

## OLTARZ KORONACJI NAJŚWIĘTSZEJ MARYI PANNY W KARTUZACH

Gotycką rzeźbą tak zwanego miękkiego stylu na Pomorzu zajmowało się wielu historyków sztuki. Całość problemu ujął jednak dopiero Carl Heinz Clasen w monumentalnym dziele: *Die deutsche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preussen*. Autor ten opracowując rzeźbę pomorską od okresu tzw. Madonn na Lwie do wygaśnięcia stylu miękkiego zajął się również ołtarzem Koronacji Najśw. Maryi Panny w Kartuzach. Po raz pierwszy wskazał on, że ołtarz jest wykwitem ostatniej fazy rozwojowej stylu miękkiego w Europie i wiązał kompozycję z Kartuz z zestawieniami ołtarzowymi pochodzącymi z miast hanzeatyckich oraz Niemiec środkowych.

Clasen starał się też udowodnić powiązania gotyckiego ołtarza w Kartuzach z warsztatem gdańskim.

Nie zwrócił jednak uwagi na fakt, że olbrzymi wpływ na całą rzeźbę pomorską schyłkowej fazy miękkiego stylu, a tym samym na Ołtarz Kartuski wywarły Piękne Madonny.

Dosyć obfita literatura na ten temat ukazała się w Niemczech i Czechosłowacji. Polska zaś wykazała się może zaledwie kilkoma wzmiankami typu podręcznikowego. Pomimo tego, że całe zagadnienie Pięknych Madonn nie wiąże się bezpośrednio z rzeźbami Ołtarza Kartuskiego, należało problem ten poruszyć przynajmniej w przypisach.

Jeden z najpoważniejszych badaczy miękkiego stylu Wilhelm Pinder z oburzeniem odrzucił tezę, aby rzeźbę basenu Morza Bałtyckiego XIV i XV w. nazwać rzeźbą nadbałtycką.

Należy jednak przychylić się do sądu, że sztuki tej nie można nazwać ani polską, ani niemiecką, norweską czy szwedzką. Różnica w rozwoju czasowym w stosunku do pozostałych terenów Europy jest bowiem tak wielka, że rzeźbę gotycką basenu bałtyckiego trzeba uznać za zjawisko zupełnie odrębne. Ponieważ ośrodkami gospodarki i kultury były wówczas miasta hanzeatyckie, należałoby przyjąć nazwę sztuki hanzeatyckiej.

Rozważania te wiążą się bezpośrednio z proveniencją Ołtarza Kartuskiego. Cechy stylowe wskazują na bardzo późną fazę miękkiego stylu. Podobne właściwości spotykamy w tym czasie (tj. ok.

r. 1444) tylko w sztuce północnej. Dlatego też można powiedzieć, że Ołtarz Kartuski jest wykwitem ostatniej fazy sztuki hanzeatyckiej.

Niestety, poza kilkoma wzmiankami w większych opracowaniach, opisami inwentaryzacyjnymi i próbami analizy stylistyczno-porównawczej, z których najważniejsza podjęta została przez Clasena, obiekt ten nie doczekał się dotychczas opracowania monograficznego.

Najwcześniejsza wiadomość drukowana o ołtarzu znajduje się w inwentarzu zredagowanym w roku 1884 przez Heisego i Schmidta<sup>1</sup>. Autorzy podają, że ołtarz ustawiony pod emporą organową składa się z dwóch części, których pełnej przynależności nie można udowodnić.

Na drugim miejscu należy wymienić wzmiankę w pracy Ehrenberga. Autor przychylił się do tezy, że obie części ołtarza, tzn. predella i nastawa, stanowią całość kompozycyjną i stąd rok napisany na predelli będzie aktualny również dla datacji rzeźby<sup>2</sup>.

Bernard Schmidt<sup>3</sup> ze względu na wielkie podobieństwo stylowe przypisuje mistrzowi Ołtarza Kartuskiego również rzeźby Boga Ojca, Matki Bożej z Dzieciątkiem, oraz św. Barbary znajdujące się obecnie w Starym Monasterzysku (Altmünsterberg) w pow. malborskim. Stanowczo sprzeciwia się temu Alfred Brosig<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Die Bau und Kunstdenkmäler der Kreise Carthaus Berendt und Neustadt, Danzig 1884 w: J. Heise und B. Schmidt, Die Bau und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen, Danzig 1884—1885 s. 18 i 19.*

Atrybut trzymany przez świętego z lewej strony w inwentarzu został określony jako kościół. Identyfikacja ta nie jest jednak poprawna. W rzeczywistości święty trzyma w ręku księgę. Postać kobieca z błędnym określonym jako naczynie atrybutem, w stosunku do której wyrażono przypuszczenie, że jest to św. Maria Magdalena, może być raczej św. Dorotą z koszem pełnym kwiatów. Sądy autorów opierają się na błędnych przypuszczeniach O. Schwengla.

<sup>2</sup> H. Ehrenberg, *Die deutsche Plastik 1350—1450. Neue Beiträge zu ihrer Kenntnis aus dem ehemaligen Deutschordensgebiet, Bonn-Leipzig 1920 s. 92—93.* Gdyby ołtarz wykonano w środkowej Nadrenii należałoby przesunąć datę powstania na około 1400 r. Najstarszą figurą według autora jest św. Jerzy, którego pancerz z opadającym pasem wskazuje na pocz. XV w. Figura św. Elżbiety (ciekawe według czego autor ją identyfikuje) podobna jest do rzeźby znalezionej na Helu, którą dr Secher datuje na koniec XV w. Ehrenberg sądzi jednak, że datę należy przesunąć na okres późniejszy.

<sup>3</sup> B. Schmidt, *Die Bau und Kunstdenkmäler des Kreises Marienburg, Danzig s. LII.*

<sup>4</sup> A. Brosig, *Plastyka gotycka na Pomorzu*, w: „Zapiski Towarzystwa Naukowego w Toruniu”, t. VIII: 1929, s. 113 i 116. Brosig powołując się na jednakowe wymiary twierdzi, że predella i szafa należą bezspornie do siebie. Św. Jerzy według niego mógł zdobić kiedyś szczyt ołtarza. Zajmując się problemem warsztatu autor wysuwa przypuszczenie, że miejscem powstania ołtarza mogła być szkoła gdańska.

Krótką wzmiankę o Ołtarzu Kartuskim podaje też Wilhelm Pinder<sup>5</sup>. Według niego, dzieło to wykazuje wpływy dwóch ówczesnych środowisk twórczych: północnych Niemiec i sztuki czesko-słaskiej.

Najwięcej uwagi ołtarzowi poświęcił Karl Heinz Clasen<sup>6</sup>. Według niego rzeźby odznaczają się przesadną dekoracyjnością. Dlatego też proponuje, aby styl ten nazwać rokokiem w stosunku do baroku gotyckiego przypadającego na lata około 1400. Clasen nie łączy rzeźb kartuskich z Pięknymi Madonnami, ponieważ nie widzi w nich szeroko z rozmachem zakrojonych fałd. Mistrz Ołtarza Kartuskiego mógł najwyżej nawiązać do Ukrzyżowania Elbląskiego przypisywanego rzeźbiarzowi niderlandzkiemu Janowi van Matten<sup>7</sup>.

Analogie dla kompozycji ołtarzowej autor widzi w północnych i środkowych Niemczech<sup>8</sup>.

Po drugiej wojnie światowej badaniami problematyki Ołtarza Kartuskiego zajęli się ks. Raepke i Józef Dutkiewicz.

Ks. Raepke<sup>9</sup> starał się rozwiązać przede wszystkim sprawę skrzydeł ołtarzowych. Aleksander Majkowski w drugim wydaniu swego przewodnika po Kaszubach<sup>10</sup> podaje, że skrzydła Ołtarza Kartuskiego znajdują się w londyńskim British Museum. Notatkę tę powtarza bezkrytycznie wielu autorów popularnych publikacji<sup>11</sup>. Ks. Raepke po korespondencji wymienionej z kustoszami British Museum oraz z Bronisławem Socha-Borzestowskim stwierdził, iż skrzydła ołtarza z Kartuz w Londynie nigdy nie było.

<sup>5</sup> W. Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zu Ende der Renaissance*, w: *Handbuch der Kunstwissenschaft*, Berlin 1914 s. 240.

<sup>6</sup> K. H. Clasen, *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preussen*, Berlin 1939 s. 242 i 243.

<sup>7</sup> Tamże, s. 243. Swobodnie przytrzymywany płaszcz św. Jana Ewangelisty w Ołtarzu Kartuskim przypomina rozmach poprzecznych fałd u św. Jana w Elblągu. U świętej bez atrybutu z lewej strony widać ten sam wąski spływ fałd z obu rąk jak u stojącej pod krucyfiksem elbląskim Maryi. Podobieństwo można również spostrzec w potraktowaniu głów świętych. Clasen przypuszcza, że ołtarz z Kartuz mógł być epigonielem dziełem warsztatu gdańskiego, w którym wykonano Ukrzyżowanie z Elblągu. Sam jego twórca mógł tylko na krótko przybyć do Gdańska — korzenie jego sztuki tkwią bowiem gdzie indziej.

<sup>8</sup> Clasen, dz. cyt., s. 243. Ołtarze w Arendsee w Altmarku oraz w Kwedlinburgu. Szaty rzeźb udrapowane są tam jednak bardziej swobodnie i bogato.

<sup>9</sup> Ks. K. Raepke, „Kościół poklasztorny w Kartuzach, jego dzieje i zabytki” (maszynopis), Pelplin 1958 s. 47 i 48.

<sup>10</sup> A. Majkowski, *Przewodnik po Szwajcarii Kaszubskiej*, Kartuzy 1936 s. 70.

<sup>11</sup> S. Bieliński, *Dzieje klasztoru Kartuzów w Kartuzach*, s. 70; W. Cichowicz, *Czar Kartuz*, „Głos Katolicki”, nr 17/507 24 IV 1955; F. Marmuszka, *Pobrzeże Gdańskie*, 1951 s. 111.

