

**Polskie sygnety drukarskie
od XV do połowy XVII wieku**

Katarzyna Krzak-Weiss

Polskie sygnety drukarskie od XV do połowy XVII wieku



Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”

Poznań 2006

PRACE INSTYTUTU FIOLOGII POLSKIEJ
UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA

Książka sfinansowana przez Klinger w Polsce Sp. z o.o.

Projekt okładki
Katarzyna Krzak-Weiss

Opracowanie typograficzne, skład i łamanie
Bogdan Hojdis

Korekta
Krystyna Sobkowicz

© Copyright by Katarzyna Krzak-Weiss, Poznań 2006

ISBN 83-88176-81-1

Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”
al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań
tel. 0618293633

Druk: UNI-DRUK Wydawnictwo i Drukarnia
ul. Przemysłowa 13, 62-030 Luboń
tel. 0618994949

Rodzicom z wyrazami miłości



Spis treści

Słowo wstępne	9
I. Geneza i funkcje sygnetu drukarskiego	15
1.1. O początkach sygnetu drukarskiego	15
1.2. W poszukiwaniu genezy sygnetu drukarskiego	17
1.3. Kilka reguł związanych ze stosowaniem sygnetów	20
1.4. Sygnet drukarski jako narzędzie reklamy wydawniczej	22
1.5. Nieco uwag o technikach graficznych	25
2. Polski sygnet drukarski jako element typograficzny	35
2.1. Sygnety drukarskie pierwszych polskich impresorów	35
2.2. Sygnety polskich typografów XVI stulecia	39
2.3. Polskie sygnety drukarskie w pierwszej połowie XVII wieku	45
3. Polski sygnet drukarski w świetle sztuki graficznej	51
3.1. Przemiany stylistyczne polskiego sygnetu drukarskiego na tle ówczesnej grafiki	51
3.2. Problem autorstwa polskich sygnetów drukarskich	58
3.3. Zagraniczne inspiracje w polskich sygnetach drukarskich	74
Zakończenie	89
Katalog polskich sygnetów drukarskich od XV do połowy XII wieku	91
Wykaz skrótów	93
Tablica I: Kasper Straube	95
Tablica II: Sz wajpolt Fiol	99
Tablica III: Kasper Hochfeder	102

Spis treści

Tablica	IV:	Jan Haller	104
Tablica	V:	Florian Ungler	109
Tablica	VI:	Helena Unglerowa	115
Tablica	VII:	Hieronim Wietor	117
Tablica	VIII:	Jan Helicz	120
Tablica	IX:	Maciej Szarfenberg	121
Tablica	X:	Hieronim Szarfenberg	124
Tablica	XI:	Elżbieta Szarfenbergowa	126
Tablica	XII:	Dziedzice Marka Szarfenberga	127
Tablica	XIII:	Mikołaj Szarfenberger	130
Tablica	XIV:	Stanisław Szarfenberger	135
Tablica	XV:	Maciej Wirzbięta	138
Tablica	XVI:	Mateusz Siebeneicher	141
Tablica	XVII:	Jakub Siebeneicher	143
Tablica	XVIII:	Łazarz Andrysowicz	144
Tablica	XIX:	Stanisław Murnelius	146
Tablica	XX:	Aleksander Augezdecki	148
Tablica	XXI:	Cyprian Bazylik	149
Tablica	XXII:	İcchak ben Aaron Prostic	151
Tablica	XXIII:	Aaron ben İcchak ben Aaron Prostic	153
Tablica	XXIV:	Iwan Fedorow	155
Tablica	XXV:	Melchior Nering	157
Tablica	XXVI:	Walenty Łapka (Łapczyński) „Drukarnia latająca”	159
Tablica	XXVII:	Drukarnia Łazarzowa	160
Tablica	XXVIII:	Kalonimos ben Mardochoj Jaf(f)e	166
Tablica	XXIX:	Aleksy Rodecki	168
Tablica	XXX:	Jan Wolrab	169
Tablica	XXXI:	Dziedzice Jana Wolraba	172
Tablica	XXXII:	Drukarnia Zamojska	173
Tablica	XXXIII:	Szymon Kempini	176
Tablica	XXXIV:	Wilhelm Guilemonthan	178
Tablica	XXXV:	Sebastian Sternacki	179
Tablica	XXXVI:	Jan Szeliga	181
Tablica	XXXVII:	Andreas Hünefeld	183
Tablica	XXXVIII:	Maciej Jędrzejowczyk	184
Tablica	XXXIX:	Cwi [Hirs] ben [Abraham Kalmankes] Kalonimos Jaf(f)e	187
Tablica	XL:	Wojciech Gedeliusz	188
Tablica	XLI:	Iwan Kunotowicz	189
Tablica	XLII:	Krzysztof Schedel	190
Tablica	XLIII:	Kalonimos [II] Kalman Jaf(f)e ben Cwi Hirs	192
Tablica	XLIV:	Franciszek Cezary	193

Wykaz przykładowych dzieł, w których umieszczone zostały sygnety stosowane przez polskich typografów do połowy XVII wieku 195

Słowo wstępne

*De typographorum insigniis:
Vendicat ac praesens aetas insignia libris
Et prima facie conspicienda locat:
Sphingis & adhaerent variis aenigmata linguis
Solvere quae solers Delius ipse nequit.*

(J. A. Bergellanus, *De chalcographiae*,
Moguncja, Franciscus Behem 1541)



Wynalazek Jana Gutenberga zapoczątkował proces kształtowania się zupełnie nowej formy książki. Książki, która choć wzorowana w dużej mierze na manuskryptach, z wolna wykształcać zaczęła własne, charakterystyczne jedynie dla nowej techniki, elementy. Jednym z nich był sygnet drukarski. Jego narodziny były wynikiem działań czysto praktycznych. Zaczęto go bowiem używać w celu rozróżniania druków poszczególnych oficyn, co czyniono w obawie przed przywłaszczaniem zysków płynących z ich sprzedaży. Sygnet był zatem swoistym znakiem rozpoznawczym tłoczni, informującym potencjalnych nabywców o wytwórcy druku. Zrazu dość niezgrabny w formie, z czasem nabrał znamion miniaturowego dzieła sztuki graficznej i z elementu o charakterze praktycznym przekształcił się w ozdobę, której pierwotna funkcja poszła niemal w zapomnienie. Przemianom podlegały również umieszczane na sygnetach motywy ikonograficzne, które z prostych, sprowadzających się do przekazania danych imiennych typografa, zmieniły się w wieloelementowe obrazy o głębokich pokładach treści, ujawniających przekonania religijne impresora, jego zainteresowania literackie, preferencje estetyczne. Wszystko to sprawiło, że sygnet drukarski stał się elementem, którego pełne poznanie prowadzi do wzbogacenia naszej wiedzy nie tylko z zakresu typografii, lecz także sztuki graficznej oraz panujących w danym czasie nurtów literackich, estetycznych, naukowych.

Wartość znaków drukarskich poznało i doceniło już przed kilkudziesięcioma laty kilkunastu badaczy – głównie niemieckich, angielskich i francuskich – a trud ich poszukiwań zaowocował niezwykle ciekawymi opracowaniami prezentującymi dzieje sygnetów w poszczególnych ośrodkach typograficznych. Nieoceniona wręcz wartość tych prac leży w niezwykle bogatym materiale ilustracyjnym, świadczącym niebicie o dużej popularności znaków drukarskich wśród europejskich typografów¹.

¹ L. C. Silvestre, *Marques Typographique des libraries et imprimeurs qui ont exercé en France depuis 1470 jusqu'à la fin du seizieme siècle*, Paris 1853-67; J. Ph. Berjeau, *Early Dutch, German & English*

Wielość opracowań poświęconych zagranicznym sygnetom uświadamia nam tym silniej brak podobnego katalogu obejmującego polskie obiekty². Jediną pracą na ten temat są bowiem *Sygnety polskich drukarzy, księgarzy i nakładców. Zbiór podobizn i oryginalnych odbić* (Kraków 1926-1929) autorstwa Kazimierza Hałacińskiego i Kazimierza Piekarskiego. Mają one jednak wyłącznie charakter teki zawierającej pewien wybór podobizn, a nie kompletne ich zestawienie i ponadto są pozbawione jakiegokolwiek omówienia. Praca ta stanowi zatem doskonałą, ale wymagającą licznych uzupełnień, punkt wyjścia dla dalszych badań.

Wzmianki o sygnetach polskich impresorów znaleźć można również w *Drukarzach dawnej Polski od XV do XVIII wieku* oraz poszczególnych tomach *Polonia typographica saeculi sedecimi*, w których zamieszczone zostały nie tylko reprodukcje sygnetów, ale i wykazy ozdobionych nimi druków. Nieliczne uwagi na temat godeł zawarte w kilku opracowaniach poświęconych grafice książkowej oraz pojedynczym oficynom, mają zaś tylko charakter marginalny. I chociaż wzmianki te uzupełniają pewną lukę w na-

Printers' Marks, London 1866; R. B. Mc Kerrow, *Printers' & Publishers' Devices in England & Scotland 1485-1640*, London 1913; W. Roberts, *Printers' Mark*, London 1893; A. Meiner, *Das Deutsche Signet. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte*, Leipzig 1922; M.-L. Polain, *Marques des imprimeurs et libraires en France au XV^e siècle*, Paris 1926; Ph. Renouard, *Les Marques Typographiques Parisiennes des XV. et XVI. siècles*, Paris 1928; H. W. Davies, *Devices of the early printers 1457-1560. Their history and development with a chapter on portrait figures of printers*, London 1935; H. Grimm, *Deutsche Buchdruckersignete des XVI. Jahrhunderts. Geschichte, Sinngehalt und Gestaltung kleiner Kulturdokumente mit hundertvierundvierzig Signetbildern*, Wiesbaden 1965; F. Vandeweghe, De Beec Bart op, *Marques typographiques employées aux XV^e et XVI^e siècles dans les limites géographiques de la Belgique actuelle*, Haag 1993. Niezwykłą wartość przedstawiają prace wydane w ramach dwóch serii, pierwszej wydanej na przełomie XIX i XX stulecia w Strassburgu oraz drugiej – w latach dwudziestych w Monachium. Zob. P. Heitz, *Elsässische Büchermarken bis Anfang des 18. Jahrhunderts*, Strassburg 1892; tenże, *Basler Büchermarken bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts*, Strassburg 1895; tenże, *Frankfurter und Mainzer Drucker- und Verlegerzeichen bis in das 17. Jahrhundert*, Strassburg 1896; tenże, *Die Kölner Büchermarken bis Anfang des XVII. Jahrhunderts*, Strassburg 1898; tenże, *Genser Büchdrucker und Verlegerzeichen in 15., 16. und 17. Jahrhundert*, Strassburg 1908; P. Kristeller, *Die Italienischen Buchdrucker- und Verlegerzeichen bis 1525*, Strassburg 1893; K. Haebler, *Spanische und Portugiesische Bücherzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Strassburg 1898; E. Weil, *Die deutschen Druckerzeichen des XV. Jahrhunderts*, München 1924; W. J. Meyer, *Die Französischen Drucker- und Verlegerzeichen des XV. Jahrhunderts*, München 1926; R. Juchhoff, *Drucker- und Verlegerzeichen des XV. Jahrhunderts in den Niederlanden, England, Spanien, Böhmen, Mähren und Polen*, München 1927; M. J. Husung, *Die Drucker- und Verlegerzeichen Italiens im XV. Jahrhundert*, München 1929.

² Wzmianki o polskich znakach pojawiają się w dwóch opracowaniach zagranicznych sygnetów. Rudolf Juchhoff reprodukuje godła Kaspra Straubego i Sz wajpolda Fiola, choć pierwsze z nich przypisuje Drukarzowi Turrecrematy, za którego uznaje Kaspra Hochfedera. Z kolei Heinrich Grimm błędnie podaje, że znak Hieronima Wietora przedstawiał wyobrażenie starszego mężczyzny, które w rzeczywistości było ilustracją wykorzystaną wcześniej m.in. w *Kronice* Miechowity. Zob. R. Juchhoffa, dz. cyt., s. 119-120; H. Grimm, dz. cyt., s. 287-288.

szej wiedzy o sygnetach drukarskich, to jednocześnie pozostawiają pewne poczucie niedosytu, gdyż jeszcze silniej dają odczuć brak pełnego opracowania tego zagadnienia. Z pragnienia uzupełnienia tej właśnie luki zrodził się zamysł powstania niniejszego studium.

Praca ta stanowi pierwszą próbę zestawienia i analizy sygnetów drukarskich używanych przez polskich typografów od momentu zaistnienia „czarnej sztuki” na terenie Rzeczypospolitej do połowy XVII stulecia.

Ustalenie zasięgu chronologicznego tego opracowania oparte zostało na pragnieniu ukazania dziejów godła drukarskiego w ramach pewnego zamkniętego okresu, wydzielonego konkretnymi, istotnymi dla rozwoju polskiego drukarstwa wydarzeniami. Pierwsza data odnosi się oczywiście do momentu rozpoczęcia pracy przez pierwszych polskich typografów i wprowadzenia do użytku pierwszego polskiego sygnetu drukarskiego. Na ustalenie drugiej złożyło się natomiast aż kilka czynników. Najważniejszym był przypadający właśnie na połowę XVII stulecia wyraźny zanik sygnetów drukarskich. Stanowił on rezultat zauważalnej podówczas całkowitej lub częściowej rezygnacji z elementów graficznych, spowodowanej przede wszystkim spadkiem zainteresowania polskich impresorów jakością ich wydawnictw. Główną przyczyną ówczesnego regresu polskiej typografii, a co się z tym wiąże również grafiki książkowej, upatrywać należy przede wszystkim w kryzysie miast, który wynikał ze zmienionej sytuacji gospodarczo-społecznej kraju przekształcającego się z wolna z Rzeczypospolitej szlacheckiej w oligarchię. Duży wpływ miała też przetaczająca się w owym czasie przez Polskę fala wyniszczających wojen, w widoczny sposób hamujących rozwój kultury jeszcze przez kolejne kilkadziesiąt lat.

Do ustalenia górnej granicy niniejszego studium na połowie XVII stulecia przyczyniły się również przemiany zachodzące w ówczesnej sztuce. Wtedy to bowiem, po pewnym okresie współistnienia, formy barokowe przewyciężyły formy renesansowe. W zakresie grafiki owe przeobrażenia stylistyczne znalazły swój wyraz dodatkowo w technice, gdyż panujący dotąd niemal niepodzielnie drzeworyt ustąpić musiał miejsca przed dynamicznie rozwijającym się miedziorytem.

Zasięg terytorialny pracy objął natomiast wszystkie oficyny działające na obszarze dawnego dwudzielnego państwa, a zatem na ziemiach Korony i Wielkiego Księstwa Litewskiego. Pominięte zaś zostały te tłocznie z terenów lenna (pruskiego i inflanckiego) oraz ziem, które dopiero obecnie, po wielowiekowej przerwie, stanowią część składową naszego Państwa, ponieważ ich związki z kulturą staropolską w okresie książki drukowanej na skutek przeciwności politycznych albo zostały zahamowane, albo nie znajdowały pełniejszego wyrazu publikacyjnego.

Zamknięcie niniejszego studium w takich ramach chronologicznych i terytorialnych stanowi z jednej strony logiczną konsekwencję przemian zaobserwowanych w polskiej typografii oraz sztuce graficznej, z drugiej zaś tworzy pewną zamkniętą całość, dającą możliwość syntetycznego ujęcia określonych zjawisk.

Wkroczenie na ustalony w ten sposób obszar badań zaowocowało zebraniem bardzo obszernego materiału, któremu – dla pełniejszego jego wykorzystania – należało nadać jasny i czytelny układ. W efekcie praca podzielona została na dwie części, z których pierwsza obejmuje ujęte w trzech rozdziałach analizy, natomiast druga zawiera katalog prezentujący sygnety polskich typografów. Wprowadzający w problematykę znaku firmowego rozdział 1 podejmuje między innymi kwestię genezy synetu drukarskiego, jego miejsca w druku, a także techniki graficznej, w której był wykonany. Tym samym stanowi swoiste kompendium przygotowujące do analizy polskich godeł zawartej w kolejnych rozdziałach, z których pierwszy prezentuje znaki naszych impresorów w ujęciu typograficznym, zaś następny w graficznym. Dwudzielna konstrukcja wywodu podyktowana została charakterem samego godła firmowego, które jako element typograficzny powinno być analizowane z punktu widzenia bibliotekoznawstwa, ale będąc też jednocześnie elementem graficznym, wymaga zastosowania metod i narzędzi badawczych przysługujących przedstawieniom plastycznym. W rozdziale 2, godła polskich mistrzów czarnej sztuki omówione zatem zostały w ujęciu typograficznym i chronologicznym zarazem. Zastosowany w nim diachroniczny sposób wywodu pozwolił ukazać dzieje synetu i wskazać powiązania między jego rozwojem a przemianami, jakim podlegała polska typografia od jej zarania począwszy do połowy XVII stulecia. Rozdział trzeci ukazuje natomiast te same znaki, ale na tle ówczesnej sztuki graficznej, szczególną uwagę poświęcając rzadko dotąd podejmowanemu zagadnieniu autorstwa synetów oraz oddziaływaniu zagranicznych wzorów. Analiza zebranych obiektów w świetle sztuki graficznej, z jednej strony, jak najbardziej uzasadniona charakterem badanego materiału, wydaje się tym cenniejsza, że stanowić może ważne dopełnienie dość niekompletnego obrazu polskiej grafiki książkowej od XV do XVII wieku.

Punktem wyjścia moich badań były same sygnety, którym starałam się zawsze przyrzeć osobiście, nie tyle z braku zaufania do innych autorów, co z chęci dogłębnego i namacalnego, w dosłownym tego słowa znaczeniu, ich poznania. Tylko bezpośredni ogląd dawał bowiem możliwość sprawdzenia wielkości znaków oraz stanu ich zachowania. Konieczne było zatem samodzielne przejrzanie druków wydanych w Polsce między połową XV a połową XVII stulecia, a wynikiem tych prac jest katalog zawierający tablice, w których zestawione zostały znaki firmowe poszczególnych typografów. Choć stanowi on integralny element niniejszej monografii, to dla jej większej czytelności ujęty został w oddzielnej części. Poszczególne tablice ułożone zostały w porządku chronologicznym – poczynając od poświęconej działającemu najwcześniej Kasprowi Straubemu, a kończąc na pracującym w drugiej połowie XVII wieku Franciszku Cezarym. Przyjęcie porządku chronologicznego pozwala na obserwowanie ewolucji formalnej i stylistycznej znaków drukarskich, wyraźnie przechodzących od prostych pod względem kompozycji do coraz bardziej rozbudowanych, od wykonanych, grubą niezgrabną kreską, do ciętych delikatnie i z widoczną maestrią, od tkwiących jeszcze

w średniowiecznej stylistyce, po wykonane w konwencji renesansowej i barokowej. Od owego chronologicznego układu poczynionych zostało jednak kilka wyjątków, które zaistniały w sytuacjach, gdy naczelnym celem było przedstawienie ciągłości oficyny – jak w przypadku Unglerów, Siebeneicherów, czy rodu Szarfenbergów – wyrażającej się niekiedy w stosowaniu tego samego znaku, bądź motywu.

Wszystkie tablice opracowane zostały według jednego schematu. Każda zawiera zatem kopie odcisków sygnetów używanych w danej tłoczni, uzupełnione krótkim opisem zawierającym podstawowe dane o wyglądzie. Charakterystyka każdego sygnetu obejmuje podanie wymiarów godła oraz ram czasowych, w których było używane, a także skrócone informacje o autorstwie ryciny. W przypadku znaków, które uwzględnione zostały w *Sygnetach polskich drukarzy* Kazimierza Hałacińskiego i Kazimierza Piekarskiego, informacja o tym fakcie dołączona jest do opisu. Istotnym uzupełnieniem katalogu jest zestawiony w postaci odrębnej listy wykaz przykładowych druków, w których znaleźć można odbitki poszczególnych sygnetów.

* * *

Podjmując się opracowania zagadnienia wymagającego przejrzenia tak obszernego materiału byłam świadoma ryzyka związanego z niemożnością dotarcia do wszystkich druków. Byłoby to zadanie całkowicie nierealne, chociażby z powodu częstej zawieruchy dziejowej, sprawiającej rozproszenie książek po świecie, wiele z nich bezpowrotnie zaginęło, a inne zapewne leżą gdzieś ukryte i dotąd nieskatalogowane. Specyfika tego typu materiału badawczego pozostawia zawsze obawę, że gdzieś kryje się druk, który zmienić może ujęcie tematu. Nasuwa się jednak myśl, że można – i warto – podjąć to wyzwanie. Że należy starać się sprostać mu w miarę możliwości jak najlepiej, i dopiero w razie ujawnienia nowych materiałów – pokornie pewne wnioski skorygować.

Za badawcze inspiracje i wskazówki, a także ogromną życzliwość pragnę serdecznie podziękować Profesorowi Wiesławowi Wydrze. Słowa podziękowania kieruję do Profesorów Ryszarda Marciniaka i Wacława Waleckiego, których wnikliwe uwagi były niezastąpione w przygotowaniu niniejszego studium. Książka ta nie powstałaby, gdyby nie wyjątkowa wręcz pomoc pracowników bibliotek, szczególnie Biblioteki Narodowej w Warszawie, Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie, Biblioteki PAN w Kórniku, Biblioteki PTPN w Poznaniu, a także biblioteki Carolina Rediviva w Uppsali, których zbiory były głównym źródłem materiału badawczego.

I. Geneza i funkcje sygnetu drukarskiego

II. O początkach sygnetu drukarskiego



dy 14 sierpnia 1457 roku na ostatniej karcie *Psalterza mogunckiego* wytłoczony został pierwszy sygnet drukarski, zapewne nawet sami jego twórcy – Johann Fust i Peter Schöffer – nie przewidywali, że zastosowany przez nich sposób znakowania książek zdobędzie niebawem tak wielu naśladowców. Początkowo zresztą nic na to nie wskazywało. Wręcz przeciwnie, albowiem ponownie sygnet użyty został dopiero w 1462 roku i to przez tę samą oficynę, w tej samej formie. Ozdobił wówczas *Biblię*, którą często mylnie uważano za pierwszą książkę ze znakiem drukarskim¹. Przyczyną tej pomyłki jest fakt, że sygnet odbity został tylko w jednym – wiedeńskim – egzemplarzu *Psalterza mogunckiego*². Niektórzy badacze, między innymi Heinrich Grimm, uznali, że znak firmowy widniejący w wiedeńskim *Psalterzu* dołączony został doń później, po sierpniu 1462 roku – czyli pierwszym sygnowanym drukiem była według nich *Biblia*³. Po raz kolejny to samo godło odbite zostało dopiero w 1469 roku (13 czerwca) w *Super quarto libro Sententiarum* Tomasza z Akwinu.

¹ Za pierwszą książkę opatrzoną sygnetem drukarskim uznają, wydaną w 1462 roku, *Biblię*, m.in.: E. Weil, *Die Deutschen Druckerzeichen des XV. Jahrhunderts*, München 1929, s. 16; H. Grimm, *Deutsche Buchdruckersignete des XVI. Jahrhunderts. Geschichte, Sinngehalt und Gestaltung kleiner Kulturdokumente*, Wiesbaden 1965, s. 15; *Encyklopedia wiedzy o książce*, pod red. A. Birkenmajera, B. Kocowskiego, J. Trzynałdowskiego, Wrocław 1971, szp. 2258 oraz G. A. Glaister, *Encyklopedia of the Book*, London 1996, s. 136.

² Egzemplarz ten znajduje się w zbiorach Österreichische Nationalbibliothek w Wiedniu. Prawdopodobnie był on pierwszym egzemplarzem z nakładu. Zob. W. Roberts, *Printers' Mark. A Chapter in the History of Typography*, London 1893, s. 42; H. W. Davies, *Devices of the early printers 1457-1560. Their history and development with a chapter on portrait figures of printers*, London 1935, nr 1.

³ H. Grimm, dz. cyt., s. 15. Do jego koncepcji przychyła się również: G. A. Glaister, dz. cyt., s. 136; *Encyklopedia wiedzy...*, szp. 2258.

Data ta jest o tyle znacząca, że wydanie owego tekstu nastąpiło już po śmierci Johanna Fusta (†1466), a zatem sygnet, jako znak spółki wydawniczej, użyty został tylko dwukrotnie lub – przyjmując koncepcję o wtórnym dodaniu znaku do *Psalterza moguncckiego* – jedynie raz. Fakt ten wykorzystany został zresztą przez Heinricha Grimma do poparcia jego tezy o zapoczątkowaniu sygnowania druków w 1462 roku. Jego zdaniem godło spółki Fust i Schöffner wytłoczone zostało tylko raz (w *Biblii*) i stało się to z inicjatywy Petera, po czym Johann – jako kupiec i właściciel oficyny – sprzeciwił się ponownemu użyciu znaku, którego forma wskazywała na równorzędność partnerów. Dlatego też Schöffner powrócił do stosowania sygnetu dopiero po śmierci swojego współnika i pracodawcy zarazem⁴.

Przez kilka najbliższych lat Schöffner był wciąż jedynym typografem sygnującym swoje wydawnictwa⁵. Dopiero w 1471 roku pomysł umieszczania znaku firmowego podjął koloński impresor Arnoldus Ter Hoernen (lub Therhoernen), który niewielką pojedynczą tarczę herbową zawieszoną na gałązce zamieścił w kolofonie *Liber de re-mediis utriusque fortunae prosperae et adversae* Adrianusa Carthusiensisa⁶. Jako kolejny swoje godło wytłoczył Nicolaus Gotz z Kolonii, sygnując nim *Meditationes* Ludolphusa de Saxonia wydane 30 kwietnia 1474 roku⁷. Przełomowy dla dziejów sygnetu drukarskiego okazał się jednak dopiero rok 1475, kiedy swoje znaki firmowe wprowadziło do użytku aż pięciu drukarzy, w tym działający także poza granicami Niemiec. Byli to: Andreas Frisner i Johann Sensenschmidt z Norymbergi⁸, Johann de Westphalia⁹ i Johann Veldener¹⁰, pracujący w Louvain oraz Kasper Straube, działający w Krakowie¹¹. W kolejnych latach grono użytkowników sygnetu drukarskiego systematycznie się powiększało, czemu niewątpliwie sprzyjała rosnąca liczba oficyn i wydawanych przez nie książek oraz doskonalenie techniki rytowniczej, w której wykonane były znaki¹².

⁴ Wcześniej uregulował kwestie prawne ze spadkobiercami Johanna Fusta i ożenił się z jego córką, Krystyną stając się pełnoprawnym właścicielem oficyny. Zob. H. Grimm, dz. cyt., s. 18.

⁵ Tamże, s. 15.

⁶ E. Weil, dz. cyt., s. 54; H. W. Davies, dz. cyt., nr 12 a; H. Grimm, dz. cyt., s. 19.

⁷ E. Weil, dz. cyt., s. 57; H. W. Davies, dz. cyt., nr 13; H. Grimm, dz. cyt., s. 19.

⁸ E. Weil, dz. cyt., s. 86; H. W. Davies, dz. cyt., nr 2; H. Grimm, dz. cyt., s. 19.

⁹ R. Juchhoff, *Drucker- und Verlegerzeichen des XV. Jahrhundert in den Niederlanden, England, Spanien, Böhmen, Mähren und Polen*, München 1927, nr 47-49; H. Grimm, dz. cyt., s. 19.

¹⁰ R. Juchhoff, dz. cyt., nr 46, 54, 55; H. W. Davies, dz. cyt., nr 3; H. Grimm, dz. cyt., s. 19.

¹¹ Warto odnotować, iż reprodukując znak Straubego Rudolf Juchhoff przypisuje go Drukarzowi *Turrecrematy*, za którego uznaje Kaspra Hochfedera. Zob. R. Juchhoff, dz. cyt., s. 119.

¹² W 1476 roku swe prace zaczęli sygnować: Michael Wenssler (Bazylea – 2 V), Richel (Bazylea – 10 VI), Winters z Kolonii (8 XI) i Konrad de Westphalia w Louvain (1 XII). W 1477 między innymi: Zainer z Augsburga, Jacobszoen i Yemantszoen (Delft – 10 I). W 1478: Drach w Spirze (9 II), Riessinger w Neapolu (8 III) i Gerard Leeu w Goudzie (10 V). Zob. H. W. Davies, dz. cyt., s. 110-111.

1.2. W poszukiwaniu genezy sygnetu drukarskiego

Sygnet nie narodził się równocześnie ze sztuką drukarską, ale kilka lat później, gdy pozycja *artis artificialiter scribendi* zaczęła się coraz wyraźniej umacniać. Jego wprowadzenie stanowiło kolejny krok w owym procesie, polegającym przede wszystkim na wykształceniu przez druki własnej formy, usamodzielnionej od będących ich wzorami rękopisów. Znak firmowy typografa był jednym z pierwszych elementów typowych tylko dla nowej, mechanicznie wytwarzanej postaci książki.

Podobieństwo pierwszych druków do ksiąg rękopiśmiennych jest wręcz uderzające. Brak karty tytułowej, wyróżnianie fragmentów tekstu rubrą i ręcznie nanoszone dekoracje – to cechy charakterystyczne nie tylko manuskryptów, ale i wczesnych druków. To właśnie iluminowane rękopisy były wzorami dla formy książki drukowanej, jej składu typograficznego oraz kompozycji karty¹³. Przyczyny tego podobieństwa upatrywać można w fakcie, że pierwsi typografowie woleli naśladować sprawdzoną już i cieszącą się popularnością postać książki, niż eksperymentować z tworzeniem własnego jej modelu opartego na nowej technice. Ponadto upodabniając książkę drukowaną do rękopiśmienniej łatwiej było przekonać do niej nabywców, którzy początkowo z nieufnością spoglądali na „nowinkę”, traktując ją jako coś gorszego. Dla księcia Frederica z Urbino było wręcz wstydem posiadanie w swej bibliotece ksiąg drukowanych, zaś najsłynniejszy stacjonariusz Odrodzenia, florentyńczyk Vespasiano da Bisticci, „który dla nowej techniki żywił pogardę w rodzaju tej, jaką wytrawny kołodziej żywić może dla pojazdu bez koni, pełen niesmaku porzucił handel książkami, zaszywając się w swej wiejskiej posiadłości, aby tam żyć przeszłością”¹⁴. Z czasem to negatywne nastawienie uległo zmianie, co jednak – paradoksalnie – spowodowało na drukarzy dodatkowy kłopot. Ubocznym efektem rosnącej popularności drukowanych książek stały się bowiem próby przechwycenia zysków płynących z ich produkcji. Chcąc więc uchronić swe wyroby przed podrabianiem i przywłaszczaniem, drukarze zainicjowali ich sygnowanie.

Ponieważ temu samemu celowi służyły znaki używane już od lat przez kupców i rzemieślników, to one właśnie uznawane są najczęściej za pierwowzór sygnetów drukarskich¹⁵. Stosowane już w XIII wieku miały postać prostych kompozycji złożonych

¹³ A. Miodońska, *Małopolskie malarstwo książkowe 1320-1540*, Warszawa 1993, s. 154.

¹⁴ Vespasiano wsławił się przede wszystkim pisaniem biografii swoich klientów. Jedną z ciekawszych prezentuje Cosima de Medici, dla którego Vespasiano stworzył całą bibliotekę. Wspominając go podaje, że nad jego zamówieniem pracowało 45 skrybów, którzy przez dwadzieścia dwa miesiące przepisali dwieście tomów. Niestety w momencie pojawienia się drukarstwa, pracownia Vespasiano nie wytrzymała konkurencji. W ciągu zaledwie pięciu lat Sweynheim i Pannartz wydali bowiem 12 000 tomów, zaś osiągnięcie tej liczby w skrytorium Vespasiano zmusiłoby go do zatrudnienia 1000 skrybów. Zob. P. Burke, *Kultura i społeczeństwo w renesansowych Włoszech*, przeł. W. K. Siewierski, Warszawa 1991, s. 66-67.

¹⁵ W. Roberts, dz. cyt., s. 40-41; A. Meiner, *Das Deutsche Signet. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte*, Leipzig 1922, s. 3-4; H. W. Davies, dz. cyt., s. 12, 104.

z pojedynczych linii, niekiedy połączonych z inicjałami i umieszczane były na różnego rodzaju towarach w celu informowania o ich właścicielu i tym samym zabezpieczenia przed ewentualną kradzieżą. Swoje wyroby znaczyli nimi między innymi: kupcy, złotnicy, kamieniarze, rzeźbiarze, architekci i płatnerze. Annemarie Meiner wskazuje na powiązania sygnetu również ze znakami notarialnymi, pieczęciami oraz filigranami stosowanymi przez papierników¹⁶.

Na uwagę zasługuje koncepcja Hugh Williama Davisa, według którego geneza go-dła firmowego typografów sięga aż starożytności. Teza ta oparta jest na założeniu, że sygnety narodziły się ze znaków handlowych, zaś pierwowzorem obu tych form były pieczęcie¹⁷. Używane przez Asyryjczyków, Egipcjan, Etrusków i Rzymian, odbijane były z wrytych w metalu, bądź kamieniu stempli, którym nadawano rozmaity kształt. Najdawniejsze – asyryjskie odciskane były za pomocą cylindrycznych wałków, egipskie, etruskie i rzymskie przypominały wyglądem współczesne pieczęcie. W przypadku, gdy miały niewielki i okrągły kształt, dla wygody osadzone były na pierścieniach zwanych sygnetami. Początkowo odciskano je w glinie, którą później zastąpił wosk. W pewnym momencie w ogóle zrezygnowano z pośrednictwa jakichkolwiek plastycznych materiałów i zaczęto odbijać pieczęcie od razu na papierze. Uzyskane tym sposobem rysunki do złudzenia przypominały odciski drzeworytowe, z tą jedynie różnicą, że ich czerń otrzymywana była dzięki wcześniejszemu osmaleniu stempla nad płomieniem, a nie przez użycie farby drukarskiej¹⁸. Tak odbijane stemple pojawiać się zaczęły coraz częściej również w książkach, pełniąc tam rolę ekslibrisów. Odnaleźć można je między innymi w księgozbiórze księcia Federico Cesi, założyciela Akademii Włoskiej w Lincei, którego znak – odbity zresztą najpewniej z pieczętki umieszczonej w pierścieniu – pojawia się w większości ksiąg, przypominając każdemu czytelnikowi, kto jest ich właścicielem. Takie samo zadanie pełniła niewielka czarna tarcza z wkomponowanymi weń białymi literami I F H i mniejszym N, którą znaleźć można w książkach należących do bazylejskiego typografa Johanna Frobenia¹⁹. Poręczna pieczętka doskonale nadawała się do znakowania nie tylko książek, lecz także innych przedmiotów, dlatego niebawem przejęli ją rzemieślnicy i kupcy.

¹⁶ A. Meiner, dz. cyt., s. 5-9. Warto zaznaczyć, iż hipoteza Annemarie Meiner o powiązaniach sygnetu ze znakiem notarialnym poddana została ostrej krytyce przez Heinricha Grimma. Według niego łączenie obu tych elementów jest zupełnie bezpodstawne, albowiem każdy z nich należy do odmiennej kategorii znaków: sygnety drukarskie do „insignia”, zaś znaki notarialne do „signa publica”, określane przez Theodora Höpingka mianem „marcha”. Zob. H. Grimm, dz. cyt., s. 18.

¹⁷ H. W. Davies, dz. cyt., s. 104-109.

¹⁸ Niekiedy metodą tą posługiwali się również introligatorzy, wytłaczając na oprawach ornamentálną dekorację. Najczęściej jednak, zamiast do uzyskania czarnego rysunku, służyła im ona do stworzenia wypukłego, bądź wklęsłego obrazu.

¹⁹ Znak taki znajduje się między innymi na wewnętrznej stronie okładki Tortelliusa wydanego w Wenecji w 1495 r. Zob. H. W. Davies, dz. cyt., s. 108.

Hipoteza Davisa znajduje oparcie także w etymologii terminu *sygnet*. W większości słowników kryje się bowiem pod nim „pierścień z wrytym herbem albo monogramem, używany dawniej zamiast pieczęci do laku”²⁰. Aleksander Brückner podaje w *Słowniku etymologicznym*, że jest to „pierścionek – pieczętka” (z herbem, na palcu) i przywołuje włoski odpowiednik *signatorio anello* oraz francuski – *signet*, pochodzące z kolei od łacińskiego *signetum*, to zaś od *signum*, czyli „znak”²¹. Władysław Kopaliński pisząc o etymologii sygnetu wskazuje natomiast na łacińskie słowo *signatura* – „oznaczenie, pieczęć” powstałe od czasownika *signare*, czyli „znaczyć, pieczętować”²². W języku angielskim sygnet drukarski to *device* lub *printers’ mark*. Niekiedy pojawia się obok nich również *sign*, lecz jest ono pojęciem znacznie szerszym, stosowanym najczęściej do określenia znaku handlowego, nie zaś sygnetu drukarskiego²³. W języku francuskim *devise* odnosi się z kolei do motto lub epigrafu, natomiast w związku z sygnetem drukarskim najczęściej pojawia się określenie *marque*, czyli „znak”. Najmniej wątpliwości budzą niemieckie określenia znaku drukarskiego, mające zazwyczaj dwuczłonową budowę: *Druckerzeiche*, *Buchdruckersignete*, *Büchermarke*. Jeśli użyte zostaje określenie *Signet*, to zazwyczaj towarzyszy mu wyjaśnienie, że jest to *Drucker-* lub *Verlegerzeichen*, które dookreśla słowo *Signet*, mające w języku niemieckim bardzo wiele znaczeń²⁴.

Odmienne stanowisko w sprawie genezy znaku firmowego typografów reprezentuje natomiast Heinrich Grimm, według którego sygnetów drukarskich nie powinno łączyć się ze znakami handlowymi, albowiem obie te formy mają zupełnie inny charakter. Godła impresorów są według niego kompozycjami – w pewnym sensie – uduchowionymi, zawierającymi w sobie głębsze treści, tak silnie związane z osobą drukarza, iż pozwala to na określenie owych przedstawień mianem „insignia”, przysługującego znakom o charakterze autorskim²⁵. Jak stwierdził bowiem Theodor Höpningk w traktacie *De Insignium sive Armorum prisco et novo jure Tractatus Iuridico-Historico-Philologicus* (Norymberga 1642): „Typographi peculiaria habent Insignia”²⁶.

²⁰ Fragment definicji podanej przez W. Kopalińskiego. Zob. W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, wyd. 16 rozsz., Warszawa 1988, s. 490.

²¹ Zob. A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1970, s. 528.

²² W. Kopaliński, dz. cyt., s. 490.

²³ H. W. Davies, dz. cyt., s. 17-23.

²⁴ Przykładem takiego dookreślenia słowa *Signet* jest tytuł pracy Henning Wendland: *Signete: Deutsche Drucker- und Verlegerzeichen 1457-1600*, Hannover 1984.

²⁵ Zaliczenie sygnetów drukarskich do grupy znaków autorskich stało się jednak możliwe dopiero w drugiej połowie XVI wieku, dopiero wówczas impresorzy uznani zostali za twórców równych rzeźbiarzom i malarzom, a przewyższających innych rzemieślników. Tak wysoką pozycję przydzielili typografom między innymi burgundzki prawnik Bartholomaeus Chassanaeus w *Catalogus Gloriarum Mundi*, a także Ahasverus Fritschius w *Tractatus de Typographis, Bibliopolis, Chartariis et Bibliopegis* (Jena 1675). Zob. H. Grimm, dz. cyt., s. 31-32.

²⁶ Tamże, s. 34.

W odróżnieniu zaś od „insignia” znaki handlowe – określane jako „signa” – są niejako bezosobowe, odnoszą się zazwyczaj do całej grupy zawodowej, a nie jej pojedynczych przedstawicieli i służą wyłącznie celom praktycznym²⁷. Różni je także forma, jaką przybierają: sygnety są bowiem bardziej rozbudowane i dopracowane pod względem artystycznym, podczas gdy znaki handlowe odznaczają się prostotą i linearnością kształtu.

Podobnie natomiast, jak godła impresorów, autorski charakter miały znaki wodne używane przez papierników, zaliczane także w poczet „insignia”. Analogia ta nie jest zresztą przypadkowa, albowiem niejednokrotnie w obu rodzajach znaków wykorzystywano te same wzory. Heinrich Grimm podaje zaś, że w dawnych tekstach prawnych sygnet drukarski traktowany był jak następca filigranu, w związku z czym otrzymał takie same zabezpieczenia prawne, jakie przysługiwały znakom wodnym, a ustalone były na podstawie rozprawy *De insigniis et armis* Bartolusa de Saxoferrato (1314-1357)²⁸. Zdaniem Grimma właśnie znaki wodne są najbliższym wzorem dla sygnetów typografów.

1.3. Kilka reguł związanych ze stosowaniem sygnetów

Pierwotnym i naczelnym zadaniem sygnetu drukarskiego było rozróżnianie wydawnictw powstałych w poszczególnych oficynach²⁹. Aby jak najlepiej pełnić tę funkcję godło musiało być niepowtarzalne, charakterystyczne tylko dla jednego warsztatu, jednostkowe. Ten indywidualny charakter znaku firmowego oficyny wyrażał się w jego kształcie oraz zdobiącym go motywie ikonograficznym.

Wybór znaku – jego kształtu i zdobiącego go motywu – zależał wyłącznie od typografa, który w obrazowej formie ujął mógł informacje o miejscu pracy (przez wykorzystanie herbu miasta)³⁰, pochodzeniu społecznym (herb rodowy), czy nawet swoim światopoglądzie (tematy symboliczne). Większość typografów posługiwała się tylko jednym godłem, czy to z racji przyzwyczajenia klientów do jego postaci, czy też kosz-

²⁷ Tamże, s. 12-17.

²⁸ W dziele tym wszystkie używane wówczas znaki firmowe – „signa peritiae seu artificii” – podzielone zostały na dwie grupy: „signa artificum, in quibus principaliter bonitas artificis operatur” i „signa artificii, in quibus principaliter operatur qualitas loci”. I choć praca Bartolusa o stulecie wyprzedziła wynalezienie *artis artificialiter scribendi* oraz wprowadzenie sygnetu drukarskiego, to można przyjąć, że – z uwagi na swą formę – znak firmowy impresorów zakwalifikowany zostałby do pierwszej z tych grup. Zob. tamże, s. 16, 33.

²⁹ Odzwierciedlenie tej funkcji widoczne jest w angielskim terminie oznaczającym sygnet drukarski – *Device*, który wywodzi się z łacińskiego *divisum, dividere*, czyli *oddzielać*. H. W. Davies, dz. cyt., s. 13.

³⁰ Warto zwrócić uwagę na pewną prawidłowość, iż w sytuacji, gdy znak firmowy typografa zawierał herb miasta, w którym działał jego warsztat, wówczas zmiana miejsca pracy pociągała za sobą również wymianę sygnetu.

tów związanych z wykonaniem klocka. W pewnym sensie sygnet stał się swoistym miernikiem sytuacji ekonomicznej poszczególnych oficyn, gdyż słabiej sytuowane nie posiadały zazwyczaj wcale znaku firmowego, te w nieco lepszej sytuacji finansowej posługiwały się jednym, zaś bogate, renomowane firmy używały ich nawet kilka.

Od decyzji impresora zależała nie tylko postać sygnetu, lecz także i to, które z druków mają być nim oznakowane. Analiza charakteru dzieł ozdobionych godłem drukarskim pozwala zauważyć pewną prawidłowość wskazującą, iż większość znaków firmowych umieszczona była w książkach naukowych (w tym również z zakresu teologii), o wiele mniej w liturgicznych, natomiast jedynie sporadycznie odbijano je w taniach i popularnych tekstach dla ludu³¹.

Podbieranie sobie znaków, na przykład przez ich kopiowanie, uznawane było za równoznaczne z fałszerstwem i karane procesem kryminalnym. Theodor Höpningk w rozdziale: *De propriis et alienis insignibus* mówiącym o „Poena usurpantis falsum insigne”, pisze: „Huc spectare videntur Typographorum signa, quae indicii loco a capite et calce librorum, ne in eorum distractione praeiudicium alteri aut fraus fiat, imprimi solent et ideo omnium oculis obvia redduntur”³².

Gdy problemy z przywłaszczaniem znaków pojawiły się w środowisku francuskich impresorów, wówczas zainterweniował sam król Franciszek I, który w artykule 16 edyktu wydanego 31 sierpnia 1539 roku zaznaczył wyraźnie, że drukarze i wydawcy nie mogą zabierać sobie wzajemnie znaków, lecz każdy powinien posiadać własny, tak by kupujący książki mogli z łatwością rozpoznać, w której oficynie były drukowane³³.

Gdy typograf wybrał już znak i zaczął sygnować nim swoje wydawnictwa, wtedy nabierał do niego pełnych praw. Kierowano się zatem zasadą pierwszeństwa: jeśli dwóch drukarzy używało tego samego motywu, to prawo wyłączności posiadał ten, który posłużył się nim pierwszy. Theodor Höpningk zaznacza również w swym dziele, że prawo do stosowania danego sygnetu drukarskiego było dziedziczne i nabywała je rodzina zmarłego impresora: „Insignia transeunt ad omnes de familia”. Warto zaś odnotować, że znak przejąć mogli zarówno mężczy, jak i żeńscy krewni, jeśli tylko zajmowali się drukarstwem. Wśród spadkobierców godła były zatem: wdowy, córki, a także wżenienci obcy typografowie. W żaden sposób nie mogła natomiast nabyć sygnetu osoba trzecia, nie należąca do rodziny. Kupno i sprzedaż znaku firmowego uchodziły za niehonorowe, jak podaje Höpningk: „Insignia et vendereve ignominiosum”. Jeśli nikt z rodziny zmarłego nie parał się typografią, to godło wygasło, bądź zmienia-

³¹ Prawidłowość tę potwierdza na przykład produkcja typograficzna szesnastowiecznego Bambergu, w której dominują księgi liturgiczne oraz popularne pisma dla ludu bez żadnych sygnetów drukarskich. Zob. H. Grimm, dz. cyt., s. 29.

³² Tamże, s. 35.

³³ Tamże, s. 29.

ło charakter i przekształcało się w herb mieszczański lub szlachecki³⁴. W drugiej połowie XVI wieku zdarzało się jednak, że po okresie swoistej karencji sygnet przejmowany był przez innego impresora.

1.4. Sygnet drukarski jako narzędzie reklamy wydawniczej

Możliwość identyfikowania konkretnej tłoczni przez ikoniczne przedstawienie, jakim był sygnet drukarski, nie tylko zabezpieczała druki, ale stanowiła również doskonałą okazję do ich zareklamowania. Znak typografa był bowiem jednocześnie elementem rozpoznawczym oficyny, który niczym współczesne logo, kojarzony był przez potencjalnych odbiorców książek z ich wytwórcą. W czasie, gdy wprowadzano do użytku pierwsze sygnety drukarskie, reklama pełniła zaś bardzo istotną funkcję. „Nie tylko – jak zauważa Tadeusz Ulewicz – dlatego, że propaganda i reklama w ogóle (ustna, pisemna, drukowana) ma zawsze ogromne, podstawowe znaczenie we wszelkich epokach przełomu oraz gwałtownego rozwoju, w okresach tworzenia się nowych wartości kulturalnych czy ostrych strąć i fermentów światopoglądowych, ideowych”³⁵. Lecz przede wszystkim dlatego, że właśnie wówczas wykształciły się szczególnie korzystne dla jej rozwoju warunki, albowiem uzyskała do swej dyspozycji takie możliwości i środki, jakich nigdy wcześniej nie posiadała. Były to: doskonałe, humanistyczne wyposażenie literackie oraz wynalazek druku. Pierwszy z czynników stanowił dla reklamy przebogate źródło chwytów i sposobów pisarskich, natomiast drugi – „dawał jej w rękę możliwości wręcz nieograniczone i znakomicie zwielokrotniał jej życiową przydatność i opłacalność”³⁶. Ich jednoczesne zaistnienie spowodowało, że reklama stała się autentyczną siłą, dźwignią sławy, wpływów i bogactwa.

Nic zatem dziwnego, że do jej wykorzystania bardzo aktywnie włączyli się również typografowie. Tym bardziej, że reklama stanowiła dla nich właściwie podstawowy środek zapewniający klientów, a zatem sprzedaż ich wydawnictw. Jedną z form reklamy wydawniczej były „pisane prozą lub wierszem ogłoszenia, które – podaje Peter Burke – drukarze zamieszczali na końcu książki, aby zachęcić do ponownego odwiedzenia sklepu i kupienia następnej. Na przykład w *Orlandzie Szalonym* Ariosta zamieszczono następujące ogłoszenie: «Ktokolwiek chce kupić *Orlanda* lub inne dzieło tego samego autora, niechaj przyjdzie do drukarni bliźniaków Bindoni – braci Benedetto i Agosti-

³⁴ Tamże, s. 34.

³⁵ T. Ulewicz, *O reklamie wydawniczej w pierwszej połowie XVI wieku, krakowskich impresorach-nakładcach oraz o polskich listach dedykacyjnych oficyny Wietora*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” nr 13, z. 3, s. 31.

³⁶ Tamże, s. 32.

³⁷ P. Burke, dz. cyt., s. 103.

no»³⁷. Niektórzy drukarze zatrudniali nawet zawodowych literatów – na przykład Lodovico Dolce – którzy specjalnie dla ich wydawnictw zajmowali się pisaniem, tłumaczeniem i redagowaniem tekstów³⁸.

Inną, również literacką, formą reklamy wydawniczej były listy dedykacyjne, które po raz pierwszy wprowadzone zostały do druków już w 1467 roku, ale swój rozkwit osiągnęły dopiero w czasie i dziełach Erazma z Rotterdamu³⁹. Listy te stanowiły swoistą formę komunikacji między twórcą, którym był autor tekstu lub typograf, a jego protektorem, bądź też odbiorcą-czytelnikiem. Dedykacje były zawsze wcześniej uzgadniane. „Nieraz należało się naprzód wywiedzieć, jakby takie wystąpienie przyjęto, kiedy indziej znów dedykacja – zwykle mocno kosztowna dla adresata – stawała się czymś, o co się przymawiano i zabiegano bardzo usilnie”⁴⁰.

Można jednak przypuszczać, że silniej niż tekst uwagę potencjalnego klienta przykuwało obrazowe przedstawienie, stanowiące godło firmowe oficyny wydawniczej. Szczególnie, gdy po początkowym okresie zamieszczania tego znaku w kolofonie, w XVI stuleciu przeniósł się on na kartę tytułową. A ponieważ miejsce, jakie sygnet zajmował w druku nie jest bez znaczenia dla jego interpretacji, również w kontekście reklamy, warto przyrzeć się temu zagadnieniu nieco bliżej.

Pierwszy znak, firmujący oficynę Fusta i Schöffera, umieszczony został w kolofonie – formule znanej z manuskryptów, a znajdującej się zawsze na końcu tekstu. Wyróżniony rubrą, bądź kształtem kolumny kolofon zawierał informacje o tytule dzieła, jego autorze, czasie i miejscu powstania, a w przypadku druków – również o wydawcy. Dołączenie doń sygnetu było zatem zabiegiem całkowicie zrozumiałym, nic więc dziwnego, że stosowanym przez wielu typografów. Niektórzy z nich, chcąc silniej zaakcentować swój znak odbijali go czasami barwą czerwoną. Uczynili tak między innymi: pracujący w Norymberdze Johann Sensenschmid⁴¹ oraz koloński typograf Arnoldus Ter Hoernen⁴². Kolofon nie był jednak jedynym miejscem, w którym drukarze umieszczali swój znak firmowy. W momencie pojawienia się w drukach karty tytułowej również na niej zaczęto zamieszczać sygnety.

Pierwsza karta tytułowa wprowadzona została dopiero blisko dwadzieścia lat później niż sygnet drukarski. Wcześniej inkunabuły – podobnie zresztą, jak manuskrypty – zaczynały się od rejestru, listu dedykacyjnego lub przedmowy. Tytuł umieszczany był

³⁸ W połowie XVI w. powstała nawet w Wenecji nad Canale Grande uliczka zamieszkała głównie przez podrzędnych pisarzy, pisujących na zamówienie. Peter Burke określa ją mianem Grub Street, czym nawiązuje do takiej samej ulicy w Londynie (dzisiaj Milton Street). Zob. tamże, s. 103.

³⁹ T. Ulewicz, dz. cyt., s. 40.

⁴⁰ Tamże, s. 41.

⁴¹ Czerwony sygnet zdobi wydany w 1475 r. *Codex Justyniana*. Zob. H. W. Davies, dz. cyt., nr 2.

⁴² Odbity rubrą znak znajduje się w *Carmen bucolicum* Petrarcki wydanej w 1473 r. Zob. tamże, nr 12 a.

zaś na początku lub na końcu tekstu, często w formule *Implicit...* lub *Explicit...*, albo w kolofonie. Pierwsza karta była przeważnie czysta, co chroniło początek tekstu przed zniszczeniem lub zabrudzeniem. Dopiero w 1464 roku koloński typograf Ulryk Zell umieścił tytuł na jej odwrocie, czyli stronicy verso. Stopniowe kształtowanie się karty tytułowej, zbliżonej w postaci do współczesnej, rozpoczęło pojawienie się tak zwanego *occhetto* (oczka) lub *label title*. Forma ta powstała przez odbicie z drzeworytowego klocka na czystej dotąd, pierwszej stronicy recto – jednego, bądź dwóch wyrazów – czasami z dodatkiem ozdób. W ten sposób zakomponowana została między innymi karta otwierająca *Bulla cruciatae contra turcos*, wydaną przez oficynę Fusta i Schöffera w 1463 roku. Kolejny etap rozwoju karty tytułowej wyznaczył *Kalendarz* Johanna Müllera (zwanego Regiomontanusem), wydany w 1476 roku w Wenecji przez Bernarda Pictora, Petera Lösleina i Erharda Ratdolta⁴³. Otwierająca go karta zawierała już wprawdzie wszystkie informacje o druku, ale jej postać daleka była jeszcze od znanej nam ze współczesnych książek. Pierwsza karta tytułowa w układzie zbliżonym do obecnego użyta została dopiero w 1500 roku, przez lipskiego typografa Wolfganga Stöckela w dziele Jana z Głogowa *Exercitium super omnes tractatus Parvorum logicalium Petri Hispani*, wydanym nakładem Jana Hallera⁴⁴. Wyraźny rozkwit karty tytułowej nastąpił jednak dopiero w pierwszej połowie XVI wieku. Około 1510 roku wytłoczone zostały na niej pierwsze drzeworytowe obramienia, stanowiące niekiedy jedyny element zdobniczy druku. Wykonane zazwyczaj bardzo starannie, przykuwały uwagę potencjalnego odbiorcy swą dekoracyjnością i nierzadko – maestrią wykonania. Ich projektowaniem zajmowali się czasami nawet najwięksi mistrzowie ówczesnej grafiki: Albrecht Dürer, Hans Holbein, Urs Graf, Hans Schüpfle oraz Lucas Cranach.

Tak ukształtowana karta tytułowa spełniała jednak nie tylko rolę dekoracji, ale – zawierając informacje o typografii – była również swoistą reklamą jego oficyny. Umieszczenie na niej godła firmowego impresora było zatem, z punktu widzenia działań marketingowych, posunięciem niezwykle trafnym. Nic więc dziwnego, iż korzyści z połączenia tych dwóch elementów dostrzeżone zostały bardzo wcześnie, albowiem po raz pierwszy znak drukarski odbity został na karcie tytułowej już w 1484 roku, w *Herbariusie* wydanym przez Petera Schöffera⁴⁵.

Godło, które wytłaczano na karcie tytułowej było często tym samym, którego używano na końcu druków, choć bywały również kompozycje nadające się wyłącznie na pierwszą stronicę. W takich przypadkach sygnet stanowił zazwyczaj integralną część bogato zdobionej bordiury. Niekiedy, choć znacznie rzadziej, znak firmowy wytłacza-

⁴³ W. Roberts, dz. cyt., s. 48.

⁴⁴ H. Szwejkowska, *Książka drukowana XV-XVIII wieku. Zarys historyczny*, wyd. 2 przejrzane i uzupełnione, Wrocław 1975, s. 68; *Encyklopedia wiedzy...*, ssp. 1112-1113.

⁴⁵ H. Grimm, dz. cyt., s. 10.

ny był także w innych miejscach: na odwrocie karty tytułowej, na końcu wstępu, a także indeksu. Czasami jeden druk sygnowany był nawet podwójnie: zarówno przez drukarza, jak i przez nakładcę, przy czym jedno z godeł odbijano wówczas zazwyczaj na początku książki, drugie zaś na jej końcu⁴⁶. Doskonałym tego przykładem są niektóre druki wydane w paryskiej oficynie Jehana Petita, nakładem Thielmana Kervera⁴⁷.

W ciągu zaledwie kilku lat niepozorny, skromny znak umieszczany w kolofonie przekształcił się zatem w istotny element druku, który często współtworzył kartę tytułową i swą dekoracyjnością natychmiast przykuwał wzrok potencjalnego nabywcy. W ten sposób sygnet drukarski stał się doskonałym narzędziem reklamy wydawniczej.

Jego reklamowe oddziaływanie oparte było przede wszystkim na wywoływaniu w odbiorcy efektu kojarzenia obrazu ujętego w znaku z konkretną oficyną. Oczywiście proces taki zaistnieć mógł tylko wówczas, gdy godło umieszczane było w szeregu książek przez na tyle długi czas, aby mogło zapaść w pamięć odbiorców.

To dążenie do bycia zapamiętanym pozwala z kolei postrzegać sygnet drukarski jako przejaw jednego z fundamentalnych założeń Odrodzenia, jakim była kwestia indywidualizmu i związanej z nim żądzы sławy⁴⁸. Znak firmowy w sposób zdecydowany zaprzecza bowiem średniowiecznej anonimowości, ukrywaniu się twórcy za „fasadą” dzieła. Wprawdzie wynalazca *artis artificialiter scribendi* – wzorem twórców rękopiśmiennych książek – wolał pozostać jeszcze w cieniu swych wydawnictw, ale za to Fust i Schöffler zachowali się już jak typowi przedstawiciele doby renesansu i swój druk sygnowali godłem firmowym, do którego dodali także miejsce i datę wydania oraz swoje nazwiska⁴⁹.

1.5. Nieco uwag o technikach graficznych

Sygnet drukarski jest nie tylko elementem typograficznym, lecz także dziełem sztuki graficznej. Stanowi rodzaj wypowiedzi artystycznej, będącej wypadkową pomysłu drukarza i umiejętności rytownika. I choć można przypuszczać, że kształt sygnetu – jak żadnej innej pracy graficznej – zależny był bardziej od koncepcji typografa, który zamawiając godło firmowe dla swej oficyny miał już prawdopodobnie jakieś – mniej lub

⁴⁶ W. Roberts, dz. cyt., s. 51.

⁴⁷ Niektóre książki wydane przez lionńskiego typografa Jannota De Campis posiadają nie tylko sygnet drukarza, lecz także dwa znaki księgarskie. Zob. W. Roberts, dz. cyt., s. 51.

⁴⁸ Peter Burke nazywa to zjawisko potrzebą samopotwierzenia się jednostki. Zob. P. Burke, dz. cyt., s. 163-164.

⁴⁹ Wydany przez Fusta i Schöffera *Psalterz moguncki* jest nie tylko pierwszym drukiem zawierającym sygnet, ale i pierwszym, w którym zamieszczone zostały dane wydawnicze. Zob. H. W. Davies, dz. cyt., nr 1, s. 110.

bardziej konkretne – wyobrażenie tego, co jego znak ma przedstawiać lub przynajmniej, jak ma oddziaływać na widza i jakie treści przekazywać, to jednak ostateczny kształt zależał od rytownika, którego zadaniem było tę wizję przenieść na deskę, nadać jej materialną postać. Postać, która zależała zarówno od zastosowanej techniki graficznej, jak i panujących w danym czasie trendów artystycznych.

