

NASTĘPSTWA PROTESTANTYZMU WE WCZESNONOWOŻYTNEJ SZTUCE W GDAŃSKU I ICH EUROPEJSKI KONTEKST

Wystąpienie Marcina Lutra w 1517 roku miało dla sztuki wielorakie konsekwencje¹. Niektóre z nich dały się zaobserwować niemal od razu. Spowodowało – wbrew intencjom reformatora – falę ikonoklazmu, wprowadziło nowe treści, wytyczyło sztuce nowe zadania, przyczyniło się do powstania nowych form wyrazu. Wcześniej w orbicie wpływów Lutra znalazł się Gdańsk. Tak jak w wielu innych miastach sprzyjających reformacji, również tutaj dochodziło do aktów niszczenia dzieł pozostawionych przez średniowiecze. Jednakże dość wcześnie pojawiły się nad Motławą pozytywne dla sztuki konsekwencje przyjęcia reformacji przez elity społeczne. W latach 30. i 40. XVI wieku powstała niezwykle interesująca realizacja artystyczna – wystrój Dworu Artusa, będący świadectwem dokonującej się w mieście transformacji wyznaniowej. Kwestie związane z Gdańskiem rozwiniemy w dalszej części tekstu. Na wstępie warto zastanowić się, czy w sztuce późnego średniowiecza istniały jakieś zapowiedzi zbliżającego się przesilenia. Wskażemy takie, co do których nie ma wątpliwości, że były przejawem sytuacji kryzysowej, jak i takie, których ocena jest niejednoznaczna. Przypomnimy też, jaki był charakter i przebieg ikonoklazmu w różnych regionach Europy Środkowej i Zachodniej, aby odnieść doń pokrewne wydarzenia w Gdańsku.

U schyłku średniowiecza niektóre środowiska teologów zaczęły krytycznym okiem spoglądać na rozliczne wizerunki uchodzące za cudowne². Taki status miał na przykład obraz z kościoła Santa Maria del Popolo w Rzymie. Cudowna aura oryginału przechodziła także na jego kopie. Inskrypcja umieszczona na tej z Augsburga głosi, że za przybycie do obrazu przysługuje odpust³. Praktykę sprzedaży odpustów potępiali reformatorzy. Krytykowano również legendy opowiadające o ożywających pod wpływem modlitwy obrazach. Jedną z nich ilustruje grafika niderlandzkiego mistrza IAM z Zwolle, ukazująca św. Bernarda modlącego się przed posągiem Matki Boskiej (il.1). Dzieło to ukazuje moment, w którym modlitwa świętego sprawiła, że z piersi Matki Bożej trysnęło w jego kierunku mleko.

Słynny kanclerz Uniwersytetu Paryskiego Jan Gerson krytykował niektóre wyobrażenia używane w kościołach. Należały do nich Madonny Szafkowe. Ich osobliwa konstrukcja łączyła kilka tematów. W wersji zamkniętej była to Matka Boska z Dzieciątkiem, natomiast po otwarciu figury w jej wnętrzu ukazywała się

¹ Zob. m. in. *Luter und die Folgen für die Kunst*. Hrsg. von Werner Hofmann, Hamburger Kunsthalle, 11. November 1983 – 8. Januar 1984, München 1983; Rolf Bothe, *Kirche, Kunst und Kanzel. Luter und die Folgen der Reformation*, Köln, Weimar, Wien 2017.

² Liczne przykłady cudów czynionych przez wizerunki świętych podają m. in. Sixten Ringbom, *Devotional images and imaginative devotion: Notes on the Place of Art in Late Medieval Private Piety*, 'Gazette des Beaux-Arts', 73, Mars, 1969, s. 159–170; Michael Camille, *The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art*, Cambridge 1989, s. 232 nn.; David Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005, s. 288 nn.

³ Daniel Hess, *Triptychon mit einer Kopie des römischen Gnadenbildes von S. Maria del Popolo*, (w:) *Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter*. Ausstellungskatalog des Germanischen Nationalmuseums, 31. Mai bis 8. Oktober 2000, Hrsg. von Ulrich Großmann, Nürnberg 2000, Kat. 50, s. 221–222.



Il. 1. Mistrz IAM z Zwolle, Św. Bernard z Clairvaux modlący się przed figurą Marii z Dzieciątkiem, około 1480

Trójca Święta. Gerson zastrzegł, że dla niego główne przesłanie jest oczywiste, jednak przez wielu wiernych, zwłaszcza niewykształconych, tego rodzaju przedstawienie może być rozumiane opacznie, jakoby Maria była matką Trójcy Świętej. Z tego powodu Gerson uznał Madonny Szafkowe za dzieła niebezpieczne⁴. Słynny strasburski kaznodzieja Geiler von Kaisersberg odnosił się w niektórych kazaniach do wizerunków osób świętych. W jednym z kazań z lat 90. XV wieku ganił artystów za to, że w wizerunkach Chrystusa często eksponowali jego przyrodzenie. Kaznodzieja krytykował również takie wyobrażenia św. Katarzyny, św. Barbary, św. Agnieszki, w których święte wyglądają jak kobiety z wyższych sfer lub kurtyzany⁵. Tak więc istniały zastrzeżenia co do niektórych tematów bądź sposobów ich ujmowania.

Nierzadko dzieła sztuki średniowiecznej odznaczały się wybujałą formą i kolorystyką. Przykładem może być retabulum św. Jerzego z lat 80. XV wieku w kościele

św. Mikołaja w Kalkarze (il. 2)⁶, które zachowało oryginalną polichromię. Dzięki niej sceny są niezwykle zmysłowe i pełne powabu. Późne średniowiecze znało również inne, znacznie oszczędniejsze w wyrazie konwencje estetyczne. Niektórzy badacze doszukują się w nich intencjonalnego odejścia od formalnego przepychu i symptomów reformy sztuki sakralnej⁷. Jako przykład tego zjawiska podawano ilustracje w rękopisie husyckim z lat 60. XV wieku z Biblioteki Uniwersyteckiej w Getyndze (il. 3)⁸. Ascetyczna formuła i ograniczenie koloru w tych pracach miałyby – zdaniem Jörg Rosenfelda – świadczyć o trwałości oddziaływania myśli husyckiej. Podobnego podłoża teologicznego badacz ten doszukiwał się w późnogotyckiej rzeźbie monochromatycznej⁹. Tezy te budzą wątpliwości. W rysunkach w kodeksie husyckim bardziej aniżeli skromność, uderza niedoskonałość formalna, a nawet nieudolność wykonawcza. Rzeźby monochromatyczne zaś oznaczają się niekiedy wirtuozerią, bogactwem faktury, detali, jak na przykład realizacje Tilmana Riemenschneidera (il. 4)¹⁰; ich jednobarwna ciemnobrązowa powłoka w niektórych przypadkach budzi skojarzenia z wyrobami z ekskluzywnego brązu. Monochromia w rzeźbie wydaje się w dużej mierze należeć, wraz z grafiką i malarstwem *en grisaille*, do ponadgatunkowego nurtu w sztuce późnogotyckiej¹¹.

W sztuce późnego średniowiecza występowało zjawisko retrospektywy¹². Przejawiało się sięganiem do for-

⁴ Jean Wirth, *Jean Gerson condamne les Vierges ouvrantes* (w:) *Iconoclasm. Vie et mort de l'image médiévale*. Catalogue de l'exposition Musée d'histoire de Berne, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Musée de Strasbourg. Sous la direction de Cécile Dupoux, Peter Jezler, Jean Wirth en collaboration avec Gabriele Keck, Christian von Burg, Susan Marti, Zurich 2001, s. 282–283, kat. 129.

⁵ Jean Wirth, *Johannes Geiler et le bon usage des images* (w:) *Iconoclasm...* dz. cyt., s. 114, 411.

