

JADWIGA KUCZYŃSKA

Lublin

APROBATA I NEGACJA KOBIETY W SZTUCE MIESZCZAŃSKIEJ PÓŹNEGO ŚREDNIOWIECZA

Studia nad pozycją społeczną kobiety na przestrzeni dziejów obejmują rozległy obszar badawczy, wsparty na wielu dziedzinach nauki. Wśród nich ważną rolę odgrywa historia sztuki. Ikonografia bowiem jest doskonałym źródłem, przybliżającym nam obraz kobiety widziany oczami współczesnych. W zależności od epoki bywa świadectwem fascynacji jej osobowością, która zachwyca bądź też intryguje, a czasem budzi lęk. Jawi się więc idealistyczna wizja młodej damy godnej czci i uwielbienia¹. Kiedy indziej jest to wizja kobiety uwikłanej w codzienność domowego życia, którą aprobuje bądź z rezygnacją jej się poddaje. Nie brak wizerunku kobiety zbuntowanej przeciw ustalonym normom, czasem niebezpiecznej uwodzicielki, to znów bohaterki zdolnej do najwyższych poświęceń². To kilka tylko przykładów z szerokiego wachlarza przedstawień, w których główną rolę wyznaczono kobiecie.

Obraz kobiety, jej pozycję socjalną w okresie średniowiecza do XV w. znamy dzięki licznym opracowaniom³. Słabo natomiast zbadano obraz kobiety

¹ Zagadnienie genezy tego typu przedstawienia kobiety ma już bogatą literaturę. Zob. np. A. R i e g e r, „*Ins e.l cor port, dona vostra fuisso*” *Image et imaginaire de la femme à travers l'enluminure dans les chansonniers de troubadours*, „Cahiers de Civilisation médiévale X^e-XII^e siècles”, 28(1985), nr 4, s. 385-415.

² Licznych przykładów przedstawień kobiety bohaterki dostarcza malarstwo XIX w. Do najbardziej znanych należy obraz Eugène Delacroix *Wolność wiodąca lud na barykady*, namalowany po rewolucji 1830 r.

³ Np.: K. B ü c h e r, *Die Frauenfrage im Mittelalter*, Tübingen 1910; Materiały kolokwium w Poitiers na temat „La femme dans les civilisations des X^e-XIII^e siècle (23-25 wrzesień 1976 r.)”, opublikowane w „Cahiers de Civilisation medieval”, 20(1977), zwłaszcza referat Roberta Fossiera *La femme dans les sociétés occidentales* oraz *Conclusions* Edmonda-René Labanda; S. H a r k s e n, *Kobieta w średniowieczu*, przeł. A. Porebska, Warszawa 1975; R. P e r n o u d, *Kobieta w czasach katedr*, przeł. I. Badowska, Warszawa 1990.

w sztuce mieszczańskiej drugiej połowy XV w. i pierwszych dekad XVI w. Właściwie dopiero w latach osiemdziesiątych naszego stulecia problem ów stał się przedmiotem głębszych zainteresowań. Spośród niewielu publikacji zwracają uwagę prace autorów niemieckich, holenderskich i szwedzkich. Między nimi dwie pozycje Lène Dresen-Coenders (z 1983 i z 1988 r.⁴), następnie praca zbiorowa wydana w 1985 r. przez Muzeum w Nijmegen, a w niej przede wszystkim artykuł René Pigeauda⁵ oraz opracowanie Pegelowa z 1986 r.⁶ Przykładem wnikliwego potraktowania problematyki kobiecej w późnym średniowieczu było kolokwium zorganizowane w październiku 1984 r. w Krems nad Dunajem, poświęcone sprawom dnia powszedniego kobiety w późnym średniowieczu. Wśród wydanych drukiem w 1986 r. materiałów kolokwium dwa referaty: D. Thoss i E. Vavry, dotyczą kobiety w ikonografii⁷. Następnym świadectwem rozbudzonego zainteresowania była także wystawa zatytułowana *Helse en hemelse vrouwen (Piekielne i niebiańskie kobiety)*, urządzona w 1988 r. przez Rijksmuseum⁸.

Rezultatem prowadzonych badań jest zwrócenie uwagi, że omawiany okres charakteryzują krańcowo odmienne spojrzenia na kobietę. Na jednym biegunie umieszczono istotę uosabiającą świętość, drugi zajmowało negatywne indywidualium o znamionach niemal piekielnych.

W niniejszym artykule pragnę ukazać przemiany w spojrzeniu na kobietę, zachodzące w sztuce mieszczańskiej schyłku średniowiecza i w początkach czasów nowożytnych, a następnie spróbować zinterpretować ich przyczyny. Jako podstawę materiałową opracowania przyjąłam sztukę krajów języka niemieckiego oraz z ich pogranicza, ponieważ był to obszar, na którym obraz kobiety ulegał najbardziej radykalnym zmianom.

