

# Stanisław Kobiela

---

## Wykład estetyki benedyktyńskiej w traktacie Teofila Prezbitera "Diversarum artium schedula"

---

Studia Theologica Varsaviensia 31/2, 213-224

---

1993

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

STANISŁAW KOBIELUS

**WYKŁAD ESTETYKI BENEDYKTYŃSKIEJ W TRAKTACIE  
TEOFILA PREZBITERA  
*DIVERSARUM ARTIUM SCHEDULA*<sup>1</sup>**

OSOBA AUTORA

Teofil Prezbiter, autor wspomnianego wyżej traktatu, żył na przełomie XI i XII wieku. Źródłem wiadomości o osobie autora jest wyłącznie napisane przez niego dzieło *Diversarum artium schedula*. Jedno jest pewne, co przyznaje większość badaczy, że imię Teofil jest imieniem autora traktatu. Nie wiadomo jednak, czy jest to jego imię zakonne czy świadomie przyjęte tylko dla tego dzieła, które zresztą nie lokalizuje pochodzenia Teofila. Zaś ustalenie pochodzenia Teofila byłoby o tyle istotne, o ile ważne jest poznanie jego orientacji teologicznej i filozoficznej. Niektórzy przypuszczają, że był bizantyjczykiem osiadłym w jednym z nadreńskich klasztorów. Istotnie, w słownictwie technicznym używanym w jego dziele można dopatrzeć się pewnych grecyzmów<sup>2</sup>. Można z dużym prawdopodobieństwem stwierdzić, że był benedyktynem, a dzieło, które odzwierciedla ducha reguły św. Benedykta, napisał nie zacieśniając go jedynie do potrzeb swego klasztoru. Był człowiekiem niezwykle pilnym i doświadczonym, gdyż nie tylko potrafił odnaleźć właściwą, fachową terminologię, lecz także zastosować trafną metodę podziału materiału i sposób jego ilustracji<sup>3</sup>. Jako zakonnik o głębokiej wierze i pokorze, co można dostrzec zwłaszcza we wstępach do poszczególnych ksiąg<sup>4</sup>, był także wykształconym

<sup>1</sup> Korzystam z krytycznego wydania Traktatu: *Theophilus The Various Arts*, transl. C.R. Dodwell, London 1961, dalej cyt. Dodwell.

<sup>2</sup> E. Freise, *Zur Person des Theophilus und seiner monastischen Umwelt*, [W:] *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik. Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Joseph-Heinrich-Kunsthalle*, hrsg. A. Legner, t. 1, Köln 1985, s. 357.

<sup>3</sup> E. Breppohl, *Theophilus Presbyter und die mittelalterliche Goldschmiedekunst*, Leipzig 1987, s. 17.

<sup>4</sup> Na podkreślenie zasługuje użycie przez Teofila we Wstępie do I. Księgi w stosunku do siebie określenia *servus servorum Dei*. Formułę tę stosowali papieże w oficjalnych dokumentach Kościoła począwszy od Grzegorza Wielkiego. W tymże Wstępie nazwał także siebie *nullius nominis homuncio* – Człeczyna bez imienia. Dodwell, s. 1, 2. Nie był w tym odosobniony. Hildegarda z Bingen we Wstępie do *Liber divinorum operum* nazwała się *Paupercula forma*. PL 197, 741.

teologiem i znał bardzo dobrze Księgi Pisma Świętego, a nawet dał próbki jego egzegezy, np. w kwestii darów Ducha Św.<sup>5</sup> Pozostał przy tym człowiekiem epoki średniowiecza, gdy podawał dokładne dane o wyhodowaniu bazyliuszka, czy o używaniu ciepłej krwi kozła w obróbce drogich kamieni<sup>6</sup>. Notatka na manuskrypcie wiedeńskim z XII wieku, którą uczynił skryba z tego czasu: *Incipit prologus libri primi Theophili qui et Rogerus; De diversis artibus*, dała niektórym badaczom, a zwłaszcza Eckhardtowi F r e i s e podstawę, aby związać osobę T e o f i l a ze znanym zakonnikiem, złotnikiem R o g e r e m z klasztoru Helmarshausen<sup>1</sup>. Zaś bezpośrednią przyczyną uoźsamienia był fakt złożenia zamówienia przez biskupa Paderborn H e n r y k a z Werl u niejakiego R o c k e r u s a z klasztoru z Helmarshausen na przenośny ołtarz (po 1115 roku), który istnieje do dziś w skarbcu katedralnym w Paderborn. W kwestii identyczności obu zakonników jest to tylko hipoteza, a zagadnienie pozostaje nadal otwarte, stąd niezależnie od tego, czy przyjmie się teorię identyfikującą osobę T e o f i l a z R o g e r e m czy nie, idee traktatu pozostają niezmiennie.

#### TRAKTAT

*Traktat*, składający się z trzech ksiąg, powstał prawdopodobnie w I. tereji XII wieku<sup>8</sup>. W dwu najwcześniejszych manuskryptach z I. połowy XII wieku z Wolfenbüttel i z Leipzig brak jest oryginalnego tytułu dzieła Teofila. On sam we wstępie do traktatu użył zwrotu: *Diversarum artium schedula*, stąd używa się nieraz tego określenia jako tytułu. Inne manuskrypty, np. z Wiednia i Cambridge, noszą tytuł dodany później<sup>9</sup>. Autor krytycznego wydania *Traktatu Teofila*, C.R. D o d w e l l sugeruje, że dzieło pierwotnie nosiło tytuł *De diversis artibus*<sup>10</sup>.

*Traktat* jest fachowym, systematycznie uporządkowanym kompendium wiedzy z dziedziny rzemiosła artystycznego. T e o f i l nie wzorował się na żadnym wcześniejszym dziele, i to, co napisał jest pierwszym, znanym, średniowiecznym podręcznikiem obejmującym szeroki zakres różnorodnych umiejętności, takich jak: malarstwo tablicowe, książkowe, na szkłe, złocenie, wyroby ze szkła, cyny, brązu, złota, srebra, odlewanie dzwonów, budowa organów, szlifowanie i oprawa drogich kamieni oraz innych. Materiał zawarty w traktacie ukazany jest jasno, zwięźle i precyzyjnie, ogranicza się do rzeczy niezbędnych, a przy tym jest wysoce informatywny. Wszystkie

<sup>5</sup> *Wstęp do Księgi III*. D o d w e l l, s. 62-63.

