

Baltazar Opec
*Żywot Pana
Jezu Krysta*
(1522)

wydali i wstępami opatrzyli
Wiesław Wydra i Rafał Wójcik

wstęp ikonograficzny
Katarzyna Krzak-Weiss

Wyposażenie graficzne *Żywota Pana Jezusa Krysta* Baltazara Opeca
wydanego przez Hieronima Wietora (1522 i 1538)
oraz Florianą Unglera i Jana Sandeckiego (1522)

*Necessarium enim erit ut aliquando ita cogites te presentem
cogitatione tua ac si tunc temporis ibi praesens fuisses quando
passus fuit¹.*

Ludolf z Saksonii

Zwyczaj ilustrowania tekstów opisujących żywot i mękę Chrystusa sięga swymi początkami czasów średniowiecza. Jego genezę łączyć należy z chęcią dostarczenia czytelnikowi materiału, który na równi ze słowem miał go skłonić do rozważań (*meditatio*) i naśladowania (*imitatio*) oraz pobudzić do współczucia (*compassio*). Niejednokrotnie obrazy przemawiały do czytelnika silniej niż tekst – trafiając do jego wyobraźni w sposób bardziej bezpośredni, zapadały mu w pamięć o wiele łatwiej i głębiej. Szczególnie, jeśli wybrane sceny przedstawione były tak, iż widz czuł się ich uczestnikiem.

Znakomitych przykładów idealnego współistnienia słowa i obrazu, pokazujących (każde na swój sposób) poszczególne wydarzenia z życia Jezusa, dostarczają już iluminowane rękopisy, ale niemało jest ich również wśród druków, w tym także powstałych w Polsce.

Kraków, Hieronim Wietor 1522

Najstarszą spośród znanych i jednocześnie bodaj najpiękniejszą z powstałych w Polsce książek drukowanych poświęconych życiu i męce Chrystusa jest *Żywot Pana Jezusa Krysta* Baltazara Opeca wydany 5 maja 1522 r. przez Hieronima Wietora. Druk ten wyróżnia się starannym opracowaniem edytorskim, a przede wszystkim niezwyklej urody i wysokiej jakości artystycznej wyposażeniem graficznym.

Na dekorację tę składają się: bogaty zespół inicjałów oraz 43 ilustracje. Elementem dekoracyjnym, aczkolwiek o nieco odmiennym charakterze, są również umieszczone na niemal każdej karcie cugi, które najsilniej wyeksponowano już na karcie tytułowej. Ta bowiem nie zawiera żadnej dekoracji, poza mocno zaakcentowaną początkową częścią tytułu (*Żywot wszechmocnego*), a także kropkami z fraktury ułożonymi w kształt trójkątów o wierzchołkach skierowanych ku dołowi i wspomnianymi cugami, czyli liniami splecionymi fantazyjnie w ósemkę.

Główną cechą inicjałów zdobiących Wietorowski *Żywot* jest niejednorodność, która pozwala na wydzielenie wśród nich trzech mniejszych serii. Najliczniejszą

1 Cyt. za: Tadeusz Dobrzeński, „Rozmyślenia dominikańskie” na tle średniowiecznej literatury pasyjnej, [w:] *Rozmyślenia dominikańskie*, t. 1, wydali i oprac. Karol Górski, Władysław Kuraszkiewicz, Zofia Rozanow (oprac. ikonograficzne), Tadeusz Dobrzeński (wstęp komparatystyczny), Wrocław–Warszawa–Kraków 1965, s. XLI–XLII.

tworzą inicjały nawiązujące swą formą do kaligraficznych: wystające mocno ponad tekst i wychodzące lekko na margines oraz ozdobione charakterystycznymi wąsami. Na nieco mniejszą serię składają się natomiast inicjały (κ, w, t, b, r, p, g) wkomponowane w kwadratowe obramowania i wykonane białym rytym na groszkowanym, czarnym tle, czym zdradzają wzory francuskie². Inicjały te wpuszczone zostały w tekst na wysokość czterech wierszy, a użyto ich tylko w początkowej części druku, ostatni z nich umieszczając na karcie B₆ v. Najmniej licznie reprezentowane są inicjały (κ, m, s, p, j, g) największe formatem i zarazem najbardziej dekoracyjne. Niemal kwadratowe (58 × 52 mm), wpuszczone w tekst na wysokość 10 wierszy, wykonane zostały białym rytym na czarnym tle i ozdobione motywem arabeski. Ponadto w funkcji inicjałów użyte zostały również czcionki antykwy większego stopnia, wysokie na dwa wiersze.

Podobnie jak inicjały, ryciny ilustrujące Wietorowski *Żywot* również nie tworzą jednego spójnego zespołu, ale dwa mniejsze, różniące się od siebie formatem. Na pierwszy z nich składa się 38 (a raczej 33, bo 5 odbitych zostało dwukrotnie) prac całostronicowych, mierzących 236÷238 × 160 mm. Ryciny te wypełniają niemal całą przestrzeń ozdobionych nimi kart, pozostawiając jedynie wąskie marginesy u góry i po bokach oraz nieco szerszy u dołu. Pierwsza z prac należących do tego zespołu umieszczona została już na odwrocie karty tytułowej. Warto przy tym zwrócić uwagę, że zarówno w egzemplarzu z Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego (sygn. SD 612 230), jak i z Biblioteki Kórnickiej (sygn. Cim. F. 4188), Biblioteki Seminarium Duchownego w Warszawie (sygn. 74 118) oraz Lwowskiej Narodowej Naukowej Biblioteki Ukrainy im. W. Stefanyka (sygn. CT IV 21204) znalazła się w tym miejscu scena *Pożegnania Chrystusa z Matką*. Natomiast w cymelium z Biblioteki Jagiellońskiej (sygn. Cim. F. 8032)³, w którym są dwie (sic!) karty tytułowe, oprócz już wymienionej sceny zdobiącej pierwszą z nich, na odwrocie drugiej odbite zostało *Ukrzyżowanie*. Wypada tu wyjaśnić, że o istnieniu kart tytułowych z dwiema różnymi ilustracjami wspomina już Estreicher (E. XIII 254), nie mówiąc jednakże nic o dwóch kartach w jednym druku. Wiele wskazuje więc na to, że obecność dwóch kart tytułowych w egzemplarzu z Biblioteki Jagiellońskiej nie jest rozwiązaniem oryginalnym, lecz podyktowana została niemożnością rozstrzygnięcia, które ze wspomnianych przez bibliografa przedstawień znajdowało się pierwotnie w tym konkretnym egzemplarzu. Założenie to jest tym bardziej uzasadnione, że obie znajdujące się w nim karty wykonano techniką faksymile i dołączono doń wtórnie⁴.

Pozostałe całostronicowe prace otwiera umieszczona na karcie k. H₂ v scena *Wjazdu Chrystusa do Jerozolimy* (2), po której następują kolejne, ujmujące urodą i siłą wyrazu wyobrażenia poszczególnych scen z życia Jezusa. Oczom czytelnika ukazane zostają zatem: *Wypędzenie kupców ze świątyni* (3), *Ostatnia Wieczerza* (4),

- 2 Te same inicjały użyte zostały przez Wietora już w *Chronica polonorum* Miechowity (1. wyd. 1519, 2. wyd. 1521), a do krakowskiej oficyny trafiły z jego wiedeńskiego warsztatu, zob. Ewa Chojecka, *Lukasz Cranach St. i krakowska grafika renesansowa*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1972, nr 1, s. 26; Henryk Bułhak, *Wiedeńska oficyna Hieronima Wietora. Materiały do dziejów zasobu typograficznego oraz bibliografia druków z lat 1510–1518*, [w:] *Z badań nad dawną książką. Studia ofiarowane prof. Alodii Kaweckiej-Gryczowej w 85-lecie urodzin*, Warszawa 1989, s. 320.
- 3 Wietorowski *Żywot* z 1522 r. zachował się do dzisiaj w siedmiu egzemplarzach. Oprócz już wymienionych znane są jeszcze dwa: z Biblioteki Książąt Czartoryskich (sygn. XVI 1290/III) oraz Biblioteki Narodowej (egz. z Biblioteki Zamojskich – sygn. XVI. F. 3).
- 4 *Katalog poloników XVI wieku Biblioteki Jagiellońskiej*, t. 2, red. Marian Malicki, Ewa Zwinogrodzka, oprac. Małgorzata Gołuszka, Warszawa–Kraków 1992, poz. 254–257.

Obmywanie stóp apostołom (5), Chrystus wyruszający z apostołami na Górę Oliwną (6), Modlitwa w Ogrójcu (7) i Pojmanie Chrystusa (8). Po nich następują przedstawienia poszczególnych epizodów Męki Pańskiej: Chrystus przed Annaszem (9), Chrystus przed Kajfaszem (10), Naigrawanie (11), Chrystus przed Pilatem (12), Chrystus przed Herodem (13), Obnażenie Chrystusa (14), Biczowanie (15), Cierniem koronowanie (16), Ecce Homo (17) i wreszcie Obmywanie rąk przez Pilata (18). Kolejne ryciny ukazują czytelnikowi Chrystusa w pełnych dramatyzmu scenach: Upadku pod krzyżem (19), Przybijania do krzyża (20), Stawiania krzyża (21), Ukrzyżowania (22), Oplakiwania (23) i Złożenia do grobu (24). Po nich natomiast przedstawione zostają: Zstąpienie Chrystusa do otchłani (25), Zmartwychwstanie (26), Chrystus objawiający się Marii Magdalenie (Noli me tangere) (27), Niedowiarstwo św. Tomasza (28) i wreszcie: Wniebowstąpienie (29), Zesłanie Ducha Św. (30), Chrystofania Maryi (31) oraz Koronacja Maryi (32) i Sąd Ostateczny (33)⁵.

Tabela 1. Rozmieszczenie rycin dużego formatu w poszczególnych egzemplarzach *Żywota Pana Jezusa Krysta* (Kraków, H. Wietor 1522)

Lp.	Temat	Sygnatura
1.	Pożegnanie Chrystusa z Matką	k. 1 v k. K ₁ v ⁶
2.	Wjazd Chrystusa do Jerozolimy	k. H ₂ v
3.	Wypędzenie kupców ze świątyni	k. H ₄
4.	Ostatnia Wieczerza	k. K ₃
5.	Obmywanie stóp apostołom	k. K ₄ v
6.	Chrystus wyruszający z apostołami na Górę Oliwną	k. L ₃
7.	Modlitwa w Ogrójcu	k. L ₆
8.	Pojmanie Chrystusa	k. M ₃ v k. M ₄ v
9.	Chrystus przed Annaszem	k. M ₅ v ⁷ k. N ₁
10.	Chrystus przed Kajfaszem	k. O ₂ k. P ₁ v
11.	Naigrawanie	k. N ₃ v
12.	Chrystus przed Pilatem	k. N ₆
13.	Chrystus przed Herodem	k. O ₅ k. O ₆
14.	Obnażenie Chrystusa	k. P ₃
15.	Biczowanie	k. P ₄ v
16.	Cierniem koronowanie	k. P ₆
17.	Ecce Homo	k. Q ₁ v
18.	Obmywanie rąk przez Pilata	k. Q ₄

5 Przedstawiona tu kolejność rycin odnosi się do egzemplarza *Żywota* znajdującego się obecnie w księgozbiorze Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego.

6 W egzemplarzu ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej znajdują się dwie karty tytułowe i wskazana rycina (a raczej jej faksymilowa kopia) widnieje na odwrocie pierwszej z nich.

7 Zaznaczyć trzeba, iż rycina z wyobrażeniem *Chrystusa przed Annaszem* znajduje się na wskazanej karcie jedynie w egzemplarzach z Biblioteki Seminarium Metropolitalnego Archidiecezji Warszawskiej i Biblioteki Jagiellońskiej. W egzemplarzach z Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego i Biblioteki Kórnickiej na karcie tej umieszczone zostało bowiem przedstawienie *Chrystusa przed Pilatem*.