Analizując przeobrażenia zachodzące w wizerunku kobiety około połowy XV w., należy cofnąć się do r. 1400, który to rok można traktować jako umowną datę wyznaczającą przełom dwu kulturowych epok: dworskiej i mieszczańskiej.

⁴ L. D r e s e n - C o e n d e r s, *Het verbond tussen heks en duivel*, Baarn 1983; t a ż, *Helse en hemelse vrouwenmacht omstreeks 1500*, Nijmegen-Utrecht 1988.

⁵ *Tussen heks en heilige*, praca zbiorowa wyd. przez Nijmeegs Museum 1985. Zob. R. P i g e a u d, *De vrouw als verleidster*, s. 39-57.

⁶ I. P e g e l o w, *Kvinnans skönhet och list, mannens fall*, „Den Iconographiske Post”, 1986, nr 3, s. 16-31.

⁷ D. T h o s s, *Frauenerziehung im späten Mittelalter* oraz E. V a v r a, *Überlegung zum Bild der Frau in der mittelalterlichen Ikonographie*, [w:] H. Appelt ed *Frau und spätmittelalterlichen Alltag, Kolloquium (1984 10.02-05.) Krems an der Donau, Sitzungsberichte Österreichische Akademie der Wissenschaften Philosophisch-Historische Klasse*, 1986, s. 301-323 (Thoss), s. 283-299 (Vavra).

⁸ *Helse en hemelse vrouwen. Schrikbeelden en voorbeelden van de vrouw in de christelijke cultuur*, katalog wystawy pod red. M. Caron, Rijksmuseum Het Catharijneconvent 1988.

Przemijająca kultura dworska, ukształtowana pod wpływem etosu rycerskiego⁹, pozostawiła liryczny wizerunek młodej, pięknej dziewczyny, który opiewany przez poetów, tak się upowszechnił, że został objęty tzw. stylem międzynarodowym¹⁰. W jego ramach tę arystokratyczną, świecką wizję urody, wdzięku i gracji przeniesiono na wyobrażenie Matki Boskiej z Dzieciątkiem (il. 1). Typ „Pięknej Madonny” jest ostatecznym sformułowaniem dworskiego kryterium piękna, które podjęły i rozwinęły środowiska mieszczańskie. Zasadniczą rolę w przejęciu przez nabierającą znaczenia, bogacącą się warstwę obcego ich tradycji ideału piękna kobiecego odgrywały chyba nie tyle względy artystyczne, co chęć dorównania i upodobnienia się do sfery uprzywilejowanej w hierarchii społecznej. Młodzi patrycjusze naśladowali rycerskie obyczaje, przybierali dworną postawę wobec kobiet¹¹. W pierwszej połowie XV w. wizerunek kobiety w sztuce mieszczańskiej był w dalszym ciągu idealistyczny. Przedstawiano więc wdzięczne wyobrażenia młodych dam zdających się oczekiwać na należne im hołdy. Pojawiały się też liczne przedstawienia, na których w malowniczej lirycznej scenerii, najczęściej w ogrodzie, ukazywano upozowaną parę zakochanych. Licznych przykładów dostarczają ryciny, tapiserie i nadal popularne rzeźbione i malowane szkatułki, tzw. *Minnenkästchen* (il. 2)¹². Rzadko ukazywano kobietę przy pracy, jak to widzimy w elbląskim Wiesenbuche z 1421 r.

⁹ Inną opinię o genezie idealnego wizerunku kobiety przedstawił Reto Bezzola. Jego zdaniem sięga ona opactwa św. Krzyża w Poitiers, w czasach, kiedy któlowa Radegonda była tam mniszka, Agnieszka przełożona, a poeta Fortunatus zarządcą klasztoru, a następnie jego jałmużnikiem. Były to sześćdziesiąte i siedemdziesiąte lata VI w. Utwory dedykowane przez Fortunatusa królowej i opatce, przepojone podziwem, miłością i szacunkiem, zaliczyć należy do poezji dwornej. Ta pełna wzniosłości postawa w stosunku do kobiet, wywodząca się, jak dowodzi Bezzola, z kultu Najświętszej Maryi Panny, doprowadziła z czasem do powstania idealnego wizerunku kobiety (R. B e z z o l a, *Les Origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*, „Bibliothèque de l’Ecole des hautes études”, t. 1-5, Paris 1958-1963, szczególnie t. 1, s. 55 i nn. Zob. również na ten temat: P e r n o u d, dz. cyt., s. 38-39.

¹⁰ Na temat stylu międzynarodowego istnieje już bogata literatura. Zob. np. A. M. O l s z e w s k i, *Niektóre zagadnienia stylu międzynarodowego w Polsce*, [w:] *Sztuka i ideologia XV w.*, Warszawa 1978, s. 271-310.

¹¹ W. H ü t t, *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, przeł. S. Błaut, Warszawa 1985, s. 141-142.

