

WITOLD DALBOR (POZNAŃ) – NIEZNANE PÓŻNOGOTYCKIE ZABYTKI RZEŻBY I MALARSTWA W WIELKOPOLSCE.

Pomimo zebrania przez poszczególnych badaczy sztuki średniowiecznej dość obszernego materiału dotyczącego malarstwa i rzeźby z epoki gotyku w Wielkopolsce, obraz tej sztuki przedstawia się niekompletnie. Wiele zabytków tych czasów kryje się po różnych prowincjonalnych kościołach, a znalezienie ich jest niejednokrotnie dziełem przypadku. Podczas inwentaryzacji powiatu kępińskiego, jakoteż podczas wyjazdów konserwatorskich natrafiłem na szereg gotyckich zabytków malarstwa i rzeźby, z których kilka wybranych ciekawszych okazów z końca XV i początku XVI wieku chciałbym dorzucić do znanych i opublikowanych materiałów z tego czasu w Polsce.

Podane tu zabytki pochodzą ze środkowej i południowej części Wielkopolski. Zebrane dorywczo z różnych okolic nie wiążą się z żadną określoną grupą stylistyczną, niemniej jednak jako ogniwa pewnych kręgów produkcji artystycznej w Wielkopolsce muszą posiadać jakąś zależność lub stosunek wzajemny. Ustalenie łańcucha zależności, przez dra Walickiego, tryptyku kościańskiego z r. 1507 w ramach twórczości lokalnej od polptyku z Kalisza, który osobą swego twórcy wiąże się z grupą ołtarzy śląskich, rzuca pewne światło na ciemny jeszcze obraz ziemi wielkopolskiej u schyłku średniowiecza. Rozjaśniają go w dalszym ciągu rozważania tegoż autora nad plastyką kościańską¹⁾, którą również łączy on z twórczością lokalną. Podobnie zabytki, które tu podam, różniące się zresztą od grupy kościańskiej, dają się wytłumaczyć na tle twórczości lokalnej, jakkolwiek pewne nici, dające się nawet ściślej określić, wiodą do Polski południowej i na Śląsk. Będzie to zjawiskiem dość naturalnym, jeśli zabytki powiatu kępińskiego ciągną ku sztuce pobliskiego Śląska, zwłaszcza że dzisiejszy obszar jego obejmuje część dawniejszego powiatu sycowskiego (Wertenberg) na Śląsku, stopniowo, w miarę przybliżania się do centrum Wielkopolski natykamy się na sztukę bardziej odrębną, o charakterze lokalnym.

Matka Boska z Dzieciątkiem, Tulce, w kościele parafj. (pow. średzki). Ryc. 1. Figura drewniana, wys. 125 cm. polichromowana. Resztki dawnej polichromji dochowały się w ciemnych włosach obydwu postaci, bladej, w tonie kości słoniowej karnacji twarzy i rąk, dość kompletnie zachowanem złoceniu sukni oraz śladach farby niebieskiej na płaszczu (koloru chabru) o złoconym rąbku. Wysmukła postać Madonny okryta fałdzystym płaszczem, z nagiem dzieciątkiem na ramieniu, stoi na półksiężycu, około którego grupują się drobne postacie aniołków, podtrzymujących



Ryc. 1. Tulce, Kościół. Madonna.



Ryc. 2. Poznań, Muz. Włkp. Obraz z Dolska.

dół płaszcza Madonny. Pewien schematyzm idealistyczny widoczny w opracowaniu rysów twarzy, delikatność i wątlność budowy ciała, subtelny układ szat, a przytem prosty i wdzieczny wyraz, wszystko to zbliża Madonnę tulecką do postaci Matki Boskiej z obrazu późnogotyckiego z Dolska, dziś znajdującego się w Muzeum Wielkopolskiem (ryc. 2), której jest jakby plastycznym przetworzeniem. Szczegóły kompozycyjne są tam nieco inne: brak aniołków u stóp Madonny, inny jest sposób trzymania dzieciątka, w pozycji półleżącej zamiast siedzącej, inny rzut fałdów płaszcza, ale te same proporcje ciała, ten sam jajowaty owal twarzy, smukłe palce u rąk, sposób zmięcia draperji, a przede wszystkim podobny charakter i wyraz całości. Rodzaj i stopień pokrewieństwa obu postaci Madonn nie świadczy bynajmniej o tej samej ręce artysty, zresztą stałby temu na przeszkodzie przyjęty zwyczaj, że malarze nie wykonywali prac rzeźbiarskich i na odwrót, nie świadczy również o wspólnem warsztatowem posługiwaniu się tym samym szablonem formy, wskazuje natomiast na wspólne środowisko artystyczne, które posiadało właściwy sobie sposób urabiania formy, oparty o pewne tradycje, obowiązujący różnych od siebie artystów malarzy czy rzeź-

biarzy, dążących do pewnej swobody twórczej i nie posługujących się utartymi szablonami. A więc środowisko w sensie szkoły lub kierunku.