Najstarszą z technik graficznych jest drzeworyt, z greckiego zwany ksylografem (ξύλον, *ksylon* – drzewo, γράφο, *graphō* – piszę), który swe narodziny datuje już w starożytności. Sztuka wycinania w drewnie ornamentów i odbijania za pomocą powstałych w ten sposób form, rozmaitych wzorów na tkaninach znana była w Indiach już w II stuleciu p.n.e. Za faktyczną ojczyznę drzeworytu uznaje się jednak Chiny, gdzie w buddyjskich klasztorach, technika ta stosowana była nie tylko do zdobienia tkanin, ale przede wszystkim do powielania na papierze wizerunków Buddy, a także kart do gry oraz tekstów krótkich zaklęć magicznych⁵⁰. Praktyczność tej metody docenili pierwsi prawdopodobnie już starożytni Rzymianie⁵¹, natomiast pierwsze nowożytne drzeworyty pojawiły się w Europie pod koniec XIV wieku, ale dopiero w XV wieku rozpoczął się pełny i dynamiczny rozwój tej nowej dziedziny sztuki⁵². Stało się to tak późno, albowiem wymagało najpierw upowszechnienia papieru, który wprawdzie dotarł z Chin za pośrednictwem Arabów już w IX wieku⁵³, ale dopiero kilka wieków później

⁵⁰ D. J. Boorstin, *Odkrywczy. Dzieje ludzkich odkryć i wynalazków*, przeł. M. Stopa, Warszawa 1998, s. 462-467.

⁵¹ Tadeusz Sinko sugerował, że coś w rodzaju drzeworytów użyte zostało przy wydawaniu *Imagines* Warrona, co miało miejsce w I w. p.n.e. w rzymskim warsztacie Attyka. Zob. T. Sinko, *Zakład wydawniczy Attyka*, „Meander” 1947, z. 2, s. 281. Inni badacze również podejrzewają, iż wydanie tak obszernej księgi, jaką były *Imagines* Warrona, mającej na dodatek aż 700 ilustracji wymagało zastosowania jakiejś metody usprawniającej pracę. Skłaniają się jednak ku tezie, że odbito je za pomocą wykonanych z brązu stempli. Zob. M. Nowicka, *Antyczna książka ilustrowana*, Wrocław 1979, s. 40-41.

⁵² Najstarsze zachowane odbitki drzeworytowe to *Madonna w otoczeniu czterech świętych niewiast* z 1418 r. i *Święty Krzysztof z Buxheim* z 1423 r. Pierwsze drzeworyty pochodzą z rejonu Niemiec i Holandii. Były to zazwyczaj wizerunki świętych patronów i opiekunów (św. Krzysztofa, Sebastiana, Wawrzyńca), które wieszano na ścianach mieszkań, naklejano na okładki książek, noszono przy sobie jako talizmany. Problem pierwszych rycin oraz książek odbijanych tą techniką omawia szerzej B. Kocowski, *Drzeworytowe książki Średniowiecza*, Wrocław 1974. Zob. również H. Szejnkowska, dz. cyt., s. 7-12; M. Bóbr, *Mistrzowie grafiki europejskiej od XV do XVIII wieku*, Warszawa 2000, s. 11-14.

⁵³ Wynalezienie papieru datuje się na rok 105 n.e. i przypisuje chińskiemu mężowi stanu, Ts'ai lun'owi. Najstarsze chińskie papiery, jakie dochowały się do dzisiaj pochodzą jednak dopiero z IV stulecia. Tajniki wyrobu owego materiału piśmienniczego przeniesione zostały w 751 r. przez jeńców chińskich do kraju kalifów bagdadzkich i około 795 r. powstała w Bagdadzie pierwsza państwowa fabryka papieru. W IX wieku znajomość produkcji papieru dotarła do Hiszpanii, gdzie w Xativa koło Walencji założona została najstarsza europejska papiernia (potwierdzenie jej istnienia w dokumentach pojawia się dopiero w połowie XII w.). J. Ptaśnik, *Papiernie w Polsce XVI wieku*, w: *Papiernie w Polsce XVI wieku*, Wrocław 1971, s. 16.

stał się na tyle tani i popularny, aby wyprzeć pergamin, który – z racji swej sztywności i faktu, że nie wchłaniał farby – nie nadawał się zupełnie do powielania rycin.

Przygotowanie klocka drzeworytowego, którym była deska z drzewa gruszy, cze-reśni, jabłoni, orzecha lub buku rozpoczynało się od naniesienia na gładką, drewnianą płytkę rysunku – schematu kompozycji. W kolejnej fazie prac rytownik posługując się cieniutkim i bardzo ostrym nożykiem zaciął z obu stron linie owego rysunku, a potem używając specjalnych dłutek usuwał warstwę drewna z miejsc niezarysowanych, uzyskując w efekcie obraz przypominający płaskorzeźbę. Po nałożeniu farby na wypukłe elementy klocek odciskano na papierze, uzyskując w ten sposób gotową odbitkę. Ponieważ rysunek odbijany był z powierzchni wypukłych, stąd drzeworyt zaliczany jest do rytów wypukłych. Technika ta nie należała do najłatwiejszych. Każde nieostrożne dotknięcie rylcem powodowało bowiem nieodwracalne konsekwencje, gdyż zmieniało bieg linii, a tym samym cały rysunek. Pamiętać również należy, że kompozycja wycinana w desce musiała być wykonana w negatywie, którego odbitka stanowiła zwierciadlany obraz. Technika ta wymagała zatem dużych umiejętności i precyzji, a ponieważ nie każdy artysta je miał, wkrótce pojawić się musiał nowy zawód – *Formschneidera*, czyli specjalisty zajmującego się tylko wycinaniem klocka. W efekcie niektórzy z wielkich grafików XVI wieku ograniczali się tylko do nanoszenia kompozycji na płytkę, a czasami tylko do przedstawienia *Formschneiderowi* jedynie szkiców przyszłej kompozycji⁵⁴. Tak było między innymi w przypadku sygnetu strasburskiego impresora Theodosiusa Rihela, wyciętego przez Bernarda Jobina według projektu Tobiasa Stimmera.

Pierwsze ryciny cechuje gruba, dość niezgrabnie, sztywno prowadzona kreska oraz brak modelunku, co powoduje, że przedstawienia są płaskie i pozbawione życia. Z czasem jednak kreska nabiera swobody i płynności, a zastosowanie delikatnego szrafowania wprowadza wrażenie plastyczności.

⁵⁴ Zob. M. Bóbr, dz. cyt., s. 13. Warto zaznaczyć, że dla współczesnego badacza ówczesnej grafiki taka praktyka oznacza konieczność ustalenia niejako dwóch twórców ryciny: jej projektanta i rytownika. Krzysztof Krużel dodaje do tych dwóch artystów jeszcze trzeciego, odpowiedzialnego za kolorowanie drzeworytów. Zob. K. Krużel, *Wśród starych rycin. Wybrane zagadnienia opracowania formalnego dawnej grafiki*, Kraków 1999, s. 19. Problem określenia autora kompozycji i *Formschneidera* dotyczy jednak praktycznie tylko tych środowisk i warsztatów, w których prace graficzne tworzyły wybitne indywidualności artystyczne, częstokroć zajmując się tym na marginesie swej twórczości malarskiej. W Polsce ów podział zadań właściwie nie istniał i obie czynności wykonywała ta sama osoba. Wiadomo na przykład, iż za wszystkie prace związane z tworzeniem rycin odpowiedzialny był Hryń Iwanowicz, który będąc pod opieką lwowskiego typografa Iwana Fedorowa, „nauczył się za kosztem i nakładem i pilnem staraniem jego malarstwa, stolarstwa, formsznajderstwa i na stali liter i inszych rzeczy rzezania”. Zob. A. Betterówna, *Polskie ilustracje książkowe XV i XVI w. (1490-1525)*, „Prace Sekcji Historii Sztuki i Kultury”, Lwów 1929, t. 1, z. 3, s. 396.



Sygnet Henricka Eckerta van Homberch, Delft 1498

Sygnet Theodosiusa Rihela, Strassburg 1574



Nieco późniejszą – typową dla XV wieku – techniką graficzną, różniącą się od drzeworytu jedynie rodzajem materiału, na którym rytowano rysunek, był metaloryt, zwany również ryciną śrutową⁵⁵. Drewnianą deskę zastąpiono w nim płytą miedzianą, ołowianą, mosiężną lub cynkową. Rysunek wydobywany był za pomocą rylców oraz punc, którymi odciskano w metalu rozmaite kształty⁵⁶. Zazwyczaj puncowana była cała płaszczyzna płyty, dając jednolitą powierzchnię, z której poszczególne formy wydobywano za pomocą rylca. Podobnie, jak w drzeworycie i w tej technice elementem drukującym były wypukłe części klocka⁵⁷. Metalorytowe ryciny odznaczały się deli-

⁵⁵ Technika metalorytowa najpopularniejsza była wśród artystów działających w dolinie Renu, od Jeziora Bodeńskiego i Bazylei po Kolonię, ale w związku z dynamicznym rozwojem drzeworytu i miedziorytu zanikła już około 1500 r. M. Bóbr, dz. cyt., s. 18.

⁵⁶ Użycie punc i rylców wskazuje, iż genezy metalorytu szukać należy w pracowniach złotniczych.

⁵⁷ H. W. Davies charakteryzując poszczególne sygnety drukarskie wielokrotnie waha się przed ostatecznym określeniem rodzaju klocka, usprawiedliwiając się faktem, iż w niektórych przypadkach różnica między metalorytem a drzeworytem jest wręcz niezauważalna. Zob. H. W. Davies, dz. cyt., nr 49, 63, 69.

Wykonany techniką metalorytu sygnet Philippe'a Pigoucheta, Paryż 1493



Groszkowany sygnet Pierre'a Balleta, Lyon 1519

katną, miękko prowadzoną kreską. Uzyskane w nich efekty wzbogacano czasami przez połączenie z techniką groszkową, stosowaną zazwyczaj w partii tła, a polegającą na wybijaniu za pomocą punc równomiernie ułożonych punktów – groszków – dających na odbitce biały rysunek⁵⁸.

Rytowanie w metalu charakterystyczne było również dla kolejnej techniki graficznej, którą był miedzioryt, zwany ongiś kopersztychem. Tym razem rysunek otrzymywany był jednak z powierzchni wklęsłych, a nie wypukłych. Żłobiono go specjalnymi rylcami na gładko wypolerowanej i zagruntowanej powierzchni miedzianej płyty. Po jej starannym opracowaniu wypełniano wygrawerowane linie farbą, następnie przecierano powierzchnię płyty i przykładano do niej zwilżony papier⁵⁹. Miedzioryt naro-

⁵⁸ Technika groszkowa używana była zarówno do opracowania drewnianej deski, jak i płyty metalowej. Stosowano ją głównie w XV i XVI w.

⁵⁹ Nacisk metalowej matrycy na wilgotny papier pozostawiał na nim ślad w postaci wyraźnie zaznaczonych brzegów. Cecha ta jest bardzo pomocna w przypadku wątpliwości przy określeniu techniki graficznej. Zob. K. Krużel, dz., cyt., s. 50-51.

dził się prawdopodobnie w pracowniach złotniczych, ale sama technika żłobienia w metalu znana była już w starożytności, w średniowieczu zaś stosowano ją do dekorowania naczyń liturgicznych oraz biżuterii⁶⁰. Pierwsze prace miedziorytowe, datowane na lata tuż po roku 1400, to właściwie odbitki najciekawszych projektów złotniczych, które rzemieślnicy pragnęli tym sposobem utrwalić. W porównaniu z drzeworytem i metalorytem miedzioryt był techniką znacznie prostszą, albowiem oszczędzał artyście trudów i ryzyka wycinania kompozycji, w sposobie opracowania przypominając raczej rysowanie. Mimo tej ewidentnej zalety technika miedziorytowa nie cieszyła się, przynajmniej w XV i na początku XVI wieku, zbyt dużą popularnością. Przyczyną była jej cena – albowiem kopiersztychy były droższe od drzeworytów – oraz problem, jaki sprawiało łączenie jej z drukiem. Trzeba bowiem pamiętać, że była to technika druku wklęsłego, wszystkie zaś elementy typograficzne (czcionki, winiety, ornamenty) opierają się na zasadzie druku wypukłego. Tak więc, aby na jednej karcie znalazło się odbicie miedziorytowej ryciny i choćby krótki tekst, karta taka musiałaby znaleźć się pod prasą dwukrotnie.

Podobnych problemów przysparzała również kolejna technika zaliczana do druku wklęsłego – intaglio, która nie znalazłaby się w niniejszym omówieniu, gdyby nie sygnet erfurckiego typografa Hansa Knappa⁶¹. Intaglio było techniką mało popularną, odnoszącą się głównie do rytowania na niewielkich przedmiotach zbliżonych kształtem i przeznaczeniem do gemm, czyli tłoków pieczętnych i stempli menniczych⁶². Jej

cechą charakterystyczną był rysunek, który swym wyglądem przypominał negatyw, tworzyły go bowiem białe kreski na czarnym tle.



Wykonany w technice intaglio sygnet Hansa Knappa, Erfurt ok. 1508

⁶⁰ M. Bóbr, dz. cyt., s. 18-19.

⁶¹ Sygnet ten wytłoczony został między innymi w *De raptu Prosperine* Claudianusa, wydanym około 1508 r. Zob. H. W. Davies, dz. cyt., nr 103.

⁶² *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, pod red. S. Kozakiewicz, Warszawa 1969, s. 148.

Dokonując klasyfikacji sygnetów drukarskich pod kątem techniki graficznej, w której zostały wykonane, widać wyraźnie, że zdecydowanie najliczebniejszą grupę stanowią drzeworyty, następnie metaloryty i dopiero na końcu miedzioryty, których popularność wzrosła dopiero w XVII stuleciu. Przewaga znaków wykonanych w technice rytu wypukłego jest całkowicie naturalna, albowiem godło drukarskie jest elementem typograficznym, te zaś nanoszone są na kartę papieru właśnie w technice druku wypukłego. Jeśli sygnet był zatem drzeworytem (lub metalorytem), to w przypadku, gdy drukarz zdecydował się na jego umieszczenie w druku, wystarczyło dołączyć go do składu i odbić wraz z pozostałymi elementami typograficznymi. Gdy natomiast był miedziorytem, wówczas musiał być odbijany na osobnej karcie, bądź też – co wymagało dużej precyzji – kartę poddawano „podwójnemu nadrukowi”, czyli w jednej fazie nanoszono na nią miedziorytowy znak firmowy, w drugiej zaś elementy wykonane w druku wypukłym. Ten skomplikowany proces obróbki zniechęcił najwyraźniej impresorów na tyle, iż mimo ciekawych efektów artystycznych, które można osiągnąć w technice kopersztychowej, bardzo rzadko zdecydowali się na jej wybór przy zamawianiu sygnetów.

Warto zauważyć, że wraz z popularyzacją godła drukarskiego w poszczególnych ośrodkach wydawniczych zaobserwować można postępujące wytwarzanie się swoiście narodowych cech sygnetów. W większości przypadków wygląd znaku firmowego determinowały bowiem właściwości szkoły graficznej, w której powstawał. Na przełomie XV i XVI wieku sztuka graficznego zdobienia książek była już na tyle wykształcona, że zarysowały się pewne cechy charakterystyczne dla warsztatów poszczególnych krajów. Stało się tak, mimo że pierwszymi typografami w większości ośrodków byli mistrzowie niemieccy, popularyzujący zazwyczaj model znaku, z którym zapoznali się w swej ojczyźnie. Nie przeszkodził w tym również fakt, że łatwość przemieszczania się druków, a tym samym dostarczania wzorów każdemu warsztatowi, zagrozić mogła unifikacją motywów i form. Lokalne szkoły okazały się na tyle silne, że pokonały te przeszkody.

Prace graficzne powstałe w Niemczech różnią się zatem od francuskich, włoskich, czy niderlandzkich, a zjawisko to znajduje swoje odbicie również w zakresie znaków firmowych, które tworzone w danych środowiskach poddają się ich wpływom i wkomponowują w obraz konkretnej szkoły.

Wśród sygnetów niemieckich, szczególnie powstałych w dobie inkunabułów, dominował model ustalony przez Fusta i Schöffera. Zdecydowana większość znaków, albo powieliała schemat dwóch tarcz zawieszonych na gałązce, albo tworzyła na jego bazie swoiste wariacje, w których główna rola przypadała motywowi tarczy herbowej. Długi czas utrzymywały się również tradycje późnogotyckie, odznaczające się twardą, sztywno prowadzoną kreską, tworzącą konturowy rysunek. Wyraźna zmiana zarówno stylistyki, jak i ikonografii nastąpiła dopiero w XVI stuleciu, gdy projektowaniem znaków zajęli się mistrzowie tej klasy, co: Albrecht Dürer, Hans Baldung Grien, Lucas

Cranach, Urs Graf, Hans Holbein Młodszy oraz Erhard Schön. Opracowane przez nich sygnety stanowiły swoiste małe dzieła sztuki graficznej i naśladowane przez innych rytowników sprawiły, że jakość niemieckich sygnetów zdecydowanie wzrosła. Wzbogaciła się również paleta motywów, gdyż obok dominujących dotąd kompozycji heraldycznych pojawiły się tematy mitologiczne, religijne, a także symboliczne⁶³.

Pierwszym ośrodkiem wydawniczym, w którym przyjął się zainicjowany w Niemczech zwyczaj sygnowania druków były Niderlandy. Używane tam sygnety przykuwają uwagę przede wszystkim różnorodnością i oryginalnością przedstawionych na nich motywów. Znaleźć można bowiem wśród nich wyobrażenia okrętów, zamków, klatek na ptaki, czy nawet słoni dźwigających na grzbiecie zamkowe budowle. Zarówno same motywy, jak i sposób ich ujęcia odzwierciedlają typowo niderlandzkie zamiłowanie do rodzajowości, narracyjności i detalu. Wprawdzie pierwsze znaki dość długo utrzymują się w stylistyce późnogotyckiej i przedstawione na nich wyobrażenia pozbawione są przestrzenności i lekkości, ale za to sygnety szesnastowieczne przypominają już niemal obrazy⁶⁴.

Jednymi z najbardziej charakterystycznych sygnetów – szczególnie w okresie inkunabułów – są natomiast znaki włoskich typografów. Wyróżnia je zarówno technika, jak i kompozycja. Zdecydowana większość wykonana jest bowiem w drzeworycie białorytowym, polegającym na wydobywaniu rysunku za pomocą białej kreski z ciemnego tła. Wyjątkowo ujednolicony wygląd znaków italskich impresorów skłania do wniosku, że niejako obowiązującym schematem kompozycyjnym był tam prostokąt z wkom-

⁶³ Spośród prac poświęconych sygnetom niemieckich typografów na szczególną uwagę zasługują dwie monografie: Annemarie Meiner i Heinricha Grimma. Pierwsza omawia niemieckie znaki aż do 1890 r., natomiast druga jedynie szesnastowieczne, ale za to w sposób wnikliwy analizuje ikonografię oraz tło kulturowe. Na uwagę zasługuje również praca Ernsta Weila o sygnetach doby inkunabułów. Z kolei doskonałym źródłem materiału ilustracyjnego są prace Paula Heitza poświęcone sygnetom stosowanych w poszczególnych ośrodkach wydawniczych: Bazylei, Kolonii, Zurichu, Frankfurcie i Moguncji, Genewie oraz Alzacji. Zob. A. Meiner, dz. cyt.; H. Grimm, dz. cyt.; E. Weil, dz. cyt.; P. Heitz, *Basler Büchermarken bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts*, Strassburg 1895; tenże, *Die Kölner Büchermarken bis zum Anfang des XVII. Jahrhunderts*, Strassburg 1898; tenże, *Die Zürcher Büchermarken bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts*, Strassburg 1895; tenże, *Elsässische Büchermarken bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts*, Strassburg 1892; tenże, *Frankfurter und Mainzer Drucker- und Verlegerzeichen bis in das 17. Jahrhundert*, Strassburg 1896; tenże, *Genser Buchdrucker und Verlegerzeichen in 15., 16. und 17. Jahrhundert*, Strassburg 1908.

⁶⁴ Sygnetom niderlandzkich typografów poświęcili swoje prace: Rudolf Juchhoff, J. Ph. Berjeau, Gustave van Havre, Wouter Nijhoff oraz Frank Vandeweghe i Bart Op de Beeck. Zob. R. Juchhoff, dz. cyt., nr 1-62; J. Ph. Berjeau, *Early Dutch, German & English Printers' Marks*, London 1866; G. van Havre, *Les marques typographiques de l'imprimerie plantinienne*, Antwerp 1911; W. Nijhoff, *L'art typographiques dans les Pays-Bas, pendant les années 1500 à 1540*, The Hague 1902-1926; F. Vandeweghe, B. Op de Beeck, *Marques typographiques employées aux XV^e et XVI^e siècles dans les limites géographiques de la Belgique actuelle*, Haag 1993.

ponowanym wewnątrz motywem kuli ziemskiej połączonej z krzyżem, a niekiedy również z inicjałami drukarza. Wywołany przez takie kompozycje efekt surowości niwelowano czasami przez wprowadzenie dodatkowo elementów ornamentalnych: liści akantu, palmet, putt, stylizowanych muszli. Uzyskane w ten sposób przedstawienia odznaczały się skromnością, prostotą, ale i elegancją⁶⁵.

Najbardziej wyrafinowane i subtelne, tak pod względem techniki wykonania, jak i motywów ikonograficznych są niewątpliwie sygnety impresorów francuskich. Delikatnie cięte, niekiedy wykonane w technice drzeworytu groszkowego, przyciągały uwagę przede wszystkim tematyką. Większość z nich realizowała bowiem swego rodzaju „francuski schemat kompozycyjny”, w którym głównym elementem znaku był umieszczony na środku pola herb, przytrzymywany przez stojące po obu jego bokach postaci zwierzęce (lwy, psy, łabędzie), ludzkie (Adam i Ewa, rycerz i dama dworu) lub fantastyczne stwory (smoki, jednorożce)⁶⁶.

⁶⁵ Włoskie sygnety zebrane zostały w pracach: Maxa Josepha Husunga, Fernandy Ascarelli, Paula Kristellera. Zob. P. Kristeller, *Die Italienischen Buchdrucker- und Verlegerzeichen des XV. Jahrhunderts*, München 1926; M. J. Husung, *Die Drucker- und Verlegerzeichen Italiens im XV. Jahrhundert*, München 1929; F. Ascarelli, *La tipografia cinquecentesca italiana*, Firenze 1953.

⁶⁶ Wśród prac omawiających bądź jedynie zestawiających sygnety francuskich typografów na szczególną uwagę zasługują: L.-C. Silvestre, *Marques Typographiques ou Recueil des monogrammes, chiffres, enseignes... des libraires et imprimeurs qui ont exercé en France, depuis l'introduction de l'imprimerie, en 1470, jusqu'à la fin du seizieme siecle*, Paris 1853-67; W. J. Meyer, *Die Französischen Drucker- und Verlegerzeichen des XV. Jahrhunderts*, München 1926; M.-L. Polain, *Marques des imprimeurs et libraires en France au XV^e siecle*, Paris 1926; Ph. Renouard, *Les Marques Typographiques Parisiennes des XV. et XVI. siecles*, Paris 1928.

2. Polski sygnet drukarski jako element typograficzny

2.1. Sygnety drukarskie pierwszych polskich impresorów



odobnie jak w innych krajach, *ars artificialiter scribendi*, a wraz z nią również sygnet drukarski, dotarły do Rzeczypospolitej stosunkowo szybko za sprawą mistrzów niemieckich. Pierwsza oficyna, za którą uważa się krakowski warsztat wędrownego impresora bawarskiego, zwanego ongiś „drukarzem Turrecrematy”, zaś obecnie utożsamianego z Kasprem Straube¹, założona została już w 1473 roku, a zatem w tym samym czasie, gdy typografię wprowadzono też do Utrechtu i Alost, podczas gdy istniała już w Moguncji (1450/1452), Subiaco (1465), Bazylei (1468), Paryżu (1470) oraz Budzie (1472/1473)². I chociaż pierwsza polska tłocznia działała zaledwie cztery lata i znane są tylko cztery wydane w niej druki, to jednak na trwałe wpisała się w dzieje nie tylko rodzimej typografii, ale także polskiego sygnetu

¹ Autorem określenia „drukarz Turrecrematy” był Karol Estreicher, który wprowadził je obalając jednocześnie błędną identyfikację osoby pierwszego polskiego typografa, za którego uznawano Günthera Zainera. Zob. K. Estreicher, *Günther Zainer i Świętopelk Fiol*, Warszawa 1867. Problem z ustaleniem nazwiska protoplasty polskiego drukarstwa związany jest z wątpliwościami, które budzi utożsamianie Kaspra wymienianego w źródłach archiwalnych pod datą 1477 jako: „Casper Strawbe von Dresden” (12 III), „Casper Strawbe” (10 IV) i „Casper Strawbe fon Leypczke” (15 IV) z Kasprem wzmiankowanym 7 lutego 1476 r. w aktach krakowskiego sądu biskupiego jako: „Caspar de Bavaria impressor librorum nunc Cracoviae morans”. Stan badań nad pierwszym polskim impresorem zamieścili w swych pracach m.in.: B. Kocowski, *Śląskie egzemplarze Turrecrematy „Explanatio in Psalterium” i Plateanusa „Opus restitutionum” w świetle badań porównawczych*, „Roczniki Biblioteczne” 1961, s. 211-230 oraz A. Lewicka-Kamińska, *Początki drukarstwa w Krakowie. Śladami Karola Estreichera*, w: *Księga pamiątkowa ku czci Karola Estreichera (1827-1908). Studia i rozprawy*, Kraków 1964, s. 233-248.

² Zob. A. Kawecka-Gryczowa, *Rola drukarstwa polskiego w dobie Odrodzenia*, w: ta sama, *Z dziejów polskiej książki w okresie Renesansu*, Wrocław 1975, przypis 19. Pewne wątpliwości budzi natomiast data wprowadzenia drukarstwa w Hiszpanii, którą ustala się na rok 1473 bądź 1474. Sami Hiszpanie obchodzili 500-lecie w 1973 r.

drukarskiego. Jej założyciel był jednocześnie pierwszym polskim impresorem, który w wytłoczonym przez siebie druku umieścił godło swojej oficyny³. Dzieje polskich znaków firmowych otwiera zatem godło mające postać dwóch niewielkich tarcz herbowych zawieszonych na pojedynczej gałązce, widniejących w kolofonie wydanego w 1475 roku *Opus restitutionum, usurarum et excommunicationum* Franciszka z Platei (tabl. I).

Nieomal rówieśniczką krakowskiej tłoczni była oficyna „Typografa Kazań papieża Leona I” („Typographus Leonis I papae *Sermones*”), która według przypuszczeń Elizy Szandorowskiej działała w latach 1473/74-1477/78, a założona została w Chełmnie na Pomorzu przez przybyłych z Niderlandów – Braci Wspólnego Życia⁴. Nic jednak, niestety, nie wiadomo, aby którykolwiek z wydanych przez nią siedmiu druków oznaczony był sygnetem.

Na pewno nie ma zaś znaku firmowego żaden z dwunastu znanych druków wydanych w czasie ośmiu lat istnienia kolejnej polskiej tłoczni, założonej przez Kaspra Elyana (1475-1483). Wprawdzie jego oficyna działała we Wrocławiu, który nie leżał wówczas w granicach Rzeczypospolitej, jednak z uwagi na charakter tłoczonych przez nią dzieł (pierwszy drukowany zapis modlitw: *Ojczy nasz i Zdrowaś Maria* dokonany w języku polskim i zamieszczony w *Statuta synodalia episcoporum Vratislaviensium*, 9 X 1475) zaliczana jest do grona polskich warsztatów⁵.

Za to aż dwóch, a właściwie trzech, sygnetów drukarskich używał założyciel pierwszej w świecie tłoczni specjalizującej się w wydawaniu druków cerkiewno-słowiańskich, Szwajpolt Fiol, działający w Krakowie w latach 1490-1492⁶. Znane są tylko

³ Antonina Betterówna podaje błędnie, iż pierwszym polskim typografem, który posłużył się sygnetem drukarskim był Kasper Hochfeder. Zob. A. Betterówna, *Polskie ilustracje książkowe XV i XVI w. (1490-1525)*, „Prace Sekcji Historii Sztuki i Kultury” Lwów 1929, t. 1, z. 3, s. 300.

⁴ Istnienie oficyny „Typografa Kazań papieża Leona I” odkryła Eliza Szandorowska. Zob. E. Szandorowska, *Tajemnicza oficyna drukarska XV wieku*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 1967, s. 321-346; ta sama, *Czy w Chełmnie nad Wisłą drukowano inkunabuły?*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 1968, s. 23-49; ta sama, *A Dutch printing-office in fifteenth-century Poland*, „Quaerendo. A quarterly journal from the Low Countries devoted to manuscripts and printed books” 1972, vol. II/3, s. 162-172. Por. A. Lewicka-Kamińska, *Zagadka drukarza Kazań papieża Leona I (tzw. Typographus Leonis I Papae Sermones)*, „Roczniki Biblioteczne” 1976, s. 495-524. Bracia Wspólnego Życia przybyli do Chełmna w celu założenia tam szkoły (zwanej: Academia Culmensis), a wytwarzanie książek było dla nich sposobem zarobkowania nakazany przez regułę zgromadzenia. Zob. E. Szandorowska, *Czy w Chełmnie...*, s. 38; W. Szelińska, *Rola książki w życiu umysłowym Polski w XV wieku*, w: *Dawna książka i kultura. Materiały międzynarodowej sesji naukowej z okazji pięćsetlecia sztuki drukarskiej w Polsce*, pod red. S. Grzeszczuka i A. Kaweckiej-Gryczowej, Wrocław 1975, s. 199.

⁵ Zob. A. Kawecka-Gryczowa, *Rola drukarstwa...*, s. 24-25.

⁶ Daty działania oficyny Szwajpolta Fiola do dziś budzą liczne kontrowersje. Według niektórych badaczy tłoczni ta rozpoczęła swoje działanie już znacznie wcześniej niż w roku 1490. Jan Ptaśnik oraz Maria Błońska podają datę 1483, zaś Antonina Kawecka-Gryczowa podaje dwie daty: 1486? i 1490?.

cztery wydane przezeń druki⁷, ale aż w trzech z nich – a być może nawet we wszystkich – znajdują się znaki firmowe (tabl. II). Zamieszczenie godeł w całej – lub niemal całej – produkcji typograficznej fiolowskiego warsztatu świadczyć może, iż sygnowanie było dla tego impresora kwestią niezwykle istotną.

Inaczej niż dla Jakuba Karweyssego, działającego w Malborku w latach 1491-1492, który nie oznakował godłem żadnego z dwóch druków, które wytłoczył⁸.

Podobnej pewności, co do stosowania znaku firmowego, nie budzi inny działający na Pomorzu typograf – Konrad Baumgarten⁹, zajmujący się wcześniej intrologatorstwem, a w roli impresora debiutujący w 1498 roku wydaniem podręcznika Donata: *Ars minor*. Z uwagi na problem sygnowania druków istotniejsze są jednak późniejsze wytwory jego oficyny, które, niestety, nie dotrwały do naszych czasów. Ich skromne pozostałości, odnalezione w 1916 roku przez Pawła Schwenke w makulaturze oprawy inkunabułu należącego do księgozbioru Biblioteki Ordynacji Krasieńskich w Warszawie, spłonęły bowiem w 1944 roku. Z rozmaitych wzmianek wiadomo jednak, że oprawa ta wykonana została w Gdańsku (być może przez samego Baumgartena), a szu-

Zob. M. Błońska, *Próba nowego spojrzenia na dzieje krakowskiej oficyny drukarskiej Szwajpolda Fiola (około 1483-1491)*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 1968, s. 51-62; A. Kawecka-Gryczowa, *Rola drukarstwa...*, s. 25. Szczegółowe studium drukarskiej działalności Szwajpolda Fiola stanowi praca Szczepana K. Zimmera. Zob. Sz. K. Zimmer, *The Beginning of Cyrillic Printing Cracow, 1491. From the orthodox past in Poland*, edited by L. Krzyżanowski and I. Nagurski with the assistance of K. M. Olszer, New York, 1983.

⁷ Według Alodii Kaweckiej-Gryczowej „istnieje też niepewna wiadomość o piątym druku: *Psaltir*, który się nie dochował”. Zob. A. Kawecka-Gryczowa, *Drukarnia polska w dobie Odrodzenia*, w: *Bibliografia literatury polskiej okresu Odrodzenia*, Warszawa 1954, s. 331.

⁸ Produkcja typograficzna oficyny Jakuba Karweyssego obejmuje dwa druki: *Żywot Doroty Jana z Kwidzyna* (1492) oraz *Passien-Büchlein* (1492) roku. Więcej o malborskim impresorze zob. Z. Nowak, *U źródeł piętnastowiecznego drukarstwa na Pomorzu*, w: *Dawna książka i kultura...*, s. 42-46; tenże, *Początki sztuki drukarskiej na Pomorzu w XV wieku*, Gdańsk 1976, s. 41-92.

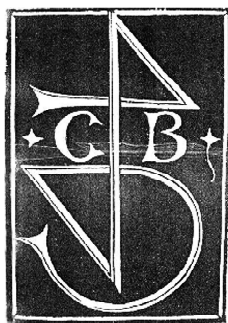
⁹ Przyjmując w niniejszej pracy formę pisowni nazwiska gdańskiego i wrocławskiego typografa Baumgarten opieram się na uzasadnieniu Alicji Karłowskiej-Kamzowej, według której jest to zapis, jaki stosował sam impresor (w kolofonie *Legandy o św. Jadwidze*, Wrocław 1504), a ponadto na sygnecie widnieje drzewko i ogród, zatem formą bliższą jest Baumgarten. Zob. A. Karłowska-Kamzowa, *Wrocławskie drzeworyty Konrada Baumgartena. Ze studiów nad związkami artystycznymi Wrocławia i Krakowa w początkach XVI wieku*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 1973, przypis 9. Taką samą formą posługują się również niemieccy badacze, m. in.: Rudolf Juchhoff i Heinrich Grimm. Zob. R. Juchhoff, *Drucker- und Verlegerzeichen des XV. Jahrhunderts in den Niederlanden, England, Spanien, Böhmen, Mähren und Polen*, München 1927, s. 118; H. Grimm, *Deutsche Buchdruckersignete des XVI. Jahrhundert. Geschichte, Sinngehalt und Gestaltung kleiner Kulturdokumente*, Wiesbaden 1965, s. 98-100. Innej formy, Baumgart, używają natomiast Maria Burbianka, Alodia Kawecka-Gryczowa i Zbigniew Nowak. Zob. M. Burbianka, *Drukarnia Konrada Baumgarta we Wrocławiu*, „Roczniki Biblioteczne” 1970, s. 70-71; A. Kawecka-Gryczowa, *Rola drukarstwa...*, s. 24; ta sama, *Dzieje drukarstwa w Polsce XV i XVI wieku. Stan badań i postulaty*, w: *Dawna książka i kultura...*, s. 20; Z. Nowak, *U źródeł...*, s. 46-52.

żącą jej usztywnieniu makulaturę stanowiła dwustronnie zadrukowana karta, zawierająca próbne odbicia trzech tekstów wytłoczonych przez Konrada. Podobno był tam również sygnet typografa, ale nic bliższego o nim nie wiadomo¹⁰.

Znane są wprawdzie aż trzy godła firmowe Baumgartena, ale najprawdopodobniej wszystkie wprowadzone zostały przezeń do użytku dopiero w późniejszym czasie, gdy pracował w Ołomuńcu i we Wrocławiu. Najprawdopodobniej, albowiem pewne wątpliwości budzi znak zamieszczony na końcu podręcznika do języka łacińskiego, *Latina ydeoma* Wawrzyńca Korwina, wydanego we Wrocławiu w 1503 roku, który swą formą wyraźnie nawiązuje do piętnastowiecznych sygnetów włoskich. Kierując się tą przesłanką przy datowaniu baumgartenowskiego godła można by zaryzykować przypuszczenie, iż powstało już w Gdańsku, i że to ono właśnie znalezione zostało w owej makulaturze. Nieco zaskakującym byłby jednak wówczas fakt, że sygnetu tego nie umieszczono ani w *Ars minor* (1498), ani w *Agendzie* (1499), czyli w pierwszym i ostatnim druku wytłoczonym w gdańskiej oficynie Baumgartena.

Jest to tym bardziej zastanawiające, że oba te dzieła były wydane szczególnie starannie i wyjątkowo bogato, jak na inkunabuły, zdobione. Gdyby więc ów znak już wtedy istniał, najpewniej zostałyby w nich użyte. Jego brak pozwala zaś przypuszczać, że ten – bliżej niescharakteryzowany drzeworyt z karty znalezionej w makulaturze – nie był w rzeczywistości sygnetem Baumgartena, ale innego typu dekoracją ksylograficzną. To z kolei pociąga za sobą wniosek, że w gdańskiej oficynie Konrad nie posługiwał się jeszcze znakiem firmowym i wprowadził go dopiero w Ołomuńcu i Wrocławiu.

Niestety, sprzyjające szybkiej recepcji „czarnej sztuki” warunki okazały się wystarczające jedynie na tyle, aby pierwsze tłocznie założyć, ale nie były aż tak pomyślne, żeby sprostać podtrzymaniu ich działania. Mimo efemerycznego charakteru, oficyny te odegrały jednak w dziejach polskiej typografii niezwykle ważną rolę, albowiem przygotowały grunt dla rozwoju silniejszych i prężniej działających drukarni szesnastowiecznych.



Sygnet Konrada Baumgartena. Wawrzyniec Corvinus, *Latinum ydeoma*, Wrocław 1503

¹⁰ Zob. Z. Nowak, *U źródeł...*, s. 48-49.

2.2. Sygnety polskich typografów XVI stulecia

Począwszy już od pierwszych lat XVI stulecia polskie drukarstwo rozwijało się coraz dynamiczniej, a powstające wówczas tłocznie często tylko w niewielkim stopniu ustępowały poziomem swej produkcji zagranicznym oficynom¹¹. Do takiego rozkwitu przyczyniły się przede wszystkim: wyraźna poprawa warunków ekonomicznych mieszczanstwa, rozwój handlu, przemysłu i rzemiosł, a także rosnące potrzeby czytelnicze, wynikające głównie z rozwoju szkolnictwa. „W Polsce doby Zygmuntovej – pisze Tadeusz Ulewicz – w szczególności zaś w stołecznym i bogatym Krakowie, pod skrzydłami Akademii i królewskiego dworu panowała po prostu wymarzona wręcz koniunktura i świetny „klimat” dla drukarstwa. Praktycznie wyglądało to tak, że zarówno rozległy a wszechstronny rynek i zbyt książki, jak również cały, wysoko kwalifikowany krąg współpracowników literackich (filologów i humanistów) był już tutaj z góry zapewniony, inaczej mówiąc, że wkład w drukarstwo krakowskie *Anno Domini* 1517 czy 1518 stanowił inwestycję szczególnie ponętną i opłacającą się znakomicie”¹².

Pierwsza połowa XVI stulecia to również czas laicyzacji piśmiennictwa, rozpowszechnienia literatury, wprowadzenia do niej języka narodowego oraz propagowania idei humanistycznych. We wszystkie te działania ówczesne tłocznie zaangażowane były niezwykle silnie. Dość powiedzieć, że już nigdy w późniejszych dziejach nie odegrały tak doniosłej roli w kształtowaniu kultury, jak właśnie wówczas. Wspomnieć w tym miejscu wypada warsztat Floriana Unglera, tłoczącego wiele książek w języku polskim, czy Hieronima Wietora, wybitnego propagatora nurtu humanistycznego oraz polskiego piśmiennictwa¹³.

Intensywny rozwój oficyn znajduje swoje odbicie również w sygnetach drukarskich, które właśnie w XVI stuleciu przeżywały swój najlepszy okres. Ich używanie stało się bowiem wówczas niemal regułą, od której odstępowali jedynie niektórzy impresorowie, podczas gdy inni posiadali nawet kilka znaków.

¹¹ Według obliczeń Andrzeja Wyczańskiego produkcja wydawnicza Rzeczypospolitej w XVI w. kształtowała się znacznie poniżej średniej europejskiej. Jeśli jednak zawężymy pole kalkulacji do terenów Korony, to wskaźnik ten będzie zdecydowanie korzystniejszy i wyższy niż owa średnia, albowiem wyniesie około 20 pozycji na 10 tysięcy mieszkańców. Biorąc pod uwagę Koronę i Litwę liczba książek wydanych w pierwszej połowie XVI stulecia wyniosła około 2500 tytułów, zaś w drugiej połowie ponad 5000 pozycji, czyli w sumie poniżej 8000. W tym samym czasie w Niemczech (łącznie z Austrią) tłoczono około 46 tysięcy książek, a w samych tylko Paryżu i Lyonie – 38 tysięcy. Zob. Wyczański, *Polska w Europie XVI stulecia*, Poznań 1999, s. 172-175; M. Czarnowska, *Ilościowy rozwój polskiego ruchu wydawniczego 1501-1965*, Warszawa 1967, s. 52-56; A. Kawecka-Gryczowa, *Dzieje drukarstwa...*, s. 28.

¹² T. Ulewicz, *O reklamie wydawniczej w pierwszej połowie XVI wieku, krakowskich impresorach-nakładcach oraz o polskich listach dedykacyjnych oficyny Wietora*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” nr 13, *Filologia*, z. 3, s. 42-43.

¹³ Tamże, s. 35, 38 i n.; A. Kawecka-Gryczowa, *Rola drukarstwa...*, s. 39-56.

2. Polski sygnet drukarski jako element typograficzny

Pierwsza połowa XVI wieku wciąż jeszcze upływa pod znakiem dominacji środowiska krakowskiego, w którym powstaje najwięcej i najprężniej działających oficyn. Spośród nich na czoło wysuwa się tłocznia Jana Hallera, bogatego kupca, księgarza i wydawcy, który przez wiele lat monopolizował polski rynek wydawniczy¹⁴. To z jego namowy oraz dzięki jego pomocy finansowej w 1503 roku swój warsztat założył w stolicy, pochodzący z Bawarii mistrz „czarnej sztuki”, Kasper Hochfeder. Ich wzajemne powiązania znalazły zresztą swoje odbicie również w sygnetach, albowiem pierwszy znak, którym swe druki firmował Jan Haller, używany był wcześniej właśnie przez Bawarczyka (tabl. III sygnet II i tabl. IV sygnet I).

Znaki firmowe swojej oficyny zamieścił Hochfeder w aż szesnastu z trzydziestu pięciu znanych pozycji, co wskazywałoby, że do praktyki sygnowania swoich wydawnictw przykładał dużą wagę. Podobny wniosek wysnuć można również w stosunku do Jana Hallera, lecz w jego przypadku świadczyłaby o tym przede wszystkim liczba używanych przezeń godeł firmowych, gdyż posługiwał się aż pięcioma (tabl. IV).

Za przykładem Hochfedera i Hallera poszli również kolejni polscy typografowie, albowiem niemal każdy z nich sygnował swoje druki. Tylko w pierwszej połowie XVI wieku czynili tak: Florian Ungler (tabl. V) oraz jego żona – Helena (tabl. VI), Hieronim Wietor (tabl. VII), Jan Helicz (tabl. VIII), Maciej Szarfenberg (tabl. IX) oraz Hieronim Szarfenberg (tabl. X). Niemal wszyscy posługiwali się kilkoma znakami. Ungler miał ich aż pięć, Wietor – dwa, Maciej Szarfenberg – cztery, a jego syn Hieronim – dwa. Wyjątkiem byli jedynie Helena Unglerowa i Jan Helicz, każde z nich używało tylko jednego godła.

Swoistą cezurę w dziejach polskiej typografii XVI wieku stanowi połowa stulecia. Wówczas – niejako w odpowiedzi na wspaniały rozwój literatury narodowej i rozkwit szkolnictwa pociągający za sobą rozwój piśmiennictwa naukowego, a także zmiany polityczne i religijne – następuje wyraźny rozwój sztuki drukarskiej, która, by sprostać rosnącemu zapotrzebowaniu, rozciąga sieć swych placówek na niemal cały kraj. Obok ośrodka krakowskiego powstają więc kolejne centra wydawnicze, w większości związane z działaniami reformacyjnymi, albowiem częste synody i zjazdy organizowane przez różnowierców wieńczyła literatura polemiczna, którą należało wydać i rozpowszechnić.

Ponieważ reformacja objęła dużą grupę możnych, ci decydowali się często na zakładanie własnych warsztatów drukarskich w swoich dobrach. Z inicjatywy zwolennika kalwinizmu, Mikołaja Radziwiłła Czarnego, powstała więc oficyna w Brześciu Litewskim (1553), za sprawą zaś jego namiestnika, Macieja Kawieczynskiego – prote-

¹⁴ Szerzej o działalności Jana Hallera, zob. J. Seruga, *Jan Haller. Wydawca i drukarz krakowski (1467-1525)*, Kraków 1933.

¹⁵ Szerzej na temat poszczególnych oficyn różnowierczych zob. A. Kawecka-Gryczowa, *Drukarstwo polskie...*, s. 345-352; ta sama, *Rola druku...*, s. 62-73.

stancka tłocznia w Nieświeżu (1562). Sprzyjający kalwinizmowi Mikołaj Oleśnicki sprowadził „czarną sztukę” do Pińczowa (1558), a w tym samym czasie w Szamotułach założona została pod patronatem Łukasza Górki oficyna działająca na rzecz braci czeskich. Dla dyteistów pracowała tłocznia w Luśławicach (ok. 1570), a dla antytyrynitarzy – warsztaty w Węgrowie (1570) oraz w Łosku (ok. 1573), nad którymi pieczę sprawował Jan Kiszka¹⁵.

Uzależnione od możnych protektorów, których zaangażowanie w ruch reformacyjny było często jedynie chwilowe, albo od władz zborowych – nie dość zamożnych, by sprostać samodzielnemu utrzymaniu oficyn – prowincjonalne tłocznie różnowiercze nie zdołały przetrwać zbyt długo i po kilkuletnim okresie działania stopniowo zanikały.

O słabości prowincjonalnych tłoczni różnowierczych świadczy jednak nie tylko ich krótki żywot, lecz także sygnety drukarskie, a raczej ich brak. Spośród pracujących w tych ośrodkach impresorów, swych znaków firmowych używało bowiem jedynie dwóch: Stanisław Murmelius (tabl. XIX) i Aleksander Augezdecki (tabl. XX)¹⁶. Pamiętać jednak należy, że obaj działali wcześniej w większych ośrodkach typograficznych – pierwszy z nich w Krakowie, drugi zaś w Królewcu – gdzie mieli doskonałą okazję przyswojenia zwyczaju sygnowania druków. Temu, że pozostali drukarze nie używali godeł firmowych, właściwie trudno się nawet dziwić, ponieważ jakość tłoczonych przez nich druków często nie była najlepsza i nie bardzo skłaniała do umieszczenia na nich znaków – bądź co bądź – reklamowych.

Istotną rolę w rozprzestrzenianiu sztuki typograficznej odegrał również wybitny przywódca polskiego luteranizmu, Erazm Gliczner, za którego sprawą powstały drukarnie w Toruniu (1569)¹⁷ i Grodzisku (1572)¹⁸, a wiele wskazuje na to, że również w Poznaniu¹⁹. Co ciekawe, wszystkie te ośrodki łączyła także osoba pracującego tam

¹⁶ Aleksander Augezdecki swą karierę typografa rozpoczął w Litomyślu (1535-1544), ale z powodu prześladowań religijnych w 1549 r. zmuszony został do opuszczenia Czech i jeszcze w tym samym roku podjął pracę w Królewcu. Jego ostatni królewiecki druk wydany został w 1556 r. W 1558 r. działa krótko już w Prościejowie na Morawach, a już w 1558 roku rozpoczyna pracę w Szamotułach, gdzie dla braci czeskich drukuje do roku 1561. Zob. A. Kawecka-Gryczowa, *Drukarstwo polskie...*, s. 338.; J. Śliziński, *Z działalności literackiej braci czeskich w Polsce (XVI-XVII w.)*, Wrocław 1959, s. 36-38; *Polonia typographica...*, z. VIII: *Aleksander Augezdecki*, oprac. P. Buchwald-Pelcowa, Wrocław 1972.

¹⁷ Kierownikiem pierwszej toruńskiej oficyny był Stanisław Worffschauffel (naprawdę nazywał się Reiss). Warsztat przetrwał jednak tylko rok, a opuściło go sześć druków, z których – o ile wiadomo – żaden nie był sygnowany. Zob. A. Kawecka-Gryczowa, *Drukarstwo polskie...*, s. 356-357; ta sama, *Kartka z dziejów reformacji w Wielkopolsce*, w: ta sama, *Z dziejów książki polskiej...*, s. 171.

¹⁸ Pierwszą oficynę w Grodzisku prowadził krewny Erazma Glicznera, Jan Gliczner. Tłocznia działała tylko do 1573 r., przy czym znanych jest jedynie siedem wydanych w niej druków, a w żadnych z nich nie ma sygnetu typografa. Zob. A. Kawecka-Gryczowa, *Drukarstwo polskie...*, s. 356.; ta sama, *Kartka z dziejów...*, s. 171-182.

¹⁹ Erazm Gliczner już od 1566 r. korzystał z usług Melchiora Neringa, który pracował podówczas w Poznaniu jako introligator. Na to, iż właśnie Gliczner miał swój udział w powstaniu poznańskiej dru-

2. Polski sygnet drukarski jako element typograficzny

typografa, Melchiora Neringa²⁰, który był jednym z kilku ówczesnych impresorów, zmuszonych sytuacją do częstej zmiany miejsca pracy. Przenosząc się do innego warsztatu, Nering zabierał ze sobą część wyposażenia typograficznego, w tym sygnet drukarski, czego dowodem jest fakt, że ten sam znak znaleźć można zarówno w drukach poznańskich, jak i toruńskich (tabl. XXV).

Z działaniami kontrreformacyjnymi natomiast związane było założenie kolejnej poznańskiej oficyny, zarządzanej przez Jana Wolraba (1578), sprowadzonego do Wielkopolski zapewne za namową jezuitów, których wpływ widoczny jest nawet w sygnetach typografa (tabl. XXX).

Reformacja nie była jednak jedynym czynnikiem, który sprawił, że sztuka typograficzna rozprzestrzeniła się po kraju. Obok tłoczni w centrach różnowierczych, w tym samym czasie warsztaty drukarskie powstały bowiem także w Lublinie (ok. 1547) oraz

karni Melchiora Neringa wskazywać ma używany w niej zasób typograficzny, który w przeważającej części pochodził z tłoczni Jana Glicznera. Zob. A. Kawecka-Gryczowa, *Kartka z dziejów...*, s. 183-186. Warto zwrócić uwagę, że poznański warsztat Melchiora Neringa uchodził przez lata za pierwszą oficynę założoną w stolicy Wielkopolski. Wiele wskazuje jednak na to, że pierwsza poznańska tłocznia powstała znacznie wcześniej. Zasadniczy problem w kwestii ustalenia początków istnienia sztuki typograficznej w Poznaniu stanowi rozstrzygnięcie problemu, czy działali tam Jan z Sącza i Piotr Sextilis z Obrzycka. Pierwszym impresorem, przy którego nazwisku pojawiło się – budzące zresztą liczne spory – określenie „chalcographus Posnaniensis” był Jan z Sącza (zwany też Sandeckim lub Maleckim), znany przede wszystkim jako drukarz krakowski oraz pułtuski. Wiadomo, że od co najmniej 1522 r. pracował w krakowskich oficynach: Jana Hallera, Floriana Unglera, Hieronima Wietora oraz Macieja Szarffenberga, po czym około 1530 r. dorobił się własnego warsztatu, którego produkcja nie zdołała jednak sprostać konkurencji. Określenie „chalcographus Posnaniensis” (o ile notatka Janockiego nie została sporządzona błędnie, istnieje bowiem podejrzenie, że podpis ów brzmiał „chalcographus Pomesaniensis” lub „Cracoviensis”) umieścił Sandeck na dwóch drukach pułtuskich wydanych w latach 1539 i 1540. Według Stanisławy Jasińskiej Jan z Sącza mógł pracować w Poznaniu około 1534 r. Zob. S. Jasińska, *Czy Jan z Sącza mógł być drukarzem poznańskim?*, w: *Z zagadnień teorii i praktyki bibliotekarskiej. Studia poświęcone pamięci Józefa Grycza*, Wrocław 1961, s. 341-353. Natomiast, co do Piotra Sextilisa, jedynym jego drukiem wydanym w Poznaniu – o czym zaświadcza informacja z kolofonu – jest *Nauka ku czytaniu dziatek małym pisma polskiego* z 1556 r., zachowany tylko w jednym egzemplarzu przechowywanym w Bibliotece Księcia Augusta w Wolfenbüttel (sygn. 63, Grammatica). Ów niewielki, gdyż liczący sobie zaledwie cztery karty, elementarz odnaleziony został przez Jana Pirożyńskiego. Zob. J. Pirożyński, *O poznańskim drukarzu Piotrze Sextilisie z Obrzycka i o polskich elementarzach XVI w.*, „Studia Historyczne” 1985, z. 1, s. 3-5. Według Józefa Łukaszewicza brak druków z tłoczni Sextilisa, której lata działania ustalił na około 1550-1560, tłumaczyć należy tym, że „drukowała drobne tylko rzeczy i książki duchowne, które częstym użytkowaniem niszczyły się, nie wchodząc bynajmniej do bibliotek na przechowanie dla potomności”. Zob. J. Łukaszewicz, *Obraz historyczno-statystyczny miasta Poznania w dawniejszych czasach*, t. 2, Poznań 1838, s. 35. Najnowsze omówienie stanu badań nad pierwszą poznańską tłocznią oraz analizę najstarszej książki wydanej w Poznaniu zawiera praca Wiesława Wydry *O najdawniejszej drukowanej książce w Poznaniu*, Poznań 2003.

²⁰ Melchior Nering pracował kolejno w Poznaniu (1576-1578), Grodzisku (1579-1581) i Toruniu (1581-1587). Zob. M. Wojciechowska, *Z dziejów książki w Poznaniu w XVI wieku*, Poznań 1927, s. 49-56; A. Kawecka-Gryczowa, *Drukarnictwo polskie...*, s. 356-357; ta sama, *Kartka z dziejów...*, s. 183-187.

we Lwowie (1572), tam jednak na ich założenie wpływ miały przede wszystkim czynniki gospodarcze oraz silne potrzeby czytelnicze. Choć działające tam tłocznie nie należały do specjalnie prężnych, jednak starały się drukować na przyzwoitym poziomie, którego niejakim potwierdzeniem były sygnety drukarskie. W Lublinie swe druki sygnował podówczas tylko Kalonimos ben Mordechaj Jafe (tabl. XXVIII), we Lwowie zaś czynił to Iwan Fedorow, posługując się przy tym dwoma znakami (tabl. XXIV).

Wyjątkowe miejsce w gronie ośrodków powstałych w drugiej połowie XVI wieku zajmuje drukarnia zamojska, której założenie – w 1593 roku – było efektem zabiegów kanclerza wielkiego koronnego i hetmana Jana Zamoyskiego, i jednym z elementów jego działań na rzecz przekształcenia Zamościa w centrum życia naukowego²¹. Od początku swego istnienia oficyna ta związana była z Hippeum, czyli Akademią Zamojską i tłoczyła głównie na jej użytek, swą zależność od osoby protektora i uczelni ujmując w obrazowe przedstawienie zawarte w sygnetach drukarskich (tabl. XXXII).

Z osobą Jana Zamoyskiego związana była jeszcze jedna inicjatywa wydawnicza, jednak tym razem o bardzo nietypowym – jak na owe czasy – charakterze. Była to tłocznia obozowa, której zadanie polegało na towarzyszeniu wojsku i kancelarii Stefana Batorego podczas jego wypraw na Gdańsk i Moskwę²². Tak zwana „drukarnia latająca” powstała w 1577 roku i była filią krakowskiej oficyny Mikołaja Szarfenbergera, prowadzoną przez jego czeladnika, Walentego Łapkę (po nobilitacji – Łapczyńskiego). Z warsztatu swego mistrza Łapka przejął zasób typograficzny, a także pomysł sygnowania druków, do którego najwyraźniej przywiązywał dużą wagę, bo choć żadnej spośród znanych pozycji „drukarni latającej” nie podpisał swym nazwiskiem, to w pięciu zamieścił swój sygnet (tabl. XXVI).

Najprężniej działającym centrum wydawniczym drugiej połowy XVI wieku pozostał jednak ośrodek krakowski, w którym świetne tradycje typograficzne stworzone przez typografów działających tam w pierwszej połowie stulecia kontynuowali ich następcy: Mikołaj Szarfenberger i jego brat Stanisław, Łazarz Andrysowicz, Mateusz Siebeneicher, Jan Januszowski oraz Jakub Siebeneicher. Na uwagę zasługuje również prężnie działająca tłocznia Macieja Wirzbięty, należącego do zboru kalwińskiego, a także warsztat Aleksego Rodeckiego, gorliwego wyznawcy antytrynitaryzmu.

²¹ Szerzej o mecenacie Jana Zamoyskiego i jego działaniach na rzecz zamojskiej oficyny, zob. A. Kawecka-Gryczowa, *Atena i Bellerofon*, w: ta sama, *Z dziejów polskiej książki...*, s. 230-309; S. Łempicki, *Mecenat wielkiego kanclerza. Studia o Janie Zamoyskim*, wybór i wstęp: S. Grzybowski, Warszawa 1980; J. Kowalczyk, *W kręgu kultury dworu Jana Zamoyskiego*, Lublin 1980.

²² Pomysł Jana Zamoyskiego, aby stworzyć drukarnię obozową, narodził się w czasie przygotowań Stefana Batorego do wystąpienia przeciw Gdańskowi. Według kanclerza konieczne było rozsyłanie obwieszczeń i rozkazów z różnych miejsc postoju dworu. Te zaś wypadały czasami w miejscach, gdzie typografia jeszcze się nie rozwinęła. Drukarnia towarzysząca kancelarii i wojsku miała więc temu problemowi zaradzić. Zob. A. Kawecka-Gryczowa, *Dzieje „drukarni latającej”*, w: ta sama, *Z dziejów polskiej książki...*, s. 192.

We wszystkich tych warsztatach używanie sygnetu drukarskiego miało już status reguły. Bracia Szarfenbergerowie działając początkowo „pod szyldem” Dziejczów Marka Szarfenberga posługiwali się dwoma znakami firmowymi (tabl. XII). Gdy ich drogi się rozeszły Mikołaj stosować zaczął pięć godeł (tabl. XIII), Stanisław zaś sześć – w tym dwa znane już z drukarni Dziejczów (tabl. XIV). Maciej Wirzbięta (tabl. XV), Mateusz Siebeneicher (tabl. XVI) oraz Łazarz Andrysowicz (tabl. XVIII) używali po trzy sygnety, Aleksy Rodecki (tabl. XXIX) i Jakub Siebeneicher tylko po jednym (tabl. XVII), ale za to Drukarnia Łazarzowa aż dziewięć (tabl. XXVII).

Zarówno swą liczbą, jak i jakością znaki używane przez krakowskich typografów znacznie przewyższały sygnety stosowane w innych ośrodkach. Przyglądając się poszczególnym centróm wydawniczym, można wręcz odnieść wrażenie, że godła stanowią swoisty wskaźnik siły jednych i słabości innych. Większość z nich stosowana była bowiem w tłoczniach działających prężnie i dbających o jakość wydawnictw, przejawiającą się tak w doborze papieru, jak i wyposażenia typograficznego. Widać to na przykład w krakowskiej tłoczni Macieja Wirzbięty, szamotulskiej Aleksandra Augeddeckiego czy poznańskiej Jana Wolraba. Wprawdzie obok nich znaleźć można również kilka mniej starannie wydanych, a jednak sygnowanych książek – choćby niektóre prace wytłoczone przez Stanisława Murmeliusa – jednakże z uwagi na ich niewielką liczbę można je potraktować jako wyjątki potwierdzające regułę. Regułę, którą trafnie ujmuje Jan Stanisław Bystroń, pisząc:

[...] na karcie tytułowej kładł jeszcze **ambitniejszy** drukarz swój sygnet; były to znaki obrane dowolnie przez drukarza, mające być zarazem reklamą oficyny wydawniczej, **gwarancją odpowiedzialności wykończenia** i niemniej także elementem zdobniczym [wyróżnienia – K.K.-W.]²³.

