

PIOTR KRASNY
Uniwersytet Jagielloński, Instytut Historii Sztuki

RECENZJA

OBRAZY DYSYDENCKIE. NOWA ROZPRAWA FRANKA MULLERA O WCZESNEJ GRAFICE PROTESTANCKIEJ W STRASBURGU I JEJ ZNACZENIU DLA WYTWORZENIA SPECYFICZNEJ IKONOGRAFII LUTERAŃSKIEJ SZTUKI RELIGIJNEJ

W pierwszym pięćdziesięcioleciu dziejów reformacji nie funkcjonowała z pewnością jednolita wspólnota luterańska, zachowująca tę samą doktrynę, praktyki liturgiczne i organizację instytucji kościelnych. Ogłoszona przez Marcina Lutra zasada wolności chrześcijańskiej, wyrażająca się przede wszystkim w dopuszczeniu indywidualnej interpretacji Pisma Świętego, prowadziła do powstania różnych koncepcji teologicznych, nie dostarczając jednakże narzędzi do rozsądzania o ich prawowierności. Sam Luter nie stworzył systematycznego wykładu zasad wiary i brnął nieraz w sprzeczności w kolejnych tekstach, pisanych i publikowanych bardzo szybko jako reakcja na kolejne wydarzenia i konflikty¹. Kluczową rolę w przenoszeniu reformacji z luterskiej Wittenbergi do innych ośrodków odegrali ponadto teolodzy i duchowni, którzy musieli opuścić to miasto, poróżniwszy się z Doktorzem Marcinem². Okoliczności, w których przychodziło im działać, były kolejnymi czynnikami wpływającymi na powstawanie różnych odmian „nowej wiary”. Okazało się bowiem, że w wolnych miastach Rzeszy luteranizm tworzył demokratyczne struktury, ograniczając rolę duchownych, zaś w skandynawskich monarchiach zachowywał

hierarchiczną episkopalną strukturę³. Taki stan rzeczy sprawił, że próby sformułowania „luterańskiej ortodoksji”, podejmowane od lat 50. XVI w.⁴, wymagały intensywnego wykorzystywania pojęcia adiafory, pozwalającego zepchnąć wiele spornych kwestii poza zakres spraw wymagających bezwzględnie uzgodnienia⁵.

Za jedną z takich kwestii uznano – zgodnie z nauczaniem Lutra i Filipa Melanchtona – problem obecności obrazów w kościołach i ich roli w życiu religijnym. Po mocno ożywionej dyskusji zgodzono się wprawdzie, że dzieła te mogą przynieść duże pożytki jako narzędzie

¹ J.A. STEIGER, *Fünf Zentralthemen der Theologie Luthers und seiner Erben: Communicatio – Imago – Figura – Maria – Exempla*, Leiden 2005.

² H. LOEWEN, *Luther and Radicals. Another Look at Some Aspects of the Struggle Between Luther and the Radical Reformers*, Waterloo 2010.

³ B. LOHSE, *Humanismus und Reformation in norddeutschen Städten in der 20er und frühen 30er Jahren des 16. Jahrhunderts*, [w:] *Die dänische Reformation vor ihrem internationalen Hintergrund. The Danish Reformation against its International Background*, red. L. Grane, K. Hørby, Göttingen 1990, s. 11–27; M. SCHWARZ-LAUSTEN, *Weltliche Obrigkeit und Kirche bei König Christian III. von Dänemark (1536–1559). Hintergründe und Folgen*, [w:] *Die dänische Reformation*, s. 91–110; T.A. BRADY, *Communities, Politics and Reformation in Early Modern Europe*, Leiden 1998.

⁴ F. NÜSSEL, *Prophet oder Werkzeug Gottes? Zum Luthersbild in der frühen lutherischen Orthodoxie*, [w:] *Martin Luther: Monument, Ketzler, Mensch. Lutherbilder, Lutherprojektionen und ein ökumenischer Luther*, red. A. Holzem, V. Leppin, Freiburg im Breisgau 2017, s. 11–36.

⁵ M. FRIEDRICH, *Orthodoxy and Variation. The Role of Adiafhorism in Early Modern Protestantism*, [w:] *Orthodoxies and Heterodoxies in Early Modern German Culture. Order and Creativity*, red. R.C. Head, D. Christensen, Leiden 2007, s. 45–68.