Obraz z Dolska oraz zbliżony do niego w formie tryptyk z kościoła św. Jana w Poznaniu, które przypisał dr. Pajzderski poznańskiej pracowni malarskiej, łącząc je z nazwiskiem krakowskiego malarza Jana Schillinga²⁾, przybyłego do Poznania w r. 1483, istotnie związane są pochodzeniem z obrazami ołtarzowymi Małopolski zachodniej. Należą one niewątpliwie do tej samej rodziny co tryptyki ze Szczepanowa, Szańca, Skrzyszowa pod Tarnowem i Przydonicy, fragment tryptyku z Madonną, św. Katarzyną i Barbarą w krakowskim Muzeum Narodowym oraz tamże przechowywane obrazy ołtarzowe z Tymowy i Krużłowy³⁾, mające swoje antecedeny we wcześniejszych pracach tego typu, jak w tryptyku z Wołowca pod Gorlicami (dziś w warszawskim Muzeum Narodowym) lub Przydonicy, które oddziaływaniem swoim docierały na Węgry⁴⁾. Postać Madonny z Dzieciątkiem na ręku, stojącej na półksiężycu jest nam z tych kompozycji dobrze znana. Spotyka się tam ów motyw aniołków około stóp Matki Boskiej użyty w Madonnie tuleckiej w podobnym ujęciu, zwłaszcza w tryptyku z Szańca i Skrzyszowa. Rodowód ich sięga znacznie dalej wstecz, a w plastyce reprezentuje go figura Madonny z Muszyny, podanej z pracy dr. Dutkiewicza⁵⁾ i datowanej przez niego na mniej więcej rok 1467.

Złączenie madonny z Tulec z tryptykiem malowanym z Dolska na mocy najbliższego pokrewieństwa, w plastyce bowiem niema narazie bliższych analogii, wyjaśnia zarazem pochodzenie jej typu, jako też motywu aniołków. Wnioskować można z tego, że powstała w zasięgu wpływów południowo-zachodniej Polski, na terenie jednak Wielkopolski, a najprawdopodobniej w samym Poznaniu, stworzona przez rzeźbiarza inspirowanego przez warsztat lub samego twórcę obrazu z Dolska. Data powstania tej figury przypadłaby, sądząc z powyższych analogii oraz cech stylistycznych na termin około r. 1500.

Skoro już mowa o obrazie z Dolska, to może on wyjaśnić genezę innego dzieła, będącego w zasięgu tych samych wpływów, powstałego jednak później. Jest nim predella ze św. Anną Samotrzecią w kościele parafjalnym w Kaźmierzu w pow. szamotulskim (ryc. 3 i 4). Formatu od 150 x 50 cm, malowana na desce przedstawia św. Annę i Matkę Boską z Dzieciątkiem na kolanach, siedzące pod architekturą w rodzaju baldachimu i zwrócone ku sobie. Po dwóch stronach baldachimu dwa aniołki grające na instrumentach, z prawej zaś i lewej strony malowidła, ugrupowane symetrycznie po trzy, stoją święte niewiasty. Wszystkie po-

stacie z wyjątkiem umieszczonych w górze aniołków, ujęte są po niżej pasa. Tło złote. Charakterystyczną cechą aniołków na predelli jest to, że zawieszone w powietrzu, klęczą lub stoją na jakiejś idealnej płaszczyźnie, jak widać to z zaginających się fałdów szat u dołu w przeciwieństwie do postaci aniołów spotykanych naogół w późnogotyckiej sztuce, które wyraźnie unoszą się w powietrzu. Jest to jakby reminiscencja włoskich, muzykujących aniołków, stojących na chmurach. Wskazywałoby to znów na wpływy południowe, w pierwszym rzędzie Krakowa, gdzie działanie sztuki włoskiej było wówczas najsilniejsze.

