

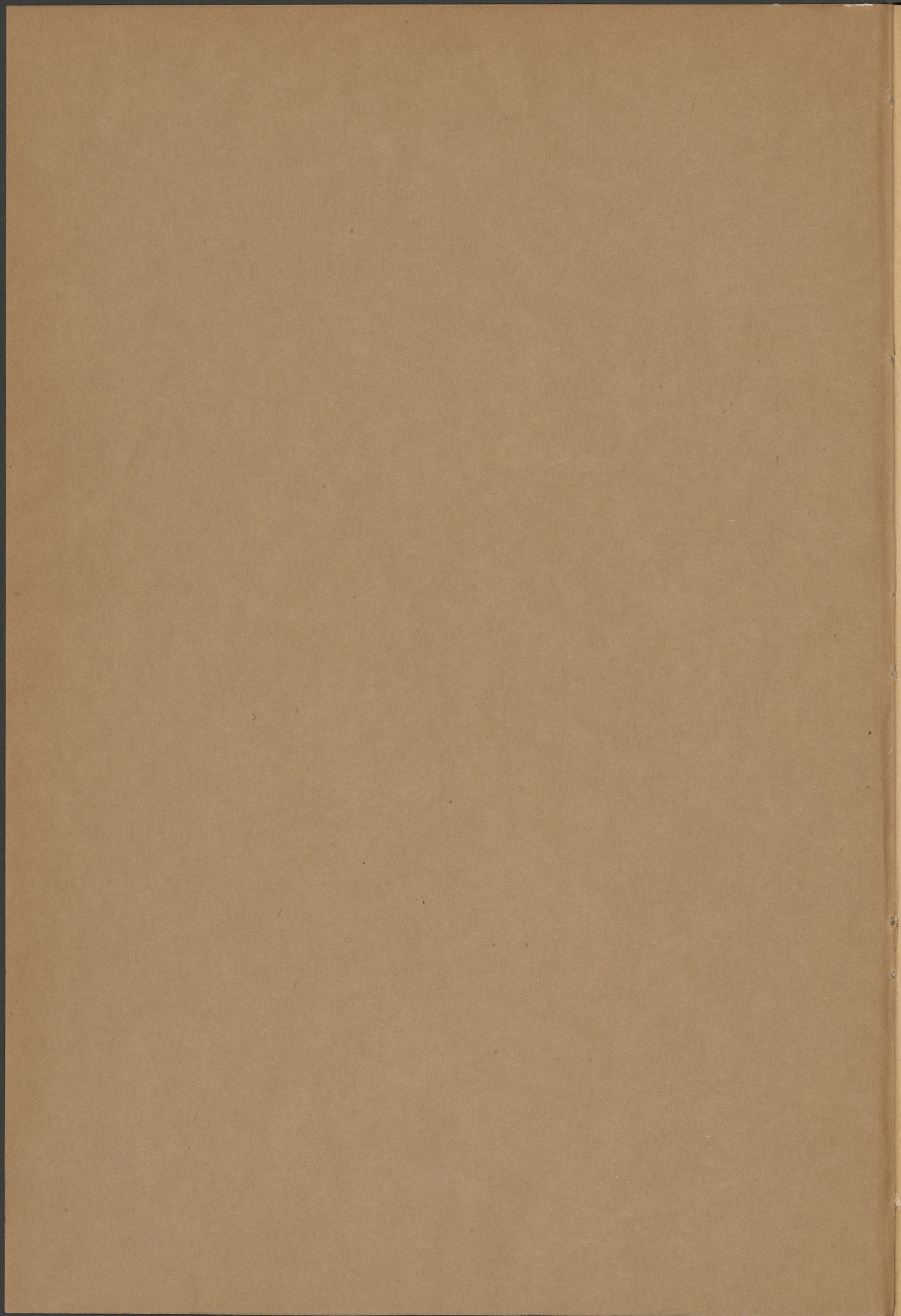


ZAKŁAD NARODOWY
IM. OSSOLIŃSKICH

174.207



++



**POLSKIE
ILUSTRACYE KSIĄŻKOWE**

XV I XVI WIEKU (1490—1525)

NAPISAŁA

ANTONINA BETTERÓWNA

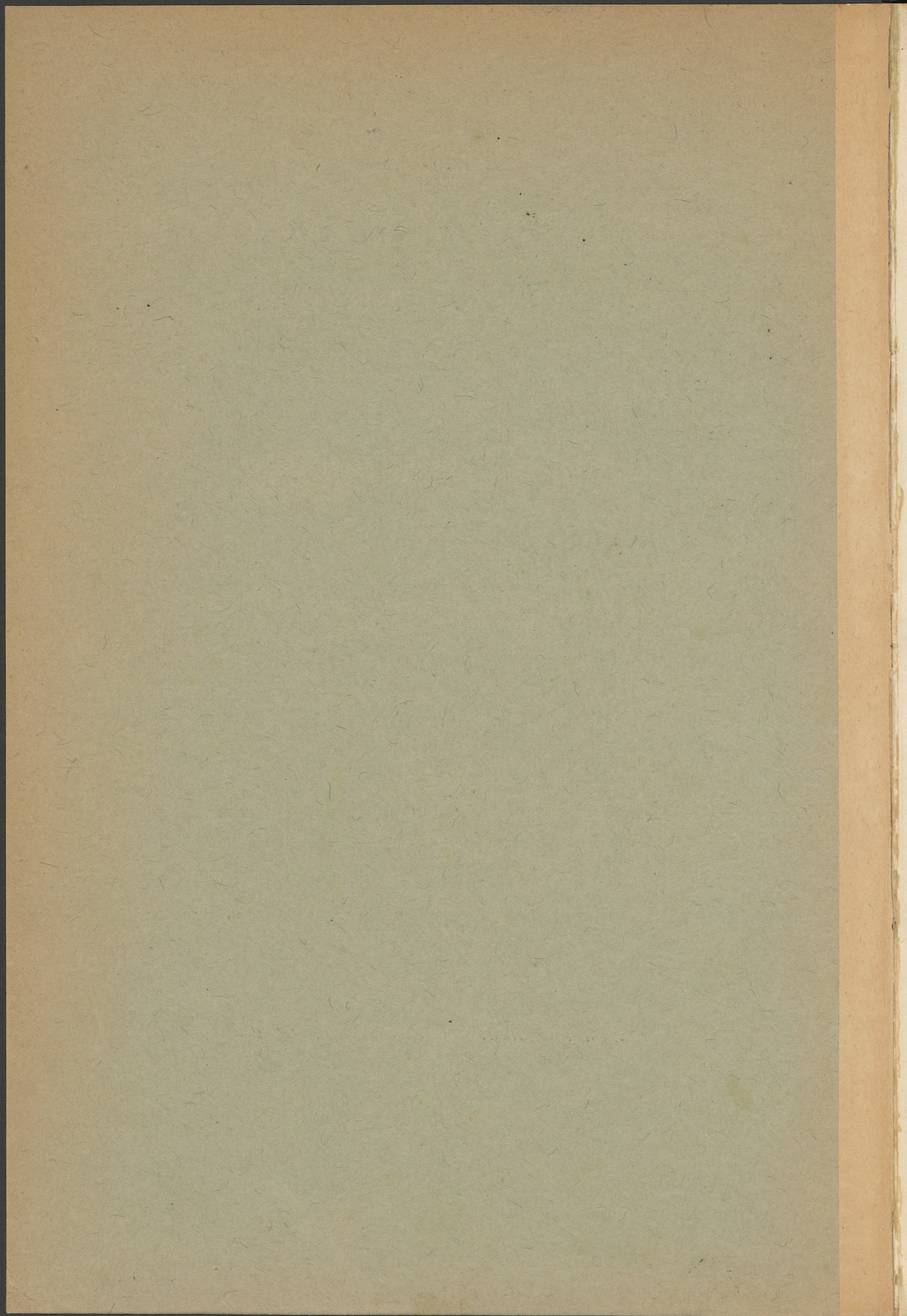
**ODBITKA Z PRAC SEKCJI HISTORII SZTUKI I KULTURY TOWARZYSTWA
NAUKOWEGO WE LWOWIE**



LWÓW

**DRUKARNIA UNIwersytetu JAGIELLOŃSKIEGO W KRAKOWIE
1929.**

174207



POLSKIE ILUSTRACYE KSIĄŻKOWE

XV I XVI WIEKU (1490—1525)

NAPISAŁA

ANTONINA BETTERÓWNA

ODBITKA Z PRAC SEKCJI HISTORII SZTUKI I KULTURY TOWARZYSTWA
NAUKOWEGO WE LWOWIE



LWÓW

DRUKARNIA UNIwersYTETU JAGIELLOŃSKIEGO W KRAKOWIE
1929.

174207

POLSKIE

ILUSTRACJE



WYDAWCA

WYDAWCA

WYDAWCA



Zakład Narodowy
im. Ossolińskich



1100048643

WYDAWCA

174207

POLSKIE ILUSTRACYE KSIĄŻKOWE

XV i XVI WIEKU (1490—1525)

NAPISAŁA

ANTONINA BETTERÓWNA.

ROZDZIAŁ I.

Początki techniki drzeworytniczej.

A. Na Zachodzie.

Za najstarsze zabytki sztuki drzeworytniczej w Europie uchodzą ryciny odbite na luźnych, pojedynczych kartkach, pochodzenia niderlandzkiego, a głównie niemieckiego. Znajdujemy wśród nich, prócz niezmiennie od XIV wieku rozpowszechnionych kart do gry, przedewszystkiem obrazki przedstawiające postacie świętych, sceny z historii pasyjnej i inne sceny o charakterze religijnym. Drzeworyty te, przeznaczone dla szerszych warstw społeczeństwa, cieszyły się wielką popularnością. Rozdawano je na pamiątkę pielgrzymek i świąt kościelnych lub sprzedawano szczególnie na jarmarkach jako rękojmię odpustu za obecność w kościele, jako bodziec do nabożeństwa. Drzeworyty te służyły też nieraz za amulety jako ochrona przeciw pewnym niebezpieczeństwom. I tak n. p. na drzeworycie z r. 1423 z przedstawieniem św. Krzysztofa¹ znajduje się napis ksylograficzny, z którego treści wynika, iż oglądanie podobizny św. Krzysztofa chroni tego dnia widza przed nagłą śmiercią. Wśród tych najstarszych drzeworytów spotkać można również krótkie, ulotne pisma, kartki kalendarzowe, elementarze, taniec śmierci i t. p. Jak z tego widać drzeworyty te miały z jednej strony cel użytkowy w kartach, z drugiej dydaktyczny, w przedstawieniach różnej treści. Prócz tego spełniały one równocześnie zadanie dekoracyjne jako ozdoba w domu. Mniejsze kartki wkładano lub wlepiano w książki do nabożeństwa, nieraz w miejsce kosztownych miniatur, większe umieszczano na ścianach, ozdabiano niemi szkatułki, skrzynie, drzwi, szafy.

Kartki te z małemi wyjątkami są niedatowane i nieoznaczone lokalnie, stąd wielka trudność ściślejszego określenia, kiedy i gdzie po raz pierwszy

¹ Bucher, Formschneidekunst, Gesch. der techn. Künste I. fig. 58.

zaczęto posługiwać się techniką drzeworytniczą. Niektórzy uczeni, jak Friedländer¹ i Manteuffel² przyjmują w przybliżeniu rok 1400 za czas powstania tej techniki w Niemczech południowych; inni, jak Kristeller³ i Bucher⁴, sądząc po stylu niektórych zabytków i po pewnych okolicznościach ubocznych, cofają datę ich powstania na koniec XIV wieku. Przypuszczenie to oparte głównie na porównawczym zestawieniu zabytków drzeworytnictwa z zabytkami innych gałęzi sztuki, znajduje do pewnego stopnia potwierdzenie również w źródłach archiwalnych. Mianowicie księgi cechowe miast południowo-niemieckich, jak Ulm, Nördlingen, Augsburg, wymieniają licznych drzeworytników (Formschneider) między innymi niejakiego Ulricha już w roku 1398 i później wielu innych.

Te najstarsze pojedyncze drzeworyty nie są w historii sztuk graficznych zjawiskiem nagłym i niespodzianym, pozostają one bowiem w bardzo ścisłym związku stylistycznym i tematowym z wyrobami warsztatów t. zw. malarzy kart (Briefmaler), których rozkwit przypada właśnie na koniec wieku XIV i początek XV.⁵ W pracowniach tych obok kosztownych miniatur wyrabiano pojedyncze luźne obrazki, jak karty do gry, sceny religijne i inne. Były to rysunki wykonane tuszem i następnie sumarycznie, niekiedy nawet zapomocą gotowych szablonów kolorowane, jak to miało również miejsce w produkcji pierwszych drzeworytów. Bliskie pokrewieństwo drzeworytów z temi wyrobami nasuwa przypuszczenie, iż w tych to właśnie warsztatach należy doszukiwać się początków techniki drzeworytniczej, która zrazu nie będąc jeszcze stosowaną przez artystów świadomie korzystających z jej swoistych walorów artystycznych, miała za zadanie jedynie możliwie wiernie kopiować rysunki piórkowe, pozwalając równocześnie na zwiększenie produkcji przez mechaniczne odbijanie raz narysowanych i w drzewie wyrzniętych rysunków. W ten sposób w warsztatach tych niespostrzeżenie dokonywa się przejście od malowidła ręcznego do mechanicznego odbijania, od kartek ręcznie malowanych do drzeworytów, których kontury nadal zostają, podobnie jak poprzednio rysunki piórkowe ręcznie wypełniane barwami lokalnymi. Jak ścisły związek istniał między drzeworytnictwem a miniatorstwem, jak długo drzeworytom starano się nadać wygląd zbliżony do miniatury, dowieść może drzeworyt przedstawiający Ukrzyżowanie w mszale krakowskim, drukowanym w Norymberdze w sławnej oficynie Grzegorza Stuchsa około r. 1500, w egzemplarzu Biblioteki Jagiellońskiej (Incunab. 2861. sygn. XI. d. 33) gdzie na sposób miniatur nie tylko rycina została pokolorowana, a twarze przedstawionych osób zapomocą tonowania barwy cielistej modelowane, ale nawet tło zostało przykryte pozłotką z wyciskany ornamentem geometrycznym. Podobnie Ukrzy-

¹ Friedländer, *Der Holzschnitt*, Berlin 1921.

² Zoege von Manteuffel, *Der deutsche Holzschnitt*, 12—24.

³ Kristeller, *Kupferstich und Holzschnitt*, Berlin 4. Aufl. 1922. 15—25.

⁴ Bucher, *Formschneidekunst* I. 370.

⁵ Worringer, *Die altdeutsche Buchillustration*. Wstęp.

zowanie w mszale krakowskim z r. 1515 drukowanym w Krakowie w oficynie Jana Hallera, w egzemplarzu Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, (Cim. 10240) ma tło niebieskie białą floryzowane na wzór miniatur (Ryc. 26). Z czasem oczywiście stale postępująca technika kreskowania czyli szrafowania wyparła zupełnie ręczne kolorowanie, tembardziej, że nauczono się uzyskiwać efekty barwne w drzeworytach zapomocą użycia większej ilości płyt do ich odbijania.

W miarę rozwoju i rozpowszechnienia techniki drzeworytniczej zaczęły się ukazywać t. zw. bloki (Blockbuch) czyli księgi drzeworytnicze. Blok taki jest to zbiór pojedynczych drzeworytów, ułożonych w pewnym porządku i połączonych związkiem tematowym. Poszczególne kartki zaopatrzone są również w krótki tekst, choć ten ostatni ma tu charakter podrzędny i występuje na obrazie tylko w formie wyjaśnienia treści obrazu, podpisu, dopisku lub uwag wypisanych na wstęgach. Tekst ten albo ręcznie dopisywano na drzeworycie alboważ drukowano, jednakże bez pomocy liter ruchomych. Litera pisma wycinano w matrycy drewnianej razem z rysunkiem. Połączenie pewnej liczby takich pojedynczych kartek, opatrzonych krótkim tekstem, dało w ten sposób książkę z obrazkami, która tem się różniła od późniejszej książki ilustrowanej, że obrazek był tu rzeczą zasadniczą, tekst był tylko uzasadnieniem czy wyjaśnieniem, podczas gdy w książce ilustrowanej stosunek był odwrotny. Z zachowanych bloków za najstarszą uchodzi Biblia pauperum pochodzenia prawdopodobnie niemieckiego z r. 1430 w Heidelbergu. Jest to wielokrotnie powtarzany, niezmiernie popularny zbiór scen z Nowego i Starego Testamentu. Do często spotykanych bloków zaliczyć można również Ars moriendi stanowiący przygotowanie do śmierci, Speculum humanae salvationis i cały szereg innych. Największy rozkwit bloków przypada na pierwszą połowę wieku XV, a spotykamy się z nimi jeszcze do lat 70-tych XV stulecia, to jest do czasu, kiedy w miarę rozwoju sztuki drukarskiej zaczęto wprowadzać drzeworyt do książki drukowanej ruchomymi czcionkami, która z wolna wypiera zupełnie bloki.

B. W Polsce.

Kiedy spotykamy się z pierwszymi drzeworytami w Polsce? Czy rozwój drzeworytu w książce drukowanej został poprzedzony rozwojem drzeworytów pojedynczych, jak to miało miejsce w innych krajach, zwłaszcza w Niemczech i Niderlandach? Odpowiedź na te zagadnienia niełatwe w naszych warunkach do rozstrzygnięcia, mogłyby dać tylko ocalałe zabytki sztuki drzeworytniczej XV wieku. Zachowane jednakże w Krakowie w Bibliotece Jagiellońskiej jedyne w Polsce jak się zdaje, stosunkowo nieliczne okazy rycin pojedynczych XV wieku mają wszelkie cechy sztuki niepolskiej i po zbadaniu najczęściej jako takie się okazują, tak że trudno nam cokolwiek orzec o produkcji artystycznej krakowskiej z tej dziedziny.¹ Co się zaś tyczy

¹ Ameisenowa, Inkunabuly graficzne Biblioteki Jagiellońskiej, Exlibris VI. 1924.

źródeł archiwalnych, to te w XV wieku nie wymieniają jeszcze żadnego drzeworytnika »Formschneidera«, jak zazwyczaj podówczas nazywano rytującego w drzewie ryciny. Natomiast w ostatnich latach XV wieku napotykamy już wzmianki o t. zw. kartownikach. W zapisce z 3 stycznia 1499 r. występuje w jakiejś sprawie z papiernikiem Henrykiem Hannus von Bunczel Karthenmacher¹. Pod datą 19 października 1499 r. mamy znowu wzmiankę o kartowniku Pawle Czipserze, o którym wiemy, że dnia 12 czerwca 1500 przyjął prawo miejskie² i występuje też w aktach z pierwszych lat XVI wieku w procesach z papiernikami i czeladnikiem Jakóbem³. W zapisce z 27 stycznia 1507 r. ma sprawę z papiernikiem Maciejem, który mu swego czasu przyrzekał wyrobić przywilej, aby nikt obcy nie miał prawa sprowadzania kart do gry, carthas ludorum⁴. Już w maju 1509 r. kartownik Paweł Czipser nie żyje, a wdowa po nim Magdalena procesuje się z kartownikiem Mikołajem o zapłatę za sprzedany warsztat⁵. 25 stycznia 1510 r. znowu Magdalena kartownicza procesuje się z tymże Mikołajem kartownikiem, ponieważ invadavit formas cartarum⁶.

Z tych skąpych i mało znaczących notatek wynikałoby tylko, że kartownicy pojawiają się w Krakowie dopiero pod koniec XV wieku i że pionierami sztuki drzeworytniczej byli Niemcy, w każdym razie artyści osiedli w Krakowie pochodzenia niemieckiego.

Zadziwiający jest jednak fakt, że pierwsze pracownie drzeworytnicze ukazują się w Krakowie dopiero w sto lat prawie po wynalezieniu tej techniki. Niepodobna bowiem uwierzyć, aby drzeworyt, który w epoce budzącego się humanizmu tak szybko w Europie zachodniej znalazł rozpowszechnienie i popularność wśród najszerszych warstw społeczeństwa zwłaszcza od połowy XV wieku, do nas tak późno był dotarł. Raczej należy przyjąć, że znanym był w Polsce już dawniej mimo braku wcześniejszych wiadomości źródłowych, albo też zadawano się początkowo drzeworytem importowanym z sąsiednich Niemiec czy nawet Włoch, zanim zdobyto się na utworzenie własnych pracowni drzeworytniczych.

Jeśli tak szczupłe mamy wiadomości o kartownikach krakowskich, to tem mniej wiemy o ich wyrobach i warsztatach pracy. Nietylko nic nie możemy powiedzieć o stylu ich wyrobów, ale nawet nie mamy pewności co do tego czym się zajmowali, co było przedmiotem ich produkcji. Idzie bowiem o to, czy kartowników tych można uważać za drzeworytników w szerszym

¹ Ptaśnik, Cracovia impressorum, Monum. Pol. Typogr., I. nr. 80; Ptaśnik, Cracovia artificum, Źródła do hist. sztuki i cywilizacji w Polsce, IV. nr. 1346.

² Kaczmarczyk, Libri iuris civilis nr. 9086; Ptaśnik, Cracovia impressorum, nr. 84; Ptaśnik, Cracovia artificum, nr. 1364.

³ Ptaśnik, Cracovia impressorum nr. 95. 96. 97. 98. 107.

⁴ Ibid. nr. 110.

⁵ Ibid. nr. 123.

⁶ Ibid. nr. 126.

znaczeniu, t. j. za wyrabiających wszelkiego rodzaju drzeworyty, czy też wyłącznie karty do gry. Źródła nie dają tu bliższych wyjaśnień. Najczęściej słyszymy o ich wyrobach nazywanych ogólnie kartami, chartae¹, raz tylko określone bliżej jako chartae ludorum, a więc wyraźnie karty do gry². Wiemy też że z form drewnianych zapomocą prasy owe karty wyrabiano, formae ligneae, formae chartarum³. I na tem koniec. Nic też dziwnego, że w naszej literaturze naukowej zaznaczyła się różnica zdań w tym względzie. Adam Chmiel⁴ sądzi, iż określenia formy kartownicze, formae chartarum, formae ligneae należy rozumieć dosłownie i że omawiani kartownicy wyrabiali wyłącznie formy do druku kart do gry.

Innego zdania jest Tomkowicz⁵, który wyraża przypuszczenie, »czy z czasem przez ten wyraz nie rozumiano form drzeworytniczych do obić papierowych lub obrazków«, opierając się na zapisce z r. 1618 »według której Wosiński typograf skarżony był o to, że on nieprawnie użył form będących własnością cudzą, by niemi drukować obrazki dla Krzysztofa Loxtana kartownika⁶. Podobnie Ptaśnik przyjmuje, iż kartownicy ci oprócz kart do gry wykonywali też różne obrazki i ryciny⁷. Ambroży Grabowski⁸ twierdzi nawet, że drzeworytnicy wyrabiali nie tylko karty do gry i ryciny dla drukarni, lecz dostarczali też szpalernikom albo kołtryniarzom form, potrzebnych do wytłaczania złotych wzorów w skórach służących do obić mebli.

Jak z powyższego wynika, sztuka drzeworytnicza została przez Niemców do Polski sprowadzoną prawdopodobnie pod koniec wieku XV, kiedy to ryciny drzeworytnicze zostały już zastosowane jako ilustracye w książce drukowanej. Bez względu więc na to, czy rozwój drzeworytu książkowego w Polsce był poprzedzony rozwojem drzeworytów pojedynczych, czy nie, w każdym razie wobec braku zabytków tych ostatnich, rozwój grafiki polskiej staje się dla nas uchwytnym i możliwym do badania dopiero od czasu pojawienia się jego we formie ilustracyi w książce drukowanej.

Rozdział II.

Drzeworyty książkowe XV wieku.

Jedyną drukarnią krakowską XV w. zakrojoną na szerszą miarę jest drukarnia słowiańska Sweybolda Fiola, z której wyszło pięć ksiąg liturgicz-

¹ Ptaśnik, Crac. impr. nr. 676. 753.

² Ibid. nr. 110.

³ Ibid. nr. 126. 751.

⁴ Chmiel A., Krakowskie karty do gry, Rzeczy piękne, 1919.

⁵ Tomkowicz, Przyczynki do historii kultury Krakowa, 1912, 260.

⁶ Zapiska ta przytoczona Ibid. 313.

⁷ Ptaśnik, Crac. impr., wstęp, 126.

⁸ Grabowski, Dawne zabytki m. Krakowa, 167—169.

nych Kyrilicą bitych w latach 1490—1491¹. Ozdobione drzeworytniczymi inicjałami i winietami o motywach plecionki, z reguły nie są ilustrowane. Wyjątek stanowi Ośmiogłośnik² z roku 1491 z drzeworytem przedstawiającym Ukrzyżowanie³. Chrystus przybity do wysokiego krzyża, w krótkiej tunice, t. zw. przewiązce (collobium) na biodrach, stoi swobodnymi stopami na szerokiej podstawie (suppedaneum). U stóp krzyża po lewej stronie Marya w towarzystwie 3 niewiast, po stronie przeciwnej św. Jan i św. Józef, obaj w płaszczach i sandałach. Scenę zamyka od tyłu niski mur we formie jakby niezasklepionej trójbocznej absydy. Ukrzyżowanie w tej formie nie jest spotykane w ikonografii zachodniej XV w., wykazuje natomiast cechy tak znamienne dla sztuki wschodnio-cerkiewnej tego czasu, iż wzorowanie się na motywach bizantyńskich nie ulega najmniejszej wątpliwości. Wskazuje na to cały szereg szczegółów; forma krzyża ruskiego z szeroką podstawą na nogi i tabliczka nad głową Chrystusa, sposób przepasania Chrystusa, za pomocą przewiązki sięgającej od pasa po kolana. Motyw ten w sztuce zachodniej znika już w XIV w. W sztuce starochrześcijańskiej i w okresie karolińsko-ottońskim Chrystus zawsze prawie nosi tunikę, długą od szyi po stopy z rękawami lub bez. Od wieku XIV owiązywano biodra Chrystusa swobodnie drapowaną materią, zakończoną na boku wiązaniem. Już w w. XV chusta staje się węższą, a końce jej powiewają w powietrzu⁴. Sam typ Chrystusa na naszym drzeworycie również różni się od współczesnego typu zachodniego: bez cierniowej korony na głowie, z charakterystycznym dla sztuki cerkiewnej przegięciem ciała na lewą stronę⁵, nogi ma swobodnie obok siebie wsparte na podstawie, podczas gdy w sztuce zachodniej już od w. XIII Chrystus ma na głowie cierniową koronę, a nogi jedna na drugą złożone, są jednym gwoździem do krzyża przybite.

Wszystkie wymienione cechy drzeworytu, które łączą go ze sztuką bizantyńską, występują również w Krakowie na fresku kaplicy Świętokrzyskiej w katedrze na Wawelu z r. 1470, przedstawiającym Rozpięcie na krzyżu⁶.

Czcionki do druków Fiola były niewątpliwie sporządzane w Krakowie, a dzięki zachowanym źródłom archiwalnym, mamy możliwość poznać ich twórcę po nazwisku. Zachowała się bowiem w aktach Radzieckich miasta Krakowa umowa⁷ między Sweyboltem Veylem i niejakim Rudolfem Borsdorffem z Brunszwiku, w której ten ostatni zobowiązał się pod karą bezwzględnej

¹ Bliższe wiadomości o Fiolu por. Ptaśnik, Cracovia impressorum, wstęp 15 i n.

² Oktoich czyli ośmiogłośnik jest to zbiór śpiewów na osiem nut, ułożony w języku greckim przez Jana Damasceńskiego w VIII w. po Chr.

³ Estreicher, Günter Zainer i Świętopelk Fiol, 1867, tabl. II. nr. 3; Свенціцькій Іларіонъ, Початки книгопечатання на землях України. 1924 tabl. I. Ч. 1. З октоіха.

⁴ Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer, 1905, 517.

⁵ Podlacha, Malowidła ścienne w cerkwiach Bukowiny, 95.

⁶ Podobizna znajduje się w książce: Die österr.-ungar. Monarchie in Wort und Bild, Galizien, 1898, 741.

⁷ Ptaśnik, Cracovia artificum nr. 1071; Bandtkie, Historia drukarni krakowskich, 136—139.

utruty majątku dla nikogo, nawet dla siebie samego nie sporządzać ruskich czcionek bez zezwolenia Fiola. Z aktu tego dowiadujemy się również, że wspomniany Rudolf Borsdorff, prawdopodobnie z danych wzorów, a w każdym razie za wskazówkami Fiola wyrzynał stemple do lanych liter ruskich czyli słowiańskich. Czy można go również uważać za twórcę ozdób książkowych t. j. inicjałów, winietek i drzeworytu, niewiadomo. Akt wspomina wprawdzie tylko, że Borsdorff habe etliche buchstabin gesneten, nie jest jednak jak na stosunki XV wieku rzeczą niemożliwą, że naśladowając charakter pisma z pisanych ksiąg ruskich, naśladował również i ich ozdoby.

Liturgiczne księgi słowiańskie, drukowane w Krakowie, należy podobnie jak malowidła kaplicy Świętokrzyskiej, uważać na przejaw przenikania w XV wieku wpływów średniowiecznej kultury i sztuki wschodnio-cerkiewnej na zachód aż do Krakowa.

Z innych drukarni krakowskich XV wieku, o których istnieniu świadczą wiadomości archiwalne, dochowało się tylko kilka drobnych nieilustrowanych druków. Widocznie nie odgrywały one jeszcze wybitniejszej roli, skoro wszystkie ważniejsze i znaczniejsze książki zamawiano w oficynach zagranicznych, w Moguncyi, Norymberdze, w Lipsku, Metz, Strasburgu i w innych.

Do pierwszych takich książek ilustrowanych, do Polski się odnoszących, należy zbiór ustaw Constitutiones et statuta wydany w Lipsku u Konrada Kachelofena w roku 1490 lub 1491. Drzeworyt karty tytułowej tej książki wyobraża scenę dedykowania królowi spisanej księgi ustaw. (Ryc. 1). Na tronie umieszczonym po lewej stronie obrazu siedzi król Kazimierz w koronie na głowie. W prawej ręce trzyma berło, lewą kładzie na kartę otwartej księgi, którą podają mu dwaj uczeni doktorowie w akademickich togach i beretach. W prawym rogu u dołu umieszczony jest herb Polski i Litwy. Rysunek konturowy tego drzeworytu i grubolinijne szrafowanie przypominają charakterem swym technikę rysunków piórkowych, wykonanych tuszem.

W Lipsku również, w drukarni Arnolda z Kolonii wychodzą nasze za



Ryc. 1. Wręczenie Statutów królowi Kazimierzowi. Z druku lipskiego Konrada Kachelofena z r. ok. 1490.

granicą nawet bardzo rozpowszechnione i popularne Iudicia, kalendarze, zredagowane przez Michała z Wrocławia, profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego. Na szczególniejszą uwagę zasługują drzeworyty umieszczone na kartach tytułowych kalendarzy na rok 1494 i 1495, ciekawe zarówno pod względem ikonograficznym jak i formalnym. Na rycinie z r. 1494 widzimy dwie sceny figuralne niczem pozornie ze sobą nie związane¹. U góry w dużych wymiarach dwie postacie kobiece, jedna ubrana w długą suknię, ze strzałą w ręce, podaje koronę drugiej, nagej postaci kobiecej stojącej na sierpie księżycy.

Iudicium Cracouiense

Altri Michaelis de vrsilauis Longestum In pcedaro stu
dio Cracouiensi Ad annum millesimum quadringentesimū
nonagesimūquintum.



Ryc. 2. Drzeworyt kalendarzowy ze sceną lekarską. Z druku lipskiego Arnolda z Kolonii z r. 1495.

analogicznie do ryciny poprzedniej tłómaczy postacie symbolizujące gwiazdy. Na tle tej sceny, w dolnej połowie ryciny przedstawiona jest scena druga, złożona z trzech osób, o wymiarach dwa razy mniejszych od postaci Marsa i Wenery. W środku siedzi na zydlu naga kobieta o długich falistych włosach, wspierając się na kij. Z dwu stron zbliżają się do niej dwaj młodzi lekarze, z których jeden, jak objaśnia Bandtkie² »puszcza jej krew z ręki

Ornamentacyjnie dookoła ich głów wijące się taśmy z napisem Venus domina anni Luna coadiutrix, dają objaśnienie odnośnie do przedstawionych osób, które jak stąd wynika, mają symbolizować panujące w tym roku złączenie planet, księżycy i Wenery. U dołu na tej samej rycinie jest druga scena, złożona z osób przedstawionych w znacznie mniejszych wymiarach. W środku stoi doktor w akademickiej todze i bada puls jednemu z trzech na ziemi leżących chorych. Znajomość tej ryciny służy do objaśnienia drzeworytu kalendarzowego z roku 1495. (Ryc. 2). Podobnie jak tam, mieszczą się tu na jednej rycinie dwie sceny. Ukoronowany rycerz w średniowiecznej zbroi, z opuszczoną przyłbicą i mieczem, trzyma w ręce koronę, którą zamierza włożyć na głowę zwróconej doń niewieście o długich włosach, w powłóczyściej szacie, ze strzałą w ręce. Napis na wstędze Mars dominus i Venus coadiutrix,

¹ Biegeleisen, *Illustrowane dzieje literatury polskiej* 53. fig. 29.

² Bandtkie, *Historia drukarni krakowskich* 163.

prawej, drugi nasiekuje lancetem ciało na postawienie bańki, którą trzyma przygotowaną w prawej ręce». Taka ikonograficzna interpretacja ryciny jako przedstawiającej scenę lekarską jest zupełnie słuszną, tembardziej, że umieszczanie scen lekarskich na kartach tytułowych kalendarzy było w owych czasach zwyczajem. Jeżeli więc w obu rycinach uznaliśmy sceny górne za symbolizujące panujące w danym roku złączenie planet, a dolne za sceny lekarskie, to z kolei nasuwa się pytanie, jaki jest związek treściowy czy ideowy przedstawienia symbolizującego gwiazdy ze sceną lekarską, boć trudno przypuścić, aby zestawienie tych dwu scen na jednym drzeworycie było przypadkowe i nieuzasadnione. Dostateczne światło na wyjaśnienie zagadnienia rzucić mogą słowa autora kalendarza, Michała Wrocławczyka, umieszczone w przedmowie do kalendarza na rok 1494: »Bóg najwyższy Stwórca wszech rzeczy... naturę podzielił na sfery i gwiazdami przyozdobił, którym dał moc rządzenia ziemnymi rzeczami, jak od wieku bez oznaki czasu ustanowił«. Na końcu: »Na jego chwałę więc i cześć i Matki Niepokalanej jego, tudzież ażeby sławnej naszej Akademii krakowskiej chwała zagranicą słyneła, co w roku bieżącym 1494 z Konstellacyi powyższych w tym poziomym świecie podług zdań wieszczków oznaczonem bywa, ja w krótkości, ile stan ludzkiej natury zdoła, podać umyśliłem«¹. W słowach powyższych, w których tak dobitnie wyrażona jest wiara i głębokie przekonanie uczonego autora kalendarza w ścisły związek przyczynowy, zachodzący między daną konstelacją gwiazd a wypadkami na ziemi, można uważać za pełne uzasadnienie połączenia omawianych dwu scen ze sobą na jednej rycinie, tembardziej że u schyłku średniowiecza kwitły u nas jeszcze w całej pełni nadmiernie wybujałe nauki astronomiczno-astrologiczne, pozostające w bardzo ścisłym związku z medycyną. Ze względnego położenia gwiazd i planet przepowiadano nie tylko losy i wypadki ludzkie, stany pogody i słoty, ale podawano też przepowiednie różnych chorób, czas i sposoby ich leczenia, t. j. najczęściej zapewne zgodnie ze stanem ówczesnej nauki medycyny zapomocą puszczania krwi i stawiania baniek. Pod względem formalnym drzeworyty te wykazują jeszcze w całej pełni charakter średniowieczny. Występuje to zarówno w umieszczeniu na jednej rycinie dwu scen w różnych wymiarach, jakoteż w operowaniu przeważnie linią konturową z ograniczeniem modelunku do minimum. Treść ikonograficzna, rzeczowa i ideowa z jednej strony, skomponowanie pięciu osób w symetrycznym układzie, w sposób wysoce dekoracyjny wypełniający powierzchnię z drugiej, oto artystyczna treść drzeworytu z kalendarza na rok 1495.

Z rycin XV wieku, zdobiących książki dla Polski zagranicą zamawiane, wypada jeszcze wymienić drzeworyt tytułowy z dwiema wdzięcznymi postaciami aniołów trzymających herb, w książce krakowskiego doktora medycyny i licenicyała praw Jana Ursyna p. t. *Modus epistolandi*, drukowanej w Norym-

¹ Przytoczone w tłumaczeniu Bandtkiego, *Hist. drukarni krak.* 161.

berdze u Kaspra Hochfедера w r. 1495 lub 1496, jakoteż podobny w stylu również konturowym drzeworyt tytułowy dzieła Jana Głogowczyka *Liber posteriorum analeticorum* (Lipsk Wolfgang z Monachium 1499) przedstawiający uczonego w długiej szerokiej szacie i kapeluszu szerokim na głowie z książką pod pachą, krocącego w towarzystwie dwu adorujących go aniołów¹.

Pierwsze ilustrowane mszały dyecezyi krakowskiej z lat ostatnich XV wieku pochodzą z Norymbergi, gdzie Jan Haller zamawiał księgi liturgiczne w sławnej podówczas oficynie Grzegorza Stuchsa z Sulzbachu, zanim sam zdołał w Krakowie własną drukarnię do ich sporządzania urządzić. Znanе są dwa takie mszały, oba z podobizną kardynała Fryderyka Jagiellończyka, w latach 1488–1503 biskupa krakowskiego. Mszały te, jeden in quarto, drugi

in folio nie są wprawdzie datowane, jednakże ustalono mniej więcej datę powstania mszału mniejszego na rok 1494, większego około 1500².

Na odwrotnej stronie karty tytułowej mszału pierwszego znajduje się drzeworyt ze sceną Wskrzeszenia Piotra przez ś. Stanisława z donatorem w osobie kardynała Fryderyka. (Ryc. 3). Środek kompozycji zajmuje okazała postać ś. Stanisława w stroju pontyfikalnym. Z pastorałem w ręce, błogosławi Piotra, który wynurzył się po kolana z ciemnego otworu grobowego. Po lewej stronie klęczy na ziemi kardynał Fryderyk z rękami do modlitwy złożonemi. U stóp jego herb z orłem polskim. Tło neutralne, ziemia zaledwie zaznaczona otworem grobu i jedną kreską zamykającą horyzont. Linie konturowe proste, często pionowe, i kreskowanie przeważnie poziome składają się na obraz płaski. Przed częścią mszału zwaną kanonem, wyobrażone jest



Ryc. 3. Ś. Stanisław wskrzeszający Piotra i Kardynał Fryderyk. Z druku Grzegorza Stuchsa w Norymberdze z r. ok. 1494.

Ukrzyżowanie Chrystusa z Maryą i świętym Janem u stóp krzyża na tle mających z dala konturów Jerozolimy. Typ Ukrzyżowania wprowadzony raz do grafiki polskiej, w tej formie zostaje przyjęty i odtąd z małymi lub większymi zmianami stale powtarzany.

Na stronie odwrotnej karty tytułowej mszału in folio z r. 1500, podobnie

¹ Reprodukcyja u Chmielowskiego, *Historia literatury polskiej*, wyd. II. 72.

² Hiersemann, 442. Katalog, 50 nr. 244.

jak w mszale z r. 1494, wyobrażone jest wskrzeszenie Piotra w asystencji kardynała Fryderyka jako donatora. (Ryc. 4). Analogia w kompozycji obu drzeworytów świadczy za tem, że pochodzą one z jednego środowiska artystycznego, choć odmienny sposób opracowania szczegółów, jako też pewne różnice w artystycznym odczuciu form i posługiwaniu się środkami technicznymi w drzeworycie późniejszym, nie zdradzają pracowni jednego i tego samego artysty.

