

Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona

Przedstawienia brazylijskich kobiet kanibali w *Americae Tertia Pars* (1592)

Sztuka Ameryki Łacińskiej *Arte de la América Latina* 1, 165-188

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Przedstawienia brazylijskich kobiet kanibali w *Americae Tertia Pars* (1592)

Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona
(Instytut Historii Universidad Nacional de Colombia, Medellín)
(tłum. z języka hiszpańskiego Elżbieta Więckowska)

W roku 1592 Theodore de Bry opublikował *Americae Tertia Pars*¹, opierając się na relacjach Niemca, Hansa Stadena oraz Francuza, Jeana de Léry opisujących swe podróże do Brazylii (znanej w tym czasie pod nazwą *Francia Antártica*), jak też mieszkańców tych terenów Indian Tupinamba. Ryciny zawarte w trzecim tomie są ilustracją przygód, które przeżył Hans Staden w podróży do Brazylii, takich jak pojmanie, niewola i życie wśród plemienia Tupinamba. Pokazują także miejscowe obrzędy, tańce, biesiady, starcia wojenne, a przede wszystkim rytuał antropofagiczny.

Dzieło *Americae Tertia Pars* było poprzedzone już dwiema wcześniejszymi publikacjami Theodora de Bry traktującymi o podróżach protestantów do Nowego Świata. Pierwsza ukazała się w roku 1590 pod tytułem *Admiranda Narratio*² i zawiera opis pierwszej angielskiej wyprawy do Wirginii w roku 1585. Druga publikacja, *Secunda Pars Americae* lub też *Brevis Narratio*, ukazała się w 1591 r. na podstawie o dziennika kapitana Laudonnière'a i jest poświęcona francuskiej ekspedycji na Florydę³ w roku 1565.

¹ DE BRY 1592.

² Wyśmienitą pracę o Theodorze de Bry i jego *Admiranda Narratio* prezentuje w formie przewodnika turystycznego. BAUMANN 2001.

³ BOUYER 1992.

Dzieła te tworzyły część gigantycznego projektu wydawniczego pod nazwą *Wielkie Podróże* i dały początek nowemu rodzajowi publikacji, które z końcem XVI w. były przygotowywane w o wiele krótszym czasie niż w okresie poprzednim⁴, a ich wykończenie było staranniejsze i cechowała je wyższa jakość. Mowa tu nie tylko o ilustracjach⁵ wykonywanych przy pomocy metalowych matryc⁶, lecz także o wysokiej technice druku⁷.

Lepsza jakość⁸ sprawiła, że ilustracje zaczęto traktować jako ważną część książki, a nie tylko jako mało istotny dodatek do tekstu. Dzieła ilustrowane

⁴ Przed wiekiem XV wydanie manuskryptu było zarówno czasochłonne, jak i wymagało znacznego nakładu pracy. Każda kopia była wykonywana odręcznie, co pochłaniało tyle samo czasu, co wydanie pierwszego egzemplarza, a nieraz przeciągało się i do wielu lat. Gdy tekst zawierał iluminacje, zadanie było jeszcze bardziej skomplikowane, jako że wierne przeniesienie – element po elemencie – subtelnego rysunku (miniatury) na nowy arkusz wymagało skupienia i wprawy. Łatwo można sobie więc wyobrazić, że skopiowanie manuskryptu zawierającego iluminacje trwało czasami latami i nigdy nie było pewności co do ukończenia przedsięwzięcia. To samo dotyczyło procesu tworzenia obrazów i rzeźb. Każdy obeznany z malarstwem olejnym wie, że farba olejna, która jest mieszaną barwnika z olejem lnianym, wymaga długiego czasu schnięcia i dopiero po jego upływie nanosi się kolejne zmiany na obraz. Farby temperowe natomiast schną bardzo szybko. Wraz z rozpowszechnieniem farb olejnych dzieła sztuki renesansu były tworzone miesiącami, aby potem być umieszczone w kościele lub pałacu, gdzie zawsze było dostatecznie wiele miejsca, aby mogły być prezentowane; dzieła oglądali tam zwykle mecenasi sztuki lub wierni odwiedzający kościół.

⁵ Sposób tworzenia odbitek jest podobny do pieczętowania: rysunek wryty w drewnianej (drzeworyt), kamiennej (litografia) lub metalowej (miedzioryt) matrycy pokrywany jest farbą, a następnie jego lustrzane odbicie uwieczniane jest na papierze. Odbitki wykonane na podstawie matryc drewnianych są łatwo rozpoznawalne dzięki swej gruboziarnistości, grubym liniom, brakowi detali czy też niedużym romiarom, zwłaszcza, jeśli porównamy je z drukami wykonanymi przy pomocy matrycy metalowej.

⁶ Zarówno w wieku XV, jak i w pierwszej połowie wieku XVI większość rycin była drzeworytami; wraz z rozwojem technologii zaczęto używać matryc wykonanych z innych materiałów, jak miedź, gdzie rysunek wykonywany był rylcem na płycie, a następnie poddawany działaniu kwasów, czego efektem były zróżnicowane tekstury. Części płyty, która miały pozostać nietknięte przez kwasy, pokrywano woskiem. Matryca wykonana z metalu dawała możliwość wykonania większej ilości kopii przed jej zużyciem, oferując w ten sposób więcej możliwości i gwarantując większą trwałość niż matryce drewniane.

⁷ LUINS JR 1982: 160; MUKERJI 1983: 65; EISENSTEIN 1998: 38–41.

⁸ Tak jak wynalezienie druku przyczyniło się do transformacji piśmiennictwa, tak drukowanie rycin wywołało rewolucję w europejskim świecie ilustracji wieku XV i XVI. Technika drukarska i różne możliwości rytownicze sprzyjały rozwojowi wybiegającemu daleko poza samo rozpowszechnienie słowa pisanego i ilustracji, pozwalały mianowicie nie tylko na praktycznie nieograniczone powielanie oryginału, lecz i skracaly czas, jaki do tej pory był niezbędny do ich wykonania. Jako przykład podaje się list *Quattuor Navigationes* autorstwa prawdopodobnie Amerigo Vespuciego wydany 7 kwietnia 1507 r. w Saint-Dié. Przed końcem tego samego roku wydanie zostało siedem razy wznowione i stało się jednym z największych sukcesów wydawniczych epoki, niewyobrażalnym dwieście lat wcześniej, zarówno pod względem ilości egzemplarzy, jak i czasu. VESPUCCI 2003: 58; PATRZ: EISENSTEIN 1998: 57–60.

zdobywały coraz większą popularność i przekształciły się w wyszukany sposób komunikacji, będąc nie tylko wizualną pomocą dla zwykłego czytelnika (często praktycznie analfabety), lecz odpowiadając zarazem na popyt ze strony kulturowych elit.

Wraz z innymi zbiorami relacji z wypraw, *Wielkie Podróże* były niezwykle atrakcyjnym dziełem, fascynowały i budziły ciekawość, tak pośród wyższych sfer, jak i wśród reszty czytelników. Jednocześnie stanowiły jeden z impulsów dla procesu kolonizacji Nowego Świata i rozwoju przedsięwzięć handlowych⁹. Wydane w paru tomach przez Theodora de Bry i jego potomków nie tylko miały bawić, ale też nakłaniać czytelnika do przemyśleń nad dobrocią i łaską Bożą oraz służyć szerzeniu ewangelii i umacnianiu pozycji kościoła protestanckiego¹⁰.

Przedstawiona w poniższym artykule analiza koncentruje się na ilustracji autorstwa Theodore de Bry przedstawiającej ucztę Indian plemienia Tupinamba, podczas której konsumowane są ciała ich ofiar. Podkreślona i wyeksponowana na rycinie została rola starych kobiet indiańskich biorących udział w biesiadzie.

STARE INDIANKI

Trwa uczta Indian Tupinamba: wszyscy – mężczyźni, kobiety i dzieci – biorą udział w makabrycznej biesiadzie – stare Indianki oblizują palce, aby nie uronić nic ze straszliwego dania i nawet jedno z dzieci ssie odciętą rękę, podczas gdy w tle widać przerażonego zachowaniem Indian Hansa Stadena [il. 1].

