

O niereligijnej interpretacji obrazoburstwa w Niderlandach jako wyrazie stosunku Marcusa van Vaernewijcka i Karela van Mandra do sztuki sakralnej

modus

prace z historii sztuki
art history journal
xxi, 2021



Uszkodzono i zniszczono tak wiele cennych wyrobów i dzieł sztuki, że pozostaje tylko je opłakać i zostawić tę sprawę w spokoju.

Marcus van Vaernewijck

For English – see p. 43

Ikonoklazm w Niderlandach i pierwsze próby jego interpretacji

W lecie roku 1566 doszło w Niderlandach do gwałtownych zamieszek obrazoburczych, które stały się przełomowym momentem w dziejach politycznych i religijnych tego kraju, a także w historii jego sztuki¹. Kryzys ekonomiczny, a zwłaszcza niedobory żywności, które dotknęły w tym czasie Niderlandy, zostały wykorzystane przez kaznodziejów protestanckich do pouczania ludu, że Bóg zsyła na wiernych nieszczęścia, aby uzmysłwić im konieczność zniszczenia pogrążonego w błędach Kościoła papistowskiego (czyli katolickiego) i ustanowienia na jego miejsce prawdziwego Kościoła Chrystusowego. Owa wspólnota miała przyjąć naukę religii chrześcijańskiej oraz porządek liturgiczny określony przez Jana Kalwina (1509–1564) i wdrożony w Genewie, a także w Królestwie Francuskim².

Pouczenia ewangelickich predykantów znajdowały posłuch przede wszystkim u miejskiej biedoty, szczególnie mocno dotkniętej kryzysem. Wywodzący się z tej warstwy słabo wykształceni wierni nie byli w stanie zrozumieć teologicznej głębi słuchanych kazań. Zdaniem obserwatorów wyczynów przedstawicieli miejskiego plebsu reprezentujący go ludzie byli zbyt dzicy i prymitywni, aby spróbować odmienić swoje życie zgodnie z zaleceniami głosicieli „nowej wiary”. Niemniej okazali się zdolni do przyjęcia z pełnym przekonaniem wezwania do gwałtownego wypędzenia z kościołów zakonników i księży, a przede wszystkim do oczyszczenia tych budynków z „bałwanów”, to znaczy z obrazów, witraży i rzeźb o tematyce sakralnej³.

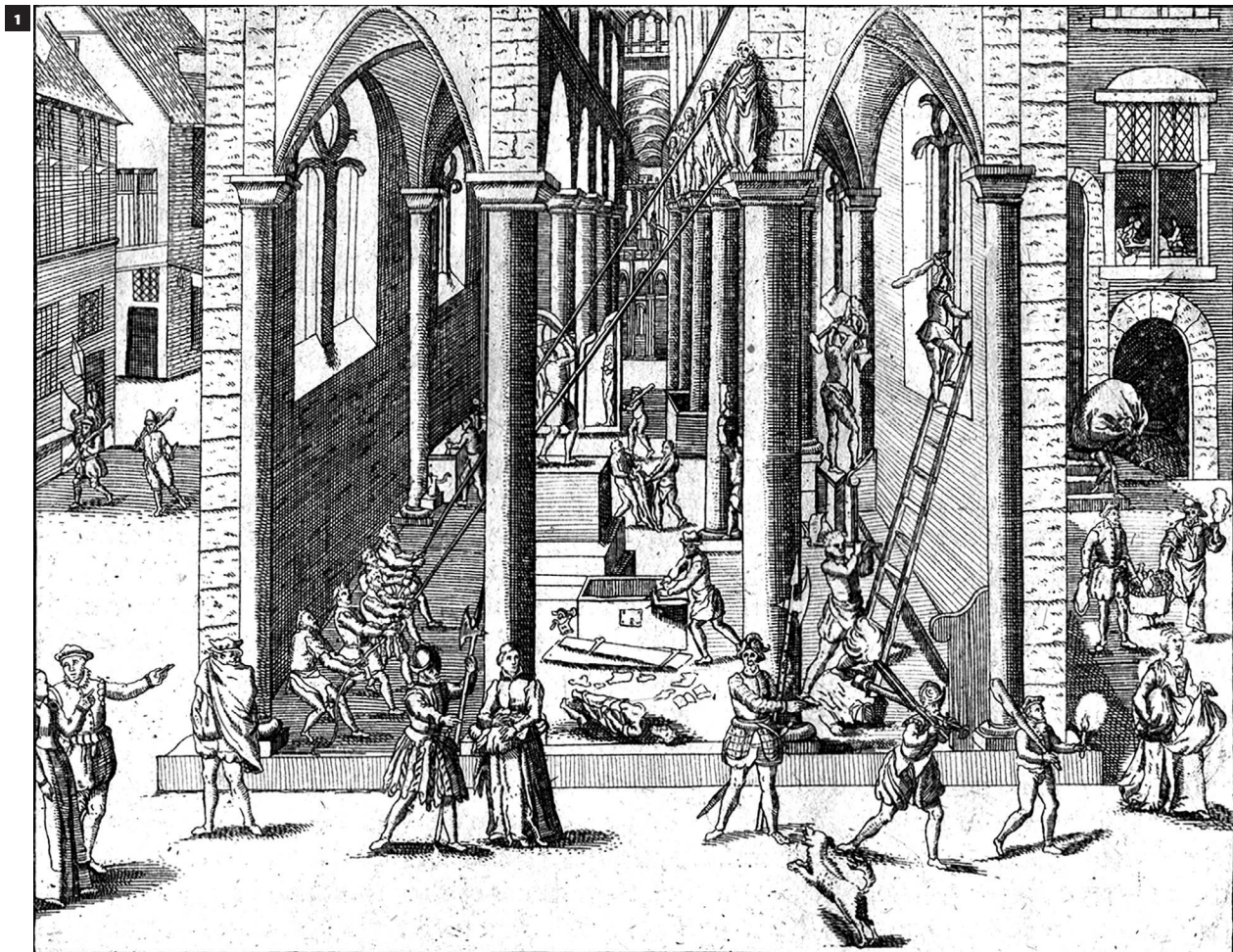
Od 10 sierpnia do początków września tłumy samozwańczych odnowicieli Kościoła demolowały świątynie, łącząc przyjemność czerpaną z chuligańskich działań

PIOTR KRASNY

1 H. Kaptein, *De Beeldenstorm*, Hilversum 2002, s. 82–92.

2 J. Scheerder, *De Beeldenstorm*, Haarlem 1978, s. 9–17; A. Duke, *Dissident Identities in Early Modern Low Countries*, Farnham 2009, s. 189–203; S. Deyon, A. Lottin, *Les casseurs de l'été 1566. L'icône-clasme dans le Nord*, Lille 2013, s. 20–36.

3 J. Scheerder, *De Beeldenstorm*, s. 98–104; A. Duke, *Dissident Identities*, s. 179–188; S. Deyon, A. Lottin, *Les casseurs de l'été 1566*, s. 210–225; R. Voges, *Power, Faith and Pictures. Frans Hogenberg's Account of Beeldenstorm*, „Low Countries Review”, 131, 2016, nr 1, s. 121–140.



1. Frans Hogenberg, *Obrazoburstwo w Niderlandach*, miedzioryt, 1570

z przekonaniem, że spełniają wolę Bożą (il. 1). Skuteczność obrazoburców była zaskakująco wysoka – w ciągu zaledwie jednego dnia potrafili „oczyścić” do gołych ścian wszystkie świątynie w średniej wielkości mieście. Nieco więcej czasu wymagało osiągnięcie podobnych rezultatów w największych ośrodkach miejskich Niderlandów, takich jak Gandawa, Antwerpia i Utrecht⁴, co nie zmienia faktu, że i tam ich działania przynosiły porażające skutki. W pierwszym ze wspomnianych miast ikonoklaści zdołali spustoszyć katedrę, 7 kościołów parafialnych, 25 świątyń klasztornych, 10 szpitalnych i 7 kaplic⁵.

