

HENRYK MĘDREK

TYP PIĘKNEJ MADONNY Z KRUMLOWA W POLSKIEJ PLASTYCE PIERWSZEJ POŁOWY XV WIEKU *

Polskie rzeźby drewniane powstałe w latach 1400—1450, przedstawiające Madonnę z Dzieciątkiem, jak dotychczas nie doczekały się większego opracowania. Liczne pozycje bibliograficzne dotyczące polskiej plastyki gotyckiej obejmowały co prawda ten rodzaj twórczości, lecz na ogół w formie katalogowej¹ i wiązały ją ogólnie ze stylem miękkim. Tylko nieliczne z obiektów włączono do tzw. „pięknych Madonn”². Pominęto również fakt łączności dużej liczby tego rodzaju figur z oddziaływaniem warsztatu lub samych dzieł Mistrza Pięknych Madonn³.

Jak dotąd w naszej literaturze nie zwrócono uwagi na rolę pierwowzoru, który tak szeroko oddziałał na polską plastykę. Tylko znikomą

* Fotografie nr 1-3, 21-22 podają za: A. Kutal, *České gotické sochařství*, Praha 1962; fotografie nr 4, 6, 8-9, 12, 17, 19, 23-24 pochodzą ze zbiorów IS PAN w Warszawie; fotografię nr 5 podają za: K. H. Clasen, *Die Mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preussen*, Berlin 1939; fotografię nr 16 podają za: H. Braune, E. Wiese, *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters*, Breslau 1926; fotografie nr 10 i 14 wykonała E. Kozłowska-Tomczyk; fotografie nr 7 i 15 wykonał W. Wolny; fotografię nr 11 wykonał T. Chrzanowski; fotografię nr 15 wykonał S. Ciechan; fotografię nr 18 wykonał W. Gumuła; fotografię nr 20 wykonał T. Przypkowski.

¹ Całościowy katalog polskiej rzeźby gotyckiej opracował: M. Walicki *Polska sztuka gotycka. Katalog wystawy*, Warszawa 1935. Autor podaje tam reprodukcje niektórych interesujących nas dzieł. Poszczególne regiony opracowali: Śląsk — H. Braune, E. Wiese, *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters*, Breslau 1926 oraz M. Kornecki, *Rzeźba gotycka na Śląsku Opolskim do połowy XV wieku*, „Rocznik Opolski” 1970. Pomorze opracowali: K. H. Clasen, *Die Mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preussen*, Berlin 1939 oraz Z. Fafius-Krzymska, *Plastyka gotycka na Pomorzu*, Szczecin 1962. Małopolską rzeźbę opracował: J. E. Dutkiewicz, *Małopolska rzeźba średniowieczna*, Kraków 1949.

² Między innymi Dutkiewicz do grupy pięknych Madonn zalicza kilka interesujących nas obiektów: Madonnę z Kruźlowej, z Kazimierza, z krakowskiego kościoła św. Mikołaja (Dutkiewicz, op. cit., s. 138 n., 123-5).

³ Figury te określano na ogół jako powstałe w okresie trwania stylu pięknych Madonn, jednak nie starano się znaleźć ich pierwowzoru.

liczbę obiektów łączono z Madonną krumlowską i pilzneńską, i to często- kroć błędnie⁴, pominięto zaś rolę repliki: Madonna krumlowska — Ma- donna z Vimperku. Madonna vimperska, w podobnym zakresie jak rzeźba pilzneńska, była prototypem dla wielu rzeźbionych przedstawień Ma- donny z Dzieciątkiem.

Wpływ dzieł Mistrza Pięknych Madonn na twórczość rzeźbiarską jest widoczny w całej środkowej Europie⁵, bez względu na sytuację poli- tyczną czy gospodarczą. Podobnie również i w Polsce we wszystkich regionach widzimy jego oddziaływanie⁶.

MISTRZ PIĘKNYCH MADONN

WARSZTAT I GŁÓWNE DZIEŁA

W ostatniej ćwierci XIV i na pocz. XV w. pojawiła się grupa rzeźb kamiennych przedstawiających Madonnę z Dzieciątkiem, która objęła swym zasięgiem całe ówczesne Niemcy oraz słowiański Zachód. Stała się ona przedmiotem badań wielu historyków sztuki. Na podstawie spe- cyficznego układu kompozycyjnego złączono te rzeźby wspólnym war- sztatem, a twórcę ich nazwano ogólnie Mistrzem Pięknych Madonn⁷.

Niektórzy z badaczy twierdzą, że było kilka warsztatów wytwarza- jących te dzieła⁸. A. Kutsal połączył teorię jedno- i wielowarsztatowości, przypuszczając, iż był jeden warsztat, lecz prowadzony przez grupę lu- dzi — dwóch synów i kuzyna Piotra Parlera⁹.

⁴ Z Madonną krumlowską łączono figurę z Kruźlowej nie zauważając w niej braku fałdy agrafowej i innego usytuowania Dzieciątka, co zbliża obiekt do rzeźby z Vimperku (Dutkiewicz, op. cit., s. 139). Podobnie doszukiwano się podobień- stwa układu draperii rzeźby z krakowskiego kościoła św. Mikołaja z rzeźbą pil- neńską, mimo braku fartuchowatego układu płaszcza oraz usytuowania Dzieciątka w pozycji leżącej (F. Kopera, J. Kwiatkowski, *Rzeźby z epoki średniowiecza i odrodzenia*, Kraków 1931, s. 11).

⁵ K. H. Clasen (*Die Schönen Madonnen*, Königstein 1952, s. 5) uważa, że Mistrz Pięknych Madonn w czasie swej wędrówki po Europie pozostawił w miej- scach, gdzie tworzył, warsztaty, które kontynuowały jego typ twórczości.

⁶ T. Dobrowolski (*Rzeźba i malarstwo gotyckie w województwie śląskim*, Ka- towice 1937, s. 21) uważa, że ok. r. 1400 traktować można Śląsk, Ziemię Krakowską, Wielkopolskę i Pomorze jako wspólny teren zabytkowy.

⁷ Clasen (op. cit., s. 2-6) uważa, że istniał jeden twórca tych rzeźb, który przenosił się z miejsca na miejsce. Jego ojczyzną były prawdopodobnie okolice dolnego Renu, gdzie powstały pierwsze dzieła, takie jak Madonna z Amiens i Ma- donna z muzeum w Bonn, następnie przeniósł się do Prus Wschodnich, pracując w Malborku i Toruniu. Ostatni jego okres twórczości to działalność we Wrocławiu i w pobliskich Czechach.