Powyższa rycina, przedstawiająca przygotowanie ludzkiego mięsa na *moquem*¹¹ oraz spożywanie rozkawałkowanego ciała przez Indian, jest jedną z najbardziej makabrycznych i wywierających silne wrażenie ilustracji z *Americae Tertia Pars*. Na rysunku ze szczegółami przedstawione są poćwiartowane części ciał różnych ofiar, ułożone i przygotowane do upieczenia.

⁹ BUCHER 1981: 11.

¹⁰ BAUMANN 2001: 259.

¹¹ "... dla tego podobieństwo od drzewianej kraty mają, co bucam, moquem nazywają. Uczyniona jest z czterech rozczepionych drzewianych słupów, każdy z nich grubości nogi, w ziemi czworograniasto postawionych, na których kładą dwa pale razem z inszymi cienszymi, co na przekci i na wskroś jedne blisko drugich położone są. Ten moquem jakież trzy stopy od ziemi uczynion jest a proporcya długości i szerokości przystosowana jest do liczby ludzi, co mają być na nim pieczone, nie rzadko bardzo wielkie są..." D'ABBEVILLE 1975: 233; Wszystkie cytaty z hiszpańskiego i portugalskiego tłum. Elżbieta Więckowska.



[1. Przyrządzanie ludzkiego mięsa na *moquem*, Theodore de Bry, *Americae Tertia Pars*, miedzioryt, Frankfurt 1592]

Oprócz mężczyzn Tupinamba i młodej Indianki na pierwszym planie, w głębi, po lewej stronie kompozycji widoczne są trzy postacie starych i niezgrabnych indiańskich kobiet. Ich wyniszczone ciała, zwiotczałe piersi, pomarszczona skóra, brzydkie twarze i brak ozdób pozostają w kontraście z wdzięczną postacią młodej Indianki o pełnych kształtach, zaokrąglonych piersiach i z ozdobnymi naszyjnikami na szyi oraz przegubach dłoni.

W opowiadaniu Hansa Stadena nic nie wskazuje na to, by istniało jakkolwiek zróżnicowanie wiekowe kobiet biorących udział w obrzędzie antropofagicznym:

...Na to przybieżają niewiasty; biorą ćwierci [ciał] i około domów bieżają krzyk czyniąc wielki ...niewiasty wnętrzości gromadzą, warzą i polewkę robią...¹².

¹² STADEN 1986: 187, 190.

W przeciwieństwie do Stadena, Jean de Léry, opisując biesiadę, podkreśla obecność starych indiańskich kobiet znajdujących się w pobliżu rusztu *moquem*, na którym są pieczone ciała ofiar:

...około którego niewiasty, zwłaszcza chciwe stare, gromadzą się, żeby smażyć co z drzew po tych grubych i długich drzewianych słupach cieknie zbierać; i wzywając mężczyzn, żeby zawsze miały smaczne kaski obliżują palce mówiąc: *iguatú*, co tyle jest co „bardzo smaczne”...¹³

Na rycinie autorstwa Theodore de Bry odnajdujemy podstawowe elementy sceny, takie jak ruszt, tubylców, a wśród nich łakome stare kobiety, które nie chcąc stracić raz zdobytej ofiary i upatrzonych kąsków, znajdują się w pobliżu rusztu. Źródłem inspiracji dla artysty był zawarty w książce opis. De Bry przełożył na język plastyczny tekst Jeana de Léry. Przedstawiał stare Indianki w charakterystycznych pozach, ssące palce, podczas gdy reszta „współbieszczadników” polyka ludzkie mięso lub się nim delektuje. Stare kobiety, mimo że mają części ludzkiej ofiary na wyciągnięcie ręki, nie korzystają z tego, zadowolając się ssaniem i oblizywaniem palców. Jedna z nich (ukazana w tle) trzyma nawet w prawej ręce ludzką nogę, jednak mimo wszystko nie obgryza mięsa, a tylko ssie kciuk własnej lewej ręki. Jest prawdopodobne, że przedstawiając je w ten sposób, de Bry chciał zwrócić uwagę na braki w uzębieniu – staruchy mogą ssać i siorbać krew czy tłuszcz, jednak nie są w stanie gryźć mięsa¹⁴, jak czyni to młoda kobieta obok nich.

Jednak według tekstów kronikarzy, stare i wyniszczone indiańskie kobiety są nie tylko łase na ludzkie mięso, ale możemy je wręcz uznać za inicjatorki kanibalizmu. To specyficzne upodobanie do ludzkiego mięsa czyniło z Indian, a zwłaszcza ze starych kobiet, niepoprawnych recydywistów tego tak szokującego dla Europejczyków zwyczaju. Dość znana jest cytowana przez Simão de Vasconcellosa historia jednego z duchownych jezuickich i pewnej starej kobiety, która mimo przyjęcia chrześcijaństwa, w momencie i zbliżającej się śmierci trwała przy pragnieniu skosztowania raz jeszcze ludzkiego mięsa¹⁵.

¹³ LÉRY 1980 : 199.

¹⁴ BUCHER 1981: 51–53; RAMINELLI 1996: 100.

¹⁵ Jednym z argumentów przytoczonym przez ojca João de Azpilcueta Navarro przeciw miasmatom jest właśnie zakorzeniona antropofagia, o której Indianie nie zapominali nawet w chwili śmierci „...Inszą przyczyną o nie mniejszym uważaniu dla nauczania Baptyzmu jest, że zwykli bardzo oni ciała ludzkie jeść, tak dalece że gdy śmierć ich blisko, w zwyczaju ich jest o nie prosić, mówiąc że nie mają innej pociechy jak ta, to jest pomstę na nieprzyjaciółach swoich, a gdy go im podać nie chcemy, mówią że idą ze świata tego jako najbardziej niepokieszeni... Insi mówią że to powszechny sposób pomsty a nad to nieprzyjaciele ich to samo czynią z nimi i nikt im tego ich pokarmu bronić nie powinien...” AZPILCUETA NAVARRO 1988: 77.

W relacjach z podróży i w tekstach opisujących egzotyczne światy to właśnie starym kobietom przypisuje się najsilniejsze pragnienie zemsty. To one ze swym wrogim nastawieniem, wyśmiewające przeciwnika, który ma być ofiarą, są postrzegane przez kronikarzy jako żądne krwi i uosobienie zła. Poza tym w plemieniu Tupinamba odgrywały bardzo ważną rolę w kompleksowym rytuale zemsty na wrogu¹⁶.

POSTAĆ STAREJ KOBIETY W IKONOGRAFII

W *Americae Tertia Pars* rycina *Przyrządzenie ludzkiego mięsa pieczonego na «moquem»* jest jedyną litografią, na której przedstawione są stare Indianki. Wydawca opublikował jednak również rycinę o podobnym przesłaniu w *Admiranda Narratio*, przedstawiającą Adama i Ewę w raju, z hybrydycznym wyobrażeniem szatana¹⁷, o tułowiu starej kobiety z obwisłymi piersiami i z twarzą młodej dziewczyny – o zoomorficznej, węzowej dolnej części ciała [il. 2].



[2. Ewa i Wąż (fragment), Théodore de Bry, Adam i Ewa, *Admiranda Narratio*, rycina 1590]

¹⁶ Ronald Raminelli rozróżnia dwa rodzaje zemsty “...męska, charakteryzuje się egzekucją i poćwiartowaniem ciała; i kobieca, przejawia się w radości, zadowoleniu i szyderstwie...”, RAMINELLI 2001: 35.

¹⁷ Interesującą interpretację tej litografii przedstawia BAUMANN 2001: 282–330.



[3. Odrażająca Indianka z Cumana, Theodore de Bry, *Americae Pars Quarta*, rycina 1594]

Również parę lat później Theodore de Bry opublikował w *Americae Pars Quarta* (1594), kolejnym tomie *Wielkich Podróży*, poświęconym wyprawom Włocha Girolamo Benzoli, inną rycinę, na której pojawiła się postać wiekowej Indianki [il.3]. Rycina przedstawia starą, brzydką indiańską kobietę¹⁸ o obwisłych piersiach, z pierścieniami w uszach i nosie. Jak objaśnia de Bry w tekście, jest to żona karaibskiego kacyka z prowincji Cumana, która właśnie przyniosła kosz owoców gubernatorowi Pedrowi Herrera¹⁹. Oryginalny drzeworyt, który posłużył flamandzkiemu artyście do stworzenia własnej ilustracji pochodzi z dzieła *Historia del Mondo Nuovo* z 1565 r. [il. 4] i jest jednym z niewielu przykładów przedstawień ukazujących Indiankę w podeszłym wieku, z okresu poprzedzającego powstanie prac Theodore de Bry.