¹² Np. seria z herbami Marcina Schongauera. Zob. na ten temat: M. B e r n h a r d, *Martin Schongauer und sein Kreis*, München 1980, s. 120, 121; karty do gry, np. Cyklamen Dame lub Löwen Königin – karty do gry Mistrza Kart do Gry, zob. na ten temat: M. L e h r s, *Die ältesten deutschen Spielkarten des königlichen Kupferstichkabinetts zu Dresden*, Dresden [b.r.], taf. III, fig. 6, taf. 8; szkatułki miłosne zob.: H. K o h l h a u s e n, *Minnenkästchen im Mittelalter*, Berlin 1928; G. G a l l, *Leder im europäischen Kunsthandwerk*, Braunschweig 1965; mosiężne misy zob. J. K u c z y Ń s k a, *Mosiężne misy norymberskie*, Lublin 1991, s. 63-65, il. 18, 61-66, 69.

(il. 3), w którym, w inicjale D, młoda, pełna gracji, smukła dziewczyna grabi łąkę na skraju lasu¹³.

Obraz kobiety stopniowo ulegał zmianie. Początkowo dotyczyło to tylko kanonu urody. Miejsce wysublimowanej damy zajęła młoda, hoża mieszcza przyjmująca umizgi od młodego patrycjusza. Tak np. przedstawiał w ogrodzie swoje pary zakochanych (il. 4), pojedyncze lub w rozbudowanych scenach naracyjnych, około połowy XV w. Mistrz ES¹⁴.

Israhel van Meckenem (1445-1505) w sposób bardziej realistyczny roztoczył przed nami świat obyczajów bogatych mieszczan. Sceny flirtu rozgrywają się już nie w ogrodzie, a w domach. Pary gwarzą ze sobą, grają w karty lub muzykują¹⁵, nierzadko kobieta jest zajęta dodatkowo jakąś czynnością (il. 5). Najczęściej widzimy ją przy kądzieli. Sferze mieszczańskiej bowiem daleki był wizerunek kobiety oderwanej od spraw ziemskich. Idealem mieszczan była kobieta mocno osadzona w realiach życia codziennego. Jej domeną miał być dom. Kądziel, wrzeciono i kołowrotek¹⁶ to symboliczne atrybuty umiejętności i zajęć niewieścich. Nie odrywały one zbytnio od doglądania domu, tym bardziej że najczęściej przeznaczano na nie godziny wieczorne. Liczne przykłady tak pojmowanego wzorca życia mieszczańskiego odnajdujemy w sztuce drugiej połowy XV i początku XVI w. w malarstwie tablicowym, np. na kwaterze ołtarza z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu (il. 6); ołtarz ze Zwiastowaniem z jednorożcem, około 1482 r., Warszawa, Muzeum Narodowe, i miniaturowym, np. w Kodeksie Baltazara Behema¹⁷. Niekiedy ukazywano kobietę zajęłą wspólnie z mężem przy pracach w polu. Korpulentna wieśniaczka o grubych rysach, zajęta grabieniem na jednej z kart wykonanej około 1538 r. przez Piotra Flötnera na podstawie wiersza Hansa Sachsa (XXIII, 128)¹⁸, jest kontrastem

¹³ Gdańsk, Archiwum Państwowe 369, 1 nr 126. Zob. Z. H. N o w a k, *Wiesebuch der Altstadt Elbing*, [w:] *800 Jahre Deutscher Orden, Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg in Zusammenarbeit mit der Internationalen Historischen Kommission zur Erforschung des Deutschen Ordens*, Germanisches Nationalmuseum 1990.

¹⁴ Zob. B e r n h a r d, dz. cyt., s. 267.

¹⁵ Tamże, s. 350-353, 355.

¹⁶ O znaczeniu symbolicznym wrzeciona i kądzieli zob. np. J. H a l l, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, London 1980⁴, s. 105, 288; D. F o r s t n e r, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekład i opracowanie W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 402-404. Kołowrotek wszedł w użycie dopiero na początku XIII w., nie zyskał popularności, przyjmował się z dużymi oporami. Kołowrotek pedałowcy pojawił się w XIV w. Zob. na ten temat: P e r n o u d, dz. cyt., s. 193-194.

¹⁷ Miniatura przedstawiająca warsztat szewski, zob. Z. A m e i s e n o w a, *Kodeks Baltazara Behema*, Warszawa 1961, il. III.

¹⁸ *Die Welt des Hans Sachs, 400 Holzschnitte des Jahrhunderts, Holzschnitte zu Dichtungen des Hans Sachs, Ausstellungskatalog der Stadtgeschichtlichen Museen Nürnberg*, Nürnberg 1976,

wspomnianej dziewczyny z elbląskiego Wiesenbuchu, zajętej, jak pamiętamy, również grabieniem. Kobiętę widzimy też w roli kramarki, a także w warsztatach piekarniczym i stolarskim, w których jako pani majstrowa pomaga mężowi przy mniej skomplikowanych pracach¹⁹.

