

Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo. Podsumowanie.

Przychylnie nastawienie do sztuki religijnej wyróżniało nowożytny kościół Luterski spośród Kościołów protestanckich. Młodego Lutera cechował początkowo niechętny stosunek do sztuki, ocenianej jako zbędny luksus i kojarzonej ze zjawiskami związanymi z katolicką teologią zasługi. Dopiero po spontanicznym obrazoburstwie w Wittenberdze na przełomie 1521/1522 r. bronił on sztuki ze względu na dotychczasowe przyzwyczajenia wiernych, posługując się pojęciem wolności chrześcijańskiej i przeciwstawiając je ikonoklastom, którzy ze swobody posiadania obrazów postanowili uczynić przymus ich usunięcia. Przypisał sztuce charakter adiafory — rzeczy neutralnej względem kultu, obojętnej dla zbawienia. Posługując się przykładami staro- i nowotestamentowymi, Luter dowodził, że pierwsze przykazanie zawiera zakaz adoracji, a nie tworzenia obrazów, podkreślał też fakt wzajemnego uzupełniania się słowa i obrazu, choć niewątpliwie ważniejszą rolę przypisywał temu pierwszemu.

Reformator traktował sztukę kościelną jako jeden ze środków rozpowszechniania Ewangelii. Obraz nie powinien zastępować *Pisma Świętego*, ale pomóc w jego zapamiętaniu ludziom prostym i dzieciom — ilustracja tekstu biblijnego miała pełnić wyłącznie funkcję pomocniczą. Oceniał on obraz pozytywnie lub negatywnie w zależności od jego wpływu na oglądającego. Interesowała go nie wartość estetyczna obrazu, a treść jego wypowiedzi. Realizacja artystyczna musiała być jasna, jednoznaczna, prosta i łatwo utrwalająca się w pamięci oraz podporządkowana zadanemu tematowi, podanemu i ograniczonemu przez Biblię.

Reformacja szwajcarska zajęła wobec problemu obrazów jednoznacznie negatywne stanowisko. Zdaniem Zwingliego tworzenie obrazów sprzeczne jest z Dekalogiem. Przedstawienia biblijne można tolerować w sferze *profanum*, ale w kościołach stają się one bałwanami, postulował więc stopniowe praworządne usunięcie obrazów. Tymczasem ikonoklazm w Szwajcarii dokonywał się nie zawsze w sposób legalny w latach dwudziestych i trzydziestych XVI wieku. Fakty wyprzedziły refleksję teoretyczną Kalwina, przedstawioną w *Institutio Christianae Religionis* (1536).

Zdaniem Kalwina człowiek stworzony przez Boga winien dążyć do Jego poznania oraz głosić Jego chwałę, oddając Mu cześć i będąc Mu bezwzględnie posłusznym. Kalwin zarzucał katolicyzmowi, że pomieszał w kulcie rzeczy duchowe i materialne: próbując zbliżyć Boga do człowieka (m.in. z pomocą obrazów) pozbawił Go należnej Mu czci. Tymczasem tylko człowiek świadom właściwych form kultu może być chrześcijaninem, a dyskusja nad nimi winna mieć pierwszeństwo przed wszelkimi innymi dyskusjami teologicznymi, ponieważ bałwochwalstwo jest doskonałym przeciwieństwem religii. W świetle tego poglądu staje się jasna praktyka rozpoczynania propagandy na rzecz konfesji reformowanej od kazań przeciwko kultowi obrazów (co miało miejsce np. w Gdańsku) i traktowanie puryfikacji kościołów jako wyznacznika wprowadzenia tzw. Drugiej Reformacji, czyli kalwinizmu.

Dla Kalwina jedyną właściwą formą kultu jest pobożność duchowa, cechująca się brakiem wiary w moc rzeczy materialnych lub ceremonii sprawowanych przez człowieka oraz zgodnością z nakazami Boga. Formy kultu winny mieć legitymację biblijną, a zasad zawartych w Piśmie Świętym nie wolno zmieniać. Ponieważ żaden element boskości nie może być uży-

czony innemu bytowi, idolatria jest najjaskrawszą deformacją stosunku Bóg-człowiek i zarazem największą obrazą majestatu Bożego.

Dla kontrowersji między Lutrem a Kalwinem (nie tylko w sprawie obrazów) podstawowe znaczenie ma odpowiedź na pytanie: czy Bóg objawia się tylko w Słowie, czy jak uważał Luter w *signa visibilia* (chrzest i eucharystia); dla Kalwina jedynym zwierciadłem Boga jest Jego Słowo. Krytyki reformatora genewskiego doczekała się też koncepcja obrazu jako pomocy pedagogiczno-parenetycznej, ponieważ upowszechnianie nauki boskiej dokonuje się tylko z pomocą kazania i przestrzegania obrzędów ustanowionych przez Boga.

Wrogość wobec sztuki kościelnej została podniesiona do rangi obowiązującego dogmatu w *Katechizmie Heidelberskim* (1563), który dla terytoriów kalwińskich ma takie samo podstawowe znaczenie jak oba katechizmy Lutra dla Kościoła ewangelicko-augsburskiego. Ponieważ dalsze rozprzestrzenianie się kalwinizmu zawsze pociągało za sobą obrazoburstwo, w świadomości społecznej pojęcia ikonoklazmu i kalwinizmu stały się równoznaczne. Postępy Drugiej Reformacji i ofensywa Kościoła katolickiego po soborze trydenckim spowodowały usztywnienie elastycznego dotąd stanowiska luteran w sprawie adiaforów. Wyraziło się to w *Formule Zgody* (1577), gdzie postulowano, by bronić tych zjawisk związanych z kultem, które są atakowane przez kalwinów. W kontekście tej deklaracji można interpretować nakłady na wystrój kościołów luterzańskich poniesione około 1600 r. jako wyraz demonstracyjnie antykalwińskiej postawy ich fundatorów.

