

57. *Wojciechowski*: o. c., p. 19. *Kopera-Pagaczewski*: o. c. Polskie Muzeum p. 3, fig.
58. *F. Kopera*: Wit Stwosch w Krakowie. Roczn. Krak. X. Kraków 1907, p. 79 i n.
59. *Kopera*: o. c., p. 112.
60. Za łaskawe publikowanie fotografii uprzejmie dziękuję PP.: Doc. dr. A. Bochnakowi (fig. 12), inż. Fr. Mączyńskiemu (fig. 6), oraz Urzędowi Konserwatorskiemu w Krakowie (fig. 1).

KS. SZCZĘSNY DETTLOFF (POZNAŃ) — TROCHĘ GOTYCKIEJ RZEźBY WIELKOPOLSKIEJ.

Trzeba mi zacząć od wytłomaczenia tego nieco feljetonowego nagłówka. Otóż, co poniżej podaję, nie jest wynikiem systematycznych poszukiwań, na które nie pozwalały mi dotychczas liczne zajęcia natury pedagogicznej. Są to jedynie znaleziska, powiedziećby można, raczej przypadkowe, na które natknąłem się z okazji wizyt kościołów wielkopolskich z ramienia tutejszej Kurji Arcybiskupiej, kiedy ta czy owa świątynia odnawiać się miała. Ale właśnie ta przypadkowość świadczy znamienne o wielkim bogactwie zabytków ukrytych jeszcze po naszych kościołach — mimo inwentarza J. Kohtego, którego do niedawna tak bardzo dzielnicy wielkopolskiej zardoszczono. Aż wydobywane nieledwie z dnia na dzień z zapomnienia, zabytki kościelne — i to nie tylko gdzieś poukrywane po strychach, ale zdobiące dziś jeszcze nasze świątynie, przez inwentaryzatora niemieckiego całkiem niewymienione — przekonały, że Kohte wyjawiał tylko nieznaczną część tego, co istotnie posiadamy. A nadto nie wspominajmy już o tem, że podane w tej inwentaryzacji pomniki naszej przeszłości nieczęsto są tam zaopatrzone w reprodukcje i zbywane przeważnie krótkimi notatkami.

Wobec takiego stanu rzeczy nie można pominąć milczeniem pierwszego na naszym gruncie wysiłku A. Brosiga²⁾, by naprawić niedociągnięcia inwentarza Kohtego, o ile chodzi o naszą gotycką rzeźbę regionalną. Bo chociaż wartość prac Brosiga ucierpiała przez metodologicznie niewłaściwe i chaotyczne nastawienie autora do zagadnień związanych z rzeźbiarstwem wielkopolskiem, to przecież materiał w nich zebrany ułatwił już coś niecoś orjentację w naszej średniowiecznej kulturze artystycznej.

Czytając zaś przed niedawnym czasem w Biuletynie artykuł J. Dutkiewicza o gotyckiej rzeźbie XV i XVI w. w Małopolsce południowo-zachodniej, uważałem i ja za wskazane, by dorzucić do rozświetlenia sprawy naszego rzeźbiarstwa polskiego te drobne przyczynki, które przypadkowo posiadałem — tem więcej, że niepodob-



Ryc. 1. Czerlejno. Madonna; całość i detal.

na nam w warunkach obecnych oglądać się na wyniki dokonującej się inwentaryzacji państwowej, na które bez wysiłku własnego długo czekaćby nam przyszło. Jeżeli zaś w tym artykule obok zabytków rzeźbiarstwa Wielkopolskiego o wysokiej wartości artystycznej podaję także mniej wartościowe, czynię to dlatego, że i one mówią nam, choć językiem o mniejszym polorze, o odrębności naszej kultury twórczej, niekiedy zaś nawet o wcale zajmującym podejściu podrzędnych jej reprezentantów do zagadnień t. zw. wielkiej sztuki.

Zebrane przyczynki przedstawiam w porządku mniej więcej chronologicznym.

I.

W drewnianym kościele we wsi Czerlejno pod Kostrzynem (pow. Środa) stała zapomniana w kruchcie drewniana Madonna z Dzieciątkiem (ryc. 1). Jest to niewątpliwie figura ołtarzowa z pierwotnego kościoła, który z fundacji metropolitalnej Kapituły gnieźnieńskiej stanął tam we wczesnym już średniowieczu³⁾. Figurę tę przeniesiono następnie do obecnego kościoła, wzniesionego z fun-

damentów w 1743 r. Kohte nie wymienia go całkiem. Łukaszewicz zaś powiada, że nie zawiera on w sobie żadnych zgoła pomników przeszłości⁴⁾ choć znaleźć tam można ołtarz o nieprzeciętnych formach barokowych z figurami o poważnej wartości artystycznej i szereg innych zabytków rzeźbiarskich z różnych okresów.

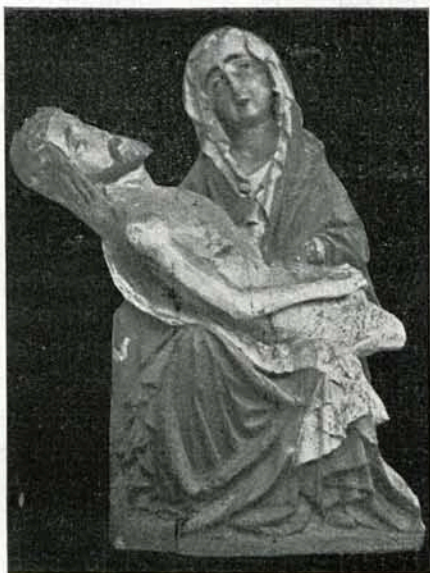
Wiadomości historyczne o naszym posagu są dość skąpe. W aktach wizytacji archidiakona poznańskiego Świętosława Strzałkowskiego z 1638⁵⁾ czytamy, że na jednym z dwóch bocznych ołtarzy „*votivae tabellae argenteae duae sunt affixae super imaginem B. M. V.*”: Uzupełnia tę wiadomość wizytacja Franciszka Libowicza z 1727⁶⁾, podając wzmiankę, że na jednym z trzech już ołtarzy bocznych, mianowicie na drugim po stronie ewangelji, stała „*imago antiqua B. M. V.*”, gdy inna „*imago sculpta Assumptionis B. M. V.*” zdobiła ołtarz wielki. Ze wspomnianego ołtarza bocznego nie przeniesiono naszej rzeźby już na żaden z dwu bocznych nowego kościoła, ponieważ wizyta biskupa poznańskiego Tymoteusza Górzeńskiego z r. 1812 przy wyliczeniu ołtarzy, wymieniając dokładnie zdobiące je obrazy i rzeźby, nic już o niej nie wspomina⁷⁾.

Nasza Madonna (przeszło metrowej wysokości) jest pokryta straszliwą powłoką brązową, pod którą, jak się zdaje, niszczała pierwotne polichromja bez śladu. Pozatem jednakże stan zachowania jest wcale dobry, choć brak berełka i korony. Stylistycznie jest nasza rzeźba zbliżona do siedzącej Madonny z Nowej Wsi Królewskiej w poznańskim Muz. Archidiecezjalnem⁸⁾ i pochodzi niewątpliwie z tej samej co i ta pracowni. Wskazują zaś na to następujące wspólne znamiona: u Matki Boskiej twarz okrągła, wypukłe oczy, wąski nos, małe usta o nieco wysuniętej górnej wardze, wysokie czoło, włosy, spadające w tych samych puklach, gruba szyja, wąska partja ramion, grube i prosto wyciągnięte palce u rąk i ich pozycja niemal identyczna, płaszcz tak samo odsłaniający na piersiach szatę spodnią; nagie Dzieciątko ma zaś podobną jakby spłaszczoną głowę o wielkich uszach i jest w obu wypadkach tak samo tegie.

