

*Lech Kalinowski*

## *„Gotycka niemal przewiązka nieklasycznie spiętrzonych kolumn” w górnej galerii arkadowej dziedzińca wawelskiego*

W pierwszym wydaniu *Zarysu dziejów architektury w Polsce* Adam Miłobędzki charakteryzuje galerie arkadowe zamku wawelskiego w taki sposób: „Najbardziej włoskie, choć nieco zapóźnione w stosunku do ówczesnej architektury Italii, są kruzganki. Obecną formę zawdzięczają następcom Berrecciego, którzy odbudowali je po pożarze w 1530 roku. Dwie dolne kondygnacje arkad w przyziemiu cięższe, na piętrze lżejsze, rozdzielone są masywnymi filarami na paruprzęsłowe odcinki. Formy ich bliskie są twórczości Albertiego. Wyjątkowa wysokość i kształty trzeciej kondygnacji kruzganków wynikały z reprezentacyjnego przeznaczenia tego piętra. Nigdzie poza Wawelem nie spotyka się dziedzińców renesansowych o tak nieklasycznie spiętrzonych kolumnach, rozdzielonych gotycką niemal przewiązką, z charakterystycznymi 'dzbanuszkami' podokapowymi"<sup>1</sup>. W wydaniu drugim pozostały „nieklasycznie spiętrzone kolumny”, znikło natomiast określenie „rozdzielone gotycką niemal przewiązką”<sup>2</sup>. Dlaczego? I czy słusznie?

Trzy cechy wyróżniają kolumny najwyższej kondygnacji kruzganków wawelskich (fig 1). Po pierwsze, spoczywają one na wysokich postumentach tworzących razem z równie wysoką, obiegającą piętro balustradą szeroki akcent poziomy. Po drugie, mają bazę i głowicę jońską, ale trzon obcy porządkom klasycznym. Po trzecie, na głowicach kolumn umieszczone są nasadniki w postaci pokrytych stylizowanymi liśćmi akantu dzbanków, podtrzymujących drewnianą konstrukcję silnie wystającego dachu.

Wzbogacone pierścieniem kolumny wawel-

skie prezentują się patrzącemu w dwojaki sposób. Ze względu na swoją strukturę — jak rzecz niezwykle precyzyjnie określił Stefan S. Komornicki — „mają podwójny skok”: „dolny zakończony jest rzeźbionym w sprężystą plecionkę wezglówkiem, górny zaś zwieńczony jest jońskim kapitelem. [...] Składają się z dwóch trzonów, z których każdy ma entazę i zwężenie ku końcom, a dzieląca je poduszka jest niejako kapitelem dolnego trzonu, wyrażającym, jak zwoje jońskie, sprężysty odpór ciśnienia trzonu górnego. [...] Są to więc niewątpliwie dwie kolumny, stojące jedna na drugiej, a nie wysmukły trzon przewiązany pośrodku”<sup>3</sup>. Śladami tej analizy poszedł, ale nie bez refleksji krytycznej, Jerzy Szablowski pisząc o kolumnach „złożonych jakby z dwóch trzonów”<sup>4</sup>, a bezpośrednio do niej nawiązał Adam Bochnak: „Każda z niezwykle wysmukłych kolumn składa się właściwie z dwóch trzonów ustawionych jeden na drugim i połączonych nigdzie nie spotykanymi węzłami, które są równocześnie zwieńczeniem trzonu dolnego i podstawą górnego”<sup>5</sup>.

Ze względu jednak na pełnioną funkcję i towarzyszące jej doznanie estetyczne kolumny wawelskie, choć podzielone przewiązką na dwa człony, jawią się jako jeden element dźwigający. W ujęciu Tadeusza Dobrowolskiego „te kruche wzrokowo kolumny, pełne przy tym wytwornego piękna i elegancji zgodnej z humanistycznym stylem życia, sprawiałyby zapewne wręcz nieprzyjemne wrażenie, gdyby nie godny podziwu, a oryginalny pomysł ich przepołowienia przy pomocy elastycznie splecionego pierścienia”<sup>6</sup>. Również zdaniem Ireny

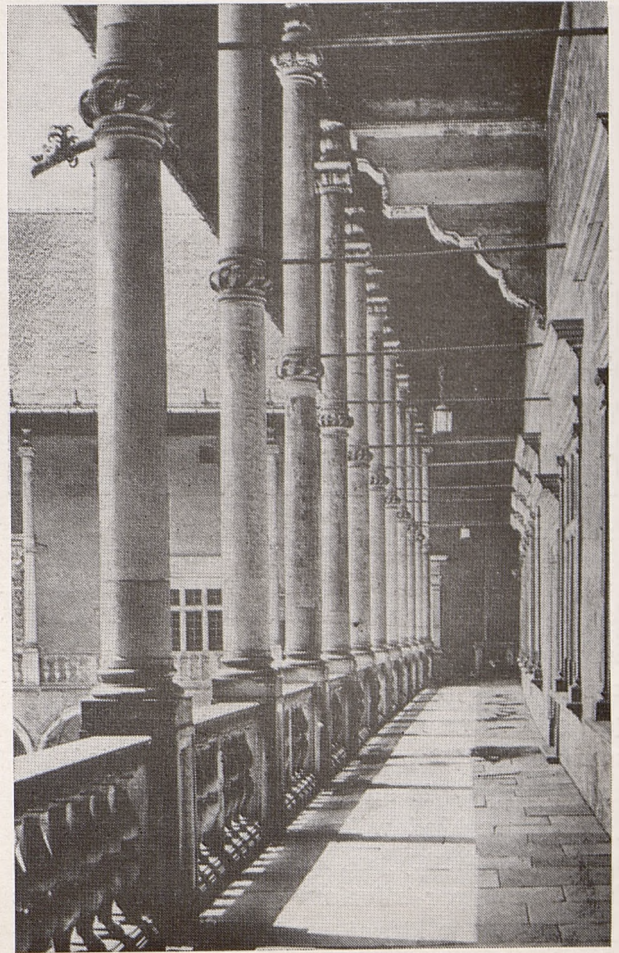


Burnatowej przewiązanie plecionymi pierścieniami w połowie wysokości zastosowano dla optycznego skrócenia niezmiernie wysmukłych kolumn<sup>7</sup>. Podobny pogląd podzielają Helena i Stefan Kozakiewiczowie: „architekt przewiązał trzony słupów w połowie wysokości pierścieniem, aby przyhamować ich pięcie w górę”<sup>8</sup>.

