

Materiały

POLIPTYK SULECHOWSKI Z ROKU 1499

I. HISTORIA OLTARZA

W kościele parafialnym w Babimoście położonym na pograniczu Wielkopolski znajduje się poliptyk, który jest tematem niniejszej pracy. Pierwotnie był on umieszczony w kościele farnym w Sulechowie. Droga zapisu zmarłego tamże w 1866 r. proboszcza Henkego poliptyk przeszedł na własność kościoła w Babimocie¹⁾. Ołtarz ten powstał w roku 1499 jako fundacja proboszcza sulechowskiego Gabriela Rittera. W tym okresie Sulechów leżał w granicach diecezji wrocławskiej, a politycznie zależny był od elektora brandenburskiego, który uzyskał miasto w r. 1482 od książąt glogowskich (Piastów).

Skrzydła poliptyku, przedstawiające cykl pasyjny, aż do r. 1929 rozmieszczone były na filarach kościoła, spełniając rolę obrazów Drogi Krzyżowej. W owym roku wmontowano luźno wiszące skrzydła w ołtarz, który umieszczony został w południowej nawie kościoła, gdzie do dzisiaj się znajduje.²⁾

Zabytek ten nie został dotąd omówiony w literaturze fachowej. Pierwszą wiadomość o nim podał J. Kohte w swojej Inwentaryzacji³⁾. Posiadała ona tylko charakter informacyjny, zawierając ponadto nieścisłości, które wykażą przy omawianiu zabytku.

W roku 1913 z polecenia Akademii Umiejętności w Krakowie odbył podróż do Babimostu prof. dr Władysław Podlacha. Opracowanie tego ołtarza miało się ukazać w „Historii Malarstwa Polskiego“. Ogłoszeniu pracy stanęła na przeszkodzie wojna światowa; pozostaje ona do dziś w rękopisie⁴⁾.

Bronisch w książce o kościele farnym w Sulechowie, która wyszła w r. 1932, zamieszcza zdjęcia całego ołtarza. Praca ta nie przyczyniła się jednak do popularyzacji zabytku, posiadając ze względu na miejsce wydania znaczenie tylko regionalne. Poza przytoczeniem w niej inskrypcji z ołtarza autor nie poświęcił mu bliższej uwagi⁵⁾.

II. OPIS OLTARZA

Ołtarz przetrwał w stanie fragmentarycznym. Brakuje predelli, zwieńczenia, szafy środkowej i rzeźb, umieszczonych na skrzydłach wewnętrznych.

Obecnie więc składa się on z 12 kwater malowanych, o wymiarze 80 × 107 cm. Treścią przedstawień jest Męka Pańska, obejmująca sceny pasyjne od modlitwy

¹⁾ J. Kohte: Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen. Berlin 1895, t. III, str. 129.

²⁾ Dane te zaczerpnąłem z sprawozdań dotyczących się poliptyku a znajdujących się u proboszcza kościoła w Babimocie ks. prał. dra Meissnera, któremu dziękuję za umożliwienie mi zapoznania się z treścią tych dokumentów.

³⁾ J. Kohte, op. cit., str. 129.

⁴⁾ Wiadomość otrzymana od p. prof. dra Wł. Podlacha.

⁵⁾ G. Bronisch — K. Mischke: Die Stadtpfarrkirche in Züllichau. Züllichau 1932, str. 6, 27, i fot. 26, 27 i 28.

Autorzy ci pozostawiają również nierozwiązaną sprawę liter G. R., umieszczonych na scenie „Ecce Homo“.

W. Kohler: Ostmärkische Fahrten. Berlin 1928, str. 43. Umieszczona jest w tej książce fotografia obrazu „Ecce Homo“. Ołtarzowi poświęcone jest jedno zdanie, informujące, że skrzydła ołtarza wiszą na filarach kościoła w Babimocie.

Chrystusa na Górze Oliwnej aż do złożenia Ciała w grobie, ponadto Zmartwychwstanie i Wniebowstąpienie. Schemat rozmieszczenia tych scen ilustrują niżej podane zestawienia.