Ale oto dostrzega się w ikonografii jeszcze inne spojrzenie na kobietę. *Taniec Morysków* (il. 7) wprowadza nas głębiej w arkana coraz bardziej uwidaczniających się mieszczańskich problemów ze sfery obyczajów. Temat ten, o wydźwięku dydaktyczno-moralizatorskim skierowanym do mężczyzn, występował często w rycinach z końca XV i początku XVI w. Podejmowali go między innymi Israhel van Meckenem²⁰ i Hans Kulmbach²¹. Przykładem niech służy rysunek piórkciem Hansa Kulmbacha około 1508 r. (Drezno, Kupferstichkabinett). Wokół pięknej bogini miłości w bogatym ówczesnym stroju mieszczałki, ale w pozie przywodzącej na myśl ujęcia sprzed stu laty, tańczą, starając się jej przypodobać i zdobyć jej względy, mężczyźni w dziwacznych pozach. Chociaż jeden z nich przygrywa im na bębnie, oni w somnambulicznym transie tańczą jakby w rytm narzucony im przez boginię, która górując nad nimi i skupiając na sobie ich spojrzenia i gesty, jest reżyserką sytuacji. Ale bogini jest tylko dalekim echem damy wyrosłej z dworskiej poezji XIII w., której rycerze i poeci składali w hołdzie swoje życie, czyny i twórczość, gdyż podlegli jej mężczyźni to konwulsyjnie powyginane karły. W literaturze scenę tę traktuje się jako satyrę na zalotność męską²². I rzeczywiście nią jest. Ukazuje bowiem w sposób obrazowy śmieszność mężczyzn poddających się urokom kobiet. Rysunek jest jakby subtelnym ostrzeżeniem, nie precyzującym niebezpieczeństw, na jakie narażeni są mężczyźni ze strony kobiet.

Inne przekazy ikonograficzne, które zebrać można w trzy grupy, już wyraźnie pouczają, do czego, w sensie negatywnym, zdolna jest kobieta. Grupa pierwsza ilustruje sytuacje domowe, druga – rozmaite formy groźnej dla mężczyzn przebiegłości kobiecej, trzecia natomiast – przedstawienia pochodzące z marginesu ówczesnego życia mieszczańskie.

Na dwóch rycinach Israhela van Meckenem widzimy, że kobieta przejęła już w domu ster rządów w swoje ręce. Na jednej z rycin „karci” ona kądziela mężczyznę, prawdopodobnie swojego małżonka (il. 8)²³. Na innej rycinie męż-

kat. 160/2.

¹⁹ A m e i s e n o w a, dz. cyt., il. 3, 4, 14.

²⁰ B e r n h a r d, dz. cyt., s. 339.

²¹ W. D r e c k a, *Kulmbach*, Warszawa 1957, il. VII.

²² Tamże, s. 17.

²³ B e r n h a r d, dz. cyt., s. 349.

czynna jest już całkiem ujarzmiony²⁴. Siedzi potulnie, ściskając w rękach motowidło i wrzeciono – symbole swego poniżenia²⁵ (il. 9), podczas gdy żona wymierza mu razy kądzielą.

Do grupy tematycznej przestrzegającej przed władzą kobiety w domu należą satyryczne przedstawienia „bójki o spodnie”, występujące zwłaszcza w drugiej połowie XV i w pierwszej połowie XVI w., najczęściej w snycerce, zwłaszcza w dekoracji stall oraz w grafice²⁶.

Również w literaturze XV w. nie brak było antifeministycznych tendencji. W nadzwyczaj popularnym francuskim utworze Gillesa Bellemerre'a *Piętnaście uciech stanu małżeńskiego* mamy np. przedstawionego męża jako ofiarę, nieustannie wyszydzaną przez swarliwą żonę²⁷.

Przedstawienia obrazujące przewrotność kobiet były znacznie popularniejsze. Dla podkreślenia, że zazwyczaj mężczyzna nie może się oprzeć zwodniczej sile kobiet, sięgano po epizody z życia świętych, walecznych i mądrych mężów, opisane w Biblii oraz w legendach, opowiadające, do jakiego poniżenia, a nawet upadku, doprowadziła ich kobieca przebiegłość. Tę grupę tematyczną otwiera jedna z najbardziej rozpowszechnionych w średniowieczu scen, mianowicie „Grzech pierworodny”. Tak więc już pierwsza kobieta – Ewa – jest przykładem niebezpiecznej siły, która skłoniła Adama do nieposłuszeństwa, a w efekcie doprowadziła do zguby całego plemienia ludzkiego.