1. Jacob Cammerlander (?), *Papież jako Szawel na drodze do Damaszku*, drzeworyt, około 1535. Wg Frank Muller, *Images polémiques, images dissidentes. Art et Réforme à Strasbourg (1520 – vers 1550)*, Baden-Baden 2017, il. 21

do pouczania wiernych i przypominania im o dobrodziejstwach doświadczonych od Boga. Nie wypracowano jednak wspólnego stanowiska w sprawie środków, za pomocą których należy prowadzić ową obrazową pedagogikę⁶. Przyjmowano wprawdzie powszechnie, że dzieła sztuki mają ilustrować wiernie tekst Pisma Świętego, ale nie uzgodniono, czy należy kondensować jego przekaz w „przedstawieniach dogmatycznych”⁷, czy też rozbijać go na dziesiątki scen, ukazujących wiernie kolejne biblijne wydarzenia w ramach jednej struktury ołtarzowej⁸. Przyznawano rację Lutrowi, że wcielenie Jezusa uprawnia artystów do ukazywania Go w ludzkiej postaci, ale dyskutowano, czy można przedstawiać w taki sposób Boga Ojca, wątpliwości uzasadniając nauczaniem św. Pawła, mówiącym, że Chrystus jest Jego obrazem (Kol 1, 15)⁹. Większość uczniów i kontynuatorów myśli Lutra dopuszczało przedstawianie Marii i niektórych świętych jako wzorców ideowych dla wiernych, ale gubiło się w dyskusjach na temat środków, które winny przypominać, że takie wizerunki nie mogą stać się przedmiotem czci¹⁰. Wszystkie te kon-

trowsze sprawy, że nie uformowała się nigdy jednolita luteraska ikonografia.

Liczne prace, ogłaszane także ostatnio z okazji umownej pięćsetnej rocznicy reformacji luterńskiej, sugerują jednak – być może w sposób nieuświadomiony – odmienny stan rzeczy. Autorzy omawiający „reformację obrazu” skupiają się bowiem niemal wyłącznie na działaniach podejmowanych na tym polu w bezpośrednim kręgu Lutra¹¹, przede wszystkim przez Lucasa Cranacha¹², uważanego za przyjaciela i niezwykle wiernego głosiciela koncepcji wielkiego reformatora za pomocą środków malarskich i graficznych¹³. Działania takie, sugerujące zdominowanie protestanckiej ikonografii przez schematy wypracowane w Wittenberdze, wydają się z jednej strony bardzo zasadne, ponieważ nie ulega wątpliwości, że w latach 20., 30. i 40. XVI w. właśnie w luterskim kręgu w tym mieście kształtowano rudymenty rozwiązań artystycznych, odpowiadających charakterowi i potrzebom zreformowanej wiary. Z drugiej strony nie można jednak zapominać, że rozwiązania te nie nabrały nigdy dogmatycznego charakteru i bywały nieraz radykalnie modyfikowane, ignorowane lub wręcz odrzucone w różnych środowiskach¹⁴. Konwencje nowego religijnego obrazowania, ukształtowane przez owe działania, przyciągają jednak w znacznie mniejszym stopniu uwagę badaczy niż jego wittenberska formuła. Badania nad tymi konwencjami wymagają bowiem znajomości specyfiki lokalnej reformacji i jej doktryny, które są znacznie słabiej rozpoznane niż czynniki określające tożsamość „nowej wiary” w środowisku, w którym działali Luter i Melancton. W innych ośrodkach mniej czytelne są też relacje łączące propagatorów protestantyzmu z artystami, którzy przyjmowali często wobec reform o wiele bardziej chwiejną postawę niż Cranach¹⁵. Znacznie trudniej jest więc dojść w badaniach nad sztuką tych ośrodków do równie efektywnych i jednoznacznych ustaleń, jak te czynione w odniesieniu do Wittenbergi. Nie zmienia to jednak przekonania, że uzyskanie kompletniejszego obrazu sztuki luterńskiej wymaga

⁶ G. SCAVIZZI, *Arte e architettura sacra. Cronache e documenti sulla controversia tra riformati e cattolici (1500–1550)*, Roma 1982, s. 43–129; C.M.N. EIRE, *War Against Idols, The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*, Cambridge 1986, s. 54–165.

