

KS. ZYGMUNT NOCOŃ

## KIELICH Z DARU KAZIMIERZA WIELKIEGO W STOPNICY\*

Kielich stopnicki związany jest ściśle z kościołem św. Piotra i Pawła w Stopnicy, zbudowanym przez króla Kazimierza Wielkiego, który — jak pisze Długosz — „to miasto darzył szczególną miłością”. Miał to być jeden z wielu kościołów wzniesionych przez króla jako ekspiacja za zamordowanie ks. Marcina Baryczki. Kronikarze informują, że fundowane przez siebie kościoły i klasztory obdarowywał król „krzyżami, kielichami i księgami według królewskiej wspaniałości w złocie, srebrze i kosztownościach”<sup>1</sup>. Na stopie kielicha znajduje się napis: Calix Regis Kazimiri”, a guzy nodusa dekorowane są królewskimi herbami. Uprawnia to do postawienia tezy o królewskim pochodzeniu kielicha. Nie można jednak określić czy był on zamawiany specjalnie dla nowo wznoszonego kościoła, czy też król podarował kielich, który miał już wcześniej. Może też Kazimierz Wielki nakazując umieścić na ufundowanym kielichu taki właśnie napis pragnął, by potomni używając królewskiego daru pamiętali o ofiarodawcy<sup>2</sup>.

Daty powstania kielicha ściśle określić się nie da. Źródła wspominają tylko o hermie św. Marii Magdaleny ufundowanej przez króla w tym samym czasie co kielich. Ma ona napis wskazujący na osobę fundatora, herb i datę 1370 r. Czas

---

\* Artykuł jest streszczeniem rozprawy magisterskiej, napisanej w r. 1973 na seminarium prowadzonym przez kierownika Katedry Historii Sztuki Kościelnej KUL ks. doc. dra W. Smolenia, któremu pragnę na tym miejscu wyrazić szczególną wdzięczność. Dziękuję również Panom: doc. drowi T. Zagrodzkiemu i drowi T. Adamkowi za cenne wskazówki przy pisaniu tej rozprawy.

<sup>1</sup> J. Długosz. *Senioris canonici Cracoviensis Liber Beneficiorum dioecesis Cracoviensis*. T. 2. W: *Joannis Długossii Senioris Opera omnia*. (Wyd. A. Przeździecki. T. 8. Kraków 1864 s. 441 (dalej *Liber Benef.*); *Joannis Długossii Historiae Polonicae Libri XII*. T. 3. W: *Joannis Długossii Senioris Opera omnia*. Wyd. A. Przeździecki. T. 3. Kraków 1876 s. 242-324 (dalej *Hist. Pol.*); *Joannis de Czarnkow Chronicon Polonorum 1333-1384*. W: *Monumenta Poloniae Historica*. Wyd. A. Bielowski. T. 2. Lwów 1872 s. 624 (dalej *Mon. Pol.*).

<sup>2</sup> Najpiękniejsze zachowane dotąd zabytki złotnicze to właśnie — obok stopnickiego — kielichy z daru króla Kazimierza dla kościoła kanoników regularnych w Trzemesznie z r. 1351 i dla kolegiaty Wniebowzięcia NMP w Kaliszu z r. 1363, na co wskazują wyraźne napisy fundacyjne. O dewocyjnych fundacjach króla świadczą również relikwiarze: św. Zygmunta dla katedry w Płocku i św. Marii Magdaleny dla kościoła w Stopnicy. Zob. A. Bochnak, J. Pagaczewski. *Dary złotnicze Kazimierza Wielkiego dla kościołów polskich*. „Rocznik Krakowski” 25:1934 s. 15-18, 24-46, 78-86.

fundacji kielicha ustala się na ok. 1370 r. a właściwie na r. 1362 — związany zapewne z datą lokacji miasta i budowy kościoła<sup>3</sup>.

Akta wizytacyjne z lat 1598, 1618, 1635 i 1664 nie wymieniają wyraźnie królewskiego kielicha w Stopnicy. Wspominają natomiast współczesną kielichowi hermę i podają liczbę oraz materiał kielichów nie określając ich pochodzenia. Wizytacja z r. 1711 wymienia osiem srebrnych, połączanych kielichów z patenami zaznaczając, że „jeden z nich jest złamany”. Biskup Jerzy Ciołek Poniatowski nakazuje w specjalnym dekrete z 11 VI 1783 r. „kielichów trzy y paten cztery intus wyłocić co J. X. Proboszcz każe”<sup>4</sup>. Wizytacje dekanatu pacanowskiego (do którego należała wówczas Stopnica) z lat 1805, 1816, 1825 i 1835 nie zawierają żadnej wzmianki o kielichu. Tylko inwentarz probostwa z 1818 r. zaznacza, że zabrane zostały srebra „in Vim opłaty stempla”. Analizowany kielich pozostał między wykupionymi opłatą „od sreber”, o czym świadczy wybita na jego stopie i czarze repunca kontrybucyjna z lat 1806/7. W Archiwum Diecezjalnym Kieleckim znajduje się *Opis kościoła parafialnego w Stopnicy w r. 1886* wykonany z polecenia bpa Tomasza Kulińskiego przez ks. Antoniego Gawrońskiego. Podaje on rysunek kielicha wykonany piórkiem i opis, suponując, że „do użytku biesiadnego na stołach królewskich pierwsiastkowo służył”. Wizytacje kanoniczne z r. 1913 i 1936 wyraźnie

<sup>3</sup> E. Wiśniowski. *Rozwój sieci parafialnej w prepozyturze wiślickiej w średniowieczu. Studium geograficzno-historyczne*. Warszawa 1965 s. 60-62, 148, 172, 175. Pierwsze opisy i wzmianki o kielichu datują go ogólnie na w. XIV. Dalsze określają czas powstania z większą ścisłością: F. M. Sobieszczański. *Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce*. T. 2. Warszawa 1849 s. 314; A. Przeździecki, E. Rastawiecki. *Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki odrodzenia pod koniec wieku XVII w dawnej Polsce*. Ser. 1-3, Warszawa 1853-1861 ser. 3 tabl. T; J. Kołaczkowski. *Wiadomości dotyczące się przemysłu i sztuki w dawnej Polsce*. Kraków 1888 s. 693; M. Sokołowski. *Nieznanzy dar królowej Jadwigi dla katedry na Wawelu*. „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce” 5:1896 s. 32; L. Lepszy. *Cech złotniczy w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” 1:1898 s. 141; Tenże. *Przemysł artystyczny i handel*. Tamże 6:1904 s. 266; T. Wojciechowski. *Kościół katedralny w Krakowie*. Kraków 1900 s. 118; A. Nowowiejski. *Wykład liturgii Kościoła Katolickiego*. T. 2. Cz. 1. Warszawa 1902 s. 543, 544 fig. 180; J. Wiśniewski. *Historyczny opis kościołów, miast, zabytków i pamiątek w stopnickiem*. Marjówka 1929 s. 236-240; J. Skórkowska-Smolarńska. *Gotyckie złotnictwo kościelne województwa śląskiego*. Katowice 1936 s. 19. E. Iwanoyko. *Rzemiosło artystyczne*. W: *Sztuka polska czasów średniowiecznych*. Red. G. Chmarzyński. Warszawa 1953 s. 162; Z. Kaczmarczyk. *Monarchia Kazimierza Wielkiego. Organizacja Kościoła, sztuka i nauka*. Poznań 1946 s. 284; tenże. *Kazimierz Wielki*. Warszawa 1948, s. 375; *Sztuka w Krakowie w latach 1350-1550*. Kraków 1964 s. 149 nr 161 il. 30; A. Bochnak, J. Pagaczewski. *Polskie rzemiosło artystyczne wieków średnich*. Kraków 1959 s. 58; A. Bochnak. *Rzemiosło artystyczne*. W: *Historia sztuki polskiej*. Red. T. Dobrowolski. T. 1: *Sztuka średniowieczna*. Kraków 1962, s. 424 ryc. 270; A. Bochnak, K. Buczkowski. *Rzemiosło artystyczne w Polsce*, Warszawa 1971 s. 13 il. 36; T. Dobrowolski. *Sztuka Krakowa*, Kraków 1971 s. 199 il. 137; B. Przybyśzewski. *Złoty Dom Królestwa. Studium z dziejów krakowskiego cechu złotniczego od czasu jego powstania (ok. 1370) do połowy wieku XV*. Warszawa 1968 s. 12; M. Gutowski, *Komizm w polskiej sztuce gotyckiej*. Warszawa 1973 s. 190; T. Adamek. *Związki polsko-węgierskie w zakresie złotnictwa gotyckiego*. „Roczniki-Humanistyczne” 21:1973, z. 4, s. 10 n il. 2.

<sup>4</sup> Archiwum Kapituły Metropolitalnej w Krakowie nr 65 k. 200; 41 k. 17; 56, k. 44; Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie nr 8 k. 240; 17 k. 100; 56 s. 458, 489.

wymieniają „gotycki kielich króla Kazimierza” jako wyposażenie skarbcza kościoła w Stopnicy<sup>5</sup>.

Dnia 6 VI 1940 r. kielich stopnicki łącznie z dwoma srebrnymi relikwiarzami został zabrany do Krakowa na podstawie rozporządzenia generalnego gubernatora ziem okupowanych w Polsce z dnia 16 XII 1939 r. o opiece nad zabytkami i sztuką. W Krakowie był eksponowany pośród najcenniejszych zabytków sztuki, zrabowanych przez Niemców — na wystawie staroniemieckiej sztuki Krakowa i ziemi karpackiej, uznany za „robotę niemiecką” i wiązany ze złotnictwem ziem krzyżackich, śląskim, a nawet węgierskim<sup>6</sup>.

Powojenne losy kielicha odtworzyć można w oparciu o informacje ks. K. Figlewicza podkustosza bazyliki metropolitalnej w Krakowie. Odzyskany w 1945 r., został oddany zarządowi katedry w marcu 1946 r., naprawiony z wojennych uszkodzeń przez nieżyjącego już Edmunda Korosadowicza przez kilkanaście lat przebywał w skarbcu katedry wawelskiej. Zabrany z Krakowa, przekazany został w dniu 16 V 1963 r. na przechowanie do skarbcza katedralnego w Kielcach i tam pozostaje do dziś. Jest jednym z cenniejszych eksponatów wystawy otwartej we wrześniu 1971 r. z racji 800-lecia katedry kieleckiej.

#### OPIS OBIEKTU

Kielich stopnicki wykonany jest ze srebra i pozłocony. Jego wysokość wynosi 167 mm, szerokość stopy 113 mm, a średnica czary 106 mm. Wczesnogotycki, o harmonijnych proporcjach, z okrągłą stopą na ażurowym cokole, wydatnym nodusem z guzami oraz rozwartą czarą. Na stopie i czarze jest ozdobiony odlewanymi plakietkami ze scenami figuralnymi, w guzach nodusa emaliowanymi herbami, a na trzonie grawerowanym ornamentem i takim napisem fundacyjnym na stopie. Konstrukcja kielicha o tektonicznym rozłożeniu masy wyraźnie wyodrębnia czarę, trzon z nodusem oraz stopę, nawiązując do zasady złotego podziału; świadczą

<sup>5</sup> Archiwum Diecezjalne Kieleckie (dalej ADK) nr 527; 528; 531; 356; 575; 483. Akta parafialne Stopnica Por. też ADK nr 485; 671; 357. Manifestem z 20 VIII 1806 r. ustanowił ces. Franciszek II nowe przepisy o charakterze fiskalnym, których celem było ratować mocno nadwierzony wojnami skarb państwa. Przepięlowano wówczas wszystkie zapasy klejnotów i srebro za złożeniem opłaty 12 grajcarów od wagi jednego dukata złota, zaś 20 grajcarów od jednego łuta srebrnych wyrobów. Przy tej sposobności przecechowane przedmioty otrzymały znaki kontrybucyjne, tzw. „repunce”. (L. Lepszy. *Przemysł złotniczy w Polsce*. Kraków 1933 s. 103). Wzór repuncy (umieszczonej na kielichu) dla sreber o średniej wielkości nr 112 b.

<sup>6</sup> *Sichergestellte Kunstwerke in Generalgouvernement*. Breslau [1940] s. 80, nr 259; *Altdeutsche Kunst aus Krakau und dem Karpathenland. Ausstellung*. Krakau 1942 s. 5, 6, 17 (tekst: E. Befrens); D. Richter. *Altdeutsche Kunst aus Krakau und dem Karpathenland*. „Das Generalgouvernement” 2:1942 z. 2 s. 54; G. Otto. *Die Ausstellung altdeutscher Kunst aus Krakau und dem Karpathenland*. „Pantheon” 31: 1943 s. 53. Por. H. Leitermann. *Deutsche Goldschmiedekunst. Das Goldschmiedehandwerk in der deutschen Kunst- und Kulturgeschichte*. Stuttgart 1954 s. 56, §7.

o tym zbliżone wymiary poszczególnych elementów. Dobrze wyważone „dosyć przysadkowate” proporcje sprawiają wrażenie równowagi i nadają kielichowi stabilność. Zastosowanie różnych form dekoracji rozłożonej równomiernie podkreśla logikę konstrukcji i proporcję podziału, nadając wrażenie swoistej elegancji przez zestawienie elementów plastycznych i barwnych.

