

PIOTR KRASNY
UNIwersytet Jagielloński

*ITA VIDISTI RES OMNES, QUAE OSTENDI POTERUNT,
UT FIAS DOCTUS, SAPIENS ET PIUS.*
JAN AMOS KOMENSKI O ROLI SZTUKI RELIGIJNEJ
W EDUKACJI CHRZEŚCIJAŃSKIEJ*

Jednota Braci Czeskich odegrała w dziejach reformacji na ziemiach polskich znacznie większą rolę, niż mogłaby na to wskazywać skromna liczba jej wyznawców, przybyłych do Rzeczypospolitej głównie po wygnaniu ich z ojczyzny dekretem wydanym przez cesarza Ferdynanda II (1578–1637) w 1627 r. Wspólnota ta otworzyła bowiem w Lesznie znakomite gimnazjum, bardzo popularne wśród szlachty protestanckiej, a liczni bracia czescy osiadli w Polsce podjęli działalność pisarską, upowszechniając jej rezultaty za pomocą własnej drukarni¹. Główne aspekty ich dorobku kulturowego zostały wnikliwie przestudiowane przez polskich badaczy, dzięki czemu znamy dość dobrze poglądy teologiczne, filozoficzne, pedagogiczne oraz teoretyczno-literackie członków Jednoty żyjących niegdyś w naszym kraju². Zupełnie nic nie wiemy za to o ich stosunku do sztuki religijnej. Możemy jedynie przeczuwać, że przynieśli oni z Czech i podtrzymywali w Polsce silnie antyikonoczną postawę i niechęć do bogatego wystroju świątyni.

Jednota powstała wskutek oddzielenia się od utrakwistów (umiarkowanego odłamu husytów) w połowie XV w., ale swoją doktrynę ukształtowała pod wpływem intensywnych kontaktów z luteranami i kalwinami w XVI stuleciu. Przejąwszy od nich zasadę, że źródłem wiary jest *sola Scriptura*, prześcignęła ich w rygoryzmie literalnej interpretacji tekstu Biblii. Taką postawę przyjęła też wobec drugiego przykazania, mówiącego, że nie wolno wykonywać żadnego „obrazu rytego ani żadnej podobizny tego, co jest na niebie w górze i co na ziemi nisko, ani z tych rzeczy, które są w wodach pod ziemią” (Wj 20,4). Teologowie Jednoty, dążący do przywrócenia kultowi chrześcijańskiemu „pierwotnej czystości”, nawoływali też do wyeliminowania z niego późniejszych ludzkich wynalazków (*nálezků*), do których zaliczali wszelkie obrazy, rzeźby i inne „zbędne ozdoby”. Ów rygoryzm zaczął jednak słabnąć na początku XVII w., kiedy niektórzy pisarze z grona braci czeskich zainicjowali ostrożną dyskusję o wykorzystywaniu obrazów na użytek edukacji religijnej. Rozproszenie Jednoty po jej wygnaniu z Czech spowodowało także zróżnicowanie poglądów na sztukę wśród grup braci czeskich osiadłych w różnych ośrodkach³. Warto więc zainicjować

* Pierwszy człon tytułu został zaczerpnięty z: Ioannes Amos Comenius, *Orbis sensualium pictus, hoc est omnium fundamentalium in mundo rerum et in vita actionum pictura et nomenclatura*, Norimbergae 1658, s. 309.

¹ J. Dworzaczkowa, *Bracia czescy w Wielkopolsce w XVI i XVII wieku*, Warszawa 2007; eadem, *Z dziejów braci czeskich w Polsce*, Poznań 2003.

² D. Rott, *Bracia czescy w dawnej Polsce. Działalność literacka – teksty – recepcja*, Katowice 2002.

³ O. Halama, *Posvátný obraz a Jednota bratrská*, „Teologická Reflexe”, 6, 2000, s. 116–123; M. Šroněk, „*Neučíš sobě rytiny...*”. *Jednota bratrská a výtvarná kultura*, [w:] *Umění české reformace (1380–1620)*, red. K. Horníčková, M. Šroněk, Praha 2010, s. 303–317.



JOHAN-AMOS COMENIUS.

Anno Christi M.DC.LXV. ætatis suæ LXXIV.

*Effigiem hanc delineavit, ætq; incidi curavit, et
Viri Clariff. honori dicavit, CRISPINUS DE PAS.*

Chr. Hagens: delineavit. et sculpsit.

1. Portret Jana Amosa Komeńskiego, miedzioryt Christiana Hagensa, 1665

badania, które pozwolą prześledzić, co konkretnie myśleli o roli sztuki w życiu Kościoła wierni Jednoty, którzy znaleźli schronienie w Rzeczypospolitej.

Sądzę, że pewne wyobrażenie o ich stanowisku w tej kwestii mogą dać wypowiedzi na temat sztuki sakralnej sformułowane przez seniora Jednoty Jana Amosa Komeńskiego (właśc. Jan Amos Komenský, 1592–1670, il. 1) w czasie jego pobytu w Polsce w latach 1628–1656⁴ lub po jego wyjeździe do Holandii, w której – jak się uważa – kończył już tylko i redagował dzieła rozpoczęte w naszym kraju⁵. Trzeba oczywiście pamiętać, że opinie te nie musiały być podzielane przez wszystkich jego współwyznawców, ale można chyba przyjąć, że Komeński, troszczący się o przetrwanie Jednoty na wygnaniu, starał się podtrzymywać w niej *consensum fidelium*, nie głosząc „nowinek”, a zarazem wykorzystując swój autorytet do wygaszania kontrowersji wśród swych wiernych⁶.

Źródłem owego autorytetu była wielka erudycja Komeńskiego, podziwiana powszechnie w całej protestanckiej części Europy. W trakcie studiów w Herbom i w Heidelbergu duchowny ów zgłębił wnikliwie teologię Kościoła reformowanego⁷, ale równie dobrze znał doktrynę luteranów, z którymi utrzymywał

⁴ L. Kurdybacha, *Działalność Jana Amosa Komeńskiego w Polsce*, Warszawa 1957.

⁵ W. Rood, *Comenius and the Low Countries. Some Aspects of Live and Work of Czech Exile in the Seventeenth Century*, Utrecht 1970.

⁶ H. Hotson, *Outsiders, Dissenters and Competing Vision of Reform*, [w:] *The Oxford Handbook of the Protestant Reformation*, ed. U. Rublack, Oxford 2017, s. 303.

⁷ A. Fijałkowski, *Tradycja i nowatorstwo w „Orbis sensualium pictus” Jana Amosa Komeńskiego*, Warszawa 2012, s. 40–59.

żywe kontakty zwłaszcza w okresie swojej działalności w Czechach⁸. Wiedzy tej nie używał jednak – jak wielu ówczesnych teologów – w polemice międzywyznaniowej, ale starał się unikać dzięki niej konfliktów, podejmując współpracę z wyznawcami innych protestanckich denominacji⁹. Polem tej współpracy była przede wszystkim walka z katolicką kontrreformacją i reforma oświaty, polegająca na wypracowaniu nowych metod dydaktycznych i przygotowywaniu nowatorskich podręczników¹⁰. Imponujący dorobek Komeńskiego obejmował 174 pisma, wydane w kilku krajach i tłumaczone na wiele języków¹¹. Żadne z tych wydawnictw nie było poświęcone problematyce artystycznej, ale w trzech spośród nich można odnaleźć wyraziste opinie na temat roli sztuki w życiu Kościoła, oddające dobrze dylematy doktrynalne, które stały się udziałem członków Jednoty po ich wypędzeniu z Królestwa Czeskiego.

OBRAZY KOŚCIELNE JAKO ZNAKI PAMIĘCI RELIGII UTRAKWISTYCZNEJ W HISTORIA PERSECUTIONUM ECCLESIAE BOHEMICAE

Małe wspólnoty braci czeskich rozporoszone po wielu miastach, w których populacji dominowali luteranie, kalwiński lub anglikanie, były tam narażone na wchłonięcie przez wielkie Kościoły protestanckie. Pisarze Jednoty starali się zapobiec temu zagrożeniu, publikując liczne prace mające ugruntować tożsamość wyznaniową swych współpracowników, a także przekonać innych protestantów, że *confessio Bohemica* jest dziełem Bożym, zasługującym na wsparcie przez wszystkich prawdziwych chrześcijan. Teologowie Jednoty przywoływali w tym celu wielokrotnie świadectwo krwi i cierpienia złożone przez braci czeskich jako potwierdzenie prawowierności ich doktryny¹². Włączając się w ową akcję, Komeński podjął także rozważania nad rolą sztuki sakralnej w życiu czeskich kontynuatorów reformy Jana Husa (1369–1415) i w ich męczeństwie.

Na początku lat 30. XVII w. planowano ogłosić w Holandii łacińską edycję *Book of Martyrs* Johna Focha (1516–1587), poszerzoną o relację o prześladowaniach czeskich protestantów, której opracowanie powierzono Komeńskiemu. Książka ta ukazała się jednak bez owego aneksu w 1632 r. Komeński postanowił wówczas rozszerzyć swój tekst o informacje o wszystkich męczennikach, którzy złożyli świadectwo krwi od czasu chrztu Czech, i ogłosić go jako samodzielny wolumin. Wskutek problemów z pozyskaniem środków na druk dzieło to, zatytułowane *Historia persecutionum Ecclesiae Bohemicae*, ukazało się w Lejdzie dopiero w 1647 r., wzbudzając wielkie zainteresowanie czytelników. W ciągu trzech lat opublikowano jego przekłady na niemiecki, francuski i angielski, a w 1655 r. ogłoszono w Lesznie jego wydanie czeskie. Dzięki temu książka stała się w całej Europie najważniejszym źródłem informacji nie tylko o dziejach Jednoty, ale także o jej doktrynie¹³.