Przed kanonem mszału in folio znajduje się drzeworyt z Ukrzyżowaniem, z którym spotkać się można w całym szeregu mszałów drukarni Grzegorza Stuchsa z lat ostatnich XV w. (Ryc. 12). Chrystus rozpięty na krzyżu z głową opuszczoną na prawe ramię, spogląda na Maryję, która stoi po lewej stronie krzyża, załamując ręce, po prawej w podobnej pozie ś. Jan. Trzy oskrzydłone aniołki, w długich fałdzystych szatach chwytają do kielichów krew z ran chrystusowych. Anioł po stronie prawej przejęty smutkiem sceny, jedną ręką ociera łzę z oczu, w drugiej wyciągniętej trzyma kielich, do którego spływa krew z lewej dłoni Zbawiciela. Aniołek po stronie lewej trzyma dwa kielichy, do których spływa krew z prawej dłoni i serca Chrystusa; trzeci wreszcie na wysokości stóp Chrystusa zbiera do kielicha krew sączącą się z jego nóg.

Modlitwę: *Te igitur* rozpoczyna w obu omawianych mszałach ten sam inicjał T z wyobrażeniem Ofiary Abrahama, który stał się wzorem dla późniejszych polskich przedstawień tej sceny. (Ryc. 6).

Drzeworyty mszału większego z r. 1500 łączy Stadler¹ z pewną grupą drzeworytów norymberskich z lat 90-tych XV w. zdobiących po większej części druki liturgiczne. Zdaniem tego autora, drzeworyty te wykazują bardzo



Ryc. 4. Ś. Stanisław wskrzeszający Piotra i Kardynał Fryderyk. Z druku Grzegorza Stuchsa w Norymberdze z r. ok. 1500.

¹ Stadler, Michael Wolgemut und der Nürnberger Holzschnitt im letzten Drittel des XV Jahrhunderts, Studien zur deutschen Kunstgeschichte CLXI. 168.

silne wpływy szkoły Wolgemuta, szczegółami wykonania i techniką zbliżają się do grupy drzeworytów t. zw. Mistrza Legendy Meinrada. Twórca tych drzeworytów według Stadlera kształcił się prawdopodobnie w warsztatach obu tych artystów.

Rozdział III.

Drzeworyty wieku XVI.

Dopiero od roku 1503 począwszy, możemy już mówić, opierając się na zachowanych zabytkach, o dziejach drzeworytów w książkach drukowanych w Krakowie. Zebrany materiał zabytkowy został podzielony na trzy zasadnicze grupy według drukarni: Jana Hallera (1503—1525), Floryana Unglera (od 1510), Hieronima Wietora (czynnej w Krakowie od r. 1518). Podział taki jest uzasadniony o tyle, że wydawnictwa każdej z tych drukarni posiadają pewien indywidualny charakter, przyczem w pewnej mierze kierujące znaczenie w Krakowie obejmuje w wymienionym porządku jedna drukarnia po drugiej, mimo ich współczesnego istnienia. Wiemy co prawda, iż prócz tych trzech w Krakowie było w obrębie tego czasu drukarni więcej, jednakże drzeworyty ich zostały wcielone w ramy wymienionych grup. Drukarnia Kaspra Hochfедера czynna mniej więcej w latach 1503—1505, jeśli nawet była jakiś czas niezależną, to jednak pod względem typograficznym i zdobniczym łączy się ściśle z drukarnią Hallera. Wolfgang Lern z Pfaffenhofen niewiele drukował samodzielnie, przeważnie na spółkę z Unglerem, zwłaszcza w latach 1513—1514, a drukarnia Macieja Scharfenberga przed rokiem 1525 nie zdołała się jeszcze wybić żadnym znaczącym wydawnictwem. Drzeworyty w książkach drukowanych nakładem Hallera w drukarni Unglera, zaliczone zostały do zakresu dzieł tego ostatniego.

A. Drzeworyty drukarni Hallera.

Ornamentyka.

Znaki i ramki. Było zwyczajem w epoce wczesnego rozwoju sztuki drukarskiej, że każda oficyna miała jakieś specjalne, sobie tylko właściwe znaki, sygnety drukarskie, umieszczane na początku lub na końcu książki, które od razu wyróżniały własne jej wydawnictwa od innych. W Polsce sygnetu takiego w postaci drzeworytu tytułowego, po raz pierwszy użył Kaspar Hochfeder w roku 1503. Jest to drzeworyt herbowy, herby Polski, Litwy i Krakowa trzymane przez lwa i jednoroźca. W roku następnym drzeworyt ten skopiowany odwrotnie, ujęty w czworobok, zdobi druki nakładem Hallera u Hochfедера drukowane lub własne Hallera¹. Od roku 1507 drukarnia Hallera zaczyna używać jeszcze trzeciego podobnego drzeworytu tytułowego,

¹ Kopera, Spis druków epoki jagiellońskiej w zbiorze Emeryka hr. Hutten-Czapskiego w Krakowie, fig. 7 i 8.

ale w zmienionej kompozycji. Drzeworyt podzielony został na dwie kondygnacje: w górnej herb Polski trzymany przez lwa i jednoroźca, w dolnej na prawo herb Litwy, na lewo Krakowa z umieszczonym między nimi gmerkiem Hallera¹. Powyższe drzeworyty służyły też nieraz za wzór oficynom obcym, które dla Polski drukowały. W związku z drzeworytem pierwszym pozostaje drzeworyt herbowy na karcie tytułowej książki Jana Głogowczyka: *Minoris Donati de octo partibus orationis*, wydanej w r. 1515 u Knoblaucha w Strasburgu²; według drzeworytu trzeciego t. j. z gmerkiem Hallera, został wykonany drzeworyt herbowy w Norymberdze w r. 1511, w drukarni Jana Weissenburga, drukującego nakładem Marka Scharfenberga. W miejsce znaku Hallera występuje MS monogram Marka Scharfenberga księgarza, później także drukarza krakowskiego.

Na końcu wytwornego wydania Statutów Jana Łaskiego z roku 1506, egzemplarzy papierowych, znajduje się inny sygnety. Tarcza z dużym monogramem hallerowskim, uwieszona na obiegającej ją dookoła gałęzi, bujnie akantowem listowiem obrosłej, na której siedzą ptaszki, sowa i małpa³.

Od roku 1516, w miejsce dotąd używanych sygnety, kładzie Haller ramkę dookoła tytułu książki, opatrzoną jego znakiem, już w stylu renesansowym. Ozdobne kolumny połączone są u góry łukiem z liści laurowych i owoców z globusem w środku, u dołu rogi obfitości, nad arkadą w kątach delfiny, pod arkadą na czarnem tle między dwoma rogami tarcza z monogramem Hallera⁴. Genezy tych motywów zdobniczych należy doszukiwać się w ornamentyce włoskiej, głównie weneckiej XV wieku.

Na drukach z r. 1518 pojawia się znowu inna ramka. Na tle gęstego kreskowania splot plastycznych, sękatych, skąpo tu i ówdzie oliścionych gałęzi, na których u dołu zawieszona jest tarcza z herbem Krakowa; po bokach dwa śpiewające ptaszki, u góry herb Zygmunta z koroną, podtrzymywany rączkami dwu nagich puttów⁵. Mimo pewnej symetrii i równowagi w kompozycji, jakoteż zastosowania motywu renesansowego puttów, drzeworyt ten przypomina jeszcze w dużej mierze tradycję gotycką. Przyczynia się do tego głównie naturalistycznie traktowany zawiły splot gałęzi, niewkomponowany w żadną regularną formę architektoniczną.

Inicjały. Książki drukowane w pierwszych latach XVI wieku wykazują bardzo często miejsca wolne w kolumnie druku, przeznaczone dla rubrykatora, który ręcznie domalowywał mniej lub więcej ozdobne inicjały. Niezależnie od tego zwyczaju, już od roku 1504 zaczynają ukazywać się początkowo rzadko, później coraz to częściej inicjały drzeworytowe. Pięknym ozdobnym inicjałem posługuje się Haller w mszale wrocławskim z r. 1505. Jest to pół-

¹ Kopera, Spis druków, fig. 10.

² Lelewel J., Bibliograficznych ksiąg dwoje, I tabl. IV.

³ Kopera, Spis druków fig. 14; Chmielowski, Hist. liter. pol. 1914, I. 15.

⁴ Kopera, Spis druków, fig. 29.

⁵ Ibid., fig. 46.

stronicowej wielkości litera J, naśladowująca litery kaligraficzne XV w., wykonane tuszem lub kolorową farbą w kodeksach pisanych. Podobnego inicjału użył Haller również w mszale krakowskim w r. 1515. Prócz tych wielkich inicjałów kaligraficznych, spotykanych rzadko i to tylko w książkach okazałych, jak w mszałach czy Statutach z r. 1506, znajdujemy w drukach Hallera cały szereg inicjałów mniejszych, które dadzą się ująć w dwie zasadnicze grupy: 1. Inicjały o typie gotyckim¹. Należą tu inicjały o formacie przeciętnie 40/40 mm. Na czarnym tle gotycka litera ozdobiona skrętami liści akantu na wzór malowanych inicjałów w późnogotyckich rękopisach. Bliski związek z inicjałami iluminowanymi szczególnie uwidacznia się w inicjale używanym przez Hallera w latach 1508—1511. (Ryc. 5). Inicjał D ozdobiony skrętami liści akantu, umieszczony na tle plastycznie pojętej ramki profilowanej, wypełniony jest wewnątrz ornamentem o typie geometrycznym, przypominającym wyciskany ornament złożonych inicjałów iluminowanych, tak że można uznać ten typ liter za drzeworytniczą transpozycję ręcznie malowanych inicjałów. 2. Inicjały o typie renesansowym. Tu należą inicjały mniejsze 20/20 mm, renesansowe litery wydobyte z czarnego tła, rozmaicie ornamentowanego i większe inicjały na tle ozdobionym gałązeczkami i kwiatami. Wzorami bezpośrednimi ich są niewątpliwie inicjały drukarni weneckich, gdzie inicjałów tego typu używano już w roku 1476².



Ryc. 5. Inicjał D używany w Krakowskiej drukarni Jana Hallera w latach 1508—1511.

wych, skomponowane z motywów roślinnych i zwierzęcych, delfinów, puttów, maszkaronów i t. p.

Prócz zwyczajnych inicjałów ornamentalnych, używał Haller w drukach liturgicznych również inicjałów figuralnych ze scenami przeważnie z Nowego Testamentu w związku z modlitwami, do których służyły za ilustracje. Po raz pierwszy występują te inicjały w mszale krakowskim z roku 1509, powtórzone w mszale krakowskim z r. 1515 i gnieźnieńskim z r. 1523. Sceny figuralne mieszczą się w środku litery skombinowanej zazwyczaj z gałęzi i liści akantu, tudzież liści laurowych i kwiatów. Seryę tych inicjałów rozpoczyna przy wstępnej modlitwie: Ad te levavi animam meam, inicjał A z wyobrażeniem modlitwy króla Dawida. Dalej następują sceny: Adoracja Dzieciątka, Zwiastowanie, Trójca Święta, Zesłanie Ducha Świętego, Wniebowstąpienie

¹ Lelewel, Bibliogr. ksiąg dwoje, I. tabl. IV. Por. inicjały weneckie w książce: Ongania, L'Art de l'imprimerie à Venise, 53 i n.

² Ongania, L'Art de l'imprimerie 101; Der Formenschatz 1879 nr. 109.

Chrystusa, Pokłon trzech Króli. Modlitwę *Te igitur* na początku Kanonu rozpoczyna, jak zwykle w mszałach, inicjał *T* z Ofiarą Abrahama, wzorowany na podobnym inicjale mszałów norymberskich Stuchsa z końca XV wieku. (Ryc. 6 i 7).

Winietki. Stosunkowo późno zaczyna Haller druki swoje ozdabiać winietkami. Winietki przez niego użyte w r. 1519 na odwrotnej stronie karty tytułowej dzieła Jana Esticampiana, *Modus epistolandi*, jakoteż motywy zdobiące kartę tytułową Macieja Miechowity, *Descriptio Sarmatarum* z r. 1521, były już w latach 1513—1514 używane w wydawnictwach drukarni Unglera i Lerna. Z własną oryginalną ornamentyką marginesową, złożoną z winietek



Ryc. 6. Inicjał *T* z ofiarą Abrahama z druków Grzegorza Stuchsa w Norymberdze z lat ok. 1494—1500.



Ryc. 7. Inicjał *T* z ofiarą Abrahama z mszałów krakowskich Hallera z lat 1509 i 1515.

drzeworytowych występuje Haller dopiero w drukach liturgicznych od r. 1520 począwszy. Po raz pierwszy w miejsce dotąd praktykowanego ręcznego malowania marginesowych bordiur, drukowaną stronę ujmuje obramienie złożone z 4 rozmaitych winietek w *Liber Horarum Plocensis* z r. 1520, powtórzone w mszale gnieźnieńskim z r. 1523. Górnym brzegiem karty biegnie kartusz z tytułem rozdziału, na marginesie wewnętrznym znajduje się wąziutka winietka, złożona ze słupków pokrytych łuskami lub liśćmi, pierścieniami w jedną całość złączonych. Winietkę dolną *Liber Horarum* zdobią dwa oskrzydłone putta, które, siedząc na rogach obfitości, trzymają tarczę z herbem Erazma Ciołka, biskupa płockiego. Winietkę dolną karty mszału gnieźnieńskiego, utrzymaną w tym samym stylu, tworzy ornament z tarczą herbu Korab Jana Łaskiego arcybiskupa gnieźnieńskiego, uczipioną na dwu symetrycznie umiesz-

czonych gałązkach roślinnych z kwiatami. Najszerza winiетка wreszcie zdobi margines zewnętrznej strony karty. Naprzemian występują tu dwa typy; albo listwa z krętych gałęzi akantu z liśćmi i kwiatami, albo druga o motywach kandelabrowych z aniołkami trzymającymi insygnia biskupie. Występują tu wybitne wpływy ornamentyki włoskiej XV wieku. System osiowy ornamentu, symetryczny układ liści, rozczłonkowanie podłużnej winiety zapomocą linii poziomych, podstawek czy kandelabrow, w przeciwieństwie do płynnej nieprzerwanej ciągłości ornamentyki gotyckiej, oto elementy zaczerpnięte przez miejscowego niemieckiego artystę ze sztuki włoskiej. Na uwagę zasługują wreszcie w mszale poznańskim z r. 1524 zastosowane listwy biegnące dookoła kolumny druku, złożone z 4 różnych winietek; z dwu wąskich, u góry i po wewnętrznej stronie karty, i dwu szerszych, u dołu i po stronie zewnętrznej. Winietki wąskie składają się z naturalistycznych kwiatków lub laurowych liści, lub łączą motywy roślinne, zwierzęce i geometryczne, delfiny, liście akantu i odcinek koła, inne wreszcie składają się z małych różnorodnych kolumnienek, ozdobionych liśćmi laurowymi lub kitką na sznurach uwieszoną, spojonych zapomocą kulek. Winietki o podobnych motywach, wykonane przez Hansa Springinklee występują w Norymberdze, skąd może przędostały się na karty książek krakowskich¹. Winietka szersza boczna ma albo motywy wazonowe i kwiaty na wijących się łodygach albo kolumnę złożoną z kilku mniejszych kolumn, zdobnych w kanelury i motywy ornamentacyjne ze sznurami przez kółka nanizanymi, z kitkami na końcach. W winietce dolnej znajduje się zazwyczaj tarcza herbowa zaczepiona o dwa rogi obfitości lub gałązki roślinne, albo też umieszczoną jest w wieńcu laurowym, trzymanym przez 4 delfiny. Jak z tego widać, na ornamentykę marginesową składają się przeważnie elementy renesansowe zaczerpnięte ze sztuki włoskiej, choć styl i sposób ich artystycznego ujęcia zbliża je do charakteru współczesnej sztuki niemieckiej.

Ilustracje książkowe.

Do ozdoby książek zaczęto w Krakowie używać ilustracji niemal współcześnie z ukazaniem się pierwszych wydawnictw drukarni Hochfedera i Hallera. Już w roku 1504 można spotkać na kartach książek tu wydawanych drzeworyty ze scenami z życia świętego Stanisława, które tem większą dla nas przedstawiają wartość, że nie oparte na wzorach obcych, są oryginalną, lokalną własnością Krakowa, przejawem miejscowej fantazji artystycznej. Legendarnem zdarzeniem z życia tego świętego, wielokrotnie w sztuce krakowskiej wyobrażanem, które zapewne mocą swej nadprzyrodzoności najsilniejsze wywierało wrażenie na umysłach średniowiecznego społeczeństwa, było Wskrzeszenie Piotra. Scenę tę spotykamy na karcie tytułowej książki Baptisty Mantuana *Contra Poetas impudica scribentes carmen*. (Kraków Hochfeder 1504, Ryc. 8). Święty Stanisław w stroju pontyfikalnym, z pastorałem

¹ Der Formenschatz, nr. 18 i 19.

w ręce gestem błogosławieństwa wskrzesza Piotra z grobu wychodzącego. Obudzony zmarły, całunem okryty zwraca się ku biskupowi złożwszy ręce na piersi. Scenie tej towarzyszą w roli biernych świadków dwaj duchowni, tuż za otworem grobu stojący. W tle, po stronej lewej kościół (świętego Tomasza w Piotrawinie), po prawej zaznaczony krajobraz. Podobny drzeworyt mieści się na ostatniej stronie książki Michała Wrocławczyka, *Congestum logicum* z tego samego roku. (Ryc. 9). Porównanie obu drzeworytów wykazuje nieznaczne różnice kompozycyjne. Obok dwu zakonników znanych z pierwszego drzeworytu, z których jeden jak widać, przejęty jest cudownym zja-



Ryc. 8. Wskrzeszenie Piotra. Z druku Kaspra Hochfedera w Krakowie z r. 1504.



Ryc. 9. Wskrzeszenie Piotra. Z druku Kaspra Hochfedera i Jana Hallera w Krakowie z r. 1504.

wiskiem, a drugi obojętnie w bok spogląda, stoi nad grobem jeszcze trzeci, z rękami do modlitwy złożonemi. Scena odbywa się również na tle kościoła o podobnej budowie, z nawą główną i poprzeczną, ozdobioną romańskim fryzem arkadkowym. Po prawej stronie, za murem widoczny budynek, którego brak na drzeworycie pierwszym. Obie ryciny wykazują nie tylko stosunek wzajemnej zależności, ale każą nawet domyślić się autorstwa jednego artysty. Przemawiają za tem przypuszczeniem poza analogią kompozycji i poszczególnych form, pewne właściwości techniczne, jak sposób przedstawiania ziemi zapomocą systemu krótkich zwężających się linii, podobny sposób rysowania rąk, fałdów materyi i t. p. Kontury proste, kańciaste, linie szrafujące kładzione schematycznie, niezależnie od konturu, wypełniają dekoracyjnie

przestrzeń, jakkolwiek i pewne dążenie do wydobycia wrażenia plastyki nie da się zaprzeczyć. Z trudnością artysta daje sobie radę z przestrzenią. Mimo, że kościół umieszczony stosunkowo blisko pierwszego planu, zakonnik przed nim stojący sięga głową dachu. Chodzi tu więc artyście nie tyle o perspektywiczne przedstawienie miejsca, ile o zaznaczenie, że scena odbywa się na cmentarzu kościelnym. Omawiana scena odnosi się do podania, według któ-



Ryc. 10. Wskrzeszenie Piotra. Z druku Jana Hallera w Krakowie z r. 1505.

rego biskup krakowski Stanisław, chcąc dowieść dokonanej zapłaty za kupioną od Piotra szlachcica wieś Piotrawin, o którą niesłusznie dopominali się rzekomi spadkobiercy, wskrzesił na dowód zmarłego przed trzema laty Piotra szlachcica. Scenazatem odnosi się do chwili, kiedy według Długosza, ¹ Stanisław »przystąpił do grobu Piotra szlachcica, ubrany w szaty biskupie, w towarzystwie kapłanów i mnogiego tłumu, oraz duchowieństwa procesjonalnie przed nim i za nim idącego«, a następnie po odkopaniu grobu i po odprawionej modlitwie »Piotr szlachcic ożywiony duszą przed laty trzema oddzieloną od niego, podnosząc się ciałem całkowitem, które miał dawniej, jakoby ze snu najlżejszego i z grobu wychodząc, stanął żywy zupełnie«.

W związku z powyższymi przedstawieniami pozostaje drzeworyt z wyobrażeniem sceny wskrzeszenia Piotra na luźnej karcie dodanej do mszału wrocławskiego z r. 1505, (*Missale Vratislaviense*, Jan Haller i Sebastian Hyber) który uchodzi za pierwszą księgę liturgiczną, tłoczoną w drukarni Hallera w Krakowie. (Ryc. 10). W porównaniu z poprzednimi scenami nie występują tu poza nieznacznymi szczegółami żadne ważniejsze zmiany, nawet

¹ Długosz, *Żywot św. Stanisława*. Tłum. ks. Ludwik Feliks Karczewski, 1865. O wskrzeszeniu Piotra: rozdział XV, 51.

w takich rzeczach jak gestykulacja lub szczegóły ubioru, nie mówiąc już o kompozycji i ugrupowaniu osób. Mimo to, jeśli się weźmie pod uwagę styl tych drzeworytów, to rycina późniejsza zdradza znaczny postęp w kierunku rozwiązywania problemów naturalistycznych. W stosunku do drzeworytów wcześniejszych uderza tu przede wszystkim opanowanie przestrzeni. Artysta zmieniając stosunek wymiarów przedstawionych osób, do wymiarów, z jednej strony w ogóle całej płaszczyzny obrazu, z drugiej strony zmieniając stosunek tych osób do zabudowań architektonicznych, zyskał na przestrzeni i mógł dzięki temu między kościołem i plebanią umieścić krajobraz z dalekim horyzontem. Postęp wyraża się również w technice. Znikają grube kontury wzoru, miejsce ich zajmują linie cienkie, które w połączeniu z delikatnym szrafowaniem zbliżają styl drzeworytu do efektów techniki sztycharskiej. Charakterystyczny dla poczynającego się nowego stylu w drzeworycie jest sposób przedstawiania chmur zapomocą skłębionych łuków na tle poziomego kreskowania, wzorowany również na technice sztycharskiej. Na drzeworycie tytułowym omawianego mszału wyobrażeni są patronowie śląscy: święty Jan Chrzciciel i święta Jadwiga. Święci stoją u brzegów drzeworytu na niskich postumentach. Po stronie lewej święty Jan bosy, odziany w skórę wielbłąda i płaszcz, prawą ręką wskazuje na Baranka Bożego spoczywającego na książce, którą trzyma w lewej. Po stronie przeciwnej święta Jadwiga poprzez materję szerokiego płaszcza trzyma model kościoła. Przestrzeń między świętymi wypełniają trzy herby z pastorałem i infulą, wsparte na grzbiecie i łapie leżącego na ziemi lwa. Całą scenę ujmuje u góry łukiem kilkakrotnie skręcona wstęga bez napisu. Drzeworyt ten, podobnie jak zresztą wszystkie inne drzeworyty polskie współczesne, ma styl i charakter wybitnie norymberski. Drzeworyt tytułowy Statutów gnieźnieńskich wydanych w Norymberdze w r. 1512 jest jeszcze na tym drzeworycie wzorowany.

Przed kanonem mszału wrocławskiego z r. 1505 znajduje się Ukrzyżowanie wzorowane na drzeworycie ze szkoły Wolgemuta z r. ok. 1500. (Ryc. 11 i 12). Kopia nie jest wprawdzie zupełnie wierną, jednakże identyczność całego szeregu szczegółów nie pozwala wątpić w bezpośrednią zależność drzeworytu krakowskiego od norymberskiego wzoru. Kompozycyjnie rycina Hallera o tyle różni się od swego wzoru, że brak w niej aniołków zbierających do kielichów krew Chrystusową. Natomiast niezaprzeczone analogie występują w poszczególnych postaciach. Uderzające jest podobieństwo świętego Jana w typie i stroju, a znamiennym zwłaszcza szczegół, że jego prawa ręka, której odchylenie od ciała w drzeworycie wcześniejszym umotywowane jest trzymaną pod pachą książką, zachowane jest w rycinie późniejszej, pomimo że brak tu trzymanej książki. Niemniej podobieństwa wykazują w obu drzeworytach postacie Maryi i Chrystusa.

Prócz omówionych poprzednio scen wskrzeszenia Piotra znane są z roku 1504 jeszcze dwa inne drzeworyty, odnoszące się do świętego Stanisława, odbite na ostatniej karcie egzemplarza Biblioteki Jagiellońskiej książki o treści

astronomicznej p. t. *Computus novus totius fere Astronomiae* (VIII. a. 33). (Ryc. 13 i 14). Na jednym drzeworycie przedstawieni są dwaj siepącze, którzy z podniesionymi oburącz mieczami zamierzają się na rozrzucone po ziemi członki ciała świętego Stanisława. W głębi widać mury warownego kościoła, bliżej sadzawkę z płynącą rybą. Na drugim drzeworycie w blasku jutrzni porannej trzy orły z rozpostartymi skrzydłami i otwartymi dziobami strzegą



Ryc. 11. Ukrzyżowanie. Z druku Jana Hallera w Krakowie z r. 1505.

rozrzuconych członków Biskupa. W sadzawce, podobnie jak w drzeworycie poprzednim, płynie ryba, tutaj ze świeczką na pyszczku. W głębi widać na prawo część murów zabudowań kościelnych, na lewo studnię, a za nią grupkę schematycznie traktowanych drzewek.

Opisane drzeworyty¹ same przez się nie dość tłómaczą się pod względem ikonograficznym. Niezawodnie bezpośrednio dostępne współczesnemu widzowi, w którego świadomości żywo tkwiła wiara i znajomość dziejów żywotu świętego Stanisława, dziś wymagają wyjaśnienia, opartego na porównaniu ze zabytkami ówczesnej literatury. Na podstawie lektury Długosza. Żywotu świętego Stanisława, dochodzimy do przekonania, że rycina pierwsza przedstawia chwilę, kiedy król Bolesław Śmiały po zamordowaniu biskupa Stanisława, odprawiającego modły w kościele św. Michała na Skałce »trupa świętego męża wywłókl za drzwi kościelne, i dał do porębania żołnierzom«². Widok kościoła

św. Michała na Skałce, na co zwrócił uwagę Łuszczkiewicz, zgadza się z widokami tego kościoła na innych zabytkach krakowskich XVI wieku, stając się tem samem dokumentem do rekonstrukcji gotyckiego kościoła św. Mi-

¹ Rozsiekanie ciała ś. Stanisława jakoteż drzeworyt przedstawiający Wskrzeszenie Piotra z książki Mantuana, znajduje się w pierwszym wydaniu Długosza Żywotu ś. Stanisława u Hallera w r. 1511 wydanem. Oba drzeworyty reprodukuje Olschi, *Livres à figures de l'École Allemande des XV et XVI siècles*, Florence 1912, 74—77.

² Długosz, Żywot ś. Stanisława, 104.

chała, przebudowanego w XVII i XVIII wieku. Wchodzą tu w grę przede wszystkim płaskorzeźby z XVI wieku, a więc obraz ze sceną zbierania członków świętego Stanisława z tryptyku św. Stanisława w kościele P. Maryi w Krakowie z początku XVI wieku, dzieła Stanisława Stwosza oraz obraz przedstawiający rozściartowanie ciała św. Stanisława z rzeźbionego również tryptyku kościoła w Pławnie pod Radomskiem, z pierwszego lub drugiego dziesiątka XVI wieku¹. Podobnie

jak na płaskorzeźbie Stanisława Stwosza, tak i na naszym drzeworycie, artysta o tyle odstępuje od tradycji historycznej, a zatem i tekstu Długosza, iż sceny rozciągania nie umieszcza »za drzwi kościelne«, t. j. przed sam budynek kościelny, lecz na dziedziniec, u stóp warownego wzgórza, nad brzeg jeziora, aby, jak objaśnia Łuszczkiewicz², »mógł objąć cały obszar budynków kościelnych i związać się z podaniem o dostaniu się jednego członka ciała ś. patrona do jeziora na dole leżącego«. Według Długosza³ bowiem, król »członki porębane kazał porzucić po różnych dalej odległych miejscach«, a gdy już wszystkie członki męża świętego »osobno i daleko od siebie odległe porzucone leżały, jednego palca kawałek wpadłszy do jeziora bliskiego kościołowi, przy którym się działo, był połknięty od ryby«. Nazajutrz po dokonanej zbrodni »widziano, jak na pilnowanie porzucanych człon-



Ryc. 12. Ukrzyżowanie. Z druków Grzegorza Stuchsa w Norymberdze z r. ok. 1500.

ków ciała błogosławionego przyleciały ze czterech stron świata cztery orły rzadkiej postaci i rzadkiej wielkości, które kołując wysoko i ze szczególniejszą starannością nad onem miejscem męczeństwa i członków, odpędzały sępów, kruków i inne zwierzęta i ptastwo od dotknięcia świętego ciała«.

¹ Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce 1899 T. IV. str. IX—X i XXXI—XXXIII, fig. 1 i 5 lub T. VII. 1902 fig. 10.

² Sprawozdania T. IV. str. X.

³ Długosz: Żywot św. Stanisława, 106—117.

Ośmieleni tym cudem niektórzy pobożni ojcowie kościoła krakowskiego pozbiierali porozrywane członki błogosławionego biskupa, złożyłwszy je stosownie. Jednakże uważano, że z tylu kawałków ciała błogosławionego biskupa brakuje jednego od prawej ręki: był to kawałek palca wskazującego wrzucony do pobliskiego jeziora; lecz i tego także szukać i znaleźć dozwoliło Boskie miłosierdzie. Rybę bowiem, która palec połknęła, wydał blask pewien światłości cudownej, unoszącej się nad nią, gdziekolwiek się ona pływając, obró-



Ryc. 13. Rozsiekanie ciała ś. Stanisława. Z drukarni krakowskiej z r. 1504.



Ryc. 14. Zbieranie rozrzuconych członków ś. Stanisława przez orły. Drzeworyt drukarni krakowskiej z r. 1504.

ciła. Przeto łatwo schwytaną będąc od rybaków, gdy w jej wnętrznościach szukano, zaraz znaleziono członek, którego nie dostawało. Bardzo rozpowszechnionym był jeszcze jeden szczegół legendy, którego nie podaje Długosz, a o którym wspomina ks. Krzysztof Kraiński w *Postylli* (Łaszców 1611, Fol. 635 r) opierając się na pieśniach o św. Stanisławie, pochodzących prawdopodobnie z XIII w.: »Powiedają jeszcze iż kiedy rozsiekanó Stanisława św. tedy palec wielki wpadł w sadzawkę i pożarła go ryba a w tym miała na nią świeca z nieba spaść, którą ułapiwszy, wyjęto z niej on palec«¹. Motyw świeczki na pyszczku ryby został zastosowany nie tylko na naszym drzeworycie ale i na wyobrażeniach tej sceny w malarstwie cechowym (obraz w wieży

¹ Bernacki, Pierwsza książka polska 488.

ratuszowej w Muzeum Średniowiecznym w Krakowie), jakoteż w rzeźbie (obraz skrzydłowy ołtarza ś. Stanisława z XVI wieku)¹. Oba drzeworyty utrzymane w tym samym stylu są dziełem jednej ręki. Artysta posługuje się środkami najprostszymi, główne zadanie przypada konturowi, zapomocą którego umie wywołać wrażenie ruchu i akcyi, jak n. p. w przedstawieniu siepaczy czy nadlatujących orłów. Pozatem nie dbając o iluzję rzeczywistości, gardzi dokładnem zaznaczeniem teryenu. Zygzakowata kreska, oddzielająca dolną część ryciny nigdy nie wzbudziłaby w nas wrażenia brzegu jeziora czy sadzawki, gdyby nie asocjacja myśli wywołana widokiem ryby. W ten sposób artysta posługując się tylko symbolami form, a nie zważając na rzeczywistość sceny pod względem optycznym, jakby tego wymagała już sztuka naturalistyczna, wysuwa moment ikonograficzny, epicki na plan pierwszy. Niekrepowany zaś względami perspektywicznymi rozrzuca swobodnie poszczególne członki, ręce, nogi, głowę i tułów ś. Biskupa, dekorując w ten sposób powierzchnię drzeworytu i nie pozostawiając pustki. Pod względem tak wyrażonej tendencji dekoracyjnej rycina ta przypomina drzeworyty XV wieku przedstawiające Chrystusa z uwieszonymi w powietrzu narzędziami męki t. zw. Arma Christi lub wizerunek Ezopa z poszczególnymi elementami bajek, tak jak zazwyczaj występuje na kartach tytułowych swych książek.

Najwytworniejszą książką drukarni Hallera, poza książkami o treści liturgicznej, jest wydanie Statutów z r. 1506, wyposażone w szereg drzeworytów ilustracyjnych². Kartę tytułową zdobi drzeworyt dedykacyjny, t. zw. Accipies. W dużej sali, której okna otwierają się na pagórkowaty krajobraz, zasiadł na tronie król Aleksander strojny w klejnoty koronne, z berłem w prawej i jabłkiem królewskim w lewej ręce. Wzrok skierował w stronę, skąd zbliża się do tronu Kanclerz Łaski, wręczając królowi statuty.

Na odwrotnej stronie karty tytułowej wyobrażeni są czterej patronowie Polski, ustawieni w jednym rzędzie pod banderolami, ułożonemi na wzór gotyckich, w przeginkę wygiętych łuków. (Ryc. 15). W środku stoją dwaj biskupi w strojach kapłańskich, ś. Wojciech i Stanisław, po bokach święci rycerze w zbroję zakuci, na lewo Wacław, na prawo Floryan. Na uwagę zasługuje szczegól, że na wstęgach, na których gotyckimi literami wypisane są imiona świętych, znajdujemy po lewej stronie dwukrotnie wyciętą literę S, która może oznacza początkowe litery nazwiska i imienia artysty drzeworytnika. Kopera w drzeworycie tym dopatruje się wpływu włoskiego renesansu i nazywa go Santa Conversazione patronów Polski³. Wpływ włoski jest wprawdzie możliwy, jednakże z pewnością nie bezpośredni. Wiadomo bowiem, że tego rodzaju przedstawienia patronów zdobiły nieraz karty tytułowe ksiąg liturgicz-

¹ Sokołowski, Studya do historii rzeźby w Polsce, Spraw. Komisji do bad. hist. sztuki w Polsce, T. VII. 100 fig. 10.

² Por. Kopera, Spis druków szp. 24—29, fig. 9. 11. 12; Chmielowski, Hist. liter. pol. 1914, l. 54.

³ Kopera, Spis druków szp. 26.

nych, drukowanych pod koniec XV wieku w Norymberdze, aby wymienić tylko *Breviarum Pragense* drukowane u Stuchsa w r. 1492 (Ryc. 16), *Missale Pragense* 1503 i t. d. Również styl drzeworytu polskiego każe nam szukać wzorów jego wyłącznie



Ryc. 15. Patronowie polscy. Z druku J. Hallera z r. 1506.

Wśród nich w pierwszym rzędzie, najbliżej tronu siedzi czterech duchownych, z tych dwaj biskupi, jak świadczą obok ustawione pastorały. Dalej obok nich, z każdej strony po trzech dostojników świeckich, już to w wysokich turbalach, czy czapkach na głowie, już to bez okrycia na głowach, zdobnych w długie, na ramiona opadające, trefione loki. Ubrani są wszyscy w szerokie, długie płaszcze o futrzanych kołnierzach. Z poza ramion wymienionych osobistości wyzierają głowy stojących za nimi uczestników sejmu, może posłów ziemskich. Wieniec osób dookoła tronu zamyka na przodzie szereg osób stojących, które

W pośrodku obrazu mieści się tron królewski, na którym zasiadł król Aleksander w stroju, jak na drzeworycie tytułowym, zwracając się do Łaskiego, który zbliża się doń z pieczęcią i dokumentem w ręce. Dookoła tronu w półkolu zasiadła na ławie liczna rada królewska, senat złożony z dostojników królewskich, świeckich i duchownych, częścią dyskutujących, częścią zasłuchanych z rękami do rękawów wsunię-

¹ Kopera, *Spis druków* fig. 11.

dzielią się na trzy grupy. Góruje nad nimi zarówno rozmiarami jak świętością ubioru okazała postać męska w turbanie na głowie, w wzorzystym brokatowym płaszczu, z laską w ręce. W samym środku kilka postaci w długich fałdzistych płaszczach, tyłem do widza zwróconych, na prawo od nich grupa mężczyzn w wysokich czapkach. Po stronie lewej rozgrywa się scena epizodyczna; dwóch pachołków stara się uśmierzyć jakiegoś niespokojnego uczestnika uroczystości, który krzycząc, zdaje się wygrażać wzniesioną groźnie pięścią. Drzeworyt ten prawdopodobnie odnosi się do sejmu radomskiego, na którym zostały zatwierdzone statuty przez Łaskiego zrehabilitowane. Wzdłuż linii owalu, która ujmuje obraz, biegnie szereg herbów wojewódzkich i ziemskich, nad tronem herby Polski i Litwy. Owal sceny ujęty w prostokąt, którego kąty wypełniają popiersia oskrzydłych aniołków, podtrzymujących niejako obraz swoimi ramionami. Motyw ten występuje w drzeworytach norymberskich pracowni Wolgemuta. Jak w drzeworycie tytułowym, tak i tu podłoga kratkowana liniami zbiegającymi się w dali, zaznacza wprawdzie wrażenie głębi do pewnego stopnia, widziana jest jednak z punktu wysoko umieszczonego, podczas gdy osoby są przedstawione z profilu. Tego rodzaju komponowanie obrazu jest cechą bardzo charakterystyczną dla sztuki niemieckiej XV wieku. Dopuszcza ono z jednej strony bardzo dokładne przedstawienie scen tłumnych bez w innym wypadku nieodzownych przecinań się wzajemnych osób i zmniejszania się ich wymiarów w głębi obrazu, z drugiej strony pozwala na bardzo równomierne i dekoracyjne ujęcie powierzchni obrazu. Wreszcie na podkreślenie zasługuje cecha niezmiennie dla tej ryciny charakterystyczna, świadcząca o prymitywnych środkach wyrażania się myśli artysty. Chodzi tu mianowicie o rozmaitość rozmiarów stosowaną do poszczególnych grup osób tłumnej sceny. Już zastosowanie perspektywy »z lotu ptaka« uwolniło rysownika od zmniejszania wymiarów osób na dalszym planie się znajdujących. Tu jednakże zachodzi stosunek odwrotny, bo osoby pierwszego planu t. j. u dołu ryciny są o wiele mniejsze od dalej siedzących senatorów. Nie dość na tem; w szeregu osób samego tylko planu pierwszego widać bardziej jeszcze wpadające w oko różnice wielkości, jak n. p. mała grupka z krzyczącym szlachcicem i obok stojąca okazała postać w turbanie. Cechy powyższe dadzą się jedynie dosta-

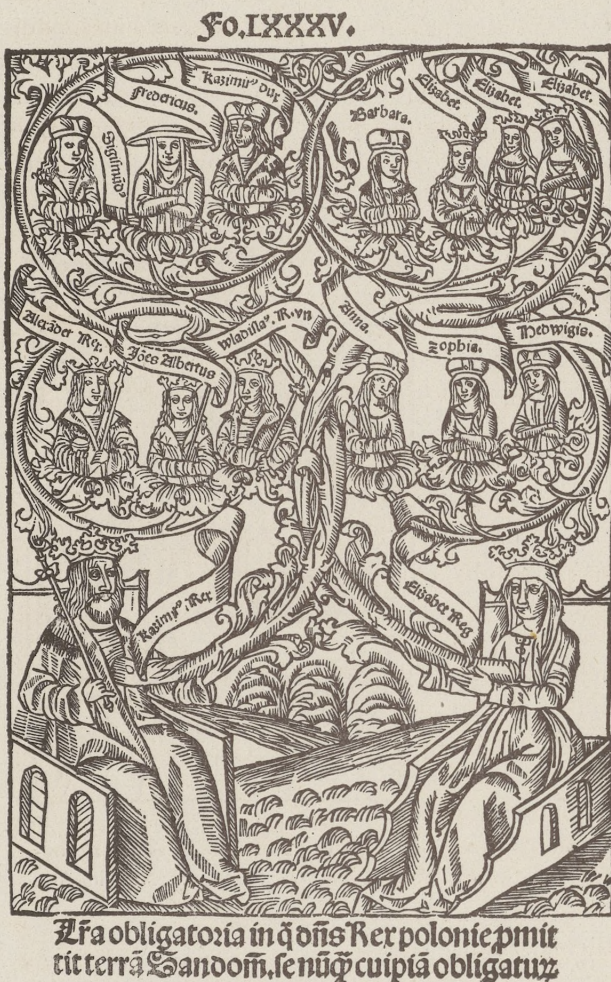
Sodalbertus S. Sigismundus. S. vitus. S. Vincentius.



