

Arkadiusz Wagner

Z badań nad oddziaływaniem
grafik Albrechta Dürera
na zdobnictwo introligatorskie
– renesansowa oprawa
z Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu

W kolekcji Oddziału Zbiorów Specjalnych Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu znajduje się inkunabułowy foliant *Opera, cum commentis Honorati Servii Mauri, Aelii Donati, Christophori Landini et Domitii Calderini*, wydany w 1492 roku w słynnej norymberskiej oficynie Antona Kobergera¹. Dzieło to chroni oprawa z 1584 roku, wykonana z fazowanych desek bukowych obleczonych żółtawą (pierwotnie białą) skórą świniąską i zaopatrzona w skórzano-mosiężne zapięcia (il. 1–2). Blok woluminu scalają zwięzy sznurkowe, tworzące wydatne poziome garby na lekko zaokrąglonym grzbiecie. Wyklejki sporządzono z papieru czerpanego ze znakiem wodnym przedstawiającym tarczę herbową ze skrzyżowanymi pasami (krzyżem św. Andrzeja?) pod minuskułową literą „r”(?)².

¹ Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu (dalej: BUAM), sygn. Inc. 182, zob.: W. Wydra, *Katalog inkunabułów Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu*, Poznań 2002, nr kat. 362.

² *Wasserzeichen Kreuz*, oprac. Gerhard Picard, Stuttgart 1981, nr kat./rys. 1503–1556 (tamże wizerunki znaków wodnych o formie najbardziej zbliżonej do tego z omawianej

Dekorację okładczyń oprawy wykonano niemal całkowicie w technice ślepych wycisków strychulca, radełek, plakiety i tłoków (zdobniczych i literniczych), jedynie napisy na górnej okładzinie wyciśnięto z użyciem czarnej farby lub złota z dużą domieszką srebra (które z upływem czasu szerniało). Kompozycję dekoracji oparto na schemacie koncentrycznych ram radełkowych z centralnym wyciskiem plakiety, ujętej od góry i dołu poziomymi listwami. Radełkowania prezentują charakterystyczne ornamenty, od zewnątrz: tralkowy, palmetowo-wstęgowy (palmetowo-arkadkowy), ornament ze scenami religijnymi (*Chrzest w Jordanie*, *Chrystus Salwator* oraz *Ukrzyżowanie*), wzbogaconymi krótkimi biblijnymi cytatai, a także ornament sznurowy. Na prostokątnej plakiecie (7,6 × 4,5 cm) ukazany jest Chrystus – Mąż Boleści, siedzący na płaskościennym kamieniu i otoczony główkami anielskimi unoszącymi się wśród chmur. Poniżej, w poziomym pasie inskrypcyjnym, widnieje majuskułowy cytat biblijny „PECCATA • NOSTRA • PERTVLIT • IN”³. Na górnej okładzinie powyżej plakiety znajduje się superekslibris napisowy anonimowego właściciela księgi „T M”, czemu poniżej plakiety odpowiada data wykonania oprawy „1584”; na dolnej okładzinie zamiast napisów wyciśnięto z tłoka drobne motywy kwiatonów.

Dzieło to stanowi reprezentatywny przykład niemieckiej oprawy renesansowej w typie wittenberskim, charakterystycznym dla ośrodków introligatorskich, skupionych w luterzańskich centrach akademickich, a zarazem drukarskich, takich jak Wittenberga i Lipsk⁴. Datująca się już od lat

książki, papier z takimiz był produkowany i stosowany w rozmaitych ośrodkach w Niemczech).

³ Skrót od: „*Oui peccata nostra pertulit in corpore suo*”, czyli „Który sam na cieleswym grzechy nasze nosił” (List Apostoła Piotra, 2, 24). Podobna treść w Proroctwie Izajaszowym, 53, 4: „a boleści nasze on odnosił”, wg *Biblia to jest Księgi Starego i Nowego Testamentu. Z łacińskiego na język polski przełożone przez ks. d. J. Wujka*, t. 3, b.m. i r. wyd. (Wydawnictwo com. sp. z o.o.).