<sup>6</sup> *Księga III*.: XLVIII, XCV, D o d w e l l, s. 97, 169.

<sup>7</sup> F r e i s e, *dz. cyt.*, s. 358-361; por. także B. B i s c h o f, *Die Überlieferung des Theophilus-Rugerus nach den ältesten Handschriften*, „Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst”, N. F. III/IV: 1952/1953, s. 149.

<sup>8</sup> B r e p o h l, *dz. cyt.*, s. 22.

<sup>9</sup> *Tamże*, s. 16.

<sup>10</sup> D o d w e l l, *dz. cyt.*, s. XII.

objaśnienia opierają się na zawodowej wiedzy i doświadczeniu warsztatowym. Techniki, o których jest mowa, ilustrowane są konkretnym materiałem praktycznym. Forma artystyczna i biegłość rzemieślnicza są ściśle ze sobą powiązane i tworzą obraz jednego, spójnego procesu technologiczno-artystycznego<sup>11</sup>.

Wiadomo, że przez benedyktynów liturgia rozumiana była jako *opus Dei* – służba Boża, ponad którą nie mogło być nic ważniejszego<sup>12</sup>, zatem wraz z troską o prawidłowy rozwój liturgii wzrastało zapotrzebowanie na sprzęty i naczynia liturgiczne nie tylko o poprawnej formie, lecz także ikonografii. *Traktat* mógł być więc programowym tego podręcznikiem w kontekście reformy liturgii w środowisku benedyktyńskim. Z powyższych względów *Traktat* stał się niezwykle popularny. Już z samego XII wieku poświadczono jego istnienie 24 manuskryptów. Na wielkie powodzenie *Traktatu* wskazują także między innymi wprowadzone zmiany redakcyjne. W wielu przypadkach skracano lub poszerzano niektóre rozdziały względnie wprowadzano interpolacje<sup>13</sup>.

#### PRZYMIOTY TWÓRCY

Wśród odgromnej ilości przepisów warsztatowych *T e o f i ł* podał także przymioty twórcy, podobne tym, jakimi odznaczali się rzemieślnicy powołani przez *M o j ż e s z a* do sporządzenia Przybytku Starego Testamentu<sup>14</sup>. Wliczone zostały do nich między innymi: *sapientia, intelligentia, scientia* i *doctrina*<sup>15</sup>. Przymioty te *T e o f i ł* wymienia opierając się na fragmencie z Księgi Wyjścia 35, 30-34<sup>16</sup>. Zdobywa się je według *T e o f i ł a* *labore et studio*<sup>17</sup>, *operando et docendo*<sup>18</sup>. Zaś *discere, intelligere, vel excogitare (...)* *artium*<sup>19</sup> należy poprzez dary Ducha Św., które *T e o f i ł* rozumie jako cnoty<sup>20</sup>. Ich egzegeza, jaką przeprowadza *T e o f i ł* we Wstępie do Księgi III

<sup>11</sup> B r e p o h l, dz. cyt., s. 17.

<sup>12</sup> Św. Benedykt z Nursji, *Regula. Żywot. Komentarz*, Tyniec 1978, s. 50-51. dalej cyt. *Regula*.

<sup>13</sup> Freise, dz. cyt., s. 357; B r e p o h l, dz. cyt., s. 23.

<sup>14</sup> Por. Wj 36, 1-2. 8: W. H a n k e, *Kunst und Geist. Das Philosophische und theologische Gedangengut der Schrift „De diversis artibus“ der Priesters und Mönche Theophilus Rugerus*, Bonn 1962, s. 100 nn.

<sup>15</sup> Wstęp do Księgi III. D o d w e l l, dz. cyt., s. 62.

<sup>16</sup> *Dixitque Moyses ad filios Israel: Ecce, vocavit Dominus ex nomine Beseleel filium Uri filii Hur de tribu Juda: implevitque eum spiritu Dei, sapientia et intelligentia, et scientia et omni doctrina, ad excogitandum, et faciendum opus in auro et argento, et aere, scuplensisque lapidibus, et opere carpentario; quidquid fabre adinveniri potest, dedit in corde ejus. Ex 35, 30-34.*

<sup>17</sup> Wstęp do Księgi II. D o d w e l l, dz. cyt. s. 36-37.

<sup>18</sup> Wstęp do Księgi III. D o d w e l l, dz. cyt., s. 62.

<sup>19</sup> *Tamże*.

<sup>20</sup> D o d w e l l, s. 63; por. H a n k e, dz. cyt., s. 105.