Inne figury biblijne bardziej jednoznacznie ukazywały skutki uwodzicielskiej siły kobiet. Jako przykład świętości nieodpornej na wdzięki niewieście wymieniano Dawida i jego miłość do zamężnej Betsabe (2 Sm 11). Po śmierci jej męża – Uriasza, do której Dawid się przyczynił, pojął on Betsabę za żonę, ale kara boska go nie minęła. Pierwsze dziecko zmarło, a drugie – Salomon, będący uosobieniem mądrości, stał się także ofiarą przewrotnej miłości. Uległ bowiem pogańskim konkubinom, zaczął czcić ich bogów i budować dla nich świątynie (1 Krl 11, 1-8). Z kolei waleczny Samson był niepokonany, dopóki jego ukochana Dalila nie wyludziła od niego tajemnicy o sile kryjącej się w jego włosach, a następnie gdy zasnął, pozbawiła go jej przez ich ścięcie (Sdz 16, 19).

²⁴ Tamże, s. 342.

²⁵ Hall, dz. cyt., s. 105 i 288.

²⁶ C. Gaignebet, J. D. Lajoix, *Art profane et religion populaire au Moyen Age*, Paris 1985, s. 48-49.

²⁷ Pernoud, dz. cyt., s. 256.

Trzy te przykłady biblijne krążyły między innymi w formie łatwo dostępnych druków ulotnych, ilustrowanych przez tzw. Małych Mistrzów Norymberskich, m.in. Piotra Flötnera, często z wierszowanymi tekstami Hansa Sachsa²⁸.

Z wymienionych figur biblijnych najbardziej chyba trafiała do przekonania historia Samsona i Dalili, gdyż najczęściej ją przedstawiano. Dwukrotnie też dramat Samsona zilustrował Albrecht Dürer: w 1493 r. w traktacie umoralniającym *Rycerz z Thurn*²⁹ oraz w 1494 r. w bardzo poczytnym, również o wydźwięku moralizatorskim, *Statku głupców* Sebastiana Branta (il. 10)³⁰.

Lecz ze wszystkich historii, zaczerpniętych zarówno z Biblii, jak i z legend, najchętniej po naukę moralną sięgano do zajścia między Arystotelesem i Filidą, ukazując posuwającego się na czworakach Mistrza ze Stagiry, poganianego przez siedzącą na jego grzbiecie Filidę. Temat ów był znany w Europie Zachodniej już na przełomie XII i XIII w. Około 1300 r. wszedł on do literatury, by od XIV w. występować również w sztuce³¹. Najwięcej przykładów z tego czasu znamy z Francji, zwłaszcza z tamtejszej rzeźby architektonicznej i z malarstwa miniaturowego³². Do wczesnych przykładów należy także jedna z tapiserii w Ratyzbonie (Muzeum Miejskie)³³ oraz wspornik gzymsu koronującego prezbiterium kościoła Mariackiego w Krakowie³⁴. Jednak do końca XV w. omawiane przedstawienie pojawiała się sporadycznie i dopiero u jego schyłku oraz w pierwszym trzydziestoleciu XVI w. zyskało dużą popularność, nieporównywalnie większą od innych z serii „Przebiegłości kobiecych”. Do jego upowszechnienia przyczyniła się głównie grafika, zwłaszcza miedzioryty. Temat ten podejmowali m.in.: Mistrz Księgi Domowej, Martin Zatzinger (Matthias Zassinger), Hans Baldung, Łukasz z Lejdy (il. 11), Hans Burgkmair, Georg Pencz, Virgil Solis, Urs Graf oraz Piotr Flötner. Ten ostatni na druku ulotnym do wiersza Hansa Sachsa³⁵.

Zachodzi pytanie, dlaczego przedstawienie Arystotelesa i Filidy tak często powielano, i to w różnych dziedzinach sztuki. Być może zaważyło uwikłanie

²⁸ *Die Welt des Hans Sachs*, kat. 145/2.

²⁹ Zob. W. K u r t h, *The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer*, New York 1963, il. 44, s. 13.

³⁰ D r e s e n - C o e n d e r s, dz. cyt., s. 26.

³¹ Zob. K u c z y ń s k a, dz. cyt., s. 84-85.

³² Przykłady podaje L. M. C. Randall (*Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Berkeley, Los Angeles 1966, s. 555, nr 554, 555, s. 28, 38).

³³ L. v. W i l c k e n s, *Regensburg und Nürnberg an der Wende des 14. zum 15. Jahrhundert*, Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1973, s. 58-59, il. 2.

³⁴ Rysunek wspornika zamieszcza M. Gutowski w *Komunizm w polskiej sztuce gotyckiej*, Warszawa 1973, s. 152-153, il. 73.

³⁵ Zob. na ten temat: G u t o w s k i, dz. cyt., s. 152-163 i K u c z y ń s k a, dz. cyt., s. 86.

znanej i cieszącej się autorytetem postaci w komiczną sytuację. Ten aspekt przedstawienia podkreślił Maciej Gutowski³⁶. A być może mieszczanie szukali usprawiedliwienia dla swego nie zawsze moralnego zachowania. Bo skoro taki mędrzec jak Arystoteles uległ wdziękom niewieścim, to cóż można wymagać od zwykłych ludzi?