Pierwsze wpływy Reformacji dotarły do Gdańska we wczesnych latach dwudziestych XVI w., stwarzając zagrożenie dla tutejszej sztuki kościelnej. Nie były to echa kształtującej się dopiero nauki Lutra, ale poglądy Andreasa Karlstadta, który uważał, że starotestamentowy zakaz tworzenia obrazów obowiązuje także chrześcijan, choć oczyszczenie kościołów z obrazów jest zadaniem władzy i nie powinno się dokonywać siłą. Jednakże straty wywołane dwoma zrywami ikonoklastycznymi w Gdańsku (1523, 1525), które sprowokował Jakub Hegge, wydają się niewielkie. Po interwencji króla Zygmunta Starego i przymusowej rekatolicyzacji Gdańska (1526) usuwanie i niszczenie elementów wyposażenia kościelnego było zagrożone karą śmierci. Mimo to, w ciągu najbliższych trzydziestu lat dokonywała się „podziemna” ewolucja Gdańska w kierunku luteranizmu.

W 1557 r. Gdańsk uzyskał od Zygmunta Augusta zgodę na komunię pod obiema postaciami, a ostatecznie sytuację wyznaniową uregulował przywilej Stefana Batorego (1577), który zrównał w prawach katolickich i luterzańskich obywateli miasta. Już od roku 1557 zaczęto w Gdańsku regulować pozostające w gestii Rady sprawy wyznaniowe i wydawać tzw. porządki kościelne. Wobec nieustających sporów wśród gdańskiego kleru przyjęto jako obowiązujący wykład dogmatów zawarty w *Corpus doctrinae christianae* Filipa Melanchtona (1573). Znajdował się tu m.in. tekst *Konfesji Augsburskiej* według wydań z lat 1533 i 1540, zmieniony w nadziei na zbliżenie ze zwolennikami Kalwina. Gdańsk zadeklarował się w ten sposób po stronie filipistów, pojednawczo usposobionych względem Reformacji szwajcarskiej. Jednakże konsekwencją tego kroku był wzrost wpływów kalwinizmu w Gdańsku. Próbę wprowadzenia w mieście Reformacji szwajcarskiej podjęły około 1600 roku elity polityczne i intelektualne Gdańska. Mimo początkowych szybkich sukcesów Drugiej Reformacji, której zwolennicy m.in. opanowali niemal wszystkie kościoły Gdańska, 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.

Protestantyzm żądał „czystej” nauki chrześcijańskiej – tego domagano się też w Gdańsku – co w praktyce oznaczało prawo każdego człowieka do lektury i interpretacji Biblii. Alfabetyzacji społeczeństw protestanckich dokonano dzięki katechizmom Lutra (*Wielki i Mały Katechizm*, 1529). Stały się one narzędziem religijnego wykształcenia oraz instrumentem socjalizacji; uczyły poszanowania dla zastanych układów społecznych i politycznych.

Dzięki kształceniu religijnemu i instytucji przymusu kościelnego kolejne pokolenia wiernych były coraz lepiej przygotowane do recepcji sztuki kościelnej, która z pomocą obrazu przedstawiała biblijne wątki znane im z wykładu perykop związanych z rokiem kościelnym, dogmaty przyswojone w wyniku pamięciowego opanowania katechizmów Lutra i lektury litera-

tury pobożnej oraz ewentualnie Biblii. Podejście do sztuki kościelnej jako swoistego środka mnemotechnicznego w upowszechnianiu prawd religijnych przetrwało w luteranizmie do końca XVII, a w niektórych regionach, np. w Gdańsku – nawet do XVIII wieku.

Zestawienie epizodów biblijnych pojawiających się w luteranckiej sztuce Gdańska pozwala ustalić, że wyobrażano tu takie tematy, do których odbioru wiernych dobrze przygotowywała permanentna edukacja religijna. Zarówno w sztuce jak i w katechezie i homiletyce ze *Starego Testamentu* wybierano tylko pewne wątki ze względu na ich możliwości interpretacyjne. Z epoki *ante lege* omawiano epizody od Stworzenia świata do Zabójstwa Abela po to, aby upadkowi moralnemu człowieka przeciwstawić nieskończoną dobroć Boga. Historie sprawiedliwych patriarchów: Noego, Abrahama i Jakuba służyły jako pozytywne wzorce osobowe. Dla epoki *sub lege* podstawowe znaczenie miała historia prawodawcy Mojżesza. Spośród bohaterów *Ksiąg Królewskich Starego Testamentu* przedstawiano w Gdańsku historie Samuela, Dawida i Salomona, także proroka Eliasza – m.in. ze względu na fakt, że z Eliaszem porównywany bywał Luter. Pojawiała się również postać Estery, której historia mogła być interpretowana jako prefigura Odkupienia. Kolejną grupę postaci starotestamentowych tworzyli prorocy jako zwiastujący nadejście Chrystusa.

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 – te postacie interpretowane były jako kontynuatorzy nauki Chrystusa. Liczne wyobrażenia aniołów korespondowały z naukami pastorów o asyście niebiańskiej, stale obecnej w czasie czynności sakramentalnych oraz o towarzyszącym każdemu człowiekowi Aniele Stróżu.

Oficjalne wprowadzenie Reformacji w Gdańsku (1557) nie spowodowało ani spontanicznej, ani urzędowej akcji usuwania obrazów; ugruntowała się już pozytywna ocena obrazów w Kościele ewangelicko-augsburskim. Luteranizm akceptował wszakże sztukę kościelną z dość znacznymi ograniczeniami. Zrezygnowano z ołtarzy bocznych i obrazów dewocyjnych, związanych ze zwalczanymi przez Reformację zjawiskami: teologią zasługi i kultem świętych. Z drugiej strony akceptacja wątków ikonograficznych opartych wyłącznie na Biblii stwarzała potencjalne zagrożenie dla pokatolickich przedstawień z życia Marii i świętych. Pokatolickie elementy wyposażenia kościelnego były akceptowane i używane przez luteranckie już parafie. Natomiast w okresie napięć między luteranami a kalwinami w Gdańsku około 1600 r. 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 problemów, w tym sprawy obrazów. Eliminowanie zbędnych pokatolickich elementów wyposażenia odbywało się stopniowo i tłumaczyło względami głównie praktycznymi. W kościele Mariackim, znajdującym się pod patronatem króla polskiego, pozostały wszystkie ołtarze boczne, odbierane teraz jako dowody długotrwałego istnienia cechów, czy jako swoiste pomniki starożytności i zamożności rodów. W innych kościołach ołtarze boczne były stopniowo usuwane w miarę zapelniania wnętrza ławkami kościelnymi.

