



9
275

INTROLIGATOR
IGNACY EMLER
WARSZAWA
Tlomackie 3





ALFRED BROSIG

Witane gotyckie



BIBLIOTEKA ZABYTEKÓW WIELKOPOLSKICH

OŁTARZE GOTYCKIE



BIBLIOTEKA ZABYTKÓW WIELKOPOLSKICH

WSPÓŁPRACOWNICY: KONSERWATOR PAŃSTWOWY DR. N. PAJZDERSKI,
PROF. KS. DR. DETTLOFF i SEMINARJUM HISTORJI SZTUKI U. P.
KIEROWNIK: DR. ALFRED BRO-SIG, KUSTOSZ MUZEUM WIELKOPOLSKIEGO.

SZTUKA GOTYCKA

I.

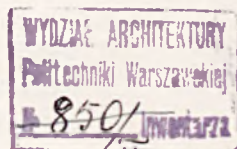
OŁTARZE GOTYCKIE

P O Z N A Ń 1 9 2 7

ODBITO CZCIONKAMI DRUKARNI PORADNIKA GOSPODARSKIEGO

BIBLIOTEKA ZABYTKÓW WIELKOPOLSKICH

WSPÓŁPRACOWNICY: KONSERWATOR PAŃSTWOWY DR. N. PAJZDERSKI,
PROF. KS. DR. DETTLOFF i SEMINARIJUM HISTORJI SZTUKI U. P.
KIEROWIK: DR. ALFRED BROSIG, KUSTOSZ MUZEUM WIELKOPOLSKIEGO.



OŁTARZE GOTYCKIE

OPRACOWAŁ

ALFRED BROSIG



f. 046, 3 i f. 03 (gotyckie)
P O Z N A Ń 1 9 2 7

FISZER i MAJEWSKI KSIĘGARNIA UNIWERSYTECKA

WYDZIAŁ ARCHITEKTURY
Politechniki Warszawskiej
Kr 6402 (materiał)

Przedmowa.

Prace, które zamierzamy opublikować w niniejszej bibliotece, mają być zbiorem fotograficznym zabytków sztuki w Wielkopolsce, objaśnionych dokładnym opisem. Biblioteka jako całość, której pierwszy tom przedkładamy, będzie posiadała głównie charakter inwentaryzacyjny. Rozpoczynając od gotyckich pomników rzeźby, malarstwa i sztuki stosowanej, poświęcimy kolejno uwagę zabytkom sztuki romańskiej, renesansu, baroku i klasycyzmu. Taką inwentaryzację, zaopatrzoną w dokładne fotografie, uważać należy za bezwarunkowo konieczną. Zebranie bowiem materiału, t. j. zaznajomienie się z wszystkimi dziełami sztuki, jakie się w kraju znajdują, jest i pozostanie podstawą systematycznych badań w zakresie historii sztuki. Mylne niejednokrotnie wyniki naszych dociekań w dziedzinie historii sztuki są właśnie następstwem braku metody naukowej. Dzieła o sztuce średniowiecznej w Polsce, roszczone sobie prawo do nazwy „naukowych“, a niedostatecznie uwzględniające zabytki sztuki w Wielkopolsce, z natury rzeczy nie mogą dać pełnego obrazu twórczości artystycznej danego okresu w Polsce. Te względy, a przede wszystkim ta okoliczność, że historycy sztuki, o ile piszą o Wielkopolsce, czerpią materiał przeważnie z niemieckiego, dzisiaj już przestarzałego dzieła inwentaryzacyjnego Kohte'go, były dla nas w głównej mierze bodźcem do podjęcia tej żmudnej i kosztownej pracy.

Dzieło Kohte'go*) ma charakter jednostronny i zbyt urzędowy. Inwentaryzacja jego nie jest wprawdzie pozbawiona pewnej dokładności co do zabytków architektury, zawiera jednak usterki, wynikające z braku umiejętności rozpoznawania stylu i charakteru okazów rzeźby i malarstwa. Nie wolno nam też zapominać o tem, że przed trzydziestu laty nie interesowano się tak dokładnie stylami pewnych epok, jak np. gotykiem i barokiem, które dzisiaj nabrały większego, niż dawniej dla nas znaczenia.

*) J. Kohte; *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen*, Berlin 1896-98. tom I—IV.

Przy zebraniu materiału ilustracyjnego doznałem wydatnej pomocy ze strony p. Witolda Czarneckiego, syna p. Władysława Czarneckiego, właściciela zakładu fotograficznego „Rubens“ w Poznaniu. Wszystkie zdjęcia fotograficzne, także i te, które wykonałem sam, pozostają własnością wymienionej firmy.

Pozatem praca moja doznała jak najżyczliwszego poparcia ze strony pp. Dra Pajzderskiego, państwowego konserwatora zabytków sztuki na województwa pozn. i pom., ks. Dra Dettloffa, profesora historii sztuki przy Uniwersytecie Pozn. i ks.ks. proboszczów, w których parafjach szukałem dzieł sztuki, dzisiaj już często będących w zapomnieniu. — A jednak pomniki sztuki nie przetrwały wieków po to, aby być wyłącznie zagadkami i problemami dla historyków sztuki. Prawdziwe bowiem dzieła sztuki, nie tracąc swego znaczenia, pozostaną zawsze własnością całej ludzkości. Choć zrodzone w innych czasach, kiedy panowały odmienne nastroje i prądy religijne, są one najwybitniejszym wyrazem i objawieniem duszy ludzkiej, tej duszy, która ustawicznie szuka nowych dróg, czy w naturze, czy też w sobie samej.

Poznań, Boże Narodzenie 1925 r.

Autor.

Problemy i zagadki, tkwiące w istocie twórczości Wita Stwosza, które narazie trudno rozwiązać, łączą się ściśle z tematem „historji rzeźby średniowiecznej w Polsce”. Wobec tego, że nie znamy dotychczas wszystkich pomników sztuki gotyckiej na obszarze całej Polski, a przede wszystkim na Śląsku, w Królestwie i w Wielkopolsce, dokładne opracowanie tego tematu nastęrcza w takich warunkach poważne trudności.

Sokołowski*), który pierwszy podjął się próby nakreślenia historji rzeźby średniowiecznej w Polsce, przypisywał Stanisławowi Stwoszowi, synowi i następcy Wita w Krakowie, a zarazem kierownikowi jego pracowni, znaczenie zbyt daleko sięgające. Sądził on bowiem, że pomniki rzeźby wielkopolskiej wykazują silne wpływy twórczości Stanisława Stwosza. Dziś, kiedy wyraźniej rozpoznamy różnice stylistyczne i właściwości rzeźby gotyckiej, przypuszczenia powyższe nie dadzą się utrzymać. Dzięki dokładniejszemu zbadaniu spuścizny sztuki gotyckiej w Polsce, oczy nasze rozpoznają łatwiej osobliwości i różnice, jakie zachodzą w istocie ich form gotyckich. W tym kierunku praca niniejsza ma być skromnym przyczynkiem.

Zaśnięcie N. Marji Panny

Artysta wieku XV, przedstawiając tę scenę, myślał w sposób trzeźwiejszy, bardziej prozaiczny, a nawet trywialny, niż to miało miejsce w stuleciach poprzednich. Postać Chrystusa, trzymającego na ramieniu duszę Marji, wyobrażoną jako dziecko, nie zjawia się już, jak dawniej, obok łoża śmierci, które otaczają apostołowie. N. Marja Panna umiera jako chrześcijanka w izdebce. Nawpół siedząc na łożu, trzyma w ręku gromnicę, a św. Piotr, z kropidłem w ręku, błogosławi ją. Jeden z apostołów odmawia modlitwy za umarłych, drugi natomiast dmucha w kadzielnicę, a reszta osób modląc się, stoi lub klęczy dokoła łoża śmierci z wyra-

*) Sprawozdania Komisji do badania historji sztuki w Polsce. tom VII.

zem boleści na twarzy (porównaj ołtarz w Schwabach w Frankonji). Czasami spotykamy się z innym ujęciem tej sceny, a mianowicie: N. Marja Panna, umierająca i podtrzymywana przez św. Jana, klęczy przed łożem. (Por.: ołtarzyk domowy w Maria Pfarr z r. 1443, ołtarz w Schönbach*), ołtarz w Nonnberg.*)

Do tego typu należy płaskorzeźba drewniana, znajdująca się w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu (Tabl. I.) — N. Marja Panna, mając ręce złożone na piersiach, klęczy przed łożem, które pochylone ku przodowi, przecina w poprzek kompozycję. Przed nią klęczy apostoł z wyciągniętymi w górę ramionami (św. Tomasz), za Matką Boską zaś z lewej strony klęczy św. Jan, a w samym rogu u dołu pełen bolesnej rezygnacji siedzi trzeci apostoł z martwym wyrazem w oczach, trzymając zamknięty modlitewnik na kolanach. Stojący u stóp łoża apostoł z długą i równo przyściętą brodą, z kropielnicą w ręku (św. Andrzej), zamyka pionową linią swej postaci kompozycję z lewej strony, kierując równocześnie wzrok widza ku rzędowi apostołów, znajdujących się za łożem, a nacechowanych również wyrazem boleści i skargi. Jeden z apostołów, przewraca kartki książki do nabożeństwa, drugi podnosi pokrywę kadzielnicy, inni znów szepcą po cichu modlitwy. Pomiędzy nimi rozpoznajemy św. Piotra w szatach kapłańskich. Postacie te nie gestykują. Tem dobitniej objawiają się uczucia, podyktowane tematem, w twarzach, traktowanych przez artystę zupełnie indywidualnie. Wszystkie przejścia uczuciowe — poczynając od żarliwej nabożności, głośnych skarg, śpiewu żałosnego, a przecież pełnego oddania się Bogu, aż do martwoty i stępienia wzroku — składają się na bogatą gamę, pełną wyrazu. Uderza swoboda w opracowaniu szczegółów, a indywidualne potraktowanie głów składa się na nieprzeciętne dzieło, a nawet na pracę mistrza. Rzeźba Muzeum Wielkopolskiego posiada w wysokim stopniu zalety i właściwości dojrzałego gotyku, jak to wykazują szczegóły charakterystyki, oddane przez mistrza ze szczególnem zamiłowaniem.

Narazie mistrza tego dzieła nie znamy. Z pracami, które przypisuje się Stanisławowi Stwoszowi, nasza płyta nie ma nic wspólnego. Styl i charakter płaskorzeźby poznańskiej raczej zniewala nas do porównania dwóch płaskorzeźb drewnianych, nabytych przez hr. Mieroszowskiego w r. 1877 na Śląsku niemieckim, z których jedna pochodzi z Frylandu pod Niemod-

*) Oesterr. Kunsttopographie. Wiedeń 1911, tom IV. i VII.

linem, w ks. opolskiem (Friedland), druga z Ząbkowic (Frankenstein).*) Wyobrażają one „Przemienienie Pańskie na górze Tabor” z wyrytą datą 1498 i „Spotkanie Chrystusa z Marją”. Głowy na pierwszej płycie są niestety już tak dalece zniszczone, że nie można ich zbadać dokładnie; zato fałdowanie i załamywanie się draperyj, a zwłaszcza bujność samych fałdów, na ziemi się piętrzących, których brzegi kształtują się w literę S, pozwalają przypuszczać, że i nasza rzeźba poznańska pochodzi z końca XV. wieku. Obie te śląskie płaskorzeźby przypisano Stanisławowi Stwoszowi. Tłomaczy się to tem, że niezbyt dawno jeszcze przypuszczano, iż całe życie artystyczne XV. wieku w Europie wschodniej koncentrowało się w Krakowie. Jednakże najnowsze prace o śląskiej rzeźbie**) podnoszą również oddawna znane zresztą znaczenie w tym kierunku Wrocławia dla sztuki wschodnio-europejskiej. Że Wrocław był tak samo jak Kraków, miastem, eksportującym dzieła sztuki, tego dowodzą jego stosunki artystyczne z Kaliszem i Warszawą. (Sokołowski przypuszcza, że ołtarz w Żywcu jest pochodzenia śląskiego). Łączność i wymiana artystyczna pomiędzy temi dwoma miastami istniała pozatem niewątpliwie. Śląscy artyści przebywali w Krakowie, a krakowscy snycerze kształcili się w Wrocławiu. Tryptyk z „Ukrzyżowaniem i koronacją Chrystusa” z r. 1493, pochodzący z kościoła św. Magdaleny w Wrocławiu, przedstawia wyraźnie typy polskie, i prawdopodobnie rzeźbił go (według Dauna) artysta polski. Ołtarze z męczeństwem św. Stanisława, znajdujące się na Śląsku, jak np. ołtarz św. Stanisława z r. 1508 (w „Museum für schlesische Altertümer” w Wrocławiu) wskazują na to, że bardzo bliskie stosunki łączyły ziemię śląską z Krakowem, jakoteż ze szkołą Stanisława Stwosza.