⁸ A. Springer, *Die bayerisch-österreichische Steingussplastik der Wende vom XIV bis XV Jahrhundert*, Leipzig—Würzburg 1936.

⁹ W tworzeniu stylu Madonny krumlowskiej i toruńskiej byli zaangażowani

Poruszono ponadto zagadnienie datowania poszczególnych obiektów, w związku z czym odszukania pierwowzoru, który tak szeroko oddziałał na rzeźbę 1. poł. XV w.

W. Pinder¹⁰ zebrał i przedstawił poszczególne poglądy odnośnie do powstania najstarszej rzeźby tego warsztatu, za którą uważają: Pinder — Madonnę z Luwru, Kisslinger — krumłowska, Springer i Clasen — Madonnę z muzeum w Budapeszcie, Feulner — toruńska, Paatz — wrocławską, Kutal — Madonnę z Düsseldorfu, a Homolka z Pilzna. Ta wielka rozbieżność, jaką daje się zauważyć, spowodowana została bez wątpienia obraniem przez każdego z badaczy innych kryteriów datowania. Należy zwrócić uwagę, że najbardziej udokumentowane datowanie posiadają dwie rzeźby łączone z warsztatem Mistrza. Są to: Madonna z Altenmarktu, wymieniona w liście odpustowym z r. 1393¹¹, i Madonna krumłowska, określona w 1400 r.¹² jako „pulchrum opus”. Jak dotąd tylko dwie daty znane są odnośnie do całego zespołu rzeźb, co pozwala nam w przybliżeniu określić czas powstania tego warsztatu na lata ok. r. 1390.

Wśród dzieł Mistrza Pięknych Madonn lub jego warsztatu dadzą się zauważyć dwa charakterystyczne typy — krumłowski i toruński. Różnica między nimi polega głównie na odmiennym układzie draperii. Płaszcz Madonny toruńskiej spływa z lewej strony od pasa poniżej głębokimi fałdami misowymi zakończonymi ciężką fałdą agrafową, zaś z prawej strony spod łokcia wysuwa się kaskadą fałd rurkowych, będących równoważnikiem fałd misowych. Rzeźba krumłowska posiada dwie wiązki fałd rurkowych, spływające z obu rąk oraz pośrodku trzy fałdy misowe zakończone, podobnie jak w rzeźbie toruńskiej, fałdą agrafową.

Uznając linię rozwojową pięknych Madonn nakreśloną przez Kutalą, należy przede wszystkim wymienić Madonnę z Düsseldorfu, (il. 21) datowaną przez niego na początek lat czterdziestych XIV stulecia¹³. Równorzędnie z nią stara się traktować Madonnę z Altenmarktu (il. 22)¹⁴. Mimo że oba dzieła powstały w jednym okresie, ukazują jednak odmienne typy, stanowiące jednocześnie punkt wyjścia dalszych rozwiązań formalnych i stylowych. Układ szat Madonny z Altenmarktu reprezentuje tendencje formalne Madonn na lwie (pionowy i ukośny bieg fałd). Rzeźba posiada jednak charakterystyczną „kocią głowę”, spotykaną

synowie Piotra Parlera — ich należałoby łączyć z trzema rzeźbiarzami, którzy w 1404 r. dostarczyli do Strasburga Zdjęcie z krzyża. A. Kutal, *České gotické sochařství*, Praha 1962, s. 173.

¹⁰ *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zu Ende der Renaissance. Handbuch der Kunstwissenschaft*, Berlin 1914, s. 37.

¹¹ D. Grossmann, *Salzburger Auteil an den Schönen Madonnen. Schönen Madonnen 1350-1450*, Salzburg 1965, s. 35.

¹² Ibid.

¹³ Op. cit., s. 80 n., il. 139.

¹⁴ Ibid., s. 80.

głównie w dziełach Mistrza i chociaż nawiązuje do tradycji dawniejszych, przynależy jednak do nowego stylu. Rzeźba z Düsselddorfu poprzez układ szat jest pełnym wyrazicielem pięknych Madonn, natomiast stylistycznie łączy się z epoką poprzednią, głównie pod względem opracowania fałd. Nie posiadają one jeszcze plastyczności spotykanej w rzeźbach pięknych Madonn; fałdy są przyklepione i stanowią kontynuację formy zapowiedzianej przez Madonny na lwie, a rozwijanej przez takie dzieła, jak Madonny z Harbutowic¹⁵, Sromowców Niżnych¹⁶, Łukawicy¹⁷, u których spotykamy wyraźną zapowiedź fałdy agrafowej. Wykształciła się ona w pełni dopiero w rzeźbie z Düsselddorfu. Innym elementem zbliżającym ją do Madonn na lwie jest motyw „trzech rąk”, czego prawie nie spotykamy w rzeźbach pięknych Madonn.¹⁸ Należy również zaznaczyć, że Madonna z Düsselddorfu nie posiada konwencjonalnego typu urody, lecz przejawia podobieństwo do tradycyjnych wyrazów figur wcześniejszych.

Rzeźba z Altenmarktu wykazuje duże analogie z Madonną pilźnieńską poprzez podobne założenie kompozycyjne, wirtuozerię techniczną, zbliżenie cech fizjonomicznych, dużą dekoracyjność w układzie szat, jak również przez połączenie zmysłowości z abstrakcyjną ornamentyką¹⁹. Obie rzeźby łączy ponadto wspólny klimat warsztatu, mimo że Madonna z Pilzna różni się układem formalnym, bliższym w tym wypadku rzeźbie krumłowskiej.

Odmienne problem stanowi układ formalny Madonny toruńskiej (il. 23), która w tym zakresie łączy się z rzeźbą z Düsselddorfu,²⁰ stylistycznie i typologicznie zaś z rzeźbą z Altenmarktu. Posiada również słynną „kocia głowę”, pełną eleganckiej powabności, o szeroko rozstawionych skośnych oczach i smutnym półuśmiechu. Wykazuje też podobieństwo fizjonomiczne i figuralne w ujęciu Dzieciątka. Należałoby zatem suponować, iż twórca Madonny toruńskiej znał rzeźbę z Düsselddorfu, przejął od niej motyw „trzech dłoni” oraz układ szat, całości jednak nadał indywidualne piętno swego warsztatu: sposób plastycznego opracowania, miękkość i jednocześnie płaszczyznowość fałd oraz znakomite zakomponowanie przestrzenne figury. Elementy te w dużym stopniu łączą rzeźbę toruńską z krumłowską, a podobny sposób rozwiązania problemów warsztatowych, charakterystyczna wirtuozeria techniczna obu dzieł jest

¹⁵ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, Warszawa 1953, t. I, z. 14, s. 12, il. 102.

