

Knapiński, Ryszard

Późnogotycki pastorał biskupa Andrzeja Krzyckiego w skarbcu katedry w Płocku

Studia Płockie 9, 243-276,

1981

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.

Ks. Ryszard Knapiński

**PÓŻNOGOTYCKI PASTORAŁ
BISKUPA ANDRZEJA KRZYCKIEGO
W SKARBCU KATEDRY W PŁOCKU ***

Treść: Wstęp. I. Stan badań. II. Historia obiektu. III. Opis inwentaryzacyjno-technologiczny. 1. Ogólna konstrukcja. 2. Technika wykonania. 3. Dekoracja. 4. Stan zachowania. IV. Analiza typologiczna. 1. Geneza i symbolika typu. 2. Ewolucja poszczególnych części pastorału. 3. Dekoracja figuralna i napisy. 4. Materiał i ozdobna chusta. V. Treści ideowe. 1. Wymowa treściowa krzywaśni. 2. Postać Niewiasty Apokaliptycznej. 3. Motywy dekoracyjne. 4. Znaki heraldyczne. VI. Analiza stylistyczno-warsztatowa. 1. Gotycka forma pastorału i jego dekoracji. 2. Analogiczne przykłady wśród pastorałów zagranicznych. 3. Polskie pochodzenie. Zakończenie.

WSTĘP

Pastorał biskupa Andrzeja Krzyckiego, którego monograficzne opracowanie stanowi niniejsza rozprawa, jest jedynym późnogotyckim zabytkiem tego rodzaju, który zachował się do naszych czasów. Wyróżnia się on na tle zabytków europejskich wyjątkowymi wartościami artystycznymi. Wynika to z czystości stylu i z bogactwa ikonograficznego zawartego w zharmonizowanej dekoracji.

Obiekt był już wielokrotnie opisywany. Nie doczekał się jednak gruntownego i wszechstronnego opracowania. Poza tym dotychczasowe opisy zawierają często błędne oceny, a takie zagadnienia, jak np. warsztat, zostały w nich bądź pominięte, bądź potraktowane ogólnikowo. Potrzeba nowego opracowania zabytku wydaje się zatem uzasadniona.

I. STAN BADAŃ

Pastorał biskupa Andrzeja Krzyckiego w ciągu ostatnich 150 lat był przedmiotem badań liturgistów, historyków i historyków sztuki. Najstarszy opis pochodzi z jednego z pierwszych wydań albumowych poświęconych

* Artykuł jest nieznacznie skróconą wersją pracy magisterskiej pisanej pod kierunkiem Ks. Doc. dra Władysława Smolenia na Wydziale Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego w Lublinie. Z przyczyn technicznych ograniczono liczbę ilustracji.

sztuce polskiej minionych stuleci. Autorami tego wydania są A. Przeździecki i E. Rastawiecki¹. Obok kolorowej ilustracji wykonanej techniką litograficzną ze złoceniami i srebrzeniem znajdujemy tam krótki opis o charakterze inwentaryzacyjnym. Brak natomiast określenia cech stylowych obiektu czy próby oznaczenia jego proveniencji. Autorzy zwrócili jednak uwagę na krużec, z którego wykonano przedmiot, wymienili elementy dekoracyjne i główne motywy przedstawieniowe. Już ci pierwsi badacze historii sztuki polskiej ocenili pastorał Krzyckiego jako jeden z najznakomitszych tego rodzaju w Polsce.

Należy pamiętać, że w okresie, kiedy powstawało dzieło Przeździeckiego i Rastawieckiego, nie istniała jeszcze historia sztuki jako nauka. Zrozumiałe wydaje się więc, że sporządzony przez nich opis jest bardzo powierzchowny, ma charakter raczej informacyjny niż analityczny. Zresztą praca z samego założenia jest pewnego rodzaju przewodnikiem po „pamiętkach dawnych czasów”. Autorzy stawiają sobie jako cel z jednej strony propagowanie zażytków, ukazanie ich piękna i niezwykłości, szczególnie gdy chodzi o technikę wykonania, a z drugiej ocalenie od zapomnienia przedmiotów, które niegdyś zdobiły siedziby władców, uświetniały swym blaskiem i majestatem ceremonie kościelne.

Już prekursorzy historii sztuki dostrzegali konieczność stawiania pytań związanych z pochodzeniem zabytku, techniką wykonania i symboliką. Zajmowano się zwłaszcza rozwiązywaniem znaków herbowych. Rastawiecki podaje objaśnienia godeł herbowych umieszczonych na tarczach u podstawy krzywaśni pastorału. Popołnia przy tym błąd, powtarzany później przez innych autorów. Chodzi o mylne określenie herbu Krzyckiego jako „Rakuzki” zamiast „Kotwicz” oraz fałszywe odczytanie skrótu literowego znajdującego się na tarczy z godłem „Topór”².

W pół wieku po ukazaniu się pracy Rastawieckiego pojawił się krótki przewodnik po skarbcu katedry płockiej³ ks. Tomasza Kowalewskiego. Znaleźć w nim można stosunkowo obszerny i dokonany z dużym znanstwem przedmiotu opis pastorału. Zgodnie jednak z opinią Rastawieckiego przypisuje autor przewodnika pastorał Krzyckiego biskupowi Całowańskiemu. Píše mianowicie: „Pastorał bpa Całowańskiego, sufragana płockiego (1665—1690), srebrny, częściowo złożony, w duchu gotyku niemieckiego z końca XV lub z początku XVI-go wieku. Kurwatura (u Nowowiejskiego jest „zakręt” — przyp. autora) tego pastorału znacznie złożona, czworoboczna, na wszystkich kantach pokryta grubym drutem kordowanym. Na zewnątrz i wewnątrz znajduje się liść gotycki, odłany w formie krzaczków, rozrastających się na dwie strony z odciętym wierzchem pośrodku. Przestrzenie pomiędzy kantami pokryte są srebrnym ornamentem łątowia gotyckiego, złożonego z suchych gałązek, zawijających się na siebie i cyzelowanych. Zakończenie zakrętu oderwane, a może go nie było i tylko koniec listowia, obecnie zaginiony, odpowiednio go nakrywał. W pośrodku zakrętu znajduje się odlewany posążek Matki Boskiej z Dzieciątkiem Jezus na rękach, umieszczony na podstawie, ta zaś wspiera się na księżycu. Posążek z obydwu stron jedna-

¹ A. Przeździecki, E. Rastawiecki, *Wzory sztuki średniowiecznej w dawnej Polsce*, t. 2, Warszawa-Paryż 1853—1855, Tab. Yy.

² Autor nie posłużył się w tym przypadku istniejącym już Herbarzem Polskim Niesieckiego, choć uczynił to w odniesieniu do barokowej tarczy herbowej.

³ T. Kowalewski, *Skarbiec katedry płockiej*, Płock 1908, s. 20.

kowy. Twarz Matki Boskiej i całe Dzieciątko — niezłocone. U spodu kurwatury są umieszczone dwie tarcze herbowe. Jedna z nich (u Nowowiejskiego jest „domu austriackiego” — uwaga autora), kształtu gotyckiego, pierwotnie emaliowana, ma rzekę poziomą czerwoną w białym polu; obecnie z emalii pozostały tylko resztki. Druga tarcza jest barokowa i ma na sobie wygrawerowany herb Oksza (u Nowowiejskiego: „biskupa Całowańskiego” — uwaga aut.). Topór (biały topór w czerwonym polu), infule, pastorał i litery: S. C. D. G. E. L. E. D. P. Powyższe litery znaczą: Stanislaus Całowański Dei Gratia Episcopus Lacedemonensis Et Decanus Plocensis (Stanisław Całowański z Bożej łaski biskup lacedemoński i dziekan płocki). Łaska od góry do pierścienia jest okrągła, rytowana w łuskę. Od pierścienia również okrągła; ma grawerunek w pięć rzędów, naśladujący wstęgę pozłożoną, wijącą się naokoło łaski. Spód jest nowszego pochodzenia. Wymiary: średnica krzywizny: 16 mil., jej wysokość 25 mil., wysokość samej łaski 1 metr 50 mil.”

Istotną wartością opisu Kowalewskiego jest posługiwanie się fachową na ogół terminologią w przedstawianiu techniki wykonania różnych elementów dekoracyjnych. Opis cechuje poprawna analiza poszczególnych części, prawidłowa kolejność ich omawiania, zastosowanie szerokiego zakresu terminów przy określaniu motywów tworzących ornament. Autor zdecydowanie klasyfikuje pastorał jako zabytek gotyki.

Treść przewodnika Kowalewskiego włączył do swojej monografii Płocka biskup Antoni Julian Nowowiejski⁴, nie informując jednak o tym fakcie czytelnika w żadnym miejscu pracy. Stąd późniejsi badacze przedmiotu cytować będą jedynie Nowowiejskiego jako autora opisu pastorału.

Oryginalnością opisu Nowowiejskiego jest wskazanie na austriackie pochodzenie zabytku. O tarczy Krzyckiego pisze Kowalewski, że jest ona „kształtu gotyckiego”, Nowowiejski dodaje w tym miejscu: „...domu austriackiego”. Nowością jest też datowanie pastorału na koniec XV lub początek XVI w.

Sprostować należy dane autora odnośnie do wymiarów przedmiotu. Nowowiejski zamiast w centymetrach podał je w milimetrach.

Nowego opracowania pastorału Krzyckiego podjęli się A. Bochnak i J. Pagaczewski⁵. Ich dzieło jest pierwszym po II wojnie światowej tak obszernym opracowaniem poświęconym polskiemu rzemiosłu artystycznemu. Pracę przygotowali autorzy już w okresie międzywojennym, wydano ją jednak dopiero w 1959 r. Zaliczają oni pastorał do wyjątkowo cennych zabytków sztuki gotyckiej na ziemiach polskich: „Po pastorałe sufragana krakowskiego Jerzego z 1445 r. pastorał w skarbcu katedry płockiej jest drugim tego rodzaju okazem, który można związać z polską wytwórczością”⁶. Bochnak i Pagaczewski opowiadają się za polskim pochodzeniem obiektu. W dalszej części opisu autorzy wskazują jednak na podobieństwo między pastorałem Krzyckiego i pastorałem z Hildesheim z 1492 r.⁷ Zwracają uwagę, że mamy tu do czynienia z przykładem powstania gotyckiego utensilium liturgicznego dla dostojnika kościelnego, który: „humanistą był (Krzycki), pisywał wiersze ła-

⁴ A. J. Nowowiejski, Płock. Monografia historyczna, Płock 1917, Wyd. I i 1930 Wyd. II, s. 427—428.

⁵ A. Bochnak, J. Pagaczewski, Polskie rzemiosło artystyczne wieków średnich, Kraków 1959, s. 146 i nast.

⁶ Tamże, s. 146.

⁷ E. Redsløh, Deutsche Goldschmiedeplastik, München 1922, Tab. 37.

cińskie, sprawił sobie piękną pieczęć w duchu włoskiego renesansu, a mimo to nie raził go pastorał gotycki”⁸.

A. Bochnak kilkakrotnie jeszcze pisał o pastorałach: w trzypięciotomowej Historii Sztuki Polskiej⁹, w katalogu wystawy zorganizowanej z okazji 600-lecia Uniwersytetu Jagiellońskiego¹⁰ oraz w przygotowywanym z K. Buczkowskim albumie poświęconym polskiemu rzemiosłu artystycznemu¹¹. Opis zabytku umieszczony w katalogu wystawy „Sztuka w Krakowie w latach 1350—1550” przypomina bardzo sądy wypowiedziane przez Kowalewskiego i Nowowiejskiego. Dwa pozostałe opisy Bochnaka są jedynie powtórzeniem wcześniejszych opinii autora.

W 1970 r. ukazał się kolejny przewodnik po katedrze płockiej. Jego autor, ks. L. Grabowski, zalicza pastorał Krzyckiego raz do zabytków gotyckich, innym razem znów do najrzadszych przykładów złotnictwa renesansowego w Polsce.¹²

Monografia sztuki płockiej opracowana przez K. Askanasa¹³ podaje opis pastorału, ale jest to jedynie zmodyfikowany nieco opis A. Nowowiejskiego. Askanas koryguje błąd Nowowiejskiego w podaniu wymiarów krzywaśni. Wskazuje też na analogiczne cechy pastorału Krzyckiego z przytoczonym już przez Bochnaka pastorałem sufragana krakowskiego Jerzego, pastorałem z grobu biskupa Macieja z Gołańczy (†1368) z katedry wrocławskiej oraz z kielichem wschowskim z niezwykle bogato zdobioną podstawą¹⁴.

T. Dobrowolski w swych pracach o Krakowie¹⁵ i historii sztuki polskiej¹⁶ nie wspomina o pastorałach, mimo że czyni wzmiankę o Krzyckim jako o mecenasie sztuki.

Wreszcie J. Samek w części artykułu stanowiącej katalog pastorałów polskich¹⁷ wysoko ocenia wartość pastorału Krzyckiego i tak o nim pisze: „Wspaniały, bardzo bogato dekorowany, gotycko-renesansowy pastorał Andrzeja Krzyckiego biskupa płockiego, pochodzący z lat 1527—1535, w skarbcu katedralnym w Płocku.”¹⁸ I nieco dalej: „Z pastorałem Krzyckiego wkraczamy w okres renesansu, z którego to okresu trudno wskazać jakieś inne obiekty”¹⁹.

⁸ M. Sokołowski, Stosunek Andrzeja Krzyckiego do sztuki. W: Sprawozdania Komisji Historii Sztuki (odtąd: Sprawozdania KHS) IV, 1900, s. 44—45 fig. 1.

⁹ A. Bochnak, Rozdz. VIII — Rzemiosło artystyczne. W: Historia Sztuki Polskiej pod red. T. Dobrowolskiego, Kraków 1962, t. 1, s. 446. Wzmiankę o pastorałach Krzyckiego czynią T. Chrzanowski, M. Kornecki, Dwa nieznane pastorały pomorskie. Biuletyn Historii Sztuki (odtąd: BHS) XXXI (1969) s. 195.

¹⁰ Sztuka Krakowa w latach 1350—1550. Katalog wystawy w sześćsetną rocznicę założenia Uniwersytetu Jagiellońskiego opracowany pod kierunkiem M. Kopffowej, A. Bochnaka i in. Kraków 1964, poz. 190, s. 178.

¹¹ A. Bochnak, K. Buczkowski, Rzemiosło artystyczne w Polsce, Warszawa 1971, s. 18—19.

¹² L. Grabowski, Katedra płocka — jej dzieje i zabytki, Płock 1970, s. 148, n. 9.

¹³ K. Askanas, Sztuka Płocka, Płock 1974, s. 63 i nast.

¹⁴ Tamże, s. 64.

¹⁵ T. Dobrowolski, Sztuka Krakowa, Kraków 1971 Wyd. I i 1978 Wyd. II.

¹⁶ T. Dobrowolski, Sztuka Polska od czasów najdawniejszych do ostatnich, Kraków 1974, s. 243.

¹⁷ J. Samek, Bacula pastoralia w Polsce (Nieznany pastorał w kościele Mariackim w Krakowie i Stanisław Samostrzelnik). Folia Historiae Artium (odtąd: FHA) T. XI (1975), s. 91—107.

¹⁸ Tamże, s. 94.

¹⁹ Tamże, s. 95.

Z przedstawionego stanu badań można wyprowadzić następujące wnioski: 1) fakt, że w ciągu ostatniego półtorawiecza zajmowano się pastorałem Krzyckiego, zaliczając go do zabytków o wyjątkowym charakterze, świadczy o dużej randze obiektu; 2) stan badań pokazuje stopniowe doskonalenie metody opisu inwentaryzacyjnego. Jest to niewątpliwie osiągnięcie historii sztuki jako nauki.

Dotychczas nie określono jednak stylu i czasu powstania zabytku i miejsca jego wykonania. Nie wyjaśniono też, dlaczego obiekt nazywany jest raz pastorałem Krzyckiego, innym razem pastorałem Całowańskiego.

II. HISTORIA OBIEKTU

Żadne źródła archiwalne nie wymieniają ani miejsca, ani daty wykonania pastorału²⁰. Również brak na obiekcie jakiegokolwiek znaku cechowego, gmerku mistrza czy puncy miejskiej²¹ nie pozwala wnioskować o warsztacie, w którym przedmiot wykonano. Stąd początki dziejów zabytku pozostają w sferze hipotez i domysłów badaczy. Jako pierwszy określa czas powstania pastorału Nowowiejski przyjmując, że pochodzi on z końca XV lub początku XVI w.²² Najczęściej jednak datuje się go na lata panowania biskupa Krzyckiego w diecezji płockiej 1527—1535²³.

Krzycki został biskupem w roku 1522, prawdopodobnie w nagrodę za aktywną postawę w obronie polskiego stanowiska podczas rokowań między Polską a Zakonem. Dano mu wówczas biskupstwo przemyskie. Przedtem piastował kanonie i probostwa poznańskie. A po śmierci Lubrańskiego administrował diecezję poznańską do chwili objęcia jej przez Tomickiego.

Można przypuszczać, że wraz z nominacją na biskupstwo przemyskie otrzymał Krzycki jakiś pastorał. Prawdopodobnie był to pastorał przechowywany obecnie w skarbcu katedry płockiej i nazywany pastorałem Krzyckiego.

A zatem datę powstania pastorału, terminus a quo, należałoby umieścić w latach 1522—1523, a nie jak proponują Bochnak i Pagaczewski, przyjmujący za datę wyjściową rok 1527, to znaczy rok nominacji Krzyckiego na stolicę płocką²⁴. Rok 1527 można traktować jako najpóźniejszą datę zamykającą terminus a quo powstania obiektu. Od nominacji na biskupstwo płockie w kwietniu do ingresu w listopadzie tegoż roku upłynęło dość czasu, aby na tę okoliczność przygotować nowy pastorał.

Krzycki związany był także ze środowiskiem krakowskim głównie poprzez dwór królewski, na którym pełnił funkcję sekretarza królewskiego (1515 r.). Te związki podtrzymywał również przez swojego wuja, podkanclerzego biskupa Piotra Tomickiego, osoby wielce wpływowej i liczącej się w sprawach kościelnych i politycznych.

²⁰ E. Rastawiecki, dz. cyt., objaśnienie dotyczące tablicy Yy.

²¹ W. Łoziński, Złotnictwo lwowskie, Lwów 1911—12; opisuje ordynację cechową, s. 29, 36 i nast; W. Tomkiewicz, Organizacja twórczości i odbiorczości w kulturze artystycznej Odrodzenia, Warszawa 1953 (maszynopis).

²² A. Nowowiejski, dz. cyt., s. 375.

²³ Por. A. Bochnak, dz. cyt., s. 146; tegoż Katalog, dz. cyt., s. 178; J. Samek, dz. cyt., s. 95.