Lp.	Temat	Sygnatura
19.	<i>Upadek pod krzyżem</i>	k. Q ₆
20.	<i>Przybijanie do krzyża</i>	k. R ₂ v
21.	<i>Stawianie krzyża</i>	k. R ₄
22.	<i>Ukrzyżowanie</i>	k. R ₅ v ⁸ k. S ₆ v
23.	<i>Oplakiwanie</i>	k. T ₁ v
24.	<i>Złożenie do grobu</i>	k. T ₄
25.	<i>Zstąpienie Chrystusa do otchłani</i>	k. V ₁
26.	<i>Zmartwychwstanie</i>	k. V ₂
27.	<i>Noli me tangere</i>	k. V ₃
28.	<i>Niedowiarstwo św. Tomasza</i>	k. V ₆ v
29.	<i>Wniebowstąpienie</i>	k. X ₁ v
30.	<i>Zesłanie Ducha Św.</i>	k. X ₃ v
31.	<i>Chrystofania Maryi</i>	k. X ₅
32.	<i>Koronacja Maryi</i>	k. Y ₄ v
33.	<i>Sąd Ostateczny</i>	k. Z ₁

Analizując poszczególne zachowane egzemplarze Wietorowskiej edycji *Żywota Pana Jezusa Krysta* z 1522 r., zauważyć można z pewnym zaskoczeniem, że zdobiące je całostronicowe ilustracje nie zostały w nich rozmieszczone identycznie. Wprawdzie ta niekonsekwencja, a raczej wariantowość układów sprowadza się jedynie do odmiennego rozlokowania dwóch prac (poz. 9 i 10 w tabeli), jednakże nie zmienia to faktu, iż na tej podstawie dokonać można podziału egzemplarzy na te, w których na karcie M₅ odbite zostało przedstawienie *Chrystusa przed Pilatem* oraz te, na których w tym samym miejscu widnieje wyobrażenie *Chrystusa przed Annaszem*. Szukając wyjaśnienia tej sytuacji, na pewno można wykluczyć, iż stało się tak przez pomyłkę. W obu wariantach na odwrotnej stronie rycin wytłoczony został bowiem ten sam tekst, co wskazuje, że ich wprowadzenie było w pełni zamierzone.

Pod względem ikonograficznym ryciny te nie odbiegają zbyt, a czasami nawet wcale, od sposobu, w jaki powszechnie przyjęło się przedstawiać wybrane sceny. Wyróżniają się za to zdecydowanie nieprzeciętnymi walorami artystycznymi⁹. Znakomicie zakomponowane i wycięte zdradzają rękę bardzo wprawnego mistrza, a raczej mistrzów, gdyż subtelne różnice w sposobie prowadzenia kreski ujawniają, że zespół analizowanych prac wykonany został przez więcej niż jednego artystę. Nie ulega jednak wątpliwości, że każdemu z nich – oprócz biegłej znajomości sztuki rytowania – nieobce były również tajniki malarstwa, czego widowym dowodem jest płynnie i z wyraźną lekkością prowadzona kreska oraz umiejętnie wydobyty modelunek światłocieniowy.

Artystą odpowiedzialnym za wykonanie największej liczby całostronicowych rycin z Wietorowskiego *Żywota* był Hans Leonard Schäufolein (1480/1485–1540) – jeden ze zdolniejszych mistrzów z kręgu Albrechta Dürera¹⁰. Jego autorstwo ujawniają

⁸ Rycina ta odbita została także na drugiej z dwóch kart tytułowych znajdujących się w egzemplarzu z Biblioteki Jagiellońskiej.

⁹ Zob. również: Antonina Betterówna, *Polskie ilustracje książkowe XV i XVI w. (1490–1525)*, Lwów 1928, s. 367.

¹⁰ Więcej na temat działalności artystycznej Hansa Leonarda Schäufoleina zob. m.in.: Richard Muther, *Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance (1460–1530)*, Mün-

bezpośrednio dwie z prac należących do omawianego zespołu: *Zstąpienie Chrystusa do otchłani* i *Zesłanie Ducha Św.*¹¹. Na obu widnieje bowiem monogram mistrza, czyli H połączone z S oraz umieszczone obok dwie skrzyżowane łopaty (niem. *die Schaufel*). Na pierwszej z wymienionych rycin monogram autora umieszczony został na przewróconych drzwiach prowadzących do przedpiekła, natomiast na drugiej u samego dołu, pośrodku kompozycji. Autorstwa Schäußeina są jednak także inne, niesygnowane prace. Ogółem przypisuje się mu 30 z wszystkich całostronicowych drzeworytów, a każdy z nich dowodzi niemałych umiejętności ich twórcy. Jego maestrię ujawniają zwłaszcza ryciny zawierające sceny rozgrywane się we wnętrzach, które dzięki umiejętnie zastosowanej perspektywie linearnej nabierają głębi spotęgowanej dodatkowo wprowadzeniem perspektywy malarskiej. Uwagę zwraca również dbałość Schäußeina o zindywidualizowanie przedstawianych postaci zarówno poprzez zróżnicowanie rysów twarzy, jak i strojów, fryzur oraz gestów.

Z pozostałych trzech prac dwie – *Przybijanie do krzyża* i *Stawianie krzyża* – uznaje się za dzieło Hansa Baldunga zwanego Grienem (1484/1485–1545) – drugiego z uczniów Dürera, przebywającego zresztą w jego pracowni w tym samym czasie co Schäußein¹². Autorem trzeciej (*Chrystusa wyruszającego z apostołami na Górę Oliwną*) jest zaś najpewniej jeszcze jeden z podopiecznych Albrechta – Wolf Traut (ok. 1480–1520), Hans Suess von Kulmbach lub Hans Wechtlin (ok. 1480/1485–1526)¹³. Za bardziej prawdopodobną i stąd obecnie najczęściej przyjmowaną uważa się jedną z dwóch pierwszych ze wskazanych atrybucji. Przemawiają za nią przede wszystkim bliskie więzi Trauta i Kulmbacha ze Schäußeinem i Baldungiem, z którymi obaj praw-

chen 1884, s. 145–157; Maria Consuelo Oldenbourg, *Die Buchholzschnitte des Hans Schäußein. Ein bibliographisches Verzeichniss ihrer Verwendungen*, Strasburg 1964; Karl-Heinz Schrey, *Hans Schäußein: Das 'druckgraphische' Werk*, Nördlingen 1990; Giulia Bartrum, *German Renaissance Prints, 1490–1550*, London 1995, s. 148–153; *Hans Schäußein (continued)*, comp. by Robert Zijlma, ed. by Tilman Falk, Rotterdam 1996 (*Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700*, vol. 43); *Hans Schäußein (continued) to Adolarius Schildknecht*, comp. by Robert Zijlma, ed. by Tilman Falk, Rotterdam 1997 (*Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700*, vol. 44).

11 Estreicher wspomina (E. XIII 255), że monogramy Schäußeina umieszczone zostały przezeń jeszcze na jednej rycinie należącej do zespołu (*Zdjęcie z krzyża* – w niniejszym studium określone jako *Oplakiwanie*), ale jednocześnie zaznacza, że u Opeca nie są one widoczne. Ponieważ jednak nie ma ich również na wcześniejszych odbitkach, to informację tę potraktować należy za błędną. O dwóch sygnowanych rycinach pisze choćby Richard Muther (*Die deutsche Bücherillustration...*, s. 146) i Giulia Bartrum (*German Renaissance Prints...*, s. 148).

12 Za przypisaniem autorstwa wskazanych rycin Baldungowi Grienowi opowiedział się m.in. Hans Curiel, zdaniem którego świadczyć ma o tym listek winorośli widniejący w prawym dolnym rogu sceny *Stawiania krzyża*, uznany przezeń za monogram artysty. Zob. Hans Curiel, *Hans Baldung Grien*, München 1923, cyt. za Antonina Betterówna, *Polskie ilustracje...*, s. 369.

13 Za wykonaniem drzeworytu ze sceną *Chrystusa wyruszającego z apostołami na Górę Oliwną* przez Trauta lub Kulmbacha opowiedziała się m.in. Giulia Bartrum (*German Renaissance Prints...*, s. 148–149), natomiast za przypisaniem jej Wechtlinowi optował Heinrich Röttinger. Zob. Heinrich Röttinger, *Hans Wechtlin*, „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses” Bd. XXVII, Heft 1, 1907, s. 30. Na wykonanie tej ryciny przez innego artystę wskazuje przede wszystkim sposób oddania rysów twarzy poszczególnych postaci, a także utrefienia włosów. Inaczej ukazane zostały również szaty, w szczególności Chrystusa, który widnieje tu okryty płaszczem układającym się w obfite i ciężkie fałdy. Uwagę zwraca też przedstawiona w tle roślinność, której brakuje lekkości, tak charakterystycznej dla innych drzeworytów z tej serii. Ponadto jest to jedyna rycina, na której głowy apostołów okolone zostały aureolami, a Chrystusa wyróżniono nimbem w kształcie trójdzielnie rozchodzących się promieni.

dopodobni twórcy ryciny z *Chrystusem wyruszającym z apostołami na Górę Oliwną* współpracowali także przy innych projektach graficznych. Wszyscy czterej pracowali między innymi nad rycinami do *Der beschlossenen Gart des Rosenkrantz Marie* (*Zamkniętego ogrodu różańca Marii*) wydanego w norymberskiej oficynie Ulricha Pindera w 1505 r. Co istotne, właśnie w tym warsztacie dwa lata później powstało dzieło, w którym wszystkie analizowane, całostronicowe ryciny odbite zostały po raz pierwszy. Podkreślić bowiem należy, że wytłoczony przez Hieronima Wietora Opecowy *Żywot Pana Jezu Krysta* nie był pierwszym drukiem ozdobionym przez te prace. Ich pierwotnym przeznaczeniem było ilustrowanie *Speculum passionis domini nostri Ihesu Christi* Ulricha Pindera, którego pierwsze wydanie powstało 30 VIII 1507 r. w oficynie autora dzieła, natomiast drugie, odbite w 1519 r., wyszło spod prasy Friedricha Peypusa, również działającego w Norymberdze¹⁴.

Wytłoczony przez Wietora druk był więc w istocie trzecim, w jakim prace te zostały wykorzystane¹⁵. Nic zatem dziwnego, że na niejednej zamieszczonej w nim odbitce – m.in. przedstawieniu *Chrystusa przed Herodem*, *Przybijania do krzyża*, *Podniesienia krzyża* czy *Ukrzyżowania* – widoczne są wyraźne ślady zużycia klocków. Co ciekawe, w przypadku pierwszej z wymienionych rycin uszkodzenie klocka widoczne jest już na odbitce ilustrującej drugie wydanie *Speculum passionis*. Oznacza to, że po pierwsze ilustracje z Wietorowskiego *Żywota* odbite zostały z tych samych klocków co znajdujące się w dziele Pindera, a po drugie, że do krakowskiego warsztatu klocki te dotarły dopiero po wykorzystaniu ich przez Friedricha Peypusa, czyli po 1519 r.¹⁶.

Powiązania z warsztatem Peypusa wykazują jednak nie tylko ryciny całostronicowe. Zdradzają je również (aczkolwiek w nieco odmiennym zakresie) cztery mniejsze drzeworyty, które tworzą drugi z zespołów ilustrujących Wietorowski *Żywot Pana Jezu Krysta*. Prace te mierzą 95 × 69 mm i przedstawiają: *Matkę Bożą na półksiężycu* (k. 3), *Męża Boleści* (*Vir dolorum*; k. 3 v), *Zwiastowanie* (k. B₂) oraz *Adorację Dzieciątka* (k. B₆), a ich cechy stylistyczne wskazują, że wykonane zostały przez jednego, lokalnego artystę, którego na podstawie tychże cech utożsamiać można z Mistrzem *Collectarium* wawelskiego¹⁷. Każdy z tych czterech drzeworytów odznacza się bowiem

14 Z zespołu rycin zdobiących obie edycje *Speculum* w Wietorowskim *Żywocie* użyte zostały wszystkie prócz jednej – *Ukrzyżowania z łotrami*.

15 W przypadku jednej ryciny – *Ukrzyżowania* – druk Wietora był już czwartym, w którym jej użyto. Jako jedyna z całego zespołu praca ta zaprojektowana została bowiem już do *Der beschlossenen Gart des Rosenkrantz Marie* wydanego przez Pindera w 1505 r. Zob. Giulia Bartrum, *German Renaissance Prints...*, s. 148–149. Jednocześnie zauważyć należy, że wiele wskazuje na to, iż druk Wietora był zarazem ostatnim, w jakim odbito ryciny pochodzące ze *Speculum*.

16 Podkreślić należy, że pojawienie się tego samego materiału graficznego w dwóch różnych oficynach nie było – jak zazwyczaj się podaje – rezultatem jego wypożyczenia, ale odsprzedaży. Zamówienie nowych klocków drzeworytniczych było bowiem na tyle kosztowne, że trzeba przyjąć, iż po ich wykorzystaniu każdy typograf pragnął odzyskać choć część wydanych na nie pieniędzy.

