

Arkadiusz Wagner

RYCINY ŚRUTOWE Z BIBLIOTEKI WYŻSZEGO SEMINARIUM DUCHOWNEGO W PELPLINIE UNIKATOWE DZIEŁA GRAFIKI PIĘTNASTOWIECZNEJ*

Jednym z najkrótszych i najbardziej zagadkowych epizodów w historii europejskiej grafiki było rozpowszechnienie się w 2. połowie XV w. rycin tzw. śrutowych, tudzież groszkowych (z niem. *Schrotblatt*). Stanowią one odmianę tzw. metalorytów (niem. *Metallschnitt*), które wykonywane były na płycie miedzianej lub mosiężnej (grubości ok. 2-4 mm)¹. W przeciwieństwie jednak do innych technik opartych na metalowym podłożu, jak miedzioryt lub akwaforta, metaloryty należą do technik druku wypukłego, co upodabnia je do drzeworytu. Wyróżnikiem klasycznego metalorytu jest tworzenie kompozycji za pomocą ryłca, którym żłobi się w podłożu linie lub krótkie draśnięcia. Po wykonaniu odbitki widoczne są one jako białe partie kompozycji. Rycina śrutowa wzbogaca repertuar techniczno-formalny metalorytu o charakterystyczne okrągłe punkty, pierścienie, rozetki, romby i gwiazdki, które powstają wskutek pracy specjalnymi puncami (zagłębiającymi się w tworzywie na ok. 0,5 mm)². Znikoma grubość płyt metalorytowych powodowała, iż po wykonaniu kompozycji, dokonaniu korektur i wypolerowaniu powierzchni umieszczano je na drewnianym klocku w celu zabezpieczenia przed uszkodzeniem, jak i dostosowania do standardów druku drzeworytniczego i typograficznego³. W takim stanie płyta gotowa była do powleczenia farbą drukarską

* Badania nad problemem pelplińskich grafik prowadzone były w ramach Stypendium im. Theodora Koernerera. Na ręce rodziny Koerner składam podziękowania za jego przyznanie.

¹ Poglębiającą charakterystykę tej techniki graficznej podjęto m.in. w: W. L. Schreiber, *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts*, Bd. VII, *Der Formschnitt. Seine Geschichte, Abarten, Technik, Entwicklung und seine ikonologischen Grundlagen*, Leipzig 1929, s. 73-75; M. Geisberg, *Geschichte der deutschen Graphik vor Dürer*, Berlin 1939, s. 39-48; zaś w ostatnich latach I. Fleischmann, *Metallschnitt und Teigdruck. Technik und Entstehung zur Zeit des frühen Buchdrucks*, Mainz 1998, s. 15-26.

² Fleischmann, *op.cit.*, s. 22.

³ *Ibidem*, s. 25-26.

i wykonania odbitki, na którą wybierano zazwyczaj wysokojakościowy papier, zdecydowanie rzadziej pergamin⁴.

Specyficzne pryncypium wykonawcze rycin śrutowych, sprowadzające się do operowania obfitym punktowaniem współlistniejącym z linią, a niekiedy niemal całkiem się bez niej obchodzącym, być może ma swoją genezę w XIV-wiecznej Francji i tamtejszej złotniczej technice *pointillé*, która do schyłku stulecia rozprzestrzeniła się po całej Europie z Austrią, Czechami i Śląskiem włącznie⁵. Refleksy tej techniki dostrzegane są w dekoracji złotego tła w malarstwie książkowym co najmniej od początku XV w.⁶. Źródła znaczącego wpływu na powstanie techniki śrutowej upatruje się też w dekoracji figuralnych kompozycji na tkaninach liturgicznych, wzbogacanych uperleniem⁷, jak i w tzw. emaliach malarskich (*émail des peintres*)⁸. Czynniki te wpłynęły na wytworzenie się charakterystycznego „dworskiego idiomu stylowego”⁹, do którego prawdopodobnie odwoływali się twórcy rycin śrutowych. Dynamiczne rozpowszechnianie się klasycznego drzeworytu zarówno w grafice luźnej, jak i książkowej oraz konkurencja miedziorytu uprawianego m.in. przez najbardziej utalentowanych sztycharzy epoki spowodowały jednak szybkie załamanie się produkcji „schrotblattów”, a w konsekwencji zaprzestanie ich tworzenia.

Dzieła tego typu wespół z klasycznymi metalorytami reprezentowane są dziś w światowych zbiorach ok. 700 egzemplarzami, z których większość stanowią obiekty unikatowe¹⁰. Polskie zbiory rycin śrutowych liczą – po dotkliwych stratach podczas II wojny światowej – zaledwie ok. 10 sztuk¹¹. Być

⁴ *Ibidem*, s. 26.

⁵ *Ibidem*, s. 67.

⁶ *Ibidem*, s. 69.

⁷ *Ibidem*, s. 71-72. O skali podobieństw między dekoracjami szat liturgicznych wyszywanych perłami a kompozycjami rycin śrutowych upstrzonych puncowaniami przekonuje zestawienie np. motywów figuralnych ornatu ze Zwiastowaniem, z klasztoru Paulinów na Jasnej Górze (koniec XV w.), z postaciami aniołów i niewiast w pelplińskiej rycinie ze św. Mikołajem. Na temat ornatu zob. A. Bochnak, J. Pagańczewski, *Polskie rzemiosło artystyczne wieków średnich*, Kraków 1959, s. 224-225, il. 169-171; J. S. Pasierb, J. Samek, *The Shrine of the Black Madonna at Częstochowa*, Warszawa 1985, tabl. 165-166.

⁸ Fleischmann, *op.cit.*, s. 69.

⁹ *Ibidem*, s. 73.

¹⁰ Niezwykłą rzadkość, a zarazem wartość historyczno-merkantylną grafik tego typu podkreślano już przed II wojną światową: Z. Ameisenowa, *Inkunabuły graficzne Biblioteki Jagiellońskiej*, „Exlibris”, VI, 1924, s. 1-18, zwł. 3, 10-11.

