

GRAŻYNA JURKOWLANIEC
Uniwersytet Warszawski

ŚREDNIOWIECZNY OBRAZ KULTOWY JAKO PRZEDMIOT BADAŃ NAUK HISTORYCZNYCH

Uwagi na marginesie książki *Intellektualisierung und Mystifizierung mittelalterlicher Kunst*. „Kultbild”: *Revision eines Begriffs*, red. Martin Büchsel, Rebecca Müller, Berlin 2010, Gebr. Mann Verlag, ss. 235, Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, 10

I

Książka *Intellektualisierung und Mystifizierung mittelalterlicher Kunst*. „Kultbild”: *Revision eines Begriffs* zbiera materiały kolokwium, które odbyło się w czerwcu 2007 r. w Liebighaus we Frankfurcie nad Menem. Tytuł tego sympozjum: *Sinn und Unsinn des Kultbildes. Die Intellektualisierung und die Mystifizierung mittelalterlicher Kunst*, jeszcze wyraźniej niż tytuł tomu sygnalizował, że intencją organizatorów były: krytyczny namysł nad rolą kategorii obrazu kultowego (*Kultbild*) w badaniach nad sztuką średniowieczną oraz próba uchwycenia „intelektualizacji” i „mystyfikacji”, którym podlegały średniowieczne dzieła.

W krótkiej przedmowie redaktorzy jako główny cel przedsięwzięcia wskazali nadanie dyskusji o kategorii obrazu kultowego bardziej rzeczowego charakteru (s. 9). Istotną rolę ma w tym odgrywać skupienie uwagi na dwóch zasadniczych uwarunkowaniach dzieł średniowiecznych: na ich relacjach z pobożnością regulowaną przez liturgię oraz z dewocją „para-” i „pozaliturgiczną”, a także na związanych z nimi zwykle tendencjach do „intelektualizacji” i „mystyfikacji”. O ile zadanie pierwsze, potwierdzające skłonność do rewizji, którą można zaobserwować w historii sztuki co najmniej od przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX w.¹, wydaje się jasne, o tyle drugie przedstawia się cokolwiek enigmatycznie. Wyrażenia „intelektualizacja” i „mystyfikacja” nasuwają skoja-

¹ Obszernie na ten temat: M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia sztuki od 1970 roku*, Poznań 2008.

rzenia z psychologicznymi mechanizmami obronnymi (takimi jak racjonalizacja, kompensacja, sublimacja etc.), kategorie te nie zostały jednak przez Autorów zdefiniowane. Można dyskutować, czy inkrustowanie nimi tytułu publikacji naukowej nadaje książce bardziej atrakcyjny walor, z pewnością jednak nie czyni dyskusji bardziej rzeczową.

Wątki zasygnalizowane w przedmowie rozwinął Martin Büchsel we „Wprowadzeniu” (*Einleitung. Abkehr vom „Kultbild” als Epochenbegriff*). Przypomniwał on, że co najmniej od czasów Giorgia Vasariego w historiografii artystycznej, opartej na idei renesansu, zawarty jest podział na dwie kategorie dzieł: inny charakter miały te powstające w starożytności lub epoce nowożytnej, kiedy kluczową rolę w tworzeniu obrazu odgrywał umysł artysty, a w odbiorze — intelekt widza, inny zaś te tworzone w średniowieczu, kiedy malarze i rzeźbiarze posługiwali się raczej intuicją niż rozumem i odwoływali się przede wszystkim do emocji odbiorcy. Podział epok na „racjonalne” i „emocjonalne” próbowali przełamać w pierwszej połowie XIX w. Friedrich von Schlegel i Arcisse de Caumont, jednak pod wpływem autorytetu Jacoba Burckhardta zdominował on historię kultury. Jego wariantem jest przeciwstawianie sobie średniowiecznego obrazu kultowego (*Kultbild*) i nowożytnego obrazu pojmowanego jako dzieło sztuki (*Kunstbild*). Zdaniem Büchsela natomiast obraz kultowy powinien być pojmowany nie jako określenie epoki (*Epochenbegriff*), lecz jako kategoria strukturalna (*Strukturbegriff*), wskazująca na związek sztuki z praktykami religijnymi, niekoniecznie znamionymi tylko dla średniowiecza.

Charles Barber (*On Cult Images and the Origins of Medieval Art*), przypomniawszy, że spór o obrazy na chrześcijańskim Wschodzie bynajmniej nie zakończył się wraz ze zwycięstwem ortodoksji (843), skupił się na kilku głosach, które padły w tym sporze w wieku XI. Na wstępie zakwestionował przeciwstawianie sobie obrazu kultowego i dzieła sztuki, a następnie wrócił do podstawowych pytań o dopuszczalność obrazowania i kultu obrazów w chrześcijaństwie. Wreszcie zaś, na podstawie analizy wypowiedzi Michała Psellosa, Jana Italosa i Leona metropolity Chalcedonu, doszedł do konkluzji, że niektórzy pisarze przypisywali pewną rolę materialnemu i estetycznemu aspektowi wizerunków. Takie opinie, niezbyt częste, otworzyłyby drogę ku pojęciu „dzieła sztuki średniowiecznej”.

Relacjom Wschodu i Zachodu poświęcił uwagę Tobias Frese (*Die Maiestas Domini als Bild eucharistischer Gegenwart*). Zestawił on scenę niebiańskiej liturgii w apsydzie Haçlı Kilise (kościół Krzyża Świętego) w Kızıl Çukur w Kapadocji z początku X w. z iluminacjami karolińskiego Ewangeliarza z Metz (Paryż, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 1141). Zwłaszcza zawarte w nim dwa przedstawienia *Maiestas Domini*: towarzyszące prefacji i *Sanctus*, wymagają zdaniem badacza wyjaśnienia, ponieważ trudno znaleźć ich podstawy w łacińskich księgach liturgicznych, podczas gdy pokrewne motywy pojawiają się we wschodniej wykładni liturgii. Szczególną rolę odgrywa tu *Historia Ecclesiastica*, tradycyjnie wiązana z patriarchą Konstantynopola Germanosem I (zm. 733), dzieło znane dziś za pośrednictwem fragmentów przetłumaczonych na łacinę przez Anastazego Bibliotekarza (zm. ok. 870). Wprawdzie nieznaną pozostaje recepcja tego przekładu wśród teologów w państwie Franków, jednak, zda-

niem Fresego, jest to droga, którą wschodnie motywy mogły trafić do sztuki karolińskiej.

Z kolei Anne-Orange Poilpré podjęła próbę określenia roli obrazów w kształtowaniu przestrzeni sakralnej (*Des images pour définir l'espace du culte. Quelques remarques sur le décor monumental romain de l'Antiquité tardive*). Na podstawie analizy najstarszych zachowanych dekoracji kościołów rzymskich (S. Pudenziana, S. Paolo fuori le mura, S. Maria Maggiore) i rawnackich (S. Vitale i S. Apollinare Nuovo) badaczka postawiła tezę, że to nie architektura wyznaczała miejsce obrazów, ale dekoracja malarska definiowała przestrzeń kultową, czego świadectwem byłoby umieszczanie przedstawień o charakterze dogmatycznym w chórze, a cykli narracyjnych w nawie kościoła.

Celia Chazelle (*Art and Reverence in Bede's Churches at Wearmouth and Jarrow*) przeprowadziła analizę źródeł pisanych z lat dwudziestych VIII w. (*Vita Ceolfridi* nieznanego mnicha z Jarrow oraz *Historia abbatum* Bedy Czcigodnego), dotyczących dzieł przywiezionych z Rzymu do Anglii przez Benedicta Biscopa w 678 i 685 r. Zapytała o rozmieszczenie owych dzieł (niezachowanych do dziś) w miejscu przeznaczenia, cel ich sprowadzenia i ówczesną recepcję. Przywiezione obrazy oprócz zadań oczywistych (przydawanie budowli splendoru, funkcja dydaktyczna i komemoratywna) miałyby podkreślać związki Wearmouth-Jarrow z biblijną Palestyną (wiele scen rozgrywało się w Ziemi Świętej), a przede wszystkim z Rzymem. Sprowadzone stamtąd dzieła potwierdzałyby wierność papieżom w kwestiach liturgicznych i doktrynalnych, co miałyby szczególne znaczenie w kontekście kryzysu monoteletycznego.