⁷ S. WEGMANN, *Der sichtbare Glaube. Das Bild in der lutherischen Kirchen des 16. Jahrhunderts*, Tübingen 2016, s. 27–98.

⁸ T. TRÜMPER, *Der Gothaer Tafelaltar. Ein monumentales Bilderbuch der Reformationszeit*, Petersberg 2018.

⁹ L.P. WANDEL, *Incarnation, Image and Sign. John Calvin's "Institutes of the Christian Religion" and Late Medieval Visual Culture*, [w:] *Image and Incarnation. The Early Modern Doctrine of the Pictorial Image*, red. W.S. Melion, L.P. Wandel, Leiden 2015, s. 187–202.

¹⁰ A. ANGENENDT, *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes von frühen Christentum bis zur Gegenwart*, Hamburg 2007,

s. 257–260; M. CRĂCIUN, *Marian Imagery and Its Function in the Lutheran Churches of Early Modern Transylvania*, [w:] *Lutheran Churches in Early Modern Europe*, red. A. Spicer, Farnham 2012, s. 133–164.

¹¹ Zob. zwłaszcza J.L. KOERNER, *Die Reformation des Bildes*, tłum. R. Seuss, München 2017.

¹² H. LÜDECKE, *Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seiner Zeit. Aus Urkunden, Chroniken, Briefen, Reden und Gedichten*, Berlin 1953; S. OZMENT, *Serpent and Lamb. How Lucas Cranach and Martin Luther Changed Their World and Ours*, New Haven 2012.

¹³ Zob. zwłaszcza A.O. ILG, *Zur Vorstellung Lucas Cranachs des Älteren als Lutheri Herzensfreund*, [w:] *Martin Luther: Monument, Ketzer, Mensch*, s. 161–198 (jak w przyp. 4).

¹⁴ Zob. zwłaszcza R. BOTHE, *Kirche, Kunst und Kanzel. Luther und die Folgen der Reformation*, Köln 2017, s. 129–161.

¹⁵ A. PETTEGREE, *Art*, [w:] *The Reformation World*, red. idem, London 2000, s. 461–470, 477–483.



2. Jacob Cammerlander (?), Św. Paweł przebijający papieża i biskupów mieczem Słowa Bożego, drzeworyt, około 1535. Wg F. Muller, *Images polémiques*, il. 108

podejmowania takich studiów i szerokiego upowszechniania ich wyników.

Jednym z badaczy najbardziej zasłużonych na tym polu jest Frank Muller, który poświęcił się zgłębianiu dziejów sztuki tworzonej w Strasburgu w celu propagowania idei reformacyjnych. Po opracowaniu ich obszernej kompleksowej syntezy (*Art et Réforme à Strasbourg au XVI^e siècle*, 2002)¹⁶, poświęcił wiele lat na zidentyfikowanie specyficznych rozwiązań ikonograficznych stosowanych w strasburskich drukach i rysunkach protestanckich oraz na wyjaśnienie ich teologicznej wymowy i funkcji duszpasterskiej, apologetycznej i polemicznej. Wyniki tych badań opublikował w książce *Images polémiques, images dissidentes*, wydanej przez Verlag Valentin Koerner w Baden-Baden w serii „Studien zur Deutschen Kunstgeschichte”¹⁷, co przypomina o szczególnym znaczeniu Strasburga w dziejach niemieckiej reformacji.

Miasto to prędko opowiedziało się po stronie nauk Lutera, ale też bardzo szybko stało się miejscem ich zdecydowanej modyfikacji. Działo się to w znacznym stopniu za sprawą współpracowników tego reformatora, którzy – tak jak Marcin Butzer – zraziwszy się jego zachowawczą postawą wobec katolickiej tradycji, przybyli do Strasburga, aby swobodnie zwalczać „papistowskie zabobony”. Tamtejsi protestanci skłaniali się do negowania realnej obecności Chrystusa w Eucharystii, podchodzili z wielką rezerwą do wspominania świętych, a nawet podnosili potrzebę nowego sformułowania dogmatu o Trójcy Świętej. Zdarzały się jednak głosy ostrzegające przed

nieodpowiedzialnym propagowaniem „nowinek”. Dysputy toczone w Strasburgu oddziaływały silnie na różne ośrodki reformacji, ponieważ to wielkie miasto – w odróżnieniu od prowincjonalnej Wittenbergi – leżało na skrzyżowaniu ważnych szlaków łączących Niemcy, Francję, Niderlandy i Konfederację Szwajcarską. Strasburg był także wielkim ośrodkiem drukarskim, co pozwalało tamtejszym ewangelikom szybko i bardzo szeroko rozpowszechnić swoje poglądy. Wszystko to sprawiło, że choć w samym Strasburgu ugruntował się ostatecznie w miarę ortodoksyjny luteranizm, to formułowane w tym mieście mniej zachowawcze koncepcje odegrały istotną rolę w kształtowaniu doktryny protestanckiej, przeobrażającej radykalnie sposób postrzegania i zachowywania katolickiej tradycji¹⁸.

