

Małżeństwo w nowożytnym Gdańsku w świetle XVI- i XVII-wiecznych portretów mieszkańców miasta*

Aleksandra Jaśniewicz



il. 1 H. Han, *Alegoria cnoty małżeńskiej vel Alegoria zaślubin Agaty von der Linde*, 1600. Fot. Gallerie Lingebauer, Düsseldorf, ze zbiorów prof. J. Tylickiego

Wraz z odrzuceniem przez przywódców reformacji idei celibatu, jako sprzecznej z naturą ludzką, a także wraz z krytyką życia zakonnego, w którym dostrzeżono źródła grzechu, to małżeństwo wskazane zostało jako stan społecznie pożądany i naturalny. Związek ten, zgodny ze wskazaniem wyrażonym w *Biblii* (Rdz 2; Mt 19; Kor 7), postrzegano jako wypełnienie prawa Boskiego na ziemi. Rozwinięta została przy tym odmienna niż w katolicyzmie teologia małżeństwa. Marcin Luter dostrzegł jego miejsce w królestwie ziemskim, w którym człowiek kieruje się nie tylko stanowionym z Bożej woli prawem, ale także afektami, i które tym samym naznaczone jest grzechem¹. Małżeństwo stanowi wszelako nałożony przez Boga obowiązek, a jego przyjęcie – konieczność z perspektywy osobistej i dobra społeczeństwa, swoisty lek na ludzką niedoskonałość, instytucję chroniącą przed pokusą rozpusty². Zyskało ono w opinii luteran rangę jednego z filarów porządku ziemskiego, a w redakcji zwolenników Jana Kalwina – rolę łącznika porządku ziemskiego i Boskiego³. Kalwinizm przejął wiele założeń głoszonych przez zwolenników Lutra, przedstawiciele obu obozów reformacji podkreślali rolę władz świeckich w narzucaniu norm moralnych⁴. Nadzór nad instytucją małżeństwa znalazł się tym samym w zakresie jurysdykcji świeckiej, egzekwującej pra-



* Niniejszy artykuł powstał w toku prac nad rozprawą doktorską pt. *Portret w Gdańsku 1425–1700. Malarstwo, rysunek*, pisaną pod kierunkiem prof. dra hab. Jana Harasimowicza, któremu w tym miejscu pragnę serdecznie podziękować za okazaną pomoc.

¹ J. Witte Jr., *From Sacrament to Contract. Marriage, Religion, and Law in the Western Tradition*, Kentucky 1997, s. 51; T. A. Fudge, *Incest and Lust in Luther's Marriage: Theology and Morality in Reformation Polemics*, „The Sixteenth Century Journal” 2009, nr 2: *Marriage in Early Modern Europe*, s. 326.

² J. Witte Jr., *op. cit.*, s. 48.

³ *Ibidem*, s. 43.

⁴ Zob. J. Witte Jr., R. M. Kingdon, *Sex, Marriage and Family in John Calvin's Geneva*, cz. 1: *Courtship, Engagement and Marriage*, Michigan 2005, s. 445–457, zwł. 450–451; T. A. Fudge, *op. cit.*, s. 325.



⁵ Należy przy tym podkreślić, że katolickie prawo kanoniczne pozostało w znacznej mierze obowiązującym. Zob. J. Witte Jr., *op. cit.*, s. 71–72.

⁶ E. Kizik, *Kary za bezżeństwo w Gdańsku nowożytnym (w drugiej połowie XVII i na początku XVIII wieku)*, [w:] *Miłość w czasach dawnych. Gdańsk*, red. B. Możejko, A. Paner, Gdańsk 2009, s. 147.

⁷ *Ibidem*, s. 149. Znaczna część osób zasiadających we władzach miasta pozostawała w związku małżeńskim, nader często też wybór nowego urzędnika poprzedzony był przez jego ślub. Zaakcentowania wymaga przy tym, że zjawisko to odnotowane zostało także w okresie przed reformacją. Zob. J. Zdrenka, *Główne, Stare i Młode Miasto Gdańsk i ich patrycjat w latach 1342–1525*, Toruń 1992, s. 138.

⁸ Herman Han, *Mistrz światła i nokturnu. Narodziny baroku w malarstwie dawnej Rzeczypospolitej* [kat. wystawy], red. M. Osowski, Muzeum Diecezjalne w Pelplinie, Pelplin 2008, poz. kat. I.3, s. 187–192 (oprac. J. Tylicki); pełna literatura tamże. Za udostępnienie fotografii obrazu pragnę podziękować prof. Jackowi Tylickiemu.

⁹ J. Tylicki, *Obraz „Alegoria cnoty małżeńskiej”. Klucz do drugiego oblicza sztuki Hermanna Hana*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1997/1998, nr 1/2.

¹⁰ Osobę sportretowaną w obrazie Agaty von der Linde J. Tylicki rozpoznaje też w portrecie młodej patrycjuszki z ok. 1600/1610 r., również przypisywanym Hanowi, ze zbiorów Muzeum Sztuki na Wawelu (Herman Han..., s. 185–186, poz. kat. I.2). Na temat obrazu wypowiada się także D. Nowacki (*Kilka zapomnianych gedanianów w zbiorach wawelskich*, „Porta Aurea” t. 6 (1999), s. 45–47).

¹¹ Ojciec Valentina, rajca elbląski Johann von Bodeck, zmarł w roku 1595 (J. Tylicki, *op. cit.*, s. 49).

¹² Zob. *ibidem*, s. 44–48.

¹³ D. R. Smith, *Masks of Wedlock: Seventeenth-Century Dutch Marriage Portrait*, Michigan 1982, s. 67.

¹⁴ S. Ozment, *When Fathers Ruled. Family Life in Reformation Europe*, Harvard 1983, s. 50–51; zob. też E. Kizik, *Dzień świąteczny, dzień powszedni. Społeczny czas gdańszczan w wiekach XVI–XVIII*, [w:] *Zegary gdańskie* [kat. wystawy], red. Z. Prószyńska, E. Baryłewska-Szymańska, Gdańsk 2005, s. 39.

¹⁵ Zob. *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, http://woerterbuchnetz.de/DWB/sigle=DWB&mode=Verne_tzung&lemid=GF09670 (data dostępu: 29 VI 2012); „*honestum* – szlachetny, użyteczny”.

¹⁶ Umieszczona w obrębie drzeworytu inskrypcja głosi: „*Da beten / Gottes Wort anhörn / Der inh ein frommen / Man wolhschern*”.

¹⁷ Seria wydana w gdańskiej oficynie J. Rhodogo. A. Möller rozpoczął prace nad rysunkami rok wcześniej.

¹⁸ Na pokrewieństwa omawianego dzieła z niderlandzką tradycją portretu małżeńskiego wskazuje J. Tylicki (*op. cit.*, s. 41).

wo zgodnie z wolą Boga⁵. Formuła taka przyjęta została także w Gdańsku. Jako „naturalny fundament ładu społecznego”⁶, małżeństwo było wymagane prawem. Kompetencje w tym obszarze należały do sądu wetowego, dotkliwymi karami finansowymi nakładającego kawalerów do zmiany stanu⁷.