Płaska stopa o kolistym zarysie ma dwanaście występujących na zewnątrz cząstek w formie regularnych półkoli. Wsparta jest na ozdobnym cokółku, utworzonym z ażurowego ornamentu z motywem rozetek przypominających winne grona, ujętego w dwa półwałki i z wyraźnie zaznaczoną bazą. Wzdłuż krawędzi stopy biegnie jedyny na tym kielichu gotycki, majuskułowy napis: *Calix Regis Kazimiri*. Litery napisu umieszczone kółkiem wydobyto przez okonturowanie i zakreskowanie drobną, skośną kratką gładkiego tła. Na stożkowato wznoszącej się płaszczyźnie stopy umieszczono trzy dekoracyjne plakietki w formie płaskorzeźbionych odlewów ze scenami: Bożego narodzenia, ukrzyżowania i zmartwychwstania. Każda z nich ma profilowane obramienia o jednakowych wymiarach w kształcie rombu z półkolistymi zatokami. Odlewy wykonane są w srebrze, w płaskim reliefie i położone tak, jak i kielich. Dosyć wąty trzon jest poszerzony dwoma nałożonymi dekoracyjnymi pierścieniami z blachy. Mają one od góry i dołu talerzyki z krawędziami w formie odlewanych perełek, a w zakreskowanej skośną kratką powierzchni po sześć prześwitów o kształcie wydłużonych czteroliści. Trzon przecina w połowie gładki nodus o kształcie mocno spłaszczonej kuli z czterema guzami ozdobionymi tarczami herbowymi w ścianach czołowych o formie regularnych sześcioliści. Na tarczach powtarzają się wykonane techniką emalii komórkowej, wizerunki ukoronowanego orła i głowy żubra z pierścieniem w nozdrzach. Na obwodzie nodusa, między guzami, wyryto na tle skośnej kratki pasmo stylizowanego ornamentu zbliżonego do wici półpalmetowej. Czara mocno rozwarta o gładkich ścianach ujęta jest od dołu czterema plakietkami, sprawiającymi wrażenie uproszczonego koszyczka. Plastyka figuralnych reliefów „rozbija” gładką płaszczyznę koncentrując uwagę na przedstawionych scenach. Plakietki powtarzają sceny umieszczone już na stopie. Dołączono tutaj scenę zwiastowania.

Stan zachowania kielicha jest dobry. W górnej części stożka stopy widoczne są końce roznitowanego bolca, przechodzącego przez wlotowaną od spodu rurkę mocującą trzon. To pozostałość po zbyt prymitywnej naprawie złamanego prawdopodobnie kielicha, dokonanej w niewiadomym czasie. W tarczach herbowych są duże ubytki emalii. Pozostały tylko jej resztki, wypełniające krawędzie rytych żłobków tworzących ornament. Boczne ścianki guzów nodusa są miejscami pogniecione i nieco odstają od czołowych. W jednym z czworoliści na dolnym pierścieniu została przerwana blacha. Na ścianach czary pozostały drobne wklęsnięcia jako ślady prostowania. Połota kielicha nieco zniszczona. Widać liczne odpryski i bąbelki pod warstwą pozłoty. Od spodu stopy w jednym z półkolistych wypustów znajdują się wygrawerowane znaki o wysokości ok. 3 mm i prostym zdecydowanie dukcie dosyć głębokiego rytowania. Mimo podjęcia rozmaitych prób

nie udało się dotąd rozszyfrować ich znaczenia, ani ustalić okoliczności powstania.

Królewski dar — jakim jest omawiany kielich — prezentuje bogate treści ideowe.

#### TRZEŚCI IDEOWE

Kielich należy do sakralnych naczyń (*vasa sacra*) używanych przy spełnianiu największych tajemnic wiary<sup>7</sup>. Zasygnalizowany przez ofiarne naczynie Melchizedeka, przyjęty na Wieczerzy Pańskiej, stał się naczyniem ofiarnym, w którym powtarza się tajemnica śmierci Chrystusa i dokonuje dzieło Eucharystii. Nazywany kielichem dziękczynienia, błogosławieństwa, kielichem Pana, naczyniem duchownym, *vas mysticum, poculum participans sanguinem Christi* — wyraża głębokie treści religijne, jak też i mistyczne. Ze względu na swoją rolę w kulcie przeznaczony jest do liturgii rytmem dokonywanej przez biskupa specjalnej konsekracji, podkreślającym jego symbolikę jako „nowego grobu Ciała i Krwi Pana naszego Jezusa Chrystusa”<sup>8</sup>.

Szczególnego znaczenia i symboliki nabiera sam materiał, z jakiego kielich jest wykonany. Najbardziej odpowiednie jest złoto, „emblem wszystkiego co najwznieślej, niebieskie, Boże”, znak ofiary i miłości, wyrażające bogactwo, ale i znaczenie, władzę, królewskość. Według przyjętej powszechnie w Kościele praktyki do wyrobu kielichów używano złota lub innych szlachetnych metali. W tym przypadku przepisy zalecają konieczność pozłocenia przynajmniej wnętrza czary<sup>9</sup>. Brano tu pod uwagę nie tylko racje ideologiczne, ale i użytkowe, higieniczne. Bogactwo idei, którego znakiem był materiał naczynia, miało uwypuklić i podkreślić najpiękniejsze kształty, jakie nadawano kielichom. Ulegały one zmianom na przestrzeni dziejów, nawiązując do form stylowych używanych w architekturze oraz przyjmując dekorację typową dla danego okresu. Pierwsze kielichy stosowane w liturgii były używane też i w domach. Dopiero po edykcji mediolańskim i wyjściu Kościoła z podziemia można mówić o rozwoju form kielicha<sup>10</sup>. Elementem

<sup>7</sup> O naczyniach używanych w liturgii chrześcijańskiej: J. Braun. *Das Christliche Altargerät, in seinem Sein und in seiner Entwicklung*. München 1932; V. H. Elbern. *Der eucharistische Kelch im frühen Mittelalter*. „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft” 17:1963 s. 1-76, 117-188; E. Meyer. *Spätromanische Abendmahlskelche in Norddeutschland*. „Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen” 53:1932 s. 163-181; Nowowiejski, jw.; Ch. Zieliński *Sztuka sakralna*. Poznań—Warszawa—Lublin 1961; L. Żarnowiecki. *Ozdoba domu Bożego*. Z. 3. Warszawa 1907.

<sup>8</sup> Rdz. 14, 18; Mt 26, 27; Mk 14, 23; Łk 22, 17. 20 (także 1Kor 11,25-28; 1Kor 10,16.21). Por. M. Andrieu. *Le Pontifical romain au moyen age*. T. 1: *Le pontifical romain du XII-e siècle*. Citta del Vaticano 1938 s. 203.

<sup>9</sup> Nowowiejski, jw. s. 513-518, 552-555; Braun, jw. s. 18 n., 34, 53; Zieliński, jw. s. 172, 471, 526 n. Por. W. Smoleń. *Funkcja nauczająca wnętrza kościelnego*. W: *Pastori et Magistro*. Lublin 1966 s. 387; M. Rzepińska. *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. Kraków 1973 s. 101, 113, 121.

<sup>10</sup> Nowowiejski, jw. s. 508, 518; Braun, jw. s. 95 nn; Elbern, jw. s. 1-76, 117 n. Por. P.

dominującym jest zwykle czara i ona jest eksponowana wyraźnie, jako część bezpośrednio związana z sakralną ofiarą. Pozostałe elementy pełnią raczej „służebną” rolę uwypuklając znaczenie funkcji zasadniczej. Ikonografia formy, kształtu, wyważonych proporcji, stabilności oraz harmonii poszczególnych elementów prezentowała nie tylko walory funkcjonalne i estetyczne, ale symbolizowała przede wszystkim doskonałość i najwyższe przymioty Boga, którego kultowi służył dany przedmiot oraz jego związki z dziełem zbawienia<sup>11</sup>. Używano też najróżnorodniejszych form konstrukcyjnych i dekoracyjnych — tradycyjnych dla danego okresu czy panującego stylu i awangardowych, stosując wszystkie niemal ze znanych w złotnictwie techniki.

Dekoracja kielichów sprawiała, że naczynie liturgiczne samo w sobie bogate, stawało się symbolicznym, prezentując nowe treści ideowe. Tematykę przedstawień plastycznych czerpano zazwyczaj z Biblii, szczególnie z Ewangelii, komponując odpowiednie sceny — stąd *calices imaginati*. Dla pełniejszego zaś oddania treści umieszczano niekiedy napisy z Pisma św. lub pism teologicznych *calices litterati*<sup>12</sup>.

Omawiany kielich stopnicki jest typowym dla czasu swego powstania wytworem, w którym koegzystują elementy zakorzenione mocno w tradycji, a równocześnie ujawniają się nowe treści. Dekoracyjne plakietki wyrażają teologiczne treści, prezentujące ideologię sakralną związaną z podstawowymi dogmatami wcielenia i odkupienia, dokonanego przez ofiarną mękę, śmierć i zmartwychwstanie Bożego Syna. Uwypuklają równocześnie szczególną rolę Matki Bożej, jaką odegrała w dziele zbawienia, podkreślaną w epoce oraz środowiskach, z których wywodzi się królcwski kielich. Jest to zestaw scen typowy, często stosowany w sztuce średniowiecznej na rzeźbach portali, witrażach, a także jako dekoracja kielichów<sup>13</sup>. Dwukrotne powtórzenie scen: Bożego narodzenia, ukrzyżowania i zmartwychwstania na czarze i stopie kielicha, można uważać za celowe wyeksponowanie podstawowych prawd wiary. Można to również tłumaczyć względami natury artystycznej lub technicznej. Zamknięcie scen w identycznych co do rozmiaru i kształtu obramieniach nadało kierunek ich układom. Zastosowana na gładkim tle prosta, ale poprawna kompozycja jest wyraźnie podporządkowana zasadom symetrii. Dzięki zróżnicowaniu planów, jak też zastosowaniu układu skośnych linii twórca uzyskał wrażenie perspektywy i głębi. Zaznacza się usiłowanie nadania pewnego ruchu, ożywienia akcji z widocznym zresztą skutkiem, chociaż przeważa statyczność, a

Skubiszewski. *Czara wrocławska. Studia nad spuścizną Wschodu w sztuce wczesnego średniowiecza*. Poznań 1965 s. 275-280, 288.

<sup>11</sup> Dla przykładu — dwunastodzielną stopę kielicha stopnickiego można połączyć z ideą niebieskiego miasta. Por. Ap 21, 9-14. Liczbę dwanaście stosowano z upodobaniem we wczesnym średniowieczu, przy czym nawiązywano do fundamentów niebieskiego miasta, jakimi byli prorocy i apostołowie też w liczbie dwunastu. Por. Przybyszewski, jw. s. 54; Smoleń, jw. s. 387. Braun, jw. s. 117.

<sup>12</sup> Tamże s. 165, 170, 179, 182, 193 nn; Nowowiejski, jw. s. 520 n. i 492.

<sup>13</sup> Z. Kępiński. *Wit Stwosz w starciu ideologii religijnych Odrodzenia. Oltarz Salwatora*. Wrocław—Warszawa—Kraków 1969 s. 90, 91, 134. n. Por. W. Smoleń. *Oltarz Mariacki Wita Stosza w Krakowie na tle polskich źródeł literackich*. Lublin 1962 s. 74 nn.; tenże. *Funkcja nauczająca* s. 383 n.

nawet hieratyzm postaci. Proporcje, gesty, układy ciała są na ogół poprawne, a ich „przysadzistość” tłumaczyć można ograniczonością miejsca w obramieniach, tak zresztą, jak i izokefaliczność przedstawień. Ważnym elementem jest tu także pewna forma „zamierzonej” chyba stylizacji i „szkicowość” przedstawień, sygnalizująca niektóre tylko — wydaje się — najbardziej istotne elementy.

