

KONSTANTY KALINOWSKI

WARSZTAT BAROKOWEGO RZEŹBIARZA*

UWAGI WSTĘPNE

W wielowiekowej historii rzeźby, praktyka warsztatowa XVII i XVIII stulecia stanowi zjawisko odrębne, wyróżniające się przede wszystkim kolektywnym charakterem procesu twórczego. Barokowa praktyka rzeźbiarska zawierała wprawdzie wiele wcześniej stosowanych elementów procesu twórczego i posługiwała się repertuarem tradycyjnych zabiegów technicznych, wykorzystując zarówno warsztatową tradycję średnio-wieczna, jak i indywidualistyczne, kreatywne nastawienie artystów renesansu; jednak konieczność dostosowania się do zmienionych zapotrzebowań odbiorców, m.in. realizacji w krótkim czasie dużych zleceń, spowodowała wykryształizowanie się typowo barokowej praktyki wykonawczej, w której proces technicznej realizacji rzeźby przeszedł w znacznej mierze z rąk artysty – projektanta w ręce jego pomocników i współpracowników. Należy zarazem pamiętać, że praktyka warsztatowa w XVII i XVIII wieku, zróżnicowana w poszczególnych krajach Europy, zde-terminowana była w znacznej mierze zarówno miejscową tradycją, jak i organizacją rynku sztuki, a we Francji, Prusach czy Rosji dodatkowo stymulowana była regułami biurokratycznego systemu monarszego mecenatu.

Do niedawna barokowy rzeźbiarz funkcjonował w historii sztuki przede wszystkim jako artysta ujawniający w swych dziełach własną, oryginalną ekspresję. O takim indywidualistycznym widzeniu twórczości rzeźbiarskiej baroku zadecydowała nie tylko renesansowa, neoplatonńska koncepcja „boskiego” twórcy-kreatora i przywoływane jako przykłady po-

* Artykuł jest zmienioną i poszerzoną wersją referatu pt. „The Workshop of a Barock Sculpture – Between the Tradition and Innovation”, wygłoszonego w 1987 roku w Londynie, na dorocznej konferencji brytyjskiej Art Historians' Association.

stacie Michała Anioła, Rafaela czy Berniniego, lecz w większej jeszcze mierze, wykreowana przez romantyków, legenda artysty – samotnego geniusza. Cały obszar zagadnień warsztatowych, determinujących w istotnej mierze w wypadku rzeźby barokowej stronę formalną dzieła, pozostawał poza horyzontem zainteresowań badawczych. Jednak dopiero wiedza o warsztacie barokowego rzeźbiarza pozwala w pełni uwzględnić wszystkie uwarunkowania towarzyszące powstawaniu dzieła rzeźbiarskiego w XVII i XVIII stuleciu¹.

Mówiąc o warsztacie barokowego rzeźbiarza, musimy wziąć pod uwagę dwa różne aspekty. Pierwszy dotyczy samej praktyki warsztatowej: techniki realizacji dzieła rzeźbiarskiego i organizacji produkcji rzeźbiarskiej; drugi – systemu kształcenia rzeźbiarzy, ich pozycji zawodowej i społecznej oraz funkcjonowania rynku zleceń, a więc zagadnień leżących w sferze zainteresowań nie tyle historii, co socjologii sztuki. Na marginesie pozostać muszą zagadnienia czysto formalne, kwestia tradycji wizualnej czy problem nowatorstwa stylowego, o którym będzie mowa o tyle, o ile wynikają one z samej praktyki wykonawczej.

Od czasów renesansu rzeźba stała się preferowanym medium artystycznym, którego rolę podkreślali w swych pismach teoretycy nowej sztuki: Leo Battista Alberti (*De statua*, 1464)² i Pomponius Guarico (*De sculptura*, 1504)³. Rzeźbiarze renesansu, mający poczucie kreatywnej roli artysty i przywiązujący dużą wagę do indywidualnej formuły stylowej, dążyli

¹ O warsztatowych i technicznych zagadnieniach rzeźby por.: R. Wittkower, *The Sculptor's Workshop. Tradition and Theory from Renaissance to the Present*. Glasgow 1974; R. Wittkower, *Sculpture: Processes and Principles*. London 1977; G. C. Argan, hasło *Sculpture* (w:) *Encyclopedia of World Art*. t. XII, London 1966, szp. 816-840, tamże obszerna literatura; hasło *Sculpture*, (w:) *The Encyclopedia of Visual Art*, t. X, London 1983, s. 100-103, tamże literatura. Do zagadnienia barokowego warsztatu rzeźbiarskiego por.: *Die Bildhauerfamilie Schwanthaler 1633-1858. Vom Barock zum Klassizismus*. Katalog wystawy Augustinerchorherrenstift Reichersberg am Inn 1974; *Die Bildhauerfamilie Zürn 1585-1724*. Katalog wystawy Braunau am Inn, 1979; *Bayerische Rokokoplastik. Vom Entwurf zur Ausführung*. Katalog wystawy. Bayerisches Nationalmuseum München, 1985 (szczególnie P. Volk, *Bildhauerentwürfe des bayerischen Rokoko*, s. 9-13); *Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik. Beiträge zum Internationalen Kolloquium des Bayerischen Nationalmuseums und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, München 24-26 Juni 1985. Hrsg. P. Volk, München 1986; J. Montagu, *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*. New-Haven-London 1992 (wyd. 2); *Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert*. Hrsg. K. Kalinowski, Poznań 1992.

² L. B. Alberti, *De statua*, (w:) H. Janitschek, *L.B. Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften*. Wien 1977, s. 167-205. Polskie tłumaczenie fragmentów w: *Mysliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 r.*, opr. J. Białostocki. Warszawa 1988 (wyd. 2), s. 391-396.

³ P. Gauricus, *De sculptura*, opr. A. Chastel, R. Klein, Geneve-Paris 1969; polskie tłumaczenie fragmentów w: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*, opr. J. Białostocki. Warszawa 1985, s.26-30.

konsekwentnie do zerwania z kolektywnym, charakteryzującym rzeźbę średniowiecza, warsztatowym sposobem wykonywania dzieła. Istotnym czynnikiem podkreślającym kreatywny charakter procesu twórczego był manualny udział artysty w realizacji rzeźby⁴. Powszechnym zjawiskiem było ograniczanie się rzeźbiarzy do pracy w jednym rodzaju tworzywa; we Włoszech preferowano marmur, mniejszą popularnością cieszyły się natomiast brąz i terrakota. Na północy Europy pracowano zarówno w kamieniu, jak i w powszechnie stosowanym drewnie. U Michała Anioła „wyzwalanie formy” tkwiącej w bloku kamienia zakładało bezpośrednią obróbkę materiału przez artystę. Wprawdzie już od XV wieku posługiwano się wykonanymi z wosku lub gipsu modelami plastycznymi, lecz służyły one jedynie do materializacji wczesnej fazy pomysłu. W wypadku Michała Anioła były to tylko wstępne szkice, natomiast zasadnicza czynność tworzenia polegała na bezpośrednim kuciu bloku marmuru i usuwaniu zbędnego materiału, na odsłanianiu z bloku kamiennego tkwiącego w nim, zaprojektowanego w umyśle twórcy, kształtu. Charakterystyczne dla renesansu było myślenie „blokiem materiału” – dostosowywanie kształtu dzieła do możliwości technicznych użytego bloku kamienia. Gips i stiuk stanowiły natomiast typowy materiał dzieł multiplikowanych, jakimi były w XV wieku m.in. popularne we Florencji wizerunki Marii z Dzieciątkiem (L. Ghiberti, B. Rossellino). Powielanymi wielokrotnie modelami posługiwały się warsztaty della Robbiów, odlewając z wykonanych w terrakocie matryc kolejne egzemplarze dzieła.

Indywidualistyczne, kreatywne podejście rzeźbiarzy renesansu powodowało, że pozostawiali oni swym pomocnikom i uczniom jedynie podrzędne czynności przygotowywania materiału i przywiązywali wielką wagę do własnoręcznego wykonania rzeźby. Michał Anioł właśnie ze względu na konieczność kolektywnej realizacji, unikał pracy w brązie.

Rzeźbiarze doby manieryzmu, uznając za godny artysty jedynie moment inwencji – *disegno*, materializujący się w stadium projektu, pozostawiali chętnie techniczną realizację dzieła innym. W połowie XVI stulecia preferowanie brązu jako dominującego nośnika materialnego rzeźby spowodowało, że w praktyce warsztatowej czołowych manierystów florenckich (B. Celliniego, B. Bandinellego, G. da Bolognii) nastąpił wyraźny podział na twórców modeli i wykonawców – realizujących ich pomysły w innym niż modelu materiale.

Zmiana formuły stylowej rzeźby, która miała miejsce w Italii w pierwszej ćwierci XVII stulecia, a w krajach europejskich na północ od Alp

⁴ M. Wackernagel, *Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance*. Leipzig 1938; B. Cole, *The Renaissance Artist at Work. From Pisano to Titian*. London 1984; H. Glasser, *Artists' Contracts of the Early Renaissance* (Columbia University Ph.D. 1965). Ann Arbor 1973;



Ryc. 1. Pracownia rzeźbiarza. Poznań, Muzeum Narodowe

nastąpiła około połowy tego stulecia, wymusiła daleko idące przekształcenia praktyki wykonawczej. Zmiany te w obu zakresach: formalnym i technicznym, związane były z osobą Gian Lorenzo Berniniego, który nie tylko wprowadził do rzeźby włoskiej barokowe formy stylowe, lecz także upowszechnił nowe metody realizacji. Skala poszczególnych rzeźb, ich ruchliwa sylweta z potężnymi zwojami fałd, nastawienie na wartości malarskie i całościowy ogląd, sytuowanie pojedynczych figur w kompozycjach potężnych, architektonicznych ołtarzy lub w wielkich zespołach rozmieszczanych we wnętrzach i na rozległych płaszczyznach fasad kościelnych i elewacjach pałacowych, decydowały, że precyzja i elegancja detalu zeszły na dalszy plan, a wartością pożądaną stała się malarskość bryły i sylwety, decydujących o dynamicznym wrażeniu dzieła. Istotne znaczenie miało także nagminne zastępowanie szlachetnych i drogich materiałów rzeźbiarskich: marmuru i brązu, tanimi, powszechnie występującymi i łatwiejszymi w szybkiej obróbce: stiukiem, terrakotą, drewnem, przy których wymagany był inny stopień autorskiej precyzji opracowania powierzchni rzeźby. Skala zleceń, a zarazem wielkość i ilość figur, a także naciski zleceniodawców pragnących możliwie szybkiego urzeczywistnienia swych pomysłów, powodowały, że w proces realizacji włączano większą liczbę wykonawców. Rzeźbiarz zmuszony został do skoncentrowania się na przygotowaniu projektów i ogólnym nadzorowaniu

realizacji, manualne wykonanie rzeźby pozostawiając przeważnie swym pomocnikom.

Działalność rzeźbiarska Berniniego usankcjonowała powszechny w baroku podział procesu realizacji dzieła na fazę projektową i fazę wykonawczą, oddany zespołowi pomocników mistrza, tworzących dobrze funkcjonujący, dopasowany do nowych wymogów system nieomal „przemysłowej” produkcji rzeźbiarskiej. Chociaż w dalszym ciągu wybitni rzeźbiarze: G. L. Bernini, Alessandro Algardi czy Francois Duquesnoy ii., dysponowali dogłębną znajomością specyfiki materiału i wyśmienitymi umiejętnościami technicznymi obróbki marmuru, większość pracy manualnej przy realizacji ich dzieł wykonywali pomocnicy.

PRZYGOTOWANIE DO ZAWODU I POZYCJA SOCJALNA RZEŹBIARZA

W warsztacie barokowego rzeźbiarza, poza samym mistrzem, pracowali uczniowie przygotowujący się pod jego kierunkiem do zawodu oraz pomocnicy – ludzie, którzy ukończyli już pełen cykl kształcenia, rzeźbiarze o różnym stopniu opanowania umiejętności technicznych, często fachowcy o wieloletnim stażu. Dysponowali oni niekiedy większymi od samego mistrza umiejętnościami i talentem, nie dorobili się jednak własnych warsztatów pracy i nie uzyskali w związku z tym, z różnych przyczyn, stabilizacji zawodowej i socjalnej.

