

KRONIKA KOMISJI HISTORII SZTUKI POLSKIEJ AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI ZA ROK 2019

WŁADZE KOMISJI

przewodniczący:
prof. dr hab. Adam Małkiewicz

zastępca przewodniczącego:
dr hab. Marek Walczak

sekretarze:
dr Wojciech Walanus
dr Joanna Ziętkiewicz-Kotz

ODCZYTY W ROKU 2019

10 I dr hab. Albert Boesten-Stengel, prof. UMK, „*Uno animale finto*”. *Drawing, motion and Hellenistic painting in Leonardo’s Lady with an Ermine*

Nearly all modern literature on the Czartoryski-Lady quotes Bernardo Bellincioni’s (†1492) poem „S. opra il retratto de Madona Cicilia qual fece Maestro Leonardo” (On the Portrait of Lady Cecilia made by Maestro Leonardo) as witness of its correct title, attribution and date. But it remains puzzling that the poem does not mention the animal. Furthermore the two known letters changed between Isabella d’Este und Cecilia in April 1498, referring to a Cecilia’s portrait painted by Leonardo, contain intertextual traces of Bellincioni’s poem. Yet even there we do not find any remark on the animal. Pascal Cotte in his book *Lumière sur La dame à l’hermine de Léonard de Vinci* (2014) argues sophisticatedly that the painter could have introduced the animal only later – after 1498. Kenneth Clark (1939) on the other hand considered the animal as the painting’s main protagonist and principle of its integrity: „The serpentine pose of the ermine gives, in epigrammatic form, the motive of the whole composition.” The present lecture starts a critical approach on the question when Leonardo could have created this animal. It was in Florence and around the year 1504 that Leonardo appropriated the new kind of undulating outlining and curved hatching from Filippino Lippi’s drawings after recently discovered antique wall paintings of the Domus Aurea in Rome. The same

method we find in Leonardo’s studies on comparative zoology inspired by contemporary translations from Aristoteles’ *Peri poreias zôôn* (On locomotion of the animals). On drawing sheets the artist confronts and compares cats, horses and fictitious dragons shown in changing poses and movements. In the fixed (painted, sketched) shapes and positions of the limbs the beholder could recognize the sequence of bendings, extensions and twistings – in Leonardo’s own words: *piegamento – estendimento – serpeggiamento*. “*Uno animale finto*”, a fictitious animal, is a quotation from his Notebook Ms A (Paris, Institut de France). The artist combines in words heterogenous parts from empirical animals under the condition of a certain generalized scheme of form and organic function. Another sentence in Ms A shows Leonardo defining the undulations (*serpeggiare – to move like a snake*) as the common principle of both the animal movement, the artist’s drawing act and finally the course of the strokes on paper. Leonardo’s Cracovian animal manifests his specific reception of Antiquity and his knowledge, handling and style since the year 1504. Perhaps the whole portrait dates from the same period.

14 II dr Katarzyna Brzezina, *Kościół św. Agnieszki w Krakowie w okresie międzywojennym*

W referacie zarysowano dzieje kościoła garnizonowego pw. św. Agnieszki w Krakowie, skupiając się przede wszystkim na okresie międzywojennym. Kościół ten, należący niegdyś do zakonu bernardynek, był jedyną dawną zabytkową budowlą sakralną Krakowa, którą w pierwszej połowie XX wieku poddano tak daleko idącym pracom konserwatorsko-rekonstrukcyjnym (co było spowodowane jej bardzo złym stanem zachowania). Wówczas odnowiono mury i sklepienia budynku oraz nakryto go dachem. Kościół zyskał także na reprezentacyjności dzięki uporządkowaniu jego otoczenia oraz wykonaniu nowej fasady. Najbardziej spektakularna była jednak restauracja wnętrza, podczas której na podstawie niewielkich zachowanych fragmentów dekoracji zrekonstruowano resztę elementów stiukowych oraz wykonano chór muzyczny w miejscu zakonnego, do czego wydatnie przyczynił się rzymski architekt i rzeźbiarz Carlo Celano. Do dekoracji



kościół został on zaangażowany za pośrednictwem swego przyjaciela – krakowskiego malarza Bohdana Meleniewskiego, który pomagał mu także przy prowadzonych w świątyni pracach. Wykonywanie stiuków było na tyle pracochłonne, że trzeba było również skorzystać z pomocy znanego krakowskiego sztukatora Władysława Piątkowskiego.

