

IWONA BARAŃSKA  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
Wydział Pedagogiczno-Artystyczny w Kaliszu

ZESZYTY  
KALISKIEGO TOWARZYSTWA  
PRZYJACIÓŁ NAUK NR 17  
W KRĘGU KALISKICH BADAŃ NAD  
SZTUKĄ I KULTURĄ ARTYSTYCZNĄ 2  
KALISZ 2017  
ISSN 1426-6547

## ODKRYCIE PRZEZ WŁADYSŁAWA ŁUSZCZKIEWICZA POLIPTYKU KALISKIEGO I JEGO RECEPCJA W ŚRODOWISKU MIEJSCOWYM W LATACH 80. I 90. XIX WIEKU

Poliptyk kaliski jest jednym z najwybitniejszych w Kaliszu dzieł średniowiecznego malarstwa, jedynym w mieście przykładem ołtarza gotyckiego, cieszącym się ogólnopolską sławą. Uznawany jest za dzieło anonimowego warsztatu śląskiego Mistrza Poliptyku z Gościszowic i jako taki był przedmiotem wielu badań i wielokrotnych opracowań<sup>1</sup>. Mimo wieloletnich badań do dziś pozostało wiele wątpliwości, co do czasu powstania – określanego na lata 1496 (E. Marxen-Wolska), przed 1499 (S. Wiliński), 1500, 1507 (M. Walicki), 1510 (Z. Świechowski, T. Mroczko, J. Kostowski)<sup>2</sup>. Jeszcze więcej wątpliwości budził pierwotny wygląd ołtarza i jego hipotetyczne rekonstrukcje – zwłaszcza nie zachowanej części środkowej (umieszczano tu scenę Sacra Conversazione – Mroczko -do czego skłaniał się również Kostowski<sup>3</sup>, Zaśnięcia Marii – E. Marxen-Wolska). Różnorodne interpretacje pojawiły się także jeśli chodzi o układ skrzydeł ołtarza, na których hipotetycznie umieszczano również grupy rzeźb i kwestionowano obecne rozmieszczenie tablic (tu zwłaszcza koncepcje T. Mroczko i A. Ziomeckiej)<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Przegląd stanowisk badawczych w: *Polskie malarstwo gotyckie*, t. 2, *Katalog*, red. A. Labuda (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2004), 183–184. Pierwszym prawdziwym monografistą był Michał Walicki, „Poliptyk kaliski na tle problemu Mistrza z Giessmandorff”, *Przegląd Historii Sztuki* II (1932): 81-97, polemiczne koncepcje przedstawili min. Zygmunt Świechowski, „Malowidła ołtarzy kaliskiego, kościańskiego i sulechowskiego na tle problemu Mistrza z Gościszowic”, *Biuletyn Historii Sztuki* (3-4) 1949; Teresa Mroczko, „Poliptyk kaliski a rzeźby ze Stawiszyna”, *Biuletyn Historii Sztuki* 1 (1962): 58-72; Ewa Marxen – Wolska, „Mistrz poliptyku kaliskiego”, *Teka Komisji Historii Sztuki* 6 (1976):163-276; na gruncie kaliskim pracę monograficzną poświęciła ołtarzowi Judyta Anna Dymkowska, „Malowane skrzydła ołtarza gotyckiego w kościele kolegiackim w Kaliszu”, *Rocznik Kaliski* X (1977): 81-110; na ten temat wypowiedział się także Jakub Kostowski, „Poliptyk kaliski”, w: *Kolegiata Kaliska*, red. Gerard Kucharski (Kalisz: Sanktuarium Św. Józefa, 2003), 195-232.

<sup>2</sup> *Polskie malarstwo*, 184.

<sup>3</sup> Kostowski, „Poliptyk”, 203.

<sup>4</sup> *Polskie malarstwo*, 184.

Równie dyskusyjne są okoliczności pojawienia się tego dzieła w Kaliszu. Co do miejsca jego pierwotnego przeznaczenia, to współcześnie dominuje pogląd, że była to kolegiata kaliska – ze względu na niewątpliwie maryjne wezwanie ołtarza i samego kościoła. Jednak Kostowski przedstawił interesująco brzmiącą sugestię, że być może przeznaczono je dla kościoła Św. Mikołaja pozostającego wówczas pod opieką kanoników laterańskich<sup>5</sup>.

Jedynym pewnikiem, na który zgadzają się wszyscy badacze, jest pochodzenie ołtarza ze śląskiej szkoły, oraz uznanie go za najwybitniejsze dzieło warsztatu Mistrza Polipytyku z Gościszowic. Odnośnie chronologii, zgodność panuje w jednym – w 1892 roku ołtarz przeniesiono z kościoła na Zawodziu do kaliskiej kolegiaty.

Nikt z badaczy nie zainteresował się dotąd, w jaki sposób i przez kogo polipytyk został odkryty w kościele na Zawodziu. Jak doszło do jego translokacji, jak i kiedy zaistniał po raz pierwszy w świadomości społecznej jako dzieło sztuki wyjątkowej rangi, jak był postrzegany przez środowisko kaliskiej inteligencji i jak odbywała się jego recepcja.

Dopiero pod koniec lat 80. XIX stulecia uświadomiono sobie szczególne znaczenie tego dzieła sztuki i rozpoczęto jego naukowe badanie. Postawiono również pierwsze naukowe hipotezy dotyczące polipytyku. Efektem tego zainteresowania było właśnie przeniesienie ołtarza. Przyglądając się dziejom tej recepcji mamy sposobność poznania nie tylko troski o spuściznę zabytkową naszych przodków – co wynikało z rosnącej świadomości historycznej lokalnej społeczności, problemów ówczesnej konserwacji, ale i możliwość obserwacji, jak rodziły się naukowe badania na gruncie polskiej, zarówno profesjonalnej jak i amatorskiej historii sztuki.

Podstawowym źródłem informacji w tej kwestii pozostaje dla nas lokalna prasa kaliska, na łamach której pojawiają się wszystkie wzmianki i większe artykuły dotyczące ołtarza.

Pierwszą poważniejszą informację o polipytyku podał Alfons Parczewski (1849-1933) w 1886 roku<sup>6</sup>. Tekst ten został napisany w związku z wizytą w Kaliszu w sierpniu tego roku charakteryzującego się *inteligentnymi rysami twarzy i poważną postacią* profesora Władysława Łuszczkiewicza (1828-1900), który przybył tu specjalnie po to, aby obejrzeć kaliskie zabytki, realizując swoją misję *poznania i naukowego opisu zabytków sztuki*<sup>7</sup>. Parczewski przedstawił szerokie kompetencje profesora, pisząc o jego zasługach na polu rozwoju naukowej historii sztuki i konserwacji. Uważał go za prekursora, który dyletanckie uprawianie nauki o dziejach sztuki uczynił prawdziwie naukowym poznaniem, wiążąc historię sztuki polskiej z dziejami sztuki europejskiej. Ponieważ temat był mu bliski, więc z goryczą pisał o niedawnym jeszcze uprawianiu nauk historycznych, które ograniczało się do *zdawkowych ogólników*

<sup>5</sup> Kostowski, „Polipytyk”, 208.

<sup>6</sup> A.(Alfons) J.(Józef) Parczewski, „Wiadomości miejscowe i okoliczne. Profesor Łuszczkiewicz”, *Kaliszanin* 65 (1886): 2.

<sup>7</sup> Tamże.



Polipityk kaliski, widok ogólny,  
źródło: [https://wkaliszu.pl/8038052/08\\_Polipityk\\_kaliski.html](https://wkaliszu.pl/8038052/08_Polipityk_kaliski.html)



Polipityk kaliski, widok ogólny,  
źródło: [https://wkaliszu.pl/8038052/08\\_Polipityk\\_kaliski.html](https://wkaliszu.pl/8038052/08_Polipityk_kaliski.html)

*i komunalów...wykrzyknikach uniesienia dla tego wszystkiego, co stare, a gładkie stylowe frazesy zajmowały miejsce należne umiejętnej ocenie zabytku*<sup>8</sup>. Dzięki takim ludziom jak profesor to się zmieniło: *będąc fachowym znawcą historii i teorii sztuki wogóle, pierwszy u nas zastosował ściśle porównawczą metodę do badania zabytków sztuki i tą umiejętną pracą powiązał historię sztuki w kraju naszym z ogólną historią sztuk pięknych*<sup>9</sup>. Jak co roku, w okresie wakacji letnich Łuszczkiewicz zwiedzał zabytki sztuki w Polsce i dlatego zawitał do Kalisza. Tutaj zainteresował go właśnie kościół Św. Wojciecha, a zwłaszcza dwa znajdujące się tam „tryptyki”, z których jeden przedstawia historię życia Najświętszej Marii Panny, drugi zaś postacie świętych i biskupów. Pierwszy podług definicji profesora Łuszczkiewicza jest *utworem szląskiej lub krakowskiej szkoły z końca XV lub początku XVI stulecia, drugi jest nieco późniejszym miejscowym wyrobem*<sup>10</sup>. Z tych dwu, profesor wyżej cenił pierwszy, wyrażając opinię, że jest *wysokiego znaczenia w naszej sztuce kościelnej*. Zwrócił również uwagę na 8 rzeźb drewnianych posągów świętych, które uznał *Stanowczo jako pochodzące ze szkoły Wita Stwosza*<sup>11</sup>. Dalej Parczewski wyraził zdecydowanie pogląd, zapewne jego własny, że te dzieła sztuki pochodziły z kolegiaty NMP, a trafiły tutaj może w XVIII wieku podczas odbudowy kościoła przez księdza Kłossowskiego, albo może wcześniej, kiedy zgodnie z nakazami mody wymieniano stare ołtarze na styl *barocco*, bliższy ówczesnej estetyce. Formuluje również postulat przeniesienia zabytku do macierzystej świątyni. Dzięki temu Kalisz, który nie posiadał zbyt wielu zabytków wzbogaciłby się o ważny obiekt. Parczewski sformułował tutaj poglądy, które będą potem powtarzane i ustalą dyskurs na temat ołtarza, stając się podstawą wszystkich późniejszych rozważań. Istotny jest jeszcze jeden rys – ówcześni Kaliszanie nie mieli zbyt wysokiego mniemania o zabytkach sztuki znajdujących się w mieście, uważali, że jest ich mało, nie są zbyt wartościowe i raczej nie przyciągną tłumu turystów. I z tej perspektywy podchodzili do kwestii rozpoznania i ochrony zabytków, co mogło skutkować pewną indolencją w tym zakresie. Na koniec wyraźnie wskazał na istotną rolę Łuszczkiewicza w odkryciu ołtarza i uświadomienia sobie konieczności jego translokacji.

W 1887 roku temat polptyku podjął obszerniejszy od pierwszej wzmianki artykuł Adama Chodyńskiego (1832-1902) zamieszczony w *Kaliszaninie* – numery 36 i 37<sup>12</sup>. Ołtarz znajdował się wówczas jeszcze w małym filialnym kościółku Św. Wojciecha na podkaliskim Zawodziu, administrowanym przez księży kaliskiej Kolegiaty. Jak wspomniał Chodyński, pierwszym, który zainteresował się cennym

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> tekst artykułu A. Chodyńskiego „O starożytnych obrazach (Tryptykach) i rzeźbach w kościele Św. Wojciecha na Zawodziu” opublikowała w dosłownym brzmieniu *Gazeta Kaliska* patrz: „Tryptyk kaliski”, cz. I i II, *Gazeta Kaliska* 119 (1929): 2, 120 (1929): 3.



Kościół Św. Wojciecha na Zawodziu – miejsce przechowywania ołtarza do 1892 roku, Edward Stawecki, Album Kaliskie (Warszawa: nakładem wydawcy, 1858)

zabytkiem był ksiądz prałat Kobylński – duchowny zamieścił krótką notatkę w prasie. Chodyński wspominał również o Władysławie Łuszczkiewiczu, który w 1886 roku przeprowadził pierwsze badania obrazów i rzeźb.

Historyk kaliski przede wszystkim starannie i szczegółowo opisał kaliski ołtarz w jego ówczesnej kompozycji, takim jakim musiał go widzieć rok wcześniej Władysław Łuszczkiewicz. Wyglądał on wówczas zupełnie inaczej niż obecnie. Cztery skrzydła – *tafle* jak pisze Chodyński, tworzyły ołtarz główny w kościele Św. Wojciecha. Prezentowały one sceny z życia Marii – autor kolejno je nazywa: „Zwiastowanie”, „Nawiedzenie”, „Narodzenie Chrystusa”, „Adorację Trzech Magów”, „Ofiarowanie”, „12-letniego Chrystusa w świątyni pomiędzy doktorami”, „Ukazanie się Chrystusa Najświętszej Marii Pannie po Zmartwychwstaniu”, „Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny”<sup>13</sup>. Pomiedzy skrzydłami umieszczono obraz Matki Boskiej *współczesnej nam roboty*. Wszystkie sceny zostały przez niego pokrótce opisane, z położeniem nacisku przede wszystkim na wymienienie najważniejszych przedstawionych osób. Zwrócił również uwagę na technikę artystyczną i wymiary poszczególnych części – wszystkie obrazy były malowane,

<sup>13</sup> Chodyński, „O starożytnych obrazach”, cyt. za: *Gazeta Kaliska* 119 (1929): 2.

jak podaje, na drzewie obciągniętym cienkim płótnem na podkładzie kredowym lub gipsowym, farbami *zdaje się zaprawianymi woskiem*. Obrazy miały jednolite wymiary: 1 łokieć 23 cali wysokości (ok. 112,8 cm) i 1 łokieć 12 cali szerokości (ok. 86,4 cm). Dwa obrazy składały się na jedno skrzydło – *taflę*<sup>14</sup>. Ówczesny stan zachowania obrazów był bardzo dobry, kolorystyka charakteryzowała się żywością barw. Z lewej strony ołtarza, w prezbiterium znajdowały się dwa mniejsze skrzydła z wyobrażeniami 4 świętych biskupów: Marcina, Augustyna, Stanisława i niezidentyfikowanego. Także i one były malowane na drewnie obciągniętym płótnem, na identycznym podkładzie i takimi farbami jak poprzednio opisane. Podaje ich wymiary – 1 łokieć 10 cali wysokości (ok. 81,6 cm), 17 cali (ok. 40,8 cm) szerokości. Wydaje się, że tego rodzaju szczegółowe dane technologiczne i ikonograficzne nasz historyk zaczerpnął od Łuszczkiewicza, z którym z pewnością zetknął się osobiście podczas jego pobytu w mieście, jako wielki miłośnik i znawca dziejów Kalisza i jego zabytków.