Liczbę uczniów i pomocników regulowały przepisy cechowe, różne w poszczególnych krajach i miastach. Była ona jednak zależna w znacznej mierze od renomy warsztatu i jego ekonomicznej sytuacji. Często w wypadku podejmowania krótkoterminowych zamówień wpływowych zleceńodawców zwiększano, za zgodą cechu lub bez takiej zgody, liczbę zatrudnionych w warsztacie. Przykładowo, dla Gian Lorenzo Berniniego przy realizacji *Cathedra Petri* w bazylice Św. Piotra w Rzymie, pracowało 30 wykonawców, w tym 12 rzeźbiarzy⁵; w praskim warsztacie Macieja Bernarda Brauna, uchodzącym za duży, pracowało w okresach mniejszego spiętrzenia zleceń (1725-1726) – 6 pomocników⁶; w innych warsztatach sycerskich środkowej Europy – od 2 do 3 pomocników i tyluż uczniów. W małych miastach przeważały warsztaty składające się z mistrza, pomocnika i ucznia lub tylko z mistrza i ucznia. Rzeźbiarze wędrowni pracowali zazwyczaj w pojedynkę, organizując zespół pomocników w zależności od zakresu i charakteru konkretnego zlecenia. W wypadku rzeźbiarzy

⁵ R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini, The Sculpture of the Roman Baroque*. London 1955, s. 39, 187; O. J. Blažiček, *Bildhauerwerkstatt des Böhmischen Barocks*, (w:) *Studien zur Werkstattpraxis ...*, s. 13.

⁶ Blažiček, jw. s. 16



Ryc. 2. Pracownia rzeźbiarska wg Diderota i d'Alemberta, *Encyclopédie*, 1770 (rep. M. Rysbrack. Katalog wystawy. Bristol 1982)

zatrudnionych przez dwory i pozostających poza organizacją cechową, liczba pomocników i uczniów zależna była od skali powierzonych do realizacji prac.

Większość czynnych w XVII i XVIII wieku rzeźbiarzy miała tylko warsztatowe wykształcenie zawodowe. Pierwszym etapem przygotowania do zawodu był staż uczniowski. Naukę zawodu podejmowali chłopcy przeważnie w wieku 10 lat. Uczeń trafiający do warsztatu, poza praktycznym zapoznawaniem się z arkanami technicznymi rzemiosła, uczył się przede wszystkim rysunku⁷. Wstępny etap kształcenia obejmował kopiowanie rysunków lub rycin przechowywanych w warsztacie; następnie uczono rysowania z modeli lub znajdujących się w warsztacie gotowych rzeźb. Chodziło o nauczanie adepta sprawnego posługiwania się rysunkiem, zarówno w celu kopiowania wzorów i tworzenia w ten sposób na własny użytek inwentarza rysunkowego motywów i rozwiązań kompozycyjnych, jak i w celu nabycia umiejętności do samodzielnego projektowania i wykonywania projektów rysunkowych. Uczeń musiał posiadać umiejętność przedstawiania: płaszczyzny i głębi z rozłożeniem światła i cieni, odtwarzania draperii, uchwycenia stosunku draperii do figury ludzkiej, przedstawiania ruchu. Musiał także wykazać się znajomością motywów ornamentalnych oraz podstawowymi umiejętnościami komponowania figury i płaskorzeźby. Sprawdzianem umiejętności ucznia bywało z reguły wyko-

⁷ L. Boros, *Eine Österreichische Bildhauerskizzen-Sammlung aus dem 17. Jahrhundert in Ungarn. Das Skizzenbuch von Pécs*, (w:) *Studien zur Werkstattpraxis...*, s. 75.



Ryc. 3. N. Grund. Pracownia rzeźbiarska Ignacego Platzerera w Pradze. 1767. Praha. Narodna Galerie (wg Entwurf und Ausführung)

nanie kopii rysunkowej sztychu⁸. Oczywiście wymagana była także znajomość obróbki materiału oraz umiejętność posługiwania się narzędziami. Faza uczniowskiej nauki zawodu trwała około 6 lat⁹.

Po sprawdzeniu przez mistrzów cechu umiejętności zawodowych, uzyskiwał uczeń status czeladnika i zobowiązany był do odbycia co najmniej dwuletniej wędrownki czeladniczej w celu doskonalenia nabytych umiejętności w innych warsztatach. Zabierał on na drogę zazwyczaj swoje rysun-

⁸ Boros, jw. s.75. Por. także prace czeladnicze toruńskiego cechu rzeźbiarzy: Z. Ważbiński, *Modele akademickie w procesie dydaktycznym cechu malarzy i rzeźbiarzy toruńskich w XVIII i na początku XIX w.*, (w:) *Sztuka Torunia i Ziemi Chełmińskiej 1233-1815*. Materiały z sesji naukowej organizowanej dla uczczenia jubileuszu 750-lecia Torunia w dniach 18-20 IV 1983, Warszawa-Poznań-Toruń 1986, s. 181-204.

⁹ Ważbiński, op. cit., s.197-199 podaje, że statuty toruńskie wymagały 5-letniej nauki zawodu, 2 lat wędrownki czeladniczej i rocznego 'muthjahru'. W północnoniemieckich cechach nauka zawodu trwała 6-6 i pół roku, wędrownka czeladnicza – 3 lata. Por. H. Behling, *Die Wanderungen deutscher Bildschnitzer ins Baltikum und nach Schweden*, (w:) *Austausch und Verbindungen in der Kunstgeschichte des Ostseeraumes*, „Homburger Gespräche”, 9, 22-25 XI 1987, Kiel 1988, s. 107-108.

ki, a także rysunki i ryciny podarowane mu przez mistrza; swój zbiór uzupełniał następnie własnymi notatkami rysunkowymi wykonywanymi w czasie wędrówki. Znanych jest kilka takich zachowanych zbiorów czeladniczych, które z biegiem czasu stawały się częścią zasobu wzorów nowo powstających warsztatów: szkicownik w *Graphische Sammlung* w Monachium, szkicownik z Imst¹⁰, szkicownik Georga Hofera z Peč (1667-1698)¹¹. Do podstawowych umiejętności czeladnika należała dobra znajomość rysunku, opanowanie strony technicznej rzemiosła oraz umiejętność transponowania bozzetta w pełną skalę rzeźby.

Przejsie ze statusu czeladnika do kategorii mistrzów, czyli uzyskanie pełnej samodzielności zawodowej, wymagało nie tylko odbycia wędrówki czeladniczej, rocznej praktyki (*muthjahr*) i egzaminacyjnego potwierdzenia umiejętności, lecz uzależnione było także od uzyskania prawa miejskiego i posiadania własnego warsztatu. W wypadku starań o prawo miejskie, potrzebne było również świadectwo potwierdzające legalność urodzenia. Przy sprzyjających okolicznościach po 5-6 latach nauki uczniowskiej, 2-3 latach wędrówki czeladniczej, roku praktyki można było zostać w wieku 20-22 lat mistrzem; przy niesprzyjających – pozostawała często wieloletnia praca w charakterze pomocnika w warsztacie innego rzeźbiarza lub emigracja na obszary o mniejszym zagęszczeniu warsztatów rzeźbiarskich i większych możliwościach uzyskania intratnych zleceń lub poszukiwanie stanowiska rzeźbiarza nadwornego lub klasztorного¹².

Konieczność uzyskania praw miejskich i posiadanie własnego warsztatu w celu osiągnięcia statusu mistrza powodowało powszechne wśród rzeźbiarzy zjawisko „wżeniania się” czeladników w rodziny mistrzów lub ożenek z wdowami po nich, co pozwalało na przejęcie już istniejącego warsztatu wraz z drogim materiałem rzeźbiarskim i jeszcze bardziej cennymi zbiorami rycin, rysunków i bozzettów. Pociągało to za sobą powstawanie licznych powiązań rodzinnych pomiędzy rodami rzeźbiarskimi i tworzenie całych klanów rodzinnych. Regułą było także dziedziczenie warsztatów przez synów, co prowadziło do powstawania wielopokoleniowych „dynastii” rzeźbiarskich, np. Szwanthalerów czy Zürnów w południowych Niemczech, Brokoffów i Platzerów w Pradze, we Francji – Lepautrów, Tuby, Hulot, Slotzów, dodatkowo między sobą spowinowaconych¹³, Fan-

¹⁰ E. Egg, *Aus Thomas Schwanthaler Skizzenbuch*, „Das Münster”, 8, 1955, Nr 1/2; U. Gauss, *Werke des Andreas Thamasch in Abbildungen des „Imster Skizzenbuches”*, (w:) *Andreas Thamasch 1639-1697*, Weissenhorn 1973.

¹¹ L. Boros, *A Pécsi vázlatkönyv (Szobrász-rajzok a 17. századból)*, „Művészettörténeti Értésítő”, XXXII-1983, Nr 1/2, s.12-33.

¹² I. Schemper-Sparholz, *Barockbildhauer im Dienste der Klöster in Österreich – zwischen Künstlerthum und Handwerkstand*. (w:) *Studien zur Werkstattpraxis...* s. 327-340; Behling, op.cit., s. 103-115.

¹³ F. Souchal, *French Sculptures of the 17th and 18th Century. The Reign of Louis XIV*. London 1987, por. tablice genealogiczne.

cellich i Barrattów w XVII i XVIII w. w Rzymie¹⁴, podobnie jak to miało miejsce w wypadku rzeźbiarzy lwowskich połowy XVIII stulecia.

Warsztatowy system kształcenia polegał przede wszystkim na kopiowaniu wzorów i nastawiony był na wyrobienie umiejętności imitacyjnych, koniecznych przy zasadniczej czynności warsztatowej, jaką było transponowanie bozzetta mistrza w pełną skalę rzeźby. Istotne były także umiejętności kompilacyjno-asymilacyjne pozwalające na znalezienie i połączenie w pożądaną całość różnych wzorów i motywów. System nauki wyrabiał u większości rzeźbiarzy barokowych nastawienie retrospektywne, dążenie do posługiwania się już gotowymi wzorami i rozwiązaniami kompozycyjnymi, znanymi ze zrealizowanych dzieł. Tak więc najbardziej chłonny i dynamiczny okres życia poświęcał rzeźbiarz barokowy na doskonalenie umiejętności odtwórczych. Dopiero samodzielny zawodowo mistrz – właściciel warsztatu mógł pozwolić sobie na luksus poszukiwań formalnych, które nie stanowiły jednak celu samego dla siebie, lecz służyły nabyciu elastyczności, koniecznej dla sprawnego reagowania na konkretne życzenie zleceniodawcy oraz do przygotowania asortymentu gotowych wzorów mogących zainteresować potencjalnego klienta.

Dopiero w drugiej połowie XVIII stulecia spotykamy rzeźbiarzy, którzy poza praktyką warsztatową mieli za sobą także i wykształcenie typu akademickiego. Byli to przede wszystkim artyści francuscy kształceni w Akademii Francuskiej w Rzymie oraz rzeźbiarze pobierający naukę w Akademii w Wiedniu, Florencji lub w Akademii św. Łukasza w Rzymie. Również i w toku kształcenia akademickiego niezmiernie ważną rolę odgrywał rysunek. W Akademii Francuskiej rzeźbiarzy uczono najpierw rysunku, co wiązało się z rolą, jaką przypisywano pojęciu *dessin* w klasycznej teorii sztuki XVII wieku. Wykształcenie akademickie sprzyjało dobrej znajomości wzorów antycznych, które kopiowano z odlewów gipsowych; w przypadku rzeźbiarzy kształconych w Rzymie dochodziła do tego znajomość z autopsji oryginałów antycznych, co miało niewątpliwie istotny wpływ na charakter stylowy ich dzieł. Natomiast w zakresie samego wykonawstwa, kurs akademii niewiele wzbogacał umiejętności zawodowe wyniesione ze szkolenia w warsztacie. Przewaga wykształcenia akademickiego wśród rzeźbiarzy ostatniej ćwierci XVIII stulecia zadecydowała o całkowitym zerwaniu więzi pomiędzy projektowaniem i wykonywaniem modeli w gipsie i glinie, a ich realizacją w kamieniu, którą to czynność pozostawiono wykonawcom posiadającym umiejętności czysto rzemieślnicze. Sprzyjała temu również udoskonalona technika transpozycji modelu w pełną skalę rzeźby i technika kopiowania posągów antycznych, teoretycznie rozpracowana już przez Albertiego i Leonarda da Vinci, a udoskonalona przez praktykę Akademii Francuskiej w Rzymie.

¹⁴ Montagu, op.cit., s. 2-3.

Znaczny współczynnik pracy fizycznej w wykonywaniu zawodu rzeźbiarza, szczególnie wymagany na etapie szkolenia czeladników oraz system pracy zespołowej wśród mężczyzn, powodował, że w XVII i XVIII wieku nie spotykamy kobiet-rzeźbiarzy, chociaż w tym samym czasie odnotowujemy działalność zawodową wielu malarek.