⁶ Christa Schulze-Senger, *Die spätgotische Altarausstattung der St. Nicolaikirche in Kalkar – Aspekte einer Entwicklung zur monochromen Fassung der Sätgotik am Niederrhein*, (w:) *Flügelaltäre des späten Mittelalters*, Staatliche Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung, Hrsg. von Hartmut Krohm, Eike Oellermann, Berlin 1992, s. 24 nn., Abb. 2–6, 13, Farbtafel II–III.

⁷ Poglądy te bliżej omawiam w: Andrzej Woziński, *Późnogotycka rzeźba monochromatyczna w Prusach*, „Porta Aurea. Rocznik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego”, T. 11, 2012, s. 76–77.

⁸ Jörg Rosenfeld, *Die nichtpolychromierte Retabelskulptur als bildreformatorisches Phänomen im ausgehenden Mittelalter und in der beginnenden Neuzeit* (w:) *Flügelaltäre...* dz. cyt., s. 67–69, Abb. 5–6, Farbtafel VI–VII.

⁹ Jörg Rosenfeld, *Die nichtpolychromierte Retabelskulptur als bildreformatorisches Phänomen im ausgehenden Mittelalter und in der beginnenden Neuzeit*, Ammersbek bei Hamburg 1990; idem, *Die nichtpolychromierte Retabelskulptur...* dz. cyt., s. 66. Stanowisko i argumenty tego badacza szerzej omawiam w Andrzej Woziński, *Późnogotycka rzeźba monochromatyczna...*, art. cyt., s. 76–77.

¹⁰ Rainer Kahsnitz, *Die Großen Schnitzaltäre. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol*, München 2005, s. 222–253; Eike Oellermann, *Die Oberflächengestalt der Schnitzwerke Riemenschneiders einst und heute, oder der unvollendete Creglinger Altar* (w:) *Nicht die Bibliothek, sondern das Auge. Westeuropäische Skulptur und Malerei an der Wende zur Neuzeit*. Beiträge zu Ehren von Hartmut Krohm. Hrsg. von der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin und Tobias Kunz, Petersberg 2008, s. 207–222.

¹¹ Kwestie te omawiam w: Andrzej Woziński, *Późnogotycka rzeźba monochromatyczna...*, art. cyt., s. 67–106.

¹² Theodor Müller, *Frühe Beispiele der Retrospektive in der deutschen Plastik*, „Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse,

muł należących do przeszłości: stosowaniem dawnych schematów kompozycyjnych, cytatów i parafraz a także włączaniem dawnych dzieł do nowych struktur. Jeden z przykładów retrospektywy widzimy w retabulum ołtarzowym w kościele opackim w Kleve w Północnej Nadrenii (il. 5). Całość została wybudowana w drugiej dekadzie XVI wieku, natomiast w środku umieszczono figurę Matki Boskiej, która powstała w XIV wieku¹³. W tych zjawiskach retrospektywy niektórzy badacze dopatrują się przejawu tęsknoty za dawnym porządkiem i okresem świetności Kościoła.

Znamienne, że mniej więcej w tym samym czasie, gdy Marcin Luter ogłosił swoje tezy, a nawet kilka lat później, w wielu kościołach Europy Łacińskiej powstały monumentalne nastawy ołtarzowe, jak na przykład retabulum ołtarza głównego z lat 1516–1525 z klasztoru Cystersów w Zwettl, obecnie w Adamov koło Brna (il. 6)¹⁴. Były to realizacje niezwykle drogie. Fundowanie ich w momencie kryzysu nie tylko instytucjonalnego, ale również finansowego skłania do przypuszczenia, że mogły być wyrazem obrony pozycji, jaką zajmował Kościół.

Reformacja była tryumfem słowa nad obrazem. Szybkie rozprzestrzenienie się nowych idei nastąpiło dzięki nowemu medium – drukowi. Kwestia obrazów pojawiała się w pismach reformatorów początkowo sporadycznie. Traktaty skierowane wyłącznie przeciwko obrazom były rzadkie¹⁵. Pierwszy z nich, napisany przez Andreasa Bodensteina von Karlstadta, opublikowano w 1522 roku. W Wittenberdze, utwór ten stał się zarzewiem ikonoklazmu. Prawdopodobnie stanowił też inspirację dla Ludwiga Hätzera, który rok później ogłosił swoją rozprawę skierowaną przeciwko obrazom. Ta z kolei, dostarczyła argumentów ikonoklastom działającym w Zurychu. Ci dwaj autorzy jako pierwsi odwoływali się do starotestamentowych zakazów wykonywania wizerunków. Kwestia obrazów nie zajmowała początkowo przywódców reformacji. Luter wypowiedział się na ten temat dopiero w 1520 roku w traktacie *O dobrych uczynkach*, nie mając zamiaru ich usuwać. Ikonoklazm w Wittenberdze w 1522 roku nazwał wandalizmem (*Wider die himmlischen Propheten. Von denn bildern und sacramenten*, 1525). Zwingli na początku zajmował podobne stanowisko jak Luter; dopiero od 1525 roku uzasadniał konieczność systematycznego usuwania obrazów



Il. 2. Arnt z Kalkaru, Retabulum św. Jerzego (fragment), lata 80. XV w., Kalkar, kościół św. Mikołaja

z kościołów. W Strasburgu Martin Bucer spisał swoje refleksje dotyczące wizerunków w 1530 roku, po ich oficjalnym usunięciu. Bucer kwestionował ich użyteczność pedagogiczną. Ze strony katolickiej głos w sprawie obrazów zajął Thomas Murner ze Strasburga w 1522 roku, dając pierwsze opisy działań ikonoklastów. Wizualne świadectwa działań ikonoklastów były początkowo nieliczne. Jednym z nich jest drzeworyt ukazujący usunięcie krucyfiksu z kościoła zawarty w opublikowanym w Norymberdze w latach 1525–1527 utworze *Eyn Warhafftig erschrocklich Histori...* (il. 7); wiele z ikonograficznych przekazów dokumentujących ikonoklazm powstało po samych zajściach. Zachowały się też bezpośrednie dowody tego procederu w postaci uszkodzonych dzieł¹⁶. Sam Marcin Luter na temat obrazów zaczął się wypowiadać stosunkowo późno i jego stanowisko, co znamienne, było tolerancyjne. Luter zakładał, że wizerunek jest czymś neutralnym – adiaforą, która pozostaje bez znaczenia dla losów duszy ludzkiej; czymś, co w kościele jest dopuszczalne, lecz nie konieczne. Pozostawiał w tej sprawie wolny wybór¹⁷. Luter reprezentował liberalne skrzydło Reformacji. Skutkiem tego w świątyniach luterzańskich pozostało sporo dzieł średniowiecznych.

Stanowisko Reformatorów wobec obrazów miało dwojaki rodzaj skutki. Z jednej strony w mniejszym lub większym stopniu przyczyniło się do usuwania

Sitzungsberichte”, 1961, H. 1, s. 3–25; Bernhard Decker, *Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinbergers*, Bamberg 1985, s. 114 nn.

¹³ Theodor Müller, *Frühe Beispiele...*, dz. cyt., s. 9.

¹⁴ Rainer Kahsnitz, *Die Großen Schnitzaltäre...*, dz. cyt., kat. 18, s. 364–370.