w kontekście produkcji dzieła sztuki, oparta została w dużej części o Regułę św. B e n e d y k t a. Zatem przez dar mądrości – *sapientiae*, artysta winien być świadom, że Bóg jest przyczyną wszystkiego. Przez dar rozumu – *intellectus*, wykonawca otrzymuje przyrodzoną zdolność oceny, jakimi kryteriami piękna winien kierować się w dziele sztuki. Dar rady – *consilii*, sprawia, że twórca nie ukrywa zdolności udzielonych mu przez Boga, lecz z pokorą przekazuje je w pracy i nauczaniu innym. I w tym miejscu można przywołać opinię z *Reguly św. Benedykta*, która informuje, że „*Jeśli są w klasztorze rzemieślnicy, niechaj z całą pokorą uprawiają swoją sztukę, gdy im opat na to zezwoli. Gdyby jednak ktoś z nich pysznił się swoją umiejętnością, sądząc, że przynosi jakąś korzyść klasztorowi, trzeba go od tej pracy odsunąć i już do niej więcej nie dopuszczać, chyba że się upokorzy i że opat mu ponownie rozkaże wykonywać ów zawód*”<sup>21</sup>. W innym miejscu Traktatu Teofil podaje, że mistrz swą wiedzę i mądrość zaczerpniętą z *atrium agiae Sophiae*<sup>22</sup> winien przekazywać bez zazdrości, stosownie do słów Księgi Mądrości 7, 13: „*Nauczyłem się jej bez obludy i użyczam jej bez zazdrości, a nie ukrywam jej bogactwa*”. Łaska mocy – *fortitudinis*, sprawia, że artysta jest w stanie doprowadzić rozpoczęte dzieło do końca. I znowu w Prologu *Reguly Benedykta* znajduje się odpowiednia po temu wzmianka: „*Przed wszystkim, gdy coś dobrego zamierzasz uczynić, módl się najpierw gorąco, aby On sam to do końca doprowadził*”<sup>23</sup>. Dar wiedzy – *scientiae*, pozwala twórcom rozsądnie rozporządzać talentem dla społecznego pożytku<sup>24</sup>. *Pietas* uzdalnia go do sprawiedliwych relacji między wykonawcą a odbiorcą dzieła, mianowicie co, komu, kiedy, jak i za ile można oddać, aby nie okazać skąpstwa i chciwości. Także o tym wspomina *Regula Benedykta*: „*Jeśliby zaś coś z prac rzemieślników miało iść na sprzedaż, niechaj ci, przez których ręce będą one rozchodzić, wystrzegają się najmniejszej nieuczciwości (...). Przy ustalaniu zaś ceny nie trzeba dopuszczać do głosu złej chciwości. Lepiej jest zawsze sprzedawać nieco taniej niż to mogąc czynić ludzie świeccy, aby we wszystkim Bóg był uwielbiony*”

<sup>21</sup> *Reguła*, s. 60.

<sup>22</sup> *Wstęp do Księgi II. Dodwell, dz. cyt.*, s. 37; Przyp 8, 34.

<sup>23</sup> *Reguła*, s. 11.

<sup>24</sup> *Scientia* w ówczesnym rozumieniu obejmowała wiedzę teoretyczną i praktyczną. Obydwie łączono ściśle z darami Ducha Świętego. Do tej ostatniej należały między innymi *ars sculptoria i fabrilis*. Pisze o tym Rupert z Deutz: *Scientiae alia litteralis, illitteralis. Nam litteralis est quae litteris addiscitur, ut sunt omnes artes quae libris continentur; illiteralis vero quae litteris non addiscitur, ut est sculptoria sive fabrilis ars et talium quidlibet, quod recte quidem scintia dicitur sed non legendo percipitur. (...) Quod autem omnia quae sub isto genere, id est scientia, dividendo distinximus dona Dei sint, et idcirco Spiritus sanctus recte Spiritus scientiae praedicetur, exemplis comprobare ex abundanti est. Verumtamen singula singulorum breviter exempla ponamus. Illiteralem et iliberalem scientiam donum Dei esse docemur. Cyt. za: J. V a n E n g e n, *Theophilus Presbyter and Rupert of Deutz: The Manual Arts and Benedictine Theology in the Early Twelfth century*, „Viator”, 11:1980, s. 154, p. 38.*

1 P 4, 11<sup>25</sup>. I wreszcie ostatnia łaska Ducha Św. dar bojaźni Bożej – *timoris Domini*, uświadamia artyście, że wszystko, czymkolwiek jest i cokolwiek zostało mu dane, zawdzięcza Bożemu miłosierdziu<sup>26</sup>. I w tym przypadku można odwołać się do *Prologu* wspomnianej *Reguly*: „*Tacy ludzie, pełni bojaźni Pańskiej, nie wpadają w zarozumiałość, gdy widzą, że dość dobrze postępują. Rozumieją bowiem, że nawet to dobro, jakie w nich jest, nie z własnej ich mocy, lecz od Pana pochodzi*”<sup>27</sup>.

Słowa zachęty do wysiłku w zdobywaniu biegłości warsztatowej czerpie Teofil z pism Kato<sup>28</sup>, Księgi Eklezja<sup>29</sup> i Pierwszego Listu do Koryntian 6, 9-10 i Listu do Rzymian 1, 29-31. W wielu miejscach podkreśla Teofil wychowawczą rolę pracy ręcznej odwołując się między innymi do przykładu św. Pawła<sup>29</sup>. Artysta swoim dziełem sprawia, że stworzenie wychwala Boga i głosi Jego wspaniałość w Jego dziełach<sup>30</sup>. Ostatecznym zaś celem wysiłków artysty nad dziełem sztuki ma być nie chęć otrzymania pochwały i nie pragnienie ziemskiej nagrody, lecz wzrost czci i chwały Boga oraz osiągnięcia wiecznej nagrody<sup>31</sup>.

#### KRYTERIA PIĘKNA

W niezbyt obszernych *Wstępach* Teofila do trzech ksiąg *Diversarum artium schedula* można wyodrębnić kilka kryteriów piękna obowiązujących w sztuce średniowiecza, a akceptowanych przez Teofila. Rzecz była piękna, gdy zawierała w sobie *decor*. We *Wstępie* do *Księgi III*. Teofil pisze: *Quapropter, fili dilectissime, non cuncteris, sed plena fide crede spiritum Dei cor tuum implesse, cum eius ornasti domum tanto decore tantaque operum varietate*. W czasach Teofila *decor* oznaczał odpowiedzialność, zgodność z normą<sup>32</sup>. Synonimami *decor* były terminy *pulchritudo*, *venustas*, i *speciositas*<sup>33</sup>. Każdy z nich oddawał inny odcień piękna.

Kolejnym kryterium była *operum varietas* i w średniowieczu oznaczała zamilowanie do bogactwa motywów i różnorodności form<sup>34</sup>. Wydaje się, że

<sup>25</sup> *Regula*, s. 60-61.

<sup>26</sup> (...) *quod mihi gratis concessit (...) divina dignatio*. *Wstęp* do *Księgi I*. Dodwell, dz. cyt., s. 2.