W malarstwie zachodniej Małopolski spotykamy się z aniołkami bardzo często, stanowią bowiem ulubiony motyw tamtejszych artystów, stając się poniekąd cechą charakterystyczną (Szaniec, Skrzyszów, Szczyrzyc). Drobną ten stosunkowo szczegół mógłby się inaczej może tłumaczyć, cała jednak kompozycja tak tematycznie, jak w sposobie przeprowadzenia posiada wyraźnie wspólne podłoże z grupą podobnych obrazów zachodniej Małopolski. Analogje posiadamy w św. Annie Samotrzeciej ze Szczyrzyc w tarnowskim Muzeum Djeceżalnym, takimż obrazie z Olszówki, św. Rodzinie z okolic Iwonicza z Muzeum Narodowego w Krakowie, oraz św. Annie Samotrzeciej z Gosprzydowy w Muzeum Djeceżalnym w Tarnowie⁶⁾.

Predellę z Kaźmierza cechuje miękki, ale plastyczny modelunek i melodyjna linja konturu. Te cechy obce są malarstwu stojącemu pod wpływem mistrza ołtarza kaliskiego, na Śląsku i u nas (Kościan). gdzie modelunek jest twardszy a kontur ostry, właściwy jest natomiast obrazom poznańskich pracowni: z Dolska i tryptyku z kościoła św. Jana w Poznaniu. Zwłaszcza postać św. Barbary z Dolska zdaje się wywierać najsilniejszy wpływ na twórcę kaźmier-



*Ryc. 3 i 4. Kaźmierz. Kościół parafj.
Fragmenty predelli.*

skiej predelli. Gdybyśmy przyjęli Schillinga za twórcę obrazu z Dolska, możnaby — czysto hypotetycznie narazie — przypisać predellę z Kaźmierza uczniowi jego Stanisławowi z Otorowa (Otorowo niedaleko Kaźmierza). W każdym razie predella z Kaźmierza wykazuje zależność od warsztatu, w którym powstał obraz z Dolska oraz znajduje się w zasięgu tych samych wpływów idących z Małopolski zachodniej. Duch renesansu, który przenika coraz bardziej lokalne pracownie, ujawnia się w Kaźmierzu zupełnie już wyraźnie. Datę powstania tego dzieła ustalić można na czas około r. 1520.

Grupa figur: Matki Boskiej z Dzieciątkiem w otoczeniu św. Agnieszki i św. Agaty z Gostynie obecnie w Muzeum Djececzjalnem w Poznaniu. Z drzewa lipowego z tyłu wyśląbiane, wysokości 83 i 80 cm., przemalowane są szarą farbą olejną (ryc. 5). Rozrzucone dziś po muzeum należą niewątpliwie do siebie, tak stylistycznie, jak i ze względu na wspólne pochodzenie. Dość ocieężała sylweta, twarze pełne, akcentowanie wagi i masy materji dzieli te figury znacznie od Madonny z Tulec, a zarazem wskazuje na późniejszy czas powstania. W postaci św. Agaty zwraca uwagę napozór mało uchwytnie, ale jednak istotne zbliżenie do postaci tej świętej na predelli kaźmierskiej w typie głowy, rozczesaniu włosów i szerokim fałdzie koło lewego ramienia. Zbliżenie to podkreśla jeszcze jeden szczegół: fałdowanie sukni kłęzącego aniołka na predelli traktowane po rzeźbiarsku, podobne w sposobie łamania fałd, jak u figur gostyńskich. Wskazywałoby to na lokalnego artystę, bliskiego warsztatom poznańskim. Podejrzenia nabierają realne podstawy, kiedy zestawimy figury gostyńskie z figurą kamienną z narożnika probostwa farnego w Poznaniu (ryc. 6). Tektonika figury, typ twarzy, wyraz postaci i sposób łamania fałd jest bardzo bliski figurom gostyńskim i świadczy, że znajdujemy się niewątpliwie w okręgu tego samego warsztatu. Zwrócić wypada uwagę na jeden drobny, ale bardzo charakterystyczny szczegół, a mianowicie na odwinięcie rąbku wierzchniej szaty na wysokości kolana. Sam ten szczegół w tym czasie igrania fałdami wcale nie jest dziwny i nierzadko spotykany, jest jednak charakterystyczny w tem, że powtarza się w podobny sposób, w podobnej sytuacji i miejscu. Spotyka się go najwpierw w figurze św. Barbary na obrazie z Dolska, gdzie subtelnie wykonany wywołuje doskonale zamierzony efekt ożywienia linji rąbku szaty, powtarza się następnie na płaszczu Madonny z plebanji farnej w Poznaniu, oddany w sposób żywy i bardzo plastycznie oraz na figurze Madonny z grupy gostyńskiej zastosowany bez większej kokieterji. Przypisanie Madonny poznańskiej poznańskiemu warsztatowi rzeźbiarskiemu nie może napotykać na trudności. Już sam fakt, że skoro w Poz-