Straty poniesione w wyniku obrazoburstwa w Niderlandach były tym boleśniej-sze, że obejmowały dzieła artystów uważanych wówczas przez światłych Europejczyków za czołowych mistrzów pędzla i dłuta, dorównujących często największym i najwyżej cenionym twórcom włoskim⁶. W ciągu kilku tygodni niderlandzkie miasta straciły setki obrazów i rzeźbionych ołtarzy, pochodzących z tych samych warsztatów, których wyroby sprowadzano wielkim kosztem i na wielką skalę do Włoch, Francji, Rzeszy, Anglii i Hiszpanii, podziwiając znakomitość formy tych dzieł i ich wyszukany przekaz ideowy⁷. W xv i xvi wieku Brugia i Antwerpia były

4 J. Scheerder, *De Beeldenstorm*, s. 18–96. S. Deyon, A. Lottin, *Les casseurs de l'été 1566*, s. 39–63.

5 M. Bauwens, A. Somers, *The Institutional Nature of Parishes and Restoration of the Church after Iconoclasm. The Case of Saint James and Saint Pharahild in Ghent (1566–1614)*, „Revue Belge de Philologie et Histoire”, 93, 2015, nr 3–4, s. 675.

6 D. Fratini, *Guicciardini e Vasari. Modelli confronto per la geografia artistica delle Fiandre*, „Horti Hesperidum. Studi di Storia del Collezionismo e Storia Artistica”, 8, 2018, nr 1, s. 193–195.

7 S. Porras, *Art of the Northern Renaissance. Courts, Commerce and Devotion*, London 2018, s. 110–119.

głównymi europejskimi centrami handlu sztuką, który poddany był w tych ośrodkach ścisłej kontroli biurokratycznej⁸. Dysponowano więc precyzyjnymi danymi pozwalającymi obliczyć olbrzymią wartość szkód spowodowanych przez obrazoburców na polu dziedzictwa artystycznego. Ten aspekt ich „dorobku” umykał jednak uwadze większości osób próbujących opisywać i analizować przebieg rozruchów ikonoklastycznych, gdy były jeszcze w toku, a także wkrótce po ich stłumieniu.

Te dramatyczne poczynania i powstałe w ich wyniku szkody zostały udokumentowane w relacjach przedstawicieli lokalnej administracji i duchowieństwa, przesyłanych do brukselskiej kancelarii zarządzającego Niderlandami namiestnika hiszpańskiego króla Filipa II (1527–1598). W dokumentach tych próbowano także zrekapitulować winy obrazoburców, stwierdzając, że dopuścili się oni „świętokradztw i bezecności w kościołach”, manifestacji „seksciarstwa”, a także gwałtownych zaburzeń porządku społecznego, które przekształciły się w bunt przeciwko władzy królewskiej. Problem bezpowrotnego zniszczenia cennych dzieł sztuki nie pojawiał się jednak zupełnie w urzędowych osądach ikonoklazmu formułowanych przez władzę państwową lub kościelną⁹, co współbrzmiało zresztą z praktyką oceniania skutków konfliktów wojennych stosowaną powszechnie przez szeroko pojęty aparat administracji w pierwszych wiekach epoki nowożytnej¹⁰. Straty tego rodzaju zostały jednak dostrzeżone przez niderlandzkich humanistów, być może w ślad za Erazmem z Rotterdamu (Geert Geerts, 1466–1536), który opisując rozruchy ikonoklastyczne w Bazylei w roku 1529, ubolewał nad uszczerbkiem, który poniosła wówczas sztuka¹¹. Niektórzy spośród owych intelektualistów tak bardzo skupili się na stratach poniesionych przez niderlandzkie dziedzictwo artystyczne za sprawą obrazoburców, że nie dostrzegali, lub starali się nie dostrzegać, innych spowodowanych przez nich szkód. W niniejszym studium przedstawię szczególnie znaczące wypowiedzi dwóch takich autorów i podejmę próbę wyjaśnienia, dlaczego nie uwzględnili oni w swoich opiniach na temat obrazoburstwa z roku 1566 najbardziej oczywistego aspektu opisywanych wydarzeń – ich wymowy i skutków w wymiarze religijnym. Zastanowię się także, czy „desakralizacja” ikonoklazmu w tych tekstach mogła świadczyć o kryzysie postrzegania specyfiki sztuki religijnej w Niderlandach w okresie reformacji.

Obrazoburstwo jako chuligański wyraz frustracji plebsu w interpretacji Marcusa van Vaernewijcka

Za najważniejszą historyczną relację o zamieszkach obrazoburczych w Niderlandach, uchodzi obszerny tekst *Van die beroerlicke tijden in die Nederlanden en voornamelijk in Gendt 1566–1568* (*O tych okropnych czasach w Niderlandach, a zwłaszcza w Gandawie, 1566–1568*)¹², opracowany przez Marcusa van Vaernewijcka (1518–1569) (il. 2),

8 D. Ewing, *Marketing Art in Antwerp, 1460–1560. Our Lady's Pand*, „The Art Bulletin”, 72, 1990, nr 4, s. 558–554.

9 Obszerny wybór takich relacji publikują in extenso Solange Deyon i Devon Lottin (*Les casseurs de l'été 1566*, s. 255–273).

10 K. Brosens, *Mars en Minerva zijn doch noyt de beste vrienden gheweest*, w: *Ravage. Kunst en cultuur in tijden van conflict*, red. J. Tollebeek, E. Van Assche, Leuven 2014, s. 29.

11 C. Christ-von Wedel, *Das Selbstverständnis des Erasmus von Rotterdam als „Intellektueller” im städtischen Kontext des 16. Jahrhunderts*, „Documenta Pragensia”, 27, 2008, s. 245; A.J. DiFuria, *Maarten van Heemskerck's Rome, Antiquity, Memory and the Cult of Ruins*, Leiden 2017, s. 248.

12 M. van Vaernewijck, *Van die beroerlicke tijden in die Nederlanden en voornamelijk in Ghendt 1566–1568*, w: J. De Zutter, *Te triest om 't al te vertellen. Beeldenstorm in Gent 1566. Het ooggetuigenverlag van Marcus van Vaernewijck*, Gent 2016, s. 15–131.



2. Pieter de Jode starszy,
*Portret Marcusa van Vaerne-
wijcka*, miedzioryt, 1619

gandawskiego patrycjusza, urzędnika miejskiego i humanistę, autora kilku znaczących rozpraw na temat dziejów Niderlandów i ich dziedzictwa kulturowego¹³. Ów tekst, opracowany tuż przed śmiercią van Vaernewijcka, nie został wprawdzie ogłoszony drukiem aż do XIX wieku, ale był szeroko znany północnoeuropejskim historiografom. Van Vaernewijck nie tylko opisywał szczegółowo akcje ikonoklastów w Gandawie i jej okolicach, ale także podjął próbę wyjaśnienia społecznych uwarunkowań tych niepokojów, ich bezpośrednich przyczyn, a także skutków dla stanu zachowania niderlandzkiego dziedzictwa i przeobrażeń niderlandzkiej świadomości¹⁴. Ta interpretacja dziejów rodzimego obrazoburstwa wywarła zasadniczy wpływ

13 E.O.G. Haitsma Mulier, A. van der Lem, *Repertorium van geschiedschrijvers in Nederland 1550–1800*, Amsterdam 1990, s. 411; K. Iamont, *Het wereldbeeld van een zestiende-eeuwse Gentenaar. Marcus van Vaernewijck. Een ideeën- en mentaliteitshistorische studie op basis van zijn kroniek Van die Beroerlicke Tijden*, Gent 2005, s. 74–76, 117–132; J. De Zutter, *Te triest om 't al te vertellen*, s. 10–11.

