

IZABELLA DYBAŁA

PÓŻNOGOTYCKI KIELICH W SKARBCU KATEDRY LUBELSKIEJ*

Kielich z przełomu XV/XVI wieku przechowywany w skarbcu katedry pw. św. Jana Ewangelisty i św. Jana Chrzciciela w Lublinie jest jednym z nielicznych zachowanych na Lubelszczyźnie (il. 1). Przeniesiony został do Lublina najprawdopodobniej w 2. połowie XIX wieku wraz z innymi naczyniami oraz sprzętami, które na skutek ustanowienia siedziby biskupiej w Lublinie zostały zabrane z Krasnegostawu i Janowa Podlaskiego¹, lubelskiej fary pw. św. Michała Archanioła², a być może także z zamkniętych przez rząd rosyjski kościołów w Leśnej i w Kodniu. Świadectwem jego transferu jest napis wybity na kryzie stopy: KATEDRA/LUBLIN/18. Kielich z pewnością nie pochodzi z kościoła farnego w Lublinie. Jego wygląd nie odpowiada bowiem opisowi żadnego z kielichów wymienionych w wizytacji biskupa Bernarda Maciejowskiego z 1603 r.

Jako pierwsza, kielich do literatury wprowadziła Irena Rolska-Boruch³. Grażyna Jurkowlaniec opisała go w katalogu zabytków z grawerowanym przedstawieniem Chrystusa w sarkofagu⁴. Fotografię i zwięzły opis zamieszczono następnie w pu-

Mgr IZABELLA DYBAŁA – artysta grafik, historyk sztuki, Powiatowy Młodzieżowy Dom Kultury w Lubartowie; e-mail: mdklubartow@op.pl

* Komunikat przygotowany na podstawie pracy magisterskiej: I. DYBAŁA, *Kielich gotycki w katedrze lubelskiej pw. św. Jana Ewangelisty i św. Jana Chrzciciela*, pod kierunkiem prof. dr hab. Jadwigi Kuczyńskiej, Katedra Historii Sztuki Średniowiecznej Polskiej, Wydział Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2007.

¹ L. ZALEWSKI, *Katedra i jezuici w Lublinie*, cz. 1, Lublin 1947, s. 153 i 173.

² J. KUCZYŃSKA, *Kościół farny św. Michała w Lublinie*, Lublin 2004, s. 151.

³ I. ROLSKA-BORUCH, *Cech złotników lubelskich (XVI-XVIII w.)*, Lublin 1997, s. 72; TAŻ, *Zarys dziejów złotnictwa lubelskiego od XV do XVIII wieku*, [w:] Z. NESTOROWICZ (red.), *Złotnictwo na Lubelszczyźnie*, Lublin 1998, s. 7.

⁴ G. JURKOWLANIEC, *Chrystus Umęczony. Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku*, Warszawa 2001, s. 208, nr kat. 148.

blikacjach poświęconych zbiorom katedralnego skarbcza w Lublinie⁵. Wspomniała o nim także Jadwiga Kuczyńska przy okazji badań nad złotnictwem lubelskim⁶. Interesujący zespół motywów zdobniczych i wysoki poziom techniczny wykonania kielicha skłaniają do jego szerszego omówienia, dzięki czemu może zostać włączony w problematykę rozwoju złotnictwa gotyckiego w Polsce.