Wśród przykładów okrucieństw katolików, wymierzonych w czeskich zwolenników reformy husyckiej, Komeński wymieniał nie tylko ataki skierowane przeciwko ludziom, ale także pustoszenie dysydenckich świątyń i niszczenie ich wyposażenia. Akty skierowane przeciw świątyniom były jego zdaniem nie tylko przejawem szaleństwa, ale także straszliwym grzechem, ponieważ „papiści” zachowywali się jak apokaliptyczna Bestia występująca „przeciwko Bogu, aby bluźnić Imię Jego i Przybytek Jego” (Ap 13,6)¹⁴. Żeby uzasadnić takie oskarżenie, Komeński musiał wykazać, że utrakwistyczne kościoły nie były – jak to utrzymywali jego oponenti – zwykłymi budynkami, skażonymi herezją, ale miejscami poświęconymi

⁸ W. Koorthase, *Philipp Melancthon, Praeceptor Germaniae, and his Influence on the Theories of Education in Bohemia and Moravia*, [w:] *Luther and Melancthon in the Educational thought of the Central Europe*, ed. R. Golz, W. Mayrhofer, Münster 1998, s. 92–94.

⁹ Fijałkowski, *Tradycja i nowatorstwo...*, s. 242; M.T. Ryan, *The Diffusion of Science and the Conversion of the Gentiles in the Seventeenth Century*, [w:] *In the Presence of the Past. Essays in Honour of Frank Manuel*, ed. R.T. Bienvenu, M. Feingold, Dordrecht 2013, s. 23–26; Hotson, *op. cit.*, s. 302–303.

¹⁰ H.J. Gamm, *Lehren mit Comenius*, Frankfurt am Main 2008, s. 13–14.

¹¹ A. Fijałkowski, *Wstęp*, [w:] J.A. Komeński, *Świat w obrazach rzeczy dostępnych zmysłom*, tłum. A. Fijałkowski, Warszawa 2015, s. 31–32.

¹² H. Louthan, *Obraceni Čech na víru aneb. Rekatolizace po dobrem a po zlém*, překlad Z. Rucki, Praha 2011, s. 121–125.

¹³ J. Polišenský, *Komenský a české dějepisectví bělohorského období*, „Acta Comeniana”, 22, 1963, s. 61–83; F.X. Halas, *Komenský historik*, [w:] *Ad honorem Josef Polišenský 1915–2001*, Olomouc 2007, s. 163–165; O. Chalíne, *Bílá hora*, překlad F.X. Halas, Praha 2013, s. 408–409.

¹⁴ Ioannes Amos Comenius, *Historia persecutionum Ecclesiae Bohemicae iam inde a primoris conversionis suae ad Christianitatem, hoc est anno 894, ad annum usque 1632, Ferdinando Secundo Austriaco regnante*, Lugduni Batavorum 1648, s. 399–400.

w szczególny sposób Bogu. Oburzał się więc na stwierdzenia katolików, którzy twierdzili, iż świątynie ich oponentów nie są miejscami świętymi, ponieważ nie zostały uroczystie konsekrowane. Głosił, że zarzuty te „śmieszyły prostych ludzi, a dla mądrzejszych były przejawem złości przeciwko Słowu Bożemu”. Wszystkie te osoby uważały bowiem, że kościoły utrakwistów zostały uświęcone przez „kazalnice, z których głoszone Słowo Boże i ołtarze, przy których rozdzielano Sakrament pod dwoma postaciami”, i dlatego oburzały się szczególnie działaniami katolików, którzy sprzęty przeznaczone do zachowania w kościołach najpierw „obmywali” z herezji, a następnie poświęcali¹⁵.

Wypowiedź ta zdaje się świadczyć, że Komeński odrzucał zarówno katolicką koncepcję świątyni stającej się Domem Bożym poprzez jej uroczyste dedykowanie Najwyższemu przez hierarchię kościelną¹⁶, jak i przekonanie głoszone w początkach reformy luterńskiej, że kościół jest wyłącznie „stodołą dla modlitwy” i wygłaszania kazań¹⁷. Bardzo wyraźnie podzielał zaś późniejsze nauczanie Marcina Lutra (1483–1546)¹⁸ i Jana Kalwina (1509–1564), że świątynie, jako „miejsca poświęcone Bogu i Jego czci nie są świeckie, tylko święte, ponieważ głosi się w nich Słowo Boże i odprawia się w nich święte obrzędy”¹⁹. Na poparcie tezy, że kościoły utrakwistyczne były miejscem świętym w oczach Boga, senior Jednoty podał też informacje o straszliwych i nadzwyczajnych wypadkach, których ofiarą padli „papiści”, pustoszący owe budynki²⁰. W ten sposób przywołał on topos wywiedziony z ostrzeżenia św. Pawła: „jeśli kto świątynię Bożą naruszy, zatraci go Bóg” (1 Kor 3,17), powtarzany co najmniej od czasów ikonoklazmu bizantyńskiego w obronie szczególnego statusu świątyni i by potępić osoby kwestionujące ów status²¹. W czeskich sporach wyznaniowych ta koncepcja apologetyczna była przywoływana głównie przez katolików w celu potępienia protestantów, których miały spotkać straszliwe kary za gruntowne „oczyszczenie” praskiej katedry w 1619 r.²² Wymierzając tę koncepcję przeciwko „papistom”, Komeński pokazał więc, że nie różni się od nich zbyt wiele w poglądach na temat kościołów jako miejsc świętych i szczególnie umiłowanych przez Boga.

Potępiając okrucieństwa katolików, Komeński zdawał się też akceptować ich pogląd, że w kościołach wolno umieszczać wizerunki świętych, skoro oburzało go usuwanie obrazów husyckich męczenników – Jana Husa i Hieronima z Pragi (właśc. Jeroným Pražský, 1378–1416) – ze świątyni przejmowanych przez „papistów”²³. Należy zgodzić się z Michałem Šronkiem²⁴, że dla seniora Jednoty szczególnie bolesne było zacieranie poprzez takie działania „pamięci o religii utrakwistycznej”²⁵. Takie sprowadzenie obrazów religijnych do funkcji „znaków pamięciowych” jako uzasadnienie ich obecności w kościołach było charakterystyczne dla myśli Lutra i luterńskiej „doktryny artystycznej”²⁶, a zatem pasowało znakomicie

¹⁵ *Ibidem*, s. 400.

¹⁶ O przywoływaniu tej opinii w pismach teoretyczno-artystycznych, wydawanych w monarchii habsburskiej zob. zwłaszcza P. Fidler, *Architektúra seicenta. Stavítelia, architekti a stavby viedenského dvorského okruhu v Rakúsku, Čechách, na Morave a na Slovensku v 17. storočí*, Bratislava 2015, s. 398–399.

¹⁷ V. Isaiasz, *Early Modern Lutheran Churches. Redefining the Boundaries of the Holy and the Profane*, [w:] *Lutheran Churches in Early Modern Europe*, ed. A. Spicer, Farnham 2012, s. 22–23.

¹⁸ J. Harasimowicz, *Protestanckie budownictwo kościelne wieku reformacji na Śląsku*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 28, 1983, nr 1, s. 343; Isaiasz, *op. cit.*, s. 29–30.

¹⁹ J. Calvin, *Institution de la religion chrétienne*, Lorient 2013, s. 345. Zob. też J.F. White, *Protestant Worship and Church Architecture. Theological and Historical Consideration*, Eugene 2003, s. 32; P. Krasny, *Figury obecności i nieobecności. Wprowadzenie do francuskiej dysputy o świętych obrazach i o roli sztuki w życiu Kościoła w epoce nowożytnej*, Kraków 2016, s. 82–83.

²⁰ Comenius, *Historia persecutionum...*, s. 406, 416–417.

²¹ M. Jennings, F.P. Kilcoyne, *Defacement, Practical Theology, Politics or Prejudice. The Case of North Portal of Bourges*, „Church History”, 72, 2003, nr 2, s. 284.

²² P. Krasny, *Apologia kultu świętych obrazów jako odwiecznej tradycji narodu czeskiego w relacji Jana Františka Beckovskiego o obrazoburstwie w katedrze praskiej w roku 1619*, [w:] *Sztuka po Trydencie*, red. K. Kuczman, A. Witko, Kraków 2014, s. 196, 202–203.

²³ Comenius, *Historia persecutionum...*, s. 401–402. O ikonografii Jana Husa i Hieronima z Pragi oraz o roli ich wizerunków jako „wizualnych oznak kalikstyńskiej tożsamości” zob. zwłaszcza M. Bartlová, *Pravda zvíťazila. Výtvarné umění a husitsví 1380–1490*, Praha 2015, s. 112–130.

²⁴ M. Šroněk, *De sacris imaginibus. Patroni, malíři a obrazy předbělohorské Prahy*, Praha 2013, s. 59–62. O akcjach „oczyszczania” rekatolizowanych kościołów w monarchii habsburskiej z protestanckich „pamiętek” i o motywacji tych działań zob. też R. Sörries, *Von Kaisers Gnaden. Protestantische Kirchenbauten im Habsburger Reich*, Köln 2008, s. 58–59.

