

Saratowicz-Dudyńska, Anna / Nowacki, Dariusz

Wystawa "Skarbiec katedry wileńskiej" :
Zamek Królewski w Warszawie, 2 lipca -
28 września 2008. Zamek Królewski na
Wawelu, 15 października 2008 - 15
stycznia 2009

Kronika Zamkowa 1-2 (55-56), 241-254

2008

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych oraz w kolekcji mazowieckich czasopism regionalnych mazowsze.hist.pl.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Anna Saratowicz-Dudyńska, Dariusz Nowacki

WYSTAWA SKARBIEC KATEDRY WILEŃSKIEJ

Zamek Królewski w Warszawie, 2 lipca - 28 września 2008

Zamek Królewski na Wawelu, 15 października 2008 - 15 stycznia 2009

Zbiór kosztowności przez kilka stuleci gromadzony w najstarszej i najważniejszej świątyni na Litwie pozostaje do dziś najcenniejszym historycznym skarbem zachowanym w tym kraju, nie mając odpowiednika zarówno pod względem wartości historycznej, jak artystycznej i materialnej.

Frapujące losy skarbcza w XX stuleciu: jego ukrycie w pierwszych dniach września 1939 r. i owiane tajemnicą odnalezienie podczas prac remontowych w katedrze w 1985 r., wzbudziły żywe zainteresowanie mediów od chwili ujawnienia zasobu w 1999 r. Wówczas Lietuvos dailes muzejus, w którego pieczy znajdowały się katedralne skarby, zwróciło kilkanaście znaczących zabytków do świątyni rekonsekwanej już w 1989 r. Na swoje miejsce powrócił gotycki relikwiarz ramienia św. Stanisława¹, a także kilka argenterii niezbędnych do celów liturgicznych, m.in. komplet sześciu świeczników ołtarzowych roboty Friedricha Klessinga i Johanna Georga Lamprechta (1712-1724), fundacji biskupa Konstantego Brzostowskiego², oraz monstrancja wykonana w Królewcu w roku 1816³.

Jednocześnie, pod koniec 1999 r., w salach wileńskiego Arsenału otwarto monumentalną wystawę *Chrześcijaństwo w dziejach Litwy* - jak dotąd największe przedsięwzięcie w historii muzealnictwa naszych sąsiadów, zakończone w 2003 r. Centralny punkt ekspozycji stanowiły zabytki ze skarbcza stołecznej katedry⁴. Rangę tego pokazu dokumentuje seria

obszernych katalogów, obejmująca w trzech tomach zabytki z wileńskiej katedry⁵.

Dyskutowana, nawet w litewskim parlamencie, konieczność powrotu całego skarbcza do katedry napotykała opór wileńskich muzealników, wykazujących własne racje. Nie skończyły się sukcesem wcześniejsze inicjatywy Lietuvos dailes muzejus, by zaprezentować zbiór w Muzeum Narodowym czy Zamku Królewskim w Warszawie. Dekret metropolity wileńskiego, kardynała Audrysa Juozasa Backisa, z 7 października 2005 r., powołujący do życia Muzeum Sztuki Kościelnej⁶, w 2006 r. skutkował powrotem do prawowitego właściciela większości katedralnych zabytków prezentowanych na wystawie w Arsenale. Jednak dalsza, oczekiwana przez Kościół restytucja z różnych względów nie następowała. W tej sytuacji powstał zamiar wyeksponowania najcenniejszej części skarbcza w Polsce, w najgodniejszych miejscach, jakimi w opinii księdza kardynała były oba zamki królewskie - warszawski i wawelski. Pokaz ten był traktowany przez właściciela zabytków jako ważny etap scalania zespołu. I rzeczywiście: tuż przed wyeksponowaniem wystawy z Wilna do Warszawy Kuria Arcybiskupia w Wilnie przejęła z magazynów Lietuvos dailes muzejus kilka niezwykle cennych dzieł - przede wszystkim wizerunek *Acheiropity* w okazałej srebrnej ramie, autorstwa Johanna Friedricha Schomnicka, pochodzący z kościoła Misjonarzy w Wilnie⁷. Tuż po warszawskiej

premierze wystawy do katedry zwrócono wiele barokowych tekstyliów, w tym zespół najcenniejszych paramentów, opatrzonych herbami najznamienitszych rodów litewskich⁸.

Katalog omawianej wystawy, będący trwałym świadectwem tego ulotnego przecież pokazu, powstał w wyniku intensywnej, zaledwie kilkumiesięcznej pracy, których celem było skonstatowanie stanu faktycznego - zreferowanie wyników wcześniejszych badań oraz precyzyjne ustalenie podstawowych danych historycznych związanych z zabytkami. Trudności w tym zakresie wynikały nie tyle z powodów lingwistycznych, ile z konieczności krytycznej rewizji niektórych dotychczasowych ustaleń, poczynionych bądź bez wystarczająco starannej autopsji, bądź niekiedy zbyt politycznie nacechowanych. Niemałe znaczenie dla efektów naszych prac miała kwerenda archiwalna przeprowadzona przez Birute Rutę Vitkauskienę. Ilość korekt dotyczących czasu powstania, okoliczności fundacji czy historii przemieszczeń poszczególnych zabytków w stosunku do not katalogowych zawartych we wspomnianym już wielotomowym monumentalnym wydawnictwie *Lietuvos sakraline daile*⁹ - jest bardzo znacząca. Nie ma tu miejsca na szczegółowe referowanie nowych ustaleń poczynionych w katalogu, wciąż nieostatecznych i wskazujących dopiero kierunek dalszych badań, jednak postępowanie w stosunku do zastanego stanu wiedzy jest wart podkreślenia.

W trakcie wyboru zabytków do prezentacji, dokonanej przez kuratorów ze strony polskiej: Annę Saratowicz-Dudyńską z Zamku warszawskiego i Dariusza Nowackiego z Wawelu we współpracy z Birute Rutą Vitkauskienę z Wilna i Jackiem Kriegseisenem z Gdańska, zdyskwalifikowano kilka wielokrotnie publikowanych przedmiotów, uchodzących za szacowne pamiątki historyczne. Znamiona historycznej mistyfikacji ma np. określenie dyptyku z kości słoniowej jako daru Urbana VI (1378-1389), ofiaro-

wanego z okazji ślubu Jadwigi i Jagiełły¹⁰, a także wiązanie srebrnego dzwonka z Walerianem Protasewiczem (biskupem wileńskim 1556-1579)¹¹. Jednocześnie zdecydowano o włączeniu do ekspozycji kilkunastu okazów z dużego zespołu XIX-wiecznych, a zwłaszcza XX-wiecznych wotów - sugestywnych świadectw roli katedry jako ważnego dla całej Polski ośrodka kultury, przede wszystkim św. Kazimierza. Niemożliwość zaprezentowania znakomitych tekstyliów z herbami najważniejszych rodów litewskich, spoczywających wówczas w magazynach Lietuvos dailes muziejus, częściowo zrekomensowano prezentacją niełączonych dotąd z katedrą XVIII-wiecznych tkanin, których walory artystyczne, a także niezwykle w tej części Europy pierwotny stan zachowania zwracały uwagę zwiedzających.

