

Kilka uwag na temat datowania, autorstwa i historii obrazu *Zaśnięcie Matki Boskiej* w zbiorach Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie

Adam SPODARYK

Kraków, Instytut Historii Sztuki i Kultury, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie, Muzeum Narodowe w Krakowie

<https://orcid.org/0000-0003-4179-9990>

ABSTRAKT Obraz *Zaśnięcie Matki Boskiej*, pochodzący z kolegiaty św. Michała na Wawelu, obecnie w Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie (nr inw. MNK XII-341), był wielokrotnie omawiany w literaturze przedmiotu, ale przyjęte w nauce poglądy na temat jego datowania i autorstwa powielają ustalenia z 1956 r. W artykule podjęto próbę ponownego rozpatrzenia tych kwestii na podstawie lepiej obecnie rozpoznanych źródeł pisanych, wyników badań konserwatorskich oraz fotografii w podczerwieni. Autor dowodzi, że omawiany obraz powstał ok. roku 1522 i jest dziełem Michała Lancza z Kitzingen. Ponadto w tekście omówiono dzieje obrazu i historię jego konserwacji.

SŁOWA-KLUCZE Izabela z Flemmingów Czartoryska, Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie, Dom Gotycki w Puławach, Puławy, Kraków, Michał Lancz von Kitzingen, Mistrz Jerzy, kościół św. Michała na Wawelu, katedra krakowska, Wawel, Sylwester Ożarowski

ABSTRACT *Some Notes on the Dating, Authorship and History of the "Dormition of the Virgin Mary" in the Princes Czartoryski Museum in Cracow.* The painting *Dormition of the Virgin Mary*, acquired from the collegiate church of St. Michael on the Wawel Hill and currently in the Princes Czartoryski Museum in Cracow (inv. no. MNK XII-341), was many times discussed in specialist literature, but the accepted scholarly views on its dating and authorship replicated the findings of 1956. This article constitutes an attempt at a reconsideration of these issues on the basis of written sources, which by now have been more thoroughly studied, the results of conservation research, as well as infrared photographs. The author argues the painting in question was executed ca. 1522 and should be attributed to Michael Lancz von Kitzingen. In addition, the author discusses some issues in the history of the painting and the course of its conservation over the years.

KEYWORDS Izabela Czartoryska née Flemming, Princes Czartoryski Museum in Cracow, Gothic House in Puławy, Puławy, Cracow, Michael Lancz von Kitzingen, Master Georgius, church of St. Michael on the Wawel Hill, Cracow cathedral, Wawel, Sylwester Ożarowski

POCHODZĄCY z kolegiaty św. Michała na Wawelu obraz *Zaśnięcie Matki Boskiej*, obecnie w Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie (nr inw. MNK XII-341; il. 1), był wielokrotnie omawiany w literaturze przedmiotu¹, ale przyjęte w nauce poglądy na temat jego datowania i autorstwa powielają ustalenia Janiny Kłosińskiej z 1956 r.² Tezy tej rozprawy, mimo jej wysokich walorów naukowych, wymagają krytycznego spojrzenia i skonfrontowania z lepiej obecnie rozpoznanymi źródłami pisanymi, wynikami badań konserwatorskich oraz informacjami uzyskanymi dzięki wykonaniu wysokorozdzielczych fotografii w podczerwieni.

Interesujące nas *Zaśnięcie Matki Boskiej* zyskało wczesne opracowanie przednaukowe już

w rękopiśmiennych katalogach puławskich zbiorów³, a następnie w drukowanym *Początku pamiątek zachowanych w Domu Gotyckim w Puławach* (1828)⁴. W źródłach tych dzieło opisywano jako „obraz ze szkoły niemieckiej”, co znalazło odzwierciedlenie w inskrypcji naniesionej na malowidło w Puławach. Jego datowaniu i autorstwu nie poświęcano większej uwagi. Odosobnionym przypadkiem był rękopiśmienny katalog obrazów w kolekcji książąt Czartoryskich, spisany w Krakowie przez kustosza Leona Bentkowskiego od 1878 do 1889 r., w kolejnych latach uzupełniany przez Adama Smoleńskiego i Stefana Saturnina Komornickiego. Zapisano w nim, że obraz jest dziełem „Szkoły Szląskiej”, a czas jego powstania określono ogólnie na wiek XVI⁵.

1. Zob. DD [Dorota Dec], „Zaśnięcie Matki Boskiej”, w: *Wawel 1000–2000. Wystawa jubileuszowa*, kat. wyst., Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki, Zarząd Bazyliki Metropolitalnej na Wawelu, Muzeum Archidiecezjalne w Krakowie, t. 1: *Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry. Katedra krakowska – biskupia, królewska, narodowa*, red. Magdalena Piwocka, Dariusz Nowacki (Kraków: Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki, Zarząd Bazyliki Metropolitalnej na Wawelu, Muzeum Archidiecezjalne w Krakowie, 2000), nr I/41, s. 81–82 (tamże wcześniejsza bibliografia); Małgorzata Chmielewska, Anna Grochowska-Angelus, „Komunikat o pracach badawczych i konserwatorskich przeprowadzonych w latach 1998–2000 w Pracowni Konserwacji Malarstwa Muzeum Książąt Czartoryskich”, *Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie. Seria Nowa* 2 (2004), s. 133–143; Adam Spodaryk, „Obraz *Zaśnięcie Matki Boskiej* autorstwa naśladowcy Michaela Lanza z Kitzingen w Muzeum Czartoryskich w Krakowie”, w: *Imagines pictae. Studia nad malarstwem gotyckim w Polsce*, red. Wojciech Walanus, Marek Walczak (Kraków: Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana”, 2016), s. 101–117; Masza Sitek, „Prace Hansa Süssa von Kulmbach (zm. 1522) dla zleceniodawców w Polsce” (rozprawa doktorska, Uniwersytet Jagielloński, 2021), s. 222–224; Adam Spodaryk, „Izabela z Flemmingów Czartoryska i eksploracja «ruin» kościoła św. Michała na Wawelu w świetle źródeł pisanych”, *Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne* 123 (2023), s. 431–472.
2. Janina Kłosińska, „Obraz *Zaśnięcia Matki Boskiej* w kościele św. Michała na Wawelu”, *Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie* 4 (1956), s. 14–35.
3. Biblioteka Książąt Czartoryskich (dalej: BCz), sygn. rkps 2917, [Franciszek Kozłowski], *Katalog domu gotyckiego*, [1816–1830], t. 1, s. 187–189, 255; BCz, sygn. rkps 3035, [Izabela Czartoryska], *Catalogue historique et détaillé des objets réunis à la Maison Gotique à Pulawy, achevé l’an 1809*, 1809, [1816–1830], s. 33; Muzeum Badań Polarnych (dawne Muzeum Regionalne PTTK im. Izabeli ks. Czartoryskiej) w Puławach (dalej: MBP), sygn. 58, [Izabela Czartoryska], *Catalogue historique et détaillé des objets réunis à la Maison Gotique à Pulawy, achevé l’an 1809*, 1809, [1816–1830], nr 1, 11; Biblioteka Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego im. Jana Pawła II (dalej: BKUL), sygn. rkps 806, [Franciszek Kozłowski], *Regestr pamiątek starożytnych i staroświeckich z różnych krajów przez Elżbietę księżnę Czartoryską zebranych, na powierzchni i w środku Domu Gotyckiego umieszczonych*, [1816–1830], s. 86–87, nr 6, 14.
4. [Izabela Czartoryska], *Poczet pamiątek zachowanych w Domu Gotyckim w Puławach* (Warszawa: Drukarnia Banku Polskiego, 1828), s. 34, nr 331.
5. BCz, sygn. rkps 12777, Leon Bentkowski, Adam Smoleński, Stefan S. Komornicki, *Katalog Obrazów w Zbiorach XX. Czartoryskich w Krakowie*, 1878–nn., s. 48, nr 245. Jest to ostateczna wersja inwentarza, którą potem uzupełniali kolejni kustosze. Biblioteka Książąt Czartoryskich przechowuje też co najmniej jedną roboczą wersję katalogu (BCz, sygn. rkps 12722, Leon Bentkowski, Władysław Czartoryski, *Katalog obrazów w zbiorach XX. Czartoryskich w Krakowie*, 1878), kończącą się na numerze 146.



1 Michał Lancz z Kitzingen (?), *Zaśnięcie Matki Boskiej*, ok. 1522, Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Książąt Czartoryskich, nr inw. MNK XII-341. Fot. Paweł Gąsior

Marian Sokołowski, dyrektor Muzeum Książąt Czartoryskich, był pierwszym badaczem, który opublikował uwagi o charakterze naukowym na temat *Zaśnięcia Matki Boskiej*, uznając je za dzieło „krakowskiego pochodzenia”⁶. Jerzy Mycielski dostrzegł w obrazie cechy norymberskie („bardzo wybitny typ szkoły norymberskiej, Dürerowi współczesnej”) i augsburskie oraz refleksy sztuki włoskiej (sienieńskiej). Na tej podstawie przypisał dzieło krakowskiemu mistrzowi tworzącemu pod wpływem Hansa Suessa von Kulmbach⁷. Na początku XX w. Sokołowski stwierdził, że malowidło zostało wykonane „pod kierunkiem i przy współudziale” samego Hansa Suessa⁸. Leonard Lepszy⁹, Henryk Ochenkowski¹⁰, Nikodem Pajzderski¹¹, Feliks Kopera¹² i Stefan S. Komornicki¹³ podzielili opinię Mycielskiego, pisząc o tablicy

jako dziele krakowskiego malarza tworzącego pod wpływem Suessa. Komornicki dopuszczał nawet możliwość, że powstała ona w warsztacie tego mistrza¹⁴. Konstancja Stębowska stwierdziła, że tablica jest dziełem Hansa Suessa i pochodzi z korpusu wykonanego dla Krakowa retabulum ołtarzowego. Jej zdaniem w kwaternionach jego skrzydeł miały znajdować się inne przedstawienia, dziś bezsprzecznie związane z niemieckim mistrzem: wizerunek św. Katarzyny (Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Książąt Czartoryskich, nr inw. MNK XII-328) i dwie dwustronnie malowane tablice; pierwsza – z przedstawieniem górnej części postaci św. Barbary oraz z Ofiarowaniem Jezusa w Świątyni (tablica zaginiona), a druga – Ucieczki do Egiptu i dolnej partii św. Barbary (Kraków, klasztor OO. Paulinów na Skałce)¹⁵. Muczkowski i Zdanowski

6. Marian Sokołowski, *Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie* (Lwów: drukarnia Władysława Łozińskiego, 1892), s. 22; id., „Muzeum XX Czartoryskich w Krakowie”, *Kwartalnik Historyczny* 6, nr 2 (1892), s. 250.

7. Jerzy Mycielski, *Galeria obrazów przy Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie* (Kraków: Drukarnia „Czasu”, 1893), s. 22–23; id., „Nowa galeria obrazów przy Muzeum Ks. Czartoryskich w Krakowie”, *Przegląd Polski. Pismo poświęcone polityce i literaturze*, z. 4 (1893), s. 53.

8. Marian Sokołowski, *Studia do historii rzeźby w Polsce w XV i XVI w.* (Kraków: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1901), szp. 121; id., „Studia do historii rzeźby w Polsce w XV i XVI w.”, *Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce* 7, z. 1–2 (1902), szp. 199.

9. Leonard Lepszy, „Historia malarstwa”, w: *Kraków. Jego kultura i sztuka*, red. Leonard Lepszy, Stanisław Tomkowicz (Kraków: Wydawnictwo Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, 1904), s. 217: „Nadto wpływ jego [Hansa Suessa – AS] zaznaczył się w cechowych utworach naśladownictwem faktury, a nawet typów, [...] że przywiódę tylko jako przykład wielce interesujące «Uśnięcie Matki Boskiej» z fundatorem h. Rawicz z kościoła ś. Michała u ks. Czartoryskich, gdzie [...] odmieniwszy nieco typy, mistrz cechowy powtarza całe postacie Kulmbachowskie”.

10. Henryk Ochenkowski, *Galeria obrazów. Katalog tymczasowy* (Kraków: Drukarnia „Czasu”, 1914), s. 24, poz. 92.

11. Nikodem Pajzderski, „Z dziejów malarstwa w Poznaniu (Ciąg dalszy)”, *Kurier Poznański*, nr 65 (19 III 1916); id., *Poznań* (Lwów–Warszawa: Książnica Polska, 1922), s. 36.

12. Feliks Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, t. 2: *Malarstwo w Polsce od XVI do XVIII wieku* (Kraków: Drukarnia Narodowa w Krakowie, 1926), s. 121: „Kulmbacha wpływ na krakowskich malarzy był wielki. Świadczą o tym rozrzucone dzieła po muzeach i kościołach. Przede wszystkim wymienić należy [...] obraz środkowy tryptyku poświęconego N.P. Marii, niegdyś w kościele św. Michała na Wawelu, obecnie w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie. Malarz przedstawił N.P. Marię na łożu, w otoczeniu apostołów, a rzecz dzieje się w alkowie o wyniosłym renesansowym stropie [...]. Część tła wypełnia renesansowa arabeska. Cała kompozycja nawet szczegóły są w stylu Kulmbacha. U spodu klęczą małe figurki donatorów i herb Rawicz”.

13. Stefan S. Komornicki, *Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie* (Kraków: Drukarnia Narodowa w Krakowie, 1929), nr 109, s. 24–25.

14. Ibid.

15. Konstancja Stębowska, *Przyczynki do stosunków Kulmbacha z Polską i do jego działalności w Krakowie* (Kraków: Akademia Umiejętności, 1907), szp. XIX–XXIV. Ostatnio o obrazie św. Katarzyny: Małgorzata Chmielewska, „Konserwacja i badania technologiczne obrazu Św. Katarzyna Aleksandryjska Hansa Süssa von Kulmbach z Muzeum Narodowego

sądzili, że *Zaśnięcie Matki Boskiej* w kolekcji Czartoryskich było kwaterą awersu lewego skrzydła tegoż retabulum, a jego obrazem środkowym był *Pokłon Trzech Króli* w berlińskiej Gemäldegalerie, noszący datę 1511¹⁶. Franz Stadler odrzucił tę koncepcję rekonstrukcji retabulum jako nieznaidującą potwierdzenia w wymiarach tablic – *Zaśnięcie* z kolekcji Czartoryskich jest bowiem znacznie większe od pozostałych malowideł uznawanych za kwatery skrzydeł. Zdaniem Stadlera *Zaśnięcie Matki Boskiej* nie było również częścią korpusu tej nastawy, w centrum retabulum miał bowiem znajdować się berliński *Pokłon Trzech Króli*¹⁷. Pogląd niemieckiego badacza przyjął się w literaturze przedmiotu¹⁸. Kwestię rekonstrukcji retabulum Trzech Króli Hansa Suessa wyczerpująco omówiła ostatnio Masza Sitek¹⁹, wyjaśniając również zagadnienie jego proveniencji²⁰. Janina Kłosińska w artykule monograficznym poświęconym analizowanemu

obrazowi odrzuciła atrybucję Suessowi lub artyście działającemu pod jego wpływem i uznała dzieło za twór krakowskiego naśladowcy Michała Lancza z Kitzingen²¹. Jej ustalenia na trwałe weszły do literatury naukowej²², a dawną atrybucję Suessowi powtórzyła tylko Wanda Drecka²³.

Datowaniu dzieła i kwestii jego fundatorów poświęcono do tej pory mniej uwagi niż sprawie autorstwa. Sokołowski²⁴ i Ochenkowski²⁵ datowali obraz na początek XVI w. Mycielski uważał, że jego zleceniodawcą mógł być któryś z przedstawicieli rodu Dembińskich, „może [Andrzej – AS] ojciec kanclerza Walentego”²⁶ i dlatego musiał on powstać przed rokiem 1517, kiedy domniemany fundator zmarł²⁷. Badacze przypisujący obraz Hansowi Suessowi sądzili, że mógł on powstać w czasie rzekomego pobytu malarza w Krakowie w latach 1509–1511²⁸. Muczkowski i Zdanowski, łącząc *Zaśnięcie Matki Boskiej* z berlińskim *Pokłonem*

w Krakowie – Muzeum Książąt Czartoryskich”, *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo* 52 (2021), s. 213–246 (tamże wcześniejsza literatura).

16. Józef Muczkowski, Józef Zdanowski, „Hans Suess z Kulmbachu”, *Rocznik Krakowski* 21 (1927), s. 26, 30; Joseph Zdanowski, *Hans Suess von Kulmbach. Sein Leben und seine Werke* (Kielce: Drukarnia św. Józefa, 1927), s. 23–24, 28–29.

17. Franz Stadler, *Hans von Kulmbach* (Wien: Schroll, 1936), s. 111.

18. Wanda Drecka, *Kulmbach* (Warszawa: Wydawnictwo „Sztuka”, 1957), s. 53 (i wszystkie kolejne publikacje).

19. Sitek, „Prace Hansa Süssa von Kulmbach (zm. 1522) dla zleceniodawców w Polsce”, s. 222–224 (tamże wcześniejsza literatura). Za udostępnienie jeszcze nieopublikowanego tekstu rozprawy doktorskiej dziękuję dr Maszy Sitek.

20. *Ibid.*, s. 339–347.

