

# Władysław Ślesięski

---

## "Rokokofassung und Materialillusion. Untersuchungen zur Polychromie sakraler Bildwerke im suddeutschen Rokoko", Ulrich Schiessl, Mittelwald 1979 : [recenzja]

---

Ochrona Zabytków 34/1-2 (132-133), 117-118

---

1981

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## RECENZJE

Ulrich Schiessl, *Rokokofassung und Materialillusion. Untersuchungen zur Polychromie sakraler Bildwerke im suddeutschen Rokoko*. Mittelwald, Maander Kunstverlag, 1979, 179 ss.

Powód, dla którego wziąłem do ręki i rozpocząłem zgłębiać treść książki Ulricha Schiessla, wynikał z ciekawości zrodzonej z dwóch zasadniczych przyczyn. Po pierwsze: według zapowiedzi wydawcy Maander Kunstverlag omawiana książka zapoczątkowuje serię publikacji pt. *Studia i materiały do historii technologii dzieł sztuki*, a więc książek, których potrzebę odczuwa się nie tylko w Polsce. Po drugie: praca U. Schiessla jest „przepracowaną” do druku rozprawą doktorską, wykonaną pod kierunkiem prof. dra Hermanna Bauera na Uniwersytecie Ludwika-Maksymiliana w Monachium. Należy w tym miejscu wyjaśnić, iż na uniwersytetach Republiki Federalnej Niemiec problemy technologii i technik dzieł sztuki są jedynie przedmiotem sporadycznych wykładów, i że studia historii sztuki zmajoryzowane są przez problematykę filozoficzną, estetyczną, socjologiczną i ikonograficzną. Dlatego zaledwie kilka prac zajmujących się technologią dzieł sztuki powstało w murach tamtejszych uniwersytetów, jak np. Roosen-Runga.

Omówienie książki U. Schiessla należy jeszcze poprzedzić wyjaśnieniem występującego w tytule słowa „Rokokofassung”. Termin „Fassung” lub „Fassarbeit” rozpowszechniony stosunkowo niedawno w języku niemieckim, a nie mający swego polskiego odpowiednika, oznacza pokrycie czy też nałożenie (*umfassen* = objęcie, uchwycenie) farby lub metalu na rzeźbę lub sprzęt w celu nadania odpowiednich barw itd. Zastępuje on słusznie mało precyzyjne określenie „polichromia”, używane do dziś w Polsce dla oznaczenia rzeźby pokrytej farbą. W wypadku wielobarwnego pomalowania rzeźby jest to jeszcze sensowne (polichromia = wielobarwność), ale w wypadku użycia jednego koloru, a co często miało miejsce w XVII i XVIII w., powinno się mówić o rzeźbie monochromatycznej. Jeszcze jedno. Określenie „rzeźba mono- lub polichromowana” nie mówi, czy kolorystyka jest wynikiem użycia materiałów do sporządzania rzeźby (np. drewna, kości itd.) czy też pokrycia farbą. Niemcy posługując się terminem „Fassung” określają ściślej wiele spraw technicznych.

Książka U. Schiessla składa się ze wstępu, pięciu rozdziałów, obszernej partii przypisów i bogatej części bibliograficznej.

W rozdziale pierwszym pt. *Przemyślenia dotyczące problematyki przedmiotu rozważań i zasad postępowania* autor koncentruje się na stanie zachowania materiału zabytkowego, problemie rekonstrukcji kolorystyki i sposobach postępowania. Stwierdza m.in., że nie ma już zachowanych wnętrz rokokowych kościołów południowoniemieckich z oryginalną pierwotną kolorystyką. Przyczyną tego są przeprowadzane renowacje i konserwacje, a także zmiany w użytkowaniu, np. związane ze zmianą liturgii itp. Zwraca uwagę, iż słowo „pierwotny” jest określeniem mało precyzyjnym i nieściśłym, gdyż powinno ono oznaczać dzieło o absolutnie nie zmienionej przez wpływy i działania czynników naturalnych oraz o całkowicie zachowanym stanie wyjściowym, co jest utopią. Schiessl uznaje, że dla odtworzenia pierwotnego wyglądu kolorystycznego barokowych i rokokowych wnętrz sakralnych konieczne są badania przy użyciu metod fizycznych i chemicznych. Uważa jednak za punkt wyjściowy do wszystkich tych działań dokładne przebadanie pisemnych materiałów źródłowych, dających m.in. informacje o czasie powstania i zastosowanych materiałach w danych dziełach. Stopień znajomości tych źródeł oraz umiejętność ich interpretacji decydują w dużym stopniu o uzyskanych rezultatach analizy obiektów. Innymi jeszcze słowami, Ulrich Schiessl słusznie motywuje, że rozpatrując

