



ZABYTKI ZIEMI KOŚCIAŃSKIEJ

**F A R A  
KOŚCIAŃSKA**





Alicja Karłowska - Kamzowa

**Zabytkowy kościół farny  
w Kościanie**



**Towarzystwo Miłośników Ziemi Kościańskiej**

**Alicja Karłowska-Kamzowa**

**Zabytkowy kościół farny  
w Kościanie**

**Monografia historyczno-artyistyczna**

**Kościan, 1989 r.**



Komitety redakcyjny

Henryk Florkowski

Jerzy Zielonka

Kazimierz Zimmiewicz (przew.)

Projekt okładki

JÓZEF SKORACKI

Zdjęcia

ANDRZEJ FLORKOWSKI

ROMAN KANIKOWSKI

Na okładce: wnętrze kościoła farnego  
— widok ku wschodowi.

## 1. Wstęp

Wielkopolska — kolebka państwa piastowskiego w X wieku była od południa otoczona naturalną granicą, którą stanowiły bagna i rozlewiska Obry. Dla jej wzmocnienia wznoszono na tym obszarze grody. Należał do nich Krzywin, wzmiankowany w 1237 roku jako „civitas”, a w 1242 roku jako siedziba kasztelana. Około połowy XIII wieku sytuacja osadnicza uległa zmianie. Lokacja Poznania w 1253 roku przypuszczalnie spowodowała zmianę przebiegu drogi handlowej na południe do Wrocławia i Głogowa; omijając Bnin, Krzywin, a przede wszystkim przeprawy przez bagna i Wartę, biegła na południe natrafiając na Kościan, który jako czoło opola wymieniany był w 1242 roku. Przypuszcza się, że właśnie w 2 połowie XIII wieku lokowano tutaj miasto i zamek, wymieniane w 1312 roku jako castrum.<sup>1)</sup> Tu właśnie rozgrywały się walki opozycji wielkopolsko-śląskiej, skupionej wokół książąt głogowskich z Łokietkiem i jego synem Kazimierzem. W okresie panowania Kazimierza Wielkiego zapewne stało się miasto stolicą obszernego powiatu. Jego prawa lokacyjne znane są z dokumentu wydanego w 1400 roku przez Jagiellę. Król ten zatrzymywał się w Kościanie siedmiokrotnie w latach 1397-1424. Istniał wtedy zamek, mury miejskie z bramami, ratusz, kościół parafialny, dwa szpitale z kościołami i klasztor dominikanów. W ciągu XV wieku przybyły jeszcze kościoły: Bożego Ciała, Wszystkich Świętych, klasztor: bernardyński i klarysek.<sup>2)</sup> Z całego tego zespołu pozostał jedynie jako całość kościół farny, poza tym bryła kościoła Św. Ducha, nikle ślady obwarowań i zręby układu urbanistycznego.



Rozwój miasta został zahamowany w 1655 roku. Po okresie wojen i niepokojów, dla obszaru Wielkopolski południowej, ważnym centrum stało się Leszno wspierane z rezydencji rydzyskiej. O rozwoju miasta, także i innych na tym terenie, decydowały inicjatywy ich właścicieli, były to bowiem miasta prywatne. Królewskie miasto Kościan tej szansy było pozbawione.

Zmiany znaczenia punktów osadniczych warunkowały rozwój architektury i sztuki. Od połowy XIV do połowy XVII stulecia, prymat należał w tej części Wielkopolski do Kościana.

W kościele farnym ocalało wiele obiektów, które — podobnie jak sam budynek świątyni, wraz z jego przekształceniami — związane są z dziejami miasta. Stanowią one również źródła dla jego historii. Użytkowane nadal, są żywe, nie straciły bowiem mocy działania także i artystycznego.

Zadaniem niniejszej pracy jest prezentowanie wartości historycznych i artystycznych tego zespołu. Doceniali je dawni i współcześni mieszkańcy Kościana. Do rangi symbolu urasta zdarzenie opisane przez J. U. Niemczewicza. Szukając śladów przeszłości narodu także i w Wielkopolsce, przybył do tego miasta. Stary, wąsaty obywatel oprowadził go po kościele farnym, bo tam właśnie, w jego mniemaniu, najwięcej zachowało się starożytności miejscowych.<sup>3)</sup>

Drugim celem opracowania jest ukazanie roli dzieł sztuki tego zespołu w rozwoju twórczości artystycznej Wielkopolski, a nawet całego kraju. Ich ranga rosła z rozwojem miasta i zastygała w zgrzebnej prowincjonalności, gdy upadało. Wydobycie istotnych problemów jest ważne dla badań dziejów sztuki późnośredniowiecznej i nowożytnej. Stąd wdzięczność dla Towarzystwa Miłośników Ziemi Kościańskiej, które jest inicjatorem i fundatorem tej pracy.

Bogactwo ich miasta przez szereg stuleci rozwijało się w oparciu o łęgi obrzańskie — źródło surowców dla sukiennictwa, z którego Kościan słynął. Zostałam wychowana w kulcie Obry. Jej melioracją zajmował się mój dziadek, a łąkarstwo wielkopolskie badała moja matka. Kultura rolna Wielkopolski była podstawą bogactwa dzielnic i w znacz-



nym stopniu umożliwia fundacje artystyczne. Odnieść to można również do zespołu dzieł fary kościańskiej. Jej monografię pragnę złożyć w hołdzie wszystkim, którzy troszcząc się o rozwój wielkopolskiego rolnictwa dbają nadal o ocalenie i wzrastanie jej kultury także niematerialnej.

## II. Dzieła średniowieczne

### I. Architektura

Bryła kościoła farnego nie góruje nad miastem i nie jest ozdobą jego panoramy. Wieży zwalonej w 1711 roku nie odbudowano, a elewacje ujednolicono podczas remontu w ostatniej dekadzie XIX stulecia.<sup>1)</sup> Jednak budowla jest godna uwagi ze względu na układ przestrzenny i jego przekształcenia.

Najstarsza faza kościoła datowana jest na 2 połowę XIII wieku. Proboszcz wzmiankowany był w roku 1289. Rozwój najstarszego miasta Kościana zapewne miał miejsce po lokacji Poznania (por. przyp. 1 wstępu) — zatem początki kościoła parafialnego należałoby upatrywać między latami około 1260<sup>2)</sup> a 1289. Usytuowanie kościoła farnego nie w pierzei rynkowej, a niezbyt od niego daleko, jest typowe dla miast wielkopolskich, także i tych które lokowano w XIII wieku (np. lewobrzeżny Poznań). To położenie jest pośrednim argumentem pozwalającym wiązać początki kościoła parafialnego z wytyczeniem nowego układu urbanistycznego miasta, któremu nadano prawa.

Z. Reichert<sup>3)</sup> próbowała odnaleźć ślady tej najstarszej budowli w bryle obecnego kościoła. Podaje informacje ustną, którą jej przekazano: po II wojnie światowej prowadzono wykop sondażowy, przy zachodniej fasadzie, gdzie natrafiono na kamienne fundamenty. Wiadomości tej niepodobna zweryfikować. Na podstawie analizy rzutu poziomego Z. Reichert postawiła kolejną hipotezę: nawa główna prezbiterium może zawierać partie jednonawowego pierwotnego kościoła.



Rzeczywiście widoczne są nieregularności: mur południowy dzisiejszej zakrystii jest szerszy od jej ścian wschodniej i zachodniej. Może być starszy i mógł stanowić ścianę północną pierwotnego chóru kościoła. Jest on szerszy od nawy głównej chóru i nieco przesunięty w stosunku do osi korpusu nawowego. W rzucie poziomym widać wyraźnie, że zostało przedłużone o 2 przęsła od wschodu, wraz z dodaniem naw bocznych tej partii (por. s. 9). Przesunięcie centralnej partii prezbiterium w stosunku do osi obecnego korpusu nawowego (widoczne jedynie na rzucie poziomym) może wskazywać, że powstało wcześniej niż ta partia budowli. Drugim argumentem jest większa jego szerokość w stosunku do nawy głównej. Są to jednak dość nikłe przesłanki, argumentem decydującym byłoby przebadanie muru północnego dwóch zachodnich przęseł prezbiterium — w dolnej partii, lub wykonanie badań wykopaliskowych w tej części kościoła. Pełnego kształtu tej trzynastowiecznej budowli odtworzyć niepodobna. Jednonawowe, prosto zamknięte, zapewne dwuprzęsłowe prezbiterium przylegało do nawy, ale o tej partii budowli nie posiadamy nawet pośredniej informacji.

Druga faza rozbudowy kościoła przyniosła niewątpliwie trzynawowy korpus halowy. Z. Reichert przedstawiła zdjęcie oczyszczonego muru o układzie wendyjskim (2 wozówki, 1 główka), który widoczny jest ponad sklepieniami naw bocznych tej partii. Należał do drugiej fazy kościoła. Wzniesiony w ten sposób korpus halowy posiadał 4 szerokie prostokątne przęsła w nawie głównej i wąskie w nawach bocznych. Bryła złożona przypuszczalnie z dwuprzęsłowego, prosto zamkniętego chóru, halowego korpusu nawowego, przypomina fary miast pomorskich wzniesione w XIV stuleciu. Wąskie nawy boczne w tym układzie przestrzennym występują częściej na Śląsku, jednak w bardziej monumentalnych przykładach. Budowla kościanna była znacznie mniejsza od far toruńskich czy kościołów halowych Wrocławia. Przywołuję te analogie dla uzasadnienia możliwości jej datowania na XIV stulecie. Wskazuje na to również zastosowanie wendyjskiego wątku

wiązania cegieł, nieużywane w Wielkopolsce w następnym stuleciu, a stosowane najczęściej wcześniej — w XIII wieku. Czas tej rozbudowy kościoła trudny jest do precyzyjnego określenia. Autorzy tekstu w Katalogu zabytków sztuki w Polsce uważają, że korpus nawowy mógł powstać w 1 połowie stulecia, wspominają jednak, że tradycja umieszcza rozbudowę po obleżeniu miasta przez Kazimierza Wielkiego w 1332 roku. Wymieniają także pieczęć kościoła związaną z datą 1356.<sup>4)</sup> Kościół musiał być ukończony przed 1396 rokiem, wtedy bowiem miała miejsce erekcja kilku ołtarzy z fundacji rajców miasta. Informacje tę zawdzięczamy Z. Wielgoszowi.<sup>5)</sup> Do tej bryły dodano wieżę od zachodu upodabniając całość do bardzo licznych budowli sakralnych niżej europejskiego. W ciągu XV wieku dostawiono do naw bocznych 6 kaplic różnej wysokości i wielkości. Różnorodność tych kolejno następujących inwestycji czytelna jest najlepiej z rzutu poziomego. Najczęściej sklepienie były krzyżowo, w jednej zachowało się sklepienie gwiaździste. W Wielkopolsce jest to jedyna zachowana fara miejska z kaplicami, poznańska p.w. Marii Magdaleny została rozebrana, a inne miasta naszej dzielnicy nie posiadały takich rozwiązań. Kościan, w połowie XV wieku drugie co do wielkości po Poznaniu miasto Wielkopolski, przeżywał swój rozkwit oparty o działalność rzemieślniczą. W 1433 roku wymieniono siedem cechów, ale jeszcze w tym stuleciu liczba ich wzrosła do osiemnastu. W drugiej połowie stulecia osiemnastu mieszkańców tego miasta zapisanych było na Uniwersytecie Jagiellońskim. Wszystko to owocowało również fundacjami artystycznymi dokonywanymi dla celów dewocyjnych, ale i prezentacji korporacyjnych możliwości. Stąd znaczenie tych skromnych już dziś wnętrz, które także zmieniły oświetlenie korpusu nawowego i poszerzyły jego przestrzeń. Źródła pisane przyniosły informacje<sup>6)</sup>, że własne kaplice posiadali: kupcy, piekarze, piwowarzy, kowale-ślusarze, rzeźnicy i szewcy.<sup>7)</sup> Nie wiadomo, gdzie mieli swój ołtarz sukiennicy — elita ówczesnego mieszczeństwa kościańskiego.

Wartość artystyczna korpusu nawowego polega



na smukłych proporcjach przestrzeni, szczególnie naw bocznych, delikatności filarów, dziś jeszcze czytelnej mimo zmian dokonanych podczas kolejnych renowacji. Nie wiadomo, czy kształt tej partii budowli zawdzięczamy inwencji i woli mieszczańskich zapewne inwestorów czy proboszczów, którymi byli od połowy XIV wieku joanici poznańscy.<sup>8)</sup> Skłonna byłabym nie przeceniać roli tych ostatnich. Nie zostawili bowiem na naszej ziemi okazalszych budowli. Natomiast główny kościół parafialny miasta Kościana posiadał w swej drugiej fazie kształt typowy dla budowli miejskich niżu europejskiego.

Dostawiane zapewne w ciągu XV wieku kaplice ograniczały dopływ światła do korpusu nawowego, stąd pewna jego mroczność kontrastująca z jasnym blaskiem światła spływającym z części prezbiterialnej. Ta trzecia faza rozbudowy kościoła farnego miała miejsce po wielkim pożarze miasta w 1503 roku. W latach 1504-1505 wzmiankowane są dochody przeznaczone na odbudowę spalonego kościoła.<sup>9)</sup> W 1510 roku posiadał już 34 potwierdzone źródłowo altaria i 2 prebendy kaznodziejskie: polską i niemiecką.<sup>10)</sup> Zatem w pierwszej dekadzie XVI stulecia przedłużono o 2 przesła prezbiterium powiększając je o nawę boczną po stronie południowej i wprowadzając trójnawowe wieloboczne zamknięcie wschodnie. Całość, znacznie szersza od korpusu nawowego, nawiązuje do brył kaplic, szczególnie piętrowej św. Anny, dostawionej po stronie północnej. Światło wprowadzono od południa rzędem okien. Nie wykonano jednak obejścia wokół chóru — a zakrzywione niejako — zwężone nawy boczne stwarzają, zdaniem Kutznera, w tej partii kościoła efekt typowy dla późnogotyckich budowli saskich i lużyckich.<sup>11)</sup> Warto może zwrócić uwagę na ujednolicenie, szczególnie oświetleniem tej szerokiej przestrzeni — typowej dla mieszczańskich budowli późnego średniowiecza na wschód od Renu. Realizacja jest skromna rozmiarami, jak i korpus nawowy, ale problem artystyczny właściwy takim obiektom został świadomie zapewne wykonany. Kościan posiadał w tamtych czasach swoich budowniczych. Na przykład Lorek z Kościana wznosił szczyt koś-

ciola NMP w Poznaniu i kościoła benedyktynów w Lubiniu. niestety imion budowniczych kościańskiego kościoła farnego nie znamy.

Autorzy Katalogu zabytków sztuki w Polsce uważają, że po pożarze wzniesiono wszystkie sklepienia kościoła. M. Kutzner twierdzi, że sklepienie gwiaździste posiada formy znane z naw bocznych fary szamotulskiej i kościoła Bożego Ciała w Poznaniu. Uzupełniając tę wypowiedź trzeba zwrócić uwagę na kilka istotnych jego cech. W nawie głównej części zachodniej jest to sklepienie sieciowe, które akcentuje podziały przeszłowe. Geneza jego formy operującej żebrami równoległymi sięga XIV wieku i była szeroko stosowana w kręgu parlerowskim. Jej zastosowanie w początkach XVI wieku jest anachroniczne; albo jest naśladowaniem sklepienia pierwotnego, albo wyrazem kształtowania się szerszej tradycji. Ta druga uwaga może jest słuszniejsza, bowiem jedno przeszło nawy bocznej chóru, zatem tej na pewno najmłodszej części kościoła, również zasklepiono w taki sposób. Dodać również wypada, że konstrukcyjnie reprezentuje ono fazę późnogotycką, w pełni dekoracyjnie posługującą się rysunkiem żeber. Sklepienie nawy głównej chóru ozdobiono układem gwiaździstym. Tworzy ono całość jednolitą, pozbawioną podziałów, z charakterystyczną formą ukośnych czworokątów biegnących przez długość całej osi wnętrza. Dokładne powtórzenie tego układu, może wykonane przez tych samych mistrzów, znajduje się w jednonawowym kościele w Wilkowie Polskim, oddalonym od Kościana o 10 kilometrów. Czas jego powstania określono na około 1540 rok.<sup>12)</sup>

Przestrzeń chóru fary kościańskiej posiada szereg analogii w Wielkopolsce. Geneza rozwiązań mogła być rozmaita, ostateczny efekt był jednak zbliżony w typowym rozświetleniu halowej, ujednoliconej przestrzeni. Różnica między czternastowiecznym wnętrzem korpusu nawowego a ekspresją przestrzeni prezbiterium wynika z dwóch epok, w których powstały i różnaitości architektonicznych koncepcji, które zrealizowano. Jednak te dwie odmienne kom-



pozycje nie są ze sobą skłócone. Przeciwnie, część nawowa przeznaczona dla wiernych kontrastuje z jasnością chóru, zatem niegdyś częścią wyłącznie sakralną. Belka, tzw. tęczowa z obrazem Pasji Chrystusa stanowiła przejście od przestrzeni, w której gromadził się Kościół wojujący do miejsca, gdzie przebywał Bóg. Jego uznano za źródło piękna, które od początków chrześcijaństwa upatrywano w świetle i blasku: „piękno zowie się pięknością dlatego, że z niego całej rzeczywistości udziela się odpowiednie dla każdej rzeczy piękno, a także dlatego, że jest ono przyczyną proporcji i blasku, jako że na kształt światła oświetlając wszystkie rzeczy i zlewając je swymi promieniami daje im udział w tworzeniu piękna.”<sup>13)</sup> Ten starożytny tekst tłumaczy między innymi sens różnicy między halą nawową i prezbiterialną fary kościańskiej. Wynikała ona nie tylko z dwoistości faz budowy, ale także z różnych funkcji tych przestrzeni; była z ich sposobem użytkowania ściśle zjednoczona.

Z. Reichert słusznie zwróciła uwagę, że fara kościańska stała się wzorem dla powiększenia fary gostyńskiej, gdzie dodano nawy boczne w 2 połowie XV wieku. Stworzono bryłę analogiczną do II-giej fazy fary kościańskiej, powtarzając halę trzynawową o wąskich nawach bocznych, jednonawowe prezbiterium i kwadratową wieżę od zachodu.<sup>14)</sup>

W średniowieczu miasto Kościan posiadało kilka kościołów klasztornych, szpitalnych i parafialnych na przedmieściach, ale fara przewyższała je wielkością i niewątpliwie inwencją w stworzeniu harmonijnej, ale także umiejętnie zróżnicowanej przestrzeni. Pozostała jedynym architektonicznym pomnikiem chwały miasta. Powstawała w kilku etapach upamiętniając różne momenty jego rozwoju. Wszystkie jednak reprezentowały formy właściwe architekturze mieszczańskiej, taka bowiem była funkcja kościoła. Nie stało to oczywiście w sprzeczności z sakralnym charakterem budowli. Przeciwnie, właśnie ta jej rola ustrzegła dzieło architektury od zagłady, której uległy niemal wszystkie inne budowle średniowiecznego miasta. Dzięki wartościom artystycz-

nym (które starałam się scharakteryzować) jest pomnikiem, pozostając monumentalnym dokumentem dziejów Kościana powstałym z woli jego mieszkańców. Jest także ogniwem dziejów artystycznych architektury gotyckiej Wielkopolskiej, przynosząc realizacje co najmniej dwóch idei kształtowania przestrzeni, stosowanych w późnośredniowiecznej Europie środkowej.

## 2. *Snycerstwo i malarstwo*

Pełnej syntezy snycerstwa i malarstwa gotyckiego w Wielkopolsce jeszcze nie napisano, pomimo licznych artykułów S. Dettlofa, M. Walickiego, Z. Białowicz-Krygierowej, niżej podpisanej i wielu innych autorów, którzy prezentowali ustalenia szczegółowe. Materiał zabytkowy jest zdziesiątkowany przez kolejne wojny i barokowe modernizacje. Z największym trudem udało się przedstawić zarys rekonstrukcji twórczości mistrzów poznańskich późnego średniowiecza. Odnośnie malarstwa przełomu średniowiecza i nowożytności najważniejsze ustalenia przyniosły artykuły A. Sławskiej.<sup>15)</sup> Wspominam o tych generalnych problemach, bowiem w Kościanie zachował się największy zespół plastyki późnogotyckiej. Obiekty wykonane dla fary, pozostały w jej wnętrzu umiejętnie włączone w nowe kompozycje dekoracyjne. Ten drugi problem omówimy niżej. Teraz jednak uwagę czytelnika pragniemy skupić na zagadnieniu niezmiernie istotnym — przechowaniu wystroju późnogotyckiego we wnętrzu, dla którego został stworzony. Wszystkie obiekty pochodzą z okresu po pożarze w 1503 roku. Z epoki wcześniejszej nic się nie zachowało. Pozostało to, co włączono do nowych ołtarzy, lub elementów dekoracyjnych w epoce nowożytnej. Są to drobne okruchy pierwotnego wyposażenia — dla nas jednak szczególnie cenne, bo dające się zestroić z przestrzenią kościoła, która również nie uległa istotnym modernizacjom. Zubożenie Kościana w 2 połowie XVII i XVIII wieku w tym wypadku ocaliło farę



przed generalnymi przebudowami i zmianami, które nie ominęły bogatszych ośrodków. Warto uprzytomnić sobie, że nic nie pozostało ze średniowiecznego wyposażenia wnętrza katedr w Poznaniu i w Gnieźnie (poza krucyfiksem tęczowym), kościołów klasztornych w Lubiniu, Łądzie, karmelitów-Bożego Ciała w Poznaniu, etc. Ten wyjątkowy kościański „rezerwat” późnogotyckiej plastyki dla dziejów sztuki naszego regionu jest godny uwagi tym bardziej, że zachowane obiekty można porównać z analogicznymi, przechowywanymi pojedynczo w kościołach sąsiednich miejscowości. Najczęściej ocalały włączone w barokowe nastawy ołtarzowe. W kościańskiej farze zachowały się znaczne partie ołtarza głównego, wzbogacone ostatnio nowymi odkryciami kwater malarskich. Pozwala to na jego hipotetyczną rekonstrukcję. Ponadto zachował się niemal w całości jeden z ołtarzy bocznych, dwie figury, zapewne centralne, kolejnych bocznych szaf ołtarzowych i cała grupa pasyjna z belki tęczowej. Po raz pierwszy zwrócił uwagę na ten zespół M. Walicki; poświęcono mu następnie szereg artykułów szczegółowych i istotnych wzmianek w opracowaniach ogólnych; wreszcie kompletny opis w Katalogu zabytków sztuki w Polsce powiatu Kościańskiego. Wykorzystując wyniki tych prac wypada obiekty skomentować w nawiązaniu do pytań postawionych na wstępie pracy: w jaki sposób ten zespół dzieł wiąże się z dziejami miasta i jaka była jego rola w rozwoju sztuki późnośredniowiecznej w Wielkopolsce.