Ryc. 5. Poznań. Muz. Dżec. Figury z Gostynia.

naniu istniał jakiś warsztat to musiał zaspakajać przede wszystkim miejscowe potrzeby, świadczy za poznańskim pochodzeniem tej figury, pozatem nie ma żadnej historycznej ani formalnej konieczności zaliczenia tej figury na konto importu np. wrocławskiego. Następnie pewne zależności lokalne wyznaczają jej miejsce powstania w środowisku poznańskim. Nerwowa żywość, widoczna w kształtowaniu fałdów płaszcza, jest dość zewnętrzna, a istotna statyka figury oraz cechy typologiczne i formalne czynią ją zupełnie zrozumiałą w środowisku poznańskim w drugim dziesiątku XVI wieku. Bardzo zbliżona do niej figura poznańska z narożnika ulic Wodnej i Klasztornej jest łącznikiem pośrednim między nią a figurą z okresu wcześniejszego z Tulec, mieszczącej się, jak wspominałem, w kręgu obrazu z Dolska. Figury więc gostyńskie należy przyłączyć do produkcji poznańskich pracowni rzeźbiarskich około



Ryc. 6. Poznań, Probostwo farne. Madonna.



Ryc. 7. Poznań. Madonna Jeżycka.



Ryc. 8. Kazimierz. Kościół parafialny. Madonna.

r. 1520. Gdybyśmy do produkcji lokalnej zaliczyli również późniejszą nieco figurę z Jeżyc¹⁾ w Poznaniu (ryc. 7), mielibyśmy do czynienia z lokalnym rozwojem w kierunku ożywienia formy, przybierania masy, a zarazem silniejszej plastyki. Działają tu niewątpliwie wpływy zewnętrzne, które czujemy najbardziej w Madonnie jeżyckiej. Jej tendencja do szerokości oraz barokowa prawie pełnia formy wskazuje dość już zaawansowany XVI wiek, gdzieś około 1530 r.

Figura Matki Boskiej z probostwa farnego w Poznaniu wyjaśnia nam formalną stronę rzeźby Madonny z Dzieciątkiem z Kaźmierza (pow. Szamotulski), z tego samego kościoła co wyżej podana predella. Typ Dzieciątka i Madonny zbliżony jest bardzo do typów z predelli, czas powstania można przyjąć ten sam, zwłaszcza, że przypuszczalnie rzeźba należała do tego samego ołtarza co predella (ryc. 8). Postać Matki Boskiej o dość smukłych proporcjach z dzieciątkiem na ramieniu, rzeźbiona w drzewie, wys. 121 cm, okryta bogato fałdowanym płaszczem stoi na półksiężycu. U nóg jej dwa małe aniołki podtrzymują dół płaszcza, motyw znany z figury w Tulcach. Tektonika figury, budowy czaszki, sposób traktowania włosów, ukośnie cięte fałdy płaszcza od lewego biodra



Ryc. 9. Granowo.
Kość. parafj. Madonna.



Ryc. 10. Granowo. Kościół parafjalny.
Święte Barbara i Katarzyna.

ku prawej nodze w dół, żywo przypominają rzeźbę poznańską, której wpływ na figurę kaźmierską jest niewątpliwy.

Granowo (pow. nowotomyski), figury Madonny z Dzieciątkiem św. Barbary i św. Katarzyny, z drzewa, przemalowane szarą farbą olejną; wys. Madonny 145, św. Barbary i Katarzyny 130 (ryc. 9, 10).

Nietrudno stwierdzić, że figura Matki Boskiej nie należy do dwóch pozostałych, dzieli je różnica formy i czasu powstania. Madonna o cechach stylistycznych konserwatywnych wskazuje na czas około r. 1500. Dzieciątko jest dziwnie hieratyczne jak na ten czas, sposób jednak ustawienia figury, udrapowania płaszcza, trzymania Dzieciątka oraz cięcie fałdów szat przypomina w ogólnej dyspozycji Madonnę z Tulec. Forma jest jednak znacznie prymitywniejsza. Zawinięcia na wysokości kolan rąbka płaszcza spotykamy i w tej rzeźbie. Wszystko to wskazuje na warsztat wielkopolski, zdaje się jednak nie poznański.