Madonnę nowowiejską uważa Brosig za pochodzącą „przypuszczalnie z warsztatu śląskiego”, a datuje ją na rok ok. 1420. Hipoteza o śląskim pochodzeniu jest konikiem, na którym autor ujeżdża poprzez połowę XV w. wskutek pracy Wiesego o rzeźbie śląskiej tego czasu⁹⁾, nie tylko sprowadzając nasze rzeźbiarstwo wielkopolskie do niewolniczej zależności od wpływów śląskich, ale poczytując je przeważnie wprost za import ze Śląska, szczególnie z Wrocławia. Jak Matka Boska z Nowej Wsi, tak i Madonna czerlejeńska powstały obie niewątpliwie na gruncie wielkopolskim, jako wyraz szeroko rozprzestrzenionych w ówczesnej środkowej Europie tych

samych zamierzeń artystycznych, które nie ogniskowały się przecież jedynie na Śląsku¹⁰).

Datę zaś obu tych zabytków należałoby przesunąć wstecz na ostatnią ćwierć XIV w. ze względu przede wszystkim na wyrazistą frontalność pozycji, która już po 1400 r. ustępować zaczyna esowatemu przygięciu postaci. Inaczej bowiem jakże wytłumaczyć wyraźne różnice w poruszeniu postaci pomiędzy Matką Boską czempiąską, patowaną przez autora podczas ok. 1420 r., a Madonną nowowiejską i czerlejeńską? Mianowicie że wszystkie one zdaniem Brosiga pochodzić mają „prawdopodobnie” czy „przypuszczalnie,” z warsztatu śląskiego¹²).



Ryc. 2. • Nowe Miasto n/Wartą. Pietà.

II.

W gotyckim halowym kościele parafjalnym w Nowym Mieście n. Wartą (pow. Jarocin¹³) oglądałem niewielkich rozmiarów drewnianą Pietà. Rzeźbie brak nóg Chrystusa i lewej ręki Matki Boskiej oraz palców u rąk Zbawiciela, któremu pozatem w czasie niedawnym utracono nos. Całość pokryta jest bezwartościową nowoczesną polichromją. Kohte wymienia tę grupę jako „derbes Schnitzwerk der Spätgotik”¹⁴). Mówi o niej pokrótce i reprodukuje ją również Brosig¹⁵), którego rycina jednakże daje tak mylne o rzeczywistym wyglądzie grupy wyobrażenie, iż należy ją podać ponownie, temwięcej, że i w tym wypadku datowanie jak i wywody formalne autora są nieścisłe.

Skąd się ta rzeźba wzięła w kościele nowomiejskim, niewiadomo. W aktach wizytacyjnych, zachowanych od 1683 r. nigdzie wzmianki o niej няма. Również w zapiskach parafjalnych XIX w. aż do lat ostatnich o naszej grupie głucho. Może była ona dawniej figurą przydrożną, na co wskazywać się zdaje poza niewielkimi jej rozmiarami, zwłaszcza jej podniszczony stan dzisiejszy. Bo że pochodzi z Nowego Miasta, nie ulega wątpliwości¹⁶). O datę dla rzeźby nietrudno: pochodzi ona z czasu około 1420. Brosig wyznacza czas jej powstania „na początek XV w.”, gdy najklasycz-

niejsza z naszych wielkopolskich, Pietà wągrowiecka¹⁷⁾ przypada według tego autora na r. „ok. 1400”. Nie uwzględnił on widocznie zgoła odmiennego fałdowania szat u obu tych Madonn, które w grupie nowomiejskiej są znacznie uspokojone i zwierają dolną część kompozycji dwoma wielkimi fałdami, przecinającemi ją poprzecznie.

Co do pracowni z której wyszła rzeźba nowomiejska, niczego konkretnego narazie powiedzieć niepodobna. Jest to niewątpliwie praca jakiegoś rzeźbiarza wielkopolskiego, niekoniecznie poznańskiego, wprowadzie nie na poziomie Pietà wągrowieckiej, ale zato może nacechowana pewną swoistą odrębnością w porównaniu z licznymi tego typu tematami, w XV w. w całej Europie niezmiernie popularnymi. Tę swoistość formalną zauważył już Brosig, wskutek czego nie śmiał on ani nowomiejskiej ani też współczesnej jej łódzkiej grupy przypisać swemu Wrocławowi czy jakiemuś innemu nieuchwytnemu „warsztatowi śląskiemu”.

Nasze polskie Pietà stanowią bezsprzecznie grupę twórczą, której okazy zebrane i opracowane naukowo jako całość mogłyby tak liczebnie swym bogactwem, jak szczególnie formalnymi i koncepcyjnymi swymi odmianami przyczynić się waleśnie do rozproszenia ciemności, w jakich wciąż jeszcze pogrążona jest historia rzeźbiarstwa polskiego XV w. Zdajemy sobie dziś dobrze chyba sprawę, że powoływanie się na Wrocław czy Śląsk, jako jedyny niemal środek eksportu rzeźbiarskiego do Wielkopolski czy nawet do Polski wogóle, nie wytrzymuje krytyki. Jeżeli zaś autor tej koncepcji sądzi, że „mniejsze znaczenie posiada kwestja, czy rzeźba wągrowiecka powstała w warsztacie wrocławskim lub wielkopolskim”¹⁸⁾, oportunistycznego tego stanowiska bez zastrzeżeń przyjąć nie można, kiedy chodzi tu przecież o stwierdzenie w Wielkopolsce poważnego siedliska średniowiecznej kultury artystycznej. Gdy Wiese podniósł znaną porażkę z pomysłem swym, by uznać wrocławski prymat dla typu tamtejszej „Pięknej Madonny”, wobec innych podobnych rzeźb (Toruń, Wiedeń, Salzburg, Bonn), centralistyczne idee śląskie tego autora silnie podważone zostały. Czy nie znajdują się i dla naszej rzeźby wielkopolskiej także gdzie indziej w Europie środkowej analogje jako czynniki inspiracyjne? Niewątpliwie, tem bardziej, że spostrzegamy w naszej sztuce sporo odmian rodzimych, które ją koniecznie z środowiskiem śląskiem wiązać muszą¹⁹⁾.

III.

Ażeby dać wyobrażenie, jak dobitnie ta rodzimość naszej rzeźby późnogotyckiej wyodrębniła ją nieraz ze sztuki współczesnej, przedstawiam tu dwa inne zabytki z tegoż Nowego Miasta, dla

których koncepcji gdzieindziej w Polsce czy zagranicą trudno będzie o analogję. Nie zdradzają one w prawdzie dłuta artystów najwyższej klasy, a drugi z nich nawet zbliża się do sztuki ludowej. Mimo to opublikować je warto dlatego, że obie koncepcje nowomiejskie nie są odosobnione na ziemi wielkopolskiej, bo zainspirowane zostały podobnemi w kościele parafialnym w niezbyt odległej Środzie.