Przy badaniach nad rzeźbą w Wielkopolsce należy bezwarunkowo uwzględnić plastykę śląską. Stosunki bowiem artystyczne między Wielkopolską a Wrocławiem były może nawet bliższe, niż między Wielkopolską a Krakowem, szczególnie w czasie, kiedy Wit Stwosz był opuścił stolicę państwa, gdzie pozostawił nietylko dzieła o wymownych cechach stylistycznych, ale również uczniów, pochodzących z jego szkoły. Trudności badań naukowych polegają właśnie na tem, jak w należyty sposób odróżnić autentyczne dzieła samego Wita Stwosza i jego warsztatu w ściślejszym tego słowa znaczeniu od prac, stworzonych w jego stylu przez następców

*) Rocznik krakowski XVIII. L. Lepszy: Dwie rzeźby z epoki Wita Stwosza, str. 119.

**) Dr. Erich Wiese: Schlesische Plastik. Lipsk 1923.

i naśladowców. Rozpoznanie obu rodzajów wytwórczości narzuca się siłą rzeczy jako najważniejsze zadanie dzisiejszych badań naukowych.

Ołtarz w Koźminie (tabl. II.) przedstawia scenę śmierci Matki Boskiej o typie bardzo zbliżonym do krakowskiego ołtarza. N. Marja Panna umiera w otoczeniu apostołów, na klęczkach, podtrzymywana przez jednego z ich grona. Ten sposób przedstawienia tej sceny, chociaż nie oryginalny pomysł Wita Stwosza, zawdzięcza mu jednak swoje rozpowszechnienie. Z tego też powodu dopatrywano się w koźmińskim ołtarzu bliskiego pokrewieństwa z ołtarzem marjackim w Krakowie, uważając go za naśladowniczą pracę bezpośredniego ucznia Wita Stwosza. W rzeczywistości jednak znachodzimy więcej różnic, niż podobieństw, między obu ołtarzami. Apostoł środkowy nie podtrzymuje z wysiłkiem ślaniającej się N. Marji Panny. Jego ręce spoczywają lekko i bez wytężenia na jej ramionach. Stoi on za nią wyprostowany, bez wyrazu, bez wzruszenia w całej postaci, w przeciwieństwie do analogicznej figury w ołtarzu krakowskim. Również postać N. Marji Panny, mimo pewne podobieństwo w pozycji różni się od krakowskiego pierwowzoru.*) Figura natomiast Matki Boskiej w ołtarzu w Świdnicy (Schweidnitz) na Śląsku niemieckim**) (z roku 1492) jest powtórzeniem tej samej postaci z krakowskiego ołtarza, tak, że możnaby ją nazwać prawie kopją. Pozatem zdradza powyższy ołtarz w dwóch figurach apostołów, umieszczonych na brzegu rzeźby, większą zależność od marjackiego ołtarza, niż od koźmińskiego, w którym spotykamy zbyt dużo słabych i niezrównoważonych momentów kompozycyjnych. Nie ulega żadnej wątpliwości, że dzieła Stwosza dostarczały pierwowzorów do scen podobnych. Śmierć N. Marji Panny jest wyobrażona także na prawym skrzydle tryptyku z Lusiny, znajdującego się w zbiorach Akademii Umiejętności w Krakowie. Ołtarz koźmiński jest tylko jednym ogniwem w szeregu ołtarzy, stworzonych pod wpływem tego samego tematu, jak u Wita

*) Figurę, klęczącego przed N. Marją Panną apostoła uważano za św. Tomasza, który częstokroć otrzymuje tu opaskę od Matki Boskiej na dowód dokonującego się cudu jej wniebowzięcia. Krakowski ołtarz nie przedstawia tego szczegółu. W rzeczywistości klęczącym apostołem jest raczej św. Jan (twarz bez brody). Skrzyżowane ręce N. Marji Panny zwisają bezwładnie i bez życia. Ręce apostoła niestety odłamane, tak, że dzisiaj trudno rozpoznać, czy wogóle coś w nich trzymał. Raczej możnaby sądzić, że apostoł klęczący po stronie prawej, którego wysuwa naprzód inny apostoł z wąsem i z przykrytą głową, jak gdyby polecając go Matce Boskiej, wyobraża św. Tomasza.

**) Lutsch: Bildwerke schlesischer Kunstdenkmäler (tabl. 61).

Stwosza (porównaj ołtarz w Lüben, Lutsch, tabl.61). Na Śląsku i w innych krajach, objętych wpływem kultury krakowskiej, jak na Spizu i w Siedmiogrodzie, można zauważyć podobne reminiscencje. Ołtarze tworzone na zamówienie w warsztacie krakowskim przez uczniów Stwosza, obok których pracowali i snycerze, nie pozostający z nim w żadnym ściślejszym stosunku. Naśladowali oni jednak mimowoli ołtarze Stwosza w sposób, mniej lub więcej doskonały. Ujęte częstokroć dość dobrze w szczegółach, w całości kształcie kompozycji są one słabsze, a ich technika rzeźbiarska przedstawia się przeważnie jako mniej szlachetna (por. ołtarze w Książnicach Wielkich^{*)} i w Żywcu^{**}), wyżej wspomniany ołtarz w Świdnicy^{***}), ołtarz w Lüben^{***}), oraz ołtarze, skomponowane dość samodzielnie, lecz w gruncie rzeczy wzorowane na marjackim, jak np. w kościele parafialnym w Wiener Neustadt (już zniszczony), w Zwettl (Morawy), w Nonnberg (Morawy), w Kirchdrauf (Siedmiogród), oraz tryptyk malowany z roku 1546 w Muzeum narodowym w Warszawie.

Twórca ołtarza w Koźminie pochodził może z Wielkopolski, a kształcił się na Śląsku, albo też był snycerzem śląskim. Uległ on widocznie wpływom ołtarza krakowskiego, a może tylko ołtarza świdnickiego, stwarzając jedynie „dobrą pracę rzemieślniczą”. Mimo tego zastrzeżenia ołtarz w Koźminie jest największym i najbardziej imponującym w swoim rodzaju średniowiecznym dziełem rzeźbiarskim w Wielkopolsce. W charakterystyce postaci apostołów nie ustępuje on najlepszym dziełom warsztatu Stwosza. Wyraz twarzy N. Marji Panny mógłby być godnym dłuta samego Wita. W każdym razie Stwosz ze swą pracownią stworzył pierwowzory poszczególnych figur, głów apostołów i szczegółów kompozycji dla przyszłych generacji na lat dziesiątki. Działalność uczniów, małe kopje z figur stwoszowskich, ryciny, a może nawet szkice rysunkowe wędrujących artystów przyczyniały się w wielkiej mierze do rozpowszechniania typów stwoszowskich. Nie bardzo więc zdaje się być rzeczą wskazaną, aby na podstawie powtarzających się typów twarzy, oraz podobnej charakterystyki postaci apostołów, wszystkie rzeźby tego rodzaju przypisywać koniecznie pracowni krakowskiej Wita Stwosza. Nie na tem bowiem jedynie polega doniosłość badań, że odkrywamy wspólne cechy dzieł, a raczej na tem, że

*) Spraw. kom. Historji sztuki, tom VII. str. 178. Warsztat krakowski.

***) Spraw. kom. Historji sztuki, tom VII. str. 199.

***) Lutsch op. cit. tabl. 61.

wykażemy, czym się różnią pomiędzy sobą. Porównując dokładnie ołtarz koźmiński z krakowskim, jego kompozycję, układ i rozmieszczenie figur, łatwo spostrzeżemy wielkie różnice w ujęciu tematu, jakoteż w odczuciu artystycznym, poznamy równocześnie słabe strony ołtarza wielkopolskiego. Zestawiając np. układ figur w obu ołtarzach, uderza nas niemiła schematyczność w ugrupowaniu postaci na koźmińskim ołtarzu.*) Środkową grupę uzupełniają tu dwaj klęczący apostołowie. Głowy stojących apostołów zostały umieszczone w dwóch równoległych rzędach. Odnoszą się one do św. Andrzeja z kropielnicą, św. Piotra, trzymającego w jednej ręce kropidło, w drugiej książkę, dalej do środkowego apostoła, dotykającego dłońmi ramion N. Marji Panny, i do apostoła obok niego czytającego modlitwy, a wreszcie do apostoła z pochyloną głową, przykrytą kapturem. Z najwyższego górnego rzędu wychylają się postacie pięciu apostołów, dość schematycznie ustawionych, bez odmian i rytmiki w ruchu, (inaczej w ołtarzu marjackim). Na twarzach figur, patrzących bezdusznie przed siebie, nie maluje się nigdzie odczucie zdarzenia, którego są świadkami. Przypatrują się oni bezmyślnie, jak statyci, nie rozumiejący tego, co się dzieje na scenie. Więcej duchowo dotknięty i fizycznie poruszony jest tylko św. Tomasz, klęczący po prawej stronie N. Marji Panny, z twarzą zwróconą ku niebu, trzymający nawpół otwartą księgę. Apostoł zaś z nakrytą głową wysuwa „Niewiernego” naprzód. Niemniej udatną figurą jest św. Andrzej, stojący na samym brzegu z lewej strony i trzymający naczynie z wodą święconą. Późniejsze zmiany w ołtarzu spowodowały zapewne tak nieszczęśliwe umieszczenie tej figury.

Zesłanie Ducha świętego (tabl. III)

Przypuszczać należy, że także wyobrażenie tej sceny powstało pod wpływem ołtarza marjackiego (por. scenę na stronie wewnętrznej prawego skrzydła). Na płaskorzeźbie kościańskiej siedzi w środku N. Marja Panna, zwrócona całą postacią wprost ku widzowi. Na ołtarzu krakowskim zwraca się ona w prawą stronę, wskazując palcem na miejsce w księdze, którą trzyma przed nią apostoł. Tron, na którym Matka Boska siedzi, jakoteż sposób rozmieszczenia apostołów na ławkach po lewej i prawej jej stronie, rekwizyty, używane w plastycznym oddaniu tej sceny — wszystkie te szczegóły przypominają krakowską rzeźbę stwoszowską. N. Marja

*) Por. uwagi o późniejszych zmianach ołtarza w opisie tegoż ołtarza str. 19.