Kielich wykonano ze złoconego srebra. Jego wysokość wynosi 20,5 cm, średnica stopy 12,5 cm, a średnica czary 10 cm. Sześciolistna stopa wsparta jest na ażurowym cokole przepnutym ornamentem maswerkowym i profilowanej kryzie. Pola stopy – rozgraniczone grzbiecikami i obrzeżone półkoliście karbowanym drutem, wypełniają grawerunki postaci w pozycji stojącej, w ujęciu poniżej linii bioder: Zmartwychwstałego Chrystusa w sarkofagu, św. Pawła, św. Barbary, Marii z Dzieciątkiem, św. Katarzyny Aleksandryjskiej i św. Piotra. Znacznie wydłużoną szyję stopy wieńczy architektoniczna konstrukcja w formie korony, zbudowana z dwunastu wimperg ozdobionych na krawędziach czołgankami i z kwiatonami na szczycie. Szyja stopy przechodzi łagodnym łukiem w smukły, sześcioboczny trzon z dużym i silnie spłaszczonym nodusem umieszczonym pośrodku. Na jego obwodzie znajduje się sześć wydatnych, czterolistnych guzów wspartych na podstawie o kształcie rombu. Ich powierzchnię zdobi ryta rozeta przypominająca kwiat słonecznika. Nodus przepnutu jest motywami maswerkowymi, których wewnętrzny ażur tworzy czterolistny kwiat i dwa podłużne listki. Między guzami wybito małe okrągłe otwory. Oba pierścienie trzonu pokryto ciemnogramatową emalią, która służy za tło dla minuskułowych liter gotyckich. Ponad nodusem tworzą one imię *maria* rozpoczęte znakiem inicjalnym w formie zgeometryzowanej rozety, a poniżej imię *ihesus*. Lekko rozszerzająca się czara ujęta jest w dwuczęściowy koszyczek zwieńczony półplastyczną galeryjką utworzoną z szeregu zwróconych ku górze liści usychającej winnej latorośli, wyrastających z prostej gałęzi. Dolna część koszyczka podzielona jest na pięć części wypełnionych jednakowym, symetrycznie zakomponowanym motywem kwiatowo-roślinnym o filigranowych konturach. Z wyjątkiem tła oraz pionowych gałązek w centrum każdej części, ornament wypełnia cienka warstwa „pasty” o odcieniu zbliżonym do koloru emalii na trzonie. Płaszcz czary w całości okala inskrypcja o treści *ave verum corpus cristi natum ex maria virgine*. Jej początek wyznacza krzyż maltański z mocno rozszerzającymi się ramionami, dekoracyjnie wywiniętymi na końcach w małe woluty. Litery wygrawerowano staranną, gotycką minuskułą

⁵ A. OLESZCZUK, B. PONIATOWSKA (red.), *Skarby Archidiecezji Lubelskiej*, Lublin 2005, s. 27 i 29; D. SZEWCZYK-PROKURAT (red.), *Archikatedra Lubelska i Muzeum 200-lecia Diecezji Lubelskiej*, Lublin 2006, s. 25-26, il. 63; D. SZEWCZYK-PROKURAT, *Skarby Archikatedry Lubelskiej*, Lublin 2006, s. 13.

⁶ J. KUCZYŃSKA, *Kielich z Kij – z badań nad późnogotyckim złotnictwem lubelskim*, [w:] S. JANECZEK, W. BAJOR, M.M. MACIOLEK (red.), *Gaudium in litteris. Księga Jubileuszowa ku czci Księdza Arcybiskupa Profesora Stanisława Wielgusa*, Lublin 2009, s. 770-771.

i wydobyto poprzez szrafowanie tła w gęstą kratkę. Krawędź czary zdobi graferowany motyw drobnego, spiralnie skręconego drucika.

Dekorację kielicha opracowano starannie. Sposób jej rozłożenia podkreśla logikę konstrukcji i harmonijnie rozłożony ciężar na poszczególne elementy pozostające ze sobą w określonym stosunku liczbowym. Właściwa dla gotyku konstrukcja naczyń oparta na zasadach geometrii, przejawia się w odniesieniu do średnicy czary względem wysokości kielicha⁷. Długości tych odcinków zbliżone są jak 1:2, a linia dzieląca kielich na dwie równe części przebiega dokładnie w połowie wysokości nodusa. Niewiele większa od czary średnica stopy równoważy główne części składowe, przy czym różnica średnicy czary i stopy wynika jedynie z szerokości kryzy schodkowo rozszerzającej się ku dołowi. Wąski i wysoki trzon wydobywa tektonikę, a długa szyja stopy uwydatnia smukłe i wyważone proporcje całości. Jasno określony, sześciosiowy podział konsekwentnie przeprowadzony na każdym odcinku, a także proporcje wyznaczone poprzez stosunki liczbowe odzwierciedlają zasady konstruowania gotyckich naczyń liturgicznych, skryzalizowane pod koniec XV wieku⁸.