²⁴ J. Korytkowski, Arcybiskupi gnieźnieńscy, prymasowie i metropolici, Poznań 1889, s. 16.

Fakt, że Krzycki odbywał różne podróże dyplomatyczne, skłonił niektórych badaczy do przypuszczenia, że omawiany pastorał mógł pochodzić spoza granic Polski. Sugestię taką znajdujemy w opisie Nowowiejskiego²⁵ oraz w spostrzeżeniu Bochnaka, który zwrócił uwagę na podobieństwo między pastorałem Krzyckiego i pastorałem z Hildesheim²⁶.

Hipoteza, zgodnie z którą pastorał jest darem ofiarowanym biskupowi Krzyckiemu przez Elżbietę Habsburżankę, wydaje się mało prawdopodobna. Do małżeństwa Elżbiety z Zygmuntem Augustem doszło w 1543 r., a więc sześć lat po śmierci Krzyckiego. Starania o to małżeństwo podejmowane były mniej więcej od roku 1530. Krzycki jako stronnik Bony przeciwny był jednak temu związkowi. Opowiadał się za ograniczeniem wpływów habsburskich na dworze polskim, był więc w obozie opozycyjnym wobec przyszłej żony Zygmunta Augusta²⁷.

Inna hipoteza, zakładająca węgierskie pochodzenie pastorału, znajduje swoje uzasadnienie jedynie w tym, że Krzycki odbywał kilkakrotnie podróże dyplomatyczne na Węgry. Brak jednak jakichkolwiek świadectw potwierdzających tę hipotezę.

Podsumowując powyższe wywody, zakładamy, że data powstania pastorału obejmuje lata 1522—1527, a miejscem jego wykonania jest najprawdopodobniej Kraków. Dotychczasowe źródła²⁸ i ich opracowania²⁹ nie rozstrzygają tego problemu. Pozostaje więc przeprowadzenie analizy porównawczej i ewentualnie na tej drodze ustalenie pochodzenia wyrobu.

W 1535 r. Krzycki został arcybiskupem gnieźnieńskim. Przenosząc się na stolicę prymasowską zabrał ze sobą pastorał i inne argenteria. Jednak w swoim testamencie zaznaczył, że po jego śmierci kosztowności te mają być zwrócone katedrze plockiej. Stało się to powodem zatargów pomiędzy kapitułą gnieźnieńską i plocką. Ostatecznie wolę zmarłego wypełniono, co zostało odnotowane w aktach obu kapituł³⁰.

Później używali tego pastorału inni biskupi obejmujący w Płocku urząd ordynariusza oraz sufragani³¹. Z tego okresu pochodzi druga tarcza herbowa umieszczona u nasady krzywaśni pastorału z herbem „Topór” i skrótem literowym: S. C. D. G. E. L. E. D. P. Skróć ten odczytał Rastawiecki³² powołując

²⁵ A. Nowowiejski, dz. cyt., s. 376.

²⁶ A. Bochnak, dz. cyt., s. 147.

²⁷ E. Gołębiowski, Zygmunt August. Żywoć ostatniego z Jagiellonów, Warszawa 1968, s. 88.

²⁸ J. Ptaśnik, M. Friedberg, Cracovia artificum 1501—1550. Źródła do historii sztuki i cywilizacji w Polsce, Kraków 1936—1948, t. 5, z. 2 i 3; L. Lepszy, Przemysł złotniczy w Polsce, Kraków 1933; B. Przybyszewski, Wypisy źródłowe do dziejów Wawelu 1516—1525.

²⁹ A. Bochnak, Mecenać Zygmunta Starego w zakresie rzemiosła artystycznego. W: Studia do dziejów Wawelu, Kraków 1960.

³⁰ J. Korytkowski, dz. cyt., s. 36 odnotowuje: „...12 lipca egzekutorowie zwrócili kapitule wszelkie kosztowności kościelne, które nieboszczyk abp był wypożyczył, wypłacili jej 100 grzywien za ekonomię i 25 grzywien za egzekwie a nadto przyrzekli sprawić do kościoła katedralnego kielich złoty z takąż pateną według zwyczaju i uchwał kapitulnych, tudzież zwrócić należytość na fabrykę tegoż kościoła od zmarłego prymasa przypadającą...” Acta Cap. Gnesn. VI, 44b — tamże VI, 45.

³¹ Acta Cap. IV. f. 214 n. 138. W: Archiwum Komisji Historycznej t. 10, Kraków 1916, s. 183 — A. D. 1538, mai 4, in Capitulo Generali: „...De argento ex derelictis Rmi dni Andree Cricii b.m. quondam Plocensis epi et deinde archiepi... ut argentum prefatum Rmus dnus Epus modernus Plocensis habeat et recipiat...”

³² E. Rastawiecki, dz. cyt., przypis do Tabl. Yy.

się na herbarz Niesieckiego: S/tanislau/ C/ałowański/ D/ei/ G/ratia/ E/piscopus L/acedemonensis E/t D/ecanus P/locensis. Takie znaczenie liter przyjął również Nowowiejski³³. Autor ten zajmuje się jedynie tą, później dodaną barokową tarczką, a pomija zupełnie i nie zastanawia się nad znaczeniem oryginalnej tarczy gotyckiej zawierającej przecież godło Krzyckiego. Konsekwencją mylnego odczytania liter. S. C. D. G. E. L. E. D. P. jest przypisanie pastorału Całowańskiemu. Tymczasem akta kapitulne³⁴ oraz herby „Kotwicz” i „Topór” dowodzą, że jest to pastorał po biskupie A. Krzyckim odnowiony przez biskupa sufragana Zygmunta Czyżowskiego³⁵, a nie, jak sądzono, przez biskupa Stanisława Całowańskiego. Herb „Topór” to godło rodowe Czyżowskich³⁶, a nie Całowańskich³⁷. Zygmunt Czyżowski został biskupem tytularnym lacedemońskim w roku 1655³⁸ i pełnił funkcję sufragana i dziekana płockiego do 1664 r., a więc do momentu, kiedy został biskupem kamienieckim, a w dwa lata później (1666 r.) biskupem łuckim. W roku 1664 urząd sufragana płockiego objął Stanisław Całowański i sprawował go aż do śmierci w 1690 roku³⁹. W czasie najazdu szwedzkiego Całowański ukrył skarbiec katedralny, chroniąc między innymi pastorał Krzyckiego przed grabieżą.

Pastorał przetrwał szczęśliwie trudny okres zaboru pruskiego i rosyjskiego. Był naprawiany staraniem arcybiskupa Nowowiejskiego w okresie międzywojennym. Zachował się też, mimo ostatniej wojny, prawdopodobnie tylko dzięki temu, że wraz z innymi klejnotami został potajemnie ukryty.

W ciągu swej długiej historii pastorał poddawany był przeróbkom i reperacjom. Poza dodaniem barokowej tarczy w połowie XVII wieku zmieniono dolny element laski⁴⁰, naprawiono figurkę Matki Boskiej i niektóre partie ornamentu. Zdjęcie zamieszczone w pracy Nowowiejskiego wykonane w początkach XX wieku oraz fotografia z 1930 roku wykonana przez A. Bochnaka pokazują inny wygląd diademu na głowie Madonny i różnicę w operowaniu ornamentem sznurowym⁴¹. Widoczne są też ślady lutowania w partiach ornamentalnych. Być może zmian tych dokonano za pontyfikatu biskupa A. J. Nowowiejskiego (1908—1941), który pastorału tego chętnie używał.

Pastorał Krzyckiego nic nie stracił ze swej wartości, jest traktowany jako przykład wyrobu złotnictwa polskiego z początków XVI w. o wyjątkowych wartościach artystycznych.

³³ A. Nowowiejski, dz. cyt., s. 376.

³⁴ Akta Kapituły Płockiej, vol. 86—13 z l. 1627—1700 oraz Acta Curiarum Plocensis et Pultoviensis w Archiwum Diec. Płockim. Cyt. wg W. Mąkowski, W: Polski Słownik Biograficzny (odtąd: PSB), t. 3, Kraków 1937, s. 193.

³⁵ Tamże.

³⁶ Czyżowski herbu Topór — patrz: K. Niesiecki S. J., Herbarz Polski. Lipsk 1842, t. 9, s. 94—103; F. Piekosiński, Heraldyka Polska wieków średnich, Kraków 1899, s. 162—165.

³⁷ Całowański herbu Pobóg — patrz: A. Boniecki, Herbarz polski, Warszawa 1900, s. 310; W. Mąkowski, dz. cyt.

³⁸ K. Szostkiewicz, Katalog Biskupów, Rzym 1954, s. 41.

³⁹ T. Żebrowski, Zarys dziejów diecezji płockiej, Płock 1976, s. 64.

⁴⁰ A. Nowowiejski, dz. cyt., s. 376.

⁴¹ J.w. oraz A. Bochnak, dz. cyt., s. 148.

III. OPIS INWENTARYZACYJNO-TECHNOLOGICZNY

1. OGÓLNA KONSTRUKCJA

Gotycki pastorał biskupa Andrzeja Krzyckiego (il. 1) składa się z ozdobnej krzywaśni zespolonej bezpośrednio z tuleją, która łączy krzywaśnię z laską (il. 2). W metalowej srebrzonej lasce można wyodrębnić trzy części połączone ze sobą za pomocą gwintów (il. 3). Łączenia znajdują się w połowie każdego pierścienia oddzielającego poszczególne części.

Wymiary pastorału są następujące. Długość krzywaśni 25 cm, średnica zakrętu 15 i 16 cm. Tuleja ma 12 cm długości. Cała laska ma 135,6 cm długości, a jej poszczególne części, biorąc od góry, mają kolejno: 46,3 cm, 42 cm i 47,3 cm. Średnice trzech elementów laski nie są jednakowe. Wynoszą one: 29 mm, 26 mm i 25 mm. Średnica pierścieni dzielących jest taka sama i wynosi 33 mm. Laska zwęża się stopniowo ku dołowi, a jej zakończenie stanowi tępy kołec stożkowy.

Krzywaśń pastorału jest wykonana z czworobocznej kształtki zwężającej się przy końcu i zamkniętej niską piramidką ostrosłupową. Kształtka czworoboczna nie jest odlewana. Powstała ona z połączenia za pomocą lutowania czterech odpowiednio wyprofilowanych pasków blachy tworzących jej płaszcz. Widoczne w obu płaskich widokach szwy łączeniowe pokrywa srebrny drut o sznurowym ornamentem. Taki sam drut z trybowanym ornamentem sznurowym znajduje się tylko, patrząc od tarczki gotyckiej do początku zakrętu, na części szwu w bocznym widoku wewnętrznym krzywaśni. Dalej pokryciem szwu jest drut z ornamentem uschniętej gałęzi (il. 4). Szew zewnętrzny, w drugim widoku bocznym, pokrywa regularny ornament z motywem antytetycznie ustawionego zeschniętego liścia akantu miękkiego z odciętą kłasią pośrodku. Taki sam ornament nałożono na wspomniany wyżej krótki, prosty odcinek drutu sznurowego poniżej zakrętu nad tarczką gotycką. Płaskie powierzchnie pokrywa ażurowy ornament suchego liścia wpisany w owale z suchej gałązki. Na szwach znajdują się jeszcze innego rodzaju liście i gałązki.

We wnętrzu mamy odlewany posążek Apokaliptycznej Niewiasty stojącej na cokolicu opartym o wklęsnięcie półksiężyca (il. 5). Madonnę otacza słoneczna gloria, a jej głowę wieńczy korona. Obie strony figurki przedstawiają identyczny frontalny wygląd (il. 2). Cała figurka jest złocona, tylko twarz i ręce Madonny oraz Dzieciątko są srebrne.

U spodu krzywaśni znajdują się dwie tarcze herbowe. Od strony wewnętrznej jest poprawnie wkomponowana w całość tarcza gotycka z herbem „Kotwicz” Andrzeja Krzyckiego. Tarcza ta, srebrna i złocona, była pierwotnie pokryta emalią. Niestety obecnie nie ma już śladów dawnej emalii (il. 6). Od strony zewnętrznej znajduje się tarcza barokowa wycięta ze srebrnej blachy i dość nieudolnie zamocowana na spłowanej części ornamentu liściastego z herbem „Topór” biskupa Zygmunta Czyżowskiego (il. 7).

Krzywaśń ma połączenie z laską dzięki krótkiej tulei, której powierzchnia pokryta jest ornamentem łuskowym (il. 2). Wyraźnie widoczne pęknię-

⁴² J. Samek, dz. cyt., s. 95; Sztuka Krakowa... dz. cyt., s. 178; O szczęśliwym przetrwaniu skarbów katedralnych płockich czytamy. W: Dzieje Płocka — pod red. A. Gieysztor, Płock 1973, s. 444.

cie i cztery nity przechodzące na wylot stwarzają wrażenie sztucznego złączenia tulei z krzywaśnią. Dokładne jednak oględziny pozwalają dostrzec niewielki odcinek pierwotnego nieuszkodzonego połączenia starannie wykończonego złożonymi żagielkami tam, gdzie okrągła tuleja przechodzi w czworograniastą krzywaśń.

Laska ma elementy o niejednakowym opracowaniu powierzchni. Pierwszy i trzeci element jest gładki i nie ma dekoracji. Środkowy element ma powierzchnię rodelkowaną, zawartą w pasach wyznaczonych przez zamarkowane na obwodzie wstęgi, które prawdopodobnie były kiedyś złożone. Ogólnie biorąc jest to ornament wstęgowy owijający trzon laski. Nie użyto tu jednej, lecz dwóch wstęg jako motywu dekoracyjnego, zaczynają one swój spiralny bieg naprzeciw siebie w górnej części i równolegle pod jednakowym kątem nachylenia schodzą ku dołowi (il. 3).

Każda część laski ma na końcach okrągłe kołnierze, które po skręceniu gwintów w całości tworzą wypukłe pierścienie na obwodzie laski. Laska zwięza się ku dołowi, a dolny trzeci element nie ma już pierścienia, lecz tępe ostrze stożkowe.

2. TECHNIKA WYKONANIA

Kształtka krzywaśni i płaszcze rurowe laski są lutowane, później opiłowane, cyzelowane i polerowane⁴⁸. Bez trudu można na powierzchniach rozpoznać miejsca, w których biegną szwy. Zarówno w częściach konstrukcyjnych, jak i w dekoracjach oraz w wykończeniu całości widać ręczną robotę o niewielkim stopniu zmechanizowania⁴⁸.

Posążek Matki Boskiej odlany ze srebra sprawia wrażenie, jakby forma była już dosyć zużyta albo model do odlewu niezbyt precyzyjnie wykonany. Świadczyłoby o tym zatarcie szczegółów Dzieciątka i prawej ręki Madonny. Cyzelowanie przeprowadzono staranniej w glorii otaczającej postać niż w samej postaci i w draperiach.

Niski cokolik pod stopami Maryi nasuwa wątpliwość, czy rzeczywiście figurka przeznaczona była pierwotnie do zamocowania wewnątrz zakrętu pa-

⁴⁸ Słownik terminologiczny sztuk pięknych pod red. S. Kozakiewicz, Wyd. II. Warszawa 1976, s. 92, 399. O technikach stosowanych przez średniowiecznych złotników czytamy ponadto: H. Bossert, *Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker*. Berlin 1932, bd V; M. Gradowski, *Technika i technologia w dawnym złotnictwie*. Ośr. Dokumen. Zab. Seria B, T XL, Warszawa 1975; G. Grietti, *Gold und Juweln*. München; R. Hamann, *Deutsche und französische Kunst im Mittelalter*. Marburg-Lahn 1923; A. Hejj — Detari, *Hungarian jewellery of the past*. Budapest 1976, s. 52, 53; F. Kiryk, *Cechowe rzemiosło metalowe. Zarys dziejów do 1939 r.* (Tysiąclecie rzemiosł metalowych Krakowa), Kraków 1972; M. Knobloch, *Złotnictwo*, Warszawa 1977; H. Kohlhausen, *Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürer Zeit 1244 bis 1540*. Berlin 1968; S. Komornicki, *Kilka słów o złotnictwie*, Pelplin 1929; E. Kris, *Goldschmiedarbeiten des Mittelalters*, Wien 1932; *Kronika Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Sesja Naukowa Hist. Szt. poświęcona polskiemu rzemiosłu art., Kraków-Tarnów 28—30 IX 1959. BHS 1960/3 s. 322—335; H. Leitermann, *Deutsche Goldschmiedekunst*, Stuttgart 1954; *O rzemiosle artystycznym w Polsce* (Materiały Sesji Naukowej, Warszawa 1976; M. Rosenberg, *Geschichte der Goldschmiedekunst*, t. 1—4, Frankfurt/Main 1921; F. Rossi, *Capolavori di oreficeria italiana XI—XVIII sec.*, Milano 1956; tegoż *Italienische Goldschmiedekunst*. München 1957; J. Samek, *Złotnictwo XVI w.* BHS 1972 (3) 4.

⁴⁸ Pozostawiono liczne nie zatarte ślady używania narzędzi.

storału. Figurki takie umieszczano w koronach świeczników⁴⁵ i być może mamy tu do czynienia ze świadomą adaptacją gotowego odlewu przeznaczanego pierwotnie do innego przedmiotu (il. 8). Wydaje się bowiem, że Maryja powinna stać bezpośrednio na księżycu. Tymczasem księżyc nie stanowi jednolitego odlewu z glorią i posążkiem, lecz jest mechanicznie zaciśnięty na promieniach glorii. Wskazują na to widoczne z boku szpary między obu płaszczyznami półksiężyca. Wyróżnia się też inną obróbką. Można zatem przypuszczać, że ta część kompozycji jest po prostu późniejsza, wtórnie wmontowana do krzywaśni pastorału.

Figurkę połączono z krzywaśnią poprzez półksiężyc za pomocą kawałka płaskownika przylutowanego do wnętrza zakrętu. Wywiercono w nim dwa otwory, przez które przechodzą nity ostatecznie zespalaające obie części. Zdjęcie z 1930 r. pokazuje trochę inne zamocowanie, chociaż oparte na podobnej zasadzie (il. 4).

Wywiercone w różnych miejscach otwory oraz widoczne obecnie ślady lutowania na obiekcie pozwalają wnioskować, że zabytek poddawany był dość nieudolnie przeprowadzanym poprawkom.

3. DEKORACJA

Sznur na krawędziach czworograniastej krzywaśni wykonano z drutu ponacinanego w odstępach tak, by imitował splot włókien w sznurze. Sucha gałązka, tworząca owale z wpisanymi w nie zeschniętymi liśćmi, zrobiona jest z przeciąganego drutu. Ma powierzchnię profilowaną, a następnie ponacinaną w ten sposób, że naśladuje pęknięcia kory na suchych badyłach. Listki są odlewane.

