

KS. JANUSZ KRÓLIKOWSKI
TARNÓW

REFORMACYJNA DYSKUSJA O OBRAZACH MARYJNYCH

W okresie średniowiecza nastąpił w Kościele łacińskim bardzo znaczący zwrot do ikonografii, którego powszechnie znanym wyrazem jest wytworzenie się w ramach ikonografii maryjnej osobnego i wyraźnie odrębnego stylu tak zwanych „pięknych Madonn”, który w sposób szczególny zaznaczył się walorami estetycznymi, odwołującymi się do formy i koloru, do kontrastów i konturów¹. Jest rzeczą znaną, aczkolwiek mało podkreślaną, że oprócz wrażliwości estetycznej, sztuka średniowieczna nabrała znaczenia egzystencjalnego, a mianowicie wiele czerpała z otaczającego ją życia oraz domagano się od niej, by miała ona konkretny i w miarę szeroki kontakt z życiem².

Freski, malowidła na desce i miniatury w bardzo szerokim zakresie ukazywały wydarzenia z dziejów zbawienia, od których było uzależnione ziemskie i wieczne szczęście ludzkości. Sztuka ta opowiadała o życiu i doświadczeniach świętych, ale zawsze te opowiadania odnoszono do życia współczesnego, którego mocno uwypuklonym elementem było to, że przedstawiani święci byli gotowi do okazania pomocy tym, którzy do nich będą się o nią zwracać. W ten sposób narodziła się szczególna wiara w „moc” przedstawień świętych na obrazach³. Mówiono więc w średniowieczu, że obrazy, a także wszelkie przedstawienia religijne, bardziej poruszają i przekonują niż słowa pisane i czytane. W społeczeństwie, w którym tylko niewielka część populacji mogła czytać i pisać, moc obrazów (*vis imaginum*) stała się nośnikiem tych treści, które wywierały wpływ na życie, nadając mu założony kształt. Malarze cieszyli się więc wielkim szacunkiem, a w okresie późnego średniowiecza zostali

¹ Por. W. Marcinkowski, *Co to jest Piękna Madonna? Uwagi o wzajemnym powiązaniu formy, ikonografii i funkcji w sztuce późnogotyckiej*, w: *Prawda i twórczość*, red. M. Kapustka, Wrocław 1998, s. 39-53.

² Por. J. Plazaola, *L'Église et l'art. Vingt siècles d'architecture et de peinture chrétiennes*, Paris 2008, s. 105-110.

³ Por. D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tł. E. Klekot, Kraków 2005.

zaliczeni do przedstawicieli „sztuk wyzwolonych” (*artes liberales*), to znaczy zostali uznani za godnych miana ludzi wolnych.

Pojawia się więc ogólne pytanie, dlaczego to wielkie dowartościowanie sztuki w życiu Kościoła i społeczeństwa zakończyło się niemal szaleńczym obrazoburstwem, będącym jednym z kluczowych wyznaczników reformacji na początku XVI wieku⁴. Pojawia się także bardziej szczegółowe pytanie, dlaczego zwłaszcza przedstawienia maryjne spotkały się ze szczególną nienawiścią w pierwszym okresie reformacji. Proponujemy w tym miejscu krótkie spojrzenie na niektóre aspekty dyskusji o obrazach maryjnych, która miała miejsce w XV i XVI wieku. Prawdopodobnie obrazoburstwo wyrażające się w krajach objętych reformacją masowym niszczeniem wizerunków i figur przedstawiających Matkę Bożą było rezultatem toczonych wówczas dyskusji teologicznych.

1. Dysputy na temat obrazów

Jeśli chodzi o obrazy maryjne, to trzeba od razu powiedzieć, że w okresie późnego średniowiecza ufność w ich uzdrawiające i cudotwórcze właściwości była stosunkowo względna. Wielkie zakony, odgrywające kluczową rolę w życiu ówczesnego Kościoła, troszczyły się przede wszystkim o to, by w ikonografii znajdowały właściwe odzwierciedlenie treści zawarte w ich regułach oraz formułowane w ich nauczaniu i działalności propozycje egzystencjalne. Dlatego też podnoszono surową krytykę pod adresem dzieł sztuki, które nie spełniały tych bardzo określonych wymagań, na przykład, gdy jakieś dzieło było nie do pogodzenia z prostotą monastyczną. Św. Bernard z Clairvaux ostro zaatakował mnichów z Cluny w oparciu o takie właśnie założenie, to znaczy odwołując się do racji religijnych i społecznych. Pisał więc, że obrazy i rzeźby przedstawiające egzotyczne zwierzęta rozpraszały wiernych, a złoto na ścianach w sposób oczywisty stało w sprzeczności ze ślubem ubóstwa, obowiązującym każdego mnicha⁵.

