
ARTYKUŁY

MARCIN BOGUSZ

ORCID: 0000-0002-6429-3696

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

marcin.bogusz@uksw.edu.pl

*Sławomirowi Gawlasowi
w siedemdziesiąte urodziny*

*Mądra kobieta*¹ z fary kołobrzesckiej: od malarskiej kompozycji do graficznego rozproszenia parenetycznej formuły obrazowej

Słowa kluczowe: malarstwo tablicowe, ikonografia, Woensam, drzeworyt, Kołobrzeg, mądra kobieta

Keywords: panel painting, iconography, Woensam, wood engraving, Kołobrzeg, wise woman

Na południowej ścianie kołobrzesckiej kolegiaty zawieszona jest tablica opatrzona długim, wierszowanym komentarzem, przedstawiająca w alegorycznym ujęciu młodą kobietę (ryc. 1). Przed 1945 rokiem obraz ten był zawieszony na arkadzie

¹ W niektórych publikacjach funkcjonuje tytuł *Cnotliwa niewiasta* bądź *Mądra niewiasta*. Omawiana kompozycja w okalającym ją komentarzu określona jest jako przedstawienie *Wiße Frauen*, a więc *Mądrej kobiety*. Wydaje się, że tradycyjnie przypisywany tablicy tytuł wynika z maskowania przemocy stosowanej wobec kobiet nowomową. Z tego powodu postanowiłem unikać słów z duszpasterskiego wokabularza i tytułować kompozycję tak, jak została ona nazwana przez twórcę objaśniającej ją inskrypcji. O późnoantycznej wizji małżeństwa oraz jej kształtowaniu, które miało wpływ na średniowieczną praktykę społeczną, por. Michel Foucault, *Historia seksualności, t. 4: wyzwania ciała*, opr. Frédéric Gros, tłum. Tomasz Stróżyński (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2019), 181–206. O średniowiecznym wizerunku kobiet: Helga Schüppert, „Frauenbild und Frauentag in der Predigtliteratur”, w: *Frau und Spätmittelalterlicher Alltag. Internationaler Kongress Krems an der Donau 2. Bis 5. October 1984* (Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1986), 103–156.

skrajnej nawy południowej². Tablica obramowana jest prostą, czarną ramą, a widniejący w jej centrum wizerunek otacza brązowa, cienka malarska ramka. Większość pola tablicy wypełnia malowana inskrypcja zapisana w dwóch kolumnach, po lewej i prawej stronie przedstawienia³. Na samej górze umieszczono dwuwiersowy tytuł kompozycji, który zajmuje całą szerokość tablicy, z kolei u dołu, pod przedstawieniem, zapisano datację i nazwisko Ivana van Cortenbacha. W centrum tablicy, w polu wyznaczonym przez brązową ramkę, umieszczono podobiznę kobiety o wysmukłej sylwetce. Stoi ona na ziemi, na tle wysokich, sięgających jej do pasa krzaków. Ubrana jest w bogato fałdowaną różową suknię z wysokim stanem. Jej dekolt zdobi spora brosza z turkawką, w pasie przewiązana jest wężem, a na głowie ma biały zawój. Lewą ręką, w której trzyma wrzeczono i dzban, unosi delikatnie suknię, odsłaniając końskie kopyta. W prawej ręce trzyma zwierciadło – w czerwonej, ozdobionej kwiatami ramie – w którym odbija się krzyż. Kobieta patrzy na wprost, jej twarz, przedstawiona *en face*, jest spokojna. Usta kobiety są zamknięte na kłódkę, do uszu zaś przylegają dwa duże złote klucze. Po prawej stronie na żerdzi siedzi sokół, którego ogon wychodzi poza pole wyznaczone przez brązową ramkę. Od lewej strony na kobietę pada mocne światło, które wydobywa silny kontrast pomiędzy różowymi fałdami sukni, a jej

² Paul Hinz, *Der Kolberger Dom und seine Bildwerke. Eine Wanderung durch sechs Jahrhunderte christlicher Kunst in einer pommerschen Kirche* (Stettin: Verlag Fischer & Schmidt, 1936) 109; fotografia obiektu przed wojną w: Robert Dziemba, *Historia kołobrzeszkiej bazyliki konkatedralnej. Kalendarium* (Kołobrzeg, Wydawnictwo „SARA” S.C. Ż. Kornas, K. Łuszczynski, 2000), 17.

³ Diese Figur schlampe schawwen | Die bedütet ene wisze Frouwen | Welcker Fruwe darna Fahrt | De is en Ehren wol bewart | | So scall wesen dit myne eyrste flieht | da tick upschlute myne ohren wieth | | Up dat se möghen hör Gades wort | so mack ick kammnen hen immerfort | Hofart will ick vlehen | Und wil in diesen sehen | daran uns Gott erlösset hat | so doch wieszlich isz myn Raht | Ick draghe der Schlangen | Flecht umb myn Lieff | So den byllig bedder Wieff | de vor schande giffit sick hüden will | De volge nicht aller apen Spill | Up Perdes Foten will ich gan | da tick in Eren fast mag stahn | da tick nich in Sünde fälle | de dar is sütte unde wehrt | doch bitter so de galle | Ick sehe scharp al so de valcke | da tick mach kennen der Framen | by de Schalacke || Welck man de na myner Ere stat | dar hyde ick my vor beyde vrogh und spat | Ick drage en Schloth van golde roht | Vor mynes mundes schmelike wort | dat ick unnüde Rede vormüde | Vnd Nymand syne Ere affschniede | des armen schall ick gern geven | dar mede ick mach vorwarven | det ewige Leven | Wende ick nich mehr van hier bringe | Sünder allein dat vorhen sinde | Ick drege einen steden moht | So de Turdelduve doth | So den dat myn bedde gade schall syn | da tick an hem nich | Brecke de truwe myn | Welcker Frouwen will | hebbnen sulcken Zeden | de warth an erer | Eren ich bescheden | Unde mag ock verdienen zeckerlich | Vor gade syn Ewig Hemmelrick. Amen || Ivan van Cortenbach | Aö. Domini M. CCCCXCIII | Renovatum Anno MDCCXXXI, s. 52–53. Por. Paul Graffunder, „Niederdeutsche Inschriften des Kolberger Domes”, *Jahrbuch des Vereins für Niederdeutsche Sprach-Forschung* 23 (1897): 52–53. Pierwsze wydanie inskrypcji wraz z objaśnieniami w: Johann Gottlieb Wilhelm Maaß, *Geschichte und Bearbeitung der St. Marien-Dom-Kirche zu Colberg* (Colberg: Gedruckt und zu haben bei C.J. Post, 1837), 85–86.

rozświetlonymi, niemal białymi partiami. Tłem kompozycji jest rozległy pejzaż ze wschodzącym po lewej stronie słońcem. Po prawej stronie, sygnalnie, zostało umieszczone miasto z wysmukłymi dzwonniami. Ku miastu, po rozległej łące, zmierzają dwaj wędrowcy.