14 H. Van Nuffel, *Marcus van Vaernewijck (1518–1569) en zijn Kroniek Over de beroerlicke tijden*, „Standen en Landen”, 40, 1966, s. 115–145; K. Iamont, *Het wereldbeeld*, s. 209; J. Oddens, *Marcus van Vaernewijck en de Gentse Beeldenstorm*, „Skript. Historisch Tijdschrift”, 27, 2014, nr 4, s. 39–50; J. De Zutter, *Te triest om 't al te vertellen*, s. 11–14.

na sposób opisywania tego zagadnienia w pracach historycznych publikowanych w XIX i XX wieku¹⁵. Silnie emocjonalny ton charakteryzujący opowieść w *O tych okropnych czasach*¹⁶ pozwala traktować ją również jako dokument osobistego stosunku do niszczenia dzieł sztuki sakralnej, wyrażonego przez osobę należącą do elity intelektualnej Niderlandów i wyznającą zapewne znamienne dla niej wartości.

Van Vaernewijck bardzo wnikliwie opisał rolę nauk protestanckich kaznodziejów w wywołaniu rozruchów obrazoburczych w Gandawie. Odnotował, że powołując się na koncepcje Kalwina, głosili oni, że chrześcijaństwo jest religią słowa, nie religią obrazu, a Stary Testament stanowi jednoznaczne świadectwo, że Bóg brzydzi się kultem bałwanów, które nie tylko przedstawiają fałszywe bóstwa, ale także są próbą ukazania w fałszywy sposób prawdziwego Stwórcy. Stwierdził też, że gandawscy reformatorzy głosili konieczność „oczyszczenia” wnętrz świątyń w celu przygotowania ich do sprawowania właściwego kultu Bożego¹⁷. W tekście *O tych okropnych czasach* uderza jednak, że autor dzieła nie zajął żadnego stanowiska wobec tych protestanckich nauk, z jednej strony nie próbując ich w żaden sposób popierać, z drugiej nie wchodząc z nimi w polemikę. Poprzestał na stwierdzeniu, że pod ich wpływem lud popadł w fanatyczny, niszczycielski amok. Pisał, że „obrazoburcy byli przekonani, że sprawiają Bogu wielką radość, toteż podejmowali swoje działania bez żadnych skrupułów. Nie szczędząc wysiłków, biegali dniami i nocami od jednego kościoła do drugiego. Poruszali się w bandach, liczących po trzydzieści, czterdzieści lub pięćdziesiąt osób, wśród których było wiele kobiet i dziewcząt, cały czas śpiewając psalmy”, a kierujący nimi predykanci utrzymywali ich w przekonaniu, że zaprowadzają oni właściwy chrześcijański porządek¹⁸.

Dezaprobata van Vaernewijcka wobec niszczycielskich działań ikonoklastów, nie wyrażała się w oskarżeniach, że obrażali oni Boga swoimi czynami lub popełniali straszliwy grzech. Gandawski humanista widział w nich oszalały z głodu i nędzy tłum, który łatwo było sprowokować do udziału w zamieszkach¹⁹. Uważał, że obrazoburcy odcinali posągom głowy i z wściekłością rąbali je na kawałki, aby poprzez owe gwałty odreagować swoje poczucie poniżenia²⁰. Potępiał tych ludzi jako motłoch o małym rozumie („aapis geest”) i zapijaczoną barbarzyńską hordę („dronken barbaarse horde”), podsycającą swój fanatyzm winem rabowanym w klasztorach²¹. Przede wszystkim nie mógł jednak wybaczyć obrazoburcom, że byli tak prymitywni i zaślepieni, iż nie dostrzegali wielkiej wartości artystycznej („grote artistieke waarde”) niszczonych dzieł sztuki, które były przedmiotem dumy dla Gandawy i całej Flandrii²².

15 J. Scheerder, *De Beeldenstorm*, s. 112.

16 K. Jonckhere, *The Power of Iconic Memory. Iconoclasm as a Mental Maker*, „Low Countries Historical Review”, 131, 2016, nr 1, s. 145–154.

17 M. van Vaernewijck, *Van die beroerlicke tijden*, s. 17–55. Zob. też: K. Iamont, *Het wereldbeeld*, s. 190–191, 209–233; P. Arnade, *Beggars, Iconoclasts and Civic Patriots. The Political Culture of Dutch Revolt*, Ithaca 2008, s. 85–86.

18 M. van Vaernewijck, *Van die beroerlicke tijden*, s. 103. Zob. też: A. Duke, *Dissident Identities*, s. 185; K. Iamont, *Het wereldbeeld*, s. 232–233; K. Jonckhere, *The Power of Iconic Memory*, s. 149.

19 M. van Vaernewijck, *Van die beroerlicke tijden*, s. 85. Zob. też: P. Arnade, *Beggars, Iconoclasts and Civic Patriots*, s. 85, 157; M. Bauwens, A. Somers, *The Institutional Nature of Parishes*, s. 675.

20 M. van Vaernewijck, *Van die beroerlicke tijden*, s. 97. Zob. też: K. Jonckhere, *The Power of Iconic Memory*, s. 149.

21 Ibidem, s. 100.

22 Ibidem, s. 103.

Także ocena zniszczeń, które poczynili ikonoklaści, na kartach *O tych okropnych czasach* została dokonana z perspektywy artystycznej, a nie religijnej. Tylko w przypadku ołtarza maryjnego w Sint-Niklaaskerk van Vaernewijck odnotował, że dzieło to cieszyło się u ludu wielką czcią, której świadectwem były zawieszane na nim liczne wota w postaci damskiej biżuterii²³. Przede wszystkim jednak lamentował, że „uszkodzono i zniszczono tak wiele cennych wyrobów i dzieł sztuki, że pozostaje tylko je opłakać i zostawić tę sprawę w spokoju”²⁴. Wskazywał, że wśród obrazów, witraży i rzeźb unicestwionych przez motłoch wiele było obiektów wykonanych z nadzwyczajnym artyzmem („bijzonder kunstige”) przez wielkich mistrzów, takich jak Jan de Heere (pomiędzy 1502 a 1505 – 1575 lub 1576), zasługujący na miano drugiego Praksytelesa²⁵, Francoijs van de Velde, wyróżniający się biegłością i starannością²⁶ czy sławny Frans Floris (1516–1570) z Antwerpii²⁷.

Szydząc z fanatyzmu religijnego obrazoburców, van Vaernewijck nie okazywał również zrozumienia dla naiwnej wiary katolików w cuda, za pomocą których Bóg miał zawstydząć grzeszników podnoszących ręce na święte obrazy. Humanista z nieskrywanym rozbawieniem opisał tłumy, które, widząc figurę św. Maurycego wrzucaną do kanału, krzyczały: „Patrzcie, patrzcie, zdarzył się cud. Ten święty jest w pełnej zbroi, a jednak pływa”. Stwierdził bowiem z politowaniem, że „nie działo się to jednak wskutek cudu, ale było naturalne, gdyż posąg wykonano z drewna”²⁸. Za swoisty cud uznał za to uchronienie przed ikonoklastami Ołtarza Baranka Mistycznego w katedrze gandawskiej. Wielkim pocieszeniem było dla niego ocalenie z rąk szaleńców tego retabulum, które uważał, za „arcydzieło” („meesterwerk”), „cud sztuki” („wonder van kunst”) i zespół najwspanialszych obrazów z dawniejszej fazy dziejów malarstwa niderlandzkiego, wykonanych przez Jana van Eycka (1390–1441), o którym Giorgio Vasari (1511–1574) „pisał z wielkim zachwytem”²⁹.