Powołując się na *zdanie znawców i osób bliżej obznajmionych ze sztuką i jej historią*<sup>15</sup> Chodyński stwierdził, że jedno i drugie tablice tworzyły kiedyś zapewne jeden wielki ołtarz, którego *wnętrze*, czyli scena środkowa, zaginęło. Formułując tę opinię nie przywołuje bezpośrednio zdania Łuszczkiewicza, bo jak wiemy profesor nie łączył tych dwóch, tak odległych stylistycznie i formalnie dzieł. Widać w jego rozważaniach pewną niekonsekwencję, ponieważ obstając za tym, że całość tworzyła jeden wielki ołtarz, przytaczał jednocześnie opinię, że wizerunki biskupów *zdaniem znawców są płodem epoki nieco późniejszej*<sup>16</sup>. Ta niekonsekwencja wydaje się podyktowana jego nikłą wiedzą na temat historii sztuki. Podał także dosłownie opinię Łuszczkiewicza o datowaniu i proveniencji obrazów, tworzących cykl maryjny, pisząc, że są dziełami śląskiej lub krakowskiej szkoły z końca XV lub początków XVI wieku i *są wysokiego znaczenia w polskiej sztuce kościelnej*<sup>17</sup>. Tą opinię profesora potwierdzili również owi inni znawcy sztuki – niestety nie wspominający. Możemy tylko domyśleć się, że chodziło o rzeźbiarza warszawskiego Hipolita Marczewskiego (1853-1905), który również oglądał ołtarz. Wśród kaliszian był on przedmiotem zainteresowania rzeźbiarza Józefa Kowalskiego i Stanisława Janusiewicza (?-1904) – malarza i pozłotnika<sup>18</sup>.

Chodyński jako pierwszy podał informację, iż zwiedzając kościół dowiedział się od oprowadzającego go członka Dozoru Kościelnego, że po drugiej stronie tych obrazów znajdują się *równie stare malatury wyobrażające Mękę Pańską*. Niestety nie mógł ich wówczas obejrzeć i potwierdzić tej *udzielonej nam świeżo a wpierv*

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> Tamże.

<sup>18</sup> Tamże, przypis nr 4.

*nieznanej informacji*<sup>19</sup>. Zatem Łuszczkiewicz również nie mógł zbadać malowideł pasyjnych i swoją opinię o formie i stylu, oraz randze ołtarza wydał tylko na podstawie jakości cyklu maryjnego.

Oprócz malowanych tablic, zainteresowanie Łuszczkiewicza i innych wzbudziło 8 drewnianych rzeźb przedstawiających Apostołów. Chodyński nie pisze, gdzie się one znajdowały i czy miały wówczas jakikolwiek związek z aranżacją ołtarza. Co do ich proveniencji zdania były podzielone – Łuszczkiewicz przypuszczał, że są one związane z kręgiem Wita Stwosza. Natomiast Marczewski uważał je za dzieło szkoły norymberskiej, współczesne Stwoszowi i podobne do niego w technice wykonania zwłaszcza głów, choć mniej od stwoszowskich perfekcyjne w szczegółach<sup>20</sup>. Chodyński wspominał, że według miejscowych informacji figur było pierwotnie 12, ale 4 gdzieś zaginęły. W tym wypadku napotykamy na pewną nieścisłość, ponieważ w późniejszych tekstach pisze się wyraźnie o 9 zachowanych rzeźbach. Bliska odległość chronologiczna tych publikacji i brak doniesień o odnalezieniu dziewiętej figury wskazuje na to, że autor po prostu omyłkowo, za Parczewskim podał liczbę 8.

Dalej Chodyński snuł przypuszczenia, co do pojawienia się ołtarza w mieście i tu zapewne był już bardziej samodzielny w hipotezach, niż przy opisie ołtarza i jego układu kompozycyjnego, jako jeden z najlepszych kaliskich historyków na tym gruncie czuł się najlepiej. Przede wszystkim zastrzegł, że w archiwach kolegiaty kaliskiej brak jest materiałów na ten temat. Zwrócił uwagę na starożytność parafii Św. Wojciecha, której początki sięgają wprowadzenia chrześcijaństwa. Mimo że ówczesna świątynia pochodziła z XVIII wieku, to niewątpliwie przed nią było tam kilka starszych kościołów i *najpewniej więc owe zabytki znajdowały się w jednym z poprzednich kościołów*<sup>21</sup>. Nie licząc się z datowaniem Łuszczkiewicza domniemywał, iż, jeśli obrazy są starsze niż XV wiek, to mogły być tu przeniesione z kolegiaty Św. Pawła – XII-wiecznego grodowego kościoła na Zawodziu, lub z zamku kaliskiego (choć nie wiadomo, czy ma na myśli gród na Zawodziu czy zamek w nowym Kaliszu). Nie upierał się zresztą przy swoich teoriach, bo najważniejszym problemem według niego i innych osób oglądających ołtarz było zabranie go z tego miejsca, bardzo zagrożonego pożarem – sam kościół był drewniany, otoczony takimiż zabudowaniami krytymi strzechą, a znajdującymi się w bezpośredniej bliskości świątyni. Jako nowe miejsce umieszczenia cennego zabytku wskazał kościół kolegiacki, który administrował kościółkiem na Zawodziu, a sam proces eksportacji był w jego opinii bardzo prosty i nie wymagał większych starań. W każdym razie nie ulegało dla niego wątpliwości, że ołtarz od początku był przeznaczony dla kościoła na Zawodziu, lub przeniesiony tu został w odległej przeszłości, jeszcze w średniowieczu.

Nieco inaczej wygląd ówczesnej kompozycji ołtarza przekazał nam Stanisław

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> Chodyński, „O starożytnych obrazach”, cyt. za: *Gazeta Kaliska* 120 (1929): 3.

<sup>21</sup> Tamże.

Janusiewicz w artykule z 1890 roku<sup>22</sup>. Po dwa większe skrzydła zostały przybite do ściany kościoła. Pomiędzy nimi, nad mensą znajdował się obraz Matki Boskiej Śnieżnej, użyty, jak z tego wynika, jako predella. Ponad nią, w szafie mniejszego tryptyku znajdowała się rzeźba Św. Wojciecha. O tym elemencie kompozycji Chodyński w ogóle nie wspominał. Precyzyjniej Janusiewicz określił usytuowanie mniejszych skrzydeł, umieszczonych po obu stronach drzwi do zakrystii, a nad nimi od góry, w charakterze zwieńczenia umieszczono obraz Zwiastowania. Rzeźby apostołów natomiast były ustawione na belce w łuku tęczowym i nie miały związku z kompozycją ołtarza. Tak właśnie prezentował się ten ołtarz w 1887 roku, kiedy Janusiewicz zwiedzał kościół wraz ze swym znajomym, wspomnianym już rzeźbiarzem warszawskim Hipolitem Marczewskim. Marczewski zatrudniony przy licznych pracach rzeźbiarskich we wrocławskiej katedrze wykonywał tam, między innymi epitafium prałata Zenona Chodyńskiego – brata Adama<sup>23</sup>. Najprawdopodobniej odwiedził wówczas Kalisz, a może i został wysłany przez biskupa Bereśniewicza jako jeden z owych „znawców”, aby zbadał sprawę nowo odkrytego poliptyku.

Zainteresowanie Łuszczkiewicza i innych przyjeżdżających do miasta sprawiło, że i sami kaliszanie inaczej spojrzeli na to, do tej pory niedoceniane dzieło sztuki. W prasie lokalnej kolejno zaczęły się ukazywać, krótkie na ogół, wzmianki na temat cennego znaleziska. Jedna z pierwszych pochodziła z 1888 roku<sup>24</sup>. W *Kaliszaninie* anonimowy autor pisał z troską o bezpieczeństwie zabytku. Niepokój budziło zwłaszcza miejsce przechowywania go, w kościele praktycznie zamkniętym, na odludziu, bez żadnego zabezpieczenia czy nawet troskliwej opieki. Pisząc o potrzebie zabezpieczenia ołtarza autor, jak wszyscy następní, odwołał się do opinii Łuszczkiewicza, który potwierdził wysoką rangę artystyczną dzieła. Jak opisywał anonim, sceny boczne *tryptyku* – bo tak właśnie pisano o tym, de facto, poliptyku, przedstawiały Narodzenie i Mękę Chrystusa, środkową część wypełniała rzeźba Św. Wojciecha. Zatem informacja Chodyńskiego o scenach pasyjnych została już upowszechniona, choć sceny te były wówczas niemożliwe do obejrzenia. Prawidłowo kojarzono także kompozycyjny związek między szafą usytuowaną w środkowej części ołtarza, a mniejszymi skrzydłami wyobrażającymi biskupów. Te informacje potwierdzają zatem to, co pisał Chodyński i Janusiewicz na temat układu ołtarza i rozmieszczenia jego poszczególnych części. Wspomniano także o rzeźbach Apostołów, które *wg orzeczenia osób kompetentnych* miały być dziełem Wita Stwosza.

<sup>22</sup> Stanisław Janusiewicz, „Kilka jeszcze słów o tryptyku na Zawodziu”, cz. II, *Kaliszanin* 46 (1890): 2-3.

<sup>23</sup> Aleksandra Melbechowska – Luty, „Hipolit Marczewski”, w: *Słownik Artystów Polskich i Obcych w Polsce działających*, t. 5, red. Janusz Derwojed (Warszawa: Wydawnictwo Krag, 1993), 364 – 367.

<sup>24</sup> „Wiadomości miejscowe i okoliczne. Kościółek na Zawodziu”, *Kaliszanin* 65 (1888): 1.



Uświadomienie sobie wielkiej wartości historycznej i artystycznej tego ołtarza, potwierdzonej przez autorytet Łuszczkiewicza, zaowocowało także konkretnymi działaniami, wyrażającymi praktyczną troskę. Z inicjatywy księży kaliskiej kolegiaty, przystąpiono do badań i prac konserwatorskich<sup>25</sup>. Niestety, nie wiemy kto i w jakich okolicznościach owe badania przeprowadzał. Należy przypuszczać – mając na względzie opis późniejszych działań – że oględzin dokonano pod okiem zainteresowanych księży i miejscowych miłośników pamiątek historycznych. Nie były to rzetelne, naukowe badania, ani fachowa konserwacja. Rozebrano ołtarz i okazało się wówczas jednoznacznie, że składa się on z dwu odrębnych *tryptyków*. Pierwszy, uznany za główny, okazał się czteroskrzydłowym polptykiem. Zawierał znane już wcześniej sceny z życia Najświętszej Marii Panny oraz, po raz pierwszy ujrzane, sceny z Życia i Męki Chrystusa.

Konserwacja, z założenia, miała być ograniczona i przede wszystkim dotyczyć złocenia ram i ponownego złożenia całości. Obrazy natomiast, nadal znajdowały się w bardzo dobrym stanie, bez śladów zawilgocenia czy brudu, dlatego pozostawiono je bez ingerencji konserwatorskiej. Podczas renowacji starano się przestrzegać zaleceń Łuszczkiewicza podanych w opublikowanym przez niego w 1887 roku *Poradniku dla zajmujących się utrzymaniem i restauracją kościołów i kościelnych sprzętów*<sup>26</sup>. Autor notatki musiał znać dość dobrze *Poradnik*, bo powoływał się na konkretne zalecenia ze strony 46 i 47. Chodziło o jak najbardziej pieczołowite zachowanie rzeźb, malowideł i zdobiącej je warstwy malarskiej, oraz możliwie wierne odtworzenie pierwotnej kolorystyki i motywów dekoracyjnych. Kilkakrotnie podkreślano ten aspekt planowanej z ostrożnością konserwacji. Po raz kolejny widać, że opinię profesora Łuszczkiewicza uważano za decydującą, jeśli chodzi o zakres planowanych prac konserwatorskich. Świetnie znano także jego publikacje, co pozostaje zapewne w związku z coraz dogłębniej wyrażaną także i w Kaliszu troską, aby zabytki sztuki kościelnej były odpowiednio konserwowane pod nadzorem kompetentnej komisji powołanej przez władze kościelne diecezji kujawsko-kaliskiej.

Interesująco zmieniała się recepcja wiedzy na temat figur Apostołów. Przeważać zaczęła opinia Marczewskiego. Ostrożniej tym razem pisano, że rzeźby są dziełem Wita Stwosza lub jego szkoły. Zaczęto także szukać zaginionych 4 figur. Stanisław Janusiewicz – bardzo prawidłowo – skojarzył je z podobnymi rzeźbami w kościele w Stawiszynie (3) i kilkoma w kościele w Kraszewicach<sup>27</sup>. Padł nawet postulat, aby zebrać rozproszone rzeźby. Apostołowie z Zawodzia również mieli zostać poddani konserwacji złożonych partii. I tu także, powołując się na *Poradnik*, zalecano jak najdalej idącą ostrożność podczas renowacji, zachowanie jak największej ilości pierwotnej polichromii i możliwie duże zachowanie dawnych warstw złocenia.

<sup>25</sup> „Wiadomości miejscowe i okoliczne. Tryptyk na Zawodziu”, *Kaliszanin* 75 (1888): 2.

<sup>26</sup> Jerzy Frycz, *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795-1918* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1975), 136.

<sup>27</sup> „Wiadomości miejscowe i okoliczne. Tryptyk na Zawodziu”: 2.

Niepokój środowiska kaliskiego budziło nadal pozostawienie cennego zabytku w drewnianym kościółku. Padła wówczas, po raz kolejny propozycja, sformułowana już przez pierwszych autorów, aby przenieść cenny zabytek do któregoś z kaliskich kościołów.

Pośrednio zainteresowanie *tryptykiem* zaowocowało dwoma artykułami o samym kościółku Św. Wojciecha i jego historii, które ukazały się na łamach *Kaliszanina*<sup>28</sup>, wywołując polemiczne wypowiedzi na temat historii kościółka i Kalisza ze strony zapewne samego Chodyńskiego<sup>29</sup>. Teksty te jednak nie miały wpływu na decyzję samego polipytyku.

Sława ołtarza rosła i na początku 1889 roku *Kaliszanin* poinformował, że w *Gazecie Warszawskiej* ukazała się korespondencja z Kalisza poświęcona opisowi i szczegółowej analizie tego dzieła nadesłana przez anonimowego Zyg. Zab.– treść artykułu przedrukowano dosłownie w kaliskiej gazecie<sup>30</sup>. Najprawdopodobniej nieznanym autorem był Zygmunt Zaborowski (1828-1897), swego czasu prezes kaliskiego Sądu Okręgowego<sup>31</sup>. Zaborowski wydaje się mieć szczególne kwalifikacje jako znawca sztuki. Jeszcze w 1856 roku, gdy przeniesiono go z Łomży do Warszawy, był aktywnym działaczem i sekretarzem tzw. Gospody literacko – artystycznej istniejącej w Hotelu Europejskim<sup>32</sup>. Tutaj zaprzyjaźnił się z Marcinem Olszyńskim, wokół którego skupiała się grupa młodych malarzy, studentów Szkoły Sztuk Pięknych. To właśnie oni – między innymi Wojciech Gerson, Juliusz Kossak, Franciszek Kostrzewski czy Józef Szermentowski tworzyli podstawy rozwoju realizmu w malarstwie polskim i walczyli o właściwy status polskiej sztuki, oraz nowoczesne ramy organizacji życia artystycznego. Przebywanie w tym środowisku stawiało Zaborowskiego w centrum tych działań i czyniło z niego prawdziwego znawcę zagadnień artystycznych. Jego warsztat pisarski doskonalił się niewątpliwie podczas pełnienia przez niego funkcji redaktora *Kurjera Warszawskiego* w latach 1863-1865<sup>33</sup>. Najprawdopodobniej od 1876 roku prawnik przebywał w Kaliszu, jak tego dowodzi list z 9 XI 1876 adresowany do Marcina Olszyńskiego<sup>34</sup>. Mieszkał tutaj również w 1895 roku, gdy pisał swoją *Autobiografię*, ale, co ciekawe, w tych

<sup>28</sup> „Kościół Św. Wojciecha na Zawodziu”, cz. 1, *Kaliszanin* 81 (1888): 3, cz. 2, *Kaliszanin* 82 (1888): 3.