Ołtarz otwarty — szafa środkowa zamknięta

Modlitwa Chrystusa na Górze Oliwnej. 1.	Pojmanie Chrystusa. 2.	Chrystus przed Piłatem. 3.	Biczowanie. 4.
Koronowanie cierniem 5. I.	Ecce Homo 6. II.	Upadek Chrystusa pod Krzyżem 7. III.	Ukrzyżowanie 8. IV.

Ołtarz zamknięty — skrzydła zewnętrzne

Zdjęcie z Krzyża 9.	Złożenie do grobu 10.
Zmartwych- wstanie 11. Ia)	Wniebowstą- pienie 12. IVa)

Ołtarz z szafą środkową otwartą — skrzydła wewnętrzne

IIa)		IIIa)
Fragmenty zaginione		

Na odwrociu skrzydeł II i III, (tzn. II a) i III a), znajdują się ślady umieszczenia na każdym z nich po 8 figur rzeźbionych w dwóch rzędach na złotym tle. Wysokość ich wynosiła ok. 75 cm, co można wnioskować na podstawie czytelnego jeszcze zarysu utworzonego otaczającą je pozłotą. Szafa środkowa posiadała wymiar 104 × 215 cm. Trudno nam dzisiaj zrekonstruować treść, jaką przedstawiały zaginione rzeźby.

Przed wmontowaniem luźnych skrzydeł w ołtarz poddał je zabiegom konserwatorskim Artur Fahlberg w latach od 1927 do 1930⁶⁾. Polegały one na zakitowaniu i zapunktowaniu miejsc, w których odpadła farba, na usunięciu starego werniksu i ponownym przewerniksowaniu obrazów. Najbardziej zniszczone były kwatery nr 8, 10, 11 i 12. Fahlberg nie dokonał jednak rekonstrukcji obrazu 11, tylko brakujące części farby pokrył gruntem kredowym, utrzymując go w szarym, neutralnym tonie.

Obecny stan zabytku wymaga natychmiastowych zabiegów konserwatorskich. Należy zabezpieczyć zwłaszcza obraz Ukrzyżowania, którego farba odpada odpryskami o dużej powierzchni.

Malowidła zostały wykonane temperą na gruncie kredowym. Laserunki olejne uległy dużemu starciu. Postacie mają kontury zakreślone wyraźnym ostrym pociągnięciem pędzla.

Koloryt Pasji polega na kontrastach barwnych odcieni czerwieni (cynober, karmin i kraplak) i zieleni (zieleni soczysta i szmaragdowa). Występują również akcenty żółci neapolitańskiej, ugru i sjeny palonej. Złote tło występuje we wszystkich obrazach prócz skrzydeł (I a i IV a). Na skrzydłach (I, II, III, IV) ornament tła składa się z siedzącego orła, stylizowanych liści i kwiatów. Tło skrzydeł pozostałych (II a) i (III a) operuje motywami tkaninowymi.

Złote tło wypełnia górny brzeg obrazów, stosowane jest także w przezroczach okiennych, choć w jednym z nich widzimy wycinek pejzażu. Zjawisko to nie jest odosobnione w tym okresie. Złote tło gra już rolę „tłumika“ w stosunku do realnego sztafażu dolnej strefy⁷⁾. Traktowanie szat odznacza się silnym gotyckim tradycjonalizmem w oddaniu draperii o suchym, blaszanym wykroju.

Na zewnętrznych, zamkniętych skrzydłach ołtarza (I a i IV a) pomiędzy kwaterami w kierunku poziomym biegnie inskrypcja, której brzmienie po rozwiązaniu skrótów podaje niżej:

„Anno M^oCCCC⁹⁹ Dominica secunda adventus Domini consumatum est hoc opus sub venerabili patre et domine Gabriele Ritter tunc temporis plebano in Czolchau“.