Ryc. 16. Patronowie czescy. Z druku Grzegorza Stuchsa w Norymberdze z r. 1492.

tecnie objaśnić, jeśli sobie uprzytomnimy, iż w drzeworycie tym daleko silniej brzmią jeszcze hasła sztuki średniowiecznej, aniżeli nowe postulaty naturalizmu budzącej się dopiero u nas epoki renesansu. Jeżeli tu w ogóle może być mowa o naturalizmie, to chyba tylko w traktowaniu poszczególnych typów

czy ich ubiorów, nigdy gdy chodzi o skomponowanie całości, bo tu decydujące znaczenie mają czynniki inne, któremi są: jaknajdokładniejsze pomieszczenie wielkiej liczby osób w ograniczonej przestrzeni z unikaniem w granicach możliwości wzajemnego ich przesłaniania się i przecinania, a dalej podporządkowanie tych osób pewnym wymogom kompozycyjnym i dekoracyjnym, do których w tym wypadku zaliczyć można rozmieszczenie całego szeregu osób w równomiernie szerokim pierścieniu dookoła królewskiego tronu, co udało się artyście uzyskać jedynie takim a nie innym traktowaniem stosunków wielkości przedstawionych osób. Z drugiej strony, artysta napoły średniowieczny, nie podlegając konieczności wyrażania w sztuce empirycznej prawdy rzeczowej, kieruje



Ryc. 17. Rodowód Jagiellonów. Z druku Hallera z r. 1506.

się względami raczej rzeczowymi niż formalnymi i podkreśla znaczenie i ważność osób zapomocą odpowiednio dowolnych stosunków ich wielkości. Tem się tłumaczy sposób traktowania postaci pierwszego planu w naszym drzeworycie.

W omawianym wydaniu Statutów Łaskiego po raz pierwszy w sztuce polskiej spotykamy się z przedstawieniem drzewa genealogicznego Jagiellonów, tak ulubionego w owych czasach tematu. (Ryc. 17). Wśród zieleni na wolnym powietrzu, stoją dwa trony skośnie ku sobie ustawione. Po stronie lewej król

Kazimierz Jagiellończyk z berłem i koroną, po prawej naprzeciwko niego, jego małżonka Elżbieta. Oboje trzymają w rękach grube gałęzie, które splatają się i rozgałęziają w ten sposób, iż tworzą jakby cztery koła, w obrębie których, w kielichach kwiatów osadzone są popiersia potomków rodu Kazimierza Jagiellończyka. Po stronie lewej potomstwo męskie, po prawej z gałęzi Elżbiety, żeńskie. Nad każdym portretem wstęga z napisem podaje imię przedstawionej osoby. Są one wszystkie osadzone frontalnie, nie połączone ze sobą żadną akcją ani gestykulacją.

Każda z nich patrzy przed siebie, założywszy ręce na piersiach lub wsunawszy je w otwory rękawów, tylko królowie dzierżąc w rękach insygnia swej władzy; Władysław król węgierski, Jan Olbracht i Aleksander w koronach na głowie, z berłami w rękach, Zygmunt jeszcze w stroju książęcym, umieszczony obok kardynała Fryderyka i Kazimierza. Kobiety również w czapkach książęcych osadzonych na szalach lub w koronach na długich na plecy spadających włosach. Podobną kompozycję gałęzi tak ornamentalnie splecionych i rozgałęzionych spotykamy na sztychu Mistrza ze znakiem $\text{W} \spadesuit$ ¹, przedstawiającym drzewo genealogiczne Maryi. Możliwe, że zachodzi tu pewnego ro-



Ryc. 18. Dedykacya. Drzeworyt drukarni Hallera z r. ok. 1508.

dzaju zależność, jakkolwiek może tylko pośrednia. Drzeworyt norymberski, którego cechy stylistyczne w drzeworytach statutów Łaskiego nie dadzą się zaprzeczyć, ulegał już z końcem XV wieku jak wiadomo, bardzo silnie wpływowi sztychów Schongauera i jego niderlandzkich poprzedników, do których

¹ Lehrs, Der Meister $\text{W} \spadesuit$. Leipzig 1895, I.

i Mistrz W się zalicza. To też ogniwnem pośredniem mógł tu być jakiś drzeworyt norymberski.

W związku stylistycznym z drzeworytami Statutów Łaskiego pozostaje drzeworyt zdobiący kartę tytułową dzieła Adama Bochynia *Dialogus de quattuor statuum*, wydane prawdopodobnie u Hallera w latach 1507—1508. (Ryc. 18). Rycina przedstawia chwilę, kiedy autor ofiarowuje swe dzieło siedzącemu na majestacie z insygniami władzy, królowi Zygmuntowi I. Scena ujęta jest w sposób dekoracyjny dwiema fantastycznie skręconymi wstęgami, na których łacińskimi literami napisane co następuje: »Excipio immortale munus« z jednej strony, a z drugiej »Accipe in genu munus«. Drzeworyt ten można z pewnem prawdopodobieństwem przypisać monogramiście SS, jeżeli taki był twórcą drzeworytów Statutów Łaskiego. Przypuszczenie to popierają analogie stylistyczne: kompozycja ogólna sceny przypomina drzeworyt tytułowy Statutów, to samo skośne ustawienie tronu z niskimi poręczami i wysokiem oparciem, przeciętem ramą drzeworytu. Typ króla ten sam w układzie postaci, w charakterystyce twarzy podobnie jak w szczegółach ubioru. Drzeworyt ten, podobnie jak drzeworyty Statutów Łaskiego, stylistycznie wiąże się ze sztuką norymberską. Jeśli chodzi o pewnego rodzaju pokrewieństwo kompozycyjne możnaby wymienić drzeworyt z książki wydanej w r. 1501 w Norymberdze przez Celtesa p. t. *Opera Hrosvite*, przedstawiający autora wręczającego książkę księciu saskiemu¹.

Odmienny styl reprezentuje drzeworyt, umieszczony na karcie tytułowej podręcznika astrologii Jana z Głogowy, *Computus chiometralis* z r. 1507 ze sceną z życia akademickiego. (Ryc. 19). Profesor na krześle z wysokiem oparciem w formie tronu, z otwartą księgą w rękach, wyklada swój przedmiot stojącym po bokach czterem akademikom. U góry nad sceną kilkakrotnie skręcona wstęga zawiera dwuwiersz umieszczany często na czele computów średniowiecznych: *Clerus in ecclesia quattuor sciat esse tenenda. Gramaticam musicam, ius canonum atque Kalendas*. Drzeworyt ten oryginalny, jeśli chodzi o formalne i artystyczne ujęcie tematu, należy do typu tego rodzaju przedstawień graficznych, znanego powszechnie we współczesnej sztuce niemieckiej pod nazwą *Magister cum discipulis*².

Drugi w tym samym stylu znamionującym rękę jednego artysty, to drzeworyt karty tytułowej książki Jana z Oświęcimia p. t. *Elucidarius errorum ritus Rutenici*, mniej więcej z tego samego czasu³. Drzeworyt ten jest nie-dwuznaczną ilustracją tendencji politycznej autora książki, który jako profesor Akademii i teolog nadworny, zabierając głos w sprawie tak u nas aktualnej na przełomie XV i XVI wieku, oczywiście stanął na stanowisku

¹ Dürer, *Klassiker der Kunst* 1906, IV. 191.

² Schreiber und Heitz, *Die deutschen Accipies- und Magister- cum- discipulis; Schnitte*, *Studien zur deutsche Kunstgeschichte* C.

³ Kopera, *Spis druków*, fig. 5; Chmielowski, *Hist. liter. pol.*, 87.

skrajnej surowości i nieufności wobec Rusinów, a tem samem niechętnem wobec unii kościołów. W sposób plastyczny, zapomocą bardzo prostych środków tendencję autora wyraża rycina tytułowa. Widzimy tu siedzącego papieża z insygniami swej godności, w tiarze na głowie, z krzyżem w ręce, jak zwraca się z przemówieniem do kardynałów i biskupów kościoła zachodniego, stojących po jego prawicy, podczas gdy po stronie przeciwnej liczni przedstawiciele duchowni kościoła wschodniego w charakterystycznych stożkowatych czapkach, odwróceniu od papieża, oddalają się od niego. Tło traktowane raczej dekoracyjnie niż naturalistycznie, niewyraźne, niewiadomo, czy oznacza tron, czy też tylko ścianę ozdobioną wzorzystymi kobiercami. Prostota kompozycji, której zawdzięcza drzeworyt jasność wyrażonej w nim myśli, polega głównie na ustawieniu dwu grup osób, traktowanych sumarycznie nie indywidualnie, w dwu zasadniczo przeciwnych pozach, t. j. niemal ściśle frontalnej papieża i Ojców kościoła zachodniego a czysto profilowej odchodzących Rusinów.

Obie ryciny uderzają pewnego rodzaju surowością stylu i techniki, właściwą każdej sztuce ludowej. Linie grube przechodzące miejscami w płaszczyznę czarną, szczególnie w miejscach, gdzie linie szrafujące przechodzą w kontur, dają efekty biało-czarne, odpowiadające charakterowi techniki drzeworytniczej. Płaskość przedstawienia, wypełnianie wolnych przestrzeni ornamentem, tam wstęgą, tu kobiercami, pewna skłonność do posługiwania się liniami prostymi i pionowymi nadają tym rycinom cechy wybitnej dekoracyjności a nawet monumentalności, podobnie jak prostota zastosowanych

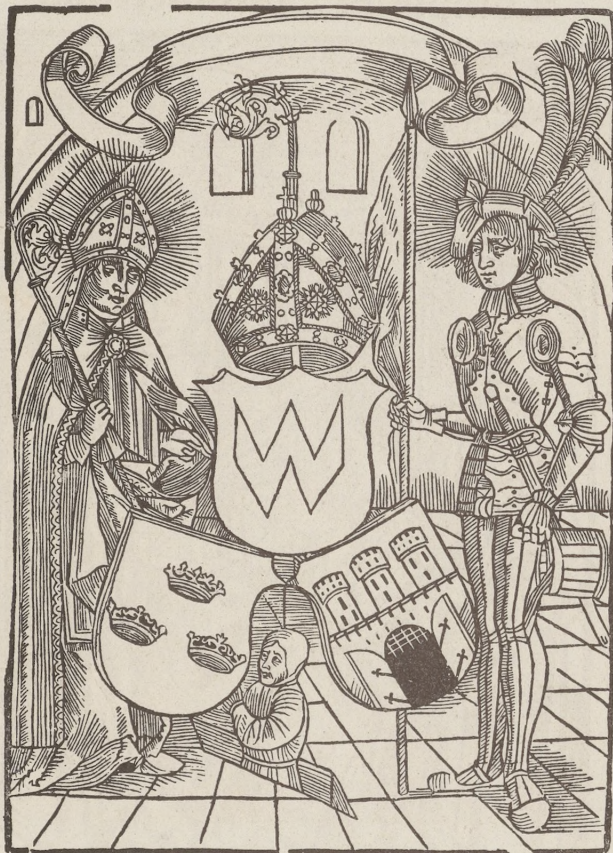
Computus Chiometralis



Ryc. 19. Wykład akademicki. Z druku Hallera z r. 1507.

środków artystycznych, jasność i przejrzystość kompozycji, tłumacząc dobitnie sens i znaczenie rzeczowe i ideowe drzeworytów, stanowią o ich wartości w wysokim stopniu ilustracyjnej.

Wyjątkowe stanowisko w grafice polskiej zajmuje jedyny dotąd znany metaloryt, względnie rycina śrutowa w Breviarium Cracoviense z roku 1507.



Ryc. 20. Ś. Stanisław i ś. Floryan. Z druku Hallera z r. 1508.

odbicia ryciny błogosławi lewą ręką, zatracił jednakże pewne subtelności rysunku, co najwyraźniej występuje w twarzach Maryi i Boga-Ojca, jak również w szczegółach architektonicznych Królestwa Bożego.

Na kartach tytułowych ksiąg liturgicznych przedstawiano zazwyczaj dwóch głównych patronów Krakowa, świętego Stanisława i świętego Floryana. Święci ci występują też na karcie tytułowej druku hallerowskiego Liber horarum z r. 1508. (Ryc. 20). Po stronie lewej stoi ś. Stanisław w stroju pon-

Umieszczona przed ofi-
cium maryjnym uderza
nieznanem w grafice pol-
skiej przedstawieniem, któ-
rego treść na pierwsze
wejrzenie nie jest zrozu-
miałą. Wytłomaczenie rze-
czowe tej ryciny daje
dopiero zestawienie z jej
bezpośrednim wzorem, od-
nalezionym przez Berna-
ckiego w mszale paryskim
wydanym w roku 1498
u Kerveta¹. Napisy na
wstęgach oryginalnego
metalorytu francuskiego
dowodzą, że treścią jego
jest symboliczne uzmysł-
wienie czy apoteoza Nie-
pokalanego poczęcia. Ko-
pia polska jest odwróconą
i tylko w nieznaczących
szcze-
gó-
łach różni się od
ryciny francuskiej. Kopi-
sta trzymał się wiernie
wzoru do tego stopnia,
że nie zmienił nawet ry-
sunku postaci Boga-Ojca,
który wskutek odwrotnego

¹ Bernacki, Pierwsza książka polska, 486—487.

tyfikalnym, z pastorałem w ręce, udzielając błogosławieństwa z grobu wstającemu Piotrowi, po stronie prawej ś. Floryan, młodociany rycerz w zbroi, w kapeluszu z strusimi piórami, w jednej ręce trzyma chorągiew, w drugiej wiadro, z którego wylewa wodę. Środek drzeworytu zajmują 3 tarcze herbowe: Abdank Jana Konarskiego, miasta Krakowa i 3 Korony Uniwersytetu Jagiellońskiego. Scena ujęta jest szerokim architektonicznym łukiem, opatrzonym długą, zakończoną skręconą wstęgą. Drzeworyt ten stał się wzorem dla podobnej rycin w mszale krakowskiej z r. 1509. (Ryc. 21). Schemat kompozycyjny pozostał ten sam, zmianom uległy tylko szczegóły. W tym samym mszale z r. 1509, przed Kanonem znajduje się drzeworyt z Ukrzyżowaniem Chrystusa z Maryą i ś. Janem na tle krajobrazu. Po bokach wysokie skały z suchymi bezlistnymi drzewami, krzyż ustawiony przy drodze wiodącej do bram Jerozolimy. (Ryc. 22). Drzeworyt ten ma cechy sztuki norymberskiej. Ze znanych drzeworytów może najbardziej zbliżyć się do Ukrzyżowania Jana Wechtlina w książce *Revelationes Sanctae Brigittae*, Norymberga 1500¹.

W latach 1508 do 1511 wydaje Haller szereg książek ozdobionych tylko jedną ilustracją tytułową. Po tym roku oprócz ksiąg liturgicznych, niewiele już ilustrowanych książek drukarnia jego wydała, ustępując w tym względzie miejsca drukarniom innym, które zresztą dla niego w wielkiej części pracowały, Unglera i Lerna. W roku 1508 wychodzi książka Macieja Miechowity,

Disfale Traconiense.



Ryc. 21. Ś. Stanisław i ś. Floryan. Z druku Hallera w Krakowie z r. 1509.

¹ Röttinger, Hans Wechlin, *Jahrbuch des allerhöchsten Kaiserhauses*, XXVII. 1907—1909, 43 fig. 37.

profesora medycyny p. t. *Contra saevam pestem regimen*. Rozprawka medyczna poprzedzona jest modlitwą do ś. Sebastyana i Rocha, patronów zarazy, do których odnosi się drzeworyt karty tytułowej tej książki. Wyobraża on Chrystusa rozpiętego na krzyżu w kształcie inicjału T z dwoma świętymi. Na lewo uwiązany do pnia stoi ś. Sebastyan strzałami przeбитý, na prawo



Ryc. 22. Ukrzyżowanie. Z druku Hallera w Krakowie z r. 1509.

ś. Roch w stroju pielgrzymim, w jednej ręce trzyma kij wędrowný, drugą wskazuje na ranę w nodze¹. Książkę *Mapheusa Celsusa* p. t. *Scrutatorium confessionis*, której treścią są rozmyślania i roztrząsania co jest grzechem i jak należy postępować, zdobi drzeworyt z wyobrażeniem spowiedzi². Przy konfesyjonałach w formie tronu zdobnego we wzorzysty kobierzec, mnich wysłuchuje grzesznika, spowiadającego się ze swoich przewinień. Tuż za nim stojący młodzieniec o długich trefionych lokach, z czapką w ręce, daje posłuch opętającemu go czartowi, który słowami »czas czas« wyrytemi u góry na wstędze, jak się zdaje, usiłuje skłonić go do odejścia od konfesyjonału. W roku 1511 wydany *Computus chiometralis* Jana Głogowczyka posiada u wstępu rycinę o treści allegorycznej, wyjaśnionej wrytym napisem: *Astronomia*. (Ryc. 23).

Drzeworyt ten ma niewątpliwý

związek z grafiką włoską i jest nawet prawdopodobnie bezpośrednio zależny od drzeworytu tej samej treści, umieszczonego w książce J. Sacrobusta *Opus sphaericum*, Venetiis, Quilelmus de Tridino de Monteferrato 1491³. (Ryc. 24). Jeśli chodzi o ogólny schemat kompozycyjny, to jest on w obu drzeworytach jednaki. Postać kobieca w sukni wysoko przepasanej, z opaską na głowie,

¹ Kopera, *Spis druków* fig. 15; Chmielowski, *Hist. liter. pol.*, 149.

² Kopera, *Spis druków* fig. 17.

³ Baer, *Incunabula xylographica et typographica 1455—1500 Frankfurt a. Main*. Lagerkatalog 585, 165.

z kompasem i kulą sferyczną w rękach, siedzi na tronie ustawionym na trawniku. Obok niej po obu stronach tronu stoją dwie postacie, u góry za chmurami stylizowanymi regularnie pomietą wstęgą, niebo ze symbolami słońca, księżyca i gwiazd. W drzeworycie włoskim po lewej stronie widzimy nagą postać kobiecą z napisem objaśniającym Urania musa coelestis. Na jej miejscu w drzeworycie polskim znajduje się akademik, który wznosząc głowę do góry, trzyma lewą rękę przy czapce, naśladując tem samem do pewnego stopnia pozę Uranii. Nad postacią z prawej strony umieszczony napis Ptole-



*Clerus in ecclesia quattuor scriat esse tenenda.
Grammatica, Musica, Theologia, et Calendae.*

Ryc. 23. Astronomia. Z druku Hallera w Krakowie z r. 1511.



Ryc. 24. Astronomia. Z druku weneckiego z r. 1491.

maeus princeps astronomorum, daje objaśnienie odnośnie do postaci uczonego, w koronie na głowie, z otwartą książką w ręce, który występuje na obu rycinach. Dalej idące różnice występują w opracowaniu formalnem tych drzeworytów. Niema w drzeworycie polskim tronu już o tak wybitnie renesansowych formach, jak w drzeworycie włoskim. W stosunku do naszej ryciny postacie na drzeworycie włoskim są nadzwyczaj smukłe a rysunek, jak zwyczajnie w grafice włoskiej tego czasu, jest wyłącznie konturowy, bez szrafowania, które zostało zastosowane w drzeworycie polskim. Podczas gdy artysta włoski, obznajomiony z konstrukcją perspektywy linearnej, umie już scenę

figuralną umieścić w przestrzeni, to dla drzeworytnika krakowskiego tego rodzaju problem nie jest jeszcze aktualny. Niezależnie od przestrzeni scena figuralna, która dla niego jest najważniejszą, wysuwa się na pierwszy plan,

wypełniając sobą prawie całą wysokość drzeworytu.

Kartę tytułową mszału krakowskiego z r. 1515 zdobi ramka z wyobrażeniem sceny wskrzeszenia Piotra. (Ryc. 25). Na cmentarzysku oddzielnym od świata niskim murem, stoi ś. Stanisław w stroju biskupim, trzymając w prawej ręce pastorał, w lewej poprzez materię płaszcza otwartą księgę. U stóp jego z grobu podnosi się Piotr i zwraca się do Biskupa, złożony ręce do modlitwy. Obraz ujęty jest z dwu stron konarami drzew laurowych, na których umieszczone są herby Abdank i 3 Korony.

W jednym z egzemplarzy tego mszału (Ossol. 10240) znajduje się drzeworyt z wyobrażeniem Chrystusa na krzyżu z Maryą, świętym Janem i trzema aniołkami zbierającymi do kielichów krew



Ryc. 25. Ś. Stanisław. Drzeworyt tytułowy mszału krakowskiego z r. 1515.

z ran Zbawiciela. Scena ujęta jest w ramkę, złożoną z ośmiu winietek ornamentalnych i wstawionych między nie wizerunków proroków. Uderzające jest podobieństwo tego drzeworytu i Ukrzyżowania w mszale krakowskim drukowanym w drukarni Piotra Liechtensteina w Wenecji w r. 1532. (Ryc. 26 i 27). Kompozycja jest w obu ta sama, tylko w drzeworycie Hallera przemieniane są niektóre winietki i u góry w miejscu aniołka ryciny weneckiej, znajduje się tarcza z monogramem Hallera. Jeśli, stwierdziwszy identyczność kompozycji obu drzeworytów, przejdziemy do badania szczegółów formalnych, przekonamy się, że drzeworyt hallerowski jest nie artystycznym prze-

tworzeniem wzoru, ale wprost nieudolną kopią drzeworytu weneckiego. Ponieważ jednak rycina z roku 1515 występuje tu jako kopia drzeworytu w mszale z roku 1532, musimy przyjąć, że drzeworyt mszału weneckiego jest nowodrukiem ówczesnym lub zupełnie dokładną kopią oddawna już znanego drzeworytu. Przypuszczenie takie jest zawsze dopuszczalne z tego powodu, że przedrukowywanie dawno już używanych drzeworytów było podówczas zarówno w naszych, jak zagranicznych drukarniach bardzo powszechnem i na każdym kroku dałoby się mnóstwo takich przykładów przytoczyć. W naszym wypadku staje się nawet zupełnie uzasadnionem, jeśli obie ryciny zestawimy z Ukrzyżowaniem mszału Salcburskiego drukowanego również u Piotra Liechtensteina w Wenecyi w r. 1515¹. Okazuje się, że obie ryciny weneckie są prawie identyczne aż do jednego szczegółu, a mianowicie popiersia fundatora biskupa z herbem i insygniami swej godności u stóp krzyża, na którego miejscu w drzeworycie z roku 1532 i w kopii polskiej znajduje się piszczel i czaszka Adama. Można więc śmiało przyjąć, że drzeworyt mszału Salcburskiego jest wariantem drzeworytu, który w tej formie jak go widzimy w mszale z roku 1532 i w jakiej został w Krakowie skopiowany, istniał już conajmniej w roku 1515 a może i wcześniej. Możliwe, że odbijany także na luźnych kartkach, przywieziony do Polski, tu został skopiowany. Typ Ukrzyżowania z aniołkami chwytającymi krew do kielichów, jak się zdaje pochodzi z Niemiec, gdzie w XV wieku nadzwyczajnie był rozpowszechniony, zarówno w drzeworytach jak w sztycharstwie, żeby wymienić tylko Ukrzyżowanie z lat 1440—1450², znany miedzioryt Schongauera, czy Ukrzyżowania szkoły Wolgemuta w mszałach norymberskich z końca XV wieku. W rycinach niemieckich aniołki swobodnie unoszą się w powietrzu, w weneckich klęczą na chmurkach, ujęte w system idealnych linii kompozycyjnych, pionowych i poziomych. Drzeworyt włoski pochodzi z pracowni artysty, który już z końcem wieku XV musiał być czynnym w Wenecyi. Świadczą o tem zachowane drzeworyty, wykazujące tę samą manierę³. W dziełach tych przebijają się nie tyle może wpływy współczesnego malarstwa weneckiego, ile niezaprzeczony wpływ Mantegni, objawiający się niemal w każdym szczególe. Twarze z otwartymi ustami, wyrażającymi ból i cierpienie, szaty jakby mokre, układające się w ten sposób na ciele, że pozwalają artyście ze ścisłą dokładnością obrysować kontury ciała, dalej sposób rysowania klatki piersiowej, przesadne podkreślanie pewnych szczegółów anatomicznych, właśnie w ten a nie inny sposób, są właściwością padewskiego mistrza.

¹ Baer, *Handschriften und Drucke des Mittelalters und der Renaissance*, Frankfurt a. Main 1905—1908, tabl. XII.

² *Incunabula xylographica et chalcographica*, Katalog 90, Ludwig Rosenthal, nr. 18.

³ Por. drzeworyt w *Missale Romanum* z roku 1499; Ongania, *L'Art de l'imprimerie à Venise*, Paris 1895—6, 154 i drzeworyt z r. 1509 u Lippmanna, *Der italienische Holzschnitt im XV Jahrhd.*, Jahrb. d. königl. preuss. Kunstsaml. B. V. 1884, 195.

Około r. 1517 wyszła z drukarni Hallera książka Sebastiana Felsztyńskiego p. t. *Opusculum musicae* z drzeworytem tytułowym przedstawiającym lekcję śpiewu. (Ryc. 28) ¹. W otworze okiennym, wspartym na dwu postumentach, z boków ujętym w gałązki, wykwitające u góry w bujne listowie



Ryc. 26. Ukrzyżowanie. Z druku Hallera z r. 1515—1516.

widac sześciu śpiewających mężczyzn; trzech z nich siedzą, wsparłszy się o parapet okna, trzech stoją w tyle, wypełniając w ten sposób utworzoną grupą ciemny otwór szerokiego, półkolisto zasklepionego okna. W samym środku siedzi nauczyciel czy kierownik chóru ze szklami na nosie, trzyma oburącz arkusz nutowy z podpisanym tekstem, do którego wszyscy zaglądają. Wulgarne typy mieszczańskie znakomicie podchwyczone i aż do karykatury indywidualizowane. Nauczyciel to rubaszny, pomarszczony starzec z włosami nierówno uczesanymi, za nim inny o grubym zadartym nosie, z ręką przy twarzy zawodzi głośno, szeroko rozwarłszy usta. Każdy z nich w innym wieku i inaczej ubrany, jeden z długimi włosami, drugi łysy, jeden z zapuszczoną niedługą

brodą, w fantazyjnym kapeluszu, inni w zwyczajnych małych czapeczkach. Technika drzeworytu odpowiednio zastosowana do stylu i typów przedstawionych osób. Silne grube kontury obrysowują postacie, podkreślając należycie ich charakterystyczne cechy. Linie szrafujące i kontury grube, pozba-

¹ W r. 1515 drzeworyt ten występuje w warsztacie Floryana Unglera, jako karta tytułowa książki *Monetarius, Epitoma utriusque musices*, odbity z dwu płyt, jednej czarnej rysunkowej i drugiej niebieskiej tonującej. Por. Piekarski Kaz., *Pierwsza drukarnia Floryana Unglera*, 57. Podobizna w »*Exlibris*« VI., Kraków 1924, tabl. XLVII.

wione subtelności, przechodząc bez tonów pośrednich w czarne powierzchnie, dają znakomity efekt kontrastu białych i czarnych płaszczyzn. Rycinę o tym temacie spotkać można wśród drzeworytów francuskich XV w.¹ (Ryc. 29). Trudno jednakowoż coś pewnego powiedzieć o stopniu zależności od niej drzeworytu polskiego. Drzeworyt francuski jest mniejszy od naszego i przedstawia nauczyciela śpiewającego z książki z trzema uczniami. Podobnie jak w rycinie polskiej, postacie występują z ciemnego tła i odznaczają się także nadzwyczajną siłą ekspresji wyrazu. Najbardziej uderzające jest podobieństwo nauczyciela chóru w obu drzeworytach. Ten sam typ, z włosami tak charakterystycznie rozwichrzonemi, w binoklach na nosie, śpiewa otwórzszy szeroko usta.

Z lat następnych dopiero w roku 1521 pojawiają się w drukarni Hallera ilustrowane książki. W roku tym wychodzi Macieja Miechowity: *Descriptio Sarmatarum*, z drzeworytem przedstawiającym bitwę Polaków z Tatarami na karcie tytułowej². Drzeworyt ten jest wariantem takiej samej sceny, umieszczonej w górnej części ozdobnej ramy na karcie tytułowej *Kroniki Miechowity*, wydanej



Ryc. 27. Ukrzyżowanie. Z druków weneckich Liechtensteina.

u Wietora po raz pierwszy w roku 1519 i powinien być traktowany z drzeworytami tejże książki. (Ryc. 51). Źródła dla tej pierwszej w drzeworytnictwie polskiem sceny batalistycznej należy dopatrywać się w szeregu przedstawień bitew prowadzonych na kopie w Bramie Tryumfalnej Cesarza Maksymiliana,

¹ Gravures sur bois tirées des livres français du XV siècle, Paris Librairie ancienne de Adolphe Labitte 1868, fig. 125.

² Kopera, Spis druków, fig. 41; Chmielowski, *Histor. liter. pol.* 172.

dziele Dürera z roku 1515¹ (B. 138) lub w rycinach o tym temacie H. Burgkmaiera mniej więcej współczesnych².

Z roku 1521 pochodzi również książka Zachariasa Ferreriusa *Vita beati Casimiri Confessoris* z dwoma drzeworytami. Na karcie tytułowej znajduje się



Ryc. 28. Lekcja śpiewu. Z druków Hallera z r. ok. 1515.

podobizna świętego Kazimierza; na uwagę zasługuje jednak drzeworyt drugi, dwukrotnie w książeczce odbity, przedstawiający autora książki przy pracy. (Ryc. 30). W pracowni o pięknym kasetonowym pułapie renesansowym, przy biurku na rzezbionym fotelu siedzi młody autor. Zamyślony, lewą dłoń oparł na kartach otwartej księgi, prawą z piórem trzyma zawieszoną w powietrzu aby za chwilę utrwalić w księdze, natchnieniem z nieba mu zesłane myśli. Na podłodze, na biurku, na stoliku, jakoteż na półkach przeciwległej ściany cały szereg grubych oprawionych i na sprzączki zamykanych ksiąg. Infula i pastorał świadczą o godności biskupiej autora.

W drzeworycie tym prze-

jawia się już w pełni duch sztuki włoskiego renesansu i to nie tylko w szczegółach zdobniczych, jak rozety umieszczone w polach kasetonowego pułapu, jak forma i snycerskie ozdoby krzesła, ale przede wszystkim w sposobie opowania przestrzeni. Wystąpi to tem silniej, jeśli rycinę tę zestawimy z dziełami sztuki o analogicznej treści i kompozycji epoki doby ubiegłej. Nasuwa się tu mimowoli zestawienie z płytą nagrobną Kallimacha w kościele Dominikanów w Krakowie. W płycie charakter gotycki przejawia się nie tylko w formach poszczególnych, jak w krześle o gotyckim laskowaniu, w orna-

¹ Dürer, *Klassiker der Kunst*. 1906 IV, 277–308; por. zwłaszcza 285.

² Der Weisskunig, *Jahrb. d. kunsth. Samml. d. allerh. Kaiserhauses*, VI. 1888.



Ryc. 29. Lekcja śpiewu. Drzeworyt francuski z XV wieku.

świadczą o wpływie tradycji sztuki niderlandzkiej i niemieckiej XV wieku. Mam tu na myśli przede wszystkim perspektywę. Wrażenie głębi perspektywicznej osiągnął artysta przez zwiężające się linie pułapu i przez ustawienie dwu stołów prostopadle do siebie. Uderza jednak fakt, że obraz nie jest skomponowany perspektywnie normalnie, to znaczy z jednego punktu widzenia, jak to było zwyczajem w sztuce renesansowej, zwłaszcza włoskiej. Linie perspektywiczne pułapu zbiegają się mniej więcej na głowie autora w połowie wysokości ryciny i z tego punktu wzrokowego skomponowana jest lewa część obrazu. Natomiast biurko, przy którym siedzi autor, widziane jest z dwu punktów, bok nawprost, a płyta stołu z miejscą o wiele wyższego i wykazuje, t. zw. perspektywę odwrotną. Płyta stołu ustawionego prostopadle do

mencie pulpitu, w miętych niespokojnie, stylizowanych fałdach sukni, ale przede wszystkim w kompozycji ogólnej, t. j. w stosunku postaci głównej do otoczenia¹. W przeciwieństwie do naszego drzeworytu wysuwa się tu na pierwszy plan osoba Kallimacha, którego całe otoczenie raczej robi wrażenie tła, akcesoryum, aniżeli daje iluzję przestrzeni, w której przebywa uczony. Mimo jednak renesansowy charakter naszego drzeworytu, nie brak w nim cech, które



Ryc. 30. Autor książki w bibliotece przy pracy. Drzeworyt z druku J. Hallera z r. 1521.

¹ Daun, Veit Stoss und seine Schule, 1916, tabl. XVII.

płaszczyzny obrazu, a zatem przedstawiona w skrócie, powinna według zasad perspektywy zwężać się ku głębi obrazu, gdy tymczasem tu rzecz ma się odwrotnie. Linie stołu rozbiegają się ku głębi obrazu, tak jakby wewnątrz pra-



Ryc. 31. Ukrzyżowanie. Drzeworyt z druku Hallera z r. 1524.

pochodzi prawdopodobnie dopiero z r. 1523, jak na to wskazuje data na końcu dedykacji do Erazma biskupa płockiego, wydrukowana na odwrotnej stronie karty tytułowej. Przedstawiony jest po jednej stronie, jak zwykle św. Stanisław wskrzeszający Piotra; po drugiej św. Wacław w pancerzu i płaszczu przez prawe ramię zarzuconym, z insygniami władzy królewskiej. W środku między nimi herb Sulima

cowni widziane było nie z punktu, w którym stoi i patrzy widz, ale jakby z okna nieperspektywicznie w ścianie umieszczonego lub nawet może z punktu widzenia siedzącego w bibliotece autora. W drzeworycie tym można więc obserwować kojarzenie się wpływów włoskiego renesansu z jego znajomością perspektywy linearnej i wpływów północnej sztuki XV wieku, w której stosowanie w jednym obrazie kilku punktów widzenia było rzeczą powszechnie spotykaną. Za przykład stosowania takiej konstrukcji perspektywicznej może posłużyć sztych z wyobrażeniem św. Hieronima w celi Mistrza Śmierci P. Maryi¹, nasz nagrobek Kallimacha i wiele innych współczesnych dzieł sztuki.

Drzeworyt tytułowy Liber Horarum plocensis z r. 1520 (egzemplarza Muzeum Czartoryskich)

¹ Sztycharz niderlandzki czynny w latach 1430—40; Geisberg, Die Anfänge des deutschen Kupferstiches, Meister der Graphik. II. tabl. 18.

biskupa plockiego z oznakami jego godności, pastorałem i infułą. Nad nimi w górze unosi się popiersie P. Maryi w koronie, na sierpie księżyca. Rozwiane poły płaszcza odkrywają obcisłą wysoko przepasaną suknię, długie kręcone włosy opadają na plecy. W prawej ręce trzyma berło, w lewej Chrystusa z jabłkiem w ręku.

W roku 1523 wydaje Haller mszał dla dyecezyi gnieźnieńskiej. Na karcie tytułowej znajduje się drzeworyt, przedstawiający św. Wojciecha czytającego z książki i św. Stanisława wskrzeszającego Piotra, z trzema herbami w pośrodku¹.

Z mszału poznańskiego z roku 1524 na uwagę zasługuje Ukrzyżowanie, jak zwykle przed Kanonem umieszczone. (Ryc. 31). Na krzyżu zbitym z nieociosanych belek wisi Chrystus w szerokiej cierniowej koronie na głowie. Nogi wyprostowane jednym gwoździem do krzyża przybite, chusta uwiązana na biodrach, dwoma końcami powiewa swobodnie w powietrzu. Po stronie lewej stoi Maryja, z ręką przy twarzy na znak wielkiego smutku, po prawej św. Jan. Prawą rękę położył na sercu, w lewej trzyma zamkniętą książkę. Zygzakowata droga, przy której stoi krzyż, wiedzie w głębi obrazu do bram Jerozolimy, z za której wyglądają nagie szczyty górskie. Wariantem tego Ukrzyżowania jest drzeworyt, niezawodnie tej samej ręki, umieszczony w mszale podróжным (Missale pro itinerantibus) z r. 1525². (Ryc. 32). Ogólny schemat kompozycyjny pozostał ten sam, zmianom uległy tylko szczegóły, jak profilowe ustawienie św. Jana, zmiana w stroju, nieznaczne skrzywienie krzyża. Postać Maryi drzeworytu pierwszego i św. Jana z drugiego, są inoże daleką reminiscencją tychże osób ze sztychu Dürera z roku 1508 przedstawiającego scenę Ukrzyżowania (B. 24).



Ryc. 32. Ukrzyżowanie. Z druku J. Hallera z r. 1525.

¹ Drzeworyt ten został skopiowany w mniejszych wymiarach w wydaniu Statutów w r. 1527 w drukarni M. Scharfenberga. Przypadkowo zachowany klocek tej kopii został odbity przez Muczkowskiego, Zbiór drzeworytów w Bibliotece Uniwersytetu Jagiellońskiego zachowanych, nr. 2332.

² Drzeworyt ten został bardzo wiernie skopiowany w mszale podróжным, drukowanym u Wietora w r. 1545.

B. Drzeworyty drukarni Floryana Unglera.

Ornamentyka.

Drukarnia Unglera poszczycić się może również znaczną ilością drzeworytów książkowych, choć te wartością artystyczną ustępują zarówno wcześniejszym ilustracyom książek Hallera, jak późniejszym i współczesnym Wietora. Zasługa Unglera jednak w wielkiej mierze polega może nie tyle na wprowadzeniu do książek ilustracyi, ile na tem, że on pierwszy w Krakowie wyposażył książkę w elementy zdobnicze o charakterze renesansowym, jak w ozdobne ramki, inicjały, a w szczególności winietki.

Ramki. Ornament jednej z pierwszych w drukarni Unglera używanych ramek tworzą dwa wazony, z których wyrastają łodygi z liśćmi i kwiatami. U góry, na tle wijących się łodyg, tarcza z herbem Polski i koroną, u dołu herb miasta Krakowa, odbity z osobnego klocka, umieszczany też często na końcach książek. Wariant tej ramki znajduje się na karcie tytułowej wydania wierszy Chelidoniusa z r. 1514, gdzie rysunek ornamentu pozostał ten sam, tylko w miejsce czarnego tła jest regularne kreskowanie poziome¹. Wdziękiem i swobodą w kompozycji odznacza się renesansowa ramka spotykana już w r. 1513. Tytuł książki ujmują: u góry pomięta wstęga, po bokach i u dołu gałęzie winnego grona i festony laurowe. Pod nimi na ziemi siedzą aniołki w krótkich koszulkach, z tych jeden dmie w trąbę, którą podtrzymuje drugi. Ornament występuje z ciemnego tła. W roku następnym ta sama koncepcja zostaje powtórzona w formie odmiennej, ten sam rysunek zostaje wydobyty czarnym konturem z białego tła². Artystycznym wykończeniem wyróżnia się ramka również w stylu renesansowym skomponowana, której zaczął używać Ungler w r. 1514. Składa się ona z dwu kolumn spiralnie skręconych, złączonych u dołu profilowaną belką, u góry wieńcem laurowym³. W roku 1522 ukazuje się nowy typ ramki skomponowany z naturalistycznych gałązek kwiatowych rzucających cień na tło, za wzorem motywów używanych w iluminatorstwie, szczególnie niderlandzkim XV wieku. W miejsce ramki umieszcza często Ungler na karcie tytułowej drzeworyt herbowy: Dwa putta, jeden z berłem, drugi z jabłkiem królewskim w ręku, trzymają ukoronowaną tarczę herbową, na której umieszczone są mniejsze tarcze z Orłem polskim, Pogonią i herbem Jagiellonów. Drzeworyt ten już w r. 1513 został skopiony, raczej przetworzony pod względem stylistycznym, z dodaniem herbów miasta Krakowa i Uniwersytetu Jagiellońskiego⁴.