Uderzający w tekście *O tych okropnych czasach* brak oburzenia na brutalne kwestionowanie przez gandawskich ikonoklastów katolickiego dogmatu o kulcie obrazów nie wynikał raczej z ulegania przez van Vaernewijcka naukom protestantów. Ten gandawski historiograf deklarował się bowiem przez całe życie jako katolik, uczestnicząc przykładowo w mszach i innych „rzymskich” nabożeństwach³⁰. Swoją tożsamość określał jednak w równym (a może nawet w większym) stopniu poprzez patriotyzm narodowy (publikował wyłącznie w języku flamandzkim) i lokalny. Jak stwierdził Joris De Zutter, Vaernewijck pisał o swoim rodzinnym mieście „moja Gandawa, piękna Gandawa”, czerpiąc dumę z życia w przestrzeni wypełnionej wspaniałymi budowlami, mieszczącymi liczne dzieła sztuki, wykonane przez najwybitniejszych flamandzkich artystów³¹. Jego ojciec, noszący także imię Marcus, był członkiem gandawskiej Gildii św. Łukasza, skupiającej malarzy. Dorobek

23 Ibidem, s. 99.

24 Ibidem.

25 Ibidem, s. 89.

26 Ibidem.

27 Ibidem, s. 72. Zob. też A. Duke, *Dissident Identities*, s. 188.

28 M. van Vaernewijck, *Van die beroerlicke tijden*, s. 97.

29 Ibidem, s. 107–109. Zob. też W. Waterschoot, *Lucas d'Heere en Marcus van Vaernewijck voor het Lam Gods*, „Jaarboek de Fontaine”, 16, 1966, s. 113–118; K. Iamont, *Het wereldbeeld*, s. 143.

30 J. Pollman, *Catholic Identity and the Revolt in the Netherlands*, Oxford 2011, s. 44; M. Bauwens, A. Somers, *The Institutional Nature of Parishes*, s. 677.

31 J. De Zutter, *Te triest om 't al te vertellen*, s. 12–13.

i postawa artystyczna starszego z van Vaernewijcków nie są znane, można jednak przypuszczać, że – tak jak wielu flamandzkich malarzy – był on dumny ze swojej profesji i przekazał synowi szczególne umiłowanie malarstwa i innych sztuk³². Autor *O tych okropnych czasach* łączył zaś tę fascynację z pogłębianiem wiedzy na temat dziejów sztuki, o czym świadczy z jednej strony bardzo szybkie zapoznanie się przez niego z *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* (*Żywotami najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*) Vasariego, wydanymi w latach 1550 i 1568³³, z drugiej zaś – jego imponująca wiedza na temat autorstwa wielkiej liczby obrazów i rzeźb w gandawskich kościołach, ujawniona nie tylko w *O tych okropnych czasach*, ale także w *Den spiegel der Nederlandscher audtheyt* (*Zwierciadło starożytności niderlandzkich*), opublikowanym w roku 1568³⁴.

Z licznych wypowiedzi van Vaernewijcka zdecydowanie wynika, że jego wiara miała – tak jak u Erazma z Rotterdamu³⁵ – wymiar humanistyczny, to znaczy opierała się na dogłębnie przemyślanej katolickiej interpretacji Biblii i pism Ojców Kościoła³⁶. Działania ikonoklastów nie raniły zatem zbyt mocno jego uczuć religijnych. Bardzo boleśnie uderzały za to w jego identyfikację kulturową, niszcząc niemal doszczętnie dziedzictwo artystyczne, które ją ukształtowało. Nie należy się więc dziwić, że opisywał on wprawdzie gandawskie obrazoburstwo „na podobieństwo jawnej plagi zesłanej przez Boga, której nikt nie może się przeciwstawić”³⁷, ale jego dramatyczne skutki dostrzegał niemal wyłącznie na „świeckim” polu dorobku artystycznego³⁸. Komponenty tego dorobku były w odróżnieniu od prawd religijnych podatne na bezpowrotne zniszczenie i dlatego właśnie ich utrata została odebrana przez van Vaernewijcka jako „zbyt smutna, żeby to wyrazić”³⁹.

Obrazoburstwo jako „olbrzymia szkoda i strata dla sztuki” spowodowana zdaniem Karela van Mandera przez barbarzyńców niewrażliwych na piękno

Ikonoklazm był równie smutnym doświadczeniem w życiu Karela van Mandera (1548–1606) (il. 3), artysty i historiografa, który w roku 1567 rozpoczął naukę malarstwa w Gandawie⁴⁰, „oczyszczonej” rok wcześniej przez ikonoklastów z obrazów i jeszcze przez wiele lat przygnębiającej odwiedzających ją pustymi wnętrzami kościołów⁴¹. Dziełem życia tego artysty stał się *Het Schilder-boeck. Daer nae in dry delen 't leven der vermaerde doorluchtighe schilders des ouden, en nieuwen tyd* (*Księga malarza, w której zaprezentowano w rzeczowy sposób żywoty wybitnych malarzy*

32 K. Iamont, *Het wereldbeeld*, s. 65–66; J. De Zutter, *Te triest om 't al te vertellen*, s. 10–11.

33 W. Waterschoot, *Lucas d'Heere*, s. 115–116; K. Iamont, *Het wereldbeeld*, s. 143.

34 K. Iamont, *Het wereldbeeld*, s. 126–127; L. Kleine Deters, „Paintings that Can Give Great Joy for Lovers of Art”. *Marcus van Vaernewijck's Notes about Art and Artists* (1588), „Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art”, 42, 2020, nr 1–2, s. 89–145.

35 Zob. szczeg. D. Ménager, *Erasmus, the Intellectuals and the Reuchlin Affair*, w: *Biblical Humanism and the Scholasticism in the Age of Erasmus*, red. E. Rummel, Leiden 2008, s. 39–56.

36 K. Iamont, *Het wereldbeeld*, s. 192–209; J. Pollman, *Catholic Identity*, s. 44; J. De Zutter, *Te triest om 't al te vertellen*, s. 13.

37 M. van Vaernewijck, *Van die beroerliche tijden*, s. 80. Zob. też K. Jonckhere, *The Power of Iconic Memory*, s. 142.

38 L. Kleine Deters, *Paintings*, s. 103.

39 J. De Zutter, *Te triest om 't al te vertellen*, s. 9.

40 R. De Mambro Santos, *Cronologia della vita e delle opera principali di Karel van Mander*, w: K. van Mander, *Le vite degli illustri pittori fiaminghi, olandesi e tedeschi*, tłum. i oprac. R. De Mambro Santos, Sant'Oreste 2000, s. 74.

41 M. Bauwens, A. Somers, *The Institutional Nature of Parishes*, s. 676–681.



3. Jan Saenredam wg Hendricka Goltziusa, Portret Karela van Mandera, miedzioryt, 1604

4. Jacob Matham wg Karela van Mandera, strona tytułowa *Het Schilder-boeck*, miedzioryt, 1604



starego i nowego wieku) wydany w Haarlemie w roku 1604 (il. 4)⁴². Księga ta była – jak przyznał sam jej autor – kontynuacją *Żywotów* Vasariego, dopełniającą ów zbiór biografii o życiorysy wybitnych malarzy niderlandzkich i północnoeuropejskich⁴³. Większość badaczy szukała zatem w dziele van Mandera konkretnych informacji biograficznych i anegdot o artystach⁴⁴ albo analizowała znaczenie jego książki dla określania kanonu artystów flamandzkich, holenderskich i niemieckich, zasługujących na miejsce w historii sztuki⁴⁵. Warto jednak zauważyć, że według autora *Księgi malarza* dzieło to miało także wpłynąć na zmianę sposobu postrzegania Niderlandów, które około roku 1600 opisywano niemal wyłącznie jako „krwawy teatr” kilkudziesięcioletniej wojny, podsycanej przez ich mieszkańców, zdziczałych wskutek „szalonej i zdradzieckiej niezgody”⁴⁶. We wstępie do swojej książki van Mander utrzymywał, że został zainspirowany do jej opracowania listem kardynała Cinzia Aldobrandiniego (1551–1610), który miał go pouczać: „Nie powinienes opisać bohaterów, ani też zgiełku i kurzu bitewnego, ponieważ to pędzle i obrazy

42 R. De Mambro Santos, *Periplo fiammingo. Introduzione alle Vite di Karel van Mander*, w: K. van Mander, *Le vite*, s. 11–12.

