Originalveröffentlichung in: Z Otchłani Wieków 34 (1968), S. 190-196
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2023), DOI: https://doi.org/10.11588/artdok.00008525

Lech Kalinowski

Hi conculcari querunt czyli kto pragnie być deptany na posadzce wiślickiej?

Odkryta w latach 1959—1960 posadzka z rytami figuralnymi w krypcie kolegiaty wiślickiej należy do najcenniejszych dzieł sztuki romańskiej w Polsce. Jest ona wyjątkowym zjawiskiem zarówno pod względem techniki jak i przez swoje treści ideowe, przy czym, wyróżniając się niepozbawionym finezji poziomem artystycznym, zdradza równocześnie cechy stylu rodzimego. Natychmiast po odsłonięciu zachodniego pola w roku 1959, jego ryty stały się przedmiotem ożywionej dyskusji naukowej, a dziś, mimo podjętej przez piszącego te słowa próby opracowania wiążących się z posadzką zagadnień stylistycznych i ideowych, szczegółowa identyfikacja występujących na niej postaci wciąż jeszcze jest zagadką oczekującą na rozwiązanie[1]).

Średniowieczne posadzki w Europie dzieli się pod względem materiału i techniki na spoinowe (mozaikowe lub płytkowe) i bezspoinowe czyli jastrychowe.[2]) W Polsce w okresie przedromańskim i romańskim obok posadzek mozaikowych w odmianie ceramicznej, jak w Gnieźnie, pokrewnej posadzkom w Kijowie i Grodnie, z reguły stosowano ceramiczne posadzki płytkowe (m. in. Inowłódz, Kraków, Kruszwica, Mogiła, Trzemeszno, Tyniec, Wąchock). Posadzka w Wiślicy należy do rzadziej u nas spotykanych posadzek jastrychowych (Kije, Tyniec); wykonano ją z miękkiej masy gipsowej, twardniejącej po wylaniu, według sposobu stosowanego już w antyku jako podkład pod płyty posadzkowe (Pliniusz XXXVI, 62; Witruwiusz VII, 1), ma więc w zasa-

dzie budowę jednorodną, bez podziału na powtarzające się człony. Jednakże w nawie środkowej krypty, między czterema romańskimi kolumnami, podtrzymującymi pierwotnie krzyżowe sklepienie, z których pozostały tylko trzy bazy, a także poniżej, wprowadzono wtórnie ryty figuralne, ujęte po bokach szeroką bordiurą. Przez to na osi wnętrza powstało podobne do płyty prostokątne pole, o dwóch przęsłach zbliżonych swym kształtem do kwadratu. Owo podobieństwo sprawia, że o polu z rytami mówi się potocznie „płyta wiślicka", co, jak sądzę, pozostaje w pewnej sprzeczności z samą strukturą posadzki, wywodzącą się, horribile dictu! od pospolitego klepiska. Ryty wykonano narzędziami szerokimi do kilku milimetrów, pokrywając wgłębienie masą gipsową, zabarwioną na czarno węglem drzewnym lub smołą.[3]) Należą one do dziedziny rzeźby przez sam proces swego powstawania, lecz razem ze sgrafitem i rytami na zaprawie murarskiej, nazywanymi w niemieckiej literaturze naukowej Putzritzungen, w swym końcowym, ostatecznym efekcie — do malarstwa. Z punktu widzenia techniki ten rodzaj rysunku najbardziej przypomina jednak niello: mieszaninę boraksu, miedzi, ołowiu i siarki, używaną do wypełniania rytów w złotnictwie.

Bordiura zachowała się od południa tylko w polu dolnym, a od północy w obu polach. Czytelna jest jednak jedynie u dołu, w górze bowiem całą bez mała jej powierzchnię, z wyjątkiem wysuwającego język smoka i resztek wici roślinnej, biorącej początek z jego ogona, pokrywa rozlana substancja wypełniająca, którą należałoby starannie usunąć, jeśli tylko pozwolą na to metody konserwatorskie. Być może, pierwotnie nie brakło również bordiury od zachodu.