Pierwsza z tych rzeźb, o kształcie tympanonu, z piaszkowca, przedstawiająca popiersie Boga Ojca błogosławiącego, znajduje się na zewnątrz kościoła nowomiejskiego nad jego wejściem południowym. Kohte zalicza ją do wczesnego renesansu, niewątpliwie z powodu okalającej postać łaski półkolistej, przerywanej gałkami, podczas gdy średzką, w pomysłach i formie bardzo jej bliską, oddaje jeszcze późnemu gotyko-

wi²⁰). Obie rzeźby wykonał bezsprzecznie ten sam rzeźbiarz, o którym autor powiada pochlebnie, że kształcił się „in einer grösseren süddeutschen Schule“, gdy chodzi o Środę, a którego pomija milczeniem, notując rzeźbę nowomiejską. Na czem oparł to swoje twierdzenie, Kohte nie zdradza. Tyle w każdym razie jest pewnem, że z dwóch tych rzeźb jednego dłuta przejawia się w nowomiejskiej w stosunku do wcześniejszej średzkiej, wyraźnie dostrzegalny postęp, wyrażający się — przy całkowitem zachowaniu dziwnie hieratycznej frontalności postaci — w Nowem Mieście nie tylko w owym ornamentalnem obramieniu renesansowem, ale przede wszystkim w pewnem posunięciu się formy ku dobitniejszemu naturalizmowi (anatomja twarzy i palców błogosławiącej ręki, pukle włosów i brody).

Jeżeli szukać wypadnie dla niezwykłych tych koncepcyj wzorów, na których oparł się ich twórca, a które przedtem posłużyć mogą jako pomoc przy datowaniu rzeźb, to zdaje się że poważną



Ryc. 3. Nowe Miasto. Płaskorzeźba.



Ryc. 4. Kościół parafialny w Środzie. Płaskorzeźba.



*Ryc. 5. Nowe Miasto n. Wartą. Kościół parafialny.
Ostatnia Wieczerza.*

rolę odegrać tu musiały wczesne ryciny Dürera (stylizowane obłoki np. jak w *Apokalipsie*, sama postać Boga Ojca w ruchu i zarzuceniu płaszcza przy lewej ręce z kulą świata podobna do tejże postaci na miedziorycie „*Madonny z Konikiem polnym*”). Że zaś korona na rzeźbie średzkiej mimo swej nieco fantazyjnej stylizacji zbliża się formą już do koron książąt z dürerowskiego „*Łuku Triumfalnego*” dla Cesarza Maksymiljana, tympanon w Środzie powstał zapewne po 1515 r., nowomiejski zaś — ze względu na wspomniany dodatek renesansowy i żywsze tendencje naturalistyczne — dopiero po 1520 r.

Pracownia wcale tego oryginalnego w pomysle mistrza miała swą siedzibę bezprzecznie w Wielkopolsce, czemu nie przeczy, ale czego nie podkreśla wyraźnie Kohte, wysyłając go jedynie na naukę do jakiejś nieokreślonej bliżej „szkoły” południowo-niemieckiej. Czy stałem miejscem pracy naszego artysty był Poznań, czy też może Środa, należąca jako miasto królewskie i miejsce sejmików województwa w tym czasie do najruchliwszych miast wielkopolskich, tego i w tym wypadku narazie rozsądzić niepodobna. Może znajdują się w tym zasięgu czasem inne jeszcze prace naszego rzeźbiarza, które pozwolą nam zagadkę tę rozwiązać.

IV.

O łączności artystycznej pomiędzy obu wspomnianymi miastami świadczą jeszcze dwa inne zabytki o równym temacie, choć różne materiałem rzeźbiarskim i pierwotnem przeznaczeniem. Jest to „*Ostatnia Wieczerza*” z piaskowca w kościele w Środzie i dawniejsza predella drewniana któregoś z ołtarzy w Nowem Mieście²¹). Obie prace nie odznaczają się w prawdzie zbyt wysoką klasą artystyzmu, choć właściwą ich ocenę utrudnia nie ze wszystkim dobry



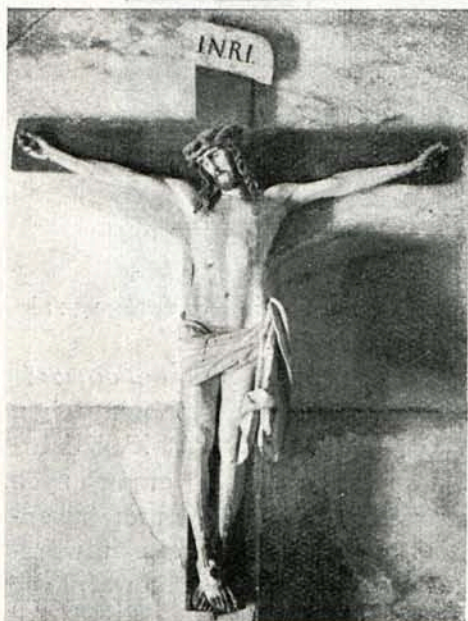
Ryc. 6. Środa. Kościół parafialny. Ostatnia Wieczerza.
(piaskowiec)

stan zachowania, szczególnie zabytku średzkiego²²). Są one wszakże dość zajmujące, by przypatrzyć się im bliżej.

Kohte zalicza „Cenacolo“ średzkie, które reprodukuje, do rzeźby późnogotyckiej, nazywając ją „derbe Arbeit eines einheimischen Handwerkers“, gdy pracę nowomiejską przenosi na „XVI-XVII Jahrhundert“ (sic!). Podobnie jednak, jak w poprzednio omawianych popiersiach Boga Ojca, w obu miastach, nie spostrzegł autor inwentarza i w tym wypadku licznych analogij pomiędzy obu utworami, które najwyraźniej wskazują na to, że twórca — niewątpliwie artysta cechowy czy ludowy — predelli nowomiejskiej czerpał swe natchnienie z owej rzeźby średzkiej, powstałej wcześniej, bo w pierwszej ćwierci XVI w. Nietrudno o analogje w całych partjach zabytków, jak n. p. około postaci Chrystusa ze śpiącym św. Janem (ten sam ruch, talerz z jagnięciem, Judasz w przeciwnej stronie stołu, dosłownie powtórzona konwia itp.). Sądze jednak, że z datą powstania rzeźby nowomiejskiej zbyt daleko naprzód posuwać się nie można, przedewszystkiem ze względu na żywe tu jeszcze tradycje gotyckie, objawiając się szczególnie w znacznym pomniejszeniu rozmiarów figurek na planie przednim, w stosunku do postaci za stołem, pośród których nadto góruje odmiennymi rozmiarami postać Zbawiciela²³). Trudno sobie wyobrazić, ażeby rzeźbiarz — nawet ludowy — który po swojemu potrafił swemu Chrystusowi nadać formę i charakter niemal że monumentalne, nie miał być znaleźć na przełomie XVI na XVII w. wzoru, odpowiadającego bardziej duchowi tego późnego okresu²⁴). Uwzględnić trzeba i to, że nasza rzeźba zdobiła jeden z ołtarzy jako predella, co zapewne nakładało na rzeźbiarza tem większy obowiązek dostosowania się do wymogów czasu. Wobec tego sądze, że nie wolno przesuwac daty nowomiejskiej tej rzeźby poza połowę XVI w.

V.

Kiedy już mowa o zajmującym również swą architekturą halową kościele w Nowem Mieście, nie mogę pominąć milczeniem gotyckiego Krucyfiksu zawieszonego w kruchcie. Kohte o tym za-



Ryc. 7. Czerlejno. Kościół parafjalny.
Krucyfiks.

bytku, posiadającym poważne walory artystyczne, nie wspomina całkiem. Jest on, poza drobnymi uszkodzeniami zachowany wcale dobrze, chociaż gruba powłoka późniejszej farby zamazała delikatność formy plastycznej.