<sup>29</sup> Ad., „Sprostowanie do artykułu Kościółek Św. Wojciecha na Zawodziu”, cz. 1, *Kaliszanin* 86 (1888): 3, cz. 2, *Kaliszanin* 87 (1888): 3.

<sup>30</sup> „Wiadomości miejscowe i okoliczne. Tryptyk na Zawodziu”, *Kaliszanin* 13 (1889): 1-2.

<sup>31</sup> Informację pomagającą zidentyfikować Zyg. Zab. uzyskano dzięki pomocy pani mgr Henryki Karolewskiej, autorki publikacji *Kaliska Jednodniówka „Prosna” i krąg jej autorów* (Kalisz: Kaliskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2010).

<sup>32</sup> Informacja zawarta w „Autobiografii” przygotowanej w 1895 roku przez Z. Zaborowskiego dla redakcji *Kurjera Warszawskiego*, opublikowanej w *Kurjer Warszawski, Książka jubileuszowa*, (Warszawa: wydanie własne Kurjera Warszawskiego, 1896), 109.

<sup>33</sup> Tamże, 108 i n.

<sup>34</sup> Stefan Kozakiewicz, Andrzej Ryszkiewicz, *Warszawska „Cygania” malarska. Grupa Marcina Olszyńskiego* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1955), 391-392.

wspomnieniach w ogóle o tym nie wspomniał. Może powodem była specyfika lokalnego środowiska, bo jak pisał we wspomnianym liście: *Miasto jest ładne (...) wszystkie zatem dogodności większego miasta posiada (...). Towarzystwo jest (...), a choć wszyscy są bardzo uprzejmi, dotąd jednak nie umiałem zespolić się z nimi (...) - brak tu owej serdecznej uprzejmości, jakiej doznawałem na Podlasiu*<sup>35</sup>. O ile ta obcość wydaje się na początku zrozumiała, o tyle dziwi po 20 latach, zwłaszcza, że po przejściu na emeryturę pozostał w Kaliszu. Wśród kaliskiego towarzystwa słynął z zainteresowań artystycznych. Julian Biernacki nazywał go wręcz *wyrocznią w sprawach artystycznych i towarzyskich ówczesnego Kalisza*<sup>36</sup>. Mając na uwadze jego związki z grupą Olszyńskiego, wydaje się bardzo prawdopodobne, że mógł napisać artykuł o kaliskim ołtarzu. Wykazał się w nim dużą wiedzą w sprawach malarstwa średniowiecznego, dość swobodnie poruszając się w gąszczu nazwisk i cech stylistycznych malarstwa europejskiego. Dał szczegółowy opis polipytyku, z wymienieniem poszczególnych scen i ich umiejscowieniem. Podjął ponadto bardzo interesujące próby analizy stylistyczno – porównawczej obrazów, zmierzające do ustalenia genezy ołtarza. Zaborowski popisał się również znaczną erudycją i znajomością dziejów sztuki, odnosząc dzieło kaliskie do szerokiej perspektywy historycznej europejskiego malarstwa religijnego. Zdecydowanie odrzucił opinie niektórych *znawców* miejscowych, o przynależności malowideł do tradycji malarstwa bizantyńskiego, o którym pisał dość szczegółowo, przytaczając dzieje malarstwa włoskiego czasów przed Cimabuem. Słusznie zauważył podstawową różnicę między malarstwem religijnym Wschodu i Zachodu: *Greccy malarze chcieli stworzonym przez siebie postaciom nadać jeden i ten sam wyraz niezemskiej świętości i dlatego tworzyli jednostajne typy niby idealne, kiedy zachodni artyści swym postaciom nadawali ziemski właśnie wyraz*<sup>37</sup>. Widziany z tej perspektywy ołtarz pod żadnym względem nie przynależał do „szkoły bizantyńskiej” ponieważ – *choćz postacie są płaskie i sztywne, choć wyrazu w nich mało niemniej jednak mają one swój charakter i niewątpliwie współczesne i współplemienne malarzowi przedstawiają typy*<sup>38</sup>. Szukając genezy powstania dzieła, przypisał je sztuce niemieckiej XIV wieku i dokonał porównań między praską a norymberską szkołą malarstwa. Ostatecznie, na podstawie analizy sposobu ujęcia postaci, zwłaszcza oprawców w scenach pasywnych, skłaniał się ku Norymberdze, jako miejscu pochodzenia bądź edukacji artystycznej twórcy malowideł. Te sceny, dopiero co odkryte, podobały mu się najbardziej. Nie szczędził natomiast słów krytyki pod adresem postaci Chrystusa, a zwłaszcza Marii, o której pisał z przekąsem *Najświętsza Panna na wszystkich obrazach przedstawia jednostajny typ niewiasty z zlocisto – rudawym włosom i obwisłymi, tłustymi*

<sup>35</sup> Tamże.

<sup>36</sup> Julian Biernacki, „Uczeń a teatr i muzyka”, w: *Pamiętnik Zjazdu Wychowawców Szkół Kaliskich 8-9 IX 1923* (Kalisz, 1923), 51.

<sup>37</sup> „Wiadomości miejscowe i okoliczne. Tryptyk na Zawodziu”, *Kaliszanin* 13 (1889): 1.

<sup>38</sup> Tamże.

*policzkami*<sup>39</sup>. Za niemiecką genezą przemawiało również według niego złociste tło niektórych scen. Autor postulował konieczność dalszych naukowych badań przez któregoś z wybitnych znawców tematu, aby wydać jednoznaczną opinię, co do wartości odnalezionych tablic. Miał nadzieję, że taka ekspertyza pomogłaby w podjęciu decyzji o przeniesieniu ołtarza do któregoś z kościołów kaliskich – najlepiej do kolegiaty. Wspomniał również o figurach Apostołów – 9 rzeźb wysokości 2 łokci (115,2 cm). W swoim tekście popełnił jedną formalną pomyłkę – błędnie datował ołtarz na XIV wiek, co raczej zakrawa na pomyłkę drukarską. Natomiast jego rozważania co do stylu malowideł wydają się dość poprawne i zadziwiająco zbliżone z dzisiejszym stanem wiedzy. Dzisiaj wszyscy badacze podkreślają przecież związki anonimowego twórcy z Norymbergą i M. Wolgemütem. Co ciekawe, skupił się głównie na podkreśleniu rangi i wysokiego poziomu artystycznego dopiero co ujawnionych scen pasyjnych. Należy tylko żałować, że nie mógł ich widzieć Łuszczkiewicz, bo może poświęciłby ołtarzowi więcej zainteresowania. Zaborowski musiał być dobrze wprowadzony w lokalne stosunki, ponieważ wspomniał o konflikcie, jaki się zrodził w związku z ewentualną eksportacją zabytku między władzami kościelnymi a mieszkańcami Zawodzia, którzy nie chcieli stracić ołtarza. Przytoczył także koncepcję Chodyńskiego, która musiała odzwierciedlać stan ówczesnych poglądów, co do pojawienia się ołtarza w Kaliszu. Jest to wspomniana już wyżej idea, że być może sam tryptyk jak i figury Apostołów pochodziły z najstarszej kaliskiej świątyni – zlokalizowanej na Zawodziu romańskiej kolegiaty Św. Pawła. Impulsem do napisania tej korespondencji była zapewne restauracja poliptyku, dająca możliwość wnikliwszego spojrzenia na wszystkie elementy tego dzieła sztuki. Artykuł Zaborowskiego opublikowany w warszawskiej gazecie mógł w istotny sposób przyczynić się do wzrostu zainteresowania ołtarzem w całej Polsce, a przede wszystkim zwrócić uwagę znawców sztuki kościelnej i średniowiecznej, bo nikt poza Łuszczkiewiczem dotychczas go nie badał.

Prace przy konserwacji ołtarza i rzeźb potrwały do kwietnia 1889 roku – ołtarz poświęcono w drugi dzień Wielkanocy<sup>40</sup>. Autorem prac konserwatorskich był kaliski rzemieślnik – Kolabiński<sup>41</sup>. Miały one bardzo ograniczony zasięg, jak świadczą o tym koszty konserwacji - 120 rubli. Wynikało to nie tylko z braku funduszy, ale i ze wspomnianej wyżej, szczególnej troski kapituły nadzorującej konserwację, aby ingerencja współczesna była jak najmniejsza i możliwie ograniczona. Wręcz napisano *przy restauracji ołtarza pod okiem kapituły pilnowano by rzeźb, obrazów i tablic ołtarza nie tykano*<sup>42</sup>. Uzupełniono tylko drobne, brakujące fragmenty. Obrazy, o których wiemy, że były w dobrym stanie, oczyszczono i *nie tykano*

<sup>39</sup> Tamże, 2.

<sup>40</sup> Ks. Kobyliński prokurator Kapituły, „Tryptyk w kościele na Zawodziu”, *Kaliszanin* 33 (1889): 3.

<sup>41</sup> Tamże.

<sup>42</sup> Tamże.

w ogóle warstwy malarskiej. Odnowiono głównie ramy zewnętrzne skrzydeł, złączając je zgodnie z pierwotnym charakterem. Rzeźby apostołów, mocniej zniszczone, przede wszystkim oczyszczono, a odmalowano je i pozłożono tylko w tych miejscach, gdzie stara warstwa uległa zniszczeniu, ściśle zgodnie z pierwowzorem. Wyrażano szczególną troskę o poprawną konserwację i jak najmniejszą ingerencję w zabytkową strukturę dzieła – *bez nadwężania jego oryginalności*. Kiedy przystępowano do prac renowacyjnych niemal cytowano poradnik Łuszczkiewicza, mimo to nie dostosowano się do ważnego zalecenia profesora zamieszczonego we *Wskazówce do utrzymania kościołów, cerkwi i przechowywanych tamże zabytków przeszłości*, aby *nigdy nie powierzać tej pracy pierwszemu lepszemu malarzowi z pobliza*<sup>43</sup>. Wykonawcą prac był kaliski pozłotnik, o którym nawet nie wiemy, czy był kimś więcej niż tylko rzemieślnikiem, czy był zdolny do jakiegokolwiek refleksji teoretycznej – choćby takiej, jak cytowany tu już jego kolega po fachu Janusiewicz.

Po tej konserwacji znacząco przekomponowano całość ołtarza, korzystając z możliwości jakie stworzył jego demontaż. Siedem figur Apostołów ustawiono poniżej szafy ołtarza *Na głównej ścianie pod drzwiami tryptyku*, a dwie pozostałe po bokach, w miejscu, gdzie wcześniej opierały się skrzydła mniejszego tryptyku. Należy zapewne rozumieć, że umieszczono je po obu stronach drzwi do zakrystii. Jednocześnie, przesunięto do bocznego ołtarza obraz Matki Boskiej Śnieżnej, który tu się znajdował jako predella. Jak już wspomniano, z badań wówczas przeprowadzonych wynikało, że dzieło składało się z 2 oddzielnych ołtarzy połączonych w nieznanymi okolicznościami w jedną całość. Większy ołtarz tworzyły, obok pustej, nie zachowanej części środkowej cztery skrzydła z ośmioma obrazami maryjnymi. Na awersach dwu wewnętrznych znajdowały się cztery sceny pasyjne. Nic nie wspomniano o rewersach skrzydeł zewnętrznych, nieruchomych i niewidocznych, które w chwili dzisiejszej są parkietowane. Mroczo, a podobnie i Ziomecka wysunęły przypuszczenie, że były one pierwotnie przestawione jako wewnętrzne (awers) i dekorowane figurami świętych (9 apostołów do dziś zachowanych). E. Marxen – Wolska przypuszczała, że pierwotnie były one malowane, ale w inny, technologicznie mniej trwały sposób – na cienkiej, nie izolowanej zaprawie, co spowodowało ich uszkodzenie i sparkietowanie właśnie w XIX wieku<sup>44</sup>. W przedstawionych powyżej XIX-wiecznych informacjach nie ma najmniejszej wzmianki o jakichkolwiek źle zachowanych obrazach. W relacjach z konserwacji Kolabińskiego nie wymienia się takiego przekształcenia lub przestawienia skrzydeł ołtarza. Nie wspomniano także o tym, aby rzeźby znajdowały się na skrzydłach ołtarza – były one wówczas dość luźno z nim związane. Nie ma również o tym wzmianki w tekście Chodyńskiego

<sup>43</sup> Władysław Łuszczkiewicz, *Wskazówka do utrzymania kościołów, cerkwi i przechowywanych tamże zabytków przeszłości*, Kraków 1869, cyt. za Edmund Małachowicz, *Ochrona środowiska kulturowego*, t. 2 (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988).

<sup>44</sup> Marxen-Wolska, „Mistrz polptyku kaliskiego”, 231.

czy Janusiewicza, opisujących ołtarz przed konserwacją i przekomponowaniem go. Trudno również zakładać, aby przed obejrzeniem ołtarza przez Łuszczkiewicza w 1886 roku, ktokolwiek zajmował się konserwacją poliptyku przechowywanego w małym kościele na odludziu, skoro był w dobrym stanie – zwłaszcza jego części malowane. Konserwacja Kolabińskiego była zapewne pierwszą przeprowadzoną w XIX wieku, a może i w ogóle, a impulsem do niej było właśnie odkrycie krakowskiego profesora. Wobec tego, zarówno przypuszczenia Mroczo jak i Marxen – Wolskiej należy potraktować z dużą rezerwą. Na pewno nie dokonano wówczas tego rodzaju przekształceń, ani nie było wcześniej czy to obrazów, czy rzeźb przez nie wspomnianych.

Natomiast na mniejszy z „tryptyków”, wkomponowany między większymi skrzydłami składały się umieszczona w szafie środkowej rzeźba Św. Wojciecha i malowane na skrzydłach wizerunki biskupów i apostołów.