Panna z ołtarza w Kościanie siedzi w samym środku grupy apostołów. W pierwszym rzędzie, t. zn. na tej samej płaszczyźnie, co postać Matki Boskiej, zasiedli dwaj apostołowie po lewej stronie N. Marji Panny, a po prawej stronie zauważamy św. Jana, postać o pełnym policzku, ożywionym małym dołeczkiem. Inni apostołowie w mniejszej skali — 4 z lewej, 5 z prawej strony za Marją — potraktowani płasko, są widoczni tylko w półpostaciach. Widok z góry na posadzkę, na siedzenie z poduszkami, na ławki w skręcie, potęguje wrażenie głębi perspektywicznej tej sceny, która rozgrywa się w zamkniętej przestrzeni, mianowicie w świątyni. Możliwym jest, że tło pierwotnie było wzorzyste lub też miało zaznaczone okna i t. p. Duch św., przedstawiony zazwyczaj w formie ognistych języków nad głowami apostołów lub też jako gołębica z promieniami, skierowanymi ku głowom apostołów, był może i w tym wypadku wyobrażony w podobny sposób (por. ołtarz w Schönbach (Morawy) i ołtarz w Nonnberg (Oesterr. Kunsttopographie, tom IV, str. 213 i tom VII str. 47).

Draperje szat są żywo wymodelowane, ale bez późnogotyckiej kapryśności. Grzbiety długich i wąskich fałdów znaczą się w twardych załamaniach. Zgodnie z postaciami sztuki gotyckiej, układ szat i ich draperje są momentem najważniejszym, podczas kiedy modelowanie ciała schodzi na plan drugi. Mimo obfite pofałdowanie szat na kolanach, postać N. Marji Panny sprawia wrażenie, jak gdyby powstawała z tronu. Dolna część szaty poniżej kolan, opadająca na stopy, łącznie z silnie skróconą linią podstawy tronu, wydłuża postać Matki Boskiej i wynosi jej linię pionową ponad grupę aniołów, siedzących z przodu i modlących się żarliwie.

Na płaskorzeźbie wyryta jest data 1507. Twórcy tego dzieła nie znamy. Że rzeźba nasza najściślej łączy się ze sztuką śląską, o tem świadczy całokształt ołtarza, oraz sposób ustosunkowania poszczególnych części jego. Szafa środkowa zawiera wyżej opisaną rzeźbę, przedstawiającą zstąpienie Ducha św., na ruchomych zaś skrzydłach wymalowano sceny z męki Pańskiej (wewnątrz) i wydarzenia z lat dziecięcych Chrystusa (zewnątrz). W predelli zauważamy cztery popiersia św. niewiast, trzymających w rękach symbole. Te same święte spotyka się często w ołtarzach gotyckich, (zamiast św. Katarzyny lub Magdaleny także św. Dorotę), na skrzydłach lub też w części środkowej ołtarza, ustawione we wnękach zazwyczaj w dwóch rzędach nad sobą. W późnogotyckich ołtarzach śląskich są one przeważnie umieszczone w predelli i to jako popiersia na niskich postu-

mentach (por. ołtarze w Thiemendorf*), w Langersdorf**), w Goldberg***) i w Świdnicy.

Drugi ołtarz w Wielkopolsce, który zachował się w całości, choć nie w pierwotnym swym układzie, ołtarz w Śmiglu, wykazuje podobne rozmieszczenie figur w predelli. Uderza to, że typ podobnych ołtarzy spotyka się najczęściej na Śląsku i w południowej Wielkopolsce. W Wielkopolsce północnej, a raczej w zachodniej i południowo-zachodniej, zauważyć można zupełnie inny system kompozycyjny ołtarzy. Jak wyglądał ołtarz w Dzierżnie Małej (Klein-Drensen), nie zdołałem dociec. Kohte (tom IV, str. 183) wspomina, że ołtarz późnogotycki został niedawno sprzedany. Nie daleko tej miejscowości, także w dawnym powiecie wieleńskim, leży Dębowa Góra (Eichberg). Ołtarz tamtejszy ma na wewnętrznych stronach skrzydeł rzeźbione figury dwunastu apostołów. Ołtarz w Chociszewie (Kutschkau), w dawnym powiecie międzyrzeckim, zawiera w szafie środkowej rzeźbę Madonny z Dzieciątkiem, a po obu jej stronach po dwie postacie świętych niewiast, rozmieszczone w dwóch kondygnacjach. Pozostały z nich jednakże tylko postacie św. Katarzyny i św. Barbary. Z ołtarza, pochodzącego z Celichowy (Züllichau), obecnie w Babimoście (Bomst), zachowały się tylko cztery skrzydła, które na stronach wewnętrznych posiadały niegdyś w dwóch szeregach ustawione cztery postacie, przypuszczalnie świętych niewiast na złotym tle wzorzystym. Środek zawierał prawdopodobnie scenę figuralną. Nie jest rzeczą wykluczoną, że na te okolice oddziaływały przede wszystkim wpływy sztuki saskiej. Że zaś na sztukę gotycką południowej Wielkopolski wpływał Śląsk, zdaje się zatem niemniej przemawiać topograficzne rozmieszczenie danych zabytków. Większe bowiem ołtarze gotyckie znajdują się jedynie w południowej części Wielkopolski. Zabytków rzeźby gotyckiej na terytorjum, położonem na północ od Poznania, znajdujemy nie wiele, i tylko sporadycznie.

Wniebowzięcie N. Marji Panny (tabl. IV.)

Według legendy otrzymała N. Marja Panna przyrzeczenie trzech łask: że Chrystus obecnym będzie przy jej śmierci, że przybędą także apostołowie, a wreszcie, że szatana widzieć nie będzie. Tak też przedstawia

*) Lutsch. op. cit. tabl. 64. nr. 1.

**) Lutsch, op. cit. tabl. 63.

***) Lutsch. op. cit. tabl. 61.

sztuka gotycka scenę śmierci Matki Boskiej. W otoczeniu apostołów zjawił się Chrystus w chwili jej śmierci i ujmując duszę N. Marji Panny tklwie w swe ramiona, uniósł ją do nieba. Ciało N. Marji Panny — jak mówi dalej legenda — złożono w dolinie Józefata, w wykutym w skale grobie, gdzie zgromadzeni apostołowie czuwali przez trzy dni. Trzeciego dnia zjawił się znowu Chrystus z całym zastępem aniołów i na prośbę apostołów połączył na nowo duszę N. Marji Panny z ciałem, a Matka Boska pełna chwały, otoczona aniołami, weszła natenczas do niebios. To drugie zdarzenie, odmienne od pierwszego, bywało również odtwarzane w gotyckiej sztuce, lecz tym razem złączone z wyobrażeniem koronacji Matki Boskiej. Apostołowie otaczają pusty grób i spoglądają zdumieni ku niebu. Szczególniejszą uwagę zwraca zazwyczaj na siebie postać św. Tomasza, trzymającego niekiedy w ręku opaskę N. Marji Panny.

Dwie rzeźby, wyobrażające wniebowzięcie N. P. Marji, znajdują się w Wielkopolsce, a mianowicie w kościele św. Wojciecha w Poznaniu i w Śmiglu o podobnym ujęciu.*) Płaskorzeźba poznańska jest w wielu szczegółach zagadkową. Braknie dwunastego apostoła; pozatem trudno stwierdzić, jak wyobrażoną była N. P. Marja, unosząca się ku niebu. Apostołowie, klęcząc przy otwartym sarkofagu, modlą się nabożnie. Znajdujący się za sarkofagiem apostoł sięga w głąb pustego grobu, gestem pełnym charakteru. Znajdujące się na drugim planie figury są w ruchu dość ożywione; np. apostoł po lewej stronie sceny odwraca się z rozłożonymi rękoma, jakby zamierzał przywołać świadków tego cudu. Przypatrząc się bliżej kompozycji, nasuwa się pytanie, czy treścią dzieła miało być jedynie przedstawienie zgromadzonych przy pustym grobie apostołów, czy też nasz artysta, trzymając się tradycji, zamierzał odtworzyć cud w formie rzeczywistego, dotykającego niejako zdarzenia? Czy zatem postać N. Marji Panny, którą odtworzono w epoce barokowej, była z góry przewidziana? Trzech apostołów spogląda w górę. Apostoł po prawej, trzymający rękę wzniesioną ponad głową, zmusza nieomal widza do skierowania wzroku ku niebu. Z tego powodu uzupełnienie górnego pola tablicy zdaje się być koniecznym. Chodziłoby tylko o sposób właściwego wyobrażenia N. Marji Panny. Najczęściej przedstawiano Matkę Boską w całej postaci w mandorli, unoszoną ku niebu przez aniołków (tak w ołtarzu śmigiel-

*) Por. ołtarz w Wałkowie (w pow. koźmińskim), fragment rzeźby ołtarza w Siennicy.

**) Lutsch, op. cit. tabl. 66 nr. 2.

skim, na obrazie olejnym w Koźminie z początku XVI. wieku, na płasko-rzeźbie w Ziembicach (Münsterberg) na Śląsku**); na małym reliefie „Różańca” w Muzeum w Norymberdze widać zaś tylko nogi N. Marji Panny, oparte o chmury).

Mistrz naszego dzieła lubi ruch w postaciach. Przez żywą gestykulację, przez dramatyczne napięcie kompozycji, stara się on przekonać widza o prawdziwości i rzeczywistości cudownego zdarzenia. I to właśnie powoduje błędy w skrótach członków ciała jak np. u rąk obu bocznych apostołów w górnym rzędzie. Natomiast umiał artysta wlać dużo życia duchowego w twarze apostołów. Archaizm w gestykulacji, rażącej i niezgrabnej, nie może uchodzić za dostateczny sprawdzian, by rzeźba nasza miała pochodzić jeszcze z końca XV. stulecia. Nieuzasadnionem jest również przypisywanie tej rzeźby warsztatowi krakowskiemu i zestawienie jej z „Lamentem opatowskim”, który powstał w latach 1521—1523. Grono historyków sztuki odniosło natomiast naszą rzeźbę do prac kierunku Wita Stwosza, jak sędzę, również niesłusznie. Jedyny ołtarz kościański, chociaż przedstawia zupełnie inną scenę, wykazuje istotnie pewne podobieństwo z rzeźbą poznańską. Wystarczy porównać głowy i układ rąk, nie wspominając już o powtarzaniu się poszczególnych typów twarzy. Ta sama jednostajność, oraz monotonność gestów. Ręce płasko złożone, często skrzyżowane i widziane prawie zawsze od strony zewnętrznej, z wyprostowanymi palcami, spoczywają na piersiach. Draperje na postaciach tych dwóch rzeźb nie mogą służyć jako niezbite kryterjum porównawcze, ponieważ rzeźby zostały niedawno pomalowane, wskutek czego zatraciły pierwotny swój charakter. Nawiasem mówiąc, pozornie znaczne różnice w fałdowaniu uwydatniają się wyraźniej na ilustracjach, niż w rzeczywistości. Nadto różnice plastycznej głębi reliefów powodują nieco odmienny charakter draperyj. W każdym razie na obu rzeźbach zauważamy szczególnie rodzaj wąskich, występujących fałdów, które nieraz są ostro załamane.