¹¹ Przed II wojną światową zbiór 7 rycin śrutowych posiadała Biblioteka Jagiellońska (zob. *ibidem*, s. 10-17, tabl. V-XI), wszystkie z nich zostały zrabowane przez hitlerowców i nie zostały odzyskane; obecnie w Bibliotece PAN w Gdańsku znajduje się 1 grafika przypisywana Mistrzowi Jezusa w Betanii (zob. m.in. W. Deluga, *Kolońskie metaloryty z XV wieku w kolekcjach pomorskich*, „Porta Aurea”, 3, 1994, s. 197-207, zwł. s. 201, il. 2), zaś w Bibliotece Narodowej w Warszawie 2 ryciny (zob. m.in. W. Deluga, *Fifteenth-century Prints in Polish Collections*, „Print Quarterly”, vol. XII, No I, March 1995, s. 30-40, zwł. s. 35, il. 35-36), w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu przechowywane są 4 ryciny (zob. R. Len, *Inkunabuły graficzne Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu*, „Roczniki Biblioteczne”, R. XLIX, 2005, s. 311-337, zwł. s. 320-321, il. 7, 10-11).

może na miano najcenniejszych z nich zasługują dwa dzieła, które znajdują się w Bibliotece Seminarium Duchownego w Pelplinie, cieszącej się wysoką renomą także za sprawą przechowywanego w niej jedyne w Polsce egzemplarza Biblii Gutenberga¹². Są to duzoformatowe, kolorowane akwarelą grafiki przedstawiające św. Mikołaja (230 x 170 mm) oraz św. Michała Archanioła (196 x 141 mm), obie w prostokątnych ramach formatu 323 x 245 mm. Wklejone są one na wyklejki górnej i dolnej okładziny inkunabułu *Decretum* Gracjana, wydane w Bazylei w 1481 r.¹³. Pierwsze dzieło funkcjonuje w literaturze jako absolutny unikat, drugie natomiast reprezentowane jest na świecie dwoma egzemplarzami, z których drugi – w Kupferstichkabinett w Berlinie – jest jednak obcięty do granic kompozycji lub już pierwotnie odbity bez obramienia.

Mimo wysokiej rangi historycznej, obiekty te nie doczekały się jak dotąd kompleksowego opracowania. Jako pierwszy wspomniał o nich Wilhelm Schreiber w opublikowanym w 1914 r. czterdziestym pierwszym tomie monumentalnego korpusu grafik XV-wiecznych. Badacz przypisał rycinę ze św. Mikołajem anonimowemu twórcy nazwanemu przez niego Mistrzem Jezusa w Betanii, drugą zaś powiązał z innym wykonawcą, który opierać się miał na wcześniejszym wzorcu¹⁴. Zapiskę własnościową znajdującą się na drugim z dzieł odczytał pomyłkowo (a może tendencyjnie?) jako „Arma generis domini Joanni Cestla de Stemberg Aduocati Castri Arcis Marienborgessij”, traktując ją jako dowód pierwotnego przechowywania książki na zamku w Malborku, za czasów krzyżackich. Po raz drugi Schreiber zajął się obydwoma dziełami w piątym tomie obszernego opracowania dotyczącego drzeworytów i metalorytów z XV w.¹⁵. W części katalogowej książki wyodrębnił egzemplarz berliński i pelpliński z przedstawieniem św. Michała, określając ich dwa stany wykonania. Wraz z opisaną w innym miejscu ryciną ze świętym biskupem przypisał je wspomnianemu Mistrzowi Jezusa w Betanii, wstrzymując się jednak przed ich zadatowaniem.

Po opublikowaniu książki Schreibera dzieła te na długie dziesięciolecia zniknęły z pola zainteresowań badaczy, na co zapewne miały wpływ burzliwe losy pelplińskiej biblioteki podczas ostatniej wojny, towarzyszące temu prze-

¹² Spośród bogatej literatury dotyczącej tegoż egzemplarza paleotypu warto wymienić: J. Pirożyński, T. Serocki, J. Tondel, *Biblia Gutenberga i jej polskie faksymile*, Pelplin 2004 oraz J. Tondel, *Inkunabuły w zbiorach Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Pelplinie*, Toruń-Pelplin 2007, s. 356n.

¹³ Tondel, *op.cit.*, s. 83-86, 392-393.

¹⁴ *Einblattdrucke des fünfzehnten Jahrhunderts*, hrsg. v. P. Heitz, Bd. 41, *Meisterwerke der Metallschneidekunst*, Tl. I, W. L. Schreiber, *Die Schrotblätter in Danzig, Königsberg, Pelplin, Riga, Strassburg* 1914, s. 16.

¹⁵ W. L. Schreiber, *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts*, Bd. V, *Metallschnitte (Schrotblätter) mit Darstellungen religiösen und profanen Inhalts*, Leipzig 1928, s. 188-189.

świadczenie o przetrzebieniu jej zasobów, jak też jej trudna dostępność dla badaczy. Być może z tego powodu owe ryciny nie znalazły się w opublikowanych przed kilkunastoma laty w „Porta Aurea” i angielskim „Print Quarterly” artykułach o polskich zbiorach grafik XV-wiecznych¹⁶. Dopiero przeprowadzone w ostatnich latach badania Janusza Tondela wykazały zachowanie się rycin wewnątrz pierwotnego woluminu, w relatywnie bardzo dobrym stanie, niemal niezmiennym od czasów Schreibera¹⁷. W 2009 r. autor niniejszego tekstu opublikował popularyzatorski artykuł o obu grafikach¹⁸.

Pierwsze dzieło (il. 1) prezentuje św. Mikołaja jako biskupa Miry siedzącego na tronie w stroju pontyfikalnym, z pastorałem w lewej ręce i prawą dłonią wykonującego gest błogosławieństwa. Jego infułę okoloną aureolą podtrzymują dwa unoszące się po bokach anioły; u dołu – po jego lewej stronie – adorują go trzy klęczące młode niewiasty, zaś po przeciwnej stronie trzej młodzieńcy stojący w drewnianej balii. Postacie z dolnej części kompozycji stanowią odwołanie do legendy dotyczącej cudów świętego¹⁹. Rycina odbita jest w świetle prostokątnej ramy z pozostawieniem obszernej pustej powierzchni. Obramienie wypełnione jest konwencjonalnym, zornamentalizowanym przedstawieniem obłoków i promieni z gwiazdami; w narożnikach znajdują się zaś okrągłe medaliony z symbolami czterech ewangelistów i banderolami wypełnionymi teksturowymi inskrypcjami.