²⁵ Comenius, *Historia persecutionum...*, s. 401.

²⁶ Zob. zwłaszcza S. Michalski, *Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989, s. 53–56; K.H. zu Mühlen, *Luther and die Bilder. Theologische, pädagogische und kulturtheoretische Aspekte*, [w:] idem, *Reformatrische Prägungen. Studien zur Theologie Martin Luthers und Reformationszeit*, wyd. A. Lexutt, V. Ortmann, Göttingen 2011, s. 196–198; J. Wolf, ff.

do charakteru książki, pomyślanej jako protestanckie martyrologium. Wiele wskazuje jednak na to, że Komeński oburzał się wyrzucaniem ze świątyń wizerunków husyckich męczenników nie tylko dlatego, że widział w tym akcie *damnationem memoriae*, ale także z powodu interpretowania go jako *damnationem honoris*. Szydził on wprawdzie z szaleństwa katolików, którzy wiedzeni „wściekłą nienawiścią” do husyckich świątych, traktowali ich wizerunki jak przestępców, paląc je publicznie za murami miast i dokonując nieraz tych „egzekucji” u stóp szubienic²⁷. Z drugiej strony opisywał jednak papistowskich obrazoburców na podobieństwo bestii, której dano władzę nad żywymi i tymi, „co mieszkają w niebie” (Ap 13,6)²⁸. Takie same epitety odnoszono w katolickim piśmiennictwie do hugenockich obrazoburców we Francji, zaznaczając, że hańbiąc obrazy świątych, nie mogli oni wprawdzie skrzywdzić tych osób zaznających niebiańskiej szczęśliwości, ale byli w stanie pozbawić je należnej im czci²⁹. Podobne przekonanie, wynikające z odczytanego *à rebours* nauczania II Soboru Nicejskiego, że „cześć oddawana wizerunkowi przechodzi na prototyp”³⁰, nie było też z pewnością obce Komeńskiemu, skoro w swoim martyrologium obok ludzi, którzy padli ofiarą „papistowskiego” gniewu, wymienił także obrazy niszczone w trakcie rekatolicyzacji Czech.

Historia persecutionum Ecclesiae Bohemicae została napisana przez Komeńskiego z bólem i pasją³¹, które mogły przeszkadzać mu w kontrolowaniu teologicznej jednoznaczności zawartych w niej wypowiedzi. We fragmencie tego dzieła, potępiającym pustoszenie utrakwistycznych świątyń, senior Jednoty mieszał jednak w zaskakujący sposób katolickie, kalwińskie i luteranckie koncepcje, określające miejsce sztuki w życiu Kościoła. Przyczyną wyboru takiej strategii mogła być chęć obudzenia sympatii do prześladowanych braci czeskich u wiernych różnych wyznań, a także wytknięcie katolikom ewidentnej hipokryzji, przejawiającej się w tym, że pod wpływem szalonego gniewu zapomnieli oni o swoim tradycyjnym przywiązaniu do kultu obrazów i stali się gorszymi ikonoklastami niż protestanci potępiani przez nich za niszczenie świątych wizerunków. Trzeba jednak zauważyć, że sformułowana przez Komeńskiego krytyka „papistowskiego” obrazoburstwa była zgodna ze zwyczajami Jednoty, która odrzucała zarówno oddawanie czci przedstawieniom religijnym, jak i ich gwałtowne niszczenie³². W zwyczajach tych mieścił się także – jak wykazał Šroněk – „kompromisowy sposób współżycia ze świętymi obrazami, polegający na ich desakralizacji, to znaczy neutralizacji ich pierwotnej funkcji kultowej”³³, a za takie właśnie działanie należy uznać stwierdzenia seniora Jednoty, że żałuje on zniszczonych wizerunków Husa i Hieronima z Pragi jako pamiątek religii utrakwistycznej. Takie określenie statusu owych dzieł nie znosiło wprawdzie faktu, że powstały one wbrew odczytanemu literalnie drugiemu przykazaniu, ale odróżniało je zdecydowanie od obrazów-„bałwanów”, adorowanych w kościołach katolickich. Dzięki wprowadzeniu tej dystynkcji Komeński mógł zaś bez narażania się na zarzut wyraźnej niekonsekwencji wychwalać w jednej partii swojego martyrologium Macieja z Janowa (właśc. Matěj z Janova, między 1350 a 1355–1394) i Jana Želiwskiego (właśc. Jan Želivský, 1380–1422)³⁴, praskich kaznodziei nawołujących do usuwania z kościołów bluźnierczych „papistowskich obrazów”³⁵, a w innej – potępiać katolików za hańbienie wizerunków, które były szacownymi zabytkami dziejów czeskiego Kościoła.

Ursprung der Bilder. Luthers Rhetorik der (Inter-) Passivität, [w:] *Hermeneutica sacra. Studien zur Auslegung der Heiligen Schrift im 16. und 17. Jahrhundert*, Hrsg. L. Danneberg, Berlin 2010, s. 44–47.

²⁷ Comenius, *Historia persecutionum...*, s. 402–403.

²⁸ *Ibidem*, s. 400.

²⁹ Krasny, *Figury obecności...*, s. 41–42, 44–47.

³⁰ *Dokumenty soborów powszechnych*, t. 1: *Nicea I, Konstantynopol I, Efez, Chalcedon, Konstantynopol II, Konstantynopol III, Nicea II*, oprac. A. Baran, H. Pietras, Kraków 2001, s. 338–339.

³¹ Fijałkowski, *Tradycja i nowatorstwo...*, s. 343.

³² Šroněk, „*Neučiniš sobě rytiny...*”, s. 307–309.

³³ *Ibidem*, s. 317.

³⁴ Comenius, *Historia persecutionum...*, s. 21–25, 49–50.

³⁵ M. Bartlová, *Husitské obrazoborectví*, [w:] *Umění české reformace...*, s. 65–68.

POGŁĄDY KOMENSKIEGO NA SZTUKĘ SAKRALNĄ ZAKODOWANE
 W PODRĘCZNIKU *ORBIS SENSUALIUM PICTUS*

Powściągliwe zasygnalizowanie przez Komeńskiego przekonania, że obrazy religijne mogą odgrywać pożyteczną rolę w życiu Kościoła, nie wynikało z „zagalopowania” się tego pisarza w sporze z katolikami niszczącymi artystyczne pamiątki czeskiej reformacji. Dziesięć lat po ogłoszeniu *Historiae persecutionum Ecclesiae Bohemicae* senior Jednoty zamieścił bowiem ilustracje o tematyce sakralnej w podręczniku przeznaczonym do nauczania najmłodszych dzieci, obejmującym także wstępne kształtowanie ich właściwych postaw religijnych³⁶. Owa książka, zatytułowana *Orbis sensualium pictus, hoc est omnium fundamentalium in mundo rerum et in vita actionum pictura et nomenclatura*, została wydana przez niego po raz pierwszy w Norymberdze w 1658 r. i prędko stała się bardzo popularna oraz doczekała się licznych tłumaczeń³⁷. Przyczyną tego sukcesu było nowatorskie zestawienie krótkich łacińskich i niemieckich tekstów, opisujących najważniejsze prawdy o „świecie poznawalnym zmysłami”, z ilustracjami, które miały zaangażować wzrok ucznia do sprawniejszego, a zarazem mniej nużącego przyswajania trudnych kwestii. Przy takich założeniach dydaktycznych ikonografia ilustracji i sposób ich zestawienia z tekstem były dla czytelnika równie ważnymi komunikatami, jak sam wykład przeprowadzony za pomocą słowa³⁸. Wydaje się więc, że właśnie w owych zestawieniach można dopatrywać się kolejnej manifestacji poglądów Komeńskiego na temat roli sztuki sakralnej w społeczności chrześcijańskiej, choć kwestia ta nie została poruszona *expressis verbis* w książce *Orbis sensualium pictus*.

Rozkładówki tego podręcznika, poświęcone religii żydowskiej i chrześcijańskiej, zostały zilustrowane przez Komeńskiego drzeworytniczymi przedstawieniami wydarzeń biblijnych, przywołanych w towarzyszącym tym rycinom tekście (il. 2, 3). Na rycinach tych ukazano Mojżesza otrzymującego tablice z dziesięciorgiem przykazań, Żydów spożywających baranka paschalnego, węża miedzianego wywyższonego na pustyni, Narodzenie Jezusa, Jego chrzest, Ostatnią Wieczerzę, Zmartwychwstanie i Wniebowstąpienie Pańskie oraz Zesłanie Ducha Świętego³⁹. Do rozkładówki o Sądzie Ostatecznym dodano również ilustrację przedstawiającą w drobiazgowy sposób, co wydarzy się, gdy „przyjdzie dzień ostatni” (il. 4)⁴⁰. Wszystkie te sceny zostały w zasadzie ujęte zgodnie z konwencjami ikonograficznymi, przyjętymi zarówno w sztuce religijnej katolików, jak i luteranów⁴¹. Od stosowanych tam schematów różniły się tylko konsekwentnym unikaniem przedstawiania Boga Ojca, którego obecność sygnalizowano za pomocą hebrajskiego tetragramu w promieniach i obłokach lub samych promieni przenikających chmury. Symboliczne przedstawienia Boga pojawiły się także w rozkładówkach *Orbis sensualium picti* poświęconych istocie Najwyższego (il. 5)⁴² i jego Opatrzności (il. 6)⁴³, przyjmując formę trójkąta lub oka w promienistym kręgu. Owo wymowne odrzucenie tradycji ukazywania „Światłości niedostępnej”⁴⁴ pod postacią ludzką współgrało z założeniami pedagogicznymi Komeńskiego, deklarującego, że w swoim podręczniku przedstawił tylko byty poznawalne zmysłami⁴⁵, a więc musiał unikać w nim konsekwentnie wyobrażania Boga, którego zgodnie z nauką Ewangelii „nikt nie widział” (J 1,18). Ograniczenie to nie dotyczyło rzecz jasna Jezusa, jako Boga wcielonego i widzialnego obrazu Boga niewidzialnego (Kol 1,15). Takie podejście do obrazowania scen biblijnych odpowiadało „doktrynie artystycznej” części kalwinistów, dopuszczających poza wnętrzem kościelnym ukazywanie widzialnego aspektu wydarzeń biblijnych⁴⁶, ale było wyraźnie sprzeczne

³⁶ Fijałkowski, *Tradycja i nowatorstwo...*, s. 241–242.