Motywy twórczym nie jest tu, jak np. u Wita Stosza, pozostawienie w silnym napięciu dramatycznym ostatniego aktu tragedji Syna Człowieczego, lecz jakoby liryczne zakończenie tej tragedji. Twarz Chrystusa nie zachowała już śladów cierpienia całej drogi krzyżowej, ale pociąga spokojem uciszonego bólu po dokonaniu dzieła zbawienia. A spokój ten udziela się i ciału Zbawiciela, wy-

prężonemu wprawdzie na drzewie Krzyża, ale bez tych znamion przebytych męk, jakie widzimy np. na Krucyfiksie Stosza w Krakowskim Kościele Marjackim. Ten lejtmotyw znajduje swój oddźwięk również w perizonium, spadającym w spokojnych fałdach i tylko na końcach zagiętem jakoby w ostatniem bezsilnem już poruszeniu. W pocz. XVI w., z którego pochodzi nasz Krucyfiks, nieczęsto spotykamy się z tem lirycznym ujęciem tematu, poza Włochami, do których wpływu jednak naszego zabytku odnieść nie podobna ze względu na typ Chrystusa, jego proporcje anatomiczne i sposób związania opaski biodrowej. Sądzę że spokojne to ujęcie Ukrzyżowanego, z którem rzeźbiarstwo polskie staje obok udratyzowanych wysokim naturalizmem postaci samej i wirującym perizonium Krucyfiksów kierunku stoszowskiego bierze swoje natchnienie ze sztuki niderlandzkiej, eyckowskiej przedewszystkiem²⁵⁾, a znajdującej swój wyraz w plastyce niemieckiej np. w niderlandyzującym „Ukrzyżowaniu” z końca XV w. w Stendale brandenburskim²⁶⁾. Nie chcę tem samem twierdzić, jakoby twórca Krucyfiksu nowomiejskiego brał wzór z tej sztuki i jej przejawów, poza Niderlandami wprost, a zwrócić jedynie uwagę na liczne czynniki twórcze, często podrzędnego zdawałoby się znaczenia, które mo-

głyby przyczynić się do zrozumienia pewnych uderzających przejawów swoistych w koncepcjach naszej sztuki polskiej. Bo że zabytek do niej, a ściślej do wielkopolskiej zaliczyć trzeba, nie będzie ulegało wątpliwości.

VI.

Do niewątpliwie wybitniejszych zabytków gotyckiej sztuki rzeźbiarskiej na terenie wielkopolskim zaliczyć trzeba drewniany posąg św. Anny Samotrzeciej w kościele parafjalnym w Kotlinie (pow. Jarocin), figurę o półtorametrowej niemal wysokości. Kohte ani tej rzeźby ani kościoła samego, który kryje w swym wnętrzu jeszcze inne, ale już późnobarokowe zabytki rzeźbiarskie, nie wymienia wcale, może dlatego, że dzisiejsza świątynia kotlińska pochodzi dopiero z 1858 r., choć sam neogotyłk nie należy zgół do budowli architektonicznie obojętnych²⁷). Nasza rzeźba ikonograficznie typu tychże wyobrażeń gotyckich, w którym św. Anna piastuje Najsw. Pannę na jednym, a mniejsze od Niej Dzieciątko na drugim ramieniu, jest dość dobrze zachowana (brak prawej rączki Dzieciątka i lewej stopy N. P. Marji), ale niestety pokryta nowcczesną polichromją. Nie mogłem narazie stwierdzić, czy grupa należała zawsze do kościoła kotlińskiego, którego fundacja sięga poł. XV w., a w którym pierwotnie mogłaby była zdobić jakiś ołtarz (dziś stoi po stronie epistoły w prezbiterjum, we wnęce, widocznie dla jej pomieszczenia w nowym kościele stworzonej²⁸), co zdaje się świadczyć o dawnej przynależności figury do kościoła).

Św. Anna kotlińska pochodzi niewątpliwie z czasu ok. 1500 r. Twórca jej mógł się zetknąć ze sztuką ulmską, której wpływy przy końcu XV w. były w Polsce dość żywe, jak to stwierdził Walicki²⁹). Drewniana św. Anna Samotrzecia w portalu kolegiaty w Ulmie z końca XV w. jest kompozycyjnie i formalnie bardzo zbliżona do naszej kotlińskiej³⁰). Niemniej przypomina ją statuarycznie i w dukcie szat św. Brygida z obrazu Bart. Zeitbloma (ok. 1500), z Pinakoteki monachijskiej³¹). Że jest to jednak dzieło rzeźby polskiej, o tem



Ryc. 8. Kotlin. Kość. paraf.
Św. Anna Samotrzecia.



Ryc. 9. Chojnica p. Poznaniem.
Św. Anna Samotrzecia.

świadczy kształt czepca na głowie świętej, coś w rodzaju niskiego turbanu, z pod którego spadają po bokach krótkie nusznicze. Tego kształtu nakrycie głowy kobiecej próżno szukałem gdzieś indziej poza Polską. Natomiast widzimy je częściej na obrazach polskich tego czasu, jak n. p. u św. Anny w Olszówce, na tryptyku w Krakowskim Muzeum Nar., na tryptyku bodzentyńskim³²). Mimo tych wspomnień z zasięgu sztuki krakowskiej do rzeźby tamtejszej naszego zabytku zaliczać niepodobna, gdyż nie spotykamy się tam, gdzie długo jeszcze żyje duch twórczych intencji Wita Stosza, z tak uspokojoną w tym czasie formą plastyczną.

Może i ta doskonała praca jest dziełem Wielkopolanina³³)?

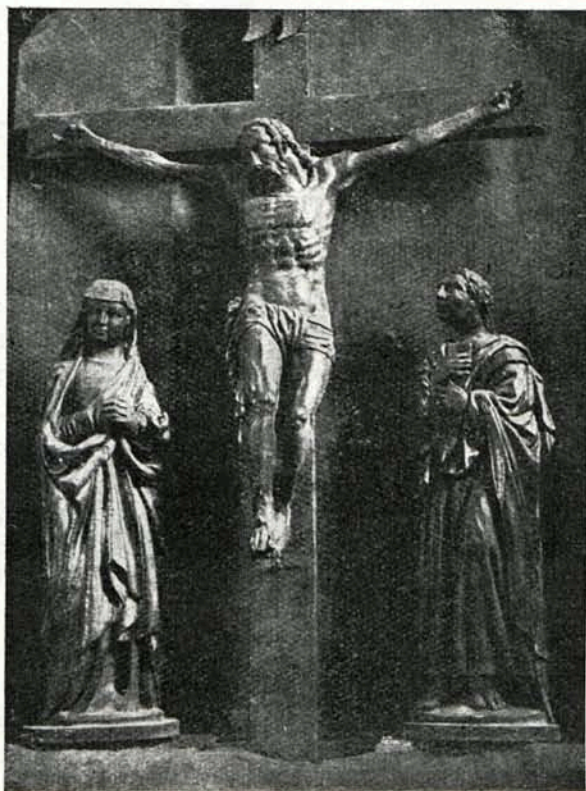
VII.