17 Więcej na temat tego mistrza zob. Barbara Miodońska, *Małopolskie malarstwo książkowe 1320–1540*, Warszawa 1993, s. 152–154, 190–191; Katarzyna Krzak-Weiss, *Od iluminatorstwa do grafiki książkowej. Kilka uwag o pracach graficznych Mistrza „Collectarium” wawelskiego*, „Biblioteka” 2010, R. 14, s. 163–177. Wypada w tym miejscu wyjaśnić, że Mistrz *Collectarium* wawelskiego trudnił się początkowo iluminatorstwem, a jedną z najbardziej znanych jego prac były dekoracje do *Graduału* Anny Grabowskiej i *Collectarium ecclesiae cathedralis Cracoviensis* (nr 57 KP), od którego zyskał swój przydomek. Spośród przypisywanych mu prac graficznych wymienić należy m.in.: wyobrażenie sceny Koronacji Bolesława Chrobrego przez cesarza Ottona III z *Chronica Polonorum* Macieja Miechowity (H. Wietor, 1 wyd. 1519, 2 wyd. 1521),

identycznym sposobem operowania systemem kresek, z jednej strony konturowych, wyraziście akcentujących poszczególne elementy przedstawień, a z drugiej delikatnych, umieszczanych raz rzadziej, a innym razem gęściej i umiejętnie wydobywających modelunek światłocieniowy. Na każdym też przedstawione postaci mają podobne rysy twarzy, o nieco lalkowatym wyrazie i mocno zaakcentowanych, dużych oczach z ciężkimi powiekami. Ponadto wszystkie wskazują, że do ich wykonania Mistrzowi *Collectarium* posłużyły obce wzory. Konkretnie ilustracje zaprojektowane przez dwóch kolejnych uczniów Albrechta Dürera – Hansa Springinkleego (ok. 1472–ok. 1540) i Erharda Schöna (ok. 1491–1542), a przeznaczone do ozdobienia modlitewnika *Hortulus animae* wydanego w 1518 r. przez Friedricha Peypusa (sic!)¹⁸. Szczególnie wyraźnie na powiązania te wskazuje *Zwiastowanie* stanowiące wierną, aczkolwiek nieco uproszczoną i zwierciadlaną kopię pracy Springinkleego¹⁹. Zdradza je także, choć w nieco mniejszym stopniu, przedstawienie *Adoracji Dzieciątka*, dla którego wzorem była rycina Erharda Schöna.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, że obie ilustracje z *Żywota* nie były jedynymi znajdującymi się w owym czasie na wyposażeniu warsztatu Wietora, które wykonane zostały przez Mistrza *Collectarium* wawelskiego na podstawie prac Springinkleego i Schöna. Dość wspomnieć użytą w tym samym 1522 r. rycinę z przedstawieniem św. Anny Samotrzeciej, która ozdobiła *Rhythmus Iambicus in laudem Annae aviae Iesu* Jakuba Montany ze Spiry czy, odbity także w tym druku, wizerunek św. Weroniki – obie prace wyraźnie wzorowane na hortulusowych kompozycjach Springinkleego²⁰. Co istotne, istnieje wiele przesłanek pozwalających sądzić, że wszystkie ilustracje

wizerunek św. Stanisława z *Hymnu o św. Stanisławie* Rudolfa Agricoli (H. Wietor, 1519), drzewo genealogiczne Jagiellonów z *Contenta de vetustatibus Polonorum* Josta Decjusza (H. Wietor, 1521), sygnety drukarskie: Wietora przedstawiający antycznego bożka Terminusa (1523–1526) i Floriana Unglera z wizerunkiem jego świętego imiennika (1515), a także składający się z kilkunastu rycin zespół ilustracji hortulusowych używanych między innymi przez Hieronima Wietora i Macieja Szarfenberga.

18 Więcej na temat działalności artystycznej Hansa Springinkleego i Erharda Schöna, a w szczególności ich ilustracji przeznaczonych do modlitewnika *Hortulus animae*, zob. Henry F. Holt, *Hans Springinklee and his works*, „Journal of the British Archeological Association” 1961, vol. 24, s. 240–248; Richard Muther, *Die deutsche Bücherillustration...*, s. 177–180; Maria Consuelo Oldenbourg, *Hortulus animae [1494]–1523. Bibliographie und Illustration*, Hamburg 1973, s. 117–128; *The Illustrated Bartsch*, vol. 12: *Hans Baldung Grien, Hans Springinklee, Lucas van Leyden*, ed. by James Marrow, Walter L. Strauss, Ellen S. Jacobowitz, Stephanie Loeb Stepanek, New York 1981, s. 65–127; *The Illustrated Bartsch*, vol. 13: *German masters of the sixteenth century. Erhard Schön, Niklas Stör*, ed. by Walter L. Strauss, New York 1984, s. 48–60. Zaznaczyć należy, że dziełem Springinkleego są dwie serie ilustracji do *Hortulusów*, z których pierwsza, obejmująca 52 ryciny oraz zestaw dekoracyjnych listew, zaprojektowana została ok. 1515 r., a po raz pierwszy użyta w lyońskiej tłoczni Johanna Cleina w roku 1516, natomiast druga, składająca się z 53 drzeworytów, powstała w roku 1518 i wtedy też użyto jej po raz pierwszy w warsztacie Friedricha Peypusa. Erhardowi Schönowi przypisuje się autorstwo 65 rycin.

19 O powiązaniach ilustracji zdobiących druki Hieronima Wietora z rycinami Hansa Springinkleego zob. Katarzyna Krzak-Weiss, *Próba rekonstrukcji wyposażenia ilustracyjnego modlitewnika „Hortulus animae” (Kraków 1533) ze zbiorów Biblioteki PAN w Kórniku*, [w:] *Książka na przełomie średniowiecza i odrodzenia. Materiały z sesji*, red. Małgorzata Anna Quinkenstein, Kórnik 2006, s. 9–11; też, *O chronologizacyjnych możliwościach tkwiących w drzeworycie z wizerunkiem św. Jerzego w polskich „Hortulusach” pierwszej połowy XVI w.*, „Roczniki Biblioteczne” 2009, R. 53, s. 117–125; też, *W ogrodzie duszy. Studia nad wyposażeniem graficznym polskich edycji modlitewnika „Hortulus animae”*, Poznań 2014, s. 136–138, 148–149.

20 Antonina Betterówna, *Polskie ilustracje...*, s. 365–366; Katarzyna Krzak-Weiss, *W ogrodzie duszy...*, s. 135.

wykazujące owe wpływy powstały już przynajmniej rok wcześniej i zarówno w dziele Opeca, jak i Montanusa odbite zostały wtórnie. Po raz pierwszy użyto ich zaś najprawdopodobniej w polskiej edycji modlitewnika *Hortulus animae* wytłoczonej przez Hieronima Wietora w 1521 r.²¹. Wskazywałyby na to nie tylko drzeworyty – choć warto odnotować, że wszystkie cztery, znane z *Żywota Pana Jezusa Krysta*, znalazły się w edycji *Hortulusa*, której powstanie przypisane zostało oficynie Dziedziców Marka Szarfenberga i datowane na ok. 1550 r.²² – ale również obramowujące je dekoracyjne listwy²³. Przede wszystkim dlatego, iż na jednej z nich (wprawdzie nie odbitej w *Żywocie*, lecz jak można sądzić po jej cechach stylistyczno-formalnych, należącej bez wątpienia do tego samego zespołu) widnieje data 1521²⁴, a ponadto wyraźnie widać, iż listwy te, będąc znakomicie dopasowane swą wielkością do formatu *Hortulusa* (czyli *octavo*), do dzieła Opeca zasadniczo w ogóle nie pasują. Przyczyną ich użycia w *Żywocie* była więc zapewne próba choćby częściowego wypełnienia pustej przestrzeni, jaka powstała przez wkomponowanie w kolumnę zadruku węższych od niej drzeworytów²⁵. Nie ulega bowiem wątpliwości, że dbałość o atrakcyjność oprawy graficznej książek była dla Wietora kwestią niezwykle istotną.

Kraków, Florian Ungler i Jan Sandecki 1522

Wyróżniającą się szatą graficzną posiada także druga edycja *Żywota Pana Jezusa Krysta*, powstała w tym samym co Wietorowska 1522 r., ale w oficynie Floriana Unglera, przy współpracy Jana z Sącza (Sandeckiego) i nakładem Jana Hallera²⁶. Druk ten jest nie-

21 Wprawdzie wydanie to uznać należy za hipotetyczne, bo nie zachował się żaden egzemplarz, ale istnieje wiele przesłanek pozwalających uważać jego istnienie za bardziej niż prawdopodobne, zob. Ludwik Bernacki, *Pierwsza książka polska. Studium bibliograficzne z 86 podobiznami*, Lwów 1918, s. 100–101, 391, 506; Alodia Kawecka-Gryczowa, Anna Mańkowska, *Wietor Hieronim*, [w:] *Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku*, t. 1: *Małopolska*, cz. 1: *Wiek XV–XVI*, red. Alodia Kawecka-Gryczowa, Wrocław 1983, s. 335; Henryk Bułhak, Marian Malicki, *Hortulusy polskie z oficyny Hieronima Wietora, 1518–1546. Próba identyfikacji oraz chronologizacji wydań*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 2004, R. 38, s. 79–83, 89 (wydanie to zyskało u nich miano: HP 1521); Katarzyna Krzak-Weiss, *W ogrodzie duszy...*, s. 128–130.

22 Unikatowy egzemplarz tego wydania znajduje się obecnie w zbiorach Biblioteki Watykańskiej (sygn. R.G.Liturg.v582), zob. Katarzyna Krzak-Weiss, *W ogrodzie duszy...*, s. 167–173. Z dużym prawdopodobieństwem założyć można, że tych samych czterech rycin użyto również we wcześniejszych polskich *Hortulusach*, ale z uwagi na fakt, iż zachowały się one tylko w skromnych fragmentach, nie sposób tego potwierdzić.

23 Uwaga ta dotyczy tylko listew poziomych.

24 Za ową hipotezę przemawia fakt, iż jedna z listew należących niewątpliwie do tego samego zespołu, do którego zaliczyć można listwy użyte w Wietorowskim *Speculum*, posiada wkomponowaną w dekorację datę 1521. Zob. Ludwik Bernacki, *Pierwsza książka polska...*, s. 100–101; Henryk Bułhak, Marian Malicki, *Hortulusy polskie...*, s. 79–83.

25 Podobnym zabiegiem, choć z lepszym skutkiem, posłużył się również sam Pinder, który połączył umieszczone we wstępnej części wydanego przez siebie *Speculum* małe ilustracje z ozdobnymi listwami, dzięki czemu idealnie dopasował je do szerokości kolumny.

26 *Polonia typographica saeculi sedecimi*, z. VII: *Florian Ungler, Kraków. Druga drukarnia 1521–1536*, oprac. Henryk Bułhak, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 10, 19, 31 (poz. 11); Henryk Bułhak, *Ungler Florian*, [w:] *Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku*, t. 1: *Małopolska*, cz. 1: *Wiek XV–XVI*, red. Alodia Kawecka-Gryczowa, Wrocław 1983, s. 305–306 (tam również o sensacyjnej tezie, jakoby Ungler z Sandeckim wykradli Wietorowi jego odbitki wydania *Żywota*, by przygotować własne). Druk ten zachował się do dzisiaj tylko w trzech egzemplarzach, które znajdują się w zbiorach: Biblioteki Jagiellońskiej (sygn. Cim. 4042), Biblioteki Książąt Czartoryskich (sygn. 1721/II) oraz Lwowskiej Narodowej Naukowej Biblioteki Ukrainy

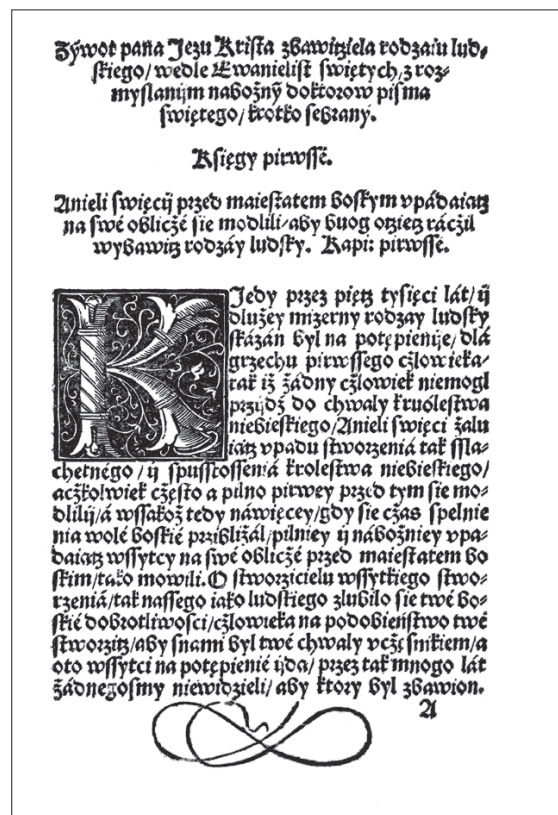
wątpliwie jednym z najbardziej reprezentacyjnych wydawnictw Unglera i tym samym godnym konkurentem edycji Wietora.