Książka Mullera pokazuje znakomicie oddziaływanie różnych koncepcji reformy chrześcijaństwa na kształtowanie wczesnej ikonografii protestanckiej w Strasburgu. Zwolenników wszystkich jej nurtów łączyło głębokie przekonanie, że papież i rządony przez niego Kościół katolicki sprzeniewierzyli się prawdziwej nauce Chrystusa, toteż należy jak najszybciej uwolnić wiernych spod wpływu tej odszczepieńczej instytucji. Przypominaniu reformacyjnej nauki o papieżu służyły więc liczne ryciny propagandowe, przedstawiające papieża strącanego do piekła w szatach pontyfikalnych lub Nierządnicę Babilon

¹⁶ F. MULLER, *Art et Réforme à Strasbourg au XVI^e siècle*, Strasbourg 2002.

¹⁷ Idem, *Images polémiques, images dissidentes. Art et Réforme à Strasbourg (1520 – vers 1550)*, Baden-Baden 2017.

¹⁸ T.A. BRADY, *Ruling Class, Regime and Reformation in Strasbourg 1520–1555*, Leiden 1971; idem, *Communities*, s. 51–274 (jak w przyp. 3); M.U. CHRISMAN, *Printing and the Revolution of Lay Culture in Strasbourg*, [w:] *The German People and the Reformation*, red. R. Po-Chia Hsia, Ithaca 1988, s. 74–102; L.A. ABRAY, *The Laity's Reformation. Lutheranism in Sixteenth-Century Strasbourg*, [w:] ibidem, s. 216–233.



3. Henrich Vogtherr (?), *Izaak błogosławiący Jakuba*, drzeworyt, 1546. Wg F. Muller, *Images polémiques*, il. 40

w papieskiej tiarze. Wyobrażenia te przejmowano ewidentnie z wittenberskich rycin propagandowych, zachowując równocześnie dystans do niektórych rozpowszechnionych w nich koncepcji¹⁹. Zdecydowanie unikano bowiem wszystkich rozpowszechnionych w nich wulgarnych motywów (takich jak diabeł-smok wypróżniający się na głowę papieża lub chłop robiący to samo do wnętrza tiary papieskiej), a także wyobrażeń sugerujących, że papież jest Antychrystem²⁰. Działanie takie nie wynikało bynajmniej z resztek sympatii do biskupa rzymskiego, ale miało zapobiec przesadnemu podkreślaniu jego znaczenia jako głównej przeszkody do oczyszczenia chrześcijaństwa. Reformatorzy strasburscy głosili bowiem zdecydowanie, że człowiek powinien walczyć przede wszystkim z podszeptami diabelskimi w swojej duszy, a dopiero później zmagać się z przejawami działania szatana w otaczającym go świecie. Rycina propagandowa, przypisana przez Mullera Jacobowi Cammerlanderowi, sugerowała wręcz, że wezwanie do nawrócenia jest skierowane także do papieża, ponieważ ukazywała go na podobieństwo Pawła spadającego z konia na drodze do Damaszku pod wpływem wizji Chrystusa i pytania „Dlaczego mnie przesładujesz?” (Dz 9, 4; il. 1)²¹. Inny, wykonany w tym samym warsztacie drzeworyt, świadczył jednak, iż strasburscy protestanci nie liczyli raczej na to, że papież, uważający się za następcę tego apostoła, zawróci ze złej drogi i zacznie głosić prawdziwą Ewangelię i umacniać prawdziwy

¹⁹ F. MULLER, *Images polémiques*, s. 109–115, 316–322 (jak w przyp. 17).

²⁰ O dosadności w przekazie propagandowych rycin wittenberskich zob. zwłaszcza R.W. SCRIBNER, *For the Sake of Simple Folk. Popular Propaganda for German Reformation*, Cambridge 1981, passim.