¹⁶ Dutkiewicz, op. cit., il. 24.

¹⁷ *Ibid.*, il. 70.

¹⁸ Motyw ten występuje w rzeźbie toruńskiej, jej replice bońskiej oraz Madonnie z Salzburga.

¹⁹ K u t a l, op. cit., s. 88 n.

²⁰ K u t a l (op. cit., s. 94) wywodzi typ toruński od rzeźby z Düsselddorfu.

jeszcze jednym atutem przemawiającym za wyjściem ich ze wspólnej pracowni.

Przyjmując ową hipotezę należałoby szukać dalszych cech wspólnych tym obiektom. Zakładając, że rzeźba z Altenmarktu jest pierwszym znanym dziełem Mistrza, należy się już tu doszukiwać możliwości podziału na dwa typy. Posiada ona elementy zarówno rzeźby krumłowskiej,²¹ jak i toruńskiej²².

Zestawiając zaś Madonnę z Altenmarktu z Madonną wrocławską (il. 24) nie sposób nie zauważyć dużych analogii w układzie draperii, opracowaniu anatomicznym zarówno postaci Maryi, jak i Dzieciątka. Pewna nieporadność cechująca pierwszą z nich zniwelowana została w rzeźbie wrocławskiej, która przy świetnym opracowaniu technicznym nie posiada jeszcze pełnego wyrazu artystycznego rzeźby krumłowskiej czy toruńskiej, podobnie jak nie posiada jeszcze tak plastycznie uformowanej fałdy agrafowej i zmysłowej urody poprzednich. Kutsal doszukuje się podobieństwa jej cech fizjonomicznych z rzeźbą z Düsseldorfu²³.

Uznając zatem rzeźbę z Düsseldorfu za epigona Madonn na lwie i przyjmując hipotezę Clasena, że Mistrz Pięknych Madonn spotkał się z Madonnami na lwie na terenie Salzburga²⁴, można suponować, że znał również rzeźbę z Düsseldorfu lub jej zaginione „siostry” łączące ją z Madonnami na lwie.

W rzeźbie wrocławskiej można się również dopatrywać zastosowania przez Mistrza po raz pierwszy (w znanym nam dziele) motywu fałdy agrafowej przejętej z rzeźby z Düsseldorfu. W związku z czym można przypuszczać, że Madonna wrocławska jest drugim znanym dziełem Mistrza zawierającym w sobie cechy obu typów. Rzeźba toruńska zapożyczyła z niej ogólny układ draperii (wiązkę fałd rurkowych, układ fałd misowych), motyw podawania Dzieciątka jabłka oraz pewne podobieństwo fizjonomiczne. Natomiast rzeźba krumłowska przejęła sposób usytuowania Dzieciątka oraz motyw podtrzymywania przez nie wiązki fałd.

Uznając powyższą hipotezę można ustalić przypuszczalny okres powstania tych dzieł, co nam dodatkowo ułatwiają przekazy źródłowe odnośnie do rzeźby z Altenmarktu i Krumłowa. Madonna z Altenmarktu mogła powstać zatem przed 1393 r., Madonna z Wrocławia po 1393 r., zaś Madonna krumłowska przed 1400 r.

²¹ Sposób opracowania twarzy, usytuowanie Dzieciątka oraz zbliżony ruch łączy rzeźbę z figurą z Krumłow.

²² Z rzeźbą toruńską widzimy powiązania w układzie fałd rurkowych (jedna wiązka i w zaznaczeniu na boku fałdy misowej).

²³ Op. cit., s. 96.

²⁴ *Die Mittelalterliche*, s. 115.

TYP KRUMLOWSKI

Madonna krumłowska (il. 1.) stanowi szczytowe osiągnięcie stylu miękkiego. Odnajdujemy w niej zarówno echa rzeźby wczesnego renesansu włoskiego²⁵ łączone z humanizmem św. Franciszka z Asyżu, jak również wiele cech wspólnych z warsztatem parlerowskim²⁶. Elegancją nawiązuje do tradycji dworu burgundzkiego, szeroko zakrojonymi płaszczyznami do rzeźb Slütera, zaś typem urody łączy się ze sztuką wschodnią.

Madonna krumłowska wykonana została z kamienia. Jej delikatna oraz wiotka postać, o subtelnym modelunku twarzy i rąk, silnie kontrastuje z bogactwem i ciężarem ornamentacyjnie traktowanej draperii. Kontrapost, w jakim rzeźbiarz przedstawił Maryję, ma niewiele wspólnego z klasycznym, a nawet jest jego przeciwnością, polegającą na dysonansie między ustawieniem nóg Madonny a ciężarem jej ciała i układem prezentowanego Dzieciątka. Maryja przegina się w tym samym kierunku, w którym odchyła się jej prawa noga — dźwigająca. Sposób podtrzymywania Dzieciątka, usytuowanie Go w ramionach Matki, jak również nieuzasadnione zgięcie prawej nogi Maryi w kolanie nadają figurze obrotowy ruch.

Madonna ubrana jest w płaszcz spięty na piersiach klamrą. Jedna jego poła splywa z lewego ramienia i zataczając szeroki łuk przerzucona została przez prawą rękę Maryi, tworząc na przodzie figury głębokie, szeroko zakrojone fałdy misowe, których ostatnim, a przy tym najsilniejszym akcentem jest fałda agrafowa ujmująca jakby ramą pozostałe. Druga poła, splywająca z prawego ramienia, przechodzi nad prawą ręką Maryi, dalej poniżej Dziecka i podtrzymywana przez Nie, opada wiązką mięsistych rurkowatych fałd podobnie jak pierwsza.

Rzeźba posiada wiele cech realistycznych, jak: dokładność opracowania szczegółów, sposób modelowania ciała, poprawność anatomii oraz sposób modelowania fałd płaszcza, które układają się miękko i naturalnie, zatracając charakter materiału, z jakiego powstały.

Zauważamy jednak w tym dziele udział różnorodnych wątków abstrakcyjnych, do których możemy zaliczyć mało naturalny kontrapost, powodujący nieco wyszukany ruch postaci, oraz ornamentację układu fałd, przy dużym ich uplastycznieniu.

Do wariantów Madonny krumłowskiej zaliczamy Madonnę z Pilzna oraz Madonnę z Vimperku.

²⁵ Clasen (*Die Schönen Madonnen*, s. 6) uważa Mistrza Pięknych Madonn za paralelę czasową od Clausa Slütera do Lorenzo Ghilbertiego.

²⁶ K u t a ł, op. cit., s. 173.