Ukończona restauracja wnętrza wraz z wprowadzonymi przez Celana figurami w niszach i edikulową strukturą w prezbiterium, spotkała się z krytyką ówczesnego konserwatora Bogdana Tretera, którego postulaty – omówione bardziej szczegółowo w referacie – właściwie nie zostały zrealizowane (prawdopodobnie ze względu na koszty).

Wyjątkowym elementem wyposażenia wnętrza kościoła św. Agnieszki jest alabastrowy ołtarz stały w formie kopułowego baldachimu, wykonany w słynnej Fabryce Wyrobów Alabastrowych ks. Czartoryskich w Żurawnie, osadzony na mensie. Dzieło to jest – jak się wydaje – jedynym elementem projektowanej, lecz niezrealizowanej koncepcji wnętrza, zaproponowanej przez architekta Józefa Szostakiewicza, współpracującego z „alabastrownią” w Żurawnie i odpowiadającego za poziom artystyczny wykonywanych tam dzieł oraz za projekty elementów architektury i wyposażenia wnętrz (ołtarzy, ambon, chrzcielnic itd.). Ostatecznie zrezygnowano także z odtworzenia nowożytnych dekoracji malarskich w lunetach okiennych, choć planowano je jeszcze w 1931 roku. Interesująco brzmią ponadto również niezrealizowane pomysły „malowania obrazów Stacji Męki Pańskiej na ścianach” oraz wprowadzenie „lustra między pilastrami”, które to rozwiązanie odwoływałoby się zapewne do aranżacji wnętrza kościoła Misjonarzy na krakowskim Stradomiu.

14 III dr Kinga Blaschke, dr Michał Kurzej, *Rysunki ze zbiorów Archiwum Klasztoru Jezuitów w Kłodzku*

Zbiory archiwum, oprócz ogromnego znaczenia dla historii regionu, mają także dużą wartość artystyczną. Wśród około 280 dokumentów pochodzących z czasów, kiedy parafia należała do joannitów, znajduje się kilka bogato iluminowanych dyplomów z okazałymi pieczęciami kardynalskimi. Unikatowym zabytkiem jest piętnastowieczny rysunek, ukazujący Zmartwychwstanie, będący zapewne nieukończoną miniaturą księgi liturgicznej, który wykorzystano jako oprawę dokumentu z 1442 roku. Osobny dział stanowi kolekcja rysunków, z których część została w latach osiemdziesiątych XX wieku przeniesiona do Archiwum Prowincji w Krakowie, gdzie zostały już wcześniej zinwentaryzowane, a niektóre także opublikowane przez Dariusza Galewskiego. W Kłodzku pozostało 56 szkiców malarskich, 7 przerysów rycin ukazujących dekoracje pogrzebowe z początku XVIII wieku oraz 52 projekty dzieł małej i monumentalnej architektury. Wśród tych ostatnich największą grupę stanowią 24 projekty, za których autora uznaliśmy jezuickiego architekta Simona Pitza (ur. 1592 w Mesocco, zm. 1669 w Kłodzku). Jeden z nich jest sygnowany, a na tożsame autorstwo pozostałych wskazują liczne podobieństwa w sposobie wykreślenia lub kształcie planowanych budowli. W ten sam sposób ustaliliśmy autorstwo Pitza w stosunku do 47 projektów przeniesionych do Krakowa. Jest to więc jeden z większych zbiorów projektów, pozostawionych przez siedemnastowiecznego architekta. Do początku XX wieku Pitz

