

O niektórych zabytkach rzemiosła artystycznego epoki romańskiej w Płocku

Wśród wspaniałych osiągnięć sztuki Płocka epoki romańskiej na specjalną uwagę zasługuje rękodzieło artystyczne. W artykule niniejszym, stanowiącym fragment szerszej pracy o sztuce Płocka, przedstawione są najcenniejsze zabytki rzemiosła artystycznego.

Oprawa Ewangeliarza Anastazji

Artystyczne oprawy ksiąg pojawiają się w związku z przejściem rękopisu z formy zwoju do postaci kodeksu, to jest poszczególnych kart, zszytych w jedną całość.

Oprawy te sprowadzały się początkowo do zabezpieczania posiadających wielką wartość rękopisów deskami, oblekanymi w pergamin lub materię.

Coraz szerzej stosowana inwencja artystyczna w kierunku zdobienia opraw stwarzała z nich niejednokrotnie wybitnie cenne dzieła sztuki.

Z czasem rozwinęły się trzy typy opraw: ozdabiane blachami złotymi, srebrnymi, czasem

złoconymi, często wysadzane drogimi kamieniami (tzw. kabosze); ozdabiane płytkami z kości słoniowej, a w wieku XII i XIII zdobione też emalią.

Główną rolę w rozwoju techniki opraw odegrały klasztory, które inspirowały też rozpowszechnienie się pewnych schematów ikonograficznych, dostosowanych do treści rękopisów.¹⁾

Jednym z najciekawszych i najcenniejszych zabytków rękodzieła artystycznego w Polsce jest powstała około połowy XII wieku²⁾ oprawa Ewangeliarza Anastazji.³⁾ Oprawa ta, kuta ze srebrnej blachy, stanowi po tzw. Czarze Włocławskiej najstarszy zabytek sztuki złotniczej na naszych ziemiach.⁴⁾ Ewangeliarz Anastazji jest jedyną w Polsce księgą zachowaną z okresu wczesnego średniowiecza w swojej oryginalnej oprawie. Księga ta ofiarowana w roku 1830 przez biskupa płockiego Adama Prażmowskiego, pierwszego prezesa Towarzystwa Naukowego Płockiego — Towarzystwu Przyjaciół Nauk w Warszawie⁵⁾ została wywieziona do biblioteki cesarskiej w Petersburgu, a zwrócona w roku 1921 przez władze radzieckie Polsce, znajduje się obecnie w Bibliotece Narodowej w Warszawie.⁶⁾

Oprawa ewangeliarza wykonana jest z desek obitych — srebrną blachą, pokrytą reliefami na gładkim tle. Przednia okładka przedstawia Ukrzyżowanie Chrystusa, po bokach którego stoją Maria i św. Jan. U stóp krzyża korzy się postać niewiasty. Umieszczony na tej części okładki napis ANA(STAS)IA traktowany jest jako imię adorującej Chrystusa kobiety.⁷⁾ Postać Chrystusa w części górnej uległa zniszczeniu, zachowana jest natomiast najwyższa część okładki, po obu stronach której mieszczą się w okrągłych medalionach personifikacje słońca i księżyca. Na tylnej stronie okładki widnieje błogosławiący na tronie Chrystus w mandorli, otoczony symbolami czterech ewangelistów, trzymających wstęgę z napisami: anioł (Matheus), lew (Marcus), wół (Lucas) i orzeł (Joh-s). Bordinowane okładki obramione są wzorem z rozetek.

Nazwa „Ewangeliarz Anastazji” łączona jest z imieniem poślubionej w r. 1137 przez Bolesława Kędzierzawego Wierzchosławy, księżniczki ruskiej, córki nowogrodzkiego księcia Wsiewołodymira.⁸⁾



Oprawa Ewangeliarza Anastazji

Podczas gdy Długosz⁹⁾ podaje, że żoną Bolesława Kędzierzawego była Anastazja, Balzer¹⁰⁾ wywiódł, że imię jej brzmiało Wierzchosława. Tezie Kopery, że Anastazja to grecka wersja imienia Wierzchosława, przeciwstawia się Semkowicz,¹¹⁾ twierdząc, że Anastazja mogła być żoną jakiegoś innego Piasta lub któregoś z ówczesnych możnowładców. Prawdopodobieństwo, że Anastazja i Wierzchosława to jedna i ta sama osoba, jest w świetle przekazu Długosza i ustaleń Balzera dość znaczne wobec faktu używania ówczesnie dwu imion: słowiańskiego i chrześcijańskiego.