²¹ F. MULLER, *Images polémiques*, s. 111, il. 21 (jak w przyp. 17).



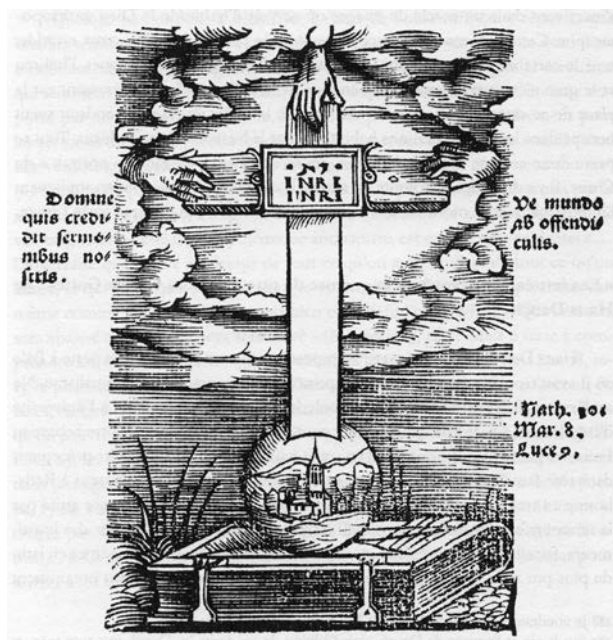
4. Hans Weiditz, *Alegoria trynitarna*, drzeworyt, 1529. Wg F. Muller, *Images polémiques*, il. 38

Kościół. Dzieło to ukazywało bowiem Pawła przebijającego papieża i biskupów mieczem [il. 2], wyobrażającym Słowo Boże, które zgodnie z *Listem do Hebrajczyków* „jest skuteczne i ostrzejsze niż wszelki miecz obosieczny, przenikające aż do rozdzielenia duszy i ducha, stawów i szpiku, zdolne osądzić pragnienia i myśli serca” (Hbr 4, 12). Działanie Pawłowego miecza obala katolickich hierarchów, co świadczy, że osąd ów obnaża ich złe zamiary²².

Jednocząc się wobec rozważnego antypapizmu, strasburscy protestanci nie potrafili zająć równie jednolitego stanowiska w sprawie roli obrazów w życiu Kościoła. Akty ikonoklastyczne, do których zaczęło dochodzić w tym mieście od 1524 r., nie spotkały się z tak zdecydowaną odpowiedzią kościelnej elity, jak stało się to dwa lata wcześniej w Wittenberdze²³. Potępiano wprawdzie powszechnie ich gwałtowność i towarzyszące im zaburzenie porządku społecznego, ale wielu uznało je za pretekst do podjęcia dyskusji zmierzającej do zidentyfikowania i zniszczenia bądź ukrycia dzieł, które mogłyby spowodować wiernych do bałwochwalstwa. Pomiedzy pełnym rezerwy stwierdzeniem Butzera, że nie należy przywiązywać zbytnej wagi do przedstawień religijnych, „które nie są niczym innym, jak tylko wytworem ludzkich rąk”, a wezwaniami Diebolda Swartza do niszczenia wszystkich wizerunków sakralnych jako twórców diabła popychających

²² Ibidem, s. 319–322, il. 108.

²³ Zob. A. GALLAS, *Introduzione*, [w:] M. LUTERO, *Contro i profeti celesti sulle immagini e sul sacramento* (1525), Torino 1999, s. 7–110; W. SIMON, *Karlstadt neben Luther. Ihre Theologische Differenz im Kontext der „Wittenberger Unruhen“ 1521/1522*, [w:] *Frömmigkeit – Theologie – Frömmigkeitstheologie. Contribution to European Church History*, red. G. Litz, H. Munzert, R. Liebenberg, Leiden 2005, s. 318–334.



5. Hans Weiditz, *Alegoria panowania Krzyża nad światem*, drzeworyt, 1525. Wg F. Muller, *Images polémiques*, il. 23

wiernych w otchłanie piekła, pojawiały się głosy nawołujące do szukania kryteriów pozwalających rozróżnić dobre i złe obrazy²⁴.