43 K. van Mander, *Het Schilder-boeck. Daer nae in dry delen 't leven der vermaerde doorluchtighe schilders des ouden, en nieuwen tyd*, Haarlem 1694, k. 198; R. De Mambro Santos, *Periplo fiammingo*, s. 12.

44 B. Ridderbos, *Objects and Questions*, w: *Early Netherlandish Painting. Rediscovery, reception and Research*, red. B. Ridderbos, A. van Buren, H. van Veen, Amsterdam 2002, s. 150–152; R. Bernhard, *From Waagen to Friedlander*, w: *Early Netherlandish Painting*, s. 231–232; D. Ribouillault, *Regurgitating Nature. On a Celebrated Anecdote by Karel van Mander about Pieter Bruegel the Elder*, „Journal of Historians of Netherlandish Art”, 8, 2016, nr 1, s. 1–36.

45 W.S. Melion, *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*, Chicago 1991.

46 M. van Mander, *Het Schilder-boeck*, k. 198r.

wyznaczają tożsamość twojego kraju”⁴⁷. Niderlandzki historiograf postanowił więc przekonać czytelników, że prawdziwy charakter Niderlandczyków najlepiej wyrażają wywodzący się z tego narodu malarze, „zasługujący na podobne uczczenie” do tego, które było udziałem największych artystów włoskich, a także światli miłośnicy sztuki („kunst-livenden”), „mający czyste dusze, pozwalające im czerpać przyjemność i rozkoszować się rzeczami pięknymi i doskonałymi, zdolnymi przewyższyć samą naturę, takimi jak wspaniałe dzieła sztuki, które podziwiają i doceniają z wielkim uznaniem, dzięki osobistej wiedzy, owocowi ich wrodzonych predyspozycji”⁴⁸. Poważną przeszkodą w propagowaniu takiego obrazu mieszkańców Niderlandów były wyczyny wywodzących się z ich grona obrazoburców. Van Mander musiał zatem zdecydowanie określić swoje stanowisko wobec rozruchów ikonoklastycznych roku 1566⁴⁹, postrzeganych z jednej strony jako pierwszy akt bohaterskiej rewolty przeciwko władzy Hiszpanów, z drugiej zaś jako pierwsza demonstracja konfliktów międzywyznaniowych, zaogniających nieustannie zmagania wojenne w Niderlandach i prowadzących do coraz większego zniszczenia ich dziedzictwa kulturowego⁵⁰.

Stosunek różnych autorów do ikonoklazmu bywał w oczywisty sposób warunkowany przez ich podejście do sztuki religijnej. Osoby przekonane o jej bałwochwalczym charakterze postrzegały bowiem obrazoburstwo jako dobry uczynek, a pisarze uznający prawowierność chrześcijańskiego kultu obrazów uważali ich niszczenie za śmiertelny grzech⁵¹. Zastosowanie tych kryteriów do analizy tekstu van Mandera nie jest jednak możliwe, ponieważ w *Księdze malarza* nie znajdujemy żadnych jednoznacznych deklaracji dotyczących wspomnianej problematyki. Taka rezerwa niderlandzkiego pisarza musi budzić zdziwienie, zwłaszcza kiedy odnotujemy, że w inspirujących go *Żywotach* Vasariego pojawiają się liczne pochwały obrazów i rzeźb znakomicie wyrażających kościelne nauczanie lub skutecznie pobudzających pobożność wiernych. Nie sposób też nie zauważyć, że van Mander nie podjął vasariańskich rozważań o ideale artysty chrześcijańskiego⁵², a nawet opisał działania odbiegające w bulwersujący sposób od postawy Fra Angelica, który – zdaniem Vasariego – realizował ów ideał w sposób bliski doskonałości⁵³.

W *Żywocie* Gillisa Mostarta (1534–1598), zawartym w *Księdze malarza*, czytamy, że „nie był on zbyt religijny, ani też skłonny do wypełniania zaleceń Hiszpanów,

47 Ibidem, k. 198r. O domniemanym bezpośrednim spotkaniu van Mandera z Aldobrandinim w Rzymie w latach siedemdziesiątych XVI w. Zob. C.L.C. Ewart Witcombe, *The Vatican Apartment of Cinzio Aldobrandini. Notes and Documents*, „Archivum Historiae Pontificiae”, 19, 1981, s. 178.

48 Van Mander, *Het Schilder-boeck*, k. 197r.

49 C. Ford, *Iconoclasm, the Commodity and the art of Painting*, w: *Iconoclasm: Contested Objects, Contested Terms*, red. S. Boldrick, R. Clay, London 2007, s. 77–88; R. Suykerbuyk, *Zoutleeuw's Church of Saint Leonard and Religious Material Culture in the Low Countries (c. 1450–1620)*, Leiden 2020, s. 255.

50 J. Art, *Religion and Secularization. The Continuing of Iconoclastic Fury*, w: *Dutch Culture in a European Perspective*, t. 5: *Accounting for the Past: 1650–2000*, red. D. Fokkema, F. Grijzenhout, tłum. P. Vincent, London 2004, s. 93–95; A. Duke, *Dissident Identities*, s. 179.

51 C. Dupreux, P. Jezler, J. Wirth, *Vorwort*, w: *Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille?*, red. iidem, Zürich 2000, s. 8.

52 Zob. P. Barolsky, *Michelangelo's Nose. A Myth and Its Maker*, University Park 1997, s. 54–58; S.F.M. Stonell, *The Spiritual Language of Art. Medieval Christian Themes in Writings on Art in the Italian Renaissance*, Leiden 2014, s. 207–217.

53 S.F.M. Stonell, *The Spiritual Language of Art*, s. 207–209, 211.

którym robił często osobliwe dowcipy. Namalował na przykład przedstawienie Marii dla Hiszpana, który nie chciał jednak za nie należycie zapłacić. Artysta pokrył więc obraz warstwą gipsu i kleju, na której namalował Marię z wulgarnymi ozdobami, ubraną jak prostytutka. Następnie wprowadził Hiszpana do swojej pracowni, w której zamówiony przez niego obraz stał odwrócony na sztaludze. Wziął obraz do rąk i przekręcił go w stronę zleceniodawcy. Ten zaś, kiedy tylko zobaczył taką profanację Marii, wpadł w szal i natychmiast udał się do miejscowego margrabiego, noszącego imię Ernestus. Malarz zmył nową warstwę obrazu wodą, osuszył go szybko i ustawił na sztaludze. Margrabia przybył do jego pracowni, wołając: «Cóż to słyszę o tobie, Gillis? Przykro mi to mówić, ale poskarżono się na ciebie. W jaki sposób przyszło ci do głowy, namalować coś tak potwornego?». Artysta wprowadził go do wnętrza, pokazując mu obraz, na którym wszystko było wyobrażone w jak najbardziej stosowny sposób. Hiszpan (towarzyszący Ernestusowi) zaniemówił z wrażenia. Wtedy Gillis zaczął skarżyć się na potwarz zleceniodawcy, twierdząc, że usilnie szuka on pretekstu, aby otrzymać obraz, nie zapłaciwszy za niego należytej ceny. W końcu Hiszpan przyznał się pokornie do błędu. Malarz dopuścił się jeszcze wielu innych błazeństw tego rodzaju. Pewnego razu namalował na obrazie *Ostatniej Wieczerzy* scenę, w której wszyscy jej uczestnicy bili się ze sobą, a następnie także ją zmył. Kiedy indziej wykonał zaś *Sąd Ostateczny*, w którym przedstawił siebie i swojego przyjaciela, siedzących w piekle i grających w szachy. Zbyt wiele zrobił takich psikusów, aby wszystkie można było opisać w tym miejscu. Trzeba by zaiste poświęcić na to osobną księgę⁵⁴.