Pole dolne ujęte jest od południa wicią roślinną ze skromnymi palmetkami pięcio- i trójczłonowymi, wyrastającymi z łodygi i czterech wznoszących się spiralnych odgałęzień. Wić ta różni się zdecydowanie od realistycznie odtworzonej roślinności na bordiurze lewego skrzydła Drzwi Gnieźnieńskich (artysty młodszego), a chociaż płatki jej palmet mają zaokrąglenia podobne do zaokrągleń na bordiurze skrzydła prawego (artysty starszego), są jednak — nie mówiąc o różnicy w poziomie obu dzieł — bardziej graficzne i płaskie niż w Gnieźnie, bo pozbawione trójwymiarowości, którą daje się uzyskać ukazując zagięcia palmetek i płatków. Od północy na dekorację składają się cztery antytetycznie zestawione w pary zwierzęta: gryf z trudnym do zidentyfikowania czworonogiem oraz żeńska odmiana centaura z lwem, przy czym czworonóg i centaurzyca energicznie wystawiają języki. Każde zwierzę wpisane jest w obcięte od północy i południa koło o podwójnym zarysie. W miejscach styku, koła wykazują ślady falistej plecionki rozszerzonej aż do zaniku co drugiego oka. Obcięcia kół wynikły z faktu, że przerysowano je z przygotowanych uprzednio patronów o kołach tak dużych, że ich pełne obwody nie mieściły się w granicach nierównolegle prowadzonych podwójnych linii, łączących bazy kolumn i tworzących ramę bordiury. Między polem górnym a dolnym rozpięta jest ponadto nieregularna plecionka falista z motywami pół palmetowymi, w postaci swobodnych kompozycji o osi symetrii rozciągniętej poziomo od lewej strony w prawo, płaska jak wić południowej bordiury w polu dolnym.

Od wschodu górne pole nie ma bordiury, natomiast z krawędzią jego styka się niemal bezpośrednio, odcięte od niej tylko cienką szparą, wyobrażenie dwóch lwów, wykonanych grubszą linią, przykucniętych po obu stronach stylizowanego drzewa życia. A. Tomaszewski przypuszcza, że ta część posadzki, łączącą się swym tematem z ołtarzem, z którego pozostała tylko przylegająca do absydy podbudowa tzw. stipes, była wykonana wcześniej niż pozostałe ryty. Stanowi to podstawę do wniosku o dwóch fazach ich powstawania.[4]) Wydaje się jednak, że nie ma dostatecznych przesłanek, by naturalnemu zróżnicowaniu na część ołtarzową i właściwą posadzkę krypty z rytami (nawet przyjmując współpracę dwóch artystów) przypisywać znaczenie odmiennych koncepcji ideowych z dwóch odległych od siebie okresów czasu.

Na posadzce u stóp ołtarza, przedstawiona jest scena modlitwy sześciu osób rozmieszczonych po trzy w każdym polu: u góry w środku kapłan zwrócony w prawo, w długiej szacie, może i liturgicznej, z tonsurą lub w odpowiadającym kształtom czaszki przykryciem głowy (albo i łysy). Stoi

Płyta wiślicka.
Fot. E. Buczek

on między dzieckiem kroczącym z prawą nogą zgiętą w kolanie i odsuniętą do tyłu, które ma głowę przykrytą rodzajem turbanu, i wznosi ręce w górę gestem oranta, a „starcem" z długimi wąsami i długą, rozdwojoną brodą. W polu zaś dolnym, w środku, wyobrażony jest wąsaty i brodaty mężczyzna w sile wieku, z lekko ugiętymi kolanami, w tunice i płaszczu, za nim młodzieniec w tunice wyprężony jakby dopiero co odbił się nogami od ziemi, a przed nim kobieta w długiej sukni i czepcu z podwiką na głowie. „Starzec" u góry i niewiasta u dołu zwróceni są w lewo, natomiast wszyscy pozostali w prawo.