Rycina 1. *Mądra kobieta*, bazylika pw. Wniebowzięcia NMP w Kołobrzegu, ok. 1494 (kolobrzegwiary.pl, archiwum Jacka Pechmana⁴)

Niecodzienna kompozycja została objaśniona w zapisanym w pierwszej osobie liczby pojedynczej komentarzu umieszczonym po obu jej stronach. W inskrypcji tej zawarto informację, że postać ukazana na obrazie jest mądrą kobietą

⁴ Dziękuję panu Jackowi Pechmanowi za zgodę na wykorzystanie fotografii.

i że każda przedstawicielka tej płci, stosująca się do zaleceń zawartych w tekście towarzyszącym obrazowi, zachowa swój honor. Rady dla kobiet rozpoczynają się zachętą do otwierania uszu jedynie na Słowo Boże, co mają obrazować klucze przy skroniach kobiety. Kolejna część inskrypcji odnosi się do zwierciadła – medalionu, w którym odbija się krucyfiks. Zawiera ona wezwanie do odrzucenia pychy, co prowadzi do ujrzenia siebie w zwierciadle Chrystusa, przez którego Bóg odkupił ludzkość. Wąż, którym jest przepasana bohaterka kompozycji, jest oznaką uczciwości i czystości, każących unikać zabaw oraz stronić od złych relacji. Ostatnie wersy lewej kolumny inskrypcji odnoszą się do wzroku oraz nóg kobiety. Kopyta symbolizować mają moc, z którą kobieta stoi na gruncie moralności. Mają ją umacniać w niezłomności oraz nie dopuścić do popełniania grzechu, który choć na początku jest słodki, dość szybko staje się „gorzki niczym żółć”. Wzrok mądrej kobiety powinien być z kolei niczym wzrok sokoła – odróżniać uczciwych od tych, którzy mają złe zamiary. Drugą kolumnę tekstu rozpoczyna odniesienie do kłódki na ustach. Jest ono wezwaniem do tego, by nieustannie panować nad mową. Mądra kobieta, zgodnie z inskrypcją, wypowiadając się nie rani honoru innych. Kolejny czterowiersz odnosi się do przedmiotów trzymanyh przez kobietę w lewej ręce. Dzban i wrzeczono są oznakami dbałości o biednych, która powinna być bezinteresowna i jako taka prowadzi do zbawienia. To właśnie miłosierdzie jest, w świetle komentarza, drogą do zbawienia. Brosza z turkawką symbolizuje natomiast wierność mężowi. Passus jest zapewnieniem, że niezależnie od jego przywar i przewin, mądra kobieta powinna stać po stronie męża. Inskrypcję kończy podsumowanie: oto każda, która będzie posiadać takie cechy, zdoła zachować cześć, a to z kolei pozwoli jej dostąpić życia wiecznego. Tekst piętnuje stereotypowe kobiece przywary, takie jak: gadulstwo, niestałość, nieczystość, niewierność, skłonność do obmowy i kłamstwa, próżność czy niestałość. Te cechy, według autora inskrypcji, prowadzą do utraty szans na zbawienie a obraz jest pomocą w zachowaniu cnót i honoru – warunkiem uzyskania zbawienia. Trudno orzec, na ile kompozycja była komiczna dla odbiorców oraz czy odwoływała się do funkcjonujących w późnym średniowieczu przysłów⁵. Z jednej strony w kompozycji operuje się dosłownie znakiem (uszy z kluczami czy usta zamknięte na kłódkę), z drugiej natomiast posługuje się wysublimowanym

⁵ Christa Grössinger, *Humour and Folly in Secular and Profane Prints of Northern Europe. 1430–1540* (London, Turnhout: Brepols, 2002), 107; Bohdan Dziemiok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj. Antologię opracowała Monika Bokiniec* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2013), 36–41.

symbolem (turkawka jako symbol wierności⁶). Omawiane przedstawienie i towarzyszący mu tekst wpisują się w bardzo długą listę pozycji należących do literatury parenetycznej, która w XV wieku kształtowała wzorce zachowań zgodnych z oczekiwaniami społeczeństwa⁷. Sam tytuł zresztą wskazuje, że jest to kompozycja dydaktyczna, na którą należy patrzeć⁸, wpisywała się ponadto w grupę przedstawień kobiet piętnowanych z powodu swoich przywar, albo chwalonych za cnoty, które zdołały rozwinąć⁹.

Obraz odznacza się nie tylko niecodzienną ikonografią i skomplikowaną wymową, ale i nieoczywistą historią. O najważniejszych momentach w jego dziejach informują dwa wersy umieszczone pod przedstawieniem mądrej kobiety – stylizowaną minuskułą napisano tam imię i nazwisko (Ivan von Coztenbach¹⁰) i daty (Aö. Domini M.CCCCXCIII oraz Renovatüm Anno MDCCXXXI). Jerzy Domasłowski, który w swoim artykule na temat pomorskiego malarstwa tablicowego przywołał omawianą tablicę, dopatrywał się w dacie informującej o jej odnowieniu w XVIII wieku momentu, w którym kompozycja została znacznie przemalowana, a Cortenbacha uznał za jej fundatora¹¹. Paul Hinz, piszący pół wieku przed Domasłowskim, nie rozstrzygał roli wymienionego w inskrypcji – pozostawił w swojej monografii otwartą kwestię tego, czy Cortenbach był fundatorem, czy malarzem¹². Podobnie w kwestii autora obrazu i jego ufundowania wypowiadał się Friedrich Karl Gottlob Hirsching¹³. Największy z kolei wpływ na funkcjonowanie tablicy w obiegu naukowym miał Franz Kugler, który w swojej

⁶ Thomas Nool, *Albrecht Altdorfer in seiner Zeit. Reliöse und profane Themen in der Kunst um 1500* (München, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2004), 379–380.

⁷ Na temat literatury parenetycznej o kobietach i do nich kierowanej por. Natalia Giza, *Ideal kobiety angielskiego renesansu w świetle XVI-wiecznej literatury parenetycznej* (Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2020), 9–11, tam dalsza literatura.

⁸ „Diese Figur schlame schauwen | De bedüet ene wisze Frouven”.

⁹ Wraz z rozwojem technik graficznych i wzrostem popularności tego medium, liczba tego typu przedstawień rosła, o czym w dalszej części artykułu. Por. Julianne Mohrland, *Die Frau zwischen Narr und Tod. Untersuchungen zu einem Motiv der frühneuzeitlichen Bildpublizistik* (Berlin: Lit Verlag Dr. W. Hopf, 2013), 105–106.

¹⁰ Wbrew zapisowi w inskrypcji, nazwisko widniejące pod przedstawieniem będzie zapisywane jako Iwan van Cortenbach.

¹¹ Jerzy Domasłowski, „Gotyckie malarstwo tablicowe Pomorza Zachodniego i ziemi lubuskiej”, *Materiały Zachodniopomorskie* 41 (1995): 349.

¹² Hinz, *Der Kolberger Dom*, 110.