Na rzeźbie ołtarza w Śmiglu (tabl. V.) spotykamy poraz pierwszy pewne właściwości, które nam przypominają formy, charakterystyczne dla szkoły Wita Stwosza. Dotychczas nie wiemy dokładnie, co z niezmiernie bogatej spuścizny zaliczyć można do prac autentycznych tego mistrza, a co do samodzielnych dzieł jego uczniów. Powtarzanie się niektórych typów postaci, mniej lub więcej udatne naśladownictwa dzieł Stwosza, całkowite lub też częściowe, nie mogą nas upoważniać w należytej mierze

do przypisania takich utworów pracowni Wita Stwosza. Wszakże mamy prace, które powstały na podstawie rycin Stwosza (por. ołtarz z Lusiny, ołtarz św. Jana w kościele św. Jakóba w Lewoczy z r. 1508 (mistrz Paweł z Lewoczy) i ołtarz w Głuchowie, o którym jeszcze będzie mowa. Istnieją także naśladowcy form i dzieł stwoszowskich, którzy w bezpośredniej styczności z mistrzem i jego pracownią nigdy nie byli. Jeśli więc na ołtarzu śmigielskim spotykamy się z układem fałdów, wykazujących wpływ warsztatu Stwosza, to należy zważyć, że styl danego okresu w sztuce, jako moment pozaosobowy, wybija się niejednokrotnie ponad osobę, ponad indywidualność artysty, choćby był nawet tej miary co Wit Stwosz, który sam przyczynił się znacznie do wytworzenia stylu z końca XV. stulecia.

Kontury szat, układających się w kształt litery S i to w ten sposób, że widać zarazem i wewnętrzną ich stronę, są charakterystycznym znamięm również dla twórcy rzeźby śmigielskiej. Można przypuszczać, że, ucząc się w bezpośredniej bliskości Stwosza, lub stykając się z dziełami jego, przyswoił sobie tylko powierzchownie jego sposób rzucania fałdów. W każdym razie nie przemawia z jego dzieła wybitniejsza indywidualność artystyczna. Brak bowiem w jego rzeźbie głównego akcentu kompozycyjnego, nie ma harmonijnego ustosunkowania ruchu i postawy samych postaci. Mistrza naszego cechuje pewnego rodzaju temperament, objawiający się przede wszystkim w wybitnym ożywieniu figur. Apostołowie stoją i klęczą z prawej i lewej strony grobu tak, że po części widać tylko głowy figur tylnych. Uderzająco grube i szerokie ręce gestykują żywo. Jeden z apostołów wznosi ze zdziwieniem rękę ku N. Marji Pannie, unoszącej się w aureoli promienistej ku niebu. Inny znowu wyciąga w niemym bólu złożone ręce, wzniesione wysoko ponad głowę w tył przechyloną. W takiej więc żywej i przesadnej gestykulacji, która stwarza niezbyt przyjemną sylwetkę, przejawia się w odtwarzaniu silnych wzruszeń osobliwa maniera prowincjonalnego artysty. W ołtarzu poznańskim moment ten uderza jeszcze dobitniej.

Płaskorzeźby na obu skrzydłach omawianego ołtarza zostały wykonane niewątpliwie przez tego samego snycerza, co rzeźba środkowa. Typ twarzy N. Marji Panny o wysokim okrągłym czole powtarza się w rzeźbie części środkowej, gdzie nadto i pomiędzy apostołami zauważyć można podobne okrągłe i gładkie czoła, np. z lewej strony u apostoła, pochylającego swą łąsą czaszkę, jakoteż i u figury sąsiedniej. To, że charakter

fałdów u postaci, umieszczonych na skrzydłach, różni się od draperyj postaci części środkowej ołtarza, jest dla krytycznego badacza bez znaczenia. Klęczący bowiem apostołowie pośrodku na przedzie występują z tła prawie w pełnej plastyce, figury zaś na skrzydłach traktowane są zupełnie płasko. Nie można o tem zapominać, że wygląd fałdów jest często zależny od grubości deski, z której figury reliefowe zostały wyrzeźbione. Płaskorzeźby na skrzydłach zastępują sceny malowane. Możliwe więc, że otrzymały one wygląd zupełnie płaski, aby zbliżyć się w charakterze do obrazów, które w licznych wypadkach dostarczały snycerzom pożądaných tematów.

Dawniej dzieła snycerskie na obszarze Wielkopolski, zbliżone do prac Wita Stwosza, a podobne do śmigielekiej rzeźby prawie wszystkie uważano za prace warsztatu krakowskiego mistrza. Dziś stwierdzić możemy, że ołtarze w Koźminie, w Kościanie i w Poznaniu nie mają nic wspólnego z dziełami Wita Stwosza, ani też jego syna Stanisława. O podobieństwie stylistycznym, jakoteż o naśladowaniu w draperjach jego rzeźb, trudno w tych wypadkach mówić. Gdyby naonczas ołtarz śmigielecki był bliżej znany, przypisanoby go zapewne Stwoszowi, pomimo, że styl draperyj nie posiada, ani wytworności, ani też innych cech, charakterystycznych dla rzeźb jego dłuta. Układ fałd postaci na naszym ołtarzu jest prawie niezależny od ich postawy i ruchu; widać tu raczej pewną manierę w komponowaniu szat.

Ze wszystkich, znanych podówczas dzieł snycerskich Wielkopolski, jedynie grupa „Ukrzyżowanie” w Kościanie (Chrystus na krzyżu, św. Magdalena u stóp krzyża, św. Jan z Matką Boską, oraz dwaj żołnierze), wykazuje podobieństwo z dziełami Stwosza. Pod względem charakteru zbliża się doń ołtarz w Śmiglu.*) Miejmy nadzieję, że z czasem powiedzie się odnaleźć dalsze dzieła tego samego, bliżej nieznanego mistrza, które-goby nazwać można „Mistrzem Ukrzyżowania kościańskiego”. Jako cechy charakterystyczne prac tego artysty godzi się wymienić: układ fałd, podobny do draperyj w rzeźbach Wita Stwosza, czoła wysokie, wypukłe i szerokie, grube ręce, o palcach, równo wydłużonych.

Zazwyczaj uważa się Wita Stwosza za jasno określoną osobistość artystyczną, która, wprowadzając nowe formy, torowała sztuce nowe drogi.

*) Die Denkmalspflege. Roczник VII, Berlin 1905: Karl Simon: Zur Stossschule in der Provinz Posen str. 82 (tamże rycina).

Historische Monatsblätter für die Provinz Posen (1905) VI. str. 224.

Kiedy jednak ogarniemy wzrokiem całokształt spuścizny, wtedy przedstawi się nam Wit Stwosz jako organizacja artystyczna, daleko więcej skomplikowana i bardziej zróżniczkowana, niżby się to wydawać mogło na pierwszy rzut oka. Spostrzegamy bowiem różnice w pojmowaniu form artystycznych, oraz nierówności w stylistycznym opracowaniu dzieł tak znaczne, że trudno je pomieścić w obrazie, jaki wytworzyliśmy sobie o tej genialnej postaci, w której kojarzy się tak wiele rzekomo niderlandzkich, polskich i niemieckich pierwiastków. Znamy go jako rzeźbiarza o pewnej ręce, jako plastyka, operującego dobrze bryłą, podziwiamy w nim pozatem artystę, w którego kompozycjach ujawnia się żywa dramatyczność nawet tam, gdzie stara się raczej wywołać wrażenie dekoracyjne „barokowe”, jakto zauważyć można w kompozycji ołtarza Marjackiego. Dalej cenimy go jako twórcę, który opowiada żwawo i szeroko, lecz ze ścisłością naturalistyczną i jako naturę nawskroś żywiołową.

W Polsce, czy w Niemczech, wytwórczość Wita Stwosza, nosi te same cechy. Zachowuje on swą naturę niejako dwoistą i dla tego nie można jego twórczości pojmować jako lokalny wynik artystycznego rozwoju danego ogniska. W r. 1495 opuścił Wit Stwosz Kraków nazawsze. Z pracowni jego, którą prowadził dalej syn jego Stanisław mniejwięcej przez lat trzydzieści, wyszła pokaźna liczba uczniów. Oni to również, poza dziełami, które wydawała pracownia krakowska, przyczynili się do tego, że używane tam formy zostały przeniesione do dalszych okolic, jak na Słowaczną i do Siedmiogrodu. Należy więc odróżniać właściwą pracownię Wita Stwosza od wytwórczości jego następców i naśladowców. Odróżnienie autentycznych dzieł mistrza samego, od dzieł jego warsztatu, pod jego nadzorem i według jego wskazówek wykonanych, zdaje mi się narazie być rzeczą bardzo trudną. W każdym razie taka segregacja przyczyniłaby się walenie do rozpoznania polskich narodowych elementów twórczości Wita Stwosza i do rozświetlenia zagadki, czy i jakich współpracowników polskich miał w swojej pracowni.

Męczeństwo św. Apolonji (tabl. VI)

Dzieło to, znajdujące się w Głuchowie pod Czempiniem*), razem z predellą, na której przedstawiono upadek Chrystusa pod krzyżem, przewyższa

*) Por. A. Brosig: „Der Altar von Gluchowo“ w Zeitschrift für bildende Kunst E. A. Seemann Lipsk 1926/27 nr. 5, str. 109.

charakterystyką figur i wykończeniem technicznym znacznie dzieła następców Wita, a także Stanisława Stwosza. Wykazuje ono mistrzowskie opanowanie formy, pewność w traktowaniu anatomicznym ciała, jasność i przejrzystość gestykulacji i wyrazu twarzy. Nigdzie nie spotykamy tu schematycznego powtarzania jakiegoś ruchu, lub uczucia w twarzy, nigdzie tych samych gestów, czy draperyj. Żadne względy rzeźbiarskie, czy dekoracyjne, nie krępują samej kompozycji. W dziele tem tętni życie. Postacie są wzięte z rzeczywistości i jakby przelane w rzeźbę. Typowi mieszczańscy krakowscy zdają się przyglądać scenie męczeństwa. Zespół ten stanowi siedm figur, a między nimi dumny szlachcic, pełen godności z poważną miną, kramarz krakowski, ociężały, tłusty, o gładkiej pełnej twarzy, śmiały rycerz, oraz uczony humanista, na którego twarzy maluje się zasmucenie i współczucie. A samo męczeństwo przedstawione w ten sposób, że kat, schwyciwszy św. Apolonję od tyłu, przekreśla jej w tył głowę, brutalnie. Do sceny tak pojętej, dostraja się w zupełności postawa tego pacholka. Opiera się on kolaniem o ławkę, na której siedzi święta, aby zyskać na sile i pewności. Parobek o szerokiej, kościstej twarzy otwiera zmysłowe usta. Brak jednego z przednich zębów, powiększa jeszcze wrażenie człowieka brutalnego i okrutnego. Również po mistrzowsku zaobserwowany i scharakteryzowany jest jego towarzysz, który oddaje się całą duszą swemu okrutnemu zajęciu. Bez litości chwyta św. Apolonję lewą ręką pod brodę, aby jej móc wyrwać zęby obcęgami. Jest on z zawodu stolarzem, o czym świadczą młot drewniany, świder i dłuto, leżące na ziemi.

Dzieło to cechuje tak wysoki poziom artystyczny, że nie można go uważać za utwór warsztatów postwoszowskich. Ołtarze, które się przypisuje Stanisławowi Stwoszowi, są pod względem artystycznym bezsprzecznie słabsze. W rzeźbie głuchońskiej odczuwamy rękę mistrza i mimowolnie, nie znając żadnego innego wielkiego artysty z tego czasu, nawsuwa się nazwisko mistrza Wita, chociażby tylko jako inspiratora tej sceny — a może jako twórcy podobnej ryciny, która posłużyła za wzór.