Popularne publikacje zajmowały się również problemem autorstwa rzeźb kartuskich. Wysuwano przy tym wiele nieuzasadnionych a czasami wręcz fantastycznych hipotez<sup>12</sup>.

Józef Dutkiewicz omawiając styl miękki na Pomorzu po raz pierwszy wiąże rzeźby Ołtarza Kartuskiego z kręgiem Pięknych Madonn, dla których obok Madonny Toruńskiej oraz figur w Gdańsku i Malborku jednym z najbardziej reprezentatywnych przykładów jest Ołtarz Kartuski „...z koronacją Matki Boskiej flankowaną przez sześć postaci świętych. W dziełach tych rzeźba pomorska osiągnęła znów wysoki stopień doskonałości artystycznej”<sup>13</sup>.

Kartuzy, na terenie których znajduje się klasztor z kościołem, gdzie usytuowany jest omawiany obiekt, położone są w województwie gdańskim.

Miasto rozbudowało się na wzgórzach okalających jezioro karczemne i klasztorne. Do chwili obecnej z zabudowań klasztornych zachował się tylko kościół, refektarz, jeden erem i plebania. Gęste lasy pokrywające te tereny nadawały się doskonale do budowy kontemplacyjnego klasztoru Kartuzów.

Gotycki ołtarz Koronacji Najświętszej Maryi Panny znajduje się w kaplicy po prawej stronie kościoła.

Najstarszą o nim wzmiankę czytamy w dziele O. Schwengla<sup>14</sup> pochodzącym z około 1670 r.:

„W oktawie świętych Młodzianków wykończony został ołtarz główny naszego kościoła konwentualnego z ośmioma rzeźbionymi i złocnymi figurami Najświętszego Zbawiciela, Maryi Panny, świętych Jana Chrzciciela, Jana Ewangelisty, Jerzego, Marii Magdaleny, Barbary i jednego świętego z księgą<sup>15</sup>. Poniżej zaś znajduje się dwunastu apostołów malowanych na drzewie z takim napisem: Roku 1444 ukończono to dzieło w oktawie św. Młodzianków z rozkazu Henryka Plöne, przeora. Pan: wy przyjacielom moimi jesteście. Jarzmo moje jest słodkie a ciężar lekki itd. Czcigodne to dzieło starożytne postawione zostało w tylnej części kościoła przy ścianie z zegarem”.

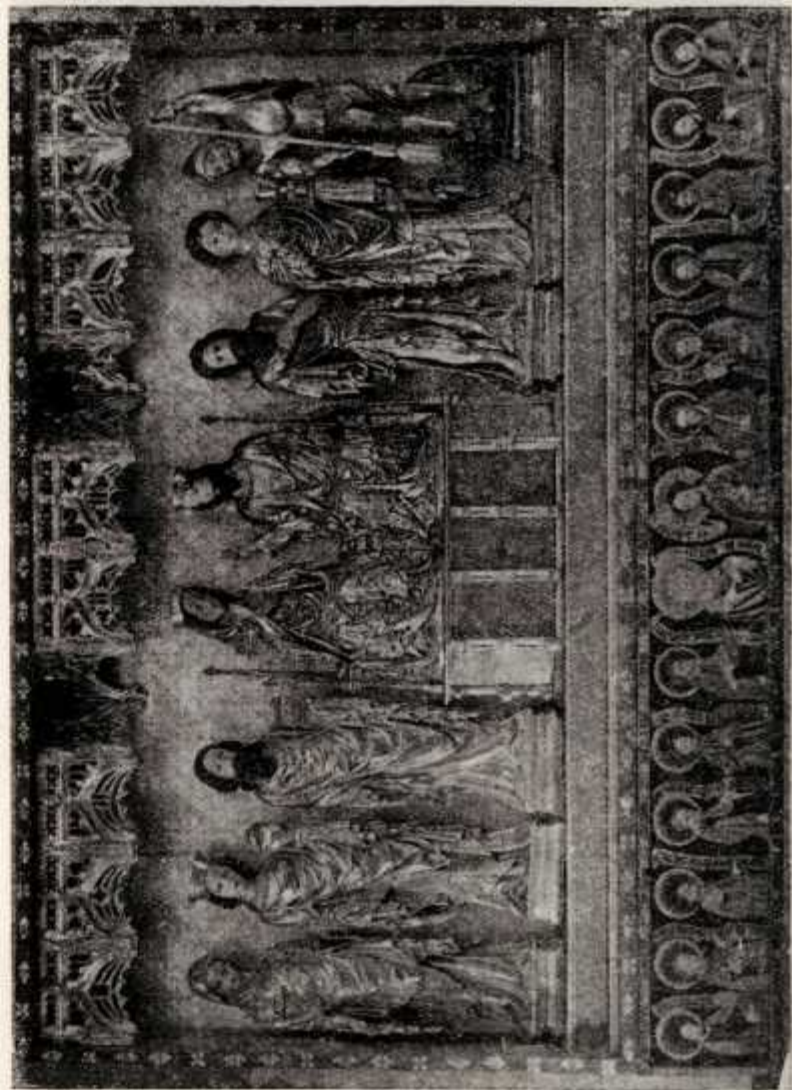
Obecnie wyraźny jest napis na predelli: „*completum est hoc in*

<sup>12</sup> Bieliński, dz. cyt., s. 70, jako jednego z autorów wysuwa Wita Stosza. Również autor notatki w „Słowie Powszechnym” z 21 IX 1956 r. twierdzi, że twórcą ołtarza jest Wit Stosz. W *Monografii Wielkiego Pomorza i Gdyni*, s. 124 podano nieudokumentowaną notatkę, według której Ołtarz Kartuski powstał w szkole norymberskiej. Pod zdjęciem napisano wprost „ukończony w roku 1444 w Norymberdze”.

<sup>13</sup> J. Dutkiewicz, *Rzeźba*, w: *Historia Sztuki Polskiej*, t. 1, Kraków 1962 s. 300 i 301.

<sup>14</sup> *Apparatus ad annales Cartusiae Paradisi B.M.V. prope Dantiscum. Tomus I ab anno 1380 ad annum 1521. Collectus a F.G.S. Priore. Arch. diec. chełmińskiej, syg. Mon. Kart. 5 (V4), s. 54.*

<sup>15</sup> Autor źle odczytuje atrybut — naczynie z wonnym olejkiem zamiast kosza z kwiatami. Rzeźbę św. Katarzyny uważał zapewne za figurę przedstawiającą św. Marię Magdalenę. Świętą bez atrybutu nazywa Barbarą. Bardzo możliwe, że w tym czasie postać miała jeszcze atrybut.



22. Ołtarz Koronacji Najśw. Maryi Panny w Kartuzach

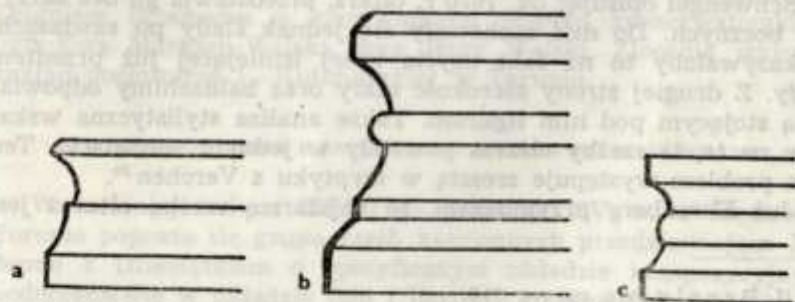


23. Piękna Madonna Toruńska

octava SS. Innocentium sub oboedientiae Domini Henrici Ploene Prioris". W odczytywaniu daty oprzeć musimy się wyłącznie na O. Schwenglu.

Od roku 1444 lub 1445 (data ostatnia jest datą śmierci Henryka Ploene) tryptyk kartuski był ołtarzem głównym. W roku 1639 za rządów o. Jana Repffiusa postawiono nowy ołtarz w stylu renesansowym. Tryptyk umieszczono wówczas pod balustradą chóru przy ścianie północnej.

Rzeźby ołtarzowe z wyjątkiem świętych Jana Ewangelisty i Jerzego umieszczono w szafie symetrycznie tzn. wszystkie głowy pochylają się ku środkowi. Święci z prawej strony ołtarza trzymają atrybuty w swoich lewych rękach — tzn. zwróconych ku środkowi szafy. Po lewej stronie tylko św. Jan Chrzciciel trzymał prawdopodobnie baranka w lewej dłoni. Postumenty poszczególnych rzeźb różnią się między sobą: takie same profile posiadają piedestały na których stoją święci prawej strony ołtarza oraz św. Jan Chrzciciel. W postumencie św. Jana Ewangelisty brak półwałka, a piedestał figury św. Jerzego wzbogacony jest dodaną od dołu odwróconą piętą i szeroką listwą.



Podstawy rzeźb Ołtarza Kartuskiego: a. św. Jana Ewangelisty, b. św. Jerzego, c. pozostałych rzeźb

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że figura św. Jana Ewangelisty warsztatowo należy do zespołu tego ołtarza. Również rzeźbę św. Jerzego napewno wykonano w tym samym warsztacie — wskazuje na to analiza stylistyczna zwłaszcza spadających z ramion rękawów.

Ostatnie badania technologiczne wykazały, że predella datowana na rok 1444 mogła powstać wcześniej od szafy (grunt predelli zawiera skrobie a w gruncie szafy jej brak)<sup>16</sup>. Również wymiary nie zgadzają się w pełni — różnica długości wynosi 2 cm.

<sup>16</sup> „Dokumentacja techniczna konserwacji Ołtarza Wniebowzięcia N. M. P. w Kartuzach” (maszynopis) s. 1.