Bronisch w monografii swej nie uzupełnił skrótu miejscowości, podając tylko: „Czqlch“. Końcówka „au“ widoczna jest spod późniejszego przemalowania brzegów skrzydeł⁸⁾. Na kwaterze ze sceną „Ecce Homo“ umieszczono na ścianie pałacu datę 1499. Obok niej znajduje się tarcza z herbem z berłem w środku, przedzielającym litery G. R.⁹⁾ Przemalowanie litery G. doprowadziło Kohte do mylnej interpretacji monogramu jako signum twórcy ołtarza C. R.⁹⁾ Litery te są

⁶⁾ Sprawozdania A. Fahlberga, vide przypis 2.

Prace przy konserwacji trwały tak długo z powodu braku na ten cel funduszy. W r. 1929 wypłacono konserwatorowi 300 RMk. W zestawieniu wpływów, składających się na tę sumę, istnieją dwie ciekawe pozycje świadczące o zrozumieniu, jakie wykazali miejscowi Polacy pracą nad ratowaniem Pasji. 50 RMk wpłaciło „Poln. Jünglingsverein“ i 30 RMk von „cech rybacki“.

⁷⁾ M. Walicki: *Malarstwo polskie XV w.*, Warszawa 1938, str. 36.

⁸⁾ G. Bronisch — K. Mischke, op. cit., str. 28.

⁹⁾ J. Kohte, op. cit., str. 129, inskrypcji tej nie zna.

⁹⁾ J. Kohte, op. cit., str. 129, określa tę tarczę jako „Meisterschild“.

A. Fahlberg w swym sprawozdaniu stwierdza również, że litera G. wskutek przemalowania uległa zniekształceniu.



Polptyk zachodni: Układ scen pasyjnych na skrzydłach zewnętrznych przy zamkniętym oltarzu.







przy otwartym oltarzu a przy zamkniętej szafie środkowej.
Przegląd Zachodni, nr 2, 1948





U góry: Dwie sceny pasyjne z ołtarza kościańskiego. U dołu: Dwie sceny pasyjne z ołtarza kaliskiego.



niewątpliwie monogramem fundatora ołtarza Gabriela Rittera. Umieszczenie nazwiska fundatora na poliptyku jest wykładnikiem procesu kształtowania się późnogotyckiego indywidualizmu.¹⁰⁾ Objaw ten, należący do rzadkości w malarstwie polskim, jest jednym z etapów pośrednich i zmierza do umieszczenia na dziele nazwiska artysty.

III. ANALIZA ZABYTKU

Dokładniejsze zapoznanie się z poszczególnymi obrazami, analiza stylistyczna i porównawcza doprowadza do wniosku, że cały poliptyk jest dziełem jednej ręki a nie produktem zespołowej pracy w warsztacie. Świadczy o tym zarówno konsekwentne przeprowadzenie założeń kompozycyjnych, kolorystycznych jak i formalnych, jednakowych w poszczególnych kwaterach.

Ikonografia Pasji sulechowskiej nie odbiega w ujęciu swym od schematów przyjętych ogólnie w późnym średniowieczu. Poszczególne sceny, a specjalnie Ukrzyżowanie przypominają przy uproszczeniu kompozycyjnym rozwiązania malarstwa północno-niemieckiego i niderlandzkiego¹¹⁾.

- a) Stosunek ołtarza sulechowskiego do Pasji kaliskiej i kościańskiej.

Przy poszukiwaniu analogii dla opracowywanego zabytku zwróciły moją uwagę dwa dzieła późnośredniowiecznego malarstwa polskiego o uderzających podobieństwach formalnych i stylistycznych. Są to mianowicie sceny pasyjne z roku 1500 na poliptyku kaliskim¹²⁾ oraz datowane na r 1507 skrzydła ołtarza Zesłania Ducha Św. w Kościanie¹³⁾. Prócz podobieństw ikonograficznych narzuconych przedstawieniem tej samej treści we wszystkich trzech zabytkach, widoczne są łączące je podobieństwa ujęcia plastycznego. Według dotychczasowego datowania zabytku kaliskiego chronologia trzech ołtarzy przedstawiałaby się następująco: Sulechów r. 1499, Kalisz r. 1500, Kościan r. 1507. W świetle chronologii tej ołtarz sulechowski jako najwcześniejszy odgrywałby rolę inspiracji i wzoru dla obu późniejszych zabytków. Datowanie ołtarza kaliskiego na lata ok. 1500 jedynie na podstawie analizy stylistycznej pozwala na odwrócenie kolejności powstania omawianych zabytków; o ile przypuścimy, że Pasja Kaliska powstała przed rokiem 1499, będziemy musieli uznać ją za pierwowzór dla ołtarza sulechowskiego oraz kościańskiego. Podobieństwa łączące Pasję kaliską i sule-

¹⁰⁾ M. Walicki, op. cit., str. 16.