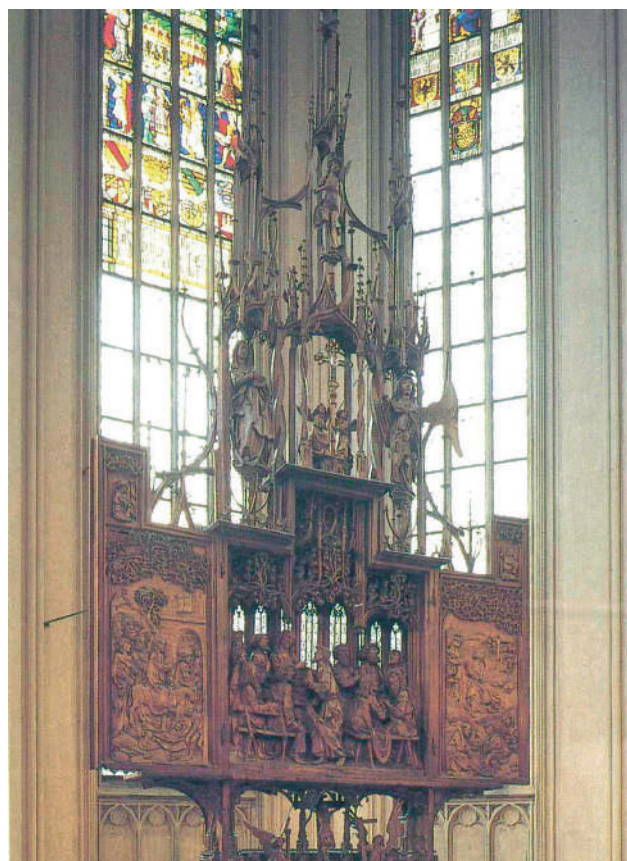
¹⁵ Peter Jezler, *La Réforme et la question des images*, (w:) *Iconoclasm...*, dz. cyt., s. 290–291 oraz hasła katalogowe 135–145, s. 292–303.

¹⁶ Zob. liczne przykłady w *tamże*.

¹⁷ Sergiusz Michalski, *Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989, s. 13 nn.



Il. 3. Kardynał nakładający tiarę papieską kobiecie, rękopis husycki, 1462–1465, Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek



Il. 4. Tilman Riemenschneider, retabulum Krwi Świętej, Rothenburg ob der Tauber, 1500–1504

lub niszczenia dzieł pozostawionych przez średniowiecze, z drugiej zaś stawiało przed sztuką nowe wyzwania, choć w przypadkach skrajnych minimalizowało jej rolę w kościele.

Działania obrazoburców wobec wizerunków przypominały sposoby penalizacji przestępców. Ukazuje je drzeworyt zamieszczony w pracy Ulricha Tenglera *Layenspiegel* wydanej w Moguncji w 1508 roku (il. 8)¹⁸. Dekapitacja, rozplątanie, oślepienie, powieszenie, spalenie na stosie – podobne „kary” zwolennicy reformacji nakładali na obrazy, w czym można doszukać się znamion bałwochwalstwa, gdyż traktowali je tak, jak gdyby posiadały siłę sprawczą. Reformacyjne obrazoburstwo miało wiele oblicz¹⁹. Najwcześniejszy akt ikonoklazmu odnotowano w Trzebiatowie niedaleko Kołobrzegu, w 1521 roku, gdzie do kaplicy św. Ducha wdarło się pospólstwo, zdewastowało wnętrze, zniszczyło rzeźby, po czym wrzuciło je do studni. W latach

1523–1525 do niszczenia wyposażenia kościołów doszło w Gdańsku, Braniewie, Królewcu, a także w wielu innych regionach nadbałtyckich. W Turyngii niewralgicznym miejscem była Wittenberga – miasto Marcina Lutra. Tutaj na przełomie 1521–1522 roku nastąpiły pierwsze działania obrazoburców, których sam Luter nie chwalał. W kilku miejscach na terenie Pałatynatu, w Alzacji, zwłaszcza w Strasburgu w latach pomiędzy 1524 a 1530 rokiem pojawił się ikonoklazm. Gdziekolwiek miał charakter zorganizowany, odbywając się za wiedzą i pod kuratelą władz miejskich. Gwałtowne wystąpienia obrazoburców miały miejsce w pierwszej połowie lat 20. XVI wieku na terenie dzisiejszej Szwajcarii, zwłaszcza w Zurychu i Bernie²⁰.

Spójrzmy dokładniej na obrazoburstwo w kilku miastach. Wittenberga, gdzie Luter 31 października 1517 roku ogłosił 95 tez potępiających różnorakie nadużycia Kościoła, proponujących nowe rozwiązania i odnowę chrześcijaństwa, była miastem sprzyjającym sztuce. W czasie nieobecności Lutra – przebywał wówczas w Wartburgu, gdzie tłumaczył na język niemiecki Biblię – w Wittenberdze rozwinął działalność reformatorską

¹⁸ *Iconoclasm...*, dz. cyt., il. s. 118.

¹⁹ Zagadnienie to ma bogatą literaturę; tutaj przywołuję jedynie wybrane opracowania: Herbert Beck, Horst Bredekamp, *Bilderkult und Bilderturm*, (w:) *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen*, hrsg. v. Werner Busch und Peter Schmoock, Weinheim, Berlin 1987, s. 80–106; Sergiusz Michalski, *Protestanci...* dz. cyt., s. 255 nn.; David Freedberg, *Potęga wizerunków...*, dz. cyt., passim; *Iconoclasm...*, dz. cyt., s. 46 nn.

²⁰ Sergiusz Michalski, *L'expansion initiale de l'iconoclasm protestant 1521–1537*, (w:) *Iconoclasm...* dz. cyt., s. 46 nn.



Il. 5. Retabulum ołtarza głównego, 1513–1515, figura Marii z Dzieciątkiem z XIV w., Kleve, kościół opacki

Andreas Bodenstein von Karlstadt, który był inicjatorem ikonoklazmu w tym mieście²¹. Zimą 1521 roku w kościele franciszkanów studenci zniszczyli rzeźbione retabulum, rozpoczynając serię obrazoburczych ekscesów. Rada miejska wydała edykt nakazujący usunięcie wizerunków z kościołów. W 1522 roku Karlstadt opublikował traktat *O zniesieniu obrazów*. W aktach obrazoburstwa uczestniczyli oprócz studentów, mnisi franciszkańscy oraz mieszcianie. Luter dowiedziawszy się o nich powrócił do Wittenbergi. W kazaniu *Invocavit* z 1522 roku potępił ikonoklazm. Wkrótce też usunął ze sceny religijno-politycznej Karlstadta i innych obrazoburców. W późniejszych latach Wittenberga była wolna od ikonoklazmu. Powstały w niej natomiast wczesne dzieła reformacyjne: obrazy, retabula, ilustrowane bible i druki ulotne.

Wcześniej przyswoiła sobie nauki Lutera Norymberga²². Promotorem reformacji było tutaj stowarzyszenie *Sodalitas Staupitziana* zrzeszające artystów, członków rady miejskiej, bogatych mieszczan, uczonych, którym przewodził generalny wikariusz zakonu augustianów Johannes Staupitz. Po spotkaniu z Lutrem stowarzyszenie zmieniło nazwę na *Sodalitas Martiniana*. W XV w. rada



Il. 6. Zwettl, retabulum ołtarza głównego, 1516–1525, klasztor Cystersów, obecnie Adamov koło Brna

miejska uzyskała prawo desygnowania duchownych na urzędy kościelne, co sprawiło, że w 1520 roku na posady w kościołach św. Sebalda i św. Wawrzyńca przyjęto zwolenników doktryny luterańskiej, z których najważniejszym był Andreas Osiander. W latach 1523–1525 duchowny ten wprowadził, nie bez protestów biskupa Bambergu, zmiany w organizacji mszy świętej, które jednak akceptowała rada miejska. W 1525 roku odbyło się zgromadzenie, które ujawniło przewagę zwolenników nowej konfesji. Jego skutkiem była reforma mszy świętej, zamknięcie klasztorów lub zakaz przyjmowania do nich nowych członków, ograniczenie świąt kościelnych; dobra kościelne znalazły się pod zarządem rady miejskiej. Miasto podpisało *Protestatio i Confessio Augustiana*, lecz zajęło pozycję umiarkowaną, nie przystając do frontu militarnego przeciwko cesarzowi. W 1532 roku podpisano w Norymberdze traktat uznający państwa protestanckie w cesarstwie. Po porażce protestantów w wojnie szmalkaldzkiej, w 1548 roku powrócono do tradycyjnej formy mszy, lecz było to chwilowe. Norymberga na długo pozostała miastem protestanckim. Stosunek protestanckiego kleru do obrazów był bardzo wyważony, do czego w znacznej mierze przyczynił się zwolennik nauk Lutera – Osiander. Odrzucono cześć dla

²¹ Norbert Schnitzler, *Wittenberg 1522 – La Réforme à la croisée des chemins*, (w:) *Iconoclasm...* dz. cyt., s. 68–74.

