

A classical-style portrait of Dante Alighieri, shown in profile facing right. He is wearing a vibrant red cap and a long, flowing red robe. The background is a textured, warm-toned wash of colors, possibly representing a wall or a sky. The lighting is dramatic, highlighting the contours of his face and the texture of his clothing.

DANTE ALIGHIERI

(1265–1321)

In memoriam

DLA UCZCZENIA
SIEDEMSETNEJ ROCZNICY
ŚMIERCI POETY

DANTE
ALIGHIERI

(1265–1321)

DANTE ALIGHIERI

(1265–1321)

IN MEMORIAM

Dla uczczenia siedemsetnej
rocznicy śmierci poety

Redakcja naukowa
Urszula Mazurczak, Dariusz Tabor CR

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
Wydawnictwo Naukowe
Kraków 2023

Recenzje wydawnicze
prof. dr hab. Maria Maślanka-Soro, Uniwersytet Jagielloński
ks. prof. dr hab. Andrzej Witko, Uniwersytet Jana Pawła II w Krakowie

Korekta
Agnieszka Łoza

Projekt okładki
Marta Jaszczuk


Opracowanie graficzne i łamanie
Piotr Pielach

Na okładce
Jean-Louis-Ernest Meissonier, *Dante*

Publikacja finansowana z subwencji dla Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie

Copyright © 2023 by Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

ISBN 978-83-63241-71-1 (druk)
ISBN 978-83-63241-72-8 (online)

 <https://doi.org/10.15633/9788363241728>

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
Wydawnictwo Naukowe
30-348 Kraków, ul. Bobrzyńskiego 10

wydawnictwo@upjp2.edu.pl
<https://ksiegarnia.upjp2.edu.pl>

Przedmowa

Siedemsetna rocznica śmierci Dantego Alighieri przywołuje nieustannie inspirowaną postać poety i filozofa, uczonego zaangażowanego w aktualne układy polityczne i społeczne. Był znawcą racjonalnego poszukiwania prawdy, jak i odkrywcą duszy prowadzonej w czeluściach Piekła, otchłaniach Czyśćca i przestworzach Raju. Był przede wszystkim arystokratą ducha. Dante z wyjątkową wrażliwością docierał do głębi duchowej, która nie umiera, a wzrasta w cierpieniu. Cierpienie pomnaża miłość i radość, której źródła tryskają w dziełach Stwórcy. Poeta doświadcza wznoszenia się ku radości, którą rozbudza uśmiech na twarzach Beatrycze, Bernarda, aniołów. Uśmiech wypełnia milczenie. Twarz człowieczą „malowaną własnym świtem” odnalazł po długiej wędrówce po zaświatach prowadzony przez ukochanych przewodników napełnionych miłością, oni też doprowadzają mistrza do Miłości. Tragiczność i Miłość to kategorie greckich tragików pierwszych, którzy filozofię spowinowacili z pięknem – i tak to trwa do dziś. Dante wskazał na stale aktualne źródła języka, które dla artysty sięgają swoimi korzeniami tradycji języka biblijnego, a uporządkowanego w systemie logicznym w filozofii scholastycznie klarownej w przekazie Tomasza z Akwinu¹.

Tragiczność komedii postrzegana jako kategoria filozoficzna, filozoficzno-antropologiczna i estetyczna, rozwinięta w obrazach, przekazuje język Dantego jako *lingua volgare*. Dla współczesnego czytelnika niezrozumiałe jest włączenie do tych samych form narracyjnych zarówno komedii, jak i tragedii. Jednak oba gatunki inspirowały sztuki wizualne w czasach Dantego i w nowo-

¹ R. Imbach, *Portrait des Dichters als Philosoph: Eine Betrachtung des philosophischen Denkens von Dante Alighieri*, Schwabe 2020, s. 29 (Jacob Burckhard-Gesprache auf Castelen, 37).

żytności. Istotą jest niejednorodny sens i rozumienie *mimesis*². Kontaminacje bohaterów, wątków, miejsc, a nawet zdarzeń historycznych i mitologicznych nie stanowią dla Dantego zatarcia granic rozumienia. Poeta ufa czytelnikowi, który jest w czasie otwartym, a nie skondensowanym na jednej grupie społecznej w jednym miejscu. Poeta zna alegoryczny język Biblii, sposób czytania oraz interpretacji tekstów biblijnych zapoczątkowanych w patrystyce, zwłaszcza aleksandryjskiej. Zna teksty antycznych, jak i współczesnych mu dobrze znanych poetów *dolce stil nuovo* XIII wieku.

Egzystencjalny i duchowy (nierozdzielne kategorie w czasach Dantego) język poety wprowadza ku wymiarom niezwykłości wiedzy, talentu i wyobraźni Dantego. Giovanni Boccaccio w *Trattatello in laude di Dante* wyróżnił poetę słowem „boski”, a przywilej ten utwierdził w tytule weneckiego wydania Giovanni Gabriele Giolito de’ Ferrari w 1555³. Komedia połączona z tragedią wciąż umożliwia stawianie również i dziś aktualnego pytania o głębszy sens tego związku, który przenika potężne współczesne umysły.

Pytań zadawanych poecie w czasach minionych było i jest nadal wiele. Intensyfikują się w miarę odkrywania tajemnic Dantego, które w czasach współczesnych wyposażone zostały w aparat naukowy, wiedzę o ziemi i kosmosie, o niezmiernych przestworzach i przepastnych głębinach. Przemierza je Dante wraz z historią – prowadzony przez przewodników, świętych mędrców, których mądrość oplata piękno. Wędrowka duszy zakreśla horyzont sensu człowieczeństwa, którego początek jest w pierwszym dniu stworzenia człowieka przez Stwórcę, zaś koniec w eschatologii paruzji. Poeta przemierza swoją wędrowkę w orbitach Piekła, Czyśćca, aby dojść do Raju. Zakreślają one obwód nigdzie, a stałym niezmiennym punktem jest światło wirujące bez początku i bez końca. Dante, przemierzając zaświaty, szuka wieczności, której figurą są pulsujące świetliste kręgi. Nawet ogrody umarłych nie są wymarłe, nie są zamknięte, choć otoczone parkanem⁴. Pobrzmiwa echo znanych poecie średnio-wiecznych motywów *hortus conclusus* w toposach literackich, jak i obrazach Maryi Pokornej, nieskończonej miłości duchowej, którą unaoczniała Matka Syna Bożego – *humilitas*.

Bogactwo znaczeniowe – *amplificatio* obrazów – wizji wprowadzonych przez Dantego rozbudza kondycję emocjonalną, ukazuje stany psychologicznych uwikłań o szerokiej skali przeżyć. Jednak nie o emocje i przeżycia chodziło poecie. One stanowią medium wskazujące na istotę człowieczeństwa, podobnie

2 M. Maślanka-Soro, *Tragizm komedii Dantego*, Kraków 2005, s. 27.

3 M. Maślanka-Soro, *Tragizm komedii Dantego*, dz. cyt., s. 22.

4 L.H. McAvroy, *The Enclosed Garden and the Medieval Religious Imaginary*, Cambridge 2021.

jak rola przewodnika, który prowadzi, ale nie jest celem samym w sobie. Bogate metafory przeżyć duchowych rozwijają władze intelektualne przenikające istotę realnej natury ludzkiej. Jedne i drugie to nawiązują do „owych zawsze otwartych ogrodów” świętych, nauczycieli i uczonych obecnych w metaforach poetyckich i w sztukach wizualnych antyku i wczesnego chrześcijaństwa⁵. Odnawiane są w literaturze i plastyce nowożytności oraz współczesności.

Wyobraźnia Dantego pulsuje życiem symbolu z jego pokrewieństwem pomiędzy tym, co symbolizuje, a tym, co jest symbolizowane. W takiej strukturze semantycznej symbol wskazuje na transcendencje rzeczy widzialnych, a przez to niepozwalających się wyczerpać poznawczo w zamknięty *constans* i kierujących ku tajemnicy. Analogiczne relacje zachodzą w stylu nazwanym *Dolce stil nuovo* w literaturze, jak również znajdują lustrzane odbicie w sztukach plastycznych jako *styl piękny*. Wyrósł on z kręgu metafor piękna idealnego określonego w filozofii zarówno platońskiej, dionizyjskiej, jak i tomistycznej w podstawowej kategorii *claritas divina*. Dante doświadcza piękna w metafizycznej strukturze przedmiotu, jego zmysłowej barwie, blasku, woni, kształcie. Piękno jako *claritas* jest zarazem *consonatia*. Harmonia przenika doświadczenia zmysłowe jako przedproża doskonałości duchowej.

W czasach Dantego u schyłku XIII wieku potrzeby piękna idealnego, w tym piękna sztuki, wyrastały z niepewnego, kruchego podłoża społecznego, wydarzeń politycznych, rozłamów społecznych w Italii, wojen i epidemii w Europie. Ale właśnie wtedy nastąpił jednocześnie rozkwit i radość nauką tą uniwersytecką i tą niejako ukrytą w mozolonych studiach zakonnych. Mimo skrajnych idei, sprzecznych stanowisk w obrębie teologii i filozofii poszerzało się grono entuzjastów nauki i wiedzy czerpanej z tradycji antycznej, jak i aktualnych poszukiwań w ramach przyrody, botaniki, matematyki i architektury. Wyostrzyły się smaki piękna, jego formy i treści. Dantego fascynacje nauką i sztukami nie pozostawiają miejsc wątpliwych, acz ujawniają jego osobiste wybory. Na piedestał wyniósł Giotto, zaś pozostawiał Czyścicu Oderisiego z Gubbio (+1299), iluminatora słusznie odniesionego do wzorców paryskich „alluminacji” (Czyściec, Pieśń XI, 81). „Uśmiechniętym w kunszcie” nazywa malarstwo (dzisiaj mało znanego eklektyka) niedocenianego malarza Franciszka z Bolonii z przełomu XIII/XIV wieku. Kunszt człowieczy jest chwałą marną, wystawia artystę na próby, żąda pokory, skromności, powściągliwości. To cnoty niezbywalne każdemu człowiekowi, tym bardziej twórcy. Pouczeniem jest osoba Cimabuego – mistrza szanowanego i docenianego w czasach Dantego. Mistrz ten, który sądził, „że wszystkich olśniewa” (Czyściec, Pieśń XI, 94).

5 P. Piehler, *The visionary Landscape. A Study in medieval Allegory*, London 1971, s. 115.

A dzisiaj Giotto pierwszy staje w rzędzie
I tak, że rozgłos onego przyćmiewa (Czyściec, Pieśń XI, 95–96).

Realia sztuki Florencji w czasach Dantego zostały szczegółowo zbadane, czego dowodem jest monografia pod redakcją Angelo Tartuferiego i Mario Scalini⁶. Na oczach Dantego powstawało baptysterium z mozaikowym wystrojem – dzieło mistrzów weneckich.

Dantego itinerarium jako wędrowca i pielgrzyma wyznaczili jego duchowi przewodnicy, oni pozwolili na „dotyk” świętości. Przewodnik doprowadził do Miłości – Raju. Poeta wyprowadzony z tragiczności i zamętu zaświatów Piekła, zachęcony prostym uśmiechem – nawet nie słowem – mistrza Bernarda spojrział już nie przed siebie, ale powyżej siebie, w górę, według wskazań swego przewodnika:

Uśmiechnie się do mnie i skinie, Bym patrzył w górę (Raj, Pieśń XXXIII, 49).

Raj Ojca, Syna i Ducha Świętego jest niemilknącą chwałą, a wszechświat Dantego „przemówił” milczącym uśmiechem, znakiem niewysłowionej radości. W sztukach plastycznych, których poeta był wnikliwym obserwatorem, uśmiech opromieniał oblicze Maryi i Dzieciątka zarówno w sztuce bizantyńskiej, jak i łacińskiej od X wieku. Od połowy XIII wieku utrwalone zostały w sztuce liczne modele uśmiechniętych „Pięknych Madonn”. Uśmiech świętości pozostał stałym atrybutem aniołów i świętych w sztuce nowożytnej. Genezy upatruje się w metaforach rozważań litanii, modlitw i pieśni w pobożności benedyktyńskiej. Uśmiechnięte twarze harmonizują z iluzją formy, lekkim unoszeniem się postaci – np. Madonny prezentują Dzieciątka na swoich wątlých ramionach uniesionych wysoko, zdając się wirować lekko w tańcu. Na niewidocznych stopach zdaje się je unosić sama radość ducha – liturgiczne *gaudium*. Nie jest ono ani śmiechem, ani wesołkowatością, przed którą przestrzegali św. Tomasz z Akwinu. Najstarsze spośród zachowanych figurek uśmiechniętych Madonn pochodzą z pierwszej połowy XIII wieku, bliskie wizjom uśmiechniętych aniołów rajszych Dantego, które – podobnie jak w sztuce wizualnej – unoszą się w niebiańskim tańcu.

Duch czasu Dantego, zachowując dawne piękno boskie, ubogacił je radością piękną i świętości w miejsce powagi i surowej wzniosłości napawającej nawet lękiem. Była więc to potrzeba wyrażania radości mimo trudów ówczesnej egzystencji ziemskiej, a nie w rezultacie tzw. złotego wieku. Radość duchową

6 *L'arte a Firenze nell'età di Dante (1250–1300)*, a cura di A. Tartuferi, M. Scalini, [b.m.w.] 2004.

ówczesnym niosła Ewangelia. Inspirowała mistrzów filozofii, artystów słowa, dłuta i pędzla. Radość ta była entuzjazmem tworzenia. Radość wędrowania i poszukiwania wynikała zarówno z intelektualnego, jak i duchowego zachwytu Bogiem. Dante poddał się swoim przewodnikom, znał także smak biesiadny – tej z Platona Sympozjonu, jak i z wyobrażeń późnego antyku i wczesnego chrześcijaństwa.

Tak duch mój pasion na biesiadzie sutej (Raj, Pieśń XXIII, 43).

Humanizm zarówno czasów Dantego, jak i Renesansu XV i XVI wieku uczynił radość sensem życia, istotą wiary i nadziei. Radość osnuwa Mądrość Boża. W sposób monumentalny i przemyślany ukazują to postaci zachodniej fasady katedry w Reims (1260–1274). W scenie zwiastowania uśmiecha się anioł Gabriel, zaś Maryja zachowuje powściągliwą powagę. Radość Gabriela bowiem wynika z wiedzy – z rozpoznania woli Boga. Gabriel zna zamysł Boga. Przekazuje Mądrość Ojca, która jest radością z narodzenia Syna. Zanim rozraduje się ziemia i pasterze, radość oświadczyła niebo aniołów. Étienne Gilson wskazał na symbolizm intelektu w dziele Dantego, który przynosi radość poznania⁷.

Radość w Panu obejmuje wiarę i wiedzę, jak to w sposób symboliczny ukazuje relief pokłonu mędrców z opactwa cysterskiego z drugiej połowy XII w Fontfroide (obecnie Musée de la Société Archéologique, Montpellier.) Historia radości, której znakiem w literaturze i sztukach plastycznych jest uśmiech, rozwija się w XIV i w XV wieku. Uśmiech przyswajany w Raju Dantego wspomaga milczenie języka i głosu. Język nie zdoła oddać piękna uśmiechu:

Trudno by pieniem tym wielojęzycznym
Rzec, czym był uśmiech kraszający jagody
Mej świętej i czar w tym uśmiechu ślicznym (Raj, Pieśń XXIII, 58–60).

Trójca Święta jest Najwyższym Pięknem, które poeta nazywa uśmiechem wszechświata (Raj, Pieśń XXVII, 4). Uśmiech wyprzedza język, za pomocą którego oddał Dante najpiękniejsze wizje jako archetypy obrazów. Opis dziewczęcia unoszącego się na drugim brzegu rzeki rajskiej nierozdzielny jest z przyrodą. Poeta przyrównuje ją do gniazda człowieczego życia, wspierając się słowami Psalmu 91/92: „Boś mnie ucieszył Panie w stworzeniu twoim Przyczyną radosnego uśmiechu”. Matylda objaśnia Dantemu piękno rzeczy stworzonych przez Boga. Ona uczy także kontemplacji piękna w milczeniu.

7 E. Gilson, *Dante and Philosophy*, London 1995, s. 231 nn.

Postawione onegdaj pytanie o materię i zmysłowość piękna pojawia się również i dzisiaj. Dante ukazał w wizyjnych obrazach przenikliwe światło, barwy, które mają siłę kruszenia form materii, a ta staje się mgławicą raz mglistych, to znowu iskrzących się wielobarwnych, kolistych wirów. Dante wizjoner tworzy wizje światła, iskier, smugi światła i barw niweczących dotykowe i zmysłowe kształty. Zarazem nikt piękniej nie przedstawił istot niebiańskich i duchowych, zarazem zmysłowych, „ulepionych” z materii ciała. Bo jak inaczej można zobaczyć uśmiech, bo jak zobaczyć go poza ciałem?

igraszek anielskich i pieśni

Śmiała się piękność, a to jej wesele

Brali w swe oczy duchowie niebieśni (Raj, Pieśń XXXI, 134–136).

Ponad siedemset lat upłynęło od chwili, gdy mistrz Dante chodził po Italii, a szczególnie ulicami swojej ukochanej Florencji, którą musiał opuścić. Mieszkał w domu, który upamiętnia poetę do dzisiaj. Uczeni włoscy wskazali na stan urbanistyczny i artystyczny miasta w drugiej połowie XIII wieku i jego rozbudowę w wieku XIV. Budowano baptysterium z wystrojem mozaikowym, powstawało malarstwo tablicowe z uśmiechniętymi Madonnami – np. mistrza znanego jako Mistrz św. Magdaleny. Bez wątpienia zachwyty poety wzbudzały mozaiki rzymskie. Dante jako pielgrzym duchowy niestrudzenie opowiada czytelnikowi, jak pod opieką przewodników przemierza swoją ojczyznę i zaświaty. Może przekazać więcej: o boleściach swojego czasu, o podziałach, kryzysach społecznych, rozczarowaniach bliskimi, o tragiczności dziejów ludzkich. Świat przedstawiony Dantego, nosi cechy *mimesis* według koncepcji Arystotelesa – tyleż aktualnej, co kontrowersyjnej – która z uporem powraca w rozważaniach współczesnych badaczy.

Dante jest mistrzem myślenia i wyobraźni symbolicznej. To symbol daje do myślenia w rozwikłaniu tajemnicy obrazów wizji poety. Thomas S. Eliot wypowiedział refleksję o poezji Dantego, wskazując na „trud filozofa, człowieka, który rozważa czyste idee, i trud poety, którym może być wysiłek urzeczywistniania idei, nie mogą występować jednocześnie. Nie oznacza to jednak twierdzenia, że poetycka wyobraźnia wizualna nie może być w pewnym sensie filozoficzna. Poeta może traktować pojęcia filozoficzne nie jako materię dyskusji, lecz jako materie wizji. Wyobraźnia Dantego jest wyobraźnią wizualną”⁸.

8 T. S. Eliot, *Opere 1904–1930*, Milano: Bompiani, 1992, s. 419, cyt za: G. Reale, *Komentarz krytyczno-literacki do „Tryptyku rzymskiego”*, [w:] *Wokół „Tryptyku rzymskiego” Jana Pawła II*, red. A. Wierzbicki, Lublin 2003, s. 35

O wyobraźni i myśleniu Dantego pisał wybitny filozof współczesny Giovanni Reale, wskazując na paralelę z poezją Karola Wojtyły w *Tryptyku Rzymskim*.

W filozofii średniowiecznej czasów Dantego stykały się stanowiska rozbieżne odrębne wobec np. mistyki Bernarda z Clairvaux, a odradzającym się arystotelizmem św. Tomasza z Akwinu. Swoisty synkretyzm wiedzy określanymi mianem „humanizmu Dantego” obejmował tezy czerpane z różnych źródeł filozoficznych, antycznych czy patrystycznych dzieł Jana Chryzostoma i Dionizego Pseudoareopagity⁹. Poeta wprowadził do swojego poetyckiego języka bazującego na symbolice i metaforach bogactwo stanów duchowych i emocjonalnych – od lęku i przerażenia, poprzez smutek, aż do radości. Doświadcza słodczy duchowej miłości, szczęśliwości na ziemi, jak i radości eschatologicznej związanej z bytowaniem w niebie. W tym zawiera się tajemnica Dantego, który dotyka intelektu oraz duszy człowieka myślącego i doświadczającego piękna. Za Thomasem Eliotem nasuwa się pytanie o to, kim jest dla mnie Dante¹⁰. Odpowiedzi próbują udzielić badacze zainteresowani poetą niemal na wszystkich kontynentach, w Europie Ameryce i Australii¹¹. Natomiast Hans Georg Gadamer zastanawia się nad rolą poezji i poety we współczesnym świecie w swej publikacji pt. *Czy poeci umilkną?*¹².

A jednak poeci nie umilkną, jak nie zniknie potrzeba odkrywania ich piękna, ich wiedzy, ich wyobraźni oraz nieustających poszukiwań wiary w Boga. Dante rozwinął rzeczywistość symboliczną, która wskazując na transcendencje, nie degraduje istoty rzeczy dostępnej zmysłom. Symbol stoi w połowie drogi między słowem a milczeniem¹³. Dante znał sens milczenia, które zamienia każdy język, nawet ten najpiękniejszy. Dante poddany przewodnikom sam jest przewodnikiem nauczającym, opiekuńczym pasterzem, rozumie jako filozof i teolog, przeżywa jako artysta. Jest mędrcom i zarazem bezradnie rozradowanym dzieckiem. Dantego obrazy budowane są na pojęciach filozoficznych, teologicznych i historycznych pisarzy i autorytetów. Potrzeba autorytetu nauki, sztuki wiary, stanowią o potrzebie nieustannego wynoszenia Dantego na piedestał naszych czasów, aby nie uronić prawdy o człowieczeństwie miłującym i biesiadującym z tym drugim, który podąża obok nas:

9 A. Renaudet, *Dante Humaniste*, Paris 1952, s. 344 passim.

10 T. S. Eliot, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, tłum. M. Heydel, M. Niemojowska, H. Praczkowska, M. Żurawski, Kraków 1998, s. 87.

11 M. Maślanka-Soro, *Dante Alighieri. Boska komedia*, tłum. E. Porębowicz, posłowiem i przypisami opatrzyła M. Maślanka-Soro, Kraków 2004, s. 475.

12 H. G. Gadamer, *Czy poeci umilkną?*, wybrał (według pomysłu Artura Szlosarka) i opracował J. Margański, tłum. M. Łukasiewicz, przekład przejrzał i wstępem opatrzył K. Bartoszyński, Bydgoszcz 1998.

13 W. Stróżewski, *Istnienie i sens*, Kraków 1999, s. 440.

Tej prawdy nabył mój umysł człowieczy
Od mędrca, który miłość uznać każe
Za pierwszą pośród nieśmiertelnych rzeczy (Raj, Pieśń XXVI, 37–39).

Zachwyca współczesnego czytelnika potrzeba poety bycia z drugim, biesiadowania, kontemplowania. Poeta jest w gronie dwunastu uczonych, których kazał sobie przedstawić Tomasz z Akwinu. Stanowią oni w czwartym niebie pierwszy krąg uczonych. Dante filozof i poeta angażuje umysł i wyobraźnię, które w europejskiej filozofii, literaturze i sztuce mają swoich promotorów i swoich patronów, a pierwszy krąg czwartego nieba pozostaje do dzisiaj otwarty.

Urszula Mazurczak

Preface

The 700th anniversary of Dante Alighieri's death brings back the live spirit and still inspiring presence of the poet, philosopher and scholar engaged into the current political and social entanglements. He was an expert on the rational seeking of the truth and the discoverer of the soul led in the abyss of Inferno, in the limbo of Purgatory and the yonder of Heaven. He was mainly an aristocrat of the spirit. Dante with his developed sensitivity reached the spiritual depth which does not die but which develops in suffering. Suffering multiplies love and joy which originate in the Creator's creation. The poet experiences raising to the joy which brings smile into the faces of Beatrice, Bernard, the angels smile as well. The smile completes the silence. He found "That circulation, which being thus conceived Appeared in thee as a reflected light" after his long wondering in the afterlife guided by his beloved guides who are filled with love, they also bring the master to Love. The Antinomy and Love are the categories of the first Greek tragedians, who combined philosophy with beauty and the mixture has lasted until contemporary times. Dante indicated the constantly current sources of the language which for the artist originated in the tradition of the biblical language which has been organized in the logical system of philosophy, scholastically clear in the transmission of Saint Thomas Aquinas¹.

The tragic nature of Comedia is perceived as a philosophical, philosophical and anthropological and aesthetic category developed in the images, which transmits Dante's language as *lingua volgare*. For a contemporary reader it is not understandable how to include both the comedy and tragedy into the same narrative forms. However, both literary genres inspired visual arts during Dante's

¹ R. Imbach, *Portrait des Dichters als Philosoph: Eine Betrachtung des philosophischen Denkens von Dante Alighieri*, Schwabe 2020, p. 29 (Jacob Burckhard-Gesprache auf Castelen, 37).

time and in the modern time. The heterogeneous sense and understanding mimesis are the essence here². Contaminations of characters, plots, places and even historical and mythological events are not blurring the boundaries of understanding for Dante. The poet trusts the reader for whom the time and space are open and who is not focused on one social group in one place. The poet knows the allegorical language of the Bible, the way of reading it and of interpreting biblical texts which originate in the patristic tradition, particularly of the Alexandrians. He knew the texts of ancient and contemporary well-known poets *dolce stil nuovo* of XIII century.

The existential and spiritual (two inseparable categories in Dante's time), the poet's language introduces into the dimensions of uniqueness of knowledge, which is ascribed to Dante's talent and imagination. Giovanni Boccaccio in *Trattatello in laude di Dante* distinguished the poet with the word 'divine' and the privilege was later confirmed by Giovanni Gabriele Giolito de' Ferrari in the title of the Venetian edition in 1555³. 'Comedia' combined with 'tragedy' does not soothe the contemporary nagging question about the deeper meaning of this relation which still permeates the powerful contemporary minds.

The questions which the poet was asked in the previous times were numerous and still so they are. They are intensified with every new discovered mystery of Dante and currently the scientific research apparatus has been introduced to examine it, the process will also require to make use of the knowledge about the earth and the space, about the immeasurable spaces and cavernous depths. Dante travels through them along with the history, he is led by his guides, holy sages whose wisdom is interwoven with beauty. The journey of the soul draws the horizon of the meaning of humanity, the beginning of which is in the first day of creation of the man by the Creator, while its end is in the eschatology of Parousia. The poet wanders through the circuit of Inferno and Purgatory in order to reach Heaven. They draw the circle *nowhere* and its constant unchanging point is the light vibrating without the beginning and without the end. Dante, wandering through the afterlife, seeks eternity the figure of which is reflected in the pulsating circles of the light. Even the gardens of the dead are not extinct, they are not closed although they are surrounded by a fence⁴. The echo of the Medieval motifs *hortus conclusus* in literary topos, well-known to the artist, of the images of Mary the Humble, and of infinite spiritual love which was reflected in the image of the Mother of God's Son Virgin Mary *humilitas*.

2 M. Maślanka-Soro, *Tragizm komedii Dantego*, Kraków 2005, p. 27.

3 M. Maślanka-Soro, *Tragizm komedii Dantego*, Kraków 2005, p. 22.

4 L.H. McAvroy, *The Enclosed Garden and the Medieval Religious Imaginary*, Cambridge 2021.

The richness of the meanings – *amplificatio* of the images – the visions introduced by Dante, awakens the emotional condition, presents the conditions of psychological entanglements with the broad range of experiences. However, these were not the emotions and experiences that the poet had in mind, they are a kind of media which indicated the essence of humanity, similarly, the role of the guide who leads to but is not the destination itself. The rich metaphors of spiritual experiences permeated the essence of the real human nature. The first and the latter refer to „the gardens open at all times” of saints, teachers and scholars present in the poetic metaphors and in the visual arts of Antiquity and of early Christianity⁵ are renewed in literature and art of modernity and of contemporary times.

Dante’s imagination is vibrant, with the life of a symbol, with its affinity to what it symbolizes and what the symbol is. In such a semantic structure the symbol indicates the transcendence of visual things which will therefore never be cognitively drained in the closed *constans* which lead towards the mystery. The analogical relations are present in the stile *Dolce stil nuovo* in literature and is reflected in the visual arts as the international Gothic *beautiful style*. It grew from the circle of metaphors of the perfect beauty defined by the Platonic, Dionysian and Thomistic philosophies in the basic category *claritas divina*. Dante experiences the beauty in the metaphysical structure of the object in its sensual colour, glow, smell, shape. The beauty as *claritas* is at the same time *consonantia*, Harmony permeates sensual experiences as the porches of spiritual perfection.

In Dante’s time at the end of XIII century, the need for the perfect beauty, including the beauty of art, originated in the uncertain, fragile social background, in the political events, in social divisions in Italy, in wars and epidemics in Europe. It was at that time when the university science started to blossom and was enjoyed; this phenomenon also regarded the science somehow buried in the hidden laborious monastic studies. Despite the extreme ideas, contradictory statements within theology and philosophy, the group of enthusiasts of science and of knowledge drawn out of the Antique tradition as well as of the current searches in the fields of wildlife, botanic, mathematics and architecture, grew gradually. The tastes of beauty of its form and contents were sharpened. Dante’s fascination with science and arts are filled to the top with no spaces for doubts but he reveal his personal choices. He raised Giotto to the top, but he left – Oderisi from Gubbio (+1299), the illuminator who was rightly referred to the patterns of the Parisian „illuminating” for the Purgatory (Purgatory, Song XI, 81). He called painting “more laughing... touched by the brush of...”, (the contem-

5 P. Piehler, *The visionary Landscape. A Study in medieval Allegory*, London 1971, p. 115.

porarily lesser-known eclectic) underestimated painter Francis from Bologna from the turn of XIII/XIV centuries. The human mastery is a vane glory, it puts the artist to trial, it demands humbleness and modesty, restraint, the inalienable values of every man, the more of the artist. He presents the acknowledged and valued master Cimabue of Dante's times as a teaching. The master who thought „that he should hold the field” (Purgatory Song XI, 94).

Now Giotto has the cry,
So that the other's fame is growing dim (Purgatory, Song XI, 95–96).

The reality of the art of Florence in Dante's times was painstakingly researched, which is reflected in the monograph of Angelo Tartufieri, Mario Scalini⁶. Before Dante's eyes, the baptistery with the mosaic decoration, the piece of art made by Venetian artists, was being created.

Dante's itinerary of a wanderer and pilgrim was determined by his spiritual guides, they allowed for the touch of holiness, the guide led to Love- Paradise. The poet was taken away from the tragic fate and from the havoc of the inferno, encouraged by the simple smile – and not even by the word – of master Bernard, he looked not ahead but above, up, according to the indications of his guide:

was beckoning unto me, and smiling, That I should upward look
(Paradise Canto XXXIII, 49).

The Paradise of the Father, Son and the Holy Ghost is the constant glory and Dante's universe spoke with the smile – the sign of unspeakable joy. In visual arts, which the poet carefully observed, the smile beamed in the face of Virgin Mary and of the Child already in the Byzantine and Latin art of X century. Since the half of XIII century artists started creating numerous figures of smiling Beautiful Madonnas. The smile of holiness remained the constant attribute of angels and saints in the modern art. They originate in the metaphors of the considerations of litanies, prayers and songs in Benedictine piety. The smiling faces are harmonious with the illusion of the form, with the soft floating of the figure, e.g. each Madonna presents her Child raised high in her frail arms, they seem to be lightly swirling in their dance. They seem to be floating with the spiritual joy – the liturgical *gaudium* on their invisible feet. It is neither laughter nor a jest that Saint Thomas Aquinas warned against. The oldest among the preserved figurines of smiling Madonnas come from the first half of XIII

6 *L'arte a Firenze nell'età di Dante (1250–1300)*, a cura di A. Tartufieri, M. Scalini, 2004.

century, they resemble the visions of smiling angels of paradise of Dante, which, similarly to the ones in the visual arts, are floating in the heavenly dance.

The spirit of Dante's time, preserving its eternal divine beauty, enriched it with the joy of beauty and holiness, replacing the harshness, gravity and grandeur which could even intimidate. It was therefore necessary to express joy which resulted, despite the difficulties, of the current earthly existence and was not *the result* of some *golden age*. The spiritual joy was brought to contemporaries by the Gospel which inspired masters of philosophy, artists of the word, of chisel and of paintbrush. The joy reflected the enthusiasm of creating. The joy of wandering resulted from both the intellectual and spiritual admiration for God. Dante gave in to his guides, he knew the taste of a feast, the Plato's Symposium as well as the one from the images of late Antiquity and early Christianity.

So did my mind, among those aliments
Becoming larger
(Paradise, Canto XXIII, 43).

The humanism of both Dante's time and of the Renaissance period of XV and XVI centuries made joy the meaning of life, the essence of faith and of hope. Joy weaved with God's Wisdom. In a monumental and thoughtful way this is shown by the figures on the western facade of the Rheims cathedral (1260–1274). In the scene of Annunciation the angel is smiling while Virgin Mary maintains restrained solemnity. Gabriel's joy results from the knowledge – from recognising God's will. Gabriel knows God's plan. He transmits Father's Wisdom which is the joy of the birth of the Son. Before the earth and the shepherds rejoiced, the joy had embraced the angels' heaven. E. Gilson indicated the symbolism of the intellect which brings the joy of cognition in Dante's work⁷.

The joy in Lord involves faith and knowledge as it was symbolically reflected in the relief of the Magi worship from the Cistercian abbey from the second half of XII century in Fontfroide (at present the Musee de la Societe Archeologique, Montpellie.) The history of the joy reflected in the smile in literature and visual arts developed in the XIV and XV centuries. The smile assumed in Dante's Paradise promotes the silence of the tongue and voice. The tongue is not able to reflect the beauty of the smile:

to a thousandth of the truth
It would not reach, singing the holy smile
And how the holy aspect it illumed (Paradise, Canto XXIII 58–60)

7 E. Gilson, *Dante and Philosophy*, London 1995, p. 231–233.

The Holy Trinity is the Highest Beauty and the poet calls It the smile of the universe (Paradise Canto XXVII, 4). The smile precedes the language with which Dante described the most beautiful visions as the archetypes of paintings. The description of a young girl on the opposite bank of the paradise river is inseparable with nature, the poet compares it to the nest of the human life, confirming his view with the psalm 91/92. „For you, O Lord, have made me glad by your work; at the works of your hands I sing for joy”. Matilda explains Dante the beauty of God’s creation. She also teaches him to contemplate the beauty in silence.

The once posed question about the matter and sensuality of beauty, appears also today. In his visions Dante presented the profound light and colours which have the power to crush the forms of matter which then become the Nebula or again the sparkling colourful circular whirlpools. Dante as a visionary creates visions of light, sparks, streak of light and colours which rotting the sensuous and sensual shapes. At the same time nobody did it as beautifully as Dante, nobody presented the heavenly creatures and spiritual creatures and at the same time sensual creatures, made from the fleshly matter, in such a beautiful way. How else can we see the smile if not beyond the flesh?

I saw there at their sports and at their songs
A beauty smiling, which the gladness was
Within the eyes of all the other saints (Paradise, Canto XXXI 134–136).

It has been more than seven hundred years since master Dante was wandering on the streets of his beloved Florence which he was forced to leave. He lived in a house which commemorates the poet until today. Italian scientists indicated the urbanistic and artistic condition of the city in the second half of XIII century and its development in XIV century. At that time a baptistery with the abundant mosaic decoration was built and the panel painting was created e.g. of master known as the Master of the Mansi Magdalen with smiling Madonnas. Without doubt the poet was impressed by the Roman mosaic. Dante relentlessly tells about it to the contemporary reader, as the spiritual pilgrim who is under the care of the guides and who traverses his homeland and the afterlife. He can transmit more: of the sorrows of his time, of the splits, social crises, disappointment with the closest ones, of the tragedy of the human fate. The world presented by Dante is marked by *mimesis* according to Aristotle, the concept which is so current and controversial, which persistently comes back in the contemporary deliberations. Dante is the master of thinking and

of symbolic imagination and the symbol is thought-provoking in solving the mystery of the images of the poet's visions. Thomas S. Eliot made a reflection on Dante's poetry indicating — „the work of a philosopher, the man who deliberates over pure ideas and the poet's trouble which consists in the effort to realize the idea, cannot appear simultaneously. However. It does not mean the claim that poetic visual imagination cannot be of philosophical nature to some extent. The poet can treat the philosophical concepts not as a matter for discussion but as a matter of vision. Dante's imagination is visual”⁸. A distinguished contemporary philosopher Giovanni Reale compared the thought and the visions of Dante to the poetry of Karol Wojtyła, Saint John Paul II, indicating the parallel in the Roman Triptich. In the Medieval philosophy of Dante's time, the divergent views met e.g. the mysticism of Bernard of Clairvaux, and the resurgent Aristotelianism of Saint Thomas Aquinas. The peculiar syncretism of knowledge defined as “Dante's humanism”, included theses drawn from various philosophical sources: antique and patristic of Jan Chryzostom of Gosławice and Pseudo-Dionysius the Areopagite⁹. The poet introduced the abundance of spiritual states and emotions from anxiety, horror to sadness and joy into his poetic language based on symbolism and metaphors. He experiences the sweetness of spiritual love, happiness on earth and the eschatological joy of being in heaven. That is consistent with Dante's mystery which touches the intellect and the soul of the man who is thinking and experiencing beauty, which is so necessary to the contemporary man. After Thomas Eliot we can pose the question which is still valid Who is Dante for me¹⁰. The echo of the ongoing interest in the poet on all continents, in Europe, America and Australia¹¹. Therefore, the concern of Hans Georg Gadamer „Are poets falling silent?” is still so valid¹². And poets will not fall silent if only the need to discover their beauty, their knowledge, their imagination, which is constantly seeking the faith in God, does not disappear. Dante developed the symbolic reality which indicated transcendence but did not degrade the essence of the matter available to the senses. The symbol is in the middle between the word and the silence¹³. Dante knew the meaning of silence which transforms every language, even the most beautiful

8 T. S. Eliot, *Opere 1904–1930*, Milano: Bompiani, 1992, p. 419, after: G. Reale, *Komentarz krytyczno-literacki do „Tryptyku rzymskiego”*, [in:] *Wokół „Tryptyku rzymskiego” Jana Pawła II*, ed. A. Wierzbicki, Lublin 2003, p. 35.

9 A. Renaudet, *Dante Humaniste*, Paris 1952, p. 344 passim.

10 T. S. Eliot, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, transl. M. Heydel, M. Niemojowska, H. Praczkowska, M. Żurowski, Kraków 1998, p. 87.

11 M. Maślanka-Soro, *Dante Alighieri. Boska komedia*, transl. E. Porębowicz, Kraków 2004, p. 475.

12 H. G. Gadamer, *Czy poeci umilkną?*, transl. M. Łukasiewicz, Bydgoszcz 1998.

13 W. Stróżewski, *Istnienie i sens*, Kraków 1999, p. 440.

one. Dante, who was submitted to his guides, is the guide himself, he teaches, he is an attentive shepherd, he as a philosopher and a theologian, he is very understanding, he experiences everything with his artistic soul. He is a wise man and at the same time a rejoiced child. Dante's images are built on philosophical, theological and historical concepts of writers and authorities. The need for the authority of science, art, faith reflect the need to constantly raise the Poet up on a pedestal of our times in order not to give way the truth of humanity which loving and feasting with the Other who accompanies us „Such truth he to my intellect reveals Who demonstrates to me the primal love Of all the sempiternal substances”. (Paradise, Song XXVI, 37–39) It reflects the poet's need to be with others, to feast and to contemplate delights the contemporary reader. The poet is among the twelve scholars whom he asked to be introduced to by Thomas Aquinas. They are present in the fourth heaven as the first circle of scholars. Dante the philosopher engages the mind and imagination. The first and the latter in the European philosophy and literature have their promoters and patrons, and the first circle of the fourth heaven still remains open.

Urszula Mazurczak

Wstęp

Kolekcja studiów dedykowanych Dantemu Alighieri – jego życiu i aktywności oraz twórczości literackiej – nie jest zjawiskiem codziennym i powtarzalnym. Nie wydaje się zwyczajną, pamiątkową publikacją poświęconą, niekiedy z musu, rocznicy śmierci poety. Siedemsetna rocznica śmierci Dantego nie została uznana za czas hołdu i banalnego „oddania czci”. Pozostaje raczej umysłach autorów i redaktorów doskonałą okazją, właściwą chwilą, wyjątkowym momentem, wręcz znakiem czasu, który teraz jest, a który już nigdy nie nadejdzie, aby podjąć badania wielodyscyplinarne i odkryć bogactwo tej wyjątkowej w kulturze europejskiej postaci. Tak właśnie uczyniono, a działania poznawcze przyniosły sporo cennych i ważkich tekstów.

Reprezentują one różne punkty widzenia, odmienne metodologie, wielorakie dyscypliny naukowe. Jednakże nasuwa się pytanie: Co jest najważniejsze, co jawi się jako najbardziej istotne? Wszystkie prace mają w centrum Dantego, wszystkie skupiają uwagę na jego dziele. Ale czy można dostrzec coś, co nie leży na powierzchni, ale spoczywa głębiej, w głębszych warstwach aktywności i twórczości poety? Aby na to odpowiedzieć, trzeba – choć syntetycznie – przeanalizować wszystkie teksty.

Dariusz Tabor odnalazł w tkance *Divina Comedia* postać Bernarda z Clairvaux. Ustala jego relacje wobec rzeczywistości *Paradiso* oraz relacje z protagonistami wędrówki. Bernard z Clairvaux jest raczej postacią stworzoną przez poetę, jednak inspiracją była historyczna rzeczywistość tej postaci. Bernard przyjmuje rolę przewodnika w Empireum po zniknięciu Beatrice. On uczy Dantego widzieć i doświadczać nadprzyrodzoności. Dante kontempluje rzeczywistości z najwyższej sfery Raju i uczy kontemplować.

Jacek Dębicki ofiarował obszerną rozprawę na temat rozumienia terminu *ars* w myśli średniowiecznej. Postawił sobie za cel odkrycie znaczenia sztuk, dzisiaj zwanych plastycznymi, w myśli średniowiecznej oraz ich pozycji w średniowiecznych katalogach sztuk. Autor zdemaskował błędne interpretacje tych sztuk zawarte w wypowiedziach na temat malarstwa, które błędnie przypisywano średniowiecznym mistrzom rzeźby i architektury. Nade wszystko jednak uwypuklił dwa aspekty każdej *ars*. Z jednej strony sztuka jest rozważaniem, refleksją, nawet kontemplacją istoty rzeczywistości objętej *ars*, z drugiej strony jest praktyczną realizacją i wytwórczością według odkrytych reguł.

Zeno Birkholz wniósł tekst, którego przedmiotem jest z jednej strony *speculum*, czyli zamknięty zbiór wiedzy, kompendium, z drugiej strony estetyczne i filozoficzne znaczenie wypolerowanej płyty białego marmuru. Alighieri bowiem opisuje w komedii płyty przedstawiające sceny ze zwiastowania, króla Dawida tańczącego przed arką oraz cesarza Trajana wysłuchującego skargi wdowy. Badacz podkreśla, że poeta wspomina również alabaster przy spotkaniu z Cacciaguidą. Alabaster w doświadczeniu Dantego – kamień biały, gładki i przejrzysty – jest materiałem symbolicznym, mającym związek z doświadczeniem mistycznym, szczególnie z mistyką światła. Światło bowiem w doktrynie neoplatońskiej stanowi emanację boskości, jak i syntezę pierwiastka boskiego i ludzkiego. Autor odkrywa rysy tej doktryny w myśli Dantego.

Romana Rupniewicz ogłosiła rozprawę, która przynosi odpowiedź na pytanie o umiejscowienie piekła w średniowiecznym obrazie świata. Autorka przyjęła za punkt wyjścia symboliczną i metaforyczną strukturę ludzkiej kultury oraz oś pionową wiążącą górę i dół jako główne kategorie myślenia o przestrzeni, również w wiekach średnich. Panorama poglądów obejmuje starożytne inspiracje kosmologiczne, piekło w kosmologii średniowiecznej, dzieła literackie oraz przedstawienia figuralne, które uwzględniają również realizacje współczesnego fotografika, poglądy teologów średniowiecznych, w szczególności myśl Grzegorza Wielkiego, jak również potoczne poglądy wiążące zejście do piekieł morzami, dolinami, studniami i wulkanami. W tym kontekście badaczka osadziła lokalizację Piekła Dantego oraz jego wpływ na przekonania, obrazy i toposy literackie.

Temat przedłożenia Aleksandry Krauze-Kołodziej jest z jednej strony niecodzienny i zadziwiający. Co prawda nie są niczym dziwnym zjawiska atmosferyczne opisywane w utworach literackich, jednakże poddanie badaniom lodu jako głównego motywu literackiego i decydującego czynnika narracji jest wyjątkowe. Badaczka dostrzegła bowiem obecność lodu w utworach poety i przeanalizowała jego funkcję symboliczną oraz genezę. Rzeczywistość lodu i mo-

tyw zamarzniętych rzek pojawiają się w kilku miejscach dantejskiego *Inferno*. W lodzie uwiecznione są pewne kategorie potępionych. Lód i zlodowacenie – czy to w formie rzeczownikowej, czy czasownikowej – pojawiają się w wielu innych utworach. Miały one zawsze konotację negatywną. Były ściśle związane z potępieniem, beznadzieją oraz zaprzeczeniem rozwoju i rozkwitu. Zjawisko zlodowacenia zbiorników wodnych autorka odkryła w niektórych malowidłach włoskich. Najważniejsza okazała się jednak symbolika, która odczytana została w kontekście Dantejskiego Piekieła. Lód oznacza bowiem pustkę emocjonalną, niezdolność do przemiany i nawrócenia, wieczny bezruch spowodowany stanem grzechu. Ta symbolika wykazuje głębokie zrozumienie rzeczywistości eschatologicznej przez autora komedii.

Łukasz Librowski zaproponował przekład i analizę jedynych dwóch eklog napisanych przez Alighierego, zatytułowanych *Vidimus in nigris* oraz *Velleribus colchis praepes*. Są to, jak potwierdza badacz, pierwsze dwie eklogi napisane od czasów starożytnych, a ich pojawienie się zwiastuje przełom w literaturze. Autor podkreślił ich wysoką wartość literacką i ujawnił okoliczności powstania. Były bowiem odpowiedzią na wyzwanie rzucone Dantemu przez Giovanniego del Virgilio. Pierwsza ekloga stanowi obraz świata u początków XIV wieku, druga natomiast jest literackim testamentem Alighierego. Poeta tworzył te utwory w ostatnich miesiącach swego życia, badacz postrzega je więc jako utwory dojrzałe i ponadprzeciętne. Historycznym analizom towarzyszy szczegółowy i dogłębny komentarz.

Romana Bartochowska jest autorką interesującego tekstu poświęconego motywowi *tricephalusa* – trójgłowej postaci o wielu znaczeniach. Motyw ten, zastosowany w *Boskiej komedii*, został użyty do przedstawienia szatana. Obraz trójgłowego diabła – jako przeciwieństwa Trójcy Świętej – był rozpowszechniony w sztuce średniowiecznej, jednak autorka podkreśliła, że postać o trzech głowach lub o trzech twarzach stawała się niekiedy przedstawieniem trynitarnym. Nie stroniła od tej trudnej i kontrowersyjnej kwestii, a mianowicie – tła dogmatycznego. Według jej badań średniowieczni teologowie dystansowali się od przedstawienia Trójcy Świętej jako postaci trójgłowej. Pozostawał on bowiem w dysonansie z jedynością substancji i troistością osób boskich. Badaczka zastanawiała się nad genezą motywu i usytuowała jego początki wśród ludów bałtyckich oraz w kulturze gallo-rzymskiej. Przywołała też istnienie tego motywu w kulturach azjatyckich. Motyw Dantego pozostaje w kontekście odczytywania i kontrowersji związanych z tym przedstawieniem.

Tekst Urszuli Mazurczak stawia sobie zadania na pozór zwyczajne, wręcz rozpowszechnione w humanistyce. Jest to mianowicie zadanie znalezienia

źródła Dantejskiej wizji Raju. Jednakże niezwykle jest to, że badaczka podjęła się poszukiwania literackiej wizji w rzymskich mozaikach z czasu od V do IX wieku. Dokładne analizy formalne, ścisłe odniesienia do tekstów biblijnych, wyróżnienie tematów, zróżnicowanych typów ikonograficznych – przedstawiających raj w różnych aspektach – jest istotnym wkładem autorki. Chociaż nie podejmuje się ona odnalezienia konkretnych obrazów raju, które mogły by być bezpośrednią inspiracją dla Alighierego, jednakże jest świadoma wzajemnego przenikania się obrazów i tekstów literackich oraz funkcjonowania mozaikowych wizji w kulturze i oddziaływania na świadomość ówczesnych ludzi. Ważne jest również wyraźne precyzyjne rozróżnienie pojęć nieba – jako rzeczywistości duchowej – oraz raju, umieszczonego na ziemi przed upadkiem oraz po paruzji Chrystusa.

W tym miejscu należałoby postawić pytanie: Co łączy wszystkie te teksty? Co skłoniło redaktorów do stworzenia kolekcji prac o wysokiej wartości naukowej, przynoszących wyniki nietuzinkowych badań? Czy motywowała ich tylko *Boska komedia* – utwór o niezwykłych walorach i wyjątkowej treści, przekraczającej wszystko, co dotychczas stworzono?

Otóż można odpowiedzieć na to pytanie, twierdząc, że autorów połączyło zainteresowanie postacią Dantego jako osoby o wszechstronnej formacji intelektualnej i bogatym doświadczeniu, zanurzonej w kulturze czasu i krytycznie podchodzącej do tej kultury, zaangażowanej w życie polityczne, odkrywającej swoją wiarę, mającej świadomość wartości, ale i antywartości jego czasu i kultury. Dante Alighieri był osobą o wysokiej kulturze osobistej – literackiej, filozoficznej, teologicznej i duchowej. Jako taki może być uznany za kogoś, kto pewnym sensie syntetyzuje kulturę swego czasu, ale i kulturę wieków, które go poprzedzają. Nie można zredukować Dantego do jego roli poety i uczestnika współczesnego mu ruchu literackiego. Jest to osobowość wszechstronna i wielowymiarowa. Wielu zainteresowanych twórczością Dantego mogłoby zapewne powiedzieć, że *Boska komedia* jest wielką syntezą wiedzy, kultury, wrażliwości i doświadczenia wieków średnich – aż do czasów poety.

Dlatego też kolekcję niniejszych tekstów należy potraktować jako próbę odkrycia części wartości i jakości kultury, której nośnikiem okazał się Dante. Sama postać poety oczekuje ciągle na rozległe i pogłębione badania oraz na odkrywanie nowych obszarów jego twórczości. Zbiór tekstów jest inspiracją do dalszych badań, a nie ich podsumowaniem.

Dariusz Tabor CR

Tożsamość i misja św. Bernarda z Clairvaux w *Boskiej komedii* Dantego Alighieri

Przedmiotem niniejszego przedłożenia jest św. Bernard w ujęciu autora *Boskiej komedii*. Postać zostanie przedstawiona w kontekście całego utworu i w kontekście świata, na który składają się Piekło, Czyściec i Raj. Nasuwają się bowiem pytania: Jaką rolę przypisywał Dante opatowi z Clairvaux? Dlaczego wybrał go na przewodnika ostatniego etapu drogi?

Problem obecności Bernarda w Raju był przedmiotem dociekań badaczy. Erich Auerbach poświęcił duży passus swego studium wpływowi Bernardowskiej koncepcji relacji *ponsa/sponsus* na relację Dantego i Beatrice. Dostrzegł tutaj wyraźny wpływ dzieł św. Bernarda, szczególnie *Sermones in cantica canticorum*, i wyraził pogląd, że relacja ta ma na celu uobecnienie Chrystusa. Dużą cześć swego dzieła poświęcił analizie modlitwy Bernarda i Dantego do dziewicy Marii².

Autor największej polskiej monografii Dantego, Kalikst Morawski, analizując *Boską komedię*, poświęcił dużo uwagi postaci Bernarda³. Odnalazł źródła poglądów autora w niektórych dziełach św. Bernarda – *De consideratione*,

1 <https://orcid.org/0000-0001-8071-4174>

2 E. Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin–Leipzig 1929; E. Auerbach, *Neue Dantestudien*, Istanbul 1944; *Dante's prayer to the virgin (Par. XXXIII) and earlier eulogies*, „Romance Philology” III (1949), s. 1–26; E. Auerbach, *Figurative texts illustrating certain passages of Dantes „Comedia”*, „Speculum” XXI (1964), s. 474–489; E. Auerbach, *Studi su Dante*, traduzione di M. L. de Pieri Bonino, Milano 2002, s. 250–254, 273–308.

3 K. Morawski, *Dante Alighieri*, Warszawa 1961.

De diligendo Deo, Sermones in cantica canticorum. Wspólne im obu jest według niego pojęcie kontemplacji, która jest trafną intuicją rzeczy i doświadczeniem prawdy. Również obaj są zgodni w kwestii z zagrożeń, jakie sprawia pogoń za zyskiem. Koncepcja czystej miłości Bernarda jest również bliska Dantemu. Byt ludzki i boski zachowują odrębność, jednak możliwe jest przekształcenie ludzkiej istoty na wzór boski dzięki bezpośredniemu oglądowi Boga⁴. Badacz ten opisuje również rolę Bernarda jako przewodnika i mentora poety, podkreśla jego dobroć i życzliwość. Święty Bernard uczy poetę kontemplacji, wprowadza do widzenia nadprzyrodzonego światła⁵.

Steven Botterill postrzegał Bernarda jako kontemplatyka, widzącego, czci-ciała Dziewicy, lecz nie uważał go za trzeciego przewodnika Dantego. Był to dla niego mówca, który wprowadzał poetę w arkana kontemplacji. W jego rozprawie ważną kwestią była relacja między Dantejskim *trasumanar* i Bernardowskim *deificatio*⁶.

Ten sam autor w swoim studium z roku 1990 odkrył Bernarda jako protagonistę Raju i potwierdził jego charakterystyki jako kontemplatyka i adoratora Maryi. Jednakże według tego badacza nie są to wcale cechy przysługujące wyłącznie Bernardowi. Tym, co go wyróżnia, jest przede wszystkim jego aktywność jako elokwentnego mówcy. Jego rola przekracza samą funkcję przewodnika. Jego działanie opiera się na mowach, ale ich zasadniczą wartością nie jest już elokwencja. Są one bowiem nośnikami tajemnic Raju. W kontekście obecności Dantego definiuje *trasumanar* jako ryt przejścia ku nowemu, nadprzyrodzone-mu życiu⁷.

Powstało też opracowanie Stevena Botterilla na temat użycia Bernardowskich cytatów w XIV-wiecznych włoskich komentarzach do dantejskiej komedii⁸.

Richard Kay poświęcił obszerne studium treściom pieśni XXXIII Raju oraz pozycji i stanowi Dantego w ostatniej sferze. Bernard z Clairvaux jest tam analizowany w wielu wymiarach⁹.

Wojciech Paluchowski w swej rozprawie na temat poglądów filozoficznych, politycznych i moralnych Alighierego odczytał Bernarda jako postać symboliczną niosącą określone przesłanie. Koncepcja postaci symbolicznych, których

4 K. Morawski, *Dante Alighieri*, dz. cyt., s. 243–245.

5 K. Morawski, *Dante Alighieri*, dz. cyt., s. 373–377

6 S. Botterill, *Dante and the mystical tradition: Bernard of Clairvaux in the Commedia*, Cambridge 1994.

7 S. Botterill, *Life after Beatrice: Bernard of Clairvaux in Paradiso XXXI*, „Texas Studies in Literature and Language” 32 (1991) nr 1, s. 120–136.

8 S. Botterill, *Bernard of Clairvaux in the Trecento Commentaries on Dante's Commedia*, „Dante Studies” (1991) nr 109, s. 89–118.

9 R. Kay, *Dante in ecstasis: Paradiso 33 and Bernard of Clairvaux*, „Medieval Studies” 66 (2004), s. 183–212.

badacz przywołuje o wiele więcej, opiera się na danych historycznych, lecz rola i cechy tychże postaci w utworach są im przypisane przez poetę¹⁰.

Jacek Grzybowski ogłosił interesujące i pogłębione opracowanie skupione przede wszystkim na dwóch dziełach – *Biesiadzie* oraz *Boskiej komedii*. Badacz analizuje i interpretuje świat poezji Dantego, odkrywając relacje Boga, człowieka i kosmosu. W tej wizji wzmiankowany był Bernard z Clairvaux postrzegany jako przewodnik poety, ale i przedstawiciel teologii mistycznej¹¹.

Niniejsze przedłożenie ma na celu przede wszystkim uwypuklenie roli Bernarda w relacji do Dantego podróżującego poprzez sfery oraz odkrycie jego specyficznej tożsamości w wykreowanym przez poetę świecie.

A. Kosmos Dantego – fizyczny i umysłowy

Postać Bernarda z Clairvaux pojawia się w strukturze *Boskiej komedii* Dantego w szczególnym miejscu i momencie¹². Są to właściwie trzy ostatnie pieśni Raju. Jednakże, aby zrozumieć rolę tej postaci w narracji Dantejskiej oraz orędzie, jakie niesie, trzeba przeanalizować podłoże, na jakim została ona osadzona. Podłożem tym jest średniowieczna wizja wszechświata oparta na koncepcjach Arystotelesa oraz Klaudiusza Ptolomeusza. Według niej wszechświat jest zamkniętą kulistą sferą, w środku której osadzona jest nieporuszona kulista Ziemia¹³. Charakteryzują ją cztery koordynaty, tworzące strukturę krzyżową. Mianowicie na półkuli północnej znajduje się góra Syjon, na przeciwległej pozycji, na półkuli południowej, osadzona jest Góra Czyścowa. Dziewięćdziesiąt stopni na wschód od Syjonu płynie rzeka Ganges, a dziewięćdziesiąt stopni na zachód – rzeka Ebro¹⁴.

Ziemię otacza siedem orbit planetarnych – Księżyc, Merkurego, Wenus, Słońca, Marsa, Jowisza i Saturna. Są to sferyczne strefy, nazywane przez Dantego Niebami¹⁵. Strukturę wszechświata według swej koncepcji opisał poeta w traktacie drugim *Convivio* (*Biesiada*, Traktat drugi, III, 7–8)¹⁶.

10 W. Paluchowski, *Dante jako filozof, polityk i moralista*, Kraków 2005, s. 48–49.

11 J. Grzybowski, *Theatrum mundi: kosmologia i teologia Dantego Alighieri*, Warszawa 2009.

12 W badaniach oparto się na następujących tekstach: D. Alighieri, *La Commedia*, Anzio 1995; D. Alighieri, *Boska komedia*, przeł. A. Świdzka, Kęty 2006.

13 J. Grzybowski, *Theatrum mundi...*, dz. cyt., s. 40–45.

14 J. Grzybowski, *Theatrum mundi...*, dz. cyt., s. 89–91.

15 J. Grzybowski, *Theatrum mundi...*, dz. cyt., s. 90–92.

16 Stosowano następujący tekst tego dzieła: D. Alighieri, *Biesiada*, tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch, Kęty 2004; D. Alighieri, *Convivio*, Milano, 1993.

Siedem sfer – „Nieb” nie wyczerpuje całości obrazu. Pozostają poza nimi trzy najwyższe, najbardziej oddalone sfery. Są to Niebo Gwiazdziste, tożsame z ze sferą gwiazd stałych, Niebo Kryształowe oraz Empireum (*Biesiada*, Traktat drugi, III, 8). Ta ostatnia sfera ma naturę płomienistą. W niej przebywa Bóg. Empireum jest sferą statyczną i nieporuszoną. Stanowi jednak źródło ruchu – najpierw dla pierwszej sfery, czyli dla Nieba Kryształowego, bezpośrednio poruszanego przez tę pierwotną sferę, następnie pośrednio dla wszystkich pozostałych sfer. Jedyłą jednak sferą, która bezpośrednio jest poruszana przez Empireum, czyli przez jedynego nieporuszonego poruszciciela, jest Niebo Kryształowe¹⁷.

Alighieri opierał się na dziełach Stagiryty i Ptolemeusza, jednak stworzył własną koncepcję. Danteska koncepcja najwyższej, dziewiątej sfery miała uzasadnienie filozoficzne, podczas gdy Ptolemeusz uzasadniał jej istnienie dowodami matematycznymi. Sfera dziewiąta charakteryzuje się prostotą, jednolitością, ma charakter czegoś pierwotnego, nie mającego już niczego nad sobą. Jest ona i źródłem ruchu dla pozostałych sfer i jako taka stanowi źródło tożsamości i jedności całego kosmosu. Obserwacja bowiem sfer przynosi stwierdzenie o ruchu każdej z nich. O tym przekonywał ruch planet. Rodziło się pytanie o źródło tego ruchu, o to, co porusza wszystkie sfery. Pierwszą odpowiedzią było istnienie sfery, która jest ruchoma i porusza wszystko. Dante natomiast do tego modelu arystotelesowskiego wprowadza sferę nieruchomą, zewnętrzną, czyli Empireum, ale będącą pośrednio i bezpośrednio przyczyną wszelkiego ruchu.

Jednakże filozoficzne uzasadnienie architektury wszechświata domaga się jeszcze jednej konstatacji. Chodzi mianowicie o duchową naturę wszechświata. Dante podziela przekonanie Alberta Wielkiego i św. Tomasza z Akwinu o tym, że każdej ze sfer przysługuje jakaś inteligencja duchowa oraz że wszystko jest podtrzymywane i poruszane przez ducha ożywiającego (Thomas Aquinas, *Summa theologica*, I, questio 67, art.1–4; I, questio 70, art. 1–3; Albertus Magnus, *Tractatus de fluxu causatorum*, lectio VII, VIII)¹⁸. Każda ze sfer ma swoją inteligencję, która jest jej bezpośrednim i własnym poruszcicielem. Ta koncepcja została zaczerpnięta z dzieła Pseudo-Dionizego Aeropagity¹⁹.

17 J. Grzybowski, *Theatrum mundi...*, dz. cyt.

18 Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, I, q. 59–74: *Aniołowie. Świat widzialny*, t. 5, tłum. i oprac. P. Belch, Londyn 1979; Albert le Grand, *Le traité de Flux: Tractatus de fluxu causatorum a causa prima et causarum ordinie*, introduction, traductions, notes et commentaire S. Milazzo, Paris, 2013, s. 205–258; P. Zambarelli, *The Speculum astronomiae et its enigma* (Boston Studies in the Philosophy of Science, 135).

19 Denys l'Aréopagite, *La Hiérarchie céleste*, introduction R. Rogues, etude et texte critique G. Heil, traduction et notes M. de Gandillac, Paris 1998.

Tak skonstruowany wszechświat staje się w wizji Dantego drogą, która ma określony kierunek. Jest on przeciwny do wektora, w którym spadał strącony Lucyfer. Obie góry definiujące krąg ziemski – Góra Syjon i Góra Czyścowa są rezultatem tego upadku²⁰. Droga, zasadnicza oś, która rządzi Dantejską narracją, biegnie właśnie w kierunku wstępującym, dokładnie odwrotnym do upadku Lucyfera²¹. Jest to droga wstępowania poety i jego przewodników. Droga ta prowadzi poprzez wszystkie sfery do najwyższej, która jest mieszkaniem Boga.

Niemniej ważny oprócz modelu kosmologicznego, rozwijanego przez Dantego, jest jego oryginalny model struktury i porządku nauk według hierarchii wszechświata. Ta klasyfikacja jest również przedmiotem *Biesiady*. Mając za podstawę architekturę wszechświata opisaną powyżej, Dante usytuował każdą ze znanych wtedy nauk w określonej sferze kosmicznej²². Zaczął od dyscyplin *trivium* i *quadrivium*, które podporządkował siedmiu sferom planetarnym. Do sfery księżyca przynależą gramatyka, niebu Merkurego przypisał dialektykę, a retorykę połączył z Wenus (*Biesiada*, Traktat drugi, XIII, 9–19). Sferze słonecznej przypisał arytmetykę, niebu Marsa przyjęło muzykę, sferze Jowisza przynależą według Dantego geometria, a niebu Saturna przysługuje astrologia (*Biesiada*, Traktat drugi, XIII, 15–39). Większej uwagi wymagało usytuowanie wyższych dyscyplin. Do sfery gwiazd stałych zaliczył fizykę, czyli dyscyplinę traktującą o rzeczywistości przyrodniczej, oraz metafizykę, czyli rdzeń filozofii i naukę pierwszą (*Biesiada*, Traktat drugi, XIV, 17–39). Niebu Krystalicznemu, owej sferze ruchomej i bezpośrednio poruszanej i poruszającej, przypisał etykę, a Empireum otrzymało teologię (*Biesiada*, Traktat drugi, XIV, 19–23).

Struktura nauk jest alegorią, która idąc w ślad za architekturą wszechświata, obejmuje całą ludzką wiedzę i ludzkie wysiłki umysłowe. Alegoria wyraża zarówno porządek rzeczywistości, jak i porządek ludzkiego myślenia i poszukiwania. Opiera się ona na trzech podobieństwach. Pierwszym z nich jest to, że każda z nauk obraca się wokół czegoś stałego. Każda z nich oświeca rzeczywistość na wzór oświecającej sfery – to drugie podobieństwo. Trzecie podobieństwo zasadza się na tym, że każda z nauk dąży do doskonałości i wywołuje doskonałość (*Biesiada*, Traktat II, XIII, 3–8). Należy też zwrócić uwagę na hierarchię nauk: od najniższej – poprzez stopniowalność dyscyplin – do najwyższej, która jest usytuowana w Empireum i której przedmiotem jest sam Bóg – najwyższa doskonałość. Hierarchiczność zakłada dążenie do coraz pełniejszego poznania i nadaje kierunek temu poznaniu.

20 J. Grzybowski, *Theatrum mundi...*, dz. cyt., s. 95–96.

21 J. Grzybowski, *Theatrum mundi...*, dz. cyt., s. 96.

22 J. Grzybowski, *Theatrum mundi...*, dz. cyt., s. 45–51.

Obie rzeczywistości szczegółowo przedstawione przez Dantego w *Biesiadzie* – struktura wszechświata, jak i hierarchia nauk – stały się podstawą stworzenia wielkiej wizji wędrowni Dantego poprzez sfery ku szczytowi, czyli ku sferze bytowania Boga.

B. Paradiso – symboliczna droga i alegoryczne spotkania

Raj dantejski, który obejmuje siedem stref planetarnych oraz trzy strefy szczytowe, jest postrzegany przede wszystkim jako droga, którą kroczy autor, wspierany przez swą przewodniczkę. Kluczowe dla zrozumienia całej wizji kosmosu oraz dla zrozumienia postaci św. Bernarda z Clairvaux są spotkania Dantego z osobami, które zamieszkują każdą ze sfer Raju.

Każdej ze sfer poświęcono kilka pieśni. Niosą one treści właściwie dla danej sfery, czyli „określonego nieba”. Watro przedstawić syntetycznie te treści, jednakże najistotniejszym działaniem będzie uwypuklenie i podkreślenie występujących tam osób. Analiza treści prowadzona przez Kaliksta Morawskiego czyni to w sposób jasny i precyzyjny²³.

Sferze Księżyca poświęcone zostały pieśni I–IV (Raj, Pieśń I–IV). Rozpoczyna wszystko inwokacja, mowa Beatrice, której zasadniczym przesłaniem jest świat jako obraz Boga oraz Opatrzność wprawiająca w ruch wszechświat. Następuje refleksja na temat sfer świata. Główną postacią jest Piccarda Donati, wierna klaryska, która wbrew swej woli i wbrew profesji została porwana i siłą wydana za mąż.

Niebo Merkurego opisywane jest w pieśniach V–VII (Raj, Pieśń V–VII). Beatrice wygłasza mowę na temat wolnej woli człowieka, następnie pojawia się cesarz Justynian. Snuje on opowieść o dziejach Rzymu – od Eneasza do Karola Wielkiego. Przywołany zostaje obraz człowieka skrzywdzonego niesprawiedliwością – Romieu de Villeneuve. W ostatniej pieśni Beatrice medytuje nad dziejami zbawienia – wcieleniem i odkupieniem.

Niebo Wenus, przedstawione w pieśniach VIII–IX, zamieszkałe jest przez osoby kochające (Raj, Pieśń VIII–IX) Karol Martel, syn Karola II Andegawęńskiego, przedstawia swoją pośmiertną refleksję o świecie. Dwie pojawiające się tam postaci – Cunizza da Romano oraz trubadur Folquet de Marseille – stają się przykładami nawrócenia i przemiany życia.

Sfera słoneczna, rozważana w pieśniach X–XIII, jest bogata w treść i zaludniona licznymi znaczącymi i symbolicznymi osobami (Raj, Pieśni X–XIII). Na-

23 K. Morawski, *Dante Alighieri*, s. 348–377.

leży więc poświęcić tej sferze więcej uwagi. Rozpoczyna się od wzmiankowania doktorów, czyli teologów. Korowód ten rozpoczyna Tomasz z Akwinu wspominający swego mistrza Alberta Wielkiego z Kolonii. Następnie przywołani zostają Gracjan i Piotr Lombard. Aluzyjnie wzmiankowani są Salomon, Boecjusz, z imion wymienieni są Izydor z Sewilli, Beda Czcigodny, Ryszard od św. Wiktora oraz Sigera z Brabantu. Dlaczego autor zdecydował się umieścić ich w sferze słonecznej i w tej sferze można ich spotkać? Ponieważ poeta uznał, że oni są wyjątkowymi światłami i tworzą krąg światła, który ma szczególne miejsce w sferze słonecznej. Wszystkie postacie, które Dante spotykał w poszczególnych sferach, ukazywały się mu jako byty o naturze duchowej, mające postać światła o zróżnicowanym nasileniu. To zróżnicowanie jasności odzwierciedla stopień szczęścia, jakiego te postacie doznają.

Jednakże duchy i światła obecne w sferze słonecznej są światłami o największej jasności, ponieważ te osoby miały ogromne znaczenie za swego życia ziemskiego. Jednakże zastanawiające i znamienne jest to, że na pierwszy plan wysunięto teologów. Są to Tomasz z Akwinu oraz Bonawentura. Spełniają oni specyficzne funkcje. Tomasz bowiem wygłasza pochwałę św. Franciszka z Asyżu. Jest to poetycka biografia biedaczyny, stawiająca w świetle przede wszystkim jego ubóstwo. Bonawentura opiewa św. Dominika. Dominik, który łączy intelekt z wolą, jest przede wszystkim w ustach Bonawentury apostołem wykorzeniającym herezję. Ukoronowaniem wizyty w sferze Słońca jest pieśń, która rozważa ludzką naturę stworzoną i odkupioną. Należałoby dwie rzeczy podkreślić na zakończenie analizy nieba słonecznego. Po pierwsze została uwypuklona postać św. Tomasza z Akwinu oraz jego myśl obecna w pieśni trzynastej. Po drugie pochwały Franciszka i Dominika stawiają na piedestale te postacie jako ideały życia.