Innego rodzaju niż poprzednia jest św. Anna Samotrzecia w kościele parafialnym w Chojnicy pod Poznaniem. Jest to typ siedzącej świętej, ze stojącą obok dorastającą N. P. Marią a Dzieciątkiem na kolanach św. Anny. Niestety zajmująca ta i wcale dobrego dłuta grupa niszczała poważnie, ponieważ do roku ubiegłego jeszcze mieściła się w niewielkiej wnęce szkarpowej na zewnątrz kościoła. Niewątpliwie zdobiła ona pierwotnie jeden z ołtarzy kościoła. Czytamy bowiem w wizytacji archidiakona poznańskiego Mikołaja Żalarzowskiego z 1695 r.³⁴): „Tertium altare a cornu Evangelii in honorem S. Annae... extractum non consecratum absque portabili“. Był to więc ołtarz widocznie do nabożeństwa nie używany, wskutek czego zniesiono go całkiem po poł. XVIII w., gdy sprawiano nowe sprzęty rokokowe dla samego kościoła i zakrystji³⁵). W tym to niezawodnie czasie przeniesiono rzeźbę do owej wnęki zewnętrznej po stronie południowej kościoła, gdzie niszczała ona tak dalece że zabrakło nawet Dzieciątka, a cała dolna partja grupy, którą dla pomieszczenia w ciasnej niszy przycięto, przez wpływ

atmosferyczne nadto pozostała postrzępiona. Deszcze zmyły polichromję całkowicie.

Wszakże pierwotny wygląd naszej rzeźby chojnickiej da się całkowicie zrekonstruować na podstawie innej tego samego tematu, przechowywanej w poznańskim Muzeum Wielkopolskim, a podobnej aż do drobnych szczegółów do naszej grupy³⁶). Tamta zaś pochodzi według katalogu „z nieznanego już dziś kościoła z pod Poznania”. Wobec faktu zatem, że w pobliżu Poznania znalazły się dwie rzeźby tego samego niewątpliwie mistrza, trudno będzie szukać go gdzieś poza tym środowiskiem. W swym charakterze formalnym zbliża się nasza rzeźba do zachowanej w krakowskim Muzeum Nar. stojącej św. Anny Samotrzeciej, którą Kopera i Kwiatkowski zaliczają do pracowni Wita Stosza³⁷). Ta hipoteza wygląda mi na zbyt słabo argumentowaną, ponieważ dotychczas pojęcie owej „pracowni” stoszowskiej jest dość mgliste. Pominawszy zaś, że w tej mało dotąd określonej pracowni w tym czasie zachowałyby się być jeszcze z pewnością typ stoszowskich grup z siedzącą św. Anną (tarnowska, bernadyńska, później wiedeńska), stan obecny rzeźby krakowskiej, o której pochodzeniu zresztą nic pewnego nie wiemy, nie bardzo uprawnia do tak daleko idących wniosków³⁸), temwięcej, że powstała ona, jak i nasza chojnicka, w pocz. XVI w.³⁹), kiedy to domniemany w pracowni Stosza jego następca Jorg Huber w Krakowie już nie pracował, a Stanisław Stosz dopiero co do niego był wrócił. Zresztą jakże inaczej wygląda w silnie poruszonej swej formie, mniej więcej z tego samego czasu pochodząca św. Anna wiedeńska mistrza Wita, czy warsztatowa z norymberskiego kościoła św. Jakóba. Ten w porównaniu z współczesną formą stoszowską uspokojony styl naszych rzeźb krakowskiej, chojnickiej i poznańskiej, to widocznie wyraz odmiennych tendencji artystycznych, których obok zamierzeń twórczych wielkiego mistrza dla ich odrębności z oka spuszczać nam nie wolno. Spotkać się z niem można w tym czasie m. i. w północnych Niderlandach⁴⁰). Może odegrały tu pewną rolę wpływy szwabskie (Ulm. Zeitblom), na które wskazywałem powyżej, jako pośredniczące pomiędzy sztuką niderlandzką a Polską.

Sądzę więc, że byłby czas zrewidować nareszcie sprawę owej wciąż jeszcze dość legendarnej pracowni stoszowskiej z pocz. XVI w., a poprobać w tym zasięgu, z prac z całą pewnością z niego pochodzących stworzyć istotnie, mocno nakreślony obraz tamtejszego rzeźbiarstwa i jego właściwych intencji twórczych, choćby bez szumnie brzmiących nazwisk. Wtedy będzie nam łatwiej i w Wielkopolsce — po zebraniu dostatecznego materiału zabytkowego i archi-



Ryc. 10. Czerlejno. Kość. parafialny. Ukrzyżowanie.

walnego — nie tylko stwierdzić pochodzenie takich rzeźbiarzy, jak Chojnicki z Poznania, ale może połączyć ich twórczość z Krakowem.

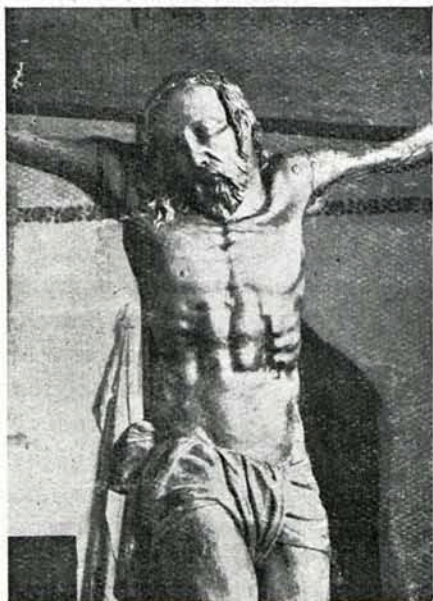
VIII.

Nakoniec jeszcze drugi zabytek ze wspomnianego już kościoła w Czerlejni. Jest to grupa Ukrzyżowania, zawieszona dziś na ścianie północnej blisko wielkiego ołtarza, doskonale zachowana, pierwotnie umieszczona na belce nad wejściem do prezbiterjum⁴¹⁾. Wspomina o tym wizytacja Świętosława Strzałkowskiego z 1638⁴²⁾ w słowach: „Crux est in medio”. Ten zabytek rzeźbiarski jest tak uderzający samoistnym swym ujęciem formalnym, że na pierwszy rzut oka niewiadomo, gdzie go w czasie i typie dokładniej pomieścić. Cała ta grupa nosi na sobie wyraźne cechy renesansu. Jednakże brzmią w niej tak silne jeszcze tony tradycji gotyckiej, że odważyłem się podać ją na tym miejscu do wiadomości badaczy choćby także dlatego, że w tego rodzaju dziełach renesansowych

otwierają się dla badań tego okresu naszej sztuki horyzonty zgoła odmienne od tych, które znamionują naszą sztukę renesansową jako wyraz *pür sang* tendencji włoskich czy niderlandzko-italjańskich. Twórca naszej grupy nie należy do artystów czołowych. Zasługuje on przecież dzięki swej samodzielności na wyróżnienie z pośród plejady rzeźbiarzy, podejmujących się rzeźbiarskiego opracowania tego tematu.