Spośród wszystkich pokatolickich elementów wystroju w kościołach gdańskich najdłużej przetrwały liczne krucyfiksy na belkach tęczowych oraz ołtarze główne. Gotyckie nastawy ołtarzowe wymieniono tu na nowe w XVII w. – albo nigdy. Jeszcze około 1600 r. we wszystkich tutejszych kościołach nabożeństwa protestanckie odbywały się przy pokatolickich ołtarzach głównych. Dopiero konflikt z kalwinami uprzytomnił gdańskim luteranom konieczność dokonania poważnych zmian w wystroju użytkowanych przez nich kościołów.

W okresie „podziemnej” ewolucji Gdańska ku protestantyzmowi nowinki religijne zaczęły się ujawniać w nowych dziełach sztuki zamówionych do Dworu Artusa. W dekoracji Ławy św. Krzysztofa (1535–1546) m.in. przez ukazanie patrona ławy jako alegorię chrześcijanina, przekonującą o tym, że wiara w Chrystusa stanowi gwarancję zbawienia, a nie odrzucony jako zabobon zwyczaj kultu obrazu św. Krzysztofa jako chroniącego przed niespodziewaną śmiercią. Wystrój zamówiony z kolei przez ławę Malborską ujawnia sympatię gdańszczan do Ligi Szmalkaldzkiej – podobnie jak dekoracja wiel-

kiego pieca (1545–1546) – obrończyni luteranizmu. Natomiast w tej samej dekoracji obrazu Marcina Schonincka (*Maria z Dzieciątkiem* i *Salvator Mundi*, 1541) opatrzone komentarzem słownym inspirowanym nauką Lutra.

Także w drugiej ćwierci XVI w. można dopatrzeć się międzywyznaniowej polemiki w ikonografii nowych dzieł sztuki sakralnej. Ufundowany do kościoła Mariackiego – służącego wówczas katolikom i luteranom – posąg *Salvatora Mundi* (1530) ustawiono w prezbiterium w obramowaniu zawierającym aluzje do Sądu Ostatecznego. Towarzyszące Bogu anioły trzymają atrybuty władzy kościelnej i świeckiej, którymi posługiwała się ona w czasie gdańskiej rewolty. Można sądzić, że całość dzieła Mistrza Pawła miała w zamierzeniu antyprotestancki charakter. Natomiast wyobrażenie na nowozbudowanej ambonie (1529–1531) kolegium apostołskiego i zacytowanie *Credo* wraz z obszernym komentarzem stanowią obrazowo-słowne nawiązanie do postulatów „czystej nauki chrześcijańskiej”, głoszonego w Gdańsku od wczesnych lat dwudziestych.

Później powstała w kościele Mariackim dekoracja odwrocia ołtarza głównego obrazami z wątkami chrystologicznymi – miała równoważyć wymowę głównej sceny retabulum *Koronacji Najświętszej Marii Panny*. Już sam pomysł dekorowania odwrocia retabulum jest rezultatem luteranckiej 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. Również nowa chrzcielnica (1552–1553) otrzymała program stanowiący odpowiedź na pytanie Lutra z Małego Katechizmu o sens chrztu.

Mimo braku oficjalnego uregulowania spraw religijnych w Gdańsku, zarówno członkowie rady kościelnej jak i magistratu, pewni rychłego zwycięstwa Reformacji, postanowili już zawczasu nadać godną oprawę sakramentom uznawanym przez Kościół luterancki.

Pod koniec XVI w. gdańscy luteranie, uwikłani w ostre spory teologiczne z kalwinami, doszli do przekonania, że winni określić swą tożsamość wyznaniową przez wymianę wyposażenia pokatolickiego kościołów na nowo fundowane dzieła sztuki, które odpowiadałyby nowej ideologii. Konflikt z kalwinami niezwykle ożywił inicjatywy luteranckie na rzecz nowego wystroju ich świątyń; jednocześnie wówczas Gdańsk zmieniał swe oblicze stylowe w wyniku wielu inicjatyw władz miejskich i różnych stowarzyszeń, można więc przypuszczać, że zamożnym gminom luteranckim przestał odpowiadać dotychczasowy wystrój ich zborów.

Nowe retabula pojawiły się w bogatszych kościołach parafialnych (u św. Jana, 1599–1612, Abraham van den Block; u św. Katarzyny, 1611; u św. Bartłomieja, 1637). Władze poszczególnych zborów inicjowały fundowanie dzieł malarskich w odpowiedzi na wrogość kalwinów do obrazów.

Do momentu uregulowania tutejszych stosunków religijnych w połowie XVII w. dla wielu elementów wystroju gdańskich kościołów luteranckich projektowano indywidualne programy ikonograficzne, które zawierały akcenty polemiczne wobec innych wyznań lub apologetyczne w stosunku do własnej doktryny. W ich programie znalazły swe odbicie – przykładowo – kontrowersje wokół kwestii Eucharystii i wyglądu ołtarza czy dyskusja na temat miejsca muzyki w nabożeństwie. W Gdańsku *Ostatnia Wieczerza* bywała przedstawiana nie jak zazwyczaj w predelli, ale jako temat głównego obrazu ołtarzowego, co podkreślało znaczenie dla luteran komunii, nie uznawanej przez kalwinów jako sakrament. Zdarzało się też, że programy gdańskich retabulów ignorowały zasadę podporządkowania wymowy tego elementu wyposażenia jego funkcji liturgicznej. Na przykład pierwszy gdański ołtarz luterancki z kościoła Bożego Ciała propaguje dogmat o zbawieniu wyłącznie przez wiarę (1596). Wyjątkowo bogaty program dekoracji ambony w kościele św. Jana zawierał nawiązania do sytuacji wyznaniowej w Gdańsku w około 1600 r.: krytykę ikonoklazmu i przestrożę przed fałszywymi naukami.