Charakter dekoracji kielicha wskazuje na silne związki łączące go z warsztatami złotniczymi różnych obszarów Polski. Jego wydłużone proporcje odpowiadają formie kielichów wielkopolskich z końca XV wieku. Wyraźne wpływy tamtejszego środowiska ujawniają się przede wszystkim w architektonicznej konstrukcji umieszczonej pod nodusem – w zwieńczeniu szyi stopy⁹. Podobne rozwiązania prezentują kielichy z końca XV i 1. połowy XVI stulecia: w kościele pw. św. Marcina w Dusznikach¹⁰, w kościele pw. św. Marii Magdaleny w Wielichowie¹¹, w kościele pw. św. Stanisława we Wschowie¹². Segmenty tego typu posiadają także niektóre kielichy z obszaru Prus Królewskich¹³. Na małopolskich formy architektoniczne występują jako balda-

⁷ J. SAMEK, *Polskie rzemiosło artystyczne. Średniowiecze*, Warszawa 2000, s. 162; TENŻE, *Polskie złotnictwo*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1988, s. 53.

⁸ A. BOCHNAK, J. PAGACZEWSKI, *Polskie rzemiosło artystyczne wieków średnich*, Kraków 1959, s. 72.

⁹ J. CHRZĄSZCZEWSKA, *Gotyckie złotnictwo kościelne w Wielkopolsce i poznańskie warsztaty złotnicze*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, 1939-1946, t. 8, s. 267.

¹⁰ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. V – Województwo poznańskie, z. 23 – Powiat szamotulski, red. T. Ruszczyńska i A. Sławska, Warszawa 1966, s. 4, il. 139; J. SAMEK, *Polskie rzemiosło...*, s. 191-192.

¹¹ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. V, z. 10 – Dawny powiat kościański, pod red. T. Ruszczyńskiej i A. Sławskiej, Warszawa 1980, s. 111, il. 399; J. KOHTE, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen*, Bd. III: *Die Landkreise des Regierungsbezirks Posen*, Berlin 1896, s. 150.

¹² J. SAMEK, *Polskie rzemiosło...*, s. 187; J. KOHTE, *Verzeichnis...*, s. 177, tabl. II.

¹³ Są to kielichy z około 1500 r.: w kościele pw. Bożego Ciała w Elblągu, w kościele św. Piotra i św. Pawła w Lidzbarku Warmińskim, w kościele św. Piotra i św. Pawła w Reszlu;

chimowe zwieńczenie przedstawień figuralnych umieszczonych na stopie¹⁴. Istotne, że analogiczny rysunek prześwitów w nodusie i rysunek grawerowanych kwiatów na guzach również odnajdujemy na kielichach z obszaru Wielkopolski: w kościele pw. św. Mikołaja w Krobi¹⁵, w kościele pw. św. Jana Chrzyciela w Krerowie¹⁶, w kościele pw. św. Wojciecha w Chrzypsku Wielkim¹⁷.

Dekoracja omawianego zabytku wskazuje jednocześnie na silne związki z małopolskim i śląskim środowiskiem złotniczym, w których wyraźnie odcisnęły się wpływy węgierskie – stosowanie emalii i filigranu. Liczne argenteria z przełomu XV/XVI wieku otrzymywały taką dekorację. Zachowało się kilka kielichów zgrupowanych wokół Krakowa z emaliowanym koszyczkiem: w kościele pw. św. Piotra i św. Pawła w Tyńcu¹⁸, dwa w katedrze pw. Narodzenia NMP w Tarnowie¹⁹ oraz w kościele Mariackim w Krakowie²⁰. Istnieje również duża grupa kielichów śląskich zdobionych emalią na czarze oraz na stopie, z czego niektóre z guzami o formie rozetek: w kościele pw. Wniebowzięcia NMP w Miasteczku Śląskim²¹, w kościele pw. św. Filipa i św. Jakuba w Żorach (z 1506 r.)²², w kościele pw. św. Mikołaja w Pyskowicach (przypisywany Andrzejowi Heideckerowi)²³ oraz kilka we Wro-

zob. na ten temat: I. ROLSKA-BORUCH, *Zarys dziejów...*, s. 6; J. SAMEK, *Polskie rzemiosło...*, s. 187; TENŻE, *Polskie złotnictwo*, s. 68.