Od pierwszego wydania Opecowego dzieła Unglerowski *Żywot Pana Jezu Krysta* odróżnia przede wszystkim o wiele poręczniejszy format – *quarto*. Książeczka składa się z 10 kart nieliczbowanych na początku, następnie 193 liczbowanych i kolejnej, pojedynczej nieliczbowanej na końcu. Odbita przy użyciu tylko czarnej farby drukarskiej, złożona została szwabachą, właśnie w *Żywocie* użyta przez Unglera po raz pierwszy²⁷. Do ozdobienia druku wykorzystane zostały dekoracyjne cugi, a także liczne inicjały i bogaty zespół drzeworytowych ilustracji.

Pośród inicjałów szczególną uwagę zwracają trzy: B, V i P, wyróżniające się formatem (44 × 40 mm), urodą, a także oryginalnością zdobiących je motywów. Widnieją na nich bowiem postaci mężczyzny pożerającego dziecko (*Kindlifresser*, identyfikowanego też z Saturnem; zob. aneks, s. 595), sowy z delfinami (zob. aneks, s. 589) oraz karła z misą owoców (zob. aneks, s. 591). Wyróżnia je także bardzo plastyczny sposób wykonania białym rytym na czarnym tle²⁸.

Jak ustaliła Ewa Chojcka, inicjały te wykorzystane zostały już wcześniej w wydawnym w 1503 r. przez wiedeński warsztat Johanna Winterburgera *Missale Pataviense*²⁹, zaznaczyć jednak należy, że w odróżnieniu od krakowskiego druku, w którym odbito je czarną farbą drukarską, w wiedeńskim użyto w tym celu czerwonej. Ważne jest również, iż w drugiej edycji *Missale*, powstałej w tym samym ośrodku w 1512 r., wykorzystano inne inicjały, co pozwala sądzić, iż wcześniejsze znajdowały się już wtedy w Krakowie.

Z inicjałami B, V i P połączyć można w jedną grupę jeszcze dwa kolejne: K [il. 1] i M – ich dekoracja ograniczona jest wprawdzie tylko do delikatnego ornamentu floralnego i nie użyto ich w *Missale*. Jednakże wymiary i sposób opracowania sugerują, że należały do tej samej serii, która w całości przejęta została z zagranicy. W przeciwieństwie do niej, druga, mniej efektowna, ale za to bogatsza seria pozbawionych ramek inicjałów kaligraficznych wydaje się, że ma raczej lokalny charakter.



[il. 1]

im. W. Stefanyka (sygn. CT II. 21608). Do czasów II wojny znany był jeszcze jeden egzemplarz (kompletny), który znajdował się w bibliotece Branickich i Tarnowskich w Suchej Beskidzkiej, lecz uległ zniszczeniu.

27 *Polonia typographica saeculi sedecimi*, z. VII: Florian Ungler, Kraków. Druga drukarnia 1521–1536, oprac. Henryk Bułhak, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 21.

28 Antonina Betterówna, *Polskie ilustracje...*, s. 331; Ewa Chojcka, *Łukasz Cranach St....*, s. 24–26.

29 Tamże, s. 25. Zob. egzemplarz *Missale Pataviense*, 1503 w zbiorach Staatsbibliothek w Monachium (sygn. Rar. 2149); por. *Missale Pataviense*, 1512 (sygn. Rar. 2150). Zaznaczyć trzeba, że w żadnej z edycji *Missale* nie znalazły się inicjały K i M dołączone przeze mnie do B, V i P, które bezspornie wskazywały na związek *Żywota* Unglera z tym drukiem. Były tam jednak inne, bardzo podobne, które pozwalają podtrzymać hipotezę o wiedeńskim pochodzeniu także K i M.

Jeszcze bardziej niejednorodny zespół, zarówno pod względem wymiarów, jak i cech stylistycznych, tworzą ryciny zdobiące wydany przez Unglera i Sandeckiego *Żywot*. Ogółem znalazło się ich w całym druku 74, z czego 5 odbitych zostało dwukrotnie, a 2 trzykrotnie, czyli do zilustrowania całości użyto 65 klocków³⁰. Bez trudu wyróżnić można jednak wśród nich kilka mniejszych grup oraz trzy pojedyncze prace, które trudno przypisać do którejkolwiek z nich.

Tabela 2. Wykaz wszystkich ilustracji z Unglerowskiej edycji *Żywota*

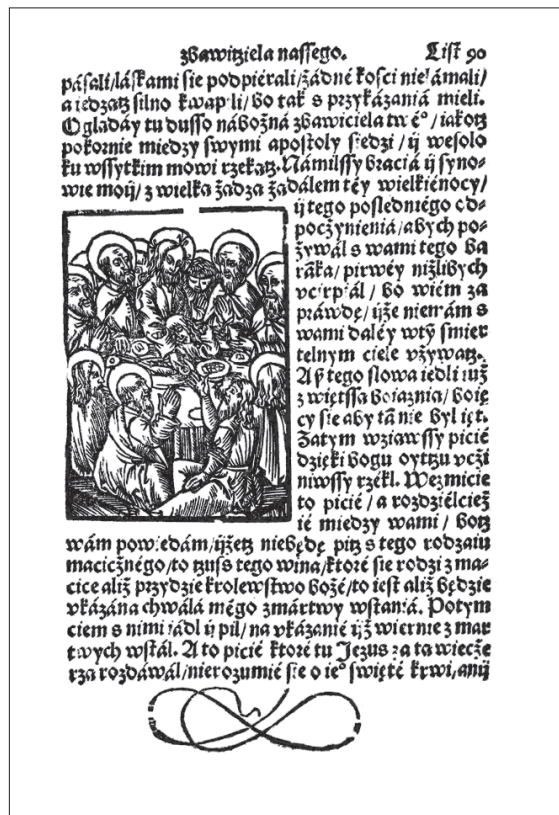
Lp.	Temat	Sygnatura	Wymiary
1.	<i>Chrystus – światłość świata</i>	k. 6 v	192 × 135 mm
2.	<i>Maryja z Dzieciątkiem</i>	k. 10 v	87 × 70 mm
3.	<i>Zwiastowanie</i>	k. B ₃ v k. I ₄	98 × 81 mm
4.	<i>Nawiedzenie św. Elżbiety</i>	k. C ₂	95 × 80 mm
5.	<i>Narodziny Jana Chrzciciela</i>	k. C ₄	67 × 49 mm
6.	<i>Adoracja Dzieciątko</i>	k. D ₂ v	97 × 78 mm
7.	<i>Obrzezanie Chrystusa</i>	k. F ₂	79 × 55 mm
8.	<i>Pokłon Trzech Króli</i>	k. F ₃ v	98 × 80 mm
9.	<i>Oczyszczenie NMP</i>	k. G ₁ v	80 × 55 mm
10.	<i>Rzeź niewiniątek</i>	k. G ₃	80 × 53 mm
11.	<i>Dwunastoletni Jezus naucza w świątyni</i>	k. H ₃ v	167 × 127 mm
12.	<i>Chrzest Chrystusa</i>	k. I ₂	80 × 55 mm
13.	<i>Kuszenie Chrystusa przez szatana</i>	k. I ₃	69 × 52 mm
14.	<i>Św. Jan Chrzciciel</i>	k. I ₄ v	75 × 50 mm
15.	<i>Gody w Kanie Galilejskiej</i>	k. I ₆ v	79 × 55 mm
16.	<i>Chrystus nauczający w świątyni</i>	k. K ₂ k. N ₄ v k. Q ₂ v	78 × 54 mm
17.	<i>Maria Magdalena obmywa nogi Chrystusowi</i>	k. L ₁ v k. P ₂	81 × 55 mm
18.	<i>Spotkanie Chrystusa i Samarytanki przy studni</i>	k. L ₅ v	96 × 79 mm
19.	<i>Rozmnożenie chleba i ryb</i>	k. M ₂ v	78 × 56 mm
20.	<i>Uzdrowienie opętanej</i>	k. M ₅	77 × 53 mm
21.	<i>Przemienienie na Górze Tabor</i>	k. N ₁	78 × 57 mm
22.	<i>Wypędzenie kupców ze świątyni</i>	k. N ₂ k. P ₅	79 × 54 mm
23.	<i>Kamieniowanie Chrystusa</i>	k. O ₂ v	79 × 55 mm
24.	<i>Wskreszenie Łazarza</i>	k. O ₅ v	77 × 56 mm
25.	<i>Wjazd Chrystusa do Jerozolimy</i>	k. P ₃	79 × 55 mm
26.	<i>Rozmowa Chrystusa z faryzeuszami</i>	k. Q ₁	79 × 54 mm
27.	<i>Chrystus rozgrzeszający cudzołożnicę</i>	k. Q ₃ v	93 × 78 mm
28.	<i>Judasz sprzedający Chrystusa kapłanom</i>	k. R ₃ v	79 × 54 mm
29.	<i>Chrystus przepowiadający NMP swoją śmierć</i>	k. S ₂	79 × 54 mm
30.	<i>Ostatnia Wieczerza</i>	k. S ₄	77 × 55 mm
31.	<i>Obmywanie stóp apostołom</i>	k. S ₅	79 × 54 mm
32.	<i>Modlitwa w Ogrójcu</i>	k. T ₅ v	78 × 55 mm

³⁰ *Polonia typographica saeculi sedecimi*, z. VII: Florian Ungler, Kraków. Druga drukarnia 1521–1536, oprac. Henryk Bułhak, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 18–21, poz. 25–89.