²² Gudrun Litz, *Nuremberg et l'absence d'iconoclasm* (w:) *Iconoclasm...*, dz. cyt., s. 90–96.



Il. 7. Usuwanie krucyfiksu, Eyn Warhafftig erschrocklich Histori..., Norymberga około 1525–1527

obrazów, traktując je jako adiaforeę, potępiono jednak ikonoklazm. Osiander tolerował wizerunki postaci biblijnych, sprzeciwiał się natomiast wyobrażeniom inspirowanym legendami o świętych; krytykował nadmiar ołtarzy bocznych, za niepotrzebne uznawał wystawne szaty i inne sprzęty liturgiczne; doceniał walor dydaktyczny wizerunków jako księgi dla laików. Duchowni w Norymberdze zajmowali w sprawie obrazów stanowisko pełne rezerwy, natomiast dla rady miejskiej wizerunki były pamiątkami związanymi z historią miasta. Aktów obrazoburczych było w mieście bardzo niewiele: w 1523 roku uszkodzono witraże w kościele franciszkanów – w odpowiedzi rada zabroniła podobnych działań i przydzieliła świątyni straż. Kilka drobnych incydentów miało miejsce później. W 1520 roku usunięto z kościoła Panny Marii wizerunek Matki Boskiej, ze względu na odbywające się przed nim praktyki bałwochwalcze. Krótko po wprowadzeniu Reformacji Norymberczycy, chcąc uchronić przed ewentualnym usunięciem lub atakiem obrazoburczym słynne Pozdrowienie Anielskie Wita Stwosza w kościele św. Wawrzyńca, osłonili je workiem, aby nie kuło w oczy reformatorów. W 1529 roku usunięto ze św. Sebalda trzy retabula, prawdopodobnie dlatego, że podczas mszy zasłaniały kapłana. Złotnictwo przejęła rada miejska; w 1552 roku jego część przetopiono w związku z konfliktem zbrojnym z jednym z margrafów. W innych kościołach nie niszczone dzieła, niekiedy je sprzedawano do krajów katolickich, niekiedy przenoszono do kościołów św. Wawrzyńca lub św. Sebalda.

Pisma Lutera były dobrze znane i drukowane od 1518 roku w Strasburgu²³. Drukowano tutaj też od 1520 roku

pamflety i polemiki m.in. Matthieu Zella – pierwszego strasburskiego reformatora oraz Ulricha von Huttena. To sprawiło, że Strasburg stał się jednym z głównych centrów reformacji. Zmiany instytucjonalne następowały tutaj jednak powoli ze względu na rezerwę części magistratu wobec nowinek próbujących naruścić stary porządek. Zwolennikami reformacji byli tutaj rzemieślnicy. Czołowym zwolennikiem reformacji w magistracie był Jacobus Sturm, wśród intelektualistów i kaznodziejów podobną pozycję zajmował Martin Bucer. W 1524 roku wprowadzono mszę w języku niemieckim, komunię dla laikatu pod dwoma postaciami, zniesiono celibat. Wówczas nastąpiły pierwsze incydenty ikonoklastyczne w katedrze i w kościele Saint-Pierre-le-Jeun. Magistrat w odpowiedzi na te wydarzenia przestrzegał przed podejmowaniem takich akcji, przypominając, że tylko wyznaczone instancje są do nich uprawnione. W 1524 roku ukazało się inspirowane traktatem Karlstadta i koncepcjami Zwinglego dzieło Bucera *Przyczyny, dla których powinno się usuwać wizerunki*. Autor powoływał się na zakazy starotestamentowe; twierdził, że pieniądze wydawane na wizerunki powinny trafić do biednych. Głosił prymat słowa nad obrazem. Podobnie jak Luter, uważał, że wizerunki są neutralne, lecz, aby je uczynić niegroźnymi, należy je wyrwać z serc ludzkich słowem, a następnie oddalić fizycznie od wiernych. Postulował aby wizerunki były usuwane przez odpowiednie służby miejskie. W 1530 roku magistrat zarządził wyniesienie wszystkich obrazów z kościołów, przy czym fundatorzy mogli zabrać swoje dzieła. Stanowisko Bucera wobec obrazów z upływem czasu stało się bardziej liberalne – sztydzenie z nich bądź niszczenie uznał za błąd.

²³ Frank Muller, *L'iconoclasme à Strasbourg 1524–1530*, (w:) *Iconoclasme...*, dz. cyt., s. 84–89.



Il. 8. Karanie przestępców według Ulricha Tenglera, Layenspiegel, Moguncja 1508

Obfite żniwo ikonoklazm zebrał w Bernie²⁴. U początków reformacji stał tam Luter. W 1520 roku po raz pierwszy dało się słyszeć skargi pod adresem ofiary na mszy św. oraz czci oddawanej świętym. W 1527 roku w wyborach do Wielkiej Rady zwolennicy reformacji zyskali większość. Wcześniej nieliczne były ataki na wizerunki. W 1528 roku w kościele franciszkanów odbyła się dysputa, która doprowadziła do wielkiej manifestacji protestantyzmu. Po debacie pomiędzy Zwinglim a Bucerem, nastąpiły ataki ikonoklastyczne. Fundatorzy mogli odzyskać swoje dzieła; usuwanie wizerunków miało odbywać się według ustalonych reguł. Wiele obrazów usunięto wówczas z kolegiaty. W późniejszym czasie świątyni, jako miejscu związanemu z historią miasta, przydzielono straż.

Zurych był terenem działalności kaznodziejskiej i publicystycznej jednego z najbardziej radykalnych reformatorów Ulricha Zwingliego²⁵. Rozpoczął ją w 1519 roku. Wywarł silny wpływ na stanowisko rady miejskiej, a także mieszkańców okolicznych wsi, którzy

²⁴ Franz-Josef Sladaczek, *Entre destruction et conservation, L'icôneclasse de la Réforme bernoise (1528)*, (w:) *Iconoclasse...*, dz. cyt., s. 97–103.

²⁵ Peter Jezler, *L'icôneclasse à Zurich 1523–1530*, (w:) *Iconoclasse...*, dz. cyt., s. 75–83.