Cały ornament przymocowano do powierzchni krzywaśni przez lutowanie i za pomocą rozginanych widelkowo zawleczek. Ażurowy motyw zwiniętego, mięsistego liścia akantu (*acanthus molis*) z uciętą kłasią pośrodku, tworzący koronkowy obrys krzywaśni, jest także odlewany i lutowany.

Gotycka tarczka herbowa składa się z blaszki z godłem i oprawki. Blaszka o odpowiednim profilu jest lekko wygięta. Przez środek tła umieszczono poziomo puncowaną rzekę. Pierwotnie tę część blaszki pokrywała przezroczysta emalia⁴⁶, natomiast tło pokrywała nieprzezroczysta emalia opakowa koloru białego⁴⁷. Blaszkę z herbem umieszczono w oprawce przez zaciśnięcie kołnierza. W ten sposób tarczka zespala się z godłem wewnątrz zamontowanej uprzednio na krzywaśni oprawki. Sama oprawka jest srebrna i złocona (il. 6).

Tarczka barokowa została wycięta i wypilowana ze srebrnej blachy w kształcie kartusza herbowego. Jest na niej wryty rysunek powtarzający taki sam kartusz w zmniejszonych jednak wymiarach (il. 7). Stanowi on oprawę godła „Topór” w połączeniu z insygniami biskupimi. Na zewnątrz godła i insygniów znajduje się monogram: S. C. D. G. E. L. E. D. P. Zamocowania tarczki dokonano za pomocą nitów i poprzecznego skrzydełka z bla-

⁴⁵ Lexikon der Kunst in vier Bänden, Leipzig 1971, Bd 2, s. 738.

⁴⁶ F. Bauss, Das Kunsthandwerkliche Emaillieren, Berlin 1968, s. 22; A. Harnisch, Email in Kirchenraum, Berlin 1967, s. 10.

⁴⁷ O resztkach emalii wspomina Nowowiejski, dz. cyt., s. 428.

chy. Tarczkę tę umieszczono na fragmencie ornamentu liściowego, który trzeba było zniszczyć, żeby tarczkę zamocować. Dobrze ukazują to zdjęcia wykonane z profilu.

4. STAN ZACHOWANIA

Ogólnie biorąc pastorał zachował się w dobrym stanie. Jednak przy dokładniejszych oględzinach dostrzec można miejsca, w których pewne partie ornamentów zostały wyłamane. Niektóre ubytki naprawiono, nie retuszując przy tym śladów reperacji. Występują w obiekcie takie partie, gdzie przez nieudolne lutowanie zniekształcono ornament. Zniekształcenia i ubytki w gęstwinie pnącz ornamentalnych zakłócają późnogotycką logikę, która w oryginalny sposób wyraża ulubiony wówczas horror vacui⁴⁸.

Są również miejsca, w których niestarannie przeprowadzono naprawy. Wystąpiły tu luzy powodujące drżenie pewnych części. Widać to w miejscu osadzenia figurki Matki Boskiej na półksiężycu, na początku krzywaśni, gdzie umieszczono tarczę barokową oraz w miejscu połączenia krzywaśni z tuleją.

Nie zachowała się emalia na gotyckiej tarczy herbowej, a jej ślady były jeszcze widoczne w czasach Nowowiejskiego.

Stan złocień jest dobry. Upływ czasu spowodował pojawienie się charakterystycznego nalotu na srebrnych partiach pastorału.

Oprócz zlikwidowania luzów, o których była wyżej mowa, obiekt nie wymaga innych zabiegów konserwatorskich.

IV. ANALIZA TYPOLOGICZNA

1. GENEZA I SYMBOLIKA TYPU

Podobnie jak inne parametry liturgiczne, również pastorał przeszedł ewolucję w ciągu wieków. Najprościej pastorał można określić jako łaskę wielkości człowieka zakończoną u góry zakrętem, u dołu zwężającym się ostrzem⁴⁹. Z reguły jest on mniej lub bardziej dekorowany. Pastorału uży-

⁴⁸ Lexikon der Kunst, dz. cyt., Bd 2, s. 338.

⁴⁹ Opracowanie genezy i symboliki pastorału ma obszerną bibliografię. Oto ważniejsze tytuły: M. Barrany-Oberschall, *Baculus pastoralis*. W: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 1958, n. 12, tam także bibliografia; J. Braun, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, München 1924; tegoż — *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, München 1932; tegoż — *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient*, Freiburg 1907 s. XXIV; tegoż — *Lexikon für Theologie und Kirche*, Freiburg 1959; tegoż — *Liturgisches Handlexikon*, Regensburg 1922, s. VIII, 39, 40; tegoż — *Die liturgischen Paramente*, Freiburg 1924; B. Fischer *Bischofstab*. W: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Freiburg 1958, Bd 2, s. 507; J. Sauer, *Bischofstab*. W: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Freiburg 1931, Bd 2, s. 378; J. Jahn, *Wörterbuch der Kunst*, Stuttgart 1966, s. 79; A. Kirchengässner, *Heilige Zeichen der Kirche*, Ashaffenburg 1961; K. Lind, *Über den Krumstab*, Wien 1863; M. Nowodworski, *Encyklopedia Kościelna* t. 8 Warszawa 1892, s. 330; A. Nowowiejski, *Wykład liturgii Kościoła katolickiego*, Warszawa 1902; A. Voretzsch, *Stab*. W: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, pod red. J. Kirschbaum, S. J. Herder 1972, t. 4, s. 194—197.

wa biskup podczas nabożeństw pontyfikalnych⁵⁰ jako symbolu powierzonej mu nad wiernymi władzy pasterskiej i nauczycielskiej⁵¹. Opatom i opatkom przysługuje używanie pastorału na mocy specjalnego przywileju⁵².

Symbolikę pastorału tłumaczą w pierwszym rzędzie teksty Pisma św., wypowiedzi pisarzy Kościoła oraz inskrypcje z ikonografią osób, którymi pastorały dekorowano.

Pastorał oznacza władzę przyznawaną biskupowi. W Księdze Liczb kwitująca Laska Aarona jest znakiem wybrania pokolenia Lewi do godności arcykapłańskiej⁵³. Laska Mojżesza, przypominająca węża miedzianego na pustyni, jest symbolem mocy Jahwe⁵⁴.

Symbolikę starotestamentową wzbogaca Nowy Testament znaczeniem laski pasterskiej. Chrystus mówi o sobie jako o Dobrym Pasterzu i powierza swą „trzędę” apostołom⁵⁵. Na reliefach sarkofagów i mozaikach starochrześcijańskich Chrystus Cudotwórca, mający władzę uzdrawiania, odpuszczania grzechów i nauczania, przedstawiony jest z laską w ręku. Laskę trzymają aniołowie i uczniowie Chrystusa jako symbol przekazanej im władzy⁵⁶.

Według komentarza Jana Szkota Eriugeny sam Chrystus jest laską, miarą, prętem, którym wszystko zostaje zmierzone i którym wszystko jest kierowane: „Ubi est Christus, qui significatur per altare (Ipsa est arca, in qua omnes thesauri sapientiae et scientiae sunt absconditi). Ipse est virga, quia regit et mensurat omnia”⁵⁷.

Pisarze Kościoła omawiając symbolikę pastorału wyróżniają poszczególne jego części. Hugo od św. Wiktora tak pisze:

„Collige, sustenta,
stimula, vaga,
morbida, lenta.
Hoc est pastoris,
hoc virga figurat honoris”.

I jeszcze inny wiersz tego samego autora:

„Curva trahit mites,
Pars pungit acuta rebelles”⁵⁸.

Podobny komentarz, przedstawiający symbolikę poszczególnych części pastorału, zawiera glossa prawa kanonicznego⁵⁹. Oto jej treść:

„In baculi forma, praesul,
datur haec tibi norma:

⁵⁰ J. Braun, *Bischofstab*. W: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart 1948, t. 2, szp. 792.

⁵¹ *Codex Iuris Canonici*, can. 337 § 1, 2, 3.

⁵² Tamże, can. 325 w związku z 625.

⁵³ Lb 17.

⁵⁴ Lb 21; Wyj. 4.

⁵⁵ Mt 28, 18—20; por. także I Pio 5, 1—5; Dz 20, 28; Mk 6, 7—11.

⁵⁶ G. Bovini, M. Leonard, *Ravenne*, Paris 1971, il. 55—73.

⁵⁷ Migne, PL, 122, 981 c — cyt. za *Lexikon der Christlichen Ikonographie* dz. cyt., szp. 197.

⁵⁸ M. Nowodworski, dz. cyt., t. 8, s. 331.

⁵⁹ Tamże.

Attrahe per primum,
 medio rege,
 punge per imum.
 Attrahe peccantes,
 rege iustos,
 punge vagantes.
 Attrahe, sustenta, stimula,
 vaga, morbida, lenta." ⁶⁰

Przedstawione założenia symboliczne znajdowały uzupełnienie przede wszystkim w ewolucji krzywaśni pastorału. Łączyły się również z różnymi programami ikonograficznymi realizowanymi w dekoracji.

2. EWOLUCJA POSZCZEGÓLNYCH CZĘŚCI PASTORAŁU

Trzon pastorału zwany łaską nie podlegał ewolucji w ciągu wieków. Nie stwierdzono żadnej godnej uwagi specjalnej formy. Zarówno przy pastorałach z kości słoniowej, jak i z metalu trzony były składane z kilku części łączonych przy pomocy pierścieni, które wyznaczały podział kompozycyjny łaski ⁶¹. Dolny koniec zawsze się zwęzał i był zakończony pierścieniem i ostrzem. Najpierw miało to funkcję czysto praktyczną, później nabrało znaczenia symbolicznego. Trzonek z krzywaśnią łączył się za pomocą tulei. W późnym średniowieczu zaczęto używać gwintów.

Systematycznej ewolucji podlegały krzywaśń i nodus. W okresie karo-lińsko-ottońskim pierwowzorem graficznym dla wykonywanych wówczas pastorałów były miniatury z tego okresu. Krzywaśń była zawsze z pojedynczego zwęzającego się zwoju. Takie właśnie pastorały mamy w przedstawieniach biskupów na drzwiach gnieźnieńskich i płockich ⁶².

Z XI—XIII w. zachowała się znaczna liczba obiektów z jednym albo dwoma zwojami. Trzy zwoje pojawiają się wyjątkowo. Krzywaśń nie kończy się tu ostrzem, ale głową węża albo smoka z rozwartą paszczą, niekiedy liściem, kwiatem albo krzyżem. Nowością wyrobów limuzyjskich XIII wieku są umieszczane na grzbiecie krzywaśni żabki, nacięcia, ząbki, guzy albo liście. Drugą innowacją tego okresu jest podparcie końca woluty od dołu, wychodzącym z niej w stronę prostej części pióra pastorału, listkiem albo skrzydłem anioła lub smoka.

Wreszcie trzecia zmiana polegała na wprowadzeniu innego zakończenia zwoju. Zamiast głowy węża lub listowia umieszczona zostaje podpórka dla jakiegoś przedstawienia figuralnego. Konsekwencją tej zmiany jest utrwalenie zwyczaju pozostawiania w środku zakrętu wolnej przestrzeni dla różnych figur.

Z końcem XV w. zakręt krzywaśni ulega odgięciu prawie pod kątem prostym w stosunku do pionu łaski i krzywaśń przybiera kształt znaku zapytania. Wczesnym przykładem takiej postaci krzywaśni jest pastorał prze-

⁶⁰ In cap. unico, De eara unctioe. Cyt. za j.w.

⁶¹ Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII w. pod red. M. Wa-lickiego, Warszawa 1971, s. 291, il. 121, 1019.

⁶² Tamże, il. IX, 1168, 1174, 1180—1182. Podobną formę mają ryte pastorały na płytach kamiennych, tamże il. 678, 679.

chowowany w Sztokholmie, a pochodzący z katedry w Spirze. Ten rodzaj zakrzywienia rozpowszechnił się i utrzymuje się do dziś.

Nodus oddzielający zakręt od trzonu miał już w czasach karolińsko-ottońskich postać galki, przypominając spłaszczoną kulę, rzadziej kształt soczewki. W przypadku kurwatury z kości słoniowej z XIII i XIV w. nodus był po prostu płaskim krążkiem (pastorał biskupa Ottona z Braunschweigu, pastorał z katedry w Metz i z katedry w Hildesheim). W XIV w. pojawiły się nodusy architektoniczne z rozczłonkowanymi niszami, w których, jak w kapliczkach, umieszczano figurki świętych (il. 9). Figurki umieszczano też poza niszami na zewnętrznych ściankach kapliczek i w różnych detalach zminiaturowanej architektury gotyckiej. Zwyczaj ten zachował się do XVI w., później bowiem w miejsce architektonicznego pojawił się nodus wazonikowy przypominający kształtem odwrócony dzbanek.

3. DEKORACJA FIGURALNA I NAPISY

Sceny figuralne wewnątrz woluty pastorału pojawiły się na początku XI w. Już pastorał z Hildesheim z 1010 r. wykonany jest z kompozycją figuralną, choć nie wypełnia ona jeszcze całej wolnej przestrzeni. Postacie są tu jakby przyklejone do zwoju spirali. Całość jest przedstawieniem grzechu pierworodnego: Bóg Ojciec wydający wyrok na Adama, poniżej Adam i Ewa spożywający owoc z drzewa. Cztery rzeki rajy umieszczono na nodusie.

Jednym z częściej stosowanych motywów w XI, XII, a nawet XIII w. jest Baranek Boży. Wolutę pastorału w Götweig wykonanego z kości słoniowej wypełniają dwa pawie ze splecionymi szyjami, trzymające w dziobach krzyż.

W trzynastowiecznych pastorałach, wykonywanych w Limoges, najczęściej spotykanymi scenami są: Adam i Ewa spożywający jabłko, Michał w walce ze smokiem, Zwiastowanie, koronacja Maryi, kamienowanie św. Szczepana, Chrystus jako sędzia świata. Natomiast w pastorałach XIV i XV-wiecznych umieszczano Ukrzyżowanego pomiędzy Maryją i Janem, Matkę Boską między dwoma aniołami, Madonnę z klęczącym przed nią fundatorem⁶³ oraz świętych patronów.

Praktyka wkomponowywania scen figuralnych zachowała się długo jeszcze poza wiek XV. W przypadku scen z osobą fundatora zamiast jego figurki umieszczano często w samym centrum zwoju jego ozdobiony herb. Herby występują na pastorałach Krzyckiego. A w krzywaśni, w samym centrum, umieszczono postać Apokaliptycznej Niewiasty.

Można usystematyzować najważniejsze tematy ikonograficzne występujące w dekoracji pastorałów i podać ich znaczenie symboliczne. Oto próba takiego zestawienia:

Temat	Znaczenie symboliczne
Laska, najpierw prosta potem zakrzywiona.	Znak wybrania osoby przez Boga do szczególnych zadań. Insignium iurisdictionis.

⁶³ Nowodworski, dz. cyt., s. 333.

Rozkwitła różdżka na wzór różdżki Aarona.

Zwinięty spiralnie wąż.

Walka Michała z potworem, sceny rajskie, wąż.

Krzyż. Ukrzyżowanie. Baranek Boży.

Maryja sama lub z Dzieciątkiem. Sceny ze świętymi.

Adoracja.

Scena z fundatorem.

Tematyka heraldyczna.

Wybranie do godności arcykapłańskiej. Spełnienie obietnicy mesjańskiej w Kościele.

Bóg zwycięża zło i karze za występki. Podwyższenie krzyża.

Znak Odkupienia. Prawo łaski.

Odkupienie dokonane przez Chrystusa na Krzyżu.

Zbawienie dokonano się w Kościele przez Maryję. Kult Maryi. Kult patrona osoby lub miejsca.

Poza aktem kultu podkreślenie, w duchu arystokratycznym, własnego wyniesienia do godności biskupiej. Kult władzy.

Obok dekoracji figuralnej na pastorałach umieszczano niekiedy napisy. Wyrażały one najczęściej symbolikę pastorału albo zawierały zawołania herbowe. Na przykład napis na pastorał z kościoła św. Piotra w Salzburgu wryto na wstędze obiegającej łaskę pastorału. Podobna wstęga, ale bez napisu obiega środkowy element łaski pastorału Krzyckiego. Napisy pojawiają się też na krzywaśni i na nodusie, np. w pastorał Ottona z Braunschweigu: „colligue, sustenta, stimula, vaga, morbida, lenta”.

Na początku XII w. Honoriusz z Autun (*Gemma animae*, L. I., c. 219) opisując wygląd pastorału jemu współczesnego, przytacza również napis: „cały z drewna i kości, u góry zdobny w złoto i kryształ, u dołu miał żelazny ostry kolec, u góry na zakręcie napis: DUM IRATUS FUERIS, MISERICORDIAE RECORDABERIS, na środku wyraz — HOMO (przypominający biskupowi, że jest człowiekiem), u dołu — PARCE (aby łatwo przebaczał)”.

Na pierścieniu, który znaleziono w grobie opata tynieckiego, poniżej nodusa widnieje napis: OMNIS POTESTAS A DEO. Jest to werseł, który w różnych redakcjach i wariantach występuje na zachodnioeuropejskich zażytkach tego rodzaju. Nawiązuje do niego drugi napis umieszczony na srebrnej skuwce dolnego zakończenia drewnianej łaski pastorału tynieckiego. Napis ten brzmi: CONGREGA DISPERSOS, HUMILES FOVE, FRANGE SUPERBOS (jednocz rozproszonych, pokornych wspieraj, poskramiaj pysznych)⁶⁴.

Czasami na pastorałach umieszczano inskrypcje fundacyjne albo zawołania rodowe w rodzaju: „A bon droit”, „Plus hau(l)t”⁶⁵.

4. MATERIAŁ I OZDOBNA CHUSTA

Nie zachowały się żadne przepisy określające materiał, z jakiego powinien być wykonany pastorał. Dlatego informacje na ten temat pochodzą wyłącznie ze znalezisk z grobów biskupich i opackich⁶⁶.

⁶⁴ Sztuka Polska... dz. cyt., s. 290.

⁶⁵ F. Coarelli, J. Barsali, *Kostbarkeiten der Goldschmiedekunst*, München 1974, s. 69 i 71.

⁶⁶ Sztuka Polska... dz. cyt., s. 277—278, 288—293.

Krzywaśnie wykonywane były z drewna, kości słoniowej, kła morsa, ze zwykłej kości albo metali takich, jak ołów, srebro, złocona miedź lub złocony brąz.

Drewniane pastorały miały przypominać biskupom o śmierci. Wychodzą one co prawda z użycia już w X w., ale nadal składano je w grobowcach wraz ze zwłokami jako pastorały grobowe. Zwyczaj ten zachował się do późnego średniowiecza. Jako przykład można przytoczyć pastorał biskupa krakowskiego Maura (1109—1118) oraz pastorały znalezione w grobach opatów tyńskich z XI i z pierwszej połowy XII w. Należą one do wyjątków na terenie środkowej Europy.