Jedno źródło pisane dotyczące niezachowanego wizerunku uczyniła głównym przedmiotem swoich rozważań Rebecca Müller (*Das geträumte Bild. Die Marienstatue in Clermont*). Statua z Clermont, zniszczona w czasie Rewolucji Francuskiej, należy do częściej przywoływanych dzieł w dyskusji na temat początków średniowiecznej rzeźby wolnostojącej. Zwykle jest opisywana jako figura pokryta złotą blachą, ufundowana około 945 r. przez biskupa Clermont Etienne'a II. Podstawą rekonstrukcji pierwotnego usytuowania dzieła jest zazwyczaj *visio Rotberti*, relacja znana z rękopisu datowanego na X/XI w. Ponowna lektura tego źródła, wsparta wzmiankami z inwentarzy skarbcza katedralnego, doprowadziła badaczkę do wielu wątpliwości dotyczących pierwotnego kształtu dzieła, a także jego datowania i związku z domniemanym fundatorem. Według Müller *visio Rotberti* nie powinna być odczytywana jako dokument pozwalający zrekonstruować wygląd i lokalizację dzieła, lecz raczej jako narzędzie legitymizacji działań biskupa i propagowania przezeń kultu Marii.

Serena Romano (*Rom und die Ikonen. Überlegungen zu Monument und Dokument im Mittelalter*), wychodząc od generalnych rozważań o traktowaniu obrazów jako dokumentów przeszłości i zabytków, podjęła próbę wyjaśnienia powtarzalności pewnych formuł obrazowych znamienych dla sztuki Rzymu końca XI – połowy XII w. (zwłaszcza wizerunku Chrystusa czczonego w kaplicy Sancta Sanctorum na Lateranie, ale także przedstawień św. Piotra). Dzieje dawnych obrazów i rozmaitych form ich recepcji pozwoliły badaczce potwierdzić niezwykle rolę, jaką

odgrywały w Rzymie zagadnienie ciągłości i potrzeba rozmaitych odniesień do przeszłości: zarówno cesarskiej, jak i wczesnochrześcijańskiej.

Analiza kolejnego źródła pisanego stała się punktem wyjścia artykułu M. Büchsela (*Materialpracht und die Kunst für Litterati. Suger gegen Bernhard von Clairvaux*). Badacz uznał słynny, rozmaicie tłumaczony i komentowany fragment *De administratione* Sugera, dotyczący ufundowanego przezeń antependium do ołtarza głównego w St. Denis, za swoistą odpowiedź na krytykę dekoracji kościołów sformułowaną przez Bernarda z Clairvaux w *Apologii do Wilhelma z St. Thierry*. Oryginalność argumentacji Sugera ujawniałaby się przy porównaniu z uwagami Bernarda z Angers w *Liber miraculorum sancte Fidis* na temat kilku figur kultowych, które oglądał w czasie podróży po Francji w latach 1013–1020. W przeciwieństwie do Bernarda z Angers Suger nie podkreślał obrazowego charakteru, lecz przede wszystkim materiał i kunszt wykonania dzieł, nawet zaś skupiając się na nich jako na wizerunkach, nie wypuklał ich związków z relikwiami ani nie nadawał im osobowego charakteru, lecz traktował jako pouczające alegorie.

Beate Fricke (*Artifex ingreditur in artificium suum. Dürers Schmerzensmann in Karlsruhe und die Geschichte eines Arguments von Johannes von Damaskus*) poddała analizie dwustronną tablicę, przypisywaną Albrechtowi Dürerowi, ukazującą na awersie Męża Bolesci, na rewersie zaś malowaną imitację marmurowej okładziny (1493, Karlsruhe, Kunsthalle). Zinterpretowała ją jako manifestację aktu twórczego pojmowanego jako naśladowanie dzieła Stwórcy i przypomniała, że w czasie sporu ikonoklastycznego w Bizancjum właśnie stworzenie człowieka na obraz i podobieństwo Boga było ważnym argumentem wysuwany przez Jana z Damaszku, głównego obrońcy wizerunków. Następnie myśl ta przewijała się u autorów łacińskich, rozważających prawomocność wykonywania obrazów i ich status, a obraz Dürera byłby nawiązaniem do tej dyskusji.

Z kolei u początków rozważań Heike Schlie (*Eben doch von Menschenhand gemacht — Lucas Cranach d. Ä. und der Kunstdiskurs der Vera-Icon-Bilder*) znalazły się przedstawienia Chrystusa i Marii Lucasa Cranacha Starszego (ok. 1515, Gotha, Schloßmuseum). Badaczka odniosła je do tradycji „prawdziwych wizerunków”, przypominając ich znaczenie (zwłaszcza veraikonu) dla nowożytnych koncepcji obrazowania. Odnosząc się do takich ogólnych zagadnień jak pojmowanie obrazu jako znaku, rola autorstwa, status replik i kopii wizerunku, ambiwalencja pokazywania i ukrywania, znaczenie zastosowanych technik artystycznych, wskazała przejawy „demistyfikacji” świętych wizerunków (sygnatura ujawniająca malarza, technika druku zdradzająca sposób powstania), na koniec zaś wróciła do generalnego pytania o relację między wartościami religijnymi a artystycznymi lub, inaczej mówiąc, między „kultem” a „kunsztem”.

II

Wprowadzenie Büchsela ma charakter wystąpienia programowego, dlatego wymaga osobnej analizy, wnikliwszej niż pozostałe artykuły, skupiające się na poszczególnych aspektach funkcji obrazów i rzeźb w średniowieczu lub wręcz na

pojedynczych dziełach. Tytuł — *Abkehr vom „Kultbild“ als Epochenbegriff* — można uznać albo za konstatację, podsumowującą obecny stan historiografii artystycznej, albo za wysuwany przez Autora postulat odejścia od traktowania tytułowego terminu jako kategorii historycznej, zasadnicza teza wydaje się jednak jasna. Nieco mniej klarownie przedstawia się jego stanowisko w kwestiach szczegółowych.

Büchsel zarzuca wcześniejszym badaczom nie dość precyzyjnie kryteria definicji obrazu kultowego, której punktem wyjścia były przejawy kultu obrazów, nie zaś ich związek z liturgią. Powtarza retoryczne pytanie, czy obraz kultowy to dzieło wprzężone w rytuał liturgiczny czy też związane z „pozaliturgiczną dewocją”, zwrócone do „adresata paraliturgicznego” (s. 12/13, 19). Jego zdaniem korzystne dla dyskusji byłoby szukanie definicji „obrazu dewocyjnego [*Devotionsbild*], wychodząc od liturgii, a nie od nieokreślonej w swym zakresie paraliturgii. Definicja «obrazu kultowego» [*Kultbild*] na podstawie udziału obrazu w liturgii nie znalazła jednak w historii sztuki posłuchu”. Autor przywołuje zatem dychotomię: liturgia vs „pobożność pozaliturgiczna” i „paraliturgiczna”, nie wnikając jednak w rozróżnienie między praktykami poza- a paraliturgicznymi; zdaje się też wymiennie używać określeń *Kultbild* i *Devotionsbild*, choć — jak zobaczymy — terminy te były rozmaicie rozumiane we wcześniejszej historiografii.

Wciąż mgliście rysują się też kategorie „intelektualizacji” i „mystyfikacji”, odgrywające umiarkowaną rolę zarówno w poszczególnych artykułach, jak i we „Wprowadzeniu”. Büchsel wskazuje tam, że przykładem pierwszej byłaby odpowiedź opata Sugera na nieufność wobec sztuki Bernarda z Clairvaux, polegająca na zaproponowaniu intelektualnego — w tym przypadku typologicznego — odczytania programu dzieła, a nie tylko na jego odbiorze estetycznym. Wątki te rozwija w swym artykule zawartym w dalszej części tomu, gdzie jednak, co znamienne, nie posługuje się kategorią „intelektualizacji” (choć obszernie uzasadnia intelektualne aspekty sztuki tworzonej na polecenie Sugera, której adresatami są niewątpliwie *litterati*). Pojęcie mistyfikacji pozostaje niezdefiniowane.