Za pomocą tej anegdoty van Mander zaświadczył, że w okresie rewolty w Niderlandach działał tam artysta, który sztywno dosadnie z tradycyjnej chrześcijańskiej ikonografii i czerpał niemałą uciechę z obrażania w ten sposób uczuć religijnych gorliwych katolików. Historiograf ów nie krytykował takich poczynąń, ale zdawał się traktować je jako dobre dowcipy, świadczące o inteligencji i niezależności intelektualnej Mostarta. Takie swobodne podejście do sztuki religijnej, prezentowane – jak się wydaje – zarówno przez wspomnianego artystę, jak i jego biografa, było bez wątpienia pokłosiem rozruchów ikonoklastycznych z roku 1566, podczas których w skrajny sposób zakwestionowano sakralny charakter kościelnych obrazów i ich znaczenie dla chrześcijańskiego nabożeństwa. Prowadząca do tych ekscesów kalwińska wrogość wobec kultu świętych wizerunków z pewnością była znana van Manderowi, najwidoczniej zwolennikowi religii reformowanej, skoro – tak jak większość jej wyznawców – opuścił w latach osiemdziesiątych XVI wieku Niderlandy południowe i udał się do Amsterdamu i Haarlemu, w których można ją było praktykować w swobodny sposób. W ostatniej fazie życia ten artysta i historiograf skłaniał się ku menonityzmowi (niderlandzkiej odmianie anabaptyzmu)⁵⁵, ale nieco odmienne świadectwo o jego identyfikacji wyznaniowej wystawia jego pochówek w zarządzanym przez kalwinistów Oude Kerk w Amsterdamie⁵⁶.

Brak nabożnego stosunku do katolickiej religijnej ikonografii nie przekładał się jednak u van Mandera na pochwalanie działań niderlandzkich obrazoburców, „oczyszczających” konsekwentnie kościoły z prezentujących ją obrazów i rzeźb.

54 K. van Mander, *Het Schilder-boeck*, k. 261r. Zob. też D. Kuzle, *From Criminal to Courtier. The Soldier in Netherlandish Art, 1550–1572*, Leiden 2002, s. 174.

55 D.A. Shank, *Karel Van Mander's Mennonite Roots in Flanders*, „Mennonite Quarterly Review”, 79, 2005, nr 2, s. 235–249.

56 R. De Mambro Santos, *Cronologia della vita*, s. 75, 77.

Historiograf ten ubolewał nad zniszczonymi podczas tych ekscesów wybitnymi dziełami Hugona van der Goes (1440–1482)⁵⁷, Geertgena tot Sint Jansa (ok. 1465 – ok. 1495)⁵⁸, Jacoba Cornelisza van Oostsanena (1470–1533)⁵⁹, Jana Cornelisza Vermeyena (ok. 1504–1559)⁶⁰, Jana van Scorela (1495–1562)⁶¹, Joachima Beuckelaera (ok. 1530 – ok. 1547)⁶², Fransa Florisa⁶³, Pietera Aertsena (1507/1508–1575)⁶⁴, Maartena van Heemskercka (1498–1574)⁶⁵, Anthonisa Blocklanda van Montfoort (1533–1583)⁶⁶, a także żałował gorzko, że rozruchy ikonoklastyczne przerwały znakomity rozwój niderlandzkiej sztuki witrażowniczej⁶⁷. Opisywał obrazoburców jako tłumy zaślepione przez fanatyzm i bezrozumną wściekłość („blinden ijver en onverstandighe raserije”) i pobudzone nimi do gwałtownych działań⁶⁸. Naznaczone bezmyślną furią wyczyny ikonoklastów⁶⁹ uważał za tyleż haniebne, co bezsensowne⁷⁰, a dokonujące ich ręce określał jako podłe („snoode handen”)⁷¹, barbarzyńskie („barbarische”)⁷², diabelskie („duivelsche”)⁷³ lub świętokradcze („heiligscheyndighe”)⁷⁴.

Dwie ostatnie inwektywy wymierzone przez van Mandera w obrazoburców pochodziły z języka religijnego, ale w tekście *Księgi malarza* nie sposób znaleźć choćby jednego oskarżenia tych ludzi o obrażenie Boga lub odebranie wiernym narzędzi służących pogłębianiu życia religijnego. Niderlandzki historiograf wyrzucał za to ikonoklastom, że niszczyli piękne dzieła („schoon dinghen”) o wyjątkowej wartości, stanowiące najwyższe osiągnięcia sztuki malarskiej⁷⁵. Uważał on, że wybitne obrazy powstają w wyniku wrodzonych uzdolnień autora, jego długotrwałej praktyki, znajomości „pięknej manieri” i wiedzy teoretycznoartystycznej, a także dobrze ukierunkowanej ambicji⁷⁶. Są więc one dobrami bardzo rzadkimi i nadzwyczaj cennymi, a ich unicestwienie powoduje zawsze „olbrzymią szkodę i stratę dla sztuki” („groot jammer en verlies voor kunst”)⁷⁷. Równie wielką zasługę przypisywał więc zarówno tym, którzy obronili obrazy kościelne in situ, jak i miłośnikom sztuki, którzy dali im schronienie w swoich domach, przy okazji pozbawiając te dzieła funkcji kultowej⁷⁸, tak jak zrobił to Cornelis Suycker

57 K. van Mander, *Het Schilder-boeck*, k. 204r. Zob. też C. Ford, *Iconoclasm*, s. 82.

58 K. van Mander, *Het Schilder-boeck*, k. 206r. Zob. też: C. Ford, *Iconoclasm*, s. 80; J.R. Decker, *The Technology of Salvation and the Art of Geertgen tot Sint Jans*, London 2017, s. 11–13.

59 K. van Mander, *Het Schilder-boeck*, k. 207v.

60 Ibidem, k. 224v.

61 Ibidem, k. 236r.

62 Ibidem, k. 239r.

63 Ibidem, k. 241v. Zob. też A.J. DiFuria, *Maarten van Heemskerck's Rome*, s. 248.

64 K. van Mander, *Het Schilder-boeck*, k. 244r. Zob. też C. Ford, *Iconoclasm*, s. 80.

65 K. van Mander, *Het Schilder-boeck*, k. 247r. Zob. też: C. Ford, *Iconoclasm*, s. 84; A.J. DiFuria, *Maarten van Heemskerck's Rome*, s. 248.