<sup>27</sup> *Regula*, s. 13.

<sup>28</sup> *Disticha Catonis*, 4, 29, 2. Dodwell, dz. cyt., s. 36.

<sup>29</sup> Ef 4, 28; 2 Tes 3, 7-8.

<sup>30</sup> (...) *quidque Creatorem Deum in creatura laudant et mirabilem in operibus suis praedicant, effecisti*. Dodwell, dz. cyt., s. 63.

<sup>31</sup> *Wstęp* do *Księgi I*. Dodwell, dz. cyt., s. 1, 4; Freise, dz. cyt., s. 358.

<sup>32</sup> W. Tatariewicz, *Historia estetyki*, t. 2, *Estetyka średniowieczna*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1962, s. 175.

<sup>33</sup> Tatariewicz, dz. cyt., s. 175; por. M Pokorska, „*Cibus oculorum*”. *uwagi o teorii dzieła sztuki* w „*Libri Carolini*” „*Folia Historiae Artium*”, XXVII:1991, s. 27.

<sup>34</sup> Tatariewicz, dz. cyt., s. 168, 176.

to kryterium miał na myśli T e o f i l, gdy pisał w tym samym *Wstępie*: *Per spiritum intellectus talentum cepisti capacitatem ingenii, quo ordine, qua varietate, qua mensura valeas insistere diverso operi tuo*<sup>35</sup>. Nie była to *varietas* przypadkowa, nieprzemyślana, lecz *varietas* oparta na porządku, na *ordo*. Zaś *ordo* był to wewnętrzny ład istniejący w dziele sztuki, a więc winna to być *varietas ordinata*. Kryterium *varietas ordinata* tkwiło swymi korzeniami w antycznej mierze i liczbie i jako probierz piękna rozwinięte zostało przez A u g u s t y n a<sup>36</sup>. Tę augustyńską myśl podjął później między innymi św. B o n a w e n t u r a, zaznaczając, że *sapientia artificis manifestatur in ordinis perfectione*<sup>37</sup>.

Kolejne kryteria piękna *pretiositas* i *utilitas* pojawiają się w tekście *Wstępu* do I. księgi omawianego *Traktatu*: *Tu ergo, quicumque es, fili carissime, cui Deus misit in cor campum latissimum diversarum artium perscrutari, et ut exinde, quod libuerit, colligas, intellectum curamque apponere non villipendas pretiosa et utilia quaeque*<sup>38</sup>. *Pretiositas* – kosztowność była jedną z charakterystycznych cech karolińskiej estetyki, a następnie całego średniowiecza<sup>39</sup>. Składało się na nią przede wszystkim bogactwo materiału. Zaś *utilitas* była też użytecznością dzieła – zrównaną z jego pięknem i trwałością, o której później B o n a w e n t u r a napisze, że *Omnis enim artifex intendit procedure opus pulcrum et utile et stabile; et tunc est carum et acceptabile opus, cum habet istas tres conditiones. (...) Scientia reddit opus pulcrum, voluntas reddit utile, perseverantia reddit stabile*<sup>40</sup>.

Bardzo ważnym kryterium piękna w ekstazie średniowiecznej była *claritas* – blask, *luminis abundantia* – obfitość światła, na które wskazuje T e o f i l w *Wstępie* do *Księgi III.*: *Si luminis abundantiam ex fenestris intuetur, inaestimabilem vitri decorem et operis pretiosissimo varietatem miratur*<sup>41</sup>. Termin ten miał kilka synonimicznych odpowiedników. Wśród nich między

<sup>35</sup> Terminy *varietas*, *operum varietas* względnie *modus* i *ordo* użyte zostały parokrotnie przez T e o f i l a, np. *Księga III.: LXII: D o d w e l l, dz. cyt.*, s. 120, por. także sformułowanie *diversorum colorum (...) varietas*, we *Wstępie* do *Księgi II. D o d w e l l, dz. cyt.*, s. 37. Por. H a n k e, *dz. cyt.*, s. 56.

<sup>36</sup> „Wszystko bowiem, im bardziej jest ujęte w miarę, w postać i porządek, tym bardziej z konieczności jest dobre”. A u g u s t y n, *O naturze dobra*, [W]: *Dialogi i pisma filozoficzne*, t. IV, przeł. M. M a y k o w s k a, Warszawa 1954, s. 170; por. T a t a r - k i e w i c z, *dz. cyt.*, s. 112.

<sup>37</sup> *Bonaventurae Opera Omnia*, t. II, ed. Quaracchi 1885, s. 41.

<sup>38</sup> *D o d w e l l, dz. cyt.*, s. 3.

<sup>39</sup> P o k o r a, *dz. cyt.*, s. 26.

<sup>40</sup> *Bonaventurae Opera Omnia*, t. V, ed. Quaracchi 1891, s. 323.

<sup>41</sup> *D o d w e l l, dz. cyt.*, s. 63. Inne sformułowanie w tym samym *Wstępie*: (...) *in qua Deus ymnicis angelorum choris inaestimabili praesidet claritate*. *D o d w e l l, dz. cyt.*, s. 61; por. także *Księga III.: XXXIX, XLI, LV: tamże*, s. 91, 92, 107.

innymi były *lumen*<sup>42</sup>, *fulgor*<sup>43</sup>, *splendor*<sup>44</sup>. I one właśnie używane są przez Teoфіła odpowiednio do rodzaju sztuki.

Zastosowane przez Teoфіła kryterium odpowiedniej miary – *mensura*<sup>45</sup>: [...] *qua mensura valeas insistere diverso operi tuo...*, jak podano wyżej, w średniowiecznej estetyce prócz powagi pitagorejczyków miało dodatkowo autorytet Księgi Mądrości 11, 21: *Sed omnia in mensura, et numero, et pondere disposuisti*<sup>46</sup>. Zaś dyscypliną, która gwarantowała umiejętność stosowania wspomnianego kryterium, była geometria. Bez jej znajomości artysta nie mógł naśladować Boga, który stworzył świat w oparciu o prawa tej dyscypliny<sup>47</sup>.