Głosy, jakie podnosiły się coraz donośniej, aby zabezpieczyć poliptyk, wpłynęły w końcu na decyzję biskupa Bereśniewicza (1823-1902), który, mimo protestów mieszkańców Zawodzia, postanowił, aby przenieść cenny ołtarz do kościoła kolegiackiego i ustawić go tutaj w bocznej nawie<sup>45</sup>.

W dalszym ciągu trwała wśród miejscowych badaczy przeszłości i historyków dyskusja na temat pochodzenia poliptyku. Nie mieli oni wiedzy, aby tworzyć analizy stylistyczne – porównawcze samego dzieła sztuki, za to wystarczającą, aby debatować nad tym skąd ołtarz wziął się w Kaliszu. W sierpniu 1889 roku ukazał się tekst, w którym zasugerowano, że być może ołtarz sprowadzili do kościoła na Zawodziu kaliscy jezuici, do których należała ta wieś<sup>46</sup>. Był to pomysł dość zaskakujący i nie udokumentowany w żaden sposób. Autor tej koncepcji (anonimowy), postulował jednak konieczność dalszych badań tej kwestii i przeprowadzenia kwerendy w archiwach jezuickich, sugerując, że Cezary Biernacki (1827-1896) byłby właściwą osobą do zbadania archiwów jezuickich pod tym kątem.

Jesienią 1889 roku biskup najwyraźniej zmienił zdanie, co do miejsca translokacji poliptyku. Wydano komunikat, że może zostać umieszczony w kościele Św. Mikołaja, pod warunkiem, że prałat Falkiewicz – proboszcz tego kościoła – przeniesie go w odpowiednie miejsce, na koszt Dozoru Kościelnego<sup>47</sup>. Polecono mu również, aby na miejsce zabranego ołtarza sprawić do kościoła Św. Wojciecha nowy. Jest to dość zaskakująca zmiana decyzji, bez żadnego uzasadnienia, zwłaszcza że kościół na Zawodziu był filialną świątynią kaliskiej kolegiaty. Być może, był to efekt zakulisowych starań księdza Falkiewicza o to, aby ten cenny – jak sobie uświadomiono – zabytek ozdobił właśnie kościół Św. Mikołaja. Może wynikała ona również z opieszałości władz kolegiaty, które jakoś nie mogły znaleźć miejsca na ołtarz w swej świątyni. Warunki postawione przez władze diecezji spowodowały,

<sup>45</sup> „Wiadomości miejscowe i okoliczne. Przeniesienie tryptyku”, *Kaliszanin* 45 (1889): 1.

<sup>46</sup> X, „Niec o tryptyku na Zawodziu”, *Kaliszanin* 62 (1889): 3.

<sup>47</sup> „Wiadomości miejscowe i okoliczne. Tryptyk”, *Kaliszanin* 73 (1889): 1.

że na łamach *Kalisanina* ukazała się odezwa nawołująca do wspomnienia Dozoru Kościelnego odpowiednimi datkami na ten cel<sup>48</sup>. Naglono do pośpiechu, aby biskup nie zmienił zdania. Przy okazji wspomniano o tym, jak niewiele pamiątek i dzieł sztuki z minionych epok zachowało się w Kaliszu, wielokrotnie pustoszone przez pożary. Jedną z najcenniejszych było „*Zdjęcie z krzyża*” pędzla Rubensa, a politytek mógł stać się drugą. Być może ten argument, umieszczenia obu najcenniejszych dzieł sztuki w jednej świątyni posłużył do przekonania biskupa.

Należało się w każdym razie spieszyć ze zgromadzeniem pieniędzy. Świadczył o tym kolejny tekst, który ukazał się wkrótce potem<sup>49</sup>. Jego autor, ksiądz Piotr Kobyliński (1814-1896) pisał bowiem o *starych sprzętach kościelnych* w kolegiacie, a wśród nich wymienił ołtarz, niejako naturalnie włączając go do spuścizny historycznej tej świątyni. Zabrał również głos w sprawie pochodzenia „tryptyku” i jego pierwotnych właścicieli, z pewną ostrożnością akceptując teorię o jezuickiej genezie zabytku. Analizował historię Zawodzia, przytaczając informacje o konflikcie jaki się zrodził na początku XVIII wieku między oo. Jezuitami a księżmi kolegiaty kaliskiej co do administrowania tutejszą „kaplicą”. Sugerował, że jezuita dostali ten ołtarz w darach i, doceniając jego wyjątkową wartość (dla niego było to dzieło Wita Stwosza lub jego szkoły), umieścili w kościele na Zawodziu, jako najlepszym miejscu. Z goryczą stwierdził, że nie uszanowano tej spuścizny, bowiem *pozwolono na jego rozebranie i poniewierkę i zniszczenie*<sup>50</sup>. To był niewątpliwie komentarz do przeprowadzonych prac renowacyjnych i sporów związanych z przeniesieniem ołtarza. Ubolewał także, że dopiero głos z zewnątrz i akceptacja przez obce autorytety *obudziło nas i do uszanowania pamiątki naprowadziło*. W tym tekście padło nazwisko Łepkowskiego, jako owego zewnętrznego autorytetu. Józef Łepkowski (1826-1894) był w owym czasie krakowskim profesorem i wykładowcą archeologii, wielkim autorytetem w dziedzinie konserwacji, prekursorem naukowej konserwacji dzieł sztuki<sup>51</sup>. Podanie jego nazwiska budzi zdumienie, bo nie spotykamy się nigdzie z informacją, że bawił on w Kaliszu, lub wypowiedział się na temat ołtarza. Być może, iż po prostu księdzu Kobylińskiemu pomylili się obaj krakowscy profesorzy i zamiast Łuszczkiewicza wymienił Łepkowskiego.

W grudniu 1889 roku głos w sprawie translokacji zabrali mieszkańcy Zawodzia<sup>52</sup>. Mianowicie zwrócili się z prośbą do biskupa Bereśniewicza, który nadal utrzymywał swą decyzję o przeniesieniu ołtarza do kościoła Św. Mikołaja, aby przeniesiono go do kościoła Najświętszej Marii Panny, a nie do wspomnianej świątyni. Prośbę

<sup>48</sup> „Wiadomości miejscowe i okoliczne. Kalisz d. 17 września 1889r.” *Kalisanin* 74 (1889): 1.

<sup>49</sup> Ks. Kobyliński, „Kilka wiadomości o starych sprzętach kościelnych w kolegiacie kaliskiej” *Kalisanin* 93 (1889): 3.

<sup>50</sup> Tamże.

<sup>51</sup> Frycz, *Restauracja i konserwacja*, 87, 141; Andrzej Śródka, *Uczni polscy XIX – XX stulecia*, t. 2 (Warszawa: „Aries”, 1995), 549-550.

<sup>52</sup> „Wiadomości miejscowe i okoliczne. Tryptyk”, *Kalisanin* 101 (1889): 2.

swą uzasadniali tym, że jest to ich macierzysta parafia. W styczniu 1890 roku biskup ponownie potwierdził decyzję o umieszczeniu ołtarza w kościele Św. Mikołaja, ponieważ jak stwierdził w kościele farnym nadal nie ma odpowiedniego dla niego miejsca<sup>53</sup>.

Więcej światła na problem translokacji rzuca cytowany już, obszerny, drukowany w dwóch częściach artykuł wspomnianego kaliskiego rzemieślnika i malarza Stanisława Janusiewicza<sup>54</sup>. Autor był zdecydowanie za odebraniem ołtarza z rąk zawodzian i przeniesieniem go do kościoła Św. Mikołaja, a tezę swoją starannie udowadniał, przedstawiając cały szereg argumentów. Podobnie jak Zygmunt Zaborowski analizował formę i układ dzieła, dając jednak zupełnie inną wykładnię jego ikonografii i koncepcję pierwotnej kompozycji. Postawił sobie trzy zasadnicze pytania: czy „tryptyk” jest kompletny, czy zawodzianie są jego prawowitymi właścicielami i czy Kalisz ma do niego jakieś prawa. Na wszystkie starał się dać szczegółową odpowiedź.

Rozpatrując pierwszą kwestię kompletności ołtarza i jego pierwotnego układu, przeprowadził w I części swojego artykułu wnikliwą, choć nie do końca profesjonalną analizę ikonograficzną i kompozycyjną istniejącej i hipotetycznie pierwotnej formy ołtarza. Uważał, że „tryptyk” jest całkowicie przekształcony i zdekompletowany. *Pocziwi Zawodzianie złożyli go w całość nad murowaną mensą „nijakiego stylu”* tak, że całość przypomina *coś niby w stylu giętej cukierniczki*<sup>55</sup>. Nie zmieniła tej niefortunnej kompozycji konserwacja z 1888 roku, która go tylko odświeżyła. Stwierdził zresztą, że *bodaj czy nie z artystyczną ich szkodą*<sup>56</sup>. Po konserwacji ołtarz nadal odbiegał od pierwotnej koncepcji i był nieudolną, przypadkową składanką zestawionych dowolnie części. Ta surowa opinia budzi zdziwienie, jeśli przypomnimy sobie troskę wyrażaną na łamach prasy i wielokrotne odwołania do poradnika profesora Łuszczkiewicza. Z drugiej strony, potwierdza też naganną praktykę powierzania renowacji zabytków przypadkowym, za to znajdującym się na miejscu i tanim artystom – przed czym zresztą tenże Łuszczkiewicz przestrzegał. Janusiewicz był fachowcem – nie tylko malarzem ale i pozłotnikiem, więc może wiedział co mówi, oceniając tak surowo pracę Kolabińskiego. Na pewno miał większą skłonność do refleksji teoretycznej, sporą wiedzę dotyczącą sztuki – co widać z treści tego artykułu, jak i wyczulenie na właściwą konserwację zabytkowych dzieł, czemu dał wyraz w owym czasie i potem, wielokrotnie współpracując z Łuszczkiewiczem w sprawach dotyczących renowacji kościoła Św. Mikołaja czy kościoła ojców franciszkanów. Jak skonstatował, efekt końcowy trudno nazwać tryptykiem: *jak niepodobna przybity w pudle korpus orła z rozpiętymi skrzydłami będącego bez szyji i głowy mielibyśmy nazwać orłem w jego błyskawicznym locie...*<sup>57</sup>

<sup>53</sup> „Wiadomości miejscowe i okoliczne. Tryptyk”, *Kaliszanin* 7 (1890): 2.

<sup>54</sup> Stanisław Janusiewicz, „Kilka jeszcze słów o Tryptyku na Zawodziu”, cz. 1, *Kaliszanin* 45 (1890): 2; cz. 2, (46) 1890: 2-3.

<sup>55</sup> Tamże, cz. 1, 1.

<sup>56</sup> Tamże.

<sup>57</sup> Tamże.



Analizując wymiary ołtarza i jego obecne usytuowanie zauważył, że z całą pewnością nie był on przeznaczony dla tego kościoła. Pierwotna szerokość ołtarza, wynosząca 9 łokci i 10-18 cali (ok. 2,37 m) nie pozwalała na pełne otwarcie skrzydeł w kościele, bo uderzały one o ściany. Choć pierwotnej wysokości nie można precyzyjnie zrekonstruować, to musiała wynosić ok. 12 łokci (ok. 6,91 m) i też nie mieściłaby się w tym wnętrzu.

Jego zdaniem treść obrazów wskazuje, że ołtarz przedstawiał „*Tajemnice Różańca Świętego*”. W ówczesnym stanie trzy z tych Tajemnic, według niego, nie zachowały się – Tajemnica I, X i XV (I – „*Zwiastowanie*”, X – „*Śmierć Jezusa na krzyżu*”, XV – „*Ukoronowanie Najświętszej Marii Panny na Królową Nieba i Ziemi*”). W związku z tym stwierdził, że ówczesna rekonstrukcja części środkowej z figurą Św. Wojciecha była błędna. Pierwotnie ołtarz zawierał, jego zdaniem, w środkowej szafie jakąś figurę Najświętszej Marii Panny – mogła to być Bolesna, Niepokalanie Poczęta lub Królowa Nieba i Ziemi. Analizował szczegółowo brakujące sceny. Zastanawiał się, czy obraz „*Zwiastowania*” umieszczony nad drzwiami zakrystii mógł, stanowiąc I Tajemnicę, być umieszczony w predelli pierwotnego ołtarza. Jego kształt i styl odbiegał co prawda od całości dzieła, ale można to było złożyć według niego np. na karb niefortunnej konserwacji i zmiany miejsca. Nie uwzględnił faktu, iż „*Zwiastowanie*” jest zachowane na jednej z tablic cyklu maryjnego. Z kolei Tajemnica X (tj. „*Śmierć Jezusa na krzyżu*”) mogłaby się według niego znajdować w zwieńczeniu ołtarza. Zastanawiał się, czy roli zwieńczenia nie pełniła rzeźba „*Matki Boskiej Bolesnej*”, znajdująca się w prawym ołtarzu bocznym w kolegiacie kaliskiej, o której Cezary Biernacki wspominał, że pochodziła z kościoła jezuickiego. Dopuszczał nawet, że ta właśnie rzeźba mogła stanowić wypełnienie środkowej szafy, a ołtarz mógł nosić wezwanie „*Matki Boskiej Bolesnej*”. Być może źródłem tych dywagacji były przypuszczenia o jezuickim pochodzeniu cennego zabytku snute wśród kaliskich historyków. Tajemnica XV „*Matka Boska jako Królowa Nieba i Ziemi*” mogłaby stanowić również dopuszczalny wariant rozwiązania głównej sceny – a wtedy „*Matka Boska Bolesna*” znajdowałaby się w zwieńczeniu.

Pozostała jeszcze kwestia figur Apostołów – wówczas 9, pierwotnie 12. Twierdził, opierając się o opinie starszych parafian z Zawodzia, że dopiero po konserwacji w 1888 roku wkomponowano je w ołtarz. Otóż jak pisał: *żyją podobno ludzie, którzy widzieli, że te 9 figur znajdujących się teraz w zaimprovizowanym tryptyku zdjęto z belki dzielącej nawę od prezbiterium, belkę tę zniesiono i umieszczono owe figury na balustradzie chóru*<sup>58</sup>. Jeśli stanowiły część ołtarza, to jedynym według niego miejscem ich usytuowania było zwieńczenie. Wówczas mogłoby się okazać, że brak Tajemnicy XIII (czyli Zesłania Ducha Świętego) a nie XV.