był postacią praktycznie nieznaną. Podstawowe informacje o nim zebrała Lenka Čěšková (2005 – praca magisterska), a ostatnio Dana Toufarová (2019 – praca doktorska, opublikowana już po naszym referacie) opisała, w oparciu o archiwalia, jego działalność w Czechach i zidentyfikowała część projektów zachowanych w Krakowie. Jej ustalenia wymagają jednak uzupełnienia o wnioski wynikające z zestawienia projektów krakowskich i kłodzkich, które częściowo dotyczą tych samych budowli. Najciekawszym przykładem jest kościół Jezuitów w Łucku, dla którego w Krakowie zachował się rzut bliski zrealizowanemu, a w Kłodzku wersje wstępne i przekrój. W związku z tym należy odrzucić dotychczasowy pogląd, oparty na wątplych przesłankach, wiążący autorstwo tego kościoła z Brianem, i uznać Pitza za jego autora. W związku z tym trzeba również zrewidować zaproponowaną przez Toufarová chronologię dzieł Pitza i przyjąć, że jego prace w Rzeczypospolitej (wcześniejszy był zapewne projekt kolegium w Lublinie) wyprzedzają jego znane prace dla prowincji czeskiej.

11 IV dr hab. Andrzej Szczerski, *Geografie modernizmu – Gdynia i Tel-Awiv*

Tekst opublikowany jako:

Gdynia – Tel Awiv: modernizm i państwo, [w:] *Gdynia – Tel Awiv*, red. A. Tanikowski, katalog wystawy w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa 2019, s. 42–49.

9 V dr Sławomir Skrzyński, *Uwagi o funkcji i genezie przedstawień posągów pogańskich w miniaturach Menologionu Bazylego II*

Powstały około 1000 roku, od XVII wieku przechowywany w Bibliotece Watykańskiej, *Menologion Bazylego II* (Vat. Graec. 1613) należy do najwybitniejszych dzieł bizantyjskiego malarstwa książkowego. Swą wyjątkową rangę zawdzięcza między innymi ogromnej liczbie 430 sygnowanych (!) miniatur, które towarzyszą krótkim, szesnastowersowym wzmiankom na temat świąt oraz wspomnień świętych przypadających na kolejne dni roku liturgicznego, a ściślej – pierwszej jego połowy (od września do lutego), do której ogranicza się zawartość kodeksu. Ilustracje odnoszące się do świętych, w zdecydowanej większości ukazujące sceny męczeństwa, wymownie świadczą o zróżnicowaniu tego szczególnego działu ikonografii bizantyjskiej. W niektórych miniaturach ze scenami męczeństw albo ukazujących świętego (który nie poniósł śmierci męczeńskiej) w reprezentacyjnym ujęciu frontalnym, wśród składających się na tło budowli i/lub elementów krajobrazu, pojawiają się przedstawienia posągów. Pozy, zdominowana przez ugry, brązy i złocenia kolorystyka, jak też precyzyjny modelunek światłocieniowy nagich postaci ustawionych na postumentach lub kolumnach, nie pozostawia wątpliwości, że chodzi o wykonane z brązu posągi pogańskich bóstw.

Bodaj jedyną jak dotąd próbę wyjaśnienia tej ikonograficznej specyfiki watykańskiego rękopisu – podkreślanej już przez pierwszych jego badaczy – podjął Cyril Mango w swoim pionierskim studium na temat stosunku Bizantyńczyków do dzieł starożytnej rzeźby greckiej i rzymskiej (*Antique Statuary and the Byzantine Beholder*, „Dumbarton Oaks Papers”,