Bogactwo problematyki artystycznej, której nośnikami są katedralne zabytki, i szczupłość miejsca w katalogu sprawiły, że hasła zawarte w tej publikacji stanowią wprawdzie solidny, ale tylko punkt wyjścia do dalszych, szczegółowych rozważań. Wiele kwestii nadal wymaga drobiazgowych badań, utrudnionych z powodu znacznych strat i wielkiego rozproszenia zabytków dawnego złotnictwa oraz dotyczących ich źródeł. Dlatego też stworzyliśmy możliwość autopsji szerszemu gronu specjalistów, organizując studyjne spotkania w Warszawie i Krakowie - jeszcze przed zamknięciem ekspozycji w gablotach. Wymagało to zapewnienia optymalnych warunków do bezpośredniej prezentacji tak cennych, a przy tym delikatnych zabytków, jak również stosownej zgody właściciela wypożyczonych kosztowności. Jednym z beneficjentów tego przedsięwzięcia był dr Michał Woźniak, który - podobnie jak inni uczestnicy spotkań - dzielił się na gorąco swymi spostrzeżeniami, a wkrótce opublikował recenzję z wystawy¹². Nakreślając w niniejszym tekście perspektywę badawczą w stosunku do dzieł pokazanych w Warszawie i Krakowie oraz rekapitulując naszą

1. Fragment ekspozycji w Zamku Królewskim w Warszawie. Fot. P. Kubiak

wiedzę, zweryfikowaną dzięki możliwości dłuższej autopsji, pragniemy ustosunkować się także do niektórych uwag krytycznych zawartych we wspomnianej recenzji, ceniąc je sobie na równi z pochlebnymi.

Za dalece niewystarczający trzeba uznać aktualny stan naszej wiedzy w odniesieniu do kilku znamienitych zabytków będących ozdobą wystawy. Przede wszystkim dotyczy to relikwiarza ramienia św. Stanisława, którego nie analizowano dotąd jako wybitnego okazu plastyki. Postęp badań nad późnogotycką rzeźbą w Małopolsce, Prusach Królewskich czy na Śląsku¹³ pozwala mieć nadzieję na precyzyjniejsze określenie środowiska artystycznego, w którym mógłby powstać drewniany model tej wybitnej naturalistycznej kreacji, zaskakującej siłą ekspresji i wyrazistością ideowego przesłania.

Nadal nie rozstrzygnięto postawionego przed ponad stu laty problemu miejsca

wykonania monstrancji gieranońskiej, jednego z najcenniejszych i najokazalszych dzieł pokazanych na wystawie. Zwraca uwagę odmienny od małopolskich ostensoriów z 1. połowy XVI stulecia - zachowanych m.in. w Staniątkach, Konarach czy Częstochowie - brak spójności w technicznym opracowaniu poszczególnych części składowych dzieła. Mianem wybitnych kreacji artystycznych trzeba określić rozbudowane herby fundatora i niektóre figurki, przede wszystkim postać Madonny z Dzieciątkiem owiniętą sfałdowanym ekspresyjnie płaszczem, umieszczoną pod sklepieniem o niewidocznych dla widza, lecz niezwykle starannie opracowanych ozdobnych żebrach, a także wyobrażenie Chrystusa ukazującego rany - krzepkiego, muskularnego, stojącego w przekonującym kontrapoście. Inne figurki cechuje zdumiewająca sztywność: są hieratyczne, o sumarycznym modelunku, często wadliwej anatomii. Zastanawia

niestaranność odlewów i pobieżny graferunek w górnych partiach ostensorium przy jednoczesnej spójności ideowej całego dzieła, wykluczającej ewentualne przypadkowe późniejsze dodatki. Prowincjonalizm niektórych składników dekoracji kłóci się z naszą wiedzą o estetycznym wyrafinowaniu fundatora - Olbrachta Gasztołda (1481/1482-1539), kanclerza Wielkiego Księstwa Litewskiego i wojewody wileńskiego. Gasztołd, zapatrzony w fundacje Zygmunta Staroego, starał się im dorównać na miarę swych ogromnych możliwości finansowych i aspiracji, zarówno artystycznych, jak i politycznych, zatrudniając artystów z kręgu dworu. Dowodnie świadczą o tym karty z jego modlitewnika (obecnie w monachijskim Bayerisches Nationalmuseum), będące transpozycjami scen malowanych przez tego samego Stanisława Samostrzelnika (ok. 1480-1541) dla króla i jego małżonki¹⁴. Równie spektakularnym świadectwem orientacji Gasztołda w kierunku dworskiej sztuki, która z Wawelu promieniowała daleko poza granice Korony, pozostaje marmurowa płyta nagrobna w katedrze wileńskiej, autorstwa Bernardina Zanobi de Gianotis (przed 1500-1541), nieco wcześniej zatrudnianego przez monarchę oraz kanclerza Krzysztofa Szydłowieckiego¹⁵.

Kielich fundacji biskupa Jerzego Radziwiłła (1556-1600) do kościoła św. Jakuba w Rydze, dokonanej w 1582 lub 1583 r., być może z okazji udzielonych mu tam święceń kapłańskich¹⁶, wymaga dalszych, zapewne niełatwych badań dotyczących miejsca powstania. Obecnie to znakomite dzieło ostrożnie wiązane jest z Wilnem, choć równie prawdopodobne, co niemożliwe do udowodnienia z braku analogicznych zabytków jest jego powstanie w Rydze. Nie przesądza tego także kolejna fundacja Radziwiłła dla ryskiej świątyni - puszka z figurą św. Jakuba na pokrywie, później przeniesiona do kościoła św. Jana w Wilnie (obecnie w zbiorach Lietuvos dailes muzejus) - tylko do pewnego stopnia zbieżna formalnie z katedralnym kielichem¹⁷.

Rozbudowana, a przy tym spójna ikonografia tego zabytku jest widowym znakiem potrydenckiej reformy Kościoła, zapoczątkowanej przez Jerzego Radziwiłła w Rydze, a następnie w diecezjach kolejno przez niego zarządzanych - wileńskiej i krakowskiej (w katedrze na Wawelu liturgia rzymska została wprowadzona dopiero w 1594 r.).