Rozpatrywana przez Janusiewicza wersja ikonografii ołtarza budzi pewne wątpliwości. Skrzydła polptyku są kompletne i nie brak żadnej ze scen. Brak

<sup>58</sup> Tamże, cz. 2, 2-3.

natomiast sceny środkowej, predelli i zwieńczenia, a tutaj dopuszczał kilka rozwiązań. W każdym razie, jego wątpliwości są dość liczne i za dużo w nich przypuszczeń oraz łączenia czasem odległych chronologicznie i formalnie dzieł sztuki, o których brak innych informacji, że mogły pozostawać w jednej kompozycji ze sobą. Zastanawiające jest także, dlaczego za brakujący uważał obraz ilustrujący X Tajemnicę tj. „*Śmierć Jezusa na krzyżu*”, skoro wśród nowo odkrytych scen pasyjnych było „*Ukrzyżowanie*”. Choć nie ma ostatecznej pewności jak pierwotnie wyglądał ołtarz, to dla niego było rzeczą pewną, że główna scena zawierała figurę Najświętszej Marii Panny i ołtarz nosił wezwanie z nią związane. Te rozważania na temat ikonografii ołtarza budzą nasze zainteresowanie swą rozwiniętą formą i stawiają w ciekawym świetle autora, którego erudycja wykraczała daleko poza granice rzemiosła. Te dywagacje – bardzo szczegółowe – są być może efektem jego pracy nad rekonstrukcją ołtarza – wiemy, że pracował nad tym właśnie w 1890 roku<sup>59</sup>. Wykonał wówczas odpowiednie projekty rysunkowe i skonsultował je z Łuszczkiewiczem. Opublikowany artykuł był zapewne wyrazem ikonograficznych poszukiwań przy rekonstrukcji ołtarza, stąd drobiazgowość i rozważanie różnych wariantów. Jego próby odczytania ikonografii ołtarza jako cyklu ściśle związanego z Tajemnicami Różańca Św. są zupełnie samodzielne. Współcześni badacze interpretują tematykę ołtarza po prostu jako prezentację cyklu maryjnego. Należy zwrócić uwagę, że w swoich analizach Janusiewicz dążył do odtworzenia pierwotnego stanu restaurowanego zabytku, nie wprowadzał nowych scen i nie planował żadnych współczesnych uzupełnień.

Ostatnią rozważaną przez niego kwestią była sprawa przechowywania ołtarza i jego translokacji do Kalisza. Wyraźnie uwidoczniła się jego niechęć do mieszkańców Zawodzia. Nie ulegało dla niego wątpliwości, że polptyk należy zabrać z ich kościoła, bo na pewno nie był dla niego przeznaczony, a oni sami nie dbali należycie o to dzieło. Według niego, ołtarz ten mógł być wykonany pierwotnie dla kościoła Św. Mikołaja, bo była to w tamtym czasie najstarsza i najbogatsza parafia kaliska<sup>60</sup>. Natomiast kolegiata w XV wieku nie miała, według niego, tej zamożności, a co za tym idzie i możliwości zamówienia sobie tak okazałego ołtarza. Zgodnie z przyjętą w tamtych czasach praktyką, gdy zmieniała się moda, *ów rupieć*, jak pisze, mógł zostać przekazany z parafii bogatszej (Św. Mikołaja) właśnie do kolegiaty. Przyjmując jego rozważania, może dobrym momentem było sprowadzenie do kościoła Św. Mikołaja obrazu Rubensa, a może nastąpiło to wcześniej. Z kolei, gdy sama kolegiata się wzbogaciła, zastosowano identyczny schemat działania i ołtarz może przesunięto do bocznej nawy, a następnie *kiedy wreszcie zauważono, iż dla piękna byłoby właściwym usunąć ów tryptyk*<sup>61</sup>, przekazano ołtarz do filialnego kościoła na Zawodziu. Potwierdzeniem tej tezy był dla niego fakt, że podobnie postąpiono z następnym ołtarzem z kolegiaty, który przekazano do kościoła w Stawiszynie. Jak

<sup>59</sup> „Wiadomości miejscowe i okoliczne. Tryptyk”, *Kaliszanin* 33 (1892): 1-2.

<sup>60</sup> Janusiewicz, „Kilka jeszcze słów”, cz. 2, 2.

<sup>61</sup> Tamże.

zauważył Janusiewicz, różne rzeczy, które zawadzały w kolegiacie przekazywano na Zawodzie<sup>62</sup>. Takie praktyki były rzeczą powszechnie przyjętą. Te fakty, jak i wymiary ołtarza świadczyły niezbicie, że zawodzianie nie mieli żadnych praw do niego. Co najwyżej, proponował pozostawienie im rzeźby Św. Wojciecha, która była zupełnie innego dłuta niż postacie Apostołów. Według Janusiewicza kaliszanie mieli zatem pełne prawo do zwrotu ołtarza i umieszczenia go w którejś z miejskich świątyń – dla niego było oczywiste, że będzie to kościół Św. Mikołaja. Zarówno ze względu na wyrażoną w tej sprawie wolę biskupa, jak i w efekcie przeprowadzonej przez niego analizy historycznej.

W artykule dostało się także kaliskiemu środowisku. Skrytykował miejscową inteligencję, że bywając nawet okazyjnie na Zawodziu, nie doceniła *starożytnej pamiątki (z jaką mielibyśmy prawo chlubić się przed światem)*<sup>63</sup>, że troskę o jej zachowanie zrzuciła na władzę, bądź na kogokolwiek innego, pozostając w bierności. Tą bierną postawę uważał zresztą za szczególną cechę miejscowego środowiska, które samo nic nie robiąc, krytykuje jednocześnie tych, podejmujących działania i przejawiających inicjatywę. W efekcie ci, którzy działali dla wspólnego dobra narażeni byli na krytykę nic nie robiących egoistów, którzy *zasypiają w dolce farniente*<sup>64</sup>. W rezultacie uważał, że kaliszanie spełnią swój wielki, moralny i - w domyśle – patriotyczny obowiązek *dziś zajmwszy się gorliwie przeniesieniem ocalałych od dłoni czasu części tryptyku*<sup>65</sup>.

Jeszcze przez cały 1891 rok ołtarz pozostał na Zawodziu i dopiero w marcu 1892 roku przeniesiono go do Kalisza<sup>66</sup>. Ostatecznie biskup Bereśniewicz podjął decyzję o umieszczeniu go w kościele kolegiackim, mimo swych wcześniejszych decyzji i argumentów przemawiających za kościołem Św. Mikołaja. Wydaje się, że w końcu przeważył argument o tym, iż kolegiata jest macierzystą parafią Zawodzian i, niejako naturalnie, tutaj jest miejsce poliptyku. Być może także, w obliczu niebezpieczeństwa utraty cennego dzieła księży z kolegiaty, którzy nie mogli się porozumieć, co do miejsca wyeksponowania przeniesionego ołtarza, obiecali biskupowi, że takowe jak najprędzej znajdą, aby go dłużej nie drażnić. W efekcie 15 marca 1892 roku, we wtorek mieszkańcy Zawodzian osobiście przewieźli ołtarz do kolegiaty i złożyli go w skarbcu, ponieważ nie przygotowano jeszcze miejsca jego ustawienia w kościele.

Pod koniec kwietnia podano informację co do dalszych zamierzeń wobec przewiezionego ołtarza. Postanowiono, że zostanie ustawiony w lewej nawie kolegiaty, na miejscu znajdującego się tam wówczas ołtarza Św. Jana Nepomucena<sup>67</sup>.

<sup>62</sup> Np. portret arcybiskupa Karnkowskiego, obraz alegoryczny przedstawiający Ufność w pomoc Św. Józefa z portretami króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, biskupa Krasickiego i Naruszewicza oraz różnych stanów, fragmenty marmurowego pomnika czy dwie rzeźby.

<sup>63</sup> Janusiewicz, „Kilka jeszcze słów”, cz.2, 3.

<sup>64</sup> Tamże.

<sup>65</sup> Tamże.

<sup>66</sup> „Wiadomości miejscowe i okoliczne. Tryptyk”, *Kaliszanin* 25 (1892): 1.

<sup>67</sup> „Wiadomości miejscowe i okoliczne. Tryptyk”, *Kaliszanin* 33 (1892): 1.

Autorem rekonstrukcji i nowej koncepcji kompozycji całości oraz wykonawcą prac został Stanisław Janusiewicz. W świetle jego wyżej analizowanych wypowiedzi, trudno chyba o lepszą kandydaturę. Jak wspomniano, pierwsze projekty zostały przez niego opracowane już w 1890 roku. Przejrzał je Łuszczkiewicz, dodając zapewne swoje uwagi i opinie, a następnie zatwierdził biskup Bereśniewicz. Jego początkowe, sprzed dwóch lat, pomysły rekonstrukcji ołtarza różniły się ostatecznie od zrealizowanej wersji. Ponieważ ołtarzowi brakowało części środkowej, więc tutaj ingerencja Janusiewicza była najznacniejsza. Postanowiono dorobić obramienia, dopasowując je wielkością do, znacznie większych niż szafa mniejszego tryptyku, skrzydeł poliptyku. Brakowało również gzymsu wieńczącego, więc i ten postanowiono dodać. Na nim, według projektu, zostały umieszczone rzeźby dziewięciu Apostołów, co zgodne jest z jego wcześniejszymi rozważaniami. Natomiast zupełnie nową częścią było zwieńczenie, w które wkomponowano te figury, zakończone *nową ornamentacją gotycką na wzór ołtarza mariackiego w Krakowie*<sup>68</sup>. Całość uzupełniła nowa mensa i predella, w którą wkomponowano znacznie mniejszą predellę tryptyku Św. Wojciecha.

Mimo wszelkich wcześniejszych rozważań o ikonografii ołtarza, oraz dobitnie wyrażanej w barwnych metaforach krytyki rekonstrukcji ołtarza po konserwacji Kolabińskiego, Janusiewicz nie zmienił właściwie kompozycji części środkowej. W nowo wykonane obramienie ponownie wmontował, cały tym razem, mniejszy tryptyk z rzeźbą Św. Wojciecha i malowanymi skrzydłami. Dlaczego tak się stało? Być może zadecydowała o tym niechęć do współczesnych uzupełnień w tak dużym zakresie. Czym innym było bowiem stworzenie obramienia i zwieńczenia, a czym innym konieczność całkowicie współczesnego wypełnienia dużej środkowej szafy. Może w tym wypadku gotycki tryptyk, pokrewny stylistycznie, wydał mu się mniejszym złem. Niewykluczone, że do takiego rozwiązania zachęcił go sam Łuszczkiewicz, z którym, jak wspomniano, konsultował rekonstrukcję ołtarza. W takim stanie ołtarz przetrwał, nie zmieniając już miejsca ustawienia ani układu kompozycyjnego do chwili obecnej.

Ustawienie ołtarza planowano na 8 maja, to jest na uroczystość opieki Św. Józefa niezwykle czczonego w kaliskiej kolegiacie. Niestety, prace się przeciągnęły i ustawiono go dopiero pod koniec miesiąca<sup>69</sup>. Zapewne zasługą Janusiewicza był wybór tak szczególnego miejsca w obrębie kolegiaty. Ołtarz został bowiem tak ustawiony, aby stanowił pendant do znajdującej się z drugiej strony kaplicy z cudownym obrazem Rodziny Kaliskiej – najcenniejszym obrazem kultowym tej świątyni. W ten sposób zakończyła się batalia tocząca się od 5 lat o zabezpieczenie i uratowanie tego cennego zabytku.

<sup>68</sup> Tamże.

<sup>69</sup> „Wiadomości miejscowe i okoliczne. Tryptyk”, *Kaliszanin* 42 (1892): 2.

Pierwsza profesjonalna konserwacja ołtarza miała miejsce dopiero w okresie międzywojennym – w 1929 roku. Wówczas również Michał Walicki poddał go gruntownym badaniom naukowym<sup>70</sup>.

Przedstawiona powyżej historia odkrycia i przeniesienia polipptyku kaliskiego do kolegiaty jest dla nas cennym źródłem informacji o tym, jak na gruncie prowincjonalnym rodziła się opieka nad zabytkami, jak formułowano pierwsze hipotezy naukowe na ich temat. Jest to próba konfrontacji opinii znawców – profesjonalistów i amatorów – konserwatorów w sprawie konkretnego dzieła sztuki.

Faktycznym odkrywcą polipptyku pozostaje profesor Władysław Łuszczkiewicz. Być może, iż jako pierwsi zwrócili na niego uwagę kaliscy miłośnicy sztuki – ksiądz Kobyliński, Adam Chodyński czy Stanisław Janusiewicz, ale dopiero opinia krakowskiego naukowca uświadomiła i potwierdziła wysoką rangę tego dzieła. Przywołując gorzkie uwagi Janusiewicza na temat indolencji miejscowego środowiska, wydaje się, że gdyby nie ona, nie byłoby tak powszechnego zainteresowania polipptykiem i nie podjęto by zapewne decyzji o jego przeniesieniu. Poglądy profesora znamy niestety z drugiej ręki – przekazane przez Adama Chodyńskiego w sposób lakoniczny - i nie mamy pewności, że są kompletne. Nie znamy żadnego naukowego artykułu Władysława Łuszczkiewicza na temat polipptyku kaliskiego, zatem dzieło to nie zainteresowało go na tyle, by mu poświęcić szczegółowe badanie. Było jednym z setek zabytków sztuki kościelnej, które napotykał podczas swych wędrówek po kraju. Profesor zetknął się z ołtarzem podczas swego pobytu w Kaliszu w 1886 roku – być może ksiądz Kobyliński pokazał mu to, schowane przed oczami postronnych dzieło. W takim stanie w jakim je Łuszczkiewicz zobaczył – to jest zdekompletowane, z widocznym jedynie cyklem maryjnym, nie wzbudziło ono w nim jakiegoś szczególnego entuzjazmu. Stwierdził wprawdzie, że jest *wysokiego znaczenia w polskiej sztuce kościelnej*, ale jest to zwrot raczej kurtuazyjny, nie wyrażający rzeczywistej fascynacji. Większe zainteresowanie jego wzbudziły rzeźby apostołów, uznane za dzieło Wita Stwosza, niż tablice. W przypadku malarstwa określił technikę malarską, wymiary i podstawowe motywy ikonograficzne. Podał pierwsze informacje o czasie powstania i genezie ołtarza, datując go na koniec XV lub początek XVI wieku i zaliczając do dzieł szkoły śląsko – krakowskiej. W świetle dzisiejszej wiedzy na temat polipptyku, datowanie i określenie genezy artystycznej przez krakowskiego profesora budzi podziw swą trafnością – dziś przecież datujemy go na ok. 1510 rok i uznajemy dzieło za wytwór szkoły śląskiej.