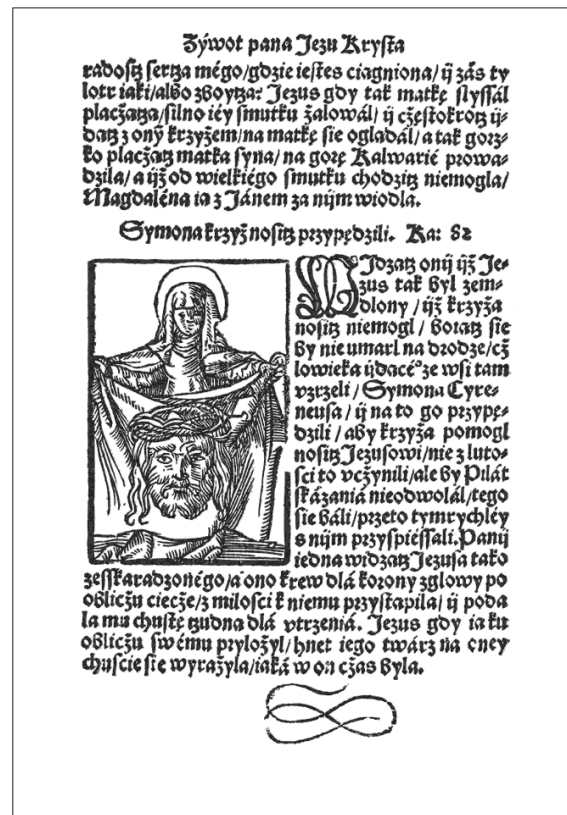
Lp.	Temat	Sygnatura	Wymiary
33.	<i>Porażenie sług arcykapłana</i>	k. x ₁	79 × 56 mm
34.	<i>Pojmanie Chrystusa</i>	k. x ₂	76 × 54 mm
35.	<i>Chrystus przed Annaszem</i>	k. x ₅ k. v ₂	77 × 55 mm
36.	<i>Zaparcie się św. Piotra</i>	k. v ₂ v	78 × 54 mm
37.	<i>Naigrawanie</i>	k. v ₄ v	77 × 55 mm
38.	<i>Chrystus przed Pilatem</i>	k. z ₁ v k. a ₁	76 × 55 mm
39.	<i>Chrystus w domu Pilata</i>	k. z ₃ v	81 × 53 mm
40.	<i>Chrystus przed Herodem</i>	k. z ₅	78 × 56 mm
41.	<i>Obnażenie Chrystusa</i>	k. a ₃ k. c ₁ k. c ₄	79 × 53 mm
42.	<i>Biczowanie</i>	k. a ₄ v	79 × 54 mm
43.	<i>Cierniem koronowanie</i>	k. a ₆ v	75 × 50 mm
44.	<i>Ecce Homo</i>	k. b ₁ v	79 × 56 mm
45.	<i>Obmywanie rąk przez Pilata</i>	k. b ₄ v	79 × 55 mm
46.	<i>Upadek pod krzyżem</i>	k. c ₂	79 × 54 mm
47.	<i>Św. Weronika</i>	k. c ₃ v	74 × 49 mm
48.	<i>Przygotowanie krzyża</i>	k. c ₄ v	79 × 54 mm
49.	<i>Przybijanie do krzyża</i>	k. c ₅	79 × 54 mm
50.	<i>Ukrzyżowanie z Maryją i św. Janem</i>	k. c ₆ v	166 × 129 mm
51.	<i>Mąż Boleści z Maryją i św. Janem</i>	k. f ₁	166 × 121 mm
52.	<i>Zdjęcie z krzyża</i>	k. f ₂ v	78 × 55 mm
53.	<i>Oplakiwanie</i>	k. f ₃ v	166 × 126 mm
54.	<i>Złożenie do grobu</i>	k. f ₅ v	77 × 55 mm
55.	<i>Zmartwychwstanie</i>	k. h ₁	78 × 55 mm
56.	<i>Chrystofania Maryi</i>	k. h ₂	78 × 54 mm
57.	<i>Trzy Marie u grobu</i>	k. h ₃	77 × 53 mm
58.	<i>Noli me tangere</i>	k. h ₃ v	77 × 53 mm
59.	<i>Chrystus ukazujący się apostołom w drodze do Emaus</i>	k. i ₁ v	80 × 54 mm
60.	<i>Chrystus w Wieczerniku</i>	k. i ₃ v	79 × 55 mm
61.	<i>Niedowiarstwo św. Tomasza</i>	k. i ₄	79 × 55 mm
62.	<i>Wniebowstąpienie</i>	k. k ₂ v	79 × 54 mm
63.	<i>Zesłanie Ducha Św.</i>	k. l ₁ v	79 × 55 mm
64.	<i>Matka Boża na półksiężycu</i>	k. n ₄ v	99 × 72 mm
65.	<i>Sąd Ostateczny</i>	k. p ₁	79 × 54 mm

Najliczniejszą spośród wymienionych grup tworzy 50 ilustracji mierzących średnio 78 × 55 mm (poz. 7, 9, 10, 12, 13, 15–17, 19–26, 28–46, 48–50, 52, 54–63, 65) i przedstawiających sceny z życia i męki Chrystusa. Zaznaczyć należy, iż 27 z tych prac wykorzystanych zostało wcześniej w innym druku Unglera – *Passio Iesu Saluatoris mundi* Benedykta Chelidoniusa, wydany w 1514 r.³¹, a wiele wskazuje na to, iż znaj-

31 Antonina Betterówna, *Polskie ilustracje...*, s. 337. Z *Passio* Chelidoniusa przejęte zostały następujące ryciny: 23, 25, 29–32, 34, 35, 37, 38, 40, 42–46, 49, 52, 54–57, 59, 61–63, 65. W większości przypadków jakość odbitek ilustrujących oba druki jest porównywalna. Na tym większą uwagę zasługują zatem trzy prace, które odbito z klocków poddanych przed ich użyciem w *Żywocie*



[il. 2]



[il. 3]

dowały się one na wyposażeniu warsztatu Floriana już przed 1512 r. Dowodziłoby tego użycie jednej z nich – *Ostatniej wieczerzy* (30) [il. 2] – w *Ordo missae* Jana Burcharda (1512 r.)³². Również *Zmartwychwstanie* (55), zanim użyto go w *Passio* Chelidoniusa, a później w *Żywocie* Opeca, odbite zostało wcześniej w *Sapphicon de inferorum vastatione et triumpho Christi* (1513 r.) Pawła z Krosna³³.

Zbliżone do omówionych prac rozmiarami (74÷75 × 49÷50 mm), ale wycięte bez wątpienia przez innego artystę są wyobrażenia św. Jana Chrzciciela (14) i Weroniki (47) [il. 3]. One również trafiły do *Żywota* wtórnie, gdyż wcześniej ozdobiły wydaną przez Unglera i Wolfganga Lerna polską edycję modlitewnika *Hortulus animae*³⁴.

wyraźnej modyfikacji. We wszystkich trzech przypadkach polegała ona na usunięciu tła. Stało się tak zaś w przedstawieniach: *Cierniem koronowania* (43), *Upadku pod krzyżem* (46) i *Zmartwychwstania* (55). Zob. Benedykt Chelidonius, *Passio Iesu Saluatoris mundi vario...*, Kraków F. Ungler i W. Lern 1514 (BJ sygn. St. Dr. Cim. 4030). Zauważyć należy, iż opisujący te same klocki Henryk Bułhak w przypadku *Zmartwychwstania* nie odnotował wskazanej przeróbki (*Polonia typographica saeculi sedecimi*, z. VII: Florian Ungler, Kraków. Druga drukarnia 1521–1536, oprac. Henryk Bułhak, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 20, poz. 78), choć dostrzegł ją w scenie *Upadku pod krzyżem* (s. 20, poz. 72). W odniesieniu do *Cierniem koronowania* wskazał natomiast, że w *Passio* nie użyto tego samego klocka, co w *Żywocie*, lecz jego pierwowzoru (s. 20, poz. 69). Porównanie odbić tej sceny w obu drukach pozwala jednak sądzić, iż trafniejszym wyjaśnieniem wyraźnie dostrzegalnych różnic między nimi jest uznanie, że klocek został mocno przerobiony, a nie skopiowany.

32 Zaznaczyć należy, że – podobnie jak w trzech przypadkach wzmiankowanych w poprzednim przypisie – zanim klocek z przedstawieniem *Ostatniej Wieczerzy* użyty został w *Żywocie Pana Jezu Krysta*, usunięto z niego tło sugerujące wnętrze Wieczernika.

33 Kazimierz Piekarski, *Pierwsza drukarnia Floriana Unglera 1510–1516. Chronologia druków i zasobu typograficznego*, Kraków 1926, s. 57–58.

34 Ludwik Bernacki, *Pierwsza książka polska...*, s. 115, 440–441; Katarzyna Krzak-Weiss, *Wątpliwości wokół Unglerowskiego wydania modlitewnika „Hortulus animae” (Uwagi na marginesie*



[il. 4]

Przedmowa.
 przemienił. Patrzajże tu które wysokości rozmyśla-
 nię żywota pana Jezusa przywodzi. Przeto też ty
 natajnie yssa panno/chceszli przydo tu iadłu dośko-
 nalimu miasz sie wyzywocie Jezusa milęgo często os-
 bieraz a za to sie wpałoy i jmyły twę vloz/iakoby
 przy tym była i j oczyma widziela/to go ro myslas/
 chceszli abyś panu Jezusa znalazła/ i j słodkości iego
 załuj la. Rozmyślajże ty rzeczy pilnie/ i kochani, m-
 dusse twę/ i chciey przagowaz w te nauce/ aż do ko-
 ńca żywota twęgo. Do który też pán/ daz dostępiż
 królestwa swęgo wiecznego.



[il. 5]

Na kolejną grupę składa się sześć prac mierzących $95 \div 98 \times 78 \div 81$ mm, a przedstawiających: *Zwiastowanie* (3), *Nawiedzenie św. Elżbiety* (4), *Adorację Dzieciątka* (6), *Pokłon Trzech Króli* (8), *Spotkanie Chrystusa i Samarytanki przy studni* (18) oraz *Chrystusa rozgrzeszającego cudzołożnicę* (27).

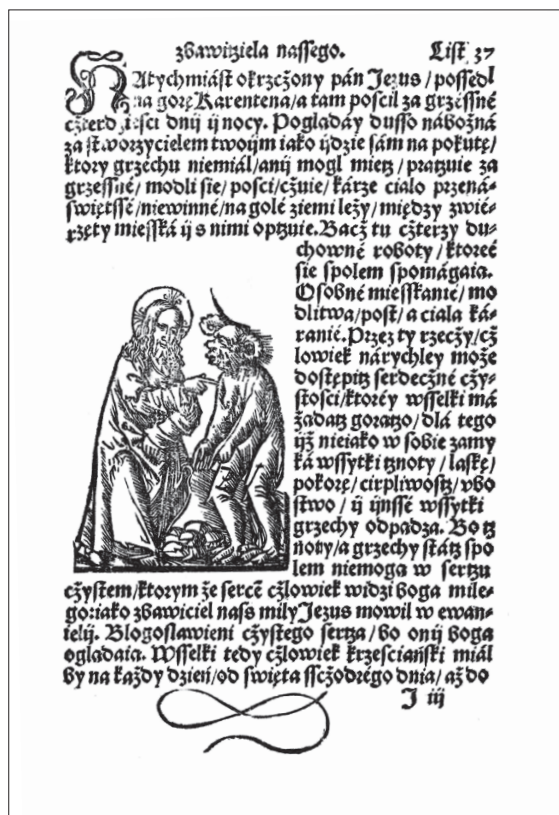
Jeszcze inny spójny stylistycznie zespół tworzy pięć prac całostronicowych, na których znalazły się wyobrażenia: *Chrystusa – światłości świata* (1) (zob. aneks, s. 587), *Dwunastoletniego Jezusa nauczającego w świątyni* (11) [il. 4], *Ukrzyżowania z Maryją i św. Janem* (50), *Męża Bolesci z Maryją i św. Janem* (51) oraz *Oplakiwania* (53).

Do żadnej ze wskazanych grup nie przystaje natomiast przedstawienie sceny *Narodzin Jana Chrzciciela* (5) oraz oba wyobrażenia Maryi z Dzieciątkiem: pierwsze nawiązujące swą kompozycją i stylistyką do włoskich Madonn w ujęciu Giovanniego Belliniego (2) [il. 5] oraz drugie, bardziej nietypowe pod względem ikonograficznym, bo ukazujące Maryję w towarzystwie pół węża, pół kobiety z koroną na głowie, a Dzieciątka z podtrzymywanym na ramieniu krzyżem z postacią Ukrzyżowanego (64)³⁵.

Na uwagę zasługuje fakt, że większość rycin zdobiących Unglerowskie wydanie *Żywota* wykazuje wyraźne powiązania z zagranicą. W przypadku dwóch z nich – *Zwiastowania* i *Adoracji Dzieciątka* – zagraniczny, a konkretnie strasburski, rodowód sugerowała już Antonina Betterówna, a niewykluczone, iż identyczne pochodze-

„Pierwszej książki polskiej” Ludwika Bernackiego), „Roczniki Humanistyczne” 2013, t. LXI, nr 1, s. 72.

35 Antonina Betterówna, *Polskie ilustracje...*, s. 340–341. Zdaniem badaczki, przedstawienie to stanowi kompilację trzech motywów: Maryi Apokaliptycznej, Najświętszej Panny z wężem (jak w sztychu Mistrza kart do gry) i Matki Bożej Bolesnej wyobrażonej na sierpie księżyca, w koronie na głowie i z Chrystusem trzymającym krzyż z napisem INRI (bez postaci Ukrzyżowanego).



[il. 6]

nie mają także pozostałe prace przypisane do tej samej grupy³⁶. Ze strasburskim ośrodkiem łączyć należy również wyobrażenia św. Jana Chrzciciela i Weroniki, ale w ich przypadku związek ten sprowadza się tylko do naśladowania wzorów zaczerpniętych z tamtejszego kręgu. Jakość obu wymienionych rycin nie pozostawia bowiem nawet najmniejszych wątpliwości co do tego, że wykonane zostały przez krakowskiego rytownika. Źródłem inspiracji były dla niego zaś ryciny zaprojektowane przez Hansa Baldunga Griena na użytek warsztatu Martina Flacha, a przeznaczone do ilustrowania modlitewnika *Hortulus animae*³⁷.