³⁷ *Ibidem*, s. 214–233.

³⁸ *Ibidem*, s. 221–222, 232, 379–280, 345; Fijałkowski, *Wstęp...*, s. 28.

³⁹ Comenius, *Orbis sensualium pictus...*, s. 296–299.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 306–307; przekład cytowanego tekstu za Komeński, *Świat w obrazach...*, s. 363.

⁴¹ Zob. E. Badstübner, *Protestantische Bildprogramme. Ein Beitrag zu einer Ikonographie der Protestantismus*, [w:] *Von der Macht der Bilder*, Hrsg. E. Ullmann, Leipzig 1983, s. 329–340; K. Flügel, *Konsolidierung protestantischer Bildthematik*, [w:] *Kunst der Reformationszeit*, Hrsg. K. Flügel, R. Kroll, Berlin 1983, s. 369–374; B. Heal, *Visual and Material Culture*, [w:] *The Oxford Handbook...*, s. 605–610.

⁴² Comenius, *Orbis sensualium pictus...*, s. 6–7.

⁴³ *Ibidem*, s. 304–305.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 7; przekład cytowanego tekstu za Komeński, *Świat w obrazach...*, s. 63.

⁴⁵ Fijałkowski, *Wstęp...*, s. 23.

⁴⁶ D. Freedberg, *The Hidden God. Image and Interdiction in the Netherlands in the Sixteenth Century*, „Art History”, 5, 1982, nr 2, s. 133–153; W. Halewood, *Six Subjects of Reformation Art. A Preface to Rembrandt*, Toronto 1982; C.J. Joby, *Calvinism and*

Judaismus. Das Judenthum.



2. Judaizm, drzeworyt w *Orbis sensualium pictus* Jana Amosa Komeńskiego, 1658

Christianismus. Das Christenthum.



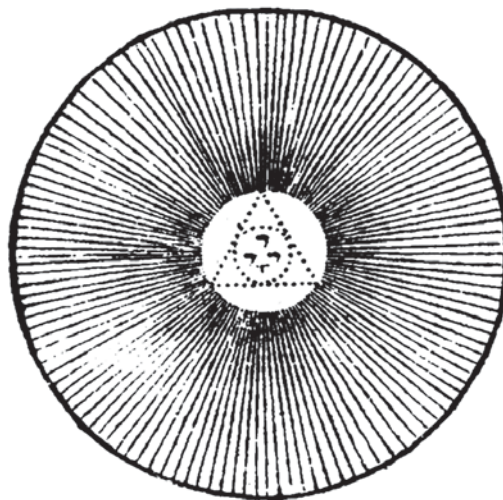
3. Chryścijaństwo, drzeworyt w *Orbis sensualium pictus* Jana Amosa Komeńskiego, 1658

Judicium Extremum.



4. *Sąd Ostateczny*, drzeworyt w *Orbis sensualium pictus* Jana Amosa Komeńskiego, 1658

DEUS. BÓG.



5. *Bóg*, drzeworyt w *Orbis sensualium pictus* Jana Amosa Komeńskiego, 1658

z tradycją Jednoty, negującej z reguły jakąkolwiek możliwość obrazowania historii świętej wymagającego naruszenia dekalogowego zakazu przedstawiania istot żywych⁴⁷.

Jezuita Václav Šturm (1533–1601) w swojej *Apologia* ogłoszonej w 1587 r. wytknął jednak członkom Jednoty ewidentne naruszenie ich radykalnej „doktryny artystycznej”, stwierdzając, że w księgach wychodzących z ich drukarni można dostrzec „wiele różnorodnych przedstawień błaznów, karłów i karlic”, wpisanych w winiety, inicjały i bordiury i odciągających swoim groteskowym charakterem uwagę

the Arts. A Re-Assement, Leuven 2007, s. 143–170; S. Perlove, L. Silver, *Rembrandt's Faith. Church and Temple in the Dutch Golden Age*, Unniversity Park (PA) 2009.

⁴⁷ M. Šroněk, *Bratrská Bible z roku 1596. Příběh výzdoby a polemiky*, [w:] *In puncto religionis. Konfesní dimenze předbělohorské kultury Čech a Moravy*, red. K. Horníčková, M. Šroněk, Praha 2013, s. 218.

Providentia Dei. Die Vorsehung Gottes.



6. Opatrzność Boska, drzeworyt w *Orbis sensualium pictus* Jana Amosa Komeńskiego, 1658

czytelnika od wzniosłych treści zawartych w tekście⁴⁸. Apologeci Jednoty uznali początkowo te zarzuty za małoistotne i zbyli je wyniosłym milczeniem⁴⁹, ale po pięćdziesięciu latach przełożony wspólnoty braci czeskich w saskiej Pirnie, Samuel Martinius z Dražova (1596–1639), wziął sobie do serca szyderstwa jezuit. W *Induciis Martinianis*, wydanych w 1636 r., zapytał więc swoich współwyznawców, czy naprawdę postępowali oni słusznie, ukazując w swoich księgach „zamiast pięknych biblijnych pamiątek sławnych czynów Pańskich, dokonanych w ludzkim ciele, albo też postaci patriarchów i apostołów Chrystusowych, tysiące różnorodnych zwierząt [...], a także niegodziwe przedstawienia osób obojga płci, obnażonych i zachowujących się w dziwny sposób”. Zdaniem Martiniusa przedstawienia te „mogły tylko pobudzać do śmiechu, który z pewnością nie wspomaga pobożnej lektury świętych tekstów, tak jak uczyniłby to wizerunek ukrzyżowanego Chrystusa”⁵⁰.

Pełna korelacja przesłania tekstu i towarzyszącej mu ilustracji była podstawowym założeniem Komeńskiego przy opracowaniu *Orbis sensualium picti*⁵¹. Nie mógł więc zlekceważyć on nacechowanych pedagogiczną troską uwag Martiniusa, sformułowanych zapewne pod wpływem saskich protestantów, realizujących skrzętnie zalecenia Lutera, który chciał „przekonać ludzi bogatych, aby namalowali całą Biblię dla wszystkich na domach”, aby przedstawienia te służyły „dla pamięci i dla [jej – uzup. P.K.] lepszemu rozumieniu” (il. 7, 8)⁵². Komeński był świadomy, że nauka podstawowych zasad religii w jego podręczniku musi być nie tylko prawowierna, ale także właściwie wyłożona⁵³, toteż przemyślał wnikliwie ikonografię rycin ilustrujących rozkładówki pouczające o sprawach religii, starając się, żeby obrazy wzmagwały w jednoznaczny i wyrazisty sposób przekaz tekstów. Senior Jednoty głosił, iż o tym, „że Bóg jest, wiedzą wszyscy ludzie,

⁴⁸ Šroněk, „*Neučiniš sobě rytiny...*”, s. 314–315; idem, *Bratrská Bible...*, s. 218, cytowany tekst zamieszczony na tej stronie.

⁴⁹ Šroněk, „*Neučiniš sobě rytiny...*”, s. 314–315.

⁵⁰ Šroněk, *Bratrská Bible...*, s. 222–223, cytowane teksty na s. 223. Opinię Martiniusa na temat oddziaływania na czytelników groteskowych dekoracji w pobożnych książkach zdaje się potwierdzać opowieść wszechstronnego badacza i pedagoga Karla Friedricha Klödena (1786–1856) o jego dziecięcej recepcji tomu kazań luterńskiego teologa Christiana Ernsta Simonettiego (1700–1782). „Nie rozumiałem ich – pisał ów uczonec – ale fascynowały mnie drzeworyty na końcu każdego kazania, które traktowałem jak obrazki, ponieważ wśród arabesk kryły się na nich przeróżne figury faunów i satyrów, o których mówiono mi, że są to leśne diabły. Dręczyłem moją dobrą matkę, aby mi opowiedziała coś więcej o nich, ponieważ – nie wiem zupełnie dlaczego – nadzwyczaj się nimi zainteresowałem. Niemniej nic się o nich nie dowiedziałem”. Cyt. za R. van Dulmen, *Kultura a každodenní život v ranem novověku*, t. 3: *Náboženství, magie, osvícenství*, překlad P. Himl, Praha 2006, s. 164.

⁵¹ Fijałkowski, *Tradycja i nowatorstwo...*, s. 221–222.