W katedrach w Gnieźnie i w Poznaniu znaleziono w czasie wykopalisk pastorały ołowiane. Jeżeli założymy, że były one pokrywane okładziną albo pozłacane, to trzeba przyjąć, że pastorały te nie miały przeznaczenia wyłącznie sepulkralnego i mogły być liturgicznym sprzętem funkcjonalnym⁶⁷.

W XIII w. popularne stają się produkowane w Limoges wyroby z pozłacanej miedzi i zdobione emalią. W Polsce znane są cztery takie krzywaśnie: poznańska z wielkim kwiatem w wolucie, arcybiskupa halickiego Jakuba Strepy z motywem jaszczura trzymającego w paszczy rybę, z klasztoru cysterskiego z Jemielnicy na Śląsku z postacią Michała walczącego z bestią oraz biskupa Macieja z Gołańczy wydobyty w katedrze włocławskiej. Pastorał biskupa z Gołańczy należy do bardzo rzadkich i niezwykle bogato zdobionych zabytków. W wężowatą wolutę wkomponowano dwustronną plakietkę z przedstawieniami tronującej Maryi z jednej i Matki Boskiej z drugiej strony. W ikonografii tego pastorału widać więc analogię do programu dekoracji pastorału Krzyckiego.

Wyroby limuzyjskie są dość powszechne w Europie. Wyróżniają się natomiast w sposób szczególny dwa pastorały francuskie wykonane z kryształu, przechowywane w muzeum w Wersalu.

Począwszy od XIII w. zarówno przy pastorałach biskupich, jak i opackich stosowano jako uzupełnienie dekoracji ozdobną chustę, zawieszoną pod nodusem. Był to rodzaj welonu, zwany panisellus (zdrobnienie od pannus w znaczeniu: chorągiew, flaga). Nie posiadał żadnego praktycznego przeznaczenia. Nie służył, jak uważano, jako chusta do ocierania potu ani jako ochrona przed zimnem, ani do wycierania rąk, mogących się zabrudzić od metalowego trzonu. Jak na to wskazuje „*Instructio fabricae ecclesiae*” św. Karola Boromeusza, pełnił on przede wszystkim rolę dekoracyjną. Przestaje być stosowany przy pastorałach biskupich od XVI w., a dekretem Aleksandra VII z 1659 r. został wyraźnie zakazany przy pastorałach opackich.

Panisellus składał się z trójkątnego albo okrągłego kapturka długości ok. 6 cm, spod którego zwisała marszczona chusta z batysty albo tkaniny przypominającej krepeę. Jak zanotowano w inwentarzu katedry w Pradze (inwentarz z 1355 i 1387), panisellus był bogato zdobiony perłami: „*Panisellus, pendens in curvatura, est de perlis cum nodi argenteis deauratus, habens imaginem Christi. Secundus panisellus cum perlis et tribus nodis perlarum*”⁶⁸.

Paniselli w dobrym stanie zachowało się niewiele. Jednym jest, pochodzący z początku XIV w., panisellus przechowywany w Kolonii w Schnütgen-

⁶⁷ Tamże,

⁶⁸ J. Braun, *Reallexikon...* dz. cyt., szp. 802.

-Museum. Podobno był jakiś panisellus w kościele Mariackim w Gdańsku.⁶⁹ W polskiej plastyce supulkralnej spotykamy takie nagrobki bikupów, którzy trzymają w ręku pastorał ozdobiony chustą. Na przykład nagrobek Jana Konarskiego czy biskupa Piotra Tomickiego, wuja Krzyckiego, w katedrze na Wawelu⁷⁰.

Wolno przypuszczać, że pastorał Krzyckiego miał również taką ozdobną chustę. Prawdopodobnie do jej zamocowania służyły dwa otwory w słonecznej glorii otaczającej figurkę Madonny. Trudno znaleźć inne wytłumaczenie, do czego miałyby te otwory służyć.

V. TREŚCI IDEOWE

Pastorał biskupa A. Krzyckiego, mimo że ulegał pewnym przeróbkom, jak na to wskazuje jego opis i historia, nie stracił typowych właściwości insygnium władzy i parametru liturgicznego. Reprezentuje on dojrzałą formę odpowiadającą ogólnemu poziomowi wyrobów tego rodzaju w innych krajach europejskich. Świadczy o tym dojrzały w swej formie kształt krzywaśni, rodzaj zastosowanej dekoracji, pięknie uformowane i ozdobione pióro, pogłębiona ikonografia sceny figuralnej oraz walory warsztatowe. Trzon laski podzielony pierścieniami na trzy elementy i zakończony na dole kolcem spełnia postulat adekwatności ikonologicznej.

1. WYMOWA TREŚCIOWA KRZYWAŚNI

Woluta krzywaśni uformowana z czworobocznej kształtki przypomina skręconego węża. Podobny rodzaj woluty mają inne, wcześniejsze pastorały (np. pastorał bpa sufragana krakowskiego Jerzego⁷¹ z 1290 r.), w których całość krzywaśni tworzy spiralny wąż, podczas gdy wewnątrz pozostaje wolne. W obecnym stanie pastorał Krzyckiego nie ma na zakończeniu spirali głowy węża, ale wcześniejsze zdjęcie Bochnaka z 1930 r. pokazuje ten fragment otwarty i uszkodzony tak, jakby w tym miejscu czegoś brakowało. (il. 4). Przypuszczenie to znajduje potwierdzenie w innym jeszcze argumencie, mianowicie w rytej na powierzchni tulei dekoracji. W opisie nazwaliśmy tę dekorację łuską. Jednak przy założeniu, że artysta myślał o idei węża, trzeba dodać, że chodzi tu o łuskę pokrywającą korpus gada. Zastosowany motyw wykorzystuje przemiennie łuskę gładką, połyskującą i cieniowaną, chropowatą po uprzednim rodełkowaniu powierzchni (il. 2). Jest to oczywiście próba oddania w metaloplastyce różnorodności kolorów łuski połyskującej na skórze węża.

Motyw ten znajduje swoją kontynuację w rytmiczności ornamentów roślinnych w owalach na płaskich powierzchniach zakrętu pastorału, obecnie zakończonego płytką, trybowaną piramidką ostrosłupa o podstawie kwadratu. Mamy tu zatem do czynienia z zamierzoną stylizacją formy, dla której punk-

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ H. Kozakiewiczowa, *Renesans i manieryzm w Polsce*, Warszawa 1978, s. 28, il. 12, 17—18 i 45; B. Miodońska, *Renesansowe portrety biskupów krakowskich w klasztorze franciszkanów w Krakowie*, RK XXXV, Wrocław-Kraków 1961.

⁷¹ W. Abraham, *Pastorał z XV w. w Muzeum XX Czartoryskich*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce” 8 (1912) s. 286; S. Komornicki, *Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie*, „Muzea w Polsce” 5 (1929) s. 49; tegoż, *Przewodnik po Muzeum XX Czartoryskich*, Kraków 1938.

tem wyjścia była idea węża, a zrealizowana w tym przypadku nie w sposób realistyczny, ale abstrakcyjny.

Wąż rozumiany symbolicznie zawiera wiele treści. W wyjaśnieniu tego zagadnienia pomijamy bogatą htoniczną część symboliki węża, jaką posiadają religie naturalne i pogańskie wierzenia egipskie, greckie czy rzymskie oraz pozaeuropejskie ludy Afryki i Ameryki⁷².

Chrześcijaństwo przejęło starotestamentowe rozumienie symboliki węża wzbogacając je o nowe treści⁷³. Przypisuje się wężowi podwójną, przeciwstawną symbolikę. Treści negatywne mają swe źródło w opisie Stworzenia z Księgi Rodzaju⁷⁴, gdzie wąż ukazany został jako wcielenie zła, podstępny i wrogości. W Apokalipsie „wąż starodawny” zagraża Dziecięciu i Niewieście trzymającej je⁷⁵. Św. Jan przedstawia węża jako wroga Kościoła Chrystusowego. Znamienne, że o wężu mówi pierwsza i ostatnia księga Pisma św. Jest to symboliczne przedstawienie Antychrysta, który nie ustaje w walce z Bogiem aż do czasów ostatecznych.

Ponieważ wąż zamieszkuje jamy w ziemi, przypisywano mu władzę nad światem podziemnym. Z powodu trującego jadu był znakiem śmierci. Opierając się na pewnych tekstach biblijnych, sztuka średniowieczna traktowała na równi węża i lwa jako symbole zła. Lew, podobnie jak wąż, mógł mieć również znaczenie pozytywne⁷⁶. Zbyt wyraźne akcentowanie w sztuce węża i lwa trąciło jednak heretyckim poglądem manichejskim, który tyle samo znaczenia i siły przypisywał złu co i dobru. Stąd w późnym średniowieczu symbolika węża i lwa wychodzi stopniowo z użycia.

Jak wspomniano, obok negatywnego posiada wąż także znaczenie pozytywne. Otaczany czcią przez Żydów wąż miedziany podwyższony na pustyni przynosił im zdrowie i ocalenie z chwilą, gdy na niego spojrzeli⁷⁷. Wąż miedziany stał się zapowiedzią Chrystusa podwyższonego na drzewie krzyża⁷⁸. Także laska Aarona, rzucona przez Mojżesza na posadzkę w pałacu faraona, zamienia się w węża pożerającego magiczne węże fałszywych kapłanów pogańskich⁷⁹. Laska ta według średniowiecznego mistyka Herrarda z Landsbergu, jest symbolem Chrystusa, tryumfalnego zwycięzcy błędnej nauki i tego, który głodzi grzechy.

Physiologus wymienia cztery właściwości węża:

a) zrzucanie skóry ma być wzorem dla ludzi, zrzucających z siebie szatę grzechu; b) chcąc napić się wody wąż wypluwa najpierw trujący jad. Tak winien człowiek oddalić od siebie wszelki grzech, zanim wejdzie do kościoła;

⁷² Dragon. W: Kollier's Encyklopedia. Edw. W. T. Couch. New York 1959, t. 6, s. 563, 564; Dragon. W: The Columbia Encyklopedia. Ed. W. Bridgwater, New York 1963, t. 5, s. 593; Compton' Pictured Encyklopedia. Chicago 1963, t. 6, s. 166; D. Forstner, Die Welt der christlichen Symbole, Innsbruck 1977, s. 288; G. Mohr Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, Köln 1976, s. 256; W. Molsdorf, Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst, Leipzig 1926, s. 245; L. Réau, Ikonographie de Part chretien, Paris 1955, t. 1, s. 98 i 115; H. Sachs, Lexikon der christlichen Ikonographie in Stichworten, Leipzig 1973, s. 297; O. Wimmer, Kennzeichen und Attribute der Heiligen, Innsbruck 1975, s. 96.

⁷³ Lexikon der Kunst. dz.cyt., t. 4, s. 359.

⁷⁴ Rodz. 3, 14.

⁷⁵ Ap. 12.

⁷⁶ Ps. 91, 13; Dan. 13; Ap. 13, 2.

⁷⁷ Pp. 21, 9.

⁷⁸ J 3, 14, „A jak Mojżesz podwyższył węża na pustyni, tak też musi być podwyższony Syn Człowieczy, aby każdy kto wierzy w Niego, miał życie wieczne”.

⁷⁹ Wyj. 7, 8—12. 80/Mt. 10, 16.

c) unika nagiego człowieka, napada odzianego. Zaatakował Adama w grzech odzianego; d) kiedy czuje śmiertelne zagrożenie, kryje łeb pod kęgami zwiniętego cielska. Tak powinien walczyć człowiek, aby dla Chrystusa ocalić wiarę.

U św. Mateusza wąż urasta do rangi symbolu mądrości, a więc cnoty⁸⁰. U Ojców Kościoła skręcający się wąż jest symbolem nieskończoności. Według Izajasza w ostatecznych czasach pokoju węże będą pozbawione trującego jadu⁸¹.

Symbolika węży jest niezwykle bogata i złożona. Wężowi pożerającemu własny ogon odpowiada w wymiarze makrokosmicznym czas, który się nieustannie odnawia. W wymiarze mikrokosmicznym, przede wszystkim w alchemii, wąż jest znakiem misterium rzeczy, ich odbiciem w uniwersum.

Spiralnie zwinięty wąż symbolizuje siłę życia pochodzącą z głębi. Stąd spirala geometryczna oznacza dążenie świata do prapoczątku. Wyraźnie spiralne formy mają roślinne zarodki i pąki, w przekroju poprzecznym muszle i ślimaki, pęd paproci. Spiralną formę w swym harmonijnym zakrzywieniu ma pastorał.

Wąż pojawia się u wielu świętych jako atrybut ikonograficzny. Niektórym postaciom pastorał służy jako narzędzie zniszczenia szatana — symbolu zła. Np. biskup Hilary z Poitiers depcze węże symbolizujące ariańskich nauczycieli albo przebija je pastorałem. Biskup Patryk (patron Irlandii) miał podobno, jak głosi legenda, wytepić wszystkie węże w tym kraju za pomocą zachowanej laski Chrystusa⁸².

Powyższe rozważania o symbolice węży związanej z kształtem krzywaśni pastorału Krzyckiego należałoby podsumować stwierdzeniem, że mamy tu do czynienia z antynomiczną polisemią. Poprzez swą formę bowiem pastorał wskazuje na węży jako symbol zła, ale zarazem staje się orężem w walce z tym złem. Spiralnie zwinięta krzywaśń pastorału wyraża tęsknotę za prapoczątkiem, potrzebę walki ze złem i zapowiada zwycięstwo przez Odkupienie.

2. POSTAĆ NIEWIASTY APOKALIPTYCZNEJ

We wnętrzu krzywaśni znajduje się posążek Maryi z Dzieciątkiem (il. 5). Jej głowę zdobi korona. Dziecię Jezus z nimbem krzyżowym poza główką trzyma w ręku jabłko. Maryja stoi na księżycu, pod stopami na niewielki cokół. Całą jej postać oświetlenia słoneczna gloria. Takie przedstawienie Maryi reprezentuje typ Madonn na księżycu, zwany inaczej Apokaliptyczną Niewiastą czy Madonną Apokaliptyczną⁸³. Wywodzi się on z późnośrednio-

⁸¹ Iz. II, 8.

⁸² O. Wimmer dz. cyt., s. 96, tam też inne przykłady.

⁸³ L. Burger, *Die Himmelskönigin der Apokalypse in der Kunst des Mittelalters*, Berlin 1937; J. Cibulka, *Korunovana Assumpta na pulmesici*. W: *Sbornik k sedmdesátým narozením Karla B. Mádlá*, Praha 1929, s. 80—127; tegoż — *La Virge dans le oleil et au-desus de la Lune*. W: *Actes du XII^e Congres international d'Histoire de l'Art II* (1930) Bruxelles 1939, s. 186—269; A. Grzybkowski, *Wariant ikonograficzny Assunty z kobiecą maską lunarną*. W: *Sztuka i ideologia XV w.*, Warszawa 1978, s. 441; B. Fischer, *Apokalyptisches Weib*. W: *Lexikon f. Theologie u. Kirche*. Freiburg 1958, Bd 1, s. 706, 707; L. Ch. Ik. dz. cyt., t. 1, szp. 145—146; Kondaków, *Ikografia Bogomatierei*, Petrograd 1915, t. 2, s. 326; *Reclams Lexikon*, sz. cyt., s. 356; J. Sickenberger, *Apokalyptisches Weib*. W: *Lexikon f. Theologie u. Kirche*. Freiburg 1930, Bd 1, s. 542.

wiecznego przedstawienia Niepokalanej Dziewicy, która stojąc na księżycu, ukoronowana gwiazdami, zstępuje na Ziemię; ręce ma skrzyżowane na pierśsiach albo wzniesione w górę w geście orantki. Jest to odmiana wizerunku Niebieskiej Dziewicy wstępującej do nieba. Zasadnicza różnica polega jedynie na tym, że Niepokalana Dziewica nie patrzy w górę, lecz w dół, na ziemię.

Zdarza się: że Niewiastę otacza krąg symbolicznych postaci i przedstawień inspirowanych przez Pieśń nad Pieśniami i Apokalipsę św. Jana: „Niewiasta obleczone w słońce i księżyc pod jej stopami, a na jej głowie wieńiec z gwiazd dwunastu”⁸⁴.

Jedno z pierwszych przedstawień malarskich stanowi gotycki obraz „Madonny Apokaliptycznej” w klasztorze pp. klarysek w Starym Sączu (około 1450)⁸⁵. Dopiero w 1484 r. powstaje obraz w kaplicy Maryjnej w Cahors, a w 1492 r. ten sam temat maluje Carlo Crivelli (National Gallery, London). Wśród miniatur XII w. często znajduje się ilustracja przedstawiająca Apokaliptyczną Niewiastę.

Już Hipolit, potem Tychomiusz, Czcigodny Beda i Beatus tłumaczą Apokaliptyczną Niewiastę jako symbol Kościoła⁸⁶. Stąd jej atrybuty mają znaczenie eklezjalne. Słońce oznacza Chrystusa — „Sol iustitiae”, księżyc — obmycie wodą chrzcielną, tj. włączenie do Kościoła przez chrzest. Począwszy od Alkuina księżyc oznacza przemijalność świata. Dwanaście gwiazd symbolizuje znaki Zodiaku, a potem także 12 Apostołów. Rodzenie przez Niewiastę (Ap. 12) symbolizuje powtórne narodziny człowieka podczas Chrztu. Smok natomiast oznacza szatana, a od Berengaudusa oznacza Heroda.

W malarstwie książkowym Apokaliptyczna Niewiasta jako symbol Kościoła przedstawiana jest ze słońcem i księżycem u stóp, z Dzieciątkiem albo bez niego. Zwykle naprzeciw niej pojawiał się smok.

Od XII w. przeważa interpretacja maryjna. Św. Bernard widzi w Apokaliptycznej Niewiście znak zwycięstwa Maryi nad szatanem. Pierwsze przedstawienie, w którym wykorzystano taką interpretację, mamy w „Hortus Deliciarum” Herrarda z Landsbergu⁸⁷. Wraz z mariologiczną interpretacją

⁸⁴ Ap. 12.

⁸⁵ H. Tobiasz, Gotycki obraz „Madonny Apokaliptycznej” w klasztorze PP. Klarysek w Starym Sączu, Lublin 1977. (rękopis).