¹ Kopera, Spis druków, fig. 22; Piekarski, Pierwsza drukarnia Floryana Unglera, 7. 105; Chmielowski, Hist. liter. pol., 156. 164.

² Kopera, Spis druków, fig. 26; Piekarski, Pierwsza drukarnia Unglera 13. 63; Chmielowski, Hist. liter. pol. 163.

³ Piekarski, Przyczynki do dziejów polskiego exlibrisu, Exlibris V. 1924 tabl. I i II, lub Tenże, Ungler, 23; Kopera, Spis druków, fig. 23.

⁴ Kopera, Spis druków ryc. wstępna; Piekarski, Ungler tabl. X; Lelewel, Bibl. ksiąg dwoje tabl. VI.

Inicjały. Wszystkie inicjały drukarni Unglera są już w stylu renesansowym. Duże łacińskie litery występują z czarnego tła ozdobionego delikatnym ornamentem, złożonym z rozmaicie splecionych gałązeczek i liści; inicjały mniejsze, białe na czarnym tle lub czarne w białym kwadraciku wypełnionym gałązeczka. W latach 1512—1515 występuje w drukach Unglera inicjał figuralny, przedstawiający stygmatyzację ś. Franciszka¹. Specjalnych inicjałów użył Ungler w wydaniu *Żywotu Chrystusa Bonawentury-Opecia* z r. 1522², realizmem swym dorównujących tylko sztuce flamadzkiej XVI w. W czarnym kwadraciku, na którym zaledwie naszkicowana jest litera, widać popiersie błazna pożerającego małe dzieci (*Kindlifresser*) lub innego otyłego żarłoka, który siedząc przy misie z owocami, trzyma palec w szeroko rozwartych ustach.

Winiетки. Drukarnia Unglera niemal od początku swego istnienia, w szczególności od r. 1513, używała renesansowych winietek do zdobienia karty książki. Elementem zdobniczym są tu motywy roślinne, zwierzęce, rogi obfitości, kandelabry i putta. Do najczęściej spotykanych należą t. zw. liście unglerskie, dalej dwie akantowe gałązki zakończone główkami potworków o szyjkach związanych pierścieniem, wazony, z których wykwitają gałązki z liśćmi i kwiatami, gałązka akantu wijąca się spiralnie dookoła osi, z pysków dwu splecionych delfinów wykwitają gałęzie z liśćmi i kwiatami symetrycznie ułożonymi, z paszczy smoka wyrasta fantastyczny kwiat, wśród kwiatów siedząca sowa, putto z rękami wzniesionymi trzyma na głowie wazon z kwiatami, wijące się gałązki roślinne, wyrastające z rogów obfitości i t. d.²

Ilustracje książkowe.

Jednym z pierwszych drzeworytów tytułowych drukarni Unglera w Krakowie, używanym w latach 1511—14, jest drzeworyt z przedstawieniem ś. Stanisława wskrzeszającego Piotra, z herbami Polski, Litwy, Krakowa, Uniwersytetu Jagiellońskiego i gmerkiem Unglera. (Ryc. 33). Z pod ręki jednego i tego samego artysty wyszedł też niezawodnie drzeworyt na karcie tytułowej Burcharda-Zaborowskiego: *Ordo missae* z r. 1512, odbity z trzech poszczególnych klocków. (Ryc. 34). Po lewej stronie stoi ś. Wojciech w stroju biskupim z pastorałem w ręce, po przeciwnej w takimże stroju ś. Stanisław wskrzeszający Piotra. Ponad głowami świętych biskupów dwa w powietrzu klęczące aniołki trzymają herby Polski i Litwy złączone koroną zygmunowską. Te cztery postacie wraz z herbami tworzą obramienie karty z trzech stron, zamkniętej u dołu tarczą z gryfem, jako sygnetem drukarni. W środku karty

¹ Inicjały drukarni Unglera zestawia i opisuje dokładnie Piekarski, Ungler, 50—54; reprodukcje: str. 9. 15. 25. 43. 65; tablice: I. II. IV. V. VIII. XII. XIII; Kopera, Spis druków, fig. 10. 30; Bernacki, Pierwsza książka polska, 409. 417. 419—20. 422—3. 431. 434.

² Podobizny: Bernacki, Pierwsza książka polska, 430—32; Kopera, Spis druków, fig. 25 i 28; Piekarski, Ungler tabl. VIII. IX. XIII; Exlibris VI. tabl. XLVIII—LIII.

umieszczone są odmienne w poszczególnych egzemplarzach tej książki tarcze herbowe z insygniami biskupimi, pastorałem lub krzyżem i infułą ¹.

Wnętrze pracowni naukowej wyobrażone jest na kartach tytułowych podręczników matematycznych Jana de Sacrobusto *Algorithmus* z r. 1511 i 1513 i Jana z Łańcuta *Algorithmus Linealis* z r. 1513. (Ryc. 35). W komnacie o dwu oknach stoją za stołem dwaj uczeni w płaszczach z futrzanymi kołnierzami i czapkach, z pod których opadają na ramiona loki. Rachują i piszą na czarnej powierzchni stołu, zajęci, jak się zdaje, jeden zadaniem geome-



Ryc. 33. Ś. Stanisław. Drzeworyt drukarni Floryana Unglera z r. 1512.



Ryc. 34. Ś. Wojciech i Ś. Stanisław. Drzeworyt z druku Floryana Unglera z r. 1512.

trycznem, drugi arytmetycznem. W tyle za nimi, w głębi pokoju na pulpicie otworzona książka. U góry zdobi drzeworyt gotyckie laskowanie z liśćmi, rodzaj maswerku z trzema herbami: Polski, Krakowa i Uniwersytetu Jagiellońskiego. Uczeń ci, widocznie typy współczesnych akademików, wyobrażają prawdopodobnie uwielbiane powagi naukowego świata. Do takiego wniosku przynajmniej uprawniają napisy Boëtius i Pytagoras na podobnym drzeworycie w książce Reische p. t. *Margarita philosophica*. Strasburg 1508 ² (Ryc. 36),

¹ Exlibris V. tabl. III; Piekarski, Ungler, 41.

² Olschi, Catalogue LXXXI. Livres à figures de l'École Allemande des XV et XVI siècles, Florence 1912, 223.

który posiada pewne zasadniczne cechy wspólne z naszym drzeworytem. Czy rycina polska jest bezpośrednio na strasburskiej wzorowana, trudno osądzić. W każdym razie analogiczna poza uczonych za stołem stojących, ich gestykulacja, zatrudnienie, do pewnego stopnia strój, dalej ujęcie sceny w lasko-

wanie gotyckie u góry, potwierdzają pewne prawdopodobieństwo przypuszczenia, że rycina strasburska była wzorem dla polskiej. Na czele rozprawki *Contra malos divites* z r. 1512, wyobrażony jest lichwiarz, kuszony przez szatanów, który



Ryc. 35. Matematycy w pracowni. Drzeworyt z druku Floryana Unglera z r. 1513.



Ryc. 36. Matematycy: Boetius i Pythagoras. Drzeworyt z drukarni J. Grünigera w Strasburgu z r. 1508.

odmawia jałmużny biednemu. Sądząc po nieudolnej technice tego drzeworytu należy go uważać za kopię bliżej nieznanego wzoru.

Na końcowych stronach druków Unglera i Lerna z r. 1514 kilkakrotnie spotkać można następujący drzeworyt sygnetowy: W portalu komnaty z belkowanym stropem stoi ś. Wacław w zbroi z berdyszem w ręku i ś. Stanisław wskrzeszający Piotra z pastorałem, o który opiera się tarcza z herbem Sulima i infuła biskupia¹. W r. 1515 występuje na końcu książki inny, niemniej popularny patron Krakowa ś. Floryan. Wyobrażony jest ten młody święty w postaci uzbrojonego rycerza w kapeluszu z pękiem strusich piór. W lewej

¹ Kopera, Spis druków, fig. 27; Bernacki, Pierwsza książka polska, 433.

ręce trzyma chorągiew, w prawej wiadro, z którego wylewa wodę na dom płonący u jego stóp¹.

Osobną grupę tworzą drzeworyty niezmiernie często w drukarni Unglera tłoczonych podręczników o treści astronomicznej. W książce Jana Głogowczyka *Tractatus de mutationibus aeris* z r. 1514 znajduje się drzeworyt następujący: Koło przecięte liniami, oznaczającymi różę wiatrów, ujęte w kwadrat, którego kąty wypełniają symbole czterech żywiołów. U góry symbolizowane chmurami powietrze i ogień, u dołu na oznaczenie lądu zamek na wzgórzu i na oznaczenie wody, wiosłujący człowiek. Inny znów drzeworyt astronomiczny mieści się w książce Jana z Głogowy, *Introductio in Spheram Iohannis de Sacrobusto* z r. 1513, używany też w późniejszych podręcznikach w latach 1514 - 1515. (Ryc. 37). Przedstawione są tu sfery elementów i planet, stosownie do ówczesnych wyobrażeń naukowych. Szereg kół zczepionych w jednym punkcie; w kole środkowym, wśród górzystej okolicy wzniesiony zamek jako symbol ziemi, podobnie jak w poprzednio omawianym drzeworycie. Dalsze koła symbolizują sferę wody, powietrza i ognia, w kołach następnych bez napisów są znaki, które oznaczają następujące po sobie strefy ciał niebieskich, księżyca, Merkurego, Wenery, słońca, Marsa i znaki zodiaku. Nad wszystkimi wreszcie strefami panuje w chmurach Chrystus w otoczeniu sześciu świętych. U dołu kąty między brzegami drzeworytu a kołem wypełniają główki cherubów dmuchających, jako symbole wiatrów.

Drugi drzeworyt tej książki przedstawia t. zw. »Sphaera armillaris« trzymaną przez dwu dyskutujących ze sobą astronomów. W podobnym stylu drzeworyt znajduje się na karcie tytułowej książki Jana de Sacrobusco p. t. *Sphericum opusculum* z r. 1522. Przy drodze stoi dwóch akademików, jeden starszy z brodą, w czapce na głowie, z kulą sferyczną w ręce, przemawia do swego młodszego towarzysza, który stoi przed nim, w wieńcu laurowym na głowie, trzymając w rękach zwój zapisanego pergaminu. Nasuwa się przypuszczenie, że scena ma przedstawiać wręczenie dyplomu. Do drzeworytów naukowych drukarni Unglera zaliczyć należy dwa drzeworyty w książce Garsiasa *Lecturae arborum consanguineitatis* z r. 1522, z których na jednym z boku śpiącej niewiasty, na drugim z boku śpiącego mężczyzny wyrasta pień drzewa pokrewieństwa.

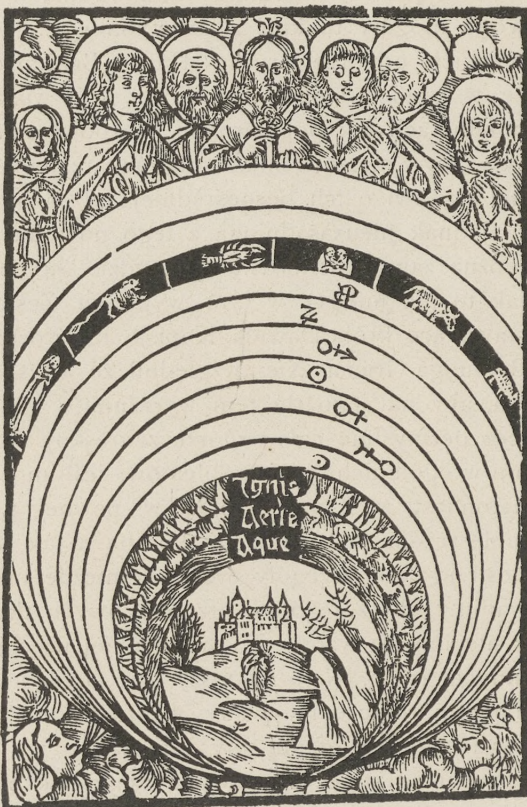
Jedną z najpopularniejszych średniowiecznych książek do nabożeństwa, wydawaną w XV i XVI wieku niezliczone razy po najrozmaitszych oficynach zagranicznych po łacinie i w innych językach europejskich, był *Hortulus animae* t. zw. po polsku *Ogród duszny*. W Polsce wydał ją po raz pierwszy w tłumaczeniu Biernata z Lublina Ungler w r. 1514². Z tej pierwszej edycji *Hortulusa* polskiego zachował się tylko mały fragment, a w nim trzy drze-

¹ Piekarski, Ungler, tabl. XIV; Lelewel, Bibl. ksiąg dwoje, tabl. VI.

² W sposób wyczerpujący omówił kwestię krakowskich edycji *Hortulusów* polskich XVI wieku Bernacki, *Pierwsza książka polska*, Lwów 1918; Piekarski, *Pierwsza drukarnia* 35—37, stara się zacieśnić datę wydania »*Hortulusa*« do końca r. 1513 lub początku 1514.

woryty: Modlitwa króla Dawida, Msza świętego Grzegorza i Trójca Święta. Nie ulega wątpliwości, że rycin tych w modlitewniku było znacznie więcej, choć z powodu braku kompletnego egzemplarza nie możemy urobić sobie o nich należytego wyobrażenia. Bernacki nie bez wielkiego prawdopodobieństwa przypuszcza¹, że ryciny wyobrażające: ś. Wojciecha, Stanisława i Floryana (Legendae ss. Adalberti, Stanislai, Floriani, Haller 1517) św. Jana Chrzciciela i Weronikę (Bonawentura Opeć Żywot Pana Jezu Krysta. Kraków. Fl. Ungler i Jan Sandecki, nakładem J. Hallera 1522. 4to) oraz św. Brygidę (Libellus de quibusdam futuris ex s. Brigittae revelationibus. Impressum Cracoviae per Florianum 1522) zgodne pod względem wymiarów z ocalałymi drzeworytami i przypominające poniekąd ich technikę, należały niegdyś do cyklu ilustracji, zdobiących modlitewnik. Wszystkie te drzeworyty, zgodne ze sobą pod względem stylistycznym, prócz wizerunków trzech patronów polskich św. Wojciecha, Stanisława i Floryana z roku 1517, uważa Bernacki za kopie rycin Hansa Baldunga Griena zamieszczonych w wydaniach »Hortulus animae« drukarni strasburskiej Marcina Flacha z lat 1511, 1512, 1513, na

dowód zestawiając ilustracje drzeworytów polskich z ich niemieckimi wzorami: Króla Dawida, Mszę św. Grzegorza, Trójcę Świętą, św. Jana Chrzciciela, św. Weronikę i Brygidę². Przy porównawczym zestawieniu stylu tych drzeworytów, uderza fakt, że kopista widział we wzorze to, co jest najłatwiej uchwytnie, t. j. treść przedstawienia i kompozycję, najogólniejsze kontury przedmiotów i sposób ich rozmieszczenia, natomiast zagadnienia artystyczne natury formalnej, jak światłocień t. j. skala tonów białoczarnych, sposób oświetlenia, dobywania plastyki i wyrazu, uchodziły jego uwagi w zupełności, nie były



Ryc. 37. Drzeworyt astronomiczny. Z drukarni Floriana Unglera i Wolfganga Lerna z r. 1513.

¹ Bernacki, Pierwsza książka polska, 115.

² Tenże, Pierwsza książka polska, 439—442.

rzeczą ponętną do naśladowania dla drzeworytnika, który w swej prymitywnej konstrukcji umysłu nie miał jeszcze dla nich żadnego zrozumienia. Konsekwencją takiego stanu rzeczy jest fakt, że omawiane kopie nie są zupełnie wiernym odbiciem swych wzorów, lecz daleko idącym przetworzeniem ich, zmierzającym w kierunku redukcji i upraszczania form. Z tego też powodu mógłby tu ktoś zakwestyonować w ogóle bezpośrednią zależność rycin polskich od drzeworytów Hansa Baldunga, opierając się na znanym fakcie, że w grafice niemieckiej XV i XVI wieku te same kompozycje, zwłaszcza o tematach tak popularnych i rozpowszechnionych, jak tematy religijne, były tyle razy z małymi zmianami powtarzane, iż podobieństwo rycin często jeszcze nie stanowi o ich bezpośredniej od siebie zależności. Taka wątpliwość jest tu jednak nieuzasadniona z tego powodu, że o bezwzględnej zależności rycin można zawsze twierdzić tam, gdzie są powtarzane najdrobniejsze szczegóły, jak to ma miejsce w tym wypadku. Zestawmy n. p. oba drzeworyty przedstawiające króla Dawida. Kopista nie zrozumiał tendencji artystycznych Hansa Baldunga Griena. Nie uwzględnił, że artysta naumyślnie nie zaciemniał wzgórza, aby na jego tle tem wyraźniej i plastyczniej wystąpiła głowa Dawida, lecz bezmyślnie całe wzgórze zakreskował, nie umiejąc nadać postaci plastyki ani w ogóle uchwycić problemów, jeśli można tak nazwać, malarskich. Widział natomiast, że Dawid klęczy w pewnej pozie, którą naśladował, widział jak umieszczona jest na ziemi korona a jak lutnia, jakie mają kontury, jakie są dostrzegalne szczegóły architektoniczne budowli i t. p. A właśnie w naśladowaniu tych szczegółów przypadkowych tkwi dowód zależności kopii od tego a nie innego wzoru. To samo mniej więcej da się powiedzieć o naśladowaniu innych rycin. N. p. w mszy św. Grzegorza kopista pozwolił sobie na dalej idące uproszczenie ryciny w stosunku do oryginału. Wstawił Chrystusa do otwartego sarkofagu, gdy tymczasem we wzorze Chrystus stanął w zgiętej pozycji na stole ołtarzowym, czego nie powtórzył kopista, gdyż szczegół ten wymagałby od niego znajomości perspektywy; problem skrótu był dla niego zbyt skomplikowanym. Podobnie uprościł sobie rysunki św. Jana i św. Weroniki, gdzie zignorował zupełnie tło z krajobrazem w dali. Bezpośrednią zależność tych drzeworytów potwierdza okoliczność, że są one w stosunku do drzeworytów Hansa Baldunga odbite odwrotnie, co zwykle ma miejsce w kopiach drzeworytniczych i sztycharskich z tego powodu, że kopista odrysowuje wprost rysunek wzoru i wycina w drzewie, wskutek czego rycina odbita wypada odwrotnie, to znaczy strona prawa znajduje się na lewej.

Z innych ilustrowanych książek popularnych o treści religijnej zasługuje w pierwszym rzędzie na uwagę w całości zachowane wydanie wierszy Chelidoniusza, opiewające pasję Chrystusa z r. 1514 i Bonawentury-Opecia *Żywot Pana Jezu Krysta* z r. 1522. *Passio Iesu Saluatoris mundi vario Carminum genere* F. Benedicti Chelidonii Musophili doctissime descripta z r. 1514 zawiera 35 drzeworytów, przeważnie o formacie 78/54 mm, ilustrujących tekst. Na karcie tytułowej znajduje się drzeworyt z Ukrzyżowaniem wstawiony

w znaną ramkę z herbem Polski i Koroną. Tekst rozpoczyna rycina symbolizująca stworzenie świata. W kole wyobrażone jest dzieło stworzenia: ziemia z drzewem rajskim pośrodku rosnącym, dookoła zwierzęta wodne, ryby i raki i lądowe, jakoteż ptaki swobodnie w powietrzu latające. Obiegający ziemię pierścień ze symbolami gwiazd, księżyca i słońca wyobraża niebo, nad którym unosi się Bóg-Ojciec z gestem błogosławieństwa, jak zwykle w tych czasach przedstawiony z oznakami najwyższej władzy na ziemi, z koroną na głowie i jabłkiem królewskim w ręce, w otoczeniu dwu w chmurach umieszczonych aniołów. Koło otaczają z czterech stron główki cherubów, symbolizujące cztery wiatry. Ten typ przedstawiania aktu stworzenia czy też błogosławieństwa wszechświata musiał być u nas bardzo popularnym, skoro z małymi zmianami spotykamy go jeszcze w r. 1551 w Kronice Marcina Bielskiego, a pochodzi niewątpliwie z Niemiec, gdzie występuje na drzeworytach XV wieku¹. Dalej następują drzeworyty: Ze Starego Testamentu wygnanie z raju, z Nowego sceny od Zwiastowania aż do Sądu ostatecznego. Drzeworyty te, w których opowiedziane są dzieje męki chrystusowej, bardzo proste w sposobie wyrażania, o technice nie wykraczającej poza styl wieku XV, ujmują swoją bezpośredniością i szczerością. Cechuje je nadzwyczajna jasność i żywość opowiadania, wywołana w znacznej części naiwną gestykulacją i ożywioną akcją.

Przeważna część drzeworytów tej książki została powtórnie odbita w wydaniu Bonawentury-Opecia: *Żywotu Pana Jezu Krysta* z r. 1522, które, jeśli chodzi o obfitość rycin w wydawnictwach drukarni Unglera pierwszej ćwierci XVI wieku, zajmuje pierwsze miejsce. Książka ta w tekście zawiera 65 drzeworytów, odnoszących się treścią do scen z życia i męki Zbawiciela od sceny Zwiastowania aż do Sądu ostatecznego. Drzeworyty powyższe pod względem stylistycznym nie tworzą jednolitej całości, jak to miało miejsce w omawianej wyżej książce z wierszami Chelidoniusa. Przeciwnie, należy w nich się dopatrywać udziału kilku artystów. Na ogół jednak, pominiawszy kilka pojedynczych drzeworytów zachowujących pewną indywidualną odrębność stylistyczną, ilustracje te dadzą się ująć w dwie zasadnicze grupy, odnoszące się prawdopodobnie do dwu różnych artystów. Do grupy jednej należą jednolite pod względem stylistycznym drzeworyty formatu mniejszego, do grupy drugiej przeważnie drzeworyty całostronicowe. Poza obrębem wymienionych dwu grup wyróżniają się przede wszystkim te drzeworyty, które prawdopodobnie należały do klocków zapasowych drukarni, przeznaczonych pierwotnie do innych książek. I tak n. p. wyróżniają się drzeworyty przedstawiające ś. Jana Chrzciciela i ś. Weronikę, omawiane już kopie według rycin Hansa Baldunga Griena, które przypuszczalnie należały do zaginionego wydania polskiego Hortulusa z roku 1514; dalej dwa drzeworyty, niezawodnie jednej ręki, może nawet ze Strasburga przywiezione, Adoracya Dzieciątka i Zwiastowanie. (Ryc. 38). Odbiega od stylu innych drzeworytów również mała rycina z wyo-

¹) Kopera, Spis druków, fig. 72.

brażeniem narodzenia św. Jana. Główną grupę drzeworytów tej książki tworzy 27 rycin powtórzonych z wydania wierszy Chelidoniusa z r. 1514 i szereg drzeworytów utrzymanych w tym samym stylu z innymi scenami religijnymi, głównie z życia Chrystusa. Epicki charakter tych drzeworytów najlepiej może ilustruje Rzeź niewiniątek. (Ryc. 39). Król Herod na tronie, w koronie na głowie z berłem w ręku, gestem rozkazującym wydaje polecenie zabijania niemowląt, co też u stóp jego pacholek królewski niezwłocznie wykonywa.



Ryc. 38. Zwiastowanie. Drzeworyt z druku Floryana Unglera i Jana Sandeckiego z r. 1522.

Przyklękawszy na ziemi, nożem przekłuwa trzymane na kolanie dziecię, aby je rzucić na cały stos już u stóp Heroda pomordowanych niemowląt. Mur, który odgranicza tę scenę od górnej części ryciny, tłumaczy, iż rzeź odbywa się w mieście, gdy tymczasem za murem, t. j. za miastem Najświętsza Panna Bolesna z maleńkim Chrystusem na ręku i Józefem, na osiołku ratuje się ucieczką przed władzą i okrucieństwem Heroda. Z epizodów życia Chrystusa przedstawione są sceny: Nawrócenie Maryi Magdaleny, spotkanie ze Samarytanką przy studni, a dalej wyobrażenie całego szeregu cudów, jak przemienienie wody w wino w czasie godów w Kanie, rozmnożenie chleba, uzdrowienie opętanej. (Ryc. 40). Scisłą

ikonograficzną zgodność z tekstem wykazuje scena Przemienienia Pańskiego na górze Tabor. Na wzgórzu stoi Chrystus w promienistej aureoli i spogląda na ziemię, gdzie trzech uczniów jego Piotr, Jakób i Jan patrzy ku niemu, rękami przesłaniając oczy przed światłością odeń bijącą. U góry, zgodnie z towarzyszącym tekstem umieścił artysta w rogach drzeworytu na prawo popiersie Eliasza, na lewo Mojżesza z tablicami przykazań w rękach. Ze scen odnoszących się do męki Chrystusa, nieznanych z wydania Chelidoniusa, wymienić należy: Zdejmowanie ze szat Chrystusa przez tłum pacholeków i scenę przed ukrzyżowaniem. Chrystus nagi, w wieńcu cierniowym na głowie, siedzi i czeka na dopełnienie swego losu, podparłszy głowę na dłoni. Obok niego tymczasem

trzej pachołkowie przygotowują krzyż, jeden umieszcza tablicę z napisem, dwaj inni wiercą otwory na wbicie gwoździ.

Ryciny te, podobnie jak ilustracje do książki Chelidoniusa, pochodzą z pracowni jednego artysty. Dowodzi tego zarówno jednolity styl i technika, jak też i powtarzanie się tych samych typów Maryi, Chrystusa i innych. Prymitywne w stylu, dzięki swemu epickiemu charakterowi spełniają doskonale swą rolę ilustratorską, unaoczniając naiwnemu czytelnikowi Żywotu jego treść w sposób jasny i przejrzysty¹.



Ryc. 39. Rzeź niewiniątek. Z druku Flor. Unglera i Jana Sandeckiego z r. 1522.



Ryc. 40. Uzdrawienie opętanej. Z druku Flor. Unglera i Jana Sandeckiego z r. 1522.

Wśród drzeworytów omawianego wydania Żywotu Jezu Krysta na szczególną uwagę pod względem ikonograficznym zasługuje drzeworyt przedsta-

¹ Drzeworyty z Pasyi Chelidoniusa i omawiane drzeworyty formatu mniejszego z unglerowskiego wydania Żywotu Chrystusa znalazły również zastosowanie obok całego szeregu innych rycin w tym samym stylu w t. zw. »Testamencie starym i nowym« zachowanym w wyjątkach b. w. m. ir., którego egzemplarz jedyny i niekompletny znajduje się w bibliotece Zakładu nar. im. Ossolińskich we Lwowie pod L. Inw. 60.862. O ile co do miejsca i drukarza niema wątpliwości, że jest to druk Floryana Unglera w Krakowie, o tyle sprzeczne są zdania jeśli chodzi o bliższe określenie czasowe. Wisłocki cofa datę powstania do roku ok. 1520, Bernacki oświadcza się za rokiem około 1530. Z drzeworytów tych 6 klocków przechowuje Biblioteka Jag. w Krak. Por. Wisłocki WL., Rękopisy i ciekawsze druki Biblioteki Zakładu Ossolińskich. Roczn. dla archeol., numizm. i bibliogr. pol. 1871, 284—311; Bernacki, Pierwsza książka polska, 114—115 w uwagach; Muczkowski, Zbiór odcisków drzeworytów w Bibliotece Uniwersytetu Jagiellońskiego zachowanych nr. 662—665

wiający Najświętszą Pannę z Dzieciątkiem w gloryi słonecznej. (Ryc. 41). Marya w koronie na głowie na tle gwiazd dwunastu na sierpie księżyca. W prawej ręce trzyma berło, w lewej błogosławiącego Chrystusa, który dzierży już symbol przyszłego męczeństwa — krucyfiks. Pół-wąż, pół-kobieta w koronie



Ryc. 41. Madonna z Dzieciątkiem, Drzeworyt z druku Floryana Unglera i Jana Sandeckiego z r. 1522.

na głowie odbiera odeń krzyż z przybitym Chrystusem, wskazując palcem na tego, który ofiarą swą odkupi ludzkość i zmyje grzech pierworodny człowieka. Sąsiadujący z drzeworytem tekst Żywotu odnosi się do Najświętszej Panny, »co z taką chwałą w niebo była wzięta, podług dwanaście gwiazd, które Jan święty widział na głowie niewiasty w słońce obleczonej mając miesiąc pod nogami swymi a koronę ze dwanaście gwiazd na swej głowie«. Tekst zatem dając tylko częściowo objaśnienie ryciny, każe nam odnieść ją do widzenia świętego Jana, które opisane jest w sposób następujący¹: I. Y ukazał się znak wielki na niebie: Niewiasta obleczone w słońce, a księżyc pod jej nogami a na głowie jej korona z gwiazd dwanaście, a dalej:

3. Y ukazał się drugi znak na niebie: a oto smok wielki rydzy, mający siedm głów y rogów dziesięć: a na głowach jego siedm koron. Czyżby smok apokaliptyczny miał być na tym drzeworycie wyobrażony w formie węża? Sądzę, że nie. Ikonografia sztuki religijnej w wielu wypadkach, a nawet w przeważnej swej części pozostaje w stosunku zależności do literatury religijnej, Pisma świętego czy Złotej legendy. Jednakże nie brak również wypadków, gdzie pewne motywy doznają rozwoju samoistnego, odbiegającego znacznie od tekstu literackiego lub też nie mającego z nim nawet żadnego związku. Podobnie i w naszym wypadku żaden tekst literacki nie objaśni wyczerpująco ideowej treści drzeworytu. W całej sztuce zachodniej trudno znaleźć analogiczną kompozycję, która twórcy tego drzeworytu mogła posłużyć za wzór; obraz ten należy raczej uważać za połączenie trzech różnych

¹ Ks. Wujek, Nowy Testament, Lwów 1839. Apokalipsa rozdz. XII, 104.

motywów ikonograficznych, spotykanych w ikonografii zachodniej, które tu skombinowane razem składają się na jego ideę symboliczną. Motywy te są następujące: 1 motyw zasadniczy: Madonna na sierpie księżyca z wizji apokaliptycznej świętego Jana, ulubiony temat i popularny współcześnie, kilkakrotnie podejmowany

przez Dürera w sztychach i drzeworytach. 2 motyw: Najświętsza Panna z węzem. Taką spotykamy na sztychu »Mistrza kart do gry« z połowy XV wieku¹. Marya w promienistej aureoli, stoi na ciele węża o pięknej kobiecej głowie. Na ziemi leżące jabłko zdradza w nim węża-kusiela. W tej formie też, to jest z głową kobiecą, często w koronie, jak na naszym drzeworycie, występuje wąż w scenie z Adamem i Ewą na drzeworytach XV wieku, n. p. w książce Ritter vom Turn Bazylea 1493², lub w pomysłowej bordiurze zdobiącej margines książki Boccaccia De mulieribus claris, wydanej w Ulmie przez



Ryc. 42. Dwunastoletni Jezus w Synagodze. Z druku Floryana Unglera i Jana Sandeckiego z r. 1522.

Jana Zainera³. 3 motyw: Popiersie Matki Boskiej Bolesnej na sierpie księżyca, w koronie na głowie, z Chrystusem na lewej ręce, który trzyma w ręku krzyż z tabliczką zapisaną literami INRI (bez postaci ukrzyżowanego, jak na naszej rycinie), jako symbol swego posłannictwa i przyszłego odkupienia. Drzeworyt tej treści znajduje się w książce p. t. Praecordiale devotorum Basileae 1489⁴.

¹ Geisberg, Die Anfänge des deutschen Kupferstiches, tabl. I.

² W wydaniu Kautscha, Strassburg 1903, 15.

³ Schramm, Der Bilderschmuck der Frühdrucke, V. tabl. 5. fig. 15.

⁴ Olschi, Catalogue LXXXI, Livres à figures de L'École Allemande des XV et XVI siècles. 205—207, nr. 172.

Bezspornie rycinami jednej ręki są całostronicowe drzeworyty ungerskiego wydania *Żywotu*. Na początku wyobrażony Chrystus jako władca świata. Dalej Chrystus w Synagodze. (Ryc. 42). Scena odbywa się we wnętrzu świątyni, której sklepienie wspiera się na kolumnie. Na stopniu kazalnicy, pod



Ryc. 43. Ukrzyżowanie. Drzeworyt z druku Unglera z r. 1522.

ozdobnym baldachimem dwunastoletni Jezus bosy, wsparty o pulpit, nachyla się ku siedzącym dookoła niego uczonym znawcom Pisma świętego, którzy z namaszczeniem słuchają jego przemówienia. Dwaj z nich na prawo zwracają się do Jezusa, wdając się z nim w dyskusję, dwaj inni w środku siedzący, patrzą na niego z podziwem. Trzej uczeni po lewej stronie, z otwartymi księgami, zestawiają pilnie słowa Chrystusa z pisaną wiedzą. Za nimi, na progu świątyni ukazuje się sędziwy Jezus i Marya z gestem modlitwy i mieczem boleści w sercu.

Ta sama postać Maryi Bolesnej występuje w Ukrzyżowaniu. (Ryc. 43). Podtrzymuje ją stojący za nią święty Jan. Po stronie prawej skośnie do

płaszczyzny obrazu ustawiony jest krzyż z uwieszonym Chrystusem, przy drodze, która w głębi obrazu wiedzie do bram Jerozolimy, położonej w kotlinie wśród pasma nagich szczytów górskich. Po bokach sterczą wysokie nagie skały, porośnięte na szczytach nielicznymi drzewami.

Chrystus Bolejący względnie popularnie u nas nazywany Chrystus w studni przedstawia Zbawiciela stojącego w otwartym sarkofagu w cierniowej koronie na głowie. (Ryc. 44). Dłoń prawą trzyma otwartą, lewą wskazuje na ranę w sercu. Towarzyszą mu za grobem stojący, na lewo Marya, na prawo Jan, który podtrzymuje łokieć Chrystusa. Grupa umieszczona jest na tle trójbocznej absydy kościoła, otwierającej się szerokim renesansowym łukiem.

W kątach drzeworytu, między łukiem a bokami ryciny znajdują się dwa fantastyczne delfiny, które w pyskach trzymają końce ozdobnego festonu.

Tłumną scenę przedstawia drzeworyt z Opłakiwaniem Chrystusa. (Ryc. 45). Martwe ciało Chrystusa, zdjęte przed chwilą z krzyża ułożono na ziemi, a sędziwy Józef ująwszy je pod pachami, podtrzymuje je w pozycji siedzącej. U stóp Zbawiciela klęczy Marya podpierana przez św. Jana. W prawej ręce trzyma bezwładne ramię syna, lewą przy twarzy ociera łzę z oka, za nią trzy lamentujące towarzyszki załamują ręce w rozpacz. W tle na horyzoncie po lewej stronie miasto na tle gór, po prawej na wzgórzu krzyż z przypartą drabiną. Drzeworyt ten jest odwróconą kopią drzeworytu Schäußeina przedstawiającego Opłakiwanie, które po



[Ryc. 44. Chrystus w grobowcu. Z druku Unglera z r. 1522.

raz pierwszy ukazuje się w Norymberdze w r. 1507 w książce Ulricha Pindera *Speculum passionis*, a które znajduje się również w wietorowskim wydaniu »Żywotu Chrystusa« Bonawentury-Opecia z r. 1522. (Ryc. 46). Naśladowana jest część lewa drzeworytu Schäußeina, ściśle mówiąc grupa osób Chrystusa, Józefa, Maryi i Jana, jakoteż dwu postaci kobiecych stojących w tyle, jednej z profilu, drugiej nawprost. Różnica w kompozycji polega tylko na tem, że w kopii kobiety stojące znajdują się za Maryą a nie za Józefem jak u Schäußeina i że dodana jest jedna postać klęcząca, zapewne Marya Magdalena, której tam nie było. Kopia pod względem wartości artystycznej daleką jest od swego wzoru. Kopista nie umiał nadać formom tej przejrzystości jaka cechuje drzeworyt Schäußeina. Posługując się jednolitym systemem linii

równoległych, nie osiągnął kontrastów światłocieniowych ani plastyki wzoru. Grupa złożona jest z osób zbitych, płaskich, brak między nimi zarówno powietrza, jak też ustosunkowania do otaczającej przyrody.

Stylistycznie z grupą omawianych wyżej drzeworytów łączy się drzeworyt, niewątpliwie tej samej ręki, odbity na karcie tytułowej książki humanisty Jakóba Lochera w r. 1522 w drukarni Unglera tłoczzonej p. t. *Iudicium*



Ryc. 45. Oplakiwanie Chrystusa. Z druku Unglera z r. 1522.

Paridis de pomo aureo inter tres deas, Palladem, Iunonem, Venerem de triplici hominum vita, contemplativa, activa ac voluptiva. Tejże treści rycina jest jednym z nielicznych w drzeworytnictwie polskim przedstawień zaczerpniętych pod wpływem humanizmu z zakresu podań mitologii starożytnej. (Ryc. 47). Parys, młody rycerz z mieczem u boku usnął w lesie pod drzewem, wsparłszy głowę na dłoni. Śpiącego budzi Hermes prowadząc przed sąd jego Wenus, Juno i Pallas Atenę. Wzoru dla tej ryciny należy dopatrywać się w drzeworycie tej samej treści Łukasza Cranacha Starszego z roku 1508.

(Ryc. 48) Kompozycja sceny rozgrywającej się na pierwszym planie w obu analogiczna. Nie tylko ugrupowanie osób, ale i pokrewieństwo w poszczególnych postaci jest uderzające. W drzeworycie Cranacha Parys charakteryzowany jako rycerz w średnim wieku z krótką brodą, przedstawiony w chwili, kiedy obu-



Ryc. 46. Jan Schäufelein: Oplakiwanie Chrystusa z r. 1507.

dzony przez Hermesa. powoli podnosi się z leżącej pozycji, wsparłszy się ręką o ziemię. W drzeworycie polskim Parys przedstawiony jest wprawdzie nieco odmiennie, jeszcze śpi, jest bez brody i rysami twarzy zbliża się raczej do typu świętego Jana z drzeworytów unglerskiego Opecia z r. 1522, ale wzorowi swemu odpowiada pod względem ułożenia całej postaci, układu nóg i lewej ręki spoczywającej na kolanie. Hermes w sposób podobny jak u Cranacha nachyla się nad śpiącym. Strój jego bardzo prosty, bez strojnego pancerza, pełnego płatnerowskich ozdób postaci cranachowskiej. Przedewszystkiem

jednak boginie, jedna za drugą w układzie, ruchach, pozach i stroju głowy, odpowiadają swoim wzorom. Pierwsza Wenus w siatce na włosach, za prawą rękę przez Hermesa wiedziona nachyla się nad śpiącym Parysem, dalej Junona z podobnem w obu rycinach uczesaniem głowy, lewą rękę trzyma kokieteryjnie przy piersi, w prawej ma szal, którym właśnie zamierza przykryć

IVDICIVM PARIDIS

de pomio aureo inter tres deas, Palladem, Iuonem, Venerem,
de triplici hominū vita, cōtemplatiua, actiua, ac voluptaria.



CRACCOVIAE APVD FLORIANVM.