Trzecia grupa antyfeministycznych przedstawień łączy się w sposób najbardziej bezpośredni z problemami obyczajowymi mieszczan w ówczesnych czasach. Na przykładzie nierządnic i ich kuszących powabów przestrzegano przed sprzedajną miłością, przed moralnymi i materialnymi stratami, na jakie narażeni są mężczyźni z ich strony. Służyły temu licznie ukazujące się w Norymberdze druki ulotne opatrzone drzeworytami³⁷.

Nierządnicy często towarzyszył błazen, który w sposób czytelny dla wszystkich ukazywał, do jakiej roli może być sprowadzony mężczyzna nadmiernie podatny na zwodnicze uroki kobiet z półświatka.

Przedstawienia zebrane w grupie trzeciej bywały często podejmowane przez artystów norymberskich oraz przez artystów kontaktujących się ze środowiskiem norymberskim. Należeli do nich: Hans Sebald Beham, Hans Brosamer, Piotr Flötner, Erhard Schön, Virgil Solis oraz wielu innych twórców anonimowych³⁸. Bezmyślny, zmysłowy błazen, często leżący u stóp nierządnicy, wpatrzony w nią, niekiedy wyzuty z pieniędzy, które przejęła i trzyma nad nim w sakiewce, jak to widzimy np. na mosiężnych misach (il. 12), uosabia postawę kolidującą ze światem mieszczańskich wartości. Przedstawienie pełniło więc rolę ostrzeżenia przed niebezpieczeństwami, jakie czyhają na mężczyzn ze strony rozpustnych kobiet, sprowadzających ich często do roli błazna. Powszechność opisywanej sceny nasuwa podejrzenie, że została zachwiana równowaga moralna części społeczności. Zła, które nie zagraża, nie ma bowiem potrzeby zwalczać. Skoro istniało, władze cechowe i miejskie w ślad za wskazaniami Kościoła jeły wprowadzać od około XV w. przepisy o karaniu cudzołóstwa grzywną, a nawet chłostą. Zagadnienie to omówił obszernie René Pigeaud³⁹.

Podane przedstawienia ikonograficzne nie wyczerpują zakresu tematycznego, w którym kobieta odgrywa nadrzędną rolę. Niemniej są one w tym zakresie reprezentatywne dla sztuki mieszczańskiej drugiej połowy XV i pierwszego trzydziestolecia XVI w.

³⁶ G u t o w s k i, dz. cyt., s. 156, 160-163.

³⁷ Zob. na ten temat: K u c z y ń s k a, dz. cyt., s. 87.

³⁸ Tamże, s. 87-88.

³⁹ P i g e a u d, dz. cyt., s. 39-58.

Obok przedstawień ukazujących władcze dążenia kobiety w domu oraz w sferze erotyki znamy w sztuce polskiej jedno, które żartobliwie ukazuje jej niezrównane możliwości. Przedstawieniem tym jest ilustracja przysłowia „Gdzie diabeł nie może, tam babę pośle”, umieszczona w Graduale Olbrachta. Na wstępnej karcie wśród zwojów floratury stoi korpulentna baba wsparta na kij, z czerwonym trzewikiem w prawej ręce. W głębi rogaty diabeł wyciąga tyczkę (il. 13). Miniaturę jako ilustrację przysłowia zinterpretowali Julian Krzyżanowski i Michał Walicki⁴⁰.

Na zakończenie należałoby się zastanowić nad powodem propagowania w świecie mieszczańskim omawianych czasów antyfeministycznych przedstawień i problem ten poddać pod dyskusję. Czy przedstawienia ukazujące żonę-jędzę czy wręcz czarownicę miały ostrzegać mężczyzn przed skutkiem rządów kobiet tylko w domu? A czy inne, ukazujące kobietę jako niebezpieczną uwodzicielkę, były tylko formą obrazowej nauki moralnej skierowanej do mężczyzn? Czy u ich podłoża nie tkwiła jeszcze jakaś inna przyczyna?

W czasach, kiedy rozpowszechniano powyższe przedstawienia, sytuacja kobiety w społeczeństwie, w porównaniu z epoką feudalną, była nieskończenie gorsza⁴¹. Antyfeministyczny ruch zarysował się najwcześniej w krajach germańskich z racji silnego wpływu wywieranego tam przez prawo rzymskie. Kobiety wyłączono z aktywnego uczestnictwa w gospodarczym życiu miasta, a jeśli wykonywały jakąś pracę, to w warsztacie męża, jak to widzieliśmy w *Kodeksie* Baltazara Behema. Kobiety podporządkowane zostały całkowicie woli męża, co znajdowało oparcie w słowach św. Pawła w Liście do Koryntian (1 Kor 11, 3-12), że głową każdego mężczyzny jest Chrystus, mężczyzna zaś jest głową kobiety.