⁸⁶ Taka interpretacja jest powszechnie uznawana przez teologów i rozszerzona o nowe aspekty: J. Budkowski, Najświętsza Maryja Panna w liturgii. W: Gratia Plena. Studia teologiczne o Bogurodzicy, Poznań 1965, s. 110; B. J. Le Frois, The Woman Clothed with the Sun (Ap. 12). An Exegetical Study. Roma 1954; H. Gaul, Der Wandel des Marienbildes in der dt. Dichtung u. bildende Kunst von frühen zum hohen Mittelalter, Marburg 1948; W. Granat, Boskie macierzyństwo. W: Gratia... dz. cyt., s. 185; S. Kowalski, „Mulier Amicta Sole”, XII rozdz. Objawienia św. Jan świadectwem na Wniebowzięcie NMP., „Ateneum Kapłańskie” 41 (1949) s. 209; K. Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst, Freiburg 1928, t. 1, s. 381; A. Salzer, Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters, Linz 1893, s. 156; A. Klawek, Teksty Maryjne, „Ruch biblijny i liturgiczny” 4 (1951) s. 22; S. Kowalski, Mulier Amicta Sole. Objawienie św. Jana świadectwem na Wniebowzięcie NMP., „Ateneum Kapłańskie” 41 (1949) s. 220; W. Smoleń, Królewskość Maryi w sztuce polskiej, „Ateneum Kapłańskie” 52 (1960) s. 372; tegoż — Maryja Panna w naszych sztukach plastycznych. W: Gratia dz. cyt., s. 498; K. Smorański, Matka Boska w świetle Pisma św. Starego Testamentu, „Homo Dei” 5 (1936) s. 82 i 187; L. Stefaniak, Interpretacja XII rozdziału Apokalipsy św. Jana w świetle historii egzegezy, Poznań 1957, s. 89; K. Winiański, Matka Najświętsza w Piśmie św. W: Gratia... dz. cyt., s. 31; J. Wzorek, Madonna Apokaliptyczna z Cerkwi w Tarnowskim Muzeum Diecezjalnym, „Roczniki Humanistyczne” 13 (1965) z. 4.

⁸⁷ G. Sachs, dz. cyt., s. 256.

przybiera Apokaliptyczna Niewiasta w okresie gotyku coraz wyraźniej cechy Madonny, a Dzieciątko opatrzone zostaje nimbem krzyżowym.

W XIII w. powstaje w rzeźbie samodzielny typ tzw. „Madonny na księżycu”. Zredukowane w nim zostały atrybuty apokaliptyczne, podobnie jak w typie Madonny na lwach lub smokach.

Nową propozycją jest kompozycja Giotto w kaplicy Peruzzich w kościele S. Croce we Florencji (przed 1330). Na niebiosach obok Chrystusa znajduje się Apokaliptyczna Niewiasta z Dzieciątkiem w pieluszkach, położonym obok niej⁸⁸. W przedstawieniach z XIV w. księżyc bywa ukazywany z ludzką twarzą. W XV w. przedstawiany jest w kształcie sierpu z rogami zwróconymi do góry, innym razem do dołu. Centrum półksiężyca wypełnia kobiecy profil, często podtrzymywany przez anioły⁸⁹.

W XV w. powszechne były statuetki z figurą Madonny Apokaliptycznej, które wmontowywano w świeczniki, służące do oświetlenia ołtarza i prezbiterium. Figurę Madonny wykonywano z metalu albo z drewna. Były to, często szczególnie w północnych Niemczech, tzw. podwójne Madonny. To znaczy takie, które miały dwukrotnie powtórzony front⁹⁰. Umieszczano je albo wśród stylizowanych liści winogrodu (il. 8), albo wśród misternie splecionych ramion poroża jelenia, w które wkładano świece. Bardzo piękny przykład tego rodzaju świecznika znajduje się w farze w Kazimierzu Dolnym oraz w kościele św. Mikołaja w Malborku⁹¹.

W malarstwie blisko spokrewnione z tym typem jest przedstawienie Madonny w różanym ogrodzie albo w krzaku róży. W rzeźbie natomiast odmiana tego tematu umieszcza Maryję samą albo z Dzieciątkiem w wieńcu z róż. Przykładem takiego ujęcia jest rzeźba monumentalna Wita Stwosza „Pozdrowienie Anielskie” w kościele S. Lorenz w Norymberdze, Tilmana Riemenschneidera „Maryja w wieńcu różańcowym” w kościele pielgrzymkowym w Volkach oraz drobna plastyka złotnicza⁹². Ten typ przedstawienia nawiązuje do Pieśni nad Pieśniami, gdzie Sulamitka porównana została do róży. Dostrzec w nim można również związki z typem „Hortus Conclusus”.

Swoistą odmianę omawianego typu reprezentuje Madonna Różańcowa, gdzie róże w wieńcu zastępują odmawiane modlitwy, a oddzielające je medaliony wyobrażają tajemnice różańcowe. Takie wieńce różańcowe z figurą Matki Boskiej pośrodku zawieszano pod sklepieniem prezbiterium albo w przejściu z nawy do chóru. Plastykę tę oglądano z obu stron, dlatego tworzono niekiedy postać złożoną z jednakowych obustronnie frontalnych ujęć Maryi, podobnie jak w figurkach ze świeczników (T. Riemenschneider, Madonna w wieńcu, Mainfränkischesmuseum, Würzburg). Miało to prawdopodobnie następującą wymowę: Maryja — Matka Kościoła i Pośredniczka w dziele Odkupienia jednakowym okiem spogląda na swoje sługi przy ołtarzu i na dzieci zgromadzone w nawie, wszystkich prowadząc do Chrystusa. Był to zarazem znak tzw. stałej obecności⁹³.

⁸⁸ L. Ch. Ik., dz. cyt., s. 146.

⁸⁹ A. Grzybkowski, dz. cyt., s. 442 i nast.

⁹⁰ I. d. K., dz. cyt., t. 2, s. 738 oraz t. 3, s. 166.

⁹¹ A. Bochnak, dz. cyt. podaje jeszcze inne przykłady: s. 199—201 i 205—206.

⁹² Augustinermuseum. Führer durch die Sammlungen, Freiburg 1978, s. 113 i 117.

⁹³ K. Górski, Prądy religijne XV wieku a sztuka. W: Sztuka i ideologia XV wieku. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN, Warszawa 1—4 grudnia 1976. pod red. P. Skubiszewskiego. Warszawa 1978, s. 123; tegoż — Od religijności

Na początku XVI w. obok księżycy pojawia się wąż. W ten sposób przedstawienie zyskało nowe znaczenie. Maryja jest tu pogromicielką szatana i Zwycięzczynią zła, wywodzącego się z grzechu pierworodnego. W tych przedstawieniach Dzieciątko trzyma w rękach albo jabłko, albo winne grono⁹⁴. Maryja zatem staje się nową Ewą (odwrócenie liter w pozdrowieniu anielskim: AVE — EVA; Łk. 1, 28) podobnie jak Chrystus stał się nowym Adamem⁹⁵. W wiekach XVII i XVIII motyw ten przekształcony został w typ ukazujący Niepokalane Poczęcie Maryi (Immaculata).

W sztuce polskiej przykładem realizacji podobnych założeń o tak bogatej treści teologicznej jest pastorał biskupa Macieja z Gołańczy (†1386), pochodzący z trzeciej ćwierci XIII w. Wewnątrz krzywaśni znajduje się plaketka z figurkami Maryi po obu stronach. Jedna strona ukazuje Maryję samą, druga przedstawia ją jako Matkę Boską, która wręcza Dzieciątku jabłko. Chodzi więc o egzemplifikację myśli, że przez Maryję przyniesione zostało zbawienie ludziom.

W krzywaśni pastorału Krzyckiego obie strony figurki Madonny są jednakowe (il. 2). Wspominaliśmy już o występowaniu podobnych ujęć w monumentalnej plastyce średniowiecznej i w wyrobach rzemiosła artystycznego. Możliwe, że autor pastorału wykorzystał po prostu gotową figurkę, przeznaczoną do jakiegoś święcznika. Zastosowanie jej w krzywaśni pastorału nie jest jednak sprawą przypadku. Nie chodzi też jedynie o efekt dekoracyjny. Ważniejszy wydaje się wzgląd teologiczny. Pastorał ma przypominać, że biskup kieruje się do ludu w imieniu Kościoła, którego posłannictwem jest przekazywanie Zbawienia dokonanego przez Chrystusa za pośrednictwem Maryi. Treściom takim odpowiada zastosowanie jednakowej dwustronnie, frontalnie ukazanej Apokaliptycznej Niewiasty jako głównego motywu ikonograficznego krzywaśni.

Można sądzić, że wykorzystanie posążku Madonny wskazuje na pewną formę dewocji maryjnej biskupa — fundatora. Zdarzały się przecież bardziej jaskrawe formy ukazywania pobożności biskupa, jak chociażby w scenie adoracji z pastorału w katedrze florenckiej czy w pastorału z katedry kolońskiej⁹⁶. W pastorału Krzyckiego nie ma postaci biskupa adoranta, ale jego obecność zaznaczona jest pośrednio przez tarczę herbową, umieszczoną u podstawy zakrętu krzywaśni.

3. MOTYWY DEKORACYJNE

Krzywaśni pastorału jest bogato pokryta dekoracją roślinną o trzech motywach: liścia winogrodu w owalu, antytetycznie ustawionych liści akantu i suchej gałęzi oraz ornamentu sznurowego (il. 4). Symboliczne znaczenie zastosowanych dekoracji odpowiada głównym założeniom programu ikonograficznego.

do mistyki. Zarys dziejów życia wewnętrznego w Polsce, Lublin 1962 t. 1, s. 48; E. Malysz, Zakon paulinów i devotio moderna. W: Mediaevalia w 50 rocznicę pracy naukowej Jana Dąbrowskiego, Warszawa 1960, s. 263.

⁹⁴ G. Mohr dz. cyt., s. 33—34.

⁹⁵ Por. Rodz. 3, 14; Ap. 12, 17 i Rzym. 5, 12.

⁹⁶ J. Barsali, F. Coarelli, Kostbarkeiten der Goldschmiedekunst, München 1974, s. 71; W. Schulten, Die schatzkammer der hohen Domkirche in Köln, Kunstführer Nr 970, München und Zürich 1974, s. 29.

Na początku rozdziału ustalono, że kształt krzywaśni pastorału Krzyckiego zawiera w sobie wyrażoną w sposób abstrakcyjny postać węża. Rytm, jaki tworzą na powierzchniach płaskich owale z wpisanym liściem winogrodu, nawiązuje do zamarkowanej cętkowanej łuski na tulei. Poza tym rytmem brak w ornamentacie odpowiedników, które rezonowałyby z symboliką węża.

Jest jeszcze inny zespół treści związanych z symboliką pastorału jako antytypu do laski Aarona, która złożona w Namiocie Zjednoczenia z laskami przedstawicieli innych pokoleń „wypuściła pączki, wydała kwiat i dojrzały na niej migdały”⁹⁷. To cudowne zdarzenie było znakiem wybrania Aarona z pokolenia Lewiego do godności kapłańskiej. Stąd laska Aarona, obok węża, jest starotestamentowym typem, wyjaśniającym symbolikę pastorału w Nowym Testamencie⁹⁸.

Wiele pastorałów przypomina zakrzywioną łaskę pasterską, pokrytą listkami, kwiatami, pąkami i owocami. Pastorały te zakończone są rozwiniętym, pięknie uformowanym kwiatem. Roślinność pojawiająca się na nich jest świeża, soczysta. Tymczasem w pastorałach Krzyckiego mamy do czynienia z przetworzeniem motywu świeżej roślinności w motyw rośliny suchej, gwałtownie skręcającej się, jakby od nadmiaru słońca. Wykorzystano tu tylko dwa wzory: w owalu liść winogrodu i na grzbiecie od wewnątrz i zewnątrz krzywaśni akant mięsisty (*acanthus molis*) przedzielony uciętą kłocią. Ten rodzaj dekoracji jest typowy dla późnego gotyku końca XV w.⁹⁹. Płaszczyzny pokryte listowiem przedziela ornament sznurowy tak charakterystyczny dla 2 połowy XV w. W architekturze polskiej motyw sznura występuje w dekoracji portali w tzw. kościołach Długoszowych na terenie Małopolski.

Wewnątrz woluty brak ornamentu z liścia akantu, na jego miejscu pojawia się natomiast sękata gałąź, wywodząca się z sękatego krzyża. Nawiązuje ona na takim tle dekoracyjnym do idei Odkupienia przez krzyż.

4. ZNAKI HERALDYCZNE I OSOBA FUNDATORA

U nasady krzywaśni w obu jej bocznych widokach wewnętrznym i zewnętrznym umieszczono dwie tarcze herbowe, od wewnątrz gotycką, od zewnątrz barokową.

A. Tarcza gotycka (il. 6).

Jest wykonana ze srebra i pozłacana. Swoim kształtem całkowicie odpowiada wzorom tarcz gotyckich z końca XV i początku XVI wieku. Na zdjęciu ukazującym profil pastorału widać, że jest ona wklęsła, dzięki czemu mogła być harmonijnie i dyskretnie wkomponowana w ornamentykę krzywaśni zarówno z profilu, jak też z przodu. Wyraźnie widoczna ryta kameryzacja¹⁰⁰ przemawia za tym, że pierwotnie musiała ją wypełniać emalia piecowa.

⁹⁷ Por. komentarz do Lb 17, 23 i do kontekstu. W: Pismo św. dz. cyt., t. 1, s. 247.

⁹⁸ T. Chrzanowski, M. Kornecki, Dwa nieznanne pastorały pomorskie. BHS 2 (1969) XXXI, s. 195, 196; M. Kornecki, B. Krasnowolski, Dwa insygnia pontyfikalne w dawnym skarbcu bożogrobców w Miechowie. BHS 3/4 (1972) XXXIV, s. 271.

⁹⁹ A. Boksiński, Symbolika roślin w malarstwie tablicowym polskiego średniowiecza. Lublin 1961 (maszynopis); D. Jalabert, La flore sculptée des monuments du Moyen Age en France, Paris 1965, s. 215.

¹⁰⁰ Słownik terminów plastycznych, dz. cyt., s. 123, 124.

W celu uzyskania różnorodności tonów przeźroczystej czerwieni, która się tu znajdowała, żłobkowano środkowy pas. Tło było białe, nieprzeźroczyście.

Godło takie z czerwonej rzeki na białym tle nazywa się „Kotwicz”¹⁰¹ i używane było przez rodzinę Krzyckich. Biskup Andrzej Krzycki, sprawujący rządy ordynariusza diecezji płockiej w latach 1527—1535, także używał tego herbu¹⁰².

B. Tarcza barokowa (il. 7).

Umieszczono ją później na tej samej wysokości co tarczę herbową Krzyckiego, ale po przeciwległej stronie. Wykonana została ze srebrnej blachy wyciętej na kształt kartusza herbowego. Ma ażurowe i rytownicze podkreślenie ornamentu rolwerkowego i małżowinowego. Prawie taki sam, choć odpowiednio zmniejszony, kartusz wyryto też w polu środkowym. W jego centrum, w owalu znajduje się godło „Topór”. Powierzchnię dookoła kartusza z godłem wypełniają: insygnia biskupie — mitra z rozwianymi fanonami i pastorał — oraz monogram czytany naprzemianlegle: S. C. D. G. E. L. E. D. P. Tarcza ta jest wypukła i luźno zamocowana na spiłowanym w tym celu kawałku ornamentu koronkowego. Zdjęcia pokazują, jak bardzo nie liczono się z konsekwentną i uporządkowaną w rytmy i ciągi dekoracją gotycką. Kartusz jest po prostu za duży, „rozpycha się” na lasce pastorału, psując dotychczasową harmonię.

Spośród rodów, które posługiwały się godłem „Topór” i które wymieniają Niesiecki, Piekosiński, Boniecki i Paprocki¹⁰³, w grę wchodzi, jak się wydaje, tylko ród Czyżowskich. Przedstawiciel tej rodziny, Zygmunt Czyżowski, był sufraganem płockim w latach 1655—1664¹⁰⁴. Zamieszczony na kartuszu monogram należałoby zatem odczytać w sposób następujący:

S(igismundus)	C(zyżowski)
D(ei)	G(ratia)
E(piscopus)	L(acedemonensis)
E(d)	D(ecanus)
	P(locensis)

Jednak T. Żebrowski utrzymuje, że Z. Czyżowski był prekonizowany jako biskup tytularny sebastiański, a dopiero później był biskupem kamienieckim i łuckim. Z opisu W. Mąkowskiego¹⁰⁵ dowiadujemy się, że był też biskupem lacedemońskim. Biskupstwo to otrzymał po nim S. Całowański.

Począwszy od Rastawieckiego przypisywano pastorał Całowańskiemu. Ale Całowańskiego jako właściciela barokowej tarczy należy wykluczyć, ponieważ jego godłem ojczystym był „Pobóg”, a godłem macierzystym „Ogończyk”¹⁰⁶.

K. Niesiecki pod godłem „Ogończyk” nie wymienia rodziny Całowańskich, odnotowuje jednak tę informację A. Boniecki¹⁰⁷. Stanisław Całowański był

¹⁰¹ T. Żebrowski, dz. cyt., s. 55; E. Rastawiecki, dz. cyt., odczytał błędnie to godło nazywając je „Rakuzki”.

¹⁰² T. Żebrowski, j.w.

¹⁰³ A. Boniecki, Herbarz Polski, Warszawa 1900, s. 310; M. Gumowski, Herbarz Polski, Poznań 1932, s. ; K. Niesiecki, Herbarz Polski, Lipsk 1842, t. 9, s. 94—103; F. Piekosiński, Heraldyka Polska wieków średnich, Kraków 1899, s. 235.

¹⁰⁴ T. Żebrowski, dz. cyt., s. 64.

¹⁰⁵ W. Mąkowski, Całowański Stanisław. W: PSB. Kraków 1937, t. 3, s. 192—193.

¹⁰⁶ J.w. oraz — A. Boniecki, dz. cyt., s. 310.

¹⁰⁷ Tamże.

kanonikiem katedralnym płockim (1654), biskupem lacedemońskim, sufraganem i archidiaconem płockim oraz administratorem biskupstwa (1681).

Poprzez umieszczenie herbu na pastorał jego właściciel niejako pieczętował ten kosztowny przedmiot. Ale w sensie ikonograficznym był to rodzaj substytucji. Przed wizerunkiem Apokaliptycznej Niewiasty w poddańczym geście u Jej stóp korzy się zatem biskup. W miejsce właściciela obecny był jego znak — godło rodowe. Wyraża to jego herb lekko pochylony. Przykładem sugerującym taką interpretację jest wcześniejsze zastosowanie figur do ozdoby pastorału sienneńskiej i kolońskiej roboty, gdzie biskup pobożnie złożywszy dłonie adoruje Maryję — *Sedes Sapientiae*.