Ryc. 47. Sąd Parysa. Z druku Floryana Unglera z r. 1522.

swą nagość, ostatnia wreszcie Pallas Atene, tyłem do widza zwrócona, w hełmie ze ślimacznicami, z grubym łańcuchem na szyi, trzyma oburącz chustę, którą zakrywa dolną partję ciała. Nie ulega zatem najmniejszej wątpliwości, że drzeworytnik krakowski znał rycinę Cranacha, niemniej jednak przy daleko idącym pokrewieństwie ikonograficznem i kompozycyjnem uderza zasadnicza różnica w szczegółach formalnych i zastosowaniu środków technicznych. Kopistę interesowała w pierwszym rzędzie scena figuralna, bo dla piękna krajobrazu nie miał najmniejszego zrozumienia. Dlatego odciął zupełnie lewą część

drzeworytu Cranacha z koniem do drzewa uwiązanym, jako tym, który nie biorąc bezpośredniego udziału w akcji, jest zbędny. Podobnie pominął całą



Ryc. 48. Łukasz Cranach Starszy: Sąd Parysa z r. 1508.

górną partję krajobrazu, zmieniając w ten sposób stosunek wielkości osób do granic drzeworytu. Tem samem zmniejszył przestrzeń, a przesunawszy

scenę figuralną do samego brzegu ryciny i pragnąc wszystkie postacie w jednym rzędzie umieścić, musiał je ścieśnić, nie uniknąwszy wskutek tego przecinania się jednej osoby przez drugą. W ten sposób, mimo umieszczonego na horyzoncie krajobrazu, nie uzyskał wrażenia przestrzeni i głębi, odczucia malowniczości natury, które to cechy są treścią artystyczną drzeworytu Cranacha. Tu krajobraz zeszedł do rzędu nieledwie tła, niezwiązanego organicznie z przestrzenią, w której żyją i poruszają się przedstawione osoby. W parze z tak daleko idącym uproszczeniem formalnym i sprowadzeniem wskutek tego wzoru o wybitnych walorach artystycznych do form drzeworytu o tendencji raczej ilustracyjnej i dekoracyjnej (sposób traktowania drzew), aniżeli zmierzających w kierunku rozwiązania zagadnień naturalistycznych, idzie z natury rzeczy uproszczenie środków technicznych. Konturowi niezbyt podkreślonemu towarzyszą tu linie zuniformowane, nie krzyżujące się, lecz równoległe, które zaledwie zaznaczają modelunek przedmiotów. Panuje tu wskutek tego jednostajny ton obrazu, pozbawiony większej skali tonów od miejsc jasnych do ciemnych, która jest jedną z najważniejszych zdobyczy niemieckiego drzeworytu XVI wieku.

Cranach podejmował ten temat kilkakrotnie nie tylko w drzeworycie ale i w obrazach sztalugowych, przyczem zawsze trzymał się tej stereotypowej u niego kompozycji¹. Scena sądu Parysa pojęta w tej formie dostała się do sztuki niemieckiej prawdopodobnie z Włoch za pośrednictwem sztychu t. zw. Mistrza z banderolami, pochodzącego mniej więcej z połowy XV wieku, który, jak dowodzi Max Lehrs, w dziele swem naśladował jakiś do dziś niezachowany wzór włoski².

C. Drzeworyty drukarni Hieronima Wietora.

Ornamentyka.

Ramki. Zarówno bogactwem jak i wysokim poziomem artystycznym drzeworytów odznaczają się wydawnictwa drukarni Wietora niemal od początku jej istnienia. Odnosi się to w równej mierze do rycin, podążających za ówczesną grafiką niemiecką, jak i do elementów zdobniczych książki, odpowiadających nowemu duchowi renesansu. Jak się zdaje, pewną część rycin przywiózł Wietor ze swojej drukarni we Wiedniu, a przynajmniej da się to niezbicie stwierdzić odnośnie do niektórych drzeworytów, którymi ozdabiał karty książek w Krakowie drukowanych.

Jedną z najwcześniejszych ramek używanych przez Wietora we Wiedniu w r. 1515, a w Krakowie już w r. 1518, jest drzeworyt o motywach fantastycznych, w duchu ornamentyki włoskiej, zaczerpniętych z różnych dziedzin³.

¹ Ameseder, Ein Parisurteil Lukas Cranachs d. Ä. in der Landesgalerie zu Graz, Repert. f. Kunstwiss. XXXIII. 1910, 65.

² Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiches im XV Jhdt. IV. 1921, 134 n., tabl. 109, nr. 330.

³ Koppera, Spis druków fig. 32; Gollob, Der wiener Holzschnitt, 60.

W części górnej mieści się wazon z kwiatami i z obu stron potwory o długich ogonach, zakończonych jeden głową końską, drugi ludzką. Bok lewy, ramki wypełniony jest pękiem gałęzi, liści laurowych i innych, prawy węższy ma na skręconej i pomiętej wstędze z literami IVNAMR, uwieszoną zbroję. Dolną listwę najszerszą zdobią dwie groteskowe postacie o ludzkich głowach i roślinnych kadłubach z monogramem Wietora pośrodku. Litery na wstędze, wypisane bez związku, prawdopodobnie mają znaczenie tylko zdobnicze i nie składają się w wyraz, jak to często można też zauważyć w sztuce, zwłaszcza miniatorstwie współczesnym.

W r. 1522 używa Wietor w Krakowie ramki również w stylu renesansowym, którą ozdabiał we Wiedniu jeszcze w r. 1512 karty tytułowe książek w tamtejszej swej drukarni wydawanych¹. Framuga okienna wsparta na cokole profilowanym ujęta jest z boków dwoma słupkami, wzdłuż których na zewnątrz zwisają sznury z nanizanymi motywami zdobniczymi, kulkami, kostką i t. d. Naroża bramy ozdobione są maszkarami. Zamyka ramę u góry wystający gzyms, na którym wznosi się wgłębiona luneta z globusem, po bokach nagie pacholęta zabawiają się ptaszkami. Na parapecie okna umieszczony jest na karteczkę znak V ze strzałką, może signum twórcy drzeworytu. Jest to typ ramki wzorowany niewątpliwie na drzeworytach weneckich².

W latach 1522 – 26 występuje w drukach Wietora również inna ramka, pochodzenia już prawdopodobnie krakowskiego, z dwiema kolumnami po bokach, zdobniami w sznury z przewleczonemi kulkami i cztery herby w rogach drzeworytu: Polski, Litwy, Krakowa i Uniwersytetu Jagiellońskiego³.

W r. 1523 po raz pierwszy ukazuje się często odtąd używana ramka złożona z czterech winietek. W górze pomiędzy dwoma rogami, z których wyrastają liście, mieści się wieniec z główką aniołka. W dole dwa oskrzydłone putta na delfinach siedzące trzymają obiema rączkami wieniec z liści. Winietki boczne wypełniają dwa na postumentach stojące putta, które wnoszą jedną rączką do góry gałązeczkę z liśćmi winnego grona⁴.

Bogactwem renesansowych motywów odznacza się również ramka na karcie tytułowej książki Erazma z Rotterdamu *Precatio dominica* z r. 1524. Składa się z czterech winiet o motywach zaczerpniętych z różnych zakresów, w fantastyczny sposób ze sobą splecionych. U góry siedzi jakaś postać allegoryczna z otwartą książką na kolanach, obok niej z obu stron rogi obfitości, delfiny, ptaki, owoce i inne powiązane ze sobą motywy. U dołu wśród festonów i delfinów dwa putta ujmują medalion z głową portretową, uwieńczoną wieńcem laurowym, dookoła której biegnie napis *Virgilius Maro*. W winietkach bocznych widać cztery poruszone putta wśród wielu innych motywów ornamentacyjnych, zwierzęcych i roślinnych.

¹ Kopera, Spis druków fig. 45; Gollob, Der wiener Holzschnitt, 63.

² Por. Ongania, L'Art de l'imprimerie à Venise, 92.

³ Kopera, Spis druków, fig. 49.

⁴ Roterodamus Erasmus, Opus de conscribendis epistolis, Crac. Vietor 1523.

Książkę Krzyckiego-Andrzeja p. t. *Encomia Luteri* z r. 1524, bez miejsca druku, zdobi ramka złożona ze symetrycznie stylizowanych groteskowych elementów roślinnych, główek aniołków i puttów w przeróżnych pozach oraz dwu oskrzydlnych pegazów¹. Ramka ta jest odwróconą kopią ramki, zdobiącej książkę Miechowity: *Tractatus de duabus Sarmatiis*, drukowanej w Augsburgu w r. 1518².

Inicjały. Inicjały używane w drukarni Wietora nie wykazują wielkiej różnorodności stylu. Najczęściej występują małe litery renesansowe na tle groszkowanym, ozdobionem gałązeczkami, listkami i kwiatami³. W książkach wydawanych wykwiniej, jak *Kronika Miechowity*, *Deciusa Contenta de vetustatibus Polonorum* lub *Bonawentury Opecia Żywot Pana Jezusa Krysta* z r. 1522, znajdują się inicjały renesansowe większe, ozdobione ornamentem groteskowym na czarnym tle. Raz tylko w r. 1519 występuje inicjał figuralny w książce p. t. *Introductorium in doctrinam doctoris subtilis*. W literze D wyobrażone jest popiersie kobiety w renesansowym stroju, w opuszczonych na plecy włosach i czapeczce na głowie, opromienionej aureolą. W rękach trzyma pleciony koszyk. Pisana notatka nad inicjałem w egzemplarzu Czapskich w Krakowie objaśnia znaczenie inicjału »Metaphisica«⁴.

Winietki. Winietki występują w drukarni Wietora po raz pierwszy w r. 1521 w książce *Deciusa De vetustatibus Polonorum*, a w większej ilości dopiero w wydaniu *Żywotu Chrystusa Bonawentury-Opecia* z r. 1522. (Ryc. 60). Winietki renesansowe ułożone w formie ramki dookoła mniejszych drzeworytów tej książki przedstawiają wielką różnorodność i bogactwo motywów. W winietkach bocznych, pionowych, są zazwyczaj kolumnienki o formach skomplikowanych. Składają się one z ozdobnych baz, kombinowanych trzonów kolumn z uwieszonymi sznurami, na których przewleczone są kulki i zwisają kitki. Górne i dolne, winietki poziome składają się z elementów roślinnych, gałęzi i liści, odcinka koła między fantastycznymi potworkami, szeregu odcinków poprzedzielanych kulkami i t. p. Winietek zdobniczych w tym stylu używała w Norymberdze drukarnia Jana Stuchsa w r. 1516⁵. Lelewel⁶, który winietki te, ponieważ ukazują się później również w drukarni Macieja Szarfemberga, uważa za własność księgarza Marka Szarfemberga, przyjmuje nawet, że ten ostatni sprowadził je wprost z Norymbergi wraz z drzeworytami Jana

¹ Kopera, Spis druków, fig. 55.

² Butsch, *Die Bücherornamentik der Renaissance* 64, tabl. XXVIII. Według tego autora, obramienie augsburskie używane w drukarni Zygmunta Grimma i Marxa Wirsunga pochodzi z pracowni tamże podówczas czynnego artysty Hansa Burgkmaiera. Nadmieniam również, że drukarz Hieronim Wietor we Wiedniu używał wcale dobrej kopii tej ramki. Stąd można przypuścić, że jeżeli druk książki Krzyckiego jest zagraniczny, a nie krakowski, to pochodzi najprawdopodobniej z wiedeńskiej oficyny Wietora. Późniejszą kopię tego samego drzeworytu reprodukuje Gollob, *Der wiener Holzschnitt*, 77.

³ Kopera, Spis druków, fig. 35.

⁴ Ibid. fig. 38 szp. 79.

⁵ *Das alte Buch und seine Ausstattung* str. 37 u dołu na prawo.

⁶ Lelewel, *Bibliogr. książ dwoje* I. 94.

Schäufeleina do wspomnianego wydania *Żywotu Opecia*. W każdym bądź razie nie ulega wątpliwości, że winietki drukarni Wietora pozostają w ścisłym związku stylistycznym z norymberską produkcją artystyczną na tem polu.

Ilustracje książkowe.

Zanim Hieronim Wietor otworzył drukarnię w Krakowie, pracował już od lat na tem polu we Wiedniu i już od samego początku pozostawał w stosunkach z Polską, czego dowodem są liczne druki dla Polski tłoczone. Wśród nich na pierwszy plan wybija się ze szczególną pieczołowitością wydana w r. 1509 książeczka Pauli Crosnensis Panegyrici ad divum Ladislaum et sanctum Stanislaum; książkę tę zdobią dwukrotnie odbity, na karcie tytułowej i na odwrotnej stronie karty czwartej, portret konny świętego Władysława¹ i święty Stanisław wskrzeszający Piotra na stronie ostatniej. (Ryc. 49). Obie ryciny są prawdopodobnie wykonane we Wiedniu, ale nie jest wykluczone, że drzeworytnik wiedeński miał przed sobą wzór polskiego przedstawienia sceny wskrzeszenia Piotra. Szczególnie nasuwa się tu drzeworyt ze świętym Stanisławem w mszale wrocławskim z r. 1505 (Ryc. 10), gdzie Piotr jest niemal dokładnym odwróconym wzorem postaci Piotra z drzeworytu wiedeńskiego. Oba drzeworyty tej książki t. j. święty Władysław patron Węgier i święty Stanisław patron Polski, dzieła niezawodnie jednej ręki, wykazują styl przejściowy gotycko-renesansowy. Jeszcze drewniane formy konia św. Władysława, nie dość plastyczne odczucie form organicznych, pewna prostota w rysunku znamionują cechy drzeworytu norymberskiego z lat ostatnich XV wieku, ale już sposób oddania głębi perspektywicznej w odda-



Ryc. 49. Wskrzeszenie Piotra. Drzeworyt z r. 1509 z wiedeńskiej drukarni Hieronima Wietora.

¹ Kopera, Spis druków fig. 18; Gollub, Der wiener Holzschnitt 54. 55. 88; Chmielewski, Hist. lit. pol. 165.

lonym horyzoncie, charakter cieniowania, sposób rysowania drzew a zwłaszcza chmur są świadectwem wpływu stylu i techniki dzieł dürerowskich.

Jedną z najwcześniej, już w roku 1518 używanych ilustracji drzeworytniczych drukarni krakowskiej Wietora jest drzeworyt przedstawiający dwugłowego Janusa¹. Na chmurach, symbolizowanych dwiema miętami wstęgami, wyobrażone jest popiersie sędziwego Janusa, boga pokoju i granic, który błogosławi obiema rękami na dwie strony w sposób zachodni i wschodni. Drzeworyt ten t. zw. Ianus bifrons występuje na jednym z druków wiedeńskich Wietora w r. 1516. (Capella: De nuptiis Mercurii)².

Innym niemniej często u Wietora w latach 1519 i 1521 używanym drzeworytem, już pochodzenia krakowskiego, jest ś. Stanisław wskrzeszający Piotra. Scena odbywa się na tle malowniczego krajobrazu z rzeką wijącą się wśród skalistych wzgórz z płynącą w dali samotnie łodzią. Obraz ujęty u góry łukiem z gałęzi ze stylizowanymi liśćmi akantu³.

Pierwszą książką w języku polskim wydaną w krakowskiej oficynie Hieronima Wietora jest powieść ilustrowana z r. 1521, tłómaczona przez Jana z Koszyczek p. t. Rozmowy, które myślał Król Salomon mądry z Marchołem grubym a sprośnym, a wssakoż iako o nyem powyedaiã barzo zwymownym z figurami y zgadkami smyessnemi. Książeczka ta o charakterze popularnym, powieść humorystyczna osnuta na tle religijno-historycznym, musiała cieszyć się niezmiernym wzięciem u współczesnych, czego dowodem są z jednej strony szczątki zachowanych fragmentów tej książki, z drugiej strony różnorodność tych fragmentów, świadcząca o wielkiej ilości wydań. Jeśli chodzi o ilustracje w nich umieszczone, to zachowały się następujące: W fragmencie wileńskim, dziś w Muzeum Nauki i Sztuki w Wilnie, zawierającym 4 kartki z wydania pierwszego z r. 1521, zachowały się dwa drzeworyty. Urywki dwu rycin wydania następnego, według Bernackiego z r. ok. 1525, przechowuje Biblioteka Jagiellońska. Trzeci wreszcie fragment wydania późniejszego, według Bernackiego z r. ok. 1535, dziś w Bibliotece ś. p. prof. Józefa Przyborowskiego w Warszawie, zawiera niejako ciąg dalszy fragmentu Marchoła z r. 1521, 4 następne kartki, a w nich 4 drzeworyty⁴.

Poza wyliczonemi drzeworytami w zachowanych fragmentach trzech różnych edycji, zachowały się jeszcze drzeworyty odnoszące się do Marchoła, już to odbite w innych książkach, już to w klockach przechowanych do dzi-

¹ Kopera, Spis druków, fig. 33.

² Gollob, Der wiener Holzschnitt 66.

³ Kopera, Spis druków, fig. 37.

⁴ Kwestię polskich wydań Marchoła omówił obszernie Bernacki, Rozmowy króla Salomona z Marchołem, Haarlem 1913. Z dawniejszej literatury wymienić należy następujące rozprawki: Poliński, O najpierwszej w polskim języku drukowanej książce; Wizerunki i roztrząsania naukowe, poczet nowy drugi 15, 129—144. Przedruk homograficzny drzeworytów podają: Podczaszynski, Drzeworyty w dawnych drukach krajowych, Marchoła, Pamiętnik Sztuk Pięknych 1850—1854; Celichowski, Marchoła, Poznań 1876.

siejszego dnia w Bibliotece Jagiellońskiej, należących niewątpliwie do późniejszych, zaginionych wydań Marchołta. Do takich zalicza Bernacki n. p. drzeworyt na karcie tytułowej satyry Jana Jurkowskiego p. t. »Poselstwo z Dzikich Pól od Sowizdrzała do małowocnotliwej drużyny« z r. 1606 z napisem Marchult, który według wszelkiego prawdopodobieństwa pochodzi z jakiegoś dziś już nieznanego wydania Marchołta, przed datą ogłoszenia Poselstwa, t. j. przed rokiem 1606¹. Dwanaście drzeworytów odbitych przez Muczkowskiego² z klocków Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego pochodzi z nieznanego już dziś wydania Marchołta, którego powstanie, zdaniem Bernackiego, odnieść należy do drugiej połowy XVI wieku, najdalej do pierwszych dziesiątków XVII³. Bliższe badanie i porównacze zestawienie drzeworytów w trzech zachowanych fragmentach Marchołta pod względem wymiarów i cech stylistycznych, nasuwają przypuszczenie, że we wszystkich wymienionych edycjach użyte były te same drzeworyty. Natomiast odbitki drzeworytów późniejszych, których negatywy przechowuje Biblioteka Jagiellońska, okazują się odwróconymi i pomniejszonymi kopiami drzeworytów zachowanych w fragmentach. Drzeworyt w dziele Muczkowskiego nr. 857 jest kopią zmniejszoną drzeworytu karty tytułowej fragmentu wileńskiego z r. 1521, nr. 846—848 odpowiadają drzeworytom fragmentu warszawskiego na str. 3, 6 i 8. Drzeworyty odbite u Muczkowskiego w liczbie dwunastu, pozwalają nam urobić sobie do pewnego stopnia wyobrażenie o pozostałych, niezachowanych drzeworytach wcześniejszych wydań Marchołta. Można bowiem z pewnem prawdopodobieństwem przyjąć, że jeżeli część tych drzeworytów kopiowana jest z drzeworytów zachowanych fragmentów, to i pozostała reszta powstała na wzorach tych samych.

W drzeworytach tych na pierwszy plan wysuwa się wyraźna tendencja ilustratorska, której jedynym celem jest obrazowe przedstawienie fabuły powieści, tak, aby obraz zapomocą najprostszych środków wraz z tekstem mógł współdziałać w rozwijaniu wyobraźni czytelnika. Jednakże mimo swą prymitywność i prostotę, drzeworyty te nie wykazują stylu drzeworytów XV w., w których głównym środkiem wyrazu był kontur⁴. Coprawda, góruje w nich jeszcze średniowieczny sposób komponowania, żeby wymienić tylko drzeworyty, w których wyobrażone są obok siebie dwie sceny czasowo po sobie następujące⁵. (Ryc. 50). Król Salomon potyka się w ciemnej komnacie o garniec mleka i Marchołt, który w jasnej izbie przed królem liczy sroce pióra) lub sceny rozgrywające się współcześnie, ale na innym terenie (Muczk. nr. 850

¹ Bernacki, Marchołt 225.

² Muczkowski, Zbiór odcisków drzeworytów w Bibliotece Uniwersytetu Jagiellońskiego zachowanych 1894, nr. 845—855.

³ Bernacki, Marchołt 25—29.

⁴ Por. drzeworyty do Marchołta, wydane u Jana Zainera w Ulmie w r. 1498; Schramm, Der Bilderschmuck der Frühdrucke V. tabl. 81—82, nr. 435—448.

⁵ Muczkowski, Zbiór odcisków nr. 847.

Marchołt w komnacie królewskiej i psy ścigające zająca na podwórzu); nie mniej prymitywny charakter posiadają poszczególne postacie, jeśli można tak powiedzieć, z grubsza ociosane, charakteryzowane nie zapomocą wyrazu twarzy lecz gestykulacyi i w ogóle cech zewnętrznie uchwytnych. Jeśli jednak uwzględnimy sposób szrafowania dbający o pewną plastykę, dalej wyraźne zaznaczenie miejsca akcji, a więc komnaty, ulicy, czy pola, z przedstawieniem pewnych szczegółów architektonicznych nawet w skrótach perspektywicznych (Mucz. nr. 854), dalej jeśli obok pewnych szczegółów gotyckich, ujrzymy renesansowe okno trójdzielne (Mucz. nr. 854), czy renesansowe sklepienie kasetonowe (drugi drzeworyt fragmentu wileńskiego), zobaczymy, że drzewo-



Ryc. 50. Dwa drzeworyty z zaginionego wydania Marchołta.

rytnik przeszedł już szkołę renesansu, że naśladował drzeworyty, które problemy naturalistyczne XVI wieku już uwzględniły, ale że sam, nie mając jeszcze dla nich należytego zrozumienia i wyczucia, narzucone mu formy upraszczał, naśladowując bezmyślnie szczegóły. I stąd znajdujemy tu formy gotyckie obok renesansowych, plastykę do pewnego stopnia kreskowaniem osiągniętą, obok prymitywnego rysunku konturowego i braku wyczucia proporcji form organicznych. Innemi słowy znaczy to, że drzeworyty polskie, prymitywne w kompozycji i formie nie wykazują stylu czystego XV wieku, ale są uproszczeniem powrotnem, niejako zbarbaryzowaniem form sztuki drzeworytniczej XVI wieku. Dzięki zachowanym kopiom późniejszym ilustracyi Marchołta, można urobić sobie w przybliżeniu wyobrażenie o pierwotnym wyglądzie drzeworytów. Fakt ten może również posłużyć za dowód konserwatyzmu w sztuce o charakterze tak popularnym, jak drzeworyt. Podobnie jak to miało miejsce w krajach zachodnich¹ i u nas pewien ulubiony typ ilustracyi przechowuje się lata całe po okresie swego powstania. Drzeworyty, sporządzone do wydania książki z r. 1521, zostają powtórnie odbite w r. 1525 a nawet 1535, gdy zaś z powodu zniszczenia może już stare klocki nie są do użycia, zostają skopiowane, tracąc przy tem ze swej pierwotnej wartości artystycznej.

Jednem z najznakomitszych i najwytworniejszych wydawnictw Wietora, tak pod względem ilościowym jak i jakościowym świetnie ilustrowanem, jest Macieja Miechowity *Chronica Polonorum* po raz pierwszy wydana w r. 1519, powtórzona w roku 1521 współcześnie z pierwszym wydaniem dzieła J. De-

¹ W sztuce włoskiej ten sam objaw zauważył Lippmann, *Der italienische Holzschnitt*, Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. III. 189.

ciusa *Contenta de vetustatibus Polonorum*, z którym bywa zazwyczaj razem oprawiana. Na karcie tytułowej znajduje się całostronicowy drzeworyt, rama z wyobrażeniem walki Polaków z Tatarami i Wskrzeszeniem Piotra¹. (Ryc. 51). Poza-
tem zawiera *Kronika Miechowity* blisko 40 drzeworytów, przeważnie portretów



Ryc. 51. Karta tytułowa *Kroniki Miechowity*. Druk Wietora z r. 1519 i 1521.

książąt i królów polskich i kilka scen zbiorowych². Portrety oczywiście fikcyjne, powtarzające się niejednokrotnie pod innym nazwiskiem, dzielą się na trzy grupy: 1) królowie względnie książęta przedstawieni w całej postaci

¹ Opisuje ją dokładnie Antoniewicz w rozprawce: *Lament opatowski i jego twórca*. *Prace Kom. Hist. Sztuki* II. 139.

² Wielka ilość klocków tych drzeworytów przechowała się do dnia dzisiejszego w Bibliotece Jagiellońskiej. Odbitki w książce Muczkowskiego, *Zbiór odcisków drzeworytów w Bibliotece Uniwersytetu Jagiellońskiego zachowanych*, nr. 1160—1183.

w pozycji stojącej, 2) Popiersia osadzone w kielichach kwiatów, 3) królowie siedzący na tronach. Do pierwszej grupy należy 6 drzeworytów, portrety Lecha i Czecha (Ryc. 52)¹, dalej Krakusa (Ryc. 53, str. VII), Mieszka (str. XXI), Waława (str. CXCII)² i Władysława Łokietka (str. CC)³. Z tych, portrety Krakusa i Mieszka są identyczne, jest zatem tylko 5 drzeworytów różnych. Na stronie pierwszej mieści się podobizna Lecha. Ubrany jest w bogatą szubę z dużym kołnierzem futrzanym, lamowaną futrem u dołu i na końcach szerokich rękawów. Z boku ma na pasku zawieszoną szablę, dookoła szyi łańcuch. Na głowie kolczasta korona, twarz do połowy zasłonięta długimi włosami, wąsami i gęstą brodą, zwrócona do Czecha, który stoi obok wsparty



Ryc. 52.

Lech i Czech. Z Kroniki Miechowity.

Ryc. 53.

Krakus. Z Kroniki Miechowity.

o tarczę herbową. Typ głowy Czecha, jakoteż skośne jej osadzenie przypomina rycerza z drzeworytu tytułowego omawianej książki, stojącego po lewej stronie. (Ryc. 51). Ubrany jest w ornamentowany pancerz i krótką fałdowaną tunikę ozdobioną kratkowanymi bortami. Krakus (Ryc. 53) ma dużo podobieństwa z Lechem, jest jakby jego odwróconą kopią ze zmienionymi szczegółami ubioru. Waław z lwem u stóp leżącym trzyma prawą rękę na piersi, lewą na rękojeści miecza, ubrany w delię z szerokimi rękawami, z pod której widać wąskie rękawy sukni spodniej. Ostatni wreszcie z tej grupy jest Wła-

¹ Ibid. nr. 1160—1161.² Ibid. nr. 1162.³ Ibid. nr. 1174.

dysław Łokietek. Cały w stal zakuty, z nogami rozkroczonemi w sposób podobny jak rycerze na karcie tytułowej, w ręce prawej ma berło, lewa spoczywa na rękojeści miecza.

Powyższy typ wizerunków królewskich w całej postaci, da się zupełnie pewnie wywieść z Augsburga, gdzie w roku 1516 w oficynie Jana Millera wychodzi książka p. t. *Chronicon Abbatiss Urspergen*¹. (Ryc. 54). Pod tytułem w ramie umieszczone są dwa wizerunki królów w pozach dyskutujących, na lewo Ninusa, na prawo Fryderyka. Postać naszego Czecha jest niewątpliwie wzorowaną bezpośrednio na figurze Ninusa. Ten sam typ głowy z owym charakterystycznym skośnem osadzeniem, przegięcie ciała, gestykulacja i układ rąk. Różnice występują tylko w uzbrojeniu. Jeżeli Czech wzorowany jest na Ninusie, to Krakus jest już tak dokładną kopią augsburskiego Fryderyka, iż z trudem tylko można doszukać się nieznacznych różnic w szczegółach. Drzeworyt tytułowej karty *Kroniki augsburskiej* wykazuje bliski związek z drzeworytami Burgkmaiera, który właśnie w tym czasie w Augsburgu pracuje, zajęty wykonywaniem zamówień dla cesarza Maksymiliana I. W drzeworytach tych wielką rolę dekoracyjną odgrywają niezwykle strojne uzbrojenia i pancerze. Jest to bowiem epoka, w której obok Norymbergi, Augsburg wybił się na pierwszy plan ze swojemi wyrobami płatnerskiemi, stojącemi na wysokim poziomie artystycznym².

Druga grupa wizerunków to popiersia królów i książąt osadzone w listowiacach, czy kielichach kwiatów o najróżnorodniejszych kształtach i formach. Drzeworytów tego typu jest ogółem 23, ponieważ jednak cztery z tych się powtarzają przy zmienionym nazwisku króla, pozostaje 19 portretów różnych, między nimi jeden tylko kobiecy Wandy (str. VIII. Muczk. 1168). Portrety



Ryc. 54. Drzeworyt tytułowy kroniki augsburskiej z r. 1516.

¹ Butsch, *Die Bücherornamentik der Renaissance*, tabl. 21.

² Odnaczyła się tu szczególnie rodzina płatnerska Helmschmidów, która dostarczała zbroi rodzinie cesarskiej, a która ozdabiała swe wyroby wedle rysunków pierwszorzędných mistrzów niemieckich, Wendelin Boeheim, *Augsburger Waffenschmiede*, Jahrb. d. Allerh. Kaiserhauses, XII. 165.

męskie przedstawiają popiersia książąt i królów, przeważnie w koronach na głowie lub rzadziej w czapkach. Jedni w lśniących zbrojach, drudzy w deliach z futrzanymi kołnierzami, z berłem lub mieczem w ręku, jedni młodzi z długimi lokami opadającymi na uszy, inni starsi z wąsami i gęstymi brodami, w miarę indywidualizowani. (Ryc. 55). Tego rodzaju wyobrażenia wizerunków osób panujących wzięły niewątpliwie początek z przedstawień genealogii Chrystusa lub Maryi, później także członków panujących dynastii, połączonych w jedno drzewo genealogiczne za pośrednictwem gałęzi, na których w kielichach kwiatów osadzone były popiersia. Prócz całych drzew genealogicznych, przedstawiano też często same poszczególne portrety z kielichów kwiatowych



Ryc. 55.
Popiel. Z Kroniki Miechowity.

wyrastające, jak je w wielkiej ilości spotkać można szczególnie w Kronice Schedla z r. 1493¹. Czy wzorem dla naszych drzeworytów były właśnie te drzeworyty, niewiadomo. Trudno tu w każdym razie doszukać się relacji bezpośrednich, zachodzi bowiem raczej pokrewieństwo motywów i pomysłów, przy zupełnie odmiennym wykonaniu artystycznym. Drzeworyty polskie odpowiadają już więcej duchowi sztuki XVI w. Panuje w nich większy nacisk na wydobywaniu szczegółów, na dokładnym plastycznym rysunku, podczas gdy w drzeworytach norymberskich akcent spoczywa na ekspresyjnej linii. Jeżeli więc uważamy, że drzeworyty polskie pod względem stylistycznym wykazują niezbitce cechy sztuki późniejszej, to musimy również przyznać, że brak im tej silnej ekspresyjnej charakterystyki typów drzeworytów norymberskich jakoteż ich niespożytej ilości pomysłów i odmian indywidualnych. W drzeworytach polskich, przy starannym

wykonaniu szczegółów i pewnych dążnościach do indywidualizowania poszczególnych portretów, powtarzają się jednak często z małymi tylko zmianami te same typy i ta sama gestykulacja. Przeważają dwa typy: królowie starzy, z brodami i wąsami, i młodzi o twarzach chłopięcych, bez zarostu, z gęstymi, gładkimi włosami na głowie. Podobnie powtarzają się sposoby układania rąk n. p. w jednej berło lub miecz, druga dłoń otwarta z gestem mówienia, typy stroju, uzbrojenia i koron.

Ostatnia wreszcie grupa wizerunków to siedm postaci królewskich na tronach: Kazimierz Wielki (str. CCXXII), Ludwik Węgierski (str. CCXLVIII. Muczk. 1179), Władysław Jagiełło (str. CCLXVIII), Władysław Warneńczyk

¹ Schedel Hartmann, Liber cronicarum, Norymberga, Antoni Koburger, 1493, to samo po niemiecku wyszło w r. 1494 p. t: Das Buch der Croniken und Geschichten von Anbeginn der Welt bis auf unsere Zeit.

(str. CCC. Muczk. 1180), Kazimierz Jagiellończyk (str. CCCXI), Jan Olbracht (str. CCCXLVII) i Alexander (str. CCCLXI). Wszyscy oni siedzą na tronach z insygniami władzy królewskiej, z koroną, berłem i jabłkiem królewskim w rękach. Podobnie jak w portretach poprzednio omawianych, przeważają wśród nich dwa następujące typy: 1) Królowie starsi, Kazimierz Wielki, Ludwik, Władysław Jagiełło i Kazimierz Jagiellończyk, którzy mają długie gładkie włosy opadające na uszy, wąsy w dół opuszczone i krótką brodę. 2) Królowie młodszy, również bardzo do siebie podobni, Władysław Warneńczyk, Jan Olbracht i Alexander o twarzach pełnych, okrągłych, bez zarostu. Wszyscy prawie mają stalowe pancerze, na nie zarzucone płaszcze spięte pod szyją klamrami. Na ramionach odgięte, odkrywają górną część pancerza, na kolanach układają się w głębokie, dekoracyjnie pomięte fałdy. Wyjątek pod względem ubioru stanowi Ludwik ubrany w delię futrem podbitą, z kołnierzem futrzanym i ozdobnym łańcuchem na szyi. Na każdym z tych drzeworytów umieszczony jest orzeł polski. Różnorodność i bogactwo form i motywów ornamentacyjnych wykazują trony. Wpływy gotyckie i renesansowe walczą w nich o lepsze. Do pierwszych odnieść należy trony z baldachimami, jak tron Kazimierza Jagiellończyka, Alexandra, zwłaszcza Kazimierza Wielkiego z baldachimem stożkowatym i odgiętą kotarą. Charakter renesansowy przejawia się głównie w tych tronach, których oparcie tworzy ozdobna wnęka, jak u Władysława Jagiełły i Ludwika Węgierskiego. Motywy ornamentacyjne, ciężkie, w duchu sztuki niemieckiej, miejscami o barokowym przeładunku (Władysław Jagiełło), składają się z delfinów o ślimakowato skręconych kadłubach, skrętów liści akantu, ozdobnych kolumniek, wazonów, rogów obfitości i t. p.

Wśród drzeworytów Kroniki wreszcie wyszczególnić należy dwie ryciny z wyobrażeniem zdarzeń historycznych, mianowicie Wyścig o koronę królewską (str. X) i Koronację Bolesława Chrobrego (str. XXVI. Ryc. 56)¹. Na pierwszym drzeworycie widać w polu ustawioną kolumnę, na której szczycie osadzona jest korona królewska i berło. Na rozpędzonym rumaku zbliża się do niej, jak wiemy z tekstu Leszek, za nim jego współzawodnicy. Pole tu i ówdzie porosłe krzewami i trawą, przecięte jest drogą, na której prócz kamieni widać liczne strzałki żelazne podstępnie przez Leszka w ziemię zatknięte, które ułatwiły mu prześcignięcie współzawodników do osiągnięcia władzy. Drzeworyt drugi wyobraża scenę, kiedy cesarz niemiecki Otto na tronie, wkłada koronę na głowę Bolesława Chrobrego, który klęczy u jego stóp w lśniącej zbroi, trzymając w rękach berło i jabłko. Scenie tej towarzyszy po lewej stronie stojący orszak dostojników z biskupem na czele. Uroczystość odbywa się na wolnym powietrzu. Na horyzoncie, wśród nagich szczytów górskich widnieją mury obronnego zamku z okrągłymi basztami.

W dziele Deciusa p. t. *Contenta de vetustatibus Polonorum 1521*, znajdując się drzeworytowe portrety, odnoszące się wyłącznie do dynastii Jagiel-

¹ K o p e r a, Spis druków, fig. 44; M u c z k o w s k i, op. cit., nr. 1164. 1169.

lonów, a mianowicie pierwsze portrety współcześnie żyjących członków rodziny królewskiej, Zygmunta Starego, Bony i dziecięcego jeszcze Zygmunta Augusta, jakoteż dwustronicowy rodowód obejmujący 5 pokoleń dynastii Jagiellońskiej od Olgierda, jako protoplasty rodu poczynając, umieszczonego w lewym górnym rogu karty pierwszej. (Ryc. 57). Rodowód mieści się w dwu drzeworytach, pomyślany jednak jako jedna całość, w pięciu rzędach obejmuje 87 osób wyrastających z kielichów kwiatów, które są osadzone na łodygach i gałęziach drzewa, wijących się poprzez całe karty. Postacie przedstawione są w przeróżnych pozach, nawprost, trzy czwarte, lub rzadziej z profilu, odosobnione lub połączone w grupy dyskutujące. Niektóre osoby, zwłaszcza



Ryc. 56. Koronacja Bolesława Chrobrego. Z Kroniki Miechowity.

kobiety, mają ręce na piersiach skrzyżowane, lub wsunięte w szerokie otwory rękawów, królowie trzymają insygnia władzy królewskiej, berło i jabłko (Władysław Jagiełło, Warneńczyk, Zygmunt i t. d.). Książęta i wodzowie trzymają miecze dobyte, wsparte na ramionach, jak n. p. pierwszy w lewym rogu u góry, protoplasta rodu, Olgierd. Niektórzy znów, jak święty Kazimierz lub Małgorzata, z rękami złożonymi do modlitwy, zdają się być pogrążeni w głębokim skupieniu religijnym. Osoby mówiące gestykulują, wystarczy spojrzeć na otyłego kardynała Fryderyka z gestem kaznodziejskim, inni w sposób dla artysty tego charakterystyczny zwracają rękę pełną dłonią ku widzowi lub zajęci rozmową z sąsiadem, kładą mu rękę na ramieniu. W ten sposób osiągnięte jest tu ożywienie i wielka różnorodność postaci, które mimo powtarzające się wśród nich typy, z daleko idącymi cechami podobieństwa, zachowują każda z osobna pewne indywidualne piętno, wywołane jeśli nie wyrazem twarzy, to specjalną pozą, ugrupowaniem, gestem, czy wreszcie strojem, któ-

remu artysta poświęca stosunkowo dużo uwagi. Mężczyźni są już to uzbrojeni, już to w kosztownych deliach czy strojach duchownych, z koronami na głowie lub też książęcami czapkami, kobiety w ozdobnych wykwintnych strojach renesansowych, na szyi częstokroć mają uwieszone klejnoty, na głowach ko-



Ryc. 57. Rodowód dynastii Jagiellonów. Z dzieła Deciusa z r. 1521.

rony, czapki książęce, lub też tylko opaski. Włosy mają ujęte w siatki, zgodnie z ówczesną modą, lub swobodnie opadające na plecy. Są to oczywiście portrety fikcyjne, które pozostają w związku z portretami Kroniki Miechowity. Dowodzi tego zarówno podobieństwo poszczególnych typów, jak i sposób gestykulowania.

Zygmunt Stary, umieszczony w rodowodzie dynastii Jagiellonów (III rząd z góry, trzeci po lewej stronie) jest kopią większego jego portretu drzeworytowego z tego samego dzieła, na początku rozdziału zatytułowanego: *De Sigismundi Regis temporibus liber*, strona LIV¹. Król przedstawiony w pełnym popiersiu, nieco poniżej pasa, z prawego profilu. Uzbrojony w ozdobny, wzorzysty pancerz, w prawej ręce trzyma berło oparte o prawy bark, w lewej rękojeść miecza. Na głowie ma koronę królewską z krzyżykiem, z pod której długie, gładkie włosy opadają na uszy. Profil twarzy wykazuje rysy ostro podkreślone i charakterystyczne. Silnie ściągnięte brwi, wyrazista linia nosa, wargę dolną wysuniętą, przy głębokim wcięciu brody, składają się na profil o linii niespokojnej, ale nadającej Zygmuntowi wyraz pełen energii i stanowczości, do czego niemniej przyczynia się zmarszczka koło ust i nosa, jakoteż wzrok patrzący z wyrazem przenikliwości. Na wysokości szyi napis *S. Rex*, u góry ciężki feston zawieszony na grubym powrozie, przeciągniętym przez żelazne obręcze. Portret wstawiony jest w ramkę, złożoną z czterech winiet o motywach wawrzynowych festonów z grupkami jagód. U dołu karty i po obu bokach drzeworytu na całą wysokość strony biegną kolumny z herbami państwa i województw, podobnie jak na drzeworycie przedstawiającym sejm radomski w Statutach wydanych przez Łaskiego w r. 1506.