Pozycja zawodowa rzeźbiarzy w dobie baroku nie należała do wysokich i nie cieszyli się oni takim prestiżem, jak architekci i malarze. Świadczy o tym znikoma liczba nobilitacji rzeźbiarzy w ciągu XVII i XVIII stulecia – 5 na ogólną liczbę 110 artystów obdarzonych tytułami szlacheckimi: Gian Lorenzo Bernini (1622), Hans Reichle (1627), Paul Strudel (1701), Bartolomeo Rastrelli (1704), Johann Georg Lucke (1752); przy czym zauważyć należy, że trzech z nich było także architektami i nie wiemy naprawdę, która z tych umiejętności zadecydowała w większej mierze o nobilitacji¹⁵.

W dobie baroku pozycja socjalna rzeźbiarza pozostawała podobna do sytuacji w średniowieczu – był on członkiem cechowej społeczności miejskiej lub pozostawał na usługach biskupów i klasztorów, panujących lub innych możnych, nie uzyskując jednak znaczącej pozycji wśród pozostałej służby dworskiej. W klasztorach rzeźbiarze bardzo często należeli do kategorii służby klasztornej lub braci bez święceń¹⁶.

Dążenie do uzyskania zbiorowego przywileju wolnego wykonywania zawodu rzeźbiarskiego uwieńczone zostało sukcesem we Lwowie, w 1764 roku, gdy kilku rzeźbiarzom jako przedstawicielom *arti liberali* przyznano prawo noszenia szpad i szabel, i wyłączono spod jurysdykcji cechowej¹⁷. Coraz powszechniejsze w drugiej połowie XVIII wieku wykształcenie akademickie pozwalało na uzyskiwanie w indywidualnych wypadkach statusu wolnego artysty działającego poza organizacją cechową.

Również sytuacja artystów zatrudnianych przez dysponujące rozbudowaną administracją zleceń artystycznych dwory była mocno zróżnicowana. We fryderycjańskich Prusach rzeźbiarze pracujący dla potrzeb króla podzieleni byli na trzy grupy o zróżnicowanym prestiżu zawodowym. Do grupy o najwyższym prestiżu należeli członkowie zorganizowanej w 1746 roku Dworskiej pracowni rzeźbiarskiej (Kgl. Hofbildhaueratelier), mającej swą siedzibę w Berlinie. Byli to przede wszystkim cudzoziemcy – Francuzi i Włosi pracujący wyłącznie w marmurze. Zapewniano im stałą, roczną pensję, odrębne honoraria za każdą wykonaną rzeźbę, pokrywano wszelkie wydatki związane z podróżami, utrzymaniem warsztatu, mate-

¹⁵ M. Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985, s. 241-252.

¹⁶ Por. Schemper-Sparholz, op.cit.; V. Liedtke, *Die Bildhauerwerkstätten im Kurfürstentum Baiern zwischen 1715 und 1779*, (w:) *Bayerische Rokokoplastik...*, s. 14-18.

¹⁷ M. Gębarowicz, *Prologomena do dziejów lwowskiej rzeźby rokokowej*, „Artium Quaestiones” III, 1986, s. 16-17.

riałem, narzędziami oraz opłacano pomocników. Zlecenia dla tej grupy rzeźbiarzy pochodziły wyłącznie od króla. Drugą kategorię tworzyli rzeźbiarze miejscowi i cudzoziemcy pracujący przeważnie w piaskowcu i wykonujący plastyczny wystrój architektoniczny. Ci, tak zwani *Hofbefreite*, podlegali jurysdykcji cechowej, otrzymywali jednak od dworu stałą, roczną pensję, musieli natomiast z własnej kieszeni płacić za materiał i narzędzia, utrzymywać warsztat i opłacać pomocników. Do ostatniej, najniższej kategorii należeli tzw. wolni rzeźbiarze i rzemieślnicy, zatrudniani na kontraktach królewskiego biura budowlanego¹⁸.

We Francji największym prestiżem zawodowym cieszyli się rzeźbiarze posiadający tytuł „rzeźbiarza królewskiego”, pracujący dla króla i realizujący zlecane im przez *Batiments du Roi* własne lub cudze projekty. Król wprawdzie płacił niewiele, lecz była to pensja regularna; pozwalano im także pracować dla innych zleceniodawców¹⁹. W Rosji, w pierwszej połowie XVIII stulecia, rzeźbiarze włączani byli do zespołów architektonicznych zorganizowanych na sposób zbliżony do oddziałów wojskowych, a ich pozycja zawodowa i pensja zależne były od zaszeregowania w obowiązującej tabeli rang wojskowych.

PROCES REALIZACJI RZEŹBY W XVII I XVIII WIEKU

Niezależnie od charakteru i wielkości warsztatu, proces powstawania dzieła rzeźbiarskiego w XVII i XVIII stuleciu miał podobny przebieg.

Punktem wyjścia dla realizacji zarówno pojedynczej rzeźby, jak i większego projektu rzeźbiarskiego – ołtarza, ambony, nagrobka, fontanny, prospektu organowego, itp., był projekt rysunkowy lub plastyczny – bozzetto. Oczywiście, powstanie projektu poprzedzały *pensiero* – szkice idei oraz faza koncepcyjna polegająca na opracowaniu wariantów, zarówno w formie szkiców rysunkowych, jak i plastycznych. Wiemy, że Bernini wykonał do figury św. Longina w bazylice św. Piotra w Rzymie, w sumie 22 bozzetta²⁰. O wyborze jednego z dwóch wymienionych mediów – rysunku lub szkicu plastycznego decydowały zwyczaje panujące w danym warsztacie, a w większej jeszcze mierze indywidualne predyspozycje i umiejętności poszczególnych artystów; wydaje się np., że Ignaz Günther preferował rysunek, podobnie jak większość rzeźbiarzy francuskich wykształconych w Akademii, gdy Ferdinand Tietz czy działający w Anglii Francois Roubiliac materializowali swe pomysły przede wszystkim w formie plastycznej.

¹⁸ S. Badstübner-Gröger, *Idee-Entwurf-Verwirklichung. Bemerkungen zur Bauplastik in der Spätphase Friederizianischer Kunst*, (w:) *Studien zur Werkstattpraxis...*, s. 25.

¹⁹ Souchal, op. cit., s. XII.

²⁰ A. R. Peltzer, *Ioachim von Sandarts Academie der Bau-Bild-und Mahlerey-Künste vom 1675*, München 1925, s. 286.



Ryc. 4. Święta. Bozzetto J. Götscha. ok. 1756-1763. Berlin. Staatliche Museen (rep. wg Bayerische Rokokoplastik)



Ryc. 5. Św. Anna. Bozzetto. XVIII w. Mindelheim. Muzeum (rep. wg Entwurf und Ausführung)

Zbiory rysunków i bozzetta istniały we wszystkich warsztatach, tworząc podręczne repetytorium wzorów. Kolekcje bozzettów stanowiły niezmiernie pożądaną przedmiot przekazywany drogą spadku lub nabywany wraz z całym wyposażeniem warsztatu – narzędziami i zgromadzonymi materiałami; bywały też przedmiotem darowizn, jak w wypadku Algariego, który podzielił w zapisie testamentowym swój zbiór modeli pomiędzy uczniów: Ercole Ferratę i trzech innych pomocników²¹. O wielkości

²¹ Montagu, op. cit., s.16; podobnie uczynił Johann Peter Wagner, przekazując swe bozzetta uczniom: Johannowi Sebastianowi Barnabie Pfaffowi i Johannowi Schäferowi. Por. H. P. Trenschele, *Vom Meister Wohl ausstudiert und aufs Beste geformet... Bozzetti der Barockzeit im Mainfränkischen Museum Würzburg*, „Kunst und Antiquitäten”, H. 3, 1984, s.49.



Ryc. 6. P. J. Horemans, Rzeźbiarz Charles de Grof w swojej pracowni. 1766 Monachium Bayerische Staatgemäldesammlung (rep. wg Bayerisches Rokokoplastik)

i zasobach takich kolekcji warsztatowych świadczą nie tylko zapisy testamentowe (np. Ferraty, obejmujący ponad 30-stronicowe zestawienie inwentarza artystycznego), lecz także zachowane fragmentarycznie zbiory bozzettów: Giuliano Giulianiego w Heiligenkreutz (150 sztuk), Giovanni Marii Morleitera w Palazzo Rezzonico w Wenecji (około 100 sztuk)²², Johanna Petera Wagnera w Mainfrankisches Museum w Würzburgu (132 sztuki)²³, Johanna Sebastiana Bernarda Pfaffa w Mittelrheinischen Landesmuseum w Mainz (65 sztuk)²⁴ czy Ignacego Platzera w Pradze (40 sztuk,

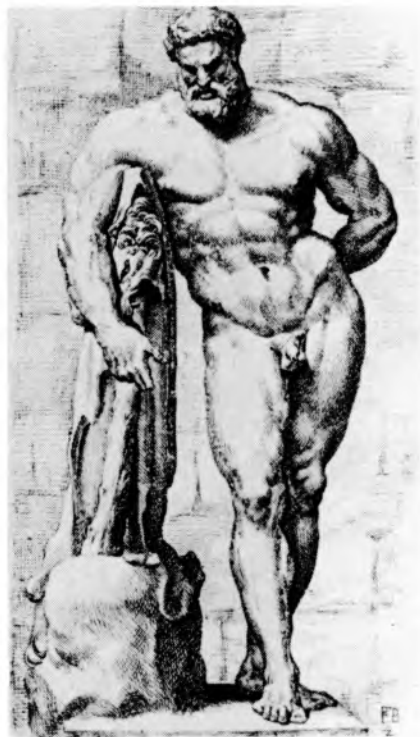
²² S. Durian-Ress, *Entwurf und Ausführung im Werke von Giovanni Maria Morleiter*, (w:) *Entwurf und Ausführung...*, s. 31-50.

²³ H. P. Trenchel, *Bozzetti aus den Werkstätten der Würzburger Hofbildhauer des 18. Jhr.*, (w:) *Studien zur Werkstattpraxis...*, s. 103-113; *Die Bozzetti-Sammlung. Mainfrankisches Museum, Würzburg* 1987, opr. H. P. Trenchel.

²⁴ L. Baron Dery, *Zur Pfaffischen Modellsammlung im Mittelrheinischen Landesmuseum Mainz*, (w:) *Entwurf und Ausführung...*, s. 103-132.



Ryc. 7. Głowa starca. Model warsztatowy. 1 poł. XVIII w. Monachium. Bayerisches Nationalmuseum (rep. wg Katalog Bayerisches Rokokoplastik)



Ryc. 8. F. Perrier. Hercules. Sztuch. Paryż 1638 (rep. wg M. Rysbrack. Katalog wystawy. Bristol 1982)

kilka setek rysunków)²⁵, nie mówiąc już o licznych, rozsianych po wielu zbiorach europejskich i amerykańskich, bozzettach G. L. Berniniego²⁶. Interesujących danych w tej mierze dostarczają także londyńskie katalogi aukcyjne modeli i rysunków L. F. Roubiliaca (1762) czy Michaela Rysbracka (1765, 1766, 1667)²⁷.

Oprócz modeli całych figur przechowywano w warsztatach także studyjne szkice plastyczne głów, rąk, torsów oraz odlewy gipsowe detali ana-

²⁵ O. J. Blažiček, *Modellpraxis in der böhmischen Barockskulptur*, (w:) *Entwurf und Ausführung...*, s. 90; Katalog Ignác Platzer, *Skici modely a kresby z pražské sochařské dílny pozdního baroku. Jiřský klášter*, Praha 1980 (opr. O. J. Blažiček).

²⁶ I. Lavin, *The Bozzetti by Gianlorenzo Bernini*, Harvard Univ. 1955 (maszynopis).

²⁷ M. Baker, *Roubilliac's Model and 18th Century English Sculptors's Working Practice*, (w:) *Entwurf und Ausführung...*, s. 61-63, 64, 69, przyp. 25.



Ryc. 9. J. P. Wagner, Ceres. Bozzetto. 1772-1775. Würzburg. Mainfränkisches Museum

tomicznych²⁸. Projektowanie ułatwiały kolekcje rysunków autorskich, przechowywane projekty realizacyjne, modele, kopie plastyczne znanych dzieł antycznych oraz współczesnych, a także różnorodne publikacje, ulotna grafika reprodukująca znane rzeźby antyczne i cieszące się rozgłosem dzieła nowożytne (Francesco da Hollanda, Francois Perriera – 1638, Antonia Francesco Goriego – 1734, Hendrica Goltziusa, Carla van Dale-na). Korzystano chętnie ze wzorników architektonicznych, najczęściej Andrea Pozzo, plansz z projektami Jean le Pautra²⁹, wzorników emb-

²⁸ P. Steiner, *Johann Baptist Straub*, München 1974, il. 59-63.