Z tego właśnie względu dominikanie i franciszkanie zdecydowali się trzymać daleko od ich kościołów i klasztorów wszystkie obrazy, które mogłyby kłócić się z dyscypliną zakonną lub z poprawną interpretacją doktryny. W kościołach franciszkańskich zrezygnowano więc z kolorowych okien i przedstawiania na nich motywów figuralnych. Można było umieszczać obraz Chrystusa na krzyżu w oknie chóru za wielkim ołtarzem, bądź też Matkę Bożą i św. Jana, św. Franciszka i św. Antoniego. Wszystkie inne obrazy – przynajmniej na początku – były rygorystycznie usuwane. Wizytatorzy, będący kimś w rodzaju inspektorów życia franciszkańskiego, byli systematycznie kształceni, by umieli rozpoznawać i usuwać wszelkie „nadużycia” w dziedzinie obrazów. Obrazy miały być wolne do wszelkich defektów w przedsta-

⁴ Por. S. Michalski, *Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989.

⁵ Por. Bernard z Clairvaux, *Apologia do opata Wilhelma*, w: *Polemika kluniacko-cysterska z XII wieku*, tł. E. Buszkiewicz, red. naukowa i wstęp M. T. Gronowski, Kraków 2010, s. 142.

wianiu przedmiotu; przedstawiane motywy nie mogły zawierać niczego niemoralnego, ani niczego, co powodowałoby rozproszenia w pobożnej medytacji. Wizytatorzy byli uwrażliwiani na to, by nie pozwalać na jakieś niepewne i podejrzone przedstawienia zwłaszcza Trójcy Świętej, ale także innych motywów, zwłaszcza jakichś dwuznacznych lub szkodliwych gestów i wydarzeń związanych z postaciami świętych. Pozostałością tej troski jest między innymi dobrze określony i stały styl obowiązujący w programie ikonograficznym kościołów franciszkańskich. Jak pokazała historia ta rygorystyczna troska o ikonografię sakralną nie stała się dla niej ograniczeniem, ale w pozytywny sposób zainspirowała nowy kierunek w sztuce, którym był renesans⁶.

Wychodzono z tym podejściu do sztuki z podstawowego przekonania, że spojrzenie na obraz stanie się bramą prowadzącą do zbawienia, jeśli spojrzenie będzie kierowało się do wzorcowych obrazów. W XIII wieku, Humbert z Romans, generał dominikanów, stwierdzał z głębokim przekonaniem, że spojrzenie na przedstawienia ze scenami obelżywymi zbliża do piekła⁷. Zdarzyło się więc, że zbytnio uwodzicielska i o podejrzanym moralności Wenera, stojąca na placu targowym w Sienie, została obciążona odpowiedzialnością za dżumę, która spadła na miasto w 1348 roku: „Cała wina została zrzucona na statwę, która została usunięta z placu i pogrzebana w ziemi florenckiej, aby nieszczęście dotknęło wrogie miasto”⁸.

Dominikanin i arcybiskup Antonin z Florencji (1389-1459) w swojej *Sumie teologii* potępiał wszystkich malarzy, którzy malowali „przedmioty będące w sprzeczności z naszą doktryną”. Obrazą dla doktryny i dobrego gustu były na przykład dziwne przedstawienia Trójcy Świętej, w których z jednego ciała wyrastają trzy głowy lub głowa o trzech twarzach. Tak samo były nie do przyjęcia „takie przedstawienia Maryi z Dzieckiem na piersi, że można wątpić, że narodził się z krwi i ciała swojej Matki”⁹. Budziły również wątpliwości przedstawienia nagiego Jezusa. Geiler z Kaiserbergu tak wyrażał całe swoje zaniepokojenie: „Żaden malarz nie ma prawa malowania nagiego Dziecka. Co na ten widok powiedziałyby beginki i zakonnice?”. Skutkiem takich przedstawień mogły być rozproszenia duszy i pobudzenie zmysłów. Według Geilera przedstawienia nagiego Dzieciątka Jezusa były innowacjami, które pojawiły się w ostatnim czasie, podczas gdy w starożytnych obrazach ich nie było¹⁰.

