

Józef Andruszko

Z doświadczeń Pracowni Rzeźbiarskiej K. A. M. przy rekonstrukcji rzeźb z terenu Warszawy i okolicy

Ochrona Zabytków 5/1 (16), 30-41

1952

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



Ryc. 35. Rzeźba z tarasu ogrodu w Wilanowie po dokonaniu prac konserwatorskich.

Z DOŚWIADCZEŃ PRACOWNI RZEŹBIARSKIEJ K A M PRZY REKONSTRUKCJI RZEŹB Z TERENU WARSZAWY I OKOLICY

JÓZEF ANDRUSZKO

Ostatnia wojna niszcząc nasz dorobek kulturalny nie oszczędziła i rzeźby. To, co nam ocalało, stanowi cenną i nieliczną spuściznę.

W programie odbudowy Warszawy zagadnienie rekonstrukcji zniszczonej rzeźby zabytkowej zajmuje ważną pozycję. Realizowane ono jest równoległe z odbudową zabytkowych dzielnic Warszawy: Starego Miasta, Miodowej, Krakowskiego Przedmieścia, Nowego Świata a także Łazienek, Wilanowa i Natolina. Rzeźba występuje bowiem na każdym okazalszym pałacu, prawie na każdej znaczniejszej kamienicy, czy też w ustroniu parkowym, jako istotna i nieodłączna część składowa.

Dekoracja rzeźbiarska fasad późno-renesansowych kamienic, barokowych i rokokowych pałaców czy klasycystycznych rezydencji i gmachów publicznych, dzieląc los Warszawy, uległa całkowitemu lub częściowemu zniszczeniu. Zniszczenia rzeźb są w zasadzie dwójakiego rodzaju: mechaniczne, spowodowane działaniem pocisków lub też upadkiem figury z fasady, albo termiczne, spowodowane działaniem ognia.

Zniszczenia te o nasileniu dotąd nie spotykanym należy odróżnić od zniszczeń powolnych. Naturalny, powolny proces niszczenia, jakiemu ule-



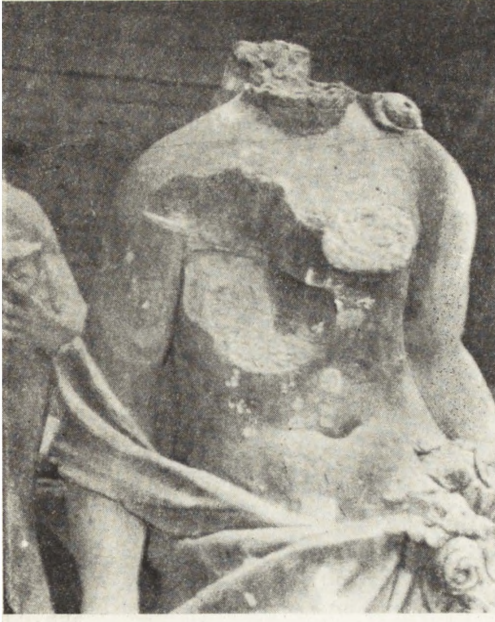
Ryc. 36. Rzeźba z tarasu ogrodu w Wilanowie w czasie prac konserwatorskich.

ga rzeźba, wystawiona na działanie atmosferyczne, stanowi problem zupełnie drugorzędny wobec ogromu zniszczeń wojennych. Stwierdzenie tego faktu ustala wyraźnie charakter, kierunek i technikę robót. Metoda konserwacji i zapobiegania okazała się tu nie wystarczająca i musiała ustąpić metodom „chirurgicznym“ w rekonstrukcji. Proces powolnie postępującego zniszczenia rzeźb na skutek działania czasu można opóźnić lub likwidować metodą dokładnego kitowania lub nasycania kamienia. Samo zaś wykonanie zabiegu konserwatorskiego, wobec bardzo wolno postępującego niszczenia kamienia, nie staje się nigdy sprawą palącą pilną i może być odkładane latami bez poważniejszego narażenia rzeźby — wreszcie w wypadku daleko posuniętego zniszczenia na powierzchni rzeźby i groźby zaniku formy można rzeźbę w odpowiednim czasie zdjąć i przenieść do muzeum czy lapidarium stawiając na jej miejsce kopię. Taka metoda konserwatorska w warunkach obecnych zniszczeń wojennych, kiedy z figur pozostały często tylko szczątki, okazała się nie wystarczająca. Metodą kitowania nie można uzupełniać brakujących głów, rąk lub nóg, gdyż nie dałoby to właściwego efektu plastycznego ani materiałowego, zwłaszcza, że wojna zniszczyła w rzeźbach miejsca najbardziej narażone i eksponowane a w wyrazie najważniejsze, jak głowy, ręce itp. Tymczasem warunki atmosferyczne niszczą w kamieniu miejsca technicznie najsłabsze, powodując powstawanie bruzd, lub lokalne osypywanie się powierzchni. Obserwacje rzeźb pozwoliły ocenić wszystkie dotychczasowe zabiegi konserwatorskie i reperacje dokonane na rzeźbach, oraz stwierdzić, że uzupełnienie