Na pytanie, czy części te stanowiły całość kompozycyjną, Brosig odpowiada twierdząco<sup>17</sup>. Ehrenberg wyraża się jednak ostrożniej, mówiąc, że ołtarz ten „... zestawiony jest z dwóch części. Pomimo wielkiego prawdopodobieństwa przynależności ich do siebie nie można w pełni udowodnić”. Wskazuje przy tym na dużą ilość przypadkowo zestawionych ołtarzy w gdańskim kościele Mariackim<sup>18</sup>.

Problem ten nabiera pełnej wymowy jeżeli uświadomimy sobie fakt, że predella jest datowana, a według niej datuje się cały ołtarz.

Można by sądzić, że został on zdekompletowany w czasie zamieszek religijnych za Zygmunta I (1521—1524). Zdarzyły się wtedy bowiem wypadki całkowitego zniszczenia i splądrowania świątyni<sup>19</sup>.

Jest również możliwe, że ołtarz powstał z części innych tryptyków, które pozbierano po napadzie szwedzkim w roku 1639. Krótka po tej dacie bowiem, za rządów o. Jana Repffiusa, wstawiono nowy ołtarz renesansowy do prezbiterium, a stary, gotycki usunięto pod balustradę chóru. Bardzo jest symptomatyczne, że O. Schwengel opisując ok. 1670 r. ołtarz, przedstawia go bez skrzydeł bocznych. Do dziś zachowały się jednak ślady po zawiasach. Wskazywałoby to na fakt użycia innej istniejącej już przedtem szafy. Z drugiej strony szerokość szafy oraz baldachymy odpowiadają stojącym pod nim figurom. Także analiza stylistyczna wskazuje na to, iż rzeźby ołtarza powstały w jednym warsztacie. Ten sam problem występuje zresztą w tryptyku z Verchen<sup>20</sup>.

Już Ehrenberg przypuszczał, że najstarszą rzeźbą ołtarza jest

<sup>17</sup> Brosig, dz. cyt., s. 113.

<sup>18</sup> Ehrenberg, dz. cyt., s. 91 i 92.

<sup>19</sup> F. Lübbecke, *Die Plastik des deutschen Mittelalters*, s. 17. Wspominając święto reformacyjne z roku 1531, Sebastian Fischer kronikarz z Ulm pisze: „Den 19 ten tag des brachmonats da schlug man darnyder alle getzen und altar. In der pfarrkirchen von hayligen oder altar waren, des sich niemand annam, des zerschleytet man und gab mans armen leyten, zu einem brennholz. Das tat man hernach in allen kirchen. Das geschah im 1531 ten jahr”.

<sup>20</sup> H. Lemke, *Die Bau und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Stettin*, Stettin 1898 s. 71 i 72. W środku bardzo przebudowanej szafy znajduje się grupa Zwiastowania. Bóg Ojciec trzyma na kolanach Syna. Po obu stronach postacie Maryi i anioła. Grupa ta należy w całej pełni do stylu miękkiego. Rurkowane fałdy miękko potraktowane lekko spływają z kolan. Analiza stylistyczna wskazywałaby najpóźniej na połowę XV w. Na predelli jednak jest napis: „orate pro — domina — elisabeth — que me flery iussit”. Elżbieta, siostra Bogusława X, została przeorzą w Verchen w 1494 r. zmarła w 1516 r. W tym wypadku powstają dwie możliwości: albo predella nie należy do rzeźb ołtarzowych, albo sztuka nadbałtycka była tak konserwatywna, że około 1500 r. pisał w niej jeszcze styl miękki.

św. Jerzy<sup>21</sup>. Analiza stylistyczno-formalna wskazuje na to, że centralna grupa Koronacji N.M.P. jest nieco późniejsza od pozostałych figur. Znowu więc powstaje ten sam problem: czy zespół ten był taki sam od początku.

W warsztatach średniowiecznych zestawiano czasami tryptyki ołtarzowe z rzeźb wykonanych w różnym czasie<sup>22</sup>. Również tu mógł zaistnieć wypadek, że figury znajdujące się ok. r. 1444 w warsztacie a pochodzące z różnych okresów zestawiono w jedną całość ołtarzową. Jeszcze jedną hipotezę, pozwalającą nam zrozumieć bałagan kompozycyjny ołtarza, wysuwam w następnym rozdziale.

Starsi autorzy jak Heise, Schmidt czy Ehrenberg podkreślają w swoich pracach wielkie zniszczenie ołtarza. Z biegiem lat ubytki te stały się coraz większe. Tuż przed wojną wprowadził p. Smogulecki dokonał pewnej renowacji, było to jednak tylko oczyszczenie, pokrycie niektórych partii na nowo farbą, oraz uzupełnienie małych ubytków.

Dopiero w r. 1958—1959 gruntownej konserwacji dokonała Pracownia Konserwacji Zabytków w Toruniu. Badania przeprowadził Zbigniew Brochwicz a kierownikami zespołu konserwatorskiego byli Ewa Marksen-Wolska oraz Jerzy Wolski. Złocenia wykonał zakład pozłotniczy L. Kuligowskiej w Toruniu.

#### ZWIĄZEK OLTARZA KARTUSKIEGO Z PIĘKNYMI MADONNAMI

W ostatniej ćwierci XIV i na początku XV w. w środkowej Europie pojawia się grupa rzeźb kamiennych przedstawiająca Madonnę z Dzieciątkiem o specyficznym układzie kompozycyjnym, podobieństwie w układzie fałd i licznych cechach fizjonomicznych. Wilhelm Pinder zaliczył rzeźby wchodzące do tej grupy do stylu

<sup>21</sup> Ehrenberg, dz. cyt., s. 92; pancierz z opadającym pasem wskazuje według niego na początek XV w.

<sup>22</sup> J. Dutkiewicz, *Ołtarz gotycki w Ptaszkowej XV w. Próba rekonstrukcji*, w: *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*, 1932—1933 s. 162. Autor wspomina o ołtarzu z Ptaszkowej zestawionym z rzeźb pochodzących z różnych okresów. W pracy *Małopolska rzeźba średniowieczna 1300—1450*, Kraków 1949 s. 151 Dutkiewicz pisze o tryptyku z Szczawnicy: „Zespół rzeźb jest złożony z kilku elementów stylowych: Maria i św. Katarzyna należą do jednego warsztatu z 3 ćwierci wieku XIV, św. Małgorzata i Barbara do innego — być może w związku z warsztatem mistrza Marii z Regule — z tego samego czasu, wreszcie figurka św. Doroty i maswerki pochodzą z 3 ćwierci w. XV, z kręgu mistrza ołtarza w kaplicy Świętokrzyskiej w katedrze na Wawelu. Podobne złożenie ołtarza z figur z różnych epok występuje w szafie ołtarzowej ze Swin na Śląsku...”

miękkiego. Obejmował on swym zasięgiem prawie całe ówczesne Niemcy i słowiański zachód<sup>23</sup>.

Źródła tego stylu, a także tereny na których się kształtował, mogły być różne. W Madonnie Toruńskiej widać wyraźnie wpływy trzynastowieczne; jej twórcy na pewno znali sztukę Europy zachodniej a zwłaszcza włoską. Oba te kręgi oddziaływały przede wszystkim przez ogólne ujęcie a nie przez poszczególne znamiona formy. Jest to bowiem styl piękna o typowo zachodniej specyfice — wielkim wdzięku i wielkiej plastyczności<sup>24</sup>.

Trudno powiedzieć czy rzeźby Pięknych Madonn pochodziły z jednego warsztatu. Różnice w analizie formalnej są bowiem zbyt

<sup>23</sup> Grossman, *Salzburger Anteil an den Schönen Madonnen*, w: *Schöne Madonnen 1350—1450*, Salzburg 1965 s. 31 i 32. F. Kieslinger (*Die mittelalterliche Plastik in Oesterreich. Ein Umriss ihrer Geschichte*, Wien 1926 oraz *Die Bedeutung Wien und Oesterreich für die Entwicklung der bildenden Künste*) uszeregowal Madonny salzburskie i austriackie. Wieser i Braune (*Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters*, Leipzig 1929 oraz *Die breslauer Holzplastik von ihren Anfängen bis zum Ausklang des weichen Stils*, 1929) wyznaczyli krąg stylu miękkiego dla Śląska. Clasen podobnie opracował Pomorzanie Wchodnie (*Die Mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preussen*, Berlin 1939 oraz *Die Schönen Madonnen*, Königsstein 1951).

<sup>24</sup> Grossman, dz. cyt.; K. Garzarolli von Turnlach (*Mittelalterliche Plastik in Steiermark*, Graz 1941) zajął się Styrią. W nowszych czasach E. Ceve opracował Słowenię (*Sredniewska Plastika na Slovenskim — Sredniowieczna plastyka na Słowenii*, Laibach 1963). Wielką rolę Salzburga w rozwoju stylu podkreślił A. Springer (*Die bayerisch-österreichische Steingussplastik der Wende vom XIV bis XV Jahrhundert*, Leipzig — Würzburg, 1936). Pięknymi Madonnami zajmowali się też A. Feulner (*Der Meister der Schönen Madonnen*, w: „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft”, München 10: 1943); W. Paatz (*Prolegomena zu einer Geschichte der Spätgotik*, 1957). Czeskie Madonny opracowali: A. Kutal *Mistru Krumłowskie Madonny*, w: „Umeni” 5: 1957 s. 29 i 63 oraz Ceske gotické socharství 1350—1450, Praha 1962) i J. Homolka (*Eine Bemerkung zur Entstehung des schönen Stils in Böhmen*, w: „Sbornik prací filosofické fakulty brněnské university”, 1964 F. 8 s. 46—60). Grossman w swojej pracy *Salzburger Anteil an den Schönen Madonnen* (w: *Schöne Madonnen 1350—1450*, Salzburg, 1965 s. 40) sądzi, że kolebką Pięknych Madonn była Austria, a ściślej okręg salzburski. Tam też dziś jeszcze znaleźć można największą ilość tych rzeźb. Pośród 50 zachowanych Pięknych Madonn (w ścisłym słowa tego znaczeniu) 6 pochodzi z Pomorza, 6 z Czech (w tym 3 z Czech południowych), 3 z Niemiec, pochodzenie 5 jest nieznane, a 29 znajdowały się, lub nadal się znajdują na terenie średniowiecznej prowincji Salzburg. Sztuka austriacka była zawsze „ugrzeczniiona”, pełna radości i ludzkiego ciepła. Zdaniem Clasena (*Die mittelalterliche Bildhauerkunst...*, s. 115) Salzburg dał również początek „Madonnom na lwie”. Może więc czas powstania późnych „Madonn na lwie” styka się właśnie w Salzburgu z okresem wykonania pierwszych rzeźb nowego stylu.

wielkie. Na ogół przyjmuje się kilka warsztatów, w których je wykonano a które pozostały w ścisłym kontakcie ze sobą<sup>25</sup>.