Stwierdzono, że pomiędzy sztychami Wita Stwosza, jakie do dziś dnia się zachowały, znajduje się rycina, na której wzorował się niezaprzeczalnie snycerz ołtarza z Lusiny, podobnie jak to uczynił mistrz Paweł na rzeźbie ołtarza w kościele św. Jakóba w Lewoczy, wyobrażającej męczeństwo św. Jakóba. Nie jest wykluczonem, że Wit Stwosz stworzył również szereg innych sztychów z scenami męczeństwa apostołów lub świętych

niewiast, układanych w pewne cykle. W każdym razie zachował się sztych z wyobrażeniem męczeństwa św. Katarzyny. Możliwy więc przypuszczać, że niegdyś istniała rycina Stwosza, która przedstawiała męczeństwo św. Apolonji w podobny sposób, jak to widzimy na ołtarzu w Głuchowie. Zdaje się, że Dürer *) na swoim drzeworycie, przedstawiającym męczeństwo św. Jana (Apokalipsa, Bartsch 61), wzorował się na tej samej rycinie.

Jako naturalistę znamy Wita Stwosza z ołtarza z Lusiny. Naturalizm ten rozwija się dalej w jego dziełach, powstałych w czasie pobytu w Norymberdze (por. płaskorzeźbę z kamienia, przedstawiającą „Pojmanie Chrystusa“ z r. 1499 w kościele św. Sebaldy w Norymberdze, ołtarz w Műnnerstadt (między 1501 i 1506) „Ukrzyżowanie“, małe płaskorzeźby „Różańca“ w Muzeum w Norymberdze. Same miedzioryty Wita Stwosza wystarczyłyby, by wykazać jak umiał opowiadać, jak bujny i żywy był jego temperament. Właśnie w ostatnio wymienionych rzeźbach znajdujemy te same uderzające cechy: trafną zawsze charakterystykę głów, zdrowy, choć czasem bardzo silny realizm w ruchach i postawie figur, niepokój i brak statycznego zrównowżenia postaci, stojących na szeroko rozstawionych nogach. Dość często powtarzają się szczupłe, długonogie postacie o wąskich biodrach w pozycjach niejednokrotnie prawie że niemożliwych. Przypuszczalnie ołtarz w Műnnerstadt, wraz z malowanymi skrzydłami, przypominającymi swoim charakterem Hieronima Boscha, jest w zupełności dziełem Wita Stwosza. Zamiłowanie do odtwarzania brutalnych, wykrzywionych twarzy i scen okrucieństwa, jakie zauważamy na tych obrazach, przewyższa bodaj jedynie rzeźba głuchowska. Fizjonomje o wyrazie okrutnym, widoczna radość w odtwarzaniu szatańskich twarzy katów, grabarzy, pachołków, świadczą o niezwykłym darze opowiadania zwłaszcza scen, buchających namiętnością. Z tego źródła płynnie zamiłowanie do charakterystycznych typów żołnierzy, zakutych w zbroje, oraz typów polskich w egzotycznych strojach wschodnich, z czapkami na wzór turbanów na głowie.

Te same charakterystyczne cechy posiada również predella ołtarza głuchowskiego. Postacie, jednak pomniejszone i przysadkowate, mają tam zbyt wielkie głowy. Godzi się zwrócić uwagę na płaskorzeźbę, znaj-

*) Niestety stosunek prac Wita Stwosza do twórczości Dürera nie jest dotychczas należycie wyświetlony. Na drzeworycie Łukasza Cranacha st. „Ścięcie św. Jana Chrzyciela“ powtarzają się te same figury za balustradą, chociaż w swobodniejszym ujęciu.

dującą się nad wewnętrznymi drzwiami kościoła marjackiego w Norymberdze (Pochód na Golgotę i złożenie do grobu). Akcja w powyższej rzeźbie zwraca się jednak w stronę przeciwną. Ponadto jeden z żołnierzy ciągnie upadającego pod krzyżem Chrystusa za suknie, na reliefie głu-chowskim natomiast za włosy. W głu-chowskiej scenie „Upadku pod krzyżem” mamy niewątpliwie dzieło warsztatu, naśladowującego w zupełności rzeźbę Wita Stwosza.

Pokłon Trzech Króli (tabl. VII)

Wyobrazenie pokłonu Trzech Króli w środkowej części ołtarza spotyka się bardzo rzadko, tem częściej natomiast na skrzydłach. Nie ulega jednak wątpliwości, że nasza rzeźba stanowiła ongiś środek ołtarza, którego predella zawierała scenę złożenia Chrystusa do grobu. Pewność, z jaką rzeźbiarz ustawił swe postacie, spokój i prostota draperyj, wskazują na to, że rzeźba nasza pochodzi z pierwszych dziesiątków XVI wieku, a nie, jak sądzi Kohte, już z końca XV stulecia. Artystą, którego nazwisko nasuwa się przy innych dziełach, zajmiemy się dokładnie w późniejszych rozprawach.

Rodzina N. Marji Panny

Z początkiem XV. wieku występuje św. Anna na szeregu rzeźb w zespole zwanym „Św. Anna samotrzecia” t. j. w połączeniu trzech postaci, a mianowicie św. Anny, N. Marji Panny i Dzieciątka. Nowe to zjawisko ikonograficzne łączy się z rozpoczynającym się i rozkwitającym wówczas kultem N. Marji Panny i św. Anny. Na grupę rodziny N. Marji Panny (Die heilige Sippe) składają się prócz św. Anny, N. Marji Panny i Dzieciątka, postacie święte, które według Pisma św. i tradycji chrześcijańskiej były bliżej spokrewnione z Matką Bożą. Z tym właśnie zespołem „Rodziny N. Marji Panny” spotykamy się bardzo często aż do początku XVI. wieku w malarstwie, jakoteż w rzeźbie.

W związku z wielkopolskimi zabytkami trzeba w pierwszym rzędzie uwzględnić typ, jaki odnajdujemy na obrazie olejnym Cranacha w Frankfurcie n. M. (Städelsches Kunstinstitut). N. Marja Panna i św. Anna siedzą tamże z dzieciątkiem na ławce przed balustradą, na której opierają

*) Kohte mylnie uważał rzeźby wielkopolskie z powyższym tematem za N. Marję Pannę i św. Annę w otoczeniu czterech proroków. Por. Hist. Monatsbl. für die Prov. Posen VII (1906) str. 63.

się mężowie św. Anny i św. Józef.*) Rzeźby tego typu spotykamy dość często, a zwłaszcza w Saksonji i na Śląsku. O ile św. Anna i N. Marja Panna siedzą obok siebie na ławce z Dzieciątkiem w pośrodku, w takim wypadku nie jest to wyobrażenie „Św. Anny samotrzeciej”, lecz „Rodziny N. Marji Panny” jako fragment, bez mężów św. Anny. Przypuszczać należy raczej, że ich popiersia zaginęły (por. rzeźbę w Cieszynie, na której trzech mężowie znajdują się poza św. Anną, czwarta zaś figura św. Józefa niegdyś umieszczona poza N. Marją Panną, zaginęła).

Rzeźba w Skarboszewie (tabl. VIII), trochę niezgrabna i przesadna w formie, jest co do czasu bodaj czy nie najstarsza. W układzie pomiętej i niespokojnej draperji odzywa się jeszcze styl gotycki, jednakże bez wytworności i bez życia.

W porównaniu z wyżej wymienioną rzeźbą posiada ołtarz w Prochach (tabl. IX) znacznie swobodniejsze ujęcie tematu, zarówno w kompozycji, jakoteż w układzie draperji. Snycerz nie pokrywa przestrzeni figurami, jak to miało miejsce w dziełach prawdziwie gotyckich, lecz usiłuje je wypełnić bogatymi szatami i niespokojną, choć martwą draperją. Na obu twarzach niewieścich igra spokojny, pełen szczęścia uśmiech, mężowie stojący za balustradą i widocznie zajęci rozmową, gestykulują żywo rękoma. Nafomiast zabrakło w tej grupie pożądanej łączności z dwiema niewiastami, umieszczonymi na przodzie. Na rzeźbie w Cieszynie wyciąga św. Joachim obie ręce do Dzieciątka, które, podtrzymywane przez N. Marję Pannę i św. Annę, spina się w górę. Na rzeźbie w Skarboszewie spoziera jedynie dwóch mężczyzn ku przedniej grupie, a na rzeźbie w Prochach zauważamy nawet zupełny rozdział w kompozycji. Dalsze prace autora tej ostatniej tablicy znajdzie się zapewne z czasem, zwłaszcza, że dzieło to posiada pewne znamiona charakterystyczne w draperji np. fałdowanie zygzakowate w rękawach i t. p.

Na rzeźbie tej nie ma figury Dzieciątka Jezus. Sama bowiem kompozycja wyklucza jego istnienie. Na rzeźbie natomiast w Tarnowie (tabl. X.) figura Dzieciątka stanowiła integralną część kompozycji, wobec czego dodano ją później, gdy pierwotna zaginęła. Miejsce dawnej gotyckiej figurki zajęło Dzieciątko w rozpiętym płaszczku, dorobione w czasie barokowym. Popiersia trzech mężczyzn występują tutaj jako części oddzielne, z resztą kompozycji nie skoordynowane. Są też one osobno przytwierdzone do deski tylnej. Sądząc po strojach, możemy przyjąć jako czas powstania tej rzeźby mniej więcej rok 1530.

O B J A Ś N I E N I A

ZAŚNIĘCIE N. MARJI PANNY

1. Część środkowa późno gotyckiego ołtarza szafjastego¹⁾. POZNAŃ, Muzeum Wielkopolskie (Zbiory Tow. Przyj. Nauk). Miejsce pochodzenia niewiadome. Jak ostatnie dochodzenia jednak wykazały, pochodzi ta rzeźba prawdopodobnie z Krotoszyna.

Płaskorzeźba z drzewa lipowego.

Wysokość: 130 cm.

Szerokość: 94 cm.

Głębokość reliefu: 12 cm.

Dzieło to, które niestety zostało przemalowane farbą kredową, jest tylko fragmentem. Pierwotna płyta składała się z czterech pionowo złączonych desek. Z prawej strony niema już jednej części, mniejwięcej 33 cm szerokiej. Kohte²⁾ nie określił przedstawionego tematu, rozpoznawał tylko N. Marię Pannę, apostołów i klęczącego kapłana. W rzeczy samej jest to przedstawienie zaśnięcia N. Marji Panny. Uzupełnić należy następujące postacie: po prawej stronie na dole za klęczącym apostołem stojącego apostoła, na górze za łóżem dwunastego apostoła. Możemy rozpoznać pozostałości tych postaci, jak część ręki za głową klęczącego apostoła i rękę, która podpira łokieć ostatniego apostoła w górnym rzędzie.

Tablica ta jest stosunkowo płaska, głowy jednak zupełnie wypukłe, szczególnie w górnym rzędzie apostołów.

Dolny brzeg płyty jest trochę zniszczony przez robaki. Oprócz tego zostały odłamane różne części, jak palce, części pulpitu i kadzielnicy. Św. Piotr trzymał kiedyś kropidło w ręku.

¹⁾ Dotychczas nie opublikowany.

²⁾ Kohte: op. cit. t. II. str. 98.

N. Pajderski: Poznań (1922) str. 28.

ZAŚNIĘCIE N. MARJI PANNY

2. Część środkowa ołtarza późno gotyckiego¹⁾. KOŹMIN, Kościół paraf. pod wezwaniem św. Wawrzyńca.

Po przebudowie kościoła (poświęcony na nowo w r. 1677) wzniesiono nowy wielki ołtarz, który przetrwał niezmienny do dzisiaj. Zużyto do niego środka tryptyku z „Zaśnięciem N. Marji Panny“ z dawnego ołtarza gotyckiego. (Przypuszczać należy, także że pierwotny wielki ołtarz był poświęcony wniebowzięciu N. Marji Panny. Teraźniejszy wspaniały ołtarz późnorenesansowy pochodzi z początku XVII. wieku (1600—1630).