¹¹⁾ W. Briele: Westfälische Malerei. Dortmund 1926, tabl. 45, 49, 53 oraz A. Brockmann: Die Spätzeit der Kölner Malerschule. Bonn 1924, t. 49, 69, 87.

M. Walicki: Poliptyk kaliski na tle problemu „Mistrza z Giessmannsdorf”. Przegląd Historii Sztuki, Kraków 1930-31, rocz. II, str. 91.

Na ikonograficzną kompozycję ołtarza sulechowskiego i kaliskiego oddziałł śląsko-saski tradycjonalizm ikonograficzny, który długo się utrzymywał dzięki grafice rozpowszechniającej schematy kompozycyjne scen pasyjnych. I tak szczególnie dla sceny „Ukrzyżowania” odnajdujemy duże analogie w ołtarzach w Gross Osten z r. 1494, w tryptyku w kościele św. Piotra i Pawła w Legnicy z końca XV w., w ołtarzu w Świdnicy z r. 1492 i w tryptyku „Ukrzyżowanie” w kościele św. Elżbiety we Wrocławiu z r. 1498.

¹²⁾ M. Walicki: j. w., str. 82.

Sceny pasyjne w Kaliszu posiadają następującą treść:

1. Pojmanie Chrystusa. 2. Biczowanie. 3. Koronowanie cierniem. 4. Ukrzyżowanie.

¹³⁾ J. Kohte, op. cit., str. 158.

A. Brosig: Ołtarze gotyckie. Poznań 1927, str. 21, 22.

M. Walicki: Późnogotycka plastyka w Kościanie. Biuletyn Historii Sztuki i Kultury. Warszawa 1934, rocz. III, nr 2, str. 103.

N. Pajzderski: Późnogotyckie tryptyki wielkopolskie. Sprawozdanie Polskiej Akad. Um. w r. 1931, t. XXXVI, nr 4.

G. Chmarzyński: Wielkopolska plastyka gotycka. Katalog wystawy. Poznań 1936, str. 31, ryc. 14.

Sceny pasyjne w Kościanie są następujące:

1. Biczowanie. 2. Koronowanie cierniem. 3. Upadek pod Krzyżem. 4. Ukrzyżowanie.

chowską sugerują poszukiwania twórcy ich w tym samym środowisku artystycznym.

b) Warsztat Mistrza z Gościszowic.

Pasja kaliska przypisana została mistrzowi ołtarza z Gościszowic¹⁴⁾. W oeuvre tego mistrza stanowi ona pozycję naczelną, nieznaną odkrywcy tego warsztatu E. Wiesemu. Wśród dorobku tego mistrza nie spotykamy dzieł innych, których treścią byłyby sceny pasyjne. Wartość ołtarza kaliskiego w stosunku do innych znanych prac tego mistrza upoważniła prof. Walickiego do określenia anonimowego artysty mianem „Mistrza Pasji kaliskiej”¹⁴⁾. Warsztat ten, działający w dwóch pierwszych dziesiątkach XVI stulecia, miał prawdopodobnie siedzibę w Żaganiu, leżącym, jak również Sulechów, przed r. 1482 na terenie księstwa glogowskiego. Sądząc z przypisanych mu około 15 pozycji odznaczał się oryginalną działalnością. Artystyczne związki łączyły go z Saksonią i Norymbergą. Decydujące znaczenie na powstanie jego stylu miał najprawdopodobniej Wrocław, w szczególności warsztat Mistrza z r. 1486¹⁵⁾.