⁴ Np.: K. von Rabenau, *Reformation und Humanismus im Spiegel der Wittenberger Bucheinbände des 16. Jahrhunderts*, [w:] *Von der Macht der Bilder. Beiträge des C.I.H.A. – Kolloquiums „Kunst der Reformation“*, red. E. Ullmann, Leipzig 1983, s. 319 n., il. nlb.; *idem*, *Wittenberger Einbandkunst im 16. Jahrhundert. Vier Beobachtungen*, [w:] *700 Jahre Wittenberg. Stadt, Universität, Reformation*, red. S. Oehmig, Weimar 1995, s. 365 n., il. 1–8; *idem*, *Leipziger Einbandkunst im 16. Jahrhundert*, [w:] *Das Gewand des Buches. Historische Bucheinbände aus den Beständen der Universitätsbibliothek Leipzig und des*

dwudziestych XVI wieku ogromna skala produkcji druków niezbędnych nowej konfesji (od luterzańskich wydań Biblii po niezliczone prace teologiczne i polemiczne)⁵ sprawiła, że w kręgu oficyn drukarskich zaczęły wówczas powstawać warsztaty introligatorskie. Oferowały one solidne i trwałe, a jednocześnie relatywnie tanie oprawy, których ślepo wyciskana dekoracja przeważnie przeniknięta była tematyką religijną. W takich oprawach księgi kupowano na miejscu i wywożono do innych miast, co w szybkim tempie przyczyniło się do spopularyzowania nowego typu materiałowo-dekoracyjnego w innych ośrodkach luterzańskich. W konsekwencji pracownie introligatorskie rozsiane po miastach środkowoeuropejskich szybko przestawiły się na produkcję opraw w nowym i zazwyczaj wysoce ujednoczonym typie. Proces ten objął tereny Pomorza, Dolnego Śląska czy też Księstwa Pruskiego, ale i miasta Prus Królewskich zdominowane przez mieszczaństwo protestanckie, jak Gdańsk i Toruń⁶.

Omawiane dzieło wykonano przypuszczalnie w pracowni niemieckiego introligatora działającego w Tybindze, którego w dotychczasowej literaturze identyfikuje się głównie z Hansem Pfisterem lub Joannesem Pistorem⁷. Praktycznie pod każdym względem wpisuje się ono w nurt in-

Deutschen Buch- und Schriftmuseum der Deutschen Bücherei Leipzig, red. R. Jäger, Leipzig 2002, s. 29 n., il. 1–12, nr kat./tabl. 77, 89, 91 i in.

⁵ A. Wagner, *Wolumin z księgozbioru Mikołaja Korycińskiego z rękopiśmiennym fragmentem tekstu Filipa Melanchtona*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”, LVIII, 2014, s. 130 n. (tamże dalsza literatura).

⁶ Np.: M. Burbianka, *Studia nad oprawami wrocławskimi doby Odrodzenia*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Wrocławskiego im. Bolesława Bieruta, Seria A, nr 1, Bibliotekoznawstwo”, 1955, s. 54 n., 58, 62 i in., il. 3–4, 7–9, 15–17 i in.; A. Lewicka-Kamińska, *Z dziejów średniowiecznej oprawy książkowej na Śląsku*, „Roczniki Biblioteczne”, XXI, 1977, z. 1/2, s. 33; *Poose Boekbindkunst 1400–1800. Uit de Jagiellonische Bibliotheek, Krakow*, oprac. E. Zwinogrodzka, P. Hordinski, J. Storm van Leeuwen, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag 1990, kat. nr 120; E. Ogonowska, *Oprawy zabytkowe i artystyczne XIII–XIX wieku w zbiorach Biblioteki Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk*, Gdańsk 1993, kat. nr/il. 30; A. Wagner, *Wolumin...*, s. 131 n.

⁷ M. J. Husung (*Zwei Blätter von Dürer als Bucheinband-Plattenstempel*, „Zeitschrift für Bücherfreunde“, Neue Folge, XX, 1928, s. 101 n.) jako pierwszy opisał dzieło warsztatu posługującego się tą plakietą; E. Kyriss (*Beiträge zur Einbandforschung des 15. und 16. Jahrhunderts*, „Zentralblatt für Bibliothekswesen”, L, 1933, s. 318 n.) zidentyfikował dalsze 9 opraw tego introligatora, opisanego jako Mistrz Dürerowskiego Męza Boleści (Meister des Dürerschen Schmerzensmanns). I. Schunke (*Studien zum Bil-*