Rzeźba z Pilzna (il. 2), datowana na r. ok. 1395²⁷, układem fałd rurkowych nawiązuje do swojej „siostry” krumlowskiej, natomiast oszczędne traktowanie fałd misowych, jak również ułożenie płaszcza na przodzie figury w rodzaj fartucha kieruje ją ku rzeźbie 2. poł. XIV w.²⁸ Rzeźba z kościoła farnego z Vimperku (il. 3) pochodzi z r. ok. 1400²⁹ i zachowuje większość elementów figury krumlowskiej włącznie z nienaturalnym kontrapostem powodującym taneczno-obrotowy ruch figury.

Madonna krumlowska nie oddziałała bezpośrednio na rzeźbę polską, lecz dała tylko nazwę typu, który bezpośrednio należałoby łączyć z jej dwoma wariantami.

Wśród przedstawień Madonn tego typu na terenie Polski możemy wyróżnić trzy grupy. Układ formalny ich zamyka się na ogół w schemacie nakreślonym przez oba warianty. W szeregu jednak dzieł tych grup dochodzą do głosu elementy z epoki wcześniejszej oraz pierwiastki lokalne, które w tym wypadku poprzez ogólną „modę” w dużym stopniu zostały zniwelowane.

Grupa I — pilzneńska (il. 4-9). Rzeźby tej grupy zachowują ogólny układ draperii swego pierwowzoru: fartuchowate podwinięcie płaszcza na przodzie figury oraz dwie kaskady fałd rurkowych, które często traktowane są bardzo oszczędnie. Zachodzi również pewne podobieństwo w rozwiązaniu plastycznym dolnej partii sukni widocznej spod płaszcza. Przybiera ona formę rozłożonego wachlarza, ewentualnie zostaje rytmicznie podzielona ukośnymi lub pionowymi fałdami. Niektóre z obiektów przy fartuchowatym podciągnięciu płaszcza zachowują dodatkowo motyw zluzowanej fałdy agrafowej. Usytuowanie Dzieciątka, w mniejszym lub większym stopniu, jest zbliżone do pierwowzoru i w obiektach tych prawie zawsze przedstawione zostało w pozycji od leżącej do półsiedzącej.

Spośród szeregu rzeźb mieszczących się w tej grupie na początku wymienić należy Madonnę z kaplicy Domu Kurii w Opolu. Rzeźba datowana została przez Korneckiego na r. ok. 1400.³⁰ Podstawą do takiego datowania obiektu było połączenie elementów tradycyjnych z nowymi. Smukłość postaci Maryi i niemal ekstatyczny ruch przypominają Madonny na lwie, podobnie jak układ dolnych partii draperii figury nawiązuje do rzeźb 2. poł. XIV w. (Madonny z Ludźmierza, Toporca, Szafalar). Duża ornamentacja układu szat, a szczególnie płaszcza, konwencjonalny typ urody Maryi oraz prezentacja Dzieciątka w pozycji leżącej

²⁷ Ibid., s. 156.

²⁸ Dla przykładu można wymienić Madonnę franciszkańską z Pilzna oraz Madonnę z Broumov (Ibid., il. 11 i 13).

²⁹ Ibid., s. 151.

³⁰ Op. cit., s. 379, il. 48.

łączą nasz obiekt z rzeźbą pilzneńską. Jest ona jakby pierwszym przejawem powstawania grupy tych rzeźb.

Z rzeźbą opolską była związana formalnie i stylistycznie figura Matki Boskiej z Włodzienina (spalona), datowana również na r. ok. 1400.³¹ Ze względu na brak pełnej dokumentacji fotograficznej obiektu, trudno jest ustalić bliższe jego związki z rzeźbą opolską. Można jednak zauważyć na ocalałej fotografii elementy formalno-stylistyczne ciężące do rzeźb wcześniejszych, jak również ornamentacje draperii, jej rozbitcie i graficzność. Związek rzeźby z Włodzienina z Madonną pilzneńską jest tu bardziej widoczny poprzez duże podobieństwo w usytuowaniu Dzieciątka oraz jego pozę.

Kontynuacją plastyczną omawianych obiektów jest figura Madonny z Nysy (il. 4). Rzeźba powtarza w zasadzie ogólny schemat z Opola i Włodzienina, lecz poprzez duże uproszczenie formy, a jednocześnie uplastycznienie przynależy do nowego stylu. Szczególnie typowe jest dla niej rozwiązanie fałd misowych. Sposób jednak usytuowania Dzieciątka, jak również oszczędne potraktowanie fałd rurkowych są nieco odmienne od pilzneńskiego wzoru. Ze względu na nietypowość formy, sugerującą cechy rzeźby kamiennej, jak również dzieł wcześniejszych (chusta okrywająca ramiona Maryi oraz gest Dzieciątka), obiekt możemy datować na pocz. XV w.³²

Wśród dzieł pomorskich najbardziej typowym przykładem grupy jest Madonna z Drengfurtu (il. 5), której układ szat został niemal dosłownie skopiowany z figury pilzneńskiej: podwójny fartuch płaszcza, dwie wiązki fałd rurkowych, z których jedna jest bardziej oszczędnie opracowana, analogiczne rozwiązanie dolnych partii sukni, obrotowy ruch postaci, a nawet pewne podobieństwo fizjonomiczne. Rzeźba, w przeciwieństwie do uprzednio omówionych, nie wykazuje już reminiscencji stylowych wieku poprzedniego, a sposób opracowania fałd i twarzy może sugerować powstanie jej w zasięgu oddziaływania warsztatu Mistrza Pięknych Madonn, tym bardziej że spotykamy tu charakterystyczny dla jego warsztatu motyw odgięcia kraju płaszcza na pierwszej fałdzie misowej (posiada go Madonna krumłowska oraz kilka jej replik — z Muzeum Narodowego w Pradze, z Bad Aussee). Obiekt datowany jest przez Clasena na 1. poł. XV w.,³³ jednak ze względu na dużą plastyczność i płaszczyznowość fałd, jak też bliskie analogie z pierwowzorem należałoby datę uściślić, proponując powstanie rzeźby na r. ok. 1410, tym bardziej że wykazuje ona duże analogie pod względem uplastycznienia

³¹ Ibid., s. 370, il. 39.

³² Ibid., s. 378, il. 49.