Fara kościańska posiada wezwanie NMP, częste w naszym kraju. Dlatego centralną postacią ołtarza głównego jest Matka Boska z Dzieciątkiem. Niemal pełnoplastyczny posąg o wysokości 2 m 20 cm ustawiony jest w szafie o wymiarach 2,99 — czyli około 3 m  $\times$  177 cm — ok. 1,80 m. W części górnej musiała być zwieńczona maswerkiem. Marii towarzyszyły zapewne dwie inne postacie świętych by stworzyć typowy układ tzw. Santa Conversiazione. Najbliższą terytorialnie analogią dla takiego ujęcia jest zachowana partia środkowa tryptyku w Krzywinu. Ten niewielki, jednonawowy kościół posiadał ołtarz

mniejszy. Zamówiono go w innym warsztacie. (Problem wykonawców omówimy niżej). Monumentalność ołtarza fary kościańskiej, zestrojonego z jasną przestrzenią halowego chóru jest godna największej uwagi. Znacznych rozmiarów malowane ołtarze szafiaste w Warcie i Kobylinie importowano ze środowiska krakowskiego. Dziełem miejscowym był tryptyk z fary szamotulskiej, niestety zniszczony. Monumentalny posąg Marii Wniebowziętej z Wągrowca jest dziełem warsztatu toruńskiego.<sup>16)</sup> Pośród zachowanych i znanych nam dzieł wielkopolskich, figura Matki Boskiej z Kościana jest najznacniejsza w skali. Ołtarz, którego była częścią, uznać wypada za największe dzieło miejscowego snycerstwa i malarstwa późnego średniowiecza. Szafa niemal 3-metrowej wysokości musiała być uzupełniona predellą o wysokości ok. 80 cm i ażurowym architektonicznym zwieńczeniem, które mogło zawierać grupę figuralną i postacie świętych. Dwie figurki biskupów eksponowane obecnie na ścianie zachodniej południowej nawy bocznej: św. Stanisław i zapewne św. Wojciech mogły z tego zwieńczenia pochodzić. Bardzo spokojna forma fałdowań ich szat i zwarty kontur figur odpowiada kierunkowi artystycznemu realizowanemu przez twórcę posągu NMP.

Warto przypomnieć, że umieszczano ich przedstawienia w ażurowych architektonicznych monstrancjach wielkopolskich, żywo przypominających zwieńczenia ołtarzy. W farze kościańskiej zachował się również taki obiekt z połowy XIV wieku. Z innych jeszcze późniejszych wymienić można Bronikowo, Śmigiel, Czempin (z XVII wieku)<sup>17)</sup>. Nie przeceniając tych podobieństw chciałabym zwrócić uwagę na utrwalenie połączenia tematu Marii z Dzieciątkiem, św. biskupów: Stanisława i Wojciecha i Ukrzyżowania w dziełach złotnictwa, których formy mają wyraźnie genezę średniowieczną, wywodzącą się z architektonicznych zwieńczeń ołtarzy szafiastych. Jednym z wzorów mogło być zwieńczenie ołtarza fary w Kościanie.

Figury św. biskupów odpowiadają partiom bocznym takiej kompozycji, w jej centrum mogło się



znajdować dodatkowe przedstawienie figuralne, nawiązujące do chwały Marii w niebie — może scena Koronacji jak w ołtarzu mariackim w Krakowie? Odpowiedź na to pytanie jest niezmiernie trudna. Wykonane w XVII wieku reliefy partii górnej (dzielsiejszej) przejęły tematy średniowieczne w ujęciach ikonograficznych, ale mogło to wynikać z praktyki warsztatowej wykonawców (o czym będzie mowa niżej). Wyciąganie dalej idących wniosków z tych analogii jest ryzykowne.

Natomiast należy odpowiedzieć na pytanie dlaczego dla ołtarza głównego fary kościańskiej wybrano formę szafy zawierającą monumentalne posągi, a nie np. scenę Wniebowzięcia jak w pobliskim Śmiglu (ołtarz z 1506 r.) lub Zaśnięcia jak w ołtarzu obecnie znajdującym się w Krzywiniu (dzieło ucznia Wita Stwosza). Obydwa tematy odpowiadałyby wezwaniu kościoła. Znane były także u nas malowane przedstawienia Wniebowzięcia w partiach centralnych ołtarzy. W Kościanie — wewnątrz fary stawiało nieco odmienne wymagania. Wysokie na 15 m posiadało 44,5 m całkowitej długości, z tym jednak, że poszerzona przestrzeń chóru winna posiadać akcentowanie wertykalności. Tak też uczyniono. Gotycka nastawa ołtarzowa mogła dochodzić do około 6 metrów wysokości przy niedużej szerokości około 3,60 m. Posągi w partii centralnej podkreślały wyniosłość kompozycji. Figura NMP dziś jeszcze dzięki plastyczności i spokojowi układów draperii sprawia monumentalne wrażenie. Ten efekt jest ważny dla działania rzeźby w przestrzeni. Jak wiadomo w późnym średniowieczu problematyka ta była podejmowana w naszym kraju w różnych środowiskach. Pierwszym, który ją wprowadził był Wit Stwosz.<sup>18)</sup> W Wielkopolsce figura z ołtarza głównego z fary kościańskiej jest jednym z nielicznych śladów podjęcia tego problemu przez warsztaty miejscowe.

Pozostaje jeszcze wyjaśnienie pytania, kto towarzyszył NMP. Pole, w którym obecnie eksponuje się jej postać było szersze conajmniej o węgar wtórnie wprowadzonej arkady i połowę szerokości kolumny. Ramy gotyckiej szafy i skrzydła ołtarzowego były

węższe. W wielkopolskich nastawach ołtarzowych w XVII wieku najczęściej w partiach bocznych prezentowano świętych Stanisława i Wojciecha, w Kościanie mieszczono posągi św. Jana Chrzciciela i Ewangelisty. Ich obecne kompozycje najogólniej powtarzają ujęcia średniowieczne i dlatego można domniemywać, że pierwotnie znajdowały się w gotyckim tryptyku. W XVII wieku jako zbyt zniszczone zostały zastąpione nowymi. Ich znaczenie dla treści ołtarza było również cenne, nawiązywało do ofiary Chrystusa.<sup>19)</sup> Z kolei św. Wojciech i Stanisław ze zwieńczenia ołtarza późnogotyckiego zostali wprowadzeni do najwyższej partii obecnej nastawy, skąd usunięto ich podczas remontu w końcu XIX wieku zastępując postaciami aniołów. Całe to rozumowanie jest hipotetyczne, pewna jest jedynie obecność dwóch figur flankujących posąg NMP w szafie późnogotyckiego ołtarza.

Reliefy skrzydeł bocznych „odslony uroczyste” nawiązują do licznych podobnych — zarówno wyborem tematów jak i kompozycjami obiegowymi. Z. Białłowicz-Krygierowa wymienia jako analogie w tym zakresie: Śmigiel, Bralin, Blizanów.<sup>20)</sup> Ustaliła się miejscowa tradycja wyodrębniania przedstawień radości Marii istotnych dla historii zbawienia. Wyobrażeniem wcielenia jest Zwiastowanie, uznanie Boga w łonie Marii to Nawiedzenie, Narodzenie i Objawienie Boga przedstawicielom świata to Pokłon Trzech Króli. W Śmiglu kolejność scen przedstawiono podczas włączania późnogotyckiego ołtarza w nową nastawę.

Reliefy kościańskie, stosunkowo płaskie, uproszczone i bardzo wyraźnie rytmicznie geometryzowane nie są obrazem zdarzeń a lapidarną ilustracją tematu. Czytelne z daleka dzięki eliminacji szczegółów, współgrały z monumentalnością statycznych figur szafy centralnej stanowiąc jakby ich wzbogaconą optycznie, dekoracyjną ramę. Służyło temu wrażeniu rozbitcie płaszczyzny reliefów układami draperii. Podkreślają one szczególnie geometryczne układy postaci. Ich dziwnie miękkie fałdowana, nieznacznie ostro łamane, odpowiadają systemowi kom-



pozycji draperii figury NMP. Typ twarzy Dzieciątka, a nawet sposób rzeźbienia jego uszu są identyczne. Ten drobny warsztatowy szczegół pozwolił uznać reliefy za dzieło snycerza, który stworzył figurę NMP. Z innych obiektów wielkopolskich przypisałam mu hipotetycznie grupę św. Anny Samotrzeciej z Gostynia.<sup>21)</sup> Dzieło późne (koniec 2 ćwierci XVI wieku), seryjne — pozbawione jest monumentalności figury kościańskiej bowiem inne było jej przeznaczenie. Podobny był przede wszystkim typ draperii i sposób kształtowania przy ich pomocy dekoracyjności rzeźby. Dziełem tego artysty była figura św. Walentego z fary kościańskiej. Wysoka na 1,40 m mogła stanowić fragment szafy ołtarza bocznego jako jeden z elementów Santa Conversazione. Podobna jest statyka, zawartość konturu, układy draperii szat, dość miękko kształtowanych, nieznacznie ostro łamanych w tzw. fałdach grzbietowych. Powtarzają się drobne uzupełnienia w formie tzw. muszlowych odgięć — dość płaskich i niskich. Spokojne, pozbawione dramatycznego wyrazu oblicze wpisuje się w atmosferę twórczości tego artysty. Analogie te pozwalają przypuszczać, że w tym samym warsztacie powstały zarówno ołtarz główny jak i jeden z ołtarzy bocznych.

Twórca figury i reliefów skrzydeł ołtarzowych nie wykonał kwater malarskich. Odkryte ostatnio stały się sensacją konserwatorską w Polsce.<sup>22)</sup> Sześć lat po wykonaniu zostały zamalowane i teraz odsłonięte wzbudzając podziw świeżością barw. Wiele obiektów malarstwa tablicowego XV i XVI wieku po licznych konserwacjach straciło możliwość autentycznego oddziaływania kolorystycznego. Kwatery kościańskie je posiadają — stąd ich znaczenie dla historii sztuki polskiej. Z czterech zachowały się trzy: Pojmanie, Ecce Homo, Droga na Golgotę, czwarta jest nieznana.

Przystępując do analizy tej partii ołtarza raz jeszcze należy rozważyć problem czy był tryptykiem, czy posiadał 2 pary skrzydeł, jak np. ołtarz główny fary w Górze Śląskiej (obecnie w katedrze poznańskiej).

Gdyby takie rozwiązanie przyjąć, cykl pasywny byłby rozszerzony o dodatkowe cztery wyobrażenia. Serie przedstawień były układane od lewej ku prawej stronie i z dołu ku górze, ku dołowi itd. Zatem od lewej ewentualnie możnaby było wyobrazić sobie przedstawienie sceny Ostatniej Wieczerzy i Modlitwy w Ogrójcu. Dalej następowałoby Pojmanie, Ecce Homo. Obecnie nieistniejąca kwatera skrzydła prawego wyobrażałaby Umycie rąk. Następnie umieścić trzeba istniejącą kwatere z Drogą na Golgotę i ostatni rząd z Ukrzyżowaniem, a na końcu albo Złożenie do grobu albo Zmartwychwstanie. Takie rozwiązanie odpowiadałoby licznym cyklom pasywnym występującym na otwartych skrzydłach ołtarzy ślaskich czy w dawnym ołtarzu głównym katedry we Fromborku. Nie były one nigdy identyczne, ale zawierały podstawowe tematy pasywne. Kwatery kościelne, nie zakładają jednak konieczności rozwinięcia narracji obrazowej cyklu pasywnego. Forma trzech zachowanych kwater jest specyficzna i wymaga komentarza. Schemat kompozycyjny oparto o sztychy Dürera<sup>23</sup>), zrezygnowano jednak z wieloosobowych scen. Ukazano kilka postaci skupiających uwagę widza, dobrze widocznych z daleka. Kolor tę lapidarność podkreśla, tonacja jest ciepła z dominacją gamy ugrów z akcentami nasyczonej czerwieni, jasnej zieleni, łamanej żółcią, plam czerni, jasnej żółci z dodatkami bieli i błękitu. Malarz budował duże płaszczyzny barwne umacniane modelunkiem. Skupiały one uwagę widza na bohaterach dramatu: Chrystusie i człowieku. Zło przeciwstawiające się Zbawicielowi ukazano w bardzo konkretnym wymiarze: Św. Piotr na pierwszym planie obrazu Pojmania zamierza się mieczem, Judasz o złym obliczu całuje Mistrza, nagi młodzieniec ucieka ze strachu z Ogródu Oliwnego. Ten fragment z Ewangelii św. Marka, ukazany na sztychu Dürera bardzo rzadko bywał wobrażany w cyklach pasywnych. Udział różnego rodzaju ludzi, także uczniów w tej scenie pokazany jest negatywnie. Kolejna scena prezentuje niemal nagiego Zbawiciela ubranego w szyderczy płaszcz królewski i koronę cierniową. Na sinym ciełe



widać znaki męki. Podkreśla to kolorystyka elementów architektury malowanej w tonacji zimnego różu i fioletów skonstrastowanych z nasyoną czerwienią płaszcza Chrystusa. Jego oblicze jest żywe, pełne wyrazu, usta półotwarte. Zwraca się do postaci na pierwszym planie obrazu. Jest to ubrany w półpancerz mężczyzna, wąsaty o sarmackim obliczu. Gestem i wyrazem twarzy zdaje się dyskutować. Chrystus jakby go wzywał, a on nie akceptuje dialogu. Piłat w orientalnym stroju, ustawiony na tle renesansowego pilastra — jest smutny, jakby zatroskany. Sposób jego ukazania, szczególnie strój nawiązuje do zwyczaju ukazywania przeciwników Kościoła na wzór Turków. Ich realne niebezpieczeństwo u granic Królestwa Jagiellonów znalazło odbicie w sztuce, szczególnie początków XVI wieku. Pisałam o tym na innym miejscu<sup>24</sup>). W kolejnej scenie ukazano jak nad upadającym Chrystusem pastwią się: wąsaty sarmata w półpancerzu i ubrany w renesansowy beret i strój brodac — przypominający postacie zachodnio-europejskich humanistów znane z licznych portretów tego czasu. Na drugim planie Matka Boska — wiejska gospodyni zwraca uwagę żywością nieschematycznego ujęcia.

Te trzy sceny ukazują reakcję ludzi na ofiarę Chrystusa. Obraz pierwszy: różne postawy chrystusowych uczniów w chwili jego pojmania, obraz drugi: umęczenie Salwatora nie zaakceptowane ani przez bogato ubranego w orientalny strój Piłta ani przez sarmackiego wąsacza — człowieka współczesnego artyście, obraz trzeci: aktywnie męczą Zbawiciela przedstawiciele ówczesnego społeczeństwa, są osobiście zaangażowani po stronie zła. Chrystusowi towarzyszą: Maria i św. Jan, Cyrenejczyk podtrzymujący spogląda smutno w stronę omdlewającej postaci Zbawiciela. W tych „odsłonach” czwartym obrazem byłoby wypełnienie ofiary, to znaczy Ukrzyżowanie. Nie ma zatem konieczności przyjmowania istnienia dodatkowych skrzydeł ołtarzowych, choć wykluczyć ich obecności w późnogoetyckim ołtarzu nie można.

Natomiast sposób ukazania scen pasyjnych zasłu-

guje na najwyższą uwagę. Ujęcie osobowe dramatu i odniesienie go do współczesności przez stroje, typy twarzy, nasycenie ich wyrazem odbiega od dzieł seryjnych. Różne jest także od reliefów uroczystej odsłony ołtarza — w pełni ponadczasowych w dekoracyjnym schematyźmie powtarzanych jak werse-ty liturgii ujęć kompozycyjnych. Malarstwo tętni życiem, nawiązaniem do ówczesnej rzeczywistości. Powiększenie kształtów i operowanie dużymi płaszczyznami barwnymi wynika z przystosowania do oglądania ze znaczniejszej odległości. Plamy barwne rozłożono rytmiczne z podkreśleniem głównych aktorów scen. Wprowadzono także typową dla tego okresu symbolikę barwną, np. Judasz i mężczyzna w czarnym berecie (w którym możnaby upatrywać przedstawiciela nowinek religijnych z niedalekiej Wintlenbergii) — ubrani są w szaty koloru żółtego, oznaczającego zdradę. Kim był twórca tych przedstawień, którego można nazwać Mistrzem Kwater Pasyjnych Fary Kościańskiej? Nic nie wazę go z warsztatem toruńskim (nie ma analogii z Pasją ołtarza fromborskiego) i śląskimi, a także malarstwem krakowskim tego czasu. Starłam się na innym miejscu<sup>25</sup>) włączyć te kwatery w zespół znanych dzieł malarstwa wielkopolskiego i zaproponowałam datowanie między 1512-1520 — zatem w drugiej dekadzie XVI stulecia. Oczywiście takie określenia są zawsze hipotetyczne. Ołtarz główny fary kościańskiej był znacznych rozmiarów retabulum łączącym w jedną kompozycję posagi drewniane, reliefy i malarstwo. Całość dostosowana była do działania w halowym wnętrzu kościoła. Pozostałości retabulum pozwalają zrekonstruować choć częściowo jedyny znany tego typu obiekt na naszej ziemi.

Pozostaje kwestia gdzie konkretnie mógł być wykonany. Spróbujemy odpowiedzieć na to pytanie w ostatniej części niniejszego rozdziału.

Obecnie wypadnie omówić Grupę Pasyjną z belki tęczowej. Zwyczaj ozdabiania łuku tęczowego wizerunkiem Ukrzyżowanego sięga w naszym kraju XV stulecia. Znamy na Pomorzu (w Nowym Mieście Lubawskim) malowidło ściennie wykonane na ścianie



tuż ponad zamknięciem łuku w 4 ćwierci tego stulecia. W Strzelnie istnieje znakomitej klasy krucyfiks drewniany pochodzący z około połowy wieku, który mógł także spełniać taką funkcję. Najwięcej zachowanych przykładów pochodzi jednak z XV wieku: w Wielkopolsce wymienić należy monumentalne krucyfiksy z katedry w Gnieźnie i z fary szamotulskiej. W kościołach wiejskich zachowało się więcej takich krucyfiksów uzupełnianych przedstawieniami Matki Boskiej i św. Jana. Jednak tylko na Śląsku poszerzano zespoły o figury 2 rycerzy: Longina i Stefatona. Można wymienić jako przykład pochodząca z początków XV wieku grupę z kościoła św. Magdaleny we Wrocławiu.<sup>26)</sup> Z terenów Wielkopolski znany jest jeden taki obiekt — z fary kościańskiej. Świadczy to o ambicjach fundatorów. Na innym miejscu starałam się udowodnić, że grupa Pasyjna z Kościana jest dziełem tego samego warsztatu, co obiekty o analogicznym przeznaczeniu ze Środy i Żnina.<sup>27)</sup> Składały się one z trzech figur — jedynie zespół kościański posiadał pięć. Zostały włączone w nową kompozycję dekoracyjną w 1734 roku. Pierwotnie niewątpliwie ustawione były na równym poziomie. Krucyfiks umieszczony niżej był lepiej z dołu widoczny. We wnętrzu fary światło padało obficie od strony prezbiterium i na codzień dostrzegane były przede wszystkim sylwetki figur. W przeciwieństwie do figury ołtarzowej NMP, są płaskie, bardzo sztywne, w swej seryjnej umowności pozbawione życia. Schematy kompozycji figur, ich zwarty kontur świadczy o późnym czasie ich powstania. Układy draperii sztywnych, niemal blaszanych mają pozostałości tzw. muszlowych odgięć i zwisów znanych z późnogotyckiego snycerstwa 2 połowy, a zwłaszcza 4 ćwierci XV wieku. Tu jednak sprowadzono je do nałożonych form dekoracyjnych, różnicujących zewnętrzną płaszczyznę figury w ramach ogólnego zwanego konturu. Są tak płaskie, że nie stwarzają gry światłocienia i tak umowne, że nie podkreślają ekspresji postaci. Nie spełniają zatem tych istotnych funkcji, które wiążą się z późnogotyckim snycerstwem — figury są ty-

powymi obiektami sztuki schyłkowej powielającej schematy. Natomiast rzeźba Ukrzyżowanego przynosi nieco inne wartości. Ciało człowieka jeszcze żywego dość realistycznie potraktowane, współgra z twarzą Chrystusa cierpiącego. Ta aktywność cierpiącego oblicza, która zwraca się ku dołowi, zatem do wiernych — występuje w Pasji żnińskiej. W Kościanie inaczej, Chrystus wyniesiony ponad obecnych jest prezentowany przez rycerzy i Marię Magdalenę, która nie tuli się do krzyża, a wyraźnie go ukazuje. Temat w kwaterach malowanych ołtarza głównego wyobrażony jako dramat między Zbawcą a ówczesnym człowiekiem — w grupie rzeźbiarskiej ukazano jako ponadczasowy dogmat, którego prawdziwość zaświadczenia świadkowie. Rzeźba wykonana została w warsztacie zupełnie innym niż ołtarz główny. Posiada analogie w Wielkopolsce, ich usytuowanie pozwoliło postawić hipotezę, że twórcy pracowali w Poznaniu. Powszechnie przyjętego datowania na 1 ćwierć XVI wieku ustalić niestety nie można. Ukrzyżowanie z belki tęczowej fary kościańskiej wpisuje się w bardzo liczną grupę zabytków tego rodzaju, która przechowała się na terenie Wielkopolski. W samym Kościanie otoczony jest kultem niewielki krucyfiks z byłego kościoła dominikanów,<sup>28)</sup> natomiast w terenie rozrzucone są niekiedy bardzo wysokiej klasy dzieła, wśród których wyróżnia się indywidualną ekspresją krucyfiks w Pępowie.<sup>29)</sup> Charakteryzują się one ukazaniem aktywnego cierpienia — w obliczu człowieka umierającego, lub wyrazu twarzy osoby już zmarłej. Cała problematyka formalna tego rodzaju wyobrażeń trwała nieprzerwanie w Wielkopolsce w XVI wieku i została przejęta w następnym XVII stuleciu.<sup>30)</sup> Ten element ciągłości w twórczości artystycznej naszego regionu jest godny uwagi, jedno jego ogniwo przechowało się w farze kościańskiej.