21. Kłosińska, „Obraz Zaśnięcia Matki Boskiej w kościele św. Michała na Wawelu”, s. 14–35, *passim*.

22. DD [Dorota Dec], „Zaśnięcie Matki Boskiej”, s. 81–82; Spodaryk, „Obraz *Zaśnięcie Matki Boskiej* autorstwa naśladowcy Michaela Lancza z Kitzingen w Muzeum Czartoryskich w Krakowie”, s. 101–117 (tamże wcześniejsza literatura); Natalia Koziara, Mateusz Chramiec, „Opisanie muzeum”, w: *Muzeum Książąt Czartoryskich*, red. Katarzyna Płonka-Bańus, Natalia Koziara (Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2019), s. 72, 74.

23. Drecka, *Kulmbach*, s. 53.

24. Sokołowski, *Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie*, s. 22; *id.*, „Muzeum XX Czartoryskich w Krakowie”, s. 250.

25. Ochenkowski, *Galeria obrazów*, nr 92, s. 24.

26. Mycielski, *Galeria obrazów przy Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie*, s. 22–23; *id.*, „Nowa galeria obrazów przy Muzeum Ks. Czartoryskich w Krakowie”, s. 53.

27. Adam Boniecki, *Herbarz polski*, t. 4 (Warszawa: Gebethner i Wolff, 1901), s. 634.

28. Stębowska, *Przyczynki do stosunków Kulmbacha z Polską i do jego działalności w Krakowie*, szp. XIX–XXIV; Muczkowski, Zdanowski, „Hans Suess z Kulmbachu”, s. 26, 30; Zdanowski, *Hans Suess von Kulmbach*, s. 23–24, 28–29; Drecka, *Kulmbach*, s. 25. Obecnie wiadomo, że wszystkie dzieła Hansa Suessa w Polsce są importami. Oprócz tego (co było podnoszone od dawna, że malarz ten nie jest w żaden sposób uchwytny w krakowskich źródłach, wiadomo, że w okresie, w którym miał działać w Krakowie, pracował w Norymberdze, nie będąc jeszcze obywatelem tego miasta. Na temat sporu o krakowski epizod Hansa Suessa zob. Masza Sitek, „«Uczeń Dürera w Polsce» – między źródłem a interpretacją”, w: *Mistrz i Katarzyna*.

Trzech Króli, datowali je na rok 1511. Zdaniem badaczy fundatorem retabulum mógł być Stanisław Jarocki, marszałek nadworny Zygmunta I²⁹, zmarły w 1515 r.³⁰ Komornicki, nie podnosząc kwestii fundatora obrazu, lokował czas jego powstania nieco później, około roku 1520³¹. Z poglądem kustosa Muzeum Książąt Czartoryskich dyskutowała Kłosińska, według której *Zaśnięcie Matki Boskiej* zostało wykonane około 1530 r. i było fundacją Sylwestra i Jana Ożarówskich do kaplicy Jana Grota (św. Jana Ewangelisty, św. Marty, św. Niewiniątek) przy katedrze krakowskiej³². Jej opinię powielano w kolejnych publikacjach³³. Ostatnio kwestię fundacji obrazu i jego datowania podjął Przemysław Mrozowski. Badacz słusznie zauważył, że w roku 1522 Sylwester przeprowadził restaurację kaplicy Jana Grota, w której w kolejnych latach również wystawił i uposażył ołtarz³⁴, ale nie wiązał omawianego dzieła z tą fundacją. Zaproponował natomiast dwie bardzo różne koncepcje na temat okoliczności jego powstania. Wedle pierwszej powstanie obrazu wiązało się tylko pośrednio z fundacją Sylwestra Ożarowskiego, albowiem „różnice w ujęciu obu donatorów wskazują, że sprawcą fundacji był nie on [tj. Sylwester Ożarowski – AS], lecz klęczący po prawej stronie kanonik. Czy Jan Ożarowski? Żył jeszcze w 1540 r. i mógł upamiętnić w wyobrażeniu klęczącego rycerza

swego brata zmarłego w 1537 r. Obraz jest jednak z pewnością wcześniejszy – nie powinien być datowany później niż na lata około 1530, zaś w osobie rycerza, który odwraca oblicze, skrywa swą twarz, należy upatrywać ojca obu braci Ożarówskich – Prandoty³⁵. Mrozowski rozważał też powiązanie fundacji ołtarza z innym Rawitą, wskazywanym jako ewentualny zleceniodawca już wcześniej przez Kłosińską³⁶: „Możliwe jednak, iż obraz nie był fundacją Ożarówskich, lecz innego współrodowca biskupa Grotowica – Wilhelma Jarockiego herbu Rawicz, kanonika krakowskiego i sekretarza w kancelarii królewskiej, który upamiętnił w nim swojego ojca [Stanisława – AS]³⁷, zmarłego w 1515 r. Na [nieistniejącej już – AS] płycie nagrobnej [...] w kościele Franciszkanów w Krakowie prezentował się on z chorągwią rozpostartą na drzewcach kopii, co mogłoby tłumaczyć pojawienie się w obrazie Zaśnięcia tego rekwizytu stosunkowo rzadkiego w przedstawieniach donacyjnych³⁸.”

Na marginesie sporu o datowanie obrazu należy zauważyć, że w dwóch rękopiśmiennych spisach obiektów znajdujących się w Domu Gotyckim w Puławach zanotowano intrygującą uwagę o dacie widniejącej na malowidle. Obecnie jednak żadne cyfry nie są na nim widoczne. Data została najprawdopodobniej usunięta w pierwszych dziesięcioleciach XIX w.,

Hans von Kulmbach i jego dzieła dla Krakowa, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Krakowie, red. Mirosław P. Kruk, Aleksandra Hola, Marek Walczak (Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2018), s. 39–82; Sitek, „Prace Hansa Süssa von Kulmbach (zm. 1522) dla zleceniodawców w Polsce”, s. 26–37. Kwestię działalności Süssa w tym czasie przedstawiła ostatnio Sitek (ibid., s. 181–189).

29. Muczkowski, Zdanowski, „Hans Suess z Kulmbachu”, s. 26, 30; Zdanowski, *Hans Suess von Kulmbach*, s. 23–24, 28–29.

30. Zdzisław Spieralski, „Jarocki Stanisław”, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 10 (Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1962–1964), s. 634.

31. Komornicki, *Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie*, nr 109, s. 24–25.

32. Kłosińska, „Obraz Zaśnięcia Matki Boskiej w kościele św. Michała na Wawelu”, s. 14–35.

33. DD [Dorota Dec], „Zaśnięcie Matki Boskiej”, s. 81–82; Spodaryk, „Obraz *Zaśnięcie Matki Boskiej* autorstwa naśladowcy Michaela Lancza z Kitzingen w Muzeum Czartoryskich w Krakowie”, s. 101–117 (tamże wcześniejsza literatura); Koziara, Chramiec, „Opisanie muzeum”, s. 72, 74.

34. Mrozowski błędnie podał 1527 r. jako datę uposażenia ołtarza; jest to zapewne *lapsus calami*; zob. Przemysław Mrozowski, *Portret w Polsce w XVI wieku* (Warszawa: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, 2021), s. 19.

35. Ibid., s. 19.

36. Kłosińska, „Obraz Zaśnięcia Matki Boskiej w kościele św. Michała na Wawelu”, s. 19.

37. Franciszek Sikora, „Ożarowski Sylwester”, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 24 (Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979), s. 679–680.

38. Mrozowski, *Portret w Polsce w XVI wieku*, s. 19.

razem z całym zniszczonym fragmentem drewnianego podobrazia. W jednym katalogu ograniczono się do podania informacji o istnieniu inskrypcji datującej dzieło („Rok napisany na tym Obrazie okazuje jego dawność a rodzaj malowania przyswiadcza że jest ieden z naydawniejszey Szkoły Niemieckiey”)³⁹, a w drugim przytoczono nawet ową, osobliwie zresztą zapisaną datę („L’année 14 marquée sur le tableau même prouve son ancienneté; et son genre qu’il est de l’Ecole Allemande”)⁴⁰. Kłosińska⁴¹, ufając przekazowi polskojęzycznego puławskiego katalogu, odnotowała, że obraz był pierwotnie datowany⁴². Badaczka, znając tylko źródło nieprecyzujące, jakie cyfry zapisano na obrazie, nie mogła odnieść się do zapisu mówiącego o „roku 14”. Pozostaje pytanie, jak należy rozumieć ten zapis. Izabela z Flemmingów Czartoryska w datach często pomijała cyfry odpowiadające tysiącom i setkom lat, ale robiła to w pismach dotyczących spraw bieżących, np. w korespondencji. Czy chodziło zatem o datę 1514? Zapewne jakaś cyfra znajdowała się na obrazie, skoro jej istnienie odnotowano, ale pozostaje tajemnicą, czy rzeczywiście była to data, czy może jakiś wtórny napis lub innego rodzaju inskrypcja, jak choćby monogram malarza. Trafność odczytania dokonanego przez Czartoryską nie daje się zweryfikować lub sfalsyfikować. Jednakże ten sam temat, herb

zleceńodawcy i brak wykluczających się okoliczności odnotowanych w źródłach skłaniają do przyjęcia, że mamy do czynienia z jednym dziełem sztuki, o stosunkowo dobrze udokumentowanej historii. Jeśli podaną przez Czartoryską⁴³ informację o dacie zapisanej na tablicy uznać za rzetelną i przyjąć, że chodzi o rok 1514, to można by potraktować tę inskrypcję jako argument wspierający wiązanie obrazu z fundacją Wilhelma Jarockiego. Tablica nie mogłaby być jednak upamiętnieniem ojca przez syna, jak chciał Mrozowski⁴⁴, lecz wspólną fundacją ich obu. Niemniej taka koncepcja opiera się na słabych przesłankach.

Dalsze rozważania na temat krakowskiego *Zaśnięcia Matki Boskiej* należy rozpocząć od informacji potwierdzonych źródłowo. Dzieło na początku XIX w. znalazło się w kolekcji Izabelli z Flemmingów Czartoryskiej. Okoliczności jego pozyskania są obecnie dobrze rozpoznane⁴⁵. Malowidło wraz ze *Zwiastowaniem Najświętszej Marii Pannie* (nr inw. MNK XII-340; il. 2)⁴⁶ zostało przez Czartoryską wzięte z kolegiaty św. Michała na Wawelu, o czym informuje kilka rękopiśmiennych i jeden drukowany katalog Domu Gotyckiego w Puławach⁴⁷. Chociaż sam sposób i czas zdobycia obrazów przez księżną niekoniecznie zostały rzetelnie przedstawione w katalogach⁴⁸, to pochodzenie obu tablic z kolegiaty na wzgórzu wawelskim nie

39. BCz, sygn. rkps 2917, [Kozłowski], *Katalog domu gotyckiego*, [1816–1830], t. 1, s. 187–189.

40. MBP, sygn. 58, [Czartoryska], *Catalogue historique et détaillé des objets réunis à la Maison Gotique à Pulawy*, 1809 [1816–1830], s. p., nr 1.

41. Kłosińska, „Obraz Zaśnięcia Matki Boskiej w kościele św. Michała na Wawelu”, s. 21.

42. BCz, sygn. rkps 2917, [Kozłowski], *Katalog domu gotyckiego*, [1816–1830], t. 1, s. 187–189.

43. MBP, sygn. 58, [Czartoryska], *Catalogue historique et détaillé des objets réunis à la Maison Gotique à Pulawy*, 1809 [1816–1830], s. p., nr 1.

44. Mrozowski, *Portret w Polsce w XVI wieku*, s. 19.

45. Spodaryk, „Izabela z Flemmingów Czartoryska i eksploracja «ruin» kościoła św. Michała na Wawelu”.

46. Zob. m.in.: Kazimierz Kuczman, Katarzyna Stangrett, „Skrzydła ołtarza w krakowskim kościele Św. Krzyża a obraz «Zwiastowanie» malarza Jerzego w Muzeum Narodowym w Krakowie”, *Folia Historiae Artium* 10 (1974), s. 107–116; DD [Dorota Dec], „Fragmenty ołtarza *Zwiastowania* z kolegiaty Św. Michała na Wawelu”, w: *Wawel 1000–2000*, t. 1, nr I/38, s. 77–78 (tamże pełen spis literatury).

47. BCz, sygn. rkps 2917, [Kozłowski], *Katalog domu gotyckiego*, [1816–1830], t. 1, s. 187–189, 255; BCz, sygn. rkps 3035, [Czartoryska], *Catalogue historique et détaillé des objets réunis à la Maison Gotique à Pulawy*, 1809 [1816–1830], s. 33; MBP, sygn. 58, [Czartoryska], *Catalogue historique et détaillé des objets réunis à la Maison Gotique à Pulawy*, 1809 [1816–1830], s. p., nr 1, 11; BKUL, sygn. rkps 806, [Kozłowski], *Regestr pamiątek [...] na powierzchni i w środku Domu Gotyckiego umieszczonych*, [1816–1830], s. 86–87, nr 6, 14; *Poczet pamiątek*, 1828, s. 34, nr 331.

48. Według jej relacji miało to nastąpić w roku 1802 (BCz, sygn. rkps 3035, [Czartoryska], *Catalogue historique et détaillé des objets réunis à la Maison Gotique à Pulawy*, 1809

budzi wątpliwości, znajduje bowiem potwierdzenie w źródłach kościelnych⁴⁹.

Dzięki badaniom Bolesława Przybyszewskiego⁵⁰ można z całą stanowczością stwierdzić, że obraz *Zwiastowanie NMP*, noszący datę 1517 i monogram „G”, jest dziełem Mistrza Jerzego, wykonanym dla Jakuba z Lublina (zwanego Monopedesem), znajdującym się w korpusie retabulum przeznaczonego do kolegiaty św. Michała na Wawelu⁵¹. Datowanie, autorstwo, osoby fundatorów i pierwotne miejsce przeznaczenia *Zaśnięcia Matki Boskiej* nie dają się ustalić z taką samą

pewnością. Do lat 50. XX w. wszyscy badacze piszący o obrazie uważali – zgodnie z tradycją puławską – że pierwotną jego lokalizacją był kościół św. Michała na zamku krakowskim. Janina Kłosińska postawiła tezę, że nie powstał on dla wawelskiej kolegiaty, lecz został do niej przeniesiony z kaplicy biskupa Jana Grota przy katedrze krakowskiej⁵². Teza Kłosińskiej opiera się na kilku przesłankach, które łącznie składają się na dobrze udokumentowaną argumentację. Znane badacze wizytacje biskupie kościoła św. Michała na Wawelu z okresu od XVI do XVIII w. podają jedynie

[1816–1830]]. Za przekazem źródłowym takie datowanie przyjął Zdzisław Żygulski jun. (Zdzisław Żygulski jun., „Pamiętki wawelskie w zbiorach puławskich”, *Studia do dziejów Wawelu* 2 [1961], s. 396) i za nim kolejni badacze, choć niekiedy (chyba w wyniku pomyłki) podawano datę 1803. Kłosińska („Obraz Zaśnięcia Matki Boskiej w kościele św. Michała na Wawelu”, s. 18), nie znając zapisów podających datę eksploracji kościoła św. Michała, sądziła, że w rękę założycielki muzeum w Puławach obrazy znalazły się w miesiącach zimowych na przełomie 1803 i 1804 r. W świetle innych źródeł pisanych [przede wszystkim akt luźnych przechowywanych w Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej w Krakowie: Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej (dalej: AKK), sygn. Ecc. Crac. 2/1-19, *Kolegiata św. Michała na Wawelu (do 1800)*; AKK, Ecc. Crac. sygn. 3/1-299, *Kolegiaty św. Jerzego i Michała na Wawelu (po 1791)*] wydaje się, że datowanie wydarzeń zaproponowane przez Kłosińską jest bardziej wiarygodne. Nie można jednak całkiem wykluczyć, że pozyskanie obrazów przez księżną Czartoryską nastąpiło w czasie pierwszej aukcji wyposażenia wawelskich kolegiat lub w kolejnych latach, przed rokiem 1807, gdy obraz widziała w Puławach Waleria ze Strojnowskich Tarnowska. Na ten temat ostatnio: Spodaryk, „Izabela z Flemmingów Czartoryska i eksploracja «ruin» kościoła św. Michała na Wawelu”.

49. *Źródła do dziejów Wawelu*, t. 4: *Wypisy źródłowe do dziejów Wawelu z archiwaliów kapitulnych i kurialnych krakowskich 1501–1515*, oprac. Bolesław Przybyszewski (Kraków: Ministerstwo Kultury i Sztuki, 1965), s. XXI i nr 247 na s. 183; *Źródła do dziejów Wawelu*, t. 5: *Wypisy źródłowe do dziejów Wawelu z archiwaliów kapitulnych i kurialnych krakowskich 1516–1525*, oprac. Bolesław Przybyszewski (Kraków: Ministerstwo Kultury i Sztuki, 1970), s. XX i nr 76 na s. 46; AKK, sygn. A.Vis. 69, [*Akta wizytacji i akta różne, kopie, odpisy, oblata, brudnopisy*], 1513–1771, k. 150v; AKK, sygn. Ecc. Crac. 3/1, *Opisanie Kościoła Kolegiaty S. Michała na Zamku Krakowskim będącego na Wizytę Generalną mającą się odprawować Roku Pańskiego 1791 dnia Stego Grudnia zaczęta sporządzony*, 1791, k. 3; AKK, sygn. Ecc. Crac. 3/2, *Opisanie Kościoła Kolegiaty S. Michała na Zamku Krakowskim będącego na Wizytę [Gene]ralną R.P. 1791 d Sta [decembris]*, 1791, k. 5; AKK, sygn. Ecc. Crac. 3/22, *Opisanie Kościoła Kolegiaty S. Michała na Zamku Krakowskim będącego na Wizytę Generalną R.P. 1791. [...] Które to Opisanie iako tak jest a nie inaczej podpisuię [podpis: „X. Jacek Trąbski kan: y Prokurator koll. S. Michała mpp”]*, 1791, k. 3. Zob. Spodaryk, „Izabela z Flemmingów Czartoryska i eksploracja «ruin» kościoła św. Michała na Wawelu”.