Prawie renesansowa forma postaci Katarzyny i Barbary wskazuje na czas znacznie późniejszy, około r. 1530. Rozbicie tektoniki gotyckiej na rzecz nieskrępowanej swobody renesansowej widoczne jest specjalnie w rzucie fałdów płaszcza o płynnych, okrągłych

linjach. Budowa czaszki i ciekawe modelowanie rysów twarzy, zwłaszcza w podkreśleniu charakterystyki indywidualnej, jak osadzenie oczu, podbródek, wygięcie ust zbliżone jest do figury Madonny z Jeźyc w Poznaniu. Śladów jednak oddziaływania niezwykłego rytmu trzech półkolistych akcentów plastycznych: fałdów i postaci Dzieciątka, na figurach granowskich nie widać. Niemniej jednak forma ich zrozumiała jest na tle późnogotyckiej sztuki wielkopolskiej

Proszów (pow. kępiński), figury biskupa Willibalda(?) i św. Barbary, z drzewa, wys. 90 cm. przemalowane białą farbą, pastorał biskupa nowy (ryc. 11).

Rzeźby z miejscowości graniczącej ze Śląskiem i dawniej do niego należącej wchodzą de facto w skład sztuki (terytorjalnie przynajmniej) Śląska. Bezpośrednich jednak analogii w znanych rzeźbach śląskich nie znalazłem, figura wszakże św. Augustyna z Zobten (według przypuszczenia Brauna i Wiesego pochodząca z kościoła Panny Marii na Piasku w Wrocławiu⁸⁾), mimo niewątpliwie różnego pochodzenia zdaje się być prototypem biskupa z Proszowa, wskazuje na to bardzo pokrewna tektonika postaci oraz odpowiedniki w układzie szat i ruchu. Podobne jest ułożenie ręki, udrapowanie płaszcza oraz fałdowanie alby koło stóp. Również pewne odpowiedniki do budowy kompozycyjnej, układu szat i ruchu św. Barbary znajdujemy w rzeźbie św. Jadwigi z Zobten.

Wskazane podobieństwo ogranicza się jedynie do naśladownictwa podanych cech, nie dotyczy jednak zupełnie obróbki rzeźbiarskiej, podcinania i kształtowania fałdów, sposobu modelowania plastycznego, oraz strony wyrazowej. Wynika ono z chęci wzorowania się, a nie z pokrewieństwa kierunku czy wykształcenia warsztatowego. Potwierdza to opracowanie twarzy figur w Proszowie: twarz biskupa chciał artysta przedstawić realistycznie i dzięki grze mięśni twarzowych nadać wyraz pewnie podobny, jak w Zobten. Tymczasem uzyskał jedynie dość zewnętrzne opracowanie mięśni twarzy, świadczące zresztą o nienajgorszej szkole, wyraz jednak pozostał niezdecydowany, choć wprowadził w ruch te same mięśnie co na domniemanym wzorze⁹⁾. Znacznie większe różnice zachodzą między proszowską św. Barbarą a św. Jadwigą z Zobten.

Figury te według relacji miejscowej miały mieć dawniej widoczną datę 1514, której jednak nie znalazłem. Jest to jednakowoż pod względem stylistycznym data zupełnie prawdopodobna i można ją przyjąć.

Wyszanaów, (pow. kępiński) figura św. Barbary, rzeźba w drzewie, wysoka 90 cm., przemalowana białą farbą olejną (ryc. 12). Jakkolwiek statyka figury jest bardziej wyrównoważona, jak

u figur proszowskich i odmienne jest udrapowanie płaszcza, w sposobie jednak plastycznego ujęcia, modelunku twarzy i wyrazie jest figura wyszanowska ogromnie zbliżona do rzeźb z Proszowa. Te różnice, jakie między nimi zachodzą, pokrywają się z wpływem rzeźb z Zobten na Proszów. Możliwe, że figura z Wyszana jest wcześniejszą pracą, bardziej konserwatywną. Czas powstania wypadłby w tym wypadku przed r. 1514.

Ani figura z Wyszana, ani rzeźby proszowskie nie łączą się bezpośrednio, nawet z pogranicznymi rzeźbami na Śląsku, jakkolwiek wpływ tych jest niewątpliwy.⁴ Wskazuje to na warsztat dość indywidualny, który łączy wpływy Śląska z lokalną szkołą. Jeżeli zestawimy wyszanowską św. Barbarę (Wyszana nie należał jeszcze do Śląska) z omawianymi figurami z Gostynia, to różnica nie będzie wcale uderzająca, przeciwnie dużo cech wspólnych dałoby się znaleźć.