Jak zauważył Muller, główną przesłanką do tej dyskusji była interpretacja drugiego przykazania, które Luter skracał na katolicką modłę²⁵, zaś protestanci w Strasburgu przyjmowali jego pełne antyikoniczne brzmienie (Wj 20, 4–5; Pwt, 4, 15–19), o czym świadczy między innymi opublikowana w tym mieście rycina Hansa Holbeina mł. ukazująca tablice Mojżeszowe²⁶. Reformatorzy, odczytujący drugie przykazanie w literalny sposób, krytykowali więc ukazywanie Boga Ojca pod postacią ludzką, co było stosowane głównie przy ilustrowaniu scen biblijnych dla zmanifestowania Jego obecności i działania Bożej Opatrzności.

Dwa sposoby wyrażania tych idei, unikające cielesnego ukazywania Boga, pojawiły się w rycinach wychodzących pod koniec lat 20. XVI w. z pracowni Hansa Weiditza. W ślad za sztuką wczesnochrześcijańską i średniowieczną artysta ów wyrażał Bożą obecność poprzez przedstawienie *manus Dei* lub też przez wkomponowanie w scenę Imienia Bożego. Przybierało ono w jego dziełach kształt hebrajskiego tetragramu יהוה, ukazanego w kolistym nimbie, otaczanym czasem obłokami. Takie rozwiązanie znakomicie odpowiadało duchowi reformacji, ponieważ przywoływało Boga w znaku objawionym w Biblii, a ponadto doskonale



6. Clemens Ziegler, *Walka wewnętrzna człowieka*, rysunek pomalowany akwarelą, 1532. Wg F. Muller, *Images polémiques*, il. 47

współbrzmiało z powtarzaną przez protestantów nauką, że chrześcijaństwo nie jest religią obrazów tylko religią Słowa²⁷. W środowisku strasburskim rozwinęła się prędko niezwykła fascynacja tetragramem [il. 3], wokół którego zaczęto komponować wymyślne przedstawienia alegoryczne, eksponujące na przykład spostrzeżenie, że wiele „świętych słów” w języku łacińskim i niemieckim składa się – tak jak hebrajskie Imię Boga – z czterech liter (*Unus Deus, Eius Gott, Herr, Crux*)²⁸. Tetragram bywał też wprowadzany przez Weiditza do rycin wyjaśniających i utwierdzających ortodoksyjną (to znaczy zgodną z nicejsko-konstantynopolitańskim Symbolem Wia-ry) naukę o Trójcy Świętej [il. 4]²⁹. W tego rodzaju przedstawieniach artysta ów stosował również motyw *manus Dei*, czego przykładem może być rycina przedstawiająca trzy dłonie Osób Boskich, podtrzymujące krzyż wsparty na Globie Ziemi [il. 5]³⁰. Niedostatek źródeł nie pozwala stwierdzić, czy wymyślne kompozycje z tetragramem były koncipowane przez teologów, czy też stanowiły samodzielny wytwór Weiditza, który – podobnie

²⁴ F. MULLER, *Images polémiques*, s. 73–91 (jak w przyp. 17).

²⁵ T.S. PRICE, *A Comparative Analysis of John Calvin and Martin Luther Concerning the First and Second Commandments*, „Ashland Theological Journal”, 40, 2008, s. 61–64.

²⁶ F. MULLER, *Images polémiques*, s. 193–197, il. 37 (jak w przyp. 17).

²⁷ *Ibidem*, s. 175–203, 207–212.

²⁸ *Ibidem*, s. 175, 177, il. 174.

²⁹ *Ibidem*, s. 203–207, il. 38.

³⁰ *Ibidem*, s. 115, il. 23.



7. Hans Baldung Grien, *Portret Marcina Lutra oświecanego przez Ducha Świętego*, drzeworyt, 1521. Wg F. Muller, *Images polémiques*, il. 12

jak wielu niemieckich malarzy i grafików na początku XVI w.³¹ – pogłębiał swoją wiedzę literacką i teologiczną, starając się uchodzić za malarza humanistę³². Należy jednak podkreślić, że Imię Boga, ukazywane jako zamiennik Jego wizerunku, stało się najbardziej rozpowszechnionym konceptem ikonograficznym reformacyjnej sztuki Strasburga, znajdując zarówno uznanie u różnych wyznań protestanckich, jak i u katolików³³.