²⁹ O szerokim obiegu poszczególnych wzorów świadczy np. wielokrotne powtórzenie w różnych miejscach i różnym czasie motywu dmącej w trąbę famy z projektu Jean la Pau-

lematycznych i ilustrowanych słowników ikonograficznych³⁰, m.in. różnych wydań popularnej *Ikonografii* Cesare Ripy. Warsztatowe *musée imaginaire* narzucało, oczywiście, w silnym stopniu określoną tradycję wizualną, przede wszystkim tradycję rzeźby antycznej w jej nowożytnej redakcji, umacniało także konserwatyzm wizualny młodych rzeźbiarzy.

Ostateczną wersję projektu lub warianty projektu przedstawiano zleceniodawcy w formie rysunkowej lub modelu plastycznego, tzw. modeleтта, przy czym możliwy był powrót do punktu wyjścia w wypadku odrzucenia przedłożonego projektu lub konieczności dokonania zaleconych przez zamawiającego poprawek. Śladem takiego postępowania są, np. kolejne wersje projektów nagrobków Jana Filipa i Lothara Frantza von Schonborn Johanna Wolfganga von der Auwera (1739)³¹. Modelletto, przedstawiające realizacyjną wersję dzieła w pomniejszonej skali, często z proponowaną polichromią, ułatwiało zleceniodawcy wyobrażenie sobie przyszłego wyglądu zamawianego dzieła.

Po zaakceptowaniu przez zleceniodawcę projektu, następowała kolejna faza pracy – sporządzanie projektów technicznych (realizacyjnych) dla wykonawców: modeli (modello) dla własnych pomocników, przeważnie w skali 1 : 1³² oraz modeli lub rysunków technicznych, np. dla stolarzy w wypadku wykonywania struktury ołtarza w drewnie lub kamieniarzy przy realizacji dzieł wykonywanych w kamieniu. W wypadku gdy nie korzystano z modelu w skali 1 : 1, bozzetto, służące do odkuwania figury w przewidzianej wielkości, posiadało naniesioną siatkę podziałów ułatwiających przenoszenie proporcji w pełną skalę rzeźby³³; służyły temu także skale umieszczane na modellettach, jak na przykład w plastycznym projekcie nagrobka Nightingale L. F. Roubiliaca³⁴ lub na rysunkach wykonawczych dla stolarzy i kamieniarzy.

tra, z serii „Cheminees a l'italienne”, m.in. w epitafium Larsa Pedersona w katedrze w Vasteras ok. 1686 (G. Lotstam, *Die Vorlagen der schwedischen Barockbildhauer. Studien zur europäischen Barock und Rokokoskulptur*. Hrsgs. K. Kalinowski, Poznań 1985, s. 231-251, il. 7-8), epitafiach Frimmela i NN z pocz. XVIII w. w kościele Św. Piotra i Pawła w Legnicy czy F.D. von Schellenberga, zm. 1726 w kościele Św. Anny w Ząbkowicach, por. K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa 1986, il. 297.

³⁰ E. Grosmann, *Zeichnungen und Stichvorlagen in der Praxis der Kurländischen Bildhauerwerkstätten zur Zeit des Barocks*, (w:) *Studien zur Werkstattpraxis...*, s. 50-60, il. 2-3, 4-5, 6-7, 9-11.

³¹ H. P. Trenchel, *Zur Rolle der Vorstudien bei Johann Wolfgang von der Auwera und Johann Peter Wagner*, (w:) *Entwurf und Ausführung...*, s. 215-218.

³² Rzeźbiarze flamandzcy z reguły nie wykonywali modeli w skali 1 : 1, tylko ograniczali się do fazy rysunkowej, umieszczając skalę na modellettach.

³³ Por. bozzetta J. W. von Auwera i J. P. Wagnera w zbiorach würzburgskich, *Die Bozzetto Sammlung*, op.cit., s. 63, 69, 79, 141 il.

³⁴ Baker, op.cit., s. 81, il. 16.



Ryc. 10. J. P. Wagner, Ceres. Figura parkowa w Veits-höchheim 1772-1775 wykonana wg bozzetta il. 7

W wypadku wielkich rzeźb ołtarzowych, rzeźb związanych w integralny sposób z architekturą, dużych i prestiżowych nagrobków, wolnostojących pomników, figur ogrodowych, fontann przed ostatecznym przystąpieniem do realizacji dzieła we właściwym materiale, wykonywano zazwyczaj modele w materiale zastępczym (narzucie gipsowym lub glinie na konstrukcji żelaznej lub drewnianej) w skali 1 : 1. Modele takie ustawiane w miejscu lokalizacji dzieła, pozwalały na sprawdzenie poprawności proporcji i skali stosunków przestrzennych oraz dokonania odpowiednich korekt autorskich. Modele te, polichromowane często w barwach

imitujących charakter przewidzianego do użycia materiału, pozostawały niekiedy na miejscu do chwili zastąpienia ich właściwymi rzeźbami³⁵. Praktyka ta była stosowana powszechnie we Francji przy realizacjach zlecanych przez Batiments du Roi. W wypadku przyszłej realizacji dzieła w marmurze, model malowano na białą, jeśli miało być realizowane w brązie – na złoto.

Po zakończeniu fazy projektowania i dokonaniu ewentualnych korekt modelu następowała właściwa faza realizacji dzieła, którą poprzedzało przygotowanie materiału w kamieniołomach oraz wstępne opracowanie bloku kamienia lub właściwego kłoca drewna.

W procesie realizacji pojedynczego dzieła należy wyróżnić co najmniej trzy zasadnicze etapy. Pierwszy, obejmował przygotowanie materiału już wstępnie obrobionego: surowego bloku kamienia, kłoca drewna, konstrukcji i tworzywa stiukowego. Na bloku kamienia, wstępnie opracowanego w kamieniołomach (*sgrossato*) lub na pojedynczym, często jednak sklejo-nym lub zbitym z kilku kawałków kłocu drewna, nanoszono rysunkiem kontur figury. Charakterystyczne dla rzeźbiarzy renesansowych myśle-nie „blokiem materiału” zastąpiono, od czasów Gianbolognii, konstruo-waniem figury w zależności od potrzeb także i z więcej niż jednego bloku materiału³⁶. W praktyce twórczej Bernini już w stadium projektu wstęp-nego uwzględniano możliwości materiału, dostosowując wymiary blo-ków kamienia do formy projektowanej rzeźby, np. w projekcie Berniniego dla studni Trytona w Rzymie³⁷. Stopień wstępnego opracowania materia-łu bywał różny, często obejmował także wypracowanie właściwej formy, modelowanie bryły, profilowanie fałd. Prace te wykonywali pomocnicy na podstawie bozzetta wersji projektu przeznaczonego do realizacji lub mo-delu. W następnym etapie mistrz lub bardziej doświadczeni czeladnicy dokonywali ostatecznego modelunku figury oraz cyzelowania szczegółów. W przypadku wykonywania osobno korpusu figury z fałdami szat i od-

³⁵ W Wersalu wykonane w gipsie i pomalowane na białą lub brąz modele zastępowały latami projektowane w marmurze lub brązie rzeźby. Por. G. Weber, *Überlegungen zur künstlerischen Procedere in der französischen Skulptur des 18. Jh.*, (w:) *Entwurf und Ausführung...*, s. 53-54. Odnośnie do rzeźb projektowanych dla zamku królewskiego w Sztokholmie, por. L. O. Larsson, *Wachsbozzetti von René Chauveau und Bernard Fouquet im Nationalmuseum Stockholm*, (w:) *Studien zur Werkstattpraxis...*, s. 159. Typowym przykładem jest także realizacja figury św. Jerzego na moście w Bambergu, Ferdynanda Tietza. W umowie wymieniony został model gipsowy do wystawienia na moście w skali 1:1; por. B. W. Lindemann, *Model und Ausführung-Probleme der Werkgenese im Oeuvre des Ferdinand Tietz*, (w:) *Entwurf und Ausführung...*, s. 243. Również w wypadku nagrobka papieża Aleksandra VII, wiemy o istnieniu pełnowymiarowego modelu, por. Montagu, op. cit., s. 111-113.

³⁶ Wittkower, *The Sculptor's Workshop...*, op.cit., s.12.

³⁷ J. Montagu, *Disegni, Bozzetti, Legnetti and Modelli in Roman Seicento Sculpture*, (w:) *Entwurf und Ausführung...*, s. 11, 22, il. 11.

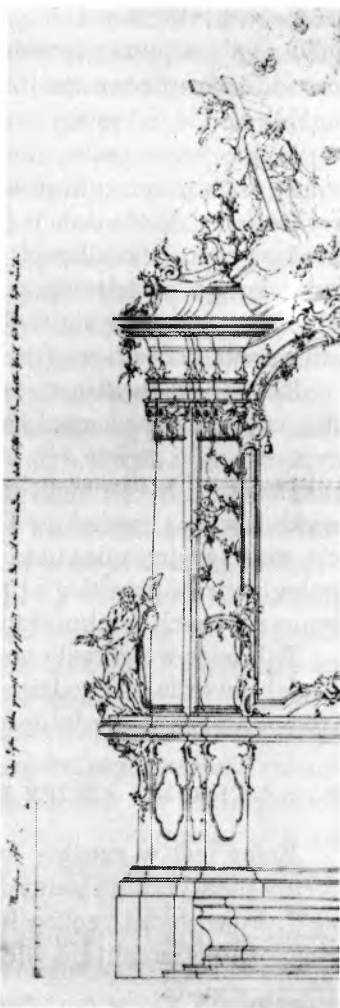
dzielnie części odsłoniętych – głów i rąk (co zdarzało się powszechnie przy realizacji rzeźby w drewnie) łączono je na tym etapie razem. Mistrz – kierownik warsztatu doglądał całości prac, a ponadto sam na ogół rzeźbił najważniejsze elementy figury, tzn. twarz i ręce. W mniejszych warsztatach, nie dysponujących licznymi pomocnikami i uczniami lub przy mniejszych zamówieniach mistrz mógł realizować cały cykl wykonawczy, poza wstępnym opracowaniem materiału, co należało zawsze do zadań pomocników.

Ostatnia faza realizacji rzeźby obejmowała – w wypadku dzieła wykonanego w marmurze i stiuku – proces polerowania, czynność zlecaną wyłącznie pomocnikom i uczniom. Przy realizacji dzieła w innych gatunkach kamienia (piaskowiec) i drewnie lub terrakocie, wymagających zabiegu polichromowania i złocenia, czynności te zlecano malarzom i pozłotnikom, gdyż nie wchodziły one w zakres umiejętności rzeźbiarzy; cechy pilnowały ścisłego podziału kompetencyjnego.

W połowie XVIII wieku, w związku ze znacznym zmniejszeniem się liczby zamówień i ich skali, daje się zauważyć redukcję niektórych pracochłonnych etapów realizacji projektu, np. przygotowywania modeli w skali 1 : 1.

Wieloetapowy proces powstawania rzeźby oraz zróżnicowany skład personalny warsztatu powodowały, że ostateczny wytwór – gotowa rzeźba – miał przeważnie charakter produktu kolektywnego. Od skali talentu mistrza stojącego na czele warsztatu, a także od jego osobowości zależało

narzucenie całemu zespołowi wykonawców własnego stylu³⁸. Mamy z tym do czynienia niewątpliwie w wypadku wybitnych indywidualności



Ryc. 11. Rysunek realizacyjny (połowa dla wykonawcy stolarza) z naniesioną skalą. Ołtarz główny kościoła klasztorowego w Fürstentzell. J. B. Straub. ok. 1741-1745. Frankfurt a. M. Museum Städel. (rep. wg Katalogu Bayerische Rokokoplastik)

³⁸ K. Kalinowski, *Bemerkungen zum Stil der Bildhauerwerkstatt Thomas Weisfelds*, (w:) *Studien zur Werkstattpraxis...*, s. 201-220.

twórczych, np. Berniniego, Brokoffa, Brauna, Permosera. Do mistrza lub głównego projektanta należało bowiem egzekwowanie poprawności przenoszenia form bozzetta lub szczegółów rysunku technicznego na wykonane dzieło. Udział pracy manualnej mistrza był oczywiście zawsze większy w małym warsztacie; również skala zamówienia oraz termin realizacji miały wpływ na zakres udziału kierownika warsztatu w bezpośrednim wykonaniu dzieła lub jego fragmentów. Im większe było zamówienie i krótszy termin realizacji, tym udział mistrza był mniejszy. Wyszkolenie zawodowe i wieloletnia praktyka warsztatowa pozwalała jednak pomocnikom na wczucie się w formułę stylową mistrza i nawet przy pewnych zmianach wobec bozzetta, na uzyskiwanie jednolitości formalnej dzieła.