Sferą piątą jest niebo Marsa. Obejmuje ona pieśni XIV–XVII (Raj, Pieśni XIV–XVII). Beatrice u wejścia do sfery zwraca się do Dantego opowieścią o zmartwychwstaniu ciał. Następnie oboje widzą krzyż ułożony ze światła. Są to męczennicy idący w ślad Chrystusa. W kręgu tym oboje spotykają bojowników za wiarę, a Cacciaguida charakteryzuje rody Florencji oraz przepowiada przyszłość Dantego.

Sfera Jowisza, przedstawiona w pieśniach XVIII–XX, należy do istot prawych i sprawiedliwych (Raj, Pieśni XVIII–XX). Na początku Beatrice zwraca uwagę swego podopiecznego na męczenników, ale już w następnych wersetach pojawiają się sprawiedliwi władcy i rycerze. Rdzeniem jest tutaj wezwanie władców do miłowania sprawiedliwości. Sferę zdominował orzeł, ptak Jowisza, który ogarnia spojrzeniem kraje Europy i ujawnia przywary narodów. Ten sym-

boliczny ptak pojawił się w wyniku transformacji napisu *Diligite iustitiam, qui iudicatis terram*, który przekształca się w literę M – monogram Monarchii, doskonałego sposobu organizacji społeczeństwa, a następnie w orła oznaczającego Cesarstwo Rzymskie. Udziela on pochwały sprawiedliwym władcom. Orzeł ten z jednej strony uobecnia sprawiedliwość, czyli jest jej alegorią, z drugiej strony syntetyzuje on pewne fakty i osoby, tym samym stając się personifikacją sprawiedliwych zbawionych, bytujących w kręgu Jowisz.

Ostatnia ze sfer planetarnych, sfera Saturna, obecna jest na kartach pieśni XX–XXI. Jest to obszar zamieszkania kontemplatyków (Raj, Pieśni XX–XXI). Duchy kontemplacyjne wchodzi w kontakt z Najwyższym. Symbolem doniosłym jest drabina Jakubowa łącząca sferę z Empireum. Dwie postacie są tutaj paradygmataczne – Piotr Damiani oraz św. Benedykt z Nursji.

Należałoby podsumować te treści i przesłania tych sfer, ponieważ trzy następne, wyższe sfery mają już odmienny charakter. Siedem sfer planetarnych stanowi integralną część Nieba według koncepcji Dantego. Niebo jest strukturą hierarchiczna, czyli ranga i doniosłość każdej ze sfer rosną wraz z oddalaniem się od centrum, czyli od globu ziemskiego. Hierarchiczność ta wskazuje jakość nagrody wiecznej osób tam przebywających. Na hierarchię ontologiczną nałożona jest hierarchia eschatologiczna. Jednakże całość stworzona jest w tym celu, aby wytyczyć drogę rozwoju osobistego poety.

Droga wzrostu i rozwoju nabiera tempa w trzech sferach najwyższych. Gdy oboje – Dante i Beatrice – wchodzi do sfery gwiazd stałych, opisaną w pieśniach XXII–XXVI, spotykają najpierw członków Kościoła triumfującego (Raj, Pieśni XXII–XXVI). Beatrice wyjaśnia Dantemu istotę tego Nieba. Natychmiast pojawia się różycyca, w której Słowo stało się ciałem, i ujawnia swe imię – Maria. Na spotkanie Dantemu wychodzi św. Piotr i stawia mu pytania o wiarę. Odpowiedzią jest wyznanie wiary poety. Kolejnym protagonistą strefy jest św. Jakub Apostoł. W odpowiedzi na jego pytanie o nadzieję oraz na wezwanie Beatrice Dante zdaje sprawę ze swej nadziei. Pojawia się św. Jan Ewangelista. Dante wyznaje miłość, a wobec praojca Adama odpowiada na cztery pytania. Pobyt w sferze gwiazd kończy Piotrowa krytyka papieżstwa oraz wgląd w tajemnicę kolejnej strefy.

Należy podkreślić trzy wyznania Dantego, trzy akty cnót teologicznych, dokonane wobec trzech apostołów – Piotra, Jakuba i Jana. Być może jest to aluzja do przemienienia na górze, którego ci apostołowie byli świadkami (Mt 17, 1–9; Mk 9, 2–13; Łk 9, 28–36). Wiara, nadzieja i miłość są przygotowaniem do doświadczenia w dwóch wyższych sferach.

U wejścia do Nieba Kryształowego, czyli dziewiątej sfery, Dante widzi świetlisty punkt, promieniejący mocnym światłem (Raj, Pieśń XXVIII, 13–18). Jest on symbolem Boga. Wokół tego punktu wirują kręgi aniołów. Są one określone hierarchicznie. Chodzi tutaj o hierarchie bytów duchowych według koncepcji Pseudo-Dionizego Aeropagity²⁴. Beatrice opowiada o stworzeniu aniołów. Po tem następuje wzlot do najwyższego kręgu.

C. Bernard — protagonista Empireum

Analizując postać Bernarda z Clairvaux w Raju, trzeba przede wszystkim wziąć pod uwagę, że nie jest to postać tożsama z jego pierwowzorem historycznym. Bernard żyje w specyficznym świecie stworzonym przez poetę i pełni funkcję, którą ten ostatni mu przypisał. Autor *Boskiej komedii* wkłada w jego usta słowa, które są raczej słowami autora, przypisuje mu poglądy i działania, które uznaje za właściwe i spójne z całościową wizją wszechświata. Jednakże podstawą do stworzenia tej postaci były historyczne doświadczenia i przeżycia rzeczywistego Bernarda — opata żyjącego w swojej epoce. Poglądy i słowa Danteeskiego Bernarda mają swe zakorzenienie w poglądach i słowach Bernarda, opata Clairvaux.

Następnie trzeba odpowiedzieć na pytanie, jakiego środka użyto, aby przedstawić postać św. Bernarda, nawet tę stworzoną przez Dantego. Wojciech Paluchowski mówi, że zostały przywołane postacie historyczne, które jednak w wizji poety odegrały rolę postaci symboli. Zaludniają one kręgi Nieba²⁵. Pogląd ten budzi dużo wątpliwości. W epoce Dantego sposobami komunikacji rządziła Retoryka. Ona wypracowała koncepcję alegorii, która charakteryzuje się dwuplanowością. Stosowano to koncepcje Kwintyliana oraz *Rhetorica ad Herennium*. Tam mianowicie chodzi o powiedzenie czegoś, aby zrozumieć coś innego²⁶. Oprócz tego był to czas panowania dwóch wielkich formacji egzegezy biblijnej — egzegezy mniszej oraz egzegezy uniwersyteckiej. Obie stosowały alegorie. Ta pierwsza w celu wyrażenia osobistego doświadczenia duchowego czytającego tekst i medytującego mnicha, ta druga w celu odczytania przede wszystkim sensu zbawczego i chrystologicznego tekstu biblijnego²⁷.

24 Denys l'Aréopagite, *La Hiérarchie celeste*, passim.

25 W. Paluchowski, *Dante jako filozof, polityk i moralista*, dz. cyt., s. 48–50.

26 A. Strubel, *L'allégorie en littérature: une fatalité?*, [w:] *L'allégorie dans l'art du Moyen Âge. Formes et fonction. Héritages, créations, mutations*, éd. Ch. Heck, Turnout 2011, s. 37–48.

27 G. Dahan, *Les usages de l'allégorie dans l'exégèse médiévale de la bible: exégèse monastique, exégèse universitaire*, [w:] *L'allégorie dans l'art du Moyen Âge*, dz. cyt., s. 25–35.

Dante wzrastał w tej atmosferze. Zastosował więc alegorie, a ściślej mówiąc jej szczególny rodzaj, jakim jest personifikacja, w celu zakomunikowania ważkich dla niego treści i przesłania całej komedii oraz jej istotnych części. Należy więc osobę Bernarda z Clairvaux odczytywać jako postać alegorię.

Aby odczytać znaczenie postaci św. Bernarda należy podjąć trzy kroki. Pierwszym krokiem będzie rozpoznanie postaci świętego w szerokim kontekście Raju. Drugim krokiem będzie rozpoznanie jego relacji do poety, który znalazł się w Empireum. Trzecim krokiem będzie odczytanie orędzia jego wypowiedzi.

I. Kontekst kosmiczny i umysłowy

Dante spotyka Bernarda w Empireum, najwyższej i najdoskonalszej sferze Nieba. Spotyka go u kresu swej wędrówki, w której nie kroczył poprzez poszczególne etapy, ale był porywany i wraz ze swoją przewodniczką unosił się do kolejnego nieba począwszy od Nieba Księżycowego.

Empireum jest czystym światłem, rzeką ognia, obszarem blasku i intelektualnego światła, pełnym dobra, radości i piękna. Jest to przestrzeń spokoju, pewności i harmonii. Jest to miejsce zamieszkania wszystkich zbawionych, których dusze układają się w potężny kielich kwiatu rozszerzający się ku górze. Wypowiedź Beatrycze w pieśni IV Raju to potwierdza (*Raj*, Pieśń IV).

Zadziwiające jest, że w tej sferze na plan pierwszy wysuwa się tylko jeden aktywny protagonista, którym jest Bernard. Należy więc porównać jego obecność z obecnością osób w niższych sferach. Każda z nich wydaje się alegorią pewnego stanu, ideału życiowego oraz doświadczenia. W sferze księżycowej znajdują się ci, którzy nie dopełnili podjętych zobowiązań oraz osoby skrzywdzone. Jest tam m.in. Piccarda Donati. Sfera Merkurego należy do wiodących życie aktywne, wśród których prym wiedzie cesarz Justynian – prawodawca i odnowiciel. Wenus zaludniają osoby, które początkowo kochały miłością zmysłową, lecz doświadczyli nawrócenia i stanęli po stronie *caritas*. Są to Cunizza da Romano oraz Folquet de Marseille. Wiele wskazuje na to, że sfera Słońca jest dlatego newralgiczna, ponieważ jest ona przeznaczona dla uczonych. Dominują wśród nich Tomasz z Akwinu (dominikanin) i Bonawentura (franciszkanin). Są oni w jakiś sposób autorytetami przeciwnymi, chociaż ich apologie wygłoszone pod adresem założyciela drugiej, siostrzanej, ale odmiennej duchowo wspólnoty (Franciszka i Dominika) są docenieniem specyficznego ideału życia. Niebo słońca należy więc do teologów, filozofów, czyli ludzi intelektu. Dominuje wśród nich Tomasz z Akwinu. Mars jest sferą, którą zaludniają męczennicy

za wiarę. Jowisz jest zamieszkiwany przez sprawiedliwych władców, Saturn jest sferą tych, którzy oddawali się kontemplacji – przykładami są tu Benedykt z Nursji oraz Piotr Damiani.

Podsumowując te konstatacje, można odczytać hierarchie bytów niebieskich. Należą do nich: skrzywdzeni – aktywni – nawróceni – intelektualiści – męczennicy – sprawiedliwi – kontemplatycy. To hierarchia wypracowana przez Dantego, lecz jest ona zasadniczo zgodna z powszechnymi przekonaniemias czasów, w których żył. Istotnie, większą doniosłość i wagę przypisywano męczennikom, aniżeli świętym teologom. Za najwyższy ideał życia uważano *vita contemplativa* według określonej reguły zakonnej. Hierarchia ta nie jest statyczna. Przyjmuje ona dyspozycję drogi, kierunku od dołu ku górze, od ideału niższego ku wyższemu. Są to poza tym pewne stadia rozwoju, których człowiek nie osiąga jedynie swoim wysiłkiem. Dante i Beatrycze są bowiem porywani i wzlatują ku coraz wyższemu ideałowi. Niezwykle ważne jest podkreślenie, że ideały te zamknięte są na ostatniej sferze planetarnej, na Saturnie. Tam na ideale życia kontemplacyjnego kończy się hierarchia ideałów życia dostępnych w życiu doczesnym.

Sfera gwiazd stałych zamyka zestaw ideałów chrześcijanina, bowiem osoby tam obecne należą już do całkiem innego porządku. Takimi bowiem uczynił Dante trzech apostołów – Piotra, Jakuba i Jana, uczestników trzech wyjątkowych wydarzeń ewangelicznych, a mianowicie: uzdrowienia córki Jaira (Mt 9, 18–26; Mk 5, 22–43; Łk 8, 40–56), przemienienia na górze (Mt 17, 1–9; Mk 9, 2–13; Łk 9, 28–36;) oraz cierpienia w Ogrójcu (Mt 26, 36–46; Mk 14; Łk 22, 39–46). Apostołowie są świadkami Chrystusa, ale w tej części Raju odgrywają jednak oni inną rolę. Każdy z nich bowiem przyjmuje wyznanie Dantego. Piotr słucha wyznania wiary, Jakub Starszy odbiera od poety poświadczenie nadziei, a Jan wysłuchuje świadectwa o miłości. (Raj, Pieśń XXIV, 121–154; Pieśń XXV, 49–81; Pieśń XXVI 4–67). W tym przypadku trzy cnoty teologiczne są niezbędne do wkroczenia do sfery aniołów *primum mobile* oraz do sfery Boga i zbawionych – Empireum.

W tym kontekście Bernard jest odnajdowany już jako osoba wyjątkowa. Nie można go zaliczyć do żadnej z kategorii osób alegoryzujących ideały chrześcijańskie – nie jest ani osobą aktywną, ani intelektualistą, na pewno nie jest męczennikiem, na pewno nie należy do kontemplatyków w sensie kontemplacji ziemskiej, która jest jedynie częściowa. Stan Bernarda przewyższa wszystko, co dotychczas Dante uważa za ideał. Jako jedyny znajduje swe miejsce w świetle, jasności i pokoju Empireum w towarzystwie dusz zbawionych i w bezpośrednim kontakcie z Najwyższym.

Jednak to nie wyjaśnia jeszcze roli i istoty Bernarda oraz jego przekazu jako postaci alegorycznej. Trzeba usytuować jego postać w innej jeszcze strukturze, mianowicie w strukturze nauk stworzonej przez Dantego. Oczywiście jest, że najwyższej sferze – Empireum odpowiada teologia. Czym jest teologia? Dlaczego tylko Bernardowi ją przypisano? Teologia jako nauka charakteryzuje się tymi samymi cechami, co samo Empireum. Są nimi nieruchomość, stałość, pokój niezmiennosc, pewność. Dantejska, empirejska teologia jest nauką, ale całkowicie odmienną od nauk dwóch sfer wyższych – Sfery Gwiazd z fizyką i metafizyką oraz Sfery Kryształowej z etyką, jak również całkiem inna od siedmiu dziedzin sfer planetarnych. Wszystkie one podlegają sprzecznościom i dyskusjom, ich tezy mogą być wsparte przeprowadzonymi dowodami, jak również mogą zostać obalone. Stawiają one szereg pytań i szukają odpowiedzi. To wszystko jest obce teologii pojmowanej jako dyscyplina dostępna w Empireum. Dante traktuje teologię jak wyjątkową osobę i nazywa ją Gołębicą na wzór gołąbki z Pieśni nad Pieśniami (*Biesiada* II, XV, s. 180). Góruje ona bowiem majestatycznie nad wszystkimi naukami.

Czy rola Bernarda jest porównywalna z rolą innych teologów średniowiecza? Wojciech Paluchowski, podejmując próbę symbolicznego odczytania postaci w sferach, zestawia Bernarda z Clairvaux z Tomaszem z Akwinu. Temu pierwszemu przypisuje symbolizowanie teologii mistycznej, a Akwinaciu – teologii spekulatywnej. Podobnie czyni z Arystotelesem, mającym reprezentować filozofię w otchłani oraz z Sigerem z Brabantu, będącym przedstawicielem filozofii w niebie²⁸. Jednakże taka relacja nie ma odpowiednika w rzeczywistości tekstu Raju. Tomasz i Bonawentura znajdują się w kręgu słonecznym, jednym z kręgów planetarnych oddalonych od Empireum. Przewyższają ich męczennicy ze sfery Marsa, osoby nawrócone ze sfery Jowisza oraz kontemplacycy ze sfery Saturna. Zadziwiające jest, że Dante umieścił intelektualistów średniowiecznych w sferze, w której osadził arytmetykę. Jeśli nawet uznał kompetencje Tomasza i Bonawentury jako teologów, to teologia, w sferze której przebywa i działa Bernard, jest całkowicie czymś odmiennym niż ta uprawiana przez wymienionych i przebywających w ekliptyce Słońca.

2. Bernard – obecność i działanie

Czym była obecność Bernarda i jego działanie wobec wzlatującego do najwyższej sfery Dantego? Aby na to odpowiedzieć, należy przyrzeć się roli dotychczas-

28 W. Paluchowski, *Dante jako filozof, polityk i moralista*, dz. cyt., s. 49.

sowej przewodniczki poety, którą była Beatrice. Oczywiście ma ona swój pierwowzór postaci kobiety, która odegrała ważną rolę w jego życiu. Jest to miłość Dantego, miłość dworska i wysublimowana. Etienne Gilson twierdzi, że Dante w *Vita nuova* kreśli obraz kobiety, którą utracił, ale którą odnalazł w koncepcji postaci duchowej i poetyckiej²⁹. Jednakże postać ta przekracza zakres znaczeniowy umiłowanej kobiety, darzonej przez niego wysublimowanym uczuciem. Jest to postać tajemnicza i pełna znaczeń. W jednej z pieśni Czyścica zostaje ona określona jako osoba, której ciało znajduje się na ziemi, a dusza w niebie, oczekując na ostateczne uwielbienie i usadowienie w chwale. Jest ona pośredniczką między rzeczywistością boską i ludzką. (Czyścic, Pieśń XXXI, 49–51)³⁰. Beatrice jest towarzyszką na drodze poprzez sfery Raju, jest wraz z nim porywana do coraz to wyższych sfer. Dzięki niej poeta jest również porywany i wlatuje do kolejnych nieb. Beatrice jest nie tylko przewodniczką, ale i nauczycielką. Przedmiotem jej nauczania są rzeczy, które służą otwarciu umysłu poety na rzeczywistości. Doświadcza ich w kolejnych sferach³¹. Można zaobserwować dwa sposoby jej nauczania. Pierwszym są mowy, zwykle nazywane w przez badaczy doktrynalnymi. Można wyliczyć kilka konkretnych mów, w których Beatrice wyjaśnia kwestie związane z doświadczeniami, mających u podłoża wiarę. Drugim sposobem nauczania jest promieniowanie oczu przewodniczki. Oczy są źródłem nadprzyrodzonego światła³². Nie jest to światło fizyczne, ale rozumowe, duchowe, czyste, proste i pozbawione dostrzegalnej formy. Ona jest przepelniona tym światłem bezpośrednio. To światło jest pojęte jako bezpośrednia naoczna intuicja Boga. Podobnie i pielgrzym-poeta jest napełniony tym światłem płynącym z jej oczu. Światło, którego Beatrice jest nośnikiem, jest kluczowe dla zrozumienia jej misji.

Przychodzi jednak moment, opisany w pieśni XXXI Raju (Raj, Pieśń XXXI, 62–64), gdy Beatrice znika. Wprowadza ona poetę do Empireum, gdzie światło jej oczu i jej piękno jest przyćmione przez światło czyste, którym jest niebo. Beatrice zaprasza go jeszcze do spojrzenia na rzesze zbawionych. Jednak gdy poeta szuka u niej wyjaśnienia, już jej nie znajduje. Pojawia się starzec, który wskazuje jej miejsce wśród zbawionych. To on teraz przejmuje rolę przewodnika w Empireum. Tym starcem jest Bernard z Clairvaux, który natychmiast rozpoczyna swą misję. Jest ona odmienna od tej, którą sprawowała Beatrice.

29 E. Gilson, *Dante et la philosophie*, Paris 1953, s. 56, 60, 80.

30 I. Brandeis, *Ladder of vision: a study of Dante's Comedy*, Garden City: NY 1962, s. 126.

31 I. Brandeis, *Ladder of vision: a study of Dante's Comedy*, s. 128–130.

32 I. Brandeis, *Ladder of vision: a study of Dante's Comedy*, s. 130.

Bernard troszczy się o doprowadzenie itinerarium poety do szczytu i do celu. W tym celu zapowiada otrzymanie łaski, która mu pozwoli przeżyć zachwyt. Najważniejsze dla Bernarda jest spojrzenie. Dante ma widzieć to wszystko, co jest treścią sfery najwyższej, dlatego kieruje wzrok swego podopiecznego ku górze. Odtąd Bernard obejmuje funkcję jego nauczyciela. Na początku pieśni XXXII rozpoczyna urząd nauczania. Jednakże jego nauczanie jest odmienne od tego, co mówiła Beatrice. W jaki sposób naucza Bernard?

On nie wygłasza mów. On zaprasza do patrzenia, poleca skierować spojrzenie na określony przedmiot. Pojawiają się pewne newralgiczne momenty pobytu poety w najwyższym niebie, w którym jego nowy nauczyciel uczy go patrzenia. Pierwszym jest spojrzenie na chustę św. Weroniki i oblicze Chrystusa (Raj, Pieśń XXXI, 103–106). Drugim jest wezwanie do spojrzenia w górę, aby ujrzeć światłość (Raj, Pieśń XXXI, 112–120). Opis Empireum i prezentacja mieszkańców są oparte na przykładzie i wezwaniu do patrzenia. Bernard sam jest wpatrzony, poza tym wykazuje zdolność do patrzenia (Raj, Pieśń XXXII, 1–3). Ogląd rzeczywistości nadprzyrodzonej nie sprawia mu trudności, jest dla niego naturalną czynnością, ponieważ jako protagonista Empireum przebywa nieustannie w obecności Boga i ma zdolność do intuicyjnego wglądu w Jego istotę. Zaprasza nieustannie do spoglądania: wzywa do podziwiania mądrości Bożej (Raj, Pieśń XXXII, 37–39). Potwierdza, że wszystko, na co spogląda poeta w najwyższym niebie, nie jest poddane przypadkowi, a podporządkowane odwiecznym prawom. (Raj, Pieśń XXXII, 52–57). Zachęta do spojrzenia na twarz Marii jest zapowiedzią i przygotowaniem do spojrzenia w twarz samego Chrystusa (Raj, Pieśń XXXII, 85–90). Zaproszenie do kierowania wzroku w określonym kierunku i do podążania za wzrokiem mistrza są znamienne. Uczeń ma poznać osoby towarzyszące Marii, a odgrywające istotną rolę w historii zbawienia.

Powyższe przykłady ujawniają pewną zasadniczą postawę i sposób działania Bernarda, którą można nazwać pedagogią widzenia nadprzyrodzonego w strefie Boga. Opiera się ona na samej zdolności Bernarda, który doświadcza rzeczywistości nadprzyrodzonych intuicyjnie, naocznie, bezpośrednio i w jednym momencie. Podstawową rolę w tym doświadczeniu odgrywa widzenie Boga – bez żadnego pośrednictwa, bez obrazów i symboli. Sam mając bezpośredni kontakt z osobowym Bogiem, wprowadza Dantego stopniowo, poprzez kolejne wizje prowadzi go na spotkanie z osobowym Bogiem.

Kluczową rzeczywistością w tym nauczaniu jest wizja, ale jest to wizja wyjątkowej siły i wyjątkowego pochodzenia. Wizja, jak mówi Vincenzo Placella, jest

treścią całej *Boskiej komedii*³³. Trwająca od Drugiej pieśni Piekła aż po XXXIII pieśń Raju podróż Dantego, która jest alegorią jego osobistego zbawienia, jest pełna wizji. Te wizje osiągają punkt kulminacyjny w ostatnich pieśniach Raju. Jednakże należy odnieść się do tego, co Vincenzo Placella odnalazł w XVII pieśni Czyścica oraz w XXXXIII Pieśni Raju³⁴.

Poeta doświadcza w tych momentach czegoś szczególnego. Dotychczasowa wizja się rozwiewa, a wzrok i wyobrażenia poety są rozświetlone przez nadzwyczajne nadprzyrodzone światło. W ostatnich strofach pieśni XXXIII przybiera ono formę błysku, który na kształt grota przeszywa duszę. (Raj, Pieśń XXXIII, 139–145) Jest to wyjątkowe doświadczenie mistyczne oraz nieoczekiwany i przewyższający dotychczasowe doświadczenia dar. Ku temu darowi, ku takiej specjalnej nadzwyczajnej wizji, Bernard prowadził swego ucznia.

3. Bernard — treść widzenia i doświadczenia

Nasuwa się pytanie: Co jest treścią nauczania Bernarda? Wiadomo już, że Bernard uczy patrzenia, co więcej, widzenia bezpośredniego i trwałego. Co jednak widzi uczeń, który podąża za doświadczonym, wydoskonalonym w podglądaniu rzeczy empirycznych wzrokiem mistrza? Jak już wyżej powiedziano, Bernard — mistrz i przewodnik — prowadzi ucznia stopniowo. Można wyróżnić trzy etapy tej końcowej wędrówki i trzy stopnie widzenia. Pierwszym przedmiotem oglądu jest Róża mistyczna albo różyca. Zamieszkują ją zbawieni, jednak podzieleni na dwie kategorie. Są to ci, którzy uwierzyli w przyście Chrystusa, oraz ci, którzy uwierzyli, gdy przyszedł. Mowa tu jest o dwóch skrzydłach wiary. Znajduje tam Poeta Rachele, Sarę, Judytę, lecz także Franciszka, Benedykta i Augustyna. Obecność tych dusz nie jest ich zasługą. O ich losie niebiańskim ktoś inny zdecydował. Mowa jest o królu, który je łaską obdarza według swego uznania (Raj, Pieśń XXII, 1).

W pewnym momencie pośród wizji świętych pojawia się oblicze, które jest bardzo podobne do oblicza Chrystusa. Jest to drugi etap poznania i widzenia. Zjawia się owa osoba, którą jest Maria. (Raj, Pieśń XXXII, 85–87). Wizja tej twarzy ma przygotować poetę do widzenia oblicza Chrystusa. Oblicze to wiąże się z intensywną wizją strumieni łaski oraz z postacią ducha — anioła, który wypowiada słowa: *Ave Maria gratia plena*. Jest to archanioł ze Zwiastowania.

33 V. Placella, 'Visione', 'Viaggio', 'Salvezza', 'Missione' nella *Commedia* [w:] *Miscellanea di Studi danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, volume II, Napoli 1993, s. 686–688.

34 V. Placella, 'Visione', 'Viaggio', 'Salvezza', 'Missione' nella *Commedia*, dz. cyt., s. 695.

Maria, nazwana przez poetę Augustą, gromadzi wokół siebie wybrane osoby. Zaliczają się do nich: praojciec Adam i św. Piotr, św. Jan Ewangelista i Mojżesz, św. Anna – matka Marii oraz św. Łucja.

Na polecenie Bernarda Dante wypowiada wraz z nim Hymn do Marii. Sławi on serię jej doskonałości. Hymn ten, znajdujący się na początku pieśni XXXIII, jest kluczowy dla zrozumienia konkluzji drogi poety, dlatego też warto przeanalizować jego treść. Można powiedzieć, iż składa się on z trzech części. Pierwsza część (Raj, Pieśń XXXIII, 1–13) ujawnia tajemnice wcielenia. Mowa jest o tym, że Stwórca nie wahał się zstąpić do Marii, a jej łono stało się siedzibą Wcielonego, określanego jako żar i ognisko miłości. Część druga (Raj, Pieśń XXXIII, 14–27) jest nie tylko opisem najwyższych przymiotów Marii, lecz również doświadczeniem jej władzy, która polega na orędownictwie i wstawiennictwie łaski. Część trzecia jest wreszcie wyrażeniem pragnienia otrzymania tej łaski. Jest ona po prostu widzeniem zbawienia, a cała część jest upraszaniem o obdarowanie tą łaską. Odpowiedzią Marii jest skierowanie oczu na światłość wieczną. (Raj, Pieśń XXXIII, 40–45) Tutaj rozpoczyna się trzeci i ostatni etap widzenia i wędrówki.

Oprócz kierunku wzroku Marii również polecenie Bernarda skłania poetę do spojrzenia w górę i oglądania całkowicie nowej, dotychczas niedoświadczanej rzeczywistości. Ta rzeczywistość jest zdefiniowana przez poetę w kilku miejscach. Kluczowym słowem jest tutaj Światłość. Powtarza się kilka razy: „O, ty Najwyższe Światł” (Raj, Pieśń XXXIII, 67), „wiecznej Światłości” (Raj, Pieśń XXXIII, 83), „Najwyższych Blasków” (Raj, Pieśń XXXIII, 116), „Światłości Wieczna” (Raj, Pieśń XXXIII, 124). Treścią doświadczenia jest więc istota Boga, Jego obecność, Jego życie. Poeta doszedł do kresu swej drogi i do postawy, która była właściwa jego nauczycielowi. Bernard znika, nie ma więcej o nim mowy, a całość zajmuje Światłość – tak bowiem Dante określa Istotę Najwyższą.

Jednakże nie światło jest ostateczną epifanią Boga. Ostanie wersy przynoszą jeszcze coś więcej. Grot przeszywający duszę Dantego i wprawiający w ruch jego wolę jest jego ostatnim doświadczeniem, a jest nim Miłość.

4. Kilka kontrowersji

Należy jeszcze, mając już treść kontemplacji, stawić czoła niektórym problemom. Pierwszym z nich będzie relacja Bernarda i Dantego. Czy tę relację można opisać jako relację mistrza i ucznia? Początkowo wszystko na to wskazuje, ponieważ Bernard przyjmuje rolę nauczyciela i mentora, gdy znika Beatrice – dotychczasowa nauczycielka pielgrzyma. Bernard nie stosuje wykładów

doktrynalnych, lecz uczy swą postawą, zachowaniem i relacją do rzeczywistości. Można powiedzieć, że Bernard uczy spojrzeniem. Nie można jednak przypisać Bernardowi klasycznej roli mistrza, ponieważ – tak jak Beatrice – w pewnym momencie również i on znika, a Dante postawiony jest samotnie wobec Światłości i sam ją kontempluje. Jego rola więc tutaj się kończy.

Ostatecznym stanem i przeżyciem poety jest doświadczenie Boga, które jest bezpośrednie, naoczne i nie jest przez jakąkolwiek osobę lub rzecz zapośredniczone. Dokonuje się ono w jednym momencie, ma charakter intuicyjny i nie jest rezultatem rozumowania. Osoba Boga, którego Dante doświadcza w ten sposób, jest przez poetę nazywana Światłością. Czy to Dantejskie doświadczenie można odnieść do analizy kontemplacji w duchu Bożym, które Bernard z Clairvaux zamieścił w swoim *De consideratione*? Wydaje się że tak, ponieważ zakłada on stopniowość rozważania i doświadczenia. Zaczyna bowiem kontemplację od duchów czystych, przechodząc przez wszystkie ich hierarchiczne chóry. Następnie wchodzi w kontakt z Bogiem i doświadcza Jego samego jako formy, miłości oraz prostoty. Prostota jest dla niego bardzo ważnym przymiotem. Jest to doświadczenie bardzo bliskie dantejskiemu, ponieważ pielgrzym – zanim zaczął doświadczać Światła – kontemplował już zbawionych, najpierw Marię, a potem dopiero Boga-Światłość.

Celem kontemplacji dla Bernarda było przeniknięcie człowieka przez istotę boską albo też zjednoczenie człowieka z Bogiem. Dokonuje się to w czwartym stopniu miłości. Ten mistyczny stan opisywał w dziele *De diligendo deo* (*De diligendo Deo*, 27, 28–30)³⁵. Człowiek w relacji z Bogiem zachowuje swą odrębności i istotę. Przeniknięcie bytu ludzkiego przez istotę boską opisane jest przez trzy metafory – metaforę kropelki wody wlaną do naczynia z winem, kawałka żelaza wrzuconego do ognia oraz powietrza poddanego działaniu promieni słonecznych. Czy podobne rzeczywistości odnajdziemy w ostatniej pieśni? Są pewne fragmenty, które mówią wręcz o przenikaniu Boga do istoty człowieka. Poeta spostrzega konsekwencje swego pozytywnego nastawienia. Ponieważ nie odwrócił się do światła, jego uczucia zjednoczyły się z najwyższą mocą. (Raj, Pieśń XXXIII, 79–81). Jego dusza ulatująca ku górze, spoglądająca na światłość i skupiona, stwierdza, że przenika ją żar (Raj, Pieśń XXXIII, 97–102).

Czy jednak można utożsamić finalny stan poety z rozważeniem, a ściślej z jego trzecim stopniem? Bernard opisuje trzeci stopień jako rozważanie speku-

35 Użyto następujących edycji tego dzieła: Bernard z Clairvaux, *O miłowaniu Boga*, [w:] Święty Bernard z Clairvaux, *O miłowaniu Boga i inne traktaty*, przeł. S. Kiełtyka, Poznań 2000, s. 21–54; Bernard de Clairvaux, *L'Amour de Dieu; La Grâce et le libre arbitre*, introductions, trad., notes et index F. Callerot, Paris 1993.

latywne, racjonalne, wspomagane łaską i skierowane ku zatopieniu się w Bogu (*De consideratione*, V, 4)³⁶. Jednakże opis rozważania najwyższych tajemnic różni się znacząco od tego, czego doświadcza Dante. Kontemplacja natury Boga, oparta o jedno powtarzające się pytanie: „Czym jest Bóg?”, jest racjonalnym dyskursywnym i sylogistycznym poszukiwaniem i odczytywaniem przymiotów Bożych. (*De consideratione*, V, 13–17) Natomiast kontemplacja Dantego jest intuicyjnym, bezpośrednim, statycznym, całościowym i nieustannie trwającym wglądem w naturę Boga.

Wobec powyższego należy odnieść się zarówno do rozumienia Dantejskiego, jak i do ujęcia Bernarda, jakie przedstawił Steven Botterill³⁷. Określił go jako kontemplatyka i przydał mu jako specjalny wyróżnik elokwencję. Ta ostatnia charakterystyka odpowiada rzeczywistości historycznej. Bernard bowiem był znakomitym kaznodzieją. Jednakże jego działanie na kartach *Boskiej komedii* w Empireum przeczy temu pogładowi. Bernard jest bardzo powściągliwy w słowach, jak to już było wyżej powiedziane, uczy nie tyle słowem, co spojrzeniem. Jest mentorem poety, ale zaprasza go nie tyle do słuchania swych słów, ile do podążania za jego wzrokiem. Nasuwa się pytanie: Czy Bernard empirejski jest kontemplatykiem w takim sensie, w jakim mówi o nim Steven Botterill³⁸. Najwyższy stopień miłości Bernard określa jako zatopienie w Bogu oraz jako bezpośrednie oglądanie Jego oblicza (*De diligendo deo*, 29). Taki stan jest według niego niemożliwy przed odzyskaniem ciała, czyli przed zmartwychwstaniem (*De diligendo deo*, 30). Tak więc kontemplacja jest sposobem działania człowieka jako istoty cielesnej i duchowej w życiu doczesnym, naznaczonym łaską, ale i wysiłkiem. Jak należałoby określić stan Bernarda opisywany w ostatnich pieśniach raj?

Można powiedzieć, że ten stan nie jest już kontemplacją w sensie postawy człowieka żyjącego i szukającego dróg kontaktu z Bogiem. Dantejski Bernard nie podejmuje wysiłków, aby wejść w kontakt z Bogiem. On ma bezpośredni i całościowy, momentalny ogląd Istoty najwyższej, a ten ogląd nie jest stanem nadzwyczajnym, lecz sposobem istnienia w sytuacji bycia zbawionym. Tak więc należy odrzucić tezę o empirejskim Bernardzie kontemplatyku, ponieważ jego postawy nie można nazwać kontemplacją.

36 Użyto następujących edycji tego dzieła: Bernard z Clairvaux, *O rozważaniu*, [w:] Święty Bernard z Clairvaux, *O miłowaniu Boga i inne traktaty*, przeł. S. Kiełtyka, Poznań 2000, s. 123–256; S. Bernardus, *De Consideratione Libri Quinque Ad Eugenium*, [w:] *Patrologia latina*, ed. J.-P. Migne, t. 182, Paris, kol. 727–808.

37 S. Botterill, *Life after Beatrice: Bernard of Clairvaux in Paradiso XXXI*, dz. cyt., s. 127–129.

38 S. Botterill, *Life after Beatrice: Bernard of Clairvaux in Paradiso XXXI*, dz. cyt., s. 128.

Jednakże jest coś, co pokazuje zbieżność poglądów Dantego i Bernarda. Ukazują ją ostatnie wersy. Mianowicie błyszczący grot, który przenika momentalnie dusze Pielgrzyma, jest rozpoznany przez Dantego jako Miłość. (Raj, Pieśń XXXIII, 139–145). Ta miłość była również przedmiotem doświadczenia i medytacji Bernarda.

Zakończenie

Dantejski Bernard z Clairvaux jest osobą wyjątkową, różniącą się znacznie od innych osób opisanych w Piekło, Czyśćcu i Niebie, które przynależą do świata stworzonego przez poetę. Pojawia się w Empireum i przyjmuje rolę mentora Dantego Alighieri w ostatnim etapie jego wędrówki. Bernard posiada nadzwyczajne zdolności bezpośredniego, całościowego i momentalnego widzenia Boga. Ma bezpośredni kontakt z Bogiem, widzi Boga twarzą w twarz, a to widzenie jest sposobem jego bytowania w najwyższej sferze. Widzenie jest podstawowym sposobem więzi z Bogiem i tego widzenia Bernard uczy poetę. Nie można więc Bernarda postrzegać jako retora czy kaznodzieje posługującego się darem elokwencji. Jego aktywność krasomówcza jest ograniczona. Nie posługuje się on mowami, a spojrzeniem. Nie można go też nazwać kontemplatykiem, ponieważ kontemplacja ma miejsce w sferze ziemskiej i planetarnej, a dla Bernarda bezpośredni ogląd Boga jest sposobem istnienia.

Postawa Bernarda jest paradygmatyczna. Jako alegoria może być on uznany za wzorzec stanu zbawienia człowieka, stanu pełnego zjednoczenia z Bogiem. Wydaje się, że takiego Bernarda potrzebował poeta. Bernard z jego oglądem nadprzyrodzonym był uzasadnieniem zakończenia wędrówki Dantego – poprzez siedem sfer planetarnych i trzy sfery najwyższe – która doprowadziła w końcu do spotkania z Bogiem i oglądania Go twarzą w twarz. Był według poety jedyną osobą, która go mogła wprowadzić do najwyższej sfery i nauczyć przebywania z Bogiem twarzą w twarz.

Abstract

The identity and mission of Saint Bernard of Clairvaux in Dante Alighieri's Divine Comedy

The principal problem of this paper is identity of Saint Bernard of Clairvaux presented in the Dante's „Paradiso”: O. It was object of research of some scholars. We can mention Erich

Auerbach, Klemens Morawski, Jacek Grzybowski, Wojciech Paluchowski, Steven Botterill. In general this scholars consider Bernard in the Dante's world as guide and mentor of the poet wandering through the celestial spheres. In order to recognize the role of Bernard it is necessary to review the concept of universe. The Dante's cosmos is the structure of nine concentric spheres — planetary spheres (Moon, Mercury, Venus, Sun, Mars, Jupiter, Saturn), high spheres (The Sky of Stars, The Crystal Sky and Empireum). This cosmological structure is the basis of the structure and hierarchy of arts and sciences: (Moon — Grammar, Mercury — Dialectics, Venus — Rhetoric, Sun — Arithmetic, Mars — Music, Jupiter — Geometry, Saturn — Astrology, the Sky of Stars — Physics and Metaphysics, the Crystal Sky — Ethics, Empireum — Theology). The structure of Cosmos and the structure of sciences determine the journey of Dante and Beatrice, where they meet the protagonists, who allegorize the Christian ideals (hermits — activists — converts — scholars — martyrs — contemplators) However the higher spheres reveals the another protagonist — apostles Peter, James and John, who require the profession of three virtues, angels, and Virgin Mary. In Empireum Bernard appears, when Beatrice disappears and Bernard takes the role of guide and teacher for Dante. However this is totally different teaching, because Bernard, who have got the direct and intuitive vision of the divine reality, teaches Dante to view and observe God self by his own eyes. Bernard introduces his pupil to the relationship with God, however it is gradual introduction, leading through the some stages. The first stage is the contact with saints. The second stage is vision of Mary Mother of God. Dante observes her and sings with his master the extensive and brilliant anthem to her honor. The third is the experience of supernatural divine light. Dante learns to see divine reality directly, intuitively and clearly. The ultimate experience of poet in *Paradiso* is the love, which transpierces his soul. The vision of Dante could be juxtaposed to the concept of contemplation from the *De consideratione* of Saint Bernard. Some aspects of Dante's vision of God are common with the concept of unity with God of the fourth stage of love in the *De diligendo deo* of Bernard of Clairvaux, but only some elements of total unity in *Paradiso* are identified in this work. The concept of contemplation in the *De consideratione*, which is rational reflection on God, don't correspond with the view of God in Empireum. Despite some controversies we can't call Bernard orator and preacher, because he didn't use speeches in his teaching. He isn't also contemplative, because, contemplation takes place in the terrestrial live. Bernard in Empireum don't contemplates God, but lives still in clear vision.

Keywords: Dante Alighieri, Divine comedy, paradise, contemplation, vision, Empireum, Bernard de Clairvaux, salvation

Bibliografia

- Alighieri D., *La Commedia*, Anzio 1995.
- Alighieri D., *Boska komedia*, przeł. Alina Świdarska, Kęty 2006.
- Alighieri D., *Biesiada*, tłum. Magdalena Bartkowiak-Lerch, Kęty 2004.
- Alighieri D., *Convivio*, Milano 1993.
- Auerbach E., *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin-Leipzig 1929.
- Auerbach E., *Figurative texts illustrating certain passages of Dantes „Comedia“, „Speculum“ XXI* (1964), s. 474–489.
- Auerbach E., *Studi su Dante*, traduzione di M. L. de Pieri Bonino, Milano 2002.
- Auerbach E., *Neue Dantestudien*, Istanbul 1944.
- Albert le Grand, *Le traité de Flux: Tractatus de fluxu causatorum a causa prima et causarum ordinie*, introduction, traductions, notes et commentaire S. Milazzo, Paris 2013.
- Auerbach E., *Dante's prayer to the virgin (Par. XXXIII) and earlier eulogies*, „Romance Philology” III (1949), s. 1–26.
- Bernard z Clairvaux, *O rozważaniu*, [w:] Święty Bernard z Clairvaux, *O miłowaniu Boga i inne traktaty*, przeł. S. Kiełtyka, Poznań 2000, s. 123–256.
- Bernardus Sanctus, *De Consideratione Libri Quinque Ad Eugenium*, [w:] *Patrologia latina*, ed. J.-P. Migne, t. 182, Paris, kol. 727–808.
- Bernard z Clairvaux, *O miłowaniu Boga*, [w:] Święty Bernard z Clairvaux, *O miłowaniu Boga i inne traktaty*, przeł. S. Kiełtyka, Poznań 2000, s. 21–54.
- Bernard de Clairvaux, *L'Amour de Dieu; La Grâce et le libre arbitre*, introductions, trad., notes et index F. Callerot, Paris 1993.
- Botterill S., *Bernard of Clairvaux in the Trecento Commentaries on Dante's Commedia*, „Dante's Studies” (1991) nr 109, s. 89–118.
- Botterill S., *Dante and the mystical tradition: Bernard of Clairvaux in the Commedia*, Cambridge 1994.
- Botterill S., *Life after Beatrice: Bernard of Clairvaux in Paradiso XXXI*, „Texas Studies in Literature and Language” 32 (1991) nr 1, s. 120–136.
- Brandeis I., *Ladder of vision: a study of Dante's Comedy*, Garden City: NY 1962.
- Dahan G., *Les usages de l'allégorie dans l'exégèse médiévale de la bible: exégèse monastique, exégèse universitaire*, [w:] *L'allégorie dans l'art du Moyen Âge. Formes et fonction. Héritages, créations, mutations*, ed. Ch. Heck, Turnout 2011, s. 25–35.
- Denys l'Aréopagite, *La Hiérarchie céleste*, introduction R. Rogues, étude et texte critique G. Heil, traduction et notes M. de Gandillac, Paris 1998.
- Gilson E., *Dante et la philosophie*, Paris 1953.
- Grzybowski J., *Theatrum mundi: kosmologia i teologia Dantego Alighieri*, Warszawa 2009.

- Kay R., *Dante in ecstasis: Paradiso 33 and Bernard of Clairvaux*, „Medieval Studies” 66 (2004), s. 183–212
- Morawski K., *Dante Alighieri*, Warszawa 1961.
- Paluchowski W., *Dante jako filozof, polityk i moralista*, Kraków 2005.
- Placella V., ‘*Visione*’, ‘*Viaggio*’, ‘*Salvezza*’, ‘*Missione*’ nella *Commedia*, [w:] *Miscellanea di Studi danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, vol. II, Napoli 1993, s. 686–688.
- Strubel A., *L’allégorie en littérature: une fatalité?*, [w:] *L’allégorie dans l’art du Moyen Âge. Formes et fonction. Héritages, créations, mutations*, ed. Ch. Heck, Turnout 2011, s. 37–48.
- Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, I, q. 59–74: *Aniołowie. Świat widzialny*, t. 5, tłum. i oprac. P. Bełch, Londyn 1979.

Jacek Dębicki¹

Średniowieczna sztuka koncepcyjna a teoria sztuki Dantego Alighieri

Jeżeli w odniesieniu do średniowiecznych artefaktów kulturowych chcemy użyć słowa sztuka lub artysta, to od razu natrafiamy na poważne trudności. Jeżeli *ars* pojmujemy zgodnie z wykładnią klasycznej estetyki (Edgar de Bruyne, Władysław Tatarkiewicz, Rosario Assunto, Umberto Eco), zgodnie z którą *ars* (artystyczna) jest umiejętnością rzemieślniczą, to należałoby od razu odnotować, że nie mamy w języku polskim właściwego terminu, jaki odpowiadałby zarówno zakresowi pojęcia *ars*, jak i zakresowi pojęcia *artifex*, ponieważ mają one w języku łacińskim dwa zasadniczo różne znaczenia. Historycy estetyki znają oczywiście średniowieczny podział *ars* na jej część teoretyczną oraz część praktyczną (realizującą), ale zaliczają następnie część praktyczną *ars* do sztuk mechanicznych i – tak jak wymienieni wyżej uczeni oraz cała plejada innych – już w następnym zdaniu opisują mechaniczną część *ars* w taki sposób, jakby ta część odpowiadała całemu spektrum dzieła sztuki, co oznacza, że jego część teoretyczna i konceptualna miałyby powstać w obrębie *artes mechanicae*. Ta w praktycznych rozważaniach nad sztuką średniowiecza uprawiana abstrakcyjna teoria sztuki nie ma żadnego zapodmiotowienia w średniowiecznej nauce, w tym w metafizyce, a zwłaszcza w epistemologii, w teorii *artes liberales et artes mechanicae* ani w neoplatońskich systemach teologicznych i wynikających z nich nurtów chrześcijańskiej neoplatońskiej filozofii, ani też w teologii i filozofii św. Tomasza z Akwinu. Aby więc można było ukazać teorię sztuki Dantego Alighieri na tle średniowiecznej teorii sztuki, gdyż taka teoria sztuki w średniowieczu istniała i była niezwykle konsekwentnie podtrzymywana,

¹ AGH Akademia Górniczo-Hutnicza, <https://orcid.org/0000-0002-2533-1143>

należy wszystkie te pojęcia zdefiniować, określić ich ekstensję, ażeby pokazać kulminację średniowiecznej dyskusji nad *artes*, zawartą w Tomaszowej relacji: *ratio-factibile (ars est recta ratio factibilium)*. Punktem wyjścia do tych rozważań będzie traktat Dominika Gundissalinusa, w którym znajdziemy wyjaśnienie zarysowanych tu trudności.

Dominicus Gundissalinus (ok. 1110 – po 1181), który, na co wskazują intelektualne związki między jego traktatami a pismami Szartryjczyków, studiował przed 1148 rokiem w szkole teologicznej w Chartres, będąc zapewne uczniem Teodoryka z Chartres i Wilhelm z Conches² jest uznawany za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli szkoły tłumaczy z Toledo, ponieważ przełożył na język łaciński ponad dwadzieścia arabskich traktatów filozoficznych, wśród których dominowały dzieła Awicenny. Był on również autorem przynajmniej pięciu samodzielnych rozpraw filozoficznych: *De unitate et uno*, *De scientiis*, *De divisione philosophiae*, *De anima* i *De processine mundi*. Nie jest dla nas bez znaczenia fakt, że traktat *De divisione philosophiae*, którego fragmenty będą przedmiotem analizy, wykazuje w wielu miejscach zależność doktrynalną od pism Teodoryka z Chartres, którego często cytuje, i Wilhelma z Conches. Stwierdzono również wyraźne ślady oddziaływania na jego *De divisione philosophiae* anonimowego szartryjskiego traktatu *Ars artium*. Można zatem powtórzyć za Nicola Polloni, że nauka szkoły teologicznej w Chartres miała fundamentalne znaczenie dla ukształtowania się jego formacji intelektualnej i filozoficznej³. Wspominany traktat *De divisione philosophiae*, w którym Gundissalinus zamieścił liczne wypowiedzi odnoszące się do teorii sztuki, jak w rozdziale *De grammatica*, gdzie znajduje się analiza znaczenia słowa *artifex*, napisał on w latach 1150–1160. Dla europejskiej nauki znaczenie *De divisione philosophiae* było nie do przecenienia, ponieważ Gundissalinus po raz pierwszy w historii nauki europejskiej uznał metafizykę za naukę odrębną od teologii. W *De processione mundi* zdefiniował on natomiast teologię jako naukę odnoszącą się do Pisma Świętego. Hiszpański teolog ustanowił fundamentalne rozgraniczenie pomiędzy nauką boską a nauką ludzką: „Humana vero scientia appellatur, quae humanis rationibus adinventata esse probatur ut omnes artes quae liberales dicuntur”⁴.

2 N. Häring, *Thierry of Chartres and Dominicus Gundissalinus*, „Mediaeval Studies” 26 (1964), s. 271–286; N. Polloni, *Thierry of Chartres and Gundissalinus on Spiritual Substance: The Problem of Hylomorphic Composition*, „Bulletin de Philosophie Médiévale” 57 (2015), s. 35–57; N. Polloni, *Gundissalinus and Avicenna: Some Remarks on an Intricate Philosophical Connection*, „Documenti e Studi sulla Tradizione Filosofica Medievale” 20 (2017), s. 515–551.

3 N. Polloni, *Thierry of Chartres and Gundissalinus on Spiritual Substance...*, dz. cyt., s. 35–36.

4 *Dominicus Gundissalinus: De divisione philosophiae*, ed. L. Baur, Münster 1903, s. 5 (Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, 4, 2–3).

Uważał więc Gundissalinus, że ludzka nauka jest dlatego tak nazywana, ponieważ jest ona zdeterminowana przez to, że jej rezultaty są wynikiem ludzkiego rozumowania, tak jak wszystkie sztuki, które są nazywane wyzwolonymi, nauka boska natomiast dlatego jest nazywana boską nauką, gdyż wiadomo, że została ona przekazana ludziom poprzez Boże Objawienie, jak w przypadku Starego oraz Nowego Testamentu:

Divina scientia dicitur, quae deo auctore hominibus tradita esse cognoscitur, ut vetus testamentum et novum. Unde in veteri testamento ubique legitur: „locutus est dominus” et in novo: „dixit Ihesus discipulis suis”⁵.

Z tego względu można wszędzie przeczytać w Starym Testamencie: „Pan Bóg powiedział”, a w Nowym Testamencie: „Powiedział Jezus do swoich uczniów”. Tak więc przedmiotem boskiej nauki jest słowo objawione, czyli badanie Starego i Nowego Testamentu oraz zawartych w tych księgach tajemnic wiary chrześcijańskiej, takich na przykład jak tajemnica Trójcy Świętej czy tajemnica wcielenia. Dominicus Gundissalinus uważał jednakże, że dociekania teologiczne i filozoficzne nie mogą wykazywać odmiennych rozwiązań tych samych zagadnień. Jawi się więc niezwykle interesująco problem rozumienia przez hiszpańskiego uczonego pojęć *ars* i *artifex*:

Artifex vero est qui agit in materiam per instrumentum secundum artem. Artifex igitur hic est grammaticus id est litteratus. Et nota, quia alius est litterator, alius litteratus: litterator est, qui sine arte aliqua scit exponere aliquid de auctoribus, nec tamen scit ea, que considerari debent circa litteram vel sillabam, dictionem vel oracionem; litteratus vero est, qui omnia haec arte cognoscit⁶.

Artifex jest zaś tym, który przy pomocy narzędzia tworzy w materii zgodnie z daną sztuką. Artifex jest więc tutaj gramatykiem, to znaczy erudytą, znawcą języka (literatury i gramatyki). Lecz zauważ, że kim innym jest nauczyciel podstawowych czynności czytania i pisania (litterator), a kim innym znawca języka (litteratus). Litterator jest tym, który nie znając danej sztuki potrafi coś wyłożyć o autorach, ale przecież on nie zna tych [sztuk], które powinny być rozważane w kontekście pisma lub zgłoski, wymowy lub wypowiedzi; litteratus zaś jest tym, który te wszystkie [zagadnienia] poznałe dzięki sztuce.

5 Dominicus Gundissalinus: *De divisione philosophiae*, dz. cyt., s. 5.

6 Dominicus Gundissalinus: *De divisione philosophiae*, dz. cyt., s. 52.

Dominicus Gundissalinus wyraźnie rozróżniał między teorią danej pojedynczej *ars* (tutaj gramatyki) a praktycznym stosowaniem zasad, reguł i przepisów, które z tej teorii wynikają. W tym fragmencie tekstu słowo *artifex* odnosi się wyłącznie do teoretyka danej sztuki, skoro teolog napisał, że „*artifex igitur hic est grammaticus id est litteratus*”. Między teoretykiem sztuki (*litteratus*) a jej pragmatykiem (*litterator*) autor *De divisione philosophiae* kreśli nieprzekraczalną granicę. W innym miejscu tego traktatu teolog ten napisał, że *artifex* jest filozofem przyrody, który postępując racjonalnie, wyprowadza skutki z przyczyn rzeczy lub ze skutków przyczyny oraz zasady (*Artifex est naturalis philosophus, qui rationabiliter procedens ex causis rerum effectus et ex effectibus causas et principia inquiri*)⁷. W rozdziale o *sciencia divina*, którą definiuje jako naukę o rzeczach oddzielonych od materii (*divina sciencia est scientia de rebus separatis a materia diffinitione*). *Artifex* natomiast zostaje określony jako teolog lub filozof zajmujący się boskimi sprawami (*artifex vero theologus sive philosophus divinus*)⁸. Z kolei w rozdziale o muzyce (*De musica*) znaczenie słowa *artifex* zostaje poszerzone, ponieważ Gundissalinus określa nim teoretyka i praktyka *artis musicae*, pisząc, że *artifex practice ad agendum pertinens*, czyli działający za pomocą sztuki (*per artem agens*), którego należy odróżnić od rozważającego o sztuce (*de arte agens*), będący więc wykonawcą danej *ars*, jest tym, który, tworzy neumy, harmonie oraz inne podrzędne ich odmiany, zgodnie z czym są one przeznaczone na instrumenty, których zwyczajowe uznanie jest odnoszone do nich. *Artifex theorice*, który podejmuje się filozoficznej spekulacji, naucza (tych zasad, reguł i przepisów), aby te wszystkie działania były zgodne z zasadami sztuki (*artifex practice est, qui format neumata et armonias et alia accidentia eorum secundum quod sunt in instrumentis, quorum acceptio assueta est in eis. Artifex vero theorice est, qui docet hec omnia secundum artem fieri*)⁹.

Gundissalinus powraca także do tego zagadnienia w rozdziale poświęconym geometrii (*De geometria*), gdzie podkreśla, że *artifex theoretice* jest geometrą, który rzeczywiście znał wszystkie części geometrii i jej nauczał (*Artifex vero theorice geometer, qui plane nouit omnes partes geometrie et eam docet*)¹⁰. Następnie stwierdził, że *artifex practice* jest tym, który uprawia geometrię poprzez działanie, a właściwie można mówić o dwóch rodzajach takich rzemieślników, mianowicie *mensores et fabri*. *Mensores* są mierniczymi, którzy mierzą wyniosłość, głębię oraz powierzchnię ziemi. *Fabri* są natomiast tymi rzemieślnikami,

7 Dominicus Gundissalinus: *De divisione philosophiae*, dz. cyt., s. 27.

8 Dominicus Gundissalinus: *De divisione philosophiae*, dz. cyt., s. 38.

9 Dominicus Gundissalinus: *De divisione philosophiae*, dz. cyt., s. 100.

10 Dominicus Gundissalinus: *De divisione philosophiae*, dz. cyt., s. 108.

którzy pracują, obrabiając materiał, lub są czynni w sztukach mechanicznych, jak cieśla pracujący w drewnie, kowal w żelazie, murarz w glinie i kamieniu oraz podobnie każdy rzemieślnik sztuk mechanicznych działający zgodnie z zasadami geometrii praktycznej. On sam przez się tworzy linie, wytycza powierzchnie, wykreśla kwadratowe i okrągłe formy, a także inne kształty w cieple materii, która podlega jego sztuce. Uważa się, że występują różni liczni rzemieślnicy ze względu na różne materiały, w których oni pracują i którymi operują. Tak jak każdy z nich opracowuje właściwy dla siebie materiał, tak też posługuje się odmiennymi narzędziami¹¹. Zdaniem Dominicususa Gundissalinusa sztuką zewnętrzną nazywali starożytni naukę o definiowaniu pojęć, ich rozróżnianiu oraz dowodzeniu zgodnym z metodami naukowymi, ponieważ zanim dojdzie się do teorii działania, należy poznać ją zewnętrznym. Sztuką wewnętrzną nazywali zaś tę teorię reguł i przepisów, które uczą człowieka działania zgodnego ze sztuką, a ich zrozumienie nie może mieć miejsca bez ich uprzedniego poznania. Nie chcemy ich jednakże tak rozróżnić, jakby sztuka zewnętrzna i wewnętrzna stanowiła dwie różne sztuki, lecz ukazać, że interpretuje się tu tę samą sztukę na dwa sposoby¹². Teoria o tych (sztukach), które są nazywane zewnętrznymi, nie przyucza rzemieślnika (*artificem*) do działania zgodnego ze sztuką, lecz do poznawania, ponieważ jest rzeczą konieczną posiadanie wiedzy, zanim przystąpi się do tworzenia sztuki (*ante artem*). Byłoby zaś hańbą, jeśli ktoś uprawiałby jakąś sztukę i nie wiedziałby, jaką ona byłaby sztuką i jakiego rodzaju oraz co byłoby jej materią, co dotyczy wszystkich innych sztuk, które zostały uprzednio wspomniane. Zwróćmy również uwagę na to – co podkreślał Dominicus Gundissalinus – że każda sztuka dzieli się na teoretyczną oraz praktyczną (*omnis ars dividatur in theoreticam et practicam*), gdyż albo zawiera się ona w samym poznaniu umysłu (*habetur in sola cognitione mentis*) i jest wówczas teorią,

11 *Dominicus Gundissalinus: De divisione philosophiae*, dz. cyt., s. 109: „Artifex vero practice est, qui eam operando exercet. Duo autem sunt, qui eam operando exercent, scilicet mensores et fabri. Mensores sunt, qui terre altitudinem vel profunditatem vel planiciem mensurant. Fabri vero sunt, qui in fabricando sive in mechanicis artibus operando desudant, ut carpenterarius in ligno, ferrarius in ferro, cementarius in luto et lapidibus et similiter omnis artifex mechanicarum arcium secundum geometriam practicam. Ipse enim per semetipsum format lineas, superficies, quadraturas, rotunditates et cetera in corpore materie, que subiecta est arti sue. Horum autem fabricorum multe species esse dicuntur secundum diversitatem materiarum in quibus et quibus operantur. Quorum unusquisque sicut habet materiam propriam sic et instrumenta propria”.

12 *Dominicus Gundissalinus: De divisione philosophiae*, dz. cyt., s. 43: „Scientiam diffiniendi hec et dividendi et rationibus comprobandi antiqui artem extrinsecus vocant, eo quod prius extra, antequam ad agendi doctrinam perveniatur, oportet ista prescire; intrinsecus autem apellant ipsam doctrinam regularum et preceptorum quibus hominem ad agendum artem informant, ad quorum noticiam istorum cognitio necessaria est. Non autem ista sic distinguimus quasi artem extrinsecus et intrinsecus duas artes esse velimus, sed quod hiis duobus modis una et eadem ars docetur”.

albo stanowi podstawę kreowania dzieła, stając się czynnością praktyczną, a zatem, jak podkreślał ten teolog, można sądzić, że sztuka zewnętrzna należy do teorii, sztuka wewnętrzna do praktyki (*ars extrinsecus pertinere videtur ad theoreticam, ars vero intrinsecus ad practicam*). Sztuka zewnętrzna nie inspiruje do działania, lecz tylko do zdobywania wiedzy, sztuka wewnętrzna natomiast inspiruje do działania i daje także wiedzę. Kiedy zaś są nam przekazywane zasady należące do sztuki, to poznajemy tak działanie, jak i wiedzę: sztukę, gdyż ukazuje ona nam działanie zgodne ze sztuką; wiedzę, ponieważ dzięki regułom oraz przepisom, które zostały nam przekazane, uzyskujemy informacje o działaniu zgodnym ze sztuką¹³.

Dominicus Gundissalinus, zapisując swoje rozważania w połowie XII stulecia, a więc kilkadziesiąt lat po powstaniu dzieła pt. *Didascalicon* – Hugona ze św. Wiktora, wcale nie był ani oryginalnym, ani też szczególnie naukowo progresywnym uczonym, jednakże będąc znakomitym tłumaczem, pozostał on szczególnie wyczulony na dystynkcje między poszczególnymi pojęciami. Pisząc *De divisione philosophiae*, do znudzenia wyjaśniał, kto jest teoretykiem danej *ars*, a kto jest jej praktycznym realizatorem, czego w okresie średniowiecza nikt nie wyłożył tak klarownie i jednoznacznie. Szczególnie istotne w jego wykładzie jest to, że niezwykle dobitnie rozróżniał on koncept danej *ars* od realizacji tegoż konceptu. Już w świetle tylko tego traktatu staje się rzeczą oczywistą fakt, że klasyczne estetyczne teorie sztuki sugerujące, że średniowieczna elity intelektualne uważały sztuki (artystyczne) za działalność rzemieślniczą, należy włożyć między bajki. Teoria sztuki, jaką przedstawił hiszpański teolog, jest diametralnie różna od tej, jaką propagował między innymi Władysław Tarkiewicz. Z omówionych wyżej fragmentów *De divisione philosophiae* wynika bowiem, że mamy tu do czynienia ze szczególnie interesującą teorią sztuki, która nie tylko nie jest sztuką mechaniczną (naśladującą), ale jest właściwie jej zaprzeczeniem, gdyż zaproponowaną relację przez Hugona ze św. Wiktora (*ratio-administratio*) można odczytać tylko ten sposób, że średniowieczna teoria

13 *Dominicus Gundissalinus: De divisione philosophiae*, dz. cyt. s. 43–44: „Sic ergo doctrina horum que extrinsecus dicuntur non instruit artificem ad agendum secundum artem, sed ad cognoscendum, quod necessarium est scire ante artem; turpe enim esset alicui, si aliquam artem exerceret, et, quid ipsa esset et cuius generis, et quam materiam haberet, et cetera, que premissa sunt, ignoraret. Cum autem omnis ars dividatur in theoreticam et practicam, quoniam vel habetur in sola cognitione mentis – et est theoretica – vel in exercicio operis – et est practica – profecto ars extrinsecus pertinere videtur ad theoreticam, ars vero intrinsecus ad practicam. Ars enim extrinsecus non tradit actum, sed scienciam tantum, ars vero intrinsecus et actum dat et scienciam. Cum enim tradundur nobis preceta pertinentia ad artem, et actum dant nobis et scienciam: artem, quoniam per eam docemur agere secundum artem; scienciam, quia per regulas et precepta, que discimus, scienciam operandi secundum artem nobis acquirimus”.

sztuki była teorią sztuki koncepcyjnej. Być może nigdy nie ustalimy, kto był autorem tej teorii, gdyż dzieła sztuki informują, że powstała ona o wiele wcześniej, aniżeli traktat Hugona ze św. Wiktora, który skodyfikował pisemnie tylko to, co było obligatoryjne dla sakralnej sztuki średniowiecznej. Bez uwzględnienia tego faktu historycy estetyki średniowiecznej długo jeszcze będą błędzić, próbując odpowiedzieć na pytanie o istotę średniowiecznej estetyki. Można natomiast wskazać na pierwszą znaną powszechnie teorię, która była właśnie jasno określona teorią średniowiecznej sztuki koncepcyjnej.

W pierwszych wiekach chrześcijaństwa stosunek do antycznych zasad kształcenia i wychowania był zróżnicowany. Znaczna część teologów (w tym Tertulian) patrzyła bowiem niezwykle krytycznie na wszystko, co uważano za pogańskie. Chrześcijańska nauka podążyła jednakże inną drogą, którą wytyczyły takie autorytety Kościoła, jak na przykład Klemens Aleksandryjski (zm. 215), Orygenes (zm. 254), a później św. Hieronim (zm. 419), św. Augustyn (zm. 430) i wielu innych¹⁴. Ważną rolę w propagowaniu koncepcji *artes liberales* odegrał afrykański pisarz łaciński Marcjan Capella (Martianus Minneius Felix Capella)¹⁵, który omówił w opracowanym przez siebie podręczniku szkolnym wszystkie *artes liberales*¹⁶, które nazywano *artes libero dignae*, odpowiadające wyższemu wykształceniu wolnego człowieka w Grecji. Właśnie dzięki Marcjanowi Capelliemu przyjął się powszechnie kanon *septem artes liberales: De arte grammatica, De arte dialectica, De arte rhetorica, De arte geometrica, De arte arithmetica, De astrologia i De harmonia*, ponieważ napisał on powstały zapewne w II połowie V wieku alegoryczny utwór *O zaślubinach filologii i Merkurego (De nuptiis Philologiae et Mercurii)*¹⁷, który w okresie średniowiecza stał się popularnym podręcznikiem traktującym o sztukach wyzwolonych, zastępujących w tym czasie nauczanie filozofii. Traktat ten, niewolny od licznych błędów, pozostawał przynajmniej do XI stulecia podstawowym podręcznikiem służącym do wykładania nauk matematycznych, a dzięki irlandzkim mni- chom dzieło to stało się też popularne na kontynencie europejskim¹⁸. Ważną

14 M. Lohr, *Zagadnienia z teorii sztuk wyzwolonych w pismach Kasjodora*, „Studia Warmińskie” VIII (1971), s. 315.

15 W. H. Stahl, *To a Better Understanding of Martianus Capella*, „Speculum” XL (1945), s. 102–115; K. Meyer-Baer, *Music of the spheres and the dance of death. Studies in musical iconology*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1970, s. 33–41.

16 S. Wielgus, *Zachodnia i polska nauka średniowieczna – encyklopedycznie*, Płock 2005, s. 30.

17 F. Schalk, *Zur Entwicklung der artes in Frankreich und Italien*, [w:] *Artes liberales. Von der antiken Bildung zur Wissenschaft des Mittelalters*, hrsg. J. Koch, Leiden–Köln 1976, s. 137–148 (Studien und Texte zur Geistes-geschichte des Mittelalters, V); M. Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, Hrsg. von J. Willis, Leipzig 1983.

18 M. Kieling, *Rola Pisma Świętego i artes liberales w kształtowaniu nauk teologicznych i świeckich według Kasjodora*, Poznań 2011, s. 118.

rolę w propagowaniu *artes liberales* odegrał również Boecjusz (Anicius Torquatus Severinus Boethius, zm. 524), autor popularnego w średniowieczu dzieła *O pocieszeniu, jakie daje filozofia (De consolatione philosophiae)*¹⁹. Boecjusz, niewątpliwie bardzo ważny dla wczesnego średniowiecza neoplatonicki filozof, zamierzał przetłumaczyć i opatrzyć komentarzami wszystkie dzieła Platona i Arystotelesa. Spośród sztuk *trivium* cenił szczególnie dialektykę, nie przeważając zbyt wielkiej wagi do retoryki i gramatyki. Pragnął natomiast zinterpretować wszystkie sztuki *quadrivium* i nie jest wykluczone, że napisał takie cztery traktaty, ale zachowały się do dzisiaj jedynie dwa, ponieważ rozprawa *Institutio geometria*, w której naśladowano jego styl pisania, powstała dopiero w jedenastym stuleciu²⁰. *Wprowadzenie do arytmetyki (Institutio arithmetica)* i *Wprowadzenie do muzyki (Institutio musica)*, nawiązujące do pism neopitagorejczyka Nikomachosa z Gerazy (II wiek), odegrały ważną rolę w europejskiej nauce. Warto jeszcze dodać, że Boecjusz we *Wprowadzeniu do arytmetyki* użył po raz pierwszy pojęcia *quadrivium* (przekształconego później w *quadrivium*). Warto zacytować jeszcze jego wypowiedź z traktatu *Wprowadzenie do muzyki*:

Nunc illud est intuendum quod omnis ars omnisque etiam disciplina honorabilior naturaliter habeat rationem quam artificium quod manu atque opere artificis exercetur.

Teraz należy rozważyć taką sprawę, że każda sztuka a także każda nauka posiada naturalnie szlachetniejszą wiedzę niż wiedza nabyta dzięki umiejętności (artificium), gdyż (artificium) wykonuje się ręcznie i działaniem rzemieślnika²¹.

Zdaniem Władysława Tatarkiewicza zacytowaną wypowiedź Boecjusza można rozumieć dwojako, ponieważ po pierwsze *ars* mogłaby tutaj oznaczać umiejętności artysty, *artificium* natomiast jego ręczną pracę, lub też po drugie *artificium* mogłoby być umiejętnością praktyczną, czyli po prostu rzemiosłem, *ars* zaś wiedzą teoretyczną²². Te wyjaśnienia mają niewątpliwie charakter spekulatywny, gdyż łaciński tekst jest niezwykle jednoznaczny. W cytowanym fragmencie Boecjusz wyraźnie strukturalizuje wiedzę, czym nawiązuje do Arystotelesa:

19 Boecjusz, *O pocieszeniu, jakie daje filozofia*, tł. W. Olszewski, Warszawa 1962.

20 M. Kieling, *Rola Pisma Świętego...*, dz. cyt., s. 119.

21 S. Boethius, *De musica*, I, 34, PL 63, 1195.

22 W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 2: *Estetyka średniowiecza*, Warszawa 1988, s. 78.

Myślmy jednak, że poznanie i zdolność rozumienia należą raczej do wiedzy niż do doświadczenia i sądzimy, że ludzie wiedzy są mądrzejsi od empiryków, bo mądrość zależna jest we wszystkich przypadkach raczej od wiedzy. A dzieje się tak dlatego, ponieważ tamci znają przyczynę, a ci nie; empirycy znają skutki, ale nie znają przyczyny, a teoretycy znają i skutek, i przyczynę. Dlatego też uważamy, że architekci²³ we wszelkich kunsztach są bardziej czcigodni tudzież więcej wiedzą niż rzemieślnicy, i że są mądrzejsi od nich, ponieważ znają przyczyny tego, co zostało wytworzone (podczas gdy rzemieślnicy działają tak, jak działa przyroda nieożywiona, nie wiedząc, co robią, tak jak płonący ogień – ale podczas gdy nieożywiona przyroda spełnia swe funkcje zgodnie z przyrodzonymi tendencjami, rzemieślnicy czynią to z przyzwyczajenia); tak że nie dlatego uważamy ich za mądrzejszych, ponieważ są zdolni do działania, lecz dlatego, że znają teorie i znają przyczyny²⁴.