⁵² M. Luter, *Przeciw niebiańskim prorokom, o obrazach i Sakramencie*, tłum. S. Michalski, [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, wybór i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 121–122.

⁵³ Fijałkowski, *Tradycja i nowatorstwo...*, s. 242–243.



7. Biblisches Haus w Görlitz, fasada, ok. 1570. Fot. M. Kurzej



8. Adam i Ewa pod Drzewem wiadomości dobrego i złego i Wýgnanie Adama i Ewy z Raju, reliefy na fasadzie Bibliisches Haus w Görlitz, ok. 1570. Fot. M. Kurzej



**Das ist/ Hilff vns aus allerley not vnd widerwertig-
keit/ Vnd sonderlich errette vns vom Teufel vnd tod.
Amen.**

9. Chrystus i niewiasta kananejska,
drzeworyt Lucasa Cranacha w *Der Kleine Katechismus*
Marcina Lutra, 1529



**Das ist/ Regire du vns/ durch deinen heiligē geist/ Deñ
wo wir von dir verlassen sind/ so fallē wir in alle sunde/
laster vnd vnfal/ Wie geschrieben ist/ On mich künd ihr
nichts thun.**

10. Zesłanie Ducha Świątego,
drzeworyt Lucasa Cranacha w *Der Kleine Katechismus*
Marcina Lutra, 1529

lecz nie wszyscy właściwie poznali Boga⁵⁴. Rozkładówki poświęcone pogaństwu i mahometanizmowi Komeński zilustrował więc przedstawieniami świątyni wypełnionej posągami fałszywych bóstw oraz udawanych objawień Mahometa, manifestując w ten sposób, że owe religie są wymysłem ludzkim i nie są w stanie przybliżyć swoich wiernych do prawdziwego Boga⁵⁵. Aby przekonać uczniów, że „prawdziwy kult prawdziwego Boga powstał u [żydowskich] Patriarchów⁵⁶ i osiągnął pełnię w chrześcijaństwie⁵⁷, nie przedstawiał zaś na rycinach zewnętrznego, ludzkiego aspektu tych religii, tylko rzeczywiste objawienia Boga opisane w Biblii⁵⁸. Do tekstów przekazujących najdonioślejsze prawdy o Bogu nie sposób było dołączyć błahych przedstawień stworzenia, bo mogłoby to doprowadzić do pomieszania w umysłach uczniów, stających przed najważniejszym zadaniem, z którym – według Komeńskiego – musiał mierzyć się człowiek, czyli stworzenia właściwego intelektualnego obrazu Boga w sobie⁵⁹. Senior Jednoty uznał więc, że dla poprawnego zainicjowania tego procesu warto odejść w niewielkim stopniu od restrykcyjnej „doktryny artystycznej” braci czeskich i zaakceptować wielowiekową tradycję tworzenia obrazów religijnych w celu pouczenia wiernych o prawdach wiary. Jednym z najważniejszych wzorców zaadaptowania owej tradycji w Kościele protestanckim był *Mały Katechizm* Marcina Lutra (wydany po raz pierwszy w 1529), który został obficie zilustrowany niewielkimi drzeworytami, przedstawiającymi głównie sceny biblijne (il. 9, 10)⁶⁰. Nie można zatem wykluczyć, iż Komeński naśladował świadomie formułę owego katechizmu, dobierając obrazy do religijnej części *Orbis sensualium picti*, zwłaszcza że najważniejszą potencjalną grupą odbiorców pierwszego norymberskiego wydania tego dzieła mieli być luteranie.

⁵⁴ Comenius, *Orbis sensualium pictus...*, s. 293; przekład cytowanego tekstu za Komeński, *Świat w obrazach...*, s. 349.

⁵⁵ Comenius, *Orbis sensualium pictus...*, s. 294–297.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 297; przekład cytowanego tekstu za Komeński, *Świat w obrazach...*, s. 353.

⁵⁷ Comenius, *Orbis sensualium pictus...*, s. 298–299.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ J.A. Sadler, *J.A. Comenius and the Concept of Universal Education*, London 2013, s. 182–186.

⁶⁰ Flügel, *op. cit.*, s. 317; Heal, *op. cit.*, s. 606.

Religio. Der Gottesdienst.



11. *Religia*, drzeworyt w *Orbis sensualium pictus* Jana Amosa Komeńskiego, 1658

Podręcznik dla małych dzieci (ze względu na swą funkcję niedarzony przez nie przesadną admiracją) był zapewne właściwym miejscem na eksponowanie przedstawień biblijnych, które miały wspomagać edukację religijną, ale nie mogły stać się – jak zgodnie pouczali wszyscy pisarze protestanccy – przedmiotem czci⁶¹. Tę ostatnią mogło zaś – zdaniem Kalwina – sprowokować umieszczenie jakiegokolwiek obrazu w kościele, ponieważ uważał on, że każdy przedmiot wyeksponowany w miejscu, w którym sprawuje się święte tajemnice, może „uświęcić się” w wyobraźni wiernych i pociągnąć ku sobie ich uwielbienie⁶². Komeński, który w *Historia persecutionum Ecclesiae Bohemicae* nie gorszył się – jak pamiętamy – obecnością wizerunków husyckich męczenników w kościołach, przy opracowywaniu *Orbis sensualium picti* ewidentnie przejął się ostrzeżeniami Kalwina. Na rycinie ilustrującej *Religionem* (il. 11) nie ukazał on we wnętrzu świątyni żadnych malowideł i rzeźb, a także nie wymienił takich przedmiotów w tekście wyliczającym elementy wyposażenia kościoła⁶³.

Za pomocą owej ryciny i tego tekstu Komeński pouczał również wyraziście o właściwej formie świątyni protestanckiej i znajdujących się w niej sprzętów liturgicznych, propagując rozwiązania charakterystyczne zarówno dla tradycji architektonicznej Jednoty, jak i dla Kościoła ewangelicko-augsburskiego. Świadczyło o tym przede wszystkim zaakcentowanie zarówno w teście, jak i w obrazie wydzielenia prezbiterium ze stałym ołtarzem (*penetrabile vel adytum cum altari*), co było krytykowane przez kalwinistów jako zaprzeczenie zasady „zborności” liturgicznego zgromadzenia wiernych⁶⁴, ale skrzętnie zachowywane w Czechach przez luteranów (il. 12, 13) i Jednotę braterską (il. 14)⁶⁵. Charakterystycznym elementem świątyni obu

⁶¹ Przekonanie, że sceny biblijne zilustrowane w książkach służą tylko pouczeniu czytelników i nie mogą stać się przedmiotem adoracji było rozpowszechnione wśród różnych wyznań protestanckich. Zob. D.J. Davis, *Seeing Faith, Printing Pictures. Religious Identity during the English Reformation*, Leiden 2013; A. Walsham, *Idols in the Frontispiece? Illustrated Religious Books in the Age of Iconoclasm*, [w:] *Illustrated Religious Texts in the North-Europe, 1500–1800*, ed. F. Dietz, Farnham 2016, e-book.

⁶² Calvin, *Institution...*, s. 308–309.

⁶³ Comenius, *Orbis sensualium pictus...*, rozkładówka CXLIV. Radykalnie aikoniczna postawa braci czeskich sprawiała, że ściany swoich kościołów dekorowali oni z reguły inskrypcjami o treściach biblijnych i moralizatorskich. Sporadycznie wykonywali jednak w swych świątyniach figuralne malowidła, ukazujące anioły adorujące krzyż lub kielich. Zob. Šroněk, „*Neučiniš sobě rytiny...*”, s. 311–313.

⁶⁴ P. Krasny, *Zbór kalwiński w Oksie. Przyczynek do badań nad formą centralną w polskiej architekturze sakralnej wieku XVI*, [w:] *Magistro et amico amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, Kraków 2002, s. 264; idem, *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki sakralnej w pismach Roberta Bellarmina, Cezarego Baroniusza, Rudolfa Hospiniana, Fryderyka Boromeusza i innych pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*, Kraków 2010, s. 136–139.

⁶⁵ Sörries, *Von Kaisers Gnaden...*, s. 19, 84; P. Vlček, *Renesanční kostely*, [w:] *Umění české reformace...*, s. 253–254; Šroněk, „*Neučiniš sobě rytiny...*”, s. 310–311; P. Hlaváček, *Otazníky nad luteránskou kulturou v předbělohorských Čechách*, [w:] *Umění české*



12. Dawny luterński kościół Najświętszej Trójcy, Opočno, 1567, wewnątrz. Fot. M. Kurzej



13. Luterński kościół Najświętszego Salwatora, Praga, 1611–1614, wewnątrz. Fot. K. Blaschke



14. Dawny zbór braci czeskich, Mladá Boleslav, proj. Matteo Borgorelli, 1544–1545, wewnątrz. Fot. M. Kurzej

tych wspólnot były też emporie usytuowane nad nawami bocznymi lub zawieszane w nawach bocznych⁶⁶, które Komeński odnotował jako oczywisty element architektury kościoła. Ograniczenie wyposażenia świątyni ukazanej w *Orbe sensualium picto* do jednego ołtarza, chrzcielnicy i ambony, a także sposób ich rozmieszczenia nawiązywały do tradycji luteranckiej⁶⁷, ukazanej w efektowny sposób między innymi na *Bekennnisbild* w epitafium syna Jana Jetřicha ze Žerotína i Barbory z Biberštejna w kościele zamkowym w Opočnie (il. 15)⁶⁸. Warto skądinąd odnotować, że świątynia na rycinie w dziele Komeńskiego przypomina opoczyński kościół (il. 12)⁶⁹ i jego przedstawienie na wspomnianym monumencie ukształtowaniem swojego halowego korpusu z nawami rozdzielonymi kolumnami, a także formami sklepień ze szwami podkreślonymi za pomocą profilowanych listew. Spostrzeżenie to nie uprawnia wprawdzie do sugerowania jakiejś relacji genetyczno-formalnych pomiędzy drzeworytem a budowlą i epitafium w Opočnie, ale zdaje się świadczyć, że wizerunek kościoła zaprezentowany w *Orbe sensualium picto* wpisuje się dość dobrze w wyobrażenia o wyglądzie świątyni rozpowszechnione wśród czeskich zwolenników reformacji.