Zarówno w czasie trwania wystawy, jak i we wspomnianej już recenzji autorstwa Michała Woźniaka dość zdecydowanie wyrażano potrzebę sprecyzowania miejsca wykonania złotej monstrancji fundacji biskupa Jerzego Tyszkiewicza¹⁸. W katalogu określono ją jako powstałą w Rzeczypospolitej i naszym zdaniem obecnie nie jest możliwe zawężenie tego określenia. Co prawda, pewne znaczące dane mogłaby wnieść bezpośrednia konfrontacja analogicznych, przeważnie bardzo wybitnych kracji polskiego złotnictwa z 1. połowy XVII w., wykonanych ze złota i dość szczerlnie pokrytych wielobarwną emalią. Porównanie dotyczyłoby przede wszystkim specyficznych cech (także technologicznych mankamentów) emalierskiej dekoracji wileńskiej monstrancji oraz kielicha ufundowanego do katedry płockiej przez biskupa Karola Ferdynanda Wazę (1613-1655, biskupa płockiego od 1640)¹⁹, ewentualnie także kielicha z lat 1646-1655 fundacji Stanisława Pstrokońskiego (opata tynieckiego 1646-1657) do kościoła Benedyktynów w Tyńcu²⁰. Zakres wniosków wynikających z takiej konfrontacji podlegałyby jednak dość zasadniczym ograniczeniom. By przekonać się o zawodności analizy zachowanych XVII-wiecznych złotych naczyń i klejnotów, których miejsca powstania możemy sytuować na terenie Rzeczypospolitej - wystarczy przywołać związane z nimi problemy badawcze.

Na przełomie XVI i XVII stulecia powstały cztery tego rodzaju kracje artystyczne. Najbardziej znaną jest relikwiarz św. Stanisława, ofiarowany w 1597 r. przez kardynała Jerzego Radziwiłła i kapitułę krakowską arcyksiężnej Marii

Annie Bawarskiej (1551-1608), żonie Karola Styryjskiego (1540-1590), matce dwóch kolejnych żon Zygmunta III Wazy²¹. Jeden z jego następców na stolicy biskupiej w Krakowie - Piotr Tylicki (1543-1616) - ordynariusz chełmiński (1595-1600), a następnie książę biskup warmiński (1600-1604) w 1603 r. sprawił złoty kielich do katedry w Chełmży²². W tym samym czasie powstał kielich, który trafił do katedry przemyskiej dopiero w 1768 r. dla upamiętnienia przejścia Andrzeja Stanisława Młodziejowskiego (1717-1780) z tamtejszego biskupstwa na poznańskie²³. Tylko z fotografii i szczegółowych opisów znany jest kielich, który Zygmunt III Waza pozostawił w katedrze na Wawelu, wyjeżdżając z Krakowa w roku 1609²⁴. Dla żadnego z tych dzieł nie udało się wskazać przekonujących analogii wśród zabytków o niepodważalnym miejscu powstania, mnożono jedynie niepoparte wystarczającymi argumentami supozycje o ich powstaniu w Augsburgu, Krakowie, Lwowie, Francji, południowych Niemczech, a nawet własnoręcznym wykonaniu przez Zygmunta III. Każde z tych naczyń z równym prawdopodobieństwem mogło powstać w Krakowie, jak i np. w Augsburgu czy innym znaczącym ośrodku złotniczym. Znaczna mobilność wysoko postawionych fundatorów i potwierdzone archiwalnie ich szerokie kontakty z zachodnioeuropejskimi centrami wytwórczości stanowią tu ważką przesłankę wskazującą na import; skądinąd wiadomo o rozlicznych krakowskich warsztatach złotniczych wyspecjalizowanych w emalierstwie²⁵.

Przypadek przemyskiego kielicha, o którego pierwotnym przeznaczeniu nic nie wiadomo, jest tu szczególnie symptomatyczny. Być może naczynie trafiło do Przemyśla z któregoś z licznych w Rzeczypospolitej skasowanych konwentów jezuickich, których majątek parcelował m.in. biskup Młodziejowski. Łatwość przemieszczania dzieł znacząco utrudnia wyprowadzanie wniosków o miejscu ich powstania. O mobilności

tego rodzaju precjozów pouczają kolejne XVII-wieczne okazy ze złota, dekorowane emalią: kielich sprawiony w 1633 r. do jezuickiego kolegium w Ostrogu na Wołyniu przez wojewodzinę wileńską Annę Alojzję z Ostrogskich Chodkiewiczową (1600-1654) - dziś będący ozdobą katedry w Lublinie²⁶, czy pokryta klejnotami infula (1617-1630) ufundowana przez Andrzeja Lipskiego (1572-1631), biskupa łuckiego (1617), kujawskiego (1623), krakowskiego (1630) - zapisana przez niego w testamencie najpierw katedrze we Włocławku (1630), a po przeniesieniu na biskupstwo krakowskie ostatecznie przekazana katedrze na Wawelu (1631)²⁷. Wobec obiegu wielu rozwiązań formalnych szczególnie zawodna może się tu okazać analiza stylistyczno-artystyczna. Gdyby złotej monstrancji ofiarowanej katedrze we Włocławku w 1638 r. przez Macieja Łubieńskiego (biskupa kujawsko-pomorskiego w latach 1631-1641) nie opatrzone sygnaturą brodnickiego złotnika Johanna Christopha Krellfranga (Krella)²⁸, bez wątplenia uznano by ją za wyrób toruński lub śląski. Z kolei zawieszenie z medalem Władysława IV Wazy, sygnowane przez krakowskiego jubilera Wojciecha Dixona (czynnego 1624-1653), bez wiedzy o owej sygnaturze, ukrytej na rewersie pod śrubą mocującą kaszt, z powodzeniem mogłoby uchodzić za typowe dzieło saskie, bawarskie lub nadreńskie²⁹. Podobnie złoty kielich przekazany w 1663 r. do katedry poznańskiej przez egzekutorów testamentu biskupa Wojciecha Tolibowskiego (1607-1663) można by bez wątplenia uznać za wyrób krakowski, gdyby nie znak poznańskiego warsztatu Stanisława Szwarca (czynny 1633-1665)³⁰. Skądinąd wiadomo o znacznym wpływie mistrzów wykształconych w Krakowie, a działających w stolicy Wielkopolski na tamtejsze złotnictwo w XVII stuleciu³¹.