Chrystus o typie duchowym donatellońskiego „Chłopa ukrzyżowanego”, o wyraznie podkreślonej anatomii torsu, o grubych nogach — w przeciwieństwie do całkiem zgotycka jeszcze potraktowanych ramion — i o przylegającym do ciała perizonium, to czysty renesans, jak go pojmowała sztuka na północ od Alp pod wpływem włoskim, przesiąknięty duchem zachowawczym tradycji gotyckiej. Ten Ukrzyżowany wszakże nie odznacza nic więcej, jak pewne, dość daleko już posunięte studjum rozwoju tych form, na które patrzymy w całej sztuce północno-europejskiej od samego niedługo początku XVI w., szczególnie w Niemczech i Niderlandach — z tą tylko różnicą, że zabytek czerlejeński dochodzi już do wyrazu plastycznego wyzbytego prawie zupełnie z gotycko-idealistycznego pojęcia postaci Syna Człowieczego.

Ten proces rozwojowy, który śledzić można szczególnie dokładnie na naszym temacie, sięga dość daleko wstecz, bo obserwować go możemy w zasięgu rzeźby niderlandzkiej przy końcu XV w. już n. p. na Krucyfiksie z Calcaru Mistrza Arnta z 1488 r.⁴³⁾. Najpoważniejszego jednakże sukursu doznaje ta tendencja twórcza ze strony Dürera, który już po 1509 r. w Małej Pasji zaokrąglą i wyraziściej uplastycznia postać Zbawiciela („Niewierny Tomasz” w tym cyklu) a w swym drzeworycie z „Ukrzyżowaniem” (B. 56) zbliża się do formy egzagerowanej wprawdzie — naszego Ukrzyżowanego. Kto zaś zada sobie pracę przejrzenia rycin i rysunków dürerowskich z czasu po 1520 r., przekona się łatwo, że artysta zagadnienia tego, potrzebnego mu do nasilenia wyrazu duchowego tragicznych kompozycji z życia Chrystusa, do końca swej twórczości z oka nie spuszcza. Dla naszego rozważania szczególnie ważnym jest fakt, że Krucyfiks z Czerlejna jest w typie twarzy i krępej plastyce ciała jakby zainspirowany postacią Chrystusa z dürerowskiego rysunku z „Oplakiwaniem” z 1522 r.⁴⁴⁾. Dalsze zaś przykłady znajdziemy nie tylko u Dürera na rysunku z „Ukrzyżowanym” z 1521 (Albertina)⁴⁵⁾ o podobnie silnych choć mniej krępych kształtach Chrystusa i podobnie ułożonem, spokojnie spadającym perizonium, — ale także u Hansa Baldunga, na jego drzeworycie z tymże tematem⁴⁶⁾.



Ryc. 11. Czerlejno. Kośc. parafialny.
Ukrzyżowany (szczegół).

Podobne tendencje pojawiają się w tym samym czasie również w rzeźbie, i to nie tylko niemieckiej, jak to widać na przykładzie brązowego Krucyfiks z Salemu nad jeziorem Bodeńskim (ok. 1520)⁴⁷), ale i na gruncie francuskim o czym świadczy n. p. „Ukrzyżowanie” na ołtarzu kamiennym z kościoła St. Pierre w Dijon w tamtejszym muzeum (ok. 1520 r.)⁴⁸). Przykłady te można pomnożyć licznymi innymi. Nie znaczy to jednak, jakoby grupę czerleńską odnosił do tego terminu; pragnęłam jedynie wskazać na czynniki, które zapowiadają powstanie formy ciekawego tego zabytku, nie tylko zresztą samego Ukrzyżowanego, ale całej kompozycji.

Jest ona bowiem wcale interesująco przemyślana zespołowo tak w ujęciu formalnym, jak i duchowym. Asystujące figury podane są w konturach mocno zwartych. W przeciwieństwie do wyrazistszego kontrapostu postaci Chrystusa obie figury utrzymano niemal całkowicie w pionie, wyraźniejszym u św. Jana, u którego kontrapost wyraża się jedynie w lekkim wysunięciu lewej nogi, mniej jeszcze występującym w postaci Matki Boskiej, gdzie ulega on małemu odchyleniu przez poprzeczny dukt mafforjum, podkreślającego lekkie przegięcia figury.

Artysta najwidoczniej zmierza do formalnego ożywienia zespołu przez odmianę ruchu wszystkich trzech postaci — przyczem św. Jana ustawia w pozycji en trois quarts — stopniując ten ruch w sposób niezwykle zajmujący. Co więcej, zespala on tym czynnikiem czysto formalnym inny, duchowy, emocjonalny: św. Jan, wpatrzony z głową podniesioną w twarz Ukrzyżowanego, oddaje niejako swe uczucie za Jego pośrednictwem Matce Bożej, która kieruje je ze swej strony ku widzowi⁴⁹).

Wspomnienia tradycji gotyckiej wyrażają się w obu tych postaciach dobitniej, aniżeli w samym Chrystusie, mianowicie w dukcie szat, które w zwojach zarzuconego na ramionach płaszcza św.

Jana i podtrzymywanego złożonemi rękami maforjum Najś. Matki, o miękkich fałdach, dają świadectwo żywej łączności z formami z pocz. XVI w. Zanotować tu warto zajmujące zjawisko: czerlejeński św. Jan w ruchu głowy, w pozycji w bok i w rzucie płaszcza a nawet fałdów, przypomina żywo podobnego św. Ewangelistę z pod krzyża, z norymberskiego Germ. Nationalmus., dłuta Riemen-schneidra z ok. 1500 r.⁵⁰⁾. Natomiast oddalają nas od tradycji gotyckiej krótkie i okrągłe, jakby spłaszczone głowy — u św. Jana o wydatnej anatomii i ożywionej linii konturowej — włosy przylegające do czaszki, ręce grube o krótkich palcach. Przy ocenie artystycznej wszystkich tych rzeźb i ich niedociągnięć należy wszakże mieć na względzie ich przeznaczenie i wysokie umieszczenie pierwotne, ażeby móc oddać sprawiedliwość niecodziennemu wysiłkowi twórczemu anonimowego rzeźbiarza,

Jeżeli szukać mamy analogii do tychże figur z pod krzyża w ich formie plastycznej, duchowej i ikonograficznej, to zauważyć można stopniowy jej rozwój w kierunku naszej Pasji czerlejeńskiej już ok. 1520 r. Do wspomnianego wyżej ołtarza dijońskiego, na którym znajdujemy jakby pierwowzór naszych postaci asystujących (podobne maforjum Matki Boskiej, podobnie zarzucony płaszcz św. Jana — nawet zapowiedź kompozycji ruchu w stosunku do Ukrzyżowanego obu figur) dodałbym np. zbliżoną plastykę płaszcza u Madonny z Dzieciątkiem nieznanego Mistrza dolnorenńskiego (z ok. 1530 r.), którą podaje Wilin⁵¹⁾, albo N. P. Marję z nagrobka L. Dürra w szwabskim Adelbergu (ok. 1538 r.)⁵²⁾, jako dobrze ilustrujące kształtowanie się tej północno-europejskiej formy renesansu w rozmaitych krajach i zasięgach artystycznych.

Do ówczesnej Polski, na której kulturę uderzała równocześnie artystyczna fala włoska, oraz italanistyczna niderlandzka i niemiecka, wnikały te zagraniczne inspiracje twórcze nie tylko wprost, przez sprowadzanych tam malarzy i rzeźbiarzy, ale w dość poważnej mierze również przez grafikę, książkową szczególnie. To też bez nadmiernego zdziwienia przekonamy się, że n. p. na drzeworycie druku krakowskiego z oficyny Flor. Unglera z r. 1537⁵³⁾ pod krzyżem stoją obie postacie asystujące ujęte w formę w szczególności do stylistycznego ujęcia naszej Pasji bardzo zbliżoną, choć całość kompozycji potraktowana jest na rycinie z zupełną swobodą malarską, której oddziaływanie zaznacza się zresztą i na naszej rzeźbie w przesunięciu pozycji św. Jana z frontalnej na profilową.