W czasach ostrego konfliktu między kalwińską w większości elitą miejską a luteranckim ogółem mieszczaństwa Rada zamawiała do wnętrza ratuszowych dekorację propagującą konieczność wprowadzenia kalwinizmu jako jedynej religii w Gdańsku. Dekoracja tego rodzaju jest nie do pomyślenia w żadnym z ratuszy miast Rzeszy Niemieckiej, ponieważ tamtejsze programy dekoracji odnoszą się do osoby cesarza, a zatem katolika, jako bezpośredniego suwerena wolnych miast cesarskich. Cykl obrazów Jana Vredemana de Vries dla Sali Czerwonej Ratusza (1594–1595) składa się z sześciu alegorycz-

nych przedstawień pojęć etycznych oraz sceny *Sądu Ostatecznego*. W obrazach *Justitia*, *Pietas* i *Concordia* aluzje do konieczności zwalczania bałwochwalstwa adresowane są nie tylko do katolików, ale do oskarżanych o to samo luteran. Scena Sądu Ostatecznego została przedstawiona jako zmartwychwstanie zmarłych i podział na zbawionych i potępionych zgodnie z wolą Boga (według kalwińskiej doktryny predestynacji), a nie według ludzkich uczynków (doktryna katolicka) lub wiary (doktryna luteraska).

Kolejny cykl tworzyły cztery niesygnowane i niedatowane obrazy biblijne nieznanego przeznaczenia, które ilustrowały *Księgę Genesis*. Kluczowe znaczenie dla wymowy tego cyklu posiada scena Rozejścia się ludów po nieudanej budowie wieży Babel, wzbogacona – w stosunku do pierwowzoru graficznego – o elementy nawiązujące do bałwochwalstwa kojarzonego z Babilonem.

Natomiast wyjątkowe w obrazie gdańskim wprowadzenie grupy osób ubranych według współczesnej mody, tłumaczy się tym, że jest to lud wybrany, który zgodnie z Apokalipsą 18,4-5 opuszcza bałwochwalczy Babilon, aby zrealizować idealną gminę chrześcijańską według ideologii Kalwina. Ta myśl kulminuje w obrazie *Apoteoza Gdańska*, głównym malowidłem stropu Sali Czerwonej (1608). Miasto zostało tam zaprezentowane jako idealna gmina chrześcijańska, otoczona szczególną opieką Boga i zależna całkowicie od Jego woli, zgodnie z wyobrażeniami kalwińskimi.

Za formę odpowiedzi luteran na apologię kalwinizmu w Ratuszu Głównomiejskim można uznać cykl obrazów biblijnych Antoniego Möllera dla Komory Palowej (1601–1602), na który składały się: *Odnowienie świątyni jerozolimskiej*, *Grosz czyszczony*, *Św. Piotr znajdujący monetę w pysku ryby* oraz nieznanne czwarte malowidło. Niewątpliwie istniał związek z funkcją urzędu, które owe malowidła zdobiły, ale równocześnie są to wszystkie tematy przytaczane przez luteran w polemice z kalwinami jako dowód na akceptację architektury sakralnej i wyposażenia kościelnego (scena starotestamentowa) i obrazów (sceny nowotestamentowe). Charakterystyczne jest, że od jawnej propagandy na rzecz kalwinizmu odstąpiono w niemal całkowicie zaginionym cyklu pięciu obrazów dla Zimowej Sali Rady (1612–1617). Brak tu odniesień religijnych ze względu na zmienioną sytuację polityczną po interwencji króla polskiego w 1612 r. Znamienne również, że przykład *prudencia politica* (i zarazem *magnanimitas*) osadzony został w realiach gdańskich dla zamantamentowania puszczania w niepamięć działań przeciwników politycznych, przeciwstawiających się kalwinizacji Gdańska.

Główne elementy wyposażenia kościołów luteran (ołtarz, ambona, chrzcielnica, konfesjonał, organy) prezentują przedstawienia związane z ich funkcją liturgiczną. Taki sposób projektowania dekoracji poszczególnych elementów luteranśkiego wnętrza kościelnego utrzymał się przez dwieście lat w sztuce luteranśkiej pomimo znacznych odległości dzielących jej obszary i pomimo różnic teologicznych. Analiza tematów przedstawianych na elementach wyposażenia gdańskich kościołów luteranśkich, pochodzących głównie z XVII w., w zasadzie potwierdza istnienie związku ich ikonografii i funkcji. Pewne odstępstwa wynikają jedynie z faktu wielokrotnego wykorzystywania przez gdańskich luteran sztuki kościelnej do prowadzenia polemiki konfesyjnej.

Programy luteranśkich retabulów – także w Gdańsku – odnosiły się do udzielanego przy nich sakramentu Eucharystii, wyrażając dwie zasadnicze myśli: ustanowienie sakramentu komunii przez Chrystusa (scena *Ostatniej Wieczerzy*), oraz przyjmowanie przez wiernych w sakramencie owoców ofiary krzyżowej Chrystusa (*Ukrzyżowanie*). Na ołtarzach luteranśkich zestawienie tych dwóch scen, wzbogacane często o temat Zmartwychwstania, utrzymało się do końca XVIII w. Natomiast przedstawienie Wieczerzy Pańskiej jako obrazu głównego, choć polecane przez Lutera, było jednak relatywnie rzadkie. Od lat trzydziestych XVII w. kilkakrotnie pojawiały się w Gdańsku retabula, w których program konfesyjny rozpięty między wydarzeniami *Ostatniej Wieczerzy* a *Zmartwychwstania* bądź *Sądu Ostatecznego* został zmodyfikowany w ten sposób, że centralne miejsce Ukrzyżowania zajęł inny temat pasyjny, najczęściej *Modlitwa na Górze Oliwnej*.

Istnienie ambon w czasach katolickich jest potwierdzone w kilku kościołach gdańskich. Dopiero po Reformacji ambona stała się koniecznym elementem wyposażenia kościelnego, ponieważ protestantyzm uczynił kazanie nieodzownym i głównym składnikiem nabożeństwa. Najczęstszym zjawiskiem – także w Gdańsku – było konstruowanie programu kazalnicy

wokół zadania głoszenia Słowa Bożego, jakiego podejmował się wkraczający na ambonę predykant. Programy takie stałe zawierały przedstawienia ewangelistów rozumianych jako wzór dla kaznodziei, połączone często z dalszymi postaciami biblijnymi lub alegorycznymi, np. cnotami (w kościele Św. Trójcy, 1663, w kościele Bożego Ciała, 1685). Podstawowy program rozbudowywano też o przedstawienia wielkich proroków starotestamentowych (np. w kaplicy św. Anny, 1709). W kościele św. Barbary figury czterech ewangelistów na korpusie zestawiono z wyobrażeniami na balustradzie schodów postaci trzech świętych: Katarzyny Aleksandryjskiej, Małgorzaty i Barbary (1654), przedstawionymi tutaj jako przykłady niewzruszonej wiary, którą przypłaciły własnym życiem.