W skarbcu katedry wileńskiej zachowało się zaskakująco dużo, bo aż sześć nowożytnych złotych kielichów. Wyróżnia

go to spośród skarbców w innych biskupich stolicach na terenie Rzeczypospolitej. Dla porównania: w katedrze krakowskiej z tego okresu przetrwało jedynie naczynie z daru biskupa Kajetana Sołtyka (1775)³². Najważniejszą grupę tworzą trzy zachowane *in situ* kielichy ingresowe biskupów wileńskich: Konstantego Kazimierza Brzostowskiego, biskupa wileńskiego od 1687 r., wykonany zapewne w Wilnie przed 1712 r.³³, kielich Karola Piotra Panczerzyńskiego³⁴, biskupa wileńskiego od 1724 (zm. 1729), jak wynika z testamentu, ukończony po jego śmierci, oraz naczynie fundacji biskupa Mikołaja Jana Zienkowicza (1730-1762), wyrób wileński z roku 1741³⁵.

Dopiero w 1850 r. trafił do katedry wileńskiej kielich wykonany około 1646 r. w warsztacie Andreasa Mackensena I (czynny w Gdańsku 1644-1677)³⁶. To niezwykle okazałe dzieło sprawił podkanclerzy litewski Kazimierz Lew Sapieha (1609-1656) do ufundowanego przez siebie kościoła Bernardynów w Druji nad Dźwiną. Estetyka figuralnej dekoracji naczynia znacznie odbiega od współczesnych kanonów, co najlepiej unaocznia postać św. Kazimierza ze stopy kielicha, zdobiąca okładkę katalogu i plakat warszawskiej wystawy. Nietrudno dostrzec tu popis wirtuozerii złotnika, który w szlachetnym kruszcu z wielką swobodą kształtował zarówno wizerunki pierwszoplanowych postaci, jak i scenki oraz rekwizyty w tle. Szczególnie poręczające jest porównanie tego samego przedstawienia: św. Stanisława ze wskrzeszonym Piotrowinem na wileńskim zabytku (il. 2) oraz kilka lat późniejszym kielichu sprawionym do kościoła Mariackiego w Krakowie przez kanonika gnieźnieńskiego Szymona Kołudzkiego³⁷ (il. 3). Przy ogólnym pokrewieństwie obu scen uderza jakże odmienna charakterystyka postaci, świadcząca o tym, iż niewielka skala przedstawień nie stanowiła żadnej przeszkody dla wybitnego twórcy w wykazaniu się znaczną inwencją. Zróżnicowanie tak konwencjonalnych scen w epoce daleko idącej

unifikacji i nieustannego powtarzania modnych form jest godne szczególnej pochwały. Owo zróżnicowanie znamionuje poszukiwania właściwe artyście wyrastającemu ponad daleki przecież od przeciętności, wysoki poziom ówczesnego złotnictwa gdańskiego. Nie zawsze jednak eksperymenty formalne podejmowane przez Mackensena dawały tak dobre efekty - za nieudane rozwiązanie trzeba uznać zredukowanie nodusa w kielichu fundacji Sapiehy do niezgrabnych taśm z główkami anielskimi, zaburzających sylwetę naczynia.

Wbrew oczekiwaniom i potrzebie badawczej inne wielkie skarbcie kościelne z terenów Rzeczypospolitej: katedr w Gnieźnie, Warszawie, Krakowie, Płocku, a także klasztornych świątyń w Częstochowie, Pelplinie czy Oliwie - są także niewystarczająco rozeznane. Wyrzykowość

2. Święty Stanisław z Piotrowinem - scena na stopie kielicha, Andreas Mackensen I, 1646 r., Wilno, skarbiec katedry. Fot. S. Michta

3. Święty Stanisław z Piotrowinem - scena na stopie kielicha, Andreas Mackensen I, ok. 1659 r., Kraków, skarbiec kościoła Mariackiego. Fot. Archiwum Fotograficzne Zamku Królewskiego na Wawelu

naszej wiedzy dotyczy zwłaszcza okoliczności włączenia w procesie historycznym do zasadniczego zespołu dzieł licznych wyrobów złotniczych, pierwotnie przeznaczonych do innych świątyń. Znaczna mobilność zasobów, które bez wystarczającego udokumentowania zmieniały miejsca przechowywania, stwarza utrudnienia także w badaniach nad skarbcem katedry wileńskiej. Dowodzą tego losy dwóch ostatnich złotych kielichów z owego zespołu.

Miejsce pierwotnej fundacji złotego naczynia przekazanego do Wilna w 1835 r. z kościoła Kanoników Laterańskich w Krzemienicy nadal pozostaje tajemnicą³⁸. Herb Bawół dodany na stopie kielicha został w katalogu skojarzony z Gothardem Janem Tyzenhausem, w 1668 r. nominowanym na biskupstwo smoleńskie, zmarłym w następnym roku. Natomiast inicjały wokół herbu odniesiono do jego brata Jana Zygmunta Tyzenhausa, chorą-

żego wileńskiego. Sprzeczność źródła, jakim jest monogram *I - ZP/ CH - W* wokół herbu wmontowanego w stopę kielicha z inicjałem nazwiska Tyzenhaus, można - jak czyni autorka hasła w katalogu - potraktować jako błąd wykonawcy. Można jednak rozważyć jeszcze inną możliwość rozwikłania problemu: skierowanie poszukiwań pierwotnego fundatora poza terytorium Litwy. Na koszyczku naczynia, obok świętych Elżbiety, Katarzyny i Barbary, wyobrażono niewątpliwie św. Jadwigę śląską lub królową Jadwigę, których przedstawienia w owym czasie nagminnie mylono³⁹. Identyfikacja jest możliwa dzięki wyraźnemu motywowi zamkniętej korony na głowie klęczącej przed Ukrzyżowanym. Nadto zaznaczono - zgodnie z przekazami z żywotów świętej - cud rozmowy Chrystusa z modlącą się Jadwigą (il. 4). Przedstawienie św. Jadwigi na kielichu z wileńskiego skarbcza oparto na

4. Święta Jadwiga - scena na koszyczku czary kielicha, połowa XVII w., Wilno, skarbiec katedry. Fot. S. Michta

miedziorycie Petera Overadta (czynny 1590-1652) według Antonia Tempesty (1555-1630), wydanym w Kolonii w roku 1606⁴⁰. Obecność w dekoracji kielicha przedstawień czterech świętych niewiast wskazywać może na żeński klasztor jako pierwotne miejsce przeznaczenia tego kosztownego naczynia. Jego forma, a zwłaszcza ukształtowanie nodusa i wczesnomalżowinowa ornamentacja stopy pozwalają na hipotetyczne przesunięcie czasu powstania dzieła na połowę XVII w. Nie można wykluczyć, iż zbież-

ność kształtu i dekoracji tych segmentów kielicha z licznymi srebrnymi naczyniami zachowanymi w Małopolsce może być efektem wykonania interesującego nas zabytku w Krakowie, względnie w jednym z aktywnych jeszcze podówczas mniejszych ośrodków złotniczych. Rozwiązanie tej frapującej kwestii mogłaby przynieść systematyczna kwerenda archiwalna w odniesieniu do znamienitych żeńskich domów zakonnych, przede wszystkim benedyktynek, klarysek, bernardynek i norbertanek.