Nie wiem narazie gdzieby szukać pośród rzeźb polskich tego czasu analogii, któreby nam wyjaśniły tworzenie się tej nowej formy gotycko-renesansowej. Natomiast ilustruje nieźle dojrzewanie tego procesu twórczego podane przez Koperę „Zmartwychwstanie”



Ryc. 12. Czerlejo. Kość. parafj. Matka.

z posiadania OO. Jezuitów przy kościele św. Barbary w Krakowie⁵⁴), gdzie postać zmartwychwstającego Zbawiciela wykazuje podobnie silne i monumentalne formy, jak czerlejeński Chrystus, choć bez jego bezwzględnej plastyki naturalistycznej. Jeżeli jednak autor uważa ogólnikowo postać Chrystusa z obrazu za wziętą z malarstwa flamandzkiego XVI w.,

to trudno będzie stwierdzić którego z ówczesnych mistrzów flamandzkich — powiedzmy lepiej niderlandzkich — ma tu na myśli. Czy nie byłoby raczej wskazaniem, zwrócić się odrazu do Włoch jako czynnika inspiracyjnego tej formy, mianowicie do wczesnych manjerystów włoskich z przed poł. XVI w.⁵⁵). Temwięcej, że jedna z Maryj, spieszących do grobu, jak słusznie zauważył nasz badacz, strojem swym na Włochy wskazuje. Jakkolwiek jednakże sprawa się ma, ważniejszym będzie ustalenie faktu, że w tym okresie polskiej twórczości, o którym mowa, w naszej plastyce zaznacza się wyraźnie pewien eklektyzm, który, oparty na tradycji gotyckiej, zapożycza częściowo swą formę i kompozycję ze sztuki włoskiej bezpośrednio czy też z jej odnóg w italanizującej Europie na północ od Alp, ale potrafi wyrażać się swoście i samodzielnie. Jest to więc nasz rdzennie polski manjeryzm⁵⁶), który czeka jeszcze swego badacza, bo zasłoniło nam odkrycie jego rodzimości dotąd wszystko, co nazywa się u nas zbiorowo renesansem włoskim czy niderlandzkim, znajdującym swój wyraz przedewszystkiem w plastyce nagrobnej XVI w.

Z powyższych wywodów nietrudno wywnioskować, w którym czasie należy umieścić naszą Pasję czerlejeńską, mianowicie gdzieś około 1540 r., jak to uczynił słusznie z krakowskimi „Zmartwychwstaniem“ Kopera⁵⁷). W tym zaś wypadku możemy mieć zupełną już pewność że tych rzeźb nie sprowadzono z zagranicy. Bliskość Poznania mogłaby świadczyć o powstaniu ich w stolicy Wielkopolski.

O co mi szło w przydłuższych tych rozważaniach na temat przypadkowo zebranych, przeważnie nieznanymi naszych zabytków późnogotyckich w szerokim tego słowa znaczeniu z Wielkopolski? Nietylko o ich zwyczajne podanie do wiadomości publicznej, ale

przedewszystkiem o wykazanie tego ich swoistego charakteru, który je wyodrębnia od innych tego okresu, zagranicznych czy polskich z różnych zasięgów. Chociaż ta odrębność nie wyklucza bynajmniej jak widzieliśmy, pewnych wyraźnych wpływów sztuki ogólnoeuropejskiej, to jednak z tych nielicznych już przykładów przekonać się było można, że ci anonimowi narazie jeszcze ich twórcy własnymi kroczyli drogami, których bieg wytyczyć i określić obraz, będzie zadaniem dalszych badań.

P R Z Y P I S Y:

1. Por. m. i. *M. Walicki*: „Późnogotycka plastyka w Kościanie”. *Biuletyn* 1934, R. III, nr. 2.
2. *A. Brosig*: „Ołtarze gotyckie”. Poznań 1927 „Rzeźba gotycka”. Poznań 1928.
3. Najwcześniejsza notatka historyczna o kościele w Czerlejnle pochodzi z 1268 r. (*Mon. po. hist.* II 593).
4. *J. Łukaszewicz*: „Opis hist. kościołów” t. I. Poznań 1858, str. 391.
5. Archiwum archidiec. w Poznaniu A. V. 8 fol. 19.
6. Tamże A. V. 33 fol. 577 v.
7. Podaję te szczegóły, ponieważ zabytki należy umieścić dokładnie celem ustalenia zasięgu ich pochodzenia. W Wielkopolsce bowiem zdarza się dość często, że zabytki ruchome przechodziły z kościoła do kościoła, szczególnie w wieku ubiegłym po kasacie świątyni klasztornych lub ich zamianie na protestanckie.
8. *Brosig*: „Rzeźba” tb. IV i nr. 4 objaśnień. Madonna nie pochodzi z Bni-na, ani, jak twierdzi B., z Grabowca Król., lecz z Nowej Wsi Król. w pow. Wrzesińskim.
9. *E. Wiese*: „Schles. Plastik”. Leipzig 1923.
10. Por. *H. Wilm*: „Die got. Holzfigur”, Leipzig 1923, ryc. 7, gdzie podana jest figurka alabastrowa Madonny z Dzieciątkiem nieznanego rzeźbiarza reńskiego z około 1360 r. Zwraca na siebie uwagę szczególnie Dzieciątko o podobnie jak u nas, o spłaszczonej głowie i wielkich odstających uszach. Naszym stosunkom artystycznym ze Śląskiem w XIV i XV w. należałoby poświęcić osobną rozprawę, krytyczniejszą od pracy Brosiga.
11. Por. *Brosig*: o. c. tb. VI. Trzemeszno mylnie około 1420, bo tuż po 1400 r., t. VII Iłowiec pocz. XV w., t. VIII i IX Czempin około 1420.
12. Oprócz iłowieckiej, której pochodzenia autor nie ustala.
13. Kościół według zapisów wizytacyjnych XVII w., zbudowano 1412 r.
14. *J. Kohte*: „Kunstdenkm. d. Prov. Posen”, t. III. Berlin 1896, str. 300. Nadmieniam, że nie cytuję tu nigdzie pracy H. Ehreberga „Gesch. d. Kunst im Gebiete d. Prov. Posen”. Berlin 1893, ponieważ ten autor nawet o miejscowościach o których tu mowa, nie wspomina.
15. O. c., str. 31 i 53, t. XV.
16. W r. 1759 zakupiono wprawdzie cały ołtarz z katedry poznańskiej, ale bez rzeźb (wiadomość z akt. parafj., podana mi przez tamtejszego proboszcza).
17. O. c. t. XIII. Pietà wągrowiecką odnalazł poznańczyk dr. Zellner z Monachjum, czem należy uzupełnić objaśnienie nr. 12 w pracy Brosiga.