¹⁴ Przykładem jest kielich z 2. połowy XV wieku w kościele Mariackim w Krakowie oraz kielich z 1480 r. z kościoła pw. św. Piotra i św. Pawła w Kijach (obecnie w Muzeum Archidiecezjalnym w Kielcach); zob. na ten temat: A. BOCHNAK, J. PAGACZEWSKI, *Polskie rzemiosło...*, s. 104, il. 80; J. KUCZYŃSKA, *Kielich z Kij...*, s. 767-776.

¹⁵ J. SAMEK, *Polskie rzemiosło...*, s. 195, il. 138.

¹⁶ Tamże, s. 191-192, il. 137.

¹⁷ J. ECKHARDT, *Rzemiosło artystyczne do końca XIX w.*, [w:] *Dziesięć wieków Poznania*, t. III: *Sztuki plastyczne*, Poznań–Warszawa 1956, il. 146.

¹⁸ K. ŻUROWSKA (red.), *Tyniec. Sztuka i kultura benedyktynów od wieku XI do XVIII. Katalog wystawy na Zamku Królewskim na Wawelu, październik – grudzień 1994*, Kraków 1994, nr kat. V/11, il. XXVIII.

¹⁹ Tamże, nr kat. V/7 i V/9, il. XXV-XXVI.

²⁰ J. SAMEK, *Importy w polskim rzemiośle artystycznym (na przykładzie złotnictwa i jubilerstwa)*, [w:] T. HRANKOWSKA (red.), *O rzemiośle artystycznym w Polsce*, Warszawa 1976, il. 5.

²¹ G. REGULSKA, *Gotyckie złotnictwo na Śląsku*, Warszawa 2001, nr kat. 37, s. 130, il. 72; J. SAMEK, *Polskie złotnictwo*, s. 86, il. 86.

²² G. REGULSKA, *Gotyckie złotnictwo...*, nr kat. 129, s. 181, il. 70; J. SKÓRKOWSKA-SMOLARSKA, *Gotyckie złotnictwo kościelne województwa śląskiego*, Katowice 1936, s. 11, tabl. Va, VIb; A. BOCHNAK, J. PAGACZEWSKI, *Polskie rzemiosło...*, s. 113-115.

²³ G. REGULSKA, *Gotyckie złotnictwo...*, nr kat. 64, s. 143-144, il. 106-111; S. Mihalik, *Denkmäler und Schulen aus ungarischen Drahtemails im Ausland*, „Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae”, Bd. V, 1958, s. 83-85, il. 9; J. SKÓRKOWSKA-SMOLARSKA, *Gotyckie złotnictwo...*, s. 31; A. BOCHNAK, J. PAGACZEWSKI, *Polskie rzemiosło...*, s. 140.

clawiu – z daru Gellhorna²⁴, z daru Jana Hoffmana²⁵, dwa z daru Jana Turzona²⁶, dwa z daru Stanisława Sauera (przypisywane Erazmowi Schlepnerowi)²⁷. Emalią ozdobiono ponadto koszyczek i stopę kielicha w kościele pw. Zwiastowania NMP w Pułtusku²⁸.

Złotnik wykonujący kielich przechowywany w Lublinie, wyraźnie inspirował się złotnictwem węgierskim, zapewne pośrednio – poprzez znajomość wyrobów ze Śląska i Małopolski.

Położenie geograficzne Krakowa i przebiegające tędy szlaki komunikacyjne czyniły z niego dogodne miejsce dla licznie przybywających tu cudzoziemców spoza południowej granicy państwa. Ożywione kontakty handlowe i artystyczne pomiędzy miejscową ludnością a przybyszami spowodowały, że śląskie, małopolskie i węgierskie kielichy zaczęły odznaczać się wysokim stopniem pokrewieństwa. Dowodzą one niekiedy słuszności tezy o istnieniu jednej prowincji złotniczej, w obręb której mogła wchodzić Małopolska, Śląsk, Węgry, częściowo również Łużyce i wschodnia Saksonia²⁹.