kitem wyrw w rzeźbach daje w wyniku niejasno wprowadzoną formę i dysonującą kolorystycznie plamę, znacząc obcą kamiennowi technikę. Natomiast wszystkie uzupełnienia wstawkami kamiennymi wykonane dobrą techniką i przy starannie dobranym kamieniu, patynują się właściwie i harmonizują z resztą kamienia tak dalece, że tylko fuga zdradzić może dokonanie reperacji. Te wszystkie spostrzeżenia w całej pełni znalazły odbicie w toku robót, mianowicie wpłynęły na powzięcie decyzji: — doraabiać w kamieniu brakujące części rzeźby, starannie je dopasowywać oraz osadzać w starym kamieniu. Przedmiotem rekonstrukcji są w przeważającej większości rzeźby piaskowcowe, dekorujące fasady pałaców, kamienic lub kościołów, zdobiące zieleńce i parki, ustawione wysoko na dachach, attykach, fasadach, lub też w parterach ogrodów. Dotąd rzeźby te znane były tylko ogółowi z bogato konturowanych, charakterystycznych sylwetek — detal nie był dostrzegany. Obecnie nadarzyła się okazja zapoznać się z nimi bliżej. Są one wykonane z piaskowca szydlowieckiego, kunowskiego, lub też z wapniaka pińczowskiego. Starannie dobrane piaskowce rzeźb, wystawione od XVII czy XVIII w. na działanie naszych wpływów atmosferycznych, nie poddały im się wcale i przetrwały ponad 250 lat bez uszczerbku. Powierzchnia piaskowcowych rzeźb po zapatynowaniu się zachowała się naogół bardzo dobrze, i w wielu wypadkach przekazała nam wiernie ślady obróbki — ślady pracy narzędzi — niezwykle cenny dokument ukazujący żywą pracę rzeźbiarza, pewność jego uderzenia i śmiałość w poszukiwaniu formy.

Obserwacje powierzchni rzeźby ukazały również szkodliwy wpływ malowania piaskowca farbami olejnymi, co często stosowano w XIX w. w celach konserwacji. Farba pokostowa, która chroniła jakiś czas kamień przed wilgocią ale utrudniała też wysychanie, po pewnym czasie stawała się przyczyną jego rozkładu. Szczególnie dotkliwie ucierpiały piaskowce o lepiszczu wapiennym, w których nastąpił rozkład całej powierzchni rzeźby; te właśnie rzeźby należy zdjąć i zabezpieczyć przed zamakaniem, a w konsekwencji przed całkowitym zniszczeniem.

Program robót pracowni rzeźbiarskiej „K A M” objął komplet zniszczonych figur Ogrodu Saskiego, parku w Wilanowie i Natolinie, z fasad Zamku Królewskiego, Zamku Ostrogskich, pałaców Potockich, Zamoyskich, Czterwertyńskich, Branickich, kościoła św. Krzyża i kilku kamienic Starego Miasta, wreszcie parku i pałacu w Łazienkach, co łącznie wyrażało się sumą około 140 sztuk figur i płaskorzeźb, oraz około 200 sztuk detali rzeźbiornych. Ten bogaty zasób pozwolił przyjrzeć się całemu dorobkowi dekoracyjnej rzeźby w Warszawie, dał możliwość poczynić spostrzeżenia i wyciągnąć wnioski, a przede wszystkim przeprowadzić bliższą analizę naszej rzeźby stylowej, poznać jej sekrety kompozycji, jej manierę i technikę obróbki w kamieniu.