Władysław Tatarkiewicz podkreślał, że Boecjusz ujmował *ars* w duchu tradycji antycznej²⁵, która z jednej strony traktowała ją jako umiejętność praktyczną, ograniczającą się zasadniczo do wytwarzania, a z drugiej strony, ujmowała niekiedy tym terminem wszystkie umiejętności, w tym teoretyczne – na przykład arytmetykę, ponieważ:

Boecjusz przyjął termin w tym rozszerzeniu: sztuka była dla niego wszelką umiejętnością, wiedzą, teorią, zespołem zasad czy reguł. Była też w umyśle artysty, nie w jego rękach. Dla pracy i wytworu rąk potrzebował wobec tego innego wyrazu: użył wyrazu *artificium*. I to, co tak nazwał, potraktował jako przeciwieństwo tego, co nazywał *ars*. *Ars* była mu umysłową umiejętnością, a *artificium* – pracą rąk²⁶.

Zgodnie z tą wykładnią średniowieczny artysta miałby być zarówno twórcą konceptualizacji dzieła sztuki, jak i jego kreacji. Zasadnicze zastrzeżenia budzi

23 Co oznacza zdanie: *architekci we wszelkich kunsztach są bardziej czcigodni tudzież więcej wiedzą niż rzemieślnicy*. Otóż Stagiryta nigdy nie odnosił określenia *architector* do jakiegś dyscypliny, na przykład do architektury. Stosując określenia *artifices* i *architector* Arystoteles ustalał jedynie ich pozycję w ustalonej hierarchii wiedzy, przyporządkowywał bowiem terminom *artifex* i *architector* właściwy poziom wiedzy zależny od obszaru ich działań. Dla greckiego filozofa wiedza nie była bowiem identyczna z gromadzeniem faktów, lecz jej istota zasadzała się na wykrywaniu przyczyn i relacji. Problem ten Stagiryta rozważał w *Analitikach wtórych* (89 b 24–31) i w *Metafizyce* (981 a 28–30 i b 9–13), gdzie przedstawił fundamentalną dystynkcję między wiedzą o faktach i wiedzą o przyczynach.

24 Arystoteles, *Metafizyka*, przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył K. Leśniak, [w:] *Arystoteles, Dzieła wszystkie*, t. 2, Warszawa 1990, s. 617.

25 W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, dz. cyt., s. 78.

26 W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, dz. cyt., s. 78.

już fakt, że Tatarkiewicz użył w tym przypadku słowa artysta, sugerując, że w myśl tej teorii sztuki *artifex* jest tożsamy z tym, co dzisiaj rozumiemy pod pojęciem artysty. W cytowanej wypowiedzi Boecjusza takich treści nie ma, ponieważ, zgodnie z poglądami Greków, mówił on o wiedzy zawierającej się w pojęciu *téchne*²⁷, podkreślając, że *ars* i *disciplina* mają wiedzę szlachetniejszą. Chodziło bowiem o to, że konceptualizacja dzieła, a zatem także konceptualizacja dzieła sztuki, powstawała poza obszarem wiedzy pojetycznej, czyli wiedzy o wytwórczości, ponieważ *artifex* ani nie był teologiem, ani matematykiem, ani też filozofem, nie mógł zatem rozpatrywać problemów będących przedmiotem badań naukowych i rozstrzygnąć podejmowanych przez nauki teoretyczne – zgodnie z treścią zamieszczonego wyżej cytatu z *Metafizyki* Arystotelesa, którego poglądy podtrzymał Akwinata²⁸. A zatem Boecjusz na określenie tych dwóch różnych działań, mianowicie teoretycznych oraz praktycznych, używał dwóch odmiennych terminów. Konceptualizacja została bowiem określona jako *ars*, natomiast kreatywność artystyczna jako *artificium*. Ten drugi termin podobnie jak grecki *téchne* ma także pewną wiedzę, ale wiedzę pojetyczną, stał się przeciwieństwem *ars* rozumianej jako umysłowa umiejętność. Widać zatem jak na dłoni, że Boecjusz zmienił zasadniczo terminologię, gdyż greckie *téchne* zastąpił słowem *artificium*, *ars* z kolei oznaczała u niego teorię. Wbrew sugestii Władysława Tatarkiewicza to rozróżnienie Boecjusza nie może być rozumiane dwojako²⁹, gdyż w pełni odpowiadało arystotelesowskiej i średnio-wiecznej teorii nauki, o czym będzie jeszcze mowa. To, że Boecjusz uważał *ars* za teorię, a *artificium* za umiejętność praktyczną, zwraca naszą uwagę na teorię sztuki Hugona ze św. Wiktora, która jest w swej istocie zależna od omówionej teorii Boecjusza. Nie trzeba zasadniczo podkreślać, że Boecjusz też nie

27 Por. W. Jaeger, *Paideia*, t. II, tł. M. Plezia, PAX, Warszawa 1964, s. 177–178: „Nasze pojęcie «sztuki» nie oddaje adekwatnie treści tego greckiego wyrazu (*téchne*). Z naszą «sztuką» dzieli *téchne* element praktyczny, zastosowanie do konkretnego celu; w przeciwieństwie do niej nie ma jednak nic wspólnego z indywidualną twórczością, wolną od wszelkich pojęciowych reguł, przeciwnie, wyraża właśnie element dokładnej wiedzy i umiejętności, dla nas łączy się raczej z wyobrażeniem wiedzy fachowej. Wyraz *téchne* ma w języku greckim o wiele szersze zastosowanie niż u nas słowo «sztuka». Może oznaczać wszelki zawód praktyczny, oparty na określonej wiedzy fachowej, a więc nie tylko malarstwo i rzeźbiarstwo, architekturę i muzykę, ale również dobrze, a może nawet jeszcze bardziej, sztukę lekarską, wojskową, czy też umiejętność sterowania okrętem. Ponieważ słowo to wyrażało, że taka praktyczna umiejętność, zwłaszcza zawodowa, nie polega tylko na rutynie, ale wspiera się na ogólnych regułach i określonej wiedzy, nabierało znaczenia zbliżonego do «teorii», które też często posiada w filozoficznej terminologii Platona i Sokratesa, zwłaszcza tam, gdzie ma wyrażać przeciwieństwo prostego doświadczenia. Z drugiej strony *téchne* różni się *epistéme* (tj. wiedzy czystej) tym, że owa teoria zawsze ma służyć pewnym praktycznym celom”.

28 J. Dębicki, *Filozofia sztuki Wita Stwosza w świetle średniowiecznej teorii artium*, Aureus, Kraków 2018, s. 167–258.

29 W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, dz. cyt., s. 78.

był autorem średniowiecznej sztuki koncepcyjnej, ponieważ powstałe na bazie tej teorii dzieła sztuki są od jego teorii wcześniejsze. Sięgają one jeszcze czasów wczesnochrześcijańskich katakumb, których malowidła reprezentują nie tylko nowe koncepty teoretyczne, ale też wynikające z nich nowe koncepty plastyczne o wybitnie antymimetycznym charakterze. Boecjusz, jak można wnosić na podstawie zachowanych źródeł pisanych, był najprawdopodobniej pierwszym uczonym, który współczesną mu sztukę ujął w kategorii filozoficzne, kładąc szczególny akcent na koncept dzieła sztuki, właściwie odczytując determinującą tę sztukę teorię. Należałoby zatem w tym miejscu odpowiedzieć na pytanie, dlaczego estetyka średniowieczna poszła inną drogą, aby nie powiedzieć bezdrożem. Widać tu szczególnie dwa istotne aspekty. Pierwszy to taki, że chciano za wszelką cenę udowodnić, że średniowiecze kontynuowało starożytną teorię sztuki (*téchne*), mimo iż wszelkie ideowe determinanty tej sztuki były odmienne, zatem i tworzona sztuka była nowa i całkowicie odmienna. Drugi aspekt zasadzał się natomiast na tym, że źródłowe podstawy teorii sugerującej rzemieślniczy charakter średniowiecznych sztuk artystycznych zostały niewątpliwie zmanipulowane.

Edgar de Bruyne, Władysław Tatarkiewicz i Umberto Eco zgodnie definiują średniowieczną sztukę jako umiejętność wykonywania rzeczy według określonych zasad, reguł i przepisów. Badacze ci, odwołując się do *Didascalicon* Hugona ze św. Wiktora, podkreślają, że teoria *artes* należy do filozofii, a realizacja do mechaniki lub do działającego zgodnie z ustalonymi regułami dla danej *ars*, jak w przypadku gramatyki, ponieważ człowiek posługujący się językiem nie tworzy zasad gramatyki, lecz mówiąc, stosuje te zasady, które zostały wcześniej opracowane przez filozofa. Wspomniani uczeni odnoszą jednakże zacytowaną definicję sztuki średniowiecznej do całego dzieła sztuki, będącego jednością ideoplastyczną. Paradoksem jest to, że ta interpretacja, której początek dał Edgar de Bruyne – mająca rzekomo zapodmiotowienie w traktacie *Didascalicon* Hugona ze św. Wiktora – jest zasadniczo sprzeczna z koncepcją *ars* zamieszczoną właśnie w tym traktacie³⁰. Warto prześledzić naukowy wywód de Bruyne, gdyż jego historia estetyki długo oddziaływała i nadal oddziałyduje na europejską i światową myśl estetyczną:

30 Rozważania o estetyce Edgara de Bruyne, zawierające tezę o jego interpolacjach i manipulacjach, podejmuje następująca publikacja: J. Dębicki, *Kognitywne i komunikologiczne funkcje sztuki średniowiecznej*, [w:] *Oblicza świata w obliczach kultury. Księga pamiątkowa dedykowana Ignacemu S. Fiutowi*, red. J. Dębicki, A. Małecka, Kraków 2019, s. 155–181. Problem ten został podjęty również w złożonym do druku tekście: J. Dębicki, *Drogi i bezdroża teorii sztuki – od okresu średniowiecza do upadku semiologii obrazu*, [w:] *Filozofia kultury XX wieku* (Katedra Filozofii Kultury Instytutu Filozofii UJ).

Toutes les définitions médiévales de l'art se ramènent au même type: l'art est un savoir faire. Ainsi l'architecture est l'art grâce auquel l'architecte sait comment il doit construire, la poésie est l'art par lequel le poète sait ce qu'il doit faire quand il veut réaliser un beau poème, l'arithmétique est l'art dont la possession permet au mathématicien de savoir comment il résoudra tel ou tel problème. Parmi les auteurs, les uns insistent sur le savoir, les autres sur le faire³¹.

Edgara de Bruyne twierdzi, że wszystkie definicje sztuki średniowiecznej można sprowadzić do tego samego typu, ponieważ sztuka jest wiedzą o tym, jak coś należy wykonać (l'art est un savoir faire). Architektura jest więc sztuką, w której architekt wie, jak powinno się budować, a poezja z kolei jest sztuką, w której poeta dysponuje wiedzą o tym, jak ma postępować, kiedy chce stworzyć piękny wiersz. Arytmetyka jest również sztuką, gdyż ona umożliwia matematykowi rozwiązywanie poszczególnych problemów. Spośród osób zajmujących się sztuką jedni z nich traktują o wiedzy, a inni koncentrują się na działaniu. Edgar de Bruyne podkreślał, iż Hugon ze Św. Wiktora podał kilka definicji sztuki zasadzających się na tych dwóch przesłankach. Sztuka jest znajomością zasad, których należy przestrzegać, kiedy się coś robi. Sztuka jest bowiem operacją transformacyjną (*transformatrice*), dokonuje się zgodnie ze znajomością określonych zasad. Te dwie formuły stoją oczywiście w opozycji do definicji czystej nauki (*disciplinae*), która w ogóle nie jest zorientowana na robienie czegokolwiek. Edgar de Bruyne zauważył ponadto, że sztuka implikuje transformację materii i znajduje swój kres w produkcji, nauka natomiast ogranicza się jedynie do rozumowania. Podkreślił, że średniowiecze ma precyzyjne pojęcie sztuki, wyraźnie odróżnia ono bowiem teoretyka (*atifex teorice*) od tego, którego nazywamy kreatorem (*atifex practice*). Pierwszy z nich prowadzi rozważania nad sztuką, a drugi działa poprzez sztukę. W okresie średniowiecza nie wyobrażano sobie, że artysta (*un artiste* – raczej *artifex*) mógłby nie znać reguł i zasad obowiązujących w jego warsztacie. W tym momencie wykład traci swoją logikę, gdyż użyte nieśredniowieczne określenie „artysta” wprowadza czytelnika w błąd, ponieważ de Bruyne stwierdza, że istnieje *artifex* teorii dzieła sztuki, raczej filozofa – zgodnie z wykładnią Hugona ze św. Wiktora – oraz *artifex* praktyki. Przecież jest oczywistą rzeczą, że znajomością praktyki warsztatowej cechuje się *artifex* – rzemieślnik, którego w świetle średniowiecznego rozumienia sztuki nie możemy określić współczesnym pojęciem „artysty”, odnoszonym do jednej osoby, będącej jednocześnie konceptuatorem i kreatorem dzieła sztuki. Edgar de Bruyne pisze:

31 E. de Bruyne, *L'Esthétique médiévale*, Brügge 1946, s. 371.

Les arts plastiques se rangent dans les sciences „mécaniques”. Il y a donc une dignité particulière à chacun des beaux-arts: les arts plastiques sont relégués à l’arrière-plan³².

Jak widzimy, sztuki plastyczne należą do nauk mechanicznych, a każda ze sztuk pięknych ma szczególną godność. Sztuki plastyczne natomiast są niewątpliwie zepchnięte na dalszy plan. Ale czy te uwagi odpowiadają średniowiecznemu rozumieniu sztuki i odzwierciedlają rzeczywisty obraz średniowiecznej kultury? Oczywiście, że teoria ta nic nam nie wyjaśnia, ponieważ nie koresponduje ona z tworzonymi wówczas estetycznymi artefaktami. Nie umie wyjaśnić ich statusu ontycznego, kognitywnego, ich funkcji komunikologicznej, nie mówiąc już o sztuce o statusie dyskursu naukowego, a więc o sztuce zachodnich portali w Chartres, Autun, południowego portalu w Moissac, koncepcyjnej sztuce cystersów w dwunastym stuleciu czy teologii architektury katedralnej. Jak się patrzy z pewnej poznawczej perspektywy i z perspektywy współczesnego kryzysu metodologicznego historii sztuki, to widać wyraźnie, jak ta błędna mechaniczna teoria sztuki średniowiecznej zawężyła i zubożyła poznawcze pole historii sztuki.

Najpopularniejsza była w średniowieczu struktura nauk zaproponowana przez Hugona ze św. Wiktora, ponieważ jego *Didascalicon* przez całe średniowiecze pełnił funkcję podręcznika propedeutyki filozofii³³. Szczególnie znamienne dla tej klasyfikacji jest przyjęcie czterech głównych nauk (*scientiae*), gdyż po raz pierwszy mechanika została uznana za naukę (*scientia*), oraz wyliczenie siedmiu głównych nauk mechanicznych, co było wzorowane na siedmiu sztukach wyzwolonych, dzielonych na trywialne i kwadrywialne. Druga ważna struktura nauk powstała w dwunastym stuleciu została zawarta w *Speculum universale* Radulfa Ardensa (zm. ok. 1200)³⁴ – francuskiego teologa, kontynuatora myśli Gilberta de la Porrée. Klasyfikacja nauk została zamieszczona w pierwszej księdze *Speculum universale* i była niekiedy przedstawiana w spo-

32 E. de Bruyne, *L’Esthétique médiévale*, dz. cyt., s. 376.

33 J. Taylor, *The Didascalicon of Hugh of St. Victor. A Medieval Guide To The Arts*, New York and London 1961, s. 4 (Records of Civilization Sources and Civilization, LXIV): „However, the *Didascalicon* is important not only because it recapitulates an entire antecedent tradition, but because it interprets that tradition in a special and an influential way at the very dawn of the twelfth-century renaissance. A crude index of its influence on its own and subsequent ages can be seen in its survival in nearly a hundred manuscripts of the twelfth through the fifteenth centuries, preserved in some forty-five libraries stretching across Europe from Ireland to Italy, from Poland to Portugal”.

34 M. Grabmann, *Die Geschichte der scholastischen Methode*, Bd. 1: *Die scholastische Methode von ihren ersten Anfängen in der Väterliteratur bis zum Beginn des 12. Jahrhunderts*, Akademie Verlag, Berlin 1957 (1909), s. 246–257.

sób graficzny, jak to miało miejsce w manuskrypcie zachowanym w Bibliotece Watykańskiej (Cod. Vatic. Lat. 1175, fol. 2v)³⁵:

Mechanica: victuaria, lanificaria, architectoria (a. cementariam; b. carpentariam, c. fabrilem (que dividitur in maleatoriam, fusoriam, exclusoriam), suffragatoria, medicinaria, purgatoriam, negotiatoria, patrocinaria³⁶.

Radulfus Ardens kontynuował czwórpodział nauki wprowadzony przez Hugona ze św. Wiktora, za którym powtórzył również podział *artes mechanicae* na siedem nauk, wyodrębniając wśród nich budownictwo (*architectura*), dzielone na trzy kolejne podgrupy. Podział ten, a zwłaszcza wyodrębnione w nim poszczególne rzemiosła, świadczy także o wiernym odwzorowaniu treści *Didascalicon*. Wciąż bez odpowiedzi pozostaje pytanie: kto mianowicie zaliczył sztuki plastyczne do *artes mechanicae*, skoro nie uczynił tego ani Radulphus Ardens, ani Hugon ze św. Wiktora? Pozostała zatem do przeanalizowania trzecia wielka klasyfikacja nauk, która wyszła spod pióra Radulpha de Longo Campo (zm. ok. 1215), ucznia Alana z Lille oraz *magistra artium* czynnego w Montpellier. Jego głównym dziełem jest *In Anticlaudianum Alani Commentum* – wydane krytycznie przez Jana Sulowskiego³⁷. Radulphus de Longo Campo podtrzymał czwórpodział *scientiae* wprowadzony przez Hugona ze św. Wiktora, ponieważ zamieszcza mechanikę (Mechanica: lanificium, armatura, venatio, navigatio, theatrica, agricultura, cirurgia et similia, quorum infinite sunt species), w ramach której jest wymieniona *armatura*, obejmująca między innymi budownictwo. Ten podstawowy schemat podziału nauk został zamieszczony w publikacji Martina Grabmanna³⁸. Podobnego podziału dokonał Edgar de Bruyne, który podał informację, iż zaczerpnął ją z paryskiego rękopisu przechowywanego w Bibliothèque Nationale (Cod. Lat. 8083)³⁹, a więc korzystał z tego samego źródła co Martin Grabmann. W rozdziale zatytułowanym *Réflexions sur les Be-*

35 M. Grabmann, *Die Geschichte der scholastischen Methode*, dz. cyt., s. 235.

36 M. Grabmann, *Die Geschichte der scholastischen Methode*, dz. cyt., s. 254. Klasyfikacja nauk Radulpha Ardensa zbudowana przez Martina Grabmanna całkowicie odpowiada klasyfikacji zamieszczonej w pierwszym (jeszcze częściowym) krytycznym wydaniu jego *Speculum uniuersale* – por. R. Ardeni, *Speculum uniuersale, Libri I–V*, [w:] *Corpus christianorum. Continuatio mediaevalis*, t. 241, eds. C. Heimann, S. Ernst, Turnhout Brepols-Publishers 2011, s. 7.

37 R. de Longo Campo, *In Anticlaudianum Alani Commentum*, [w:] *Źródła do dziejów nauki i techniki*, t. XIII, red. J. Sulowski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972.

38 M. Grabmann, *Die Geschichte der scholastischen Methode*, dz. cyt., s. 52. Martin Grabmann informuje, że zaczerpnął swoje dane z paryskiego rękopisu Cod. Lat. 8083, gdzie na folii 7v rozpoczyna się omawianie struktury nauk – por. M. Grabmann, *Die Geschichte der scholastischen Methode*, dz. cyt., s. 48 i uwaga 3. oraz s. 49.

39 E. de Bruyne, *L'Esthétique médiévale*, dz. cyt., s. 377–379 i uwaga 1. na stronie 379.

aux Arts powrócił de Bruyne do problemu sztuk mechanicznych, zauważając, iż w tych sztukach zawarta jest architektura, która obejmuje również wszystkie mniejsze sztuki (*l'arts mineurs*). Jego zdaniem Hugon ze św. Wiktora proponuje dla tego zespołu sztuk plastycznych ogólne pojęcie „wytwórstwa broni” (*armatura*), które podzielił na dwie podgrupy (*architectonica et fabrilis*):

1. *Architectonica* (budownictwo):

- a) *coementaria, quae ad latomos pertinet* (murarstwo, które należy do kamieniarzy);
- b) *carpentaria, quae ad carpentarios et tignarios pertinent* (ciesielstwo, które należy do cieśli i do stelmachów);
- c) *venustatoria, quae pertinent ad polientes, dolantes, sculptentes, limantes, compingentes, linientes in qualibet materia: luto, latere, lapide, ligno, osse, sabulo, calce, gypso, etc.* (upiększanie, które należy do rzemieślników gładzących, ociosujących, wyrzynających, piłujących, wycinających, spajających, tynkujących, przy użyciu rozmaitych materiałów, jak glina, cegła, kamień, drzewo, kość, żwir, wapno, gips i tym podobne).

2. *Fabrilis* (kowlstwo):

- a) *malleatoria, quae feriendo massam in formam redigit* (dzieło wykuwane młotem, którego forma powstaje przez uderzenie młotem w odpowiedni materiał);
- b) *exclusoria, quae fundendo massam in formam redigit* (odlewnictwo, które polega na przetapianiu materii, aby uzyskać odpowiednią formę).

Edgar de Bruyne zmienił w istotny sposób sens wywodu Hugona ze św. Wiktora, gdyż budownictwo podzielił na trzy podgrupy, a w utworze pt. *Didascalicon* są tylko dwie, mianowicie *architectonica* i *fabrilis*. Uczony ten dodał termin *venustatoria*, który w tekście Hugona się nie pojawia, a jest rodzajem neologizmu, etymologicznie wywodzącego się od słowa *venustus, venustatis* (piękno, wdzięk, piękność). Gruntownie zmienia on tym samym myśl Hugona ze św. Wiktora, który *artes mechanicas armaturae* – zgodnie z koncepcją podziału sztuk na wolne i mechaniczne w *Didascalicon* – opisuje wyłącznie z punktu widzenia umiejętności rzemieślniczych, gdyż elementy konceptualne i estetyczne dzieła sztuki, a więc to, co Hugon określał jako *ratio*, było umiejscawianie wśród nauk teoretycznych. Edgar de Bruyne dokonał niedopuszczalnej ingerencji w tekst Hugona ze św. Wiktora, całkowicie zmieniając jego sens. To jednak nie koniec jego manipulacji zmierzających do tego, aby wykazać, iż *Didascalicon* sztuki

artystyczne umieszcza wśród sztuk mechanicznych. Omówiwszy bowiem wymyślony przez siebie podział *artes mechanicae* przypisany Hugonowi, przeszedł on do analizy sztuk mechanicznych zawartych w traktacie Radulpha de Longo Campo. Edgar de Bruyne zauważył, że *la division de Raoul Longchamp est légèrement différente* i zamieszcza jego rzekomą klasyfikację, w myśl której *Architectura dzieli się na: a. cementaria, b. carpentaria (quae continet picturam, sculptura)*. Należałoby zwrócić uwagę na to, że ciesielstwo (*carpentaria*), będące podgrupą w *ars architectoria*, miałoby między innymi obejmować malarstwo (*pictura*) i rzeźbę (*sculptura*). Jak wyżej zaznaczono, badacz ten korzysta z tego samego źródła co Martin Grabmann, mianowicie paryskiego rękopisu Cod. Lat. 8083, ale zestawiając całą klasyfikację nauk według Radulpha de Longo Campo, nie podał on miejsca w manuskrypcie, z którego zaczerpnął strukturę nauk rzekomo zbudowaną przez tego średniowiecznego uczonego. Podobnie jest w przypadku podziału *ars architectoria*⁴⁰, który nie pojawia się w publikacji Martina Grabmanna. Aby zatem odpowiedzieć na pytanie, która z tych klasyfikacji nauk odpowiada temu, co napisał Radulphus de Longo Campo, należy odwołać się do oryginalnego tekstu. Cały opis klasyfikacji *artes mechanicae*, jaki zamieścił w swoim traktacie autor *In Anticladianum Alani Commentum*, przedstawia się następująco:

De mechanica: Consequenter dicendum est de mechanica scilicet quarta specie scientiae. Mechanica igitur est scientia humanarum actuum corporeis necessitatibus obsequentium, cuius infinitae sunt species ut est: lanificium, armatura, navigatio, venatio, agricultura, chirurgia, theatrica. Lanificium quidam expellit frigus et informat contrarium; armatura expellit mortem causalem et conservat vitam; navigatio, venatio, agricultura et similia expellunt inopiam et informant continuitatem et sanitatem; theatrica removet fastidium informando attentionem et laetitiam. Patet ergo quod mechanica expellit defectum et informat valetudinem⁴¹.

Jak wynika z zamieszczonego cytatu, Radulphus de Longo Campo w *In Anticladianum Alani Commentum* nie podaje żadnego podziału sztuki mechanicznej *armatura*, gdyż napisał, że *armatura expellit mortem causalem et conservat vitam* i nic ponadto. Co więcej, w części traktatu o sztukach mechanicznych w ogóle nie wymienia się budownictwa (*architectura*) jako podgrupy zamieszczonej w wytwórstwie broni (*armatura*), a cóż dopiero mówić o ciesielstwie

40 E. de Bruyne, *L'Esthétique médiévale*, dz. cyt., s. 379 i 306 uwaga 1.

41 R. de Longo Campo, *In Anticladianum Alani Commentum*, dz. cyt., s. 44.

(*carpentaria*), które miałyby zawierać malarstwo (*picturam*) i rzeźbiarstwo (*sculpturam*). Wynika z tego, że jedynie klasyfikacja podana przez Martina Grabmanna jest prawidłowa. Wniosek końcowy do tych rozważań może być więc tylko jeden: w żadnej z wielkich klasyfikacji nauk powstałych w dwunastym stuleciu nie napisano, iż sztuki plastyczne – pojmowane jako jednolite konceptualnie i kreatywnie dzieła – należą do sztuk mechanicznych, czyli do średniowiecznych rzemiosł, co przez dziesięciolecia jest powtarzane przez historyków estetyki średniowiecznej i historyków sztuki. Klasyfikacja sztuki średniowiecznej, mówiąca o tym, iż miałaby ona być umiejętnością wykonywania czegoś według zasad, reguł i przepisów jest prawidłowa o tyle, o ile będzie odnoszona jedynie do części kreatywnej dzieła sztuki plastycznej, czyli tego, czym zajmowały się sztuki mechaniczne, których teoria, jak to najjaśniej wyłożył Hugon ze św. Wiktora, powstawała w obrębie nauk teoretycznych, w tym zwłaszcza należała do filozofii, tak jak teoria sztuki sakralnej była częścią ówczesnej teologii. Należy zatem przeanalizować najistotniejsze fragmenty *Didascalicon* Hugona ze św. Wiktora, aby odpowiedzieć na pytanie, co rzeczywiście autor napisał.

Hugon ze św. Wiktora przebudował podział nauk świeckich, który dotąd zasadniczo obejmował tylko *actiones divinae*, a został teraz powiększony o *actiones humanae*, co stwarzało nową jakość w strukturze ówczesnej nauki. Nawiązując do antycznej struktury filozofii, którą – nieznacznie zmienioną i dostosowaną do potrzeb rodzącej się chrześcijańskiej nauki – przekazali średniowieczu tacy myśliciele jak św. Augustyn, Boecjusz, Kasjodor i Alkuin, zbudował jedną z najbardziej uniwersalnych średniowiecznych klasyfikacji nauk, w której połączył dwa starożytne podziały filozofii, mianowicie platońsko-stoicki i arystotelesowski. Hugon, chcąc ująć całą ówczesną wiedzę, wyodrębnił cztery główne grupy nauk: a) nauki teoretyczne; b) nauki praktyczne; c) nauki mechaniczne oraz d) nauki logiczne. Hugon sądził, iż filozofia

jest nauką badającą wiarygodnie przyczyny rzeczy boskich i ludzkich. Tak więc teoria wszelkich nauk należy do filozofii (choć ich stosowanie nie jest w pełni filozoficzne), i dlatego można powiedzieć, że w pewien sposób filozofia obejmuje wszystkie rzeczy. Filozofia dzieli się na teorię, praktykę, mechanikę i logikę; te cztery dziedziny zawierają całą wiedzę. Filozofię teoretyczną możemy nazwać spekulatywną; praktyczną – aktywną, czyli etyczną, to znaczy moralną, dlatego, że obyczaje polegają na dobrych czynach; mechanikę – fi-

lozofią naśladowczą, dotyczy bowiem ludzkiej pracy; logikę – nauką o słowie, ponieważ zajmuje się słowami⁴².

Jak Hugon ze św. Wiktora rozumiał mechanikę, wyjaśni z kolei następujący fragment z *Didascalicon*:

Przeto, jeśli mądrość, jak wyżej powiedziano, czuwa nad wszystkimi naszymi rozumowymi poczynaniami, konsekwentnie trzeba przyjąć, iż zawiera ona dwie części: inteligencję i wiedzę. Z kolei inteligencja, ponieważ wiąże się z badaniem prawdy i rozważaniem obyczajów, dzieli się dwojako: na część teoretyczną, czyli spekulatywną oraz praktyczną, czyli działającą, którą zwiemy etyką, czyli nauką moralną. Wiedza natomiast, której celem są jedynie ludzkie dzieła, nazywa się mechaniką, czyli (wiedzą) naśladowczą⁴³.

Hugon przyjmował, że mechanika, która *tractat de operibus humanis*, dzieli się na siedem nauk – *divisio mechanicae in septem scientias: lanificium* (tkactwo), *armatura* (wytwórstwo broni), *navigatio* (żeglarstwo), *agricultura* (rolnictwo), *venatio* (myślistwo), *medicina* (medycyna), *theatrica* (wiedza o teatrze)⁴⁴. Zdaniem tego teologa *mechanica est scientia ad quam fabricae omnium rerum concurrere debent*⁴⁵, to znaczy jest nauką, do której należy wytwarzanie wszystkich przedmiotów.

Jak już wiadomo, *artes mechanicae*, zgodnie z tradycyjnymi interpretacjami zamieszczanymi w historiach estetyki średniowiecznej, miałyby także obejmować sztuki artystyczne (a więc tutaj rzekomo sztuki mechaniczne), co jest konsekwentnie powtarzane od 1946 roku, kiedy została opublikowana wspomniana już *Historia estetyki*⁴⁶. Hugon ze św. Wiktora stał na stanowisku, że człowiek, działając przy pomocy różnych *artes*, naśladował tylko naturalne procesy, co konsekwentnie powtarzali scholastycy, cytując ową słynną sentencję: *ars imitatur naturam in sua operatione*. To naśladownictwo, zgodnie z sensem tej sentencji, nie należy przecież rozumieć w kontekście antycznych i nowożytnych rozważań o relacji sztuka-natura, ponieważ miało ono swoistą średniowieczną wykładnię. Najszerzej omówił ją właśnie Hugon, który nie wypowiedział się tutaj

42 Hugo de S. Victore, *Didascalicon*, II, 1, s. 295.

43 Hugo de S. Victore, *Didascalicon*, I, 8, s. 288.

44 Hugo de S. Victore, *Eruditio didascalica*, PL 176, 760 A.

45 Hugo de S. Victore, *Eruditio didascalica*, PL 176, 760 C.

46 E. de Bruyne, *L'Ésthetique médiévale*, Brügge 1946, t. 1–3; E. de Bruyne, *L'Ésthetique du moyen âge*, Louvain 1947.

o *artes* (sztukach artystycznych), lecz wyraźnie mówił o *artifex* naśladowującym naturę – *opus artificis imitantis naturam*. Nie trudno jest więc skonstatować, iż w wypowiedzi tej nie ujawnia się żaden związek z nowożytną teorią sztuki. Nie mógł się on bowiem ujawniać, gdyż te dwie różne teorie sztuki determinowały odmienne koncepty ideowe i różne koncepty plastyczne. *Ars*, zgodnie z wykładnią podaną w *Didascalicon*, może być rozumiana dwojako, określa ona mianowicie nie tylko reguły i przepisy stymulujące działania w ramach poszczególnych *artes*, ale także obejmuje również rozważania teoretyczne:

Jeżeli to uznamy za prawdę, to możemy powiedzieć, że nie tylko studia nad naturą rzeczy lub nad postępowaniem moralnym, ale również to, co wiąże się z racjonalnym rozważaniem wszystkich ludzkich działań, należy z równą słusnością do filozofii. Idąc dalej, możemy podać taką definicję filozofii: filozofia jest nauką o wszystkich rzeczach ludzkich i boskich, badającą je w sposób rozumowy. Nie powinno się przy tym odrzucać tego, co powiedziano wyżej, iż filozofia jest umiłowaniem mądrości i dążeniem do niej – nie chodzi tu jednak o taką mądrość, która wyraża się w posługiwaniu się narzędziami, jak na przykład budownictwo, rolnictwo czy inna działalność tego rodzaju, lecz o taką, która jest pierwowzorem rzeczy. To samo działanie może należeć do filozofii, jako dotyczące rozważań rozumowych i może zostać z niej wykluczone ze względu na wykonywanie samej czynności. I tak, na przykład, zgodnie z tym, co powiedzieliśmy, teoria uprawy roli należy do filozofa, sama uprawa – do wieśniaka. Ponadto, wytwory rzemieślnika, chociaż nie są naturalne, naturę jednak naśladowują i swoimi przykładami naśladowując formę natury, wyrażają ją rozumowo. Widzisz teraz, z jakiego powodu rozciągnęliśmy filozofię na wszystkie czyny ludzi: chodzi o to, by wszystkie części filozofii odpowiadały ściśle różnorodności rzeczy, które objęło owo rozciągnięcie⁴⁷.

Termin *ars* – jak wynika z analizy fragmentów *Didascalicon* – był dotąd niewłaściwie interpretowany, co potwierdza następujące sformułowanie: *agriculturae ratio philosophi est, administratio rustici*. Zdaniem paryskiego teologa do kogo innego należy teoria, a do kogo innego realizacja tej teorii, skoro teoria uprawy roli należy do filozofa, a jej urzeczywistnienie do wieśniaka. *Ratio* nie jest zatem niczym innym jak teoretycznym rozważaniem nad jakąś czynnością, *administratio* oznacza natomiast praktyczne wdrażanie teoretycznych przesłańek. Warto zauważyć, iż ta dystynkcja całkowicie odpowiada arystotelesowskiemu dwupodziałowi na *epistémē* i *téchne*, co może wskazywać na starożyt-

47 Hugo ze św. Wiktora, *Didascalicon*, I, 4, s. 284–285.

ne źródła Hugonowej koncepcji *ars*, którą szczególnie klarownie przedstawił, omawiając zasady gramatyki:

Duo sunt agere de arte, et agere per artem. Verbi gratia, agere de arte, ut est agere de grammatica, agere per artem, ut est agere grammaticae, distingue haec duo, agere de grammatica et agere grammaticae. De grammatica agit, qui regulas de vocibus datas, et praecepta ad hanc artem pertinentia tractat; grammaticae agit omnis qui regulariter loquitur vel scribit. Agere igitur de grammatica, quibusdam, tantummodo, ut Prisciano, Donato, Servio, et similibus, convenit. Agere vero grammaticae, omnibus⁴⁸.

Rozważanie o *ars* i działanie zgodne z *ars* są dwoma rodzajami działania. Na przykład: rozważanie o *ars*, jak się rozważa o gramatyce, działanie zgodne z *ars*, jak się stosuje gramatykę [prawidłowo]. Rozróżnij jedno od drugiego: „rozważanie o gramatyce” i „[prawidłowe] stosowanie gramatyki”. O gramatyce rozważa ten, kto opracowuje słowa powiązane regułami i przepisami, które dotyczą teź *ars*. Gramatykę [właściwie] stosuje każdy, który mówi i pisze zgodnie z właściwymi regułami. Rozważanie zatem o gramatyce będzie właściwe wyłącznie tylko dla niektórych, takich jak Pryscjan, Donatus, Serwiusz, i im podobnych, prawidłowe natomiast stosowanie gramatyki będzie właściwe dla wszystkich.

Szczególnie dobitnie zostało tutaj ponownie potwierdzone, iż działanie odpowiadające teorii pojedynczej *ars* jest równoznaczne z pojęciem *administratio*, które – zgodnie z literą odpowiednich fragmentów *Didascalicon* – nie jest ani naukowym dyskursem, ani też jakimś konceptualnym namysłem, ani też rozważaniem teoretycznym, gdyż zawiera informacje, które dotyczą jedynie działania zgodnego z regułami i przepisami obowiązującymi każdą partykularną *ars*. Zwróćmy jednakże uwagę na to, iż o ile rozważa się o *ars*, o tyle ujmuje się i rozpatruje jej teoretyczne podstawy, a zatem nic innego niż jej *ratio*, a wówczas, według Hugona ze św. Wiktora, prowadzący takie rozważania znajduje się na polu nauki, a tym, który roztrząsa te zagadnienia, jest filozof. Wiktoryńczyk, przyjmując taką koncepcję *ars*, nie miał problemów z określeniem dystynkcji pomiędzy pojęciami *ars* i *disciplina*, *artes* bowiem, jak wielokrotnie podkreślał, determinują właściwe reguły i odpowiednie przepisy (*ars dici potest scientia, quae artis praeceptis regulisque consistit, ut est in scriptura*), co oznacza, że *artes* nie tylko określają teorię danej *ars*, ale wytyczają także jej praktyczne

48 Hugo de S. Victore, *Eruditio didascalica*, PL 176, 770 A.

działanie. Takie ujęcie *ars* nie stwarza żadnych trudności, aby odróżnić je od terminu *disciplina*, który nie jest odnoszony do żadnej praktycznej działalności, zasadza się bowiem jedynie na rozumowym rozważaniu (*per solam ratiocinationem*). Hugon ze św. Wiktora, nawiązując do poglądów Severinusa Boecjusza, zawarł w pojęciu *ars* – tak wyzwolonej, jak i mechanicznej – podwójne znaczenie. *Ars*, zgodnie z jego wykładnią, definiowała bowiem nie tylko teorię danej *ars* należącej oczywiście do filozofii, ale również ich praktyczną realizację, co zostało szczególnie klarownie wyłożone w *Epitomé*:

In omni enim arte tam id quo de arte agitur quam quo agitur secundum artem artis esse omnino sine dubitatione dicendum est. Itaque et philosophie illu est quo agitur de philosophia, etiam si secundum philosophiam non agitur, et ipsum est de inquisitione agere veritatis et de iis que pertinent ad inquirendam veritatem⁴⁹.

Niewątpliwie musi się całkowicie powiedzieć, że w każdej *ars* należy do *ars* zarówno to, w jaki sposób rozważa się o *ars*, jak i to, w jaki sposób działa się zgodnie z *ars*. I dlatego to jest filozoficzne, co mówi się o filozofii, także jeśli nie działa się zgodnie z filozofią, podobnie jest także, jeśli się mówi o badaniu prawdy i o tym, co należy do badania prawdy.

W rozdziale o podziale siedmiu nauk mechanicznych Hugon przedstawił tylko praktyczno-techniczne zadania poszczególnych *artes*, ponieważ ich teoria należała do filozofii, różnych działów filozofii, które omawiał oddzielnie (*agere de arte*). Jak w takim razie należałoby rozumieć usytuowanie w strukturze nauk – mówiąc językiem Hugona – tych *actiones humanae*, które zostały później nazwane sztukami pięknymi?⁵⁰ W obrębie mechaniki, jak wynika nie tylko z traktatu Hugona, ale w ogóle z antycznej i średniowiecznej koncepcji nauki, nie mogą być prowadzone rozważania teoretyczne, a *ratio mechanicae* to nic innego jak praktyczna wiedza służąca do zrealizowanie określonego praktycznego celu. „Te sztuki nazywamy mechanicznymi, to znaczy naśladowczymi, gdyż dotyczą wytworów rzemieślnika, który zapożycza formę z natury”⁵¹ – tak określał *artes mechanicae* Hugon ze św. Wiktora, odnosząc się do umiejętności praktycznych opisywanych partykularnie dla każdej z *ars*. Co zatem stanowiło

49 Hugo de S. Victore, *Epitome Dindimi in philosophiam*, [w:] *Hugonis de Sancto Victore Opera Propaedeutica*, ed. R. Baron, Notre Dame 1966, s. 201, 353–358.

50 J. Dębicki, *Filozofia sztuki Wita Stwosza...*, dz. cyt., s. 193–221.

51 Hugo ze św. Wiktora, *Didascalicon*, II, 20, s. 308.

podstawę dla przyjęcia klasycznego stanowiska estetycznego, zgodnie z którym sztuki artystyczne w średniowieczu były uważane za rzemiosła? Ci uczeni, przyjmujący i uzasadniający to stanowisko, odwoływali się do tych fragmentów *Didascalicon*, w których, jak powszechnie sądzono, jest mowa o architekturze umiejscowionej jako podgrupa w jednej z siedmiu sztuk mechanicznych, nazywanej *armatura*. Jest to niewątpliwie całkowicie błędna interpretacja, o czym świadczy następujący fragment:

Wytwórstwo broni jest więc zwane swego rodzaju wiedzą o narzędziach, nie tyle dlatego, że używa narzędzi w swym dziele, ale ponieważ z ciskanej przed siebie pewnej materii czyni – że tak powiem – narzędzie. Wykorzystuje ona takie tworzywo, jak kamień, drewno, metal, piasek i glina. Wiedza ta ma dwa rodzaje: jeden jest związany z budownictwem, drugi z kowalstwem. Budownictwo dzieli się na murarstwo, wykonywane przez kamieniarzy i murarzy, oraz ciesielstwo, dzieło stelmacha i cieśli, a dochodzi tu jeszcze dzieło wielu rzemieślników obu dziedzin, którzy pracują przy pomocy siekiery i hebla, pilnika i dźwigara, piły i świdra, struga, noża, kielni i pionu, gładząc, ociosując, wyrzynając, piłując, wycinając, spajając, tynkując, przy użyciu rozmaitych materiałów, jak glina, cegła, kamień, drzewo, kość, żwir, wapno, gips i tym podobne⁵².

Hugon ze św. Wiktora nie umieszcza w wykazie *artes mechanicae* sztuk artystycznych, ponieważ, jak wynika z zamieszczonego cytatu, bezdyskusyjnie omawia on działania typowe dla budownictwa, nawet jednym słowem nie wspominając o jakichś aspektach artystycznych czy też estetycznych, całkowicie koncentrując się na opisie zasad i reguł budowania. Można się jedynie domyślać, że tacy uczeni jak Edgar de Bruyne, Rosario Assunto, Władysław Tatarkiewicz czy Umberto Eco⁵³ uważali za niemożliwe do przyjęcia, iż w tak szczegółowej strukturze nauk Hugo ze św. Wiktora nie znalazł miejsca dla artystycznej działalności człowieka. Próbowano za wszelką cenę wskazać miejsce sztuk artystycznych w Hugonowej strukturze nauki. Umberto Eco, podobnie jak Władysław Tatarkiewicz, konsekwentnie podtrzymywał estetyczne konkluzje Edgara de Bruyne'a i dowodził, że w średniowiecznym pojęciu sztuki były zawarte dwa elementy, z których jeden miał charakter kognitywny (*ratio, cogitatio* – dodajmy jeszcze *ratiocinatio*), a drugi kreatywny (*faciendi, factibilium*), co oznacza, że powtarzał on poglądy Hugona ze św. Wiktora zawarte

52 Hugo ze św. Wiktora, *Didascalicon*, II, 22, s. 310.

53 W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1976, s. 25.

w *Didascalicon*: sztuka składa się z *ratio* i *administratio*⁵⁴. Twierdząc jednakże, że sztuka była wiedzą o regułach i zasadach, przez rozważanie których rzeczy mogą być wytworzone, Umberto Eco wyraźnie mija się z teorią sztuki autora *Didascalicon*, ponieważ owe reguły średniowieczny uczony odnosił do sztuk mechanicznych, a więc do kreatywnej, a nie do konceptualnej części sztuki. Wiernie powtarza zatem włoski filozof błędną interpretację średniowiecznej teorii i definicji sztuki Edgara de Bruyne'a, także i wówczas, kiedy twierdzi, że sztuka była wiedzą o danych i obiektywnych zasadach.

W historiach estetyki średniowiecznej często jest cytowana wypowiedź teologa Clarembaldusa z Arras (ok. 1110 – ok. 1187), ucznia Teodoryka z Chartres i Hugona ze św. Wiktora, przedstawiciela szartryjskiej szkoły teologicznej, który napisał:

W innych sztukach wyzwolonych, czy nawet w mechanicznych, teoria nie jest niczym innym jak kontemplacją zasad i reguł, wedle których w poszczególnych sztukach należy postępować. Praktyczna zaś umiejętność postępowania oparta jest na znajomości wymienionych reguł i zasad⁵⁵.

Władysław Tatarkiewicz napisał:

Klarembald z Arras wyjaśniał, że sztuki teoretyczne są znajomością [właściwie „oglądaniem”, *contemplatio*] zasad i reguł, a praktyczne – umiejętnością postępowania wedle tych zasad i reguł. Znaczy to, że nie przestając rozumieć sztuk jako teorii, widział jednakże odrębny ich dział w praktyce, w działaniu, zbliżając się tym do starożytnego punktu wyjścia pojęcia sztuki, a tym bardziej idąc naprzeciw dalszym jego kolejom⁵⁶.

54 U. Eco, *The aesthetics of Thomas Aquinas*, transl. H. Bredin, Harvard University Press, Cambridge–Massachusetts 1988, s. 164: „If we search Aquinas's works for the passages where he mentions art, we will find that his thinking seems in no way different from that of the cultural tradition to which he belonged. He defines art as *recta ratio factibilium* – that is, right judgment concerning things to be made, and that is to say a perfect knowledge of the rules of manufacture. *Ars* means «knowing how to make». The ideas about art which we find in medieval philosophers, artists, and writers of treatises about art, were closely connected with the classical and intellectualistic theory of human making. Definitions such as «*ars est recta ratio factibilium*» or the similar «*ars est principium faciendi et cogitandi, quae sunt facienda*» («art consists in the principles for making and judging whatever is to be made») had no definite paternity. From the Carolingians to Duns Scotus, the medievals simply repeated them and reformulated them in various guises. Aristotle was the starting point, but they took their formulas from the whole Greek tradition, from Cicero, the Stoics, Marius Victorinus, Isidore of Seville, Casiodorus”.

55 W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, dz. cyt., s. 192.

56 W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, dz. cyt., s. 189.

Zacznę od tego, że wyraz *contemplatio* ma jeszcze inne znaczenia, mianowicie rozważanie, badanie czy studiowanie, a zatem ten fragment tekstu powinien brzmieć: „teoria nie jest niczym innym niż badaniem zasad i reguł”. Z treści tego cytatu wynika ponadto, że według Clarembaldusa z Arras każda sztuka miała swoją odrębną teorię, zgodnie z którą były koncipowane wytwory tej sztuki lub też wykonywane poszczególne artefakty. Konsekwencje tej wypowiedzi są takie, że teoria średniowiecznej *ars* wyraźnie rozróżniała część konceptualną danej *ars* oraz część pragmatyczną, a skoro „praktyczna umiejętność postępowania oparta jest na znajomości wymienionych reguł i zasad”, to staje się rzeczą oczywistą, że owe zasady i reguły należą do teorii danej *ars*, nie znajdują się one bowiem w obszarze wiedzy *artifex*, który swoją praktyczną działalność opracowuje po zapoznaniu się z właściwymi dla danej *ars* zasadami i regułami. I mimo iż w tekście tym nie mówi się wprost o tym, jaka jest relacja między twórcą teorii określonej *ars*, a tym samym jej konceptualizacją, a wykonawcą określonych przesłanek teoretycznych – gdyby bowiem chodziło tu tę samą osobę, to musielibyśmy stwierdzić, że w okresie średniowiecza operowano wspólnym pojęciem artysty, od którego pochodzi zarówno idea, jak i realizacja estetycznego artefaktu – to wyłania się wyraźny obraz tego, że teoria i realizacja aktu mowy, powstania budowli, uprawy roli, tworzenia plastycznych dzieł sztuki stanowią dwa odrębne etapy realizacji tego zadania. Jest to problem, który nie został dotąd właściwie zinterpretowany, a skutkiem tego było zbudowanie i preferowanie błędnej teorii, sugerującej, iż w okresie średniowiecza uważano sztuki artystyczne za rzemiosło. Zwróćmy jeszcze uwagę na zestawienie tych najbardziej znanych teorii:

– Boecjusz

ars-artificium – teoria – realizacja

Nunc illud est intuendum quod omnis ars omnisque etiam disciplina honorabiliorem naturaliter habeat rationem quam artificium quod manu atque opere artificis exercetur.

Teraz należy rozważyć taką sprawę, że każda sztuka a także każda nauka posiada naturalnie szlachetniejszą wiedzę niż wiedza nabyta dzięki umiejętności (*artificium*), gdyż (*artificium*) wykonuje się ręcznie i działaniem rzemieślnika.

– Hugon ze Św. Wiktora

ratio-administratio – teoria – realizacja

Ars dici potest scientia, quae artis praeceptis regulisque consistit.

Sztuka może być nazwana nauką, która polega na ścisłych zasadach i regułach.

Agriculturae ratio philosophi est, administratio rustici.

Teoria rolnictwa należy do filozofa, realizacja teorii natomiast do wieśniaka.

Duo sunt agere de arte, et agere per artem. Verbi gratia, agere de arte, ut est agere de grammatica, agere per artem, ut est agere grammaticae, distinquere haec duo, agere de grammatica et agere grammaticae. De grammatica agit, qui regulas de vocibus dat, et praecepta ad hanc artem pertinentia tractat; grammaticae agit omnis qui regulariter loquitur vel scribit.

Rozważanie o ars i działanie zgodne z ars są dwoma rodzajami działania. Na przykład: rozważanie o ars, jak się rozważa o gramatyce, działanie zgodne z ars, jak się stosuje gramatykę [prawidłowo]. Rozróżnij jedno od drugiego: „rozważanie o gramatyce” i „[prawidłowe] stosowanie gramatyki”. O gramatyce rozważa ten, kto opracowuje słowa powiązane regułami i przepisami, które dotyczą tejże ars. Gramatykę [właściwie] stosuje każdy, który mówi i pisze zgodnie z właściwymi regułami.

– Dominicus Gundissalinus

ars theorica et ars practica – sztuka teoretyczna i sztuka praktyczna

Cum autem omnis ars dividatur in theoreticam et practicam, quoniam vel habetur in sola cognitione mentis – et est theoretica – vel in exercitio operis – et est practica – profecto ars extrinsecus pertinere videtur ad theoreticam, ars vero intrinsecus ad practicam. Ars enim extrinsecus non tradit actum, sed scientiam tantum, ars vero intrinsecus et actum dat et scientiam.

Każda sztuka dzieli się na teoretyczną i praktyczną, gdyż albo zawiera się ona w samym poznaniu umysłu i jest wówczas teorią, albo stanowi podstawę kreowania dzieła, stając się czynnością praktyczną, a zatem wydaje się, że sztuka zewnętrzna należy do teorii, sztuka wewnętrzna zaś do praktyki. Sztuka wewnętrzna nie inspiruje do działania, lecz tylko do zdobywania wiedzy, sztuka wewnętrzna natomiast do działania i daje także wiedzę.

– Vincentius Bellovacensis (Wincenty z Beauvais, zm. 1264)
rationatio et fabrica – teoria i praktyka
(*architectura nascitur ex fabrica et ratiocinatione*)

Architectura nascitur ex fabrica et ratiocinatione. Fabrica est continuata et usu trita meditatio, que manibus perficitur. Ratiocinatio autem est, que res fabricates solertia ac rationis proportione demonstrat et explicat.

Architektura (*architectura*) powstaje z praktyki (*fabrica*) i teorii (*ratiocinatio*) – (*architectura nascitur ex fabrica et ratiocinatione*). Praktyka (*fabrica*) jest powtarzaniem danych czynności i istotnie wprawnym wykonaniem, które powstaje dzięki pracy rąk. Teorię (*ratiocinatio*) zaś jest to, co tłumaczy i wyjaśnia rzeczy wykonane, powstałe tak dzięki biegłości jak i rozumowaniu⁵⁷.

– Św. Tomasz z Akwinu:
Ratio et factibile – teoria i praktyka:

Ars est recta ratio factibilium.

Sztuka jest prawidłową teorią o tym, co należy zrobić.

Ars nihil aliud est quam ratio recta aliquorum operum faciendorum (*Summa theologiae*, Ia IIae, q. 57, a. 3, ad 3):

Sztuka nie jest niczym innym niż prawidłową teorią pewnych rzeczy, które mają być wykonane.

– Clarembaldus Atrebatensis:

W innych sztukach wyzwolonych, czy nawet w mechanicznych, teoria nie jest niczym innym niż badaniem zasad i reguł, wedle których w poszczególnych sztukach należy postępować. Praktyczna zaś umiejętność postępowania oparta jest na znajomości wymienionych reguł i zasad.

Jak widać, wypowiedź Clarembaldusa Atrebatensis, którą świadomie (niechronologicznie) umieściłem na końcu tego zestawienia, znakomicie pod-

57 V. Bellovacensis, *Speculum doctrinale Vincentij beluacensis fratris ordinis praedicatorum*, liber XII, capitulum XIII, Strassburg circa 1477 (Bayerische Staatsbibliothek, 2 Inc.c.a. 236, 2).

sumowuje dwunasto- i trzynastowieczne teoretyczne konstatacje na temat sztuki. Podobny charakter ma definicja sztuki autorstwa Akwinaty: „Sztuka jest prawidłową teorią o tym, co należy zrobić”. Święty Tomasz mówi, że *ars* nie jest bynajmniej umiejętnością wykonywania danej rzeczy (także estetycznego artefaktu) według reguł, zasad i przepisów, ale że jest teorią determinującą działanie dla danej *ars*, a więc owe reguły oraz przepisy. Tej definicji św. Tomasza z Akwinu, jak i tych zamieszczonych wyżej, w żaden sposób nie da się pogodzić z powszechnie powtarzaną definicją sztuki średniowiecznej, w myśl której „jest ona umiejętnością wykonywania rzeczy według reguł⁵⁸”. Ta definicja pomija teorię *artes liberales* i *artes mechanicae*, określając tylko praktyczne działania podmiotu określanego mianem *artifex*, co zaś prowadzi do kolejnego wniosku, że *definiendum* i *definiens* nie są w tym przypadku zakresowo tożsame. We wszystkich zacytowanych wyżej wypowiedziach, semantycznie tożsamych, podkreśla się konsekwentnie fakt, że *ars* obejmuje działania teoretyczne i praktyczne, które są budowane w oparciu o reguły i przepisy będące rezultatem teoretycznych namysłów. Taka teoria sztuki stawała się szczególnie przydatna wówczas, kiedy dzieła sztuki, zwłaszcza ze względu na komunikologiczne wymogi, stawały się przedłużeniem teologicznego i filozoficznego dyskursu. Można oczywiście – jak to robiono i robi się nadal – badać tę sztukę, wychodząc od formy, oraz ograniczać się tylko do formy, tylko że wtedy analizuje się abstrakcyjne, bezkontekstowe, akulturowe artefakty formalne, zawieszone w bezkresnej przestrzeni. Sztuka średniowieczna nie tylko nie była rozumiana jako rzemiosło, ale była czymś całkowicie przeciwnym. Ze średniowiecznych źródeł, jak i ze średniowiecznych dzieł sztuki wyłania się klarowny obraz sztuki koncepcyjnej.

Średniowieczna sztuka koncepcyjna

W okresie średniowiecza nie można mówić o tożsamości pomiędzy procesem twórczym a działaniami na przykład architekta, ponieważ konceptualizacja dzieł sztuk mechanicznych, a zatem również konceptualizacja dzieł sztuk artystycznych, tak samo jak konceptualizacja dzieł oraz wytworów sztuk wyzwolonych, powstawała poza jego obszarem wiedzy pojetycznej, czyli wiedzy o wytwórczości, gdyż nie miał on przygotowania teoretycznego, nie był on bowiem ani teologiem, ani matematykiem, ani też filozofem przyrody. Nie mógł

58 W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, dz. cyt., s. 259.

zatem rozpatrywać problemów będących przedmiotem badań naukowych, jak i rozstrzygać kwestii podejmowanych przez nauki teoretyczne. Z przeprowadzonych tutaj rozważań wynika, iż w dwunastym i trzynastym stuleciu nie zmieniło się zasadniczo ani rozumienie sztuki, ani teoria sztuki, ani zakres znaczeniowy terminu *artifex*, który był lokowany w obszarze sztuk mechanicznych, inaczej mówiąc w obszarze sztuk wytwórczych, i nie można go uznać za twórcę całkowicie kreującego dzieło sztuki, ponieważ teoria dzieła sztuki nie należała do niego, lecz do przedstawicieli nauk teoretycznych. Święty Tomasz z Akwinu konsekwentnie wykazywał, iż działalność pojetyczna może być prowadzona wyłącznie w obrębie *artes*, dla których granice wiedzy teoretycznej są nieprzekraczalne. Jak zajrzemy do traktatu Leonarda da Vinci, w którym uzasadniał on tezę, że sztuka (malarstwo) jest filozofią, i próbował przekonać czytelnika do tego, ażeby zarówno konceptualizację, jak i realizację dzieła malarzkiego zaliczać do filozofii, dlatego nazywał on siebie filozofem a nie artystą, to jest rzeczą oczywistą, że ten wybitna humanista i artysta kontestował średniowieczny podział *artes* na *ratio et administratio*⁵⁹. Podsumowując wyniki przeprowadzonych wyżej analiz, należy szczególnie uwypuklić fakt, że średniowieczna teoria sztuk nie uważała sztuk artystycznych, o których w ogóle się nie wypowiadała, za działalność rzemieślniczą, a jeśli definiowała sztukę jako wykonywanie jakiegoś artefaktu według określonych zasad, reguł i przepisów, to opisywała *administratio*, czyli albo część kreatywną danej sztuki (jak *agricultura*), albo część realizacyjną danej sztuki (jak *ars grammatica*), a zatem dokładnie tak samo jak znacznie później opisał to Ferdinand de Saussure jako *langue* i *parole*:

Saussure wprowadził terminy „*langue*” i „*parole*”, ale jeśli większą wagę przywiązywać do kontekstów, w jakich te terminy są używane, niż do mętnych definicji, jakie można znaleźć w Kursie, łatwo dojść do wniosku, że te neologizmy oznaczają zjawiska znane od najdawniejszych czasów, a mianowicie „*langue*” = gramatyka + słownik, a „*parole*” = teksty⁶⁰.

Jeżeli klasyczna teoria sztuki średniowiecznej jest błędna, oznacza to, że sztuk artystycznych nie sprowadzano do czynności rzemieślniczych. Jaką zatem teorią sztuki operowali średniowieczni uczeni oraz czy dzisiaj moglibyśmy

59 Szeroko omawiam ten problem w: J. Dębicki, *Kognitywne funkcje sztuki: Gilbert de La Porrée, Jan Wielki, Wit Stwosz i Leonardo da Vinci, Aureus*, Kraków 2016 (II), s. 11–29.

60 W. Mańczak, *Problemy językoznawstwa ogólnego*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1996, s. 21.

tę teorię zrekonstruować? Podstawą do takich rozważań mogą być wyłącznie dzieła sztuki, których znaczenie komunikologiczne i kognitywne było o wiele donioślejsze w przestrzeni społeczno-kulturowej średniowiecza niż znaczenie nielicznych ograniczonych do szkół teologicznych traktatów. Czy można dzisiaj zrekonstruować średniowieczną teorię sztuki? Wypowiedzi średniowiecznych teologów i filozofów dają solidną podstawę do tego, aby wiarygodnie odpowiedzieć na pytanie, jaka teorią sztuki operowali średniowieczni intelektualiści.

W świetle treści średniowiecznych traktatów o sztukach nieodparcie nasuwa się myśl, aby rozpatrzeć średniowieczne *artes liberales et artes mechanicae*, a wraz z nimi oczywiście sztuki artystyczne w kontekście idei koncepcyjnej teorii dzieł sztuki, której różne aspekty były przedmiotem rozważań Michała Ostrowickiego⁶¹, wyróżniającego między innymi trzy sposoby pojmowania konceptyzmu w sztuce:

1. Konceptyzm odnoszony do sztuki początku XX wieku, w tym zwłaszcza do sztuki dadaistów i futurystów, uosabiany również przez nowe formy artystyczne, takie jak *ready-made*, *assemblage*, *collage*, *informel* czy *objet trouvé*.
2. Konceptyzm utożsamiany ze sztuką konceptualną lat 60. i 70., która przede wszystkim zwracała się ku wartościom kognitywnym, dążąc jednocześnie do dematerializacji dzieła sztuki, a więc rezygnując właściwie z przedmiotowej obiektywizacji wytworu.
3. Konceptyzm rozumiany jako istota sztuki, czyli pojęcie, za pomocą którego można by zdefiniować całą sztukę, to znaczy od jej początków aż po dzisiejsze estetyczne i estetyczne artefakty pretendujące do miana dzieła sztuki, wraz z działaniami artystycznymi ograniczonymi wyłącznie do płaszczyzny konceptualnej intencjonalnego wytworu.

Głębszego rozpatrzenia wymaga problem bezprzedmiotowego, czy mimo wszystko może jednak przedmiotowego charakteru sztuki konceptualnej, co wiąże się z odpowiedzią na istotne pytanie, czy sztuka ta zerwała z odwieczną koncepcją materializacji idei artystycznej, a tym samym z intencjonalnym ustrukturyzowaniem obarczonych kognitywnymi i estetycznymi walorami jakości formalnych, przeciwko czemu skierowali ostrze swojej krytyki postmoderniści, całkowicie odrzucając modernistyczny paradygmat. Jest oczywiście faktem, że doktrynerski nurt sztuki konceptualnej – podobnie jak sztuka multimedialna i hipermedialna – zrezygnował z przedmiotowej obiektywizacji powstałej konceptualizacji artystycznej, ponieważ konceptualny wytwór miał

61 M. Ostrowicki, *Idea koncepcyjnej teorii dzieł sztuki*. *Zarys*, „Kwartalnik Filozoficzny” 28 (2000) nr 2, s. 67–86.

być dziełem sztuki, „a dzieło nie musi być obiektem estetycznym, ani nawet obiektem w ogóle” (a piece: and a piece need not be an aesthetic object, or even an object at all)⁶². Co więc wniósł do sztuki antyestetyczny konceptualny projekt i czy powstające w jego ramach dzieła sztuki są zawsze estetyczne? Próbując udzielić odpowiedzi na to pytanie, wtrącić pod uwagę aspekty, które już dawno pojawiły się w sztuce europejskiej. Na te właśnie aspekty zwróciła uwagę Bożena Kowalska, ujmując te zagadnienia niezwykle lapidarnie, a przy tym bardzo trafnie:

W sztuce tej chodzi o przesunięcie uwagi widza od aspektu zmysłowego w sztuce do aspektu myślowego; o skłonienie widza do refleksji tak nad taką sztuką, jak nad rzeczywistością. Jest to sztuka dosłownie pojęciowa, możliwości pojęciowe są tu bowiem znacznie silniej atakowane niż wrażliwość zmysłowa. Nie jest to sztuka, która by w najmniejszym stopniu niosła zadowolenie oczom. Są one tu traktowane wyłącznie jako receptory, przekazujące otrzymane impulsy wprost do umysłu odbiorcy, którego współdziałanie wyobrażeniowo-myślone stanowi centralną część składową strategii sztuki konceptualnej⁶³.

Jak wiele pojęć w historii sztuki, które mają charakter historyczny lub ahistoryczny, tak też ten opis odpowiada również historycznemu nurtowi artystycznemu (sztuce konceptualnej), ale także ahistorycznej (gdyż tak wprost niedefiniowanej) sztuce symbolicznej, czyli w tym przypadku sztuce średniowiecznej. Sztuka konceptualna jest przede wszystkim sztuką umysłu, skoro jej przedstawiciele głoszą prymat intelektu nad światem zmysłów, podkreślając, że w dziełach sztuki konceptualnej „idea jest królem” (idea is King)⁶⁴. Istnienie dobrej idei jest natomiast konieczne i wystarczające dla istnienia dobrej sztuki (good ideas are necessary and sufficient for good art), jak podkreślała konceptualistka Adrian Piper⁶⁵. Idee te mogą być podzielone na trzy główne kategorie, spośród których zwraca na siebie uwagę zwłaszcza trzecia kategoria. W ramach sztuki konceptualnej są bowiem podejmowane próby przedstawiania idei, którymi tradycyjnie zajmuje się filozofia. Projekt konceptualny przyjmuje za pewnik, że wartość estetyczna, o ile w ogóle nie jest ona zasadniczo sprzeczna z wartością

62 T. Binkley, *Piece: Contra Aesthetics*, Timothy Binkley, *Piece: Contra Aesthetics*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 35 (1997), s. 265.

63 B. Kowalska, *Od impresjonizmu do konceptualizmu. Okrycia sztuki*, Warszawa 1989, s. 153.

64 P. Wood, *Conceptual Art* (Movements in Modern Art), London 2002, s. 33.

65 A. Piper, *Idea, Form, Context*, [w:] *Out of Order, Out of Sight*, vol. 2: *Selected Writings in Art Criticism 1967–1992 by Adrian Piper*, London 1996, s. 5.

poznawczą, tak czy inaczej powinna być uważana za element artystycznie destruktywny⁶⁶. W tradycyjnym modelu dzieła sztuki obie te wartości występują z reguły obok siebie, a nierzadko wartość estetyczna dzieła wzmacnia i intensyfikuje jego walory kognitywne. Niewątpliwie zagadnieniem samym w sobie jest problem, czy w sztuce w ogóle można skutecznie i przekonująco rozdzielić to, co jawi się jako estetyczne, od tego, co ma zasadniczo charakter poznawczy. Konceptualistyczna teza, że sztuka jest wcześniejsza niż jej materializacja⁶⁷, oznacza, że reprezentacja idei staje się nadrzędnym postulatem teorii amaterialistycznej sztuki. Właściwym bytem dzieł konceptualnych są właściwie idee, ponieważ, jak podkreślał Sol LeWitt, same idee mogą być dziełami sztuki, gdyż są one w łańcuchu rozwoju, który w końcu może znaleźć jakąś formę, ale wszystkie te idee nie muszą być urzeczywistniane (Ideas alone can be works of art; they are in a chain of development that may eventually find some form. All ideas need not be made physical)⁶⁸, sztuka jest bowiem w swej istocie procesem konceptualizacji oraz realizacji, toteż jej wytwory są zasadniczo ideą, a zdaniem Josepha Kosutha idea sztuki i sztuka są tym samym⁶⁹.

Jeśli oglądamy teoretycznie estetyczne artefakty artystów konceptualnych, to nieodparcie narzuca się uwaga, że przekraczanie materialnego paradygmatu sztuki oraz dematerializacja wytworu artystycznego po to, aby zdefiniować istotę sztuki jako ideę i koncepcję dzieła, które w pełni mają wypełniać jego ontologiczną przestrzeń, w dużej mierze ograniczają się jedynie do założeń teoretycznych. Koncept dzieła sztuki, niezależnie od tego, jaka jest relacja między nim a jego uprzedmiotowieniem, zostaje widzowi przekazany za pomocą formy, a zatem, jeśli przyjmiemy, że można mówić w tym przypadku o estetyce idei⁷⁰, to na pewno można mówić o estetyce sztuki w takim znaczeniu, jak była ona rozumiana przed postmodernizmem. Do najbardziej znanych osiągnięć sztuki konceptualnej należy dzieło Josepha Kosutha *One and Three Chairs* (1965), przedstawiające krzesło, jego fotografię oraz napisaną słownikową definicję krzesła. Amerykański artysta nawiązał niewątpliwie do filozofii Platona, ukazując relacje między ideą a partycypującym w tej idei artefaktem. Demonstrując natomiast problem, jak zobiiektywizowana przedmiotowo idea może

66 E. Schellekens, *The Aesthetic Value of Ideas*, [w:] *Philosophy and Conceptual Art*, eds. P. Goldie, E. Schellekens, Oxford University Press, New York 2007, s. 71–91.

67 L. Lippard, J. Chandler, *The Dematerialization of Art*, „Art International” 12/2 (1968), s. 31–36.

68 S. LeWitt, *Sentences on Conceptual Art*, „Art-Language: The Journal of Conceptual Art” 1 (1969) nr 1, s. 11–13 (sentencja nr 10).

69 J. Kosuth, *Sztuka po filozofii*, przeł. U. Niklas, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. II, red. S. Morawski, Warszawa 1987, s. 239–258.

70 Por. P. Osborne, *Conceptual Art and/as Philosophy*, [w:] *Rewriting conceptual art*, eds. M. Newman, J. Bird, London 1999, s. 47–65.

różnić się znaczeniem wygenerowanym formą plastyczną, artysta chciał pokazać, że idea może istnieć niezależnie od obiektu, który reprezentuje, a także, że jedno znaczenie może być reprezentowane różnymi formami-znakami. Widać zatem, że sztuka konceptualna nie jest artystycznym nominalizmem, gdyż, mimo iż odrzuca materializację artystycznej idei, komunikuje się formą, którą – w przeciwieństwie do formalistów uważających, że formalne cechy dzieła, takie na przykład jak linia, kształt, kolor, czy światłocień, są samowystarczalne i właściwie jedyne dla jego oceny – uważa za tak mało istotną i destruktywną dla procesu twórczego, że bez wahania obwieszcza jej unicestwienie.