### ZADANIA SZTUK

Autor *Diversarum artium schedula* był świadom, że dzieło, którego sam był wykonawcą i to, które miało zrodzić się w oparciu o jego wskazówki, nie powstawało samo dla siebie, lecz miało ściśle określone cele. Jednym z głównych zadań sztuki malarskiej była dekoracja. Już *Libri carolini*, prócz upamiętniania wydarzeń wyznaczały sztuce funkcję ozdobienia świątyni<sup>48</sup>.

<sup>42</sup> *Księga I.: XV.*, Dodwell, *dz. cyt.*; s. 13.

<sup>43</sup> *Księga I.: XV., XXIX.*, Dodwell, *dz. cyt.*, s. 13, 28.

<sup>44</sup> *Księga III.: XCV.*, Dodwell, *dz. cyt.*, s. 169; por. W. Stróżeński, *Claritas: Uwarunkowania historyczne i treść estetyczna pojęcia*, „Estetyka”, 2, 1961, s. 125-146; H a n k e, *dz. cyt.*, s. 59.

<sup>45</sup> W wielu innych miejscach *Traktatu Teoфіła* używa podobnych sformułowań: *cum mensura et regula, mensura et forma, ad mensuram, in mensura, mensurate. Księga III.: LIII., LVI., LXII., LXV., LXXXIV.*, Dodwell, *dz. cyt.*, s. 104, 108, 199, 123, 149.

<sup>46</sup> F. Heinmann, *Mass-Gewicht-Zahl*, „Museum Helveticum”, 32:1975, s. 183. Wspomniane terminy, *mensura, pondus i numerus* przeniknęły do Biblii z kultury greckiej. Początek dali im pitagorejczycy w VI wieku dostrzegając w proporcji, mierze i liczbie kryteria piękna. Lecz już od V wieku spotyka się je w poezji i filozofii greckiej, skąd później przejęła je literatura łacińska. Te trzy kategorie były elementami, którymi posługiwano się w różnych dziedzinach rzemiosł, sztuk i wiedzy. Płaton wymieniał je między innymi w muzyce, medycynie, nawigacji, a przede wszystkim w budownictwie (ciesielstwie), które „(...) najwięcej miar i narzędzi stosuje. Stąd w nim jest duża ścisłość i jasność, toteż ma bardziej naukowy charakter niż wiele innych gałęzi wiedzy”. Podkreślał także wyraźnie, że jeśli „ktoś wszystkim umiejętnościom odebrał i oddzielił od nich naukowe stosowanie liczby, miary i wagi, to z każdej z nich zostałyby, po prostu powiedziawszy, śmiecie”. Tenże, *Fileb*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1958, s. 101-103.

<sup>47</sup> *Geometra enim, si fas est dicere, santa divinitas, quoniam creaturae suae, quam usque hodi facit existere, diversas species formulasque concedit; PL 111, 401.*

<sup>48</sup> *Nam dum nos nihil in imaginibus spernamus praeter adorationem, quippe qui in basilicis sanctorum imagines non ad adorandum, sed ad memoriam rerum gestarum et venustatem parietum habere permittimus (...), PL 98, 1147; por. Pokorska, dz. cyt., s. 20-21. Autorem *Libri carolini* był benedektyń T e o d u l f (+821), kanclerz na dworze K a r o l a W i e l k i e g o, następnie opat Flery nad Loarą i biskup Orleanu. J. Strzelczyk, *Iroszkoci w kulturze średniowiecznej Europy*, Warszawa 1987, s. 257.*



Teofil pisząc we *Wstępie* do III. *Księgi* o dekorowaniu świątyni odwołał się do Dawida, który zgromadziwszy na ozdobę świątyni najwspanialszy materiał „w pobożnym rozważaniu zrozumiał, iż Bogu podobają się tego rodzaju ozdoby”<sup>49</sup>.

Kolejnym zadaniem sztuki według Teofila było wzruszyć widza i pobudzić go do współczucia nad Męką Chrystusa i Jego męczenników, ukazać niebo jako nagrodę, zaś piekło jako karę, a tym samym skłonić do poprawy życia<sup>50</sup>. Podobne opinie głosił wcześniej znakomity benedyktyn, uczeń Hrabana Maura, Walafryd Strabon<sup>51</sup>. Sztuki więc nie tylko dekorowały i wzruszały, lecz przekazywały odpowiednie treści teologiczne. Funkcję tę pełniły przede wszystkim malarstwo i rzeźba w zastępstwie pisma dla tych, co nie posiadali umiejętności czytania. Tak twierdził już Grzegorz Wielki: „*Obraz jest w tym celu wystawiany w kościele, aby ci, co nie umieją czytać, przynajmniej patrząc na ściany czytali na nich to, czego nie mogą czytać w książkach*”<sup>52</sup>. W tej kwestii znane są jednak opinie zupełnie przeciwne. Teodulf z Orleanu odmawiał malarstwu możliwości przekazywania treści w sposób czytelny<sup>53</sup>. Podobnie twierdził Hugon z Fouilloi: „*Księgę Rodzaju należy czytać, a nie oglądać malowaną na ścianie*”<sup>54</sup>. Generalnie jednak przyznawano sztuce funkcję informatywną i dydaktyczną, a pośredniczyły w tym właściwie dobrane programy ikonograficzne. Zasadę tę zastosował Teofil przede wszystkim w sprzętach liturgicznych. W program dekoracji kadzielnic włączył eschatologiczny temat Niebiańskiej Jerozolimy z *Apokalipsy* św. Jana<sup>55</sup>. Doskonałym tego

<sup>49</sup> (...) *noveratque pia consideratione Deum huiusmodi ornatu delectari*. D o d w e l l, dz. cyt., s. 62; por Wj 31, 1-11.