Druga z rycin ukazuje św. Michała Archanioła w zbroi i płaszczu, z tarczą i mieczem, którym zabija smoka i uskrzydłone chimeryczne monstrum o ludzkiej twarzy (il. 2). Scena rozgrywa się na dwudzielnym tle, którego dolna połowa przedstawia urealistyczny kobierzec z licznych roślin zielnych i traw, zaś górna zinterpretowana być może jako tło abstrakcyjne lub upstrzone gwiazdami niebo z pobieżnie wyrytowanymi chmurami przy górnej krawędzi kompozycji. Grafika ta odbita została w zwierciadle analogicznej ramy co poprzednie dzieło.

Zarówno centralne przedstawienia, wewnętrzne puste pola zwierciadła ram, jak i ramy kolorowane są akwarelą w miejscami pobieżny, wręcz niedbały sposób. Skromna jest też paleta kolorystyczna podmalówek: dominuje w niej żółcień, którym pokryto partię zbroi archanioła, cielska monstrów, drobniejsze elementy kompozycji ze św. Mikołajem (m.in. pastorał, tron i fragmenty architektonicznego tła) oraz puste pole zwierciadła ram i detale ich ornamentyki. Brązowym kolorem (pierwotnie być może zbliżonym w odcieniu do

¹⁶ Deluga, *Kolońskie metaloryty...*, s. 197-207; *idem, Fifteenth-century Prints...*, s. 30-40.

¹⁷ Tondel, *op.cit.*, s. 83-86, 392, tabl. na s. 84 i 85.

¹⁸ A. Wagner, Ryciny śrutowe z Pelplina, „Spotkania z Zabytkami”, nr 4, 2009, s. 13-15, il. 1-3.

¹⁹ E. Gorys, *Leksykon świętych*, Warszawa 2007, s. 281-282.

czerwieni lub purpury) zaznaczono m.in. infułę i ornat biskupa, wewnętrzne strony skrzydeł anielskich, wewnętrzną stronę płaszcza archanioła, wierzch jego skrzydeł oraz detale ramy. Zieleń zarezerwowano m.in. dla podłogi w pierwszym z przedstawień, ukwieconej połowy kompozycji z archaniołem, spodnich połączeń skrzydeł archanioła i wierzchnich u aniołów, a także – co osobliwe – dla promieni aureoli wokół infuły św. Mikołaja. Na cielsko monstrum naniesiony jest też rozwodniony, cielisty róż. W górnej części kompozycji ze św. Michałem Archaniołem namalowano też dwuwiersowy nieczytelny napis, który sprawia wrażenie późniejszego i niemającego związku z grafiką.

Godna podkreślenia w kontekście ryciny z archaniołem jest jej koncepcja kolorystyczna, która zbliża się bardzo do kolorystyki egzemplarza ze zbioru berlińskiego. Jedynym znaczącym wyjątkiem jest brak w drugiej z nich wymienionych brązowych partii, które jednak najprawdopodobniej zostały nałożone później, przez mało wprawnego czytelnika lub iluminatora (to one właśnie namalowane są niedbale, zapewne za pomocą grubego pędzla). Zbieżność ta świadczyć by mogła o pokolorowaniu obu rycin w warsztacie, w którym je odbito.

Umiejscowienie obu rycin w tym samym woluminie, jak i rzucające się w oczy pokrewieństwa formalne między nimi skłaniają do zajęcia się kwestią ich autorstwa i czasu powstania. Zadanie to tym istotniejsze, że problem atrybucji rycin śrutowych stanowi do dziś przedmiot dalekich od rozstrzygnięcia spekulacji.

Analiza porównawcza obu dzieł w zakresie formalno-technicznym wykazuje szereg istotnych podobieństw. Oba wykonano metalorytniczym rylcem i puncami. Wybór określonego narzędzia do opracowania danej partii kompozycji był przemyślany, pozwalający na możliwie najpełniejsze oddanie specyfiki materii (np. drewno balii i tronu opracowane rylcem sugestywnie oddającym linie słojów, rozmaite linearne formy kwiecica i traw wydobyte rylcem, pierścieniowe i romboidalne puncowania krawędzi płaszcza archanioła wywołujące wrażenie ozdobienia go klejnotami, drobne odbicia punc na powierzchni ornatu, które imitują jego perłową dekorację). W obydwu przypadkach artysta konsekwentnie ukazał sztywne łamanie szat za pomocą prostych linii. Zbliżony jest też sposób opracowania twarzy. Z drugiej jednak strony dostrzegalne są nie mniej istotne różnice, z których na pierwszym miejscu sytuuje się ogólnie niższy poziom wykonawczy ryciny z archaniołem, rażąca dysproporcja jego głowy względem tułowia, prostsze niż w przedstawieniu biskupa opracowanie fałdowań draperii, brak skrótów perspektywicznego w skrzydłach (co wyróżnia skrzydła anielskie), jak również różnice w zastosowanych narzędziach i sposobie graficznej obróbki płyty. Kompozycja ze

św. Mikołajem kształtowana jest prostymi – zazwyczaj szrafirowanymi – cięciami płyty (np. strój kapłana, szata pierwszej z niewiast, modelunek ciał zakonników, drobniejsze elementy, jak kolumny i archiwolta arkady, promienie glorii czy też posadzka) oraz liniami zakrzywionymi i falistymi (np. detale anatomiczne, czepiec trzeciej z kobiet, włosy aniołów i pierwszej niewiasty, słoje desek balii i tronu). Szrafirunek w głównych partiach kompozycji jest obficie wzbogacony puncowaniem, wskutek czego wydatnie urozmaicona jest jej faktura. To charakterystyczne rozwiązanie praktycznie ani razu nie zostało zastosowane w rycinie z archaniołem. Dolna część górnej połowy kompozycji wypełniona jest co prawda puncowaniami i krótkimi cięciami, daleko im jednak do precyzji cięć w pierwszej z grafik. Nieregularności w rozmieszczeniu puncowań i chaotyczność liniowań zdradza tu artystę o mniejszych umiejętnościach niż twórca sceny ze świętym biskupem. W całej rycinie dominują formy linearne i konturowe (zarówno w partiach figuralnych, jak i floralnych). W motywach tarczy i płaszcza zastosowano zaś aż trzy rodzaje punc, których nie użyto w poprzednim dziele.