Sprzyjające rozwojowi „czarnej sztuki” warunki doprowadziły do tego, że tylko w 1560 roku liczba warsztatów drukarskich wzrosła o 100%²⁴. Ponieważ zaś większość z tych nowo powstałych oficyn związana była z nurtem różnowierczym, to niejako w odpowiedzi – w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych – doprowadziło to do powstania tłoczni kontrreformacyjnych (związanych głównie z jezuitami), w wyniku czego liczba tłoczni zwiększyła się jeszcze bardziej.

Już niebawem okazać się jednak miało, że widoczne w XVI wieku, szczególnie w drugiej jego połowie, rozprzestrzenienie sztuki typograficznej na terenie niemal całej Rzeczypospolitej przyniosło nie tylko korzyści, ale stanowiło załazek przyszłych problemów, które uaktywniły się na początku XVII wieku i doprowadziły w rezultacie do silnego kryzysu polskiej typografii.

²³ J.S. Bystroń, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce*, wstępem poprzedził J. Tazbir, t. 1, Warszawa 1994, s. 402.

²⁴ A. Kawecka-Gryczowa, *Rola drukarstwa...*, s. 62.

2.3. Polskie sygnety drukarskie w pierwszej połowie XVII wieku

Problem, który zarysowywać zaczął się już pod koniec XVI stulecia i z wolna przybierał na sile, tkwił przede wszystkim w fakcie, że liczbie powstających podówczas w Rzeczypospolitej oficyn nie towarzyszyła dbałość o odpowiedni poziom wydawnictw. Silne zaangażowanie nowych tłoczni w działalność polityczną i religijną powodowało, że znacznie ważniejsze od utrzymania odpowiedniej jakości druków było dotarcie do jak największej liczby odbiorców, a zatem ilość książek. Dominowały wśród nich panegiryki i teksty dewocyjne, których poziom edytorski pozostawiał wiele do życzenia. Sytuację pogarszał dodatkowo fakt, iż w tym samym czasie zanikały lub zmieniały przewodnictwo najlepsze polskie warsztaty, jak choćby Drukarnia Łazarzowa, która po wycofaniu się w 1603 roku Jana Januszowskiego już nigdy nie osiągnęła poziomu, jaki prezentowała za jego kierownictwa. Tym sposobem zalewające rynek mało wartościowe wydawnictwa nie miały właściwie konkurencji. O tym, w jakich warunkach druki te powstawały, najlepiej świadczą słowa kaliskiego impresora Wojciecha Gedeliusza:

Prawica zgnuśniała, niepożyteczna dla żadnego dzieła, a jeżeli bierze na nowo prasę, do której się przywykło i naciska czcionki, jeżą się słowa chwiejące, a szczyty czcionek szpeci plamiste odbicie i kładzie częściami nierozdzielne figury, a łączy dwie w jedną kreskę²⁵.

Kryzys polskiej typografii znalazł swoje odbicie również w sygnetach drukarskich, a jednym z najbardziej niepokojących objawów tej recesji było wykorzystywanie starych, znanych już z wcześniejszych oficyn, klocków. Praktykę tę zaobserwować można aż w kilku oficynach: u Dziedziców Jana Wolraba (tabl. XXX), którzy używają znaku swego przodka, u Sebastiana Sternackiego (tabl. XXXV, sygnet I) korzystającego z klocka sygnetu drukarskiego swego teścia – Aleksa Rodeckiego; Jana Szeligi (tabl. XXXVI, sygnet II) – posługującego się znakiem Łazarza Andrysowicza; Macieja Jędrzejowczyka (tabl. XXXVIII) – sygnującego swe wydawnictwa klockami przejętymi od Jana Januszowskiego oraz Cwi ben Kalonimosa Jafe (tabl. XXXIX), który odziedziczył znak swego dziadka – Kalonimosa ben Mordechaja Jafe. Używane w tych warsztatach dawne klocki drzeworytnicze nie zostały nawet poddane żadnym przeróbkom, a ewentualne różnice w wyglądzie odbitek wynikały jedynie ze zużycia drewnianych matryc. Wyjątkiem był znak Iwana Kunotowicza (tabl. XLI), który, przejąwszy sygnetowy klo-

²⁵ Jest to fragment łacińskiego panegiryku skierowanego przez Wojciecha Gedeliusza do arcybiskupa gnieźnieńskiego Wawrzyńca Gembickiego, którego upraszał o finansowe wsparcie. (W. Gedeliusz, *Typographia Calissiensis Studium honoris illustrissimi principis et reverendissimi Domini D. Laurenty Gembicki...*, Kalisz 1617). Cyt. za K. Bielska, *Drukarstwo kaliskie jego dzieje i dorobek do upadku Rzeczypospolitej*, „Roczniki Biblioteczne” 1962, z. 3, s. 50.

cek od Iwana Fedorowa (tabl. XXIV), wprowadził doń niewielką zmianę polegającą na zastąpieniu swoim gmerkiem znaku wcześniejszego właściciela godła.

Duża liczba stosowanych wówczas znaków jest zatem jedynie pozorna, albowiem wiele spośród ówczesnych godeł drukarskich odbijanych było ze starych klocków. Zważywszy zaś, że wśród nowych kompozycji niektóre stanowiły jedynie niewiele różniące się między sobą warianty tego samego pomysłu ikonograficznego – jak w przypadku znaków Drukarni Zamojskiej, czy Andreasa Hünefeldta i Krzysztofa Schedla – to liczba owych świeżych pomysłów ulega jeszcze zmniejszeniu.

Do postępującej deprecjacji sygnetu drukarskiego przyczyniło się jednak nie tylko korzystanie ze starych klocków, lecz także wprowadzona pod koniec XVI wieku cenzura, która spowodowała, że wiele z ówczesnych wydawnictw publikowano dla bezpieczeństwa jako anonimy, co oczywiście wykluczało możliwość umieszczania w nich znaku firmowego.

Ponieważ regres polskiej typografii, a zarazem sygnetu drukarskiego, miał swe źródło w panujących podówczas w Rzeczypospolitej warunkach politycznych i gospodarczych, pogarszanych dodatkowo przez liczne wojny – a szczególnie „potop szwedzki” – zmiana sytuacji nastąpiła dopiero po osiągnięciu pewnej stabilizacji, co można zauważyć w drugiej połowie XVII stulecia. Powstałe jednak wówczas wydawnictwa i zamieszczane w nich znaki firmowe należą już do nowego rozdziału dziejów polskiego drukarstwa, wyraźnie odbiegającego w swej postaci od fazy zamkniętej w 1650 roku.

Naszpicowany na tle dziejów polskiej typografii od jej zarania do połowy XVII stulecia obraz rodzimych sygnetów drukarskich nasuwa już w tym miejscu pewne istotne wnioski. Jednym z zasadniczych jest fakt, że znaki firmowe naszych impresorów są kolejnym elementem potwierdzającym przodujące miejsce Krakowa wśród innych ośrodków wydawniczych. O bezsprzecznej dominacji stolicy przekonać można się, porównując produkcję edytorską krakowskich tłoczni z oficynami pozakrakowskimi. Z danych z końca XVI wieku wynika bowiem, że w Krakowie wytłoczonych zostało wówczas około 3450 edycji, podczas gdy w innych ośrodkach było ich zaledwie około 750²⁶. Podobną przewagę zaobserwować można również na przykładzie sygnetów drukarskich. Działający w stolicy impresorowie należeli bowiem do najczęściej posługujących się znakami firmowymi. Począwszy od XV do połowy XVII stulecia w dwudziestu sześciu z tamtejszych tłoczni używano aż siedemdziesięciu ośmiu znaków firmowych, które stworzyły najbogatszy, najbardziej zróżnicowany i zarazem najlepszy pod względem technicznym zespół sygnetów drukarskich w Polsce (zob. tabela 1).

²⁶ Zob. A. Kawecka-Gryczowa, *Rola drukarstwa...*, s. 116.

Tabela 1. Chronologiczny wykaz oficyn krakowskich, w których posługiwano się sygnetami drukarskimi

L.p.	Oficina wydawnicza	Daty działania oficyny	Liczba sygnetów
1	Kasper Straube (?)	1473-1477	1
2	Szwajpolt Fiol	1490 (?) - 1492 (?)	3
3	Kasper Hochfeder	1503-1505	2
4	Jan Haller	1505-1525	5
5	Florian Ungler	1510-1516 oraz 1521-1536	5
6	Helena Unglerowa	1536-1551	1
7	Hieronim Wietor	1518-1546/47	2
8	Jan Helicz	1539-1540	1
9	Maciej Szarfenberg	1526/27-1547	4
10	Hieronim Szarfenberg	1548-1555	2
11	Elżbieta Szarfenbergowa	1555-1557	1
12	Dziedzice Marka Szarfenberga: Mikołaj i Stanisław Szarfenbergerowie	1546-1564	2
13	Mikołaj Szarfenberger	1565-1606	5
14	Stanisław Szarfenberger	1565-1584	6
15	Łazarz Andrysowicz	1551-1577	3
16	Maciej Wirzbięta	1555/7-1605	3
17	Mateusz Siebeneicher	1557-1582	3
18	Ichhak ben Aaron Prostic	1569-1612	3
19	Aleksy Rodecki	1574-1593/1600 (?)	1
20	Drukarnia Łazarzowa	1577-1603	9
21	Jakub Siebeneicher	1582-1604	1
22	Szymon Kempini	1601-1615	2
23	Aaron ben Ichhak ben Aaron Prostic	1612-1628	1
24	Maciej Jędrzejowczyk	1615-1638	6
25	Krzysztof Schedel	1639-1653	2
26	Franciszek Cezary	1616-1651	2

Niezwykle aktywne środowisko krakowskie objęło swymi wpływami niemal całą Rzeczpospolitą. Znane z dobrych oficyn wydawniczych przyciągało bowiem uwagę możnych z innych regionów kraju, którzy pragnąc rozwijać własne ośrodki drukarskie o pomoc w ich otwieraniu, a nawet prowadzeniu, zwracali się właśnie do krakowskich impresorów. Również sami typografowie, z powodu silnej konkurencji panującej w stolicy, na własną rękę poszukiwali nowych miejsc pracy w innych ośrodkach. Gdy wyjeżdżali, zabierali ze sobą niejednokrotnie używane wcześniej wyposażenie typograficzne i drzeworytnicze, przyczyniając się w ten sposób do popularyzacji sztuki typograficznej i graficznej, w tym również sygnetu drukarskiego.

Tabela 2. Chronologiczny wykaz polskich oficyn pozakrakowskich, w których posługiwano się sygnetami drukarskimi

Ośrodek wydawniczy	Oficina wydawnicza	Daty działania oficyny	Liczba sygnetów
Brześć Litewski	Stanisław Murmelius	1558-1561	2
	Cyprian Bazylik	1562-1570	1
Szamotoły Łowicz Lwów	Aleksander Augezdecki	1558-1561	1
	Stanisław Murmelius	1566	1
	Iwan Fedorow	1572-1574	2
	Jan Szeliga	1618, 1620, 1626-1636	1*
	Iwan Kunotowicz	1638-1639	1
Lublin	Kalonimos ben Mordechaj Jafe	1556-1603	1
	Cwi ben Kalonimos Jafe	1604-1628	2
	Kalonimos [III] Kalman ben Cwi Hirsza Jafe	1633-1646/1647?	1
Poznań	Melchior Nering	1576-1578	1
	Jan Wolrab	1578-1591	2
	Dziedzice Jana Wolraba	1592-1629	1
Gdańsk Malbork Włocławek Warszawa Lwów Kraków Knyszyn	„Drukarnia latająca” – Walenty Łapczyński	1577-1581	1
Toruń	Melchior Nering	1581-1587	1**
Zamość	Drukarnia Zamojska	1593-1627	6
Gdańsk	Guilhem Guilemonthan	1605-1606	1
	Andreas Hünefeld	1606-1652	2
Kalisz	Wojciech Gedeliusz	1605-1632	1
Raków	Sebastian Sternacki	1600-1633	3
Dobromil	Jan Szeliga	1611-1617	1

* Jan Szeliga posługiwał się we Lwowie dwoma sygnetami, z których jeden stosowany był przez niego wcześniej w oficynie dobromilskiej i tam został uwzględniony w tabeli.

** Melchior Nering używał w swej toruńskiej oficynie dwóch sygnetów, a ponieważ jeden z nich stosowany był już wcześniej w poznańskim warsztacie, stąd w tabeli nie jest liczony dwukrotnie.

Liczba znaków firmowych używanych w pozakrakowskich oficynach była znacznie niższa niż w stolicy. W tym samym czasie, gdy w Krakowie posługiwano się siedemdziesięcioma sześcioma znakami, w innych ośrodkach było ich zaledwie trzydzieści trzy. A zatem spośród 109 wszystkich polskich sygnetów drukarskich aż 70% stosowane było w tłoczniach krakowskich, a jedynie 30% – poza stolicą.

Diachroniczna analiza znaków polskich impresorów ujawnia także w ich obrębie istnienie zjawiska polegającego na wykorzystywaniu przez kilku typografów tych samych godeł firmowych. Zazwyczaj dotyczyło to drukarzy połączonych więzami rodzinnymi, jak w przypadku: Hieronima Szarfenberga i jego żony Elżbiety, Mikołaja Szarfenbergera i jego brata Stanisława, Łazarza Andrysowicza i jego syna Jana Januszowskiego, Aleksa Rodeckiego i jego zięcia Sebastiana Sternackiego czy Kalonimosa ben Mordechaja Jafe i jego wnuka Cwi ben Kalonimosa Jafe. Przejęcie znaku firmowego było zatem swoistym wyrazem kontynuowania tradycji rodzinnej. Biorąc jednak pod uwagę dużą konkurencję na rynku wydawniczym, można przypuszczać, że posługiwanie się sygnetem poprzednika wynikało nie tylko z pobudek sentymentalnych, ale było także pewnym taktycznym posunięciem marketingowym, albowiem używanie znaku obecnego już od jakiegoś czasu na rynku i kojarzonego przez potencjalnych klientów, zapewniało na pewno większy zbył niż zdobywanie tychże odbiorców przez firmę sygnującą swe wyroby godłem nikomu nieznanym. Zapewne z tych właśnie względów na używanie sygnetów Drukarni Łazarzowej zdecydował się Maciej Jędrzejowczyk, który, drukując znacznie słabiej pod względem jakości, wykorzystywał dobrą markę znaku z obeliskiem.

3. Polski sygnety drukarski w świetle sztuki graficznej

3.1. Przemiany stylistyczne polskiego sygnety drukarskiego na tle ówczesnej grafiki



braz, jaki tworzą sygnety polskich impresorów używane w ciągu blisko dwustu lat, od połowy XV do połowy XVII wieku, to wprawdzie czarno-biała, ale niezwykle różnorodna pod względem stylistycznym mozaika. Obok znaków o cechach późnogotyckich są renesansowe, manierystyczne, a także wczesnobarokowe. I nic w tym dziwnego, gdyż – podobnie jak każdy obraz – również godło firmowe stanowi „wytwór jakiegoś określonego czasu historycznego i związanych z nim upodobań artystycznych”, jest produktem „pewnego – z pewnym okresem związanego – stylu”¹. I, jak w ilustracjach czy dekoracjach ornamentalnych, tak i w sygnetych drukarskich odnaleźć można wierne odbicie przemian, jakim podlegała ówczesna sztuka graficzna.

Przyglądając się polskiej grafice ilustracyjnej, wyróżnić można w jej dziejach kilka wyraźnych etapów:

I. Faza pierwsza obejmuje okres od roku 1475² do 1518, przy czym data inicjalna odnosi się do wprowadzenia pierwszego elementu graficznego, za który uznaje się

¹ J. Białostocki, *Estetyka obrazu*, w: J. Białostocki, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*, Warszawa 1987, s. 51.

² Gdyby przyjąć, że początek polskiej sztuki graficznej wyznaczyć powinno dopiero użycie ilustracji, wówczas za datę otwierającą pierwszą fazę należałoby uznać rok 1491, kiedy to drzeworytowe przedstawienie Ukrzyżowania ozdobiło *Oktoich* wydany przez krakowską oficynę Szwajpolta Fiola. Jeśli jednak za pełnowartościowy element graficzny uznać już sygnety drukarski, to datę tę trzeba przesunąć na rok 1475. Koniecznym jest także zastrzeżenie, że takie granice chronologiczne ustalone są na podstawie obecnego stanu badań, który nie daje całkowitej pewności co do tego, czy elementów graficznych nie miały druki wydawane przez działającą również XV w. oficynę „Typografa Kazań papieża Leona I”. Zob. E. Szandorowska, *Tajemnicza oficyna drukarska XV wieku*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 1967,

sygnet drukarski Kaspra Straubego, natomiast druga poprzedza otwarcie warsztatu Hieronima Wietora, którego działalność i używane przezeń wyposażenie graficzne jest już wyrazem wkraczania nowego, renesansowego nurtu³.

II. Tym samym rozpoczęcie prac wietorowskiej oficyny otwiera drugą fazę, trwającą następnie do połowy XVI stulecia.

III. Faza trzecia przypada na drugą połowę XVI wieku, która w dziejach polskiej grafiki stanowi odrębną epokę, uznawaną za jej drugi złoty wiek⁴.

IV. Kolejna faza to lata 1600-1650. Jej pierwszy okres upływa pod znakiem nurtu manierystycznego, lecz w połowie wieku do głosu dochodzą już elementy stylistyki barokowej⁵.

Ilustracje powstałe w pierwszej fazie, którą z uwagi na jej charakter można nazwać późnośredniowieczną, odznaczają się wyraźną przewagą stylu konturowego, polegającego na wydobywaniu poszczególnych elementów przedstawienia za pomocą pojedynczej, grubszej, bądź cieńszej linii konturowej. Uzyskany w ten sposób rysunek jest płaski i oddziałuje jedynie kontrastem białych i czarnych płaszczyzn. Powolne różnicowanie kreski rozpoczęło się dopiero pod koniec pierwszej fazy, kiedy to obok konturu używać zaczęto również szrafirunku, czyli kreskowania. Początkowo miało ono nieco schematyczny charakter. Według charakterystyki Antoniny Betterówny: „złożone [było] z kresek prostych, równoległych, nie zróżnicowanych, równomiernie pokry-

s. 321-346; ta sama, *Czy w Chelmie nad Wisłą drukowano inkunabuly?*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 1968, s. 23-49; A. Lewicka-Kamińska, *Zagadka drukarza Kazan papieża Leona I (tzw. Typographus Leonis I Papae Sermones)*, „Roczniki Biblioteczne” 1976, s. 495-561.

³ Alodia Kawecka-Gryczowa dokonując periodyzacji polskiej typografii wyznacza w jej dziejach następujące okresy: I – schyłek XV w., II – pierwsza połowa XVI w., III – pełnia rozkwitu 1550-1580 oraz IV – lata 1580-1638. Omawiając okres II zwraca jednak uwagę na jego wyraźną niejednorodność, która zmusza „do wprowadzenia – jak pisze – dodatkowej cezurę przypadającej na rok 1518. [...] W tym bowiem czasie rozpoczyna działalność Hieronim Wietor, Ślązak, wychowanek Akademii Krakowskiej, drukarz wiedeński”. Zob. A. Kawecka-Gryczowa, *Rola drukarstwa polskiego w dobie Odrodzenia*, w: A. Kawecka-Gryczowa, *Z dziejów polskiej książki w okresie Renesansu*, Wrocław 1975, s. 36, 46-58. Pewien brak konsekwencji w wyznaczaniu granic tej fazy zauważyć można u Ewy Chojeckiej, która najpierw zamyka pierwszy etap na roku 1520, zaś później na latach przed wydaniem *Kroniki* Miechowity, czyli przed rokiem 1519. Por. E. Chojecka, *Polska grafika renesansowa. Stan i postulaty badań*, w: *Renesans. Sztuka i ideologia*. Materiały Sympozjum Naukowego Komitetu Nauk o Sztuce PAN Kraków, czerwiec 1972 oraz Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki Kielce, listopad 1973, Warszawa 1976, s. 549; E. Chojecka, *Znaczenie kulturowe grafiki polskiej XVI wieku*, w: *Dawna książka i kultura. Materiały międzynarodowej sesji naukowej z okazji pięćsetlecia sztuki drukarskiej w Polsce*, pod red. S. Grzeszczuka i A. Kaweckiej-Gryczowej, Wrocław 1975, s. 86-87.

⁴ E. Chojecka, *Ilustracja polskiej książki drukowanej*, Warszawa 1980, s. 23.

⁵ Przyczyn owego zwycięstwa baroku dopiero w drugiej połowie XVII w. upatruje Janusz Kęmbłowski w wydarzeniach historycznych: zakończeniu wojen szwedzkich i epoki tolerancji religijnej. Zob. J. Kęmbłowski, *Dzieje sztuki polskiej. Panorama zjawisk od zarania do współczesności*, Warszawa 1987, s. 122.

wających mniejsze lub większe powierzchnie, bez oglądania się na kontur zasadniczy rysunku, służyło w większym stopniu płaskiemu dekorowaniu gładkich miejsc aniżeli plastycznemu modelowaniu przedmiotów”⁶.

Te same słowa odnieść można również do powstałych w owym czasie sygnetów drukarskich. Prostota kompozycji, twarda, łamana, konturowa linia oraz niemal płaski modelunek bryły cechują bowiem zarówno godła Kaspra Straubego, jak i Szwejpolta Fiola, Kaspra Hochfedera oraz Jana Hallera. Podobnie też, jak w przypadku ilustracji „pierwsze próby przełamania gotyckiego zasobu form obserwujemy w obrębie ornamentu, gdzie najwcześniej zjawiają się elementy renesansowe w postaci włoskiej groteski”⁷, czego dowodem jest ostatni sygnet Hallera (tabl. IV, sygnet V), wprowadzony przezeń do użytku w 1516 roku, a mający formę winietowej ramki bogato zdobionej motywami rogów obfitości, smoków, tralek. Widać na nim również, jak kreski stopniowo nabierają miękkości, delikatności i plastyczności, a subtelny szrafiunek wprowadza wrażenie przestrzenności. Jeszcze doskonalszy przykład realizacji nowożytnego poczucia formy stanowi stosowany już w 1515 roku znak Hieronima Wietora (tabl. VIII, sygnet I), jednakże godło to powstało w Wiedniu i w związku z tym nie można rozpatrywać go w świetle polskiej grafiki. Inaczej niż znaki Floriana Unglera (tabl. VI), których autorzy, choć nieznanymi, wywodzili się niewątpliwie ze środowiska krakowskiego, i które są świetną egzemplifikacją ewolucji od form wyraźnie późnogotyckich (sygnet I), poprzez przejściowe (sygnet II i III), aż po w pełni renesansowe (sygnet IV i V). Różnorodność wyposażenia typograficznego unglerskiego warsztatu kładzie się często na karb charakteru impresora, który, jak podaje Henryk Bułhak: „ruchliwy i rzutki wykazywał skłonność od zmian i eksperymentów. Uzupełniał i wzbogacał zasób nie zawsze licząc się z ekonomicznymi realiami”⁸. Warto jednak w tym miejscu zaznaczyć, iż możliwość obserwowania rozwoju środków artystycznego wyrazu na przykładzie wyposażenia jednej oficyny należy do sytuacji wyjątkowych. Rzadko się bowiem zdarzało, aby typograf używał kilku, znacznie różniących się od siebie znaków, jak czynił to właśnie Florian Ungler. Sygnet drukarski to bowiem znak rozpoznawczy tłoczni, znak, do którego przywiązują się potencjalni nabywcy druków, i z którym kojarzą konkretne książki, w związku z czym jego częste zmiany byłyby dość ryzykowne. Można zatem przypuszczać, iż jeśli takowe następowały, to wynikały one częściej z konieczności, czyli wymiany uszkodzonej deski na nową, niż z chęci nadażania za stylistycznymi nowinkami. Być może tym właśnie należy tłumaczyć wy-

⁶ A. Betterówna, *Polskie ilustracje książkowe XV i XVI w. (1490-1525)*, „Prace Sekcji Historii Sztuki i Kultury” Lwów 1929, t. 1, z. 3, s. 378.

⁷ E. Chojecka, *Znaczenie kulturowe...*, s. 87.

⁸ *Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku*, t. 1, cz. 1, pod red. A. Kaweckiej-Gryczowej, Wrocław 1983, s. 303.

mianę pierwszego unglerskiego sygnetu na drugi, a tego z kolei na trzeci⁹. Ponieważ zaś znaki te powstawały w pewnych odstępach czasu, fakt, iż każdy kolejny odznaczał się coraz bardziej renesansowym charakterem, zdaje się być całkowicie naturalny. Tak samo naturalny, jak to, że powstałe w latach trzydziestych dwa następne sygnety Unglera – IV i V – stanowią już pełną realizację nowożytnych form, sprawiając tym samym, iż unglerska oficyna staje się swoistym łącznikiem między dwiema fazami rozwoju polskiej grafiki: późnośredniowieczną i wczesnorenesansową¹⁰.

Za początek owego kolejnego etapu przyjmuje się wydanie *Chronica Polonorum* Macieja z Miechowa, wytłoczone w oficynie Hieronima Wietora w 1519 roku i ponownie w 1521 (do II edycji dołączono traktat Jodoka L. Decjusza *Contenta de vetustatibus Polonorum, De Jagiellonum familia* oraz *De Sigismundi Regis temporibus*)¹¹. Przełomowe znaczenie wyposażenia ilustracyjnego tego dzieła polega zarówno na jego nowatorstwie formalnym, jak i ikonograficznym. Widać je w mocnym, krągłym konturze i gęstym kreskowaniu, nadającym poszczególnym elementom wrażenia przestrzenności oraz w wyraźnie zaakcentowanych kontrastach jasnych i ciemnych plam. Jego oznaką są również nowe formy ilustrowania tematyki historycznej: reprezentacyjne wizerunki panujących oraz kompozycje narracyjne (np.: *Koronacja Bolesława*).

Okres 1518-1550 to również czas zaznajamiania się polskich rytowników z najbardziej aktualnymi trendami, poznawania i inspirowania się dziełami zagranicznych, przede wszystkim niemieckich mistrzów, korzystania z ich osiągnięć i doskonalenia własnego warsztatu. To czas powolnego przyswajania zmian, jakie w sztuce graficznej dokonały się za sprawą Albrechta Dürera, którego drzeworyty – szczególnie *Apokalipsa* (1498) – stały się zaczątkiem całkowicie odmiennej, można by rzec: „malarzkiej” odmiany tej techniki rytowania¹². Dotychczasowy kontrast bieli i czerni rozszerzony

⁹ Daty wydania druków ozdobionych poszczególnymi sygnetami Floriana Unglera wskazują, że znaki nie były używane jednocześnie, ale następowały kolejno po sobie, co poświadczałoby hipotezę o wprowadzaniu każdego z nich z chwilą uszkodzenia poprzedniego.

¹⁰ Tym razem wprowadzenie całkowicie nowych sygnetów wynikało z wymiany całego wyposażenia typograficznego, jakiego Ungler dokonał po pożarze, który zniszczył jego warsztat w 1528 r. Zob. *Polonia typographica saeculi sedecimi. Zbiór podobizn zasobu drukarskiego tłoczni polskich XVI stulecia*, z. 7: *Druga drukarnia Floriana Unglera 1521-1536*, oprac. H. Bułhak, Wrocław 1964, s. 11.

¹¹ Na przełomowe znaczenie wyposażenia ilustracyjnego *Chronica Polonorum* Miechowitz zwracają uwagę m.in.: E. Chojecka, *Znaczenie kulturowe...*, s. 86-87; ta sama, *Ilustracja...*, s. 17-18; B. Miodońska, *Małopolskie malarstwo książkowe 1320-1540*, Warszawa 1993, s. 152.

¹² Oto jak pisze o Dürerze inny, siedemnastowieczny, grafik Abraham Bosse: „wedle rysunków wykonał dzieła zarówno rylcem [na miedzi], jak w drzewie, co do których wydaje się, iż zrobić je lepiej jest rzeczą niemożliwą, zarówno jeśli idzie o czystość, wykończenie i operowanie wspomnianym rylcem, jak co do odbicia. A gdy idzie o drzeworyty, pokazał, że ma wielką swobodę i pewność w cięciu drewna”. Zob. A. Bosse, *Myśli o rozróżnieniu rozmaitych manier w malarstwie, rysunku i w grafice, a także oryginałów od kopii*, w: *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600-1700*, wybrał i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1994, s. 62.

został w nich o całą skalę pośrednich tonów, których uzyskanie stało się możliwe dzięki silnemu zróżnicowaniu linii. Wprowadzenie przeróżnych kombinacji krzyżujących się kresek, tak grubszych jak i cieńszych, prostych lub zaokrąglonych, pozwoliło uzyskać wrażenie różnego natężenia czerni.

Zmiany zainicjowane przez niemieckiego mistrza, a spopularyzowane przez liczne grono jego uczniów, już niebawem widoczne stały się w pracach polskich rytowników. Co ciekawe, silniej od samego Dürera oddziaływali na polskich artystów właśnie jego następcy. Prace zaliczanych do tzw. *Kleinmeistrów*¹³: Erharda Schöna, Hansa Sprinklee, Hansa Sebaldy Behama, czy Georga Pencza dostarczały inspiracji zarówno formalnych, jak i stylistycznych, a ich kopie i naśladownictwa pojawiały się wśród polskich prac graficznych jeszcze w drugiej połowie XVI stulecia. Wpływ niemieckich mistrzów najwyraźniej widoczny jest w zakresie środków technicznych. Gruba początkowo kreska nabiera powoli delikatności i miękkości, co wprowadza niemal malarskie efekty i wzbogaca gamę barwną o całą paletę szarości, a dzięki swemu zróżnicowaniu pozwala na bardziej plastyczne modelowanie bryły. Pośrednictwu *Kleinmeistrów* zawdzięczać można również zmiany w obrębie ikonografii, polegające przede wszystkim na wprowadzeniu nowożytnej antykizacji, zarówno w postaci motywów ornamentalnych i liternictwa, jak i wątków figuralnych¹⁴.

Następująca podówczas asymilacja form renesansowych znajduje swoje odbicie w sygnetach drukarskich. Widać ją szczególnie w nawiązującym do antyku znaku Hieronima Wietora, przedstawiającym bożka Terminusa (tabl. VIII, sygnet II), w pięknych, wspomnianych już wcześniej, godłach Floriana Unglera (tabl. V, sygnet IV i V), w białorytowej kompozycji winietowej wdowy po nim – Heleny (tabl. VI), a także w wyraźnie słabszych pod względem technicznym, ale aktualnych ikonograficznie sygnetach Jana Helicza (tabl. VIII) i Macieja Szarfenberga (tabl. IX).

Jednakże wyraźny rozkwit polskiej grafiki następuje dopiero w drugiej połowie XVI stulecia. Wówczas to, obok wciąż popularnych form renesansowych¹⁵, pojawiają się zwiastuny nowego, manierystycznego stylu, odznaczającego się giętkością, wysmukłością form, wyszukаныmi pozami i wytwornymi gestami przedstawianych postaci, natłoczonymi kompozycjami, niezwykłymi zestawieniami oraz upodobaniem do kon-

¹³ *Kleinmeister* (z niem. mali mistrzowie) – grupa działających w XVI w. rytowników niemieckich wykonujących niewielkie, bardzo szczegółowo opracowane ryciny, o zróżnicowanej tematyce. Ich prace przedstawiają współczesne sceny rodzajowe, religijne, mitologiczne, historyczne i alegoryczne, a także motywy ornamentalne i wyobrażenia satyryczne, związane ideologicznie z Reformacją. Zob. A. Dulicz, *Encyklopedia sztuki, Austria, Niemcy, Szwajcaria*, Warszawa 1993, s. 214.

¹⁴ E. Chojecka, *Polska grafika renesansowa...*, s. 552.

¹⁵ Trwanie przy renesansowych formach wynikało często z oszczędności, albowiem drukarz wykorzystywał maksymalnie posiadane klocki drzeworytowe, wprowadzając nowe dopiero, gdy starsze uległy zniszczeniu. Jak zauważa E. Chojecka prowadziło to „w sposób niezamierzony do oswojenia odbiorców z różnorodnością formalną dzieł graficznych”. Zob. E. Chojecka, *Znaczenie kulturowe...*, s. 111.

trastów, sprzeczności i ekspresji. Doskonałym polem dla prezentacji tych cech staje się wzbogacona ikonografia, w której króluje alegoria i emblematyka. „Na gruncie polskim – pisze Ewa Chojecka – manieryzm obrasta dodatkowo wartościami lokalnymi, przejawiającymi się z jednej strony w skłonności do pewnego rubasznego realizmu, z drugiej – zamiłowaniem do ornamentalnego przepychu”¹⁶, w którego uzyskaniu uczestniczą zupełnie nowe rodzaje ornamentów – zwijany i okuciowy. Zaczerpnięte ze sztuki niderlandzkiej i francuskiej są dowodem zmiany upodobań polskich artystów w zakresie źródeł inspiracji. Wzorem stają się typowo manierystyczne prace Josta Ammana, Virgila Solisa i Tobiasza Stimmera. Wyraźnej ewolucji podlega również technika tworzenia drzeworytów, które rytowane cienką kreską i z użyciem delikatnego cieniowania upodabniają się niemal do miedziorytów.

Ów rozkwit znajduje swoje odbicie również w liczbie rycin, które jeszcze nigdy dotąd nie powstawały tak licznie. Podobnie rzecz ma się z sygnetami. Począwszy bowiem od połowy do końca XVI stulecia wprowadzonych zostało do użytku aż 49 różnych znaków firmowych. Większość z nich odznacza się wysokim poziomem wykonania świadczącym o doskonale już opanowanym warsztacie rytowniczym. Dość wskazać na bardzo staranny i delikatny w rysunku znak Cypriana Bazyliska oraz bliskie mu pod względem formalnym godła Mikołaja Szarfenbergera. Uwagę przykuwa również bogactwo form dekoracyjnych, wśród których dużą popularnością cieszą się najbardziej aktualne wówczas ornamenty – zwijany i okuciowy. Obecne w znakach Stanisława Szarfenbergera (tabl. XIV, sygnet III), Macieja Wirzbięty (tabl. XV, sygnet I i II), czy Mateusza Siebeneichera (tabl. XVI, sygnet I i III) nie tylko doskonale zdobią, ale i organizują kompozycję. Uderza także różnorodność motywów, często zaczerpniętych z najlepszych zagranicznych źródeł i odzwierciedlających panującą wówczas modę na emblematykę. Znaleźć można je między innymi w sygnetach Mateusza Siebeneichera (tabl. XVI, sygnet I i II), Stanisława Murmeliusa (tabl. XIX), Łazarza Andrysowicza (tabl. XVIII, sygnet I i III) oraz Jana Wolraba (tabl. XXX).

Zainicjowane w połowie XVI stulecia przemiany stylistyczne oraz formalne utrzymują się jeszcze przez długie lata i pierwsza połowa XVII wieku upływa nadal pod znakiem ciągłego panowania form manierystycznych, wśród które z wolna wkradają się zwiastuny nowej, barokowej stylistyki. Wywołuje to wrażenie swoistej dwutorowości ówczesnej sztuki graficznej, w której obok tkwiącego w tradycyjnych, nieco skostniałych formach drzeworytu ważne miejsce zajmował zdobywający coraz większą popularność miedzioryt. To właśnie pośród kopersztychów znaleźć można najlepsze powstałe wówczas dzieła, wśród których wskazać warto na ryciny Tomasza Makowskiego¹⁷, Dawida Tscherninga¹⁸ oraz Jana Aleksandra Gorczyzna¹⁹. Dzięki technice mie-

¹⁶ E. Chojecka, *Ilustracja...*, s. 23-24.

¹⁷ Tomasz Makowski (żył na przełomie XVI i XVII w.), rysownik i rytownik. Był samoukiem, wzorował się na dziełach artystów niderlandzkich. Najlepszym jego dziełem jest zespół ilustracji do *Hippiki To*

dziorytnicznej wyjątkowe miejsce pośród innych ośrodków artystycznych zyskało środowisko gdańskie, w którym na szczególną uwagę zasługują prace Wilhelma Hondiusa²⁰, Jeremiasza Falcka²¹, oraz Adolfa Boya²². Wysoki poziom reprezentują także sygnety używane przez tamtejszych typografów: Wilhelma Guilemonthana i Andreasa Hünefeldta, które, choć wykonane w technice drzeworytowej, odznaczają się lekkością i subtelnością typową dla kopersztychów.

Wyjątkowa maestria prac miedziorytnicznych nie zmienia jednak obrazu ogólnie słabego poziomu ówczesnej sztuki graficznej. Im bliżej 1650 roku, tym wyraźniej wi-

Iest o Koniach Xiegi Krzysztofa Monwida Dorohostajskiego, wydanej w 1603 r. przez Andrzeja Piotrowczyka. Zob. A. Treiderowa, *Ze studiów nad ilustracją wydawnictw krakowskich w wieku XVII*, „Rocznik Biblioteki PAN” 1968, s. 33-35.

¹⁸ Dawid Tscherning (ok. 1610-1690), rytownik śląski specjalizujący się w technice miedziorytnicznej. Jego prace zdobiły druki krakowskich typografów: Franciszka Cezarego, Łukasza Kupisza oraz Krzysztofa Schedla. Znanych jest ponad 200 jego prac, głównie kart tytułowych. Jego dziełem są m.in. frontispis do *Orbis Polonus* wydanego przez Franciszka Cezarego (1641), dwie karty tytułowe wykorzystane przez Łukasza Kupisza w: *Sermones aurei in omnia Evangelia Dominicalia* Didacusa Nissenusa i *Gospodyni Nieba i Ziemi Naświętsza Panna Maryja* H. Liboriusza (oba druki – 1650) i karta tytułowa do wydanego przez Krzysztofa Schedla *Tractatum Theologicarum* Adama Pantiniego Opatowczyka (1645). Zob. A. Więcek, *Dawid i Jan Tscherning oraz ich ryciny o polskiej tematyce*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1956, nr 4, s. 482-501; A. Treiderowa, dz. cyt., s. 16-18.

¹⁹ Jan Aleksander Gorczyn (ok. 1618-1695), rytownik krakowski. Jego ryciny ozdobiły m.in. opracowane przezeń i wydane *Tabulaturę Muzyki* (1647), *Kwiatki Lyliowe* (1647) i *Herby Królestwa Polskiego* (1653). Zajmował się zarówno ilustracją książkową, jak i grafiką luźną. Jego dorobek oblicza się na około 100 prac, z czego mniej więcej połowę stanowią dzieła dla wydawnictw. Pracował m.in. dla: Cezarych, Kupiszów, Piotrowczyków, Szedłów, Walerego Piątkowskiego, Balcera Śmieszkowicza i Wojciecha Siekielewicza. Swe ryciny sygnował pełnym nazwiskiem, używając niekiedy formy Gorczyński (w rzeczywistości jego rodowe nazwisko brzmiało: Ulanowski, zaś Gorczyn przyjął już jego ojciec od miejsca pochodzenia żony). Wśród jego prac dominują miedzioryty, ale ich cechy stylistyczne wskazują, iż zawodu wyuczył się prawdopodobnie w warsztacie drzeworytniczym. Zob. A. Treiderowa, dz. cyt., s. 18-22.

²⁰ Pochodzący z Holandii Wilhelm Hondius (Hondt) osiadł w Gdańsku w 1636 r. Specjalizował się w sztychowaniu map (dużą sławę przyniosły mu mapy-plany odsieczy Smoleńska, 1633-34) oraz portretów znanych osobistości (m.in. Władysława IV, Ludwiki Marii, Jana Kazimierza, Cecylii Renaty, Karola Chodkiewicza). Jego dziełem są również karty tytułowe kilku książek. Był nadwornym rytownikiem Władysława IV Wazy i Jana Kazimierza.

²¹ Zawodu rytownika Falck nauczył się prawdopodobnie u Wilhelma Hondiusa. Pracował nie tylko w Gdańsku, lecz także w Paryżu, Sztokholmie, Kopenhadze i Amsterdamie. Zarówno w Paryżu, jak i w Gdańsku współpracował z oficynami wydawniczymi, projektując dla nich przede wszystkim dekoracje kart tytułowych (w okresie gdańskim tworzył dla tłoczni Geорга Forstera). Zasłynął głównie z miedziorytowych portretów. Jego dziełem są znakomite wizerunki królów polskich i szwedzkich, magnatów oraz gdańskich patrycjuszów i uczonych.

²² Adolf Boy był przede wszystkim malarzem. Jego dziełem były portrety gdańskich burmistrzów, rajców i profesorów, a także *Panorama Gdańska* wykonana do Ratusza. Ilustrował również karty tytułowe do dzieł naukowych.

doczny staje się kryzys produkcji wydawniczej – a co się z tym wiąże również graficznej – przejawiający się przede wszystkim w spadku jakości wydawanych wówczas dzieł. „Papier jest liche, czcionka zwykle niewyraźnie odbijana, niechlujstwo edytorskie staje się zjawiskiem niepokojąco częstym. Drzeworyt nabiera coraz więcej cech sztuki na wprost ludowej, o prowincjonalnym zabarwieniu. Gruba, nieporadna kreska idzie w parze z naiwnością artystycznego wyrazu”²³. Obniżenie poziomu przejawia się również w wyraźnym zmniejszeniu liczby elementów dekoracyjnych. Widać to zarówno w obrębie ilustracji, jak i sygnetów, których jakość zdecydowanie się obniża, a o stosunkowo dużej liczbie decyduje jedynie powtarzane wykorzystywanie klocków używanych we wcześniejszych okresach.

Okres około 1650 roku to czas obracania się ciągle wśród tych samych tematów, które znane były we wcześniejszych fazach, szczególnie w dobie manieryzmu. Największą popularnością cieszą się zatem wszelkiego rodzaju kompozycje alegoryczne, symboliczne oraz personifikacje pojęć moralizatorskich i retorycznych²⁴. Wciąż modną pozostaje także emblematyka. Jej odbicie znaleźć można w znakach Szymona Kempiniego (tabl. XXXIII), Andraesa Hünfelda (tabl. XXXIX) i Krzysztofa Schedla (tabl. XLII).

Wyraźny zastój produkcji graficznej, widoczny około 1650 roku, przełamany zostaje dopiero w drugiej połowie XVII wieku, lecz powstałe wówczas prace, z uwagi na swą odmienność stylistyczną i formalną, należą już do nowego, barokowego rozdziału dziejów polskiej sztuki graficznej.

3.2. Problem autorstwa polskich sygnetów drukarskich

[Nie postępowałby właściwie] ten, kto by podziwiał dzieła zamiast artysty, kto by w mieście zachwycał się budowlami, a lekcewał budowniczego, albo kto by pochwalał instrument muzyczny, a odrzucał kompozytora.

(Atanazy, *Oratio contra gentes*, 47)²⁵

Obraz jest produktem i wyrazem pewnej osobowości twórczej, której indywidualne piętno przebija przez stereotypy czasu, miejsca, środowiska i koncepcji.

(Jan Białostocki, *Estetyka obrazu*)²⁶

Ustalenie autorstwa prac graficznych to jedno z najtrudniejszych zadań związanych z badaniami tej dziedziny działalności artystycznej. Zdecydowaną większość rycin sta-

²³ E. Chojecka, *Ilustracja...*, s. 43.

²⁴ Tamże, s. 45.

²⁵ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 2, Wrocław 1960, s. 31.

²⁶ J. Białostocki, *Estetyka obrazu...*, s. 52.

nowią bowiem dzieła anonimowe, których jedynym sposobem atrybucji pozostaje wnikliwa analiza, szczególnie porównawcza²⁷. Jak pisał już Atanazy: „W dziełach poznaje się artystę, nawet gdy się go samego nie widzi”²⁸. Rozpoznać można go po sposobie prowadzenia kreski, kształtowania kompozycji, oddawania rysów twarzy czy materii. Według wybitnego grafika francuskiego Abrahama Bosse:

[...] wiadomo, że każdy rytownik może ciągnąć lub prowadzić kreski w odmiennych kierunkach i używać ich więcej niż inny, bo jeden dzieło swe wyrazi poprzez jedną linię lub kreskę, pogrubiając zarys bardziej lub mniej wedle potrzeby, inny zrobi to samo dwiema kreskami, jedną na drugiej; jeszcze inny posłuży się wielką liczbą kresiek, a nawet dorzucając w różnych punktach małe kreseczki i punkty, aby wprowadzić miękkość, pograżyć lub stopić cienie, tony i półtony. A ostatecznie jeszcze inni wykonają to samo drobnymi kreskowaniem lub nacięciami i wieloma zmieszanymi z nimi punktami, a często całość [wykonuje się] punktami – dużymi i małymi, ściśnionymi lub pogrubionymi zależnie od okazji²⁹.

Problem polega na tym, by owe najbardziej charakterystyczne cechy stylu danego artysty zdołać uchwycić i odnaleźć w różnych pracach. Pamiętać przy tym należy, iż wyniki badań komparatystycznych są jedynie bardziej lub mniej prawdopodobnymi przypuszczeniami, które tylko w nielicznych przypadkach uwiarygodnić można dzięki informacjom zachowanym w źródłach archiwalnych. Poważnym utrudnieniem w przeprowadzeniu takiej analizy jest również stosunkowo skromna wiedza na temat polskiej sztuki graficznej, co sprawia, iż w wielu sytuacjach brakuje materiału do analizy porównawczej. Wnikliwe studium poświęcone poszczególnym zespołom graficznych na pewno ułatwiłoby takie zadanie, jednak dopóki takowe nie powstanie, pozostaje oparcie się na nielicznych istniejących opracowaniach, które niestety tylko częściowo wypełniają ową lukę.

W przypadku znaków drukarskich określenie ich autorstwa jest jeszcze trudniejsze, gdyż sygnowano je znacznie rzadziej niż inne prace graficzne. Przyczyna takiego stanu rzeczy, w czasach gdy artyści przestali się już kryć w cieniu anonimowości, kryje się najprawdopodobniej w samym sygnecie. Pamiętać należy, iż poza zadaniem ochraniań książki przed ewentualnym podrabianiem pełnił on również funkcję, którą dzisiaj określić można reklamową, albowiem był swoistym „podpisem” drukarza kojarzącym się odbiorcom, niczym współczesne logo, z konkretną firmą. Jest zatem wielce prawdopodobne, iż odpowiedzialnością za anonimowość sygnetowych rycin obarczyć należy samych zlecniodawców – czyli drukarzy, którzy słusznie skądinąd mogli wymagać, by godła firmowe były wyłącznie ich „podpisem”. Gdyby zaś do znaku oficyny dołączona

²⁷ Według Anny Treiderowej badającej polską ilustrację krakowskich wydawnictw XVII w. anonimowość rycin utrzymywała się aż do końca lat trzydziestych. Zob. A. Treiderowa, dz. cyt., s. 15.

²⁸ W. Tatarkiewicz, dz. cyt., s. 30.

²⁹ A. Bosse, dz. cyt., s. 64.

została sygnatura jego twórcy, wówczas taka kompozycja stałaby się niejako podwójną „reklamą” – z jednej strony typografa, a z drugiej artysty, projektanta, rytownika. Pozwala to przypuszczać, iż, zamawiając sygnet i chcąc uniknąć owej swoistej rywalizacji, impresor celowo zastrzegł w umowie, aby autor nie sygnował swego projektu. Wprawdzie jest to jedynie hipoteza, ale zważywszy, jak wiele innego typu, niesygnetowych ówczesnych rycin było jednak sygnowanych, wydaje się całkiem prawdopodobna.

Faktem jest zaś, iż spośród nieco ponad stu znaków firmowych, którymi od XV do połowy XVII wieku posługiwali się polscy typografowie, jedynie na dwóch widnieją monogramy ich twórcy. Są nimi godła dwóch lwowskich typografów: Iwana Fedorowa (tabl. XXIV, sygnet I) oraz Iwana Kunotowicza (tabl. XLII). Zważywszy jednak, że oba te znaki odbijane były z tego samego klocka – wykonanego pierwotnie na potrzeby warsztatu Fedorowa, a następnie przejętego przez Kunotowicza i tylko w niewielkim stopniu przezeń zmienionego – należy przyjąć, iż inicjały artysty ma w zasadzie tylko jeden polski sygnet.

Pod dobrze ukrytymi, zauważalnymi dopiero przy wnikliwym oglądzie, niewielkimi inicjałami W S kryje się najprawdopodobniej Wendel Szarfenberg, rytownik należący do znamienitego rodu, od lat zajmującego się drukarstwem, papiernictwem i ksylografią³⁰. Sygnowane w ten sam sposób ryciny znaleźć można zresztą również w drukach wydanych przez jego, działającego w Krakowie, krewnego – Mikołaja Szarfenbergera³¹. Widać jednak wyraźnie, iż kompozycja sygnetowa przeznaczona dla lwowskiego typografa utrzymana jest w całkowicie odmiennej, wschodniej stylistyce. Być może kryje się za tym ręka lwowskiego malarza Wawrzyńca Filipowicza, który współpracował z Szarfenbergiem przy wykonaniu innej ryciny używanej w tłoczni Iwana Fedorowa – przedstawieniu św. Łukasza³². W takim wypadku Filipowicz odpowiedzialny byłby najpewniej za projekt, zaś Wendel jedynie za wycięcie.

³⁰ Wendel Szarfenberg należał do śląskiej gałęzi rodu wywodzącej się z Lubania (Lauban) na wschód od Zgorzelca, którą zapoczątkowali bracia Kryspin i Jerzy Szarfenbergowie, obaj parający się drzeworytnictwem. Zdolniejszy, Kryspin, znany jest z wielu rycin, używanych w oficynach Krakowa oraz Wrocławia. O pracach Jerzego, ojca Wendela, nic bliższego niestety nie wiadomo, a ze wzmianek w zgorzeleckich aktach dowiedzieć można się jedynie, iż mieszkał w Zgorzelcu, gdzie posiadał wielki dom z ogrodem i trudnił się ksylografią. Zob. A. Birkenmajer, *Nobilitacja Szarffenbergerów*, Kraków 1926, s. 14-15; tenże, *Kto ilustrował najstarszy druk słowiański, wydany we Lwowie?*, w: *Aleksander Birkenmajer. Studia bibliologiczne*, wybór tekstów pod red. H. Więckowskiej i A. Birkenmajer, Wrocław 1975, s. 332-334; *Drukarze dawnej Polski...*, z. 6: *Małopolska – Ziemia ruskie*, oprac. A. Kawecka-Gryczowa, K. Korotajowa, W. Krajewski, Wrocław 1960, s. 89-90.

³¹ Ryciny sygnowane inicjałami W S użyte zostały przez Mikołaja Szarfenbergera w *Statutach Herburta* (1570) oraz w drugim wydaniu *Biblii* Leopoldy (1575). Zob. A. Birkenmajer, *Kto ilustrował...*, s. 332-333.

³² Na współpracę Wendela z Wawrzyńcem Filipowiczem wskazywać mają widniejące na rycinie z wizerunkiem św. Łukasza cyryliczne litery Л. П., czyli Ławrysz Pilipowicz. Zob. *Drukarze dawnej Polski...*, z. 6, s. 89-90.

Brak inicjałów na innych polskich znakach firmowych wprawdzie utrudnia, lecz nie przekreśla możliwości identyfikacji ich autorów. Pomocne w tych próbach są rozmaite informacje zachowane w źródłach archiwalnych.

To dzięki nim wiadomo na przykład, że pracujący w Krakowie, ale pochodzący z Niemiec grawer, Ludolf Borchtorp, wykonał dla Szwajpolda Fiola zestaw czcionek cyrylickich, czego dowodem jest oficjalna umowa zawarta z krakowskim typografem 4 lutego 1491 roku:

Potem jak on wspomnianemu Szwajpoltowi wyciął pewne litery i miał mu je w pełni wykonać i wyjustować do czego mu tenże Szwajpolt udzielił pewnych wskazówek, to się on tak wobec Szwajpolda dobrowolnie zobowiązał, że nikomu, a także sobie samemu, wbrew woli i bez wiedzy Szwajpolda nie będzie wykonywał, wycinał, ani justował żadnego pisma ruskiego lub liter...³³

Aleksander Birkenmajer oraz Karol Heintsch podejrzewają jednak, że Borchtorp wykonał dla krakowskiego impresora nie tylko czcionki, ale również sygnety, winiety, inicjały oraz ozdobne tytuły³⁴. I choć przypuszczenie to nie znajduje potwierdzenia w żadnym dokumencie, jednakże wydaje się bardzo prawdopodobne, albowiem prostota formalna fiolowskich sygnetów pozwala zakładać, że ich wykonanie nie wymagało specjalnych umiejętności rytowniczych i doświadczenie grawera było w ich przypadku zupełnie wystarczające (tabl. II).

Dzięki wzmiankom zachowanym w materiałach archiwalnych znane jest również nazwisko współpracownika Łazarza Andrysowicza – Konrada Forstera. Ów wykwalifikowany rzemieślnik w „rzesaniu” punconów, działający w Krakowie w latach 1568-1594, występował bowiem wraz ze swym czeladnikiem w procesie Barbary Wietorowej w 1568 roku³⁵. Wiadomo również, że po śmierci Andrysowicza pracował dla jego syna i spadkobiercy, Jana Januszowskiego, gdyż wspomniany został przy okazji współpracy krakowskiej oficyny z Janem Zamoyskim. W liście z 13 grudnia 1593 roku Szymon Szymonowicz, któremu wielki kanclerz koronny zalecił znalezienie fachowca dla zamojskiej tłoczni, poleca usługi Konrada Forstera, pisząc, że „sprawował” drukarnię Januszowskiego i miał dwóch towarzyszy, z których jeden, „co formy rzeże na

³³ Fragment owej umowy cytuję za Janem Pirożyńskim. Być może umowa ta nie była pierwszą, którą Borchtorp zawarł z Fiolem. Zważywszy bowiem, że prawdopodobnie Fiol rozpoczął prace swego warsztatu już przed 1491 rokiem, mogła być to już kolejna umowa z niemieckim grawerem. *Drukarze dawnej Polski...*, t. 1, cz. 1, s. 33.

³⁴ Zob. K. Heintsch, *Borchtorp Ludolf*, w: *Słownik pracowników książki polskiej*, praca zbiorowa pod red. I. Treichel, Warszawa 1972, s. 81.

³⁵ Zob. J. Ptaśnik, *Cracovia impressorum XV et XVI saeculorum*, Lwów 1922, nr 612.

drzewie”, drugi zaś „co litery odlewa”³⁶. Niestety, z nazwiska znany jest tylko jeden z nich, Maciej Genle rodem z Wrocławia, występujący wraz z Forsterem we wspomnianym już procesie i nie wiadomo, za którą z czynności był odpowiedzialny: za rzezanie w drewnie czy też za odlewanie liter. Można przypuszczać, że autor sygnetów Łazarza Andrysowicza lub Jana Januszowskiego krył się właśnie w warsztacie Forstera, który uchodził za znakomitego fachowca i zatrudniał u siebie zapewne równie dobrych „towarzyszy”. Przyjmując tę hipotezę, trzeba jednak od razu zaznaczyć, iż wyraźne różnice stylistyczne między sygnetami obu tych impresorów jasno dowodzą, że dziełem forsterowego współpracownika mogły być znaki tylko jednego z nich. O ile jednak oba godła Andrysowicza (tabl. XIX, sygnet I i III)³⁷, z racji dużego podobieństwa w sposobie wykonania, można przypisać jednemu rytownikowi, o tyle znaki Januszowskiego wskazują na przynajmniej trzech różnych artystów. Pierwszy z nich jest autorem sygnetu z pochodnią w ozdobnym kartuszu (tabl. XXVII, sygnet II). Staranny rysunek świadczy o dużych umiejętnościach tego rytownika, lubującego się jednak wyraźnie w bogatych i nieco zbyt przeładowanych kompozycjach ornamentalnych. Ta właśnie jego predylekcja nakazuje odrzucić możliwość rozważania jego autorstwa w przypadku skromnego pod tym względem, zespołu znaków z motywem obelisku. Dokładniejsza analiza tego zespołu ujawnia zaś, że jego wykonanie należałoby przypisać wręcz dwóm różnym rytownikom. Pierwszy z nich byłby zatem autorem obu dużych godeł z obeliskiem, które w porównaniu z pozostałymi odznaczają się większą delikatnością kreski oraz poprawniejszym wydobyciem przestrzenności bryły (sygnety IV i IX). W mniejszych znakach uwagę zwraca brak trójwymiarowego rysunku podstawy obelisku, który zdaje się być w tej partii całkowicie płaski (sygnety: V-VIII). Ów błąd w perspektywicznym ujęciu widoczny jest na wszystkich mniejszych znakach, których wykonanie przypisać zatem należy innemu, mniej zdolnemu artyście.

Same tylko sygnety Andrysowicza i Januszowskiego pozwalają więc domniemywać, że pracowało dla nich przynajmniej czterech różnych rytowników, z których jednym był – być może – wspomniany już w liście Szymona Szymonowicza, współpracownik Konrada Forstera³⁸. Niewykluczone, iż któryś z tych artystów odpowiedzialny

³⁶ Zob. J. Ptaśnik, *Cracovia impressorum...*, nr 778; A. Betterówna, dz. cyt., s. 396; A. Kawecka-Gryczowa, *Atena i Bellerofon*, w: *Dawna książka i kultura...*, s. 239; S. Łempicki, *Mecenat wielkiego kanclerza. Studia o Janie Zamoyskim*, wyboru dokonał i wstępem poprzedził S. Grzybowski, Warszawa 1980, s. 153.

³⁷ W niniejszej analizie pomijam trzeci sygnet Łazarza Andrysowicza, który był kopią znaku Heleny Unglerowej. Jako kopia zostanie on bowiem omówiony w innym miejscu.

³⁸ Wiadomo, iż jednym z rytowników pracujących dla Jana Januszowskiego był na pewno Grzegorz Brückner, sprowadzony przez krakowskiego impresora około 1585 r. „nie bez kosztu” z Wrocławia, gdzie działał w latach 1560-1570. Zważywszy jednak, iż wszystkie sygnety Łazarzowicza wprowadzone zostały do użytku przed rokiem 1585, to ich wykonanie przez wrocławskiego rytownika należy wykluczyć. Przypisać można mu natomiast ryciny odbite w *Statuta i metryka przywilejów koronnych* Stanisła-

był także za wykonanie godła oficyny Akademii Zamojskiej, dla której dwa druki wydane zostały w 1599 roku przez Jana Januszowskiego. Wprawdzie pierwszy znak firmowy zamojskiej tłoczni użyty został już dwa lata wcześniej (tabl. XXXII, sygnet II), ale jego niski poziom artystyczny, przejawiający się w nieporadnym przedstawieniu, nieproporcjonalności poszczególnych jego elementów oraz mało finezyjnym obramieniu – wszystko to świadczy zresztą o tym, że autorem był lokalny artysta – nie zadowolili prawdopodobnie Jana Zamoyskiego i dlatego zamówiono nowy klocek, tym razem u krakowskiego mistrza (tabl. XXXII, sygnet V)³⁹. Jego dzieło tak spodobało się mecenasowi zamojskiej oficyny, iż stało się wzorem dla kolejnych trzech wersji jej godła, których autorem jest według Jerzego Kowalczyka „ten sam rytownik z krakowskiej oficyny Januszowskiego”⁴⁰. O ile jednak rzeczywiście poziom tych rycin wskazuje wyraźnie na dobrą, a zatem najpewniej krakowską pracownię, o tyle trudno zgodzić się na przypisanie wszystkich czterech prac jednemu mistrzowi. Porównanie ich ze sobą uwidocznia bowiem jasno dwa całkowicie odmienne sposoby opracowania szczegółów oraz posługiwania się środkami technicznymi. Pierwszy, reprezentowany przez mniejsze znaki (ów wykonany w Krakowie oraz jego kopię użytą po raz pierwszy w 1600 roku – tabl. XXXII, sygnet III), odznacza się mało starannym rysunkiem i niezbyt umiejętnym wyczuciem kompozycji. Postać rycerza zdaje się być wtłoczona w wieńiec, a sposób, w jaki została przedstawiona, zdradza subtelna naiwność. Zupełnie inaczej niż w przypadku dwóch pozostałych prac, które cechuje delikatna kreska, biegle wydobyty modelunek oraz harmonijne rozłożenie poszczególnych elementów przedstawienia (tabl. XXXII, sygnet II i IV). Znaki te wycięte zostały zatem przez dwóch artystów, przy czym obaj zapewne wywodzili się z pracowni krakowskich. Poziom wykonania dozwala przypuszczać, że stamtąd pochodził też autor ostatniego godła drukarni zamojskiej, wprowadzonego do użytku w 1613 roku, a wzorowanego na pierwszym owalnym sygnecie (tabl. XXXII, sygnet V).