IV. ANALIZA PORÓWNAWCZA OLTARZA SULECHOWSKIEGO, KALISKIEGO I KOŚCIANSKIEGO

Przystępuję do bliższego omówienia podobieństw łączących ołtarz sulechowski z kaliskim, aby ustalić stosunek twórcy ołtarza kaliskiego do sulechowskiego. Zestawienie najbardziej charakterystycznych obrazów dostarczy nam materiału do wyjaśnienia postawionego zagadnienia.

W sulechowskim „Koronowaniu cierniem” i „Biczowaniu” brak po jednej postaci, które w Kaliszu spełniają ważną rolę kompozycyjną. Przez uproszczenie to obrazy sulechowskie stają się w budowie grup mniej zwarte¹⁶⁾. Poprzestając na dwóch tych obrazach możemy zaobserwować różne sposoby przedstawiania ruchu. W obrazach kaliskich jesteśmy świadkami akcji oddanej w sposób przekonywający. Oprawcy biczujący zadają ciosy w tanecznym, szybkim nawet ruchu, obiegając Chrystusa¹⁷⁾. Tej samej treści obraz sulechowski przedstawia moment pewnej stagnacji, której zaprzeczeniem są podniesione ręce i wysunięte nogi kroczących postaci. Ruch tutaj jest tylko pozorny. Uwidocznia się wyraźnie nieumiejętność malarza plastycznego jego wyrażenia.

W obrazie „Koronowanie cierniem” w Kaliszu¹⁷⁾ odczuwamy pewną zawartą w nim dynamikę. Występującą tu większą ilość osób, zamknięcie ich w geometrycznej bryle potęguje tę impresję. Ruch przedstawiony jest w punkcie kulminacyjnym.

W zabytku sulechowskim w tej samej scenie akcja toczy się powoli, jakby za chwilę miała się skończyć.

¹⁴⁾ M. Walicki: Polityk kaliski na tle problemu „Mistrza z Giessmannsdorfu”, str. 88 i 94. Giessmannsdorf położony jest na terenie Dolnego Śląska, na obszarze przyłączonym do Polski. Obecna jego nazwa brzmi Gościszowice, pow. szprotawski. Zastępuje używaną dotychczas niemiecką nazwę tej miejscowości polską obecnie obowiązującą.

¹⁵⁾ H. Braune — E. Wiese: Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Lipsk 1929, str. 66 i 67.

E. Kloss: Schlesische Kunst des Mittelalters auf der Ausstellung Breslau 1926. Cicerone 1926, nr 18 str. 600.

Wpłynąć na ukształtowanie się stylu Mistrza z Gościszowic obok szkoły norymberskiej mogło również późnogotyckie malarstwo Krakowa (Pasja z dominikańskiego polityku, sceny pasyjne z kościoła św. Katarzyny) i Pomorza („Biczowanie” z kościoła św. Jana w Toruniu).

¹⁶⁾ W obrazie sulechowskim „Koronowanie cierniem” brakuje postaci siepacza, który w obrazie kaliskim uderza pałąk w głowę Chrystusa. Zamyka ona grupę osób w bryle geometryczną (pentagram). Obraz sulechowski w kompozycji swej przez brak tej postaci, która stanowiła pewien akcent pionowy, rozbudowany jest poziomo.

¹⁷⁾ M. Walicki: j. w., tabl. XIII, fig. 1 i 2, tabl. XIV, fig. 1 i 2.

Podkreślenie różnic tych przy stwierdzonej zależności scen od siebie doprowadza do wniosku, że Mistrz ołtarza sulechowskiego, zamierzając osiągnąć te same efekty, jakie posiada Pasja kaliska, celu swego nie dopiął, wykazując tym samym pewne niedociągnięcia formalne.