Pierwotnie każda kolumna galerii składała się, nie licząc bazy i głowicy, z trzech członów: dwóch wysokich trzonów gładkich i niskiego trzonu-przewiązki między nimi, złączonych ze sobą żelaznymi trzpieniami. Nie zostało dotąd stwierdzone, które z istniejących dziś kolumn są w całości oryginalne, nie wiadomo więc czy kształt trzonów: entaza i zwężenie ku końcowi, są pierwotne. Nie ulega natomiast wątpliwości, że w miejscu styku wysokich trzonów z przewiązką występowały półkoliste w przekroju wałeczki; ich pozostałości zachowały się na trzech renesansowych przewiązkach przechowywanych w lapidarium wchodzącym w skład stałej wystawy Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu „Wawel Zaginiony” (skrzydło zachodnie zamku, przewiązka kolumny 4 i 5; skrzydło północne — przewiązka kolumny 12). Przewiązki te mają postać dwu- lub trójdzielnej wstęgi biegnącej w prawo w układzie plecionki falistej tworzącej ażurowy pierścień o średnicy większej niż średnica trzonu kolumny (fig. 2).

Niezależnie od złożonej struktury trzonów kolumny wawelskie w swej artystycznej genezie nawiązują, jak się wydaje, do rozpowszechnionego w sztuce średniowiecznej typu podpór: służek i półkolumn oraz kolumn przewiązanych pierścieniem. Pierścień ten nosi w języku francuskim nazwę *bague*, której odpowiada termin niemiecki *Wirtel* lub *Schattring* oraz angielski *annulet*; konstrukcyjnie pełnił on pierwotnie funkcję organicznego wiązania służek z murem (fig. 3)<sup>9</sup>.

Motyw pierścienia pojawia się z reguły na romańskich i gotyckich służkach jako konsekwencja podziału wnętrza kościelnego gzymсами poziomymi na kondygnacje: arkad, galerii emporowych, triforiów i wysokich okien. W tej postaci pierścienie stanowią część gzymasu i dlatego jemu są w swym wyglądzie podporządkowane: „gzyms przeciągnięty został przez służki”<sup>10</sup>. Pomijając wtórne przewiązanie, na wysokości nasady łuków międzynawowych arkad, główne przewiązanie przypada: między arkadami a oknami w Vézelay (1104-1132)<sup>11</sup>,

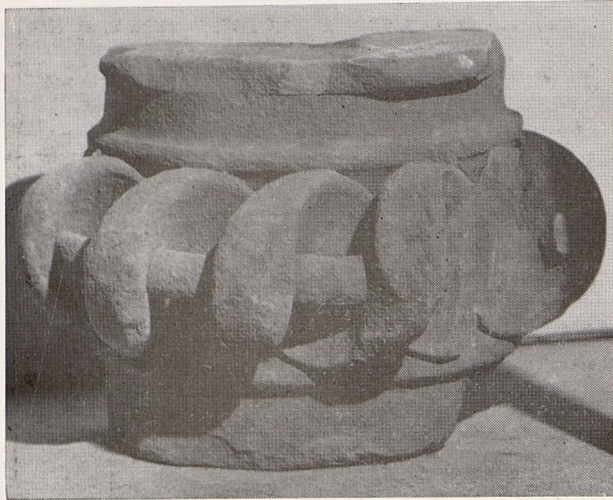


1. Kraków, Wawel, górna kondygnacja krużganków

między arkadami a emporą w Soissons (1180)<sup>12</sup> i w St-Remi w Reims (1180)<sup>13</sup>, między arkadami a emporą oraz emporą a triforium i oknami górnymi w Peterborough (1118-ok. 1200)<sup>14</sup>, między arkadami a górną kondygnacją triforiów i okien w Fossanova (1180)<sup>15</sup>, między arkadami a triforium w St-Étienne w Caen (1200)<sup>16</sup>, między triforium a oknami w Ste-Trinité w Caen (1120-1130)<sup>17</sup>, między arkadami a triforium oraz między triforium a oknami w kolegiacie St-Omer w Lillers (1130-1140)<sup>18</sup>. W trójkondygnacyjnych wnętrzach katedr gotyku klasycznego, w Chartres (1194)<sup>19</sup>, Reims (1211)<sup>20</sup> i Amiens (1220)<sup>21</sup>, liczba poziomych podziałów ograniczona jest kanonicznie do dwóch: między arkadami a triforium oraz między triforium a wysokimi oknami.