Il. 9. Łukasz Cranach St., retabulum, 1547, Wittenberga, kościół parafialny

szybko przeszli metamorfozę stając się krytykami Kościoła i zwolennikami wolności. Pół roku po akcji ikonoklastycznej w Wittenberdze, w 1523 roku, Zwingli opublikował tekst zachęcający do niszczenia idoli. W tym samym roku rozprawę o konieczności likwidowania wizerunków ogłosił inny miejscowy reformator – Ludwik Hätzer. Publikacje te oraz kazania wywołały falę spontanicznych aktów ikonoklastycznych. W 1523 roku Niclaus Hottinger został pierwszym męczennikiem reformacji w Szwajcarii – za zniszczenie krzyża na przedmieściach Zurychu został ścięty. Z inicjatywy Zwingliego rada miasta uchyliła prawo strzegące wizerunki i uchwaliła dekret o ich zniszczeniu. W okresie od 20 czerwca do 2 lipca 1524 roku zamknięto wszystkie kościoły i pod nadzorem władz, bez udziału ludu, podjęto akcję usuwania wizerunków. Znalazła ona wielu zwolenników. Te działania obrazoburcze są bardzo dobrze udokumentowane zarówno przez przedstawicieli reformacji, jak i zwolenników starej wiary. Zgodnie z dekretem, o losie wizerunków miały decydować ich walory użytkowe i materialne. Oszczędzono witraże i zworniki sklepienne, natomiast rzeźby i obrazy miały być rozbite lub spalone; freski na ścianach – pokryte pobiałą. Po usunięciu wizerunków, do kolegiaty



Il. 10. Mistrz Paweł, Pokłon Trzech Króli z korpusu retabulum, 1515–1530, kościół św. Katarzyny, Gdańsk (obecnie Muzeum Narodowe, Gdańsk)

wpuszczono lud, który dokończył dzieło zniszczenia. W 1524 roku zakony sekularyzowano i nastąpiła sekularyzacja skarbców kościelnych. Rok później zniesiono mszę świętą w tradycyjnym ryciu. W odpowiedzi na obrazoburstwo Thomas Murner opublikował *Almanach heretyków* z grafiką ukazującą Zwingliego na szubienicy. W 1526 roku Zwingli zniszczył ołtarz w kolegiacie i wznosił w niej kazalnice z kamieni pochodzących z rozrebranych ołtarzy.

Ikonoklazm w najbardziej radykalnej formie pojawił się tam, gdzie posłuch znalazły idee Jana Kalwina, najbardziej nieprzejednanego reformatora, który wykluczał sztukę z przestrzeni świątyni²⁶. Były to tereny, przede wszystkim, północnej Francji, Holandii, co zostało dobrze udokumentowane grafikami, rysunkami, innymi dziełami sztuki, jakie dotrwały do naszych czasów uszkodzone przez zwolenników Kalwina. Na przykład obraz z 1504 roku w Rijksmuseum w Amsterdamie Mistrza z Alkmaar ukazujący siedem uczynków miłosierdzia został zniszczony częściowo. W kwaterze środkowej ukazującej chowanie zmarłych zamazano twarze księży, jako że kler czerpał korzyści

materialne z pochówku. Na terenie Holandii zachowało się wiele dzieł w mniejszym lub większym stopniu uszkodzonych. Wielokrotnie spotykamy uszkodzone twarze Marii, świętych lub przedstawicieli kleru.

Reformacja przyniosła też pozytywne konsekwencje dla rozwoju sztuki, która stała się orężem walki religijno-politycznej i narzędziem prowadzenia polemik. Grafika na początku XVI wieku po raz pierwszy w swojej wówczas krótkiej historii zaczęła pełnić funkcje niemalże reportażowe, odnotowując to, co się działo w sferze publicznej²⁷. Sztuka reformacji posługiwała się motywami obrazowymi o rodowodzie średniowiecznym. Uzasadnieniem ich było słowo, które jako cytat z Pisma Świętego widnieje na wielu dziełach luterzańskich, na przykład na znanym z kilku wersji obrazie Łukasza Cranacha Starszego ukazującym alegorię Prawa i Łaski²⁸.

²⁶ Olivier Christin, *France et Pays-Bas – Le secondo iconoclasm*, (w:) *Iconoclasm*...dz. cyt., s. 57–66.

²⁷ *Illustrierte Flugblätter aus den Jahrhunderten der Reformation und der Glaubenskämpfe*. Hrsg. v. Wolfgang Harms, Bearb. v. Beate Rattay, 24. Jul ibis 31. Oktober 1983, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Coburger Landesstiftung, Coburg 1983; Wolfgang Harms, Michael Schilling, *Das illustrierte Flugblatt der frühen Neuzeit. Tradition – Wirkung – Kontexte*, Stuttgart 2008.

²⁸ Bonnie Noble, *Lucas Cranach the Elder. Art and Devotion of the German Reformation*, Lanham, Boulder, New York, Toronto, Plymouth 2009, s. 27–66.



Il. 11. Retabulum Pięknej Madonny, około 1520, kościół Panny Marii, Gdańsk, (stan sprzed 1945)

Luteranizm wprowadził modyfikacje do nastaw ołtarzowych. Doktryna Lutera zakładała, że w kościele może być tylko jeden ołtarz. Najwcześniejszym przykładem retabulum powstałego z jego inspiracji jest to z 1539 roku w kościele w Schneebergu w Saksonii²⁹. Zwracając uwagę jego stosunkowo skromne wymiary: nie więcej niż trzy metry wysokości, podczas gdy w średniowieczu, jak wspomnieliśmy, tego rodzaju konstrukcje osiągały kolosalne wymiary. Tematyka luteranckich nastaw ołtarzowych ściśle odpowiadała ich funkcji. Nawiązywała do ofiary eucharystycznej, stąd bardzo częstym tematem bądź w predelli, bądź to w polu głównym, jest Ostatnia Wieczerza. W 1547 roku luteranckie retabulum stanęło na ołtarzu w kościele parafialnym w Wittenberdze (il. 9)³⁰. W jego centrum ukazano Ostatnią Wieczerzę, na lewym skrzydle – ceremonię chrztu świętego, w której celebrazem jest Filip Melanchton, jeden z głównych współpracowników Lutera, na prawym skrzydle – scenę spowiedzi, w której spowiednikiem jest kolejny współpracownik Lutera – Johannes Bugenhagen, zaś sam Luter pojawia się w predelli jako kaznodzieja wskazujący z ambony na Chrystusa jako źródło wiary.

²⁹ Tamże, s. 67–96.

³⁰ Tamże, s. 97–137.



Il. 12. Retabulum Michała z Augsburga, 1510–1517, ołtarz główny, kościół Panny Marii, Gdańsk

W przeciwieństwie do luteranizmu, doktryna Kalwina nie stwarzała możliwości rozwoju sztuce sakralnej. Pokazuje to XVII-wieczny obraz Hans Sixta Ringlego z widokiem wnętrza średniowiecznej katedry w Bazylei ze zbiorów Historisches Museum w Bazylei. Pierwotnie we wnętrzu tej świątyni znajdowały się barwne witraże, ołtarze boczne, freski. Cały ten wystrój usunięto z nastaniem wyznawców kalwinizmu. Freski zamalowano, w kościele pozostawiono tylko ławki oraz ambonę, z której kapłan głosił słowo boże.

Jak na tle tych wydarzeń rysowała się sytuacja w Gdańsku? W okresie niepokoju w mieście powstało kilka rzeźb monochromatycznych, m. in. prace Mistrza Pawła: pozostałości retabulum Trzech Króli z kościoła św. Katarzyny w Gdańsku z lat 1515–1530 (Muzeum Narodowe, Gdańsk, il. 10) i figuralne kapitele na zapleczkach ław brackich z lat 30. XVI wieku w Dworze Artusa w Gdańsku. Tak jak wyżej wspomniałem, nie wydaje się, aby ta nowa estetyka, również w Gdańsku, miała głębsze podłoże religijne i była zapowiedzą lub symptomem zmian konfesyjnych³¹.

Nad Motławą w okresie zbliżonym do pierwszych manifestacji reformacyjnych pojawiły się w sztuce cechy retrospektywne³². Przykładem może być retabulum baldachimowe z około 1520 r., w którym umieszczono wówczas tzw. Piękną Madonnę z lat 1430–35 (il. 11)³³.