Realizacja rzeźby, szczególnie dużych zespołów, poza fazą projektowania, wymagała od rzeźbiarza w większej mierze predyspozycji organizacyjnych, niżli stricte artystycznych; udział jego pracy manualnej mógł być nieznaczący, a inwencja kompozycyjna ograniczona praktycznie do fazy wykonywania rysunków i bozzettów oraz korygowania modeli. Sam proces realizacyjny miał ustalony rytuał rzemieślniczą i wymaganiami technologicznymi przebieg i rzadko wymagał podejmowania większych zmian koncepcyjnych lub korekt autorskich w trakcie realizacji.

Tak więc w procesie powstawania dzieła jedynie w fazie koncepcyjnej i projektowania dochodziła w pełni do głosu indywidualność rzeźbiarza, ujawniały się jego zdolności innowacyjne i fantazja formalna.

IV. POLICHROMIA RZEŻBY BAROKOWEJ

Kolor jest w rzeźbie barokowej niesłychanie istotnym elementem jej formy plastycznej i jednym z zasadniczych czynników estetycznego wyrazu³⁹. Pojedyncza rzeźba barokowa była zazwyczaj kompozycyjnie i kolorystycznie elementem większej całości – ołtarza, nagrobka, zespołu rzeźb

³⁹ J. Taubert, *Plastik*, (w:) *Keysers Kunst und Antiquitätenbuch*, wyd. 6 1965, t. I, s. 357 nn.; T. Brachert, *Die Techniken der Polychromierten Holzskulptur*. „Maltechnik. Restauro” 1972, s. 153-178, 337-264.; M. Koller, *Material, Fassung und Technologie der Schwanthaler und die Problematik von Restaurierung und Erhaltung ihrer Werke*, (w:) *Die Bildhauerfamilie Schwanthaler...*, s. 187-217; M. Koller, *Die Fassungsentwicklung barocker Altararchitektur*, „Restauratorenblätter der Denkmalpflege”, 2, Wien 1974, s. 38 nn.; J. Taubert, *Fassung süddeutschen Rokokofiguren*, (w:) J. Taubert, *Farbige Skulpturen. Bedeutung. Fassung. Restaurierung*, München 1978, s. 109-123; G. Kähler, *Material und Fassung*, (w:) A. Merk, *Altarkunst des Barock*. Frankfurt am M. 1977, s. 9-11; U. Schiessl, *Rokokofassung und Materialillusion. Untersuchungen zur Polychromie sakraler Bildwerke im süddeutschen Rokoko*, Mittenwald 1979; U. Schiessl, *Techniken der Fassmalerei in Barock und Rokoko*, Worms 1983; M. Koller, *Zur Typologie und Entwicklungsgeschichte der Farbe in der Stukkatur des 16. bis 18. Jahrhunderts am Beispiel Österreichs*, (w:) *Von Farbe und Farben. Albert Kneipfli zum 70 Geburtstag*, Zürich 1980, s. 89-100.

lub wystroju wnętrza. System kolorystyczny wnętrza kościelnego narzucał określoną gamę barwną ołtarzom, ambonie i stallom, a te z kolei decydowały o kolorystyce poszczególnych figur. Podobne zasady rządziły polichromią plastyki we wnętrzach pałacowych. System polichromii nie był elementem przypadkowym lub wtórnym, lecz stosowany z całym zrozumieniem formy plastycznej, współdziałał w uzyskaniu pożądanego efektu.

Również odbiór materialnego aspektu rzeźby stymulowała polichromia, a nie realnie użyty materiał rzeźbiarski⁴⁰. Decydowała o tym zasada barokowej iluzji. Barwa stanowiła więc nieodłączny i decydujący czynnik odbioru jej formy przez widza. Drewniane rzeźby imitujące marmur, metal lub porcelanę pozwalały przy tym na osiągnięcie efektów rzeźbiarskich, niemożliwych do zrealizowania w naśladowanych tworzywach. Niemalą rolę odgrywały, oczywiście, i względy finansowe, gdy drogi marmur czy brąz zastępowano drewnem lub stiukiem, a kruchą porcelanę – piaskowcem. W baroku nie materiał, lecz polichromia decydowała o właściwym konstytuowaniu założonego przez twórcę kontekstu odbioru. Polichromowaną figurę barokową rozpatrywać należy więc jako efekt świadomego współdziałania dwóch twórców: rzeźbiarza i malarza. Honoraria płacone za polichromię były tylko sporadycznie niższe od stawek rzeźbiarzy, niekiedy im równe, z reguły jednak wyższe⁴¹. Wynikało to przede wszystkim z kosztów stosowanych przez malarzy materiałów – drogich barwników, a szczególnie płatkowego złota i srebra. Sytuacja była więc podobna jak i z materiałem rzeźbiarskim, którego wartość stanowiła niekiedy znaczącą część honorarium. Znamienne, że w wypadku przeciętnej produkcji warsztatów cechowych samo wykonanie, a więc koszt umiejętności rzeźbiarskich, było najmniej istotną częścią składową kosztorysu.

Polichromowano zarówno drewno, stiuk, jak i różne gatunki piaskowca. Nie polichromowano natomiast barwnych, szlachetnych gatunków kamienia: marmuru i alabastru. Porowaty, przeważnie szary lub różowy piaskowiec, z którego wykonywano większość rzeźb kamiennych w krajach położonych na północ od Alp, zgodnie z barokową estetyką wymagał wzbogacenia barwą. Malowanie porowatej powierzchni kamienia stanowiło poza tym dodatkowy czynnik zabezpieczający przed szkodliwym działaniem czynników atmosferycznych.

System polichromii, stosowane barwy i ich zestawienia zmieniały się w ciągu XVII i XVIII stulecia, tworząc niekiedy lokalne odmiany, chociaż daje się zauważyć, przynajmniej w odniesieniu do krajów środkowej

⁴⁰ Taubert, *Fassung...*, op.cit., s. 110, 112, 114, 116, 121.

⁴¹ Koller, *Material, Fassung...*, op.cit., s. 188, przyp. 10 przytacza konkretne przykłady z terenów Górnej Austrii. Jedynie w przypadku Schwanthalerów dokonano pełnego zestawienia wszystkich współpracujących z nimi malarzy (por. tamże, s. 202-204).

i wschodniej Europy, także generalne tendencje, typowe dla poszczególnych rodzajów dzieł lub stosowanego tworzywa. We Włoszech w XVII i XVIII wieku marmur i jego odmiany stanowiły podstawowy materiał konstrukcyjny retabulów ołtarzowych, które nie wymagały z tego względu specjalnej polichromii; większość figur wykonywano natomiast z białego marmuru. Polichromowanie rzeźb wprowadzono we Włoszech na szerszą skalę dopiero w momencie rozpoczęcia stosowania stiuku jako tworzywa rzeźbiarskiego. Malowanie rzeźby barokowej jest więc przede wszystkim typowym zjawiskiem w praktyce artystycznej krajów na północ od Alp, a także w Hiszpanii i krajach skandynawskich.

Malowane na czarno lub ciemny-brąz drewno, stanowiące podstawowy materiał konstrukcyjny ołtarzy barokowych drugiej połowy XVII stulecia, miało w intencji ich twórców imitować szlachetny i drogi materiał, jakim był czarny lub ciemnobrązowy marmur. Ten rodzaj tworzywa stosowali bowiem często włoscy i miejscowi wykonawcy, działający na całym obszarze monarchii habsburskiej, Niemiec, Polski, północnej Europy – wykorzystując dostępne odmiany miejscowego, czerwonego, brunatnego i czarnego marmuru⁴². Ołtarze takie powstawały przeważnie w trakcie towarzyszącej akcjom rekatalizacyjnym barokizacji wnętrz starszych kościołów, stąd też identyfikowane bywają z samą ideologią kontrreformacyjną. Źródła tych zabiegów nie tkwią jednak wyłącznie w sferze ideologicznej i nie stanowią jedynie odzwierciedlenia powagi i surowości doby kontrreformacji, lecz także w chęci naśladowania drogiego materiału. Genezę tej surowej kolorystyki usiłowano wywieść z Hiszpanii⁴³, co wydaje się mało przekonujące; nie bez znaczenia mogła być tu także tradycja manierystycznych ołtarzy niderlandzkich, w których stosowano niepolichromowane, egzotyczne i drogie – ciemne drewno hebanowe⁴⁴.

Rzeźba tych czarno-złotych (na złoto malowano kapitele, bazy i detale architektoniczne) ołtarzy odznaczała się specyficzną kolorystyką korespondującą z ogólną tonacją barwną, lecz zarazem wprowadzającą ożywające je akcenty. Technologicznie stanowiła ona kontynuację północno-europejskiej polichromii późnogotyckiej. Zewnętrzne strony szat formowane zazwyczaj w wielkie płaszczyzny, były złożone, niekiedy lase-runkowo, na srebrnym podkładzie. Natomiast wewnętrzne, odwinięte na zewnątrz – malowano w kolorze: błękitnym, czerwonym i zielonym lase-runkowo, przeważnie na srebrnym podkładzie. Odsłonięte partie ciała otrzymywały naturalną karnację uzyskiwaną również za pomocą lase-

⁴² W. Tatarkiewicz, *Czarny marmur w Krakowie*. „Prace z Historii Sztuki”, t.10, 1952, s. 79-151.

⁴³ W. Bertram, *Restaurierung der ehem. Zisterzienserinnenklosterkirche Niedeschonenfeld*. 18 Bericht des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, München 1959, s. 35-45.

⁴⁴ Koller, *Material, Fassung...*, op.cit., s.196.

runków kładzionych na kilku transparentnych warstwach. Dzięki tak wykonanej polichromii rzeźby ołtarzowe, połyskliwe i barwne, wzbogacały na kształt drogocennych klejnotów – surowe, czarno-złote struktury ołtarzy.

W drugiej połowie XVII stulecia stosowano także i inne systemy barwne: jednolite złączenie całych figur, bez różnicowania partii stroju, z wyjątkiem partii ciała utrzymanych w naturalnych kolorach karnacji. Stosowano także pełne złączenie figury, przy czym specjalne polerowanie powierzchni nadawało im charakter dzieł wykonanych w metalu i miało imitować drogie odlewy brązowe.

Od początku XVIII stulecia obserwujemy zmiany systemu kolorystyki ołtarzy związane z rozpowszechnieniem marmoryzacji i to zarówno konstrukcji ołtarzy drewnianych, jak i stiukowych, a także dekoracji stiukowej ścian. Dobór kolorów odpowiadał barwom popularnych materiałów kamiennych: kolorystyka utrzymywana bywała więc w jasnych tonacjach różu, czerwieni, brązu, błękitu (naśladownictwo drogiego lapis lazuli), ciemnej zieleni. Liczba wariantów była w zasadzie nieograniczona i zależała jedynie od inwencji twórcy i życzenia zleceniodawcy. Detale architektoniczne: kapitele, bazy i profile w dalszym ciągu złocono. Wraz z wprowadzeniem barwnej marmoryzacji, nastąpiła także zmiana w systemie kolorystyki rzeźb. Miejsce wielobarwnej polichromii lub pełnego złączenia – zajęła biel. Całe figury, bez wyróżnienia karnacji, były malowane w różnych odcieniach bieli; złocono jedynie atrybuty, niekiedy brzegi szat. Stosowanie bieli, podobnie jak wcześniej pełnego złączenia, stymulowane było potrzebą materiałowej imitacji – białego marmuru lub alabastru. Efekty podobieństwa materiałowego uzyskiwano przez zróżnicowanie polichromii – polerowanej lub matowej, a także przez gradację odcieni bieli.

W tym czasie, niezależnie od ogólnie obowiązujących reguł, mamy do czynienia także ze specyficznymi odmianami polichromii. W latach dwudziestych XVIII w., pod wpływem prężnego ośrodka rzeźbiarskiego w Pradze, spopularyzowała się na obszarze środkowej Europy polichromia naturalistyczna, wykonywana bez laserunków i metalizacji podłoża, odznaczająca się żywością ostrych kolorów i wykorzystaniem szerokiej skali barwnej⁴⁵. Również w Hiszpanii przez cały XVII i XVIII wiek popularna była polichromia naturalistyczna, wzbogacona często naturalnymi włosami, kością słoniową, kamieniami półszlachetnymi i metalem.