Pomocne w ustaleniu autorstwa sygnetów drukarskich może okazać się również uchwycenie pewnych podobieństw między nimi a rycinami używanymi w danej oficynie. I choć metoda ta nie zawsze prowadzi do bezpośredniej identyfikacji wykonawcy,

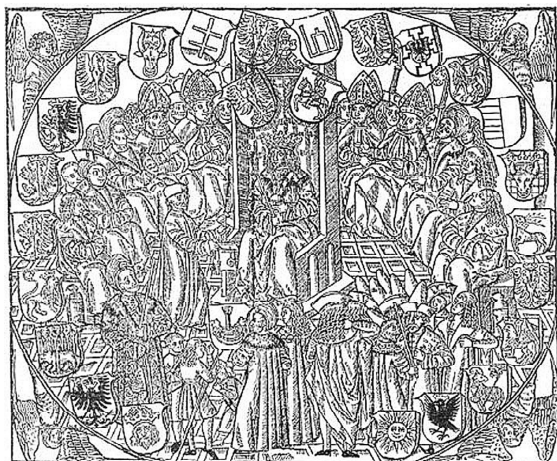
wa Sarnickiego (1594), których karta tytułowa ozdobiona została architektoniczną winiętą sygnowaną przez jej autora inicjałami G. B. W czerwcu 1594 r. rytownik zastrzelony został przez bawiących się bronią studentów, co odnotowane zostało przez samego Jana Januszowskiego, który nie mogąc odzłować straty rzemieślnika, wspominał o nim dwukrotnie, najpierw w posłowiu do dzieła Sarnickiego, a następnie w *Icones ksiąząt i królów polskich* Jana Głuchowskiego (1605). Zob. J. Muczkowski, *Mieszkania i postępowanie uczniów krakowskich*, Kraków 1842, s. 140; E. Chojecka, *Drzeworyty Kroniki Joachima Bielskiego i zaginione gobeliny Anny Jagiellonki. Ze studiów nad związkami artystycznymi Krakowa i Brzegu w XVI wieku*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 1970, s. 62-63; B. Miodońska, *Władca i państwo w krakowskim drzeworycie książkowym XVI w.*, w: *Renesans. Sztuka i ideologia*, s. 62, 90.

³⁹ Zob. J. Kowalczyk, *W kregu kultury dworu Jana Zamoyskiego*, Lublin 1980, s. 172-173.

⁴⁰ Tamże, s. 173.

to przynajmniej zawęża pole poszukiwań do pewnego, bliżej określonego kręgu warsztatowego. Zauważalna nieraz stylistyczna jednolitość zespołów graficznych używanych w niektórych tłocznich pozwala zaś przypuszczać, iż prace te były dziełem rytowników stale współpracujących z daną oficyną (bądź nawet w niej zatrudnionych)⁴¹.

Taką jednolitość wykazują między innymi ryciny stosowane w tłocznicy Jana Hallera. Wyraźne podobieństwa stylistyczne pozwalają zaś postawić hipotezę, że autorem hallerowskiego znaku z motywem tarczy herbowej zawieszanej pośród gałązek (tabl. IV, sygnet III), znanego przede wszystkim z kolofonu *Statutów* Jana Łaskiego (1506), jest ten sam artysta, którego dziełem jest cały zespół ilustracji zdobiących ten druk⁴². Oporowanie mocną, wyrazistą kreską, niemal płaski modelunek bryły, dążenie do maksymalnego wypełnienia pola przedstawieniowego przy jednoczesnym zachowaniu czytelności kompozycji to główne cechy stylu tego rytownika, widoczne zarówno w ilustracjach, jak i w sygnecie. Warto zauważyć, że analogie znaleźć można nie tylko w środkach formalnych, ale także w poszczególnych elementach obrazowych. Kształt tarczy z godła firmowego jest bowiem taki sam, jak herbów umieszczonych na rycinie przedstawiającej obradę senatu. Dekoracyjne wypełnienie pola znaku przypomina zaś swą formą – szczególnie sposobem oddania gałązek i liści – ornament zdobiący górne narożniki ilustracji z czterema patronami Polski oraz drzewo genealogiczne Jagiellonów.



Król z Senatem. Jan Łaski, *Commune Regni Poloniae privilegium*, Kraków, Jan Haller 1506

⁴¹ Zob. również: E. Chojecka, *Polska grafika renesansowa...*, s. 544; A. Kawecka-Gryczowa, *Rola drukarstwa...*, s. 152.

⁴² Więcej o ilustracjach do *Statutów* Jana Łaskiego zob. A. Betterówna, dz. cyt., s. 311-316; F. Kopeń, *Spis druków epoki jagiellońskiej w zbiorze Emeryka hrabiego Hutten-Czapskiego w Krakowie*, Kraków 1900, szp. 24-29; E. Chojecka, *Znaczenie kulturowe grafiki...*, s. 92-97; B. Miodońska, *Przedstawienia państwa polskiego w Statucie Łaskiego z r. 1505*, „Foliae Historiae Artium” 1968, s. 19-69; ta sama, *Władca i państwo...*, s. 45-96.

Czterej patroni Polski. Jan Łaski, *Commune Regni Poloniae privilegium*, Kraków, Jan Haller 1506



Et obligatoria in dñe Rex polonie pmit
tit terrā Sandom. senliq̄ cuiplā obligatur

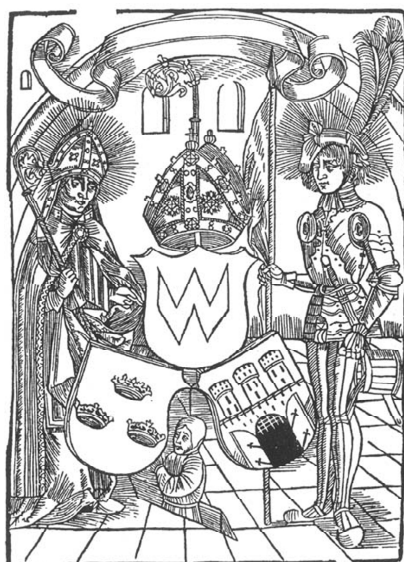


Rodowód Jagiellonów. Jan Łaski, *Commune Regni Poloniae privilegium*, Kraków, Jan Haller 1506

Analogie te pozwalają z dużym prawdopodobieństwem przypisać autorstwo wszystkich tych prac jednemu rytownikowi, którego – biorąc pod uwagę inicjały S S widoczne na rycinie z patronami Polski – nazwać można monogramistą S S. Czy był nim jednak, jak przypuszcza Antonina Betterówna, Stanisław Stwosz, tego niestety, przy obecnym stanie badań, nie sposób ustalić⁴³.

Pewne podobieństwa zauważalne są również między innym sygnetem należącym do Jana Hallera, przedstawiającym trzy herby podtrzymywane przez lwa i jednoroźca (tabl. IV, sygnet IV) oraz ryciną, która zdobi wydane przezeń w 1508 roku *Liber horarum*.

⁴³ Trudno jednak zgodzić się z inną hipotezą Antoniny Betterówny, według której ilustracje do *Statutów* mógł wykonać tzw. Mistrz *Mszału wrocławskiego*. Zob. A. Betterówna, dz. cyt., s. 392. Sugestię tę zdecydowanie odrzuciła już Alicja Karłowska-Kamzowa. Por. A. Karłowska-Kamzowa, *Wrocławskie drzeworyty Konrada Baumgartena. Ze studiów nad związkami artystycznymi Wrocławia i Krakowa w początkach XVI wieku*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 1973, s. 10.



Karta tytułowa z *Ordo missae*, Kraków, Florian Ungler 1512

Karta tytułowa *Liber horarum*, Kraków, Jan Haller 1508



Kształt tarcz herbowych (przede wszystkim bardzo podobna kompozycja godła Krakowa) oraz sposób prowadzenia kreski, a szczególnie takie samo sugerowanie światłocienia przez gęste, równoległe szrafowanie – to główne analogie pozwalające przypuszczać, iż autorem obu prac mógł być jeden artysta.

Wielce uzasadniona jest również atrybucja dokonana przez Antoninę Betterównę, według której autorem sygnetu Floriana Unglera z wizerunkiem św. Stanisława (tabl. V, sygnet I) jest mistrz, spod którego ręki wyszła karta tytułowa *Ordo missae* Burcharda-Zaborowskiego, wydanej przez tego impresora w 1512 roku. Wyraźne podobieństwo postaci św. Stanisława z godła i św. Wojciecha z owej ryciny wskazuje, że obie prace mogły wyjść spod jednej ręki⁴⁴.

⁴⁴ Nie można jednak zgodzić się z twierdzeniem Betterówny, jakoby umieszczona u dołu drzeworytu z dwoma świętymi tarcza z gryfem była znakiem firmowym Unglera. Był to bowiem jedynie element dekoracyjny. Por. A. Betterówna, dz. cyt., s. 331-332.

Dwa kolejne sygnety Floriana Unglera – z puttami przytrzymującymi herb Krakowa oraz ze św. Florianem (tabl. V, sygnet II i III) – wykazują natomiast bliskie analogie ze znakiem używanym przez Hieronima Wietora, przedstawiającym wizerunek antycznego boga Terminusa (tabl. VII, sygnet II). Jasna, czytelna kompozycja, umiejętnie różnicowana kreska, od silniej wyeksponowanej, konturowej po delikatną, modelującą poszczególne elementy przedstawienia i nadającą im plastyczności, a także charakterystyczne, nieco ciężkie, mocno zarysowane oczy postaci oraz widoczne gdzieś tam suche gałązki – to cechy każdej z tych prac. To zarazem główne rysy stylu wspomnianego już, anonimowego Mistrza *Collectarium* wawelskiego, artysty znanego wprawdzie przede wszystkim z prac iluminatorskich, ale z równą maestrią tworzącego również prace graficzne⁴⁵. Obok przypisanego mu już przez Barbarę Miodońską *Drzewa genealogicznego Jagiellonów*⁴⁶ za dzieło tego artysty, uznać można także –



Koronacja Bolesława Chrobrego przez cesarza Ottona III, Maciej z Miechowa Chronica Polonorum, Kraków, Hieronim Wietor, 1519

⁴⁵ Mistrz *Collectarium* wawelskiego jest autorem m.in. iluminacji do *Graduale de tempore et de sanctis* ksieni norbertanek Anny Grabowskiej (1526-1527) oraz – wspólnie z Iluminatorem Kodeksów Łaskiego – ksiąg muzycznych klasztoru dominikanów krakowskich: *Communale solemne* (1522) i *Antyfonarza* (1515-1523), a także drukowanego Mszалу krakowskiego Jana Hallera (1515-1516), należącego do Jana Szykowskiego. Bliższą charakterystykę stylu Mistrza *Collectarium* wawelskiego zamieszcza w swej monografii małopolskiego malarstwa książkowego Barbara Miodońska. Zob. B. Miodońska, *Małopolskie malarstwo książkowe...*, s. 154, 190-191. Wyraźne analogie stylistyczne pozwalają przypisać mu także autorstwo projektów rycin – używanych przede wszystkim w oficynie Hieronima Wietora – oraz rytów figuralnych na kolistych i prostokątnych metalowych plakietach intraligatorskich, którymi tłoczyli ozdoby na skórze opraw Mistrz Medalionów i Mistrz Główek Anielskich. Szerzej o pracach Mistrza Medalionów oraz Mistrza Główek Anielskich zob. M. Krynicka, *Elementy figuralne dekoracji opraw książkowych i ich związki z grafiką w pierwszym trzydziestoleciu XVI wieku*, w: *Dawna książka i kultura...*, s. 173-183.

⁴⁶ Zob. B. Miodońska, dz. cyt., s. 152, 190. Szczegółowy opis ryciny przedstawiającej drzewo genealogiczne Jagiellonów zamieściła w swej pracy Antonina Betterówna. Zob. A. Betterówna, dz. cyt., s. 359-362.

na podstawie analizy stylistycznej – *Koronację Bolesława Chrobrego przez cesarza Ottona III z Chronica Polonorum* Macieja Miechowity, wydanej po raz pierwszy w 1519 roku⁴⁷.

Atrybucja tej ryciny jest szczególnie istotna, zważywszy na wyraźne podobieństwo przedstawionego na niej króla Bolesława oraz świętego Floriana z unglerskiego sygnetu. Przejawia się ono zarówno w identycznej formie zbroi, jak i zbliżonym sposobie oddania rysów twarzy oraz operowaniu kreską. O ile jednak zbieżność kształtu pancerza tłumaczyć można by panującą wówczas modą, o tyle pozostałe analogie są już ewidentnym dowodem wykonania obu prac przez tego samego artystę, czyli Mistrza *Collectarium* wawelskiego, bądź związaną z nim pracownię drzeworytniczą. Pamiętając z kolei o ustalonym wcześniej podobieństwie stylistycznym godła ze św. Florianem oraz znaku z puttami i wietorowskiego Terminusa, także i te ryciny objąć należałoby powyższą atrybucją. Gdyby przyjąć tę hipotezę, współpraca Mistrza *Collectarium* z krakowskimi impresorami rozpoczęłaby się już około 1515 roku pracami dla warsztatu Floriana Unglera, a od 1518 również dla Hieronima Wietora⁴⁸.

Jednym z najpiękniejszych polskich sygnetów drukarskich jest znak Floriana Unglera przedstawiający tarczę z monogramami typografa ujętą w laurowy wieniec (tabl. V, sygnet IV). Wykonanie tej ryciny, zaliczanej do większego zespołu prac określanych jako rodzina „unglerskich wieńców”, przypisane zostało przez Zofię Ameisenową anonimowemu artyście, zwanemu Mistrzem polnego goździka⁴⁹, którego dziełem jest również ekslibris nieznanego bibliofila herbu Prus I z charakterystycznym motywem tego właśnie kwiatu.

O ile jednak trudno nie zgodzić się z połączeniem w jeden zespół, mający wspólnego autora, wszystkich unglerskich rycin z wieńcami, o tyle argumenty przemawiające za dołączeniem do nich również drzeworytu exlibrisowego wydają się zbyt słabe. Główny problem stanowią odmienne cechy formalne. W przypadku exlibrisu rysunek jest tak delikatny, że niemal imituje technikę miedziorytową. Szczególną uwagę zwraca jednak szrafirunek, którego ułożone równoległe linie są często przerywane i prowadzone w układzie przemiennym, co najwyraźniej widoczne jest na herbie przytry-

⁴⁷ Szerzej o ilustracjach z *Kroniki* Miechowity zob. A. Betterówna, dz. cyt., s. 354-359; B. Miodońska, *Władca i państwo...*, s. 60-72.

⁴⁸ Omawiając prace graficzne Mistrza *Collectarium* Barbara Miodońska wskazuje, iż artysta ten związany był przede wszystkim – ale nie jedynie – z oficyną Hieronima Wietora, gdy jednak przypisuje mu konkretne ryciny wskazuje na prace używane tylko w tej właśnie tłoczni. Por. B. Miodońska, *Małopolskie malarstwo książkowe...*, s. 190-191.

⁴⁹ Według Zofii Ameisenowej rytownik ten pracował dla Floriana Unglera około 1530 r. i oprócz rycin z rodziny wieńców oraz ekslibrisu wykonał dlań również dekorację karty tytułowej *Psalmu Dawidów* (1531), w której ponownie wykorzystał motyw goździka. Z. Ameisenowa, *Dwa nieznanne...*, s. 9-15; *Polonia typographica...*, z. 7, s. 32-33; E. Chwalewik, *Exlibrisy polskie szesnastego i siedemnastego wieku*, Wrocław 1955, s. 26-27.

Eklibris anonima z herbem
Prus I



Od góry po lewej: *Rubricella Cracoviensis ad annum 1534*, Kraków, Florian Ungler [1533/1534]; Joannes Cervus, *Syntaxis*, Kraków, Florian Ungler 1533

mywanym przez anioła⁵⁰. Na tarczy z sygnetu Unglera sposób kreskowania jest całkowicie inny: linie są ciągle, a zmianie – która wprowadza efekt plastyczności – ulega najwyżej ich zagęszczenie oraz długość. Także w stylistyce obu prac trudno doszukać się podobieństw. Gdy bowiem exlibris wciąż pozostaje pod silnym wpływem gotyku, unglerskie godło jest pracą zdecydowanie renesansową. Trudno zatem przypuszczać, aby tak różne w wymowie i opracowaniu ryciny wyszły spod tej samej ręki. Koncentrując się na ustaleniu autorstwa sygnetu należy je wobec tego przypisać anonimowemu rytownikowi, którego – przez nawiązanie do głównego elementu kompozycyjnego jego prac – nazwać można Mistrzem unglerskich wieńców.

Rękę jeszcze innego artysty rozpoznać można w ostatnim znaku firmowym Floriana Unglera, mającym postać winiety i zdobiącym kartę tytułową *O ziołach i mocy ich* Stefana Falimirza, wydanych w 1534 roku (tabl. V, sygnet V). Najprawdopodobniej

⁵⁰ Podobny sposób naprzemiennego, urywanego szrafowania występuje w pracach Konrada Baumgartena, m.in. drzeworycie z karty tytułowej *Mszalu wrocławskiego* wydanego w Krakowie przez Jana Hallera, w 1505 r. Zob. A. Karłowska-Kamzowa, dz. cyt., s. 8.

praca ta powstała specjalnie dla owego druku – co zresztą tłumaczyłoby fakt, że nieznanne są inne dzieła, w których zostałyby użyte – i dla jej twórcy wyznaczyła początek współpracy z unglerską oficyną, albowiem pośród wcześniej używanych tam rycin nie ma innych, które można by przypisać temu samemu rytownikowi. Jednocześnie wyraźne analogie stylistyczne pozwalają przyłączyć tę pracę do drzeworytów, które używane były kilka lat później, już po śmierci Floriana, przez wdowę po nim – Helenę. Delikatna, miękka, lekko prowadzona kreska, umiejętnie wydobyty modelunek, wyważona, czytelna kompozycja oraz harmonijne łączenie licznych, modnych podówczas motywów ornamentalnych – to główne cechy stylu tego artysty. Oprócz winiety z wkomponowanym sygnetem założyciela unglerskiej oficyny odnaleźć można je również w drzeworycie zdobiącym kartę tytułową *O ziołach tutecznych i zamorskich*, wydanych już przez Helenę Unglerową w 1542 roku⁵¹. Na szczególną uwagę zasługuje górna partia tej ryciny, której motywy dekoracyjne oraz sposób ich opracowania wykazują wyraźne analogie z winietą sygnetową.



A. Gwagnin, *Sarmatiae europaeae descriptio*, Kraków, Maciej Wirzbięta 1578. Górna część drzeworytu z karty tytułowej

Jedne z najpiękniejszych i najstaranniej wykonanych znaków polskich impresorów powstały w drugiej połowie XVI stulecia. Piękne kompozycje herbowe Mikołaja i Stanisława Szarfenbergerów (tabl. XII, XIII: sygnet I, IV-V; Tabl. XIV: sygnet I), Cypriana Bazylika (tabl. XXI)⁵² oraz ozdobne kartusze Macieja Wirzbięty (tabl. XV) i Mateusza Siebeneychera (tabl. XVI, sygnet III) łączy jednak nie tylko jakość i uroda, ale także

⁵¹ Ta sama rycina ozdobiła również karty tytułowe *Ksiąg o gospodarstwie* Piotra Krescentyna (Helena Unglerowa 1549) oraz *Sarmatiae europaeae descriptio* Aleksandra Gwagnina (Maciej Wirzbięta 1578).

⁵² Włączenie sygnetu Cypriana Bazylika do zespołu prac graficznych przypisywanych krakowskiemu rytownikowi uzasadniają bliskie kontakty brzeskiego typografa z Krakowem nawiązane choćby za pośrednictwem jego żony, Agnieszki, która była skoligaconą wnuczką drukarza krakowskiego Wolfganga Lerna. Zob. *Drukarze dawnej Polski...*, z. 5, s. 45-46.

wyraźne analogie stylistyczne i formalne, które sprawiają, że prace te tworzą bardzo jednolity zespół graficzny, którego wykonanie przypisać można jednemu artyście, bądź jednej pracowni drzeworytniczej. Wspólnym wyróżnikiem tych rycin jest delikatny, niezwykle staranny rysunek oraz doskonały modelunek, nadający przedstawieniom plastyczność. Subtelna, choć zarazem odważnie cięta kreska jest tak umiejętnie różnicowana, iż wzbogaca gamę kolorystyczną drzeworytów o całą paletę szarości, a także sprawia, że mimo bogactwa ornamentów kompozycje zachowują czytelność i przejrzystość. Elementem powtarzającym się w każdej z tych prac jest charakterystyczna dekoracja rollwerków, których krawędzie obwiedzione zostały niejako podwójnym konturem. Autor tychże rycin, mistrz niewątpliwie bardzo dobry, pracował najpewniej dla kilku krakowskich oficyn. Pierwszą pracą noszącą znamiona jego stylu jest sygnet Dziedziców Marka Szarfenberga, użyty przez nich po raz pierwszy w 1555 roku⁵³. Dwa lata później znaki firmowe wykonane przez tego samego artystę wytłoczył w swych drukach Maciej Wirzbięta, w 1564 roku Mateusz Siebeneicher, w 1566 roku pierwsze ze swych godeł zastosował Mikołaj Szarfenberger, a w 1569 roku – Cyprian Bazylík.

Taki sam sposób opracowania szczegółów, odczucia form oraz posługiwania się środkami technicznymi, jak w omawianych sygnetach, widoczny jest również w niektórych ilustracjach używanych w krakowskich oficynach. Portret Zygmunta Augusta użyty po raz pierwszy w 1561 roku, w *Biblii* Leopoldy wydanej przez Dziedziców Marka Szarfenberga⁵⁴, drzeworyt karty tytułowej *Statuta Regni Poloniae* Jana Herburta z 1563 roku wytłoczonych przez Łazarza Andrysowicza⁵⁵, a także ryciny przedstawiające półfigury monarchów zdobiące *Sarmatiae europeae descriptio* Aleksandra Gwagnina, wydane przez Macieja Wirzbięte w 1578 roku – to prace wykonane niewątpliwie przez jednego artystę, ewentualnie jeden warsztat.

Szczególną uwagę zwrócić należy na piękny wizerunek Zygmunta Augusta, albowiem tylko na nim artysta pozostawił swoje monogramy, dzięki którym zarówno tę rycinę, jak i wszystkie pozostałe należące do owego zespołu – a zatem również sygnety – przypisać można Monogramiście Cs⁵⁶.

Spośród omówionych dotąd atrybucji wszystkie zamykają się w kręgu polskich warsztatów drzeworytniczych. Odosobnionym na ich tle przypadkiem jest zatem znak firmowy Hieronima Wietora (tabl. VII, sygnet I), który wraz z innymi elementami

⁵³ Na znaku widnieje data 1554, więc prawdopodobnie właśnie wówczas został on wykonany, a użyto go dopiero rok później.

⁵⁴ Ta sama rycina użyta została ponownie w *Statuta Regni Poloniae* Jana Herburta wydanych w 1570 r. przez Mikołaja Szarfenbergera. Zob. B. Miodońska, *Władca i państwo...*, s. 82-83.

⁵⁵ Drzeworyt ten wykonany został specjalnie dla tej edycji Statutów. Zob. tamże, s. 81. Później wykorzystano go jeszcze kilkakrotnie, m.in. do ozdobienia karty tytułowej *Przywilejów i konstytucji sejmku koronacyjnego z r. 1588* wydanych przez drukarnię Łazarzową.

⁵⁶ Na sygnaturę Cs zwróciła uwagę i posługującego się nimi artystę nazwała Monogramistą Cs Barbara Miodońska. Zob. B. Miodońska, *Władca i państwo...*, s. 82-83.

3. Polski sygnet drukarski w świetle sztuki graficznej



Portret Zygmunta Augusta. Biblia, Kraków, Dziedzice Marka Szarfenberga 1561



A. Gwagnin, *Sarmatiae europaeae descriptio*, Kraków, Maciej Wirzbięta 1578



Karta tytułowa. *Statuta Regni Poloniae*, Kraków, Łazarz Andrysowicz 1563

wyposażenia typograficznego przywieziony został do Krakowa z pierwszego, wiedeńskiego warsztatu tegoż impresora i jego wykonanie przypisywane jest właśnie wiedeńskiemu rytownikowi. Według Hedwig Gollob, która swe przypuszczenia opiera na wnikliwej analizie stylistyczno-porównawczej, autorem wietorowskiej winiety z wkomponowanym weń sygnetem jest tak zwany Mistrz (A.) N.⁵⁷. Po raz pierwszy drzeworyt ten użyty został w 1515 roku, ale już kilka lat wcześniej Wietor wykorzystał w swej oficynie inne dzieła tego artysty. Były to wizerunki świętych Władysława i Stanisława oraz herb Perenyich wytłoczone w *Panegyrici ad divum Ladislaum et sanctum Stanislaum* Pawła z Krosna, wydany w 1509 roku⁵⁸.

Najwyraźniej ryciny te tak spodobały się Wietorowi, iż u tego samego rytownika zamówił później również swój sygnet. Po wyjeździe Hieronima do Krakowa współpraca ta uległa jednak zerwaniu.



Św. Władysław. Paulus Crosnensis, *Panegyrici ad divum Ladislaum et sanctum Stanislaum*, Wiedeń 1509



Św. Stanisław wskrzeszający Piotrowina. Paulus Crosnensis, *Panegyrici ad divum Ladislaum et sanctum Stanislaum*, Wiedeń 1509

⁵⁷ Zob. H. Gollob, *Der Wiener Holzschnitt in den Jahren von 1490 bis 1550. Seine Bedeutung für die nordische Kunst seine Entwicklung, seine Blüte und seine Meister*, Wien 1926, s. 49-67; ta sama, *Der Wiener Renaissancekünstler mit der Signatur A. N.*, Strassburg 1937.

⁵⁸ O wizerunkach obu świętych pisze już Antonina Betterówna, nie wiążąc ich jednak z Mistrzem (A.) N., lecz z bliżej nieznanym wiedeńskim rytownikiem. Por. A. Betterówna, dz. cyt., s. 351-352.

Przedstawione próby atrybucji niestety jedynie po części rozwiązują problem anonimowości polskich znaków drukarskich. Tych kilka analiz wypełnia bowiem tylko w niewielkim stopniu lukę w naszej wiedzy o polskiej grafice książkowej. Łatwo można zauważyć, że przedstawione tu spekulacje dotyczą głównie prac szesnastowiecznych, co wynika z faktu, iż ten właśnie okres w dziejach naszej sztuki graficznej rozpoznany jest najlepiej, a zebrany choćby w poszczególnych tomach *Polonia typographica* bogaty materiał ilustracyjny znacznie ułatwia podejmowanie tego typu działań. Znacznie gorzej przedstawia się sytuacja grafiki siedemnastowiecznej, która jak dotąd nie doczekała się wnikliwszego studium i w zdecydowanej większości pozostaje nadal rozproszona po książkach, które ozdobiła już ponad trzy wieki temu. Słaba znajomość siedemnastowiecznych prac uniemożliwia zatem – lub przynajmniej znacznie utrudnia – badania nad identyfikacją twórców poszczególnych rycin. Nieocenioną wręcz pomocą byłoby w tej sytuacji powstanie szczegółowego opracowania wyposażenia graficznego, używanego w polskich oficynach, przede wszystkim siedemnastowiecznych, a także tych wcześniejszych, które pominięte zostały w wydanych dotąd tomach *Polonia typographica*.

3.3. Zagraniczne inspiracje w polskich sygnetach drukarskich

*Bez cudzoziemców Polacy być nie mogą,
Bo co kupiec albo rzemieślnik, to Niemiec,
Co śpiewnik, to Włoch.
Krawcy najlepsi Francuzowie
Hiszpani sami doktorowie*⁵⁹.

Wnikliwy ogląd sygnetów polskich impresorów ujawnia istnienie jeszcze jednego, bardzo istotnego problemu. Znamiennym rysem wielu znaków jest bowiem czerpanie inspiracji z godeł używanych przez ich zagranicznych kolegów.

Najważniejszym źródłem, z którego pochodziły impulsy wykorzystywane przez polskich typografów, była ojczyzna *artis artificialiter scribendi*, a zarazem miejsce narodzin sygnetu drukarskiego i najprężniej działający ośrodek sztuki graficznej, czyli Niemcy. Wzorowanie się na znakach niemieckich typografów w sytuacji, gdy przez długie lata każdy z pracujących w Polsce drukarzy właśnie stamtąd się wywodził, jest działaniem całkowicie zrozumiałym⁶⁰. Wielu z nich zapewne jeszcze w Niemczech miało

⁵⁹ Biblioteka Czartoryskich, rkps nr 3031, fol. 577. Cyt. za J. Tazbir, *Kultura szlachecka w Polsce. Rozkwit – upadek – relikty*, Warszawa 1978, s. 33.

⁶⁰ K. Piekarski, *Książka w Polsce XV i XVI wieku*, w: *Kultura staropolska*, Kraków 1932, s. 359; T. Ulewicz, *O reklamie wydawniczej w pierwszej połowie XVI wieku, krakowskich impresorach-nakładcach oraz o polskich listach dedykacyjnych oficyny Wietora*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 1957, nr 13, *Filologia*, z. 3, s. 75-77.

okazję przyjrzeć się sygnetom swoich tamtejszych kolegów i przybywszy do nadwiślańskiego kraju, mogło wykorzystać zdobytą wiedzę przy projektowaniu godła własnej oficyny. Zapoznanie się z niemieckimi sygnetami ułatwiały również rozliczne kontakty handlowe, dzięki którym druki wydawane w ojczyźnie Gutenberga stanowiły znaczny procent wszystkich książek dostępnych na polskim rynku wydawniczym. Silne oddziaływanie niemieckiego środowiska miało swoje źródło również w ówczesnej strukturze społecznej i narodowościowej polskiego społeczeństwa⁶¹. Warsztaty drukarskie powstać mogły bowiem jedynie wykorzystując duży kapitał mieszczański, ten zaś znajdował się w rękach patrycjatu krakowskiego, którego znaczną część stanowili w owych czasach koloniści niemieccy „pozostający w żywych stosunkach handlowych i kulturalnych ze swym rodzimym zapleczem”⁶².

Listę impresorów posługujących się znakami zdradzającymi wyraźne inspiracje sygnetami niemieckimi otwiera Kasper Straube (tabl. I), którego godło oparte jest na znaku moguncckich typografów Petera Schöffera i Johanna Fusta. Widome podobieństwo wykazują tak forma gałązki, jak i tarcz herbowych, a jedyną różnicę stanowi wypełnienie tychże tarcz.



Moguncja, Peter Schöffler
i Johann Fust 1457

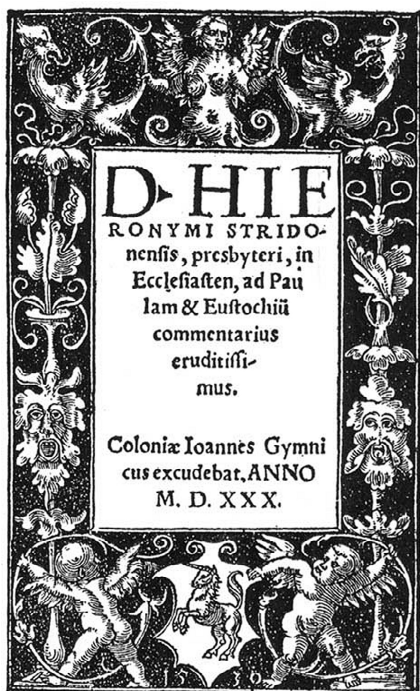
Ciekawym zbiegiem okoliczności pierwszy polski sygnet drukarski wzorowany był na pierwszym w ogóle, a zarazem pierwszym w Niemczech, znaku firmowym. Najprostszym i jednocześnie najbardziej prawdopodobnym wyjaśnieniem przyczyny, dla której krakowski impresor wybrał za wzór dla swego znaku sygnet Fusta i Schöffera, wydaje się fakt, że mógł być on dlań jedyną znaną ryciną tego typu, przez co nadana mu forma uznana została przez niego za obowiązującą również dla jego godła firmowego. Wprawdzie wcześniejsze od sygnetu Kaspra Straubego są również znaki dwóch kolońskich typografów: Arnoldusa Ter Hoernena (1471) i Nicolausa Gotza (1474) – oba utrzymane w odmiennej stylistyce, niż godło Fusta i Schöffera – jednakże w XV

⁶¹ A. Betterówna, dz. cyt., s. 385-386; A. Kawecka-Gryczowa, *Rola drukarstwa...*, s. 30-31.

⁶² A. Kawecka-Gryczowa, *Rola drukarstwa...*, s. 31. Zob. również S. Kot, *Polska złotego wieku wobec kultury zachodniej*, w: *Kultura staropolska*, Kraków 1932, s. 656-661.

stuleciu Kraków znacznie silniej związany był z mogunckim ośrodkiem wydawniczym⁶³, niż z kolońskim, co niewątpliwie wpłynęło na wybór pierwowzoru. Wyrazem więzi z Moguncją był między innymi napływ do stolicy wydanych tam druków, wśród których niewykluczone, iż znalazły się również książki z oficyny Fusta i Schöffera. Wiadomo zaś, że do roku 1475 – czyli daty wprowadzenia do użytku znaku Kaspra Straubego – moguncy typografowie opatrzyli swym sygnetem trzy dzieła: *Psalterz* (1457), *Biblię* (1462) oraz *Decretales* Grzegorza IX (1473)⁶⁴.

Niemiecki pierwowzór ma również sygnet stosowany przez Helenę Unglerową, wdowę po Florianie (tabl. VI). Używana przez nią w latach czterdziestych XVI wieku winietowa ramka z ozdobnym kartuszem, w który wkomponowany został gmerk właścielki oficyny, jest bowiem zwierciadlaną kopią ryciny kolońskiego typografa Joanesa Gymnicusa, odbitej przezeń po raz pierwszy w 1530 roku⁶⁵.



Kolonia, Joannes Gymnicus 1538

⁶³ A. Betterówna, dz. cyt., s. 295; A. Kawecka-Gryczowa, *Rola drukarstwa...*, s. 125.

⁶⁴ Ten sam sygnet wytłoczony został również w wydanym już po 1475 r. *Herbarzu* (1484) i używany był jeszcze w XVI w. H. W. Davies, *Devices of the early printers 1457-1560. Their history and development with a chapter on portrait figures of printers*, London 1935, s. 182.

⁶⁵ P. Heitz, *Die Kölner Büchermarken bis Anfang des XVII. Jahrhunderts*, Strassburg 1898, tabl. XXX, sygnet 94.

Adaptując znak Gymnicusa, Unglerowa usunęła z kartusza wyobrażenie pegaza i zastąpiła je własnym gmerkiem. Zmieniła również ornament zdobiący boczne listwy, wprowadzając zamiast masek występujących w oryginalnym drzeworycie motywy floralne. Inne różnice, jakie zauważyć można między pierwowzorem a kopią, wynikają z faktu, że sygnet Heleny Unglerowej jest ewidentnym przykładem odwzorowania ksylografii, a nie klocka, z którego ją wytłoczono. Efektem jest rycina będąca zwierciadlanym odbiciem oryginalnej kompozycji. Nie wiadomo jednak, czy to, iż twórca kopii nie uwzględnił specyficznej właściwości techniki drzeworytowej, jaką jest konieczność rytowania negatywu przedstawienia, jest rezultatem braku umiejętności czy też działaniem świadomym, umożliwiającym rozróżnienie obu prac. Jakość kopii pozwala przypuszczać, że było to jednak celowe.

Niemieckie koligacje zdradzają również znaki Stanisława Murmeliusa (tabl. XIX) oraz Jana Wolraba⁶⁶ (tabl. XXX), lecz charakter tych powiązań jest nieco inny, niż we wcześniej omówionych przypadkach. Sygnety obu typografów są bowiem przykładem bardziej twórczego przejęcia obcych wzorów: nie ich kopiowania, ale przekształcania, co sprowadza się do tworzenia na bazie zagranicznych prac własnych kompozycji. Najdalej idące zmiany zaobserwować można zatem w zakresie środków formalnych, natomiast elementem łączącym z pierwowzorem pozostaje motyw ikonograficzny.

W przypadku trzech godeł Stanisława Murmeliusa przejęty zostaje motyw dłoni wylaniającej się z obłoku i trzymającej zwieńczone koroną serce, którym swe druki sygnował już kilka lat wcześniej frankfurcki impresor, Cyriacus Jacob (lub Jacobi), działający w latach 1539-1551⁶⁷. Tematyka znaków firmowych Jana Wolraba pozwala natomiast przypuszczać, iż źródłem inspiracji dla poznańskiego typografa był sygnet pracującego w Moguncji Franciscusa Behema (1540-1582)⁶⁸.

Trudno natomiast zgodzić się z sugestią wyrażoną przez Kazimierza Piekarskiego, jakoby charakterystyczna, przekreślona dwiema poziomymi liniami litera „h”, którą w swych sygnetach zamieszczał Jan Haller, wykazywać miała duże podobieństwo do

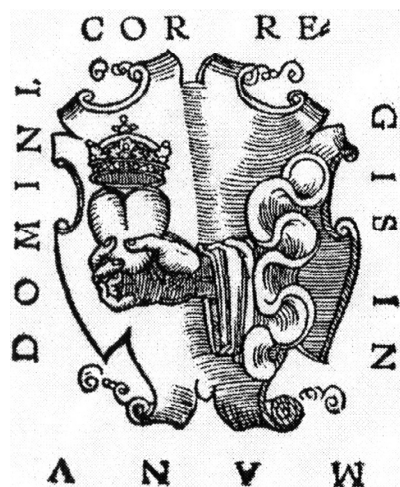
⁶⁶ W przypadku Jana Wolraba czerpanie inspiracji ze sztuki niemieckiej obejmuje nie tylko jego znaki firmowe, lecz także używane przezeń ilustracje. Wpływ tego kręgu artystycznego widoczny jest m.in. w rycinach do *Postylli* (1579), które według Aliny Chyczewskiej wzorowane były na drzeworytach zdobiących dzieło J. Brentiusa, *Pericopae Evangelicorum* wydane we Frankfurcie nad Menem w 1559 roku. Zob. A. Chyczewska, dz. cyt., s. 355-356, 372. Z tezą Aliny Chyczewskiej nie zgadza się Ewa Chojecka, która wskazując na wyższą jakość artystyczną prac poznańskich niż użytych w *Pericopae* sugeruje, że dla obu zespołów ilustracyjnych istniał trzeci, wspólny wzorzec, najpewniej powstały w kręgu frankfurckim. Por. E. Chojecka, *Polska grafika ilustracyjna...*, s. 568-569.

⁶⁷ Paul Heitz reprodukuje sygnet Cyriacusa Jacoba bez otaczającej go inskrypcji i podaje, że znak ten użyty został już w roku 1540. Por. P. Heitz, *Frankfurter und Mainzer Drucker- und Verlegerzeichen bis in das 17. Jahrhundert*, Strassburg 1896, tabl. XXXI.

⁶⁸ H. Grimm, *Deutsche Buchdruckersignete des XVI. Jahrhunderts. Geschichte, Sinngehalt und Gestaltung kleiner Kulturdokumente mit hundertvierundvierzig Signetbildern*, Wiesbaden 1965, s. 182-186.



Frankfurt, Cyriacus Jacobi 1549



Moguncja, Franciscus Behem 1549

„h” widniejącego w godle firmowym lipskiego impresora Konrada Kachelofena, działającego w latach 1485-1516⁶⁹. Tymczasem poza zbieżnością liter wynikającą z ich obecności w obu nazwiskach oraz ich analogicznym przekreśleniem w górnej partii, w taki sposób, że powstaje motyw krzyża (przy czym u Kachelofena owa pozioma linia jest w istocie strzałką), nic obu tych znaków nie łączy. A warto zaznaczyć, że podobne kompozycje monogramów z krzyżem były w owym czasie bardzo popularne, i aby je przyswoić, Haller niekoniecznie musiał wzorować się akurat na sygnecie Konrada Kachelofena.

Bardziej prawdopodobne wydaje się, że źródłem inspiracji dla hallerowskiego monogramu było środowisko strasburskie, w którym podobną kombinację liter i krzyża znaleźć można między innymi w znaku Martina Flacha (1501-1525)⁷⁰. Za tą hipotezą przemawia dodatkowo fakt, iż właśnie ze Strasburga sprowadzony został przez Hallera, Wolfgang Lern, któremu krakowski impresor powierzył kierowanie swoim warsztatem. Wprawdzie data przybycia Lerna nie jest bliżej znana i jedynie na podstawie przypuszczeń ustala się ją na rok 1509 – a zatem już po powstaniu charakterystycznego monogramu krakowskiego impresora – jednakże już sam wybór ośrodka wydawniczego, z którego ściągnięto nowego kierownika pozwala przypuszczać, że kontakty ze Strasburgiem nawiązane zostały już wcześniej.

⁶⁹ K. Piekarski, *Niemiecki sygnet drukarski*, „Silva Rerum” 1925, nr 1, s. 13; E. Weil, *Die deutschen Druckerzeichen des XV. Jahrhunderts*, München 1924, s. 70.

⁷⁰ H. Grimm, dz. cyt., s. 89-90.



Lipsk, Konrad Kachelofen 1497



Strasburg, Martin Flach 1501

Drugim obok Niemiec ośrodkiem wydawniczym, z którego pochodziły wzory godeł firmowych polskich impresorów, były Niderlandy. Przenikanie stamtąd inspiracji dla naszych sygnatów drukarskich następuje dokładnie w tym samym czasie, w którym jak podaje Ewa Chojecka: „Styl grafiki polskiej drugiej połowy XVI wieku determinowany był przez inne ośrodki sztuki europejskiej, niż to się działo dotychczas. Na czoło wysuwają się obecnie ilustracje wydawnictw niderlandzkich, zwłaszcza tłoczonych w słynnej oficynie Plantina w Antwerpii”⁷¹.

Na niderlandzkim wzorze oparte zostały między innymi znaki Mateusza Siebeneichera⁷², inspirowane godłem (lub raczej całą serią godeł) antwepkiego impresora Joannesa Steelsiusa⁷³. Pierwszy sygnat Antwepczyka z wyobrażeniem kruków zlatujących się do berła – a temat ten opracowany miał, jeśli wliczyć w to również znaki jego dziedziców, w kilkunastu wersjach – użyty został w 1534 roku. Jednakże za wzór dla krakowskiego znaku uznać należy wariant, którym Steelsius posłużył się w roku 1542, albowiem dopiero w tej wersji antwepskiego godła scenka z ptakami wkomponowana została w owalne obramienie i uzupełniona sentencją.

W pierwszym sygnecie Siebeneichera inspirowanym steelsiusowym znakiem (tabl. XVI, sygnat I), pierwowzór potraktowany został w sposób dość swobodny, gdyż owal-

⁷¹ E. Chojecka, *Ilustracja polskiej książki...*, s. 26.

⁷² Tym samym motywem jednakże odbitym z innego klocka posługiwał się również syn Mateusza Siebeneichera, Jakub (tabl. XVII).

⁷³ F. Vandeweghe, B. Op de Beeck, *Marques typographiques employées aux XV^e et XVI^e siècles dans les limites géographiques de la Belgique actuelle*, Haag 1993, s. 223-228.



Antwerpia, Joannes Steelsius 1542



Antwerpia, Joannes Steelsius, 1560

ne przedstawienie wkomponowano w ozdobny kartusz niemający swego odbicia w antwerpskim drzeworycie. Drugie godło krakowskiego impresora także nie jest wierną kopią, ale zgrabnym naśladownictwem oddającym wszystkie elementy pierwowzoru (tabl. XVI, sygnet II). Wprowadzone różnice tłumaczyć można zaś albo brakiem umiejętności kopisty, albo wręcz przeciwnie – chęcią zmanifestowania przez polskiego rytownika własnej osobowości twórczej.



Dowodem czerpania inspiracji ze znaków niderlandzkich typografów jest również sygnet Drukarni Łazarzowej (tabl. XXVII, sygnet III), będący kopią godła znamienitego bazylejskiego impresora, Johanna Froben (1491-1527)⁷⁴.

Sięgnięcie po tak doskonały wzorzec nie zaskakuje, zważywszy, że nastąpiło w czasie, gdy Officina Lazari zarządzana była przez świetnie wykształconego i obytego w świecie Jana Januszowskiego, który, przejąwszy ojcowski warsztat, starał się go

Bazylea, Johannes Froben 1523

⁷⁴ P. Heitz, *Basler Büchermarken bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts*, Strassburg 1895, s. 39; H.W. Davies, dz. cyt., s. 286-288, 290-291, 652-654; H. Grimm, dz. cyt., s. 141-144.

jak najbardziej unowocześnić i upodobnić do najlepszych tłoczni zagranicznych. O jego szczególnym zainteresowaniu oficynami niderlandzkimi świadczy nie tylko sygnet, lecz także kroje pism wzorowane na czcionkach świętego antwerpskiego wydawcy, Krzysztofa Plantina, „któremu – jak pisał sam Januszowski – równia podobno tak łącno wieki nie ujrzą”⁷⁵. Skopiowanie godła Johanna Frobenusa było zatem tylko jednym z wielu przejawów fascynacji Łazarzowica wydawnictwami niderlandzkimi, do których poznania miał bardzo wiele okazji zarówno w czasie rozlicznych podróży, jakie odbył jeszcze przed przejściem oficyny, jak i później – korzystając z prężnie działającego krakowskiego rynku wydawniczego bardzo silnie związanego z ośrodkiem bazylejskim⁷⁶.

Na niderlandzkim wzorze oparty został również sygnet Szymona Kempiniego (tabl. XXXIII, sygnet I), wskazujący na wyraźną inspirację znakiem antwerpskiego impresora Jana van Waesberghe⁷⁷. Z oryginalnej kompozycji drzeworyt krakowski przejmuje centralną część zawierającą wyobrażenie postaci Trytona, przekształca natomiast dekorację kartusza.



Antwerpia, Jan van Waesberghe 1561

⁷⁵ Fragment z *Nowego charakteru polskiego z Drukarnie Łazarzowej* (1594) cyt. za A. Kawecka-Gryczowa, *Rola drukarstwa...*, s. 88.

⁷⁶ Wyraźne nasilenie kontaktów z Bazyleą przypada na lata sześćdziesiąte XVI w. W tamtejszych oficynach wydawane są wówczas dzieła Modrzewskiego, Kromera oraz Kopernika. Zob. tamże, s. 126; K. Piekarski, *Książka w Polsce XV i XVI wieku*, w: *Kultura staropolska...*, s. 370.

⁷⁷ F. Vandeweghe, B. Op de Beeck, dz. cyt., s. 250-251.

3. Polski sygnet drukarski w świetle sztuki graficznej

Wzorów dla polskich typografów dostarczały również Włochy. Najbardziej wyrazisty przykład czerpania stamtąd inspiracji stanowi znak żydowskiego typografa Kalonimosa ben Mardochaja Jafe (tabl. XXVIII)⁷⁸, będący kopią sygnetu, którym w latach 1545-1552 posługiwał się Wenecjanin, Marco Antonio Giustiniani⁷⁹.

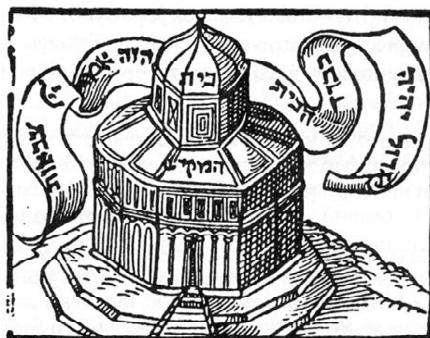
לישועתך קויתי יהוה



בנית בן טשאק בית סלדון חארקו אכטוניו זסטניאן

Wenecja, Marco Antonio Giustiniani 1550

על ידי העושה חלומה נאם שחזי ברמזבן וילי



ועציר הנקרא שחזי דרעקסלי

Praga, Mordechaj ben Gerszom ha-Kohen

Niewykluczone jednak, że przejęcie weneckiego znaku nie odbyło się bezpośrednio, ale w procesie tym uczestniczył również praski ośrodek wydawniczy (zob. Tabl. XXVIII). Na korzyść hipotezy o praskim pośrednictwie w lubelskiej recepcji weneckiego znaku przemawia fakt, że takim samym motywem świątyni sygnował swoje druki działający w Pradze Mordechaj ben Gerszom ha-Kohen (1569-1592)⁸⁰ i choć drzeworyt, którym się posługiwał wyraźnie odbiega stylistycznie od znaku lubelskiego, jednakże podobieństwo kompozycji obu rycin pozwala sądzić, iż miały wspólny pierwowzór.

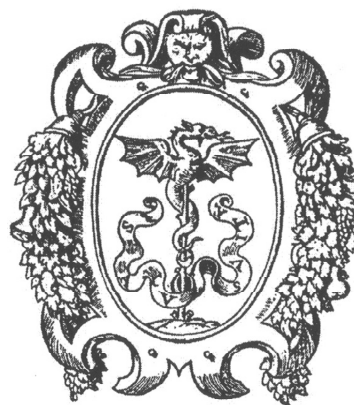
⁷⁸ Tym samym znakiem posługiwał się później wnuk Kalonimosa ben Mardochaja Jafe – Cwi ben Kalonimos Jafe (tabl. XXXIX, sygnety II).

⁷⁹ Specjalnością Marco Antonio Giustinianiego było wydawanie ksiąg hebrajskich (choć sam był chrześcijaninem), na co przez krótki czas miał nawet w Wenecji wyłączność. Jego sygnety z wyobrażeniem świątyni znany jest m.in. z *Traktatu Eruwin* (1550). Zob. K. Pilarczyk, *Talmud i jego drukarze w pierwszej Rzeczypospolitej. Z dziejów przekazu religijnego w judaizmie*, Kraków 1998, s. 54-56, ryc. 10.

⁸⁰ Tamże, s. 136.

Analiza zagranicznych sygnetów pozwoliła ustalić, że włoski wzorzec ma również godło firmowe Aleksego Rodeckiego (tabl. XXIX, sygnet I)⁸¹, będące wierną kopią znaku Grazioso Percaccino (Gratioso Perchacini), działającego w Padwie w latach 1554-1566⁸². Podobieństwo obu sygnetów jest wręcz uderzające, a jedyną różnicę stanowi brak w polskiej wersji ozdobnego kartusza.

Wyobrażenie skrzydlatego smoka, któremu towarzyszy banderola z sentencją *SALUS VITAE*, znane jest jednak także z dwóch znaków Luiza Rodrigueza, działającego w Lizbonie w latach 1530-1546⁸³. Jest to tym istotniejsze, iż wyraźne podobieństwa kompozycyjne pozwalają przypuszczać, że mniejsze z godeł portugalskiego impresora było wzorem dla sygnetu Perchaciniego, można je zatem uznać za swoisty prawzorzec znaku Aleksego Rodeckiego.



Padwa, Grazioso Percaccino 1560



Lizbona, Luiz Rodriguez 1540

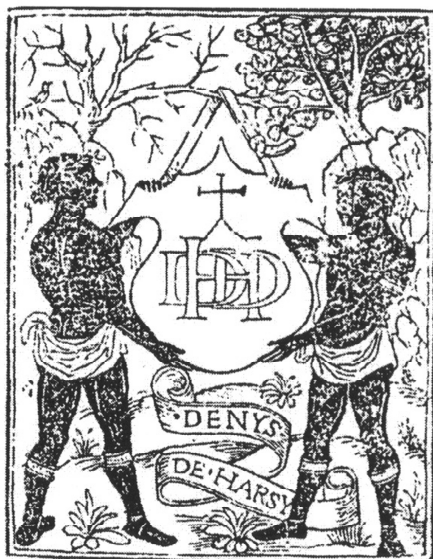


⁸¹ Tym samym znakiem posługiwał się później zięć Rodeckiego, Sebastian Sternacki (tabl. XXXV, sygnet I).

⁸² F. Ascarelli, *La tipografia cinquecentina italiana*, Firenze 1953, s. 218.

⁸³ H. W. Davies, dz. cyt., s. 472-473; K. Haebler, *Spanische und Portugiesische Bücherzeichen des XV. und XVI. Jahrhundert*, Strassburg 1898, s. 78.

Źródłem inspiracji dla sygnetów polskich typografów była również Francja, skąd pochodził pierwowzór godła Hieronima Szarfenberga (tabl. X, sygnet II)⁸⁴ należący do lyońskiego impresora, Denisa de Harsy (1524-1544)⁸⁵.



Lyon, Denis de Harsy 1544

Znak krakowskiego drukarza jest zwierciadlaną kopią oryginalnej kompozycji, różniącą się od niej jedynie drobnymi zmianami polegającymi na usunięciu lub zastąpieniu elementów związanych ściśle z osobą francuskiego impresora. Z banderoli znika zatem jego imię i nazwisko, a tarcza z inicjałami wymieniona zostaje na nową, odmienną w formie i ozdobioną monogramami Szarfenberga⁸⁶. Zacerpnięcie inspiracji

⁸⁴ Tego samego znaku używała następnie wdowa po Hieronimie Szarfenbergu, Elżbieta (tabl. XI). Według Piekarskiego i Hałacińskiego oraz Alodii Kaweckiej-Gryczowej sygnet ten używany był tylko przez Elżbietę. Przeprowadzenie kwerendy bibliotecznej pozwoliło mi jednak ustalić, iż posłużył się nim także Hieronim. Por. K. Piekarski, K. Hałaciński, dz. cyt., z. 2, tabl. 42; A. Kawecka-Gryczowa, *Rola drukarstwa...*, s. 128.

⁸⁵ L.-C. Silvestre, *Marques Typographiques ou Recueil des monogrammes, chiffres, enseignes... des libraires et imprimeurs qui ont exercé en France, depuis l'introduction de l'imprimerie, en 1470, jusqu'à la fin du seizième siècle*, Paris 1853-67, nr 204; H. W. Davies, dz. cyt., s. 342-344; Alodia Kawecka-Gryczowa jako datę rozpoczęcia działalności przez Denisa de Harsy podaje rok 1522. Por. A. Kawecka-Gryczowa, *Rola drukarstwa...*, s. 128.

⁸⁶ Skomplikowany układ inicjałów umieszczonych na tarczy widniejącej na sygnecie Szarfenberga stał się tematem licznych dociekań, które przytaczam w opisie znaku zamieszczonym w katalogu. Zob. tabl. X, sygnet II.

z oficyny Denisa de Harsy ułatwiły niewątpliwie łączące Kraków z Lyonem kontakty handlowe, sięgające już XV stulecia⁸⁷.

Warto podkreślić, iż z racji motywu przedstawionego na sygnecie, konkretnie dwóch czarnoskórych młodzieńców, znak ten należy do najbardziej intrygujących i oryginalnych polskich przerzutów graficznych⁸⁸.

Przy okazji rozważań nad wpływem zagranicznych wzorów na polskie sygnety warto zwrócić uwagę na kilka przykładów sytuacji zgoła odwrotnej, czyli gdy znaki naszych typografów oddziaływały na twórców obcych. Zjawisko to zaobserwować możemy w szczególnych okolicznościach, gdy rodzimi księgarze zamawiali w zagranicznych oficynach dzieła przeznaczone specjalnie dla polskich odbiorców⁸⁹.

Zarówno bowiem pierwsze podręczniki dla Akademii Krakowskiej, jak i druki liturgiczne (mszały i brewiarze) oraz prawno-państwowe (tzw. syntagmata) nie były wytłaczane w tłocznich polskich, słabych jeszcze podówczas i w większości efemerycznych, ale w mających znacznie dłuższe tradycje i większe doświadczenie, oficynach niemieckich – głównie mogunckich i norymberskich⁹⁰. W połowie XVI wieku dołączyła do nich Bazylea, w której wydane zostały najwybitniejsze dzieła polskich autorów, i której produkcja – również pod względem liczebności – usunęła w cień usługi innych zagranicznych tłoczn⁹¹. Podaje się, że w pierwszej połowie XVI wieku poza granicami Polski wydrukowano na jej potrzeby 140 pozycji (ok. 4000 arkuszy), a w drugiej połowie – 584 pozycje (ok. 15 000 arkuszy)⁹².

Tłoczone poza granicami Polski książki zdobione były często drzeworytami ściśle związanymi tematycznie z krajem zleceńodawców. Tak było między innymi w przypadku *Introductorium dialectices quod Congestum logicum appellatur*, wytłoczonego w 1511 roku nakładem Marka Szarfenberga w norymberskiej oficynie Johanna Weisenburgera, którego kartę tytułową ozdobiła rycina wzorowana na sygnecie używa-

⁸⁷ Kazimierz Piekarski wskazuje, iż wpływ typografii lyońskiej widoczny jest już w warsztacie Kaspra Hochfedera, który posługiwał się pismami o kroju lyońskim. K. Piekarski, *Książka w Polsce...*, s. 359; A. Kawecka-Gryczowa, *Rola drukarstwa...*, s. 128.

⁸⁸ Termin przerzuty wprowadzony został przez Władysława Tatarkiewicza na określenie zjawiska rozpowszechniania się form artystycznych i przenoszenia z miejsca na miejsce. Zob. W. Tatarkiewicz, *Przerzuty stylowe*, w: tenże, *O filozofii i sztuce*, Warszawa 1986, s. 358.

⁸⁹ T. Ulewicz, *Zagadka najstarszej książki...*, s. 78.

⁹⁰ A. Betterówna, dz. cyt., s. 295; A. Kawecka-Gryczowa, *Rola drukarstwa...*, s. 30.

⁹¹ W latach 1515-1600 produkcja ośrodka bazylejskiego wyniosła ponad 3000 arkuszy. A. Kawecka-Gryczowa, *Rola drukarstwa...*, s. 126. Tadeusz Ulewicz określa tę sytuację mianem zjawiska ucieczki tekstów oraz wydawnictw łacińskich autorstwa polskich pisarzy renesansowych. Zob. T. Ulewicz, *W pięćsetlecie tłoczni krakowskich (Pokłosie krytyczne rocznicy i obchodów)*, w: tenże, *Wśród impresorów...*, s. 261.

⁹² Dla porównania, w tym samym czasie w Polsce – głównie zaś w Krakowie – wydano 1668 pozycji (14 000 arkuszy) w pierwszej połowie XVI stulecia i 2500 (43 600 arkuszy) w drugiej połowie XVI w. Zob. J. Sowiński, *Polskie drukarstwo*, Wrocław 1988, s. 9.

3. Polski sygnet drukarski w świetle sztuki graficznej

nym przez Jana Hallera (tabl. IV, sygnet IV)⁹³. Drzeworyt ten jest zresztą również znakiem firmowym, należącym jednak i firmującym nakładcę, nie zaś typografa⁹⁴. Autor tej ryciny celowo wykorzystał hallerowski wzorzec, by w ten sposób nadać książce wytoczonej za granicą polski charakter i dzięki temu zdobyć dla niej więcej potencjalnych nabywców⁹⁵.