W Gdańsku dwukrotnie zastosowano łączenie wyobrażeń ewangelistów na korpusie ze scenami nowotestamentowymi na balustradzie ambony: w kościele św. Katarzyny, 1638 i w kościele w Pruszczu, 1661. Odmienny typ programu kazalnicy, który tworzył cykl ilustracji do drugiego bądź do wszystkich artykułów *Credo* jako fundamentu nauki głoszonej przez predykanta, reprezentowała w Gdańsku tylko zaginiona ambona w kościele św. Bartłomieja (1645).

Zaproponowana przez Lutera (1526) liturgia chrztu, poza komunią jedynego sakramentu w Kościele luteranckim, pozostała w tradycji liturgii tego aktu w kościele katolickim. Reformator postulował jednak, aby chrzest odbywał się przed całą gminą, stąd tendencja do ustawiania chrzcielnic przed ołtarzem lub z boku prezbiterium; stąd też ustawianie chrzcielnic na podestach oraz wyposażanie ich w pokrywę w kształcie ażurowej świątynki, zwieńczonej latarnią z rzeźbą związaną tematycznie z liturgią (*Chrzest w Jordanie*). Choć Luter optował za zachowaniem chrztu przez zanurzenie, jednak powszechnie stosowano trzykrotne polewanie dziecka wodą, używając drewnianych chrzcielnic z wyjmowaną metalową misą chrzcielnią. Rozpowszechniła się ona od XVI w., a od następnego stulecia komplet z misą tworzył dzban chrzcielny. Mimo ważnej rangi we wnętrzu kościelnym, równej ołtarzowi i ambonie, spośród tych trzech głównych elementów wystroju właśnie chrzcielnica stosunkowo najrzadziej prezentowała rozbudowany program słowno-obrazowy. W Gdańsku wzorzec dla nielicznych najambitniejszych realizacji ustanowiła wyjątkowo bogata w treści chrzcielnica w kościele Mariackim. Tylko zamożne kościoły parafialne były w stanie nawiązać do tej realizacji, choć już kosztem wielu uproszczeń i redukcji.

Chrzcielnica z kościoła św. Jana, fundacji Zachariasza i Katarzyny Zappiów (1669–1682) otoczona była zagrodą chrzcielnią w formie mosiężnej kraty zdobionej przedstawieniami emblematycznymi; dla tych, którzy ich nie rozumieli, przeznaczone były trzy malowidła naklejone na ścianie. Część dolną chrzcielnic kielichowej zdobiły sceny nowotestamentowe, przedstawienia czterech ewangelistów oraz inskrypcja Mar. 16, 16, stanowiąca *summę* eschatologii luteranckiej. Ornamentalną pokrywę wieńczyła grupa *Chrzestu w Jordanie*. Drewniana chrzcielnica w kaplicy Św. Anny (1709) stanowi późny przykład dekoracji figuralnej tego elementu wystroju kościelnego. Dolna połowa czaszy ozdobiona jest popiersiami czterech ewangelistów identyfikowanych symbolami, górna – scenami: *Ofiarowanie w świątyni*, *Chrystus. błogosławiący dzieci*, *Chrzest w Jordanie*, *Chrzest dworzanki etiopskiej*. Pozostałe chrzcielnice gdańskie ograniczały dekorację figuralną do rzeźby wieńczącej na pokrywce, z reguły – *Chrzestu w Jordanie*. W porównaniu z innymi elementami wyposażenia kościelnego stosunkowo najwięcej właśnie chrzcielnic i naczyń kościelnych związanych z sakramentem chrztu stanowiło fundację indywidualnych dobroczyńców.

W odnowionej przez siebie liturgii podjął Luter starania o przyznanie większej roli muzyce, a zwłaszcza wspólnym śpiewom narodowym, którym przypisywał zadania pedagogiczne. W ramach zaproponowanej przez niego niemieckiej mszy następowały po sobie śpiew gminy, chóru i muzyka organowa. Naturalną konsekwencją wyznaczenia tak poważnych zadań zbiorowemu śpiewowi wiernych w czasie nabożeństwa było przypisanie znaczącej roli towarzyszącym temu instrumentom, w tym organom. Natomiast Reformacja szwajcarska wykluczyła muzykę ze swych nabożeństw. Kalwin dopuszczał w swym Kościele wyłącznie jednogłosowy śpiew psalmów. Dopiero w XVII w. zwyczaj śpiewania na cztery głosy psalmów powoli zyskiwał prawo bytu w nabożeństwie kalwińskim, stopniowo powrócono też do praktyki akompaniamentu na instrumentach muzycznych, w tym na organach, z których zrezygnowano w momencie wprowadzenia Reformacji kalwińskiej, niszcząc – ku zgrozie luteran – istniejące już instrumenty.

Właśnie z tego powodu w luteranizmie stosunkowo szybko zarzucono myślenie o muzyce kościelnej w kategoriach adiafory. Teologowie luterkańscy umacniali wiernych w przekonaniu, że Bóg wskazując muzykę jako sposób oddawania Mu czci, zobowiązał chrześcijan do takich czynności. Wprawdzie w Gdańsku kwestia pozostawienia bądź usunięcia organów nigdy się nie pojawiła, znalazła ona swe uzewnętrznienie w programach dekoracji niektórych prospektów organowych w kościołach luterkańskich. Potencjalne tematy przedstawień figuralnych na organach zawarte są w tezach luterkańskiej obrony muzyki, a analiza dekoracji organów gdańskich przekonuje, że te możliwości były rzeczywiście wykorzystane – najpełniej w organach z kościoła św. Jana (1625–1653, uzupełnienia 1672). Myśl, że muzyka należy do boskiego cudu Stworzenia tłumaczy tematy czterech żywiołów i pór roku, będące zarazem ilustracją Ps. 69, 35 i Syr. 40, 19-20, gdzie mowa jest o głoszeniu wiecznej chwały Pana przez wszystkie istoty. Muzyka – tak jak kazanie – głosi Ewangelię, co implikuje obecność wizerunków ewangelistów, często zestawianych z przedstawieniami cnót. Muzyka porusza duszę słuchacza – już Luter powoływał się na historię Dawida leczącego Saula muzyką z melancholii (I Sam. 16,23); ten wątek był stale obecny w luterkańskiej polemice z kalwinami na temat muzyki kościelnej. Przekonanie, że muzyka jako element kultu jest polecana przez Boga w Starym Testamencie, głównie w Psalterzu, tłumaczy tradycję przedstawiania muzykujących aniołów i grającego na harfie Dawida i stanowi ilustrację fragmentów Psalmu 148 i 150.