¹⁸ Więcej o Indiance z Cumana w: BUCHER 1981. 65–67.

¹⁹ ALEXNDER 1976: 27.



[4. *Historia del Mondo Nuovo*, Girolamo Benzoni, drzeworyt 1565]

Według interpretacji de Bouyer i Duviols wszystkie trzy wizerunki autorstwa de Bry – wąż o obwisłych piersiach, stare kobiety plemienia Tupinamba i odrażająca Indianka z Cumana – są związane z przedstawieniem symbolu demona i zła²⁰. Bucher²¹ odbiera w przesłaniu powyższych grafik chęć pohańbienia, ukarania i skazania na wieczne potępienie Indian Nowego Świata. Pogląd ten, w odniesieniu do starych Indianek Tupinamba praktykujących antropofagię, podzielają również Belluzzo²² i Raminelli²³. Baumann interpretuje zaś wi-

²⁰ “...chodzi o symbol diabła, który spotykamy w ikonografii brazylijskiej – stare, dzikie kobiety mają reprezentować symbol Szatana, Indianki-pożeracza ludzkiego mięsa, i gdzie przedstawia się je w tradycyjny dla Europy sposób, jako czarownice...”; DUVIOLS 1992: 135.

²¹ Bernadette Bucher prezentuje kompletne studium trzech omawianych rycin w kontekście hańby i dekadencji Indian. Zobacz BUCHER 1981: 74–88.

²² BELLUZZO 1994: 54; BELLUZZO 1992: 58.

²³ RAMINELLI 1996: 100; RAMINELLI 2001: 43.

zerunki Theodore de Bry nie w kontekście okrycia hańbą, a raczej dopuszczalnej możliwości transformacji²⁴.

Ikonograficzne przedstawienia Indian Tupinamba, wcześniejsze niż publikacje Theodore de Bry, nie pokazują starych kobiet. W ilustrowanych wydaniach dzieł André Theveta, Jeana de Léry czy Hansa Stadena są one również nieobecne; chociaż w drzeworytach ostatniego z autorów kobieta odgrywa bardzo ważną rolę i znajduje się na większości rycin.

W innych przedstawieniach związanych z rytuałami antropofagicznymi także nie spotykamy wizerunków starych indiańskich kobiet. W okresie poprzedzającym publikację Stadena sama obecność kobiety na ilustracjach jest bardzo rzadka. Wyjątkiem są ryciny znajdujące się w wydaniu listów Vespuciego, gdzie kobieta zajmuje dość wyeksponowane miejsce, ale i tutaj na próżno szukalibyśmy indiańskich staruch. Jest to o tyle ciekawe, że zarówno w tekstach francuskich, niemieckich i portugalskich kronikarzy, jak i w korespondencji jezuitów, są one dosyć często wspomniane, a mimo to najwyraźniej zupełnie pomijano je w ikonografii dotyczącej tubylców Nowego Świata i ich kanibalistycznych obrządków.

W ikonografii europejskiej XVI w. motyw starości z wykorzystaniem wizerunku kobiety jest natomiast dość popularny i używany głównie w trzech rodzajach obrazów: alegoriach zalet i wad, reprezentacjach etapów życia człowieka oraz w wizerunkach czarownic.

W pierwszym przypadku bardzo rzadko postać starej kobiety posiada pozytywną konotację i jest alegorią zalety. Jean Delumeau²⁵ cytuje badania Sary Matthews-Grieco, według których na jeden przykład alegorii pozytywnej symbolizowanej poprzez postać starej kobiety przypada trzysta przykładów alegorii negatywnych. Kontekst filozofii neoplatońskiej powoduje, że obraz ciała wyniszczonego automatycznie odbierany jest jako symbol nałogów i zła. W założeniu Platona wartością uniwersalną była *Idea* postrzegana jako coś dalekiego i doskonałego, a rzeczywistość, i tym samym natura, stanowiła tylko jej nieudaną imitację, kopię. Z drugiej strony sztuka była kopią natury, więc kopią imitacji, tym bardziej zdegenerowaną i niedoskonałą. Montaigne w swych *Próbach* pisze:

²⁴ Thereza Baumann uważa, że przedstawieniom tym nie powinniśmy się przyglądać tylko z punktu widzenia chęci pohańbienia Indian, ale też z punktu widzenia możliwej transformacji: „Androgynia, seksualna dwuznaczność, czy absurdalny charakter form, które występują na rycinach Theodore de Bry, mogą oznaczać nie tyle nieodzowną degradację człowieka, ani też, dokładnie rzecz biorąc, płamę na honorze mieszkańców Ameryki, lecz na odwrót, nadzieję na zmianę i możliwość dokonywania przez człowieka wyboru”, BAUMANN 2001: 321–322.

²⁵ DELUMEAU 1989: 348.

...Wszystko stworzone jest, mówi Platon, przez naturę, przypadek lub sztukę. Rzeczy najpiękniejsze i największe są dziełem dwóch pierwszych, te mniejsze i bardziej niedoskonałe są efektem ostatniej...²⁶.

Takie pojmowanie sztuki, z punktu widzenia Platona, odbierało jej rację bytu. Opierający się na tych samych podstawach neoplatonizm pojmował jednak postać artysty jako kogoś niezwykłego i wyróżniającego się spośród reszty śmiertelników, jako osobę, której wrażliwość jest w stanie skorygować niedociągnięcia natury i znaleźć się tym samym bliżej samej *Idei*. Artysta był „wybrańcem”, któremu dano możliwość „poprawiania” natury i to właśnie ten talent decydował o funkcji oraz misji artysty w dobie Odrodzenia.

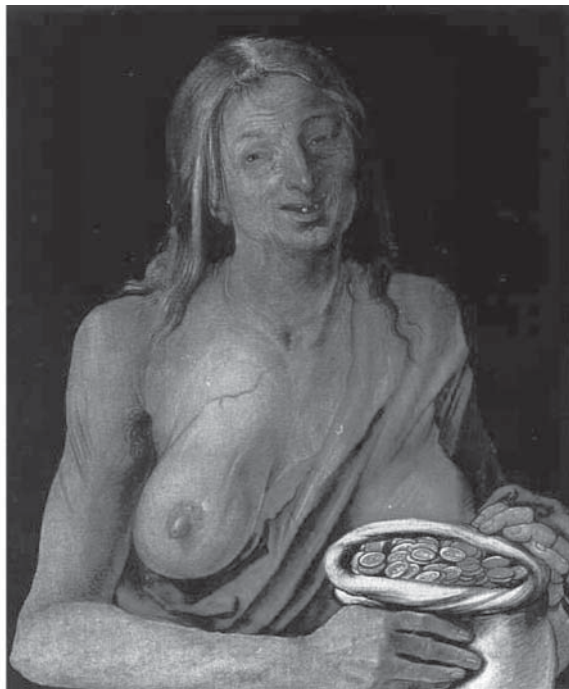
W związku z tym, kierując się ideą neoplatonizmu²⁷, artyści renesansowi uważali, że niemożliwe jest odnalezienie absolutnego piękna w jednym ciele, lecz że znajduje się ono rozproszone w naturze. Bardzo często przytaczano opowieść o starożytnym greckim artyście Zeuksisie, który malując swą wersję Heleny, wybrał nie jedną modelkę do pozowania, lecz doszukiwał się absolutnego piękna od razu w pięciu młodych kobietach. Odrodzenie stawiało przed artystą konkretne zadanie, którym było „zebranie”, dzięki wrodzonej wrażliwości i intelektowi, wszystkich niezbędnych „części” i stworzenie obrazu piękna absolutnego. Idealny całościowy kształt musiał się więc składać z wielu „idealnych” części. Efektem tych wysiłków są do dzisiaj uznawane kanony piękna. Według Albertiego²⁸, dusza odzwierciedla się w ciele i jego ruchach, ciało jest więc niejako zwierciadłem duszy, co stało się założeniem, według którego tworzyli artyści Odrodzenia, oddając w dziełach malarskich poprzez pozy i ruch postaci ich stan ducha.