Wobec tego, że powiązanie wyrazu „Anastazja” łączy się tylko w sferze (poważnego zresztą) prawdopodobieństwa z wyobrażoną na okładce osobą, można by wysnuć jeszcze jedną wersję pochodzenia wyrazu „Anastazja”, zamieszczonego na okładce ewangeliarza. Wyrazowi „anastasis” — po grecku „zmartwychwstanie” odpowiada w ikonografii bizantyjskiej scena zejścia Chrystusa do otchłani, zastępując reprezentowany w zachodniej sztuce temat zmartwychwstania. „Anastasis”, znana w sztuce bizantyjskiej w VII — VIII w., zaczęła się rozpowszechniać w sztuce zachodniej na przełomie X i XI wieku. Można by zatem przypuszczać, że bez względu na to kogo wyobraża przedstawiona na okładce niewiasta korząca się przed Chrystusem, wyrazem „Anastazja” zostało określone samo pojęcie „anastasis”, które wobec braku łacińskiego odpowiednika tej greckiej nazwy zostało przetransponowane w duchu łaciny jako Anastazja.

Prosta i skromna technika wykonania okładki ewangeliarza nie pozbawia jednak tego cennego zabytku dużych wartości artystycznych. Pochodzenie ewangeliarza Morelowski wiąże z wpływami sztuki nadmozańskiej, w szczególności wobec analogii stylu z przenośnym ołtarzykiem w Stavelot.¹²⁾

Jak podnosi Bochnak,¹³⁾ okładka przedstawiająca ukrzyżowanie, wskazuje na oddziaływanie wzorów bizantyjskich, a eklektyczny charakter dzieła — na jego miejscowe pochodzenie.

Wpływy sztuki mozańskiej, wyraźnie uwidaczniające się zwłaszcza w okładce z Chrystusem na tronie, nie wykluczają lokalnego pochodzenia oprawy, stworzonej bowiem w Płocku przez Aleksandra z Malonne ośrodek kulturalno-artystyczny pozostawał pod silnymi wpływami tej sztuki.

Morelowski, który pierwszy wskazał na wpływy mozańskie w oprawie ewangeliarza, wysunął przypuszczenie, że autorem dzieła był Gunter, malarz i dekorator katedry płockiej.¹⁴⁾

Bardziej prawdopodobne wydaje się jednak, że twórcą oprawy mógł być ów „statuariae artis peritus” kapelan Krzywoustego, Leopard. Mimo wyraźnie natchnienie mistrza okładki Anastazji, eklektyczność form dzieła, jak i pewna prymitywność i skromność wykonania, odbiegają daleko od urozmaiconych technicznie dzieł



Oprawa Ewangeliarza Anastazji
Tylna strona okładki

sztuki mozańskiej, przy braku wskazówek uzasadniających obce pochodzenie dzieła, pozwalają traktować je jako wytwór sztuki rodzimej. Gdy żadne przesłanki nie wskazują na pochodzenie okładki spoza Płocka, a ośrodek płocki dysponował w tym właśnie czasie szczególnie silnym potencjałem artystycznym, należy przyjąć, że okładka Ewangeliarza Anastazji powstała w Płocku. Fakt zaś, że Leopard, któremu przypisywano nawet wykonanie Drzwi Gnieźnieńskich, nie tylko rzeźbił postacie Chrystusa na krzyżu, lecz wykonywał też dla klasztoru w Zwiefalten plenaria, to jest okładki mszałów,¹⁵⁾ wzmacnia prawdopodobieństwo płockiego pochodzenia dzieła i autorstwa Leoparda.