Technikę emalii, którą na tereny Polski przeszczepili złotnicy przybyli z Węgier³⁰, stosowano z pewnością w złotnictwie lubelskim. Jedyne zachowane przykłady stanowią kielich z końca XV wieku w kościele parafialnym pw. Wniebowzięcia NMP w Opolu Lubelskim³¹. Źródła informują jednakże o emaliowanych kielichach w kościele

²⁴ G. REGULSKA, *Gotyckie złotnictwo...*, nr kat. 81, s. 153, il. 112, 114; S. MIHALIK, *Denkmäler...*, s. 82, il. 7; A. BOCHNAK, J. PAGACZEWSKI, *Polskie rzemiosło...*, s. 110.

²⁵ G. REGULSKA, *Gotyckie złotnictwo...*, nr kat. 82, s. 153-154, il. 113, 115; E. HINTZE, K. MASNER, *Goldschmiedearbeiten Schlesiens. Eine Auswahl von Goldschmiedearbeiten Schlesiischer Herkunft oder aus Schlesischem Besitze*, Breslau 1911, s. 4-5, il. 5; S. MIHALIK, *Denkmäler...*, s. 80-81, il. 5; A. BOCHNAK, J. PAGACZEWSKI, *Polskie rzemiosło...*, s. 110.

²⁶ G. REGULSKA, *Gotyckie złotnictwo...*, nr kat. 86, s. 157, il. 116; tamże, nr kat. 96, s. 165, il. 117; E. HINTZE, K. MASNER, *Goldschmiedearbeiten...*, s. 12, tabl. XVI; S. MIHALIK, *Denkmäler...*, s. 82-83, 89, il. 8, 11; A. BOCHNAK, J. PAGACZEWSKI, *Polskie rzemiosło...*, s. 110.

²⁷ G. REGULSKA, *Gotyckie złotnictwo...*, nr kat. 87-88, s. 157-159, il. 118-119; J. HAMPEL, *Das mittelalterliche Drahtemail. Ein Abschnitt ungarischer Kunstgeschichte*, Budapest 1888, s. 14, il. XV, XVII, XVIII c-d; S. MIHALIK, *Denkmäler...*, s. 84-90, il. 10; A. BOCHNAK, J. PAGACZEWSKI, *Polskie rzemiosło...*, s. 110.

²⁸ *Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. X – Województwo warszawskie, z. 20 – Pułtusk i okolice*, red. M. Omilanowska i J. Sito, Warszawa 1999, s. 53, il. 371.

²⁹ Zob. więcej na ten temat: A. BOCHNAK, *Kraków gotycki*, [w:] J. DĄBROWSKI (red.), *Kraków. Jego dzieje i sztuka*, Warszawa 1965, s. 184; A. BOCHNAK, J. PAGACZEWSKI, *Polskie rzemiosło...*, s. 116-117; A. BOCHNAK, K. BUCZKOWSKI, *Rzemiosło artystyczne w Polsce*, Warszawa 1971, s. 16-17.

³⁰ Szeroko problem ten opracował: S. MIHALIK, *Old Hungarian enamels*, Budapest 1961, s. 19-21; T. ADAMEK, *Związki polsko-węgierskie w zakresie złotnictwa gotyckiego*, „Roczniki Humanistyczne”, 21 (1973), z. 4, s. 13-14.

³¹ M. ŻYWIŃSKA, *Kielich gotycki emaliowany w Opolu Lubelskim*, „Pamiętnik Lubelski”, 1935-1937, s. 471-476; por. M. KAŁAMAJSKA-SAEED, *Gotyckie kielichy cerkiewne*, [w:] R. BOBROWA (red.),

farnym w Lublinie³². Pomimo że na kielichu w katedrze lubelskiej emalia występuje jedynie w pierścieniach trzonu, nie sposób oprzeć się wrażeniu, iż pierwotnym zamierzeniem było wypełnienie nią dekoracji koszyczka. Trudno wskazać przyczynę, dla której połyskliwe szkliwo zastąpiono narażoną na ścieranie, matową „pastą”. Może powodem był brak funduszy, albo co bardziej wątpliwe – nieumiejętność złotnika.