¹³ Friedrich Karl Gottlob Hirsching, *Nachrichten von sechenwürdigen Gemälde- und Kupferstichsammlungen, Münz- Gemmen- Kunst und Naturalienkabineten, Sammlungen von Modellen, Maschinen, physikalischen und matematischen Instrumenten, anatomischen Präparaten und*

monografii sztuki pomorskiej uznał omawiany obraz za dzieło pochodzące ze szkoły norymberskiej¹⁴. Supozycja Kuglera, każąca traktować go jako obiekt namalowany w stolicy Frankonii, została powtórzona przez Ludwiga Böttgera, ale znacznie osłabiona. Badacz zaznaczył, że przemalowanie tablicy było znaczne a formułowanie tez o pochodzeniu autora kompozycji wydaje się nieuprawnione z powodu zatarcia pierwotnej warstwy malarskiej¹⁵. Na intuicję Kuglera powoływał się również Friedrich Möller – Ivana van Cortenbacha wymienił w słowniku malarzy i artystów jako malarza. *Oeuvre* domniemanego artysty był krótkie, jedynym jego ustalonym dziełem była wszak kołobrzaska tablica¹⁶. Najdalej w domysłach na temat autora tablicy zaszedł autor najwcześniejszej wzmianki na jej temat, Johann III Bernoulli. W wielkim opisie podróży wzdłuż wybrzeża Morza Bałtyckiego, przez Cesarstwo Rosyjskie i królestwo Polskie, którą odbył między 1777 a 1778 rokiem, Bernoulli sporo uwagi poświęcił opisowi kolegiaty kołobrzesckiej i jej wyposażeniu. Po wyliczeniu najważniejszych znajdujących się w niej obiektów, podróżnik, a właściwie matematyk, potomek rodu badaczy natury, opisał pokrótce świeżo odnowioną kompozycję z mądrą kobietą i przywołał postać Ivana van Cortenbacha¹⁷. Bernoulli stwierdził, że ta postać sprawiła mu wiele kłopotów: szukał mężczyzny wymienionego w kołobrzesckiej inskrypcji w leksykonach, zadając sobie trud wyszukiwania tego nazwiska w różnych lekcjach, ale mimo usilnych starań nie znalazł nic o Cortenbachu. Dociekliwość badacza kazała Bernoulliemu uznać, że to niecodzienny zapis nazwiska Hansa von Kulmbacha (Johann Culenbach¹⁸). Być może właśnie ta, kreatywna i wynikająca z niezgody na milczenie źródeł, interpretacja inskrypcji, zaważyła na późniejszych próbach wywodzenia rodowodu Cortenbacha – malarza z Frankonii.

botanischen Gärten in Teutschland nach alphabetischer Ordnung der Städte (Erlangen: Johann Jakob Palm, 1786), 81.

¹⁴ Franz Kugler, „Pommersche Kunstgeschichte. Nach der erhaltenen Monumenten dargestellt”, *Baltische Studien* 8 (1840), 1: 224.

¹⁵ Ludwig Böttger, *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regirungs- Bezirk Köslin*, t. 1, z. 1: *Die Kreise Köslin, und Kolberg-Körlin* (Stettin: Druck von F. Hessenland 1889), 40.

¹⁶ Friedrich Möller, *Die Künstler aller Zeiten und Völker oder Leben und Werke der berühmten Baumeister, Bildhauer, Maler, Kupferstecher, Formschneider, Litographen etc. Von den frühesten Kunstepochen bis zur Gegenwart*, t. 1 (Stuttgart: Verlag von Ebner & Seubert, 1857) 386.

¹⁷ Jean Bernoulli, *Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preußen, Curland, Rußland und Pohlen, in den Jahren 1777 und 1778*, t. 2: *Rückseite von Danzig über Stettin nach Berlin im Jahr 1777, und zweyte Reise nach Danzig im Jahr 1778* (Leipzig: Caspar Fritsch, 1777), 38–39.

¹⁸ Tamże, 39.

Obok zupełnie nieuzasadnionej tezy o artystycznej działalności bohatera inskrypcji funkcjonowała druga, zakładająca, że wymieniony w niej został fundator będący rycerzem zakonu krzyżackiego. Wiadomo, że członkowie rodu Cortenbachów związani byli z tym zakonem. Powiązania te potwierdzają najstarsze wzmianki na temat obrazu. Według Heinricha Riemanna, który powoływał się na kronikę spisaną w XVII wieku przez Martina Rango, Cortenbach był pruskim rycerzem. Pod koniec XV wieku miał umrzeć w Kołobrzegu i został pochowany w tamtejszej kolegiacie. Obraz nie był jedynym jego darem dla świątyni, jeszcze w 1650 roku na jednym z filarów były zawieszony jego hełm i tarcza¹⁹. Choć w XIX wieku wymienionych obiektów nie było już w kolegiacie, warto zauważyć, że zawieszanie tarcz w kościele nie było wyjątkowe w późnym średniowieczu. Zachowane do dzisiaj tarcze rycerskie często stanowiły część memorii, co chroniło je przed zniszczeniem i zachowało do współczesności²⁰. Sepultura rycerza, jego tarcza, hełm i obraz, które ofiarował kolegiacie przyczyniły się do podtrzymania pamięci o nim.

Odnotować należy, że fragment inskrypcji informujący o rycerzu został dopisany innym duktem niż wierszowana inskrypcja. O ile przemalowania tablicy zwracały uwagę badaczy, o tyle napisy nie były przedmiotem ich zainteresowania. Pozostała część napisu również została przemalowana – dukt, którym został naniesiony opis kompozycji nie jest gotycki, choć taki naśladuje. Jest bardzo niepewny i nierówny, przestylizowany w ozdobnikach, był prowadzony ręką niepewną, która jedynie naśladowała pierwotny zarys liter. Napis pod przedstawieniem został naniesiony innym duktem, nawiązującym do minuskuły renesansowej, należy zatem założyć, że nie było go pierwotnie na tablicy i dopiero w połowie XVIII wieku uznano za stosowne naniesienie informacji nie tylko na temat renowacji tablicy, ale także o jej fundatorze oraz dacie przekazania do kolegiaty. Tekst przynosi informacje, które twórcy inskrypcji znali skądinąd – nazwisko fundatora oraz datę jego śmierci. Uzupełnione o datę renowacji tablicy, stanowiły swoistą metryczkę obiektu. Zupełnie niezrozumiałe jest markowanie suspensji w słowie „Renovatúm”, które jednak nie zostało skrócone – być może

¹⁹ Heinrich Riemann, *Geschichte der Stadt Colberg. Aus den Quellen dargestellt* (Colberg: Carl Jancke's Verlag 1873), 466.

²⁰ Por. na przykład: Helmut Nickel, *Five Shields from a Set of Seven, with the Family Arms of Behaim von Scharzbach*, w: *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg 1300–1500. Catalog of an exhibition held at the Metropolitan Museum of Art, New York, April – June 22, 1986 and at the Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, July 24 – Sept. 28, 1986* (New York–Munich: The Metropolitan Museum of Art, Prestel-Verlag, 1986), 201–203.

poprzez ten zabieg autor inskrypcji chciał uczynić ją archaiczną. Takie działanie usprawiedliwiałby również dość nietypowo zapisana kontrakcja „Anno” (Aö).

Martin Rango, kołobrzeżanin, z pewnością widział miejsce pochówku van Cortenbacha. Również informacja o przechowywaniu hełmu i tarczy rycerza są niepodważalne. Wydaje się, że wymieniony w inskrypcji rok 1494 był rokiem śmierci rycerza, którego życie dobiegło kresu w Kołobrzegu, stąd zarówno elementy uzbrojenia, jak i obraz zostały w kościele, gdzie został pochowany. Warto zauważyć, że tematyka obrazu, na co zwracano wcześniej uwagę²¹, nie predestynuje go do zawieszenia w pierwszej kolejności w kościele, równie dobrze mógłby znaleźć miejsce w świeckim wnętrzu publicznym. Choć w farach pobrzeża Bałtyku znajdują się podobne realizacje, jak chociażby *Tablice dziesięciorga przykazań*, wydaje się, że kołobrzezski obraz był zbyt dosadny, ingerował w życie codzienne i nie odwoływał się bezpośrednio do nauczania czy historii Kościoła²². Być może van Cortenbach podróżował po prostu z tym obrazem i po jego śmierci zawisał on na ścianie kolegiaty razem z innymi pamiątkami po nim²³.

Wydaje się, że wbrew opiniom przywołanych historyków, rycerz raczej nie pochodził z Prus a z terenów Limburgii, gdzie od końca XIV wieku ród Cortenbachów posiadał zamek. Rodzina już w XV wieku miała liczne gałęzie, dlatego bez kwerendy archiwalnej w Belgii nie sposób ustalić, z kim spokrewniony był van Cortenbach zmarły pod koniec XV wieku na terenie Pomorza. Imię Iwan

²¹ Hinz, *Der Kolberger Dom*, 110.

²² Przykładem tablicy dydaktycznej jest zestawiająca dekalog pochodząca z kościoła Marii Panny w Gdańsku, por. Adam Stanisław Labuda, *Malarstwo tablicowe w Gdańsku w 2 poł XV w.* (Warszawa: PWN, 1979), 206–209. Ta formuła została ok. 30 lat później wykorzystana przez warsztat Lucasa Cranacha Starszego i zawisła we wnętrzu świeckim – w sali ratusza w Wittenberdze, por. Karin Kolb, *Kunst- und Kulturhistorische Studien zur Zehn-Gebote-Tafel von Lucas Cranach d. Ä. und seiner Werkstatt. Nachtrag zum Bestimmungsort und zur Geschichte der Tafel*, dostęp: 14.04.2021, https://lucascranach.org/documents/DE_LHW_G25_FR077/09_Other/DE_LHW_G25_FR077_2001_Document_Kolb_001-055.pdf.

²³ Warto zauważyć, że obraz oraz pamiątki po van Cortenbachu trafiły na ścianę kolegiaty w momencie intensywnego kształtowania się wyposażenia świątyni. Z ostatniej dekady XV wieku pochodzi epitafium Siverta von Grantzina powstałe w 1492 r., tablica o niezwyklej tematyce wysnutej z passusu *Złotej legendy* Jacopa de Voragine. Funkcję komemoracyjną ma również powstały w tym samym czasie (po 1495 r.) wielkoformatowy *Pokłon trzech króli* zamówiony przez Szymona Adebara. W tej dekadzie powstała również tablica z przedstawieniem trzech franciszkańskich mnichów. Kolejnym zachowanym do dzisiaj elementem wystroju kolegiaty pochodzącym z tego czasu (wykonane zostały przed 1520 r.) są cztery ołtarze szafkowe ufundowane przez mieszczan kołobrzezkich (Hinz, *Der Kolberger Dom*, 82–89, 104–109, 111–112).

było wcale popularne wśród członków rodu²⁴. Być może wspomniany tutaj rycerz poszedł w ślady wielkiego przodka imiennika, zmarłego w 1434 roku komtura komandorii Alden Biesen. Losy Iwana seniora w pewnym momencie związały go zarówno z królestwem Polskim, jak i Prusami – był on delegatem Dietricha von Wittershausena, mistrza niemieckiego na sejmie we Wrocławiu w 1420 roku. Van Cortenbach jako przedstawiciel zakonu lobbował wśród książąt Rzeszy przeciwko wrogom zgromadzenia, a ponadto witał w imieniu państwa krzyżackiego cesarza Zygmunta, gdy ten jadąc do Wrocławia zatrzymał się w Nysie²⁵.

Przedstawienie mądrej kobiety wpisuje się w tradycję przedstawień parenetycznych, które w formie obrazowej zbierają pożądane cechy przedstawicieli określonej grupy społecznej czy płci, a zestawione razem były wskazówką, jak należy postępować, aby osiągnąć postulowany ideał. Funkcjonowanie takiego przedstawienia warto przedstawić na przykładzie popularnych w późnym średniowieczu kompozycji ukrzyżowanego mnicha. Analogia do kołobrzeskiego przedstawienia jest podwójna – zarówno na poziomie podobieństwa ikonograficznego (wykorzystanie podobnych motywów), jak i funkcjonalnego (obie formuły mają funkcję parenetyczną), obie stały się popularne, choć każda na swój sposób i dzięki innym środkom. Ukrzyżowany mnich został po raz pierwszy namalowany wśród mówiących po niemiecku zakonników na terenie wschodniego Cesarstwa²⁶. Dwie najstarsze wersje, powstałe w pierwszej poł. XV wieku odnaleźć można w rękopisach przechowywanych w Londynie oraz w Rzymie²⁷. Są bliźniacze – przedstawiają ubranego w habit mnicha przybitego do krzyża za pomocą małych krzyży. Zakonnik ma zawiązane oczy a usta zamknięte na kłódkę. Jego bok jest otwarty a do rany przylega wąż. Po obu stronach ukrzyżowanego unoszą się anioł – ten z lewej strzela do mnicha z łuku, znajdujący się zaś po prawej stronie mnicha w lewej dłoni trzyma chustę, w prawej z kolei bicz, którym go smaga. Iluminacje opatrzone są zarówno rozbudowanymi podpisami przy poszczególnych

²⁴ Szczególnie wśród van Cortenbachów z Helmold, którzy w początkach XV w. oddzielili się od głównej linii rodu, popularne było to imię. Zapewne nadawanie go nawiązywało do zmarłego w 1434 r. Iwana. Wśród helmoldzkich przedstawicieli rodziny wyróżnić należy Iwana zmarłego w 1491 r. oraz jego imiennika, członka dworu Karola V i zarządcy Leuven (zmarłego w 1523 r.).

²⁵ Por. Stanisław Zajączkowski, „Studia nad procesami Polski i Litwy z Zakonem Krzyżackim w l. 1420–1423”, *Ateneum Wileńskie* 12 (1937): 329–348.

²⁶ Almuth Seebohm, „The Crucified Monk”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 59 (1996): 61.

²⁷ Wellcome Institute for the History of Medicine w Londynie MS 49, f. 63v; Biblioteca Casanatense MS 1404, f. 35v.

elementach kompozycji, jak i obszernym komentarzem, poprowadzonym po obu stronach krzyża. Formuła, chwalać gotowość do poświęceń, czystość, milczenie czy pobożność, dość szybko stała się popularna w konwentach mnisznych, a co za tym idzie, zaczęła ulegać przekształceniom²⁸, wynikającym nie tylko z chęci wzbogacenia wymowy przedstawienia, ale i umiejętności iluminatorów. Dowodem na popularność formuły oraz przykładem uproszczeń ikonograficznych i formalnych, wynikających raczej z braków warsztatowych, jest ilustracja zamieszczona w *Constitutiones fratrum predicatorum* kodeksie powstałym we Lwowie w 1497 roku w tamtejszym konwencie dominikanów²⁹ (ryc. 2). Kompozycja ta zapewne została skopiowana z innego rękopisu, co sugerowała Barbara Miodońska³⁰. Lwowskie przedstawienie mnicha wykonane jest ręką mało wprawną, za pomocą brunatnego atramentu i zarówno formalnie, jak ikonograficznie znacznie różni się od bliźniaczych pierwowzorów. Na lwowskiej iluminacji mnich w habicie, z kapturem na głowie, jest przybity (choć nie widać gwoździ) do poziomej belki krzyża. W prawej ręce trzyma płonąca pochodnię, jego bose stopy są skrzyżowane, jak nakazywałyby konwencja ukrzyżowania, brak jednak w przedstawieniu pionowej belki krzyża, do której powinny być przygwożdżone. W miejscu przebitego boku iluminator namalował serce, przy którym unosi się zaczepiony za pas mnicha wąż. Oczy mnicha są zamknięte, a usta, jak w przywoływanych wcześniej iluminacjach, zamknięte kłódką. Rysunek jest prosty, jedynymi akcentami kolorystycznymi są zamknięte oczy, które podkreślono minią oraz wypełnione tym samym barwnikiem serce. Poszczególne elementy kompozycji zostały opatrzone krótkimi komentarzami umieszczonymi na unoszących się wokół ukrzyżowanego banderolach.

²⁸ Almuth Seebohm ukazała w swoim artykule drogę, jaką formuła, na którą obok ukrzyżowanego mnicha, składał się też sążnisty komentarz oraz anioły, ulegała przekształceniom. Można wskazać, że zmianom ulegał nie tylko zbiór atrybutów mnicha – kolejni autorzy coraz swobodniej podchodzili do tekstu towarzyszącemu przedstawieniu znacznie go skracając. Popularyzacja typu ikonograficznego, dokonana dzięki pojawieniu się go w realizacjach w technikach graficznych, doprowadziła do kolejnych uproszczeń, por. Seebohm, „The Crucified Monk”, 83–102.

²⁹ Biblioteka Książąt Czartoryskich – Muzeum Narodowe w Krakowie, *Constitutiones fratrum predicatorum*, rkps. Czart. 3788 III, s. 5.

³⁰ Katarzyna Płonka-Bałus, *Średniowieczne rękopisy iluminowane Biblioteki i Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie*, T. 2: *Bawaria, Czechy – Polska* (Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2018), 138.



Rycina 2. Ukrzyżowany mnich, *Constitutiones fratrum predicatorum*, Biblioteka Książąt Czartoryskich – Muzeum Narodowe w Krakowie, sygn. 3788 II Rkps, s. 5 (polona.pl)

Omawiana powyżej formuła ikonograficzna, jak inne typy kompozycyjne, upowszechniały się wśród odbiorców dzięki kopiowaniu poszczególnych egzemplarzy. Kopiowanie kompozycji parenetycznych nie ograniczało się do powielania kompozycji, ale i towarzyszącego jej komentarza. W przypadku powielania przedstawień ukrzyżowanego mnicha swoistą czurę stanowi opracowanie go w technice graficznej, dzięki czemu liczba kopii stała się większa a dostęp

do przedstawienia łatwiejszy³¹. Choć dotąd nie udało się odnaleźć przedstawień analogicznych do *Mądrej kobiety* z Kołobrzegu wykonanych w technikach malarzkich, inaczej jest w przypadku technik graficznych. Około 1525 roku Anton Woensam, działający w Kolonii malarz, ale i inwentor oraz wykonawca wielu klocków drzeworytniczych, stworzył sporą kompozycję (38,3 × 25,6 cm) przedstawiającą mądrą kobietę (ryc. 3)³², która została wykonana w technice drzeworytu przez Wolfganga Rescha, działającego w Norymberdze formschneidera³³, drukarza oraz wydawcę. Kolońska kompozycja ma wyraźne związki z kołobrzeskim obrazem. Ten związek nie tylko przejawia się temacie, ale i w jego realizacji. Na drzeworycie przedstawiono mądrą kobietę i dodano obfity komentarz (rozbity na czterowersze umieszczone w kartuszkach będących odnośnikami do poszczególnych elementów kompozycji). Kobieta Woensama przedstawiona na omawianej luźnej rycinie stoi na fragmencie łąki, towarzyszą jej takie same atrybuty (poza sokołem), jak przedstawione na tablicy z kolegiaty w Kołobrzegu. Istotną zmianą dokonaną przez Woensama jest ustawienie postaci i jej ubranie – woensamowska kobieta ma modny wówczas strój z ozdobnymi rękawami³⁴, wąż owijający się wokół niej jest o wiele większy, podobnie jak trzymane w prawej ręce zwierciadło i turkawka na piersi. Zamiast dwóch kluczy inwentor postanowił umieścić w swojej kompozycji tylko jeden. Elementy kompozycji mające znaczenie symboliczne zostały w tej redakcji uwydatnione, co każe przypuszczać, że autor starał się wzmocnić siłę oddziaływania i przekaz swojego druku. Podobieństwo drzeworytu Woensama do kołobrzesckiej tablicy nie ogranicza się wyłącznie do ikonografii. Co ciekawe, również tekst komentarza jest podobny. Pomijając rozwlekły tytuł, którego zbieżność w obu przypadkach można by wytłumaczyć konwencją, poszczególne partie inskrypcji są tożsame, choć zapisane w innym dialekcie³⁵.

³¹ Seebohm, „The Crucified Monk”, 83–96 i n.

³² Ariane Mensger, red. *Weibsbilder. Eros, Macht, Moral und Tod um 1500* (Berlin, München: Deutscher Kunstverlag, 2017), 132–133. Kolorowana odbitka, pochodząca z kolekcji cesarskiej, znajduje się w Wiedniu: DG 1966/218. Por. też Bartsch, VII, 473; Max Geisberg, *The German Single-Leaf Woodcut. 1500–1550*. Revised and Edited by Walter L. Strauss, t. 4 (New York: Hacker Art Books 1974) 1558.

³³ Informuje o tym napis na dole kompozycji, pod nogami kobiety: „Wolffgang Resch Formschneyder”.

³⁴ Istotnym, dość tajemniczym elementem kompozycji, jest ciągnący się u dołu sukni napis „STBCDFAVII”.

³⁵ Nie sposób rozstrzygać, jak silny związek zachodzi między inskrypcjami na tablicy oraz na luźnych rycinach. Słusznym postulatem wydaje się przeprowadzenie osobnych komparatystycznych badań językoznawczych komentarzy towarzyszących przedstawieniom mądrej kobiety.

Ciekawą modyfikacją w tekście wykonanej w Kolonii inskrypcji jest zmiana w passusie na temat miłosierdzia, które powinno być okazywane określonej grupie społecznej. Zamiast osób biednych w komentarzu towarzyszącym drzeworytowi wskazani są starsi³⁶. Wydaje się, że kołobrzaska *Mądra kobieta* (wraz z towarzyszącym jej komentarzem) albo była bezpośrednim wzorem dla Woensama, albo już pod koniec XV wieku istniała kompozycja wzorcowa, może właśnie odbita w formie luźnej ryciny, która była asumptem do wykonania obu omawianych przedstawień.



Rycina 3. Anton Voensam, *Mądra kobieta*, ok. 1525
(commons.wikimedia.org)

³⁶ Tablica kołobrzaska: „des armen schall ick gern geven”, drzeworyt Woensama: „Den annan sol ich geren geben”.

Norymberska kompozycja Woensama znalazła odbiorców nie tylko we Frankonii. O tym, że rycina była rozpowszechniona na terenie Cesarstwa i sąsiadujących z nim ziemiach, świadczy to, że między 1540 a 1545 rokiem powstała kompozycja na niej wzorowana (ryc. 4)³⁷. Jej inwentorem był działający w Amsterdamie Cornelis Antoniszoon a klocek wykonał najprawdopodobniej Jan Ewoutszoon. Sporządzone przez nich odbitki były sporej wielkości – przechowywana w Rijksmuseum, kolorowa odbitka, choć obcięta do miary 28,2 × 29,8 cm (jest to wymiar klocków, z których odbijano główną grupę, sama karta jest znacznie szersza).



Rycina 4. Cornelis Antoniszoon, *Mądra para*, ok. 1540–1545, Rijksmuseum, RP-P-1932-127

Na ilustracji przedstawiono mądrą parę – po prawej stronie stoi mądra kobieta, odwrócona w stronę stojącego po przeciwnej stronie karty mądrego

³⁷ New Holstein Dutch 19 (Ewoutsz.); Hollstein Dutch 38 (Antonisz). Kolorowana odbitka znajduje się w Rijksmuseum (RP-P-1932-127). Pod tymi samymi numerami katalogowymi zostały również zaszerogowane odbitki odbijane z innego klocka, o których mowa będzie w dalszej części artykułu.

mężczyzny. Kompozycja, tutaj również opatrzona sporym komentarzem, jest z pewnością wzorowana na norymberskiej (wskazuje na to chociażby powtórzenie majuskułowych liter na obrzeżu sukni mądrej kobiety czy ozdobnych kaskad składających się z pociętych pasów materiału, którymi obszyte są rękawy sukni). Ważną zmianą, bo dokonaną w atrybutach bohaterki kompozycji, jest zastąpienie trzymanego w lewej ręce wrzeczona (ewentualnie chleba w takim kształcie), występującego zarówno w kompozycji kołobrzesckiej, jak i norymberskiej, chlebem, którego kształt nie wzbudza już żadnych wątpliwości przy rozpoznaniu³⁸. Towarzyszący kobiecie mężczyzna wyposażony jest w atrybuty świadczące o jego aktywności – jest ubrany w antykizującą zbroję przypominającą te z drzeworytów Virgila Solisa. Na piersi ma serce wpisane w krzyż, co ma świadczyć o pobożności. Jego broda jest oznaką uczciwości, trzymana w ręce waga szalkowa ma być dowodem prawości i sprawiedliwości, węgielnica to symbol prawości, cokół, na którym stoi oznaczać ma solidność (kobieta stoi na skraju zbocza). Wreszcie pies leżący przy nim jest oznaką wierności i poczucia obowiązku³⁹.

Kompozycja musiała być popularna, w tym samym warsztacie powstała kolejna seria odbitek z klocka, będącego bardzo staranną kopią omawianego wyżej (ryc. 5). Zmiana zaszła nie tyle w kompozycji, co w formie odbitek – nowe wizerunki mądrej pary są pozbawione komentarza, nawet tytułu, który mogłyby wskazywać sens przedstawienia. Taka modyfikacja jest zapewne dowodem na to, że obiorcy nie mieli problemu ze zrozumieniem sensu kompozycji (choć nie należy wykluczyć, że omawianą edycję odbijano również z komentarzem, ale takie odbitki nie są znane). Raczej nie ulega wątpliwości, że stworzenie nowego klocka świadczy o popycie na kompozycję⁴⁰. Na dwóch zachowanych odbitkach widać, że były odbijane z klocków poważnie uszkodzonych przez drewnojady⁴¹, co wpływało zapewne na ich wartość estetyczną, ale było też świadectwem popularności kompozycji i (prawdopodobnie) długiego używania matrycy. Mimo uszkodzeń klocka, temat był ciągle atrakcyjny dla odbiorców.

³⁸ Widać to w odbitce amsterdamskiej: dzięki pokolorowaniu odbitki nie ma wątpliwości, że mądra kobieta wraz z dzbanem trzyma chleb.

³⁹ Anastazja Oleśkiewicz, Jessica Taylor-Kucia, red. *Praca kobiety nigdy się nie kończy* (Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2013), 232.

⁴⁰ O popularności przedstawień ukazujących cnoty kobiece na terenie Niderlandów por. Piotr Oczko, *Miotła i krzyż. Kultura sprzątania w dawnej Holandii, albo historia pewnej obsesji* (Kraków: Collegium Columbinum, 2013).

⁴¹ British Museum 1933,0610.12; Rijksmuseum RP-P-BI-129.



Rycina 5. Cornelis Antoniszoon, *Mądra para*, ok. 1540–1545, Rijksmuseum, RP-P-BI-129

Niektóre klocki pochodzące z warsztatu Antoniszooona zostały wykorzystane ponownie w XVIII wieku w zupełnie nowym kontekście, nadającym im niespodziewane znaczenie. W czasie wojny o sukcesję austriacką, w drukarni Jacoba van Egmonta w Amsterdamie, wytłoczono serię karykatur, w których współczesne wydarzenia przybliżano za pomocą komentarza do XVI-wiecznych drzeworytów⁴². Odbitka z 1742 roku jest świadectwem fizycznej degradacji matrycy, szczególnie jej górnych i dolnych boków – największe ubytki dotyczą partii postumentu, na którym stoi mężczyzna oraz jego hełmu. Kompozycja mająca być wzorem idealnej kobiety, w tym kontekście stała się wyobrażeniem królestw sprzymierzonych przeciw Austrii, mężczyzna zaś został skojarzony ze Zjednoczonymi Prowincjami.

Wędrowka kompozycji nie kończy się wcale w pracowni i drukarni Antoniszooona i spadkobierców jego warsztatu. Z połowy XVI wieku pochodzi odbitka

⁴² Rijksmuseum RP-P-OB.-83.788.

wykonana przez anonimowego formschneidera na terenie Rzeszy⁴³ (ryc. 6). Ze wszystkich omawianych w tekście kompozycji ta jest najbardziej zredukowana i uproszczona. Przedstawienie *Mądrej pary* (karta 27,2 × 21,5 cm) jest obramowane grubą ramką z nielicznymi uszkodzeniami. Odbitka nie została opatrzona komentarzem. Zależność od wcześniejszych kompozycji nie jest trudna do ustalenia – postać kobiety została skopiowana z drzeworytu Woensama⁴⁴. Zarówno ubiór kobiety, jak i jej atrybuty zostały wiernie, choć nie bez uproszczeń, skopiowane z norymberskiej kompozycji.



Rycina 6. *Mądra para*, ok. 1550,
Biblioteka PAN i PAU w Krakowie, nr inw. Gabinet Rycin, inw. 4952

⁴³ Oleśkiewicz, Taylor-Kucia, *Praca kobiety*, 233. Poza odbitką przechowywaną w gabinecie Rycin Biblioteki Naukowej Polskiej Akademii Umiejętności, również Biblioteka w Muzeum Księcia Antona-Urlicha w Bruszwiku (sygn. XVI. H. IV. AB 3.7) przechowywany jest drzeworyt odbity z tego samego klocka.

⁴⁴ W czasie przenoszenia wzorcowej kompozycji, być może z powodu chęci jej lekkiego obcięcia, anonimowy twórca nie przeniósł całego napisu u dołu sukni kobiety.

Postać mężczyzny, nieobecna w kompozycji Woensama, nie została raczej zaczerpnięta z omówionych wyżej przedstawień, dokonano bowiem istotnych zmian. Powtórzono wprawdzie atrybuty, jednak nacisk położono na inne aspekty: pies nie leży już za, ale przez mężczyznę; wyeksponowano węgielnicę i powiększono serce na piersi; krzyż, który na amsterdamskich kompozycjach był realnym przedmiotem zawieszonym na szyi, teraz zasygnalizowany jest w formie dwóch pasów materiału. Wreszcie zmienił się strój mężczyzny, antykizującą zbroję, sandały oraz nagolenniki zastąpiła prosta mieszczańska tunika. Jedynym elementem ubioru występującym na omawianej odbitce i tych pochodzących z Amsterdamu, jest hełm, w anonimowej redakcji pozbawiony jest jednak wszelkich ozdób. Nie ulega wątpliwości, że twórca tej kompozycji znał zarówno amsterdamską, jak i norymberską wersję kompozycji i skompilował je. Być może istniała wcześniejsza kompozycja, łącząca kobietę z Norymbergi z wyobrażeniem idealnego mężczyzny z Amsterdamu, która była dla niego wzorem. Podobnie jak w drugiej wersji mądrej pary, w przypadku tych odbitek zrezygnowano z opisu kompozycji (który powinien być formschneiderowi znany z odbitek Woensama, o ile z nich korzystał). Brak inskrypcji jest zapewne dowodem na to, że odbiorcy nie potrzebowali objaśnienia, by zrozumieć skomplikowaną symbolikę ryciny.

Mądra kobieta – niecodzienna kompozycja znajdująca się od końca XV wieku w kołobrzesckiej farze sama w sobie jest ciekawym i wartym analizy obiektem. Stanowi świadectwo formowania społeczeństwa poprzez kreowanie oczekiwań wobec płci, kształtowanie odpowiednich wzorców postępowania czy piętnowanie cech niepożądanych. Razem z powstałymi później kompozycjami jest dowodem na to, że u zarania nowożytności atrakcyjnym konceptem była kompozycja przedstawiająca kobietę z kłódką na ustach, z kopytami zamiast stóp, która wpatruje się w Ukrzyżowanego. Choć nie można ustalić, czy kołobrzescka tablica była wzorem dla Woensama, czy obie kompozycje miały wspólne źródło, dopiero przejście konceptu przez twórców rycin spowodowało jego szerokie rozpowszechnienie. Zmiany w odbitkach są dowodem na to, że w pewnym momencie mądra kobieta a później mądra para stały się na tyle zrozumiałe, że przestały wymagać komentarza.



Rycina 7. E.L. Pamplin, *Zaufany sluga*, XIX w.
(commons.wikimedia.org)

W połowie XVI wieku te przedstawienia były zatem tak komunikatywne jak ukrzyżowany mnich czy godny zaufania sługa, który od 1579 roku znajduje się na szyldzie przed kuchnią. Winchester College w Hampshire (ryc. 7)⁴⁵. Odwoływały się do mniej lub bardziej prostych skojarzeń i pokazując określony zestaw cech pożądanых, wywierały wpływ na odbiorców.

Bibliografia

- Bernoulli, Jean. *Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preußen, Curland, Rußland und Pohlen, in den Jahren 1777 und 1778. T. 2: Rückseite von Danzig über Stettin nach Berlin im Jahr 1777, und zweyte Reise nach Danzig im Jahr 1778*. Leipzig: Caspar Fritsch, 1777.
- Böttger, Ludwig. *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regirungs-Bezirk Köslin*. T. 1. Z. 1: *Die Kreise Köslin, und Kolberg-Körlin*. Stettin: Druck von F. Hessenland, 1889.
- Calmann, Gerta. „The Picture of Nobody. An Iconographical Study”. *Journal of the Warburg and Corutauld Institutes*, Jan.–Jun. (1966): 60–104.
- Domasłowski, Jerzy. „Gotyckie malarstwo tablicowe Pomorza Zachodniego i ziemi lubuskiej”. *Materiały Zachodniopomorskie* 41 (1995): 341–376.
- Dziemba, Robert. *Historia kołobrzeskiej bazyliki konkatedralnej. Kalendarium*. Kołobrzeg: Wydawnictwo „SARA” S.C. Ż. Kornas, K. Łuszczynski, 2000.
- Dziemiok, Bohdan. *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2013.
- Foucault, Michel. *Historia seksualności. T. 4. Wyzwania ciała*. Oprac. Frédéric Gros. Tłum. Tomasz Stróżyński. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2019.
- Giza, Natalia. *Ideal kobiety angielskiego renesansu w świetle XVI-wiecznej literatury parenetycznej*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2020.

⁴⁵ Kompozycja została namalowana przez Johna Hoskinsa. Choć zestawia się w tej kompozycji podobne jak w przypadku *Mądrej kobiety* atrybuty, zadaniem *Godnego zaufania sługi* jest raczej rozbawienie odbiorcy niż wyrobienie w nim odpowiednich nawyków. Niemniej jednak, jest to przedstawienie opatrzone obfitym komentarzem i sięgająca do repertuaru omawianego wcześniej: sługa ma głowę świni, pysk zamknięty na kłódkę, dzięki dużym uszom może słuchać poleceń zaś jelenie łapy pozwalają mu szybko je spełniać. Lewą ręką wyraża gotowość do spełnienia rozkazów, w prawej z kolei dzierży różne przedmioty używane przy porządkach. Na plecach ma tarczę a przy pasie miecz, którego może użyć w obronie swojego pana. Motyw zamkniętych ust omawia Gerta Calmann, por. Gerta Calmann, „The Picture of Nobody. An Iconographical Study”, *Journal of the Warburg and Corutauld Institutes*, Jan.–Jun. (1966): 65.