Poniżej lwów, brzegiem pola górnego, biegnie majuskułowy napis przechodzący częściowo na bok prawy: HI CONCULCARI QUERUNT UT IN ASTRA LEVARI POSSINT ET PARITER VE...[5]), co znaczy, że modlący się pragną być deptani, aby dostać się do nieba.

Styl w jakim wykonano zarysy postaci, fałdy ich szat i szczegóły twarzy, pozwala rozpoznać na pierwszy rzut oka przynależność dzieła do sztuki romańskiej wieku XII-go. Uchwytny on jest przede wszystkim w budowie bocznego widoku kapłana, kobiety i dziecka przez kontrastowanie wydłużonego, zwężającego się kształtu ramion, klatki piersiowej, bioder i nóg z dwiema wiązkami fałdów zaczynających się od wcięcia w pasie i rozchodzących się szeroko po bokach. Owe fałdy promieniste, odpowiadające znakomicie swym powolnym rytmem ciężarowi drogiej materii, także u innych postaci, zwłaszcza u „starca" w górnym polu, są drugim, niezależnym od pierwszego elementem stylistyki rytów. Na udach dziecka-oranta wprowadzono je w odwróconym podwójnym układzie czterech linii schodzących w dół ku sobie aż do styku. Cechę trzecią stanowi obfite stosowanie linii równoległych zarówno na rąbkach szat, u rękawów i w pasie, gdzie swym poziomym biegiem przeciwstawiają się harmonijnie pionowym osiom ciał, jak też w bardziej swobodnym rysunku włosów i przykrycia głowy.

Przy zastosowaniu powyższych środków wyrazu, w obu polach panuje swoisty iluzjonizm w odtwarzaniu ludzi, unoszących się na naszych oczach w górę, tak że szaty ich widoczne są już jakby z dołu. Łączy się to z realizmem skierowanych ku ołtarzowi głów, zróżnicowanych umiejętnie charakterystyką twarzy, zgiętych w łokciu rąk i wyciągniętych błagalnie dłoni. Całość tchnie ogromnym spokojem. W dukcie linii nie ma ani gwałtownych załamań, ani maniery ornamentalnego rozkładania rąbków szat, ani też nerwowego rozrzucania draperii jakby przez wiatr rozwianej, zniewalającej wprost ciało do gwałtownych ruchów, jak z reguły bywa w sztuce romańskiej na Zachodzie. Jest za to klarowność linii prostych i liryczna łagodność obłych kształtów. Wszystko to wprowadza nastrój takiego skupienia, że wprost odczuwamy żarliwość oczekiwania na spełnienie modlitwy.

Porównanie z innymi dziełami romańskimi w Polsce, jak tympanon z kościoła P. Marii na Piasku we Wrocławiu z połowy wieku XII lub nieco późniejszy

z rotundy św. Prokopa w Strzelnie na Kujawach oraz z figuralnymi wstawkami w zaginionej dziś Biblii z Płocka datowanej na lata przed 1148, pozwala przyjąć koniec trzeciej ćwierci wieku XII jako czas powstania rytów wiślickich.[6]) Wyrażono wprawdzie przypuszczenie, że twarz „starca" (w górnym polu) z rozwidloną brodą przypomina podobiznę Mieszka Starego na patenie z Lądu,[7]) jednakże w Wiślicy nie występują typowe dla graficznego stylu pateny kaliskiej załamania, ani haczykowate zagięcia fałdów, i to zarówno na awersie z rytami wykonanymi na Zachodzie, jak też na rewersie uzupełnionym w Polsce przez złotnika Konrada wizerunkami księcia, opata Szymona i własnym[8]). Dodać warto, że stroje wiślickie dosyć sztywne, a przede wszystkim strój kobiety o wąskim stosunkowo kroju rękawów, zdradzają tradycje mody pierwszej połowy stulecia.