Wiele wskazuje na to, iż zagraniczną proveniencję mają także prace tworzące najliczniejszy i najbardziej spójny ze wszystkich zespołów ilustrujących Unglerowskie wydanie *Żywota Pana Jezu Krysta*. Wprawdzie, zdaniem Antoniny Betterówny, ich twórcą był bliżej nieznany krakowski rytownik, określony przez nią mianem Mistrza Chelidoniusa (od autora *Passio*, w którym jego prace, zdaniem badaczki, wykorzystane zostały po raz pierwszy)³⁸, jednakże nie wydaje się, by uznanie tego artysty za lokalnego było trafne. Na niekorzyść tej

atrybucji przemawia przede wszystkim jakość prac przypisywanych analizowanemu rytownikowi. Baczne przyjrzenie się opracowanym przez niego drzeworytom nie pozwala zgodzić się z opinią Betterówny, jakoby cechowały je „linie ostre, kanciaste, miejscami przechodzące w czarną płaszczyznę”³⁹. Dość spojrzeć choćby na piękną scenę *Kuszenia Chrystusa przez szatana* [il. 6], w której obie postaci wydobyte zostały za pomocą miękkiej, lekko prowadzonej kreski, umiejętnie różnicowanej, na mocniejszą – konturową i delikatniejszą – wprowadzającą efekt modelunku światłocieniowego. Uwagę zwracają delikatne rysy twarzy Chrystusa oraz charakterystyczne, powtarzające się też w innych scenach z udziałem Bożego Syna, ozdobniki nimbu otaczającego jego głowę. Jeśli do tego wziąć pod uwagę fakt, iż seria ta powstać musiała już przed 1512 r., na co wskazuje odbicie jednej z należących do niej rycin na odwrocie karty tytułowej *Ordo missae* Jana Burcharda [il. 7], to nie sposób uwierzyć, by jej autorem mógł być lokalny mistrz. Wszak taki właśnie miejscowy rytownik w tym samym czasie wykonał drzeworyty z wyobrażeniami św. Jana Chrzciciela i Weroniki, których jakość

36 Antonina Betterówna, *Polskie ilustracje...*, s. 337; Ewa Chojecka, *Łukasz Cranach St....*, s. 26–27. Przyjęcie strasburskiego rodowodu dla wszystkich prac należących do wyodrębnionego zespołu sugerował Henryk Bułhak – *Polonia typographica saeculi sedecimi*, z. VII: Florian Ungler, Kraków. Druga drukarnia 1521–1536, oprac. Henryk Bułhak, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 28.

37 Ludwik Bernacki, *Pierwsza książka polska...*, s. 106–116; Antonina Betterówna, *Polskie ilustracje...*, s. 337; *Polonia typographica saeculi sedecimi*, z. VII: Florian Ungler, Kraków. Druga drukarnia 1521–1536, oprac. Henryk Bułhak, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 28; Katarzyna Krzak-Weiss, *W ogrodzie duszy...*, s. 124–126.

38 W świetle wcześniej wzmiankowanych ustaleń, według których prace z analizowanej serii używane były już dwa lata przed wydaniem dzieła Chelidoniusa, miano to należałoby zweryfikować.

39 Antonina Betterówna, *Polskie ilustracje...*, s. 393–394.

zdecydowanie odbiega od prezentowanej przez omawiane prace, przez co jednak zdaje się o wiele wierniej odzwierciedlać faktyczne umiejętności mistrzów rylca działających podówczas w Krakowie.

Wszystko to skłania do przyjęcia hipotezy, że zespół małoformatowych ilustracji nie powstał nad Wisłą, lecz odkupiony został przez Unglera z innej, prawdopodobnie norymberskiej, oficyny, w której – jak znów można jedynie domniemywać – mógł być używany do ilustrowania np.: *Horologium devotionis* dominikanina Bertholdusa (w wersji niemieckojęzycznej zatytułowanego: *Zeitglöcklein des Lebens und Leidens Christi*)⁴⁰, którego program ikonograficzny jest wręcz uderzająco podobny do programu analizowanych właśnie rycin z *Żywota Pana Jezusa Krysta*. Zespół ten musiałby znaleźć się w Krakowie najpóźniej w 1511 r., bowiem już w następnym roku jedna z należących do niego prac użyta została w *Ordo missae*. Wniosek ten jest tym cenniejszy, że stanowi ważki argument przemawiający za hipotezą o prawdopodobnym powstaniu w Unglerowskim warsztacie jeszcze jednej, wcześniejszej edycji *Żywota Pana Jezusa Krysta* datowanej na ok. 1515 r.⁴¹

Wpływ zagranicznych wzorów widoczny jest także w całostronicowych rycinach użytych do ozdobienia Unglerowskiego wydania *Żywota*, a zwłaszcza w wyobrażeniu *Opłakiwania* (53). Praca ta jest bowiem zwierciadlaną i nieco uproszczoną kopią kompozycji autorstwa Hansa Schäufoleina opracowanej przez niego na użytek *Speculum passionis* Ulricha Pindera (1507) i znanej również z wcześniejszej, Wietorowskiej edycji Opecowego dzieła⁴².

Zagraniczne echa pobrzmiwają również w wyobrażeniu *Chrystusa – światłości świata* (1) nasuwającym skojarzenie z pracą należącą do datowanej na 1518 rok i składającej się z siedmiu drzeworytów serii *Wielcy Apostołowie*, której wykonanie przypisuje się Hansowi Baldungowi Grienowi, choć jako jej autorów wskazuje się także Monogramistę GZ i Antona Woensama⁴³. Natomiast w przedstawieniu *Męża*



[il. 7]

40 Por. Bertholdus, *Zeitglöcklein des Lebens und Leidens Christi*, Nürnberg, Friedrich Creussner 1493; tenże, *Zeitglöcklein des Lebens und Leidens Christi*, Nürnberg, Caspar Hochfeder 1495, zob. Albert Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, Bd. 18: *Die Nürnberger Drucker (ausser Koberger)*, Leipzig 1935, Tafel 33–35 (il. 297–320); 98–101 (il. 667–704). Zaznaczyć należy, że dzieło Bertholdusa wydawano również w innych ośrodkach (Augsburgu, Reutlingen, Bazylei), ale wyposażenie graficzne w nich stosowane odbiegało swą jakością i stylistyką od używanego w Norymberdze, które wyraźnie bliższe było pracom znanym z Unglerowskiego wydania *Żywota*.

41 Ludwik Bernacki, *Pierwsza książka polska...*, s. 398; Kazimierz Piekarski, *Pierwsza drukarnia...*, s. 16; Kazimierz Budzyk, *Autor pierwszej książki drukowanej w języku polskim*, „Pamiętnik Literacki” 1962, R. LXIII, s. 7; *Polonia typographica saeculi sedecimi*, z. VII: *Florian Ungler, Kraków. Druga drukarnia 1521–1536*, oprac. Henryk Bułhak, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 19; Henryk Bułhak, *Ungler...*, s. 301–302. Zob. również studium Wiesława Wydry w niniejszym tomie.

42 Antonina Betterówna, *Polskie ilustracje...*, s. 343–344.

43 Zob. <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1549323&partId=1&searchText=Ego+sum+lux&page=1> (dostęp: 28.04.2014). Jedna z nielicznych zachowanych odbitek tej ryciny znajduje się obecnie w zbiorach British Museum (sygn. 1919,0616.38).

Boleści z Maryją i św. Janem (51) widoczny jest wyraźny wpływ miedziorytu Martina Schongauera, powstałego w latach 1470–1475⁴⁴.

Uwagę zwraca fakt, iż mimo tak różnych źródeł inspiracji autorem wszystkich całostronicowych ilustracji z Unglerowskiej edycji Opecowego dzieła, a zatem oprócz dopiero co wymienionych również przedstawienia *Dwunastoletniego Jezusa nauczającego w świątyni* (11) i *Ukrzyżowania z Maryją i św. Janem* (50), był najprawdopodobniej jeden artysta. Za takim wnioskiem przemawiałaby stylistyczna spójność wskazanych prac oraz wyraźne podobieństwo niektórych z ujętych na nich postaci⁴⁵. Wiele wskazuje na to, iż autorem tych rycin był Mistrz Sądu Parysa, nazwany tak od innego przypisanego mu drzeworytu przedstawiającego tę konkretną mitologiczną scenę, a wykorzystanego do ozdobienia karty tytułowej *Iudiucium Paridis de pomo aureo inter tres deas...* Jakuba Lochera (1522)⁴⁶.

Z przedstawionej analizy wyposażenia graficznego Unglerowskiego *Żywota Pana Jezusa Krysta* wyłania się obraz edycji bardzo niespójnej, nasuwającej wrażenie, jakoby zebrany w niej materiał trafił doń w rezultacie swoistego „remanentu”. Wygląda to tak, jakby przygotowując się do wydania Opecowego dzieła, drukarz przejrzał zasób swojej oficyny i nie znalazłszy w nim jednego, pełnego zespołu graficznego, który odpowiadałby treści planowanego wydawnictwa, zebrał go z tego, co miał akurat pod ręką, a co nadawało się jeszcze do wykorzystania. Niewykluczone, iż bazą dla tak naprędce stworzonego zespołu stał się materiał użyty w hipotetycznym, wcześniejszym o kilka lat wydaniu *Żywota*, jakie powstać miało w warsztacie Unglera ok. 1515 r.⁴⁷.

Kraków, Hieronim Wietor 1538

Kolejna z zachowanych do dzisiaj edycji *Żywota Pana Jezusa Krysta* Baltazara Opeca jest zarazem drugą, powstałą w warsztacie Hieronima Wietora⁴⁸. Wobec niewątpliwej popularności tego dzieła nieco zaskakujące wydaje się, iż wydanie to ukazało się dopiero 16 lat po pierwszym. Jest to tym bardziej intrygujące, że stało się

44 Zależność tę dostrzegł już Tadeusz Dobrzeński. Zob. Tadeusz Dobrzeński, *Niektóre zagadnienia ikonografii Męża Boleści*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1971, R. XV, s. 149–152.

45 Jedną z postaci łączących wymienione ryciny jest Maryja obecna w przedstawieniu *Męża Boleści*, *Ukrzyżowania* oraz w scenie z *Dwunastoletnim Jezusem nauczającym w świątyni*. Co ciekawe, w dwóch ostatnich kompozycjach ukazana została w niemal identyczny sposób, w typie *Mater Dolorosa*. Drugą z postaci zespalających wskazane prace jest święty Józef podtrzymujący ciało Jezusa w przedstawieniu *Oplakiwania* i bardzo podobny doń mężczyzna uchwycony w scenie nauczania w świątyni tuż obok dwunastoletniego Jezusa.

46 Antonina Betterówna, *Polskie ilustracje...*, s. 344–348; 394. Wypada zauważyć, że Betterówna nie przypisała Mistrzowi Sądu Parysa ryciny z *Dwunastoletnim Jezusem nauczającym w świątyni*, za to jako jego dzieło uznała przedstawienie *Matki Bożej na półksiężycu* (64). Analiza cech stylistycznych obu drzeworytów skłania jednak do uznania za dzieło Mistrza Sądu pierwszej z wymienionych prac (szczególnie, że widoczna na niej Maryja w typie *Mater Dolorosa* jest bardzo podobna do ujętej w scenie *Ukrzyżowania*, którą Betterówna uznała za dzieło Mistrza Sądu Parysa), natomiast w przypadku drugiej – do odrzucenia atrybucji zaproponowanej przez badaczkę.

47 Zob. przypis 38, s. CVI.

48 Edycja ta znana jest dzisiaj z czterech egzemplarzy, które znajdują się w zbiorach: Biblioteki Jagiellońskiej (sygn. Cim. 5159), Biblioteki Narodowej w Warszawie (egz. z Biblioteki Zamajskich, sygn. XVI. Qu. 243), Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu (sygn. XVI. Qu. 3158) oraz Lwowskiej Narodowej Naukowej Biblioteki im. W. Stefanyka (sygn. CT II. 21607). W czasie II wojny zniszczeniu uległ szósty ze znanych egzemplarzy – należący do księgozbioru Biblioteki Potockich w Raju.