17, 1963, s. 53–75). Jego zdaniem omawiany motyw był dodatkiem pozbawionym znaczenia ideowego (w tekstach, którym towarzyszą miniatury, nie ma żadnych wzmianek o posągach), wzbogacającym jedynie formalno-dekoracyjną warstwę miniatur, po który sięgali tylko niektórzy miniaturzyści (identyfikowani z imienia w oparciu o umieszczone na marginesach sygnatury), w tym zwłaszcza Pantoleon, powodowany, jak to ujmuje Mango, swoimi „antykwarycznymi upodobaniami” (*antiquarian interests*). Brytyjski badacz uznał przy tym, że Pantoleon mógł ukazywać rzeczywiste posągi sprowadzone do Konstantynopola pod koniec antyku, z których spora część przetrwała wszak do epoki środkowobizantyńskiej (ostateczny kres tej wyjątkowej kolekcji przyniosła dopiero IV krucjata). Innymi słowy, w przypadku przedstawień pogańskich posągów w Menologionie Bazylego II mielibyśmy do czynienia, po pierwsze, z efektem osobistych upodobań artysty, przejawem jego wyjątkowej samodzielności twórczej, a po drugie – z motywem malowanym „z natury”, z bezpośrednim przeniesieniem formy przestrzennej na płaszczyznę pola obrazowego, czyli zjawiskiem, które zdaje się wykraczać poza reguły rządzące sztuką średniowieczną. Streszczonym powyżej poglądom Cyrila Mango można przeciwstawić znacznie prostszą hipotezę dotyczącą genezy omawianego fenomenu.

Zacznijmy od tego, że systematyczny przegląd miniatur zdobiących Menologion Bazylego II pozwala zdecydowanie odrzucić opinię, jakoby wzbogacanie kompozycji o przedstawienia pogańskich posągów było specjalnością Pantoleona. Owszem, spośród ośmiu miniaturzystów dekorujących rękopis, Pantoleon robi to najczęściej, bo dziewięciokrotnie, ale różnica w stosunku do pozostałych (mających na swoim koncie od pięciu do trzech analogicznych kompozycji) jest wprost proporcjonalna do różnic w liczbie przydzielonych (poświadczonych sygnaturą) im wszystkim ilustracji (Pantoleon – 79; pozostali – od 70 do 27). Wziąwszy więc pod uwagę liczbę wykonywanych miniatur i liczbę pojawiających się w ich obrębie wizerunków posągów, Pantoleon nie wyróżnia się na tle reszty miniaturzystów. Co więcej, o wprowadzeniu do kompozycji interesującego nas motywu decydować mogły względy inne niż postulowane przez Cyrila Mango „antykwaryczne upodobania”. Badacz ten nie zauważył mianowicie, że święci, których przedstawieniom konsekwentnie towarzyszą wizerunki pogańskich posągów, zgodnie z tekstem watykańskiej redakcji menologionu (a w zasadzie synaksarionu) albo ponieśli śmierć w wyniku prześladowań ze strony pogan, albo działali w środowisku pogańskim. Z tego powodu należy przyjąć, że obecność pogańskiego posągu jest informacją o pogańskim charakterze czasu i/lub miejsca akcji.

Trudno też zgodzić się z tezą Cyrila Mango o bezpośrednim odwzorowywaniu zachowanych rzeźb antycznych przez miniaturzystów Menologionu Bazylego II. Nawet pobieżny przegląd pojawiających się w tym rękopisie przedstawień posągów pozwala zauważyć, że mamy tam do czynienia z kilkoma powtarzającymi się ujęciami. Najczęściej jest to stojąca postać nagiego mężczyzny wspartego na włóczni – formuła wprowadzona przez Lizypa, popularna w rzeźbie hellenistycznej, nade wszystko zaś licznie występująca w dziełach malarstwa rzymskiego oraz w rzymskiej ikonografii numizmatycznej. Można założyć, że przynajmniej ta właśnie

formuła była przez malarzy czasów Bazylego II kopiowana z wcześniejszych przedstawień.

Odrzucenie poglądów Cyryla Mango i zastąpienie ich naskikowaną powyżej hipotezą, która wymaga rzecz jasna dogłębnych studiów weryfikacyjnych, w żadnym razie nie odbiera Menologionowi Bazylego II wyjątkowego znaczenia dla badań nad recepcją starożytnej sztuki greckiej i rzymskiej w Bizancjum, jak też nie deprecjonuje roli dekorujących watykański kodeks miniaturzystów, w tym najważniejszego i niewątpliwie najwybitniejszego z nich, czyli Pantoleona. Pokazuje jedynie, że motywacje stojące za wprowadzeniem przedstawień pogańskich posągów mogły być znacznie prostsze, niż to widział Mango, a same przedstawienia mogły być wzorowane na wcześniejszych malowidłach lub zabytkach gliptyki i numizmatyki.