W roku 1507 Albrecht Dürer (1471–1528) namalował na odwrocie portretu pewnego młodzieńca wychudzoną i bezzębną starą kobietę, o pomarszczonej twarzy i rzadkich, siwych włosach, z jedną obwisłą piersią na wierzchu. Kobieta trzyma w rękach worek pełen złotych monet – tak artysta przedstawił alegoryczne wyobrażenie chciwości. Po krótkiej obserwacji, można stwierdzić, że dzieło Dürera nie różni się aż tak bardzo od wizerunków starych indiańskich kobiet de Bry – obwisłe piersi, braki w uzębieniu, brzydkie i przeredzone włosy – tyle, że podkreśla bardziej dekadencję ciała starej kobiety oraz akcentuje alegoryczne znaczenie niemoralności i grzechu [il. 5].

²⁶ MONTAIGNE 1961: 261.

²⁷ O platonizmie w starożytności patrz: REALE, ANTISERI 1990: 338–355.

²⁸ ALBERTI 1989: 56–133.



[5. Przyrządzanie ludzkiego mięsa na *moquem*, Theodore de Bry, *Americae Tertia Pars*, miedzioryt, Frankfurt 1592 (fragment); Chciwość, Albrecht Dürer, olej na desce, 35 x 29 cm, Wiedeń 1507]

Wraz z falą prześladowań religijnych, obraz starej kobiety jako symbolu niemoralności i grzechu utrwalił się na dobre. Etienne Delaune, mistrz Theodore de Bry, stworzył w 1575 r. kilka alegorii *Głodu i Zazdrości* [il. 6]. Ta sama stara, wychudzona, ludożercza kobieta o obwisłych piersiach zjada części ciała dziecka, a u jej stóp leżą ludzkie zwłoki. Wizerunek starej kobiety spożywającej części ciała małego dziecka jest aluzją do pewnego makabrycznego wydarzenia, do którego doszło podczas oblężenia Sancerre. Jean de Léry był tam świadkiem tego, że za radą pewnej staruchy doprowadzone przez głód do ostateczności małżeństwo zjadło własnego trzyletniego synka²⁹.

Kanibalizm był dla chrześcijańskiego Europejczyka czymś odrażającym, jednocześnie był jednak bardziej zrozumiały, jeżeli popełniany był przez „dzikich”. Antropofagię postrzegano jako jeden z grzechów śmiertelnych, związany bezpośrednio z grzechem głównym obżarstwa³⁰, tyle, że w jego najgorszej, skrajnej wersji.

²⁹ LESTRINGANT 1997: 112–114.

³⁰ RAMINELLI 1996: 100; BUCHER 1981: 50.



[6. Alegorie Głodu i Zazdrości, Etienne Delaune, Buriil 1575]

Drugim rodzajem dzieł, w których spotykamy postacie starych kobiet jest motyw *Trzech Etapów Życia*, szczególnie popularny pod koniec doby średniowiecza i związany z ikonografią *Danse Macabre*³¹. Śmierć³² dosięga wszystkich w sposób jednakowy: biednych, bogatych, szlachtę, duchownych, królów i pospólstwo³³. Temat *Trzech etapów życia* podtrzymuje w swym przesłaniu założenie, że śmierci nikt nie uniknie, dodaje jednak jeszcze inne elementy, jak przemijanie czasu i jego nieodwracalne ślady, jakie pozostawia na ludzkim ciele – pięknie i młodości. Jedyne, czego człowiek może być pewien, to starość i degeneracja, samo życie przedstawiane jest w tego typu dziełach jako coś ulotnego i chwilowego.

Hans Baldung (1484–1545) należy do grona artystów, którzy część swoich dzieł poświęcili właśnie tej tematyce. Uczeń Dürera, przejął po mistrzu te same upodobania do dziwaczności i tajemniczości. Baldung jest artystą, który godzi piękno i delikatność młodych kobiet z rozpadem i makabrycznością śmierci – życie i śmierć stanowią całość. Nierzadkie są u tego artysty obrazy kobiet młodych, pięknych i zmysłowych, „obleganych” przez śmierć. Czasami artysta zaznacza obecność śmierci gdzieś w tle, na marginesie kompozycji, w innych przypadkach przerażająca postać wczepia się kurczowo w sploty włosów młodych kobiet, obejmuje je, dotyka, całuje. Obrazy Baldunga mają zdecydowanie erotyczny, a zarazem makabryczny charakter; ciała młodych i zmysłowych, pełnych życia kobiet umieszczane są obok pomarszczonej, wysuszonej i rozkładającej się śmierci.

³¹ Więcej na ten temat: Rozdział II. *Do desprezo do mundo às danças macabras*. DELUMEAU 2003: 69–159.

³² Obraz wysuszonego szkieletu, rozpowszechniony w XVII–XVIII w., nie należy do typowej ikonografii doby średniowiecza, która jest dominowana przez odrażające wizerunki rozpadu i rozkładających się zwłok. ARIÈS 1988: 133.

³³ ARIÈS 1988: 133.

Na olejnym obrazie Baldunga z 1539 r. *Trzy etapy życia i śmierć* [il. 7] widzimy cztery postacie, z których trzy przedstawiają alegorie różnych etapów życia kobiety, podczas gdy sama śmierć przedstawiona jest jako szkielet obciążony skórą³⁴ z klepsydrą w prawej ręce – symbolem nieubłaganego przemijania czasu i zbliżającego się końca. Pod rękę ze śmiercią stoi stara, wychudzona kobieta, z pomarszczoną skórą, siwymi, przerzedzonymi włosami i obwisłymi piersiami. Widać, jak usiłuje zedrzeć ubranie ze stojącej obok młodej dziewczyny o blond włosach, która stara się okryć swą nagość – piękne i powabne ciało o jasnej skórze i jędrnych piersiach. U jej stóp leży, najprawdopodobniej śpiąc, niemowlę – mała dziewczynka.



[7. Przyrządzanie ludzkiego mięsa na *moquem*, Theodore de Bry, *Americae Tertia Pars*, miedzioryt, Frankfurt 1592; Trzy etapy życia i śmierć, Hans Baldung, olej na desce, 151 x 61cm, 1539]

³⁴ Możemy wyróżnić trzy etapy rozkładu zwłok: w czasie etapu pierwszego twarz pozostaje bez zmian, lecz widoczne jest nadęcie brzucha spowodowane gazami gnilnymi; na drugim etapie ciało jest zniekształcone, zgniłe i pokryte resztkami tkanki; ostatecznie na etapie trzecim zwłoki zostają zredukowane do stanu mumii. Najczęściej przedstawianym wizerunkiem śmierci jest etap pośredni między częściowo rozłożonym ciałem a szkieletem. ARIÈS 1988: 136.

Trzy kobiece postacie przedstawiają tę samą osobę w dzieciństwie, młodości i na starość. Wydaje się, że Śmierć chce zabrać ze sobą starą kobietę, a przynajmniej dać jej do zrozumienia, że nie może jej uniknąć, że jej czas na ziemi dobiegł końca. Te dwie postacie pozostają w zdecydowanym kontraście do spokoju, jaki emanuje z najwyraźniej śpiącego dziecka. Baldung bardzo często powracał do tego tematu i stworzył różne wersje obrazu.

Przedstawienia z serii *Trzy etapy życia* mają za cel skłonić obserwatora do refleksji nad ulotnością egzystencji, nieubłaganiem przemijaniem czasu, który pozostawia swe piętno na pięknym w młodości ciele, a także nad banalnością i nietrwałością rzeczy materialnych. Ze względu na podobną funkcję (zachętę do podobnych refleksji) dzieła tego rodzaju łączy się z grupą obrazów wanitatywnych przedstawiających martwe natury, które często są kolekcją przedmiotów osobliwych: ksiąg, klejnotów, koron, kielichów, klepsydr, wiecznych piór, kluczy, zepsutych lub więdnących owoców, prawie zawsze z dodatkiem czaszki lub szkieletu [il. 8]. Wszystkie te przedmioty codziennego użytku posiadają swoje alegoryczne znaczenia: czaszka oznacza śmierć; przewrócony kielich – uchodzące życie; klepsydra – nieustanne i nieubłagane mijanie czasu oraz toczące się dalej życie. Przesłaniem *Vanitas* było uświadomienie widzowi, że życie to tylko ulotna chwila, a wszelkie dobra są przemijające.