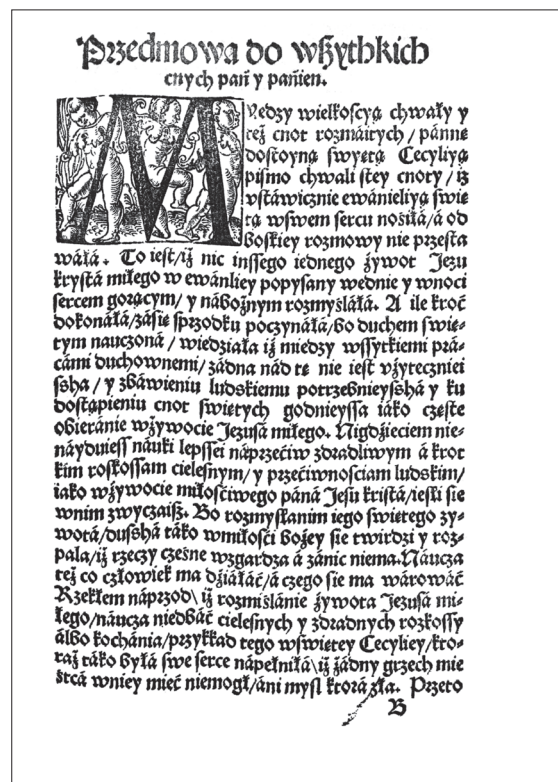
to rok po wygaśnięciu przywileju nadanego Wietorowi 10 lutego 1527 r. przez króla Zygmunta I Starego, który gwarantował typografowi wyłączność na druk i sprzedaż *Żywota* przez najbliższe 10 lat⁴⁹. Oznaczałoby to bowiem, iż impresor nie wykorzystał tego niewątpliwego wyróżnienia albo raczej, że użył go tylko jako swoistej blokady poczynąń swoich konkurentów. I choć nasuwa to (w pełni usprawiedliwioną w tych okolicznościach) myśl, jakoby istniała jeszcze jakaś inna, niedochowana do dzisiaj edycja wytloczona między 1522 a 1538 r., to sam Wietor rozwiewa wszystkie wątpliwości, zamieszczając w przedmowie słowa: „Przetom sie wtory raz opuścił Żywot Pana Jezusow pismem cudniejszym i na mniejszą miarę, niżli pirwej księgi wyprasować, azkoli za nakładem nie miałym i za pracą wielką” (zob. aneks, s. 636).

Drugie wydanie, w odróżnieniu od pierwszego wytłoczonego w *folio*, odbite zostało zatem w znacznie poręczniejszym formacie *quarto*, w czym zresztą Wietor powielił rozwiązanie przyjęte wcześniej przez Unglera i Sandeckiego. Nowa edycja wydrukowana została na przyzwoitej jakości papierze, pismem gotyckim, przy użyciu tylko czarnej farby drukarskiej i liczy 160 kart foliowanych oraz 4 nieliczbowane, umieszczone na początku. Podobnie jak wcześniejszą zdobią ją liczne inicjały i drzeworytowe ilustracje, ale tym razem nie użyto w niej ozdobnych cugów.

Wśród inicjałów szczególną uwagę zwraca jeden – M, otwierające przedmowę (k. B₁) i wyróżniające się zarówno formatem (38 × 48 mm), jak i jakością wykonania oraz bogatą ornamentyką. W tle litery umieszczonej w prostokątnej ramce widnieją bowiem trzy urocze putta [il. 8].

Pozostałe inicjały różnią się od niego wyraźnie, lecz nie tworzą jednej, spójnej grupy. Subtelne różnice w ich wymiarach i nieco wyraźniejsze w zdobnictwie pozwalają wyodrębnić pośród nich kilka mniejszych zespołów. Najliczniejszy tworzą inicjały (B, D, G, K, P, R, T, W) mierzące 22 × 22 mm, wykonane białym rytem na czarnym, groszkowanym tle i zdobione delikatnymi motywami floralnymi. Zaznaczyć przy tym należy, że część z nich użyta została przez Wietora już w pierwszym wydaniu *Żywota*. Z kolei na drugi, mniej liczny zespół składają się inicjały (C, D, M, P, S, W) o wymiarach 23 × 21 mm i delikatną, typowo renesansową ornamentyką, jednakże tym razem czarną na białym tle. Zarówno pierwsze, jak i drugie z omówionych inicjałów wpuszczone zostały w tekst na wysokość czterech wierszy, podczas gdy jeszcze inne – inicjały kaligraficzne, wpuszczono tylko na trzy, a niekiedy tylko dwa wiersze.

Podobna niejednorodność charakteryzuje także ryciny zdobiące drugą z Wietorowskich edycji *Żywota*, których ogółem w całym druku znalazły się 43, ale z uwagi na to, iż dwie (13 i 15) z nich odbito dwukrotnie, a jedną (1) trzykrotnie, to w sumie do zilustrowania całości użyto 39 klocków. I choć w przeciwieństwie do obu wydań



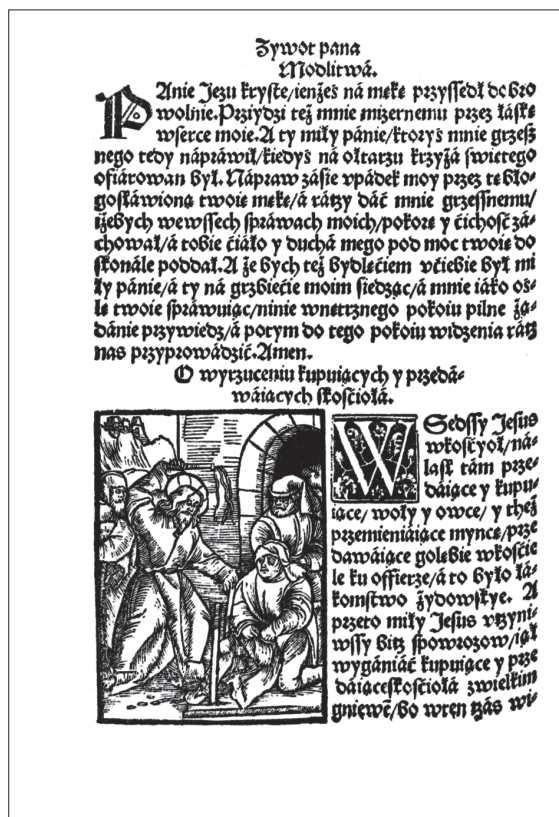
[il. 8]

49 *Privilegia typographica polonorum. Polskie przywileje drukarskie 1493–1793*, oprac. i wybór Maria Juda, Lublin 2010, s. 42–43. Zob. przypis 45 w studium Wiesława Wydry w niniejszym tomie, s. xxvi.

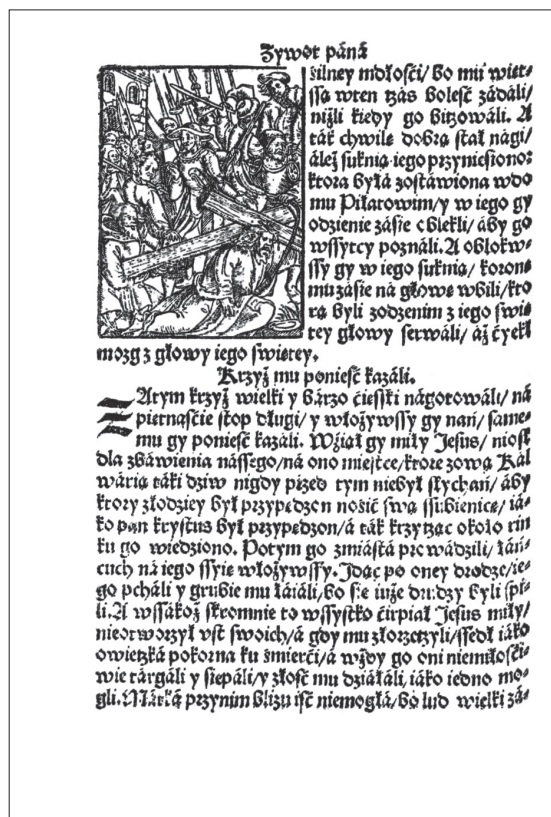
z 1522 r., odbite w tej edycji drzeworyty są względnie zbliżone do siebie rozmiarami, to subtelne, ale dostrzegalne rozbieżności w sposobie ich opracowania wskazują wyraźnie, iż ich autorami było kilku różnych artystów.

Tabela 3. Wykaz ilustracji z Wietorowskiej edycji *Żywota* z 1538 r.

Lp.	Temat	Sygnatura	Wymiary
1.	<i>Ukrzyżowanie z Maryją i św. Janem oraz łotrami</i>	k. 1 k. R ₄ v k. S ₆	68 × 52 mm
2.	<i>Dzieciątko z narzędziami męki</i>	k. 1	41 × 62 mm
3.	<i>Trójca Św. (w typie Pietas Domini)</i>	k. A ₂	69 × 52 mm
4.	<i>Pokłon pasterzy</i>	k. C ₄ v	68 × 52 mm
5.	<i>Adoracja Dzieciątka</i>	k. D ₂ v	69 × 52 mm
6.	<i>Wjazd Chrystusa do Jerozolimy</i>	k. J ₈	70 × 51 mm
7.	<i>Wypędzenie kupców ze świątyni</i>	k. K ₁ v	80 × 58 mm
8.	<i>Pożegnanie Chrystusa z Matką</i>	k. L ₆	79 × 57 mm
9.	<i>Ostatnia Wieczerza</i>	k. L ₇ v	71 × 51 mm
10.	<i>Obmywanie stóp apostołom</i>	k. M ₁	71 × 49 mm
11.	<i>Chrystus wyruszający z apostołami na Górę Oliwną</i>	k. M ₆ v	88 × 65 mm
12.	<i>Modlitwa w Ogrójcu</i>	k. N ₂	71 × 49 mm
13.	<i>Pojmanie Chrystusa</i>	k. N ₆ k. N ₆ v	71 × 50 mm
14.	<i>Chrystus przed Annaszem</i>	k. N ₇	79 × 58 mm
15.	<i>Chrystus przed Pilatem</i>	k. N ₈ v k. P ₄ v	79 × 58 mm
16.	<i>Chrystus przed Kajfaszem</i>	k. O ₃	80 × 58 mm
17.	<i>Naigrawanie</i>	k. O ₅ v	79 × 58 mm
18.	<i>Chrystus przed Pilatem</i>	k. O ₇ v	70 × 51 mm
19.	<i>Chrystus przed Herodem</i>	k. P ₂ v	71 × 51 mm
20.	<i>Chrystus u Heroda</i>	k. P ₃ v	78 × 59 mm
21.	<i>Obnażenie Chrystusa</i>	k. P ₆ v	81 × 59 mm
22.	<i>Biczowanie</i>	k. P ₇ v	70 × 51 mm
23.	<i>Cierniem koronowanie</i>	k. Q ₁	69 × 48 mm
24.	<i>Ecce Homo</i>	k. Q ₂	70 × 51 mm
25.	<i>Obmywanie rąk przez Pilata</i>	k. Q ₅	70 × 52 mm
26.	<i>Upadek pod krzyżem</i>	k. Q ₇ v	69 × 52 mm
27.	<i>Przybijanie do krzyża</i>	k. R ₂	69 × 52 mm
28.	<i>Podnoszenie krzyża</i>	k. R ₃	77 × 57 mm
29.	<i>Zdjęcie z krzyża</i>	k. S ₆ v	69 × 52 mm
30.	<i>Złożenie do grobu</i>	k. T ₁	69 × 52 mm
31.	<i>Zstąpienie Chrystusa do otchłani</i>	k. T ₄ v	78 × 57 mm
32.	<i>Zmartwychwstanie</i>	k. T ₅ v	78 × 59 mm
33.	<i>Noli me tangere</i>	k. T ₆ v	79 × 57 mm
34.	<i>Niedowiarstwo św. Tomasza</i>	k. V ₂ v	79 × 58 mm
35.	<i>Wniebowstąpienie</i>	k. V ₃ v	78 × 58 mm
36.	<i>Zesłanie Ducha Św.</i>	k. V ₅ v	79 × 57 mm
37.	<i>Chrystofania Maryi</i>	k. V ₇	78 × 59 mm
38.	<i>Koronacja Najświętszej Maryi Panny</i>	k. X ₆	77 × 58 mm
39.	<i>Sąd Ostateczny</i>	k. Y ₁ v	79 × 57 mm



[il. 9]



[il. 10]

Najlichnieszą grupę prac, które wyszły bez wątpienia spod jednej ręki stanowią przedstawienia: Wypędzenia kupców ze świątyni (7) [il. 9], Chrystusa przed Annaszem (14), Chrystusa przed Piłatem (15), Chrystusa przed Kajfaszem (16), Naigrawanie (17), Chrystusa u Heroda (20), Obnażenia Chrystusa (21), Podnoszenia krzyża (28), Zstąpienia Chrystusa do otchłani (31), Noli me tangere (33), Niedowiarstwa św. Tomasza (34), Wniebowstąpienia (35) i Sądu Ostatecznego (39). Drzeworyty te łączą niemal identyczne wymiary (81÷79 × 57÷59 mm), a przede wszystkim charakterystyczny styl, przejawiający się w wypełnianiu pola obrazowego postaciami o dość masywnych, krępych sylwetkach. Uwagę zwraca również kształt i zdobienie nimbu okalającego głowę Chrystusa.