dzieła sztuki z historycznego punktu widzenia, konieczna jest znajomość ówczesnej wiedzy technologicznej i technicznej oraz wykonawców i ich inspiracji twórczych, kolorystycznych itd., a tego wszystkiego mogą dostarczyć jedynie wspomniane już źródła pisane. Rozdział drugi nazwany *Planowanie kolorystyki wnętrza lub elementów wyposażenia* w odczuciu samego autora jest próbą ujęcia zagadnienia, gdyż pod tym kątem archiwalia z XVIII w. (a zwłaszcza korespondencja artystów) nie była studiowana. Uwaga autora skoncentrowana jest w tym rozdziale na dwóch zasadniczych sprawach: 1) czy istniały jakieś reguły i prawidłowości w procesie tworzenia wyposażenia wnętrza sakralnego w okresie rokoka oraz 2) kim byli wykonawcy i czy istniała między nimi zależność, jeśli tak, to jaka. W odniesieniu do pierwszego zagadnienia Schiessl stwierdza istnienie tylko dość luźnej zasady polegającej na najczęstszym rozpoczynaniu pracy od umowy ustnej i przedstawianiu następnie projektu (szkicu), który stanowił tylko propozycję kolorystyczną do dyskusji przed jej ustaleniami. Tak np. szkice przyszłych rzeźb stanowiły pierwszą koncepcję rzeźbiarza i bardzo rzadko były kolorowane, traktując tym samym sprawę polichromii jako sprawę późniejszą. Można przypuszczać, iż efekt kolorystyczny wnętrza był wynikiem uzgodnień między wykonawcami, a nie wyłącznie pierwszej koncepcji, traktowanej jako materiał wyjściowy. Pamiętać także należy o tym, iż często „polichromowanie” następowało dopiero po kilku latach od wykonania rzeźb, ołtarzy czy innych elementów wyposażenia. Na pytanie, kim byli wykonawcy omawianych prac, autor ukazuje ich dużą różnorodność. Począwszy od amatorów lub ludzi utrzymujących się z dwóch zawodów, np. pisarz gminny i malarz, poprzez malarzy cechowych i „wolnych” artystów, aż do specjalizujących się wyłącznie w sporządzaniu „polichromii” (tzw. *Fassmaler*). W zależności od wielkości inwestycji oraz zasobności zleceniodawcy angażowano wykonawców odpowiedniej rangi. Autorstwo kolorystyki wnętrza lub poszczególnych elementów wyposażenia przypisywane było najczęściej wykonawcy najwyższej stojącemu w hierarchii zawodowej i artystycznej. Sygnowanie jednak rzeźb czy sprzętów polichromowanych było znacznie rzadsze niż malowideł sztalugowych lub ściennych.

Rozdział trzeci dotyczy *Wykonania polichromii we wnętrzach sakralnych* i poświęcony jest próbie odtworzenia na podstawie pisemnych przekazów źródłowych przebiegu realizacji prac nad nadaniem wystrojowi szaty barwnej. Schiessl usiłuje odpowiedzieć, do kogo należał nadzór i kontrola tych prac zarówno pod względem jakości wykonania oraz użytych materiałów, jak i artystycznym. Próbuje ustalić, kto decydował o ostatecznym wyglądzie kolorystycznym. Wniosek z tych dociekań można sprowadzić do stwierdzenia, że „dyrekcja” nad polichromowaniem spoczywała w bardzo różnych rękach, zależnie od warunków lokalnych. Czasami głos decydujący o całości kolorystyki miał architekt, innym razem malarz — wykonawca malowideł ściennych itd. O ostatecznym wyglądzie kolorystycznym decydowało jednak zharmonizowanie barwne prac poszczególnych wykonawców, co następowało oczywiście w czasie ich wykonywania. W wypadku istnienia ogólnej koncepcji kolorystyka stanowiła dość luźną wizję całości.