Komeński adresował swój podręcznik do bardzo szerokiego grona odbiorców posługujących się językiem niemieckim, toteż starał się unikać w nim elementów, które mogłyby sprowokować jego odrzucenie ze względów religijnych przez którykolwiek odłam protestantów żyjących w Rzeszy i w innych krajach

reformace..., s. 270–271; P. Kalina, *Praha 1437–1610. Kapitoly o pozdně gotické a renesanční architektuře*, Praha 2011, s. 142–143, 163–164.

⁶⁶ J. Krčálová, *Kostely české a moravské renesance*, „Umění”, 29, 1981, nr 1, s. 8–9, 12–13, 19–20; Sörries, *Von Kaisers Gnaden...*, s. 84; White, *Protestant Worship...*, s. 85–86; Vlček, *Renesanční kostely...*, s. 246–248.

⁶⁷ M. Thofner, *Framing the Sacred. Lutheran Church Furnishings in the Holy Roman Empire*, [w:] *Lutheran Churches...*, s. 97–131.

⁶⁸ O. Jakubec, *Epitaf syna Jana Jetřicha ze Žerotína a Barbory z Biberštejna*, [w:] *Umění české reformace...*, s. 284–287.

⁶⁹ Vlček, *Renesanční kostely...*, s. 252.



15. *Bekenntnisbild* w epitafium syna Jana Jetřicha ze Žerotína i Barbory z Biberštejna z kořciola zamkowego w Opoćnie, po 1570. Státní Zámek Opoćno (za *Umění české reformace (1380–1620)*, Praha 2010)

Europy Środkowej⁷⁰. Taka postawa wpłynęła zdecydowanie na sposób używania i opisywania w tej książce sztuki religijnej. Był on naznaczony silnym irenizmem, wyrażającym się eksponowaniem rozwiązań, które mogłyby zostać zaakceptowane zarówno przez braci czeskich, jak i luteranów oraz kalwinistów, a zarazem rezygnacją z elementów, które byłby nie do przyjęcia przez któreś z owych wyznań. W *Orbe sensualium picto* można więc dopatrywać się pierwszych sugestii ogólnego modelu sztuki religijnej, możliwego do zaakceptowania przez wszystkich chrześcijan, zaprezentowanego przez Komeńskiego w wielkiej rozprawie pansoficznej, spisanej przez niego pod sam koniec życia.

ZARYS WIZJI SZTUKI RELIGIJNEJ DLA WSZYSTKICH CHRZEŚCIJAN W PANORTHOSIA

Uwieńczeniem intelektualnej drogi Komeńskiego miała być rozprawa *De rerum emendatione consultatio catholica*, w której Komeński wskazał zgodnie z jej tytułem uniwersalną receptę na naprawę ludzkości i świata. Senior Jednoty zakończył pisanie tego dzieła ok. 1666 r., ale nie zdołał doprowadzić do jego wydania przed swoją śmiercią. Rozprawa pozostawała w rękopisie aż do XX w.⁷¹, ale jej zasadnicze tezy były dobrze znane wielu europejskim myślicielom, inspirując między innymi w znaczący sposób system filozoficzny Gottfrieda Wilhelma Leibniza (1646–1716)⁷².

⁷⁰ Fijałkowski, *Tradycja i nowatorstwo...*, s. 242.

⁷¹ C.D. Atwood, *The Theology of the Czech Brethren from Hus to Comenius*, University Park (PA) 2009, s. 369–370.

⁷² Zob. np. Hotson, *op. cit.*, s. 306–309.

Zagadnienie właściwego kształtowania sztuki sakralnej Komeński poruszył przy okazji rozważań o reformie Kościoła, zawartych w szóstej księdze *De rerum emendatione*, zatytułowanej *Panorthosia*⁷³. Senior Jednoty głosił w tej partii swej rozprawy, że główną przyczyną cierpień ludzi są podziały pomiędzy nimi, biorące początek z pomieszania języków podczas wznoszenia wieży Babel. Powinnością chrześcijan jest zatem budowa Miasta Bożego Syjonu, w którym wszyscy będą trwać w porządku i jedności, odnalazłszy wspólny język prowadzący do Boga, którym są wiara, nadzieja i miłość. Diabeł stara się niweczyć te działania, próbując poróżnić uczniów Chrystusa poprzez podpowiadanie im zbędnych teologicznych sofizmatów lub sugerowanie im nadmiernego znaczenia zwyczajów, których źródeł nie sposób znaleźć w Biblii. Przywiązanie do tych diabelskich wtrętów rozbudza gwałtowne spory i podziały pomiędzy chrześcijanami, a zatem odrzucenie owych złych podpowiedzi będzie drogą do ich upragnionego zjednoczenia. Należy zatem przyjąć, że to, co ich łączy w miłości, pochodzi od Chrystusa i powinno być utwierdzone, a to, co ich dzieli, zostało „zaszczepione” przez Szatana i zasługuje na radykalne odrzucenie. Po dokonaniu tych działań Kościół będzie cechował się prawdziwą prostotą Ośmiu Błogosławieństw, która pojedna wszystkich chrześcijan⁷⁴.

Wydarzenia opisane przez seniora Jednoty w *Historia persecutionum Ecclesiae Bohemicae* świadczyły w nader wymowny sposób, że wiele kontrowersji, utwierdzających gorszące podziały w chrześcijaństwie, wywołują kwestie artystycznej oprawy nauczania religii i sprawowania kultu Bożego. Nie należy się więc dziwić, że do swojego programu naprawy Kościoła Komeński wprowadził postulat wyeliminowania z architektury kościołów i ich wyposażenia wszystkich rozwiązań, które były przedmiotem sporów pomiędzy różnymi wyznaniem i zachowania w niej wyłącznie form możliwych do zaakceptowania przez wszystkich chrześcijan.

Senior Jednoty uważał, że najmocniej dzieli ich kwestia sposobu przedstawiania Boga. W *Orbe sensualium picto* unikał on – jak pamiętamy – przedstawiania Boga w postaci cielesnej, a w *Panorthosia* sformułował zdecydowanie zakaz tworzenia takich wizerunków, podając oczywiście – jego zdaniem – uzasadnienie takiego rozstrzygnięcia. „O obrazach Boga można powiedzieć tyle – pisał – iż niewidzialne Bóstwo nie może być ukazywane w żadnej widzialnej formie [...]. Wynika z tego, że pogański zwyczaj wykonywania wyobrażeń niewidzialnej boskości nie może być kontynuowany”⁷⁵.

Za szczególnie wymowny artystyczny wyraz braku wśród chrześcijan jedności i pierwotnej prostoty Komeński uznał też wielość form kościołów. Dlatego postulował, aby różnorodne układy przestrzenne świątyń zastąpić jednym, dostosowanym najlepiej do sprawowania prostej liturgii polegającej na odmawianiu Modlitwy Pańskiej, czytaniu Pisma Świętego i śpiewaniu psalmów w każdy dzień święty oraz odprowadzaniu Wieczerzy Pańskiej raz na miesiąc⁷⁶. Pouczał więc, że „najlepiej wznosić kościoły na planie kolistym albo ośmiobocznym, ponieważ taki układ umożliwi uzyskanie najrozleglejszej przestrzeni na wzór największej świątyni na świecie, pozwala wszystkim widzieć i słyszeć posłańca Bożego⁷⁷, a wreszcie stwarza najlepsze warunki do tego, aby śpiewać i modlić się jednym głosem”⁷⁸.

Dążenie Komeńskiego do zniwelowania różnic pomiędzy świątyniami chrześcijańskimi było tak silne, że nawoływał również do zmiany sposobu ich nazywania, ponieważ tradycyjne wezwania rozróżniały te budowle pod względem przynależności wyznaniowej. Przyznawał on wprawdzie, że „konieczność zmusza nas do nadawania różnych nazw różnym kościołom, zwłaszcza w dużych miastach. W niektórych z nich, tak jak w Amsterdamie, są one nazywane od stron świata, a w kościele katolickim od imion świętych, którym są dedykowane”. Stwierdził jednak zdecydowanie, że ten ostatni zwyczaj „jest przejawem przesądu i bałwochwalstwa. Bóg mówi »Mój Dom będzie domem modlitwy« [Łk 12,46], a zatem nie wolno modlić się w nim do świętych, a zwyczaj dedykowania kościołów świętym musi być zdecydowanie zakazany”. Odpowiadając na pytanie: „Gdzie jednak w takim razie mamy szukać nazw dla świątyń?”, senior Jednoty orzekł, iż „bardziej możliwe do zaakceptowania byłoby nazywanie ich na wzór Świątyni Salomona od imion ich fundatorów, na przykład kościoł Karola lub Rudolfa, albo w zależności od ich usytuowania:

⁷³ A.M.O. Dobbie, *Translator's Prologue*, [w:] J.A. Comenius, *Panorthosia or Universal Reform (Chapters 19–26)*, trans. A.M.O. Dobbie, Glasgow 1993, s. 9.