Bralin, kościół Panny Marii na Półku, tryptyk późnogotycki (ryc. 13 i 14).

O tryptyku tym wspomina ogólnikowo Lutsch w inwentarzu śląskim (t. II s. 561), wyznaczając datę powstania na połowę XVI wieku.

Dość kompletnie zachowany tryptyk z pewnymi późniejszymi dodatkami, jak niektóre szczegóły dekoracyjne na brzegach szafy oraz klęczące aniołki u stóp Madonny, nie mówiąc już o nieproporcjonalnych w stosunku do ołtarza puttach, stojących na skrzydłach tryptyku.

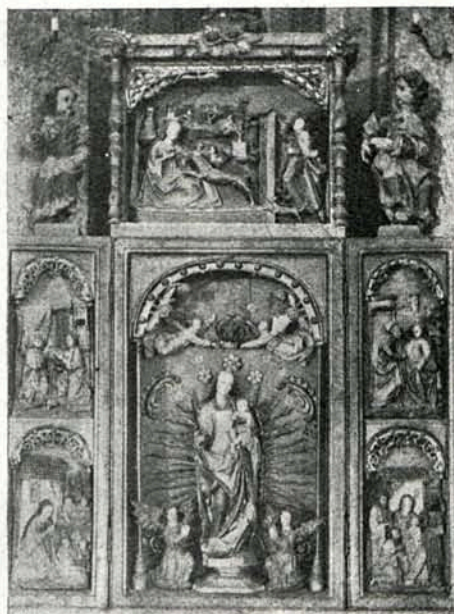
Szafa środkowa zawiera pełnoplastyczną rzeźbę Matki Boskiej trzymającej w jednej ręce Dzieciątka, w drugiej berło; nad głową jej unoszą się aniołki trzymające koronę. Postać Madonny niedostatecznie wypełnia środkową i główną część tryptyku, prawdopo-



Ryc. 11. Proszów. Kościół parafialny.
Figury św. Wilibalda(?) i św. Barbary.



Ryc. 12. Wyszanów.
Kościół parafjalny.
Św. Barbara.



Ryc. 13. Bralin. Kościół parafjalny.
Tryptyk.

dobnie brakują tu jakieś składowe części, bądź postacie, bądź dekoracja. Na otwartych skrzydłach umieszczono 4 płaskorzeźby przedstawiające „Zwiastowanie”, „Nawiedzenie”, „Adorację Dzieciątka” i „Hołd 3 Króli”. U góry w nasadce alegoria Niepokalanego Poczęcia NMP. fałszywie określana przez Lutscha jako scena z legendy o św. Justynie¹⁰). Zewnętrzną stronę tryptyku zdobią malowane postacie św. Barbary i św. Katarzyny.

Twórca tryptyku nie wykazuje większych aspiracji ożywienia scen i przejoenia tchnieniem swej indywidualności, co np. daje się odczuć u twórcy rzeźbionego ołtarza kościańskiego, świeżo omawianego w Biuletynie przez dr. Walickiego. Zamierzenia artysty bralińskiego stoją w stosunku proporcjonalnym do jego możliwości technicznych. Ogranicza on poszczególne sceny, tak figuralnie, jak pod względem akcesoriów, przyczem scena Adoracji, gdzie obok klęczącej Madonny spotykamy jedynie dwa małe klęczące nad Jezuskiem aniołki ze złożonymi pobożnie rękoma oraz dwoje dzieci wyglądających z za płotu, (przypominające trochę w tym motywie scenę adoracji pasterzy z Kościana) — wygląda poprostu biednie. Również scena Hołdu 3 Króli jest tematycznie ledwie zaznaczona, a wtłoczone postacie dwóch króli po bokach Madonny



Ryc. 14. Bralin. Kościół parafjalny.
Skrzydła tryptyku.