Najobszerniejszy objętościowo jest rozdział czwarty: *Polichromia i artystyczne materiały rzeźb oraz wyposażenia ołtarzy południowoniemieckich kościołów rokokowych analizowanych na podstawie ówczesnych kryteriów i zrozumienia tworzyw artystycznych*. Autor,

opierając się na pisemnych przekazach z XVII i XVIII w. (których przeglądu starannie dokonał), przeprowadza systematykę i opis znanych i stosowanych wówczas technik polichromowania. Głównym celem tych badań jest wyjaśnienie fenomenu tzw. *Material-illusion*, tj. naśladowania materiałów występujących w naturze, jak np. malowanie na rodzaj stiuku, alabastru, marmuru, kamienia, porcelany, drewna, srebra i innych metali. Autor usiłuje wyjaśnić przyczyny takiego postępowania „naśladowczego”, nie podaje jednak żadnych recept technologicznych.

W piątym, ostatnim rozdziale: *O tzw. iluzji materiałów*, U. Schiessl stwierdza, iż naśladowanie materiałów występowało we wszystkich okresach historii ludzkości. Dzisiaj np. częste jest naśladowanie drewna tworzywami sztucznymi. W różnych okresach odmienne były jednak pobudki skłaniające do takiego imitowania materiałów występujących w naturze. W XVII i XVIII w. mówiono o naśladowaniu natury w sensie „naśladowania natury rzeczy”. Nie chodziło więc wówczas o realistyczne imitowanie np. marmuru, lecz o wykonanie artystyczne przedmiotu na rodzaj marmuru. Nie występowała tu także chęć fałszowania materiału, lecz stworzenia efektu. Tak rozumiane naśladowanie, a ściślej iluzja tworzyw pozwalała na jego idealizowanie, a więc niejako „dopełnianie natury”.

Książka dra U. Schiessla, dzisiaj odbywającego drugie studia jako stypendysta Volkswagen Werke w Instytucie Technologii Malarstwa w Stuttgarcie, dostarcza sporo materiału do rozważań. Przypomina np., iż zajmujący się historią technologii dzieł sztuki, a więc m.in. identyfikacją, opisem i rekonstrukcją dawnych materiałów i technik mają w zasadzie do dyspozycji dwie możliwości postępowania. Pierwsza — to badanie tych dzieł przy użyciu różnych metod chemicznych i fizycznych, w celu ustalenia pierwotnego wyglądu obiektu, jego stanu, budowy oraz częściowo czasu powstania. Druga możliwość opiera się na odczytywaniu z pisemnych źródeł maksymalnie wszystkiego, co składało się na powstanie badanego przedmiotu. Oczywiście sytuacja optymalna zachodzi wówczas, gdy można posługiwać się obu wymienionymi sposobami, które uzupełniając się wzajemnie dają pełniejszy i bardziej prawdziwy obraz badanego dzieła lub dzieł. Autor z wielu przyczyn, ale przede wszystkim zgodnie z kierunkiem swych studiów i programem kształcenia w zakresie historii sztuki, na większości uniwersytetów europejskich musiał ograniczyć się do badania i interpretacji źródeł pisanych. W tym kontekście zrozumiałe jest uni-

kanie przez Schiessla zajmowania się receptami farb, zapraw itd., znajdującymi się w tych przekazach. Natomiast należy szczególnie podkreślić bardzo sumienne zebranie literatury przedmiotu, pochodzącej z XVII i XVIII stulecia, głównie oczywiście w języku niemieckim.

Analiza źródeł archiwalnych, a nawet materiału drukowanego z XVII czy XVIII w., nie jest sprawą łatwą. Ulrich Schiessl wywiązał się z tego dobrze. Warto przypomnieć, iż ruch wydawniczy przybrał w wymienionych dwóch stuleciach na sile w porównaniu do okresu wcześniejszego. Wzrosła również ilość druków z zakresu technologii i technik dzieł sztuki. Jednakże materiały na temat malowania rzeźb czy też elementów wystroju wnętrz nie miały jeszcze swego odrębnego opracowania i były rozsiiane po bardzo różnych pracach aż do alchemicznych czy z zakresu gospodarstwa domowego włącznie. Dużą trudność sprawia np. ustalenie, od jakiego czasu określone wiadomości są przepisywane, a więc kiedy powstały, często wydania były anonimowe, rzadko było wówczas stosowane numerowanie wydań, wiele informacji stanowiło wynik kompilacji, co przyczyniało się do powstawania różnych błędów. Brak zaś danych w publikacjach o wielkości nakładu utrudnia rozważania nad popularnością i rozpowszechnieniem zawartych wiadomości. Osobny problem stanowi próba ustalenia, czy wykonawca danego dzieła miał możliwość korzystania z określonego podręcznika itd. Książka Schiessla skłania także do zastanowienia się nad problemem interpretacji źródeł pisanych i ich możliwością konfrontacji z zachowanymi zabytkami, a także stycznością z praktyką.