⁷⁴ Atwood, *op. cit.*, s. 372–376, 391–405.

⁷⁵ Comenius, *Panorthosia or Universal Reform...*, s. 91.

⁷⁶ *Ibidem*, s. 91–92.

⁷⁷ Komeński określił celebrans terminem *legatus Dei*, odwołując się do określenia zastosowanego przez św. Pawła (2 Kor 5,20).

⁷⁸ Comenius, *Panorthosia or Universal Reform...*, s. 91.

kościół Górny, Dolny, albo też Przedmiejski, ewentualnie Wielki albo Wysoki”. Najlepszym rozwiązaniem jest jednak określanie świątyń nazwami sławnych miejsc z Biblii (ponieważ nasze kościoły są także miejscami świętymi). Powinny być to miejsca, w których objawił się Bóg, takie jak Betel, Betlejem, Dotan, Emaus, Jeruzalem, Hebron, Mamre, Masfa, Nain, Nazaret, Horeb, Raj, Patmos, Rama, Synaj, Syjon, Sarepta, Saron, Segora, Siloe, Sychem, Tabor, Tekoa, Żłóbek Chrystusa, Grób Chrystusa, Góra Oliwna⁷⁹.

Proponując takie epifaniczne nazewnictwo kościołów⁸⁰, Komeński kontynuował niejako swój wywód z *Historia persecutionum Ecclesiae Bohemicae*, szukając sposobów na zmanifestowanie sakralnego charakteru świątyń protestanckich, w których nie dokonano „papistowskiego” rytu konsekracji. Jego pogląd na sposób kształtowania tych budowli uległ jednak zasadniczej zmianie, ponieważ rozwiązanie zaprezentowane w *Panorthosia* różniło się zdecydowanie od form świątyni chrześcijańskiej ukazanej na rycinie w *Orbe sensualium picto*. Określając kształt kościoła, który miał służyć wszystkim chrześcijanom, Komeński nie nawiązał bowiem do rozpowszechnionego w Czechach i na innych ziemiach Rzeszy schematu protestanckiego kościoła podłużnego z emporami, ale przywołał jako wzór „największą świątynię na świecie”, którą można próbować identyfikować zarówno ze Świątynią Jerozolimską⁸¹, jak i z rzymskim Panteonem⁸². Wiele wskazuje jednak na to, że senior Jednoty inspirował się nie tylko którymś z owych starożytnych wzorów, ale także centralnymi kościołami wznoszonymi w jego czasach. Przebywając pod koniec życia w Holandii, musiał on bowiem dostrzec, że tamtejsi kalwiniści budują liczne świątynie na planie regularnego ośmioboku (np. kościół w Willemstadt, 1595, il. 16, 17; kościół w IJzendijke, 1612–1614; Noorderkerk w Amsterdamie, rozpoczęty 1620; Groote Kerk w Maassluis, 1629–1639; Noorderkerk w Groningen, 1660–1665) i głoszą, że takie rozwiązanie ułatwia słuchanie kazań i zjednoczenie ludu na modlitwie⁸³. Można więc przypuszczać, że Komeński nie tylko zaakceptował holenderski sposób nazywania kościołów, ale przeanalizował także centralny układ owych Groote i Noorderkerken, stwierdzając, iż określa on przestrzeń znakomicie dostosowaną do sprawowania prostej liturgii Kościoła reformowanego, na której wzorował ewidentnie ceremonie opisane w *Panorthosia*⁸⁴.

KONKLUZJA

W XVII stuleciu wspólnoty protestanckie troszczyły się nie tyle o dalsze rozpowszechnianie swojej idei reformy Kościoła, ile o jej ugruntowanie wśród pozyskanych wcześniej wiernych i ich potomstwa. Od teologów-polemistów potrzebowały więc znacznie bardziej pedagogów, zdolnych zaszcześcić na trwale w umysłach młodych ludzi najważniejsze nauki reformacyjne⁸⁵. Takie zapotrzebowanie określiło bardzo

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Taki sposób nazywania kościołów protestanckich rozpowszechnił się w XVIII stuleciu w brytyjskich koloniach w Ameryce Północnej (zob. K.B. Moore, *The Architecture of the Holy Land. Reception from the Late Antiquity through the Renaissance*, Cambridge 2017, s. 285). Nie jestem jednak z stanie określić roli *Panorthosiae* w tym procesie.

⁸¹ W architekturze kościołów protestanckich próbowano wielokrotnie nawiązywać do form Świątyni Jerozolimskiej, najczęściej rekonstruując ją według *Ezechiel explanationum* Juana Bautisty Villalpanda (1552–1608), ale czasem utożsamiając też tę budowlę (zgodnie ze średniowieczną tradycją) z meczetem zwanym Kopułą na Skale, zbudowanym na planie centralnym na Wzgórzu Świątynnym w Jerozolimie w VII stuleciu. Do tego ostatniego wzoru odwołano się m.in., wnosząc Marekerk w Lejdzie (1639–1648) w formie oktagonu przekrytego kopułą. Zob. C.J.R. van der Linden, *De symboliek van de Nieuwe Kerk van Jacob van Campen te Haarlem*, „Oud Holland”, 104, 1990, nr 1, s. 6–15; K. Ottenheim, *Architectuur*, [w:] *Jacob van Campen. Het klassieke Ideaal in de Gouden Eeuw*, red. J. Huisken, K. Ottenheim, G. Schwartz, Amsterdam 1995, s. 180–187; J. Goudeau, *Ezekiel for Salomon. The Temple in Jerusalem in Seventeenth-Century Leiden and the Case of Cocceius*, [w:] *The Imagined and Real Jerusalem in Art and Architecture*, ed. J. Goudeau, M. Verhoeven, W. Weijers, Leiden 2014, s. 88–113.

⁸² O przywoływaniu Panteonu jako wzoru do kształtowania centralnych kościołów protestanckich pisze D.D. Egbert, *Religious Expression in American Architecture*, [w:] *Modern Perspectives in Western Art History. An Anthology of Twentieth-Century Writings on Visual Arts*, ed. W.E. Kleinbauer, Toronto 1989, s. 325–327.

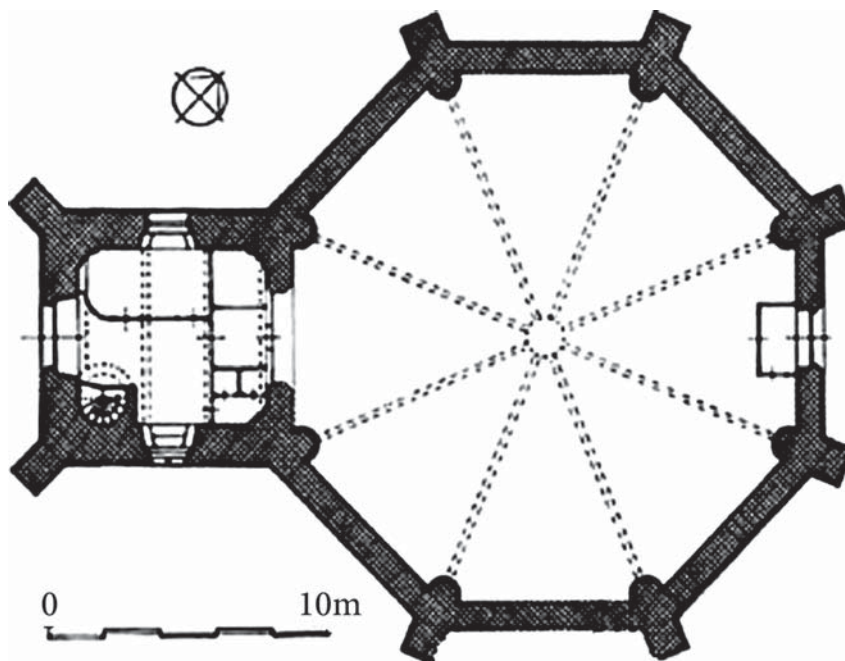
⁸³ Zob. np. C.A. van Swingham, T. Brouwer, W. van Os, *Een huis voor het Woord. Het protestantse kerkinterieur in Nederland tot 1900*, Den Haag 1984, s. 85–116; K. Ottenheim, P. Rosenberg, N. Smit, *Henrick de Keyser. Architectura Moderna – Moderne bouwkunst in Amsterdam 1600–1625*, Amsterdam 2008, s. 46–50, 54–58. Należy odnotować, że plan centralny był także stosowany sporadycznie w kościołach luteranów i kalwinistów na terenie Rzeszy. Zob. W. Lippmann, *Baufaufgaben sakraler Architektur zwischen 1470 und 1630. Typen und Formen*, [w:] *Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland*, t. 4: *Spätgotik und Renaissance*, Hrsg. K. Krause, München 2007, s. 226–235; Sörries, *Von Kaisers Gnaden...*, s. 54–55.

⁸⁴ Por. np. opis liturgii Kościoła reformowanego w: E.A. McKee, *Reformed Worship in the Sixteenth Century*, [w:] *Christian Worship in Reformed Church. Past and Present*, ed. L. Visher, Grand Rapids 2003, s. 17–24.