Niektóre najnowsze opracowania wskazują już nawet nie tylko na prawdopodobieństwo wykonania oprawy w Płocku,¹⁶⁾ lecz wręcz stwierdzają jej płockie pochodzenie.¹⁷⁾

Czara Włocławska

Mecenat artystyczny epoki romańskiej stworzył z Płocka największy, obok Krakowa, ośrodek artystyczny. Płock, najważniejsze ówczesne centrum polityczne kraju, stał się miastem o dużej sile atrakcyjnej dla muratorów, rzeźbiarzy, malarzy i złotników, co stwarzało coraz szersze możliwości twórczości plastycznej. Według Kopery Płock „staje się podówczas może

naświetlonym ogniskiem kultury polskiej". Dotyczy to zwłaszcza dalszego rozwoju miasta za czasów Bolesława Kędzierzawego (1138—1173).¹⁸⁾

Płock, który utracił pozycję stolicy władcy państwa, pozostaje jednak wzrastającą w znaczenie siedzibą rezydencjonalną księcia-seniora, władającego poza Mazowszem i Kujawami częścią Małopolski i Śląskiem.

Sytuacja ta nie mogła pozostać bez wpływu na zwiększenie się kadr wykwalifikowanych specjalistów oraz ilości i jakości produkcji artystycznej.

Wysoki poziom sztuki płockiej za czasów Władysława Hermana i Bolesława Krzywoustego, a potem Bolesława Kędzierzawego, obecność na dworze księżęcym artystów tej miary co rzeźbiarz Leopard i malarz Gunter, przy braku przesłanek, wskazujących na szczególnie wysoki rozwój sztuki we Włocławku, nasuwają przypuszczenie, że wspaniałe, najwcześniejszy zabytek sztuki polskiej — dwunastowieczna, kuta w srebrze czara, zwana od miejsca odnalezienia jej w 1909 r. włocławska, jest pochodzenia płockiego¹⁹⁾ i stanowiła być może późniejszą własność biskupa płockiego Gedeona (1207—1223) czyli Getki. Przemawiałby za tym przede wszy-



Czara Włocławska

stekm fakt, że zdobnictwo artystyczne czary odbiega w swym surowym wyrazie zarówno stylistycznie jak i w wykonaniu technicznym od wzorów zachodnich, nie wykazując żadnego pokrewieństwa ze znanymi dziełami złotnictwa tego okresu. Skomplikowane układy figuralne i nieprzejrzystość kompozycji przy bogactwie treści ikonograficznych nasuwają analogie ze sposobem przedstawiania realiów historycznych w Ewangeliarzu Płockim zwanym też Kodeksem Pułuskim (Codex Aureus Pultuviensis). Prymitywność rysunku i daleko posunięta wadliwość proporcji oraz szablonowa, ciężka ornamentacja roślinna i linearna nasuwają przypuszczenie, że mamy tu do czynienia ze znacznymi uproszczeniami, do jakich zmuszony był ze względu na swe ograniczone możliwości złotnik

miejscowy, usiłujący naśladować wzory zachodnie, przekazywane być może za pośrednictwem innych technik, np. miniatur lub rzeźb w kości słoniowej.

Okres powstania czary odpowiada latom powstania Ewangeliarza Anastazji, a więc szczytowego rozkwitu sztuki Płocka. Nie jest tu również bez znaczenia 50-kilometrowa zaledwie odległość Płocka od Włocławka, gdzie czara została odnaleziona (wyorana z ziemi), bowiem zmiany właścicieli kosztowności między sąsiednimi kościołami nie należały do rzadkości.

Zdobiące czarę cztery medaliony i pozostałe między nimi wycinki przedstawiają epizody z życia biskupa Gedeona, zwanego też Getką, co wskazywałoby na to, że był on fundatorem lub właścicielem czary.