Ryc. 37, 38, 39 i 40. „Flora“ z ogrodu wilanowskiego — kolejne fazy rekonstrukcji art. rzeźb. T. Rostworowskiej: lewa góra — stan zniszczenia, prawa góra — model w glinie, lewy dół — model w gipsie, prawy dół — stadium ostateczne (odkucie w piaskowcu przez L. Dittwalda).



Najwcześniejsze rzeźby dekoracyjne, z którymi mieliśmy do czynienia, datują się z XVII w. z czasów baroku. Rzeźby te komponowane z dużą śmiałością, a odkute z niezwykłą pewnością ręki, przemawiają swoją indywidualnością i zdecydowanym charakterem. Technika ręcznej obróbki kamienia jest bardzo stara i od czasów baroku nie zaszły w niej żadne zasadnicze zmiany — wtedy i teraz stosowane były i są te same piaskowce i te same narzędzia — różnice odnoszą się do innego poczucia formy u ludzi różnych epok.

Wczesne rzeźby barokowe odkute są bardzo śmiało, z pewną surowością faktury — kamień pozostawiano z wyraźnymi śladami narzędzi obróbki, dłuta płaskiego lub gradziny, nie szlifowany, a miejsca drugoplanowe i ocienione pozostawały nawet zupełnie surowe spod grotu. Kuto bardzo szybko i to nie metodą przekuwania według gotowego modelu 1:1, lecz ze szkicu lub rysunku i podczas kucia w dalszym ciągu jeszcze komponowano. Nie wykonywano żadnej zbędnej czynności w obróbce, — części rzeźb nie biorące udziału w kompozycji pozostawiono prawie zupełnie nie obrabiane np. tyły rzeźb przeznaczonych do frontального oglądania. Rzeźbiarz szukał zdecydowanie określonej formy, szybko do niej zmierzał, a po jej osiągnięciu nie zabawiał się w zbędną drobiazgowość wykończenia — najstaranniej obrabiał części eksponowane (głowy, ręce) a miejsca drugo i trzecio planowe pozostawiał surowiej wykonane. Specjalnie ulubionym kuciem, które w piaskowcu ze względu na jego łatwość obróbki, łatwo dawało się osiągnąć, było wywoływanie zestawień efektów różnej obróbki kamienia przez stosowanie różnych narzędzi i różnych technik kucia — dawało to bogaty, wyrazisty i ożywiony rysunek, różnicowało płaszczyzny kolorystycznie. Kuto głęboko, celem wywołania skontrastowania światła i cienia, a ulubionym narzędziem był bor, który te efekty w sposób wypróbowany i dawny (bo sięgający czasów rzymskich), najlepiej osiągał. Z czasem śmiałe i odważne kucie XVII w. ustępować zaczęło bardziej zdetali-zowanemu, więcej czasu pochłaniającemu, technicznie starannemu opracowaniu XVIII w. (np. figury Ogrodu Saskiego), wreszcie w wieku XIX przedzieliło się to w pedanterię przy zagubieniu świeżości formy, a na koniec w wieku XX zupełnie zatraciło się odczucie żywej indywidualnej formy.

Szło to równolegle z powolnym przerzucaniem kucia rzeźby w kamieniu z rąk artysty rzeźbiarza, który w XVII i XVIII w. sam komponował i sam kuł, na ręce pomocnicze rzemieślnika wykonawcy, który formę mniej już rozumiał, aż w wieku XX nastąpił całkowity rozdział kucia i komponowania — rozdział dla rzeźby w całej rozciągłości szkodliwy. Prowadzi on komponujących do zatracenia odczucia materiału, a przekuwających do ignorancji procesów twórczych i formy. Barok doskonale obliczał efekty, wynikające z usytuowania rzeźby. Stosownie do tego, jak rzeźba miała być oglądana, obliczona była konsekwentnie cała jej śmiała kompozycja, liczą-