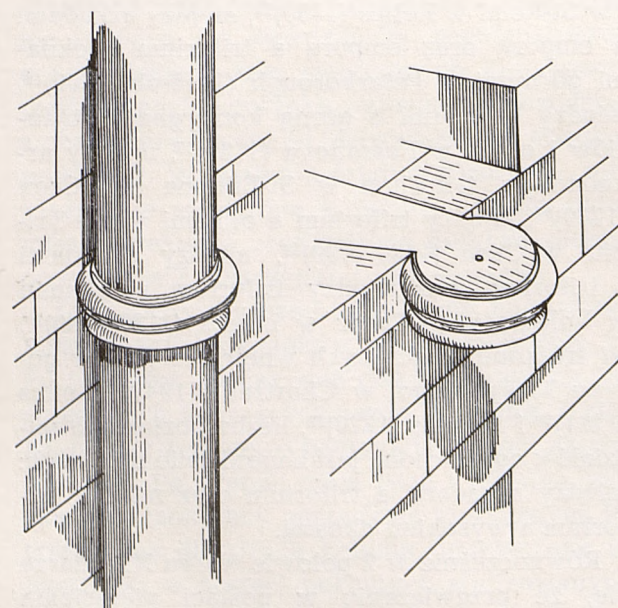
Równocześnie w 2 połowie wieku XII zdarza się, że przewiązanie w postaci pierścienia otrzymują środkowo-prześłowe, słabsze konstrukcyjnie służki, zwane młodszymi. Ten rodzaj podziału poziomego, niezależny od podzia-





2. Kraków, Wawel, lapidarium, przewiązka kolumny czwartej

łu wnętrza na kondygnacje, przypada w miejscach więcej lub mniej swobodnie wybranych przez budowniczego, dlatego też można by go nazwać podziałem samodzielnym: pierścien wyraźnie należy do słupek i tylko do słupek. Tak jest na przykład w katedrze Św. Piotra w Lisieux (1180-1200) pod gzymsem dzielącym arkady od empor-triforium<sup>22</sup>, w katedrze w Sens (1150-1160), w której występują dwa pierścienie<sup>23</sup> i w katedrze w Noyon, gdzie, oprócz pierścienia między arkadami wielkimi a emporą, zgodnego z podziałem poziomym wnętrza, pierścieni jest aż sześć<sup>24</sup>. W katedrze w Laon (1170-



3. Pierścien wiążący słupek z murem; repr. wg Viollet-le-Duca

-1180 i 1210) dwóm pierścieniom, odpowiadającym gzymansom, przypadającym między arkadami wielkimi a emporą oraz między emporą a triforium, towarzyszą w równych odstępach rozmieszczone pierścienie samodzielne: jeden w kondygnacji arkad i dwa w kondygnacji empory<sup>25</sup>. Oba rodzaje słupek: słupek główne, starsze, i słupek wtórne, młodsze, zawsze zachowują w swojej budowie cechy kolumnki, o czym świadczy wieńcząca je głowica.

Osobną odmianę stosowania pierścieni stanowią półkolumnki na zewnątrz budowli romańskich w typie lizen, przepasane gzymsem dzielącym bryłę kościoła na kondygnacje<sup>26</sup>.

Od 2 połowy wieku XIII dążność do organicznej jednolitości wnętrza sprawiła, że podział poziomy nie znajdował więcej zastosowania, ponieważ przeważać zaczął niczym nie przerywany pęd w górę<sup>27</sup>.

W wieku XIII obok pierścieni na słupekach (i półkolumnkach) pojawiają się pierścienie na trzonach kolumn wolno stojących, nie uwarunkowane żadnymi względami technicznymi. Kolumny takie charakterystyczne są dla architektury późnoromańskiej oraz takich konstrukcji wczesnogotyckich, które jako rodzaj samodzielnej podpory zachowują trzon o przekroju kolistym. Z reguły są to kolumny wysokie, niekiedy smukłe, a przewiązanie ich pierścieniem służy co najwyżej do wzmocnienia wrażenia wirtuwiańskiej *firmitas*<sup>28</sup>. Dążność do przewiązania kolumn wolno stojących zaznaczała się z jednej strony w odrywaniu od muru słupek, wyróżnionych pierścieniem, jak w przypadku całej ich wiązki w katedrze w Rouen (1200, fig. 4)<sup>29</sup>, z drugiej zaś w przystawianiu kolumnki z pierścieniem do kolumn większych, jak w przypadku kolumn międzynawowych w katedrze w Laon (1200)<sup>30</sup> lub filaru środkowego w kapitularku katedry w Salisbury (1263-1284)<sup>31</sup>. Zjawiskom tym towarzyszyło stosowanie kolumn lub kolumnek z pierścieniem bądź ściśle przystawionych do muru, bądź w mniejszym lub większym stopniu zrosniętych z murem, jak w obejściu kościoła St-Étienne w Caen (1200)<sup>32</sup>, a w wieku XIII w kaplicy opackiej w Schulpforta w Turyngii<sup>33</sup> oraz w chórze i emporze chórowej w katedrze w Magdeburgu w Saksonii<sup>34</sup>, w krużgankach w Maulbronn w Bawarii<sup>35</sup>, czy we wnętrzu kościoła benedyktyńskiego w Offenbach a. Glan w Alzacji<sup>36</sup>.

Samodzielne kolumny wolno stojące z wieku XIII zachowały się we Francji, między in-





4. Rouen, katedra, wewnątrz; repr. wg P. Frankla



5. Paryż, Saint-Martin-des-Champs, refektarz; repr. wg W. Braunfelsa

nymi smukłe w refektarzu opactwa Saint-Martin-des Champs w Paryżu (fig. 5)<sup>37</sup>, wysokie, ale masywne, w ramionach transeptu w katedrze w Strasburgu<sup>38</sup>, a na ziemiach niemieckich w kaplicy Ramersdorferów w Bonn<sup>39</sup> i w kaplicy Św. Macieja w Kobern w Nadrenii (kolumny dwu- i nawet trójdzielne)<sup>40</sup>, we Włoszech zaś między innymi w kapitularni w Casamari (Frosinone)<sup>41</sup>.