Jednak przesunięcie w okresie renesansu akcentów z orientacji teocentrycznej na antropocentryczną, zwrot do pogańskiego antyku, kult wystawności i reprezentacji w życiu dworskim zdają się podsuwać tu inne wyjaśnienie. Już w średniowieczu w krajach Zachodniej Europy turnieje rycerskie, uroczyste pochody z heroldami niosącymi tarcze herbowe swoich panów, zawieszanie herbów na zbroi, sztandarach, bramach wjazdowych do miast i zamków było manifestowaniem szlacheckiego pochodzenia. Podkreślano to poprzez swego rodzaju kult godła rodowego¹⁰⁸. W Polsce nawet biskupi, którzy nie byli szlachcicami, używali herbów, bo byli panami lennymi¹⁰⁹.

Aryokratyczny charakter ujawniał się w częstym umieszczeniu na pastorałach herbów i zawołań herbowych. A zatem chęć podkreślenia faktu wyniesienia do godności biskupiej była rzeczywistą przyczyną umieszczenia herbu na pastorał. Interpretacja taka w odniesieniu do pastorału Krzyckiego wydaje się najbardziej prawdopodobna.

Osoba Fundatora.

Andrzej Krzycki¹¹⁰ herbu Kotwicz (1482—1537) urodził się w Krzycku Małym w ziemi wschowskiej w Wielkopolsce. Prawdopodobnie kształcił się w Łęczycy i w Akademii Krakowskiej. Sam Krzycki wspomina też swój pobyt na studiach w Bolonii. Po powrocie do Polski około 1506 r. jest dworzaniem biskupa poznańskiego J. Lubrańskiego, a potem zostaje kanclerzem królowej Barbary Zapolya. Po śmierci królowej zajmuje stanowisko sekretarza królewskiego.

Na dworze Lubrańskiego zetknął się Krzycki z bratem swej matki biskupem Piotrem Tomickim. Jemu to zawdzięczał w początkach swej duchownej kariery większość nadań i godności. Oprócz tego służył w służbie wobec nowej królowej Bony ułatwiła mu drogę do pozostałych lukratywnych stanowisk, jakie w swym życiu piastował.

Był Krzycki kanonikiem poznańskim i kanclerzem katedralnym, prepozytem poznańskim, krakowskim, płockim i średzkim. Pełnił funkcję kustosa sandomierskiego, dziekana łęczyckiego, scholastyka warszawskiego i poznańskiego. Był prebendarzem parafii św. Stanisława w Bochni, administrował diecezją poznańską po śmierci Lubrańskiego (1520). W roku 1522 został biskupem przemyskim, a w 1527 otrzymał biskupstwo płockie. Od 1535 zasiadał na stolicy arcybiskupiej w Gnieźnie. Zmarł jako prymas podczas swego pobytu w Krakowie w roku 1537. Został pochowany w katedrze gnieźnieńskiej.

¹⁰⁸ J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, Warszawa 1967, s. 117.

¹⁰⁹ J. Szymański, *Nauki pomocnicze historii od schyłku IV do końca XVIII w.*, Warszawa 1976, s. 538.

¹¹⁰ S. Zabłocki, *Krzycki Andrzej*. W: *PSB*. t. XV, s. 544—549; W. Pocięcha, *Królowa Bona*, t. 2, Poznań 1949, s. 10 i 80.

Tam też znajduje się jego nagrobek, wykonany w warsztacie Berecciego.

Jako biskup Krzycki najdłużej administrował diecezją płocką. Była mu ona najbliższa. Rezydował w Płocku i w Pułtusku. Popierał budowę kościołów parafialnych, zwalczał gorliwie reformację, osobiście wizytując parafie. W roku 1529 ogłosił rodzaj listu pasterskiego do duchowieństwa diecezji (*De ratione et sacrificio missae*), występując w nim przeciwko protestanckiej krytyce liturgii katolickiej. Książka ta stanowi początek polskiego piśmiennictwa liturgicznego doby renesansu.

Będąc arcybiskupem gnieźnieńskim nie dbał o sprawy diecezji. Chciał zatrzymać dla siebie przede wszystkim diecezję płocką, do której był bardzo przywiązany. Dążył do utworzenia w Płocku centrum kulturalnego. W 1532 r. rozpoczął budowę nowej katedry w Płocku według projektu włoskiego architekta Bernardino de Gianotis. W Pułtusku rozbudował zamek biskupi, a całe miasto otoczył murem. Był mecenasem sztuki. Opiekował się Klemensem Janickim. Patronował Janowi Sandeckiemu-Maleckiemu. Przyjaźnił się z wicekanclerzem Uniwersytetu Jagiellońskiego Stanisławem Bielem i humanistą Leonardem Coxem. Utrzymywał korespondencję z Erazmem z Rotterdamu, który cenił poezje Krzyckiego. Należał do najwybitniejszych poetów polsko-lacińskich XVI wieku.

VI. ANALIZA STYLISTYCZNO-WARSZTATOWA

1. GOTYCKA FORMA PASTORAŁU I JEGO DEKORACJI

Pastorał biskupa A. Krzyckiego mimo pewnych przeróbek zachował jednolitość stylową, właściwą wyrobom późnogotyckim. Nie psuje jej umieszczona w 3 ćw. XVII w. barokowa tarczka herbowa biskupa Czyżowskiego. Gotyckie cechy obiektu ujawniają się także w jego formie, proporcjach, w układzie części i w rodzaju zastosowanych ornamentów.

Sposób ukształtowania krzywaśni, stosunkowo prosty i przejrzysty, wykonany w formie pojedynczego zakrętu, którego środek wypada poza osią laski, jest typowy dla pastorałów wczesnego i rozwiniętego gotyku. Podobnie wygięte są krzywaśnie pastorału biskupa sufragana krakowskiego Jerzego z 1445 r. czy krzywaśnie pastorału ze zbiorów Schnütgen-Museum w Kolonii z ok. 1530, pastorał ze skarbca katedry w Kolonii i pastorał ze Sieny z końca XIV w. Wymienione obiekty świadczą, że ta sama forma ukształtowania zakrętu utrzymywała się na przestrzeni całego stulecia. Pastorał Krzyckiego, gdy chodzi o formę, doskonale mieści się w tym zespole zabytków.

Późnogotyckie pastorały innych krajów Europy XV i XVI wieku są już inaczej ukształtowane. Ich krzywaśń w stosunku do pionu laski jest odgięta o prawie 90 stopni i przypomina graficzny znak zapytania. Przez to wygięcie środek zakrętu wypada na osi laski, a więc inaczej niż we wcześniejszych formach. Cecha ta pozwala określać wiek powstania obiektów tego typu.

Mimo że uformowanie krzywaśni pastorału Krzyckiego nie jest zgodne z przedstawioną regułą, obiekt ten należy uznać za zabytek późnogotycki ze względu na rodzaj zastosowanej dekoracji. Pokrywa ona z właściwym dla tego okresu *horror vacui* całą powierzchnię pastorału. Motyw uschniętych

liści winogrodu i akantu oraz sucha gałąź to typowy ornament późnogotycki¹¹¹. Ornament ten pojawia się w ozdobach kielichów i pucharów, w różnego rodzaju przedmiotach ołtarzowych, a także w snycerze meblarskiej. Dekorację taką spotyka się też w portalach i kapitelach oraz w gzymsach budowli gotyckich. Z motywem uschniętego liścia koresponduje ornament w postaci suchej gałęzi z odstającymi sękami, z oderwanymi gałązkami i popękana korą. To połączenie obydwu motywów roślinnych dawało złotnikowi możliwość zademonstrowania wysokich umiejętności warsztatowych, co wiadać nie tylko w misternym opracowaniu każdego elementu, ale też w uporządkowanym wkomponowaniu zawilej płataniny liści, owali i gałązek na niewielkiej powierzchni. Ornament tego typu upowszechnił się ok. 1500 i utrzymał się do XVI wieku.

Wcześniej od suchego liścia rzemiosło gotyckie wprowadziło ornament sznurowy. Stosowano go najczęściej do oddzielenia poszczególnych płaszczyzn stopy kielicha czy zakrzywienia pastorału. Używano przy tym drutu albo granulacji ułożonej w kształt plecionego sznura. Ornamenty takie mamy na pastorałach Krzyckiego.

Obfitość ornamentów i ich różnorodność kontrastują z figurką Matki Boskiej, spokojnej, statycznej, pełnej majestatycznej elegancji i pogrążonej w kontemplacji Dzieciątka, które trzyma na rękach. Delikatne wygięcie postaci w kształcie litery „S”, sposób ułożenia fałd oraz wdzięk, z jakim Maryja trzyma Dzieciątka i pochyla głowę, wszystko to odpowiada wcześniejszemu stylowi, tzw. stylowi miękkiemu. Można by sądzić, że posążek Madonny jest wcześniejszy i wtórnie zastosowany do pastorału. Przypuszczenia takiego nie można jednak budować jedynie na analizie stylistycznej. Zdarzało się bowiem, że jeszcze w 2 poł. XVI w. powstawały figurki Madonn o takich cechach. Przykładem toruńskie świeczniki z NMP z Dzieciątkiem w stylu „Pięknych Madonn”, wykonane dopiero w 1580¹¹².

Dlatego nie wydaje się słusznym przypisywanie pastorałowi Krzyckiego cech renesansowych, choćby rozumianych w znaczeniu zapowiedzi tego stylu¹¹³. W Polsce, zwłaszcza w zakresie rzemiosła artystycznego, gotyk przetrwał do XVII w.

2. ANALOGICZNE PRZYKŁADY WŚRÓD PASTORAŁÓW ZAGRANICZNYCH.

Mimo braku jakichkolwiek dokumentów czy znaków warsztatowych, które pozwoliłyby jednoznacznie określić wykonawcę pastorału Krzyckiego¹¹⁴, można podjąć próbę rozwiązania tej zagadki w oparciu o istniejące hipotezy. Część z nich przyjmuje, że obiekt powstał poza granicami Polski w kręgu

¹¹¹ H. Kohlhaussen, *Geschichte des deutschen Kunsthandwerks*. (Deutsche Kunstgeschichte), München 1955, Bd. 5; tegoż — *Gitisches Kunstgewerbe*. Goldschmiedekunst, München 1950, s. 370—408; M. Maurerer, *Vergleichende Formenlehre Ornamentik und der Pflanze mit besonderer Berücksichtigung der Entwicklungsgeschichte der architektonischen Kunstformen*, Dresden 1908, s. 89 i n.; Pasepont, *Etude des ornements*, Paris 1896;

¹¹² A. Bochnak, dz. cyt., s. 205.

¹¹³ L. Grabowski, dz. cyt., s. 148; J. Samek, dz. cyt., s. 94.

¹¹⁴ „Umieszczanie na wyrobach cech miejskich i imiennych przyjęło się w Polsce dopiero w XVI stuleciu i to tylko w Poznaniu, na Pomorzu i Śląsku”. J. Samek, *Uwagi o polskim rzemiośle artystycznym XV w. W: Sztuka i ideologia XV w.*, dz. cyt., s. 569; tegoż — *Złotnictwo XVI w.* BHS 1972/3, 4.

niemieckim, włączając tu Austrię i Węgry, inne natomiast opowiadają się za krajowym pochodzeniem pastorału.

Podstawę do szukania wykonawcy wśród złotników z kręgu niemieckiego dał opis A. Nowowiejskiego. Autor pisząc o tarczach herbowych sformułował następujące przypuszczenie: „...jedna z nich domu austriackiego, kształtu gotyckiego. Ta tarcza być może jest dowodem, że pastorał pochodzi z daru żony króla Zygmunta Augusta, Austriaczki”. Możliwość pochodzenia pastorału z daru królowej wykluczono w rozdziale poświęconym historii obiektu. Nie można jednak zaprzeczyć podobieństwu zabytku do wyrobów austriackich tego typu.

Wzorem dla pastorału Krzyckiego mógł być pastorał¹¹⁵, prawdopodobnie opata Ruperta z arcybactwa św. Piotra z Salzburga. Krzywaśń tego pastorału jest w przekroju sześciokątna i ma na krawędziach drut sznurowy, Również płaskie powierzchnie pokrywa ornament roślinny. Oba pastorały mają wewnątrz kurwatury przedstawienia figuralne, są ozdobione tarczami herbowymi, a wstęgą rytowana obiega trzon łaski. Dostrzegamy jednak istotne różnice. Baculus z Salzburga ma kapliczkowy nodus z wieloma figurkami postaci Chrystusa, aniołów, świętych i fundatora. Zastosowany tu ornament roślinny i architektoniczny został ubogacony różnymi kamieniami szlachetnymi. Poza tym wkomponowano napisy pomiędzy poszczególnymi jego partiami. Pastorał ten stanowi przykład barokowego operowania dekoracją w okresie panowania gotyku. W przeciwieństwie do niego pastorał Krzyckiego ma dekorację podporządkowaną bardziej formie. Brak tu nodusa, inskrypcji i drogich kamieni. Cała kompozycja eksponuje umieszczoną w środku zakrętu figurę postaci Niewiasty Apokaliptycznej.

Innym przykładem z terenu Austrii jest srebrny pastorał z początku XVI w., przechowywany w Muzeum Diecezjalnym w Wiedniu¹¹⁶. Jego krzywaśń, podobnie jak krzywaśń pastorału Krzyckiego, jest wieloboczna i ma na krawędziach drut sznurowy. Na płaskiej powierzchni występuje ornament uszłego liścia i sękatej gałązki. Środek zakrętu wypełnia, umieszczona wewnątrz kwitnącej różdżki Aarona, półpostać Niewiasty Apokaliptycznej, którą otacza słoneczna gloria. Podobieństwo do pastorału Krzyckiego jest uderzające, mimo to płocki zabytek jest odmienny. Przede wszystkim wyróżnia się on pierwotniejszą formą krzywaśni. Inne są też detale ornamentacyjne. Dalszą cechą odróżniającą jest brak nodusa i zastosowanie tulei w jego miejsce. W wiedeńskim pastorału brak jeszcze tarcz herbowych.

Pastorał Krzyckiego w zestawieniu z omówionymi przykładami pastorałów austriackich jest odmienny i cechuje go pewna oryginalność pomimo występujących analogii.

To samo da się powiedzieć o naszym zabytku w porównaniu z pastorałem włoskim ze zbiorów Museo degli argenti we Florencji¹¹⁷. Choć jest to przykład późniejszego wyrobu, to jednak widać, jak przetrwała tu ta sama idea podporządkowania kompozycji i dekoracji przedstawieniu Niewiasty Apokaliptycznej wewnątrz krzywaśni pastorału.

Najwyraźniejsze analogie można dostrzec przy porównaniu zabytku płoc-

¹¹⁵ Ausstellung Gotik in Österreich. Katalog. Krems ander Donau 1967 fig. 86; Ausstellung Kirchliche Kunstschatze aus Bayern. Katalog, München 1930, nr. kat. 89, il. 33.

¹¹⁶ Diözesan-Museum in Wien, Wien 1970, s. 106, il. 27.

¹¹⁷ C. Piacenti-Aschengreen, Il Museo degli argenti a Firenze, Milano 1968, il. 75.

kiego z pastorałami niemieckimi. Już Bochnak i Pagaczewski zwracali uwagę na to, że „zabytek ten kształtem zakrzywienia, sposobem zastosowania ornamentacji i posążkiem najwięcej przypomina znacznie odeń starszy pastorał hildesheimski z r. 1492”¹¹⁸. Ilustrację tego pastorału znajdujemy w pracy Redsloba¹¹⁹, poświęconej złotnictwu niemieckiemu. Interesujące jest, że współczesne publikacje przedstawiają niemal identyczny pastorał, ale datowany na rok 1022. Ma on wewnątrz krzywaśni zamiast otoczonej glorią figurki świętego Bernarda figurkę Niewiasty Apokaliptycznej. Zbieżność tego przedstawienia z posążkiem Maryi z pastorału Krzyckiego jest wyraźna. Analogia opiera się tu jednak jedynie na wspólnej idei przewodniej, tymczasem jej realizacja plastyczna jest całkowicie odrębna i samodzielna.

W zbiorach Schnütgen-Museum w Kolonii znajdują się dwa pastorały, które pod względem formy i dekoracji wykazują duże podobieństwa do pastorału Krzyckiego. Oba¹²⁰ mają krzywaśń kanciastą z ornamentem sznurowym na krawędziach. Szczególnie pastorał z przedstawieniem Matki Boskiej przypomina wyglądem zabytek płocki. Podobnie jest ukształtowana krzywaśń, operowanie ornamentem roślinnym oraz umieszczenie Madonny Apokaliptycznej w centrum zakrętu. Różni go jednak od pastorału Krzyckiego kapliczkowy nodus i owalna gałka na połączeniu z łaską. W celu wyjaśnienia analogii obu zabytków autor rozprawy zwrócił się do Schnütgen-Museum w Kolonii z zapytaniem o warsztat, fundatora i datę powstania pastorału ze zbiorów tego muzeum. Udzielona przez dyrekcję odpowiedź nie rozstrzyga wyчерpująco postawionych pytań. Nie wyjaśniono też analogii z pastorałem płockim. Określono jedynie datę powstania tamtego pastorału na ok. 1530¹²¹. Data ta jest bliska czasowi powstania pastorału Krzyckiego. Ale to nie wystarczy, by rozstrzygnąć interesujące nas problemy badawcze.

Z Kolonii pochodzi również figuralny relikwiarz z końca XIV w. prawdopodobnie św. Brunona, przechowywany obecnie w leningradzkim Ermi-

¹¹⁸ A. Bochnak, dz. cyt., s. 147, przypis 366.

¹¹⁹ E. Redslob, *Deutsche Goldschmiedekunst*, München 1922, Tabl. 37 (prawy).

¹²⁰ F. Witte, *Die liturgischen Geräte und andere Werke der Metallkunst in der Sammlung Schnütgen in Köln. Zugleich mit einer Geschichte des Liturgischen Gerätes herausgeben von Dr. Fritz Witte*, Berlin 1913, Tabl. 70, Objaśnienie s. 113.

¹²¹ Przytaczam odpowiednio fragmenty tej korespondencji, List autora rozprawy z dn. 31.7.1979. „Ich soll in meiner Arbeit die Werkstatt bestimmen, in welcher dieser Stab (chodzi o pastorał Krzyckiego) hergestellt wurde. Da ich in Ihrer Sammlung einen ähnlichen Stab gefunden habe (siehe beiliegendes Bild), bitte ich Sie um möglichst ausführliche Auskunft:

- aus welcher Zeit ist dieser Stab,
- in wessen Auftrag wurde er hergestellt und
- in welcher Werkstatt.

Zum Vergleich lege ich auch das Bild der Bischofstab bei, über den ich schreibe...”

Odpowiedź z muzeum: Köln, den 15.8.79.

„Sehr geehrter Herr Knapieński, mit der Krümme Inv. — Nr. G 128 hat sich in unserem Haus bisher niemand eingehender beschäftigt. Auftragsgeber und Werkstatt sind uns daher nicht bekannt geworden. Auch dürfte es wohl schwierig sein, in diesen Punkten zu einem definitiven Ergebnis zu gelangen. Unser Meinung nach ist die Krümme in Deutschland gegen 1530 entstanden. Dies ist auch bei WF. Witte, *Die liturgischen Geräte der Sammlung Schnütgen in Köln*, Berlin o. J. Kat. — Nr. 70, p. 113/114.