troligatorstwa wittenberskiego, co tyczy się zastosowanych materiałów (fazowane deski bukowe, jasna skóra świńska), struktury woluminu (scalanie go grubymi związami sznurowymi, dającymi wydatne garby na wyoblonym grzbiecie), formy zapięć (mosiężne zaczepy i zapinki w typie sztyftowym o prostej dekoracji⁸) czy w końcu dekoracji. Typowe dla wyrobów tej kategorii jest zdominowanie kompozycji przez zagęszczone – oddzielone tylko liniami strychulcowymi – radełkowania, w obrębie których jedynie na styku z centralną plakieta wydzielono puste listwy dla superekslibrisu i daty wykonania. Standardem w oprawach zwłaszcza większych formatów było lokowanie w centrum okładczyń wycisku prostokątnej plakiety, która swym kształtem doskonale harmonizowała z otaczającymi ją ramami. Bez wyjątku typowe dla renesansowych opraw niemieckich nurtu wittenberskiego są też ornamenty wypełniające ramy; wśród nich na szczególną uwagę zasługuje jednak swoisty cykl przedstawień religijnych – w tym przypadku chrystologicznych, jak również ornament palmetowo-wstęgowy, wywodzący się w prostej linii z gotyckich fryzów i ornamentów arkadkowych. Ten ostatni zdobył wielką popularność w zdobnictwie introligatorskim dopiero po połowie XVI wieku.

Scharakteryzowane cechy oprawy sprawiają, że jawi się ona jako *exemplum* niegdyś obfitej produkcji introligatorskiej, po której do dziś zachowała się ogromna liczba zabytków zarówno w zbiorach zagranicznych, jak i polskich. Tym, co jednak przesądza o eksponowanej pozycji niniejszego dzieła – oraz innych prac z anonimowego warsztatu – w dziejach introligatorstwa, jest użyta na nich plakietka z motywem Chrystusa jako Męża Bolesci (il. 3).

derschmuck der deutschen Renaissance-Einbände, Wiesbaden 1959, s. 65, 70, tabl. VI/4) powiązała plakietkę z pracownią Mistrza S. T., po której miała się dostać do warsztatu Hansa Pfistera. W elektronicznej bazie <http://www.hist-einband.de/recherche/ebwerkz.php?rwz=m&id=121282b> [dostęp: 20 II 2016], redagowanej przez AEB (Arbeitskreis für die Erfassung, Erschließung und Erhaltung historischer Bucheinbände) oprawa z wyciskiem plakiety atrybuowana Hansowi Pfisterowi lub Joannesowi Pistorowi (tamże dalsza literatura).

⁸ Nazewnictwo elementów metalowych wg: G. Adler, *Handbuch Buchverschluss und Buchverschlagn*, Wiesbaden 2010, s. 22, il. 7-04, 7-4, 7-24 i in.; zob. też. moją recenzję tej publikacji w: „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, LX, 2012, nr 3, s. 511.

Już bowiem pobieżny ogląd tej kompozycji wykazuje znaczne podobieństwo do ogólnie znanego drzeworytu Albrechta Dürera, odbitego na stronie tytułowej tzw. *Małej Pasji*, wydanej w 1511 roku w Norymberdze pt. *Passio Christi ab Alberto Durer Nurenbergensi effigiata cu varij generis carminibus Fratris Benedicti Chelidonij Musophili* (il. 4)⁹. Analogie między obiema pracami odnoszą się głównie do postaci Jezusa siedzącego na kubicznym bloku kamienia, przygarbionego i z pochyloną głową, którą w melancholijnym geście chowa, a zarazem podpira, w ręce opartej łokciem na kolanach¹⁰. W zbliżony sposób ukształtowano detale anatomiczne, np. wyszczuplone sylwetki nóg oraz muskulaturę tułowia i ramion. Podobnie jak Dürer, twórca plakiety umiejętnie oddał też boleść rysującą się na twarzy Chrystusa, kosmyki włosów spływające na ramiona i plecy, a także pokazał koronę cierniową. Jeszcze silniej niż w drzeworycie zaakcentowano rany na Jezusowych stopach, niemal identycznie ukształtowano zaś promienie aureoli, układające się w zarys krzyża.