Data grawerowana na szóstym złotym kielichu ze skarbcu katedry (1773), późniejszego legatu Wacława Kazimierza Żychlińskiego⁴¹, nie pozwala w sposób pewny połączyć go z żadną nominacją biskupią. Nie można więc całkiem wykluczyć, że jest to fundacja magnacka.

Innego typu badaniom winna zostać poddana zawartość księgi wpisów Arcybactwa Imienia Marii⁴² (działającego przy katedrze wileńskiej, erygowanego w 1670 r., uroczyste wprowadzonego w 1671 r.), ufundowanej być może przez biskupa Mikołaja Słupskiego (ok. 1619-1693) lub przez Stefana Paca (ordynariusza wileńskiego 1682-1684), ówczesnego kasztelana wileńskiego, a od 1671 r. biskupa nominata wileńskiego. Pierwszych wpisów do księgi dokonano zapewne już w dniu uroczystości wprowadzenia bractwa: 3 października 1670 r., i systematycznie zapełniano ją do połowy XVIII stulecia, kiedy to nastąpiła przerwa w jego działalności. Po jej wznowieniu, z kolejną przerwą w latach 1833-1844, księgę prowadzono aż do roku 1938. Zawiera tysiące nazwisk (znaczna część stanowią autografy), szczególnie licznie wpisywanych w pierwszych latach istnienia tej religijnej instytucji: dostojników świeckich i duchownych, rektorów, prowincjałów, przedstawiciele patrycjatu miejskiego. Do bractwa przystępowały też całe zgromadzenia zakonne i rodziny zarówno z Korony, jak i Litwy. Bogactwo autografów kwalifikowałoby to niezwykle źródło do krytycznej edycji.

Nie wszystkie zabytki, z różnych przyczyn, zostały udostępnione przez ich posiadaczy do bezpośrednich badań. Jednym z nich jest kielich, który w katalogu towarzyszącym wystawie, ze znakiem zapytania (właśnie z powodu braku możliwości wcześniejszej autopsji, ale na podstawie opublikowanych opinii badaczy)⁴³, określono jako wyrób elbląski⁴⁴.

Na podstawie inskrypcji naczynie to było uprzednio datowane na rok 1776⁴⁵, zdecydowanie zbyt późno, gdyż jego forma i dekoracja - wykształcone cechy

regencyjne w postaci trybowanych wąskich pukli - wskazywałyby na 3. dekadę XVIII w. (por. kielich nieznanego złotnika z Dusseldorfu z 1728 r., datowany na podstawie inskrypcji)⁴⁶. Znak miejski został wybity na kryzie stopy, pierwotnie szerokiej, którą przycięto po 1776 r. Uszkodzono wtedy znaki złotnicze, co uniemożliwia jednoznaczne zidentyfikowanie cechy miejskiej. Zachowany fragment przypomina dolną część znaku miejskiego Augsburga, ale pośród opublikowanych odbitek z tego ośrodka złotniczego nie udało się odnaleźć takiej⁴⁷, którą można by było z nią połączyć. Stan zachowanych znaków pozwala jednak na stanowcze odrzucenie zaproponowanej w katalogu atrybucji zabytku warsztatowi złotniczemu działającemu w Elblągu. Cecha warsztatowa jest jedynie zbliżona do znaku używanego przez złotnika elbląskiego Sigismunda Tolckemita II (ur. w 1697 r.), mistrza czynnego od 1729 r. i wymieniającego w źródłach jeszcze w 1775 r., z którego dorobku znamy wiele zabytków utrzymanych w stylistyce późnego baroku i rokoka.

Najefektowniejszy XIX-wieczny zabytek w skarbcu jest darem Michała Tyszkiewicza (1828-1897)⁴⁸, drugiego ordynata birżańskiego. Maria Kałamajska-Saeed słusznie zakwestionowała określenie przedmiotu w dokumencie fundacyjnym jako kielicha, nazywając go, ze względu na świecką ikonografię i budowę uniemożliwiającą zastosowanie w liturgii - „efektownym dekoracyjnym pucharem”. Przypisany został w katalogu nieznanemu naśladowcy François Désiré Fromenta-Meurice'a i naszym zdaniem określenie to ma pewną szansę na doprecyzowanie, obecnie utrudnione ze względu na stosunkowo słabe rozpoznanie europejskiego złotnictwa XIX w. Staranny demontaż, jak sądzimy, może bowiem ujawnić sygnaturę twórcy tego tyleż okazałego, co dziwaczного przedmiotu. Z tego rodzaju znaleziskiem - sygnaturą ukrytą pod śrubą mocującą nakładaną dekorację figuralną - mamy

niekiedy do czynienia w XIX-wiecznych srebrach.

W datowaniu kadzielnicy umieszczonym w „główce” noty⁴⁹, które słusznie zakwestionował Woźniak⁵⁰, nałożyły się dwa błędy - pierwszy wynikł z niedostatecznego przebadania zabytku, a w efekcie z przekonania, iż jego stopa może być późniejszym dodatkiem (co przy ponownej analizie okazało się pozbawione podstaw, przedmiot bowiem jest jednorodny). Drugi błąd wynikł z pośpiechu - w „główce” noty znalazło się datowanie odnoszące się tylko do tej drugiej, hipotetycznie późniejszej części kadzielnicy. Przedmiot został jednak prawidłowo zanalizowany i umieszczony w katalogu wśród innych pochodzących z 2. ćwierci i połowy XVIII w. Na sześciobocznym korpusie znajdujemy bowiem ewidentne, szczególnie w dolnych jego partiach, ornamenty z regencyjnych, profilowanych wstęg z suchym akantem, w górnych partiach o redakcji co prawda mocno uproszczonej, jednak przy

bliższej analizie wystarczająco czytelnej. W przewężeniu zwieńczenia dostrzec można duże symetryczne rozety, także należące do repertuaru form regencyjnych. Nie odbiega od nich wieloboczny talerzyk do zawieszania.