W jednym z wycinków czary przedstawiony jest obóz Madianitów z wielbłądem, co mogłoby powodować wątpliwości co do lokalnego pochodzenia dzieła, nasuwając pytanie, skąd złotnikowi polskiemu znany był wielbłąd. Kupcy arabscy docierali do krajów słowiańskich już w X wieku (Ibrahim ben Jakub), a z kroniki Thietmara wiadomo, że Mieszko obdarował Ottona III wielbłądem.

Autor czary, złotnik, który niewątpliwie musiał obracać się wokół dworu księżęcego i biskupiego, skąd przede wszystkim mógł otrzymać zamówienia, mógł widzieć żywego wielbłąda, a rewelacyjność zwierzęcia stanowiła asumpt do ozdobienia czary jego podobizną. Wygląd wielbłąda mógł być złotnikowi znany z najróżniejszych importów, płynących do Polski z południa bądź bezpośrednio, bądź w drodze przekazów ikonograficznych. Fakt wprowadzenia do ozdób czary wielbłąda nie może być zatem uznany za wykluczający lokalne autorstwo czary.

Puszka Czerwińska

Ciekawym zabytkiem sztuki romańskiej jest też puszka do komunikantów przerobiona z czary pochodzącej z Czerwińska. Wykazuje ona podobieństwo w rozkładzie grawerowanych motywów, wykonanych techniką niellową, z kielichem w kościele Apostołów w Kolonii.²⁰⁾ Jest to jeden jeszcze dowód powiązania artystycznego Mazowsza Płockiego z zachodem, które w szczególności utrzymywali opaci z Czerwińska, jeżdżący z racji swej przynależności do arrowazyjskiej kongregacji kanoników regularnych corocznie do Arrouaise w pobliżu Arras (obecnie północna Francja, 100 km od granicy belgijskiej), skąd prawdopodobnie czarę tę przywieźli.²¹⁾

Czara pochodzi z połowy XIII wieku, z okresu pełnego rozkwitu romanizmu, uwidaczniając już przedtem wpływ gotyku. Płaski ryt w formie arkatury, wspartej na kolumnkach, barwiony jest techniką niellową. W arkaturze górnej, na tle niellowanym rytowane są głowy apostołów. Pokrywa, korona, nodus i podstawa puszek pochodzą z innych okresów.

Kielich Konrada

Jednym z rewelacyjnych w skali krajowej dzieł sztuki romańskiej jest ofiarowany katedrze plockiej przez Konrada Mazowieckiego około 1238 r. kielich mszalny z pateną,²²⁾ stanowiący jeden z darów ekspiacyjnych za dokonanie z polecenia Konrada w r. 1239 zabójstwa kanonika Jana Czaplí, który spiskował na Śląsku przeciw Konradowi. Zabytek ten wykazuje pierwsze ślady przełamania się stylu romańskiego w kierunku wczesnego gotyku. Kielich o wysokości 21 cm, o średnicy 17,3 cm²³⁾ ozdobiony jest techniką grawerunkową. Osiem okrągłych medalionów przedstawia sceny ewangeliczne. Dno pateny wyobraża błogosławiącego Chrystusa — Pankratora, przed którym klęczą (moment ekspiacji), jak wskazuje napis „Dux Conradus, Oafia (Agafia), Semovitus i Hasimirus”,²⁴⁾ to jest ofiarodawca wraz ze swoją rodziną. Imiona młodszych synów Konrada: Bolesława i Mieszka, oraz córek: Ludmiły, Salomei i Judyty tworzą frez zdobiący półkulistą czarę kielicha. Umieszczone na kielichu litery mają wiele cech okresu późnego romanizmu.²⁵⁾

Powstanie kielicha odnosi Oswald Balzer do około 1238 r.,²⁶⁾ Erich Meyer zaś do połowy XIII wieku i zalicza do grupy kielichów dolnosaskich, aczkolwiek nie wyklucza jego polskiego pochodzenia.²⁷⁾