Ryc. 41 i 42. „Matematyka“ rzeźba z XVIII w. z Ogrodu Saskiego. Na lewo fotografia rzeźby przed zniszczeniem, na prawo rekonstrukcja art. rzeźbiarza A. Romana na podstawie fotografii i zachowanych szczątków. Odkuwał w piaskowcu L. Dittwald.

ca się przede wszystkim z prawami perspektywy a nie prawami anatomii, które były celom kompozycji całkowicie podporządkowywane. Ta śmiałość komponowania i niezawodna pewność w obliczeniu efektów świadczą o nieporównanej rutynie rzeźbiarzy baroku. Tymczasem technika rzeźbiarska ostatnich lat oparta była na wręcz odmiennej manierze. Polegała ona na ogólnikowym i syntetycznym podawaniu tematu, na szkicowym, mało sprecyzowanym opracowywaniu powierzchni, na niechęci do szczegółów, na monumentalnym komponowaniu układu rzeźby, osiąganym przez dużą zwartość bryły z wyraźną przewagą elementów pionowych kompozycji.

Zadanie rekonstrukcji, jakie stawiano rzeźbiarzom, było każdorazowo inne, zależne od stopnia zniszczenia rzeźby i od stopnia uprzednio zebranej dokumentacji. Jedne rzeźby były mało zniszczone, inne w stopniu

znacznie większym, a po innych zostały tylko szczątki. Stan zebranej dokumentacji rysunkowej czy fotograficznej przedstawiał się również różnie. Do jednych figur odnalezione zostały zupełnie czytelne fotografie, czasem było ich kilka wykonanych z różnych pozycji — do innych znalazły się zdjęcia drobne i mało czytelne, lub też nie odnaleziono żadnych.

W wypadkach rekonstrukcji pałaców, których wyposażenie rzeźbiarskie dawno już zaginęło, a zostały po nim tylko szkice — stawiane było rzeźbiarzom zadanie, polegające na swobodnym komponowaniu rzeźb na przesłankach stylowych i na podstawie luźnych sugestii, przekazanych w mało obowiązujących widokach Tiregaille'a lub Canaletta z dawnej Warszawy.

Pracę rzeźbiarza nad wyprowadzeniem formy poprzedzały poszukiwania i studia dla ustalenia dokumentacji. Efektywną tu pomoc okazywały pracowni Główny Urząd Konserwatorski i Urząd Konserwatorski na m. st. Warszawę.

Wynik poszukiwań i studiów ustalał podstawę wyjściową dla artysty rzeźbiarza.

Stan przygotowania rzeźbiarzy (których przeszło przez pracownię około 60) do wykonania zadania przedstawiał się również różnie — na ogół nie mieli oni przedtem okazji zetknąć się ze sprawą rekonstrukcji na taką skalę.

Opanowanie zagadnienia w warunkach krańcowo odmiennej naszej manieri rzeźbiarskiej nie następowało odrazu, lecz przychodziło drogą studiowania. Chęć podjęcia rzetelnego wysiłku w pracy oraz zdolność do przewyciężenia własnej manieri, jak i podatność do wyczuwania i rozumienia innej formy miały tu obok uzdolnień decydujące znaczenie. Szkodliwe okazywało się czasami zajmowane stanowisko „uparcie autorskie“ w stosunku do rekonstrukcji, oparte na własnej koncepcji, a nie na przesłankach stylowych.

Panująca moda wśród rzeźbiarzy, polegająca na szkicowym podawaniu formy, musiała ulec przełamaniu wobec konieczności zdecydowanego określania formy zgodnie z wymaganiami w baroku. Rachuba na ostateczne zdefiniowanie formy przy przekuwaniu okazała się zupełnie zawodna i nie mogła być przyjęta, nie tylko dlatego, że ogniową próbą formy jest jej precyzyjne opracowanie, ale i dlatego, że z reguły kto inny modelował, a kto inny kuł w kamieniu i nie bardzo wiedział jak nieczytelne miejsca interpretować.