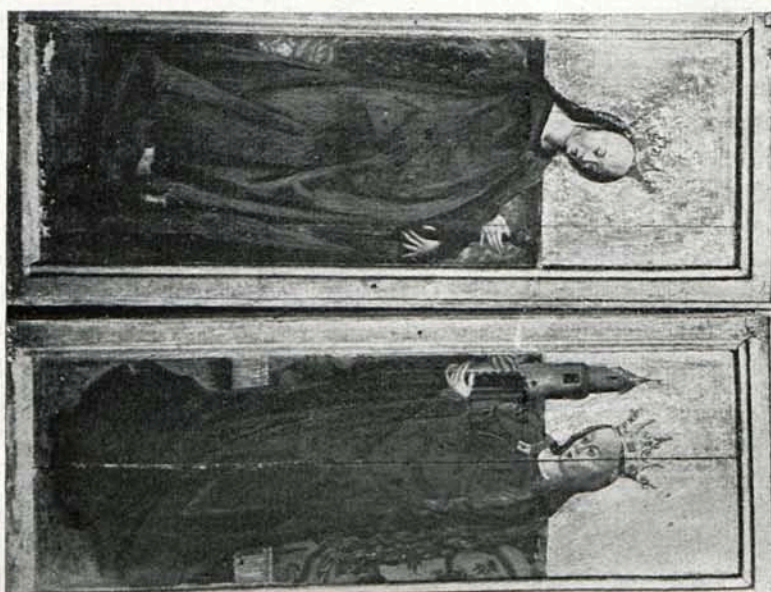
Ryc. 15. Grębanin. Kościół parafjalny.
Madonna

robią wrażenie bardzo prymitywnie skomponowanej sceny. Wszystkie tła traktowane są również tak pobieżnie, że nawet trudno ocenić jak daleko idzie umiejętność artysty, a jak daleko chęć upraszczania sobie zadania. Prawidłowe jednak proporcje anatomiczne, zwłaszcza w środkowej postaci Madonny, równowaga ruchów, pewne ogólne, ale odpowiednie zrozumienie wartości funkcjonalnych i kompozycyjnych nie stawia artysty wcale w złym świetle, przeciwnie pozwala nam się domyślać, czy przy wysiłku większym nie stanąłby na wyższym poziomie artystycznym. Nie można więc uważać tryptyku tego za dzieło zbyt prowincjonalnej pracowni, raczej proveniencji jego szukać należy w środowisku i wśród artystów wyżej stojących, dla których dzieło to było pewnego rodzaju produkcją masową (może Wrocław). Malowane postacie na zewnętrznych skrzydłach zdradzają natomiast rękę znacznie mniej wprawną i poziom niższy. Uwzględniając powyższe okoliczności nie należy tego dzieła zbyt daleko posuwać w wiek XVI i dlatego data ca 1520 nie wydaje się zawczesna.

Grębanin (pow. kępiński), kościół parafjalny, rzeźba Matki Boskiej z Dzieciątkiem w drzewie, wys. 94 cm., polichromja i złocenia późniejsze (ryc. 15).



Ryc. 16. Grębanin. Kościół parafialny. Skrzydła tryptyku. (r)



Ryc. 17. Grębanin. Kościół parafialny. Skrzydła tryptyku. (a)

Postać Madonny o dość smukłych proporcjach okrywa fałdzi-
sta suknia i płaszcz, podpięty u lewego boku, skąd biegnie uko-
śnie kraj płaszcza ku prawej stopie. Twarz o rysach dość regular-
nych okalają włosy spadające na ramiona. Na lewym ramieniu
trzyma Matka Boska Dzieciątka, prawem podaje mu winogrona.
Korony figur i aniołki u stóp Madonny są późniejszymi dodatkami.
Sposób udrapowania płaszcza, sztywne i proste trzymanie się Ma-
donny oraz pewien idealizm formy w rysach i modelowaniu twarzy
wskazuje na koniec XV wieku. W idealistycznym schematyźmie
formalnym przypomina powstałą mniej więcej w tym czasie Madon-
nę z Tulec, pozatem wydaje się figura z Grębanina prototypem
kompozycyjnym św. Barbary z Wyszanowa. Typ rzeźby nie wska-
zuje wyraźnie na Śląsk.

W wyraźny sposób natomiast łączą się ze sztuką Śląska zacho-
wane w tymże kościele skrzydła tryptyku¹¹⁾ z malowanymi na jed-
nej stronie postaciami św. Katarzyny i Barbary, na odwrocie zaś
z figurą umęczonego Chrystusa (Ecce Homo) i Matką Boską Bole-
sną (rys. 16 i 17).