Co światlejsze mieszcзки buntowały się przeciw sprowadzaniu kobiet tylko do roli *Hausfrau*. Być może dla podkreślenia swojego znaczenia przywiązywały dużą wagę do swojego wyglądu, do bogatego stroju. Starły się też zdobywać wykształcenie⁴², które zostało im odebrane w XIV w. Wtedy to bowiem zakorzenił się pogląd, że wykształcenie uniwersyteckie nie jest odpowiednie dla kobiet⁴³. Jest rzeczą znamioną, że w ikonografii mieszczańskiej wyobrażenia

⁴⁰ J. Krzyżanowski, *Mądrej głowie dość dwie słowie*, t. 1, Warszawa 1957³, s. 48-51; ilustracja w wyd. 2 t. 1, Warszawa 1960, s. 48; M. Walicki, *Malarstwo polskie Gotyk, renesans, wczesny manieryzm*, Warszawa 1961, s. 37-38. Terlecki natomiast dopatrywał się kulejącego karła i diabła w postaci leśnego człowieka, zob. W. Terlecki, *Miniatury Graduału z fundacji króla Jana Olbrachta*, Lwów 1939, s. 68.

⁴¹ Zob. Pernoud, dz. cyt., s. 255.

⁴² W. Czaplinski, *Historia Niemiec 1492-1789*, [w:] W. Czaplinski, A. Galos, *Historia Niemiec*, cz. 2, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1981, s. 290.

⁴³ Zob. Pernoud, dz. cyt., cz. III, rozdz. 1: *Od Sądu miłości do Uniwersytetu*, s. 247-259.

kobiety z książką – kobiety intelektualistki należy do wyjątków. Tego rodzaju jej obraz zupełnie nie mieścił się w wyobraźni mieszczan i nie odpowiadał ich mentalności. Możliwości kształcenia umysłowego mężczyźni rezerwowali wyłącznie dla siebie.

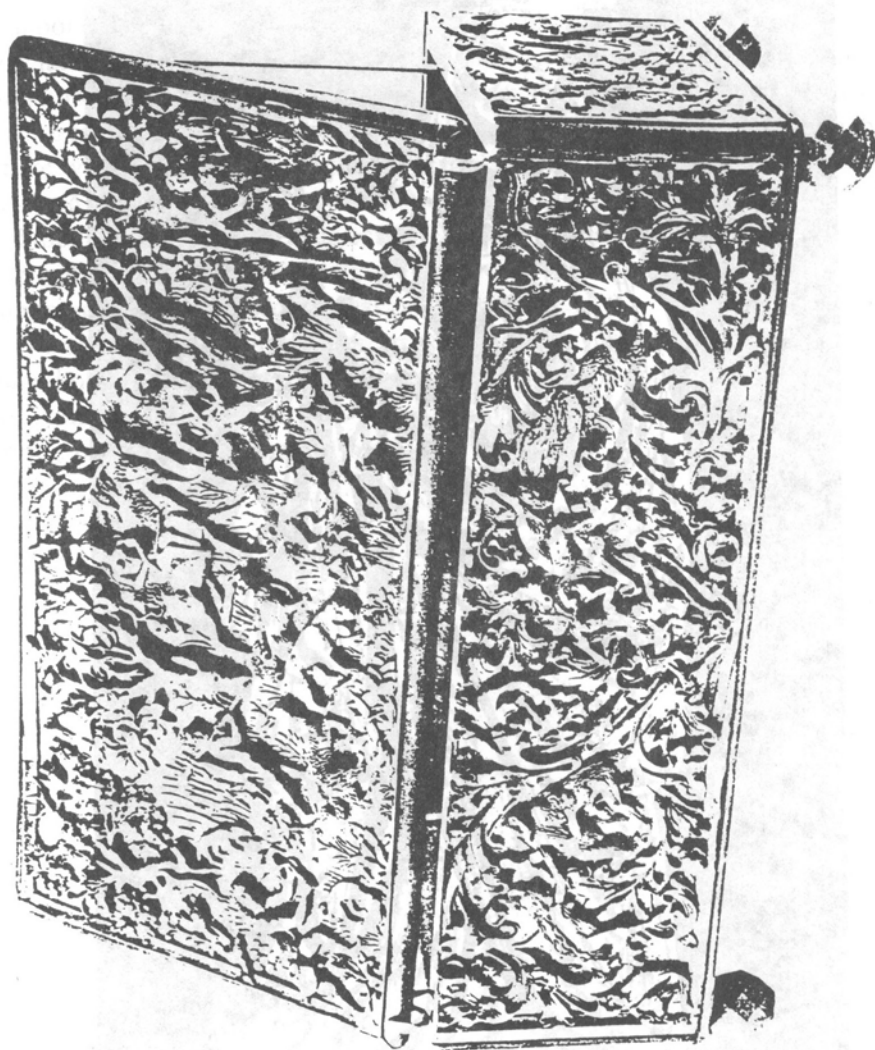
Mieszczanie starali się umocnić swoje prawa w odpowiadającym im społecznym porządku. Być może strach przed ewentualną utratą tych praw, przed możliwościami kobiet był jednym z powodów mnożenia się przedstawień ośmieszających kobiety i ukazujących je w negatywnym świetle. Stanowiły one przestrożę, a zarazem ostrzeżenie przed skutkami dominacji kobiet. Pamiętać trzeba, że sztukę w owym czasie tworzyli mężczyźni, a więc z ich punktu widzenia należy odbierać omawiane przedstawienia.