Zasadnicze odmienności między pracami dotyczą bezpośredniego otoczenia Chrystusa, co wynikało głównie z ograniczonego pola kompozycji plakiety introligatorskiej. O ile twórca drzeworytu miał do dyspozycji rozległą połąć papierowej stronicy, którą wyzyskał do koncentracji uwagi widza na postaci Jezusa, o tyle wykonawca plakiety musiał ją ograniczyć prostokątną ramką. W odróżnieniu od Dürera, zrezygnował też z białego, neutralnego tła, wypełniając go motywami obłoków i główek anielskich. Typowe dla tego rodzaju przedstawień na oprawach jest też umieszczenie

⁹ Np.: F. W. D. Hollstein, *German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400–1700*, t. 3: *Albrecht and Hans Dürer*, red. K. G. Boon, R. W. Scheller, Amsterdam, b.m. wyd., nr kat./il. 125; *The Illustrated Bartsch*, t. 7, cz. 1: *Sixteenth Century German Artists. Albrecht Dürer*, red. W. L. Strauss, New York 1980, nr kat./il. 16 (119); *Albrecht Dürer. Das graphische Werk*, t. 2: *Holzschnitte und Holzschnittfolgen*, oprac. R. Schoch, M. Mende, A. Scherbaum, München 2002, s. 286 n., il. nlb. W dwóch ostatnich publikacjach wyodrębniono unikatowy egzemplarz książki z próbną odbitką ryciny i drzeworytniczego napisu powyżej oraz właściwy nakład książki z antykwowymi napisami powyżej i poniżej odbitki.

¹⁰ Kwestię melancholijności pozy Jezusa w tej grafice, stanowiącej niejako zapowiedź słynnego miedziorytu *Melencolia I*, zaakcentowano m.in. w: *Albrecht Dürer. Das graphische Werk...*, s. 286; D. Hotchkiss Price, *Albrecht Dürer's Renaissance. Humanism, Reformation and the Art of Faith*, Ann Arbor, Michigan 2003, s. 181.

u dołu pasa z majuskułowym napisem o religijnej treści, stanowiącej dopełnienie wymowy obrazu. W konsekwencji wizerunek z plakiety jest modyfikacją Dürerowskiego wzorca, dostosowaną do formalnej specyfiki tego rodzaju intrologatorskich narzędzi zdobniczych.

O autorze kompozycji na plakiecie wiemy niewiele: niemiecka badaczka Ilse Schunke przypisała ją niegdyś anonimowemu Rytownikowi z S (Stecher mit dem S), który miał być wykonawcą radełek i przynajmniej dwóch plakiет intrologatorskich¹¹. Rozstrzygnięcie tej kwestii utrudnia jednak brak sygnatury na plakiecie, często pojawiającej się na innych dziełach tego typu. Najprawdopodobniej był on jednak złotnikiem-rytownikiem wyspecjalizowanym w tworzeniu plakiет intrologatorskich i innych narzędzi zdobniczych (radełka i tłoki)¹². Wskazuje na to przede wszystkim posłużenie się techniką wybierania i rytowania tworzywa (najpewniej tożsamego z mosiężną płytką), wskutek czego uzyskano reliefowy modelunek elementów kompozycji, dostosowany do ślepego wyciskania w skórze. Ponadto kształty i wypukła forma liter napisu z dolnej części plakiety dowodzą posłużenia się specjalnymi puncami, którymi zwyczajowo opracowywano inskrypcje w obrębie plakiет i radełkowań. Inwencja w zgrabnym przekształceniu Dürerowskiego wzorca wespół z bezbłędnym modelunkiem postaci i pozostałych elementów kompozycji wystawiają dobre świadectwo umiejętnościom warsztatowym wykonawcy plakiety. Jedynie nieregularności w rozmieszczeniu liter napisu sygnalizują brak dbałości o inskrypcyjny element przedstawienia.

Należy w tym miejscu podkreślić, że fakt posłużenia się przez anonimowego twórcę plakiety wzorem graficznym wpisywał się w standardy wytwórczości intrologatorskich narzędzi zdobniczych w kręgu niemieckim, a szerzej – środkowoeuropejskim. Odkąd bowiem w drugiej–trzeciej dekadzie XVI wieku nasilił się proces wypierania późnogotyckiego zdobni-

¹¹ I. Schunke, *Studien...*, s. 62 n., 70 n., tabl. VI/1–4.