Jest rzeczą interesującą, że tradycja wolno stojących kolumn przewiązanych pierścieniem przetrwała do późnego średniowiecza i aż po czasy nowożytne na południu od Alp w miejskich galeriach arkadowych i klasztornych kruzgankach. W Bolonii w 2 połowie wieku XIV takie kolumny wykonano z marmuru werońskiego w bocznym *porticato* kościoła Santa Maria dei Servi przy Strada Maggiore (fig. 6)<sup>42</sup>, w 2 zaś połowie wieku XV spotyka się je w portyku del Baraccano przy Via San Stefano<sup>43</sup>. Tego rodzaju kolumny zastosowano również u schyłku średniowiecza w Portugalii, w jednym z trzech kruzganków, zwanym królewskim, przy kościele dominikanów Santa

Maria da Vitoria w Batalha (Estremadura). Kościół wzniesiony został przez Alfonsa Dominguesa w roku 1388, z fundacji Jana I dla uczczenia zwycięstwa w bitwie pod Aljubarrota, odniesionego w 1385 roku. Kolumny kruzganków i maswerkowe wypełnienia arkad dodane zostały za panowania Emanuela I (1495-1521)<sup>44</sup>.

Sledząc artystyczną genezę motywu wysokich kolumn z pierścieniem w najwyższej kondygnacji kruzganków arkadowych dziedzina wawelskiego, należy ponadto wziąć pod uwagę konstrukcje architektoniczne *in effigie*. Smukłe bowiem kolumny przewiązane pierścieniem pojawiają się już na słynnym złotym antependium bazylejskim Henryka II (przed rokiem 1024) w Musée de Cluny w Paryżu<sup>45</sup>. Pod koniec wieku XV cztery kolumny przewiązane, co prawda płaskim okuciem złotniczym, służą do podziału na trzy pola środkowej części otwartego ołtarza Jerozolimskiego (1495-1500) z kościoła NPMarii w Gdańsku<sup>46</sup>. Nie można również wykluczyć późnogotyckich tkanin arrasowych, jak arras z Upadkiem Troi sprzed





6. Bolonia, Santa Maria dei Servi, *porticato*; repr. wg C. Ricciego, G. Zucchinięgo

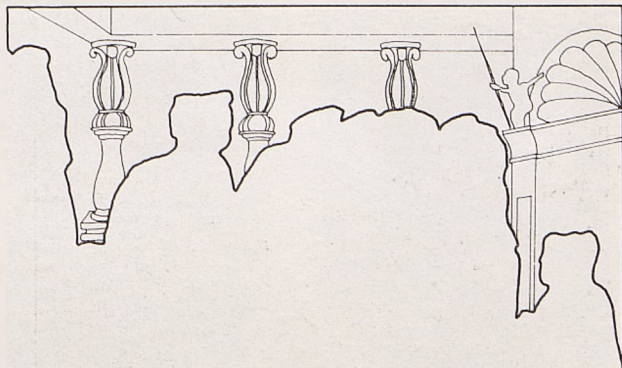
roku 1486 w katedrze w Zamora, gdzie konstrukcję w typie cyborium, w świątyni Apollina, do której schronił się Priam ścigany przez Pirusa, współtworzą kręcone kolumny z przewiązką<sup>47</sup> lub arras ze Sprawiedliwością Trajana i Herkinbalda w Historisches Museum w Bernie, będący swobodną kopią z lat 1460-1470 kompozycji Rogera van der Weyden, wyobrażający Grzegorza Wielkiego modlącego się we wnętrzu kościelnym o jednej wolno stojącej, smukłej, gładkiej kolumnie z pierścieniem w typie romańsko-gotyckim<sup>48</sup>. Sugestie takie mogą się wydać o tyle uzasadnione, że w arrasie z lat około 1510 w Ermitażu w Leningradzie — odczytywanym jako Historia Jazona, na cienkich i krótkich kolumnkach podtrzymujących strop wnętrza, w którym Jazon otrzymuje od Medei kryjącą podstęp skrzyneczkę — zastosowano w charakterze nasadników motyw dzbanuszków, zapowiadający niejako dzbanuszki wawelskie (fig. 7, 8)<sup>49</sup>.

Widziane z nakreślonej perspektywy kolumny drugiego piętra krążganków wawelskich, podobnie jak i smukłe kolumny przewiązane pierścieniem na podeście drugiego piętra klatki schodowej w Collegium Novum Uniwersytetu Jagiellońskiego z lat 1883-1887, wywodzą

się z tradycji średniowiecznej. Gdy jednak kolumny Collegium Novum, nawiązujące, jak pisze Stanisław Herbst, „przede wszystkim, choć nie tylko, do gotyckich tradycji miejscowych”, rzucają światło na zasób form neogotyku ostatniej ćwierci wieku XIX (fig. 9)<sup>50</sup>, to kolumny wawelskie wolno uznać za przykład zjawiska podobnego do renesansu romańszczyzny pod koniec średniowiecza i u początków Odrodzenia<sup>51</sup>. Wskazuje na to fakt, że przewiązanie pierścienia utworzonego z oplecionych wokół niskiego trzonu wstęg biegnących w prawo wydaje się jakby przestrzennym rozwinięciem wzoru zachowanego na pierścieniach romańskiego świecznika wielkanocnego o marmurowym trzonie w kaplicy cesarskiej w Königsutter w Saksonii (fig. 10)<sup>52</sup>, tyle że wawelska wstęga jest pozbawiona romańskiej mięsistości i prezentuje gotycki w swej suchości ażur.