Ściślejsze określenie daty powstania rytów wiślickich zależne jest z kolei od ustalenia kim są dramatis personae. Odrzucić przyjdzie oparte na znajomości dolnego jedynie pola przypuszczenie, że wyobrażono męczenników-orantów, których ciała lub relikwie znajdują się pod posadzką. W świetle znanych nam przekazów ikonograficznych wczesnego średniowiecza i sztuki romańskiej scena przedstawia zbiorową modlitwę konkretnych, historycznych osób żyjących w Wiślicy w XII wieku. Zapytać więc wypada, kto w tym czasie sprawował rządy nad ziemią wiślicką i rezydował w samej Wiślicy?[9]).

Zgodnie z testamentem Bolesława Krzywoustego z r. 1138 ziemię krakowską, w granicach odpowiadających ówczesnej diecezji krakowskiej, jak przyjmuje Labuda, czyli razem z ziemią sandomierską i lubelską, otrzymał jako dzielnicę pryncypacką najstarszy wiekiem syn zmarłego, Władysław, jednakże już od r. 1146 pozostawał Kraków w rękach Bolesława Kędzierzawego, przy czym do śmierci Władysława w r. 1159 z naruszeniem praw senioratu. Ziemię sandomierską mógł wprawdzie dostać od początku Henryk (wg T. Wojciechowskiego), ale do r. 1146, w którym dopiero osiągnął lata sprawne, władał za niego na niej Bolesław (wg Smolki), jeśli w ogóle nie przyznano jej Henrykowi dopiero w r. 1146 (wg Labudy). Gdy Henryk zmarł bezdzietnie w r. 1166, podzielono ziemię sandomierską, naruszając jego wolę, na trzy części. Sandomierz zatrzymał dla siebie zwierzchnik krakowski, niektóre grody przejął Mieszko Stary, kasztelania zaś wiślicka przypadła w udziale najmłodszemu z rodzeństwa Kazimierzowi, z Wiślicą, jako stolicą odrębnego księstwa. Po śmierci Bolesława Kędzierzawego w r. 1173 rządził po nim w Krakowie zrazu Mieszko Stary, aż w 1177 odebrał mu władzę Kazimierz Sprawiedliwy, zapewne zająwszy uprzednio Sandomierz.

Jeśli pominąć osobę kapłana w środku pola górnego — jest nim najprawdopodobniej nieznany nam z imienia prepozyt I kościoła kolegiackiego pod wezwaniem P. Marii w Wiślicy, jeśli nie biskup krakowski Gedko (1166/67—1186) — pozostałe pięć osób łączy niewątpliwie bliskie pokrewieństwo.

Odkrycie posadzki wiślickiej w dwóch etapach sprawiło, że identyfikację osób przedstawionych na posadzce zaczęto od pola dolnego. Otóż, gdyby górne pole w ogóle się nie zachowało, wtedy ze względu na wyczuwalną więź między trzema postaciami u dołu, najsłuszniej byłoby identyfikować je jako odtworzone za życia podobizny bądź Bolesława Kędzierzawego (1125—1173) z żoną Marią († po 1167) i synem Bolesławem (około 1156—1172) lub Leszkiem (1160/65—1186), bądź też Kazimierza Sprawiedliwego (1138—1194), z nieznaną nam bliżej żoną poślubioną około roku 1163 i synem Bolesławem (około 1168—1182) raczej niż młodo zmarłym Kazimierzem (po 1164—1167). W pierwszym wypadku data powstania rytów pola dolnego przypadałaby na lata przed rokiem 1173, w którym zmarł Bolesław Kędzierzawy, w drugim zaś przed rokiem 1177, kiedy Kazimierz Sprawiedliwy, jako książę krakowski, przeniósł się na stałe do grodu stołecznego.