Omawiana książka zawiera sporo wiadomości i stanowi cenny przyczynek do dziejów technologii i technik dzieł sztuki. Zawiera też wiele danych wyjaśniających ówczesne pojęcia i terminy „warsztatowe” w tym zakresie. Nie pozbawiona jest i mankamentów. Do nich zaliczyć można m.in. brak podjęcia próby konfrontowania danych uzyskanych ze źródeł pisanych z wynikami przeprowadzanych współcześnie badań technologicznych, choćby z okazji prac konserwatorskich. Brak jest podawania konkretnych recept sporządzania polichromii, do których autor miał dostęp w bogatym materiale, a które wzbogaciłyby przydatność pracy.

Władysław Ślesiński

*Zabytek archeologiczny i środowisko. Materiały z sympozjum „Problemy zagospodarowania obiektów archeologicznych w aglomeracjach miejskich i kompleksach leśnych”*. PWN, Warszawa 1980, 208 ss.

Staraniem Muzeum Okręgowego w Białymstoku i Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków Archeologicznych ukazało się wydawnictwo obejmujące materiały z sympozjum konserwatorskiego, odbytego w Białymstoku—Białowieży w 1977 r. Sympozjum, poświęcone problematyce ochrony i zagospodarowania obiektów archeologicznych w miastach i terenach leśnych, było ważnym wydarzeniem w środowisku konserwatorów-archeologów, poruszono bowiem na nim wiele kwestii od dawna nurtujących to środowisko, unaoczniono też braki i potrzeby w dziedzinie teoretycznej myśli konserwatorskiej. Toteż ukazanie się drukiem materiałów z tego spotkania ocenić należy jako istotny wkład w literaturę przedmiotu.

Jedną z naczelnych tez sympozjum omawia referat D. Jaskanisowej pt. *Potrzeba interdyscyplinarnej współpracy w dziedzinie ochrony i zagospodarowania obiektów archeologicznych*, w których autorka zajmuje się zarówno sferą praktycznych działań konserwatorskich, akcentując szczególnie potrzebę współpracy z projektantami zagospodarowania przestrzennego miast i osiedli, jak też kwestiami z dziedziny świadomości społecznej. Nawiązując do pojęcia ochrony krajobrazu kulturowego, postuluje pełne włączenie w zakres tej

problematyki kwestii związanych z ochroną zabytków archeologii szczególnie grodzisk. Omawia ten problem bardziej szczegółowo na przykładzie Drohiczyzna, gdzie istnieje szansa uprzedzenia programu inwestycji miejskich odpowiednio opracowanym, opartym na badaniach programem konserwatorskim.

Na podobne niebezpieczeństwa jak w rozbudowujących się miastach, narażone są zabytki archeologii także w lasach. Jakkolwiek współczesne uprawy naruszają ich pierwotne struktury i stan zachowania, odnotować można udane działania w zakresie ich ochrony, zarówno bierniej (przepisy administracji leśnej), jak i czynnej (interwencje, tworzenie rezerwatów). Oczywiście jest wniosek autorki — równorzędnego traktowania wszystkich naziemnych form zabytków w terenach leśnych oraz w obrębie aglomeracji miejskich, a zatem przyjęcie zasady — jakże często lekceważonej — uwzględnienia tej problematyki w studiach urbanistycznych.

Polskie środowisko konserwatorskie dysponuje udanymi próbami i bogatymi doświadczeniami, które czekają jednak na upowszechnienie i dopracowanie, szczególnie teoretyczne. Świadczą o tym choćby leśne rezerваты na Pomorzu, Dolnym Śląsku i w Polsce