W południowych Niemczech, w pierwszej połowie XVIII stulecia rozpowszechniony był system polichromii antynaturalistycznej, imitującej kolorową porcelanę, polegający na nakładaniu pastelowych barw plama-

⁴⁵ Koller, *Material, Fassung...*, op. cit., s.200.

mi nie pokrywającymi się dokładnie z formą rzeźbiarską oraz specyficznej technologii dającej efekty porcelanowej glazury, czego charakterystycznym przykładem była polichromia figur parkowych Ferdynanda Tietza dla parku w Veitschochheim. Bardzo charakterystyczna jest delikatna, laserunkowa, operująca pastelowymi odcieniami barw, rokokowa polichromia południowo-niemieckiej rzeźby (I. M. Feichtmayer, Ignatz Günther). Rzeźb wykonywanych z twardego, ciemnego drewna dębowego lub bukszpanowego zazwyczaj nie polichromowano, wykorzystując naturalny kolor materiału, specjalnie wydobywany nasączeniem i polerowaniem powierzchni.

MATERIAŁ

W dobie baroku stosowano szeroki asortyment materiałów rzeźbiarskich: kamień (marmur, piaskowiec, alabaster), brąz, stiuk, drewno (lipowe, dębowe, bukszpanowe, niekiedy gruszkowe i orzechowe), wosk, terrakotę.

Włoscy rzeźbiarze XVII i XVIII stulecia pracowali przeważnie w marmurze i stiuku, rzadziej w brązie i zupełnie sporadycznie w terrakocie i drewnie. Również artyści pracujący na potrzeby dworów monarszych Francji, Prus, Rosji, Szwecji używali przeważnie materiału kamiennego (marmuru i różnych odmian piaskowca), brązu oraz stiuku, co stymulowane było prestiżowym charakterem realizowanych przez nich zleceń. Natomiast w krajach Rzeszy Niemieckiej, Polsce, północnej Europie (Niderlandach, Danii, Szwecji), na Węgrzech, Słowacji, Chorwacji, niewielkie przeważnie warsztaty poszukujące dla swej produkcji zleceń od różnicowanej klienteli, zarówno kościelnej jak i świeckiej, nie zawsze dysponującej dużymi pieniędzmi, zmuszone były pracować w różnym, z reguły tańszym, materiale. Były to zazwyczaj warsztaty rzeźbiarsko-snycerskie pracujące przeważnie w drewnie, lecz podejmujące się także realizacji w kamieniu lub w stiuku. Na przykład działające w drugiej połowie XVII i początkach XVIII wieku warsztaty Johanna Georga Bendla czy Matthiasa Bernarda Brauna, pracowały zarówno w drewnie, jak i w piaskowcu, podobnie klasztorny warsztat w Heiligenkreutz kierowany przez Giuliano Giulianiego. Wrocławski warsztat Franciszka Józefa Mangoldta wykonywał poza tym także prace w stiuku, chociaż te ostatnie były w krajach na północ od Alp zazwyczaj domeną działalności włoskich warsztatów sztukatorskich, rekrutujących się z okolic północno-włoskich jezior. Francuski rzeźbiarz, Rene Chauveau, zatrudniony przez dwór królewski w Sztokholmie, realizował swe projekty w kamieniu, stiuku, a także w brązie czy drewnie⁴⁶.

⁴⁶ Larsson, op.cit.

Ponieważ istotna dla formy rzeźbiarskiej faza projektowania realizowana była w postaci rysunków i plastycznych bozzettów, możliwy był wybór dowolnego gatunku tworzywa, obróbka którego leżała w rękach wyspecjalizowanych wykonawców, a nie projektanta.

Zarówno w XVII, jak i XVIII stuleciu, istniała świadomość hierarchii materiału. Najwyżej cenionymi były marmury (szczególnie biały) i brąz – tworzywa preferowane przy realizacji prestiżowych dzieł, szczególnie fundacji panujących. Materiałem najmniej cenionym było drewno, któremu polichromia nadawać miała pozór materiału szlachetnego – właśnie marmuru, alabastru czy brązu.

BOZZETTO, MODELLETTO, MODEL, RYSUNEK

Bozzetto⁴⁷ wykonywane było zazwyczaj z materiałów łatwo formowalnych: wosku, gliny, niekiedy drewna lipowego. Wosk nakładany był często na drewniany rdzeń lub metalowy stelaż. Modele wykonane z gliny wypalano, chroniąc je w ten sposób przed uszkodzeniem⁴⁸.

Bozzetta są zazwyczaj niewielkich wymiarów. Wysokość zalecana przez Vasario wynosiła pół łokcia, tzn. ca 28,5 cm. Spotykamy jednak bozzetta zarówno mniejsze (18-20 cm), jak i większe (30-50 cm). Stopień opracowania kształtu rzeźbiarskiego bozzetta mógł być bardzo zróżnicowany, od syntetycznych, poprzez fiksujące kontur i bryłę formy plastyczne szkiców – *pensieri*, do stosunkowo dokładnie wypracowanych miniatur rzeźbiarskich.

Wykonywanie bozzettów stało się popularne od końca wieku XVI, chociaż były one już w użyciu w poprzednim stuleciu⁴⁹. Cellino Cennini wykonywał niewielkie modele w wosku i glinie; znane są także bozzetta Michała Anioła i Giovanniego da Bologna. W manieryzmie, gdy wyraźnie

⁴⁷ Por. H. Keller, A. Röss, *Bozzetto*, (w:) *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, t. 2, Stuttgart 1948, szp. 1086-1094, tamże starsza literatura; A. E. Brinckmann, *Barock-Bozzetto*, t. 1-4, Frankfurt a. M. 1922-1925; W. Born, *Bozzetti and Modelletti*, „The Connoisseur”, t. 99, 1937, s. 191 nn.; G. P. Woeckel, *30 unbekannte Bildhauerentwürfe aus der Wiener Zeit J. B. Straubs*, „Mitteilungen der Österreichischen Galerie”, t. 19-20, 1975-1976, s. 81-110; O. J. Blažiček, *Bildhauerskizzen des böhmischen Barock*, (w:) *Imagination und Imago. Festschrift K. Rossacher*, Salzburg 1983, s. 9-18; K. Rossacher, *Gattungen des barocken Bildhauerentwurfes*, (w:) *Von Österreichischen Kunst. Festschrift Franz Fuhrmann*, Salzburg 1983, s. 93 nn.; H. P. Trensche, *Vom Meister wohl ausstudiert und aufs Beste geformt... Bozzetti der Barockzeit im Mainfränkischen Museum Würzburg*, „Kunst und Antiquitäten”, 1984, H. 3, s. 46-52; R. Nowak, *Schlesische Barockbozzetti*, (w:) *Studien zur Werkstattpraxis...*, s. 115-137; E. Zimmermann, *Die Bozzetti des Johann Joseph Christian. Zur Frage nach Christians Künstlerischer Identität*, (w:) *Studien zur Werkstattpraxis...*, s. 139-158; także przyp. 20-23 w tym artykule.

⁴⁸ S. Staniforth, *Sculture: Modeling*, (w:) *The Encyclopedia of Visual Arts...*, s. 159.

⁴⁹ Ch. Avery, op. cit., s. 102.



Ryc. 12. I. Günther, Św. Maria Magdalena. Bozzetto, ok. 1755. München Bayerisches Nationalmuseum (rep. wg Katalogu Münchener Rokokoplastik)

wystąpił podział procesu rzeźbiarskiego na fazę projektową i realizacyjną, zaczęto wysoko cenić szczególnie inwencję i niepowtarzalny charakter dzieła rzeźbiarskiego; pojawiła się wówczas moda na kolekcjonowanie nie tylko multiplikowanych, niewielkich rzeźb i kompozycji rzeźbiarskich, pomniejszych kopii znanych dzieł antycznych, lecz również i modeli rzeźbiarskich współczesnych twórców (np. kolekcja bozzett Gianbolognii, zebrana przez jego mecenasa, Bernarda Vachiettego). Bozzetta trafiające do kolekcji uzyskiwały specjalne cokoliki, wykonywane zazwyczaj z cennych gatunków kamienia.

Nie wszystkie miniaturowe, barokowe formy rzeźbiarskie są bozzettami – autorskimi projektami. Rzeźbiarze już od XVI wieku wykonywali zarówno dla własnych potrzeb, jak i na zlecenie kolekcjonerów, kopie znanych rzeźb antycznych i dzieł współczesnych, wzbogacając w ten sposób swój repertuar wzorów. François Girardon posiadał

zbiór kopii znanych rzeźb, François Duguesnoy obok własnych bozzettów przechowywał kopie rzeźb nieżyjących, współczesnych artystów. Ignaz Günther skopiował w małym formacie *Zapaśnika* Borgese i *Venus* medycejską⁵⁰; w prowincjonalnym warsztacie Michała Klahra w Kłodzku znajdowała się również kopia tej samej *Venus* medycejskiej oraz dwóch torsów antycznych⁵¹.

⁵⁰ *Bayerische Rokokoplastik. Katalog...*, s. 46-48, poz. kat. 21, 22.

⁵¹ Kalinowski, op.cit., s. 226, przyp. 276.



Ryc. 13. I. Günther, Św. Maria Magdalena. Rzeźba wykonana wg bozzeta il. 9. München Bayerisches Nationalmuseum (rep. wg Katalogu Münchener Rokokoplastik)



Ryc. 14. Projekt alternatywy ołtarza bocznego kaplicy św. Sebastiana w Wertach. F. A. Weiss. 1774. Monachium. Archiwum Państwowe (rep. wg Katalogu Bayerische Rokokoplastik)

Od czasów Michała Anioła, gdy zaczęto doceniać urok dzieła nieukończonego – *non finito* – wzrosła rola bozzetta, jako samoistnego dzieła rzeźbiarskiego.

Projekt dzieła rzeźbiarskiego – modelletto, przedkładany zleceniodawcy jako propozycja wstępna albo uzgodniony wariant realizacyjny mógł mieć formę trójwymiarową lub rysunkową⁵². W przeciwieństwie do bozzetta – modelletto prezentowało przyszłe dzieło możliwie dokładnie z uwzględnieniem wszystkich detali, ornamentów i proponowaną kolorystyką uwzględ-

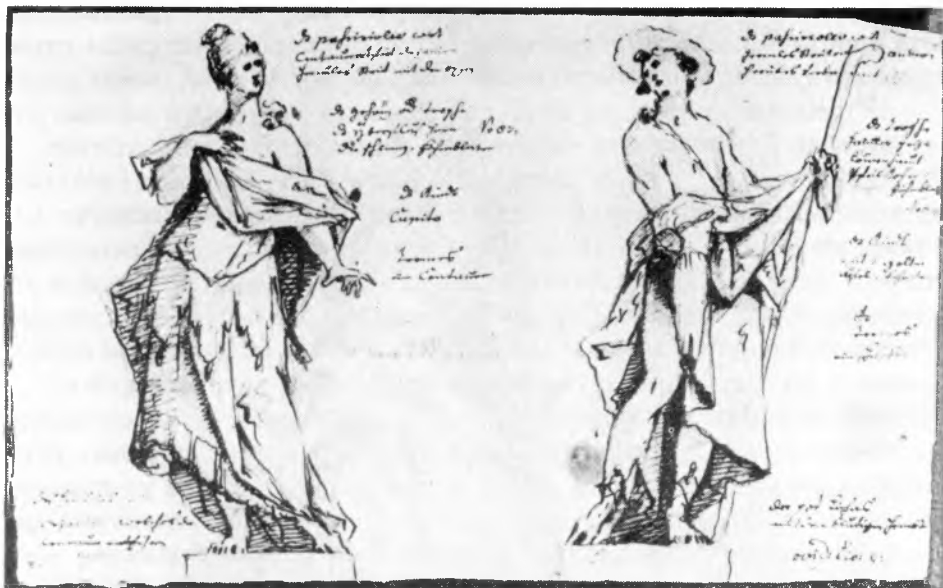
⁵² Por. *Bayerische Rokokoplastik. Katalog...*, s. 88-136, poz. kat. 87-143.