Powyższe czynniki rodzić muszą wątpliwości co do tożsamości autora obu dzieł. Nie wywołuje ich natomiast kwestia tożsamości warsztatu, z którego one wyszły. Przesądza o tym forma ramy obu kompozycji, która jest identyczna w nawet drobnych detalach, jak np. krótka linia zbaczająca z duktu krawędzi banderoli obramienia prawego, dolnego tonda, świadcząca o drobnym błędzie rytownika. Szczegółowa analiza ramy uprawnia też do stwierdzenia, iż dzieła wykonano w bardzo zbliżonym czasie, jednakowy jest bowiem stopień jej zużycia jako „akcesorium” służącego zamiennie do dekoracji obu rycin oraz nadania im znamion dzieł malarskich, predestynowanych do zawieszenia na ścianie²⁰. Konstatację tę wspiera analiza papieru, którego arkusze mają te same wymiary, gramaturę i odcień, świadcząc o wykonaniu odbitek na materiale z tego samego sortu pochodzącego z jednej papierni.

Ryciny groszkowe ozdobione tą samą lub podobną ramą znane są badaczom już od dawna i począwszy od czasów Schreibera zaliczane (z różnymi zastrzeżeniami i wyłączeniami) do dorobku wspomnianego Mistrza Jezusa w Betanii, identyfikowanego też z Mistrzem DA (określanego również jako Mistrz DA z kotwicą, od sygnatury przedstawiającej tarczę herbową z kotwicą ujętą przez inicjały)²¹. Według niemieckiego badacza miał on być niderlandzkim

²⁰ O problemie adaptacji luźnych grafik do ekspozycji naściennej w epoce średniowiecza por. m.in. P. Schmidt, *Das vielfältige Bild: Die Anfänge des Mediums Druckgraphik, zwischen alten Thesen und neuen Zugängen*, [w:] P. Parshall, R. Schoch, *Die Anfänge der europäischen Druckgraphik. Holzschnitte des 15. Jahrhunderts und ihr Gebrauch*, National Gallery of Art, Washington, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2005, s. 41-43.

²¹ Schreiber, *Handbuch...*, Bd. VII, *Der Formschnitt*, s. 79-80.

artystą i wydawcą rycin działającym od ok. 1465 do 1485 r.²². Spod ręki jego, bądź artystów współpracujących z wydawnictwem, wyszło ponad 25 rycin wykazujących niekiedy znaczne różnice formalne²³. Zostawiając na boku problem dyskusyjności poglądów dotyczących owej enigmatycznej postaci i jej działalności, warto skupić uwagę na wybranych trzech pracach z nim łączonych. W nich to bowiem ogniskuje się szereg cech wspólnych z dziełami pelplińskimi, a zwłaszcza z przedstawieniem św. Mikołaja. Pierwsza z nich jest ilustracją Opłakiwania pod krzyżem (il. 3), druga przedstawieniem Chrystusa i Samarytanki przy studni (il. 4), natomiast trzecia ukazuje Chrystusa Salwatora wśród potępieńców ściąganych przez diabły ku piekielnym wrotom (il. 5).

Zestawienie w/w dzieł i ryciny ze św. Mikołajem dowodzi operowania przez ich wykonawców analogicznymi pomysłami na opracowanie poszczególnych składników kompozycji. I tak, suknia jednej z niewiast adorujących biskupa oraz suknia Samarytanki wypełnione są szrafirunkiem przenikającym się z drobnymi i gęsto odbitymi puncowaniami. Podobnie opracowane są też fałdowania szat: ciągną się one prostymi i grubymi liniami, wzdłuż których z jednej strony rozmieszczone są puncowania. By zapobiec przenikaniu się sylwetki z elementami dalszego planu (druga niewiasta w przedstawieniu świętego, wycinek gruntu w scenie z Samarytanką), w tym drugim ograniczono się do samych puncowań.

O formalnym pokrewieństwie wymienionych prac przekonuje zestawienie ukazanych w 3/4 twarzy aniołów z przedstawienia św. Mikołaja, Chrystusa ze sceny z Samarytanką i św. Jana ze sceny Opłakiwania: wszystkie trzy reprezentują wspólny typ oblicza o lekko zaokrąglonym obrysie, z nieznacznie spiczastą dolną szczęką, dużymi oczami obwiedzionymi wyraźnie zarysowanymi powiekami, nosem o prostym grzbiecie i zaakcentowanym skrzydełku oraz włosami o płynnej, linearnej formie. Zbliżony poziom formalnych powinowactw dostrzegalny jest też w twarzach kobiecych opracowanych według analogicznych założeń co twarze męskie. Ujawnia się to w zestawieniu fizjonomii pierwszej niewiasty z grafiki z biskupem, omdlewającej Marii pod krzyżem oraz Samarytanki. Wszystkie trzy twarze mają charakterystyczny zaokrąglony obrys i prosty nos, którego linia płynnie przechodzi w łuk brwiowy, a skrzydełko zaakcentowane jest wyraźnym zaokrągleniem (w przedstawieniu niewiast widoczne jest to głównie w ostatniej klęczącej postaci). Tożsamy jest też pomysł na opracowanie oczu: bardzo dużych, z wyraźnie podkreślonym kształtem powiek. Godny wzmiankowania jest też zabieg zaznaczania podbródka linią, która wnika w partię

²² *Ibidem*, s. 79.