18. Tak Br. w tekście str. 32, w objaśnieniach zaś str. 53 tylko: „warsztat wrocławski“.
19. Wystarczy choćby porównać układ szat u Pietà nowomiejskiej z ich rzutem np. u środkowo-reńskiej Madonny z Dzieciątkiem w Kolońskim Kunstgewerbemuseum (Wilm o. c. t. 49a), ażeby sprawę infiltracji pewnych form i motywów traktować z jaknajwiększą ostrożnością („droga flandryjska“ przez Kolonję, Frankfurt n/O. do Poznania — Cystersi Wielkopolscy!).
20. *Kohte*: o. c. III, str. 300 i 282.
21. Dziś wstawiona w jeden z ołtarzy bocznych po stronie ewangelji.
22. Rzeźba średzka była pierwotnie wmurowana nazewnątrz kościoła w mur prezbiterjum, nowomiejska jest nowocześnie przemalowana i stoczona robakiem.
23. Ogólne założenie kompozycyjne przypomina predellę ołtarza w Schwabachu niedaleko Norymbergi (1506—1508 r.). W Prusach Książ. zachowało się kilka kompozycji na ten sam temat z pocz. XVII w., również dłuta artystów ludowych, które jednak ujęte są wszystkie w formę współczesną (por. *A. Ulbrich*: „Gesch. d. Bildhauerkunst in Ostpreussen“ Königsberg 1926—29 passim).
24. Z tego czasu np. „Ostatnia Wieczerza w Krak. Muz. Nar. (por. katalog F. Kopery i J. Kwiatkowskiego „Rzeźby z epoki średniowiecza i renesansu“, Kraków 1931 nr. 50).
25. Por. „Ukrzyżowanie“ S. v. Eyck w berlińskim K. F. M. Katalog z 1911, str. 97.
26. Por. *G. Schönermark*: „Der Kruzifixus“. Strassburg 1908 ryc. 72.
27. Może czasem zacniemy badać i te zabytki rozkwitłego historyzmu zeszłego wieku z większym niż dotychczas dla nich zrozumieniem.
28. Po stronie przeciwnej także wnęką dla pomieszczenia modlącej się Madonny z końca XVIII w.
29. *M. Walicki*: „Stilstufen d. got. Tafelmalerei in Polen“, Warszawa 1933, str. 35.
30. *J. L. Fischer* „Ulm“ (Ber. Kunststätt.). Leipzig 1912, ryc. 45.
31. *Fischer*: o. c., ryc. 81.
32. *F. Kopera*: „Dzieje malarstwa w Polsce“ t. I. Kraków 1925, fig. 181, 188 i tabl. 21.
33. *H. Braune i E. Wiese*: „Schles. Malerei u. Plastik“. Leipzig (po 1926) podają obie rzeźby stojącej św. Anny Samotrzeciej z tego okresu (z Sobótki nr. 106 i z Wrocławskiego Muz. djec.) które jednakże stylistycznie odbiegają znacznie od kotlińskiej, chociaż wrocławska zbliża się do niej ikonograficznie (N. P. Marja podaje książkę nagiemu Dzieciątku, które chwyta ją oburącz — Chrystus ma podobnie skrzyżowane nóżki). Ale jest to typ ikonograficzny widocznie bardzo rozpowszechniony, kiedy spotykamy się z nim aż w tyrolskim Schwarzu (por. B. Daun „Veit Stoss“. Leipzig 1916, t. XXVII, 2). Poza to wykazuje i ta rzeźba wrocławska wyraźne wpływy Ulmu.
34. Arch. archidiec. w Poznaniu A. V. 15, fol. 174 v.
35. Wizytacja Fr. Libowicza z 1726 r. wymienia jeszcze owe 7 ołtarzy, mylnie podając, jakoby jeden z nich zdołał „Imago B. M. V. Infantulum Jesum tenentis“. Natomiast wizyta Fr. Rydzyńskiego z 1777 r. mówi już tylko o 5 ołtarzach.
36. *M. Gumowski*: „Muz. Wielkopolskie w Poznaniu“. Kraków 1924, nr. 214.

37. *Kopera i Kwiatkowski*: O. c., nr. 22 i str. 19 n.
38. Autorzy mówią jedynie o „długoletnim umieszczeniu rzeźby w kapliczce dawnego cmentarza cholerycznego na Krowodrzy koło Krakowa”, gdzie przecież nie byłaby tak bardzo niszczała. A zresztą cóż miała ta rzeźba wspólnego z cmentarzem i jego kaplicą? Zatem provenjencja niewiadoma. Niezrozumiałem jest nadto powoływanie się autorów na podobieństwo formalne tej grupy o tak wybitnie spokojnym rzucie szat do stoszowskiej Madonny z jego domu norymberskiego.
39. Autorzy krakowscy swej rzeźby nie datują.
40. Por. jako przykład *W. Vogelsang*: „Die Holzplastik in den Niederlanden“ Bd. I. Berlin — Utrecht 1911, t. VIII, nr. 7, figura św. Zakonnicy z arcybiskupiego muz. w Utrechcie z około r. 1500.
41. Po wzniesieniu nowego kościoła drewnianego w 1743 r. i wyposażeniu go w nowe sprzęty zastąpiono tę grupę motywem w Wielkopolsce (a może i gdzieś indziej w Polsce?) niezwykle. W miejscu Pasji bowiem zwisa z pułapu anioł klęczący na obłokach, z wielkim krzyżem w ręku. Przypomina ta koncepcja aniołów zawieszonych nad chrzcielnicami, w licznych kościołach Prus Książęcych. Może ta uwaga przyda się kiedyś przy opracowaniu wcale zajmującej rzeźby barokowej kościoła w Czerlejnie.
42. Archiw. archidiec. w Poznaniu A. V. 8 str. 19.
43. *E. Lütgen* „Die niderländ. Plastik“ Strassbourg 1917 t. LXXIV.
44. *H. Wolfflin* „A. Dürer Handzeichnungen“ München 1914 t. 70.
45. *Schönermark* o. c. ryc. 80.
46. Tamże ryc. 84.
47. *K. Gröber* „Schwäbische Skulptur d. Spätgotik“, München 1922 t. 55.
48. *A. Weese* „Skulptur und Malerei in Frankreich im XV Jahrh.“ Wildpark-Potsdam 1927, ryc. 213.
49. Zastanawia tu, że ten sam emocjonalny układ postaci spotykamy na płaskorzeźbie z naszym tematem Andrei della Robbia w kościółku S. Maria Primerana w Fiesole („Toscana“ p. I, wyd. Touring Club Italiano „Altraverse l'Italia“ Milano 1934 ryc. 293).
50. Por. *W. Josephi* „Die Werke der plast. Kunst. (Katal. d. Germ. Nationalmuseums) Nürnberg 1910 str. 195 nr. 332.
51. *Wilm* o. c. ryc. 86.
52. *W. Pinder* „Die deutsche Plastik d. Hochrenaissance“ Wildpark-Potsdam 1929, ryc. 462.
53. *Kopera*: o. c. II fig. 80.
54. Tamże t. 28.
55. Por. n. p. Giulio Romano „Noli me tangere“ z Prado, Raffaelino del Colle „Zmartwychwstanie z Borgo San Sepolcro, (repr. H. Voss „Die Malerei d. Spätrenaissance“ Bd. I Berlin 1920, ryc. 14 i 16) a nawet I. or. Lotto (późny) w Stutgarcie (również „Ukrzyżowanie“ repr. Schönermark o. c. ryc. 88).
56. Dziwnym zbiegiem koliczności a zgoła niezależnie od tych moich eksplikacji, które pisałem przed ukazaniem się poprzedniego numeru Biuletynu, mówi o tym naszym swoistym „manjeryzmie” także M. Walicki („Późnogotycka plastyka w Kościanie”, str. 109), przyczem datę omawianej tam św. Anny Samotrzeciej kładzie podobnie na drugą ćwierć XVI w.”.