Büchsel nie przeprowadza krytycznej analizy całej wcześniejszej dyskusji wokół obrazu kultowego, lecz skupia się na kilku wybranych stanowiskach, najwięcej uwagi poświęcając dwóm autorom: Haraldowi Kellerowi i Hansowi Beltingowi.

Kultbild — zagadnienie początków

W pierwszej części wywodu znaczną rolę przypisuje Büchsel wpływowi, który na rozwój badań nad średniowiecznym obrazem kultowym wywarła „teza Haralda Kellera” (s. 11, notabene od bardzo podobnego stwierdzenia rozpoczyna swój artykuł współredaktorka tomu, R. Müller, s. 99). Badacz ten w 1951 r. opublikował artykuł, w którym dowodził, że odrodzenie rzeźby pełnoplastycznej było ściśle związane z relikwiarzowymi funkcjami dzieł². Zdaniem Kellera wszystkie najwcześniejsze

² H. Keller, *Zur Entstehung der sakralen Vollskulptur in der ottonischen Zeit*, w: *Festschrift für Hans Jantzen*, red. K. Bauch, Berlin 1951, s. 71–91.

zachowane figury na chrześcijańskim Zachodzie były jednocześnie relikwiarzami i właśnie obecność świętych partykuł pozwoliła w początkach XI w. pokonać niechęć do rzeźby pełnoplastycznej, wcześniej kojarzonej głównie z wizerunkami pogańskich bóstw, a więc z idolami. Jeśli oddziaływanie poglądu mierzyć liczbą cytowań w późniejszej literaturze, Büchsel i Müller słusznie oceniają jego znaczenie dla historiografii artystycznej drugiej połowy XX w. Jednak przy głębszym namyśle nasuwają się też pewne wątpliwości.

Pierwsza, dla meritum właściwie marginalna, dotyczy autorstwa „tezy Kellera”. Przekonanie o istotnej roli relikwii umieszczanych w figurach dla odrodzenia rzeźby pełnoplastycznej we Francji wyraził już w 1912 r. Louis Bréhier, który też wprowadził do historii sztuki określenie „figura relikwiarzowa” (*statue-reliquaire*)³. Następnie pogląd ten był wielokrotnie przywoływany przez mediewistów, którzy zresztą wiązali go z rozmaitymi nazwiskami⁴.

Co ważniejsze — tu dochodzimy do wątpliwości drugiej — oddziaływanie omawianej tezy polegało przede wszystkim na jej korygowaniu. Już w 1957 r. gruntowną polemikę z Kellerem podjął Hubert Schrade⁵, później zaś wielu badaczy odrzucało kategorię stwierdzenia, jakoby „wszystkie rzeźby z czasów ottońskich, które przetrwały do naszych czasów, były jednocześnie relikwiarzami”⁶. Cała debata była kilkakrotnie podsumowywana, m.in. przez jedną z Autorów omawianego tomu, B. Fricke⁷. Pogląd o roli relikwii dla odrodzenia rzeźby pełnoplastycznej i powstania średniowiecznej figury kultowej można więc uznać

³ L. Bréhier, *Les origines de la sculpture romane*, „Revue des Deux Mondes” 82, 1912, Juillet–Août, s. 870–901.

⁴ O ile badacze niemieckojęzyczni, co zrozumiale, zgodnie wskazują Kellera, o tyle francuskojęzyczni zwykle cytują innych autorów. Np. Jérôme Baschet (*Introduction: l'image-object*, w: *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Actes du 6^e „International Workshop on Medieval Societies”. Centre Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17–23 octobre 1992)*, red. J. Baschet, J.-C. Schmitt, Paris 1996, s. 14) przywołuje artykuł Jeana-Claude’a Schmitta (*L'Occident, Nicée II et les images du VIII^e au XIII^e siècle*, w: *Nicée II, 787–1987. Douze siècles d'images religieuses. Actes du colloque international Nicée II tenu au Collège de France, Paris les 2, 3, 4 octobre 1986*, red. F. Bœspflug, N. Lossky, Paris 1987, s. 282–283), który zresztą nie podaje się za autora tej tezy, lecz powołuje się na ustalenia „historyków sztuki”, nie wymieniając jednak ani Bréhiera, ani Kellera, lecz Ilene Forsyth (*The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton 1972). Tę badaczkę jako główny autorytet wskazuje też Jean Wirth (*L'image à l'époque romane*, Paris 1999, s. 53, idem, *L'image à l'époque gothique (1140–1280)*, Paris 2008, s. 63). Sama Forsyth zaś, choć obszernie charakteryzuje badania Bréhiera, a także dalsze głosy w dyskusji (do których dodaje swoje argumenty), to jednak w indeksie wyróżnia Kellera, jako autora nawet nie tyle tezy, ile wręcz teorii („Keller, theory of”).

⁵ H. Schrade, *Zur Frühgeschichte der mittelalterlichen Monumentalplastik*, „Westfalen” 35, 1957, 1, zvl. s. 50–64.

⁶ H. Keller, op. cit., s. 85; por. np. R. Hausscherr, *Der tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes*, Bonn 1963, s. 40 nn.; I. Forsyth, op. cit., zvl. s. 68, 76–80.

⁷ B. Fricke, *Ecce fides. Die Statue von Conques, Götzendienst und Bildkultur im Westen*, München 2007, s. 20.

za przykład mitu historiograficznego, który choć wielokrotnie poddawany rewizji, wciąż bywa powtarzany w literaturze przedmiotu.

Zdaniem Büchsela jednak, „teza Kellera” nieustannie ciąży nad sposobami definiowania obrazu kultowego, ponieważ głosy wobec niej krytyczne ograniczają się do korekty pewnych szczegółów, nie docierają natomiast do istoty zagadnienia. Kluczowa byłaby interpretacja fragmentów *Liber miraculorum sancte Fidis* Bernarda z Angers⁸. Büchsel uważa ich odczytanie przez Kellera, w zasadzie przyjęte w późniejszej literaturze przedmiotu, za nadmiernie skupione na związkach figur z relikwiami, całkowicie natomiast pomijające próby uregulowania statusu obrazów w związku z liturgią (których ślady można odnaleźć także w innych źródłach z epoki, m.in. *Libri Carolini* lub postanowieniach Synodu z Arras z ok. 1025 r.).

Wysunięty tu postulat zmiany kierunku rozwoju dalszych badań niewątpliwie zasługuje na uwagę, ale niepotrzebnie został uwikłany w polemikę z konkretnym autorem, którego pogląd został przy tym przedstawiony nieściśle. Keller bowiem nie poddawał *Liber miraculorum* systematycznej analizie, nie stawiał też sobie za cel zdefiniowania zjawiska średniowiecznej figury kultowej, lecz odpowiedź na pytanie, dlaczego na chrześcijańskim Zachodzie doszło do odrodzenia rzeźby pełnoplastycznej i dlaczego dokonało się to akurat w Owernii na początku XI w. Owszem, używał słowa *Kultbild* w odniesieniu do poszczególnych wymienianych dzieł, nie nadał mu jednak charakteru precyzyjnie zdefiniowanej kategorii; zdarzało mu się też wymiennie używać innych określeń (*Gnadenbild* lub *Sakralfigur*). Do konkretnej epoki odnosił je zaś tylko w tym sensie, że przeciwstawił „nowy [tj. średniowieczny] obraz kultowy” „obrazowi kultowemu w sensie starożytnym”⁹. Znaczenie artykułu Kellera dla kwestii definiowania obrazu kultowego jako zjawiska typowo średniowiecznego wydaje się więc dyskusyjne.