Ciekawym elementem życia religijnego Strasburga były wystąpienia proroków, zapowiadających z reguły nadejście dramatycznych wydarzeń o apokaliptycznym wymiarze. Do wypowiedzi tych podchodzono ze znacznie większą wyrozumiałością niż w Wittenberdze, w której Luter odebrał bardzo szybko głos „niebiańskim prorokom” i zmusił ich do opuszczenia tego miasta³⁴. Publikowano więc czasem drzeworyty-prognostyki, oparte na proroczych wizjach, których doświadczyła między innymi Ursula Jost³⁵, a także podjęto próby wzbogacenia

ikonografii chrześcijańskiej o motywy ukazujące w obrazowy sposób mistyczną relację duszy ludzkiej z Bogiem. Szczególną inwencję na tym polu wykazał ogrodnik Clemens Ziegler, który odkrył w sobie zarówno ducha proroczego, jak i umiejętności rysunkowe. Na szkicach z 1532 r. ukazał on duszę ludzką w postaci dziecka „osadzonego” w sercu człowieka i trwającego w adoracji Boga, przedstawionego w ludzkiej postaci ponad tym organem [il. 6]³⁶. Rysunki Zieglera nie zostały nigdy rozpowszechnione za pomocą rycin, a sam ich autor był wyszydzany jako prostak, który poznał sekrety teologii podczas zbierania warzyw³⁷. Nie sposób jednak nie zauważyć, że jego koncept ikonograficzny zapowiada sposób ukazywania duszy, stosowany przez antwerpskich grafików około 1600 r. i rozpowszechniony przez ilustracje do *Pia desideria* Hermana Hugona, wydanej w 1624 r.³⁸ Pojawiają się zatem pytania, czy rysunki Zieglera mogły zainspirować dzieła Flamandów, albo też przyczynić się do szerokiej akceptacji tych katolickich rycin jako wzorca ikonograficznego w sztuce luteranckiej³⁹.

Zjawiskiem zaledwie zasygnalizowanym w książce Mullera jest wydawanie w Strasburgu bardzo licznych portretów reformatorów, opartych często na rysunkach wybitnych artystów, takich jak Hans Baldung Grien, który między innymi ukazał Lutra jako proroka oświecanego przez Ducha Świętego blaskiem tworzącym nimb wokół głowy tego reformatora [il. 7]. Muller stwierdził, że takie dzieła odgrywały istotną rolę w propagowaniu idei reformacyjnych, ale nie podjął próby opisu mechanizmu ich oddziaływania⁴⁰. Problematyczny charakter ich rozpowszechniania podnosili zaś już kontrreformacyjni polemici, którzy zarzucali protestantom, że krytykują czczeni obrazów Chrystusa, Marii i świętych, a nie widzą nic zdrożnego w rozpowszechnianiu własnych portretów, mimo że stają się one nieraz przedmiotem spontanicznego nabożeństwa⁴¹. To ostatecznie oskarżenie było chyba znacznie przesadzone, wydaje się bowiem, że posiadanie wizerunków reformatorów traktowano przede wszystkim jako deklarację przyjęcia ich poglądów na temat reformy Kościoła⁴². Nie można jednak wykluczyć, że niektórzy

³¹ Zob. zwłaszcza J.L. KOERNER, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago 1993.

³² W.M. IVINS Jr., *Hans Weiditz. A Study in Personality*, „The Metropolitan Museum of Art Bulletin”, 17, 1922, nr 7, s. 156–161.

³³ M.P. DRISKEL, *By the Light of Providence. The Glory Altarpiece of St. Paul's Chapel, New York City*, „The Art Bulletin”, 89, 2007, nr 4, s. 715–737.

³⁴ A. GALLAS, *Introduzione*, s. 42–46 (jak w przyp. 23).

³⁵ F. MULLER, *Images polémiques*, s. 222–237 (jak w przyp. 17).

³⁶ Ibidem, s. 237–244, il. 47, 49.

³⁷ M. ARNOLD, *Handwerker als theologische Schriftsteller. Studien zu Flugschriften der frühen Reformation (1523–1525)*, Göttingen 1990, s. 106–145.

³⁸ E. STONKS, *Negotiating Differences. Word, Image and Religion in the Dutch Republic*, Leiden 2011, s. 54–64.