W wiekach XVI i XVII motyw *Vanitas* był bardzo rozpowszechniony i wykorzystywany w pracach malarskich, najczęściej martwych naturach, o symbolicznym, moralizatorskim przesłaniu dotyczącym dualizmu funkcjonowania świata pozorów i rzeczywistości³⁵. Tematyka ta szybko zaczęła funkcjonować w kontekście sztuki religijnej i w ten sposób *Vanitas* przekształci się w wizualne kazanie, a to co pokazuje sam obraz jest tylko iluzją, czymś ulotnym. Życie jest krótkie i sprawy doczesne są ulotne, doznawane rozkosze pozostają nierzeczywiste i stanowią tylko złudzenie, podczas gdy duch trwa wiecznie.

Ale dlaczego właściwie ta niewielka dygresja na temat *Vanitas*? Jaki związek mają przedstawienia wanitatywne z rycinami de Bry i starymi Indiankami? Otóż uważam, że postacie indiańskich kobiet w rycinach de Bry powinny być interpretowane tak samo, jak interpretujemy *Vanitas* i alegorie *Trzech etapów życia*. W obu przypadkach chodzi o zachęcenie obserwatora do refleksji nad przemijaniem życia i nicością egzystencji.

³⁵ GOMBRICH 1999: 105.



[8. Vanitas, Jacob de Gheyn II (1565–1629), olej 1603]

Dzieło *Trzy etapy życia i śmierć* Baldunga jest w gruncie rzeczy bardzo bliskie reprezentacjom starych indiańskich kobiet przedstawionych przez jego flamandzkiego kolegę. W rzeczywistości młoda Indianka i stare kobiety są ze sobą powiązane – ukazują przemijanie, a więc i przyszłość młodej i pięknej kobiety, to co ją czeka: degradacja ciała i starzenie się. De Bry posuwa się jednak w swoim założeniu dalej niż Baldung w *Trzech etapach życia* i nie tylko bezlitośnie pokazuje konsekwencje upływu czasu i utratę młodości oraz piękna, lecz ucieka się także do przedstawienia praktyk antropofagicznych, które jako czyny grzeszne i okrutne zobrazowane zostały poprzez fizyczną degradację ciała i jego rozkład [il. 7].

Trzecim rodzajem obrazów, w których wykorzystywano wizerunki starych kobiet, są przedstawienia związane z tematyką czarów, najbardziej rozpowszechnione między XV a XVII w. Do najwybitniejszych artystów tworzących ryciny ukazujące czarownice należą Baldung, Dürer, Abraham Saur i Gerard d'Euphrate. Na litografiach wykonanych przez wymienionych artystów spotkamy zarówno stare kobiety-czarownice o obwisłych piersiach, pomarsz-

czonej skórze i groteskowych twarzach, jak i młodsze, przedstawiane zawsze nago, zazwyczaj podczas rytuałów powiązanych z *Sabatem*, warzące tajemnicze trunki i eliksiry, rzucające zaklęcia, wykopujące zmarłych, podróżujące na grzbietach uskrzydłonej bestii lub dosiadające demonów. Bardzo silna była wiara w tajemne spotkania, rytuały inicjacyjne, kult Szatana, orgie, dzieciobójstwo i kanibalizm, tak więc wszystkie te tematy znalazły swe odzwierciedlenie w ikonografii.

Na przykład *Malleus Maleficarum*³⁶ tłumaczy strach, jaki budziły czarownice tym, że dla zawarcia paktu z diabłem w celu czynienia zła i czerpania w ten sposób zysków, musiały się wyrzec chrześcijaństwa oraz bluźnić przeciw Bogu. Wyrzeczenie się prawowitej wiary, uprawianie czarów, składanie w ofierze i zjadanie małych dzieci³⁷, orgie oraz wszelkiego rodzaju rozwiązłość i wyuzdanie przypisywano właśnie czarownicom³⁸, ale tak naprawdę były to również typowe oskarżenia stosowane w przypadku heretyków i „innowierców”. Nawet sami chrześcijanie nie uniknęli w pierwszych stuleciach naszej ery oskarżeń o antropofagię³⁹. Zarzuty uczestnictwa w orgiach, kazirodztwa, dzieciobójstwa i kanibalizmu znajdujemy w oskarżeniach Antiocha IV Epifanesa przeciw Żydom, w rzymskich oskarżeniach przeciw pierwszym chrześcijanom oraz w chrześcijańskich oskarżeniach przeciw gnostykom i manichejczykom.

Należy podkreślić rolę, jaką odgrywa kobieta tak w pismach, jak w ikonografii związanej z czarami, a zarazem zastanowić się, z czego wynikała ta dominacja postaci kobiecej. Istniało przekonanie, że kobieta jest istotą podstępną, bardziej niż mężczyzna skłonny do grzechu i będącą tym samym łatwiejszym łupem dla diabła, istotą słabszą i mniej wartą, niedoskonałym stworzeniem,

³⁶ *Młot na czarownice*. Na język polski został przetłumaczony w 1614 r. przez Stanisława Żąbkiewicza. W 1992 r. tłumaczenie to wydano we współczesnej wersji typograficznej [przyp. tłum.]

³⁷ W I–II w. rzymscy władcy tłumaczyli w ten sposób prześladowanie chrześcijaństwa, argumentując, że podczas swych obrzędów chrześcijanie konsumowali w katakumbach niemowlęta: „... przyjmijcie ciała i pijcie krew...” Interesującym faktem jest, że Kościół, poczynając od XIII w. posługiwał się bardzo podobnymi argumentami wobec destabilizujących mniejszości. Było tak m.in. w przypadku albigensów, później francuskich templariuszy i w XVI w. w przypadku czarownic oskarżanych o używanie niemowlęcego tłuszczu dla swych obrzędów. W świecie protestanckim historia powtórzyła się w wieku XVII. Natomiast na kontynencie amerykańskim podczas epoki konkwisty i kolonizacji, prowadzoną przeciw indiańskim osiedleńcom „sprawiedliwą wojnę” (*guerra justa*) uzasadniano walką z plemionami prymitywnych kanibali czczących demona i składających mu w ofierze swych wrogów, których ciała następnie były zjadane. Szczególnie podkreślano tu rolę starych Indianek.

³⁸ Dla porównania Ginzburg oferuje klasyczne studium pojęcia *Sabatu* i czarów. Patrz: GINZBURG 1991.

³⁹ RUSSEL 2003: 287.

bez moralności i umiaru, jak opisali to inkwizytorzy Heinrich Kramer i Jakob Sprenger, zbierając argumenty:

...[należy] objaśnić, że białogłów zabobonnych jest w liczbie nierówno więcej aniżeli mężczyzn. Pierwsza przyczyna większej jest pewności: a to że główną wolą szatana jest aby od wiary odstąpić, i tak je pierwsze atakuje... Wtóra przyczyna jest, iż białogłowy z przyrodzenia bardziej uległe są i snadniej ducha niecielesnego przyjmują... Trzecia przyczyna jest, jako iż język zdradliwy mają, powiadają przyjaciołom o wszystkim czego się uczyły przez sztukę zła; i jeśli prawdę powiedziec, przez czary łatwy i tajemny sposób znajdują dla zwodzenia...⁴⁰.

Mizogynia prowadziła do utrwalenia negatywnych cech przypisywanych kobietom (jak np. większa zmysłowość) i postrzegania ich jako stworzeń niedoskonałych, stworzonych z żebra mężczyzny⁴¹, co z kolei tłumaczyło ich kobiecą słabość i zepsucie. W Starym Testamencie jedną z głównych ról kobiety jest rola *instrumentum diaboli*, szatańskiego narzędzia, które prowadzi do upadku człowieka⁴².

W ikonografii stereotyp kobiety brzydkiej, wyniszczonej i starej stanie się uosobieniem rozpusty, wizerunkiem wiedźmy oddawającej cześć Szatanowi, budzącej postrach na chrześcijańskim Zachodzie⁴³. Tego typu obrazy powstają przez całe średniowiecze i okres nowożytny, a intensyfikację tego zjawiska zauważyć można w XVI stuleciu.