W roku 1600 powstał obraz *Alegoria cnoty małżeńskiej vel Alegoria małżeństwa Agaty von der Linde* autorstwa Hermana Hana, znajdujący się obecnie w prywatnych zbiorach francuskich [il. 1]⁸. Pierwotnie dzieło to stanowiło wieko wirginału, który prawdopodobnie był prezentem ślubnym. Jego treści doczekały się wnikliwej analizy Jacka Tylickiego⁹. Rozpoznał on sportretowanych w obrazie nupturientów: Agatę von der Linde¹⁰ i Valentina von Bodeck – przyszłego burmistrza, oraz siedzących w bezpośredniej bliskości ojca panny młodej: burmistrza Johanna von der Linde i nieznanego z nazwiska ojca chrzestnego pana młodego¹¹. Grupa patrycjuszy, do której należą wymienione osoby oraz pierwszoplanowe postaci, charakteryzuje się opanowaniem gestu i stonowaną kolorystyką strojów. Przeciwwstawiona została ona oddającemu się nieokiełznanej zabawie towarzystwu. Moralizatorską wymowę sceny podkreśla obecność postaci mitologicznych: Wenus, Bachusa, Cerery i Amora, personifikacji Głupoty, Kłamstwa, Zawiści, Potwarzy i Niechęci, oraz błazna¹².

Sposób zaprezentowania młodej pary sygnalizuje znamienne dla tamtych czasów, uświęconą tradycją i pożądaną wizję małżeństwa. Pan młody zwraca się ku siedzącej u jego lewego boku córce burmistrza w sposób pełen wytwornej, dworskiej elegancji, sugerujący jego obycie i polor. Ujmuje prawą dłoń żony w geście będącym reminiscencją liturgicznego *dextrarum junctio*. Ma on w tym przypadku wymiar umownego znaku, jako zwyczajowo asocjowany z ceremonią zaślubin¹³. W opiekuńczym geście objęcia ramieniem zawiera się aluzyjne wskazanie podstawowych zadań męża, którymi w nowożytnym rozumieniu relacji i zobowiązań małżeńskich były opieka nad rodziną, zapewnienie jej bytu oraz sprawowanie władzy w domu. Mężowskie rządy miały być prowadzone silną ręką, dalekie jednak od despotyzmu¹⁴. Zapewne o takiego męża, zgodnie z rozumieniem słowa „*Fromm*”¹⁵ jako określenia człowieka szlachetnego i wypełniającego swoje obowiązki, modliły się panny gdańskie w drzeworycie *Virgines templum adeuntess / Panny w kościele*¹⁶ z wydanej w roku 1601 serii *Omnium Statuum Foemini sexus ornatu* [...] według projektu Antona Möllera¹⁷.

Postawa oblubienicy przyszłego burmistrza wyraża pożądaną u małżonki skromność, którą sygnalizuje przede wszystkim spuszczone wzrok. W ten sposób ukazywane były panny młode w scenach przyjęć ślubnych z terenów Holandii¹⁸. Wycofana postawa panny młodej podkreślana była także przez autorów holenderskich epitalamiów, w których często pojawia się wzmianka o zadumanej oblubienicy¹⁹. Zachowanie takie interpretuje się jako zawstydzenie w perspektywie mającej nadejść nocy poślubnej lub przyjęcie roli statecznej mężatki, nie biorącej udziału w nocnych zabawach²⁰. Opanowanie spojrzenia, jako najbardziej czułego ze zmysłów,

zaleca nobliwym damom weneccjanin Francesco Barbaro, autor traktatu *O powinnościach żon* z roku 1416²¹. Skromne spojrzenie było cechą przypisaną kobiecie idealnej także w ujęciu Jacoba Catsa. Holenderski moralista opierał się w tym względzie na autorytecie Baldassarego Castiglione i Stefana Guazzo, wysoko ceniących kobiecą powagę²². Oddanie ręki oraz postawa ciała, szukającego oparcia na ramieniu małżonka, pozwalają dostrzec u młodej kobiety uważaną za dużą zaletę uległość. Pasywność i posłuszeństwo na piedestale kobiecych przymiotów stawiali zarówno Erazm z Rotterdamu, jak i Jan Kalwin²³; pielęgnowanie tych cech zalecały m.in. operujące przykładami biblijnymi podręczniki zachowania dla dziewcząt²⁴. Natomiast czyniony przez córkę burmistrza gest złożenia dłoni na piersi w symboliczny sposób wyraża wierność, miłość i przyjaźń²⁵.

Małżonkowie i ich najbliższe otoczenie przeciwstawieni zostali bez trosko bawiącym się *bon vivants*. Goście weselni – młodzi, wytwornie odziani mieszczenie, korzystają z doczesnych przyjemności, wśród których pierwszoplanowe miejsce zajmuje sztuka boginii miłości – taniec²⁶. Poddani władzy Cerery, Bachusa i Wenus, pochłonięci są ucztowaniem, pijaństwem i zalotami. Nie bez znaczenia pozostaje, iż sceneria przyjęcia, w której Tylicki widzi okolice cieszącej się złą sławą Biskupiej Górki²⁷, jest echem ikonografii ogrodów miłości²⁸.

Przedstawieni nieco na uboczu głównej sceny małżonkowie, zdystansowani od świata bez troskich zalotników, siedzą na małżeńskim łożu. W jego obrębie umieszczone zostały dekoracje służące, wraz z łańską inskrypcją wskazującą na rolę Chrystusa w małżeństwie, podkreśleniu chrześcijańskiego charakteru związku²⁹. Ich znaczenie podsumować można komentarzem do miedziorytu Jana Saenredama według Hendrika Goltziusa *Prawdziwe małżeństwo*, pochodzącego z ok. 1600 roku³⁰: „Ci których złączyła prawdziwa miłość i nieskalane łoże małżeńskie, będą złączeni pod ochroną Chrystusa i będą sobie wierni”³¹. Małżeństwo, u którego podstaw leżą cnoty chrześcijańskie, będzie „tabernakulum moralności”³², w nim okiełznane zostaną wszelkie zdrożności doczesnego świata. Kompozycja jest, jak wskazał Tylicki³³, pochwałą miłości małżeńskiej i ostrzeżeniem przed grzechami *Luxuriae*, *Avaritiae* i *Superbiae*³⁴, które rozumieć należy jako zalecenie ostrożności wobec pokus niszczących czystą miłość małżeńską³⁵. Młodzi małżonkowie wypełnili nakaz Boga, zapewniając sobie zarazem ochronę przed moralnym upadkiem. Spełnili także swój obowiązek jako obywatele miasta. Jak wspomniano, na terenach objętych reformacją małżeństwo, jako gwarancja ładu społecznego, egzekwowane było przez władze świeckie. Strażnikiem moralności i porządku jest zatem towarzyszący pannie młodej ojciec – uosabiający władzę w mieście burmistrz Johann von der Linde. Zaślubiny jego córki stanowią w tym kontekście swoiste *exemplum* postępowania gwarantującego prawidłowe prosperowanie miasta. Odczytana z tej perspektywy, kompozycja odzwierciedla czynione wówczas przez władze miasta starania zmierzające do wdrożenia protestanckich zasad dyscypliny społecznej.



¹⁹ Zob. H. R. Nevitt Jr., *Art and the Culture of Love in the seventeenth-Century Holland*, Cambridge 2003, s. 80.

²⁰ *Ibidem*, s. 80; eadem, *Bridal Decorum and Dangerous Looks: Rembrandt's Wedding Feast of Samson (1638)*, [w:] *Rethinking Rembrandt*, red. A. Chong, M. Zell, Michigan 2002.

²¹ Napisanego z okazji ślubu Lorenza Mediciego i Ginevry Cavalcanti. Zob. P. Simons, *Women in Frames: the Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture*, [w:] *The Expanding Discourse. Feminism and Art. History: Questioning the Litany*, red. N. Broude, M. D. Garrard, New York 1982, s. 43.

²² Zob. H. R. Nevitt Jr., *Art and the Culture of Love...*, s. 73.