Interesujące jest zestawienie obrazów „Pojmanie Chrystusa” w obu dziełach. W kaliskim przedstawiony jest moment poprzedzający pojmanie. Ze spokojem Chrystusa kontrastuje grupa przerażonych siepaczy, którzy kładą się na ziemię jak gdyby w stanie somnambulicznym. W scenie tej w sposób wyjątkowy na ówczesne czasy spotęgowana jest ekspresja dramatu. Podobnego ujęcia nie umiał wyrazić mistrz sulechowskiego ołtarza, poprzestając na szablonowym potraktowaniu tej sceny. Daleki jest od wyrażenia skomplikowanych stanów psychicznych.

Sceny „Ukrzyżowania” w obu zabytkach, mało różniące się schematem ikonograficznym, są jednak malarsko rozmaicie traktowane. W Sulechowie wszystkie postacie wysuwają się na plan pierwszy, są płaskie, silnie związane ze sobą. Odczuwamy tutaj trudność rozmieszczenia ich w przestrzeni. W Kaliszu mimo zwartej kompozycji każda postać odgraniczona jest od innej; artysta zaznacza wyraźnie nim; wieloplanowość w obrazie.

W Kaliszu wszystkie osoby biorą żywy udział w scenach dramatu, natomiast w ołtarzu sulechowskim św. Jan, św. Maria Magdalena wydają się niekiedy obojętne wobec rozgrywanej się akcji.

Twórcy obu ołtarzy posługują się odmiennymi sposobami wiązania osób akcji w kompozycję obrazu. I tak w Kaliszu nic wiążącą tworzą stany psychiczne, ich uczucia; w Sulechowie użyto w tym celu środków prostszych, jak np. ruch.

Dużym podobieństwami odznaczają się w obu ołtarzach zarówno motywy architektoniczne jak i pejzaż, który w poliptyku sulechowskim ma samodzielny motyw malarski. Takie samo ujęcie pejzażu i architektury, występujące w dziełach mistrza z Gościszowic, łączy omawiane zabytki ściślej z produkcją tego warsztatu¹⁸⁾.

Znamienne jest występowanie w obu dziełach małych postaci drugoplanowych: we wnętrzach architektonicznych, na ulicach miast, na tle pejzażu. Są one malowane szkicowo, małą ilością farby, tak że wyraźnie znać ślad pędzla. Znajdziemy je również w ołtarzu z Gościszowic w scenie „Spalenia uczonych przed Maksencjuszem”¹⁹⁾. Rolę ożywienia sztafazu spełniają w tych dziełach znakomicie. Można z pewną ostrożnością twierdzić, nie siląc się na całkowite wyjaśnienie tego zjawiska, że odzwierciedlają się w nich reminiscencje iluminacji rękopisów.

Fakt zależności obydwu ołtarzy potwierdza również występowanie w jednym jak i w drugim tych samych typów postaci²⁰⁾. Charakteryzują je specyficzne rysy twarzy odznaczające się wypukłymi wargami, wystającym podbródkiem, długimi, wąskimi nosami i mocno podkreślonymi powiekami. Podobne są twarze postaci występujących na dziełach mistrza z Gościszowic. Zjawisko to wiąże jeszcze raz omawiany zabytek z wyrazem formalnym warsztatu z Gościszowic.

¹⁸⁾ H. Braune — E. Wiese, op. cit., str. 67 i 68.

Ujęcie pejzażu (kuliste drzewa, bloki skalne) i architektury (ukształtowanie wnętrza, układ filisów posadzki, wykusze, okna), podobne jak w omawianych zabytkach, występuje również w ołtarzu z Witkowiec pow. szprotawski, z r. 1505 i z Konina pow. zagański, z r. 1507.

W sulechowskim zabytku nie mamy jednak studiów pojedynczych roślin, tak częstych w dziele kaliskim.

¹⁹⁾ H. Braune — E. Wiese, op. cit., tabl. 136.

²⁰⁾ Maksencjusz z ołtarza z Gościszowic powtórzony jest w dziele kaliskim i sulechowskim jako setnik. W dziełach Mistrza z Gościszowic zauważamy w ogóle posługiwanie się małą ilością modeli powtarzających się w nich.