Także Jan Molanus (1533-1585) w swoim traktacie o malarstwie opublikowanym po raz pierwszy w 1570 roku, nie widział niczego budującego w nagości Dzieciątka Jezus. Przestrzegał, aby przedstawienia tego typu nie wywierały negatywnych

⁶ Por. H. Thode, *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, Roma 1993.

⁷ Humbertus de Romanis, *Expositio regulae beati Augustini*, w: tenże, *Opera de vitae regulari*, a cura di J. J. Berthier, Genova 1956, s. 286.

⁸ H. W. van Os, *Marias Demut und Verherrlichung in der sienesischen Malerei 1300–1450*, Gravenhage 1969, s. 73.

⁹ M. Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1987, s. 58.

¹⁰ Por. H. Siebert, *Die Heiligenpredigt des ausgehenden Mittelalters*, „Zeitschrift für Katolische Theologie” 30 (1906) s. 30.

wpływów na małych i słabych. Malarzom i rzeźbiarzom, którzy przedstawiali nagość Syna Bożego, pozostawała nadzieja, że nie zostaną do nich odniesione wypowiedziane przez Jezusa słowa potępiające siewców niezgody (por. Mt 18, 6-7). Jeśli natomiast artyści zwróciliby uwagę na najstarsze dzieła, to z łatwością zauważyliby, że zwracały one uwagę na godność dziecka Bożego, która w ich czasach została całkowicie zagubiona¹¹.

Pojednawczy pogląd wyraził Silvio Antoniano (1540-1603) w memoriale *De tollendis imaginum abusibus*, który został zaprezentowany podczas debaty na temat kultu obrazów podczas Soboru Trydenckiego¹². Stwierdzał więc, że jeśli jakiś obraz nie przekazuje fałszywego nauczania lub niebezpiecznych błędów, to nie ma powodu, aby go usuwać. Wymowny w tym względzie jest przykład narodzin Jezusa. Aniołowie ogłosili pasterzom, że znajdą Dzieciątka zwinięte w pieluszki, a dzisiejsi malarze przedstawiają go nagiego – zauważa Antoniano. W tym wypadku nie chodzi jednak o zakwestionowanie dogmatu lub o niebezpieczny błąd. Nagość Dzieciątka Jezus nie wydaje mu się być przedmiotem kontrowersji teologicznej – z tego punktu widzenia kwestia jest obojętna. Jedyne zastrzeżenie jakie wyraził, dotyczy „nieraniania prostoty wiernego ludu”. Przeciwnie zaś, przedstawienie Maryi w pozycji leżącej w czasie porodu zostało uznane za zafałszowanie dogmatu. Stwierdzał wprawdzie, że Maryja nie porodziła całkowicie wolna od bólu, ale przedstawienie Jej w pozycji leżącej było sprzeczne z „kryterium Kościoła powszechnego”¹³.

Niedopuszczalne były także obrazy, które przedstawiałyby Maryję załamana u stóp krzyża, słaniającą się i upadającą na ziemię. Co więcej, zakaz ten podnoszono mimo świadectw pisanych, w których były opisywane podobne sceny, jak na przykład *Interrogatio Sancti Anselmi de Passione Christi* z pierwszej połowy XIII wieku. W tym dialogu sama Maryja opowiada autorowi o swoim omdleniu na widok bólu Syna, gdyż nie mogła znieść tego widoku¹⁴.