Scena zwiastowania, zwanego także „pозdrowieniem anielskim”, jest nie tylko przedstawieniem epizodu z życia Maryi, lecz przede wszystkim początku ludzkiego życia Chrystusa — „preludium” zbawczego dzieła<sup>14</sup>. Podstawą dla plastycznego ujęcia jest zdarzenie zapisane w Ewangelii Łukasza (1, 26-38). Wiele szczegółów zaczerpnięto być może z apokryfów popularnych w ikonografii średniowiecznej<sup>15</sup>. Zastosowana tu syryjska formuła kompozycyjna przedstawia pełną aktywności Maryję, akcentującą swój udział w dziele odkupienia przez przyjęcie wobec wysłańca Bożego postawy stojącej. Jest to postawa akceptacji Bożego wezwania. Święty Bonawentura omawiając mistyczny i duchowy sens faktu zwiastowania, określi taką postawę mianem „aktywnej inkarnacji”<sup>16</sup>. W przeciwieństwie do dawniej stosowanych przedstawień, ukazujących Maryję z dzbanem, czerpiącą wodę u źródła lub w izbie z kądziela — co miało wyrażać zaskoczenie niespodziewaną wizytą Anioła — omawiana scena zwiastowania na kielichu stopnickim podkreśla gotowość Dziewicy z Nazaretu — wolnej od zajęć domowych — do podjęcia dialogu z Archaniołem, co symbolizuje trzymana w jednym ręku księga i gest wyciągniętej ku górze ręki. Archanioł Gabriel — chociaż jest posłańcem Bożym — występuje tutaj też w postawie stojącej, jest wyraźnie umiejscowiony na ziemi. Jego młodzieńcza, dynamiczna postać, a zwłaszcza oratorski gest prawej ręki podkreślają doniosłość wypełnianej misji. Znakiem specjalnego posłannictwa jest trzymane w lewej ręce małe berło (kij herolda), zastąpione od początku XIV w. przez gałązkę lilii symbolizującą dziewiczość Maryi<sup>17</sup>. Gołębica oznacza Ducha Świętego — trzecią osobę Trójcy Świętej, głównego „sprawcę” wcielenia. Zstąpienie z „góry” (moc Najwyższego) symbolizowane przez gołębicę w górnej strefie sceny, tuż przy głowie Maryi, podkreślone gestem anioła, wyraża udział całej Trójcy Świętej. Ukwiecona gałązka, waza ze stylizowanym drzewem może tu być symbolem rajskiego drzewa życia. Wprowadzona jest prawdopodobnie w celu podkreślenia częstej analogii

<sup>14</sup> Tak m.in. Czycigodny Beda tłumaczy tę scenę, nazywając ją „exordium nostrae Redemptionis” Por. L. Reau. *Iconographie de l'Art Chretien, tome second. Iconographie de la Bible, II, Nouveau Testament*. Paris 1957 s. 174 n; Kępiński, jw. s. 65

<sup>15</sup> *Apokryfy Nowego Testamentu*. Wybrali i opracowali D. Rops, F. Amiot. Tłum. Z. Romanowiczowa. Londyn 1955 s. 17, 45; Protoewangelia Jakuba rozdz. XI; Smoleń. *Ołtarz Mariacki* s. 242; K. Künstle. *Iconographie der christlichen Kunst*. Bd. 1. Freiburg i Br. 1928 s. 323 nn; Jakub de Voragine. *Złota legenda*. Wyd. M. Plezia. Warszawa 1955 s. I nn.

<sup>16</sup> E. Male. *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France. Etude sur les origines de l'iconographie du moyen age*. Paris 1953 s. 57; G. Schiller. *Iconographie der christlichen Kunst*. T. 1. Gütersloh 1966 s. 55. P. Skubiszewski. *Patena kaliska. „Rocznik Historii Sztuki”* 3:1962 s. 190.

<sup>17</sup> Reau, jw. s. 183; Przybyszewski (jw. s. 62) sądzi, że „berelka w rękach aniołów oznaczające moc i władzę nad światem i losami człowieka” dostały się do sztuki polskiej pod wpływem ruskich przedstawień.

Maryi do Ewy, a raczej przeciwstawienia tych postaci: Ewa — śmierć (grzech), natomiast Maryja — życie (łaska); w raju anioł — wysłaniec karzącego, tutaj — zbawiającego Boga. Można jednak wazę z liliami potraktować jako znak czystości i specjalnej niewinności Maryi, wybranej córki Boga, nazwanej przez św. Bernarda *inviolabile castitatis lilium*.

Scena Bożego narodzenia jest uproszczonym, plastycznym opisem ewangelicznych treści. Łukasz relacjonuje oszczędnie: „Porodziła swego pierworodnego Syna, owinęła Go w pieluszki i położyła w żłobie, gdyż nie było dla nich miejsca w gospodzie”<sup>18</sup>. Przyjęto starą formułę syryjską stosowaną jeszcze do XIV w. oraz podkreślającą bardziej naturalny charakter urodzin. To prawdziwy poród, w odróżnieniu od typowej dla późniejszych czasów i zachodnich rejonów Europy sceny adoracji narodzonego Dzieciątka, przyjętej i rozpowszechnionej być może pod wpływem objawień św. Brygidy szwedzkiej oraz sporów teologicznych wskazujących na przewagę czy też wyłączenie ludzkiej natury w Chrystusie, a także interesujących się problemem dziewictwa Maryi<sup>19</sup>. Matczyny gest ręki wyciągniętej ku twarzy Dzieciątka i obejmującej Go drugiej ręki — podkreśla najściślejszy związek matki i syna. Dziecię w żłóbku to nie tylko centralna postać w tej scenie, ale i w rzeczywistości, którą przedstawia i symbolizuje. Dziecię przedstawione w żłóbku w formie ołtarza czy też na ołtarzu akcentuje podejmowany w liturgii i literaturze związek dwóch wydarzeń z życia Chrystusa: narodzenia i ofiarnej śmierci Zbawiciela oraz podkreśla równocześnie sakramentalny sens wcielenia. Uwypukla to motyw pieluszek, uważanych za atrybuty wcielenia. W zestawieniu z korporałem, na którym leży Hostia w czasie mszy św., wskazują one na Dzieciątka w żłobie jako prefigurę Ciała Chrystusa w postaci eucharystycznej i na późniejszą ofiarę Zbawiciela<sup>20</sup>. Ołtarz przypomina sarkofag i sygnalizuje połączenie myśli o wcieleniu i ofierze krzyżowej z ideą zmartwychstania<sup>21</sup>. W pełny symbolicznego znaczenia charakter sceny włącza się zadumana, „frasobliwa” postać św. Józefa. Czy jest on smutny z powodu przyjścia na świat Zbawiciela w tak niewygodnych warunkach, a więc sygnalizuje bezradność opiekuna bliskich sobie istot, jak to widzi Bochnak<sup>22</sup>. Czy jest to głębsza refleksja nad właściwym sensem wydarzenia? Czy po prostu odpoczywa zmorzony snem<sup>23</sup>. G.

<sup>18</sup> Łk 2,7.

<sup>19</sup> Male, jw. s. 61; Reau, jw. s. 219; Kunstle, jw. s. 347 n.; Kępiński, jw. s. 52 n., 65 n., 103, 113

<sup>20</sup> Schiller, jw. s. 85 n. Por. E. Male, *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France. Etude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*. Paris 1958 s. 187 nn. Prezentuje tam przedstawienie umieszczające scenę narodzenia nie w stajni, ale we wnętrzu kościoła z wieczną lampką nad ołtarzem-żłóbkiem, gdy Maryja i Józef odwróceni od Dzieciątka, zapatrzeni w przestrzeń rozważają sprawę „niewydziałne”.

<sup>21</sup> M. Pietrusińska. *Protogotycka chrzcielnica brązowa w Legnicy* „Biuletyn Historii Sztuki” 22:1960 s. 10. Por. też. H. Schrade. *Ikonographie der christlichen Kunst Die Sinngehalte und Gestaltungsformen*. T. 1. *Die Auferstehung Christi*. Berlin — Leipzig 1932 s. 107 n

<sup>22</sup> Bochnak, Pagaczewski, *Dary* s. 23.

<sup>23</sup> Tak interpretuje układ postaci św. Józefa Gutowski (jw. s. 190, 197) widząc w tym przedstawieniu w sprzeczności o liturgicznym przeznaczeniu złagodzoną formę „degradacji roli świętego w całym wydarze-



Schiller widzi w postaci św. Józefa symbol Starego Testamentu — analogicznie do Synagogi i Kościoła w przypadku innych przedstawień. Józef reprezentuje tutaj obecność Starego Prawa, ustępującego wobec nowej rzeczywistości zbawczej, zapoczątkowanej przez fakt narodzenia Zbawiciela. Wskazywałoby na to nakrycie głowy w kształcie odwróconego lejka, tzw. „żydowskiego kapelusza”. Wprowadził go II Sobór Latański w r. 1215, zobowiązując Żydów do noszenia tego stroju w celu odróżnienia od reszty społeczeństwa<sup>24</sup>. To nakrycie głowy wskazuje też na aktualizację stroju w scenie dekorującej kielich stopnicki, ponieważ takie szpiczaste czapki nosili Żydzi w XIII i XIV w. Wół i osioł w scenie są jak gdyby z opisów apokryficznych, opartych na proroctwie Izajasza<sup>25</sup>. Wskazują na popularyzowane przez misteria franciszkańskie treści ideologiczne; są one zarzutem w stosunku do ludzi, którzy nie umieli przyjąć godnie przychodzącego do nich Boga.

Ukrzyżowanie — trójpostaciowa scena z Chrystusem na krzyżu, Maryją po prawej, a Janem po lewej stronie jest ukazana w sposób typowy. Układ ciała Jezusa stosowany już w XIII w., sygnalizuje już umarłego, z głową w cierniowej koronie, zamkniętymi oczami i skrzyżowanymi stopami przybitymi jednym gwoździem<sup>26</sup>. Jest to wyraz popularnych w tym czasie idei teologicznych, wyrosłych z głoszonej już przez św. Anzelma teorii zadośćuczynienia, akcentującej przede wszystkim element ofiary Chrystusa. Zaprezentowana koncepcja była w ścisłym związku z błędami teologicznymi, z którymi walczył ówczesny Kościół, jak też z działalnością św. Franciszka z Asyżu, a także z wizjami św. Brygidy<sup>27</sup>. Rana w boku ukrzyżowanego Zbawiciela jest nie tylko potwierdzeniem fizycznej śmierci Chrystusa, ale symbolizuje fundamentalną więź śmierci krzyżowej z sakramentami i Kościołem. Zanotowana w Ewangelii (J 19, 26) obecność Maryi i Jana stojących pod krzyżem, nabiera nowego znaczenia w scenie umieszczonej na stopie i czarze kielicha. Funkcja Maryi sprowadza się tutaj nie tylko do roli wyznaczonej przez fakt macierzyństwa Chrystusa i wszystkich ludzi, ale przede wszystkim do pośrednictwa. Z racji współ-

niu”, tak mocno podkreślonej w późniejszych ujęciach plastycznych i literackich. To także wyraz współczucia dla świętego odsuniętego od udziału w ważnym momencie dziejów. Por. też: J. Huizinga. *Jesień średniowiecza*. T. 1. Warszawa 1967, s. 305-309.

<sup>24</sup> Kępiński, jw. s. 49; Schiller, jw. s. 83. Por. Z. Ameisenowa. *Biblia hebrajska XIV-go wieku w Krakowie i jej dekoracja malarska*. Kraków 1929 s. 24 n., 47; M. Gutkowska-Rychlewska. *Historia ubiorów*. Wrocław 1968 s. 165 fig. 198.

<sup>25</sup> Iz 1,3; Kępiński, jw. s. 47, 100; *Apokryfy* s. 48, 59. Por. *Rozmyślanie o żywocie Pana Jezusa z rękopisu grecko-katolickiej kapituły przemyskiej*. Wyd. A. Brückner. Kraków 1907 rozdz. XLVII.

<sup>26</sup> Tworzenie się schematu przewycięzającego tradycyjne, zwłaszcza wschodnie przedstawienie Jezusa żyjącego i tryumfującego z krzyża przedstawia Male (*L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle* s. 83 n.) Por. Schiller też (jw. s. 156-158) podkreśla doniosłą rolę trzech gwoździ, jako *arma Christi* w nabożeństwach pasyjnych rozwijających się w tym czasie. Także Künstle, jw. s. 459; Kępiński, jw. s. 124 n.

<sup>27</sup> Tamże s. 95 n. Zestawienie Starego i Nowego Testamentu, Adama i Chrystusa, grzechu ciała i ofiary Chrystusa z życia podkreśla zadośćuczynienie. Tę doktrynę propagował św. Anzelm. Por. Skubiszewski. *Patena kaliska* s. 202. Rz 5, 12-20; 1 Kor 15, 20-22, 44-48; Künstle, jw. s. 464; Reau, jw. s. 479; Kępiński (jw. s. 89, 130, 131) podkreśla, iż stygmaty św. Franciszka to swoiste dowody prawdziwości ludzkiego ciała Zbawiciela i realności Jego męki przeciw tezom neomanichejskim.

cierpienia z Synem staje się Maryja Pośredniczką nie tylko między Chrystusem a ludźmi, ale również między Bogiem a ludzkością, której Jan jest reprezentantem. Moment współcierpienia podkreśla Jej stojąca postawa, wspomniana w znanym hymnie Jacopona de Todi *Stabat Mater dolorosa* oraz zaciśnięte w bólu dłonie<sup>28</sup>.