Z punktu widzenia dziejów teorii sztuki i historii metodologii historii sztuki należy w tym miejscu przypomnieć pewien koncept naukowy podejmujący problem relacji między ideą a jej materializacją, który, jest bardzo bliski rozumieniu sztuki średniowiecznej jako sztuki koncepcyjnej. Konceptualiści, którzy, dążyli do tego, ażeby ograniczyć istnienie dzieła sztuki tylko do jego sfery ideowo-konceptualnej, *nolens volens* stali się kontynuatorami wiedeńskiej teorii historii sztuki, sformułowanej przez Maxa Dvořáka (1874–1921). To wybitny badacz średniowiecznej kultury i autor teorii sztuki rozumianej jako historia idei (*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*), w myśl której dzieje sztuki – tak jak i dzieje idei religijnych czy historia myśli filozoficznej oraz dzieje literatury – tworzą historię duchowości determinującą rozwój form artystycznych, będących tym samym wyrazem światopoglądu danej epoki⁷¹. Max Dvořák stwierdził, że:

Idealizm sztuki gotyckiej [...] różniąc się od idealizmu sztuki klasycznej, miał [...] swe źródło w spirytualizmie światopoglądu chrześcijańskiego i polegał na zwycięstwie abstrakcyjnej idei nad formalną doskonałością, na panowaniu ducha nad materią⁷². Nie zmysłowe wrażenia – podkreślał – i pierwotne obrazowe przedstawienia, jak w antyku, lecz wiedza teoretyczna, ze źródeł literackich zaczerpnięte wykształcenie były punktem wyjścia wielkiego wzbogacenia treści, jakie dokonało się w sztuce gotyku XII i XIII wieku, wytyczając drogę rozwoju całej sztuce europejskiej⁷³.

Max Dvořák czerpał niewątpliwie z estetyki i teorii sztuki Georga Wilhelma Hegla (1770–1831), dla którego sztuka była ideą odcisniętą w materii, przejmując

71 M. Dvořák, *Idealizm i naturalizm w rzeźbie i malarstwie gotyckim*, [w:] *Max Dvořák i jego teoria dziejów sztuki*, wyboru dokonał i posłowiem opatrzył Lech Kalinowski, Warszawa 1974, s. 43–152.

72 M. Dvořák, *Idealizm i naturalizm w rzeźbie i malarstwie gotyckim*, dz. cyt., s. 51.

73 M. Dvořák, *Idealizm i naturalizm w rzeźbie i malarstwie gotyckim*, dz. cyt., s. 103.

wiele jego poglądów, w tym również sugestie, że sztuka wyraża ponadmaterialne, duchowe idee. Ten wybitny mediewista żywił przekonanie, że wymienione dyscypliny wiedzy wraz ze sztuką znajdują się na tej samej płaszczyźnie kognitywnej, ponieważ, jak uważał, dyscypliny te, jak byśmy dzisiaj powiedzieli, należą do antroposfery, różniąc się tylko środkami ekspresji. Tak mówił do swoich studentów: „Sztuka jest obok języka może najważniejszym środkiem do wyrażania psychicznych doznań i światopoglądowych idei”⁷⁴. W świetle przedstawionych tu poglądów Maxa Dvořáka należałoby zwrócić uwagę na wyraźnie jawiące się związki ideowo-strukturalne pomiędzy jego teorią sztuki a teorią sztuki średniowiecznej Hugona ze św. Wiktora, który, podobnie jak św. Tomasz z Akwinu, ujmował sztuki (*artes liberales et artes mechanicae*) jako relację pomiędzy ideą a formą, gdyż tylko tak można rozumieć jego *ratio et administratio* albo Tomaszowe *ratio et factibile*. Jak wiadomo, Max Dvořák zmarginalizował znaczenie ikonografii w badaniach na treściami dzieła sztuki, co – uwzględniając fakt, że wiedeńska szkoła historii sztuki nie unikała bynajmniej analiz typu ikonograficznego⁷⁵ – sugeruje, że była to świadoma decyzja uczonego, zdecydowanie odróżniająca jego teorię sztuki od transcendentальной⁷⁶ teorii sztuki neokantysty⁷⁷ Erwina Panofsky’ego, konsekwentnego kontynuatora filozofii form symbolicznych Ernsta Cassirera. Trudno byłoby przyjąć, że Max Dvořák, wybitny znawca sztuki średniowiecznej, nie znał ówczesnych traktatów zawierających teorię sztuki preferowaną w tym okresie. Uczony ten bezpośrednio nawiązał do średniowiecznej teorii sztuki, którą, w przeciwieństwie historyków estetyki, prawidłowo odczytał oraz właściwie zinterpretował. W jego teorii sztuki nie było nic pośredniego między światem idei i światem form, a więc

74 Cytat pochodzi z opracowania redakcyjnego Kalinowskiego zawartego w: *Max Dvořák i jego teoria dzieł sztuki*, dz. cyt. s. 44.

75 Zob. oprac. red. Kalinowskiego w: *Max Dvořák i jego teoria dzieł sztuki*, dz. cyt. s. 48–50.

76 Erwin Panofsky, *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zur Erörterung über die Möglichkeit «kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe»*, „Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft” 18 (1925), s. 153: „Denn in dem Augenblicke, da dies geschähe, da also die Ergebnisse der kunsttheoretischen Besinnung nicht von außen her die Beobachtungsauswahl und Begriffsbildung der Forschung bestimmen, sondern unmittelbar und als solche in ihren Gedankengang eindringen würden, wäre die Kunstgeschichte von der Aufweisung und Ausdeutung eines materiell gegebenen Tatbestandes zur Aufweisung und Ausdeutung eines ideellen Verhältnisses zwischen Problemstellung und Problemlösung übergegangen, d.h. sie hätte aufgehört, eine reine Dingwissenschaft zu sein und sich aus einer im beschränkten Sinne historischen Disziplin in diejenige Betrachtungsweise verwandelt, die wir als eine »transzendental-kunstwissenschaftliche« oder, bescheidener und vielleicht zutreffender, als eine im eigentlichen Sinne »interpretierende« bezeichnen dürfen”.

77 M. Bartko, *Źródła teoretycznej koncepcji dzieła sztuki Erwina Panofsky’ego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i konserwatorstwo” 13 (186) 1989, s. 179–190.

mamy tutaj do czynienia z interpretacją formalno-treściową, wyraźnie różną od interpretacji formalno-tematyczno-treściowej Erwina Panofsky'ego⁷⁸.

Historycy filozofii, historycy estetyki, a także historycy kultury, a za nimi także historycy sztuki powtarzali i powtarzają do dzisiaj, że w okresie średniowiecza sztuki artystyczne były uważane za działalność rzemieślniczą. Przeprowadzone analizy średniowiecznych źródeł literackich, analizy najbardziej znanych i najbardziej reprezentatywnych dla średniowiecznej nauki teorii sztuki nie tylko że nie potwierdzają tego stanu rzeczy, ale stwarzają również solidne naukowo podstawy do tego, ażeby zaproponować nową teorię sztuki średniowiecznej, mającą przecież swoje zapodmiotowienie nie tylko w prowadzonych wówczas rozważaniach teoretycznych, ale również w ich praktycznej realizacji, to znaczy w średniowiecznych dziełach sztuki. Jak wyżej wykazano, teorie sztuki uprawiane w omawianej epoce, co zgodnie poświadczają wszystkie znane powstałe w tym okresie sentencje i poszerzone opracowania teoretyczne, miały niewątpliwie charakter wybitnie koncepcyjny. Było to bowiem szczególnie pożądanym w epoce, w której tworzono kulturę religijną od podstaw. Jak w takiej sytuacji sztuka, która reprezentowała tak ogromny potencjał kulturowy, będąc jednocześnie przedłużeniem dyskursu teologicznego i filozoficznego, a dopiero potem obrazami-znakami dla owych *illiterati*, miałaby być częścią pojetycznego obszaru działalności człowieka? Tego nie można ani sobie wyobrazić, ani zrozumieć, ani też wyjaśnić. Należałoby natomiast jeszcze raz podkreślić, że teza o mechanicznym charakterze sztuk artystycznych nie ma żadnych podstaw źródłowych ani tym bardziej uzasadnienia w wysublimowanej treściowości i formalnie sztuce tego okresu⁷⁹. Pojęcie sztuki koncepcyjnej jest swym zakresem szersze od pojęcia sztuki symbolicznej, którym określa się artystyczną reprezentację wieków średnich. Obejmuje ono bowiem całe spektrum procesu twórczego, wyjaśniając relację pomiędzy obrazem, jego mimetycznym lub też amimetycznym wzorem, którym, jak właśnie w przypadku średniowiecznej sztuki, nie jest świat rzeczywistych przedmiotów, lecz idea w umyśle twórcy. Obraz-znak, symbol, który jest rozumiany jako reprezentacja czegoś innego, opisuje jedynie fragmentarycznie złożone procesy o artystycznym charakterze. Nie od rzeczy byłoby jeszcze wspomnieć, że omówione wyżej średniowieczne teorie sztuki koncepcyjnej nie są autonomicznymi wypowiedziami o charakte-

78 E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, [w:] *Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i opatrzył posłowiem Jan Białostocki, PIW, Warszawa 1971, s. 11–32.

79 J. Dębicki, *Koncepcje ciała we francuskiej rzeźbie dwunastego stulecia. Rozważania o rozumieniu sztuki w okresie średniowiecza*, [w:] *Studia anthropologica: pogranicza historii sztuki i kultury*, t. 2, red. U. Mazurczak, Lublin 2017, s. 55–127.

rze estetycznym, lecz są wyraźnie determinowane ważnymi i istotnymi w ogólnych strukturach wiedzy doktrynami teologicznymi. Można niewątpliwie wykazać, co już niestety przekracza ramy tego artykułu, w których miejscach swoich teologicznych rozważań św. Tomasz z Akwinu określa sztukę jako sztukę koncepcyjną, nie używając tego określenia. Warto w tym miejscu przytoczyć konkluzję autorstwa Elżbiety Wolickiej, która badała teoriopoznawcze aspekty pojęcia *imago* w pismach Akwinaty:

Istota obrazu jako swoistego typu struktury znaczącej jest ujmowalna intelektualnie, a nie tylko zmysłowo; podobieństwo obrazowe czy też obrazujące jest bowiem podobieństwem formalnym, wymaga aktu pojęciowego uchwycenia wewnętrznej istotowej struktury rzeczy nawzajem „obrazowo podobnych”, a nie tylko ich wyglądu. Zgodnie z noetyką tomistyczną, pierwotną sytuacją semiozy (sytuacją znakotwórczą) jest akt poznania pojęciowego (*apprehensio*). Jest to akt znaczeniодajny, w którym konstytuuje się słowo mentalne (*verbum mentis*), będące wyrazem (*species expressa*), czyli znakiem formalnym przedmiotowego poznania. Pojęcie rzeczy, jako spontanicznie utworzony znak mentalny, odwzorowuje abstrakcyjnie formalną, istotnościową (pod określonym względem) strukturę rzeczy i w tym sensie bywa nazywane jej podobieństwem, czyli obrazem (*similitudo expressa vel imago*). Pojęcie to może stać się przedmiotem aktu refleksji oraz podlegać różnym wtórnym przekształceniom w rozmaitego rodzaju operacjach intelektualnych (np. wyższego stopnia abstrakcji, metapredmiotowej, stopniowalnej (re)konstrukcji itp.). Jednym z typów mentalnej aktywności znako- i obrazotwórczej jest twórczość pojetyczna, wyrażająca się przede wszystkim w konstruowaniu pojetycznych idei-wzorów, mających następnie swoje przedmiotowe odwzorowania w różnych artystycznych lub technicznych wytworach. O ile w pierwotnym akcie znakotwórczym ekspresji pojęciowej relacja podobieństwa przebiega między rzeczą, wzorem oraz jej pojęciowym, mentalnym odwzorowaniem, o tyle w akcie twórczości idea pojetyczna jest wzorem (*exemplar*) dla fizycznego odwzorowania – obrazu – w postaci dzieła sztuki. Dzieło sztuki traktowane jako znak-obraz realizuje więc wprost podobieństwo strukturalne do odpowiedniej idei w umyśle artysty, a nie wprost do przedmiotu w nim przedstawionego – posąg Hermesa nie jest mimetycznym naśladowaniem samego Hermesa, lecz idei Hermesa stworzonej przez artystę; wizerunek cesarza

wyryty na monecie nie jest imitacją cesarza, lecz idei cesarza obecnej w umyśle artysty-rzemieślnika⁸⁰.

Na koniec rozważań o średniowiecznej sztuce koncepcyjnej warto odnieść się do treści omówionego wyżej artykułu Michała Ostrowickiego, który stał na stanowisku, że konceptyzm, jeśli będzie ujmowany jako istota sztuki, to niewątpliwie jawi się jako pojęcie, za pomocą którego można będzie zdefiniować całą sztukę, poczynawszy od pierwszych nieporadnych pociągnięć pędzlem – jak w przypadku niezwykle ekspresywnych malowideł w jaskini w Lascaux – aż po współczesną sztukę i antysztukę. Tak szeroko rozumiany konceptyzm nie będzie się jednakże odróżniał od idei artystycznej, nie sposób bowiem zaprzeczyć, że idea artystyczna, niezależnie od tego co się potem z nią stanie, zawsze poprzedza akt jej materializacji lub werbalizacji. Jeżeli rozpatrujemy istotę procesów artystycznych, to należałoby zauważyć, iż sztuka średniowieczna, której teoria nie została dotąd właściwie odczytana, odpowiada swą istotą dziejom sztuki postimpresjonistycznej, czyli jest mimetyczną sztuką koncepcyjną w rozumieniu św. Tomasza z Akwinu, naśladuje ona bowiem amimetyczne koncepty w umyśle artysty:

Verbum autem interius conceptum est quaedam ratio et similitudo rei intellectae. Similitudo autem alicuius in altero existens vel habet rationem exemplaris, si se habeat ut principium: vel habet potius rationem imaginis, si se habeat ad id cuius est similitudo sicut ad principium. Utriusque autem exemplum in nostro intellectu perspicitur. Quia enim similitudo artificiatu existens in mente artificis est principium operationis per quam artificiatum constituitur, comparatur ad artificiatum ut exemplar ad exemplatum: sed similitudo rei naturalis in nostro intellectu concepta comparatur ad rem cuius similitudo existit ut ad suum principium, quia nostrum intelligere a sensibus principium accipit, qui per res naturales immutantur (Thomas de Aquino, *Summa contra gentiles*, liber 4, cap. 11, n. 14).

Zdaniem Akwinaty podobieństwo do artefaktu istniejącego w umyśle artysty stanowi zasadę działania, dzięki której konstytuuje się tenże artefakt. Podobieństwo to można bowiem porównać do artefaktu – tak jak relację między wzorem i tym, co w odniesieniu do niego jest odwzorowywane. Sztuka realistyczna i koncepcyjna sztuka arealistyczna nie powstają w wyniku tego same-

80 E. Wolicka, *Teoriopoznawcze aspekty pojęcia „imago” u św. Tomasza i św. Bonawentury*, „Roczniki Filozoficzne” XXIII (1975) z. 1, s. 120–121.

go procesu konceptualizacji dzieła sztuki, który, niezależnie od historyczno-społeczno-kulturowych uwarunkowań, jest zawsze taki sam – jak sugerował Michał Ostrowicki – ponieważ najpierw powstaje idea, a później następuje jej materializacja. Sztuka koncepcyjna natomiast nie operuje realistyczną formą, a więc tworzony koncept obejmuje formy wyrazu niebędące reprezentacją czegoś zewnętrznego. Nie mają one zatem charakteru mimetycznego w stosunku do natury, lecz reprezentują koncept umysłowy odpowiadający terminowi *disegno*, którego w tym znaczeniu w siedemnastym stuleciu użył Fedrico Zuccari⁸¹. W tym rozróżnieniu chodziłoby szczególnie o to, żeby zwrócić uwagę na odmienną konceptualizacji, które mają imitować naturę, i tych projektów twórczych, które muszą koncytować nie tylko ideową strukturę dzieła, ale również jego formę, ponieważ nie koresponduje ona ze światem natury. Można więc wreszcie zająć się teorią sztuki Dantego Alighieri w odniesieniu do sztuki średniowiecznej ujmowanej jako sztuka koncepcyjna, a nie rzemieślnicza.

Teoria sztuki Dantego Alighieri

Dante Alighieri (1265–1321), wybitny przedstawiciel późnoscholastycznej kultury, był nie tylko poetą, autorem *Biesiady* i *Boskiej komedii*, ale także filozofem, dla którego nauka i sztuka nie były wyłącznie przedmiotem refleksji, jak w przypadku innych średniowiecznych myślicieli, ale również przedmiotem bezpośredniego doświadczenia. Zdaniem Władysława Tatarkiewicza Dante Alighieri pozostawał pod wpływem teologii, kosmologii i estetyki św. Tomasza z Akwinu⁸². Już na wstępie warto zauważyć, że włoski myśliciel nigdzie nie przedstawił własnej teorii sztuki ani też nie podał definicji sztuki, co, uwzględniając fakt, że uprawiał poezję, aż tak bardzo nie dziwi, implikowało to bowiem szereg różnych zasadniczych kontrowersji wynikających z dążenia do wydatnego podniesienia rangi tej dziedziny sztuki. Jedną z najważniejszych trudności, na jaką się natychmiast natykamy, próbując zrekonstruować teorię sztuki Dantego Alighieri – pomijając poetyckość, symbolizm, alegoryzm wypowiedzi o sztuce lub sztukach – jest fakt, że nie mówi on bezpośrednio o sztukach artystycznych, ledwie co wspominając niektórych malarzy, w tym Giotto di Bondone, z którym pozostawał w przyjacielskich relacjach:

81 F. Zuccari, *Idea malarzy, rzeźbiarzy i architektów* (1607), przeł. Jan Białostocki, [w:] *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od 1500 do 1600*, wybrał i opracował Jan Białostocki, Warszawa 1985, s. 474.

82 W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, dz. cyt., s. 248.

Ot, człowieczego kunsztu marna chwała!
Jakże trwa krótko zieleń tego drzewa,
Jeśli tuż po niej znów dzicz nie nastała!
Sądził Cimabue, że wszystkich olśniewa,
A dzisiaj Giotto pierwszy staje w rzędzie
I tak, że rozgłos onego przyćmiewa (Czyściec, Pieśń XI, 91–94).

Zwróćmy jeszcze uwagę na to, że włoski poeta pisał również prozą i że przeprowadził szeroką analizę *artes liberales*, co sugeruje jego świadome, intencjonalne działanie, zmierzające do niepodejmowania ważnych zagadnień z obszaru sztuk artystycznych. W bogatej Dantejskiej literaturze nie ma wyjaśnienia tego ważnego i niewątpliwie nieco zaskakującego faktu. Zaczniemy zatem od syntetycznego przedstawienia tego, co Dante Alighieri napisał o *artes liberales*.

W drugim traktacie *Biesiady* Dante Alighieri podejmuje zagadnienie relacji między strukturą sfer niebieskich i strukturą nauk, zauważając, że najbliżej nas znajduje się siedem sfer niebieskich, które nazywamy planetami, ponad którymi są dwie ruchome sfery, a z kolei najwyżej jest położona sfera nieruchoma, czyli niebo empirejskie (*caelum empireum*)⁸³. Pierwszym siedmiu sferom odpowiada siedem trywialnym i kwadrywialnych nauk, mianowicie gramatyka, dialektyka i retoryka oraz arytmetyka, muzyka, geometria i astrologia, ósmej sferze gwiazdzistej natomiast fizyka i metafizyka, dziewiątej etyka, a dziesiątej boska nauka, czyli teologia. Źródła tego ujęcia sfer i nauk znajdują się niewątpliwie w słynnym traktacie Marcjana Capelliego (Martianus Minneius Felix Capella)⁸⁴, pochodzącego zapewne z Kartaginy afrykańskiego prawnika, który przekazał średniowieczu antyczną wiedzę o sztukach wyzwolonych, autora alegorycznego utworu *O zaślubinach filologii i Merkurego* (*De nuptiis Philologiae et Mercurii*)⁸⁵ – jednego z najbardziej popularnych w średniowieczu podręczników o sztukach wyzwolonych. Marcjan Capella przedstawił i opisał siedem *artes liberales*, omawiając je systematycznie w kolejnych rozdziałach – *De arte grammatica*, *De arte dialectica*, *De arte rhetorica*, *De geometrica*, *De arithmetica*, *De astrologia* oraz *De harmonia* – przyczyniając się w znacznej mierze do

83 D. Alighieri, *Biesiada*, przekład i opracowanie Magdalena Bartkowiak-Biesiada, Hachette Polska, Warszawa 2011, s. 104.

84 F. Schalk, *Zur Entwicklung der artes in Frankreich und Italien*, [w:] *Artes liberales. Von der antiken Bildung zur Wissenschaft des Mittelalters*, dz. cyt., s. 143; S. Wielgus, *Zachodnia i polska nauka średniowieczna – encyklopedycznie*, Płock 2005, s. 30 i n.

85 M. Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, hrsg. v. J. Willis, Leipzig 1983.

ukształtowania się kanonu *septem artes liberales*⁸⁶. W drugiej księdze *Zaślubin* opisał on również jak filologia, wznosząc się do Drogi Mlecznej, gdzie oczekują jej bogowie, przechodzi przez siedem sfer niebieskich, które, zgodnie z twierdzeniami pitagorejczyków, tworzą skalę muzyczną.

Dante nazywa sztuki wyzwolone naukami i z takiej perspektywy omawia relację pomiędzy daną sferą a daną nauką, koncentrując się na różnych aspektach teoretycznych omawianych sztuk, prawie całkowicie pomijając związane z pojęciem *ars* działania praktyczne, co podkreślają wszystkie teorie średniowiecznej sztuki. Popatrzmy przykładowo na to, jak uzasadniał on związki między niebem słońca a arytmetyką:

Niebo Słońca zaś porównać można z Arytmetyką dla dwóch własności: pierwszą jest to, że z jego światła formują się wszystkie inne gwiazdy, drugą, że oko nie może nań patrzeć. Obie te własności znajdują się w Arytmetyce: gdyż jej światłem oświecone są wszystkie nauki, ponieważ wszystkie jej przedmioty rozważane są ze względu na jakąś liczbę i w ich rozważaniu zawsze postępuje się według liczby. Tak w naukach przyrodniczych ruchome przedmiotem jest ruchome ciało, które to ciało ma w sobie zasadę ciągłości, ta zaś zawiera zasadę nieskończonej liczby. I pierwsze jej rozważania polega na rozpatrzeniu zasad naturalnych rzeczy, które są trzy, a więc materia, brak i forma, i widać w nich tę liczbę. Nie tylko w nich razem, lecz również w każdej z osobna znajdziemy liczbę, gdy wnikliwie się przyjrzymy. Dlatego Pitagoras, według tego co mówi Arystoteles w pierwszej księdze Fizyki, opisywał parzystość i nieparzystość jako zasady rzeczy naturalnych, uważał bowiem, że wszystko jest liczbą. Jeszcze drugą własność Słońca widać w liczbach, o których traktuje Arytmetyka: że oko intelektu nie może nań spoglądać, ponieważ liczby, gdy rozważamy je same w sobie, są nieskończone, a tego my nie jesteśmy w stanie pojąć⁸⁷.

Jak widać, pisząc o arytmetyce, Dante Alighieri koncentruje się wyłącznie na różnych aspektach ówczesnej nauki, nawiązując do *Metafizyki* Arystotelesa (IV, 2, 1004 a, 2–9), *Metafizyki* Alberta Wielkiego (IV, tr. I, 6) oraz do *Expositione metaphisicae* (IV, lect. II) św. Tomasza z Akwinu. Wiedza, jaką tu przedstawia, ma charakter podstawowy i powszechny, jej niecodzienność polega bowiem jedynie na tym, że została ona zamieszczona w utworze literackim. Zwróćmy na-

86 B. English, *Die artes liberales im frühen Mittelalter (5.–9. Jh.). Das Quadrivium und der Komputus als Indikatoren für Kontinuität und Erneuerung der exakten Wissenschaften zwischen Antike und Mittelalter*, Stuttgart 1994, s. 55.

87 D. Alighieri, *Biesiada*, II, XIII, 15–9.

tomiasz jeszcze uwagę na to, że Dante Alighieri wymienił jedenaście nauk – siedem sztuk wyzwolonych, fizykę metafizykę, etykę i teologię – które połączył z dziesięcioma sferami kosmicznymi, co zmusiło go do umieszczenia w sferze nieba gwiazdzistego zarówno fizyki, jak i metafizyki, zaburzając tym samym przejrzystość przyjętej struktury *artes* i sfer. Być może zdecydowało o tym jego przekonanie o doskonałości liczby dziesięć⁸⁸, filozofowie przyjmowali bowiem różne koncepcje ilości sfer, wyliczając jedenaście, a niektórzy nawet dwanaście sfer. Włoski poeta tak uzasadniał przyjęte rozwiązanie:

Twierdzą, że niebo gwiazdziste można przyrównać z Fizyką dla trzech właściwości, a także z Metafizyką dla innych trzech: okazuje nam ono bowiem dwie widzialne swe rzeczy, wielość gwiazd i Galaktykę, to jest ów biały krąg zwany przez pospólstwo Drogą Mleczną św. Jakuba. Ukazuje też ono jeden ze swych biegunów, drugi trzymając w ukryciu. I ukazuje jeden swój ruch ze wschodu na zachód, drugi zaś, biegnący z zachodu na wschód, niemal ukrywa przed nami. Dlatego w porządku zobaczyć musimy najprzód porównanie z Fizyką, potem zaś z Metafizyką⁸⁹.

Należy również zauważyć, że fizyka i metafizyka związane z ósmą sferą nieba gwiazdzistego zostały usytuowane poniżej etyki, odpowiadającej dziewiątej sferze, czyli niebu krystalicznemu. Już Étienne Gilson zwracał uwagę na to, że sugerowana przez Dantego wyższość etyki nad metafizyką wskazywałaby na jego skłonność do woluntarystycznego ujmowania filozofii⁹⁰, a tym samym na jego rozmijanie się z filozofią Akwinaty. Ruch dziewiątej sfery odzwierciedla determinujący wpływ moralności na ludzką egzystencję, który będzie oddziaływał na nią o tyle, o ile ruch ten będzie trwał, a gdyby on ustał, to niewątpliwie nastąpiłaby degradacja rodzaju ludzkiego, ponieważ człowiek zostanie pozbawiony moralnych celów i dążeń nadających jego życiu określony sens. Jak udało się ustalić, włoski poeta pozostawał tutaj raczej pod wpływem myśli tomistycznej, w tym zwłaszcza *Komentarza do Etyki Nikomachejskiej* oraz dzieła *Summa contra gentiles*, niż filozofii Arystotelesa⁹¹.

88 J. Grzybowski, *Cosmological and Philosophical World of Dante Alighieri. The Divine Comedy as a Medieval Vision of the Universe*, [w:] *European Studies in Theology, Philosophy and History of Religions*, vol. 9, ed. B. Adamczewski, Frankfurt am Main 2015, s. 48 i uwaga 87.

89 D. Alighieri, *Biesiada*, II, XIV, 1.

90 É, Gilson, *Dante and philosophy*, tł. Peter Smith, New York-London 1949, s. 158; J. Grzybowski, *Cosmological and Philosophical World...*, dz. cyt., s. 49.

91 M. Grabmann, *Thomas von Aquin und die Dante Auslegung*, *Deutsches Dante-Jahrbuch*, vol. XXV, Weimar 1943, s. 12; É, Gilson, *Dante and philosophy*, dz. cyt., s. 110; J. Grzybowski, *Cosmological and Philosophical World...*, dz. cyt., s. 50.

Najwyższe niebo świata, nieruchome niebo empirejskie, majestatycznie dominuje nad pozostałymi sferami niebiańskimi, symbolizując boską naukę, teologię, jak podkreślał włoski poeta, będąca ostoją pokoju we wszechświecie. Dante uważał, że bezruch nieba empirejskiego odpowiada boskiemu spokojowi, który znamionuje doktrynę Objawienia, ponieważ nie odnoszą się do niej żadne kontrowersje oraz spory. Jej fundamentem jest wiara, toteż teologia, która rozważa o Najwyższej Istocie, nie może być ani przedmiotem dowodzenia, ani też przedmiotem dialektycznych roztrząsań, ani też przedmiotem scholastycznej argumentacji:

Niebo empirejskie przez swój spokój podobne jest do nauki boskiej, która przepełniona jest wszelkim spokojem. Nie znosi ona bowiem żadnych sprzeczności w opiniach lub w sofistycznych dowodzeniach z powodu najdoskonalszej pewności swego przedmiotu, którym jest Bóg. I mówi on o niej do swoich uczniów: „mój pokój zostawiam wam, pokój mój wam daję”, obdarowując ich i pozostawiając im swą naukę, która jest tą, o której tu mówię⁹².

Dante Alighieri zmodyfikował tym samym tradycyjne grecko-arabskie interpretacje takiego modelu kosmologicznego, nie czerpał on bowiem ani z dzieł Arystotelesa, ani z traktatów jego komentatorów, lecz sięgnął po dość popularną w późnym średniowieczu kosmologiczną wykładnię tego teologicznego problemu, którą zamieścił i zinterpretował w swoich kazaniach między innymi krakowski teolog Mikołaj z Błonia:

Ponunt autem sancti decem caelos, ut patet per beatum Thomam in prima parte Summae q. LXIX arti.IV. Primum caelum ascendendo est caelum lunae. Secundum mercurii. Tertium veneris. Quartum solis. Quintum martis. Sextum iovis. Septimum saturni. Octavum sydereum seu stellatum. Nonum cristallinum seu aqueum. Decimum empireum, in quo sunt angeli secundum Bedam et Basilium. Hoc caelum est super omnes caelos alios corporales. Et dicitur caelum caelorum, quia in eo est stabilitatio angelorum, sanctorum et animarum beatarum et est locus corporum gloriosorum, in hoc caelum omnes homines gloriosi evolant. Ibi virgo gloriosa residet super choros angelorum omnium posita, ultra quam Christus residet⁹³.

92 D. Alighieri, *Biesiada*, II, XIV, 19.

93 Nicolai de Blonia, *Sermo LXXI: In ascensione Domini*, [w:] *Sermones de tempore et sanctis*, Strassburg 1494/1495, Inc. 2856 (B).

Święci przyjmują istnienie dziesięciu nieb, jak to widać w pierwszej części Summy teologii św. Tomasza z Akwinu. Pierwszym niebem dla wniebowstępującego jest niebo księżyca, drugim niebo Merkurego, trzecim niebo Wenus, czwartym niebo Słońca, piątym niebo Marsa, szóstym niebo Jowisza, siódmym niebo Saturna, ósmym niebo gwiazdziste, dziewiątym niebo krystaliczne lub wodne i w końcu dziesiątym niebo empirejskie, w którym, według Bedy i Bazylego, znajdują się aniołowie. Niebo empirejskie jest usytuowane ponad wszystkimi innymi niebami cielesnymi. Nazywane bywa także niebem nad niebami, ponieważ w nim jest umiejscowiony świat aniołów, świętych oraz dusz błogosławionych, będąc również miejscem ciał uświetnionych. Do tego właśnie nieba udają się też wszyscy zbawieni ludzie. Tu przebywa Panna Chwalebna znajdująca się ponad wszystkimi chórami aniołów, a obok Niej zasiada sam Jezus Chrystus.

W średniowiecznej teologii poszczególne ciała kosmiczne były uosabiane przez chóry anielskie, opisywane zwłaszcza w assumpcjologii, jak w przypadku kazań Mikołaja z Błonia i Jana ze Słupczy, będących arcydziełami polskiej homiletyki. Mikołaj z Błonia, którego *Sermones de tempore et sanctis* były wielokrotnie drukowane w II połowie XV wieku, wprowadził do swojego kazania dialogi między wstępującą do nieba Marią i towarzyszącym jej Synem a chórami anielskimi reprezentującymi poszczególne sfery kosmiczne:

Cum autem ad primum chorum venissent angeli admirantes eius pulchritudinem dixerunt adinvicem: Quae est ista qua ascendit per desertum sicut virgula fumi ex aromatibus mirrae et thuris (PnP 3, 6). Et iterum: Quae est ista qua progreditur quasi aurora consurgens tota formosa et pulchra ut luna, electa ut sol (PnP 3, 6). Christus respondens dixit: Ista est speciosa inter filias Hierusalem sicut vidistis eam plenam caritate. Et dixit ad eam: Tota pulchra es amica mea et macula non est in te ulla (PnP 4, 7). Et audientes angeli dixerunt: Specie tua et pulchritudine tua intende prospere procede et regna (Ps 44, 5), quasi dei. O Maria ascende superius⁹⁴.

Kiedy przybyli do pierwszego chóru, aniołowie podziwiając jej piękno mówili jedni do drugich: Któraż to jest, która wstępuje przez pustynię jak mały słup dymu z aromatami mirry i kadzidła (PnP 3, 6). I ponownie. Któraż to jest, która postępuje dalej jak wschodząca jutrzeńka, wspanialej urody, pięk-

94 Nicolai de Blonia, *De assumptione beate Marie. Sermo XXXVIII*, [w:] *Sermones de tempore et sanctis*, Strassburg 1494/1495, Inc. 2856 (B).

na jak księżyc, wybrana jak słońce (PnP 3, 6). Chrystus opowiadając chórowi anielskiemu, powiedział: Ona jest pięknnością wśród cór Jeruzalem, tak jak ją widzieliście pełną miłości. I następnie odezwał się do Marii: Jesteś niezwykle piękna oblubienico moja i nie ma w tobie żadnej skazy (PnP 4, 7). Wtedy przysłuchujący się aniołowie, wspólnie wyrecytowali: Z powodu wyglądu twego i urody twojej troszcz się, przynos szczęście, dojdź do chwały i panuj (Ps 44, 5), jak bogowie. O Mario, wstępuj wyżej).

Jak można było zauważyć, Dante nie pisał o chrześcijańskich niebach, lecz o kosmicznych planetach i sferach, podkreślając jedynie znaczenie teologiczne nieba empirejskiego, co narzuca tej strukturze sfer i łączących się nimi naukami określone determinacje, w wyniku których nauki stają się służebnicami teologii. Mamy tutaj zatem do czynienia z nawiązaniem do powszechnie przypominanej formuły: *philosophia ancilla theologiae*, wskazującej na propedeutyczną funkcję filozofii względem teologii. Jest rzeczą dość oczywistą, że poeta w pełni świadomie przedstawił takie relacje między teologią a naukami, powtarzając poglądy św. Bonawentury⁹⁵ i św. Tomasza z Akwinu, których myśli oraz interpretacje były wielokrotnie przytaczane na kartach jego dzieł. U Franciszkanina znalazł Dante Alighieri argumenty przemawiające za podporządkowaniem i sprowadzeniem sztuk do teologii, u Dominikanina natomiast wywód o wyższości wiedzy *Objawienia* nad wiedzą rozumową:

Jeśli idzie o wiedzę spekulatywną, to wyższość jednej nad drugą może powodować: po pierwsze pewność, po drugie ważność przedmiotu; z obu też powodów wiedza święta przewyższa godnością pozostałe wiedze spekulatywne; przewyższa pewnością, bo pozostałe wiedze opierają swą pewność o przyrodzone światło ludzkiego rozumu, który, wiadomo, może błędzić, ta zaś czerpie swą pewność ze światła wiedzy Bożej, do której błąd nie może się wcale zakraść. Przewyższa godnością przedmiotu; wszak wiedza zajmuje się przede wszystkim tym, co swoją głębią przechodzi siły rozumu; natomiast pozostałe wiedze zajmują się li tylko tym, co jest dostępne dla rozumu (Św. Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, tł. P. Bełch I, 5, Odpowiedź, s. 34–35).

Wiemy już zatem, jak Dante Alighieri rozumiał strukturę nauk – przy czym celowo pominięto tutaj jego niektóre modyfikacje wprowadzone do tradycyjnej

95 Św. Bonawentura, *O sprowadzeniu sztuk do teologii*, [w:] *Wszystko to ze zdziwienia. Antologia tekstów filozoficznych z XIII wieku*, wybór, opracowanie i wstęp K. Krauze-Błachowicz, tł. Mikołaj Olszewski, Warszawa 2002, s. 125–137.

hierarchii sztuk wyzwolonych, gdyż dla prowadzonych rozważań nie mają one istotnego znaczenia. Warto jednak dokładniej przeanalizować jego interpretację gramatyki, autor poczynił tam uwagi, które mogą być dla nas ważnymi wskazówkami, dzięki którym można będzie podjąć próbę odpowiedzi na pytanie, jaką teorią sztuki operował Dante i jaką ją definiował, mimo iż w swych dziełach jej nie zdefiniował. Włoski poeta łączył gramatykę z księżycem:

Powiem, że niebo Księżycą podobne jest do Gramatyki, można ją bowiem do niego przyrównać (dzięki dwóm właściwościami). Gdy spojrzemy bowiem na księżyc, dojrzymy właściwe mu dwie rzeczy, których nie znajdujemy w innych gwiazdach. Jedną z nich jest cień na nim się kładący, który jest niczym innym jak osobliwością tego ciała, do której nie mogą dotrzeć promienie słoneczne i odbijać się tak jak w innych częściach. Drugą jest zmienność jego światła, które raz rozbłyśka z jednej strony, a kiedy indziej z innej, według tego, jak słońce na niego patrzy. Gramatyka posiada te dwie cechy: gdyż z powodu swej nieskończoności promienie rozumu nie docierają do niej, szczególnie w sferze słów. I rozbłyśkuje to tu, to tam, jako że niektóre słowa, niektóre deklinacje, niektóre konstrukcje są w użyciu, a kiedyś nie były, a inne kiedyś już były i będą jeszcze w użyciu: jak mówi Horacy we wstępie do Poetyki, gdy mówi: „Wiele słów się odrodzi, które już wypadły z użycia”⁹⁶.

We fragmencie tym pojawia się problem języka naturalnego i języka sztucznego, do którego Dante wielokrotnie powracał, zmieniając swoje zapatrywania. W *Biesiadzie* uznał bowiem język łaciński za język naturalny, a w *De vulgari eloquentia* łacina zmieniła natomiast swój status z *lingua d'arte* na *lingua artificialis*, gdyż poeta doszedł do wniosku, że nie ma ciągłości między klasyczną łaciną a językiem nazywanym przez niego *volgare*. Zdaniem włoskiego poety język łaciński nie wyewoluował z jakiegoś języka naturalnego, lecz został sztucznie zbudowany, aby stać się językiem średniowiecznych elit:

Od tego wyszli wynalazcy gramatyki: która to gramatyka jest niczym innym, jak pewnym niepowtarzalnym rodzajem języka w różnych czasach i miejscach. Ponieważ jej reguły zostały nadane na mocy powszechnej zgody wielu ludów, wydaje się, że nie podlega ona jednostkowemu osądowi, przeto nie może być zmienna⁹⁷.

96 D. Alighieri, *Biesiada*, II, XIII, 9–10.

97 D. Alighieri, *O języku pospolitym*, tłum. Wł. Olszaniec, Kęty 2002 – cyt. za: M. Bartkowiak-Lerch, *Język znamienny – śladami Dantego. Poglądy poety na kwestie językoznawcze na podstawie jego dzieł*:

Dante Alighieri uważał, że język pospolity o wiele lepiej nadaje się do komentowania i wyrażania skomplikowanych myśli i skojarzeń poetyckich niż łacina, daje on bowiem o wiele więcej możliwości, aby poeta mógł zrealizować swoje zamierzenia – nie tylko artystyczne, ale także komunikologiczne. Dzięki językowi *volgare* może komunikować się z ludźmi szlachetnymi duchem, nie znającymi często języka łacińskiego, a cenionymi przez niego wyżej od członków ówczesnych elit⁹⁸. Istotnym problemem okazała się również relacja między łaciną a językiem *volgare*:

Tak więc każdy człowiek, który posiadał pełną znajomość łaciny, posiadałby też znajomość *volgare* w różnicach. Lecz tak nie jest. Ponieważ człowiek, który posiadał znajomość łaciny, nie rozróżnia, jeśli pochodzi z Italii, *volgare* angielskiego od niemieckiego. Ani Niemiec włoskiego od prowansalskiego. Jasne jest zatem, że łacina nie rozumie języka *volgare*⁹⁹.

Z zacytowanych wyżej fragmentów z różnych dzieł Dantego wyłania się szczególnie ciekawy obraz relacji pomiędzy językiem łacińskim a językiem ludowym. Poeta dostrzega bowiem wyraźne różnice w ich budowie, będące niewątpliwie wynikiem sposobu ich powstawania i istnienia, jak i pełnionych przez nie funkcji¹⁰⁰. Język łaciński, uznany ostatecznie za język sztuczny, ujmowany raczej jako rodzaj umowy społecznej niż naturalny twór podlegający ciągłej modyfikacji, zdaniem Dantego Alighieri, miałby być stworzony jako język nauki, elit i różnego typu sztywnych ordynacji. Pełniąc funkcję kodyfikatora wiedzy, stał się język łaciński formą niezmienną w czasie i przestrzeni¹⁰¹. Przeciwnostwem takiego języka jest język *volgare*, żywy i dynamiczny, używany społecznie i indywidualnie, będący przede wszystkim środkiem komunikologicznym, za pomocą którego można wyrażać najbardziej złożone myśli i uczucia, a także docierać do ludzi niemających podstawowej wiedzy. Dostrzega zatem włoski poeta niedające się przezwyciężyć różnice między tymi językami, służącymi wprawdzie do takiej samej społecznej komunikacji, a przecież umiejscowionymi na różnych płaszczyznach rzeczywistości społeczno-kulturowej.

Z punktu widzenia poznawczego celu niniejszej rozprawy należałoby zwrócić uwagę na kilka istotnych sformułowań, jakie Dante Alighieri zawarł w omawianych fragmentach jego tekstów. Wypowiadając się o *lingua latina*, autor *Boskiej*

O języku pospolitym oraz *Biesiada*, „Przekładaniec” 11 (2003), s. 76.

98 D. Alighieri, *Biesiada*, I, IX, 1–11.

99 D. Alighieri, *Biesiada*, I, VI, 7–8.

100 M. Bartkowiak-Lerch, *Język znamienity – śladami Dantego...*, dz. cyt., s. 79–80.

101 M. Bartkowiak-Lerch, *Język znamienity – śladami Dantego...*, dz. cyt., s. 80.

komedii konsekwentnie podtrzymywał dominującą w średniowieczu teorię *artium*, których *ratio* należało do obszaru teoretycznego, a *administratio* (*factibile*) do obszaru praktycznego. Jak dowodził, język łaciński został stworzony przez gramatyków, a jego używanie nie miało wpływu na strukturę tego języka, o wybitnie skostniałym charakterze, nie podlegającej zatem żadnej modyfikacji i korekty będącej wynikiem praktycznego operowania tym językiem. Zaproponowana przez włoskiego poetę interpretacja języka *volgare* jest natomiast nową propozycją teoretycznego ujęcia *artium*, ponieważ praktycznej realizacji danej *ars* przypisuje się również właściwości teoriiotwórcze. Komunikacja i praktyka językowa wpływają bowiem w istotny sposób na strukturę gramatyczną, fonetykę i funkcję języka, skoro, zdaniem Dantego, *volgare* umożliwia wyrażanie najbardziej subtelnych myśli i uczuć, czego nie można dokonać za pomocą języka łacińskiego. Autor *Biesiady*, bynajmniej nie pozbawiając filozofii teoriiotwórczej dominacji, w widoczny sposób podkreślał znaczenie elementu pragmatycznego danej sztuki, którego w świetle jego teorii nie można sprowadzić do zgodności z zasadami, regułami i przepisami opracowanymi przez teoretyków poszczególnych *artium*. Można już w tym momencie zauważyć, że Dante Alighieri operował dwiema teoriami *artium*, dawną i nową – którą sam stworzył, chcąc podkreślić teoriiotwórczy i kognitywny charakter praktyki artystycznej. W tym punkcie wykracza poza dotychczasowe rozumienie *artium*, rozpoczynając powolny i żmudny proces zespalandia w jeden akt twórczy teorii i realizacji dzieła sztuki. Należy więc jeszcze odpowiedzieć na pytanie, jak włoski poeta rozumiał tradycyjną teorię sztuk, gdyż tylko wtedy będzie można właściwie ocenić nowy teoretyczny koncept Dantego.

Zgodnie z poglądami Dantego Alighieri filozofia, nauki i sztuki tworzą uporządkowaną hierarchiczną strukturę, zgodnie z istotą której filozofia jest najwyższą formą wiedzy. Jak zatem należałoby określać w tym systemie relację między nauką a sztuką. Zdaniem Tiziany Suarez-Nani nauka i sztuka nie są dla Dantego jedynie przedmiotem refleksji, ale są one także i przede wszystkim przedmiotem bezpośredniego doświadczenia, w trakcie doznawania którego sztuka i nauka wzajemnie się dopełniają, tworząc jak gdyby jedno pole poznawcze¹⁰². Przejrzystość i ciągłość wspomnianej hierarchicznej struktury sugeruje, że włoski poeta nie tylko nie dostrzegł jakiejś dychotomii pomiędzy pojęciem

102 T. Suarez-Nani, *Dante Alighieri ou la convergence des arts et de la science*, [w:] *Scientia und ars im Hoch- und Spätmittelalter*, eds. I. Craemer-Ruegenberg and A. Speer, Berlin 1994, s. 126, 134 (*Miscellanea Mediaevalia*, 22); A. Scaglione, *Dante and the Ars Grammatica*, [w:] *The Divine Comedy and the Encyclopedia of Arts and Sciences*, eds. G. di Scipio, A. Scaglione, New York 1988, s. 27–43 (*Acta of the International Dante Symposium*, 13–16 November 1983); G. Costa, *Dialectic and Mercury* (education, magic and religion in Dante), [w:] *The Divine Comedy and the Encyclopedia of Arts and Sciences*,

nauki i pojęciem sztuki, ale również utożsamiał ideę sztuki z ideą sztuki liberalnej, która stała się tym samym synonimem wiedzy, dyscypliny, a nawet nauki (*Biesiada*, II, XIII, 8), skoro pisał on o naukach trywialnych i kwadrywialnych. Sztuki zawierają ludzką wiedzę, dlatego należy je uznać za integralną część systemu nauk. Reprezentują one jednakże dyscypliny, a zatem wiedzę, szczególnie w przypadku sztuk *trivium*, mającą praktyczny charakter, jak gramatyka, dialektyka, czy retoryka, których wiedza ma sens o tyle, o ile jest stosowana do języka, aby dbać o jego poprawność, czy elokwencję. Sztuki *quadrivium*, będące wyższym stopniem spekulacji, gromadzą nauki oparte na idei liczby i matematycznej harmonii. Odgrywają one rolę propedeutyczną i paradygmatyczną w odniesieniu do nauk wyższych obejmujących wiedzę o wszechświecie i rządzących nim prawach. Jak więc widać, ta hierarchiczna klasyfikacja precyzyjnie wytyczała miejsce każdej nauce i sztuce w tej strukturze nauk, na szczycie której została umieszczona nauka o moralności, a nad nią boska nauka¹⁰³. Prymat nauki o moralności wynika z tego, że określa ona ostateczny cel człowieka i podporządkowuje sobie wszystkie pozostałe nauki po to, aby dążyły one do tego samego celu, to znaczy do zapewnienia człowiekowi szczęścia. Jedność nauk i sztuk determinowana ich wspólnym celem zapewnia harmonię nakreślonej kosmologicznej strukturze nauk i sztuk. Tym sposobem nauka o moralności staje się *reductio ad unum*, a więc nie *reductio ad theologiam*, lecz *reductio ad scientiam moralem*, stając się *par excellence* nauką o człowieku, wytyczającą ramy antroposfery, która definiuje dobro człowieka i określa środki, za pomocą których to dobro może być zrealizowane¹⁰⁴.

Dante Alighieri szczególnie wiele uwagi poświęcił w swoich pismach rozważaniom na temat poezji i sztuki, która, jak często podkreślał, obejmowała zarówno znaczną, wielodyscyplinarną wiedzę, jak i działania praktyczne, ów *habitus operativus*. Zdaniem włoskiego poety sztuka ta powstaje w zgodności z określonymi standardami i polega na umiejętności korzystania przez artystę z tych standardów. Nietrudno przecież zauważyć, że mamy tu wyraźne nawiązanie do teorii sztuki *ratio-administratio (ratio-factibile)*. Skoro bowiem artysta ma przestrzegać określonych standardów, a więc zasad, reguł i przepisów, to należy zauważyć, że nie pochodzą one od niego, nie są wynikiem jego procesu twórczego, lecz przychodzą do niego z zewnątrz. Sztukę poezji należy widzieć jako szczególny przypadek posiadania przez artystę-poetę odpowiednich kom-

dz. cyt., s. 43–64; M. Hardt, *Dante and arithmetic*, [w:] *The Divine Comedy and the Encyclopedia of Arts and Sciences*, dz. cyt., s. 81–94.

103 T. Suarez-Nani, *Dante Alighieri ou la convergence...*, dz. cyt., s. 134.

104 T. Suarez-Nani, *Dante Alighieri ou la convergence...*, dz. cyt., s. 135.

petencji i umiejętności stosowania do języka zasad retoryki i reguł metrycznych w zgodności z danym stylem. Zwróćmy uwagę, że subiektywny wkład artysty-poety w powstające dzieło sztuki nie jest tutaj przedmiotem jakichś szczególnie rozbudowanych rozważań i analiz, a wręcz przeciwnie, twórca jawi się tu raczej jako instrument w służbie sztuki, która jest przedmiotem jego działania, zatem której reguły i zasady muszą być przez niego przestrzegane, co należałoby oczywiście widzieć jako dziedzictwo kultury średniowiecznej, zwłaszcza sztuk plastycznych. Ten teoretyczny i zarazem praktyczny koncept opisujący proces twórczy poety szczególnie podkreśla fakt, że działalność artysty-poety jest tylko jednym z kilku elementów składających się na ostateczne powstanie dzieła sztuki, tutaj dzieła sztuki literackiej. Pozostając pod wpływem *Ars poetica* Horacego, Dante odróżniał *ingegno*, które miało odpowiadać naturalnym zdolnościom artysty, od *arte*, będącą znajomością reguł sztuki i ich mistrzowskiego stosowania¹⁰⁵. W świetle tego rozróżnienia po raz kolejny *ars* okazuje się jedynie częścią ogólnego procesu twórczego – stanowiącego złożoną jedność – do którego oprócz *ars* należy zaliczyć *ingenium* i *scientia*. Sztuki, rozumiane jako dyscypliny (*artes liberales*), zostały przez Dantego zintegrowane z uniwersalnym systemem wiedzy, ale powstaje pytanie, czy w świetle traktatu *Didascalicon* Hugona ze św. Wiktora, było to aż tak oryginalne, jak się często podnosi w literaturze. Sztuka jako *habitus operativus*, czyli zdolności oraz umiejętności *artifex practice*, należy do obszaru pojetycznego, będącego polem działalności tegoż podmiotu określanego mianem *artifex*. Zdaniem Dantego sztuka poetycka jest rzeczywistością złożoną, nie można jej bowiem ograniczyć ani do *scientia*, ani do *ingenium*, ani tym bardziej do *ars*. Chcąc zrealizować swój cel – w takim sensie, jak go rozumiał włoski poeta – wymienione elementy procesu twórczego muszą tworzyć integralne pole kreacji:

Et cum loquela non aliter sit necessarium instrumentum nostre conceptionis quam equus militis, et optimis militibus optimi convenient equi, ut dictum est, optimis conceptionibus optima loquela conveniet. Sed optime conceptiones non possunt esse nisi ubi scientia et ingenium est: ergo optima loquela non convenit nisi illis in quibus ingenium et scientia est (2.2.8)¹⁰⁶.

A ponieważ język nie jest niczym innym, jak tylko pojazdem niezbędnym dla naszego myślenia, tak jak koń dla rycerza, a najlepsze konie pasują do

105 T. Suarez-Nani, *Dante Alighieri ou la convergence...*, dz. cyt., s. 137.

106 D. Alighieri, *De vulgari eloquentia*, ed. et transl. S. Botterill, Cambridge University Press 1996, s. 48.

najlepszych rycerzy, to jak już mówiłem, najlepszy język pasuje do najlepszego myślenia. Ale najlepszego myślenia nie można znaleźć z wyjątkiem sytuacji, w której obecne są również wiedza i inteligencja; dlatego najlepszy język jest odpowiedni tylko dla tych, którzy posiadają inteligencję i wiedzę.

Można było już zauważyć, że Dante Alighieri, który wyodrębnił różne konstytutywne aspekty procesu twórczego, ujmował dzieło sztuki jawiące się jako harmonijna proporcjonalna struktura złożona z różnych konstytutywnych elementów jako nierozzerwalną całość treści i formy, co wielokrotnie podkreślał. Nietrudno zauważyć, że jest to reakcja poety na dominującą wówczas teorię sztuki rozgraniczającą wiedzę teoretyczną i poetyczną, a krócej – wiedzę (naukę) i *habitus operativus*, co mogłoby sugerować, że istnieją jakieś istotne dystynkcje między treścią i formą dzieła sztuki. W tych wypowiedziach Dantego widać dążenie do aprecjacji pozycji *artifex practice* – dokładnie takie, jakie później pojawiło się w *Paragone* Leonarda da Vinci, który dążył do tego, aby malarstwo, czyli jego konceptualizację jak i realizację, uznać za naukę, to znaczy filozofię. W tekstach autora *Biesiady* nie znajdziemy ani *explicite* zredagowanej definicji sztuki, ani też definicji i teorii sztuk artystycznych, ale, co ciekawe, Dante nie miał problemów z określaniem warunków definicji, skoro tak zdefiniował pieśń: „Pieśń nie jest niczym innym niż samoistnym działaniem piszącego zharmonizowane słowa”. Warto w tym kontekście przytoczyć ten fragment z *De vulgari eloquentia*:

Należałoby następnie przedyskutować, czy słowo „cantio” powinno się odnosić do kompozycji słów ułożonych z uwzględnieniem harmonii, czy też do melodii. Na co ja odpowiadam, że utwór muzyczny jako taki nigdy nie otrzymuje nazwy „cantio”, lecz jest raczej nazywany „dźwiękiem”, „tonem”, „nutą” lub „melodią”. Żaden bowiem muzyk grający na instrumencie dętym, klawiszowym czy strunowym nigdy nie nazywa swojej melodii pieśnią, chyba że jest ona rzeczywiście złączona z jakąś pieśnią; ale ci, którzy tworzą harmonijne struktury słów, nazywają swoje dzieła pieśniami, a nawet gdy widzimy takie słowa znajdujące się na kartkach i przez nikogo nie wypowiedzane, też nazywamy je pieśniami. I tak oto wydaje się rzeczą oczywistą, że pieśń nie jest niczym innym niż samoistnym działaniem piszącego zharmonizowane słowa, do których ma być dostosowana muzyka; dlatego też tak pieśni, o których tu mówimy, jak i ballady i sonety oraz wszystkie słowa jakiegokolwiek rodzaju, czy

to należące do języka wernakularnego, czy języka regularnego, które zostały ujęte w zharmonizowaną strukturę, powinny być nazywane pieśniami¹⁰⁷.

Twierdząc, że poezja lub pieśń jest *fabricatio verborum armonizatorum*, Dante nierozdzielnie połączył poezję i harmonię muzyczną, sądząc, że piękno poezji oraz piękno muzyki polega na harmonii, bazującej oczywiście na proporcjach liczb. Z jednej strony definiował piękno po grecku, a z drugiej strony połączył sztukę poezji i sztukę muzyki z pięknem:

Niebo Marsa przyrównać można do Muzyki dzięki dwóm właściwościom: pierwszą jest jego najpiękniejsza relacja [...]. Drugą jest to, że ten Mars wysusza i wypala rzeczy, gdyż żar jego jest podobny do żaru ognia. [...] Obie te właściwości obecne są w Muzyce, która cała opiera się na relacji, jak widać w harmonijnych słowach i w śpiewach, które tym słodsza jawią się harmonią, im owa relacja jest piękniejszą, a najpiękniejszą jest ona w tej nauce, ponieważ na niej właśnie się ona opiera¹⁰⁸.

Zdaniem autora *Boskiej komedii* sztuka poezji, czyli nic innego jak właściwy dobór słów odpowiadający sugerowanej treści, nie ciesząca się przecież zresztą jakimś szczególnym uznaniem w okresie średniowiecza¹⁰⁹, i sztuka muzyki, należąca do dyscyplin kwadrywalnych, są ze sobą mocno powiązane, co, jak należy sądzić, miało podnieść znaczenie poezji w hierarchii nauk. Dante Alighieri, przecież nie tylko tutaj, sformułował przyjętą przez siebie teorię sztuki koncepcyjnej, pisząc o teorii sztuki muzycznej polegającej na relacjach, które najpiękniejszą formę uzyskują dzięki nauce, oraz praktycznej realizacji tej sztuki o ekspresji porównywalnej do „żaru ognia”. I wreszcie, co wynika z ostatniego zdania tego cytatu, nie ma właściwie sztuki bez nauki. Tym stwierdzeniem

107 D. Alighieri, *De vulgari eloquentia*, II, 8, 5-7: „Preterea disserendum est utrum cantio dicatur fabricatio verborum armonizatorum, vel ipsa modulatio. Ad quod dicimus quod nunquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel thonus, vel nota, vel melos. Nullus enim tibicen, vel organista, vel cytharedus melodiam suam cantionem vocat, nisi in quantum nupta est alicui cantioni; sed armonizantes verba opera sua cantiones vocant, et etiam talia verba in cartulis absque prolatore iacentia cantiones vocamus. Et ideo cantio nichil aliud esse videtur quam actio completa dicentis verba modulationi armonizata: quapropter tam cantiones quas nunc tractamus, quam ballatas et sonitus et omnia cuiuscunque modi verba sunt armonizata vulgariter et regulariter, cantiones esse dicemus”.

108 D. Alighieri, *Biesiada*, II, XIII, 23.

109 Tomasz z Akwinu, *Suma teologii*, I, I, 9 (Ia, q. 1, a. 9, arg. 1): „Co jest właściwe i odpowiednie dla najniższego stopnia nauki nie przystoi, jak się zdaje, takiej wiedzy, która, jak to już powiedziano, w drabinie nauk zajmuje najwyższe miejsce. Otóż najniższe miejsce między naukami zajmuje poezja, a posługiwać się różnymi podobieństwami i obrazami to jej właściwość! Nie wypada więc, by wiedza święta posługiwała się tego pokroju podobieństwami”.

poprzedza włoski poeta wielokrotnie powtarzane słowa, jakie wypowiedział paryski artysta Jean Mignot podczas budowy w 1398 roku katedry w Mediolanie: „Ars sine scientia nihil est”. Zdaniem Dantego sztuka jest zatem dziedziną wiedzy, to znaczy nauką, jak na to wskazuje omówiona wyżej hierarchia nauk, oraz umiejętnością operatywną (*habitus operativus*), czyli potencją artystyczną, a także biegłością kreatywną. Wielokrotnie powtarzane przez poetę stwierdzenie, że nauka, wiedza, sztuka, zdolność operacyjna czy kreatywność opisują jedno dzieło sztuki, należy odczytywać jako zmianę akcentów w średniowiecznej teorii sztuki, gdyż Dante z jednej strony uwypuklał jej koncepcyjny charakter, a z drugiej strony przy każdej okazji dowartościowywał kreatywne aspekty dzieła sztuki.

O tym, że Dante Alighieri operował koncepcyjną teorią sztuki świadczy również często przytaczany w literaturze popularny w okresie średniowiecza topos *Deus-artifex*, mający swoje źródła w *Didascalicon* Hugona ze św. Wiktorra. Utwór przedstawia świat jako księgę, która została zapisana Bożym palcem, litery tej księgi symbolizują natomiast boskie stworzenia¹¹⁰. Dante wielokrotnie nawiązywał do tego toposu:

Ten filozofa błąd w tobie umorzy –
Odparł – wszak nieraz powtarza w swym wątku
Jako natura bierze źródło w bożej
Sztuce, z bożego wynika rozsądku;
A zaś kto pilnie w Fizyce poszuka,
Znajdzie w jej księgach zaraz na początku,
Że za naturą dąży ziemską sztuka,
Jako w mistrzowe uczeń dąży ślady;
Że więc jest ona jakby boża wnuka (Pieśń XI, 97–103).

Zdaniem św. Tomasza z Akwinu wszystkie rzeczy natury zostały wytworzone dzięki boskiej sztuce (*Omnes res naturales productae sunt ab arte divina, Suma theologiae*, Ia, q. 91, a. 3), a zdaniem Dantego Alighieri sztuka tworzona przez człowieka naśladuje przyrodę. Wiadomo jednak, że imituje naturę w sposobie jej działania (*ars imitatur naturam in sua operatione*). W zacytowanym fragmencie *Boskiej komedii* poeta nie wykracza jednakże poza tradycyjną myśl

110 Hugo de Sancto Victore, *Eruditio didascalica*, PL 176, 814B: „Universus enim mundus iste sensibilis quasi quidam liber est scriptus digito Dei, hoc est virtute divina creatus, et singulae creaturae quasi figurae quaedam sunt non humano placito inventae, sed divino arbitrio institutae ad manifestandam invisibilium Dei sapientiam”.

średniowieczną, której istotę Maria Maślanka-Soro źle interpretuje, sugerując, że Dante chciał wyeksponować fakt stwarzania przez boską i ludzką sztukę nowej rzeczywistości¹¹¹. Jest rzeczą oczywistą, że autor *Biesiady* nawiązuje do myśli Tomaszowej:

Bóg jest pierwszą przyczyną wzorcą wszystkich rzeczy. Aby to się nam stało jasne, należy zauważyć, że dlatego do wytworzenia jakiejś rzeczy konieczny jest wzorec, żeby skutek otrzymał określoną postać; rzemieślnik czy artysta bowiem nadaje określoną formę materiałowi według wzoru, jaki mu stoi przed oczyma: czy ów wzorec, któremu się przyziera, będzie stał na zewnątrz niego, czy też będzie to wzorec umysłem jego wewnątrz poczęty (Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, Ia, 44, a. 3, odp.).

Według św. Tomasza z Akwinu sztuka ma charakter akcydentalny, o czym rzadko wspomina się w historiach estetyki, ponieważ mogłoby to sugerować, że Akwinata nie cenił sztuk artystycznych, co mija się z prawdą. Dominikanin rozpatruje ten problem na płaszczyźnie ontologicznej, podkreślając, że artystyczna transformacja bryły brązu w posąg z brązu nie zmienia istotnościowych cech brązu, dotyczy ona bowiem cech przypadłościowych (na przykład ilości i rozmiaru masy), toteż Dante na pewno nie napisał, że artysta tak jak Bóg kreuje nową rzeczywistość:

Gdyby zaś ktoś powiedział, że dany posąg otrzymuje jakąś zasadę życia od mocy ciał niebieskich, to trzeba przyjąć, że to jest niemożliwe. Zasadą życia we wszystkich istotach żyjących jest bowiem forma substancjalna; dla żyjących bowiem żyć znaczy istnieć, jak mówi Filozof w II księdze O duszy. Nie może zaś byt otrzymać na nowo formy substancjalnej, jeżeli nie straci formy, którą miał wcześniej; powstanie bowiem jednego jest rozkładem drugiego. Przy tworzeniu jakiegoś posągu nie ginie zaś żadna forma substancjalna, lecz odbywa się tylko przemiana w zakresie kształtu, który jest przypadłością, pozostaje bowiem forma miedzi, czy czegoś podobnego. Nie jest więc możliwe, by tego rodzaju posągi otrzymywały jakiś pierwiastek życia (Tomasz z Akwinu, *Suma contra gentiles*, I, lib. 2, 84).

111 M. Maślanka-Soro, *Sztuka Boga i jej metapoetycki charakter w Boskiej komedii Dantego*, „Terminus” 21 (2019), z. 3 (52), s. 324–325.

W zacytowanym fragmencie *Boskiej komedii* Dante nie tworzy więc nam wizji *divi artificis*¹¹², lecz pokazuje paralelny proces materializacji idei, boskich i artystycznych, co oczywiście zaczerpnął z *Sumy teologii* Tomasza Akwinaty:

Bowiem oddzielenie i wystrój dotyczą formowania rzeczy. Jak zaś formowanie dzieł sztuki dzieje się przez formę sztuki istniejącą w umyśle artysty, którą można nazwać jego myślowym czy duchowym słowem, tak formowanie całego stworzenia dzieje się przez Słowo Boga (II, 1, 74, art. 3, odp. na 1).

Wnioski końcowe

Rozpatrywanie teorii sztuki Dantego Alighieri w relacji do teorii sztuki określonej jako umiejętność wykonywania estetycznego artefaktu według określonych zasad, reguł oraz przepisów musiałoby wykazać, jak niewielkie są wspólne pola porównań estetycznych, ponieważ Dante właściwie nie zasugerował, że mógłby zaakceptować teorię o sztuce jako umiejętności rzemieślniczej. Czym innym są niewątpliwie koncepty estetyczne, jak na przykład zasady harmonizowania wyrazów, a czym inna teoria, która sugeruje, że twórczość można zadekretować i wytyczyć jej sztywne ramy, co szczególnie musiało irytować poetę o takiej ekspresji twórczej. Rozwiązanie tego problemu znalazł Dante Alighieri u św. Tomasza z Akwinu, który nie był wprawdzie twórcą sztuki koncepcyjnej, ale jak mało kto w średniowieczu wielokrotnie do tak rozumianej teorii sztuki się odwoływał – co już można było dostrzec w tych nielicznych przytoczonych cytatach – i to w tych fragmentach swoich dzieł, w których traktował o zasadniczych problemach chrześcijańskiej teologii. W tym przypadku Dante konsekwentnie poruszał się w ramach wytyczonych przez filozofię tomistyczną, także i przede wszystkim wtedy, kiedy był podkreślał, że „należy wiedzieć, że oddzielają się trzy szczeble sztuki, mianowicie najpierw jej dzieło w duchu artysty, po drugie w jego narzędziach, po trzecie w ukształtowaniu materii”

112 Tomasz z Akwinu, *Suma contra gentiles*, I, I, 1, 18: „Te sztuki, które są ponad innymi, nazywają się twórczymi (*architectonicae*), jakby sztukami głównymi; stąd też ich twórcy, zwani naczelnymi twórcami (*architectores*), przybierają nazwę mędrców. Ponieważ zaś twórcy ci, zajmując się celami poszczególnych rzeczy, nie docierają do celu powszechnego wszystkich rzeczy, nazywają się mędrkami tylko w tej lub owej dziedzinie; stosownie do tego powiedziane jest w 1 Liście do Koryntian 3, [10]: Jak mądry budowniczy (*architectus*), położyłem fundament”. Bezwzględnie zaś nazwę mędrca zachowuje się tylko dla tego, kogo rozważanie dotyczy celu wszechświata, a cel ten jest równocześnie zasadą wszechrzeczy. Stąd według Filozofa zadaniem mędrca jest rozważanie najwyższych przyczyn”.

(*De Monarchia* II, 2)¹¹³. A zatem, wbrew stanowisku Władysława Tatarkiewicza, należy przyjąć, że autor *Boskiej komedii* znalazł gotowy wzór u św. Tomasza z Akwinu, który konsekwentnie powiełał:

W teorii piękna Dante trzymał się wtedy scholastyki; natomiast w teorii sztuki wyszedł poza nią. Tu u Tomasza z Akwinu nie znalazł gotowego wzoru, bo ten zajmował się teorią sztuki w szerokim (średniowiecznym) znaczeniu, obejmującym także sztukę rzemieślniczą – Dantemu zaś chodziło tylko o sztukę poetycką. Ta wymagała innego rozumienia i innej oceny¹¹⁴.

Jeżeli sztukę średniowieczną – zgodnie z intencją średniowiecznych teoretyków sztuki – będziemy rozpatrywali jako intelektualną formę koncepcyjną, umysłową ideę, do której, a nie do istniejącego realnie przedmiotu, odnosi się przedmiot odwzorowywany, to znaczy powstałe dzieło sztuki, to będzie należało stwierdzić, że teoria sztuki Dantego Alighieri jest identyczna z koncepcyjną teorią sztuki średniowiecznej, co, wbrew sugestii Władysława Tatarkiewicza, dotyczy również poezji, jak bowiem inaczej można rozumieć taką wypowiedź Dantego:

Revisentes igitur ea que dicta sunt, recolimus nos eos qui vulgariter versificantur plerunque vocasse poetas: quod procul dubio rationabiliter eructare presumpsimus, quia prorsus poete sunt, si poesim recte consideremus: que nichil aliud est quam fictio rethorica musicaque poita. Differunt tamen a magnis poetis, hoc est regularibus, quia magni sermone et arte regulari poetati sunt, hii vero casu, ut dictum est (D. Alighieri, *De vulgari eloquentia*, II, 4, 2–3).

Spoglądając ponownie na to, co zostało już powiedziane, przypominamy sobie tych, którzy piszą wiersze w języku wernakularnym i których często nazywałem poetami, ponieważ wyrażenie jest bez wątpienia uzasadnione, gdyż są oni z pewnością poetami, jeśli poezję ujmijemy właściwie, to okaże się, że nie jest niczym innym jak wymysłem retorycznym skomponowanym muzycznie.

113 W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, dz. cyt., s. 254; Tomasz z Akwinu, *Suma contra gentiles*, lib. 4, cap. 11, n. 15: „Pomiędzy intelektem a zmysłem jest zaś różnica. Zmysł bowiem ujmuje rzecz w zakresie jej przypadłości zewnętrznych, jak barwa, smak, ilość i tym podobne, a intelekt wnika w głąb rzeczy. A ponieważ wszelkie poznanie dokonuje się stosownie do podobieństwa między poznającym a poznawanym, w zmysle musi być podobizna rzeczy zmysłowej w odniesieniu do jej przypadłości, w intelekcie zaś podobizna rzeczy poznanej umysłowo w odniesieniu do jej istoty. Zatem słowo poczęte w intelekcie jest obrazem lub wzorcem substancji poznanej rzeczy”.

114 W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, dz. cyt., s. 249.

Różnią się oni jednak od wielkich poetów, to znaczy tych, którzy przestrzegają zasad, ponieważ ci wielcy poeci pisali swoją poezję językiem i sztuką reguł, ci natomiast spontanicznie, jak zostało powiedziane.

Dante Alighieri operował koncepcyjną teorią sztuki, przejętą z pism św. Tomasa z Akwinu, chcąc jednakże podkreślić kreatywne i twórcze znaczenie języka wernakularnego, przyznał mu ograniczone, ale ważne możliwości twórcze. Jego zdaniem może on lepiej wyrażać ludzką ekspresję niż język łaciński, będący skostniałym i sztucznym tworem gramatycznym. Ta modyfikacja klasycznej koncepcyjnej teorii sztuki (*ratio-factibile*), odniesiona jedynie do poezji¹¹⁵, wyraźnie podnosiła rangę części kreatywno-artystycznej dzieła sztuki, co, jak już podkreślałem, rozpoczęło długi proces scalania części teoretycznej i praktycznej realizacji dzieła w umyśle i ręce jednego artysty.