Poprawna znajomość aktu, oparta na dokładnym studium natury narzucała pracy rzeźbiarzy formę prawidłowej anatomicznej i naturalistycznej budowy modelu, dysonując z charakterystycznym, swoiście nie naturalistycznym ujmowaniem ciała w rzeźbie barokowej, szczególnie w odniesieniu do budowy głowy, dłoni i stopy. Poprawność anatomiczna ustępowała powoli właściwej stylizacji. Tok pracy obejmował:



Ryc. 43 i 44. „Nauka“ rzeźba K. Łukijanowa dla kamienicy Krak. Przedmiście 27, odkuta przez F. Zimnego. W środku model gipsowy, na lewo rzeźba podczas przekuwania w kamieniu, na prawo rzeźba skończona.

1. wykonanie w glinie modelu brakującej części rzeźby w oparciu o zebraną dokumentację,
2. określenie płaszczyzn ujmujących zacięcie w miejscu uszkodzenia,
3. wykonanie odlewu brakującej części w gipsie,
4. dopasowanie modelu gipsowego,
5. przekucie w kamieniu według gotowego modelu gipsowego,
6. osadzenie kamiennej nowej części,
7. ostateczne wykończenie nowej wstawki — oraz ewentualne zapatynowanie.

Zatwierdzone modele gipsowe wykonane z reguły przez art. rzeźbiarza przekazywane są do przekucia w kamieniu technikowi — rzeźbiarzowi czy też rutynowanemu kamieniarzowi. Ten odcinek pracy wydawać się może zupełnie mechaniczny, i początkowo nawet przez przekuwających był czasem tak błędnie pojmowany.



Ryc. 45. „Flora“ z Ogrodu Saskiego po uzupełnieniu zniszczonych fragmentów ręki, głowy i draperii.

Bezspornie, model musi być ściśle odkuty, ale to nie wystarcza. Dokładność przekucia jaką daje nam staranne punktowanie wystarcza, jeśli chodzi o mierzenie, lecz nie wystarcza, jeśli chodzi o wyraz plastyczny, który osiągnięty może być jedynie w warunkach swobodnego i opanowanego kucia, popartego gruntowną znajomością formy odkuwanej. Nawet bardzo poprawne, tylko techniczne przekucie da robotę „wymęczoną“ pozbawioną najistotniejszych walorów barokowego kucia, polegającego na mistrzowskim operowaniu dłutem nie tylko jako narzędziem obróbki, ale



Ryc. 46. Barokowa grupa rzeźbiarska dla Wilanowa, uszkodzona w 25⁰/₀, po rekonstrukcji i zapatynowaniu (modele fragmentów brakujących wykonała art. rzeźb. J. Leyman przekuł St. Osiecki).

i przede wszystkim jako narzędziem rysowania, wydobywania i uwydatniania formy. Nasi kamieniarze i technicy rzeźbiarze posiadają bardzo wysokie opanowanie techniczne i niczym nie ustępują opanowaniu technicznemu rzeźbiarzy i kamieniarzy czasów baroku, a narzędzia pracy są nawet nieco lepsze.

W XIX w. rzemiosło zaczęło zatracać znajomość zasad dobrego rysunku i kompozycji oraz ograniczać się do wąskiego odcinka, zresztą bardzo poprawnego, technicznego wykonawstwa, do myślenia kategoriami prostej geometrii i płytkimi uogólnieniami. Obecny kamieniarz ma tendencję do jednakowo starannego, technicznego traktowania planów ważniejszych



Ryc. 47. Głowa chłopięca z pałacu Brühla. Zastosowanie kontrastujących technik: włosy odkute surowo szpicakiem, twarz wygładzona dłutem.

i mniej ważnych, do zacierania różnic między miejscami bardziej eksponowanymi i drugorzędnymi, co jest równoznaczne z zatraceniem wyrazistości rysunku. Nawyk do monotonnego szlifowania całej powierzchni rzeźby wstydliwie zacierają ślady pracy narzędzi kamieniarskich, które najistotniej przekazują temperament pracy. Nieśmiałe poszukiwania i ostrożne wydobywanie formy jest powodem płytkiego kucia, które zacierają światłocien tak żywo w baroku kontrastowany.

Efektowne, czysto rysunkowe operowanie borem w baroku, obecnie stosowane jest ostrożnie i nieśmiało bez wyraźnej decyzji i przekonania. Trzeba na usprawiedliwienie przyznać, że w warunkach obowiązującego ściśle przekuwania, śmiałość w kuciu jest w dużym stopniu hamowana

przez krępujące związanie się z modelem — w praktyce jednak okazało się, że uzyskanie pełnego wyrazu formy wyłącznie metodą mierzenia, bez wyczucia formy i znajomości dobrego rysunku — jest nieosiągalne.