Nie wiemy, na ile odwoływał się do Łuszczkiewicza Zaborowski w swoich dość szczegółowych rozważaniach, dotyczących stylistyki i genezy artystycznej polipptyku. O ile uwagi dotyczące dziejów sztuki wydają się wynikiem jego osobistej wiedzy i zainteresowań historią sztuki powszechnej, o tyle informacje dotyczące technologii, wymiarów czy ikonografii poszczególnych scen mogą być zaczerpnięte

<sup>70</sup> Walicki, *Poliptyk kaliski*.

od Łuszczkiewicza. Zaborowski opisywał jednak ołtarz już po odsłonięciu scen pasyjnych i to właśnie one były dla niego pretekstem do rozważań na temat tego dzieła. Jego uwagi na temat genezy i autorstwa ołtarza były niezwykle interesujące – przypomnijmy, że wspominał o szkole praskiej lub norymberskiej i ostatecznie, na podstawie ujęcia poszczególnych osób w scenach pasyjnych, opowiadał się za środowiskiem norymberskim. Otóż nie mógł tych informacji uzyskać od profesora, bo ten tych scen nie widział podczas swoich oględzin. Jeśli on sam jest ich autorem, to zadziwiająco szczególnie i zarazem trafnością. Polemizuje nawet z krakowskim uczonym w sprawie ewentualnego autorstwa rzeźb i ich związku z Witem Stwoszem. Sprawę datowania na XIV wiek wypada uznać za pomyłkę. Anonimowy autor, utożsamiony z Zygmuntem Zaborowskim jest postacią niezwykle intrygującą na gruncie kaliskim. Nie trudnił się zawodowo sztuką jako malarz, nauczyciel rysunków czy rzemieślnik, co uzasadniałoby jego wiedzę z historii sztuki. Był szanowaną postacią, prawnikiem, prezesem Sądu Kaliskiego, znawcą i koneserem sztuk nie tylko plastycznych, ale również muzyki. Jego wiedza na temat sztuki była bardzo duża, wręcz imponująca, posiadał rozległe wiadomości z historii sztuki. Co ciekawe, umiał tę wiedzę przenieść na grunt praktyczny, czyniąc konkretne analizy porównawcze pojedynczych motywów formalnych. Zapewne jego wcześniejsze kontakty z grupą malarzy skupionych wokół Marcina Olszyńskiego, gdzie ciągle toczyły się różne artystyczne dyskusje, pozwoliły mu na swobodę wypowiedzi w sprawach artystycznych dotyczących polptyku. Musiał mieć również bibliotekę z odpowiednimi, ilustrowanymi publikacjami, dającymi materiał wizualny do porównań, zapewne z autopsji znał wiele dzieł sztuki. Na gruncie kaliskim wyrasta na prawdziwego znawcę, takiego choćby jak Alfons Parczewski.

Kolejnym, ważnym interlokutorem w dyskusji na temat polptyku pozostaje Stanisław Janusiewicz<sup>71</sup>. On również, i to w stopniu większym niż Zaborowski opierał się na opinii Łuszczkiewicza. Profesor był dla niego niekwestionowanym autorytetem, z którym wielokrotnie konsultował się podczas podejmowanych przez siebie prac renowacyjnych w kaliskich kościołach. Należy przyjąć, że jego wpływ na ostateczną rekonstrukcję ołtarza był dominujący. Janusiewicz nie był natomiast zainteresowany genezą artystyczną dzieła, ani kwestią autorstwa. Przeszłość interesowała go tylko w kontekście ustalenia, gdzie powinien zostać przeniesiony ołtarz i udowodnienia, że mieszkańcy Zawodzia nie mają do niego żadnych praw historycznych. Wśród przedstawionych powyżej opinii wydaje się być orędownikiem teorii, że ołtarz pierwotnie był przeznaczony dla kościoła Św. Mikołaja. Współcześnie tę koncepcję podjął Kostowski<sup>72</sup>. Nie wspomina wprawdzie o teoriach Janusiewicza, ale analizował związki kaliskich kanoników z ich śląskimi

<sup>71</sup> Iwona Barańska, „Stanisław Janusiewicz”, w: *Słownik biograficzny Wielkopolski Południowo – Wschodniej Ziemi Kaliskiej*, t. III, red. Danuta Wańka (Kalisz: Kaliskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2007), 175.

<sup>72</sup> Kostowski, „Polptyk kaliski”, 208.

braćmi w klasztorach we Wrocławiu i w Żaganiu. Píše także o zamówieniu przez proboszcza kościoła Św. Mikołaja w 1519 roku ołtarza u wrocławskiego malarza Hieronima Hechta. Sugeruje, że może przebudowa prezbiterium i wzniesienie na pocz. XVI wieku sklepienia gwiaździstego było dobrym momentem na pojawienie się tu tego ołtarza. To oczywiście hipotezy, nie uwzględniające np. wezwania maryjnego tego ołtarza (niezgodnego z wezwaniem kościoła Św. Mikołaja), ale zaskakująco zbieżne z dywagacjami Janusiewicza.

Janusiewicz jest również jedynym badaczem ołtarza, który do tego stopnia był zainteresowany jego ikonografią. Wszyscy – od Łuszczkiewicza poczynając – poprzestali w zasadzie na wyliczeniu tematów ikonograficznych. Nawet współczesne publikacje (np. *Polskie malarstwo gotyckie*) ograniczają się do stwierdzenia, że występuje tu rozbudowany cykl scen maryjnych i pasyjnych. Dymkowska wspominała, że tematem scen jest Chwała Marii<sup>73</sup>. Kostowski zwraca uwagę na rozbudowaną ikonografię, interesujący charakter dwóch ostatnich scen maryjnych i jedyne tego typu połączenie wątków tematycznych w dziełach tego warsztatu. Nikt natomiast nie podejmuje tak szczegółowych analiz tematów poszczególnych scen w odniesieniu do Tajemnic Różańcowych. Rozważania Janusiewicza na temat ikonografii są jego samodzielnym wywodem. Nie ma żadnej wzmianki, że Łuszczkiewicz w ten sposób interpretował treść obrazów – zapewne Chodyński by o tym wspomiał. Jego uwagi są związane z podjęciem konkretnych działań i poszukiwaniami związanymi z planowaną translokacją i ustawieniem ołtarza. W tej sytuacji musiał rozważać różne warianty rozwiązania chociażby brakującej sceny środkowej, czy ewentualnej zmiany rozmieszczenia skrzydeł. Tym niemniej, wywody o ikonografii różańcowej nie musiały być aż tak rozbudowane i potwierdzają, mimo nadmiernej zawikości, upodobania Janusiewicza do refleksji teoretycznej. Nie widać u niego natomiast tak rozległej wiedzy z historii sztuki jak u Zaborowskiego.

Poza tymi czterema osobami wszyscy pozostali, wypowiadający się na temat ołtarza nie wnosili nic nowego do jego recepcji. Poruszali mało interesujące kwestie dotyczące samej historii kościoła, podkreślając potrzebę szybkiej translokacji i powtarzali znane już informacje.

Wspomniany w jednej z redakcyjnych informacji Józef Łepkowski wydaje się być wymieniony całkowicie przypadkowo, bo brak jakichkolwiek wzmianek o jego pobycie w mieście czy też wyrażaniu opinii na temat ołtarza. Gdyby tak było *Kaliszanin* z pewnością by to odnotował. Wśród postaci miejscowych zajmujących się „tryptykiem”, poza Parczewskim, Chodyńskim najważniejsi pozostają Zygmunt Zaborowski i Stanisław Janusiewicz. Pierwszy ze względu na rzetelność swych dociekań stylistycznych i przedstawienie tego cennego dzieła na gruncie warszawskim i krajowym; drugi ze względu na batalię stoczoną o przeniesienie ołtarza do Kalisza i nadanie mu ostatecznej formy artystycznej.

<sup>73</sup> Dymkowska, „Malowane skrzydła”, 89.

Wczesnym tekstem naukowym z 1900 roku, wpisującym się w dzieje analizowanej recepcji, w którym odwołano się do „tryptyku” był artykuł Mariana Sokołowskiego (1839-1911) na temat rzeźby XV i XVI wieku, którego podrozdział II zatytułowany „Pozostałości tryptyku fary kaliskiej w Stawiszynie”<sup>74</sup> zawiera informację o przekazanych przez S. Janusiewicza fotografiach rzeźb, przeniesionych, według niego po remoncie kolegiaty kaliskiej w XVIII wieku do kościoła w Stawiszynie. Były to rzeźby Najświętszej Marii Panny z Dzieciątkiem, Św. Bartłomieja i Św. Jana Ewangelisty. Miały ponad 1,5 metra wysokości i uznał je za *najpiękniejsze zabytki sycerskie jakie nam pozostawiły wieki średnie*<sup>75</sup>. Jak pisał profesor w *figurach tych doszedł nas z pewnością nieledwie cały środek pierwotnego tryptyku. Stały one na konsolach, przykryte były baldachimem i same sobie wystarczały: Maryja z Dzieciątkiem w środku, a dwaj święci po bokach tak jak je obecnie mamy przed sobą. Odpowiadało to wielkiemu ołtarzowi w kaliskiej farze, który był N.P. Maryi poświęcony*<sup>76</sup>. Sokołowski, szukając podobieństw, odwołał się do rzeźb niemieckich, ale stanowczo stwierdził: *Z Witem Stwoszem czy z jego szkołą, nawet z rzeźbą górno-frankońską czy norymberską, uważaną w ogóle, figury nasze nie mają nic wspólnego*<sup>77</sup>. Zdecydowanie za to dostrzegał podobieństwo z rzeźbami dolno-frankońskimi, zwłaszcza Tilmana Riemenschneidera<sup>78</sup>. Profesor przeprowadził wnikliwą analizę stylistyczną – porównawczą tych rzeźb, na podstawie której dokonał atrybucji: *jakkolwiek się zatem dziwnem i nieprawdopodobnem na pozór wydaje, to zdaje się, że mamy w tych figurach przed sobą dzieło znakomitego mistrza wurzburskiego. Obok jednego z największych, jeżeli nie największego rzeźbiarza frankońskiego Wita Stwosza byłby to w rezultacie tej analizy i znakomity jego współzawodnik wśród pomników polskich reprezentowany*<sup>79</sup>. W dalszych rozważaniach analizował w jaki sposób rzeźby te mogły trafić do kościoła w Kaliszu, wpisując się tym samym w rozważania toczące się od kilkunastu lat – zdecydowanie nie przez Kraków, wskazał natomiast na związki z Wrocławiem poprzez dwóch wybitnych duchownych związanych w tym czasie z Kaliszem - osobę kanonika laterańskiego Nikolausa de Trachenberga, który między rokiem 1512 a 1524 zamówił u Hieronima Hechta

<sup>74</sup> Wspominała o nim również Dymkowska. Marian Sokołowski, „*Studyja do historii rzeźby w Polsce w XV i XVI w. Przez Maryana Sokołowskiego*”, *Sprawozdanie Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce*, t. 7, z. 1-2 (1902): 81 – 124, tu: 109-110. Kujawsko-Pomorska Biblioteka Cyfrowa, <http://kpbc.ukw.edu.pl/dlibra/plain-content?id=54019> (dostęp 29.01.2018). Marian Sokołowski – patrz: Magdalena Kunińska, „*Marian Sokołowski (1839-1911)*”, *Rocznik Historii Sztuki* t.XXXVII (2012): 8-19, <http://journals.pan.pl/Content/92764/mainfile.pdf> (dostęp 31.01.2018).

<sup>75</sup> Tamże.

<sup>76</sup> Tamże, 111-112.

<sup>77</sup> Tamże, 113-114.

<sup>78</sup> Tamże.

<sup>79</sup> Tamże, 119-121.



ołtarz składany za 43 floreny<sup>80</sup>. Kolejną, wybitną osobowością, związaną tym razem z parafią NMP, był właśnie w interesującym czasie, tożsamym z powstaniem tryptyku, to jest około 1497 roku, archidiakon kaliski, kanonik gnieźnieński Klemens z Piotrkowa – jeden z najbardziej wykształconych prałatów<sup>81</sup>. Jak pisał:

*Światły ten, czynny i ruchliwy kapłan, zasiadający z urzędu i ze stanowiska w kaliskiej kapitule mógł dbać o pozostawienie w kościele kolegiackim śladu swej działalności i bardzo być może że ufundował nasz ołtarz. Stać się to mogło wprawdzie dzięki ofiarności innej, ale prawdopodobniejszą jest rzeczą, że tej funkcji dokonał mąż pod tym względem tak znany! Od roku 1445, czyli od czasu poświęcenia, aż do ostatniego dziesiątka XV wieku kościół czekał na odpowiednią ozdobę i wtedy dopiero ją otrzymał. Przy rywalizacji obu kolegiat domysł się nasuwa, że to ostatnie dzieło sztuki, jaśniejące jeszcze całym swym blaskiem w kolegiacie świeckiej, spowodowało w dziesięć czy trzynaście lat później Trachenberga, do sprawienia nowego ołtarza do kolegiaty zakonnej.*

*Nasz archidiakon i kanonik gnieźnieński przy stosunkach z Norymbergą, wcześniejszych prawdopodobnie niż rok 1502, mógł podobne stosunki łatwo nawiązać z Wurzburgiem i stamtąd nasz tryptyk sprowadzić. Nicby wszakże nie było dziwnego, gdyby ten ołtarz składany, czy przynajmniej wchodzące w jego skład figury, nabył we Wrocławiu, gdzie mimo samodzielnego artystycznego życia, dzieła rzeźbiarskie i malarskie z rozmaitych części Niemiec i z dalszego Zachodu droga handlu napływały. (...) Czy nie podobnie się stało w naszym wypadku? Jeżeli tak, to w ten sposób ołtarze składane obu kaliskich kościołów, nie tylko Św. Mikołaja, ale i P. Maryi, byłyby do Kalisza sprowadzone z Wrocławia. 1900 lipiec.<sup>82</sup>*

Natomiast Sokołowski w ogóle nie wspominał o obrazach, które są przecież głównym, zachowanym do dziś w jedności kompozycyjnej i konstrukcyjnej elementem kaliskiego ołtarza. Tym niemniej, niewątpliwie miał on na myśli ten właśnie, związany z kolegiatą „tryptyk”. Rzeźby stawiszyńskie wydały mu się oczywistym rozwiązaniem części środkowej ołtarza.

Nie rozstrzygniętą do dziś kwestią jest sprawa pojawienia się ołtarza w Kaliszu. Współcześnie dominuje pogląd, że był on od początku przeznaczony dla kaliskiej kolegiaty – poza wspomnianymi już koncepcjami Kostowskiego. Ówczesnie natomiast funkcjonowało kilka teorii, z których żadna nie była jednoznacznie przekonująca. Koncepcja o pochodzeniu ołtarza z kolegiaty Św. Pawła, czy też z kaplicy kaliskiego zamku w ogóle nie uwzględnia chronologii powstania dzieła. Równie mało wiarygodna jest hipoteza o związku ołtarza z kaliskim klasztorem jezuitów. Nieco bardziej przekonuje, omówiony już tutaj pogląd Janusiewicza

<sup>80</sup> Tamże, 121-122.

<sup>81</sup> Tamże, 123-124. Klemensa z Piotrkowa, za Sokołowskim, wymienia również Dymkowska, „Malowane skrzydła”, 82, zwracając uwagę, że jest to tylko nie poparta archiwaliami hipoteza.

<sup>82</sup> Tamże.

o związku z kościołem Św. Mikołaja. Ciekawą próbą znalezienia na ten temat naukowej odpowiedzi jest artykuł Sokołowskiego. Dla ówczesnych najważniejsza była sprawa translokacji ołtarza do któregoś z kaliskich kościołów – przeważał pogląd, że w związku z przynależnością administracyjną kościoła Św. Wojciecha powinna to być kaliska kolegiata NMP.