Ryc. 15. Ołtarz główny w kościele w Wemding. Modelletto. Ph. J. Rämpl. 1761 Monachium. Muzeum Miejskie (rep. wg Bayerische Rokokoplastik)

dniającą właściwości materiału realizacyjnego. W modellettach, szczególnie rysunkowych, uwzględniano warianty detalu, stąd też często lewa i prawa strona rysunku mogą się różnić; jako przykłady mogą służyć projekty rysunkowe ołtarza głównego i ołtarza bocznego dla kościoła parafialnego w Helpfau-Uttendorf Johanna Jakoba Schnabla z 1736 r.⁵³ W przypadku większych kompozycji, np. ołtarzy, nagrobków, pomników,

⁵³ *Bayerische Rokokoplastik. Katalog...*, s. 112, poz. kat. 115, 116; także np. projekty ołtarzy dla Maria Taferl w Austrii; I. Schemper-Sparholz, *Unbekannte Altarentwürfe des 17. und 18. Jh. für die Wallfahrtskirche Maria Taferl*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte”, t. XXXVI, 1983, il. 1, 3, 5, 8.



Ryc. 16. I. Günther. Rysunki rzeźb ogrodowych, ok. 1770. Zb. prywatne (rep. wg Bayerische Rokokoplastik)

umieszczano w modellettach także modele figur lub kolorowe szkice kompozycji olejnych obrazów ołtarzowych⁵⁴. Wielkość modelletta i precyzja uwzględniania detali zależała od życzenia zleceniodawcy; prezentowane na wystawie w Monachium w 1985 roku modelletta ołtarzy miały wymiary wahające się od 120-130 cm wysokości (model ołtarza dla wiedeńskiego kościoła Mariahilfe z ok. 1757 r. i model ołtarza wielkiego w Dietramszell – F.X. Schmadla z ok. 1745 r.⁵⁵) do 70-80 cm (model ołtarza w Alte Kapelle w Regensburgu S. Sorga z ok. 1769 r.)⁵⁶. Modelletta przechodziły na własność zleceniodawcy, służyły do weryfikacji realizacji zamówienia, a następnie często wykorzystywane były jako drobna plastyka dekoracyjna, ozdoby zastaw stołowych (*surtue de table*) lub w przypadku modeli ołtarzy pełniły funkcje ołtarzyków domowych.

Etap realizacji dzieła wymagał wykonania modelu: w przypadku realizacji rzeźb w marmurze (kamieniu) lub w brązie wykonywano przeważnie model w skali 1 : 1, przy realizacji rzeźb w drewnie i stiuku postu-

⁵⁴ Bayerische Rokokoplastik. Katalog..., s. 101, poz. kat.104 – Model ołtarza w Wemding, Ph. J. Rämpla, s. 1761 lub model ołtarza w kościele w Donauältheim D. Bergmüllera z ok. 1753, s. 109, poz. kat. 113; por. także P. Volk, *Bemerkungen zu einigen Altarmodel-len des 18. Jahrhunderts*, (w:) *Studien zur Werkstattpraxis...*, s. 269-290, il. 4, 5, 7, 8.

⁵⁵ Por. Bayerische Rokokoplastik. Katalog..., s.102, poz.kat. 105; s.106, poz. kat.110.

⁵⁶ Op. cit., s.109, poz. kat. 112.



Ryc. 17. J. Ch. Kirchner. Junona. 1727. Brema. Kunsthalle (rep. wg Entwurf und Ausführung)

giwano się zazwyczaj bozzettami z naniesioną na nie skalą i siatką podziałów. Model w skali 1 : 1 wykonywali według bozzetta mistrza jego pomocnicy, z tym że – jak wiemy z materiałów dotyczących praktyki wykonawczej G. L. Berniniego⁵⁷ – dokonywał on korekt autorskich realizowanych modeli. Przyjąć możemy, że była to praktyka stosowana w XVII i XVIII stuleciu powszechnie. W warsztatach snycerskich wyszkolenie i umiejętności czeladników i pomocników pozwalały na transponowanie projektów plastycznych mistrza w pełną skalę rzeźby bez konieczno-

⁵⁷ Montagu, *Roman Baroque Sculpture...*, s. 102.

ści realizacji wielkowymiarowych modeli. Modele w skali 1 : 1 wykonywano zazwyczaj z gipsu lub gliny zmieszanej z włosiem lub drobno kruszoną słomą, na drewnianym lub metalowym stelażu, niekiedy również z użyciem barwy, zgodnej z przewidzianym do realizacji materiałem⁵⁸.

Bernini zalecał rzeźbiarzom, aby przemienne poświęcali dzień na rysowanie i dzień na pracę w materiale rzeźbiarskim⁵⁹. Rysunek był, jak już wspomnieliśmy wyżej, istotnym składnikiem warsztatu barokowego rzeźbiarza⁶⁰. Rysunki rzeźbiarzy XVII i XVIII stulecia różnią się niekiedy znacznie od współczesnych im studiów rysunkowych malarzy; z reguły rozpoznać je można nie tylko ze względu na odmienny sposób przedstawiania tematu, lecz i z powodu szeregu charakterystycznych szczegółów.

Ze względu na specyfikę potrzeb rzeźbiarzy, są to zazwyczaj przedstawienia pojedynczych postaci, ukazanych z reguły bez tła lub na neutralnym, ciemnym tle wydobywającym kontur figury. Często postaci mają zaznaczony postument, chociażby w formie jedynie zamarkowanej kilkoma sztychami. Również sposób przestrzennego wydobywania wolumenu figury pozwala rozpoznać w konkretnym rysunku dzieło rzeźbiarza. Są to m.in. takie szczegóły, jak: silne wydobicie pogrubioną kreską niektórych konturów, nie tylko zewnętrznych, markujących przyszłe załamania płaszczyzn bryły (fałd), sposób zaznaczania partii cienia za pomocą szrafowania wskazującego na zamierzony sposób obróbki materiału rzeźbiarskiego, dążenie do uchwycenia masy, przestrzenności bryły oraz ruchu. Proces powstawania koncepcji rzeźby nie zakładał sztywnej kolejności – rysunek – szkic plastyczny (bozzetto); oba sposoby konkretyzacji idei mogły następować po sobie dowolnie lub też przemienne.

RZEŹBIARZ A ZLECENIODAWCA

Tylko nieliczne dzieła rzeźbiarskie powstały w baroku wyłącznie z potrzeby twórczej samych rzeźbiarzy – zdecydowana większość jest efektem konkretnego zamówienia. Punktem wyjścia do realizacji dzieła

⁵⁸ Por. modele Berniniego do rzeźb aniołów z Arma Christi na moście św. Anioła w Rzymie, obecnie eksponowane w Zbiorach Watykańskich. *Bernini in Vaticano*, Roma 1981, s.152-153.

⁵⁹ Montagu, *Roman Baroque Sculpture...*, s. 9.

⁶⁰ Por. H. Keller, *Bildhauerzeichnung*, (w:) *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, t. 2, Stuttgart 1948, szp. 625-639; G. P. Woeckel, *Ignaz Günther. Die Handzeichnungen des Kurfürstlich-bayerischen Hofbildhauers Ignaz Günther 1725-1775*. Weissenhorn 1975; F. Wagner, *Bildhauerzeichnungen des europäischen Barock*, (w:) *Katalog der Salzburger Residenzmuseum*, Salzburg 1978.

O sposobie posługiwania się projektami rysunkowymi w barokowej praktyce rzeźbiarskiej por.: E. Zimmermann, *Kunst-berühme Bildhauer und Stuccadors. Bemerkungen zur südwestdeutschen Skulptur des 18. Jh.*, (w:) *Barock in Baden-Württemberg. Ausstel-*



Ryc. 18. L. F. Roubiliac, Nagrobek Johna Argylla. Modelletto. 1745. Londyn. Victoria and Albert Museum (rep. wg Entwurf und Ausführung)

rzeźbiarskiego bywał, jak wyżej wspomniano, zaaprobowany przez zleceńdodawcę projekt graficzny lub plastyczny. Zlecenie konkretnego dzieła poprzedzać mógł konkurs lub zleceńdodawca zwracał się równocześnie do kilku artystów z propozycją przedłożenia projektu. Od artysty zależało

lung Katalog. Bruchsal 1981, t. 2, s. 25-27; P. Volk, J. B. *Straub 1704-1784*, München 1984, s. 10-41; tenże, *Bildhauer als Zeichner. Zu einigen Entwürfen süddeutscher Rokokobildhauer*, „Kunst und Antiquitäten”, 1985, H. 2, s. 46-55; – M. Stehlik, *Die Bildhaurezeichnungen Josef Winterhalders d.Ä. und Andreas Schweigl's*, (w:) *Studien zur Werkstattpraxis...*, s. 83-101.



Ryc. 19. L. F. Roubiliac. Nagrobek Johna Argylla. Projekt rysunkowy. 1745. Londyn. Victoria and Albert Museum (rep. wg Entwurf und Ausführung)

czy przedkładał on klientowi rysunek czy modelletto przyszłego dzieła. Znamy przypadki, że ubiegający się o to samo zlecenie składali zarówno projekty rysunkowe, jak i plastyczne modelletta, na przykład w 1735 r. starający się o zlecenie na rzeźby ogrodowe dla Duca d'Antin – Edme Bouchardon wykonał rysunek, a jego konkurent, Lambert Sigisbert Adam – bozzetto⁶¹; podobnie było z konkursem na nagrobek Duke'a of Argyll w

⁶¹ Weber, op.cit. s.52.

Westminster Abbey, gdy Roubiliac przedstawił bozzetto, a jego konkurent Ruysbrack – projekt rysunkowy⁶². Zdarzało się, że rysunek prezentacyjny był dziełem innego artysty, a nie projektującego rzeźbiarza, jak w wypadku wspomnianego projektu nagrobka Argylla Roubiliaca, którego rysunek wykonał prawdopodobnie H. F. Gravelot. F. Tietz, ubiegając się o zlecenie mu rzeźb ogrodowych dla rezydencji Seehof koło Bambergu, przedłożył zarówno rysunki, jak i modeletta⁶³. W praktyce Batiment du Roi stosowano przeważnie projekty rysunkowe.

Dziedzina projektowania dzieł rzeźbiarskich nie była jednak wyłącznie domeną samych rzeźbiarzy. Projekty prestiżowych dzieł zamawiano bardzo często u architektów, np. u J. B. Fischera von Erlach dla nagrobków J. Vratislava von Mitrovic w kościele św. Jakuba w Pradze (realizowany przez Ferdynanda Maximiliana Brokoffa)⁶⁴ i Jana Jerzego Wolffa w kościele św. Elżbiety we Wrocławiu (wykonany przez F. M. Brokoffa, jego pomocnika Samuela Pardzyńskiego i kamieniarza Adama Karingera)⁶⁵; projektantów dekoracji teatralnych i okolicznościowych, np. Ludovico Burnaciego dla Pestseule w Wiedniu⁶⁶, malarzy⁶⁷, np. Michała Wilmana projekty ołtarzy śląskich klasztorów cysterskich w Lubiążu (realizowany przez Macieja Steinla, 1681) i Kamieńcu (wykonany przez Krzysztofa Königera, 1705)⁶⁸. We Francji większość projektów rzeźbiarskich realizowanych przez Bâtiments du Roi jest dziełem Charles le Bruna i jego następców w urzędzie⁶⁹. Projektantami prospektów organowych bywali z reguły organmistrze, dostosowujący ich kształt do potrzeb instrumentu⁷⁰. Tak więc rola rzeźbiarza – wykonawcy wystroju figuralnego w procesie powstawania wielkich, prestiżowych dzieł, sprowadzała się w większości przypadków do funkcji realizatorów cudzych projektów⁷¹.

⁶² Baker, op. cit., s.59-60.

⁶³ Lindemann, *Modell und Ausführung...*, s. 241

⁶⁴ Weber, op. cit. s. 53.

⁶⁵ O. J. Blažiček, *Ferdinand Brokoff*, Praha 1976, s. 107, 127.

⁶⁶ G. Schikola, *Wiener Plastik der Renaissance und des Barock*, (w:) *Geschichte der bildenden Kunst in Wien*. Plastik in Wien, Wien 1970, s. 104.

⁶⁷ Warnke, op. cit., s. 243 i nn.; Montagu, *Roman Baroque Sculpture...*, s. 77-91.

⁶⁸ Kalinowski, *Rzeźba barokowa...*, s. 71, 198-199.

⁶⁹ J. Montagu, *Charles le Brun and his Sculptors. A Reconsideration in the Light of Some Newly Identified Drawings*, „Burlington Magazine”, 1976, s. 88-94.

⁷⁰ Np. projekt organmistrza Jana Michała Ródera z Berlina dla prospektu organowego kościoła Marii Magdaleny we Wrocławiu, zrealizowanego przez Jana Jerzego Urbańskiego 1722-1725. Kalinowski, op.cit., s. 128.