Z pierwotnych ołtarzy bocznych ani jeden nie zachował się w całości. Tryptyk z Zesłaniem Ducha Świętego, w części środkowej, jest dokładnie datowany na 1507 rok. Został zatem wykonany przed ołtarzem głównym. Skrzydła są dwustronnie malo-



wane, predelle zdobią pełnoplastyczne popiersia 4 świętych Dziewic. Zamknięta szafa ołtarzowa posiada wymiary 170 × 120 cm. Nie zachowało się zwieńczenie, które mogło istnieć. Obiekt był przedmiotem wielu studiów, a ostatnio opracowania monograficznego pióra W. Nelke. Przedstawiła sprawozdanie z literatury, nową analizę ikonograficzną obiektu i szereg własnych hipotez.<sup>31)</sup> Zwalnia mnie to z dokładniejszego opisu obiektu. Zamierzam jednak wprowadzić kilka własnych obserwacji i uściśleń. Od dawna wiadomo, że tryptyk jest dziełem warsztatu Mistrza Ołtarza z Gościszowic, działającego w Żaganiu. Jego rodowód artystyczny został opracowany. Autorka słusznie łączy obiekt kościański z najlepszymi realizacjami artystycznymi tego warsztatu. Podkreśla także wagę partii rzeźbionej ołtarza kościańskiego dla tej twórczości. Jest to jedyny znany tego rodzaju obiekt w zespole dzieł przypisywanych temu warsztatowi śląskiemu wykonany przed rokiem 1510. Autorka również zwróciła uwagę na zachowane zawiasy wskazujące, że ołtarz był poliptykiem — posiadał 2 pary ruchomych skrzydeł. Tłumaczy także możliwość ich zaginięcia. Wątpliwości budzą jednak niedokładności jej próby rekonstrukcji programu ikonograficznego. Przy zamkniętej pierwszej parze skrzydeł ołtarz musiał posiadać 8 kwater, których narracja prowadzona była od góry ku dołowi i od lewej ku prawej. Rzeczywiście pierwszą sceną mogło być Zwiastowanie, niżej — Nawiedzenie, dalej 4 sceny zachowane. Wyobrażenie Chrystusa dwunastoletniego nauczającego w świątyni kończy zawsze cykl przedstawień z jego dzieciństwa. Zatem ostatnie 2 kwatery musiały zawierać inne przedstawienia. W nawiązaniu do Zesłania Ducha Świętego w części centralnej mógłby to być Chrzest Chrystusa i ostatnie brakujące przedstawienie — jakaś scena z jego działalności w Judei: cud, nauczanie, Przemienienie na Górze Tabor? Ostatecznie trudno orzec, bo byłoby to ujęcie nietypowe. Na pewno nie były to sceny maryjne, bo nie miałyby to logicznego uzasadnienia. Stawianie hipotez jest niezmiernie trudne, bowiem również wybór 4

scen pasywnych nie należy do typowych. Na pewno położono w tym wypadku akcent na cierpieniu Chrystusa. Gestykulacja oprawców, ich deformowane twarze, wyraz oblicza Salvatora miały to podkreślać. Podobnie jak linearne, jakby nerwowe kształtowanie kompozycji, ruchliwych, rozdrganych, typowych dla twórczości norymberskiej, częściowo śląskiej — a obcej malarstwu wielkopolskiemu tego czasu. Ta sprawność warsztatowa wzbudzała uznanie w Wielkopolsce, skoro sprowadzono podobnego rodzaju znacznych rozmiarów ołtarz do Kalisza, a mniejszy do Babinostoku. W. Nelke słusznie zwraca uwagę, że polptyk kościański nieprzypadkowo znalazł się w tym mieście, najpewniej został zamówiony. Staranność realizacji rzeźbiarskiej — odrębnej od najczęściej stosowanych ujęć w warsztacie Mistrza z Gościszowic, jednoznacznie wskazuje, że realizowano konkretne zamówienie. Nie był to obiekt, który można było sprzedać wszędzie, zmieniając najwyższą figurę świętego z centralnego ujęcia Santa Conversazione. Ołtarz niedużych rozmiarów był polptykiem, to podnosiło jego kosztowność i rangę. Mógł być eksponowany jako ołtarz główny jednonawowego kościoła lub znajdować się w kaplicy. Szpital św. Ducha w Kościanie był uposażony przez mieszczan. Oni zapewne zamówili ołtarz do murowanego kościoła szpitalnego, który wzniesiono w 2 połowie XV wieku.<sup>32)</sup> Dlaczego znalazł się wtórnie w farze, czy może pierwotnie zdobił którąś z kaplic, trudno dziś określić. W wizytacjach kościoła farnego altarii pod tym wezwaniem jednak nie wymieniono.

Wśród ołtarzy znanych z najbliższego terenu polptyk Zesłania Ducha Świętego nawiązuje do ołtarza Wniebowzięcia NMP ze Śmigła wykonanego w 1506 roku (wg nowożytnej inskrypcji). Jak wiadomo jego skrzydła wewnętrzne zdobią reliefy, a awersy malarskie nie są znane. Grupa centralna apostołów posiada daleko bardziej ekspresyjne oblicza; skomplikowane układy draperii szat, wreszcie uproszczone echa stwoszowskich ujęć postaci ostatniego planu. Ikonografia „awangardowa” tego ołtarza<sup>33)</sup> ma rzeczywiście antyprotestancki charakter. Wymie-



niam ten obiekt, ponieważ wskazuje, że w Wielkopolsce dokładnie w tym samym czasie można było zamówić ołtarz tej samej skali i niegorszym wykonaniu partii rzeźbiarskich. Dlaczego zatem mieszczanie kościańscy sięgnęli do warsztatu śląskiego i tam zamówili polptyk Zesłania Ducha Świętego. Pewnej odpowiedzi udzielić trudno, zwłaszcza wobec nieprzerwanych związków obu dzielnic na polu gospodarczym i kulturalnym i bliskości Księstwa Głogowskiego. Na pewno odmienne od wielkopolskiego było malarstwo tablicowe warsztatu Mistrza Ołtarza z Gościszowic. Można przypuszczać, że było ono podstawą wyboru dzieła tego sąsiedniego środowiska twórczego. Godne uwagi, że ołtarz główny dla fary kościańskiej został zamówiony u innego twórcy. Decyzja znakomicie świadczy o fundatorach, bo w warsztacie głogowskim nastawionym na seryjną produkcję niewielkich dzieł<sup>34)</sup> monumentalnych ołtarzy nie tworzone.

Dla dziejów miasta i historii sztuki wielkopolskiej kościański ołtarz Zesłania Ducha Świętego ma duże znaczenie. Można go bowiem uznać za świadectwo wyboru wykonawców przez mieszczańskich fundatorów (dla kościoła szpitalnego lub kaplicy kościoła farnego), którzy zrealizowali swoje zamówienie na Śląsku. Wieży łączące obie dzielnice raz jeszcze zaoocowały. Ołtarz pozostał do dziś ich trwałym śladem.

Inne ołtarze boczne kościoła farnego przetrwały we fragmentach. Należy do nich figura św. Walentego. Jej wysokość równa się 1,40 m<sup>35)</sup>. Stanowiła najpewniej część grupy *Santa Conversazione*. Szafa ołtarzowa takiego tryptyku mogła dochodzić do około 1,70 m — zatem była zbliżona do ołtarza Zesłania Ducha Świętego.

Nie wiadomo jakie figury obok św. Walentego zdobiły szafę ołtarzową i co przedstawiano na skrzydłach bocznych. Akt erekcji ołtarza św. Walentego w kaplicy kupców kościańskich datowany jest na rok 1696 (por. niżej). Zatem figura tego świętego mogła zdobić ołtarz, którego centralną postacią była NMP z Dzieciątkiem lub inny święty. Typ trypty-

ków zawierający statyczne figury w partii środkowej występował w wymienionym już Krzywiniu, a bardziej kameralny w Wilkowie Polskim<sup>36</sup>). Nie przynoszą one analogii warsztatowych, ale wskazują na występowanie tego rodzaju nastaw ołtarzowych w najbliższej okolicy, w tym samym czasie. Na szczególniejszą uwagę zasługuje niewielka figurka św. Anny Samotrzcę (ok. 88 cm) ustawiona niegdyś w nowożytniej nastawie ołtarzowej, w kaplicy specjalnie ufundowanej ku jej czci. Tronująca św. Anna podtrzymuje siedzące na kolanach Dzieciątko i stojącą u jej boku dziewczęcą NMP zwróconą ku Chrystusowi. Rzeźba plastyczna, wieloplanowa zwraca uwagę ożywieniem wyrazu twarzy św. Anny. Maria ma twarz kształtowaną plastycznie, o wysoko wygolonym czole, typową dla 2 połowy XV wieku. W stosunku do grupy św. Anny Samotrzczej z Gostynia jest bardziej zwarta kompozycyjnie, posiada własną masę, ciężar, jest przez to bardziej realna. Kompozycja gostyńska — zbliżona ikonograficznie, znacznie większych rozmiarów jest nie tylko dziełem innego artysty, ale i prezentuje oschłość i schematyczność realizacji przy uderzającej dwuwymiarowości. Bliższa kościańskiej jest niewielka rzeźba z Borku tronującej św. Anny z młodziutką Marią, którą naucza. Braknie Dzieciątka, ale św. Anna jest również pełna życia, nawet wdzięku zawartego w obliczu. NMP wtopiona w cokół fałd płaszcza św. Anny jest jakby jej atrybutem, a na pewno dodatkiem. Ta ostatnia cecha występuje we wszystkich omawianych grupach. Figura z Borku jest datowana na 1507 rok. Odmienne kształtowane draperie szat wykluczają możliwość uznania ich za dzieło jednego warsztatu. Św. Anna z Kościana nie może być łączona ani z twórcą rzeźb ołtarza głównego, ani grupy pasyjnej z tęczy, ani z rzeźbami ołtarza Zesłania Ducha Świętego. Decyduje o tym odmiennosc typów twarzy i ich wyrazu, plastyka kompozycji. Natomiast podobieństwo ujęcia tematu do wymienionych obiektów z pobliskich terenów, pozwala szukać wykonawcy w Wielkopolsce. Ostatnim ogniwem tego zespołu jest półpostać św. Anny z NMP na ręku z



ołtarza w Śmiglu — zapewne fragment dawnej pre-delii. Ten obiekt także, jak wspomniałem, jest datowany na rok 1506 (wg nowożytnego napisu). W tym kompozycyjnym ciągu rzeźba kościańska zdaje się być najwcześniejsza. Posiada bowiem żywość, realizm późnogotyckich figur, nasyconych wyrazem. W Borku zrezygnowano z Dzieciątka, uproszczono partię kolan św. Anny wprowadzając suche draperie, nieco ostro łamane, zamiast ukazania rzeczywistych kolan i stóp świętej. Draperie o dość charakterystycznych wklęsłościach i drobnych muszlowych odgięciach są dziełem innego artysty. Kolejnym uproszczeniem jest figurka ze Śmigla. W Gostyniu kompozycje zmonumentalizowano, dokonano podziału na 2 figury, odwrócono układ osób, ale sens wyobrażenia jest podobny. W nawiązaniu do opisanego ciągu wyobrażeń wielkopolskich wbrew ustaleniom Katalogu zabytków sztuki w Polsce, chciałabym zaproponować nieco wcześniejsze datowanie rzeźby św. Anny z Kościana na około 1505 r. Figura jest wydrążona, zatem stanowiła fragment niewielkiej szafy ołtarzowej. Mogła być umieszczona w jego centrum, a na skrzydłach mogły być wyobrażone sceny z życia NMP.<sup>37)</sup> Niestety tych hipotez zweryfikować niepodobna.

Propagatorami kultu św. Anny w Polsce byli bernardyni. W Kościanie byli obecni od 2 połowy XV wieku. W tym czasie posiadali swoje klasztory w różnych miastach wielkopolskich. Z naszego terenu znane są rozmaite wersje ikonograficzne wyobrażenia św. Anny. Z. Białłowicz-Krygierowa wymieniając je, wspomina, że najstarsza pochodzi z XIV wieku.<sup>38)</sup> Wśród obecnie zachowanego materiału zabytkowego dominują jednak obiekty z przełomu XV/XVI wieku i początków XVI stulecia. Komentując to zjawisko, zwraca się uwagę na typowe dla kultury mieszczańskiej upodobanie do życia rodzinnego, które znalazło swoje odbicie również i w tych przedstawieniach, niezależnie od treści dogmatycznych z którymi były związane.<sup>39)</sup> Figura z fary kościańskiej posiada tę intymność sceny rodzinnej. Św. Anna ukazana została jak matka i Marii i Chrystusa,

którimi się opiekuje. Jest to przedstawienie radosne, pełne ciepła — pozbawione dramatu przedstawień pasyjnych czy dekoracyjnej monumentalności figury NMP z ołtarza głównego. Ten związek rzeźby z życiem w wymiarach pomysłności ziemskich jest osobiwością. Najczęściej rzeźba późnogotycka prezentowała na naszych terenach wspaniałości niebios, prawdy wiary, dramat odkupienia czy męczeństwa świętych. To ciepło promieniujące z niewielkiej rzeźby św. Anny rzeczywiście ma źródła franciszkańskie. Zrosło się z ludnością naszych ziem, skoro wszystkie wymienione obiekty włączono w nowożytnie ołtarze, a w epoce baroku pojawiło się wiele wyobrażeń św. Anny Samotrzec naśladowujących średnio-wieczne ujęcia ikonograficzne.

Plastyka późnośredniowieczna w farze kościańskiej spełniała wszystkie funkcje jakie jej nadawano w epoce powstania: dekorowała ołtarz główny, ołtarze boczne i belkę tęczową. W swej pierwotnej formie żaden obiekt nie zachował się, ale użytkowane nadal w nowych zespołach dekoracyjnych możliwe są do zrekonstruowania. Zostały wykonane w zbliżonym czasie: po roku 1503 w obrębie pierwszego ćwierć-wiecza XVI stulecia. Nie są jednak dziełem jednego warsztatu, co napisano już w cytowanej literaturze przedmiotu. W Kościanie, wśród wymienionych w dokumentach cechów nie było takich, gdzie zatrudniali się snycerze i malarze. Przedstawiciele tych zawodów w źródłach nie znaleziono. Natomiast występowali oni w niedalekim Poznaniu. Przełom XV/XVI wieku był okresem prosperity tego miasta, i wtedy właśnie występuje liczna grupa zawodów jak dziś mówimy artystycznych. Najwięcej było złotników, ale rzeźbiarze i malarze dochodzili także do godności miejskich.<sup>40)</sup> Różnorodność szczegółowych cech formalnych dzieł kościańskich wskazuje, że były importami. Możemy wymienić warsztat Mistrza Ołtarza z Gościszowic, z Żagania na Śląsku — ołtarz Zesłania Ducha Świętego, warsztat Grup Pasyjnych z Poznania — rzeźby z belki tęczowej, Mistrza Ołtarza Głównego Fary Kościańskiej — zapewne z Po-



znania. O miejscu pracy tego ostatniego wyraźniej wskazują kwatery malarskie — analogie z fragmensem ołtarza z kościoła św. Mikołaja na Śródce i dalsze powinowactwa z ołtarzem z Szamotuł i tryptykiem z Mądrego. I w tym wypadku centrum łączącym te obiekty zdaje się być Poznań. Mieszczanie kościańscy, bogaci, świadomi potrzeb odbudowywanego i wyposażanego po pożarze kościoła, szukali realizatorów w niezbyt odległych centrach artystycznych. Twórcy poznańscy i warsztat śląski zaspokoili ich gusty. Rzecz znamienna, że najważniejsze elementy wystroju zharmonizowane były z kształtem zmodernizowanego wnętrza. Wykonawcy mogli je bez trudu poznać. Dla fary kościańskiej w Wielkopolsce jedynym punktem odniesienia była fara poznańska Marii Magdaleny. Niestety obiekt ten się nie zachował — ocalała jedna figura z jego wyposażenia. Fara szamotulska, większa i architektonicznie bardziej reprezentacyjna, powstała później z fundacji możliwych właścicieli tego miasta. Oni zapewne mieli udział w wyborze kształtu jej architektury. Nie posiada również kaplic bocznych,<sup>41)</sup> świadectwa inicjatyw cechowych. Tym większe znaczenie ma fara kościańska związana z mieszkańcami królewskiego miasta. Zachowane zapisy źródłowe mówią, że łożyli także na wyposażenie kościoła, który im służył i do ich gustów był dostosowany. W Wielkopolsce jest to jedyny ocalały kościół rozbudowany w najpóźniejszym okresie średniowiecza i wtedy wyposażony, a także jedyny obiekt, który w pełni można uznać za wyraz kultury mieszczańskiej. Braknie w nim kamiennych epitafiów rodzinnych znanych z Wrocławia, nie ma ołtarzy z malowanymi wyobrażeniami fundatorów i ich rodzin jak w Gdańsku i Toruniu — ale też i inna była ranga tego ośrodka, status społeczny mieszczan, ich możliwości finansowe. Rodziny i jednostki w tej przestrzeni sakralnej nie zostały udokumentowane, tylko korporacje-cechy posiadały swoje kaplice. Wyobrażenia rzeźbione i malowane służyły do nauczania i jako źródło przeżyć religijnych całej zbiorowości wierznych.

### 3. Złotnictwo

Złotnictwo posiadało nieco inny charakter. Przede wszystkim należało do bezpośredniej służby liturgicznej. Obcowali z nim bliżej kapłani. W farze kościńskiej zachowało się kilka obiektów. Najcenniejsza jest monstrancja wieżyczkowa łącząca formy architektoniczne z przedstawieniami figuralnymi: Madonną z mandorlą ognistą, Ukrzyżowaniem, św. Stanisławem i Wojciechem. Delikatność złotniczych ornamentów o ażurowych formach zestrojona jest ze smukłymi proporcjami dzieła. Należy ona do serii analogicznych obiektów tworzonych dla kościołów wielkopolskich co najmniej do XVII wieku, najpewniej w Poznaniu. W skarbcu fary znajdują się trzy relikwiarze. Puszkowy z datą 1482, ozdobiony jest inskrypcją, rubinami i koralami ujętymi w obramienie roślinne. Ten ornament wzbogaca także górną część relikwiarza. Z końca XV wieku pochodzi relikwiarz na czaszkę, którego ściany podzielone filigranem na kwatery ozdobiono także perełkami, emalią i kamieniami półszlachetnymi.

Przedmioty typowe dla późnośredniowiecznego kultu relikwii, nie pełnią obecnie swoich funkcji — nie wiadomo bowiem z kim są związane. Ozdoby, niezbyt wykwintne, nie świadczą o szczególnie wysublimowanym kunszcie ich twórców. Natomiast ich obecność w skarbcu fary łączy się ze splendorem liturgii sprawowanej przed ołtarzami, których kształt starałam się przybliżyć wyobraźni czytelników. Najciekawszy jest relikwiarz na żebro jednego z tysięcy męczenników. Delikatna ażurowa dekoracja ujmuje kość znacznych rozmiarów. Utrwalono na nim nazwisko fundatora: Baltazara Gertchena. Relikwiarz datowany jest na około 1520, przypisywany jest Marcinowi Gelhorowi — złotnikowi poznańskiemu. Do tego zespołu zaliczyć trzeba typowy pacyfikał z połowy XVI wieku.<sup>42)</sup> Ozdobie liturgii służyły haftowane szaty liturgiczne i iluminowane księgi chórowe. Niestety w Kościanie ten rodzaj dzieł nie zachował się, zapewne niszczały podczas licznych pożarów i rabunków miasta w XVII i XVIII wieku. Zło-



tnictwo ratowano i ukrywano w pierwszym rzędzie. Wymieniam zespół tych dzieł, bo należy do wyposażenia fundowanego dla kościoła farnego w okresie największej świetności miasta. Również i w tym zakresie zaopatrywano się w warsztatach poznańskich.

#### 4. Zakończenie

Omówione dzieła późnośredniowieczne związane z kościańską farą, a także kształt jej architektury (wynik dwóch faz rozbudowy) ukazują realizację fundacji mieszczańskich w Wielkopolsce. W Poznaniu zachowały się w znikomym stopniu (fundacje sakralne) a inne miasta królewskie nie posiadały ich tyle. W monarchii Jagiellonów Wielkopolska pozostawała na kresach zachodnich z dala od stolicy. W warsztatach krakowskich zakupywano dzieła malarstwa, snycerstwa i księgi iluminowane od drugiej połowy XV wieku, a szczególnie na przełomie stuleci XV/XVI. Szereg luksusowych ksiąg chórowych przywożonych stamtąd przechowało się w gnieźnieńskiej bibliotece archidiecezjalnej. Równocześnie jednak istniała twórczość lokalna uprawiana na własny użytek miast i ich najbliższych okolic. Możliwości finansowe mieszczan kościańskich umożliwiały zakupy w tych właśnie miejscowych wielkopolskich warsztatach, lub w pobliskim księstwie głogowskim. Pisząc wielkopolskie — należy rozumieć poznańskie — w tym tylko mieście informacje źródłowe potwierdzają działalność złotników, snycerzy i malarzy. Jednak nie można tu odnaleźć ich dzieł, a poza obrębem miasta. Największy zespół zachował się w bogatym niegdyś Kościanie. Podobna sytuacja miała miejsce w Małopolsce: dzieła malarzy krakowskich XV wieku zachowały się w znacznym stopniu w okolicach Nowego Sącza, na granicy opolszczyzny, etc.

Kościan, królewskie miasto bogatych sukienników znamy nie tylko z informacji zawartych w źródłach pisanych. Kościół farny: największy „rezerwat” późnogotyckiej plastyki (snycerstwa, malarstwa, złotnictwa) w Wielkopolsce — jest materialnym śladem świetnej przeszłości miasta.

### III. Czasy nowożytnie

#### 1. Wstęp

Największy okres świetności Kościana przypada na XV i połowę XVI stulecia. W tym okresie nada-no kościołowi okazałą formę architektoniczną i wzbogacono wyposażeniem.

Obiekty z 1 ćwierci XVI wieku miały charakter późnośredniowieczny. Ten sposób tworzenia dzieł sztuki na naszym terenie trwał nieprzerwanie, jedynie modyfikowany w kolejnych dziesięcioleciach. Sygnalizowałam ten problem odnośnie krucyfiksów. Dzieła włoskich mistrzów renesansu sprowadzonych przez królów do Krakowa powstawały na zlecenie elity ówczesnego społeczeństwa w stolicy lub w ich dobrach rodowych. Do Wielkopolski dotarły za pośrednictwem prymasa Łaskiego — w postaci serii płyt herbowych, które ozdabiały katedrę w Gnieźnie. Dzięki mecenatowi Górków i patrycjatowi Poznania nowy styl znalazł recepcję także i w naszym regionie. Importowano obiekty z warsztatów krakowskich i zatrudniano kamieniarzy północno-włoskich, którzy przybywali za pośrednictwem Śląska.<sup>1)</sup> Mieszczanie kościańscy, jak wolno sądzić z zachowanych obiektów, nie brali udziału w propagowaniu tych nowych prądów artystycznych. W ich mieście dzieła mistrzów renesansu pojawiły się z fundacji szlacheckich.