Taki motyw ikonograficzny nie odpowiadał obrazowi Matki Zbawiciela jako heroicznie wierzącej (*Virgo fortis*), który był już utrwalony i rozpowszechniony w Kościele. Także w tym przypadku Geiler z Kaiserbergu wyraził swoje zastrzeżenia w refleksji teologicznej nad męką Jezusa Chrystusa: „Ona rzeczywiście trwała odważnie u stóp krzyża, nie upadając. [...] Trzeba pochwalać, pamiętać i naśladować Jej odwagę i Jej stałość, Jej opanowanie i Jej umiar”. Gabriel Biel (ok. 1418-1495), profesor na uniwersytecie w Tybindze, w *Sermones dominicales* z 1515 roku podkreślił, że „podczas gdy inni uciekali, Maryja pozostała odważnie u stóp krzyża. Nic nie mogłoby Jej ruszyć z tego miejsca i nic nie wpłynęło na godność Jej gestów. [...]

¹¹ Por. Ioannes Molanus, *De historia SS. imaginum et picturarum pro vero earum vsu contra abusum*. Libri 4, Louanii 1594, s. 45-47.

¹² Por. H. Jedin, *Chiesa della fede, Chiesa della storia. Saggi scelti*, Brescia 1972, s. 340-390.

¹³ Por. P. Prodi, *Ricerche sulla teoria delle arti figurative nella riforma cattolica*, w: „Archivio italiano per la storia della pittura”, t. 4, Roma 1965, s. 210.

¹⁴ *Interrogatio Sancti Anselmi de Passione Christi*: PL 159, 271-290.

Jan wyraźnie stwierdza, że nigdy nie usiadła lub nie omdlała, ale ciągle prosto stała u stóp Syna, który umierał¹⁵.

Girolamo Savonarola (1452-1498)¹⁶, pełen niezwykłego zapału prorok, swoim płomiennym przepowiadaniem wywierał także wpływ na artystów i na sztukę. Przestrzegał lud florencki przed „takim rodzajem sztuki religijnej [...] która rozpowszechnia fałszywe wyobrażenia odnośnie do Maryi”, nie wahając się wołać napominająco: „Wy, malarze, siejcie zło”. Zamiast pokazywać pokorę Maryi, napełniali kościoły „wszelką możliwą próżnością”. Pytał więc: „Czy rzeczywiście wierzycie, że Maryja chodziła ubrana w szaty, które przypisujecie Jej na waszych obrazach? Mówię wam, że była ubrana ubogo i prosto oraz tak zakryta, że ledwo można było dostrzec Jej twarz. [...] Wy zaś stroicie Ją jakby była nierządnicą”. Mimo tych wypowiedzi Savonarola nigdy nie wpadł w furję ikonoklastyczną. Obrazów, które już ozdabiały ściany kościołów florenckich, nie wydał na łup tłumowi żadnego destrukcji. Oczywiście, ludzie prywatnie mieli pozbyć się jak najszybciej obrazów o wątpliwej moralności, których pełne były ich pałace. Te obrazy zostały rzucone na „stosy próżności”; na nich spłonęły „wszystkie rzeźby i obrazy, które mogły wzbudzać w ludziach złe myśli”¹⁷.

Savonarola nie był jedynym, który opowiadał się po stronie „oczyszczenia” sztuki kościelnej. Wielu reformatorów w XVI wieku dostrzegało niespójność zachodzącą między sztukami figuralnymi i źródłami biblijnymi. Juan Luis Vives (1492-1540), prekursor humanizmu hiszpańskiego, należący do kręgu Erazma z Rotterdamu i przyjaciel Tomasza Morusa, w traktacie *De institutione feminae christianae* (1528 r.) pochwalał szlachetną Dziewicę Maryję, spadkobierczynię czternastu królów i czternastu książąt izraelskich, córkę bogatych rodziców, piękną i ze wszech miar mądrą kobietę, która nie wahała się poślubić cieśli Józefa, składając mu ślub poddania. Z tego powodu nie zgadzał się na to, by Dziewica była malowana w królewskich i kosztownych szatach, ozdobiona perłami i kamieniami szlachetnymi, jakby za życia poświęcała się tylko dobrom materialnym. Wskazywał na potrzebę bardziej uduchowionego obrazu Maryi, która w takim właśnie wymiarze mogłaby być wzorem dla kobiet chrześcijańskich¹⁸.