Jak słusznie jednak podkreślają Bochnak i Pagaczewski,²⁸⁾ odtworzenie na patenie rodziny fundatora, co musiało łączyć się choćby z ogólną charakterystyką osób, wskazuje na wykonanie kielicha w Płocku. Fakt umieszczenia na patenie wizerunków księcia i rodziny, które trudno byłoby wykonać za granicą przy braku choćby ogólnych danych co do portretowanych osób, prosta grawerunkowa technika wykonania oraz brak wyraźnych analogii ze złotnictwem

wiem zagranicznym — pozwalają na przyjęcie miejscowego pochodzenia Konradowego kielicha.²⁹⁾

Za plockim pochodzeniem kielicha przemawia nie tylko treść grawerunkowa lecz i swoisty styl. Pewne analogie z kielichami dolnosaskimi nie stanowią tu żadnego kontrargumentu wobec niewątpliwych i długotrwałych wpływów na sztukę plocką wzorów sztuki zachodniej, które mogły się przejawiać także w dziele wykonanym przez miejscowego artystę. Powstanie kielicha odległe jest w czasie tylko o kilkadziesiąt lat od wielkich tradycji sztuki plockiej, która nie mogła zaniknąć w okresie Konrada, kiedy Płock pozostawał stolicą Mazowsza i stałą siedzibą dzielnicowego księcia. Przemawia też za tym notorycznie znany fakt ciągłości zakładów rzemieślniczych, przekazywanych z ojca na syna lub nowoprzybyłym mistrzom.

Plocki diadem Książęcy

Być może, że również po Konradzie Mazowieckim pozostał w katedrze plockiej jeszcze jeden cenny zabytek — srebrny diadem książęcy.³⁰⁾ Diadem ten, jeden z nielicznych zabytków polskiego złotnictwa świeckiego z pierwszej połowy XIII wieku, nie jest jednak dziełem rąk złotników plockich, a jak można sądzić z jego stylistyki i precyzyjnej techniki wykonania został przywieziony najprawdopodobniej z nad Mozy.³¹⁾ Być może, że wyszedł on z warsztatu nadmozańskiego Godefroid de Claire'a³²⁾.

Diadem został użyty później jako korona wieńcząca hermę św. Zygmunta.

Jak widać z umieszczonego napisu, korona ta była w 1601 r. przerabiana przez plockiego złotnika, Stanisława Zemelkę.

Hipoteza Ernesta Schramma,³³⁾ usiłującego powiązać pochodzenie diademów z osobą Henryka VII, oparta jest na nie dających się utrzymać wywodach historycznych. Schramm w badaniach swoich nad diademami krakowskimi i diademem plockim wskazuje na ich podobieństwo, podnosząc, że orły na diademach (chodzi tu o diademy krakowskie, gdyż na plockich orłów nie ma) wykazują tę samą stylizację jak XIII-wieczne orły Hohenstaufów, co przemawiałoby za tym, że diademy te są pochodzenia nadreńskiego z okresu Henryka VII. Schramm twierdzi, że żaden z ówczesnych Piastów nie myślał o koronie dla siebie, wobec czego konkluduje, że diademy zawędrowały do Polski z Niemiec.

Bochnak i Pagaczewski, zbijając tę tezę, wskazali na pieczęcie z XIII wieku, na których Piastowie wyobrażeni są z koroną na głowie oraz fakt, że diademów używały także osoby nie posiadające godności królewskiej.³⁴⁾ Autorzy ci dochodzą do wniosku, że opisywany diadem stanowił własność nie Konrada Mazowieckiego, lecz Bolesława Wstydliviego i Kingi.