<sup>50</sup> *Quod si forte Dominicae passionis effigiem liniamentis expressam conspicatur fidelis anima, compungitur; si quanta sancti pertulerunt in suis corporibus cruciamina quantaque vitae aeternae perceperunt praemia conspicit, vitae melioris observatiam arripit; si quanta sunt in coelis gaudia quantaque in lartareis flammis cruciamenta inuentur, spe de bonis actibus suis animatur et de peccatorum suorum consideratione formidine concutitur. Wstęp do księgi III.*, D o d w e l l, dz. cyt., s. 63-64.

<sup>51</sup> *Quantum autem utilitatis ex picturae ratione proveniat, multipliciter patet. Primum quidem, quia pictura est quaedam litteratura illitterato, adeo ut quidam priorum legatur ex picturis didicisse antiquorum historias. (...) Et videmus aliquando simplices et idiotas qui verbis vix ad fidem gestorum possunt perducere, ex pictura passionis Dominicae, vel aliorum mirabilium ita compungi, ut lacrymis testentur exteriores figuras cordi suo quasi litteris impressas.* PL 114, 929-930.

<sup>52</sup> Cyt. za: T a t a r k i e w i c z, dz. cyt., s. 126.

<sup>53</sup> Por. P o k o r s k a, dz. cyt., s. 21.

<sup>54</sup> *Legatur Genesis in libro, non in pariete.* PL 176, 1019.

<sup>55</sup> *Księga III.: LX.*, D o d w e l l, dz. cyt., s. 112, 116-117. Temat ten rozpowszechniony był poprzez liczne kopie komentarza do Apokalipsy benedyktyńskiego opata z Valcavado Beatusa z Liébany. W czasie od IX do XIII wieku zachowało się około 30 ilustrowanych kodeksów tego komentarza do Apokalipsy. J. S z y m u s i a k, *Beatus z Liébany*, [W:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 2, Lublin 1976, szp. 163; por. S. K o b i e l u s, *Niebiańska Jerozolima. Od sacrum miejsca do sacrum modelu*, Warszawa 1989, s. 149-154.

przykładem byłaby srebrna kadzielnica z klasztoru cysterek w Trzebnicy z początku XIII wieku, której kształt i dekoracje twórca wyraźnie zaczerpnął z *Traktatu Teofila*<sup>56</sup>. Z kolei dla ozdoby kielicha benedyktyński Autor *Traktatu zaproponował wyrysować similitudinem agni lub dexteram quasi de coelo descendentem*<sup>57</sup>. Wśród innych tematów sugerowanych przez Teofila warto jeszcze wspomnieć wyobrażenia Ukrzyżowania *Maiestatis Domini*, czterech Ewangelistów, Samsona i Dawida walczących z lwem, personifikacje rzek rajskich, postacie proroków, apostołów, prócz tego postacie królewskie, osoby jeźdźców, lwy, gryfy, smoki i ptaki splecione szyjami lub ogonami, ryby, kwiaty<sup>58</sup>. Tematykę tę Teofil lokalizuje między innymi na okładkach ewangelistarzy, mszałów, na dzwonach, kielichach i kadzielnicach. W architekturze świątyni, jej ściany i sklepienie zdobione zielenią traw, kwiatami, wyobrażeniami dusz w wieńcach i świetlistością okien miały przypominać obraz raju<sup>59</sup>.

#### ASPEKT ETYCZNY ESTETYKI BENEDYKTYŃSKIEJ

Jak wspomniano wyżej, wydaje się bardzo prawdopodobnym, że *Traktat* Teofila powstał pod wpływem ruchu reformatorskiego w środowiskach klasztornych<sup>60</sup>. Odnowa, którą rozpoczęły klasztory Burgundii<sup>61</sup> i Lotaryngii<sup>62</sup> w X wieku, wkrótce, poprzez działalność papieża Leona IX.

<sup>56</sup> Kadzielnicę śląską można podzielić na trzy strefy wskazujące trzy etapy historii zbawienia człowieka. Część najniższa, stanowiąca palenisko i ozdobiona personifikacjami rzek rajskich oraz imionami z *Księgi Daniela*, oznacza utracony raj Starego Testamentu. Partia górna, stanowiąca przykrywą z pasem symboli ewangelistów i strukturą architektoniczną apokaliptycznego Miasta Bożego wskazuje na raj odzyskany, na Niebiańską Jerozolimę w redakcji Nowego Testamentu. Łańcuszki łączące czarę z przykrywą sugerują osobę Chrystusa, w którym dokonano się zespolenie obu Testamentów. Cała dekoracja kadzielnicy byłaby więc swoistą manifestacją idei *concordia Novi et Veteris Testamenti*. Por. S. Kobielius, *Romańska kadzielnica z Trzebnicy jako symbol utraconego i odzyskanego raju*, w druku.

<sup>57</sup> *Księga III.: XXVI.*, D o d w e l l, dz. cyt., s. 78.

<sup>58</sup> *Księga III.: LX., LXI., LXXV., LXXIX.*, D o d w e l l, dz. cyt., s. 112, 116-117, 136, 141.

<sup>59</sup> (...) *et laquearia seu parietes diverso opere diversisque coloribus distinguens paradysi Dei specieum floribus variis vernantem, gramine folisque virentem, et sanctorum animas diversi meriti coronis foventem quodammodo aspicientibus ostendisti; (...) si consideret parietes, est paradysi species. Wstęp do księgi III.*, D o d w e l l, dz. cyt., s. 63.

<sup>60</sup> Por. E n g e n, dz. cyt., s. 157.

<sup>61</sup> Przede wszystkim Cluny. Centra klasztorne reprezentowały zasady autonomicznego porządku chrześcijańskiego. Wyraźnym tego przykładem było Cluny, które pozostawało zależne wyłącznie od Stolicy Apostolskiej, a tym samym niezależniło się od króla, biskupów i ich instytucji sądowniczych. Ch. D a w s o n, *Religia i powstanie kultury zachodniej*, przeł. S. Ł a w i c k i, Warszawa 1958, s. 157.