Erazm z Rotterdamu (1469-1536)¹⁹ w swoim dziełku *Modus orandi Deum* wypowiada się przeciw takim przedstawieniom Maryi i św. Agaty, które – jeśli patrzy się na nie w sposób zmysłowy – mogłyby skłaniać do grzesznych, a nie pobożnych myśli. W *Pochwale głupoty* (1508 r.) Erazm zanotował: „Jakaż to mnogość tych,

¹⁵ Cyt. za: D. de Chapeaurouge, *Zur Symbolik des Erdbodens in der Kunst des Spätmittelalters*, „Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft” 17 (1964) s. 45-46.

¹⁶ Por. J. Smołucha, *Girolamo Savonarola*, Kraków 2004.

¹⁷ Por. V. Marchese, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, t. 1, Firenze 1845, s. 414-437.

¹⁸ Por. Johannes Ludovicus Vivus, *De institutione feminae christianae*, w: *Opera omnia*, ed. G. Mayans y Siscár, t. 4, Valencia 1786, s. 119-120.

¹⁹ Por. J. Huizinga, *Erazm*, tł. M. Kurecka, Warszawa 1964.

co Matce Boskiej świeczkę pałą, w południe zresztą, kiedy to całkiem zbędne! Ale jakże niewielu takich, którzy by ją chcieli naśladować czystością życia, skromnością, miłością spraw niebiańskich? Bo to dopiero byłoby czią prawdziwą²⁰. Erazm zamierza powiedzieć, że obrazy Maryi mogą zwodzić tych, którzy na nie patrzą, a kult obrazów może oddalać od prawdziwej pobożności.

Minoryta ze Strasburga, Thomas Murner (1469-1537), jeden z najbardziej oryginalnych i podziwianych w swoim czasie kaznodziejów ludowych, również kładł nacisk na tę samą kwestię²¹. Odwoływał się w tym do ironii i satyry, czego przykładem jest utwór *Zmowa głupców* (1512), pokazując malarzom jak ich dzieła zamiast budować ducha, zapalały pragnienia cielesne: „Tam, gdzie teraz znajduję obraz kobiety wymalowanej na sposób świętej, ale za to z obliczem nierządnicy i tak zuchwały do form, ubioru, a przede wszystkim piersi, często już nie wiem, czy powinienem adorować je jako święte czy bronić się przed nienawiścią kobiet²². Można założyć, że wśród świętych kobiet „z obliczem nierządnicy” Murner widzi także obrazy Matki Bożej.

Marcin Luter był przekonany o użyteczności przedstawień ikonograficznych dotyczących Biblii. W piśmie *Przeciw niebieskim prorokom, obrazom i sakramentowi* z 1525 roku, zachęcał do ozdabiania ścian domów obrazami o treści biblijnej, aby „wspomagać pamięć i zrozumienie”. Wyjaśniał: „Lepiej malować na murach opowiadania mówiące o tym, jak Bóg stworzył świat, jak Noe został ocalony w arce, i tym podobnymi wydarzeniami, niż ziemskimi bezwstydnosciami. Okazałyby się prawdziwymi rodzinami chrześcijańskimi te wszystkie, które – mając do dyspozycji środki – wymalowałyby całą Biblię na ścianach swoich pałaców, od góry do dołu”. Wrogowie obrazów – uzasadniał Luter – nie chcą uznać figuralnego charakteru myśli ludzkiej. „Gdy słyszę słowo Chrystusa, od razu rodzi mi się w myśli obraz: Chrystus na krzyżu. Czy chodzi tutaj o grzech? Przeciwnie, jest to dobro, jeśli moje serce strzeże obrazu Chrystusa. Dlaczego miałoby być grzechem mieć Go także w oczach? Oczywiście, serce znaczy więcej niż oczy, gdyż jest mniej naznaczone grzechem, będąc prawdziwym domem Pana”. Luter stawia także następne pytanie: „Czy byłoby więc grzechem posiadać krzyż lub obraz Maryi?”. Kult Maryi oparty na złożeniach chrystologicznych wydawał mu się w pełni uzasadniony. Dlatego zawsze chciał bronić przed zniszczeniem obrazu Madonny. Żywił osobistą cześć dla obrazów: „Ikonoklaści będą musieli zostawić mi krzyż lub obraz Maryi, a także jakiś obraz idola, wbrew wszelkiemu prawu mojżeszowemu, abym mógł zabrać go z sobą lub patrzeć na niego, chociaż bez adorowania go – tylko po to, by zachować o nim pamięć²³.”