66 K. van Mander, *Het Schilder-boeck*, k. 254r.

67 Ibidem, k. 258r.

68 Ibidem, k. 254r.

69 Ibidem, k. 236r, 241v.

70 Ibidem, k. 247r.

71 Ibidem, k. 236r.

72 Ibidem, k. 254r.

73 Ibidem, k. 241r.

74 Ibidem, k. 244v. Zob. też R. Suykerbuyck, *Zoutleeuw's Church*, s. 355.

75 K. van Mander, *Het Schilder-boeck*, k. 254r.

76 Ibidem, k. 196r, 197r. Zob. też R. De Mambro Santos, *Periplo fiammingo*, s. 12–48.

77 K. van Mander, *Het Schilder-boeck*, k. 225v.

78 Warto odnotować, że takie podejście współbrzmiało z postawą menonitów, którzy wykluczali kult obrazów i ich umieszczanie w kościołach, ale dopuszczali obecność wizerunków o tematyce

(zm. 1626) z resztkami *Siedmiu uczynków miłosierdzia* Jacoba Cornelisza van Oostsanena z Oude Kerk w Amsterdamie⁷⁹, Maarten de Vos (1532–1603) z ołtarzem wykonanym na zlecenie cechu stolarzy i ebenistów do katedry w Antwerpii przez Quentina Massijsa (1466–1530)⁸⁰ i Hans Vermeyen (przed 1559–1606) z dziełem swojego ojca Jana Cornelisza z kościoła Sint-Gorick w Brukseli⁸¹. Można zatem stwierdzić, że ikonoklazm roku 1566 był dla van Mandera „świeckim” występką, wymierzonym w dorobek artystyczny Niderlandczyków⁸², a opisywanie go jako czynności świętokradczej, wynikało zapewne z chęci zrównania go ze świętokradztwem, uważanym w XVI stuleciu za największy z ludzkich grzechów i przestępstw⁸³. Zdaniem Ricarda De Mambro Santosa, autor *Księgi malarzy* zdystansował się w tym tekście od specyficznego postrzegania sztuki sakralnej właśnie po to, aby zapewnić jej dziełom i twórcom możliwość dalszego funkcjonowania w zdominowanych przez kalwinistów Niderlandach Północnych. Jeśli zaś obrazy o tematyce religijnej były dla van Mandera tylko jedną z odmian malarstwa historycznego, która winna być oceniana wyłącznie ze względu na sposób artystycznego wyobrażenia historii⁸⁴, to niszczenie obrazów religijnych musiało być przez niego osądzone jedynie w kategoriach zbrodni przeciwko sztuce i wizerunkowi Niderlandczyków jako ludzi wyróżniających się jej szlachetnym umiłowaniem.

Przedkładanie kryteriów artystycznych nad religijne w ocenie dzieł sztuki sakralnej i ich niszczenia rozpowszechnione w Niderlandach w okresie sporów religijnych

Reformacja i kontrreformacyjny katolicyzm w Niderlandach kształtowały swoją tożsamość w „krwawym teatrze” wojny i w czasach powszechnej niezgody, co sprawiło, że aż do początku XVII wieku identyfikacja konfesyjna wielu Niderlandczyków była mocno chaotyczna. Wśród katolików w Niderlandach Południowych nie brakowało byłych protestantów, którzy powrócili do jedności z Rzymem z przyczyn koniunkturalnych, ale w głębi serca zachowali przywiązanie do niektórych aspektów ewangelickiej nauki. Wielu katolików, szczerze przekonanych o zasadniczej prawowierności swojego Kościoła, nie było też wolnych od wątpliwości, czy w pewnych drugorzędnych sprawach reformacja nie odczytała lepiej nauki Pisma Świętego⁸⁵. Wspólnotę chrześcijan reformowanych rozrywały zaś przede wszystkim spory o konieczność ścisłego zachowywania koncepcji Kalwina lub o możliwości ich reinterpretacji. Utworzenie pod koniec XVI wieku w północnych Zjednoczonych Prowincjach kalwinistycznego Kościoła publicznego tylko skomplikowało ten stan rzeczy. Owa wspólnota musiała bowiem prowadzić metryki nie

sakralnej w przestrzeni świeckiej i chętnie je kolekcjonowali. Zob. H.S. Bender, *Mennonites in Art*, „The Mennonite Quarterly Review”, 27, 1953, nr 3, s. 187–203.

79 K. van Mander, *Het Schilder-boeck*, k. 207v.

80 Ibidem, k. 216r.

81 Ibidem, k. 224v.

82 R. Suykerbuyck, *Zoutleeuw's Church*, s. 355.

83 W.J. Connel, G. Constable, *Sacrilege and Redemption in Renaissance Florence. The Case of Antonio Rimaldeschi*, Toronto 2005, s. 43–45.

84 R. De Mambro Santos, *La civil conversazione pittorica. Riflessione critica e produzione artistica nel trattato di Karel van Mander, Sant'Oreste* 1998, s. 42–73.

85 M.J. Marinus, *De contrareformatie te Antwerpen (1585–1676). Kerkelijk leven in een grootstad*, Brussel 1995, s. 80, 115–116; K. Iamont, *Het wereldbeeld*, s. 184–185, 190–191.

tylko swoich rzeczywistych członków, uprawnionych do przystępowania w niej do Stołu Pańskiego, ale także wielu ludzi unikających ścisłego przypisania do którejś z denominacji, którzy chcieli ochrzcić dziecko, zawrzeć związek małżeński lub dokonać pogrzebu. Wokół Kościoła publicznego funkcjonowała zatem spora rzesza „wiernych”, korzystających z jego „usług”, ale często niepodzielających jego nauki⁸⁶. Wielu światłych Niderlandczyków, takich jak protestancki teolog Jacobus Arminius (1559 lub 1560 – 1609), uważało więc, że dla poprawy relacji społecznych i czystości wiary należy wyłączać jak najwięcej spraw ze sfery życia religijnego, a rozważać je i regulować w porządku świeckim⁸⁷. Przyjęcie takiego podejścia w sprawach sztuki religijnej, sugerowane przez van Vaernewijcka i van Mandera, odpowiadało więc zapewne postawie wielu ich rodaków.

Po uśmierzeniu ikonoklastycznych zamieszek w Niderlandach namiestnik króla Filipa II w tym kraju, książę Alba (Ferdynand Álvarez de Toledo, 1507–1582) wydał 14 lutego 1568 roku dekret, w którym polecił „naprawić” jak najszybciej kościoły w taki sposób, żeby nie tylko nadawały się do odprawiania w nich katolickiej liturgii, ale także odpowiadały swoim wyglądem katolickiej tradycji i manifestowały uwolnienie się Niderlandczyków od protestanckich błędów⁸⁸. Symbolicznym znakiem takiej ortodoksyjnej normalizacji było zapełnianie świątyni wielką liczbą obrazów i rzeźb sakralnych⁸⁹. Znacznie łatwiej było jednak przywrócić święte wizerunki w przestrzeni sakralnej, niż skłonić wiele osób, żeby zaczęły na nowo otaczać je kultem. O sporej nieskuteczności takich wysiłków świadczyły wybuchy lokalnych rozruchów obrazoburczych, zdarzające się dość często w kolejnych latach⁹⁰.

Poważnym wyzwaniem dla osób podejmujących próby „normalizacji” katolickiej pobożności w Niderlandach był jednak – jak się wydaje – nie tylko upór części obrazoburców, którzy trwali przy swoich niezbyt dobrze ugruntowanych teologicznie błędach. Daleka od katolickiego stosunku do obrazów była także postawa reprezentowana przez van Vaernewijcka, który w ostatnich miesiącach życia zaangażował się wprawdzie mocno w „naprawę” gandawskiego Sint-Jakobkerk⁹¹, ale w kończonym w tym czasie *O tych okropnych czasach* w ani jednym zdaniu nie wyraził swojego nabożnego stosunku do obrazów w świątyniach, doceniając wyłącznie walory artystyczne tych dzieł, a nie ich wpływ na chrześcijańskie życie wiernych⁹². Takie stawianie sztuki przed religią było chyba dość rozpowszechnione wśród niderlandzkich katolików, skoro zwolennicy tego wyznania w Gandawie konsekwentnie chronili podczas kolejnych rozruchów ikonoklastycznych Ołtarz Baranka Mistycznego⁹³, ale w roku 1578 nie zapobiegli zniszczeniu przez

86 S. Perlove, L. Silver, *Rembrandt's Faith. Church and Temple in the Dutch Golden Age*, University Park 2009, s. 17–24; T.M. van Leeuwen, *Arminius, Arminianism and Europe*, w: *Arminius, Arminianism and Europe. Jacobus Arminius (1559/1560–1609)*, red. T.M. van Leeuwen, K.D. Stenglin, M. Tolsma, Leiden 2009, s. IX–XXII.