Emaliowane pierścienie z napisami to jedna z charakterystycznych cech kielichów małopolskich³³, podobnie zresztą jak obecność napisów na czarze. Inskrypcją o identycznej treści, jak na kielichu w skarbcu katedry lubelskiej, zdobiony był kielich z kościoła farnego w Lublinie³⁴. Nieco inną – kielich w kościele parafialnym pw. św. Stanisława w Piotrawinie³⁵. Dłuższy tekst okala czarę kielicha z początku XV wieku w kościele Mariackim w Krakowie³⁶.

Treść inskrypcji wyrytej na czarze omawianego zabytku to fragment XIV-wiecznej antyfony³⁷. Wyjaśnia ona zasady funkcjonowania przedstawień figuralnych na stopie. Program ikonograficzny skoncentrowany został na zestawieniu postaci Zmartwychwstałego Chrystusa (w towarzystwie apostołów) i Marii z Dzieciątkiem (w otoczeniu świętych dziewic), które łączy wspólna oś kompozycyjna. Wskazuje ona na formalny związek między Matką a Synem. Ideowe powiązanie tłumaczy natomiast odniesienie tych wizerunków do Wcielenia i Odkupienia, a także uwytknienie roli Marii w Zbawieniu. Przedstawienie Chrystusa w sarkofagu dopeł-

Rzemiosło artystyczne. Materiały Sesji Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, t. I, Warszawa 1996, s. 27, il. 5.

³² Zob. J. KUCZYŃSKA, *Kościół farny...*, s. 134.

³³ A. BOCHNAK (red.), *Sztuka w Krakowie w latach 1350-1550*, [Kraków] 1964, s. 37.

³⁴ Archiwum Archidiecezjalne w Lublinie, Rep. 60 A 5, *Acta consistorii foranei Lublinensis dioecesis Cracoviensis 1481-1497*, k. 153v; zob. również: J.R. MARCZEWSKI, *Duszpasterska działalność Kościoła w średniowiecznym Lublinie*, Lublin 2002, s. 317.

³⁵ *Ave verum corpus domini natum ex maria virgine*; zob. Archiwum Kapituły Katedralnej w Krakowie (depozyt w Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie), AV Cap 3, *Acta visitationis ecclesiarum in Archidiaconatu Lublinensis consistentium per R. D. Georgium Zamoyski de Zamoście archidiaconatum Lublinensem [...] gesta a. D. 1595*, k. 97.

³⁶ *Ave verum corpus cristi natum ex maria virgine vere*; zob. A. VON ESSENWEIN, *Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler der Stadt Krakau*, Nürnberg 1866, s. 162-163; *Sztuka w Krakowie...*, s. 150; A. BOCHNAK, *Kraków gotycki*, s. 181; B. PRZYBYSZEWSKI, *Złoty Dom Królestwa. Studium z dziejów krakowskiego cechu złotniczego od czasu jego powstania (ok. 1370) do połowy wieku XV*, Warszawa 1968, s. 79-85; J. SAMEK, *Polskie złotnictwo*, s. 33-34.

³⁷ Dwa pierwsze jej wersy posiadają następujące brzmienie: *Ave verum corpus natum de Maria Virgine vere passum immolatum in cruce*; za: T. DOBRZENIECKI, *Niektóre zagadnienia ikonografii Męża Boleści*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 15 (1971), nr 1, s. 202; zob. także: R. RAK, *Ave verum corpus natum*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. I, Lublin 1973, kol. 1173-1174.

nia ideę kielicha mszalnego jako *corporis Christi novum sepulchrum*³⁸. Identyczny cykl przedstawień figuralnych zdobi kielich z 1469 r. w kościele parafialnym pw. św. Mikołaja w Krobi³⁹.