Płaskorzeźba w drzewie.

Wysokość: (aż do głów apostołów) 180 cm.

Szerokość: 210 cm.

Głębokość reliefu: 40 cm.

Jedynie płyta środkowa obecnego ołtarza pochodzi z epoki gotyckiej. Wszystkie inne figuralne ozdoby ołtarza, jako też figury św. Wojciecha i Stanisława z prawej i lewej strony, figury św. Wawrzyńca, patrona kościoła, i św. Florjana na wyższej kondygnacji, płaski relief z Chrystusem, przyjmującym do nieba N. Marję Pannę i popiersie Boga Ojca, umieszczone w gzymsie, pochodzą z czasów budowy nowego ołtarza. Do tego też czasu odnoszą się obłoki z głowami aniołków w środkowej części.

Ks. Łukomski odnalazł na odwrotnej stronie rzeźby następujący napis: „yako ten obraz malowany iest w r. 1635“. Pozatem znajduje się tam napis, dodany w nowszych czasach: „Altar erbaut 1510“. Na ścianie z lewej strony za ołtarzem widać mało czytelny napis:

„Erectum in Idolatria restauratum
in Ecclesiam Christia . . . n . . . am 95 (?)
libro beneficiorum 1510“.

Umieszczając płaskorzeźbę gotycką w przygotowaną środkową część nowego ołtarza renesansowego, musiano przeprowadzić kilka zmian, i tak n. p. wypełniono obłokami i aniołami górne pole środka ołtarza. Również płyta sama doznała pewnych zmian.

¹⁾ Koh te: op. cit. tom III str. 317.

Ks. Stanisław Łukomski: Koźmin Wielki i Nowy. Poznań 1914, str. 423 i nast.

Sprawozdanie Kom. do bad. historii sztuki w Polsce. tom VII, str. 204

Daun: Veit Stoss und seine Schule. Lipsk, 1916, str. 61

Daun: Beiträge zur Stossforschung. Lipsk, 1903, str. 44).

(D. opiera się na notatkach Kohtego; uważa on także za autora rzeźby południowo-niemieckiego mistrza).

Lossnitzer: Veit Stoss, Lipsk, 1912, str. 85.

Aby tabernakulum (dawniejsze było wyżej osadzone niż dzisiejsze) nie zasłaniało widoku na rzeźbę, podniesiono o mniejwięcej 20 cm część środkową płyty t. j. grupę, składającą się z klęczącej Marji i podtrzymującego ją apostoła, oraz ze stojącego drugiego apostoła, (modlącego się) z książki i z głowy Jakóba Starszego. Przypuszczalnie apostoł, trzymający kropielnicę (św. Andrzej), był więcej zwrócony do widza, gdyż obecnie wydaje się on zbyt przyciśniętym do brzegu płyty. Po prawej stronie obrazu tuż przy ramie można zauważyć otwartą księgę, której nie dotyka ręka stojącego tamże apostoła.

Ołtarz jest zresztą dobrze zachowany. Pierwotnie połączony, pociemniał dość znacznie. Apostoł klęczący przed N. Marją Panną postradał w międzyczasie także drugą rękę. Na fotografii, użyczonej z archiwum konserwatorskiego, widać jeszcze jedną rękę z dwoma wyciągniętymi palcami. Apostoł w chuście narzuconej na głowę w formie kaptura, trzymał prawdopodobnie świecę w ręku, apostoł w tylnym rzędzie miał w podniesionej prawej ręce pokrywkę kadzielnicy.

Płaskorzeźba składa się z czterech części: z postaci św. Andrzeja, św. Piotra z klęczącym apostołem, wyżej opisanej grupy środkowej i grupy po prawej stronie. Apostołów, rozmieszczonych na tylnym planie są przedstawieni w popiersiach, dość mocno spłaszczonych i przytwierdzonych do deski.

ZESŁANIE DUCHA ŚW.

3. Część środkowa późno gotyckiego ołtarza składanego¹⁾. KOŚCIAN, Kościół paraf. pod wezwaniem Wniebowzięcia N. Marji Panny.

Ołtarz ten jest dość dobrze zachowany. (Miał on zapewne kiedyś jako zakończenie wystrój z fial i kilku figur). Płaskorzeźba w szafie środkowej przedstawia Zesłanie Ducha Św. Ruchome skrzydła malowane mają (gdy ołtarz jest otwarty) wewnątrz po dwie sceny z „Męki Pańskiej“ (lewe skrzydło: „Biczowanie“, na dole „Cierpieniem ukoronowanie“; prawe skrzydło: „Dźwiganie krzyża“, na dole „Ukrzyżowanie“) zewnątrz (gdy ołtarz jest zamknięty) po dwie sceny z lat młodości Chrystusa (lewe skrzydło: „Boże narodzenie“, na dole „Rzeź betleemska“; prawe skrzydło: „Obrzezanie“, na dole „Chrystus pomiędzy faryzeuszami“). W predelli znajdują się popiersia czterech świętych niewiast.

¹⁾ Kohte op. cit. tom. III, str. 155—157. Tamże odbitka ołtarza przed odnowieniem.

Daun: Veit Stoss und seine Schule, Lipsk, 1916, str. 62.,

(Daun opiera się na zapiskach Kohtego).

M. Lossnitzer: Veit Stoss, Lipsk, 1912, str. 86.

Ehrenberg: Geschichte der Kunst im Gebiete der Provinz Posen. Berlin, 1893, str. 41, wzmianka 1-sza.

Repertorium für Kunstwissenschaft, tom 37 (1914/15), str. 109.

Histor. Monatsblätter für die Provinz Posen. Rocznic XVII (1916), str. 23.

Płaskorzeźba w części środkowej ołtarza wyobraża Zesłanie Ducha Św. Wypukły relief, rzeźbiony w drzewie.

Wysokość: 170 cm.

Szerokość: 120 cm.

Głębokość reliefu: 20 cm.

Złote tło w deseń.

Głowy apostołów na tylnym planie są oddane w mniejszej skali niż głowy przednich postaci i od tyłu płasko ścięte. Dorobione są ręce N. Marji Panny. Na postumencie tronu Matki Boskiej jest wyryty rok 1507 (o 1 o 5 o 0 o Λ o).

Płaskorzeźba była zapewne kiedyś polichromowana na pokładzie kredowym. Później jednak posrebrzono ją według ówczesnego gustu barokowego i pokryto przezroczystymi laserunkami kolorowymi (metalowymi farbami) i pozłotą, wskutek czego zatraciła swój pierwotny charakter.

Ołtarz odnowiono w Wrocławiu w końcu XIX. w. Z czasów gotyku pochodzi tylko listewka dekoracyjna na dolnym brzegu szafy. Wszystkie inne ozdoby, także w predelli są nowoczesne.

Predella. W predelli mieszczą się popiersia czterech świętych niewiast z ich atrybutami.

1. Św. Katarzyna. Była ona dotychczas bez atrybutu, wskutek czego nie można jej było rozpoznać. Po dodaniu jej ręki z mieczem uznać można tę figurę jako św. Katarzynę.

2. Św. Małgorzatę poznajemy po małym smoku (z podniesioną w górę paszczą). Prawa ręka świętej z dwoma do przysięgi podniesionymi palcami jest dorobiona.

3. Św. Magdalena dotyka prawą ręką ucha naczynia z olejami, trzymanego w lewej ręce.

4. Św. Barbara obejmuje lewą ręką wieżę. Prawa ręka z kielichem jest dorobiona.

Przed odnowieniem ołtarza znajdowało się tu także popiersie błogosławiącego Boga Ojca w obłokach. Już Kohte uznał, że popiersie barokowe później zostało wstawione. Figury tej nie można dziś już odnaleźć.

Pozostałości ołtarza późno gotyckiego w wielkim ołtarzu kościoła parafjalnego w Kościanie.

Wspaniały wielki ołtarz renesansowy zawiera resztki ołtarza późno gotyckiego. Niestety nie można ołtarza z powodu jego wysokości dobrze zbadać. Pozostałości ołtarza pierwotnego są: Matka Boska z Dzieciątkiem na półksiężycu w części środkowej pierwszej kondygnacji ołtarza i cztery reliefy z prawej i lewej strony Madonny. Na lewo: Boże Narodzenie, Zwiastowanie. Na prawo: Hołd Trzech Króli, Nawiedzenie N. Marji Panny.

Wysokość reliefów: 100 cm.

Szerokość: 80 cm.

Przypuszczalnie jest również gotyckiego pochodzenia płaskorzeźba w trzeciej kondygnacji: „Koronacja N. Marji Panny z Bogiem Ojcem i Chrystusem“. Wszystkie inne części ołtarza pochodzą z czasów jego budowy w końcu XVI. w. (Figury św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty zostały umieszczone w 1620 r.).

Nie jest rzeczą wykluczoną, że do części środkowej pierwotnego ołtarza szafjastego należały też figury św. Walentego (wys. 180 cm), umieszczonego obecnie w bocznej kaplicy, i dwóch świętych niewiast, o których wspomina Kohte. (Niestety zaginęły także te dwie figury). W każdym razie zauważyć można dużo podobieństwa stylistycznego między postacią Madonny w wielkim ołtarzu, z figurą św. Walentego. Tu i tam w rzeźbie uderzają twarde, krótko łamane fałdy.

WNIEBOWZIĘCIE N. MARJI PANNY

4. Część środkowa późno gotyckiego ołtarza¹⁾. POZNAŃ, Kościół św. Wojciecha. Ołtarz z rzeźbą gotycką był dawniej umieszczony w bocznej kaplicy. Obecnie znajduje się on w bocznej nawie południowej. Z powodu światła, wpadającego przez okno z góry, nie można go dobrze oglądać i fotografować.

Płaskorzeźba w drzewie.

Wysokość: 110 cm.

Szerokość: 118 cm.

Głębokość reliefu: 15 cm.

Płaskorzeźba ta przedstawia Wniebowzięcie N. Marji Panny w otoczeniu jedenastu apostołów nad otwartym grobem. Nie można odnaleźć śladów (pomiędzy apostołem u góry z prawej strony, wznoszącym w górę ręce a apostołem, stojącym przy grobie z rękoma na piersiach skrzyżowanymi), któreby wskazywały na to, że znajdował się dwunasty apostoł. Nie jest to jednak wykluczone.

Uzupełniając na wyżej opisanym miejscu brakującą głowę dwunastego apostoła, powstałby w ten sposób bardziej zrównoważony podział górnej części obrazu na dwie połowy. Figury i twarze postaci, tworzących tło, są od tyłu do połowy spłaszczone. W twarzach zauważamy głębokie cięcia nożem, podkreślające zmarszczki i fałdy skóry.

¹⁾ Kohte op. cit. tom II, str. 39.

J. Bołoz Antoniewicz. (Sprawozd. kom., tom II, str. 1999).

„Lament opatowski i jego twórca“.

J. Stasiak: Polska plastyka średniowieczna. Kraków, 1912. str. 137.

Daun w swojej pracy: „Veit Stoss und seine Schule“, Lipsk, 1916, str. 62 nie widzi wpływu Stwosza, — „fast möchte man es einem fränkischen Schnitzer zuweisen, dessen dürre Gestalten die Schulrichtung Riemenschneiders erraten lassen“.

N. Pajderski: Poznań (1922), str. 28.

Szaty są mocno pozłacane, twarze ciemno brązowe, włosy prawie czarne. Postacie apostołów były pierwotnie tylko w surowym drzewie wykonane (?), dopiero później pociągnięto je brązem (według Kohtego).