Kultbild — Devotionsbild — Andachtsbild

Drugim autorem, odgrywającym kluczową rolę w rozumowaniu Büchsela, jest H. Belting, a przede wszystkim jego książka z 1990 r. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*¹⁰. Znaczenie tej rozprawy dla historiografii artystycznej ostatnich lat jest ogromne, jednak próbę wnikięcia w istotę różnicy między stanowiskami Beltinga i Büchsela wypada poprzedzić wskazaniem choćby najważniejszych głosów, które padły we wcześniejszej debacie wokół kategorii średniowiecznego obrazu kultowego. Ponadto, ponieważ Büchsel wymiennie

⁸ Bernardus Scholasticus, *Liber miraculorum sancte Fidis*, wyd. L. Robertini, Spoleto 1994; Büchsel poświęcił wcześniej tej kwestii osobny artykuł: *The Status of Sculpture in the Early Middle Ages. Liturgy and Paraliturgie in the Liber miraculorum sancte Fidis*, w: *Romanesque Sculpture at a Crossroad: Current Directions in Eleventh- and Twelfth-Century Sculpture Studies*, red. R. A. Maxwell, K. Ambrose, Turnhout 2009, s. 47–60.

⁹ H. Keller, op. cit., s. 85, 88.

¹⁰ H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.

stosuje wyrażenia *Kultbild* i *Devotionsbild*, konieczne jest choćby zasygnalizowanie swego rodzaju prehistorii tego sporu: dyskusji wokół pojęcia „obrazu dewocyjnego”. W literaturze niemieckojęzycznej zwykle jest ono określane terminem *Andachtsbild* (którego jednak Büchsel nie używa).

Jedną z pierwszych prób systematycznej definicji kategorii *Andachtsbild* podjął w 1927 r. Erwin Panofsky¹¹. Uznał on, że „pojęcie przedstawienia dewocyjnego w specyficznym znaczeniu, odnoszonym zazwyczaj do nowych wyobrażeń, pojawiających się w wieku XIV, daje się zdefiniować [— —] z jednej strony w stosunku do pojęcia scenicznego «przedstawienia historycznego», z drugiej zaś — w stosunku do hieratycznego lub kultowego «przedstawienia reprezentacyjnego»”¹². Do wykształcenia się gatunku przedstawień dewocyjnych prowadziłyby dwie zasadnicze drogi: wyodrębnienie pojedynczych postaci lub grup ze scen narracyjnych albo odarcie z hieratyczności przedstawień reprezentacyjnych, celem zaś tej nowej kategorii obrazów byłoby „duchowe połączenie podmiotu z przedmiotem”¹³. Kategoria obrazu kultowego nie zajmuje osobno uwagi Panofsky’ego, ale z jego wywodu wynika, że *Kultbild* i *Andachtsbild* to dwa różne zjawiska, odpowiadające dwóm etapom rozwoju sztuki średniowiecznej.

Rozumieniu obrazu kultowego i dewocyjnego jako kategorii historycznych przeciwstawił się filozof, Romano Guardini. Uznał on *Kultbild* i *Andachtsbild* za zjawiska należące do dwóch różnych porządków ontologicznych. Pierwszy termin opisywałby obraz jako ponadczasową manifestację Boga, drugi — jako uwikłany w dzieje wytwór rąk ludzkich (który można zatem nazwać dziełem sztuki)¹⁴.

W 1965 r. Sixten Ringbom opublikował książkę *Icon to narrative. The rise of the dramatic close-up in fifteenth century devotional painting*, w której powrócił do definicji Panofsky’ego, proponując jednocześnie wprowadzenie dodatkowej klasyfikacji obrazów średniowiecznych wedle kryterium funkcji. Pozwoliłoby ono odróżnić publicznie dostępne elementy wystroju kościoła od prywatnych obrazów, służących indywidualnej (a w każdym razie nieliturgicznej) pobożności lub medytacji, które zatem można określić jako „obrazy dewocyjne” — *devotional images*. Wyrażenie to nie było jednak pomyślane jako tłumaczenie niemieckiego rzeczownika *Andachtsbild*, który wciąż opisywałby grupę dzieł wyodrębnionych — zgodnie z postulatem Panofsky’ego — na podstawie kryterium ikonografii, odmiennych z jednej strony od scen narracyjnych (*narrative histories*), z drugiej zaś — od przedstawień reprezentacyjnych (*portrait icons*)¹⁵.

¹¹ E. Panofsky, *Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmanns und der Maria Mediatrix*, w: *Festschrift Max J. Friedländer*, Leipzig 1927, s. 261–308 (przekład polski: *Imago Pietatis. Przyczynek do historii typów przedstawieniowych Mąż Boleści i Maria Pośredniczka*, w: E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 95–121, przedruk w: idem, *Średniowiecze*, Warszawa 2001, s. 221–262).

¹² E. Panofsky, *Imago Pietatis*, 2001, s. 225.

¹³ Ibidem.

¹⁴ R. Guardini, *Kultbild und Andachtsbild. Brief an einen Kunsthistoriker*, Würzburg 1939.

¹⁵ S. Ringbom, *Icon to narrative. The rise of the dramatic close-up in fifteenth century devotional painting*, Åbo 1965, s. 52–71.

Polemikę z poglądem Ringboma podjął Belting w książce z 1981 r. *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*¹⁶, którą kilka lat później sam określił jako poświęconą zjawisku *Andachtsbild*¹⁷. W rozważaniach ważną rolę odgrywały zarówno kategoria *Kultbild*, jak i *Andachtsbild*, istotne było też wskazanie przełomowego momentu w dziejach sztuki średniowiecznej, wyznaczającego początki obrazu dewocyjnego. Zdaniem Beltinga kluczowe znaczenie ma wiek XIII, kiedy po raz pierwszy w funkcji obrazu kultowego pojawiła się, obok figury rzeźbionej, malowana tablica¹⁸. Badacz zwracał ponadto uwagę na konieczność odróżnienia kultu wizerunków od rozmaitych praktyk liturgicznych, w których wykorzystywano obrazy¹⁹, rozwinął też wątek relacji kultu publicznego i prywatnej pobożności, dochodząc do wniosku o płynnych granicach między nimi²⁰. Właśnie rozważając trudności z ustaleniem jasnych kryteriów, które pozwoliłyby wyodrębnić grupę *Andachtsbilder*, podjął bezpośrednią dyskusję z Ringbomem, dowodząc, że niesłuszne jest rozróżnianie formy i funkcji obrazów²¹, które pozostają nierozdzielnie powiązane i stanowią część złożonej sieci relacji, do której oprócz samego dzieła i jego otoczenia należy także widz (*das Publikum*). Ringbom jednak w postscriptum do drugiego wydania *Icon to narrative* (1983) podtrzymał swoje stanowisko, argumentując, że rozróżnienie kryteriów nie pociąga za sobą konieczności odrzucenia któregoś z nich, bo do tego samego materiału można odnosić różne rodzaje klasyfikacji²².

Jak widać, do połowy lat osiemdziesiątych XX w. w centrum dyskusji znajdowała się kategoria *Andachtsbild*, a pojęcie *Kultbild* pojawiało się raczej na obrzeżach sporu. Jednym z pierwszych, który uczynił ją głównym przedmiotem refleksji, był Bernhard Decker w wydanej w 1985 r. książce *Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinbergers*²³. Skupił się on na późnośredniowiecznych figurach rzeźbionych, przedstawiając najpierw zarys wcześniejszego rozwoju pełnoplastycznych wizerunków kultowych. Podzielił go na dwie zasadnicze fazy: w pierwszej dominowałyby pojedyncze rzeźby drewniane pokryte blachą ze szlachetnego metalu i drogimi kamieniami, w drugiej (od około 1300) przeważałyby figury umieszczane w nastawach ołtarzowych. Badacz wrócił nie tylko do pytania o różnicę między obrazem kultowym a obrazem dewocyjnym (uwypuklając zagadnienie ich funkcji), lecz także do wielu innych kwestii rozważanych przez wcześniejszych autorów, w tym do relacji między figurami kultowymi a kultem relikwii (a także kultem eucharystii) oraz zasadniczej odmienności w sposobie

¹⁶ H. Belting, *Das Bild und sein Publikum. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981.

¹⁷ Idem, *Bild und Kult*, s. 457.

¹⁸ Idem, *Das Bild und sein Publikum*, s. 28.

¹⁹ Ibidem, s. 45.

²⁰ Ibidem, s. 47 nn.

²¹ Ibidem, s. 83.

²² S. Ringbom, *Icon to narrative. The rise of the dramatic close-up in fifteenth century devotional painting*, wyd. 2, Amsterdam 1983, s. 214–215.