Kolejną, niezmiernie interesującą kwestią jest sprawa rekonstrukcji ołtarza i nadanie mu ostatecznej, do dziś zachowanej formy. Autorem jej był, jak wspomniano, Janusiewicz. Informacja w pierwszej chwili zaskakująca z dwóch względów. Po pierwsze, ołtarz ostatecznie umieszczono w kolegiacie, czemu był przeciwny. Po drugie, nadał mu kształt niezbyt daleko odbiegający od stanu ołtarza po konserwacji Kolabińskiego – o czym przecież pisał dość złośliwie. Sprawa podjęcia tego zadania może być zrozumiała – w końcu wiązało się to z pewnym prestiżem i docenieniem jego działalności jako sprawnego konserwatora zabytków sztuki sakralnej. Z wyrażanych publicznie na łamach prasy opinii wiemy, że tak naprawdę było. Sprawy konserwacji czy rekonstrukcji dzieł sztuki Janusiewicz traktował bardzo odpowiedzialnie. Wspominano tu już o jego kontaktach z Łuszczkiewiczem przy okazji wykonywania takich zadań np. w 1888 roku w kościele Św. Mikołaja przy „malaturach” w prezbiterium, gdy radził się profesora czy zastosowana kolorystyka jest zgodna z gotyckim charakterem architektury. Niewykluczone, że ich kontakty zrodziły się podczas bytności tego ostatniego w Kaliszu, właśnie w związku z ołtarzem. Robiąc projekty rekonstrukcji ołtarza, również zwracał się do niego i zapewne stosował do jego uwag, skoro napisano, że ołtarz posiada elementy wzorowane na ołtarzu mariackim, przy którym Łuszczkiewicz pracował<sup>83</sup>. Stosunki między nimi przetrwały dłużej, bo sporządzał dla niego rysunki i plany kościoła oo. Franciszkanów, co potwierdza, że dostosował się do jego uwag przy rekonstrukcji ołtarza. Zatem poglądy Łuszczkiewicza na sprawę konserwacji i rekonstrukcji dzieł sztuki odgrywały w tym momencie istotną rolę. Profesor zdecydowanie preferował dzieła sztuki romańskiej i gotyckiej, uważając je za najdoskonalszy wyraz chrześcijańskich idei<sup>84</sup>. Zachowywał jednocześnie pragmatyzm i rzeczowość, nie dążąc do puryfikacji stylowej za wszelką cenę<sup>85</sup>. Był zwolennikiem wprowadzania stylu neogotyckiego, jeśli nie kłóciło się to z ogólnym stylem kościoła i było możliwe ze względów finansowych. Dopuszczał jednak i kompromis między jednolitością stylu a zachowaniem różnych nawarstwień w dziele sztuki, zwłaszcza w obiektach wyposażenia wnętrza.

Można przypuścić, że ostateczny efekt rekonstrukcji ołtarza kaliskiego odpowiada jego koncepcjom. Uderza tu przede wszystkim dążenie do zachowania jednolitości

<sup>83</sup> Adam Bochnak, „Władysław Łuszczkiewicz”, w: *Internetowy Polski Słownik Biograficzny*, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/wladyslaw-luszczkiewicz> (dostęp 10.12.2017).

<sup>84</sup> Łuszczkiewicz, *Wskazówka*, cyt. za: Małachowicz, *Ochrona środowiska*.

<sup>85</sup> Frycz, *Restauracja i konserwacja*, 136, 141.

stylu, tak zachowanych elementów jak i dodanych fragmentów. Zwraca również uwagę zachowanie wszystkich istniejących części gotyckich i połączenie ich w jedną całość, nawet ze świadomością tego, że połączone zostały fragmenty dwóch zupełnie odrębnych ołtarzy. Szczególnie jest to widoczne w potraktowaniu szafy środkowej, która w zasadzie nie istniała. Tutaj właśnie wmontowano mniejszy tryptyk. Jego usytuowanie jest nieco niefortunne i negatywnie wpływa na recepcję malowanych kwater pasywnych widocznych podczas uroczystego otwarcia ołtarza. Dostrzegamy wówczas szczególnie sztuczność tego rozwiązania. Z drugiej strony mijamy jednak na względzie, że żaden fragment oryginalnej szafy się nie zachował. Janusiewicz nie miał żadnych wskazówek, co do sceny środkowej – pamiętamy jak sam próbował rozstrzygnąć ten problem, gubiąc się w hipotetycznych rekonstrukcjach. Do chwili obecnej ta kwestia nie została rozwiązana. W tej sytuacji, przyjmując jakiegokolwiek domniemanie, należałoby część środkową wykonać zupełnie na nowo, nie mając pewności, co do zgodności z pierwowzorem. Taka forma mieściłoby się co prawda w koncepcjach restauratorskich Łuszczkiewicza, ale byłoby to kosztowne, a efekt artystyczny niepewny. Być może dlatego, zdecydowano się na przyjęte rozwiązanie. Było ono podobne do rekonstrukcji ołtarza przez Kolabińskiego, ale o wiele bardziej spójne. Przede wszystkim, Janusiewicz związał wszystkie części w jedną konstrukcyjnie całość, zamykając je jedną ramą wiążącą część środkową i skrzydła. Zgodnie z charakterem ołtarza wykonał nową predellę, montując w nią mniejszą predellę tryptyku, tak jak wmontował cały tryptyk w skrzynię środkową. Od góry całość zamknął neogotyckim ażurowym zwieńczeniem, w które wmontowano figury Apostołów, przedtem luźno stojące na dole. W efekcie, całość wyraźnie i konsekwentnie nawiązuje do gotyckich ołtarzy szafiastych i ich struktury. Wydaje się, że ta konsekwencja w nawiązaniu do tradycji historycznych może być zasługą Łuszczkiewicza i jego ogromnej wiedzy w tym zakresie. Z kolei w Janusiewiczzu znalazł on wiernego i inteligentnego wykonawcę tej wizji, która uczyniła z zachowanych fragmentów jeden ołtarz, jednoznacznie kojarzący się z gotykiem. Konsekwentnie postępuje również Janusiewicz, dobierając detale i elementy zdobnicze obramienia części środkowej jak i zwieńczenia. Ażurowe zwieńczenie z zastosowaniem węższych łuków oślego grzbietu i szerszych łuków Tudorów wypełnionych dekoracją maswerkową jest utrzymane w stylistyce późnogotyckiej i stanowi wcale udany pokaz stylu neogotyckiego. Może tylko wydaje się to zwieńczenie zbyt delikatne i ażurowe w stosunku do dużych płaszczyzn skrzydeł. Ustawionym w szeregu postaciom, mimo podniesienia nieco środkowej części, brak tak naprawdę jakiejś kulminacji formalnej i ideowej. Kilkakrotnie już tu przywoływano opinie o wzorowaniu się na ołtarzu mariackim. Mimo pozornych podobieństw, opierających się na ażurowości form, wyraźnie zauważalne są różnice. Ołtarz krakowski ma bardzo rozbudowane przestrzennie i ikonograficznie zwieńczenie z wyeksponowaną grupą środkową. Uszeregowane w rzędzie figury kaliskich apostołów stwarzają zupełnie odmienny widok. Zdajemy sobie sprawę, że

pierwotnie poliptyk kaliski wyglądał inaczej. Zdawał sobie z tego sprawę również Janusiewicz, który rozważał kilka wariantów zwieńczenia związanych z maryjną tematyką ołtarza. Zastanawia fakt, dlaczego Janusiewicz nie dążył do wstawienia w środkową szafę rzeźb ze Stawiszyna, na które zwracał już uwagę. Na tyle nurtował go ten problem, że przesłał profesorowi Sokołowskiemu zdjęcia wykorzystane przez niego w artykule. Być może stosunki kościelne były tego rodzaju, że okazało się to niemożliwe.

Pozostaje jeszcze kwestia ocen estetycznych i recepcji ołtarza jako dzieła sztuki.

Co o ołtarzu myślał Łuszczkiewicz, nie wiemy. Jedyne zdanie oceniające to przywołana przez Chodyńskiego opinia, że to dzieło wysokiego znaczenia w polskiej sztuce kościelnej. Wiemy, że bardzo cenił średniowieczne dzieła sztuki sakralnej<sup>86</sup>.

Parczewski cenił dzieło jako cenną pamiątkę historyczną, ale zarazem wybitne dzieło sztuki. Adam Chodyński niewiele uwagi poświęcił estetycznym ocenom. Nie wiemy czy ołtarz, obrazy bądź rzeźby zrobiły na nim jakiegokolwiek wrażenie. Skrupulatnie wyliczał poszczególne sceny, podał wymiary i technikę wykonania, ale jedyne sformułowania jakich używał to *starożytne obrazy, zabytek względnie cenne starożytnych wieków zabytki*<sup>87</sup>. Było dla niego oczywiste, że ołtarz należało chronić przede wszystkim jako historyczne dzieło, cenną pamiątkę dawnych wieków, o którą należy dbać w sytuacji, gdy już tyle innych zabytków *na ziemi naszej zatraceniu uległo*. Pojęcia zabytek używał w znaczeniu o jakim wspomina Rymaszewski – zabytek to materialne świadectwo dawnego bytu<sup>88</sup>. Podobnie określenie „starożytny”, to dla Chodyńskiego tyle co dawny, co również jest zgodne z ówczesnym szerokim rozumieniem tego terminu<sup>89</sup>. Powody, dla których należało dbać o ołtarz były przede wszystkim kategorią natury moralnej. Zabytek to bowiem także symbol – pomnik narodowy<sup>90</sup>. Troska o zabytek była wyrazem patriotycznej postawy społecznej, świadczył on o przeszłości narodu. Dbanie o niego było powinnością moralną. Tak samo należało dbać o każdą pozostałość dawnych wieków, bo ona mówiła o historii i wielkości narodu. Obok ołtarza Chodyński wyliczał jeszcze kilka starożytności znajdujących się w kościele na Zawodziu i każda wydawała się mieć dla niego identyczną wartość. Taka postawa nie powinna w wypadku Chodyńskiego dziwić – był on przede wszystkim historykiem, a jego wiedza z historii sztuki, jak skonstatowano powyżej, nie była zbyt duża. Postawa patriotyczno – historyczna była mu na pewno bliższa niż postawa estetyczna.

Zygmunt Zaborowski wykazał bardziej profesjonalne podejście badawcze, właściwe dla historyka sztuki, ale czy ołtarz mu się podobał? Analizując poszczególne sceny, używał ocen estetycznych, traktując obrazy tak jak dzieła sztuki, budzące

<sup>86</sup> Łuszczkiewicz, *Wskazówka*..., cyt. za Małachowicz, *Ochrona środowiska*.

<sup>87</sup> Chodyński, „O starożytnych obrazach”, cyt. za: *Gazeta Kaliska* 119 (1929): 2.

<sup>88</sup> Bohdan Rymaszewski, *Polska ochrona zabytków* (Warszawa: Wydawnictwo naukowe Scholar, 2005), 9.

<sup>89</sup> Tamże, 9.

<sup>90</sup> Frycz, *Restauracja i konserwacja*, 10.

upodobanie estetyczne, bądź nie. Oceny jego były surowe i zróżnicowane. Pisząc o całości dzieła zaznaczał: *choć postacie są płaskie i sztywne, choć wyrazu w nich mało niemniej jednak mają one swój charakter*<sup>91</sup> – cóż, nie widać tu jakiegoś szczególnego zachwyty dla średniowiecznego stylu. Widać, że nasz koneser innego „wyrazu” w sztuce poszukuje. Potrafił jednak docenić ów „swój charakter” pisząc np. o postaciach oprawców w scenach pasyjnych: *typy te ... odznaczają się śmiałością, wyrazistością, energią...*, czy dalej: *Doskonałą jest scena wieńczenia Chrystusa cierniową koroną...*<sup>92</sup>. Szczególnie podobały mu się realistycznie pokazane twarze oprawców – w nich właśnie widać ten swoisty charakter i wyraz, który do niego szczególnie przemawiał ze względu na swą ekspresję, realizm i indywidualizowanie postaci. Zupełnie natomiast nie odnajdował go w twarzach Marii i Jezusa – *Są nieudatne; brak w nich świętości i szlachetności wyrazu*<sup>93</sup>. Ów wyraz z jednej strony musiał być ekspresyjny i dramatyczny, ale z drugiej, dla niektórych postaci przede wszystkim szlachetny – zatem wyidealizowany. Wydaje się, że Zaborowski ze swoimi poglądami estetycznymi jest postacią charakterystyczną dla swego czasu i środowiska warszawskiego, z którym był wcześniej związany, szukającego w sztuce zwłaszcza prawdy i realizmu, ale idealizowanego. Nic natomiast nie pisał na temat ołtarza jako pamiątki narodowej, cennego zabytku, o który troska należała do powinności patriotycznych. Nie wydaje się, żeby pominięcie tej kwestii było wyłącznie wynikiem próby przeciśnięcia się przez sito cenzury, w sytuacji gdy inni z powodzeniem ten wątek podkreślali. Jeśli postulował konieczność translokacji do Kalisza, to *przez poszanowanie dla sztuki oraz fakt, że: obrazy te mają bez wątpienia znaczną muzealną wartość*<sup>94</sup>. Niewątpliwie zatem poliptyk kaliski był dla niego cennym dziełem sztuki, mającym wartość muzealną, o którym ze znanstwem konesera rozprawiał, analizując poszczególne elementy, tak jakby stał przed dziełem w Norymberdze, Pradze czy gdzie indziej w Europie. Była to postawa wolna od narodowych uwikłań, nie wpisująca się w narodowo – powinnościowy wątek, ale też oparta na współczesnej wiedzy, prawdziwie estetyczna.

Analizując wypowiedzi Stanisława Janusiewicza mamy natomiast pewien kłopot z ocenami estetycznymi, które przedstawiał. Ten człowiek, któremu poliptyk zawdzięcza swój kształt ostateczny, który w największym stopniu analizował jego formę, przygotowując się do rekonstrukcji, w ogóle nie wydaje się być ołtarzem zachwycony jako dziełem sztuki. Niewątpliwie szanował wybitny zabytek, ale też dla niego była to wyłącznie cenna pamiątka przeszłości. Pisał bowiem: *wypada tu nadmienić, że tryptyk szanuje się dziś jako starożytny, lecz za wzór już nigdy służyć nie będzie, stanowi on tylko pomnik dla historii sztuki, a jako taki jest cennym zabytkiem, godnym najwyższego poszanowania i najdłuższej konserwacji*<sup>95</sup>. Pisząc

<sup>91</sup> „Wiadomości miejscowe i okoliczne. Tryptyk na Zawodziu”, *Kaliszanin* 13 (1889): 1-2.

<sup>92</sup> Tamże.

<sup>93</sup> Tamże.