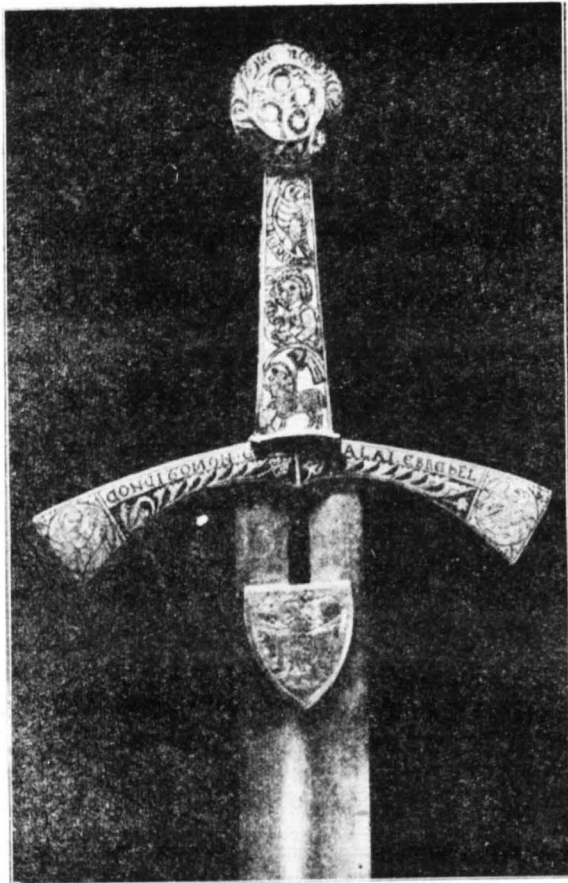


Kielich Konrada Mazowieckiego

Szczerbiec

Również geneza głównego insygnium koronacyjnego królów polskich słynnego Szczerbca, wiąże się z Płockiem, co znajduje swe potwierdzenie w opiniach znawców tej miary co Bochnak i Gumowski.

Szczerbiec, legendarny miecz Bolesława Chrobrego, wyszczerbiony został według przypowieści od uderzenia nim przez Chrobrego w złotą bramę kijowską. Nie ma podstaw do negowania tej legendy, została ona jednak powiązana z przechowywanym na Wawelu mieczem, na który przeniesiono tradycyjną nazwę „Szczerbiec”.



Szczerbiec — miecz koronacyjny królów polskich

Jeszcze w okresie pierwszej wojny światowej przyjmowano, że zachowany na Wawelu miecz koronacyjny, którym koronował się Łokietek, był legendarnym Szczerbcem Chrobrego. Wyprowadzony z mroków legendy w światło badań historycznych, Szczerbiec został uznany początkowo za miecz Bolesława Kujawskiego z końca XII w. Ostatecznie stwierdzono, że jest to miecz przedstawionego na kielichu Konradowskim Bolesława (1208-1248), syna Konrada Mazowieckiego, a stryja Władysława Łokietka, który miecz ten po swym stryju odziedziczył

i użył go do swej koronacji. Odtąd miecz ten przechowywany był na Wawelu jako miecz koronacyjny królów polskich i został obdarzony nazwą legendarnego miecza Chrobrego.

Zrabowany ze skarbca królewskiego wraz z koronami w r. 1794, Szczerbiec pojawił się w r. 1819 w Petersburgu jako własność ks. Łabanowa, który kupił go w 1817 r. od jakiegoś Ormianina; następnie miecz przeszedł w ręce ks. Demidowa, a około r. 1874 względnie 1878 znalazł się w posiadaniu antykwariusza Bazylewskiego. Zakupiony w r. 1889 dla Ermitażu w Petersburgu Szczerbiec, został w r. 1921 zwrócony Polsce w myśl postanowień traktatu ryskiego.³⁵⁾ Przechowywany w czasie drugiej wojny światowej w Kanadzie, został zwrócony dopiero w 1959 r.

Rękojeść miecza ozdobiona jest symbolami dwu ewangelistów i Barankiem; na końcach jelców znajdują się symbole pozostałych dwu ewangelistów. Jelce opuszczone są nieco ku dołowi, co stanowiło charakterystyczną cechę ówczesnych mieczy krzyżackich. Zakończenie miecza wypełnione jest na obwodzie kolistym ornamentem z motywami kwiatowymi w środku. Na jelcach, ponad ornamentami o charakterze wici roślinnych, umieszczony jest napis „Iste est Glad(ius) Boleslai Duc(is)”. Znajdująca się pod jelcami tarcza emaliowana, czerwona z białym orłem piastowskim, została tu umieszczona z zaginionej Łokietkowej pochwy do tego miecza.