<sup>62</sup> Gorze k. Metz, Toul, Hirsau. Klasztory lotaryńskie, w przeciwieństwie do kluniackich bardziej oddziaływały na duchowieństwo świeckie. M. D. K n o w l e s, D. O b o l e n s k y, *Historia Kościoła*, t. 2, 600-1500, przeł. R. T u r z y ń s k i, Warszawa 1988, s. 100.

(1049-1054) objęła szersze kręgi Kościoła<sup>63</sup>. Swoje apogeum osiągnęła za pontyfikatu Grzegorza VII. (1073-1085) w sporze ideologicznym dotyczącym zakresu autorytetu Kościoła w dziedzinie władzy świeckiej<sup>64</sup>. W rzeczywistości był to ruch religijny i społeczny, w którym ścierały się dwa nurty reformatorskie określane przez historyków „programem karolińskim” – o charakterze bardziej konserwatywnym oraz „programem papieskim” – bardziej radykalnym<sup>65</sup>. Spór, jaki zaznaczył się między środowiskiem benedyktyńskim a cysterskim na płaszczyźnie ideologicznej w zakresie obserwacji reguły św. Benedykta, przeniósł się także na płaszczyznę estetyczną w sferę zadań sztuki i doznań piękna. Tak cystersi jak i benedyktyni przyznawali słuszność tezie, że spełniający liturgię winni mieć *mentem sanctam, animum purum* oraz *intentionem fidelem*. Jednak ci drudzy uważali za właściwe bardziej podkreślić obecność tego, co widoczne dla oczu, a mianowicie ozdobę i bogactwo sprzętów liturgicznych *in omni nobilitate exterior*<sup>66</sup>, na co nie przystawali zwolennicy nurtu ascetycznego w sztuce, nie tylko wśród cystersów. W dialogu między benedyktyńskim z Cluny a jednym z cystersów ten ostatni wytoczył przeciw sztuce argument pożądlivości oczu: „Piękne obrazy, różnorodne rzeźby, jedne i drugie zdobione złotem, piękne i kosztowne płaszcze, piękne opony barwione różnymi kolorami, piękne i kosztowne okna, witraże barwione szafirem, kapy i ornaty przetykane złotem, kielichy złote i wysadzone drogimi kamieniami, złożone w księgach litery – tego wszystkiego wymaga nie niezbędna potrzeba, lecz pożądlivość oka”<sup>67</sup>. Bernard z Clairvaux wyraził to o wiele ostrzej z właściwą sobie swadą: „O próżności nad próżnościami, bardziej jeszcze szalona niż próżna! Ściany kościoła błyszczą złotem, a biedacy w nim golizną. Kościół kamienie przyobleka złotem, a synów swych porzuca nagich (...)”<sup>68</sup>. Estetyka wkraczała więc nie tylko w ślub ubóstwa, który był radą ewangeliczną, lecz w sferę moralną o szerszym zakresie, która dotyczyła wszystkich<sup>69</sup>. Obydwie strony powoły-

<sup>63</sup> J. Kłoczowski, *Wspólnoty chrześcijańskie*, Kraków 1964, s. 175.

<sup>64</sup> Ch. Dawson, *Formowanie się chrześcijaństwa*, przeł. J. Marzęcki, Warszawa 1987, s. 58.

<sup>65</sup> Kłoczowski, dz. cyt., s. 176-177.

<sup>66</sup> *Opponunt etiam qui derogant, debere sufficere huic amministrationi mentem sanctam, animum purum, intentionem fidelem. Et nos quidem haec interesse praecipue proprie, specialiter approbamus. In exterioribus etiam vasorum ornamentis, nulli omnino aequae ut sancti sacrificii servitio, in omni puritate interiori, in omni nobilitate exteriori, debere famulari profitemur.* E. Panołsky, ed., *Sugerii Abbatis Sancti Dionysii Liber De Rebus Administratione sua gestis*, [W]: Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures, New Jersey 1979, s. 66.

<sup>67</sup> Cyt. za: Tatariewicz, dz. cyt., s. 202.

<sup>68</sup> *O vanitas vanitatum, sed non vanior quam insanior! Fulget ecclesia in parietibus, et in pauperibus eget. Suos lapides induit auro et suos filios nudos deserit.* PL 182, 915; tłum. Tatariewicz, dz. cyt., s. 220.

<sup>69</sup> 1 J 2, 16-17.

wały się w argumentacji przede wszystkim na autorytet Pism Św.<sup>70</sup>. Dopiero w XIII wieku istniejące dotychczas struktury tradycyjnego porządku monastycznego poczęły słabnąć na korzyść nowych wspólnot zakonów żebrzących, które w dziedzinie estetyki poparły w pełni nurt ascetyczny.

Lecz czy Teofil jako benedyktyn mógł pominąć złoto, gdy ono dla benedyktyńskiego opata H r a b a n a M a u r a symbolizowało splendor mądrości, srebro – które wskazywało na piękno słowa zawartego w księgach Pisma Świętego, kryształ – który oznaczał między innymi sakrament chrztu św., moc anielską, a nawet samą tajemnicę Wcielenia Chrystusa<sup>71</sup>? Czy można było, według innego benedyktyna B e d y C z c i g o d n e g o, nie stosować w architekturze świątyni, naśladującej świątynię S a l o m o n a, drogich materiałów, skoro one wskazywały na wspaniałość Niebiańskiej Jerozolimy będącej obrazem eschatologicznego Królestwa Bożego, zaś całe wnętrze miało przypominać tajemnicę niebieskiej ojczyzny<sup>72</sup>? Czy można było nie stosować ozdób widzialnych prowadzących w obszary światła niewidzialnego? W tym sensie należy rozumieć wywody S u g e r a (+1151), opata benedyktyńskiego klasztoru Saint Denis pod Paryżem, na temat dostojności oraz wspaniałości wyposażenia i wystroju świątyni: „*Dlatego ilekroć powodowany miłością dla piękna Domu Bożego*<sup>73</sup> *odrywałem się od codziennych zajęć dzięki wspaniałości wielobarwnych kamieni, a nakloniony do godnego rozważania różnorodności świętych cnót, przenoszony bywałem z rzeczywistości materialnej w niewidzialną, wydawało mi się, że dostrzegam siebie przebywającego jakby w jakimś obcym obszarze świata, który nie znajdował się ani całkowicie w nędzy ziemi, ani też w pełni w czystości niebios, i że z pomocą Boga mogę się przenieść na sposób mistyczny z niższego porządku w wyższy*”<sup>74</sup>. Szczególną cechą miały dla S u g e r a naczynia liturgiczne używane do sprawowania Eucharystii. Ich bogactwo i przepych usprawiedliwiał opat słowami: „*Jeśli z polecenia Boga lub proroka złote naczynia do płynnych ofiar, złote fiale i złote moździerzki służyły do zbierania krwi z kozłów, cieląt lub z czerwonej krowy, to o ileż bardziej złote naczynia, drogie kamienie, i wszystko cokolwiek jest najwspanialszego wśród rzeczy stworzo-*