Układ niniejszego rozdziału jest odmienny od poprzedniego — bowiem w farze kościańskiej pojawiły się obiekty fundowane przez rozmaite osoby lub ich grupy — zawsze jednak jako uzupełnienie całości, której kształt nadała epoka poprzednia. Dotyczy to



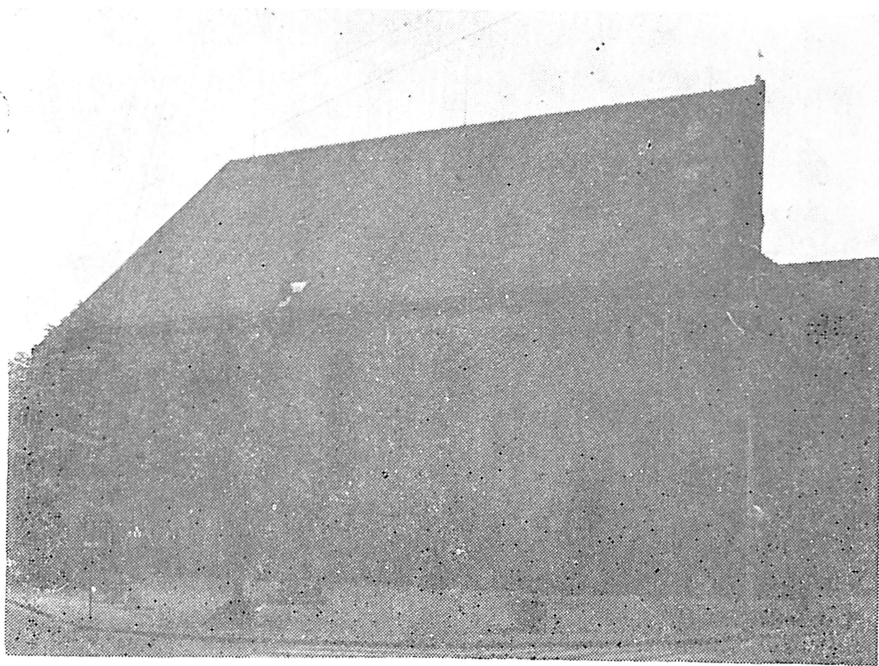
także modernizacji wyposażenia. Zatem nie dziedziny sztuki będziemy wyodrębniać, a epoki — okresy, kiedy je tworzone. Nie stracimy jednak z pola widzenia dwóch podstawowych problemów badawczych, których rozwiązaniu ta praca jest poświęcona.

## 2. *Dzieła powstałe w 2 połowie XVI i 1 połowie XVII wieku*

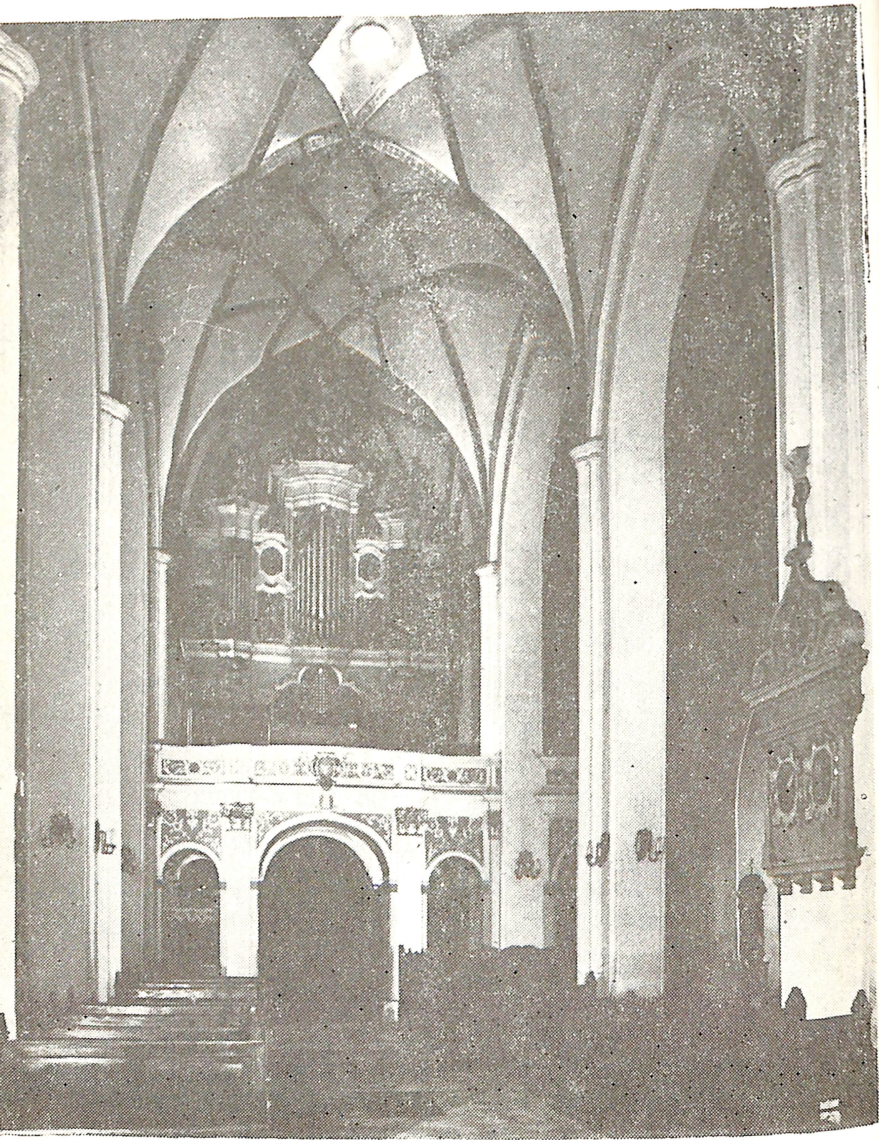
Najbardziej reprezentacyjnym dziełem jest nagrobek Macieja i Jadwigi Opalińskich, ufundowany przez ich syna Andrzeja Opalińskiego. Ten magnat wielkopolski, biorący udział w rozgrywkach politycznych elekcyjnej Rzeczypospolitej w 1578 roku otrzymał urząd starosty generalnego Wielkopolski. Niepopularny w Wielkopolsce, miał mocną pozycję na dworze królewskim.<sup>2)</sup> Znaczenie, do którego doszedł, zawdzięczał sobie. Jego antenami nie piastowali znaczniejszych urzędów, poza dziadem Piotrem z Opalenicy, który w 1480 roku został także starostą generalnym Wielkopolski. O to stanowisko przede wszystkim zabiegali Górkowie i Andrzej z nimi w Wielkopolsce konkurował. Z generacji starszej jedynie jego bezdzietny stryj Piotr (†1551) był ochmistrem na dworze króla Zygmunta Augusta i między innymi posiadał starostwo kościańskie.<sup>3)</sup> Nagrobek Opalińskich Macieja i Jadwigi z Lubrańskich — uznać zapewne wypada za manifestację polityczno-społeczną ich syna Andrzeja w środowisku, o którego popularność zabiegał. Odniósł zresztą sukcesy polityczne dzięki poparciu Wielkopolan w roku 1592. Ówczesne namiętności walk frakcyjnych przebrzmiały — pozostał pomnik wykuty przez kamieniarzy krakowskich. Dzieło jest importem ze stolicy — pierwszy przykład wyjścia Kościana poza region wielkopolski. Stało się to jednak, jak wspomniałem ze sprawą człowieka, który od 1574 roku będąc marszałkiem wielkim koronnym, na dworze królewskim rozgrywał swoje interesy. Zmarł jednak na zamku poznańskim. Swoim dawno zmarłym rodzicom (Maciej umarł w 1541 roku, Jadwiga w 1559) wystawił monument głoszący chwałę rodu, który wpisał się w

drabinie hierarchii urzędników królewskich i przywódców szlachty miejscowej. Tablice z panegirycznymi inskrypcjami, herby w kartuszach i personifikacja sprawiedliwości współgrają z okazałą architektoniczną strukturą dzieła o zróżnicowanym układzie porządków. Elementów religijnych nie umieszczono. Ze Złotej Królewskiej Kaplicy na Wawelu przejęto motyw nisz zamkniętych łukiem półokrągłym i ułożenie postaci na sarkofagach. W stosunku do najpopularniejszych ówczesnie realizacji są one znacznie bardziej realistyczne, spokojniejsze ale i monumentalniejsze. Uderza świecki charakter pomnika ilustrującego chwałę rodu. Jego przedstawiciele pełni majestatu, oczekują na adorację. Przypuszczenie H. S. Kozakiewiczów, że: „nie bez wpływu na takie wykonanie mogło być życzenie fundatora nagrobka”<sup>4)</sup> wydaje się słuszne. Tym bardziej, że nieco podobne ujęcie występuje w Radlinie. Uważnym obserwatorom warto przypomnieć, że ukazanie Macieja Opalińskiego w zbroi rycerskiej jest kolejnym sposobem heroizacji jego osoby, szeroko stosowanym w nowożytnej rzeźbie i malarstwie tamtej epoki. W Wielkopolsce to nawiązanie do królewskich posagów w Krakowie jest godne uwagi tym bardziej, że nie posiadają ich np. nagrobki Górków w Poznaniu i Kórniku. Nagrobek kościański wykonano w warsztacie krakowskim pracującym pod wpływem architekta i rzeźbiarza Santi Guccio.<sup>5)</sup> Wprowadził on na nasz grunt kompozycje określane jako manierystyczne. Fantastyka ornamentów roślinnych oplatających trzony kolumn, zmiękczających zewnętrzny kontur struktury architektonicznej współgra z zastosowaniem motywów zoomorficznych i figuralnych. Ich zestrojenie świadomie przełamywało kanony racjonalizmu renesansowego. W Kościanie widać to w dekoracji dolnej niszy, szczególnie kapiteli łączących motyw żeńskiej twarzy, piersi kobiecych z głową smoka. Ta fantastyka absolutnie świecka, podobnie jak maski męskie umieszczone w partii cokołowej (dobrze znane z architektonicznych dekoracji małopolskich) została osłabiona motywem aniołków trzymających odwrócone pochodnie, czażek i piszczeli, którymi w sposób ornamentalny