³³ *Die Mittelalterliche*, s. 312, il. 363 i 364.

z figurą Matki Boskiej z kaplicy brackiej kościoła Marii Panny w Gdańsku, datowaną na r. 1410.³⁴

Na ten okres przypada powstanie figury Madonny ze Zgorzelca (il. 6)³⁵, wyraźnie łączącej się ze swym pilzneńskim pierwowzorem. Podobieństwo zachodzi tu zarówno w układzie draperii, jak i w usytuowaniu Dzieciątka. Wysoka klasa artystyczna dzieła i pewne podobieństwo stylistyczno-formalne z warsztatem Dumlosych, sugeruje nam jego krag, na co zwrócili uwagę Braune i Wiese³⁶. Wpływ Madonny z Pilzna na rzeźbę ze Zgorzelca był na tyle wielki, że można doszukać się wyjątkowo zbliżonego rozwiązania fałd misowych oraz bardzo podobnego ujęcia fałd rurkowych, szczególnie festonu opadającego z lewej ręki.

Pewne analogie z figurą ze Zgorzelca wykazuje rzeźba Matki Boskiej z Brudzewa (il. 7), datowana przez *Katalog zabytków sztuki w Polsce* na lata 1420-30³⁷. Oba dzieła silnie łączy wspólny pierwowzór, z którego rzeźbiarze zaczerpnęli zasadniczy schemat, przy jednoczesnym zachowaniu charakterystycznych tylko dla swego warsztatu elementów. Plastyczność i miękkość fałd rzeźby brudzewskiej, wachlarzowate rozłożenie fałd sukni, konwencjonalna uroda Maryi oraz usytuowanie Dzieciątka w pozycji niemal leżącej, pozwalają umieścić nasz obiekt w zasięgu oddziaływania inspiracji twórczych Mistrza Pięknych Madonn.

Odnieść to również możemy do figury Madonny z Kazimierza n. Wiśłą. Rzeźba datowana jest na lata 1430-40³⁸, zachowuje wyraźny schemat grupy i w pewnym stopniu można ją uznać za obiekt typowy. Powtórzony tu został za pierwowzorem główny układ fałd, efektowna poza Maryi oraz usytuowanie Dzieciątka. Różni ją natomiast zastosowanie zluzowanej fałdy agrafowej przy wyraźnie zaznaczonym fartuchowatym ułożeniu płaszcza. Mięsisty modelunek fałd misowych i rurkowych, które sprawiają wrażenie ciężkich, kontrastuje z delikatną sylwetką Madonny. Wysoki poziom warsztatowy, jaki obiekt reprezentuje, a przy tym elegancja i dworska efektowność tego sakralnego przedstawienia, powoduje, że należy je zaliczyć do najcenniejszych w tej grupie.

Z późnych przykładów wymienić można Madonnę z Jastrzębki Nowej (il. 8), wykazującą pewne analogie z rzeźbą kazimierską. Obiekt datowany jest na r. ok. 1440.³⁹ Wybitnie fartuchowaty układ płaszcza oraz niemal leżąco usytuowane w ramionach Matki Dziecko zbliżają figurę w znacznym stopniu do Madonny z Pilzna. Odmienny sposób traktowania detali,

³⁴ Z. Białowicz-Krygiełowa, *Trzy nieznane rzeźby gotyckie na Warmii*, „Rocznik Olsztyński” 1964, s. 174, il. 2 i 4.

³⁵ Braune, Wiese, op. cit., s. 28, il. 50.

³⁶ Ibid., s. 28.

³⁷ Warszawa 1960, t. V, z. 22, s. 1, il. 59.

³⁸ Walicki, op. cit., s. 24, il. 60.

³⁹ Dutkiewicz, op. cit., s. 24, il. 59.

a przede wszystkim fałd misowych na fartuchowatym płaszczu, pozwala uznać obiekt za manierystyczny, podobnie jak figurę Madonny z kościoła św. Katarzyny w Gdańsku, która w przeciwieństwie do omawianej nie zachowuje charakterystycznego obrotowego ruchu, a cechuje ją spokój i statyka. Rzeźba z Gdańska poprzez układ fałd jak również amforowaty kształt przypomina figurę z Brudzewa, jednak cięcia fałd są tu bardziej ostre i suche. Clasen sugeruje, iż twórca jej działał pod wpływem Mistrza Pięknej Madonny Gdańskiej, a pochodził z kręgu warsztatowego Mistrza Ołtarza św. Michała ⁴⁰.

Graficzny sposób ornamentacji, jaki dochodzi do głosu w tym obiekcie, spotęgowany został w figurze Madonny ze Żmijewa ⁴¹, będącej mimo pewnych różnic formalnych (zmiana ujęcia Dzieciątka, które dodano prawdopodobnie później) typowym przykładem schyłkowej fazy rzeźb tej grupy (il. 9). Układ fałd rzeźby żmijewskiej, zaproponowany przez jej twórcę, nie wiąże się w organiczną całość z postacią, lecz stanowi abstrakcyjny ornament, bardzo graficzny i nie odpowiadający wewnętrznej strukturze dzieła.

Dokonując przeglądu obiektów niniejszej grupy, nie sposób nie zauważyć rozwoju formalnego i stylistycznego, jaki się w niej dokonał, począwszy od figury z Opola aż do rzeźby ze Żmijewa. W obu wypadkach obiekty zachowują nadmierną ornamentację, zbliżającą układ ich szat do abstrakcyjnego, graficznego rozrysu, podyktowanego w obu dziełach odmiennymi względami. W pierwszym wypadku tradycjami rzeźby XIV-wiecznej, w drugim zaś manierą stylową prowadzącą do coraz to większej graficzności linii i rozbicia bryły.

Rzeźby wypełniające okres powstania tych obiektów wyraźnie nakreślają nam linię rozwojową całej grupy, począwszy od przejścia z form XIV-wiecznych do bardziej blokowego ujęcia rzeźby z Nysy poprzez coraz większe rozbudowanie formy wszczep aż do kształtu amfory, co w pełni wykształcone zostało w takich dziełach, jak Madonna z Brudzewa, z Kazimierza itp. Począwszy od rzeźby z Jastrzębki Nowej następuje zmanierowanie formy wyrażone bądź przez nienaturalny ruch postaci, bądź spotęgowanie układu draperii, przy jednoczesnej dużej ornamentacji, aż do przejścia w formy skostniałe i graficzne.

Grupa II — vimperska (il. 10-15). Rzeźby tej grupy przejmują od swego pierwowzoru układ fałd misowych flankowany po bokach dwoma festonami fałd rurkowych, zlużowaną fałdą agrafową oraz usytuowanie Dzieciątka w pozycji siedzącej. Różnice widoczne są niekiedy w ujęciu zlużowanej fałdy agrafowej, która w niektórych wypadkach

⁴⁰ Op. cit., s. 302, il. 194.

⁴¹ Ibid., il. 267.



