

Katarzyna Cieślak

Luterańska sztuka kościelna w Gdańsku (1540–1793)

(*Protestantyzm i protestanci na Pomorzu*, red. J. Iluk i D. Mariańska, Gdańsk–Koszalin, 1997)

Dla właściwej oceny przyczyn rozkwitu luterańskiej sztuki kościelnej w Gdańsku konieczne jest przypomnienie stanowiska obu głównych odłamów protestantyzmu wobec kwestii miejsca obrazów w kultcie. Mimo początkowo niechętnego stosunku do sztuki, już we Wczesnych latach 20-tych Luter zajął wobec niej pozytywne stanowisko. Bronił obecności obrazów w kościele posługując się pojęciem wolności chrześcijańskiej i przeciwstawiając je ikonoklastom, którzy ze swobody posiadania obrazów postanowili uczynić przymus ich usunięcia. Przypisał sztuce charakter adiafora – rzeczy neutralnej, obojętnej dla zbawienia. Posługując się przykładami staro- i nowo- testamentowymi, Luter dowodził, że pierwsze przykazanie zawiera zakaz adoracji, a nie tworzenia obrazów.

Reformator traktował sztukę kościelną jako jeden ze środków rozpowszechniania Ewangelii. Luter oceniał obrazy pozytywnie lub negatywnie w zależności od jego wpływu na oglądającego. Podkreślał, że od widza wyłącznie zależy, czy obraz stanie się przedmiotem potępianej przez reformatora adoracji czy też nie. Lutra interesowała nie wartość estetyczna obrazu, a treść jego wypowiedzi. Realizacja artystyczna musiała być podporządkowana zadanemu tematowi, podanemu i ograniczonemu przez Biblię: jasna, jednoznaczna, prosta i łatwo utrwalająca się w pamięci.

Natomiast Reformacja szwajcarska zajęła wobec problemu obrazów jednoznacznie negatywne stanowisko, uważając, że tworzenie obrazów sprzeczne jest z Dekalogiem. Wrogość wobec sztuki kościelnej została podniesiona do rangi obowiązującego dogmatu w *Katechizmie Heidelberskim* (1563), który dla terytoriów kalwińskich miał takie samo podstawowe znaczenie jak oba katechizmy Lutra dla Kościoła ewangelicko- augsburskiego. Ponieważ dalsze rozprzestrzenianie się kalwinizmu zawsze pociągało za sobą akty obrazoburstwa, w świadomości społecznej pojęcia ikonoklazmu i kalwinizmu stały się równoznaczne. Postępy Drugiej Reformacji i ofensywa Kościoła katolickiego po soborze trydenckim i spowodowały usztywnienie elastycznego dotąd stanowiska luteran w sprawie adiaforów. Wyraziło się to w *Formule zgody* (1577) gdzie postulowano, by bronić związanych z kultem zjawisk, które są atakowane przez kalwinów.

We wczesnych latach 20-tych XVI w. dotarły do Gdańsku pierwsze wpływy Reformacji, które stworzyły zagrożenie dla tutejszej sztuki kościelnej. Nie były to echa kształtującej się dopiero nauki Lutra, ale poglądy innego reformatora, Andreea Karlstadta, który uważał, że staro testamentowy zakaz tworzenia obrazów (Exod. 20, 3-5) obowiązuje także chrześcijan, choć oczyszczenie kościołów z "bałwanów" jest zadaniem władzy i nie powinno się dokonywać siłą. Naukę Karlstadta propagował w Gdańsku tutejszy apostoł reformacji Jakub Hegge. Jego oddziaływaniu należy przypisać dwa zrywy ikonoklastyczne (1523, 1525), jednakże straty wywołane nimi wydają się niewielkie.

Po interwencji króla Zygmunta I Starego i przymusowej rekatolicyzacji Gdańska (1526) usuwanie i niszczenie elementów wyposażenia kościelnego było zagrożone karą śmierci. Zakazano także sprowadzania kacerskich ksiąg i pism propagandowych. Mimo tego w ciągu najbliższych 30 lat dokonywała się podziemna ewolucja Gdańska w kierunku luteranizmu.

Deklaracji po stronie protestantyzmu można już doszukiwać się w programie ikonograficznym nowej ambony, wzniesionej w latach 1529–1531 w kościele Mariackim, być może dla kaznodziaci Pankracego Klemme. Jej wygląd znany jest tylko z XVII-wiecznego opisu. Zaplecek wypełniała postać Zbawiciela, której towarzyszyły cytaty biblijne podkreślające wyłączność zasługi Chrystusa w dziele zbawienia. Korpus zdobiły wyobrażenia czterech ewangelistów oraz Adama i Ewy. Na dekorację filara, przy którym umieszczono ambonę, składały się wizerunki 12 apostołów z rozpisanymi trzema łacińskimi artykułami *Credo* oraz przedstawienia św. Pawła i św. Szczepana, opatrzone cytatami z *Dziejów Apostolskich*. Wyobrażenie kolegium apostoelskiego i zacytowanie *Credo* na ambonie mariackiej stanowi obrazowo-słowne nawiązanie do postulatu "czystej nauki chrześcijańskiej" głoszonych w Gdańsku od wczesnych lat 20-tych XVI w.

Ambona mariacka nie była jedynym dziełem sztuki, które optowało za protestantyzmem w czasach oficjalnej przynależności Gdańska do Kościoła katolickiego. Mimo braku uregulowania spraw religijnych w mieście, zarówno członkowie rady kościelnej jak i magistratu, pewni rychłego zwycięstwa Reformacji postanowili już zawczasu nadać godną oprawę sakramentom uznawanym przez Kościół luterski. Około 1540 r. uzupełniono dotychczasową dekorację ołtarza głównego w kościele Mariackim o cykl obrazów umieszczonych na odwrociu nastawy. Celem nieznanego inwestora tej dekoracji było wprowadzenie rozbudowanych wątków chrystologicznych dla zrównoważenia wymowy głównej sceny retabulum – Koronacji Najświętszej Marii Panny. Na odwrociu predelli ołtarza znalazły się trzy epizody z historii Estery (starotestamentowa zapowiedź odkupienia ludzkości przez Chrystusa). Na odwrociu samej szafy ołtarza umieszczono w dwóch rzędach obrazy, które uzupełniały dotychczasowy program obejmujący *Dzieciństwo* i *Pasję Chrystusa* o środkowy etap życia Zbawiciela: *Kuszenie Chrystusa*, *Wypędzenie przekupników ze świątyni*, *Wjazd Chrystusa do Jerozolimy*, *Rozmowa Chrystusa z faryzeuszami*, *Nakarmienie pięciu tysięcy*, *Uzdrowienie opętanego* czyli *Uzdrowienia lunatyka i Cudowne uzdrowienie córki niewiasty kanaanejskiej*. Można dopatrywać się w nich aluzyjnej krytyki nadużyć Kościoła katolickiego i potępienia katolickiej teologii zasługi, a przede wszystkim nawiązania do luterskiej koncepcji Chrystusa, jedyne go pośrednika między Bogiem a ludźmi. Już sam pomysł dekorowania odwrocia retabulum jest rezultatem luterskiej koncepcji komunii *sub utraque specie*, podczas której wierni, otrzymawszy hostię po prawej stronie ołtarza, obchodzili go od tyłu, aby po jego lewej stronie przyjąć kielich.

Zaproponowana przez Lutera w 1526 r. liturgia chrztu, poza komunią jedynego sakramentu w Kościele luterskim, poza stawała w tradycji liturgii tego aktu w Kościele katolickim. Reformator postulował jednak, że chrzest powinien odbywać się przed całą gminą. Z tego względu umieszczano chrzcielnicę przed ołtarzem lub z boku prezbiterium, na podeście, tak aby wierni mogli oglądać czynności sakramentalne.

Kamienna i brązowa chrzcielnica w kościele Mariackim (1552–1557) była wyjątkowo bogata w treści. Kamienną podbudowę zdobi siedem reliefów składających się na odpowiedź na pytanie z *Małego Katechizmu*

Lutra o sens chrztu. Przedstawiono tu kolejno: alegoryczny *Triumf Miłosierdzia* nawiązujący do fragmentu Listu do Tytusa, *Chrzest Chrystusa w Jordanie* i dwie kolejne nowotestamentowe sceny chrztu, kontaminację *Zmartwychwstania Chrystusa* i *Sądu Ostatecznego* ilustrujące fragment Listu do Rzymian, przedstawienie *Orzęza rycerza chrześcijańskiego* nawiązujące do Listu do Efezjan i *Przejście żydów przez Morze Czerwone*. Na tej podbudowie ustawiona była (zaginiona dziś) zagroda chrzcielna w formie brązowej kraty, otaczającej również brązową właściwą chrzcielnicę o formie kielichowej, dekorowaną postaciami ewangelistów i cnót.

W 1557 r. Gdańsk uzyskał od Zygmunta Augusta zgodę na komunie pod obiema postaciami. Ostatecznie sytuację wyznaniową w Gdańsku uregulował w roku 1577 przywilej Stefana Batorego, który zrównał w prawach katolickich i luterzańskich obywateli miasta, zastrzegając równocześnie, że nie wolno wprowadzać dalszych zmian w ceremoniach kościelnych. W ten sposób król starał się nie dopuścić do napływu do miasta przedstawicieli innych kościołów i sekt protestanckich.

Wobec nieustających sporów wśród gdańskiego kleru w roku 1573 przyjęto jako obowiązujący wykład dogmatów zawarty w *Corpus doctrinae christianae* Melanchtona. Znajdował się tu m.in. Konfesji Augsburskiej według wydań z lat 1533 i 1540, zmieniony w nadziei na zbliżenie ze zwolennikami Kalwina. Gdańsk zdeklarował się w ten sposób po stronie filipistów, pojednawczo usposobionych względem Reformacji szwajcarskiej. Jednakże tym posunięciem umożliwiono w dalszej perspektywie wzrost wpływów kalwinizmu w Gdańsku, ponieważ zwolennicy filipizmu łatwo poddawali się wpływom Kościoła reformowanego. Próbe wprowadzenia w Gdańsku Reformacji szwajcarskiej podjęły około 1600 r. elity polityczne i intelektualne miasta. Mimo początkowych szybkich sukcesów Drugiej Reformacji, której zwolennicy m.in. opanowali niemal wszystkie kościoły Gdańska (z wyjątkiem św. Jana i św. Katarzyny), luterzańskie średnie mieszczaństwo skutecznie się temu przeciwstawiło, odwołując się do pomocy króla. W 1612 r. edykt Zygmunta III zahamował dalszy wzrost wpływów kalwinizmu w mieście. Pamięć tego dramatycznego okresu ugruntowała postawy ortodoksyjne u kolejnych pokoleń luteran gdańskich, niechętnych także próbom zbliżenia między wyznaniem czyli tzw. synkretyzmowi. Dopiero w 1651 r. uznanie prawnego doczekał się trzeci z głównych Kościołów gdańskich, tutejszy zbór kalwiński.

Kościół luterński zajmował pozycję dominującą. Obie mniejszości wyznaniowe nie przekraczały 10% ogółu ludności. Kalwini skupieni byli wokół kościołów św. św. Piotra i Pawła oraz św. Elżbiety, a początkowo także św. Trójcy. Katolicy dysponowali trzema kościołami klasztorными, a od 1681 r. również Kaplicą Królewską. Dla zjawisk w obrębie kultury luterńskiej konkurencja między głównymi konfesjami miała trojaki konsekwencje. Po pierwsze umocniła tolerancyjny stosunek luteran do relikwów sztuki katolickiej. Po drugie polemika międzywyznaniowa (prowadzona głównie z kalwinami) spowodowała powstanie wielu dzieł ciekawej, indywidualnej ikonografii. Po trzecie wreszcie sąsiedztwo katolików i kalwinów przedłużyło żywot luterńskiej sztuki kościelnej jeszcze długo w wiek XVIII.

Zajmijmy się najpierw stosunkiem luteran do dzieł sztuki katolickiej. Oficjalne wprowadzenie Reformacji w Gdańsku nie spowodowało ani spontanicznej, ani urzędowej akcji usuwania obrazów: ugruntowana już pozytywna ocena sztuki w Kościele ewangelicko-augsburskim wyróżniała go wśród innych odłamów protestantyzmu. Luteranizm akceptował wszakże sztukę kościelną z pewnymi, dość znacznymi ograni-

czniami. Odrzucono ołtarze boczne i obrazy dewocyjne, związane ze teologią zasługi i kultem świętych zwalczanymi przez Reformację. Z drugiej strony akceptacja wątków ikonograficznych opartych wyłącznie na Biblii stwarzała potencjalne zagrożenie dla po katolickich przedstawień z życia Marii i świętych. W Gdańsku – tak samo jak na wielu innych terytoriach luterzańskich – pokatolickie elementy wyposażenia kościelnego były w zasadzie akceptowane i używane przez protestanckie już parafie.

Problem obrazów jednak ponownie nabral znaczenia około 1600 r. W okresie napięć między luteranami a kalwinami tutejsi wyznawcy Konfesji Augsburskiej jako linię obrony przed zwolennikami Genewy, zarzucającymi im podzielenie wielu błędów "papizmu", przyjęli atak na katolicyzm dla udowodnienia odmienności swego stosunku do wielu spraw, w tym kwestii obrazów. Ponieważ jednak obrazoburstwo, za którym reformowani predykanci agitowali już na przełomie 1589 i 1590 r., stało się wyróżnikiem kalwinizmu, luteranie unikali jakichkolwiek radykalnych posunięć. Co więcej, zdarzyło się, że w kościele św. Trójcy czynnie wystąpili przeciwko kalwinom obronie pokatolickiego ołtarza, który zwolennicy religii reformowanej planowali usunąć z kościoła.

Eliminowanie zbędnych pokatolickich elementów wyposażenia odbywało się stopniowo i tłumaczyło względami głównie praktycznymi. Wyjątkowa była sytuacja w kościele Mariackim, który znajdował się pod patronatem króla polskiego – pozostały tam wszystkie ołtarze boczne, w których dostrzegano teraz swoisty dowód zamożności cechu lub starożytności rodu fundatorów. W innych kościołach pozostających pod patronatem Rady, zbyteczne retabula były stopniowo usuwane w miarę zapelniania wnętrza ławkami kościelnymi. Niektóre ołtarze boczne przetrwały jednak na swoich miejscach do czasów współczesnych, a konserwowane były jeszcze po połowie XVIII w. Spośród wszystkich pokatolickich elementów wystroju w kościołach gdańskich najdłużej zachowano krucyfiksy na belkach tęczowych oraz ołtarze główne. Gotyckie nastawy ołtarzowe wymieniono tu na nowe dopiero w XVII w. albo nigdy. Jeszcze około 1600 roku w Gdańsku regułą było odprawianie luterńskiego nabożeństwa protestanckiego przy pokatolickim ołtarzu głównym. Dopiero konflikt z kalwinami uprzytomnił gdańskim luteranom konieczność dokonania poważnych zmian w wystroju użytkowanych przez nich kościołów.

Dekoracja kościołów luterzańskich podporządkowana jest pewnemu stałemu schematowi: główne składniki wystroju (ołtarz, ambona, chrzcielnica, konfesjonal, organy) prezentują przedstawienia związane z ich funkcją liturgiczną. Taki sposób projektowania dekoracji poszczególnych elementów luterńskiego wnętrza kościelnego odnajdujemy również w Gdańsku, co potwierdza tezę, że obowiązywał on w sztuce luterńskiej przez 200 lat pomimo dzielących jej obszary znacznych odległości i pomimo różnic teologicznych. Jednocześnie są w Gdańsku znane stosunkowo liczne odstępstwa od tej reguły, co tłumaczy się skomplikowanymi stosunkami wyznaniowymi w mieście.

W programie ikonograficznym wielu elementów wyposażenia znalazły swe odbicie kontrowersje wokół kwestii Eucharystii i wyglądu ołtarza czy dyskusja na temat roli muzyki w nabożeństwie. Luter nie uznawał katolickiej doktryny o transsubstancjacji, wprowadzając na to miejsce własną koncepcję, według której Ciało Pańskie dzięki boskiej naturze Chrystusa obecne jest zarówno w niebie, jak i w udzielanej przez pastora komunii pod obiema postaciami. Równocześnie zanegował poglądy reformatorów szwajcarskich,

Zwingliego i Kalwina, którzy odrzuciwszy ofiarny charakter Wieczery Pańskiej, widzieli w komunii akt symboliczny, czyniony na pamiątkę ofiary Zbawiciela. Konsekwencją rozbieżnego stanowiska obu głównych Kościołów protestanckich w kwestii komunii było u luteran podtrzymanie średniowiecznej tradycji retabulum ołtarzowego (dla zachowania *decorum* ceremonii) i rezygnacja z ołtarza u kalwinów, którzy przystępowali do komunii cztery razy w roku (a nie co niedziela, jak luteranie) przy zwykłym stole ustawionym w dowolnym miejscu zboru. Podczas gdy kalwini korzystali przy tej okazji z codziennych naczyń, łamiąc się zwykłym chlebem, luteranie zachowali opłatek i naczynia liturgiczne (dzban i kielich do wina, puszkę na opłatki i patenę). Dla kalwinów uznających starotestamentowy zakaz tworzenia obrazów, nie do przyjęcia był nawet krucyfiks na mensie – jako jedyną ozdobę ołtarza tolerowali otwartą Biblię.

Sam Luter sformułował zalecenie zdobienia ołtarzy przedstawieniem Ostatniej Wieczery zestawionym z cytatem Ps. 111,4. Nie miało ono jednak charakteru zobowiązującego: zrealizowano je wszakże m.in. właśnie w Gdańsku. Programy retabulów odnosiły się do udzielanego przy nich sakramentu. Luterzańskie przedstawienia eucharystyczne wyrażają dwie zasadnicze myśli: podkreślają ustanowienie sakramentu komunii przez Chrystusa (scena *Ostatniej Wieczery*), oraz przyjmowanie przez wiernych w sakramencie owoców ofiary krzyżowej Chrystusa (*Ukrzyżowanie*). Zestawienie *Ostatniej Wieczery* w predelli i przedstawienia *Ukrzyżowania* jako obrazu głównego, obecne już w pierwszych retabulach Cranachów, utrzymało się do końca XVIII w. Często uzupełniano je sceną Zmartwychwstania. Natomiast przedstawienie samej *Wieczery Pańskiej* jako centralnego tematu retabulum, choć ukazane przez Cranacha st. jako główna scena ołtarza w Stadtkirche w Wittenberdze (1547), było jednak relatywnie rzadkie.

Właśnie w Gdańsku, gdzie około roku 1600 między luteranami i kalwinami toczyły się spory na temat koncepcji komunii, *Ostatnia Wieczera* bywała przedstawiana nie jak zazwyczaj w predelli, ale jako temat głównego obrazu ołtarzowego (np. w kościele św. Barbary, 1613). W taki sposób jeszcze w 1632 r. ukształtowano retabulum w kościele św. Trójcy, ufundowane w okresie symultaneum luterkańsko-kalwińskiego w tej świątyni. Charakterystyczny dla luteranizmu program konfesyjny, zestawiający sceny *Ostatniej Wieczery* w predelli i *Śmierci Chrystusa* na krzyżu jako obrazu głównego z wyobrażeniem triumfu nad śmiercią w momencie *Zmartwychwstania* w obrazie górnym reprezentował ołtarz z kościoła św. Katarzyny (1611), rozbudowujący ten program o dalsze sceny zgodne z drugim artykułem *Credo*: *Wniebowstąpienie*, *Zesłanie Ducha Świętego*, *Sąd Ostateczny* (na odwrociu retabulum). Wyrażono tu również typowe dla luteranizmu tej epoki przekonanie o rychłym nadejściu końca świata jako momentu ostatecznego triumfu wierzących (była to polemika z doktryną predestynacji, odzwierciedlenie toczony w Gdańsku dyskusji o tym, czy Chrystus umarł na krzyżu za wszystkich, czy tylko za wybranych).

Zdarzało się, że w Gdańsku realizowano indywidualne Programy retabulów, ignorujące zasadę podporządkowania wymowy tego elementu wyposażenia jego funkcji liturgicznej. Należy tu pierwszy gdański ołtarz luterkański z kościoła Bożego Ciała, gdzie ukazano grzesznika poszukującego zbawienia u stóp Ukrzyżowanego, propagując dogmat o zbawieniu wyłącznie przez wiarę (1596). W kamiennym retabulum w kościele św. Jana ikonografię zdeterminowała historia patrona kościoła, św. Jana Chrzciciela, a głównym przedstawieniem była scena *Chrzczu w Jordanie* (1612). Na odwrociu retabulum cytaty *Deuteronomium* potępiały

odstępstwa od form nabożeństwa nakazanych przez Boga (była to aluzja do zmian wprowadzonych przez kalwinów), a umieszczony tam również wiersz objaśniał zadania przypisane sztuce przez luteran i atakował katolicką idolatrię.

Następnym elementem wyposażenia kościoła św. Jana, "zaangażowanym" w konflikt luterancko-kalwiński, była ambona. W Gdańsku najczęściej konstruowano program kazalnicy wokół zadania głoszenia Słowa Bożego, przedstawiając ewangelistów rozumianych jako wzór dla kaznodziei. Odmienny typ programu kazalnicy, który tworzył cykl ilustracji do drugiego bądź do wszystkich artykułów *Credo* jako do fundamentu nauki głoszonej przez predykanta, reprezentowała w Gdańsku tylko malarska dekoracja zaginionej ambony w kościele św. Bartłomieja (1645).

Wyjątkiem od tych powszechnie przyjętych zasad komponowania ikonografii ambon jest właśnie wspomniana kazalnica z kościoła św. Jana (1616–1617). Jej oryginalny program zaprojektował prawdopodobnie diakon tego kościoła, Jan Walther, który także na niwie teologii polemicznej uczynił wiele, by Gdańsk sprowadzić na drogę ortodoksji luteranckiej. Dla obrazów zdobiących ambonę wybrał z Biblii następujące tematy: *Owczarnia Chrystusowa* (na bramce ambony), dwa przedstawienia Kazań św. Pawła, *Przypowieść o Dobrym Pasterzu*, *Chrystus w rozmowie z faryzeuszami*, *Kazanie na wodzie*, *Cudowny połów ryb* (na balustradzie schodów), *Nawrócenie Nininy*, *Kazanie Ezdrasza*, *Powtórne odnalezienie Prawa*, *Budowa arki* (na korpusie). W tym programie zawarte są nawiązania do sytuacji wyznaniowej w Gdańsku około 1600 r. krytyka ikonoklazmu przestroga przed fałszywymi naukami – w domyśle: kalwinów. Na odwrocie bramki umieszczono obraz przedstawiający gniew Boży spadający na odszczepieńczych kapłanów Jahwe – ostrzeżenie przed dowolnymi zmianami ceremonii kościelnych. Tym samym kazalnica świętojańska – podobnie jak wzniesiony kilka lat wcześniej ołtarz – włączona została w polemikę między gdańskimi protestantami.

W kościele św. Jana podjęto się również obrony kwestionowanej przez kalwinów roli muzyki organowej w nabożeństwie. W odnowionej przez siebie liturgii Luter podjął starania o przyznanie większej roli muzyce, m.in. dlatego, że przypisywał jej zadania pedagogiczne. Starał się przełożyć na niemiecki dotychczasowe pieśni łacińskie, a podstawowe prawdy wiary ująć w formie śpiewanej dla ich łatwiejszego przyswojenia. W ramach zaproponowanej przez reformatora niemieckiej mszy następowały po sobie śpiew gminy, chóru i muzyka organowa. Luteranizm wyznaczając tak poważne zadania zbiorowemu śpiewowi wiernych w czasie nabożeństwa, zarazem przypisywał ważną rolę towarzyszącym temu instrumentom, w tym organom. Natomiast Reformacja szwajcarska wykluczyła muzykę ze swych nabożeństw. Kalwin dopuszczał w swym kościele wyłącznie jednogłosowy śpiew psalmów, uważając starotestamentowe zachęty do chwaleń Boga muzyką za dotyczące jedynie żydów. Z organów zrezygnowano już w momencie wprowadzenia Reformacji kalwińskiej, niszcząc – ku zgrozie luteran – istniejące już instrumenty. Dopiero w XVII w. stopniowo powrócono do praktyki akompaniamentu na instrumentach muzycznych, także na organach.

W reakcji na potępienie muzyki przez Kościół reformowany, muzyka kościelna w luteranizmie stała się rodzajem wyznacznika konfesyjnego. Teologowie luteranscy przekonywali wiernych, że ponieważ Bóg sam wskazał muzykę jako sposób oddawania Mu czci, zobowiązał w ten sposób chrześcijan do takich czynności. Za najlepszą odpowiedź na kalwiński atak na używanie organów uznawano "radę i polecenie Ducha św."

zawarte w Psalmie 150. Przywoływane były także zachęty do śpiewu zawarte w niektórych *Listach św. Pawła*. Potencjalne tematy przedstawień figuralnych na organach zawarte są w tezach luteranckiej obrony muzyki. Analiza programu dekoracji organów z kościoła św. Jana (1625–1653) przekonuje, że te możliwości były rzeczywiście wykorzystane. Myśl, że muzyka należy do boskiego cudu Stworzenia i tak jak natura bezustannie głosi chwałę Pana, ilustrują tam tematy *Czterech żywiołów* i *Czterech pór roku*. Do poglądu, że muzyka – tak jak kazanie – propaguje Ewangelię, nawiązują wizerunki ewangelistów. Wskazanie św. Pawła zawarte w Kolos. 3,16: "Słowo Chrystusa niechaj mieszka w was obficie ze wszelką mądrością, nauczając i napominając samych siebie przez psalmy i hymny, pieśni duchowne, wdzięcznie śpiewając w sercach waszych Panu" daje podstawę wzbogacenia dekoracji prospektu o przedstawienia cnót. Ich personifikacje zestawiono tutaj z historią Tobiasza, kreowanego na wzorec osobowy dla członków gminy wyznaniowej. Na historię przedstawionego tu Dawida grającego na harfie leczącego Saula z melancholii (I Sam. 16,23) jako argument w obronie muzyki powoływał się już sam Luter; ten wątek był stale obecny w pismach polemistów luteranckich. Muzyka jako element kultu jest polecana przez Boga w Starym Testamencie, głównie w Psalterzu – do tego przekonania stanowią aluzję wyobrażenia muzykujących aniołów i gającego na harfie Dawida (ilustracja fragmentów Psalmów 148 i 150).

W Gdańsku – tak samo jak na wielu terytoriach konfrontacji luteranizmu z innymi wyznaniem – kwestia sztuki kościelnej szybko straciła swój charakter adiafory. Podtrzymanie tradycji bogatego wyposażenia kościelnego stało się wyróżnikiem konfesyjnym luteranizmu. Luteranckie wnętrza kościelne w o wiele większym stopniu przypominały wnętrza katolickie niż kalwińskie, co zresztą jego użytkownicy sobie uświadamiali. Tak samo było ozdobione licznymi obrazami i wyposażone w ołtarz, ambonę, chrzcielnicę, konfesjonał oraz organy. Widoczną różnicę stanowiło zagospodarowanie przestrzeni kościoła stałymi ławami, często również emporami, podporządkowanymi ambonie, a nie ołtarzowi. Jednak te elementy wystroju upodabniały z kolei kościelne wnętrza luteranckie do zboru kalwińskiego. Z drugiej strony właśnie fundowanie ozdobnego wyposażenia miało odróżniać zbor luterancki od reformowanego. To przekonanie ożywiało tradycję fundowania dzieł sztuki kościelnej Gdańsku jeszcze wówczas, gdy wpływy pietyzmu w Kościele ewangelicko-augsburskim doprowadziły do mody na ascetyzm wewnątrz kościelnych. Dla sztuki kościelnej opartej na ortodoksyjnej teologii luteranckiej pietyzm przyniósł poważne, niekorzystne konsekwencje, ponieważ zrezygnował z pojęcia adiaforów, sprowadzając problem do pytania, Czy wśród działań człowieka są takie, które mają moralnie obojętny charakter. Piękno uważano za usprawiedliwione jedynie wtedy, gdy połączone jest z jakimś działaniem dla zbawienia duszy. W świecie odbieranym emocjonalnie, a nie racjonalnie, sztuka kościelna podlegająca intelektualnej recepcji okazywała się pustą skorupą bez treści.

Tymczasem w zachowawczym Gdańsku jeszcze po połowie XVIII w. fundowano do kościołów rozbudowane cykle obrazów emporowych. Dekoracja empor, a także stall, ław i stropów, służyła jako swoista pomoc mnemotechniczna w uprzystępnianiu historii biblijnych i dogmatów luteranckich zwłaszcza ludziom prostym. Stąd częsta obecność tego rodzaju malowideł w kościołach wiejskich. Skoro podejście do sztuki kościelnej jako swoistego środka mnemotechnicznego w upowszechnianiu prawd religijnych przetrwało w luteranizmie do końca XVII, a w niektórych regionach – jak o tym była mowa, również w Gdańsku –

nawet do XVIII w., warto zastanowić się, jakie tematy ikonograficzne uznawano tu za warte upowszechnienia z pomocą sztuki i jakie było przygotowanie przeciętnego potencjalnego widza do ich odbioru.

Podstawowym narzędziem religijnego wykształcenia luteran były *Wielki i Mały Katechizm* Lutera (1529), dla których rozpowszechnienia decydujące znaczenie miał fakt, że stały się zarazem instrumentem socjalizacji: uczyły poszanowania dla zastanych układów społecznych i politycznych. Katechizacja zapobiegała rozpowszechnianiu niepożądanych ideologii, jako że była oparta na pewnym i jasnym źródle, które stanowiły *Katechizmy* Lutera, a nie sama Biblia, którą można było rozmaicie interpretować. Teksty *Katechizmów* wykładane były w kościele (w ramach kazania niedzielnego lub katechizacji w dni powszednie), w szkole i – teoretycznie – w domu, gdzie ojciec rodziny miał spełniać również funkcje edukacyjne czytając domownikom *Mały Katechizm*. Zjawisko niechętnego uczęszczania do kościoła, które pojawiło się w konsekwencji odrzucenia katolickiej teologii zasługi, zwalczano wprowadzając tzw. przymus kościelny – kontrolę obecności parafian na nabożeństwach i kary za uchylanie się od należytego święcenia niedziel świąt kościelnych.

Niezależnie od tego, że kształcenie religijne oparte na *Katechizmach* Lutera i na instytucji przymusu kościelnego służyło zdyscyplinowaniu społecznemu, coraz lepiej przygotowywało ono kolejne pokolenia wiernych do recepcji sztuki kościelnej. Przedstawiała ona z pomocą obrazu, często opatrzonego komentarzem z *Pisma Świętego*, biblijne wątki znane z wykładu perykop związanych z rokiem kościelnym, bądź dogmaty przyswojone w wyniku pamięciowego opanowania *Katechizmów* Lutera. W odróżnieniu od kalwinów, luteranie przejęli z niewielkimi zmianami katolicki schemat roku kościelnego, a święta kościelne wykorzystywali do objaśnienia w kazaniach poszczególnych artykułów wiary. Chrystocentryczny charakter nadano dniom uczczenia Marii i świętych. Przymus uczęszczania na nabożeństwa połączony z niemal codziennym obcowaniem z tekstami katechizmu i śpiewnika kościelnego, musiały ułatwiać odbiór sztuki religijnej. Nie tylko poddane katechizacji dziecko, również dorosły luteranin nie był zwolniony z obowiązku utrwalania i pogłębiania znajomości religii. Przystępując do Stołu Pańskiego (przynajmniej cztery razy do roku) był przepytwany ze znajomości katechizmu. Zestawienie epizodów biblijnych pojawiających się w luteranńskiej sztuce Gdańska pozwala ustalić, że wyobrażano tu niemal wyłącznie takie tematy, do których odbioru wiernych dobrze przygotowywała permanentna edukacja religijna. Większość scen nowotestamentowych była przedmiotem wykładu w ramach objaśniania kolejnych perykop niedzielnych i świątecznych. Spośród historii starotestamentowych, tak bogato ilustrowanych w protestanckich edycjach *Pisma Świętego*, znacznie mniej obrazowano w sztuce kościelnej. Ich występowanie było dla oglądających je gdańszczan oczywiste ze względu na to, że poddawały się one interpretacji topologicznej, przedstawianej także w kazaniach. Przedstawienia świętych jako patronów poszczególnych kościołów gdańskich lub epizody z ich życia (np. ilustracje *Dziejów Apostolskich* odpowiadały obchodzonym świętom Jana Chrzciciela, kolejnych apostołów i ewangelistów, św. Pawła, pierwszego męczennika Szczepana. W wygłaszanych z ich okazji kazaniach te postacie interpretowane były jako kontynuatorzy nauki Chrystusa. Ikonografia luteranńska w Gdańsku obracała się w zasadzie w ustalonym kręgu tematów dobrze znanych wiernym z katechezy i homiletyki. Tylko w sytuacji wyjątkowych napięć międzywyznaniowych poszukiwano w *Pismie Świętym* epizodów, w których można było aluzyjnie przeprowadzić obronę własnych dogmatów lub zaatakować ideologię przeciwnika. Wówczas powstawały indywidualne programy ikonograficzne w rodzaju tych, które wykształceni teologowie projektowali dla

wspomnianych zabytków z kościoła Mariackiego, św. Jana czy św. Katarzyny. Te realizacje były jednak wyjątkiem w masie elementów wyposażenia o konwencjonalnej ikonografii, zdeterminowanej – jak już o tym była mowa – ich funkcją liturgiczną.

W środowisku gdańskim, które już współcześnie było postrzegane jako bastion ortodoksji, równie niewiele powstało dzieł sztuki pozostających pod wpływem pism Johanna Arndta czyli tzw. serdecznej pobożności luterańskiej, reformistycznego prądu w łonie Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego, który w dalszej perspektywie doprowadził w końcu XVII w. do pojawienia się pietyzmu. W czasach polemik międzywyznaniowych na początku XVII stulecia, Arndt przeniósł akcent z czystości nauki chrześcijańskiej na czystość życia chrześcijańskiego. Postulował pokutę, odwrócenie się od świata i pokorę jako drogę do pełnego przyswojenia sobie zbawczej łaski Chrystusa ofiarowanej człowiekowi w akcie chrztu. W momencie pojawienia się pierwszych *Ksiąg o prawdziwym chrześcijaństwie* Arndta (1605–1609) dochodziło do gwałtownych polemik wokół tego dzieła (m.in. tzw. Rathmannscher Streit w Gdańsku). Jednak nawet w tak odpornym na oddziaływanie Arndta środowisku gdańskim, można odnaleźć w niektórych dziełach sztuki wpływ jego myśli. Temat drogi do mistycznego zjednoczenia z Bogiem podejmowała np. emblematyczna dekoracja ogrodu chrzcielnicy w kościele św. Jana (1669–1682).

W XVIII w. na Gdańsk współoddziaływały w różnym stopniu ortodoksja, pietyzm i racjonalizm. Silne wpływy racjonalistycznej myśli Christana Wolffa zaznaczyły się w miastach Prus Królewskich, w których z kolei słabe były wpływy pietyzmu. Życiu intelektualnemu Gdańska nadawały ton oświecone elity. Można przypuszczać, że tacy ludzie silnie odczuwali sprzeczność z duchem Oświecenia i racjonalizmu dawnych obrazów liturgicznych i katechetycznych, w których trwała ikonografia o tradycji jeszcze średniowiecznej.

Nowe tendencje do spirytualizacji życia religijnego i do zerwania z dotychczasową tradycją ikonograficzną, które przyniosły prądy oddziałujące w XVIII w. na sztukę kościelną, objawiły się najpełniej w nowej ambonie w kościele Najświętszej Marii Panny (1762–1764). W cyklu reliefów na balustradzie obu ciągów schodów ambony i na jej korpusie nie ma śladów myślenia kategoriami dogmatyki, które było obecne w kazalnicy czasów ortodoksji. Brak jest tu również próby odcisnięcia jakiegokolwiek piętna konfesyjnego. Sprzeciw, jaki wzbudziło wprowadzenie tego dzieła do kościoła Mariackiego, nie był spowodowany wyłącznie konfliktem między rokokową formą kazalnicy, a resztą wystroju reprezentującą późny gotyk, manieryzm i barok. Najprawdopodobniej odczuwano równocześnie, że ambona, dominująca odtąd w widoku wnętrza, zrywa z tradycją przemawiania jeszcze średniowiecznym językiem *Biblia Pauperum*, w jakim zwracały się do widza pozostałe elementy wyposażenia tego, a także pozostałych kościołów gdańskich.

Bibliografia

Katarzyna Cieślak, *Między Wittenbergą a Rzymem i Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*.

Gregor Frisch, *Beschreibung der Oberpfarrkirche zu Sankt Marien in Danzig und der inneren Merkwürdigkeiten derselben vorzüglich des berühmten Altarmäldes, auf welchem das Jüngste Gericht abgebildet ist.*, BGd PAN, ms. Mar. Q 146.

Ephraim Praetorius, *Das evangelische Danzig...*, Bd. 1, BGd PAN, ms. 428.

- Theodor Benjamin Meissner**, *Das kirchenreiche Danzig...*, AP Gd 300 R/Pp 52a, b. Willi Drost, *Kunstdenkmal Sammler der Stadt Danzig*, Bd. 1-5, Stuttgart 1957-1972.
- Theodor Hirsch**, *Die Ober-Pfarrkirche von St. Marien in Danzig in ihren Denkmälern und in ihren Beziehungen zum kirchlichen Leben Danzigs überhaupt*. Bd. 1, Danzig 1843, Bd. 2, Danzig 1847.
- Eduard Schnaase**, *Geschichte der evangelischen Kirche Danzigs*, Danzig 1863.
- Hermann Freytag**, *Die Beziehungen Danzigs zu Wittenberg in der Zeit der Reformation*, (W:) "Zeitschrift des Westpreussischen Geschichtsvereins", 38/1898, s. 1-130.
- Paul Simson**, *Geschichte der Stadt Danzig bis 1626*, Bd. 1-2, Aalen 1967 (Nachdruck Danzig 1913-1924).
- Heinz Neumeier**, *Kirchengeschichte von Danzig und Westpreussen in evangelischer Sicht*, Bd. 1., Leer (Ostfriesland) 1979.
- Historia Gdańska pod red. Edmunda Cieślaka*, t. 2, 1454-1655, Gdańsk 1982, t. 3, cz. 1, 1655-1793, Gdańsk 1993.
- Jan Baszanowski**, *Statistics of Religious Denominations and Ethnic Problems in Gdańsk in XVII-XVIII Centuries*, (W:) "Studia Maritima", t. 7, Wrocław etc. 1988, s. 49-71.
- Margarete Stirm**, *Die Bilderfrage in der Reformation*, G 5t Itersloh 1977.
- Carlos M.N. Eire**, *War Against Idols. The Reformation of Worship*, Cambridge 1986.
- Sergiusz Michalski**, *Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989.
- Jan Harasimowicz**, „*Contra Calvinianorum Idolomachiam*“. *Die Bilderstürme der zweiten Reformation und die lutherische Kunst um 1600*, (W:) Art et les revolutions. XXVII-e Congres International d'Histoire de l'Art, Strasbourg 1-7 septembre 1989. Actes: Section 4: *Les iconoclastes*, Strasbourg 1997, s. 153-170.
- Friedrich Kalb**, *Die Lehre vom Kultus der lutherischen Kirche zur Zeit der Orthodoxie*, hrsg. v. A. Rexheuser, K.-H. Ruffmann, Erlangen 1982, s. 374-395.
- Hellmuth Eggert**, *Altartafel* (prot.), (W:) Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 1, Stuttgart 1937, spz. 565-593.
- Karl Miller**, *Abendmahl*, (W:) Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 1, Stuttgart 1937, spz. 28-44.
- Joyce L. Irvin**, *Neither Voice Nor Heart Alone. German Lutheran Theology of Music in the Age of the Baroque*, New York 1993.
- Ernst Koch**, *Orgelweihpredigten des 17. und 18. Jahrhunderts aus dem ober-sächsisch-fränkischen Raum*, (W:) Religion im Zeitalter des Barock, hrsg. v. Dieter Breuer, Bd. 1, Wiesbaden 1995, s. 297-304.