Wolno jednak, dla względów metodycznych, odwrócić porządek identyfikacji i postawić pytanie w jaki sposób przyszłoby nam identyfikować ryty posadzkowe w Wiślicy, gdyby zachowało się tylko pole górne lub najpierw je odkryto? Nie ulega wątpliwości, że wówczas „starcem" z rozdwojoną brodą nikt inny nie mógłby być z większym prawdopodobieństwem niż Henryk (1127/31—1166), książę sandomierski z lat 1128 (w praktyce 1146)—1166, już choćby dlatego, że nie był żonaty i że w roku 1146-tym do jego dzielnicy przyłączona została Wiślica, w której często musiał przebywać, jeśli stale w niej nie rezydował[10]). Dziecku za kapłanem wypadałoby przypisać rolę ako-

lity lub uznać je za kogoś z otoczenia Henryka.

Starając się powiązać ze sobą oba cząstkowe rozpoznania osób wyobrażonych u dołu i u góry posadzki, sądzę, że identyfikację pola dolnego dostosować należy do bardziej czytelnej per se, niemal jednoznacznej identyfikacji pola górnego. Wtedy najsłuszniej będzie przyjąć, że w polu dolnym przedstawiony został Kazimierz Sprawiedliwy z nieznaną żoną i synem Bolesławem, co z kolei pozwala w górnym polu dostrzec w dziecku-orancie pierworodnego syna Kazimierza Sprawiedliwego, imieniem Kazimierz. W tej próbie identyfikacji wypadnie stwierdzić, że Henryk Sandomierski i Kazimierz, syn Sprawiedliwego, odtworzeni są po śmierci, co z jednej strony nadaje głębszy sens napisowi mówiącemu o ścieraniu ich podobizn, a z drugiej wyjaśnia w pewnym stopniu „ślepotę" Henryka i gest oranta, jaki wykonuje dziecko w turbanie. Przy takim rozpoznaniu datę powstania rytów przyjdzie ustalić na lata między rokiem 1175, przyjmując wiek siedmiu lat Bolesława, a rokiem 1177, w którym Kazimierz Sprawiedliwy został księciem krakowskim. Data taka odpowiadałaby wynikom analizy stylistycznej.

Scena wyryta na jastrychowej posadzce w Wiślicy jest zatem przedstawieniem wiecznej adoracji, w akcie której wyobrażeni zostali pospołu żywi i umarli, jak pospołu umarli i żywi występują w wieku XIV w dolnym i górnym tryforium katedry św. Wita w Pradze. Dla średniowiecznego bowiem człowieka świat pozagrobowy, życia wiecznego, był w równym stopniu rzeczywisty, jeśli nie więcej nawet niż świat materialny, i występowanie żywych razem z umarłymi zgadzało się z wiarą w więź obcowania świętych.

Krypta z rytami posadzkowymi stanowi część kościoła wzniesionego po zniszczeniach zadanych Wiślicy przez Wołodara w roku 1146, gdy rządy nad ziemią sandomierską i w Wiślicy objął Henryk. Była to zapewne pierwsza i umiłowana jego fundacja.[11]) Tu więc po tragicznej śmierci dzielnego księcia w czasie wyprawy prowadzonej przez Bolesława Kędzierzawego na Prusy w roku 1166, w nawie, przed kryptą, w której od roku 1154 znajdować się mogły przywiezione z Ziemi Świętej relikwie, i na jej osi, w skromnym grobie spoczęło ciało fundatora.[12]) W dziesięć lat później z woli Kazimierza Sprawiedliwego, obok grobu od północy przeprowadzono nowe zejście do krypty, a posadzkę w krypcie przed ołtarzem z domniemanym przedstawieniem kultowym Marii pokryły rysunki wykonane w technice, z jaką Kazimierz miał możność zetknąć się za młodu w latach 1157—1163 w Saksonii, gdzie przymusowo przebywał jako zakładnik po złożeniu hołdu Fryderykowi Barbarossie przez Bolesława Kędzierzawego w roku 1157 w Krzyszkowie nad Wartą.[13]) Ryty wiślickie miały dawać świadectwo cnocie pokory Henryka Sandomierskiego, a stało się, że świadczą nierównie więcej o smaku artystycznym jego następcy na książęcym tronie.