³¹ Dzieła te i znaczenie monochromatycznej konwencji omawiam bliżej w tekście Andrzej Woziński, *Późnogotycka rzeźba ...*, art. cyt., s. 67–106.

³² Zjawisko retrospektywy w późnogotyckiej sztuce Prus, w tym również Gdańska, omawiam w: Andrzej Woziński, *Retrospective Tendencies in the Sculpture of Prussia as Memorial Form at the End of the Middle Ages* (w:) *Kunst- und Kulturgeschichte im Baltikum. Studien zur Kunstgeschichte Kurlands* (Homburger Gespräch 2007, Heft 24), Hrsg. von Lars Olof Larsson, Kiel 2008, s. 27–52.

³³ Andrzej Woziński, *Michał z Augsburga, Mistrz Paweł i epilog gotyckiej*

Część obudowy i jej wystroju uległa zniszczeniu w czasie drugiej wojny światowej. Madonnę otaczał różaniec z reliefowymi medalionami ze scenami pasyjnymi i wyobrażeniem Trójcy Św., po bokach, u dołu znajdowały się płaskorzeźbione grupy duchownych i świeckich adorantów, u góry natomiast nieokreślony biskup i św. Franciszek. Na skrzydłach nastawy widniały malowane wizerunki świętych i Ecce Homo. Typ tej nastawy miał w Gdańsku długą, sięgającą początków XV stulecia, tradycję. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy retabulum było wyrazem powszechnej w tym okresie chęci dowartościowania dawnej sztuki i tęsknoty za przeszłością, czy może jego powstanie mogło mieć związek z religijno-społecznym przesileniem.

Być może w jakimś stopniu z napiętą sytuacją religijno-społeczną należałoby wiązać fundację retabulów ołtarza głównego oraz w kilku kaplicach brackich w kościele Panny Marii w Gdańsku. To pierwsze ukończono w 1517 roku, choć już rok wcześniej stanęło w miejscu docelowym (il. 12)³⁴. Dzieło wzmiankowali ówcześni kronikarze, wypowiadając się o nim w najwyższych superlatywach³⁵. Była to największa w Prusach późnośredniowieczna nastawa ołtarzowa o wysokości ponad 10 metrów, uderzała obfitością złocien i obecnością srebrnych figur w liczbie, być może, czterdziestu we wnękach awersów skrzydeł. Wykonał ją przybysz z Augsburga: malarz Michał. Kosztowała najprawdopodobniej około 3 tys. Grzywien, choć niektóre zapisy podają znacznie wyższe wartości³⁶. Należała do najdroższych późnośredniowiecznych realizacji tego typu. W tym samym mniej więcej czasie do świątyni Mariackiej trafiły retabula sprowadzone z Antwerpii i Mechelen dla bractwa św. Reinholda oraz cechów rzeźników i tragarzy³⁷.

rzeźby gdańskiej, „Rocznik Historii Sztuki” XXVII, 2002., s. 71 nn.; Tenże, *Retrospective Tendencies...*, art. cyt., s. 32–33.

³⁴ Z obszernej literatury dotyczącej gdańskiej nastawy wymieniam jedynie kilka najnowszych opracowań, w których znaleźć można pełny wykaz wcześniejszych opracowań: Andrzej Woziński, *Michał z Augsburga...*, art. cyt., s. 6–35; Bożena Noworyta-Kuklińska, *Triumphus Mariae Ecclesiae: retabulum ołtarza głównego kościoła Najświętszej Panny Maryi w Gdańsku*, Lublin 2003; Taż, *Praedicatio tabularis. Obrazowe kazanie o tryumfie Maryi Eklezji na retabulum ołtarza głównego kościoła Mariackiego w Gdańsku*, Lublin 2006; Andrzej Woziński, *O nietypowych cechach nastawy ołtarzowej Michała z Augsburga w kościele Mariackim w Gdańsku*, „Porta Aurea. Rocznik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego”, 2013, t. 12, s. 24–43; Tenże, *Monochromatyczne obrazy na retabulum ołtarza głównego w kościele Mariackim w Gdańsku. Geneza i znaczenie*, (w:) *Procesy przemian w sztuce średniowiecznej. Przełom – regres – innowacja – tradycja. Studia z historii sztuki*, pod red. Rafała Eysymontta i Romualda Kaczmarka, Warszawa 2014, s. 253–267.

³⁵ *Christoph Beyers des ältern Dantziger Chronik*, (w:) *Scriptores rerum prussicarum*, Bd. 5, Hrsg. v. Theodor Hirsch, Max Töppen und Erich Strehlke, Leipzig 1889, s. 459; Georg Melmann, *Chronica des Landes Preussen. Anno 1548* (Archiwum Państwowe w Gdańsku, sygn. 300, R/LI/1), s. 805.

³⁶ Andrzej Woziński, *Michał z Augsburga...*, art. cyt., s. 6.

³⁷ R. Szmydki, *Retables anversois en Pologne. Contribution à l'étude des rapports*



Il. 13. Retabulum, około 1520 r., kościół św. Katarzyny, Gdańsk (obecnie Muzeum Narodowe, Warszawa)

Z pewnością nie były tanie. Zastanawia przeznaczenie znacznych funduszy na wyposażenie kościoła w okresie niepokoїв społecznych, problemów ekonomicznych miasta i nabrzmiewającego kryzysu instytucjonalnego w samej gdańskiej świątyni (konflikt pomiędzy liczną grupą słabo wynagradzanych kapłanów pozostających bez szans na awans a nielicznymi kapłanami wyższego szczebla). Być może oprócz względów liturgicznych, estetycznych i prestiżowych chodziło o stworzenie wrażenia, że gdański Kościół zajmuje niezachwianą pozycję wobec wszelkich tarć, nadal pełni swoją misję i stoi na straży wiecznego porządku.

Idee reformatorskie trafiły do Gdańska różnymi drogami. Przyniesli je pierwsi protestanczy kaznodzieje. W 1520 roku do Gdańska przybył uczeń Lutera Jan Boschenstein. Dwa lata później pierwsze protestanckie kazanie wygłosił tutaj, również przybyły z Wittenbergii, Jakub Hegge zwany Finckenblockiem. Ponadto

artistiques entre les anciens Pays-Bas Méridionaux et la région de Gdańsk au début du XVIe siècle, Brussel 1986, s. 7–73, 105–124; G. Weilandt, *Transferkultur – Danzig im Spätmittelalter*, (w:) *Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung*, Hrsg. von W. Augustyn und U. Söding (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 26), Passau 2010, s. 73–100.



Il. 14. Maria z Dzieciątkiem, Utrecht, 1425–50, Gdańsk, Muzeum Archeologiczne

uniwersytet w mieście Lutra był uczelnią, na której studiowało wielu Gdańszczan. W 1523 roku w wyniku zamieszek o podłożu religijnym, w kościele św. Katarzyny zniszczono sakramentarium, kaplice, ołtarze i obrazy³⁸. Rozmiary obrazoburstwa w Gdańsku trudno określić. Katarzyna Cieślak twierdziła, że miało ograniczony zasięg³⁹. Trochę aktów ikonoklastycznych na prowincji

³⁸ Christoph Beyers *des Ältern Dantziger Chronik...* dz. cyt., s. 562.

³⁹ Katarzyna Cieślak, *Czy reformacja stanowiła zagrożenie dla gdańskiej sztuki kościelnej*, (w:) *Sztuka około 1500*. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk, listopad 1996, Warszawa 1997, s. 41–46.