²³ *Ibidem*, s. 79-80.

brody i tam – wyostrzona – się kończy (np. pierwsza z niewiast w rycinie ze św. Mikołajem i św. Jan ze sceny pod krzyżem).

O ile ryciny z przedstawieniem św. Mikołaja oraz Chrystusa i Samarytanki wykazują znamiona wspólnego autorstwa, to scena Ukrzyżowania, poprzez rażące naruszenia proporcji sylwetek oraz relacji przestrzennych pomiędzy jej bohaterami, zdradza rytownika mniej wprawnego, popełniającego podobne błędy co wykonawca grafiki ze św. Michałem Archaniołem. Nie oznacza to bynajmniej, iż w wykonawcach obu tych prac należałoby upatrywać jednego i tego samego rytownika. Zarówno bowiem sposób opracowania draperii, detali anatomicznych (twarze, korpusy ciał, dłonie), jak i elementów krajobrazowych (wycinek częściowo trawiastego gruntu) wskazuje na twórców operujących odmiennym językiem formalnym.

Nie mniej istotnymi różnicami formalnymi odznacza się przedstawienie Chrystusa Salwatora. Odnosi się to głównie do sposobu modelunku nagich sylwetek i szat, który oparty jest wyłącznie na drobnych, zazwyczaj krótkich kreskowaniach. Rozwiązanie to czyni z rzeczonyj grafiki niemal klasyczny metaloryt, mimo ujawniającej się w architektonicznym tle koncepcji łączenia linii i puncowań oraz wprowadzania samoistnych puncowań we fragmentach wypełniających dolną partię ryciny. Z drugiej strony znaczące pokrewieństwa z wymienionymi wyżej dziełami wychwytywalne są w opracowaniu twarzy (np. w obliczach obu postaci kobiecych). Okoliczności te zdają się dopuszczać możliwość wykonania wszystkich rycin w tym samym warsztacie, choć trudne byłoby zdefiniowane relacji pomiędzy wykonawcami poszczególnych prac (mistrz – uczniowie i czeladnicy?, wykwalifikowani pomocnicy mistrza?).

Domniemanie to w zdecydowany sposób wspiera szczegółowy ogląd analogicznych obramień rycin (takowego nie posiada jedynie przedstawienie Chrystusa i Samarytanki). Wynika z niego przede wszystkim, że przynajmniej cztery spośród analizowanych prac odbito w różnym czasie. W każdej z odbitek obramienie wyraźnie różni się bowiem stopniem wyeksploatowania (z wyjątkiem prac pelplińskich, których obramienia wykazują jednolity poziom zużycia). Dostrzegalne jest to w lewym, dolnym fragmencie ramy, która na poziomym odcinku, tuż za medalionem z bykiem, jest pęknięta. Z tego punktu widzenia za najwcześniejszą z rycin należy uznać scenę z Salwatorem, w której obramienie ma dopiero co zarysowane pęknięcie (il. 6a). Kolejnymi w tym świetle okazują się prace pelplińskie, w których pęknięcie rozciąga się już na całą grubość ramy (il. 6b)²⁴. Najpóźniejsze jest zaś przedstawie-

²⁴ Co prawda rycina z przedstawieniem św. Mikołaja ma oderwany lewy dolny narożnik planszy (co najmniej od początku XX w., czego dowodzi fotografia z opracowania Schreibera), niemniej porównanie całości ramy z obramieniem drugiej ryciny nie pozostawia wątpliwości co do ich analogicznego stanu technicznego w momencie wykonywania odbitek.

nie Opłakiwania pod krzyżem, którego rama nie tylko uległa przełamaniu, ale i odkształceniu (il. 6c). Znamienne, że linia pęknięcia przebiega wzdłuż „wachlarzy” białych obłoków, którym odpowiadało zagłębienie się rylcem w tworzywo; przyczyną uszkodzenia było zatem osłabienie ramy w miejscu zmniejszonej grubości metalu.

Czy opisany proces pogłębiania się defektu ramy przebiegał w ciągu lat, czy też stanowi on odzwierciedlenie intensywnej eksploatacji ramy w przeciągu miesięcy, bądź nawet krótszego odcinka czasu? Pytanie to pozostać musi w sferze domysłów. W sferze hipotez należy zresztą ulokować chronologiczne następstwo wykonania scharakteryzowanych rycin. Brakuje bowiem jednoznacznego dowodu na to, iż w stopniowo niszczonej ramie umieszczano coraz to nowsze płyty graficzne. Wszak wcześniej mogły być one odbijane niezależnie od ramy. Również bardzo ograniczona wiedza na temat działalności Mistrza Jezusa z Betanii nie pozwala na uściślenie dat wykonania pelplińskich rycin. Zakładając, za Schreiberem, że ostatnie dzieła opuściły jego warsztat w 1485 r. uprawnionym byłoby nieznaczne cofnięcie daty wykonania obu prac. Ujęte są one bowiem w ramę, której stan pozwalał na dalszą eksploatację aż do całkowitego pęknięcia, które nastąpiło przed lub w trakcie odbijania grafik ze sceną Opłakiwania. O ile lat zatem dopuszczalne byłoby cofnięcie daty wykonania i odbicia pelplińskich rycin? Jako umowny punkt zaczepienia jawić się może rok 1481, w którym wydrukowano książkę oklejoną „schrotblattami”. Konieczne pozostaje jednak dopuszczenie możliwości wcześniejszego niż druk odbicia grafik, które przez pewien czas mogły znajdować się w obiegu handlowym, jak też ich późniejszego niż inkunabuł odbicia, a następnie nabycia przez właściciela woluminu.