Na karcie następnej znajduje się portret dziecięcy Zygmunta Augusta². Na drzeworycie przedstawiony jest jako chłopak kilkoletni, ubrany w obcisłą sukienkę ze wzorzystego brokatu. Obie rączki wspiera na parapecie okna arkadowego, w którego ramy jest wstawiony. Za nim na żerdzi siedzi papuga. U arkady ramy okiennej zwisa feston laurowy, zawieszony na sznurku z przewleczonymi kulkami. Dokoła obrazka biegnie ramka złożona ze stylizowanych liści akantu i owoców, wśród których nagie pacholęta trzymają insygnia przyszłej godności królewskiej małego Zygmunta.

Trzecim wreszcie portretem w tej książce jest podobizna królowej Bony³. Popiersie jej wstawione w okno arkadowe z umieszczonymi u góry herbami rodowemi. Przedstawiona jest *en face* z rękami wspartymi na parapecie okna, prawą trzymając zamkniętą książkę. Twarz o subtelным owalu, nos prosty, duże oczy z silnie podkreślonymi łukami brwi. Włosy, sposobem renesansowym ujęte w siatkę, opadającą na uszy i kark, nad wysokim czołem diadem, na którym trzyma się bardzo dekoracyjny strój głowy, płasko na tyle głowy umieszczony, tworząc dla niej jakby tło lub aureolę. Brokatowa, wzorzysta suknia, z jedwabnymi wypustkami na rękawach, wycięta w duży kwadrat, odsłania szyję, przyozdobioną kolia i długim, na piersi opadającym łańcuchem.

W związku z portretami rodziny królewskiej w książce Deciusa, pozostają jeszcze dwa inne portrety Zygmunta Starego, umieszczone w dwu róż-

¹ Muczkowski, op. cit., nr. 1184, 1186—7; Antoniewicz, *Lament opatowski* fig. 10.

² Ibid. fig. 5; Muczkowski, op. cit. nr. 1185.

³ Kopera, *Spis druków*, fig. 43.

nych wydaniach Statutów Zygmunta I. z roku 1524. (Ryc. 58). Na jednym z nich (Statuta Sigismundi I. Kraków Vietor 1524 K. III. 115/95 mm) wyobrażony jest król w prawym profilu. Ubrany w brokatową, wzorzystą szubę z kołnierzem futrzanym, w czepcu na głowie, trzyma w lewej ręce jabłko królewskie, w prawej przysuniętej do ciała, w sposób podobny jak w portrecie w zbroi z dzieła Deciusa z roku 1521, berło. Górą ujmują rycinę arkada z umieszczonymi w rogach herbami Polski i Litwy. W obu tych drzeworytach, prócz podobnego układu postaci portretowanej, powtarzają się te same charakterystyczne rysy twarzy, wydobyte temi samymi środkami technicznymi, tak, że pochodzenie obu z pod ręki jednego i tego samego artysty nie może ulegać najmniejszej wątpliwości. W drugim wydaniu Statutów również z kwietnia 1524 roku, umieszczono inny portret Zygmunta I. w większych rozmiarach (159/150 mm). Tu przedstawiony jest król tylko w popiersiu, a nie po pas, jak w portretach poprzednich, w lewym profilu. Ubrany w szubę z dużym kołnierzem futrzanym, na głowie ma czepiec z kłami na przodzie¹. Górą obraz zamyka arkada z zawieszonymi w rogach herbami Polski i Litwy. W prawym rogu jest monogram HR², w lewym rogu drugi,

*Regia SISMVNDI facies Ioue digna uel ipso
Iuppiter est patriæ nec minus ille suæ.*



Ryc. 58. Portret Zygmunta I. z r. 1524.

¹ Kopera, Spis druków, fig. 42.

² Monogram drzeworytnika HR występuje raz jeszcze na drzeworycie herbowym na ostatniej stronie książki Krzyckiego, *Epistola de negotio Prutenica*, drukowanej w Krakowie u Wietora w r. 1525. (Ryc. 69). Pod względem staranności wykonania drzeworyt ten może się nawet równać ze znakomitą orłem zyguntowskim (247/172 mm) umieszczonym na odwrotnej stronie karty tytułowej Statutów Zygmunta I. z roku 1524.

mniej czytelny, w którym Kopera¹ dopatruje się liter JCS, składających się na monogram artysty Giovanniego Ciniego ze Sieny, dekoratora kaplicy Zygmuntońskiej, któremu ten przypisuje wykonanie rysunku do drzeworytów z portretami Zygmunta I. i Bony.

Opisane portrety drzeworytowe mają pewne, nie dające się zaprzeczyć znamiona wspólne, zarówno w kompozycji ogólnej, jak i w szczegółach. Wszystkie popiersia portretowanych osób umieszczone są na tle neutralnym, przeważnie pod łukiem, torsa zwrócone są *en face* lub *trois quarts*, głowy z wyjątkiem Bony, profilowo. Twarze scharakteryzowane są przeważnie liniami konturowymi z ograniczeniem kreskowania ad minimum, natomiast szczegóły ubioru traktowane są z pewnego rodzaju pedanterią, widoczną czy to w wzorzystych brokatch, futrzanych kołnierzach, czy wreszcie w uzbrojeniu. Kompozycją ogólną, jakoteż zamiłowaniem do dokładnego odtwarzania ornamentacyjnych szczegółów ubioru, które swoim linearnym charakterem dodają obrazowi elementu dekoracyjnego, przypominają one portrety graficzne włoskie XV wieku.

Nasuwa się tu kwestya wartości portretowej opisanego szeregu wizerunków królewskich, to znaczy, czy pomijając ich walory artystyczne, można je również uważać za pewnego rodzaju dokument historyczny. Rozumie się samo przez się, że wszystkie portrety zawarte w Kronice Miechowity i w rodowodzie Jagiellonów z dzieła Deciusa, a odnoszące się do postaci historycznych, są zmyślane i nie przekazują nam rysów portretowych wyobrażonych osobistości. Częste powtarzanie się wśród nich tych samych typów, podstawianie identycznych, czy tych samych drzeworytów pod nazwiska różnych osobistości, świadczy nawet o niewielkiej tendencji do indywidualizowania. Drzeworyt — *ars vulgaris* — w ogóle, nie tylko w Polsce, ale i w sztuce niemieckiej, w dziale portretu pozostał daleko w tyle poza innymi gałęziami sztuki, jak rzeźbą lub malarstwem sztalugowym i miniaturowym, gdzie dążność do odtwarzania indywidualnych cech portretowych przebija się już bardzo intensywnie z końcem XV wieku. W drzeworycie natomiast, gdy chciano przedstawić podobiznę panującego króla, zadawano się przez długi czas jego symbolem, wyszczególniano go za pomocą insygniów władzy królewskiej, bez najmniejszej tendencji do podchwycenia podobieństwa jego indywidualnych rysów. Jak bardzo zaś podobieństwo portretowe nie leżało w sferze ówczesnych wymagań, dosadnie ilustruje fakt następujący: Na czele wydania lipskiego Statutów polskich z r. 1490 umieszczono drzeworyt z podobizną króla Kazimierza Jagiellończyka, któremu uczeni doktorowie podają księgę ustaw. (Ryc. 1). Współcześnie ta sama drukarnia wydaje podobnie statuta węgierskie króla Macieja Korwina z tą samą podobizną króla. Jediną różnicę stanowi u dołu drzeworytu, po prawej stronie z osobnego klocka odbity herb, raz polski, drugi raz węgierski

¹ Cercha i Kopera, Giovanni Cini z Sieny 66.

króla Macieja Korwina¹. Pierwsze portrety w drzeworycie niemieckim pojawiają się dopiero u schyłku pierwszego dziesiątka XVI wieku. Do najwcześniejszych należy zaliczyć portret konny cesarza Maksymiliana I. Hansa Baldunga z r. 1508². Hans Curiel zaś uważa dopiero portret margrabiego Krzysztofa z Badenu z r. 1511³ za pierwszy właściwy portret drzeworytniczy w sztuce niemieckiej. W Polsce w pierwszych latach XVI wieku drzeworytnicze wizerunki królów, Kazimierza Jagiellończyka, Alexandra czy Zygmunta I, mają cechy ogólnikowe, nieportretowe. (Ryc. 17, 18). O portretach robionych z modelu z pewnem prawdopodobieństwem mówić można dopiero przy omawianiu grupy portretów żyjących współcześnie członków rodziny królewskiej w książce Deciusa, *Contenta de vetustatibus Polonorum* z r. 1521 i w Statutach z r. 1524. (Ryc. 58). Szczególnie wszystkie trzy portrety Zygmunta Starego o bardzo charakterystycznych rysach twarzy wyglądają jak rysowane z natury. Również portret Bony ma pewne cechy portretowe, mimo rysy widocznie typizowane i idealizowane. Trudno oczywiście mówić w tym sensie o portrecie małego Zygmunta Augusta, który miał w okresie wydawania tej książki niespełna rok, a na drzeworycie przedstawiony jest jako chłopak kilkoletni. Na ten ciekawy zresztą portrecik dziecięcy zwrócili już uwagę Kopera i Kieszkowski, szerzej omawia go Antoniewicz⁴, który dopatruje się w nim wyraźnych śladów wpływów sztuki włoskiej, a w szczególności dwu portretów dziecięcych: Francesca Sforzy, syna Lodovico il Moro, znajdującego się dziś w zbiorze p. W. Beattiego w Glasgowie ręki niewiadomego artysty i portretu innego Francesca Sforzy, brata naszej królowej Bony, obecnie w Watykanie, ręki znanego medyolańskiego portrecisty Bernardina dei Conti (1450—1525/3)⁵.

W drugiej połowie XV wieku i jeszcze nawet w XVI wieku, podobnie jak w krajach zachodnich, szerzy się w Polsce kult świętej Anny i świętej Anny Samotrzeciej⁶. Za wyraz tego kultu należy uważać wiersze Jakóba Montana ze Spiry⁷ na cześć świętej Anny pisane, wydane u Wietora w r. 1522 z drzeworytem świętej Anny Samotrzeciej na karcie tytułowej. (Ryc. 59). Brama arkadowa, w której mieści się scena nasuwa myśl szukania genezy takiego ujęcia sceny w malowanych obrazach ołtarzowych, oprawionych

¹ Lelewel, Bibliogr. ksiąg dwoje I. 61.

² Lützw, *Geschichte des deutschen Kupferstiches* tabl. po str. 132.

³ Curiel, Hans Baldung Grien 52.

⁴ Kopera, *Spis druków szp.* 90; Kieszkowski, Krzysztof Szydłowiecki, w uwagach do fig. 108 na str. 707; Antoniewicz, *Lament opatowski i jego twórca* 12—18.

⁵ Reprodukcy obrazu pierwszego znajduje się w dziele Malaguzziego, *La Corte di Lodovico Il Moro* I. 441; obraz watykański *Ibid.*, I. 56/7; fot. Anderson 4745; *Klassischer Bilderschatz* 1196.

⁶ Detzel H., *Christliche Ikonographie* 76; Sokołowski, *Sprawozdania* 86 przyp. 1; Bernacki, *Pierwsza książka polska* 219—221.

⁷ Iacobus Montanus Spirensis, *Rhythmus Iambicus in laudem Annae aviae Iesu Christi*, *Impressum Cracoviae per Hieronymum Vietorem* 1522.

w renesansowe ramy, tembardziej, że na gruncie krakowskim znajdujemy taki właśnie obraz z okresu mniej więcej współczesnego, bo z r. 1519. Jest nim obraz wotywny Krzysztofa Szydłowieckiego, dziś w posiadaniu hr. Zdzisława Tarnowskiego w Tarnowie, oprawiony w złożoną współczesną ramę, utworzoną z łuku wspierającego się na kapitelach spiralnych kolumnienek¹. Jeżeli nawet trudno z zupełną pewnością twierdzić o bezpośredniej zależności drzeworytu od obrazu, to jednak duże podobieństwo kompozycyjne i styli-



Ryc. 59. Święta Anna Samotrzecia. Z druku Wietora z r. 1522.

styczne obu dzieł sztuki, pozwala je ze sobą zestawiać jako płody artystyczne jednej epoki i jednego środowiska artystycznego. Na stronie ostatniej tej samej książeczki wyobrażona jest św. Weronika, typem zupełnie zbliżona do św. Anny, w chustce na głowie, której koniec powiewa swobodnie w powietrzu. Obiema rękami trzyma rozłożoną chustę z wizerunkiem głowy Chrystusowej, ukoronowanej wieńcem cierniowym, w promienistej aureoli.

Do drzeworytów pochodzących niewątpliwie z pod ręki jednego artysty, należą prócz wyżej wymienionych, cztery następujące drzeworyty, zawarte w wietorowskim wydaniu Bonawentury-Opecia: Żywotu Pana Jezu Krysta z r. 1522. Madonna z Dzieciątkiem (Ryc. 60) Chrystus Bolejący, Zwiastowanie, Adoracja Dzieciątka. We wszystkich tych drzeworytach przejawia się już styl przesiąknięty

¹ Kieszkowski, Krzysztof Szydłowiecki I. tabl. XLIII, t. II. 473.

² Na zwizek ten zwrócił moją uwagę p. dr. Władysław Terlecki, Por. Dürer, Klassiker der Kunst, IV. 129.

już daleko idącą sprawnością techniczną. Operowanie systemem delikatnych kresek szrafujących, kładzionych gęściej lub rzadziej, pozwoliło mu uzyskać pewną skalę przejść od światła do cienia, które występują szczególnie w załamaniach grubych fałdów materyału. Silny kontur nie przestał jednak odgrywać tu roli zasadniczej, a ściśle od niego uzależnione szrafowanie, przyczynia się do uplastycznienia obrazu.

Główny zrab ilustracyi tworzy w książce Opecia cała serya znakomitych drzeworytów całostronicowych o formacie przeciętnie 237/160 mm z przedstawieniami pasyjnemi. W obrazach tych przesuwają się przed oczyma widza dzieje umęczenia pańskiego, począwszy od chwili, jak opuszczając dom rodzinny, Chrystus żegnającą przed nim matkę, aż do Sądu Ostatecznego. Drzeworyty te pod względem ikonograficznym nie dodają dużo nowego do tradycyjnie powtarzanych scen męczeństwa Chrystusa, pozostają nawet w wielkiej mierze wiernymi przekazanym kompozycjom, żeby tylko wymienić sceny Zesłania Ducha Św., Wniebowstąpienia, Sądu ostatecznego i wielu innych. Natomiast ujęcie formalne, styl i technika tych drzeworytów, które na pierwsze wejście wprowadzają nas



Ryc. 60. Madonna z Dzieciątkiem. Z wietorowskiego wydania Opecia Żywotu Chrystusa z r. 1522.

w najbliższe otoczenie Dürera, są w książce polskiej tego czasu na gruncie krakowskim, zjawiskiem tak nagłym i nieprzygotowanym rozwojem poprzednim, iż od razu muszą budzić zupełnie uzasadnione wątpliwości co do ich miejscowego pochodzenia. Z drugiej strony pewne wadliwości odbicia, jak rysy wzdłuż obrazu (Chrystus u Annasza k. LXVIIIv i LXX, Wniebowstąpienie k. 117v), przerwane linie obrysowania, pochodzące od pęknięć i uszkodzeń drewnianych matryc, świadczą o ich zużyciu i starości. Na dwóch drzeworytach tej seryi, przedstawiających Zstąpienie do otchłani (Ryc. 61, k. CXII) i Zesłanie Ducha Świętego (k. CXIXv) znajduje się znak HS z dwiema łopatkami, monogram jakim posługiwał się jeden z najbardziej znanych artystów

współczesnych Dürerowi — Hans Schäufelein. Ponieważ artysta ten nigdy w Polsce nie był, a jak zobaczymy ryciny te nawet nie były specjalnie przez Wietora u artysty zamawiane, przeto interesują nas one nie jako ogniwo rozwoju drzeworytu miejscowego, krakowskiego, ale jako okazy sztuki obcej, importowanej, zrodzonej poza granicami kraju, które umieszczone w książce



Ryc. 61. Jan Schäufelein: Zestąpienie Chrystusa do otchłani z r. 1507. Z wydania wietorowskiego Opecia z r. 1522.

polskiej musiały wpływać na kształcenie smaku artystycznego twórców lokalnych. Dowodem, że nie były one wprost u artysty zamawiane, jest pominięcie już wspomniane ślady zużycia klocków, fakt, że te same drzeworyty i to prawie w tym samym porządku odbite, znajdują się w książce Udelricha Pindera: *Speculum passionis domini nostri Ihesu Christi*, wydrukowanej w Norimberdze jeszcze w sierpniu roku 1507. Musimy je zatem traktować nie jako

pochodzące z r. 1522, ale z roku 1507 i to w ścisłym związku z twórczością Albrechta Dürera w Norymberdze. (Ryc. 46, 61—63). Przeważną ilość, bo aż 30 drzeworytów omawianej seryi można z wszelkiem prawdopodobieństwem przypisać autorstwu Hansa Schäußeina, który w tym czasie już jako mistrz samodzielny, niezawodnie podjął się wyilustrowania książki i dlatego też na dwu drzeworytach wyraźnie swe signum umieścił. Fakt ten jednak nie wyklucza możliwości współdziału w tej pracy i innych artystów, w jego pracowni może chwilowo zatrudnionych. Odgraniczenie poszczególnych rąk w takim wypadku jest rzeczą niełatwą. Jest to bowiem okres pierwszych lat XVI wieku, kiedy to cała masa artystów niemieckich, żeby wymienić tylko najznakomitszych, jak Hans Schäußein, Hans Baldung Grien, Hans Springinklee, Hans Wechtlin i cały szereg innych skupiła się w Norymberdze, zwabiona tam poprostu magnetycznie nową i epokową działalnością artystyczną Albrechta Dürera, którego zdobycze na polu nowej sztuki utrwałała w całym szeregu prac własnych, zużytkowując je do swoich indywidualnych celów artystycznych. Styl w dziełach tych artystów, wyrosłych w promieniach jednego wpływu, współcześnie w jednym środowisku artystycznym, w którym przenikanie wzajemne cech czy pomysłów indywidualnych było rzeczą nieuniknioną i powszechną, styl ten okazuje się w wielu wypadkach tak uderzająco podobnym, że wyróżnienie indywidualności poszczególnych artystów w tych latach natrafia na poważne trudności i wymaga nieraz mozolnych studyów, opartych na bardzo obszernym materiale porównawczym. Do takich drzeworytów, powstałych prawdopodobnie w pracowni Schäußeina, a zatem i pod silnem oddziaływaniem wpływu tego artysty, jednego z najpoważniejszych po Dürerze talentów tego czasu, należy przedewszystkiem drzeworyt przedstawiający Chrystusa kroczącego na czele apostołów (k. LX u Opecia, XXv w Speculum passionis). Jest to jedyny w tej seryi drzeworyt, w którym apostołowie występują w okrągłych nimbach dookoła głowy, a Chrystus raz tylko w szerokim fałdzystym płaszczu, wykazuje typ odmienny w wyrazie twarzy, o rysach regularnych i inaczej traktowanych włosach. Röttinger w swojej monografii o Wechtlinie dopatruje się w tym drzeworycie ręki tego artysty¹. Wyrazem indywidualnego stylu innego artysty są również dwa drzeworyty przedstawiające nabijanie do krzyża i wznoszenie krzyża (Ryc. 62, k. LXXXXVv i XCVII u Opecia, LIV w Pindera: Speculum), które Curiel przypisuje Hansowi Baldungowi, uważając listek winogrodu w prawym rogu u dołu sceny Wznoszenia krzyża, za sygnaturę tego artysty². Gdyby orzeczenie to było słuszne, mielibyśmy w tych dwu drzeworytach świadectwa prac Hansa Baldunga z roku około 1507, a zatem z lat ostatnich pobytu w Norymberdze, bezpośrednio przed powrotem do ojczyzszego Strassburga, który był głównym terenem jego działalności artystycznej. Hans Leonard Schäußein (ur. w r. 1485, um. 1540)

¹ Röttinger, Hans Wechtlin, Jahrb. d. Kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserh. XXVIII, 30.

² Curiel, Hans Baldung Grien 32, 135, 161.

był w charakterze ucznia, czy pomocnika zatrudniony w pracowni Alberta Dürera w Norymberdze w latach 1502—1505¹, a może nawet prędzej, zaraz po roku 1500². Jako artysta samodzielny występuje Schäufelein w Norymberdze już w roku 1505, a więc w czasie, kiedy Dürer wyjechał do Włoch.



Ryc. 62. Hans Baldung Grien (?): Wznoszenie krzyża z r. 1507. Z druku wietorowskiego wydania Opecia z r. 1522.

Tem się też tłumaczy, że artyści inni, którzy w pracowni Dürera w latach poprzednich pracowali, nie mając warsztatu, zgromadzili się około tego artysty. Dnia 9 września 1505 r. wychodzi w Norymberdze książka Ulricha Pindera,

¹ Lützow, Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes 126.

² Friedländer, Der Holzschnitt 66.

p. t. *Der beschlossn gart des rosenkrantz maria* z drzeworytami Hansa Schäußeina, Hansa Baldunga Griena i innych. W dwa lata później opuszcza prasę drukarską druga wspomniana już książka tego samego autora, p. t. *Speculum passionis*, ilustrowana prawie wyłącznie przez Schäußeina, z niewielkim współudziałem innych artystów. Drzeworyty Schäußeina, w książce tej umieszczone i powtórzone w książce *Opecia* reprezentują w całej pełni dojrzały styl drzeworytu niemieckiego XVI wieku. Artysta ten uwzględnia już z całą swobodą perspektywę linearną, przedstawiając wnętrza komnat, których głębię podkreślają zbiegające się linie pułapu, podłogi i ścian, lub domy ustawione z boku w silnym skrócie perspektywicznym, których linie ścian i gzymsów prowadzą oko w głąb. Nie obcą jest mu też perspektywa malarska, jeśli za taką uważać będziemy zarysowujące się delikatnie na horyzoncie kontury miast i wzgórz oblaných jasnym światłem. Postacie odczute plastycznie są zawsze indywidualizowane, występując tłumnie nie przedstawiają nigdy jednolitej zbitej masy. U Schäußeina każda osoba spełnia jakąś odmienną funkcję, występuje w odmiennej pozie, wyróżnia się od innych zarówno ubiorem jak i charakterystycznym wyrazem twarzy. Postacie są zawsze poruszone, w scenach tłumnych łączą się w grupy i zajęte rozmową żywo gestykują, przybierając zupełnie swobodne pozy. Brak nimbów dodaje im ziemskości i wrażenia rzeczywistości. Plastycznemu przedstawieniu postaci i przedmiotów odpowiada z drugiej strony malarskie do pewnego stopnia ujęcie całości obrazu. Wystąpi to szczególnie gdy zestawimy nasze drzeworyty z wcześniejszymi produktami tej techniki, chociażby Wolgemuta z lat ostatnich XV wieku. Przy porównaniu uderzy przedewszystkiem fakt, że rysunek konturu zaledwie zaznaczony, traci tu swe dominujące dotąd znaczenie na rzecz płaszczyzn tonowanych, obejmujących całą skalę stopniowych przejść od światła do cieni. Linia jako taka w dużej mierze zatraciła tu swój byt indywidualny, działając przeważnie tylko w większych kompleksach jako płaszczyzna. Do tej tendencji malarskiego ujęcia obrazu należy również odnieść sposób komponowania głębi. Artysta przedstawiając scenę figuralną we wnętrzu komnaty, uzyskuje wrażenie głębi za pomocą perspektywicznie w głębi obrazu zbiegających się linii belkowego pułapu, ścian i podłogi. Na tem jednakże nie poprzestaje. Arkadowe otwory, które przebijają ścianę tylną, otwierają widok na dalsze komnaty, tonące w mrokach, wśród których zaledwie czasem zarysowują się kontury ścian i pułapu. W ten sposób, za pomocą efektu malarskiego spotęgowane jest wrażenie głębi i osiągnięte to, że postacie pierwszego planu, jasnym światłem oblane, tem plastyczniej na tle ciemnym występują. (Ryc. 63). Daleki też jest tu artysta od drobiazgowej linearnej ornamentyki sztuki późnego średniowiecza, która jeszcze tak silnem echem brzmi we wczesnych drzeworytach Dürera. Nie znajdziemy u niego nigdzie skrętów liści gotyckich, żadnych laskowań ani maswerków w architekturze, któreby odrywały uwagę widza od akcji figuralnej. Przeciwnie, monumentalne formy architektury renesansowej, pozbawione ozdób, swojemi jednostajnie cieniowanymi ścianami

działają uspokajająco na oko widza. Nawet kobierzec zawieszony na oparciu tronów, który dla artysty średniowiecznego, komponującego linearnie, nastroczał wdzięczną sposobność do naśladowania płaskiego linearnego wzoru



Ryc. 63. Jan Schöufelein: Chrystus u Pilata z r. 1507. Z druku Wietora z r. 1522.

kobiercowego, czy brokatowego, tu występuje bez wszelkiej ornamentyki, w formie draperyi, ułożonej w swobodne, po malarsku odczute fałdy. Wszystkie te cele artystyczne mógł osiągnąć artysta, który posługiwał się już bardzo daleko posuniętą znajomością wszystkich możliwych arkanów tej techniki. Operuje on z równą sprawnością delikatnem kreskowaniem równoległym jak i systemem linii krzyżujących się pod kątem prostym i ostrym, osiągając tem najróżnorodniejsze efekty. Podstawą twórczości artystycznej Schöufeleina była sztuka Dürera. Nie znaczy to, że drzeworyty jego były kopiami dzieł düre-

rowskich, a nawet w żadnym wypadku nie mogą uchodzić za niewolniczo od tamtych zależne. Schäufelein przyjmował od Dürera tylko nowe formy i nowe sposoby wyrażania się, konsekwentnie zastosowywał i rozwijał w dziełach swych rezultaty poszukiwań i zmagania się ze sobą samym tego koryfeusza niemieckiego renesansu walczącego o nowy styl epoki. Obdarzony wielkim talentem twórczym, potrafił szybko te nowe formy sobie przyswoić i w ich duchu tworzy dalej, nie tracąc przytem własnej indywidualności. W dzie-



Ryc. 64. Dwa drzeworyty z zaginionego wydania bajek Ezopa z r. około 1522.



Ryc. 65. Dwa drzeworyty z augsburskiego wydania bajek Ezopa z ostatniej ćwierci XV wieku.

łach Dürera czuje się pasyę twórczą genialnego artysty, który szuka nieustannie coraz to nowych form do wyrażania swych artystycznych wizji i wynajduje nieskończoną ilość możliwości kształtowania, łącząc zdobycze sztuki naturalistycznej z wewnętrzną, silnie w nim zakorzenioną tendencją ekspresyjną. Schäufelein nie szuka, bo znalazł już dzięki Dürerowi środki wypowiedania się i zupełnie swobodnie nimi operuje. Znacznie łagodniejszy od Dürera temperament twórczy, o mniejszej sile oryginalnej wyobraźni, znalazł upodobanie w spokojnem opowiadaniu epickiem kolejnych wydarzeń z życia

i śmierci Zbawiciela. Nie brak tym scenom wprawdzie pewnego sentymentu, nie brak w obrazach poruszonych scen, w których żywość akcji łączy się

Salutifera domini passionis cōtemplatio ex quattuor euāgelistis: ceterisq; ecclesie doctozibus mira diligentia hincinde eongesta.



Ryc. 66. Ukrzyżowanie. Z druku Hier. Wietora z r. 1520.

wniosku poniekąd uprawnia następujący szczegół: Pierwszym drzeworytem tej książki jest scena Zwiastowania, w której w prawym rogu u dołu znajduje się data 1539. Rok ten można równie dobrze odnieść do wszystkich innych drzeworytów tej książki, gdyż współczesność ich powstania jest rzeczą zupełnie prawdopodobną. Ciekawym jest również szczegół, że na drzeworycie przedstawiającym Wjazd do Jerozolimy (Muczk. nr. 251) znajduje się w lewym rogu u dołu znak IS na łopacie, którym posługiwał się Schäufelein w późniejszym okresie twórczości. Niezawodnie to skłoniło Muczkowskiego, iż

z uczuciowym współudziałem występujących tam osób, jednakże zamiłowanie do form zrównoważonych, pełnych, świadome unikanie wszelkich linii niespokojnych i deformujących, które jedynie zdolne są wyrazić ekspresję uczucia, sprawia, że właśnie pod tym względem nie dorównywa swemu Mistrzowi.

Drzeworyty wietorowskiego wydania Opecia Żywotu Chrystusa z r. 1522 nie pozostały bez echa w krakowskiej produkcji drzeworytniczej. Kopie przeważnej liczby rycin, pomniejszone, mniej i więcej wierne, znajdujemy w książce Jana Wuchaliusza Leopolicy Żywot Pana Jezusów, wydanej w Krakowie u Jakóba Siebeneychera w r. 1592, a klocki ich szczęśliwym trafem przechowane do dnia dzisiejszego w Bibliotece Jagiellońskiej, odbite zostały przez Muczkowskiego¹. Drzeworyty wydania Leopolicy z r. 1592 wykazują niewątpliwe ślady zniszczenia i zużycia matryc, pozwalając tem samem cofnąć datę ich powstania i to może nawet jeszcze do roku 1539. Do takiego

¹ Muczkowski, Zbiór odcisków drzeworytów w Bibliotece Uniwersytetu Jagiellońskiego zachowanych nr. 249—272.

w uwagach do swojej publikacji wyraził zdanie »iż drzeworyty te rżnięte są w r. 1539 według rysunku malarza J. S. to jest Jana Schäumeleina« (str. 3). Postawienie kwestyi w tej formie jest o tyle nieuzasadnione, że Schäumeleina trudno uważać za bezpośredniego twórcę rysunków, według których zostały wykonane, natomiast nie ulega najmniejszej wątpliwości, że mamy tu do czynienia ze swobodnymi kopiami drzeworytów Schäumeleina i dwóch Hansa Baldunga Griena zawartych w książce Opecia, co do znaku zaś, to albo kopista chciał nim wyrazić źródło, z którego czerpał pomysły do swoich rysunków albo, co mniej prawdopodobne, przypadkowo sam miał nazwisko od tych liter się zaczynające i naśladował monogram niemieckiego artysty.

Wśród drzeworytów drukarni Wietora na szczególniejszą uwagę zasługują dwie ryciny z przedstawieniami scen zwierzęcych, odbite na ostatniej stronie książki Jakóba Stapulińskiego *In artium divisionem introductio* z roku 1525. (Ryc. 64)¹. Uderzającym jest przedewszystkiem fakt, że ilustracje te z tekstem książki o treści naukowej, w której są odbite, nie mają nic wspólnego i że dla tej książki nie mogły być sporządzone. Jest to więc jeden z tych tak często pod-



Ryc. 67. Ukrzyżowanie z modlącym się donatorem.
Z druku Wietora z r. 1525.

ówcześnie w drukarniach naszych spotykanych wypadków, że na końcu jakiegokolwiek dzieła, odbijano po prostu dla ozdoby drzeworyty zapasowe drukarni, gdy przypadkowo tak się zdarzyło, że karta czy strona ostatnia książki pozostała niezadrukowaną. Ponieważ poza tą, w żadnej innej książce drzeworyty te się nie dochowały, musimy z konieczności rzeczy uważać je za przynależne do wydania jakiejś książki, której cały nakład zaginął. Zachodzi więc tylko pytanie, do jakiej to książki wymienione drzeworyty mogły posłużyć za ilustrację. Zestawienie ich treści z całokształtem współczesnej literatury polskiej każe tu wysunąć na pierwszy plan bajki Ezopa. Te ostatnie przyswojone literaturze polskiej przez

¹ Kopera, Spis druków fig. 51 i 52, opis szp. 103—104.

Biernata z Lublina, zachowały się do naszych czasów, jeśli chodzi o wiek XVI, jedynie w uniku Biblioteki Kurnickiej z roku 1578, wydanym w Krakowie przez Stanisława Szarffenberga, p. t. *Żywot Ezopa Fryga Mędrca obyczajnego y z Przypowieściami iego*: z niektórymi też innych sławnych Mędrców Przykłady osobliwymi a barzo śmiesznymi i też krotochwilnymi. Książka ta składa się z dwóch części; pierwsza część z drzeworytami, zawiera żywot Frygijczyka, druga część bez ilustracji 43 przypowieści, czyli »rozliczne a znamienite baśni z rozmaitych ksiąg wybrane«¹. Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że nasze dwa drzeworyty są ilustracją do dwóch bajek Ezopa, w tej drugiej części książki zawartych pod numerem 99 »O potwarzy« i pod numerem 100 »W nierówniu towarzystwa niemasz«. Bajka pierwsza traktuje o psie i owcy:²

Pies kiedy się był przemorzył
Na owcę tę potwarz złożył:
Pozwał ją w sąd zagajony
O jeden chleb pożyczony.
Owca gdy przed sądem stała,
Ku długowi się nie znała;
Pies sobie hnet nabył świadka:
Kanię, sępu i też wilka.

Na drzeworycie przedstawiona jest chwila, kiedy sędzia wskutek fałszywych zeznań psa i jego towarzyszy, wydaje niesprawiedliwy sąd na owcę, skazując ją na zapłatę rzekomo pożyczonego chleba. A oto treść bajki drugiej o lwie:³

Lew z bykiem, z kozłem, baranem
Miałci się dzielić jeleniem,
Którego się ulowili,
Gdy na łowie spolem byli.
Czterzy części udziałali,
Aby o nie los miotali,
Komu się co miało dostać,
By się nie trzeba kłopotać. i t. d.

Lew jednak zakpił sobie ze swoich słabszych towarzyszy i jak to właśnie ilustruje drzeworyt, nieprawnie wszystkie cztery części jelenia dla siebie zagarnął.

Zachowane wydanie bajek Ezopa Biernata z Lublina z r. 1578 napewne nie jest wydaniem pierwszym tej książki. Już Muczkowski⁴ zwrócił uwagę na to, że pierwsze zaginione wydanie należy odnieść mniej więcej do roku 1522, za nim powtórzyli to późniejsi historycy literatury⁵. Działalność literacka Bier-

¹ Przedruku unikat kurnickiego dokonał Chrzanowski, Biernata z Lublina Ezop, Bibl. pis. pol. nr. 55; Brückner, Ezopy polskie, Rozpr. Akad. Umiej. Wydz. filol. 1902 XXXIV. 163—236. Recenzja w Pamięt. Liter. 1904, 310—314.

² Chrzanowski, Biernata z Lublina Ezop, 194—195.

³ Ibid., 195—196.

⁴ Muczkowski, Rozmait. histor. i bibliograf., Kraków 1845, 43—51. 213—214.

⁵ Pilat, Histor. liter. pol. XVI w. II, część I.

nata z Lublina przypada na czas ok. roku 1510—1520, a wiersze jego niezawodnie musiały ukazać się w druku mniej więcej współcześnie z wietorowskim wydaniem Marchołta i Żywotu Chrystusa Bonawentury-Opecia. Do tego to właśnie pierwszego, zaginionego wydania Ezopa należy odnieść nasze drzeworyty. Jest również rzeczą prawdopodobną, że kartę tytułową tego wydania ozdobił drzeworyt umieszczony na pierwszej stronie wydania Marchołta z r. 1521, zachowanego we fragmencie wileńskim, który jest kopią powszechnie znanego typu postaci autora bajek Ezopa¹.

Oba omówione drzeworyty z wyobrażeniem scen zwierzęcych są w swoim ogólnym schemacie kompozycyjnym wzorowane pośrednio czy bezpośrednio na podobnych ilustracjach wydań bajek Ezopa w oficynach Zainerów w Augsburgu i Ulmie z lat 80-tych XV wieku. (Ryc. 65)².

Wypada na koniec wymienić jeszcze szereg drzeworytów drukarni Wietora, które pozostają w bezpośrednim związku stylistycznym z ilustracjami w książkach liturgicznych drukarni Hallera z lat ostatnich jej istnienia. Na karcie tytułowej książki p. t. *Contemplatio ex quattuor evangelistis* z roku 1520 znajduje się Ukrzyżowanie z Maryą i św. Janem u stóp krzyża, powtórzone z małymi zmianami w drugim wietorowskim wydaniu wierszy Chelidoniusa: *Passio Iesu Christi* z roku 1523³, którego pokrewieństwo z takimiż scenami w mszałach Hallera z r. 1524 i 1525 jest uderzające. (Ryc. 66, 31 i 32).

Na końcu książki Gisa Tidemanna: *Flosculorum Lutheranorum De Fide* z r. 1525, znajduje się przedstawienie ukrzyżowania z modlącym się donatorem. (Ryc. 67). Ze szkołą dürerowską, a może nawet wprost z ryciną Dürera związana jest scena Zmartwychwstania Chrystusa, umieszczona na końcu książeczki traktującej o Zmartwychwstaniu (Valentinus Ecchius: *De resur-*



Ryc. 68. Zmartwychwstanie Chrystusa. Drzeworyt z druku Wietora z r. 1525.

¹ Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke. V. Die Drucke von Johann Zainer in Ulm*, tabl. 20. nr. 107.

² Ibid., tabl. 25 nr. 142 i 144; objaśnienia na str. 5 i 7.

³ Kopera, *Spis druków* fig. 48.

rectione dominica) z tego samego roku. (Ryc. 68). Zmartwychwstały Chrystus z chorągwią zwycięstwa w ręce stoi wśród chmur na płycie zamkniętego sarkofagu, dookoła którego śpią uzbrojeni żołnierze. Jest to może uproszczona forma podobnego drzeworytu Dürera z r. 1510 (B. 15).

Rozdział IV.

Pogląd ogólny na rozwój sztuki drzeworytniczej w Polsce.

A. Rozwój techniki.

Technika każdej gałęzi sztuki, zarówno architektury, rzeźby, malarstwa, jak i każdej z poszczególnych sztuk graficznych, przedstawia sobie tylko właściwe walory i możliwości artystyczne. Wyzyskanie tych walorów, względnie wybór tej lub innej techniki już znanej czy też dopiero wynajdywanej, zależy od woli artystycznej, od panującego stylu epoki, jakoteż dążeń artystycznych poszczególnych artystów. Sprawność techniczna jest zawsze funkcją tej woli twórczej, a nie odwrotnie jak sądzono dawniej, czyniąc zaś zadość jej żądaniom, zdolna jest nawet nie liczyć się z właściwościami materiału. Doskonałym przykładem takiego procesu rozwojowego w obrębie jednej i tej samej techniki, zdążającego systematycznie za wymaganiami nowego stylu, jest właśnie drzeworyt, który w XV wieku ma charakter czysto konturowy i wartość estetyczną zasadza na bezpośrednim sąsiedztwie czarnych konturów i naturalnego koloru papieru, podczas gdy w XVI wieku usiłuje osiągnąć sztycharską skalę tonów od światła do cienia, w zasadzie niezgodną z jego charakterem.