Il. 15. Krucyfiks (fragment), ostatnia ćwierć XV w., Gdańsk, kościół św. Trójcy, (stan przed konserwacją)

odnotował kronikarz Simon Grunau⁴⁰. W kościele Mariackim w Gdańsku sporo średniowiecznego wyposażenia przetrwało Reformację, co mogłoby potwierdzać hipotezę Cieślak. Sytuacja w Gdańsku może zatem budzić skojarzenia z Norymbergą. Jednakże z innych gdańskich świątyń, w których znajdowały się liczne ołtarze – według wyliczeń Efraima Praetoriusa w kościele św. Jana było ich 20, św. Mikołaja – 19, św. Trójcy – 15, św. Brygidy – 13⁴¹ – pozostały jedynie pojedyncze dzieła. To mogłoby skłaniać do przypuszczenia, że wypadki obrazoburstwa w Gdańsku były liczniejsze, aniżeli podają źródła. Z ikonoklazmem w Gdańsku można hipotetycznie wiązać trzy zachowane dzieła.

Pochodząca z kościoła św. Katarzyny w Gdańsku nastawa składa się z elementów różnego pochodzenia

⁴⁰ Simon Grunau's, *Preussische Chronik*, (w:) *Die preussischen Geschichtschreiber des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Bd. I, Hrsg. von Max Perlbach, Leipzig 1876, s. 304, 300; Bd. 2, Hrsg. von Max Perlbach, Rudolf Philippi, Paul Wagner, Leipzig 1889, s. 484, 689, 727, 748–749, 760; Bd. III, Hrsg. von Paul Wagner, Leipzig 1896, s. 243.

⁴¹ Efraim Praetorius, *Das evangelische Danzig – vorstellend den Lebenslauff aller evangelischen Lehrer in Dantzic*, Bd. 1 (Staatsbibliothek, Berlin, Ms. Boruss. Fol. 267), nlb; por. Katarzyna Cieślak, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*, Wrocław 2000, s. 47.



Il. 16. Martin Schoninck, *Salvator Mundi*, 1541, Gdańsk, Dwór Artusa, Ława Malborska

(il. 13)⁴². Korpus wraz ze skrzydłami najprawdopodobniej powstał jako rodzaj nowej obudowy dla starszych rzeźb z lat 1420–1430: Boga Ojca z Tronu Łaski, Marii z Dzieciątkiem oraz św. Małgorzaty. Nie pokryte pozłotą pola na tylnej ścianie korpusu ściśle odpowiadające kształtem sylwetom figur zdają się to potwierdzać. Różnice formalne wskazują, iż rzeźby te pochodzą z różnych zespołów. Aby zestroić ich wysokość dodano im nowe cokoły, zapewne w okresie powstania korpusu i skrzydeł. Być może również małe figury w podniesionej partii korpusu pochodzą z różnych zespołów, na co może wskazywać ich zróżnicowana wysokość; powstały mniej więcej w tym okresie co obudowa korpusu i skrzydła. Całość retabulum zdaje się być niespójna pod względem ikonograficznym, trudno doszukać się w nim wyrazistych wątków treściowych. Zarówno cechy formalno-stylistyczne, jak i ikonografia wskazują, że najmłodsze partie nastawy mogły powstać w okresie zbliżonym do odnotowanych przez kronikarza aktów wandalizmu w kościele św. Katarzyny. Trzy lata później przywrócono w Gdańsku na krótko wyznanie katolickie. Być może wówczas zdecydowano, aby wybudować nastawę i umieścić w niej ocalałe ze zniszczeń dzieła?

W latach 90. XX wieku na jednej z parcel Głównego Miasta w Gdańsku odkryto latrynę a w niej potłuczoną niewielką terakotową figurkę Marii z Jezusem, zapewne wyrób z Utrechtu z lat 1425–1450 (il. 14)⁴³.

⁴² Willy Drost, *Danziger Malerei vom Mittelalter bis zum Ende des Barock*, Berlin, Leipzig 1938, s. 98; W. Wallerand, *Altarkunst des Deutschordensstaates Preussen unter Dürer Einfluss*, Danzig 1940, s. 21; Tenże, *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig*, Bd. 2: *Sankt Katharinen*, Stuttgart 1958, s. 51–59, Abb. 40–49; Andrzej Woźniński, *Retrospective Tendencjes...*, art. cyt., s. 32, il. 9.

⁴³ Jerzy Kamrowski, *Dewocyjna Figurka „Madonny z Dzieciątkiem”, pocz. XVI w.*, (w:) *Fundacje artystyczne na terenie państwa krzyżackiego w Prusach*. Katalog wystawy w Muzeum Zamkowym w Malborku, 25 czerwca–12 września 2010, red. Barbara Pospieszna, Malbork 2010, T. I., Kat. III. 12.

Terakota jest materiałem bardzo delikatnym, zatem nie ma pewności, czy figurka nie zbiła się bez związku z Reformacją. Z drugiej strony przekazy z Prus i innych obszarów informują, że krucyfiksy oraz inne wizerunki podczas działań obrazoburczych wrzucano do latryn. Nie można zatem zupełnie wykluczyć, że figurkę zniszczyli ikonoklaści.

W kościele św. Trójcy zachował się krucyfiks z końca XV wieku⁴⁴. Przed konserwacją, twarz Chrystusa wyglądała inaczej niż obecnie: oczy miał zalepione (il. 15). Pozbawienie wizerunku oczu było procederem wielokrotnie stosowanym przez obrazoburców⁴⁵. Nie wiadomo dokładnie, kiedy i z jakich przyczyn zmieniono oblicze Zbawiciela. Kit, którym zalepiono mu oczy, według opinii konserwatora, należy najprawdopodobniej do pierwszej warstwy przemaalowań olejnych, a tę można datować najwcześniej na około 1600 rok. Niewykluczone zatem, że zaklejenie oczu Chrystusowi nastąpiło nie na początku reformacji w Gdańsku, a podczas konfliktu luteran z kalwinami, który zaczął narastać pod koniec lat 80. XVI w. i trwał do połowy XVII w. Kościół św. Trójcy użytkowany był wówczas przez obie konfesje. Na przełomie 1589 i 1590 r. kalwini usiłowali usunąć z niego pokaźny ołtarz główny z wyobrażeniem Tronu Łaski. Luteranie udaremnili to. W tym okresie ponowiły się przejawy wrogości wobec dawnych dzieł⁴⁶.

Dwór Artusa, będąc budynkiem świeckim, odegrał poważną rolę w transformacji wyznaniowej. Był też jednym z pierwszych miejsc nad Motławą, w którym pojawiły się w sztuce treści luterskie⁴⁷. Z początkiem lat 30. XVI w. do trójprzęsłowego wnętrza wprowadzono przysienne ławy brackie, rozstawione wzdłuż zachodniej, wschodniej i częściowo północnej ściany; reliefowe fryzy, obrazy i tablice w bogato rzeźbionych ramach; pełnoplastyczne figury i zbroje. Fundatorami tych dzieł były bractwa: św. Krzysztofa, św. Reinholda, Trzech Króli oraz Bractwo Malborskie. W połowie lat 40. wzniesiono imponujących rozmiarów piec kaflowy,

23, s. 326.

⁴⁴ Jolanta Pabiś-Gagis, Andrzej Woźniński, *Późnogotycki krucyfiks w kościele św. Trójcy w Gdańsku. Konserwacja, forma, styl, pochodzenie*, „Porta Aurea. Rocznik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego”, 7/8, 2009, s. 13–44.

⁴⁵ *Iconoclasm...* dz. cyt., kat. 146–198; David Freedberg, *Potęga wizerunków...*, dz. cyt., rozdz. *Idolatria i ikonoklazm*, zwłaszcza s. 421–2.

⁴⁶ Przebieg konfliktu pomiędzy luteranami a kalwinami opisuje Katarzyna Cieślak, *Między Rzymem...*, dz. cyt., s. 69–70, 141 nn., 202 nn.

⁴⁷ Katarzyna Cieślak, *Wystrój Dworu Artusa w Gdańsku i jego program ideowy w XVII wieku*, „Porta Aurea. Rocznik Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego”, I (Pierwodruk: „Biuletyn Historii Sztuki”, R. LV, Nr 1, 1993, s. 29–48) 1992 (1995), s. 43, 46–47; Taż, *Między Rzymem...*, dz. cyt., s. 88 nn.; Andrzej Woźniński, *W świetle gwiazd. Sztuka i astrologia w Gdańsku w latach 1450–1550 (Gedania Artistica)*, red. M. Omilanowska, J. Friedrich, Gdańsk 2011, s. 161 nn.

być może na zlecenie rodziny Loitzów. Powszechnie uważa się, że do nowego wystroju włączono kilka relikwów wcześniejszego późnogotyckiego wyposażenia – rzeźby *św. Jerzego* i *św. Jakuba* oraz obrazy *Oblężenie Malborka* i *Okręt Kościoła*. Luteranскими elementami wystroju są cytaty z Pisma Świętego widniejące pod niektórymi obrazami oraz ukute przez niemieckiego reformatora pojęcie *Gnadenstuhl* zawarte w tekście modlitwy umieszczonej ponad obrazem Martina Schonicka z 1541 roku z wyobrażeniem Salvatora Mundi (il. 16). Na kapitelach zapiecków ław brackich oraz na kaflach w dolnej partii pieca rozpoznać można władców należących do zwalczających się obozów: katolickiego i protestanckiego. W kilku miejscach znajdowały się wizerunki królów polskich oraz herby Rzeczypospolitej, Prus i Gdańska. W wystroju znalazło się szereg tematów typowych dla dekoracji średniowiecznych i nowożytnych ratuszy: personifikacje cnót, egzempli właściwej i niewłaściwej postawy obywatelskiej, sceny z historii miasta, wizerunki władców oraz planet. Upodobnienie do ratuszy związane było rolą, jaką Dwór Artusa odegrał w formowaniu się nowego ładu polityczno-religijnego w Gdańsku. W tym miejscu odbywała się walka na argumenty i zdobywanie sprzymierzeńców, o czym informuje kronika Bernta Stegmanna⁴⁸. Wcześniej po stronie nowego wyznania opowiedziało się zasiadające w Dworze Artusa bractwo *św. Reinholda*, które w zapusty 1522 roku zorganizowało widowisko wyśmiewające „papistów”⁴⁹. Jak zdają się sugerować różne

elementy wystroju Dworu Artusa, również pozostałe bractwa rezydujące w tym budynku sprzyjały reformacji. Wydaje się, że Dwór Artusa od co najmniej 1525 roku zaczął odgrywać rolę konkurencyjną w stosunku do ratusza, który reprezentował interesy katolickiego króla Rzeczypospolitej. W Dworze Artusa formował się nowy porządek społeczny, w którym niezwykle istotna rola przypadła konfesji luteranckiej.

Jak starałem się wykazać, w sztuce późnośredniowiecznego Gdańska wystąpiły podobne zjawiska jak na innych obszarach zachodniej i środkowo-wschodniej Europy: monochromia w rzeźbie, retrospektywne tendencje i fundacje nowych nastaw ołtarzowych. W różnym stopniu można doszukać się w nich odbicia ówczesnych napięć religijno-społecznych. Reformacyjne obrazoburstwo nie ominęło Gdańska. Wydaje się, że miało zasięg większy, niż sugerowała Katarzyna Cieślak, lecz zniszczenia nie były tak drastyczne, jak sądzili XIX-wieczni historycy miasta. Szczególna sytuacja polityczno-wyznaniowa Gdańska sprawiła, że treści luteranckie pojawiły się w tutejszej sztuce początkowo w sposób bardzo dyskretny, sąsiadując z akcentami lojalistycznymi wobec katolickiego króla Rzeczypospolitej. Intensywny rozwój sztuki protestanckiej nastąpił dopiero w drugiej połowie XVI wieku, gdy Zygmunt August zaakceptował istnienie w Prusach luteranckiej formy komunii pod dwiema postaciami oraz gdy nieco później Stefan Batory wydał w Malborku przywilej zrównujący prawa katolickich oraz luteranckich mieszkańców Gdańska.

⁴⁸ *Bernt Stegmann's Chronik vom Aufruhr*, (w:) *Scriptores rerum prussicarum*. Hrsg. von Theodor Hirsch, Max Töppen, Ernst Strehlke, Bd. 5, Leipzig 1874, s. 550–551, 563–564, 569, 571, 581.

⁴⁹ P. Simson, *Der Artushof in Danzig und seine Bruderschaften, die Banken*, Danzig 1900, s. 67.

The Consequences of the Protestant Reformation in the Early Modern Art in Gdansk and their European Context (Summary)

In the works of art created in the pre-Reformation period some art-historians find certain symptoms of a religious crisis. The first part of the paper discusses this issue: the critique of the miraculous images and of some other types of images and their subjects; it pays attention to the phenomenon of the monochrome sculpture, considered by some scholars – who are not quite right in the opinion of the author of this paper – to be an expression of the sacral art reform; it examines certain cases of a retrospective in art; it indicates that the foundation of the great retables at the end of the Middle Ages might in some cases express the defense of the Church's existing position. The next part of the paper discusses the consequences that the proclamation of Luther's theses had for the European art. On the one hand – contrary to Luther's intentions – the Reformation brought about, to a greater or lesser extent, a removal or destruction of the medieval images, and on the other hand it opened art for new tasks but in some cases it seriously minimised its role in the Church. The subsequent part shows the situation in Gdansk, where in the pre-Reformation period or during the early part of that time, the phenomenon of art was similar to what could be seen in its other regions, like the monochrome sculpture, the retrospective tendency, the appearing of splendid retables, e. g., the one situated on the high altar that can be localised in Our Lady's Church. An accurate scope of the iconoclasm in Gdansk is difficult to estimate. There are very few archival sources that mention the destruction of many sacral images, furthermore, a lot of elements of the Medieval decor of Our Lady's Church are preserved, which could indicate that the iconoclasm was not a serious problem in Gdansk. However, as far as the other churches in Gdansk are considered, the Medieval decor have been lost nearly completely, which might suggest that the cases of the iconoclasm were more numerous than the written sources indicate. Perhaps, a few of the damaged images preserved in Gdansk testify to the cases of the iconoclasm in the city during the Reformation period. The final part of the paper focuses on the Artus Court, where for the first time in the modern period the protestant subjects as regards their forms and contents, could be found.

Keywords: Gdansk, Reformation, art, iconoclasm, Middle Ages, Early Modern, Marcin Luter.

ANDRZEJ WOZIŃSKI – prof. UG dr hab., historyk sztuki, absolwent Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, gdzie doktoryzował się. Pracę zawodową rozpoczął w Muzeum Narodowym w Poznaniu; w latach 1985–2000 kierował Działem Sztuki Średniowiecznej, w latach 1998–2000 był wicedyrektorem d/s naukowych. Od 2001 do dzisiaj zatrudniony w Instytucie (wcześniej Zakładzie i Katedrze) Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego. W latach 2003–2008 kierował Zakładem. W 2013 habilitował się w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie. Jest mediewistą. Prowadzi badania związane z późnogotycką rzeźbą i malarstwem w Prusach oraz na obszarze nadbałtyckim. Zajmuje się również wybranymi zagadnieniami z zakresu muzeologii i historii kolekcjonerstwa. Stypendysta Uniwersytetu w Rennes i Instytutu Herdera w Marburgu/L; szereg pobytów studyjnych w Niemczech, Francji, Włoszech, Hiszpanii, Anglii, Austrii. Jest członkiem Międzynarodowej Rady Muzeów (ICOM).