²⁰ Erazm z Rotterdamu, *Pochwała głupoty*, w: tenże, *Wybór pism*, tł. M. Cytowska, E. Jędrkiewicz, M. Majer, wybór, wstęp i komentarze M. Cytowska, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, s. 90-91.

²¹ Por. E. Iserloh, *Thomas Murner (1475-1537)*, w: *Katholische Theologen der Reformationszeit*, hrsg. E. Iserloh, Münster 1987, s. 19-32.

²² Th. Murner, *Narrenbesuchwörung*, hrsg. M. Spanier, Leipzig 1926, s. 375.

²³ M. Luter, *Wider die himmlischen Propheten, von den Bildern und Sakrament*, w: *Weimarer Ausgabe*, t. 18, s. 70, 80, 82-83.

Wiadomo, że Luter posiadał obraz Maryi z Dzieciątkiem, prawdopodobnie zawieszony w jego pracowni. Patrzył na Dzieciątko siedzące na ramieniu Matki jako na zapowiedź przyszłego sądu. „Dzieciątko Jezus – powiedział wskazując na obraz zawieszony na ścianie – teraz śpi na łonie swojej Matki. Pewnego dnia obudzi się i każe nam zdać sprawę z naszych działań”²⁴. Przy innej okazji: „Doktor Martinus spojrział na Madonnę z Dzieciątkiem i wzdychając nad artykułem wiary mówiącym o wcieleniu Boga powiedział: Obyśmy byli tylko zdolni kontemplować to dzieło miłosierdzia Bożego, zamiast gubić się w dysputach!”²⁵. Reformator traktował obraz zawieszony w swojej pracowni z punktu widzenia wcielenia Boga, którego Maryja stała się pokornym i uległym narzędziem.

2. Demaskowanie nadużyć

Luter w swoich wypowiedziach starał się szukać pojednania między zwyczajami Kościoła starożytnego i Kościoła reformowanego. Radykalni reformatorzy nie chcieli jednak nawet słyszeć o Maryi. Podnoszona przez nich krytyka wszystkiego, co wiązało się z Maryją, była bardzo radykalna.

Reformator z Zurychu, Huldrych Zwingli (1484-1531)²⁶, z całą świadomością uczonego i surowego teologa, stwierdzał, że „święte są przedstawione tak, jakby były nierządnicami, tak że mężczyźni w najwyższym stopniu są pobudzani ich widokiem”. Niezależnie czy są zrobione z drewna czy z kamienia, wszystkie święte, łącznie z Maryją, tworzą zastęp uwodzicielek. „Tak – stwierdzał Zwingli – wiecznie czysta i niewinna Matka Jezusa Chrystusa jest zmuszona do pokazania piersi wszystkim. Spójrz także na Sebastiana, Maurycego lub pobożnego Jana Ewangelistę – są przedstawiani w formach tak męskich, wojowniczych, powabnych, że kobiety, które spojrzą na te obrazy, szybko zostają przymuszane do spowiadania się”. Nie były to obrazy służące pobudzeniu do pobożności i było błędem „traktować kawałek drewna, jakby był Madonną”²⁷.

Martin Bucer (1491-1551), niemiecki reformator, wyznawał, że był pobudzony do złych myśli „przed obrazami świętych kobiet, gdyż nie jest możliwe wyobrazić sobie kochanki bardziej kształtnej i prowokującej niż Matka Boża, święta Barbara, Katarzyna i jeszcze inne”²⁸.

²⁴ M. Luter, *Tischenreden*, w: Weimarer Ausgabe, t. 2, s. 207.

²⁵ M. Luter, *Tischenreden*, w: Weimarer Ausgabe, t. 5, s. 623.

²⁶ Por. G. R. Potter, *Zwingli*, Warszawa 1994.

²⁷ Por. H. Zwingli, *Von den Bilden*, w: *Huldreich Zwinglis Sämtliche Werke*, hrsg. E. Egli, Zürich 1927, s. 145-146.