Dekoracja stall, law i empor, także niekiedy stropów, służyła jako swoista pomoc mnemotechniczna w uprzystępnianiu historii biblijnych i dogmatów luterkańskich zwłaszcza ludziom prostym. Reformacja wyszła naprzeciw potrzebie zapelnienia wnętrza kościelnych stałymi siedziskami dla wiernych. W tej tendencji zawierał się pierwiastek demokratyzmu, w praktyce jednak dochodziło do głosu zróżnicowanie zhierarchizowanej w istocie gminy. Dekoracja stall czy law miała wyróżniać swych użytkowników. Specjalne stalle zbudowano w kościołach Mariackim i św. Katarzyny dla Rady i Ławy, odpowiednio Główno- i Staromiejskiej, natomiast w każdym kościele istniały stalle dla duchownych i członków rady kościelnej, ponadto stalle dla cechów związanych z danym kościołem. Dekoracja tego rodzaju law kościelnych często zawierała, poza herbami, przedstawienia figuralne – personifikacje cnót lub postacie biblijne (stalle rady kościelnej kościoła Św. Jana, 1672). Drugi typ dekoracji nawiązywał do tradycji wypełniania kościołów – zwłaszcza wiejskich – cyklami ilustracji biblijnych (zespół law w Koźlinach, 1684 i 1726), wreszcie trzeci uzależniał ją od związku konkretnych stall z czynnościami liturgicznymi (np. lawa dla oczekujących na przystąpienie do komunii w kościele w Pruszczu, druga połowa XVII w.).

Większość empor powstałych w Gdańsku miała charakter późniejszych dodatków do niemal wyłącznie średniowiecznych kościołów, które po wprowadzeniu Reformacji musiały pomieścić coraz liczniejszych w miarę rozwoju demograficznego miasta wiernych. Pierwsze dwie empory zbudowano w latach 1607–1608 w kościele św. Katarzyny, największej parafii Gdańska, obejmującej poza częścią Starego Miasta liczne osady poza obrębem fortyfikacji miejskich. Ikonografia empor gdańskich podkreśla ich „demokratyczny” charakter: nie są tu znane programy heraldyczne, genealogiczne i stanowe, które występują w patronackich kościołach wiejskich np. na Śląsku. Brak jest dowodów komponowania dekoracji empor według zasad typologii. Na dekorację empor gdańskich składały się niemal wyłącznie programy biblijne. Kilkakrotnie wybierano tematy związane z okresem publicznej działalności Chrystusa (np. dwie empory w kościele św. Bartłomieja, dekoracja po 1647), przyrównując wiernych zgromadzonych na emporze do rzeszy słuchaczy Chrystusa. Na emporze w kaplicy św. Anny (1645) i u św. Jana (lata sześćdziesiąte XVII w.) ilustracje Ewangelii zostały skomponowane w cykl rozpoczynający się scenami starotestamentowymi. Jako zasadę kompozycyjną przyjęto tu biblijny porządek chronologiczny, tworząc wykład nauki o zbawieniu powiązany z napomnieniami etycznymi.

Poza wyposażeniem uwarunkowanym liturgią w luterkańskim wnętrzu kościelnym pojawiały się także nie związane z nią malowidła stropowe oraz obrazy. Tematy podejmowane w dekoracji stropów kościołów różnią się od katolickiego kręgu tematycznego ze względu na dokonane tutaj zawężenie wątków możliwych do podjęcia, niechęć do alegorii i wyraźny dydaktyczny charakter przedstawień. Wyobrażano tu albo sceny transcendencji (*Przemienienie Pańskie, Zmartwychwstanie, Wniebowstąpienie, Sąd Ostateczny*) lub wątki związane z aniołami, istotami niebiańskimi i posłańcami bożymi (np. *Zwiastowanie pańskie*). Malowane stropy występowały w XVII–XVIII w. w Gdańsku i jego wiejskich posiadłościach w kościołach

niewielkich i niskich, wznoszonych z muru pruskiego. Ponieważ większość kościołów parafialnych w samym mieście to średniowieczne budowle sklepione, zjawisko to ograniczało się tu zatem do skromniejszych kościołów szpitalnych i do kościołów podgdańskich. Jedyny istniejący dziś zabytek tego rodzaju w Gdańsku to strop w kościele Bożego Ciała, przedstawiający *Wniebowstąpienie Chrystusa* ukazane jako wizja postaci starotestamentowych (1709). W połowie XVIII w. minęła moda na malowane stropy, odnawiane kościoły otrzymywały stropy dekorowane ornamentальnymi stiukami.

W Kościele luterańskim obowiązkowa prywatna spowiedź, pozbawiona charakteru sakramentalnego, poprzedzała przyjęcie komunii. Miejscem odbywania spowiedzi w najuboższych kościołach bywała ławka w okolicy ołtarza, jednakże zasady *decorum* spowodowały postanie konfesjonatów. Nie bez znaczenia był fakt, że Reformacja kalwińska zrezygnowała ze spowiedzi indywidualnej – w ten sposób konfesjonał stał się jednym z wyróżników zboru luterańskiego, w czasach ortodoksji nieodzownym elementem jego wyposażenia. W zamożnych parafiach miejskich liczba konfesjonatów odpowiadała liczbie duchownych urzędujących w danej świątyni. Podobnie musiało być i w Gdańsku. W momencie zajęcia miasta przez Prusy, które w 1781 r. zniosły obowiązek prywatnej spowiedzi, konfesjonał stał się bezużyteczny. Konfesjonaty zdobiono wizerunkami biblijnych skruszonych grzeszników: królów Dawida i Manasses, św. Marii Magdaleny, św. Piotra, Syna Marnotrawnego, Dobrego Iotra. Niekiedy aluzję do spowiedzi zawierały obrazy zawieszane obok miejsca jej odbywania (*Faryżuszy i celnik*, Koźliny, ok. 1600).