1. Madonna z Krumlova



2. Madonna z Pilzna



3. Madonna z Vimperku



4. Madonna z Nysy



5. Madonna z Drengfurtu



6. Madonna ze Zgorzelca



7. Madonna z Brudzewa



8. Madonna z Jastrząbki Nowej



9. Madonna ze Żmijewo



10. Madonna z Więclawic



11. Madonna ze Skrońska



12. Madonna I z Niedzwiedzicy



13. Madonna z Chlewisk



14. Madonna z Bodzentyna



15. Madonna z Wąwolnicy



16. Madonna z Chmielna



17. Madonna z kaplicy bractwa
maryjnego kościoła Marii Panny
w Gdańsku



18. Madonna z Waganowic



19. Madonna z Gostkowa



20. Madonna z Dębna Podhalańskiego



21. Madonna z Düsseldorfu



22. Madonna z Altenmarktu



23. Madonna z Torunia



24. Madonna z Wrocławia

odwija się u podstawy, jak w pierwowzorze, w innych natomiast, przez silniejsze podciągnięcie poły płaszcza, tworzy rodzaj fałdy jeszcze nie złączonej, podobnie jak w obiektach wcześniejszych. Na ogół w większości rzeźb brakuje ruchu obrotowego i efektownego przegięcia Madonny, czego przyczyny doszukiwać się można w usytuowaniu Dzieciątka, którego korpus w tym przypadku styka się na ogół z ramieniem Matki. Element ten wpływa na zmniejszenie plastyczności i kameralności rzeźby oraz na zatracenie kształtu litery „Y”, która rysuje się w strukturze figury z Vimperku.

Chronologicznie pierwsze w tej grupie są te obiekty, które poza ogólnym schematem rzeźby vimperskiej zachowują wiele reminiscencji wieku poprzedniego. Do nich należy Madonna z Mokrego datowana na pocz. XV w.⁴² Rzeźba posiada ogólny schemat fałd misowych i rurkowych grupy, jednak sposób interpretowania ich jest jeszcze tradycyjny. Fałdy rurkowe są płaskie i sprawiają wrażenie przylepionych do ciała. Podobnie usytuowanie Dzieciątka na prawym ręku Matki, jak również styl draperii okrywającej je wiążą obiekt z dziełami końca XIV w.

Płaskość i reliefowość rzeźby z Mokrego zagubiona została całkowicie w figurze Madonny z Więclawic (il. 10), która przy dużych tradycjach wcześniejszych przejęła styl oraz formę tej grupy⁴³.

Z rzeźbą tą można łączyć pod względem formalnym i stylistycznym Madonnę z Namysłowa⁴⁴. Oba dzieła cechuje zwartość i blokowość formy. Monumentalność, a jednocześnie ozdobność fałd, które są jakby rozpięte dekoracyjnie na ciele, wyodrębnia obiekty z niniejszej grupy pod względem stylistycznym. Formalnie jednak zachowują jej ogólne zasady.

Silniejszy związek z rzeźbą vimperską, mimo dużej blokowości, mają Madonna z Pleśnicy (obecnie Śmicz) i z Lipowej, datowane podobnie jak rzeźby poprzednie na pocz. XV w.⁴⁵ W odróżnieniu od nich zachodzi tu większe uplastycznienie i rozczłonkowanie formy oraz zaznaczenie bardziej swobodnego ruchu.

Obiektem nawiązującym bezpośrednio do pierwowzoru jest figura Madonny z Knuruwa, również pochodząca z pocz. XV w. Zachowuje ona szereg typowych elementów dla rzeźby z Vimperku, do których należą: układ fałd rurkowych, sposób usytuowania Dzieciątka oraz niemal identyczny układ fałd misowych.

W dużym stopniu warsztatowo i stylistycznie z figurą Madonny

⁴² Dobrowolski, op. cit., s. 25, il. 10.

⁴³ Dutkiewicz, op. cit., s. 117, il. 39.

⁴⁴ Braune, Wiese, op. cit., s. 29, il. 54.

⁴⁵ Kornecki, op. cit., s. 376, 380, il. 35 i 46.

z Knuruwa łączyć można rzeźbę Matki Boskiej ze Złotoryi⁴⁶. Obiekt reprezentuje nie tylko cechy charakterystyczne grupy, ale podobieństwem opracowania fałd postaci Dzieciątka oraz twarzy Maryi sugeruje wprost wspólny warsztat z rzeźbą z Knuruwa.

Ten sam problem zależności od pierwowzoru wystąpił w figurze Madonny z Kruźlowej, datowanej na lata 1410-20⁴⁷. Zachowuje ona nie tylko elementy spotykane w wymienionych obiektach, ale także odnajdujemy w niej typowe dla Madonny z Vimperku przegięcie, w związku z czym nastąpiło pewne odsunięcie Dziecka od ramienia Matki. Inny rodzaj ornamentacji, bardziej graficzne cięcia fałd, a przy tym wirtuozeria techniczna oraz świetne zakomponowanie przestrzenne figury w niczym nie ustępuje rzeźbie z Vimperku. Prosta, syntetyczna forma, jednocześnie abstrakcyjna ornamentacja przyczyniły się do tego, że rzeźbę z Kruźlowej zestawiano, a nawet próbowano łączyć z Madonną toruńską, Madonną z Amiens (muzeum w Budapeszcie) i Madonną z kościoła Marii Magdaleny we Wrocławiu⁴⁸. Dutkiewicz jednak skłonny jest przyznać dziełu temu oddzielne stanowisko i rangę⁴⁹.

Madonna ze Skrońska (il. 11), datowana na r. ok. 1420⁵⁰, odbiega nieco sposobem opracowania od poprzednich, mimo że zachowuje ogólny układ pierwowzoru łącznie z zastosowaniem zluźnionej fałdy agrafowej, delikatnie odwiniętej ku górze. Draperia opracowana została tu bardzo plastycznie, miękko, mimo pewnego schematyzmu, który uwiadcza się w ujęciu fałd misowych oraz rozwiązaniu dolnych partii sukni i płaszcza.

Z dwu figur Madonn z Niedźwiedzicy (pow. Gdańsk) jedną (il. 12) należy zaliczyć do typowych, wczesnych przedstawień tej grupy. Nawiązuje ona ściśle do Madonny z Vimperku zarówno układem szat, usytuowaniem Dzieciątka, jak też wdzięcznym obrotowym ruchem. Wierne analogie z pierwowzorem, przy miękkim, choć oszczędnym modelunku fałd, pozwalają nam datować obiekt na pierwsze dwudziestolecie XV w.