Poruszono również zagadnienie datowania poszczególnych obiektów. Pod tym względem istnieją także wielkie różnice<sup>26</sup>.

Wśród warsztatu lub warsztatów możemy wyróżnić dwa charakterystyczne typy, z których jeden reprezentowany jest przez Madonny z Torunia, drugi zaś przez Madonny Krumłowską.

W typie toruńskim (il. 23) Maryja trzyma Dzieciątka na lewej ręce, prawą zaś podaje mu jabłko. Postać ubrana jest w obszerny płaszcz, który od pasa układa się w wielkie fałdy misowe, zaś w okolicy prawego biodra spod łokcia wysuwa się snopem fałd rurkowych spływających kaskadowo w dół. Typ ten znalazł szereg wariantów i replik (np. Madonna z Wrocławia).

Drugi typ (il. 24) — krumłowski, wzbogacony został w swym układzie formalnym przez nieco inne udrapowanie płaszcza, tworzące oprócz fałd misowych, które w tym wypadku układają się na przedzie figury, dwie wiązki fałd rurkowych spływających z rąk i jakby ujmujących z obu stron fałdy środkowe.

Walter Paatz<sup>27</sup>, który zajął się w swojej pracy rozprzestrzenieniem się stylu „pięknego” w Europie, podaje m. in. sugestie odnośnie powiązań i wpływów różnych typów Pięknych Madonn. Sądzi, iż typ Madonny Krumłowskiej z Salzburga dotarł do Szwabii i środkowej Nadrenii a dalej na północ do Wiesmaru, Lubeki i Bremy. Według niego nie Salzburg dał początek Pięknym Madonnom, był on jednak ośrodkiem, gdzie styl ten bardzo się rozwinął i skąd rozprzestrzenił się na całą zachodnią i częściowo wschodnią Europę<sup>28</sup>. Bardzo możliwe więc, że mistrz Ołtarza Kar-

<sup>25</sup> Pierwszym, który wysunął „teorię warsztatów” był A. Springer. Przeciwnikiem jej był C. H. Clasen i A. Feulner. Według niego mistrz Pięknych Madonn wedrował z miejsca na miejsce. Najważniejsze swoje dzieła pozostawił w Niemczech oraz na słowiańskim zachodzie. Ta teza nie wyjaśnia jednak łączności pomiędzy poszczególnymi warsztatami przy wymianie niektórych cech drugorzędnych. Linią pośrednią między tezą Clasena „jednego warsztatu” a Springera „wielu warsztatów” wysunął A. Kutal.

<sup>26</sup> Pinder np. za najstarszą uważa Madonny z Luwru; Kieslinger — Madonny Wiedeńską z Muzeum Historycznego, Madonny Krumłowską; Springer i Clasen — Madonny z Budapesztu, Feulner — Madonny z Torunia, Paatz — Madonny z Wrocławia, Kutal — Madonny z Düsseldorfu, a Homolka — z Pilzna. Na ogół przyjmuje się, że Madonna z Wrocławia powstała około roku 1384—1395, Piękna Madonna Toruńska — około roku 1395, a Madonna Krumłowska około 1400 (określona jest w tym roku jako „pulchrum opus”).

<sup>27</sup> W. Paatz, *Prolegomena zu einer Geschichte der Spätgotik*, 1957 s. 36.

<sup>28</sup> Według H. Kleina (*Salzburg um 1400*, w: *Schöne Madonnen*, Salzburg 1965 s. 22) Salzburg około 1400 roku przeżywał okres wielkiego rozkwitu gospodarczego. Był on ośrodkiem handlu południowych Niemiec z Italią. Tam właśnie na początku XV w. dokonywały się naj-

tuskiego spotkał się na północy z Pięknymi Madonnami w wydaniu krumłowskim. Typ Pięknej Madonny z Krumłowa jest bowiem najbliższy założeniom formalnym i kompozycyjnym figur kartuskich. Przyjmując tę tezę rozwiązaliśmy również jeden z istotnych problemów w budowie samego ołtarza: odmiennosc kompozycyjną jego lewej i prawej strony, tu nad czym już Ehrenberg się zastanawiał niesłusznie zresztą przyjmując, że św. Jerzy w stosunku do innych rzeźb jest pochodzenia wcześniejszego (il. 22).

Lewa strona, tzn. święta bez atrybutu, św. Dorota oraz święty z księgą zwróceniu są ku środkowi tj. w prawo. Przypomina to układ kompozycyjny Madonny Krumłowskiej. W całej trójce postaci widać ponadto wielką harmonię. Z prawej strony ołtarza trzeba było zwrócić głowy również ku środkowi, tzn. w stronę lewą. Niestety z tym mistrz zapatrzony w Madonnę Krumłowską nie mógł sobie poradzić. Dochodził do tego jeszcze św. Jerzy, przydzielony w pancerz zamówiony widocznie przez samego fundatora. Dlatego, aby całą tę grupę wyrównać, dano postumenty różnych wysokości. Pomimo tego ta część ołtarza pozostaje nadal niezharmonizowana. Św. Jan Chrzyciel oraz św. Jerzy zwracają się ku środkowi, św. Jan Ewangelista natomiast skłania się w przeciwną stronę. Nie jest to już jednak ten sam wdzięczny ruch co u świętych po lewej stronie. Jan jest nieco sztywny jak gdyby mistrz chciał przechylić go ku środkowi, a jednak mu się to nie udało.

Aby lepiej zrozumieć powiązanie Ołtarza Kartuskiego z Madonną Krumłowską, przypatrzmy się bliżej tej ostatniej. Rzeźba przedstawia Madonnę z Dzieciątkiem. Delikatna i wdzięczna Jej postać o subtelnym modelunku głowy i wąskich ramionach ginie pod natłokiem fałd. Maryja stoi w kontrapoście z prawą nogą zgiętą w kolanie i lekko wysuniętą do przodu. Nadaje to postaci ruch nieco obrotowy, wdzięczny, niemal zalotno-taneczny, który dodatkowo podkreślony został ułożeniem Dzieciątka w pozycji półleżącej. Maryja podtrzymuje je w sposób bardziej prezentacyjny niż macierzyński, co wcale nie powoduje zatracenie kontaktu między Matką i Dzieckiem, wprost przeciwnie nadaje przedstawieniu pewną intymność i liryczność cechującą niektóre dzieła gotyckie.

ważniejsze kontakty handlowe Regensburga i Norymbergi z Wenecją. Z Salzburga wywożono również towary niemieckie do Czech. On był też głównym centrum handlowym w wymianie win sprowadzanych przez Wenecję z Lewantu i Istrii. Stamtąd płynęło wino do południowych i środkowych Niemiec, do Niemiec północnych, na Śląsk i do Prus Krzyżackich. Te kontakty handlowe nie są bez znaczenia dla rozprzestrzenienia się w dalszej konsekwencji wpływów kulturalnych, przeniesienia typów przedstawień plastycznych, a więc i nie obojętne dla kwestii rozmieszczenia Pięknych Madonn.

Maryja ubrana jest w obszerny płaszcz, spięty klamrą na piersiach, kryjący całą postać w bogato udrapowanych fałdach. Lewa jego poła podciągnięta do góry i przerzucona przez prawą rękę spływa w dół wiązką rurkowych fałd, na przedzie zaś układa się w fałdy misowe, z których ostatnia zwana agrafową spływa w kierunku lewej nogi, całkowicie ją zasłaniając. Druga poła płaszcza przerzucona przez prawą rękę przechodzi poniżej Dzieciątka i podtrzymana przez Nie spływa podobną wiązką rurkowych fałd. Rzeźba posiada wiele cech charakteryzujących dzieła realistyczne. Przemawiają za tym: dokładność w opracowaniu szczegółów, subtelny modelunek głowy Maryi z wyraźnie zaznaczonymi falami włosów spływającymi na ramiona. Dziewczęca twarz o delikatnie zarysowanych, lekko uniesionych łukach brwiowych, migdałowych, skośnych oczach, prostym nosie oraz miękko modelowanych ustach i brodzie — posiada w sobie dużo lirycznego piękna. Sposób modelowania fałd płaszcza, które układają się bardzo naturalnie i miękko zatracając charakter materiału, z którego rzeźba powstała, jak również opracowanie Dzieciątka z zaznaczeniem jego pulchnego ciała, świadczyć mogłyby o realistycznych tendencjach rzeźbiarza. Obok realizmu króluje jednak w tym dziele abstrakcja.