<sup>70</sup> Bogactwo materiału w sensie pozytywnym: Ps 25, 8; Mt 2, 11; J 12, 3-5; opis świątyni Salomona i Niebiańskiej Jerozolimy jako idealnych wzorów dla świątyni chrześcijańskiej. Bogactwo materiału w sensie negatywnym: Przyp 31, 30; Mt 6, 19-21. 10, 9; Dz 20, 33; 1 P 3, 3; Jk 5, 3.

<sup>71</sup> PL 111, 475, 476, 472.

<sup>72</sup> PL 90, 737, 761.

<sup>73</sup> Por. Ps 25, 8.

<sup>74</sup> *Unde, cum ex dilectione decoris domus Dei aliquando multicolor, gennarum speciositas ab exintrinsicis me curis devocaret, sanctarum etiam diversitatem virtutum, de materialibus ab immaterialia transferendo, honesta meditatio insistere persuaderet, videor videre me quasi sub aliqua extranea orbis terrarum plaga, quae nec tota sit in terrarum faece nec tota in coeli puritate, demorari, ab hac etiam inferiori ad illam superiorem anagogico more Deo donante posse transferri.* P a n o f s k y, dz. cyt., s. 62-64.

nych, winno służyć w pełni pobożności do przechowywania Krwi Jezusa Chrystusa'<sup>75</sup>. Współczesna Sugerowi benedyktyńska mistyczka Hildegarda z Bingen (+1179) w bardzo wielu miejscach swoich wizji, które wywarły duży wpływ na sztuki przedstawieniowe średniowiecza, prezentuje postaci i rzeczy przyodziane lub ozdobione najbardziej drogocennym materiałem<sup>76</sup>.

Szlachetne metale, drogocenne kamienie, jakich używa Teofil, znajdowały więc pełne potwierdzenie w tradycji benedyktyńskiej, w której uznawane były za jedno z istotnych kryteriów piękna. Takie było credo estetyczne benedyktynów i autor traktatu *Diversarum artium schedula* pozostał mu wierny. Głównym argumentem za stosowaniem materiału jako największej szlachetności był fragment Ps 25, 8: *Domine, dilexi decorem domus tuae* zacytowany przez Teofila we *Wstępie do Księgi III.*, na który zresztą przystawał nawet sam Bernard z Clairvaux<sup>77</sup>.

Z powyższych analiz jasno wynika, że estetyka Teofila tkwiła swymi korzeniami w estetyce średniowiecza ukształtowanej w głównej mierze już w okresie karolińskim i to przede wszystkim przez środowisko benedyktyńskie. Zaś autor *Traktatu* interesował się nie tylko jej aspektem artystycznym, lecz także doktrynalnym.

<sup>75</sup> *Si libatoria aurea, si fialae aureae, et si mortalia aurea ad collectam sanguinis hircorum aut vitulorum aut vaccae ruffae, ore Dei aut prophetae jussu, deservebant: quanto magis ad susceptionem sanguinis Jesu Christi vasa aurea, lapides pretiosi, quaequae inter omnes creaturas carissima, continuo famulatu, plena devotione exponi debent.* Panofsky, dz. cyt., s. 64.

<sup>76</sup> W ostatniej wizji zawartej w dziele *Liber divinatorum operum*, każdy z apostołów przyodziany jest w niezwykle bogato zdobioną szatę chwały odpowiednio do sposobu i okoliczności głoszenia przez niego Ewangelii. *PL 197, 1007-1012.* Jako przykład warto przytoczyć opis wyglądu personifikacji Miłości, której (...) *tunica autem ipsius ut purpura fulget, quatenus homo cum visceribus misericordiae indumentum sibi faciens, unicuique petenti quantum potuerit subveniat. Et torquem auream pretiosis lapidibus decoratam circa collum suum habet (...)* *PL 197, 1000.* Hildegarda jest także autorką traktatu poświęconego drogim kamieniom *Liber subtilitatum diversarum naturarum creaturarum*, którego pierwsza część poświęcona jest między innymi wartości szlachetnych kamieni z medycznego punktu widzenia. Warto przy tej okazji zwrócić uwagę na grupę benedyktyńskich egzegetów Pisma Świętego, którzy szerzej niż inni zajmowali się interpretacją i właściwościami drogich kamieni. Będą tu Beda Czcigodny, Hraban Maur, a przede wszystkim Marbod z Rennes, autor dzieła *Liber lapidum seu gemmis*.

<sup>77</sup> Doddwell, dz. cyt., s. 61. *Quid ibi valent venustae formae, ubi pulvere maculantur assiduo? Denique quid haec ad pauperes, ad monachos, ad spirituales viros? Nisi forte hic adversum memoratum jam poetae versiculum propheticus ille respondeatur: Domine, dilex decorem domus tuae, et locum habitationis gloriae tuae (Ps XXV, 8). Assentio: patiamur et haec fieri in ecclesia: quia etsi noxia sunt vanis et avaris, non tamen simplicibus et devotis.* *PL 182, 916.*