Mniej typowym przykładem, choć w dużej mierze związanym z grupą, jest Madonna z Chlewisk (il. 13). Efektowny ruch postaci, przy miękkim modelunku draperii i zachowaniu konwencjonalnej urody Maryi, pozwala nam łączyć dzieło z kręgiem oddziaływań Mistrza Pięknych Madonn. Plastyczność fałd oraz zmanierowanie ich układu sugerują powstanie obiektu w latach 1420-30. Rzeźba ta wykazuje pewne analogie z figurą Madonny z Bodzentyna (il. 14), datowaną na r. 1420⁵¹, co szczególnie

⁴⁶ Dobrowolski, op. cit., s. 27 n., il. 11 i 12.

⁴⁷ Dutkiewicz, op. cit., il. 89.

⁴⁸ Ibid., s. 138 n. ⁴⁹ Ibid., s. 139.

⁵⁰ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, Warszawa 1960, t. VII, z. 10, s. 25, il. 52.

⁵¹ Dutkiewicz, op. cit., s. 118, il. 41.

uwidacznia się w układzie fałd misowych i podobieństwie fizjonomicznym Maryi i Dzieciątka. Graficzny styl szat rzeźby bodzentyńskiej oraz silna ornamentacja ich układu świadczą o pewnej manierze stylowej i sugerują późniejsze powstanie obiektu (ok. r. 1430).

Na ten sam okres przypada powstanie rzeźby Madonny z kościoła Marii Panny w Gdańsku⁵². Mimo stosunkowo miękkiego opracowania draperii styl cięć fałd jest już ostry i przynależy, podobnie jak w figurze z Bodzentyna, do tej samej fazy stylowej.

Bardziej rozwiniętym przykładem maniery rzeźb tej grupy pięknych Madonn jest figura z krakowskiego kościoła św. Mikołaja (zrobiona przez Niemców), datowana przez Dutkiewicza na lata 1430–40⁵³. Rozbita na niewielkie płaszczyzny graficznymi cięciami draperia, o gubiącym się rytmie fałd misowych, nie zatracza sylwetki Maryi, lecz w pewnym sensie podkreśla jej efektowną pozę, dodając rzeźbie dużo lekkości i wdzięku. Suche i sztywne cięcia fałd łączą się formalnie z rzeźbą bodzentyńską, a podobieństwo opracowania twarzy Maryi i postaci nagiego Dzieciątka może sugerować dla obu wspólny krąg warsztatowy.

Typ rozczłonkowania fałd rzeźby krakowskiej stanowi wyjście do dalszych rozwiązań stylowych i formalnych, które w pełni uwidaczniają się w rzeźbie Madonny z Wąwolnicy (il. 15), powstałej ok. r. 1440,⁵⁴ i w rzeźbie Madonny z Krzywaczki, pochodzącej z końca poł. XV w.⁵⁵ W obu obiektach abstrakcyjny układ szat zatracił niemal całkowicie kontakt z postacią, stając się całkiem odmiennym rozwiązaniem plastycznym.

Grupa vimperska, bardziej rozbudowana od pilzneńskiej, łączy z sobą szereg obiektów, które tylko typologicznie, w mniejszym zaś stopniu stylistycznie, możemy powiązać. Część ich bowiem ciąży do rzeźby 2. poł. XIV w. (Madonna z Mokrego, z Namysłowa, z Więclawic). Zbieżność układów ich szat z grupą vimperską jest zapewne niezamierzona.

Jednocześnie wraz z tymi obiektami powstaje szereg rzeźb, które ściśle łączą się z pierwowzorem i w pewnej mierze uważać je można jeżeli nie za kopie, to za warianty Madonny vimperskiej (Knurów, Złotoryja, Kruźłowa, Niedźwiedzica).

W latach trzydziestych XV w. następuje, podobnie jak w grupie pilzneńskiej, maniera stylowa prowadząca do ujęć bardziej graficznych i dekoracyjnych.

⁵² Clasen, op. cit., il. 186.

⁵³ Op. cit., s. 125, il. 61.

⁵⁴ Ibid., s. 146 n., il. 109.

⁵⁵ Ibid., s. 126.

Grupa III — pilzneńsko-vimperska (il. 16-20). Grupa ta łączy w sobie elementy obu wyżej omówionych, przejmując z pilzneńskiego pierwowzoru bądź usytuowanie Dzieciątka, bądź fartuchowaty sposób udrapowania płaszcza. Większość obiektów, przy zachowaniu charakterystycznego dla rzeźby vimperskiej usytuowania Dzieciątka, posiada typowy dla grupy pilzneńskiej płaszcz, który niekiedy opada do ziemi tworząc zluzowaną fałdę agrafową.

Spośród szeregu obiektów rozpoczynających tę grupę należy wymienić przede wszystkim niewielką figurkę Madonny z Żagania, datowaną na pocz. XV w.⁵⁶ Rzeźba zachowała charakterystyczny dla II grupy sposób usytuowania Dzieciątka oraz zluzowaną fałdę agrafową, przy jednoczesnym zaznaczeniu fartuchowatego układu płaszcza. Madonna żagańska jest typowym przykładem ściśle związanym z ogólnie panującym stylem pięknych Madonn.

Na ten sam okres przypada powstanie figury Madonny z Ząbkowic⁵⁷, zbliżonej stylistycznie do żagańskiej, o typowym dla II grupy układzie fałd i podobnym jak w grupie pilzneńskiej usytuowaniu Dzieciątka.

Czasowo z wymienionymi obiektami łączy się rzeźba Matki Boskiej z Chmielna⁵⁸ (il. 16). Maryja na księżycu, wyraźnie przegięta w pasie, podtrzymuje nagie Dzieciątko. Całość utrzymana w charakterze grupy II, przy jednoczesnym zaznaczeniu fartuchowatego typu płaszcza. Obiekt wykazuje znaczne analogie z rzeźbą Madonny z Raciborza i zapewne wywodzi się z tego samego warsztatu⁵⁹.

Do najwybitniejszych dzieł zaliczyć należy kamienną figurę Madonny z kaplicy bractwa maryjnego z kościoła Marii Panny w Gdańsku, datowaną na r. 1410⁶⁰ (il. 17). Powstała ona pod wpływem stylu Mistrza Pięknych Madonn podczas jego pobytu w Toruniu⁶¹. Z rzeźbą tą łączy się szereg naśladownictw i replik, między innymi Madonny: z Wapnika, Osic, Pelplina, Olsztyna, Kończewic. Pochodzą one z lat 1420-30.

W tym samym okresie i być może w oparciu o ten sam schemat co wspomniana Madonna gdańska powstała figura Madonny z Nysy, łączona z warsztatem Dumlosych⁶².