Adam Bochnak podkreśla, że powiązania stylistyczne, zachodzące między kielichem i pateną Konrada Mazowieckiego i Szczerbcem,³⁶⁾ wskazują na lokalne pochodzenie wszystkich tych przedmiotów, wykonanych zdaniem Bochnaka w jednej pracowni złotniczej, popieranej przez Konrada Mazowieckiego.

Marian Gumowski zwrócił uwagę na podobieństwo sposobu wykonania napisów umieszczonych na wszystkich tych przedmiotach oraz na identyczność błędów wykrytych w inskrypcjach na mieczu, kielichu i patenie.³⁷⁾

Aczkolwiek badania stylistyczne mogłyby dostarczyć dalszych przekonujących dowodów co do pochodzenia omawianych zabytków, to jednak już wskazane wyżej argumenty przemawiają wystarczająco za pochodzeniem Szczerbca z tej samej pracowni co Konradowski kielich i patena.

Rękojeść i jelce miecza obłożone są srebrną, ongi złożoną wykładziną z grawerunkiem i niellem. Technika nielowa, aczkolwiek znana już w sztuce egipskiej i rzymskiej, stosowana była szczególnie przez złotników włoskich XV i XVI stulecia. W okresie romańskim niello pojawiało się przy ozdabianiu krucyfików, kielichów i broni, nie było jednak techniką często stosowaną.³⁸⁾ Wydaje się, że wobec niewielkiego ówczesnie rozpowszechnienia niella, badania porównawcze nad zdobionymi tą techniką analogiami ówczesnego złotnictwa mogłyby rzucić jaśniejsze światło na genezę Szczerbca, dotychczas

niezbadanego w sposób wystarczający ani pod względem stylistycznym, ani technologicznie.³⁹⁾ Przedstawione przykłady dorobku Płocka w zakresie rękodzieła artystycznego wskazują dobitnie na wielki rozkwit płockiego ośrodka artystycznego od drugiej połowy XI do połowy XIII wieku wywołany ogromnymi potrzebami rezydencjonalnego dworu dwu kolejnych władców Polski, biskupstwa i ambicjami możnowładców. Sytuacja ta stworzyła z Płocka ważne centrum artystyczne⁴⁰⁾, ognisko sztuki najznacześniejsze w kraju obok Krakowa, w którym rozwój sztuki w tym okresie musiał ulec osłabieniu, wsku-

tek utraty rangi książęcej stolicy, a być może także w związku ze skutkami supremacji czeskiej i następstwami konfliktu Bolesława Śmiałego z obozami możnowładców i biskupem Szczepanowskim. W rękodzielnictwie pojawiają się, obok importów, dzieła produkcji lokalnej, dorastającej do rangi najcenniejszych zabytków w kraju.

Wśród różnorodnych wpływów obcych duże znaczenie miały w tym okresie powiązania z terenami nadmozańskimi, neutralizowane przez wpływy saskie, szczególnie silne w okresie Chrobrego.