Elewacja północna



Wnętrze — widok ku zachodowi



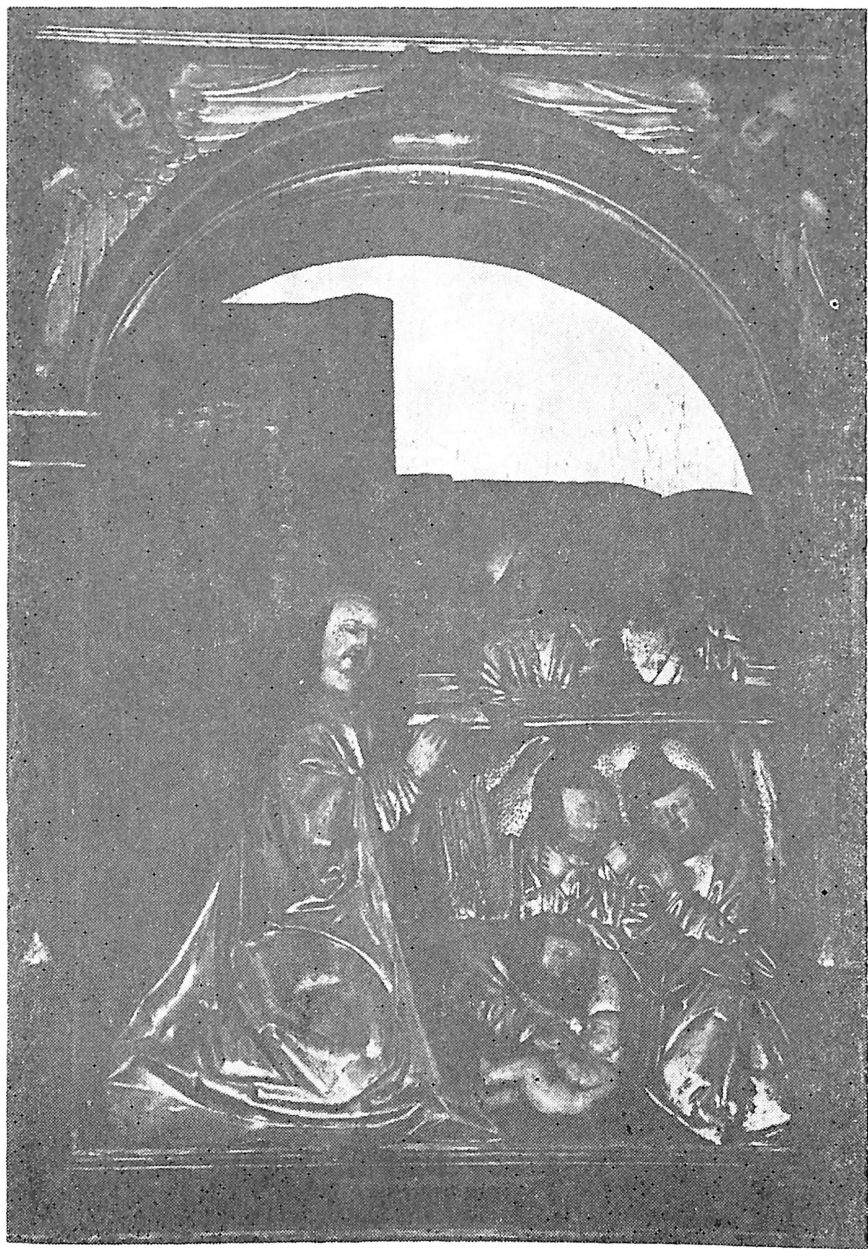


Oltarz główny



Madonna z ołtarza głównego



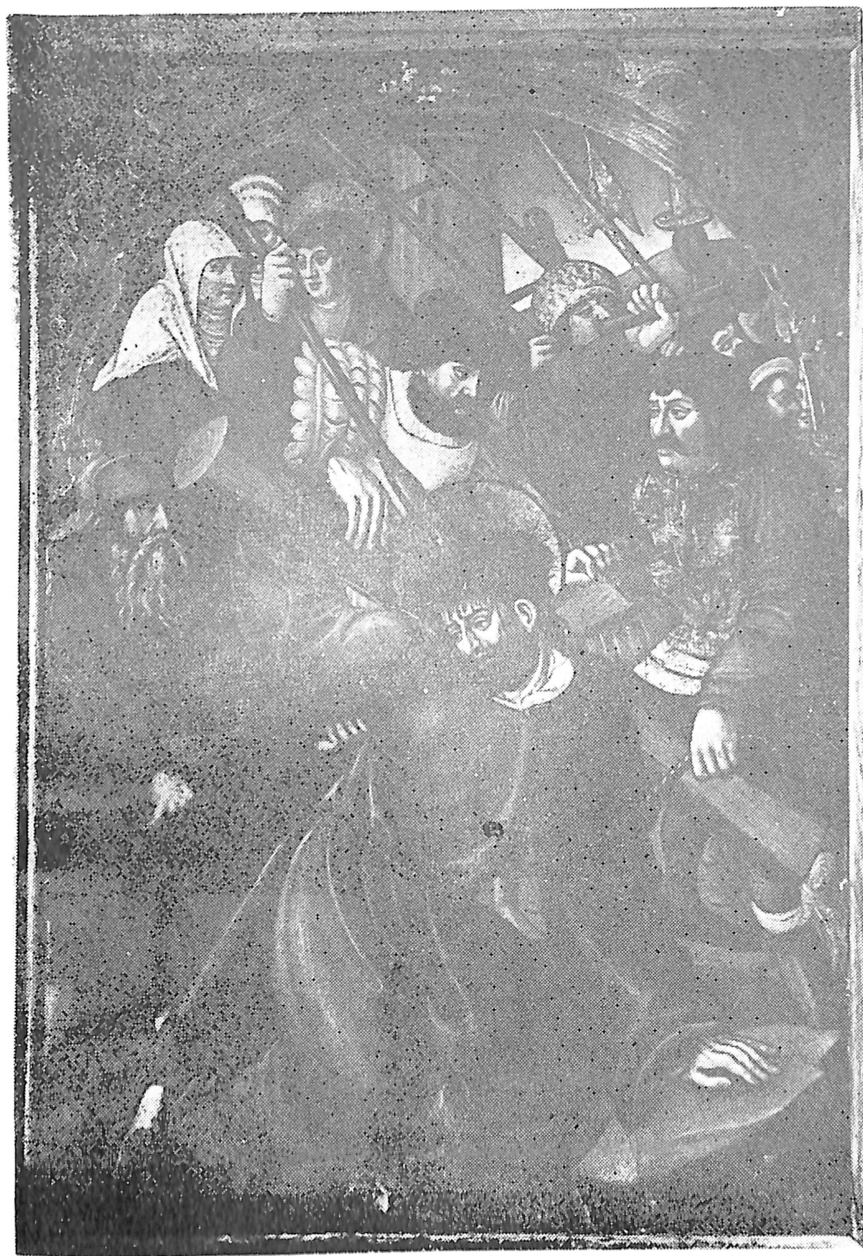


Fragment gotyckiego ołtarza głównego



Kwaterna malarska gotyckiego ołtarza głównego





Kwaterna malarska gotyckiego ołtarza głównego

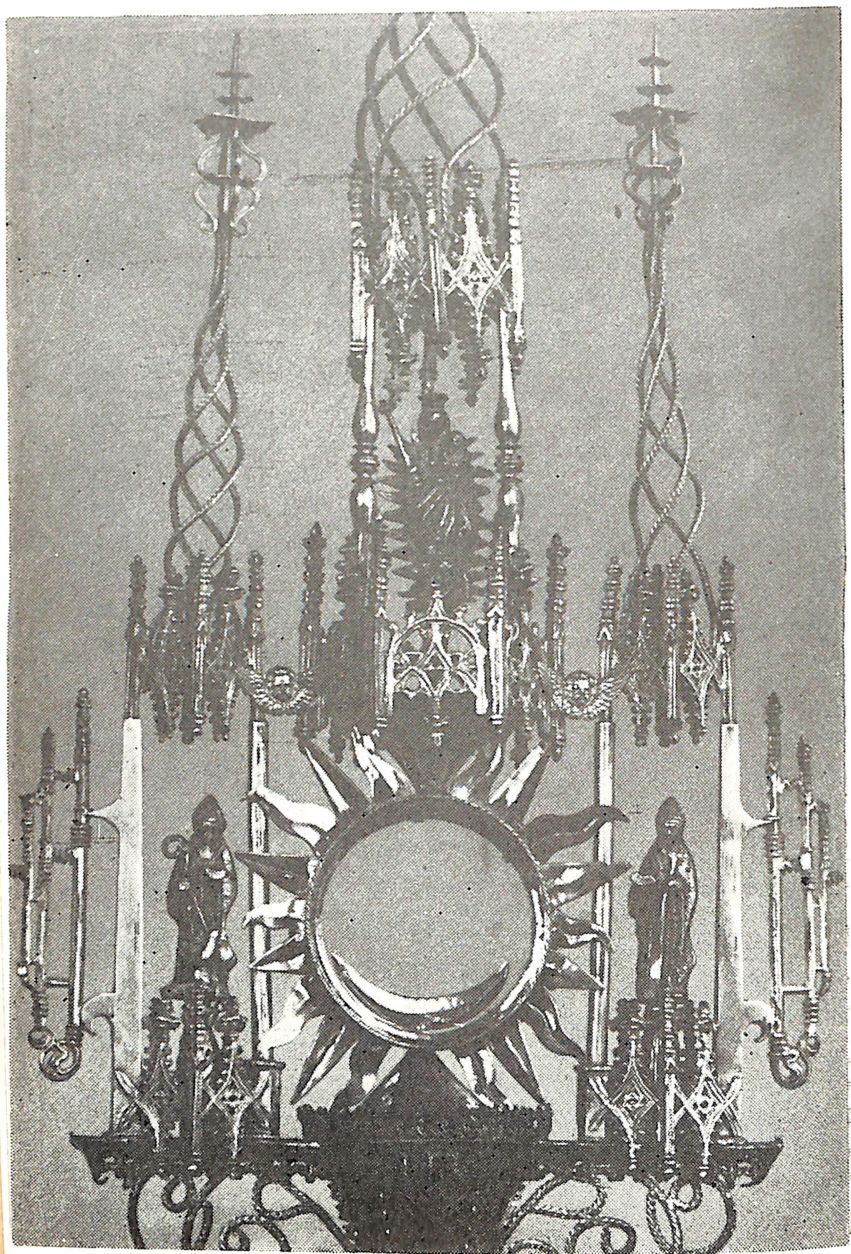


Fragment części środkowej gotyckiego ołtarza bocznego





Kwatera boczna gotyckiego ołtarza bocznego



Fragment gotyckiej monstrancji



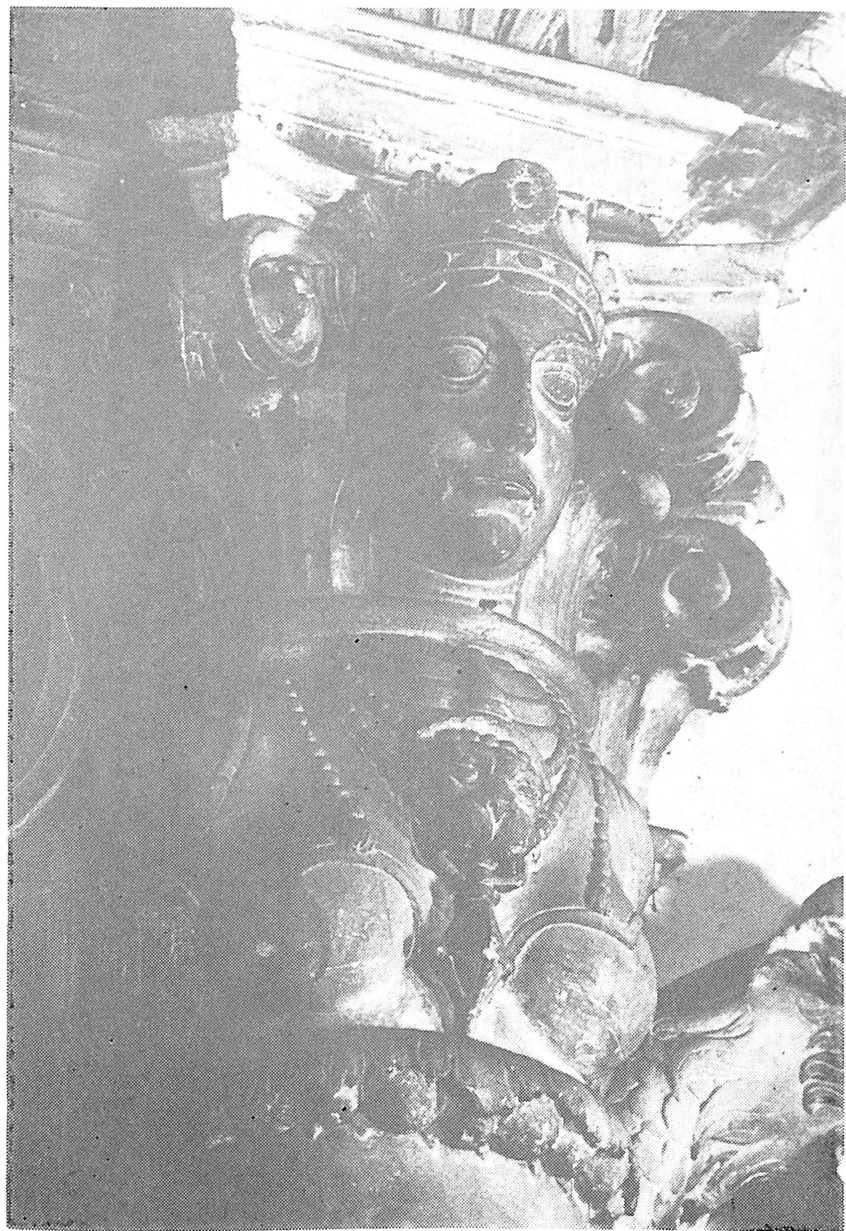


Fragment gotyckiej rzeźby św. Anny



Fragment renesansowego nagrobka Opalińskich





Fragment renesansowego nagrobka Opalińskich

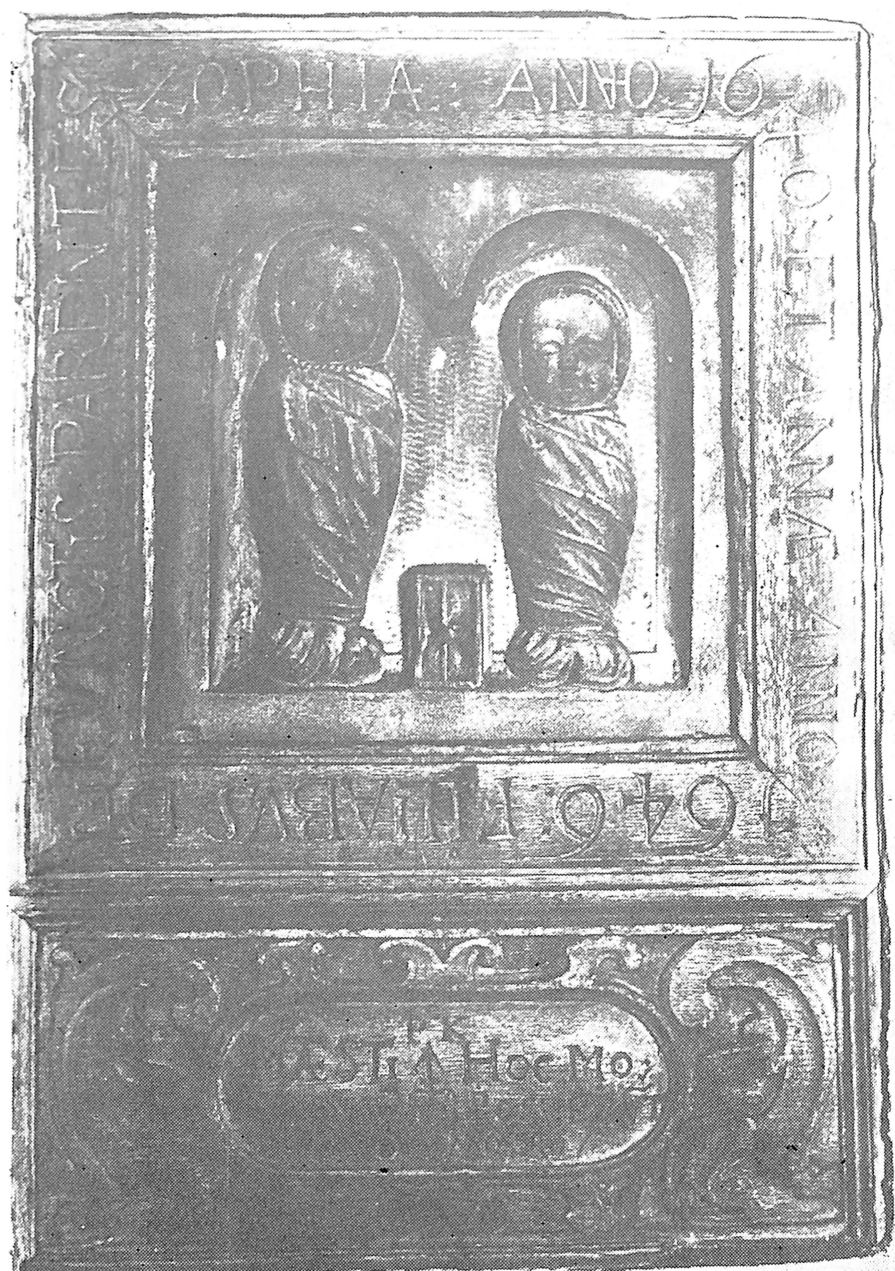


Fragment renesansowego nagrobka Opalińskich





Fragment renesansowego nagrobka Opalińskich



Dziecięcy nagrobek Zofii i Anny





Fragment barokowego ołtarza bocznego nawy południowej  
prezbiterium



Fragment barokowego ołtarza bocznego z kaplicy  
południowej





Fragment ambony barokowej



Fragment ambony barokowej





Fragment ambony barokowej

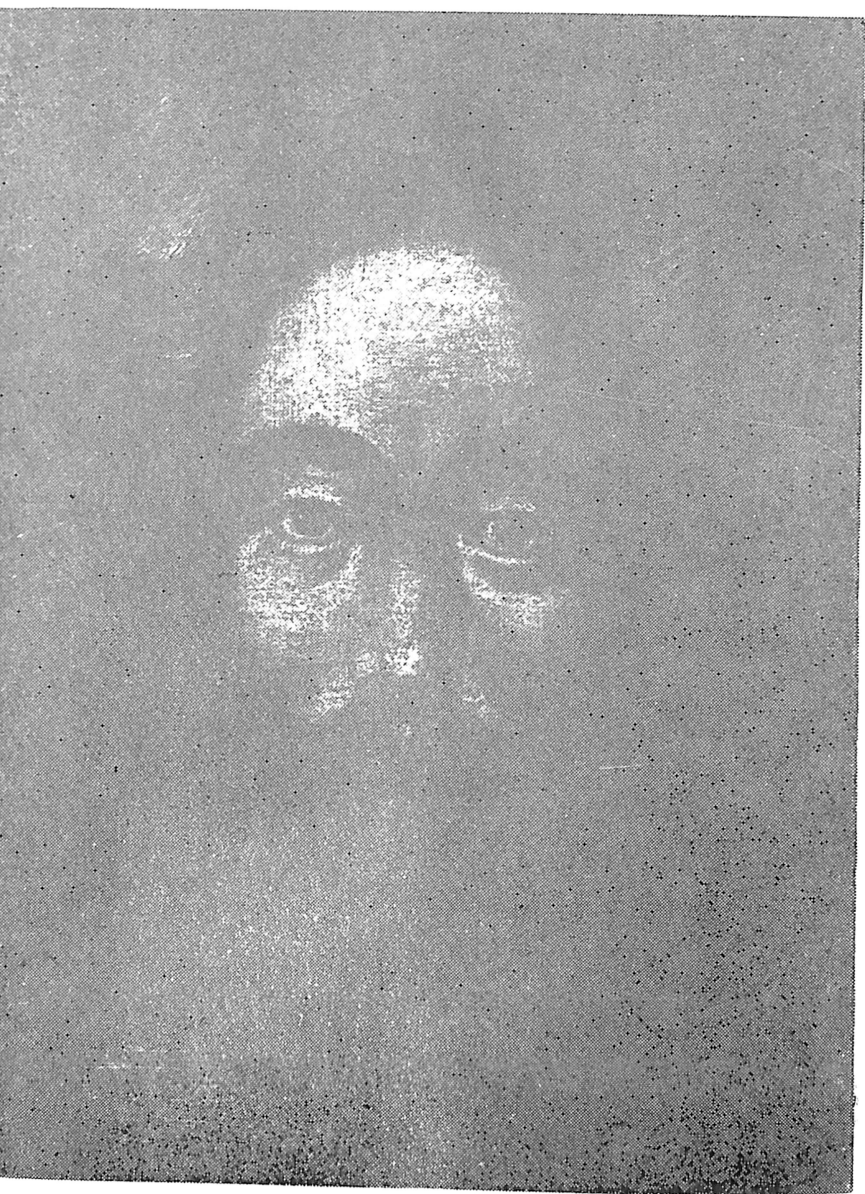


Fragment ambony barokowej



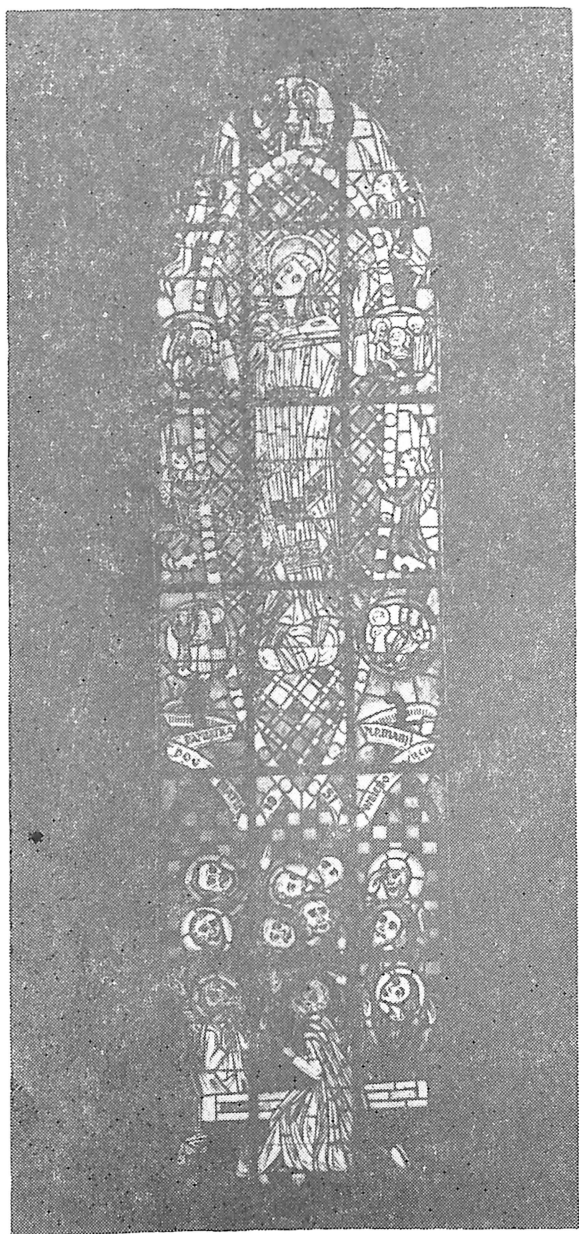


Fragment ambony barokowej

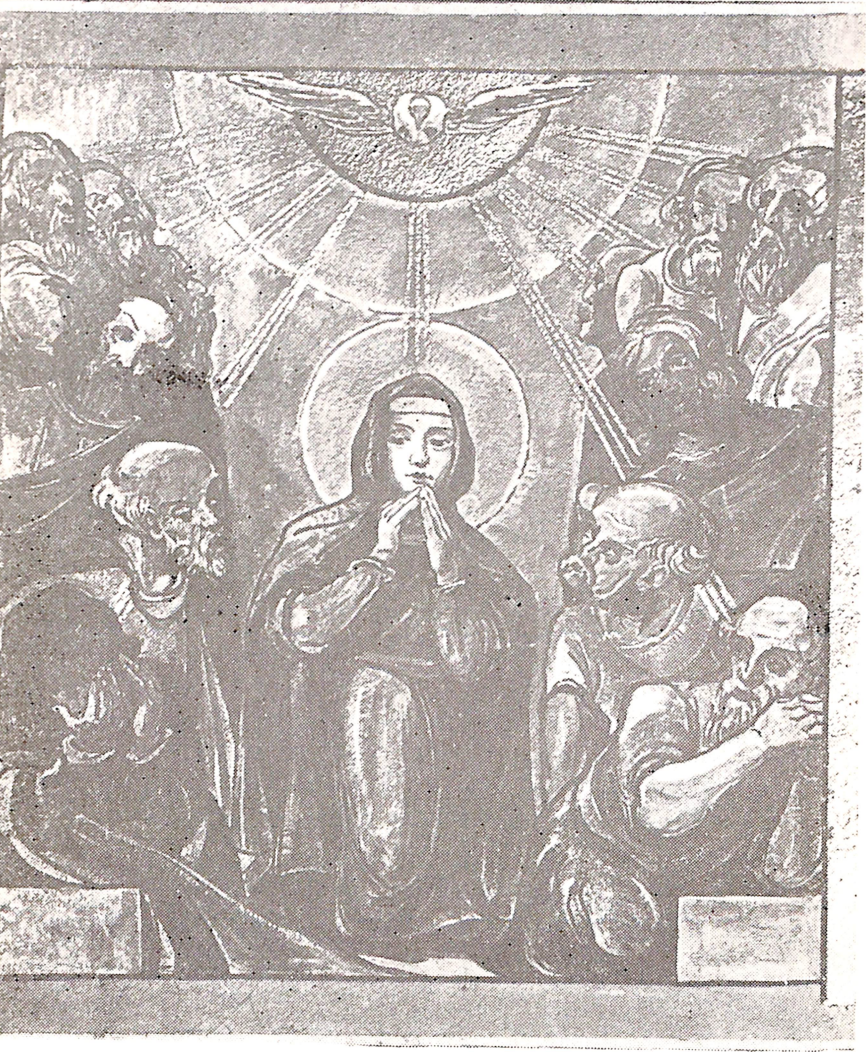


Obraz oblicza Chrystusa z XVII w.





Witraż z południowej kaplicy bocznej Powalisza



Fragment malowideł figuralnych z łuku tęczowego



ozdobiono podstawę sarkofagu Jadwigi Opalińskiej. Malarskość kompozycji podnosiła inkrustacja barwnym marmurem. Typ pomnika nagrobnego, motywy ornamentalne, nawiązania do prawdy o przemianach w dekoracji, odpowiadają fazie powstania obiektu, który ogólnie datowany jest na około 1590 rok. W tym zakresie reprezentuje on fazę tzw. manierystyczną lub późnorenesansową rzeźby małopolskiej. Jego odrębność — układ nisz i sposób ukazania zmarłych został częściowo powtórzony w pomniku Andrzeja Opalińskiego i jego żony Katarzyny (zm. 1601) zdobiącym kaplicę grobową w rodowych dobrach w Radlinie. Całość wzniesiono w końcu XVI lub na początku XVII wieku (do lat 1611/14)<sup>6</sup>) jest bardziej reprezentacyjna i bogata, ale mniej harmonijna. Wprowadzono strukturę łuku tryumfalnego, ale nie ma zdwojonych łuków piętrowych nisz jak w Kościanie. W jego ramach umieszczono nieco podobnie ułożone postacie Andrzeja i niżej Katarzyny. Po bokach i w zwieńczeniu towarzyszą im postacie świętych oraz tondo z półpostacią Madonny z Dzieciątkiem. Te elementy religijne optycznie dominujące nad heraldycznymi i inskrypcjami zawierają sens dzieła. Łuk tryumfalny Opalińskich wpisany został w sakralny świat świętych obcowania. Godne uwagi, że w zespole tych ostatnich ukazano popularyzowanego wówczas członka dynastii Jagiellonów — św. Kazimierza. Podobieństwo między tym monumencem, a nagrobkiem kościańskim Opalińskich polega na zastosowanym w obydwóch, nietypowego ówczesnie sposobu ukazania postaci, mającego swoje źródło w królewskiej kaplicy na Wawelu. Różnica skali wynika z rangi społecznej do jakiej Andrzej Opaliński ród swój zdołał doprowadzić, a którą jego potomkowie manifestowali. Odmienność treści przyniosło narastanie kontrreformacji. Śledząc znaczenie dzieł znajdujących się w farze kościańskiej dla sztuki wielkopolskiej trzeba pamiętać o związku nagrobków z Radlina i Kościana, tym bardziej, że zalicza się je generalnie do tej samej fazy stylowej. Nagrobek kościański, wcześniejszy, jest znacznie bardziej harmonijny. Pomijając orientacje treści prezentowanych w Radlinie, razi on zachwianiem proporcji

między strukturą architektoniczną, rzeźbą i wnętrzem kaplicy.

Również z warsztatów krakowskich (pracujących w nawiązaniu do wzorów Santi Guccio) sprowadzony został nagrobek starosty kościańskiego Jana Orzelskiego i jego żony Anny. Podobieństwo do pomnika kościańskiego Opalińskich jest ogromne. Ten drugi musiał powstać przed śmiercią fundatora w 1593 roku — zapewne około 1590, pierwszy z wymienionych w 1959 za życia starosty. Ta bliskość czasowa pozwala wysunąć dwa domniemania. Przede wszystkim pomnik Orzelskich wskazuje, że w miejscowym środowisku fundacja Opalińskiego znalazła uznanie, podobała się. Dlatego zamówiono w tym samym środowisku kolejny pomnik. Możliwości finansowe Orzelskiego były mniejsze — ale on także chciał upamiętnić siebie tak jak starosta generalny upamiętniał swoich rodziców. Sprawy ambicji szlacheckich przypuszczalnie odegrały także swoją rolę. Mamy kolejny obiekt, który utrwalił zmaganie demokracji szlacheckiej z wyodrębnieniem się warstwy magnackiej. Jednym ze środków rywalizacji były fundacje artystyczne. One, jak się okazuje, przetrwały najdłużej.<sup>6a)</sup> Ta interpretacja wynika z tzw. „pola semantycznego”, w którym obiekty działają wspólnie. Warto jednak zwrócić uwagę, że poza programem heraldycznym i motywami Vanitas, omawiane dzieło reprezentuje rzadki w szlacheckich nagrobkach przykład ukazania postaci w popiersiach. Orzelscy, spoglądawszy na siebie z pewną intensywnością, odzwierciedlają łączącą ich więź małżeńską. Ten pomnik wprowadza nas w świat przeżyć indywidualnych, które dominują w tym dziele nad konwencjonalną oprawą heraldyczno-dekoracyjną. Niestety nie jesteśmy w stanie określić na ile wpływało to z woli fundatora, a ile zawdzięczamy inwencji twórcy.

Jeszcze bardziej ciepły, rodzinny charakter ma niewielka płytką kamienna (ok. 30×30 cm) umieszczona w ramie drewnianej, na której napis głosi, że upamiętnia zmarłą w roku 1640 Zosię i w 1644 roku Anię. Umieszczono tę wzruszającą pamiątkę w 1647 roku pieczętując ją herbem Kończa i inicjałami



PK.<sup>7)</sup> Na płycie, być może przywiezionej, ukazano dwa śliczne niemowlęta, ówczesnym zwyczajem owinięte w powijaki. Twarzom dziewczynek nadano urok dziecięcy. Tylko klepsydra przy nich ustawiona posiada wydzźwięk memoratywny. Pod tym przedstawieniem umieszczono skromną, drewnianą tabliczkę z herbem, datą fundacji i inicjałami fundatora.

W epoce renesansu pojawiły się u nas nagrobki dziecięce. W literaturze polskiej posiadają one odpowiednik w *Trenach* Kochanowskiego. Kościańska płytką wzrusza jednak intymnością. Powstała z miłości do dzieci wyrażonej prosto, zawartej w stylizacji artystycznej ich wyobrażenia. Nie ma alegorii, symboli, ozdób architektonicznych. W obliczu śmierci tych dziewczynek zrezygnowano z rekwizytów sarmackiej dumy.

Również niewielka płytką kamienna (ok. 30×30 cm) wmurowana obecnie w 1-szy do wschodu filar międzynawowy (po stronie południowej) — wzywa do modlitwy za zmarłego w Kościanie w 1639 roku Pawła Kalewskiego.<sup>8)</sup> Brak jakiejkolwiek dekoracji zdaje się wskazywać, że jest to fragment większej nieco całości, umieszczony wtórnie podczas remontu kościoła w końcu XIX wieku.

Na tym kończą się zachowane fundacje szlacheckie w farze kościańskiej — upamiętniające konkretne osoby z tej warstwy. Skala dzieł od najbardziej reprezentacyjnych do zupełnie prostych jest godna uwagi. Tym bardziej, że w epoce poprzedniej brakło nam indywidualnych wyobrażeń. Problem upamiętnienia jednostki choćby w kontekście rodowym — wprowadziła do Kościana na większą skalę szlachta. Nie wiemy jakiego pochodzenia był nieznany z nazwiska duchowny, którego zniszczona płyta nagrobna pochodząca z przełomu XVI/XVII wieku — wmurowana jest obecnie wtórnie w skarpie po północnej stronie kościoła. Pierwotnie na pewno umieszczona była w posadzce. Pomimo zniszczenia można dostrzec prymitywność ukazania sztywnej postaci. W sposób nietypowy trzyma duży krzyż i podtrzymuje tarczę z herbem, lub gmerkiem — tego już odczytać nie można.

Natomiast zdominowana inskrypcją jest płyta Urszuli Pachur (zm. 1644) wystawiona przez jej ojca, doktora Jerzego z Głogowa.<sup>9)</sup> Drobne przedstawienie umieszczone w dolnej partii i wykonane w płaskim reliefie ukazuje ją klęczącą przed Ukrzyżowanym. Ostentacyjność znaku rodowego jest godna uwagi, podobnie jak kolejny ślad powiązań z Głogowem. W Kościanie sięgają one XVI wieku.