50. *Źródła do dziejów Wawelu*, t. 4, s. XXI, nr 247 na s. 183; *Źródła do dziejów Wawelu*, t. 5, s. XX i nr 76 na s. 46.

51. *Zwiastowanie*, zdaniem Kuczmana i Stangrett, było pierwotnie środkową kwaterą tryptyku, którego skrzydła są tożsame z obrazami znajdującymi się w kościele Św. Krzyża w Krakowie (Kuczman, Stangrett, „Skrzydła ołtarza w krakowskim kościele Św. Krzyża a obraz «Zwiastowanie» malarza Jerzego w Muzeum Narodowym w Krakowie”, s. 109–110). Już w XVIII w. *Zwiastowanie* znajdowało się w nowożytniej strukturze ołtarzowej (AKK, sygn. A. Vis. 69, [*Akta wizytacji i akta różne, kopie, odpisy, oblata, brudnopisy*], 1513–1771, k. 149v; AKK, sygn. Ecc. Crac. 3/1, *Opisanie Kościoła Kolegiaty S. Michała na Zamku Krakowskim*, 1791, k. 5; AKK, sygn. Ecc. Crac. 3/22, *Opisanie Kościoła Kolegiaty S. Michała na Zamku Krakowski*, 1791, k. 5).
52. Kłosińska, „Obraz Zaśnięcia Matki Boskiej w kościele św. Michała na Wawelu”, s. 19–20.



2 Mistrz Jerzy, *Zwiastowanie Najświętszej Marii Pannie*, 1517, Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Książąt Czartoryskich, nr inw. MNK XII-340. Fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie

liczbę ołtarzy kolegiaty, nie opisując ich wyglądu⁵³. Kłosińska odnalazła jeden, nieuchwytny dziś zapis archiwalny, informujący, że w 1743 r. w kolegiacie znajdował się ołtarz pw. Matki Boskiej⁵⁴. Nie dysponując jednoznaczными przekazami źródłowymi, badaczka nie wykluczyła możliwości, że obraz mógł powstać dla innej świątyni, ale gdyby tak było, to jedynym kościołem, z którego mógł pochodzić dar dla zamożnej kolegiaty, była jej zdaniem katedra na Wawelu⁵⁵. Podążając tym tropem, zwróciła uwagę na najważniejszą w interesującym nas okresie fundację Rawitów w katedrze krakowskiej – odnowienie mauzoleum biskupa Jana Grota, dokonane przez Sylwestra Ożarowskiego⁵⁶. Uznała go tym samym za fundatora obrazu, a wizerunek zbrojnego oranta – za jego podobiznę. Drugi z orantów, w stroju kanonika, miał

przedstawiać jego brata, Jana⁵⁷. Nie znamy przekazów pisanych potwierdzających przeniesienie obrazu lub całego retabulum z kaplicy Grota do kolegiaty św. Michała, ale – jak zauważyła Kłosińska⁵⁸ – akta wizytacji Bernarda Maciejowskiego (rozpoczętej w 1602 r.) wyraźnie mówią o obrazie *Zaśnięcie Matki Boskiej* w ołtarzu przykatedralnej kaplicy⁵⁹. Kłosińska wykazała, że akta wizytacji biskupich Andrzeja Trzebieckiego z roku 1670 opisują w tym miejscu inne retabulum⁶⁰ i tym samym uznała, że przeniesienie ołtarza do kolegiaty św. Michała mogło nastąpić między 1602 a 1670 r.⁶¹ Należy w tym miejscu doprecyzować, że już w czasie wizytacji Jakuba Zadzika (1635) w kaplicy znajdowało się retabulum ołtarzowe z wizerunkiem Matki Boskiej karmiącej Dzieciątko Jezus, przeniesione z kaplicy Maciejowskiego⁶², z którym tożsama

53. Ibid., s. 17.

54. Ibid.

55. Ibid., s. 17–18.

56. Ibid., s. 20.

57. Ibid. Jan Ożarowski po roku 1509 nie był kapelanem królewskim, jak określiła go Kłosińska. Pełnił wówczas funkcję plebana kazimierskiego i kanonika kolegiaty sandomierskiej, co miało być nagrodą za lata wiernej służby na dworze królewskim. Na ten temat zob. Agnieszka Nalewajek, „Ożarowscy herbu Rawicz – kariera na dworze Jagiellonów”, *Rocznik Lubelskiego Towarzystwa Genealogicznego* 4 (2012), s. 35.

58. Kłosińska, „Obraz Zaśnięcia Matki Boskiej w kościele św. Michała na Wawelu”, s. 19. Dalej w przypisach zacytowane są źródła bez odniesienia do przypisów w tekście Kłosińskiej, badaczka korzystała bowiem ze źródeł wybiórczo, nie podając adresów archiwalnych.

59. *Źródła do Dziejów Wawelu*, t. 20: *Akta wizytacji katedry wawelskiej oraz kościołów diecezji krakowskiej 1602–1604*, red. Elżbieta Bularz (Kraków: Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki, 2014), s. 230–231 [310]: „[...] altare [...] imagines habens pictas obitum Beatae Virginis referen[s]”; AKK, sygn. A.Vis. 19, *Acta Visitationis Illustrissimi et Reverendissimi Domini Bernardi Cardinalis Maczieiowski Episcopi Cracoviensis et Ducis Severiensis. Ecclesia Cathedralis Cracoviensis. Anno Domini Millesimo Sexcentesimo Secundo [...]*, 1602, k. 87; AKK, sygn. A.Vis. 19b, *Acta Visitationis Illustrissimi et Reverendissimi Domini Bernardi Cardinalis Maczieiowski nuncupati Episcopi Cracoviensis et Ducis Severiensis Ecclesiae Cathedralis Cracoviensis. Anno Domini Millesimo Sexcentesimo Secundo*, 1602, k. 159v (kopia AKK, sygn. A.Vis. 19): „In hac capella est altare unicum lapideum integrum consecratum imagines habans pictas obitum Beatae Virginis referens”.

60. AKK, sygn. A.Vis. 52, *Acta visitationis Ill[ust]r[iss]mi et Re[vere]nd[issi]mi Domini Andree Trzebicki Episcopo Cracovien[sis] [...] capellarum eccl[esi]ae Cath[edra]lis Cracovien[sis] [...]*, 1670, s. 13: „Altare [...] sustinens structuram sculptam, colorisatam et locativi deauratam cum imagine Beatae Mariae Virginis parvulum Jesum in ulnis gestantis et Sancti Joannis Baptistae sibi assistentis tituli Sanctorum Supraspecificatorum Joannis Apostoli et Evangelistae ac Marthae Virginis”.

61. Kłosińska, „Obraz Zaśnięcia Matki Boskiej w kościele św. Michała na Wawelu”, s. 19.

62. Archiwum Krakowskiej Kurii Metropolitalnej, sygn. AV Cap 43, *Acta visitationum Illustrissimi et Reverendissimi Domini D. Jacobi Zadzick Episcopi Cracoviensi [...]*, 1635, k. 112: „Mensam Altaris habet integram lapideam consecratam prout ex sigillo consecrationis apparet desuper vero habet tabulam variis columbis [columnis?, coloribus? – nieczytelne, przyp. AS] et floribus exornatam ex Capella Macieioviana hinc inde expositam [expositam?] referens in medio effigiem B.M.V. puerum Jesum lactantis satis pulchram et elegantem”.

jest nastawa opisana w aktach wizytacji Trzebieckiego (1670)⁶³ i Kazimierza Łubieńskiego (1711)⁶⁴. Dawne retabulum musiano zatem usunąć z kaplicy między 1602 a 1635 r.⁶⁵ W inwentarzach i aktach wizytacji kolegiaty św. Michała spisanych w latach 1731 i 1791 odnajdujemy potwierdzenie, że *Zaśnięcie* znajdowało się w tym czasie w kościele i było wprawione w nowożytną, zapewne XVIII-wieczną nastawę ołtarza głównego⁶⁶. Pierwotna struktura retabulum z kaplicy Ożarowskich pozostaje nieznana, wcześniejsze opisy kościoła nie zawierają bowiem informacji na temat wyglądu nastaw ołtarzowych⁶⁷. Źródła pisane nie pozwalają zatem na bezwzględne rozstrzygnięcie, czy rzeźwiście *Zaśnięcie* przechowywane w XVIII w. w wawelskiej kolegiacie i od ponad dwustu lat stanowiące część kolekcji Czartoryskich jest tożsame z tablicą ukazującą ten sam motyw, która do 1. połowy XVII w. znajdowała się w kaplicy św. Jana Ewangelisty przy katedrze krakowskiej. Na Sylwestra Ożarowskiego

jako fundatora obrazu wskazywać może także jeden kostiumologiczny szczegół – męski czepiec noszony przez zbrojnego oranta. Przedstawienia tego rodzaju nakrycia głowy w sztuce Małopolski występują niemal wyłącznie w wizerunkach przedstawicieli najwyższych warstw społeczeństwa, w tym króla Zygmunta I i jego najbliższych współpracowników, m.in. Stanisława Chrobrowskiego czy Mikołaja i Krzysztofa Szydłowieckich⁶⁸. Sylwester Ożarowski również należał do grona najważniejszych dworzan i urzędników króla, co potwierdzają sprawowane przez niego funkcje i występowanie jego nazwiska w testacjach dokumentów. Na dworze królewskim był także bliskim współpracownikiem Krzysztofa Szydłowieckiego⁶⁹. Wysoka jakość artystyczna dzieła i przynależność do nurtu malarstwa recypującego formy współczesnego renesansowego malarstwa południowoniemieckiego pozwalają sądzić, że dzieło powstało dzięki fundacji osoby z otoczenia króla Zygmunta I i Krzysztofa Szydłowieckiego.

63. AKK, sygn. A.Vis. 52, *Acta visitationis [...] Andreae Trzebiecki [...] capellarum ecc[lesi]ae Cath[edra]lis Cracovien[sis] [...]*, 1670, s. 13.

64. AKK, sygn. A.Vis. 63, *Acta Visitationis Generalis Celessimi Principis Illustrissimi et Reverendissimi Domini Casimiri a Lubna Lubienksi [...] Episcopi Cracoviensis*, 1711, s. 303; AKK, sygn. A.Vis. 95, *Capella Sancti Joannis Apostoli et Evangelistae vulgo Grothonis nuncupata [...] Ex actis Visitationis Lubienianae [...] extractum*, 1711, s. p. (kopia AKK, sygn. A.Vis. 63): „Altare [...] sustinens structuram sculptam locatim deauratam cum Imagine Beatissimae Mariae Virginis parvulum Jesum in Ulnis gestantis, et Sancti Joannis Sibi assistentis [...]”.

65. Kłosińska, „Obraz Zaśnięcia Matki Boskiej w kościele św. Michała na Wawelu”, s. 19.

66. AKK, sygn. A.Vis. 69, [Akta wizytacji i akta różne, kopie, odpisy, oblata, brudnopisy], 1513–1771, k. 150v; AKK, sygn. Ecc. Crac. 3/1, *Opisanie Kościoła Kolegiaty S. Michała na Zamku Krakowskim*, 1791, k. 3; AKK, sygn. Ecc. Crac. 3/2, *Opisanie Kościoła Kolegiaty S. Michała na Zamku Krakowskim*, 1791, k. 5; AKK, sygn. Ecc. Crac. 3/22, *Opisanie Kościoła Kolegiaty S. Michała na Zamku Krakowskim*, 1791, k. 3. Zob. Spodaryk, „Izabela z Flemmingów Czartoryska i eksploracja «ruin» kościoła św. Michała na Wawelu”.

67. AKK, sygn. A.Vis. 19a, *Acta Visitationis Exterioris Ecclesiarum ad Decanatus seu Archipresbiteratum Cracoviensem pertinentium [...] per Reverendissimum Dominum D. Christophorum Kazimirski Episcopum Kiiouiensem, et Reverendum Dominum D. Ioanem Barski Archidiaconum Cracoviensem, mandato Illustrissimi Principis D.D. Georgii [...] Cardinalis Presbiteri Radziuil Episcopatus Cracoviensis [...] Anno Domini M.D.XC. [...]*, 1599, k. 1; *Die Aufzeichnung des Dominikaners Martin Gruneweg (1562–ca. 1618) über seine Familie in Danzig, seine Handelsreisen in Osteuropa und sein Klosterleben in Polen*, red. Almut Bues (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2008), s. 223–824; tłumaczenie na język polski: Marcin Fabiański, *Złoty Kraków* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2010), s. 260; *Przewodnik abo kościołów krakowskich krótkie opisanie wydany w 1603 z widokami Krakowa, którego już nie ma* (Kraków: Jakob Sibeneycher 1603), s. 23–24; Piotr Jacek (Hiacynt) Pruszczy, *Stolecznego miasta Krakowa kościoły i klejnoty, co w nich jest widzenia godnego i zacnego krótko opisane przez Piotra Pruszcza [...]* (Kraków: Franciszek Cezary, 1647), s. 15.

68. Za zwrócenie uwagi na ten aspekt i udostępnienie tekstu jeszcze nieopublikowanej rozprawy doktorskiej dziękuję dr Annie Wyszynskiej.

69. Nalewajek, „Ożarowscy herbu Rawicz – kariera na dworze Jagiellonów”, s. 38. Na dworach Aleksandra i Zygmunta I było jeszcze kilku przedstawicieli jego rodu; zob. *ibid.*, s. 33–34.

Zaproponowane przez Kłosińską⁷⁰ i przyjęte w literaturze⁷¹ datowanie na okres około roku 1530 wymaga korekty. Badaczka, mimo że uznała Sylwestra Ożarówskiego za fundatora dzieła, nie wykorzystała przekazów źródłowych dotyczących odnowienia kaplicy Jana Grota, a jej teza opierała się wyłącznie na datowaniu zbroi noszonej przez jednego z orantów: „Można przyjąć teoretycznie możliwość znajomości zbroi Maksymilianowskiej w Polsce już w latach około r. 1520. Plastyka tego okresu nie daje nam jednak żadnych dowodów potwierdzających to przypuszczenie. W plastyce polskiej pojawia się omawiana zbroja dopiero po r. 1530, np. na postaci Zygmunta Starego z sarkofagu w Kaplicy Zygmuntońskiej oraz na pomniku Tarnowskich w katedrze w Tarnowie. Zbroja na naszym obrazie przedstawiona nosi cechy bardziej rozwiniętego typu zbroi Maksymilianowskiej, noszonej w Niemczech około lat 1520/25 u nas więc zapewne nieco później. Natomiast hełm rycerza herbu Rawicz posiada zasłonę wybitnie ażurową, typową dla zbroi z lat około r. 1530”⁷². W 2016 r. przyjąłem czas powstania dzieła zaproponowany przez Kłosińską i na potwierdzenie jej datowania wskazałem miniaturę w *Liber geneleos illustris familiae Schidloviciae* z około 1531 r., przedstawiającą nadanie herbu protoplaście Odrowążów (Biblioteka Kórnicka PAN, sygn. MK 3641-3651). Widzimy na niej praprzodka Szydłowieckich zakutego w zbroję bliźniaczo podobną do tej z *Zaśnięcia* w Muzeum Książąt Czartoryskich⁷³. Dodać należy, że podobne zbroje noszą również inni Szydłowieccy ukazani na miniaturach tego kodeksu⁷⁴. Trudno jednak uznać powyższą argumentację

za wystarczającą dla przyjęcia datowania obrazu na czas około 1530 r. Założenie o koniecznym opóźnieniu docierania do Królestwa Polskiego nowych rozwiązań w stylistyce uzbrojenia jest błędne. Nawet jeśli lokalna produkcja płatnerska nie recypowała ich na bieżąco, to nie można wykluczyć, że tego rodzaju zbroje były importowane lub, co równie prawdopodobne, namalowane uzbrojenie jest inwencją artysty zaznajomionego z aktualną twórczością płatnerskich warsztatów południowych krajów Rzeszy i stamtąd przybyłego do Krakowa. Błędem jest również odrzucenie możliwości korzystania przez artystę z wzorów graficznych. Przykładem recepcji uzbrojenia z ryciny jest obraz św. Jerzego na koniu, pochodzący z kolegiaty św. Jerzego na zamku krakowskim, obecnie w Muzeum Katedralnym na Wawelu. Dzieło to powtarza kompozycję drzeworytu Hansa Burgkmaira starszego, wydane dwukrotnie – w 1508 i 1518 r.⁷⁵ Nie jest również prawdą stwierdzenie, że w sztuce Krakowa przed 1530 r. nie ma przedstawień tego rodzaju zbroi. Podobną, choć bez złożonych elementów, ma na sobie jeden z żołnierzy na zaginionym *Nawróceniu św. Pawła* z kaplicy Kaufmanów w południowej wieży kościoła Mariackiego w Krakowie. Obraz ten – sygnowane dzieło Michała Lancza – miał również inskrypcję z datą 1522. Znane reprodukcje nie pozwalają jej zlokalizować, ale została odrysowana przez Wincentego Wodzinowskiego w 1884 roku (Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK III-r.a-21173, il. 3)⁷⁶. Nie bez znaczenia dla datowania *Zaśnięcia Matki Boskiej* jest wspomniany już czepiec noszony przez fundatora. Jak wykazała Anna Wyszyńska, tego rodzaju nakrycie

70. Kłosińska, „Obraz Zaśnięcia Matki Boskiej w kościele św. Michała na Wawelu”, s. 19.

71. Zob. przyp. 1.

72. Kłosińska, „Obraz Zaśnięcia Matki Boskiej w kościele św. Michała na Wawelu”, s. 21.

73. Spodaryk, „Obraz *Zaśnięcie Matki Boskiej* autorstwa naśladowcy Michaela Lancza z Kitzingen w Muzeum Czartoryskich w Krakowie”, s. 106, il. 6.