²⁸ Cyt. za: G. Jaritz, *Zwischen Augenblick und Ewigkeit. Einführung in die Alltagsgeschichte des Mittelalters*, Wien-Köln 1989, s. 79. Por. A. Puchta, „*Contra statuas et imagines. Bucers Haltung im Bilderstreit*”, w: *Martin Bucer zwischen Luter und Zwingli*, hrsg. M. Arnold, B. Hamm, Tübingen 2003, s. 107-126.

Podnoszone głosy krytycznie często były bardzo uzasadnione, jeśli uwzględni się na przykład, że francuski malarz Jean Fourquet (ok. 1415/25-1477/81) posłużył się Agnes Sorel, metresą Karola VII, jako modelką przy malowaniu Matki Bożej z Dzieciątkiem. Madonna na tym przedstawieniu jest ubrana w niebieską szatę, która wyraźnie uwypukla kształty ciała i bez żadnej racji zostawia odsłoniętą pierś. Na kolanach siedzi nagie Dzieciątko. Nie zwraca się Ono do Matki i nie jest karmione piersią, ale patrzy poza obraz. Przedstawienie posiada wyraźnie prowokującą wymowę, daleką od tradycyjnych przedstawień Maryi²⁹. Tradycja ikonograficzna pozwałała wprawdzie na ukazanie piersi Maryi, ale tylko podczas karmienia lub w ikonografii sądu ostatecznego, w akcie prośby o zmiłowanie dla grzeszników, jakby mówiąc by Chrystus miał wzgląd na piersi, które Go karmiły. Johan Huizinga tak opisał królewską metresę przebraną za Madonnę: „Niezależnie od wszystkich wartości malarskich tego obrazu, widzimy na nim modną laleczkę, o wysoko sklepionym, wystrzyżonym aż do gołej skóry czole, z szeroko rozstawionymi krągłymi piersiami, o wysokiej i szczupłej talii. Urok tajemniczego wyrazu twarzy, sztywne, czerwone i niebieskie aniołki, które ją otaczają, wszystko to przyczynia się do nadania malowidłu odcienia dekadencej bezbożności, od którego osobliwie odbijają się na drugim skrzydle dyptyku silne i prosto przedstawione postaci fundatora i jego patrona. Na błękitnym aksamicie szerokiego obramowania Godefroy widział inicjał E wykonany z pereł, połączonych węzełkami w kształcie ósemek (*lacs d'amour*) ze złotych i srebrnych nitek. Czyż nie ma w tym wszystkim bluźnierczej bezpośredniości wobec rzeczy świętych, posuniętej tak daleko, że nie potrafiłby jej przewyższyć żaden umysł renesansowy?”³⁰.

W pewnym sensie zostało słusznie powiedziane także o Madonnach Filippina Lippiego (ok. 1457-1503) i Sandra Boticelliego: „Ich florenckie damy, zmęczone i chylące się ku upadkowi, przedstawiane jak królowe niebios, byłyby uznane za bluźniercze nie tylko przez ojców Kościoła, ale nawet przez Giotta”³¹. Także Luter, mimo pozytywnego odniesienia do przedstawień Maryi z Dzieciątkiem, nie oszczędził Maryi, która odsłania swoją pierś, aby błagać o łaskę na rzecz swoich wiernych, ani też Madonny, która swoim płaszczem osłania swoich wiernych z wszystkich pokoleń: „Maryja pokazuje Chrystusowi pierś, która kiedyś Go karmiła, aby pobudzić Go do współczucia, Madonna przyjmuje wszystkich pod swój płaszcz. Są to obrazy, które uczyniły Ją droższą dla wiernych od samego Chrystusa. Stała się – nie chcąc tego – bożkiem i nieszczęściem dla religii. Jest za to odpowiedzialny papież, który pozwala na rozpowszechnienie się podobnych błędów”³².

²⁹ Por. T. Verdon, *Maria nell'arte europea*, Milano 2004, s. 64.

³⁰ J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, tł. T. Brzostowski, Warszawa 1992, s. 192.

³¹ O. Karrer, L. Birchler, *Die Madonna in der Kunst*, Zürich 1941, s. 15.