³⁹ J. HARASIMOWICZ, *Mistyka oblubieńcza w nowożytnej kulturze i sztuce Europy Środkowej*, [w:] *Fides imaginem quaerens. Studia ofiarowane Księdzu Profesorowi Ryszardowi Knapińskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. A. Kramiszewska, Lublin 2011, s. 146–149.

⁴⁰ F. MULLER, *Images polémiques*, s. 41–55, 335–345 (jak w przyp. 17).

⁴¹ P.A. PIERCE, *Pier Paolo Vergerio the Propagandist*, Rome 2003, s. 193–194.

⁴² M. FIRPO, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Roma 2011, s. 3–4.

protestanci ulegali humanistycznej modzie na studia fizjonomiczne i starali się z prawdziwych wizerunków największych osobowości ewangelickiej wspólnoty wyczytać ich przymioty duchowe, a nawet „nasiąknąć” ich cnotami⁴³. Badania nad rolą portretów wybitnych reformatorów w protestanckiej ikonografii rozwijają się dość intensywnie, o czym świadczy zdominowanie przez tę problematykę wydanego ostatnio obszernego tomu studiów o „reformacji i wizerunku” w XVI w.⁴⁴ Liczne strasburskie portrety mogą stać się ważnym materiałem do owych badań, zwłaszcza gdyby udało się odnaleźć przekazy źródłowe na temat okoliczności powstania tych dzieł lub ich recepcji.

Książka Mullera jest summą jego długoletnich badań nad wczesną sztuką reformacji w Strasburgu. Dzięki temu cechuje się ona znakomitą znajomością dzieł sztuki i okoliczności ich powstania. Autor wykazał się w niej wielką erudycją w prezentacji złożonych dziejów strasburskiej reformacji, a zwłaszcza jej doktrynalnych powikłań. Niezwykle skomplikowane kwestie oddziaływania tych wahań i sporów na ikonografię rycin oraz rysunków zostały wyłożone w książce w sposób bardzo jasny, co sprawia, że wydawnictwo to powinno być powszechnie przyjmowane za wzór przy pisaniu prac o luterzańskich inwencjach

ikonograficznych, pojawiających się w różnych reformacyjnych ośrodkach.

Analizowanie wczesnoreformacyjnej ikonografii w bardzo szeroko ujętym kontekście historycznym, kładącym nacisk na specyfikę funkcjonowania i myślenia teologicznego gmin protestanckich w różnych miastach, może pomóc zarówno w dostrzeżeniu, jak i w rozstrzygnięciu wielu ważnych kwestii. Po lekturze książki Mullera można na przykład odczytać prawie zupełny brak motywów figuralnych w drukach ogłaszanych przez luteranów w Wiedniu⁴⁵ jako ważną *differentiam specificam* ich kultury wydawniczej. Podążanie za tokiem myślenia strasburskiego badacza uprawnia też do postawienia pytania, czy takie podejście wiedeńskich ewangelików do obrazu wynikało z ich stosunku do drugiego przykazania (radykałizowanego być może przez funkcjonowanie w środowisku zdominowanych przez „papistowskich bałwochwalców”), czy też z trudności związanych z nielegalnym drukowaniem „heretyckich” książek w stolicy katolickich Habsburgów. Praca Mullera domyka zatem badania nad luterzańską ikonografią w Strasburgu, ale sugeruje też otwarcie nowych dróg w studiach nad przekazem ideowym protestanckich dzieł sztuki, tworzonych w innych miastach. I właśnie ze względu na tę sugestię zasługuje ona na szczególną uwagę badaczy sztuki nowożytnej w poróżnionej niegdyś w wie-rze Europie Środkowej.

⁴³ M. TREU, *Luther zwischen Kunst und Krempel. Wie populär war und ist ein populäres Lutherbild*, [w:] *Martin Luther: Monument, Ketzer, Mensch*, s. 409–411 (jak w przyp. 4).

⁴⁴ *Reformation und Bildnis. Bildpropaganda im Zeitalter der Glaubensstreitigkeiten*, red. G. Frank, M.L. Weigel, Regensburg 2018.

⁴⁵ H.W. LANG, *Idealist? Oportunist? Illegale Reformationsdrucke aus der Druckerei Johann Singrieners d. Ä. in Wien*, [w:] *Brennen für den Glauben. Wien nach Luther*, red. R. Leeb, W. Öhlinger, K. Vocelka, Wien 2017, s. 128–149.