W zgodzie z powyższymi wywodami również inicjatywie Kazimierza Sprawiedliwego przypisać trzeba umieszczenie wierszowanej inskrypcji nad postaciami pola górnego, ale nie był on twórcą łacińskiego tytułu, tylko biegły w zasadach średniowiecznej poetyki literatus z jego otoczenia. Kto wie przy tym, czy ów człowiek nie był tym, który z Zachodu przeszczepił do Polski znany sobie w wersji rymowanej wątek opowieści o Walterze i Heligundzie, zapisany pod koniec wieku XIII w Kronice Wielkopolskiej z dopowiedzianą historią o Wisławie Pięknym. W napisie wiślickim, niezależnie od tego czy jego źródło literackie istnieje, czy też jest on tworem samodzielnym, na uwagę zasługuje z jednej strony pojęcie ścierania pychy w celu zyskania zbawienia w zgodzie z chrześcijańską wiarą w descensus i ascensus, z drugiej zaś zwrot in astra levari. Termin astra, rozpowszechniony w rzymskiej literaturze okresu cesarstwa w zwrotach odnoszących się do wędrówki dusz po śmierci, za przykładem rzymskim, często stosowany bywał w titulusach epoki karolińskiej razem z ideą wznoszenia się do nieba, że wymienię np. teksty Seduliusa Scotta (Carm. II, 1 Ad Hartgarium ep., Leodium), Alkuina (Carm. 109, 6 Ad altare sancti Pauli, Juvanum=Salzburg, tamże, 99, 18 Nobiliacus=Nouaillé koło Poitiers) i Hrabana Maura (Carm. 41, 5 Ad crucem ubi martyr Bonifacius primum fuerat tumulatus, Fulda),[14]) obok zachowa-

nych inskrypcji, jak na kamiennej płycie z tzw. Baptysterium Kaliksta w Cividale datowanego na wiek VIII [15]). Za epoką karolińską formułę tę powtarzały napisy z wieku XII na nieistniejącym dziś retabulum *) św. Remakla w Stablot, na retabulum z Quern (Schleswig-Holstein) w Germanisches Museum w Norymberdze i na portyku św. Zenona w Weronie [16]). Średniowieczne astra, także astra poli lub polorum zawsze w liczbie mnogiej, jest synonimem nieba i wskazuje bądź na Chrystusa, bądź na świętych pańskich, bądź też na duszę ludzką. Jaki sens przypisywać należy wiślickiej sentencji dobrze uzmysławia kolejny dystych Alkuina w Carmina, wiążący się ze sceną narodzenia Chrystusa na retabulum w St Vaast:

Nascitur humana celsus de carne crea-
[tor
ut homo per hominem scandat ad astra
[deum [17]) **)

Ryty posadzkowe w Wiślicy wykonał artysta szkoły rodzimej; świadczy o tym prosty, bez analogii, a na swój sposób wytworny styl dzieła. I dlatego nie ustalać dla nich zachodnich rodowodów stylowych, ale raczej podziwiać przyjdzie jak przy pomocy ograniczonych, bo z techniki złotniczej przeniesionych środków, w sposób wysoce kunsztowny znalazła wyraz bynajmniej nie prosta treść ideowa.