Drzeworyty, odnoszące się do Polski, wykonane zagranicą w XV wieku wykazują jeszcze przeważnie styl konturowy. Wykonane są zatem techniką najprostszą, polegającą na wycięciu w drewnianym klocku całych płaszczyzn z pozostawieniem na powierzchni li tylko cieńszych lub grubszych linii konturowych rysunku. W tem stadium techniki, drzeworyt działa tylko kontrastem biało-czarnych płaszczyzn i konturów, przeznaczonych przeważnie do sumarycznego kolorowania ręcznego, w miejsce którego zwolna dopiero zaczyna pojawiać się kreskowanie, czyli szrafowanie gładkich pierwotnie powierzchni. Kreskowanie to miało początkowo charakter schematyczny: złożone z kresek prostych, równoległych, nieodróżnicowanych, równomiernie pokrywających mniejsze lub większe powierzchnie, bez oglądania się na kontur zasadniczy rysunku, służyło w większym stopniu płaskiemu dekorowaniu gładkich miejsc aniżeli plastycznemu modelowaniu przedmiotów. Można to jeszcze nawet zaobserwować na drzeworytach Statutów Łaskiego z r. 1506, w szczególności na drzeworycie przedstawiającym patronów Polski. (Ryc. 15). Zasadniczych zmian w stylu i technice dokonał dopiero wpływ niemieckiego drzeworytu renesansowego, stojącego pod znakiem sztuki Albrechta Dürera. Apokalipsa z roku 1498 dała początek nowemu drzeworytowi, który szedł po linii rozwoju, zgoła odmiennej od wieku XV. Zmieniły się zasadniczo jego dążności

artystyczne, zatracił się jego średniowieczny charakter z jasnym i przejrzystym, konturowym przedstawieniem treści z tą chwilą, kiedy drzeworyt stał się techniką podejmowaną przez artystów malarzy, walczących o nowe hasła nowej sztuki. Odtąd drzeworyt zaczął rozwiązywać zagadnienia natury formalnej, idące w kierunku iluzjonistycznym, zgodnie z kierunkiem duchowym epoki. Dotychczasowe sposoby wyrażania się stały się niewystarczające, technika musiała zmierzać ślad w ślad za nowymi dążeniami, musiała wysilać się na nowe metody, aby podołać nowym celom artystycznym, które wymagały od drzeworytu, nie mniej jak od sztycharstwa i malarstwa, olbrzymiej skali pośrednich tonów od miejsc jasnych do ciemnych. Cel ten osiągnąć zapomocą przeróżnych kombinacji linii krzyżujących się, bardzo cienkich lub grubszych, prostych lub zaokrąglonych, pozostających w stosunku ścisłej zależności od konturu. Środki te, dzięki którym udało się uzyskać wrażenie różnego natężenia czerni, pośredniczącej między miejscami białymi i czarnymi, udoskonalił drzeworyt niemiecki i do wyżyny doprowadził w pierwszych latach XVI wieku, tak, iż można nawet powiedzieć, że uzyskał nie tylko efekty podobne do miedziorytu, ale nawet do pewnego stopnia skalę światłocieniową akwaforty.

W Polsce, w pierwszej ćwierci XVI wieku technika drzeworytnicza do tego stopnia udoskonalenia nie doszła. Jeśli prześledzimy po kolei zachowane zabytki, zobaczymy, że o ile na początku XVI wieku zadowalano się techniką bardzo prostą, konturową, z dodaniem schematycznego jeszcze w znacznej części kreskowania, o tyle w latach mniej więcej 20-tych, postęp w technice zaznaczył się tem, że proste schematyczne kreskowanie zastąpiono systemem linii łukowych, zaokrąglonych, ułożonych koncentrycznie, nadających przedmiotom wrażenia bryłowatości i plastyki. W drzeworytach tych, dalekich od efektów światłocieniowych i malarskich drzeworytów niemieckich XVI w., kontur nie przestał jeszcze odgrywać zasadniczej roli. W ten sposób, technika zgodnie z celami artystycznymi, zachowała dużo prostoty w użyciu środków. Kreskowanie liniami krzyżującymi się, które było regułą w drzeworycie niemieckim XVI wieku, a pojawiło się już przy końcu XV, zwłaszcza w szkole Wolgemuta, u nas należy do rzadkości. Spotykamy się ze stosowaniem tej techniki w bardzo skromnym zakresie dopiero w portretach Zygmunta Starego, które w ogóle pod względem wartości artystycznej i sprawności technicznej, wraz z szeregiem rycin wietorowskich, są koroną produkcji drzeworytniczej polskiej pierwszej ćwierci XVI wieku.

Obok drzeworytu zwyczajnego, polegającego na tem, że linie konturowe, tworząc wyniosłości drewnianej matrycy, odbijają się czarno na papierze, stosowano również technikę t. zw. białorytu (Weisschnitt), polegającą na tem, że w desce wycina się sam rysunek, który na odbitce występuje białą na czarnym tle. Ten sposób z natury swej nadający się do przedstawień płaskich, stosowany był głównie w celach dekoracyjnych, w ozdobnych inicjałach, ramkach i winietkach, ujmujących kolumny druku kart renesansowej książki. Ramki drzeworytnicze składają się często z 2 lub 4 dostosowanych

do siebie poszczególnych klocków. To samo występuje też nieraz w drzeworytach figuralnych. I tak n. p. na drzeworyt karty tytułowej książki Zaborskiego p. t. *Ordo missae*, składają się 3 odrębne matryce. (Ryc. 34). Dzięki temu możliwym było w egzemplarzach zamawianych w drukarni przez różne dyecezye, umieszczać w środku karty rozmaite herby. Podobnie szereg klocków za wzorem włoskim, składa się na Ukrzyżowanie w Mszale krakowskim z roku 1515. (Ryc. 26).

Unikatem w zachowanych zabytkach polskiego drzeworytnictwa jest drzeworyt barwny w książce Stefana Monetariusza: *Epitoma*, odbity z 2 płyt jednej konturowej, przedstawiającej śpiewających muzykantów, czy lekcję śpiewu, odbitej również w książce Felsztyńskiego: *Opusculum musicae* i drugiej płyty tonującej, niebieskiej, w której wycięte zostały tu i ówdzie białe światła. (Ryc. 28)¹. Nakoniec wreszcie należy nadmienić, że jak się zdaje, znano również w Polsce technikę t. zw. metalorytu (*Metallschnitt*), polegającą podobnie jak drzeworyt na zasadzie druku wypukłego. Miejsce matrycy drewnianej zajmuje tu miękki metal (ołów, miedź, mosiądz), z którego robione odbitki dają jednakże efekty artystyczne różniące się od drzeworytu. Pewną odmianą metalorytu są t. zw. ryciny śrutowe (*Schrottblatt*), w których całe powierzchnie pokryte gęsto kropkami pochodzą od wybijania metalowej płyty złotniczymi puncami i świderkami². Taką to techniką wykonana jest rycina przedstawiająca Niepokalane Poczęcie w Breviarzu krakowskim z roku 1507, (por. str. 30) a może również inicjały z tłem kropkowanym używane w drukarni Wietora.

B. Kolorowanie.

W związku z techniką drzeworytów pozostaje ich kolorowanie. Wiadomo bowiem, iż ryciny drzeworytnicze, wykonane w pracowniach t. zw. Briefmalerów, którzy poprostu rysunek piórkowy zastąpili odbitką z matrycy drewnianej, podobnie jak ich stylistyczne poprzedniczki, przeznaczone były do ręcznego kolorowania. I jak pierwsze drzeworyty, których kontury wypełniano barwami lokalnymi, miały za zadanie naśladować optyczny wygląd ręcznych obrazków piórkiem i tuszem wykonanych, tak książka drukowana początkowo usiłowała łudząco naśladować książkę pisaną i ręcznie iluminowaną. Stąd jest rzeczą zrozumiałą, że książce drukowanej usiłowano nadać jej dawny wygląd, pełen efektów ornamentacyjnych, a przede wszystkim barwnych. Zgodnie z tradycją ozdobnych inicjałów malowanych, pozostawiano zazwyczaj miejsca wolne dla illuminatora czy rubrykatora, który również często ozdabiał margines karty.

W polskich drukach pierwszej ćwierci XVI wieku, mimo stosowania inicjałów drzeworytniczych, pozostawiano jeszcze stosunkowo bardzo często

¹ Reprodukcyja barwna w *Exlibris*. VI. tabl. XLVII przy rozprawie Reissa, *Książki o muzyce od XV do XVII wieku w Bibliotece Jagiellońskiej*, 85–119. Por. tutaj str. 36 n.

² Bliżej omawia tę technikę Ameisenowa, *Inkunabuly graficzne Biblioteki Jagiellońskiej*, *Exlibris* VI. 2.

miejsca wolne na domalowanie ręczne inicjałów, przyczem bardzo często ze względów oszczędnościowych czy innych pozostały one puste. Malowano zaś niemal zawsze, a przynajmniej stosunkowo bardzo często marginesy ksiąg liturgicznych, w szczególności mszałów aż do roku około 1520, to jest do czasu, kiedy malowidła marginesowe zostały w drukarni Hallera zastąpione ozdobami drzeworytniczymi. Illuminowanie ksiąg liturgicznych, jak się zdaje nie było zadaniem drukarza, lecz poszczególnych nabywców i tem się tłumaczy różnorodność w doskonałości i stylu malowideł poszczególnych egzemplarzy tego samego nawet wydania. Jeśli chodzi o iluminowanie marginesów mszałów krakowskich, to ze znanych egzemplarzy na uwagę zasługują przede wszystkim dwa egzemplarze mszału krakowskiego z roku 1515, o tyle zwłaszcza ważne dla badacza illuminatorstwa krakowskiego tego czasu, że opatrzone są nazwiskami artystów malarzy. W egzemplarzu Biblioteki Ossolińskich (Cim. 10241) spotykamy na marginesie karty tytułowej napis Ioannes Carpentarius, w egzemplarzu Biblioteki Baworowskich ze zbiorów Czarneckiego (Cim. 75) Ioannes Schikowski. W innym egzemplarzu tego mszału Biblioteki Ossolińskich (Cim. 10240) chęć naśladowania mszałów pisanych i ręcznie iluminowanych doszła nawet do tego stopnia, że inicjały drzeworytowe figuralne zamalowano w zupełności barwą kryjącą, a na ich miejsce wymalowano inicjały na tle ramek z floryzowanym złożonym tłem w stylu iluminatorstwa późno-gotyckiego. Jeżeli zaś iluminowano inicjały i marginesy ksiąg, to naturalnie nie oszczędzano pod tym względem rycin drzeworytniczych. Kolorowanie ich ograniczało się do bardzo prostych środków. Zadawano się najczęściej jednostajnym pokrywaniem całych płaszczyzn ryciny, zakreślonych jej konturami. Niekiedy zamalowywano całe tło drzeworytu. I tak n. p. w egzemplarzu Biblioteki Jagiellońskiej mszału Kardynała Fryderyka in folio, drukowanego u Stuchsa w Norymberdze około r. 1500, (Incunab. 2861, sygn. XI. d. 33) w drzeworycie przedstawiającym wskrzeszenie Piotra tło zostało pomalowane na kolor czerwony, a w scenie Ukrzyżowania tło jest całe pokryte pozłótką z wyciskany ornamentem. Poza to użyte są w tym drzeworycie głównie barwy: czerwona i zielona, niebieska i żółta. Marya ma na głowie chustkę białą, na żółtej sukni płaszcz ciemno niebieski z podszewką zieloną. Święty Jan ma suknię czerwoną i płaszcz w tych samych kolorach co Marya, tylko naodwrot, zielony na wierzchu z podbiciem niebieskim. Aniołki są w sukienkach żółtych i zielonych. W obu drzeworytach omawianego mszału wyjątkowo obok barw lokalnych jednostajnych, widzimy twarze przedstawionych osób modelowane zapomocą barwy cielistej na wzór miniatur. Z drzeworytów późniejszych zamalowane tło wykazuje znowu Ukrzyżowanie mszału krakowskiego z roku 1516 egzemplarza Biblioteki Ossolińskich (Cim. 10240), gdzie scena figuralna występuje na tle powierzchni niebieskiej z białym floryzowaniem (Ryc. 26). Do malowania drzeworytów używano z reguły barw bez modelowania, dobieranych w stosunkach dopełniających się. Do starannie malowanych należy Ukrzyżowanie mszału wrocławskiego

z r. 1505 (egzemplarz Pawlikowskich Ryc. 11). Marya w białej chuście na głowie, ma suknię brunatną i na niej płaszcz bławatkowy, święty Jan owinięty jest w płaszcz brunatny z podszewką zieloną. Ziemia pomalowana na kolor zielony, niebo na wzór miniatur bławatkowe w miarę blednące na horyzoncie. W malowanych inicjałach mszału z r. 1516 nieustannie powtarzają się te same zestawienia barw: zielonej i czerwonej, żółtej i niebieskiej. Niemniej prymitywne zestawienie barw spotykamy w Ukrzyżowaniu mszału poznańskiego z roku 1524 (Ryc. 31. Egzemplarz Bibl. Baworowskich ze zbiorów Czarnieckiego). Marya owinięta jest w płaszcz niebieski, św. Jan ma suknię szarą i płaszcz czerwony z podszewką żółtą. Wśród zielonego trawnika wije się żółta droga. Aureole świętych są złożone. Nakoniec wymienić wypada Ukrzyżowanie mszału podróznego z roku 1525 (Ryc. 32), które jest o tyle ciekawe pod względem malowania, że niebo choć przedstawione zapomocą kreskowania, jest mimo to niebieską farbą powleczone. Marya w białej chuście na głowie ma suknię ciemno-czerwoną i płaszcz niebieski, św. Jan suknię czerwoną i żółtą narzutkę. Podobnie jak wiele innych drzeworytów tak i ten wykazuje kolorowanie niedbałe, częstokroć niezgodne z konturami rysunku. Płaszcz św. Jana jest żółty, skały w dali niebieskie. Róg płaszcza, który przypadkowo wypadł tu na tle gór, wraz z niemi pomalowany został na kolor niebieski.

C. Drzeworyt polski na tle sztuki zachodnio-europejskiej.

Po zapoznaniu się z materiałem zabytkowym drzeworytnictwa polskiego, ściśle mówiąc krakowskiego, i po zestawieniu go z drzeworytami sztuki zachodnio-europejskiej w części analitycznej niniejszej rozprawy, można już próbować na podstawie rezultatów dokonanych badań, scharakteryzować ogólnie drzeworyt polski, określić jego stosunek do drzeworytu zachodnio-europejskiego, w szczególności włoskiego, francuskiego i niemieckiego, kiedy i w jaki sposób znajdują w nim oddźwięk hasła sztuki renesansowej, w jakim stopniu ulegał ten drzeworyt wpływom obcym i jakie posiada cechy swoiste, które mu nadają lokalny charakter.

Oczywiście wywody na takiej podstawie oparte w żadnym wypadku nie mogą mieć pretensji do wyczerpującego rozwiązania zagadnień, gdyż materiał zabytkowy jest tylko fragmentaryczną częścią dziś nam już nie dochowanej całości krakowskiej produkcji artystycznej na tem polu, i sam jako taki nastrocza badaczowi z wielu względów poważne trudności. Przedewszystkiem materiał ten jest nierównomierny, mamy bowiem do czynienia z rycinami, o których można z wszelkiem prawdopodobieństwem twierdzić, że są pochodzenia miejscowego i takimi, co do których tej pewności nie mamy. Sprawa jest łatwą, jeśli wiemy napewne, że książkę drukowano zagranicą, trudniejszą, gdy mamy do czynienia z książkami wydanymi w Krakowie, gdyż tu trudno dojść, czy rycina wykonana została na miejscu, czy też zamówioną w jakiejś pracowni drzeworytniczej zagranicą, czy wreszcie odbitą na nowo

z klocków sprowadzonych do Krakowa, a używanych poprzednio w jakiejś innej zagranicznej drukarni, jak to miało miejsce z całym szeregiem drzeworytów Wietora, a przede wszystkim z drzeworytami Schäufeleina odbitymi w Opecia Żywocie Chrystusa z r. 1522, użytymi po raz pierwszy w Norymberdze jeszcze w roku 1507. Tutaj przypadkowo względnie łatwo można było dojść do źródła, w innych wypadkach, gdy chodzi o drzeworyty mniej znanych lub anonimowych artystów, sprawa przedstawia się trudniej z powodu braków w inwentaryzowaniu, a zwłaszcza publikowaniu zabytków tego działu sztuki. Aby dojść do należytego ocenienia twórczości drzeworytniczej polskiej na gruncie krakowskim, bez wdawania się w domysły, musi się z konieczności rzeczy pominąć XV wiek, gdyż wobec braku zabytków trudno cokolwiek o jego produkcyi powiedzieć; jedna rycina z roku 1491 w Oktoichu Fiola, wzorowana na sztuce cerkiewnej nie może rzucić dostatecznego światła na całą produkcję, o ile ta w ogóle istniała. Charakteryzować drzeworyt polski możemy dopiero od roku 1503, to jest od chwili jego pojawienia się w książkach drukowanych w Krakowie.

Tu wypadnie rozgraniczyć dwie funkcje, jakie drzeworyt miał do spełnienia niemal od samego początku swego istnienia, a mianowicie ornamentacyę książki, wyposażenie jej w ozdobne inicjały, obramienia kart tytułowych, winietki, znaki drukarskie i jej ilustracyę, której celem w tej pierwszej fazie rozwoju techniki drzeworytniczej w mniejszym stopniu było ozdobienie książki, ile raczej wzrokowe uzmysłowienie czytelnikowi jej treści, opisanych w niej myśli czy wydarzeń. Jeśli już ze stanowiska rozgraniczenia tych dwu zasadniczych funkcji drzeworytu obejmujemy wzrokiem produkcję drzeworytniczą ówczesnej Europy zachodniej, to przede wszystkim uderzy nas tu jedna okoliczność: Niemcy, których sztuka nigdy prawie nie wyzbywa się treści duchowo-intelektualnej, dążąc stale do wydobycia wyrazu, od samego początku forsowały ilustracyę, a kiedy szło o ornamentykę, to tu bardzo szybko ulegały wpływom obcym, zwłaszcza włoskim, tracąc własną oryginalność. Naodwrot Włochy, predysponowane do tworzenia sztuki o możliwie doskonałych walorach formalnych, posługiwały się techniką drzeworytniczą głównie do ozdobienia książki i stosunkowo szybko wykształciły w XV w. drzeworytnicze inicjały, winietki i ramki w duchu nowej epoki odrodzenia, której były twórcami. Nawet nieliczne stosunkowo ilustracye książek włoskich XV wieku nie tyle podyktowane były chęcią uzmysłowienia treści, jak niemieckie, ile raczej chęcią i potrzebą artystycznego zdobienia książki. Tem się tłumaczy, że drzeworyt włoski ma w znacznej części charakter dekoracyjny w przeciwieństwie do niemieckiego dydaktycznego¹. Ten stan rzeczy nie pozostał bez wpływu na drzeworyt w Polsce, której sztuka, jak wiadomo, koncentruje w sobie wpływy niemieckie i włoskie.

¹ Lippmann, Der italienische Holzschnitt, Jahrb. d. königl. preuss. Kunstsamml. III. 4.

Wpływy włoskie.

Technika drzeworytnicza we Włoszech nie powstała samorzutnie, lecz przeszczepioną została podobnie jak w Polsce przez Niemców. To też nic dziwnego, że na początku XV wieku nie znano tam prawie zupełnie drzeworytu ilustracyjnego, tak popularnego w Niderlandach i Niemczech, a i później tylko w bardzo ograniczonym zakresie. Dopiero pod koniec XV wieku wytwórczość dla ludu przeznaczonych drzeworytów, przybrała szersze rozmiary we Włoszech północnych, które zawsze do pewnego stopnia przystępne były wpływowi niemieckiemu i tu w grę wchodzi głównie Wenecja, która zarówno jakością jak ilością produkcji wysunęła się na czoło innych miast włoskich. Dlatego ilekroć spotykamy się z wpływem włoskim w drzeworytach innych krajów europejskich, to zawsze prawie pochodzi on z Wenecji, tembardziej, że bogatej produkcji tego miasta na tem polu odpowiadał uregulowany handel, który rozsyłał weneckie książki po najdalszych nawet środowiskach kulturalnych. Na styl tych północno-włoskich drzeworytów oddziaływała głównie sztuka Belliniego a zwłaszcza Mantegnii¹.

Wpływy sztuki włoskiej dają się zauważyć w drzeworycie polskim już na początku XVI wieku i zgodnie z tem co było powiedziane, przejawiają się daleko intensywniej w ornamentyce, aniżeli w drzeworycie ilustracyjnym. Niemal na karcie jednej książki spotykamy akantowe ozdobne inicjały gotyckie, w drzeworycie naśladujące późno-gotyckie inicjały iluminowane i litery w stylu czysto renesansowym wydobyte z ciemnego tła. Inicjały te, prawdopodobnie wprost z weneckich naśladowane zwolna wypierają z karty książki krakowskiej inicjał gotycki. Około roku 1513 zaczynają się przejawiać renesansowe wpływy włoskie już nie tylko w inicjałach, ale i w ozdobnych obramieniach kart tytułowych i winietach, wprowadzonych po raz pierwszy na kartę książki polskiej przez Floryana Unglera.

Wpływy włoskie, którym już w XV wieku, a zwłaszcza w pierwszej połowie XVI ulegała prawie cała sztuka europejska w mniejszym lub większym stopniu, oddziaływały na produkcję polską nie tylko wprost, ale i pośrednio przez sztukę niemiecką. Tem tłumaczy się cały szereg zabytków ornamentyki, ramek i winietek, które mimo zastosowania włoskich motywów ornamentacyjnych (puttów, delfinów, rogów obfitości, kandelabrow i t. p.) nie mają symetrii, harmonii i rytmu właściwego sztuce włoskiej, wykazują natomiast splot form i motywów zaczerpniętych z klasycznych wzorów, ale włożonych w ramy kompozycji, zbudowanej jeszcze w duchu sztuki późnogotyckiej. Do takich drzeworytów w stylu przejściowym, w których elementy dekoracyjne włoskie łączą się z gotycką wolą twórczą należy przedewszystkiem ramka Hallera z roku 1518, winietki drukarni Hallera i Wietora.

Podobnie, choć w mniejszym stopniu ulegał wpływom włoskim drzeworyt ilustracyjny, jak tego dowodzi w pierwszym rzędzie na innem miejscu

¹ Ibid. III. 167.

szerzej omówiona kopia Ukrzyżowania w mszale krakowskim z roku 1515, dokonana z drzeworytu weneckiego (Ryc. 26 i 27)¹. Szczególniejszy wpływ na drzeworyt polski wywarły drzeworyty weneckich książek z zakresu astronomii. Drzeworyt krakowski *Astronomia* z r. 1511 wykazuje zależność od drzeworytu weneckiego tej samej treści. (Ryc. 23 i 24). Stosunek tych dwu drzeworytów może służyć poniekąd za przykład, jak sztuka krakowska tego czasu na wzory włoskie reagowała, jak zapożyczając schemat kompozycyjny, ślepa na walory formalne właśnie dla drzeworytu włoskiego charakterystyczne, dawała w rezultacie rycinę o charakterze ekspresyjnym zbliżoną do produktów sztuki niemieckiej czy lokalnej krakowskiej z bardzo nikłą już reminiscencją wzoru włoskiego. Wraz z przyjazdem Bony do Polski zaczyna duch włoski silniej oddziaływać bezpośrednio na polską produkcję artystyczną. Jeśli chodzi o świadectwa tego wpływu w drzeworycie, to na uwagę zasługują w pierwszym rzędzie rycina wyobrażająca autora w pracowni (Ryc. 30) z r. 1521 i drzeworytnicze portrety rodziny królewskiej t. j. Zygmunta Starego, Bony i Zygmunta Augusta z tego samego roku i z lat następnych.

Obok wpływów włoskich dadzą się też tu i ówdzie zauważyć ślady wpływu francuskiego, choć ten nie przybrał szerszych rozmiarów i ma charakter sporadyczny. Wyrazem tego wpływu jest jedyna znana w grafice polskiej rycina śrutowa (metaloryt) wyobrażająca *Niepokalane Poczęcie* w brewiarzu krakowskim z r. 1507, która jest kopią takiejże ryciny w mszale paryskim z r. 1498², jakoteż drzeworyt przedstawiający *lekcję śpiewu*, ten ostatni prawdopodobnie wzorowany na drzeworycie francuskim podobnej treści z XV wieku. (Ryc. 28 i 29).

Wpływy niemieckie.

Jeżeli wpływy włoskie stosunkowo nieznacznie zaważyły na rozwoju polskiego drzeworytu ilustracyjnego, jeżeli wpływy francuskie występują sporadycznie, to przemożną rolę odgrywa wpływ i bezpośredni udział drzeworytnictwa niemieckiego. Śmiało można powiedzieć, że drzeworyt krakowski tego czasu, podobnie zresztą jak rzeźba i malarstwo, korzeniami swymi tkwi w sztuce norymberskiej. Przyczyną tego stanu rzeczy jest zarówno bliskie sąsiedztwo Niemiec i stały kontakt mieszczaństwa krakowskiego z ojczyzną drukarstwa, jak niemniej wybujały w tym czasie rozkwit techniki drzeworytniczej w tym kraju, którego najwięksi geniusze wypowiedzieli się w grafice, niezwykle w porównaniu z Włochami, gdzie w ogólnym rozwoju sztuki grafika odegrała rolę podrzędną. Intensywność tego wpływu stanie się jeszcze bardziej zrozumiałą, jeżeli weźmie się pod uwagę, że drzeworyt jest sztuką popularną, demokratyczną, o charakterze mieszczańskim, że wyrósł współcześnie z rozrostem i rozwojem tej sfery społeczeństwa niemieckiego i przez nią był uprawiany.

¹ Por. str. 34 n.

² Por. str. 30.

W Krakowie w tych czasach rdzeń mieszczaństwa tworzyli koloniści niemieccy; wyższy patrycyat i rękodzielnicy rekrutowali się przeważnie z rodzin niemieckich, napływających przede wszystkim ze sąsiedniego Śląska, niemniej często z Norymbergi, Strasburga, miast nadreńskich. Oni to nadawali piętno strukturze umysłowej i życiu kulturalnemu całego miasta. Stąd jest rzeczą zrozumiałą, że osiedli w nowej ojczyźnie, tysiącem węzłów ze starą złączyli, utrzymywali nieustannie stosunki z Niemcami, na ich sztuce wychowani zachowali w sobie nadal dyspozycję do ulegania ich wpływom. Mieszczaństwo napływowe pochodziło w wielkiej części z Frankonii, główny trakt handlowy stanowiła linia Kraków-Norymberga¹. Między miastami temi istniały bardzo ożywione stosunki handlowe, nieustannie pośredniczyli kupcy, rzemieślnicy, artyści, utrzymując między nimi ciągłą komunikację. Artyści norymberscy, rzeźbiarze, malarze napływają do Krakowa, żeby wymienić tylko najznajomitszych: Wita Stwosza, Jana Kulmbacha, Jana Dürera. Tem łatwiej więc z tego miasta przedostawały się wpływy do Polski, tembardziej, że od końca XV wieku, a w szczególności z początkiem XVI we wszystkich niemal dziedzinach sztuki, Norymberga zaczyna wybijać się na czoło wszystkich miast niemieckich. Jako ognisko kwitnącej sztuki, Norymberga naturalnym biegiem rzeczy musiała silnie oddziaływać na otoczenie, a tembardziej na młodą kulturę Polski, na podstawie prawa przenikania wpływów ze środowisk o kulturze zaawansowanej na kraje o kulturze niewyrobitej, surowej. Norymberga oddziaływała na krakowską produkcję drzeworytniczą przez cały wiek XVI. W pierwszych latach zaznacza się głównie wpływ szkoły Wolgemuta, jak tego dowodzi Ukrzyżowanie w mszale wrocławskim z r. 1505, wzorowane na drzeworycie tej samej treści ze szkoły Wolgemuta (Ryc. 11 i 12). W latach późniejszych, w miejsce szkoły Wolgemuta na twórczość krakowskich drzeworytników oddziaływują utwory Albrechta Dürera i zgrupowanych koło niego artystów. Wymownym przykładem jest Madonna z Dzieciątkiem (Ryc. 60) w wietorowskim wydaniu Opecia Żywotu Chrystusa, wzorowana na sztychu Dürera z r. 1508² lub Opłakiwanie Chrystusa na karcie Żywotu Pana Jezusa Krysta Bonawentury-Opecia w wydaniu Floryana Unglera i Jana Sandeckiego z r. 1522, któremu za wzór posłużył drzeworyt Jana Schäußeina z r. 1507. (Ryc. 45 i 46)³.

Obok Norymbergi i inne miasta niemieckie nie pozostały bez wpływu na Polskę. Już w latach 1513—14 za pośrednictwem drukarzy Floryana Unglera i Wolfganga Lerna, przybyłego ze Strasburga, pojawia się wpływ tego miasta, w szczególności już w r. 1508 czynnego tam Hansa Baldunga Griena. Ilustracje tego artysty do książki p. t. Hortulus animae, wydawanej w Strasburgu przez Marcina Flacha w latach 1511—1513 stały się wzorem dla kra-

¹ Sokołowski, Hans Suess z Kulmbachu, Spraw. Kom. Hist. Szt. II. 113; Ptaśnik, Ze studyów nad Witem Stwoszem i jego rodziną, Roczn. Krak. XIII. 128 n.

² Por. str. 78.

³ Por. str. 55.

kowskiego ilustratora pierwszego polskiego wydania książki: *Hortulus animae* — Ogród duszny (Ungler i Lern ok. 1514). Wnętrze pracowni naukowej wyobrażone na karcie tytułowej podręcznika matematycznego Jana z Łańcuta p. t. *Algorithmus Linealis* z r. 1513, drukowanego u Unglera przypomina takąż rycinę w książce Georg. Reischa p. t. *Margarita philosophica* (Strasburg 1508, Ryc. 35 i 36). Poważnie zaważył w dziejach drzeworytu krakowskiego również Augsburg, pozostający w sferze wpływu Jana Burgkmaiera, prawdopodobnie za pośrednictwem drukarza Hieronima Wietora przybyłego z Wiednia, gdzie w tym czasie koncentrowały się wpływy Norymbergi i Augsburga. Wyrazem tego wpływu są drzeworyty *Kroniki Macieja Miechowity*, wydanej po raz pierwszy w Krakowie u Hieronima Wietora w r. 1519. Zawarty tam cały szereg wizerunków dawnych książąt i królów polskich, wykazuje miejscami niewolniczą zależność od drzeworytów *kroniki augsburskiej* wydanej w r. 1516 w oficynie Jana Millera (Ryc. 51—57). Dzięki łatwemu rozpowszechnianiu drogą handlu drzeworytów i książek ilustrowanych, wydawanych po różnych miastach, można napotkać w drzeworycie krakowskim jeszcze wpływy innych środowisk niemieckich, jak n. p. Ulmu i Wittenbergi, gdzie działał jeden z najwybitniejszych artystów niemieckich tego czasu, Łukasz Cranach starszy. Ślady wpływów produkcji drzeworytniczej Ulmu występują w dwóch drzeworytach, należących do zaginionego dziś polskiego wydania bajek Ezopa z r. ok. 1522, które w swoim ogólnym schemacie kompozycyjnym wzorowane są na ilustracjach niemieckich wydań bajek Ezopa z oficyn Zainerów w Ulmie i Augsburgu z ostatniej ćwierci XV wieku (Ryc. 64 i 65). Drzeworyt z wyobrażeniem Sądu Parysa, jako ilustracja do książki Stanisława z Łowicza p. t. *Iudicium Paridis* (Ungler 1522) jest oparty na drzeworycie Łukasza Cranacha Starszego z r. 1508. (Ryc. 47 i 48).

Chcąc jednym słowem określić stanowisko drzeworytu polskiego na tle produkcji artystycznej na tem polu na Zachodzie, można powiedzieć, że drzeworyt krakowski ma charakter sztuki prowincjonalnej, jeżeli przez tę ostatnią, w przeciwieństwie do sztuki stojącej na czele, to jest zdobywającej nowe formy i tworzącej nowy styl, rozumie się sztukę, zdążającą zwolna za rozwojem ogólnym, z pewną tendencją do zachowawczości, niepozabawioną przytem lokalnego charakteru rodzimego zarówno w swych właściwościach ikonograficznych t. j. tematowych jak i właściwościach formalnych.

D. Cechy rodzime.

Ikonografia.

Opisane w części analitycznej niniejszej pracy drzeworyty dadzą się pod względem ikonograficznym podzielić na dwie zasadnicze grupy: 1) drzeworyty o tematach religijnych i 2) drzeworyty o tematach świeckich. Te ostatnie obejmują tematy powieściowe, mitologiczne, naukowe i historyczne. Jeśli chodzi o pewną lokalną odrębność ikonograficzną drzeworytów o tematach religij-

nych, to można zauważyć, że ryciny, odnoszące się do scen biblijnych Starego i Nowego Testamentu są powtórzeniem takichże scen z ikonografii zachodniej, natomiast za oryginalne w znacznej części można uważać drzeworyty o tematach, odnoszących się do miejscowych świętych, zgodnie z duchem średniowiecznym wzywanych i czczonych oficjalnie, jako patronów krajowych.

Wszyscy patronowie w Krakowie czczeni, występują raz jeden razem na drzeworycie Statutów Łaskiego z r. 1506. (Ryc. 15). Wyobrażeni są tu śś. Wacław, Floryan, Wojciech i Stanisław. Z tych pierwszy, właściwie patron czeski, stosunkowo niewielkie zajmuje miejsce w ikonografii polskiej, ś. Floryan natomiast, którego kult w Polsce sięga końca XII wieku, należy do najbardziej czczonych w Krakowie jako patron od wojny, ognia i wody¹. Czczony głównie w krajach alpejskich jako patron od ognia pojawia się w sztuce niemieckiej w drugiej połowie XV wieku, w Polsce na początku XVI². Występuje też na całym szeregu drzeworytów jako patron oficjalny, najczęściej w towarzystwie ś. Stanisława, z chorągwią w jednej ręce i z wiadrzem w drugiej, którego wodą gasi zazwyczaj płonące domy.

Święci Wojciech i Stanisław męczennicy polscy, którzy stali się przedmiotem indywidualnych kultów krajowych, zajęli z natury rzeczy niepoślednie stanowisko w średniowiecznej sztuce polskiej. Święty Wojciech niepodzielnie czczony w okresie wczesnego średniowiecza, przedstawiany zwykle w pełnym stroju pontyfikalnym z pastorałem w jednej ręce i otwartą księgą w drugiej, pod względem popularności już od drugiej połowy XIII w. począwszy, a bezwzględnie w XV i XVI wieku ustępuje miejsca nowemu patronowi polskiemu świętemu Stanisławowi³. Sceny z życia tego świętego biskupa stanowią wyłączną, lokalną własność Krakowa i jako takie, niewzorowane na sztuce obcej przedstawiają specjalną wartość. Najczęściej przedstawianą sceną z życia tego świętego jest wskrzeszenie Piotra. Znana jest również scena rozsiekania ciała ś. Stanisława przez siepaczy królewskich przed kościołem ś. Michała na Skałce i zbieranie rozrzuconych członków przez orły. (Por. Ryc. 3, 4, 8—10, 13—15, 20, 21, 25 i 49). Inne sceny w drzeworytach pierwszej ćwierci XVI wieku się nie dochowały; sądząc jednak po całym szeregu przedstawień na innych zabytkach tego okresu, jak w ornacie Kmita, miniaturach, ołtarzach malowanych i rzeźbionych, których tematem są dzieje tego świętego, można śmiało uważać szereg drzeworytów podobnej treści za zaginiony.

Drzeworyty o tematach świeckich również tylko częściowo mogą pod względem ikonograficznym uchodzić za własność wyłącznie polską. Ilustracje o tematach powieściowych, mitologicznych i naukowych, t. j. tematach przy-

¹ Dobrowolski, Kult świętego Stanisława w St. Florian w śred. wiekach, Roczn. Krak. XIX. 122.

² Furmankiewiczówna, Święty Floryan w zabytkach Krakowa, Roczn. Krak. XVIII. 87.

³ Dobrowolski, Kult św. Stanisława w St. Florian, Roczn. Krak. XIX. 118; Gębałowicz, Początki kultu św. Stanisława.

należnych do książek o treści filozoficznej, astronomicznej, matematycznej, naśladowały najczęściej wzory obce. W mniejszym stopniu natomiast wzorowanie się na sztuce obcej ma miejsce tam, gdzie chodzi o tematy historyczne. Obok portretów współcześnie żyjących członków rodziny królewskiej za oryginalne ikonograficznie uważać należy także niektóre ryciny komponowane z fantazyi, odnoszące się do władców dawnych, jak n. p. Popiela opadniętego przez przez myszy. (Ryc. 55). Przedewszystkiem piętno nowości ikonograficznej posiadają sceny i motywy, odnoszące się do bajecznych i historycznych dziejów Polski, jak Zawody o koronę królewską, Koronacya Bolesława Chrobrego, Walka Polaków z Tatarami w dziełach Miechowity u Wietora drukowanych; a dalej Rozbicie rokowań między kościołem wschodnim a zachodnim, Sejm polski i t. p. w drukach Hallera. (Ryc. 51 i 56).

Forma.

Pod względem formalnym również nie brak drzeworytowi polskiemu znamion, które nadają mu odrębny wygląd, jakkolwiek i tutaj dadzą się wykryć pewne ogólne schematy, będące odbiciem schematów obcych, względnie pewne motywy formalne, których prototypy dają się wykryć już gdzieindziej. Odrębności, jakie dostrzecby można w drzeworycie krakowskim należy raczej sprowadzić do sposobu przetwarzania wzorów obcych, aniżeli do wytwarzania nowych wartości formalnych artystycznych — sposobu, polegającego na upraszczaniu formy tak pod względem stylistycznym jak technicznym. Charakterystycznym dla drzeworytu, przetwarzającego wzór obcy, względnie komponującego w duchu swych celów artystycznych rzecz nową, jest omijanie skomplikowanych zagadnień formalnych, przyjmowanie kompozycji w ogólnym zarysie, forsowanie treści bez poświęcania głębszej uwagi wartościom natury formalnej, a równocześnie pomnożenie środków ekspresji i zbliżenie się do smaku ludowego. Okoliczność ta da się w pewnej mierze wytłómaczyć, jeśli weźmie się pod uwagę początki techniki drzeworytów i ich najistotniejsze cechy. Drzeworyt nie powstał w pracowni artysty jako technika nadająca się do uzewnętrznienia pewnych specjalnych, z góry zamierzonych tendencji artystycznych. Stworzony początkowo jako szablon, którego zadaniem było popularyzowanie rysunków piórkowych, z czasem dopiero doczekał się swego rozwoju. Nie sposób nie podkreślić należycie dydaktycznego i społecznego charakteru tych inkunabułów drzeworytniczych. W początkach swych miał drzeworyt w całym tego słowa znaczeniu charakter ilustracyjny. Znaczy to, że nie rozwiązywał zasadniczo problemów formalnych, artystycznych, gdyż te musiały podporządkować się chęci jasnego przejrzystego opowiadania treści przedstawienia. Dzięki temu właśnie mógł drzeworyt spełniać ważne zadanie społeczne będąc w rękach duchowieństwa, czy szerszych warstw społeczeństwa środkiem uświadamiającym, kształcącym, którego potrzeba zaczyna się budzić jednocześnie z rozrostem i rozwojem warstw mieszczańskich, z których łona i dla których powstał. W ten sposób drzeworyt poprzedził książkę dru-

kowaną i niezawodnie obok elementu dekoracyjnego ta tendencja kształcenia, ta cecha jeśli można tak powiedzieć, intelektualna, jest jego istotną treścią. To też w Niemczech drzeworyt obejmował wszystkie możliwe tematy, zarówno religijne jak świeckie. Dla analfabetów zastępował książki pisane, dla wszystkich był nieodzowną pomocą w rozumieniu i wyobrażaniu sobie scen biblijnych i innych¹. Współcześni w przedstawieniu treści dopatrywali się ostatecznego celu i istoty sztuki. Sebastian Brant, który w wierszowanym wstępie do swego wydania Wergilego z roku 1502 powiada do czytelnika: *Lectori loquitur liber hic pictasque tabellas commendat*, a na koniec, *Hic legere historias commentaque plurima doctus nec minus indoctus perlegere illa potest*, staje tem samem jeszcze w zupełności na stanowisku średniowiecznego konsumenta sztuki².