Zupełnie specyficznym dziełem jest pozbawiona inskrypcji płyta wmurowana obecnie w pierwszy od wchodu — po stronie północnej filar korpusu nawowego. Dla jej umieszczenia ścięto służkę, wprowadzono prosty kapitel podtrzymywany przez groteskowe, nieporadne wyobrażenie mężczyzny. Musiano także wkuć się w filar niewielkim zagłębieniem na całej wysokości płyty, wspartej u dołu czterema wolutowymi konsolkami. Autorzy katalogu podają, że jest wykonana ze stiuku i przemalowana. O ile ostatnie jest wyraźnie widoczne, to pierwsza informacja wymagałaby laboratoryjnego sprawdzenia. Płyta płaska, od dołu i góry zamknięta jest profilowanym gzymsem, które w partiach bocznych zastępują płaskie pilastry. Nad nimi umieszczono fryz, urozmaicony po bokach bardzo płaskimi maskami kobiecymi. Zwieńczenie stanowi nieco bardziej wystający gzymś profilowany i trójkąt ograniczony płaskimi spływami wolutowymi. W dolnym polu umieszczono dwa owalne pola heraldyczne ujęte w rolwerkową dekorację: po lewej ukazano prosty herb Łódzia, po prawej bramę miasta — herb Kościana. W części górnej jest ukoronowany orzeł, ale z głową odwróconą w prawo. Nie zastanawiano się do tej pory nad pierwotnym przeznaczeniem tej płyty. Pozbawiona inskrypcji, lub jakichkolwiek elementów religijnych musiała do fary zostać przeniesiona wtórnie. Autorzy Katalogu Zabytków datują ją na około 1530 rok.<sup>10)</sup> Na pewno reprezentuje fazę wcześniejszą niż nagrobek Opalińskich. Nie ma jednak żadnych elementów pozwalających uznać ją za import krakowski. Złączenie herbu Łódzia i Kościana oraz Królestwa Polskiego — pozwala sądzić, że powstała w okresie, gdy Piotr Opaliński był starostą kościańskim. Zmarł on w 1551 roku. Mogła



zdobić zamek kościański, stanowić element dekoracji jego fasady. Jedynym źródłem naszej wiedzy o tej nieistniejącej budowli są inwentarze.<sup>1)</sup> Prosta forma dekoracji utrudnia datowanie obiektu. Gdyby należało pozostać przy dotychczasowych ustaleniach, herb Łódzia odpowiadać może również epoce, gdy starostą generalnym Wielkopolski był Andrzej Opałiński (lata 1578 do śmierci w 1593?). Jakiegokolwiek by przyjąć datowanie — jest ona przykładem włączenia się urzędników szlacheckich w życie królewskiego miasta. Zespół herbów wyraźnie tą nową sytuację ilustruje. Płyta przechowana w kościele farnym jest dokumentem świeckich dziejów miasta.

Zupełnie odmienny charakter miała fundacja altarzystów kościańskich z 1620 roku — nowa nastawa ołtarza głównego. Wypełnia ona całą ścianę wschodnią wnętrza trzykondygnacyjową konstrukcją, w którą włączono wykonany 10 lat wcześniej późnogotycki ołtarz szafiasty. Była dziełem snycerzy, którzy stworzyli jednak strukturę architektoniczną. Na tym polegała zasadnicza odmienność w stosunku do obiektu starszego. Rząd sześciu kolumn wspierał belkowanie i wystający gzyms, nad którym umieszczoni kolejną trójdzielną kompozycję i jej zwieńczenie. Proporcje kolumn zmniejszyły się ku górze, zawsze jednak oplecione były wicią roślinną. Zewnętrzna krawędź kompozycji zmiękczały tzw. „uszy”, warianty ornamentalne złożone z wstęg, owoców i motywów ornamentu chrząstkowo-malżowinowego. Całość dzieła dwuwymiarowe, mijające się osie kompozycji i jej znaczna wertykalność stwarza efekty typowe dla stylu zwanego manieryzmem. Zespół ornamentów jest pochodzenia północno-europejskiego. Jego funkcja estetyczna jest bardzo istotna. Razem z motywem główek aniołków umieszczanych na gzymsach i na cokołach wypełnia ona wszystkie wolne pola odrealniając kompozycję. W dominującej tonacji złota, srebra i kosztownej barwności stworzono świat odrębny optyczną jakością od kamiennych nagrobków szlacheckich, czy wcześniejszych ołtarzy szafiastych. Motywy architektoniczne kreowały łuk tryumfalny, w którego centrum umieszczono NMP. Tylko ona zajmowała centralne miej-

sce, przez co skupiała uwagę widzów. Na tej samej osi ukazano jej Wniebowzięcie i Koronację. Sceny z Dzieciństwa Chrystusa rozbudowano o naśladowujące średniowieczne kompozycje: Ucieczka do Egiptu, Spacer św. Rodziny. Ofiarowanie w świątyni i Nauczanie w świątyni Chrystusa dwunastoletniego. Wzbogacono także wyobrażenia św. Janów o 2 sceny z ich życia. Monumentalne ich posagi wypełniały zewnętrzne pola dolnej kondygnacji. Ich pionowe, masywne bryły nawiązywały do osi centralnej stanowiąc zamknięcie pionowej artykulacji. Podziały poziome nieco je równoważyły. Temat ołtarza głównego nie został zmieniony. Jedyne w sposób jednoznaczny zaakcentowano chwałę Marii i jej udział w dziele zbawienia. W epoce narastającej fali kontrreformacji miało to swoje istotne znaczenie. Wykonany snycerską robotą łuk tryumfalny jej chwały poprzez barwny ornament kreował także wizję splendorów sacrum. Ten środek artystyczny był stary, jedynie zastosowane motywy były nowe, prawie awangardowe. Dzieło spełniało znakomicie swoją misję prezentacji i podstawowych prawd wiary. Jak do pism autorytetów, nawiązano do dawnych ujęć ikonograficznych i fragmentów starego ołtarza. Odwołano się do przyzwyczajęń estetycznych odbiorców w ogólnej zasadzie kształtowania kompozycji, ale równocześnie stworzono całość nową, odpowiadającą zasadom ówczesnie modnego manieryzmu. Ta ciągłość sztuki dekoracyjnej przekształcanej drogą ewolucji, z wykorzystywaniem dzieł dawnych w nowych całościach — jest szczególnie godna uwagi w Wielkopolsce. Ołtarz fary kościańskiej jest bardzo dobrym przykładem drugiego etapu rozwoju tej twórczości warsztatów snycerskich Poznania.

W kilku publikacjach problem ten podjęto, ale nie doczekał się wyczerpującego opracowania.<sup>12)</sup> Nawiązując do dotychczasowych ustaleń przedstawię kilka uwag własnych, niezbędnych w tej pracy, bowiem poza ołtarzem głównym w farze kościańskiej, zachowało się kilka bocznych, wykonanych w tej samej konwencji stylowej, choć nie tak doskonałych.

Najstarsze źródła archiwalne i wczesne dzieła prowadzą do mistrza cechu poznańskiego Mateusza



Kossiora, który w 1596 r. wykonał ołtarz dla Kłocka i przypuszczalnie główny w kościele w Wągrowcu w 1595 roku i być może Matki Boskiej Różańcowej w tym samym wnętrzu.<sup>13)</sup> Kompozycja architektoniczna ołtarzy naśladuje znany nam, rozpowszechniony w epitafiach schemat niderlandzki, zwykle jednak rozbudowany i zwielokrotniony.<sup>14)</sup> Właśnie ta rozbudowa dokonana w warsztatach poznańskich wymaga komentarza. Schemat ramy architektonicznej trójdzielnej dostosowano do formy tryptyku, dzieląc pola boczne na kwatery (Kłocko, Wągrowiec — ołtarz główny). Predella i zwieńczenia stanowiły zamknięcie partii centralnej równoważąc ją optycznie. Na osi zewnętrznych kolumn ustawiono wyżej niewielkie figury świętych. Pola kompozycji były prostokątne, dwuwymiarowość całości respektowana. Ornament w tej fazie oszczędny, wprowadziłby oplatał trzony kolumn, ale motywów architektonicznych nie przesłaniał. Łatwo było wprowadzić w te modne ramy ołtarze szafiaste z poprzedniego stulecia. Uczyniono tak w Kobylinie w 1613 i w Szamotułach w 1616 roku.<sup>15)</sup> Pierwszy z wymienionych zawiera malowany tryptyk z 1518, czołowe dzieło malarstwa krakowskiego. Delikatny kostium architektoniczny nie niszczył działania starszej partii malarskiej. Widoczne jest już jednak mijanie osi w zwieńczeniu i partii dolnej. W Szamotułach w trójdzielny podział ujęto również malarską partię starszego obiektu (z 1521 roku). Spokojne podziały architektoniczne stanowiły monumentalizującą ramę, „kostium” ówczesnie modny. Była to w tej fazie jedynie zmiana dekoracji. Formy ołtarzy szafiastych albo pozostawiono (Kobylin, Szamotuły) albo naśladowano (Kłocko, Wągrowiec). Geneza nowych form ornamentalnych została już w literaturze określona, pozwolę sobie dodać, że bardzo szeroko stosowali ją w swych epitafiach protestanci zarówno na Śląsku jak i na Pomorzu. W Wielkopolsce — w poznańskich warsztatach snycerskich zastosowano ją do nastaw ołtarzowych.<sup>16)</sup> Oczywiście najbliższe pierwowzorom są ołtarze tzw. jednoosiowe, najczęściej boczne. Występują także w Kościanie. Bardzo prosty ołtarz Matki Boskiej Różańcowej z Wągrowca w partiach

bocznych ma na całej wysokości namalowane monumentalne postacie św. Wojciecha i Stanisława. Ten motyw był ważny w dalszym rozwoju tej formy ołtarzowej.

Ołtarz fary kościańskiej wykonany w 1620 roku przynosi zasadnicze nowości. Wprawdzie wykorzystano gotycką szafę ołtarzową — podobnie jak w wymienionych już ołtarzach i wprowadzono mianicie się osi w górnych kondygnacjach, ale całość ozdobiono ornamentem chrząstkowo-małowinowym. Ta jakby organiczna forma zdobienia w przeciwieństwie do „metalopodobnych” form okuciowych nadawała kompozycji więcej „mięszkości”, plastyczności w efekcie końcowym. Stawała się, jak to już pisałem, elementem przełamującym geometryczne efekty struktury architektonicznej. Była to jednak faza początkowa tej ewolucji. Kolejną nowością było wprowadzenie motywu łuku tryumfalnego, nie używanego w warsztacie Kossiora i nie zastosowanego w Szamotułach (dzieło Kossiorowicza) i Koobylinie. O znaczeniu treściowym tego elementu pisze słusznie B. Naganowska-Dolczewska. Chciałabym jednak zwrócić uwagę, że wczesnym przykładem zastosowania w sposób monumentalny łuku tryumfalnego w Wielkopolsce był nagrobek Andrzeja Opalińskiego w Radlinie, wystawiony przed 1611/14 rokiem. Możliwość wprowadzenia go do snycerstwa ołtarzowego była stosunkowo prosta. Kolumny wspierające fryz, gzyms i arkady pozostawały. W partii centralnej wyobrażenia zmarłych magnatów zastępowano przedstawieniami religijnymi. W partiach bocznych umieszczano figury świętych. Oczywiście hipoteza ta trudna jest do udowodnienia. Chciałam jednak wskazać, że ten istotny dla wykładu treści element sztuki ołtarzowej był już w Wielkopolsce znany przed pojawieniem się w snycerskich nastawach. Podobnie umieszczone były figury świętych w polach bocznych. Natomiast tylko w Kościanie zastosowano 6 kolumn w partii centralnej, rzadkie było dwukondygnacyjne zwieńczenie z rygorystycznymi podziałami horyzontalnymi. Charakterystyczna jeszcze dwuwymiarowość łączy ołtarz główny fary kościańskiej ze starszą fazą rozwo-



ju snycerstwa ołtarzowego w Wielkopolsce. Jego dalszą ewolucję trzeba śledzić na obiektach najbardziej reprezentacyjnych.

W 1635 roku wykonano ołtarz główny w Koźminie. Również i tu wykorzystano centralną późnogotycką grupę z tryptyku. Nastawa jest jednak jednoodna i realizuje zupełnie konsekwentnie idee łuku tryumfalnego. Jest cokol architektoniczny (już nie predella), część centralna, gdzie w bocznych polach ustawiono monumentalne posągi św. Stanisława i św. Wojciecha. Wyraźny fryz i gzyms ją zamykają. Na nim ustawiono zwieńczenie i po bokach dodatkowe posągi świętych. Klasa artystyczna tego dzieła przewyższa ołtarz kościański harmonią proporcji i umiejętnością kształtowania posągów drewnianych czy motywów ornamentu, które są także bardziej plastyczne. Należy jednak zwrócić uwagę na trudności dostosowania nastawy ołtarzowej w Kościanie do stosunkowo smukłego wnętrza i znacznej szerokości chóru, który trzeba było wypełnić, a nawet stworzyć akord konkurujący z innymi elementami wyposażenia. Fazę przejściową między Kościanem a Koźminem mógł reprezentować ołtarz w Dolsku z 1627 roku, również zestrajany z późnogotycką nawą kościoła. Ołtarzy tego rodzaju tworzone w Wielkopolsce dziesiątki. Zdobia kościoły miejskie i wiejskie, są głównymi retabulami i skromnymi ołtarzami bocznymi. W sposób najdoskonalszy reprezentuje ostatnią fazę tej linii rozwojowej snycerstwa wielkopolskiego ołtarz główny w kościele w Sierakowie wykonany około roku 1640. Do przyszłych monografistów tematu będzie należało wyodrębnienie rozmaitych warsztatów, mistrzów, uczniów, etc.<sup>17)</sup> Niełatwe to zadanie wobec ilości zachowanego materiału zabytkowego. Dziś już wiadomo, że początki tej twórczości sięgają Poznania. Również w tym mieście u Jana Hanusika zamówiono nastawę ołtarzową dla katedry (1660-63) i bardzo bogatą dla kościoła farnego Marii Magdaleny<sup>18)</sup>. Obydwa niezachowane, może stanowiły ostatni akord twórczości zrazu rozwijanej na zamówienie kościołów miast prowincjonalnych. I znowu

zaznaczyć wypada rangę fundacji kościańskiej, ambicje i możliwości finansowe zleceniodawców mieszczkańskich. Obok Szamotuł jest to druga znana nam realizacja tej skali stworzona w końcu pierwszego i na początku drugiego dziesięciolecia XVII wieku. Cała ta twórczość jest przejawem prężnej akcji skierowanej przeciw protestantom, licznym przecież w Wielkopolsce. Tryumf Chrystusa, Marii, kościoła miejscowego w osobach św. Stanisława i przede wszystkim św. Wojciecha był prezentowany na całym terenie. Właśnie ilość i skala tych obiektów jest imponująca, a także krótki czas w jakim powstały. Nie tworzone ze szczególnie kosztownych materiałów, drewniane, jak architektura okazjonalna wznoszona na tryumfalne wjazdy monarchów — trwały we wnętrzach świątyń jako znak zwycięstwa katolicyzmu. Nim weszły do sztuki kontrreformacyjnej nowe formy wczesnego baroku — siłami miejscowych snycerzy stworzono obraz chwały Kościoła katolickiego ostentacyjnie ilustrując głoszone przez niego prawdy. Pomysł wykorzystania tryptyków gotyckich w nowych nastawach powtórzony został w najbliższym sąsiedztwie Kościana. W pobliskim Krzywiniu ufundowano trójkondygnacyjną nastawę w 1628 roku — zatem niewiele lat po ołtarzu głównym fary kościańskiej. W centrum pozostawiono figury późnogotyckie. Jest znowu NMP z Dzieciątkiem, a nad nią wyżej Wniebowzięcie i Koronacja — według schematu kościańskiego. Figurki św. biskupów Stanisława i Wojciecha — ustawiono w osobnym zwieńczeniu — tak, jak przypuszczam, było pierwotnie także w Kościanie. Wprowadzono także ornament chrząstkowo-małowinowy. Na tym kończą się analogie. Retabulum krzywińskie nie ma formy łuku tryumfalnego, zostało wykonane przez znacznie gorszych snycerzy. Z kolei w pobliskim Śmiglu, w kościele św. Wita, w 1645 roku nadano nową formę tryptykowi z 1506 roku. Wykorzystano wszystkie reliefy, popiersia z predelli, dodając niewiele ujęć figuralnych i bardzo plastyczne motywy ornamentalne. Wymieniam ten ołtarz, bowiem reliefy kwater bocznych uległy retuszowi, inaczej niż



w Kościanie. Nietknięte pozostawiono centralne Wniebowzięcie NMP. Ten niewielki ołtarz jest kolejnym przykładem włączenia elementów późnośrednowiecznych do nowej całości. Nie uczyniono tego w pobliskim Wilkowie Polskim, gdzie nowa nastawa w 1646 roku zastąpiła tryptyk, z którego ocalały jedynie luźno przechowywane trzy figury z szafy ołtarzowej.<sup>19)</sup> W kaplicy św. Anny w farze kościańskiej postawiono inaczej. Około 1625 roku ufundowano jednoosiowy skromny ołtarz, w którego centrum umieszczono późnogotycką rzeźbę św. Anny Samotrzeć. Wszystkie inne elementy są nowe, choć nad wyraz skromne. Bardziej rozbudowaną kompozycję reprezentuje również dwukondygnacyjny jednoosiowy ołtarz Trójcy Świętej, datowany na około 1640 rok. Te proste przedmioty snycerskie nie zamawiano przypuszczalnie w renomowanych warsztatach. Składane z tych samych elementów mają jedynie różne nieco proporcje, stopień plastyczności motywów ornamentalnych, które je uzupełniają. Charakteryzują się addycyjnością — dodawaniem elementów wyraźnie artykułowanych. Są to: predella, na której wsparta jest część centralna flankowana przez oplecione roślinnym ornamentem kolumny, fryz, wystający gzyms i powtórzenie tych elementów w zwieńczeniu. Zewnętrzną krawędź na każdej kondygnacji zdobią tzw. uszy złożone jedynie z ornamentów, lub wzbogacone są przedstawieniami figuralnymi. W partiach dolnych i górnych umieszczano obrazy. Kilka z nich zachowanych w farze kościańskiej zasługuje na uwagę.

W kaplicy I-szej od zachodu, po stronie południowej, za obecnie czczonym obrazem Matki Boskiej Nieustającej Pomocy, znajduje się pochodzący z lat 1620-30 obraz Matki Boskiej Śnieżnej. Ujęta w półfigurze Maria podtrzymuje siedzące na jej ramieniu Dzieciątko. Ukazana jest *en face* i prezentuje typ Hodegetrii popularyzowany w epoce kontrreformacji. Najstarsze ujęcia w Wielkopolsce datowane są wg Sławskiej<sup>20)</sup> na rok 1616 i pochodzą z Ryczywołu i Kicina, Czarnkowa i Środy. Źródłem tego wyobrażenia był obraz przechowywany w kościele Santa

Maria Maggiore w Rzymie. Problem popularności jego w Wielkopolsce epoki baroku nie wiąże się wyłącznie z zaleceniami Soboru Trydenckiego, który wskazywał na dawne wyobrażenia świętych jako godniejsze dla celów religijnych niż pełne zmysłowości dzieła mistrzów renesansu i manieryzmu. Wyobrażenie Matki Boskiej w typie Hodegetrii uznawano w Kościele za najstarsze, według legendy wykonane przez św. Łukasza. Czczone były od VI wieku w kościołach zachodnim i wschodnim. W Polsce występujące co najmniej od XIII wieku, rozpowszechniło się w znanych obrazach od I połowy XV wieku, szczególnie w Małopolsce. Z Włoch kolejna wersja tego ujęcia, wykonana w duchu gotyckiego malarstwa europejskiego, dotarła do Czech i czczona była oraz powielana w wielu kopiach na terenie diecezji krakowskiej. Dotarła także do Wielkopolski do Borku, gdzie otoczono ją kultem.<sup>21)</sup> Z kolei jej wersja umieszczona była w ołtarzu kościoła dominikanów w Kościanie i dziś eksponowana jest w kościele Pana Jezusa. Na naszym terenie kolejną wersją czczoną Hodegetrii była Matka Boska ze Świętej Góry pod Gostyniem, która także posiada swoje kopie dewocyjne (np. w Krobii). Jak wiadomo, ten obraz datowany jest na około 1540 rok. Dopiero w I połowie XVII wieku pojawiają się dewocyjne wersje obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej, która reprezentuje ten sam typ ikonograficzny (przybyła do nas w końcu XIV wieku, zapewne jednak z kręgu kościoła ortodoksyjnego). Znamienne jednak, że najwięcej kopii tego obrazu pochodzi z XVII wieku. W Wielkopolsce do najpiękniejszych należy obraz ze Smolic i katedry w Gnieźnie. Obrazy w typie Matki Boskiej Śnieżnej — kontynuują zatem tradycję malowanych wyobrażeń maryjnych uchwytną w Wielkopolsce co najmniej od XV wieku. Ich poprzedniczkami były wersje: borecka, gostyńska, częstochowska, w kopiach czczonych na miejscu. Ilość obrazów w typie tzw. Śnieżnej jest ogromna. Można to uznać za przejaw ówczesnej sztuki niemal masowej. Takie obrazy były w kościołach miejskich i wiejskich, umieszczone w zwieńczeniach ołtarzy



lub w ich centralnych partiach. Z punktu widzenia artystycznego interesujący jest problem ekspresji tych dzieł, których tak wiele tworzono. Niektóre są szczególnie hieratyczne (np. w Wyskoci), inne promieniują pogłębieniem wewnętrznego wyrazu, zawartym w nieoczekiwaniu harmonijnych rysach twarzy (Nowe Miasto nad Wartą), kolejne wreszcie posiadają oblicza realistyczne, w których odczytać można nawiązanie do malarstwa portretowego ówczesnej epoki (Lublin, Czempin)<sup>22</sup>.) Jednak nie wartości malarskie, a pobożność wiernych decydowała czy obraz otoczony został kultem. Wersja Matki Boskiej Śnieżnej w Kościanie nie wyróżnia się niczym szczególnym, a dookoła niej właśnie zawisły srebrne wota, pochodzące z XVII i XVIII wieku. Te proste dzieła złotników są godne uwagi. Pozostały często jedynym śladem po mieszkańcach Kościana, którzy dawno odeszli. Pozwalają poznać ich troski: o zdrowie, o dzieci, wreszcie o bydłota — często podstawę wyżywienia całej rodziny. Bezpośredni związek z życiem tych prostych przedmiotów czyni z nich źródło do poznania codzienności sprzed 2-3 stuleci. Warto również wiedzieć, że wota u nas bywały najczęściej srebrne, podczas gdy w innych krajach tworzono je z wosku (np. na Krecie)<sup>23</sup>), lub w malowanych obrazach opowiadano o dokonanych dobrodziejstwach. Historycy już dawno uznali walor tego typu źródeł pisanych, czas wprowadzić do studiów nad życiem codziennym mieszkańców także wota — materialne ślady cudów. Szczególnie ważne są wyobrażenia z inskrypcjami i przedstawieniami figuralnymi. W farze kościańskiej zachowane były dwa tego typu zbiory, trzeci znajduje się w kościele Pana Jezusa.<sup>24</sup>)

Jest rzeczą ze wszech miar interesującą, że w farze kościańskiej nadal otoczony jest czcią w tym samym ołtarzu obraz Matki Boskiej w typie Hodegetrii, tylko w nowszej, popularyzowanej od początku XX wieku, również rzymskiej wersji tzw. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy. Mieszkańcy Kościana nie zdają sobie zapewne sprawy, że istnieje w ten sposób nieprzerwana nić wiążąca ich świę-

tynię ze źródłami starochrześcijańskiej kultury. Innym śladem czci jakim ten rodzaj wizerunku Matki Boskiej otaczano jest niezłej klasy artystycznej obraz umieszczony w zwieńczeniu ołtarza Świętej Trójcy (w kaplicy św. Anny). Wykonany w XVII wieku ukazuje zakonnika w habicie franciszkańskim, który klęczy przed mensą ołtarzową, na której stoi obraz Hodegetrii. Ze złożonymi rękoma ją adoruje. Nie jest to św. Łukasz, nie ma bowiem przyborów malarskich, jedynie księgę. Trudno zidentyfikować tego mnicha, nie ma bowiem atrybutów czy inskrypcji. Obraz jednak pozostaje ilustracją kultu tego typu wyobrażenia NMP.