Abstract

Medieval conceptual art and Dante Alighieri's theory of art

If we want to use the word art or artist in relation to medieval cultural artifacts, we immediately encounter serious difficulties. That is because if *ars* is to be understood in accordance with classical aesthetics (Edgar de Bruyne, Władysław Tatarkiewicz, Rosario Assunto, Umberto Eco), presenting *the interpretation of ars* (the artistic interpretation) as a craft skill, then it should be immediately noted that we do not have (not only us) the right term in Polish, corresponding to the scope of the term *ars*, as well as to the scope of the term *artifex*, which has two fundamentally different meanings in Latin. Historians of aesthetics are, of course, familiar with the medieval division of *ars* into its theoretical part and its practical (implementation) part. However, they classify the practical part of *ars* among the mechanical arts and, like the above-mentioned scholars and the whole galaxy of others, in the next sentence they describe the mechanical part of *the ars* in such a way as if this part corresponded to the entire spectrum of the work of art, which means that its theoretical and conceptual part would arise within the *artes mechanicae*. This abstract theory of art, applied within the practical considerations of medieval art, has no subject-rooted validity in medieval science, including metaphysics, and especially in epistemology, in the theory of *artes liberales et artes mechanicae*, nor in the Neoplatonic theological systems and the resulting currents of Christian Neoplatonic philosophy, and in the theology and

115 D. Alighieri, *Biesiada*, IV, 10, 11: „Żaden bowiem malarz nie może przedstawić figury, jeśli wcześniej za pośrednictwem woli nie stałby się takim, jaką owa figura być powinna”.

philosophy of St. Thomas Aquinas. As the author of the present paper has proved, a discussed theory of art was consistently maintained in the Middle Ages. Thus, in order to present Dante Alighieri's theory of art against the background of the medieval theory of art, the author had to define all such concepts, define their extension, to show the culmination of the medieval discussion on *artes* contained in Thomas's account: *ratio-factibile* (*ars est recta ratio factibilium*). In the treatise of Dominic Gundissalinus, which has been subjected to in-depth analysis, these difficulties find their solution. Particularly important in his lecture is the fact that he very clearly distinguished the concept of a given *ars* from the implementation of this concept. Already in the light of this treatise alone, it becomes obvious that classical aesthetic theories of art, suggesting that the medieval intellectual elites considered the arts (artistic domains) to be a craft activity, should not be given credence. Medieval art theorists consistently emphasized the idea that each art consisted of the theory and implementation of this theory, and both of these activities — represented today by one artist — were located in two completely separate areas, namely in the area of theoretical sciences and in the area of mechanical sciences (Hugo of St. Victor). The philosopher was responsible for the theoretical part of the work, and the *artifex* practice (craftsman) dealt with the practical implementation of the concept not created by him. An analysis of medieval literary sources has shown that this theory was consistently maintained throughout the Middle Ages, and the claims that the arts belong to *artes mechanicae* should be considered a scientific manipulation committed by Edgar de Bruyne, who added to Hugo of St. Victor's *Treatise Didascalicon* the theses that were not present there.

Historians of philosophy, historians of aesthetics, as well as historians of culture, and also art historians following them, until this day have been repeating that in the Middle Ages arts were considered to be a craft activity. My analyses of medieval literary sources, in which such problems were addressed, the analyses of the most famous and most representative medieval theories of art not only do not confirm this state of affairs, but also provide a scientifically solid basis for proposing a new theory of medieval art, which, after all, has its subject-roots both in the theoretical considerations conducted at that time, and in their practical implementation, that is, in medieval works of art. As I have shown above, the theories of art put in practice during this epoch, as evidenced by all the sentences and extensive theoretical studies developed during this period, were undoubtedly of a highly conceptual nature, because that was particularly desirable in the era when religious culture was created from scratch. How, in that situation, art, which represented such a huge cultural potential, being at the same time an extension of theological and philosophical discourse, and only secondarily images — signs designed for the *illiterati*, could be part of a *poiesis* area of human activity, one can neither imagine, nor understand and explain. The idea of conceptual art is broader in its scope than the idea of symbolic art which defines the artistic representation of the Middle Ages, because it covers the entire spectrum of the creative process, explaining the relationship between the image, its mimetic or amimetic pattern, which, as in the case of medieval art, is not the world of real objects, but the idea in the

creator's mind. The image — sign, a symbol that is understood as a representation of something else, describes only fragmentarily the complex processes of artistic nature. It would not be out of place to mention here that the medieval theories of conceptual art that I have discussed in the paper are not autonomous statements possessing but an aesthetic nature, but are clearly determined by theological doctrines that are important and relevant in the general structures of knowledge. In many places in his treatises, St. Thomas Aquinas also speaks clearly of conceptual art, without, however, using the term.

Speaking about *lingua latina*, Dante Alighieri consistently upheld the *theory of artium* which was dominant in the Middle Ages, the *ratio* of which belonged to the theoretical area, and *administratio* (*factibile*) — to the practical area. As he argued, the Latin language was created by grammarians, and its use did not affect the structure of this language showing a highly fossilized character, therefore not subject to any modification and correction resulting from practical use of this language. The interpretation of the *volgare* language proposed by the Italian poet is a new proposal for a theoretical approach to *artium*, because the practical implementation of a given *ars* is also attributed theory-creating properties, since communication and linguistic practice have a significant impact on the grammatical structure, phonetics and function of language. According to Dante, *volgare* makes it possible to express the most subtle thoughts and feelings, which, as he emphasized, is not actually possible with the help of the Latin language. The author of *The Banquet*, far from depriving philosophy of its theoretical domination, clearly outlined the importance of the pragmatic element of a given art, which in the light of his theory cannot be reduced only to compliance with the principles, rules and regulations developed by theoreticians of individual *artium*. Dante Alighieri used two theories of *artium*, the old and the new ones, which he himself created, in order to emphasize the theory-creating and cognitive character of artistic practice. At this point, the author of *The Comedy* goes beyond the previous understanding of *artium*, starting a slow and tedious process of merging the theory and the implementation of a work of art into one creative act.

Dante Alighieri used a conceptual theory of art taken from the writings of St. Thomas Aquinas, but in order to highlight the creative significance of vernacular language, he gave it limited but important creative possibilities. In his opinion, that language could better express human expression than Latin, which, as he wrote, is a fossilized and artificial grammatical creation. This modification of the classical conceptual theory of art (*ratio-factibile*), referring only to poetry, clearly raised the rank of the creative-artistic part of the work of art.

Keywords: Medieval art, Dante Alighieri, theory of art

Bibliografia

- Alighieri D., *Biesiada*, przekład i opracowanie Magdalena Bartkowiak-Biesiada, Hachette Polska, Warszawa 2011.
- Alighieri D., *De vulgari eloquentia*, edited et translated by Steven Botterill, Cambridge University Press, 1996.
- Alighieri D., *O języku pospolitym*, tłum. Wł. Olszaniec, ANTYK, Kęty 2002.
- Arystoteles, *Metafizyka*, przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył K. Leśniak, [w:] *Arystoteles, Dzieła wszystkie*, t. 2, Warszawa 1990.
- Bartko M., *Źródła teoretycznej koncepcji dzieła sztuki Erwina Panofsky'ego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i konserwatorstwo” 13 (1989) nr 186, s. 179–190.
- Bartkowiak-Lerch M., „Język znamienity” – śladami Dantego. *Poglądy poety na kwestie językoznawcze na podstawie jego dzieł: O języku pospolitym oraz Biesiada*, „Przekładaniec” 11 (2003), s. 64–86.
- Binkley T., *Piece: Contra Aesthetics*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 35 (1997), s. 265–77.
- Boecjusz, *O pocieszeniu, jakie daje filozofia*, tł. W. Olszewski, Warszawa 1962.
- Boethius Severinus *De musica. Libri quinque*, PL 63, 1167C–1300B.
- Bruyne de E., *L'Esthétique médiévale*, T. 1–3, Brügge 1946.
- Bruyne de E., *L'Éthétique du moyen âge*, Louvain 1947.
- Bonawentura, *O sprowadzeniu sztuk do teologii*, [w:] *Wszystko to ze zdziwienia. Antologia tekstów filozoficznych z XIII wieku*, wybór, opracowanie i wstęp K. Krauze-Błachowicz, tł. Miłkołaj Olszewski, Warszawa 2002, s. 125–137.
- Costa G., *Dialectic and Mercury* (education, magic and religion in Dante), [w:] *The divine comedy and the encyclopedia of arts and sciences*, eds. G. di Scipio, A. Scaglione, New York 1988, s. 43–64 (Acta of the International Dante Symposium, 13–16 November 1983).
- Dębicki J., *Kognitywne funkcje sztuki: Gilbert de La Porrée, Jan Wielki, Wit Stwosz i Leonardo da Vinci*, Kraków 2016 (II).
- Dębicki J., *Koncepcje ciała we francuskiej rzeźbie dwunastego stulecia. Rozważania o rozumieniu sztuki w okresie średniowiecza*, [w:] *Studia anthropologica: pogranicza historii sztuki i kultury*, t. 2, red. U. Mazurczak, Lublin 2017, s. 55–127.
- Dębicki J., *Filozofia sztuki Wita Stwosza w świetle średniowiecznej teorii artium*, Kraków 2018.
- Dębicki J., *Kognitywne i komunikologiczne funkcje sztuki średniowiecznej*, [w:] *Oblicza świata w obliczach kultury. Księga pamiątkowa dedykowana Ignacemu S. Fiutowi*, red. J. Dębicki, A. Małecka, Kraków 2019, s. 155–181.
- Dominicus Gundissalinus: De divisione philosophiae*, ed. L. Baur, Münster 1903, (Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, 4, 2–3).

- Dvořák M., *Idealizm i naturalizm w rzeźbie i malarstwie gotyckim*, [w:] *Max Dvořák i jego teoria dziejów sztuki*, wyboru dokonał i posłowiem opatrzył Lech Kalinowski, Warszawa 1974, s. 43–152.
- Eco U., *The aesthetics of Thomas Aquinas*, transl. H. Bredin, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts 1988.
- English B., *Die artes liberales im frühen Mittelalter (5.–9. Jh.). Das Quadrivium und der Computus als Indikatoren für Kontinuität und Erneuerung der exakten Wissenschaften zwischen Antike und Mittelalter*, Stuttgart 1994.
- Fredrico Z., *Idea malarzy, rzeźbiarzy i architektów (1607)*, przeł. Jan Białostocki, [w:] *Mysłiciele, kronikarze i artyści o sztuce, Od 1500 do 1600*, wybrał i opracował J. Białostocki, Warszawa 1985.
- Gilson É., *Dante and philosophy*, transl. Peter Smith, New York-London 1949.
- Grabmann Martin, *Thomas von Aquin und die Dante Auslegung*, Deutsches Dante-Jahrbuch, vol. XXV, Weimar 1943.
- Grabmann M., *Die Geschichte der scholastischen Methode*, Bd. 1: *Die scholastische Methode von ihren ersten Anfängen in der Väterliteratur bis zum Beginn des 12. Jahrhunderts*, Berlin 1957 (1909).
- Grzybowski J., *Cosmological and Philosophical World of Dante Alighieri. The Divine Comedy as a Medieval Vision of the Universe*, ed. B. Adamczewski, Frankfurt am Main 2015 (European Studies in Theology, Philosophy and History of Religions, 9).
- Hardt M., *Dante and arithmetic*, [w:] *The divine comedy and the encyclopedia of arts and sciences*, eds. G. di Scipio, A. Scaglione, New York 1988, s. 81–94 (Acta of the International Dante Symposium, 13–16 November 1983).
- Häring N., *Thierry of Chartres and Dominicus Gundissalinus*, „Mediaeval Studies” 26 (1964), s. 271–286.
- Hugo de S. Victore, *Eruditio didascalica*, PL 176, 739–838.
- Hugo de S. Victore, *Epitome Dindimi in philosophiam*, [w:] *Hugonis de Sancto Victore Opera Propaedeutica*, ed. R. Baron, Notre Dame 1966.
- Jaeger W., *Paideia*, t. II, tł. M. Plezia, Warszawa 1964.
- Kieling M., *Rola Pisma Świętego i artes liberales w kształtowaniu nauk teologicznych i świeckich według Kasjodora*, Poznań 2011.
- Kosuth J., *Sztuka po filozofii*, przeł. U. Niklas, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. II, red. S. Morawski, Warszawa 1987, s. 239–258.
- Kowalska B., *Od impresjonizmu do konceptualizmu. Okrycia sztuki*, Warszawa 1989.
- Lewitt S., *Sentences on Conceptual Art*, „Art-Language: The Journal of Conceptual Art.” 1 (1969) nr 1, s. 11–13 (sentencja nr 10).
- Lippard L., John Ch., *The Dematerialization of Art*, „Art International” 12 (1968) nr 2, s. 31–36.

- Lohr M., *Zagadnienia z teorii sztuk wyzwolonych w pismach Kasjodora*, „Studia Warmińskie” VIII (1971), s. 313–330.
- Mańczak W., *Problemy językoznawstwa ogólnego*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1996.
- Martianus C., *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, hrsg. von James Willis, Leipzig 1983.
- Maślanka-Soro M., *Sztuka Boga i jej metapoetycki charakter w Boskiej komedii Dantego*, „Terminus” 21 (2019), z. 3 (52), s. 317–342.
- Meyer-Baer K., *Music of the spheres and the dance of death. Studies in musical iconology*, Princeton University Press: Princeton, New Jersey 1970.
- Nicolai de Blonia, *Sermo LXXI: In ascensione Domini*, [w:] *Sermones de tempore et sanctis*, Strassburg 1494/1495, Inc. 2856 (BJ).
- Nicolai de Blonia, *De assumptione beate Marie. Sermo XXXVIII*, [w:] *Sermones de tempore et sanctis*, Strassburg 1494/1495, Inc. 2856 (BJ).
- Osborne P., *Conceptual Art and/as Philosophy*, [w:] *Rewriting conceptual art*, eds. M. Newman and J. Bird, London 1999, s. 47–65.
- Ostrowicki M., *Idea koncepcyjnej teorii dzieł sztuki. Zarys*, „Kwartalnik filozoficzny” 28 (2000) nr 2, s. 67–86.
- Panofsky E., *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit „kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe”*, „Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft” 18 (1925), s. 129–161.
- Panofsky E., *Ikonografia i ikonologia*, [w:] *Studia z historii sztuki*, red. E. Panofsky, wybrał, opracował i opatrzył posłowiem J. Białostocki, PIW, Warszawa 1971, s. 11–32.
- Piper A., *Idea, Form, Context*, [w:] *Out of Order, Out of Sight*, vol. 2: *Selected Writings in Art Criticism 1967–1992 by Adrian Piper*, London 1996, s. 5.
- Polloni N., *Thierry of Chartres and Gundissalinus on Spiritual Substance: The Problem of Hylomorphic Composition*, „Bulletin de Philosophie Médiévale” 57 (2015), s. 35–57.
- Polloni N., *Gundissalinus and Avicenna: Some Remarks on an Intricate Philosophical Connection*, „Documenti e Studi sulla Tradizione Filosofica Medievale” 20 (2017), s. 515–551.
- Radulfi A., *Speculum universale, Libri I–V*, [w:] *Corpus christianorum. Continuatio mediaevalis, t. 241*, eds. C. Heimann, S. Ernst, Turnhout Brepols-Publishers 2011.
- Radulphus de L. C., *In Anticladianum Alani Commentum*, [w:] *Źródła do dziejów nauki i techniki*, t. XIII, red. J. Sulowski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972.
- Scaglione A., *Dante and the Ars Grammatica*, [w:] *The divine comedy and the encyclopedia of arts and sciences*, eds. G. di Scipio, A. Scaglione, New York 1988, s. 23–74 (Acta of the International Dante Symposium, 13–16 November 1983).
- Schalk F., *Zur Entwicklung der artes in Frankreich und Italien*, [w:] *Artes liberales. Von der antiken Bildung zur Wissenschaft des Mittelalters*, hrsg. J. Koch, Leiden–Köln 1976, s. 137–148 (Studien und Texte zur Geistes-geschichte des Mittelalters, V).

- Schellekens E., *The Aesthetic Value of Ideas*, [w:] *Philosophy and Conceptual Art*, eds. P. Goldie, E. Schellekens, Oxford University Press: New York 2007, s. 71–91.
- Stahl W. H., *To a Better Understanding of Martianus Capella*, „*Speculum*”, XL (1945), s. 102–115.
- Suarez-Nani T., *Dante Alighieri ou la convergence des arts et de la science*, [w:] *Scientia und ars im Hoch- und Spätemittelalter*, eds. I. Craemer-Ruegenberg and A. Speer, Berlin 1994, s. 126–142.
- Taylor J., *The Didascalicon of Hugh of St. Victor. A Medieval Guide To The Arts*, New York and London 1961 (Records of Civilization Sources and Civilization, LXIV).
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1976.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 2: *Estetyka średniowiecza*, Warszawa 1988.
- Thomas de Aquino, *Summa contra gentiles*, Corpus Thomisticum Sancti Thomae de Aquino. Textum Leoninum emendatum ex plagulis de prelo Taurini 1961 editum et automato translatum a Roberto Busa SJ in taenias magneticas denuo recognovit Enrique Alarcón atque instruxit.
- Vincentius Bellovacensis, *Speculum doctrinale Vincentij beluacensis fratris ordinis praedicatorum*, liber XII, capitulum XIII, Strassburg circa 1477 (Bayerische Staatsbibliothek, 2 Inc.c.a. 236,2).
- Wielgus S., *Zachodnia i polska nauka średniowieczna – encyklopedycznie*, Płock 2005.
- Wolicka E., *Teoriopoznawcze aspekty pojęcia „imago” u św. Tomasza i św. Bonawentury*, „*Roczniki Filozoficzne*”, XXIII (1975) z. 1, s. 119–137.
- Wood P., *Conceptual Art (Movements in Modern Art)*, London 2002.

Łukasz Libowski¹

„Vatificis prolutus aquis et lacte canoro viscera plena ferens”. Dwie eklogi Dantejskie okraszone uwagami

Studium niniejsze poświęcam, bardzo ściśle, jak to się zaraz okaże, ze sobą związanym, dwóm utworom, jakie wyszły spod pióra Dantego Alighieri, dwóm mianowicie jego eklogom, sześćdziesięcioośmiowersowej *Vidimus in nigris albo* oraz dziewięćdziesięciosiedmiowersowej *Velleribus Colchis praepes*². Przede wszystkim zaproponować chcę tu czytelnikowi polskiemu, pragnąc go nimi zaciekawić, przekład tychże uroczych dzieł. Zarazem, aby lektura przedkładanego przeze mnie tłumaczenia okazać się mogła choćby względnie tylko wyczerpującą, opatrzę swoją translację różnego rodzaju, dłuższymi i krótszymi komentarzami.

Należy się wskazanym bukolikom twórcy słynnej *Boskiej komedii* niejakiem zainteresowanie już chociażby dlatego, iż pośród dzieł Alighieriego znajdują się wyłącznie dwie, że w przeciwieństwie do innych utworów poetyckich tego autora powstały po łacinie³ oraz że nie są one właściwie obecne w polskojęzycznej literaturze przedmiotu⁴. Natomiast argumenty znacznie poważniejsze,

1 Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, <https://orcid.org/0000-0001-6175-0823>.

2 D. Alighieri, *Le egloghe*, testo, traduzione e note a cura di G. Brugnoli e R. Scarcia, Milano–Napoli 1980, s. 28–49, 74–95.

3 Dzieła łacińskie Dantego to, prócz naszych sielanek, trzy traktaty – *De vulgari eloquentia*, *De Monarchia*, *Quaestio de aqua et terra* – oraz listy (*Epistulae*).

4 Obszerny wykaz publikacji zagranicznych poświęconych sielankom Alighieriego załączono do opracowania wskazanego na pierwszym miejscu w przypisie 14.

skłaniające do uważnego, polegającego na pogłębionej analizie, zapoznania się ze wskazaną poezją, byłyby następujące.

Po pierwsze owe dwie sielanki Dantego – wraz z jedną autorstwa Giovanni-ego del Virgilio – to, jak zauważa Albert Russell Ascoli, pierwsze sielanki, jakie napisano w ramach literatury europejskiej od czasu później starożytności⁵. Ich powstanie postrzegać trzeba jako punkt zwrotny w dziejach naszej literatury, w dziejach literatury początku stulecia XIV – konstatuje Emilio Pasquini⁶: jako punkt, od którego na gruncie tejże literatury swoje drugie życie zaczyna ekloga. Przywołując powyższe stwierdzenia Ascoliego oraz Pasquiniego, warto może dla ich uzupełnienia odnotować, że w literaturze chrześcijańskiej bukolika jest w zasadzie nieobecna⁷. Znane są bowiem wyłącznie dwa jej późnoantyczne przykłady, to jest *De mortibus boum* Sewerusa Sanktusa Endelechiusza z końca IV wieku⁸ i *Versus ad gratiam Domini* niejakiego Pomponiusza, datowany na koniec stulecia IV albo początek V⁹; przy czym pierwszy z utworów, jak pisze Tadeusz Gacia, „odbiega dalece – i formą, i treścią – od konwencji gatunku”¹⁰, z kolei utwór wtóry jest centonem skomponowanym z wersów Publiusza Wergiliusza Marona. Poza zaś wymienionymi przykładami w literaturze chrześcijańskiej mówić można „jedynie o motywach bukolicznych, zresztą nielicznych”¹¹. Dla zilustrowania tej tezy przywołać tutaj wypada dwa tytuły średniowieczne, powstałe w wieku VIII: *Conflictus veris et hiemis* Alkuina i przypisywany temu autorowi *Versus de cuculo*, wszakże ani jedno, ani drugie dzieło nie jest bukoliką, a tylko pewne elementy bukoliki zwierza¹². Cytowany Gacia zwraca uwagę, ogólnie, iż to,

5 A. R. Ascoli, *From 'auctor' to author: Dante before the 'Commedia'*, [w:] *The Cambridge Companion to Dante* (second edition), ed. R. Jacoff, Cambridge 2007, s. 46. Do owej antycznej tradycji sielankowej zaliczałbym, naturalnie, eklogi Wergiliusza (autor ten wspomniany jest w tekście głównym kilka linijek dalej), a także siedem bukolik Kalpurniusza Sykulusa (żył w wieku I) i cztery Nemezjana (żył w wieku III).

6 E. Pasquini, *Del Virgilio, Giovanni*, [w:] *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 38, Roma 1990, https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-del-virgilio_%28Dizionario-Biografico%29/ (9.07.2021).

7 T. Gacia, *Topos „locus amoenus” w łacińskiej poezji chrześcijańskiego antyku*, „Vox Patrum” (2008) 52, s. 191.

8 Zob. T. Gacia, „*De mortibus boum*” – ekloga o ocaleniu w czasie zarazy. Przybliżenia literackie i teologiczne z dodaniem przekładu, „Vox Patrum” (2021) 78, s. 141–156.

9 Zob. S. C. McGill, „*Poeta arte christianus*”: Pomponius's *Cento „Versus ad Gratiam Domini” as an Early Example of Christian Bucolic*, „*Traditio*” 56 (2001), s. 15–26; C. Arcidiacono, *Il centone virgiliano cristiano „Versus ad gratiam Domini”*, „*Rivista di cultura classica e medioevale*” 53 (2011) nr 2, s. 309–356.

10 T. Gacia, *Topos „locus amoenus”...*, dz. cyt., s. 191.

11 T. Gacia, „*De mortibus boum*”..., dz. cyt., s. 142; także: T. Gacia, *Topos „locus amoenus”...*, dz. cyt., s. 192–193.

12 Że utwory *Conflictus veris et hiemis* oraz *Versus de cuculo* nie są bukolikami, uświadomiła mi recenzentka, profesor Maria Maślanka-Soro, za co serdecznie jej dziękuję. Pani profesor zawdzięczam też następujący odnośnik bibliograficzny: P. D. Scott, *Alcuin's „Versus de Cuculo”: The Vision of Pastoral Friendship*, „*Studies in Philology*” 62 (1965) 4, s. 510–530.

co twórcy chrześcijańscy zaczerpują z eklog poetów przedchrześcijańskich, uległa u nich przekształceniu polegającemu na dostosowaniu tego do nowego chrześcijańskiego kontekstu, na takim tego przeobrażeniu, aby zdolne było to wyrażać idee chrześcijańskie¹³. Tak więc, wracając do myśli zasadniczej, słusznie mówić można o zerwaniu w literaturze europejskiej tradycji sielanki. To zaś oznacza, że Dante i del Virgilio, nawiązując swymi bukolikami do literatury starożytności przedchrześcijańskiej – precyzyjnie: do łacińskiego ojca analogicznego gatunku poetyckiego, a jednocześnie jego największego przedstawiciela, wspomnianego wyżej Wergiliusza – gatunek ów zdołali w swojej epoce odnowić; zdołali tchnąć weń nowe życie, zdołali nadać mu w swoim czasie jakąś nową jakość¹⁴. Wiadomo bowiem, że dzięki eklogom Alighieriego i del Virgilio najpierw Francesco Petrarca, a potem Giovanni Boccaccio zapoznali się z konwencją sielanki – zapoznali się z konwencją sielanki nim jeszcze sięgnęli do bukolik Wergiliuszowych i nim stworzyli własne¹⁵: bo pierwszy ze wzmiankowanych autorów skomponował sielankę dwanaście, a drugi szesnaście.

Dwie eklogi Dantego i jedna del Virgilio godne są wnikliwych studiów nie tylko dlatego, że okazały się impulsem do renesansowego i w ogóle późniejszego w literaturze europejskiej wykwitu bukoliki, ale także dlatego, iż stanowią, jak wyraża się Pasquini, jakby soczewkę, w której obejrzeć można – dokładnie – sytuację, w jakiej znalazła się sztuka słowa początków *Trecento*¹⁶. Dzieje

13 Zob. T. Gacia, „*De mortibus boum*”..., dz. cyt. s. 141.

14 Andrea Mazzucchi uznaje owo odrodzenie się bukoliki, zaszłe pod wpływem eklog Dantego i del Virgilio, za dokonane w średniowieczu („la rinascita in età medievale del genere bucolico”): A. Mazzucchi, *Le „Egloghe”: struttura e contenuti*, <https://web.archive.org/web/20150527020454/http://www.internetculturale.it/opencms/directories/ViaggiNelTesto/dante/b28.html> (12.11.2021). Z kolei anonimowy autor hasła poświęconego Alighieriemu w *Enciclopedia on line* jest zdania, że odrodzenie to stało się „na progu humanizmu” („il primo tentativo di poesia bucolica alle soglie dell’umanesimo”): *Dante Alighièri*, [w:] *Enciclopedia on line*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/dante-alighieri/> (12.11.2021). Podobnie sądzi Siro A. Chimenz, domagając się dla Dantego tytułu „jednego z pierwszych humanistów” („da doverlo considerare uno dei primi umanisti”): S. A. Chimenz, *Alighieri, Dante*, [w:] *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 2, Roma 1960, https://www.treccani.it/enciclopedia/dante-alighieri_%28Dizionario-Biografico%29/ (12.11.2021). Być może – nawiązując do ujęcia zagadnienia tragedii włoskiej w średniowieczu i renesansie Marii Maślanki-Soro – najlepiej byłoby mówić o średniowiecznym odrodzeniu sielanki i renesansowym jej rozkwicie. Zob. M. Maślanka-Soro, *Powrót Melpomeny. Tragedia włoska od średniowiecznego odrodzenia po renesansowy rozkwit*, Kraków 2013.

15 G. Martellotti, *Egloghe*, [w:] *Enciclopedia Dantesca*, Roma 1970, https://www.treccani.it/enciclopedia/egloghe_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ (12.11.2021); zob. także: G. Albanese, *Tradizione e ricezione del Dante bucolico nell’Umanesimo: nuove acquisizioni sui manoscritti della corrispondenza poetica con Giovanni del Virgilio*, „Nuova Rivista di Letteratura Italiana” 13 (2010), s. 237–326; G. Albanese, *Boccaccio bucolico e Dante: da Napoli a Forlì*, [w:] *Boccaccio e la Romagna*, a cura di G. Albanese e P. Pontari, Ravenna 2015, s. 67–118.

16 E. Pasquini, *Del Virgilio, Giovanni*, https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-del-virgilio_%28Dizionario-Biografico%29/ (9.07.2021).

się tak, ponieważ świat przedstawiony w tych utworach odzwierciedla – jak się wydaje, bardzo dobrze, wiernie i akuratnie – fragment rzeczywistego świata tamtej doby, a także dlatego, że poszczególnych bohaterów odnośnej poezji wraz z właściwymi im poglądami literackimi utożsamiać można z konkretnymi postaciami historycznymi tak, a nie inaczej w zakresie *artis litterariae* myślącymi. Gdy chodzi o owo położenie literatury *Trecento*, to dobrze będzie odnotować to jedynie, co najważniejsze: otóż było to położenie szczególne, wszak była to sytuacja pełna napięcia, sytuacja przełomu, przejścia z łaciny na poszczególne języki wernakularne, w tym przypadku na język włoski w jego odmianach dialektalnych.

Wreszcie – po trzecie: bukoliki, o których mowa, uświadomić mogą, że Alighieri był – cytując jego słowa, które odniósł do jednej ze swoich sielankowych postaci, „*vaticinis prolutus aquis et lacte canoro viscera plena ferens*”¹⁷, a więc tym, który napił się wód czyniących poetów, wód „poetotwórczych”, i któremu w konsekwencji ciążyły wymiona pełne mleka muzyki i śpiewu¹⁸. To zaś ma znaczyć, iż Dante był nie tylko genialnym poetą języka włoskiego, ale także wybitnym literatem języka łacińskiego. Egidio Boschi¹⁹ oraz Martina Michelangeli²⁰ powiadają, iż pięknem czystym i prostym odznacza się cała poezja Danego, także ta sielankowa łacińska. Z kolei Siro A. Chimenz stwierdza, że między eklogami Alighieriego a pozostałymi jego dziełami łacińskimi zionie przepaść: albowiem podczas kiedy pierwsze charakteryzuje klasyczna niemal elegancja, drugie napisane zostały zwyczajną łaciną średniowieczną²¹. Innymi słowy: sielanki, na których koncentruje się tutaj uwagę, mogą *clair et distinctement* wyświetlić, jak sromotnie pomylił się Leonardo Bruni Aretino, drugi biograf Alighieriego, gdy w swoim opublikowanym w roku 1436 dziele *Żywot Dantego* wyrokował takimi słowy:

Každy język ma swoją doskonałość, swój dźwięk i swój sposób wyrażania się, wygładzony i naukowy. Dlatego, jeśli ktoś zapyta mnie, dlaczego Dante wybrał

17 D. Alighieri, *Vidimus in nigris albo* (ekloga I), wersy 31. i 32. – zob. par. 2.

18 Por. D. Alighieri, *Patrzyliśmy, jak czarnymi skreśleniami po cierpliwej bieli* (ekloga I), wersy 31. i 32. – zob. par. 2.

19 E. Boschi, *Dante Alighieri: nella sua vita e nelle sue opere*, Bologna 1972, s. 281.

20 M. Michelangeli, *La corrispondenza poetica fra Dante Alighieri e Giovanni del Virgilio. Il dibattito critico-filologico*, Milano 2012, s. 7 – to praca licencyjna napisana pod kierunkiem Raula Mordentiego i obroniona na Uniwersytecie Rzymskim „Tor Vergata”; rzecz, w formie książki pdf, dostępna jest w serwisie *Academia*: https://www.academia.edu/1892145/La_corrispondenza_poetica_fra_Dante_Alighieri_e_Giovanni_del_Virgilio_il_dibattito_critico-filologico (12.11.2021).

21 S. A. Chimenz, *Alighieri, Dante*, https://www.treccani.it/enciclopedia/dante-alighieri_%28Dizionario-Biografico%29/ (12.11.2021).

pisanie w języku pospolitym, a nie po łacinie i w uczonym stylu, odpowiem zgodnie z prawdą, że Dante uważał się za o wiele bardziej zdolnego do stylu pospolitego w wierszu niż do stylu łacińskiego, czyli uczonego. I z pewnością w wierszu rodzimym powiedział przepięknie wiele rzeczy, których nie potrafiłby ani nie mógł wypowiedzieć po łacinie i w wierszach bohaterских. Dowodem są *Eklogi* napisane w heksametrach, które, choć są nawet ładne, ustępują jednak wielu innym. Bo, prawdę mówiąc, nasz poeta odznaczył się najbardziej w wierszu rodzimym, w którym przewyższył wszystkich; w łacińskich wierszach i prozie nie dorównuje nawet średnim utworom. Przyczyną tego był fakt, że czasy Dantego były czasami wierszy pisanych w *volgare*, a ludzie nie potrafili wówczas pięknie wysławiać się ani w łacińskiej prozie ani w wierszu, lecz byli prostacy, nieokrzesani i nieobcy w literaturze, wykształceni w tych dyscyplinach na sposób mnisi i szkolarski²².

I. Pojedynek poetów.

Okoliczności powstania eklog i krótkie ich omówienie

Utwory *Vidimus in nigris albo* oraz *Velleribus Colchis praepes* powstały w nader ciekawych, zdaniem Giuseppe Martellottiego – bezprecedensowych okolicznościach²³. Okoliczności te nazwać by można – za Astrid Eitel, a w nawiązaniu do znanego nam z kultury starożytnej fenomenu agonizacji czy kompetywności²⁴ – pojedykiem poetów²⁵. Rzecz ma swój początek, kiedy Dante daleko był już za *il mezzo del cammin di sua vita*²⁶, kiedy był więc już mężem dojrzałym, tak dojrzałym, że, jak się później okazało, trwającym w przededniu swojej śmierci; i kiedy był już mężem sławnym, jako że obok innych swoich pism opublikował już część pierwszą – *Inferno* – i drugą – *Purgatorio* – swojej *Boskiej komedii*, a pracował właśnie nad trzecią częścią swojego *operis magni* – *Para-*

22 L. Bruni Aretino, *Żywoty Dantego i Petrarcki*, tłum. W. Olszaniec, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 49 (2005), s. 218.

23 G. Martellotti, *Egloghe*, https://www.treccani.it/enciclopedia/egloghe_%28Enciclopedia-Dante-sca%29/ (12.11.2021).

24 Zob. w tym kontekście np. T. Gacia, *Metaforyka agonistyczna w literaturze łacińskiej chrześcijańskiego antyku*, Kielce 2007.

25 Chodzi o podtytuł następującej pracy: A. Eitel, *Die Wiederentdeckung der Bukolik: der Dichterwettbewerb zwischen Dante Alighieri und Giovanni del Virgilio*, Wien 2012. Jest to dysertacja doktorska napisana pod kierunkiem Kurta Smolaka i obroniona na Uniwersytecie Wiedeńskim; praca, w formie komputeropisu, dostępna jest online: <http://othes.univie.ac.at/18059/> (12.11.2021).

26 Parafraza pierwszego wersu *Boskiej komedii*: „Nel mezzo del cammin di nostra vita”; w tłumaczeniu Juliana Korsaka: „Z prostego toru w naszych dni połowie”.

diso. Przebywał wówczas, opuściwszy Weronę, w Rawennie – prawdopodobnie od 20 stycznia 1320 roku – jako gość przyjaciela, miejscowego szlachcica, człowieka nie bez literackich ambicji, Guido Novello da Polenta²⁷. Przeżywał tam, w Rawennie, by przywołać piękne wyrażenie Pasquiniego, *il solenne tramonto*, czyli „uroczysty zachód słońca”²⁸ – słońca, trzeba może dodać, własnego²⁹.

Otóż około roku 1319 – gwoli ścisłości: mówi się w tym kontekście o przedziale czasowym, którego granice stanowią z jednej strony początek roku 1319, z drugiej zaś strony połowa roku 1320 – otrzymał Alighieri list od wspomnianego Giovanniego del Virgilio. Kim był ów del Virgilio? Wiadomo o nim bardzo niewiele. Na świat zawitał w Bolonii, w rodzinie pochodzenia padewskiego albo emiliańskiego. Kształcił się w swoim mieście, w tamtejszym Studium Bolońskim. Przez jakiś czas udzielał lekcji prywatnych, po czym, w roku śmierci Dantego, a więc w roku 1321, w listopadzie, na prośbę studentów powołany został przez bolońskich rajców na stanowisko nauczyciela, rzec by można, literatury – oficjalnie bowiem pełniony przezeń urząd nazywał się tak: *magister ad poesim versificationem et auctores legendos*. Za Paulem Oskarem Kristellerem godzi się spoznać, iż dokument informujący o tym powierzeniu stanowi pierwsze pisemne świadectwo kształcenia humanistycznego w uniwersytetach włoskich późnego średniowiecza³⁰. Ze swoimi uczniami czytał i analizował del Virgilio Wergiliusza, a także Publiusza Papiniusza Stacjusza, Markusa Anneusza Lukana oraz Publiusza Owidiusza Nazona. Szczególną atencją i czcią, jak się wnosi, darzyć musiał, będąc znawcą jego dzieł, Wergilego, skoro od jego imienia urobiono mu przydomek. Sam pewno też tworzył; aczkolwiek, jak na ironię, znany jest dziś wyłącznie niemal z faktu, że korespondował z Alighierim. Około roku 1319 del Virgilio musiał być osobą szacowaną, dość powszechnie cenionym autorytetem w dziedzinie literatury, skoro odważył się wystosować do Dantego pismo.

Pismo to po dwakroć było nietypowe. Po pierwsze – kwestia formalna: było sporządzone metrycznie; dokładniej: było napisane heksametrem; całość liczyła pięćdziesiąt jeden wersów. Po wtóre natomiast, co znacznie ważniejsze – kwestia

27 Zob. A. Torre, *Polenta, Guido Novello da*, [w:] *Enciclopedia Dantesca*, Roma 1970, https://www.treccani.it/enciclopedia/guido-novello-da-polenta_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ (12.11.2021).

28 E. Pasquini, *Del Virgilio, Giovanni*, dz. cyt.

29 Opowiadając o okolicznościach, w których powstały zajmujące mnie tu sielanki Dantejskie, korzystać będę z takich oto wybranych opracowań, nie przywołując ich już jednak dalej w przypisach: P. Toynbee, *Dante Alighieri. His Life and Works*, New York 2005 – część V: *Dante's Works*, rozdział III: *Latin Works* (korzystałem z e-publicacji); G. Martellotti, *Egloghe*, https://www.treccani.it/enciclopedia/egloghe_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ (12.11.2021); E. Pasquini, *Del Virgilio, Giovanni*, https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-del-virgilio_%28Dizionario-Biografico%29/ (9.07.2021); M. Bregoli-Russo, *Le „Egloghe” di Dante: un'analisi*, „*Italica*” 62 (1985) 1, s. 34–40; G. Brugnoli, R. Scarcia, *Introduzione*, [w:] D. Alighieri, *Le egloghe*, s. IX–XXII.

30 P. O. Kristeller, *Un'ars dictaminis' di G. D.*, „*Italia medioevale e umanistica*” 4 (1961), s. 182.

merytoryczna: list ten stanowił zaproszenie do tworzenia po łacinie; a nawet dosadniej chyba jeszcze można się tu wyrazić: epistołą tą rzucał del Virgilio Dante-mu Alighieri rękawicę. Zaczął klasycznie – od *captatio benevolentiae*; w pierwszych pięciu wersach, tytułując go *Pyridum vox*, chwali Dantego jako autora *Boskiej komedii*. Lecz zaraz potem zwraca mu uwagę, że jeśli dalej pisał będzie *sermone forensi*, w języku targowiska, to sypać będzie perły przed wieprze. I, owszem, odniesie wówczas – i to z łatwością – sukces pomiędzy niewykształconymi masami, pośród *gentis ydiotae*, ale nie trafi do serc *pallentium*, czyli czytelników wykształconych, negatywnie postrzegających literaturę powstałą w *lingua vulgata*, a tymczasem zdobycie tychże właśnie czytelników licowałoby z godnością i talentem jego osoby. Proponuje tedy del Virgilio Alighieriemu cztery tematy współczesne do opracowania w formie *carminis vatisoni* – poematu epickiego: albo dokonania orła cesarskiego, to jest wyprawę Henryka VII Luksemburskiego na Półwysep Apeniński z 1310 roku, albo upadek florentczyków, do którego doprowadził lub Uguccione della Faggiuola 29 sierpnia 1315 roku w bitwie pod Montecatini w dolinie di Nievole lub też – jak chcą niektórzy – Karol Waleczusz wskutek tego, iż wygnał z Florencji, jak napomyka o tym Dante w *De vulgari eloquentia*, zwąc Karola drugim Totilą, kwiat jej obywateli³¹. Dalej wskazał del Virgilio Alighieriemu do poetycznego obrobienia temat albo zwycięstwa Cangrandego della Scala, pana Werony, nad padawczykami, albo oblężenia Genui wraz z wojną, jaką toczyli między sobą Robert Mądry, król Neapolu, i gibellini – dowodzeni przez Marco Viscontiego. Kończy uczony bolończyk swoją epistołę komplementem: jeśli Dante przystanie na to, co mu podsuwa, wówczas on, w porównaniu z Alighierim *temerarius anser*, głupia gęś, będzie w swoim mieście piewą jego *arguti oloris* – śpiewającego łabędzia, chwały.

Rzuconą przez del Virgilio rękawicę Dante podniósł. I – przyjmuje się – do końca grudnia 1320 roku w odpowiedzi na list magistra z Bolonii skomponował eklogę *Vidimus in nigris albo*. Tym samym zaś – stwierdza Riccardo Scarcia – zainicjowaną korespondencję artystyczną, poetycką przeistoczył w konkurs bukoliczny³²; powiedzieć można, wykorzystując metaforykę militarną: w bitwę na bukoliki. Dlaczego Alighieri zdecydował się na ów gatunek? Astrid Eitel występuje z dwiema uzupełniającymi się odpowiedziami na to pytanie. Raz³³: Dante nie zgadzał się, oczywiście, z opinią del Virgilio, iż pisać nie po

31 Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, II, VI, 5; odsyłam do następującej edycji: Alighieri D., *De vulgari eloquentia*, [w:] *Opere minori di Dante Alighieri*, vol. 1: *Vita nuova, De vulgari eloquentia, Rime, Ecloga*, a cura di G. B. Squarotti, S. Cecchin, A. Jacomuzzi, M. G. Stassi (*Classici italiani*), Torino 1983, s. 353–533, miejsce odnośne mamy na s. 492.

32 P. O. Kristeller, *Le egloghe*, dz. cyt., s. 28.

33 A. Eitel, *Die Wiederentdeckung der Bukolik...*, dz. cyt., s. 5.

łacinie i obcować z materią niełacińską nie przystoi mężowi wykształconemu; dał temu swojemu pogładowi wyraz w traktacie przed chwilą wzmiankowanym, *De vulgari eloquentia*, pisanym w latach, jak się najczęściej przyjmuje, 1303–1308. Był bowiem zdania, że styl nie jest sprzężony czy tożsamy z językiem i że w związku z tym i po łacinie, i po włosku tworzyć można zarówno w stylu wysokim, jak niskim³⁴. Z kolei bukolika uchodziła w jego dobie za sztandary przykłady stylu niskiego; wiadomo to zaś z Serwiusza, który trzy utwory Wergiliuszowe przyporządkował do trzech stylów pisarskich, ze stylem wysokim wiążąc *Eneidę*, ze stylem średnim *Georgiki*, ze stylem natomiast niskim *Bukoliki*. Dlaczego, zdaniem Serwiusza, bukoliki reprezentują styl niski? „Pro qualitate negotiorum et personarum – powiada – nam personae hic rusticae sunt, simplicitate gaudentes, a quibus nihil altum debet requiri”³⁵. Wychodzi zatem na to, że dostatecznie znacząco odpowiedział już Dante na list metryczny nadesłany doń przez del Virgilio przez sam tylko fakt, iż łamiąc przyjęty i speyfikowany porządek literacki, ułożył po łacinie, uznawanej za przeznaczoną do pisania wysokiego, bukolikę, czyli utwór skojarzony z pisarstwem niskim. I sprawa – w mniemaniu Eitel – wtóra³⁶: otóż zdecydować się na wybór takiego, a nie innego gatunku poetyckiego pomóc mogła Alighieriemu ekloga Wergiliusza szósta, której świat przedstawiony stanowi znakomite odwzorowanie sytuacji, w jakiej znalazł się *florentinus et exul inmeritus*³⁷. Wszak rozpoczyna się ta sielanka od *recusationis*. Oto bowiem w pierwszych jej wersach usprawiedliwia się pasterz-poeta, iż nie będzie, jak sobie zamierzył, układać eposu, bo zganił go Apollo, że nie to jest zadaniem pasterza, zsyłając nań jednocześnie natchnie do komponowania bukoliki. Wergiliuszowy bohater deklaruje przeto:

Więc ponieważ są tacy, co obszerną sławę
Pragną Wara opiewać i zwycięstwa krwawe;
Ja natchnieniu posłuszny twemu, Apollinie,
Sielskie pioski na cienkiej będę nucił trzcinie³⁸.

34 Zob. w tym kontekście fragment *De vulgari eloquentia*, w którym mówi Dante o trzech rodzajach stylu w *volgare*: II, IV, 5–6; we wskazanym w przypisie 30. wydaniu dzieła miejsce to jest na s. 480.

35 Servius Grammaticus, *In Vergilii bucolicon librum commentarius*, [w:]: *Servii grammatici qui feruntur in Vergilii bucolica et georgica commentarii*, ed. G. Thilo, Lipsiae 1887, s. 2.

36 A. Eitel, *Die Wiederentdeckung der Bukolik...*, dz. cyt., s. 5–6.

37 Tak nazywa siebie Dante w nagłówkach niektórych swoich listów: III, V, VI oraz VII; edycja: D. Alighieri, *Epistole*, a cura di A. Jacomuzzi, [w:] *Opere minori di Dante Alighieri*, vol. 2: *Il convivio*, a cura di F. Chiappelli, ed E. Fenzi, *Epistole*, a cura di A. Jacomuzzi, *Monarchia e Questio de aqua et terra*, a cura di P. Gaia, Torino 1986, s. 323–469 (Classici italiani). Nagłówki wskazanych listów mamy na s. 366, 374, 386, 400.

38 Wergiliusz, *Bukoliki*, tłum. J. Lipiński, Lwów–Złoczów 1923, s. 25.

Tyle uwag natury wprowadzającej. Teraz zaś trzeba przyjrzeć się – z grubsza, pomijając intrygujące szczegóły – temu, co namalował Dante w swojej bukolice pierwszej. A więc: występuje tu dwóch pasterzy, którzy siedzą sobie w cieniu, pod dębem, licząc wypasane przez siebie kozy. Pierwszy z nich nazywa się Melibeusz, drugi natomiast – którego imię pojawia się dopiero w wersji szóstym – będący zarazem osobą mówiącą, narratorem opowieści, Tityrus. Otrzymali właśnie pastuszkowie ci list zawierający pieśń skomponowaną przez Mopsusa. Zapoznawszy się z utworem, zaczynają rozmawiać, a z tej ich rozmowy – w jej trakcie Melibeusz zadaje pytania, a Tityrus na nie odpowiada – czytelnik dowiaduje się, kim jest Mopsus. Przebywa on na urodzajnych ziemiach okalających górę Majnalos, wygrywając tam i wyśpiewując swoje pieśni. Oto prosi teraz Tityrusa do siebie, by w dowód uznania dla jego kunsztu lirycznego ofiarować mu wieniec laurowy. Lecz prośba ta nie jest po myśli Tityrusa. Nie pragnie on wcale, aby pośród rajskiego, acz bezbożnego krajobrazu Majnalosu skroń jego uwieńczona zostałam wawrzynem. Marzy natomiast, iżby w dowód uznania dla wykreowanej przez siebie sztuki dostał mu się laur, atrybut Apollina, wraz z bluszczem, rośliną Dionizosa, w jego ojczyźnie, nad rzeką Arno, kiedy zdoła wykończyć już swój poemat o królestwie niebieskim. Skarży się też Tityrus, iż Mopsusowi nie podoba się język, w którym on tworzy. Na koniec oświadcza, że za otrzymany od Mopsusa list odwdzięczy się dziesięcioma dzbanami mleka udojonego ze swojej *ovis gratissimae* – najlepszej owcy, która nie dość, że daje mleka bardzo dużo, to jeszcze sama stawia się na dojenie.

Skoro zatem tak wygląda świat przedstawiony w eklodze *Vidimus in nigris albo*, to właściwie samoistnie nasuwa się stwierdzenie, że jest on *de facto* kopią, poetycznym przetworzeniem określonego, jeśli można się tak wyrazić, wycinka rzeczywistego świata włoskiego początku stulecia XIV. Nic więc dziwnego, iż wielu autorów tak właśnie odnośny utwór czyta. W osobie Tityrusa widzi się zatem Dantego, w jego towarzystwie Melibeuszu – Dino Periniego, notariusza florenckiego, przyjaciela Alighieriego, który wraz z nim dzielił smutny i przykry los wygnańca³⁹, w Mopsusie zaś – del Virgilio. Że Mopsus źle postrzega język poezji Tityrusowej, odpowiada wówczas krytycznemu zapatrywaniu się del Virgilio na włoskojęzyczną poezję Alighieriego, a zaproszenie wystosowane do Tityrusa przez Mopsusa – zamierzeniu del Virgilio względem Dantego: pragnął on go bowiem w Bolonii uhonorować i uczcić. Gdy natomiast chodzi o pozostałe elementy ewokowanej w pierwszej sielance Dantejskiej *realitatis*, to leżącą nad Arno ojczyznę Tityrusa interpretuje się jako Florencję, miasto

39 Zob. A. Ciotti, *Perini, Dino*, [w:] *Enciclopedia Dantesca*, Roma 1970, https://www.treccani.it/enciclopedia/dino-perini_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ (13.11.2021).

rodzinne Alighieriego, poemat o królestwie niebieskim – jako trzecią część *Bożskiej komedii*, niezmiernie mleczną owcę Tityrusa – jako nadzwyczajny talent literacki Dantego, wreszcie dziesięć dzbanków mleka – jako dziesięć bukolik, stworzonych na modłę dziesięciu eklog Publiusza Wergiliusza Marona.

Na taką odpowiedź Alighieriego odpowiedział z kolei, ma się rozumieć, del Virgilio. Odpowiedział, ponieważ on to przecież wszczął omawianą tu poetyczną potyczkę; datuje się jego respons na, mniej więcej, pierwszą połowę roku 1321. Otrzymałszy od Dantego bukolikę, swemu na nią responsowi także nadał postać sielanki stylu Wergiliusza. Jej *incipit* brzmi: *Forte sub inriguos colles, ubi Sarpina Rheno*, w całości liczy zaś ona dziewięćdziesiąt siedem wersów. Podejmując swoistą grę, jaką rozpoczął Alighieri, a zatem wcielając się w postać Mopsusa, del Virgilio wygłasza w niej patetyczny i arkadyjską atmosferą przeniknięty monolog, w ramach którego konstruuje następujący obraz. Oto wraz ze swoim bydłem, które spokojnie się wypasa, przebywa on samotnie na międzyrzeczu, pomiędzy Sarpiną a Reno. Dosięga go tam echo głosu Tityrusa-Dantego, na wybrzeżu adriatyckim wznoszącego swe sielskie pienia, i rejestruje, że wobec śpiewu Tityrusowego nikt nie pozostaje obojętny. Reagują bowiem nań zarówno pasterze, jak nimfy oraz faunowie, którzy, poruszeni, schodzą z Lykajonu⁴⁰. I on więc pragnie jak Tityrus płodzić poezję pasterską: zaprasza tedy Tityrusa, tytułując go – z uwagi na ułożone przezeń łacińskie wersy, zachęcające do naśladownictwa – odrodzonym, drugim Wergiliuszem, do swojej groty, aby tutaj wspólnie mogli muzykować; a tym usilniej zaprasza Tityrusa, że współczuje mu żalosego losu banity. Ale nie tylko wykonywać będą w siedzibie Mopsusa pasterskie piosnki; wszak zbiorą się u niego również inni pasterze, których Tityrus uczyć będzie mógł swej sztuki, ciesząc się powszechnym pośród nich szacunkiem i sympatią. Inkrustuje przy tym Mopsus – del Virgilio swoją wypowiedź aluzjami do wielu postaci znanych z tradycji bukolicznej. A kiedy kończy perorę, zastanawia się, czy pasterz-psotnik Jollas pozwoli aby Tityrusowi na podróż – tym bardziej że oferowane mu przezeń dary nie mogą się równać z darami Jollasa; lecz nie sprawia ta refleksja, iż ze swego zaproszenia Mopsus – del Virgilio rezygnuje: rad zobaczy Tityrusa – Dantego przy sobie. Jeśli natomiast ten do niego nie przybędzie – zastrzega – zmuszony będzie zwrócić się ze swoim uwielbieniem w inną stronę: zapowiada więc, że ugasi wówczas swoje pragnienie w wodach rzeki Musone. Ponadto oświadcza, iż za każdy dzban owczego mleka podziękuje Tityrusowi takim samym dzbanem mleka swojej krowy.

40 Nazwa góry grecka to Λύκαιον ὄρος, natomiast łacińska – *Mons Lycaeus*; w edycji nazwa ta ma postać *Liceus* (D. Alighieri, *Le egloghe*, s. 56).

Co do interpretacji historycznej eklogi pióra del Virgilio wystarczy, jak się zdaje, sporządzić dwie tylko uwagi geograficzne i dwie personalne w kontekście tego, co zostało powiedziane, wszystko inne bowiem okazuje się jasne. Otóż przez miejsce wskazane za pomocą rzek Sarpiny oraz Reno zwykło się rozumieć, naturalnie, Bolonię, przez wybrzeże natomiast adriatyckie – Rawennę⁴¹. Z kolei Jollas desygnować miałby raweńskiego gospodarza Alighieriego, Guida Novello da Polenta⁴², a rzeka Musone – wielkiego humanistę, poetę i historyka Albertina Mussato⁴³.

Omawiając bukolikę *Forte sub inriguos colles*, dołączyć trzeba jeszcze adnotację dotyczącą jej wartości artystycznej; jest adnotacja ta ważka o tyle, że uzmysławia ponadprzeciętność, wyjątkowość sztuki poetyckiej Alighieriego. Emilio Pasquini utrzymuje bowiem, że streszczona sielanka autorstwa del Virgilio jest zasadniczo różna od eklogi pierwszej Dantego: podczas gdy donośnym aspektem utworu wtórego jest intertekstualność, czyli iż w sposób wyrafinowany nawiązuje on do innych dzieł pasterskich, w utworze pierwszym aspektem tego prawie w ogóle nie jest się w stanie wysledzić, ponieważ niemalże w całości oparty został on – i to dość sztywno – na Wergiliańskiej bukolice drugiej. Pasquini, chcąc je dowartościować i docenić, nazywa przeto sześćdziesięcioośmiowersowe *opusculum* Alighieriego pastorałką nonszalancką, a więc pastorałką twórczo potraktowaną, twórczo przerobioną, ze swobodą odnoszącą się do swego klasycznego pierwowzoru. Ukazuje to – niech wolno za Giuseppe Mazzottą nadmienić – jak bardzo oddalił się Dante w swojej twórczości od intelektualnych gier akademików, jakie prowadził i do jakich zapraszał go boloński *magister ad poesim versificaturam et auctores legendos*⁴⁴.

Otrzymałszy sielankę responsywną del Virgilio i zapoznawszy się z nią, Alighieri chwycił za pióro, z którego spłynęło wówczas – nieprzypadkowo, jak należy domniemywać – dziewięćdziesiąt siedem heksametrów; z których pierwszy prezentował się tak: *Velleribus Colchis praepes detectus Eous*. Ponieważ florentyńczyk umarł 13 albo 14 września *anno Domini* 1321, wnioskuje się, iż musiał rzecz pisać w ostatnich miesiącach, by nie powiedzieć, że tygodniach i dniach życia. Za opcją drugą przemawiać mógłby fakt, iż odnośny list-utwór, jak ustalili historycy, dotarł do swojego adresata dopiero po śmierci nadaw-

41 Por. Dante Alighieri, *Velleribus Colchis praepes* (ekloga II), wersy 67. i 68. – zob. par. 3.

42 Zob. A. Torre, A. Torre, *Polenta, Guido Novello da*, [w:] *Enciclopedia Dantesca*, Roma 1970, https://www.treccani.it/enciclopedia/guido-novello-da-polenta_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ (12.11.2021).

43 Zob. M. Zabbia, *Mussato, Albertino*, [w:] *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 77, Roma 2012, https://www.treccani.it/enciclopedia/albertino-mussato_%28Dizionario-Biografico%29/ (13.11.2021).

44 G. Mazzotta, *Life of Dante*, [w:] *The Cambridge Companion to Dante* (second edition), ed. R. Jacoff, Cambridge 2007, p. 12.

cy, dlatego też sielankę *Velleribus Colchis praepes* brać można za swoisty testament literacki Alighieriego. Jaką rzeczywistość kreśli autor *Boskiej komedii* w owym czwartym, by posłużyć się określeniem przywołanego już wyżej Martellottiego⁴⁵, takcie konkursu pieśniarskiego? Oto maluje obraz rozpalonej południowym słońcem przyrody; a pośród tej rozżarzonej zieleni stawia dwóch dojrzałych pasterzy, Tityrusa oraz jego serdecznego druha Alfezibeusza. I Alfezibeusz stwierdza, że każdy żyje w zgodzie ze swoją naturą, a następnie, by wykazać słuszność tegoż stwierdzenia, przywołuje rozmaite wzięte z przyrody przykłady takiego harmonijnego z naturą współistnienia; aż w końcu wypowiada swoje zdziwienie. Otóż dziwi się on, iż Mopsus żyje wbrew swojej naturze, a zatem pośród surowych, spieczonych skał cyklopa pod Etną. Nagle przerywa jego wywód młody Melibeusz, który przybiega do starszych przyjaciół zziębnięty. Tityrus i Alfezibeusz wybuchają na jego widok śmiechem, on zaś zaczyna grać na fujarce i śpiewać pieśń Mopsusa, której właśnie się wyuczył. Kiedy kończy, Alfezibeusz, odnosząc się do wysłuchanego utworu, pyta Tityrusa, czy przyjmie zaproszenie Mopsusa, o którym śpiewał Melibeusz, i czy uda się do jaskini cyklopowej. Przestrzega go zarazem przed tą podróżą, argumentując, że cyklop jest niebezpieczny, a także, że kiedy jego, Tityrusa, im zabraknie, to oni, jego towarzysze, wraz z całą okolicą pogrążą się w głębokiej żałobie. Odpowiadając, Tityrus oświadcza, że chociaż chętnie zobaczyłby, jak żyje Mopsus, to jednak doń się nie wybierze, ponieważ prawdziwie przeraża go cyklop Polifem. Alfezibeusz teraz zatem, podjąwszy myśl o srogości Polifema, którą objawił on w stosunku do Galatei, Acidisa oraz Achemenidesa, roztacza przed Tityrusem wizję udekorowania go upragnionym i oczekiwanym przezeń wawrzynem. Wtem okazuje się, że nastaje wieczór. Pasterze wychodzą z lasu, i odchodzą – jakby schodzili ze sceny. W finale utworu czytelnik – niespodziewanie – dowiaduje się, że wszystkimu, co zaszło, przysłuchiwał się Jollas; który opowiedział Dante'mu wszystko, co się wydarzyło, a ten z kolei ułożył z owej opowieści Jollasowej eklogę dla Mopsusa.

Gdy chodzi o historyczną perspektywę lektury eklogi Dantejskiej drugiej, to wiadomo już, z kim utożsamiać należy postacie Tityrusa, Melibeusza, Mopsusa oraz Jollasa. Wiadomo ponadto, że żywot wbrew naturze, jaki wiedzie Mopsus, oznacza żywot del Virgilio, który otacza się literaturą powstałą w nie-naturalnym dla niego, bo przecież w wyuczonym się przezeń, języku łacińskim.

45 E. Pasquini, *Del Virgilio, Giovanni*, https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-del-virgilio_%28Dizionario-Biografico%29/ (9.07.2021): „Ma è anche vero che nel complesso «la corrispondenza poetica fra Giovanni del Virgilio e Dante è qualche cosa che non ha precedenti nella tradizione letteraria. Essa è fondamentalmente una tenzone, che si svolge in quattro battute: la prima di queste è rappresentata da una *epistola* metrica, le tre seguenti sono carmi bucolici» (Martellotti)».

Pozostałych bohaterów bukoliki czyta się natomiast następująco: Alfezibeusz to, według tradycji sięgającej Giovanniego Boccaccia, lekarz i filozof z rodziny pochodzącej z Certaldo, Fiduccio de' Milotti – serdeczny przyjaciel Alighieriego z Rawenny⁴⁶. Polifem zaś jest monstrum, które trudno historycznie zinterpretować. Utrwaliło się wśród badaczy przekonanie, iż jest on figurą wyrażającą zagrożenie – zagrożenie polityczne, stwarzane już to przez jakiegoś tyrana, już to przez gwelfów⁴⁷. Dodać do tego może jeszcze trzeba, iż pieśń, którą entuzjastycznie wyśpiewuje Melibeusz, to ekloga nadesłana do Dantego przez del Virgilio.

Z owej czteroczęściowej korespondencji literackiej zajmę się dalej – kolejno – wtórą i czwartą, to jest bukolikami skomponowanymi przez Alighieriego. W wypadku tak pierwszej, jak drugiej eklogi znajdzie czytelnik poniżej, obok jej tekstu oryginalnego, proponowany przeze mnie jej przekład na język polski⁴⁸ oraz komentarz. Komentarz ma formę przypisów, ponumerowanych cyframi rzymskimi i umieszczonych pod tekstem tłumaczenia. Wypada mi zaznaczyć – co czynię nie tylko chętnie, ale i z radością – że właściwie w całości powstał on z przepracowania kapitalnych informacji podawanych przez Astrid Eitel⁴⁹.

46 Zob. A. A. Bobbio, *Milotti, Fiduccio de'*, [w:] *Enciclopedia Dantesca*, Roma 1970, https://www.treccani.it/enciclopedia/fiduccio-de-milotti_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ (21.07.2021).

47 Zob. w tym kontekście: G. Albanese, P. Pontari, *Il notariato bolognese, le Egloghe e il Polifemo dantesco: nuove testimonianze manoscritte e una nuova lettura dell'ultima ekloga*, „Studi Danteschi” 81 (2016), s. 13–93.

48 Jako podstawę przekładu wybrałem tekst następujący: D. Alighieri, *Le egloghe*, s. 28–49, 74–95; przy czym *The Oxford Handbook of Dante* (ed. M. Gragnolati, E. Lombardi, F. Southerden, Oxford 2021) jako edycję najnowszą podaje: D. Alighieri, *Egloghe*, a cura di G. Albanese (introduzione, testo, traduzione e commento), [w:] D. Alighieri, *Opere*, vol. 2: *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloghe*, a cura di M. Santagata, Milano 2014, s. 1593–1783. Swoje tłumaczenie konsultowałem z dokonanymi przekładami następującymi: na język angielski – P. H. Wicksteed, E. G. Gardner, *Dante and Giovanni del Vergilio. Including a Critical Edition of the Text of Dante's "Eclogae Latinae" and of the Poetic Remains of Giovanni del Virgilio*, Westminster 1902, s. 152–157, 166–173; na język niemiecki – A. Eitel, *Die Wiederentdeckung der Bukolik...*, dz. cyt., s. 17–18, 25–27; na język włoski – D. Alighieri, *Le egloghe*, s. 28–49, 74–95. Za przeglądnięcie przekładu i podsuniecie kilku dobrych – a przynajmniej, jak sądzę, lepszych od wykoncypowanych przeze mnie – rozwiązań translatorskich dziękuję jak najserdeczniej mojemu profesorowi, ks. dr. hab. Tadeuszowi Gaci, prof. KUL, oraz koledze ze szkolnej ławy, ks. mgr. Piotrowi Wilkowi.

49 A. Eitel, *Die Wiederentdeckung der Bukolik...*, dz. cyt., s. 28–55, 81–113.

2. „Wypełnię jej mlekiem dziesięć dzbanków”. Ekloga pierwsza: tekst łaciński, przekład polski i komentarz

DANTES ALAGHERII IOHANNI DE VIRGILIO. [EGLOGA I]

- Vidimus in nigris albo patiente lituris
Pyerio demulsa sinu modulamina nobis.
Forte recensentes pastas de more capellas
tunc ego sub quercu meus et Melibeus eramus.
- [5] Ille quidem, cupiebat enim consciscere cantum,
«Tityre, quid Mopsus? quid vult? edissere» dixit.
Ridebam, Mopse; magis et magis ille premebat.
Victus amore sui, posito vix denique risu,
«Stulte, quid insanis?» inquam: «tua cura capelle
- [10] te potius poscunt, quamquam mala cenula turbet.
Pascua sunt ignota tibi que Menalus alto
vertice declivi celator solis inumbrat,
herbarum vario florumque impicta colore.
Circuit hec humilis et tectus fronde saligna
- [15] perpetuis undis a summo margine ripas
rorans alveolus, qui, quas mons desuper edit,
sponte viam, qua mitis eat, se fecit aquarum.
Mopsus in his, dum lenta boves per gramina ludunt,
contemplatur ovans hominum superumque labores:
- [20] inde per inflatos calamos interna recludit
gaudia sic ut dulce melos armenta sequantur,
placatique ruant campis de monte leones,
et refluant unde, frondes et Menala nutent».
«Tityre,» tunc «si Mopsus» ait «decantat in herbis
- [25] ignotis, ignota tamen sua carmina possum,
te monstrante, meis vagulis prodiscere capris».
Hic ego quid poteram, cum sic instaret anhelus?
«Montibus Aoniis Mopsus, Melibee, quot annis,
dum satagunt alii causarum iura doceri,
- [30] se dedit at sacri nemoris perpalluit umbra.
Vatificis prolutus aquis, et lacte canoro
viscera plena ferens et plenus ad usque palatum,

- me vocat ad frondes versa Peneyde cretas».
- «Quid facies?» Meliboeus ait: «tu tempora lauro
- [35] semper inornata per pascua pastor habebis?»
- «O Melibee, decus vatium, quoque nomen in auras
fluxit, et insomnem vix Mopsus Musa peregit»,
retuleram, cum sic dedit indignatio vocem:
- «Quantos balatus colles et prata sonabunt,
- [40] si viridante coma fidibus peana ciebo!
- Sed timeam saltus et rura ignara deorum.
Nonne triumphales melius pexare capillos
et patrio, redeam si quando, abscondere canos
fronde sub inserta solitum flavescere Sarno?»
- [45] Ille: «Quis hoc dubitet? propter quod respice tempus,
Tityre, quam velox; nam iam senuere capelle
quas concepturis dedimus nos matribus hircos».
- Tunc ego: «Cum mundi circumflua corpora cantu
astricoleque meo, velut infera regna, patebunt,
- [50] devincire caput hedera lauroque iuvabit:
concedat Mopsus». «Mopsus» tunc ille «quid?» inquit.
«Comica nonne vides ipsum reprehendere verba,
tum quia femineo resonant ut trita labello,
tum quia Castalias pudet acceptare sorores?»
- [55] ipse ego respondi, versus iterumque relegi,
Mopse, tuos. Tunc ille humeros contraxit et «Ergo
quid faciemus» ait «Mopsus revocare volentes?»
«Est mecum quam noscis ovis gratissima» dixi
«ubera vix que ferre potest, tam lactis abundans;
- [60] rupe sub ingenti carptas modo ruminat herbas;
nulli iuncta gregi nullis assuetaque caulis,
sponte venire solet, nunquam vi, poscere mulctram.
Hanc ego prestolor manibus mulgere paratis,
hac implebo decem missurus vascula Mopso.
- [65] Tu tamen interdum capros meditare petelcos
et duris crustis discas infigere dentes».
- Talia sub quercu Melibeus et ipse canebam,
parva tabernacula nobis dum farra coquebant.

DANTE ALIGHIERI DO GIOVANNIEGO DEL VIRGILIO¹. [EKLOGA I]

Patrzyliśmy, jak czarnymi skreśleniami po cierpliwej bieli²
płynęła ku nam pieśń, z piersi pieriańskiej³ dojona⁴.
Tak się złożyło, że staliśmy wówczas – ja i mój Melibeusz⁵ – pod dębem⁶,
licząc naszym zwyczajem napasione kozy⁷.

[5] Melibeusz zaś, ponieważ pragnął dowiedzieć się, o czym jest pieśń⁸,

1 Klasyczne rozpoczęcie listu, w którym wskazuje się nadawcę i adresata epistoły.

2 Peryfrastyczny opis listu: czarnymi skreśleniami (*in nigris lituris*) osoba mówiąca w utworze nazywa litery napisane czarnym atramentem, natomiast cierpliwą bielą (*albo patiente*) – białą kartę, na której można pisać. Gwoli ścisłości: rzeczownik *album* użyty jest tu metaforycznie: u starożytnych desygnował on bowiem powleczoną białym tynkiem tablicę, na której wypisywano publiczne ogłoszenia. Co więcej: używając rzeczownika *littura*, oznaczającego przekreślenie, poprawkę, oraz czasownika *pator* – cierpieć, znosić, wytrzymywać – podmiot daje do zrozumienia, iż rzeczony list powstał w trudzie i znoju, iż wiele razy autor jego zmuszony był to, co wpraw napisał, kreślić i nanosić na to korekty, które to operacje papier pokornie i cierpliwie znosił.

3 „Z piersi pieriańskiej” – *Pyerio sinu*: „pierańskiej” dlatego, że Pierydy (Πιερίδες) to przedhellenistyczna nazwa Muz, bogiń nauki i sztuk – także więc poezji – pochodzących z Pierii, to jest pasma górskiego mieszczącego się na północ od Olimpu. Jest to nawiązanie do *incipitu* listu del Virgilio, w którym autor ten określa Dantego jako *Pyeridum vox*, czyli jako głos Pierydy.

4 Widać tu od razu dwa wątki sielskie: dojenie (*demulsa*) i śpiewanie, muzykowanie (*modulamina*). Słowa *demulsa* oraz *modulamina* korespondują zarazem z pierwszym heksametrem epistoły literackiej del Virgilio, który brzmi: „*Pyeridum vox alma, novis qui cantibus orbem / mulces letifluum [...]*”; imiesłowowi *demulsa* odpowiada bowiem *mulces*, z kolei rzeczownikowi *modulamina* – *cantibus*. Eitel spostrzega jeszcze jeden drobiazg. Otóż jej zdaniem Dante prowadzi tutaj ciekawą – oksymoroniczną – grę: wszak fakt, że odnośna pieśń wydojona została z piersi Muz, nie zgadza się z faktem, że powstawała ona w pocie czoła, będąc wiele razy przerabianą.

5 Następuje tu przedstawienie bohaterów eklogi: jednym jest jej narrator, którego imię nie zostało jeszcze wymienione, drugim natomiast – Melibeusz. Dając wtóremu swojemu bohaterowi imię Melibeusza, odnosi się Dante do siałek Wergiliusza, w których postać o tym imieniu pojawia się cztery razy. Dwa z tych pojawień się – w eklogach III i V – można uznać za nieistotne i zignorować. W bukolice Wergilego I występują dwaj rozmawiający ze sobą pasterze – Tityrus i Melibeusz. Pierwszy pozostanie z wypasaniem przez siebie bydłem w swoim majątku, drugi natomiast będzie musiał iść wraz ze swymi zwierzętami w nieznaną, ponieważ nastąpił nowy podział ziem. Tityrusa podział ów nie dotknął, jako że gdy się on odbywał, był nieobecny, za natchnieniem boga przebywając wówczas w Rzymie. Melibeusz zastanawia się tu nad szczęściem przyjaciela, usiłując pogodzić się ze swoim położeniem i swoim losem. Kiedy rozmowa przyjaciół dobiega końca, Tityrus prosi Melibeusza na posiłek – warto rzecz zapamiętać, gdyż zakończenie sielanki I Dantego będzie takie samo. Z kolei w ekłodze Wergiliuszowej VII Melibeusz występuje jako narrator, sprawozdając, jak przebiegała walka na rymy pomiędzy młodzieńcami Korydonem i Tyrsysem, w którym to konkursie pieśniarskim rola arbitra przypadła w udziale pasterzowi imieniem Dafnis. Melibeusz był świadkiem wydarzenia, ponieważ trafił na miejsce, w którym konkurowali ze sobą pasterze, szukając zaginionego swojego „mnożyciela stada”.