74. Biblioteka Kórnicka Polskiej Akademii Nauk, sygn. MK 3641–3649, *Liber geneleos illustris familiae Schidloviciae*, [ok. 1532], passim.

75. *Dwa oblicza smoka. Katalog wystawy*, Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki, t. 1: *Noty*, red. Maria Podlowska-Reklewska, Marcin Starzyński (Kraków: Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki, 2015), nr kat. 24 (oprac. Krzysztof J. Czyżewski), s. 81–82 (tamże wcześniejsza literatura).

76. Adam Spodaryk, „Zaginiony ołtarz Michała Lancza z Kitzingen z kaplicy Nawrócenia św. Pawła w kościele Mariackim w Krakowie”, w: „*Jako serce pośrodku ciała...*” *Kultura artystyczna kościoła Mariackiego w Krakowie*, red. Marek Walczak, Agata Wolska (Kraków: Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana”, 2020–2021), s. 261–269 (tamże wcześniejsza literatura).

głowy występowało w sztuce Krakowa tylko przez kilkanaście lat, mniej więcej od roku 1518 do 1535⁷⁷, zatem datowanie obrazu w zbiorach Muzeum Książąt Czartoryskich należałoby zawęzić do czasu między końcem 2. a początkiem 4. dekady XVI w. Nie wyklucza to datowania Kłosińskiej, choć przyjmując taki czas powstania dzieła, mielibyśmy do czynienia z późnym przykładem wizerunku męskiego czepca, gdy jego występowanie w ikonografii ulegało już powolnemu zanikowi. Omówiony szczególnie kostiumologiczny zdaje się jednak czynić mniej prawdopodobnym wczesne datowanie obrazu i wiązanie go z fundacją Jarockich.

Jeśli przyjmiemy, że *Zaśnięcie Matki Boskiej* pochodzi z kaplicy Jana Grota przy katedrze krakowskiej, co jest wysoce prawdopodobne, to nie można go datować w oderwaniu od okoliczności odnowienia i nowego wyposażenia tego oratorium. Po śmierci Jana Olbrachta w 1501 r. w zachodniej części XIV-wiecznej kaplicy Grota wydzielona została kaplica Bożego Ciała, w której królowa Elżbieta Rakuszanka ufundowała nagrobek zmarłemu synowi. Dwadzieścia lat później Sylwester Ożarowski postanowił przywrócić świetność pomniejszonemu mauzoleum swojego współrodowca – biskupa Jana Grota⁷⁸. 5 października 1521 r. zwrócił się do kapituły katedralnej krakowskiej o pozwolenie na przejęcie kaplicy, celem jej odnowienia i wyposażenia własnym sumptem. Kapituła przychyliła się do tej prośby i pozwoliła Ożarowskiemu wystawić w kaplicy nowy nagrobek Jana Grota oraz ozdobić i wyposażyć budowlę „tabulis, signis et picturis” wedle własnego uznania – „prout sue generositati melius et utilius ac honorificencius videbitur expedire”. Rozszerzyła również swoją zgodę na żonę Sylwestra i sześciu synów już



3 Wincenty Wodzinowski, rysunki fragmentów obrazu Nawrócenia św. Pawła z retabulum z kaplicy Kaufmanów w kościele Mariackim w Krakowie, 4 czerwca 1884, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK III-r.a-21173. Fot. Adam Spodyaryk

urodzonych z ich małżeństwa⁷⁹. 29 listopada 1521 r. kapituła zadecydowała, żeby nagrobek biskupa Jana Grota został przeniesiony w bardziej odpowiednie miejsce w obrębie kaplicy, a Ożarowski wzniósł jeden ołtarz⁸⁰. Pierwotnie w kaplicy znajdowały się dwa ołtarze (św. Jana Ewangelisty i św. Marty)⁸¹, z których jeden za zgodą biskupa Jana Konarskiego i kapituły katedralnej krakowskiej został zniesiony i usunięty z kaplicy⁸². Prace budowlano-dekoracyjne musiały być już zaawansowane na początku 1522 r., skoro

77. Za zwrócenie uwagi na ten aspekt i udostępnienie tekstu jeszcze nieopublikowanej rozprawy doktorskiej ponownie dziękuję dr Annie Wysznińskiej. Wcześniejsze ustalenia badaczki na ten temat zob. w: Anna Wysznińska, „Zygmunt I Stary i XVI-wieczna moda europejska”, w: *Patronat artystyczny Jagiellonów*, red. Marek Walczak, Piotr Węcowski (Kraków: Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana”, 2015), s. 86–88.

78. Na temat okoliczności i przebiegu fundacji odnowienia kaplicy pisali wcześniej: Kłosińska, „Obraz Zaśnięcia Matki Boskiej w kościele św. Michała na Wawelu”, s. 20; Lech Kalinowski, „Treści artystyczne i ideowe kaplicy Zygmuntowskiej”, *Studia do dziejów Wawelu* 2 (1960), s. 71; *Źródła do dziejów Wawelu*, t. 5, s. XI; Sikora, „Ożarowski Sylwester”, s. 680; Nalewajek, „Ożarowscy herbu Rawicz – kariera na dworze Jagiellonów”, s. 41–42.

79. *Źródła do dziejów Wawelu*, t. 5, nr 203–204, s. 117–118.

80. *Ibid.*, nr 212, s. 123.

81. *Ibid.*, s. 117, przyp. 2.

82. *Ibid.*, nr 292, s. 166–167.

11 stycznia Sylwester Ożarowski, przez kanonika Piotra Siennickiego, przekazał 30 grzywien muratorowi Jakubowi Żurowi „pro disponendis rebus et necessariis pro dicte capelle reformatione”. Dowiadujemy się również, że podkomorzy zapłacił już wcześniej Żurowi 60 grzywien⁸³. O znacznym postępie prac świadczy też fakt, że Sylwester Ożarowski, na podstawie zgody króla wydanej mu na sejmie piotrkowskim w święto Trzech Króli 1522 r., zapisał 12 grzywien rocznie z czynszu ze wsi Gniazdowice na uposażenie trzeciego ministerium ołtarza w kaplicy⁸⁴. Przebudowa i wyposażenie oratorium musiały zostać ukończone na początku 1523 r. – 11 lutego kaplicę już zaopatrywano w wino⁸⁵. W czerwcu tego roku ogłoszono ordynację dotyczącą nabożeństw⁸⁶. 16 marca 1524 r. powtórzono informację o fundacji trzeciego ministerium ołtarza przez Ożarowskiego w 1522 r., a biskup Jan Konarski zatwierdził prawo patronatu jego sukcesorom z Woli Ożarowskiej⁸⁷. Na podstawie powyższych informacji źródłowych można wysnuć ogólne wnioski na temat retabulum ołtarzowego przeznaczonego do kaplicy. Wiadomo, że ołtarz znajdował się w rogu kaplicy, przy ścianie wschodniej, obok grobu biskupa Jana Grota i został przez Ożarowskiego odnowiony i ozdobiony niemalym kosztem: „per ipsum renovato et non parvo sumptu adornato”⁸⁸. Można więc mniemać, że men-sę zdołała nowo wykonana nastawa. Zapewne była

gotowa i ustawiona w miejscu swojego przeznaczenia w połowie 1523 r., gdy wydano ordynację dotyczącą nabożeństw w kaplicy, a nawet już z początkiem tego roku, gdy fundowano wino mszalne. Dzieło mogło być zatem tworzone lub gotowe już w roku 1522, choć pewnie jeszcze nie w czasie, gdy Ożarowski uzyskiwał zgodę króla w Piotrkowie na uposażenie trzeciego ministerium, bo wówczas wciąż trwały prace budowlane. Wydaje się zatem, że retabulum powstało między początkiem 1522 a połową 1523 r.

Obraz *Zaśnięcie Matki Boskiej* nosi ślady uszkodzeń spowodowanych warunkami przechowywania dzieła w kolegiacie św. Michała na Wawelu⁸⁹ oraz dalszymi jego losami⁹⁰. Po raz pierwszy konserwowano go prawdopodobnie w 2. lub 3. dekadzie XIX w.⁹¹, gdy był już własnością Izabeli Czartoryskiej. Z powodu uszkodzeń tablicę przycięto wtedy u dołu i u góry, a następnie dosztukowano lipowe deski. W tej sytuacji konieczne było domalowanie całych partii, w tym znacznej części posadzki u dołu sceny, fragmentu baldachimu nad łóżem oraz złoconego tła z arabskim wzorem rytowanym w zaprawie. Otwór w murze, zapewne okno, za którym widać złocone, rytowane tło, w wyniku puławskiej restauracji zyskał osobliwy asymetryczny kształt. Na dolnej desce, po lewej dodano charakterystyczny dla obrazów eksponowanych w Domu Gotyckim w Puławach napis:

83. Ibid., nr 215, s. 124–125.

84. *Matricularum Regni Poloniae summaria, excussis codicibus, qui in Chartophylacio Maximo Varsoviensi asservantur*, cz. IV: *Sigismundi I regis tempora complectens (1507–1548)*, t. 2: *Acta vicecancellariorum, 1507–1535*, red. Teodor Wierzbowski (Warszawa: C. Kowalewski, 1912), nr 13123, s. 257.

85. *Źródła do dziejów Wawelu*, t. 5, nr 267, s. 155. Kolejny zapis na wino pochodzi z 7 X 1523 r.; ibid., nr 301, s. 170–171.

86. Ibid., nr 292, s. 166–167.

87. Ibid., nr 306, s. 173.

88. Ibid.

89. Na ten temat zob. Spodaryk, „Izabela z Flemmingów Czartoryska i eksploracja «ruin» kościoła św. Michała na Wawelu”.

90. XIX-wieczne losy *Zwiastowania Marii* mistrza Jerzego rysują się identycznie, jak dzieje *Zaśnięcia Marii*, będącego przedmiotem niniejszej pracy. Oba dzieła występują w źródłach jako sąsiednie zapisy w inwentarzach i innych archiwaliach oraz były przemieszczane w tym samym czasie i do tych samych lokalizacji.

91. Katalogi Domu Gotyckiego podające informację o dacie na obrazie (MBP, sygn. 58, [Czartoryska], *Catalogue historique et détaillé des objets réunis à la Maison Gotique à Pulawy*, 1809 [1816–1830], s. p.; BCz, sygn. rkps 2917, [Kozłowski], *Katalog domu gotyckiego*, [1816–1830], t. 1, s. 187–189) najwcześniej powstać mogły w roku 1816 (za informację dziękuję dr. Mateuszowi Chramcowi z Muzeum Książąt Czartoryskich). Być może, gdy pisano te katalogi, obraz jeszcze nie był przycięty i miał inskrypcję z datą.

„OBRAZ ZE SZKOŁY NIEMIECKI WZIĘTY Z KOŚCIOŁA W KRAKOWIE”. Wydaje się, że w czasie tych prac usunięto fragment podobrazia, na którym znajdowała się data wspomniana w rękopiśmiennych katalogach⁹². Obecnie tablica ma kształt stojącego prostokąta o wymiarach 172 × 118 cm. Pierwotna jej część została wykonana z trzech zestruganych lipowych desek w układzie pionowym. Części dodane od góry i od dołu mają szerokość 16,3 i 13 cm.

Po ewakuacji Puław w 1831 r. i dyslokacji zbiorów⁹³ obraz przetransportowano do Podzamcza, a następnie wywieziono do Paryża⁹⁴, gdzie restaurowano go po raz drugi w latach 70. lub wczesnych 80. XIX w. Wówczas nieznacznie ścieniono deskę podobrazia i wykonano niski świerkowy parkietaż z oznaczeniem paryskiego warsztatu – „Maison Binant E. Souchard”⁹⁵. Obraz znalazł się ostatecznie w Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie na początku lat

92. Pracownia Konserwacji Malarstwa w Muzeum Książąt Czartoryskich (dalej: PKM MKC), sygn. DK7-441-1/99, Małgorzata Chmielewska, Anna Grochowska-Angelus, *Krakowski naśladowca Michała Lanza, Zaśnięcie najświętszej Marii Panny*, dokumentacja konserwatorska, 1999–2000, s. 3.

93. Kwestia dyslokacji zbiorów muzealnych nie doczekała się jeszcze szczegółowego opracowania. Więcej wiadomo o losach biblioteki; zob. Janusz Pezda, „Przeszłość przyszłości. Historia zbiorów rodzinnych opowiedziana przez Władysława Czartoryskiego”, *Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie* 58 (2013), s. 105–131.

94. Niedatowany spis zatytułowany *Brakujące Starożytności z Domu Gotyckiego* (BCz, sygn. rkps 12236, *Dowody pochodzenia okazów muzealnych i bibliotecznych ułożone wg miejscowości w których były przechowywane zbiory puławskie po ewakuacji w 1831 r., w tym w: Włostowice, Petersburg, Teofilpol, Kozłówka, Klemensów, Warszawa, Podzamcze, Krasieczyn. Inwentarze, katalogi, starożytności*, [1830–1878], s. n., s. p.) wymienia obraz *Zaśnięcie Marii*, ale bez podania jego lokalizacji. Część pozycji na liście ma adnotacje informujące o odnalezieniu obiektów w Klemensowie lub Podzamczu. Spis nie wymienia *Zwiastowania Marii*. Interesujące nas obrazy w roku 1840 znalazły się w Podzamczu. W spisie *Odesłano do Podzamcza w dniu 4. Stycznia 1840 r.* (BCz, sygn. rkps 12236, *Dowody pochodzenia okazów muzealnych i bibliotecznych*, [1830–1878], s. n., s. p.) pod nr. 95 zapisano trzy obrazy religijne bez wyszczególnienia tematyki przedstawień. Inny, późniejszy spis obiektów w Podzamczu, zatytułowany *Konsygnacja Mebli, Obrazów, Luster, pomników i różnych rzeczy znajdujących się w Podzamczu w dniu 20 Listopada 1860 r. porządkowana* (BCz, sygn. rkps 12236, *Dowody pochodzenia okazów muzealnych i bibliotecznych*, [1830–1878], s. n., s. p.), zawiera na końcu dopisek wyjaśniający, że dwa z trzech obrazów zapisanych pod nr. 95 to przedstawienia *Zaśnięcia i Zwiastowania Marii* oraz że zostały one posłane do Paryża. Informację powtórzono (bez podania dokąd wywieziono obrazy) w nieco późniejszej konsygnacji (BCz, sygn. rkps 7314, *Korespondencja Muzeum. Sprawozdania Zarządu Zbiorów XX Czartoryskich w Krakowie oraz listy w sprawach zbiorów od: Bolesława Biskupskiego, Józefa Korzeniowskiego, Adama Smoleńskiego, Mariana Sokolowskiego, do: Władysława Czartoryskiego*, 1891–1894, teka nr 5: *Sprawy zbiorów*, s. n.: *Konsygnacja rozmaitych sprzętów znajdujących się w Podzamczu w dniu 28o Listopada 1860 sporządzona*, s. n., s. p.). Inne wersje spisów obiektów w Podkamieniu (BCz, sygn. rkps 12236, *Dowody pochodzenia okazów muzealnych i bibliotecznych*, [1830–1878], s. n., s. p., *passim*) noszące identyczny albo podobny tytuł oraz datę 1860 lub niedatowane nie zawierają już pozycji nr 95, co oznacza, że dwa interesujące nas obiekty wywieziono przed 1860 r. Oba obrazy są wymienione w paryskim katalogu spisowanym od 1849 r., nie odnotowuje on jednak dat wpisania do rejestru (BCz, sygn. rkps 12278, *Biblioteka i muzeum Czartoryskich w Paryżu, Catalogue des tableaux de la Maison Gothique*, 1849, s. 1, nr 323).