Höhe 38 cm, Kupfer, vergoldet...

An den Ergebnissen Ihrer Forschungen sind wir sehr interessiert. Sollten Sie auch bezüglich unseres Stückes zu neuen Ergebnissen kommen, so wären wir für eine kurze Mitteilung sehr dankbar”.

tażu¹²². Święty trzyma w lewej ręce pastorał, który choć w zmniejszonej skali, zawiera elementy kompozycyjne obecne w pastorałach Krzyckiego. Najwięcej podobieństw zauważyć można w figurce Niewiasty Apokaliptycznej. Pastorał Krzyckiego przewyższa jednak znacznie bogactwem dekoracji wspomniany zabytek.

Sumując tę część wywodów można stwierdzić, że pastorał płocki wykazuje wiele podobieństw z pastorałami kolońskimi. Może były one inspiracją dla wykonawcy baculum Krzyckiego. Wszakże nie da się na tej podstawie udowodnić bezpośredniego pochodzenia tego pastorału z tamtego środowiska.

W rozważaniach naszych nie można pominąć Węgier, kraju pod względem politycznym i artystycznym związanym z Niemcami. W czasach Krzyckiego złotnictwo węgierskie stało na wysokim poziomie. W zbiorach Muzeum Narodowego w Budapeszcie znajduje się srebrny i złocony dzban. Jego powierzchnię pokrywa pierścieniowata dekoracja przypominająca dekorację krzywaśni pastorału Krzyckiego.

Bardziej do pastorałów kolońskich i austriackich niż do pastorału Krzyckiego zbliżony jest pastorał biskupa Perény¹²³ z przedstawieniem półpostaci Niewiasty Apokaliptycznej, datowany na rok 1526. Poza tym przykładem brak zabytków, zwłaszcza pastorałów, mogących posłużyć jako materiał porównawczy. Hipoteza przyjmująca węgierskie pochodzenie pastorału Krzyckiego wydaje się zatem mało prawdopodobna.

3. POLSKIE POCHODZENIE

Wśród badaczy przeważa opinia, że pastorał Krzyckiego jest wyrobem polskiego złotnictwa. Niewiele dotychczas wiadomo o wyrobach złotników płockich początku XVI wieku¹²⁴. Zachowały się jedynie ich imiona i krótkie wzmianki o pełnionych przez nich funkcjach.

W 1511 r. kapituła płocka poleca złotnikowi Janowi (Nayhoff?), rajcy z Płocka, wykonanie pewnych robót złotniczych. Chodziło o wykonanie ze srebra i pozłocenie dwu krzyży z postacią Ukrzyżowanego, przeznaczonych na drzewce chorągwi. Złotnika tego nazywa się imieniem Hanusz. W aktach kapituły płockiej zachował się zapis z 7 II 1541 mówiący o tym, „rozkazano prokuratorowi fabryki zapłacić za wyzłocenie kuli krzyża na wieżyczce kościoła katedralnego umieszczonych 12 kop groszy panu Hannus, złotnikowi i rajcy płockiemu”¹²⁵.

W roku 1533 burmistrzem w Płocku był Paweł Raclaw, a wójtem Jan złotnik. Wśród ławników odnotowano pod tą datą złotnika Stanisława Gołobka. W 1539 ławnikiem był starszy złotnik Mikołaj Piątek oraz Stanisław Kolumb złotnik¹²⁶.

¹²² E. A. Łapowskaja, *Przykładnoje iskustwo srednich wiekow w Gosudarstwiennom Ermitaże (Izdielija iz metalła)*, Moskwa 1971, il. 64.

¹²³ *Das grosse Bilderlexikon der Antiquitäten*. Praca zbiorowa, Dresden 1976, s. 265, il. 325.

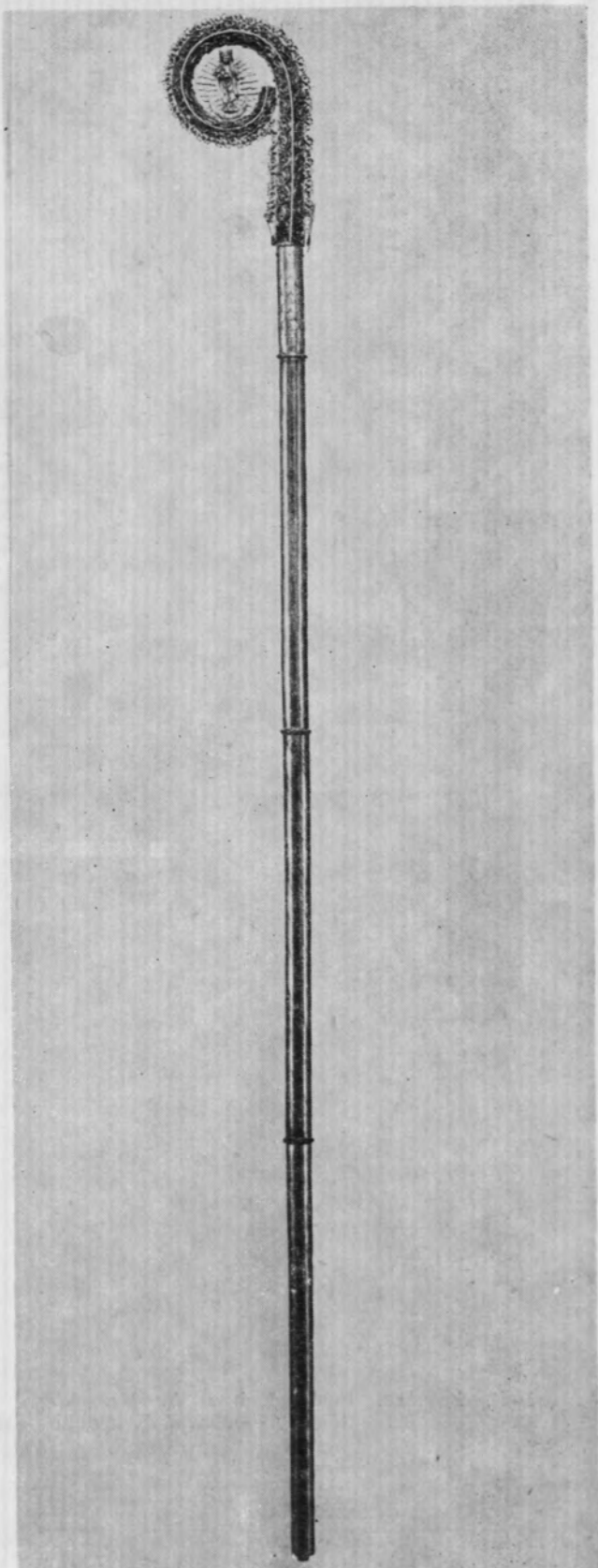
¹²⁴ A. J. Nowowiejski, *Płock. Monografia historyczna*, napisana podczas wojny wszechświatowej, poprawiona i uzupełniona w r. 1930. Wyd. II. Płock 1930, s. 100, 192, 201.

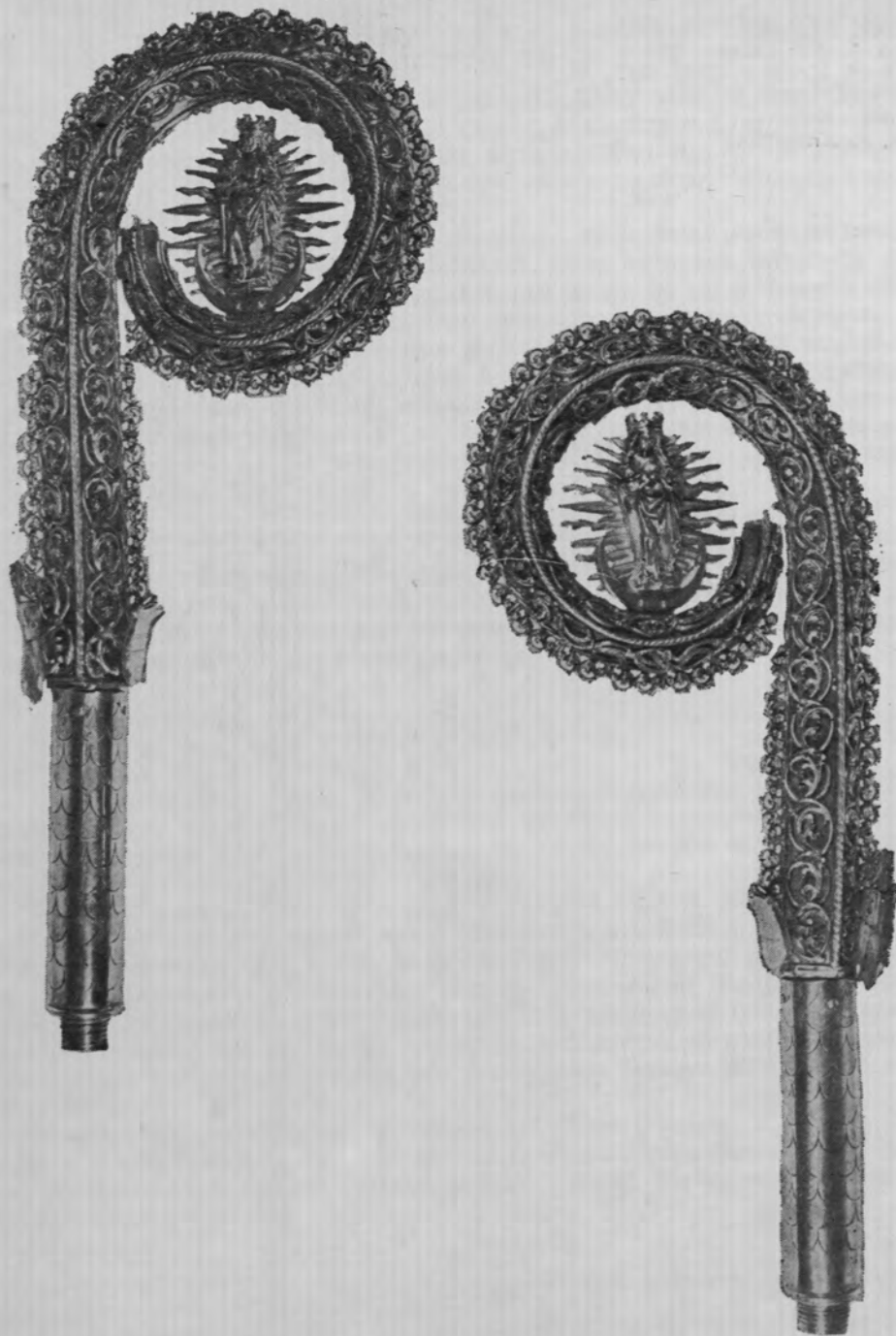
¹²⁵ *Acta capituli Plocensis ab an. 1514 ad an. 1577 edidit Boleslaus Ulanowski*. W: *Archiwum Komisji Historycznej*, Kraków 1916, t. 10, s. 193, n. 168.

¹²⁶ A. Nowowiejski, dz. cyt., s. 100, 201. O innych złotnikach płockich późniejszej

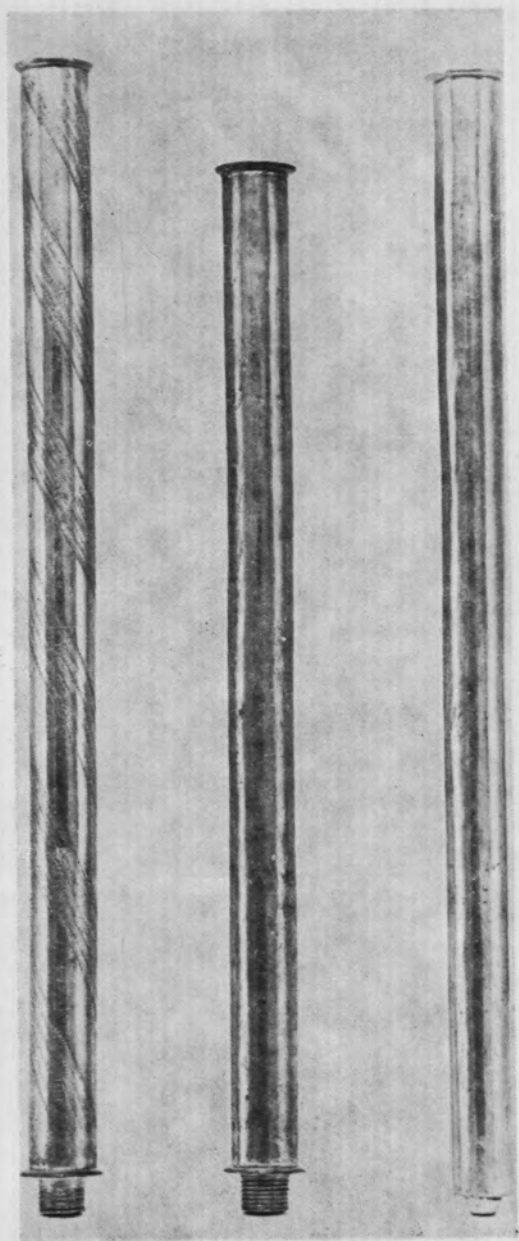
Płock, katedra. Pastorał
bpa A. Krzyckiego. Widok
całości. Kraków 1522—1527

Fotografie:
Ks. R. Knapiński





Płock, katedra. Pastorał bpa A. Krzyckiego. Dwie strony Krzywaśni.
U góry — strona A, u dołu — strona B.



Płock, katedra. Pastorał bpa A. Krzyckiego. Elementy trzonu laski.



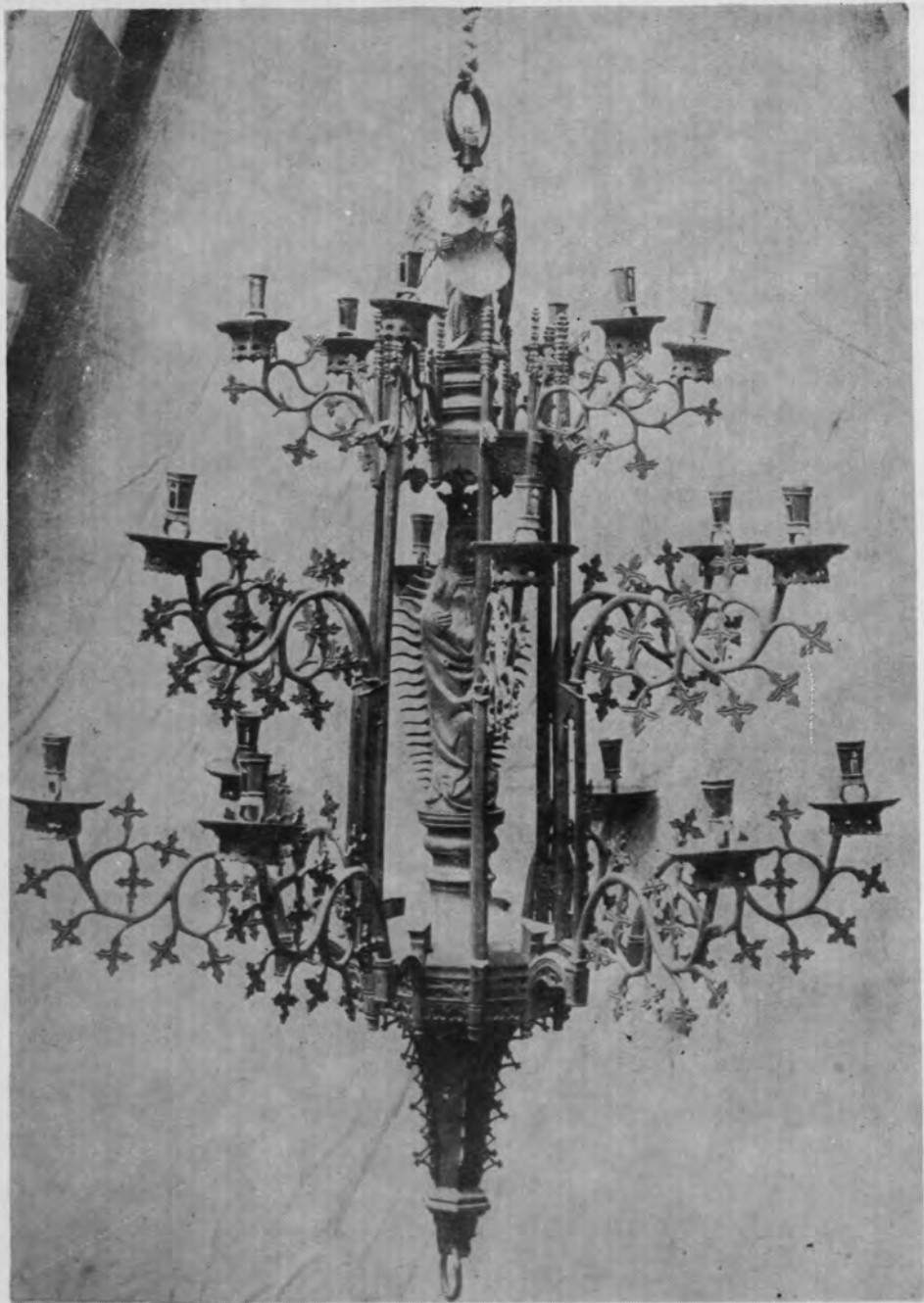
Płock, katedra. Fragment krzywaśni z tarczą bpa A. Krzyckiego herbu „Rawicz”.