KAZIMIERZ ASKANAS

Przypisy

1. Maria Jarosławiecka Gąsiorowska i Marek Wierzbicki — Oprawy artystyczne XIII-XVIII w., Kraków 1952, str. 1 — 4.
2. Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX w. — Katalog Wystawy Jubileuszowej, W-wa 1962, str. 28 i tabl. 2.
3. Marian Morelowski — Płaskorzeźby ewangeliarza t. zw. Anastazja sztuka leodyjsko-mozańska XII wieku. Prace i materiały sprawozdawcze sekcji sztuki Wileńskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Wilno 1935, T. II. str. 259 — 265, fig. 2 i 4.
4. Adam Bochnak i Julian Pagaczewski — Polskie rzemiosło artystyczne wieków średnich, Kraków 1959, str. 20 — 22.
5. A. J. Nowowiejski — Płock, Monografia historyczna, Wydanie II, b. r. w. str. 85, 120.
6. Feliks Kopera — Dzieje malarstwa w Polsce, T. I., Kraków, b. r. w., str. 14.
7. Feliks Kopera — Oprawa srebrna ewangeliarza ks. Anastazji, żony Bolesława Kędzierzawego, Sprawozdanie Komisji Historii Sztuki VII, 1906, str. 39 — 48, fig. 2 — 4.
8. Adam Bochnak i Julian Pagaczewski op. cit. str. 21 — 22.
9. Długosz — Historia Poloniae T. II, str. 46, 52, 97.
10. Oswald Balzer-Genealogia Piastów, Kraków 1895, Nr 16, str. 158 — 160.
11. W. Semkowicz — Paleografia łacińska, Kraków 1951, str. 134.
12. Marian Morelowski — Oeuvres inédites d'art mosan en Pologne au XII^e siècle, (w:) L'art mosan Paris 1953.
13. Adam Bochnak — Rzemiosło artystyczne (sztuka przedromańska i romańska) w dziele zbiorowym Historia sztuki Polskiej, Kraków 1962, str. 146.
14. M. Morelowski l. c.
15. Adam Bochnak l. c.
16. D. Kamolowa, K. Muszyńska, E. Stankiewicz, D. Rymza-Zalewska — Książka pomnikiem kultury narodowej. Przewodnik (po wystawie) b. r. w.
17. Sztuka warszawska op. cit. str. 28
18. Feliks Kopera op. cit. str. 16 — 17.
19. Michał Walicki — Sztuka polska za Piastów i Jagiellonów, Dzieje Sztuki polskiej, Warszawa b. r. w. str. 928 i fig. 1124.
20. A. Bochniak i J. Pagaczewski op. cit.
21. A. J. Nowowiejski op. cit. str. 414 fig. 223
22. T(adeusz) Kowalewski — Skarbiec Katedry płockiej, Płock 1908 str. 6 — 8.
23. Kazimierz Ciechanowski — Epigrafia romańska i wczesno-gotycka w Polsce, Wrocław 1965 str. 32 sq.
24. Aleksander Przeździecki i Edward Rastowiecki — Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki odrodzenia pod koniec wieku XVII w dawnej Polsce, Warszawa — Paryż 1853 — 1896, poz. 10 — 12.
25. Kazimierz Ciechanowski l. c.
26. Oswald Balzer op. cit. str. 268 — 270.
27. Erich Meyer — Der Kelch von Schröttersburg (hitlerowska nazwa Płocka), Pantheon 1943.
28. Bochnak i Pagaczewski op. cit. str. 26 (por. też H. Swarzeński — A Chalice and the Book of Kings, w dziele zbiorowym Essays in Honour of Erwin Panofski, New York 1961, niewykorzystane w pracy niniejszej).
29. Adam Bochnak op. cit. str. 140.
30. Adam Bochnak i Julian Pagaczewski l. c. str. 14 — 15.
31. Michał Walicki op. cit. str. 926.
32. Marian Morelowski — Włócznia św. Maurycego i korona płocka doby piastowskiej XIII w., Prace Komisji Historii Sztuki, T. V. 1933—1934 passim.
33. Percy Ernst Schramm — Heerschaftszeichen und Staatssymbolik, Beitrage zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert (Schriften der Monumenta Germaniae Historica. Deutschen Institut für Erforschung des Mittelalters 13/III Stuttgart 1956 s. 891 — 893 i 950 — 951. Cyt. za Bochnak i Pagaczewski op. cit. przypis na str. 15.
34. Bochnak i Pagaczewski op. cit. str. 15 (przypis).
35. Wielka ilustrowana encyklopedia Powszechna, wyd. Guttenberg, Kraków b. r. w. T. XVI, str. 30.
36. Adam Bochnak l. c.
37. Marian Gumowski — odczyt w P. T. H. Oddział Krakowski poświęcony dziejom miecza koronacyjnego królów polskich 22. VI. 1959 r. Por. też Notatki Płockie Nr 1/15 r. 1960 str. 27.
38. Marc Rosenberg — Niello-2 wyd. 1924/25.
39. Adam Bochnak op. cit. str. 140 .
40. Tadeusz Dobrowolski — Sztuka Krakowa, Kraków 1950 str. 62.