Na koniec wypada podjąć się próby odtworzenia drogi, którą ryciny trafiły na ziemię Królestwa Polskiego. Jak dowodzą badania nad podobnymi dziełami, zarówno z grupy metalorytów, jak też luźnych grafik drzeworytniczych i miedziorytniczych, były one powszechnie wklejane do książek. Skomplikowanie kwestii religijnych i pozareligijnych determinantów takiego postępowania zmusza do zostawienia ich na inną okazję²⁵. Z punktu widzenia niniejszego tekstu istotna jest dwojaka możliwość znalezienia się rycin w inkunabule; pierwsza – i bardziej prawdopodobna – sprowadza się do wklejenia ich przez pierwotnego niderlandzkiego, niemieckiego bądź polskiego posiadacza książki i nabywcę grafik. Z badań nad rycinami śrutowymi znajdującymi się niegdyś

²⁵ Zagadnienie to poruszają m.in. Fleischmann, *op.cit.*, s. 51-64 oraz S. Brakensiek, *Vom „Theatrum mundi” zum „Cabinet des Estampes”. Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1564-1821*, Hildesheim-Zürich-New York 2003, s. 274-275n.

w zbiorach pomorskich, w tym zwłaszcza gdańskich, wynika, że dzieła tego typu były sprowadzane na tamtejszy rynek²⁶. Właśnie gród nad Motławą jawi się jako najbardziej prawdopodobne miejsce, w którym żył pierwszy nabywca książki oraz grafik. Druga – i mniej prawdopodobna – możliwość związana jest z zapisaną piórem notą własnościową, która widnieje pod odbitką ryciny z archaniołem Michałem: „Arma generos domini Ioanni Costca de Stemberg Advocati Castri Arcis Marienborgensis [Marienborgessij?]” (pod napisem narysowany jest piórem herb Dąbrowa o renesansowym kroju tarczy). Wbrew opinii Schreiberera, nie ma w niej mowy o krzyżaku rezydującym w Malborku, lecz o Janie Kostce z Szymbarku herbu Dąbrowa (ok. 1529-1581), kasztelanie gdańskim i adwokacie na zamku malborskim, którą to funkcję pełnił od 1555 r.²⁷. Dopuszczalne, że to on właśnie był nabywcą nie tylko książki, ale i rycin, które wkleił do woluminu. Skądinąd wiadomo, że Kostka interesował się sztuką i książkami, dla których urządził bibliotekę w swoim humanistycznym dworze w Jarosławiu na Podkarpaciu²⁸. „Schrottblatly” już w końcu XV w. traktowane były jako gratka kolekcjonerska²⁹, zatem dla rodzimego bibliofila umieszczenie ich we własnej księdze i opatrzenie wpisem własnościowym musiało stanowić powód do dumy. Zważywszy jednak na to, iż produkcji rycin groszkowych zaprzestano już u początków XVI w., możliwość nabywania pary rycin przez Kostkę nie wydaje się wielce prawdopodobna. Bardziej przekonująca jest możliwość zakupienia przez szlachcica wcześniej oklejonej księgi w Gdańsku lub na Pomorzu, ewentualnie w Niemczech „w czasie [...] studiów w Tybindze bądź w innym niemieckim ośrodku uniwersyteckim leżącym na trasie jego edukacyjnej peregrynacji po Europie”³⁰.

Drogą następujących po sobie darów książka ta ostatecznie trafiła do Pelpina³¹, gdzie, głównie za sprawą zdobiących ją rycin, podnosi rangę tamtejszych zbiorów, a jednocześnie wydatnie wzbogaca rodzime zasoby o pierwszorzędne zabytki sztuki graficznej późnego średniowiecza.

²⁶ Zjawisko penetracji rynku pomorskiego – i szerzej środkowoeuropejskiego – przez późnośredniowiecznych handlarzy rycinami podkreślali m.in. Schreiber (*Handbuch...*, Bd. VII, *Der Formschnitt*, s. 76) i Deluga (*Kolońskie metaloryty...*, s. 198).

²⁷ Zob. S. Bodniak, Z. Skorupska, *Jan Kostka, kasztelan gdański*, Gdańsk 1979; Tondel, *op.cit.*, s. 83-86.

²⁸ Bodniak, Skorupska, *op.cit.*, s. 336; Tondel, *op.cit.*, s. 86.

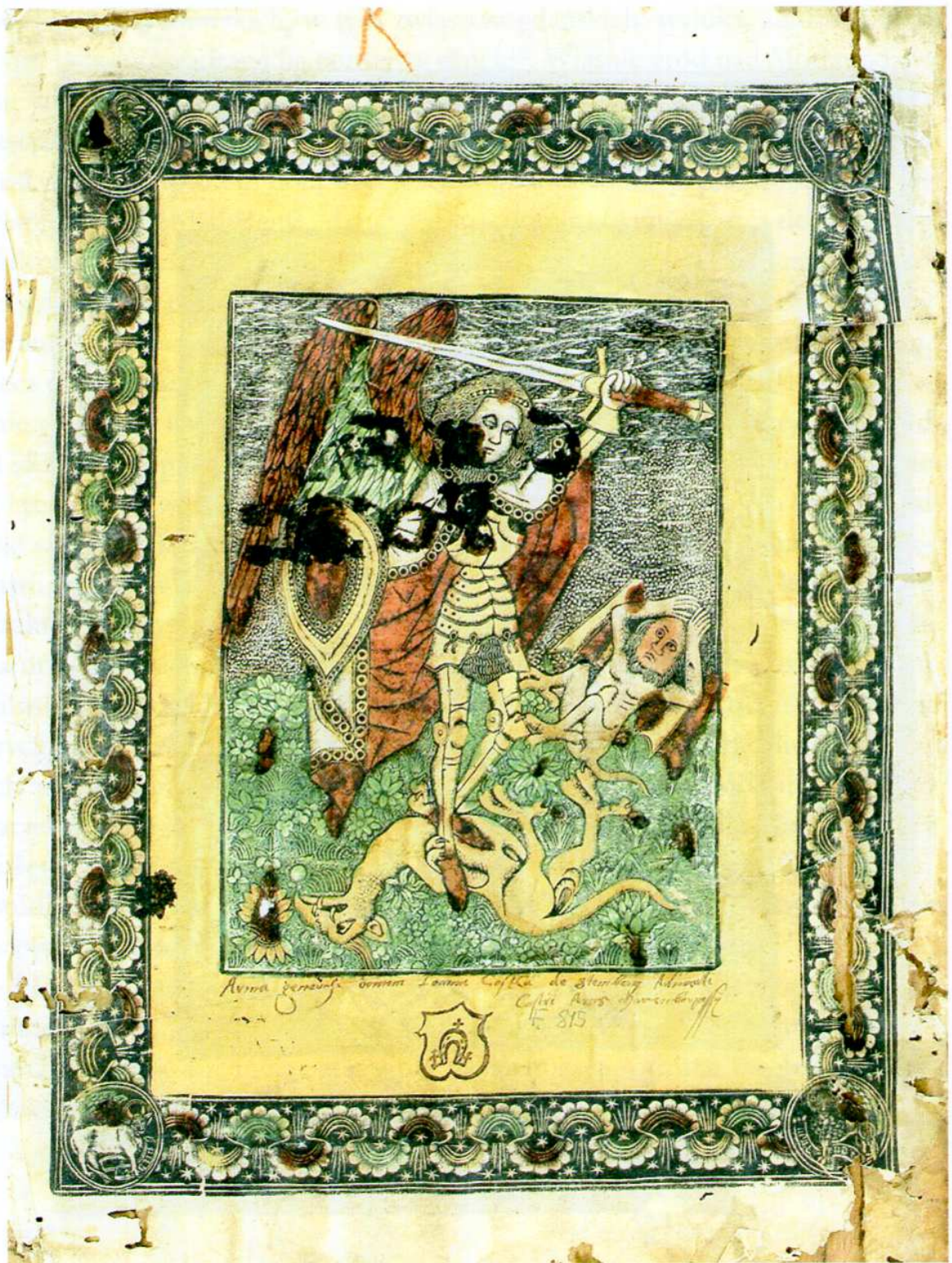
²⁹ Fleischmann, *op.cit.*, s. 72.