6 Nawiązanie do początku VII bukoliki Wergilego.

7 Aluzja do eklogi Wergiliuszowej IX, do wersów 23. i 24.

8 Pieśń nadesłana w liście Mopsusa. Aby zrozumieć treść pieśni, aby zdekodować występujące w niej obrazy, Melibeusz, okazuje się, potrzebuje pomocy bieglejszego w materii poetyckiej, bardziej doświadczonego w muzykowaniu Tityrusa. W ten sposób ujawnia się, że nie ma on udziału w pieśniar-

zapytał: „Wyjaśnij mi, Tityrusie⁹, czegoż to, czegoż chce Mopsus?”¹⁰.
Roześmiałem się, Mopsusie¹¹; ale on coraz to więcej i więcej na mnie nastawał.
Kiedy w końcu, zwyciężony jego miłością¹², z trudem pohamowałem śmiech¹³,
rzekłem: „Głupcze, czy żeś oszalał? Toż przecież kozy twe ukochane¹⁴

skim, literackim świecie Tityrusa i Mopsusa albo że stopień jego udziału w tym świecie nie odpowiada stopniowi udziału w nim Tityrusa i Mopsusa.

- 9 Dopiero w tym momencie pojawia się imię osoby mówiącej w utworze, imię pierwszego bohatera Dantejskiej eklogi I: *Tityrus* – por. przypis V; zob. także par. 3., przypis XVI. Jest to imię, które samoczynnie, jako jakby jego symbol, kojarzy się z gatunkiem literackim, jakim jest bukolika; Eitel powiada, że imię *Tityrus* stanowi „Signalwort für die ganze bukolische Gattung”, to znaczy – w wolniejszym tłumaczeniu – słowo sygnalizujące, że oto ma się do czynienia z pastorałką. Dzieje się tak, ponieważ Wergiliusz imieniem tym rozpoczyna swój zbiór eklog: „*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi*”; swoją drogą wers ten, nieco zmieniony, niejako w charakterze *sfragis*, zamyka także Wergiliuszowy zbiór *Georgików*: „*Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi*”. Rozpoczęcie zbioru eklog od imienia *Tityrus* nie jest zapewne przypadkowe, pasterz o tym imieniu występuje bowiem w sześciu z dziesięciu bukolik Wergiliusza. W utworach z tego cyklu III, V i IX *Tityrusowi* nie przypada do odegrania żadna znacząca rola: jest tu zwyczajnym pasterzem, który wykonywać musi rozkazy wyżej stojących w hierarchii pasterskiej, rozkazy dotyczące wypasu bydła. Inaczej jest w eklogach I, VI i VIII. W wierszu I *Tityrus* jest rozmówcą *Melibeusza* – treść tej eklogi omówiona została w przypisie V. W wierszu VI mamy przedstawioną sytuację następującą: oto do *Tityrusa*, z którym utożsamia się sam Wergiliusz, zwraca się *Apollo*, polecając mu, aby nie silił się na tworzenie eposu, lecz komponował proste pieśni sielskie, co, obok wypasu, godzi się przecież czynić pasterzowi, co jest właściwym zadaniem pasterza. Z kolei w bukolice VIII *Tityrus* porównywany jest z jednej strony do *Orfeusza*, z drugiej zaś strony do *Ariona*: wymowa odnośnego fragmentu jest taka, że *Tityrus* nie ma nic wspólnego ani z *Orfeuszem*, ani z *Arionem*.
- 10 Powiedziano już – w przypisie VIII – iż autorem listu, od którego zaczyna się konwersacja naszych bohaterów, *Tityrusa* i *Melibeusza*, jest *Mopsus*, jednak tu dopiero czytelnik poznaje jego imię. Nie może być inaczej: *Mopsus* jest postacią, która – dwukrotnie – pojawia się u Wergiliusza. W ekłodze jego VIII, w której *Damon* i *Alfezyb* stają do konkursu pieśniarskiego, *Damon* śpiewa żałośnie o ślubie *Mopsusa* ze swoją ukochaną *Nizą*. Ale może ważniejsza jest tu, bo z sielanką niniejszą Dantejską więcej mającą wspólnego, ekloga Wergiliuszowa V. Historia, którą ona opowiada, jest taka: oto *Menalko* prosi *Mopsusa* o wykonanie jednej z jego pieśni. Ten decyduje się zaśpiewać pieśń, której słowa dzień wcześniej wydrążył na korze bukowej: to tren opisujący śmierć *Dafnisa*. Wysłuchawszy utworu, *Manalko* chwali zań *Mopsusa* i – jakby w odpowiedzi na to, co usłyszał – śpiewa swoją pieśń na cześć *Dafnisa*, w której mianuje go bogiem. Na koniec pastuszkowie wymieniają się darami: *Menalko* ofiarowuje *Mopsusowi* fletnię, a *Mopsus* *Menalce* – maczugę.
- 11 Dzięki temu, iż *Tityrus* zwraca się tutaj do swojego adresata, wiadomo, że cały utwór skierowany jest do *Mopsusa*.
- 12 „Zwyciężony jego miłością” – *Victus amore sui*: fraza Wergiliuszowa. W *Eneidzie* – księga XII, wers 29. – znajduje się wyrażenie *victus amore tui*.
- 13 Z tekstu wynika, iż *Tityrus* zaśmiewa się z ciekawości *Melibeusza* dość mocno; Eitel zwraca uwagę, że powtórzenie *ridebam – risu* ma zapewne oznaczać właśnie intensywność śmiechu *Tityrusowego*.
- 14 W oryginalnym wers ten brzmi tak: „*Stulte, quid insansis?*» inquam: «*tua cura capellae / [...]*», stanowiąc swoisty, przerobiony cytat eklogi Wergiliusza X, jej wersu 22. (*Galle – stulte; inquit – inquam; Lycoris – capellae*).

- [10] bardziej cię potrzebują, nawet jeśli doskwiera ci¹⁵ pokarm mizerny!¹⁶
 Nie znasz ty pastwisk¹⁷, które – malowane różnymi kolorami
 ziół i kwiatów – swoim wysokim szczytem zacienia¹⁸ Majnalos¹⁹,
 przesłaniając²⁰ zachodzące słońce²¹.
 Okala je płytki strumień²², pokryty liściem wierzbowym²³;
- [15] biegnąc coraz to niżej i niżej²⁴, bezustannie nawilża on brzegi
 swymi falami; sam chciał być drogą dla wód,

15 Zganiwszy Melibeusza za to, że interesuje się czymś, co w żadnym razie nie stanowi jego obowiązku, przystępuje teraz Tityrus do zaspokojenia jego ciekawości: zaczyna opowiadać mu o wspanialej pod każdym względem, rajskiej okolicy, w której żyje autor niniejszego listu, Mopsus – tym sposobem pojawia się w utworze motyw *locus amoenus*. Ów doskonały krajobraz stanowi biosferę życia pastersza-poety Mopsusa.

16 Żeby podkreślić, jak bardzo nędznym żywią się nasi pasterze pokarmem, Dante wkłada w usta Tityrusa nie tylko zdrobnienie *cenula*, ale także dookreślający owo zdrobnienie przymiotnik *mala*.

17 Eitel uważa – a ten jej pogląd wart jest ze wszech miar uwagi, ponieważ współbrzmie z tym, co powiedziano o Tityrusie i Mopsusie oraz o Melibeuszu w przypisie VIII – iż pastwiska owe symbolizować mogą, nie tracąc nic ze swego pierwotnego i właściwego znaczenia, poezję bukoliczną.

18 Wergiliusz posłużył się czasownikiem *inumbare* tylko raz, w *Eneidzie* – księga XI, wers 66. – jednakże kilka razy sięgali po owo *verbum* autorzy późniejsi. Rzucanie cienia to w ogóle częsty motyw bukoliczny, wykorzystywany przez poetów przede wszystkim w tym celu, aby peryfrastycznie powiedzieć mogli o porze dnia, w jakiej rozgrywają się poszczególne sceny ich utworów. Aczkolwiek w tym miejscu odnośny motyw pełni, w przekonaniu Eitel, inną funkcję. Po pierwsze: sięgając poń, Alighieri ujawnia – twierdzi badaczka – co myśli on o świecie Mopsusa, a mianowicie to, że świat ów się zmierzcha, kończy się. Po drugie natomiast: nie da się wykluczyć, iż tak, a nie inaczej opisując miejsce pobytu Mopsusa, Dante usiłuje wskazać, że leży ono na zachodzie. Dante żył, pisząc analizowane dzieło, w Rawennie, podczas kiedy del Virgilio, jego adresat – w Bolonii, położonej na zachód właśnie od Rawenny.

19 Majnalos (Μαίναλος/Μαίναλον) – góra w Arkadii poświęcona bóstwu pasterskiemu Panowi, wynalazcy piszczałki pasterskiej; dookoła Majnalosa znajdowały się ulubiona pastwiska Pana.

20 Rzeczownika *celator* użył po raz pierwszy – w swoich *Farsaliach* – Lukan, autor w średniowieczu dość powszechnie znany i czytany. Że Dante z jego twórczości korzystał, wiadomo z lektury *Boskiej komedii*.

21 „Zachodzące słońce” – *declivi solis*: jeśli związanie tych wyrazów, rzeczownika i przymiotnika, jest poprawne, to forma podstawowa drugiego brzmień musi: *declivus, decliva, declivum*. Tymczasem słowniki, jak zauważa Eitel, formy takiej nie podają; podają jedynie formę następującą: *declivis, declive*.

22 „Płytki strumień” – *humilis alveolus*: znów pojawia się tu zdrobnienie (*alveolus*), którego znaczenie wzmocnia przydawka przymiotna *humilis*. Eitel sądzi, iż chodziło Dantemu o podkreślenia piękna Mopsusowego krajobrazu. Jednocześnie pyta, czy aby Dante nie miał jakieś predylekcji do deminutiwów – por. przypisy XVI oraz XCII.

23 „Pokryty liściem wierzbowym” – *tectus fronde saligna*: wyrażenie zapożyczone z Owidiusza – *Metamorfozy*, księga IX, wersy 99. i 100.

24 Aby myśl tu, jak sądzę, zawartą oddać możliwie jasno, pozwalam sobie w przekładzie w punkcie tym tekst oryginalny potraktować nieco swobodniej. Dosłowne tłumaczenie brzmiałoby: „Okala je – płytki, pokryty liściem wierzbowym, wiecznymi falami od najwyższego szczytu [*a summo margine*] nawilżający brzegi – strumień [...]”. Rzeczownik *margo* rozumiem tu bowiem jako *extrema alicujus rei ora*; ową *aliqua res* byłaby w tym wypadku góra.

które powyżej z góry tryskają – i płynnie łagodnie²⁵.

Pośród tego pejzażu, kiedy krowy brykają wśród falującej trawy, Mopsus, ciesząc się, rozmyśla o trudach ludzi i bogów²⁶.

- [20] A potem, dmąc w trzciny²⁷, tak swe wewnętrzne radości obwieszcza, że za słodką melodią idzie bydło; i lwy potulnie schodzą z gór na polany, i wody odpływają, a Majnalos²⁸ potrząsa swymi liśćmi²⁹. Na to odparł mi Melibeusz: „Tityrusie, choć śpiewa Mopsus na pastwiskach nieznanach³⁰, to pod twoim kierunkiem³¹ mogą się jednak nauczyć dla moich błędzących kóz jego pieśni nieznanach³²”.

25 Eitel odnotowuje, iż wiele tu wątków, by tak je nazwać, wodnych. Wszak w owym malowanym przez Tityrusa obrazie mamy następujące elementy: strumyk (*alveolus*), który „niesie” wody (*viam aquarum*) wypływające ze stoku i który swoimi falami (*undis*) – to metonimia wody – podlewa brzegi (*ripas rorans*). Eitel jest zdania, iż korzystał Alighieri, konstruując ów wodny krajobraz, krajobraz, w którym ma miejsce jakby wieczna wiosna, z opisu przyrody, jaki Owidiusz zamieścił w V księdze swoich *Metamorfoz* – wersy od 385. do 390.

26 Wyrażenie omowne: chodzi o to, że Mopsus zajmuje się twórczością epicką – bo to epos przecież stanowi gatunek, w jakim poeta opisuje trudy ludzi i bogów (*hominum superumque labores*); Diomedes na przykład definiuje epos w słowach następujących: „Epos dicitur Graece carmine hexametro divinarum rerum et heroicarum humanarumque comprehensio”. Decydując się na taką peryfrazę, Dante pragnął zapewne nawiązać do *Eneidy*. Jej bowiem głównym tematem są *labores*, a więc trudy, znoje, wysiłki, prace; zob. księga I, wersy od 8. do 11.

27 „Dmąc w trzciny” – *per inflatos calamos*: warto zaznaczyć, iż w V ekłodze Wergiliusza – wers 2. – występuje Mopsus, pasterz obdarzony wielkim talentem w grze na flecie (*calamos inflare*); por. przypis X. 28 Zob. przypis XIX.

29 Pieśni komponowane i wyśpiewywane przez Mopsusa oddziałują – opowiada Tityrus – dobrze oddziałują na całą przyrodę: oto podążają za dźwiękiem głosu Mopsusa bydło i lwy, woda się cofa, a liście porastających gór Majnalos drzew drgają. W ten sposób – a zatem jako nowego Orfeusza – przedstawiając Mopsusa, Alighieri komplementuje del Virgilio.

30 Melibeusz dwukrotnie podkreśla w tym miejscu, że świat Mopsusa nie jest jego światem: „Śpiewa Mopsus na pastwiskach nieznanach” (*herbis ignotis*); „Mogę się jednak nauczyć [...] jego pieśni nieznanach [...]” (*ignota carmina*). Zob. przypisy VIII, XVII, XXXII oraz LXXV.

31 Melibeusz prosi Tityrusa, aby zechciał być pośrednikiem między jego światem a światem Mopsusa. Można się domyślać – utrzymuje Eitel – iż Tityrus nadaje się do roli takiego pośrednika, jako że przez jakiś czas przebywał on, podobnie jak jego imiennik z pierwszej eklogi Wergiliusza, w mieście, a zatem jest lepiej od Melibeusza, który nigdy nie opuszczał był swojej ojczyzny, wykształcony i doświadczony. Por. przypisy V, VIII, XVII i XXX.

32 Melibeusz, prosty pastuszek pragnie nauczyć się pieśni Mopsusa, aby dzięki nim móc panować nad swoimi zwierzętami, aby nimi swoje zwierzęta oczarowywać. Te bowiem włączają mu się, jak chcą (*meis vagulis capris*). Z wersetu 65. wynika ponadto, że jego kozy uderzają rogami (*capros petelcos*) – a usłyszał właśnie od Tityrusa, iż Mopsus muzyką swoją bezwzględnie potrafi sobie swoje bydło podporządkować (*dulce melos armenta sequantur*). Eitel notuje, że przymiotnik *vagulus* użyty został przed Dantem tylko raz – sięgnął poń Hadrian w swojej ostatniej, jak podaje *Historia Augusta*, pieśni, w jej wersji 1.: *Animula vagula blandula*. Z kolei czasownik *prodiscere* jest najprawdopodobniej Dantejskim neologizmem: nie występuje on w łacinie klasycznej.

Cóż więc miałem zrobić, skoro tak nalegał zdyszany?³³

„Kiedy inni szukali biegleści w prawie³⁴,

Mopsus, Melibeuszu, szedł co roku w aońskie góry³⁵,

[30] aż w cieniu świętego gaju stał się zupełnie błądą³⁶.

Napiwszy się zaś wód, które czynią poetów³⁷, i mając wnętrzości pełne mleka
muzyki i śpiewu³⁸ – wypełniony tym mlekiem aż po podniebienie –

33 Tityrus powraca do myśli wyrażonej już wcześniej w wersach 7. i 8. Teraz jakby tłumaczy się – warto dodać, bo przecież wiadomo, kto jest adresatem utworu – przed Mopsusem, czemu to opowiedział o nim Melibeuszowi: skłonił bowiem on go do tego swoją postawą, swoją natarczywością. Co ciekawe, ową natarczywość obrazuje poeta w ten sposób, iż „każe” Melibeuszowi dyszeć – zadyszka staje się tu przeto zewnętrznym wyrazem dążenia do spełnienia swojego życzenia. I jeszcze jedno: duszność – jeśli w przypadku dwóch siałek mówić w ogóle można o jakichś regularnościach, elementach stałych – wydaje się u Dantego czymś charakterystycznym dla Melibeusza; zob. ekloga II, wersy 28. i następne.

34 Oto zaczyna Tityrus swoją prezentację żywota Mopsusa. Najpierw zwraca uwagę, iż nie kształcił się on, jak jego rówieśnicy, w dziedzinie wielce użytecznej i praktycznej, mianowicie w dziedzinie prawa: prawa, do którego – dorzucić na marginesie można – Dante odnosił się dość krytycznie, co się ujawnia nie tylko w niniejszej siałce, ale także w XI pieśni Raju. Jeżeli w postaci Mopsusa dopatrywać się odwzorowania osoby Giovanniego del Virgilio, związanego z Bolonią, to dodać jeszcze potrzeba, że właśnie Bolonia była w jego czasie słynnym ośrodkiem prawniczym.

35 Najbardziej znaną z gór aońskich stanowi Helikon, w literaturze naprzód greckiej, a potem rzymskiej – od czasów Wergiliusza – uznawany za górę Muz i poetów. To na Helikonie Muzy konsekrowały na literata, poetę pasterza Hezjoda. Eitel orzeka, iż przymiotnika *Aoniis* użył tu Alighieri w nawiązaniu do listu del Virgilio, w którym pisze on o sobie „sługa Muz” (*clericus Aonidum*).

36 Mopsus przez długi czas przebywał w świętym gaju, studiując literaturę i ucząc się sztuki poetyckiej, skutkiem czego jego skóra jest błądą – ba, nawet całkowicie błądą, jako że występuje tu nie czasownik *palescere*, ale *perpalescere*, a więc czasownik, którego znaczenie wzmacnia przyimek *per-*. Tym samym czytelnik dowiaduje się, że nie dość powiedzieć jest o Mopsusie, iż jest on mężem uczonym: jest on wszak człkiem bardzo uczonym – por. wers 37. Swoją drogą: czasownik *perpalescere* odnosi do metrycznego pisma del Virgilio. Tam bowiem Dantejski korespondent napisał: jeśli Alighieri nadal tworzył będzie w języku rynku (*sermone forensi*), którym nie posługiwał się żaden z autorów, na których się on wzoruje, będzie rzucał perły przed świnię, a wykształceni (*pallentes*) nigdy nie będą mieli okazji niczego, co wyszło spod jego ręki, przeczytać.

37 „Wód, które czynią poetów” – *vatificis aquis*: przymiotnik *vatificus* to neologizm Dantego, utworzony przezeń w oparciu o wzorce klasyczne dla ożywienia swojej łaciny. „Napiwszy się” – *proluere*: czasownik *proluere* w poezji łacińskiej przed Alighierim występuje zaledwie trzy razy, to jest w V satyrze Horacego, u Persjusza oraz u Johannesesa de Garlandia, XIII-wiecznego poety i teoretyka literatury (ekwiwalenty polskie owego *proluere* to m.in. oplukać, zwilżyć, myć). I teraz słowo o całym wyrażeniu: „Napiwszy się zaś wód, które czynią poetów” – *vatificis prolutus aquis*. Otóż frazą tą nawiązuje Dante do wzmiankowanego Persjusza, satyryka. Autor ten bowiem w przedmowie do swoich satyr, w pierwszych jej trzech wersach, oświadcza: „Anim ust zmoczył w zdroju Pegazowym, / Ani pamiętam snów na dwuwierzchowym / Parnasie, żebym zaraz siał wierszami” (tłum. M. Słomkowicz) („Nec fonte labra prolui caballino / nec in bicipiti somniasse Parnaso / memini, ut repente sic poeta prodirem”) – które to zdanie, negatywne, Alighieri obraca w zdanie pozytywne: stwierdza o Mopsusie, że napił się on cudownych wód, wód ze źródła poety, które czynią z pijącego je wierszopisa. Jak można przypuszczać, owa, by tak się wyrazić, konsekracja Mopsusa na literata współgra z jego wieloletnim przebywaniem w świętym lesie i intensywnymi studiami literackimi.

38 „Mleka muzyki i śpiewu” – *lacte canoro*: przymiotnik *canorum* oddają przez dwa rzeczowniki „muzyka” i „śpiew”, które, jak sądzę, właśnie razem wzięte dają dobre pojęcie o tym, czym była poezja pa-

zaprasza³⁹ mnie⁴⁰, aby ofiarować mi liście wyrosłe, kiedy Penejda się przemieniła⁴¹.

„Co zatem zrobisz?⁴² – spytał Melibeusz. – Czy na zawsze już twoja skroń pozostanie [35] nieozdobiona laurem⁴³ – dlatego, żeś pasterzem pośród łąk?”⁴⁴.

„O, Melibeuszu, chwała poetów⁴⁵ wraz z ich imieniem⁴⁶ w powietrzu się rozplynęła⁴⁷; i nie bez trudu Muza sprawiła, że Mopsus czuwa⁴⁸ – odpowiedziałem, a niechęć⁴⁹ podsunęła mi takie słowa⁵⁰:

sterska. Myśl mamy tu taką: Mopsus – wolno stwierdzić – pijany jest owym mlekiem muzyki i śpiewu, cały pozostaje tymże mlekiem napełniony, tak, że więcej już go wypić nie da rady, bo jest w nim tego mleka, jak się zaraz okaże, aż po samo podniebienie. Tym samym znajduje się tu nawiązanie do 2. linijki sielanki, gdzie mowa jest o pieśni dojrzałej z piersi pieriańskiej (*Pyerio demulsa sinu modulamina*).
39 Owo „zaprasza” to w oryginale *vocat*, w którym to czasowniku, jak chce Eitel, dopatrywać się można aluzji do określenia, jakie w stosunku do swojej własnej osoby odniósł Giovanni del Virgilio w swym liście do Dantego: *vocalis verna Maronis* – „niewolnik Wergiliusza” (*vocat – vocalis*). Zanotować trzeba ponadto, że słowo *vocare* nie jest jednoznaczne. Ze wszystkich jego znaczeń, nie licząc już znaczenia „zapraszać”, warto tu przywołać: wezwać, wyzywać, drażnić, pobudzać. Znaczenie to odsłania jeden z najważniejszych aspektów, jeśli nie – po prostu – aspekt najważniejszy, literackiej korespondencji pomiędzy del Virgilio a Dantem: otóż korespondencja ta była konkursem poetyckim, była pojedynkiem poetów. Del Virgilio, nadając swą metryczną epistolę, chciał zainspirować, może nawet przymusić Alighieriego do tego, aby napisał on wiesz po łacinie; i to wezwanie Dante przyjął.

40 Oczywiście do siebie.

41 Peryfrastyczny opis liści wawrzynu: Penejda to bowiem określenie jednej z córek Penejosa, Dafne, którą ojciec zamienił w drzewo laurowe, aby uchronić ją przed Apollem. Dante odnosi się tu najpewniej z jednej strony do opisu przemiany Dafne w wawrzyn sporządzonego przez Owidiusza w jego *Metamorfozach*, z drugiej zaś strony do listu Giovanniego del Virgilio, w którym deklarował ten, iż z radością przedstawi Alighieriego, udekorowanego wieńcem laurowym, uczniom gimnazjalnym („*promere gymnasiis te delectabor ovantum / inclita Peneis redolentem tempora sertis*”).

42 Pytanie to – z orzeczeniem w liczbie mnogiej – powtórzy Melibeusz w wersie 57.

43 O ile wyżej, w heksametrze 33., „kazał” Dante wskazać Tityrusowi na wieńiec laurowy peryfrastycznie, tutaj Melibeuszowi „każe” mówić o tym wieńcu wprost.

44 Wieńcem laurowym ozdabiano w starożytnych Grecji i Rzymie głowy sportowców, którzy odnieśli zwycięstwo w igrzyskach. Z upływem czasu wawrzyn stał się więc symbolem wybitnych osiągnięć – tu chodzi o wawrzyn w dziedzinie poezji. Melibeusz pyta – z jakimś, jak się zdaje, niedowierzaniem – czy przyjaciel jego Tityrus rzeczywiście nie ma otrzymać tego wyróżnienia. Powodem nieprzyznania mu odnośnej nagrody miałyby być, sądzi Melibeusz, ten tylko fakt, iż jest on pasterzem.

45 Pierwsze słowa tego wiersu: *O Melibee, decus* stanowią echo 6. heksametru I eklogi Wergilego. Wyrażenie *decus vatium* było w średniowieczu dość popularne.

46 Przydawka dopełniaczowa *vatum* dookreśla w tym zdaniu rzeczownik zarówno *decus*, jak *nomen*.

47 Tityrus stwierdza zatem pesymistycznie, że poeci nie cieszą się już obecnie żadną chwałą i że bycie poetą nic nie znaczy.

48 Czuwa, a zatem nocę spędza bezsennie, poświęcając się twórczości poetyckiej. Jak wskazuje Astrid Eitel, całe zdanie nastroża trudności interpretacyjnych. Najprawdopodobniej rozumieć je należy tak – godząc się, naturalnie, na lekturę sielanki historyczną: ponieważ w epoce *Trecento* poezja łacińska nie cieszyła się już w Bolonii, mieście del Virgilio, zbyt wielką renomą, z czego wynika, że nie było już wówczas w Bolonii za dużo literatów, którzy oddawaliby się jej tworzeniu, to Muza, bogini poetów, musiała się bardzo wysilić, by sprawić, żeby autor łaciński Mopsus, a więc, jak wiadomo, del Virgilio, przepędzał nocę na jej komponowaniu, będąc poezji tej epigonem.

49 *Indignatio* – niechęć; niechęć do tego wszystkiego – rozumieć – co proponuje Mopsus.

50 *Dare vocem*: wyrażenie to występuje u dwóch poetów, których utwory Alighieri bardzo dobrze znał, a więc u Lukana i Stacjusza. Z kolei wyrażenie *indignatio dedit* kojarzyć można z Prudencjuszem,

„Pagórki i łąki zabrzmia wielkim beczeniem⁵¹,
 [40] jeśli przy wtórce cytry wzniosę peany⁵², mając włosy przybrane zielenią!⁵³
 Obym bał się jednak lasów i wsi, które nie znają bogów!⁵⁴
 Czyż nie byłoby lepszym⁵⁵, abym przyczesał zmierzwione w triumfie⁵⁶ włosy⁵⁷
 i ukrył je – gdybym powrócił kiedyś do ojczyzny⁵⁸, nad Arno⁵⁹ –
 niedyś mieniące się złotem, a teraz zszarzałe⁶⁰, pod liściem splecionym?”⁶¹.

-
- u którego – w dziele *Libri contra Symmachum* – czyta się: „Morte maritalis dabat indignatio poenas”; z tym że nie jest pewne, czy Dante znał Prudencjusza. Do przekładu wstawiam zaimek „mi”, aby tekst ujednoznaczniał, żeby było jasne, kto następujące teraz słowa wypowiada. Takie ujednoznaczenie jest – uważam – potrzebne, ponieważ można oczekiwać, że mówić będzie teraz Melibeusz; tymczasem to Tityrus ciągnie swą wypowiedź.
- 51 Tutaj Tityrus puszcza wodze fantazji, gdyba; mówi, co by się – jak sobie wyobraża – stało, gdyby jako wybitny pieśniarz ukoronowany laurem zaczął śpiewać: mianowicie jego bydło tak by naówczas z radości zabeczało, iżby beczenie jego rozległo się po wszystkich okolicznych łąkach i pagórkach. Owo beczenie pojmować potrzeba jako swoisty aplauz wypasanych zwierząt dla swojego pastucha-pieśniarza. Opis podobnej sytuacji spotyka się, oczywiście, u Wergiliusza, w *Georgikach* – księga III, wersy 554. i 555.
- 52 Pean to pieśń pochwalna – hymn – ku czci Apollina (*laus Apollinis*). Por. *Metamorfozy*, księga XIV, wersy od 718. do 720.
- 53 Zielenią, czyli liśćmi laurowymi. Całe zdanie znaczy więc: gdybym wznosił peany jako ten, który otrzymał w uznaniu za swe literackie dokonania wieniec wawrzynu. Imiesłów *viridante* może mieć rodowód Wergiliuszowy – zob. *Eneida*, księga V, wersy 539. i 540.
- 54 Tityrus jakby gani się teraz za to, że się rozmarzył: przestrzega samego siebie, żeby pozostał tu, gdzie jest, żeby, skuszony ofertą Mopsusa, zwiedziony jego propozycją, nie trafił do miejsca bezbożnego, w którym nie oddaje się czci bogom. Bo za takie właśnie miejsce – dopowiedzieć trzeba – uważa Dante, pierwowzór, by tak rzec, Tityrusa, Bolonię, miasto, w którym żyje i działa jego korespondent, del Virgilio, pierwowzór drugiego bohatera eklogi, Mopsusa. Jako miasto prawa Bolonia nie oddaje bowiem należnej chwały ani Muzom, ani Apollowi. W ekłodze II miejsce to opisane zostanie precyzyjnie jako „królestwo” cyklopowe, jako „królestwo” Polifema, mieszkańca jaskiń i złego pastucha: zob. sielanka Danteska II, wersy 46. i dalsze. Jeszcze jedna informacja: dwa ostatnie słowa wersu, tj. *ignara deorum*, pochodzą od Wergiliusza; zaczerpnięte zostały z *Eneidy* – księga VIII, wersy od 185. do 189.
- 55 W zdaniu tym, będącym rozciągającym się na trzy kolejne wersy pytaniem, Tityrus – jak to się zaraz okaże – odsłania, o czym marzy, na czym mu zależy, jakie są jego oczekiwania: chce wrócić w swe ojczyste strony, nad rzekę Arno, i tam zostać docenionym, to jest otrzymać laurowy wieniec. Motyw pragnienia honorów w swojej rodzinnej miejscowości pochodzi najprawdopodobniej z III z *Georgik* Wergilego – wersy 10. i następne.
- 56 Dosłownie: triumfujące – *triumphales*.
- 57 *Pexare capillos*: czasownik *pexare* to nieklasyczna forma czasownika *pectere*.
- 58 Motywem powrotu do domu występuje w I z bukolik Wergiliuszowych: wszak Melibeusz, jeden z jej bohaterów, zastanawia się, czy kiedykolwiek będzie mu dane wrócić na ojczyste ziemie.
- 59 Rzeka, która przepływa przez Florencję, rodzinne miasto Dantego. W łacińskich utworach Alighieriego rzeka ta nazywana jest zawsze – z nieznanых przyczyn – „Sarno”. Co ciekawe: zarówno Wergiliusz, jak Dante wskazują na swoją ojczystą miejscowość, wymieniając nazwę płynącej przez nią rzeki.
- 60 W miejsce łacińskiego *solitum* wprowadzam w przekładzie okoliczniki czasu „niedyś” i „teraz”. Dante opisuje w tym momencie – peryfrastycznie – siebie, a mianowicie, że jest starcem. Ten opis powtórzy jeszcze kilka razy w ekłodze II, w wersach: 12., 32., 46., 55. oraz 61.
- 61 A zatem pod wieniec uplecionym z liści wawrzynowych – zob. przypis XLIV.

- [45] On na to: „Któż śmiały o tym⁶² wątpić?⁶³ Ale zobacz, Tityrusie, jak szybko mija czas; już bowiem zestarzały się kozy, które⁶⁴ podstawialiśmy kozłom, gdy⁶⁵ miały poczynać i stawać się matkami”⁶⁶. Odparłem⁶⁷: „Kiedy ciała, które obiegają wszechświat, i tych, którzy wśród gwiazd mieszkają⁶⁸, tak w pieśni mojej⁶⁹ opiszę, jak królestwa niższe⁷⁰, [50] będę⁷¹ się cieszył⁷²: głowa moja przybrana zostanie wawrzynem i bluszczem⁷³, o ile Mopsus na to przystanie”⁷⁴. „A cóż Mopsusowi do tego?” – rzekł Melibeusz⁷⁵. „Czy nie pojmujesz⁷⁶, że gani on słowa komiczne⁷⁷,

62 O tym – to znaczy: o tym, że tak będzie lepiej.

63 Zdanie to niemal słowo w słowo powtórzy Alighieri w swojej sielance II – wers 48.

64 W oryginale *quas*, które czytam jako *quis*: „którym podstawialiśmy kozły”; w wersji jednak ostatecznej przekładu zamieniam dopełnienia bliższe i dalsze.

65 Niniejszym zdaniem okolicznikowym oddaję *concepturis matribus*.

66 Melibeusz jak najbardziej rozumie życzenie Tityrusa. Odwołując się do ich wspólnych doświadczeń pasterskich związanych z kozami, zwraca Tityrusowi uwagę, że szybko upływa czas, a on, Tityrus, ciągle pozostaje nienagrodzony, pozostaje bez swojego upragnionego lauru.

67 W oryginale: *tunc ego*; dokładnie taki sam początek ma wers 4. tej sielanki w wersji oryginalnej.

68 Po łacinie: *astricole*. Rzeczownik ten – *astricola* – występuje co prawda w poezji średniowiecznej trzy razy, jednakże nie wiadomo, czy Dante z tej poezji go przejął, czy też sam go utworzył na wzór rzeczownika *caelicola*, który pojawił się po raz pierwszy w *Rocznikach* Enniusza („Optima caelicolum, Saturnia, magna dearum”), i przymiotnika *vatificus* z 31. heksametru utworu niniejszego – zob. przypis XXXVII.

69 Chodzi o królestwo raju oraz o – jak należy domniemywać w związku z przyjmowaną tu interpretacją tekstu – trzecią część *Boskiej komedii* owo królestwo opisującą, mianowicie o część Raj.

70 Królestwa niższe, a więc piekło i czyściec. Utwory, w których Dante te dwa królestwa opisał, to, oczywiście, dwie pierwsze części *Boskiej komedii*.

71 Będzie to wtedy, kiedy ukończony zostanie Raj; gdy del Vergilio napisał do Alighieriego swoją metryczną epistolę, ten pracował nad ostatnią częścią dzieła swojego życia, nad *Paradiso* – zob. par. 1. Wynika z tego, że Dante uwieńczony chce zostać laurem w rodzinnej Florencji za *Boską komedię*; przy czym nazywa tu ową *Boską komedię*, sięgając po figurę *pars pro toto*, *Paradiso* – i to nie wprost, ale w sposób zawołowany, opisowo.

72 Wyrażając się ściślej: Tityrus żywi nadzieję, iż wówczas będzie mu dane cieszyć się uznaniem wśród swoich ziomków. Ten sam temat upragnionej koronacji wawrzynem w nagrodę za poetyckie dokonania podejmuje Alighieri w pieśni XXV Raju.

73 W VIII pastorałce Wergiliusza znajduje się podobny motyw: narrator zamierza opleść skronie osoby, do której się zwraca, laurem, rośliną Apollina, i bluszczem, rośliną Dionizosa – wersy 12. i 13. Z kolei w sielance Wergiliuszowej VII bluszcz traktuje się jako ozdobę poetów – zob. wers 25.

74 „Uklon” Tityrusa – Dantego w stronę Mopsusa – del Virgilio jako ekspertra w dziedzinie literatury.

75 Melibeusz najwyraźniej nie pojmuje, że Mopsus jest autorytetem, gdy chodzi o poezję. Po raz kolejny czytelnik dowiadyuje się więc, że Melibeusz nie przynależy do poetyckiej braci – zob. przypisy VIII, XVII, XXX i XXXII.

76 Tityrus przedstawia teraz, co Mopsus myśli o jego dziele – raz, że łacińskim, a dwa, komicznym – *Boskiej komedii*.

77 Zasadniczą sprawą jest, że Mopsus – del Vergilio gani utwór, jaki tworzy Tityrus – Dante, za język, w którym utwór ten jest napisany, a więc za włoszczyznę; wyraził Mopsus – del Vergilio ten swój pogląd w 15. wersji swojego listu do Tityrusa – Dantego: *clerus vulgaria temnit*. Poda zaraz, w dwóch kolejnych liniijkach tego tekstu, Tityrus – Dante dwa powody, z uwagi na które Mopsus – del Virgilio

- już to dlatego, iż pojawiając się na kobiecych ustach⁷⁸, spowszechniały⁷⁹,
już to stąd, iż siostry kastylijskie wstydzą się ich słuchać?⁸⁰ –
- [55] tak mu odparłem i raz jeszcze przeczytałem, Mopsusie,
twoje wersety⁸¹. Wzruszył on na to ramionami, mówiąc⁸²:
„Cóż więc uczynimy⁸³, chcąc odwdziżyć się Mopsusowi?”⁸⁴.
Powiedziałem: „Mam wśród moich owiec jedną nadzwyczaj miłą – znasz ją;
tak bardzo obfituje ona w mleko⁸⁵, że ledwo może unieść wymiona;
[60] pod ogromną skałą przeżuwa teraz uskubniętą trawę⁸⁶.”

-
- sądzi, iż język włoski nie jest godny, by być językiem literatury, językiem poezji. Tityrus – Dante nie podziela, naturalnie, jego opinii. Swój pogląd na język wernakularny wyklada Alighieri we wstępie do traktatu *De vulgari eloquentia*; krótko mówiąc: jest on językowi temu, z uwagi na jego egalitarność, bardzo przychylny.
- 78 Języka włoskiego uczono się najczęściej – najswobodniej, najnaturalniej – od prostych mamek, którym oddawano dzieci na wyкарmienie. Z łaciną było zgoła inaczej: trzeba było uczyć się jej przez długie lata edukacji i studiów.
- 79 Zamiast „spowszechniały” można by dać słowo mocniejsze, na przykład „wyświechtały się”; po łacinie *ut trita*. Zakończenie wersu *trita labello* przypomina linijkę 34. II eklogi Wergiliusza; z tym że kontekst odnośnych słów u Dantego jest zupełnie inny, jeśli porównać go z kontekstem wskazanego wersu u Wergilego.
- 80 W heksametrze tym odnosi się Tityrus do listu nadesłanego przez Mopsusa – dokładnie: do jego wersów 21. i 22: „Nec margaritas profliga prodigus apris, / nec preme Castalias indigna veste sorores”. Słowami tymi wzywa Mopsus Tityrusa, aby nie obrażał siostr kastylijskich „niegodnymi szatami” – a więc niegodną szatą językową – swojej sztuki.
- 81 Tityrus raz jeszcze czyta epistołę, jaką wystosował doń Mopsus.
- 82 Melibeusz, przy tej ponownej lekturze poprzedzonej uwagami przyjaciela-poety, zrozumiałwszy najwyraźniej, o co chodzi Mopsusowi, zapytuje teraz Tityrusa o ich – ich, czyli jego i Tityrusa – odpowiedź czy o ich reakcję na nadesłane pismo.
- 83 Melibeusz zadał już to pytanie wyżej, w wersie 34. Wówczas jednakże zapytanie to miało inną postać: podstawę jego stanowiło orzeczenie w drugiej osobie liczby pojedynczej, który to fakt interpretować daje się chyba jako znak niezaangażowania Melibeusza w sprawę; tymczasem teraz, skoro zmieniła się jego optyka patrzenia na całą kwestię, Melibeusz pyta: co my – czyli on i Tityrus – uczynimy? Ot, wymowny szczegół.
- 84 W oryginale: *revocare* – bardzo niejednoznaczny, wzbudzający kontrowersje czasownik – zob. przypis XXXIX. Niewątpliwie chodzi tu o odwzajemnienie uprzejmości Giovanniego del Virgilio, ale nie sposób ukryć, że idzie zarazem o pójście z del Virgilio w konkury, o rzucenie del Virgilio jakiegoś wezwania. Dante odwzajemnia uprzejmość literata z Bolonii po pierwsze, odpowiadając na jego list, po drugie, doceniając go jako poetę i, po trzecie, pisząc po łacinie, czego tamten się odeń domagał. Jednocześnie Alighieri proponuje del Virgilio nową rywalizację, komponując dla niego nie epos, lecz eklogę, a zatem utwór, który był w ich epoce przestarzały i kojarzony ze stylem łacińskim, niskim – zob. par. 1.
- 85 W oryginale: *lactis abundans* – stoją te dwa wyrazy na końcu wersu, przeto zamykają heksametr. Tymi samymi słowami zamyka 20. heksametr swojej eklogi II Wergiliusz. Niewykluczone, że ów wątek mleczny należałoby wiązać z takim wątkiem z 2. wersu niniejszej sielanki i tak jak tamten – przenosić zatem – go czytać – por. przypis IV.
- 86 Werszet ten stanowi przeróbkę 54 wersetu Wergilego, mianowicie wersetu eklogi jego VI, jednak autor *Georgik* opisuje przeżuwanie byka, nie zaś owcy. Czasownik *ruminare* – „przeżuwać” wolno chyba interpretować jako metaforę: to Dante „przeżuwa” „trawę” doskonałej poezji antycznej, a więc karmi się tą sztuką, rozczytuje się w niej i ją przetwarza.

Nie przyłącza się do żadnego stada, nienawykła do żadnej zagrody⁸⁷,
sama przychodzi do skopka⁸⁸, nigdy nie trzeba przyprowadzać jej doń siłą⁸⁹.
Wyciągam ręce, gotów jestem ją doić⁹⁰,
wypełnię jej mlekiem dziesięć⁹¹ dzbanków⁹² i pošlę je Mopsusowi⁹³.

[65] Ty jednakże bacz tymczasem na bodące się kozły⁹⁴,
i przyzwyczaj się, że zębami swymi gryźć będziesz czerstwe kołaczce⁹⁵.
Tak sobie pod dębem wraz z Melibeuszem śpiewałem⁹⁶,
gdy w małych naszych chatkach⁹⁷ warzyła się polewka⁹⁸.

87 To poliptoton: *nulli – nullis*, który uwypukla własności owcy, o której mowa. Nie zwykła ona chadzać wraz z całym stadem, nie lubi przebywać w obrębie ogrodzenia: jak się wydaje, znów jest to jakaś zgrabna charakterystyka twórczości Dantego.

88 Skopek – wiaderko z drewnianych klepek używane dawniej na wsi; do skopka m.in. dojono.

89 Słowa *sponte* oraz *nunquam vi* podkreślają, że odnośna owca sama przychodzi na udój; Tityrus tylko czeka aż ona do niego podejdzie. W ten to sposób Alighieri odsłania przed czytelnikiem, jak tworzy: jeśli tylko przyjąć, że jego tu składane wyznanie jest prawdziwe, choć z całą pewnością jest też ono zarazem jakąś jego autokreacją – komponuje swoje wiersze z wielką łatwością. Do myśli owej dwukrotnie odnosi się Giovanni del Vergilio w swojej dziewięćdziesięciosiedmiowersowej eklodze, którą ułożył w odpowiedzi na sielanek Dantego, w jej linijkach 19. i 92.

90 Znowu pojawia się tu motyw mleczny – por. przypisy IV i LXXXV. Tym samym ekloga ta okazuje się zamknięta w jedną ramę.

91 Owej dziesiątce przypisywano na przestrzeni dziesięcioleci badań różne znaczenia, znaczenia, które uznaje się dziś raczej za przesadzone i nieadekwatne. Dobrze poprzestać będzie na prostej konstatacji, iż dziesiątka oznacza tu – tak, jak to często ma miejsce w myśli pogańskiej i chrześcijańskiej – rzeczywistość pełną i doskonałą. Dziesiątkę tę można ponadto kojarzyć z dziesięcioma pastorałkami Wergiliusza.

92 Po łacinie *vascula*. To kolejne, trzecie, *diminutivum*, jakie znajduje się w tym utworze – zob. przypisy XVI i XXII.

93 Tityrus postanawia wysłać Mopsusowi dziesięć naczyń wypełnionych mlekiem owcy, która pozostaje dlań szczególnie droga i wartościowa. Przechodząc na poziom interpretacji: niewykluczone, iż poprzez naczynia z mlekiem rozumieć trzeba eklogi. Możliwe, że Dante nosił się z zamiarem posłania del Virgilio dziesięciu sielanek – por. przypis XCI.

94 Być może nawiązuje tutaj Alighieri do IX eklogi Wergiliusza, do jej wersów od 23. do 25. Myśl jest tu więc taka: doświadczony pasterz Tityrus radzi młodszemu towarzyszowi, aby nie tak bardzo skupiał się na Mopsusie i jego twórczości, ale żeby pilnował kozłów, ponieważ tłuką rogami. Tym samym zostaje powtórzona tu idea z wersów 9. i 10. Utwór okazuje się skonstruowany pierścieniowo; tym bardziej że w wersie 10. mowa jest o pokarmie, a i w tym miejscu, w liniach 66. oraz 68., temat jedzenia się pojawia.

95 O skromnym pasterskim jedzeniu była już mowa w wersie utworu 10. – por. przypis XVI.

96 Na eklogę składają się zasadniczo naprzemienne wypowiedzi dwóch jej bohaterów, Tityrusa i Melibeusza; ta naprzemienność w jednym tylko miejscu została zachwiana – zob. wers 38., a także przypis L.

97 *Tabernacla*: forma synkopowana – zamiast: *tabernacula*. Dante wybrał taką formę ze względów, pewno, metrycznych.

98 Bukolikę zamyka nastrojowy obraz: pasterze śpiewają sobie w cieniu drzewa, a w ich domkach gotuje się skromny posiłek – zob. przypisy XVI oraz XCV. Bardzo podobnym obrazem wieńczy I ze swoich bukolik Wergiliusz.

3. „Któż by się nie przeraził Polifema?”. Ekloga druga: tekst łaciński, przekład polski i komentarz

DANTES ALAGHERII IOHANNI DE VIRGILIO. EGLOGA [II]

- Velleribus Colchis prepes detectus Eous
alipedesque alii pulcrum Titana ferebant.
Orbita, qua primum flecti de culmine cepit,
currigerum canthum libratim quemque tenebat;
[5] resque refulgentes, solite superarier umbris,
vincebant umbras et fervere rura sinebant.
Tityrus hoc propter confugit et Alphisibeus
ad silvam, pecudumque sui que misertus uterque,
fraxineam silvam tiliis platanisque frequentem.
[10] Et dum silvestri pecudes mixteque capelle
insidunt herbe, dum naribus aera captant,
Tityrus hic, annosus enim, defensus acerna
fronde soporifero gravis incumbibat odori;
nodosoque piri vulso de stirpe bacillo
[15] stabat subnixus, ut diceret, Alphisibeus.
«Quod mentes hominum» fabatur «ad astra ferantur,
unde fuere, nove cum corpora nostra subirent,
quod libeat niveis avibus resonare Caistrum
temperie celi letis et valle palustri,
[20] quod pisces coeant pelagi pelagusque relinquunt
flumina qua primum Nerei confinia tangunt,
Caucason Hyrcane maculent quod sanguine tigres,
et Libies coluber quod squama verrat arenas,
non miror, nam cuique placent conformia vite,
[25] Tityre, sed Mopso mirror, mirantur et omnes
pastores alii mecum Sicula arva tenentes,
arida Ciclopum placeant quod saxa sub Ethna».
Dixerat, et calidus et gutture tardus anhelus
iam Melibeus adest et vix «En Tityre» dixit.
[30] Inrisere senes iuvenilia guttura, quantum
Sergestum e scopulo vulsum risere Sicani.
Tum senior viridi canum de cespite crinem

- sustulit et patulis efflanti naribus infit:
 «O nimium iuvenis, que te nova causa coegit
 [35] pectoreos cursu rapido sic angere folles?»
 Ille nichil contra, sed quam tunc ipse tenebat,
 cannea cum tremulis coniuncta est fistula labris,
 sibilus hinc simplex avidas non venit ad aures,
 verum, ut arundinea puer is pro voce laborat,
 [40] mira loquar sed vera tamen, spiravit arundo:
Forte sub inriguos colles ubi Sarpina Rheno;
 et tria si flasset ultra spiramina flata,
 centum carminibus tacitos mulcebat agrestes.
 Tityrus et secum conceperat Alpheisibeus,
 [45] Tityron et voces compellant Alpheisibi:
 «Sic, venerande senex, tu roscida rura Pelori
 deserere auderes, antrum Ciclopi iturus?»
 Ille: «Quid hoc dubitas? quid me, carissime, tentas?».
 «Quid dubito? quid tento?» refert tunc Alpheisibeus:
 [50] «tibia non sentis quod sit virtute canora
 numinis et similis natis de murmure cannis,
 murmure pandenti turpissima tempora regis
 qui jussu Bromii Pactolida tinxit arenam?
 Quod vocet ad litus Ethneo pumice tectum.
 [55] fortunate senex, falso ne crede favori,
 et Driadum miserere loci pecorumque tuorum,
 Te iuga, te saltus nostri, te flumina flebunt
 absentem et Nymphæ mecum peiora timentes,
 et cadet invidia quam nunc habet ipse Pachynus:
 [60] nos quoque pastores te cognovisse pigebit.
 Fortunate senex, fontes et pabula nota
 desertare tuo vivaci nomine nolis».
 «O plus quam media merito pars pectoris huius,»
 atque suum tetigit, longevus Tityrus inquit,
 [65] «Mopsus amore pari mecum connexus ob illas
 que male gliscentem timide fugere Pyreneum,
 litora dextra Pado ratus a Rubicone sinistra
 me colere, Emilida qua terminat Adria terram,
 litoris Ethnei commendat pascua nobis,
 [70] nescius, in tenera quod nos duo degimus herba

- Trinacride montis, quo non fecundius alter
 montibus in Siculis pecudes armentaque pavit.
 Sed quanquam viridi sint postponenda Pelori
 Ethnica saxa solo, Mopsum visurus adirem,
- [75] hic grege dimisso, ni te, Polipheme, timerem».
 «Quis Poliphemon» ait «non horreat» Alpheibeus
 «assuetum rictus humano sanguine tingui,
 tempore iam ex illo quando Galathea relictis
 Acidis heu miseri discernere viscera vidit?
- [80] Vix illa evasit: an vis valuisset amoris,
 effera dum rabies tanta perferbuit ira?
 Quid, quod Achemenides, sociorum cede cruentum
 tantum prospiciens, animam vix claudere quivit?
 A, mea vita, precor, nunquam tam dira voluptas
- [85] te premat, ut Rhenus et Nayas illa recludat
 hoc illustre caput, cui iam frondator in alta
 virgine perpetuas festinat cernere frondes».
 Tityrus arridens et tota mente secundus
 verba gregis magni tacitus concepit alumni.
- [90] Sed quia tam proni scindebant ethra iugales,
 ut rem quamque sua iam multum vinceret umbra,
 virgiferi, silvis gelida cum valle relictis,
 post pecudes rediere suas, hirtaeque capelle
 inde, velut reduces ad mollia prata preibant.
- [95] Callidus interea iuxta latitavit Iollas,
 omnia qui didicit, qui retulit omnia nobis:
 ille quidem nobis; et nos tibi, Mopse, poymus.

DANTE ALIGHIERI DO GIOVANNIEGO DEL VIRGILIO⁹⁹. EKLOGA [II]

Wyswobodzony¹⁰⁰ z kolchijskiego runa¹⁰¹, szybko mknący Eus¹⁰²
i pozostałe skrzydłonogie rumaki¹⁰³ niosły pięknego Tytana¹⁰⁴.
Tor – tam, gdzie, osiągnąwszy punkt najwyższy, począł odbijać¹⁰⁵ –

99 Zob. par. 2., przypis I.

100 Imiesłów *detectus*. Dobór polskiego ekwiwalentu tego słowa zależy od rozumienia wyrażenia *velleribus Colchis* – zob. przypis III.

101 Owo „kolchijskie runo” – w tekście oryginalnym występuje ono w formie ablatiwu *velleribus Colchis* – różnie można pojmować. W świetle jednej z interpretacji, dość mocno w tradycji zakotwiczonej, owo kolchijskie runo to metonimiczne określenie gwiazdozbioru barana, który to gwiazdozbiór miałoby właśnie słońce opuszczać. W ten sposób Dante wskazywałby na porę roku, w jakiej osadzona jest akcja jego opowiadania – porą tą byłby mianowicie okres tuż po równonocy wiosennej, a więc początek wiosny. Co ciekawe, o tej samej porze roku zaczyna się *Boska komedia*. W ramach innej interpretacji twierdzi się natomiast, iż przez rzeczownik *velleribus* rozumieć trzeba wełniany koc, jakim przykrywano ciągnące wehikuł Heliosa konie o poranku, aby się rozgrzały. Stojący przy owym rzeczowniku przymiotnik *Colchis* dałoby się wówczas rozumieć tak: odnośna derka to derka z wełny owiec chowanych w Kolchidzie. W wypadku tej drugiej interpretacji chodziłoby o wskazanie pory dnia, w jakiej rzecz się dzieje: byłaby to godzina, w jakiej koc na grzbiecie koni słonecznych nie jest już potrzebny. I jedno jeszcze: otóż słowo *velleribus* nadaje sielance zaraz od pierwszego jej heksametru bukoliczny koloryt. Swoją drogą: będąc niejednoznacznym, rzeczownik „runo” dobrze się chyba w przekładzie sprawdza, oddając polisemantyczność łaciny.

102 Eus – jeden z koni z zaprzęgu Heliosa.

103 Te rumaki – w nawiązaniu do *Eneidy* (księga VII, wers 277.) określone przez Dantego, antonomastycznie, mianem *alipedes* – to obok Eusa: Pyrojs, Eton oraz Flegon. Imiona koni z zaprzęgu Heliosa, a więc koni słonecznych, podaje Owidiusz w swoich *Metamorfozach*, w części poświęconej Faetonowi – księga II, wersy od 153. do 155. O tym, że rzeźzone konie kończą swoją trasę, swą podróż, mowa będzie jeszcze w wersie 90. Bukoliki – zob. przypis CXXXII.

104 Chodzi o Heliosa. Tak samo – metonimicznie – nazywa go Tytanem Owidiusz: *Metamorfozy*, księga II, wers 118.; przy czym nazwy „tytan” używa Owidiusz w mianowniku, nie zaś w bierniku, jak czyni to Dante. Co warto podkreślić: w sielance niniejszej występuje kilka innych jeszcze nazw w formie biernika – i to biernika greckiego. Odnośnie do tej kwestii, komentując ją, Astrid Eitel zwraca uwagę na dwie sprawy. Po pierwsze: ponieważ form greckich użył w swojej ekłodze, nadesłanej w odpowiedzi na bukolicę Dantego, Giovanni del Vergilio, to – najprawdopodobniej – aby nie być gorszym od swego korespondenta, komponując swą II sielankę, sięgnął po nie również autor *Boskiej komedii*. Rzecz wtóra: z faktu użycia wyrazów greckich nie należy bynajmniej wnioskować, iż Dante dobrze znał grekę. Poszczególne słowa przejąć mógł bowiem od innych autorów, na przykład od Lukana czy Stacjusza. Mógł je też zaczerpnąć z gramatyk.

105 Z pierwszych dwóch linijek utworu, jeśli przyjąć pierwszą z dwóch zarysowanych w przypisie III interpretacji, wiadomo już – kiedy zdekoduje się niezwykle uczony szyfr zastosowany przez poetę – iż akcja czytanej sielanki dzieje się wczesną wiosną. Teraz z kolei, w wersach 3. i 4., osoba mówiąca określa porę dnia, w jakiej przedstawiana akcja się rozgrywa: to południe. Warto wspomnieć, że starożytnego obrazu rydwanu mknącego przez nieboskłon użył już Alighieri w trzeciej części *Boskiej komedii*.

- trzymał w równowadze¹⁰⁶ każdy z pierścieni¹⁰⁷ niosących powóz¹⁰⁸;
 [5] rozświetlone drzewa¹⁰⁹, nawykłe do tego, że pokonywane są¹¹⁰ przez cienie¹¹¹,
 cienie te jeszcze zwyciężały¹¹², pozwalając, by pola zalewał żar¹¹³.
 Dlatego to Tityrus i Alfezibeusz¹¹⁴ schronili się w lesie,
 żałując zarówno bydła, jak i samych siebie¹¹⁵ –
 schronili się w lesie¹¹⁶ jesionowym, w którym raz za razem rosty także lipy i platany¹¹⁷.

106 „W równowadze” – *libratim*: ów przysłówek to najprawdopodobniej Dantejski neologizm, utworzony na wzór adwerbiów, takich jak *cursim* czy *festinatim*. Tworzono często tego rodzaju formy zarówno w średniowieczu, jak i w czasach nowożytnych.

107 Rzeczownik *canthus* – pochodzący z greki, na grunt łaciński przeffancowany przez poetów Marcialisa i Persjusza – użyty jest tu metonimicznie. Oznacza, jak łatwo się domyślić, koło.

108 „Niosących powóz” – *currigerum*: kolejny Dantejski neologizm – jego forma podstawowa to *curriger* – urobiony na wzór słów obecnych w łacinie (np. *armiger*, *claviger*). Widomo, że u schyłku starożytności przymiotnikom dotąd zakończonym na *-fer* ostatnią sylabę zmieniano na *-ger*. Dla przykładu: obok formy *serenifer* (znaczenie: niosący dobrą pogodę) pojawiła się podówczas forma *sereniger*. Owe formy zakończone na *-ger* były w wiekach średnich dość popularne, tak popularne, jak formy zamknięte sylabą *-fer*. Zob. w tym kontekście wers 92. niniejszej eklogi oraz przypis CXXXIV do zsubstantywowanego w tym przypadku przymiotnika *virgiferi*.

109 Dosłownie: „rozświetlone rzeczy”. Rezygnuję w przekładzie z owych „rzeczy”, zamieniając je na „drzewa”. W oryginale mamy tu aliterację: powtórzona jest zgłoska *re-*.

110 *Superarier*: to stara forma bezokolicznika czasu teraźniejszego strony biernej, stosunkowo często występuje ona w poezji poklasycznej.

111 Kiedy słońce schodzi z zenitu, cienie wszystkiego, co oświetla, stają się coraz to większe, aż w końcu większe są od samych rzeczy.

112 A więc cienie rzucane przez rzeczy-drzewa – zob. przypis XIII – były jeszcze bardzo krótkie, czyli było tuż po południu.

113 Wskazawszy w dotychczasowych czterech heksametrach czas – a więc, warto może przyjąć, porę roku i dnia – w jakim rzecz przedstawiana w pastorałce się wydarza, w wersach 5. i 6. spojrzenie podmiotu mówiącego pada na rozświetloną światłem słonecznym przyrodę, przyrodę trającą w południowym upale. Uderzająco podobny opis przyrody trawionej żarem południa znajduje się na początku XXX pieśni *Paradiso*.

114 Oto bohaterowie niniejszej sielanki. Co się tyczy imienia i postaci Tityrusa – zob. par. 2, przypis IX. Co interesujące: Eitel notuje w tym miejscu – za gramatykiem Serwuszem – iż imię „Tityrus” pochodzi z języka lakońskiego i znaczy tyle, co „większy baran, który zwykł iść na czele stada”, dodając uwagę, że wersy sielanki 75. oraz 89. pozwalają sądzić, iż Dante znał ową Serwuszową etymologię i w tym swoim utworze chciał do niej nawiązać. W 75. heksametrze Alighieri wkłada bowiem w usta Tityrusa słowa, w których oznajmia on, że byłby w stanie porzucić swoje stado. Z kolei w heksametrze 89. nazywa Dante Alfezibeusza uczniem z wielkiej trzody Tityrusa. Gdy natomiast idzie o imię „Alfezibeusz”, to wywodzi się ono z przymiotnika ἀλφεσίβοιος – dostarczający wołów. Tak więc cały wersek okazuje się ujęty w dwa imiona wybitnie pasterskie, skutkiem czego zdradza on bukoliczny charakter utworu czy też na charakter taki wskazuje.

115 Dwie uwagi. Raz: pisząc, iż Tityrus i Alfezibeusz wraz ze swoim bydłem chowają się przed słońcem w lesie, Dante nawiązuje wyraźnie do tradycji sielanki. Dwa: motywem wejścia pasterzy z wypasanimi przez nich zwierzętami do lasu jest współczucie. Odwoła się do litości Tityrusa dla zwierząt Alfezibeusz, chcąc przekonać go, aby nie opuszczał swojej ojczyzny, wyruszając do krainy Mopsusa – zob. wers 56.

116 Epanalepsis: powtórzona jest tu słowo las – po łacinie: *silvam*.

117 W lesie, do jakiego wchodzi pasterze, rosną różne gatunki drzew. Najpierw Dante mówi o gatunkach trzech: jesiony, lipy, platany; potem natomiast wylicza jeszcze dwa: drzewo klonowe – linijka 12. – i gruszę – wers 14. Po pierwsze: wszystkie te gatunki drzew wymienia Owidiusz w X księdze

- [10] A kiedy owce i spłoszone kozy¹¹⁸ siedzą już na leśnej trawie¹¹⁹,
w nozdrza swe czerpiąc powietrze¹²⁰,
Tityrus – był on bowiem stary – osłonięty klonowym listowiem,
leżał, od sen niosącej woni¹²¹ ociążały;
Alfezibeusz zaś, wsparty na odłamanym z pnia gruszy
- [15] sękatym kiju, stał¹²², aby mówić.
I przemówił tak: „Że dusze ludzi wracają do gwiazd,
skąd przybyły niedawno, gdy przyodziały się w nasze ciała¹²³;

Metamorfoz – w wersach 90. i następujących. Po wtóre: na pomysł, by w kolejnych heksametrach wymieniać kolejne odmiany drzew, wpadł Wergiliusz w *Eneidzie* – zob. księga VI, wersy od 179. do 182., oraz księga XI, wersy od 132. do 138.

- 118 Występuje tu to samo słowo, jak w wersie 8., jednakże znaczenie jego jest tutaj inne, węższe: o ile bowiem wyżej oznaczało ono, ogólnie, wszystkie wypasane przez Tityrusa i Alfezibeusza zwierzęta, czyli bydło, o tyle teraz oznacza owce. Wiadomo to stąd, iż rzeczownik *pecudes* został użyty w tym miejscu obok rzeczownika *capelle*, z czego wynika, że desygnować musi on zwierzęta inne niż kozy, ale zarazem takie, które nazwać można mianem bydła. Z takim samym rozróżnieniem na owce (*pecudes*) i kozy (*capelle*) spotkamy się w versie niniejszego utworu 93. – zob. przypis CXXXVI.
- 119 W tekście łacińskim rzeczownik *herbe* ze swoją przydawką *silvestri*, nawiązującą do dwukrotnie wyżej użytego rzeczownika *silva* (wersy – w oryginale 8. i 9., w tłumaczeniu 7. i 9.), są jakby filarami całego zdania, rozciągającego się na półtora heksametru. Podobna sytuacja ma miejsce w pastorałce Danteskiej I – w jej wersji oryginalnej, ale nie w przekładzie – w wersach od 11. do 13., gdzie rzeczownik *pascua* wraz z pozostającą z nim w związku zgody przydawką *inpicta* rozpoczynają i kończą całe długie na trzy heksametry zdanie.
- 120 W oryginale powtarza się tu wprowadzające zdanie podrzędne okolicznikowe czasu *dum*, w tłumaczeniu jednakowoż, aby uniknąć tego powtórzenia, które w moim odczuciu nie brzmi zbyt szczęśliwie, wprowadzam imiesłów współczesny. Wypada wszelako zapisać, iż owo powtórzenie w tekście łacińskim akcentuje z jednej strony równoczesność czynności wyrażonych orzeczeniami jednego i drugiego zdania podrzędnego, z drugiej zaś strony zbieżność tych czynności z czynnością wysłowioną orzeczeniem zdania głównego. Wyrażenie *naribus aera captare* ukuł Alighieri najpewniej z dwóch wyrażań Wergiliusza: pierwsze z nich występuje w jego *Georgikach* – księga I, wers 376., drugie natomiast w *Eneidzie* – księga III, wers 514. Daje się również zauważyć podobieństwo analizowanej frazy do 8. linii II bukoliki Wergiliuszowej. Ponadto: wyrażenie bardzo podobne do omawianego występuje jeszcze w wersie 33. sielanki niniejszej.
- 121 „Od woni” w tym wypadku to metonimia – znaczy: „od kwiatów”; por. Wergiliusz, sielanka I, wers 56. Woń ta – *odor* – dookreślona jest tutaj przymiotnikiem „niosąca sen” – *soporifer*, a zatem chodzi o kwiaty, które roztaczonym przez się zapachem zapraszają do snu – por. Giovanni del Vergilio, ekloga responsywna, czyli powstała w odpowiedzi na I eklogę Danteską (zob. par. 1.), wersy od 54. do 56.: „*Quoque causa soporis / herba papaveris est, oblivia, qualiter aiunt, / grata creans*”. Epitetu *soporifer* używa Wergiliusz w odniesieniu do maków – *Eneida*, księga IV, wers 486.
- 122 *Verbum* „stać” (*stare*) pełni tu funkcję zbliżoną do funkcji czasownika „być” (*esse*), co jest faktem znanym. Zbudowany jest tu taki obraz: Alfezibeusz stoi, wsparty na kiju – zaraz przemówi. Przedstawienie pasterza opierającego się o kostur znajduje swój pierwowzór w VIII ekłodze Wergiliusza. Mowa jest tam o Damonie podpierającym się laską z drzewa oliwnego, który jako pierwszy wykonuje swoją pasterską pieśń – wersy 14. i następane. Dante sięgnął także po ten obraz, pisząc XXVII pieśń Raju – zob. tamże, wersy 76. i dalsze.
- 123 Myśl wyrażona w wersach 16. i 17. wydaje się pokrewna z ideą, jaką zawarł rzymski poeta chrześcijański Prudencjusz w dziele *Contra Symmachum* – księga II, wersy 372. i następane.

- że śnieżnobiałe ptaki¹²⁴, ciesząc się pogodnym niebem¹²⁵ i doliną bagnistą,
 lubią śpiewać¹²⁶ nad Kaistrem¹²⁷;
 [20] że ryby parzą się w morzu i morze opuszczają¹²⁸ –
 tam, gdzie rzeki łączą się z włóściami Nereusza¹²⁹;
 że tygrysy hyrkańskie krwią kalają¹³⁰ Kaukaz¹³¹
 i że wąż libijski swą łuską przegarnia piaski¹³² –
 temu się, Tityrusie, nie dziwię¹³³, każdemu bowiem podoba się to,
 [25] co przystaje do jego życia¹³⁴. Lecz dziwię się Mopsusowi – i dziwią się mu

124 Te ptaki to łabędzie. Pierwszy raz o owych łabędziach znad rzeki Kaister mowa jest w *Iliadzie* – księga II, wersy 459. i następne. Gdy zaś idzie o literaturę łacińską, to po raz pierwszy wspomina je Wergiliusz w swoich *Georgikach* – księga I, wersy 384. i następne – nie nazywając ich jednak łabędziami. Potem wzmiankuje je Owidiusz w swoich *Metamorfozach*, i to nawet dwa razy – księga II, wersy 251. i następne oraz księga V, wersy 386. i następne – przy czym tylko za razem wtórym używa w odniesieniu do nich słowa *cycni*.

125 „Pogodnym niebem” – *temperie celi*: wyrażenie to jest stale w poezji obecną frazą. Po raz pierwszy występuje u Owidiusza w jego *Listach z Pontu* – księga II, rozdział VII, wers 71.

126 Czasownik *resonare* jest tu użyty tranzytywnie, jak w *Eneidzie* – księga VII, wers 12.

127 Kaister to rzeka azjatycka, której koryto wiedzie przez bagnisty teren dzisiejszej Turcji. Nazywana bywa Małym Meandrem – po turecku: *Küçük Menderes*. Obraz śpiewających łabędzi znad wijącego się wśród moczaru Kaistru mógł Dante zaczerpnąć z *Eneidy* – księga VII, wersy od 698. do 702.

128 Chodzi najprawdopodobniej o ryby z gatunków katadromicznych, a zatem takie, które większość swojego życia spędzają w słodkich wodach śródlądowych, lecz łączą się w pary i rozmnażają w wodzie morskiej. W niniejszym wersie łacińskim występuje aliteracja spółgłoski „p” oraz poliptoton (*pelagi pelagusque*). Formę *pelagi* interpretować trzeba jako miejscownik: formę tę znać mógł Alighieri z *Eneidy* – księga III, wers 241. – oraz z komentarza do niej pióra Serwiusza.

129 Dwa razy nazwał Dante morze *pelagus*, teraz zaś, za razem trzecim, nazywa je – peryfrastycznie – *confinia Nerei*, posiadłościami Nereusza. W wersie 78. sielanki wspomniana zostanie także Galatea, córka rzeźzonego wróżbity Nereusza.

130 Proponując swojemu czytelnikowi raczej swoistą grę skojarzeń niżli opisy naturalistyczne, nawiązuje Alighieri do następującego fragmentu *Eneidy* – księga IV, wersy od 365. do 367. Zarówno Kaukaz, jak i Hyrkania winny zostać tutaj przez odbiorcę związane z ideą miejsca nieprzyjemnego, niegościnnego, w którym panują trudne do życia warunki.

131 W oryginale: *Caucason*. Występuje tu końcówka grecka – zob. przypis VI. Taka sytuacja wystąpi jeszcze w wersach 45. (*Tityron*) i 76. (*Polifemon*).

132 Tak jak w XXIV pieśni *Inferno* – wersy 79. i następne – odwołuje się w tym momencie autor do Owidiuszowych *Metamorfoz* – księga IV, wersy od 617. do 620. Zwrot *arenas verrere* także ma pochodzenie Owidiuszowe: używa go bowiem ów poeta, kiedy opisuje, jak ogon lwa przesuwają się po piasku – *Metamorfozy*, księga X, wers 701.

133 Oto zdanie główne dla wcześniejszych pięciu zdań podrzędnych dopełnieniowych. Lektura tych kolejnych pięciu zdań dopełnieniowych rodzi w czytelniku swoiste podniecenie, jako że nie wie on zrazu, do czego wskazanie na to, na co w zdaniach tych się wskazuje, ma Alfezibeuszowi służyć, do czego to wskazanie Alfezibeuszowi potrzebne. W onych zaś zdaniach wyliczył bohater bukoliki pięć przykładów zwierząt, które żyją zgodnie ze swoją naturą, zgodnie ze swoim przeznaczeniem. W ten sposób, a dobitniej jeszcze – bo wprost – w następującym zaraz zdaniu podrzędnym przyczynowym, Alfezibeusz wyraża pogląd, iż jest rzeczą normalną – również chyba wskazaną i pożądaną – aby każda istota żyła zgodnie ze swoją konstytucją.

134 W oryginale: *conformia vite* – to, co przystaje do życia, to, co właściwe jest życiu, co pozostaje charakterystyczne dla danego życia.

wszyscy inni pasterze¹³⁵, ze mną trzymający się sycylijskich¹³⁶ gruntów¹³⁷:
że podobają się mu spieczone skały Cyklopów¹³⁸ pod Etną¹³⁹.
Powiedział to, a już stał¹⁴⁰ przy nim Melibeusz, rozpalony
i bardzo zdyszany¹⁴¹, tak, że ledwo rzekł: „Patrz, Tityrusie!”¹⁴².