Introductorium dialectices, Norymberga, Johann Weissenburger 9 IV 1511



Jan z Głogowa, *Donati minoris grammatici*, Lipsk, Wolfgang Stöckel 28 IV 1509

Taką samą motywacją kierował się także lipski impresor Wolfgang Stöckel, który kartę tytułową *Donati minoris grammatici* Jana z Głogowa ozdobił drzeworytem wyraźnie inspirowanym sygnetem należącym najpierw do Kaspra Hochfedera, a później Jana Hallera (tabl. III sygnet II). Również Hieronim Wietor, który pracując w Wiedniu, a chcąc podkreślić swój związek z Rzeczypospolitą, umieszczał w swych drukach

⁹³ Za pierwowzór ryciny z karty tytułowej *Introductorium dialectices* uznała sygnet Jana Hallera już Antonina Betterówna. Zob. A. Betterówna, dz. cyt., s. 301.

⁹⁴ Zob. K. Hałaciński, K. Piekarski, dz. cyt., tabl. 38.

⁹⁵ W tym samym najpewniej celu lipski typograf Konrad Kachelofen umieścił na karcie tytułowej *Constitutiones et statuta* (1490 lub 1491) rycinę przedstawiającą scenę wręczania królowi Kazimierzowi księgi ustaw, zaś działający w Norymberdze Georg Stuchs odbił na odwrociach kart tytułowych dwóch *Mszalów krakowskich* (zwanych *Fryderykowskimi*), wizerunek świętego Stanisława wskrzeszającego Piotrowina, któremu w roli donatora towarzyszy postać kardynała Fryderyka.

rycinę z herbami: Polski, Pogoni⁹⁶, Kolumnami⁹⁷, Krakowa oraz tamtejszej Akademii. Co istotne, drzeworyt ten traktować można także jako jego sygnet drukarski, albowiem u dołu wkomponowana została niewielka prostokątna plakietka z monogramami typografa⁹⁸.



Rycina używana w wiedeńskiej oficynie Hieronima Wietora w latach 1511-1513⁹⁹

Zjawisko czerpania impulsów z obcych środowisk artystycznych miało w latach 1450-1650 (przyjętych za graniczne w niniejszym studium) charakter powszechny i obejmowało nie tylko sygnety, ale także innego rodzaju prace graficzne oraz inne

⁹⁶ Pierwotnie Pogoń była herbem Ziemi Wileńskiej, z którą najściślej związana była władza wielkksiążęca na Litwie. Od czasów Jagiełły znak ten stał się godłem ogólnolitevskim, symbolem najwyższej władzy zwierzchniej. Zob. H. Polackówna, *Stemmata Polonica. Rękopis nr 1114 Klejnotów Długosza w Bibliotece Arsenalu w Paryżu*, Lwów 1924, s. 187.

⁹⁷ Herb zwany Kolumnami, w rzeczywistości przedstawia tamga, czyli znak herbowy zapożyczony od chanów tatarskich. Książę Witold używał go jako herbu Wielkiego Księstwa Litewskiego. Zob. tamże, s. 246; B. Miodońska, *Przedstawienie państwa polskiego w Statucie Łaskiego z r. 1506*, „Folia Historiae Artium” 1968, t. 5, s. 34. Herb ten widnieje również na karcie tytułowej *Chronica Polonorum* Macieja Miechowity (H. Wietor 1521). Współcześnie używany jest jako logo firmowe poczty litewskiej.

⁹⁸ Rycina ta ozdobiła m.in. dzieło Eurypidesa *Hecuba et Iphigenia in Aulide* (X 1511).

⁹⁹ Daty używania tego drzeworytu w wiedeńskiej oficynie Hieronima Wietora podają za Henrykiem Bułhakim, który to odnotowuje. Zob. H. Bułhak, *Wiedeńska oficyna Hieronima Wietora. Materiały do dziejów zasobu typograficznego oraz bibliografii druków z lat 1510-1518*, w: *Z badań nad dawną książką. Studia ofiarowane prof. Alodii Kaweckiej-Gryczowej w 85-lecie urodzin*, Warszawa 1993, s. 300, drzeworyt 3, nr 29-31, 33, 43, 51-53, 61, 68, 71, 72, 81.

3. Polski sygnet drukarski w świetle sztuki graficznej

dziedziny sztuk plastycznych. „Zdumiewająca – pisze Jerzy Kowalczyk – była łatwość, z jaką Polacy przyswajali sobie zagraniczne stroje, formy architektury i rzemiosła artystycznego, konwencje w malarstwie i rzeźbie. Zjawisko to stało się później źródłem wielkiej różnorodności panującej w polskiej kulturze artystycznej”¹⁰⁰.

Łatwo daje się zauważyć, iż proces przejmowania zagranicznych wzorów odznaczał się wyraźną selektywnością doboru zarówno źródeł, jak i form, świadcząca, że recepcja obcych impulsów nie odbywała się bynajmniej w sposób przypadkowy i nieświadomy. Według Wojśława Mole i Ksawerego Piwockiego: „Przejmowano i przyswajano sobie to, co odpowiadało podobnym procesom w samej bazie gospodarczo-społecznej i co jednocześnie odpowiadało zasadniczym tradycjom rodzinnym; w tym też sensie elementy owe przekształcano i dostosowywano do rzeczywistości polskiej”¹⁰¹.

¹⁰⁰ J. Kowalczyk, *Europejskie i narodowe znamiona sztuki polskiej na przełomie XVI i XVII wieku*, w: *Przełom wieków XVI i XVII...*, s. 63.

¹⁰¹ W. Mole, K. Piwocki, *Udział sztuki polskiej w Renesansie europejskim*, w: *Odrodzenie w Polsce*, t. 5: *Historia sztuki*, pod red. K. Piwockiego, Warszawa 1958, s. 166.

Zakończenie



braz sygnetu, jaki wyłania się z przedstawionych dziejów, nie pozwala nazwać go tylko podpisem impresora i ograniczać jego rolę jedynie do praktycznej, ochronnej funkcji. Niejednokrotnie znak firmowy stanowił okazję do wyrażenia własnych myśli i poglądów typografa. Do przedstawienia swej osoby nie tylko jako wydawcy – rzemieślnika, lecz także wydawcy – humanisty, wydawcy – erudyty. Tym sposobem ów początkowo niepozorny element typograficzny nabrał siły i głębi wyrazu. Głębi, którą potęgował fakt, że owe przemyślenia nie były najczęściej przedstawione bezpośrednio, ale ukryte w symbolach, alegoriach lub emblematkach.

Warto zwrócić uwagę, że koniec XV stulecia do połowy wieku XVII to nie tylko czas, w którym obraz, jaki tworzą używane podówczas sygnety drukarskie jest najbardziej jednolity, tak pod względem typograficznym, jak i graficznym. Jest to także okres niezwykle dla dziejów naszej kultury. To czas istnienia kraju złożonego z dwóch, całkowicie odrębnych – pod względem etnicznym i językowym – państw. To zarazem czas rozkwitu tolerancji i współistnienia wielu wyznań. To czas wspaniałego rozwoju polskiej nauki i kultury. Epoka Mikołaja Kopernika, Mikołaja Reja, Jana Kochanowskiego, Macieja z Miechowa, Marcina Kromera, Stanisława Orzechowskiego, Jana ze Stobnicy. To również czas ukształtowania się kultury szlacheckiej. I wreszcie czas współistnienia ciągle żywych, choć powoli zanikających tradycji średniowiecznych i nowych – renesansowych inspiracji. Odbicie zaś tego szeregu elementów i uwarunkowań tworzących ówczesną kulturę Rzeczypospolitej znaleźć można w ikonografii sygnetów drukarskich. Obok znaków o typowo zachodnim charakterze są także kompozycje powstałe pod wyraźnie wschodnim wpływem. W jednych znakach dostrzec można fascynację emblematyką i hieroglifiką, w innych – astronomią i astrologią. Nobilitowani impresorowie szczyłą się tym wyróżnieniem – umieszczając w swych sygnetach herby szlacheckie, działający zaś na rzecz gmin żydowskich – zamykają się w kręgu motywów talmudycznych.

Analiza polskich sygnetów drukarskich stworzyła również możliwość pośredniego przyjrzenia się ośrodkom zagranicznym. Pozwoliła na ustalenie wzajemnych powiązań i zależności, które ujawniły, że znaki naszych typografów przyswajały formy popularne – czy nawet obowiązujące za granicą – z kilku lub nawet kilkunastoletnim opóźnieniem, co jednak nie podważało żywości oraz rozległości owych kontaktów. I choć porównanie polskich sygnetów z zagranicznymi pokazuje, że nasze nie należą ani do najciekawszych pod względem ikonografii, ani do najlepszych zważywszy na walory artystyczne, to niewątpliwie wyróżnia je specyficzny koloryt, który odzwierciedla rozmaitość czynników oddziałujących na polską typografię. Koloryt, który sprawia, że godła naszych impresorów stanowią integralną część większego, obejmującego wszystkie europejskie ośrodki wydawnicze, zespołu znaków firmowych.

Niniejsze studium polskich sygnetów drukarskich jest pierwszą próbą monograficznego przedstawienia tego elementu typograficznego i warto już w tym miejscu wskazać na otwarte przez nią możliwości prowadzenia dalszych badań. Najważniejszym w przyszłości zadaniem powinno być uzupełnienie tejże pracy o analizę znaków używanych przez polskich typografów przynajmniej do roku 1800. Jej stworzenie pozwoliłoby na zamknięcie zagadnienia w ramach wyznaczonych terminem „stary druk”. Jeszcze cenniejsze byłoby oczywiście opracowanie pełnej monografii znaków firmowych impresorów, obejmującej zatem również współczesne ich przykłady. Po wyraźnym okresie stagnacji w dziejach tego elementu typograficznego przypadającym na wiek XVII i zauważalnym również w pierwszej połowie XVIII, nastąpił widomy renesans sygnetu. Ów dający się zaobserwować szczególnie pod koniec XIX stulecia proces, stanowił jeden z przejawów widocznego wówczas wzrostu zainteresowania grafiką książkową, będącego z kolei wyrazem, przenikającego rozmaite dziedziny rzemiosł artystycznych, dążenia do nadania im znamion piękna. Niestety, jednocześnie coraz silniejszą pozycję od sygnetu drukarskiego zyskiwał znak nakładcy (wydawcy), który najpierw – zajmując kartę tytułową – zepchnął godło impresorskie na koniec druku, a niebawem wyparł je niemal całkowicie. Przeprowadzenie wnikliwej analizy tego zjawiska – zasygnalizowanego dotąd jedynie przez Stanisława Lema (*Polskie znaki księgarskie*, Warszawa 1921), byłoby niewątpliwie cennym uzupełnieniem naszej wiedzy na temat polskich sygnetów drukarskich.

Kontynuacja ujętych w niniejszej pracy badań wydaje się tym istotniejsza, że znak firmowy kryje w sobie wiele możliwości poznawczych, a pełne jego opracowanie stanowiłoby niewątpliwie cenny przyczynek do poznania zarówno polskiej typografii, jak i sztuki graficznej.

Katalog

polskich sygnetów drukarskich
od XV do połowy XVII wieku



Wykaz skrótów

BPAUKr	Biblioteka Naukowa Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie
E.	K. Estreicher, <i>Bibliografia polska</i> , t. 12-34, Kraków 1891-1951.
Katowice Śląska	Biblioteka Śląska w Katowicach
Kat. Wolff.	Katalog Herzog August Bibliothek w Wolfenbüttel – <i>Polnische Drucke und Polonica 1501-1700. Katalog der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel</i> , Bd. 1-5, berarbeitet von M. Gołuszka i M. Malicki, München 1994.
Kopera	F. Kopera, <i>Spis druków epoki jagiellońskiej w zbiorze Emeryka hrabiego Hutten-Czapskiego w Krakowie</i> , Kraków 1900.
Kórnik PAN	Biblioteka Kórnicka Polskiej Akademii Nauk
Kraków BJ	Biblioteka Jagiellońska w Krakowie
Kraków Czart.	Muzeum Narodowe w Krakowie. Zbiory Czartoryskich
Oxford BL	Bodleian Library w Oxfordzie
Pol. typ.	<i>Polonia typographica saeculi sedecimi. Zbiór podobizn zasobu drukarskiego tłoczni polskich XVI stulecia</i> , pod red. A. Kaweckiej-Gryczowej, z. 1-12, Wrocław 1959-81.
Poznań BU	Biblioteka Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Poznań TPN	Biblioteka Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk
Sygnety	K. Hałaciński, K. Piekarski, <i>Sygnety polskich drukarzy, księgarzy i nakładców. Zbiór podobizn i oryginalnych odbić</i> , z. 1-3, Kraków 1926-29.
Uppsala BU	Biblioteka Uniwersytecka (Carolina Rediviva) w Uppsali
Warszawa BN	Biblioteka Narodowa w Warszawie
Warszawa B. Sem.	Biblioteka Seminarium Duchownego Metropolitalnego w Warszawie
Warszawa BUW	Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie
Wrocław Ossol.	Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu

Tablica I

Kasper Straube

(Kraków 1473-1477)

Franciscus de Platea, *Opus restitutionum, usurarum excommunicationum*, Kraków 1475.

Wymiary: 35 x 43 mm.

Sygnety II 31.

Używany w roku 1475.

Autor drzeworytu: nieznan.



Znak przedstawia dwie tarcze herbowe połączone ze sobą i zawieszona na gałązce. Na tarczach widnieją nomina sacra: na lewej – IHC (= Ihesus), na prawej zaś – M (= Maria).

Forma znaku pozwala zaliczyć go w poczet tzw. sygnetów herbowych (*die Wappensignete*) i wskazuje na wyraźne pokrewieństwo z pierwszym godłem firmowym, należącym do Johanna Fusta i Petera Schöffera¹. Taką samą postać miało zresztą wiele piętnastowiecznych sygnetów drukarskich². Przedstawienia tego typu składały się najczęściej z dwóch tarcz herbowych, z których jedna odnosiła się zazwyczaj do miejsca wydania, a zatem wskazywała na proveniencję druku, natomiast druga związana była

¹ Termin *die Wappensignete*, funkcjonujący już od lat w niemieckojęzycznej literaturze przedmiotu, stosowany jest na określenie sygnetów drukarskich, których wspólną cechą jest obecność herbu, bądź też samodzielnie pełniącego funkcję znaku firmowego, bądź też stanowiącego jeden z wielu elementów jego kompozycji. Zob. A. Meiner, *Das Deutsche Signet. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte*, Leipzig 1922, s. 17-19, 32-35.

² Godło Fusta i Schöffera należało do najczęściej naśladowanych, i to w rozmaitych ośrodkach wydawniczych. Za najwcześniejszy sygnet oparty na mogunckim wzorze uchodzi znak działającego w Rzymie Ulricha Hana (lub Gallusa), użyty po raz pierwszy po 20 września 1470 r. Podobnego typu godła mieli także: Johann Veldener (Louvain, 1475), Conrad Winters von Homborch (Kolonja, 1476), Michael Wenssler (Bazylea, 1477), Gerard Leeu (Gouda, 1478), Bernhard Rihel (Bazylea, 1480), Nicolaus Kessler (Bazylea, 1485), Martin Landsberg (Lipsk, 1492), Wolfgang Stoeckel (Lipsk, 1497). Jak wynika z tego wykazu, moguncki pierwowzór popularny był nie tylko w Niemczech, lecz także w Niderlandach, gdzie Johann Veldener użył go w tym samym roku, gdy uczynił to również Kasper Straube. Zob. H.W. Davies, *Devices of the early printers 1457-1560. Their history and development with a chapter on portrait figures of printers*, London 1935, s. 182-187; R. Juchhoff, *Drucker- und Verlegerzeichen des XV. Jahrhunderts in den Niederlanden, England, Spanien, Böhmen, Mähren und Polen*, München 1927, s. 30; E. Weil, *Die deutschen Druckerzeichen des XV. Jahrhunderts*, München 1924, s. 37-40, 58, 71, 73.

z osobą samego impresora. Zdaniem Heinricha Grimma wzorem schematu z dwoma herbami były znaki własnościowe nanoszone ręcznie na co cenniejsze manuskrypty znajdujące się w prywatnych bibliotekach kleryków i uczonych³. Niewątpliwy wpływ na kształt tego motywu miał również zwyczaj – w pewnym momencie usankcjonowany nawet prawnie stosownym przepisem – istniejący w środowisku złotniczym, według którego obok swojego znaku firmowego złotnik powinien bić również drugi, będący godłem władcy lub miasta⁴. Mimo iż taka geneza owego schematu jest najbardziej prawdopodobna w przypadku sygnetów drukarzy wywodzących się ze środowiska złotniczego, jednakże nie można wykluczyć, iż odnosiła się również do innych⁵.

Warto podkreślić, iż choć Kasper Straube powielił schemat kompozycyjny z dwoma herbami na gałązce, jednak nomina sacra, które wkomponował w tarcze, są elementem zupełnie nowym, nieznanym z innych znaków drukarskich. Widniejące na lewej tarczy IHC – to skrócony zapis imienia Jezusa (IHCOYC), stosowany od IV wieku⁶, zaś M z prawej tarczy oznacza Marię. Jednoczesna obecność obu tych motywów znajduje swoje wyjaśnienie w działalności Bernardyna ze Sieny, któremu przypisuje się zarówno rozpowszechnienie późniejszej zlatynizowanej wersji zapisu IHC, czyli IHS i otoczenie jej szczególną czcią, jak i rozwój kultu maryjnego, szczególnie związanego z wiarą w Niepokalane Poczęcie. Obrazowe potwierdzenie owego powiązania – przynajmniej w zakresie motywu IHS – znaleźć można w ikonografii Bernardyna, który przedstawiany jest często z hostią zawierającą monogramy Jezusa⁷.

Połączenie przedstawionych na sygnecie Kaspra Straubego elementów z osobą Bernardyna ze Sieny stanowić zaś może dowód świadczący na korzyść hipotezy o współpracy pierwszego polskiego typografa z krakowskim zakonem bernardynów (czyli obserwantów franciszkańskich). Hipoteza ta, wysunięta przez Karola Różyckiego, Bronisława Kocowskiego oraz Wiesława Wydrę, opierała się dotąd na informacji o pośredniczeniu krakowskich bernardynów w dostarczaniu wydawnictw Straubego do innych klasztorów, między innymi w Ołomuńcu, Nysie i Głogowie⁸. „Jeśli nie za wszyst-

³ H. Grimm, *Deutsche Buchdruckersignete des XVI. Jahrhunderts. Geschichte, Sinngehalt und Gestaltung kleiner Kulturdokumente*, Wiesbaden 1965, s. 16.

⁴ Przepis ten znany jest z zapisu dokonanego w 1548 r. Zob. tamże, s. 16.

⁵ Herb miasta na terenie którego działał, umieścił w swoim znaku między innymi lipski impresor Wolfgang Stöckel (1495-1530). Zob. H. W. Davies, dz. cyt., nr 10.

⁶ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 34.

⁷ Taki wizerunek widnieje między innymi na sygnecie weneckiego typografa Bernardino Stagnino (1511).

⁸ Na powiązania pierwszego polskiego typografa z klaszturem Bernardynów wskazywałoby posiadanie przez nich egzemplarzy Plateanusa, które przesłali do klasztorów w Ołomuńcu, Nysie i Głogowie. Zob. K. Różycki, *Die Inkunabeln des Druckers des Turrecremata in Krakau*, München 1911, s. 47-49; B. Kocowski, *Śląskie egzemplarze Turrecrematy „Explanatio in Psalterium” i Plateanusa „Opus restitutio-*

kimi produktami tego warsztatu drukarskiego – pisze Wiesław Wydra – kryła się inicjatywa bernardynów, to wiele wskazuje, że właśnie na ich zlecenie Straube odbił w 1475 r. dzieło Franciszka de Platea *Opus restitutionum*, bowiem krakowski klasztor rozsyłał egzemplarze tej książki do sąsiednich klasztorów, nawet za granicą. Niewykluczone też, że w klasztornych murach na Stradomiu drukarz ten miał swoją siedzibę (choćby czasowo)⁹. Ikonografia sygnetu Kaspra Straubego – użytego zresztą tylko w *Opus restitutionum* – dowodzi, że powiązania te nie tylko istniały, ale musiały być bardzo silne, skoro w znaku firmowym typografa umieszczone zostały motywy firmujące właściwie bernardynów. Należałoby się zatem poważnie zastanowić, czy racji nie miał Bronisław Kocowski, który opisując proces powstawania Plateanusa pisał: „Typograf zamierzał zakończyć druk datacją i sygnetem własnym, czy też **raczej nakładcy**...[wytluszczenie – K. K.-W.]”¹⁰, za którego uważa się zakon bernardynów. Gdyby rzeczywiście godło to należało do bernardynów, czego niestety przy obecnym stanie badań nie sposób definitywnie ustalić, wówczas sytuacja ta, zarówno na gruncie polskich sygnetów drukarskich, jak i zagranicznych, byłaby wyjątkowa.

Wiadomo jest natomiast, iż jedyny znany druk sygnowany przez Kaspra Straubego, czyli *Opus restitutionum* Plateanusa, istniał w aż trzech wariantach typograficznych, z których pierwszy (war. A) – co niezwykle istotne – pozbawiony jest sygnetu¹¹. Już jednak wariant drugi (war. B)¹² ma zarówno znak Straubego, jak i datę wydania, podobnie zresztą – jak i wariant trzeci (war. C)¹³, który ponadto wzbogacony jest o dystych elegijny:

Nemo velim damnet (finis est) si pressa non apta
Character primus in arte potestque legi¹⁴.

num” w świetle badań porównawczych, „Roczniki Biblioteczne” 1961, s. 227-228. Według Wiesława Wydry fakt ten pozwala przypuszczać, że *Opus restitutionum* wydane zostało na zlecenie bernardynów. Zob. W. Wydra, Władysław z Gielniowa. Z dziejów średniowiecznej poezji polskiej, Poznań 1992, s. 13.

⁹ W. Wydra, dz. cyt., s. 13.

¹⁰ B. Kocowski, dz. cyt., s. 227.

¹¹ Egzemplarz tego wariantu tekstu Plateanusa przechowywany jest w Bibliotece Seminarium Duchownego we Włocławku (Sygnatura: Włocławek B. Sem. XV. F. 663).

¹² Egzemplarz ten znajduje się w zbiorach Biblioteki Ossolińskich we Wrocławiu (Sygnatura: Wrocław Ossol. Inc. XV. 343).

¹³ Egzemplarz wariantu C należy do księgozbioru Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu (Sygnatura: Wrocław BU XV. F. 646).

¹⁴ Według Bronisława Kocowskiego zarówno kompozycja typograficzna, jak i dwuwiersz wskazują, że egzemplarz z Biblioteki Uniwersytetu jest starszym wariantem Plateana. Typograf widząc, że tekst nie został odbity zbyt dobrze, wybrał do sprzedaży tylko najlepsze egzemplarze, a dodatkowo uzupełnił je dystychem, w którym tłumaczył ich słabą jakość. Naprawiwszy zaś prasę wydał tekst ponownie, tym razem już bez dwuwiersza. Zob. B. Kocowski, dz. cyt., s. 227. Chronologia przytoczona w niniejszej pracy ustalona została w *Incunabula Poloniae*, w których zawarte w dwuwierszu usprawiedliwienia dru-

Przyjęta tutaj kolejność wariantów, szczególnie B i C, znajduje swoje potwierdzenie również w jakości umieszczonych w nich sygnetów. Znak w egzemplarzu B odbity został bowiem znacznie staranniej niż w C, w którym białe linie rysunku w wielu miejscach zanikają (prawdopodobnie na skutek zużycia drzeworytowego klocka).

Ciekawe, iż Straube użył swego godła tylko raz, i to w druku, który według ostatnich ustaleń wydany został przezeń jako trzeci z kolei¹⁵. O ile brak sygnetu w *Almanachu* – druku jednokartkowym i ulotnym – zbytnio nie dziwi, o tyle zastanawiająca jest nieobecność takiego znaku zarówno we wcześniejszym od Plateanusa *Explanatio in Psalterium* Jana z Turrecrematy, jak i w późniejszych *Opuscula* św. Augustyna. Biorąc bowiem pod uwagę objętość oraz charakter tych trzech dzieł wydają się być one porównywalne¹⁶. Może zatem odpowiedź kryje się w powiązaniach typografa z zakonem bernardynów i faktem, że do tego właśnie zakonu należał autor *Opus restitutionum* – Franciscus de Platea (właściwie nazywał się Francesco Piazza)¹⁷? Niestety, wobec tylu niewiadomych związanych z pierwszą polską drukarnią, rozwiązanie to pozostaje jedynie hipotezą.

karza odniesiono do całej edycji, a nie tylko jakiejś jej części. Por. *Incunabula, quae in bibliothecis Poloniae asservantur*, moderante A. Kawecka-Gryczowa composuerunt M. Bohonos, E. Szandorowska, Wratislaviae 1970, nr 245, 616, 2243, 5421.

¹⁵ Problem ustalenia chronologii druków wydanych w pierwszej polskiej oficynie do dzisiaj budzi dyskusje. Według najnowszych badań tłocznię tę opuściły kolejno: 1. *Almanach* (1473/1474), 2. *Explanatio in Psalterium* Jana z Turrecrematy (ok. 1475), 3. *Opus restitutionum, usurarum et excommunicationum* Franciszka z Platei (1475), 4. *Opuscula* św. Augustyna (ok. 1476). Zob. *Incunabula...*, nr 245, 616, 2243, 5421. Taką chronologię potwierdzałyby również analiza filigranów. Zob. A. Lewicka-Kamińska, *Początki drukarstwa w Krakowie. Śladami Karola Estreichera*, w: *Księga pamiątkowa ku czci Karola Estreichera (1827-1908). Studia i rozprawy*, Kraków 1964, s. 243-244.

¹⁶ *Explanatio* Turrecrematy liczy 151 kart (wariant B: 150 kart), *Opus restitutionum* Plateana: 216 kart, zaś *Opuscula* św. Augustyna: 172 karty.

¹⁷ Plateanus urodził się ok. 1390 r. w Bolonii, a w 1424 r. wstąpił do zakonu św. Franciszka („ordo b. Francisci de observantia regulari”). Zob. A. Birkenmajer, *Rodowód krakowskiego Plateana*, w: *Studia nad książką poświęconę pamięci Kazimierza Piekarskiego*, Wrocław 1951, s. 211.

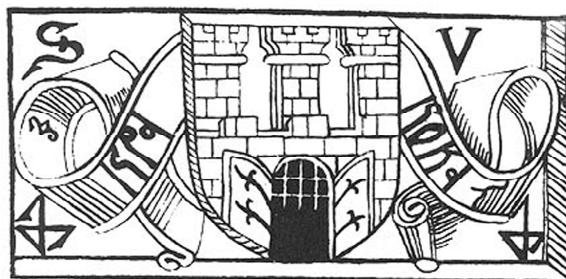
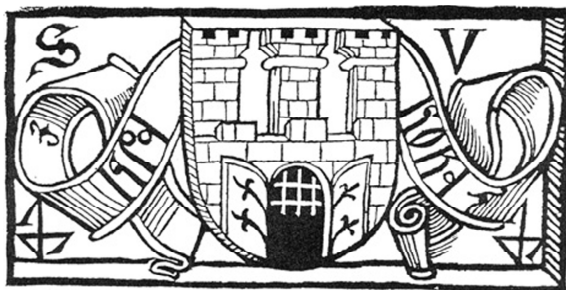
Tablica II

Szwajpolt Fiol

(Kraków 1490-1492)

SYGNETY I i II

Od góry: *Oktoich*, Kraków 1491
i *Časoslov*, Kraków 1491.



Wymiary: 61 x 122 mm.

Używany w roku 1491.

Autor drzeworytu: Ludolf Borchtorp (?).

Centralną część prostokątnego sygnetu zajmuje herb Krakowa umieszczony na tle banderoli, której końce wiją się po obu jego bokach. Porównując kształt wstęg, a szczególnie ich, widocznych u dołu herbu, zwiniętych końcówek, zauważyć można subtelne, jednakże wyraźne różnice, które wskazują, iż każdy z tych sygnetów odbity został z innego klocka. Nie ulega wątpliwości, iż różnice te nie są wynikiem zużycia deski, a zważywszy na ludzające podobieństwo obu klocków, można śmiało założyć, iż wykonane zostały przez tego samego artystę, który według jednego projektu wyciął zapewne od razu dwa klocki. Na wstędze widoczny jest wykonany cyrylicą majuskułą napis: 3 KPAKOBA, który określa zarówno proveniencję znaku, jak i ozdobionego nim druku¹. Osobom znającym herb Krakowa cyryliczne litery dostarczały natomiast informacji o charakterze druków wytłaczanych przez właściciela sygnetu.

W górnych narożnikach prostokątnej kompozycji widnieją inicjały S V – Sweybold Veyl, zaś w dolnych dwa gmerki w kształcie zamkniętej, silnie przestylizowanej, gotyckiej cyfry cztery, zwanej „laską Merkurego”, bądź „czwórka handlową”. Motyw ten, spotykany zresztą w wielu kompozycjach sygnetowych, jest w istocie połączeniem

¹ Zdaniem Ewy Chojeckiej tekst ten był przeznaczony „dla czytelnika prawosławnego, który mógł być nie obeznany z symboliką heraldyczną”. Zob. E. Chojecka, *Wokół wyposażenia graficznego słowiańskich druków Szwajpolta Fiola*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1978, nr 3, s. 236.

dwóch form: krzyża oraz cyfry cztery, a swą genezę sięga aż do znaków handlowych, którymi swe wyroby sygnowali już na długo przed wynalezieniem drukarstwa: kupcy, złotnicy, malarze, kamieniarze, rzeźbiarze, architekci oraz inni rzemieślnicy. Uwagę zwraca podobna symbolika obu kształtów. „Cztery” odpowiada bowiem liczbie zewnętrznych punktów krzyża. Jednocześnie liczbę tę wiąże się także z kultem Merkurego (w mitologii greckiej – Hermesa), czyli boga handlu i rzemiosła, którego atrybutem, co ciekawe, była laska, ale opleciona przez dwa węże o zwróconych ku sobie głowach i zwana kaduceuszem². Jeśli jednak przedstawić ją w dużym uproszczeniu, zaś liczbę cztery poddać silnej stylizacji, to w uzyskanych kształtach rzeczywiście dostrzec można się pewnego podobieństwa. Uznanie „laski Merkurego” za odpowiednik kaduceusza pociąga za sobą nadanie jej tej samej symboliki i w ten sposób stylizowana czwórka staje się godłem handlu.

Obecność tego motywu w sygnetach drukarskich przyjmuje się więc za informację, iż właściciel znaku trudnił się nie tylko wydawaniem książek, ale również ich sprzedażą. Taka interpretacja „handlowej czwórki” i jej wkomponowanie w godło krakowskiego impresora dała zatem asumpt do przypuszczeń jakoby Szwajpolt Fiol zajmował się nie tylko typografią, ale i księgarstwem³.

SYGNET III

Triod' cvetnaja, Kraków 1491⁴.



Wymiary: 38 x 126 mm.

Używany w roku 1491.

Autor drzeworytu: Ludolf Borchtorp (?).

² H. W. Davies, *Devices of the early printers 1457-1560. Their history and development with a chapter on portrait figures of printers*, London 1935, s. 51-54.

³ Zob. Sz. K. Zimmer, *The Beginning of cyrilic Printing Cracow, 1491. From the Orthodox Past in Poland*, edited by L. Krzyżanowski, I. Nagurski, K. M. Olszer, New York 1983, s. 124; E. Chojecka, dz. cyt., s. 236.

⁴ Sygnet ten znajduje się w druku *Triod' cvetnaja* należącym do zbiorów Muzeum Kultury Romańskiej w Braszowie w Rumunii. Egzemplarz ten odkryty został dopiero w 1972 r. Zob. E. Szandorowska, *W sprawie nieznanego sygnetu drukarskiego Szwajpolta Fiola*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1979, nr 2, s. 230-232.

Sygnety ma postać gładkiego pola z wkomponowaną weń wstęgą z napisem ШВЕИПОЛТЬ ФИОЛЬ, wykonanym w cyrylicy w majuskule. Widoczne z lewej strony oraz dołu ryciny grube linie tworzą fragment prostokątnego obramowania, którego prawa i górna część zostały najprawdopodobniej celowo usunięte. Dzięki temu zabiegowi wielkość sygnety dopasowana została do rozmiarów drzeworytu przedstawiającego scenę Ukrzyżowania, umieszczonej na tej samej karcie.

Istnieje duże prawdopodobieństwo, że taka sama dekoracja zdobiła również inny druk wytłoczony przez Sz wajpoltę Fiolę – *Triod postnaja*, gdzie obecność ryciny z Ukrzyżowaniem była jeszcze bardziej uzasadniona niż w *Triod cvetnaja*, a ponieważ format obu druków był taki sam, pozwala to przypuszczać, że ozdobił je w ten sam sposób. Jeśli tak w istocie było, to oba drzeworyty – scena Ukrzyżowania oraz sygnety impresora – wytłoczone zostały na pierwszej karcie, która niestety nie zachowała się w żadnym z istniejących egzemplarzy *Triod postnaja*⁵.

Warto odnotować, że sygnety ten jest jedynym polskim znakiem firmowym, którego konstrukcja oparta została wyłącznie na danych imiennych impresora.

⁵ Za istnieniem sygnety w *Triodi postnej* opowiadają się m.in.: Jan Pirożyński oraz Szczepan K. Zimmer. Zob. *Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku*, t. 1, cz. 1, pod red. A. Kaweckiej-Gryczowej, Wrocław 1983, s. 29, 31; Sz. K. Zimmer, dz. cyt., s. 114, 217. Według Evgenija Nemirovskiego karta ta była czysta i *Triod postnaja* nie miał sygnety. Por. E. L. Nemirovskii, *Nachalo slavianskogo knigopechata-niia*, Moscow 1971, s. 158-160.

Tablica III

Kasper Hochfeder

(Kraków 1503-1505)

SYGNET I

Franciscus Niger, *Compendiosa ars de epistolis*, Kraków 10 VI 1503.



Wymiary: 110 x 91 mm.

Sygnety II 32.

Używany w roku 1503.

Autor drzeworytu: nieznany krakowski rytownik

Na sygnecie przedstawione są trzy herby: Polski, Litwy i Krakowa, przytrzymywane przez lwa i jednorożca. Lewą stronę kompozycji zajmuje ukazany en face lew przesłonięty w połowie przez tarczę z wizerunkiem orła. Po prawej stronie widnieje natomiast postać jednorożca, zwrócona w lewo i przesłonięta tarczą z Pogonią. U dołu, na osi kompozycji umieszczony został trzeci herb – Krakowa.

Warto zaznaczyć, iż Feliks Kopera za pierwszy druk sygnowany owym znakiem uznaje błędnie *Lectura veteris artis* wydane 9 sierpnia 1503 roku¹, podczas gdy pierwszym było *Compendiosa ars de epistolis* Franciszka Nigra wytłoczone już 10 czerwca tegoż roku.

¹ Por. F. Kopera, *Spis druków epoki jagiellońskiej w zbiorze Emeryka hrabiego Hutten-Czapskiego w Krakowie*, Kraków 1900, nr 15.

SYGNET II

Guilelmus Saphonensis, *Modus epistolandi*,
Kraków 16 X 1504.

Wymiary: 117 x 88 mm.

Sygnety II 34.

Używany w latach 1504-1505.

Autor drzeworytu: nieznaną krakowski rytownik.



Sygnet ten jest odwróconą kopią znaku I, dodatkowo ujętą w liniową ramkę. Wykonano go prawdopodobnie z uwagi na zniszczenie klocka sygnetu I, który od chwili wprowadzenia drugiej wersji nigdy się już nie pojawił². Wyraźne różnice stylistyczne wskazują, że zamówienie na wykonanie kopii swego znaku firmowego Hochfeder złożył już u innego artysty. Twórca sygnetu II cechuje bowiem większą dbałość o szczegóły, a przede wszystkim opanowanie zasad modelowania bryły. Użyta przezeń kreska jest bardziej zróżnicowana. Masywny kontur, którym obwiedzione są herby, odcina się wyraźnie od delikatniejszego szrafowania wydobywającego światłocień i modelunek. Mimo tych umiejętności, twórca sygnetu II zapomniał najwyraźniej o specyfice techniki drzeworytowej, w związku z czym kopiując pierwszą wersję hochfederowskiego znaku uzyskał zwierciadlane odbicie kompozycji.

Sygnet ten umieszczany był zazwyczaj na kartach tytułowych i jedynie w *Exercitium veteris artis* Jana z Głogowa ozdobił odwrocie karty tytułowej³. Po przejęciu oficyny przez Jana Hallera, co nastąpiło w lipcu 1505 roku, znak ten używany był przez nowego właściciela (zob. tabl. IV, sygnet I).

² *Polonia typographica* I, s. 13, przyp. 9.

³ Feliks Kopera podaje, że wydawcą tego druku był Jan Haller, nie wspomina jednak nic o tym, iż wytłoczył go Kasper Hochfeder. Zob. F. Kopera, dz. cyt., nr 17.

Tablica IV

Jan Haller

(Kraków 1505-1525)

SYGNET I

Cicero, *Cato maior sive de senectute*.
Somnium Scipionis, Kraków 9 V 1506.

Wymiary: 117 x 87 mm.

Używany w latach 1506-1507, 1512-1515.

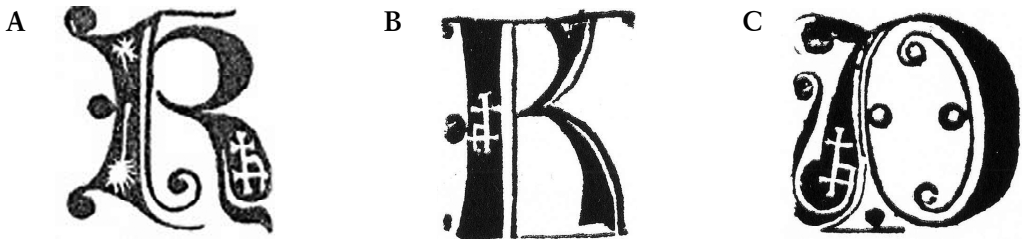
Autor drzeworytu: nieznany krakowski rytownik.



Znak ten znany jest już z oficyny Kaspra Hochfedera, który posłużył się nim po raz pierwszy w 1504 roku (zob. tabl. III, sygnet II) i niewykluczone, że przez przejście tego godła Jan Haller pragnął zasygnalizować, iż jego tłocznia jest kontynuatką hochfederowskiej. Sygnet ten wycofany został jednak z użytku w 1507 roku, gdy zastąpiono go nowym (zob. sygnet IV), który przetrwał tylko do 1512 roku. Ponieważ nie był to czas najpomyślniejszy dla hallerowskiej oficyny tracącej powoli pozycję monopolisty, to z braku nowego klocka powrócono do znaku Kaspra Hochfedera i posługiwano się nim aż do 1515 roku¹. Wówczas to klocek godła uległ uszkodzeniu, którego sygnałem było już widoczne na odbitkach w drukach z tego roku wyraźne przerwanie dolnej linii ramki.

¹ Feliks Kopera przypisuje ten znak wyłącznie Hallerowi twierdząc, iż używany był przez niego w latach 1504-1515. Nie uwzględnia zaś w ogóle Kaspra Hochfedera. Zob. F. Kopera, dz. cyt., nr 17.

SYGNET II



A: *Missale Vratislaviense*, Kraków 14 V 1505; B i C: *Missale Cracoviense*, Kraków 1515-1516.

Wymiary: K: 30 x 25 mm.

A: *Sygnety* II 33; B: *Sygnety* II 36; C: *Sygnety* II 37.

Używany w latach 1505-1515/1516.

Sygnet wykorzystuje monogram Jana Hallera w postaci litery h, przekreślonej dwiema poziomymi liniami, z których górna tworzy motyw krzyża. Taki sam znak używany był w papierni Hallera jako filigran².

Pomysł wkomponowania monogramu w lombardy i nadania im przez to znamion swoistych sygnetów jest niewątpliwie bardzo oryginalny. Takie „ukrycie” inicjałów w literach użytych, o ile wiadomo, jedynie w *Missale Vratislaviense* oraz *Missale Cracoviense* było niewątpliwie działaniem celowym, podyktowanym charakterem obu druków. Hallerowskie mszały były bowiem jedynymi tego typu wydawnictwami, pośród dziesiątków sygnowanych przecież ksiąg. Pozwała to wysnuć wniosek, że krakowski impresor wiedząc doskonale, że w mszałach nie zwykło umieszczać się godła firmowego, zaryzykował „przemycenie” go w formie niewielkich gmerków wkomponowanych w litery umieszczone w tekście.

² Znak ten znaleźć można na formach czerpalnych młynicy w Prądniku Czerwonym, we wczesnych latach XVI w. Zob. J. Lelewel, dz. cyt., tabl. XVIII, nr 11 i 14; J. Siniarska-Czaplicka, *Katalog filigranów czerpalni Rzeczypospolitej zebrany z papieru druków tłoczonych w latach 1500-1800*, Łódź 1983, s. 31, fil. 1178-1184.

SYGNET III

Jan Łaski, *Commune Poloniae Regni Privilegium*, Kraków 27 I 1506.



Wymiary: 94 x 78 mm.

Sygnety I 1.

Używany w latach 1506-1507.

Autor drzeworytu: monogramista S S.

Centralną część prostokątnej kompozycji sygnetu zajmuje tarcza z monogramem Jana Hallera otoczona bogatą dekoracją groteskową, w której widoczne są motywy zwierzęce: małpka, sowa oraz trzy inne ptaki.

Na podstawie dotychczasowych opracowań poświęconych działalności typograficznej Jana Hallera utrzymało się przekonanie, iż znak ten użyty został tylko raz, w *Statutach* Jana Łaskiego. Przeprowadzona kwerenda pozwoliła jednak na ustalenie, że użyto go jeszcze dwukrotnie. Oprócz *Statutów* Łaskiego ozdobił on również *Mszal Gnieźnieński* wydany w 1506 roku³ oraz *Konstytucję* z 1507 roku⁴.

³ Informację o tym druku zaczerpnęłam z artykułu Tadeusza Ulewicza. Zob. T. Ulewicz, *Zagadka najstarszej książki polskiej ogłoszonej drukiem (kilka uwag porównawczych)*, w: tenże, *Wśród impresorów krakowskich doby Renesansu*, Kraków 1977, s. 84, il. 24.

⁴ Na uwagę zasługuje fakt, że w zestawieniu hallerowskich druków opracowanym przez Helenę Kapełus *Konstytucja* z 1507 r. została wymieniona, ale nie zaznaczono w niej obecności sygnetu. Por. *Drukarze dawnej Polski...*, t. 1, cz. 1, s. 57, *Polonia typographica...*, z. IV, s. 21.

SYGNET IV

Averroes, *De substantia orbis*,
Kraków 23 VIII 1510.



Wymiary: 119 x 108 mm.

Sygnety II 35.

Używany w latach 1507-1512⁵.

Autor drzeworytu: nieznanym krakowski
rytownik.

Górną część prostokątnej kompozycji znaku zajmują ukazane z profilu lew i jednorożec trzymające między sobą tarczę z Orłem – herbem Polski. Poniżej widnieją herby Krakowa, po lewej stronie oraz Litwy, po prawej. Pośrodku kompozycji, u samego dołu widoczna jest zaś niewielka, czarna tarcza z charakterystycznym monogramem Jana Hallera. Całość ujęta została w liniową ramkę.

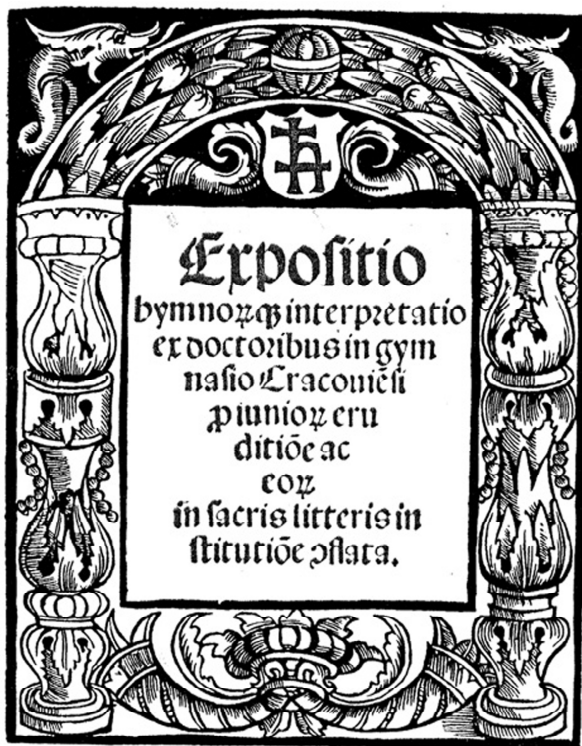
Odbitki z druków wydanych w 1511 roku wskazują już na postępujące zużycie klocka. Świadczy o tym szczególnie stan dolnej listwy obramienia, której odcisk prze-rwany jest w dwóch miejscach⁶.

⁵ Według Heleny Kapełuś znak ten używany był przez Jana Hallera w latach 1508-1511. Zob. *Polonia typographica...*, z. IV, dz. cyt., s. 21.

⁶ Widać to między innymi w *Exercitium nove logice* Jana z Głogowa (4 VI 1511).

SYGNET V

Michael Vratislaviensis, *Expositio hymnorumque interpretatio*, Kraków 1516.



Wymiary: 148 x 113 mm.

Sygnety I 2.

Używany w latach: 1516-1524⁷.

Autor drzeworytu: nieznany krakowski rytownik.

Kompozycja sygnetu oparta jest na utrzymanej w renesansowej stylistyce bordiurze zdobionej elementami architektonicznymi oraz motywami smoków, rogów obfitości i liści. W górnej części znaku widnieje tarcza herbowa z charakterystycznym hallerowskim „h”.

W kilku drukach rycina odbita została częściowo w czerwieni. Odbitki w drukach z 1522 roku wskazują natomiast wyraźnie na zużycie klocka, czego oznaką jest widoczna w dolnej linii ramki przerwa.

⁷ Alodia Kawecka-Gryczowa nie podaje daty wycofania tego znaku z użytku (zob. *Drukarze dawnej Polski...*, t. 1, cz. 1, dz. cyt., s. 57), zaś Lelewel twierdzi, że Haller posługiwał się nim jedynie do roku 1521 (zob. J. Lelewel, dz. cyt., s. 83). Natomiast Helena Kapelińska najpierw podaje, iż sygnet ten używany był do roku 1522, a następnie w wykazie hallerowskich druków zaznacza jego obecność w tekście wydawnym w 1524 r. (zob. *Polonia typographica...*, z. IV, dz. cyt., s. 21).

Tablica V

Florian Ungler

(Kraków 1510-1516, 1521-1536)

SYGNET I

Michael Parisiensis de Bystrzyków,
*Quaestiones in tractatus Parvorum
Logicalium Petri Hispani*, Kraków
15 IV 1512.

Wymiary: 122 x 109 mm.

Używany w latach 1511-1514¹.

Autor drzeworytu: nieznanym krakowski
rytownik.



Sygnety ukazują św. Stanisława wskrzeszającego Piotrowina. Przedstawienie ujęte zostało w wieniec laurowy wkomponowany w prostokątne obramowanie. W narożach widnieją cztery tarcze z herbami: Polski, Litwy, Krakowa oraz Uniwersytetu Jagiellońskiego. O uznaniu tej ryciny za sygnety decyduje niewielka tarcza wkomponowana w dolny łuk wieńca, zawierająca gmerk Unglera.

Widniejąca na unglerskim sygnecie scena wskrzeszenia Piotrowina przez świętego Stanisława była jednym z najpopularniejszych (a jeśli skoncentrować się tylko na drzeworytach, to wręcz najpopularniejszym) motywów w ikonografii owego świętego męża, opartym na legendzie wprowadzonej do literatury przez Wincentego z Kielczy (*Vita minor*)². Do popularności tego tematu w ikonografii świętego przyczyniło się

¹ Według Zofii Ameisenowej rycina ta użyta została po raz pierwszy dopiero w *Iudicium* Jakuba z Hły, wydanym w 1512 r. Zob. Z. Ameisenowa, *Dwa nieznanne polskie znaki książkowe z XVI wieku*, Kraków 1947, s. 10.

² R. Knapiński, *Titulus ecclesiae. Ikonografia wezwań współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*, Warszawa 1999, s. 509-523.

zapewne ogromne wrażenie, jakie owo cudowne, nadprzyrodzone zdarzenie wywierało na umysłach średniowiecznych odbiorców³.

Wiele wskazuje, że powody, dla których Ungler obrał ten właśnie temat dla sygnetu swojej tłoczni, nie miały bynajmniej podłoża religijnego, ale znacznie bardziej prozaiczne, handlowe. Postać powszechnie znanego świętego gwarantowała bowiem, że ozdobiony jego wyobrażeniem druk zwróci uwagę klientów, szczególnie w Krakowie, gdzie jego kult cieszył się tak dużą popularnością.

Ungler posunął się właściwie jedynie o krok dalej niż wcześniejsi typografowie, którzy do wydawanych (lub finansowanych) przez siebie druków dodawali ilustrację z przedstawieniem Stanisława, choć sam tekst w żaden sposób się z nim nie łączył⁴. Oni również odnosili się zatem do postaci świętego męczennika niczym do gwaranta powodzenia ich przedsięwzięcia wydawniczego.

Umieszczenie w unglerskim sygnecie herbu miasta i Akademii miało zaś najprawdopodobniej jeszcze silniej umocować jego godło w krakowskim środowisku.

SYGNET II

Stephanus Monetarius, *Epitoma utriusque musices*, Kraków [1515].

Wymiary: 45 x 68 mm.

Sygnety I 4.

Używany w latach 1514-1515.

Autor drzeworytu: nieznanymi krakowski rytownik.



Centralny punkt prostokątnej kompozycji sygnetu stanowi tarcza z herbem Krakowa przytrzymywana przez dwa putta. W widniejącej na herbie otwartej bramie widoczna jest niewielka tarcza z gmerkiem Unglera.

³ A. Betterówna, *Polskie ilustracje książkowe XV i XVI w. (1490-1525)* „Prace Sekcji Historii Sztuki i Kultury” Lwów 1929, t. 1, z. 3, s. 304.

⁴ Wyobrażenie św. Stanisława zamieścili w swych drukach m.in.: norymberski typograf Georg Stuchs, który ozdobił nim dwa mszały wydane w latach 1494 i 1500, nakładem Jana Hallera, a także Kasper Hochfeder (Baptista Mantuana, *Contra Poetas impudica scribentes carmen*, 1504) i Michał Wrocławczyk (*Congestum logicum*, 1504) oraz Jan Haller (*Breviarum Cracoviense*, 1507-1508). Zob. A. Betterówna, dz. cyt., s. 298-300, 304-305.

SYGNET III

Venceslaus Cracoviensis, *Introductorium astrologiae*,
Kraków 1515.



Wymiary: 120 x 55 mm.

Sygnety I 3.

Używany w roku 1515⁵.

Autor drzeworytu: krakowski rytownik pracujący m.in. dla Hieronima Wietora.

Sygnet przedstawia św. Floriana gaszącego pożar. Ukazany w hieratycznej pozie, odziany w zbroję święty w jednej ręce trzyma sztandar, w drugiej zaś wiadro, z którego wylewa wodę na płonące zabudowania. Według Kazimierza Piekarskiego świętemu nadano prawdopodobnie rysy twarzy typografa⁶. Drzeworyt nie ma ramki, jedynie od dołu i z lewej strony zamknięty jest częściowo grubymi liniami.

Z podobnych zapewne przyczyn, jak Stanisław w Sygnecie I, w kolejnym unglerskim znaku pojawiła się postać innego świętego – Floriana, który tak jak i Stanisław (a także Wacław i Wojciech) uznawany był już wówczas za patrona Królestwa Polskiego, a także diecezji krakowskiej⁷. Po raz kolejny sięgnął zatem Ungler po motyw bardzo silnie zakorzeniony w krakowskiej ikonografii i ponownie jego wybór

⁵ Joachim Lelewel uważał, iż rycina ta używana była aż do roku 1521. Niestety przeprowadzona kwerenda nie potwierdza tej tezy. Por. J. Lelewel, dz. cyt., s. 81, tabl. VI.

⁶ K. Piekarski, *Pierwsza drukarnia Floriana Unglera 1510-1516. Chronologia druków i zasobu typograficznego*, Kraków 1926, s. 21.

⁷ R. Knapieński, dz. cyt., s. 466. Ustalenia jako patronów diecezji krakowskiej świętych: Stanisława, Wojciecha oraz Floriana (i określenia sposobu celebracji święta tego ostatniego) dokonał biskup Zbigniew Oleśnicki w Statutach wydanych w 1436 r. Zob. B. Miodońska, *Małopolskie malarstwo książkowe 1320-1540*, Warszawa 1993, s. 39. Szerzej o kulcie św. Floriana w Polsce, zob. K. Dobrowolski, *Dzieje kultu św. Floriana w Polsce do połowy XVI w.*, Warszawa 1923.

padł na postać z panteonu świętych. Jednak tym razem temat znaku był znacznie silniej związany z osobą jego właściciela.

Pośród wszystkich polskich znaków drukarskich godło Unglera z wyobrażeniem św. Floriana jest jedyne w swoim rodzaju. Jego wyjątkowość polega na wykorzystaniu koincydencji imion świętego oraz typografa. Pomysł wykorzystania owej zbieżności jest wręcz doskonały w swej prostocie, a co równie istotne, niemożliwy do powielenia przez żadnego z konkurentów Unglera, albowiem nikt inny nie posiadał już imiennika pośród najlepiej w Krakowie rozpoznawalnych świętych mężów (często zresztą przedstawianych wspólnie), czyli: Wojciecha, Stanisława, Waclawa oraz Floriana. O wprowadzenie do swoich sygnetów wizerunków świętych imienników pokusić mogli się wprawdzie zarówno Jan Haller, jak i Hieronim Wietor, ale ich opiekunowie – choć powszechnie znani i czczeni – jednak nie byli tak silnie związani z krakowskim środowiskiem, aby kojarzyć się wszystkim potencjalnym odbiorcom.

Wyobrażenie świętego widniejące na unglerskim sygnecie należy do najbardziej typowych ujęć ikonograficznych męczennika. Przedstawiony w zbroi, jedną ręką przytrzymuje sztandar, w drugiej zaś dzierży swój atrybut, czyli drewniany cebrzyk z wodą, którą wylewa na kilka domostw zajętych pożarem. Tak strój, jak i atrybut nawiązują do patronatu św. Floriana, który obejmuje rycerstwo, a także wszelkie zawody związane z żywiołami wody i ognia. Patronat związany z ogniem, nie znajduje wprawdzie wytłumaczenia w żywocie świętego, ale zostaje mu przypisany już w XII wieku, czego dowodzi sekwencja zawarta w powstałych wówczas mszałach, przypisująca Florianowi władzę nad piorunami, wichrem i żywiołem wody⁸.

Trzeba jednak od razu zaznaczyć, że pomysł wprowadzenia do znaku firmowego przedstawienia świętego nie był wcale oryginalny, gdyż od lat stosowali go już zagraniczni impresorzy⁹.

⁸ *In petra superaedificatus / Solidum in Domino / Sibi delegit / fundamentum, / Ubi pura fide radicatus / Fulmina et flumina / Securus excepit / atque ventum.* Zdaniem Kazimierza Dobrowolskiego przypisanie św. Florianowi patronatu związanego z ogniem wynikało z odwołania się do wierzeń pogańskich i bóstw Wotana i Donara, którzy czczeni byli przez plemiona germańskie, a władali piorunami, wichrem, burzą i żywiołem ognia. Zob. K. Dobrowolski, dz. cyt., s. 138-139. Zarówno kult świętego męczennika, jak i schemat ikonograficzny ukazujący go w roli strażaka rozwinęły się najpierw w kręgu niemieckim, skąd przedostały się do Polski. Podobnie przedstawiany był również w Austrii, gdzie mieściło się zresztą pierwsze sanktuarium męczennika nazwane na jego cześć St. Florian. Tam właśnie znajduje się jeden z najwcześniejszych obrazów ukazujących męczennika w roli strażaka, którego powstanie datuje się na pierwszą połowę XV stulecia. R. Knapiński, dz. cyt., s. 467. Według Kazimierza Dobrowolskiego pierwsze przedstawienie św. Floriana jako strażaka powstało nieco później, bo w 1487 r. Por. K. Dobrowolski, dz. cyt., s. 138.

⁹ Wyobrażenie świętego umieścili w swych sygnetach m. in.: Jacobus i Hieronymus de Paganinis (Wenecja, 1485-1518) – wyobrażenie św. Piotra; Philippus Pincius (Wenecja 1490-1525) – św. Antoniego; Robert Wyre (Londyn, 1529-1660) – św. Jana Ewangelistę. Wizerunki świętych imienników wprowadzili zaś m.in.: Antoine Caillaut (Paryż, 1482-1505); Bernardinus Stagninus (Wenecja, 1483-1518);

SYGNET IV

Rubricella Cracoviensis ad annum 1531,
Kraków 1531.

Wymiary: 81 x 80 mm.

Używany w latach 1531-1536.

Autor drzeworytu: tzw. Mistrz unglerskich wieńców.



Sygnet przedstawia inicjały drukarza w pięknym kartuszu, ujętym w wieniec laurowy. Z uwagi na wyeksponowanie inicjałów, tę urzekającą swą prostotą i harmonią kompozycję zaliczyć można do kategorii sygnetów monogramowych.

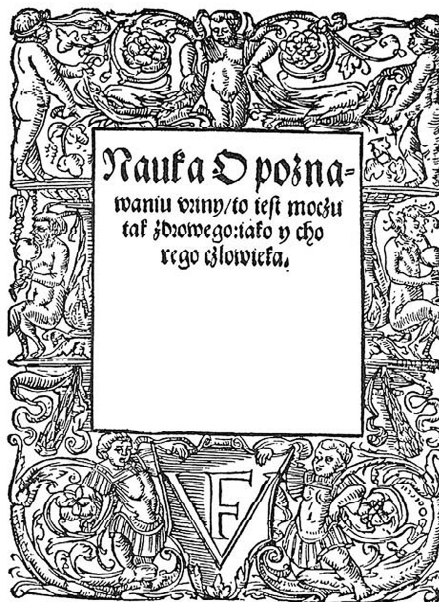
SYGNET V

Stephanus Falimirz, *O ziołach i mocy ich,*
Kraków 24. XII. 1534.

Wymiary: 169 x 123 mm.

Użyty w roku 1534.

Autor drzeworytu: nieznanymi krakowski rytownik pracujący później dla Heleny Unglerowej.



Johannes Tacuinus (Wenecja, 1492-1538) oraz Georgius de Ruscone (Wenecja, 1500-1522). Zob. M. J. Husung, dz. cyt., nr 180, 191, 217, 221; H. W. Davies, dz. cyt., nr 218, 220, 222-223, 225; W. J. Meyer, dz. cyt., nr 87.

Sygnet ten ma postać bordiury, w której dolną listwę wkomponowana została tarcza z inicjałami Floriana Unglera. Na bogatą ornamentykę obramienia składają się fantazyjne motywy figuralne, zwierzęce i roślinne, tworzące typowo renesansową groteskę.

Zważywszy na sposób ujęcia sygnetowej tarczy, kompozycję tę określić można mianem znaku bordiurowego.

O *ziolach i mocy ich* Falimirza jest jedynym znanym drukiem ozdobionym tym sygnetem. Na uwagę zasługuje fakt, iż w tej samej książce znajduje się również sygnet IV, a zatem druk ten sygnowany jest podwójnie.

Tablica VI

Helena Unglerowa

(Kraków 1536-1551)

Stanisław Orzechowski, *Turcica secunda*,
Kraków 1544.

Wymiary: 110 x 66 mm.

Sygnety III 61.