³⁰ Tondel, *op.cit.*, s. 86.

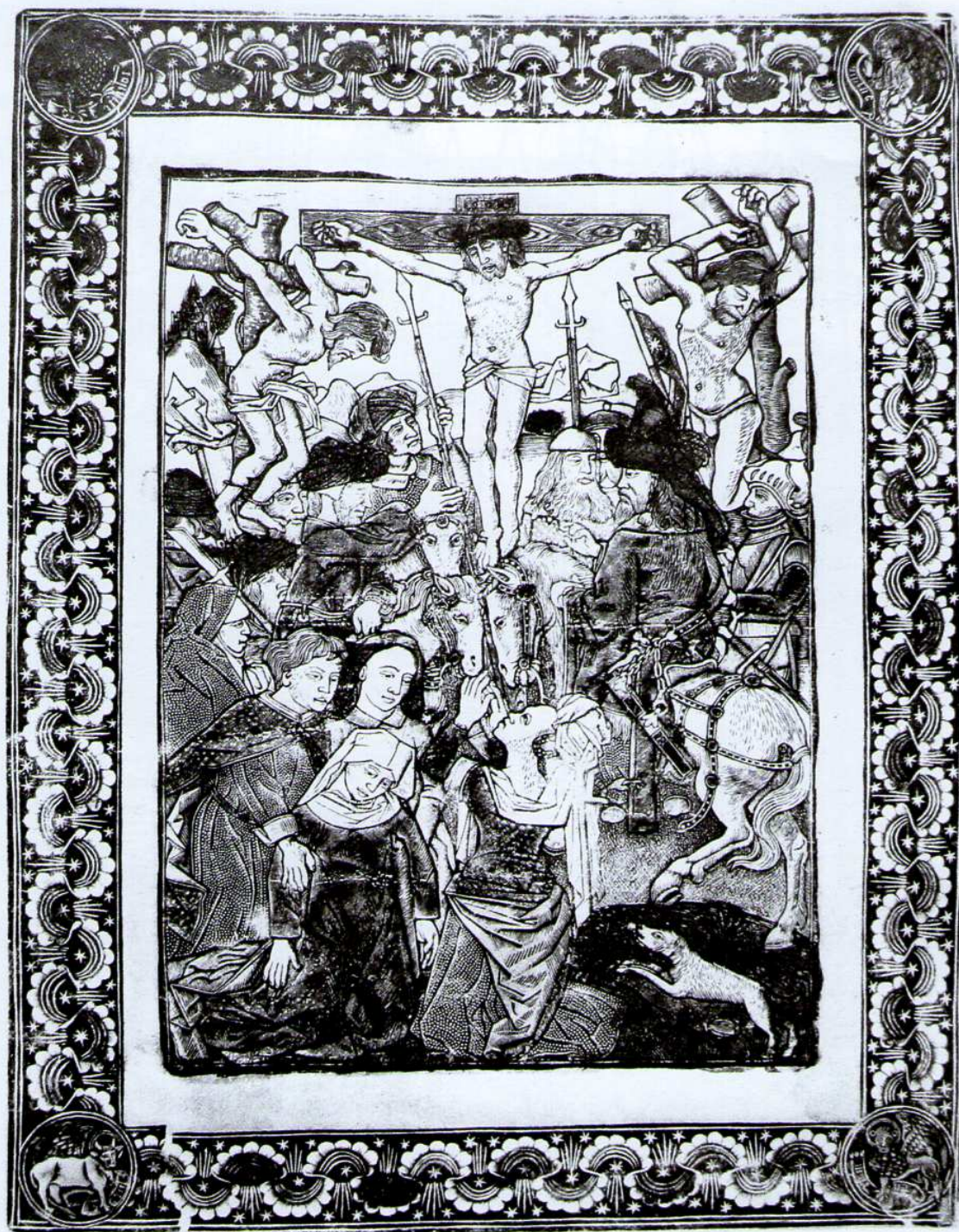
³¹ *Ibidem*, s. 392.