²³ B. Decker, *Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinbergers*, Bamberg 1985, s. 58–113.

pojmowania kategorii obrazu kultowego przez współczesnych historyków sztuki i średniowiecznych teologów (dla których byłaby ona wielce wątpliwa). Ponadto, co kluczowe w kontekście postulatów wysuwanych przez Büchsela i Müller, podkreślał związek późnośredniowiecznego obrazu kultowego z nastawą ołtarzową, a więc także z ołtarzem i sprawowaną przy nim liturgią.

Książką, która zaważyła nie tylko nad najnowszymi badaniami nad późnośredniowiecznym obrazem kultowym, lecz także nad wieloma innymi aspektami współczesnej historiografii artystycznej, była wspomniana rozprawa Beltinga *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. Jej główna teza zawarta jest w podtytule, określającym średniowiecze jako epokę obrazu, a czasy nowożytne jako epokę sztuki. Skoro zaś początek ery nowożytnej wyznacza jednocześnie kres zjawisku obrazu kultowego²⁴, to nie zasługują na to miano dzieła powstające od XVI w., które też nie powinny być badane, tak samo jak wyobrażenia średniowieczne. Świadectwem oddziaływania książki Beltinga są niezliczone nawiązania w późniejszej literaturze, zmierzające raz do rozwinięcia jego myśli, kiedy indziej jednak do jej gruntownej krytyki²⁵. Rozprawa okazała się zatem niezwykle ważna, co jednak nie oznacza, że sformułowana w niej koncepcja została powszechnie przyjęta. Co więcej, w tym samym czasie ukazały się także inne prace, podejmujące zbliżoną problematykę i przywoływane w późniejszych dyskusjach.

Pozostając tymczasem w kręgu literatury niemieckojęzycznej — w tym samym roku co *Bild und Kult* ukazała się rozprawa habilitacyjna Gerharda Wolfa *Salus Populi Romani*, poświęcona głównie roli wizerunków Marii w średniowiecznym Rzymie²⁶. Choć kategoria *Kultbild* znalazła się w jej podtytule, to autor nie przedstawił systematycznych rozważań na temat tego pojęcia. Z treści książki wynika, że wiązał je z różnymi publicznymi przejawami czci wizerunków, głównie procesjami, w których po Rzymie (a także innych włoskich miastach) obnoszono obrazy. Kilka lat później ten sam badacz, w studium poświęconym zjawisku obrazu kultowego w epoce baroku²⁷, na samym wstępie uznał kategorię *Kultbild* jako nadrzędną wobec rozmaitych form i przejawów sztuki religijnej („Andachts-, Gnaden- oder Devotionsbildes in Malerei, Druckgraphik oder Skulptur”), najwyraźniej nieograniczoną do średniowiecza²⁸. Warto przy tym odnotować jego postulat

²⁴ H. Belting, *Bild und Kult*, s. 541–544.

²⁵ Por. np.: O. Bätschmann, *Römische Kult- und Kunstmacht*, w: 1648. *Krieg und Frieden in Europa. Münster-Osnabrück 24 X 1998-17 I 1999* [kat. wystawy], red. K. Bußmann, H. Schilling, t. 2: *Kunst und Kultur*, [b.m.] 1998, s. 215–225; P. Hersche, *Die Allmacht der Bilder: zum Fortleben ihres Kults im nachtridentinischen Katholizismus*, w: *Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte*, red. P. Blickle, A. Holenstein, München 2002, s. 391–405.

²⁶ G. Wolf, *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990.

²⁷ Idem, *Kultbilder im Zeitalter des Barock*, w: *Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock*, red. D. Breuer, Wiesbaden 1995, t. 1, s. 399–413 (zwl. s. 399–402).

²⁸ Takie stanowisko można zaobserwować znacznie wcześniej. Np. Ernst Kitzinger (*The Cult of Images in the Age before Iconoclasm*, „Dumbarton Oaks Papers” 8, 1954, s. 88)

badania obrazów kultowych nie tylko z perspektywy historii sztuki, lecz także innych dyscyplin: etnografii i etnologii, historii pobożności, teologii, historii Kościoła, liturgii, historii politycznej i społecznej.

Na przełomie XX i XXI w. kategoria obrazu kultowego zadomowiła się w niemieckojęzycznej historii sztuki, pozostając jednak raczej przedmiotem sporu niż uzgodnionej definicji czy powszechnie przyjmowanego uzusu. Zbiegło się to w czasie z osłabieniem dyskusji wokół kategorii *Andachtsbild*. Wprawdzie doczekała się ona kilku podsumowań²⁹, jednak wielu badaczy odchodzi od tego terminu, jako raczej wprowadzającego chaos niż pozwalającego uporządkować dyskusję. Jak wspomniano, nie używa go również Büchsel, który natomiast stosuje wyrażenie *Devotionsbild*. Ten termin zaś jest nie tylko rzadki, lecz także pozostaje właściwie niezdefiniowany, wyjąwszy propozycję Ringboma, raczej zignorowaną w późniejszej literaturze, by tłumaczyć *devotional image* na niemiecki jako *Devotionsbild* (wysuniętą w odpowiedzi na wątpliwość Beltinga, czy sensowne jest rozróżnianie *devotional image* od *Andachtsbild*, skoro wyrażenie angielskie jest tłumaczeniem rzeczownika niemieckiego)³⁰. Trudno jednak orzec, czy tropem Ringboma podąża Büchsel, który wyrażenia *Devotionsbild* – używanego wymiennie z *Kultbild* – nie opatruje komentarzem, nie wiadomo więc, czy traktuje je jako bliskoznaczne czy konkurencyjne wobec terminu *Andachtsbild*.

Przywołane problemy świadczą o niebagatelnej roli, jaką w sporach terminologicznych zawsze odgrywa język. Ringbom był Finem, który najważniejsze prace publikował po angielsku (a także po szwedzku), zmagając się w nich z problematyką wcześniej rozważaną głównie przez badaczy niemieckojęzycznych i próbując zaproponować rozwiązania możliwie uniwersalne. Rezultatem była z jednej strony precyzja klasyfikacji, z drugiej – mnożenie terminów, nie zawsze zręcznych, i zawiłe relacje między poszczególnymi kategoriami. Na drugim biegunie stosunku do problemów terminologicznych sytuowałby się inny wybitny skandynawski historyk sztuki, Staale Sinding-Larsen. W pierwszym zdaniu jednej ze swych rozpraw wyraził on przekonanie, że istnieje ogólnie przyjmowana, słownikowa definicja obrazu kultowego³¹. Artykuł ten, napisany przez Norwega, został przetłumaczony

uznał, że zagadnienie początków kultu obrazów w Bizancjum ma ogólniejszy wymiar, deklarując się jako „historyk sztuki, który nabrał przekonania, że zrozumienie zmieniających postaw chrześcijan wobec obrazów religijnych w ciągu wieków jest zasadnicze dla zrozumienia sztuki chrześcijańskiej”.

²⁹ W. Marcinkowski, *Przedstawienia dewocyjne jako kategoria sztuki gotyckiej*, Kraków 1994; P. Skubiszewski, *Figurazioni devozionali*, w: *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, t. 6, Roma 1995, s. 177–195; K. Schade, *Andachtsbild: die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs*, Weimar 1996; T. Noll, *Zu Begriff, Gestalt und Funktion des Andachtsbildes im späten Mittelalter*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 67, 2004, s. 297–328.

³⁰ S. Ringbom, *Icon to narrative*, 1983, przyp. 15 na s. 215.

³¹ S. Sinding-Larsen, *Créer des images. Remarques pour une théorie de l'image*, w: *L'image et la production du sacré: actes du Colloque de Strasbourg (20–21 janvier 1988)*, organisé par le Centre d'histoire des religions de l'Université de Strasbourg, red. F. Dunand, J.-M. Spieser, J. Wirth, Paris 1991, s. 35.

na język francuski zapewne z angielskiego (nie zostało to zaznaczone), a autor nie sprecyzował, jaki słownik ma na uwadze i w którym języku panuje owa jednomyślność.