13 VI dr hab. Agnieszka Groniek, prof. UJ, *Zabytki cerkiewne w kręgu zainteresowań c.k. konserwatora Galicji Wschodniej Mieczysława Potockiego*

W 1853 roku w Wiedniu została powołana „c. k. Komisja centralna dla badania i konserwacji zabytków architektury”. Podlegała ona ministerstwu handlu i budowli publicznych, dla którego przygotowywała opinie i wnioski w sprawie ochrony zabytków, sprawowała również nadzór nad konserwatorami i korespondentami pracującymi w prowincjach cesarstwa. W 1856 roku wskazano pierwszych konserwatorów dla Galicji: w Krakowie – Pawła Popiela, prawnika, publicystę i polityka, we Lwowie – Franciszka Strońskiego, bibliotekarza uniwersytetu lwowskiego, a od 1857 – Adolfa Wolfskrona, dyrektora loterii państwowej. Stroński w ciągu roku swego urzędowania nie zdołał zrobić niczego, a Wolfskrona zajmowały bardziej zabytki Moraw niż Lwowa. Rzeczywistą opiekę nad pomnikami przeszłości roztoczył dopiero Mieczysław Potocki, mianowany konserwatorem wschodniej Galicji w 1863 roku. Do pomocy miał początkowo dwóch korespondentów: ze Lwowa Wincentego Pola i księdza kancлера Jana Stupnickiego, a od 1872 roku także Leonarda Horodyskiego, adwokata dr Józefa Sermaka i hr. Kazimierza Stadnickiego. Nie można jednak pominąć zasług członków Galicyjskiego Towarzystwa Gospodarskiego, na których w dużej mierze Potocki oparł swą akcję inwentaryzacyjną. Również do kapłanów obu obrządków wysłał prośbę o informację na temat zabytków w świątyniach i ich okolicy. Miały one pomóc w przygotowaniu Albumu Starożytności Galicji Wschodniej.

Dosyć spora liczba zachowanych dokumentów archiwalnych, także publikowane sprawozdania i informacje w prasie, pozwalają prześledzić i ocenić konserwatorską działalność Potockiego. Jednym z jego priorytetów była inwentaryzacja pamiątek przeszłości, do których zaliczał wszystkie zabytki materialne oraz dokumenty archiwalne, bez rozróżnienia na narodowość i wyznanie ich autorów i użytkowników. Kierowały nim pobudki patriotyczne, a najważniejszym kryterium oceny dzieł były wartości historyczne. Jednak, jak się wydaje, z czasem jego wrażliwość na walory estetyczne stawała się większa, a restaurowane przez niego dzieła nierzadko wyróżniała wysoka klasa artystyczna. Podobną przemianę można zauważyć w jego wiedzy na temat zabytków cerkiewnych. Początkowa ignorancja, którą odsłaniał w sprawozdaniu