95. Chmielewska, Grochowska-Angelus („Komunikat o pracach badawczych i konserwatorskich przeprowadzonych w latach 1998–2000 w Pracowni Konserwacji Malarstwa Muzeum Książąt Czartoryskich”, s. 139–141) datują tę konserwację na lata 60. lub 70. XIX w. Jednakże E. Souchard figuruje jako właściciel firmy Maison Binant przy rue de Cléry 7 w Paryżu w latach 1871–1898; zob. *Annuaire-almanach du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration: ou almanach des 500.000 adresses de Paris, des départements et des pays étrangers*, Paris 1870–1914. Paryska konserwacja obrazu musiała odbyć się już po oblężeniu Paryża i Komunie Paryskiej, nie notują go bowiem katalogi spisane podczas oblężenia Paryża (BCz, sygn. rkps 12291,

80. XIX w.⁹⁶ Orientacyjny *terminus post quem* wyznacza zapis w pracy Mariana Sokołowskiego z roku 1901: „Muzeum Czartoryskich, już po ogłoszeniu mojej monografii⁹⁷, weszło w posiadanie obrazu Śmierci N.P. Maryi, który należał do nieistniejącego kościoła św. Michała na Wawelu”⁹⁸. Datę *ante quem* pozwala wyznaczyć rękopiśmienny inwentarz obrazów w zbiorach Muzeum Książąt Czartoryskich. Zawarte w nim noty obu tablic z kolegiaty św. Michała są opisane numerami 245 i 246⁹⁹. Po pozycji 266 zamieszczono notatkę „Przepisane dotąd w inwentarz 15/2/84”¹⁰⁰, a więc obrazy musiały znaleźć się w muzeum najpóźniej na początku 1884 r. Porównanie zapisów w dzienniku czynności muzealnych z kolejnością numerów w inwentarzu malarstwa pozwala na wysnucie kolejnych szczegółowych wniosków o czasie przybycia do Krakowa tablic pochodzących z kolegiaty św. Michała na Wawelu. Leon Bentkowski w dzienniku czynności pod datą 4 grudnia 1882 r. zapisał, że odebrał dwie paki z obrazami. W jednej

z nich był *Portret młodzieńca* Rafaela¹⁰¹, któremu w inwentarzu nadano numer 239¹⁰². Jeśli Bentkowski katalogował przybytki wedle kolejności ich odbioru, na co wskazuje dziennik czynności muzealnych, to należałoby domyślać się, że obrazy z kolegiaty św. Michała, zapisane w katalogu malarstwa pod numerami 245 i 246, przybyły do Krakowa w podobnym czasie, co dzieło Rafaela, a być może nawet w tej samej przesyłce. Dzięki zapisom w inwentarzu wiemy, że tablice przyjechały z Paryża bez ram¹⁰³. Już w Krakowie, w roku 1891, dokonano kolejnego odnowienia *Zaśnięcia Matki Boskiej*. Pracę tę zlecono Bronisławowi Abramowiczowi¹⁰⁴, odpowiedzialnemu za większość ówczesnych konserwacji dzieł w Muzeum Książąt Czartoryskich. Abramowicz odnowił i wyprostował obraz, który mimo parkietażu uległ wykrzywieniu. Konserwator zamocował do francuskiego świerkowego parkietu krzyżak – wzmocnienie z masywnych dębowych desek, które w źródłach muzealnych z końca XIX w. myląco nazywano „blejtrmem” (il. 4)¹⁰⁵.

Biblioteka i muzeum Czartoryskich w Paryżu, Różne katalogi i inwentarze zbiorów, m.in. ręką Lubomira Gadona, Bolesława Biskupskiego, Leonarda Niedźwieckiego, 1870–1871).

96. Dzienniki czynności Muzeum z lat 1878–1884 (BCz, sygn. rkps 12344, Leon Bentkowski, Bolesław Biskupski, *Dziennik czynności zarządu zbiorów XX. Czartoryskich, 1878–1884, passim*) i 1885–1915 (BCz, sygn. rkps 12346, Leon Bentkowski, Bolesław Biskupski, *Muzeum i Biblioteka w Krakowie. Dziennik czynności, 1885–1915, passim*) rzadko informują o zawartości pak z obiektami muzealnymi. W przypadku analizowanego obrazu nie odnotowano faktu jego przywiezienia do Krakowa.

97. Chodzi o monografię Mariana Sokołowskiego, „Hans Suess v. Kulmbach, jego obrazy w Krakowie i jego mistrz Jacopo dei Barbari”, *Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce* 2, z. 3–4 (1883), s. 53–119.

98. Dwa wydania: Sokołowski, *Studia do historii rzeźby w Polsce w XV i XVI w.*, szp. 121; id., „*Studia do historii rzeźby w Polsce w XV i XVI w.*”, szp. 199.

99. BCz, sygn. rkps, 12777, Bentkowski, Smoleński, Komornicki, *Katalog Obrazów w Zbiorach XX. Czartoryskich w Krakowie, 1878–nn.*, s. 48, nr 245–246.

100. *Ibid.*, s. 51.

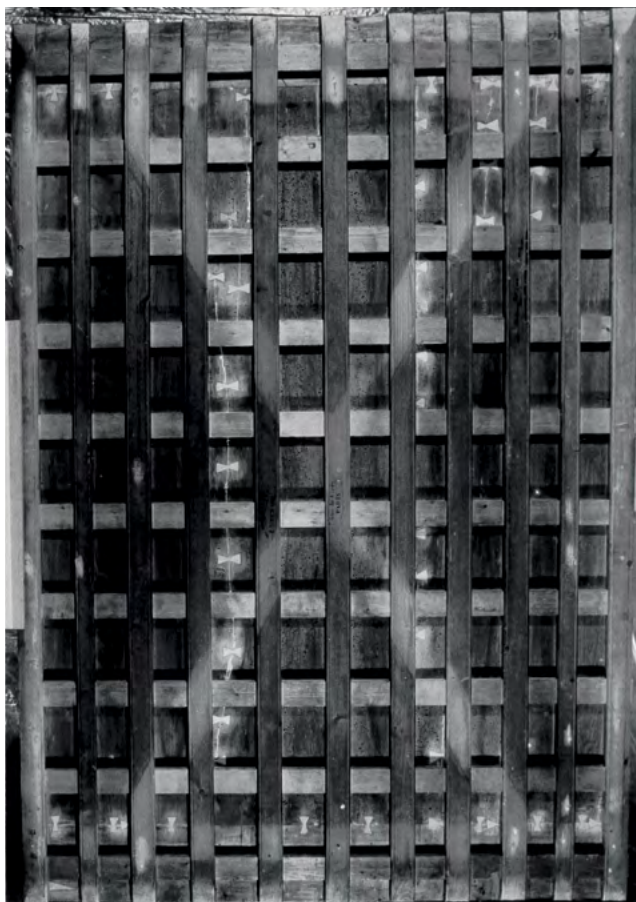
101. BCz, sygn. rkps 12344, Bentkowski, Biskupski, *Dziennik czynności zarządu zbiorów XX. Czartoryskich, 1878–1884*, s. 280.

102. BCz, sygn. rkps, 12777, Bentkowski, Smoleński, Komornicki, *Katalog Obrazów w Zbiorach XX. Czartoryskich w Krakowie, 1878–nn.*, s. 47, nr 239.

103. *Ibid.*, s. 48, nr 245–246.

104. Zob. „Abramowicz, Bronisław”, w: *Allgemeines Künstlerlexikon Online*, dostęp 16 czerwca 2023, https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_10080026/html.

105. BCz, sygn. rkps 12346, Bentkowski, Biskupski, *Muzeum i Biblioteka w Krakowie. Dziennik czynności, 1885–1915*, s. 128 (dziennik czynności): „15 maja [1891]. P. Abramowiczowi za restaurację obrazu Uśnięcia NMP z kościoła ś. Michała na Wawelu, wyprostowanie i rozpięcie na blejtracie 45 zł (8220)”; BCz, sygn. rkps 12405, *Kwity i dowody wydatków muzealnych i bibliotecznych, 1891*, nr 8220 (kwit Bronisława Abramowicza): „45 zł. w.a. Wyraźnie Czterdzieści pięć zł. odebrałem z Kasy Muzeum XX. Czartoryskich za restaurację i oprawę obrazu Uśnięcia NMP. z kościoła ś. Michała na Wawelu, a mianowicie 35 zł. za restauracją samego obrazu a 10 zł. za rozpięcie i wyprostowanie na blejtracie. Kraków d. 15 maja 1891 r. Bronisław



4 Michał Lancz z Kitzingen (?), *Zaśnięcie Matki Boskiej*, ok. 1522, odwrocie obrazu w czasie konserwacji w latach 1999–2000 – parkiet z XIX w., wstawki (jaskółki) i szczeliny wypełnione kitem (1999–2000) oraz ślad po usuniętym krzyżaku z 1891 r. Fot. Maria Wesołowska, Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie



5 Mistrz Jerzy, *Zwiastowanie Najświętszej Marii Pannie*, 1517, odwrocie obrazu – parkiet z XIX w. oraz zachowane dębowe wzmocnienie wykonane w 1891 r. Fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie

Zwiastowanie Marii również konserwował Bronisław Abramowicz. Także ta tablica wymagała wyprostowania i wzmocnienia dębowym „blejtrmem”. Abramowicz przyciął ją półkoleście od góry, zapewne z powodu uszkodzenia desek (niewykluczone, że także od

dołu usunął fragment podobrazia). Z tego powodu dębowe wzmocnienie *Zwiastowania* ma inną, bardziej złożoną konstrukcję niż to wykonane dla *Zaśnięcia* (il. 5)¹⁰⁶. Neogotyckie, zdobione laskowaniem ramy *Zaśnięcia* wykonał stolarz Józef Ligęza¹⁰⁷, zapewne

Abramowicz”; BCz, sygn. rkps 12366, *Księga kasowa Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie od 1 I 1888–31 XII 1894*, 1888–1894, s. 146 (zapis w księdze kasowej).

106. BCz, sygn. rkps 12346, Bentkowski, Biskupski, *Muzeum i Biblioteka w Krakowie. Dziennik czynności*, 1885–1915, s. 134: „9 października [1891] [...] P. Abramowiczowi za restaurację obrazu Nr 246 [Zwiastowanie NMP] i blejtram doń 37 zł (8422)”; BCz, sygn. rkps 12405, *Kwity i dowody wydatków muzealnych i bibliotecznych*, 1891, nr 8422 (kwit Bronisława Abramowicza): „37 zł. w.a. Wyraźnie Trzydzieści siedm zł. w.a. odebrałem z Kasy Muzeum XX. Czartoryskich za wyrestaurowanie obrazu Nr. 246 i blejtram do niego. Kraków d. 9 października 1891 r. Bronisław Abramowicz”; BCz, sygn. rkps 12366, *Księga kasowa Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie od 1 I 1888–31 XII 1894*, 1888–1894, s. 170.

107. BCz, sygn. rkps 12346, Bentkowski, Biskupski, *Muzeum i Biblioteka w Krakowie. Dziennik czynności*, 1885–1915, s. 128: „23 maja [1891]. Stolarzowi Ligęzie za ramy do obrazu Zaśnięcie NMP 25 zł (8228)”; BCz, sygn. rkps 12405, *Kwity i dowody wydatków muzealnych*



6 Michał Lancz z Kitzingen (?), *Zaśnięcie Matki Boskiej*, ok. 1522. Fot. Natan Krieger, po 1891. Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ, sygn. IHS UJ P015810



7 Michał Lancz z Kitzingen (?), *Zaśnięcie Matki Boskiej*, ok. 1522. Fot. Antoni Pawlikowski, przed 1907. Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ, sygn. IHS UJ P015813

według projektu Abramowicza. W zbliżonym czasie Ligęza zrobił również bliźniaczo podobną ramę dla *Zwiastowania Marii* Mistrza Jerzego. Ta jednak, ze

względu na przycięcie tablicy od góry w kształt półkolisty, zyskała dodatkowe neogotyckie ornamenty wyrzeźbione przez Adolfa Brodaczka (zob. il. 2)¹⁰⁸.

i bibliotecznych, 1891, nr 8228 (kwit Józefa Ligęzy): „25 zł. w.a. Wyrażnie Dwadzieścia pięć zł. w.a. odebrałem z Kasy Muzeum XX. Czartoryskich za ramy do obrazu *Zaśnięcie NMP*. Kraków d. 23 maja 1891 r. otrzymałem Józef Ligęza”; BCz, sygn. rkps 12366, *Księga kasowa Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie od 1 I 1888–31 XII 1894*, 1888–1894, s. 146. 108. BCz, sygn. rkps 12346, Bentkowski, Biskupski, *Muzeum i Biblioteka w Krakowie. Dziennik czynności*, 1885–1915, s. 136: „3 listopada [1891] [...] Stolarzowi Ligęzie za ramę dębową do obrazu (*Zwiastowanie*) Nr 246 27 f. (8461)”; BCz, sygn. rkps 12405, *Kwity i dowody wydatków muzealnych i bibliotecznych*, 1891, nr 8461 (kwit Józefa Ligęzy): „27 zł. w.a. Wyrażnie Dwadzieścia siedm zł. w.a. odebrałem z Kasy Muzeum XX. Czartoryskich za ramy dębowe ze złożonym laseczkowaniem do obrazu: *Zwiastowanie* (większe, Nr. [nieuzupełnione]). Kraków d. 3 listopada 1891 r. Józef Ligęza”; BCz, sygn. rkps 12366, *Księga kasowa Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie od 1 I 1888–31 XII 1894*, 1888–1894, s. 172. Na temat rzeźbionego ornamentu: BCz, sygn. rkps 12405, *Kwity i dowody wydatków muzealnych i bibliotecznych*, 1891, nr 8466 (kwit Adolfa Brodaczka): „8 zł. w.a. Wyrażnie Ośm zł. w.a. odebrałem z Kasy Muzeum XX. Czartoryskich za rzeźbę do ram dębową do obrazu *Zwiastowanie* (Nr. 246). Kraków d. 7 listopada 1891 r. [...] Adolf Brodaczek”; BCz, sygn. rkps 12366, *Księga kasowa Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie od 1 I 1888–31 XII 1894*, 1888–1894, s. 174. Na temat konserwacji obrazu zob. Katarzyna Semkowicz-Nowljaković, „Okiem konserwatora: o obrazie mistrza Jerzego z kolegiaty św. Michała na Wawelu”, *Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie* 11 (2018), s. 31–49.

Rama *Zaśnięcia Matki Boskiej* w bliżej nieokreślonym czasie uległa przekształceniu – przycięto laskowania w ten sposób, że nie krzyżują się, lecz tworzą wałeczek biegnący dookoła światła ramy. Dawny wygląd obrazu ukazują zdjęcia z końca XIX i początku XX w.¹⁰⁹ Fotografie *Zaśnięcia* wykonane przez Natana Kriegera (il. 6) powstały prawdopodobnie bezpośrednio po konserwacji Abramowicza. Stan udokumentowany na tych zdjęciach uwidacznia spękanie obrazu i przetarcia warstwy malarskiej. Podobne ślady działania niekorzystnych warunków przechowywania w *Zwinstowaniu Marii* mistrza Jerzego opisała Katarzyna Semkowicz-Novljaković¹¹⁰. W obu przypadkach musiały one powstać, gdy obraz znajdował się jeszcze w wawelskiej kolegiacie¹¹¹. Pod koniec XIX w. lub na początku kolejnego stulecia prawdopodobnie dokonano jeszcze jakichś niewielkich prac konserwatorskich przy *Zaśnięciu* – być może wypunktowano ubytki warstwy malarskiej, na co wydaje się wskazywać fotografia Antoniego Pawlikowskiego (il. 7), wykonana przed 1907 r.¹¹² Po przejściu zbiorów

Czartoryskich przez państwo w 1950 r. *Zaśnięcie* było eksponowane w ramach wystawy polskiej sztuki cechowej w Kamienicy Szolańskich. W 1991 r. wróciło do Muzeum Książąt Czartoryskich. Wówczas przeprowadzono powierzchowną konserwację – umyto lico, usunięto pociemniałe retusze, uzupełniono ubytki i zawerniksowano obraz¹¹³. Już na początku 1997 r. dzieło zostało wycofane z ekspozycji z powodu pionowych pęknięć podobrazia. Przyczyną ich powstania był wspomniany drewniany krzyżak (zob. il. 4) – przykręcony zarówno do ramy, jak i do parkietu, co spowodowało naprężenia podobrazia¹¹⁴. Ostatnią konserwację wykonały Małgorzata Chmielewska i Anna Grochowska-Angelus w latach 1999–2000. Usunięto wówczas pozostałości werniks wraz z brudem, przemaalowaniami i retuszami, podklejono odspojenia, sprasowano pęcherze, uzupełniono ubytki zaprawy oraz wypunktowano obraz¹¹⁵. W ramach tych prac przeprowadzono również badania podobrazia, spoiwa i pigmentów, dzięki czemu dokładniej poznano technikę wykonania tego dzieła¹¹⁶. Obraz

109. Dwie odbitki fotografii są przechowywane w zbiorach Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (sygn. IHSUJ P 015809 oraz IHSUJ P 015810). Negatyw przechowywany jest w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa (sygn. MHK-2762/K); inny negatyw: MHK-7657/K. Na temat fotografii w zbiorach Fototeki IHS UJ oraz MHK zob. *Katalog Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Fotografie dzieł sztuki polskiej wykonane przed rokiem 1900*, red. Wojciech Walanus (Kraków: iMEDIUS agencja reklamowa, 2019), nr 1076, s. 307.

110. Semkowicz-Novljaković, „Okiem konserwatora”, s. 35. Artykuł omawia konserwację i badania obrazu wykonane przez: Katarzynę Semkowicz-Novljaković, Małgorzatę Chmielewską (przygotowanie programu, realizacja konserwacji, interpretacja wyników badań), Urszulę Węgrzynowicz (konserwacja ramy i drewnianego podłoża), Pawła Karaszkiewicza (badania technologiczne) i Piotra Frączka (fotografie w światłach analitycznych).

111. Na ten temat ostatnio: Spodaryk, „Izabela z Flemmingów Czartoryska i eksploracja «ruin» kościoła św. Michała na Wawelu”.