⁸⁵ Van Dulmen, *op. cit.*, s. 107–116, 126–135.



16. Kościół w Willemstadt, 1595. Fot. M. Kurzej



17. Kościół w Willemstadt, 1595, plan

wyraźnie kierunek kariery Komeńskiego, który zdobył wielkie uznanie jako teoretyk oświaty i autor podręczników, publikowanych w wielu językach i w wielkich nakładach⁸⁶. Swój traktat teologiczno-filozoficzny pisał jednak przez długie lata „do szuflady” i nie zdołał doprowadzić do jego wydania.

Zdominowanie działalności Komeńskiego przez prace pedagogiczne wpłynęło – jak sądzę – także na określenie jego stosunku do sztuki religijnej. W swych wypowiedziach, przywołanych w tym artykule, senior Jednoty zmanifestował jednoznacznie, że wytwory tej sztuki traktuje jako narzędzia, za pomocą których może odpowiednio formować wiernych, skłaniając ich do zachowania pamięci o swojej religii, ugruntowując w nich przekonanie, że tylko chrześcijaństwo jest prawdziwą religią objawioną, lub przysposabiając ich do pełnego zjednoczenia w sprawowaniu liturgii. Takie instrumentalne podejście sprawiało zapewne, że zastanawiał się on przede wszystkim nad tym, jak korzystać z pożytkiem ze sztuki religijnej, a nie rozwijał refleksji nad szczegółowymi zasadami jej tworzenia. Nabrawszy przeświadczenia, że przedstawienia scen biblijnych są pomocne w nauczaniu religii, Komeński zamieści je w *Orbe sesensualium picto*, nie bacząc na to, że w jego Kościele nie dopuszczano ilustracji książkowych o takiej tematyce, ponieważ uważano, że zabrania tego drugie przykazanie. Przekonanie, że kościół jest miejscem świętym, ponieważ sprawuje się w nim święte obrzędy, zwalniało go zaś od głębszych dociekań nad symboliką świątyni chrześcijańskiej i kierowało jego uwagę ku poszukiwaniu schematu architektonicznego, który zapewnia najlepsze warunki do głoszenia kazań i sprawowania sakramentów. Wiele wskazuje więc na to, że Komeński unikał świadomie formułowania ścisłych i niezmiennych zasad tworzenia sztuki sakralnej (poza zakazem wykonywania niechrystomorficznych wizerunków Boga⁸⁷), nie chcąc, aby krępowały one jej wykorzystanie do celów duszpasterskich lub pedagogicznych. Dzięki temu mógł z czystym sumieniem pomstować najpierw na katolików wyrzucających husyckie wizerunki z kościołów, a po kilku latach wszczepiać w umysły uczniów modelowy obraz chrześcijańskiej świątyni, w której nie ma żadnych obrazów i rzeźb.

Wypowiedzi Komeńskiego na temat sztuki religijnej mogą zadziwiać nas brakiem zdecydowania, zwłaszcza na tle reformatorów z XVI w., prezentujących z reguły jednoznaczne stanowiska w tej sprawie⁸⁸. W następnych stuleciach taka postawa seniora Jednoty miała jednak wielu kontynuatorów⁸⁹. Zbliżone sądy wypowiadał bowiem na przykład założyciel Kościoła metodystycznego John Welsey (1703–1791), który nawrócił się pod wpływem braci morawskich (podtrzymujących tradycję doktrynalną braci czeskich)⁹⁰ i inspirował się pismami Komeńskiego w swoich rozważaniach na temat edukacji chrześcijańskiej⁹¹. Ów angielski reformator stwierdził bowiem, analizując kwestię dopuszczenia bądź zakazu umieszczania obrazów w świątyniach chrześcijańskich, że konsekwencją prób jej radykalnego rozstrzygnięcia „był zawsze podział Kościoła na stronnictwa, schizmy, a na koniec przelew krwi i rzeź”. Sam nie wskazał więc wyboru żadnej z opcji, przypominając tylko, że w pewnych okresach dziejów chrześcijaństwa obrazy były bardzo pomocne w nauczaniu ludu, zanim nie stały się przedmiotem przesądnych praktyk, prowadzących do idolatrii⁹². Takie stwierdzenie miało otworzyć przed „nauczycielami wiary” możliwość swobodnego, a zarazem odpowiedzialnego wykorzystania dzieł sztuki w pracy duszpasterskiej i edukacyjnej, ponieważ dla Welseya znacznie ważniejsze od śledzenia przejawów wydumanego bałwochwalstwa było pouczanie „rzesz ludzi, którzy sami nazywają siebie chrześcijanami, choć określenie to pasuje bardziej do mahometan, żydów i niewiernych niż do nich”⁹³.

⁸⁶ Zob. zwłaszcza D.J. Murphy, *Comenius. A Critical Reassessment of His Life and Work*, Dublin 1995, *passim*.

⁸⁷ Określenie wprowadzone przez F. Bøspfluga, *Karykatury Boga. Potęga i niebezpieczeństwo obrazu*, tłum. M. Szewc, Poznań 2008, s. 82.

⁸⁸ Zob. zwłaszcza G. Scavizzi, *Arte e architettura sacra. Cronache e documenti sulla controversia tra riformati e cattolici*, Roma 1982, s. 43–129; Michalski, *op. cit.*, Warszawa 1989, s. 13–141.

⁸⁹ Zob. np. B.E. Lacey, *From Sacred to Secular: Visual Images in Early American Publications*, Cranbury 2007, s. 23–40.

⁹⁰ E. Schmidt, *John Welsey. A Theological Biography*, vol. 1: *From 17th June 1703 to 25th May 1738*, trans. N.P. Goldhawk, Eugene 2016, s. 224–309.

⁹¹ E. Martinez, *Reflections on the Theologies of Education of John Comenius and John Welsey*, [w:] *Christianity, Education and Modern Society*, ed. W. Jeynes, E. Martinez, Charlotte 2007, s. 27–65.

⁹² John Welsey, *The Origin of Image-Worship among Christian*, [w:] idem, *The Works*, vol. 10, London 1872, s. 176–177.

⁹³ *Ibidem*, s. 177.

ITA VIDISTI RES OMNES, QUAE OSTENDI POTERUNT, UT FIAS DOCTUS, SAPIENS ET PIUS.
JOHN AMOS COMENIUS ON THE ROLE OF RELIGIOUS ART IN CHRISTIAN EDUCATION

Abstract

After the expulsion of the Czech Brethren from their homeland in 1627, a large group settled in Poland, setting up communities, building churches, and establishing an excellent grammar school in Leszno. The most outstanding personality among them was their leader and superior, Bishop John Amos Comenius (1592–1670), who strove to preserve the religious identity of the Unity of the Brethren and to maintain good relations with the larger Protestant communities. This clergyman also had a thriving literary career, which resulted in as many as 174 works published in print, followed by numerous later editions and translations into various languages. None of his writings, however, were specifically on the subject of religious art, but in some of them he outlined very clearly his views on this issue.

Condemning the devastation of Protestant churches in Bohemia and the destruction of their interior decoration in his *Historia persecutionum Ecclesiae Bohemicae* (1647), Comenius argued (echoing Martin Luther and John Calvin) that although these buildings were not officially consecrated, they were holy places nevertheless, sanctified by the Word of God and the Sacrament of the Altar. When describing a “typical” church in his textbook *Orbis sensualium pictus* (1658), Comenius singled out the architectural solutions characteristic of the Lutheran and Czech Brethren’s churches erected around 1600. They included a clear separation of the sanctuary and a three-nave body, with matronea in the aisles. The furnishings of such a “typical” church also drew on the tradition of these religious communities, and consisted of an altar, a pulpit suspended near one of the columns in the main body, and a baptismal font located near the entrance. In his work *Panorthosia*, completed in the 1660s, Comenius proposed a new shape for the church which was to meet the needs of the united Christians, but evidently originated in the Calvinist tradition of church building which Comenius must have seen during your stay in the Netherlands. The leader of the Czech Brethren postulated that a universal sanctuary should be built to a circular or octagonal plan, because this arrangement unifies the liturgical community and makes the celebrant easily heard.

In terms of the cult of paintings, Comenius did not follow faithfully the teachings of the Czech Brethren, who were convinced that the second commandment prohibits any images of living things. Like Calvin, however, he opposed the depiction of God in bodily form, and the placing of pictures inside churches. Some parts of his *Orbis sensualium pictus* treating of the Jewish and Christian religion, were illustrated with biblical scenes, which proves that he agreed with Luther that religious pictures can be used to instruct those who have difficulties with the reception of the sacred texts. In his *Historia persecutionum Ecclesiae Bohemicae*, Comenius vigorously condemns the actions of Catholics, who had removed and destroyed from Bohemian churches the pictures of the utraquistic martyrs, Jan Hus and Hieronim from Prague. Comenius insisted that he did not defend these works as cult paintings, but saw them as valuable mementos of the Hussite religion, which gave rise to the Czech Reformation.

The vision of the role of art in the life of the Church formulated by Comenius was a synthesis of the solutions introduced by various Protestant denominations. It was presented by him in an inconspicuous manner, in order to silence the possible conflicts between these faith groups. Comenius looked at art solely as a tool for the religious education of the faithful, and was against limiting its use for this purpose. Such an instrumental approach also meant that unlike the Church reformers active in the 16th century, Comenius did not seek to formulate a complementary theory of religious art.

trans. Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek