

OBRAZUJĄC CZAROWNICE – NIEDOCENIONE ŹRÓDŁO W BADANIACH POCZĄTKÓW KSZTAŁTOWANIA SIĘ STEREOTYPU CZAROWNICY

JOANNA GACEK

j.gacek@vp.pl



„Żaden historyk nie zdoła poznać stanu ducha narodu niemieckiego,
jeśli nie przyswoi sobie jak najdokładniej świata obrazów tej epoki”.

Georg Dehio

Historia badań nad prześladowaniami czarownic, na kontynencie europejskim oraz w Ameryce sięga jeszcze XIX w. Od tego czasu powstały wielorakie hipotezy mające tłumaczyć fenomen zbiorowej hysterii, która doprowadziła tysiące ludzi do śmierci na stosie oraz w czasie okrutnych tortur¹. Publikacje poświęcone zagadnieniu są bardzo liczne². Wydawać by się mogło, iż wyeksploatowano już wszystkie znane źródła i udzielono odpowiedzi na najważniejsze pytania wiążące się z tematem. Jednak, pomimo tak licznych i zarazem różnorodnych badań problemu czarownictwa, pozostają wciąż jeszcze zagadnienia, czekające na swoje pełne opracowanie.

Jednym z nich są początki kształtowania się obrazu czarownicy w kulturze wczesnonowożytnej. O ile nauka zachodnia stara się od lat zapęścić tę lukę, to w publikacjach wydawanych na rynku krajowym ciężko znaleźć odpowiedź na pytanie w jaki sposób „powstała czarownica”. Do najważniejszych publikacji poświęconych tematowi zaliczyć można dzieło J. B. Russella, w którym przedstawia on folklorystyczną teorię narodzin wczesnonowożytnego czarownictwa³ oraz prace E. Petersa, w której autor położył nacisk na historię herezji i jej związek z prześladowaniami⁴.

W zgłębianiu zagadnień dotyczących początków kształtowania się stereotypu czarownicy badacze dysponują wielorakimi źródłami. Najbardziej oczywistym pozostają nadal traktaty powstałe w XV w., z *Malleus Maleficarum* na czele. W dziełach tych bezpośrednio opisano zagadnienia związane z działalnością czarownic. Innym źródłem, chętnie wykorzystywanym i cytowanym, są oficjalne dokumenty kościelne, jak na przykład bulle papieskie. Najbardziej znaną jest *Summis desiderantes* Innocentego VIII, która ukazała się po raz pierwszy w 1484 r., a później dołączona została do pierwszego wydania *Malleus maleficarum*. Także sama *Biblia* dostarcza kilku cytatów potępiających praktykowanie magii, na które chętnie powoływali się inkwizytorzy oraz teologowie⁵. Dopełnieniem szkieletu stworzonego przez powyższe pisma są dzieła filozoficzne oraz literatura starożytna. Cechy i zdolności antycznych czarownic, takich jak Kirke, Medea czy Erichto włączano chętnie do opisów ich nowożytnych następczyni.

Pomimo szerokiej palety źródeł, na których bazują historycy, zwykle się pomija jedną kategorię, która przy umiejętnym wykorzystaniu, mogłaby postawić w nowym świetle proces powstawania stereotypu czarownicy, który z pewnymi modyfikacjami, przetrwał w kulturze do dnia dzisiejszego.

¹ Do trzeciej ćwierci XX w. zwykle się mówił o setkach tysięcy ofiar polowań na czarownice. Dzisiejsza literatura weryfikuje tę liczbę jako nieprzekraczającą 40 tysięcy skazanych. Por. W. Monter, *Witch trials in Continental Europe*, [w:] B. Ankarloo, S. Clark (red.), *Witchcraft and magic in Europe*, Philadelphia 2002, s. 12.

² Literaturę poświęconą tematowi najpełniej prezentuje W. Monter w swoim artykule *The Historiography of European Witchcraft: Progress and Perspectives*, „Journal of Interdisciplinary History” 1972, vol. 2, nr 4.

³ J. B. Russell, *Witchcraft in the Middle Ages*, New York 1984.

⁴ E. Peters, *The Magician, the Witch and the Law*, Philadelphia 1982.

⁵ Najslawniejszy i najczęściej cytowany ustęp ze Starego Testamentu pochodzi z Księgi Wyjścia - Wj, 22, 17.

Współczesna kultura, w której obraz odgrywa ogromną rolę, wymusiła, także na rynku publikacji naukowych, opatrywanie kolejnych wydawnictw ilustracjami. W wypadku prac historyków, zajmujących się zagadnieniem czarownictwa, wykorzystuje się głównie dzieła powstałe na przestrzeni od XVI do XIX w. Ich zadaniem jest jedynie ilustrowanie tekstu, dlatego częstokroć przy tekstach dotyczących okresu wczesnonowoczesnego znajdujemy grafiki pochodzące z XVIII w. W takim wypadku obraz jako źródło zostaje zupełnie niedoceniony i sprowadzony jedynie do roli ilustracji umilającej odbiór publikacji. Jest to posunięcie, które powoduje, iż badacze sami odbierają sobie możliwość uzupełnienia dociekań o kolejną kategorię informacji.