Rzeźba jest przytwierdzona do deski, pozostawionej w surowym stanie. Płaski relief z Madonną, unoszącą się na obłoku, został później dorobiony.

WNIEBOWZIĘCIE N. MARJI PANNY

5. Część środkowa ołtarza gotyckiego, z którego oprócz środka zachowały się jeszcze wszystkie cztery figury predelli¹⁾. ŚMIGIEL (Stacja kol. Bojanowo) Kaplica św. Wita. Kościół parafjalny jest pod wezwaniem Wniebowzięcia N. Marji Panny. Nie jest więc wykluczonem, że wyżej wymieniony ołtarz gotycki stał kiedyś w kościele parafjalnym. Gotyckie pozostałości tegoż ołtarza zużyto przy budowie nowego ołtarza późno renesansowego w kaplicy.

Wypukły relief rzeźbiony w drzewie: Wniebowzięcie N. Marji Panny.

Wysokość: 113 cm.

Szerokość: 98 cm.

Dwaj na przodzie klęczący apostołowie są wykonani jako całe figury, stojące oddzielnie. W tyle pomiędzy nimi widać otwarty grób. Ehrenberg²⁾ podaje następujący opis: „ołtarz ze skrzydłami w kaplicy św. Wita w Śmiglu ma u góry w obłokach N. Marję Pannę w aureoli, na przodzie krucyfiks (!), z prawej i lewej strony po sześciu stojących lub klęczących apostołów; w skrzydłach: na lewo u góry „Narodzenie N. Marji Panny” (!), na dole „Zwiastowanie“, na prawo u góry „Hołd Trzech Króli“, na dole dwie święte (!). Fałdy szat są zmięte w ostrokanciasty sposób. Całość jaskrawo polichromowaną ujmują ramy barokowe“.

Płyty te są dzisiaj bogato złocone. Mała Madonna, którą unoszą ku niebu cztery gotyckie aniołki, pochodzi również z pierwotnego gotyckiego ołtarza.

Na każdym skrzydle mieszczą się po dwa reliefy.

Na prawo: Boże Narodzenie.

Zwiastowanie.

Na lewo: Hołd Trzech Króli.

Nawiedzenie N. Marji Panny.

Tablice powyższe zostały widocznie zamienione, gdyż sceny nie następują po sobie w chronologicznym porządku.

Wymiary płaskorzeźb na skrzydłach:

¹⁾ Dotychczas nie opublikowany.
Kohte op. cit. tom III, str. 148.

²⁾ H. Ehrenberg: Geschichte der Kunst im Gebiete der Provinz Posen. Berlin, 1893, str. 41

Wysokość: 66 cm.

Szerokość: 44 cm.

Na stronie odwrotnej można wyczytać następujący napis:

Renovatum

Anno Domini

1645 (odnosi się zapewne do budowy późno-

renesansowego ołtarza lub też do jeszcze późniejszych dodatków barokowych). Poza tym znajduje się tam napis: Post annu Dni 1506 (odnosi się może do ołtarza gotyckiego).

Ołtarz odnowiono w XIX. w.

Na gzymsie pierwszej kondygnacji są umieszczone popiersia czterech świętych niewiast z pierwotnej predelli. (Medaljon — relief płaski z wyobrażeniem męczeństwa św. Wita (trzech mężczyzn w kotle) — pochodzi z czasów budowy ołtarza późno-renesansowego).

Cztery święte w koronach, z lewej strony ku prawej wyobrażają:

Św. Dorotę (z plecionym koszyczkiem),

Św. Katarzynę (z ułamkiem koła, które przyciska rękoma do piersi),

Św. Barbarę (z książką w jednej i kielichem w drugiej ręce),

Św. Małgorzatę (ze smokiem).

Niestety nie mogłem sfotografować powyższych figur, które umożliwiłyby zrekonstruowanie chociaż tylko w ilustracji całego ołtarza gotyckiego.

MĘCZEŃSTWO ŚW. APOLONJI

6. Część środkowa ołtarza późno gotyckiego, obecnie w bocznym ołtarzu¹⁾.
GŁUCHOWO, pow. kościański, stacja kol. Czempin.

Wysokość płaskorzeźby: 115 cm.

Szerokość: 60 cm.

Głębokość reliefu: 20 cm.

Św. Apolonja siedzi na ławie z rękoma boleśnie załamane, podczas gdy jeden z pachołków katowskich wykręca obiema rękoma jej głowę, a drugi wrywa jej zęby obcęgami (odłamane, również kilka palców). Tuż obok z prawej strony stoi król w zbroi i narzuconym płaszczu z kołnierzem gronostajowym. Wokoło szyi ma on łańcuchy, na głowie nakrycie w kształcie turbanu. Za tą grupą znajduje się balustrada, za którą widać popiersia przyglądających się widzów. W środku, pomiędzy dwiema postaciami, scenie przypatruje się z powagą dostojnik z sztywnie pokręconymi

¹⁾ Dotychczas nie opublikowany.

Kohle op. cit. tom III, str. 154.

włosami, w wysokiej czapce z gronostaji, opierający się na głowicy miecza. Zupełnie po prawej stronie zauważamy rycerza w zbroi i szyszaku z podniesioną przyłbicą. W lukach pomiędzy temi czterema postaciami ukazują się głowy dalszych trzech widzów w wysokich nakryciach głowy.

Rzeźba ta ma o tyle znaczenie, że można na niej zbadać, chociaż oczywiście była już odnowiona, charakter gotyckiej polichromji. Złocenia występują jedynie na płaszczu św. Apolonji i niektórych szczegółach innych postaci, jak na brzegach szat, częściach nakryć głowy, klejnotach. Zresztą ołtarz jest pomalowany farbami olejnymi o żywym kolorycie, co wytwarza wspaniałą harmonję polichromji o naturalistycznych walorach

Chrystus upada pod krzyżem na predelli wyżej wymienionego ołtarza.

Wysokość tablicy drewnianej: 31 cm.

Szerokość: 98 cm.

Głębokość reliefu: 10 cm.

W środku widzimy Chrystusa, upadającego pod krzyżem. Rycerz w zbroi ciągnie go za włosy i katuje, podczas gdy inny żołdak nachyla się nad krzyżem i również ciągnie Chrystusa za włosy do góry. Szymon Cyrenejczyk pomaga dźwigać krzyż. Na prawym brzegu stoją św. Jan i dwie Marje. Na czele pochodu kroczą obaj półnaczy łotrowie, których pacholek bije.

Tło tworzy grupa skał.

Płyta ta jest malowana farbami olejnymi bez użycia złota; kilka rąk jakoteż kij, którym się podpierał Szymon Cyrenejczyk, są odłamane.

POKŁON TRZECH KRÓLI

7. Część środkowa późno gotyckiego ołtarza z predellą: „Złożenie do grobu“¹⁾.
CHWAŁKÓW (pow. śremski) kościół parafjalny św. Michała.

Obie tablice są obecnie umieszczone na bocznych ścianach kościoła. „Pokłon Trzech Króli“ znajduje się nad drzwiami zakrystji, „Złożenie do grobu“ obok ambony.

Pokłon Trzech Króli, wypukły relief w drzewie.

Wysokość: 120 cm.

Szerokość: 130 cm.

Głębokość reliefu: 15 cm.

Tablica jest dobrze zachowana (braknie tylko prawej ręki Dzieciątka). Niestety została ona zeszpecona ordynarnem — w guście XIX. w. — pomalowaniem jasno-fioletowem, różowem i niebieskiem, wskutek czego utraciła w zupełności charakter

¹⁾ Dotychczas nie opublikowany.
K o h t e op. cit. tom III, str. 259.

rzeźby drewnianej. Król, stojący na tylnym planie, zdaje się wskazywać wzniesioną w górę ręką na gwiazdę, która była prawdopodobnie namalowana na tle.

Scena „Złożenie do grobu“, także oszpecona nową polichromją, daje pomimo to wspaniały obraz rozpaczliwych niewiast, oplakujących Chrystusa, z świetną charakterystyką ich twarzy.

Wysokość: 55 cm.

Szerokość: 140 cm.

Dwóch poważnych mężów składa Chrystusa do grobu. Przy ścianie za grobem oprócz Matki Boskiej i św. Jana zauważamy św. Magdalenę z naczyniem z olejkami i dwie inne niewiasty.

RODZINA N. MARJI PANNY

8. Środek ołtarza późno gotyckiego, obecnie wprawiony w główny ołtarz kościoła paraf. pod wezwaniem Trójcy św.¹⁾. SKARBOSZEWO, pow. wrzesiński, stacja kol. Strzałkowo.

Płaskorzeźba w drzewie.

Wysokość: 80 cm.

Szerokość: 78 cm.

Głębokość reliefu: 17 cm.

Na ławce, pokrytej poduszkami, siedzą naprzeciw siebie N. Marja Panna z Dzieciątkiem, stojącym na jej kolanach, a z prawej strony płyty św. Anna, która trzyma w prawej ręce jabłko. Za oparciem ławki są widoczne popiersia czterech mężczyzn. Wyobrażają one: za N. Marją Panną, św. Józefa z ręką przełożoną przez balustradę, w środku pomiędzy Marją i Anną postacie św. Joachima z brodą i z nakryciem głowy w rodzaju turbanu, dalej na prawo, za św. Anną Kleofasa i Salomasa (Salome).

Ponad tą sceną do tylnej deski jest przytwierdzona figurka, wyobrażająca Boga Ojca w obłokach. Nad nią unosi się Duch Święty w postaci gołębicy. Wymienione te części są zapewne późniejszymi dodatkami, pomimo że posiadają również charakter gotycki. Odnowiony wypukły relief jest mocno pozłacany i posrebrzony, oraz polichromowany metalowymi farbami. Łuk na przodzie, który zakrywa dolną część płyty, należy do obrazu zasuwanego (na naszej ilustracji spuszczonego).

RODZINA N. MARJI PANNY

9. Część środkowa tryptyku późno gotyckiego, obecnie wprawiona w boczny ołtarz neogotycki²⁾ PROCHY pow. śmigieński, stacja kol. Rakoniewice. Drewniany kościół paraf. św. Mikołaja.

¹⁾ Dotychczas nie opublikowany. K o h t e op. cit. tom III' str. 292.

²⁾ Dotychczas nie opublikowany. K o h t e op. cit. tom III, str. 147.

Wysokość tablicy (aż do głów): 128 cm.

Szerokość: 114 cm.

Głębokość reliefu: 20 cm.

Na ławce siedzą zwrócone do połowy ku sobie N. Marja Panna i św. Anna. Na kolanach N. Marji Panny leży otwarta książka, na kolanach zaś św. Anny stoi talerz z winogronami i jabłkami. W prawej ręce trzyma ona gruszkę, którą podaje N. Marji Pannie. Za balustradą zauważamy popiersia czterech mężczyzn (św. Józefa i trzech mężów św. Anny), gestykulujących żywo rękoma.

Podszewki obszernych płaszczy są niebieskie, zielone lub czerwone, na zewnątrz pozłacane i obsadzone szlakiem z wypukłymi ozdobami (które przedstawiają drogie kamienie czerwone i zielone). Spodnie szaty i chustka na głowie św. Anny są posrebrzane. Ściana ławki jest niebieska, ma deseń w gwiazdy, posadzka w malowane flisy.

RODZINA N. MARJI PANNY

10. Część środkowa ołtarza późno gotyckiego, obecnie zawieszona na południowej bocznej ścianie kościoła¹⁾. TARNOWO, stacja kol. Wągrówiec. Kościół drewniany pod wezwaniem św. Mikołaja.