Kwestia definicji i uzusu terminu „obraz kultowy” jest zatem dla jednych przedmiotem namysłu, dla innych — oczywistością niewymagającą komentarza. Büchsel i Müller, organizując międzynarodowe przedsięwzięcie, którego celem miała być zmiana pewnego sposobu rozumienia tej kategorii, zdają się milcząco zakładać, że jest ona równie rozpowszechniona i jednakowo pojmowana w różnych językach. Kwestia wydaje się jednak bardziej złożona.

Kultbild — cult image — image culturelle

Słusznie podkreślane przez Büchsela znaczenie związków między pojęciami *Bild* i *Kult* dla współczesnych dyskusji dotyczących statusu i funkcji obrazu (nie tylko religijnego i nie tylko w średniowieczu) wykracza poza niemieckojęzyczną historiografię artystyczną. Przyczyniły się do tego tłumaczenia *Bild und Kult* Beltinga na język angielski, francuski i włoski, a ostatnio także polski³², które jednocześnie potwierdzają niejednakową rolę kategorii „obrazu kultowego” w rozmaitych tradycjach językowych. W przekładzie angielskim wyrażenie *cult image* pojawia się wielokrotnie, jednak, co znamienne, zmieniły się oba kluczowe słowa tytułu, który brzmi *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. Tłumacz włoski (używający w wielu miejscach książki wyrażenia *immagine di culto*) zaproponował tytuł pozornie bliższy oryginałowi *Il culto delle immagini*, zmieniając jednak sens podtytułu: *Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*. Główna teza książki została całkowicie zatarta, ponieważ „obraz” (*Bild*) oddają dwa różne słowa (*immagine — icona*), a po „dziejach obrazu” nie następuje „epoka sztuki”, lecz „dzieje ikony” zostały rozpięte między epoką Cesarstwa a późnym średniowieczem. Na tym tle najwierniejszy oryginałowi i samej myśli Beltinga wydaje się tytuł przekładu polskiego *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, a także francuskiego: *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*³³, w którym wyrażenie *Kultbild* jest zwykle tłumaczone jako *image culturelle*. Trzeba jednak zauważyć, że wyrażenie to (lub podobne, np. *image de culte*) pojawia się w literaturze francuskojęzycznej niezbyt często i zwykle pod wpływem książki Beltinga³⁴. Tymczasem, niezależnie od *Bild und Kult*, centralna rola obrazu w cywilizacji średniowiecznej została dostrzeżona na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX w. w różnych krajach przez wielu autorów, niekoniecznie jednak skupiających się na „obrazie kultowym”.

³² *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago 1994; *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Paris 1998; *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma 2001; *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, Gdańsk 2010.

³³ Choć na okładce pojawił się niefortunny błąd i podtytuł brzmi *Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*.

³⁴ Np. S. Lazaris, *Au-delà de l'art: l'image culturelle à Byzance*, „Ktema” 32, 2007, s. 169–180.

W 1989 r. ukazała się książka Michaela Camille'a *The Gothic Idol*³⁵. Określił on idola jako „the Gothic Anti-Image”, a próbując zdefiniować różnicę między figurą kultową a „zwykłym” wizerunkiem Marii, jako główne kryterium wskazał cudotwórczą moc³⁶. Wychodząc od innego kwestionariusza badawczego i odwołując się do innych tradycji intelektualnych, Camille dotarł do podobnych wniosków co Belting: do przełomu w sposobie pojmowania obrazu przyczyniła się znamienita dla renesansu postawa estetyczna, polegająca na traktowaniu dzieła jako wytworu indywidualnego geniuszu (niekoniecznie osoby znanej z nazwiska). Postawa ta dekonstruuje, zdaniem Camille'a, status idola: dzieło nie służy już wypełnianiu luki między człowiekiem a Bogiem, ale istnieje tylko ze względu na wartości artystyczne³⁷.

Inny pogląd zarysował w tym samym roku David Freedberg³⁸, który w *The Power of Images* uznał, że przy badaniu obrazów należy przyjąć perspektywę antropologiczną, odrzucając zarówno cezury historyczne i geograficzne, jak i fundamentalny dla historii sztuki podział na sztukę wysoką i niską. Ostatni punkt jest zgodny ze stanowiskiem Beltinga, który badając obrazy średniowieczne, również kwestionował kryterium wartości artystycznej. O ile jednak Belting analizował działanie obrazów w ramach jednej epoki, dowodząc jej specyfiki, o tyle Freedberg szukał tego, co wspólne w ludzkich reakcjach na obrazy. Kilka lat później amerykański badacz podjął wprost polemikę ze stanowiskiem wyrażonym w *Bild und Kult*, dowodząc, że obrazów kultowych nie należy badać w żaden szczególny sposób, a ontologię i oddziaływanie „świętego obrazu” można uznać za wzorcowe dla obrazów w ogóle³⁹.

Jeszcze inne były źródła inspiracji i główne punkty ówczesnej refleksji nad obrazem we Francji. Szczególny status obrazu średniowiecznego próbował wykazać Jean Wirth, który w książce z 1989 r. *L'image médiévale* przedstawił wizję genezy i rozwoju obrazu średniowiecznego jako zjawiska logicznego⁴⁰, co jednak spotkało się z raczej chłodnym przyjęciem⁴¹. W tym samym roku co *Bild und Kult* ukazała się książka Georges'a Didi-Hubermana *Devant l'image*⁴². Nie ma między nimi bezpośredniej zależności⁴³, odmienne są też założenia, cele, sposób prowa-

³⁵ M. Camille, *The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art*, Cambridge 1989.

³⁶ Ibidem, s. 230.

³⁷ Ibidem, s. 340–341.

³⁸ D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989 (przekład polski: *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, Kraków 2005).

³⁹ D. Freedberg, *Holy Images and Other Images*, w: *The Art of Interpreting*, red. S. C. Scott, University Park, PA 1995, s. 69.

⁴⁰ J. Wirth, *L'image médiévale. Naissance et développements (VI^e-XV^e siècles)*, Paris 1989.

⁴¹ Zob. rec. E. Palazzo, „Revue de l'Art” 90, 1990, s. 108 (por. też serię późniejszych książek Wirtha, oscylujących między dążeniem do syntezy a popularyzacją: *L'image à l'époque romane; L'image à l'époque gothique; L'image à la fin du Moyen Âge*, Paris 2011).

⁴² G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris 1990 (przekład polski: *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, Gdańsk 2011).

⁴³ Por. idem, *Devant l'image*, s. 39, przyp. 16 (idem, *Przed obrazem*, s. 186).

dzenia wywodu, są jednak również znamienne pokrewieństwa. Didi-Huberman postuluje przewyżczenie pojmowania sztuki i modelu historii sztuki odziedziczonego po Vasarim oraz inne traktowanie obrazów kultowych niż dzieł sztuki. Pierwszym krokiem w tym kierunku byłoby wyłączenie z korpusu historii sztuki obrazów o statusie relikwii lub wizerunków nieuczynionych ręką ludzką⁴⁴.

W latach dziewięćdziesiątych w krajach frankofońskich zarysowały się dwie perspektywy badawcze: próba spojrzenia na rozmaite aspekty zjawiska obrazu kultowego (nie tylko w średniowieczu) oraz dążenie do uchwycenia rozmaitych aspektów funkcjonowania wizerunków w średniowieczu (nie tylko jako obrazów kultowych). Przykładami pierwszej mogą być tomy *L'image et la production du sacré*, w którym podjęto tematy chronologicznie rozpięte między starożytnym Egipsem a Trzecią Rzeszą, ponieważ jednym z celów było właśnie zebranie badaczy reprezentujących różnych dyscyplin i pola badawcze dotyczące domeny obrazu kultowego (*image de culte*)⁴⁵, oraz *Crises de l'image religieuse de Nicée II à Vatican II*⁴⁶, również cechujący się szeroko zakrojonym zakresem chronologicznym, przy jednoczesnym skupieniu uwagi na religijnych aspektach sztuki. Perspektywę drugą reprezentowałyby sesje *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*⁴⁷ lub *Les images dans les sociétés médiévales. Pour une histoire comparée*⁴⁸, a także liczne studia Jeana-Marie Sansterre'a czy, nade wszystko, Jeana-Claude'a Schmitta, który od lat konsekwentnie rozwija swoją koncepcję średniowiecza jako „cywilizacji obrazu”⁴⁹.