²³ Zob. S. Schama, *Wives and Wantons: Versions of Womanhood in 17th Century Dutch Art*, „Oxford Art Journal” 1980, nr 1, s. 5.

²⁴ Zob. I. Bleyerfeld, *Chaste, Obedient and Devout: Biblical Women as Patterns of Female Virtue in Netherlandish and German Graphic Art ca. 1500-1750*, „Simiolus” 2000/2001, nr 4, s. 223.

²⁵ J. Tylicki, *op. cit.*, s. 46; D. R. Smith, *op. cit.*, s. 72.

²⁶ Tak określa taniec Constantin Huygens (zob. H. R. Nevitt Jr, *Art and the Culture of Love...*, s. 44, 46).

²⁷ Zob. J. Tylicki, *op. cit.*, s. 42.

²⁸ Tylicki podkreśla związki dzieła z tradycją niderlandzkiej i niemieckiej grafiki XVI w. (*ibidem*, s. 41). Na temat ikonografii ogrodów miłości zob. m.in. H. R. Nevitt Jr., *Art and the Culture of Love...*, s. 21-98.

²⁹ Zgodnie z odczytaniem J. Tylickiego (*op. cit.*, s. 46) są to: malowidło z wyobrażeniem Westalek kłęczących przed ogniskiem domowym na tle krzyży Golgoty, rzeźba Fides-Wiary, grupa figuralna kobiety, mężczyzny i dziecka, czerwone i białe kwiaty wazonie, geniusz-putto z palmą cnoty, tryumfu i chwały, wieniec pokoju oraz inskrypcja podkreślająca rolę Chrystusa w małżeństwie.

³⁰ Kompozycja ta przywoływana jest przez J. Tylickiego (*ibidem*, s. 48) w kontekście omawianego obrazu jako przykład niderlandzkiej ikonografii „godnego małżeństwa kontrastującego z rozwiązanym otoczeniem”.

³¹ Określenie to stosowane było przez moralistów holenderskich w odniesieniu do domu, w którym panują zasady chrześcijańskie. Zob. I. M. Veldman, *Lessons for Ladies: a selection of sixteenth and seventeenth century Dutch Prints*, „Simiolus” 1986, nr 2/3, s. 118.

³² Zob. S. Schama, *op. cit.*, s. 5.

³³ J. Tylicki, *op. cit.*, s. 50. Autor odczytuje w obrazie także treści polemiczne, aktualne w kontekście toczącego się konfliktu wyznaniowego.

³⁴ Zgodnie ze sformułowaniem E. Kizicka (*O ubiorach żydowskich i gdańskich na przełomie XVI i XVII wieku. Uwagi w związku z artykułem Jacka Tylickiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2003, nr 1, s. 136).



³⁵ W takim znaczeniu pojawiają się sceny związane z miłością cielesną i płodnością w XIV- i XV-wiecznych florenckich *cassoni* ofiarowywanych z okazji ślubu oraz na tacach przekazywanych matkom oczekującym dziecka. Zob. H. R. Nevitt Jr., *Art and the Culture of Love...*, s. 25.

³⁶ Podobnie jak w innych europejskich miastach, władze regulowały tę sferę w ramach kontroli zachowań mieszkańców metropolii. Zob. M. Mielnik, *Stateczne matrony i cnotliwe panny, czyli Księga ubiorów gdańskich Antona Möllera w kontekście europejskich tradycji Trachtenbüchern*, „Quart” 2008, nr 3. Pierwszą ordynację o ubiorach Rada ogłosiła w roku 1540 (O. Günther, *Danziger Hochzeits- und Kleiderordnungen*, „Zeitschrift des Westpreussischen Geschichtsvereins” t. 42 (1900), s. 208). Na ten temat zob. też: P. Simson, *Geschichte der Danziger Wilkür*, Danzig 1904, s. 19-20, 61-72; M. Bogucka, *Życie codzienne w Gdańsku w XVI-XVII w.*, Warszawa 1967, s. 180, I. Rembowska, *Ubiory bogatych mieszczan gdańskich w XVII i XVIII wieku na podstawie przepisów przeciwko zbytkowi i spisów testamentowych*, „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego” 1980, „Historia” nr 10, s. 50; A. S. Labuda, *Cnota i grzech w gdańskiej tablicy dziesięciorga przykazań*, „Artium Quaestiones” t. 8 (1995), s. 72; E. Kizik, *Gdańskie ordynacje o weselach, chrztach i pogrzebach z XVI-XVIII w.*, „Barok” t. 7 (2000); *idem*, *Wesele, kilka chrztów i pogrzebów. Uroczystości rodzinne w mieście hanzeatyckim od XVI do XVIII wieku*, Gdańsk 2001, s. 14; *idem*, *Ubiory gdańskich mieszczek w drugiej połowie XVI i w pierwszej połowie XVII w.*, [w:] „Rocznik Gdański” t. 67-68 (2007-2008), s. 18; A. S. Labuda, *Kleidung als Bedeutungsträger. Zur Zehn-Gebote-Tafel aus der Marienkirche in Danzig*, [w:] *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, Hrsg. P. Helas [et al.], Berlin 2007, s. 423; M. Mielnik, *op. cit.*, s. 29.

³⁷ Zob. G. Langdon, *Medici Women. Portraits of Power, Love and Betrayal*, Toronto 2008, s. 70; D. Milewska, *Odnaleziony portret patrycjuszki gdańskiej*, „Gdańskie Studia Muzealne” t. 4 (1986), s. 60.

³⁸ P. Simons, *op. cit.*, s. 41.

³⁹ Cyt. za: *ibidem*, s. 43.

Najprawdopodobniej jako małżonka sportretowana została anonimowa patrycjuszka w zaginionym obrazie z lat 90. XVI w., do II wojny znajdującego się w kolońskiej kolekcji Neuerburg [il. 2]. Obraz ten określany jest jako dzieło bliżej nieznanego Antona Hollera, wykazuje jednak cechy pokrewne pracom Möllera: rysunkową precyzję i uwagę dla szczegółów stroju oraz charakterystyczne upięcie kotary, tożsame z przedstawieniem draperii we wczesnym, zaginionym w okresie II wojny, obrazie *Maria z Dzieciątkiem i św. Janem*. Powinowactwa obu dzieł przejawiają się także w graficznym, ostrym sposobie kształtowania materii i w kubizującym uogólnieniu wolumenu ciała. Uwagę zwraca zbliżony rodzaj oświetlenia, pozwalający na modelowanie detali twarzy i dłoni miękkimi cieniami. Portret ma także cechy wspólne z sygnowanymi przez Möllera rysunkowymi i graficznymi wizerunkami kobiet: pod względem ujęcia zdradza podobieństwo zwłaszcza do przedstawienia niewiasty z rysunku *Niedobrana para i błazen* z Anhaltische Gemäldegalerie w Dessau, pochodzącego z roku 1605. Wydaje się zatem uzasadnione uznanie wspomnianej lekcji nazwiska obrazu za obarczoną błędem i określenie tej pracy jako nieznanego dotąd dzieła czynnego w Gdańsku mistrza.