¹² O praktyce wykonawstwa metalowych i drewnianych narzędzi intrologatorskich o funkcjach zdobniczych m.in. w: J. Storm van Leeuwen, *Möglichkeiten und Gefahren des Studiums von Stempelabdrucken, oder Gießen und Schneiden bei mittelalterlichen Stempeln*, „Einband Forschung”, XXXIV, 2014, s. 32 n., il. 1–40; A. Wagner, *Superekslibris polski. Studium o sztuce i kulturze bibliofilskiej od średniowiecza do połowy XVII wieku*, Toruń 2016 (w druku).

ctwa opraw przez rozwiązania renesansowe, odtąd ze strony intrologatorów wzmagało zapotrzebowanie na plakiety i radełka z motywami i ornamentami w nowym stylu. Łatwo dostępnym wzorcem stawała się wówczas dla nich obfita produkcja graficzna w Niemczech.

Trudno się zatem dziwić, że analizy tego zjawiska dokonywane były dotąd głównie przez badaczy niemieckich, wskazujących na naśladownictwa dzieł Ursa Grafa, Georga Pencza, Petera Flötnera tudzież Hansa Sebaldy i Bartela Behamów¹³. Ich małoformatowe, ikonograficznie proste, a zarazem tematycznie modne przedstawienia znalazły wiele naśladownictw na intrologatorskich plakietach. Ogromną popularnością cieszyły się też wizerunki personifikacji oraz portrety Marcina Lutera i Filipa Melanchtona, które były wzorowane, bądź przynajmniej inspirowane, grafikami Lucasa Cranacha starszego i młodszego¹⁴. W późniejszym okresie uchwytne są korelacje między radełkowymi dekoracjami intrologatorskimi a wzornikami graficznymi Virgila Solisa, tworzącego między innymi charakterystyczne kompozycje ornamentalne z motywami antykizujących popiersi wśród dekoracji floralnych¹⁵. W drugiej połowie XVI wieku na znaczeniu zyskały zaś wzory maureskowe i maureskowo-wstęgowe, czerpane z coraz liczniejszych wzorników¹⁶.

Warto w tym miejscu nadmienić, że praktyka ta objęła już w pierwszym dwudziestolecu także intrologatorstwo polskie, a ściślej krakowskie, w którym zrazu naśladowano ryciny z motywami religijnymi w medalionach lub w prostokątnych ramkach¹⁷, a przynajmniej od lat trzydziestych

¹³ Np.: I. Schunke, *Studien...*, s. 3 n., 34 n. i in. (tamże dalsza literatura), tabl. I, V–VI.

¹⁴ Np.: H. Zimmermann, *Holzschnitte und Plattenstempel mit dem Bilde Luthers und ihre Beziehungen zur Werkstatt Cranachs*, „Jahrbuch der Einbandkunst“, I, 1927, s. 112 n., tabl. 32–35; M. Rozsondai, K. von Rabenau, *Eine Platte mit dem Bildnis von Calvin und Beza auf Wittenberger Einbänden für ungarische Studenten*, „Gutenberg Jahrbuch“, LXVIII, 1993, s. 324 n., il. 3, 5–9; K. von Rabenau, *Leipziger Einbandkunst...*, s. 32 n.

¹⁵ *The Illustrated Bartsch*, t. 19, cz. 1: *Masters of the Sixteenth Century. Virgil Solis: Intaglio Prints and Woodcuts*, oprac. J. S. Peters, New York 1987, nr kat./il. 436–462 (295–303).

¹⁶ Np.: I. Schunke, *Vom Einfluss der Ornamentale Vorlageblätter auf den Einbandschmuck*, „Gutenberg Jahrbuch“, XXIX, 1954, s. 290 n., il. 5–8.

¹⁷ M. Krynicka, *Elementy figuralne dekoracji polskich opraw książkowych i ich związki z grafiką w pierwszym trzydziestolecu XVI wieku*, [w:] *Dawna książka i kultura. Materiały międzynarodowej sesji naukowej z okazji pięćsetlecia sztuki drukarskiej w Polsce*, red. S. Grzeszczuk, A. Kawecka-Gryczowa, Wrocław 1975, s. 173 n., il. 24–32.

i czterdziestych XVI wieku także bogatsze spektrum grafik książkowych i luźnych prac mistrzów lokalnych i obcych¹⁸. Specyficznym przykładem wielorakich zapożyczeń z grafiki mogą być też introligatorskie portrety Jagiellonów¹⁹, a zwłaszcza odmiana tzw. radełka jagiellońskiego, jaką stosowano w latach czterdziestych XVI wieku na oprawach jednego z warsztatów poznańskich: w dziele tym dostrzegalne są zależności od graficznych portretów powstałych w Polsce i za granicą²⁰.