A twórcy rytów nie ma potrzeby szukać daleko od Wiślicy, skoro 18 października roku 1166, więc przed samą swą śmiercią, Henryk, syn Bolesława, wyznaczając uposażenie dla szpitala jerozolimskiego św. Jana i na budowę kościoła ku czci tegoż świętego w Zagości, dał na ten cel czterech swoich złotników w wzmiankowanej Zagości mieszkających, których te są imiona: Blizuj i brat jego Skarbic, Radoń i Sulisław. Przytaczam brzmienie oryginału: „Addicio quoque istis omnibus aurifices meos, in prefata Zagost consistentes, quorum hec sunt nomina: Blissui et frater eius Scarbiz, Radon et Sulizlav".[18]). Im to, złotnikom z Zagości mógł przede wszystkim zlecić wykonanie posadzkowych rytów w Wiślicy Kazimierz Sprawiedliwy, skoro na wiecu 29 sierpnia roku 1170/1171, a w każdym razie w latach 1170—1175, zatwierdził nadania swego brata Henryka dla szpitala jerozolimskiego św. Jana w Zagości, dodając wszystkim ludziom tego szpitala wolność od danin i posług szczegółowo wyliczonych.[19]) Na którego z nich padł wybór książęcy, jednego czy dwóch, pozostanie pewnie na zawsze tajemnicą.

Tak pierwotna fundacja Henryka Sandomierskiego, podtrzymywana i wzbogacona przez Kazimierza Sprawiedliwego, ukazuje się nam jako owoc troskliwie pielęgnowanej kultury artystycz-

Fragmenty płyty wiślickiej.

Fot. E. Buczek

*) retabulum — płyta w tyle ołtarza zdobiona rzeźbami i malowidłami.

**) Nascitur... — Rodzi się z ludzkiego ciała wzniosły Stwórca, aby człowiek przez Człowieka-Boga wstąpił do gwiazd.

nej Piastów w wieku XII-tym, związanej z samodzielnością polityczną dzielnicowych ośrodków władzy, rywalizujących z sobą, by trwałością piękna uzasadnić dojrzałość myśli nie tylko na polu sztuki.

PRZYPISY

[1]) Odkrycia w Wiślicy, Warszawa 1963, s. 83—132.

[2]) Staropolska nazwa jastrych, nadal używana, wywodzi się od łacińskiego astracus vel astricus, astracum lub astrum, także astracus, za pośrednictwem staroniemieckiego estirih (dzisiejsze Estrich). Por. Du Cange, Glossarium mediae et infimae latinitatis. t. I, Paris 1840, s. 458; Mittel-lateinisches Wörterbuch bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert, redigiert von Otto Prinz unter Mitarbeit von Johannes Schneider, t. I, A-B. München 1967, szp. 1108—1109. Patrz także Wasmuths Lexikon der Baukunst. t. II, Berlin 1930, s. 399—401 (s. v. Esrich). Rodzaje posadzek jastrychowych omawia Zdz. Mączeński, Poradnik budowlany dla architektów, Warszawa 1933. s. 769—777.

[3]) Zofia Wartołowska, Barbara Penkalowa i Teresa Ciachowa. Problemy konserwacji rytowanej posadzki gipsowej odkrytej w krypcie I kościoła romańskiego w podziemiach gotyckiej kolegiaty w Wiślicy. „Ochrona zabytków", t. XVIII, 1965, s. 35—48.

[4]) A. Tomaszewski, Kolegiata wiślicka. Badania w latach 1958—1963, (w:) Kolegiata wiślicka. Konferencja naukowa zamykająca badania wykopaliskowe, Kielce 1965, s. 40—42.

[5]) Taką lekcję ustala protokół z posiedzenia komisji rzeczoznawców w dniach 19 i 20 XI 1960 sporządzony przez prof. A. Gieysztora; por. Odkrycia w Wiślicy, s. 80. Ostatnio B. Kürbisówna wyraziła pogląd, że dalszy ciąg napisu brzmiał raczej versus coelum niż veritas capescere iter (Kultura, r. VI. nr 20 (258), 1968: s. 11).