W związku z przedstawianą na kielichu sceną zmartwychwstania trzeba zauważyć, że Ewangelie nie opisują samego momentu zmartwychwstania, ale okoliczności stwierdzające jego fakt. Jedną z form, która przyjęła się w sztuce, wyrażającą idee zmartwychwstania, była scena ukazująca niewiasty niosące pachnidła lub rozmawiające z aniołami przy pustym grobie<sup>29</sup>. Od XI w. próbowano przedstawiać tylko fakt zmartwychwstania Chrystusa, który teologowie akcentowali coraz wyraźniej jako zapowiedź powstania zmarłych w dniu ostatecznym. Skoncentrowano się głównie na przedstawieniu sposobu powstania Chrystusa z grobu; jedni umieszczali w scenie aniołów odsuwających kamień, inni ukazywali Chrystusa opuszczającego samodzielnie grób — akcentując Jego boskość<sup>30</sup>. Ale i ta scena miała rozmaite warianty. Chrystus w grobie (sarkofagu), Chrystus z nogą wspartą na krawędzi grobu „jak zwycięzca na karku powalonego nieprzyjaciela”, Chrystus wykraczający jedną nogą poza sarkofag, Chrystus stojący poza sarkofagiem (cała postać), jak też Chrystus unoszący się ponad pokrywą zamkniętego grobowca. Prezentowana na kielichu stopnickim scena zmartwychwstania jest wariantem przedstawienia typowego szczególnie na terenach niemieckich do w. XIII, pomimo iż zapożyczono go z Francji, Chrystusa wychodzącego jedną nogą z grobu. Miało to oznaczać nie tylko zwycięstwo nad śmiercią, ale także ścisły związek Chrystusa w chwale należącego już do świata nadprzyrodzonego — z ziemią, której dotyka. Jezus łączy więc w sobie te dwie rzeczywistości<sup>31</sup>. Stopa depcząca powalonego strażnika, rzecznika zła i przemocy, podkreśla znaczenie Chrystusowego zwycięstwa. Aspekt ten podkreślają też wymiary dominującej postaci Chrystusa z chorągwią zwycięstwa i gestem błogosławieństwa w porównaniu z drobnymi figurkami leżących strażników. O wprowadzeniu do ikonografii strażników przy grobie, o czym wspomina tylko Ewangelia św. Mateusza (27, 65-66), zdecydowały racje apologetyczne. W średniowiecznej tradycji aż po w. XIV przedstawiani byli oni w różnej ilości. Ukazywano ich bądź jako śpiących, bądź jako porażonych blaskiem chwały Zmartwychwstałego<sup>32</sup>. Układ ciał strażników przedstawionych w omawianej scenie na kielichu stopnickim

<sup>28</sup> Tamże s. 96 n., 134 n., 140. O roli Maryi w dziele odkupienia szczególnie wyraźnie nauczał św. Bernard z Clairvaux, twórca doktryny o pośrednictwie Maryi.

<sup>29</sup> Künstle, jw. s.501-506; Male, *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle* s. 84-86, 127-131; Reau, jw. s. 541 n.

<sup>30</sup> Tamże s. 544 nn. Św. Efreem upodabniając zmartwychwstanie do drugiego narodzenia Chrystusa, chce je widzieć jako wyjście z zamkniętego grobu (*sepulcro clauso*) analogicznie do dziewiczego narodzenia (*ex utero clauso*).

<sup>31</sup> Pietrusińska, jw. s. 23

<sup>32</sup> Reau, jw. s. 549 n.; Gutowski, jw. s. 203-205; Mt 28,4. Por. E. Male, *L'art religieux de la fin du moyen age en France*. Paris 1949 s. 64. Takie przedstawienia spotyka się zwykle w XV w. Wcześniej ukazuje się żołnierzy w postaci śpiącej.

bardziej przemawia za przyjęciem interpretacji raczej o porażeniu strachem niż o ich śnie; wskazywałyby na to uniesione miecze. Przyjęcie takiej wersji wyraźniej podkreśla boską moc i chwałę Zmartwychwstałego niż przedstawienie „śpiących świadków” — nie obserwujących cudownego wydarzenia. Zwracają uwagę zbroje strażników wyraźnie aktualizowane. Podkreśla to szczególnie opracowanie charakterystycznych cech uzbrojenia i ubioru. Sposób ubierania rycerzy podlegał modzie, która rodziła się na Zachodzie, a przyjmowała dosyć szybko na naszych terenach i nabierała swoistych cech<sup>33</sup>. Można wnioskować, że twórca plakiet podejmując specjalne wysiłki, aby oddać szczegóły uzbrojenia żołnierzy, świadczące o znajomości aktualnie używanych rodzajów broni, chciał wprowadzić do religijnej sceny akcenty (świeckie), propagujące idee organizacji i władzy państwowej.

Taki aspekt nadają treściom ideowym kielicha króla Kazimierza powtarzające się dwukrotnie herby. Herb jako symbol organizacji państwowej albo jednostki terytorialnej, oznaka władzy, wyraz poczucia przynależności do stanu czy wspólnoty rodowej stał się środkiem wyrażającym ideologię państwową a nawet polityczną. W tym przypadku w okresie cementowania zjednoczonych dzielnic był symbolem władzy królewskiej, wynikającej z praw dynastycznych oraz umocnionej faktem koronacji. Znaczną rolę w tym przedsięwzięciu odegrał Kościół dzięki utrwalonej organizacji. W tym kontekście tłumaczy się wystarczająco zestawienie w dekoracji kielicha treści wyrażających *sacrum* — *profanum* oraz *sacerdotium* — *regium*. Dlatego też zrozumiałe jest, że — jak pisze Kaczmarczyk — w umyśle Kazimierza Wielkiego korzyści religii i państwa wiązały się w jeden nierozzerwalny węzeł<sup>34</sup>.

Orzeł w koronie na czerwonym polu to herb Królestwa Polskiego oraz króla, który używał tytułów *rex universalis Poloniae*, *rex totius Poloniae*<sup>35</sup>. Ukoronowany orzeł piastowski występuje najczęściej na królewskich pieczęciach, zwłaszcza Władysława Łokietka i Kazimierza Wielkiego, jak i jego następców; jako godło królewskie jest uważany za reprezentacyjny herb korony polskiej<sup>36</sup>. Takie znaczenie przypisuje się też wizerunkom orła w koronie umieszczanym w wystroju budowli z

<sup>33</sup> Rodzaje broni używanej w średniowieczu omawiają M. Gumowski (*Uzbrojenie i ubiór rycerski w czasach piastowskich*. „Broń i Barwa” 3:1936 nr 3 s. 51-71) i W. Dziewanowski (*Średniowieczne miecze europejskie*. „Broń i Barwa” 3: 1936, nr 7 s. 148-161). Por. A. Nadolski. *Studia nad uzbrojeniem polskim w X, XI i XII wieku*. Łódź 1954 s. 20,70,75. Porównać by warto płaskorzeźby na zwornikach we wznoszonych przez króla Kazimierza kościołach oraz w kamienicy „hetmańskiej”; F. Piekosiński. *Sala gotycka w kamienicy „hetmańskiej” w Krakowie*. „Rocznik Krakowski” 1:1898 s. 1-8.

<sup>34</sup> Kaczmarczyk, *Monarchia* s. 81; J. Gadomski. *Funkcja kościołów fundacji Kazimierza Wielkiego w świetle heraldycznej rzeźby architektonicznej*. W: *Funkcja dzieła sztuki. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Szczecin, listopad 1970*. Warszawa 1972 s. 117

<sup>35</sup> O. Balzer. *Królestwo Polskie 1295-1370*. T. 2. Lwów 1919 s. 374 n., 516; Gadomski, jw. s. 110.

<sup>36</sup> M. Gumowski. *Początki Białego Orła. Studium heraldyczne*. Poznań 1931 s. 26,28; tenże. *Herbarz Polski*. Poznań 1932 s. 127; tenże. *Pieczęcie królów polskich*. Kraków 1910 s. 9 tabl. VII, 6 b s. 10 tabl. VII 9 i 10; tenże. *Monety polskie*. Warszawa 1924 s. 74 fig. 44. Por. F. Piekosiński. *Pieczęcie polskie wieków średnich*. „Sprawozdanie Komisji do Badań Historii Sztuki w Polsce” 6:1900 s. 305 fig. 252; T. Kałkowski. *Tysiąc lat monety polskiej*. Kraków 1963 s. 48 n. fot. 296.

czasów Kazimierza. Znak ten stanowił istotny element i oznakę propagowanej przez króla idei zjednoczenia Królestwa<sup>37</sup>.

Ukoronowana głowa żubra z kółkiem w nozdrzach to herb Wieniawa<sup>38</sup>. Niektórzy upatrywali w nim herb ziemi kaliskiej<sup>39</sup>. Powszechnie jednak przyjmuje się, że był to herb całej Wielkopolski, ponieważ w przeciwieństwie do herbów innych ziem — zwłaszcza na pieczęciach majestatycznych Jagiełły — reprezentował całą prowincję wielkopolską<sup>40</sup>. Natomiast herb kujawski umieszczony na pieczęciach Władysława Łokietka i Kazimierza Wielkiego przedstawiał leżącą u nóg króla tarczę z wizerunkiem pół orła i pół lwa złączonych grzbietami i w koronie<sup>41</sup>.

Trudno stwierdzić jakie znaczenie ma zestawienie tych dwóch herbów na kielichu stopnickim. Nie ulega wątpliwości, że umieszczono je, aby wyakcentować osobę fundatora. Nie wiadomo jednak, czy chciano zaznaczyć jego pochodzenie z Wielkopolski, czy też wybierając herby najbardziej reprezentatywnych ziem, rdzennie z nim związanych<sup>42</sup> — Małopolski i Wielkopolski, nie podkreślono jego totalnej władzy nad zjednoczonym państwem.

#### ANALOGIE FORMALNE I TREŚCIOWE

Analiza nagromadzonych na kielichu króla Kazimierza elementów formalnych i treściowych, jak też ich bogactwo i różnorodność uprawniają do zestawienia i porównywania tego kielicha z pokrewnymi wytworami sztuki złotniczej. Związki kielicha stopnickiego ze wzorami europejskimi były niejednokrotnie podkreślane w literaturze<sup>43</sup>. Łączono je z szerokimi kontaktami Polski Kazimierzowskiej z krajami europejskimi w zakresie kultury. Dotyczyły one przede wszystkim południowej

<sup>37</sup> Piekosiński. *Sala gotycka* s. 2,3 fig. 6 s. 6 fig. 16; Gadomski, jw. s. 105 n., 110.

<sup>38</sup> F. Piekosiński (*Heraldyka polska wieków średnich*. Kraków 1899 s. 174 nr 108 fig. 289) mówi jednak o złotym polu i nie wspomina o istnieniu korony na głowie żubra. (Gumowski. *Herbarz* s. 62).

<sup>39</sup> J. Długosz. *Insignia seu Clenodia Regni Poloniae*. W: *Joannis Dlugosii Senioris Opera omnia*. Wyd. A. Przeździecki. T. 1. Kraków 1887 s. 560; Wojciechowski, jw. 118; Sobieszczański, jw. t. 1 s. 201; M., S. Cercha. *Pomniki Krakowa*. T. 1. Kraków — Warszawa 1904 s. 92.

<sup>40</sup> Piekosiński. *Sala gotycka* s. 3, 6 fig. 7, 14, 17; Gumowski, *Początki Białego Orła* s. 29; T. Dobrowolski. *Uwagi o nagrobku Władysława Jagiełły*. „Rocznik Historii Sztuki” 1:1956 s. 12 rys. 8; Balzer. *Królestwo polskie* s. 527 n.; Piekosiński. *Heraldyka polska* s. 367, 389.

<sup>41</sup> Gumowski. *Początki Białego Orła* s. 26-28; tenże, *Pieczęcie królów* s. 9 nr 6 tabl. VI, 6a.

<sup>42</sup> Gumowski (*Monety polskie* s. 75 tabl. III) reprodukuje denarki kaliskie z napisem oraz wizerunkiem orła i żubra. Zestawienie herbów spotykane często, użyte zostało dla zaznaczenia specjalnej życzliwości króla dla miasta Kalisza, któremu pozwolił bić własną monetę w okresie ujednoczenia systemu monetarnego. (Wojciechowski, jw. s. 119; Gadomski, jw. s. 107 nn.).

<sup>43</sup> Bochnak, Pagaczewski. *Dary* s. 18, 21, 26, 32; Kaczmarczyk. *Monarchia* s. 10-29, 241 n., 287 n.; *Kraków, jego dzieje i sztuka*. Pod red. J. Dąbrowskiego. Warszawa 1965 s. 64-76; T. Nożyński, *Złotnictwo poznańskie do końca XVIII wieku*, „Studia i Materiały do dziejów Wielkopolski i Pomorza” VI, z. 1, Poznań 1960 s. 6-9; J. Ptaśnik. *Cracovia artificum 1300-1500*. Kraków 1917 s. X-XIX, XX-XXI.

Europy i były uwarunkowane powiązaniem natury dynastycznej, politycznej i handlowej. Na pierwsze miejsce wysuwają się kontakty z dworami króla czeskiego Karola IV i Ludwika Węgierskiego. Trzeba ponadto podkreślić kontakty kościelne z Awinionem oraz ożywioną wymianę handlową z kupcami flandryjskimi i włoskimi bankierami. Organizacja twórczości artystycznej, migracja rzemieślników oraz liczne zamówienia lokowane w znanych ośrodkach twórczych decydowały o rozprzestrzenianiu się wzorów artystycznych wymienionych ośrodków i stwarzały podstawy do wielorakich analogii widocznych w produkcji złotniczej.