Ekspozycje warszawska i krakowska otrzymały całkowicie różną, niezwykle staranną i przemyślaną oprawę scenograficzną. Zabytki były eksponowane we wnętrzach o zróżnicowanym charakterze i stwarzających rozmaite problemy aranżacyjne. Ekspozycja warszawska borykała się z trudnościami wynikającymi z wejścia publiczności przez bardzo wąską i niepozorną boczną klatkę schodową - projektantki tę niedogodność przekuły w atut, umieszczając w ciemnej i wąskiej przestrzeni wielką reprodukcję archiwalnej fotografii, ukazującej moment odkrycia skarbcza zamurowanego w ścianie katedry, kreując dramatyczną atmosferę towarzyszącą temu odkryciu. Niewielkie sale wystawiennicze „otworzyły” wielkoformatowymi reprodukcjami

5. Fragment ekspozycji w Zamku Królewskim w Warszawie. Fot. P. Kubiak

graficznych widoków Wilna i katedry, stwarzając wrażenie niezwyklej przestrzenności i jednocześnie dając wystawianym przedmiotom niezbędny kontekst historyczny i geograficzny. Ważnym środkiem artystycznego wyrazu było tu światło, które nie tylko wyłuskiwało z cienia piękno skomplikowanych struktur zabytkowych sreber, ale wzma-gało też iluzję otwartej przestrzeni (il. 5). Przeszkłone ze wszystkich stron gabloty zostały zaprojektowane i ustawione w sposób umożliwiający oglądanie zabytków (często niewielkich, a precyzyjnie wykonanych) ze wszystkich stron. Każda sala uzyskała dominantę w postaci szczególnie wyeksponowanego najcenniejszego zabytku, a zróżnicowane kolorystycznie obudowy gablot prowadziły widza według zaplanowanej marszruty. Szczególnie celnym efektem scenograficznym stał się „pochód” ornatów i dalmatyk w ogromnej przezroczystej gablocie, „podążający” ku katedrze. Ważniejsze przedmioty otrzymały nie-

rywalizujący z ich pięknem obszerny komentarz w postaci zawieszanych na gablotach i zdejmowanych przez zwiedzających zafoliowanych kart ze skrótami not katalogowych.

Monumentalne, obszerne i bardzo wysokie sale na drugim piętrze zachodniego skrzydła Zamku na Wawelu zaaranżowano z wykorzystaniem wielkoformatowych wydruków, akcentujących najcenniejsze eksponaty w zrytmizowanym ciągu wielkich gablot (il. 6). Żaden z plastycznych zabiegów z warszawskiej prezentacji nie został powtórzony w Krakowie, czego symbolicznym wyrazem był zupełnie odmienny plakat, na którym widniał najbardziej eksponowany w Krakowie zabytek - relikwiarz ramienia św. Stanisława, pierwszego patrona katedry, zawierający relikwię przywiezioną z Wawelu u zarania diecezji wileńskiej.

Warszawskiej wystawie, odbywającej się w trudnym okresie wakacyjnym (brak głównego odbiorcy, jakim są uczniowie szkół), towarzyszył jednak interesujący,

rozbudowany program oświatowy przygotowany przez Agnieszkę Różańską. Obejmował on m.in. cykl 15 popularnonaukowych wykładów polskich i litewskich specjalistów pod hasłem *Środy wileńskie*, o bardzo szerokiej tematyce, począwszy od architektury Wilna, heraldyki Wielkiego Księstwa Litewskiego, postaci Jagiełły i Witolda jako dwóch najważniejszych osobowości początków polsko-litewskiej historii, przez temat dramatycznych wydarzeń okresu najazdu rosyjskiego i zniszczenia miasta w połowie XVII w., aż po powojenną sowiecką politykę antyreligijną i wileńskie tematy literackie, którym towarzyszyły profesjonalne recytacje tekstów. Cztery *Sobotnie spotkania na wystawie* z zajęciami plastycznymi dla dzieci i prelekcjami o zabytkach Wilna skierowane były przede wszystkim do rodzin. Cykle spotkań edukacyjnych, prowadzone ze swadą i bogato ilustrowane slajdami, cieszyły się znakomitą frekwencją. Fakt ten uświadomił organizatorom, że wystawa

- adresowana, jak się zdawało, do dość wąskiego grona specjalistów i miłośników historii, złotnictwa i sztuki sakralnej - dowiodła nieoczekiwanie szerokiego i niezależnego od wieku zainteresowania społeczeństwa tematyką wileńską. Ekspozycję włączono do kalendarium Festiwalu Nauki Polskiej i w ramach tej imprezy odbyły się wykłady, którym towarzyszyło zwiedzanie wystawy. Liczną frekwencją cieszyły się także dni otwarte, w czasie których po ekspozycji oprowadzali jej kuratorzy. Tego typu wydarzenia miały miejsce także w Krakowie - wzbudziły bardzo duże zainteresowanie, choć ze względów konserwatorskich nie wszyscy chętni zdołali wziąć w nich udział. Wysoką frekwencję miał odczyt w Towarzystwie Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, poświęcony związkom kosztowności z wileńskiego skarbcza z Krakowem. Należy też odnotować kilkanaście starannie sprofilowanych zajęć ze studentami historii i historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Uniwersytetu im. Mikołaja Koperni-

ka, jakie się odbyły w czasie krakowskiej edycji wystawy.

Szeroki oddźwięk społeczny, z jakim spotkała się wystawa, skłonił organizatorów warszawskiego pokazu do kontynuacji działań na polu popularyzacji wiedzy o wspólnym dziedzictwie kulturowym Obojga Narodów. Zaplanowano trwający około roku cykl comiesięcznych wykładów poświęconych historii i kulturze Wielkiego Księstwa Litewskiego, a także mało znanym w Polsce dziejom Litwy przed unią w Krewie oraz w wieku XIX i XX. Naszym celem jest zainteresowanie tymi zagadnieniami jak najszerszych kręgów publiczności, ponieważ, o czym przekonały nas kontakty ze zwiedzającymi, pomimo coraz lepszych stosunków oficjalnych pomiędzy naszymi państwami współczesni obywatele Polski i Litwy często nadal zbyt mało wiedzą o sobie nawzajem. Niewiedza ta bywa źródłem wzajemnego niezrozumienia, które w zderzeniu z kontrowersyjnymi tematami przybiera formę niechęci. W ramach planowanego cyklu, zorganizowanego we współpracy z Centrum Sławistyki im. Czesława Miłosza na Uniwersytecie Witolda Wielkiego w Kownie, obiecały swój udział takie osobistości, jak prof. Tomas Venclova, prof. Alfredas Bumblauskas, prof. Egidijus Aleksandravicius, zaś ze strony polskiej m.in. prof. Henryk Wizner i prof. Urszula Augustyniak. Podjęto również pierwsze wysiłki na rzecz stworzenia w Zamku Królewskim w Warszawie programu wydawania tu w języku polskim najnowszych publikacji litewskich dotyczących owej wspólnej spuścizny, szczególnie tych, które ową spuściznę inwentaryzują. Jeśli ta inicjatywa - pokłosie wystawy - się powiedzie, będzie to cenna próba wypełnienia, przynajmniej częściowo, coraz bardziej dotkliwej luki informacyjnej wynikającej z bariery językowej, z którą borykaliśmy się w czasie przygotowywania tego pokazu.