Używany w latach 1542-1548.

Autor drzeworytu: nieznan.



Sygnety o postaci kompozycji bordiurowej, której najistotniejszy element – tarcza herbowa z gmerkiem oficyny – wkomponowana została w dolną listwę. Przedstawiona na osi tarcza, przytrzymywana jest przez dwa skrzydlate putta. Górne naroża kompozycji zajmują natomiast postacie fantastycznych stworów, trzymany za ogony przez ukazaną pośrodku w półpostaci skrzydlatą, nagą kobietę. Boczne listwy wypełnia ornament arabeskowy, podkreślający renesansową stylistykę całości. Na podkreślenie zasługuje niespotykany w innych, polskich sygnety sposób wykonania ryciny, która odbita została w technice białorytowej.

Konieczne jest zaznaczenie, iż godło oficyny Heleny Unglerowej nie jest kompozycją oryginalną, ale opartą na niemieckim pierwowzorze. Używana przez wdowę po Florianie winietowa ramka jest bowiem zwierciadlaną kopią ryciny kolońskiego typografa Joannesa Gymnicusa, zastosowanej przez niego po raz pierwszy w 1530 roku¹.

¹ P. Heitz, *Die Kölner Büchermarken bis Anfang des XVII. Jahrhunderts*, Strassburg 1898, tabl. XXX, sygnety 94.

Przyjmuje się, że winieta Unglerowej użyta została po raz pierwszy w dziele Stanisława Orzechowskiego zatytułowanym *Diatriba*, a zatem dopiero w 1548 roku². Przeprowadzona kwerenda pozwoliła jednakże na ustalenie, że zastosowano ją już kilka lat wcześniej, w dziele Klemensa Janickiego *Tristum liber I*, wydanym w 1542 roku.

² Por. *Drukarze dawnej Polski*, t. 1, cz. 1, s. 322.

Tablica VII

Hieronim Wietor

(Kraków 1518-1546/47)

SYGNET I

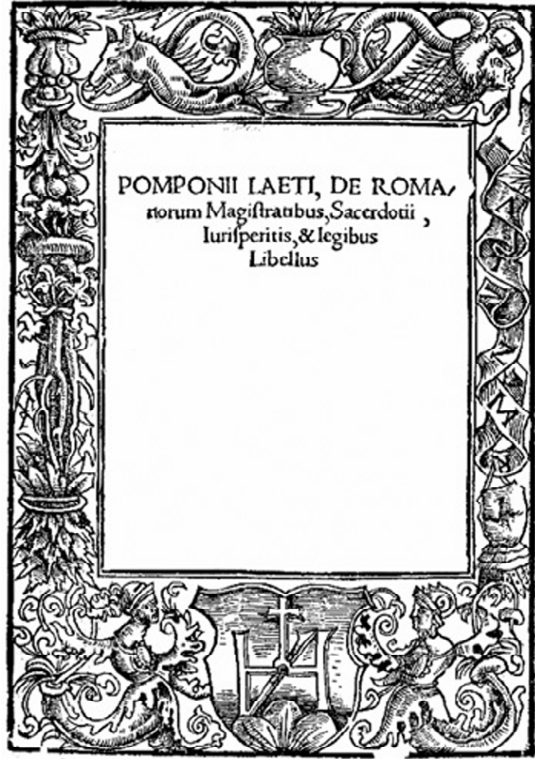
Pomponius Laetus, *De Romanorum magistratibus, sacerdotiis, iurisperitis et legibus*, Kraków VI. 1518.

Wymiary: 172 x 120 mm.

Sygnety I 12.

Używany w latach 1515-1522.

Autor drzeworytu: prawdopodobnie wiedeński Mistrz (A)N.



Sygnety ma postać bordiury utrzymanej w renesansowej stylistyce, wypełnionej bogatą, groteskową ornamentyką. W dekorację dolnej partii drzeworytu wkomponowane zostały dwa fantazyjne stwory o ludzkich twarzach przytrzymujące tarczę z monogramami Hieronima Wietora. Prawą część obramienia zdobi banderola, na której widoczne są litery: I V T, N [?]¹, N M R².

¹ Henryk Bułhak odczytuje tę literę jako Z (stawiając jednak przy nim znak zapytania), zważywszy jednak, że pozostałe litery wkomponowane zostały w banderolę horyzontalnie, to należałoby ją odczytać jako N. Zob. H. Bułhak, *Wiedeńska oficyna Hieronima Wietora. Materiały do dziejów zasobu typograficznego oraz bibliografii druków z lat 1510-1518*, w: *Z badań nad dawną książką. Studia ofiarowane prof. Alodii Kaweckiej-Gryczowej w 85-lecie urodzin*, Warszawa 1993, s. 324, drzeworyt 63.

² Leleweł odczytuje te litery jako I V N A M R i interpretuje jako zapis nazwiska Rimanu. Michał Wechter a Rinamow był początkowo czeladnikiem Marka Szarffenberga, a później księgarzem. Zob. J. Leleweł, dz. cyt., s. 93. Według Antoniny Betterówny zaś, litery te nie kryją w sobie żadnych odniesień i mają jedynie charakter ozdobnika. Zob. A. Betterówna, *Polskie ilustracje książkowe XV i XVI w. (1490-1525)*, Lwów 1929, s. 349.

Po raz pierwszy winieta ta użyta została już w wiedeńskiej oficynie Hieronima Wietora, w lipcu 1515 roku, kiedy to ozdobiła *Sermonum libri duo* Horacego. W pracy Henryka Bułhaka, poświęconej tamtejszej działalności edytorskiej Wietora, obecność tego drzeworytu odnotowana jest jeszcze w 12 innych drukach, z których ostatni wytłoczony został w sierpniu 1517 roku³.

W drukach wydanych w wiedeńskim warsztacie linie ramki biegly nieprzerwanie, podczas gdy odbitki z edycji krakowskich wskazują już na stopniowo postępujący proces niszczenia klocka, czego dowodzą ubytki widoczne w dolnej linii ramki. Szczególną uwagę zwraca w tym względzie wydany w 1522 roku *Modus epistolandi* Sommerfelda, będący ostatnim znanym drukiem sygnowanym owym znakiem, w którym pęknięcia dolnej listwy są szczególnie wyraźne.

SYGNET II

Wariant A



Wariant B



³ Zob. H. Bułhak, dz. cyt., s. 302, nr 114, 115, 117-124, 127, 134, 144.

War. A: Erasmus Roterodamus, *Opus de conscribendis epistolis*, Kraków 1523.

War. B: C. C. Plinius, *C. Plini secundi liber septimus naturalis historiae*, Kraków 1526.

Wymiary: 82 x 69 mm.

Sygnety III 64.

Używany w latach 1523-1526.

Autor drzeworytu: krakowski artysta, prawdopodobnie na stałe współpracujący z Wietorem.

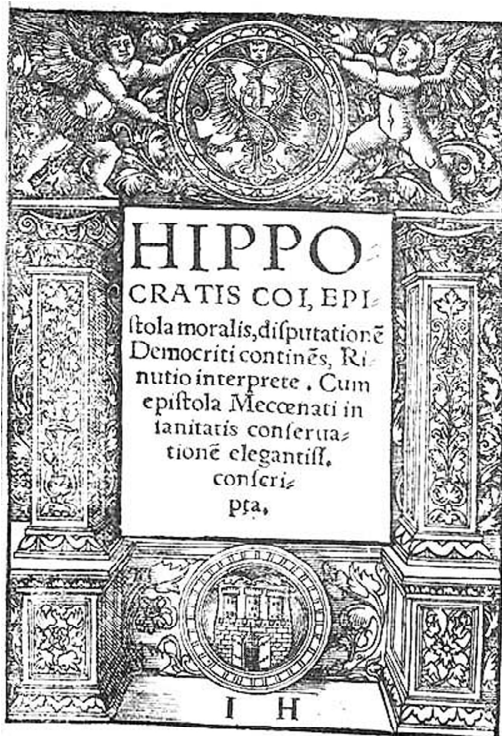
Sygnet przedstawia popiersie Terminusa ujęte z profilu i umieszczone na niewielkim postumencie, na którym widnieje wyryte majuskułą imię bożka. Rzeźba ukazana została na pokrytym trawą wzgórzu. Po obu stronach głowy bożka wkomponowano inskrypcję: *CONCEDO NULLI*. Całość przedstawienia ujęto zaś w prostokątną ramkę otoczoną sentencjami w językach: łacińskim, greckim, arabskim oraz jidysz. To właśnie różnice w obramieniu oraz sposobie rozmieszczenia sentencji pozwoliły na wyróżnienie dwóch wariantów owego sygnetu.

Tablica VIII

Jan Helicz (Eliakim Helicz)

(Kazimierz pod Krakowem 1534-1539, Kraków 1539-1540)

Hippocrates, *Epistola moralis disputationem Democriti continens, Rinutio interprete, cum epistola Meccenati in sanitatis conservationem*, Kraków 1540.



Wymiary: 125 x 87 mm.

Użyty w roku 1540.

Autor drzeworytu: nieznaną krakowski rytownik.

Sygnet ma postać bordiury z dekoracją o charakterze architektonicznym. Boczne pasy ryciny zajmują kolumny, których postumenty połączone są u dołu cofniętym nieco cokołem, ozdobionym umieszczonym w okrągłym kartuszu herbem Krakowa. Górny pas zajmują dwa amorki trzymające okrągłą tarczę z herbem Zygmunta Starego. Poszczególne elementy architektoniczne pokryte są dekoracją arabeskową, a sposób ich ujęcia daje wrażenie trójwymiarowości przedstawienia.

Sposób wkomponowania monogramów typografa, a konkretnie brak ścisłej więzi kompozycyjnej między inicjałami a pozostałymi częściami drzeworytu, pozwala wysnuć przypuszczenie, że litery znalazły się na rycinie dopiero później. Tym samym pierwotna funkcja kompozycji, którą było zdobienie karty tytułowej uległa wzbogaceniu o zadania przypisywane sygnetowi drukarskiemu.

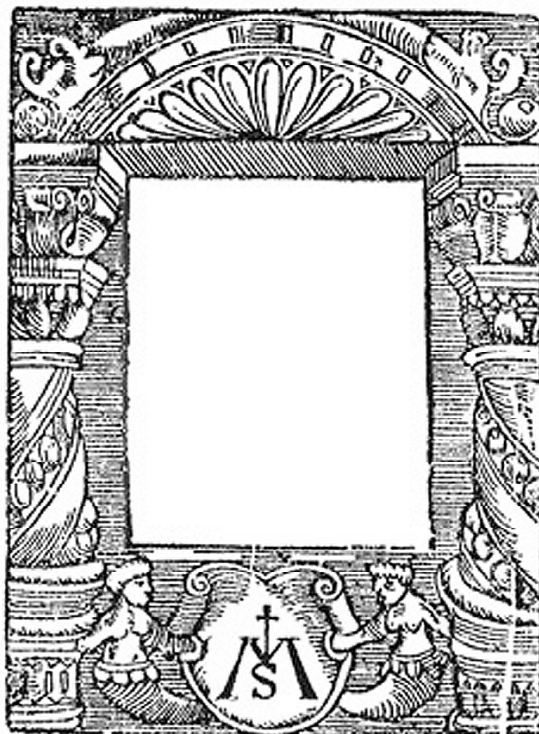
Tablica IX

Maciej Szarfenberg

(Kraków 1526¹-1547)

SYGNET I

Sygniet znany tylko z odbitki z matrycy zachowanej w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego.



Sygnety III 67.

Używany prawdopodobnie w roku 1530.

Autor drzeworytu: nieznan.

Sygniet ma postać dekoracji bordiurowej o charakterze architektonicznym. W dolnej partii ukazane są dwie postaci trzymające tarczę z monogramami MS (M połączone z krzyżem).

¹ Według Stanisława Koreckiego Maciej Szarfenberg założył swą oficynę już około 1521 r. Zob. S. Korecki, *Szarffenberg Maciej w: Słownik pracowników książki polskiej*, praca zbiorowa pod red. I. Treichel, Warszawa 1972, s. 791.

SYGNET II

Jan Lamchonius, *Opusculum de causis eclipsium et effectibus*, Kraków 1544.

Wymiary: 127 x 89 mm.

Użyty w 1544 roku.

Autor drzeworytu: nieznany.



Sygnet odbity został z tego samego klocka, którym wcześniej posłużył się Jan Helicz (zob. tabl. VIII). Maciej Szarfenberg usunął z niego monogramy Helicza i zastąpił je własnymi.

SYGNET III

Summarius computus, Kraków 1546.

Wymiary: 124 x 86 mm.

Sygnety I 19.

Użyty w 1546 roku.

Autor drzeworytu: nieznany.



Godło typografa wkomponowane zostało w bordiurę o charakterze architektonicznym. Sposób zaaranżowania kompozycji wywołuje wrażenie trójwymiarowości przedstawienia. W dolnej partii przedstawienia ukazane są dwie postaci nagich, brodatych mężów w jednej dłoni trzymających oszczep, drugą zaś przytrzymujących tarczę z monogramami M S (M połączone z krzyżem).

SYGNET IV

Johannes Murmelius, *Dictionarius variarum rerum cum Germanica atque Polonica interpretatione*, Kraków 1546.

Wymiary: 67 x 51 mm

Sygnety I 20.

Używany w roku 1546.

Autor drzeworytu: nieznan.



Sygnet przedstawia dwie kozy bodące się na tle górskiego masywu, na którego jednym ze zboczy widoczna jest wspinająca się kozica. W dolną partię przedstawienia wkomponowana została niewielka tarcza herbowa z monogramami MS, które podobnie, jak w sygnetach II-IV, połączono z krzyżem. Mimo centralnego położenia tarczy z inicjałami jest ona wyraźnie przytłoczona przez bardziej złożoną i rozbudowaną scenę z koziołkami. Całość kompozycji ujęta jest w delikatny kartusz o fantazyjnym kształcie.

Tablica X

Hieronim Szarfenberg

(Kraków 1548-1555)

SYGNET I

Arithmetices introductio ex variis auctoribus concinnata, Kraków 1549.



Wymiary: 67 x 51 mm.

Sygnety I 21.

Używany w latach 1549-1550.

Autor drzeworytu: nieznan.

Kompozycja godła powiela sygnet ojca Hieronima, Macieja Szarfenberga (tabl. IX, sygnet III). Jediną różnicę stanowi monogram na tarczy herbowej, gdzie MS zastąpiły inicjały HS. Porównanie odbitek obu sygnetów wskazuje, iż powstały one z jednego klocka, przy czym, aby uzyskać znak Hieronima usunięto z płyty inicjały Macieja, a HS odbito prawdopodobnie z oddzielnego stempla.

SYGNET II

Henryk Glareanus, *De VI. arithmeticae practicae speciebus*, Kraków 1554.



Wymiary: 81 x 62 mm.

Użyty w roku 1554.

Autor drzeworytu: nieznan.

Znak przedstawia dwóch czarnoskórych młodzieńców, których głowy zwieńczone są wieńcami laurowymi, a jedyne odzienie stanowią przepaski biodrowe. Mężczyźni trzymają między sobą tarczę z monogramami, która zawieszona jest na pasku na gałęzi suchego drzewa wyrastającego ze skały i zajmującego prawą stronę tła kompozycji. Lewą stronę tła zajmuje podobna skała, ale wyrasta z niej drzewo pokryte liśćmi. Kraj-obraz ten odczytuje się jako symboliczne przedstawienie dwóch głównych pór roku: lata i zimy, a interpretację tę potwierdza dodatkowo wyobrażenie zimorodka widocznego po lewej stronie kompozycji, a kojarzonego z przesileniem dnia i nocy¹.

Wykorzystany w godle Hieronima Szarfenberga motyw ikonograficzny w polskim środowisku wydawniczym należy niewątpliwie do oryginalniejszych, jednakże nie jest on całkowicie samodzielnym pomysłem krakowskiego typografa, lecz zwierciadlaną kopią znaku lyońskiego impresora, Denisa de Harsy (1524-1544)².

Tym, co przykuwa uwagę w szarfenbergowskim sygnecie jest jednak nie tylko motyw, lecz także kombinacja liter widoczna na trzymanej przez młodzieńców tarczy. Jej odczytanie nie jest wcale tak łatwe, o czym świadczyć może aż kilka sugerowanych przez różnych badaczy rozwiązań. Zdaniem Karola Estreichera (XXI 53) są to monogramy Hieronima Szarfenberga: ISH, natomiast według Alodii Kaweckiej-Gryczowej – Mateusza Siebeneichera: MS, który ożenił się z wdową po Hieronimie – Elżbietą, zaś Anna Mańkowska odczytuje je jako litery: *h v I S*, oznaczające: Helisabeth Vidua Ieronymi Scharffenbergii, przy czym *v* byłoby wówczas odwrócone³. Zarówno jednak interpretacja Kaweckiej-Gryczowej, jak i Mańkowskiej oparte zostały na przeświadczeniu, że syngnetu tego używała Elżbieta Szarfenbergowa, bądź pomagający jej wówczas – ale nie będący jeszcze jej mężem – Mateusz Siebeneicher. Interpretacjom tym zaprzecza zaś fakt, który udało mi się ustalić, że znakiem tym posłużył się już Hieronim Szarfenberg, co przemawia na rzecz takiego odczytania inicjałów, jakie przedstawił Karol Estreicher.

¹ H. W. Davies, *Devices of the early printers 1457-1560. Their history and development with a chapter on portrait figures of printers*, London 1935, nr 81.

² L.-C. Silvestre, *Marques Typographiques ou Recueil des monogrammes, chiffres, enignes... des libraires et imprimeurs qui ont exercé en France, depuis l'introduction de l'imprimerie, en 1470, jusqu'à la fin du seizieme siecle*, Paris 1853-67, nr 204; H. W. Davies, dz. cyt., s. 342-344.

³ Zob. A. Kawecka-Gryczowa i A. Mańkowska, *Szarfenbergowa Elżbieta*, w: *Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku*, t. 1: *Małopolska*, cz. 1: *Wiek XV-XVI*, praca zbiorowa pod red. A. Kaweckiej-Gryczowej, Wrocław 1983, s. 238.

Tablica XI

Elżbieta Szarfenbergowa – wdowa po Hieronimie Szarfenbergu

(Kraków 1555-1557)

Jan z Łańcuta, *Algorithmus linealis*,
Kraków 1556.



Wymiary: 81 x 62 mm.

Sygnety II 42.

Użyty w roku 1556.

Autor drzeworytu: nieznany.

Sygnety ten użyty został wcześniej przez Hieronima Szarfenberga (tabl. X, sygnety II) i dopiero po jego śmierci wykorzystany ponownie przez wdowę po nim – Elżbietę.

Tablica XII

Dziedzice Marka Szarfenberga – Mikołaj i Stanisław Szarfenbergowie

(Kraków 1546-1564)

SYGNET I

Stan A



Stan B



A: Josephus Flavius, *Historia Józefa starego dziejopisa żydowskiego we dwoje księgi rozdzielona*, Kraków 1555; B: *Biblia to jest księgi Starego i Nowego Zakonu*, Kraków 1561.

Wymiary: 90 x 66 mm.

Sygnety A: II 39, B: I 5.

Używany w latach 1555-1561.

Autor drzeworytu: monogramista Cs.

Kompozycja sygnetu oparta została na herbie Szarfenbergerów. Jego tarczę zdobi go-
dło w postaci kozła wyłaniającego się zza trzech wzgórz, przedstawionego z profilu,
w półpostaci z uniesionymi przednimi nogami i trzema gwiazdami nad głową. Tarczę

wieńczy hełm z labrami w formie bujnych liści akantu oraz klejnot, który jest repliką godła. Herb ujęty został w owalny kartusz, do którego dołączono niewielką tabliczkę umieszczoną ponad klejnotem.

Herb ten, określany mianem Półkozic, przysługiwać zaczął Dziedzicom Marka Szarfenberga po nobilitacji uzyskanej 16 lutego 1554 roku od Ferdynanda I – króla rzymskiego, węgierskiego i czeskiego (a późniejszego cesarza), po której Mikołaj i Stanisław zmienili również nazwisko na Szarfenberger¹.

Warto odnotować, że herb Półkozic wykorzystany został nie tylko w sygnetach, lecz także w filigranach, choć jak dotąd nie udało się dokładnie ustalić, której papierni z regionu krakowskiego należy je przypisać. Wiadomo, że w latach 1538-1592 Marek Szarfenberg i jego spadkobiercy byli właścicielami papierni w Balicach. Ponadto, przez pewien czas Marek prowadził także czerpalnię Żabi Młyn, a jego bratankowie – Jakub i Bartłomiej – od 1566 roku kierowali papiernią w Młodziejowicach².

Widoczna na odbitce A data 1554 może wskazywać na wcześniejsze powstanie znaku. Z odbitki B data ta została usunięta, jednak porównanie obu odcisków wskazuje na wykonanie ich z jednego klocka.

¹ Problem nobilitacji Szarfenbergów wyjaśnił szerzej Aleksander Birkenmajer, przy czym punktem wyjścia dla jego wywodu był sygnet drukarski używany przez Dziedziców Marka Szarfenberga, na którym widnieje data 1554 (tabl. XII, sygnet I). Zob. A. Birkenmajer, *Nobilitacja Szarffenbergerów*, Kraków 1926.

² J. Ptaśnik, *Papiernie w Polsce XVI wieku*, w: *Papiernie w Polsce XVI wieku. Prace Franciszka Piekosińskiego, Jana Ptaśnika i Kazimierza Piekarskiego*, powtórnie wydał i uzupełnił: W. Budka, Wrocław 1971, s. 19; J. Siniarska-Czaplicka, *Filigrany papierni położonych na obszarze Rzeczypospolitej Polskiej od początku XVI do połowy XVIII wieku*, Wrocław 1969, s. 11, tabl. LXXXII-LXXXV.

SYGNET II

Adalbertus Novicampianus, *Oratio in Comitiis Colosvarini de corruptissimis eius saeculi moribus*, Kraków 1557.

Wymiary: 38 x 35 mm.

Sygnety II 41.

Użyty w roku 1557.

Autor drzeworytu: nieznan.



Sygnety przedstawia tarczę herbową z godłem Szarfenbergerów – Półkoźcem. Całość ujęta została w skromny kartusz.

Tablica XIII

Mikołaj Szarfenberg

(Kraków 1565-1606¹)

SYGNET I

Wariant A



War. A: *Historie rozmaite z rzymskich i innych dziejów wybrane*, Kraków 1566; war. B: kopia odbitki wykonanej z oryginalnego klocka drzeworytowego znajdującego się w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Wariant B



Wymiary: 90 x 68 mm.

Sygnety War. A: I 7, war. B: I 8.

Użyty w roku 1566.

Autor drzeworytu: monogramista Cs.

¹ Dokładna data rozpadu spółki Mikołaja i Stanisława Szarfenbergerów pozostaje nadal tematem licznych dociekań. Według Joachima Lelewela, Jana Ptaśnika i Aleksandra Birkenmajera dwie oddzielne oficyny zaczęły działać w roku 1566. Ptaśnik podaje datę 1567, zaś Bandtkie – rok 1568. W niniejszej pracy przyjęta została data proponowana przez Alodię Kawecką-Gryczową oraz Zofię Wawrykiewicz. Zob. *Drukarze dawnej Polski...*, t. 1, cz. 1, dz. cyt., s. 260, 265-266, 285.

Znak oparty jest ponownie na motywie herbu Szarfenbergerów. Tym razem ujęto go w prostokątną ramkę, w której górne naroża wpisano inicjały drukarza: N S. Później zarówno ramkę, jak i inicjały usunięto, gdyż matryca zachowana w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego już jej nie ma, a porównanie poszczególnych elementów obu odbitek wskazuje, iż zostały one wykonane z tej samej deski.

SYGNET II

Historia o Poncjanie Cesarzu Rzymskim, jako syna swego Dioklecjana dał w naukę i ku wychowaniu siedmi Mędrcom, Kraków 1566.

Wymiary: 53 x 37 mm.

Sygnety I 6.

Użyty w roku 1566.

Autor drzeworytu: nieznan.



Tym razem herb Szarfenbergerów ujęty został w owalne obramienie, a następnie w prostokątny kartusz zdobiony ornamentem zwijanym.

SYGNET III

Stan A



Stan B



A: *Historia o cesarzu Othonie*, Kraków 1569; B: kopia odbitki z oryginalnego klocka znajdującego się w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Wymiary: 74 x 53 mm.

Sygnety A: I 9, B: I 10.

Użyty w 1569 roku.

Autor drzeworytu: nieznan.

Kolejny sygnet oparty na herbie Szarfenbergerów, który tym razem umieszczono na ciemnym, mocno zakreskowanym tle i ujęto w prostokątne obramienie. Ramka ta uległa z czasem uszkodzeniu, czego dowodem jest kopia odbitki (B).

SYGNET IV

Jan Herburt, *Statuta y przywileje koronne*, Kraków 1570.



Wymiary: 124 x 100 mm.

Sygnety II 40.

Użyty w 1570 roku.

Autor drzeworytu: monogramista Cs.

Kompozycja godła oparta jest na herbie Szarfenbergerów, który dodatkowo ozdobiony został umieszczonymi u góry i u dołu kompozycji wstęgami.

SYGNET V

Konstytucje, Statuty i Przywileje na Walnych Sejmach Koronnych od 1550 aż do 1578 uchwalone, Kraków 1579.



Wymiary: 119 x 95 mm.

Sygnety I 11.

Używany w latach 1579-1581.

Autor drzeworytu: monogramista Cs.

Sygnet ten stanowi niemal dokładne powielenie znaku V, z tą jedynie różnicą, iż pozbawiony jest wstęg u góry i u dołu. Wykonany został prawdopodobnie z tego samego klocka, po uprzednim usunięciu z niego wstęg, albo też – co, z uwagi na nieco inne wymiary, wydaje się bardziej prawdopodobne – przez tego samego artystę, który wierne skopiował swe pierwsze dzieło.

Tablica XIV

Stanisław Szarfenberg

(Kraków 1565-1584)

SYGNET I

Biblia. Nowy Testament to iest Święta Pana Jezusa Christusa Ewangelia, Kraków 1568.

Wymiary: 90 x 66 mm.

Używany w latach 1568-1574.

Autor drzeworytu: monogramista Cs.



Sygnet używany wcześniej – w 1561 roku – przez obu braci Szarfenbergerów (zob. tabl. XII war. B).

SYGNET II

*Iacobus Carpentarius, Descriptio-
nis universae naturae ex Aristotele
prior pars*, Kraków 1576.

Wymiary: 23 x 57 mm.

Sygnety III 62.

Używany w latach 1570 (?) - 1577.

Autor drzeworytu: nieznan.



Znak przedstawia tarczę herbową z godłem Szarfenbergerów trzymaną przez unoszące się w powietrzu dwa anioły. Wykonany niedbale, bez troski o szczegóły.

SYGNET III

Petrus Crescentinus, *O pomnożeniu i rozkrzewieniu wszelakich pożytków ksiąg dwanaście*, Kraków 1571.



Wymiary: 86 x 86 mm.

Sygnety III 63.

Używany w latach 1571-1578.

Autor ryciny: nieznan.

Sygnet przedstawia herb Szarfenbergerów ujęty w okrągły kartusz zdobiony delikatnym ornamentem zwijanym i wpisany w kwadratowe obramienie. W górnych narożach widoczne są postaci dwóch aniołów, w dolnych zaś dwóch orłów. Rycina wykonana została miękką, delikatnie prowadzoną kreską. Jednakże bardzo bogata, miejscami nieco zbyt przeładowana kompozycja i gęsty szrafirunek spowodowały, że stała się w niektórych partiach nieczytelna.

SYGNET IV

Klemens Janicki, *Vitae archiepiscoporum Gnesnensium*, Kraków 1574.



Wymiary: 53 x 43 mm.

Używany w latach 1574-1576.

Autor ryciny: nieznan.

Godło przedstawia herbowego kozła Szarfenbergerów, który wkomponowany został w owalną tarczę otoczoną renesansowym kartuszem z puttami i wiewiórkami.

SYGNET V

Simon Goritius, *Orthographia*, Kraków 1576.



Wymiary: 81 x 73 mm.

Używany w roku 1576.

Autor drzeworytu: nieznanym.

Sygnety ten stanowi zmodyfikowaną odmianę znaku IV. Najprawdopodobniej odbity został z tej samej matrycy, jednakże wcześniej usunięto z niej ozdobny kartusz i uzyskaną w ten sposób samą tarczę wkomponowano w drzeworyt z ornamentem w formie szarej maureski.

SYGNET VI

Aristoteles, *De arte rhetorica libri tres Carolo Sigonio interprete*, Kraków 1577.



Wymiary: 38 x 35 mm.

Sygnety II 41.

Użyty w 1577 roku.

Autor drzeworytu: nieznanym.

Sygnety ten używany był już wcześniej przez obu braci, w czasie istnienia Drukarni Dziedziców Marka Szarfenberga (tabl. XII). Warto odnotować, że w kolofonie tej samej książki umieszczono jeszcze jedno jego godło firmowe – sygnety II.

Tablica XV

Maciej Wirzbięta

(Kraków 1555/7-1605)

SYGNET I

Mikołaj Rej, *Zwierciadło*, Kraków 1568.

Wymiary: 95 x 46 mm.

Sygnety III 72.

Używany w latach 1557-1582.

Autor drzeworytu: monogramista Cs.



Centralną część znaku stanowi tarcza z inicjałami drukarza: MW zawieszona na gałęzi drzewa – wierzby (?). W tle widoczny pejzaż. Całość ujęta w owalne obramienie wkomponowane w bogaty, renesansowy kartusz zdobiony ornamentem zwijanym i owocowymi zwisami. W górnej partii kartusza widoczne są dwie postaci kobiece: umieszczona po lewej stronie trzyma dwoje małych dzieci i symbolizuje Miłość, natomiast siedząca po prawej stronie dzierży duży krzyż i uosabia Wiarę. Między nimi, niczym ozdobny maszkaron wkomponowana została głowa lwa oznaczająca potęgę Chrystusa, zwalczającą demony zła¹ – bezbożność i miłość cielesną – przedstawione w dolnych narożach kartusza.

¹ H. W. Winger, [rec. *Polonia typographica* IX] „Library Quarterly” 1975, no. 4, s. 419-420.

SYGNET II

Mikołaj Rej, *Figliki albo rozlicznych ludzi przypadki dworskie*, Kraków 1574.



Wymiary: 72 x 60 mm.

Sygnety III 73.

Używany w latach 1557-1597.

Autor drzeworytu: monogramista Cs.

Podobnie, jak w sygnecie I, w centrum znaku widnieje tarcza z inicjałami drukarza zawieszona na wierzbie. W tle pejzaż. Całość ujęto w obramienie wypełnione delikatnym ornamentem kwiatowym, które wpisane zostało w renesansowy kartusz ozdobiony ornamentem zwijającym oraz kwiatowymi i owocowymi zwisami oraz maskaronami.

SYGNET III

Piotr Statorius (Stojeński), *Polonicae grammatices institutio*, Kraków 1568.



Wymiary: 47 x 48 mm.

Sygnety I 24.

Używany w latach 1563-1568.

Autor ryciny: nieznaną artystą, który wykonał wszystkie ilustracje do *Zwierzynca*.

Znak przedstawia kozę skubiącą wierzbę, ukazaną na tle pagórkowatego pejzażu. Po raz pierwszy rycina ta użyta została w wydanym w 1561/62 *Zwierzyńcu* Mikołaja Reja, pełniąc tam funkcję ilustracji do wierszyka *Wirzba na stałość*. W roli sygnetu wystąpiła po raz pierwszy w 1563 roku, zaś po raz piąty i zarazem ostatni w 1568. Nie zniknęła jednak całkowicie z zasobów graficznych oficyny, albowiem ozdobiła kolejną edycję *Zwierzyńca* (1573/74), ponownie ilustrując ten sam co poprzednio wierszyk.

Tablica XVI

Mateusz Siebeneicher

(Kraków 1557-1582)

SYGNET I

Johannes Cervus Tucholiensis, *Farrago civilium actionum iuris Magdeburgensis*, Kraków [po 9 II] 1558.

Wymiary: 49 x 42 mm.

Użyty w 1558 roku.

Autor drzeworytu: nieznan.



Centralną część znaku stanowi przedstawienie dwóch ptaków siedzących na skale po dwóch stronach zatkniętego w niej berła. Nad nimi widoczne inne, lecące ku nim ptaki. Scenka ujęta została w owalne obramienie, w które wpisano sentencję: *CONCORDIA PARVAE RES CRESCUNT*, a całość wkomponowano w bogato zdobiony kartusz, ozdobiony ornamentem okuciovym połączonym z elementami floralnymi.

Umieszczony w centrum sygnetu Mateusza Siebeneichera motyw ikonograficzny znany jest ze znaków firmowych antwepskiego typografa Joannesa Steelsiusa¹, które niewątpliwie stanowiły źródło inspiracji dla krakowskiego impresora.

¹ F. Vandeweghe, B. Op de Beeck, *Marques typographiques employees aux XV^e et XVI^e siècles dans les limites géographiques de la Belgique actuelle*, Haag 1993, s. 223-228.

Sygnet II

Jakub Górski, *De figuris libri quinque*, Kraków 1560.

Wymiary: 42 x 35 mm.

Używany w latach 1558-1575.

Autor drzeworytu: nieznany.



Motyw znany już z sygnetu I. Tym razem ujęty jedynie w owalne obramienie z sentencją i otoczone dodatkowo wieńcem laurowym.

SYGNET III

Jakub Wujek, *Postylla katolicka wielka*, Kraków 1573.

Wymiary: 127 x 100 mm.

Sygnety I 22.

Używany w latach 1564-1573.

Autor ryciny: monogramista Cs.

Centralną część znaku zajmuje zdobiona rollwerkowym ornamentem tarcza z monogramami MS (przy czym M połączone zostało z czwórką, której poprzeczne ramie zakończone jest krzyżem) i zawieszona na gałęzi drzewa, prawdopodobnie dębu). Całość ujęto w bogato zdobione obramienie powstałe z kombinacji ornamentu zwijanego i motywów masek, putt i aniołków.

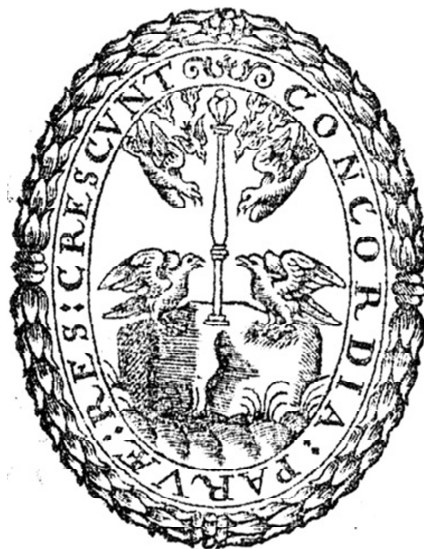


Tablica XVII

Jakub Siebeneicher

(Kraków 1582-1604)

Traktat różnych poselstw lubelskich i odprawa ich przez szlachcica jednego polskiego, Kraków 1592.



Wymiary: 45 x 34 mm.

Sygnety I 23.

Używany w latach 1592-1603.

Autor ryciny: nieznan.

Sygnet wzorowany na znaku ojca Jakuba – Mateusza Siebeneichera (zob. tabl. XVI sygnety II), wykonany jednak znacznie lepiej, albowiem delikatniejsza kreska tworzy znacznie subtelniejszy rysunek niż w przypadku ojcowskiego godła.

Łazarz Andrysowicz

(Kraków 1551-1577)

SYGNET I

Bartłomiej Groicki, *Porządek sądów prawa magdeburgskiego*, Kraków 1559.

Wymiary: 41 x 40 mm.

Sygnety III 65.

Używany w latach 1558-1567.

Autor drzeworytu: nieznan.

LUCERNA
pedibus meis Ver-
bum tuum DO-
MINE,



Et LUMEN
semitis meis.
Et c.

Godło ukazuje dłoń trzymającą zapaloną pochodnię, ujętą w dekoracyjny kartusz o fantazyjnym kształcie. Przedstawieniu towarzyszy sentencja: *LUCERNA pedibus meis Verbum tuum DOMINE, Et LUMEN semitis meis. ? c.* umieszczona po dwóch stronach znaku.

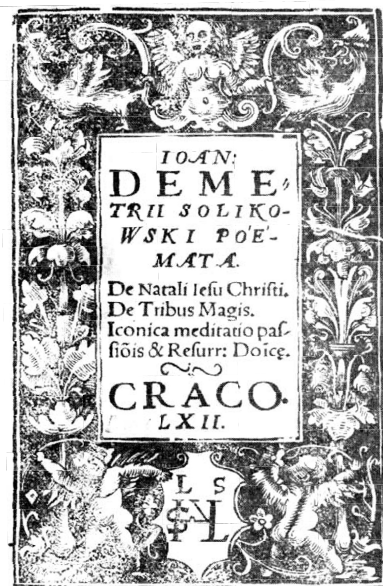
SYGNET II

Jan Dymitr Solikowski, *Poemata*, Kraków 1562.

Wymiary: 110 x 66 mm.

Użyty w 1562 roku.

Autor drzeworytu: nieznan.



Sygnet użyty został po raz pierwszy przez wdowę po Florianie Unglerze. Łazarz Andrysowicz zastąpił jej monogramy kombinacją inicjałów Hieronima Wietora (HV = Hieronim Vietor) oraz własnych LS (Lazarus Siradiensis).

SYGNET III

Bartłomiej Groicki, *Porządek sądów i spraw miejskich prawa magdeburskiego*, Kraków 1562.

Wymiary: 48 x 49 mm.

Sygnety I 13.

Używany w latach 1562-1567.

Autor drzeworytu: nieznan.



Sygnety przedstawia rękę trzymającą otwartą lampkę z widoczną w środku zapaloną świeczką. Motyw ujęty jest w ozdobny kartusz wkomponowany w wieniec laurowy. Całość natomiast wkomponowana została w prostokątne obramienie, w którego narożach widoczne są inicjały typografa L A. Wzdłuż trzech boków znaku umieszczono sentencję: *LUCerna pedibus meis / Verbum tuum Domine, / Et lumen semitis meis. &c.*

Tablica XIX

Stanisław Murmelius

(Kraków 1540-1552, Brześć 1558-1561?, Łowicz 1566)

SYGNET I

Jan Palczowski, *Ustawy prawa polskiego*, Brześć Litewski 1559/1560.

Wymiary: 86 x 68 mm.

Sygnety III 68.

Użyty w roku 1559/1560.

Autor drzeworytu: nieznan.



Centralną część sygnetu zajmuje przedstawienie wyciągniętej ku górze dłoni, wyłaniającej się z chmury i trzymającej serce zwieńczone koroną. Motyw ujęty został w owalne obramienie, na którym umieszczony jest słabo czytelny napis zawierający datę 1560. Całość wkomponowana została w dekoracyjny kartusz, zdobiony ornamentem okuciowym i motywami floralnymi. Wśród dekoracji kartusza widać inicjały drukarza SM. Wzdłuż czterech boków sygnetu widnieje inskrypcja: *Cor Regis / in manu / Domini. / Proverbi: XXI.*

Inspiracją dla sygnetu Stanisława Murmeliusa był znak firmowy frankfurckiego typografa Cyriacusa Jacoba¹, który tłoczone przez siebie druki opatrywał zarówno tym samym motywem ikonograficznym, jak i inskrypcją. Taki sam motyw, ale w nieco innym ujęciu, umieścił zaś w godle swojej oficyny Pierre de Vingle z Genewy².

¹ H. Grimm, *Deutsche Buchdruckersignete des XVI. Jahrhunderts. Geschichte, Sinngehalt und Gestaltung kleiner Kulturdokumente mit hundertvierundvierzig Signetbildern*, Wiesbaden 1965, s. 311-312.

² Znakiem z tym motywem posłużył się już w 1538 r. Tamże, s. 311-312.

SYGNET II

Krótkie wypisanie o papieżu nowo obranym któremu imię Pius IV, Brześć Litewski 1560.

Wymiary: 20 x 29 mm.

Sygnety III 69.

Użyty w roku 1560.

Autor drzeworytu: nieznan.



Sygnety przedstawia dłoń trzymającą zwieńczone koroną serce – motyw znany już ze znaku II, tym razem jednak bez obramienia.

SYGNET III

Johannes Polancus, *Breve directorium ad confessarii ac confitentis munus recte obeundum*, Łowicz 1566.

Wymiary: 53 x 37 mm.

Sygnety III 70.

Użyty w roku 1566.

Autor ryciny: nieznan.

Centralną część godła zajmuje motyw dłoni z sercem. Przedstawienie ujęte zostało w kartusz zdobiony ornamentem zwijanym, wkomponowany następnie w owalne obramienie, którego górną i dolną część zdobi banderola z sentencją: *Cor contritum & humiliatum DEUS / non despicias*. Wzdłuż czterech boków sygnety umieszczona została inskrypcja: *COR REGIS / IN MANU / DOMINI. / PROVERBI: XXI.*, u dołu zaś powtórzony został tekst z banderoli.



Aleksander Augezdecki

(Szamotuły 1558-1561)

*Pisně Chwal Božský ch. Pisně duchownj
Ewangelitské w nowe složené, Szamotuły
[25 I 1560] – 7 VI 1561.*



Wymiary: 80 x 65 mm.

Używany w latach 1560/1561.

Autor drzeworytu: nieznany.

Sygnet o kształcie herbu, na którego tarczy oraz w klejnocie widnieje postać stojącego niedźwiedzia, wyciągającego przed siebie przednie łapy. Tarcza zwieńczona jest koroną i hełmem z labrami w kształcie bujnych liści akantu. Z lewej strony kompozycji widoczne jest nietypowe dla przedstawienia herbowego szrafowanie, które imituje cieniowanie i wprowadza wrażenie przestrzenności obrazu.

Warto zwrócić uwagę, iż Aleksander Augezdecki posługiwał się godłem o charakterze heraldycznym, choć – o ile wiadomo – nie miał tytułu szlacheckiego. Paulina Buchwald-Pelcowa wysuwa przypuszczenie, jakoby związek typografa ze znakiem z wyobrażeniem niedźwiedzia opierał się na nawiązaniu do jego nazwiska, dziś już nieznanego¹. Zważywszy, że motyw niedźwiedzia widnieje także na innych drzeworytach z jego oficyny, można domniemywać, że był dla impresora ważny i w silnym stopniu związany z jego osobą. Niestety, brak jakichkolwiek przesłanek nie pozwala obecnie ustalić charakteru tego związku.

¹ *Polonia typographica saeculi sedecimi*, z. 8: *Aleksander Augezdecki*, wstęp: P. Buchwald-Pelcowa, Wrocław 1972, s. 46.

Tablica XXI

Cyprian Bazylik

(Brześć Litewski 1562-1570)

Marinus Barletius, *Historja o żywocie i zacnych sprawach Jerzego Kastrjota, którego Szkanderbergiem zową*, Brześć Litewski 1569.

Wymiary: 152 x 130 mm.

Sygnety I 25.

Użyty w roku 1569.

Autor drzeworytu: nieznan.



Sygnet o charakterze heraldycznym. Tarcza herbowa podzielona jest na pięć pól w taki sposób, że u jej szczytu znajduje się jedno pole, a pod nim dwa rzędy po dwa pola. Górne pole zajmuje popiersie dwugłowego orła z rozpostartymi skrzydłami. Poniżej, w lewym polu znajduje się rotundowa budowla z otwartą bramą, w prawym zaś – wąż oplatający drzewo. W lewym polu najniższego pasa widnieje postać heraldycznego lwa kroczącego na tylnych łapach, w prawym – ryba trzymająca w pysku pierścień. Tarcza zwieńczona jest koroną i hełmem z labrami w formie bujnych liści akantu oraz klejnotem w postaci głowy lwa. Do klejnotu dołączona została gałązka z pięcioma kwiatami, która przecina w połowie umieszczoną za nią banderolę z napisem w języku greckim: ΣΑΜΟΣ ΟΡΝΙΘΩΝ ΓΑΛΑ ΦΕΡΕΙ.

Będący nie tylko typografem, ale i muzykiem, kompozytorem oraz poetą, Cyprian Bazylik zarówno swój herb, jak i nazwisko zawdzięczał Heraklidesowi Jakubowi Bazilikosowi. Przebywając bowiem w 1557 roku w wileńskiej kancelarii Zygmunta Augusta, tak zauroczył swymi talentami sławnego awanturника tytułującego się despotą z Samos, że ten nie tylko nadał mu tytuł „poeta lauretus” (do czego uprawniał go przywilej uzyskany od cesarza Karola V), ale również przyjął do swego herbu i na-

zwiska¹. Wszystkie te nadania potwierdził zaś 1 września 1557 roku król Zygmunt August. Jak pisze zatem Aleksander Birkenmajer: „drukarz [ten – K. K.] miał pełne prawo używać sygnetu herbowego”².

¹ *Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku*, z. 5: *Wielkie Księstwo Litewskie*, oprac. A. Kawecka-Gryczowa, K. Korotajowa, W. Krajewski, Wrocław 1959, s. 45.

² A. Birkenmajer, *Nobilitacja Szarffenbergerów*, Kraków 1926, s. 7.

Tablica XXII

Icchak ben Aaron Prostic

(Kraków¹ 1569-1612)

SYGNET I

Hirc Naftali, *Komentarz Midraszowy do pięciu Zwojów*, Kraków 1569.

Wymiary: 62 x 53 mm.

Używany w roku 1569.

Autor drzeworytu: nieznan.



Sygnet przedstawia jelenia ukazanego z profilu, z przednimi nogami uniesionymi niczym do skoku ujęte w kartusz o fantazyjnym kształcie. Całość wkomponowana została w akantowy wieniec zdobiony u góry i u dołu wstęgami.

SYGNET II

Masechet Beca, Kraków 1599.

Używany w latach 1584-1599.

Autor drzeworytu: nieznan.



Sygnet przedstawia dwie ryby umieszczone jedna nad drugą i zwrócone w przeciwnych kierunkach, pod nimi tampon drukarski odwrócony podstawą ku górze. Całość ujęta jest w kartusz zdobiony ornamentem zwijanym.

¹ W rzeczywistości drukarnia Prostica istniała w Kazimierzu pod Krakowem, jednakże w adresie umieszczanym na drukach widniał Kraków.

SYGNET III

Nie wiadomo, w jakim druku umieszczony został ów sygnet, gdyż znany jest tylko z reprodukcji.

Używany w 1602 roku.
Autor drzeworytu: nieznan.



Sygnet używany był na pewno w 1602 roku przez synów Izaaka: Aarona ben Icchaka i Mosze Jozue oraz wnuka Isachara (Ber) ben Aarona. Ponieważ informacjom na temat tego znaku towarzyszy zawsze uwaga, iż *wydawane książki nadal* [wytluszczenie – K.K.] *sygnowane były znakiem barana*² można zatem wnioskować, że używał go wcześniej sam Icchak. Ponadto w czasie, kiedy sygnet ten był używany, warsztat należał oficjalnie do Icchaka, choć ten wyjechał wówczas do Prościejowa, pozostawiając kierownictwo swym synom i wnukowi. Formalnie przejęli oni tłocznię dopiero w 1612 roku.

Znak przedstawia baranka ukazanego z profilu i stojącego przed krzewem. Przedstawienie ujęte w prostokątną ramkę otoczoną hebrajskimi napisami. W drukach wydanych przez Aarona ben Icchaka, Mosze Jozue i Isachara ben Aarona nad ramką umieszczony został napis: תמורת יצחק: „zamiast Icchaka”.

² *Drukarze dawnej Polski...*, t. 1, cz. 2, vol. 2, dz. cyt., s. 690-691.

Tablica XXIII

Aaron ben Icchak ben Aaron Prostic

(Kraków 1612-1628)

Masechet Zewachim, Kraków 1618.



Używany w latach 1613/1615-1618.
Autor drzeworytu: niezany.

Sygnet użyty został po raz pierwszy między 1613 a 1615 rokiem w *Arbaa turim* Jaakowa ben Aszera, wydanym przez Aarona ben Icchaka. Według Yaari'ego znak ten wykonany został jeszcze za życia Icchaka ben Aarona². Jego spadkobiercy umieścili ten sygnet na kartach tytułowych poszczególnych części *Turim*, dla uczczenia pamięci ojca i dziadka, podpisując rycinę słowami: *Wydrukowane przez synów Icchaka, w drukarni, którą założył ich stary ojciec Icchak, błogosławionej pamięci sprawiedliwy, syn drukarza rab. Aaron błogosławionej pamięci z Prościejowa*³. Według M. Schwaba znak ów datować należy na koniec XVI stulecia, na co wskazuje strój Abrahama, a zwłaszcza kapelusz i kołnierz w stylu Henryka II⁴.

Sygnet przedstawia scenę z życia Abrahama (tzw. *akedat Icchak*, z hebr. związanie Icchaka), który poddany przez Boga próbie posłuszeństwa, ma złożyć w ofierze swego syna Izaaka. Chłopiec leży już związany na stosie, a stojący nad nim ojciec zamierza się nożem. Nad nim, po prawej stronie z obłoku wyłania się postać (anioła Jahwe) wycią-

¹ Po śmierci Icchaka ben Aarona z Prościejowa drukarnię odziedziczyli w spadku jego synowie: Aaron ben Icchak ben Aaron i Mosze Jozue oraz wnuk Isachar ben Aaron ben Icchak, którzy prowadzili warsztat już wcześniej, gdy Icchak wyjechał z Krakowa do Prościejowa. Prawdopodobnie, mimo współwłasności, tłocznia kierował Aaron. Zob. *Drukarze dawnej Polski...*, t. 1, cz. 2, vol. 2, dz. cyt., s. 696-697.

² K. Pilarczyk, *Talmud i jego drukarze w pierwszej Rzeczypospolitej. Z dziejów przekazu religijnego w judaizmie*, Kraków 1998, s. 233.

³ Tamże, s. 233.

⁴ Tamże, s. 233.

gającego rękę ku Abrahamowi i powstrzymującego go przed zadaniem ciosu. Obok stosu widoczne naczynie, z którego wychylają się płomienie i unosi dym. Po lewej stronie przedstawienia widoczny jest baranek z rogami wplecionymi w krzew. To on ostatecznie został złożony w ofierze Bogu.

Ta sama scena akedat Icchak wkomponowana została wcześniej w dekorację karty tytułowej tekstu Karo Ishag'a ben Iôsep'a: *Toldôt Ishag* wydanego najpewniej przez Izaaka, syna Aarona z Prościejowa w 1593 roku⁵.

⁵ Kraków BJ Cim. F. 8438.

Tablica XXIV

Iwan Fedorow

(Moskwa 1553?-1565, Zabłudów 1567?-1570, Lwów 1572-1574,
Ostrogu 1578-1581)

SYGNET I

Apostoł, Lwów 1574.



Wymiary: 233 x ? mm¹

Używany w latach 1574-1580.

Autor drzeworytu: prawdopodobnie Wendel Szarf-
fenberg ze Zgorzelca.

Sygnet ma postać gałęzi zdobionej mocno przestyliwowanymi liśćmi i kwiatami tworzącymi bogatą, symetryczną dekorację, w którą wkomponowane zostały dwa herby. Po lewej stronie, w rollwerkowym kartuszu widnieje godło Lwowa, po prawej zaś – gmerk drukarza. U dołu sygnetu widnieje napis: ІВАННЪ ФЕДОРОВИЧЪ ДРОКАРЬ МОСКВИТИЙЪ. Mimo bogactwa dekoracji przedstawienie zachowuje subtelność i harmonię, do czego przysługuje się niewątpliwie delikatna kreska i symetria kompozycji.

¹ Niestety karta z kolofonem, na której umieszczony został sygnet Iwana Fedorowa, znajdująca się w egzemplarzu należącym do zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie została przycięta tak, że nie można zmierzyć szerokości znaku (Warszawa BN XVI. F. 742).

SYGNET II

Azbuka [Bukwar], Lwów 1574.

Użyty w roku 1574.

Autor drzeworytu: prawdopodobnie Wendel Szarffenberg.

Godło ma postać ozdobnego kartusza, w który wkomponowany został gmerk typografa oraz cztery litery: I W u góry oraz A H poniżej, pod którymi kryje się imię typografa: IWAH. Całość ujęto w prostokątne obramienie.



Tablica XXV

Melchior Nering

(Poznań 1576-1578, Grodzisk 1579-1581, Toruń 1581-1587)

SYGNET I

Michał Verinus, *Disticha de moribus*, Toruń 1582.



Wymiary: 16 x 58 mm.

Sygnety III 79.

Używany w latach 1577-1583.

Autor drzeworytu: nieznan.

Sygnet ma kształt podłużnej, prostokątnej plakiety, na której widnieją dwa koziołki, zwrócone heraldycznie w stronę umieszczonego pośrodku kompozycji wazonu z kwiatami. W tle scenki widoczne są: po lewej stronie – zarysy gór, zaś po prawej – budowli przypominającej zamek. W pustą przestrzeń po obu bokach wazonu wkomponowane zostały inicjały drukarza, tak jednak przytłoczone przez pozostałe elementy przedstawienia, iż sprawiają wrażenie dodanych wtórnie.

SYGNET II

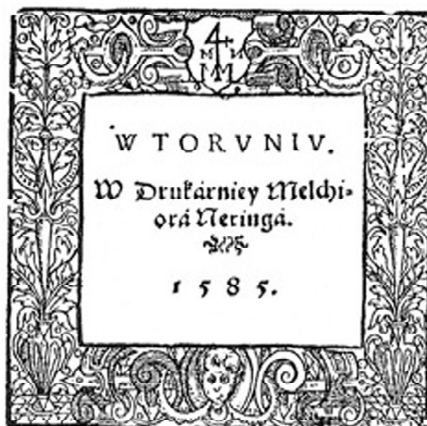
Nowego Testamentu część pierwsza z greckiego na polski język przełożona, Toruń 1585.

Wymiary: 89 x 89 mm.

Sygnety III 80.

Użyty w 1585 roku.

Autor drzeworytu: nieznan.



Znak ma postać bordiury otaczającej adres wydawniczy. W bogaty, renesansowy ornament wkomponowana została tarcza herbowa, zawierająca inicjały drukarza ułożone symetrycznie względem znaku złożonego z cyfry 4, której poprzeczne ramię zakończone jest krzyżykiem, a jej podstawę tworzą dwie litery MM.

Tablica XXVI

Walenty Łapka (Łapczyński) „Drukarnia latająca”

(Gdańsk, Malbork, Włocławek, Warszawa, Lwów, Kraków, Knyszyn 1577-1581)¹

Andrzej Patrycy Nidecki, *Commentarii de tumultu Gedanensi*, Malbork 1577.



Wymiary: 75 x 64 mm.

Używany w latach 1577-1578.

Autor drzeworytu: nieznan.

Sygnet przedstawia orła zawieszzonego w powietrzu, szykującego się do ataku na zółwia, leżącego w dolinie pośród wzgórz. Nad orłem widoczna jest banderola z napisem minuskułą: *FERT POSTQ = [UAM] PRED[A]T SURSU[M] MITTIT Q[UE] DE-OR[S]UM*², a powyżej skłębione chmury. Na lewym brzegu rzeki widać fragmenty budowli. Cała scenka ujęta została w prostokątne obramienie.

¹ Józef Fritz traktuje ten znak jako sygnet Mikołaja Szarffenbergera. Zob. J. Fritz, *Sygnet drukarski Mikołaja Szarffenbergera z r. 1577*, „Silva Rerum” 1930, z. 1-3, s. 43. Zważywszy jednak, że używany był on tylko w publikacjach „Drukarni latającej”, którą kierował Łapczyński, przyjąć należy, iż jest to jego znak firmowy. Za taki uważa go A. Kawecka-Gryczowa, *Dzieje „Drukarni latającej”*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 1971, s. 355-370.

² Odczytane przez Józefa Fritza. Zob. J. Fritz, dz. cyt., s. 43.

Tablica XXVII

Drukarnia Łazarzowa

(Kraków 1578-1617)



SYGNET I

Adalbertus Oczko, *Cieplice*, Kraków
[po 10 VII] 1578.

Wymiary: 41 x 40 mm.

Użyty w 1578 roku.

Autor drzeworytu: nieznan.

Sygnety przejęty przez Jana Januszowskiego, który zarządzał Drukarnią Łazarzową w latach 1578-1603, od jego ojca Łazarza Andrysowicza (zob. tabl. XVIII sygnety I).

SYGNET II

Bazyli Golinius, *In nuptias Petri Iancinii et Catherinae Novicampiana carmen*, Kraków 1580.



Wymiary: 64 x 52 mm.

Sygnety I 18.

Używany w latach 1580-1582.

Autor drzeworytu: nieznan.

Sygnet przedstawia dłoń wylaniającą się z obłoku i trzymającą płonącą pochodnię. Główny motyw ujęty został w dekoracyjne, owalne obramienie z inskrypcją: *DIVINI MEA SPES FIDES VERBI, PRAELUCENTE FACE AD POLUM FERATUR*. W dolną część obramienia wkomponowana została także druga sentencja: *INGENIO ET ARTE*. Górne naroża znaku ozdobione są postaciami dwóch putt, z których siedzące po lewej stronie trzyma w dłoni Eucharystię, po prawej zaś krzyż. Rycina wykonana starannie, ale przeładowana ornamentyką.

SYGNET III

Jan Kochanowski, *In nuptias Ioannis de Zamoscio ac Griseldis Bathorrhoeae epithalamion*,
Kraków 13 VI 1583.



Wymiary: 46 x 26 mm.

Sygnety III 66.

Używany w 1583 roku¹.

Autor drzeworytu: nieznany.

Sygnet przedstawia dwie dłonie trzymające kaduceusz, czyli laskę oplecioną parą węży zwróconych do siebie głowami, na której wierzchołku widnieje gołąb.

Ten sam motyw stał się już ponad pół wieku wcześniej znakiem rozpoznawczym bazylejskiej oficyny Johanna Frobenia². Wybór godła tak znamienitej tłoczni za pier-

¹ Joachim Lelewel, na zamieszczonej w swojej pracy tablicy, podaje przy tym sygnecie dwie daty i wskazuje na dwie oficyny: wdowy Wietorowej (1549) oraz Jana Januszowskiego – 1583. Niestety w żadnym druku wydanym przez wdowę Wietorową, ani też w innych źródłach nie znalazłam potwierdzenia tej adnotacji. Zob. J. Lelewel, *Bibliograficznych ksiąg dwoje, w których rozebrane i pomnożone zostały dwa dzieła Jerzego Samuela Bandtkiego: Historia drukarni krakowskich tudzież Historia Biblioteki Uniw. Jagiell. w Krakowie*, t. 1-2, Wilno 1823-1826, tabl. XVI.

wowzór sygnetu Januszowskiego poczytywać można za dowód szczególnej dbałości krakowskiego impresora o wysoką jakość druków i piękno ich szaty graficznej. Ciekawe jedynie, czy, dokonując owego wyboru Łazarzowic, wiedział, że autorem bazylejskiego godła był Hans Holbein młodszy, jeden z najwybitniejszych artystów niemieckich XVI stulecia³. Warto zaś w tym miejscu zaznaczyć, że krakowska kopia bynajmniej nie ustępuje specjalnie jakością swemu pierwowzorowi, co świadczy o dużych umiejętnościach jej twórcy.

SYGNET IV

Stanisław Sokołowski, *De verae et falsae ecclesiae discrimine*, Kraków 1583.

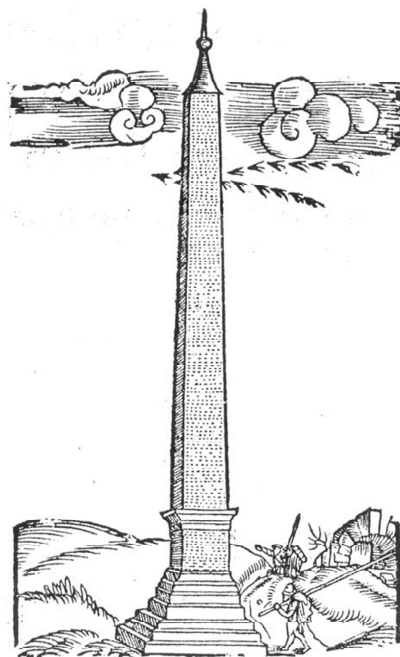
Wymiary: 102 x 60 mm.