Biorąc pod uwagę ogólny układ elementów i konstrukcję, można porównać kielich stopnicki do kielicha z r. 1351 w kościele kanoników regularnych w Trzemesznie<sup>44</sup>, ofiarowanego również przez Kazimierza Wielkiego. Pierwowzorem dla tych kielichów był — być może — kielich z Muzeum Schnütgena w Kolonii, uważany za dzieło południowo-niemieckie<sup>45</sup>, datowany na ok. 1300 r. Ciężkie proporcje i ciężąca jeszcze do romanizmu sylweta tego kielicha, jak też podobnych do niego kielichów: w kościele św. Walburgi w Eichstätt w Bawarii z końca XIII w. i z Sigmaringen w Szwabii z 1 poł. XIV w. wyraźnie wskazują na wzajemne związki<sup>46</sup>. Uderza tu dążność do rozkładu masy, do tektoniki form objawiającej się w strukturze stopy i czary, do pewnej krągłości czy nawet „poszerzania” przez mocno zaznaczone elementy horyzontalne. Cechy te są widoczne w spłaszczonych nodusach o „sfalowanych” guzach z elementami roślinnymi oraz w dekoracji stopy przy użyciu ostro odciętych od tła ornamentów. Wyraźnie występują te cechy w kielichach z prowincji nadreńskich, westfalskich a szczególnie saskich, jak np. kielichy z Prenzlau, Rochsburga, Gronau, Rathenow czy Zehdenick<sup>47</sup>. Analogiczny do kielicha stopnickiego jest także niewielki kielich bpa kujawskiego Macieja z Gołańczy († 1368), nawiązujący do najskromniejszej odmiany kielichów z obszaru ziem krzyżackich<sup>48</sup>.

<sup>44</sup> Bochnak, Pagaczewski. *Dary* s. 15-18 fig. 1; Ciż.: *Polskie rzemiosło* s. 58 fig. 37; Bochnak. *Rzemiosło artystyczne* s. 424; Bochnak, Buczkowski, jw. s. 13; Przędziecki, Rastawiecki, jw. Ser. 2 tabl. X; J. Kohte. *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen IV*. Berlin. 1897 s. 67 n. fig. 67; Mon. Pol. V, 970; J. Chruszczewska (*Gotyckie złotnictwo w Wielkopolsce i poznańskie warsztaty złotnicze*. „Prace Komisji Historii Sztuki” 8:1946 s. 267) uważa, że „wszystkie zachowane okazalsze przedmioty z w. XIV, a więc i omawiany kielich, są wyrobami krakowskimi, importowanymi do Wielkopolski”.

<sup>45</sup> Bochnak, Pagaczewski. *Dary* s. 17 n.; Ciż.: *Polskie rzemiosło* s. 29-31; Por. F. Witte. *Die liturgischen Geräte und andere Werke der Metallkunst in der Sammlung Schnütgen in Cöln, zugleich mit einer Geschichte des liturgischen Gerätes*. Berlin 1913 s. 94 tabl. 2; *Führer durch das Schnütgen-Museum der hansestadt Köln*. Köln 1936 s. 38 n. tabl. 72.

<sup>46</sup> Bochnak, Pagaczewski. *Dary* s. 17, 18, 32; Braun, jw. s. 85 tabl. XVI fig. 51 (także s. 168); Żarnowiecki, jw. tabl. 42; por. H. Lüer, M. Creutz. *Geschichte der Metallkunst*. Bd 2. Stuttgart 1904 s. 238 fig. 207.

<sup>47</sup> Meyer, jw. s. 164-175 fig. 1, 2, 8, 10, 13.

<sup>48</sup> J. Fijałek. *Komunikat*. „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce” 5:1896 s. CXXXVII n fig. 44; Bochnak, Pagaczewski. *Dary* s. 16; Ciż.: *Polskie rzemiosło* s. 58; A. Bochnak. *Eksport z miast pruskich w głąb Polski w zakresie rzemiosła artystycznego*. „Studia Pomorskie” 2:1957 s. 13 ryc. 5; Braun, jw. s. 99.

Związki Kazimierza Wielkiego z dworem Karola IV w Pradze i dynastią Andegawenów na Węgrzech tłumaczą analogie kielicha stopnickiego z wyrobami tamtejszych środowisk złotniczych. Znane są kontakty środowisk artystycznych Spisza z Krakowem<sup>49</sup>. Ich wyrazem są, jak się wydaje, identyczne niemal z kielichem stopnickim wymiary i układ konstrukcyjny kielicha z katedry w Koszycach z 1 poł. XIV w.<sup>50</sup>. Na ich związek wskazuje ażurowa forma cokolika kielicha koszyckiego. Być może motyw ten jest uproszczonym odbiciem sposobu konstruowania stopy, wywodzącym się z Włoch. Kielich papieża Mikołaja IV z r. 1290, wykonany przez Guccio di Mammaia<sup>51</sup> — dziś w skarbcu św. Franciszka w Asyżu — posiada osiemnastodzielną stopę z mocno rozbudowanym ażurowym cokolikiem o bardzo podobnym do kielicha stopnickiego układzie rozetkowego ornamentu. Wiele cech wspólnych wydaje się wskazywać na związek kielicha stopnickiego z kielichem darowanym w 1363 r. dla kolegiaty Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Kaliszu<sup>52</sup>. Podobieństwo proporcji, zasady stosowania identycznych elementów zdobniczych na stopie i czarze — tu lilii, tam plakiet — ułożenia ich w formie koszyczka, stylu napisu fundacyjnego, jak też układu figur orłów wykazują i — można przyjąć — ustawiają twórców czy warsztaty bardzo blisko siebie.

Dekoracja na kielichu stopnickim w formie scen figuralnych typowa dla wyrobów złotniczych z okresu romańskiego jest spotykana w zachowanych w Polsce obiektach. Kielich tzw. Dąbrówki, pierwszy z lat siedemdziesiątych XII w. w opactwie kanoników regularnych w Trzemesznie<sup>53</sup>, patena kaliska fundacji Mieszka Starego ok. r. 1193 dla opactwa cystersów w Łądzie<sup>54</sup>, czara kielicha Konrada Mazowieckiego w Płocku<sup>55</sup> mają grawerowane sceny zwłaszcza zwiastowania,

<sup>49</sup> Kaczmarczyk. *Monarchia* s. 288; B. Miodońska. *Związki polsko-czeskie w dziedzinie iluminatorstwa na przełomie w. XIV i XV*. „Pamiętnik Literacki” 51:1960 z. 3 s. 155-157; J. E. Dutkiewicz. *Małopolska rzeźba średniowieczna 1300-1450*. Kraków 1949 s. 62 n., 80; T. Adamek. *Późnogotyckie monstrancje małopolskie XV-XVII wieku*. Lublin 1971 (mps.) s. 112-115; *Die Kunst in der Slowakei. Eine Sammlung von Dokumenten*. Red. K. Sourek. Melantrich 1939 s. 27 n.

<sup>50</sup> Tamże s. 62 nr kat. 502. Są pewne dane, że kielich miał w XVI w. odnowianą stopę.

<sup>51</sup> F. Rossi. *Capolavori di oreficeria italiana dall' XI al XVIII secolo*. Milano 1956 s. 8 tab. 6.

<sup>52</sup> Bochnak, Pagaczewski. *Dary* s. 27-32 fig. 7; ciż. *Polskie rzemiosło* s. 60 fig. 44; Bochnak. *Rzemiosło artystyczne* s. 424; Bochnak, Buczkowski, jw. s. 14 il. 37; Dobrowolski. *Sztuka Krakowa* s. 199; Przybyszewski, jw. s. 166; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*. T. 5: Woj. poznańskie. Red. T. Rusczyńska, A. Sławska. Z. 6: Pow. kaliski. Warszawa 1960 s. 18 fig. 150; Iwanoyko, jw. s. 162; Skórkowska-Smolarska, jw. s. 19.

<sup>53</sup> *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku*. Red. M. Walicki. Warszawa 1971 s. 279 il. 1034, 1038; Bochnak, Pagaczewski. *Polskie rzemiosło* s. 14; Bochnak. *Rzemiosło artystyczne* s. 133; Bochnak, Buczkowski, jw. s. 8 il. 9; Przeździecki, Rastawiecki, jw. ser. 1 tabl. XX, Y, II, III; W. Stroner. *Kielichy romańskie w Trzemesznie i Wilten*. W: *Księga pamiątkowa ku czci Oswalda Balzera*. T. 2. Lwów 1925 s. 529-538 ryc. 1; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*. T. 5: Woj. poznańskie. Red. T. Rusczyńska, A. Sławska. Z. 3: Pow. gnieźnieński. Warszawa 1963 s. 36 fig. 419.

<sup>54</sup> *Sztuka polska* s. 279 n. il. 1061; Bochnak, Pagaczewski. *Polskie rzemiosło*. s. 22-26 fig. 6; Bochnak. *Rzemiosło artystyczne* s. 136 n.; Bochnak, Buczkowski, jw. s. 9; Skubiszewski. *Patena kaliska* s. 178;

<sup>55</sup> Przeździecki, Rastawiecki, jw. ser. 1 tabl. A, Aa, B; *Sztuka polska* s. 281 il. 1064, 1067;

ukrzyżowania czy narodzenia bliskie stopnickim plakietkom. Wyraźne analogie dostrzega się w dekoracji relikwiarza Krzyża św. z 1 poł. XIV w. znajdującego się w katedrze sandomierskiej, a pochodzącego prawdopodobnie z Dolnej Nadrenii. Podobieństwo widoczne jest w emaliowanej scenie ukrzyżowania, a reliefowo ujęte zwiastowanie jest niemal identycznym przedstawieniem sceny z plakietki kielicha stopnickiego<sup>56</sup>. Rzadziej natomiast spotykane są same formy dekoracyjnych plakietek czy ich zestawienia.

Infiltracja wpływów europejskich w zakresie sztuki złotniczej posiadała swój odpowiednik w bogato rozwiniętym zdobnictwie miniatorskim. Wywodzi się ono głównie z Włoch i Francji, skąd promieniowało na wschód rozprzestrzeniając się w formach przetwarzanych przez twórców miejscowych. Wyraźne są też wpływy bizantyjskiej sztuki inspirującej miniatorstwo niemieckie, a widoczne zwłaszcza w dziełach ośrodków saksońskich i turyngskich<sup>57</sup>. Osiągnięcia tych ośrodków przejmował w całej rozciągłości sąsiadujący z nimi Śląsk. Podkreślić należy kluczową rolę Śląska w przyswajaniu impulsów kulturalnych i artystycznych przekazywanych na wschód z południa i zachodu Europy<sup>58</sup>. Zdobyta przez Piastów Śląskich, zwłaszcza w XIII w., pozycja polityczna zadecydowała o promieniowaniu kulturalnym tego regionu na resztę ziem polskich. Nie została ona pomniejszona mimo zerwania więzi politycznej z Koroną. Zachowanie jedności w zakresie administracji kościelnej było okolicznością ułatwiającą ożywione kontakty w dziedzinie różnorodnej twórczości sakralnej.

Dokumentacja źródłowa informuje o funkcjonujących w tym czasie warsztatach złotniczych i wymienia imiennie licznych mistrzów<sup>59</sup>. W zakresie miniatorstwa czołowym ośrodkiem było skryptorium opactwa cysterskiego w Lubiążu. Przyjmując typowe dla szkoły sasko-turyngskiej układy formalne i treściowe, przetwarzano

Bochnak, Pagaczewski. *Polskie rzemiosło* s. 27-32 fig. 8, 10, 11, 16; Bochnak. *Rzemiosło artystyczne* s. 139 n. ryc. 82; Bochnak, Buczkowski, jw. §. 10 il. 20

<sup>56</sup> A. Bochnak, J. Pagaczewski. *Relikwiarz Krzyża Świętego w katedrze sandomierskiej*. „Prace Komisji Historii Sztuki” 7:1937 z. 1 s. 3-6, 16 n.

<sup>57</sup> Por. Male. *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle* s. 93; T. Dobrowolski. *Sztuka na Śląsku*, Katowice — Wrocław 1948 s. 46-51; *Sztuka polska* s. 266, 270; Pietrusińska, jw. s. 8-10; E. Kloss. *Die schlesische Buchmalerei des Mittelalters*. Berlin 1942 s. 12-17, 21-26, 28 n. fig. 1-10, 15, 16, 21-25, 36-41n; W. Podlacha. *Miniatury śląskie do końca XIV wieku*. W: *Historia Śląska od najdawniejszych czasów do roku 1400*. Red. W. Semkowicz. T. 3. Kraków 1936 s. 215-219.

<sup>58</sup> T. Dobrzeński. *Wrocławski pomnik Henryka IV*. Warszawa 1964 s. 6-8, 17, 33 n.; por. Adamek. *Późnogotyckie monstrancje* s. 113.

<sup>59</sup> Imiona złotników wymienianych w poszczególnych ośrodkach wskazują na istnienie rozwiniętych warsztatów przede wszystkim we Wrocławiu, a także Gorlicach, Legnicy, Lwówku, Lublinie, Nysie, Świdnicy. Por. E. Hintze. *Die Breslauer Goldschmiede. Eine archivalische Studie*. Breslau 1906 s. 1, 5, 16, 23 n. (także s. 183 i 184, gdzie zamieszcza dokumenty mówiące o prawach i obowiązkach złotników oraz o kontaktach złotników Wrocławia ze złotnikami Kolonii); Ch. Gündel. *Die Goldschmiedekunst in Breslau*. Berlin 1940 s. 12, 16, 19, 22 tabl. 1; Dobrowolski. *Sztuka na Śląsku* s. 195 n.; E. Hintze (*Schlesische Goldschmiede*. „Zeitschrift des Schlesienschen Altertumsvereins” 6:1912 s. 21-23, 41-43, 45 n.; 7:1916 s. 1, 3, 8, 27, 34) — podaje imiona i czas działania złotników w poszczególnych ośrodkach.

je tutaj, zmieniając przede wszystkim charakter postaci, które zyskują nie tylko rysy pewnej ludowo-prowincjonalnej prostoty, ale także monumentalny i nie pozbawiony swoistej siły wyraz.