Dyskusje toczone od około 1990 r. wychodziły zatem z różnych tradycji intelektualnych (i językowych), zmierzały też w rozmaite strony, ale wspólne im było zainteresowanie obrazem jako wyjątkowym zjawiskiem, wymagającym szczególnych narzędzi badawczych. Można to uznać za element znacznie szerszego procesu zaobserwowanego w humanistyce lat dziewięćdziesiątych XX w. równoległe przez badaczy angielsko- i niemieckojęzycznych i nazwanego „zwrotem obrazowym”⁵⁰. Jednym z jego przejawów jest właśnie wielka mnogość nurtów badawczych skupionych na obrazie, rozmaicie definiujących zarówno zasadniczy przedmiot swoich dociekań, cele, metody, jak również stosunek do tradycyjnej

⁴⁴ Idem, *Devant l'image*, s. 224–231.

⁴⁵ *L'image et la production du sacré*, s. 7.

⁴⁶ *Crises de l'image religieuse de Nicée II à Vatican II*, red. O. Christin, D. Gamboni, Paris 1999.

⁴⁷ J. Baschet, *Introduction: l'image-objet*, s. 7–24.

⁴⁸ *Les images dans les sociétés médiévales. Pour une histoire comparée. Actes du colloque international organisé par l'Institut Historique Belge de Rome en collaboration avec l'Université Libre de Bruxelles (Rome, Accademia Belgica, 19–20 juin 1998)*, red. J.-M. Sansterre, J.-C. Schmitt, Bruxelles 1999.

⁴⁹ Najdobitniej pokazuje to tom zbierający kilkanaście rozpraw autora: J.-C. Schmitt, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris 2002.

⁵⁰ *Iconic turn* lub *pictorial turn* Williama J. Thomasa Mitchella (*Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994) i *ikonische Wendung* lub *ikonische Wende* Gottfrieda Boehma (*Die Wiederkehr der Bilder*, w: *Was ist ein Bild?*, red. G. Boehm, München 1994, s. 11–38; zob. też: *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, red. H. Burda, Ch. Maar, Köln 2004) — na podobieństwo „zwrotu językowego” (*linguistic turn*).

historii sztuki. Ważnym uczestnikiem tej debaty pozostaje m.in. Belting, którego refleksja nad obrazem — także obrazem kultowym — nie zakończyła się w 1990 r.

Kultbild als Epochenbegriff?

W świetle zasygnalizowanego bogactwa stanowisk i ujęć traktowanie obrazu kultowego jako zjawiska specyficznie średniowiecznego wydaje się znacznie mniej powszechne, niż sugeruje to Büchsel, postulując zmianę tego stanu rzeczy. Nie jest to zresztą zasługą badań prowadzonych w ostatnim ćwierćwieczu. W literaturze niemieckojęzycznej termin *Kultbild* od dawna jest odnoszony również do obrazów nowożytnych, a także do zabytków prehistorycznych, rzeźby starożytnego Egiptu, Grecji, Rzymu oraz do kultur Bliskiego i Dalekiego Wschodu⁵¹. W piśmiennictwie angielskojęzycznym wyrażenie *cult image* jest wręcz stosowane częściej w badaniach nad kulturami starożytnymi i pozaeuropejskimi⁵² niż w mediewistyce, zwłaszcza jeśli wyłączyć z rozważań przekłady na angielski lub dzieła pisane lub wydawane w tym języku przez autorów, których język ojczysty jest inny i którzy pozostają pod wpływem tradycji niemieckojęzycznej⁵³.

Badacze różnych specjalności borykają się też z podobnymi problemami, do których należy nieuchronna anachroniczność i nieadekwatność obecnie stosowanych określeń. Kwestię tę w odniesieniu do średniowiecza rozważała ostatnio choćby B. Fricke, zwracając uwagę (oczywiście nie jako pierwsza) na anachroniczny charakter samego określenia „obraz kultowy”, a także na trudności z ustaleniem znaczeń terminu *imago* w źródłach średniowiecznych⁵⁴, w odniesieniu zaś do starożytności np. Gabriele Nick, wymieniając liczne i tylko częściowo adekwatne

⁵¹ Np. F. W. von Bissing, *Ägyptische Kultbilder der Ptolomaier- und Römerzeit*, Leipzig 1936; F. Willemsen, *Frühe griechische Kultbilder*, Würzburg 1939; W. Schürmann, *Typologie und Bedeutung der Stadtrömischen Minerva-Kultbilder*, Roma 1985; C. Hentze, *Altchinesische Kultbilder und ihre Ausstrahlungen*, „Sinologica” 8, 1964, s. 137–155; M. Weiss, *Als Sonne verkannt — Mithras: eine neue Deutung des Mithras und der mithrischen Kultbilder aus dem Awesta*, Osterburken 1996; T. S. Scheer, *Die Gottheit und ihr Bild. Untersuchungen zur Funktion griechischer Kultbilder in Religion und Politik*, München 2000; O. Keel, *Warum im Jerusalemer Tempel kein anthropomorphes Kultbild gestanden haben dürfte*, w: *Homo Pictor*, red. G. Boehm, Leipzig 2001, s. 244–282.

⁵² Np. M. Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe. 6500–3500 BC: myths and cult images*, London 1982; I. B. Romano, *Early Greek Cult Images and Cult Practices*, w: *Early Greek Cult Practice. Proceedings of the Fifth International Symposium at the Swedish Institute at Athens, 26–29 June 1986*, Stockholm 1988, s. 127–134; *Born in heaven, made on earth: the making of the cult image in the Ancient Near East*, red. M. B. Dick, Winona Lake (Ind.) 1999; *The induction of the cult image in Ancient Mesopotamia: the Mesopotamian Mīs Pî ritual*, red. Ch. Walker, M. Dick, Helsinki 2001; *Cult image and divine representation in the Ancient Near East*, red. N. H. Wals, Boston 2005.

⁵³ Np. B. Decker, *Reform within the Cult Image. The German Winged Altarpiece before the Reformation*, w: *The Altarpiece in the Renaissance*, red. P. Humfrey, M. Kemp, Cambridge 1990, s. 90–105; *Images of cult and devotion: function and reception of Christian images of medieval and post medieval Europe*, red. S. Kaspersen, Copenhagen 2004.

⁵⁴ B. Fricke, *Ecce fides*, s. 28–36.

greckie odpowiedniki niemieckiego słowa *Kultbild*⁵⁵. Zarówno mediewiści, jak i starożytnicy rozważali też podobne aspekty ambiwalencji obrazu kultowego⁵⁶. Nie sposób więc uznać tej kategorii za powszechnie uznawany wyznacznik jednej epoki (średniowiecza). Należy przyznać, że wśród mediewistów doczekała się ona szczególnie żywej dyskusji, jednak nie doszli oni do uzgodnionej definicji terminu.

Polemika z traktowaniem obrazu kultowego jako określenia epoki jest więc w istocie głównie dyskusją z zasadniczą tezą *Bild und Kult*, która jednak — jak wspomniano — była już wielokrotnie krytykowana. Także sam Belting w następnych latach znacznie zmodyfikował swoją koncepcję obrazu, zwłaszcza odkąd w jego poszukiwaniach coraz większą rolę zaczęła odgrywać refleksja nad statusem historii sztuki jako dyscypliny. Zwiastunem tych zainteresowań był esej *Das Ende der Kunstgeschichte*, stanowiący rozbudowaną wersję wykładu inauguracyjnego wygłoszonego na uniwersytecie w Monachium w 1983 r.⁵⁷ W latach dziewięćdziesiątych badacz równolegle rozwijał oba wątki: swoistą kontynuacją *Bild und Kult* stała się książka *Die Erfindung des Gemäldes* z 1994 r., poświęcona zjawisku początków obrazu nowożytnego⁵⁸, a okazją do ponownego rozważenia problemów podniesionych w *Das Ende der Kunstgeschichte* — drugie wydanie tej książki z 1995 r., opatrzone znamienym podtytułem *Eine Revision nach zehn Jahren* (München 1995, poszerzone wydanie 2002). Te dwa nurty splotły się około 2000 r., czego owocem stał się tom esejów *Bild-Anthropologie*⁵⁹, będący próbą ufundowania nowej dyscypliny zajmującej się obrazem (osobna kwestia, czy miałyby ona zastąpić czy tylko uzupełnić tradycyjną historię sztuki).