Badając dokładnie kontrapost, w jakim Maryja została przedstawiona, zauważymy szereg nieścisłości, by w końcu dojść do przekonania, że nie ma on dużo wspólnego z klasycznym kontrapostem. Prawa noga zgięta w kolanie i wysunięta lekko ku przodowi wprowadza patrzącego w błąd sugerując, że jest to tylko noga wspierająca a nie dźwigająca cały ciężar ciała. Jednak przegięcie postaci Madonny w tym samym kierunku, w którym odchyłona jest prawa noga, a umieszczenie Dzieciątka nad nogą lewą powoduje, że ciężar ciała rozłożony został na obie nogi prawie równomiernie. Zatem zgięcie prawej nogi w kolanie nie było konieczne. Artysta tylko naśladował klasyczny kontrapost, bez przejęcia jego istoty uzyskał wdzięczny, niemal taneczno-obrotowy ruch. To umyślne sfalszowanie kontrapostu świadczyć może o celowym odejściu twórcy od realizmu na rzecz silniejszej wymowy artystycznej dzieła, większej ekspresji, jak też ze względów czysto estetycznych.

Należy sądzić, że rzeźba ta powstała w dwójakiej atmosferze estetycznej panującej w warsztacie mistrza — realizmu i abstrakcji, co pozwala nam analizować dzieła tego warsztatu zarówno w aspekcie przedstawieniowym jak i ornamentalnym. Dolna partia rzeźby — ornamentalna — niemal całkowicie zatraciła charakter realistyczny. Fałdy misowe spełniające tak wielką rolę w rzeźbie gotyckiej tworzą tu spiętrzenie litery „V”, czyli pewnego rodzaju ornament, któremu przeciwstawiają się piony fałd rurkowych z jednej strony, z drugiej zaś ujmują je ramą po bokach, co dodatkowo podkreśla ornamentykę całości, jak również systematyzuje kom-

pozycję i ustawia ją w kategoriach estetyczno-formalnych wobec widza.

Niewątpliwie cała postać Madonny Krumłowskiej jest formą manierystyczną jakiejś innej, wcześniejszej rzeźby. W Ołtarzu Kartuskim manieryzm doszedł jednak do szczytu. To co w Madonnie Krumłowskiej było jeszcze zrównoważone i naturalne, w rzeźbach kartuskich stało się szablonem i zjawiskiem retorycznym. Ruch nie wykazuje nic ze spontaniczności płynącej z pełnienia przezeń funkcji organicznej. Poskręcane postacie ujęte są według jakiegoś wcześniejszego wzoru.

Jedną z form manierystycznych jest cienka linia ciągle granicząca z łamaniem i rozbięciem. Złamać dają się tylko przedmioty twarde; miękkie można wygiąć, uformować, ale nigdy zgnieść i skruszyć. Stosowanie linii coraz twardszej, coraz mniej malarzkiej doprowadzi do ujęcia graficznego. O ile w rzeźbie Madonny Krumłowskiej fałdy draperii spływają olbrzymimi kaskadami, są mięsiste i organiczne — to w figurach z Kartuz są martwe i pozbawione życia, ostre i suche. Najbliższa Madonnie Krumłowskiej jest rzeźba świętego z księgą w ręku. W przeciwieństwie do fałd Madonny spływających kaskadowo w spiętrzonych literach „V”, tu układają się one dziwnie i bez rozmachu. To co u Pięknych Madonn było w pełni ukształtowaną fałdą agrafową, tu jest zaledwie zaznaczone i nie zamknięte<sup>29</sup>.

W rzeźbie św. Doroty fałdy poprzeczne, misowe, które u Pięknych Madonn układają się bardzo naturalnie, w górze zaginają się półkuliście, a dalej niespokojnie się wyginają. Te natomiast, które pionowo spływają w dół, potraktowane są bardzo ostro i graficznie. Te same cechy można zaobserwować u stojącej obok świętej bez atrybutu: pionowe fałdy sukni są najbardziej ostre i suche.

Grupę środkową należy potraktować osobno. Nawiązuje ona wyraźnie do pomorskich oraz austriacko-bawarskich Madonn siedzących, które według Pindera bardzo przypominają pomorskie i śląskie Pietą<sup>30</sup>. Fałdy jeszcze bardziej suche i schematyczne w formie bardzo wąskich, prostych i rozszerzających się rurek spadają z obu kolan. Także spływające z rąk Maryi brzegi płaszcza są bardzo ostre, co wskazywałoby na ewentualne późniejsze wykonanie tej grupy od pozostałych figur. Niemniej i w tym wypadku można czas ich powstania odnieść do daty wypisanej na predelli tzn. r. 1444, gdyż w południowych Niemczech a zwłaszcza w Bawarii, częściowo również na Śląsku, rzeźby o tak suchych fałdach spotykamy już ok. roku 1420. W ciągu trzeciego dziesięciolecia XV w. pojawiają się pierwsze łamania w postaci krystalicznego

<sup>29</sup> To samo zjawisko widać u Madonny z Wielkołaki, która należy do początkowej fazy Pięknych Madonn.

<sup>30</sup> Pinder, dz. cyt., t. I s. 180.

rozbięcia, które w połowie stulecia rozpadają się na setki innych fałd, ułożonych prawie mozaikowato, np. rzeźba św. Krzysztofa w kościele św. Sebalda w Norymberdze, pochodząca z roku 1442 lub Madonna z kościoła św. Seweryna w Passau w dolnej Bawarii wykonana około roku 1450<sup>31</sup>.

Po roku 1450 miękki styl, zupełnie zmanierowany, pojawia się jeszcze na północy, w sztuce hanzeatyckiej. Po pierwszym rozwoju nastąpiła w niej bowiem wielka stagnacja<sup>32</sup>. Sztuka północna była zresztą zawsze nieco konserwatywna. Wszystko więc zdaje się przemawiać za tym, że faktycznie datą ukończenia ołtarza mógł być rok 1444.

W sztuce manierystycznej spotykamy też nową zupełnie proporcję. Rzeźba staje się wąska i wydłużona — długość jest bowiem najlepszym środkiem zaakcentowania linii. Cechę tę wyraźnie widać w Ołtarzu Kartuskim. W porównaniu z Madonną Krumłowską, szeroką, z rozwianym naturalnie płaszczem — figury kartuskie są wąskie i wyciągnięte ku górze. Nie wszystkie zresztą jednakowo, te bowiem, których fałdy szat są bardziej mięsiste i żywe wydają się szersze (np. św. Jan Ewangelista), inne, których fałdy stają się bardziej ostre i graficzne, wydają się węższe i smuklejsze (np. święta bez atrybutu). Ta cecha mogłaby również świadczyć o wcześniejszym od innych figur wykonaniu rzeźby św. Jana Ewangelisty.

Forma w manieryzmie staje się bardziej zwarta, masa coraz twardsza. Można wtedy mówić o tektonizowaniu rzeźby, które doprowadzi do ujęcia blokowego. Jest to ostatnie stadium rozwojowe danego stylu, „są to formy już śmiertelne, jeszcze w służbie życia”<sup>33</sup>. Piękne Madonny nie posiadają tej zwartości i blokowości co rzeźby Ołtarza Kartuskiego. W pierwszym wypadku pomiędzy główką Dzieciątka a Madonną pozostawała zawsze wolna przestrzeń, która zwykle stanowiła jeden z boków kompozycji opartej na trójkącie, niemniej rozbijała ona nieco jej zwartość. Fałdy, zakrojone bardzo szeroko, również sprawiają wrażenie „rozsadzania” kompozycji. Inaczej sprawa ta wygląda w Ołtarzu Kartuskim. Dlatego też Clasen nie wiąże omawianego zabytku z Pięknymi Madonnami. Każda z rzeźb kartuskich jest bardzo zwarta, blokowa (np. św. Dorota, święta bez atrybutu a przede wszystkim święty z księgą, którego postać jest jak gdyby wydłużonym prostokątem).

W grupie centralnej widać to może nieco mniej, ale i ona wkomponowana jest w kwadrat.

Artyści barokowi często używali dysonansu jako środka wyra-

<sup>31</sup> W. Pinder, *Die deutsche Plastik des 15 Jahrhunderts*, s. 19.

<sup>32</sup> Wenzel, *Die Niederdeutschen Madonnen*, s. XXVI; G. K. Heise, *Lübeker Plastik*, Bonn 1926 s. 3.

<sup>33</sup> Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter...*, t. I s. 180.



zania swoich uczuć. Spotyka to się również czasami w manieryzmie. Stosuje się tu jednak przede wszystkim konsonans zastosowany jednak zupełnie formalistycznie, dlatego też postacie są bezduszne i pozbawione wyrazu. Analizując kontrapost Madonny Krumłowskiej wykazaliśmy, że niepotrzebne było zgięcie prawej nogi, że ciężar ciała rozłożony był na obie nogi prawie równomiernie. A więc formalistyczne stosowanie konsonansu. Wszystko to było jednak jeszcze bardzo naturalne. Również u Madonny Toruńskiej np. wielkie fałdy misowe z lewej strony stają się naturalną przeciwwagą dla wiązki fałd rurkowych po stronie lewej. Pomimo olbrzymiego ciężaru fałdy misowej i agrafowej nie widać tu ciężenia w stronę lewą — ciężar fałd rurkowych równoważy bowiem tylko fałda misowa, a fałda agrafowa opiera się już o ziemię. W tym wszystkim widać jeszcze naturalną równowagę, którą zaobserwować można również u Madonny z wrocławskiego kościoła św. Elżbiety. Płaszcz Madonny Wrocławskiej posiada wprawdzie więcej ciężkich fałd misowych — równoważą one jednak szersze i dłuższe wiązki fałd z prawej strony.

Inaczej wygląda ta sprawa w rzeźbach ołtarza z Kartuz. Tu również artysta starał się zachować równowagę, wyraźnie jest jednak widoczne, że stara się tylko naśladować coś, co niegdyś było żywe i organiczne. U świętej bez atrybutu z obu rąk spływają dwie wąskie, prawie równej długości wiązki. To samo widać u świętej Doroty i u świętego z księgą. Tu wprawdzie fałdy są nieco bardziej zróżnicowane, wydaje się jednak, że traktowanie ich nie ma nic ze spontaniczności Madonny Krumłowskiej.