Sceny przedstawione na plakietkach dekorujących kielich stopnicki, są najbliższe dziełom miniaturskim wspomnianej szkoły cysterskiej z Lubiąża i posiadają z nimi najściślejsze analogie. Można je uważać za „uplastycznione” miniatury, wyrażone w reliefie, przy czym nie jest wykluczony związek tej formy plastycznej z powszechnie stosowanymi formami pieczęci tak książąt śląskich, jak i królewskich pieczęci tego czasu<sup>60</sup>. Bliskie także wydają się elementy formalne ówczesnej rzeźby śląskiej, prezentowanej w wystroju architektonicznym kościołów wrocławskich (katedra, Św. Krzyża), a szczególnie w nagrobkach książąt śląskich — we Wrocławiu, Krzeszowie czy Henrykowie<sup>61</sup>. Przykładem przedstawienia w plastycznej formie scen występujących w miniaturstwie jest narracyjny cykl dekorujący czarę brązowej chrzcielnicy w Legnicy z przełomu XIII i XIV w., wykonanej zapewne w warsztacie cysterskiego opactwa w Lubiążu<sup>62</sup>.

Plakietka ze sceną zwiastowania na kielichu stopnickim w układzie i gestach postaci jest podobna do przedstawień witraży z Chartres z połowy XII w., a bardziej jeszcze w Laon z 2 poł. XIII w., na którym występuje w środku stylizowany wazon z kwiatami<sup>63</sup>. Element ten spotykamy w scenie Zwiastowania z poł. XIV w. na obrazie mistrza kolońskiego w Muzeum Wallraf Richartz w Kolonii. Istnieje więc związek z twórczością kolońską, chociaż układ postaci jest podobny i do przedstawień ze śląskich miniatur<sup>64</sup>.

Boże narodzenie posiada ściśle analogie w scenie inicjału „P” w graduale z ok. 1260 r., pochodzącym z klasztoru w Kamieńcu<sup>65</sup> wykonanym pod wpływami saskimi. Zdają się je potwierdzać inne dzieła miniaturskie oraz zachowana w Muzeum Schnütgena w Kolonii plakietka z kości słoniowej z I ćwierci XII w.<sup>66</sup>, a także

<sup>60</sup> M. Gumowski. *Pieczęcie śląskie do końca XIV wieku*. W: *Historia Śląska od najdawniejszych czasów do roku 1400*. Red. W. Semkowicz. T. 3. Kraków 1936 pieczęcie nr 22, 27, 28, 32, 46, 81; Pietrusińska, jw. s. 7 nn., F. Piekosiński. *Pieczęcie polskie wieków średnich. Doba Piastowska*. Kraków 1899 fig. 200, 209.

<sup>61</sup> *Sztuka Wrocławia*. Praca zbiorowa pod red. T. Broniewskiego i M. Złata. Wrocław — Warszawa — Kraków 1967 s. 111 nn. fig. 68-74; J. E. Dutkiewicz. *Rzeźba*. W: *Historia sztuki polskiej*. T.1. *Sztuka średniowieczna*. Kraków 1962 s. 259 nn. ryc. 158-161; Dobrowolski. *Sztuka na Śląsku* s. 89 nn, ryc. 36-38; Dobrzeńiecki, jw. s. 8-24, 25 n., 27-29 il. 1, 10, 50, 52, 54.

<sup>62</sup> Pietrusińska, jw. s. 3-34; Bochnak, Pagaczewski. *Polskie rzemiosło* s. 44; Bochnak. *Rzemiosło artystyczne* s. 423; Bochnak, Buczkowski, jw. s. 11 il. 30; *Sztuka polska* s. 242 n. il. 1213-1218.

<sup>63</sup> A. Michel. *Histoire de l'Art*. T. 2. Cz. 1 *Formation, expansion et evolution de l'Art Gothique* Paris 1938 s. 387 fig. 281 T 1 Cz. 2. *Des Debouts de l'Art chretien et à la Fin de la Periode Romane*. Paris 1930 s. 787 fig. 422.

<sup>64</sup> H. Reiners. *Tausend Jahre rheinischer Kunst* Bonn 1925 s. 243 fig. 191, Podlacha, jw. s. 199-202 tabl. LIX; Kloss, jw. s. 12-17, 203, fig. 5, Pietrusińska, jw. s. 9; *Sztuka polska* s. 271 n il. 858

<sup>65</sup> Kloss, jw. s. 26. 30. 199 tabl. 1, *Sztuka polska* il. 879. 967. 977

<sup>66</sup> *Führer durch das Schnütgen Museum* s. 35. 76 fig 7





1. Kielich z roku 1362. Dar Kazimierza Wielkiego dla kościoła parafialnego w Stopnicy  
S. Ciechan



2. Zwiastowanie — plakietka na czarze kielicha stopnickiego

S. Ciechan



3. Boże Narodzenie — plakietka na czarze kielicha stopnickiego

S. Clechan



4. Ukrzyżowanie — plakietka na czarze kielicha stopnickiego

S. Ciechan



5. Zmartwychwstanie — plaketka na czarze kielicha stopnickiego

S. Ciechan



6. Herb królewski — w guzie nodusa kielicha stopnickiego

S. Ciechan



7. Herb Wieniawa — w guzie nodusa kielicha stopnickiego

S. Ciechan



8. Kielich z roku ok. 1300. Kolonia. Muzeum Schnütgena

wg Führer durch das Schnütgen Museum





9. Kielich z roku 1363. Dar Kazimierza Wielkiego dla kolegiaty Wniebowzięcia NMP w Kaliszu

J. Langda



10. Boże Narodzenie. Fragment inicjału „P” w Graduale z klasztoru w Kamieńcu z r. ok. 1260

wg Klossa



11. Ukrzyżowanie z Mszału klasztoru w Kamieńcu z r. ok. 1310

wg Klossa



12. Zmartwychwstanie z Psalterza w klasztorze klarysek we Wrocławiu z r. 1255/1268  
wg Klossa

owalny relief ze sceną Bożego narodzenia z 2 ćwierci XIV w. z kościoła urszulanek we Wrocławiu, znajdujący się obecnie w Muzeum Archidiecezjalnym<sup>67</sup>.

Kompozycja, gesty, duchowy klimat sceny ukrzyżowania na plakiecie kielicha stopnickiego jest jakby przeniesiony z miniatur, zwłaszcza bliski jest obrazowi ukrzyżowania w kanonie mszału z ok. 1310 r. z biblioteki klasztoru w Kamieńcu<sup>68</sup> (dziś w Bibliotece Uniwersyteckiej — Wrocław IF 366). Można je także zestawić ze sceną z tympanonu w południowej ścianie prezbiterium kościoła w Trzebnicy. Możliwe, że artysta znał także ewangeliarz krakowski z lat 1330-1350, jak też jego miniaturę z Chrystusem na *lignum vitae*<sup>69</sup>.

W scenie zmartwychwstania można widzieć kompilację elementów występujących w różnych miniaturach. Wydaje się, że postać Chrystusa na plakiecie kielicha stopnickiego jest przeniesiona z całostronicowej miniatury na karcie 77v *Psalterium cum calendario* klasztoru klarysek we Wrocławiu z r. 1300<sup>70</sup>, chociaż przedstawiona tu z profilu. Podobne przedstawienie posiada *Calendarium perpetuum* z 1 poł. XIII w.<sup>71</sup> dzieło północnoturyngskie — dziś w Dreźnie — a także miniatury z klasztoru cysterskiego w Kamieńcu Ząbkowickim, jak graduał z 3 ćwierci XIII w. oraz antyfonarz z Lubiąży z lat 1280-1290<sup>72</sup>. Układ ciał i zbroje strażników są nieomal takie same, jak w całostronicowej miniaturze *Psalterium nocturnum* z Trzebnicy<sup>73</sup>.

Można wskazać na analogię przedstawień heraldycznych na kielichu stopnickim z formami stosowanymi w sfragistyce oraz dekoracjach architektonicznych współczesnych im budowli. Istnieje duże podobieństwo orłów z kielicha stopnickiego z orłami otaczającymi szyję stopy kielicha kaliskiego, a szczególnie z orłem na herbie zdobiącym hermę św. Marii Magdaleny<sup>74</sup>. Podobny jest także wizerunek orła na tarczy herbowej umieszczonej prawdopodobnie przez Władysława Łokietka na okuciu pochwy koronacyjnego miecza, zwanego Szczerbem<sup>75</sup>, oraz orzeł w herbie Polski na znacznie już późniejszym roztruchaniu wiązonym z królową Jadwigą<sup>76</sup> — dziś w Grünes Gewölbe w Dreźnie. Przypuszczać jednak można, że przedstawiony

<sup>67</sup> H. Braun, E. Wiese. *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926*. Leipzig b.r. s. 16 nr 17 a tabl. 12; Reiners, jw. s. 234 fig. 182; E. Rothe. *Buchmalerei aus zwölf Jahrhunderten*. Berlin 1966 s. 11-15, 212, 220, 240 tabl. 47, 48.

<sup>68</sup> Kloss, jw. s. 196 fig. 36 s. 183 fig. 37, 46.

<sup>69</sup> Dobrowolski, *Sztuka Krakowa* s. 189 ryc. 133.

<sup>70</sup> Kloss, jw. s. 210 fig. 22; *Sztuka polska* s. 272 il. 961; Podlacha, jw. s. 211, 215 ryc. 42

<sup>71</sup> Rothe, jw. s. 199, 247 n. tabl. 41

<sup>72</sup> *Sztuka polska* s. 272 il. 907, 966; Kloss, jw. s. 198 fig. 33.

<sup>73</sup> *ibidem* s. 203 n. fig. 2; Podlacha, jw. s. 206; *Sztuka polska* s. 271 il. 864.

<sup>74</sup> Piżetdziecki, Rastawiecki, jw. ser. I tabl. R; Bochnak, Pagaczewski. *Dary* s. 78-86 fig. 25-27; *ciż. Polskie rzemiosło* s. 64-66 fig. 46-48.; Bochnak *Rzemiosło artystyczne* s. 424; Bochnak, Buczkowski, jw. s. 14 il. 38; Przybyszewski, jw. s. 12 n., Dobrowolski *Sztuka Krakowa* s. 199

<sup>75</sup> M. Gumowski. *Szczerbiec polski miecz koronacyjny* „Małopolskie Studia Historyczne” 2:1959 z 2/3 s. 14; *Sztuka polska* s. 281 il. 1062; Bochnak. *Rzemiosło artystyczne* s. 140 ryc. 84.

<sup>76</sup> Sokołowski, jw. s. 28 n. tabl. I, Bochnak, Pagaczewski *Polskie rzemiosło* s. 69 n., Bochnak. *Rzemiosło artystyczne* s. 426, Bochnak, Buczkowski, jw. s. 14 il. 41, Przybyszewski, jw. s. 18 n., Dobrowolski *Sztuka Krakowa* s. 199; *Sztuka w Krakowie* s. 181 n. nr 194 il. 38

dwakroć na guzach nodusa w kielichu stopnickim wizerunek orła w koronie jest dokładnym — choć stylizowanym — powtórzeniem orła występującego na rewersie wielkiej pieczęci majestatowej Kazimierza Wielkiego, powstałej najprawdopodobniej na Węgrzech, jako dzieło tamtejszych mistrzów<sup>77</sup> Ten sam rysunek mają wykute w kamieniu wizerunki orła na zachodniej fasadzie katedry w Krakowie i na wspornikach lub zwornikach budowli kazimierzowskich<sup>78</sup>

Herb Wieniawa — niemal identyczny jak na kielichu stopnickim — umieszczono na kamiennej tarczy w ścianie północnej katedry krakowskiej nad dawnym wejściem na wieżę<sup>79</sup>, a ponadto na zwornikach kościołów w Stopnicy (3 razy), Wiślicy i katedry w Sandomierzu. W Wiślicy widnieje także nad północnym portalem, a w Stopnicy na wmurowanym dziś w ścianę kościoła dawnym kamiennym antepedium głównego ołtarza<sup>80</sup>. Jest on także na zworniku sklepienia sali gotyckiej w kamienicy hetmańskiej w Krakowie<sup>81</sup>.