Używany w latach 1583-1598.

Autor drzeworytu: nieznan.

Główny motyw znaku stanowi obelisk, u którego podstawy, po prawej stronie przedstawione zostały dwie postaci wędrowców oraz fragment budowli. Szczyt słupa spowity jest chmurami, a tuż za nim widać sznur żurawi. Drzeworyt wykonano bardzo starannie, z dbałością o szczegóły.

Ta sama rycina, ale w funkcji ilustracji, a nie sygnetu ozdobiła kartę tytułową dzieła Johanna Wernera *De triangulis sphaericis libri quatuor* wydanego przez Łazarza Andrysowicza w 1557 roku⁴. Co ciekawe, we wstępie do tego tekstu znalazła się informacja o rzeczy-



² P. Heitz, *Basler Büchermarken bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts*, Strassburg 1895, s. 39; H. W. Davies, *Devices of the early printers 1457-1560. Their history and development with a chapter on portrait figures of printers*, London 1935, s. 286-288, 290-291, 652-654; H. Grimm, *Deutsche Buchdruckersignete des XVI. Jahrhunderts. Geschichte, Sinngehalt und Gestaltung kleiner Kulturdokumente mit hundertvierundvierzig Signetbildern*, Wiesbaden 1965, s. 141-144.

³ H. W. Davies, dz. cyt., s. 143.

⁴ W druku tym drzeworytowi towarzyszyły dwie inskrypcje, umieszczona powyżej obelisku: *OBELISCI INSCRIPTIO / PLIN: LIB: XXXVI. CAP: IX./ RERUM NATURAE INTERPRETATIONEM,/ AEGYPTIORUM OPERA PHILOSOPHIAE CONTINENT. Zaś poniżej: VIRGILIUS./ FELIX QUI POUIT RERUM COGNOSCERE CAUSAS.*

wiście istniejącym kiedyś obelisku, który wzniesiony został z inicjatywy ucznia Mikołaja Kopernika – Jerzego Joachima Retyka, a przy finansowym wsparciu Jana Bonera w Balicach pod Krakowem⁵.

SYGNET V

Bazyli Golinius, *In Serenissimi Sigismundi III. regis Poloniae adventu Cracoviam*, Kraków 1588 .

Wymiary: 38 x 23 mm.

Sygnety I 15.

Używany w latach 1584-1602.

Autor drzeworytu: nieznan.

Znak przedstawia obelisk z widocznymi po obu stronach jego podstawy fragmentami ruin.



SYGNET VI

Stanisław Sokołowski, *Pro cultu et adoratione Iesu Christi in Eucharistiae Sacramento concio*, Kraków 1584.

Wymiary: 28 x 23 mm.

Sygnety I 14.

Używany w latach 1584-1590.

Autor drzeworytu: nieznan.

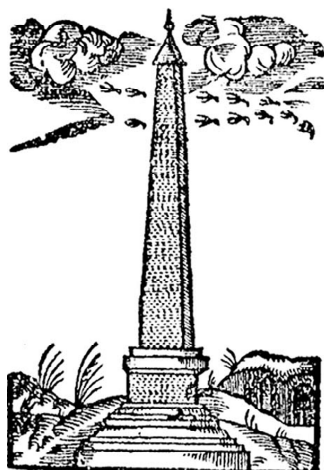
Sygnet przedstawia motyw obelisku, ale w odróżnieniu od wcześniejszych wariantów nie ma na nim postaci ludzkich i budowli, za to z lewej strony kompozycji widnieje przydrożny krzyż.



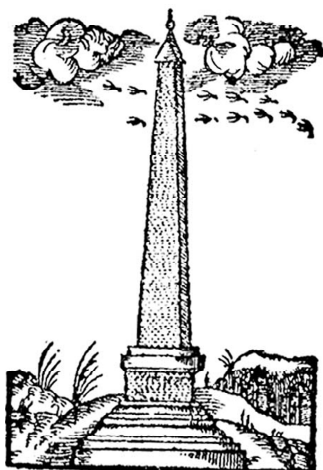
⁵ Obelisk nie zachował się niestety do naszych czasów, albowiem zniszczony został w czasie zamieszek z innowiercami, kiedy to uznano go za znak heretycki i bezbożny.

SYGNET VII

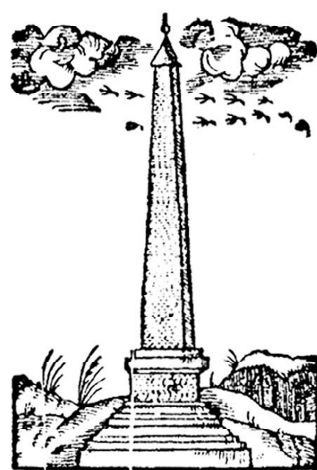
Stan A



Stan B



Stan C



A: Philippus Callimachus Buonacorsi, *In synodo episcoporum de contributione cleri oratio*, Kraków 1584.

B: Johannes Eucherus, *Gratiarum actio Virtembergensibus & Tubingensibus verbi Ministris*, Kraków 1584.

C: Hannibal Rosselius, *Oratio funebris in sepultura Stephani I Regis Poloniae* 1588, Kraków 1590.

Wymiary: 55 x 37 mm.

Sygnety A: II 43, B: II 44, C: I 16.

Używany w latach 1584-1604.

Autor drzeworytu: nieznan.

Sygnety, które Piekarski i Hałaciński umieścili na trzech odrębnych tablicach, uznając je za trzy różne znaki, są w rzeczywistości jednym i tym samym znakiem. Świadczą o tym: identyczny rozmiar oraz przede wszystkim kompozycja. Przyglądając się uważnie układom kresek tak charakterystycznych elementów, jak obłoki, czy trawy dostrzec można, iż są one jednakowe. Różnice między poszczególnymi odbiciami są zatem wynikiem zużycia klocka. Pierwsza odbitka wykonana została z zupełnie nowej płyty (A). Znajdujemy ją tylko w jednym druku wydanym 1584 roku. Już w tym samym roku klocek uległ uszkodzeniu, na co wskazuje brak ukośnego elementu z lewej

strony partii chmur oraz małego obłoku po prawej stronie (B). W ten sposób uzyskano drugą odbitkę, która zdbi druki wydawane w latach 1584-1590. Możliwe, iż rytownik sam usunął ten fragment, albowiem dzięki temu rycina uzyskała wyraźną harmonię, której nie miała wcześniej. Trzecia odbitka wskazuje natomiast na zużycie klocka, którego dowodem jest jego pęknięcie, widoczne najlepiej na rysunku podstawy obelisku (C). Mimo tego wyraźnego już uszkodzenia, które zauważalne jest już w drukach wydanych w 1590 roku, klocek ten używany był przez Jana Januszowskiego jeszcze w 1604 roku, a później w 1637 roku przez Macieja Jędrzejowczyka.

SYGNET VIII

Bazyli Golinius, *Alberto Baranowski episcopo Praemisliensi ab Urbe proficiscenti Ode*, Kraków 1585.

Wymiary: 48 x 30 mm.

Sygnety II 45.

Używany w latach 1584-1603.

Autor drzeworytu: nieznan.

Sygnety przedstawia obelisk, z fragmentami budowli widocznymi po obu stronach jego podstawy.



SYGNET IX

Andrzej Schoneus, *Andrae Gerini episcopi Vratislaviensis χειροτομία sive mysticum connubium*, Kraków 1585.

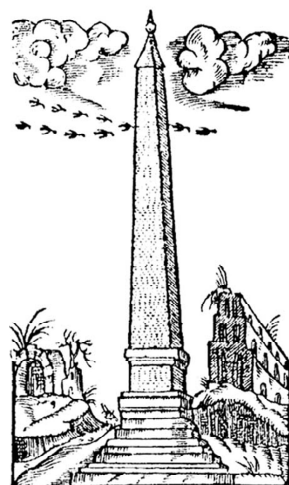
Wymiary: 74 x 44 mm.

Sygnety I 17.

Używany w latach 1584-1604.

Autor drzeworytu: nieznan.

Spośród wszystkich znaków z motywem obelisku ten jest najbardziej rozbudowany. Po obu stronach słupa gnomonicznego ukazane zostały fragmenty architektonicznych ruin. W druku z 1586 roku widoczne jest nieznaczne uszkodzenie matrycy – brak dolnego, lewego narożnika.



Kalonimos Ben Mardochoj Jaf(f)e

(Lublin 1556-1603)

Szaarei dura, Lublin [1585].



Użyty ok. roku 1585.

Autor drzeworytu: nieznany.

Sygnet przedstawia świątynię na planie centralnym. Umieszczony na jej kopule i dachu napis: Bet ha-Mikdas (z hebr. „bejt ha-mikdasz” oznacza świątynię) informuje, iż jest to główna budowla kultu religijnego w Jerozolimie. Nad świątynią, dotykając kopuły, unosi się banderola z mało czytelnym napisem

Wzorem dla godła Kalonimosa ben Mardochoja Jafe był sygnet weneckiego impresora Marco Antonio Giustinianiego używany przez niego w latach 1545-1552¹. Przejęcie owego wzorca odbyło się jednak prawdopodobnie za pośrednictwem jeszcze innego ośrodka wydawniczego – Pragi. Przypuszczenie to oparte jest na informacjach dotyczących Eliezera ben Icchaka Aszkenaziego, drukarza przybyłego do Lublina w 1557 roku, a wcześniej pracującego w Pradze, skąd przywiózł używany następnie w Polsce zasób typograficzny. Prawdopodobnie w składzie tego wyposażenia znajdował się również sygnet z wyobrażeniem świątyni, gdy bowiem w 1572 roku Eliezer opuścił Lublin i przeniósł się do Konstantynopola, tym właśnie znakiem sygnował wydane tam w 1576 roku *Pieśni nad pieśniami*, a rok później ozdobił nim także *Le-kach tow* autorstwa rabina Jom Tow ben Mosze Cahalona, wytłoczone w Safed². Zbieżność motywów z godeł firmowych Eliezera ben Icchaka oraz Kalonimosa ben Mordochaja Jafe nie jest bynajmniej przypadkowa, albowiem do roku 1572 drukarze ci byli współnikami, a po wyjeździe Eliezera do Palestyny właśnie Kalonimos został właścicielem lubelskiej tłoczni, a wraz z nią również części materiału typograficznego³. Po-

¹ K. Pilarczyk, *Talmud i jego drukarze w pierwszej Rzeczypospolitej. Z dziejów przekazu religijnego w judaizmie*, Kraków 998, s. 136-137.

² Tamże, s. 136.

³ Tamże, s. 100.

nieważ wiadomo, że Eliezer ben Icchak używał sygnetu z motywem świątyni już po wyjeździe z Lublina, a Kalonimos posłużył się nim około 1585 roku, to pozwala to wysunąć przypuszczenie, że jeszcze przed 1572 rokiem na wyposażeniu lubelskiej oficyny były dwa klocki tego samego znaku i każdy z typografów zatrzymał później jeden z nich. Możliwe również, iż był tylko jeden klocek, przywieziony przez Eliezera jeszcze z Pragi, zaś znak Kalonimosa był jego kopią, wykonaną być może nawet po 1572 roku.

Tablica XXIX

Aleksy Rodecki

(Kraków 1574-1593/1600, Raków 1600?-1605/1606)

Stanisław Sarnicki, *Descriptio veteris et novae Poloniae*, Kraków 1585.



Wymiary: 55 x 37 mm.
Użyty w 1585 roku.
Autor drzeworytu: nieznan.

Godło przedstawia skrzydlatego smoka ziejącego ogniem, oplecionego wokół wystającej z ziemi gałęzi, której dolną część owija banderola z mottem *SALUS VITAE*.

Motyw ziejącego ogniem smoka wykorzystywany był już wcześniej przez innych, zagranicznych impresorów. Wyraźne podobieństwa stylistyczne wskazują, iż wzorem dla sygnetu Aleksego Rodeckiego było godło, którym swe druki znakował włoski typograf Grazioso Percaccino (Padwa 1554-1566)¹.

¹ F. Ascarelli, *La tipografia cinquecentina italiana*, Firenze 1953, s. 218.

Tablica XXX

Jan Wolrab

(Poznań 1578-1591)

SYGNET I

Stan A



Stan B



A: Emmanuel Alvarez, *Grammaticarum institutionum liber secundus*, Poznań 1586.

B: Hannibal Rosselius, *De septem sacramentis ecclesiae catholicae*, Poznań 1589.

Wymiary: 65 x 57 mm.

Sygnety II 46 (A).

Używany w latach 1586-1598.

Autor ryciny: nieznan.

Centralną część znaku zajmuje przedstawienie pelikana karmiącego własną krwią swoje pisklęta. Poniżej gniazda umieszczona została wstęga z napisem HIS QUI DILIGUNT, a nad pelikanem sam napis SIC. Całość ujęto w kartusz zdobiony ornamentem zwijanym oraz motywami kwiatowo-owocowymi. Wkomponowane zostały weń również dwa mniejsze kartusze: u góry ze znakiem IHS, u dołu z gmerkiem drukarza oraz dwa herby: po lewej stronie Polski, po prawej zaś Poznania. Bogactwo dekoracji kartuszowej przytłacza centralne przedstawienie, które niknie wśród tak wielu ozdób. W 1589 roku widoczne są już ślady zużycia deski. Wskazuje na to brak poprzecznej kreski w dolnym kartuszu (B).

Inspiracją dla sygnetu Jana Wolraba był najprawdopodobniej znak firmowy mogunckiej oficyny Franciscusa Behema, na którym również widnieje postać pelikana

i towarzyszy mu ta sama inskrypcja¹. Motyw pelikana był zresztą dość popularny i pojawił się w kilku godłach firmowych, z których odnotować warto przede wszystkim najstarsze, należące do Johanna Sensenschmida i Andreasa Frisnera z Norymbergi (1475)².

SYGNET II

Stan A



Stan B



A: *Sententiae et loci insigniore ex antiquioribus poetis*, Poznań [po 23 IV] 1586.

B: Laurentius Artur Faunteus, *Refutatio descriptionis Coenae Dominicae a Daniele Tossano editae*, Poznań 1590.

Wymiary: 52 x 38 mm.

Sygnety II 47 (B).

Używany w latach 1586-1590.

Autor drzeworytu: nieznan.

¹ H. Grimm, *Deutsche Buchdruckersignete des XVI. Jahrhunderts. Geschichte, Sinngehalt und Gestaltung kleiner Kulturdokumente mit hundertzweiundvierzig Signetbildern*, Wiesbaden 1965, s. 182-186.

² Motyw pelikana umieścili w swych sygnetach również: Goeffroy de Marnef (Paryż, 1481-1518), Pedro Rosa (Barcelona 1481-1518), Diego Gumiel (Barcelona 1494-1518), Valentin Fernandez i Nicolaus de Saxonia (Lizbona 1495). Zob. W. J. Meyer, *Die französischen Drucker- und Verlegerzeichen des XV. Jahrhunderts*, München 1926, nr 124-127; R. Juchhoff, *Drucker- und Verlegerzeichen des XV. Jahrhunderts in den Niederlanden, England, Spanien, Böhmen, Mähren und Polen*, München 1927, nr 75, 79,85; H. Grimm, dz. cyt., s. 182-186.

Sygnet powielił motyw ikonograficzny oraz kompozycję sygnetu I, choć posiada nieco inną dekorację kartusza. Zasadnicza różnica wynika z jakości wykonania, która w tym znaku jest znacznie słabsza. W dolnym kartuszu w znaku A gmerkowi Wolraba towarzyszą litery CP (calcographus Posnaniensis), których brak widoczny jest już w kolejnym sygnowanym druku, z 1590 roku (B)³. Warto zwrócić uwagę, że po raz pierwszy oba znaki użyte zostały w tym samym druku: *Grammaticarum institutionum. Liber secundus* Emanuela Alvarusa, przy czym sygnet I ozdobił kartę tytułową, zaś sygnet II – kolofon⁴.

³ Maria Wojciechowska zaznacza brak liter CP dopiero w druku wydanym w 1627 r. Zob. M. Wojciechowska, *Z dziejów książki w Poznaniu w XVI wieku*, Poznań 1927, s. 307.

⁴ Informację tę podaję za Aliną Chyczewską, która z kolei opiera się na pracy Marii Wojciechowskiej. Zob. A. Chyczewska, *Zasób drzeworytów ilustracyjnych i herbowych w XVI-wiecznych oficynach poznańskich*, w: *Z zagadnień teorii i praktyki bibliotekarskiej. Studia poświęcone pamięci Józefa Grycza*, Wrocław 1961, s. 361, 376; M. Wojciechowska, dz. cyt., s. 197-198.

Tablica XXXI

Dziedzice Jana Wolraba

(Poznań 1586-1630)

Petrus Alcantara, *Aureus libellus de meditatione*, Poznań 1627.

Wymiary: 52 x 38 mm.
Używany w latach 1614-1630.
Autor drzeworytu: nieznan.



Sygnet odziedziczony po założycielu oficyny, Janie Wolrabie (zob. tabl. XXX, sygnety II). Odbitka z 1630 roku wskazuje na uszkodzenie deski drzeworytu: znikają ukośne linie biegnące dotąd od środkowej poziomej linii ku pionowej, pozostaje zaś krzyż, którego dolne i górne ramię tworzą dwa odwrócone do siebie krzyże.

Tablica XXXII

Drukarnia Zamojska

(Zamość 1593-1627)

SYGNET I

Piotr Ciekliński, *Potrójny z Plauta*,
Zamość 1597.



Sygnety II 49.

Używany w latach: 1597-1620.

Autor drzeworytu: nieznanym.

Znak przedstawia odzianego w zbroję rycerza na uskrzydłonym Pegazie. W jednej dłoni mężczyzna dzierży kopię, w drugiej zaś tarczę z dwudzielnym herbem Akademii Zamojskiej. Górna część tarczy przedstawia herb papieża Klemensa VIII Aldobrandiniego, który 29 października 1594 roku wydał breve na założenie Akademii i drukarni. Ukazane w dolnej części trzy włącznie to herb Jelita, należący do Jana Zamojskiego. Pegaz uderza tylnymi kopytami w skałę, z której wytryska strumień. W głębi przedstawienia, u dołu widoczne są zarysy miasta, ukazanego na tle gór. Całość kompozycji ujęta została w wieniec i wkomponowana w owalne, liniowe obramienie.

Przedstawiony na sygnecie Drukarni Zamojskiej motyw rycerza dosiadającego Pegaza odwołuje się do mitu o Bellerofoncie, który walczył z Chimerą i znany jest już z innego, zagranicznego znaku firmowego, należącego do frankfurckiego impresora Christopha Corvina (1584)¹. Oba godła łączy jednakże tylko temat, który w każdym z nich ujęty został w całkowicie odmienny sposób.

¹ J. Kowalczyk, *W kręgu kultury dworu Jana Zamojskiego*, Lublin 1980, s. 170-172.

SYGNET II

Mikołaj Jaskier, *Promptuarium iuris provincialis Saxonici*, Zamość 1601.

Wymiary: 90 x 90 mm.

Sygnety I 26.

Używany w latach: 1599-1620.

Autor drzeworytu: nieznan.

Sygnet stanowi drugą wersję tego samego motywu ikonograficznego opartego na historii Bellerofonta.



SYGNET III

Szymon Szymonowic, *Philaenon Arae*, Zamość 1600.

Wymiary: 48 x 48 mm.

Używany w latach 1600-[1644].

Autor drzeworytu: nieznan.

Motyw jeźdźca na skrzydlatym koniu znany z wcześniejszych znaków.



SYGNET IV

Statuta Sigismundi Primi Poloniae Regis, Zamość 1602.

Wymiary: 107 x 107 mm.

Używany w latach: 1602-1619.

Autor drzeworytu: nieznan.

Godło przedstawia ponownie motyw jeźdźca dosiadającego Pegaza, a sposób jego ujęcia przypomina nieco sygnet II. Różnice widoczne są głównie w partii tła (rysunek gór) oraz w obramieniu, które w tym znaku jest delikatniejsze.



SYGNET V

Societas S. Annae in Polonia, Kraków 1599.



Wymiary: 61 x 61 mm.

Używany w latach 1599-1600.

Autor drzeworytu: nieznan.

Sygnet używany przez krakowskiego typografa Jana Januszowskiego do ozdobienia dwóch druków wydanych w jego oficynie na rzecz Zamościa. Wyobrażenie jeźdźca ujęte zostało tym razem w wieniec laurowy. W sposobie przedstawienia znak ten zbliżony jest nieco do Sygnetu III.

SYGNET VI

Erazm Sixtus, O cieplicach we Skle ksiąg troje, Zamość 1617.



Wymiary: 89 x

Używany w latach 1613-1621.

Autor drzeworytu: nieznan.

Kolejny sygnet z motywem jeźdźca. Tym razem przedstawienie ujęte zostało w owalne, linijne obramienie. Rodzaj obramienia, jego kształt, a także podobieństwo rządu końskiego pozwala przypuszczać, iż autor tej ryciny wzorował się na znaku I, jednakże swymi umiejętnościami wyraźnie przewyższał jego twórcę.

Szymon Kempini

(Kraków 1601-1615)

SYGNET I

Arystoteles, *Polityki Aristotelesowej, to iest rządu Rzeczypospolitey z dokładem księgi wtore, Kraków 1605.*



Wymiary: 64 x 55 mm.

Użyty w 1605 roku.

Autor drzeworytu: nieznan.

Godło przedstawia bóstwo rzeczne – Trytona, w postaci pół-mężczyzny, pół-ryby, grającego na rogu i otoczone wężem zjadającym własny ogon. Scenę ujęto w owalne obramienie z sentencją: *EX · LITERARUM · STUDIIS · O · e 7 · I · IMMORTALITATEM · AQVIRI*. Całość zaś wkomponowano w rollwerkowy kartusz z czterema puttami umieszczonymi w narożach i grającymi na różnych instrumentach.

Wyraźne podobieństwa stylistyczne pozwalają ustalić, iż wzorem dla sygnetu Szymona Kempiniego był znak antwerpskiego typografa Jana van Waesberghe¹.

¹ Por. F. Vandeweghe, B. Op de Beeck, *Marques typographiques employees aux XV^e et XVI^e siecles dans les limites geographiques de la Belgique actuelle*, Haag 1993, s. 250-251.

SYGNET II

Joannes Clobucius, *Ad Petrum Tylicki episcopum Cracoviensem oratio*, Kraków 1607.



Wymiary: 58 x 59 mm.

Sygnety II 48.

Używany w latach 1607-1613.

Autor drzeworytu: nieznany.

Sygnet przedstawia dłoń trzymającą lilię ujętą w koliste obramienie, na którym widnieje łacińska sentencja: *LILIUM UT SPINAS, SIC VIRTUS ARDVIS NON LEDITUR*. Całość wkomponowana została w wieniec.

Warto odnotować, iż ta sama rycina ozdobiła wcześniej niewielki druk Szymona Goritiusa: *Moecenates*, wydany w Krakowie w 1563 roku i stanowiący zbiór wierszy na herby kolejnych mecenasów, w którym przypisano ją doktorowi Piotrowi z Poznania².

² Zob. P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematy w drukach polskich i Polski dotyczących XVI-XVIII wieku. Bibliografia*, Wrocław 1981, s. 21.

Tablica XXXIV

Wilhelm Guilemonthan

(Gdańsk 1605-1606)

Jan Turnowski, *Pogrzebne słowa wyrzeczone nad zainym ciałem J. M. Panny Anny z Krotoszyna Krotoskiej*, Gdańsk 1606.

Wymiary: 46 x 34 mm.

Używany w latach 1606-1607.

Autor drzeworytu: nieznan.



Sygnet przedstawia samotne drzewo ukazane na małym wzniesieniu, ujęte w owalne obramienie z sentencją: *LES FIDELLES FLORISENT COMME LA PALME*.

Tablica XXXV

Sebastian Sternacki

(Kraków 1592?-1600, Raków 1600-1633)

SYGNET I

Publius Naso Ovidius, *Tristia*, Raków 1609.



Wymiary: 55 x 37 mm.

Używany w latach 1609-1623.

Autor drzeworytu: niezany.

Znak odziedziczony po teściu, Aleksym Rodeckim (zob. tabl. XXIX sygnet I). Porównując odciski drzeworytowe z druku Rodeckiego i Sternackiego widać wyraźnie, że matryca sygnetu uległa pewnemu uszkodzeniu, które spowodowało zatarcie linii w niektórych miejscach. Nie ulega jednak wątpliwości, iż obaj drukarze posłużyli się tą samą deską drzeworytniczą.

SYGNET II

Daniel Franconius, *Illustrium virorum omina*, [Raków, po 12 V] 1612.



Wymiary: 124 x 84 mm

Używany w latach 1603-1620.

Autor drzeworytu: niezany.

Sygnet ma postać winiety ramkowej, w której górną listwę wkomponowany został kartusz z przedstawieniem smoka ziejącego ogniem, czyli motywu znanego już z wcześniejszego godła firmowego, ale tym razem smok zwrócony jest w lewą stronę.

SYGNET III

Grammatica Latina et Polona, Raków 1637.

Wymiary: 49 x 39 mm.

Użyty w roku 1637.

Autor drzeworytu: nieznany.



Sygnet z motywem skrzydlatego smoka i wstęgi z inskrypcją: *SALUS VITAE*. Całość wkomponowana jest w ozdobny kartusz, wykonany jednak bez większej dbałości o szczegóły.

Tablica XXXVI

Jan Szeliga

(Kraków 1605-1609, Dobromil 1611-1617, Lwów 1618, 1620, 1626-1636,
Jaworów 1619, Jarosław 1621-1626)

SYGNET III

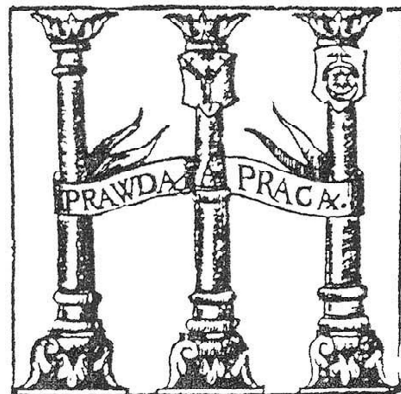
Jan Długosz, *Historia Polonica*, Dobromil 1615.

Wymiary: 81 x 81 mm.

Sygnety III 82.

Używany w latach 1614-1628.

Autor drzeworytu: nieznan.



Sygnet przedstawia trzy kolumny połączone przeplecioną w połowie ich wysokości wstęgą, na której widnieje napis: PRAWDA A PRACA. Tuż pod głowicą środkowej kolumny widoczna jest tarcza z herbem Herburt (jabłko przebite trzema mieczami), należącym do Jana Szczęsnego Herburt, dobromilskiego mecenasa i współpracownika Jana Szeligi. Na tej samej wysokości, na prawej kolumnie umieszczona została druga tarcza zawierająca najprawdopodobniej gmerk Jana Szeligi, który opisać można jako połączenie dwu godeł: Leliwy i Ogończyka. Gmerku tego używał Szeliga także po śmierci Herburt a przeniesieniu się do Lwowa¹. Cały znak ujęty został w prostokątne, linijne obramienie.

¹ Uwagi na temat herbów widniejących w znaku Jana Szeligi zawdzięczam Profesorowi Ryszardowi Marciniakowi.

SYGNET III

Jan Dymitr Solikowski, *Stanislai Orechovii Apocalipsis nunc primum recognita ac emendatius iterum expressa*, Lwów 1630.

Wymiary: 41 x 40 mm.

Używany w latach 1630-1632.

Autor ryciny: nieznan. Błędem jest przypisywanie autorstwa tego znaku lwowskiemu rytownikowi, jak uczyniono to w *Drukarzach dawnej Polski*². Sygnet przejęty został bowiem, wraz z czcionkami i inicjałami, z oficyny Jana Januszowskiego³. Jego autorem był zatem rytownik krakowski.



Sygnet znany już z oficyn Łazarza Andrysowicza (tabl. XVIII, sygnet I) oraz Jana Januszowskiego (tabl. XXVII, sygnet I). W drukach wydanych przez Szeligę nie towarzyszy mu jednak sentencja, która obecna była u obu krakowskich typografów.

² *Drukarze dawnej Polski*, z. 6, dz. cyt., s. 234.

³ Pojawiła się również hipoteza, iż Szeliga mógł zakupić owe czcionki w Drukarni Zamojskiej. Za Januszowskim przemawia jednak fakt, że znał Szeligę i współpracował z nim jeszcze w czasie, gdy ten zaczynał w Krakowie swą karierę typografa. Zob. tamże, s. 224 i 234.

Tablica XXXVII

Andreas Hünefeld

(Gdańsk 1606-1652)

SYGNET I

Psalmy Dawidowe, Gdańsk 1616.

Wymiary: 49 x 53 mm.

Używany w latach 1616-1646.

Autor drzeworytu: nieznan.



Centralną część znaku zajmują trzy kwiaty rosnące na łące. Środkowy, najwyższy to irys, po jego prawej stronie rośnie mak, zaś kwiat po lewej stronie trudno zidentyfikować. Całość ujęta jest w owalne obramienie zdobione rollwerkową dekoracją i sentencją: *SICUT FLOS AGRI, SIC FLORET HOMO*. W górnych narożach kompozycji widać dwa anioły, siedzący po lewej stronie trzyma gałązkę palmową, po prawej zaś – gra na flecie. Między nimi, pośrodku, tuż nad obramieniem umieszczona została uskrzydłona klepsydra. Dolne naroża kompozycji wypełniają dwie skromne girlandy.

SYGNET II

Rhythmus de sancto Annone, Gdańsk 1639.

Używany w latach 1631-1643.

Autor drzeworytu: nieznan.

Znak ten stanowi nieco skromniejszą wersję sygnetu I. Ten sam motyw trzech kwiatów, ale w mniej rozbudowanym obramieniu, którego jedyną dekorację stanowi ornament zwijany oraz umieszczona u góry, pośrodku klepsydra.



Tablica XXXVIII

Maciej Jędrzejowczyk

(Kraków 1615-1638)

SYGNET I

Bartłomiej Groicki, *Reiestr do porządku Artykułów prawa magdeburskiego i cesarskiego*, Kraków 1616.



Wymiary: 64 x 52 mm.

Używany w latach 1616-1632.

Autor drzeworytu: nieznany.

Sygnet używany wcześniej przez Jana Januszowskiego (zob. tabl. XXVII, sygnet II).

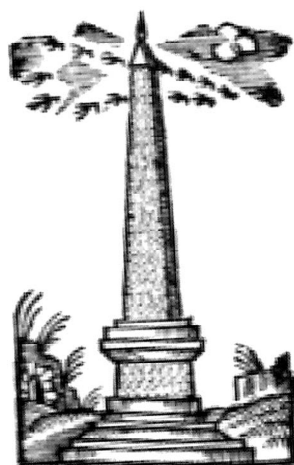
SYGNET II

Bartłomiej Groicki, *Artykuły prawa magdeburskiego*, Kraków 1616.

Wymiary: 38 x 23 mm.

Używany w latach 1616-1630.

Autor drzeworytu: nieznany.



Znak używany wcześniej przez Jana Januszowskiego (zob. tabl. XXVII, sygnet V).

SYGNET III

Bartłomiej Groicki, *Tytuły prawa magdeburskiego*,
Kraków 1616.

Wymiary: 28 x 23 mm.

Używany w latach 1616-1635¹.

Autor drzeworytu: nieznan.



Sygnety używane wcześniej przez Jana Januszowskiego (zob. tabl. XXVII, sygnety VI). Odbitki z jego druków wskazują już na pewne zużycie matrycy, o czym świadczy brak dwóch żurawi po prawej stronie obelisku.

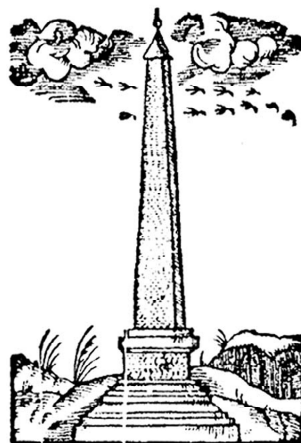
SYGNET IV

Zygmunt Denhoff, *Gratitudo institutionis memoranda*, Kraków 1637.

Wymiary: 28 x 23 mm.

Użyty w roku 1637.

Autor drzeworytu: nieznan.



Sygnety tym posługiwał się wcześniej Jan Januszowski (zob. tabl. XXVII, sygnety VII).

¹ Warto w tym miejscu omówić jeszcze dwie kopie tego sygnety. Pierwsza, wytłoczona została na karcie tytułowej nielegalnej edycji *Eneidy* Wergiliusza wydanej ok. 1607 r. przez Bazylego Skalskiego. Druk ten jest kopią *Eneidy* wydanej w 1590 r. w Drukarni Łazarzowej. Zob. *Drukarze dawnej Polski...*, t. 1, cz. 2, vol. 2, dz. cyt., il. 58. Kopii tej nie można traktować jako sygnety Skalskiego, albowiem użyto ją w celu podszycia się pod firmę Jana Januszowskiego. Drugie naśladownictwo tego samego znaku spotykamy już w okresie wykraczającym poza ramy czasowe, ustalone dla tej pracy. Jest nim rycina, bardzo słabej artystycznie jakości, zamieszczona na karcie tytułowej *Daphnis w drzewo bobkowe przemieniła się* S. Twardowskiego, wydanej w 1661 r. przez krakowskiego typografa Wojciecha Siekielowica. Ona również nie pełni funkcji sygnety, a jedynie ozdobnika. Zob. tamże, il. 57.

SYGNET V

Bartłomiej Groicki, *Artykuły prawa magdeburskiego*,
Kraków 1616.

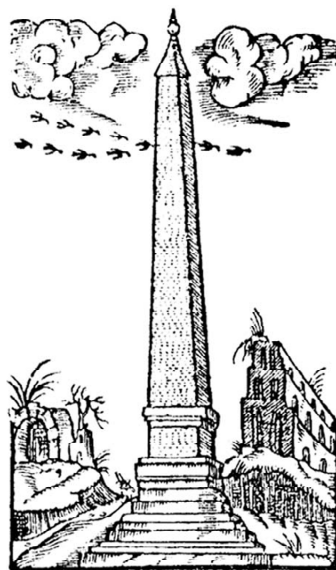


Wymiary: 48 x 30 mm.
Używany w latach 1616-1619.
Autor drzeworytu: nieznany.

Znak używany wcześniej przez Jana Januszowskiego (zob. tabl. XXVII, sygnet VIII).

SYGNET VI

Szymon Starowolski, *Lachrymae in obitum serenissimi
Alexandri Cazimiri*, Kraków 1634.



Wymiary: 74 x 44 mm.
Używany w latach 1634-1638.
Autor drzeworytu: nieznany.

Znak używany wcześniej w oficynie Jana Januszowskiego (zob. tabl. XXVII, sygnet IX).

Tablica XXXIX

Cwi [Hirsz] ben [Abraham Kalmankes] Kalonimos Jaf(f)e

(Lublin 1604-1628)

SYGNET I

Masechet Berachot, Lublin 1617.



Używany w latach 1617-1622.

Autor ryciny: nieznanym.

Sygnety o charakterze heraldycznym. Tarczę z godłem w postaci dwóch ryb przedstawionych jedna nad drugą i skierowanych w przeciwnych kierunkach wieńczy hełm z koroną hełmową i labrami w formie liści akantu oraz klejnot w postaci jelenia ujętego z profilu, w półpostaci, z uniesionymi przednimi nogami. Na wysokości korony widoczne są litery: צ i ב, poniżej, po obu stronach tarczy: ח i פ, zaś pod tarczą: י i ו. Są to inicjały pełnego imienia drukarza: Cwi bar Abraham Kalonimos Jafe błogosławionej pamięci. Ten sam motyw ryb znany jest już ze znaku Icchaka ben Aarona Prostica (zob. tabl. XXII sygnety II).

SYGNET II

Masechet Nazir, Lublin 1619.



Używany w 1619 roku.

Autor drzeworytu: nieznanym.

Sygnety odziedziczone po dziadku – Kalonimosie ben Mardocheju Jafe (zob. tabl. XXVIII).

Tablica XL

Wojciech Gedeliusz

(Kalisz 1605-1632)

Stanisław Zakrzewski, *Orationum
ecclesiasticarum*, Kalisz 1620.



Wymiary: 36 x 47 mm.

Sygnety III 81.

Używany w latach 1612-1620.

Autor drzeworytu: nieznany.

Godło przedstawia rękę wyłaniającą się z obłoku i trzymającą bukiet złożony z pięciu lili.

Tablica XLI

Iwan Kunotowicz

(Lwów 1638-1639)

Oktoich, Lwów 1639.



Używany w latach 1638-1639.

Autor ryciny: Wendel Szarfenberg (?)¹.

Sygnet ten został odbity z tego samego klocka, którego kilkadziesiąt lat wcześniej używał Iwan Fedorow (zob. tabl. XXIV, sygnet I)². W miejsce usuniętego gmerku Fedorowa, który znajdował się w kartuszu po prawej stronie drzeworytu, a którego ślady widoczne są jeszcze na odbitce, wprowadzony został znak Kunotowicza – trójkondygnacyjna wieża.

¹ Sygnet ten jest przeróbką znaku Iwana Fedorowa, którego autorem był najprawdopodobniej Wendel Szarfenberg ze Zgorzelca.

² Klocek sygnetu Iwana Fedorowa trafił do oficyny stauropigialnej prawdopodobnie na krótko przed jego śmiercią w 1583 r. Wprawdzie drukarnia bractwa powstała na bazie wyposażenia typograficznego Fedorowa, które ten zastawił już w 1579 r., ale wiadomo, że nie było wśród niego sygnetu, który użyty został jeszcze w ostrojskich drukach lwowskiego typografa (*Nowym Testamencie i Psalterzu* wydanych w 1580 r.). Zob. *Drukarze dawnej Polski...*, z. 6, dz. cyt., s. 92-93, 202.

Tablica XLII

Krzysztof Schedel

(Kraków 1639-1653)

SYGNET I

Szymon Starowolski, *Vestis Mariana*,
Kraków 1640.

Wymiary: 70 x 95 mm.

Sygnety II 50.

Używany w latach 1639-1648¹.

Autor drzeworytu: nieznany.



Sygnet przedstawia rękę wylaniającą się z obłoku i trzymającą sferę armilarną. W tle, na wysokości ręki unosi się banderola z napisem *NIL SINE DEO*. Całość ujęta jest w kartusz, w którego górne naroża wkomponowano postaci dwóch putt trzymających gałązki palmowe. Sygnet ten odbijano czasami w kolorze czerwonym.

¹ Lelewel w dołączonej do swej pracy tabeli z ilustracjami podaje obok tego znaku datę 1649, ale nie znalazłam dla niej potwierdzenia. Por. J. Lelewel, *Bibliograficznych ksiąg dwoje, w których rozebrane i pomnożone zostały dwa dzieła Jerzego Samuela Bandtkiego: Historia drukarni krakowskich tudzież Historia Biblioteki Uniw. Jagiell. w Krakowie*, t. 1-2, Wilno 1823-1826.

SYGNET II

Johannes Murmelius, *Nomenclator trilinguis*,
Kraków 1645.

Wymiary: 50 x 43 mm.

Sygnety I 27.

Używany w latach 1640-1647.

Autor drzeworytu: nieznan.



Sygnet przedstawia dłoń trzymającą sferę armilarną – motyw znany już z wcześniejszego znaku, tutaj jednak ujęty w owalny kartusz, zwieńczony główką putta.

Tablica XLIII

Kalonimos [II] Kalman Jaf(f)e ben Cwi Hirsz

(Lublin 1633-1646/1647?)

Masechet Bawa kamma, Lublin 1646.



Używany w latach 1646-1648.

Autor drzeworytu: nieznan.

Przedstawienie człowieka stojącego przy studni i czerpiącego z niej wodę wiadrem. Nad jego głową widoczny jest napis w języku hebrajskim „רלי” (kubel, wiadro, ceber, nakrycie studni). Scenka ujęta została w ozdobny kartusz wkomponowany w okrągłe obramienie, na którym równomiernie rozłożono cztery litery: ק, ב, מ, oraz צ. Całość zwieńczona jest koroną trzymaną przez dwa anioły, umieszczone w górnych narożach kompozycji. U dołu korony widoczny jest napis: „בתר חייה” (korona życia). Poniżej znaku umieszczone zostały kolejne dwie litery: י i ו.

Tablica XLIV

Franciszek Cezary

(Kraków 1616-1651)

SYGNET I

Sygnety ten znany jest z odbitki wykonanej z oryginalnego klocka znajdującego się w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego.



Sygnety III 83.

Autor drzeworytu: nieznan.

Jedyną konkretną informacją dotyczącą czasu jego stosowania jest data podana przez Joachima Lelewela, według którego stosowany był w 1621 roku¹. Przedstawienie drzewa z opadającymi liśćmi. Wokół korony drzewa sentencja: *MENS IMMOTA MANET.* Całość ujęta w wieniec.

¹ J. Lelewel, *Bibliograficznych ksiąg dwoje, w których rozebrane i pomnożone zostały dwa dzieła Jerzego Samuela Bandtkiego: Historia drukarni krakowskich tudzież Historia Biblioteki Uniw. Jagiell. w Krakowie*, t. 1-2, Wilno 1823-1826.

SYGNET II

Jan Baumann Budowniczy, *Equestria, sive de arte equitandi libri duo*, Kraków 1640.



Wymiary: 48 x 30 mm.

Używany w roku 1640.

Autor drzeworytu: nieznan.

Znak używany wcześniej przez Jana Januszowskiego (zob. tabl. XXVII, sygnet VIII) i Macieja Jędrzejowczyka (tabl. XXXVIII, sygnet V).

Wykaz przykładowych dzieł, w których umieszczone zostały sygnety stosowane przez polskich typografów do połowy XVII wieku

TABLICA I: Kasper Straube

1475 – Franciscus de Platea, *Opus restitutionum, usurarum, excommunicationum* (E. XXIV. 348; Wrocław, Ossol. Inc. XV. 343)¹

TABLICA II: Sz wajpolt Fiol

Sygnety I

1491 – *Oktoich* (E. XXIII. 314)

Sygnety II

1491 – *Časoslov* (E. XIV. 550)

Sygnety III

1491 – *Triod' cvetnaja* (E. XXXI. 322)

TABLICA III: Kasper Hochfeder

Sygnety I

1503 10 VI – Franciscus Niger, *Compendiosa ars de epistolis* (E. XXIII. 153; Kraków BJ Cim. 5807)

1503 23 VI – Bartholomaeus de Usingen, *Parvulus philosophiae naturalis* (Pol. Typ., z. 1, poz. 2)

1503 14 VII – *Theoremata auctoris causarum* (Wrocław Ossol. XVI. Qu. 3229)

1503 9 VIII – Aristoteles, *Logica vetus* (E. XXI. 138; Kraków BJ Cim. 4061)

1503 9 VIII – *Lectura veteris artis (Isagoge Porphyrii, Cathegoriae Aristotelis, Perhermenias Gilberti Porretani liber, sex Principorum)*

[1503] – Boethius Anicius Manlius Torquatus Severinus, *De hebdomadibus* (E. XIII. 205; Kórnik PAN Cim. Qu. 2001)

1503 – Ioannes Glogoviensis, *Minoris Donati interpretatio* – nakładem Jana Hallera (E. XVII. 175-176; Kraków BJ Cim. 4060)

Sygnety II

1504 23 II – Michael Vratislaviensis, *Introductorium dialecticae* – nakładem Jana Hallera (E. XXXIII. 354; Kraków BJ Cim. 4062)

1504 29 III – Iohannes XXI papa, *Summulae logicales* (Wrocław Ossol. XVI. Qu. 2168)

1504 23 VIII – Iohannes Glogoviensis, *Exercitium secundae partis Alexandri* – nakładem Jana Hallera (E. XVII. 177; Kraków BJ Cim. 4066)

¹ Informacje podawane są w następującej kolejności: data wydania, tytuł dzieła (cytacja bibliograficzna; miejsce przechowywania).

- 1504 16 X – Iohannes Glogoviensis, *Exercitium veteris artis* (E. XVII. 173/174; Warszawa BN. XVI. Qu. 1677)
- 1504 16 X – Guilelmus Saphonensis, *Modus epistolandi*
- 1504 – Albertus Magnus, *De intellectu et intelligibili* (E. XII. 97; Kórnik PAN Cim. Qu. 2003)
- 1504 – *Computus novus astronomiae fundamentum continens* (E. XIV. 338; Poznań TPN 4.070 II)
- 1504 – Hieronymus de Vallibus Paduanus, *Iesuida* (E. XXIV. 19; Kraków BJ Cim. 4063)
- 1504 – Iohannes de Sacrobusto, *Algorithmus* (E. XXVII. 14; Kraków Czart. 1732.II)
- 1505 – Flaccus Horatius, *Poetarum institutiones ad Pisones* (E. XVIII. 268; Warszawa BN. XVI. Qu. 6919 adl.)
- 1507 21 VII – Cicero, *Tusculanae quaestiones* (E. XIV. 264)
- 1507 9 VIII – *Auctor ad Herennium (Rhetorica)* (E. XIV. 263; Włocławek Sem. Cim. Qu. 774)
- 1507 6 IX – Stanislaus Zaborowski, *Tractatus de natura iurium et bonorum Regis* (E. XXXIV. 53; Poznań TPN 39.391 II)
- 1507 21 X – Nicolaus de Giełczew, *Expositio in passiones terminorum Marsilii* (E. XVII. 139; Kórnik PAN Cim. Qu. 2018; Warszawa BN. XVI. Qu. 283)
- 1507 – Cicero, *Oratio pro Cn. Pompeio Magno* (E. XIV. 259; Kórnik PAN Cim. Qu. 2123)
- [1507] – Laetus Pomponius, *De Romanorum magistratibus* (E. XXI. 24; Poznań TPN 10.072 II)
- 1512 18 II – Andreas Krzycki, *In Sigismundi Regis Poloniae et reginae Barbarae conubium carmen* (E. XX. 328; Kraków Czart. XVI 151. II)
- 1514 – Cicero, *Epistolae familiares breviores* (E. XIV. 249; Kórnik PAN Cim. Qu. 2054)
- 1514 – Iohannes XXI papa, *Summulae logicae* (E. XXIV. 206; Kraków BJ Cim. 4111)
- 1515 18 I – Cicero, *Laelius sive de amicitia* (E. XIV. 254; Kraków BJ Cim. 4119)
- 1515 24 I – Michael Vratislaviensis, *Introduitorium dialecticae seu Congestum logicum* (E. XXXIII. 355; Uppsala, Carolina Fol. Terret. 71. 53)
- 1515 19 III – Petrus de Alliaco, *Tractatus super libros meteororum Aristotelis* (E. XII. 118; Kraków BJ Cim. 4118)
- 1515 – *Regulae grammaticales* (E. XXVI. 168; Warszawa BN. XVI. Qu. 6465)

TABLICA IV: Jan Haller

Sygnety I

- 1506 9 V – Cicero, *Cato maior sive de senectute. Somnium Scipionis* (E. XIV. 248; Gniezno B. Kap. Pl. 279)
- 1506 11 V – Petrus de Alliaco, *Tractatus super libros Meteororum Aristotelis* (E. XII. 118; Poznań TPN 17.518 II)
- [1506] – Thomas de Aquino, *De ente et essentia cum tractatulo De natura accidentis*² (E. XXXI. 192; Warszawa BN. XVI. Qu. 227)
- 1507 21 III – Cicero, *De officiis* (E. XIV. 257; Leningrad B. P. 7. XXI. 4.9)
- 1507 29 V – Michael Vratislaviensis, *Introduitorium astronomiae Cracoviense elucidans almanach* (E. XXX. 356; Wrocław Ossol. XVI. Qu. 1629)

² W przypadku tego druku elementem datującym jest właśnie sygnety drukarski, którego bardzo dobry stan pozwala na przyjęcie, iż tekst ów wydany został w 1506 r. Zob. F. Kopera, s. 24.

- [1515/1516] – Iohannes de Sacrobusto, *Algorithmus* (E. XXVII. 14; Kraków BJ. Cim. 4329)
- Sygnety II
- 1505 14 V – *Missale Vratislaviense* (E. XXII. 434)
- 1515-1516 – *Missale Cracoviense* (E. XXII. 430; Kórnik PAN Cim. F. 4107)
- Sygnety III
- 1506 27 I – Iohannes Łaski, *Commune Poloniae Regni Privilegium* (E. XXI. 79; Kórnik PAN Cim. F. 4117)
- 1506 – *Missale Gnesense* (E. XXII. 432)
- 1507 (po 2 III) – *Constitutiones: statuta conventus gen. Cracoviensis a. 1507.* (E. XXIX. 249; Warszawa BN. XVI. F. 351 adl.)
- Sygnety IV
- [1507] – Vergilius, *Bucolica* (Warszawa BN. XVI. Qu. 919)
- 1508 14 VIII – Iohannes de Nagolt, *Expositio cum regulis Prisciani sententiae Alexandri suppositis* (Warszawa BN. XVI. Qu. 1939)
- 1508 23 VIII – Michael Parisiensis de Bystrzyków, *Quaestiones veteris ac novae logicae cum resolutione textus Aristotelis* (E. XXII. 333; Kórnik PAN Cim. Qu. 2023)
- 1508 – *Computus novus totius fere astronomiae fundamentum continens* (E. XIV. 338; Wrocław Ossol. XVI. Qu. 1641 adl.)
- 1508 – Franciscus Niger, *Compendiosa ars de epistolis* (E. XXIII. 154; Kórnik PAN Cim. Qu. 2024)
- 1509 – Leonardus Aretinus Bruni, *Comoedia Poliscenae* (E. XIII. 375; Kraków BJ Cim. 4093)
- 1509 13 XII – Michael Vratislaviensis, *Introductorium dialecticae seu Congestum logicum* (E. XXXIII. 354; Kórnik PAN Cim. Qu. 2027)
- 1509 [XII] – Theophilactes, *Epistolae morales, rurales et amatoriae* (E. XXXI. 139; Kraków BJ Cim. 4092)
- 1509 – Ioannes de Sacrobosco, *Algorithmus* (E. XXVII. 15; Kraków Czart. 2047 I)
- 1510 28 I – Aristoteles, *Logica vetus* (E. XVI. 151; Kórnik PAN Cim. Qu. 2020)
- 1510 24 II – Eutropius, *Decem libri historiarum* (E. XVI. 110; Uppsala, Carolina Script. lat. Z. 88)
- 1510 24 III – Ioannes Glogoviensis, *Exercitium secundae partis Alexandri* (E. XVII. 178; Kraków BJ Cim. 4095)
- 1510 30 III – Iacobus Faber Stapulensis, *Introductorium in libros Physicorum et De anima Aristotelis...* (E. XVI. 150; Uppsala, Carolina Filos. Teoret. 71.52)
- 1510 18 IV – Aristoteles, *Analytica priora* (E. XII. 213; Kórnik PAN Cim. Qu. 2040 adl.)
- 1510 21 VII – Exercitium Physicorum Aristotelis (E. XVI. 129; Kórnik PAN Cim. Qu. 2036)
- 1510 23 VIII – Averroes, *De substantia orbis* (E. XII. 262; Uppsala, Carolina Obr. W. 263)
- 1510 – Iacobus Faber Stapulensis, *Dialogus in Physicam introductionem* (E. XVI. 149; Poznań TPN 4.343 I)
- 1510 – Cicero, *Epistolae familiares atque breviores* (E. XIV 250; Uppsala, Carolina Script. lat. X. 160)³

³ W wykazie sporządzonym przez Helenę Kapełus widnieje jedynie adnotacja o zaginionym egzemplarzu z Biblioteki Kórnickiej, stąd brak tam również uwagi o sygnecie. Kwerenda przeprowadzona w bibliotece Carolina Rediviva w Uppsali pozwoliła ustalić, iż w druku tym użyty został właśnie znak IV.

- 1511 11 II – Leonardus Aretinus Bruni, *Introductio in moralem disciplinam cum commentariis Ioannis de Stobnica* (E. XIII. 376; Warszawa BN. XVI. Qu. 683)
- 1511 24 V – Petrus Roselli, *Quaestiones in libros priorum Analyticorum et Elenchorum Aristotelis* (E. XXII. 333; Uppsala, Carolina Script. graeci. 29.258)
- 1511 4 VI – Iohannes Glogoviensis, *Exercitium novae logicae Aristotelis* (E. XVII. 179; Kórnik PAN Cim. Qu. 2047)
- [1511] – *Donatus minor* (E. XV. 286)
- [1512] – Petrus Roselli, *Quaestiones in libros posteriorum Analyticorum et Topicorum Aristotelis*⁴ (E. XXVI. 363; Kórnik PAN Cim. Qu. 2094)
- Sygnety V
- 1516 – Bartholomaeus Coloniensis, *Dialogus mythologicus* (E. XII. 388; Wrocław Ossol. XVI. Qu. 3057)
- 1516-17 1 II – Iohannes Glogoviensis, *Exercitium secundae partis Alexandri* (E. XVII. 718; Kórnik PAN Cim. Qu. 2069)
- 1516 – Michael Vratislaviensis, *Expositio hymnorumque interpretatio* (E. XXXIII. 358; Kórnik PAN Cim. Qu. 2061)
- 1517 [II] – Baptista Mantuanus, *Dialogus de vita beata* (E. XXII. 130)
- [1517 po II przed 15 IV] – [Petrus Gerticz], *Parvulus philosophiae naturalis cum expositione Ioannis de Stobnica* (E. XXIX. 305; Kórnik PAN Cim. Qu. 2066)
- 1517 15 IV – Franciscus Philelphus, *Epistolarum breviores* (E. XXIV. 220; Kraków BJ Cim. 4131)
- 1517 28 V – Michael Vratislaviensis, *Introductorium astronomiae Cracoviense elucidans almanach* (E. XXXIII. 357; Warszawa BN. XVI. Qu. 6475)
- 1517 [przed 31 X] – *Legendae sanctorum Adalberti, Stanislai, Floriani, Regni Poloniae patronorum* (E. XXI. 144; Kórnik PAN Cim. Qu. 2065)
- 1517 31 X – Matthias de Miechów, *Tractatus de duabus Sarmatiis* (E. XXII. 359; Kórnik PAN Cim. Qu. 2071)
- 1518 IV – Stanislaus Zaborowski, *Orthographia seu modus recte scribendi* (E. XXXIV. 52; Kraków BJ Cim. 4403)
- [1518] – *Donatus minor* (E. XV. 286; Warszawa BN. XVI. 142)
- 1518 – *Computus novus et ecclesiasticus astronomiae* (E. XIV. 339; Kórnik PAN Cim. Qu. 2074)
- 1518 – *Statuta provinciae Gnesnensis* (E. XXIX. 247; Kórnik PAN Cim. Qu. 2075)
- 1518 – Michael Vratislaviensis, *Epithoma figurarum in libros Physicorum et De anima Aristotelis* (E. XXXIII. 357; Kraków BJ Cim. 4139)
- [1518/1519] – *Septem canonicae Epistolae apostolorum Iacobi, Petri, Ioannis et Iudae* (E. XVI. 74)
- 1519 – Aristoteles, *Libri de anima* (E. XII. 213; Uppsala, Carolina Fil. Teoret. 70.43)
- 1519 – Nicolaus de Blonie, *Tractatus sacerdotalis de sacramentis* (E. XIII. 174; Kórnik PAN Cim. Qu. 2076)
- 1519 – Leonardus Aretinus Bruni, *Comoedia Poliscenae*⁵ (Uppsala, Carolina Obr. 61.201)

⁴ Wymieniając ów tekst w wykazie druków wytłoczonych przez Jana Hallera Helena Kapełuś nie zaznacza obecności w nim sygnety. Zob. *Polonia typographica...*, z. IV, dz. cyt., poz. 99.

⁵ Helena Kapełuś nie zaznacza obecności sygnety w tym druku, ale podaje, że w egzemplarzu z Biblioteki Narodowej nie ma karty tytułowej. Zob. *Polonia typographica...*, z. IV, poz. 179. Kompletny

- 1519 – Erasmus Desiderius Roterodamus, *Familiarum colloquiorum formulae* (E. XVI. 84; Kraków BJ Cim. 4148)
- 1519 – Iacobus de Ilza, *Opusculum aurei tractatuli in astrologicis* (E. XVIII. 651; Kórnik PAN Cim. Qu. 2078)
- 1519 – Iohannes XXI papa, *Summulae logicae* (E. XXIV. 206; Kraków BJ Cim. 4147)
- 1519 – Iohannes Sommerfeld, *Modus epistolandi* (E. XXIX. 78; Kraków BJ Cim. 4146)
- 1519 – Pomponius Laetus Julius, *De Romanorum magistratibus, sacerdotiis, iurisperitis, legibus libellus*⁶ (Poznań TPN 10.686 II)
- 1520 [po 27 II] – Iohannes Iovianus Pontanus, *De laudibus divines opusculum* (E. XXV. 59; Wrocław Ossol. XVI. Qu. 2577)
- 1520 [po 30 IV] – Iohannes Sacranus, *Modus epistolandi* (E. XXVII. 14; Kórnik PAN Cim. Qu. 2079)
- 1521 VII – Iohannes de Sacrobusto, *Algorithmus* (E. XXVII. 15; Wrocław Ossol. XVI. Qu. 1895)
- 1521 – Aristoteles, *Elenchi* (E. XII. 216; Kraków BJ Cim. 4155)
- 1521 – Michael Vratislaviensis, *Epithoma conclusionum theologicalium pro introductione in IV libros Sententiarum Petri Lombardi* (E. XXXIII. 357; Kórnik PAN Cim. Qu. 2082)
- 1522 – Iacobus Faber Stapulensis, *Introductio in Aristotelis Physicam* (E. XVI. 150; Uppsala, Carolina Script. graeci. 70.39)
- 1522 – Iacobus Faber Stapulensis, *Introductio in libros De anima Aristotelis cum annotationibus Iodoci Clichtovei* (E. XIV. 150; Uppsala, Carolina Obr. 61.200)
- 1522 – Iohannes Ursinus, *Modus epistolandi cum epistolis exemplaribus et orationibus annexis* (E. XXXII. 68; Kraków BJ Cim. 4163)
- 1524 I – Philippus Callimachus, *De bello inferendo Turcis oratio* (E. XIV. 20; Wrocław Ossol. XVI. Qu. 3224; Kórnik PAN Cim. Qu. 2088)

TABLICA V: Florian Ungler

Sygnety I

- [1511] – Franciszek Octavio, *De poetarum coetu libellus* (E. XXIII. 247)
- [1512] – Iacobus de Ilza, *Iudicium Cracoviense pro a. 1512* (E. XVIII. 650; Kórnik PAN Cim. Qu. 2095)
- 1512 15 IV – Michael Parisiensis de Bystrzyków, *Quaestiones in tractatus Parvorum Logicalium Petri Hispani* (E. XXII. 333; Kraków BJ Cim. 4016)
- 1514 – Jan de Nova Domo, *Tractatus de complexionibus* (E. XXIII. 181; Kraków BJ Cim. 4034)

Sygnety II

- 1514 23 IX – Iohannes Dantiscus, *Carmen de victoria ex Moschis* (E. XV. 37)
- 1514/1515 – *Iudicium ad a. 1515*
- [1515] – Stephanus Monetarius, *Epitoma utriusque musices* (E. XXII. 531; Kraków BJ Cim. 4338)

Sygnety III

- 1515 – Iohannes Sommerfeld, *Modus epistolandi* (E. XXIX. 78; Kraków BJ Cim. 4039)

egzemplarz, znajdujący się w zbiorach biblioteki Carolina Rediviva, pozwala stwierdzić, że na karcie widniał właśnie sygnety V.