87 S. Perlove, L. Silver, *Rembrandt's Faith*, s. 24; T.M. van Leeuwen, *Arminius*, s. XVI–XVII.

88 S. Deyon, A. Lottin, *Les casseurs de l'été 1566*, s. 139.

89 Zob. szczeg. K. Jonckhere, *Art After Iconoclasm. Painting in the Netherlands between 1566 and 1585*, Brussels 2012.

90 P. Arnade, *Beggars, Iconoclasts and Civic Patriots*, s. 292.

91 K. Iamont, *Het wereldbeeld*, s. 90–85; M. Bauwens, A. Somers, *The Institutional Nature of Parishes*, s. 677.

92 K. Iamont, *Het wereldbeeld*, s. 209–218.

93 B. Ridderbos, *Objects and Questions*, s. 42.

DE PICTVRIS ET IMAGINIBVS SACRIS, LIBER VNVS: tractans de vitandis circa eas abusi- bus, & de earundem signi- ficationibus.

Authore Ioanne Molano Louaniensi,
Sacrae Theologiae Licentiatō, &
Louanii ordinario Professore.

Eiusdem Responsio Quodlibetica, ad tres
quaestiones, quae verba pagina indicantur.



LOVANI,
Apud Hieronymum VVellaum.
M. D. LXX.
Cum Gratia & Privilegio Regiae Maiest.
Subsig. Broecke.

5. Strona tytułowa *De picturis et imaginibus sacris* Iohannesa Molanusa, 1570

obrazoburców relikwii pierwszego i najważniejszego patrona tego miasta św. Bawona⁹⁴.

Postrzeżenie przez van Mandera obrazów sakralnych jako zasługujących na skrzętną ochronę cennych dzieł sztuki odbiegało także od postawy wielu protestanckich reformatorów w Niderlandach, przyjmujących nieufnie wszelkie przedstawienia o tematyce religijnej i traktujących dzieje ich niszczenia w roku 1566 jak swoisty mit założycielski swojej wspólnoty⁹⁵. Wbrew naukom Kalwina, van Mander był gotów podziwiać nawet dobrze namalowany wizerunek Boga Ojca⁹⁶, ponieważ traktował go jak dzieło sztuki, a nie jak „bałwana”, który może poważnie zgorszyć wiernych⁹⁷. Taka postawa, podzielana przez wielu kolekcjonerów-protestantów, którzy – zgodnie z informacjami podanymi w *Księdze malarza* – chronili w swoich domach wczesnonowożytnie katolickie obrazy, współbrzmiała znakomicie z poglądami van Vaernewijcka i stawiała wyjątkowo trudne wyzwanie przed działaczami kontrreformacyjnymi w Niderlandach. Musieli oni bowiem przekonać część tamtejszej elity intelektualnej, że obrazy sakralne nie są wyłącznie dziełami sztuki, ale także przedmiotami odgrywającymi ważną rolę w życiu Kościoła, ściśle opisaną w jego doktrynie. Propagowanie

tych poglądów musiało odbywać się w znacznej mierze przy wykorzystaniu nowych argumentów, ponieważ większość katolickich apologetów wskazywała wcześniej wyłącznie uzasadnienia nieniszczenia obrazów i oddawania im czci⁹⁸, a nie przesłanki na rzecz zachowania i ugruntowania w świadomości odbiorców specyficznego sakralnego charakteru dzieł sztuki. Argumenty te winny ponadto trafiać w specyfikę humanistycznej religijności i dyskursu teologicznego, to znaczy pochodzić przede wszystkim z Biblii i pism patrystycznych oraz przekonywać swoją bezpośrednią wymową, niepoddaną wyszukanej scholastycznej interpretacji⁹⁹.

Nie może zatem dziwić, że Iohannes Molanus (Jan Vermeulen lub van der Meulen, 1533–1585), profesor teologii z Uniwersytetu w Lowanium¹⁰⁰ zaznaczył we wstępie do traktatu *De picturis et imaginibus sacris liber unus, tractans de vitandis circa eas abusibus et de aerundem significationibus* (Jedna księga o obrazach i wizerunkach sakralnych, opisująca, jak unikać ich nadużywania a także ich znaczenia), ogłoszonego drukiem w roku 1570 (il. 5), że będzie w nim zwalczać nie tylko perfidię

94 W. Sauerlander, *Catholic Rubens. Saints and Martyrs*, tłum. D. Dollenmayer, Los Angeles 2014, s. 143.

95 A. Duke, *Dissident Identities*, s. 216–226; R. Voges, *Power, Faith and Pictures*, s. 124.

96 K. van Mander, *Het Schilder-boeck*, k. 224v.

97 O bezwzględny zakazie ukazywania Boga w dziełach sztuki sformułowanym i uzasadnionym przez Jana Kalwina zob. P. Krasny, *Figury obecności i nieobecności. Wprowadzenie do francuskiej dysputy o świętych obrazach i roli sztuki w życiu Kościoła*, Kraków 2016, s. 74–78.

98 Zob. szczeg. G. Scavizzi, *Arte e architettura sacra. Cronache e documenti sulla controversia tra riformati e cattolici (1500–1550)*, Roma 1982, s. 130–263.

99 Zob. szczeg. M. Gielis, *Leuven Theologians as Opponents of Erasmys and Humanistic Theology, w: Biblical Humanism and the Scholasticism in the Age of Erasmus*, red. E. Rummel, Leiden 2008, s. 197–214.

100 R. van Uyten, *Molanus Johannes (Jan)*, w: *Nationaal biografisch woordenboek*, t. 2, Brussel 1966, s. 560–562.

bałwochwalców, popychającą ich do niszczenia świętych obrazów, ale także błędy pojawiające się w postawie katolików wobec tych wizerunków. Katolikom zarzucał zaś z jednej strony brak wiedzy o prawowiernej nauce na temat wyobrażeń sakralnych, z drugiej natomiast niedbałość („neglegentia”) w jej używaniu¹⁰¹. Ten ostatni zarzut nie został wprawdzie wyjaśniony precyzyjnie w tekście Molanusa, ale zdaje się on trafiać bardzo dobrze w postawę takich osób jak van Vaernevijck lub van Mander, którzy z pewnością dysponowali możliwościami intelektualnymi, aby uwzględnić w analizie obrazów ich sakralny charakter, a poprzestawali na zachwycaniu się ich pięknem formalnym. Analiza stosunku tych historiografów do działań niderlandzkich obrazoburców i przedmiotów ich agresji pozwala więc – jak sądzę – zrozumieć lepiej przesłanie wstępnej, teoretyczno-artystycznej części dzieła Molanusa, które zdobyło wielką popularność w całym katolickim świecie jako pierwszy kompleksowy wykład na temat roli obrazów w Kościele katolickim, opracowany w formule atrakcyjnej dla wykształconych czytelników epoki nowożytnej¹⁰². ●

101 I. Molanus, *De picturis et imaginibus sacris liber unus, tractans de vitandis circa eas abusibus et de earundem significationibus*, Lovanii 1570, s. 13.

102 C. Hecht, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock: Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 2012, s. 291–299; A. Galizzi Kroegel, [Jan Vermeulen] Ioannis Molanus, *De picturis et imaginibus sacris*, w: *Arte e persuasione. La strategia delle immagini dopo il concilio di Trento*, red. D. Cattoi, D. Primerano, Trento 2014, s. 142–143.