Pewne podobieństwo pod względem formalnym z rzeźbą nyską zachodzi w dwu figurach Madonn z Gniezna, datowanych na r. ok. 1420. Madonna I swoim przegięciem i usytuowaniem Dzieciątka wyraźnie nawiązuje do rzeźby vimperskiej⁶³. Madonna II, bardziej charakterystyczna

⁵⁶ Braune, Wiese, op. cit., s. 30, il. 61.

⁵⁷ Ibid., s. 30, il. 63.

⁵⁸ Ibid., s. 29. ⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Białowicz-Krygierowa, op. cit., s. 174.

⁶¹ Ibid.

⁶² Braune, Wiese, op. cit., s. 26, il. 42.

⁶³ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, Warszawa 1963, t. V, z. 3, s. 20, il. 330 i 331.

dla grupy, różni się od Madonny z Nysy brakiem rozłożenia płaszcza u podstawy ⁶⁴.

Madonna z Waganowic ⁶⁵, pochodząca z tego samego okresu, jest najbardziej typowym przykładem, który zachowuje usytuowanie Dzieciątka typowe dla grupy pilzneńskiej, zaś układ i plastykę szat dla grupy vimperskiej (il. 18).

Późniejszym obiektem reprezentującym w pełni tę grupę jest figura Matki Boskiej z Gostkowa (il. 19), pochodząca z 2. ćwierci XV w. Rzeźbę przypisano toruńskiemu warsztatowi, z którego wyszedł niewielki model Madonny z Dzieciątkiem grupy vimperskiej ⁶⁶.

Na lata czterdzieste przypada powstanie Madonny na księżycu z Janowca ⁶⁷. Jest to typowy przykład rzeźby schyłkowej fazy grupy. Układ szat jest tu bardzo schematyczny, o suchym modelunku i dekoracyjnie rozmieszczonych fałdach. Pewna hieratyczność reprezentowana w tym obiekcie zatracona została w figurze Matki Boskiej z Dębna Podhalańskiego (il. 20), datowanej na r. ok. 1440 ⁶⁸. Schematyzm, a jednocześnie duże rozbicie płaszczyzn i odrealnienie układu fałd, nie podporządkowane całości przedstawienia wiążą ten obiekt z figurą z Wąwolnicy, a zwłaszcza z Krzywaczki.

Grupa ta, w odróżnieniu od pozostałych, łączy tendencje obu, nie wykazując jednak reminiscencji stylowych wieku poprzedniego. Pierwsza jej faza trwa do lat trzydziestych XV stulecia, później, podobnie jak w pozostałych grupach, występują skostnienia form, pewna sztywność układu i zwiększenie ornamentacji bez podporządkowania jej wewnętrznym treściom dzieła.

*

Wyodrębnione grupy rzeźb Madonn z Dzieciątkiem, oparte na wariantach Madonny krumłowskiej — Madonna z Pilzna i Vimperku — są szczególnie typowe dla twórczości rzeźbiarskiej 1. poł. XV w. na terenie Polski. Działalność Mistrza Pięknych Madonn w Polsce narzuciła w tego rodzaju przedstawieniach pewien styl, a nawet schemat, pozbawiając je w dużej mierze cech lokalnych ⁶⁹.

Nie zostały tu omówione wszystkie obiekty trzech grup znajdujące się w *Katalogu zabytków sztuki polskiej*. Uwagę zwrócono na bardziej typowe, mogące rzucić światło na rozwój tego typu w polskiej plastyce gotyckiej. Brak dzieł bezpośrednio związanych z piękną Madonną krumłowską jest trudny do wyjaśnienia, a nawet niemożliwy przy obecnym stanie badań. Należy jednak zwrócić uwagę na fakt, że inne obiekty tej

⁶⁴ Ibid., il. 331. ⁶⁵ Ibid., Warszawa 1953, t. I, z. 8, s. 41.

⁶⁶ Clasen, op. cit., s. 314 n., il. 260. ⁶⁷ Walicki, op. cit., s. 24, il. 61.

⁶⁸ Dutkiewicz, op. cit., s. 125 n., il. 61. ⁶⁹ Ibid., s. 50.

rangi jak Madonna wrocławska i toruńska, poza wyjątkami, na ogół nie posiadają odpowiedników w polskiej rzeźbie⁷⁰. Fakt ten tłumaczyć można odmiennością materiału rzeźbiarskiego, jaki wszedł w powszechne użycie w XV w. Drewno nadawało się bardziej do interpretowania formy figur z Pilzna i Vimperku.

TYPE DE LA BELLE MADONE DE KRUMLOW
DANS L'ART PLASTIQUE POLONAIS
DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XV^e SIÈCLE

Résumé

A la première moitié du XV-e siècle polonais, les sculptures en bois représentant la Vierge à l'Enfant furent toutes nées dans le rayon d'action de celles qui venaient de l'atelier du Maître des Belles Madones ou de son école. Un rôle de tout premier plan revient, dans la formation de cette représentation, à la statue en pierre de la Madone de Krumlow et — plus exactement — à deux variantes de cette statue: Madone de Vimperk et Madone de Pilzno. Ce sont elles qui donnèrent naissance aux trois groupes de représentations de la Madone à l'Enfant debout.

Les sculptures du premier groupe (que l'on rapproche de la sculpture de Pilzno) empruntent à leur prototype commun la disposition des plis en tuyau, le manteau en tablier et la position de l'Enfant à peu près horizontale. A ce groupe appartiennent entre autres les statues suivantes: la Madone de Nysa, celle de Zgorzelec et celle de Zmijew.

Les sculptures du deuxième groupe, modelées sur la statue de la Madone de Vimperk, lui empruntent l'arrangement des plis en tuyau, le motif du plis agrafé légèrement „lâché”, ainsi que la position assise de l'Enfant. Les exemples les plus représentatifs pour ce groupe sont les Madones de Knurów, Kruźlowa et Wąwolnica.

Le troisième et le dernier groupe reprend les éléments de deux statues, aussi bien pour l'arrangement des draperies que pour la position de l'Enfant.

Une analyse détaillée de chacun de ces groupes permet de suivre leur évolution stylistique et formelle dès le début de la formation du groupe jusqu'au moment de son déclin.

⁷⁰ Do nielicznych przykładów rzeźb drewnianych, które przejęły układ fałd typu toruńskiego, należy Madonna z Czaczewa, pow. wrzesiński, zaś obiektem reprezentującym układ szat Madonny wrocławskiej jest rzeźba ze Skrzynna, pow. Opoczno.