112. Odbitka fotografii jest przechowywana w zbiorach Fototeki IHS UJ (sygn. IHSUJ P 015809 oraz IHSUJ P 015810), a negatyw w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego (sygn. MUJ 2073/F). Tamże znajduje się inny negatyw, ukazujący postać fundatora w zbroi (MUJ 2136/F). Zdjęcie całego obrazu musiało powstać przed 1907 r., ponieważ zostało wykorzystane jako ilustracja w pracy Stępowskiej, *Przyczynki do stosunków Kulmbacha z Polską i do jego działalności w Krakowie*, szp. XXII, il. 11.

113. PKM MKC, sygn. DK7-441-1/99, Chmielewska, Grochowska-Angelus, *Krakowski naśladowca Michała Lancza*, s. 3.

114. Ibid., s. 5.

115. Ibid.

116. Chmielewska, Grochowska-Angelus, „Komunikat o pracach badawczych i konserwatorskich przeprowadzonych w latach 1998–2000 w Pracowni Konserwacji Malarstwa Muzeum Książąt Czartoryskich”, s. 139–141.



8 Michał Lancz z Kitzingen (?), *Zaśnięcie Matki Boskiej*, ok. 1522, fotografia w podczerwieni. Fot. Paweł Gąsior



9 Michał Lancz z Kitzingen (?), *Zaśnięcie Matki Boskiej*, ok. 1522, fragment, fotografia w podczerwieni. Fot. Paweł Gąsior

namalowano na białej zaprawie kredowo-klejowej, farbami temperowymi z żywicznymi laserunkami¹¹⁷. Co ważne, stwierdzono, że nie jest on przemalowany, wyjąwszy bardzo małe fragmenty (po formie) w obrębie baldachimu łoża¹¹⁸.

Chmielewska i Grochowska-Angelus zwróciły również uwagę na rysunek kompozycyjny pod warstwą malarską: „Podczas konserwacji można było zaobserwować w ubytkach warstwy malarskiej oraz w miejscach, gdzie farba straciła siłę krycia, wykonany zróżnicowaną kreską rysunek” naniesiony mieszaniną czerni węglowej z umbrami i wtrąceniami indyga¹¹⁹. Obserwację tę potwierdza reflektografia w podczerwieni (il. 8)¹²⁰. Na niemal całej powierzchni malowidła można zobaczyć bogaty rysunek kompozycyjny wykonany piórem z trzciny lub ptasiej lotki i spiczastym pędzlem z rozwodnioną farbą. Rysunek jest linearny, bez lawowania i bardzo zróżnicowany. Widzimy krótkie, wygięte pociągnięcia pióra i długie ślady pędzla o zmiennym przebiegu i grubości. W niektórych miejscach zacienione obszary zaznaczono dość precyzyjnym szrafowaniem (np. na twarzy Marii lub pod płaszczem apostoła z trybularzem). Rysunek jest bardzo wyraźnie widoczny, z wyjątkiem partii przedstawiającej czerwoną narzutę, którą przykryta jest Matka Boska, co świadczyć może o tym, że malowidło w tym miejscu mogło zostać przemyte, choć nie wydaje się to prawdopodobne, ponieważ warstwa malarska sprawia wrażenie oryginalnej. W obrębie czerwonej draperii rysunek jest dostrzegalny niemal wyłącznie przy złożonych rękach klęczącego rycerza (il. 9). Jest to fragment szkicu jego dłoni (*pentimento*) i da się go zaobserwować również gołym okiem. Oględziny fotografii w podczerwieni wykazują obecność innych *pentimenti*. Na przykład zbrojny orant na rysunku ma przy boku krótką broń białą o szerokiej głowni (*Katzbalger*?), a namalowany został z długim mieczem; pod kasetonowym stropem pomieszczenia

117. Na temat techniki obrazów zob. PKM MKC, sygn. DK7-441-1/99, Chmielewska, Grochowska-Angelus, *Krakowski naśladowca Michała Lancza*; ead., „Komunikat o pracach badawczych i konserwatorskich: przeprowadzonych w latach 1998–2000 w Pracowni Konserwacji Malarstwa Muzeum Książąt Czartoryskich”, s. 139–141.

118. PKM MKC, sygn. DK7-441-1/99, Chmielewska, Grochowska-Angelus, *Krakowski naśladowca Michała Lancza*, s. nlb.

119. Chmielewska, Grochowska-Angelus, „Komunikat o pracach badawczych i konserwatorskich przeprowadzonych w latach 1998–2000 w Pracowni Konserwacji Malarstwa Muzeum Książąt Czartoryskich”, s. 139.

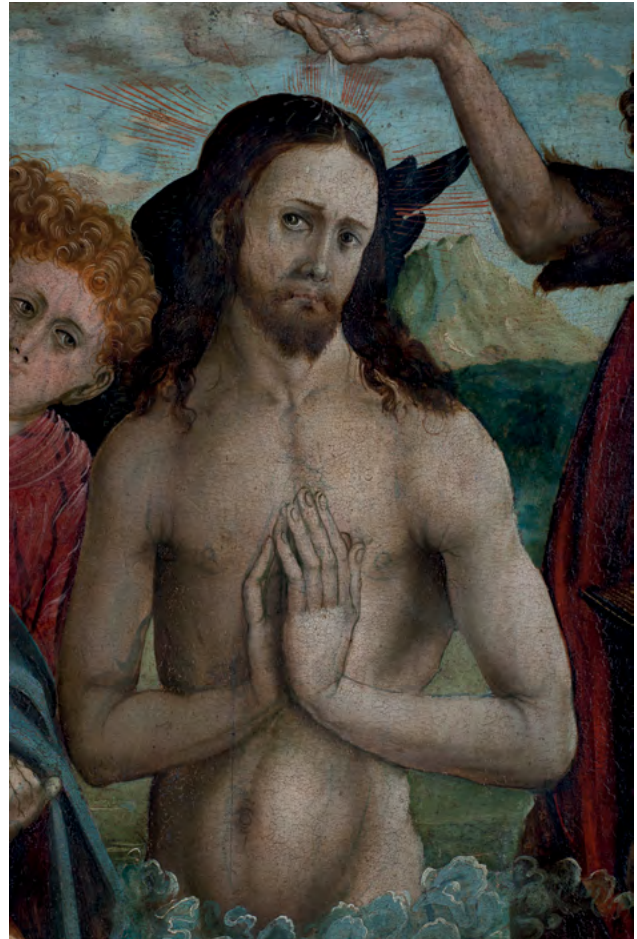
120. Wykonanie fotografii w podczerwieni stało się możliwe dzięki finansowaniu uzyskanemu w ramach Interdyscyplinarnych Studiów Doktoranckich na Wydziale Historycznym (2018–2020). Wykonano zdjęcia wszystkich znanych nauce obrazów Michała Lancza z Kitzingen, dzieł określanych jako twory jego naśladowców oraz wielu innych małopolskich malowideł tablicowych pochodzących z tego czasu.



10 Michał Lancz z Kitzingen, *Zaśnięcie Matki Boskiej*, obraz główny retabulum
Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. I-851/1.
Fot. Paweł Gąsior



11 Michał Lancz z Kitzingen (?), *Zaśnięcie Matki Boskiej*, ok. 1522, fragment. Fot. Paweł Gąsior



12 Michał Lancz z Kitzingen, *Chrzest Chrystusa*, kwaterna na awersie lewego skrzydła retabulum *Zaśnięcia Matki Boskiej*, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. I-851/3, fragment. Fot. Paweł Gąsior

w tle głównej sceny widnieje rysunek sklepienia; twarze niektórych postaci są przesunięte w stosunku do rysunku; a szkic pod zieloną draperią zasłonięty zwisających z baldachimu nad łóżem nie pokrywa się z namalowanym układem tkaniny.

Technologia przygotowania podobrazia, technika malowania, użyte materiały i dobór kolorów są typowe dla środkowoeuropejskiego malarstwa tablicowego ostatnich lat XV i pierwszych dekad XVI stulecia. W porównaniu z malarstwem małopolskim tego czasu¹²¹ można dostrzec, że twórca *Zaśnięcia*

Matki Boskiej stosował nowe techniki, które pojawiły się w ówczesnej sztuce południowoniemieckiej. Obraz jest malowany w sposób zróżnicowany. Artysta poprzez nakładanie płynnych, lekko przejrzystych warstw farby tworzył gładkie powierzchnie o przenikających się kolorach, uzupełniane impastowo nakładanymi blikami. Niektóre partie malowane są bardziej fakturowo, np. błękitna szata Marii, której farba zawiera grubo mielony azuryt¹²². Dominujący na obrazie sposób przedstawiania draperii jest tradycyjny. Widzimy walorowe rozjaśnianie kolorów

121. Por. Józef Nykiel, „Technologia malarstwa tablicowego Małopolski (1480–ok. 1510)”, *Ochrona Zabytków* 45, nr 3 (1992), s. 201–224; Jarosław Adamowicz, *Mistrz Rodziny Marii. Dzieła malarstwa tablicowego jednego z krakowskich warsztatów cechowych przełomu XV i XVI wieku* (Kraków: Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, 2018), s. 304–319.

122. PKM MKC, sygn. DK7-441-1/99, Chmielewska, Grochowska-Angelus, *Krakowski naśladowca Michała Lancza*, s. 4.

lokalnych – zielenie żółcieniem, a pozostałe kolory przez rozbielanie. Miejscami malarz stosował także inne zabiegi. Komża oranta-kanonika układa się w drobne, ekspresyjne, jakby plisowane fałdki, dające artystyczny efekt dalece odmienny od wierzchnich szat Marii i apostołów, które łąnią się w duże, głębokie fałdy. Jasne szaty (dublety lub żupany) dwóch apostołów ze złożonymi rękami malowane są w sposób nieco przypominający efekt *cangiante*, stosowany w malarstwie weneckim i z niego zaczerpnięty przez Albrechta Dürera oraz spotykany np. na obrazach Hansa Suessa von Kulmbach¹²³. W warstwie wykończeniowej karnacji rysunek szczegółów anatomii twórca krakowskiego obrazu podkreślił delikatnym konturem nanoszonym brązem z czerwienią¹²⁴.

Janina Kłosińska, a za nią piszący te słowa, uznali obraz z Muzeum Książąt Czartoryskich za świadome nawiązanie do *Zaśnięcia Marii* Michała Lancza w korpusie tryptyku przeznaczanego do kaplicy grobowej biskupa Jana Konarskiego przy katedrze na Wawelu (Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. I-851; il. 10), a anonimowego malarza – za naśladowcę Michała Lancza z Kitzingen¹²⁵. Kłosińska w swojej analizie wskazała na wiele podobieństw między omawianym obrazem a dziełami mistrza Michała¹²⁶. Część z nich uznałem za nieistotne, bo dotyczące elementów obiegowych, jak na przykład niektóre typy fizjonomiczne czy sposób ułożenia dłoni postaci¹²⁷. Rzeczywiście istnieje podobieństwo między omawianym obrazem

a dziełami Lancza, jednak nie chodzi tylko o konkretne typy fizjonomiczne i upozowanie rąk postaci. Twórczość Michała Lancza i obraz w zbiorach Czartoryskich łączy ogólne upodobanie do malowania zindywidualizowanych, niekiedy nieurodzivych twarzy oraz niepoprawny anatomicznie rysunek ciała i dłoni, noszący znamiona świadomej, ekspresyjnej stylizacji¹²⁸. Dłonie Marii i apostołów na analizowanym obrazie są podobne do rąk postaci na awersach skrzydeł tryptyku Michała Lancza z kaplicy biskupa Jana Konarskiego. Przerośnięte dłonie o grubych palcach, jakie mają osoby na obrazie głównym tego retabulum i na rewersach jego skrzydeł, różnią się natomiast od rąk Marii i apostołów na obrazie z kolegiaty św. Michała. Mimo odmienności dłoni na awersach i rewersach skrzydeł tryptyku Konarskiego, wszystkie obrazy tego retabulum łączy charakterystyczny sposób podkreślenia rysunku karnacji delikatnymi brązowymi liniami. Takie same linearne wykończenie rąk i twarzy odnajdziemy na obrazie w zbiorach Muzeum Książąt Czartoryskich (il. 11–12)¹²⁹. Podobieństwo tego dzieła do kwater ze skrzydeł retabulum Konarskiego objawia się również w sposobie malowania cienkich płócienych tkanin marszczonych w drobne fałdki¹³⁰. Także sposób odwzorowania dzieł złotnictwa przypomina kruszcowe wyroby ukazane na kwaterach retabulum z kaplicy Konarskiego – malowane delikatnymi, cienkimi, impastowo kładzionymi pociągnięciami jasnej farby na ciemniejszym tle¹³¹. Wspólna *Zaśnięciu*

123. Np. na obrazie *Św. Katarzyna* (Muzeum Książąt Czartoryskich, nr inw. XII-328). Na ten temat zob. Chmielewska, „Konserwacja i badania technologiczne obrazu *Św. Katarzyna Aleksandryjska* Hansa Süssa von Kulmbach z Muzeum Narodowego w Krakowie – Muzeum Książąt Czartoryskich”, s. 219–220.

124. PKM MKC, sygn. DK7-441-1/99, Chmielewska, Grochowska-Angelus, *Krakowski naśladowca Michała Lancza*, s. 4.

125. Kłosińska, „Obraz *Zaśnięcia Matki Boskiej* w kościele św. Michała na Wawelu”, s. 15–34; Spodaryk, „Obraz *Zaśnięcie Matki Boskiej* autorstwa naśladowcy Michaela Lancza z Kitzingen w Muzeum Czartoryskich w Krakowie”, s. 101–117.

126. Kłosińska, „Obraz *Zaśnięcia Matki Boskiej* w kościele św. Michała na Wawelu”, s. 20–26.

127. Spodaryk, „Obraz *Zaśnięcie Matki Boskiej* autorstwa naśladowcy Michaela Lancza z Kitzingen w Muzeum Czartoryskich w Krakowie”, s. 109.

128. Jako stylizację poczytują to: PKM MKC, sygn. DK7-441-1/99, Chmielewska, Grochowska-Angelus, *Krakowski naśladowca Michała Lancza*, s. 141.

129. *Ibid.*, s. 4.

130. Ten charakterystyczny sposób malowania tkanin w kontekście tryptyku Konarskiego opisała już Maria Goetel-Kopff, „Tryptyk wawelski Michała Lancza z Kitzingen”, *Studia Renesansowe* 2 (1957), s. 103.

131. Wydaje się, że warstwa malarska fragmentów obrazu naśladowcy Lancza, na których przedstawiono trybularz, złoty czepiec oranta i sztandar z herbem Rawicz, są dobrze



13 Michał Lancz z Kitzingen, *Zaśnięcie Matki Boskiej*, 1521, fotografia w podczerwieni. Fot. Paweł Gąsior



14 Michał Lancz z Kitzingen, *Św. Hieronim pokutujący na pustyni*, 1507, Muzeum Archidiecezjalne w Poznaniu, nr inw. MAdP 7223, fotografia w podczerwieni. Fot. Paweł Gąsior

15 Michał Lancz z Kitzingen, *Św. Ambroży*, kwatera na rewersie prawego skrzydła retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. I-851/2, fotografia w podczerwieni. Fot. Paweł Gąsior





16 Michał Lantz z Kitzingen, *Św. Hieronim*, kwaterna na rewersie lewego skrzydła retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. I-851/2, fotografia w podczerwieni. Fot. Paweł Gąsior



17 Michał Lantz z Kitzingen, *Św. Augustyn*, kwaterna na rewersie lewego skrzydła retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. I-851/2, fotografia w podczerwieni. Fot. Paweł Gąsior

Matki Boskiej w Muzeum Czartoryskich i kwaterom retabulum w pałacu biskupa Erazma Ciołka jest niemal identycznie manifestująca się nieudolność w poprawnym skonstruowaniu skrótu perspektywicznego nóg klęczących postaci, ukazanych w trzech czwartych od tyłu – apostoła z książką ubranego w czerwoną szatę na obrazie głównym w tryptyku Konarskiego i rycerza-oranta na obrazie fundacji Ożarowskiego. Wspólny porównywanym dziełom jest także sposób ukazywania wnętrza, których kompozycja, choć nie

jest oparta na rysunku perspektywy wykreślonej, to jednak jest wysoce sugestywna. Na uwagę zasługuje również jeden, z pozoru nieistotny szczegół łączący analizowany obraz i środkową kwaterę tryptyku Konarskiego. Na obu malowidłach widzimy podobny sposób przedstawienia dwu- lub czterobarwnych frędzli zwisających z baldachimem. Motyw ten nie występuje w pierwowzorze graficznym *Zaśnięcia Marii* z tryptyku Konarskiego¹³². Jest on zatem indywidualną inwencją Michała Lanza. Motyw ten

zachowane i nieprzemalowane – nawet jeśli przez środek trybularza przebiega pionowe pęknięcie tablicy. Świadczą o tym wspomniane fotografie Natana Kriegera, na których te partie jawią się jako stosunkowo dobrze zachowane. Pozwalają zatem na wnioski na temat warsztatu ich twórcy.