Kojarzenie ze sobą wizerunków starych Indianek i czarownic nie jest nieuzasadnione: Charles Zika⁴⁴ udowadnia związek między ikonografią kanibalistyczną Indian amerykańskich a ikonografią czarownic Starego Świata w drugiej połowie XVI w.⁴⁵ Według niego, wyobrażenia kanibalizmu z Nowego Świata sprawiły, że odżyły europejskie obrazy związane z czarami, a ponadto wprowadziły do nich elementy należące do obrzędów antropofagicznych Indian Ameryki Południowej.

Do połowy XVI w. w źródłach pisanych praktycznie brak było wzmianek o kanibalistycznych praktykach czarownic. Zika uzasadnia „odrodzenie” ikonografii związanej z czarownicami w Europie wpływem ikonografii antro-

⁴⁰ KRAMER, SPRENGER 1993: 116.

⁴¹ KRAMER, SPRENGER 1993: 116.

⁴² PILOSU 1995: 29.

⁴³ DELUMEAU 1989: 347; RAMINELLI 1996: 102.

⁴⁴ ZIKA 1992.

⁴⁵ „...w tradycji zachodniej, kanibalizm jest ściśle związany z bogiem Saturnem, co jest ogniwem łączącym europejskie czarownice z amerykańskimi kanibalami, gdyż zarówno Europa, jak Ameryka są dziećmi Saturna. Fakt ten wyjaśnia zbieżności w ich zachowaniu...” RAMINELLI 1996: 92.

pofagicznej Nowego Świata. Ale można także prześledzić odwrotną zależność i wskazać, że przedstawienia Indian, a konkretnie starych kobiet podczas uczt kanibalistycznych, również podlegały wpływowi wizerunków czarownic europejskich.

Zarówno rysy twarzy, jak i sposób, w jaki Theodore de Bry przedstawia ciała starych indiańskich kobiet wskazują na europejskie wpływy artystyczne. Pamiętajmy, że Étienne Delaune, nauczyciel de Bry, był uczniem samego Dürera, tak samo zresztą jak Baldung. Delaune miał szczególne upodobanie do tematyki związanej z wiedźmami i sabatami. Kontrast, który widzimy między młodymi a starymi kobietami wynika z symbolicznego obrazowania moralności, ma uwidaczniać, że grzeszne życie i ludożerstwo prowadzą do degradacji ciała. Rozpowszechniona od epoki klasycznej poprzez średniowiecze teoria czterech temperamentów ludzkich w XVI w. nadal cieszyła się popularnością, uważano, że temperamynty, które wpływają na wnętrze człowieka i jego zachowanie znajdują swe odzwierciedlenie również na zewnątrz.

Antytezą pięknych i zmysłowych młodych kobiet są zniekształcone staruchy, pomarszczone i wyniszczone przez swe dzikie zwyczaje. Wizerunki starych kobiet mają symbolizować najgorsze cechy i – podobnie jak w przypadku czarownic – ciało starych Indianek jest wyniszczone życiem pełnym grzechu i rozpusty.

Tak dla Theodora de Bry, jak dla innych artystów zajmujących się wizerunkami starych kobiet, aspekt bezpośredniego związku stanu duszy ze stanem ciała jest podstawą dla ich artystycznych wizji. Dekadencja ciała jest skutkiem demoralizacji duszy i myśli poświęconych rozpucie, szatanowi i grzechowi, jak w przypadku Indianek Tupinamba, a także ich ludożerstwa. Listy jezuitów szczegółowo opisują skojarzenia z demonami, jakie wywołuje widok starych kobiet. Ojciec Azpilcueta Navarro pisze:

... i gdym gościem się udał do jednej osady, widziałem jak w chwilę gdym przybył, z mięsa tego co warzyli w kotle wielkim, na wierch sztuki rąk, nóg i głów ludzkich wybrali, co okrutnym było dla oglądania, i sześć albo siedm niewiast, co warząc na nogach były, dookoła płaśało, i ogień podzegało, że wydawało się sami szatani w Piekło...⁴⁶.

Zarówno dla protestantów jak i dla katolików obżarstwo i nieczystość są grzechami głównymi, ponieważ wypływają z potrzeb cielesnych, ale zanieczyszczają także duszę⁴⁷. Jak piszą Bernardette Bucher, Ana Maria Belluzzo

⁴⁶ AZPILCUETA NAVARRO 1988: 77–78.

⁴⁷ PILOSU 1995: 58.

i Ronald Raminelli, w oczach Europejczyków Indianie Tupinamba dopuszczali się ich w sposób wręcz odrażający.

Mimo że w założeniu tragiczny koniec Indian Tupinamba wydaje się nieunikniony (rozumiany jako degradacja ciała i duszy oraz utrata człowieczeństwa w konsekwencji odrażających zwyczajów) w rzeczywistości nie następuje. W swych rycinach Theodore de Bry, jak twierdzi Thereza Baumann, pozostawia miejsce na możliwość transformacji, przemianę człowieka, bez względu na to jak grzeszne było jego dotychczasowe życie. To oczekiwanie zbawienia potwierdza ojciec Claude D'Abbeville:

...Patrzcie do jakiego apogeum okrucieństwa szatan, okrutny oprawca ślepych dusz, przywiódł przez ciemności niewiary lud ten pogański! Jednak Bóg, w jego łasce bez granic, użałował się ich i ich ślepoty nienawistnej i zezwolił, byśmy dali im poznać szkaradność tegoż postępowania tak diabelskiego i tak przeciwnego wolei Tupã który nam miłować przeciwników naszych każe...⁴⁸.

Praktyka antropofagiczna, sprzeczna z naturalnym porządkiem rzeczy i w oczach Europejczyków odpychająca, prowadzi podróżników, kronikarzy i artystów do przypisywania istotom, które się takim praktykom oddają, cech najgorszych⁴⁹. Degeneracja ciał starych Indianek o zdeformowanych twarzach i sylwetkach jest jednym z przykładów poniżenia, do jakiego prowadzi rozpustne życie, jednak przyjęcie chrześcijaństwa mogłoby stworzyć możliwość przemiany i doprowadzić do zbawienia ich dusz.

KONKLUZJE

Przedstawienia o tematyce antropofagicznej w pierwszej połowie XVI w. wiązały ludożerstwo z bankietami i ucztami, czyli ogólnie z rozrywką „stołu”. Uczty z elementami kanibalizmu traktowane były jako jedna z codziennych czynności Indian Ameryki Południowej. Nie brano wówczas pod uwagę aspektu etnograficznego, separując te zwyczaje od kontekstu rytualnego i pozostawiając je w sferze życia codziennego.

W drugiej połowie XVI w. ikonografia zaczyna oddalać się od typowej dla średniowiecza magii i zbliżać do świata idei w ujęciu kolonialno-egzotycznym. Dzięki Stadenowi, Léry, Thevetowi i de Bry antropofagia zyskuje konotacje rytuału magiczno-religijnego, zwracają oni bowiem więcej uwagi na zrozumie-

⁴⁸ D'ABBEVILLE 1975: 234.

⁴⁹ KAPPLER 1994: 231.

nie zwyczajów i sposobu życia Indian. W konsekwencji zmiany percepcji zwyczajów antropofagicznych ulegają zmianie również ich reprezentacje wizualne.

W przypadku plemienia Tupinamba obrzędy antropofagiczne nie wynikały z upodobań „smaku”, ale wiązać je należy ze swoistym pojęciem dominacji i zemsty, które głęboko zakorzenione było w świadomości Indian. Wroga należało pokonać, a następnie spożyć jego ciało, gdyż w przeciwnym razie nie byłby on do końca pokonany, co więcej w sytuacji odwrotnej on powinien zrobić to samo. Pomimo tego w ikonografii szczegóły obrzędu są pomijane. W przedstawieniach uczt antropofagicznych artyści koncentrują się przede wszystkim na „gastronomicznych” skłonnościach Indian do ludożerstwa. Przedstawienia antropofagii są spadkiem tradycji średniowiecznych i ich fantastycznych wyobrażeń.

Będąc artystą utalentowanym, starannym i dbającym o szczegóły, Theodore de Bry skopiował wiele etnograficznych szczegółów odnotowanych wcześniej przez innych artystów i miedziorytników, na których się wzorował. Jednocześnie wprowadzał do ilustracji „poprawki”, by podkreślić pewne (istotne jego zdaniem) szczegóły. Stworzył w ten sposób zespół bardzo interesujących i oryginalnych ilustracji, który mógł zadowolić gusta nawet najbardziej wymagającego i wykształconego odbiorcy.