Średniowieczność kolumn górnej kondygnacji krążganków wawelskich odczuwana i odczytywana była od schyłku wieku XIX. Sławomir Odrzywolski wyraził pogląd, że „kolumny 2<sup>go</sup> piętra o stosunkach niezwykle smukłych, jak i środkowe przewiązki na nich, świadczą o wpływie lokalnych tradycji gotyckich”<sup>53</sup>. Stefan S. Komornicki, określając je jako pomysł

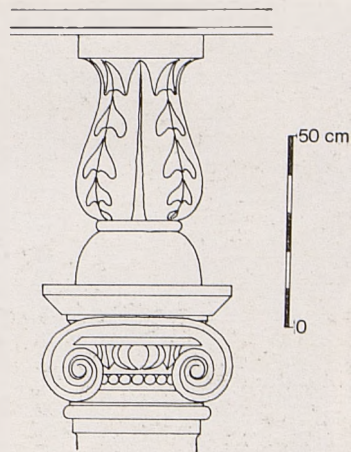




7. Historia Jazona, fragment arras. Leningrad, Ermitaż. Repr. wg N. Biriukowej. Rys. T. Węclawowicz

zupełnie oryginalny, dowodzący twórczych zdolności Franciszka Florentczyka, zaznacza, że artysta trzymał się, może umyślnie, dawniejszej tradycji; „wszak fasada katedry w Pienzy B. Rossellina (kolumny, 1460), która przywodzi z daleka na pamięć górną kolumnadę wawelską, uderza średniowiecznymi cechami”<sup>54</sup>.

Dagobert Frey wręcz przyrównuje kolumny wawelskie do służek — *man möchte sie lieber „Dienste” nennen*. Zdaniem jego jest to motyw, przywołujący na myśl niemiecki styl przejściowy wieku XIII, a występowanie tego motywu w krakowskiej budowlu renesansowej odpowiada przejmowaniu północnomańskich form przez południowoniemiecki i czeski renesans wczesnego XVI wieku<sup>55</sup>. Za odczytaniem Freya poszedł z kolei Józef Lepiarczyk w drukowanej wypowiedzi o znaczeniu Krakowa dla sztuki renesansu w Polsce, przytaczając kolumny, „przypominające rozwiązanie romańskich służek” na dowód, że zamek wawelski nie jest jednolitym dziełem renesansu<sup>56</sup>. Na koniec Zbigniewowi Dmochowskiemu „smukłe kolumny drugiego piętra kojarzą się mocno z lekkością konstrukcji drzewnych [i] nasuwa [mu] się przypuszczenie, że z gmachu uniwersyteckiego, z najpiękniejszego podówczas w Krakowie dziedzińca, wywiódł Franciszek Włoch lub może któryś z jego pomocników koncepcję krużganków Wawelu. [...] O analogię nie trudno było w renesansowej Toskanii, łatwiej jeszcze wśród form gotyckich. I analogię tę przeprowadził włoski architekt bardzo konsekwentnie. Nie ograniczył jej do proporcji kolumn, lecz wprowadził owe środkowe przewiązki, tak często spotykane zwłaszcza we wczesnogatyckich służkach filarów złożonych. Jeśli jednak zasadniczy układ kolumn wawelskich ma charakter średniowieczny, to opracowanie rzeź-



8. Kraków, Wawel, dzbanuszek z górnej kondygnacji krużganków; repr. wg T. Prylińskiego. Rys. T. Węclawowicz

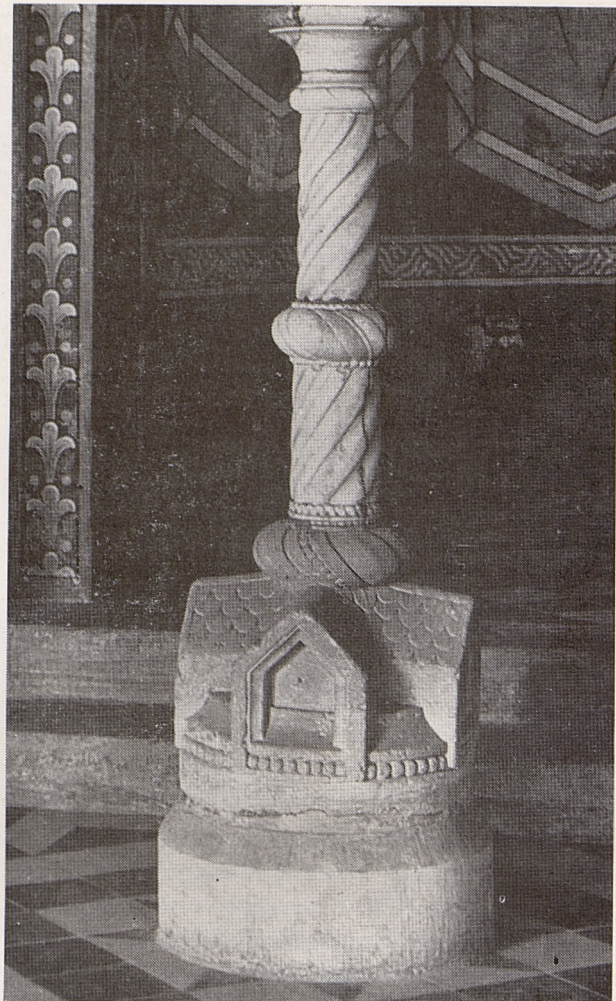
biarskie baz, przewiązek i głowic jest nowożytny. Tak oto, w pierwszym zaraz przedsięwzięciu budowlanym występuje wyraźna zapowiedź kierunku, w jakim pójdzie dalszy rozwój odrodzenia polskiego: wiązanie renesansowego wątku na gotyckiej osnowie”<sup>57</sup>. Otóż opracowanie rzeźbiarskie przewiązek nie ma cech nowożytnych i trudno wywieść koncepcję krużganków Wawelu z ówczesnego dziedzińca uniwersyteckiego, jest jednak rzeczą pewną, że samodzielność podziału poziomego spiętrzonych kolumn wawelskich gotycką niemal przewiązką wskazuje na ich charakter nieklasyczny, trafnie uchwycony przez Adama Miłobędzkiego.