Majuskułowe litery napisu fundacyjnego na stopie kielicha są podobne do napisu na wspomnianym już kielichu z Trzemeszna i Kalisza. Łączą je wyraźne analogie z inskrypcjami na cynowych kropielnicach z początku XIV w. w krużnicy kościoła Mariackiego w Krakowie<sup>82</sup>, a także z napisami na najstarszych dzwonach zachowanych w Krakowie, Osobnicy i Staniątkach — dekorowanych również tym samym wzorem ornamentu roślinnego co i nodus omawianego kielicha<sup>83</sup>. Zaznaczyć należy, że wzór litery K z napisu fundacyjnego na kielichu stopnickim jest identyczny z literą K, posiadającą charakterystyczne gotyckie noski i ozdobioną symboliczną koroną królewską. Znak ten użyty jako inicjał fundatora: „Kazimirus Rex” jest powtórzony wielokrotnie w rombách na żelaznych drzwiach katedry krakowskiej z ok. 1364 r.<sup>84</sup>

<sup>77</sup> Piekosiński. *Pieczęcie polskie* s. 218 n. nr 378 fig. 252; Gumowski. *Pieczęcie królów polskich* s. 9 nr 6 tabl. VII, 6 b; tenże. *Herbarz* nr 127; S. Kętrzyński. *Uwagi o pieczęciach Władysława Łokietka i Kazimierza Wielkiego*. „Przegląd Historyczny” 8:1929 s. 42, 50, 52; Bochnak, Pagaczewski. *Polskie rzemiosło* s. 56-58; Bochnak. *Rzemiosło artystyczne* s. 423; Bochnak, Buczkowski, jw. s. 13 il. 35; Dobrowolski. *Sztuka Krakowa* s. 199.

<sup>78</sup> Gadomski, jw. s. 105 n. il. 1, 2, 3.

<sup>79</sup> Wojciechowski, jw. s. 118; Cercha, jw. s. 40

<sup>80</sup> Gadomski, jw. s. 107-112 il. 4, 5, 6, 8, 9; Piekosiński, *Sala gotycka* s. 6 fig. 14, 17; A. Szyszko-Bohusz, M. Sokołowski. *Kościół polskie dwunawowe, zabytki w nich ocalale czy też pośrednio się z nimi wiążące i Król Kazimierz Wielki*. „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce” 8:1912 tabl. II nr 2; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*. T. 3: Woj. kieleckie. Red. J. Łoziński B. Wolff. Z. 1: Pow. buski. Warszawa 1957 s. 61 n. fig. 94.

<sup>81</sup> Piekosiński. *Sala gotycka* s. 3 fig. 7; Gadomski, jw. s. 114-116 il. 10.

<sup>82</sup> Bochnak, Pagaczewski, *Polskie rzemiosło* s. 44 n. fig. 29; Bochnak, Buczkowski, jw. s. 11 il. 31; Dobrowolski. *Sztuka Krakowa* s. 199; por. Sokołowski, jw. s. 31 n.; Bochnak, Pagaczewski. *Relikwiarz* s. 6.

<sup>83</sup> T. Szydłowski. *Dzwony starodawne z przed r. 1600 na obszarze b. Galicji*. Kraków 1922 s. 6-13 tabl. I nr 1, 2, 3, 4, tabl. II nr 9 tabl. III nr 2. Widoczne są tu wpływy spiskie, bo żywe stosunki utrzymywał Kraków z warsztatami spiskimi, zwłaszcza odlewniczymi wytwarzającymi dzwony i chrzcielnice. Por. W. Semkowicz. *Spiska sztuka odlewnicza i jej związki z Krakowem w wieku XIV*. „Rocznik Krakowski” 25:1934 s. 129-149.

<sup>84</sup> Bochnak, Pagaczewski, *Dary* s. 26 n.; Ciż. *Polskie rzemiosło* s. 60; Dobrowolski. *Sztuka Krakowa* s. 199 ryc. 138; Wojciechowski, jw. s. 27

## ZAGADNIENIE WARSZTATU

Kielich króla Kazimierza w Stopnicy jest w ścisłym związku z polskim środowiskiem artystycznym, działającym w kręgu królewskiego dworu. Trudno bowiem przypuszczać, by król, który tak dbał o rozwój rzemiosła i poziom sztuki, zamawiał swoje dary poza Krakowem. Wiadomo, że w stolicy istniały najwybitniejsze pracownie złotnicze. Tylko one były zdolne zaspokoić ambicje króla wytwarzając dzieła — wyrazy królewskiej hojności. Prezentują one obraz możliwości twórczych, jak też najwyższy poziom ówczesnej polskiej sztuki złotniczej, nie ustępując najpiękniejszym tego rodzaju zabytkom zagranicznym<sup>85</sup>

Zakrojone na szeroką skalę prace wykopaliskowe, prowadzone w ramach badań nad początkami państwa polskiego, ujawniły nowy zasób źródeł rodzimej produkcji złotniczej<sup>86</sup>. Pierwsze znane wytwory polskiego złotnictwa pochodzą z grodów i podgrodzi. Odkryto między innymi ślady pracowni złotniczej z XIII w., szereg narzędzi, a także grób złotnika z umieszczonym przy nim wzorcem do wyrobu ozdobnych schowków<sup>87</sup>. Wiadomo także, że obok rozwiniętych warsztatów książeńcych czy klasztornych istniała także produkcja rzemieślnicza, a nawet domowa. Wspomniane odkrycia świadczą, że produkowano ze złota, srebra, ołowiu, cyny, miedzi, brązu oraz stopów o różnym składzie. Korzystano przy tym z materiału otrzymywanego bądź to z wytapiania rud wydobywanych na miejscu, bądź sprowadzanego z krajów sąsiednich czy zdobywanego w czasie wypraw wojennych. Szczególnie eksploatowane były bogate w złoto regiony Śląska. Srebro, ołów, cynę wydobywano w okolicach Olkusza i Bytomia, a także na Kielecczyźnie, gdzie znajdowały się też pokłady miedzi<sup>88</sup>. Techniki stosowano rozmaite, zależnie od czasu czy regionu wytwarzania, a także od rodzaju wytworów i materiałów używanych do produkcji. Wytwarzano więc przedmioty lite (odlewy) i wykonywane z drutu i kutej blachy. Wśród ozdób przeważają przedmioty wykonane techniką filigranu i granulacji, kucia na matrycy albo ozdób łańcuszkowych. Różne także stosowano wzory<sup>89</sup>. Choć nie mamy zbyt wiele zachowanych przedmiotów, to jednak stosowane techniki złotnicze i zdobnicze, bogactwo form i ornamentyki dostatecznie świadczą o dużej biegłości twórców. Poziom produkcji złotniczej, a także jej organizacja doskonalili się szybko, głównie ze względu na

<sup>85</sup> Bochnak, Pagaczewski. *Dary* s. 33, 88 n.; Przybyszewski, jw. s. 179 n.; Chrzęszczewska, jw. s. 267; Skórkowska-Smolarska, jw. s. 19.

<sup>86</sup> Z. Rajewski. *Zagadnienie złotnictwa wczesnośredniowiecznego na ziemiach polskich*. „Wiadomości Archeologiczne” 22:1954 z. 1 s. 3 nn.

<sup>87</sup> Tamże s. 12 n.; Por. R. Jakimowicz. *Nowe materiały do dziejów złotnictwa staropolskiego*. „Wiadomości Archeologiczne” 16:1939 s. 380 nn; W. Hensel. *Słowiańszczyzna wczesnośredniowieczna. Zarys kultury materialnej*. Warszawa 1965 s. 189 ryc. 110.

<sup>88</sup> R. Głodecki. *Złoto w Polsce przed wprowadzeniem w obieg florenów złotych*. Kraków 1939 s. 4, 8 nn; Rajewski, jw. s. 14.

<sup>89</sup> Tamże s. 16 n. Por. A. Gardawski, J. Gąssowski. *Polska starożytna i wczesnośredniowieczna*. Warszawa 1961 s. 173-175; Hensel, jw. s. 195 ryc. 121.

rosnące coraz bardziej potrzeby. Oprócz produkowanej zwykle biżuterii, naczyń domowych lub broni często wytwarzano przedmioty używane do kultu. Te ostatnie wiążą się zazwyczaj z rozwiniętymi warsztatami złotniczymi.

Położenie stolicy na przecięciu ważnych szlaków komunikacyjnych zwłaszcza z południa na północ i wschód, liczne przywileje handlowe, ożywione kontakty dynastyczne i kościelne stwarzały dogodne warunki sprzyjające istnieniu wybitnego ośrodka rzemiosła złotniczego właśnie w Krakowie<sup>90</sup>. Najstarsze z zachowanych dokumentów wspominają o złotnikach działających w Krakowie takich, jak: Reinhard z Florencji, Albrecht, Mikołaj Złotniczek, Henryk Stary i Henko, a także Angelimus, Michał czy Wilhelm z Olkusza<sup>91</sup>. Z tych czasów jednak nie dochowały się żadne wytwory złotnictwa krakowskiego.

Za Kazimierza Wielkiego krakowskie złotnictwo weszło w nową fazę rozwojową. Bliższa jego analiza wskazuje na szczególną dojrzałość twórczości w ostatnich dwu dziesiątkach lat panowania króla. Temu okresowi Przybyszewski nadaje specyficzną nazwę „epizodu Kazimierzowskiego”, uważając go za rzeczywiste narodziny polskiego złotnictwa. Przypuszcza się, że na rozwój wytwórczości złotniczej wpłynął fakt oddania przez króla Kazimierza miastu topnic w 1358 r., skąd szły do handlu, do mennicy, a zwłaszcza do warsztatów złotniczych sztaby lub zlewki srebra, nazywane „brantem krakowskim” i otrzymujące cechę miejską<sup>92</sup>. Także zorganizowanie odrębnego cechu złotniczego, przygotowane zapewne jeszcze za czasów Kazimierza, a zatwierdzone w 1370 r. przez Ludwika Węgierskiego, świadczy o żywotności i poziomie złotników dążących do wyodrębnienia się ze wspólnego bractwa i pełniejszego usamodzielnienia<sup>93</sup>.

Powstanie cechu złotników — organizacji rzemieślników połączonych wspólną interesów zawodowych ujmowało w swoje normy i przepisy całą ich działalność. Regulowały one dosyć szczegółowo proces wytwarzania, a zwłaszcza system szkolenia od etapu ucznia i czeladnika (towarzysza), który w czasie praktyk i wędrowki przygotowywał się do wykonania „sztuki mistrzowskiej”, dającej mistrzowskie uprawnienia. Wkraczały one nawet i poza „zawodowe” dziedziny, obejmując całe życie

<sup>90</sup> Kraków, jego dzieje i sztuka s. 64 nn.; J. Ptaśnik. *Miasta i mieszczaństwo w dawnej Polsce*. Warszawa 1949 s. 139; S. Piekarczyk. *Studia z dziejów miast polskich w XIII-XIV wieku*. Warszawa 1955 s. 78, 163.

<sup>91</sup> Lepszy. *Przemysł* s. 121 nr 1,3 s. 122 nr 25 s. 123 nr 28 s. 124 nr 40, 41, 44, 48, s. 125 nr 61; Przybyszewski, jw. s. 10 nn.; Lepszy. *Cech złotniczy* s. 137. Kaczmarczyk (*Monarchia* s. 324), umieszcza Angelimusa w spisie osób posiadających wyższe wykształcenie w Polsce w latach 1333-1370. Zalicza go do grona magistrów sztuk wyzwolonych. Patrz nr 26.

<sup>92</sup> Lepszy. *Cech złotniczy*. s. 138 n.; tenże. *Przemysł* s. 108.

<sup>93</sup> Lepszy. *Przemysł* s. 99; tenże. *Cech złotniczy* s. 137, 143, 144-161; Przybyszewski, jw. s. 14; F. Zastawniak. *Złotnictwo i probiernictwo*. Warszawa 1957 s. 4 n.; I. Rembowska. *Gdański cech złotników od XIV do końca XVIII wieku*. Gdańsk 1971 s. 24; Nożyński, jw. s. 5; I. Baranowski. *Przemysł polski w XVI wieku*. Warszawa 1919 s. 60; W. Stesłowicz. *Cechy krakowskie w okresie powstawania i wzrostu*. „Kwartalnik Historyczny” 6:1892 s. 287-333; S. Herbst. *Toruńskie cechy rzemieślnicze*. Toruń 1933 s. 219.



należących do cechu i ich rodzin. Warsztaty bywały zwykle urządzone we własnym domu czy posesji, przy której mieszkał mistrz. Pracownie krakowskie skupione głównie przy nie istniejącej już ulicy Szerokiej, w okolicach kościoła Wszystkich Świętych, ulicy Grodzkiej i Poselskiej, były na ogół niewielkie; oprócz mistrza pracował w nich przeważnie jeden pomocnik i jeden uczeń<sup>94</sup>. Wymagano wielu umiejętności i biegłości w rozmaitych technikach, o czym świadczył choćby obowiązek wykonania kubka srebrnego, pieczętnego tłoka z wrytym klejnotem oraz pierścienia (kamień osadzony w złocie) w ramach obowiązującej „sztuki mistrzowskiej”, dowodzącej sprawności rzemiosła<sup>95</sup>.