Do najstarszych źródeł ikonografii chrześcijańskiej nawiązuje niewielki obraz Oblicza Chrystusa (147×92 cm) przechowywany w skarbcu parafialnym. Wcześniej umieszczony był przy ołtarzu Przemienienia Pańskiego (późniejszym) i otoczony kilkoma wotami.<sup>25)</sup> Wykonany w XVII wieku posiada znaczne walory artystyczne. Mandylion — wizerunek Chrystusa „nie uczyniony ludzką ręką”, jakoby odbicie Jego oblicza na chuście przewiezione zostało przez Krzyżowców na zachód w 1204 roku.<sup>26)</sup> Wcześniej powielony w ikonach kościoła wschodniego od XIII wieku stał się popularny w kościele łacińskim. W Polsce znamy także wyobrażenia z malowideł ściennych XIV i XV wieku oraz malarstwa tablicowego i iluminacji XV stulecia. Obraz kościański zdaje się być łacińską, nowożytną wersją obrazu bizantyjskiego. Braknie wprawdzie złotego tła, co w tego typu ikonach było regułą, ale zwraca uwagę regularność kroju brwi i gałek ocznych, zarys górnej partii nosa, rodzaj włosów, wąsów, regularność układu ust. Środki malarskie odpowiadają zwyczajom XVII wieku — typ modelunku, cienie, zmiękczenie niektórych partii karnacji twarzy o tym świadczą. Artysta jednak starał się uchwycić i właściwie skopiować zawarty w oczach wewnętrzny duchowy wyraz oblicza. Taki efekt był typowy dla malarstwa bizantyjskiego. W obrazie kościańskim on decyduje o wartości dzieła. Skąd pojawił się w farze? Nie wielkich rozmiarów, mógł służyć dewocji prywatnej



nim oddano go do kościoła. Jest śladem nawiązania do dawnych wzorów wyobrażeń Chrystusa w epoce kontrreformacji. Pierwowzór bizantyjski mógł być kopiowany w Polsce, szczególnie na wschodnich terenach, gdzie istniały rozmaite możliwości w tym zakresie. Mógł także powstać w Rzymie, stamtąd przywieziono go do nas, lub z rzymskiej wersji skopiowano. O ile jednak typ obrazu Matki Boskiej Śnieżnej — Hodegetrii taką drogę przebył i wiele kopii ją potwierdza, o tyle rzadkość występowania wizerunków oblicza Chrystusa w XVII wieku wskazuje raczej na pierwszą hipotezę o możliwości jego pochodzenia.

### *3. Fundacje z 2 połowy XVII stulecia i modernizacja wnętrza w XVIII wieku.*

W dziejach Kościana rok 1655 był wyraźną granicą, wtedy bowiem wypadki polityczne podcięły życie miasta, które już nigdy nie miało się podnieść z upadku.<sup>27)</sup> Znalazło to odbicie w fundacjach artystycznych: ich ilości, a także do pewnego stopnia także jakości.

Dla dziejów miasta szczególnie cenny jest ołtarz ufundowany w 1689 roku przez cech piwowarów. W inskrypcji wymienia się Stanisława Lemperta i Andrzeja Dobkowicza. Wzbogacono ją wyobrażeniem św. Stanisława Biskupa. Rodzaj nastawy ołtarzowej uległ zmianie. Wprawdzie nadal oplata kolumny flankujące obraz i tzw. „uszy” ołtarza ornament chrząstkowo-małżowinowy, ale wprowadzono wygięcie gzymsu i zrezygnowano z drugiej kondygnacji na rzecz zwieńczenia podporządkowanego części centralnej. Ta zasada kompozycji była już w pełni barokowa. Ołtarz złożony z tradycyjnych elementów, należy umieścić między obiektami tworzonymi w I połowie XVII wieku (np. Św. Trójcy) a serią nastaw fundowanych w następnym stuleciu (por. niżej). Wymienienie w inskrypcji fundacyjnej mieszczan kościańskich jest godne uwagi — pierwszy to przykład utrwalenia nazwisk jednostek z tej gru-

py społecznej we wnętrzu fary. Jest tym cenniejsze, że złączeni są z wizerunkiem św. Kazimierza — narodowego świętego, którego kult rozwijano w tamtych czasach także w Wielkopolsce.<sup>28)</sup> Przykład kościkański jest dość reprezentacyjny, choć obraz malował malarz cechowy, niezbyt biegły w swym kunszcie. Urzekają jego wysiłki ożywienia pejzażu postaciami ludzkimi i widokiem kościoła o niewątpliwie rodzimych kształtach. Tonacja obrazu utrzymana w dominujących czerwieniach i gamie brązów współgra ze snycerską ramą również czerwono-złotą. Narodowy charakter ołtarza dopełnia niewielka kopia obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej. Ukazana na czerwonym, wybitym aksamitem tle, ubrana w srebrną sukienkę, oblicze ma bardzo zniszczone. Jest kolejnym świadectwem rozwoju kultu tamtego obrazu w epoce baroku. Niewielkie rozmiary świadczą, że i ona mogła służyć pierwotnie osobie prywatnej.

W 1738 roku zmarł wójt i rajca magistratu kościkańskiego Kazimierz Muszkiewicz. Wystawiona w 1741 roku inskrypcyjna płyta nagrobna upamiętniała jego osobę.

Natomiast widok miasta utrwalono na drugim planie obrazu przedstawiającego wizję św. Augustyna. Kompozycja dość typowa dla epoki baroku, malowana przez przeciętnego malarza, jest interesującym źródłem ikonograficznym. Widoczne są już dziś nieistniejące mury miejskie, kościół dominikanów i fara z wysoką wieżą. Wykonany około roku 1700 obraz pochodzi z dominikańskiego kościoła.<sup>29)</sup> Pozostaje jednym z nielicznych świadectw świetności budowli, już dzisiaj nieistniejącej.

Źródła pisane utrwały również wysiłki fundacyjne mieszczan kościkańskich w ich kościele farnym. W posiadaniu prywatnym znajdują się dwa akty erekcyjne ołtarzy. Starszy zamknięty datą 1649 dotyczy ołtarza Matki Boskiej Szkaplerznej. Dobrodziejem był Łukasz Markiewicz „zwany Klocek mieszczanin kościkański”. Drugi dokument jest książką, pisaną po łacinie i po polsku, oprawną w pergamin. Dotyczy fundacji ołtarza św. Walentego w kaplicy kupców kościkańskich w 1696 roku.<sup>30)</sup> W obydwu



wypadkach omawia się szeroko uposażenie materialne i obowiązki liturgiczne, nie wspominając nic o dekoracji ołtarzy, które jak zobaczymy w swych reprezentacyjnych partiach pochodzą z czasów późniejszych.<sup>31)</sup>

Pomimo nienajlepszej sytuacji materialnej miasta, od lat trzydziestych-czterdziestych XVIII wieku wprowadzono nowe elementy wyposażenia. Do pierwszej serii obiektów zaliczyć wypada ambonę wraz z belką tęczową. Proporcje tej działającej wspólnie dekoracji są harmonijne, dostosowane właściwie do kształtu wnętrza kościoła. Niezłej klasy artystycznej są niewielkie, ale zdradzające wprawna rękę snycerza figury: ewangelistów, Salvatora Mundi i aniołów. Uzupełniają wraz z płaskim, tzw. regencyjnym, ornamentem ambonę i belkę, które zwracają uwagę przede wszystkim kształtem swojej architektury. Artysta jakby zdradzał śląskie filiacje, może był tam wykształcony.<sup>32)</sup> Najbardziej interesujące ze podobnie jak twórcy ołtarza z poprzedniego stulecia, wykorzystał późnośredniowieczne figury grupy Pasyjnej. Jedynie zmienił ich ustawienie wprowadzając cokół. Płynna malarskość tej nowej barokowej kompozycji urozmaiciła wnętrze. Jej odpowiednikiem po stronie zachodniej korpusu nawowego był wykonany w tym samym czasie prospekt organowy.

Natomiast w nawie południowej prezbiterium i w kaplicach umieszczono serię nowych nastaw ołtarzowych. Pochodzą wszystkie z 2 połowy XVIII wieku. Ich typ różny od kompozycji z poprzedniego stulecia — jest charakterystyczny dla późnego baroku. Centrum kompozycji stanowi zawsze duży obraz w ozdobnej ramie ze snycerskimi ornamentami. Flankują go kolumny i rzeźbione, figury świętych poruszone w teatralny sposób. W górnej partii fragmenty wyginanych gzymsów dźwigają kolejne rzeźby wprowadzające oko widza w partie zwieńczenia. Ujęte spływami wolutowymi najczęściej ozdobione są dodatkowo grupami figuralnymi. Płynność i rozedrganie tych kompozycji podnoszą ornamenty w typie rocaille, które wzbogacają elementy architektoniczne nastawy. Dopelniają całość aniołki

umieszczane na gzymsach w najwyższych partiach ołtarzy. Godna uwagi jest ich barwność. W nawie bocznej prezbiterium utrzymane są w jasnej tonacji zieleni, bieli i złota, co także jest typowe dla tej fazy sztuki barokowej. Nie przeceniając wartości tych dzieł prowincjonalnych snycerzy, warto zwrócić uwagę na stosowaną przez nich różnorodność środków wyrazu. Poruszone, rozedrgane postacie biskupów z ołtarza Wniebowzięcia NMP są przykładem teatralności, zewnętrznego działania, w przeciwieństwie do skupionego wyrazu ascetycznych twarzy zakonnic dominikańskich — ukazanych na sąsiednim ołtarzu. Z punktu widzenia umiejętności malarskich godny uwagi jest obraz św. Józefa (prześlonięty częściowo sukienką) w pierwszym z wymienionych i obraz Pieta w drugim. Ten ostatni dość typowy dla konwencji malarskiej rokoka — zwraca uwagę delikatnością przejść modelunków i harmonią ogólnej tonacji.

Wszystkie te nastawy: w nawie bocznej chóru i w kaplicach posiadają dwa obrazy. Jak w dawnych tryptykach gotyckich można zmieniać „odslony” prezentowne widzom. Ich czas powstania jest rozmaity: od późnogotyckiej figury św. Walentego, przez siedemnastowieczny obraz Matki Boskiej Szkaplerznej, po płótna wykonane w XIX wieku (św. Barbara św. Izidor z kaplicy południowej). Proporcje nastaw z kaplic są nieco inne niż w nawie bocznej prezbiterium. Te ostatnie niemal w równej wysokości, o wspólnej tonacji barwnej, tworzą obecnie całość optyczną. Dzięki płynności konturów, bogactwu elementów rzeźbiarskich, wzbogacają przestrzeń tej partii kościoła. Szczególnie jest to widoczne od strony nawy głównej chóru.

W kaplicach nastawy są barwniejsze — o tonach nasyconych. Rzeźby i obrazy najczęściej są owocami pobożności barokowej. Ukazywano św. Benona — opiekuna bydła domowego. Jego kult był dość znaczny w ówczesnej Wielkopolsce. Drugi raz pojawia się św. Józef — zmonumentalizowany światłem Ducha św. i aniołkami podtrzymującymi księgę Pisma Świętego. On sam trzyma Dzieciątko gestem



Madonny.<sup>33)</sup> Ukazano księżną śląską św. Jadwigę w mitrze książęcej i modelem Trzebnicy w dłoni. Wielkopolanie pielgrzymowali do niej nieprzerwanie w dawnej Rzeczypospolitej, znaczna była popularność tego kultu w XIX i początku XX wieku. Rzeźbiona figura kościańska z ołtarza w południowej kaplicy jest tego świadectwem. Wykonana została wraz z całą nastawą w 2 połowie XVIII wieku.

Dopełnieniem ozdoby służby liturgicznej było także złotnictwo. Niektóre obiekty z tamtej epoki pozostały w skarbcu kościoła farnego. Obok dzieł złotników poznańskich, pojawiły się obiekty tworzone w Lesznie a także we Wrocławiu i Gdańsku.<sup>34)</sup> Są one kolejnym śladem trwałych kontaktów artystycznych między ośrodkami artystycznymi zachodnich ziem polskich. Awans Leszna jest godny odnotowania.

Sztukę epoki baroku reprezentują dwie znacznych rozmiarów figury, ustawione obecnie przy łuku tęczowym: Matki Boskiej Bolesnej i św. Jana Ewangelisty, wykonane w 2 ćwierci XVII wieku. Pochodzą z belki tęczowej, zapewne innego kościoła. i znalazły się w farze wtórnie. Kolejny to ślad po zniszczonych budowlach sakralnych. Być może zaliczyć do nich wypada znacznych rozmiarów obrazy św. Jacka, Dominika, Jana Nepomucena z XVIII wieku, które pochodzić mogły z klasztoru dominikańskiego. Raz jeszcze kościół farny staje się miejscem przechowywania materialnych śladów zapomnianej przeszłości miasta.

#### *IV. Zakończenie*

Fara nie jest jednak archiwum, czy magazynem muzealnym — gromadzącym jedynie pamiątki przeszłości. Świadectwem życia i przystosowywania się do gustów kolejnych generacji były i są nadal kolejne fundacje. Neogotykiem dodał figurę św. Antoniego pod ładnym, ażurowym baldachimem — ustawioną przy łuku tęczowym oraz dwa ciekawe konfesjonały ozdobione stosownymi obrazami. Rzadki

to przykład w tej epoce, kontynuacji barokowych zwyczajów. Do serii dzieł wykonanych w tym stylu należy obraz św. Barbary z północnej kaplicy bocznej. Bardziej modernistyczne zdaje się być wyobrażenie św. Izydora w kaplicy po stronie południowej. Również kult tego „wiejskiego” świętego, ma w Wielkopolsce barokowe tradycje. W naszej epoce dodano monumentalne malowidła ściany tęczowej i jej podlucza a także witraż S. Powalisza ze sceną Wniebowzięcia NMP — wyraźnie inspirowany ikonografią i formą dzieł średniowiecznych. W ten sposób koło historii zostało jakby zamknięte. Formy sztuki nowoczesnej weszły jednak do kaplicy Chrztu Świętego (po stronie północnej). Kolejne to ogniwo łańcucha pokoleń wzbogacającego wnętrze kościoła farnego.

Staralam się ukazać jak od XIV stulecia nieprzerwanie poprzez późny gotyk, renesans, różne fazy baroku, XIX stulecia aż do naszych dni narastał ten zespół dzieł tworzonych z fundacji różnych grup społecznych. Zaspakajał ich potrzeby duchowe, ale i utrwalał pamięć o różnych jednostkach, był odbiciem stosunków społecznych, a także trosk dnia codziennego. Szczególnie frapujące jest trwanie obiektów dawnych, włączanych do nowych całości. Zupełnie inaczej, jak w mieście, gdzie niszczone ślady dawne rozbierając budowle i zmieniając urbanistykę. Dlatego fara jest dla Kościana tak cennym obiektem — przechowuje nie tylko pamiątki przeszłości, ale i ukazuje spójność łańcucha dziejowego. Pomimo tylu klęsk i nieszczęść, które przeżyli mieszkańcy, w tej sakralnej przestrzeni funkcjonował on nieprzerwanie. Obecnie może służyć jako model i narzędzie nauczania trwałości dziejów lokalnych, które są także dziejami ojczystymi. Wiele obiektów pozwala odwołać się do zjawisk szerszych w kulturze europejskiej — bowiem i jej częścią jest Kościan. Ranga realizowanych problemów artystycznych zależała od świadomości, potrzeb i możliwości finansowych fundatorów. W omawianym zespole dzieł, kilka należy do ważnych w skali wielkopolskiej, niektóre przywożono ze stolicy królestwa



i z sąsiedniego Śląska. Wszystkie te powiązania są świadectwem rangi miasta i mieszkańców w poszczególnych etapach jego rozwoju i jego trwania.

*Poznań—Puszczykowo 1986.*

## Przypisy

### I. Wstęp

1. red. Z. Wielgosz. K. Zimniewicz, Kościan, zarys dziejów, (tamże literatura wcześniejsza), oraz A. Wędzki, Początki Kościana, Rocznik Leszczyński (1987, nr 8). Wszystkie informacje historyczne i hipotezy odnośnie początków miasta powtarzam za cytowaną rozprawą A. Wędzkiego. Daty źródłowe publikuje także Z. Wielgosz.
2. Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. V, z. 10 — Dawny powiat kościański, Warszawa 1980, s. 43-56.
3. Z. Wielgosz, o.c.

### II. Dzieła średniowieczne

1. Katalog zabytków sztuki, t. V, z. 10, o.c., s. 45. Gruntowna restauracja miała miejsce w latach 1892-6. Tamże zebrano podstawowe daty źródłowe odnośnie budowli.
2. Rok 1260 przyjąć należy całkowicie hipotetycznie jako dolną granicę lokacji miasta.
3. Z. Reichert, Architektura kościoła, par. w Kościanie, mps. UAM-Poznań 1954.
4. Katalog zabytków sztuki, o.c. s. 45.
5. Z. Wielgosz, o.c., s. 41.
6. Wizytacje, Z. Wielgosz por. przypis 6 rozdz. III i Aneks.
7. Z. Wielgosz, o.c., s. 35.
8. Katalog zabytków sztuki..., o.c., s. 45, Z. Wielgosz, o.c., s. 35.
9. j.w.
10. Z. Wielgosz, o.c., s. 47/48.
11. M. Kutzner (w:) Dzieje Wielkopolski, t. I, red. J. Topolski, Poznań 1969, s. 389.
12. Katalog zabytków, o.c., s. 113.
13. Pseudo-Dionizy (V wiek), De divinis nominibus, IV, 7-wg. W. Tatarkiewicz, Estetyka średniowieczna, Wrocław 1960, s. 41.
14. Z. Reichert, o.c., oraz Katalog zabytków, o.c., t. V, z. 4, s. 11. 12.
15. S. Dettloff, Trochę gotyckiej rzeźby wielkopolskiej, BHS 1935, III, nr 3, s. 219, in; M. Walicki, Późnogotycka plastyka w Kościanie, BHS III, nr 2, s. 103 in. B. Wrońska, Dawny ołtarz późnogotycki w kościele farnym w Kościanie, mps UAM 1965; Z. Białłowicz-Krygierowa,



- Sztuka gotycka—rzeźba (w:) *Dzieje Wielkopolski*, o.c., s. 415-419; A. Karłowska-Kamzowa, *Późnogotyckie snycerstwo i malarstwo w Poznaniu*. *Studia Muzealne* XII, 1977, s. 23-41. Cała literatura podstawowa zebrana (w:) *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. V, z. 10, s. 131-124.
16. *Dzieła malarskie omówione* (w:) M. Walicki, *Malarstwo Polskie, Gotyk, renesans, manieryzm*, Warszawa 1961, s. 314, 329, 332, 333, 336. *Figura Madonny — Katalog zabytków sztuki*, t. V, z. 27, s. 35, il. 91.
  17. *Katalog zabytków sztuki*, o.c., t. V, z. 10, il. 382, 383, 384.
  18. A. Karłowska-Kamzowa, *Wpływ idei artystycznych Wita Stwosza w środkowowschodniej Europie*, Poznań 1986, s. 111-125.
  19. Św. Jan Chrzciciel zapowiadał misję zbawczą Chrystusa, św. Jan Ewangelista był świadkiem Ukrzyżowania.
  20. Z. Białłowicz-Krygierowa, o.c., s. 419.
  21. A. Karłowska-Kamzowa, *Późnogotyckie snycerstwo*, o.c. s. 36.
  22. A. Karłowska-Kamzowa, W. Kopczyński, K. Powidzki, *Kwatery pasyjne w farze kościańskiej*, *Rocznik Leszczyński*, t. VII, 1985, s. 249-262.
  23. j.w. s. 258, przyp. 1 — ustalił to A. Labuda.
  24. A. Karłowska-Kamzowa, *Zagadnienie aktualizacji w śląskich wyobrażeniach bitwy legnickiej 1353-1504*, *Studia Źródłoznawcze* 1972, s. 91-118, dotyczy także zjawisk typowych dla sztuki środkowo-wschodniej Europy przełomu wieku XV/XVIII.
  25. A. Karłowska-Kamzowa, W. Kopczyński, K. Powidzki, o.c., s. 261-262.
  26. A. Ziomecka (w:) *Sztuka Wrocławia*, Wrocław 1967, s. 145.
  27. A. Karłowska-Kamzowa, *Późnogotyckie snycerstwo*, s. 25, 26, il. 5, 6, 7, 8.
  28. *Katalog zabytków sztuki*, o.c., t. V, z. 10, s. 53, il. 286.
  29. *Katalog zabytków sztuki*, o.c., t. V, z. 4, s. 30, il. 114.
  30. A. Labuda, *Problem stylu w drewnianej rzeźbie wielkopolskiej XVI i I połowy XVII wieku* (w:) *Studia nad renesansem w Wielkopolsce*, Poznań 1970, s. 131-147.
  31. W. Nelke, *Późnogotycki ołtarz z fary kościańskiej*, *Pamiętnik Tow. Miłośników Ziemi Kościańskiej* 1978-1978, *Kościan* 1980, s. 93-105, tamże literatura wcześniejsza.
  32. *Katalog zabytków sztuki*, t. V, z. 10, s. 53, 54, il. 27, 310, 159, 149.
  33. A. Karłowska-Kamzowa, *Późnogotyckie snycerstwo*, o.c., s. 31, il. 14, 15.
  34. D. Biernacka, *Warsztat rzeźbiarski Mistrza Ołtarza z Gościszowic*, *Zielonogórskie Zeszyty Muzealne* I, 1969, s. 59 in.
  35. Ołtarz obecnie jest zasunięty zewnętrznym obrazem, mierzenie jest utrudnione. Wszystkie wymiary podajemy wg B. Wrońskiej, por. przyp. 15.
  36. *Katalog zabytków sztuki*, o.c., t. V, z. 10, s. 113, 114,

- il. 255, 256, 257.
37. Znane z cyklów malowideł ściennych (np. w Pogorzeli na Śląsku) lub ołtarzy szafiastych (poliptyk Olkuski).
  38. Z. Białłowicz-Krygierowa, *Sztuka gotycka, rzeźba, o.c.*, s. 419.
  39. Franciszkanie walczyli o uznanie prawdy o niepokalanym poczęciu NMP.
  40. J. Wiesiołowski, *Socjotopografia późnośrednowiecznego Poznania*, Warszawa 1982.
  41. Katalog zabytków sztuki, t. V, s. 23, s. 25-29.
  42. Całe złotnictwo opisane zostało w Katalogu zabytków sztuki, o.c., t. V, z. 10, s. 51-52, il. 381, 434, 445, 446, 447.