Wymienione zaś cechy średniowieczne dowodzą, że projekt górnej kondygnacji krużganków wawelskich wykonał artysta dobrze zaznajomiony z realizacjami romańskich i gotyckich elementów architektonicznych przewiązanych pierścieniem. U źródeł zaś ich bynajmniej nie tkwią dwie ustawione jedna na drugiej kolumny, jak na przykład w obejściu cysterskiego kościoła w Heisterbach (1202-1237)<sup>58</sup>, lecz dwa trzony połączone i równocześnie oddzielone od siebie pierścieniem — jak w romańsko-gotyckim motywie pierścieni łączących i dzielących trzony służek — tak aby tworzyły jedną kolumnę. Użycie dwóch trzonów wynikało zawsze z właściwości materiału i technicznych możliwości epoki. Jeśli natomiast jakiś rys w szczególny sposób wyróżnia górną galerię wawelską wśród omówionych realizacji północnych, jest nim nawiązujące do wzorów południowych zastosowanie kolumn z pierścieniem nie we wnętrzu, którego sklepienie równowazyłoby





9. Kraków, Collegium Novum, podest drugiego piętra



10. Świecznik paschalny. Königsutter, kaplica cesarska. Repr. wg O. Steltzera, W. Birker

ciśnienie wywierane na rozmieszczone w środku podpory, ale w krążankach, co pociągnęło za sobą konieczność umocnienia kolumn metalowymi ściągnięciami, jak w obu przykładach bolońskich. Pierścienie pełniły funkcję konstrukcyjną „pionową”, podczas gdy ściągnięcia — „poziomą”.

Rozpoznaniu wskazanych cech średniowiecznych nie sprzeciwiają się wyniki badań Andrzeja Fischingera, który wzniesienie dwóch pierw-

szych skrzydeł krążanków wawelskich datuje na lata 1512-1516, przypisując je warsztatowi Franciszka Florentczyka, złożonemu w znacznej mierze z przybyszów z Górnych Węgier. Oddziaływaniem tych artystów, między innymi Kaspra Simona, można — zdaniem Fischingera — tłumaczyć pojawienie się nieklasycznych form w ostatniej kondygnacji pierwszego renesansowego zespołu galerii arkadowych w Polsce<sup>59</sup>.

<sup>1</sup> A. Miłobędzki *Zarys dziejów architektury w Polsce*. Warszawa 1963, s. 100-101.

<sup>2</sup> Tamże, Warszawa 1968<sup>2</sup>, s. 121.

<sup>3</sup> S. S. Komornicki *Franciszek Florentczyk i pałac wawelski*. „Przegląd Historii Sztuki”, t. 1, 1923, s. 64-65.

<sup>4</sup> J. Szablowski *Z zagadnień polskiej architektury renesansowej*. „Ochrona Zabytków”, R. 5: 1952, nr 2, s. 81-83; — tenże *Architektura*. [w:] *Historia sztuki polskiej*.

Red. T. Dobrowolski i W. Tatarkiewicz. Kraków 1962, t. 2, s. 32; Kraków 1965<sup>2</sup>, t. 2, s. 47-48. Por. także K. Piwocki *Zagadnienie rodzimej twórczości w badaniach nad sztuką polskiego renesansu*. „Studia Renesansowe”, t. 1, 1956, s. 95.

<sup>5</sup> A. Bochnak *Kraków renesansowy*. [w:] *Kraków, jego dzieje i sztuka*. Red. J. Dąbrowski. Warszawa 1965, s. 224.



<sup>6</sup> T. Dobrowolski *Zamek na Wawelu. Dzieło architektury polskiej*. „Biuletyn Historii Sztuki”, R. 15: 1953, nr 3/4, s. 15. To samo z poprawkami i uzupełnieniem w „Studia Renesansowe”, t. 1, 1956, s. 161-163.

<sup>7</sup> I. Burnatowa *Ornament renesansowy w Krakowie*. „Studia Renesansowe”, t. 4, 1964, s. 42.

<sup>8</sup> H. i S. Kozakiewiczowie *Renesans w Polsce*. Warszawa 1976, s. 24-25, fig. 8 i 9 oraz ryc. 5 na s. 26.

<sup>9</sup> *Bague*, s. v. [w:] E. Viollet-le-Duc *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*. T. 2. Paris 1867, s. 53-63; — C. Enlart *Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance*. T. 1: *Architecture religieuse, première partie: périodes mérovingienne, carolingienne et romane*. Paris 1919, s. 353, przypis 3: „L'école bourguignonne fût peut-être la première à employer ces bagues ou anneaux (porche de Charlieu, portail de Thil-Châtel)”; — *Anwirlen*, s. v. [w:] *Wasmuths Lexikon der Baukunst*. T. 1. Berlin 1928, s. 154; — *Schaltring*, s. v. [w:] H. Jahn in Verbindung mit R. Heidenreich und W. von Jenny *Wörterbuch der Kunst*. Wyd. 4. Berlin 1957, s. 591; — *Wirtel*, s. v. [w:] H.-J. Kadatz *Wörterbuch der Architektur*. Leipzig 1980, s. 273; — *Annulet*, s. v. [w:] *The Oxford Companion of Art*. Ed. H. Osborn. London 1970, s. 53.

<sup>10</sup> E. Panofsky *Gothic Architecture and Scholasticism*. London 1957. «Meridian Books», s. 76: „string courses overlap wall shafts”.