132. Wzorem był miedzioryt Israhela van Meckenema (Bartsch 50). Na ten temat zob. Maria Goetel-Kopff, „Michał Lantz z Kitzingen a krakowska grafika książkowa”, *Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie* 4 (1956), s. 36–58; ead., „Tryptyk wawelski



18 Michał Lancz z Kitzingen, *Męczeństwo św. Katarzyny*, kwaterna na awersie prawego skrzydła retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. I-851/3. Fot. Paweł Gąsior



19 Michał Lancz z Kitzingen, *Męczeństwa św. Barbary*, kwaterna na awersie lewego skrzydła retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. I-851/2. Fot. Paweł Gąsior

powtórzył również, ewidentnie inspirując się dziełem Lancza, znacznie mniej zdolny i tworzący w tradycyjnym modusie stylistycznym anonimowy małopolski

malarz w *Zaśnięciu Matki Boskiej* fundacji biskupa Jana Konarskiego (Muzeum Diecezjalne w Kielcach, nr inw. MD/M/20)¹³³. Dwubarwne frędzle na obrazie

Michała Lancza z Kitzingen”, s. 91–133; ead., „Die Tätigkeit des Michael Lencz in Krakau”, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 15 (1964), s. 99–112; Andrzej M. Olszewski, *Pierwotory graficzne późnogotyckiej sztuki małopolskiej* (Wrocław: Ossolineum, 1975), s. 130–131; Spodaryk, „Obraz Zaśnięcie Matki Boskiej autorstwa naśladowcy Michaela Lancza z Kitzingen w Muzeum Czartoryskich w Krakowie”; Zbigniew Michalczyk, *Wlustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo w Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych ze szczególnym uwzględnieniem późnego baroku* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016), s. 35–36, il. 4f.

133. Obraz ten wielokrotnie błędnie uznawano za dzieło Michała Lancza z Kitzingen; zob. Władysław Łuszczkiewicz, „O będących w Polsce obrazach malarza monogramisty M. L. (może Michała Lencz z Kitzingen)”, *Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce* 4, z. 1 (1889), s. XII; Stanisław Tomkowicz, *Galeria portretów biskupów krakowskich w krużgankach klasztoru OO. Franciszkanów w Krakowie* (Kraków: Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, 1905), s. 6; Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, t. 2, s. 100; Marian Gumowski, „Lencz (Lencz) Michael”, w: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. 23 (Leipzig: Wilhelm Engelmann, 1929), s. 64; Joseph Zdanowski, *Obrazy cechowe kieleckiego Muzeum Diecezjalnego* (Kielce: Drukarnia św. Józefa, 1932), s. 10; Adam Bednarski, „Do genezy obrazu «Zaśnięcia N.P. Marii» w kościele świętego Wojciecha w Kielcach”, *Dawna Sztuka* 2, z. 2 (1939), s. 20–22; Goetel-Kopff, „Tryptyk wawelski Michała Lancza z Kitzingen”, s. 97; ead., „Mecenat kulturalny Jana Konarskiego (1447–1525)”, *Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie* 8 (1964), s. 28; ead., „Die Tätigkeit des Michael Lencz in Krakau”, s. 106; Olszewski, *Pierwotory graficzne późnogotyckiej sztuki małopolskiej*,



20 Michał Lancz z Kitzingen, *Chrzest Chrystusa*, kwaterna na awersie lewego skrzydła retabulum Zaśnięcia Matki Boskiej, 1521, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. I-851/3. Fot. Paweł Gąsior

z Muzeum Książąt Czartoryskich dają zatem asumpt do stwierdzenia, że jest on dziełem naśladowcy, ucznia czy współpracownika mistrza z Kitzingen, jak uważała Kłosińska; lub jest w jakimś stopniu wzorowany na głównej kwaterze tryptyku Konarskiego, tak jak obraz w Kielcach; albo, zważywszy na klasę malowidła, jest dziełem samego Michała Lancza i jego warsztatu.

Pewne podobieństwa do dzieł Lancza wykazują także rysunek kompozycyjny na obrazie z Muzeum Książąt Czartoryskich. Tak jak u mistrza z Kitzingen został wykonany w całości (lub niemal w całości) z użyciem płynnego medium (rozcieńczonej farby) i cechuje się bardzo swobodną kreską o zmiennym przebiegu i grubości. Anonimowy malarz, podobnie jak Lancz (il. 13), często stosował krótkie, wygięte, jakby nerwowe pociągnięcia pędzla lub pióra. Rysunki Lancza przypominają też mnogość *pentimenti*, objawiających się niekiedy w znacznym przesuwaniu ostatecznego umiejscowienia twarzy na malowidle w stosunku do kompozycji wstępnej. Miał on ponadto, tak jak mistrz Michał, tendencję do wprowadzania sporych zmian innych elementów kompozycji na etapie wykonywania warstwy malarskiej. Najbardziej wyrazistym przykładem *pentimento* w twórczości Lancza jest zmiana lokalizacji lwa na obrazie *Św. Hieronim pokutujący na pustyni* ze zbiorów Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu (nr inw. MADP 7223; il. 14)¹³⁴. Spośród kwater tryptyku Konarskiego najwięcej tego rodzaju zmian widać na obrazach z rewersów skrzydeł (*Św. Ambroży – pastor*, *Św. Hieronim – kotara*, *Św. Augustyn – infuła, kapa, ława*), ale występują także na awersach (*Chrzest Chrystusa w Jordanie* – ręce aniołów; il. 14–17).

Poza tymi podobieństwami rysunek kompozycyjny pod warstwą malarską omawianego obrazu wykazuje też pewne różnice w porównaniu do rysunków na tablicach retabulum z kaplicy Konarskiego. Obrazy ze skrzydeł tego tryptyku charakteryzują się swobodniejszym, ale jednocześnie bardziej niedbałym rysunkiem. Ten na tablicy fundacji Ożarowskiego jest

s. 128; Maria Łodyńska-Kosińska, „Lancz (Lantcz) Michael (Michel) von Kytzingen”, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze. Rzeźbiarze. Graficy*, t. 4 (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1986), s. 432; *Ornamenta Ecclesiae. Sztuka sakralna Diecezji kieleckiej*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Kielcach, red. Krzysztof Myśliński (Kielce: Muzeum Narodowe w Kielcach, 2000), s. 56, nr 9 (oprac. Anna Myślińska); Robert Maniura, *Pilgrimage to Images in the Fifteenth Century. The Origins of the Cult of Our Lady of Częstochowa* (Woodbridge: Boydell Press, 2004), s. 171; Zofia Radwańska, „Monografia obrazu Zaśnięcie Matki Bożej Michała Lancza z Kitzingen z kościoła pod wezwaniem świętego Wojciecha w Kielcach” (rozprawa magisterska, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, 2011); Jan K. Ostrowski, *Portret w dawnej Polsce* (Kraków: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, 2019), s. 60. Atrybucję Lanczowi odrzucił Gadomski; zob. Jerzy Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe małopolski 1500–1540* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995), s. 12.

134. *Mistrz i Katarzyna*, nr 17 (oprac. Adam Spodaryk), s. 338–340 (tamże wcześniejsza literatura).



21 Michał Lancz z Kitzingen, *Św. Hieronim pokutujący na pustyni*, 1507, Muzeum Archidiecezjalne w Poznaniu, nr inw. MAdP 7223. Fot. Paweł Gąsior

bliższy szkicowi kompozycyjnemu głównej sceny retabulum. Na obrazie w zbiorach Czartoryskich, tak jak w przypadku *Zaśnięcia Matki Boskiej* Lancza, oprócz pędzla malarz użył również pióra z ptasiej lotki lub trzciny, którym wykonał bardzo dokładne rysunki niektórych fizjonomii. Szkice twarzy u Lancza są mniej szczegółowe i niekiedy wykonane jedynie pędzlem, jak w przypadku mężczyzny w ciemnym stroju i czapce, stojącego tuż przy wezglowiu łoża. W rysunku na tablicy w Muzeum Czartoryskich nie dopatrzymy się też charakterystycznych dla *Zaśnięcia Marii* w tryptyku Konarskiego nerwowych szrafowań, przypominających bezładne kreślenie.

Podobieństwa rysunku na obrazie z Muzeum Czartoryskich i na kwaterach tryptyku Lancza mogą wskazywać na wspólne autorstwo obu dzieł, a wymienione wyżej różnice nie wykluczają słuszności tej hipotezy. Możliwe jest bowiem, że w obrębie jednego warsztatu występowała więcej niż jedna forma rysunku. Na przykład w znanych dziełach Albrechta Dürera pod warstwą malarską znaleziono wiele rodzajów rysunku kompozycyjnego – od szczegółowych po bardzo umowne¹³⁵. Zróżnicowany jest także rysunek kompozycyjny na poszczególnych kwaterach tryptyku Konarskiego. Jak już wspomniano, w głównej kwaterze nastawy jest dokładniejszy, bardziej uporządkowany i mniej ekspresyjny niż w pozostałych kwaterach. Te jego cechy i stosunkowo mało *pentimenti* można wytłumaczyć kilkoma czynnikami. Jest to największa zachowana malarska kompozycja wykonana przez Lancza i jej rozmiar wymuszał dokładne rozplanowanie elementów, by uniknąć deformacji. Malarz był zapewne również zobowiązany do zachowania stosunkowo dużej zbieżności z miedziorytem wskazanym jako wzór¹³⁶. Kompozycja obrazu z nastawy fundacji Sylwestra Ożarowskiego nie kopiuje żadnej ryciny i jak się wydaje jest własną kreacją malarza. Skądinąd wiemy, że Lancz był zdolny do tego rodzaju samodzielności twórczej¹³⁷, co jest kolejną przesłanką pozwalającą widzieć w nim twórcę analizowanego dzieła. Niezależność od wzorów graficznych tłumaczy większą swobodę rysunku w obrazie Ożarowskiego niż w głównej kwaterze tryptyku Konarskiego i brak obecnych w tym drugim nerwowych szrafowań, będących być może śladem poszukiwania właściwego odwzorowania sceny miedziorytu na dalece większym od niego podobrazu, bez wykorzystania mechanicznych sposobów przeniesienia rysunku z kartonu. Zdjęcie w podczerwieni obrazu fundacji Konarskiego nie wykazuje śladów użycia tego typu technik, np. przepróchy. Oczywiście

135. Zob. Daniel Hess, Oliver Mack, „Dürer beim Malen. Das Frühwerk bis 1505”, w: *Der frühe Dürer. Begleitband zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg*, red. Daniel Hess, Thomas Eser (Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum, 2012), s. 174–176, 178, il. 5–6 na s. 176; *Der frühe Dürer*, s. 272, nr kat. 7 (oprac. Dagmar Hirschfelder), 332; nr kat. 51 (oprac. Beate Böckem), s. 419; nr kat. 106 (oprac. Daniel Hess).

136. Zob. przyp. 133.

137. Świadczy o tym kompozycja sceny Nawrócenia św. Pawła z retabulum fundacji Pawła Kaufmana; zob. Spodaryk, „Zaginiony ołtarz Michała Lancza z Kitzingen z kaplicy Nawrócenia św. Pawła w kościele Mariackim w Krakowie”, s. 261–269.

brak widocznych śladów po przeprórze nie oznacza, że jej nie zastosowano¹³⁸, jednak forma rysunku pozwala założyć, że Lancz sam wykonał go na gruncie, intuicyjnie odtwarzając pierwotny wzór. Należy także dodać, że rysunek kompozycyjny malowideł retabulum Konarskiego i obrazu z Muzeum Czartoryskich jest odmienny od szkicu widocznego na fotografii w podczerwieni przedstawienia *Św. Hieronima pokutującego na pustyni* w Poznaniu (zob. il. 14). Daje się to wytłumaczyć znacznym dystansem czasowym między dziełem powstałym w 1507 r. a obrazami z lat 20. XVI w.¹³⁹ Jednakże już w szkicu kompozycji sceny ze św. Hieronimem widzimy niektóre opisane wyżej charakterystyczne dla Lancza cechy rysunku.

Twórca omawianego obrazu, tak jak Lancz, stosował częściową czerwonawą podmalówkę, za pomocą której osiągnął opisany powyżej efekt zbliżony do *cangiante* (apostoł w jasnym stroju, na lewo od św. Jana Ewangelisty; dwaj apostołowie za świętym Piotrem: ze złożonymi rękami i z otwartą księgą). Tego rodzaju zabieg malarski można zaobserwować w kilku kwaterach awersów skrzydeł tryptyku Konarskiego (np. *Męczeństwo św. Katarzyny* – rękaw szaty sędziego; *Męczeństwo św. Barbary* – turban oprawcy z łukiem i szata jednej z postaci w wysokiej czapce; *Chrzest*

Chrystusa w Jordanie – trzymana przez anioła szata Jezusa, il. 18–20) oraz w *Pokutującym św. Hieronimie na pustyni* z roku 1507 (np. zbiornik wodny przed jaskinią, w tle; il. 21). Stosowanie czerwonawej podmalówki nie było w tym czasie powszechne. Należy podkreślić, że prześwitująca czerwonawa podmalówka, oprócz obrazu w Muzeum Książąt Czartoryskich, występuje w malarstwie krakowskim I. połowy XVI w. (nie licząc importów) tylko w twórczości Michała Lancza z Kitzingen. Nie zaobserwowano jej przy tym w dziełach malarzy uznawanych za jego naśladowców¹⁴⁰. Dzieła Lancza i obraz fundacji Ożarówskiego łączy również pewna nieudolność stosowania opisanej powyżej techniki. Ten sposób malowania około roku 1500 jest dość powszechny w Norymberdze (np. w dziełach Albrechta Dürera) i rzadko występuje w innych ośrodkach niemieckich i niderlandzkich. Barwne podmalówki stosował także we wczesnych pracach Lucas Cranach i są one przesłanką datowania jego pobytu w Norymberdze na około 1500 r., przed przybyciem do Wiednia¹⁴¹. Zastosowanie przez Lancza tej techniki malarskiej odpowiada jego dotychczas rekonstruowanej biografii. Miał on bowiem przed 1507 r. uczyć się zawodu w Norymberdze, skąd przybył do Krakowa jako dojrzały artysta¹⁴².

138. Małgorzata Nowalińska, *O sztuce kopiowania. Studia inspirowane powtarzalnością przedstawień Hodegetrii Krakowskich 1400–1500* (Kraków: Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, 2019), s. 271.

139. Jak wiadomo, indywidualny styl rysunków malarzy może wykazywać zmienność czasową; zob. Adamowicz, *Mistrz Rodziny Marii*, s. 184.

140. Z recepcją malarstwa Michała Lancza wiązano do tej pory dzieła Mistrza Tryptyku z Klimkówki i obrazy ze scenami legendy o św. Mikołaju z Bari w Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie (nr inw. MNK XII-241; MNK XII-242); zob. Piotr Łopatkiewicz, *Malarstwo w Krośnie w pierwszej połowie XVI wieku* (Krosno: Muzeum Rzemiosła w Krośnie, 2007), s. 207–209; Paulina Chelmecka, „Obrazy ze scenami legend o św. Mikołaju w zbiorach Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie. Kwestia proveniencji i wykonawcy”, *Folia Historica Cracoviensia* 23, z. 2 (2017), s. 149–150.

141. Gunnar Heydenreich, *Lucas Cranach the Elder. Painting Materials, Techniques and Workshop Practice* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007), s. 97, 101, 105; Guido Messling, „Cranach’s Beginnings. Known Facts and Assumptions”, w: *Cranach. The Early Years in Vienna*, red. Guido Messling, Kerstin Richter (München: Hirmer Verlag, 2022), s. 16–17.

142. Goetel-Kopff, „Tryptyk wawelski Michała Lancza z Kitzingen”, s. 91–133; ead., „Die Tätigkeit des Michael Lancz in Krakau”, s. 99–112; ead., „Lancz (Lantcz, Lens lub Lencz) Michał z Kitzingen (zm. 1523)”, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 16 (Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1971), s. 458–459; Łodyńska-Kosińska, „Lancz (Lantcz) Michael (Michel) von Kytzingen”, s. 432; *Kompass Ostmitteleuropa. Kritische Beiträge zur Kulturgeschichte*, red. Jiří Fajt, Markus Hörsch, t. 2: *Künstler der Jagiellonen-Ära in Mitteleuropa*, oprac. Maritta Iseler et al. (Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag, 2013), s. 237–239. Klaus Arnold, który ostatnio opublikował w lokalnych frankońskich czasopismach dwa krótkie

Zaśnięcie Matki Boskiej z Muzeum Książąt Czartoryskich łączy zatem z dziełami Lancza wiele podobieństw, a niektóre ze wskazanych wyżej cech są na gruncie krakowskim właściwe tylko omawianemu malowidłu i pracom Frankończyka. Czy jednak, jak dotychczas zakładano, twórca omawianego obrazu był uczniem lub naśladowcą mistrza Michała, wywodzącym się z grupy jego współpracowników? Wysoka klasa dzieła raczej temu przeczy.

Podsumowując powyższe rozważania, należy podtrzymać postulowane już przez Kłosińską powiązanie

obrazu ze zbiorów Muzeum Książąt Czartoryskich z fundacją Sylwestra Ożarowskiego dla kaplicy biskupa Jana Grota przy katedrze krakowskiej na Wawelu, a tym samym datować go na czas między 1522 r. a początkiem roku 1523. Fundacja obrazu przez członka elity społecznej, blisko związanego z królem i jego dworem, oraz liczne podobieństwa malowidła do dzieł Michała Lancza z Kitzingen dają podstawy, by uznać je za dzieło tego frankońskiego malarza czynnego w Krakowie w latach 1507–1523¹⁴³.

biograficzne artykuły na temat Lancza, skupiając się wyłącznie na informacjach zawartych w przekazach, nie podjął kwestii, gdzie artysta uczył się zawodu; zob. Klaus Arnold, „Der Maler Michael Lancz von Kitzingen (um 1470–1523) und Frankens Beziehungen zur Kunst in Polen”, *Altfränkische Bilder. Neue Folge* 16 (2021), s. 2–6; id., „Von Kitzingen nach Krakau. Der königliche polnische Hofmaler Michael Lancz (um 1470–1523)”, *Jahrbuch für den Landkreis Kitzingen* (2021), s. 25–41.