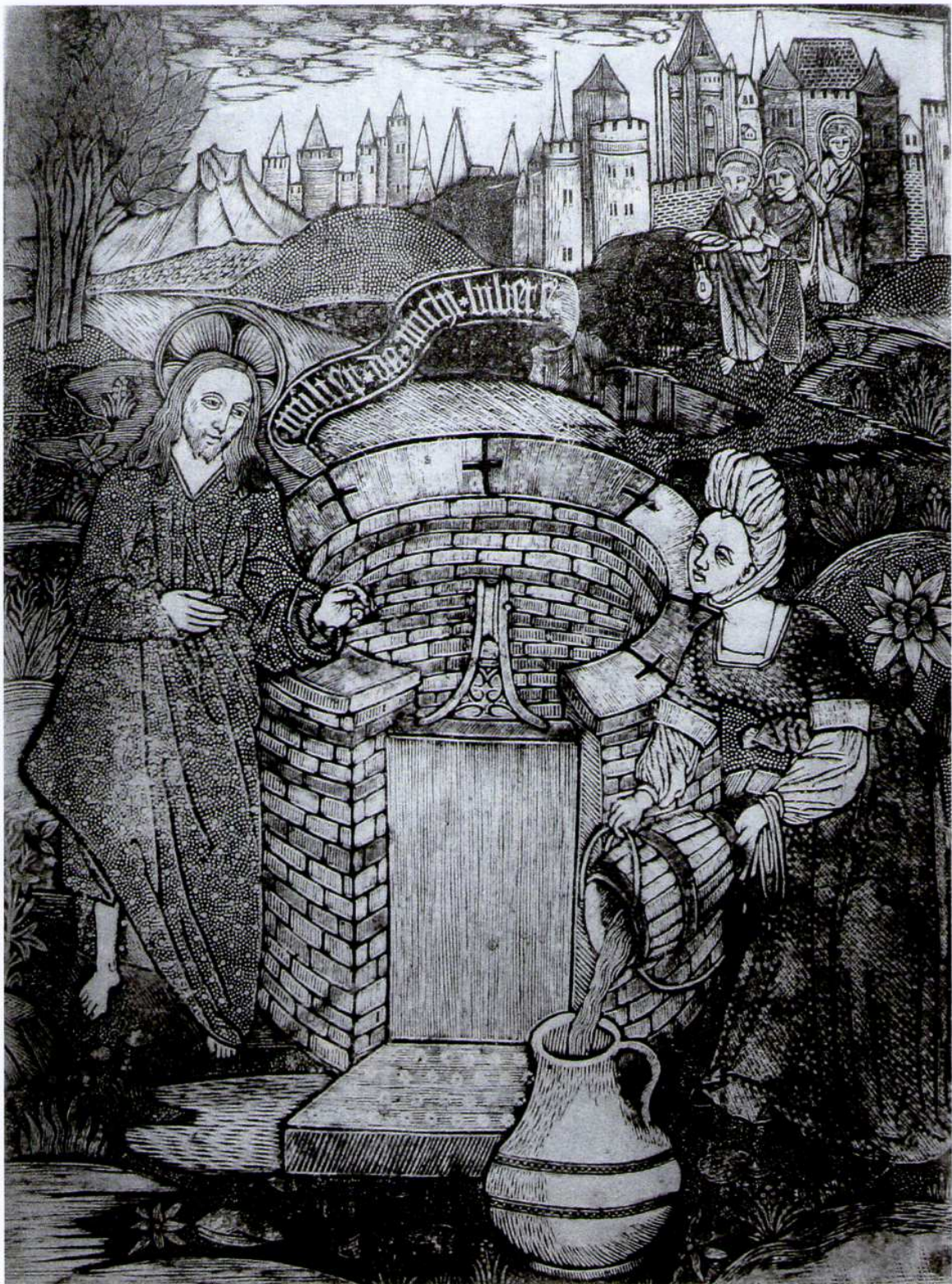
1. Warsztat Mistrza Jezusa w Betanii, *Św. Mikołaj*, rycina śrutowa, ok. 1481?,
Biblioteka Seminarium Duchownego w Pelplinie; fot. A. Skowroński



2. Warsztat Mistrza Jezusa w Betanii, Św. Michał Archanioł, rycina śrutowa, ok. 1481?,
Biblioteka Seminarium Duchownego w Pelplinie; fot. A. Skowroński



3. Warsztat Mistrza Jezusa w Betanii, *Oplakiwanie pod krzyżem*, rycina śrutowa, ok. 1465-1485, Art Institute Chicago; wg P. Heitz, *Einblattdrucke...*, Strassbourg 1939



4. Warsztat Mistrza Jezusa w Betanii, *Chrystus i Samarytanka przy studni*, rycina śrutowa, ok. 1465-1485, kolekcja Hiersemanna w Lipsku (wg danych z początku XX w.) oraz H. V. Jonesa w Minneapolis (wg danych z 1930); wg P. Heitz, *Einblattdrucke...*, Strassbourg 1930



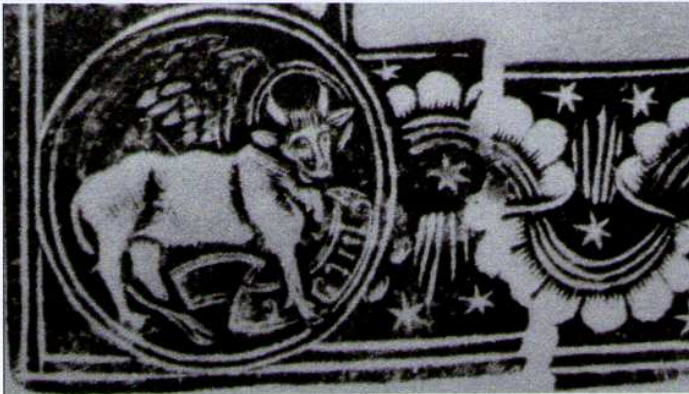
5. Warsztat Mistrza Jezusa w Betanii, *Christus Salvator wśród potępieńców*, rycina śrutowa, ok. 1465-1485, przed II wojną światową w kościele Mariackim w Gdańsku, obecnie zaginiona; wg P. Heitz, *Einblattdrucke...*, Strassburg 1914



a



b



c

6. a) Fragmenty ryciny z il. 5; b) Fragmenty ryciny z il. 2; c) Fragmenty ryciny z il. 3