Należałoby tutaj poruszyć jeszcze kwestię analogii kolorystycznych. Omówionej już palety barwnej zabytku sulechowskiego, operującej kontrastami odcieni czerwieni i zieleni, odpowiada w dziele kaliskim dwudział kolorystyczny gamy czerwono-żółtej i zielono-lilowej.

Wykazane w obu dziełach różnice w traktowaniu ruchu, wyrażaniu stanu psychicznego, kompozycji oraz podobieństwa, jak wspólna paleta barwna, pojęcie formy²¹⁾, architektura, pejzaż, typy fizyczne postaci, w końcu zbliżony dukt liniowy pozwalają nam określić wzajemny stosunek twórców obu dzieł. Podkreślone różnice są wynikiem słabszego poziomu artystycznego ołtarza sulechowskiego, którego twórca nie dorównał mistrzowi Pasji kaliskiej. Wykazane zaś zbieżności pozwalają wysunąć twierdzenie, że był to malarz kulturą artystyczną zbliżony do twórcy ołtarza kaliskiego i działający w jego plastycznym zasięgu, że był to jeden z jego najbliższych uczniów.

Stwierdzamy więc zależność formalną i stylistyczną Pasji sulechowskiej od kaliskiej: jest ona jej małą indywidualną parafrazą. Wobec tego przesunąć musimy czas powstania Pasji kaliskiej przed r. 1499. Twórca ołtarza sulechowskiego zapewne był obecny przy pracy swego mistrza nad Pasją kaliską. Jako mniej wybitna indywidualność artystyczna nie umiał się wyzwolić z koncepcji swego mistrza, interpretując je bez zrozumienia tkwiących w nich wartości formalnych i plastycznych. Zaznaczone na początku okoliczności polityczne Sulechowa nie zaprzeczają możliwości importu tego dzieła ze Śląska, i to w roku jego powstania.

Pozostaje mi jeszcze omówić zagadnienie ołtarza kościańskiego w stosunku do omówionych zabytków. Powstanie jego tłumaczone było dotychczas relacjami Śląska z Wielkopolską na początku XVI w.²²⁾ Wykazano już, że sceny te są repliką Pasji kaliskiej, i to repliką słabą, która świadczy o jałowości; wyobraźni niezdolnej do przekroczenia konwencjonalnego szkieletu kompozycji, dając świadectwo rzemieślniczego stosunku do sztuki²³⁾. Nie uwzględniono dotąd stosunku ołtarza kościańskiego do sulechowskiego. Zestawienie obrazu kościańskiego „Niesienie krzyża” z podobnej treści obrazem sulechowskim pozwala stwierdzić, że jest on również jego kopią. Wynika z tego, że twórca Pasji kościańskiej znał ten obraz, tym bardziej, że w kaliskim scena ta nie występuje, a wśród znanych nam innych dzieł późnośredniowiecznego malarstwa polskiego bliższych analogii nie znajdujemy. Przypuszczać należy, że z ołtarzem sulechowskim zetknąć się mógł malarz kościański na miejscu jego powstania. Świadczy to o kontakcie malarza kościańskiego z warsztatem mistrza z Gościszowic. Niepokojąco więc wygląda hipoteza o powstaniu tego dzieła w Polsce pod wpływem kaliskiego ołtarza już po przywiezieniu go do Kalisza.²⁴⁾ Niski jednak jego poziom przeczy możliwości wykonania go w pracowni mistrza śląskiego.

Zespół tych trzech Pasji stanowi ważną grupę zabytków. Pasja sulechowska, największa z nich, rzuca nowe światło na wpływ, jaki wywierał mistrz Pasji kaliskiej na twórczość tych czasów.

²¹⁾ W. Friedländer: *Die Altniederländische Malerei*, 1926, IV, 99. Wpływy malarstwa niderlandzkiego widoczne zwłaszcza w deformacji oblicza Chrystusa, znajdujemy również w dziele kaliskim (Dirk Bouts). Kolorystyczne potraktowanie pejzażu niebiesko-zielonawego dużo mówi o zależności od malarstwa flamandzkiego.

²²⁾ M. Waliński: *Późnogotycka plastyka w Kościanie*. *Biul. Historii Sztuki i Kultury*, Warszawa 1934, rocz. III, nr 2, str. 105.