Stopniowo – od lat trzydziestych XVI w. – następował zanik antyfeministycznych przedstawień. Kobiety nie stanowiły zatem już zagrożenia w ugruntowanym systemie wartości mieszczańskich.

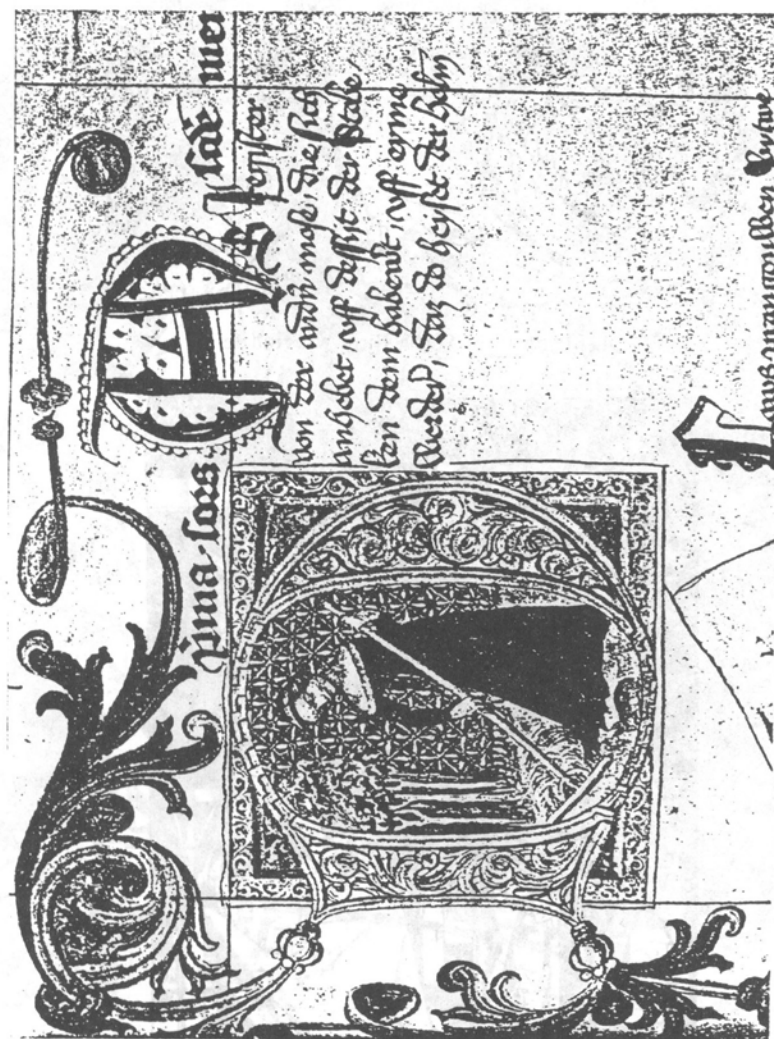
Naszkieowana w niniejszym artykule złożona i trudna problematyka dotycząca kobiety pod koniec średniowiecza i w zaraniu doby nowożytnej wymaga dalszych badań, dla których przedstawiony materiał stać się może jedynie drobną podbudową ikonograficzną.



1. Piękna Madonna z Wrocławia, ok. 1410 r.



2. Szkatułka miłosna z XV w.



3. Inicjal „D” w elbląskim Wiesenbuche



4. Mistrz E. S. Scena flirtu w ogrodzie



5. Israhel van Meckenem, Scena flirtu w bogatym
mieszczańskim domu



6. Kwaterna ołtarza z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu, ok. 1480 r.



7. Hans Kulmbach, Taniec Morysków, ok. 1508 r.



9. Israhel van Meckenem, Kobieta bijająca męża



8. Israhel van Meckenem, Kobieta bijająca męża



11. Eukasz z Lejdy, Arystoteles i Filida



10. Albert Dürer, Samson i Dalila w Statku głupców
Sebastiana Branta, 1492 r.



12. Mosiężna misa w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, nr inw. V-790



13. Fragment iluminacji Graduatu Jana Olbrachta, koniec XV w.