Stan ten trwał do końca wieku XV. Dopiero odkąd techniką tą zajęli się malarze, a więc ze znanych Wolgemut i Pleydenwurf, później artyści tej miary co Dürer, Hans Baldung Grien, Burgkmaier, Schüpflein i cała masa innych, drzeworyt utracił swoje cechy dawniejsze, swoje wartości ilustracyjne na rzecz zagadnień natury formalnej, które niejako wisiały w powietrzu i których rozwiązanie domagał się duch czasu. I oto nagle pojawiły się problemy zgoła obce sztuce dawniejszej: przestrzeń, perspektywa, proporcje anatomiczne, plastyka, światłocień i t. p. Sztuka krakowska jako sztuka odbiorcza, bez długiej tradycji rozwojowej, jaką mogły poszczycić się Niemcy, nie mogła od razu przejąć się temi nowemi hasłami, które w założeniu swem nie szły po linii jej tendencji. Drzeworyt krakowski, który nie pozbył się swych tendencji ilustracyjnych, w słabej mierze uwzględniał nowe postulaty sztuki, a mając gotowe wzory w dziełach najwybitniejszych współczesnych artystów niemieckich, upraszczał je, omijając wszystko to, co było ich wartością artystyczną, a biorąc i podkreślając rzeczy, które zdolne były wyrazić treść ikonograficzną i które przedstawiały wartości dekoracyjne, a nie mąciły jasności opowiadania. W pierwszej ćwierci XVI wieku elementy ilustracyjne i dydaktyczne były ciągle jeszcze postulatem drzeworytu krakowskiego, który zaszczepiony późno, nie przetrwał jeszcze należycie prymitywnego rozwoju omawianej techniki. Gdy z tego stanowiska oceniamy rozwój drzeworytu, nie może nas już dziwić, że drzeworytnik krakowski, kopiując Sąd Parysa Łukasza Cranacha nie czuł jest na piękno krajobrazu, że w całym drzeworytnictwie polskim tego czasu nie spotykamy ani jednej kopii uroczych pełnych tajemniczej fantazyi krajobrazów Altdorfera i innych.

Niezależnie od naśladownictwa nie brak w drzeworycie krakowskim objawów uwzględniania i pielęgnowania tradycji miejscowej. Przedstawienia rozmaitej treści wprowadzone raz do grafiki polskiej, w jednej i tej samej

¹ Lippmann, *Der italienische Holzschnitt*, Jahrb. d. königl. preuss. Kunstsamml. III. 3.

² Publii Virgilii Maronis opera, Strassburg J. Grüniger 1502; Muther, *Die deutsche Bucherillustration der Gothik und Frührenaissance*, 79—81; Kristeller, *Die Strassburger Bücherillustration* 32.

formie ujęciowej z małymi odmianami indywidualnymi zostają z widocznym zamiłowaniem powtarzane, żeby wymienić tylko drzeworyty odnoszące się do ś. Stanisława, sceny ukrzyżowania, ilustracje do Marchołta i inne. To ciągle powtarzanie do sztuki miejscowej wprowadzonych form i to w wielkich odstępach czasu, świadczy o jej charakterze zachowawczym. Uwzględniając wszystkie te cechy grafiki polskiej XVI wieku możemy podobnie jak przy każdej sztuce o charakterze prowincjonalnym mówić o topograficzno-etnicznym zróżniczkowaniu stylu, w tym razie stylu drzeworytniczego.

E. Artysci.

Na największe trudności natrafiamy, chcąc dojść do skromnych choćby wiadomości o artystach, twórcach drzeworytniczych ilustracji książkowych. Źródła dają w tym względzie bardzo znikome wiadomości. Mamy wprawdzie liczne wzmianki o kartownikach (*chartarius*, *chartifex*, *cartownyck*, *kartenmacher*) już z końcem XV wieku, a częściej w XVI wieku, ale i one nie wiele tu mogą pomóc. Przedewszystkiem, jak to na innem miejscu było omawiane,¹ notatki te, odnoszące się przeważnie do procesów z papiernikami, są tak nie mówiące, że zupełnie nie mamy pewności, czy kartownicy poza wyrobem kart do gry, trudnili się również wyrabianiem ilustracji, tembardziej, że w źródłach nigdzie nie spotykamy wzmianki, któraby nam pozwoliła wnioskować o jakimś stosunku ich warsztatów z drukarzami. Z drugiej strony brak monogramów czy jakichkolwiek znaków na wszystkich prawie drzeworytach z małymi wyjątkami, utrudnia wyodrębnienie poszczególnych indywidualności twórczych. Nie pozostaje więc nic innego, jak analiza samych zabytków i przyznanie pewnych kompleksów z większym lub mniejszym prawdopodobieństwem artystom bezimiennym, co też częściowo uwzględnionem zostało w części szczegółowej niniejszej rozprawy.

Drzeworyty każdej z trzech głównych drukarni krakowskich pierwszej ćwierci XVI wieku mają swoje indywidualne piętno i nie ulega wątpliwości, że każda z nich miała po kilku czynnych dla siebie drzeworytników. Wyjątkowo dopiero przy końcu pierwszej ćwierci XVI wieku, od roku mniej więcej 1518 drzeworyty drukarni Jana Hallera i Hieronima Wietora zaczynają zdradzać tak silne pokrewieństwo stylistyczne, iż pozwalają domyślać się, że dla tych dwóch drukarni czynny był jeden i ten sam artysta, względnie ta sama pracownia drzeworytnicza.

Drzeworytnicy drukarni Hallera.

Drzeworyty tej drukarni, zarazem najwcześniejsze zabytki drzeworytu krakowskiego, pod względem artystycznym nie przedstawiają jednolitej całości. Zaledwie po kilka drzeworytów można ujmować w grupy i przypisywać z pewnem prawdopodobieństwem pojedynczym artystom, a nie brak i takich

¹ Por. str. 4 n.

rycin, które pozostają pod tym względem odosobnione i w żadną grupę ściślejszą włączyć się nie dadzą. Rozumie się, że artyści ci muszą pozostać dla nas bezimiennymi, gdyż brak sygnatur w ich dziełach, jakoteż brak odpowiednich wiadomości źródłowych nie pozwalają na imienne określenie ich osób. Z tej samej przyczyny nie mamy też nawet tej bezwzględnej pewności, czy wszystkie drzeworyty są pochodzenia krakowskiego, czy Haller w pewnych wypadkach nie zamawiał drzeworytów w Norymberdze, która i tak musi być uważaną za mistrzynię naszych pierwszych drzeworytników. W każdym razie za rzecz pewną można przyjąć, że najwcześniejsze zachowane drzeworyty książkowe pochodzące z r. 1504, powstały na miejscu w Krakowie. Dowodzi tego chociażby fakt, że na drzeworycie przedstawiającym Rozsiekanie ciała świętego Stanisława (Ryc. 13), znajduje się sylwetka kościoła św. Michała na Skałce i że w ogóle te najdawniejsze polskie drzeworyty odnoszą się wyłącznie prawie do życia i śmierci świętego Stanisława, a zatem scen, które w Norymberdze były nieznane a w Krakowie łączą się z całym szeregiem zabytków miejscowej rzeźby i malarstwa, wśród których właśnie w tym czasie temat ten należy do najulubieńszych, zwłaszcza jeśli chodzi o obrazy ołtarzowe. Do tych najdawniejszych drzeworytników krakowskich niewątpliwie należy mistrz wspomnianego Rozsiekania i Zbierania członków św. Stanisława. Czy można mu również przypisać drzeworyt herbowy Hallera z r. 1504 i dwa drzeworyty przedstawiające Wskrzeszenie Piotra z tego samego roku, trudno rozstrzygnąć. (Ryc. 8 i 9).

Drugim drzeworytnikiem drukarni Hallera jest mistrz mszału wrocławskiego z r. 1505, który stylistycznie stoi bardzo blisko norymberskiej szkoły Wolgemuta. (Ryc. 10 i 11). Możliwe iż wykonał on również ilustracje do wydania Statutów Łaskiego z r. 1506, które tak są do drzeworytów mszału tego zbliżone, że niełatwym jest do rozstrzygnięcia, gdzie się zaczyna indywidualność artystów a gdzie się kończą znamiona wspólnej szkoły. W Statutach tych znajduje się drzeworyt, przedstawiający czterech patronów polskich, który szczególnie na tem miejscu jest dla nas interesującym ze względu na umieszczoną w lewym rogu u góry sygnaturę SS, jedyną w drzeworytach polskich tego czasu. (Ryc. 15). Monogramista taki jednak nie jest znanym Naglerowi, źródła archiwalne milczą, tak że nic bliższego o nim nie wiemy. Mimowoli nasuwa się tu nazwisko i imię od tych liter się zaczynające, czynnego właśnie w tych czasach w Krakowie, złotnika i snycerza, Stanisława Stwosza. Wiadomości archiwalne dotyczące życia tego artysty nie stałyby na przeszkodzie takiej hipotezie. Stanisław Stwosz, syn Wita Stwosza, urodził się w r. 1464¹ w Krakowie, gdzie jako szesnastoletni chłopak był czeladnikiem u złotnika Wojtka. W przypuszczalnych latach wędrówki niewątpliwie Norymberga była celem jego podróży. Ponieważ z dzieł późniejszych Stanisława

¹ Lepsz, Stanislaus Stoss Goldschmied und Bildhauer in Krakau und Nürnberg, Zeitschr. f. bild. Kunst XXIV. 92—93.

Stwosza wiemy, że uprawiał przeważnie snycerstwo, więc jest prawdopodobne, że w Norymberdze właśnie tą sztuką się głównie zajmował, przyczem oczywiście mógł, może nawet w pracowni Wolgemuta wyuczyć się techniki drzeworytniczej. W roku 1495 występuje znowu w Krakowie już jako majster cechu złotniczego¹. Chociażby wiadomości archiwalne nie sprzeciwiały się, hipoteza taka byłaby może zbyt śmiałą do przyjęcia, gdyż porównanie drzeworytów naszego monogramisty SS z dziełami snycerskimi Stanisława Stwosza nie daje jeszcze należytych podstaw do identyfikowania tych dwóch artystów.

Około roku 1507 czynnym był dla drukarni Hallera mistrz Wykładu akademickiego (Ryc. 19) i Rozbicia rokowań, który wybitnie wyróżnia się od innych mniej więcej współczesnych drzeworytników swoim stylem monumentalnym o odcieniu ludowym. W latach około 1508—1511, jak się zdaje pracował dla tej drukarni drzeworytnik, któremu możnaby przypisać drzeworyty: Św. Sebastyana i Rocha, Astronomię (Ryc. 23), spowiedź. Drzeworyty te swą surową techniką cięcia nie wykraczają poza styl XV wieku. Odosobnione stanowisko zajmuje mistrz św. Stanisława i Floryana z Liber horarum z r. 1508, pod którego wpływem pozostaje ilustrator mszału krakowskiego z r. 1509, pod względem subtelności linii nie dorównujący pierwszemu. (Ryc. 20 i 21). Również odosobnione pod względem stylistycznym są drzeworyty: Św. Stanisław z karty tytułowej mszału z r. 1516 (Ryc. 25), innej ręki Ukrzyżowanie z tego samego mszału (Ryc. 26) i lekcyja śpiewu z r. 1515. (Ryc. 28). Jednolity charakter stylistyczny otrzymują drzeworyty drukarni Hallera dopiero od roku mniej więcej 1518. Drzeworyty te z małymi wyjątkami wykazują bardzo ścisły związek z drzeworytami drukarni Wietora, tak iż można przyjąć, że były zamawiane w tej samej pracowni drzeworytniczej.

Drzeworytnicy drukarni Unglera.

Wśród wielkiej ilości drzeworytów tej drukarni dadzą się wydzielić pewne grupy, które noszą znamiona jednej ręki. Opisane w części szczegółowej drzeworyty, które zdaniem Bernackiego zdobiły niegdyś pierwsze wydanie Hortulusa polskiego z r. 1514, należą niezawodnie do jednego drzeworytnika, który jak to wykazały badania jest ściśle biorąc nieoryginalnym, miernych zdolności kopistą. Drugim drzeworytnikiem, któremu można przypisać absolutną większość drzeworytów unglerowskich, to mistrz Chelidoniusa: Passio domini z r. 1514. Prócz drzeworytów tej książki pochodzą z pod jego ręki drzeworyty Bonawentury-Opecia: Żywotu Pana Jezusa Krysta z r. 1522, opisane w części szczegółowej o formacie przeciętnie 78/54 mm, dalej cały szereg ramek, winietek i drzeworytów zawartych w podręcznikach naukowych, matematycznych, a zwłaszcza astronomicznych. Surowa technika, którą posługuje się ten artysta, linie ostre kańciaste, miejscami przechodzące

¹ Wiadomości źródłowe odnośnie do osoby Stanisława Stwosza ogłosił Ptaśnik, Ze studiów nad Witem Stwoszem i jego rodziną 157. 162. 173.

w czarną płaszczyznę, prymitywny sposób przedstawiania nadają jego dziełom wygląd zbliżony do stylu rycin XV wieku. Drzeworyty te cechuje jednak wielka żywość fantazyi, wyrażająca się nieraz w formie bardzo prostej, skróconej sposobem sztuki średniowiecznej. I tak w scenie rzezi niewiątek (Ryc. 39) na jednym obrazku wyobrażony jest Herod wydający rozkaz, rzeź niewiątek i ucieczka Maryi do Egiptu. Artysta operuje nietylko prymitywną formą, ale i średniowiecznymi symbolami, jak n. p. w scenie uzdrowienia opętanej, gdzie z ust klęczącej u stóp Chrystusa kobiety ulatuje fantastyczna postać dyabła. (Ryc. 40). Podobnie wyobrażony jest szatan wstępujący w Judasza podczas Wieczery Pańskiej. Obok epickiego na ogół charakteru tych drzeworytów nie brak im pewnej tendencji do wydobycia nastroju, którego trudnoby zaprzeczyć n. p. w drzeworycie przedstawiającym Chrystusa w chwili, gdy oczekuje ukończenia robót około krzyża dlań przeznaczonego. Ta tendencja do wydobycia nastroju, jak z drugiej strony pewne szczegóły formalne, jak umieszczanie scen zbiorowych w wnętrzu komnaty, perspektywicznie pojętej, przedstawianie twarzy osób w przód pochylonych w skrócie (Składanie do grobu, matematycy, Ryc. 35), stosunkowo pełne formy ciała i próby wydobycia plastycznego modelunku świadczą za tem, że artysta ten mimo swą średniowieczną jeszcze dyspozycję twórczą, pozostawał już w pewnej mierze pod wpływem sztuki niemieckiej XVI wieku.

Na rok 1522 przypada działalność artystyczna mistrza Sądu Parysa. (Ryc. 47). Przypisać mu należy również następujące drzeworyty z unglerowskiego Opecia: Chrystus jako władca świata, Ukrzyżowanie, Opłakiwanie, Chrystus w grobowcu, Madonna na sierpie księżyca. (Ryc. 41—45). Jest to artysta mało oryginalny, który lubi posługiwać się wzorami obcymi, jak to szczególnie w dwóch wypadkach udało się stwierdzić. (Ryc. 45—48). Nie brak mu jednak pewnej indywidualnej manieri, która drzeworytom jego, mimo posługiwania się wzorami różnych artystów, nadaje cechy jemu tylko właściwe. Jedną z takich cech dla niego charakterystycznych jest posługiwanie się jednostajnym systemem kreskowania, składającego się z wydłużonych, cienkich, równoległych kresek, gęsto obok siebie kładzionych. Stosowanie takiej techniki przy zacieraniu większych płaszczyzn wpływa na jednostajny ton drzeworytu, mały kontrast czarno-białych powierzchni i niewielką skalę cieni przechodzących od światła do miejsc nieoświetlonych. Zastosowanie form renesansowych architektonicznych i zdobniczych (Chrystus w grobowcu), jakoteż plastyczne modelowanie ciała o formach zazwyczaj pełnych, zaokrąglonych, dalekich już od wychudłych, bez anatomicznej prawdy stylizowanych postaci średniowiecznych, świadczy o głębszem przetrawieniu form drzeworytu nowego stylu naturalistycznego. Z drugiej strony uderzyć musi u tego artysty brak inwencji, jeśli nie w naśladowaniu wzorów obcych, to w małej indywidualizacji typów, w powtarzaniu szablonowych postaci, co szczególnie uderza w podobieństwie typów świętego Jana i Parysa.

Drzeworytnicy drukarni Wietora.

Wietor zakładając w r. 1518 drukarnię w Krakowie, przywiózł pewną ilość drzeworytów zapasowych swojej oficyny wiedeńskiej, co też udało się stwierdzić odnośnie do niektórych obramień. Do takich drzeworytów przywiezionych należy również zaliczyć drzeworyt, jeden z najwcześniejszych, bo już w drukach z r. 1518 w Krakowie spotykany, przedstawiający popiersie Janusa z monogramem R. B. używany jeszcze w r. 1516 w oficynie wiedeńskiej Wietora¹.

W późniejszych drukach krakowskich Wietora spotykamy się dwukrotnie z monogramem HR, raz na portrecie Zygmunta Starego w wydaniu Statutów z roku 1524², drugi raz na rycinie herbowej ostatniej strony książki Andrzeja Krzyckiego: *Epistola de negotio Prutenico*, Wietor 1525. (Ryc. 69). Monogram ten można z zupełną pewnością zidentyfikować z nazwiskiem występującym w źródłach. Po raz pierwszy bowiem w r. 1525 pod datą 25 lipca występuje niejaki Johannes Robel formschneyder w zapisce, która brzmi jak następuje: Conradus Wynterberg buchdrucker posuit in arestum 30 gr. ipsius Ieronimi Vyetoris apud Iohannem Robel formschneyder, ut non extradantur ad iuris usque decisionem per praeconem Iohannem³, t. z. dosłownie: Drukarz Konrad Winterberg przez woźnego Jana zapowiedział (obłożył aresztem) 30 gr. Hieronima Wietora u formschneidera Jana Robla, ażeby ich nie wydano przed sądownym załatwieniem sprawy. Z powyższego ustępu wynika, że Wietor miał jakąś bliżej nieznaną sprawę sporną z drukarzem Winterbergiem, który zabezpieczył swoje roszczenia na pieniądzach Wietora, znajdujących się u drzeworytnika Jana Robla. Zapiska ta jest dowodem, że Jan Robel pozostawał w bliższych stosunkach z Wietorem i najprawdopodobniej dla jego drukarni był czynnym, skoro Wietor miał u niego swoje pieniądze. Wskutek tego nic nie stoi na przeszkodzie, aby nazwisko Jana Robla zidentyfikować z monogramem HR, figurującym na dwóch drzeworytach⁴.

Drogą analizy stylistycznej jesteśmy w możności cały szereg drzeworytów drukarni Hallera i Wietora od roku mniej więcej 1519 około nazwiska tego artysty ująć w grupę. Tu jednakże natrafiamy na pewne trudności. Iohannes Robel w zapisce wyraźnie nazwany jest formschneyderem. Wiadomo zaś, że w XVI wieku, kiedy styl drzeworytniczy zaczął wymagać znakomitej sprawności technicznej i nakładu pracy poprostu rzemieślniczej, praca rozdzieliła się na dwie osoby artystę rysownika i formschneydera rzemieślnika. Otóż zachodzi pytanie, czy naszego Robla należy uważać wyłącznie za rze-

¹ Kopera, Spis druków fig. 33; Gollob, Der wiener Holzschnitt, 66.

² Kopera, Spis druków fig. 42.

³ Ptaśnik, Crac. impress. nr. 270.

⁴ Istnieje pewne prawdopodobieństwo, że wzmiankowany Hans Robel pochodzi z Wiednia i jest identyczny z drzeworytnikiem, który na obramieniu drzeworytu sygnetowego Jana Singreniusa we Wiedniu (Camers, Solinus 1520) umieścił swoje pełne nazwisko: Hans Rebell; Gollob, Der wiener Holzschnitt, 69.

mieślnika, czy też za rysownika zarazem. Zapiska źródłowa w tym względzie nie daje żadnej wskazówki. Wiemy, że jeśli chodzi o drzeworyt XVI wieku, to zasadniczo należy artystę od rzemieślnika oddzielić. Jest to niewątpliwy fakt zawsze tam, gdzie rysownikiem był artysta-malarz ale jest kwestią otwartą, czy było to regułą bezwzględnie obowiązującą, zwłaszcza w środowisku, w którym sztuka miała charakter bardziej prowincjonalny. Trudno się spodziewać, aby kwestya ta w danym wypadku została kiedykolwiek jeszcze w sposób niewątpliwy rozstrzygnięta. Conajwyżej można tu stawiać mniej lub więcej prawdopodobne hipotezy. Nie wiemy za jakie to roboty pobierał Robel pieniądze, czy na zamówienie sporządzał samodzielnie ilustracje książkowe, czy też tylko w drzewie wyrzynał dostarczone mu przez Wietora rysunki, wykonane przez innych nieznanych artystów. W materiałach archiwalnych, publikowanych przez Ptaśnika w Cracovia impressorum niema żadnej sprawy między jakimś malarzem czy innego rodzaju artystą, ewentualnym rysownikiem, a jednym z drukarzy, któraby była dowodem jakichś między nimi stosunków. Dodać należy również, że w tych czasach należało do rzadkości, aby na drzeworycie podpisał się rzemieślnik. Wyjątek stanowił może Jost de Negker, drzeworytnik Burgkmaiera, ale też obok jego podpisu nie brak nigdy sygnatury artysty samego. Wprawdzie na portrecie Zygmunta Starego z r. 1521¹ obok sygnatury HR znajduje się jeszcze jakiś znak, prawie nieczytelny, który mógłby należeć do jakiegoś malarza, ale z drugiej strony na drzeworycie herbowym z r. 1525 żadnego innego znaku już niema. Pewnego rodzaju okolicznością przemawiającą za tem, że Robel jest drzeworytnikiem i rysownikiem w jednej osobie byłby może fakt, że jak tego dowodzą wiadomości źródłowe, przy końcu XVI wieku w Polsce nie było tak zasadniczego podziału pracy między rysującym artystą a wycinającym w drzewie rzemieślnikiem. Zachował się list Szymona Szymonowicza do Jana Zamojskiego, hetmana koronnego z dnia 13 grudnia 1593 r., z którego dowiadujemy się, że »matrices« w Krakowie zamawiać można. »Ukazują na to w Krakowie«, pisze Szymonowicz, »niejakiego Konrada Forstera; człowiek, jako o nim piszą, stateczny i rzezania takowego dobrze umiętny. Januszowski drukarnię swoją przezeń sprawował, przezeń ruska i grecka we Lwowie, snąc wrocławscy i frankforscy drukarze od niego matryces swoje miewają. Ma przy sobie dwu towarzyszków; jednego, co formy rzeże na drzewie, drugiego, co litery odlewa; formschnajder nie tak potrzebny, bez tego być nie może co litery odlewa«². W przypisku wymienia Ptaśnik jeszcze innego formsznajdera, mianowicie Chrynia Iwanowicza, o którym w r. 1583 dowiadujemy się, że będąc w opiece pierwszego drukarza ruskiego we Lwowie Iwana Fedorowicza, »nauczył się za kosztem i nakładem i pilnem staraniem jego malarstwa, stolarstwa, formsznajderstwa i na stali liter i inszych rzeczy rzezania«. Mamy

¹ Kopera, Spis druków fig. 42.

² Ptaśnik, Crac. impress. nr. 778.

zatem jak z tego wynika, przy końcu XVI wieku formsznajdera, który jest zarazem malarzem, a zatem rysownikiem. Jeżeli więc Hans Robel również był rysownikiem i drzeworytnikiem w jednej osobie, to tu wyłania się druga sprawa. Prawie wszystkie drzeworyty krakowskie drukarń Wietora i Hallera od roku mniej więcej 1519 począwszy, mają pewne cechy stylistyczno-formalne wspólne, które nadają im specyficzne indywidualne piętno. Mimo to jednak rzeczą nazbyt ryzykowną byłoby może przysądzić je wszystkie jednemu drzeworytnikowi. Wszak w samej tylko Kronice Miechowity, której ryciny przedstawiają bezsprzecznie jednolity typ stylistyczny, znajdują się drzeworyty, których wykonanie techniczne różni się precyzją i starannością, a przecież trudno doszukać się w tych nieznacznym stosunkowo różnicach współdziału kilku artystów. Drzeworyty Hansa Robla ukazują się w Krakowie około roku 1519, a zatem współcześnie prawie z otwarciem tamtejszej drukarni Hieronima Wietora. Stąd jest rzeczą prawdopodobną, że Robel wraz z Wietorem z Wiednia, czy skądinąd do Krakowa przyjechał i tu założył pracownię drzeworytniczą na większą skalę, w której miał niezawodnie czeladników, uczni czy pomocników. Pewne nieznaczące odchylenia stylistyczno-techniczne w Kronice Miechowity i w innych drzeworytach tego czasu dałyby się może wytłómaczyć współdziałem takich właśnie pomocników.



Ryc. 69. Drzeworyt herbowy monogramisty HR. Z druku Wietora z r. 1525.

Spis ilustracji.

1. Wręczenie Statutów królowi Kazimierzowi. Z druku lipskiego Konrada Kachelofena z roku około 1490.
2. Drzeworyt kalendarzowy ze sceną lekarską. Z druku lipskiego Arnolda z Kolonii z roku 1495.
3. Ś. Stanisław wskrzeszający Piotra i Kardynał Fryderyk. Z druku Grzegorza Stuchsa w Norymberdze z roku około 1494.
4. Ś. Stanisław wskrzeszający Piotra i Kardynał Fryderyk. Z druku Grzegorza Stuchsa w Norymberdze z roku około 1500.
5. Inicyał D używany w krakowskiej drukarni Hallera w latach 1508—1511.
6. Inicyał T z ofiarą Abrahama. Z druków Grzegorza Stuchsa w Norymberdze z lat około 1494—1500.
7. Inicyał T z ofiarą Abrahama. Z mszałów krakowskich Hallera z lat 1509 i 1515.
8. Wskrzeszenie Piotra. Z druku Kaspra Hochfedera w Krakowie z roku 1504.
9. Wskrzeszenie Piotra. Z druku Hochfedera i Hallera w Krakowie z roku 1504.
10. Wskrzeszenie Piotra. Z druku Jana Hallera w Krakowie z roku 1505.
11. Ukrzyżowanie. Z druku Jana Hallera w Krakowie z roku 1505.
12. Ukrzyżowanie. Z druków Grzegorza Stuchsa w Norymberdze z roku około 1500.
13. Rozsiekanie ciała ś. Stanisława. Z drukarni krakowskiej z r. 1504.
14. Zbieranie rozrzuconych członków ś. Stanisława przez orły. Drzeworyt drukarni krakowskiej z roku 1504.
15. Patronowie polscy. Z druku Jana Hallera z roku 1506.
16. Patronowie czescy. Z druku Grzegorza Stuchsa w Norymberdze z roku 1492.
17. Rodowód Jagiellonów. Z druku Hallera z roku 1506.
18. Dedykacja. Drzeworyt drukarni Hallera z roku około 1508.
19. Wykład akademicki. Z druku Hallera z roku 1507—1508.
20. Ś. Stanisław i ś. Floryan. Z druku Hallera z roku 1508.
21. Ś. Stanisław i ś. Floryan. Z druku Hallera z roku 1509.
22. Ukrzyżowanie. Z druku Hallera z roku 1509.
23. Astronomia. Z druku Hallera w Krakowie z roku 1511.
24. Astronomia. Z druku weneckiego z roku 1491.
25. Ś. Stanisław. Drzeworyt tytułowy mszału krakowskiego z roku 1515.
26. Ukrzyżowanie. Z druku Hallera z roku 1515—1516.
27. Ukrzyżowanie. Z druków weneckich Liechtensteina.
28. Lekcja śpiewu. Z druków Hallera z roku około 1515.
29. Lekcja śpiewu. Drzeworyt francuski z XV wieku.
30. Autor książki w bibliotece przy pracy. Drzeworyt z druku J. Hallera z roku 1521.
31. Ukrzyżowanie. Drzeworyt z druku Hallera z roku 1524.
32. Ukrzyżowanie. Z druku Hallera z roku 1525.
33. Ś. Stanisław. Drzeworyt drukarni Floryana Unglera z roku 1512.
34. Ś. Wojciech i ś. Stanisław. Drzeworyt z druku Fl. Unglera z roku 1512.
35. Matematycy w pracowni. Drzeworyt z druku Unglera z roku 1513.
36. Matematycy: Boetius i Pytagoras. Drzeworyt z drukarni J. Grünigera w Strasburgu z roku 1508.
37. Drzeworyt astronomiczny. Z drukarni Floryana Unglera i Wolfganga Lerna z roku 1513.
38. Zwiastowanie. Drzeworyt z druku Floryana Unglera i Jana Sandeckiego z roku 1522.
39. Rzeź niewiniątek. Z druku Fl. Unglera i J. Sandeckiego z roku 1522.
40. Uzdrawienie opętanej. Z druku Unglera i Sandeckiego z roku 1522.
41. Madonna z Dzieciątkiem. Drzeworyt z druku Unglera i Sandeckiego z roku 1522.
42. Dwunastoletni Jezus w Synagodze. Z druku Unglera i Sandeckiego z roku 1522.
43. Ukrzyżowanie. Drzeworyt z druku Unglera z roku 1522.
44. Chrystus w grobowcu. Z druku Unglera z roku 1522.

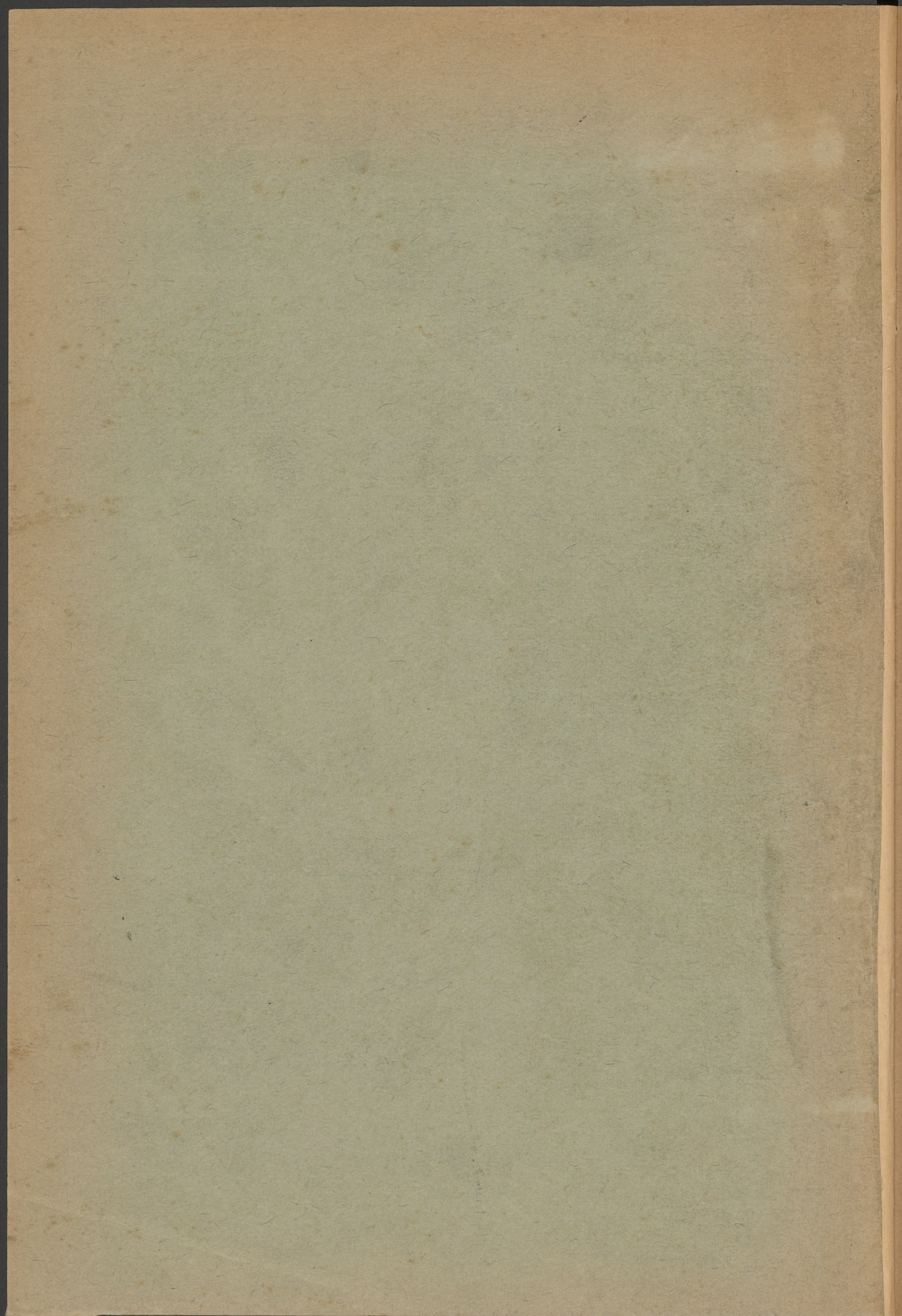
45. Oplakiwanie Chrystusa. Z druku Unglera z roku 1522.
46. Jan Schäufelein: Oplakiwanie Chrystusa z roku 1507. W druku wietorowskiego wydania *Opecia* Żywotu Chrystusa z roku 1522.
47. Sąd Parysa. Z druku Floryana Unglera z roku 1522.
48. Łukasz Cranach Starszy: Sąd Parysa z roku 1508.
49. Wskrzeszenie Piotra. Drzeworyt z wiedeńskiej drukarni Hieronima Wietora z roku 1509.
50. Dwa drzeworyty z zaginionego wydania Marcholta.
51. Karta tytułowa Kroniki Miechowity. Druk Wietora z roku 1519 i 1521.
52. Lech i Czech. Z Kroniki Miechowity.
53. Krakus. Z Kroniki Miechowity.
54. Karta tytułowa kroniki augsburskiej z roku 1516.
55. Popiel. Z Kroniki Miechowity.
56. Koronacja Bolesława Chrobrego. Z Kroniki Miechowity.
57. Rodowód dynastii Jagiellonów. Z dzieła Deciusa z roku 1521.
58. Portret Zygmunta I. z roku 1524.
59. Święta Anna Samotrzecia. Z druku Wietora z roku 1522.
60. Madonna z Dzieciątkiem. Z wietorowskiego wydania *Opecia* z roku 1522.
61. Jan Schäufelein: Zestąpienie Chrystusa do otchłani 1507. Z wydania *Opecia* u Wietora z roku 1522.
62. Hans Baldung Grien(?) Wznoszenie krzyża 1507. Z druku wietorowskiego wydania *Opecia*, 1522.
63. Hans Schäufelein: Chrystus u Pilata 1507. Z druku Wietora z roku 1522.
64. Dwa drzeworyty z zaginionego wydania bajek Ezopa z roku około 1522.
65. Dwa drzeworyty z augsburskiego wydania bajek Ezopa z ostatniej ćwierci XV wieku.
66. Ukrzyżowanie. Z druku Hieronima Wietora z roku 1520.
67. Ukrzyżowanie z modlącym się donatorem. Z druku Wietora z roku 1525.
68. Zmartwychwstanie Chrystusa. Drzeworyt z druku Wietora z roku 1525.
69. Drzeworyt herbowy monogramisty HR. Z druku Wietora z roku 1525.

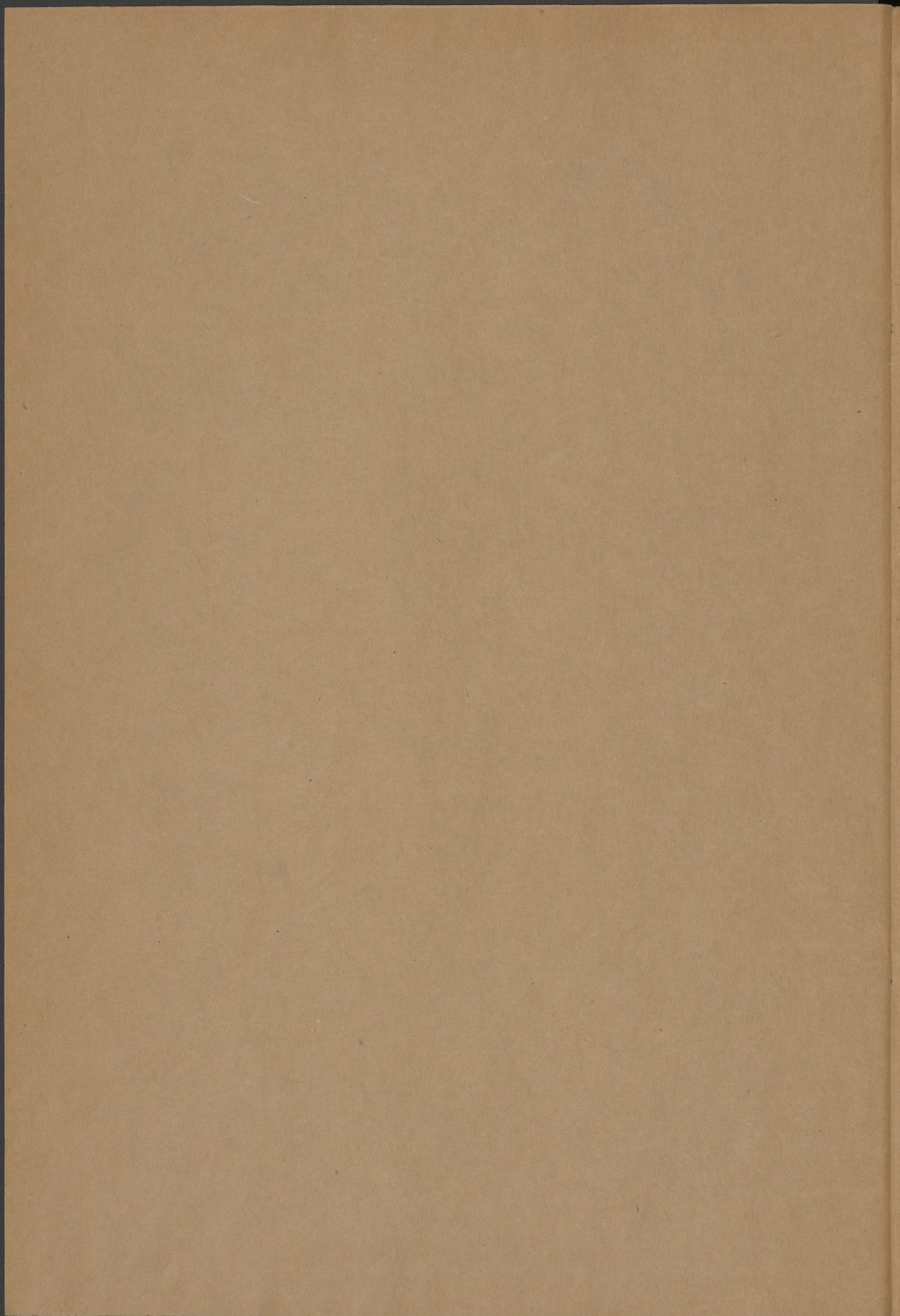
Kliske autotypowe zostały wykonane w Zakładzie reprodukcji fototechnicznej St. Welanyka w Krakowie, według zdjęć fotograficznych autorki, sporządzonych w Zakładzie Historji Sztuki Polskiej i Wschodnio-Europejskiej Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie.

Spis rzeczy.

	Str.
Rozdział I. Początki techniki drzeworytniczej	I
A. Na Zachodzie	I
B. W Polsce	3
Rozdział II. Drzeworyty książkowe XV wieku	5
Rozdział III. Drzeworyty wieku XVI	12
A. Drzeworyty drukarni Jana Hallera	12
Ornamentyka	12
Ilustracje książkowe	16
B. Drzeworyty drukarni Floryana Unglera	42
Ornamentyka	42
Ilustracje książkowe	43
C. Drzeworyty drukarni Hieronima Wietora	60
Ornamentyka	60
Ilustracje książkowe	63
Rozdział IV. Pogląd ogólny na rozwój sztuki drzeworytniczej w Polsce	90
A. Rozwój techniki	90
B. Kolorowanie	92
C. Drzeworyt polski na tle sztuki zachodnio-europejskiej	94
Wpływy włoskie	96
Wpływy niemieckie	97
D. Cechy rodzime	99
Ikonografia	99
Forma	101
E. Artysci	103
Drzeworytnicy drukarni Hallera	103
Drzeworytnicy drukarni Unglera	105
Drzeworytnicy drukarni Wietora	107
Spis ilustracyj	110











Zakład Narodowy
im. Ossolińskich



1100048643