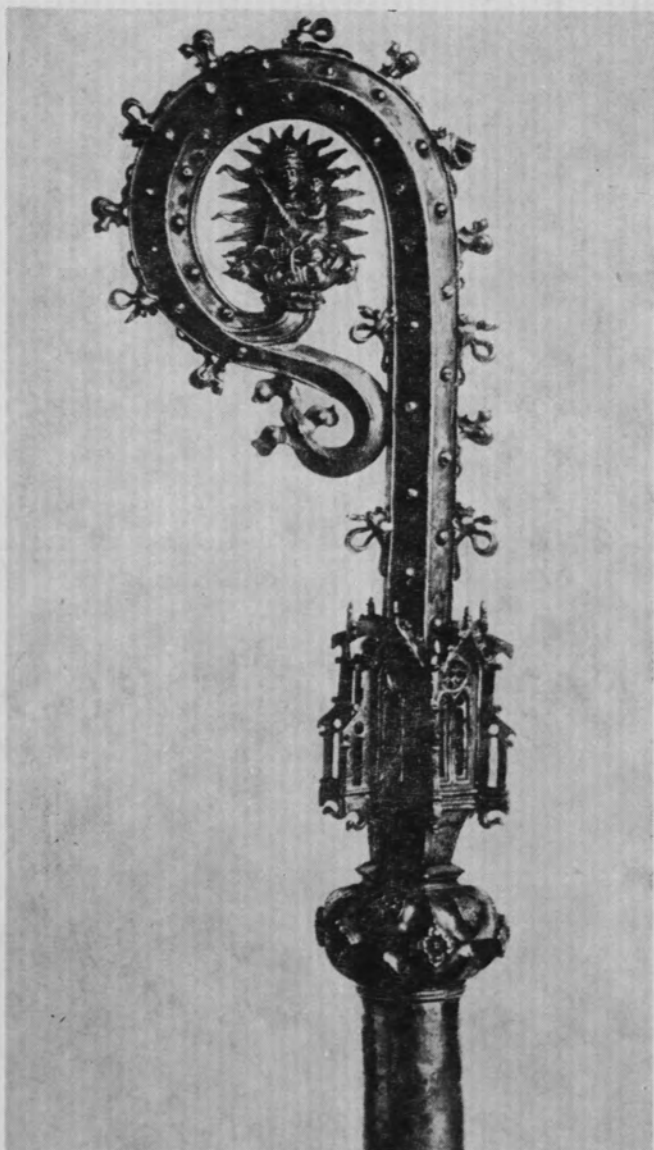
Płock, katedra. Fragment krzywaśni z tarczą bpa Z. Czyżowskiego herbu „Topór”.



Płock, katedra. Pastorał bpa A. Krzyckiego (fragment). Figurka Niewiasty Apokaliptycznej, widok strony A.



Amsterdam. Muzeum Narodowe. Ozdobny świecznik z wizerunkiem Niewiasty Apokaliptycznej pośrodku, XV w.



Kolonia, Schnüttgenmuseum. Pastorał z wizerunkiem
Niewiasty Apokaliptycznej, ok. 1530.

Te skromne informacje o warsztatach złotniczych w Płocku świadczą, że ich właściciele cieszyli się uznaniem społeczności miasta, skoro pełnili zaszczytne funkcje, należąc do władz miejskich. Nie zachowały się jednak żadne ich wyroby. Stąd brak podstaw, by przypuszczać, że pastorał Krzyckiego wykonano w Płocku.

Współcześni badacze zgodnie przyjmują, że jedynym miejscem, gdzie mógł powstać pastorał Krzyckiego, jest Kraków. Zabytek reprezentuje niezwykle wysoki poziom artystyczny, dlatego wykluczyć należy możliwość jego powstania gdzieś na prowincji. Krzycki najczęściej przebywał w Krakowie, nawet jako biskup płocki i arcybiskup gnieźnieński. Był ściśle związany z dworem królewskim jako sekretarz królowej Bony i członek kancelarii królewskiej. Będąc w bliskich stosunkach z dworem znał niewątpliwie złotników świadczących usługi dla pary królewskiej. Mógł zatem zamówić pastorał u kogoś z nich.

Do krakowskich złotników należeli obok Polaków Niemcy, Włosi, także Węgrzy i Czesi. L. Lepszy podaje, że przy końcu XV w. działało w Krakowie około 200 złotników, zaś w XVI w. już ponad 300. Akta królewskie z XV w. wymieniają: Floriana, złotnika królewskiego, Jana z Głogowa, prawdopodobnie autora pacyfikału sandomierskiego, Hanusza Czimermana, Macieja Stosza (brata Wita) i trzech braci Marcinków, z których jeden jest twórcą relikwiarza św. Stanisława¹²⁷.

W materiałach opublikowanych przez Ptaśnika i Friedberga pt.: „Cracovia artificum” znajdujemy informacje wskazujące na powiązania Krzyckiego z jednym ze złotników krakowskich¹²⁸. Wspomina o tym także L. Lepszy¹²⁹. Tym złotnikiem był Stanisław Czymerman (Czimerman). Został on oskarżony przed sądem królewskim o niewywiązanie się z zamówienia złożonego przez kapitułę płocką.

Zgodnie z testamentem Krzyckiego z 1538 r. miał Czymerman wykonać z powierzonego mu złota dwa kielichy z patenami dla katedry płockiej. Dano mu na te prace 600 złotych florenów. Tymczasem złotnik wykonał w terminie tylko jeden kielich i patenę oraz stopę do drugiego kielicha, zwlekając z wykonaniem reszty.

Fakt, że kanonicy płocky Adam Woźnicki i Wawrzyniec Zembrzuski udali się ze swoim zamówieniem do warsztatu Czymermana tłumaczyć można jedynie, jak się wydaje, wcześniejszymi kontaktami Krzyckiego z tym warsztatem. Sprawa Stanisława złotnika z kanonikami płockimi rozegrała się przed królem w roku 1540¹³⁰. Pastorał Krzyckiego mógł być wykonany w latach 1522—1527. Wtedy warsztatem kierował jeszcze Jan Czymerman, ojciec Stanisława.

go czasu pisze S. M. Szacherska. W: *Dzieje Płocka*, dz. cyt., Wyd. II, Płock 1978, s. 148—149.

¹²⁷ M. Friedberg, *Kultura polska a niemiecka. Elementy rodzime a wpływy niemieckie w ustroju i kulturze Polski średniowiecznej*, Poznań 1946, t. 2, s. 235; L. Lepszy, *Przemysł złotniczy w Polsce*, Kraków 1933, s. 128 do 148, 144—164.

¹²⁸ J. Ptaśnik, M. Friedberg, *Cracovia artificium 1501—1550. Źródła do historii sztuki i cywilizacji w Polsce*, t. 5, z. II i III, n. 1003, 1378, Kraków 1936—1948. S. Brzeziński, *Proces o testament prymasa Andrzeja Krzyckiego*. Księga ku czci O. Haleckiego, Warszawa 1935, s. 275—314.

¹²⁹ L. Lepszy, dz. cyt., s. 148.

¹³⁰ J. Ptaśnik, dz. cyt., n. 1378³ przypis: „Dokument oryginalny, opatrzone pieczęcią koronną. Na odwrocie notatka: Mandatum regium de extradendo pede calicis aureo canonicis ecclesiae Plocensis exhibitum f. 6 intra octavas Paschae a. D. 1540 (por. n. 1003).

Z biogramu Jana Czymermana, podanego przez ks. B. Przybyszewskiego¹³¹ oraz z informacji zebranych przez W. Pocięchę dowiadujemy się, że złotnik ten należał do najwybitniejszych mistrzów w swym zawodzie. Mieszkał przy ul. Grodzkiej, niedaleko kościoła Wszystkich Świętych. Miał brata Gabriela, który był także złotnikiem. Jan był wielokrotnie wybierany starszym cechu złotników. Należał do rady miejskiej i był burmistrzem Krakowa. Wykonywał prace złotnicze dla dworu królowej Bony. W maju 1525 r. przerobił dla królowej stare srebrne miednice i wyzłocił je, podobnie przerabiał i złocił dla niej 12 srebrnych talerzy. Prawdopodobnie on był również autorem złotego krzyża¹³² z daru niegdyś Kazimierza Wielkiego, który został przerobiony z polecenia i na koszt Zygmunta I. Oprócz tego wykonywał prace dla ratusza krakowskiego i dla Erazma, opata mogińskiego. W roku 1519 zrobił monstrancję do Biecza, a w 1529 kielich dla Benedykta, plebana z Dukli. Niestety żadne z tych prac złotniczych Jana Czymermana nie zachowały się¹³³.

Rodzina Czymermanów była z pewnością niemieckiego pochodzenia, ale w późniejszych pokoleniach spolszczyła się. Świadczy o tym polskie imię, Stanisław, jakie nadał Jan Czymerman swojemu synowi¹³⁴.

Według Ptaśnika i Friedberga¹³⁵ „niemieckie nazwisko może, ale nie musi świadczyć o niemieckiej narodowości swego właściciela. Równie dobrze może być mowa o Polakach niemieckiego pochodzenia, co i o spolonizowanych Niemcach. Tak np. znany krakowski złotnik Maciej Stosz, stale nazywany w archiwaliach Szwabem, brat Wita, spisuje w r. 1538 testament wprawdzie po niemiecku, ale córkę swą nazywa Hanuchną, więc po polsku”.

Inny ślad takiej zmiany znajdujemy w testamentach rzemieślników niemieckiego pochodzenia, którzy sprzęty domowe, wyposażenie warsztatu i to, co się na ich majątek składało, nazywają po polsku.

Wymienienie przy imieniu miejscowości też nie mówi o poczuciu narodowym danej osoby. Jakiś Niemiec mógł przywędrować z Poznania do Krakowa i Polak z jakiegoś miasta niemieckiego, gdzie znalazł się podczas swojej wędrówki czeladniczej. Miasto podane przy imieniu oznacza nie miejsce pochodzenia, ale miejsce ostatniego pobytu¹³⁶. Dla zaznaczenia miejsca pochodzenia obok nazwy miejscowości pisano „oriundus”.

Niejednokrotnie polskie czy niemieckie brzmienie imienia zależało nie od narodowości tego, o kim pisano, lecz od narodowości pisarza, który notatkę sporządził.

¹³¹ B. Przybyszewski, Wypisy źródłowe do dziejów Wawelu z archiwaliów kapitulnych i kurialnych krakowskich, Kraków 1960, t. 3, nr 22; W. Pocięcha, Królowa Bona, t. 2, Poznań 1949, s. 80.

¹³² B. Przybyszewski, j.w. s. XII i przypis 274, s. 158; Rachunki „Pro cruce aurea” — P. Popiel, Czynności artystyczne na dworze Zygmunta I wedle zapisów Seweryna Bonera. W: Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce, Kraków 1879, t. 1, s. 30 i 31.

¹³³ T. Adamek, Późnogotyckie monstrancje małopolskie XV—XVII wieku. Lublin 1971. (Maszynopis rozprawy doktorskiej pisanej pod kierunkiem Ks. Doc. dra Władysława Smolenia (s. 39. Brak wzmianki o monstrancji bieckiej), W: Biecz. Inwentaryzacja Zabytków Galicji Zachodniej. Opr. Stanisław Tomkowicz. W: Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, t. 1, Kraków 1900, s. 167—247.

¹³⁴ B. Przybyszewski nie wymienia Stanisława, natomiast L. Lepsiy uznaje go za syna Jana Czymermana. Zob. dz. cyt., s. 148. Ponadto o Stanisławie pisze J. Ptaśnik, dz. cyt., n. 84, 629.

¹³⁵ Cytuje za Bochnak, dz. cyt., s. 255.

¹³⁶ Np. „Czimerman Hans (Johannes) de Berlino” jak czytamy o przedstawicielu innego rodu Czymermanów z Wrocławia. W: Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy, Wrocław 1971, t. 1.

Uwzględniając te wszystkie trudności Friedberg uważa, że wśród złotników pierwszej połowy XVI w. w Krakowie liczba Niemców dochodziła do 50%. Ale to nie świadczy bynajmniej, by tylko Niemcy należeli do najwybitniejszych złotników krakowskich. Polakiem był Marcin Marciniak, najlepszy złotnik krakowski na przełomie XV i XVI w.¹⁸⁷

Niemieckie pochodzenie Czymermana tłumaczyłoby przyczyny podobieństwa różnych elementów kompozycyjnych i dekoracyjnych pastorału Krzyckiego do podobnych wyrobów złotnictwa niemieckiego.

Wydaje się, że hipoteza, zgodnie z którą Jan Czymerman jest autorem pastorału Krzyckiego, jest dość prawdopodobna¹⁸⁸. Wiadomo, że średniowieczni rzemieślnicy po ukończeniu „wycuczenia” i po dokonaniu „wyzwolin” zobowiązani byli do odbycia wędrowki po warsztatach krajowych czy nawet zagranicznych. Jej celem było poznanie odmiennych metod pracy i powiększenie wzornika. Wędrowka taka trwała zazwyczaj rok i sześć tygodni. Po jej odbyciu młody adept mógł przystępować do wykonania sztuk mistrzowskich i do egzaminu na mistrza. Zdanie tego egzaminu przed starszymi cechu łączyło się z ożenkiem i przyjęciem obywatelstwa danego miasta, o ile kandydat nie był „hic oriundus”.

Czymerman najprawdopodobniej, zanim osiadł w Krakowie, wykształcił się w swym rzemiośle na ziemiach niemieckich. Być może jego wędrowka przed egzaminem mistrzowskim prowadziła przez Hildesheim, Kolonię, Naderienę, gdzie od dawna istniały sławne, znane z doskonałych wyrobów warsztaty złotnicze. Tam mógł poznać wzory różnych pastorałów, które we własny sposób przetworzył i zrealizował. Jedną z tych samodzielnych realizacji hipotetycznie upatrujemy w pastorału biskupa Andrzeja Krzyckiego.

Pastorał Krzyckiego zgodnie z przedstawioną hipotezą należy uznać za

¹⁸⁷ Różne uwagi o polskim rzemiośle średniowiecznym można znaleźć ponadto w: S. Cercha, O złotnikach na dworze Zygmunta I, Zygmunta Augusta, Anny Jagiellonki, Stefana Batorego i Zygmunta III. W: Sprawozdania KHS, IX, 1913, s. CLI; T. Dobrowolski, Życie, twórczość i znaczenie artystów polskich i w Polsce pracujących w okresie późnego gotyku (1440—1520), Wrocław 1965; S. Kornecki, Kultura artystyczna w Polsce czasów Odrodzenia. Sztuki plastyczne, Kraków 1931; L. Lep-szy, Cech złotniczy w Krakowie. RK I, 1898, s. 153; tegoż — Organizacja miejska i cechowa. RK V, 1902; tegoż — Rzecz o kubku srebrnym roboty krakowskiej XVI w. Sprawozdania KHS, III, 1879, s. 165—170; W. Łoziński, Złotnictwo lwowskie, Lwów 1911—12, s. 22, 32 i n.; M. Małowist, Rzemiosło polskie w okresie Odrodzenia, Warszawa 1954; F. Piekosiński, Prawa, przywileje i statuta miasta Krakowa, t. 1, z. 2, Kraków 1885, s. 646, 647; J. Polkowski, Skarbiec katedralny na Wawelu, Kraków 1882; B. Przybyszewski, Złoty dom królestwa. Studium z dziejów krakowskiego cechu złotniczego od czasów jego powstania (ok. 1370) do połowy w. XV., Warszawa 1968; J. Samek, Uwagi o polskim rzemiośle artystycznym XV w. W: Sztuka i ideologia XV w., dz. cyt., s. 567; tegoż — Marstella Andrzej, złotnik krakowski. W: PSB Wrocław 1975, t. XX, z. 1, s. 66; tegoż — Monstrancja z 1512 r. w zbiorach dominikańskich. Problem proveniencji środowiska i warsztatu w świetle złotnictwa ok. 1500. BHS XXXV, 1973/1; W. Tomkiewicz, Organizacja twórczości i odbiorczości w kulturze artystycznej Odrodzenia, Warszawa 1953 (maszynopis PAN J. Wiesiołowski, Pozycja społeczna artysty w polskim mieście średniowiecznym. W: Sztuka i ideologia... dz. cyt., s. 67, 79.

¹⁸⁸ Autor konsultował się w tej sprawie z Ks. Prof. B. Przybyszewskim i otrzymał jego odpowiedź na piśmie. Oto odpowiedni fragment: „...Sądzę, że racjonalne uzasadnienie hipotezy co do autorstwa Jana Czymermana odnośnie do pastorału płockiego istnieje, bo opiera się: a) na związku A. Krzyckiego z dworem królowej Bony, gdzie mógł Jana Czymermana poznać, b) na związku rodziny złotników Czymermanów z Płockiem, w osobie Stanisława, co może sugerować dłuższą tradycję usług tejże rodziny dla Krzyckiego”.

wyrób złotnictwa polskiego z kręgu krakowskiego. Jego niezwykle walory artystyczne świadczą o dużej wrażliwości estetycznej wykonawcy i o znakomitym jego wasztacie.

ZAKOŃCZENIE

Podsumowując wyniki niniejszej rozprawy, będącej monograficznym opracowaniem późnogotyckiego pastorału biskupa Andrzeja Krzyckiego ze skarbcza katedry w Płocku, należy stwierdzić, że obiekt ten bywał już przedmiotem opisów.

Na dotychczasowych badaniach zaważyły poglądy A. Nowowiejskiego. Pierwszym, który w sposób fachowy i gruntowny opisał obiekt, był ks. T. Kowalewski. Jest godne podkreślenia, że jego naukowy opis powstał w czasie, kiedy polska historia sztuki dopiero powstawała.

Autor niniejszej rozprawy miał do dyspozycji o wiele bogatszy materiał badawczy. Mógł więc skorygować błędy dotychczasowych opisów oraz dokonać uzupełnień.

Ponieważ brakuje w polskiej literaturze opracowań ikologicznych tłumaczących rozwój pastorału jako typu przedmiotu liturgicznego, pojawił się w rozprawie osobny rozdział poświęcony omówieniu tych zagadnień. Okazało się przy tym konieczne sięgnięcie do literatury obcojęzycznej. Przedstawiono symbolikę pastorału w kontekście tradycji jurysdykcyjnej Kościoła, w odniesieniu do liturgii oraz w ścisłym powiązaniu z ikonografią.

Ikonografia obustronnie jednakowej figurki Niewiasty Apokaliptycznej wraz z motywami dekoracyjnymi została ukazana na tle prądów teologicznych i zwyczajów późnośredniowiecznych. Razem z tymi treściami omówiono zagadnienia heraldyczne, podając przy tym nowe i poprawne znaczenie tarczy barokowej.

Rozprawa ukazuje zabytek płocki na tle analogicznych wyrobów europejskich. Ze względu na walory artystyczne pastorał Krzyckiego może być zaliczony do najlepszych przykładów sztuki w skali międzynarodowej. Przemawia za tym bogactwo ikonograficzne oraz wysokie walory warsztatowe.

Jak utrzymuje J. Samek, polskie rzemiosło artystyczne ma jeszcze niewiele opracowań ogólnych, analityczno-syntetycznych. Dlatego dużą trudnością jest określenie warsztatu, gdzie mógł być wykonany omawiany pastorał. Próbę rozwiązania tego zagadnienia podjął autor w oparciu o zachowane źródła archiwalne. Szkoda tylko, że brakuje materiału porównawczego z oeuvre warsztatu J. Czymermana.

Przedstawiona w ostatnim rozdziale hipoteza po raz pierwszy proponuje konkretne nazwisko złotnika krakowskiego, z którego warsztatu mógł wyjść pastorał Krzyckiego. Hipoteza ta ma walory dużego prawdopodobieństwa. Tłumaczy dobrze związki zabytku płockiego ze złotnictwem niemieckim, nie zrywając przy tym z tradycją, utrzymującą, że pastorał jest polskiego pochodzenia.