z podróży inwentaryzatorskiej po Galicji w 1865 roku, z czasem zamieniła się w prawdziwe znawstwo, które pozwalało mu dostrzec walory artystyczne dzieł znajdujących się w galicyjskich cerkwiach. Dzięki jego opiece, mimo bardzo skromnych funduszy, udało mu się uratować np. rzeźbione antepedia i elementy ikonostasu w cerkwi pw. Pokrow Matki Boskiej w Buczaczu oraz ikonostas w cerkwi św. Piatnic we Lwowie. Ponadto odrestaurował ikonostasy w cerkwi św. Michała w Sokalu, pw. Zesłania Ducha Świętego w Nawarii oraz niezachowane w Krasnopuszczu i w Niżankowicach. Zaangażował się w ustalenie praw własnościowych i zabezpieczenie ruin monasterów bazylikańskich w Podgórzanach oraz w Wicyniu, w odnawianie cerkwi w Haliczu, w przywracanie i restaurację starych napisów, pomników, figur, ołtarzy, np. w cerkwi katedralnej w Przemyślu, także w Rajtarowicach, Żyrawce, Uniowie, Stojańcu, Rozwadowie, Hodowie. Do prac restauracyjnych zatrudniał uznanych mistrzów, snycerza Ferdynanda Majerskiego oraz malarzy Antoniego Karczmarzkiego i Jana Kruszyńskiego; ich też niejednokrotnie prosił o ocenę wartości artystycznych i stanu zachowania przedstawianych do renowacji zabytków. Na zaczętną uwagę redaktora „Dziennika Ruskiego” o opiekę nad zabytkami ruskimi odpowiedział: „Nie znam ja różnicy pamiątek polskich i ruskich, nie pojmuję nawet tego rozdziału, którego w naturze nie potrafiłbym nigdy ściśle odznaczyć. W obliczu cywilizowanego świata równe zupełnie ma znaczenie i równą jest chlubą być Polakiem i Rusinem. [...] Z jednakową więc gorliwością i chęcią dopełnię swoich obowiązków tak względem pamiątek ruskich, jak polskich”.

10 X dr Karolina Mroziewicz, *Nowożytny pocztów władców Polski, Czech i Węgier w rękach czytelników. Od gloss po Chronologie Collée*

Celem referatu było przedstawienie szerokiego wachlarza praktyk związanych z użytkowaniem nowożytnych pocztów władców Polski, Czech i Węgier przez różne grupy odbiorców od końca XV wieku aż po XIX stulecie. Podjęto próbę odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób przebiegała recepcja popularnych pocztów i jak zmieniała się ona w czasie. W jaki sposób charakter serii, ich tekstowa i graficzna zawartość oraz osoby przedstawionych władców determinowały reakcje czytelników? W jaki sposób różne grupy czytelników, rozumiane jako różne wspólnoty interpretacyjne, reagowały na te same cykle wizerunków?

Większość omówionych sposobów konsumpcji wiązała się z osobistymi interakcjami odbiorców z drukami, w wyniku których utrwalano i porządkowano wiedzę o przeszłości i łączono ją z konkretnymi obrazami władców. Zapamiętywano w ten sposób informacje o kolejności panujących, ich czynach, cnotach i przywarach charakteru, zgodne z ocenami ówczesnej historiografii, oraz czerpano wskazówki ważne dla własnej formacji polityczno-moralnej. Graficzne przedstawienia władców prowokowały często emocjonalne reakcje odbiorców w stosunku do przedstawionych władców, które niejednokrotnie stały w sprzeczności z zamierzonym przekazem druku.

W wyniku interakcji użytkowników z pocztami pierwotny druk niekiedy zmieniał swój materialny charakter lub całkowicie przestawał istnieć, zyskiwał nowe znaczenia i funkcje.

Materialne ślady użytkowania pocztów władców pozwalają badaczom odtworzyć osobiste i twórcze podejście czytelników, którzy nie respektowali granic między drukiem a rękopisem, drzeworytem a iluminacją książkową, wreszcie także książką a gromadzoną systematycznie kolekcją portretów. Na przykładzie omówionych obiektów pokazano, że „czytanie” „posiadanie” czy „oglądanie” pocztów władców było czynnością zindywidualizowaną, a przez to wymykającą się prostym systematykom i uogólnieniom.