Autorzy scenariusza i komisarze wystawy oraz redaktorzy naukowci katalogu:

Dariusz Nowacki i Anna Saratowicz-Dudyńska.

Katalog wystawy wydany przez Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego Arx Regia: redakcja Daniela Galas; projekt graficzny i skład: Arkadiusz Rabiński i Mariusz Kacprzyński.

Pokaz warszawski: komisarz organizacyjny Anna Małecka; opieka konserwatorska Maria Szczypek; program edukacyjny Agnieszka Różańska; oprawa

plastyczna: Żaneta Govenlock i Violetta Damięcka.

Pokaz krakowski: komisarz organizacyjny Dariusz Nowacki; oprawa plastyczna Triada Design: Marek Suchowiak, Agnieszka Cupryś, Marek Liskiewicz.

Folder-minialbum wydany przez Zamek Królewski na Wawelu: koncepcja i tekst Dariusz Nowacki, redakcja Maria Podlódowska-Reklewska; projekt graficzny Triada Design.

PRZYPISY

¹ *Skarbiec katedry wileńskiej*, Zamek Królewski w Warszawie, 2 lipca - 28 września 2008, Zamek Królewski na Wawelu, 15 października 2008 - 15 stycznia 2009, red. nauk. D. Nowacki, A. Saratowicz-Dudyńska, Warszawa 2008, s. 104-107, kat. 1 (oprac. M. Janiszewska).

² B. R. Vitkauskienė, *Złotnictwo wileńskie, ludzie i dzieła, XV-XVII wiek*, Warszawa 2006, s. 119, 268, il. 82.

³ *Vilniaus katedros lobynas*, red. R. Budrys, V. Dolinskas, Vilnius 2002, s. 250, il. 233.

⁴ R. Budrys, *Vilniaus katedros lobynas, w: Krikščionybė lietuovs mene. Kristaus gimimo jubilėjui ir Lietuvos karaliaus Mindaugo krikšto (1251) bei karavavimo (1253) 750 metų sukakčiai*, Vilnius 1999.

⁵ *Tapyba. Skulptura. Grafika, Lietuvos sakralinė dailė, t. I*, Vilnius 2003, s. 86, kat. I.22 (oprac. D. Tarandaitė); *Baznytinė tekstilė, Lietuvos sakralinė dailė, t. III*, red. G. Martinaitienė, E. Pinkutė, Vilnius 2004, s. 203-205, kat. IV.2-IV.3, IV.5; V. Dolinskas, *Vilniaus katedros lobyno auksakalystės dirbinių kolekcija, w: Lietuvos sakralinė dailė XI-XX a. pradžia, t. IV, Auksakalyste XIII-XXa.*, pirmoji knyga, *Kolekcijos*, red. J. Liškevičienė, Vilnius 2006, s. 233-276.

⁶ S. Maslauskaitė, R. Pauliukevičiūtė, *Baznytinio muziejaus inauguracine paroda*, Vilnius 2006, s. 5.

⁷ *Skarbiec katedry...*, s. 182-184, kat. 42 (oprac. A. Saratowicz-Dudyńska).

⁸ Por. m.in. *Baznytinė tekstilė...*, s. 142-149, 151, 152, 154-155, kat. II.4, II.6-II.9, II.12-II.15, II.18, II.20, II.23-II.25.

⁹ Por. przyp. 5.

¹⁰ Por. V. Dolinskas, *Gotikos epochos Vilniaus katedros lobynas, w: Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės gotika: sakralinė architektūra ir dailė*, „Acta Academiae Artium Vilmensis“ XXVI: 2002, s. 227, tabl. XVIII, 1; *Vilniaus katedros lobynas...*, s. 235, il. 1. Krytycznie o tej mistyfikacji: B. R. Vitkauskienė, „Pasvarstymai apie seniausiąs Katedros vertybes“, „Naujasis Židinys Aidai“ 2003, nr 10, s. 542-545.

¹¹ Por. *Vilniaus katedros lobynas...*, s. 237, il. 31; *Lietuvos sakralinė dailė XI-XX a. pradžia, t. IV,*

Auksakalyste..., s. 249, kat. XV.11 (oprac. V. Dolinskas). W rzeczywistości mamy do czynienia z dziełem neostylowym.

¹² M. Woźniak, [recenzja:] B. R. Vitkauskienė, *Złotnictwo wileńskie. Ludzie i dzieła, XV-XVII wiek*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2006 [...] *Skarbiec katedry wileńskiej. Katalog wystawy* [...], „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej“ LVI: 2008, nr 2, s. 227-236.

¹³ Por. m.in. W. Walanus, *Późnogotycka rzeźba drewniana w Małopolsce 1490-1540*, Kraków 2007; A. Woźniński, *Michał z Augsburga, Mistrz Paweł i epilog gotyckiej rzeźby gdańskiej*, „Rocznik Historii Sztuki“ XXVII: 2002, s. 5-90; B. Czechowicz, *Nagrobki późnogotyckie na Śląsku* (Acta Universitatis Wratislaviensis, nr 2583), Wrocław 2003.

¹⁴ B. Miodońska, *Miniatury Stanisława Samostrzelnika*, Warszawa 1983, s. 25, 73-77, il. 15-16.

¹⁵ Por. *Vilniaus katedros lobynas...*, s. 271.

¹⁶ *Skarbiec katedry...*, s. 126-128, kat. 10 (oprac. B. R. Vitkauskienė).

¹⁷ *Ibidem*, s. 128.

¹⁸ *Ibidem*, s. 150-152, kat. 22 (oprac. J. Kriegseisen); Woźniak, *op.cit.*, s. 232.

¹⁹ Por. przyp. 18.