<sup>94</sup> Tamże.

<sup>95</sup> Janusiewicz, „Kilka jeszcze słów o tryptyku na Zawodziu”, cz. II, *Kaliszanin* 46 (1890): 2-3.

o kontekście historycznym używa sformułowań *rupiec*, dalej stwierdzał: *jakkolwiek rzecz to była niegustowna jednak jako kościołowi poświęcona, przedstawiająca wizerunki świętych wyrzuconą być nie mogła*<sup>96</sup>. Nawet uwzględniając, że prezentował hipotetyczne poglądy pierwotnych właścicieli ołtarza, dobór użytych sformułowań był jego i poniekąd wyrażał jego opinię. Nie widać w nim zachwytu dla tego dzieła sztuki. Zachwycał się opisywanymi przy okazji swoich rozważań rzeźbami (zresztą proweniencji klasycznej, nowożytniej), ale poliptyk cenił wyłącznie jako zabytek historii sztuki rodzimej i pamiątkę przeszłości. Ten zresztą kontekst odbioru był dla niego najważniejszy, zawierał patriotyczne elementy. Krytykował miejscowe środowisko inteligentkie, właśnie za brak starań o zachowanie i opiekę nad ołtarzem.

Była to więc typowa postawa konserwatora, inteligenta i społecznika zatroskanego o zachowanie cennej zabytkowej spuścizny, ważnej dla współczesnych ze względu na historię sztuki, ale i narodową powinność. Sam ołtarz natomiast, zupełnie mu się nie podobał. Dokumentował jego wygląd, analizował tematykę, ale daleko mu do zachwytów Zaborowskiego nad poszczególnymi typami czy nad ich wyrazem. Dla niego to po prostu pamiątka, godna zachowania, ale nie jakiegokolwiek naśladownictwa. Walory estetyczne obrazów zupełnie do niego nie przemawiały. To zadziwiająca powściągliwość u kogoś, kto poliptyk poznał chyba najdokładniej. Była to postawa krańcowo odmienna od estetycznej postawy Zaborowskiego, bardzo natomiast bliska poglądom Chodyńskiego. Identycznie rozumiał on pojęcie zabytku, czy termin „starożytny” lub „pomnik narodowy”. U Chodyńskiego te poglądy były wynikiem przyjęcia przede wszystkim historycznej perspektywy badawczej i społecznikowskiej pasji, natomiast u Janusiewicza były wyrazem postawy przede wszystkim konserwatorskiej. Interesowało go wyłącznie zachowanie zabytku, jego odnowienie jak najbardziej zgodne z poglądami jego mentora Łuszczkiewicza. Zważywszy na powierzone mu zadanie konserwatorskie, takie podejście gwarantowało przynajmniej rzetelność i staranność w rekonstrukcji ołtarza.

Reasumując, w badaniach nad poliptykiem kaliskim uwzględnić należy rolę Władysława Łuszczkiewicza, w dotychczasowych badaniach zupełnie pomijaną, to on wydaje się być niekwestionowanym odkrywcą ołtarza. On, jako pierwszy, podał informacje dotyczące genezy form artystycznych i datowania dzieła oraz dane ikonograficzne i technologiczne. Choć znamy je z drugiej ręki, to jednak do dziś nie straciły na aktualności. Równie istotną rolę odegrał w rekonstrukcji ołtarza, opiniując projekty przedstawione mu przez Janusiewicza. Na uwagę zasługuje również wysiłek miejscowych badaczy, będący próbą pierwszych badań nad tym ołtarzem – zwłaszcza postawa Zaborowskiego odbiegająca od powszechnie przyjętej perspektywy moralno – patriotycznej, w której zachwyt nad dziełem sztuki był w większym stopniu powinnością narodową niż estetyczną oceną wartości artystycznej dzieła.

---

<sup>96</sup> Tamże.

## BIBLIOGRAFIA

## ŹRÓDŁA DRUKOWANE

- Ad., „Sprostowanie do artykułu Kościółek Św. Wojciecha na Zawodziu”, cz. 1, *Kaliszanin* 86 (1888): 3, cz. 2, *Kaliszanin* 87 (1888): 3.
- Chodyński, Adam. „O starożytnych obrazach (Tryptykach) i rzeźbach w kościele Św. Wojciecha na Zawodziu” przedruk „Tryptyk kaliski”, cz. I *Gazeta Kaliska* 119 (1929): 2; cz. II, *Gazeta Kaliska* 120 (1929): 3.
- Janusiewicz, Stanisław. „Kilka jeszcze słów o tryptyku na Zawodziu”, cz. I, *Kaliszanin* 45 (1890): 2.
- Janusiewicz, Stanisław. „Kilka jeszcze słów o tryptyku na Zawodziu dokończenie”, cz. II, *Kaliszanin* 46 (1890): 2-3.
- Kobyliński, ks. „Kilka wiadomości o starych sprzętach kościelnych w kolegiacie kaliskiej” *Kaliszanin* 93 (1889): 3.
- Kobyliński, ks., prokurator Kapituły. „Tryptyk w kościele na Zawodziu”, *Kaliszanin* 33 (1889): 3.
- „Kościół Św. Wojciecha na Zawodziu”, cz. 1, *Kaliszanin* 81 (1888): 3; cz. 2, *Kaliszanin* 82 (1888): 3.
- Parczewski, A.(Alfons) J.(Józef). „Wiadomości miejscowe i okoliczne. Profesor Łuszczkiewicz”, *Kaliszanin* 65 (1886): 2.
- Sokołowski, Marian. „Studia do historii rzeźby w Polsce w XV i XVI w. Przez Maryana Sokołowskiego”, *Sprawozdanie Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce*, t. 7, z. 1-2 (1902): 81–124. Kujawsko-Pomorska Biblioteka Cyfrowa, <http://kpbc.ukw.edu.pl/dlibra/plain-content?id=54019> (dostęp 29.01.2018).
- „Wiadomości miejscowe i okoliczne. Kościółek na Zawodziu”, *Kaliszanin* 65 (1888): 1.
- „Wiadomości miejscowe i okoliczne. Tryptyk na Zawodziu”, *Kaliszanin* 75 (1888): 2.
- „Wiadomości miejscowe i okoliczne. Tryptyk na Zawodziu”, *Kaliszanin* 13 (1889): 1-2.
- „Wiadomości miejscowe i okoliczne. Przeniesienie tryptyku”, *Kaliszanin* 45 (1889): 1.
- „Wiadomości miejscowe i okoliczne. Tryptyk”, *Kaliszanin* 73 (1889): 1.
- „Wiadomości miejscowe i okoliczne. Kalisz d. 17 września 1889r.” *Kaliszanin* 74 (1889): 1.
- „Wiadomości miejscowe i okoliczne. Tryptyk”, *Kaliszanin* 101 (1889): 2.
- „Wiadomości miejscowe i okoliczne. Tryptyk”, *Kaliszanin* 7 (1890): 2.
- „Wiadomości miejscowe i okoliczne. Tryptyk”, *Kaliszanin* 33 (1892): 1-2.
- „Wiadomości miejscowe i okoliczne. Tryptyk”, *Kaliszanin* 25 (1892): 1.
- „Wiadomości miejscowe i okoliczne. Tryptyk”, *Kaliszanin* 33 (1892): 1.
- „Wiadomości miejscowe i okoliczne. Tryptyk”, *Kaliszanin* 42 (1892): 2.
- X, „Niec o tryptyku na Zawodziu”, *Kaliszanin* 62 (1889): 3.

## OPRACOWANIA

- Barańska, Iwona. 2007. „Stanisław Janusiewicz”. W: *Słownik biograficzny Wielkopolski Południowo-Wschodniej Ziemi Kaliskiej*, t.III, red. Danuta Wańka. 175. Kalisz: Kaliskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk.
- Biernacki, Julian. 1923. „Uczeń a teatr i muzyka”, w: *Pamiętnik Zjazdu Wychowawców Szkół Kaliskich 8 – 9 IX 1923*. Kalisz.

- Bochnak, Adam. „Władysław Łuszczkiewicz”. W: *Internetowy Polski Słownik Biograficzny*, <http://www.ipnb.nina.gov.pl/a/biografia/wladyslaw-luszczkiewicz> (dostęp 10.12.2017).
- Dymkowska, Judyta, Anna. „Malowane skrzydła ołtarza gotyckiego w kościele kolegiackim w Kaliszu”, *Rocznik Kaliski X* (1977): 81-110
- Frycz, Jerzy. 1975. *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795-1918*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Karolewska, Henryka. 2010. *Kaliszka Jednodniówka „Prosna” i krąg jej autorów*. Kalisz: Kaliskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk.
- Kostowski, Jakub. 2003. „Poliptyk kaliski”. W: *Kolegiata Kaliska*, red. Gerard Kucharski, 195-232. Kalisz: Sanktuarium Św. Józefa.
- Kozakiewicz, Stefan, Ryszkiewicz, Andrzej. 1955. *Warszawska „Cyganeria” malarska. Grupa Marcina Olszyńskiego*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kunińska, Magdalena. „Marian Sokołowski (1839-1911)”, *Rocznik Historii Sztuki t. XXXVII* (2012): 8-19. <http://journals.pan.pl/Content/92764/mainfile.pdf> (dostęp 31.01.2018).
- Małachowicz, Edmund. 1988. *Ochrona środowiska kulturowego*, t. 2. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Marxen-Wolska, Ewa. „Mistrz polipytyku kaliskiego”, *Teka Komisji Historii Sztuki* 6 (1976):163-276.
- Melbechowska-Luty, Aleksandra. 1993. „Hipolit Marczewski”, w: *Słownik Artystów Polskich i Obcych w Polsce działających*, t. 5, red. Janusz Derwojed, 364-367. Warszawa: Wydawnictwo Krąg.
- Mroczo, Teresa. „Poliptyk kaliski a rzeźby ze Stawiszyna”, *Biuletyn Historii Sztuki* 1 (1962): 58-72.
- Rymaszewski, Bohdan. 2005. *Polska ochrona zabytków*. Warszawa: Wydawnictwo naukowe Scholar.
- Łabuda, Adam (red.). 2004. *Polskie malarstwo gotyckie*, t.2, *Katalog*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Walicki, Michał. „Poliptyk kaliski na tle problemu Mistrza z Giessmandorff”, *Przegląd Historii Sztuki* II (1932): 81-97.
- Śródka, Andrzej. 1995. *Uczeni polscy XIX – XX stulecia*, t. 2. Warszawa: „Aries”.
- Świechowski, Zygmunt. „Małowidła ołtarzy kaliskiego, kościańskiego i sulechowskiego na tle problemu Mistrza z Gościszowic”, *Biuletyn Historii Sztuki* (3-4) 1949.
- Zaborowski, Zygmunt. 1896. „Autobiografia”. W: *Kurjer Warszawski, Książka jubileuszowa*, 108-117. Warszawa: wydanie własne Kurjera Warszawskiego.

#### ODKRYCIE PRZEZ WŁADYSŁAWA ŁUSZCZKIEWICZA POLIPTYKU KALISKIEGO I JEGO RECEPCJA W ŚRODOWISKU MIEJSCOWYM W LATACH 80. I 90. XIX WIEKU

**Słowa kluczowe:** Poliptyk kaliski, kolegiata NMP, Władysław Łuszczkiewicz, Stanisław Janusiewicz, Zygmunt Zaborowski

W 1886 roku przybył do Kalisza wybitny historyk sztuki Władysław Łuszczkiewicz, któremu pokazano znajdujący się w kościele Św. Wojciecha na Zawodziu zdekompletowany ołtarz gotycki znany obecnie jako poliptyk kaliski. Profesor dokonał oględzin zabytku w dostępnej mu wówczas formie oraz wstępnej atrybucji ołtarza, który uznał za dzieło śląskiej lub krakowskiej szkoły z końca XV lub pocz. XVI wieku. Było to pierwsze



określenie formalne polipytyku kaliskiego, które zainicjowało starania wokół przeniesienia artefaktu do któregoś z kaliskich kościołów oraz zainspirowało kaliskich historyków do podjęcia dyskusji na temat jego pochodzenia. W wyrażonych opiniach wyróżnia się anonimowy autor *Zyg. Zab.* – zidentyfikowany jako Zygmunt Zaborowski – kaliski prawnik, autor pierwszej analizy stylistyczno – porównawczej ołtarza. Równie istotną rolę odegrał kaliski malarz, pozłotnik i konserwator Stanisław Janusiewicz, który był autorem rekonstrukcji ołtarza po przeniesieniu go w 1892 roku do kaliskiej kolegiaty NMP. W ścisłym kontakcie z profesorem Łuszczkiewiczem sporządził plany rekonstrukcji i nadał mu wygląd dzisiejszy. Jest on także autorem rozważań na temat ikonografii ołtarza jako ilustracji cyklu związanego z Różańcem Św. Dzieje recepcji tego ołtarza dają możliwość przyjrzenia się rozwojowi badań historycznych, sądów estetycznych i traktowania cennych zabytków jako pamiątek historycznych i narodowych. Wskazać trzeba również istotną rolę Władysława Łuszczkiewicza jako rzeczywistego odkrywcy tego polipytyku i osoby mającej znaczny udział w jego rekonstrukcji.

#### THE DISCOVERY OF KALISZ POLYPTYCH BY WŁADYSŁAW ŁUSZCZKIEWICZ AND ITS LOCAL RECEPTION IN THE 1880-90'S.

**Keywords:** Kalisz polyptych, St. Mary collegiate church, Władysław Łuszczkiewicz, Stanisław Janusiewicz, Zygmunt Zaborowski

In 1886, an eminent art historian, Władysław Łuszczkiewicz, came to Kalisz. He was shown the incomplete Gothic altar in the St. Wojciech church at Zawodzie, currently known as Kalisz Polyptych. The professor inspected the work of art in a way available to him then as well as made the initial attribution of the altar which he considered to be the work of the Silesian or Cracow school at the end of the 15th or the beginning of the 16th centuries. It was the first formal description of the Kalisz polyptych which initiated efforts to transfer the artifact to one of the Kalisz churches and inspired local historians to start a discussion about its origin. In the expressed opinions, an anonymous *Zyg. Zab.* is distinguished - identified as Zygmunt Zaborowski - a Kalisz lawyer, the author of the first stylistic and comparative analysis of the altar. A Kalisz painter, gilder and conservator Stanisław Janusiewicz played an important role as well, he was the author of the reconstruction of the altar after its transfer in 1892 to the Kalisz St. Mary collegiate. In close contact with professor Łuszczkiewicz, he made reconstruction plans and gave the altar the present appearance. He is also the author of considerations on the iconography of the altar as an illustration of the cycle associated with the Holy Rosary. The history of the reception of the altar gives the opportunity to look into the development of historical research, aesthetic judgements and the treatment of valuable relics as historical and national mementos. One should also point to the important role of Władysław Łuszczkiewicz as a real discoverer of the polyptych and a person having a significant share in its reconstruction.