Znamienne jest jednak, że mimo ogromnego wpływu, jaki dorobek graficzny Albrechta Dürera wywarł na rytownictwo europejskie w ciągu całego XVI wieku²¹, jego kompozycje – w tym małoformatowe przedstawienia *Pasji* (w redakcji drzeworytniczej i miedziorytniczej) – nie zyskały popularności wśród wykonawców plakiet i radełek introligatorskich. Wśród przyczyn tego stanu w pierwszej kolejności należałoby wymienić wykształcenie się w drugiej ćwierci XVI wieku przedstawień szczególnie popularnych w dekoracji introligatorskiej (np. personifikacja Sprawiedliwości, Judyta z głową Holofernesa, portrety Lutra i Melanchtona i inne), których brakowało w Dürerowskim dorobku. Z pewnością znaczenie miały też przemiany stylowe, jakie nastąpiły po śmierci Dürera w grafice niemieckiej, a zatem w okresie bujnego rozwoju renesansowego zdobnictwa introligatorskiego.

W rezultacie omówione dzieło stanowi odosobniony przykład recepcji grafik Dürera w dekoracji opraw książkowych doby renesansu. W świetle wiedzy o działalności warsztatów introligatorskich w kręgu niemieckim XVI wieku, plakieta ze scharakteryzowaną kompozycją posługiwał się bowiem tylko jeden, anonimowy rzemieślnik. Tym samym oprawa znajdująca się w poznańskiej kolekcji zyskuje status rzadkości w skali nie tylko polskiej, ale i światowej.

¹⁸ A. Wagner, *Oprawy druków z księgozbioru Andrzeja Opalińskiego (1540–1593) w zbiorach Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Bibliologia”, V, 2006, z. 376, s. 118, 125, 136 n., il. 1, 10–11, 14–15, 18–19.

¹⁹ H. Widacka, *Portrety Zygmunta II Augusta na plakietach introligatorskich XVI wieku*, „Kronika Zamkowa”, XXVIII, 2013, nr 1, s. 5 n., il. 1–5.

²⁰ A. Wagner, *Poznańskie radełko jagiellońskie z lat czterdziestych XVI wieku. Problem treści ideowo-politycznych i wzorów ikonograficznych*, „Roczniki Biblioteczne”, LVI, 2012, s. 83 n., il. 1–15.

²¹ Por. np.: *Albrecht Dürer. Znaczenie i oddziaływanie jego grafiki w XVI wieku*, oprac. J. Sikorska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002 (tamże dalsza literatura).

Arkadiusz Wagner

*The influence of Albrecht Dürer
on Renaissance bookbinding decoration
as exemplified by a volume
from the University Library in Poznań
– summary*

The paper examines an example of German Renaissance bookbinding from the collection of the University Library in Poznań, made by Hans Pfister or Joannes Pistor in 1584. An especially interesting detail of its decoration consists of a pressed plaque depicting the Man of Sorrows; this composition is clearly modeled after the well-known woodcut by Albrecht Dürer from the front page of *The Small Passion (Passio Christi ab Alberto Durer...)*, published in Nuremberg in 1511. Basing on this fact, the author considers more generally the influence of prints on pictorial motifs in Renaissance bookbinding as well as the importance of Dürer for the development of the phenomenon.



Ilustracja 1

Hans Pfister lub Joannes Pistor, oprawa inkunabułu (górná okładzina), Tybinga 1584. Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu. Fot. A. Wágner



Ilustracja 2

Hans Pfister lub Joannes Pistor, oprawa inkunabułu (dolna okładzina), Tybinga 1584. Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu. Fot. A. Wagner



Ilustracja 3

Wycisk plakiety z motywem Chrystusa jako Męża Bolesci na oprawie Hansa Pfistera lub Joannesa Pistora z 1584 r., złotnik-rytownik anonimowy, Niemcy, przed 1584; Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu. Fot. A. Wagner

Passionis dñi nři Iesu
Christi omni figuris



Ilustracja 4

Drzeworyt Albrechta Dürera z motywem Męża Boleści na stronie tytułowej *Malej Pa-sji* (w unikatowym egzemplarzu z drzeworytniczym napisem), Norymberga 1511. Wg: F. W. D. Hollstein, *German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400–1700*, t. 3, Amsterdam b.r. wyd.