Wysokość płaskorzeźby (rząd górnych głów): 115 cm.

Szerokość: 99 cm.

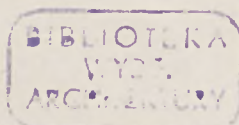
Głębokość reliefu: 15 cm.

Tablica składa się z płaskorzeźby wyobrażającej grupę św. Anny i Najśw. Marji Panny, oraz trzy osobne popiersia mężczyzn. Św. Anna i N. Marja Panna siedzą na ławce, wysłanej poduszkami. Pomiedzy nimi stoi na później dodanym postumencie Dzieciątko w rozwartym płaszczku. Figura ta jest, jak to okazały dochodzenia, późniejszym dodatkiem z epoki barokowej. Popiersia (św. Józefa i dwóch mężów św. Anny), wykonane w płaskorzeźbie, są przytwierdzone do deski nad głowami grupy, umieszczonej na pierwszym planie. Tło czerwone jest pomalowane w deseń.

Rzeźba ta w pożałowania godnym stanie, była kiedyś polichromowana i pozłacana. Św. Annie braknie lewej ręki, tak samo N. Marji Pannie. Dzieciątko również i św. Józef już nie mają rąk. Zagięło też czwarte popiersie, które przypuszczalnie wchodziło w skład kompozycji. Dolna listewka, przyozdobiona ornamentacją z winogronami, pochodzi z pierwotnej epoki.

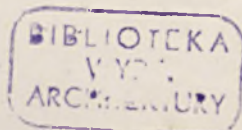
¹⁾ Dotychczas nie opublikowany.

Ko hte op. cit. tom IV, str. 151.



I N D E K S

	Strona
1. Poznań; Muzeum Wielkopolskie	Zaśnięcie N. P. Marji 19
	Z końca XV. w.
2. Kozmin; Kościół parafjalny	Zaśnięcie N. P. Marji 20
	1510(?)
3. Kościan; Kościół parafjalny	Zesłanie Ducha św. 21
	Z roku 1507
4. Poznań; Kościół św. Wojciecha	Wniebowzięcie N. P. Marji 23
	Z pocz. XVI. w.
5. Śmigiel; Kaplica św. Wita	Wniebowzięcie N. P. Marji 24
	1506(?)
6. Głuchowo (pow. kościański).	Męczeństwo św. Apolonji 25
Kościół parafjalny	Z pocz. XVI. w.
7. Chwałków (pow. śremski)	Pokłon Trzech Króli 26
Kościół parafjalny	Z pocz. XVI. w.
8. Skarboszewo (pow. wrzesiński)	Rodzina N. P. Marji 27
Kościół parafjalny	Z pocz. XVI. w.
9. Prochy (pow. śmigielski).	Rodzina N. P. Marji 27
Kościół parafjalny	Z pocz. XVI. w.
10. Tarnowo (pow. wągrowiecki)	Rodzina N. P. Marji 28
Kościół św. Mikołaja	Z pocz. XVI. w. (około 1530)





Zaśnięcie N. Marji Panny.
La Mort de la Vierge.

POZNAŃ
Muzeum Wielkopolskie



Zaśnięcie N. Marji Panny.
La Mort de la Vierge.

KOŹMIN



Zesłanie Ducha św.
La Descente du Saint-Esprit.

KOŚCIAN



Predella.

KOŚCIAN

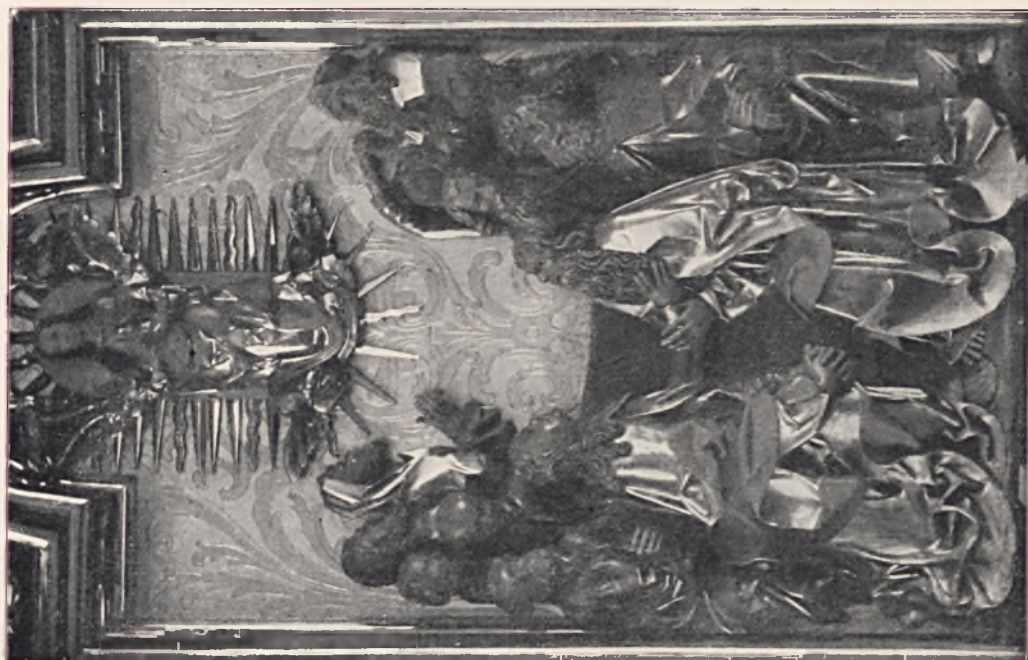


Wniebowzięcie N. Marji Panny.
L'Assomption de la Vierge.

POZNAŃ

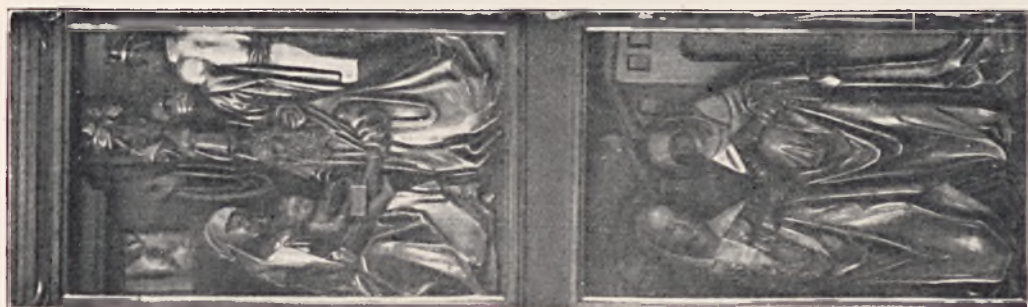


Prawe skrzydło.
Volet droit.



Wniebowzięcie N. Marij Panny.
L'Assomption de la Vierge.

ŚMIGIEL



Lewe skrzydło.
Volet gauche.



Męczeństwo św. Apolonji.
Le Martyre de S^{te} Apollonia.

GŁUCHOWO



Chrystus upada pod krzyżem — Predella.
Jésus tombe sous la croix.

GŁUCHOWO



Pokłon Trzech Króli.
L'Adoration des Mages.

CHWAŁKÓW



Złożenie Chrystusa do grobu — Predella.
Mise au Tombeau de Jésus-Christ.

CHWAŁKÓW



Rodzina N. Marji Panny.
La Famille de la Vierge.

SKARBOSZEWO



Rodzina N. Marji Panny.
La Famille de la Vierge.

PROCHY



Rodzina N. Marji Panny.
La Famille de la Vierge.

TARNOWO

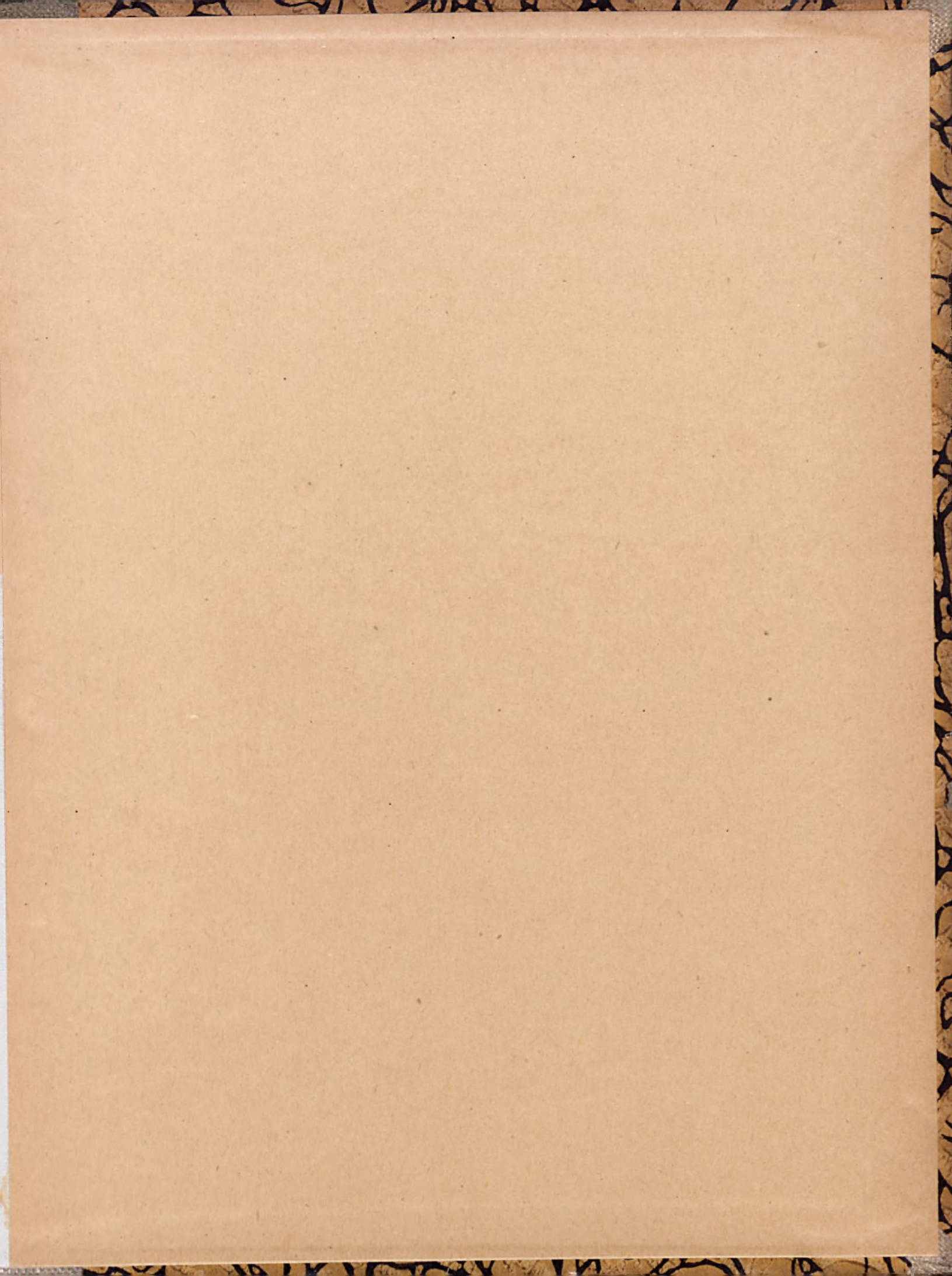
Z. MIAT



Z. MIAT

Wydawnictwo ...
ul. ...

BIBLIOTEKA
WYD.
ARCH. ...



6407