<sup>11</sup> K. J. Conant *Carolingian and Romanesque Architecture 800 to 1200*. Harmondsworth 1959, tabl. 73.

<sup>12</sup> E. Gall *Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland*. T. 1. Leipzig 1925, s. 55, fig. 19; s. 276-277, tabl. 84, fig. 118; — P. Frankl *Gothic Architecture*. Harmondsworth 1962. «The Pelican History of Art», tabl. 35; — L. Grodecki *Architettura Gotica*. Contributi di A. Prache e R. Recht. Milano 1978, s. 37, fig. 34.

<sup>13</sup> Gall, op. cit., s. 110-111, tabl. 1, fig. 35; s. 258-259, tabl. 75, fig. 109; s. 264-265, tabl. 78, fig. 112; — Conant, op. cit., tabl. 47 (A).

<sup>14</sup> Conant, op. cit., tabl. 171.

<sup>15</sup> Frankl, op. cit., tabl. 64; — Grodecki, op. cit., s. 51, fig. 53.

<sup>16</sup> Gall, op. cit., s. 302-303, tabl. 97, fig. 131; s. 304-305, tabl. 98, fig. 132.

<sup>17</sup> Gall, op. cit., s. 114-115, tabl. 3, fig. 37; s. 120-121, tabl. 6, fig. 40.

<sup>18</sup> Gall, op. cit., s. 138-139, tabl. 15, fig. 49; — H. E. Kubach *Architettura Romanica*. Milano 1978, s. 100, fig. 132.

<sup>19</sup> Panofsky, op. cit., s. 147, fig. 41; — Frankl, op. cit., tabl. 12; — Grodecki, op. cit., s. 54, fig. 59 i s. 55, fig. 61.

<sup>20</sup> Panofsky, op. cit., s. 148 i 149, fig. 42 i 43; — Frankl, op. cit., tabl. 37; — Grodecki, op. cit., s. 60, fig. 70.

<sup>21</sup> Gall, op. cit., s. 41, fig. 11; — Panofsky, op. cit., s. 150, fig. 44; — Frankl, op. cit., tabl. 47; — Grodecki, op. cit., s. 61, fig. 74 i s. 62, fig. 75.

<sup>22</sup> Gall, op. cit., s. 296-297, tabl. 94, fig. 128.

<sup>23</sup> Gall, op. cit., s. 178-179, tabl. 35, fig. 69; s. 180-181, tabl. 36, fig. 60; — Panofsky, op. cit., s. 44, fig. 38; — Frankl, op. cit., tabl. 12; — Grodecki, op. cit., s. 25, fig. 18.

<sup>24</sup> Gall, op. cit., s. 202-203, tabl. 47, fig. 81 oraz s. 204-205, tabl. 48, fig. 82; — Panofsky, op. cit., s. 145, fig. 39; — Grodecki, op. cit., s. 30, fig. 22 i s. 31, fig. 23.

<sup>25</sup> Gall, op. cit., s. 234-253, tabl. 63-72, fig. 97-106; — Frankl, op. cit., tabl. 14; — Grodecki, op. cit., s. 32, fig. 27.

<sup>26</sup> Na przykład: kościół Sw. Jerzego w Jäk (Kubach), op. cit., s. 163, fig. 260; — D. Dercsényi *Romanesque Architecture in Hungary*. Budapest 1975, tabl. 138, s. 203-205), kościół San Francesco w Ascoli Piceno (H. Decker *Gotik in Italien*. Wien-München 1964, fig. 173), czy liczne kościoły w Saintonge we Francji.

<sup>27</sup> Przejście od poziomego do pionowego systemu organizacji ściany charakteryzuje Panofsky, op. cit., s. 74-79.

<sup>28</sup> H. Koch *Vom Nachleben des Vitruv*. Baden-Baden 1951. «Deutsche Beiträge zur Altertumswissenschaft», t. 1.

<sup>29</sup> Frankl, op. cit., tabl. 35.

<sup>30</sup> Gall, op. cit., s. 246-247, tabl. 6, fig. 103; s. 250-251, tabl. 71, fig. 105.

<sup>31</sup> P. Brieger *English Art 1216-1307*. Oxford 1957. «The Oxford History of English Art», t. 4, fig. 72 a, s. 183.

<sup>32</sup> Gall, op. cit., s. 306-307, tabl. 99, fig. 133.

<sup>33</sup> W. Pinder *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende des staufischen Klassik*. Bilder. Leipzig 1943, tabl. 288 i 289.

<sup>34</sup> Pinder, op. cit., *Bilder*, tabl. 281; — Grodecki, op. cit., s. 124, fig. 174.

<sup>35</sup> Pinder, op. cit., *Bilder*, tabl. 285; — Frankl, op. cit., tabl. 183 (A); — E. Hempel *Geschichte der deutschen Baukunst*. München 1956<sup>2</sup>. «Deutsche Kunstgeschichte», t. 4, s. 152, fig. 133 (krużganek), s. 153, fig. 134 (Paradiso), s. 156, fig. 136 (refektarz); — W. Braunfels *Abendländische Klosterbaukunst*. Köln 1969, fig. 50 do tekstu na s. 102: „Er ist ein Hauptwerk der staufischen Kunst des Übergangsstiles: gotische Proportionen und gotische Konstruktionen mit romanischer Formensprache”; — Grodecki, op. cit., s. 122, fig. 169.

<sup>36</sup> Pinder, op. cit., *Bilder*, tabl. 297.

<sup>37</sup> Viollet-le-Duc, op. cit., t. 2, s. 62, fig. 5; — Braunfels, op. cit., s. 145, fig. 63.