²⁴⁾ A. Brosig, o. c., i N. Pajzderski, o. c., byli odmiennego zdania, wiążąc wymieniony ołtarz z produkcją warsztatu Mistrza z Gościszowic.

V. WNIOSKI

Poliptyk sulechowski z 1499 r., znajdujący się obecnie w Babimoście, powstał w orbicie Mistrza Pasji kaliskiej i jest jego transpozycją w pewnym sensie nawet niewolniczą. Z tego powodu musimy określić czas powstania Pasji kaliskiej na lata przed 1499 r., a tym samym również czas działalności warsztatu tego mistrza przesunąć przed ten sam rok. Twórca poliptyku jest jednym z najbliższych uczniów mistrza Pasji kaliskiej. Jednakże fakt skopiowania w scenach pasyjnych ołtarza kościańskiego z 1507 obrazu „Upadku pod krzyżem“ z Sulechowa, stwierdzona zaś również zależność scen tego ołtarza od Kalisza, nasuwa przypuszczenie, że autor ich widział te ołtarze, najprawdopodobniej na miejscu ich powstania.

Stanisław Wiliński

POLACY A WALKA BISMARCKA Z SOCJALIZMEM

Bismarck przejął rządy w Prusiech w momencie ostrego kryzysu wewnętrznego. Społeczeństwo wielokrotnie wyrażało swe votum nieufności dla polityki królewskiej. Król Wilhelm, wyczerpawszy wszystkie inne środki, zdecydował się powołać do rządów Bismarcka, gotowego sprawować rządy nawet wbrew woli całego społeczeństwa. W pierwszym okresie Bismarck próbował drogi układów politycznych i odbywał konferencje z przedstawicielami wszystkich ugrupowań politycznych. Nie zapominał nawet o małej grupie robotniczej, z której przywódcą, Ferdynandem Lassallem, rozmawiał w zimie 1863—64 r. Od tego momentu nieprzerwanie interesował się problemem robotniczym, co zresztą przejawiało się przeważnie w postaci nadzoru policyjnego i prób dywersji w organizacjach robotniczych. W tym okresie Prusy, jak i całe Niemcy, przeżywały „rewolucję przemysłową“. W wyniku przemian gospodarczych zmieniła się struktura społeczna. Nowy czynnik: klasa robotnicza, o swoich interesach ekonomicznych i politycznych nabierała mocy. Zwłaszcza „powódź miliardów“ po pokonaniu Francji przyspieszyła proces industrializacji. Stwierdziwszy własną siłę li-

protektorów — liberałów i tworzą samodzielne partie robotnicze.

Dokonawszy zjednoczenia Niemiec i pragnąc zniszczyć wszystkie siły, mogące zagrozić trwałości cesarstwa, Bismarck znowu powrócił do problemu robotniczego, ale tym razem nie dla obserwacji czy drobnej interwencji, lecz dla generalnego obrachunku, tzn. usunięcia kosmopolitycznych i rewolucyjnych tendencji oraz dla włączenia rzesz robotniczych w karne szeregi obywateli cesarstwa niemieckiego. Między r. 1863 a 1878 ruch polityczny robotników niemieckich przeszedł ogromną ewolucję: z małej, kilkutyśięcnej garstki urósł do silnej partii politycznej. Wobec tego, że próby zastraszenia naciskiem policyjnym (era Tessendorfa) nie dały pożądanego wyniku, Bismarck poprzez umiejętne wyzyskanie dokonanych w 1878 zamachów na Wilhelma I zmusza Reichstag do uchwalenia prawa wyjątkowego. Ustawa antysocjalistyczna z 21 października 1878 roku zawieszala prawa zagwarantowane konstytucją w stosunku do obywateli wyznających i propagujących zasady socjalistyczne. Zakazywała ona: rozpowszechniania zasad socjalistycznych, zrzeszania się socjalistów, grożąc dotkliwymi represjami od pozbawienia wolności do wysiedlenia z okręgu zamieszkania.