⁶ Helena Kapelusz w ogóle nie wymienia tego tekstu w wykazie druków wydanych przez Jana Halle-
ra. Zob. *Polonia typographica...*, z. IV, s. 40-65.

- 1515 [11 VI] – Iohannes de Stobnica, *Introductio in doctrinam Doctoris Subtilis* (E. XIX. 483; Kraków BJ Cim. 4035)
- 1515 – Venceslaus Cracoviensis, *Introductorium astrologiae* (E. XXXII. 331)
- Sygnety IV
- 1531 – *Rubricella Cracoviensis ad annum 1531* (E. XXVI. 442; Wrocław Ossol. XVI. O. 1049)
- 1531 – Gregorius de Szamotuły, *Processus iuris brevior Ioannis Andreae pro tyrunculis resolutus* (E. XXX. 197; Kórnik PAN Cim. O. 16)
- [1531] – *Modus legendi abbreviaturas* (E. XXXI. 271; Warszawa BN. XVI. O. 210)
- 1531 – [Psalmus L: Miserere mei Deus. Comm. Iacobus Sadoletus. Trad. polon.] (E. XXVII. 19; Wrocław Ossol. XVI. O. 494)
- 1531 – Iohannes Cervus Tucholiensis, *Farrago actionum civilium iuris Magdeburgensis* (E. XIV. 126; Kraków BJ Cim. 18)
- 1531 – [Gasparus Pesti], *Sermones exhortatorii ad viros sacrae religionis* (E. XXIV. 199; Wrocław Ossol. XVI. O. 443)
- 1531 [po VIII] – Nicolaus de Szadek, *Iudicium et significatio cometae visi anno 1531* (E. XXX. 183-184; Kraków BJ. Cim. 20)
- 1532 – Simon de Łowicz, *Enchiridion phisio-gnomiae compendiosum cum figuris facierum* (E. XXI. 423; Kraków BJ Cim. 24)
- 1532 – Simon de Łowicz, *Centiloquium de medicis et infirmis* (E. XXI. 423; Kórnik PAN Cim. O. 17)
- 1532 – Gregorius Gyengyes, *Decalogus de beato Paulo* (E. XVII. 487; Kórnik PAN Cim. O. 40 adl.)
- 1532 – Macer Floridus, *De herbarum virtutibus* (Kraków Czart. XVI 684 I)
- 1532 – *Sprawa a lekarstwa końskie przez Konrada królewskiego kowala doswiadczone* (E. XIV. 365; XXVIII. 51; Kraków Muz. Nar. XVI 1041)
- 1534 24 XII – Stephanus Falimirz, *O ziołach i mocy ich* (E. XVI. 166; Warszawa BN. XVI. 1933)
- 1535 4 XII – Martinus Bielski, *Zywoty filozofów* (E. XIII. 90; Wrocław Ossol. XVI. O. 1093)
- 1536 – Gregorius de Szamotuły, *Vincula Hippocratis ad alligandum caput Christophori Endorfimi* (E. XXX. 200; Kórnik PAN Cim. O. 26)
- Sygnety V
- 1534 24 XII – Stephanus Falimirz, *O ziołach i mocy ich* (E. XVI. 166; Warszawa BN XVI. Qu. 1933)
- TABLICA VI: Helena Unglerowa**
- 1542 – Klemens Janicki, *Tristia. Elegiae. Epigrammata* (E. XVIII. 445; Kórnik PAN Cim. O. 48)
- 1543 – [Mikolaj Rej], *Catechismus* (Gniezno Archidiec. PL 108^b adl.⁷)
- 1544 [po 1 III] – Stanisław Orzechowski, *Turcica secunda* (E. XXIII. 458; Kórnik PAN Cim. O. 51)
- 1545 [po 25 II] – Mikolaj Rej, *Zywot Józefa z pokolenia żydowskiego, syna Jakubowego, rozdzielony w rozmowach person* (E. XXVI. 191; Kórnik PAN Cim. O. 54)
- 1548 – Stanisław Orzechowski, *Diatrybe ad Andream Miekicium* (E. XXIII. 447; Kórnik PAN Cim. O. 59)
- 1548 – Samuel Maciejowski, *Sermo in funere Sigismundi I regis Poloniae* (E. XXII. 14; Kraków BJ Cim. 78)

⁷ Zob. I. Rostkowska, *Bibliografia dzieł Mikołaja Reja. Okres staropolski*, Wrocław 1970, nr 52.

TABLICA VII: Hieronim Wietor

Sygnety I

- 1518 30 IV – Erasmus Desiderius Roterodamus, *Querela pacis* (E. XVI. 90-91; Kraków BJ Cim. Qu. 4279)
- 1518 31 V – Jost Ludwik Decjusz, *Diarii et earum quae memoratu digna in Sigismundi Poloniae Regis et Bonae nuptiis gesta descriptio* (E. XV. 102; Kraków BJ Cim. Qu. 4864)
- 1518 – Pomponius Laetus, *De Romanorum magistratibus, sacerdotiis, iurisperitis et legibus libellus* (E. XXI. 25)
- 1518 – Laurentius Corvinus, *Sum regina auuium, pero sydera, tuta trisculo Fulmine, et Arctoi, fida ministra Iouis* (E. XIV. 421; Uppsala, Carolina Script. graeci. Kk 97)
- 1520 – Rudolphus Agricola, *Passio dominica per septem horas canonicas distributa* (E. XII. 77; Uppsala, Carolina Script. lat. rec. 59.144)
- 1520 – Georgius Valla, *De expedita argumentandi ratione libellus* (E. XXXII. 180; Kraków BJ Cim. Qu. 4236)
- [1520, po 13 XII] – Leo X papa, *Bulla contra errors Martini Lutherii et sequacium* (E. XXI. 177; Kraków BJ Cim. Qu. 4237)
- 1522 – Iohannes Sommerfeld, *Modus epistolandi* (E. XXIX. 79; Kraków BJ Cim. 4254)

Sygnety II

- 1523 – Erasmus Desiderius Roterodamus, *De conscribendis epistolis* (E. XVI. 84; Kraków BJ Cim. 92)
- 1524 VI – Cebes Thebanus, *Tabula cum commentariolo Ioannis Camertis* (E. XIV. 106; Kraków BJ Cim. 4265)
- 1524 – Tranquillus Suetonius, *Liber illustrium virorum cum expositione Dominici Machanei* (E. XXX. 19, War. B; Kraków BJ. Cim. 6240)
- [1524] – Moschos, *Carmen quod Amor fugitives inscibitur. Hymnus in Apollinem*

studiosorum omnium exemplar. Epigrammata (E. XXII. 581, War. B; Kraków BJ Cim. 93)

- 1525 – U. von Hutten, *De arte versificandi* (E. XVIII. 322; Poznań TPN 10.687 II)
- 1526 VI – Erasmus Desiderius Roterodamus, *Hyperaspistes diatribae adversus servum arbitrium Martini Lutheri* (E. XVI. 87, War. B; Kraków BJ Cim. 98)
- 1526 [po 15 XII] – C. C. Plinius, *Liber septimus naturalis historiae* (E. XXIV. 361, War. B; Kraków BJ Cim. 4272)
- 1526 – C.C. Plinius, *Secundi liber septimus naturalis historiae* (E. XXIV. 361, War. B; Warszawa BN XVI. Qu. 129)

TABLICA VIII: Jan Helicz

- 1540 – Hippocrates, *Epistola moralis disputationem Democriti continens, Rinutio interprete, cum epistola Meccenati in sanitatis conservationem* (E. XVIII. 204; Kórnik PAN Cim. O. 232)

TABLICA IX: Maciej Szarfenberg

Sygnety I

Sygnety znany tylko z odbitki z matrycy zachowanej w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego

Sygnety II

- 1544 – Iohannes Lamchonius, *Opusculum de causis eclipsium et effectibus* (E. XXI. 36)

Sygnety III

- 1546 – *Summarius computus* (E. XIV. 341; Kórnik PAN Cim. O. 128)

Sygnety IV

- 1546 – Iohannes Caesarius, *Dialectica per questiones in compendium redacta autore Casparo Rudolphi* (E. XIV. 4-5; Kraków BJ Cim. 202)

1546 – Iohannes Cervus Tucholiensis, *Farrago actionum iuris civilis et provincialis Saxonici municipalisque Magdeburgensis* (E. XIV. 129; Kraków BJ Cim. 213)

1546 – Iohannes Murmelius, *Dictionarius variarum rerum cum Germanica atque Polonica interpretatione* (E. XXII. 635; Kraków BJ Cim. 201)

TABLICA X: Hieronim Szarfenberg

Sygnety I

1549 – *Arithmetices introductio ex variis authoribus concinnata* (E. XII. 218)

1549 – Henryk Glareanus, *De VI. Arithmeticae practicae speciebus epitome* (E. XVII. 159; Kórnik PAN Cim. O. 134)

1550 – Terentius, *Z Terencyusowych komedii* (Uppsala, Carolina Script. lat. Rar. 145)

Sygnety II

1554 – Henryk Glareanus, *De VI. arithmeticae practicae speciebus* (E. nie not., por. XVII. 159-160; Uppsala, Carolina Obr. 58.356)

TABLICA XI: Elżbieta Szarfenbergowa

1556 – Iohannes de Łańcut, *Algorithmus linealis* (E. XXI. 53)

TABLICA XII: Dziedzice Marka Szarfenberga – Mikołaj i Stanisław Szarfenbergowie

Sygnety I

1555 – Joseph Flavius, *Historia Józefa starego dziejopisa żydowskiego we dwoje księgi rozdzielona* (E. XVIII. 640)

1561 – *Biblia to jest księgi Starego i Nowego Testamentu* (E. XIII. 13-14; Kórnik PAN Cim. F. 4058)

Sygnety II

1557 – Adalbertus Novicampianus, *Oratio in Comitibus Colosvarini de corruptissimis eius saeculi moribus* (E. XXIII. 201; Kórnik PAN Cim. O. 171)

TABLICA XIII: Mikołaj Szarfenberger

Sygnety I

1566 – *Historie rozmaite z rzymskich i innych dziejów wybrane* (Kraków BJ Cim. 886)

Sygnety II

1566 – *Historia o Poncjanie Cesarzu Rzymskim, jako syna swego Dioklecjana dał w naukę i ku wywchowaniu siedmi Medrcow* (E. XVIII. 218; Kraków BJ Cim. 885)

Sygnety III

1569 – *Historia o cesarzu Othonie* (Kraków BJ Cim. 884)

Sygnety IV

1570 – Iohannes Herburt, *Statuta y przywileje koronne* (E. XVIII. 133; Kórnik PAN Cim. F. 4020)

Sygnety V

1579 – *Konstytucje, Statuty i Przywileje na Walnych Sejmach Koronnych od 1550 az do 1578 uchwalone* (E. XX. 38/39; Kraków BJ Cim. 8217)

1581 – *Konstytucje na walnych sejmach od 1550 do 1581 uchwalone* (E. XX. 39; Poznań TPN 40.041 III)

TABLICA XIV: Stanisław Szarfenberger

Sygnety I

1568 – *Biblia. Nowy Testament to iest Święta Pana Jezusa Christusa Ewangelia* (E. XIII. 23; Kórnik PAN Cim. O. 183)

- 1574 – Bernard Wojewódka, *Algorytm to jest Nauka liczby po polsku na liniach teraz nowo z pilnością przejrzany* (E. XXXIII. 208; Kraków BJ Cim. 258)
- Sygnety II
- 1570?⁸ – *Historia o Fortunacie* (E. XVIII; Kraków BJ Cim. 887)
- 1571 – Benedictus Chelidonius, *Passio Iesu Christi Salvatoris mundi* (E. XIV. 153; Kraków BJ Cim. 257)
- 1576 [po 18 VI] – Iacobus Carpentarius, *Descriptionis universae naturae ex Aristotele prior pars* (E. XIV. 69; Kórnik PAN Cim. O. 187)
- 1577 [po 1 V] – Aristoteles, *Rhetorica* (E. XII. 211; Kórnik PAN Cim. O. 190; Uppsala, Carolina Rediviva: Script. graeci 71.288)
- Sygnety III
- 1571 – Petrus de Crescentiis, *O pomnożeniu i rozkrzewieniu wszelakich pożytków ksiąg dwanaście* (E. XIV. 451; Kórnik PAN Cim. F. 4076)
- 1578 – Aesopus, *Vita et fabulae* (E. XVI. 145; Kórnik PAN Cim. Qu. 2450 adl.)
- Sygnety IV
- 1574 – Klemens Janicki, *Vitae archiepiscoporum Gnesnensium* (E. XVIII. 488; Kraków BJ Cim. 259)
- 1576 – Joachim Bielski, *Istulae convivium in nuptiis solennibus Stephani Primi Poloniae Regis et Annae Reginae Poloniae* (E. XIII. 82; Kraków BJ Cim. 4678)
- Sygnety V
- 1576 – Simon Goritius, *Orthographia* (E. XVII. 266; Kórnik PAN Cim. O. 186)
- Sygnety VI
- 1577 – Aristoteles, *De arte rhetorica libri tres Carolo Sigonio interprete* (E. XII. 211; Kórnik Pan Cim. O. 190)
- TABLICA XV: Maciej Wirzbięta**
- Sygnety I
- 1557 [5 I] – [Mikołaj Rej], *Postylla* (E. XXVI. 180; Kraków Czart. XVI. 1698. III)
- 1558 [po 7 V] – [Mikołaj Rej], *Wizerunk własny żywota człowieka poczciwego* (E. XXVI. 183; Warszawa BN XVI. Qu. 1551)
- 1558 – [Psalterium]: *Psalterz Dawida* (E. XV. 67/68; Kraków BJ Cim. 8294)
- 1560 24 VI – [Mikołaj Rej], *Postylla* (E. XXVI. 181; Kórnik PAN Cim. F. 4030)
- 1566 – [Mikołaj Rej], *Postylla* (E. XXVI. 181; Kórnik PAN Cim. F. 4031; Warszawa BN XVI. F. 173)⁹
- [1567/1568 – Mikołaj Rej, *Zwierciadło* (E. XXVI. 185; Wrocław Ossol. XVI. 4159. IV)

⁸ W katalogu Biblioteki Jagiellońskiej druk ten podany jest jako wydany około 1570 r., prawdopodobnie przez Mikołaja Szarfenbergera, biorąc jednak pod uwagę fakt, iż zdobiący go sygnety znany jest tylko z druków Stanisława, to jemu właśnie należałoby przypisać to wydawnictwo. Por. *Katalog poloników XVI wieku Biblioteki Jagiellońskiej*, pod red. M. Malickiego i E. Zwinogrodzkiej, t. 1, Kraków 1992, nr 1104.

⁹ Ponieważ oba zachowane egzemplarze tej edycji są zdefektowane, można jedynie przypuszczać, iż wydanie to jest identyczne z wcześniejszymi z lat 1557 i 1560. W nich zaś pojawił się właśnie ten wariant sygnety Macieja Wirzbięty. Por. *Polonia typographica....*, z. 10: *Maciej Wirzbięta Kraków 1555/7-1605*, oprac. A. Kawecka-Gryczowa, Wrocław 1974, poz. 42.

- 1571 – [Mikołaj Rej], *Postylla* (E. XXVI. 181; Kórnik PAN Cim. F. 4032)
- 1582 – Grzegorz z Żarnowca, *Postylla albo Wykład Ewangeliej niedzielnych i na święta przez cały rok. Część trzecia: Kazania o świętych* (E. XVII. 444-445; Kraków BJ Cim. 8206)
- Sygnety II
- 1557 – Marcin Bielski, *Komedia Justyna i Konstancji, brata z siostrą, jaka im ojciec naukę po sobie zostawił* (E. XIII. 84; Warszawa BN XVI. O. 6215)
- 1557 – *Postylla polska, to jest lekcje, epistoły i Ewangelie* (E. XXV. 115; Uppsala, Carolina Obr. 65.209)
- 1560 – [Mikołaj Rej], *Wizerunek własny żywota człowieka poczciwego* (E. XXVI. 183; Kórnik PAN Cim. Qu. 2159)
- [1561/1562] – Mikołaj Rej, *Zwierzyniec, w których rozmaitych stanów ludzi, wirząt i ptaków kształty i obyczaje są wypisane* (E. XXVI. 178, 180-190; Wrocław Ossol. XVI. Qu. 3188)
- 1564 – Stanisław Sarnicki, *O uznaniu Pana Boga troje kazanie na sejmie warszawskim* (E. XXVII. 148; Kraków Czart. 1656. I)
- 1565 – [Mikołaj Rej], *Apocalypsis* (E. XXVI. 174; Kraków BJ Cim. 4633)
- 1566 – Łukasz Górnicki, *Dworzanin polski* (E. XVII. 253; Kórnik PAN Cim. Qu. 2162 i 2174 adl.)
- 1570 – [Henricus Bullinger], *Wyznanie wiary powszechnych Kościołów Polskich* (E. XIV. 354; Gdańsk PAN XX. A. O. 189)
- 1571 – Jakub Niemojewski, *Epidromus albo pogonia za gońcem księdza Herbestowym* (E. XXIII. 121; Kórnik PAN Cim. O. 224)
- 1572 – [Jakub Niemojewski], *Apologia. Tho jest dowody y obrona Con fessyey kościołów polskich* (E. XXIII. 121; Kórnik PAN Cim. O. 225)
- [1573] – [Henricus Bullinger], *Compendium christianae religionis* (E. XXIII. 378; Kraków BJ Cim. 4639)
- [1573/1574] – [Mikołaj Rej], *Zwierzyniec* (E. XXVI.190; Kórnik PAN Cim. Qu. 2173 adl.)
- 1574 – [Henricus Bullinger], *Confessio Helvetica posterior* (E. XIV. 354/355; Kraków BJ Cim. 318)
- 1574 – Mikołaj Rej, *Figliki albo rozlicznych ludzi przypadki dworskie* (E. XXVI. 175; Kraków BJ Cim. 4640)
- 1590 [po 1 III] – Adam Romer, *De ratione recte scribendi* (E. XXVI. 354; Kórnik PAN Cim. O. 227)
- 1597 – *Historia o zburzeniu miasta i państwa Trojańskiego* (E. XVIII. 218/219; Kraków BJ Cim. 321)
- Sygnety III
- 1563 – Iohannes Calvinus, *Brevis admonitio ad fratres Polonos, ne triplicem in Deo essentiam pro tribus personis imaginando, tres sibi deos fabricent* (E. XIX. 71; Kórnik PAN Cim. O. 173)
- [1563 po 3 V] – Stanisław Sarnicki, *Iudicium et censura ecclesiarum piarum de dogmato* (E. XXVII. 143)
- 1564 V – Gregorius Vigilantius Samboritanus, *Polymnia* (E. XXVII. 49; Kraków BJ Cim. 1093)
- 1564 po 15 V – Adam Schroeter, *Salinarum Vielicensium descriptio carmine elegiaco* (E. XXVII. 276; Kórnik PAN Cim. Qu. 2161)
- 1568 – Piotr Statorius Stojeński, *Polonicae grammatices institutio* (E. XXIX. 227; Kraków BJ Cim. 315)
- TABLICA XVI: Mateusz Siebeneicher
- Sygnety I
- 1588 [po 9 II] – Iohannes Cervus Tucholien-sis, *Farrago civilium actionum iuris*

- Magdeburgensis* (E. XIV. 129; Uppsala, Carolina Obr. 73.200; Kraków BJ Cim. 448)
- Sygnety II
- 1558 – Jakub Górski, *De periodis* (E. XVII. 260-261; Uppsala, Carolina Sprakvet. Lat. Skolgramm. 58.378)
- 1559 [po 26 IV] – Jakub Górski, *De generibus dicendi* (E. XVII. 260; Kórnik PAN Cim. O. 136 adl.)
- 1560 – Jakub Górski, *De figuris* (E. XVII. 260; Uppsala, Carolina Sprakvet. Lat. Skolgramm. 58.374)
- 1564 – Henryk Glareanus, *De sex arithmeticae practicae speciebus* (Kraków BJ Cim. 457)
- 1571 – Tomasso da Kempis, *O naśladowaniu Pana Chrysta* (Uppsala, Carolina Obr. 69.398)
- 1572 – Aelius Donatus, *Methodus scholiis D.Henrici Glareani P.L. illustrata* (E. XV. 286; Uppsala, Carolina Script. lat. 58.399)
- 1574 [po II] – Iohannes Zawacki, *Serenissimi Henrici Valesii Poloniae regis ingressus Cracoviam et coronatio peracta a. 1574 diebus Febr.* (E. VIII. 65; Kórnik PAN Cim. Qu. 2415)
- 1574 po 21 V] – P. Namossius, *Epistola ad Stanislaum Osium una cum actis legationis de regno ad Henricum Poloniae regem* (E. XXIII. 29; Kórnik PAN Cim. Qu. 2413)
- 1575 [po 25 X] – Jakub Górski, *De periodis atque numeris oratoriis libri duo* (E. XVII. 261; Kraków BJ Cim. 346)
- Sygnety III
- 1564 – Marcin Bielski, *Kronika wszystkiego świata* (E. XIII. 87-88; Kraków BJ Cim. 8174)
- 1573 – Jakub Wujek, *Postylla katolicka wielka* (E. XXXIII. 389-392; Warszawa BN XVI. F. 276, Warszawa BN. XVI. F. 231)
- TABLICA XVII: Jakub Siebeneicher**
- 1592 [po 10 V] – *Traktat różnych poselstw lubelskich i odpraw ich przez szlachcica jednego polskiego* (E. VIII. 94; Kórnik PAN Cim. 2423)
- 1603 – Krzysztof Warszawicki, *Caesarum, regum, et principum... vitarum parallelarum, libri duo* (E. XXXII. 215; Uppsala, Carolina Allm. Hist. li 17)
- TABLICA XVIII: Łazarz Andrysowicz**
- Sygnety I
- 1558 – Bartłomiej Groicki, *Artykuły prawa magdeburckiego* (E. XVII. 403; Warszawa BN XVI. Q. 21)
- 1559 – Bartłomiej Groicki, *Porządek sądów prawa magdeburckiego* (E. XVII. 405; Wrocław Ossol. 12931 adl.)
- 1562 – Bartłomiej Groicki, *Porządek sądów prawa magdeburckiego*, wyd. D. (E. XVII. 405; Kraków PAU Cim. 2463 adl.)
- 1567¹⁰ – Bartłomiej Groicki, *Rejestr do Porządku i do Artykułów*, wyd. B. (E. XVII. 409; Kórnik PAN Cim. Qu. 2242 adl.)

¹⁰ Druk wydany został w rzeczywistości około 1582 r. Zob. K. Budzyk, *Bibliografia dzieł prawnych Bartłomieja Groickiego – wiek XVI*, w: *Studia nad książką poświęcone pamięci Kazimierza Piekarskiego*, Wrocław 1951, s. 180.

- Sygnety II
1562 – Jan Dymitr Solikowski, *Poemata* (E. VIII. 51; Kórnik PAN Cim. O. 136)
- Sygnety III
1562 – Bartłomiej Groicki, *Porządek sądów prawa magdeburskiego* (E. XVII. 405; Kórnik PAN Cim. Qu. 2237)
1562¹¹ – Bartłomiej Groicki, *Porządek sądów prawa magdeburskiego*, wyd. A (E. XVII. 405; Kraków BJ Cim. Q. 4430)
1562¹² – Bartłomiej Groicki, *Porządek sądów prawa magdeburskiego*, wyd. B (E. XVII. 405; Kraków BJ Cim. Q. 4443 adl.)
1562¹³ – Bartłomiej Groicki, *Porządek sądów prawa magdeburskiego*, wyd. C (E. XVII. 405; Kraków BJ Cim. Q. 5005 adl.)
1566 – Bartłomiej Groicki, *Porządek sądów prawa magdeburskiego* (E. XVII. 406; Kraków BJ Cim. Q. 4437 adl.)
1567¹⁴ – Bartłomiej Groicki, *Rejestr do Porządku i do Artykułów*, wyd. C (E. XVII. 409; Kórnik PAN Cim. Qu. 2236 adl.)
1567 – Jan Herburt, *Statuta Regni Poloniae* (E. XVIII. 131; Kórnik PAN Cim. F. 4019)
- TABLICA XIX: Stanisław Murmelius**
Sygnety I
1559/1560 – Iohannes Palczowski, *Ustawy prawa polskiego* (E. VIII. 117; Kórnik PAN Cim. Qu. 2433)
- Sygnety II
1560 – *Krótkie wypisanie o papieżu nowo obranym któremu imię Pius IV* (E. VIII. 118; Kórnik PAN Cim. O. 299)
- Sygnety III
1566 – Iohannes Polancus, *Breve directorium ad confessarii ac confitentis munus recte obeundum* (E. XXIV. 435; Kórnik PAN Cim. O. 462)
- TABLICA XX: Aleksander Augezdecki**
[1560]-1561 – *Piesně Chwal Božských. Piesně duchownj Ewangelitské w nowe složeně* (E. XIX. 91; Kraków Czart. 774. III)
- TABLICA XXI: Cyprian Bazylik**
1569 – *Historja o żywocie i zacnych sprawach Jerzego Kastryota, którego Szkandenbergiem zowa* (E. XII. 375; Warszawa BN XVI. F. 223)
- TABLICA XXII: Icchak ben Aaron Prostic**
Sygnety I
1569 – Hirc Naftali, *Komentarz Midraszowy do pieciu Zwojów* (Warszawa BN XVI. Qu. 6618)
- Sygnety II
1584 – *Machzor*
1599 – *Masechet Beca*
- Sygnety III
Sygnety znany tylko z reprodukcji. Niestety nie wiadomo, w jakim druku został wytłoczony.

¹¹ Według Kazimierza Budzyka data ta jest fałszywa i w rzeczywistości druk ów wydany został po 1568 roku, a przed 1575. Zob. tamże, s. 170.

¹² Zdaniem Kazimierza Budzyka druk ten wydany został faktycznie przez Drukarnię Łazarzową po 1587 roku. Zob. tamże, s. 171.

¹³ W rzeczywistości druk ów wytłoczono w Drukarni Łazarzowej około 1582 r. Zob. tamże, s. 172.

¹⁴ Druk ten wytłoczony został faktycznie przez Drukarnię Łazarzową, po 1587 r. Zob. tamże, s. 180.

TABLICA XXIII: Aaron ben Icchak ben Aaron Prostic

1613/1615 – Jaakow ben Aszer, *Arbaa turim*
1618 – *Masechet Zewachim* (Oxford BL)

TABLICA XXIV: Iwan Fedorow

Sygnety I

1574 – *Apostoł* (Warszawa BN XVI. F. 742)
1580 – *Psalterz*

Sygnety II

1574 – *Azbuka* [Bukwar]

TABLICA XXV: Melchior Nering

Sygnety I

1577 [przed 16 X] – *Assertiones theologicae de usu sacrosancti Eucharistiae sacramenti* (E. XII. 253; Kórnik PAN Cim. Qu. 2677)

1577 – Cicero, *Epistolae familiares, libri XIV et XVI* (E. VIII. 75; Kórnik PAN Cim. O. 328 adl.)

1577 – Tomasz Samostrzelicki, *Oratio ad Gedanenses* (E. XXVII. 57; Kórnik PAN Cim. Qu. 2731)

1582 – Michael Verinus, *Disticha de moribus* (E. VIII. 76; Kórnik PAN Cim. O. 330)

1583 [po 12 V] – Melchior Pynes, *Cicero relegatus et Cicero revocatus, dialogi* (E. XXV. 427; Kórnik PAN Cim. O. 331)

Sygnety II

1585 – *Nowego Testamentu część pierwsza z greckiego na polski język przełożona* (E. XIII. 29; Kórnik PAN Cim. Qu. 2468)

TABLICA XXVI: „Drukarnia latająca”

1577 [po 15 X przed 12 XII] – Andrzej Ni-decki Patrycy, *Commentarii de tumultu Gedanensi* (E. XXIII. 103; Kraków Czart. 270. I)

1578 – *Exempla litterarum a Serenissimo Stephano Poloniae Rege Civitati suae Gedanensi datarum* (E. XII. 407)

1578 – Jan Kochanowski, *Odprawa posłów greckich* (E. XIX. 366; Warszawa BN XVI. Qu. 569)

1578 – Jan Kochanowski, *Dryas Zamchana Polonice et Latine* (E. XIX. 360; Warszawa BN XVI. Qu. 568)

1578 – Stanisław Sokołowski, *Conciones duae* (E. XXIX. 11; Warszawa BN XVI. Qu. 778)

TABLICA XXVII: Drukarnia Łazarzowa

Sygnety I

1578 [po 10 VII] – Adalbertus Oczko, *Cieplice* (E. XXIII. 248; Kórnik PAN Cim. Qu. 2254)

Sygnety II

1580 – Bazyli Golinius, *In nuptias Petri Ianicii et Catharinae Novicampiana Carmen* (E. XVII. 223; Kraków BJ Cim. 4458)

1580 – Mikołaj Gomółka, *Melodiae na Psalterz Polski* (E. XVII. 230; Warszawa BN XVI. Qu. 273)

1580 – Jan Kochanowski, *Lyricorum libellus* (E. XIX. 365; Kraków BJ Cim. 4460)

1580 – Stanisław Sokołowski, *Excidium Hierosolymitanum* (E. VIII. 72; Kórnik PAN Cim. Qu. 2251; Uppsala, Carolina Obr. 68.204)

1580 – Stanisław Reszka, *De obitu Stanislai Hosii ode* (E. XVIII. 293; Kórnik PAN Cim. Qu. 2252)

1582 [po 18 IX] – Stanisław Sokołowski, *Compositio sive pro dote ecclesiastica ad Ordines Regni concio* (E. VIII. 76; Kórnik PAN Cim. Qu. 2259)

1582 – Augustyn Rotundus, *De dignitate ordinis ecclesiastici regni Poloniae* (E. XXII. 363; Kórnik PAN Cim. Qu. 2257)

- 1582 – Jakub Górski, *Orationes gratulatoriae apud regem Poloniae Stephanum habitae* (E. XVII. 260; Kórnik PAN Cim. Qu. 2255)
- Sygnety III
- 1583 13 VI – Jan Kochanowski, *In nuptias Ioannis de Zamosci ac Griseldis Bathorrbheae epithalamion* (E. XIX. 365/366; Warszawa BN. XVI. Qu. 707 adl.)
- 1583 [po 13 VI] – Jan Kochanowski, *Ad Stephanum Bathorem regem Poloniae epinicion* (E. XIX. 367; Warszawa BN XVI. Qu. 708 adl.)
- Sygnety IV
- 1583 – Stanisław Sokołowski, *De verae et falsae ecclesiae discrimine libri tres* (E. VIII. 80; Kórnik PAN Cim. Qu. 2898)
- 1583 15 V-1585 – Andrzej Nidecki Patricius, *Parallela ecclesiae catholicae cum haereticorum synagogis* (E. XXIII. 104; Kórnik PAN Cim. F. 4054)
- 1585 – Reinoldus Heidenstein, *De bello Moscovitico commentarii* (E. XVIII. 80; Poznań PTPN 48.875 III)
- 1591 [po 11 IV] – Stanisław Sokołowski, *Opera. Tomus I* (E. VIII. 92; Kórnik PAN Cim. F. 4111)
- 1598 – Stanisław Sokołowski, *Opera. Tomus II* (E. VIII. 106; Kórnik PAN Cim. F. 4206)
- 1587 – Marcin Szlachciński, *De felici Cracoviam adventu Sigismundi III. Poloniae regis* (E. XXVIII. 215; Kórnik PAN Cim. Qu. 2294)
- 1588 – Bazyli Golinius, *In Serenissimi Sigismundi III. regis Poloniae adventu Cracoviam* (E. XVII. 223; Kórnik PAN Cim. Qu. 2300)
- 1588 – Stanisław Sokołowski, *Nuntius salutis, sive De incarnatione sermones V* (E. VIII. 87; Kórnik PAN Cim. Qu. 2299)
- 1589 [po 4 VI] – Jan Kochanowski, *O Czechu i Lechu historia naganiona* (E. XIX. 360; Kórnik PAN Cim. Qu. 2272)
- 1591 – Stanisław Reszka, *Paraphrasis in septem psalmos* (E. XXVI. 268; Kraków BJ Cim. 1431)
- 1592 – Adam Romer, *Columna in foelicem ingressum in episcopatum Cracoviensem Georgii Radivili* (E. XXVI. 354; Kórnik PAN Cim. O. 228 adl.)
- 1598 – Janus Tyrigeta, *Technopaegnion sacro-poeticum* (E. XXXI. 478; Kraków BJ Cim. 4560)
- 1598 – Wawrzyniec Susliga, *Francisco Łącki episcopo Margaritensisufraganeo Vladislaviensi, novi honoris gratulatio* (E. XXX. 70; Kraków BJ Cim. 4558)
- 1602 – Jean Bessarion, *Opusculum de processione Spiritus Sancti* (E. XII. 519; Up-sala, Carolina Obr. 69.201)
- Sygnety V
- 1584 [po 1 IV] – Mateusz Piskorzewski, *Ad Ioannem Zamoiscium de nuptiis cum Griselde Bathorea gratulatio* (E. XXIV. 328; Kórnik PAN Cim. Qu. 2267)
- 1586 – Robertus Bellarminus, *Iudicium de libro, quem Lutherani vocant Concordiae* (E. XII. 447; Uppsala, Carolina Ingolstadii apud Davidem Sartorium)
- 1586 – Jan Kochanowski, *Pieśni* (Wrocław Ossol. XVI. Qu. 2036)
- Sygnety VI
- 1584 – Szczęsny Skarżyński, *Kazanie na obsekwjach żałobnych Katarzyny Jagiełłówny królowej szwedzkiej* (E. VIII. 79; Warszawa BN XVI. Qu. 1529)
- 1584 – Stanisław Sokołowski, *Pro cultu et adoratione Iesu Christi in Euchristiae Sacramento concio* (E. XXIX. 12; Kraków BJ Cim. 4469)
- 1588 – Andrzej Zbylitowski, *De victoria reportata a. 1588 d. 24 Ian. ad Sigismun-*

- dum III. Poloniae regem epinicion* (E. VIII. 87; Kórnik PAN Cim. Qu. 2718)
- 1590 – Vergilius, *Aeneis*¹⁵ (E. VIII. 91; Kórnik PAN Cim. Qu. 2312 adl.)
- Sygnety VII
- 1584 – Philippus Callimachus, *In synodo episcoporum de contributione cleri oratio* (E. XIV. 22; Kórnik PAN Cim. Qu. 2269)
- 1584 – Hugo de S. Caro, *Expositio missae* (E. XVIII. 308; Kórnik PAN Cim. Qu. 2271)
- 1584 [po 15 VII] – Iohannes Eucherius, *Gratiarum actio Wirtembergensibus ac Tubingensibus ministris* (E. XVI. 106; Kórnik PAN Cim. Qu. 2274)
- 1584 – Stanisław Sokołowski, *Ad Wirtembergensium theologorum invectivam responsio* (E. XXIX. 23-24; Uppsala, Carolina Obr. 67.29)
- 1587 – Krzysztof Warszawicki, *Post Stephani I regis mortem in Masovia conventu oratio* (E. VIII. 85; Kórnik PAN Cim. Qu. 2339)
- 1587 – Krzysztof Warszawicki, *In obitum Stephani primi regis Poloniae oratio* (E. XXXII. 225; Uppsala, Carolina Hist. Polen 1572-1763 Kaps.)
- 1587 – George Buchanan, *Ieftes. Tragedia* (E. XIII. 410; Wrocław Ossol. XVI. Qu. 2446)
- 1587 [ok. 30 V] – Krzysztof Warszawicki, *Po śmierci króla Stefana na zjeździe mazowieckim mowa 18 lutego 1587 r.* (E. VIII. 85; Kórnik PAN Cim. Qu. 2292)
- 1587 – Jan Kochanowski, *Proporzec albo hold pruski* (E. XIX. 366; Wrocław Ossol. XVI. 7416)
- 1587 [po 30 V] – Krzysztof Warszawicki, *Wenecia* (E. XXXII. 233; Kórnik PAN Cim. Qu. 2286)
- 1588 – Piotr Lilia, *Salomon sive pro religione catholica et dignitate sacerdotali* (E. XXI. 275; Kórnik PAN Cim. Qu. 2261 adl.)
- 1589 – Stanisław Sokołowski, *Partitiones ecclesiasticae* (E. XXIX. 22; Kórnik PAN Cim. Qu. 2305)
- 1589 – Stanisław Sokołowski, *Quaestor sive de parsimonia* (E. XXIX. 23; Kórnik PAN Cim. Qu. 2304)
- 1590 [po 20 VI] – Jan Kochanowski, *Fragmenta* (E. XIX. 361; Gdańsk PAN Dm. 3443 adl. 4)
- 1590 – Hannibal Rosselius, *Oratio funebris in sepultura Stephani I regis Poloniae* (E. XXVI. 376; Kraków BJ Cim. 4531)
- 1593 – Andrzej Grutinius, *Theoremata medica* (E. XVII. 432; Warszawa BN XVI. Qu. 6432)
- 1593 – Seneca, *De beneficiis* (E. XXVII. 376; Kórnik PAN Cim. Qu. 2323)
- 1598 – Krzysztof Warszawicki, *In mortem Annae Austriacae oratio* (E. XXXII. 221; Uppsala, Carolina Cr. 4:35)
- 1603 – Iohannes Veccus, *Inscriptiones, in sententias sanctorum patrum* (Uppsala, Carolina Obr. 69.201)
- 1604 – Jan Kochanowski, *Fragmenta* (E. XIX. 361; Kraków BJ Cim. 5819)
- Sygnety VIII
- 1584 – Tranquillus Andronicus, *Ad optimates Polonos admonitio* (E. XII. 149; Uppsala Carolina Hist. Polen Kaps.)
- 1584 – Jan Kochanowski, *Elegiarum libri IV* (E. XIX. 367; Kórnik PAN Cim. Qu. 2272)

¹⁵ Około 1607 r. Bazyli Skalski wytłoczył nielegalną edycję *Eneidy*, której kartę tytułową przyozdobił dość niewprawnie wykonaną kopią sygnety VI. Zob. *Drukarze dawnej Polski...*, t. 1, cz. 2, vol. 2, il. 58.

- 1584 – Stanisław Orzechowski, *Fidelis subditis sive de institutione regia* (E. XXIII. 456; Kórnik PAN Cim. Qu. 2277)
- 1585 – *Statuta Fratrum S. Sepulchri Ierosolymitani Conventus* (E. XXIX. 255; Uppsala Carolina Obr. 67.168)
- 1585 – Błażej Bazyli Golinius, *Domino Alberto Baranowski episcopo Praemisiensi ab Urbe proficiscenti Ode* (E. XVII. 223; Kraków BJ Cim. 4497)
- 1590 – Marcin Szyszkowski, *Pro Societatis Iesu patribus contra equitis Poloni actionem primam oratio* (E. VIII. 90; Kórnik PAN Cim. Qu. 2306)
- 1593 – Szymon Szymonowicz, *Joel propheta* (E. VIII. 95; Kórnik PAN Cim. Qu. 2322)
- 1596 [po 30 III] – Benedictus Mandina, *Oratio de foedere cum Christianis contra Turcam paciscendo* (E. XXII. 110; Kórnik PAN Cim. Qu. 2334)
- 1596 [po 20 IV] – Germanicus Malaspina, *Oratio de foedere cum Christianis principibus contra Turcam feriendo in comitiis Varsaviensibus* (E. XXII. 81; Uppsala Carolina Hist. Polen. Kaps.)
- 1599 – Stanisław Sokółowski, *Officia propria patronum Provinciae Polonae* (E. XXIX. 17; Kraków BJ Cim. 911)
- 1603 – Adam Opatowczyk, *Triumphus Livonicus illustrissimi D. Domini Ioannis Zamosci* (E. XXIII. 369; Warszawa BN XVII. 3.1462)
- 1585 – Jan Kochanowski (E. XIX. 362; Gdańsk PAN Dm 3443 adl. 2)
- 1586 [po 28 XII] – Hannibal Rosselius, *Pyramander Mercurii Trismegisti cum commento. Liber III. De ente, amteria, forma* (E. XXVI. 374; Kórnik PAN Cim. F. 4038)
- 1587 [po 15 V] – Jan Kochanowski, *Wróżki* (E. XIX. 367; Kórnik PAN Cim. Qu. 2289)
- 1589 – Jan Kochanowski, *Wróżki* (E. XIX. 367; Kórnik PAN Cim. Qu. 2303)
- 1590 [po 1 I] – Hannibal Rosselius, *Asclepius Mercurii Trismegisti cum commento. Liber VI. De immortalitate animae* (E. XXVI. 375; Kórnik PAN Cim. F. 4205)
- 1593 – Laurentius Valentinus Vidaviensis, *Generalis controversia de indulgentiis* (Warszawa BN XVI. F.673)
- 1595 [po 13 II] – Krzysztof Warszawicki, *Turcicae I – XIV* (E. VIII. 100; Warszawa BN XVI. F. 346 adl.)
- 1598 [po 1 I] – Jan Kochanowski (E. XIX. 363; Warszawa BN. XVI. Qu. 6984)
- 1600 – Jan Kochanowski (E. XIX. 363)
- 1604 [po 6 IV] – Jan Kochanowski (E. XIX. 363; Kraków BJ Cim. 5817)

**TABLICA XXVIII: Kalonimos
ben Mordechaj Jaf(f)e**

[1585] – *Szaarei dura*

TABLICA XXIX: Aleksy Rodecki

1585 – Stanisław Sarnicki, *Descriptio veteris et novae Poloniae* (E. XXVII. 142; Warszawa BN XVI. F. 423 adl.)

TABLICA XXX: Jan Wolrab

Sygnety I

1586 – Emmanuel Alvarez, *Grammaticarum institutionum liber secundus* (E. XII. 126; Kraków BJ Cim. 1762)

- 1586 – Emmanuel Alvarez, *Grammaticarum institutionum liber tertius* (E. XII. 126; Kórnik PAN Cim. O. 249)
 1589 – Hannibal Rosselius, *De septem sacramentis ecclesiae catholicae* (E. XXVI. 375; Uppsala, Carolina Teol. Dogm. Katolik 70.151)

Sygnety II

- 1586 [po 23 IV] – *Sententiae et loci insigniores ex antiquioribus poetis* (E. XXVII. 385; Kórnik PAN Cim. O. 248)
 1590 – Laurentius Artur Faunteus, *Refutatio descriptionis Coenae Dominicae a Daniele Tossano editae* (E. XVI. 180; Poznań Arch. Archidiec. VIII. 157)

TABLICA XXXI: Dziedzice Jana Wolraba

- 1614 – *Tabula omnium monasteriorum ordinis cisterciensis* (E. XXVIII. 86)
 1620 – *Fordica novella seu constitutiones et statuta omnia*
 1627 – Petrus Alcantara, *Aureus libellus* (Kraków BJ XVII 35.565 I)
 1630 – *Officia a sanctiss. D. N. Urbano PP. VIII* (E. XXIII. 270)

TABLICA XXXII: Drukarnia Zamojska

Sygnety I

- 1597 – Piotr Ciekliński, *Potrójny z Plauta* (E. XXIV. 354)
 1607 – Johannes Cervus Tucholiensis, *Farraginis actionum iuris civilis et provincialis Saxonici...et iuris polonici libri septem* (E. XIV. 129; Zamość Muz. B 871)
 1614 – Szymon Szymonowicz, *Sielanki* (E. XXX. 349)
 1617 – Kazimierz Filip Obuchowicz, *ΕΙΣ ΕΠΙΠΕΠΟΘΗΜΕΝΗΝ ΑΠΟΝΟΣΤΗΣΙΝ 'ΑΠ' 'ΑΛΛ' ΟΦΥΛΩΝ ΠΕΡΙΦΑΝΕΣΤΑΤΟΥ ΘΟΜΑ ΖΑΜΩΣΚΙ*

ΛΟΓΟΣ ΑΣΠΑΣΤΙΚΟΣ (E. XXIII. 234)

- 1619 – *Memoriae... Ioannis Zamoyski castellanis chelmen...* (Zamość Muz. B 803)
 1620 – Paweł Radoszycki, *Laurea palestrae philosophicae...Academiae Zamoscensis professoribus...* (E. XXVI. 44; Zamość Muz. B 833)

Sygnety II

- 1599 – *Auleum nuptiale* (E. XII. 300-301)
 1601 – Tomasz Dresner, *Processus iudicarius Regni Poloniae* (E. XV. 308; Uppsala, Carolina Obr. 76.121)
 1601 – Mikołaj Jaskier, *Iuris provincialis quod Speculum Saxonum vulgo nuncupatur libri tres* (E. XVIII. 502-503; Kat. Wolff. P 2050)
 1601 – Mikołaj Jaskier, *Promptuarium iuris provincialis Saxonici* (E. XVIII. 503)
 1606 – Szymon Szymonowicz, *Trophaeum Stanislai Zolkiewii. Scythis caesis* (E. XXX. 349)
 1606 – Stanisław Wilgocki, *Epithalamion in nuptias... Ioannis Danilovicii... et... Sophiae... Stanislai Zolkiewski...filiae* (E. XXXIII. 11; Zamość Muz. B 1671)
 1620 – Stanisław Rodyszewski, *Philothymia. Excellent. D.D. ... in Academia Zamoscensi atrium magistri et doctores philosophiae* (E. XXVI. 328; Zamość Muz. B 820)

Sygnety III

- 1600 – Szymon Szymonowicz, *Philaenarae* (E. XXX. 348)
 1604 – Adam Burski, *Dialectica Ciceronis, quae disperse in scriptis reliquit, maxime ex stoicorum sententia, cum commentariis, quibus ea partim suppletur, partim illustrantur* (E. XIII. 455; Zamość B 844)
 1604 – Cyprus S. Epiphanius, *Oratio in Sepulturam Corporis Domini* (E. XVI. 71; Zamość Muz. B 858)

- 1606 – Adam Burski, *Oratio funebris in anniversario despositionis... Ioannis Zamoscii Regni Poloniae supremi cancellarii* (E. XIII. 456; Zamość Muz. B 807/1 Zb. Sp.)
- 1643 – Benedykt Żelechowski, *Digestum iuris saxonici provincialis, partibus sex comprehensum et novis expositionibus* (Zamość Muz. B 860)
- [1644] – Andreas Abrek, X. *Octobris anni M.DC.XXI seu monumentum virtutis...* (E. XII. 12-13; Uppsala, Carolina Hist. Polen Fol (Nn 17))
- Sygnety IV
- 1602 – *Statuta Sigismundi Primi Poloniae Regis* (E. XXIX. 251)
- 1619 – Jan Janeczkwicz, *Quaestiones ex physiologia... partis prioris descriptionis... Iacobi Carpentarii* (E. XVIII. 442; Zamość Muz. B 939)
- Sygnety V
- 1599 – *Societas S. Annae in Polonia* (E. XII. 165)
- 1600 – Jan Dymitr Solikowski, *Ad Livones paraenesis* (E. XXIX. 42; Kórnik PAN Cim. Qu. 2352)
- Sygnety VI
- 1613 – Dresner Tomasz, *Institutionum iuris Regni Poloniae libri IV. ex statutis et constitutionibus collecti* (E. XV. 307-308; Zamość Muz. B 857)
- 1617 – *O cieplicach we Skle ksiąg troje*
- 1621 – *Naeniae piis manibus... Reverendi patris Nicolai Kislicii decani infulati zamoscensis* (Zamość Muz. B 831)
- TABLICA XXXIII: Szymon Kempini
- Sygnety I
- 1605 – Arystoteles, *Polityki Arystotelesowej, to jest rzady rzeczypospolitey z dokładem księgi wtore* (E. XII. 214-215; Uppsala, Carolina Script. Graeci. Arist. F. 135)
- Sygnety II
- 1607 – Iohannes Clobucius, *Ad Petrum Tylicki episcopum Cracoviensem oratio* (E. XIV. 301)
- 1607 – Bartholomaeus Wresnanus, *Gratulationum manium ad Petrum Tylicki* (E. XXX. 362; Kórnik PAN 1609)
- 1613 – Iohannes Malski, *Epos... Stanislaw a Pohorce Korytko* (E. XXII. 100; Kórnik PAN 11043)
- TABLICA XXXIV: Wilhelm Guilemonthan
- 1606 – Jan Turnowski, *Pogrzebne słowa wyrzeczone nad zacnym ciałem J.M. Panny Anny z Krososzyna Krotoskiej* (E. XXXI. 405; Warszawa BN XVII. 3.1541)
- 1607 – Melchior Laubanus, *Musa lyrica* (E. XXI. 118; Uppsala, Carolina Script. lat. Rec. C. 432)
- TABLICA XXXV: Sebastian Sternacki
- Sygnety I
- 1609 – Publius Naso Ovidius, *Tristia* (Warszawa BN XVII. 2.1047)
- Po 1609, przed 1621 – Publius Naso Ovidius, *Fastorum libri VI* (Warszawa Sem. Mx Arm C Tr 5 N 8)
- Po 1623 – Publius Naso Ovidius, *Tristia* (Warszawa BN XVII. 2.1423)
- Po 1623, ok. 1630 – Bartosz Paprocki, *Koło rycerskie* (E. XXIV. 65; Kraków Czart. 2066. I)
- Sygnety II
- XVI/XVII – Iohannes Spangenberg, *Quaestiones musicae* (E. XXIX. 105; Warszawa BN XVI. O. 435 adl.)

1603 – Hermann Schotten, *Vita honesta* (E. XXVII. 256; Kraków BJ Cim. 556)

1612 – Daniel Franconius, *Illustrium virorum omnia* (E. XVI. 294; Warszawa BN XVII. 2769)

Sygnety III

1637 – *Grammatica Latina et Polona* (Katowice Śląska 222240. I)

TABLICA XXXVI: Jan Szeliga

Sygnety I

1614 – Jan Długosz, *Historia Polonica* (E. XV. 244; Poznań BU SD 8719 III)

1615 – Jan Długosz, *Historia Polonica* (E. XV. 244; Uppsala, Carolina Rediviva: Hist. Polen Fol. li 12)

1628 – Jakub Skrobiszewski, *Vitae Archiepiscoporum Haliciensium et Leopoliensium*¹⁶ (E. XXVIII. 197; Kórnik PAN BK 1213)

[B.r.] – Andrzej Maczyski, *O przyjaźniach i przyjacielach* (E. XXII. 19-20)

Sygnety II

1630 – Jan Dymitr Solikowski, *Stanislai Orehovii Apocalipsis nunc primum recognita ac emendatius iterum expressa* (E. XXIX. 38; Kórnik PAN BK 145195)

1632 – Paweł Mirowski, *Hieremiae Michaeli Korybut Wiśniowiecki, faelicem in proprios penates ab exteris nationibus reditum Pater Paulus Mirowski... corde intimo gratulatur* (E. XXII. 415; Kórnik PAN BK 1623)

TABLICA XXXVII: Andreas Hünefeld

Sygnety I

1616 – *Psalmy Dawidowe* (Uppsala, Carolina Biblar Slav. Polska)

1625 – P. Crüger, *Diatribes Paschalis* (E. XX. 296; Kat. Wolff. P 1659)

1637 – Martin Opitz von Boberfeld, *Variorum lectionum liber, in quo precipue Sarmatica* (E. XXIII. 381; Uppsala, Carolina Medelt. Hist. Folkvandr.)

1637 – Martin Opitz von Boberfeld, *Die Psalmen Davids* (Uppsala, Carolina Biblar Tyska Psaltare)

1637 – Martin Opitz von Boberfeld, *Deutsche Poemata* (E. XXIII. 382; Uppsala, Carolina Literatur Tysk. 59:403)

1646 – *Kancyonał to jest Księgi Psalmów* (E. XIX. 84; Gdańsk PAN 15230 a)

Sygnety II

1631 – Julius Caesar, *Inventio nova universalis* (E. XIV. 3; Kat. Wolff. P 1492)

1639 – *Rhythmus de sancto Annone* (E. XXIII. 382; Kat. Wolff. P 1234)

1643 – Johann Martini, *Institutiones rhetoricae* (E. XXII. 196; Kat. Wolff. P 2416)

TABLICA XXXVIII: Maciej Jędrzejowczyk

Sygnety I

1616 – Bartłomiej Groicki, *Rejestr do porządku Artykułów prawa magdeburskiego i cesarskiego* (E. XVII. 409; Kórnik PAN 2227)

1618 – Bartłomiej Groicki, *Rejestr do porządku Artykułów prawa magdeburskiego i cesarskiego* (E. XVII. 409; Kórnik PAN 11819)

1632 – Hieremiasz Drexeliusz, *Droga do wieczności abo dwanaście znaków przejrzenia do nieba* (Kórnik PAN 126727)

¹⁶ Druk ten wydany został w lwowskiej oficynie Jana Szeligi.

Sygnety II

- 1616 – Bartłomiej Groicki, *Artykuły prawa magdeburckiego* (E. XVII. 404; Kórnik PAN 11819)
1619 – Jakub Janidło, *Processus iudiciarius* (E. XVIII. 450; Uppsala, Carolina Kyrkohist. Ryskl. 62.104)
1630 – Walerian Grocholski, *Acta congregationis provinciae Poloniae* (E. XVII. 362; Kórnik PAN 11191)

Sygnety III

- 1616 – Bartłomiej Groicki, *Porządek sądów i spraw miejskich prawa magdeburckiego* (E. XVII. 406; Kórnik PAN 11819)
1616 – Bartłomiej Groicki, *Tytuły prawa magdeburckiego* (E. XVII. 410-411; Kórnik PAN 11819)
1616 – Bartłomiej Groicki, *Abrogatio et moderatio abusuum et sumptuum* (E. XVII. 403; Kórnik PAN 11819)
1616 – Iohannes Kirstein Cerasinus, *Enchiridion aliquot locorum communium Iuris Maidenburgen* (E. XIV. 121; Kórnik PAN 11819)
1619 – Bartłomiej Groicki, *Porządek sądów i spraw miejskich prawa magdeburckiego* (E. XVII. 406; Kórnik PAN 2227)
1619 – Bartłomiej Groicki, *Abrogatio et moderatio abusuum et sumptuum* (E. XVII. 403; Kórnik PAN 2227)
1619 – Bartłomiej Groicki, *Tytuły prawa magdeburckiego* (E. XVII. 411; Kórnik PAN 2227)
1619 – Andrzej Proga, *Quaestio de origine formarum substantialium* (E. XXV. 261; Kraków BJ 56208 I)
1635 – *Academia Widawska* (E. XXXII. 406; Warszawa BN XVII. 3.15454)

Sygnety IV

- 1637 – Zygmunt Denhoff, *Gratitudo institutionis memoranda* (E. XV. 146; Warszawa BN XVII. 3.782)

Sygnety V

- 1616 – Bartłomiej Groicki, *Artykuły prawa magdeburckiego* (E. XVII. 404; Kórnik PAN 2227)
1618 – Bartłomiej Groicki, *Ten postępek wybran iest z praw cesarskich* (E. XVII. 407; Kórnik PAN 2227)
1619 – Bartłomiej Groicki, *Ten postępek wybran iest z praw cesarskich* (E. XVII. 407; Kórnik PAN 11819)

Sygnety VI

- 1634 – Szymon Starowolski, *Lachrymae in obitum serenissimi Alexandri Cazimiri* (E. XXIX. 193; Uppsala, Carolina Hist. Polen Fol. 21.59)
1638 – Szymon Starowolski, *Oratio de gloriosa assumptione Augustae Die Genitricis Mariae* (E. XXIX. 197; Warszawa BN XVII. F. 347 adl.)

TABLICA XXXIX: Cwi [Hirsz] ben [Abraham Kalmankes] Kalonimos Jaf(f)e

Sygnety I

- 1617 – *Masechet Berachot* (Oxford BL)
1617 – Joel Sirkes, *Mesziw nefesz*
1618 – *Masechet Kidduszin* (Oxford BL)
1618 – *Masechet Gittin* (Oxford BL)
1619 – *Masechet Jewamot* (Oxford BL)
1622 – Mosze ben Josej Kimchi (Ramak), *Mehalech szwilei ha-daat*

Sygnety II

- 1619 – *Masechet Nazir* (Oxford BL)
1619 – *Masechet Nedarim* (Oxford BL)

TABLICA XL: Wojciech Gedeliusz

- 1612 – Samuel, rabi marokański, *Aureus Rabbi Samuelis Tractatus* (E. XXVII. 59)
1615 – Karol Malaperti, *Variorum poematum fasciculus* (E. XXII. 80)

1618 – Maciej Tomaszewski, *Epitalamium na zacne wesele...* Baltazara Grabińskiego (E. XXXI. 212)

1620 – Stanisław Zakrzewski, *Orationum ecclesiastiarum* (Uppsala, Carolina Obr. 64:253)

TABLICA XLI: Iwan Kunotowicz

1639 – *Oktoich* (E. XX. 314)

TABLICA XLII: Krzysztof Schedel

Sygnety I

1639 – Szymon Starowolski, *Laudatio almae academiae Cracoviensis* (E. XXIX. 194; Uppsala, Carolina Hist. Polen Fol. Nn 17)

1639 – Szymon Starowolski, *Institutorum rei militaris, libri VIII* (E. XXIX. 192)

1640 – Szymon Starowolski, *Vestis Mariana seu oratio* (E. XXIX. 211)

1640 – Szymon Starowolski, *Institutorum rei militaris, libri VIII* (E. XXIX. 192; Kat. Wolff. P 3003)

1641 – Jakub Piotrowicki, *Korona Akademii Krakowskiej, abo kazanie na pogrzebie X. Jakuba Naymanowica* (E. XXIV. 300; Kórnik PAN 11236)

1642 – Szymon Starowolski, *Wielkiego kora-
biu wielki sternik X. Jakub Zadzik w ka-
zaniu Szymona Starowolskiego czasom
potomnym ukazany* (E. XXIX. 193;
Kórnik PAN 12546)

1642 – Andrzej Lipnicki, *Supremus vitae dies* (E. XXI. 309; Kórnik PAN 1838)

1643 – Aleksander Obodziński, *Pandora sta-
rożytna monarchow polskich* (E. XXIII.
220; Kórnik PAN 2374)

1645 – Samuel Brzeźewski, *Zaciąg dworza-
now na kurią Naiśniejszey Krolowey
nieba y ziemie Maryey* (E. XIII. 390-
-391; Kórnik PAN 1216)

1645 – Samuel Brzeźewski, *Oliwa wdzięcz-
no-ozdobney zieloności* (E. XIII. 390;
Kórnik PAN 11063)

1646 – Iohannes a S. Maria Magdalena, *Scho-
lae piae*

1646 – Pythagoras, *Poemata Pythagorae et Pho-
cylidis* (Kórnik PAN 13248)

1648 – Adam Draski, *Quaestio theological,
de ineffabili creatione universi* (E. XV.
305; Kórnik PAN 13248)

Sygnety II

1640 – Cicero Marek Tullius, *De officiis libri
III* (E. XIV. 258; Kórnik PAN 11467)

1642 – Nicolaus Vernulaeus, *Utarczka abo
sporcka krasomowska* (E. XXXII. 383-
-384; Kórnik PAN 12897)

1643 – Cicero Marek Tullius, *Epistolae fami-
liares* (E. XIV. 251; Kórnik PAN 11489)

1644 – Anzelm Gostomski, *Oekonomia abo
gospodarstwo ziemianskie* (E. XVII.
284; Kórnik PAN 12924)

1645 – Iohannes Murmelius, *Nomenclator
trilinguis* (E. XXII. 635)

1647 – Decimus Junius Juvenalis, *Iunii Juve-
nalis et Aulii Persii Flacci Satyrae* (E.
XVIII. 694; Kórnik PAN 11406)

**TABLICA XLIII: Kalonimos [II] Kalman Jaf(fe)
ben Cwi Hirsch**

1646 – *Masechet bawwa kamma* (Oxford BL)

TABLICA XLIV: Franciszek Cezary

Sygnety I

Sygnety znany tylko z odbitki wykona-
nej z oryginalnego klocka w zbiorach
Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Sygnety II

1640 – Jan Baumann Budownicki, *Equestria,
sive de arte equitandi libri duo* (E. XII.
414)