[30] Starcy tak wyśmiali zziąkanie młodzieńca,

jak Sykanie śmiali się z Sergesta, który oderwał się od skały¹⁴³.

Potem podniósł starzec¹⁴⁴ swą siwą głowę¹⁴⁵ z zielonego trawnika,

zwracając się do rozdętymi nozdrzami oddychającego Melibeusza:

„O, bardzo młody jeszcze człowieku, jakiż to nowy powód zmusił cię¹⁴⁶,

135 Zmieniając formę czasownika na liczbę mnogą (*miror* – *mirantur*), Dante podkreśla, że Alfezibesz jest bardzo zdziwiony faktem, iż Mopsus lubi „spieczone skały”. Ogólniej: mówi tu Alfezibesz o dwóch możliwych sposobach życia, mianowicie o egzystencji w harmonii ze swoją naturą oraz o egzystencji w sprzeczności z naturą. *Modus vivendi* pierwszy właściwy jest, jego zdaniem, wszystkim istotom żyjącym, *modus* natomiast drugi – wyłącznie Mopsusowi. Daje się wysunąć przypuszczenie, że sztuczny, nienaturalny szyk wyrazów w omawianym zdaniu jest być może celowym zabiegiem Dantego. Mógł chcieć on wskazać tym sposobem na osobliwe upodobania Mopsusa.

136 Sycylia jest kolebką poezji pasterskiej. Wyspa ta stała się ojczyzną dla Teokryta, greckiego poety rodem z Syrakuz, ojca sielanki; zresztą, bohaterowie utworów pasterskich Teokryta żyją właśnie na Sycylii. Sycylię wzmiankuje w swoich sielankach – mianowicie II, IV i VI – Wergiliusz.

137 Ziemie sycylijskie znane były w starożytności z urodzajności. Ponieważ zaś tych ziem trzymają się Alfezibesz i inni pasterze, nie potrafią pojąć, jak Mopsus może nie chcieć wraz z nimi na tych ziemiach przebywać. W tekście łacińskim wers ten kończy się wyrażeniem *arva tenentes*, które stanowi dość popularne zamknięcie heksametru – w *Eneidzie* na przykład występuje to zakończenie aż czterokrotnie.

138 Wyrażenie *saxa Cyclopum* przypomina wyrażenie *Cyclopea saxa* z *Eneidy* – księga I, wers 201. Owi żyjący na Etnie Cyklopi byli gigantami, mieszkali w jaskiniach i pożerałi ludzi – taką charakterystykę Cyklopów autorzy łacińscy przejęli od Homera.

139 Ze względu na aktywność wulkaniczną ziemię wokół Etny były stwardniałe i wysuszone, zatem uprawa zboża nie była tam możliwa. O ziemiach tych mówi Dante jeszcze później, w wersach 54. oraz 74. (w tłumaczeniu jest to wers 73.).

140 Czasownik *adsum* – por. przypis XXIV.

141 Już Owidiusz w *Metamorfozach* – księga XI, wers 347. – zamyka heksametr wyrazem *anhelo*. Alighieri czyni to w wersie tej bukoliki – w tekście łacińskim – 28. I u Owida, i u Dantego – w wypadku Dantego chodzi tu również o linijkę 35. czytanej eklogi – owo *anhelare* związane jest z biegiem, jest konsekwencją biegu.

142 Młodzieńczą gorliwość Melibeusza – odnosząc doń słowa następujące: *iuvenilia* (wers 30.), *iuvenis* (wers 34.) oraz *puer* (wers 39.) – wyraża poeta, sięgając po obraz zadyszki. Tę gorliwość starsi pasterze, Tityrus i Alfezibesz, wyśmiewają.

143 Na której utknął swoim statkiem. Historię Sergesta opowiada Wergiliusz w *Eneidzie* – księga V, wersy – począwszy od 270. Alighieri niemal dosłownie przytacza tu Wergilego. Wspominani tutaj przez Dantego Sykanie – albo: Sykanowie – mieszkańcy Sycylii dobrze wpisują się w eklogę, której akcja, czego domaga się tradycja sielanki, rozgrywa się właśnie na tej wyspie – zob. przypis XXXVIII.

144 Nie ma wątpliwości, że chodzi o Tityrusa. Należy przyjąć, iż Tityrus starszy był od Alfezibeusza, ponieważ Alighieri po wielokroć mówi o nim „starzec”: *annosus* (wers 12.), *senior* (wers 32.), *senex* (wers 61.), *longevus* (wers 64.).

145 Dosłownie: „siwe włosy” – *canum crinem*. Jest to przejęte z wiersu Owidiuszowego – *Metamorfozy*, księga XIII, wers 427.

146 *Causa coegit*. Tak samo kończy heksametr Owidiusz – *Metamorfozy*, księga VI, wers 496.

- [35] by tak szybkim biegiem¹⁴⁷ nadwyrężyć miechy w piersiach?¹⁴⁸.
 Melibeusz nic nie odpowiedział; a kiedy trzciniową fujarkę¹⁴⁹,
 którą trzymał, przyłożył do drżących warg,
 do chciwych uszu¹⁵⁰ dotarł nie sam tylko¹⁵¹ jej dźwięk¹⁵².
 Bo kiedy chłopak trudził się, by trzcina wydawała głos¹⁵³
- [40] – powiem rzecz dziwną¹⁵⁴, a jednak prawdziwą¹⁵⁵ – fujarka tak dęła¹⁵⁶:
 „Zdarzyło się na pagórkach nawodnionych, gdzie Sarpina spotyka się¹⁵⁷ z Reno...¹⁵⁸;
 a gdyby wtłoczył Melibeusz w piszczalkę trzy wdechów więcej¹⁵⁹,

147 Znajduje się tu wyrażenie *cursus rapidus*, dosyć często pojawiające się w utworach poetyckich. Pierwszy raz użył go Wergiliusz.

148 Zakładam, że chodzi o płuca. Występuje tu nieklasyczny przymiotnik *pectoreus*; przy czym znane są tylko dwa inne jego użycia, z których jedno ma miejsce w utworze późnoantycznym, a drugie w dziele średniowiecznym. Nie sposób rozstrzygnąć, czy Dante przymiotnik ów wymyślił, czy zaczerpnął go z któregoś z wymienionych źródeł, czy też może znalazł go w tekście, którego do tej pory nie zidentyfikowano.

149 *Cannea fistula* – w oryginale wyrażenie to występuje w wersie 37. Przymiotnik *canneus* urobiony został od rzeczownika *canna*, który występuje u Owidiusza – *Metamorfozy*, księga II, wersety od 680. do 682.

150 *Venit ad aures*. To zakończenie heksametru przypomina zakończenia wersu 81. z II księgi *Eneidy* (*pervenit ad auris*) oraz wersu 256. z V księgi *Metamorfoz* (*pervenit ad aures*). Mówiąc o chciwych uszach, poeta daje czytelnikowi do zrozumienia, że jego bohaterowie, dwaj pasterze, ciekawi są przyuczyny, jaka skłoniła Melibeusza do szybkiego biegu.

151 Dosłownie: „prosty dźwięk” – *sibilus simplex*.

152 Wers 37. i początek linijki 38. eklogi Dantejskiej II w warstwie tak treściowej, jak językowej zależne są od Owidiusza – *Metamorfozy*, księga XIII, wersy od 783. do 785. Co ciekawe: fragment *Metamorfoz*, do którego podobny jest wskazany urywek analizowanej sielanki, pochodzi z historii o Galatei, Acisie i Polifemii (zob. przypisy CXIV oraz CXVII), do której Alighieri odnosi się w tym utworze później, począwszy od wersu 76.

153 To znaczy: kiedy w nią dął, kiedy na niej grał.

154 *Mira loquar* to fraza Owidiuszowa – *Metamorfozy*, księga VII, wers 549.

155 Wtrąceniem tym przygotowuje Dante czytelnika, aby niewiarygodną albo zaskakującą historię, jaką zaraz mu przedstawi, był on skory uznać za prawdziwą.

156 Sięgając po słowa: „*arundinea* [...] *pro voce* [...] *spiravit arundo*”, Dante odnosi swego odbiorcę do *Metamorfoz*: księga I, wersy 705. i następane.

157 „Spotyka się” dodaję w przekładzie, aby mieć tu zdanie; 2. wers sielanki responsywnej del Virgilio zaczyna się wszak od słów: *obvia fit*.

158 Zdanie to jest incipitem eklogi, jaką del Virgilio przesłał Dantemu w odpowiedzi na jego eklogę I, zaczynającą się od słów „*Vidimus in nigris albo patiente lituris*”. To zaś – gdy chodzi o świat przedstawiony w utworze – oznacza, że pasterze Tityrus i Alfezibeusz słuchają nie tylko fujarkowej melodii, ale także słów sielanki nadesłanej przez Mopsusa. Nawiązuje tu Dante do swojej bukoliki poprzedniej. Jako że Melibeusz zadeklarował tam (wersy od 24. do 26.), iż chciałby nauczyć się pieśni Mopsusa, aby móc śpiewać jej swojej zwierzynie. Okazuje się więc teraz, że Melibeusz to swoje pragnienie zdołał zrealizować. Zarazem nawiązuje tu Alighieri – intertekstualnie – do tradycji bukolicznej, znającej przecież flet, który intonuje poetyckie wersy – por. ekloga VIII Wergiliusza.

159 Możliwe – przypuszcza Eitel – że werset ów Dante ułożył tak, aby brzmiał jak dźwięk instrumentu dętego.

to setką wersów¹⁶⁰ oczarowałyby milczących wieśniaków¹⁶¹.

Tityrus a wraz z nim¹⁶² Alfezibeusz wszystko pojęli –

[45] i skierował Alfezibeusz do Tityrusa¹⁶³ takie słowa¹⁶⁴:

„Czy śmiałybys, czcigodny starcze¹⁶⁵, opuścić wilgotną krainę¹⁶⁶

Pelorusu¹⁶⁷, żeby wejść do jaskini Cyklopa?”¹⁶⁸.

On na to: „Dlaczego wątpisz?¹⁶⁹ Dlaczego, najdroższy, mnie o to pytasz?”

„Dlaczego wątpię? Dlaczego pytam?¹⁷⁰ – odparł Alfezibeusz. –

[50] Czy nie dostrzegasz, że fujarka śpiewa mocą boską

i że podobna jest do trzciny¹⁷¹, które wyrosły z szemrania –

160 *Carmen* znaczy tu „wers”. Utwór wykonywany przez Melibeusza liczył zatem dziewięćdziesiąt siedem wersów, dziewięćdziesiąt siedem heksametrów. Dokładnie tyle linijek składa się na eklogę pióra del Virgilio Forte *sub inriguos colles*; tyle samo wierszy liczy także ekloga niniejsza.

161 To jest Tityrusa i Alfezibeusza.

162 *Secum*.

163 *Tityron* – grecka forma biernika. Sięgając po tę końcówkę fleksyjną, Dante unika monotonii, w wierszu bowiem wcześniejszym także występuje imię Tityrusa – zob. przypis VI.

164 W tekście łacińskim: *voces Alphesibei Tityron compellent*. To wariant konstrukcji *aliquem vocibus compellare*. Prawdopodobnie mamy tu do czynienia z brachylogią, będącą nawiązaniem do wersetów 279. i 280. z II księgi *Eneidy*.

165 Alfezibeusz, zwracając się do Tityrusa, kilkakrotnie nazywa go starcem. Potem, w wersach 55. oraz 61. tej eklogi, rzeczownik „starzec” opatrzony jest przymiotnikiem „szczęśliwy”.

166 *Roscida rura* – łatwo zauważyć w tym wyrażeniu aliterację. Wilgotna kraina Pelorusu (*roscida rura Pelori*) przeciwstawiona jest tu spieczonemu skałom Cyklopów (*arida saxa Ciclopum*). O nich była mowa w wersie 27. – zob. par. 2., przypis XVII.

167 Pelorus (*Peloros, Pelorias, Peloris, Peloron*, a współcześnie: *Capo di Peloro*) – północno-wschodni przylądek Sycylii; a zatem – czego dowiadyuje się tu czytelnik – Tityrus również przebywa na Sycylii. W znaczeniu węższym Pelorus to sam skierowany na Wschód cypel północno-wschodniego przylądka Sycylii, w znaczeniu szerszym natomiast jest to pasmo Gór Pelorytańskich (współcześnie: *Monti Peloritani*). W swojej późniejszej wypowiedzi Tityrus da nieco bliższą charakterystykę tego miejsca. Pelorus wzmiankowany jest i u Wergiliusza (*Eneida*, księga III, wers 687.), i u Owidiusza (*Metamorfozy*, księga XIII, wers 727.).

168 Cyklopa, czyli Polifema – powiedziane to zostanie za chwilę, najpierw w wersie 75. przez Tityrusa, a potem w wersie następnym przez Alfezibeusza. Nie podając od razu imienia Polifema, Dante postępuje jak Wergiliusz i Owidiusz, którzy przez wiele linijek swojej poezji mówili o potworze peryfrastycznie i aluzyjnie. Twórcy ci mogli sobie na taki zabieg pozwolić, ponieważ *Odyszeja* była w ich czasach bardzo dobrze znana. Niewykluczone, że w miejscu tym idzie Alighieri za Wergilim – por. *Eneida*, księga III, wersy od 616. do 618.

169 Pytaniem tym (*Quid hoc dubitas?*) nawiązuje Tityrus, najprawdopodobniej, do swojego wcześniejszego pytania *Quis hoc dubitet?* z eklogi I – wers 45.

170 Alfezibeusz powtarza, nieznacznie je modyfikując, dwa anaforyczne pytania sformułowane przez Tityrusa. W ten sposób, jak się wydaje, spiętrzając napięcie, daje Dante czytelnikowi sygnał, że oto padną słowa ważne.

171 W wersach od 51. do 53. Alighieri odnosi się do dwóch epizodów z życia Midasa, władcy Frygii, którego postać obrosła wieloma legendami. Historię króla Midasa przedstawia Owidiusz – *Metamorfozy*, księga XI, wersy 146. i następane.

szemrania obwieszczającego, jak szpetne są skronie króla¹⁷²,
który¹⁷³ na rozkaz Bromiusza¹⁷⁴ ozłocił¹⁷⁵ piasek paktolowy?¹⁷⁶

Nie widzisz, że fujarka¹⁷⁷ woła¹⁷⁸ cię do wybrzeża pokrytego etneńskim¹⁷⁹ pumeksem?¹⁸⁰

[55] Szczęśliwy¹⁸¹ starcze, nie ufaj przewrotnej życzliwości¹⁸²

-
- 172 Skoro, będąc sędzią w zawodach muzycznych, Midas uznał za lepszą od gry Apolla grę na instrumentacie Pana – lub Marsjasza – Apollo pokarał go oślimi uszami. Dante nazywa tę karę „najszeptniejszymi skroniami” (*turpissima tempora*). Aby więc ukryć swoją hańbę, Midas nosił frygijską czapkę. Lecz poznał jego sekret cyrulik i tajemnicę tę wyszeptał (*immurmurat*), powierzając ją ziemi. Z ziemi wyrosła zaś trzcina, która, kiedy wiatr nią kołysał, wyjawiała tajemnicę Midasa całemu światu.
- 173 Tutaj, w wersie 53., chodzi o inną perypetię Midasową, popularniejszą może jeszcze od pierwszej. Otóż ponieważ ugościł król Frygii pijanego Sylena, Bachus zobowiązał się – w dowód swojej względem serdecznego władcy wdzięczności – spełnić jedno jego życzenie. Midas poprosił więc o to, aby wszystko, czego się dotknie, przemieniało się w złoto. Kiedy jednak spostrzegł, że taka umiejętność jest wielkim przekleństwem, błagał boga, aby się nad nim zlitował i mu dopomógł. Bachus nakazał zatem Midasowi kąpiel w Paktolu, wskutek czego rzeka ta stała się rzeką, która nurtem swoim niosła złoto (na temat Paktolu – zob. przypis LXXVIII). Dlatego to Paktol – jako złotodajny – bardzo często przywoływany jest w poezji (zob. np. Wergiliusz, *Eneida*, księga X, wers 142. oraz Owidiusz, *Metamorfozy*, księga XI, wersy 85. i następne). Rzecz ciekawa: oto Alfezibeusz, kiedy Melibeusz skończył recytować pieśń Mopsusa, będącą zaproszeniem Tityrusa w jego, Mopsusa, strony, opatruje ją komentarzem – zaraz w wersie 55. powie o niej „przewrotna życzliwość” (*falsus favor*). Można zatem pytać – proponuje Eitel – czy Tityrus w domu Mopsusa, opływając we wszelki dostatek, nie musiałby aby głodować, jak głodował pośród złota Midas.
- 174 Bromiusz (*Bromius*) – jeden z przydomków Dionizosa-Bachusa; znaczy on „hałaśliwy”, „ryczący” – od βρόμειν. Imię to dwa tylko razy pojawia się w poezji doby augustowskiej, mianowicie w *Metamorfozach*, w księgach IV i XII.
- 175 Dosłownie: zamoczył, zwilżył, zafarbował, zabarwił; łac. *tingo* (*tinguo*). Ten sam czasownik pojawi się jeszcze w wersie 77., ale tam ma wyraźnie negatywne znaczenie; choć Midas nie jest z pewnością postacią pozytywną, to jednak wydaje się, że czasownik *tingo* użyty w tym kontekście nie niesie ze sobą aż tak wielkiego ładunku emocjonalnego negatywnego. Wersy 51. i 52. niniejszej eklogi wiążąc dają się z wersami 142. i 143. XI księgi *Metamorfoz*.
- 176 *Pactolida* – żeńska forma przymiotnika *Pactolis* w bierniku, aczkolwiek forma taka nie funkcjonuje w literaturze łacińskiej – por. przymiotnik *Emilida* w wersie 68. tej bukoliki. Paktol – niewielka złotodajna rzeka w Lidii; jej złotodajność tłumaczyli Grecy faktem, iż to w niej właśnie, na rozkaz Dionizosa-Bromiusza, wykopał się król Midas, aby uwolnić się od swojego tragicznego daru. Na temat tego daru – zob. przypis LXXV.
- 177 Dodaję w tłumaczeniu to, co – jak zakładam – eliptycznie zostało przez Dantego pominięte.
- 178 Zob. przypis XXXIX do eklogi Dantejskiej I.
- 179 *Ethneo*. Przymiotnik ten w *Eneidzie* pojawia się wyłącznie w kontekście cyklopa Polifema.
- 180 Oto kolejna – pierwsza znajduje się w wersie 27. teje sielanki – charakterystyka miejsca, w którym żyje Mopsus. Można ją zestawzić z 374. linijką IV księgi *Georgik* Wergilego.
- 181 Chociaż wers 54. kończy się kropką, *fortunate* zapisano w edycji literą małą.
- 182 Alfezibeusz zwraca się do Tityrusa – tu oraz w wersecie 61. – mówiąc doń: „Szczęśliwy starcze!”, co jest cytatem z eklogi Wergiliańskiej I, z jej wersów 46. i 51. Przy czym podczas gdy u Publiusza Marona Tityrus – w przekonaniu swego przyjaciela Melibeusza – jest szczęśliwy, jako że nie musi uchodzić ze swojego domu (por. przypis V do Dantejskiej bukoliki I), u Alighieriego sytuacja jest taka, iż – zdaniem Alfezibeusza – Tityrus jest i pozostanie szczęśliwy, jeśli tylko odrzuci zaproszenie Mopsusa, będące w swej istocie „przewrotną życzliwością”. Występuje w tym wersecie aliteracja; co więcej, słowa tej aliteracji są ze sobą w kontraście: *fortunatus* – *falsus favor*. Wolno skonstatować, że w linijce tej

i ulituj się nad tutejszymi Driadami¹⁸³ tudzież nad swoim bydłem!¹⁸⁴
 Jeśli¹⁸⁵ znikniesz, zapłaczą za tobą górskie łańcuchy, za tobą – nasze wąwozy, za
 tobą – rzeki¹⁸⁶;
 i nimfy wraz ze mną bały się będą najgorszego¹⁸⁷;
 owszem, skończy się wówczas zazdrość¹⁸⁸, którą żywi teraz Pachynus¹⁸⁹,
 [60] ale my, pasterze, będziemy wtedy żałować, że ciebie znaleźliśmy¹⁹⁰.
 Szczęśliwy starcze, nie pozbawiaj¹⁹¹ źródeł
 i znanej ci paszy twej życiodajnej obecności!¹⁹².

Alfezibeusz podaje pierwszy powód, dla którego Tityrus nie powinien iść do Mopsusa: nie powinien doń iść, bo zaproszenie jego nie jest szczerze.

183 Driady (Δρυάδες, *Driades*) – nimfy drzew.

184 Oto drugi Alfezibeuszowy powód, dla którego Tityrus nie powinien ruszać do kraju Mopsusa: winien on mianowicie okazać miłosierdzie względem Driad oraz swojego bydła. W wersach następnym Dante myśl tę, włożoną w usta Alfezibeusza, rozwija. Właśnie żalując bydła – oraz, naturalnie, samych siebie – pasterze Tityrus i Alfezibeusz weszli z nim do lasu, by tam ukryć się przed południowym słońcem – zob. wersy tej eklogi od 7. do 9. Zamknięcie heksametru *pecorumque tuorum* podobne jest do zamknięcia wersetu 763. XIII księgi *Metamorfóz*.

185 Wers 56. kończy się przecinkiem, a wers 57. zaczyna się w edycji wielką literą.

186 Alfezibeusz rozsnuwa tu przed Tityrusem smutną perspektywę: opowiada mu, co się stanie z przyrodą, kiedy zdecyduje się odejść do Mopsusa. Wyraziście, gdy chodzi zarówno o treść, jak i o formę, nawiązuje w tym miejscu Dante do I eklogi Wergiliusza, w której – chodzi o jej wersy 36. i dalsze – Melibeusz sprawozdaje, jak tęskniła za Tityrusem, kiedy przebywał on w Rzymie, cała reprezentowana przez sosny, źródła i krzewy natura, nawykła do jego obecności. Przy czym wersja Alighieriego jest dużo bardziej niż Wergiliuszowa dramatyczna. Do takiego ukształtowania tego wersetu zainspirować mogły Dantego również wersy 759. i 760. VII księgi *Eneidy*: trzy razy powtarza się tam zaimek *te* i występuje czasownik *flere*.

187 Klauzula tego heksametru (*peiora timentes*) podobna jest do klauzuli wersetu 488. XIV księgi *Metamorfóz* Owidiusza: *peiora timentur*.

188 Zazdrość (*invidia*) to jeden z wątków tradycji bukolicznej.

189 Pachynus (Πάχυνος, *Pachynus*, *Pachynum*, natomiast nazwa dzisiejsza to *Capo Passero*) – południowy przylądek Sycylii. Jeśli Tityrus uda się do Mopsusa, to ów przylądek, na którym Mopsus mieszka, z jego przybycia się ucieszy.

190 Fraza *cognovisse pigebit* podobna jest do Owidiuszowej frazy *cognosse piget*, występującej w *Metamorfózach* – księga II, wers 183. – w kontekście historii o Faetonie, do której nawiązał Dante na początku eklogi niniejszej. Kiedy Tityrus wybierze się do Mopsusa, to przylądek Pachynus będzie się radował, natomiast miejsce, w którym teraz Tityrus przebywa, opuszczone przezeń, pograży się w smutku.

191 *Desertare* – czasownik, którego znaczenie podobne jest do semantyki czasownika *privare*. Oba te czasowniki mają tę samą rekcję: *aliquem – aliqua re*. W infinitiwie *desertare* słyszeć daje się rzeczownik *desertum*: całkiem możliwe – zauważa Eitel – że nie jest to tu bez znaczenia. Wszak pomyśleć można, że kiedy zabraknie w nim Tityrusa, wspaniały, bujny, zielony dotąd krajobraz zmieni się w pustynię.

192 Dosłownie: „twojej życiodajnej osoby”. Natrafiamy tu na ciekawą ideę: obecność pasterza Tityrusa jest życiodajna, z niej wszelkie żyjące w pobliżu Tityrusa stworzenie czerpie swą siłę witalną. Ideę tę wzmacni za chwilę – w wersie 84. – intymny, właściwy dla języka miłości zwrot *mea vita*, jakim posłuży się Alfezibeusz, odnosząc się do Tityrusa. Rzeczona idea nie jest bynajmniej nowa; pojawia się ona, przykładowo, w VII sielance Wergiliusza – wers 55. i następne: gdy Aleksy odchodzi, wysychają rzeki, kiedy zaś powraca, wszystko kwitnie i się zieleni.

- „O, więcej zaiste niż połowiczna części tego serca!¹⁹³ —
 przemówił leciwy Tityrus, dotykając swej piersi¹⁹⁴. —
 [65] Mopsus¹⁹⁵ — wiąże go ze mną wspólna miłość do tych,
 które, przestraszone, uciekły srożącemu się złowieszczu Pireneuszowi¹⁹⁶ —
 przekonany, że zamieszkują prawy brzeg Padu, a lewy Rubikonu,
 gdzie Adriatyk wyznacza granicę ziemi emiliańskiej¹⁹⁷,
 poleca nam pastwiska wybrzeża Etny¹⁹⁸,
 [70] nie wiedząc, że obydwaj przebywamy na miękkiej trawie¹⁹⁹
 trynakrydejskiej²⁰⁰ góry²⁰¹, od której żadna inna w górach sycylijskich

193 Teraz Tityrus, zwracając się do Alfezibeusza, sięga po płomienną, stanowiącą świadectwo zażyłej z nim przyjaźni apostrofę. Dante korzysta tu, oczywiście, z literackiej tradycji: Horacy, *Ody*, księga I, utwór 3. — aczkolwiek wyrażenie Alighieriego jest mocniejsze, wszak Horacy nazywa Wergiliusza w odnośnym miejscu połową swojej duszy (*animae dimidium meae*).

194 Tityrus wskazuje na swoje serce. Wykonuje, by tak rzec, gest ilustrujący swoje słowa, a także wzmacniająco płynący z nich przekaz.

195 Pasterze od jakiegoś już czasu rozmawiają o Mopsusie, w związku z wystosowanym przezeń do Tityrusa zaproszeniem, ale dopiero teraz — pomijając wers 25. — pojawia się w ich dialogu jego imię.

196 Z wersów 65. i 66. czytelnik dowiadyuje się, że Tityrusa i Mopsusa łączy miłość do Muzy (zob. par. 2., przypisy VIII, XVII, XXX, XXXII i LXXV); przy czym owe Muzy wskazane tu zostały peryfrastycznie. W peryfrazie zaś tej Dante odwołuje się do historii Pireneusza, króla trackiego, który, zaprosiwszy do siebie i uwięziwszy Muzy, usiłował je zgwałcić (historię tę przedstawia Owidiusz: *Metamorfozy*, księga V, wersy 269. i następane). Na mocy tego odwołania twierdzić można, iż zaproszenie Mopsusa jest czymś porównywalnym do haniebnego czynu Pireneusza, czyli do jego gwałtu na Muzach. Wers 66. eklogi Dantejskiej II kończy imię Pireneusza; tym samym imieniem, choć z inną końcówką fleksyjną, kończy się też 274. heksametr V księgi *Metamorfoz*.

197 Tityrus ujawnia, że Mopsus myli się co do miejsca jego przebywania: zakłada on bowiem, iż Tityrus jest w Rawennie. Ta Rawenna nie jest tu, naturalnie — jak to w poezji często bywa — wprost wskazana; ale to ona leży przecież zarówno na prawym brzegu Padu (łac. *Padus*, wł. *Po*) oraz na lewym brzegu Rubikonu (łac. *Rubico*, wł. *Rubicone*), jak i nad Morzem Adriatyckim, które wyznacza koniec krainy Emilia (zaskakująca forma *Emilida* to, jak to już wyżej powiedziano, przymiotnik rodzaju żeńskiego w bierniku — zob. przypisy VI, LXXVIII i dalszy CII).

198 Pastwiska znajdujące się na wybrzeżach Etny nie są dla Tityrusa i Alfezibeusza — jak już wiadomo z wersów 27. oraz 54. — ani trochę atrakcyjne. Pastwiska te zestawi zaraz — w heksametrach od 70. do 72. — Tityrus z żyzną okolicą, w której obecnie przebywa.

199 Zakończenie tego wersu zestawień należy z 15. heksametrem VIII sielanki Wergiliusza.

200 *Trinacria* — dość powszechnie występująca w tekstach nazwa Sycylii. Oczywiście, nazwa *Trinacria* nie nastręcza żadnych trudności fleksyjnych: u Wergiliusza, w *Eneidzie*, występuje jej forma dopełniacza w postaci *Trinacriae*. Natomiast w aspekcie fleksji problematyczna jest odmiana Dantejskiej nazwy Sycylii, która w genetiwie brzmi *Trinacridae*. Kłopot na tym polega, iż forma taka jest właściwie w literaturze nieużywana. Alighieriego wersję imienia Sycylii proponuje się interpretować następująco: otóż grecki biernik na rodzaj żeński zakończony sufiksem *-ida* — w tym przypadku będzie to *Trinacrida* (por. *Pactolida* w wersie 53. oraz *Emilida* w wersie 68. wraz z odnośnymi przypisami) — wzięwszy za mianownik, urobił poeta odeń dopełniacz *Trinacridae*. Warto może wyjaśnić, że starożytna nazwa Sycylii związana jest, najprawdopodobniej, z symbolem tej wyspy — symbol ów zwany jest triskelionem lub trykwetrem (gr. τρισκελής, co się tłumaczy jako „trójnóg” albo, przymiotnikowo, jako „trójnożny”) — który wskazuje na jej trójkątny kształt.

201 Łatwo górę tę zidentyfikować, ponieważ w wersie 46. — w tłumaczeniu jest to linijka 47. — została już ona wymieniona; zaraz zresztą w heksametrze 73. jej nazwa znów się pojawia. Chodzi, oczywiście,

nie karmi owiec i bydła żyźniej²⁰².

A chociaż skały etneńskie²⁰³ gorsze są²⁰⁴ od zielonego Pelorusu²⁰⁵,
poszedłbym tam, żeby zobaczyć się z Mopsusem,

[75] zostawiwszy tu swoje stado²⁰⁶, gdybym się tylko ciebie, Polifemie, nie bał!”²⁰⁷.

„Któż by się nie przeraził Polifema – rzekł Alfezibesz –
nawykłego do nurzania paszczy we krwi ludzkiej²⁰⁸:
od onego to czasu²⁰⁹, kiedy Galatea widziała²¹⁰, jak – ach! –
rozdierał on wnętrzności²¹¹ nieszczęśnie opuszczonego Acisa?²¹²

o sycylijski Pelorus – zob. przypis LXIX.

202 Myśl jest tu taka: podczas kiedy Mposus, będąc – mylnie – przekonany, że Tityrus przebywa w Rawnie, zaprasza go na urodzajne pastwiska mieszczące się na wschodnim wybrzeżu Sycylii. Tityrus żyje właśnie w tych stronach, we wschodniej Sycylii, na Pelorusie, od którego „żadna inna [góra] w górach sycylijskich nie karmi żyźniej owiec i bydła”.

203 Przymiotnik *Ethnicus* – pochodzi od rzeczownika *Ethna*, do którego doszedł przyrostek *-icus* – jest najprawdopodobniej neologizmem utworzonym przez Dantego na podobieństwo par: *deus – deicus*, *leo – leonicus*, *rus – ruricus*. W wersie jednakże 54. Alighieri posłużył się przymiotnikiem klasycznym *Ethneus*.

204 Dosłownie: są stawiane niżej.

205 Pomimo że zarówno Mposus, jak Tityrus przebywają w tych samych stronach, miejsce, w którym wypasa swoją trzodę Tityrus, jest – w jego przekonaniu – lepsze od miejsca, w którym pasie Mposus; lecz nie dość to powiedziane, jako że trudno nawet skonstatować, iż o pastwiskach zajmowanych przez Mposusa mówi się w niniejszej eklodzie Dantejskiej dobrze – zob. wersy 27. oraz 54.

206 To „stado” na pewno rozumieć trzeba dosłownie, ale możliwe, że czytając je też należy przenośnie – zob. przypis CXXXI.

207 Wybierając czasownik *timere*, chciał zapewne Dante nawiązać do 72. heksametru eklogi responsywnej del Virgilio: „Huc ades, et nostros timeas neque, Tityre, saltus”. Począwszy od tego wersetu, w kilku kolejnych głównym bohaterem sceny odmalowywanej przez utwór jest olbrzym Polifem.

208 Jak wynika z III księgi *Eneidy* (wersy 616. i następne) oraz XIV księgi *Metamorfoz* (wersy 167. i następne), Polifem był ludożercą. Połączenie czasownika *tingere* z rzeczownikiem *sanguis* występuje w jednej z *Georgik* Wergiliusza oraz w czterech miejscach *Metamorfoz* Owidiusza. W trzech z tych miejsc wyrażenie odnośnie, jak w tym przypadku, stanowi zamknięcie wersu.

209 *Tempore iam ex illo* – wyrażenie to zapożyczył Alighieri od Wergilego: „Tempore iam ex illo casus mihi cognitus urbis” – *Eneida*, księga I, wers 623.

210 W oryginale wers 78. kończy się wyrażeniem *Galathea relictis*, a tym samym odnosi czytelnika do 30. heksametru I sielanki Wergiliusza uwieńczonego słowami *Galatea reliquit*.

211 *Discerpere viscera* – powtórzenie grupy *-iscer-* w dwóch kolejnych słowach daje mocny dźwiękonaśladowczy efekt.

212 Historia Galatei i Acisa znana jest wyłącznie z XIV księgi *Metamorfoz* – wersy 878. i następne. Byli kochankami. Kiedy pewnego razu leżeli sobie nad morzem, ujrzał ich cyklop Polifem. Powodowany zazdrością (zob. przypis CXVII), oderwał ogromny głaz ze zbocza Etny i rzucił nim w młodzieńca, podczas gdy piękna nimfa, pozostawiając lubego pisanemu mu losowi, skoczyła do morza. Chłopak próbował uciekać, ale kamień olbrzyma, niestety, dosięgnął go, przygniatając na śmierć. Rozpruwając ciało Acisa, cyklop groził Galatei śmiercią, jeśli nie porzuci swojego uczucia. Na ostatek krew Acisa zamieniła Galatea w tryskającą spod głazu wodę. W ten sposób powstał na Etnie strumień, który zwie się Acis.

[80] Ledwo co sama takiego losu uniknęła²¹³; bo czyż była w stanie wskórać cośkolwiek siłą miłości²¹⁴,
 gdy rozwścieczone szaleństwo zapłonęło takim gniewem?²¹⁵
 A cóż, cóż mógł Achemenides? Toż z trudem ocalił on życie²¹⁶, kiedy spoglądał
 na zakrwawionego²¹⁷ Polifema²¹⁸, który dokonał rzezi na jego towarzyszach²¹⁹.
 Ach, życie moje, błagam²²⁰, niech nigdy nie zawładnie tobą

213 Aby dopełnić orzeczenie, dodaję w przekładzie: „takiego losu”.

214 W oryginale wers ów przedstawia się, jak następuje: „Vix illa evasit: an vis valuisset amoris”. Rzuca się w nim w oczy aliteracja: *vi-*, *-va-*, *vi-*, *va-*.

215 Kiedy Polifem nakrył Galateę z Acisem, ogarnął go szal, ponieważ kochał się w urodziwej nimfie: ogarnął go szal taki, iż, jak w pytaniu retorycznym stwierdza poeta, nic, włącznie z miłością Galatei, nie było go chyba w stanie ułagodzić. W werse tym zgromadzonych jest aż kilka słów odnoszących się do afektu, jaki zawładnął cyklopem (*effera rabies, tanta ira, perfervere*). Dzięki temu zabiegowi zdołał Dante przedstawić szal Polifemowy dramatyczniej aniżeli Owidiusz. Publiusz Nazon bowiem opisuje Polifema przymiotnikiem *ferus*, mówi także o jego *feritate*. Tak więc – by podsumować – strach przed Polifemem zarówno Tityrusa, jak Alfezibeusza jest, daje odbiorcy do zrozumienia Alighieri, jak najbardziej zasadny.

216 W oryginale – w werse 83. – *animam*. Jest to tu metonimiczne określenie życia.

217 Kilka linijek wyżej, w werse 77. – idąc za innymi autorami (Wergiliuszem – *Eneida*, księga III, wersy 618. i dalsze; Owidiuszem – *Metamorfozy*, księga XIII, wersy 768. i dalsze) – wskazał Dante słowami Alfezibeusza na potworność i krwiożerczość Polifema. Tu rzecz powtarza, dodając kolejny przykład Polifemowych okrucieństwa i żądzy krwi i mordu: zabił on towarzyszy Achemenidesa (zob. przypis CXX). Przymiotnik *cruentum* jest tu właściwie antomazją dla Polifema.

218 Aby nie było w tym względzie wątpliwości, do „zakrwawionego” dokładałam w przekładzie „Polifema”. Występuje tu, w niniejszym pytaniu retorycznym, odniesienie do historii Achemenidesa. Był on synem Adamastosa z Itaki i należał do załogi Odysusza. Niestety został na Sycylii, w jaskini straszego cyklopa, kiedy uciekali Polifemowi Odys i pozostali jego kompani. Miał widzieć, jak dwóch jego towarzyszy, rzuciwszy nimi w pierw o ścianę, Polifem pożał. Achemenides zdołał uciec z jaskini potwora, skoro tylko ujrzał go (*tantum prospiciens*) umazanego krwią swoich przyjaciół. Pozostawał na Sycylii, do czasu, gdy przybył tam Eneas i zabrał go do Italii. Eitel czyni uwagę, iż istnieją podstawy ku temu, by w Polifemie widzieć Mopsusa – del Virgilio. Pieśń bowiem, którą śpiewa Polifem, aby zaprosić do siebie Galateę (por. *Metamorfozy*, księga XIII), oraz ekloga responsywna del Virgilio, będąca zaproszeniem przesłanym Tityrusowi przez Mopsusa, zawierają bardzo wiele elementów wspólnych.

219 Dosłownie: zakrwawionego wskutek rzezi towarzyszy – w oryginale: *sociorum cede cruentum*. W wersji łacińskiej utworu fraza ta stanowi część i zwieńczenie 82. heksametru, przypominając 471. werset z I księgi *Eneidy*.

220 Pojawiający się tutaj zwrot *mea vita* wraz z orzeczeniem *precor* sprawia, że zdanie niniejsze jest niezwykle emocjonalnie nasycone, że ma ono charakter osobisty, intymny, ciepły, serdeczny, przyjacielski. Apostrofa *mea vita* koresponduje z wyrażeniem *vivaci nomine* z wersetu 62. – zob. przypis XCIV.

- [85] straszliwie pragnienie²²¹, aby Reno i owa Najada²²² uwięziły²²³
 tę znamienitą głowę!²²⁴ Wszak śpieszy już ogrodnik²²⁵,
 aby z wysokiej dziewicy²²⁶ zerwać²²⁷ dla ciebie wieczne liście²²⁸.
 Tityrus, uśmiechając się, całym sercem radosny, przystał na to,
 w milczeniu wysłuchawszy słów ucznia ze swojej wielkiej trzody²²⁹.
- [90] Lecz ponieważ zaprzęgnięte do jarmaza konie tak śpiesznie cięły eter²³⁰,

- 221 Wyrażenie *dira voluptas* odnosi Alfezibeusz do zaproszenia Mopsusowego: jeśli Tityrus je przyjmie, będzie to dla niego z niekorzyścią. Wyrażenie to jest bardzo podobne do wyrażenia *cessura voluptas* Giovanniego del Virgilio – zob. sielanka *Forte sub inriguos colles*, wers 66.
- 222 Pierwsza rzeka (*Rhenus*) to dzisiejsze Reno. Druga natomiast rzeka to niewątpliwie wspomniana już wyżej Sarpina – dzisiejsza Savena, przy czym Dante wskazuje ją tu, używając nazwy *Nayas* (nazwę tę można by zapisać również przez „i”: *Naias*), którą interpretować można jako pochodną stanowiącego nazwę własną rzeczownika „Najady” (Ναϊάδες, *Naiades*). Najady były zaś nimfami wszelkich wód lądowych: wodosпадów, potoków, źródeł, rzek oraz jezior. W ten sposób – przyjąć można – Alighieri, chcąc zawaolowanie, alegorycznie wskazać na Sarpinę, wskazuje na jej bóstwo, na jej Najadę. Koniec końców chodzi jednak o Bolonię, miasto leżące na terenie wyznaczonym korytami rzek Reno i Savena. Por. wers 41. tej eklogi.
- 223 Czasownik *recludere* ma raczej negatywne konotacje. Chodzi tu zatem o uwięzienie pomiędzy korytami dwóch rzek. Interpretując świat przedstawiony w kluczu historycznym, rzec trzeba: przyjaciel (Alfezibeusz) prosi Dantego (Tityrusa), aby nie dał się zwieść zaproszeniu del Virgilio (Mopsusa) i aby nie wyruszał do Bolonii, miasta leżącego między rzekami Reno a Savena (teren między Reno a Najadą), gdzie – zgodnie z zapowiedzią del Virgilio (Mopsusa) – ma zostać uczczony, bo jeśli tam się wybierze, to na dłuższy czas zapewne tam utknie. Utknie tam – czytelnik sobie dopowiada, mając w pamięci, co już przeczytał – jak w jaskini Polifema utknął ongiś Achemenides.
- 224 Synekdocha: wyrażenie to odnosi się do Tityrusa.
- 225 *Frondator* – dokładniej: ten, kto przycina gałązki.
- 226 „Wysoka dziewica” oznacza tu drzewo laurowe – a precyzyjnie Dafne zamienioną przez ojca w drzewo laurowe – zob. par. 2., przypis XLI. Można kojarzyć wersy Dantejskie 86. i 87. z wersem Wergiliuszowym: sielanka I, linijka 56.
- 227 Chodzi tu, oczywiście, o pierwotne znaczenie czasownika *cernere*: rozdzielać, oddzielać, odróżniać, wybierać. Kontekst stanowi wskazanie zapowiedzi nałożenia na głowę poety Tityrusa wienca laurowego, na który to wieniec liście już właściwie są zbierane (*festinat cernere*).
- 228 Ponieważ drzewo laurowe nie zrzuca na zimę listowia, Dante nazywa jego liście wiecznymi. Alighieri nawiązuje w tym miejscu, prawdopodobnie, do konkretnych fragmentów *Metamorfóz* Owidiusza: księga I, wersy 486. i 487. oraz od 557. do 565. Zwraca tu również uwagę kojarząca się z szelestem liści aliteracja: *frondator – festinat – frondes* (w tekście łacińskim są to wersy 86. i 87.). Gdy zaś chodzi o treść, to umieszczona jest tu trzecia – najbardziej może uroczyta, podniosła – prośba Alfezibeusza (dwie wcześniejsze znajdują się w wersach 55. i następnych oraz 61. i 62.), aby Tityrus nie wyruszał w strony Mopsusa, żeby tam zdobyć tytuł pierwszego z poetów. Oto Alfezibeusz obiecuje przyjacielowi dekorację wieniec laurowym – zob. par. 2., przypis XLIV.
- 229 Owa „wielka trzoda” (*grex magnus*) oznacza tutaj niewątpliwie grupę – liczną – uczniów, jakimi otoczony jest Tityrus; to samo znaczy też zapewne rzeczownik *grex* w wersie 75., choć to jego przenośne użycie nie jest tam dostatecznie wyraźne, jasne. Jednym z odnośnych uczniów Tityrusowych jest Melibeusz. W ten przeto sposób pojawia się w czytanej sielance kolejny element tradycji bukolicznej.
- 230 W przekładzie dokładam rzeczownik „konie”, jako że w tekście oryginalnym czytelnik ma do czynienia z niespecjalnie chyba jednak jasną i zrozumiałą dla odbiorcy polskiego metonimią *proni iugales*. Po *iugales* dla rzeczownika „konie” sięga zamiennie Wergiliusz w *Eneidzie* (księga VII), z kolei wyrażenie *proni iugales* występuje w *Tebaidzie* Publiusza Papiniusza Stacjusza (księga III). O owych zaprzężonych do wehikułu Heliosa rumakach mówił już Dante na początku swojej eklogi, mianowicie

że cień każdej rzeczy znacznie dłuższy był już od rzeczy samej²³¹,
niosący różgi²³², opuściwszy lasy wraz z mroźną doliną,
wracali za swoimi owcami²³³, a kudłate kozy²³⁴,
zdążając stamtąd jakby na miękką trawę²³⁵, szły na przedzie²³⁶.

[95] Tymczasem przebiegły Jollas²³⁷ czaił się w pobliżu:

dowiedział się wszystkiego²³⁸ i wszystko nam²³⁹ sprawozdał²⁴⁰.

w wersji 2. – por. przypis V. Godny uwagi jest tutaj przymiotnik *proni*, ponieważ postrzegać go można jako swoiste przeciwieństwo przymiotnika *prepes* (*praepes*), jaki występuje w 1. linijce bukoliki: czytany i analizowany utwór jawiłaby się wówczas jako spięty pewną klamrą. Podczas kiedy przydawka *proni* kładłaby akcent na pośpiech związany z końcem biegu, określnik *prepes* mówiłby po prostu o szybkości, lotności tegoż biegu.

- 231 Chcąc oznaczyć elegancko wieczorną porę, Alighieri, nawiązując do literackich tradycji (I czy II bukolika Wergiliuszowa), buduje obraz wydłużających się cieni oraz kończącego swój codzienny bieg po nieboskłonnie zaprzęgu Heliosa. Wskazując na początku niniejszego utworu na wczesne południe, Dante konstruuje obraz analogiczny, mówiąc o krótkich cieniach i skracającym za zenitem torze, po którym mknie rydwan Słońca – zob. wersy utworu od 1. do 6.
- 232 *Virgiferi* – najprawdopodobniej jest to neologizm Dantego, utworzony przezeń podobnie jak przymiotnik *curriger* z heksametru tej sielanki 4. – zob. przypis X. Przymiotnik *virgiferi* jest tu zsubstantywowany: oznacza dwóch bohaterów-przyjaciół, Tityrusa i Alfezibeusza, którzy niosą w swoich rękach laski, kije czy różgi, ponieważ są pasterzami.
- 233 Na początku eklogi Tityrus z Alfezibeušem i swoją trzodą chowali się w lesie przed ostrym południowym słońcem (wersy eklogi od 7. do 9.), teraz natomiast – jest już wieczór – wychodzą z chłodnego lasu.
- 234 Sytuacja podobna do tej opisywanej w wersecie 10. Dante rozróżnia tu mianowicie owce (*pecudes*) i kozy (*capelle*, *capellae*); ponadto kozy są tu także opisane, dookreślone: *hirte* (*hirtae*) – por. przypis XX.
- 235 Mamy tu kolejne podkreślenie doskonałej jakości zieleni, pośród której przebywa Tityrus – zob. wersy bukoliki od 70. do 73. w tłumaczeniu, a 74. w oryginale. Wyrażenie *mollia prata* pochodzić może z X sielanki Wergiliusza – wers 42.
- 236 *Prata* – *preibant*: aliteracja -pr.
- 237 Jollas to, zgodnie z bukoliczną tradycją, pasterz-psotnik. Jego imię stoi w oryginale na końcu wersu, podobnie jak to jest u Wergiliusza: ekloga II, wers 57.; ekloga III, wersy 76. oraz 79.
- 238 Słowa *omnia* – *didicit* oraz *retulit* – *omnia* układają się w chiasm. W tłumaczeniu chiasm ów został odwrócony.
- 239 Za owym „nam” (*nobis*) kryje się poeta. Że tu dopiero – ku swojemu niejakiemu zdziwieniu – czytelnik dowiaduje się, kim jest twórca utworu, niezaprzeczalnie jest zabiegiem celowym. Ciekawe jest też, że Dante wprowadził do sielanki postać pośrednika, Jollasa, który to, co zaszło między pasterzami Mopsusem, Tityrusem, Alfezibeušem oraz Melibeuszem, mu opowiedział. Wydaje się, iż w ten sposób – pokazując, że nie ma ona nic wspólnego z rzeczywistością, jaka stanowi budulec jego osobistego życia – Dante bardzo świadomie, prowadząc ze swoim odbiorcą wyrafinowaną grę, usiłuje zdystansować się od treści utworu. Efekt owego zabiegu jest jednak przeciwny – i taki właśnie ma on chyba być: jeszcze bardziej skłania czytającego do szukania i tropienia pośród rozpatrywanych wierszy kolejnych odniesień do egzystencji tudzież poglądów literackich tak Alighieriego, jak i del Virgilio.
- 240 Podobny koncept z ukrytym słuchaczem, który potem to wszystko, czego się dowiedział, powtarza i przekazuje dalej, występuje u Owidiusza w skomponowanym przez niego micie o Polifemie – zob. *Metamorfozy*, księga XIII, wersy 786. i następnne.

Doprawdy, wszystko nam przekazał²⁴¹, my zaś dla ciebie, Mopsusie, ułożyliśmy²⁴² o tym wiersz.

241 W oryginale: *Ille quidem nobis. Ille quidem* to fraza bardzo często w literaturze spotykana – wtedy mianowicie, kiedy chodzi o szybką zmianę perspektywy.

242 *Poymus* – choć czasownik ten nie występuje w łacinie klasycznej, Dante go używa: *De vulgari eloquentia*, księga II, rozdział IV, punkt 2. Jest to łaciński odpowiednik greckiego ποιέω; oczywiście należy ów czasownik wiązać także z rzeczownikiem ποιησις.

Abstrakt

„*Vatificis prolutus aquis et lacte canoro viscera plena ferens*”. Dwie eklogi Danteskie okraszane uwagami

Studium niniejsze poświęcone zostało bardzo ściśle ze sobą związanym dwóm z utworów Dantego Alighieri, mianowicie dwóm eklogom, 68-wersowej *Vidimus in nigris albo* oraz 97-wersowej *Velleribus Colchis praepes*. Otrzymuje tu czytelnik łaciński tekst tych sielanek oraz ich pierwszy przekład na język polski. Aby zaś lektura przedkładanego tłumaczenia okazać się mogła choćby względnie tylko wyczerpującą, translacja opatrzona została różnego rodzaju, dłuższymi i krótszymi komentarzami. Całość poprzedzona jest paragrafem, w którym omówiono okoliczności, w jakich wskazane utwory skomponowano. Należy się wymienionym bukolikom twórcy słynnej *Boskiej komedii* niejakiem zainteresowanie, ponieważ: (1) pośród dzieł Alighieriego znajdują się one wyłącznie dwie, (2) w przeciwieństwie do innych utworów poetyckich tego autora powstały po łacinie oraz (3) nie są one właściwie obecne w polskojęzycznej literaturze przedmiotu. Poważniejsze argumenty skłaniające do zapoznania się ze wskazaną poezją są natomiast takie. Po pierwsze: owe dwie sielanki Dantego — wraz z jedną autorstwa Giovanniego del Virgilio — to pierwsze sielanki, jakie napisano w ramach literatury europejskiej od czasu późniejszego starożytności; a zatem ich powstanie postrzegać trzeba jako punkt zwrotny w dziejach naszej literatury, w dziejach literatury początku stulecia XIV: jako punkt, od którego swoje drugie życie zaczyna ekloga. Po drugie: owe bukoliki stanowią jakby soczewkę, w której dość dokładnie przyjrzeć się można sytuacji, w jakiej znalazła się sztuka słowa początków *Trecento*. Dzieje się tak, ponieważ świat przedstawiony w tych utworach odzwierciedla fragment rzeczywistego świata tamtej doby oraz że poszczególnych bohaterów odnośnie poezji wraz z właściwymi im poglądami literackimi utożsamiać można z poszczególnymi postaciami historycznymi. Wreszcie — po trzecie: bukoliki, o których mowa, uświadomić mogą, że Alighieri był nie tylko genialnym poetą języka włoskiego, ale także wybitnym literatem języka łacińskiego.

Słowa kluczowe: Dante Alighieri, Giovanni del Virgilio, eklogi, *Vidimus in nigris albo*, *Velleribus Colchis praepes*

Abstract

„Vatificis prolutus aquis et lacte canoro viscera plena ferens.” Two Dantean eclogues framed by a portion of remarks

This study is devoted to two works by Dante Alighieri that are very closely connected, namely two eclogues, the 68-verse *Vidimus in nigris albo* and the 97-verse *Velleribus Colchis praepes*. The reader is presented with the Latin text of these eclogues and their first translation into Polish. In order to make the reading of the translation at least relatively exhaustive, the translation has been provided with various longer and shorter commentaries. The whole is preceded by a paragraph discussing the circumstances in which the indicated works were composed. The above-mentioned bucolics by the author of the famous *Divine Comedy* deserve some attention, if only for the fact (1) that among Alighieri's works there are only two of them, (2) that contrary to other poetic works by this author they were written in Latin and (3) that they are not present in the Polish-language literature on the subject. Serious arguments, on the other hand, urging one to familiarize oneself with the indicated poetry are these. (4) In the first place, these two Dante's eclogues, together with the one by Giovanni del Virgilio, are the first eclogues to be written in European literature since later antiquity; and their creation must therefore be seen as a turning point in the history of our literature, in the history of literature at the beginning of the fourteenth century: as the point from which the eclogue begins its second life. (5) Secondly, these bucolic poems are a kind of lens through which the situation of the word of art at the beginning of the *Trecento* can be examined quite closely. The reason for this is that the world depicted in these works reflects a fragment of the real world of the time and that the individual protagonists of the poetry in question, together with their respective literary views, can be identified with particular historical figures who thought in this way and not in another. (6) Thirdly and finally, the bucolics *Vidimus in nigris albo* and *Velleribus Colchis praepes* make it clear that Alighieri was not only a brilliant poet of the Italian language, but also an outstanding writer of the Latin language.

Keywords: Dante Alighieri, Giovanni del Virgilio, eclogues, *Vidimus in nigris albo*, *Velleribus Colchis praepes*

Bibliografia

- Albanese G., *Boccaccio bucolico e Dante: da Napoli a Forlì*, [w:] *Boccaccio e la Romagna*, a cura di G. Albanese e P. Pontari, Ravenna 2015, s. 67–118.
- Albanese G., Pontari P., *Il notariato bolognese, le Egloge e il Polifemo dantesco: nuove testimonianze manoscritte e una nuova lettura dell'ultima egloga*, „Studi Danteschi” 81 (2016), s. 13–93.
- Albanese G., *Tradizione e ricezione del Dante bucolico nell'Umanesimo: nuove acquisizioni sui manoscritti della corrispondenza poetica con Giovanni del Virgilio*, „Nuova Rivista di Letteratura Italiana” 13 (2010), s. 237–326.
- Alighieri D., *De vulgari eloquentia*, [w:] *Opere minori di Dante Alighieri*, vol. 1: *Vita nuova, De vulgari eloquentia, Rime, Ecloghe*, a cura di G. B. Squarotti, S. Cecchin, A. Jacomuzzi, M. G. Stassi (*Classici italiani*), Torino 1983, s. 353–533.
- Alighieri D., *Egloge*, a cura di G. Albanese (introduzione, testo, traduzione e commento), [w:] Dante Alighieri, *Opere*, vol. 2: *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloge*, a cura di M. Santagata, Milano 2014, s. 1593–1783.
- Alighieri D., *Epistole*, a cura di A. Jacomuzzi, [w:] *Opere minori di Dante Alighieri*, vol. 2: *Il convivio*, a cura di F. Chiappelli e E. Fenzi, *Epistole*, a cura di A. Jacomuzzi, *Monarchia e Quæstio de aqua et terra*, a cura di P. Gaia, Torino 1986, s. 323–469 (*Classici italiani*).
- Alighieri D., *Le egloghe*, testo, traduzione e note a cura di G. Brugnoli e R. Scarcia, Milano–Napoli 1980.
- Arcidiacono C., *Il centone virgiliano cristiano „Versus ad gratiam Domini”*, „Rivista di cultura classica e medioevale” 53 (2011) nr 2, s. 309–356.
- Ascoli A. R., *From 'auctor' to author: Dante before the 'Commedia'*, [w:] *The Cambridge Companion to Dante* (second edition), ed. R. Jacoff, Cambridge 2007, s. 46–66.
- Bobbio A. A., *Milotti, Fiduccio de'*, [w:] *Enciclopedia Dantesca*, Roma 1970, https://www.treccani.it/enciclopedia/fiduccio-de-milotti_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ (21.07.2021).
- Boschi E., *Dante Alighieri: nella sua vita e nelle sue opere*, Bologna 1972.
- Bregoli-Russo M., *Le „Egloghe” di Dante: un'analisi*, „Italica” 62 (1985) nr 1, p. 34–40.
- Brugnoli G., Scarcia R., *Introduzione*, [w:] Dante Alighieri, *Le egloghe*, testo, traduzione e note a cura di G. Brugnoli e R. Scarcia, Milano–Napoli 1980, s. IX–XXII.
- Bruni Aretino L., *Żywoty Dantego i Petrarki*, tłum. W. Olszaniec, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 49 (2005), s. 209–224.
- Chimenz S. A., *Alighieri, Dante*, [w:] *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 2, Roma 1960, https://www.treccani.it/enciclopedia/dante-alighieri_%28Dizionario-Biografico%29/ (12.11.2021).
- Ciotti A., *Perini, Dino*, [w:] *Enciclopedia Dantesca*, Roma 1970, https://www.treccani.it/enciclopedia/dino-perini_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ (13.11.2021).

- Eitel A., *Die Wiederentdeckung der Bukolik: der Dichterwettstreit zwischen Dante Alighieri und Giovanni del Virgilio*, Wien 2012 (komputeropis), <http://othes.univie.ac.at/18059/> (12.11.2021).
- Gacia T., „*De mortibus boum*” – ekloga o ocaleniu w czasie zarazy. *Przybliżenia literackie i teologiczne z dodaniem przekładu*, „*Vox Patrum*” (2021) 78, s. 141–156.
- Gacia T., *Metaforyka agonistyczna w literaturze łacińskiej chrześcijańskiego antyku*, Kielce 2007.
- Gacia T., *Topos „locus amoenus” w łacińskiej poezji chrześcijańskiego antyku*, „*Vox Patrum*” (2008) 52, s. 187–198.
- Kristeller P. O., *Un’ars dictaminis’ di G. D.*, „*Italia medioevale e umanistica*” 4 (1961), s. 181–200.
- Martellotti G., *Egloghe*, [w:] *Enciclopedia Dantesca*, Roma 1970, https://www.treccani.it/enciclopedia/egloghe_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ (12.11.2021).
- Maślanka-Soro M., *Powrót Melpomeny. Tragedia włoska od średniowiecznego odrodzenia po renesansowy rozkwit*, Kraków 2013.
- Mazzotta G., *Life of Dante*, [w:] *The Cambridge Companion to Dante* (second edition), ed. R. Jaccoff, Cambridge 2007, s. 1–13.
- Mazzucchi A., *Le „Egloghe”: struttura e contenuti*, <https://www.internetculturale.it/directories/ViaggiNelTesto/dante/b28.html> (12.11.2021).
- McGill S. C., „*Poeta arte christianus*”: Pomponius’s Cento „*Versus ad Gratiam Domini*” as an Early Example of Christian Bucolic, „*Traditio*” 56 (2001), s. 15–26.
- Michelangeli M., *La corrispondenza poetica fra Dante Alighieri e Giovanni del Virgilio. Il dibattito critico-filologico*, Milano 2012.
- Pasquini E., *Del Virgilio, Giovanni*, [w:] *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 38, Roma 1990, https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-del-virgilio_%28Dizionario-Biografico%29/ (9.07.2021).
- Scott P. D., *Alcuin’s „Versus de Cuculo”: The Vision of Pastoral Friendship*, „*Studies in Philology*” 62 (1965) 4, s. 510–530.
- Servius Grammaticus, *In Vergilii bucolicon librum commentarius*, [w:] *Servii grammatici qui feruntur in Vergilii bucolica et georgica commentarii*, ed. G. Thilo, Lipsiae 1887, s. 1–127.
- The Oxford Handbook of Dante*, ed. M. Gragnolati, E. Lombardi, F. Southerden, Oxford 2021.
- Torre A., *Polenta, Guido Novello da*, [w:] *Enciclopedia Dantesca*, Roma 1970, https://www.treccani.it/enciclopedia/guido-novello-da-polenta_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ (12.11.2021).
- Toynbee P., *Dante Alighieri. His Life and Works*, New York 2005.
- Wergiliusz, *Bukoliki*, tłum. J. Lipiński, Lwów–Złoczów 1923.
- Wicksteed P. H., Gardner E. G., *Dante and Giovanni del Virgilio. Including a Critical Edition of the Text of Dante’s “Eclogae Latinae” and of the Poetic Remains of Giovanni del Virgilio*, Westminster 1902, s. 152–157, 166–173.
- Zabbia M., *Mussato, Albertino*, [w:] *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 77, Roma 2012, https://www.treccani.it/enciclopedia/albertino-mussato_%28Dizionario-Biografico%29/ (13.11.2021).

Urszula Mazurczak¹

Raj—niebo na mozaikach rzymskich od V do IX wieku. W poszukiwaniu inspiracji Dantego Alighieri

Malarstwo, rzeźba, architektura – sztuki znane i podziwiane przez Dantego Alighieri – znajdują zainteresowanie badaczy, zarówno historyków sztuki, literaturoznawców, jak i wybitnych dantologów. Poeta i uczoney był wrażliwy na sztuki wizualne, historyczne i współczesne mu, zwłaszcza dzieła Giotta, Cavalliniego, Cimabuego, by wymienić najznakomitszych artystów². Wykazano erudycję poety, jego wszechstronną twórczość, działalność publiczną. Badania odkryły jego życie religijne, osobiste i publiczne. Liczne studia poświęcono dynamicznym procesom historycznym, politycznym, społecznym, których Dante bezpośrednio doświadczał. Jego chrześcijański etos, który kształtował sferę poznawczą i moralną, opierał się na Biblii, jej komentarzach i literaturze pięknej³. Doświadczenia wynikające z głębokiej wiary określały zasadnicze pytania poety o życie wieczne, szczęśliwość wieczną, o niebo utożsamiane czasem z Bogiem. Pytania dotyczyły celu życia człowieka, wynikały z chrześcijańskiej wspólnoty wiary, choć różne były drogi i różne odpowiedzi, które czerpał z wielu źródeł tradycji antycznej.

1 <https://orcid.org/0000-0002-9314-5094>

2 M. Baxandall, *Giotta e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica, 1350–1450*, Milano 1980, s. 115 passim.

3 P. Rigo, *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze 1989 (Saggi di “Lettere italiane”, 48); Dante Alighieri, *Boska komedia*, tłum. E. Porębowicz, posłowie i przypisy M. Maślanka-Soro, Kraków 2004; M. Maślanka-Soro, *Tragizm w „Komedii” Dantego*, Kraków 2005, tam również obszerna bibliografia.

Czasy, w których żył poeta (1265–1321), to dojrzałe średniowiecze, nazywane słusznie humanizmem średniowiecznym. Odżywały wtedy tradycje klasycznej wiedzy, które we Włoszech trwały nieprzerwanie od pierwszych wieków chrześcijaństwa. „Zakonserwowane” w architekturze, plastyce i literaturze oferowały poecie prawdziwie bogatą encyklopedię wiedzy. Florencja jest najpiękniejszą i sławną córką Rzymu, jak wyraził się Dante w *Convivio* (1, III, 4). Podobną opinię wyraził o Padwie potwierdzoną przez Rolandino w 1262 roku⁴. Czasy współczesne wyposażyły poetę w pasję poszukiwań, stawiania pytań dotyczących spraw życia na ziemi, człowieka i przyrody jako arystotelesowskiej *fizyki, jak i metafizyki*. Szczególnym środowiskiem wiedzy filozoficznej, humanistycznej i przyrodniczej była bliska mu Padwa. Jak sam wyznał, studiował trzydzieści miesięcy w Padwie, we franciszkańskim studium Santo, jednak wiedzę pogłębiał całe życie w bibliotekach klasztornych i własnych studiach⁵. Ponad wszystkim, co otaczało poetę w nauce i w rzeczywistości zmysłowej, pojawiała się pytanie o życie wieczne, o sprawy ostateczne. Eschatologia panowała już w pierwszych wiekach chrześcijaństwa. Śmierć, zwłaszcza męczeńska, załamywała poczucie prawdy, dobra i piękna, radości życia ziemskiego. Niweczyła pojęcia sprawiedliwości i dobra, podstawowe kategorie filozofii antycznej.

Takie też pytania stawiał Dante. Zakreślał obszerny horyzont odpowiedzi z zakresu teologii, filozofii, a przede wszystkim zgłębianej Ewangelii. Dobra Nowina kierowała go do początków chrześcijaństwa, które w czasach Dantego wprowadzały do rozważań o życiu wiecznym z Bogiem. Mimo upływu ponad 1200 lat od początku chrześcijaństwa, pytania pozostały te same, zmieniały się wizje, wyobrażenia przekazane w języku lub w plastyce. Pozostała ta sama potrzeba wyobrażania życia wiecznego, to znaczy życia szczęśliwego i życia pięknego. Wrażliwość na piękno była u poety tak samo wielka, jak potrzeba poznania i wiedzy. Otaczał naszego myśliciela pierścień intelektualnych geniuszy, jak ukochany Bernard z Clairvaux (1090–1153), Tomasz z Akwinu (1225–1274), Bonawentura (1221–1274), Ryszard ze Świętego Wiktora (zm. 1173). W ich dziełach Dante odnajdywał korzenie wiedzy antycznej i patrystycznej, zgłębiał ta-

4 A. Tartufieri, M. Scalini, *L'arte a Firenze nell'età di Dante: 1250–1300*, Firenze 2004; D. Norman, *Siena, Florence and Padua: Art, society and religion 1280–1400*, t. 2: *Case studies*, London 1995, s. 9.

5 A. Renaudet, *Dante humaniste*, Paris 1952; R. Imbach, *Portrait des Dichters als Philosoph. Eine Betrachtung des philosophischen Denkens von Dante Alighieri*, Basel 2020, s. 11–28; G. Holmes, *Florence, Rome, and the origins of the Renaissance*, Oxford 1986, s. 121; E. S. Varanelli, *La riscoperta medievale della poetica di Aristotele e la sua suggestione sulle arti figurative tardoduecentesche*, [w:] *Roma anno 1300. Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (19–24 maggio 1980)*, a cura di A. M. Romanini, Roma 1980, s. 833–859.

jemnice życia duchowego i zakonnego, zwłaszcza Benedykta z Nursji (480–550), cystersów, franciszkanów i dominikanów.

Kunsztownie skonstruowane wizje piekła, czyśćca i raju, zbudowane są na bogactwie wiedzy splecionej w artystycznej wizji, w obrazach przekazanych językiem alegorii⁶. Wizyjność jest cechą każdej sztuki, sztuka tworzy wizje i wywołuje wizyjne obrazy. Każda jednak sztuka posługuje się odmiennymi środkami wizje owe stanowiącymi: kunsztem słowa, dźwiękiem, barwą, kształtem, światłem. Wzajemne relacje wizyjności słowa i obrazu mają dla Dantego szczególne znaczenie.

Mozaiki tworzone w absydach kościołów we Włoszech, np. w Rzymie, w Rawennie, od końca IV wieku i w wiekach następnych, to wizje barw i światła, które jako symbole miały unaoczniać ostateczny cel życia Chrześcijan. Pytania o życie wieczne, o Boga, o raj i niebo prowadziły do Biblii. Monumentalne obrazy w absydach, czyli głównych częściach kościoła, nie mogły być przypadkowymi, pośpiesznie wykonanymi, aczkolwiek bardzo kosztownymi dekoracjami. Kunsztowne techniki, drogocenne środki i pigmenty wspomagały treści przemyślanych programów jako rezultatów wiedzy uczonych fundatorów. Artystyczne efekty mozaikowych konch absydowych roztaczały wizje ziemi, raju ziemskiego i nieba. Problem jednak nie dotyczył prostych relacji ziemia – raj – niebo. Sięgał samego *arche* powstania ziemi, człowieka, życia w raju z Bogiem i grzechu pierworodnego. W chrześcijańskiej wykładni życia wiecznego, raju i nieba centralną osobą jest Chrystus i Jego Paruzja. Prawdy te stanowią podstawę chrześcijańskiego rozumienia raju i nieba w Starym Testamencie i Ewangelii. Raj i niebo nie pozostają w wiecznym rozdzieleniu, ale są w procesie dochodzenia „do” i w napięciu oczekiwania „na”.

Interesują nas aspekty kompozycji absydowych ilustrujących prawdy chrześcijańskiej wizji raju i nieba, bliskich poetyckim obrazom – metaforom raju Dantego, którego znajomość Biblii została już analizowana⁷. W niniejszej pracy nie podejmujemy analizy ścisłej i nie poszukujemy jednoznacznych analogii obrazów mozaikowych ich związków z tekstem Boskiej Komedii czy całą twórczością Dantego. Jednocześnie hermeneutyka interpretacji zarówno tekstu, jak i obrazu pozwala odsłaniać wzajemne przenikanie się mocy obrazów i siły Słowa oddziałującego na wizje poetyckie i plastyczne. Idea raju, nieba, rzeczywistości duchowej w pełni transcendentnej wobec świata zmysłowego, zakreśla

6 Komentarze M. Maślanki-Soro w: Dante Alighieri, *Boska komedia...*, *passim*; P. Piehler, *The visionary landscape. A study in medieval allegory*, London 1971, s. 111–144; R. Imbach, *Portrait des Dichters als Philosoph. Eine Betrachtung des philosophischen Denkens von Dante Alighieri*. Jacob Burckhardt – Gessprache auf Castelen Bad 37, Basel 2020. Szczególnie rozdział III, s. 25–32.

7 P. Rigo, *Memoria classica...*, dz. cyt.

daleki horyzont wielu znaczeń i interpretacji. Dążą wszak do jednego punktu istoty duchowej, by posłużyć się metaforą Georges'a Pouleta⁸. Punktem tym jest raj – niebo rozumiane jako całość tego, co transcendentne, zarazem jednak jako dwa rozdzielne fenomeny biblijne. Raj jest stworzony przez Boga, podobnie jak człowiek i przyroda. Raj to miejsce życia pierwszych rodziców w szczęśliwości z Bogiem. Niebo jest również stworzone przez Boga, jednocześnie wiara nadała właśnie niebu cechy tego, co niezienne, wiekuiste, poza czasem i poza przestrzenią, poza grzechem, tożsame z Bogiem.

Podajemy analizy mozaik rzymskich bazylik wczesnochrześcijańskich, które najwcześniej w ikonografii chrześcijańskiej unaocznily raj – niebo. Kościoły te widział Dante, i choć mozaiki poddawane były w ciągu wieków restauracjom, to w kwestiach zasadniczych kompozycje wybranych przez nas przykłądów się nie zmieniły⁹.