Grawerunki świętych na kielichu w katedrze lubelskiej wykonane zostały na podstawie rycin Mistrza E.S. oraz Martina Schongauera⁴⁰. Z konieczności wypełnienia niewielkich pól stopy, pierwowzory graficzne przekształcono, redukując między innymi ujęcia całopostaciowe do półpostaci. Na podstawie sztychów Mistrza E.S. wygrawerowano scenę Zmartwychwstania (L. 47)⁴¹ i najpewniej przedstawienie Marii z Dzieciątkiem (L. 64)⁴². Z jego ryciny wiernie odzwierciedlono wizerunek św. Barbary (L. 72), zachowany jedynie w kopii wykonanej przez Mistrza z Banderolą⁴³. Układ ciała i fałdów sukni św. Katarzyny podpowiada z kolei, że jej przedstawienie powstało na bazie sztychu ze św. Urszulą (L. 170)⁴⁴. Najpewniej, podobny zabieg zastosowano przy grawerunkach apostołów Piotra i Pawła – tym razem wykonanych na podstawie cyklu przedstawień dwunastu apostołów Martina Schongauera. Wyobrażenie św. Piotra na kielichu w Lublinie jest identyczne z ryciną przedstawiającą św. Mateusza (B. 41)⁴⁵. Wyobrażenie św. Pawła naśladowuje z kolei rycinę ze św. Szymonem (B. 43)⁴⁶, którego oblicze dostosowano do utrwalonej tradycją fizjonomii św. Pawła. Wykonawca grawerunków najpewniej samodzielnie opracował ich atrybuty i „poprawił” rysunek dłoni. Kompilacja różnych przedstawień daje asumpt do przypuszczenia, że nie dysponował on kompletem gotowych wzorów graficznych.

³⁸ J. NOWIŃSKI, *Ars eucharistica. Idee, miejsca i formy towarzyszące przechowywaniu eucharystii w sztuce wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej*, Warszawa 2000, s. 45 i 74.

³⁹ M. GRADOWSKI, M. PIELAS, *Katalog złotnictwa w zbiorze Dokumentacji Specjalistycznej Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków w Warszawie*, cz. 1, Warszawa 2006, s. 368, nr kat. 258/1; Z. DOLCZEWSKI, R. SOBZAK-JASKULSKA, *Kielich fundacji Jakuba z Koźminka*, [w:] P. MROZOWSKI, A. BADACH (red.), *Ornamenta Ecclesiae Poloniae. Skarby sztuki sakralnej. Wiek X-XVIII, katalog wystawy, 15 maja – 8 sierpnia 1999*, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1999, s. 110, nr kat. 39.

⁴⁰ I. ROLSKA-BORUCH, *Zarys dziejów...*, s. 7.

⁴¹ A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, vol. 6, Vienne 1808, s. 12; J.C. HUTCHISON (red.), *The illustrated Bartsch. Early German Artists*, VIII, vol. 6 (part 1), New York 1980, s. 31, il. 26 (12).

⁴² M.A. OLSZEWSKI, *Pierwowzory graficzne późnogotyckiej sztuki małopolskiej*, [w:] W. JAWORSKA, S. MOSSAKOWSKI J. PIETRUSIŃSKI (red.), *Studia z historii sztuki*, t. XXIII, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, il. 84. Sposób opracowania płaszcza Marii na innych rycinach Mistrza E.S. (L. 22, L. 76); zob. M. GEISBERG, *Geschichte der deutschen Graphik vor Dürer*, Berlin 1939, s. 66 i 69.

⁴³ W.F. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*, vol. XII: *Masters and Monogrammists of the 15th century*, Amsterdam 1955, s. 55.

⁴⁴ <http://epa.oszk.hu/00000/00009/00071/097-108-metszet.htm>

⁴⁵ M. BERNHARD, *Martin Schongauer und sein kreis. Handzeichnungen und Druckgraphik*, München 1980, s. 82; M. LEHRS, *Martin Schongauer. Nachbildungen seiner Kupferstiche*, Berlin 1914, tabl. XXXIII.

⁴⁶ M. BERNHARD, *Martin Schongauer...*, s. 83; M. LEHRS, *Martin Schongauer...*, tabl. XXXIII.

Pochodzenie kielicha przechowywanego w skarbcu lubelskiej katedry nie zostało dotąd ustalone, ale być może przyszłe badania dostarczą wiedzy na ten temat. Jego złożona dekoracja nie pozwala rozstrzygnąć kwestii, czy mamy do czynienia z importem, czy wyrobem lubelskich złotników. Na wyraźne podkreślenie zasługuje jednak umiejętne zespolenie cech typowych dla wyrobów złotniczych z różnych obszarów kraju⁴⁷.

⁴⁷ I. ROLSKA-BORUCH, *Zarys dziejów...*, s. 6.



1. Kielich późnogotycki w skarbcu katedry lubelskiej; fot. Kamil Włosek