Dzięki swemu dążeniu do jednolitości i przemyślanej wizualnej strukturze kompozycyjnej rycin artysta osiągnął ogromny sukces. Należy pamiętać, że grafiki de Bry były ilustracjami tekstów różnego autorstwa, że wzorował się on na wielu wcześniejszych dziełach, tworząc materiał ikonograficzny do *Wielkich Podróż*, jednak dodane przez niego szczegóły i umiejętna kompilacja sprawiły, że twórczość rytownika uznaje się dziś za oryginalną. De Bry opierając się na istniejących schematach artystycznych oraz wiedzy, którą nabył jako miedziorytnik i kreślarz, stworzył niepowtarzalne dzieło. W przypadku *Americae Tertia Pars* dodane przez niego szczegóły nie ograniczają się do innego zarysowania sylwetek postaci czy wzbogacenia *tła* prezentowanych scen. Podkreślić należy wyjątkową rolę, jaką kobiety odgrywały w jego twórczości, dość często pojawiając się w pracach artysty. Niespotykane wcześniej jest też ujęcie uczy antropofagicznej – okrutne, precyzyjne i drażliwe szczegóły przygotowania i samego spożywania ludzkiego mięsa w scenach kanibalistycznych osiągnęły dzięki flamandzkiemu mistrzowi apogeum oraz zaszokowały społeczeństwo europejskie i wywarły na nim głębokie wrażenie. De Bry łącząc egzotykę, erotykę i makabryczność scen z kanonem renesansu, przeobraził swe dzieło w obowiązkowy „wzornik” dla artystów, którzy chcieli przedstawiać Indian i sceny antropofagiczne do tego stopnia, że jeszcze dziś jego dzieła są wizualną referencją dla wyobrażeń Indian Ameryki Południowej XVI w.

Pomarszczone i wyniszczone ciało starych Indianek miało odzwierciedlać ich wnętrze, duszę. Jednocześnie było pewnego rodzaju ostrzeżeniem przed „dzikimi” praktykami, potwierdzało, że ludożerstwo prowadzi do degeneracji ciała i zgubienia duszy. Strukturalna interpretacja ilustracji de Bry dokonana przez Buchera w kontekście neoplatonicznym jest jak najbardziej uzasadniona. Autor opiera swe wnioski na relacjach Stadena i Lérego, nie biorąc pod uwagę innych źródeł, nie można jednak kwestionować negatywnej konotacji postaci starej kobiety, co jest potwierdzone przez różne źródła pisane.

Uważam jednak, że wizerunki starych indiańskich kobiet można łączyć z treściami wanitatywnymi. Ich przedstawienia mogą zachęcać do pewnego rodzaju refleksji odnośnie przemijalności, ulotności rzeczy materialnych – ciało, piękny wygląd i młodość odchodzą bezpowrotnie. Mamy tu do czynienia nie tyle z potępieniem antropofagii ze strony de Bry, żarliwego ewangelika, lecz raczej z potępieniem grzechu i wyuzdania. Nie zapominajmy też, do kogo skierowane było jego dzieło. Z tego punktu widzenia (co stanowczo potwierdza Baumann) wizerunki starych Indianek symbolizowały także możliwość przemiany i zachętę do niej. Stawały się wezwaniem dla chrześcijan, członków kościoła protestanckiego, do ewangelizacji Nowego Świata i położenia kresu panowania grzechu.

Poza tym zmiany wprowadzone w postaciach nie wynikają z kwestii moralnych, a raczej z konwencji artystycznych funkcjonujących w XVI w., kiedy kwestionowano niektóre pojęcia renesansu, w szczególności sztywne, matematyczne kanony piękna i przedstawianie piękności absolutnej. Na te koncepty manieryzm odpowiedział wydłużonymi sylwetkami⁵⁰, słynnymi falującymi⁵¹ postaciami, ciałami w kształcie litery „S” czy o dynamice płomienia⁵², wijącymi się i poskręcanyymi sylwetkami, odrzucającymi „tyranię” matematycznej piękności i perspektywę, powracając kompozycją gromadzącą formy na pierwszym planie do średniowiecznego wzoru oraz kierując się instynktem i uczuciem, a nie wiedzą i rozumem⁵³.

⁵⁰ W okresie manieryzmu sylwetka ludzka przedstawiana była w bardzo wydłużonych proporcjach – w całej postaci mieściło się 10 wymiarów głowy, gdy „normą” było 8.

⁵¹ Patrz BAUMANN 2001: 310–313.

⁵² E. PANOFSKY 2000: 75.

⁵³ O manieryzmie patrz HAUSER 1993; ARGAN 1999; PANOFSKY 2000; GOMBRICH 1990.

BIBLIOGRAFIA:

- ALBERTI 1989 – L.B. ALBERTI, *Da Pintura*, t. 2, Campinas 1989.
- ALEXANDER 1976 – M. ALEXANDER (wyd.), *Discovering the New World. Based on the works of Theodore de Bry*, London 1976.
- ARGAN 1999 – G.C. ARGAN, *Clássico Anticlássico. O Renascimento de Brunelleschi a Bruege*, São Paulo 1999.
- ARIÉS 1988 – P. ARIÉS, *O Homem Perante a Morte*, Mem Martins: Publicações Europa–America, 1988 [oryg : *L’Homme devant la mort*, Seuil, 1977.]
- AZPILCUETA NAVARRO 1988 – J. AZPILCUETA NAVARRO, *Cartas Avulsas 1550–1568*, Belo Horizonte–Itatiaia 1988.
- BAUMANN 2001 – T. BAUMANN, *Thesaurus de Viagens. Theodoro de Bry: identidade e alteridade na iconografia do século XVI*, Niterói, Universidade Federal Fluminense (Praca doktorska z zakresu Historii), t. 2, 2001.
- BELLUZZO 1992 – A. M. BELLUZZO, *A lógica das imagens e os habitantes do Novo Mundo* [w:] *Índios no Brasil*, red. B. GRUPONI, São Paulo 1992.
- BELLUZZO 1994 – A. M. BELLUZZO, *O Brasil dos viajantes: imaginário do novo mundo*, São Paulo, t. 1, 1994.
- BOUYER 1992 – M. BOUYER, *Le Théâtre du Nouveau Monde. Les Grands Voyages de Théodore De Bry*, Paris 1992.
- BUCHER 1981 – B. BUCHER, *Icon and Conquest. A structural analysis of the illustrations of de Bry’s Great Voyages*, Chicago–London 1981.
- D’ABBEVILLE 1975 – C. D’ABBEVILLE, *História da Missão dos Padres Capuchinhos*, São Paulo 1975.
- DE BRY 1592 – T. DE BRY, *Americae Tertia Pars. Memorabilē provinciae Brafilicę Historiam continēs, germanico primum sermone scriptam à Ioãne Stadio Homburgenfi Hefso, nunc autem latinitate donatam à Teucrio Annæo Priuatocol chanthe Po: & Med: Addita est Narratio prosectionis Ioannis Lerij in eadem Provinciam, quā ille initio gallice conscripsit, postea verò Latinam fecit. His accessit Descriptio Morum & Ferocitatis incolarum illius Regionis, atque Colloquium ipforum idiomate conscriptum* 1592.
- DELUMEAU 1989 – J. DELUMEAU, *História de Medo no Ocidente: 1300–1800, uma cidade sitiada*. São Paulo 1989 [oryg: *La Peur en Occident (XIVe–XVIIIe siècles)*, 1978.]
- DELUMEAU 2003 – J. DELUMEAU, *O Pecado e o Medo. A culpabilização no Ocidente (Séculos XIII–XVII)*, Bauru 2003.