To zaniedbanie znajomości zasad dobrego rysunku wśród naszych kamieniarzy jest zasadniczą bolączką, której z miejsca trzeba było zaradzać. Najlepiej byłoby połączyć w jednej osobie rzeźbiarza modelującego i kującego, wobec jednak istniejącego rozdziału wśród rzeźbiarzy na modelujących i kujących — stało się to niemożliwe. Złemu zaradzono w ten sposób, że przekuwającego kamieniarza zespolono możliwie najściślej z modelującym artystą rzeźbiarzem. Równoległe ze zleceniem dla artysty rzeźbiarza na wykonanie modelu związane było zlecenie na pełnienie nadzoru przy przekuciu, co bardziej zobowiązywało modelującego do czytelnego opracowania formy. Zlokalizowanie modelowania i przekuwania tuż obok siebie pozwalało artyście rzeźbiarzowi śledzić każdą fazę obróbki w kamieniu. Tak bardzo pożądana swoboda w kuciu kamienia uzależniona jest w bardzo dużym stopniu od czytelności modelu — im model czytelniej i jaśniej opracowany, tym kamieniarz pewniej i efektowniej kuje. Wszelkie niejasności w modelu powodują niepotrzebne wahania kamieniarza lub też fałszywą interpretację formy. Dlatego też wymagane jest od artysty rzeźbiarza jak najdalej idące rzeczowe i czytelne opracowanie formy — wszelkie zaś szkiełkowe i efekciarskie podawanie jest niedopuszczalne.

Już pierwsze zestawienia oryginalnych barokowych rzeźb z naszym wykonawstwem obnażyło jego braki i określiło nasze niedociągnięcia. Szczegółowe przeanalizowanie naszego sporego historycznego dorobku w rzeźbie dekoracyjnej wpłynęło ożywczo na nasze kamieniarstwo i wytyczyło drogę wiodącą do śmiałego, zdecydowanego i twórczego podejścia w pracy. Odrodzenie dawnej szkoły przywraca przekuwającemu pełną jego rolę w osiągnięciu formy i określa jego udział w współautorstwie — modelującemu zaś art. rzeźbiarzowi dostarcza niezwykle cennego studium i rozszerza jego możliwości twórcze. Przystudiowanie dawnej szkoły kształtowania formy i technicznego opanowania materiału nabiera dziś specjalnego znaczenia nie tylko dla celów rekonstrukcji dawnych rzeźb zniszczonych, lecz dla celów szkolenia i wychowywania nowych sił twórczych, gdyż obecnie jedynie nawiązanie do rzetelnego rzemiosła może wyprowadzić nasze kamieniarstwo z mechanistycznych założeń XIX w. i formalizmów XX w. na drogę twórczych poszukiwań.

Kilka lat pracy na tym odcinku kamieniarstwa dało wyraźne tego dowody. W ciągu tego czasu wyrosły nowe siły rokujące najlepsze rezultaty — praca ich jest już żywa, swobodna i o wiele śmielsza, odbijająca wyraźnie od tępej rutyny właściwej konwencjonalnej rzeźbie cmentarza ostatnich czasów. Jest to gwarancja, że idziemy po dobrze obranej drodze. Zadanie to, dotąd odłogiem leżące, ledwie zaczęte w ramach szczupłych możliwości kierownictwa pracowni winno być szerzej podjęte w imię wyzwalania naszych twórczych sił.

Naszym obowiązkiem i zadaniem jest, ażeby w ramach nowego rozmachu budowlanego i przy coraz większych masach kamienia, jakie są i będą przy wznoszeniu nowych budowli stosowane, właściwe traktowanie kamienia i kamiennej formy nie zaginęło, ale rozwinęło tętniący życiem nurt.



Ryc. 48. Głowa figury z dachu zamku Ostrogskich. Wolna kompozycja art. rzeźb. W. Nieckowskiego w oparciu o przesłanki stylowe epoki baroku; gips.