Omawiany portret realizuje cechy tzw. *state portrait*, sformułowane przez Antoniusa Moro i zaadaptowane przez mieszczkański portret przełomu XVI i XVII wieku. Ukazuje on patrycjuszkę o powściągliwym wyrazie oblicza, trwającą w monumentalnym bezruchu na tle dekoracyjnie udrapowanej kotary, będącej elementem służącym podniesieniu godności portretowanej. Kobieta przedstawiona została w ujęciu trzy czwarte do kolan, ze złączonymi dłońmi, odziana w bogatą suknię, której górna partia wykonana jest ze zdobionego ornamentem floralnym aksamitnego brokatu, plisowaną spódnicę zdobi biały fartuszek, u ozdobnego paska zawieszono na poczwórnym łańcuszku pomander, całość zaś wieńczy szeroka kryza. Inspirowany modą hiszpańską strój reprezentuje typ ubioru noszony na przełomie XVI i XVII w. przez gdańskie panny i młode mężatki, tak jak utrwalone one zostały w wydanej w roku 1601 serii drzeworytów ukazujących gdańskie stroje kobiece – *Omnium Statuum Foemini sexus ornatu* [...], wykonanej według rysunków Möllera (zwłaszcza na kartach *Panny w tańcu* oraz *Gdańszczanki w strojach ślubnych*). Kosztowne materie i wykwintne ozdoby sugerują przynależność portretowanej do najwyższych sfer gdańskiego społeczeństwa. Potwierdzają ją obowiązujące w nadbałtyckiej metropolii przepisy odzieżowe³⁶. Ostentacyjny przepych stroju jest typowy dla *state portrait*. Jego zadanie to wyraźne określenie miejsca portretowanej osoby w hierarchii społecznej³⁷. W przypadku portretów kobiecych chodzi tu przede wszystkim o pozycję, jaką dana niewiasta zawdzięcza ojcowskiemu domowi lub zamożności męża. Tak tłumaczy wystawny charakter stroju kobiecego przywoływany już Barbaro, głosząc na kartach traktatu *O powinnościach żon*³⁸: „jak złota fasada pałacu, [...] ozdoby [kobiecego stroju] są dowodem męzowskiego powodzenia, bardziej niż pragnienia zachwycenia próżnych oczu”³⁹.

Uwagę zwraca wyniosłość i chłód oblicza portretowanej. Ujawnia się w nim dążenie do osiągnięcia dworskiego ideału kobiecości. Nieprzystęp-



— il.2 A. Möller, *Portret patrycjuszki*, ok. 1590, zaginiony. Fot. Rheinisches Bildarchiv Köln

il. 3 A. Möller (?), *Portret patrycjuszki*, 1598, Muzeum Narodowe w Gdańsku. Fot. K. Augustyniak



⁴⁰ Cyt. za: G. Langdon, *op. cit.*, s. 49.

⁴¹ D. R. Smith, *op. cit.*, s. 18.

⁴² Zob. uwagi na temat namalowanego przez F. Bola portretu Marii Rey z 1650 r. (*ibidem*, s. 87).

⁴³ *Amor Polonus, czyli miłość Polaków* [kat. wystawy], red. T. Grzybkowska, Z. Żygulski jun., Muzeum Pałacu w Wilanowie, Warszawa 2010, t. 1, s. 124 (oprac. A. Jaśniewicz); wcześniejsza literatura tamże; *Obok. Polska-Niemcy: 1000 lat historii w sztuce* [kat. wystawy], red. M. Omilanowska, Köln 2011, s. 329, poz.kat. 9.12 (oprac. M. Mielnik).

⁴⁴ Zob. E. Schaumann, *Beiträge zu einer Geschichte der Tracht in Danzig*, „Zeitschrift des Westpreussischen Geschichtsvereins” t. 73 (1937), s. 28.

ność i dystans jako pożądane u kobiety występują w wydany w roku 1548 we Florencji traktacie *O pięknie kobiecym (Della bellezza delle donne)* autorstwa Agnola Firenzuoli. Pisze on, iż „majestat to nic innego jak ruch i postawa kobiety [...]. O takich kobietach mówi się, że jako osoby są wyniosłe i powściągliwe”⁴⁰. Jest to też echem używanego przez Castiglione pojęcia *gravità*, oznaczającego aurę powagi i surowości, sugerującą ukryte zalety intelektu i ducha⁴¹. Natomiast w geście splecenia dłoni dostrzegalna wydaje się aluzja do skromności i uległości⁴².

Tę samą konwencję portretową realizuje wiązany z nazwiskiem Möllera portret patrycjuszki z roku 1598, dziś znajdujący się w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku⁴³ [il. 3]. Gdańczanka odziana jest w bogaty strój mieszczkański, łączący elementy mody hiszpańskiej⁴⁴, holenderskiej i niemieckiej, także pokrewny ubiorom występującym we wzmiankowanej już serii *Omnium Statuum Foemini sexus ornatu* [...].

Wykwintne ozdoby (złote bransolety oraz podwójny złoty łańcuch, na którym zawieszony został filigranowy pomander) i kosztowne materie (wyszywany złotem brokat sukni, wytworna wenecka koronka igłowa w partii mankietów⁴⁵, wreszcie charakterystyczny czepiec wyszywany perłami) pozwalają na przypisanie portretowanej do najwyższych kręgów gdańskiego społeczeństwa. Wyrażone wcześniej uwagi na temat roli stroju w portrecie reprezentacyjnym oraz na temat aury wyniosłości emanującej od postaci kobiety z zaginionego portretu z Kolonii odnieść należy także do omawianego dzieła.

Przy odczytywaniu treści zawartych w analizowanym obrazie podkreślenia wymaga przede wszystkim, iż w życiu kobiety XVI i XVII w., zwłaszcza należącej do wyższych kręgów społeczeństwa⁴⁶, a zatem takiej, której egzystencja skoncentrowana była wokół sfery domowej, istniała ograniczona liczba okazji do sporządzenia jej portretu. Sposobność ową oferowało przejście spod opieki ojca do domu męża⁴⁷, czyli okres narzeczeństwa oraz ślub, a następnie macierzyństwo, będące wypełnieniem powinności żony. Kobieta w omawianym okresie stawała się żoną, aby zostać matką. Macierzyństwo było jej celem, a zarazem środkiem uszlachetniającym niedoskonałą niewieścią naturę, zgodnie ze słowami św. Pawła: „Zbawiona zaś zostanie przez rodzenie dzieci” (1 Tm 2,15)⁴⁸.

Dotychczasowe interpretacje omawianego obrazu koncentrowały się wokół odczytania trzymanego przez młodą patrycjuszkę owocu, określonego jako jabłko lub granat. Owoce te obciążone są wielością sensów, pozwalających na przypisanie tej pracy odmiennych treści⁴⁹. Wydaje się uzasadnione, by podejmując próbę określenia znaczenia dzieła, uwzględnić także dość wymowną gestykulację patrycjuszki. Trzyma ona złoty owoc w sposób nienaturalny, z namaszczeniem obejmując go prawą dłonią. Jednocześnie unosi lewą rękę, delikatnie ją uginając, z dłonią ukazaną w geście podtrzymywania, skierowaną do ciała na wysokości łona. Podobny gest czyni młoda kobieta w powstałym ok. 1555 r. portrecie autorstwa naśladowcy Tycjana. W obrazie tym, pochodzącym z kolekcji National Gallery of Art w Waszyngtonie, portretowana obiema rękami skrzyżowanymi na wysokości łona podtrzymuje złociste jabłko, sugerując w ten sposób, że spodziewa się potomka⁵⁰. Nie można wykluczyć, iż gdański portret realizuje podobną koncepcję. Zgodnie z nią lewą dłonią portretowana wskazuje swój fizyczny stan, a prawą prezentuje symboliczne uobecnienie owocu związku. Dodać przy tym należy, iż wczesne macierzyństwo było zjawiskiem nierzadkim i wypełniało skierowane do kobiet zalecenie Lutera, by wydawanie na świat dzieci rozpocząć już w wieku ok. 19 lat⁵¹. Repertuar sensów przypisywanych jabłku obejmuje idee związane z płodnością i z obdarzaniem potomstwem. Łączone są one zwłaszcza z tzw. „złotym jabłkiem”⁵², jak w starożytności określano pigwę, uznawaną za symbol szczęścia, miłości i płodności właśnie⁵³. Podkreślenia wymaga przy tym, iż – jak wskazuje przykład XVI i XVII-wiecznych portretów małżeńskich z terenu Holandii – prezentowane w tego typu pracach owoce, niezależnie od gatunku, stanowią odniesienie do



⁴⁵ Zob. E. Kizik, *Ubiory gdańskich mieszczek...*, s. 22.