- DUVIOLS 1992 – J.P. DUVIOLS, *Les Grands Voyages de Théodore De Bry* [w:] *Le Théâtre du Nouveau Monde. Les Grands Voyages de Théodore De Bry*, red. M. BOUYER, Paris 1992.
- EISENSTEIN 1998 – E. L. EISENSTEIN, *A Revolução da Cultura Impressa. Os primórdios da Europa Moderna*, São Paulo 1998.
- GINZBURG 1991 – C. GINZBURG, *História Noturna. Decifrando o Sabá*. São Paulo 1991 [oryg: *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Turin 1989.]
- GOMBRICH 1990 – E.H. GOMBRICH, *Norma e Forma*. São Paulo 1990.
- GOMBRICH 1999 – E.H. GOMBRICH, H. *Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo 1999 [oryg: *Meditationen über ein Steckenpferd : von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*].
- HAUSER 1993 – A. HAUSER, *Maneirismo, a crise da renascença e o surgimento da arte moderna*. São Paulo 1993 [Oryg.: *Mannerism: the Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*, 1965].
- KAPPLER 1994 – C. KAPPLER, *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*, Rio de Janeiro 1994.
- KRAMER, SPRENGER 1993 – H. KRAMER, J. SPRENGER, *Malleus Maleficarum. O Martelo das Feiticeiras. Questão IV. Sobre as Bruxas que copulam com Demônios. Por que principalmente as Mulheres se entregam às Supertições Diabólicas*, Rio de Janeiro 1993 [1486].
- LÉRY 1980 – J. DE LÉRY, *Viagem à Terra do Brasil*, São Paulo 1980 [1578].
- LESTRINGANT 1997 – F. LESTRINGANT, *O Canibal*, Brasília 1997.
- LUINS JR 1982 – W.M. LUINS JR., *Prints and visual communication*, Cambridge 1982.
- MONTAINGNE 1961 – M. DE MONTAINGNE, *Ensaio*, t.1, Rio de Janeiro–Porto Alegre–São Paulo 1961.
- MUKERJI 1983 – CH. MUKERJI, *From Graven Images. Patterns of Modern Materialism*, New York 1983.
- PANOFSKY 2000 – E. PANOFSKY, *Idea: A Evolução do conceito de Belo*, São Paulo 2000.
- PILOSU 1995 – M. PILOSU, *A Mulher, a Luxúria e a Igreja na Idade Média*. Lisboa 1995.
- RAMINELLI 1996 – R. RAMINELLI, *Imagens Da Colonização: a Representação Do índio De Caminha a Vieira*, Rio de Janeiro 1996.
- RAMINELLI 2001 – R. RAMINELLI, *Eva Tupinambá*. [w:] *História das Mulheres no Brasil*, M. del PRIORE, São Paulo 2001.
- REALE, ANTISERI 1990 – G. REALE, D. ANTISERI, *História da Filosofia. Antigüidade e Idade Média*, t.1, São Paulo 1990.
- RUSSEL 2003 – J. B. RUSSEL, *Lúcifer. O Diabo na Idade Média*, São Paulo 2003.

- STADEN 1986 – H. STADEN, *Viagem ao Brasil*, São Paulo 1986 [1507].
- VESPUCCI 2003 – A. VESPUCCI, *Novo Mundo. As cartas que batizaram a América*, São Paulo, Editorial Planeta, 2003.
- ZIKA 1992 – CH. ZIKA, *Body Parts, Saturn and Cannibalism: Visual Representations of Witches' Assemblies in the Sixteenth Century*. Artýkul przedstawiony na konferencji “*Le Sabbat des Sorciers em Europe (XVe–XVIIIe Siècles)*”, École Normale Superieure de Fontenay – St. Cloud, 4–7 listopada 1992.

Resumen

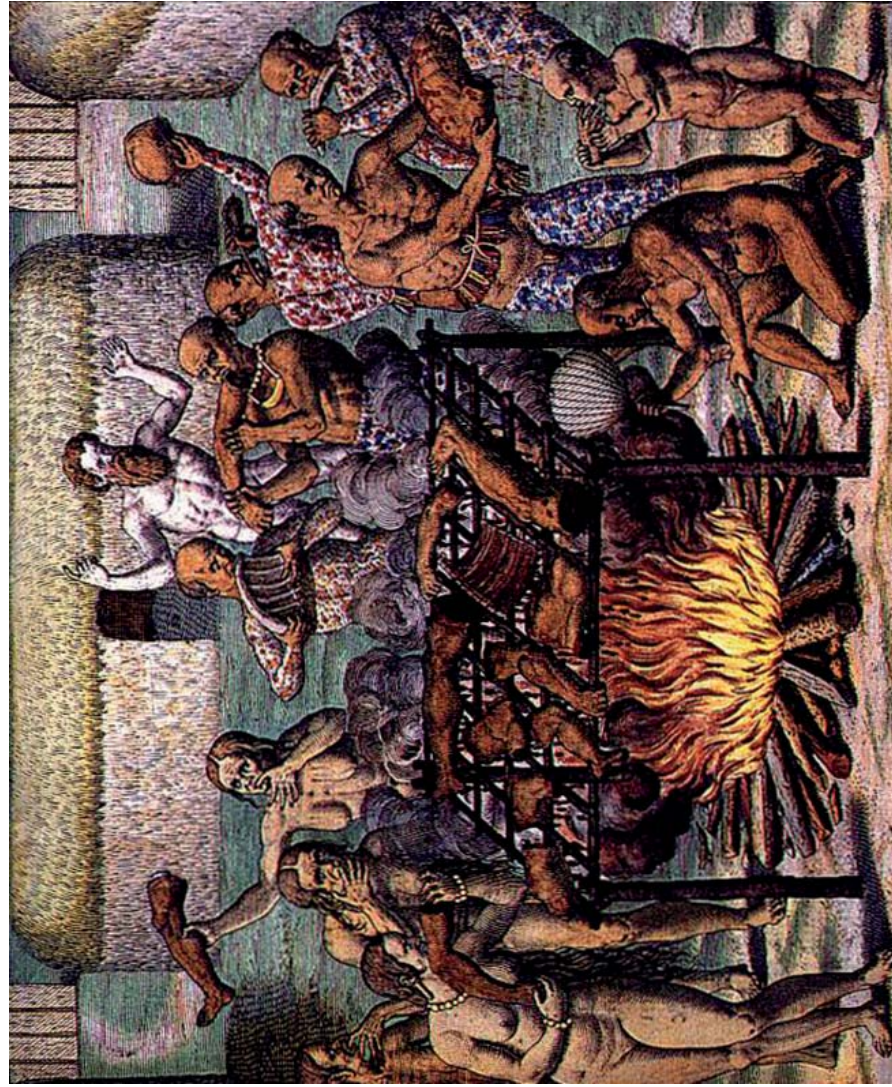
LAS MUJERES CANÍBALES DEL BRASIL EN LA AMERICAE TERTIA PARS (1592)

En el año de 1592, Theodoro De Bry publicaría la *Americae Tertia Pars* basado en las narrativas del alemán Hans Staden (1557) y del francés Jean de Léry (1578) sobre los viajes a la tierra del Brasil y de sus habitantes los tupinambá. Las estampas que ilustran el tercer volumen siguen las peripecias de Hans Staden: la captura, el cautiverio y la convivencia del alemán entre los Tupinambá. Muestran además, las costumbres de los aborígenes, danzas, borracheras, guerras y especialmente el ritual caníbal. El análisis de este artículo se detendrá en los grabados del ritual caníbal donde participan las mujeres, especialmente las indias viejas.

Summary

REPRESENTATIONS OF BRAZILIANS CANNIBAL WOMEN IN AMERICAE TERTIA PARS (1592)

In 1592 Theodoro De Bry published the *Americae Tertia Pars*, the work based on German traveler Hans Staden (1557) and French Jean de Léry (1578) narratives involved in expeditions to Brazilian land and describing inhabitants of the visiting territories. The prints illustrating the third part of the work are presenting Hans Staden's peripeteia – abduction, captivity and his life among Indian Tupinambá. Local customs: dances, feasts, wars and most of all cannibal rituals, are shown on the prints. The article contains an analysis of these rituals in which elderly Indian women used to take part.



Il.6.a. Przyrządzanie ludzkiego mięsa na *moquem*, Theodore de Bry, *Americae Tertia Pars*, miedzioryt, Frankfurt 1592



II.6.b. Przyrzędzanie ludzkiego mięsa na *moquem*, Theodore de Bry, *Americae Tertia Pars*, miedzioryt, Frankfurt 1592 (fragment);
Chciwość, Albrecht Dürer, olej na desce, 35 x 29 cm, Wiedeń 1507