- Graffunder, Paul. „Niederdeutsche Inschriften des Kolberger Domes”. *Jahrbuch des Vereins für Niederdeutsche Sprach-Forschung* 23 (1897): 51–53.
- Grössinger, Christa. *Humour and Folly in Secular and Profane Prints of Northern Europe. 1430–1540*. London–Turnhout: Brepols, 2002.
- Hinz, Paul. *Der Kolberger Dom und seine Bildwerke. Eine Wanderung durch sechs Jahrhunderte christlicher Kunst in einer pommerschen Kirche*. Stettin: Verlag Fischer & Schmidt, 1936.
- Hirsching, Friedrich Karl Gottlob. *Nachrichten von sechenwürdigen Gemälde- und Kupferstichsammlungen, Münz- Gemmen- Kunst und Naturalienkabinetten, Sammlungen von Modellen, Maschinen, physikalischen und matematischen Instrumenten, anatomischen Präparaten und botanischen Gärten in Teutschland nach alphabetischer Ordnung der Städte*. Erlangen: Johann Jakob Palm, 1786.
- Kolb, Karin. *Kunst- und Kulturhistorische Studien zur Zehn-Gebote-Tafel von Lucas Cranach d. Ä. und seiner Werkstatt. Nachtrag zum Bestimmungsort und zur Geschichte der Tafel*. Dostęp: 14.04.2021. https://lucascranach.org/documents/DE_LHW_G25_FR077/09_Other/DE_LHW_G25_FR077_2001_Document_Kolb_001-055.pdf.
- Kugler, Franz. „Pommersche Kunstgeschichte. Nach der erhaltenen Monumenten dargestellt”. *Baltische Studien* 8 (1840), 1.
- Labuda, Adam Stanisław. *Malarstwo tablicowe w Gdańsku w 2 poł. XV w.* Warszawa: PWN, 1979.
- Maaß, Johann Gottlieb Wilhelm. *Geschichte und Bearbeitung der St. Marien-Dom-Kirche zu Colberg*. Colberg: Gedruckt und zu haben bei C.J. Post, 1837.
- Mensger, Ariane, red. *Weibsbilder. Eros, Macht, Moral und Tod um 1500*. Berlin–München: Deutscher Kunstverlag, 2017.
- Mohrland, Julianne. *Die Frau zwischen Narr und Tod. Untersuchungen zu einem Motiv der frühneuzeitlichen Bildpublizistik*. Berlin: Lit Verlag Dr. W. Hopf, 2013.
- Möller, Friedrich. *Die Künstler aller Zeiten und Völker oder Leben und Werke der berühmten Baumeister, Bildhauer, Maler, Kupferstecher, Formschneider, Lithographem etc. von den frühesten Kunstepochen bis zur Gegenwart*. T. 1. Stuttgart: Verlag von Ebner & Seubert, 1857.
- Nickel, Helmut. „Five Shields from a Set of Seven, with the Family Arms of Behaim von Scharzbach”. W: *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg 1300–1500. Catalog of an exhibition held at the Metropolitan Museum of Art, New York, April – June 22, 1986 and at the Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, July 24 – Sept. 28, 1986*. New York–Munich: The Metropolitan Museum of Art-Prestel-Verlag, 1986.
- Nool, Thomas. *Albrecht Altdorfer in seiner Zeit. Reliöse und profane Themen in der Kunst um 1500*. München, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2004.
- Oczko, Piotr. *Miotła i krzyż. Kultura sprzętania w dawnej Holandii, albo historia pewnej obsesji*. Kraków: Collegium Columbinum, 2013.

- Oleśkiewicz, Anastazja, Jessica Taylor-Kucia, red. *Praca kobiety nigdy się nie kończy*. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2013.
- Płonka-Bałus, Katarzyna. *Średniowieczne rękopisy iluminowane Biblioteki i Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie*. T. 2. *Bawaria, Czechy – Polska*. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2018.
- Riemann, Heinrich. *Geschichte der Stadt Colberg. Aus den Quellen dargestellt*. Colberg: Carl Jancke's Verlag 1873.
- Schüppert, Helga. „Frauenbild und Frauentag in der Predigtliteratur”. W: *Frau und Spätmittelalterlicher Alltag. Internationaler Kongress Krems an der Donau 2. Bis 5. October 1984*, 103–156. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1986.
- Seebohm, Almuth. „The Crucified Monk”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 59 (1996): 61–102.
- Zajączkowski, Stanisław. „Studia nad procesami Polski i Litwy z Zakonem Krzyżackim w l. 1420–1423”. *Ateneum Wileńskie* 12 (1937): 282–403.

Abstrakt

Artykuł poświęcony jest przechowywanemu w kolegiacie kołobrzeskiej obrazowi przedstawiającemu *Mądrą kobietę* i recepcji typu ikonograficznego, do którego należy. Kompozycja jest nietypowa, pełna symboli i nieoczywistych znaków, które objaśniono w umieszczonej po obu stronach przedstawienia inskrypcji. Ponadto, w XVIII wieku umieszczono na tablicy informację o jej fundatorze, roku, w którym znalazła się ona w kościele oraz upamiętniono renowację obrazu. Obraz wpisuje się we wcale popularną w późnym średniowieczu grupę przedstawień parenetycznych, których zadaniem było pokazywanie wzorców odpowiednich postaw. Wzorce te, dzięki wynalezieniu oraz upowszechnieniu technik graficznych, mogły trafić do coraz większej liczby odbiorców. Podobnie było z kompozycją, która znajduje się w Kołobrzegu, w pierwszej połowie XVI wieku wizerunki mądrej kobiety zostały wydrukowane w Kolonii, Amsterdamie oraz niezidentyfikowanej pracowni na terenie Rzeszy. Z biegiem czasu formuła została wzbogacona o wizerunek mądrego mężczyzny. Choć najstarszym realizacjom towarzyszył komentarz, późniejsze odbitki zawierają jedynie ilustrację, co, wydaje się, dowodzi sporej popularności kompozycji.

A wise woman from the Kołobrzeg parish church:
From painting composition to graphic dispersion of parenetic image formula

Abstract

The article is devoted to the painting stored in the Kołobrzeg collegiate church, representing *A wise woman*, and to the reception of the iconographic type it belongs to. The composition is untypical, full of symbols and non-obvious signs, explained in the inscriptions placed on both sides of the representation. Moreover, in the 18th century an information was placed on the panel about its founder, the year it came to the church, and its renovation. The painting belongs to quite popular in the late Middle Ages group of parenetic representations, which were intended to demonstrate models of proper attitudes. These models, due to the invention and dissemination of graphic techniques, could find their way to more and more numerous recipients. Similar holds true for the composition which is found in Kołobrzeg: in the first half of the 16th century, images of wise woman were printed in Cologne, Amsterdam, and in an unidentified workshop in the German Reich. Over the course of time the formula was enriched with an image of a wise man. Although in the oldest realizations the picture was accompanied with a commentary, the later copies contain the picture alone which seems to prove considerable popularity of the composition.

Cytowanie

Marcin Bogusz, „*Mądra kobieta z fary kołobrzeskiej od malarskiej kompozycji do graficznego rozproszenia parenetycznej formuły obrazowej*”, *Przegląd Zachodniopomorski* 36 (2021), 65: 7–29, DOI: 10.18276/pz.2021.36-01.