<sup>38</sup> H. Reinhardt *La Cathédrale de Strasbourg*. Paris 1972, fig. 15.

<sup>39</sup> Pinder, op. cit., *Bilder*, tabl. 264.

<sup>40</sup> Kubach, op. cit., s. 135, fig. 207.

<sup>41</sup> Decker, op. cit., fig. 121; — Grodecki, op. cit., s. 52, fig. 54.

<sup>42</sup> R. Renzo *Bologna, una città*. Bologna 1960, fig. na s. 50-51; — C. Ricci, G. Zucchini *Guida di Bologna*. Nowe wyd. Bologna 1968, s. 63-64, fig. bez numeru, na wkładce. *Quadriportico* przed kościołem z tego samego rodzaju kolumnami wzniesiono częściowo w roku 1797, częściowo w połowie wieku XIX.

<sup>43</sup> Ricci, Zucchini, op. cit., s. 54, bez numeru, na wkładce.

<sup>44</sup> E. Bertaux *La Renaissance en Espagne et en Portugal*. [w:] H. Michel *Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*. T. 4: *La Renaissance, seconde partie*. Paris 1911, s. 866, fig. 578.

<sup>45</sup> P. Lasko *Ars Sacra 800-1200*. Harmondsworth 1972. «The Pelican History of Art», tabl. 130 do tekstu s. 120-130.

<sup>46</sup> A. Kłoczowski *Ołtarz z kościoła NPMarii w Gdańsku zwany Jeruzolimskim*. [w:] *Późny gotyk. Studia nad sztuką późnego średniowiecza i czasów nowych. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Wrocław 1962. Warszawa 1965, s. 290, fig. 1 i 2 do tekstu s. 289-



304; — T. Dobrzeńcki *Malarstwo tablicowe, katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*. Warszawa 1972, nr 48, s. 156-161, fig. 48 i 48 B; — A. Labuda *Malarstwo tablicowe w Gdańsku w 2 poł. XV w.* Warszawa 1979, nr 9, s. 197-200, fig. 85.

<sup>47</sup> *Chels-d'oeuvre de la tapisserie du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*. Katalog wystawy. Paris 1971, nry 7-10, s. 49-60, tu nr 10, fig. na s. 53.

<sup>48</sup> R. A. d'Hulst *Tapisseries flamandes du XIV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Bruxelles 1960, nr 8, s. 59-70; — M. Jarry *La Tapisserie des origines à nos jours*. [Paris] 1968, s. 74; — E. Panofsky *Early Netherlandish Painting, Its Origins and Character*. Cambridge, Mass. 1953, t. 1, Text, s. 264-265; Plates, tabl. 387.

<sup>49</sup> N. Birjukowa *Bildteppiche in der Eremitage. Frachtstücke des 15.-16. Jahrhunderts*. Leningrad-Praha 1965, fig. 67; — *Chels d'oeuvre de la tapisserie du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, nry 83-84, s. 197-200.

<sup>50</sup> S. Herbst i L. Nicmojewski *Architektura*. [w:] *Historia sztuki polskiej*. T. 3: *Sztuka nowoczesna*. Kraków 1962, s. 16; Kraków 1965<sup>2</sup>, s. 182. Por. kolumny kapitularna w opactwie Casamari (Frosinone).

<sup>51</sup> V. Birnbaum *Románská renesance koncem středověku*. Praha 1924; — Panofsky *Early Netherlandish Painting...*, s. 134-140.

<sup>52</sup> O. Steltzer, W. Birker *Helmstedt und das Land um den Elm*. München 1964<sup>2</sup>. «Deutsche Lande, Deutsche Kunst». Begründet von B. Meier, tabl. 25.

Zdjęcia wykonali: A. Rzepecki — 1, 3-5, 9, 10; Ł. Schuster — 2

<sup>53</sup> S. Cdrzywolski *Renesans w Polsce. Zabytki sztuki z wieku XVI i XVII*. Wien 1899, s. 9, tabl. 27 i 29.

<sup>54</sup> Komornicki, op. cit., s. 65.

<sup>55</sup> D. Frey, E. Tietzenhaller *Krakau*. Berlin 1941, s. 32.

<sup>56</sup> J. Lepiarczyk *Znaczenie Krakowa dla sztuki renesansu w Polsce*. [w:] *Krakowskie Odrodzenie. Referaty z konferencji naukowej Towarzystwa Miłośników Zabytków i Historii Krakowa z września 1953 pod redakcją J. Dąbrowskiego*. Kraków [1954], s. 128.

<sup>57</sup> Z. Dmochowski *Dzieła architektury w Polsce*. Londyn 1956, s. 174. Dmochowski miał zapewne na myśli „belki, którymi podparto w XVIII w. okapy dachów”, o których informuje K. Estreicher (*Collegium Maius*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, z. 170. „Prace z Historii Sztuki”, z. 6, 1 68, s. 28) opierając się na rysunkach Marcina Zaleskiego (1835), Józefa Brodowskiego (1836), Łuszczkiewicza (1850) i niezidentyfikowanego artysty (1866), reprodukowanych tamże fig. 19-21, 24 i 26.

<sup>58</sup> Pinder, op. cit., *Bilder*, tabl. 261; — *Rhin-Meuse Art et Civilisation 800-1400*. Cologne-Bruxelles 1972, s. 107, nr VII 10.

<sup>59</sup> Drowi Andrzejowi Fischingerowi dziękuję uprzejmie za udostępnienie wyników swoich badań zawartych w pracy *Udział Bartłomieja Berrecciego w budowie zamku królewskiego na Wawelu* (w druku). Dziękuję również mgrowi Kazimierzowi Kuczmanowi za pomoc w analizie stanu zachowania kolumn wawelskich z pierścieniem.