143. 23 VIII 1507 Michał Lancz przyjął prawo miejskie Krakowa; zob. *Źródła do historii sztuki i cywilizacji w Polsce*, t. 5: *Cracovia artificum 1501–1550*, z. 2, oprac. Jan Ptaśnik, Marian Friedberg (Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1937), s. 489, nr 1235; *Księgi przyjęć do prawa miejskiego w Krakowie 1507–1572. Libri iuris civilis Cracoviensis 1507–1572*, red. Aniela Kiełbicka, Zbigniew Wojas (Kraków: „Secesja”, 1993), s. 4, nr 31. 6 X 1523 jest wzmiankowany jako zmarły; zob. *Źródła do historii sztuki i cywilizacji w Polsce*, t. 5: *Cracovia artificum 1501–1550*, z. 1, oprac. Jan Ptaśnik, Marian Friedberg (Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1936), s. 193, nr 527.

BIBLIOGRAFIA

- Adamowicz, Jarosław. *Mistrz Rodziny Marii. Dzieła malarstwa tablicowego jednego z krakowskich warsztatów cechowych przełomu XV i XVI wieku*. Kraków: Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, 2018.
- Arnold, Klaus. „Der Maler Michael Lancz von Kitzingen (um 1470–1523) und Frankens Beziehungen zur Kunst in Polen”. *Altfränkische Bilder. Neue Folge* 16 (2021): 2–6.
- Arnold, Klaus. „Von Kitzingen nach Krakau. Der königliche polnische Hofmaler Michael Lancz (um 1470–1523)”. *Jahrbuch für den Landkreis Kitzingen* (2021): 25–41.
- Die Aufzeichnung des Dominikaners Martin Gruneweg (1562–ca. 1618) über seine Familie in Danzig, seine Handelsreisen in Osteuropa und sein Klosterleben in Polen*. Redakcja Almut Bues. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2008.
- Chelmecka, Paulina. „Obrazy ze scenami legend o św. Mikołaju w zbiorach Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie. Kwestia proveniencji i wykonawcy”. *Folia Historica Cracoviensia* 23, z. 2 (2017): 121–156.
- Chmielewska, Małgorzata. „Konserwacja i badania technologiczne obrazu Św. Katarzyna Aleksandryjska Hansa Süssa von Kulmbach z Muzeum Narodowego w Krakowie – Muzeum Książąt Czartoryskich”. *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo* 52 (2021): 213–246.
- Chmielewska, Małgorzata, i Anna Grochowska-Angelus. „Komunikat o pracach badawczych i konserwatorskich przeprowadzonych w latach 1998–2000 w Pracowni Konserwacji Malarstwa Muzeum Książąt Czartoryskich”. *Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie. Seria Nowa* 2 (2004): 133–143.
- Dec, Dorota [DD]. „Fragmenty ołtarza Zwiastowania z kolegiaty Św. Michała na Wawelu”. W: *Wawel 1000–2000. Wystawa jubileuszowa*, t. 1: *Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry. Katedra krakowska – biskupia, królewska, narodowa*, redakcja Magdalena Piwocka, Dariusz Nowacki, 77–78. Kraków: Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki, Zarząd Bazyliki Metropolitalnej na Wawelu, Muzeum Archidiecezjalne w Krakowie, 2000.

- Dec, Dorota [DD]. „Zaśnięcie Matki Boskiej”. W: *Wawel 1000–2000. Wystawa jubileuszowa*, t. 1: *Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry. Katedra krakowska – biskupia, królewska, narodowa*, redakcja Magdalena Piwocka, Dariusz Nowacki, 81–82. Kraków: Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki, Zarząd Bazyliki Metropolitalnej na Wawelu, Muzeum Archidiecezjalne w Krakowie, 2000.
- Dobrzeńcki, Tadeusz. „Średniowieczny portret w sakralnej sztuce polskiej”. *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie* 13, t. 1 (1969): 11–149.
- Drecka, Wanda. *Kulmbach*. Warszawa: Wydawnictwo „Sztuka”, 1957.
- Dwa oblicza smoka. Katalog wystawy*, t. 1: *Noty*, t. 2: *Eseje*. Redakcja Maria Podlodowska-Reklewska, Marcin Starzyński. Kraków: Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki, 2015.
- Der frühe Dürer. Begleitband zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg*. Redakcja Daniel Hess, Thomas Eser. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum, 2012.
- Gadomski, Jerzy. *Gotyckie malarstwo tablicowe małopolski 1500–1540*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995.
- Goetel-Kopff, Maria. „Lancz (Lantcz, Lens lub Lencz) Michał z Kitzingen (zm. 1523)”. W: *Polski słownik biograficzny*, t. 16, 458–459. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1971.
- Goetel-Kopff, Maria. „Mecenat kulturalny Jana Konarskiego (1447–1525)”. *Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie* 8 (1964): 7–200.
- Goetel-Kopff, Maria. „Michał Lancz z Kitzingen a krakowska grafika książkowa”. *Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie* 4 (1956): 36–58.
- Goetel-Kopff, Maria. „Die Tätigkeit des Michael Lancz in Krakau”. *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 15 (1964): 99–112.
- Goetel-Kopff, Maria. „Tryptyk wawelski Michała Lancza z Kitzingen”. *Studia Renesansowe* 2 (1957): 91–133.
- Gumowski, Marian. „Lenz (Lencz) Michael”. W: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. 23, 64. Leipzig: Wilhelm Engelmann, 1929.
- Hess, Daniel, i Oliver Mack. „Dürer beim Malen. Das Frühwerk bis 1505”. W: *Der frühe Dürer. Begleitband zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg*, redakcja Daniel Hess, Thomas Eser, 171–193. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum, 2012.
- Heydenreich, Gunnar. *Lucas Cranach the Elder. Painting Materials, Techniques and Workshop Practice*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.
- Kalinowski, Lech. „Treści artystyczne i ideowe kaplicy Zygmuntońskiej”. *Studia do dziejów Wawelu* 2 (1960): 1–129.
- Katalog Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Fotografie dzieł sztuki polskiej wykonane przed rokiem 1900*. Redakcja Wojciech Walanus. Kraków: iMEDIUS agencja reklamowa, 2019.
- Kłosińska, Janina. „Obraz Zaśnięcia Matki Boskiej w kościele św. Michała na Wawelu”. *Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie* 4 (1956): 14–35.
- Komornicki, Stefan S. *Muzeum Księżąt Czartoryskich w Krakowie*. Kraków: Drukarnia Narodowa w Krakowie, 1929.
- Kompass Ostmitteleuropa. Kritische Beiträge zur Kulturgeschichte*. Redakcja Jiří Fajt, Markus Hörsch, t. 2: *Künstler der Jagiellonen-Ära in Mitteleuropa*. Opracowanie Maritta Iseler et al. Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag, 2013.
- Koziara, Natalia, i Mateusz Chramiec. „Opisanie muzeum”. W: *Muzeum Księżąt Czartoryskich*, redakcja Katarzyna Płonka-Balus, Natalia Koziara, 47–232. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2019.
- Kruk, Mirosław P. „Recepcja dzieł Hansa Suessa z Kulmbachu w drugiej połowie XIX wieku”. W: *Mistrz i Katarzyna. Hans von Kulmbach i jego dzieła dla Krakowa*, redakcja Mirosław P. Kruk, Aleksandra Hola, Marek Walczak, 209–226. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2018.
- Księgi przyjęć do prawa miejskiego w Krakowie 1507–1572. Libri iuris civilis Cracoviensis 1507–1572*. Redakcja Aniela Kielbicka, Zbigniew Wojas. Kraków: „Secesja”, 1993.
- Kuczman, Kazimierz, i Katarzyna Stangrett. „Skrzydła ołtarza w krakowskim kościele Św. Krzyża a obraz «Zwiastowanie» malarza Jerzego w Muzeum Narodowym w Krakowie”. *Folia Historiae Artium* 10 (1974): 107–116.
- Łodyńska-Kosińska, Maria. „Lancz (Lantcz) Michael (Michel) von Kytzingen”. W: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. *Malarze. Rzeźbiarze. Graficy*, t. 4, 432. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1986.
- Łomnicka-Żakowska, Ewa. „Początki portretu polskiego. Adoranci w polskim malarstwie tablicowym, miniaturowym i ściennym wieku XV i w pierwszych dziesięcioleciach wieku XVI”. *Studia Źródłoznawcze* 14 (1969): 13–33.
- Łopatkiewicz, Piotr. *Malarstwo w Krośnie w pierwszej połowie XVI wieku*. Krosno: Muzeum Rzemiosła w Krośnie, 2007.
- Maniura, Robert. *Pilgrimage to Images in the Fifteenth Century. The Origins of the Cult of Our Lady of Częstochowa*. Woodbridge: Boydell Press, 2004.
- Messling, Guido. „Cranach’s Beginnings. Known Facts and Assumptions”. W: *Cranach. The Early Years in Vienna*, redakcja Guido Messling, Kerstin Richter, 13–24. München: Hirmer Verlag, 2022.
- Michalczyk, Zbigniew. *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo w Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych ze szczególnym uwzględnieniem późnego baroku*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016.

- Mistrz i Katarzyna. *Hans von Kulmbach i jego dzieła dla Krakowa*. Redakcja Mirosław P. Kruk, Aleksandra Hola, Marek Walczak. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2018.
- Mrozowski, Przemysław. *Portret w Polsce w XVI wieku*. Warszawa: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, 2021.
- Nalewajek, Agnieszka. „Ożarowscy herbu Rawicz – kariera na dworze Jagiellonów”. *Rocznik Lubelskiego Towarzystwa Genealogicznego* 4 (2012): 29–50.
- Niesiołowska-Rothertowa, Zofia. „Abramowicz Bronisław”. W: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. Malarze. Rzeźbiarze. Graficy, t. 1, 2. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1971.
- Nowalińska, Małgorzata. *O sztuce kopiowania. Studia inspirowane powtarzalnością przedstawień Hodegetrii Krakowskich 1400–1500*. Kraków: Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, 2019.
- Nykiel, Józef. „Technologia malarstwa tablicowego Małopolski (1480–ok. 1510)”. *Ochrona Zabytków* 45, nr 3 (1992): 201–224.
- Olszewski, Andrzej M. *Pierwotne graficzne późnogotyckiej sztuki małopolskiej*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1975.
- Ornamenta Ecclesiae. Sztuka sakralna Diecezji kieleckiej*. Redakcja Krzysztof Myśliński. Kielce: Muzeum Narodowe w Kielcach, 2000.
- Ostrowski, Jan K. *Portret w dawnej Polsce*. Warszawa: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, 2019.
- Pezda, Janusz. „Przeszłość przyszłości. Historia zbiorów rodzinnych opowiedziana przez Władysława Czartoryskiego”. *Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie* 58 (2013): 105–131.
- Radwańska, Zofia. „Monografia obrazu Zaśnięcie Matki Bożej Michała Lancza z Kitzingen z kościoła pod wezwaniem świętego Wojciecha w Kielcach”. Rozprawa magisterska, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, 2011.
- Semkowicz-Novljaković, Katarzyna. „Oknem konserwatora. O obrazie mistrza Jerzego z kolegiaty św. Michała na Wawelu”. *Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie* 11 (2018): 31–49.
- Sikora, Franciszek. „Ożarowski Sylwester”. W: *Polski słownik biograficzny*, t. 24, 679–680. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979.
- Sitek, Masza. „Prace Hansa Süssa von Kulmbach (zm. 1522) dla zleceniodawców w Polsce”. Rozprawa doktorska, Uniwersytet Jagielloński, 2021.
- Sitek, Masza. „Uczeń Dürera w Polsce” – między źródłem a interpretacją”. W: *Mistrz i Katarzyna. Hans von Kulmbach i jego dzieła dla Krakowa*, redakcja Mirosław P. Kruk, Aleksandra Hola, Marek Walczak, 39–82. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2018.
- Spierski, Zdzisław. „Jarocki Stanisław”. W: *Polski słownik biograficzny*, t. 10, 634. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1962–1964.
- Spodaryk, Adam. „Izabela z Flemmingów Czartoryska i eksploracja «ruin» kościoła św. Michała na Wawelu w świetle źródeł pisanych”. *Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne* 123 (2023): 431–472.
- Spodaryk, Adam. „Obraz Zaśnięcie Matki Boskiej autorstwa naśladowcy Michaela Lancza z Kitzingen w Muzeum Czartoryskich w Krakowie”. W: *Imagines pictae. Studia nad malarstwem gotyckim w Polsce*, redakcja Wojciech Walanus, Marek Walczak, 101–117. Kraków: Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana”, 2016.
- Spodaryk, Adam. „Zaginiony ołtarz Michała Lancza z Kitzingen z kaplicy Nawrócenia św. Pawła w kościele Mariackim w Krakowie”. W: *„Jako serce pośrodku ciała...” Kultura artystyczna kościoła Mariackiego w Krakowie*, redakcja Marek Walczak, Agata Wolska, 261–269, 584–586. Kraków: Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana”, 2020–2021.
- Sztuka w Krakowie w latach 1350–1550. Wystawa urządzona na sześćsetletnią rocznicę założenia Uniwersytetu Jagiellońskiego, Muzeum Narodowe w Krakowie 1964*. Redakcja Adam Bochnak. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 1964.
- Wawel 1000–2000. Wystawa jubileuszowa*, t. 1: *Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry. Katedra krakowska – biskupia, królewska, narodowa*. Redakcja Magdalena Piwocka, Dariusz Nowacki; t. 2: *Skarby Archidiecezji Krakowskiej*. Redakcja Józef Andrzej Nowobilski; t. 3: *Ilustracje*. Kraków: Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki, Zarząd Bazyliki Metropolitalnej na Wawelu, Muzeum Archidiecezjalne w Krakowie, 2000.
- Wyszyńska, Anna. „Zygmunt I Stary i XVI-wieczna moda europejska”. W: *Patronat artystyczny Jagiellonów*, redakcja Marek Walczak, Piotr Węcowski, 81–91. Kraków: Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana”, 2015.
- Żygulski jun., Zdzisław. „Pamiętki wawelskie w zbiorach puławskich”. *Studia do Dziejów Wawelu* 2 (1961): 377–413.

SUMMARY

Some Notes on the Dating, Authorship and History of the “Dormition of the Virgin Mary” in the Princes Czartoryski Museum in Cracow
by Adam Spodaryk

The painting *Dormition of the Virgin Mary*, currently in the Princes Czartoryski Museum in Cracow (inv. no. MNK XII-341), was acquired in the early 19th century by Izabela Czartoryska née Flemming from the collegiate church of St. Michael on the Wawel Hill. A variety of conjectures were posed as to the painting's dating and authorship until 1956, when Janina Kłosińska convincingly connected its emergence with an endeavour discernible in the source material, i.e. the restoration and furnishing of the chapel of Bishop Jan Grot (also known as the chapel of St. John the Evangelist or St. Martha, or Chapel of the Innocents) in the Cracow cathedral, financed by Sylwester and Jan Ożarowski. Kłosińska dated the work to ca. 1530 and considered its author to have been an imitator, apprentice or collaborator of Master Michael Lancz von Kitzingen (d. 1523). Afterwards, the painting was many times discussed in specialist literature, but the accepted scholarly views on its dating and authorship replicated Kłosińska's findings. This article constitutes an attempt at a reconsideration of these issues on the basis of written sources, which by now have been more thoroughly studied, the results of conservation research, as well as infrared photographs. The author upholds the painting's link with the foundation of Sylwester Ożarowski for the chapel of Bishop Jan Grot as postulated by Kłosińska, but on the basis of written sources, he argues that it was created in the year 1522 or in the beginning of 1523. The fact that painting's founder was a member of the social elite with close ties to the king and his court, as well as the stylistic and technical analogies to the works of Michael Lancz von Kitzingen which it reveals, provide, in the author's opinion, sufficient grounds for considering it to be the work of this Franconian painter active in Cracow between 1507 and 1523.

BIOGRAPHICAL NOTE

Adam Spodaryk is a graduate in Art History at the Jagiellonian University (2015). He obtained his doctoral degree at the Faculty of History there (2020). He is currently an assistant professor at the Princes Czartoryski Museum in Cracow, a branch of the National Museum in Cracow (since 2021) and a research assistant at the Institute of Art History and Culture of the Pontifical University of John Paul II in Cracow (since 2021). His research focuses on the 15th- and 16th-century painting in Lesser Poland and the history of the Czartoryski collections.

NOTA BIOGRAFICZNA

Adam Spodaryk – absolwent historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim (2015). Obronił doktorat na Wydziale Historycznym UJ (2020). Adiunkt w Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie – oddziale Muzeum Narodowego w Krakowie (od 2021) i asystent w Instytucie Historii Sztuki i Kultury na Uniwersytecie Papieskim im. Jana Pawła II w Krakowie (od 2021). Zajmuje się malarstwem XV i XVI wieku w Małopolsce oraz dziejami zbiorów Czartoryskich.