⁷¹ Por. R. Enggass, *Un probleme du baroque romain tardif Projets du sculptures per des artistes non sculpteurs*, „Revue de l'art”, 31, 1976, s. 21-32; J. Montagu, *Disegni, Bozzetti, Legnetti and Modelli in Roman Seicento Sculpture*, (w:) *Entwurf und Ausführung...*, s. 9-13.

Oczywiście, i rzeźbiarze projektowali ołtarze, epitafia czy figury ogrodowe, wystarczy przywołać nazwiska: Berniniego, Algardiego, Duquesneya, Baptista Strauba, Raffaella Donnera, Baltasara Permosera czy Ignacego Günthera. Rzeźbiarze-projektanci to przede wszystkim artyści stale zatrudniani przez dwór lub klasztor, twórcy cieszący się szeroką renomą lub działający na peryferiach kulturowych, gdzie nie napotykali na znaczącą konkurencję architektów i budowniczych.

Tym niemniej redukcja roli rzeźbiarza w procesie realizacji wielkich dzieł, w oczywisty sposób osłabiała ich motywację innowacyjną. Podporządkowanie się obcym projektom wymagało od rzeźbiarza raczej rozwiniętych zdolności adaptacyjnych niżli pielęgnowania indywidualnego stylu.

Przyjęcie przez zleceniodawcę projektu do realizacji nie oznaczało bynajmniej, że jego wykonanie będzie przekazane w ręce projektanta. Gromadzone w wyniku konkursu lub kilku równoległych zleceń projekty pozostawały do dyspozycji zleceniodawcy i od niego wyłącznie zależał wybór realizatora lub realizatorów. Często też projekty te stanowiły materiał do ostatecznego opracowania tematu, które zlecano innemu rzeźbiarzowi. Charakterystycznym przykładem może być przebieg realizacji figury św. Jana Nepomucena na Moście Karola w Pradze, do której rysunkowy projekt wykonał architekt Jean Baptiste Mathey, bozzetto – rzeźbiarz Matthias Rauchmiller, pełnowymiarowy model dla realizacji odlewu – inny rzeźbiarz, Jan Brokoff, a sam odlew był dziełem norymberskiej pracowni Herolda⁷². Ferdynand Tietz, wykonując nagrobek Franza Georga von Schonborna w katedrze w Trewirze, realizował projekt Hansa Johanna Wilhelma von der Auwera⁷³.

W przypadku wielkich zamówień wymagających udziału znacznej liczby wykonawców, częstym zjawiskiem było angażowanie do realizacji projektu nie jednego zespołu, lecz kilku warsztatów lub „podzlecanie” części pracy różnym warsztatom, specjalistom (stolarzom, kamieniarzom, odlewnikom) lub rzeźbiarzom. Wszystkie wielkie i prestiżowe projekty Berniniego realizowali rzeźbiarze nie powiązani z nim zależnością warsztatową, lecz ofiarowujący swe usługi na wolnym rynku wykonawczym, tak zwani *giovani* lub *operarij*: Antonio Raggi, Domenico i Giovanni de Rossi, Domenico Prestinari, Giovanni Battista Morelli, Antonio i Cosimo Fanelli, Ercole Ferratta, Andrea Bolgi i in.⁷⁴

Niektórzy z nich, z biegiem czasu, uzyskiwali dla swoich pracowni status wziętych warsztatów rzeźbiarskich (Ercole Ferratta), inni pozostawali na trwałe w roli jedynie realizatorów.

⁷² *Johannes von Nepomuk 1393-1993. Katalog Bayerisches Nationalmuseum München* 1993, s. 114-123, poz. kat. 24-27.

⁷³ B. W. Lindemann, *Zeichen und Modell in Oeuvre des F. Tietz*, (w:) *Studien zur Werkstattpraxis...*, s. 64.

⁷⁴ Montagu, *Roman Baroque Sculpture...*, s. 126-150.

Wykonanie, na początku XVIII wieku, wystroju barokowego kościoła klasztornego w Kamieńcu Ząbkowickim było dziełem trzech pracujących równocześnie warsztatów rzeźbiarskich – Krzysztofa Königera, Tomasza Weissfeldta i Antoniego Jörga, przy czym rolę koordynatora spełniał, jak się wydaje, Krzysztof Königer⁷⁵. We Lwowie w XVIII wieku rzeźbiarze – kierownicy samodzielnych warsztatów, podejmując większe i bardziej pracochłonne zlecenia łączyli się w „bractwa” – czasowo zawiązywane spółki ponoszące odpowiedzialność za prawidłowe i terminowe wykonanie pracy⁷⁶.

Jak więc, w świetle powyższych uwag, wyglądał problem innowacyjności rzeźby barokowej? Momentem decydującym był styk praktyki warsztatowej ze sferą odbioru dzieła, zarówno przez zleceniodawców, jak i ogół odbiorców⁷⁷.

Dla XVII i XVIII wiecznych odbiorców dzieł plastycznych rzeźba była głównie nośnikiem określonych przez jej ikonografię treści religijnych, filozoficznych lub politycznych. Forma wizualna dzieła nie miała charakteru autonomicznego, była przede wszystkim środkiem służącym do przekazania w możliwie adekwatny sposób określonego przesłania. Pozbawiona w sferze odbioru cech indywidualnych, odczytywana była wraz z zawartą w niej treścią i nie funkcjonowała w świadomości odbiorców jako zjawisko czysto estetyczne, jako wyraz ekspresji jednostki twórczej. Dowodzi tego m.in. ambiwalentny stosunek do problemu autorstwa dzieła, co miało, oczywiście, także swe korzenie w kolektywnym i przeważnie anonimowym charakterze realizacji. Nie znaczy to jednak, że nie dostrzegano różnic czy zmian zachodzących w stylistyce lub niekiedy takich zmian nie postulowano. Forma miała jednak przede wszystkim służyć możliwie najlepszemu przekazywaniu zawartych w dziele rzeźbiarskim treści, stąd też musiała stosować się do oczekiwań wizualnych odbiorców, podporządkowując swój styl obowiązującym zasadom retoryki i teatralności. Dla odbiorcy strona formalna dzieła miała znaczenie drugorzędne, koncentrował się on bowiem nie na odbiorze estetycznym formy, lecz na emocjonalnym lub racjonalnym odczytaniu przesłania zawartego w dziele. Uwagi i postulaty zleceniodawców i ich doradców dotyczyły w zasadzie

⁷⁵ Kalinowski, *Rzeźba barokowa...*, s. 154-164, 198-199.

⁷⁶ Gebarowicz, op. cit., s.20

⁷⁷ J. M. Łotman, *Kunst als Sprache. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst*. Leipzig 1981, zwłaszcza część: *Theorie und Methodologie*, 1. *Kultur-Information-Sprache*, s. 23-24, jak również rozwinięcie tego problemu na gruncie badań literaturoznawczych – M. Głowiński, *Style odbioru*, Kraków 1976. O funkcjonowaniu na Śląsku w XVIII w. różnych stylów odbioru, por. K. Kalinowski, *Kunstzentrum und Provinz. Wien und die Schlesische Kunst des 18. Jahrhunderts*, (w:) *Wien und der europäische Barock.. Acta XXV Internationaler Kongress für Kunstgeschichte*, Wien 1983, t. 7, s. 103-110; także Kalinowski, *Rzeźba barokowa...*, s. 261-264.

treści, a nie formy plastycznej dzieła. Czynnikiem emocjonalnego odbioru był przy tym silniejszy w grupach odbiorców o niższym poziomie intelektualnym.

Uchwytne dla nas zmiany formalne mają swe źródło nieomal wyłącznie w konkretnych zapotrzebowaniach społecznych – życzeniach poszczególnych zleceniodawców lub całych grup odbiorców. Oczywiście, środowiska dworskie były ze swej natury bardziej chłonne na wszelkie nowinki artystyczne niż środowiska miejskie lub obszary peryferyjne kulturowo. Stąd też silniejszym naciskom innowacyjnym poddawani byli rzeźbiarze pracujący w Rzymie, Paryżu, Wiedniu, Dreźnie czy Berlinie niż mający swe warsztaty w Pradze, Wrocławiu czy Lwowie.

Z drugiej strony, nie można nie zauważyć faktu, że rzeźbiarze doby baroku, podobnie jak artyści wszystkich innych epok, poszukiwali wzorów, schematów wizualnych i modeli wzorcowych w dziełach swych poprzedników i ciesząc się największym prestiżem realizacjach współczesnych. Stosowane formuły stylowe czy przyjmowane wzorce ułatwiały im realizację konkretnego zamówienia, podsuwając warianty rozwiązań opracowywanego tematu, zarówno te powszechnie stosowane i już zaakceptowane, jak i nowatorskie, lecz nie w takiej mierze, by naruszały one czytelność odbioru przesłania. „Sektor swobody” tematycznej i formalnej był bowiem dla rzeźbiarzy XVII i XVIII wieku zawsze znacznie mniejszy, niż „sektor konieczności”⁷⁸. Rzeźbiarz zmuszony był już w momencie wstępnego komponowania dzieła liczyć się z konkretnymi postulatami zleceniodawcy, musiał – chcąc uzyskać zamówienie – dostosować swój repertuar do oczekiwań klienta; nie tylko starać się możliwie atrakcyjnie zaprezentować dzieła, lecz liczyć się także z panującymi przyzwyczajeniami wizualnymi.

Z innowacjami w rzeźbie barokowej mamy więc do czynienia przeważnie tam, gdzie zlecenie wychodziło poza utarte ramy schematów, gdzie oczekiwania i postulaty zleceniodawców, wypływające zazwyczaj z przesłanek pozaartystycznych, wymagały odejścia od schematów. W takich wyjątkowych punktach spięcia następowała krystalizacja nowych rozwiązań formalnych, które z perspektywy historycznej mogą rysować złudną wizję nieprzerwanego rozwoju, stałego poszukiwania nowych rozwiązań przez suwerennych w swych decyzjach artystów.

Do takich zaskakujących zjawisk, jednak jedynie sporadycznie, dochodzić mogło na obszarach peryferyjnych, gdzie pasywność oczekiwań wizualnych odbiorców i ich koncentracja wyłącznie na stronie treściowej dzieła pozwalała rzeźbiarzom na eksperymenty formalne. Ze zjawiskiem

⁷⁸ W. Lichaczowa, D. Lichaczow, *Artystyczna spuścizna dawnej Rusi a współczesność*. Tłum. P. Levin, Warszawa 1977, s. 104 nn.

takim mamy do czynienia w rzeźbie lwowskiej połowy XVIII wieku, gdy tradycyjnie wyszkoleni cechowi rzeźbiarze, nie mający kontaktów z wielkimi ośrodkami artystycznymi, niekiedy analfabeci, zaczęli wykorzystywać dostępne im bozzetta – *primo pensiero*, jako wzorce realizacyjne – modelletta, przenosząc ich szkicową formę w pełną skalę realizowanego dzieła⁷⁹.

W sumie jednak organizacja produkcji, system kształcenia i konserwatywny styl odbioru powodowały, że rzeźbiarze działający poza centrami artystycznymi, niezależnie od tego czy byli związani z dworami czy pozostawali typowymi mistrzami cechowymi, podatni byli bardziej na kontynuowanie tradycji, niżli na nowatorstwo formalne. Z dwóch rodzajów oryginalności: jednej – realizującej się jako interpretacja i przedłużenie tradycji, i drugiej – urzeczywistniającej się przez zerwanie wszelkich więzów z tradycją, rzeźbiarze barokowi reprezentowali ten pierwszy.

THE CRAFTSMANSHIP OF THE BAROQUE SCULPTOR

Summary

This article is devoted to the problematic of craftsmanship of the 17th and 18th century Baroque sculpture. Two aspects of this issue are discussed: the first concerns the craftsmanship itself, the techniques of producing sculptural art work and the organization of sculptural production, while the other refers to the training of sculptors, their social and vocational position, and the functioning of commissions market. Moreover, in the context of the practice of craftsmanship, the issue of visual tradition and the problem of stylistic innovations of Baroque sculptors are discussed.

In the subsequent chapters, the following issues are presented: the apprenticeship, ways of training, social position of sculptors, technological process of sculpture production in the 17th and 18th centuries, sculpture polychromy, types and kinds of polychromy, the problem of material illusion associated with color, popular materials used for sculpturing at that time, the functioning of the commissions market and the relationship between a sculptor and a patron.

Various plastic forms which are essential stages in the production of Baroque sculpture are also discussed, such as: preliminary sketches, plastic designs – bozzetta, presentation models – modelletta, realization models, and sculptors' drawings.

⁷⁹ Autor przygotowuje artykuł na temat źródeł stylowych lwowskiej rzeźby rokokowej.