Mimo identycznych wymiarów (77÷79 × 57÷59 mm) do grupy tej nie można zaliczyć wyobrażeń: Pożegnania Chrystusa z Matką (8), Zmartwychwstania (32), Zesłania Ducha Św. (36) oraz Koronacji Najświętszej Maryi Panny (38). Co więcej, sposób opracowania tych rycin pozwala sądzić, iż każda z nich wykonana została przez innego mistrza, przy czym za najzdolniejszego uznać należy autora Zmartwychwstania (najpewniej zresztą powstałego zagranicą).

Kolejny spójny stylistycznie zespół tworzy osiem prac ukazujących: Wjazd Chrystusa do Jerozolimy (6), Ostatnią Wieczerzę (9), Obmywanie stóp apostołom (10), Pojmanie Chrystusa (13), Chrystusa przed Piłatem (18), Biczowanie (22), Cierniem koronowanie (23) oraz Upadek pod krzyżem (26) [il. 10]. Ryciny te, nieco mniejsze (69÷71 × 48÷52 mm) od wcześniej omówionych, łączy o wiele delikatniejsza kreska i bardziej malarski sposób ujmowania poszczególnych scen. Analogiczne cechy wykazują również wyobrażenia: Modlitwy w Ogrójcu (12), Chrystusa przed Herodem (19), Ecce Homo (24) oraz Obmywania rąk przez Piłata (25), ale przed ich zaliczeniem do tego samego zespołu powstrzymują subtelne różnice w sposobie przedstawiania Chrystusa.

Żywot páná
 ny z swego mocnego stola nádoł stápiť / y smúľowáť
 sie nádnimi přes swe náfwiťse wócielenie / oney či dá
 ie syná mego iedyneý / áby temu mátká býlá / iemújem
 ia oćiec / dáie iey ymie porodzićelá / wślátoý ośtánye
 iey czyřtorá dziewica. Tego dla od swietye troyce nieř
 rago to oziódie / náydzieř iá modláć sie Bogu / przyřlá
 pnyřř tney poęelnie przepowiedź iey oziódie nibieřřie
 rzeřláć. Dorowá bádź myřłostí pełná / bog řćóba. Ar
 chániol przyiawřřř to pořelřřwo pořřediť ku řłogo
 řłáwioney dziewicy wěřłó / wřłoniwřřřř sie swietye
 troyce wřćiwie.

Gabriel przyřřłowřřř do pánný Marye / zwiá
 řłował iey syná řłojego poęćie oziódie
 troyce swietye.



IK Jedý náfwiťřř páń
 ná řłaná zamęńaw
 řřř sie wřřwicy řłojnicy / řłelá
 řłęgi řłayářřłowe / gořřie mo
 wi. O to páńná poęćnie y
 porodziť syná / iemúřř ymie
 řłedzie emanuel bog řłáńł.
 Poęćłá ořym gořłaco myř
 řłie řłeřłnac. O bogořłáwio
 ná dziewico / wřřřłeli iá rwe
 obřłie / řłedeli iá dořłoyńa /
 ábyř řłá řłęga rwey řłá
 gi. To rořmyřłaac w řłrřłó řłwe řłerce y duch wńieřłó
 obřłeřłi. řłaryń wřřławřřř řłotrąř poęćłá řłyřł řłen
 přłalm. Bogořłł wřłeřł gořłeńie řłięńi rwey / áje do re
 go wieřłř. Wřřřřřłł c. řłedzie bog moy mořłie wam

[il. 11]

Żywot páná
 Zewřřřř to
 řłesus / z á
 řłym wřřřř
 dźłoneý do
 řłmu wřłozym z řłwym
 zwoleńłi wieřłezł /
 y řłeł ku gořłe oliw
 ney přřř iedne rzeřłe /
 řłozey dźłano Cedron /
 dla dźłew Cedronich
 wřławřřř řłóba řłowye
 zwoleńłi. A goy řłi
 mi přřřřłediť ku gořłe
 oliwery / pod řłozą bý
 łá wiořłł řłesemáńi /
 rzeřł do řłwych zwole
 ńi. Ow bąřło řłimno řłesu z řłi. Uamłeyřřř moi / po
 wiedzłtem wam niedawno co řłie řłemę ma řłáć / iń
 řłę wam powiem co řłie mą wam přřřřłodziť / bo wřřřř
 cy wy řłedzieřłe pogorřłeni wemłie řłey nocy / i řłieřł
 mie od řłydow iřłego wřłęřłie / wřřřřřcy odenie wćieřłe
 řłie / á młie řłameę wřłie řłetę z ořłławieć / bo řłie młie řłeł
 ńie řłiřłino co duchem swietyń přłano. Wderze pąřłřřł /
 á wřřřřřłi řłie owce rozdieřłe zmoiey řłzłodi. Ale wiedzłł
 ię řłeřłeřłego dńi z młartwych wřłłłne y do řłáłilecy
 was wřłedze. Řłeł Piotr iářło řłieřłł. By řłę wřřřřł
 řłe zgořłłł / ále řłie iá nie zgořłł / řłom gořłow iřł řłóba
 do řłiemńice y ná řłmleć. Tąřłie řłę wřřřřřcy řłeřłł. Pá
 ńie gořłowřłłny wřřřřřcy wńieć y řłieřłie řłóba. Wderze
 wiedzłł młly řłesus y řłeł Piotrówi. Pieter / młł řłeł

[il. 12]

Następne sześć prac – Ukrzyżowanie z Maryją i św. Janem oraz łotrami (1), Trójca Św. (3) (zob. aneks, s. 637), Pokłon pasterzy (4)⁵⁰, Adoracja Dzieciątka (5), Zdjęcie z krzyża (29) oraz Złożenie do grobu (30) – łączą tylko identyczne wymiary (68÷69 × 52 mm), bo sposób ich opracowania wskazuje już na wykonanie przez różnych artystów. Uwagę zwraca fakt, iż na dwóch z tych prac – przedstawieniu Trójcy Św. i Pokłon pasterzy [il. 11] – widnieje data 1532⁵¹, wskazująca zapewne na czas ich powstania, co oznaczałoby, iż drzeworyty te opracowano w istocie na użytek innego druku, zaś w Wietorowskim Żywocie wykorzystano dopiero wtórnie. Najlepszym na to dowodem jest użycie drugiej z wymienionych rycin w łacińskiej edycji modlitewnika *Hortulus animae* wydanej w 1533 r. w oficynie Macieja Szarfenberga⁵².

Najmniej pasujące do reszty rycin są wyobrażenia Dzieciątka z narzędziami męki (2) oraz Chrystusa wyruszającego z apostołami na Górę Oliwną (11) [il. 12]. Żadne

50 Warto w tym miejscu skorygować ustalenie Stanisława Przyłęckiego, zdaniem którego na karcie C₄ v odbita została scena *Zwiastowania*, podczas gdy w rzeczywistości znajduje się tam *Pokłon pasterzy*. Nie jest to zresztą jedyny motyw ikonograficzny błędnie zidentyfikowany przez tego badacza. Drugi błąd dotyczy ustaleń związanych z ilustracjami zdobiacymi karty N₆ i N₆ v. Według Przyłęckiego na pierwszej z nich widnieje bowiem motyw: *Jezusowo wydanie*, a na drugiej: *Jezusa uchwycenie*, o ziemię rzucenie i za włosy po ogrodzie włoczenie, a tymczasem obie ryciny przedstawiają to samo. Nie sposób również zgodzić się z ustaleniem, jakoby kartę N₇ zdołało Jezusa z ogrodu wywiedzenie i w Cedron rzekę rzucenie. Zob. Stanisław Przyłęcki, *Wiadomość o wtorem wydaniu Żywota Chrystusa, przekładania Baltazara Opecia*, Łwów 1844, s. 17.

51 Zaznaczyć należy, że – sugerując się umieszczoną na obu rycinach datą 1532 – Przyłęcki założył, iż zdobione nimi wydanie powstało w istocie właśnie w roku 1532, a nie 1538. Tym sposobem edycja z 1538 r. była, zdaniem badacza, dopiero trzecią (tamże, s. 9–10, 20). Zob. również: E. XIII 255.

52 Katarzyna Krzak-Weiss, *W ogrodzie duszy...*, s. 145–152.

z nich nie przystaje bowiem do już omówionych prac ani pod względem rozmiarów, ani cech stylistycznych. O wiele lepsze wrażenie wywiera przy tym druga z tych ilustracji, operująca delikatniejszą kreską oraz miękkim modelunkiem i będąca najpewniej dziełem zagranicznego artysty.

Przyglądając się bacznie poszczególnym ilustracjom zdobiącym *Żywot Pana Jezusa Krysta* z 1538 r., zauważyć można ich wyraźne podobieństwo do prac użytych w obu wcześniejszych wydaniach Opecowego dzieła, a zatem nie tylko edycji powstałej u Wietora, ale także u jego konkurenta. Z pierwszą łączy ją taka sama liczba ilustracji oraz umieszczenie na nich niemal identycznych tematów ikonograficznych, natomiast z drugą – zbliżona wielkość rycin, a zatem i pola obrazowego przeznaczonego na przedstawienie konkretnego tematu. Jednocześnie uwagę zwraca fakt, iż żadna z prac odbitych w edycji z 1538 r. nie została użyta w poprzednich wydaniach *Żywota*, co pozwala sądzić, że wykonano je później, najpewniej już w latach trzydziestych XVI w. Przykład datowanego na 1532 r. *Pokłonu pasterzy* pozwala natomiast założyć, że niektóre (a może nawet wszystkie) z tych rycin powstały pierwotnie na użytek zupełnie innych druków i do *Żywota* trafiły dopiero wtedy, gdy zaszła potrzeba wykorzystania w nim właśnie takich a nie innych motywów ikonograficznych. Wydaje się jednak, że o wyborze konkretnych prac przesądziły nie tylko przedstawione na nich motywy (aczkolwiek, co oczywiste, były najważniejsze), ale również wymiary rycin. W przeciwieństwie bowiem do zespołów ilustracyjnych zdobiących wcześniejsze edycje *Żywota*, gdzie obok rycin całostronicowych były też prace o wiele mniejszych rozmiarów, materiał skompletowany na użytek wydania z 1538 r. odznacza się pod względem formatów wyjątkową spójnością. Niestety, nie oznacza to jednak, że wyróżnia się także pod innymi względami, czego najlepszym dowodem jest iście kompilatorska kompozycja jej karty tytułowej (zob. aneks, s. 633). Połączenie na karcie, mającej wszak być wizytówką całego druku, dwóch – na domiar całkowicie różnych stylistycznie – rycin było zabiegiem całkowicie chybionym i aż trudno uwierzyć, że stało się udziałem tak wybitnego i wyczulonego na kwestie estetyczne impresora, jakim niewątpliwie był Hieronim Wietor.

Mimo mniej lub bardziej widocznych różnic w sposobie wydania i w wyposażeniu graficznym omówionych tu trzech pierwszych wydań *Żywota Pana Jezusa Krysta* nie ulega wątpliwości, że wszystkie te edycje łączy jedno: w każdej z nich obraz stanowił istotne dopełnienie słowa. Tym samym wydane przez krakowskich typografów dzieło Baltazara Opeca idealnie wpisało się w tradycję ilustrowania tekstów pasyjnych, którą wyznaczyły między innymi *Meditationes vitae Christi* autorstwa tokańskiego franciszkanina, *Vita Christi* Ludolfa z Saksonii i *Horologium devotionis* Bertholdusa.

Katarzyna Krzak-Weiss