### III. *Czasy nowożytne*

1. T. Jakimowicz, E. Linette, J. Kłębowski, *Sztuka renesansu i manieryzmu (w:) Dzieje Wielkopolski, t. I*, s. 615-638.
  2. *Wielkopolski słownik biograficzny*, Poznań 1981, s. 528, tekst W. Dworzaczka — wszystkie informacje pochodzą z tego tekstu.
  3. W. Dworzaczek, *Genealogia*, Warszawa 1959, tabl. 113.
  4. H. S. Kozakiewiczowie, *Renesans w Polsce*, Warszawa 1976, s. 222, il. 185.
  5. *Dzieje Wielkopolski, o.c.*, s. 656.
  6. H. S. Kozakiewiczowie, o.c., s. 222, il. 188. Za tymi autorami należy zwrócić uwagę na analogie do nagrobka Prospera Prowany (zm. 1584) w kościele dominikanów w Krakowie (s. 222, il. 184), jego twórca to „artysta nieznany, czerpiący z tradycji miejscowych, lecz o samodzielnej koncepcji twórczej”. J. Kłębowski, *Dzieje Wielkopolski, o.c.*, s. 656 przypisuje mu te obydwa dzieła w sposób pewny.
- 6a. Poznań, Archiwum Diecezjalne.
1. *Visitatio Ecclesiarum Civitatis Posnaniensis A. 1611 et Archidiaconatus Sremensis A 1610-et A. 1619*, AV 4, fol. 62-72.
  2. *Visitatio universae dioceseos Posnaniensis per Matthiam Łubieński epm. Posnaniensem 1628-1630* AV 8, fol. 190-197.
  3. *Visitatio Archidiaconatus Sremensis ab Ignatio Grinski 1672-1685*, AV 17, fol. 468-484.
  4. *Visitatio Archidiaconatus Sremensis a Francisco Lubowicz 1725-28*, AV 21, fol. 602-611.
  5. *Visitatio Archidiaconatus Sremensis a Francisco Woliński 1737-1738*, AV 24, fol. 193-207.
  6. *Visitatio Generalis Archidiaconatus Sremensis Joseph Łódzia Rogaliński 1777-1778*, AV 32, fol. 1229-1313. Opisy zawierają wiele informacji o mieszkańcach Kościana i okolicznych obywatelach ziemskich — fundatorach uposażeń, altari, kaplic, etc. Można dokładnie odtworzyć kolejność powstawania kilku ołtarzy bocznych. Podaje się opisy sprzętów liturgicznych. Całość zasługuje na krytyczne wy-



danie np. Tekstu wizytacji Rogalińskiego z odniesieniami do opisów wcześniejszych. Może zasłużone Towarzystwo Ziemi Kościańskiej zainteresuje kogoś tym niewykorzystanym dostatecznie zespołem źródeł do historii miasta i regionu. Na pewno będzie można odtworzyć zasięg „klienteli” związanej z farą kościańską w XVII i XVIII w. Szczegółowe porównania pozwolą odtworzyć topografię jej wyposażenia w tym czasie.

O ołtarzu Ducha Świętego w farze nie ma nigdzie mowy, natomiast w samym kościele pod tym wezwaniem Woliński wzmiankuje ołtarz bez opisu (AV 24, fol. 212) a Rogaliński (AV 32, fol. 1338) pisze, jest „structura moderna”, zatem że musiał przedtem istnieć starszy. Czy był to ołtarz skrzydłowy zakupiony w warsztacie Mistrza Ołtarza z Gósciszowic — orzec z całą pewnością niepodobna.

7. Katalog zabytków sztuki, o.c. t. V, z. 10, s. 51, il. 369.
8. „Hoc tumulo condit gente ungarus Pavlus Kalewsky genere nobilis a Nove Zamky in cola hui civitatis annorum 85 vir devot obyt II juny anno 1639 oret p eo”. Płytką nie wymienioną w Katalogu zabytków sztuki w Polsce.
9. Katalog zabytków sztuki, t. V, z. 10, o.c., s. 50, il. 370.
10. j.w. s. 51, il. 351.
11. j.w. s. 43.
12. B. Naganowska-Dolczewska, Ołtarze z XVI i początków XVII wieku w Wielkopolsce (w:) Studia nad renesansem w Wielkopolsce, o.c., s. 171-189; J. Kłebowski (w:) Dzieje Wielkopolski, o.c., s. 661, 662; T. Kotaszewicz, Snycerskie ołtarze z przełomu XVI i początku XVII wieku na terenie Wielkopolski, mps UAM-1974.
13. T. Kotaszewicz, o.c., s. 32.
14. J. Kłebowski, o.c., s. 662.
15. Katalog zabytków sztuki, t. V, z. 11, s. 10, il. 67; z. 23, s. 26, il. 30 — zapewne dzieło Stanisława Kossiorowicza z Poznania. Na odwrocie Koronacji NMP ze zwieńczenia podpisany jest wraz z datą.
16. Tezę taką postawiła B. Naganowska-Dolczewska, o.c., s. 189. Niestety nie ukazała systematycznie ewolucji tych form na naszym gruncie. Ponieważ obiekty są datowane — można to w zasadniczym zrebie pokazać.
17. T. Kotaszewicz, o.c., s. 34 — zwróciła uwagę na czołowego snycerza poznańskiego Krzysztofa Redlla. Przybył w 1605 r. z Würrzburga, całkowicie zasymilował się, a w latach 1611-32 był dziesięciokrotnie starszym cechu. Zachował się kontrakt zawarty z nim przez dominikanów poznańskich, dotyczący „roboty ołtarza w 1621 roku”. Autorka sądzi, że niezachowany obiekt był zbliżony do ołtarza głównego w Miłosławiu.

18. A. Sławska, (w:) *Dzieje Wielkopolski*, o.c., s. 777.
19. *Katalog zabytków sztuki*, t. V, z. 10, o.c., s. 57, il. 141, s. 102, il. 142, s. 114, il. 152.
20. A. Sławska (w:) *Dzieje Wielkopolski*, o.c., s. 675.
21. Obraz z Borku może być wcześniejszy niż 3 ćwierć XVI wieku (*Katalog zabytków sztuki*, t. V, z. 4, s. 4, il. 84). Badania konserwatorskie mogłyby stwierdzić przemalowania. Kościół istniał w 1404 roku. W nawiązaniu do ustaleń J. Gadomskiego *Imagines Beatae Mariae Virginis Gratiose*, *Mapo-polski typ Hodegetrii* z XV wieku, *Folia Historiae Artium*, XXII 1986, s. 23, in, il. 7-11 — obraz borecki mógłby pochodzić z 2 połowy XV wieku. Jedynie rysy twarzy, bardzo chyba przemalowane, usprawiedliwiają późne datowanie tego dzieła.
22. *Katalog zabytków sztuki*, t. V, z. 10, o.c., il. 222, 224.
23. Dziękuję pani I. Grossmann za tę informację i przesłanie dokumentacji fotograficznej. Ofiarowywanie woskowych modeli uzdrowionych np. rąk, nóg, etc — przypomina bardzo stare praktyki magiczne.
24. *Katalog zabytków sztuki*, t. V, z. 1.0, o.c., s. 50: „przy ołtarzu ok. trzydziestu wot z XVII-XVIII wieku” (omawiany ołtarz Matki Boskiej Śnieżnej), s. 48” przy obrazie Matki Boskiej ok. 30 wot z XVII-XVIII, niektóre z datami, przeważnie z blachy srebrnej, s. 53” kilkadziesiąt wot, kilka z XVII-XIX, m.in. z datą 1679.
25. *Katalog zabytków sztuki*, t. V, z. 10, o.c., s. 48.
26. H. Sachs, E. Badstübner, H. Neumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Leipzig 1980, s. 17.
27. Z. Wielgosz, *Kościół*, o.c., s. 93-103.
28. Wspomniałam o jego posągu w Radlinie, występuje także w szeregu ołtarzach prowincjonalnych jako jedna z figur bocznych.
29. *Katalog zabytków sztuki*, t. V, z. 10, s. 50, il. 240.
30. Dziękuję panu dr H. Florkowskiemu za pokazanie tych archiwaliów. Posiada on również maszynopis pt. „Przechadzka po farze kościańskiej” S. Kaczmarka z 1936 roku. Jego określenia stylowe są błędne, a informacje źródłowe nie posiadają odniesienia do zespołów archiwalnych — stąd sprawdzić ich nie można. Na s. 5 pisze, że na ołtarzu św. Walentego istniała zapisana informacja o wykonaniu obrazu św. Izydora przez Strczyńskiego w 1892 roku. *Dzieje bractw religijnych mieszkańców Kościoła* być może możnaby dodatkowo opracować. Niektóre ołtarze były z nimi związane. Problem ten wykracza jednak poza ramy studium poświęconego dziejom artystycznym.
31. Ołtarz trzeci od wchodu w południowej nawie chóru posiada „obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem z około połowy XVII wieku, w sukience barokowej” (z wotami). Uznany został za pochodzący „zapewne



z dawnego kościoła dominikanów” — Katalog zabytków sztuki, t. V, z. 10 o.c., s. 48. Typ wyobrażenia Matki Boskiej odpowiada szkaplerznej — w świetle zachowanego dokumentu wypada zatem uznać go za pochodzący z kościoła farnego. W ołtarzu św. Walentego znajduje się późnogotycka figura, pierwotnie ołtarzowa. Wg Koelera w 1591 roku Andrzej Szkoda był altarzystą ołtarza św. Walentego. Nie zmienia to faktu, że ołtarz miał swoją powtórna erekcję w 1696 roku.

32. Udowodnienie tej hipotezy pozostawiłam kolegom zajmującym się sztuką barokową.
33. Kult tego świętego niezbyt znany w średniowieczu, zaktywizowany na zachodzie w XV wieku, w epoce kontrreformacji stał się popularny. W farze kościołańskiej są 2 obrazy: z początku XVIII wieku i 3-ciego jego ćwierćwiecza.
34. Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. V, z. 10, o.c., s. 51, 52.

## Aneks

W Archiwum Archidiecezjalnym w Poznaniu zachowało się 5 wizytacji kościoła farnego w Kościanie z lat 1610-1777/78. Informacje w nich zawarte wspierają moje ustalenia, a także je rozszerzają. Kościół posiadał wezwanie Wniebowzięcia NMP, św. Jan Chrzciciela i Jana Ewangelisty (AV 8, fol. 190 r). Dlatego można przypuszczać, że ich figury zdobiły szafę środkową późnogotyckiego ołtarza. Dwie boczne powtórzone w nowej wersji w r. 1620. Wizytacja najstarsza z 1610 roku (AV 4) wymienia 12 ołtarzy bocznych i 6 kaplic. Nie zawsze podaje ich wezwanie. Natomiast informuje, że naprzeciw ołtarza głównego przy pierwszym filarze znajdował się ołtarz fundacji Opalińskiej (fol. 63v), który niewątpliwie związany był z nagrobkiem. Wymieniono rektora szkoły. Obok opisu złotnictwa, szat liturgicznych, ksiąg chórowych znalazła się wzmianka o pisanych na pergaminie: Graduale, Antyfonarzu, i Psalterzu (fol. 66 v) — być może pozostałości wyposażenia późnośredniowiecznego. W późniejszych nie ma już o nich mowy, mogły zginąć podczas klęsk, które nawiedziły miasto.

W wizytacji Gnińskiego (AV 17) z lat 1672-85 podano opisy ołtarzy, np. „Drewniany, malowany, złożony”; o wieży kościoła zapisano, że jest „elegantko kryta miedzią” (fol. 468 r). Wymienia 11 ołtarzy bocznych w kościele i kaplicach — ale to jedynie te, które posiadały uposażenie. Kilka z nich wzmiankowanych także w późniejszych wizytacjach zaginęło, np. św. Krzyża (fol. 472), Misericordiae Domini (fol. 472 v), św. Pawła, św. Jakuba, Zdjęcia z Krzyża, Wniebowzięcia NMP — boczny (fol. 476 r), Narodzenia Chrystusa (fol. 478).

Wizytacja Lubowicza (AV 21) z lat 1725/28, przynosi informacje o zniszczeniach wieży w 1711 roku (fol. 604 v) i istnieniu drewnianej dzwonnicy z 2 dzwonami. Zapisano także: „Decor interno... Ecclesiae est magnifico” (fol. 602). Wymienia się 2 krypty we wnętrzu i murowane ossarium. W tym czasie o ołtarzu głównym zapisano: „structura altaris antiquis operis deaurata” (fol. 602 v). Obok ołtarzy bocznych do dziś istniejących i tych, które zaginęły — wymieniono ołtarz św. Kazimierza, ale stojący wtedy przy filarze (fol. 608 v). Podano datę fundacji ołtarza św. Józefa w 1721 roku i założenia bractwa pod tym wezwaniem w 1701 roku (fol. 604). Wizytacja Wolińskiego (AV 24) z lat



1737/38, przynosi dwie nowe informacje o koronie nad głową NMP w ołtarzu głównym (to zanotowano po raz pierwszy — fol. 193 v), oraz opisano po stronie lekcji: „capella magna Gołtowiana” z ołtarzem św. Krzyża erygowanym w 1635 roku (fol. 198 r). Następna wizytacja Rogalińskiego (AV 32) informuje, że jej fundatorami byli Adam i Katarzyna Gułtowscy z Racotu — w roku 1620 (fol. 1239 r). Obok nagrobków Opalińskich i Orzelskich byłaby to trzecia fundacja szlachecka w farze kościańskiej — wszystkie powstały w obrębie 30 lat — końca XVI i początków XVII wieku. Wizytacja Rogalińskiego z lat 1777-78 zasługuje na najwyższą uwagę, ponieważ przynosi najdokładniejsze opisy budowli i wyposażenia. Fara „de muro solido constructa, opere antiquo magnifico, in foram owalem capellis et amplissimo ambitu ac columnis adornata” (fol. 1229). Autor wymienia istniejące wtedy konfraterie: Bożego Ciała, „Literatum” — Trójcy Świętej, Matki Boskiej Szkaplerznej, św. Józefa, św. Barbary i św. Walentego, św. Jana Nepomucena (fol. 1231-1237), podaje daty fundacji (o ile były), obowiązki członków, uposażenie, etc. W opisie wyposażenia na uwagę zasługuje dokładna informacja o grupie pasyjnej na belce tęczowej i nagrobkach Opalińskich i Orzelskich — z podaniem ich lokalizacji — tej samej co obecnie (fol. 1237). Organy określono jako nowe — co potwierdza datowanie. Wśród szczegółowej charakterystyki ołtarzy bocznych i kaplic, po raz pierwszy dokładniej napisano o : „Cepella Rosikowiana” z ołtarzem Krzyża Św. Była to fundacja bakałarza filozofii, mieszczanina kościańskiego „Kosika albo Koniecznego” — z roku 1615 (fol. 1268 v). Biblioteka w armariach znajdowała się w kaplicy Św. Trójcy. Wymieniono m.in. księgi chrztów od 1500 roku, ślubów i woli miny kolegium mansjonarzy. Kodeksów pergaminowych już nie opisano, zapewne zaginęły. Wymieniono obok naczyń liturgicznych także relikwiarze z informacjami czyje szczątki zawierają. Na opis płyty heraldycznej — umieszczonej we wnętrzu nawy głównej — nie natrafiłam, choć autor szczegółowo wymienia konfesjonały, ambonę, chrzcielnicę, stan posadzki, etc. Wyraźnie interesowało go nie tylko uposażenie, służba boża w kościele, ale i jego kształt materialny (przyp. 6, rozdz. III).

## Summary

The main parish church in Kościan was erected in the second half of the XIIIth century. This oldest building has not been preserved. The present presbytery and the three nave carcass were erected in the XVth century. In the years 1504-1505 the east side of the church was extended and the interior was enriched by adding decorative ribbed vaults. Many elements of the interior decorations dating from the period after the fire in 1503 have been preserved too. The original main altar was a triptych about 6 metres high with a figure of Mother Mary in its middle part. Some fragments of late-gothic side altars with figures of St. Valentine and St. Mary as well as the triptych with Descent of the Holy Ghost have been preserved too. These masterpieces of the late-gothic art were most probably made in Poznań and the triptych with Descent of the Holy Ghost was made in Głogów. They are a testimony of the aspiration of the founders — Kościan townspeople. They represent the richest examples of late-gothic art preserved in the place for which they were made. The sepulchral monuments in the main parish church in Kościan were erected by the Opaliński and the Orzelski Families. Made in Cracow in Santi Gucci workshop they are characterized by the richness of fantastic and original presentation of the figures. The stone-work commemorated the glory of the mighty of this world. Particularly valuable is the children tombstone of Anna and Zofia who died in 1640 and 1644, the only one of this kind in Great Poland.

The present main altar was erected in 1620. It belongs to numerous in Great Poland wood-carving works of art created from the end of the XVIth until the end of the XVIIth centuries. Elaborated mariological theme, the patrons of the local church Wojciech and Stanisław in the form of triumphal arch with rich gold ornaments were to represent the magnificence of the catholic religion. Their shape reminded of triumphal arches made of wood erected on the occasion of arrivals of sovereigns, etc. The main altar in the parish church in Kościan belongs to the early monumental examples of this kind of realization in Great Poland.

In 1830-ties the new pulpit was connected with the rainbow beam into one decorative entity. Similarly to the new altar the late-gothic sculptures were included into this new



composition. At the same time numerous side altars were erected. Worship of various saints brought about paintings and sculptures which decoarted theses new investments in the parish church in Kościan. They were supplemented by inscriptions which immortalized the naves and the professions of the towns-people-the founders.

In the last one hundred years and recently further completions of the furnishings were added however they have not chnaged the chaarcter of the interior — shaped in gothic with some elements of gothic furnishings which were enriched in the XVIIth and the XVIIIth centuries.

## Zusammenfassung

Die Pfarrkirche zu Kościan ist in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts erbaut worden. Dieser älteste Bau ist jedoch nicht erhalten geblieben. Der heutige Chor sowie der dreischiffige Körper sind im XIV. Jahrhundert entstanden. In den Jahren 1504-1505 wurde der Ostteil der Kirche ausgebaut und das Innere mit einem dekorativen Rippenwerk ausgeschmückt. Erhalten geblieben sind viele Elemente der Ausstattung der Kirche, die nach dem Brand im Jahre 1503 errichtet wurde. Der ursprüngliche Hochaltar war ein, etwa 6 Meter hohes, Triptychon mit einem Marienstandbild in der Mittelparite. Darüber hinaus sind auch Fragmente spätgotischer Seitenaltäre erhalten geblieben, die den heiligen Valentin und die heilige Anna darstellen, sowie das Triptychon mit der Ausgiesung des Heiligen über die Jünger Jesu. Diese Werke der spätgotischen plastischen Kunst sind höchstwahrscheinlich in Poznań entstanden, das Triptychon mit der Ausgiesung des Heiligen Geistes dagegen, in Głogów. Sie zeugen von dem Ehrgeiz ihrer Stifter — der Bürger von Kościan. In Gnesen sind sie die umfangreichste Ansammlung spätgotischer plastischer Kunst, die an dem Ort geblieben ist, für den sie gefertigt worden war.

In der Pfarrkirche zu Kościan haben die Familien Opałński und Orzełski ihre Grabdenkmäler errichten lassen. In Kraków, in der Werkstatt von Santi Gucci gefertigt, sind sie von einem Reichtum, einer fantastischen Ornamentik, sowie einer — in unserer Region — originellen Gestaltung der Figuren gegennzeichnet. Die Werke der Steinmetzkunst haben die Wohlhabenheit der Großen dieser Welt festgehalten. Besonders wertvoll ist auch das einzige in Gnesen Kindergrabmal, der in den Jahren 1640 und 1644 verstorbenen Anna und Sophie.

Im Jahre 1620 ist der heutige Hochaltar entstanden. Er gehört in die Reihe, der in Gnesen sehr zahlreichen Schnitzwerke, die ab Anfang des XVI. Jahrhunderts geschaffen worden sind. Das hervorgehobene Marienmotiv, die Schutzheiligen der lokalen Kirche Adalbert und Stanisław in einen Triumphbogen mit üppiger Goldornamentik eingefasst, sollten von der Größe des Katholizismus zeugen. Ihren Formen nach, sind sie Triumphbögen ähnlich, die man anlässlich feierlicher Einzüge von Siegern, Königen



usw. errichtet hatte. Der Hochaltar der Pfarrkirche zu Kościan gehört zu den frühen, monumentalen Beispielen derartiger Ausführungen in Gropolen.

In den dreißiger Jahren des XVIII Jahrhunderts wurde die neue Kanzel mit dem Bogenbalken zu einem dekorativen Ganzen verbunden. Ähnlich wie im Hochaltar, wurden in diese neue Komposition spätgotische Plastiken eingeordnet. Zur gleichen Zeit wurden auch zahlreiche Seitenaltäre errichtet. Der Kult verschiedener Heiligen zeitigte Gemälde und Plastiken, die die neuen Investitionen in der Pfarrkirche zu Kościan verzierten. Manchmal wurden sie mit Inschriften versehen, die die Namen und Berufe der Bürger — Stifter verewigten.

Im letzten Jahrhundert und der neuesten Gegenwart wurde weitere Vervollständigung der Innenaussattung vorgenommen. Der Charakter des Innenraumes — in der Gotik gestaltet, ausgestattet mit gotischen Elementen, im XVII und XVII. Jahrhundert wesentlich bereichert — blieb jedoch unverändert.