³² M. Luter, *Auslegung von Mattäus 18-24*, w: Weimarer Ausgabe, t. 47, s. 257.

3. Ataki obrazoburcze

W oczach reformatorów Maryja stała się symbolem wszelkiego błędu i zaślepienia. W Lubece niektórzy zwolennicy Lutera w czasie Mszy świętej starali się zagłuszyć pieśnią luterańską śpiew *Salve Regina* wiernych. Było to działanie nastawione na wywołanie zamieszek, podjęte z premedytacją i bardzo wymowne.

Protestanci odrzucili wszelkie obrazy, podejrzewając, że pobudzają zmysłowość. Podobało się Bogu reformatorów, aby usunęli ze swoich budowli zbyt zmysłowe obrazy Maryi, nawet niszcząc je lub paląc. Troszczyli się ponadto o usunięcie wszelkich przedstawień malarskich lub rzeźbiarskich, które odnosiły się do Niej, a nie miały wprost odniesienia do Ewangelii. Częste były epizody jak ten, który miał miejsce w kwietniu 1525 roku w Stralsund: „Cudowna statua Madonny Siedmiobolesnej z Johanniskirche została okradziona z kosztowności i ozdób oraz przecięta na pół. Korpus został zaniesiony do karczmy i znieważony przez napastników: Maryjo, Ty która uczyniłaś tak wiele cudów, spróbuj teraz ocalić samą siebie”³³. W końcu spalono statwę w piecu w karczmie.

W Münster, stolicy anabaptystów, w wielu epizodach dokonano zakwestionowania tradycyjnej teologii obrazów. Sądzone, że niszczenie statui i obrazów Maryi miało pomóc prawdzie, aby na nowo zajaśniała pełnym światłem. W ten sposób pod wpływem ataków anabaptystów zniszczono cenny ołtarz z XI wieku, wyrzucając rzeźby Dawida i Salomona. Królowie Starego Testamentu zostali jednak pozostawieni nienaruszeni „ze szczególnych racji”, podczas gdy Maryja stała się wrogiem anabaptystów, którzy oczywiście – jak pisał kronikarz – „nie wiedzieli, co z Nią robić z miłości do kobiet”. żyli oni przekonani o tym, że Chrystus „nie wziął swojego ciała z ciała Maryi, ale od Słowa w sobie, bez udziału natury ludzkiej”³⁴. Madonny były więc pozbawiane głów i Dzieciątka, upodabniane do postaci starożytnych bożków.

W tym gniewie i zapalczywości była pewna premedytacja. Począwszy od średniowiecza był zwyczaj ozdabiania głów statui Madonny cennymi koronami, aby czcić Ją jako Królową nieba. Kierunki myślowe kierujące się jednostronną interpretacją danych biblijnych uważały więc za uzasadnione dzieło systematycznej destrukcji wytworów nie odpowiadających treściom biblijnym, które nie przyznawały Maryi większej roli w dziejach zbawienia. Przykłady ataków obrazoburczych można by mnożyć³⁵. W tym miejscu wystarczy stwierdzić, że te ataki sytuują się ściśle na przedłużeniu toczonych dyskusji i zastrzeżeń teologicznych podnoszonych pod adre-

³³ S. Michalski, *Das Phänomen Bildersturm. Versuch einer Übersicht*, w: *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, hrsg. B. Scribner, Wiesbaden 1990, s. 94.

³⁴ Por. M. Warnke, *Bildestrum, die Zerstörung des Kunstwerks*, Frankfurt a. M. 1988, s. 81-83.

³⁵ W prowadzonych badaniach nie podaje się ostatecznych liczb ilustrujących destrukcję obrazów i statui dokonaną w okresie reformacji. Można spotkać dane, które mówią, iż w Niemczech zniszczono między czterdziestoma a sześćdziesięcioma tysiącami samych obrazów i statui Matki Bożej.

sem kultu obrazów. Doświadczenie historyczne, które zostało tutaj przywołane, każe przede wszystkim z wielką wstrzeźliwością formułować przekonania teologiczne, aby nie doprowadzić do wyprowadzenia z nich destrukcyjnych wniosków.