⁴⁶ Zob. W. Caferro, *Contesting the Renaissance*, Chichester 2011, s. 65.

⁴⁷ Zob. P. Simons, *op. cit.*, s. 40.

⁴⁸ Cyt za: S. Ozment, *When Fathers Ruled. Family Life in Reformation Europe*, Harvard 1983, s. 100.

⁴⁹ T. Grzybkowska (*Złoty wiek malarstwa gdańskiego na tle kultury artystycznej miasta*, Warszawa 1990, s. 96–97) określa złocisty owoc trzymany przez portretowaną jako jabłko, pozwalające mienić gdańszczankę patrycjuszowską Venus. K. Górecka-Petrajtis (*Leonardo da Vinci and the splendor of Poland. A history of collecting and patronage* [kat. wystawy], Milwaukee Museum of Art, New York 2002, s. 98–99 (oprac. K. G[órecka]-P[etrajtis]) z kolei dowodzi, iż wizerunek jest portretem przedślubnym, a trzymany przez patrycjuszkę owoc to granat, symbolizujący miłość, płodność, wierność i cnotę. T. Labuda (*Portret w twórczości Antona Möllera*, [w:] *Studia z historii sztuki i kultury Gdańska i Europy Północnej. Prace poświęcone pamięci Doktor Katarzyny Cieślak*, red. J. Friedrich, E. Kizik, Gdańsk 2003, s. 125) uznaje, iż kobieta prezentuje jabłko, które zgodnie z emblematycznym znaczeniem owocu stanowić ma odniesienie do bogactwa wewnętrznego portretowanej, ujawniającego się po odrzuceniu urody powierzchownego piękna. Pisząca te słowa podkreśla zaś małżeńską symbolikę jabłka, dostrzegając w nim reminiscencję złotego owocu z ogrodu Hesperyd, przekazanego Zeusowi i Herze jako podarunek ślubny (zob. *Amor Polonus...*, s. 124 (oprac. A. Jaśniewicz)).

⁵⁰ W tę tradycję obrazowania kobiet brzemiennych wpisuje się także późniejszy portret namalowany przez van Dycka królowej Henrietty Marii z roku 1635, ukazujący monarchinię z dłońmi skrzyżowanymi poniżej talii (zob. D. R. Smith, *op. cit.*, s. 73).

⁵¹ Zob. S. Ozment, *op. cit.*, s. 100; H. Sachs, *Die Frau in der Renaissance*, Wien-München 1971, s. 20, 23.

⁵² Zgodnie z określeniem przypisanym jednej z odmian pigwy przez Pliniusza Starszego.

⁵³ W myśl przekazów Plutarcha i Teofrasta pigwa spożywana była przez nowożeńców (zob. *The Encyclopedia of Fruit and Nuts*, red. J. Janick, R. E. Paull, Wallingford 2008, s. 634). Za sugestią tę pragnę serdecznie podziękować Pani Magdalenie Mielnik.



⁵⁴ Zob. J. Bedaux, *Fruit and Fertility: Fruit Symbolism in Netherlandish Portraiture of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, „Simiolus” 1987, nr 2/3, s. 168. W psalmie tym kobieta przyrównana jest do winorośli, która najczęściej pojawia się w portretach kobiecych jako symbol płodności.

⁵⁵ K. Rodziewicz, *Katalog Zbioru Obrazów oraz Innych Przedmiotów Sztuki znajdujących się w posiadaniu Rodziny Hrabów Sierakowskich w Waplewie, Poznań 1879*, poz. kat. 106; B. Makowski, *Der Danziger Maler Andreas Stech*, „Zeitschrift des Westpreussischen Geschichtsvereins” t. 52 (1910), s. 169–170; D. Milewska, *op. cit.*, s. 47–64; *Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576–1763* [kat. wystawy], red. J. Malinowski, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1993, s. 365, nr 199 (oprac. K. G. [órecka]–P. [etrajtis]); *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVIII wieku* [kat. wystawy], red. T. Grzybkowska, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 1997, t. 2, s. 169, poz. kat. V. 53 (oprac. K. G. [órecka]–P. [etrajtis])

⁵⁶ Opis sporządzony przez B. Makowskiego w tłumaczeniu D. Milewskiej (*op. cit.*, s. 53).

⁵⁷ Na temat stroju portretowanej w szczegółowy sposób wypowiada się D. Milewska (*ibidem*, s. 57–60).

⁵⁸ *Ibidem*, s. 60.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 61, 61–63.

⁶⁰ Zob. S. Ozment, *op. cit.*, s. 58.

⁶¹ *Ibidem*, s. 58–59.

⁶² Zob. G. Langdon, *op. cit.*, s. 113.

⁶³ Zob. S. Ozment, *op. cit.*, s. 58.

⁶⁴ J. K. Schultz, *Kunst-Auction in Danzig: Verzeichniss einer Kunst-Sammlung von Oelgemälden, Kupferstichen und Radirungen älterer und neuerer Meister [...] Ferner Arbeiten des [...] Johann Carl Schultz in Danzig an Oelgemälden, Aquarellen, Zeichnungen und Studien: welche auf des genannten Eigenthümers freiwilliges Verlangen Donnerstag den 26 September 1862 zu Danzig [...]*, Danzig 1900, s. 4, nr 9.

⁶⁵ *Ibidem*.

idei płodności. Idea ta zawiera w sobie refleks dokonanego przez autora *Psalmu 1* opisu „drzewa zasadzonego nad płynącą wodą, które wydaje owoc w swoim czasie” (Ps 1,3)⁵⁴.

W ramy przyjętych wyobrażeń na temat małżeństwa wpisują się też treści portretu patrycjuszki z goździkiem autorstwa Andreea Stecha, do czasów II wojny znajdującego się w zbiorach hrabiów Sierakowskich w Waplewie, a obecnie – w Muzeum Narodowym w Gdańsku⁵⁵ [il. 4]. Do wojny portretowi towarzyszyło *pendant* przedstawiające 29-letniego męża, dziś znane jedynie z opisu Bronisława Makowskiego: „mężczyzna o pełnej twarzy z podwójnym podbródkiem, dostojnym, życzliwym spojrzeniu i kręconych, opadających włosach. Ubrany w czarny surdut z koronkowymi mankietami i koronkowym halsztukiem”⁵⁶.

Kobieta o dojrzałej urodzie zwraca się w prawą stronę, w kierunku małżonka. Odziana w czarną suknię bogato zdobioną koronkami i biżuterią, prezentuje się jako osoba hołdująca aktualnej modzie francuskiej⁵⁷. Mnogość koronek i ozdób, jak podkreśla Danuta Milewska, służy zaakcentowaniu dostatku zapewnionego przez męża⁵⁸. Badaczka wskazała też na występowanie w omawianym dziele szczegółów o sensie symbolicznym: szafiry kolczyków uznawane były za kamienie służące ochronie cnoty niewieściej, muszka umieszczona w pobliżu oka sugeruje, iż sercem portretowanej rządzi afektowane uczucie żywione do męża. Wymowę tego francuskiego w genezie szczegółu uzupełniają trzymane w dłoni goździki⁵⁹.

Kobieta spogląda ku widzowi z pogodnym wyrazem twarzy, zdającej się pozostawać niezamąconą intelektualnymi zmaganiem. Uroda pulchnej gdańszczanki nie przykuwa uwagi, portrecista zanotował jej pospolitą powierzchowność bez idealizacji. W takim sposobie zarejestrowania wyglądu małżonki gdańskiego patrycjusza dostrzec można pragmatyczny rys pojmowania małżeństwa, zgodnie z którym za przymioty cenniejsze w codziennym życiu niż uroda uznawano te pozwalające na zgodne życie. W tej kwestii wypowiadał się m.in. Luter, zalecając racjonalny osąd i wybór kobiety dobrej, pobożnej, podobnej mężczyźnie charakterem⁶⁰. Istotną była jej dojrzałość do wypełniania obowiązków pani domu, umiejętność zyskiwania sobie poważania, wreszcie łatwość w obejściu, czyniąca z niej dobrą towarzyszkę życia⁶¹. Na wyższość zalet ducha nad powabem ciała wskazywali moralisci, podkreśla ją też Andrea Alciati w emblemacie nr 195 ze zbioru *Emblemata*, wydane w Antwerpii w roku 1577. Za słowami Plutarcha: „*Mulieris famam, non formam, vulgatam esse oportere*”, zaleca poeta, by to kobieca reputacja była znana światu, nie piękno⁶². Bardziej dosłownie ujmując tę myśl powtarzane za Apulejuszem porównanie, iż jak nie kupuje się konia dla siodła i uzdy, tak i kobiety nie wybiera się dla urody i stroju, lecz dla wewnętrznych zalet⁶³.

W tym samym 1685 r. Stech sportretował Annę Koopman (1666–1743), od roku 1686 żonę Friedricha Gottlieba Engelckego (1658–1716) [il. 5]. Ów zaginiony obecnie obraz w XIX stuleciu wszedł w skład kolekcji Johanna Carla Schultza⁶⁴, a następnie – gdańskiego pastora Adolfa Mundta⁶⁵. Do czasów II wojny w zbiorach hrabiów Sierakowskich w Waplewie znajdo-



il.4 A. Stech, *Portret patrycjuszki*, 1685, Muzeum Narodowe w Gdańsku. Fot. K. Augustyniak



il. 5 A. Stech, *Portret Anny Koopman*, 1685, zaginiony. Fot. Muzeum Narodowe w Gdańsku

wał się drugi, niedatowany portret gdańszczanki⁶⁶. Oba malowidła ukazywały młodą kobietę siedzącą w pejzażowym tle, z różami w dłoni, karmiącą baranka. W ten sam sposób sportretowana zostać miała także córka państwa Engelcke w zaginionym podczas ostatniej wojny obrazie ze zbiorów gdańskiego Stadtmuseum, gdzie trafił on w roku 1940 z kolekcji prof. Augusta Stryowskiego. Jak odnotował monografista Stecha, Bronisław Makowski, sposób przedstawienia córki uderzał pewnym usztywnieniem oraz nieliczącą z wiekiem portretowanej powagą. Konstatacja ta skłoniła Helenę Kowalską do wysunięcia przypuszczenia, iż ów znany z fotografii obraz był tożsamy z wymienionym już portretem wystawionym na aukcji dzieł sztuki z kolekcji pastora Mundta w 1900 r. i stąd zakupiony został przez prof. Stryowskiego. Potwierdzeniem tej hipotezy jest fakt, iż pierwsza córka państwa Engelcke, Dorothea Renata, przyszła na świat dopiero w 1687 roku⁶⁷.

Jak wykazał Makowski, *pendant* do portretu Anny Koopman jest portret mężczyzny ze zbiorów z gdańskiego Stadtmuseum, obecnie znajdujący się w Muzeum Narodowym w Gdańsku, zidentyfikowany jako wizerunek Friedricha Gottlieba Engelckego⁶⁸ [il. 6]. Syn Benjamina Engelcke i Anny Marii z d. Roussouin, prawnik i sekretarz, w latach 1692–1697 sprawował urząd ławnika, przez kolejne osiem lat zasiadał w Radzie, w 1702 r. objął stanowisko sędziego, w latach 1707–1715 piastował urząd burmistrza, a w 1709 r. wybrany został burgrabią królewskim⁶⁹. Przebieg kariery F. G. Engelckego wymaga przypomnienia, sportretowanego w 1686 r. gdańszczanina określa się bowiem jako burmistrza, a poślubioną w tym samym roku Annę Koopman tytułuje się burmistrzową.

Portrety różni *entourage* oraz – jak wynika z przekazu Makowskiego – kolorystyka. W portrecie gdańskiego prawnika dominują ciepłe odcienie czerwieni i brązów, podczas gdy obraz z kolekcji waplewskiej utrzymany był w tonacji błękitno-zielonkawej. Mężczyzna ukazany został w ciemnym wnętrzu z podwieszoną kotarą, kobieta zaś – na tle wieczornego pejzażu. Obrazy łączy jednak szereg podobieństw. Makowski zwrócił uwagę na zbliżone wymiary portretów⁷⁰. Podkreślenia wymagają także zbieżności ujęcia z tułowiem zwróconym nieznacznie w bok, twarzą ku widzowi, rękami ułożonymi niemal równolegle, w tę samą stronę co dolna partia ciała. Datowany na rok 1685 portret ze zbiorów pastora Mundta ukazywał gdańszczankę skierowaną w lewo, tak też sportretowany został rok później Friedrich Gottlieb Engelcke. Natomiast w niedatowanym portrecie z kolekcji Sierakowskich w Waplewie kobietę upozowano w kierunku przeciwnym, ku mężowi. Najprawdopodobniej więc ostatni z obrazów powstał wtórnie, jako stosowniejsze *pendant* do portretu małżonka⁷¹.

Friedrich Gottlieb Engelcke, spoglądający ku widzowi z pełnym ironii dystansem, całą swoją postawą daje wyraz nonszalancji *honnête homme*. Nieznaczny uśmiech, zmrużone oczy, wsparcie pod bok w ruchu jakby od niechcenia, w którym odczytać można reminiscencję gestu *akimbo*, wreszcie niezobowiązujący strój: luźna *robe de chambre* – wszystko to jest aluzją do idei *sprezzatura*: lekkości i braku wysiłku w sposobie bycia, cechujących dworzanina.

⁶⁶ Zob. K. Rodziewicz, *op. cit.*, poz. kat. 88; B. Makowski, *op. cit.*, s. 170–172.

⁶⁷ H. Kowalska, *Pasje Stryowskiego*, [w:] Wilhelm Stryowski 1834–1917. Malarz, kolekcjoner, konserwator, muzealnik, pedagog, [kat. wystawy], Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2002, s. 56. Zob. też D. Weichbrodt, *Patrizier, Bürger, Einwohner der Freien und Hansestadt Danzig: in Stamm- und Namentafeln vom 14.–18. Jahrhundert*, Klausdorf-Schwentine 1986, s. 151.

⁶⁸ Zob. *Aurea Porta...*, t. 2, s. 224–225, poz. kat. VI.14 (opr. K. G. [Órecka]–P. [etrajtis]), pełna literatura tamże. Zarówno w katalogu zbiorów waplewskich autorstwa K. Rodziewicza, jak i w katalogu aukcyjnym dzieł należących do pastora Mundta znajduje się wzmianka o istnieniu *pendant* do portretu pani Engelcke, mającym znajdować się w owym czasie w Ratuszu Głównego Miasta. B. Makowski zwrócił uwagę, iż portret ten ukazywał Adriana Engelcke, zmarłego w roku 1661.

⁶⁹ Zob. J. Zdrenka, *Urzednicy miejscy Gdańska w latach 1342–1792 i 1807–1814*. Spisy, Gdańsk 2008, s. 257.

⁷⁰ B. Makowski, *op. cit.*, s. 172.

Anna Koopman natomiast ukazana została w swoim portrecie na tle arkadyjskiego krajobrazu. Odziana w rodzaj *quasi*-arkadyjskiego *decolleté*, podaje owieczce gałązkę. Obecność tego zwierzęcia sygnalizuje pożądaną u kobiet cnotę uległości. W portrecie dostrzec można refleks wzrastającej w Holandii po połowie XVII w. popularności portretów małżonków przedstawianych jako pasterze⁷². W literaturze, a zwłaszcza w dramacie tego czasu nierzadko pojawiają się wątki arkadyjskie, w których pasterze jawią się jako szczególnie uczuciowi⁷³. W wieczornym pejzażu dostrzec można refleks ikonografii dziewiczej bogini Diany. Odniesienia tego rodzaju, częste w portretach kobiecych omawianego okresu, stanowiły aluzję do idei miłości platonicznej. Zresztą – jak dowodzą także aluzje w portretach małżeńskich – rozumianej często powierzchownie i niezgodnie z rzeczywistym znaczeniem⁷⁴. Występowanie w portrecie z Waplewa białych i czerwonych róż, wskazujących na czyste i zarazem zmysłowe oblicze uczucia łączącego małżonków, jest dowodem umowności owej formuły. Popularne w Holandii portrety w strojach i scenarii pasterskiej, zrazu modne w kręgach arystokracji, z czasem upowszechniły się wśród mieszczaństwa aspirującego do wyższej rangi. Być może, i w tym przypadku za wyborem konwencji portretowej stała taka właśnie przesłanka.

Aura dworskiego wyrafinowania, kojarzona z arkadyjską ikonografią (w portrecie Anny Koopman) oraz z niewymuszoną lekkością bycia (u Friedricha Gottlieba Engelckego), byłaby zatem wątkiem wspólnym obu obrazów. Modne rozwiązanie w aktualny sposób poświadcza uprzywilejowaną pozycję społeczną portretowanych. Wyraża też podobne innym portretom małżeńskim treści: mężczyzna reprezentuje siłę, władzę i towarzyskie wyrafinowanie, kobieta – uległość i troskę o dobrą reputację.

Przed rokiem 1697 powstały portrety kupca korzennego i ławnika Johanna Konrada von Fichtel (ok. 1649–1723) [il. 7] i poślubionej przez niego w roku 1683 drugiej żony, Concordii (ok. 1662–1699) [il. 8], także autorstwa Stecha⁷⁵. Oba, dziś zaginione, obrazy do czasów ostatniej wojny znajdowały się w zbiorach gdańskiego Stadtmusem. Owalne portrety w ujęciu do pasa ukazują małżonków zwróconych ku sobie. Skromne formatem i zabiegami retorycznymi, komunikują powszechnie kojarzone z portretami małżeńskimi treści poprzez tradycyjny układ (a zatem usytuowanie męża po prawej stronie) oraz przez mimikę portretowanych. Zmrużone oczy i nieznaczny uśmiech Johanna Konrada von Fichtel wydają się reminiscencją wyrazu twarzy Friedricha Gottlieba Engelckego i sugerują pewność siebie oraz dystans. Jego żona, delikatnie unosząca kąciki ust w uprzejmym uśmiechu i skromnie kierująca spojrzenie w bok, emanuje spokojem i łagodnością.

Portrety małżeńskie odzwierciedlają obowiązującą w czasach nowożytnych wizję małżeństwa – stan idealny, w którym małżonkowie realizują przydzielone sobie role i przymioty. To raczej zapis oficjalnej formuły, odzwierciedlenie małżeństwa jako instytucji niż kadr z prywatnego życia. Mężczyźnie, zajmującemu w rodzinie nadrzędną pozycję,



⁷¹ W portrecie ze zbiorów Stryowskiego kobieta trzyma w dłoni jasne kwiaty, w obrazie waplewskim – białe i czerwone. W partii tła drugiego z obrazów widać stado kóz oraz fantastyczną budowlę.

⁷² Zob. D. R. Smith, *op. cit.*, s. 146.

⁷³ *Ibidem*, s. 157.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 157–160.

⁷⁵ Zob. *Straty wojenne Muzeum Miejskiego w Gdańsku*, red. M. Danielewicz, Gdańsk 2005, nr 272, s. 93–94 (pełna literatura tamże).



— il.6 A. Stech, *Portret Friedricha Gottlieba Engelcke*, 1686, Muzeum Narodowe w Gdańsku. Fot. K. Augustyniak

przypisane były siła, mądrość, niezależność, obycie – cechy gwarantujące nie tylko sprawowanie władzy nad żoną i dziećmi, ale też sukces w towarzystwie czy szerzej – społeczeństwie. Cechy kobiece, takie jak łatwość podporządkowywania się, lojalność, wierność, były przejawem pożądanego, z męskiego punktu widzenia, stosunku do małżonka⁷⁶ i potwierdzały jej przypisanie do sfery domowej. Manifestuje się w nich, mający swoje korzenie w antyku, mizoginistyczny stosunek do kobiet, jako osób słabych, ulegających pokusom, zdeformowanych. Podrzedną rolę wyznaczali kobiecie Platon i Arystoteles⁷⁷, jej słabość podkreśla św. Piotr (1 P 3,7). Nie inaczej postrzegali naturę niewieścią święci Hieronim i Augustyn, a w okresie renesansu wizerunek kobiety jako istoty niższej rangi wsparty został m.in. autorytetem Leona Battisty Albertiego⁷⁸. Dążenie do okiełznania kobiecej natury i zamknięcia jej w domu wynika m.in. z obawy przed zniszczeniem przez kobietę reputacji swojej i całej rodziny⁷⁹. Obawę taką wyraża angielski pisarz Edmund Tilney, stwierdzając w końcu XVI w., iż kobieta by zachować honor, nigdy nie powinna wychodzić z domu⁸⁰. Słowa Tilneya są trawestacją zalecenia Plutarcha, by młode dziewczęta, naśladując zwyczaje żółwia, nigdy się nie odzywały, ani opuszczały domostwa⁸¹.

W wykładzie „O różnych rodzajach przystojności podług zdolności i wieku” z 1664 r. profesor gdańskiego Gimnazjum Akademickiego Joachim Pastorius podkreśla, iż różnica płci „mężczyznę do pracy twórczej, do podejmowania niebezpieczeństwa, do rady i mowy kieruje, kobiety zaś do strzeżenia dóbr raczej niż rządzenia, do milczenia niż oracyj”. Dodaje jednak z niedowierzaniem, iż „pomyłką czy igraszką natury dokonywają [kobiety] nieraz wysiłków przewyższających w tym względzie mężczyzn”⁸².

Portret małżonki zaświadczał o jej cnocie i, tak jak ona sama, wymagał ochrony przed utratą czci. William Salmon w wydanym w 1675 r. traktacie *Polygraphice, or the Arts of Drawing, Engraving, Etching, Limning [...]* zamieścił wiele mówiącą uwagę: „W sypialni zawiesić swoich najbliższych, portrety swoich żon i dzieci, ponieważ nadają się tylko do najbardziej prywatnych pokoi; żeby (jeżeli żona jest piękna) jacyś sprośni i lubieżni goście nie mogli zbyt długo temu wizerunkowi się przyglądać i komentować jej portret z uszczerbkiem dla jej osoby”⁸³.

W czasach nowożytnych powszechne było identyfikowanie przedstawianego z przedstawionym⁸⁴. W przypadku portretów zjawisko to znalazło najbardziej wymowne odzwierciedlenie w wizerunkach panujących, które – jako materializacja osoby monarchy – otaczane były należną mu czcią. Dotyczyło to także portretów członków rodziny. Wymowny jest zwyczaj ustawiania portretu głowy rodziny w jadalni, tak by mąż i ojciec w czasie swojej nieobecności, spowodowanej podróżą lub śmiercią, towarzyszył pozostałym członkom rodziny w posiłkach i brał udział w rozmowach, sprawując nad żoną i dziećmi symboliczną pieczę⁸⁵. Wyrazem podobnego sposobu myślenia było powszechne w XVII-wiecznej Holandii przeświadczenie, iż otrzymanie spojrzenia sportretowanej kobiety oznaczać mogło wzięcie w posiadanie jej osoby⁸⁶.



⁷⁶ Zob. I. M. Veldman, *op. cit.*, s. 113.

⁷⁷ Zob. W. Caferro, *op. cit.*, s. 63.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 63, 64.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 63.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 65.

⁸¹ Zob. G. Langdon, *op. cit.*, s. 113.

⁸² Cyt. za: K. Kubik, *Wybór źródeł do dziejów oświaty i nauki Pomorza Gdańskiego w XVII i XVIII wieku*, Gdańsk 1965, s. 165.

⁸³ Cyt. za: A. Rottermund, *O funkcjach portretu europejskiego*, [w:] *Uroda portretu. Katalog wystawy na Zamku Królewskim w Warszawie*, Warszawa 2010, red. P. Mrozowski, A. Rottermund, s. 10.

⁸⁴ Zob. B. Scribner, *Ways of Seeing in the Age of Dürer*, [w:] *Dürer and his Culture*, red. D. Eichenberger, C. Zika, Cambridge 1998. Scribner powołuje się m.in. na percepcję rzeczywistości wyłaniającą się z pamiętników gdańszczyzanina M. Grunewega.

⁸⁵ Zob. W. Caferro, *op. cit.*, s. 45.

⁸⁶ J. Cats w dziełku *Houwelijck* przytacza pouczającą historię, w której młoda małżonka daje sobie sporządzić portret jako pamiątkę dla odrzuconego zalotnika, czemu zapobiega rozgniewany mąż, oświadczając, że ma prawo do spojrzenia żony (zob. H. R. Nevitt Jr., *Bridal Decorum and Dangerous Looks...*, s. 69).



il. 7 A. Stech, *Portret Johanna Konrada von Fichtel*, 1697, zaginiony. Fot. Bildarchiv Foto Marburg

il. 8 A. Stech, *Portret Concordii Fichtel*, 1697, zaginiony. Fot. Bildarchiv Foto Marburg



⁸⁷ Zob. F. Schwarz, *Danzig im Bilde. Verzeichnis in der Danziger Stadtbibliothek vorhandenen bildlichen Darstellungen zur Geschichte und Topographie von Danzig und Umgegend* (Karten, Ansichten, Grundrisse, historische Blätter, Wappen, Porträts), Danzig 1913, s. 155–156, sygn. Z I 3215; *Klejnót w koronie Rzeczypospolitej. Sztuka zdobnicza Prus Królewskich* [kat. wystawy], red. Cz. Betlejewska, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2006, t. 2: *Katalog*, poz. kat. I. 47, s. 74–75 (oprac. K. J.[ackowska]).

⁸⁸ Na taką ewentualność wskazuje M. Mielnik (*Obok...*, poz. kat. 9.23, s. 345).

Można przypuszczać, iż podobnie traktowano portrety w Gdańsku. W powstałej w 1672 r. kompozycji alegorycznej na zaślubiny Gottfrieda Reygera z Kathariną Elisabeth Sielmann ze zbiorów gdańskiej Biblioteki PAN⁸⁷ Nathanael Schröder ukazał symultanicznie kolejne etapy prowadzące do zawarcia małżeństwa: spisywanie intercyzy, oddanie panny młodej małżonkowi oraz ucztę weselną. W pierwszoplanowej scenie sporządzania aktu prawnego, rozpoczynającej sekwencję wydarzeń, uczestniczą pan młody oraz przedstawiciel panny młodej z jej portretem. Portret identyfikuje go jako reprezentanta niewiasty, ale zarazem uobecnia samą przyszłą żonę, czyniąc działania mężczyzny prawomocnymi.

W świetle zachowanych (lub znanych na podstawie przekazów ikonograficznych) portretów mieszkańców Gdańska rola męża wydaje się jedną z wielu odgrywanych w życiu przez gdańszczanina. Portrety kobiece natomiast niemal wyłącznie ograniczają się do tych ukazujących żony. Jedyny portret kobiecy, w którym odniesienia do cnót niewieścich nie mają pozycji pierwszoplanowej, to portret Konstancji von Holten Schumann, być może zresztą niegdyś stanowiący *pendant* do nieistniejącego dziś portretu jej męża⁸⁹.

Aleksandra Jaśniewicz

Absolwentka Uniwersytetu Gdańskiego, obecnie doktorantka w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Zainteresowania badawcze autorki skupiają się na późnośredniowiecznym i nowożytnym malarstwie europejskim, w szczególności na ikonografii portretów nowożytnych.

Summary

ALEKSANDRA JAŚNIEWICZ/ Marriage in Early Modern Gdańsk in view of the 16th and 17th-century portraits of its citizens

The period of the Reformation came along with a new definition of marriage comprehended as fulfilling God's law on Earth. Performing this imposed by God duty was essential both from personal perspective and for the benefit of the society. Marriage achieved, according to the Lutherans, the range of one of pillars of the Earth order, and in Calvinist version it took on the role of a joint between earth and divine orders. The representatives of both the of Reformation camps underlined the role of secular authorities in imposing moral standards. The supervision over the institution of marriage came in this way under secular jurisdiction which demanded laws according to God's will. This formula was also accepted in Gdańsk. As 'natural foundation of social order' marriage was a state legally required.

The portraits of the dwellers of Gdańsk reflect Early Modern system of beliefs and ideas related with the institution of marriage. A man, of a superior position in a family, was ascribed strength, wisdom, independence, good manners: all the features guaranteed him not only power over a wife and children, but also a success in a company, or even to a wider extent – in a society. Female features, such as ease in subordination, modesty, loyalty and fidelity, expressed the demanded from the male point of view attitude to a spouse and confirmed her assignment to a household sphere.

Poses, gestures and facial expression of Gdańsk dwellers depicted in the discussed portraits serve a just performance of the ascribed to them roles. Valentin von Bodeck in the painting *Allegory of marital virtue* and Friedrich Gottlieb Engelcke were posed to indicate their social ease, the facial expression of a Gdańsk lawyer and Johann Konrad von Fichtel's suggest distance and self assurance. In female portraits the feature stressed most is modesty, which in Agata von der Linde and Concordia Fichtel's portraits is expressed by turning their eyes away, whereas in the lost portrait of a female patrician from the Cologne Neuerburg collection it can be easily read in her gesture of entwined hands, also submissiveness visible in leaning against her husband's arm by Agata von der Linde, as well as the presence of a sheep in Anna Koopman's portrait. Elegant clothes of female citizens of Gdańsk serve mostly accentuating their social position owed to their husbands.

In view of the preserved or known thanks to iconographic sources portraits of Gdańsk citizens, the role of a husband was one of many performed by the city inhabitants during their lives. Whereas the female portraits are restricted only to paintings depicting these men's wives or fiancées.