Istotę manieryzmu trafnie scharakteryzował Wilhelm Pinder porównując go z barokiem. Barok to wyraz bujnej, nabrzmiałej, aktywnie promieniującej siły, droga prowadząca od obiektu w „nieskończoność”. Manieryzm to pasywne zgniecenie, sprasowanie postaci według uprzednio ustalonych wzorów. Jakież ciśnienie prowadzi od zewnątrz, od „nieskończoności”, a więc w kierunku odwrotnym. Barokiem nazywamy potężne falowanie tego co cielesne, organiczne; manierystyczne natomiast jest to co ściśnięte, zgniecione, podobne do zjawy lub błędnego ognika. Według Pindera istnieją więc jakby dwa kierunki działania, jedna siła wychodzi od tego co cielesne, materialne w nieskończoność, druga prowadzi od nieskończoności do tego co cielesne. Egzystują obok siebie jak gdyby dwa bieguny: pozytywny i negatywny, aktywny i pasywny, spojrzenie organiczne i nieorganiczne, barokowe i manierystyczne<sup>24</sup>.

Piękne Madonny obok elementów abstrakcyjnych odznaczają się aktywnie promieniującą siłą, specyficznym ożywieniem a na-

wet pewnego typu materialnością. Najlepszym przykładem jest Madonna z kościoła Marii Magdaleny we Wrocławiu. Punkt ciężkości tej rzeźby leży z lewej strony górnej fałdy misowej. Stąd rozchodzą się we wszystkich kierunkach siły rozsadzające niejako figurę. Podobnie jest z Madonną Toruńską i Krumłowską a odmiennie w rzeźbach Ołtarza Kartuskiego, które wydają się być pasywne i bez życia. Może najwyraźniej widoczne to jest w figurze świętego z księgą. Z obu stron jest ona jakby sprasowana i wskutek tego wyciągnięta ku górze. To samo zjawisko można zaobserwować u świętej Doroty oraz u świętego bez atrybutu. Jednocześnie należy jednak podkreślić, że najmniej martwy jest posąg św. Jana Ewangelisty.

Rudolf Horn podaje jeszcze jedną cechę charakterystyczną manieryzmu: szaty spływające fałdami o kształcie wąskich i sztywnych wiązek<sup>25</sup>. Ten moment nie występuje u Pięknych Madonn, u których z jednej strony w olbrzymich kaskadach piętrzą się fałdy misowe, z drugiej rozszerzają się wiązki fałdy rurkowe. Nawet u Madonny z Krumłowa fałdy rurkowe spływające z obu rąk nie mają nic ze sztywności. To samo można zaobserwować w licznych Pietá. Inaczej problem ten rozwiązano w rzeźbach Ołtarza Kartuskiego. Najbardziej manierystyczna pod tym względem jest święta bez atrybutu. Po obu stronach jej rąk zwisają prawie sznurowate pęki fałd. Bardziej swobodne są one u pozostałych rzeźb. Najluźniej natomiast układają się fałdy rękawa św. Jana Ewangelisty (z ręki, w której trzyma kielich).

Dla całości obrazu zwróćmy jeszcze uwagę na twarze Madonny Krumłowskiej oraz rzeźb kartuskich. U świętej bez atrybutu widzimy ten sam owal twarzy, te same migdałowe oczy, te same uniesione łuki brwiowe, miękko zarysowane usta i ten sam nos. Wszystko to jest jednak bardziej sztywne, bezduszne, pozbawione głębi i intymności Madonny Krumłowskiej.

Kutał zaznacza, że w grupie Madonn Krumłowskich Maryja trzyma Dzieciątka zawsze nad nogą w kontrapoście wyprostowaną (Standbein) — odwrotnie jest u Madonn typu toruńskiego. W późniejszych rzeźbach pierwszego typu płaszcz kończy się na przedzie w formie prosto lub lekko łukowato uciętego fartucha<sup>26</sup>. To samo zjawisko spotykamy u rzeźb Ołtarza Kartuskiego. Atrybuty, które tu zastępują Dziecko, mistrz umieścił nad nogą wyprostowaną. Nadto suknie świętej bez atrybutu, świętej Doroty oraz św. Jana Ewangelisty upodabniają się do eleganckiego fartucha, zakończono lekkim łukiem. O ile u Madonny Krumłowskiej Dziecko spo-

<sup>24</sup> R. Horn, *Stehende weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Plastik*, w: *Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts, Rom*, I Ergänzungsheft 1930 s. 20.

<sup>25</sup> A. Kutał, *Ceske goticke socharstvi 1350—1450*, Praha 1962 s. 180.

<sup>24</sup> Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter...*, t. I s. 252—253.

czywało naturalnie na ramionach, a ciężar jego ciała rozłożony był równomiernie, atrybuty rzeźb kartuskich leżą ciężko po jednej stronie naśladować tu znowu tylko coś, co kiedyś było żywe.

Z tych wszystkich rozważań zdaje się wynikać, że ołtarz Koronacji Najświętszej Maryi Panny w Kartuzach reprezentuje ostatnią fazę stylową Pięknych Madonn, którą umownie nazwalibyśmy fazą manierystyczną.

Wtedy, kiedy cała pozostała Europa przygotowała się już poprzez realizm na przyjęcie nowej formacji stylowej jaką był renesans, na północy, prawdopodobnie w warsztacie gdańskim powstał ołtarz, który był jakby ostatnim echem Pięknych Madonn.

#### ANALIZA PORÓWNAWCZA ORAZ PRÓBA USTALENIA WARSZTATU

##### ZALEŻNOŚĆ OLTARZA KARTUSKIEGO OD TRYPTYKÓW PÓLNOCNÝCH

Clasen wzory kompozycji dla ołtarza Kartuskiego widział w północnych i środkowych Niemczech<sup>47</sup>. Przy bliższym badaniu okazuje się rzeczywiście, iż podobne zestawienia ołtarzy znaleźć można zwłaszcza w sztuce północnej.

Johy Roosnał na „Tygodniu Północy”, który odbył się w roku 1921 wysunął propozycję, aby sztukę północno-niemiecką, która posiada specyficzny wyraz plastyczny, nazwać sztuką nadbałtycką. Wszystkie bowiem narody zamieszkujące te tereny — mieszkańcy północnych Niemiec, Skandynawii oraz północnych ziem słowiańskich — były w nią zaangażowane<sup>48</sup>.

Sztukę tę można również nazwać hanzeatycką ze względu na to, iż zabytki będące jej przykładem znajdują się przede wszystkim w miastach zrzeszonych w ówczynie istniejącym Związku Hanzy (Lubeka, Wiesmar, Rostok, Gdańsk, Elbląg, Królewiec). Na tych terenach jednak do naszych czasów przetrwało niewiele dzieł — dużą ilość zniszczono w czasie wojny trzydziestoletniej, napadów szwedzkich a przede wszystkim w okresie reformacji. Jeszcze w XIX wieku „oczyszczano” kościoły ze starych, katolickich rzeźb<sup>49</sup>.

Kolebką kultury całych północnych Niemiec była Westfalia. W ciągu wieku XV na czoło miast hanzeatyckich wybija się Lubeka nie zniszczona gospodarczo i kulturalnie wojnami, tak jak miasta wschodnio-pomorskie. Lubeka przewodniczy całemu wybrzeżu bałtyckiemu, nie wyłączając Norwegii, Danii i Finlandii. Wspaniały rozwój gospodarczy stwarza warunki do rozkwitu kul-

<sup>47</sup> Clasen, dz. cyt., s. 243.

<sup>48</sup> Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter...*, t. I s. 231—232.

<sup>49</sup> Wentzel, dz. cyt., s. IV.

turalnego, a wraz z ożywioną wymianą handlową z Wiesmarem, Rostokiem, Gdańskiem czy Elblągiem następuje też ekspansja kulturalna<sup>40</sup>. Lubeka przyciąga między innymi setki rzeźbiarzy, którzy wypowiedali się językiem miejscowej sztuki. Dopiero upadek polityczno-gospodarczy, który nastąpił około roku 1500 — pociągnął również za sobą upadek kulturalny<sup>41</sup>.

Wypadki historyczne końca XIV wieku i pierwszego dziesięciolecia wieku XV, zaszły na zachodnim Pomorzu, nie sprzyjały rozwojowi sztuki. Wojny poszczególnych książąt z ich sąsiadami, spory rycerzy i mieszczan, korsarstwo i zarazy sprawiły, iż kraj ten egzystował w warunkach ciągłego niepokoju polityczno-gospodarczego, co odbiło się również na twórczości artystycznej. Dopiero panowanie Hohenzollernów (książe Fryderyk, 1411) przyniosło dla sztuki lepsze czasy, m. in. założono wtedy dużą ilość bractw fundacyjnych. Pełny rozkwit sztuki na tym terenie nastąpił za rządów Bogusława X (1474)<sup>42</sup>. Badania nasze tego okresu jednak nie dotyczą.

W latach pięćdziesiątych XIV wieku na terenie wybrzeży Bałtyku zaznaczyły się wpływy skandynawskie. Wyraźnie widoczne są również wpływy środowiska nadreńskiego, które przekazywało na wschód elementy sztuki francuskiej i angielskiej. Na północ, do Wiesmaru dotarły również z Austrii Piękne Madonny w wydaniu krumłowskim — dalekim tego przykładem może być Drasow-Madonna<sup>43</sup>.

Od połowy XV w. nasila się już ekspansja Niderlandów, a za nią kroczy sztuka<sup>44</sup>.

Rzeźba północna wyraźnie różni się od tej, która powstała w innych krajach europejskich — sztuka nadbałtycka jest prosta, surowa, pełna siły wyrazu, tak jak zamieszkujący te tereny naród walczący z przeciwnościami natury. Czasami tylko obserwuje się w niej pewną miękkość i elegancję, zwłaszcza gdy nadbałtycka surowość spotka się z nadreńskim czy austriackim wdziękiem. Syntezę taką widać najwyraźniej w Ołtarzu Kartuskim.