Przekazy ikonograficzne, traktowane obecnie po macoszemu, przy włączeniu ich w analizę problemu czarownictwa mogą stać się źródłem, dzięki któremu uzyskamy wiele nowych informacji. Według słów jednego z badaczy tematu, Charlesa Ziki, późnośredniowieczna religijność oparta była na obrazie⁶. Pomijając ten aspekt spłyca się znacząco możliwości poznania ówczesnej mentalności.

Biorąc pod uwagę takie zagadnienia, jak ilość zachowanych przedstawień, technikę ich wykonania, ikonografię, czy czas powstania oraz związki z innymi źródłami, możemy uzyskać odpowiedzi na pytania o popularność wiary w praktyki czarowskie wśród zwykłych ludzi, ich ewentualny zasięg oraz społeczne podejście do tematu. Ten typ źródeł może przybliżyć nas do rekonstrukcji sytuacji społecznej w jakiej znajdowały się osoby oskarżone o czary na przełomie XV i XVI w.

Jako, iż niemożliwe, w tym miejscu, jest przedstawienie i przeanalizowanie wszystkich aspektów związanych z obrazowaniem czarownic w okresie wczesnonowoczesnym, zdecydowałam się skupić na takich zagadnieniach, jak technika wykonania oraz ikonografia. Dzięki czynnikom tym mam nadzieję naświetlić pogląd wczesnonowoczesnego społeczeństwa na kwestie czarów oraz zagadnienia, które najbardziej interesowały ludzi w okresie kształtowania się wizerunku „wspólniczki szatana”.

Za kolebkę kształtowania się idei czarownictwa z pewnością uznać można Europę Zachodnią. Ważnym miejscem dla jej wyklarowania się oraz powiązania z herezją były tereny należące do Rzeszy Niemieckiej. To właśnie z tych ziem pochodzi najwięcej literatury, jak i dzieł sztuki związanych z przedstawianą tematyką. To właśnie inkwizytorzy oraz uczeni należący do niemieckiego kręgu kulturowego wnieśli najwięcej w opisanie owego zjawiska.

Ze względu na mnogość składowych, trudno jest określić kiedy dokładnie zaczął się kształtować stereotyp czarownicy. W wielu publikacjach popularnonaukowych początków upatruje się w okresie prehistorycznym. W traktatach oraz książkach wydawanych w XV w. odnaleźć można liczne odwołania do literatury starożytnych Greków czy Rzymian. Także w okresie średniowiecza opisywane były przypadki oskarżeń o czary, rozpatrywanych przez sądy świeckie i biskupie. Dużo łatwiej jest określić cezurę, na której zakończyło się jego kształtowanie. Przypada ona na lata dwudzieste XVI w.⁷. Dywagacje na temat natury czarownictwa i pierwsze procesy ustąpiły wtedy miejsca burzy reformacyjnej, by powrócić z ogromną siłą po roku 1560, czyli po ustaleniu się religijnego pokoju w Europie. W okresie „polowań”, który datuje się właśnie po 1560 r. obraz czarownicy był już w dużej mierze ukształtowany, dzięki czemu inkwizytorzy oraz gminy protestanckie precyzyjnie umiały określić kto stanowi zagrożenie dla wiernych.

Do lat dwudziestych XVI w. ukazały się takie traktaty jak *Formicarius*, *Malleus Maleficarum*, *De Lamiis et pythonicis mulieribus*, czy też *De Emis* zawierający popularne kazania Johanna Geilera

⁶ Ch. Zika, *The Devil's Hoodwink: Seeing and Believing in the World of Sixteenth-Century witchcraft*, [w:] tenże, *No Gods Except Me: Orthodoxy and Religious Practice in Europe 1200 – 1600*, Melbourne 1991, s. 154 [cyt. za]: A. Ch. Kors, E. Peters (red.), *Witchcraft in Europe 400 – 1700: a Documentary History*, Philadelphia 2001, s. 30.

⁷ B. Leveck, *Polowanie na czarownice w Europie wczesnonowoczesnej*, Wrocław 2009, s. 264.

von Kayserberga. Wszystkie te pozycje znacząco przyczyniły się do ukształtowania stereotypu czarownicy – kobiety, która zaprzysięgła służbę szatanowi i w jego imieniu, jak i z własnej złośliwości, szkodziła swym sąsiadom urokami. Do zwyczajowych czynności czarownicy należały m.in. nocne loty na tajne zgromadzenia, gdzie składano cześć diabłu oraz przyrządzano magiczne mikstury. Oprócz kultu szatana, kobiety oskarżano o sprowadzanie przeróżnych nieszczęść na bogobojnych ludzi. Przykładowymi złośliwymi czynami czarownic były: powodowanie niepłodności, sprowadzanie burzy czy też kradzież mleka⁸.

Obok literatury, od czwartej ćwierci XV w. zaczęły pojawiać się ilustracje, które ukazywały czarownice. Wprawdzie, pierwsze przedstawienia interpretowane w kontekście czarostwa pochodzą z 1440 r. z poematu Martina LeFrancia *Champion des Dames*⁹ oraz z *Tractatus contra sectam Valdensium* Johanna Tinctorisa datowanego na koniec lat sześćdziesiątych XV w.¹⁰, są one jednak przypadkiem odosobnionym. Oba wykonane w technice miniatury, której zasięg oddziaływania był stosunkowo niewielki.

Rzeczywiste poruszenie w przedstawianiu czarownic wiąże się przede wszystkim z drukiem oraz technikami graficznymi, które pozwalały na powielanie powstałych ilustracji.

W końcu XV stulecia Europa przechodziła rewolucję gospodarczą. Widoczne było to także na terenach Rzeszy. Stary system feudalny uległ przemianom, w wyniku których znacznie wzrosła pozycja m.in. Wolnych Miast, oraz mieszczaństwa jako grupy społecznej. Ta transformacja pociągnęła za sobą także zmiany w kulturze. Sztuka, głównie w postaci drzeworytów, stała się bardziej dostępna dla przeciętnego człowieka. Można ją było nabyć na przykład na targach miejskich. Artyści tworzyli na zapas i dostosowywali się do gustów oraz zapotrzebowania swoich klientów. Wprowadzono zupełnie nowe grupy tematyczne do powstających dzieł¹¹. Obok popularnych wizerunków świętych, zaczęto przedstawiać bieżące wydarzenia oraz popularne tematy. Do tych ostatnich z pewnością należały czarownice. Dzięki rosnącemu poziomowi edukacji, w miastach coraz powszechniejsze stawały się książki, drukowane także w języku narodowym i często opatrzone ilustracjami.

Pierwszą techniką, nie licząc wspomnianych wcześniej miniatur, w której przedstawiano czarownice był drzeworyt – dość tani w przygotowaniu i umożliwiający wykonanie sporej ilości odbitek. Było to medium „plebejskie”. Zadaniem drzeworytu było dotarcie do mniej wyedukowanych i mniej wyrafinowanych odbiorców¹². Służyły one także jako ilustracje powstających w tamtym czasie książek.

Do niedawna zwykło się uważać, że pierwszą ilustrowaną publikacją traktującą o czarownictwie, jest traktat Ulricha Molitora *De Lamiis et pythonicis mulieribus*, pochodzący z końca XV w. Pierwotnie był on spisany po łacinie, ale dość szybko przetłumaczono go na język niemiecki¹³. Dziś wiadomo, iż dzieło to, wydane w 1488 r., wyprzedził przedruk traktatu dydaktycznego z 1411 r., autorstwa Johanna Vintlera *Blumen der Tugend*, który ukazał się w 1486 r. pod tytułem *Buch der Tugend*¹⁴.

⁸ Tamże, s. 49 – 72.

⁹ J. P. Davidson, *Hexen in nordeuropäischen Kunst 1450 – 1750*, Freren 1988, s. 11.

¹⁰ G. Roussineau, *Jean Tinctor; Invectives contre la secte de vauderie (Review)*, „*Mediaeval Aevum. Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature*” 2000, <http://www.highbeam.com/doc/1G1-70396337.html>, 18.11.2011.

¹¹ W. Hütt, *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, Warszawa 1985, s. 24 – 26.

¹² Tamże, s. 25.

¹³ J. P. Davidson, dz. cyt., s. 14. Por. A. Ch. Kors, E. Peters (red.), dz. cyt., s. 35.

¹⁴ B. Jussen, C. Kosłofsky (red.), *Kulturelle Reformation: Sinnformationen in Umbruch 1400 – 1600*, Göttingen 1999, s. 324.

Obie pozycje czerpią z dwóch różnych tradycji, które złożyły się na ukształtowanie wizerunku czarownicy. Starszy skupia się na elementach folklorystycznych i obce są mu tezy przedstawione zarówno w *Formicariusie*, jak i *Malleus Maleficarum*. Młodszy jest natomiast powtórzeniem myśli Jacoba Sprengera i Heinricha Kramera. Odzwierciedlone jest to także w ilustracjach. W *Buch der Tugend* odnajdujemy takie przedstawienia, jak dojenie siekiery, czy sprowadzanie burzy – przesady od wieków funkcjonujące w wierzeniach ludowych. W dziele U. Molitora uwaga zwrócona jest przede wszystkim na zagadnienia kontaktów czarownic z diabłem, metamorfozę, sabat oraz kwestię lotu.

Jednak w przypadku obu publikacji odnaleźć możemy ilustracje, które wskazują na to, że ich wydawcy zwracali uwagę na aktualne wydarzenia oraz obeznani byli z kształtującymi się poglądami na temat czarownictwa. Pierwsza pochodzi z *Buch der Tugend* i przedstawia akt składania przysięgi diabłu (il. 1). W czasie kiedy traktat został spisany, idea powiązania czarostwa z paktem nie była taka oczywista. Pomimo, że czary od okresu wczesnochrześcijańskiego wiązane były z domeną szatana¹⁵ to czarownictwo do połowy XV w. nie było uważane za herezję. W tym wypadku drzeworyt nie stanowi jedynie ilustracji tekstu, a może być odwołaniem się do szerzących się opinii na temat heretyckiego charakteru czarownictwa.

Druga ilustracja, pochodząca z dzieła U. Molitora, ukazuje kobietę strzelającą z łuku w pięte mężczyzny (il. 2). Drzeworyt ten odnosi się bezpośrednio do fragmentu, w którym autor napisał, że czarownica może, za pozwoleniem boskim, szkodzić ludziom¹⁶. Pośrednio odnosi się jednak do szesnastego rozdziału *Malleus Maleficarum*, który traktuje o czarach, leżących jedynie w gestii mężczyzny¹⁷. Umieszczenie na ilustracji postaci kobiecej było zapewne odpowiedzią na postępującą w dość szybkim tempie mizoginizację czarownictwa. Utrwalało także wizualnie stereotyp czarownicy - kobiety, który jeszcze kilkanaście lat wcześniej nie istniał w takiej formie.

O ile *Buch der Tugend* nie zyskało specjalnej popularności, to dzieło U. Molitora doczekało się trzynastu wydań do końca omawianego okresu, z których każde opatrzone było tymi samymi ilustracjami. Miały one zapewne niebagatelny wpływ na popularność dzieła, które mogło konkurować tym samym z *Malleus Maleficarum*¹⁸.

Na przełomie XV i XVI w. motyw czarownicy stał się na tyle popularny, iż zaczęły pojawiać się samodzielne jej przedstawienia. Do artystów, którzy podjęli ten temat, należeli Albrecht Dürer, Albrecht Altdorfer czy Hans Baldung Grien. Tematykę oscylującą wokół czarów odnaleźć możemy także w twórczość Hieronima Boscha. Wraz z zaangażowaniem znanych malarzy, wartość artystyczna dzieł znacznie wzrosła. Zaczęto wykorzystywać bardziej wyrafinowane techniki malarskie. Wśród powstałych dzieł znajdują się miedzioryty, drzeworyty dwukolorowe, rysunki. W późniejszym okresie temat czarownictwa awansował także do rangi malarstwa temperowego oraz fresku.

Miedzioryt, podobnie jak drzeworyt jest techniką graficzną, która pozwala na uzyskanie wielokrotnych odbitek. Matryca jest dużo trwalsza niżli w drzeworycie, także istnieje możliwość wykonania większej ilości kopii. Jednak u progu XVI w. nie była to technika tania. Zwyczajowo przygotowanie płyt miedziorytniczych leżało w kompetencji cechów złotniczych. Przeważnie,

¹⁵ Ostatecznie praktyki magiczne zostały przyporządkowane działaniu szatana przez św. Augustyna w 10 księdze *De civitate Dei* oraz w 2 księdze *De doctrina christiana*. Por. A. Ch. Kors, E. Peters (red.), dz. cyt., s. 4.

¹⁶ J. P. Davidson, dz. cyt., s. 15.

¹⁷ Ch. S. Mackey (oprac.), *The Hammer of Witches. A Complete Translation of the Malleus Maleficarum*, New York 2009, s. 386 – 387.

¹⁸ J. P. Davidson, dz. cyt., s. 14.

miedzioryty kierowane były do warstw bardziej wykształconych, o bardziej wyrafinowanych gustach¹⁹. W tej technice powstały dwie prace A. Dürera, *Cztery czarownice*, pochodzące z 1497 r. oraz *Czarownica na koźle* z 1500 r.

Rysunek, był z kolei techniką skierowaną do bardzo wąskiego grona odbiorców. Mógł on być szkicem do dalszej pracy lub dziełem samym w sobie. W tym wypadku adresatami były osoby dobrze wyedukowane i znające się na sztuce. W okresie wczesnonowożytnym środowisko humanistów, w którego kręgu obracali się także artyści, stanowiło idealnego odbiorcę dla tego gatunku sztuki. To dla nich powstawały kameralne dzieła, które niejednokrotnie charakteryzują się wyszukaną retoryką oraz humorem. Kategoria rysunku zdominowana została przez świetne dzieła Hansa Baldunga Griena, który na przestrzeni lat 1412 – 1416 stworzył serię poświęconą czarownicom²⁰. Jego prace były chętnie kopiowane i naśladowane. Do dziś zachowało się kilka inspirowanych jego twórczością prac²¹.

Malarstwo temperowe oraz fresk należały do zupełnie innej kategorii dzieł. W ich wypadku artysta nie miał już takiej swobody jak przy innych technikach. Przez wieki wypracowane zostały zasady, które określały jaki temat i w jakiej formie może zostać przedstawiony. Nie należy także zapominać, iż były to dzieła, które powstawały głównie na zamówienie i to fundator decydował o doborze tematyki, która go interesowała. Jednak sam awans tematu czarownictwa do tej rangi wskazuje, iż nie było to zagadnienie marginalne.

Do lat dwudziestych XVI w. powstało jedno dzieło w technice tempery na desce. Jest to obraz przedstawiający dwie nagie czarownice autorstwa H. Baldunga Griena, zatytułowany *Wetterhexen*. Z tego samego czasu pochodzi fresk z kościoła w Eppingen, który nawiązuje do kazań J. Geilera von Kayserberga.

Kolejne zagadnienie, dzięki któremu można rekonstruować poglądy na czarownictwo jest ikonografia przedstawień. Do tej pory zagadnienie to było poruszane głównie w kontekście badań historyków sztuki, które zwykle ograniczały się do zarysowania problemu ukazywania czarownic w ramach twórczości jednego artysty, czy też szkoły. Literatura traktująca temat przekrojowo jest nadzwyczaj uboga. Wymienić można zaledwie dwie publikacje, których autorzy pokusili się o przedstawienie obrazowania czarownic w szerszym kontekście. Pierwsza ma charakter katalogu i nie odpowiada na pytania o społeczny kontekst opisywanych dzieł²². Druga skupia się na analizie poszczególnych elementów przedstawianych na ilustracjach, które złożyły się na postrzeganie czarownic od XV do XVII w²³.

Tematykę przedstawień można podzielić na kilka kategorii. Pierwsza i zarazem najstarsza dotyczy powietrznego przemieszczania się czarownic. Pierwszy lot namalowany został w latach czterdziestych XV w. Pojawił się także przy okazji miniatur w *Tractatus contra sectam Valdensium*. Temat ten podjęty został także w drzeworytach towarzyszących traktatowi U. Molitora, a następnie przez A. Dürera oraz H. Baldunga Griena. Lot czarownicy ukazywano dwójako – kobiety dosiadały piekielnych bestii lub przedmiotów takich jak na przykład miotła czy deska. Pierwszy

¹⁹ W. Hütt, dz. cyt., s. 96.

²⁰ L. C. Hulst, *Baldung and the Witches of Freiburg: The Evidence of Images*, „Journal of Interdisciplinary History” 1987, vol. 18, nr 2, s. 249.

²¹ Tamże, s. 259.

²² Chodzi o publikację autorstwa J. P. Davidson, która ukazała się w 1987 r. pod angielskim tytułem *The Witch in northern European art, 1470-1750*, tu przywoływana w wydaniu niemieckim z roku 1988: *Hexen in nordeuropäischen Kunst 1450 – 1750*.

²³ Ch. Zika, *The appearance of witchcraft: print and visual culture in sixteenth-century Europe*, London 2009.

sposób podróży, wypukła związek czarownicy z diabłem, drugi natomiast powodował, iż stała się ona postacią bardziej realną dla zwykłego człowieka.

Najciekawszym przypadkiem w tej kategorii są z pewnością dzieła, które wyszły spod ręki H. Baldunga Griena w latach 1512 – 1516. Co najmniej dwa z czterech znanych jego rysunków skupiają się wyłącznie na problemie lotu. Po analizie przedstawień, badacze zastanawiali się nad rzeczywistymi poglądami artysty na kwestię wiary w nocne przemieszczanie się. Wskazanych zostało wiele elementów, które mogą przemawiać za tezą, iż rysunki stanowią pastisz rozpowszechnianych poglądów o prawdziwości lotów, przy których upierali się twórcy *Malleus Maleficarum*. Z dzieł artysty można wyczytać, iż nie postrzegał on tego zagadnienia jako realnego wydarzenia, a jedynie jako marzenia senne²⁴. Najmocniej jest to zaakcentowane w dziele, które znamy jedynie z kopii wykonanej przez jednego z jego naśladowców, Monografistę HF (il. 3). Ta, niestety niezachowana, wypowiedź artystyczna czyni malarza pierwszym, który podniósł ten temat, jeszcze przed ukazaniem się pierwszej krytyki poglądów na prawdziwość czarów autorstwa Johanna Weyera. Można przypuścić, iż treści zawarte w rysunkach H. Baldunga Griena są przejawem myśli środowiska humanistów, w jakim obracał się artysta. Łatwo można sobie wyobrazić, że problem „cudownego” przemieszczania się osób na duże odległości musiał wywoływać dyskusje pomiędzy krytycznie patrzącymi na świat prymitywami, co też uchwycił artysta w swoich dziełach.

Druga kategoria obejmuje przedstawienia obrazujące sabat. Wprawdzie w literaturze końca XV w., w tym w sławnym *Malleus Maleficarum* ciężko odnaleźć opis takiego spotkania, to wcześniejsze pisma bardzo szczegółowo podają, jak wyglądały tajne zloty, na których oddawano cześć diabłu. W pierwszych przedstawieniach, które stanowiły ilustrację tekstu, sabat przedstawiany był zgodnie z opisem. Za przykład mogą posłużyć miniatury z *Tractatus contra sectam Valdensium*. Z czasem jednak sceny te stały się bardziej odrealnione i mniej oczywiste. Zwykle przedstawiano na nich kobiety, które oddają się praktykom magicznym – od rzucania czarów po sporządzanie magicznych mikstur. Nieraz, jak u H. Baldunga Griena, kobiety ukazywane były nago. Przedstawienia czarownic stały się kolejną, po opowieściach mitologicznych furtką do pokazywania nagości. Od przełomu XV i XVI w. artyści dość skrupulatnie starali się tę możliwość wykorzystywać. Jednak przedstawiane przez nich ciało ludzkie nie zawsze należało do pięknych i powabnych uwodzicielek, nie wahało się pokazywać starych, zwiędłych kobiet, jak w wypadku *Czarownicy na koźle* A. Dürera, czy w *Starej czarownicy* Nikolasa Manuela Deutscha. Ukazywanie nagości wpisywało się w renesansowy zachwyt nad ludzkim ciałem. Stanowiło też możliwość zaprezentowania przez artystę swoich umiejętności malarskich.

We wczesnej ikonografii scena sabatu przedstawiana była dość jednoznacznie. Nocna pora i odludzie podkreślały tajność kultu, a także jego niemoralność. Podobna sceneria opisywana była w średniowiecznych exemplach traktujących o zawieraniu paktu z diabłem, gdzie kontakt pomiędzy szukającym pomocy u „złego” a „księciem ciemności” zwykle odbywał się na pustkowiu lub skrzyżowaniu dróg, koniecznie nocną porą²⁵. W wypadku spotkań czarownic, tłem przedstawienia było położone w oddali miasteczko. Wskazuje to na fakt, iż herezja czarownictwa związana była początkowo z środowiskiem miejskim. Pomimo, że w ogólnej świadomości czarownica funkcjonuje jako osoba pochodząca ze wsi, badania jednoznacznie wskazują, iż w pierwszym okresie ich prześladowań, większość oskarżonych wywodziła się z terenów miejskich²⁶. Obok tego standardowego przedstawienia sceny sabatu, we wczesnej ikonografii odnajdujemy przykład wyła-

²⁴ L. C. Hulst, dz. cyt., s. 260.

²⁵ W. Brojer, *Diabeł w wyobraźni średniowiecznej*, Wrocław 2003, s. 224.

²⁶ B. Levack, dz. cyt., s. 183.

mujący się ze schematu. Jest to miedzioryt A. Dürera *Cztery czarownice* (il. 4). Dzieło to ukazuje cztery nagie postacie, wystylizowane jak cztery Gracje. Znajdują się one w pomieszczeniu. Wykwintne fryzury kobiet wskazują, iż mamy tu do czynienia z dobrze sytuowanymi mieszczkami. Heretycki charakter spotkania zdradza diabelska postać w rogu grafiki oraz rozrzucone kości. Przeniesienie przez artystę sabatu bezpośrednio do przestrzeni miejskiej nie mogło być przypadkowe. Po pierwsze, potwierdza tezę o miejskim charakterze czarownictwa, po drugie, stanowi próbę pokazania, iż niebezpieczeństwo nie pochodzi z zewnątrz, a jest obecne w sercu wydarzeń, czyli w mieście. Według A. Dürera podejrzana może być każda kobieta. Takie podejście zaowocowało w późniejszych przedstawieniach, gdzie sceny sabatu przedstawiano także we wnętrzach. Dzieło A. Dürera można wpisać w nurt demonizowania przestrzeni kobiecej. W średniowieczu, kobietę, jako istotę nieobliczalną i niebezpieczną, najchętniej widziano przy odprawianiu modlitw albo przy pracy. Do najczęstszych zajęć niewiast dobrze urodzonych należało m.in. tkanie oraz haftowanie. Niżej urodzone kobiety musiały oprócz tych czynności zajmować się prowadzeniem domu ze wszystkimi obowiązkami jakie to ze sobą niesło. Bez względu jednak czy chodziło o damy, czy też zwykłe mieszczki, zajmowały one w domach przestrzeń, która należała tylko do nich²⁷. Bez względu czy były to pokoje kobiece na dworach, czy zwykłe kuchnie, przestrzeń kobieca powodowała u mężczyzn irracjonalny strach, objawiający się w wypadku stereotypu czarownicy w demonizacji przedmiotów związanych z pracami kobiet²⁸. Wystarczy wspomnieć sceny, w których czarownice zbierają się nad kotłem. Na przedstawieniach odnaleźć możemy także liczne przybory kuchenne, które zastępują magiczne artefakty, którymi zwykle otoczeni byli magowie – mężczyźni.

Ciekawy przypadek przypisania codziennych narzędzi fachowi czarownicy przedstawiony jest w pracach H. Boscha. Jego rysunek znany pod tytułem *Dwie czarownice* (il. 5) został tak nazwany tylko ze względu na to, że jedna z kobiet trzyma wrzeciono, przedmiot należący zdecydowanie do świata kobiecego. Przędzenie postrzegane było nieraz jako czynność magiczna, zwłaszcza w czasie, kiedy w okresie nowożytnym, kobiety straciły monopol na tkanie²⁹.

W trzeciej kategorii znajdują się zajęcia, którymi parały się czarownice. Przedstawianie ich szkodliwej działalności rozpoczęło się wraz z pojawieniem się pierwszych drzeworytów poświęconych tej tematyce. Według inkwizytorów oraz kościelnych teoretyków, czarownice szkodziły ludziom poprzez liczne złośliwe czyny: pozbawiały potencji ludzi oraz inwentarz, rzucały zniewalające ofiarę uroki, sprowadzały złą pogodę oraz dopuszczały się magicznych kradzieży. Co gorsze, miały one ułatwiać diabłu pozyskanie dusz nieszczęśliwych, którzy za nimi podążyli. Przeważająca większość wczesnych ilustracji przedstawia zaklinanie pogody oraz magiczną kradzież mleka. Wydaje się, iż to właśnie te elementy stereotypu czarownicy wyzwalają największy strach. O ile kontakty z diabłem, tajemne spotkania oraz loty spędzały sen z oczu przedstawicielom kościelnym, o tyle przyziemne skutki działalności czarownic spędzały sen z powiek zwykłym ludziom. W świecie, gdzie jakość życia zależała od pogody, świadomość, iż istnieją osoby posiadające możliwość jej zepsucia, a co za tym idzie zniszczenia zbiorów, musiała wywoływać strach.

Historie o kradzieży mleka były tak mocno rozpowszechnione, iż oprócz ilustracji drzeworytniczych, przedstawione zostały na fresku w kościele w Eppingen (il. 6). Ukazana jest na nim kobieta, która doi stylisko od siekiery. Towarzyszy jej diabeł trzymający w ręce pergamin – zapewne cyrograf. Wedle średniowiecznych wierzeń, szatan mógł stworzyć iluzję na której mle-

²⁷ G. DUBY (red.), *Historia życia prywatnego*, t. 2: *Od Europy feudalnej do renesansu*, Wrocław 1998, s. 93–95.

²⁸ Ch. ZIKA, *The appearance of witchcraft...*, dz. cyt., s. 56.

²⁹ E. POKOMY, *Hexen und Magier in der Kunst des Hieronymus Bosch. Lexikon zur Geschichte der Hexenverfolgung*, http://www.historicum.net/no_cache/persistent/artikel/6751/, 23.11.2011.

ko wydobywa się ze styliska. W „rzeczywistości” jednak, dzięki nadludzkiej szybkości, umiał on wydoić jedną z krów sąsiada czarownicy i skradzione w ten sposób mleko podsunąć swojej współniczce³⁰. Scena jest ilustracją do jednego z kazań J. Geilera von Kayserberga, które w okresie przedreformacyjnym zyskały na terenach niemieckich dużą popularność. Pokazanie tematu w tej formie musiało służyć jako przestroga dla wiernych przed niebezpieczeństwem czarownictwa.

Oprócz wymienionych powyżej kategorii, artyści zwracali także uwagę na inne elementy, które przypisywane były czarownicom, takie jak metamorfoza. Co ciekawe, w pierwszym okresie obrazowania czarownic, w porównaniu z całym rozdziałem poświęconym inkubom w *Mal-leus Maleficarum*, motyw stosunków seksualnych nie był specjalnie nadużywany. Wprawdzie powstał jeden drzeworyt, ilustrujący traktat U. Molitora, na którym czarownica została pokazana w objęciach diabła, jednak ciężko zaliczyć go do przedstawień erotycznych. Erotyzmem podsyte są z pewnością kameralne rysunki H. Baldunga Griena, z których jeden przedstawia na przykład akt seksualny pomiędzy kobietą a smokiem.

Włączenie do rozważań nad badaniem zagadnienia stereotypu czarownicy materiałów ikonograficznych stawia jego początki w nowym świetle.

Podstawową kwestią, którą możemy uchwycić za pomocą obserwacji dynamiki ukazywania się przedstawień heretyczek, jest świadomość społeczeństwa wczesnonowożytnego na temat czarownictwa.

Pomocna jest w tym wypadku analiza wykorzystanych technik malarskich. Ich chronologia wskazuje, iż początki przedstawiania czarownic związane są z grafiką książkową i szeroką rzeszą odbiorców, należących do różnych stanów społecznych. Z czasem oraz zapewne z szerzeniem się idei opisywanej herezji, ikonografia staje się bardziej złożona i wyrafinowana, a wykorzystywane techniki bardziej zaawansowane.

Mnogostopniowość przedstawień wskazuje jasno, iż temat ten nie był obcy w przededniu reformacji, pomimo rozpowszechnianej przez literaturę przedmiotu tezy, jakoby przed II poł. XVI w. idea tej herezji pojawiała się jedynie jako akademicki dyskurs okraszony przez mało popularne traktaty³¹.

Analiza ikonografii pozwala na ustalenie, który z elementów zbiorczej koncepcji czarostwa najbardziej poruszał współczesnych. Na podstawie ilości przedstawień można dostrzec, iż była to bez wątpienia kwestia lotu. Dzięki zachowanym materiałom można stwierdzić, że mocno lansowany w literaturze XV w. pogląd o prawdziwości powietrznego przemieszczania się, podlegał krytyce od początków swojego istnienia.

Także badania nad ikonografią przedstawień ułatwiają zrozumienie późniejszego doboru podejrzanych w procesach. Ilustracje czarownic jasno umiejscawiały je jako członkinie społeczeństwa, wroga, którego należy szukać w kręgu sąsiadów. Urealniały opisywaną w traktatach postać heretyczki i podsycaly przesady tkwiące w kulturze wczesnonowożytnej. Zdecydowanie wskazywały też na kobiety jako główną grupę uwikłanych w herezję, czemu pomocne było wykorzystanie w budowaniu świata czarownic przedmiotów przynależnych przestrzeni kobiecej.

Okres do lat dwudziestych XVI w. obfitował w wizerunki związane zarówno z heretyckim, jak i tradycyjno-folklorystycznym charakterem czarownictwa. Niezaprzeczalnie miały one wpływ na kształtowanie się stereotypu wczesnonowożytnej czarownicy. Na równi z pismami tej epoki kształtowały świadomość społeczną i przyczyniły się do zakorzenienia obrazu kobiety, która weszła w spółkę z szatanem.

³⁰ B. Jussen, C. Kosłofsky (red.), dz. cyt., s. 327.

³¹ M. Sullivan, *The Witches of Dürer and Hans Baldung Grien*, „Renaissance Quarterly” 2000, vol. 53, s. 334.



1. Czarownica składająca przysięgę diabłu, reprodukcja drzeworytu z *Buch der Tugend*, Johannes Vintler, 1486, źródło: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Witch_paying_homage_to_the_devil.jpg



2. Czarownica strzelająca z łuku, reprodukcja drzeworytu z *De Lamiis et Pythonicis Mulieribus*, Ulrich Molitor, po 1489, źródło: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Witch_shooting_an_arrow.gif



3. *Lot jako marzenie senne*, reprodukcja rysunku, Monografista HF za Hansem Baldungiem Grienem, 1515, źródło: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franck_Hexen.JPG.



4. *Cztery czarownice*, reprodukcja miedziorytu, Albrecht Dürer, 1500, źródło: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dürer_-_The_Four_Witches.jpg.



5. *Dwie czarownice*, reprodukcja rysunku, Hieronim Bosch, źródło: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Two_witches.jpg.



6. Kradzież mleka, reprodukcja fresku z kościoła *Unsere Liebe Frau* w Eppingen, źródło: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eppingen-kathprkrch-milchhexe.jpg>.

BIBLIOGRAFIA

- Brojer W., *Diabeł w wyobraźni średniowiecznej*, Wrocław 2003.
- Davidson J. P., *Hexen in nordeuropäischen Kunst 1450 – 1750*, Freren 1988.
- Duby G. (red.), *Historia życia prywatnego*, t. 2. *Od Europy feudalnej do renesansu*, Wrocław 1998.
- Hults L. C., *Baldung and the Witches of Freiburg: The Evidence of Images*, „Journal of Interdisciplinary History” 1987, vol. 18, nr 2.
- Hütt W., *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, Warszawa 1985.
- Kors A. Ch., Peters E. (red.), *Witchcraft in Europe 400 – 1700: a Documentary History*, Philadelphia 2001.
- Jussen B., Koslofsky C. (red.), *Kulturelle Reformation: Sinnformationen in Umbruch 1400 – 1600*, Göttingen 1999.
- Levack B., *Polowanie na czarownice w Europie wczesnonowożytnej*, Wrocław 2009.
- Sullivan M., *The Witches of Dürer and Hans Baldung Grien*, „Renaissance Quarterly” 2000, vol. 53.
- Peters E., *The Magician, the Witch and the Law*, Philadelphia 1982.
- Russell J. B., *Witchcraft in the Middle Ages*, New York 1984.
- Mackey Ch. S. (oprac.), *The Hammer of Witches. A Complete Translation of the Malleus Maleficarum*, New York 2009.
- Monter W., *The Historiography of European Witchcraft: Progress and Perspects*, „Journal of Interdisciplinary History” 1972, vol. 2, nr 4.
- Monter W., *Witch trials in Continental Europe*, [w:] Ankarloo B., Clark S. (red.), *Witchcraft and magic in Europe*, Philadelphia 2002.
- Zika Ch., *The Devil’s Hoodwink: Seeing and Believing in the World of Sixteenth – Century witchcraft*, [w:] Zika Ch. (red.), *No Gods Except Me: Orthodoxy and Religious Practice in Europe 1200 – 1600*, Melbourne 1991.
- Zika Ch., *The appearance of witchcraft : print and visual culture in sixteenth-century Europe*, London 2009.

NETOGRAFIA

Pokorny E., *Hexen und Magier in der Kunst des Hieronymus Bosch*. Lexikon zur Geschichte der Hexenverfolgung, http://www.historicum.net/no_cache/persistent/artikel/6751/, 23.11.2011.
Roussineau G., *Jean Tinctor; Invectives contre la secte de vauderie*. (Review), "Medium Aevum. Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature" 2000, <http://www.highbeam.com/doc/1G1-70396337.html>, 18.11.2011.

STRESZCZENIE

Dzięki zgłębieniu, niedocenianej do tej pory, grupy źródeł możemy zbliżyć się do wyobrażeń społecznych na temat czarownictwa, we wczesnym okresie kształtowania się stereotypu. Już sama analiza użytego medium świadczy o powszechności wyobrażeń czarownic w końcu XV i w początkach XVI w. Pod względem ikonograficznym, udało się stwierdzić, iż tematem najbardziej interesującym współczesnych był lot. Dzięki przedstawieniom doszło także do utrwalenia panujących w społecznościach wierzeń folklorystycznych i zespoleniu ich z propagowaną przez Kościół ideą herezji czarownictwa.

Słowa kluczowe: czarownica, herezja, grafika, Ulrich Molitor, *Malleus Maleficarum*, Albrecht Dürer, Hans Baldung Grien

PORTRAYING WITCHES—AN UNDERVALUED SOURCE IN THE STUDY OF THE ROOTS OF THE WITCH STEREOTYPE

Summary

Thanks to pictorial sources, we can deepen our knowledge of witchcraft of the early modern era. An analysis of the used techniques alone brings us to the conclusion that the idea of witchcraft was widely known among common people. Numerous iconographic works prove that the witch-flight was at the time one of the most perplexing issues. Selected representations of witches simultaneously consolidated folklorist beliefs and connected them with the idea of witchcraft as a heresy, which was especially encouraged by the Church.

Key words: witchcraft, woodcut, heresy, Ulrich Molitor, *Malleus Maleficarum*, Albrecht Dürer, Hans Baldung Grien