²⁰ Tarnów, skarbiec katedry - *Tynieć. Sztuka i kultura Benedyktynów od wieku XI do XVIII*, katalog wystawy w Zamku Królewskim na Wawelu, październik - grudzień 1994, Kraków 1994, s. 73-74, kat. V/23 (oprac. K. Czyżewski), tabl. XXX-XXXI.

²¹ Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Weltliche und Geistliche Schatzkammer - J. Zmudzinski, *Relacje artystyczne Krakowa z Augsburgiem w dziedzinie złotnictwa w XVII w. Zarys problematyki badawczej*, „Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie“ XLVIII: 2003, s. 68-69 - tu wcześniejsza bibliografia.

²² Pelplin, Muzeum Diecezjalne - *Świat ze srebra. Złotnictwo augsburskie od XVI do XIX wieku w zbiorach polskich*, wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie, 29 kwietnia - 1 sierpnia 2004, Kraków 2005, s. 163, kat. V/1*.

²³ J. Samek, *Kielich z I ćwierci XVII wieku w skarbcu katedry w Przemyślu*, w: *Teka Konser-*

watorska. *Polska południowo-wschodnia*, Rzeszów 1985, s. 255-262; *Świat ze srebra...*, s. 163, kat. V/2*.

²⁴ Zrąbowany 1939/1940 - I. Polkowski, *Skarbiec Katedralny na Wawelu w 32 tablicach autografowanych przedstawiony*, Kraków 1882, s. nłb.

²⁵ A. Ciechanowiecki, *Złotnicy czynni w Krakowie w latach 1600-1700*, „Materiały do Biografii, Genealogii i Heraldyki Polskiej” VI: 1974, *passim*.

²⁶ D. Szewczyk-Prokurat, *Złoty kielich fundacji Anny Alojzy z książąt Ostrogskich Chodkiewiczowej w skarbcu Archikatedry Lubelskiej*, w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. VII, Lublin 2007, cz. 2, s. 249-256.

²⁷ *Wawel 1000-2000*, katalog wystawy jubileuszowej, t. I: *Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry* [Zamek Królewski na Wawelu], *Katedra krakowska - biskupia, królewska, narodowa* [Muzeum Katedralne na Wawelu], Kraków 2000, s. 221-222, kat. I/196 (oprac. K. J. Czyżewski); t. III, il. 261.

²⁸ Włocławek, Pałac Biskupi - *Klejnot w koronie Rzeczypospolitej. Sztuka zdobnicza Prus Królewskich*, katalog, t. II, red. C. Betlejewska, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2006, s. 113, kat. II. 45 (oprac. M. Woźniak).

²⁹ Kraków, Zamek Królewski na Wawelu, nr inw. 6009 - D. Nowacki, *Andrzej Fischinger - badacz zabytków złotnictwa*, „Studia Waweliana” XIII: 2007, s. 178, il. 3 na s. 179.

³⁰ J. Nowacki, *Dzieje Archidiecezji Poznańskiej*, t. I: *Kościół katedralny w Poznaniu. Studium historyczne*, Poznań 1959, s. 505-506, il. 128; *Ornamenta Ecclesiae Poloniae. Skarby sztuki sakralnej*, kat. wyst. Zamek Królewski w Warszawie, 15 maja - 8 sierpnia 1999 r., red. P. Mrozowski, A. Badach, Warszawa 1999, s. 142, kat. LXVI (oprac. Z. Dolczewski, R. Sobczak-Jaskulska).

³¹ A. Wasilkowska, *O złotnikach wyszkolonych w Krakowie, a działających w Poznaniu w XVII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” XXXVI: 1974, nr 3, s. 351-355.

³² *Wawel 1000-2000...*, t. I, s. 233-234, kat. I/211 (oprac. K. J. Czyżewski); t. III, il. 278.

³³ *Skarbiec katedry...*, s. 176-177, kat. 38 (oprac. B. R. Vitkauskiene).

³⁴ *Ibidem*, s. 192, kat. 48 (oprac. A. Saratowicz-Dudyńska, D. Nowacki).

³⁵ *Ibidem*, s. 195, kat. 51 (oprac. A. Saratowicz-Dudyńska, D. Nowacki).

³⁶ *Ibidem*, s. 145-147, kat. 20 (oprac. J. Kriegseisen).

³⁷ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. IV: *Miasto Kraków*, z. 2: *Kościoty i klasztory Śródmieścia*, 1, red. A. Bochnak, J. Samek, Warszawa 1971, s. 37, Fig. 774, 786; Ciechanowiecki, *op.cit.*, s. 84.

³⁸ *Skarbiec katedry...*, s. 156-157, kat. 25 (oprac. M. Kałamajska-Saeed).

³⁹ K. J. Czyżewski, *Uwagi o obrazie Św. Jądwi w kościele Św. Krzyża w Krakowie*, w: *Studia z dziejów kościoła Św. Krzyża w Krakowie*, t. III, red. K. Kliś, G. Lichończak-Nurek, Kraków 1999, s. 271-275.

⁴⁰ R. Knapieński, A. Witkowska, *Polskie niebo. Ikonaografia hagiograficzna u progu XVII wieku*, Pelplin 2007, s. 226-229, nr 6.

⁴¹ *Skarbiec katedry...*, s. 211-212, kat. 66 (oprac. B. R. Vitkauskiene).

⁴² *Ibidem*, s. 160-161, kat. 27 (oprac. B. R. Vitkauskiene).

⁴³ *Vilniaus katedros lobynas...*, s. 249, 328-329, il. 224; *Lietuvos sakraline dailė...*, t. IV, *Auksakalyste...*, s. 269, kat. XV.66 (oprac. V. Dolinskas).

⁴⁴ *Skarbiec katedry...*, s. 193, kat. 49 (oprac. J. Kriegseisen).

⁴⁵ Na kielichu oprócz daty wygrawerowana jest nierozwiązana inskrypcja lub monogram: C: M: E: V: |.

⁴⁶ *Rheinische Goldschmiedekunst der Renaissance- und Barockzeit* (Kunst und Altertum am Rhein, Nr. 56), Bonn 1975, s. 175, kat. 161.

⁴⁷ H. Selig, *Die Augsburger Gold- und Silberschmiede 1529-1868. Meister, Marken, Werke*, München 2007, s. 40-58.

⁴⁸ *Skarbiec katedry...*, s. 221-222, kat. 76 (oprac. M. Kałamajska-Saeed).

⁴⁹ *Ibidem*, s. 199, kat. 56 (oprac. A. Saratowicz-Dudyńska).

⁵⁰ Woźniak, *op.cit.*, s. 236. Nie można jednak zgodzić się z recenzentem, że przedmiot jest jeszcze XVII-wieczny.