Referat przedstawiał wyniki ostatniego etapu badań prowadzonych w ramach projektu pt. „Icones regum: Ilustrowane pocztów władców w narracjach narodowych Polski, Czech i Węgier”, nr 2015/16/S/HS2/00267, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki w ramach programu FUGA 4. Badania były realizowane w 2015–2019, pod kierunkiem prof. dr. hab. Wojciecha Bałusa, jako staż doktorski w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

14 XI dr Ignacy Jakubczyk, mgr Monika Sasor, *Spostrzeżenia dotyczące nawy głównej katedry krakowskiej po badaniach konserwatorskich przeprowadzonych w jej wnętrzu*

W latach 2014–2018 prowadzono konserwację głównych wnętrz katedry krakowskiej, finansowaną z Narodowego Funduszu Rewaloryzacji Zabytków Krakowa i środków Zarządu Katedry. Towarzyszyły jej badania nawarstwień ściennych oraz analizy chemiczne próbek wybranych warstw. Poznano zakres wykonanej na przełomie XIX i XX wieku wymiany kamienia w ścianach i sklepieniach. Dokonano ogólnej identyfikacji materiałów użytych w budowie obiektu, inwentaryzacji znaków kamieniarskich oraz napisów i rysunków, których lokalizację znaczone na rzutach ścian.

W wyniku analizy danych wyciągnięto szereg wniosków odnoszących się do nawy głównej kościoła. Stwierdzono, że wymiana kamienia prowadzona na przełomie wieków w największym stopniu dotyczyła ściany *N*, w nieco mniejszym ściany *W* i *S*. Tylko pojedyncze nowe ciosy odnotowano natomiast w arkadzie *E* i sklepieniu.

Stwierdzono, że ściany zbudowano z wapienia jurajskiego. Żebra sklepienne zaś, łuki arkad w przęśle *E* oraz większość elementów rzeźbiarskich wykonano z wapienia pińczowskiego. Tylko w nielicznych przypadkach odnotowano obecność piaskowca, użytego wtórnie w szczytach ścian bocznych przęsła *E* i ścianie *W*.

Dostrzeżono różnice materiałowe elementów w przęśle *E* i dwu pozostałych. Dotyczyły one arkad międzynawowych, zworników sklepiennych i konsol wnek baldachimowych (w przęśle *E* wszystkie z wapienia pińczowskiego, w pozostałych z wapienia jurajskiego). Całe sklepienie wykonano cegłą w porządku wozówkowym, ale w przęśle *E* użyto materiału o wymiarach 20,0(19,5) × 10,0(10,5) cm, w pozostałych natomiast 27,0(26,0) × 9,0 cm; 28,0 × 9,0 cm. Zwrócono uwagę na odmienny profil żebra jarzmowego pomiędzy przęsłem *E* a środkowym oraz różnice profili zworników w obydwu rejonach. Zwornik *E* ponadto jako jedyny miał wycięty kształt gotyckiej tarczy i był usytuowany na osi *NS*. Wykluczono błąd w jego montażu. Powierzchnie wszystkich zworników pokrywały olejne warstwy malarskie z XIX/XX wieku. Pod nimi odnotowano występowanie starszych polichromii. Na zworniku *E*, pod eksponowanym herbem Piastów

kujawskich, odkryto znak *Orla Białego* (tech. wapienna). Na pozostałych, w warstwach spodnich, nie było zmiany tematów przedstawień, a tylko różnice w ich rysunku.

Odmienność materiałowa i formalna pomiędzy wymienionymi elementami przeseł nawy głównej wzmocniła hipotezę sformułowaną wcześniej przez Krzysztofa Czyżewskiego i Marka Walczaka, wskazujących na możliwość powstania jej w dwóch etapach.

Weryfikację tej hipotezy podjęto dodatkowo na podstawie analizy znaków kamieniarskich obecnych na ścianach, których wyniki wykazały wyraźną tendencję różnicującą obydwie partie nawy i udział w ich powstaniu dwu prawie całkiem

odmiennych grup pracowników. Potwierdza to tym samym tezę o budowie nawy w dwu etapach, prawdopodobnie przez różne warsztaty.

12 XII prof. dr hab. Jan K. Ostrowski, *Wniebowzięcie Matki Boskiej na wozie tryumfalnym. Przyczynek do ikonografii maryjnej i dziejów historii sztuki*

Tekst opublikowany jako:

The Assumption of the Virgin Mary in a Triumphal Chariot: A Contribution to Marian Iconography and to the History of Art History, „Artibus et Historiae”, 81, 2020, s. 291–306