Z nowej perspektywy Belting wrócił do problemów poruszanych w *Bild und Kult* w książce z 2005 r. *Das echte Bild*⁶⁰, a do zagadnień obecnych w *Die Erfindung des Gemäldes* — w ostatniej książce *Spiegel der Welt*⁶¹. Dwie inne niedawne rozpra-

⁵⁵ G. Nick, *Die Athena Parthenos. Studien zum griechischen Kultbild und seiner Rezeption*, Mainz 2002, s. 9–28.

⁵⁶ F. Graf, *Der Eigensinn der Götterbilder in antiken religiösen Diskursen*, w: *Homo Pictor*, s. 227–243.

⁵⁷ H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte? Überlegungen zur heutigen Kunsterfahrung und historischen Kunstforschung*, w: idem, *Das Ende der Kunstgeschichte*, München 1983, s. 11–62.

⁵⁸ H. Belting, Ch. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994. W tym samym czasie kwestię początków obrazu nowożytnego rozważał Victor Stoichita w książce opartej na dysertacji z 1989 r., a więc nieuwzględniającej ani *Bild und Kult*, ani *Die Erfindung des Gemäldes* (*L'instauration du tableau. Metapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris 1993, s. 8; przekład polski: *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu epoki nowoczesnej*, Gdańsk 2011).

⁵⁹ H. Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe einer Bildwissenschaft*, München 2001 (przekład polski: *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007).

⁶⁰ Idem, *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München 2005. Nadmiernym uproszczeniem wydaje się jednak wyliczenie *Bild und Kult*, *Bild-Anthropologie* i *Das echte Bild* w jednym przypisie (M. Büchsel, *Einleitung*, przyp. 5), nie wszystkie bowiem ugruntowują pojmowanie obrazu kultowego jako kategorii średniowiecznej.

⁶¹ H. Belting, *Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden*, München 2010.

wy Beltinga — *Florenz und Bagdad*⁶² oraz *Der Blick hinter Duchamps Tür*⁶³ — zdecydowanie różnią się między sobą tematyką, podejmują jednak w istocie podobne zagadnienia. Obie wracają do fundamentalnych pytań postawionych niegdyś przez Panofsky'ego o rolę perspektywy w malarstwie europejskim⁶⁴, a także rozwijają ten sam postulat badawczy: odejścia od badania samych obrazów w stronę analizy sposobów widzenia. Taką zmianę ukierunkowania kwestionariusza badawczego można zaobserwować nie tylko u Beltinga. Także w kolejnych tomach serii *KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne* dostrzegalne jest stopniowe przesuwanie akcentu z obrazu na widzenie⁶⁵. W ostatnim, wydanym w 2001 r. — *Sehen und Sakralität in der Vormoderne* — wszystkie artykuły dotyczą różnych zagadnień, do których odsyła bogaty w znaczenia niemiecki rzeczownik *Blick* (patrzenie, spoglądanie, widok, wzrok)⁶⁶. Co więcej, zarówno tytuł całej serii, jak i artykuły zawarte w poszczególnych tomach wskazują wyraźnie, że kategoria obrazu kultowego nie jest w nich odnoszona tylko do średniowiecza (co zauważa Büchsel, s. 19, przyp. 47).

III

Na koniec wypada zmierzyć się z pytaniem, do jakiego stopnia cały tom *Intelktualisierung und Mystifizierung mittelalterlicher Kunst* realizuje postulat „rewizji terminu «obraz kultowy»”. Pomijając zasadniczą wątpliwość, w jakiej mierze przedsięwzięcia zbiorowe są dobrym punktem wyjścia do generalnych przewartościowań, wypada zauważyć, że takie intencje, sygnalizowane przez niektórych Autorów, wydają się raczej swoistym ukłonem w stronę tytułu książki niż elementem istotnym dla danego rozumowania. Wartość książki niepotrzebnie obniża tytuł, epatujący kategoriami — niejasnymi i właściwie niewykorzystanymi — „intelektualizacji” i „mystyfikacji”. Zdecydowaną zaletą większości artykułów (w tym obojga redaktorów tomu) pozostają gruntowne i zdyscyplinowane analizy dzieł lub źródeł pisanych, potwierdzające wielość stanowisk i sposobów ujmowania funkcji dzieł w średniowieczu, niedowodzące jednak konieczności przewartościowań terminologicznych. Wpływa na to także wyraźna przewaga artykułów dotyczących wczesnego i dojrzałego średniowiecza, podczas gdy tylko dwa ostatnie dotykają przełomu nowożytnego,

⁶² Idem, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2008.

⁶³ Idem, *Der Blick hinter Duchamps Tür. Kunst und Perspektive bei Duchamp*, Sugimoto, Jeff Wall, Köln 2009.

⁶⁴ Por. G. Jurkowlaniec, *Perspektywa jako forma symboliczna od Erwina Panofsky'ego (1924) do Hansa Beltinga (2008)*, w: E. Panofsky, *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, tłum., wstęp, posłowie i red. G. Jurkowlaniec, Warszawa 2008, s. 169–208.

⁶⁵ *Ästhetik des Unsichtbaren, Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*, red. T. Lentjes, Berlin 2004; *Rahmen-Diskurse: Kultbilder im konfessionellen Zeitalter*, red. D. Ganz, G. Henkel, Berlin 2004; *Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter*, red. T. Lentjes, A. Gormans, Berlin 2007.

⁶⁶ *Sehen und Sakralität in der Vormoderne*, red. D. Ganz, T. Lentjes, Berlin 2011.

brak natomiast odniesień do innych epok. Ta spójność jest wielką zaletą książki, jeśli traktować ją jako zbiór rozpraw poświęconych różnym aspektom funkcji i recepcji sztuki religijnej w średniowieczu, ale także jej wadą, jeśli celem było przeniesienie akcentu z historycznego rozumienia analizowanego terminu na rozumienie strukturalne. Recenzowany tom stanowi więc zwarty tematycznie zbiór pogłębionych studiów, w którym pewną rolę odgrywa namysł nad kategorią obrazu kultowego, polemiczny wobec jednego z wielu nurtów współczesnej historiografii artystycznej. Jednak zawarta w podtytule obietnica rewizji terminu „obraz kultowy” musi pozostać niespełniona, był on bowiem, i zapewne pozostanie, pojmowany bardzo rozmaicie w różnych językach i w rozmaitych dziedzinach humanistyki.

The Mediaeval Cult Image as the Object of Research Performed by the Historical Sciences

A collection of reflections produced by reading the book: *Intellektualisierung und Mystifizierung mittelalterlicher Kunst. "Kultbild": Revision eines Begriffs* (ed. by Martin Büchsel, Rebecca Müller, Berlin 2010). The editors propose a revision of the category of the "cult image" in research dealing with mediaeval art. In an introduction, M. Büchsel makes it precise that he postulates basing definitions on the links between the image and liturgy and treating it as a structural category, albeit he does not actually present such a definition. For all practical purposes, he conducts a discussion with two dissertations: Herald Keller's *Zur Entstehung der sakralen Vollskulptur in der ottonischen Zeit*, not necessarily crucial for moulding the concept of the cult image, and Hans Belting's *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, an essential albeit not the most recent voice in a dispute concerning the discussed category. While suggesting a departure from treating the "cult image" as a description of an epoch, Büchsel appears to assume that this is its universal usage, which does not seem to be a correct view. The expression in question, frequent in the German-language history of mediaeval art, is less universal in English- and French-language mediaeval studies, but is applied — although also with certain reservations — in research into ancient and non-European cultures. The promise of a revision of the category of the "cult image" is also not fulfilled by articles collected in the presented volume, examining particular works of art and written sources from the eleventh century to the sixteenth century. Extremely valuable as such, they do not contribute towards general terminological re-evaluations, especially since their range does not exceed the Middle Ages and thus an epoch with which, according to the editors of the tome, the "cult image" should not be closely associated.

Translated by Aleksandra Rodzińska-Chojnowska