Aby odciąć się zarówno od katolików jak i od kalwinów, luteranie posługiwali się niekiedy obrazami lub inskrypcjami, które można określić jak znaki samookreślenia konfesyjnego, manifestujące przynależność danego kościoła do ewangelicko-augsburskiej wspólnoty wyznaniowej, bądź upamiętniające konkretną osobę czy wydarzenie w historii danego kościoła, ważne dla lokalnej społeczności wiernych. Do pierwszej kategorii należały portrety reformatorów: wizerunek Lutra, często z łabędziem jako atrybutem oraz klasyczna para portretów Lutra i Melanchtona. Druga kategoria to wizerunki duchownych protestanckich, zapisanych w historii poszczególnych wspólnot wiernych. Zamawiane głównie do zakrystii portrety duchownych stopniowo tworzyły „galerie pastorów”. Istniały one we wszystkich kościołach parafialnych Gdańska, a także w Kościele Bożego Ciała. Forma portretu duchownego ustalona w XVII w. utrzymała się do XIX w. przy wzmagającej się tendencji do rozbudowywania inskrypcji informujących o życiu upamiętnionej osoby. Model uwieczniany był w charakterystycznym stroju duchownego, z Biblią i krucyfiksem, często na tle wypełnionych księgami półek, co miało sugerować uczoność portretowanego; z reguły na obrazie wypisywano dewizę pastora (tzw. *symbolum*).

Spośród obrazów, licznych we wnętrzu kościoła luterańskiego, celom dydaktycznym służyły przede wszystkim nadzwyczaj rzadkie w Gdańsku ilustracje katechizmowe. Natomiast obrazy tablicowe pojawiały się – tak samo jak w katolicyzmie – Bogu na chwałę, kościołowi ku ozdobie, ofiarodawcy na wieczną pamiątkę, stanowiąc rezultat fundacji indywidualnej lub zbiorowej. Tematyka dzieł takich zależała wyłącznie od upodobań fundatora. Z reguły decydowano się na temat z *Nowego Testamentu*, wyobrażający epizod z działalności publicznej Chrystusa lub, coraz częściej w miarę upływu czasu, z Pasji. Niezwykle rzadko malowidłu towarzyszył komentarz – cytat biblijny. Na obrazach przeznaczonych do kościołów luterańskich w Gdańsku najczęstsza jest scena *Sądu Ostatecznego*. Częściowo tłumaczy się to faktem, że luteranizm jako jedyny z wielkich Kościołów chrześcijańskich propagował przekonanie o bliskim dniu Sądu Ostatecznego. Scena ta spełniała także rolę dydaktyczną, jaka jej przypadła w średniowieczu: naklaniała do życia zgodnego z normami etyki chrześcijańskiej. Kwestia ufundowania do kościoła luterańskiego właśnie obrazu tablicowego, który nie był ani sprzętem liturgicznym, ani elementem „technicznego” wyposażenia kościoła, podlegała wyłącznie ograniczeniom finansowym, a nie konfesyjnym. Przemawia za tym fakt, że obrazy posiadały przede wszystkim kościoły parafialne, spośród kościołów szpitalnych tylko Bożego Ciała i Zbawiciela; w niezamożnych kościołach wiejskich zdarzało się, że uzdolniony artystycznie pastor wypełniał wnętrza własnymi dziełami (Pruszcz).

Dekoracja kaplic, enklaw prywatnej i zbiorowej własności pozostawała poza kompetencjami rady kościelnej. Kaplice służyły jako miejsce pochówków i zarazem jako oznaka prestiżu właścicieli, a treść ich dekoracji zawierała głównie wątki fu-

neralne i reprezentacyjne. Wyrażano je w zależności od statusu społecznego właścicieli: patrycjat z pomocą emblematyki i heraldyki, cechy i bractwa z pomocą wybranych tematów biblijnych i rodzajowych przedstawień związanych z danym zawodem lub stowarzyszeniem.

Luterańska sztuka sakralna, szczególnie w czasach panowania ortodoksji, była przesycona natrętnym dydaktyzmem. Dzięki niemu doskonale wpasowywała się w ramy „multimedialnego” przekazywania prawd religijnych. Przeciętny gdański jej odbiorca, który swobodnie poruszał się w świecie historii nowo- i starotestamentowej, oczekiwał od niej właśnie tego: pouczenia i napominania, a nie dostarczania przeżyć emocjonalnych. Mimo to sztuka kościołów luterańskich w Gdańsku nie wyróżnia się negatywnie niskim poziomem artystycznym. Jej twórcami byli najlepsi tu artyści: bracia Abraham i Izaak van den Block, Antoni Möller, Andrzej Stech; mniej zdolni odwoływali się do gotowych rozwiązań w postaci rycin, wzorników małej architektury i ornamentu. Często ci sami malarze, rzeźbiarze czy snycerze pracowali także dla Kościoła katolickiego.

Około 1600 r. w reakcji na rozdźwięk między skoncentrowaną na polemice teologią a niezaspokojonymi potrzebami życia religijnego wiernych powstał nurt tzw. serdecznej pobożności luterańskiej, która w dalszej perspektywie doprowadziła w końcu XVII w. do pojawienia się pietyzmu. Czołowy przedstawiciel tego nurtu Johann Arndt, autor *Książ o prawdziwym chrześcijaństwie* (1605–1609), domagał się żywszej, serdeczniejszej pobożności, przeciwstawiając się skostniałej ortodoksji luterańskiej – ale nie dogmatom Kościoła ewangelicko-augsburskiego. W czasach polemik międzywyznaniowych Arndt przeniósł akcent z czystości nauki chrześcijańskiej na czystość życia chrześcijańskiego.