[6]) P. Skubiszewski w artykule „Badania nad polską sztuką romańską w latach 1945—1964" (Biuletyn Historii Sztuki. t. XXVII, 1965, s. 152) skłonny jest przypisać mi autorstwo „interesującego poglądu o związku zaginionej Biblii płockiej (dawniej Biblioteka Seminarium Duchownego w Płocku, Ms. perg. 2) ze sztuką rodzimą". W rzeczywistości pogląd ten w odniesieniu do marginesowych przedstawień figuralnych Biblii wyraziła uprzednio St. Sawicka. (w:) Bulletin de la Société francaise de reproductions de manuscrits peintures 19e année. Paris 1938.

[7]) Historia sztuki polskiej pod redakcją T. Dobrowolskiego i Wł. Tatarkiewicza. t. I. Sztuka średniowieczna, Kraków 1962, s. 102; wyd. II. Kraków 1965. s. 118—119.

[8]) G. Schiedlausky, rec. pracy A. Bochnak i J. Pagaczewski, Polskie rzemiosło artystyczne wieków średnich, Kraków 1959, „Kunstchronik", t. XVII, 1964. s. 36. Styl rytów na patenie wywodzi z Zachodu odrzucając związek z rytami wiślickimi P. Skubiszewski. Patena kaliska „Rocznik Historii Sztuki", t. III, 1962, s. 175.

[9]) Wywody historyczne opieram na pracach: St. Smolka. Mieszko Stary i jego wiek, Warszawa 1881. przedruk fotooffsetowy Warszawa 1959; Polski Słownik Biograficzny, t. II, 1936. s. 259—260 (Bolesław Kędzierzawy, pióra Romana Grodeckiego); t. IX, 1960/1961, s. 408—409 (Henryk Sandomierski, pióra Józefa Matkowskiego); t. XII, 1966—1967 s. 263—264 (Kazimierz Sprawiedliwy pióra Wandy Ptakówny); F. Dworzaczek, Genealogia, Warszawa 1959; G. Labuda, Testament Bolesława Krzywoustego, (w:) Opuscula Casimiro Tymieniecki septua-genario dedicata, Poznań 1959, s. 171—194.

[10]) G. Labuda, Źródła, sagi i legendy do najdawniejszych dziejów Polski. Warszawa 1961, s. 289, przypis 8 i s. 291—292.

[11]) Fundację kościoła z kryptą łączy etrafnie A. Tomaszewski, op. cit. s. 57. Patrz także K. Józefowiczówna, Recenzja badań wykopaliskowych w kolegiacie wiślickiej. (w:) Kolegiata wiślicka, s. 78.

[12]) Grób przed kryptą z grobem Henryka Sandomierskiego identyfikuje K. Józefowiczówna. loc. cit.

[13]) Fundację posadzki i rytów przypisuje Kazimierzowi Sprawiedliwemu A. Tomaszewski, loc. cit.

[14]) J. Schlosser, Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst, Wien 1892, s. 69. nr 242; s. 171, nr 548; s. 241, nr 739; s. 105 nr 361.

[15]) E. Doberer, Zur Herkunft der Sigwaldplatte, „Oesterreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege", t. XVIII, 1963, s. 168—174, fig. 116.

[16]) J. Braun, Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung. t. II, München 1924, s. 97, tabl. 138; M. Zimmermann, Oberitalienische Plastik im frühen und hohen Mittelalter, Leipzig 1897, s. 91.

[17]) E. Steinmann, Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande, Leipzig 1892, s. 100.

[18]) Album Palaeographicun edidit Stanislaus Krzyżanowski. Tabularum I—XXXI textum ediderunt Wladislaus Semkowicz et Sophia Budkowa. Kraków 1935, s. 4—5, nr 3. (K. Tymieniecki w pracy „Majętność książęca w Zagościu", Rozprawy AU, seria II. tom XXX, ogólnego zbioru tom 55, Kraków 1912, s. 420, przytacza pogląd Karola Potkańskiego, że chodzi tu o kowali. W świetle źródeł do dziejów sztuki średniowiecznej na Zachodzie poglądu tego nie da się utrzymać).

[19]) Tamże, s. 6—7, nr 4.