Obrazy te łączą się z twórcą epitafjum Andrzeja Behra († 1513)
w Oleśnicy na Śląsku w kaplicy zamkowej¹²⁾. Zbliżenie jest bardzo
silne nie tylko w identycznej niemal postaci Chrystusa, pokrytej
ranami i sączącymi się z nich strumieniami krwi, ale także w spo-
sobie malowania i charakterystyki oraz w wyrazie. Najprawdopo-
dobniej jest to ta sama ręka artysty, inaczej trudnoby wytłomaczyć
ten sam rysunek ciała, rąk, twarzy, te same smukłe członki, tak
samo związane perizonium etc. Także i w innych postaciach z Grę-
banina widoczne są analogie do obrazu oleśnickiego. Ścisły ten
związek wskazuje również na bliski termin powstania obu prac.
Można więc przyjąć termin około r. 1513. Obraz z Oleśnicy jest
dziełem — według Brauna i Wiesego — tego samego artysty, co
ołtarz z Guhrau.

Reasumując powyższe uwagi, nasuwają się następujące wnio-
ski: Istnienie warsztatów rzeźbiarskich i malarskich w Wielkopolsce,
a przede wszystkim w Poznaniu jest niewątpliwe, świadczą o tem
wzajemnie zależności przypisanych im zabytków. Jeśli nie łączą
się w zwarte grupy i jeśli ich zależność i rozwój nie da się ściślej
ustalić, to wina tego, że brak jeszcze wielu ogniw pośrednich, któ-
reby mogły brakujące części ogólnego obrazu działalności wielko-
polskich warsztatów uzupełnić. Niemniej jednak wiążą się one w lo-
giczną całość, psychicznie dość jednolitą, o formach wzajemnie
na siebie wpływających i z siebie wynikających, nie w sensie jed-
nak niewolniczego, martwego naśladownictwa, ale w sensie swo-

bodnego przetwarzania, w miarę rozwoju i dostosowania się do nowych prądów. Działają na środowisko niewątpliwie wpływy z Małopolski zachodniej, bardziej jednak w malarstwie niż w rzeźbie. Wpływy Śląska jeśli są, to w każdym razie nie decydujące.

W części południowej dzisiejszej Wielkopolski, na pograniczu Śląska działają wpływy śląskiej sztuki, ale i tam w niektórych wypadkach (Grębanin, Proszów, Wyszanów) wpływy te są tylko zewnętrzne, tak, że można w południowej Wielkopolsce lub na sąsiednich terenach w okolicy Kalisza spodziewać się natrafienia na warsztaty o pewnej samodzielności.

PRZYPISY:

1. *M. Walicki*: Późnogotycka plastyka w Kościanie. Biuletyn Historji Sztuk R. III, nr. 2.
2. Późnogotyckie tryptyki wielkopolskie, Sprawozdania Polskiej Akademji Umiejętności XXXVI, 1931 nr. 4.
3. *F. Kopera*: Średniowieczne malarstwo w Polsce (Kraków 1925) ryc. 149, 150, 152, *Kopera i Kwiatkowski*: Obrazy polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie (Kraków 1929) nr. 26, 29.
4. *M. Walicki*: Stilstufen der gotischen Tafelmalerei in Polen im XV Jht. (Warszawa, 1933) str. 31 - 32.
5. Nieznane rzeźby XIV-XVI wieku na terenie Małopolski południowo-zachodniej. Biuletyn Hist. Sztuki z czerwca 1934 r. R. II. zeszyt 4 str. 260, ryc. 5.
6. *Kopera*: Średniowieczne malarstwo w Polsce, fig. 161, 180, 181, 184.
7. Figura Madonny znajduje się obecnie w ogrodzie domu przy ulicy Dąbrowskiego 149. Z kamienia, — wys. 175 cm. *Kohte*: który ją wy-mienia (Verz. d. Kunstdenkm. d. Prov. Posen, II, 82) podaje, że znajdowała się dawniej przy ul. Koziej.
8. *Braune H., Wiese E.*: Schlesische Malerei u. Plastik des Mittelalters, nr. 104 (Leipz. 1929).
9. Pewne analogje do tej postaci spotykamy jeszcze na Śląsku w Schollendorf (pow. Wartenberg, graniczący z kępińskim) w figurze, także św. Willibalda. Podobieństwo ogranicza się do cech zewnętrznego sposobu przedstawiania świętego (Braune & Wiese — o. c. nr. 92).
10. Por. *Künstle*, Ikonographie d. Christl. Kunst, I. 338.
11. Wspominał o nich w cyt. pracy dr. *Pajzderski*, wskazując na pochodzenie śląskie.
12. Braune & Wiese, op. cit. nr. 207.