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, obrazowany z pomocą emblematyki Daniela Cramera (*Emblemata Sacra*, pełne wydanie Frankfurt n. M. 1624), pojawiał się w cyklach dekoracyjnych w najważniejszych kościołach – Mariackim (1639, dekoracja całego wnętrza), św. Jana (1669–1682, krata ogrodzenia chrzcielnicy) i św. Katarzyny (1675–1676, dekoracja jednego z filarów). Przedstawienie narodzin Chrystusa w sercu wierzącego (jeden z najczęstszych mistycznych obrazów poetyckich XVII–XVIII w.) obecny jest w serii malowideł na stallach w Pruszczu (1682), które ukazują pełną trudów i cierpienia drogę osiągnięcia ostatecznej nagrody – „korony żywota” – czerpiąc emblemy z *Geistlicher Danck-Altar* Heinricha Müllera (II wyd. Frankfurt n. M. 1673). Wreszcie innym zjawiskiem, które można przypisać recepcji myśli przepietyzycznej, jest wzrost zainteresowania tematyką pasyjną, a zwłaszcza emocjonalna wymowa niektórych przedstawień Męki Pańskiej, dalekich od wizerunku Zbawiciela triumfującego nad śmiercią, grzechem i diabłem, jaki ustalili się w piśmiennictwie i sztuce drugiej połowy XVI w. Emblematyka stwarzała możliwość urozmaicenia dekoracji wnętrza kościelnego, która – po odrzuceniu wątków maryjnych i hagiograficznych przez Reformację – ograniczała się do cykli staro- i nowotestamentowych oraz do rzadkich przedstawień alegorycznych. Dydaktyczny charakter emblematyki odpowiadał także wyobrażeniom luteran o zadaniach sztuki kościelnej, ponieważ odwoływały się one do autorytetu *Pisma Świętego*, mnożąc w sferze słownej cytaty ze *Starego* i *Nowego Testamentu*, a sam ikon upodabniając do ilustracji biblijnej. Wymowa emblematyki była zrozumiała nawet dla przeciętnego luteranina – jak tego dowodzą pośrednio sformułowane po polsku teksty gdańskich emblematów, używające języka, którym nad Motławą mówiły niższe sfery społeczne.

Wpływowi pism Arndta i podobnych mu autorów, a także tragicznym doświadczeniom protestantów w czasie wojny trzydziestoletniej, przypisuje się spowodowanie zmian w ikonografii luterańskich retabulów i obrazów tablicowych. Wybierano do nich rzadko dotąd odtwarzane sceny, takie jak: Modlitwa na Górze Oliwnej, Chrystus u słupa, Ukrzyżowany między Marią i Janem, Zdjęcie z krzyża, Oplakiwanie, Złożenie do grobu, opisywane w ówczesnych pieśniach kościelnych. Te przemiany objawiły się także w sztuce Gdańska: w połowie XVII w. pojawił się propagator nowej ikonografii w osobie burmistrza Adriana von der Linde (zm. 1682). Przyczynił się on m.in. do powstania ołtarza w farze helskiej (jako obraz główny *Ecce Homo*, 1647) – oraz w kaplicy św. Anny (*Powrót Syna Marnotrawnego*, około 1650). Późniejszym przykładem nowej ikonografii jest ołtarz w kościele Bożego Ciała (*Maria Magdalena pod krzyżem*, 1696).

Pietyzm, ruch reformatorski w łonie Kościoła ewangelicko-augsburskiego, został zapoczątkowany wydaniem *Pia desideria* Philippa Jakoba Spenera (1675). Autor odwoływał się do ideału pobożności Arndta, proponując poza oficjalnym nabożeństwem studiowanie Biblii przez ludzi świeckich. Akcentował konieczność praktycznego wdrażania chrześcijaństwa. Z bardzo osobistą wiarą i podkreśleniem wagi przeżycia wewnętrznego w życiu religijnym wiązała się w pietyzmie ostra krytyka doczesnego świata.

Na Gdańsk współoddziaływały w różnym stopniu ortodoksja, pietyzm i racjonalizm. Silne wpływy racjonalistycznej myśli Christiana Wolffa zaznaczyły się w miastach Prus Królewskich, w których słabe były wpływy pietyzmu. W XVIII w. oświeczone elity nadawały ton życiu intelektualnemu Gdańska, natomiast wśród kleru wpływ pietyzmu zaznaczył się w poniechaniu polemiki religijnej i we wzrastającej trosce o członków gminy wyznaniowej.

Dla sztuki kościelnej opartej na ortodoksyjnej teologii luterańskiej pietyzm przyniósł poważne, niekorzystne konsekwencje. Pietyści zrezygnowali 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. Podjęto krytykę sztuki – silne akcentowanie przeżycia wewnętrznego przez pietystów ustawiało ich w stosunku do wszelkich form przedstawiających w architekturze i malarstwie na pozycjach jeśli nie całkiem wrogich, to przynajmniej zdystansowanych. Pietyzm radykalny stał się wrogi przedstawieniom, oficjalny pietyzm kościelny skłaniał się do umiarkowania w zakresie zewnętrznych form nabożeństwa. Pietyści negowali znaczenie liturgii, przypisując przeżyciu emocjonalnemu większą rolę. Natomiast racjoniści i ludzie Oświecenia relatywizowali ważność liturgii na podstawie doświadczenia historycznego, uważając ponadto, że Bogu miłsza jest moralność niż kult. Duch religijności tego stulecia pozostawał w konflikcie ze zmysłowym odbiorem świata. Silnie odczuwano sprzeczność z duchem Oświecenia i racjonalizmu dawnych obrazów liturgicznych i katechetycznych, w których trwała ikonografia o tradycji jeszcze średniowiecznej.

Za wyraz nowych tendencji do spirytualizacji życia religijnego i do zerwania z dotychczasową tradycją ikonograficzną, które przyniosły prądy oddziałujące w XVIII w. na sztukę kościelną, uważa się ołtarz kazalnicowy (połączenie retabulum i ambony wstawionej w miejsce głównego obrazu ołtarzowego). Nie była to forma popularna w Gdańsku (ołtarze w kościele Aniołów Bożych 1724 i w Przytulku 1753). Nowe tendencje w sztuce kościelnej objawiły się najpełniej w nowej ambonie w kościele Mariackim (1762–1764). W cyklu reliefów na balustradzie obu ciągów schodów ambony i na jej korpusie nie ma śladów myślenia kategoriami dogmatyki, brak 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 *Biblii pauperum*, w jakim zwracały się do widza dotychczasowe elementy wyposażenia tego, a także pozostałych kościołów gdańskich.