Założycielami krakowskiej szkoły byli złotnicy Hanc (Finster), który mieszkał w Krakowie w latach 1345-1367, oraz Henselin, nazwisko to notowane jest w aktach w r. 1341, 1347, 1350, 1368 i 1369<sup>96</sup>. Nie znamy ich narodowości, ale przyjąć możemy, że związani byli ściśle z zamówieniami dworu królewskiego i reprezentacyjnymi fundacjami króla. Produkcja złotniczej szkoły była zapewne różnorodna i zależna od potrzeb dworu i otaczającego króla środowiska. Świadczą o tym choćby dobra przekazane królewskim testamentem żonie i córkom oraz darowizny dla różnych kościołów<sup>97</sup>. Zachowały się szczęśliwie obiekty przeznaczone do kultu — kielich stopnicki, kaliski i plebana Tomasza ze Środy<sup>98</sup> oraz herma św. Marii Magdaleny.

W oparciu o metodę typologiczną można stwierdzić, że kielichy szkoły krakowskiej, zachowując widoczne analogie z kielichami typu saskiego, uległy swoistemu przeobrażeniu. Wyraźny jest rozkład masy, jak też tektonika form prostych, celowych i harmonijnie uporządkowanych. Formy są dosyć krępe, ze skłonnością do kształtów krągłych i podporządkowanych liniom horyzontalnym. W zestawieniu z innymi np. węgierskimi nieco późniejszymi kielichami, można mówić nawet o antywertikalizmie i niechęci do form strzelistych. Tektonikę form dostrzega się szczególnie w strukturze czary i stopy. Widoczna jest przemiana z formy okrągłej,

<sup>94</sup> T. Dobrowolski. *Życie, twórczość i znaczenie społeczne artystów polskich i w Polsce pracujących w okresie późnego gotyku (1440-1520)*. Wrocław — Warszawa — Kraków 1965 s. 20.

<sup>95</sup> Lepszy (*Przemysł* s. 108-113) zamieszcza tłumaczenie statutów złotników i ich cechu w wilkierzu miejskim z r. 1475, gdzie były zachowane dawne przepisy cechowe. Nożyński (jw. s. 25) omawia postanowienia cechu dotyczące wykonywania tzw. „sztuki mistrzowskiej”. Zastawniak (jw. s. 7 ryc. 4) reprodukuje rysunek pieczęci cechu złotników krakowskich z XV w. Przedstawia on patrona złotników św. Elgiusza, który siedząc na ozdobnym tronie w stroju biskupim, oddaje się zajęciom złotniczym, wykuwając czarę kielicha na specjalnym łowadelku, używając typowego miotka złotniczego. Późniejszy już bo z r. 1505 pochodzący *Kodeks Baltazara Behema* na jednej ze zdobiących go miniatur przedstawia ówczesny warsztat złotniczy podczas pracy. Por. Z. Ameisenowa. *Kodeks Baltazara Behema*. Warszawa 1961 s. 36 il. 7.

<sup>96</sup> Lepszy. *Cech złotniczy* s. 137; tenże. *Przemysł*. s. 122 nr 16 i 25 s. 123 nr 26; Przybyszewski, jw. s. 12

<sup>97</sup> Mon. Pol. II 634 n.; Hist. Pol. III 295, 299; Lepszy. *Cech złotniczy* s. 141, 147-150; Chrząszczewska, jw. s. 267

<sup>98</sup> Bochnak, Pagaczewski. *Dary* s. 31; ciż. *Polskie rzemiosło* s. 63 fig. 45; Bochnak. *Rzemiosło artystyczne* s. 424; Bochnak, Buczkowski, jw. s. 14; Przybyszewski, jw. s. 166; Kohte. *Verzeichniss* t. 1 s. 79, t. 2 s. 283 n. fig. 187

związanej jeszcze z reminiscencjami romanizmu, poprzez rzut dwunastoboczny do ustalenia się modelu stopy sześciobocznej już w XV w. Byłaby to wyraźna zapowiedź form zdecydowanie gotyckich, dosyć wczesna, jeżeli weźmie się pod uwagę sąsiednią produkcję Północy i Zachodu<sup>99</sup>.

Charakterystyczny bardzo dla kielichów szkoły krakowskiej z czasów Kazimierza jest zwyczaj zdobienia ich motywami heraldycznymi oraz inicjałami królewskimi. Jest to moda przyjęta z Francji za pośrednictwem Czechów i Węgrów (poprzez dynastię Andegawenów). Motyw lilii (kielich kaliski) czy orłów (kaliski i stopnicki) wskazuje wyraźnie na miejsce wykonania — stolicę państwa, gdzie panowała — zapewne wprowadzona przez króla — moda dworska. W Polsce bowiem poza Krakowem nie można przytoczyć ani jednego przykładu tej mody. Dopiero później spotykamy liczniej reprezentowaną na dziełach złotniczych ikonografię herbową, którą już teraz prezentują kielichy szkoły krakowskiej<sup>100</sup>. Do krakowskiej szkoły odnosi się także zwyczaj zdobienia czary kielichów koszyczkiem. Wprawdzie jest to motyw rodem z Włoch, gdzie panował powszechnie od końca XIII w. jako niska, sięgająca od 1/7 do 1/4, rzadko do 1/3 wysokości ozdoba czary<sup>101</sup>. Prawdopodobna jednak bardzo jest hipoteza, że motyw ten wprowadzono niezależnie na polskiej ziemi, albowiem już od r. 1363 występuje na kielichu kaliskim, uważanym powszechnie za wytwór szkoły krakowskiej i to w zupełnie innej formie niż we Włoszech, stanowiąc mocny akcent w efekcie zdobniczym całości. W umieszczeniu stykających się ze sobą plaketek w dolnej części czary kielicha stopnickiego dostrzega się dążenie do ujęcia jej w koszyczek — motyw rozpowszechniony potem bardzo także i poza granicami Polski<sup>102</sup>. Specyficzne dla wyrobów krakowskiej szkoły jest stosowanie napisów fundacyjnych i datowania. Są to najczęściej dekoracyjne napisy majuskułowe, o typowym wykroju liter z przerywnikami, umieszczanych zwykle w okręgu, wzdłuż krawędzi stopy, wykonanych techniką emalii lub rytowania, z użyciem charakterystycznej kratki. Stosowanie emalii dołkowej tzw. kolońskiej w guzach nodusa czy ornamentach stopy jest także dosyć znamienne dla omawianej szkoły. Zaznaczyć też należy, że sposób położenia emalii jest w tym okresie jeszcze dosyć prymitywny, podobnie jak i niektóre elementy rytowanej dekoracji. Widoczne jest to wyraźnie w używanym z upodobaniem motywie drobnej, skośnej kratki o prostym dukcie ryłca, wydobywającym elementy ornamentu czy wzory liter z gładkiego zwykle tła.

Biorąc pod uwagę wspomniane wyżej cechy krakowskiej szkoły złotniczej z czasów Kazimierza Wielkiego można stwierdzić, że omawiany kielich stopnicki jest

<sup>99</sup> Skórkowska-Smolarska, jw. s. 8, 12, 14, 19 n.; Bochnak, Pagaczewski. *Dary* s. 88; Przybyszewski, jw. s. 181.

<sup>100</sup> Bochnak, Pagaczewski. *Dary* s. 26 n. 32, 38; ciż. *Polskie rzemiosło* s. 60-62; Przybyszewski, jw. s. 19 nn, 39 nn, 182, 184; Braun, jw. s. 193 nn.

<sup>101</sup> Tamże s. 100 nn; Bochnak, Pagaczewski, *Dary* s. 28; ciż. *Polskie rzemiosło* s. 62 n.

<sup>102</sup> Bochnak, Pagaczewski. *Dary* s. 29 n., ciż. *Polskie rzemiosło* s. 62 n., Adamek. *Związki* s. 8.

typowym wytworem tej szkoły, zapowiadającym późniejszy jej rozwój. Uwidoczni się to w sposób zdecydowany w specyficznym dla Polski typie gotyckiego kielicha z początków XV w., bardzo licznie reprezentowanego przez zachowane do dziś obiekty

## LE CALICE DE STOPNICA, DON DE CASIMIR LE GRAND

### Résumé

Le trésor de la cathédrale de Kielce comporte un calice, dont le roi Casimir le Grand fit don à l'église des saints Pierre et Paul à Stopnica. Donné en même temps qu'un buste-reliquaire de sainte Marie-Madeleine, il provient probablement de 1362. Il s'est conservé jusqu'à nos jours, bien que légèrement endommagé lors de ses pérégrinations de la dernière guerre.

C'est un vase en argent doré, à proportions harmonieuses, avec un pied rond sur un socle ajouré, un nodus saillant et une coupe ouverte. Le pied et la coupe portant un ornement que forment des plaquettes décoratives. Les saillies du nodus sont ornées par des blasons en émail et par une inscription gravée sur le pied, désignant la personne du donateur. Il n'est pas étonnant qu'étant don d'un roi, le calice présente de riches éléments idéologiques. Les plaquettes en bas-relief expriment les vérités théologiques formulées par les dogmes fondamentaux de l'Incarnation et de la Rédemption par la Passion, la Mort et la Résurrection du Christ; en même temps, elles mettent en valeur le rôle particulier de Marie dans l'oeuvre du Salut. Les scènes constituent un ensemble fréquemment rencontré dans l'art médiéval. La composition est simple, correcte, non sans perspective et profondeur, et en même temps, on y remarque un haut degré de stylisation et parfois les contours ne sont qu'ébauchés. Les scènes de la Nativité, de la Crucifixion et de la Résurrection sont reprises deux fois et la coupe montre en outre l'Annonce. Pour cette dernière scène, l'artiste eut recours à la formule syriaque de composition, où la Sainte Vierge est dynamique, prête à accueillir l'appel de Dieu par l'entremise de Saint-Esprit planant sous forme de colombe au-dessus de la tête de Marie. L'ange tient à la main un petit sceptre de héraut; celui-ci comporte une branchette en fleurs, symbole de l'arbre du paradis, l'arbre de la vie, pour montrer l'analogie entre Marie et Eve ainsi que leur rôle dans l'histoire du salut. La scène de la Nativité, insista sur le caractère plutôt naturel de l'événement, contrairement aux représentations ultérieures avec Marie adorant l'Enfant. L'Enfant Jésus déposé sur un autel-crèche exprime le rapport étroit entre ces deux moments de la vie du Sauveur, souvent développé par la liturgie et la littérature. Le personnage figurant saint Joseph est coiffé d'un chapeau „juif”, ce qui symbolise la présence de l'Ancienne Loi, mais il occupe l'arrière-plan en signifiant ainsi son rôle effacé, se limitant à la protection. La Crucifixion montre trois personnages: le Christ, Marie et Jean. Le corps du Christ est fixé avec trois clous. Une telle façon de représenter la scène est en rapport avec les idées théologiques dominantes à cette époque, qui mettaient en relief avant tout le Sacrifice du Christ et Sa Satisfaction pour les péchés du monde ainsi que les liens existant entre la mort sur la croix et les Sacrements de l'Eglise. Les raisons apologétiques et la force divine du Christ sont nettement soulignées par la scène de la Résurrection où domine le personnage du Christ glorifié, quittant victorieusement le tombeau, tandis que les gardiens terrifiés, portant des armes actualisées, sont beaucoup plus petits.

Les blasons, repris eux aussi deux fois sur les saillies du nodus, présentent l'idéologie de l'Etat. L'aigle portant une couronne, armes du royaume de Pologne et de son roi, symbolise sur le calice l'unité de l'Etat et le renforcement du pouvoir royal par le couronnement. La tête couronnée du bison, armes de Wieniawa, considérées comme armoiries de la Grande-Pologne, dut accentuer l'origine du roi ou peut-être mettre en relief la plénitude du pouvoir du monarque par la réunion des armoiries des régions polonaises les plus importantes que furent la Petite-Pologne et la Grande-Pologne.

L'analyse de éléments formels et de leurs contenus permet de confronter le calice en question à des produits analogues de l'orfèvrerie, principalement de Bohême et de Hongrie ainsi que d'Allemagne méridionale, voire même des territoires soumis aux chevaliers teutoniques. Les scènes ornementales peuvent être considérées comme des miniatures rendues „plastiques”, d'origine saxonne et de Thuringe, transformées et devenues familières dans les scriptoria silésiens (surtout) des cisterciens. Les représentations héraldiques font penser aux formes utilisés en sigillographie et dans l'ornementation des édifices de l'époque.

Le calice de Stopnica tient par des fils multiples au milieu artistique polonais groupé alors autour de la cour royale. Le développement très marqué de l'orfèvrerie en Pologne au temps de Casimir le Grand, développement ayant pour base de contacts commerciaux, dynastiques et ecclésiastiques animés, se manifestant dans le nombre appréciable d'ateliers nouveaux et plusieurs noms connus portés par les orfèvres que groupait le corps de métier d'orfèvres, dont l'origine remonte à cette période, fait penser que le calice de Stopnica constitue un produit typique de l'école cracovienne d'orfèvrerie. Celle-ci avait une préférence marquée pour des formes simples, harmonieuses et conçues en fonction de l'utilité; dominant les formes circulaires, subordonnées aux lignes horizontales. Les motifs héraldiques apparaissent régulièrement comme éléments d'ornementation. La coupe se trouve prise dans un corbillon. Il y a normalement des inscriptions signalant le fondateur, souvent accompagnées de la date. Ce type est à envisager comme prodrome du développement ultérieur du calice gothique, qui aura de très nombreuses réalisations dans l'orfèvrerie polonaise.