Wzorem kompozycji szafy ołtarzowej z Kartuz — tak jak i dla całej północy oraz północnego wschodu — był powstały w 1379 r. ołtarz szeregowy (Reihenaltar) św. Piotra w Hamburgu. Jest to

<sup>40</sup> Z. Krzymuska-Fafius, *Plastyka gotycka na Pomorzu zachodnim*, Katalog, s. 15—16.

<sup>41</sup> Wentzel, dz. cyt., s. XXI—XXIII.

<sup>42</sup> E. Schneider, *Schnitzaltäre des 15 und frühen 16. Jahrhunderts in Pommern*, Kiel-Bremen, 1914 s. 8—9.

<sup>43</sup> Paatz, dz. cyt., s. 36, uważa, iż miejscem spotkania się dwóch typów Pięknych Madonn był okręg salzburski. Z Salzburga właśnie typ krumłowski dotarł do Szwabii i Środkowej Nadrenii a również na północ do Wiesmaru, Lubeki i Bremy.

<sup>44</sup> Krzymuska-Fafius, dz. cyt., s. 15 i 16.

szeroko rozłożona szafa ze zgrupowanymi w dwóch rzędach figurami; w środku rzeźba przechodzi oba ołtarzowe piętra.

W oparciu o ten wzór, w pierwszych dziesięcioleciach XV w. powstały dzieła niejednokrotnie wielkie i oryginalne.

Z późniejszego okresu zachowała się niewielka ich ilość o stosunkowo niedużych rozmiarach. Około połowy XV stulecia, kiedy w pozostałych częściach Europy zauważa się jakąś wielką pasję twórczą — na terenach nadbałtyckich każda nowatorska myśl jest paraliżowana. Starano się kontynuować tylko to, co było już tradycyjne i wypróbowane. Dopiero przy końcu XV wieku sztuka nadbałtycka znowu zaczęła dotrzymać kroku twórczości Niderlandów i południa.

Typ ołtarza szeregowego mistrza Bertrama z 1379 r. najbardziej rozpowszechnił się w okręgu lubeckim. Miasto to przodowało zresztą w sztuce ołtarzowej na terenach nadbałtyckich. Nie znaczy to jednak, że w innych miastach Niemiec, Skandynawii czy Pomorza nie było warsztatów rzeźbiarskich; trzeba jednak podkreślić, że powtarzały one tylko, i to w sposób prymitywny, sztukę Lubeki. Wszystkie znane, powstałe w tym czasie dzieła różnią się tylko szczegółami. Najczęściej stosowano tylko jeden rząd rzeźb a pod nim predelle z półpostaciami<sup>45</sup>. Ten typ reprezentuje też Ołtarz Kartuski.

Większe dzieła miały zawsze dwa rzędy rzeźb i wtedy predella była pod każdym z nich trochę węższa. Skrzydła zwłaszcza po stronie zewnętrznej były zawsze malowane<sup>46</sup>.

Figury oddziały od siebie zazwyczaj szkarpy połączone u góry lukami, ozdobionymi z zewnątrz krabami i kwiatonami a wewnątrz maswerkami. Czasami tylko nad głowami poszczególnych figur znajdują się same luki maswerkowe tak jak w Ołtarzu Kartuskim.

Zwieńczenie szafy w przeciwieństwie do ołtarzy południowych było zazwyczaj bardzo skromne. O ile w ołtarzach na południu piętrzyły się olbrzymie ażurowe wieże i wieżyczki — na północy jedyną ozdobą był płasko rzeźbiony grzebień krabów i kwiatonów. Czasami tylko wyrasta pośrodku potężny krucyfik<sup>47</sup>.

Tylko takie zwieńczenie, o ile je w ogóle wykonano, posiadał Ołtarz Kartuski.

<sup>45</sup> Brossau, Petersdorf, Arendsee, Munktorp. Jeden z warsztatów w Rostocku zamiast półfigur wprowadza małe, siedzące postacie, tak jak w ołtarzu św. Piotra w Bambergu (Rostock, ołtarz główny w kościele św. Krzyża).

<sup>46</sup> M. Haase, *Der Flügelalter*, Dresden 1941, s. 25—27.

<sup>47</sup> Haase, dz. cyt., s. 41 i 53—57; W. Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter...*, s. 240; tenże, *Die deutsche Plastik des 15. J.*, s. 17; Much, *Norddeutsche gotische Plastik*, Braunschweig-Hamburg 1920 s. 27.

Treścią środkowych przedstawień jest najczęściej koronacja N. Maryi Panny<sup>48</sup>, czasami Ukrzyżowanie lub inne sceny ewangeliczne. Później, pod wpływem Niderlandów, na ołtarz wkraczają całe sceny z historii zbawienia.

Podobne ołtarze jak na północy, spotykamy również na Śląsku i w środkowych Niemczech.

Niemcy środkowe (Erfurt a potem Lipsk) wznosiły w swoich kościołach przeważnie ołtarze szeregowe. Pomiędzy figurami nie stosowano prawie w ogóle szkarp, baldachimy zaś były bardzo ubogie. Scenę środkową specjalnie zazwyczaj zaakcentowano i ustawiano nieco wyżej od pozostałych figur<sup>49</sup>.

Wszystkie wyżej wymienione elementy kompozycyjne znajdujemy w Ołtarzu Kartuskim. Wydawać by się więc mogło, że mistrz z środkowych Niemiec przybył na północ do Gdańska i tu spotkawszy się z tradycją hanzeatycką stworzył dzieło kartuskie.

#### PORÓWNANIE Z INNYMI RZEZBAMI MANIERYSTYCZNYMI

Rzeźby południowo-czeskie, naśladowujące Madonnę z Krumłow, przechodzą podobne fazy rozwojowe jak rzeźby tego okresu na północy. Tu jednak przemiany dążące do czystego formalizmu i manieryzmu w traktowaniu formy dokonują się wcześniej. Figury stają się bardziej smukłe, draperie nie tak obszerne, a fałdy szat bardziej graficzne. Proces ten kończy się w zasadzie już około roku 1420 r. (il. 25), podobna do rzeźb Ołtarza Kartuskiego przede wszystkim dzięki swemu bardzo zwartej i blokowemu ujęciu. Dzieciątko nie leży tu diagonalnie podtrzymywane obiema rękami Matki, ale siedzi w postawie wyprostowanej. Podobnie trzymają swe atrybuty św. Dorota oraz święty z księgą z naszego ołtarza. Ten sposób trzymania atrybutów zmniejsza niewątpliwie rozbieżność kompozycji rzeźby i wpływa na większą zwartość jej formy. Układ fałd, zwłaszcza misowych jest również podobny do tego, który spotykamy w figurach Ołtarza Kartuskiego. Tylko sztywne wiązki fałd rurkowych spływające z obu rąk nie są tak „sznurówate”, jak w Ołtarzu Kartuskim i rozszerzają się ku dołowi.

Rzeźby austriackie znajdują się pod ogromnym wpływem Madonny z czeskiego Krumłow. Najbardziej wyróżniają się drzwi z Irsdorfu koło Salzburga, które ufundował zmarły w roku 1410 ksiądz Bertold von Straswah-Lehen. Przedstawiają one płasko-rzeźbioną scenę Nawiedzenia N. Maryi Panny. W ramie wypisany

<sup>48</sup> Semlow, Wiesmar, Schwerin i Stargard.

<sup>49</sup> Haase, dz. cyt., s. 44.

<sup>50</sup> V. Denkstein i F. Matous, *Südböhmische Gotik*, Prag 1955 s. 106 i 112.

jest rok powstania dzieła — 1408. Postacie na drzwiach bardzo podobne są do figur znajdujących się w Ołtarzu Kartuskim: szczupłe, wydłużone, w lekkim esowatym wygięciu, w płaszczach opadających sznurowatymi wiązkami fałd po obu bokach, z zaznaczającymi się coraz głębiej fałdami misowymi. Najgłębszy punkt fałdy misowej daje początek sięgającej do ziemi fałdy podłużnej.

Należy także zwrócić uwagę na dwie rzeźby z kręgu salzburskiego. Jedna z nich pochodząca z około 1330—1335 r. znajduje się w Inzersdorf, a wykonana została prawdopodobnie przez mistrza z Seon. Niewątpliwym wpływem na nią miała również Madonna z czeskiego Krumłow. Dzieciatko i tu przedstawione jest prawie w postawie wyprostowanej, dzięki czemu uzyskano większą zwartość formy. Fałdy misowe stają się ku dołowi coraz bardziej ostre, po bokach zaś sztywnymi wiązkami spływają fałdy rurkowe.

Nieco bardziej chłodna w wyrazie jest rzeźba pochodząca z Püsten koło Mühlendorfu, wykonana prawdopodobnie w warsztacie mistrza z Seon około 1335—1340 r. Wąska, szupła postać trzyma na lewym ręku wyprostowane Dzieciatko. W fałdach szaty, zarówno misowych jak i wiązkowych manieryzm osiągnął najwyższy stopień: ostrość i graficzność linii doszła wprost do przesady. Na dole widać już pewne łamanie. Dalszy rozwój formy rzeźb Ołtarza Kartuskiego poszedłby chyba właśnie w tym kierunku. Także śląskie rzeźby tego okresu wykazują te same cechy manierystyczne.

Również Madonna stojąca na księżycu (z powiatu świdnickiego) powstała około 1420—30 r. (il. 26), odznacza się tymi samymi manierystycznymi elementami — wiązkami bardzo sztywnych fałd po bokach oraz nieco płaskimi u góry i coraz bardziej pogłębiającymi się ku dołowi fałdami misowymi. Dziecko i tu spoczywa w pozycji wyprostowanej.

Podobne cechy posiadają rzeźby pomorskie kończącego się okresu stylu miękkiego.

Najbardziej może oddalony stylistycznie od figur kartuskich jest tronujący Bóg Ojciec z Lubiszewa. Fałdy, zwłaszcza spadająca z kolan olbrzymia fałda misowa, są tu bardziej mięsiste. Ale i tu widać już początek graficzności i surowości w traktowaniu fałd rurkowych.

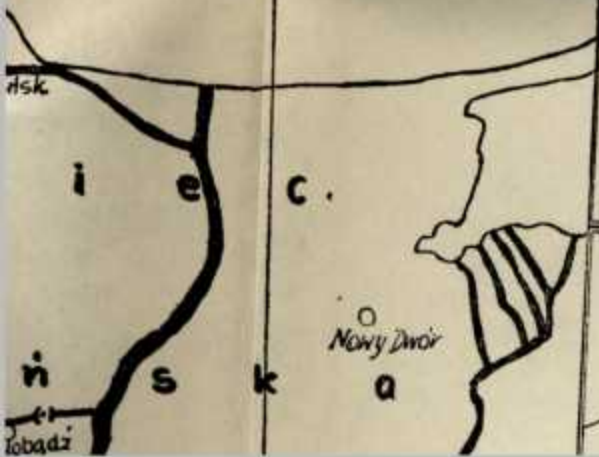
Najbardziej jednak zbliżona stylistycznie do Ołtarza z Kartuz jest Madonna z Gostkowa (il. 27). Coraz bardziej pogłębiające się poprzeczne fałdy misowe i spływające z rąk wiązki przypominają figurę świętego z księgą lub św. Dorotę z Ołtarza Kartuskiego.

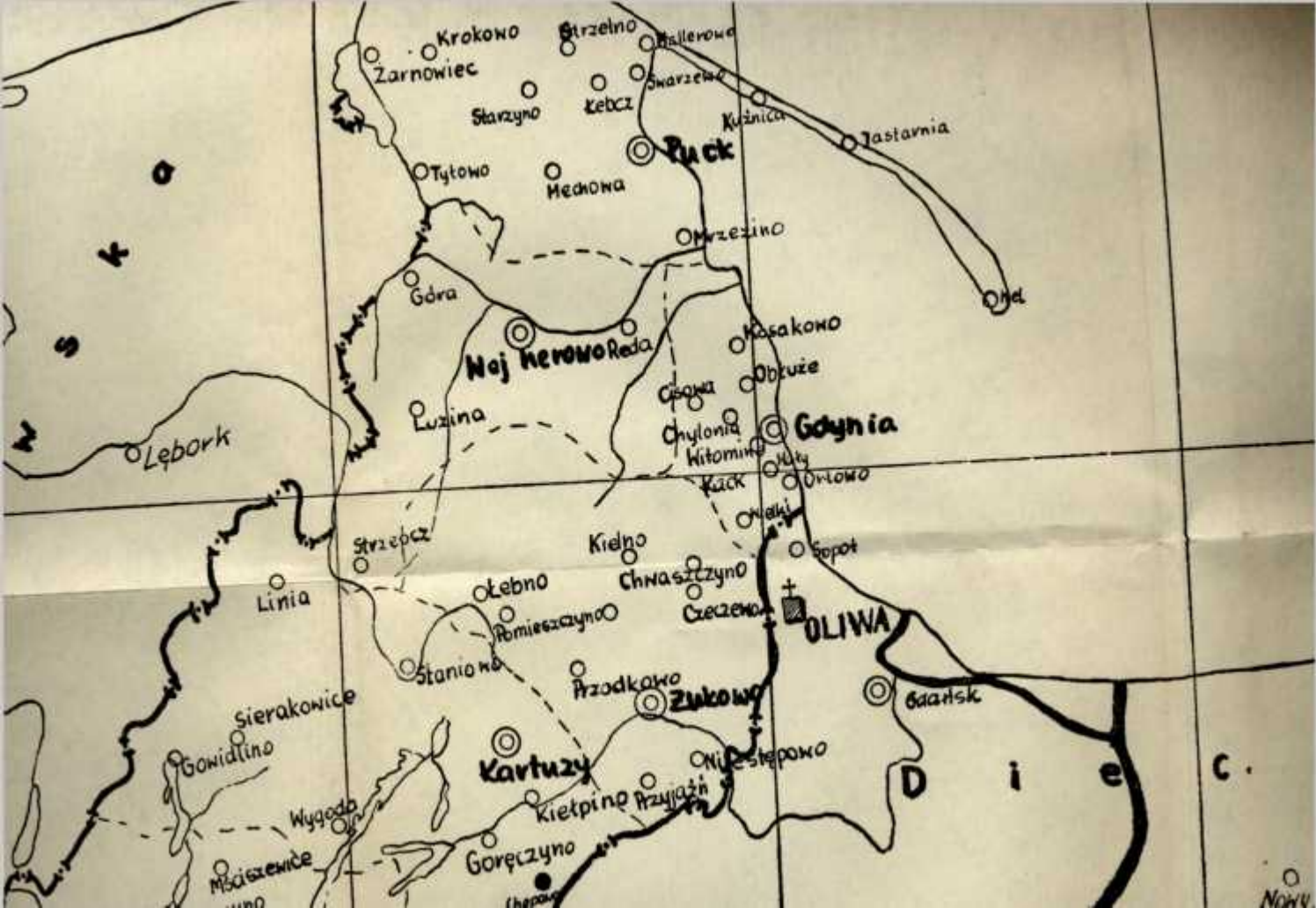
Mimo tych porównań zachodzi trudność w odnalezieniu bezpośrednich powiązań rzeźb kartuskich z jakimś warsztatem na północy, zachodzie czy południu. Podobne cechy formalne ostatniej fazy stylu „pięknego” można znaleźć jednak w rzeźbach czeskich, austriackich i pomorskich.

nia



1466:1530:1601:  
1821:1859 :1919r.







25. Madonna z Sveraz



26. Madonna z powiatu świdnickiego



27. Madonna z Gostikowa



28. Apostol z Muzeum Gdańskiego

## PRÓBA USTALENIA WARSZTATU

Clasen wiąże Ołtarz Kartuski przede wszystkim z Ukrzyżowaniem Elbląskim Jana van Matten; największe podobieństwo widzi w układzie szat św. Jana Ewangelisty oraz stojącej pod krzyżem Maryi. Taki sam jest bowiem rozmach fałd, zwłaszcza poprzecznych, oraz tak samo swobodnie trzymany jest brzeg płaszcza. Podobieństwo widać nawet w głowach figur obu świętych Janów — kartuskiego i elbląskiego. Figury z Elbląga są jednak bardziej monumentalne, odznaczają się równie większą głębią wyrazu. Powstały one znacznie wcześniej niż Ołtarz z Kartuz, bo około roku 1410—20, w warsztacie gdańskim.

Jedno jeszcze wiąże oba zespoły rzeźbiarskie: brzeg szat Maryi, a zwłaszcza welon obramowany jest taką samą taśmą jak szaty świętej bez atrybutu z Ołtarza Kartuskiego. Tę samą dekorację spotykamy zresztą częściej w rzeźbach warsztatu gdańskiego, np. u św. Elżbiety znajdującej się obecnie w Muzeum Pomorskim w Gdańsku. Jej twarz podobna jest do twarzy św. Doroty czy świętej bez atrybutu z Kartuz.

Rzeźby dwóch apostołów, prawdopodobnie również z kręgu wpływów Jana van Matten, warsztatowo słabsze i wcześniejsze od rzeźb kartuskich mają podobnie ułożone fałdy oraz podobnie trzymają swoje atrybuty (il. 28).

Jeszcze jedną cechą charakterystyczną warsztatu gdańskiego stanowi załamywanie się dolnych krańców szat w kształcie stożka lub lejka (*tütenförmig* i *trichterförmig*). Według Clasena po raz pierwszy spotykamy się z tym w Ukrzyżowaniu Elbląskim, a następnie u Pięknych Madonn z Gdańska oraz w wielu innych rzeźbach pochodzących z warsztatu gdańskiego (np. w ołtarzu św. Jakuba powstałym w 1430 r. w kręgu mistrza Pięknej Madonny Gdańskiej oraz w rzeźbach jego naśladowców). Podobny sposób kształtowania fałd spotykamy w rzeźbach kartuskich (forma odwróconego lejka), np. niezidentyfikowanego świętego z księgą i świętej bez atrybutu oraz Chrystusa z grupy koronacyjnej.

Na tej podstawie możliwe jest więc wyrażenie przypuszczenia, iż mistrz Ołtarza Kartuskiego, będąc pod wpływem sztuki północnej oraz czesko-austriackiej, stworzył swoje dzieło w Gdańsku, być może w warsztacie Jana van Matten.

Praca niniejsza dotyczyła przede wszystkim Ołtarza Najśw. Maryi Panny w Kartuzach, jego powiązań z Pięknymi Madonnami a zwłaszcza z Madonną z czeskiego Krumłowa.

Ponieważ w literaturze polskiej tego okresu nie znaleziono na temat Pięknych Madonn żadnych obszerniejszych wzmianek — nie mówiąc już o pełnych opracowaniach — autor musiał chociaż w przypisach zająć się tą problematyką. W związku z tym po-





24. Piękna Madonna z Krumlow

trzebna była też trochę obszerniejsza analiza stylistyczno-formalna Madonny Krumłowskiej.

Co do kompozycji szafy ołtarzowej — starano się znaleźć podobne wzory w północnych i środkowych Niemczech, przy czym położono szczególny nacisk na fakt odmienności formalnej rzeźby basenu Morza Bałtyckiego. Dlatego też, wbrew założeniom Clasena w *Die deutsche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preussen*, autor lansuje nazwę sztuki nadbałtyckiej czy hanzeatyckiej.

Co do proveniencji rzeźb, zasadniczo pozostano przy tezie Clasena łączącej Ołtarz Kartuski z warsztatem gdańskim.