Mozaiki wczesnego chrześcijaństwa objaśniały wiernym najważniejsze sprawy o życiu wiecznym, które nie istniały w gotowych rozwiązaniach plastycznych sztuki pogańskiej, mimo że istniały w niej również imitacje raju i nieba, miejsca przebywania bóstw. Warsztatem dla naszego poety była najpierw Biblia, również dzieła pisarzy pogańskich i filozofii antycznej. Wskazuje się na spuściznę Wergiliusza, jego idee raju opisane w *Eneidzie* jako Pola Elizejskie, miejsce wiecznej szczęśliwości¹⁰. Raj Dantego ma precyzyjną strukturę tarasów, jest zaludniony wieloma postaciami historycznymi, świętymi, uczonymi, artystami, poetami i filozofami. Dantego obraz Raju poprzedza Czyściec, a w nim między innymi opis procesów i wydarzeń dotyczących władzy Kościoła i władzy świeckiej. Niezwykle ważnym spoiwem świata duchowego i świata zmysłowego jest dla Dantego historia. Z niej „wyrasta” człowiek mistyczny, z czasu historii wznosi się ku bezczasowej transcendencji wiekuistej. W integralnym związku również w myśleniu Dantego był raj jako Miasto-Państwo Boga i jego

8 G. Poulet, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wybór J. Błoński, Warszawa 1978.

9 Wiedza historyczna, konserwatorska, wiadomości o dokonywanych zmianach w ciągu wieków, zebrano w korpusie badań opatrzonej najnowszą bibliografią: *La pittura medievale a Roma, 312–1431. Corpus*, a cura di M. Andaloro, S. Romano, Milano 2006, t. 1: *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini, 312–468*, t. 2: *Roma e Bisanzio, 468–795*, t. 3: *Prima e dopo il mille, 795–1050*, t. 4: *Riforma e tradizione, 1050–1198*, t. 5: *Il Duecento e la cultura gotica, 1198–1280*, t. 6: *Apogeo e fine del Medioevo, 1288–1431*.

10 M. Maślanka-Soro, *La dimensione poetica e la simbolica del giardino nella "Divina Commedia" di Dante*, [w:] *Imaginer le jardin*, zebrała B. Sosień, Kraków 2003, s. 69–70; J. Strzelczyk, *Rajskie początki i upadek człowieka w świadomości ludzi średniowiecza*, [w:] J. Strzelczyk, *W świecie średniowiecznych myśli i emocji. Wybór prac*, Poznań 2012, s. 119–136; P. Piehler, *The visionary landscape...*, dz. cyt., s. 111–138.

mieszkańcy. To zagadnienie obszernie analizuje Chiara Frugoni z właściwą sobie wnikliwością i rzetelnym aparatem badawczym¹¹.

Program mozaikowych absyd rzymskich kościołów wczesnego chrześcijaństwa, analizowany w kontekście teologicznym, filozoficznym, również antropologii chrześcijańskiej, wynikał z biblijnego opisu dziejów ludzkości i świata, od aktu stworzenia do wyjścia z raju. Ewangelia dopełniła sens raju ponownym przyjściem Chrystusa – Paruzją. Człowiek nie jest bytem statycznym, lecz został włączony w perspektywę rozwoju zarówno własnego życia, jak i skierowania ku obiecanej mu pełni eschatologicznej. Dla autorytetów fundujących mozaiki w IV–VIII wieku interpretacje Ojców Kościoła były podłożem kształtu i znaczenia obrazów. Oczywiście było ich przywiązanie do myśli greckiej i kosmologii platońskiej. Byli wierni biblijnemu przesłaniu rozumienia rozwoju rzeczywistości stworzonej przez Boga. Interpretacja Biblii w czasach Dantego i samego pisarza wyposażona była głębokimi przemyśleniami z zakresu ontologii, antropologii i teologii¹². Wiedza, nauka, cały etos poznawczy nie były oderwane od autentycznego życia wiarą i modlitwą.

Życie wieczne w chrześcijańskiej interpretacji zobrazowanej na mozaikach było życiem w Bogu i z Bogiem. Człowiek: święty męczennik, wyznawca, a także i fundator, jako istota historyczna ukazany został dynamicznie, jako pielgrzym w drodze ku zmartwychwstaniu do życia wiecznego. Historia dziejów wytyczała miejsca i czasy przełomów w dziejach ludzkości, dlatego obrazy fragmentów miast, Betlejem, Jeruzalem, Rzymu, znalazły się na mozaikach absydowych, rozumiane jako etapy przejścia do celu, do raju i do nieba. Biblia, zwłaszcza Psalm, Księga Mądrości, prorocтва, obrazowo przybliżyły rozumienie nieba i życia wiecznego w niebie, które jest nierozłączne z Bogiem.

Niebo chrześcijan, twórców mozaik, nie było jedynie tylko kosmiczną figurą wypełnioną ciałami niebieskimi, światłem, choć takie obrazy również znalazły swoje realizacje jako medium idei boskiego nieba. Naturą ziemi jest fizyczna substancja materii, „naturą” nieba zaś są: blask, nieskończoność, niebiańskość, królestwo niebieskie. Z niebem złączone są atrybuty Boga Stwórcy: absolut, piękno, świętość, chwała, majestat, miłość, panowanie, królestwo. Dantego wizje ziemskiego raju opisane w Pieśni XXVIII wyprowadzają nad rzekę Lete. Dante rozmawia z Matyldą stojącą na przeciwległym brzegu (Czyściec, Pieśń XXVIII, 37). Nasuwają się skojarzenia brzegów rzeki z liniami granicznymi

11 C. Frugoni, *A distant city. Images of urban experience in the medieval world*, Princeton 2008. Komentarze M. Maślanki-Soro do czyścica i raju [w:] Dante Alighieri, *Boska komedia...*, dz. cyt.

12 S. Casartelli Novelli, *Le "due città" della creazione iconografica absidale in Roma (secoli IV–XII)*, [w:] *Il De civitate Dei. L'opera, le interpretazioni, l'influsso*, a cura di E. Cavalcanti, Roma 1996, s. 641–662; R. Tichy, *Mistyczna historia człowieka według Bernarda z Clairvaux*, Poznań 2019, s. 96.

odrębnych rzeczywistości na przeciwległych brzegach. Postrzegana już została w badaniach formy mozaik chrześcijańskich ich pasowość układów czytelnych barw: brunatnych, piaskowych, zielonych, szmaragdowych, wreszcie intensywnego azurytu lub złota. Sugerują one podłoże ziemi, łąki, taflę morza, jakiegos przeciwległego brzegu, na którym umieszczone są postaci na tle błękitu – miejscu rozumianym jako niebo.

W Pieśni XXXIII Raju Dantego skondensowane zostały metonimie światła przybliżające szczęśliwość wieczną napełnioną blaskiem jako znakiem nieskończoności. Raj jest porównywany z materią przezroczystą, z przejrzystą smugą światła. Te oksymorony czy antylogie, rozpoznawalne w świecie zmysłowym jako fenomeny różne i odrębne, tutaj zostały połączone, zaprzeczając fizycznej naturze, przybliżają transcendentną – niebiańską. Nieskończoność oddają również figury koła, kuli, kręgi, kwadratury koła, znane z filozofii pitagorejskiej jako obrazy doskonałości i wieczności. One też wyrażały zachwyty poety. Świetliste obręcze stanowią kontur „Wizerunku Twarzy Człecznej” (Raj, Pieśń XXXIII, 133). Piękno, które Dante widział w obrazach, nie znajduje końca: „dalej fantazja moja nie nadąży”, „jak koło, które w parze z kołem krąży” (Raj, Pieśń XXXIII, 144)¹³.

Raj biblijny – niebo

Mozaiki rzymskie odzwierciedlają raj biblijny, który obejmuje dwa akcydensy, raj ziemski i raj, który powróci wraz z paruzją Chrystusa. Niebo jest miejscem Boga poza czasem i poza przestrzenią. Ziemski raj powstał w dziele stworzenia świata opisanym w Księdze Rodzaju. Bóg stworzył niebo i ziemię, stworzył człowieka na obraz i podobieństwo swoje i stwierdził, że wszystko było dobre, co jednoznacznie oznaczało, że było piękne¹⁴. Drugi raj, zapowiedziany w pa-

13 Wszystkie cytaty z *Boskiej komedii* Dantego pochodzą z wydania: Dante Alighieri, *Boska komedia*, tłum. E. Porębowicz, posłowie i przypisy M. Maślanka-Soro, Kraków 2004.

14 J. Delumeau, *Une histoire du paradis*, t. 1: *Le jardin des délices*, Paris 1992; H. Schade, *Das Paradies und die Imago Dei*, [w:] *Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen. Studien zum Bild eines Ideals*, hrsg. H. Bauer [i in.], Berlin 1966, s. 80–189 (*Probleme der Kunstwissenschaft*, 2); U.M. Mazurczak, *Das Sechstageswerk in der Ikonographie des Mittelalters. Forschungsstand und Forschungsperspektiven*, „Acta Mediaevalia” 8 (1995), s. 117–135; U.M. Mazurczak, *Cieleśność człowieka w średniowiecznym malarstwie Italii*, t. 1, Lublin 2012, s. 35–124.

ruzji Chrystusa, łączony z królestwem Chrystusa, wyobrażano w formach idealnej przyrody połączonej z fragmentami architektury najczęściej bramnej¹⁵.

Absydowe kompozycje rzymskich bazylik z IV–VIII wieku inspirowały całą sztukę religijną średniowiecza i nowożytności. Objaśniały trudne dogmaty wiary, kształtowały twórczą wrażliwość zmysłowych walorów techniki malarzkiej znanej z tradycji pogańskiego Rzymu. Przemiany kompozycyjno-formalne podkreślały jednak dążenia nowe. Miały wyrazić duchowe przesłanie rajy i nieba, w których partycypowały istoty duchowe, a narracja obrazów dotyczyła życia wiecznego. Zamiast iluzji zmysłowej, trójwymiarowej głębi komponowano układy pasowe, jeden ponad drugim, podobne tarasom, prowadzące od podłoża konchy ku jej zwieńczeniu, ku górze. Wizje te wyparły antyczne iluzje trójwymiarowe kształtowane „rzeczami” zmysłowymi: górami dolinami, skalnymi urwiskami. Celem stało się obrazowanie wieczności rzeczywistości poza czasem i przestrzenią, poza paradygmatami zmysłowego życia w tym również realnego miejsca.

Pogańska sztuka nie знаła wizualizacji życia, pozbawionego cech zmysłowych, musiały naśladować fizyczną materię. W celu uzmysłowienia nadludzkiej mocy posługiwano się nawet różnymi formami transgresji, łącząc wyglądy człowieka ze zwierzęciem, ptakiem. Z pomocą przychodziły figury geometryczne i liczby, które wspomagały wizualizację niematerialności, nieśmiertelności i wieczności. Mozaiki, z barwnych, zmysłowych tesser mozolnie składały „wieczność”, „nieskończoność” lub bycie „w drodze”, imitowały unikanie wszelkiego „ciała stałego”. Kompozycje formowały ustopniowane warstwy barwne, ugru, zieleni, szmaragdu, aby konchę w górnej części wypełnić błękitem i złotem. W ten sposób raj–niebo poddano stopniom barwnym implikującym ruch ku górze, które trzeba zdobywać, których nie można osiągnąć jednorazowym aktem.

Niebo na mozaikach rzymskich to błękit, świetlistość wzbogacana architekturą bramną, synonimem przejścia z ziemi do królestwa Bożego. Niebo utożsamiano również z chwałą, majestatem – przymiotami Boga. Raj jako fragment łąki z kwiatami, utrwalony w dojrzałej mistyce chrześcijańskiej, jest wolny od rzeczy zmysłowych, aczkolwiek wyrażony jest rzeczami stworzonymi przez Boga. Kwiaty są substytutem barwy: białej i purpurowej, ciała i krwi, w identycznej formie powtórzone były jeszcze w obrazach Fra Angelica. Podobnie istota Boga wolnego od materii stworzonej przez samego siebie w sztuce ukazywano poprzez cechy materii. Niebo jest „świętych obcowaniem”, pozostaje

15 J. Delumeau, *Une histoire du paradis...*, dz. cyt., s. 31 nn.; U.M. Mazurczak, *Cielesność człowieka...*, dz. cyt., ; M. Maślanka-Soro, *La dimensione poetica...*, dz. cyt., Kraków 2003, s. 69–70.

w niematerialnej światłości. To problem niebywały dla obrazowania w sztuce chrześcijańskiej, której wzorce były głęboko zakorzenione w fizycznych kształtach, zmysłowych barwach, a przede wszystkim percepcji zmysłowej pozostawionej w spuściźnie antycznej wyobraźni. Jednak teraz w absydach kościołów miały obrazować to, co niezmysłowe, pozaczasowe, wieczne.

Mozaiki rzymskie rozpoznano w gruntownych badaniach, zebranych w korpusach wiedzy autorytetów np. Guglielmo Matthiae¹⁶, a nade wszystko we wspomnianym już najnowszym korpusie Marii Andaloro i Sereny Romano. W dziedzictwie plastyki, zwłaszcza malarstwa, w kościołach Rzymu wczesnego i dojrzałego średniowiecza mozaiki stanowią pierwowzór sztuki chrześcijańskiej zarówno w zakresie formy, jak i przekazanej treści, potwierdzanej autorytetem Tradycji Kościoła. Mozaiki są również świadectwem najwcześniejszych aspiracji artystycznych mistrzów chrześcijańskich, których autorytet warsztatów mozaikowych sięgał czasów pogańskich. Kontynuowano ich tradycję, choć dzisiaj znaną tylko w uszczuplonej formie, na freskach w okresie od XI do XIII wieku. Znał je Dante. Są to świadectwa autorytetu Kościoła jako wykładni wiary od czasów wczesnego chrześcijaństwa do czasów rozwiniętej scholastyki w wiekach XII i XIII, z jej aspiracjami intelektualnymi, racjonalizmem poznawczym i mistycznym pięknem. Ich tajemnicą jest rola medium w uzmysłowieniu mistyki światła i barwy, tak dobrze znanej Dantemu. Jedno i drugie doświadczenie przekazują obrazy rzymskich mozaik. Poświadczają zarówno zachwyt arystotelesowskiego systemu poznania prawdy, jak i racjonalizm Tomasa z Akwinu. Mieściły się jednocześnie w systemie mistyki światła Bernarda z Clairvaux oraz późniejszych filozofów.

Czas Dantego kumuluje się w sposób szczególnie intensywny wokół Roku Świętego 1300. To czas papieża Bonifacego VIII (Benedetto Gaëtani, ur. 1234, zm. 1303, papieża w latach 1294–1303), pragnącego odnowić i odświeżyć wnętrza kościołów, wzmocnić przez sztukę etos Kościoła. Tę ideę przejął od swojego poprzednika papieża Mikołaja III (Giovanni Gaetano Orsini, ur. 1220, zm. 1280, papież w latach 1277–1280)¹⁷. Aspiracją papieża było nadanie splendoru nowoczesności bazylikom, zachowując rangę ich tradycji jako synonimu źródeł papieżstwa i chrześcijaństwa w Rzymie jako *sedia Petri*. Realizować ideę papieża w konkretnych dziełach mogli podjąć wybitni artyści, bliscy Dantemu architekci, malarze, rzeźbiarze, ogrodnicy. Odnowiona sztuka wspomagać miała idee odnowienia autorytetu Kościoła. Nowoczesność była wszak jednym skrzydłem

16 G. Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Roma 1967.

17 *La storia dei Giubilei*, t. 1–2, a cura di M. Fagiolo, Milano 1998; M. D’Onofrio, *Le committenze e il mecenatismo di Papa Niccolò III*, [w:] *Roma anno 1300...*, dz. cyt., s. 553–562.

chrześcijaństwa. Drugim była Tradycja doktrynalna Kościoła, zachowana w historii papieżstwa, historii świętych męczenników, w historii wiedzy. W tym czasie z wielkim pietyzmem rozwinął się kult świętych, których groby znajdowały się w bazylikach rzymskich, niektóre jeszcze w katakumbach. Odnowienie sztuki przełomu XII i początku XIV wieku upatrywano w jej tradycji V i VI wieku, której nie mógł pominąć Dante – uczoney.

Raj, zgodnie z opisem Księgi Rodzaju, był konkretną ziemią, pierwszą krainą życia człowieka w szczęśliwości z Bogiem. Jego topografię znaczyły drzewa i cztery rzeki z czterech kierunków i czterech wiatrów. Nieposłuszeństwo i grzech wobec Stwórcy stały się powodem wyjścia z raju ziemskiego na ziemię, którą zaczął uprawiać Adam. Prosty, jednoznaczny przekaz Księgi Rodzaju o pierwotnym *locus amoenus* poddawano różnym interpretacjom, aż do „raju utraconego”, a nawet i „raju – powrotu” do miejsca przebywania z Bogiem.

W myśleniu Dantego, a wcześniej w prostych diagramach barwnych pasów absydowych konch, raj jest oczekiwaniem na paruzję. Zasadniczym medium jest tutaj raczej czas, a nie przestrzeń. Czas przyszły, oczekiwanie, nie jest tylko kategorią ciągu wydarzeń ludzkich, lecz jest providencjalną eschatologią. Wykształciło się całe bogactwo stanów pośrednich, stopni duchowego dostępowania, prowadzących w górę, do nieba – tam lokalizowano nieznaną nikomu nieskończoność. Z pomocą przychodzili pitagorejczycy sprowadzający nieskończoność do koła, kuli, meandrów kół. Nieskończoność można unaocznić w figurach geometrycznych, znajdując w nich surogat doskonałości i wieczności.

Powstały teorie o niebie, będącym rajem dla zbawionych, o niebie Boga wiekuistego, które nie jest identyczne z rajem. Teologiczne interpretacje nieba i ziemi uwikłane w koncepcje filozoficzne, stały się podłożem intuicji wizualizacji raju ziemskiego, który jest inny aniżeli raj – mieszkanie Boga. W IV wieku powstawały wyobrażenia Chrystusa Pantokratora, Syna Bożego zasiadającego na kuli jako niebieskim tronie zawieszonym w chmurach, aby podkreślić, że miejsce boskie nie jest rajem zbawionych ani jakimkolwiek miejscem, które najpierw widział człowiek.

Najwcześniejszym takim modelem w monumentalnym malarstwie absydowym są mozaiki w mauzoleum Konstancji datowane na około 354 rok (wtedy sprowadzono ciało Konstancji z Bitynii do Rzymu)¹⁸. Mozaiki w mauzoleum Konstancji stanowią syntezę tradycji raju pogańskiego i raju zbawienia chrze-

18 Mozaiki zachowują ślady zmian w wyniku restauracji i konserwacji (zob. W. Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom vom dritten bis zum vierzehnten Jahrhundert*, Leipzig 1967, s. 69–72; por. G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo. Secoli IV-X*, Roma 1987, vol. 1, s. 35–37. *La pittura medievale...*, dz. cyt.).

ścijańskiego¹⁹. W niezachowanej kopule mauzoleum, w tamburze, był krajobraz morski, sceny ze Starego i Nowego Testamentu, ornamentyka kandelabrowa i roślinna. W absydzie północnej jest zachowana scena *Traditio clavium* (Mt 16, 19), zaczerpnięta z programu z sarkofagów²⁰. Na mozaice w apsydioli południowej Chrystus zjawia się na chmurach jako dawca pokoju, jak wskazuje inskrypcja na rotulusie: *Dominus pacem dat*²¹. W harmonijnej, wydawałoby się, ujednocionej kompozycji nieba wyraźnie wydzielono pasowe warstwy, niczym stopnie wyznaczające odrębne miejsca dla postaci apostołów, drzew palmowych, prostej architektury, nawiązującej do scen pasterskich. Odrębnym miejscem jest wzgórze z postacią Chrystusa i czterema rzekami rajsłkimi u stóp Zbawiciela. Implikacje raju ziemskiego asymiluje łąka jako wąty pas gruntu dla postaci i rzeczy. Chrystus jest na tle nieba i chmur podświetlonych różowopurpurowymi odbłaskami światła, jest źródłem światła. Insynuacje raju ziemskiego zachowują drzewa palmowe i miniaturowe formy architektury w formie pasterskich szałasów, które są zapowiedzią późniejszych kompozycji miast, Betelem i Jeruzalem, ukazywanych w sztuce. Od szałasu do murów i bram miast zawiera się głęboła refleksja dziejów historii ludzkości, które przekazuje plastyka wczesnego średniowiecza.

Absydy w mauzoleum Konstancji ukazują wizje raju i nieba odmienne od tych na sklepieniu nawy obiegającej centralną część mauzoleum. Tutaj ukazano bogactwo zmysłowej przyrody: drzewa liściaste, pinie, drzewa owocowe: grusze, jabłonie, cytrynowce, są ptaki: gołębie, bażanty, kuropatwy, dudki, sokoły, są również przedmioty: czarki, kratery, *oinochoe*, rogi obfitości. Wprowadzają świat ziemskiego dostatku i obfitości, rajsłkiego bogactwa ziemskiego²². Na sklepieniu są ukazane sceny narracyjne, np. zbiór winnych gron, tłoczenie wina, nawiązujące do idei dionizyjskich, przejętych w chrześcijaństwie. Raj obfitości zmysłowej przeciwstawia się rzeczywistości duchowej w absydach bocznych.

Niebo — kula. Chrystus siedzący na kuli

Jak to ukazują mozaiki mauzoleum, kula stała się prototypem wyobrażeń nieba jako „mieszkania” Boga. Pitagorejska figura idealna symbolizowała nieskoń-

19 *La pittura medievale...*, dz. cyt., s. 54 nn.

20 *La pittura medievale...*, dz. cyt., s. 81.

21 S. Romano, M. Andaloro, *Romisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto*, Milano 2002, s. 30.

22 *La pittura medievale...*, dz. cyt., s. 62.

czoność, piękno i przymioty bogów: doskonałość, chwałę, nieśmiertelność bez początku i bez końca. Kulę, krąg przyjęto jako tron Boga Najwyższego w niebie. Te najwcześniejsze wyobrażenia nieba na mozaice w mauzoleum Konstancji rozwinęto w następnym stuleciu, w czasach papieża Leona Wielkiego (440–460)²³. Uderzające jest śmiałe nowatorstwo artystyczne kompozycji²⁴. Odmienna jest wizja ziemi – raju ziemskiego. Posłużono się pasowym układem barw. Iluzje trójwymiarowości zastąpiono układem horyzontalnym, barwne warstwy piętrzą się jedna nad drugą niczym tarasy w wyobraźni Dantego. Imitują grunt, ubitą ziemię, zielone pastwiska z kwiatami, pasemka strumyków. Powyżej, samą konchę wypełniają błękitne i złote tessery. Te wskazują jednoznacznie na odrębną wizję, niematerialną, wizję wieczności boskiej. Rezygnacja z iluzji według wzoru antycznych krajobrazów była świadoma i celowa i ze wszech miar – nowoczesna. Trzeba było ukazać wiernym zupełnie nowe rozumienie raju jako rzeczywistości duchowej, która jednak nie jest identyczna z Bogiem. Do Boga jest podobna, ale nie tożsama. Raj stworzony przez Boga był światem ducha – boskiego tchnienia, jest dziełem Boga, a Bóg jest nieskończonością i wiecznością, jest w niebie.

Język biblijny w wersjach greckiej i łacińskiej oddaje niuanse rozumienia wieczności przez metonimie, symbole zróżnicowanych znaczeń wieczności i Boga. Figuralne odwzorowania ziemi i raju w starożytnym malarstwie rzymskim nie były adekwatne z rozumieniem raju biblijnego ani tym bardziej chrześcijańskim rozumieniem nieba – wieczności²⁵. Pobrzmiwały jedynie wątle nawiązania do *locus amoenus*: łąka pełna kwiatów, owce na pastwisku, niskie krzewy, szafasy pasterskie. W religii chrześcijańskiej istotą spotkania człowieka z Bogiem był raj, w którym człowiek został stworzony „na obraz i podobieństwo”. Następny raj ma nadejść wraz z paruzją Chrystusa, rozumianą jako powrót Zbawiciela na ziemię. Pozostawał problem odwzorowania ziemi, która miała być „ziemią nową”.

Obrazowanie tych trudnych prawd wiary wymagało od artystów, a przede wszystkim inicjatorów i fundatorów kompozycji kościelnych, odnalezienia nowego języka przekazu, syntonii rzeczy zmysłowych znanych w przekazie an-

23 *La pittura medievale...*, dz. cyt., s. 33.

24 M. S. Bunim, *Space in medieval painting and the forerunners of perspective*, New York 1940; E. Panofsky, *Die Perspektive als „symbolische Form“*, [w:] M. S. Bunim, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hrsg. von H. Oberer, E. Verheyen, Berlin 1974, s. 99–167.

25 U. M. Mazurczak, *Krajobraz idealny, krajobraz realny. Antropologia krajobrazu zdarzeń i przyrody malarstwa włoskiego końca XIII i I połowy wieku XIV*, [w:] *Miraże natury i architektury. Prace naukowe dedykowane profesorowi Tadeuszowi Bernatowiczowi*, red. A. Barczyk, P. Gryglewski, Łódź 2021, s. 373–409.

tycznym z nowym ich rozumieniem w kontekście religijnym i filozoficznym. Kompozycje poddane ustopniowaniu, od najniższych warstw ziemi do szczytu konchy wypełnionej błękitną lub złotą mozaiką, były adekwatnym medium nowego nauczania Kościoła. Unaoczniały stopniowe przechodzenie z ziemi do życia wiecznego z Bogiem. Artyści posłużyli się formami nowej figuracji, dwuwymiarowej płaszczyzny, aby unaocznić istotę życia duchowego, które jest długim procesem, a nie spełnionym nagłym zdarzeniem.

Absydy kościołów w kształcie konchy, półkopyły w swoim centralnym znaczeniu liturgicznym stanowiły istotny konstrukt materialnego podłoża architektonicznego, na bazie którego można było uzyskać z barwnych tesser wizje: rajy ziemskiego, rajy paruzji i wieczności Boga. W ustopniowanych tarasach święci przewodnicy Piotr i Paweł prowadzą do Chrystusa swoich podopiecznych. Miejsce, w którym zjawia się Zbawiciel, nie mogło być identyczne z ziemskim rajem i tak konsekwentnie ukazywano.

Percepcja mozaik powstałych w rzymskich absydach była nierozłączna z czytаныmi i słyszаныmi tekstami liturgicznymi, biblijnymi, modlitwą i śpiewem spełnianych w znacznej części nabożeństw, w postawie stojącej, co potwierdzało współuczestnictwo wiernych z postaciami ukazаныmi na obrazach mozaikowych. Postawa siedząca przysługiwała jedynie osobom Boskim. Kontemplacja obrazu nie była autonomiczna i niezależna od liturgii ani od modlitewnego zaangażowania wiernych, zwłaszcza czytania i śpiewu Psalmów, które opisują piękno Boga na niebiosach. Przestrzeń sakralną od dziedzińca, narteksu, nawy głównej i bocznych, zwłaszcza w prezbiterium, ożywiały migotliwe obrazy postaci świętych lub zdarzeń, które harmonizowały z całym wnętrzem, nadając mu dynamiczną atmosferę wspomagającą doświadczenie duchowego dochodzenia, wędrowania „ku”, wznoszenia się „do”. Dynamika głosu, barwa obrazu, intensywna woń kadzidła, migotliwość świec i lampek były obrazem duchowości, która nie jest unieruchomioną statyką pozbawioną życia. Mozaiki unaoczniały rzeczywistość duchową, która jest nieustannym pulsowaniem, ruchem w drodze, tym samym jest pełnią życia. Przywodzi na myśl Pieśń VI Raju:

W zadowoleniu nasza rozkosz leży.
Tu sprawiedliwość tęsknotę łagodzi
I tak do pełna zaspokaja wolę,
że jej myśl żadna zdrożna nie odwodzi.
Śpiew słodki w dźwięków powstaje zespole (Raj, Pieśń VI, 120–124).

Wnętrza bazylik oddziaływały całkowicie odmiennym rytmem, światłem, barwą niż przestrzeń realna, poza murami przestrzeni sakralnej. Rozpatrywany przez historyków sztuki problem „realizmu” w mozaikach wczesnochrześcijańskich (w nawiązaniu do wyobrażeń antycznych) jest pytaniem o konwencję stylistyczną. Ideą jednak było doświadczenie duchowe, stałe poszukiwanie istoty Transcendencji. Wymagało to „widzenia” ponad to, co zmysłowe. Ziemia raju, do którego przybywa Chrystus w paruzji, w swoim drugim przyjsciu, nie jest kopią raju Adama i Ewy, ani wiecznością Boga. Artyści dążyli, by odzwierciedlić rzeczywistość nową – eschatologiczną, choć nawiązującą do zielonych pastwisk, łąk, kwiatów, krzewów i rzek.

Średniowieczna percepcja mozaik rzymskich tym głębiej była przeżywana, im bardziej ożywiała ją pamięć historii, dodajmy, przeżywanej głęboko w V wieku, a szczególnie w roku 1000, i w każdym następnym stuleciu. Rzym był Miastem Świętym, abrewiacją świętego Jeruzalem. Programy absydowe powstałe w XIII i XIV wieku, czyli w czasach Dantego, we Włoszech i w całej Europie łacińskiej (w dużym stopniu także greckiej) wywodziły się z mozaikowych pierwowzorów z V–IX wieku. Ich percepcja, odczytywanie i rozumienie nie mogło się zmienić, bo niezmiennie było słowo biblijne, liturgiczne, sakramentalne. Pogłębiona była natomiast wiedza historyczna o Kościele, państwie i wierze. Szczególnie ożywione w czasach Dantego było niezmiennie pytanie o cel życia, o wieczność i szczęśliwość życia z Bogiem, o credo świętych obcowania. Pozostawały one niezmiennie, jak niezmiennie było rozumienie sensu greckiej litery „I”, joty, utrwalanej na powiewających płaszczach apostołów mozaik rzymskich z V i VIII wieku.

Życie wieczne to „wędrowanie” do nieba podobnego do smugi światła w barwach jutrzeńki. Chrystusa siedzącego na kuli w majestatycznej okazałości ukazano na mozaice kościoła San Vitale w Rawennie, w baptysterium San Giovanni in Fonte w Neapolu, w scenie *Traditio legis*. W niezliczonych kompozycjach średniowiecznych fresków w malarstwie miniaturowym i tablicowym figurą nieba była kula, która stanowiła zarazem tron i podnózek.

Raj—Niebo—Miasto Święte

Niebo wyobrażane na mozaikach wczesnego chrześcijaństwa to również Miasto Święte, niebieskie Jeruzalem, Miasto Królewskie z jego dziedzicami i braćmi. Króla na tronie ukazywały już najwcześniejsze, niezachowane mozaiki

w absydzie bazyliki św. Piotra na Watykanie²⁶. Zachowaną w rysunku absydę z czasów papieża Innocentego III (1198–1216) podziwiał Dante, podobnie jak absydę spalonego w roku 1823 kościoła św. Pawła za murami, znaną z cyklu akwarel Kodeksu Barberini (Bibl. Vat., Barberini, lat. 4406).

Zachowana mozaika w absydzie kościoła Santa Pudenziana prezentuje w pełni rozwiniętą koncepcję nieba jako Miasta Bożego. Ponad panoramą miasta unosi się na niebie krzyż z drogocennych kamieni, otoczony czterema istotami apokaliptycznymi. Mozaiki powstały za pontyfikatu papieża Innocentego I (403–417). Miasto jest wizją Miasta Bożego opisanego w *De civitate Dei* św. Augustyna²⁷. Miasto Jeruzalem w swoich fragmentach przypomina rzymskie budowle o charakterze memorialnym. Ich eschatologiczny sens potwierdza złoty, wysadzany gemmami krzyż, *crux gemmata*, unoszący się na niebie w otoczeniu istot apokaliptycznych. Mozaika jest unaocznieniem chrześcijańskiej wiary w życie wieczne, do którego prowadzą *Ecclesia ex gentibus* i *Ecclesia ex circumcissione* ukazane jako kobiece alegorie wznoszące się ponad głowami apostołów²⁸. Niebo jest wizją auli cesarskiej, w której zasiada na tronie Zbawiciel otoczony apostołami. Mozaikowa technika, natura małych tesserae, barwnych i złotych, układanych nieco pod kątem, oddała efekt dynamiki stale rozbłyaskujących ogników światła, imitujący światło boskie. To częsta metafora niebiańskiego piękna u Dantego. Wizja raju, paruzji i nieba jest całkowicie nowa w kompozycji i treści. Ukazuje znany fenomen epifanii zwycięskiego cesarza zjawiającego się z impetem chwały wśród ludu.

Odpowiedź na pytanie o raj – niebo sięga nowych związków semantycznych, które nie posługują się pogańskimi inspiracjami pasterskich *locus amoenus*. Wizja nieba na mozaice absydy Santa Pudenziana nie jest również efektywnym, zapierającym dech zjawiskiem kosmicznym. Mozaika zawiera korzenie myślenia i świadomość historii, którą wnoszą teksty św. Augustyna *De civitate Dei* i 14 homilii Orygenesza na temat prorocstwa Ezechiela. Na sarkofagach

26 Znana z rysunku Albumu Grimaldi absyda z czasów papieża Innocentego III, Biblioteka Watykańska (za: S. Romano, M. Andaloro, *Romisches Mittelalter...*, dz. cyt., s. 92). Apostolska sukcesja Grobu św. Piotra na Watykanie znana była w czasach wczesnego chrześcijaństwa i pogłębiona w czasach Dantego. E. Kirschbaum, *Die Graeber der Apostelfürsten: St Peter und St. Paul in Rom*, Leipzig 1973, s. 95 nn.

27 E. Kirschbaum, *Die Graeber der Apostelfürsten...*, dz. cyt., s. 76. Obszerną analizę historyczną i ikonograficzną zob. w: *La pittura medievale...*, dz. cyt., s. 41, 54–57 nn.

28 C. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960. Personifikacje są również interpretowane jako święte męczennice, córki senatora Pudensa, Pudencjana i Prakseda (zob. S. Romano, M. Andaloro, *Romisches Mittelalter...*, dz. cyt., s. 76, 120–122).

rzymskich pogłębiło znaczenie Chrystusa jako nauczyciela i filozofa w raju niebieskim jako mieście²⁹.

Dla Dantego, podobnie jak dla ówczesnych wiernych, Rzym to miasto szczególne, figura niebieskiego Jeruzalem. Asymilowało czasy pogańskie z chrześcijańskimi w określonym porządku dziejów ludzkich. Jeruzalem nie było ani abstrakcją, ani geometryczną kosmologią, ani intelektualną konfiguracją. Rzym był figurą nowego Jeruzalem. Rozumienie i wyobrażenie nieba związane z osobą władzy najwyższej na wzór imperialnej, której synonimy to: moc, majestat, chwała i królestwo. Władza wymagała przestrzeni miasta rozumianego jako państwo, a państwo jako imperium³⁰. W topografii Rzymu władze symbolizowały dwa wzgórza: Kapitol, wzgórze imperatorów i mitologicznej genezy, oraz Watykan, wzgórze męczeństwa św. Piotra i władzy pierwszego biskupa Rzymu. W tej przestrzeni trwał od początku IV wieku sojusz między cesarstwem rzymskim na Kapitolu a Kościołem św. Piotra na Watykanie³¹.

W obrazowaniu nieba kumulowały się problemy miejsca panowania Boga. Pierwotną świetlistość wzbogacono o figury miasta, zwłaszcza bramy i mury według przepowiedni Izajasza: „Murom twoim nadasz miano »Ocalenie« a bramom twoim »Chwała«” (Iz 60, 18). Otwarte bramy były znakiem bezpieczeństwa mieszkańców i napływu bogactwa materialnego. W drugiej pieśni dziękczynnej ten prorok wysławia chwałę Boga: „Miasto mamy potężne; On jako środek ocalenia sprawił mury i przedmurze. Otwórzcie bramy!” (Iz 26, 1). Pełny opis nieba jako miasta Bożego przekazał św. Jan w Apokalipsie (Ap 21). Jej tekst jest podstawą kompozycji mozaikowych, w których wizja nieba jest nowym stworzeniem – Niebieskim Jeruzalem. Poszukiwanie analogii Jeruzalem – Rzym opierało się na początku Kościoła, na grobach męczenników, tych, którzy obmyli swe szaty w Krwi Baranka. Historię Rzymu czasów pierwszych chrześcijan odczytywano z zapałem w średniowieczu, powracając do jego początków, odświeżając zarówno fakty historyczne, jak i przekazy legendarne.

29 M. Buchsel, *Das Christusporträt am Scheideweg des Ikonoklastenstreits im 8. und 9. Jahrhundert*, „Stadel Jahrbuch” 11 (1990), s. 7–52; *La pittura medievale...*, dz. cyt., s. 120.

30 F. Marazzi, *Rome in Transition Economic and political Change in the Fourth and Fifth Centuries* [w:] *Early medieval Rome and the Christian West. Essays in Honour of Donald A. Bullough*, ed. J. M. H. Smith, Leiden–Boston 2000. Szczegółowo rozwija to zagadnienie A. Frascchetti, *Vom Kapitol zur Peterskirche. Aspekte der römischen Stadtlandschaft in der Spätantike*, [w:] S. Romano, M. Andaloro, *Romisches Mittelalter...*, dz. cyt., s. 11–24; D. Iogna-Prat, *Ecclesia/Christianitas. Identité universelle et identité religieuse*, [w:] *Religiosità e civiltà. Identità delle forme religiose (secoli X–XIV). Atti del convegno internazionale, Brescia, 9–11 settembre 2009*, a cura di G. Andenna, indeks E. Filippini, Milano 2011, s. 193–210.

31 W. Müller, *Die Heilige Stadt. Roma quadrata, himmlisches Jerusalem und die Mythe vom Weltnabel*, Stuttgart 1961, s. 85–127; H. Köhren-Jansen, *Giottos Navicella. Bildtradition, Deutung, Rezeptionsschichte*, Worms am Rhein 1998, s. 58 (*Römische Studien der Bibliotheca Hertziana*, 8).

Według legendy zachowywanej w Rzymie, *Domine, Quo Vadis*, Chrystus powrócił do Rzymu, aby się tutaj pozwolić ukrzyżować po raz drugi, co wskazał papież Innocenty III. Zgodnie z wiarą Rzymian Rzym naznaczony został przez Boga jako *caput mundi, caput ecclesiae*³².

Niebagatelną rolę odgrywała mozaika absydy w kościele św. Piotra na Watykanie datowana na czas po śmierci Konstantyna Wielkiego, czyli po 337 roku. Mozaika miałyby powstać w latach 342–344³³. Oddziaływała ona jako pierwowzór dla całego średniowiecza łacińskiego. Dante tę mozaikę również widział, była to pierwsza w ikonografii chrześcijańskiej apoteoza miasta jako nieba i jako *civitas*. Wyprzedzała o niespełna sto lat zachowaną do dzisiaj wspomnianą mozaikę z Santa Pudenziana, z apoteozą miasta jako nieba. Zachowane mozaiki z połowy IV i początku VIII wieku, w swojej naturze barwy, złota, w całym bogactwie migotliwych tesser, dynamicznie zmieniających kształt rzeczy, posługują się nowym językiem obrazowania. Figury, zamiast scalających rzeczy konturów, które zamykają fizyczne wolumeny, tutaj promieniują światłem, blaskiem, który załamuje i rozprasza ich zmysłowe kształty. Metafora Dantego „smugi światła”, promienistego, pulsującego, oddaje istotę wyobrażenia świata duchowego i mistycznego. Światło stało się synonimem siły boskiej i harmonijnego, nieustającego, wiecznego ruchu przenikających się kręgów, które zawładnęły wizję zarówno postaci, jak i nieba.

Tarasowe uskoki ziemi, łąki, wody, rzeki ujęte w nikłych pasemkach, implikują wspomnienie raju ziemskiego z postaciami ludzkimi, z przyrodą i fragmentami architektury. Do nieba prowadzą piramidalnie uformowane chmury unoszące Chrystusa. W dojrzałej syntezie znanych modeli raju – nieba prezentuje się absyda kościoła świętych Kosmy i Damiana, na Forum Romanum, wybudowanego w latach 526–530 z fundacji papieża Feliksa IV (il. 1). Fundatora ukazano w absydzie z modelem kościoła na tle palmy z feniksem siedzącym na gałęzi. Drzewo i ptak życia obrazują raj ziemski. Bazylika upamiętnia kult świętych męczenników w Rzymie w początkach VI wieku. Kościół, a szczególnie kompozycja absydy stała się wzorem dla absyd późniejszych kościołów fundacji papieża Paschalisa I – św. Praksedy i św. Cecylii³⁴.

Struktura plastyczna jest przemyślana. Święci męczennicy odziani są w białe tuniki i płaszcze, unoszone delikatnym powiewem sugerującym obecność Ducha Świętego. Męczennicy „wędrują” do Chrystusa, prowadzeni przez swoich

32 W. Müller, *Die Heilige Stadt...*, dz. cyt., s. 110 nn.; M. Guarducci, *Gli avori erculei della cattedra di San Pietro. Elementi nuovi*, Roma 1977, s. 117–253 (Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Memorie. Classe di scienze morali, storiche e filologiche, 8, 21, 3).

33 S. Romano, M. Andaloro, *Romisches Mittelalter...*, dz. cyt., s. 77.

34 S. Romano, M. Andaloro, *Romisches Mittelalter...*, dz. cyt. s. 77.

przewodników – św. Piotra i Pawła z prawej i z lewej strony konchy. Na ich obliczach odbija się poświata błękitu nieba, osnuwa policzki i dłonie. Niebiańskie światło naznaczyło swoją obecność na ludzkiej karnacji barwą złamanej szarości. Ten przemyślany zabieg artystyczny sugeruje ideę przemiany ciała świętych, którzy znaleźli się w wyższych partiach ponad ziemią, ale nie osiągnęli światłości wiecznej. Dante sytuował to miejsce z „górami czyścową” (Raj, Pieśń I). Święci zachowują naturę ludzkiej cielesności, jednocześnie otacza ich blask światła niebiańskiego, pozostawiającego ślady barwy błękitnej. Owładanie postaci światłem i cieniem wskazuje, że nie otrzymali jeszcze ciała nowego, duchowego. Cień odbitego błękitu nieba na twarzach i stopach postaci oddał efekt ruchu, dochodzenia „ku”, co jest przeciwieństwem stanu znieruchomienia *constans*. Ten artystyczny zabieg odbicia nieba na ziemi i na ciałach świętych oddaje odrębność sfer wznoszących się ku niebu. Sfery te wyznaczają postaciom kierunek dojścia do Chrystusa, jednocześnie nie określają ani stanu posiadania, ani odrębnej izolacji.

Włoscy artyści stosowali błękitne nieba w malarstwie freskowym i miniaturowym w ciągu całego średniowiecza, podczas gdy na obszarze bizantyńskim stosowano nieba złote. Pojawiały się również w Italii zarówno na mozaikach i freskach, jak i w nazwie np. kościoła np. San Pietro in Ciel d’Oro w Pawi. Złoto nie rzuca cienia, jest absolutną kwintesencją światła Bożego. Złote szaty Chrystusa, tunika i płaszcz z purpurowymi *clavi*, były źródłem światła dla różowopurpurowych tonacji chmur na ciemnobłękitnym niebie.

Wędrowiec i jego przewodnik w drodze do raj, do nieba

Postaci ukazane w absydzie kościoła Kosmy i Damiana zachowują cechy indywidualne w fizjonomiach św. Pawła i św. Piotra. Jednocześnie osnute błękitem stają się postaciami poddanymi transformacji. Energiczne nakierowanie postaci do Chrystusa w niebie nawiązuje do słów św. Pawła: „bieg swój ukończyłem”. Święci Piotr i Paweł są przewodnikami świętych męczenników w ich drodze, „biegu” do nieba. W tej kompozycji zobrazowano ideę przewodnika, który w religijności chrześcijańskiej wyrósł z funkcji patrona, nauczyciela, pośrednika, protektora. Takie funkcje ukazywała sztuka wczesnego chrześcijaństwa w wyobrażeniach sarkofagowych. Patron – przewodnik stał się figurą zarówno postaci świętych, jak i żyjących fundatorów, czasem nawet anonimowych obserwatorów zdarzeń. Różnice znaczeniowe, jakie między wymienionymi po-

staciovymi niewątpliwie istniały, wyznaczały konteksty treściowe ukazanych zdarzeń.

Człowiek – pielgrzym znany był w obrazach całego średniowiecza, w czasach intensywnych pielgrzymek do grobów i miejsc świętych, zwłaszcza do Rzymu i Santiago de Compostela. Zarówno wędrowiec, jak i jego przewodnik byli obdarzeni łaską Boga, która uzdalniała do wędrowania i poszukiwania. Trzeba było także łaski przyjęcia daru bycia prowadzonym. Pielgrzymem jest Dante jako „nowy Eneasza”³⁵. Pielgrzymuje po zaświatach, prowadzony przez swoich przewodników. Wergiliusz, Bernard z Clairvaux i Beatrycze doprowadzają go do nieba, celu wędrówki.

W środowisku patrystycznym i benedyktyńskim fizyczne wędrowanie poprzedzała wędrówka duchowa sformułowana w przewodniej myśli benedyktyńskiej – *quaerere Deum*. Motywy przewodnik – mistrz – nauczyciel – protektor wraz z odcieniami znaczeniowymi rozwinęła cała sztuka średniowieczna. Genezę odnajdujemy w mozaikach rzymskich, między innymi w omawianej absydzie kościoła. Przewodnicy, np. święci Piotr i Paweł, obejmują ramieniem świętych męczenników, ochraniają ich w drodze do celu – do Chrystusa w niebie. W analogicznym geście ukazany jest Chrystus ze św. Menasem na ikonie z Bawit z VI wieku (obecnie Paryż, Luwr). Na mozaice rzymskiej w orszaku świętych uczestniczą fundator papież Feliks IV z prawej strony i św. Teodor, męczennik służący w armii cesarza Maksymiliana w Azji Mniejszej. Poniżej, na osi z Chrystusem umieszczony został Baranek Boży na wzgórzu, z którego wypływają cztery rzeki rajske. To odległe już echo bukolicznych scen pastoralnych przyjęło nowe znaczenie. Szereg owiec zdążających do Baranka ma sens eschatologiczny, to wierni Kościoła podążający do jego źródła.

Raj ziemski ma strukturę tarasów: ziemi, rzeki, jest oddzielony od ciemnego błękitu nieba jako głębi i nieskończoności. Raj niebieski – niebo to odrębne sfery, ale można do nich podążać. Niebo jest światłem, które ma moc promieniowania i unoszenia Chrystusa. Postaci i rzeczy w raju natomiast zachowują cechy zmysłowe, adekwatne do materii ziemskiej. Cieleśność postaci ma cechy fizyczne i zmysłowe. Rzucają cień, bowiem posiadają materialną, fizyczną właściwość. Jednocześnie białe szaty dematerializują ich cielesne wolumeny. Mienią się tonacjami odbitych refleksów błękitu nieba. Niebo, oddzielone od raju ziemskiego, emanuje nań swoim światłem. Owej transgresji jest poddany również świat przyrody. Rośliny, kwiaty, krzewy zachowują swoje cechy botaniczne, ale zostały znacznie pomniejszone i skarłowaciałe. Na zminiaturyzowanych kopcach umieszczono równie zminiaturyzowane budynki „widziane z góry”.

35 M. Maślanka-Soro, *Antyczna tradycja epicka u Dantego*, Kraków 2015, s. 188 nn.

Kompozycja z kościoła Kosmy i Damiana zadziwia jako pierwowzór obrazowania człowieka w drodze do nieba. Ukazuje wędrowkę do nieba wielu różnych świętych pod przewodnictwem apostołów jako *auctoritas* Kościoła. Obrazy te podejmowano w różnych wariantach w ubogaconej formie i barwach. Wprowadzono nowych świętych jako wędrowców i jako przewodników. Cel pozostawał ten sam: dojdziecie do nowego rajy i do nieba Boga Ojca. Swoiste „przeludnienie” cechuje także raj Dantego.

Sto lat później powstały mozaiki w absydzie kościoła św. Agnieszki w Rzymie, datowane na około 625 roku. Ukazują Świętą w samym centrum konchy absydy, stojącą między papieżami Honoriuszem (625–628) i Symmachusem (498–514). Święta męczennica z czasów Dioklecjana należała do najbardziej czczonych w Rzymie. Jej imię łączono z personifikacją czystości: *agnes*, gr. *hagnes* – czysta, od łac. *agnus* – baranek. Agnieszkę ukazano jako młodą, piękną rzymiankę o regularnych rysach, delikatnej, dziewczęcej urodzie i smukłych dłoniach. Jej urodę opisał Prudencjusz w swoim hymnie ku czci Świętej³⁶ (il. 2).

Odziana jest w uroczyste, ceremonialne szaty typu *loros* z kosztownej materii, złota i purpury, zdobione szlachetnymi kamieniami. Nawiązują do ubioru *basilissy* dworu bizantyńskiego. Nie jest to zwyczajowy ubiór, lecz szaty. Zostały nałożone na jej ciało, przez co całkowicie je dematerializują, czynią z materii fizycznej ciała ludzkiego ciało przemienione – duchowe³⁷. W piśmiennictwie i poetyce wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej święci porównywani byli do „żywych kamieni, wybranych przez Boga”. W analogicznych metaforach opisywano zmartwychwstałe ciało Chrystusa. Orygenes i Klemens na podstawie Listu św. Piotra (1 Pt 2, 4–5) porównywali ciało Zbawiciela do szlachetnych kamieni świętego Jeruzalem³⁸.

Znamienne jest, że postaci umieszczono na samej granicy wąskiego pasa zielonego pastwiska, jakby na brzegu. Tutaj stoją papież Honoriusz z modelem świątyni, św. Agnieszka i papież Symmachus z księgą³⁹. Honoriusz, jako osoba żyjąca w czasach powstania mozaiki, jest ukazany bez nimbu. Głowę Świętej

36 Najstarszym opisem męczeństwa są teksty św. Ambrożego *De virginibus* z lat 375–377. Autor wskazuje na piękno twarzy świętej męczennicy, w rozwiniętych wersach poetyckich opiewa urodę Agnieszki (Aureliusz Prudencjusz Klemens, *Wieńce męczeńskie*, tłum. M. Brożek, oprac. M. Starowieyski, Kraków 2006).

37 M. G. Houston, *Ancient Greek, Roman and Byzantine costume and decoration*, London 1977, s. 145. Autorka porównuje szaty św. Agnieszki do szat kapłańskich.

38 U. M. Mazurczak, *Cielesność człowieka...*, dz. cyt., s. 141–191.

39 Walter Oakeshott rozpoznaje Symmachusa (W. Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom...*, dz. cyt., s. 159), a Serena Romano i Maria Andaloro określają postać jako nieznanego papieża (S. Romano, M. Andaloro, *Romisches Mittelalter...*, dz. cyt., s. 23). Portrety papieży stanowią w badaniach sztuki średniowiecznej problem ważny i rozwinięty w swoich zagadnieniach historycznych. W tym miejscu nie podejmujemy syntetycznej analizy wizerunków i portretów papieskich w wymienianych mozaikach.

i jej twarz rozjaśniają rumieńce, na policzkach odbija się blask raju niebieskiego. Niebo jako namiot Boga uwidacznia dłoń Boga z wieńcem niebiańskim dla św. Agnieszki. Niebo jest namiotem Boga według słów Izajasza: „On rozciągnął niebiosą jak tkaninę i rozpiął je jak namiot mieszkalny” (Iz 40, 22). Agnieszka pomimo centralnego usytuowania również insynuuje swoim ruchem kierunek w drodze do nieba, co potwierdza układ jej stóp. Święta otrzymała rolę przewodnika papieży Honoriusza i Symmachusa.

Świętą Agnieszkę ukazywano również w innych kościołach rzymskich, np. w absydzie kościoła św. Marka, stoi obok św. Agapity, jej twarz wymownie podkreśla cielesność przemienioną, niebiańską. Schematyzm ciała zmysłowego wskazuje na transformację duchową. Podobny wygląd ma twarz św. Agnieszki z Sancta Sanctorum z XII wieku, gdzie ukazana jest na sklepieniu obok twarzy Chrystusa, ze św. Mikołajem, Szczepanem, Wawrzyńcem.

Obrazowym unaocznieniem sensu nieba jest nie tylko implikacja miejsca, lecz także wspólnota świętych wraz z Bogiem. Przykładami są mozaiki w kościołach: Santa Maria in Dominica (około 818 roku), św. Praksedy (1 ćwierć IX wieku), św. Cecylii (ostatnia ćwierć IX wieku), powstałych w czasach papieża Paschalisa I. Kościół jako fizyczna przestrzeń staje się obrazem niebieskiego Jeruzalem, świętym miastem, w którym egzystuje wspólnota świętych i żyjących, wyeksponowana na mozaice absydy kościoła Santa Maria in Dominica. Wspólnotę świętych stanowi niezliczona grupa aniołów otaczających tron Maryi z Dzieciątkiem. W pierwszym szeregu postaci są rozpoznawane jako indywidualne portrety, natomiast tłum aniołów jest zaznaczony skrawkami błękitnych nimbów, jako istot duchowych. Na podnóżku tronu Maryi klęczy papież Paschalis I w białej albie i złotym ornacie, z kwadratowym nimbem wokół głowy. Zaznaczono w ten sposób jego życie w czasie powstawania mozaiki. Ubiór liturgiczny jest racją jego obecności w absydzie, miejscu liturgii eucharystycznej⁴⁰. Dotyk stopy Maryi przypomina tradycje wyobrażeń imperialnych cesarza na koniu, którego stopy może dotknąć poddany. W kontekście kompozycji przed tronem Maryi ten gest jest wyrazem pokory⁴¹.

Raj wyobrażony jest jako zielona łąka porośła biało-czerwonymi kwiatami symbolizującymi cnoty: miłość i czystość. Na łuku tęczowym powtórzono kompozycję łąki z białymi liliami, nad którą unosi się Chrystus w złotym medalionie. Ponad rajem ziemskim unoszą się apostołowie w uformowanej

Klasyczną rozprawą jest studium G. B. Ladner, *I ritratti dei papi nell'antichità e nel medioevo*, t. 1: *Dalle origini fino alla fine della lotta per le investiture*, Città del Vaticano 1941.

40 W. Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom...*, dz. cyt., s. 215.

41 S. Romano, M. Andaloro, *Romisches Mittelalter...*, dz. cyt., s. 140.

procesji, prowadzonej przez aniołów do Chrystusa, do nieba. Ukazana została hierarchia przewodników: jest papież, są apostołowie powyżej ziemi, najwyżej aniołowie. Białe i czerwone kwiaty jako symbole cnót są obrazem heroicznego, ludzkiego zmagania w drodze do świętości, wyrastają na drodze do Boga, wyznaczając kierunek zbawienia. Kompozycja absydy i łuku tęczowego unaoczniała hierarchie postaci i miejsc. Raj ma tarasy wyróżnione kwiatami, niebo natomiast jest błękitem i złotem, światłem Boskim. Nasuwa się analogia z obrazami w pieśni Dantego:

u ogrodu proga,
Który w promieniach Chrystusa zakwita.
Tu rośnie Róża, w której słowo Boga
Ciałem się stało; tu Lilije wonne
Zapachem wiodą, kędy prawa droga (Raj, Pieśń XXIII, 71-75).

Fundator bazylik, inicjator wizji niebiańskich w absydach, papież Paschalis I utrwalił program wystroju w kościele św. Cecylii (męczennicy z 230 roku), której był szczególnym czcicielem. Kompozycja absydy jest kontynuacją tradycji bazylik wcześniej fundowanych przez tego papieża, co nie znaczy, że są to kopie⁴². Szczególne znaczenie tej bazylice nadał papież Marcin V (1281-1285). Zaangażował mistrzów Arnolfa di Cambia i Pietra Cavalliniego, aby unowocześnili wnętrze, a jednocześnie zachowali jego pierwotną tradycję⁴³. Hierarchiczny układ stopni, niczym tarasów raju i nieba, jest adekwatny do hierarchicznego orszaku świętych skierowanych do Chrystusa. Zbawiciela ukazano na chmurach odzianego w złotą tunikę. Po prawej stronie św. Paweł jest przewodnikiem dla św. Agaty i papieża Paschalisa, po lewej stronie św. Piotr prowadzi świętych małżonków Waleriana i Cecylię. W miejscu objawienia się Chrystusa łąka rajska ustąpiła miejsca chmurom. Symetrycznie poniżej jest wzgórze rajskie z czterema rzekami, do których zdąża szereg owiec – symbol wiernych.

Dostrzega się stopniową minimalizację zmysłowego ciała postaci ukazanych w absydach, stają się coraz bardziej mistyczne, odcieleśnione. Funkcję zmysłowego ciała zastępują powiewające szaty. W porównaniu z postaciami z V-VII wieków dawną, postantyczną zmysłowość przejmują barwy: biała, zło-

42 Absydę, zniszczoną przez powódź, odrestaurowano według pierwotnej kompozycji (zob. B. Meli, *La Basilica di S. Cecilia in Trastevere ed i suoi ulteriori ritrovamenti*, [w:] *Roma anno 1300...*, dz. cyt., s. 17-22).

43 M. Pignatti Morano, P. Refice, *Documenti per la storia dei restauri della basilica di S. Cecilia in Trastevere dal Rinascimento agli interventi di Federico Hermann*, [w:] *Roma anno 1300...*, dz. cyt., s. 331-340.

ta, purpurowa, błękitna, które implikują duchowy obraz piękna postaci doprowadzonych do stopni raj⁴⁴.

W IX wieku papieże Paschalis I (817–824), Grzegorz IV (827–844) i Sergiusz II (844–847) wznosili kościoły w celu kontynuowania kultu relikwii świętych, który istniał w Rzymie już od czasów konstantyńskich. Nowe bazyliki były budowane w stylu wczesnochrześcijańskim, do nich nawiązywały również kompozycje mozaikowe w absydach i nawach głównych. Mimo pewnych innowacji stylistycznych i kompozycyjnych utrzymano zasadnicze idee obrazowania wiary w życie wieczne, raj – niebo. Te wyobrażenia legitymizowały historyczną ciągłość Kościoła, który zdołał ugruntować swój autorytet następcy Piotra (*cathedra Petri*) również przez wizualizację istotnych dogmatów. Zachowano także język przekazu wynikający ze związku Biblii z liturgią. Obserwuje się nowe tendencje w wyobrażaniu raju – nieba, na co miały wpływ wyobrażenia powstałe między IV a IX wiekiem.

Pomiędzy wiekami IV a XII tworzyła się historia obrazowania tematów raju – nieba, która nie ma jednoznacznej definicji w Biblii. Także zainteresowania i aspiracje artystów oraz fundatorów miały niebagatelny wpływ na obrazowanie pojęć biblijnych i liturgicznych. Poszukiwania artystycznej wykładni tak istotnych tematów nie były jednocześnie fantastyką. Utrwaliły się obrazy Chrystusa w Paruzji i Maryi Dziewicy *Theotokos*. Sztuka mozaikowa rozwinęła również semantykę dekoracji ściennych zwłaszcza w przestrzeniach międzyokiennych wypełnianych roślinami, kwiatami, drzewami, ptakami, których korelacje z absydami stanowią o jednolitym, przemyślanym programie ikonograficznym wnętrza sakralnego. Wiedza o przekazywanych treściach wiary spletała się sublimacją estetyczną i emocjonalnymi wrażeniami całości wnętrza jako obrazu raju i nieba.

Pierwszoplanowym zadaniem była absyda i łuk tęczyowy ponad nią. Pierwotną, schodkową kompozycję absyd z tarasowym układem pasów zieleni i błękitu, szmaragdu rzeki, ubogacono detalami nawiązującymi do miast: Betlejem i Jerozolimy.

W absydzie głównej kościoła świętych Praksedy i Pudencjany powtórzono kompozycję absydy kościoła Kosmy i Damiana, lecz wizje raju i nieba, życia wiecznego znacznie rozwinęto, co prezentuje również łuk tęczyowy (mimo barokowej przebudowy). Chrystus w złotych szatach unosi się na chmurach. Prawą rękę unosi w geście pozdrowienia władcy, według wzoru starożytnych imperatorów. W lewej dłoni trzyma zamknięty zwój, potwierdzając tym swoją paruzję. Po prawej stronie św. Paweł prowadzi do Chrystusa św. Praksedę,

44 U.M. Mazurczak, *Cielesność człowieka...*, dz. cyt., s. 148–154.

po lewej św. Piotr analogicznie jest przewodnikiem dla jej siostry Pudencjany. Papież Paschalis I w liturgicznych szatach i kwadratowym nimbie unosi model tego przebudowanego kościoła (il. 3). Za nim na palmie przysiadł feniks. Zarówno ptak, jak i drzewo wnoszą utrwaloną już symbolikę odradzania się do życia wiecznego.

Miejsce Chrystusa klarownie wydzielono pasmem chmur znacznie szerszym w stosunku do wcześniejszych pierwowzorów. Chmury na błękitnym niebie rezerwują miejsce wyłącznie dla Chrystusa. Ponad głową Zbawiciela zjawia się ręka Boża ze złotym wieńcem. Wyznacza sferę niedostępną świętym. Uwagę przykuwa rzeka u stóp Chrystusa opisana inskrypcją „Jordan”. Konkretyzacja topograficzna jest konieczna do rozumienia chrztu Chrystusa jako wydarzenia historycznego, ale w tę scenę jest wpisany sens sakramentu chrztu świętego w wierze chrześcijańskiej. Zbawiciel ukazany w chmurach „przekroczył” brzeg rzeki, jest po jej drugiej stronie. Określa to konsekwencje sakramentu chrztu, a nie tylko wydarzenie opisane w Ewangeliach. Wzdłuż brzegu rzeki „idą” w procesyjnym rytmie święci ze swoimi przewodnikami. Rzeka Jordan jest powyżej wzgórza raj, z którego spływają cztery rzeki rajskie. Artysta rozbudował strukturę raj ziemskiego, raj obiecany wraz z przyjściem Chrystusa i nieba – miejsca Boga. Tarasy ziemi, wody, chmur, błękitnego nieba są oddzielone w rozumieniu miejsca, ale łączą je postaci świętych. Na łuku tęczowym z bram Betlejem i Jeruzalem wychodzą starcy apokaliptyczni, kierując się do ołtarza Baranka, otoczonego czterema istotami apokaliptycznymi. Tron, *etimasia*, jest tronem Boga: „A oto w niebie stał tron i na tronie ktoś zasiadł. A zasiadający był podobny z wyglądu do jaspisu i do krwawnika, a tęcza dookoła tronu – podobna z wyglądu do szmaragdu” (Ap 4, 1–3).

Niebo wypełnia niezliczony tłum zbawionych odzianych w białe szaty i prezentujących swoje wieńce męczeństwa. Wspólnotę nieba *communitas coelestis* tworzy również rzesza aniołów i świętych „ze wszystkich ludów i narodów”. Ukazani w najwyższej części absydy stanowią wizję *empireum*. Zbawieni to istoty duchowe, dlatego pozbawieni zostali fizycznych cech indywidualnych fizjonomii, stanowią identyczne twarze duchowe.

Raj – niebo. Zbawieni mieszkańcy

W omawianym kościele zachowano pamięć kultu wielu świętych: siostr tytularnych kościoła Praksedy i Pudencjany, a także Zenona, Jana Chrzyciela,

Agnieszki, Walentyna. W kaplicy św. Zenona, wybudowanej jako miejsce grobu matki papieża Paschalisa I, jej portret z kwadratowym nimbem widnieje między wizerunkami Matki Bożej, Praksedy i Pudencjany. Kaplica nosi nazwę Hortus Paradisus, ogród rajski. Nawiązuje do pierwszego ogrodu stworzonego przez Boga. Wyobrażony został jako małe rabaty łąk z biało-czerwonymi kwiatami, miejsce dla postaci świętych: Piotra, Pawła, Agnieszki, Praksedy i Pudencjany. Święci unoszący się ponad rajską łąką opierają się jednocześnie o złotą płaszczyznę imitującą światłość wiekuistą. Odziani w złote tuniki, unoszą w dłoniach swoje diademy z klejnotów. Tarasy wznoszące się ku niebu implikują rajskie łąki, zaś niebo jest świetlistym *empireum*.

W centralnej części sklepienia ukazany jest Chrystus w mandorli, którą unoszą cztery anioły. Na łuku tęczowym Piotr i Paweł wskazują na tron Boga według słów Psalmu: „I przystąpię do ołtarza Bożego do Boga, który jest moim weselem” (Ps 43, 4). Mandorla z popiersiem Chrystusa na szczycie złotego sklepienia kontrastuje barwą ciemnego błękitu „nocy” z blaskiem złota. Nie jest to tylko artystyczna kwintesencja barw, lecz odwzorowanie kosmicznej harmonii.

Medalion z postacią Chrystusa znany był najwcześniej we wschodniej tradycji obrazowania Zbawiciela w złotnictwie, w miniatorstwie, jak i w malarstwie monumentalnym⁴⁵. Wizerunki imperatorów w clipeusach były rozpowszechnione na monetach i medalach w całym cesarstwie rzymskim. Clipeus z popiersiem Chrystusa na sklepieniu w kaplicy św. Zenona w bazylice św. Prakseydy z 820 roku jest kwintesencją wcześniejszych tego typu wizerunków. Szeregi medalionów z wizerunkami apostołów i portretami papieży umieszczone były w nawie głównej bazylik rzymskich św. Piotra i św. Pawła. Nie zachowały się do naszych czasów, ale znał je Dante. W Pieśni XXIII *Raju* poeta rozwija metafory oddające dynamicznie zmieniające się obrazy, których kształty rozbłyskują w świetle kręgów. Pęd iskier, ruch, kurzawa zacierają kontury rzeczy. W takich zjawiskach świetlnych Dante widzi Beatrycze:

W słońca kurzawie, która przez nią leci (Raj, Pieśń XXIII, 80).
Pooświecanych blaskiem gdzieś z wysoka;
A nie wiem, jakie ognisko je nieci.
O Szczytna Mocy, co kształtem obłoka
Wzniosłaś się w górę, ażeby, zbyt nisko
Pałając, mego nie osłepić oka! (Raj, Pieśń XXIII, 83–87).

45 H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2010, s. 178–179.

Blask złota i szafiry w medalionie Chrystusa określają w najwyższym kunszcie wizerunek Zbawiciela w złotej tunice i płaszczu, ze zwiniętym zwojem wskazującym na apokalipsę. Aniołowie są istotami duchowymi, ich naturą jest przezroczystość oddana za pomocą barw: bieli, złota, błękitu. Ich gesty wskazują jedynie dotyk clipeusu, a nie obrót obręczy. Koniuszkami palców muskają świetlistą mandorłę, zamiast ją trzymać w dłoniach. Ten styl ukazywania aniołów mocą duchową obracających mandorle utrwaliła sztuka średniowieczna i nowożytna

Niebo — świetlisty krzyż

Jednym z najwcześniejszych, spośród zachowanych, w malarstwie monumentalnym wizerunków Chrystusa w clipeusie w miejscu skrzyżowanych belek krzyża jest kompozycja absydy w kościele Sant'Apollinare in Classe w Rawennie, konsekrowanym w 549 roku⁴⁶ (il. 4). Twarz Chrystusa znajduje potwierdzenie w inskrypcji IXOYC (po grecku – ryba), odnoszącej się do pierwszych liter imienia Jezus Chrystus Boży Syn Zbawca, w dolnej części Salus Mundi (Zbawca Świata), po bokach alfa i omega. Absyda kościoła portowego w Rawennie stanowi sumę doświadczeń i poszukiwań w artystycznym obrazowaniu raj i nieba, świętych, zbawionych, proroków. W absydzie, w której dominuje monumentalny krąg z wpisanym świetlistym krzyżem, wkomponowano również sceny: symboliczną wizję przemienienia na górze Tabor i św. Apolinarego jako oranta modlącego się za swój Kościół. Na samym szczycie absydy jest wizja nieba z *Manus Dei*.

Mozaika jest rezultatem mozolnych przemyśleń, zarówno nowatorstwa, jak i zachowania tradycji, którą przekazał Rzym IV i V wieku. Czym była Rawenna dla naszego poety? Zamieszkał w tym mieście w 1318 roku i tutaj zmarł w 1321 roku⁴⁷. Święty biskup Rawenny Apolinary jako orant jest przewodnikiem wiernych ukazanych w symbolicznych postaciach owiec. Wskazuje na cel życia chrześcijańskiego, na niebo, które było rozwijane w scenicznych obrazach absydowych rzymskich bazylik. Raj ziemski i zarazem raj niebieski są u podstawy konchy, której część środkową wypełnia krzyż na tle gwiazdzistego nieba. Nie jest jednak ono jednoznacznie nieruchomym centrum. Nieruchomym punktem jest Święte Oblicze Chrystusa na skrzyżowanych belkach świetlistego

46 E. Jastrzębowska, *Sztuka wczesnochrześcijańska*, Kraków 2008, s. 205–207.

47 M. Maślanka-Soro, *Posłowie*, [w:] Dante Alighieri, *Boska komedia...*, dz. cyt., s. 469.

krzyża. Wokół niego cała kompozycja absydy jest dynamiczną wizją raju ziemskiego, raju niebieskiego i nieba. W swoich półkolistych, barwnych kręgach oddaje iluzję kosmosu wprawionego w nieustanny, wieczny i harmonijny ruch przez pierwszego Poruszyciela. Te wirujące kręgi, niczym wewnętrzne diagramy, wyznaczają postaciom i scenom porządek pulsujący światłem i świetlistymi barwami.

Obwód centralna ciemnoszafirowej tonacji imituje nocne, rozgwieżdżone niebo, wydobywa moc kosmiczną ciał niebieskich. Okrąg nieba swoim obwodem obejmuje krzyż, który mieni się drogocennymi kamieniami. Niebiański krąg rozsuwa chmury, ukazując majestat krzyża. Migocące odbłaskami światła barwne tessery, złote, błękitne, białe, w różnej tonacji zdominował krzyż z obliczem Chrystusa.

Ikonografia całej absydy, analizowana w licznych studiach monograficznych, wykazuje związek wydarzeń ewangelicznych z eschatologią krzyża i Apokalipsą⁴⁸. Św. Apolinary w ubiorze liturgicznym i z gestem oranta potwierdza aktualność liturgii, która realnie i stale dokonuje się przy ołtarzu. Jednocześnie mozaika unaocznia liturgię wieczności. Splecione zostały dzieje biblijne – stworzenie nieba i ziemi, z historią ewangeliczną, z hagiografią i ostatecznie z historią Kościoła⁴⁹. Krzyż ten w dużym stopniu prawdopodobieństwa zainspirował Dantego w Pieśni XV Raju. Tutaj pośród duchów bojowników za wiarę (w niebie Marsa), odnajduje się Dante pielgrzym, tutaj spotyka swojego przodka Cacciaguidę, uczestnika pierwszej wyprawy krzyżowej, tworzą razem figurę krzyża świetlistego, a w jego centrum pojawia się wizerunek Chrystusa*

Krzyż w centrum rozgwieżdżonego nieba absydy rozpowszechnił się na Wschodzie w VI wieku, niemal równoległe z absydą Sant'Apollinare in Classe. Wymienia się absydy kościołów z obszaru syro-mezopotamskiego⁵⁰. Początki odnoszą się do form *labarum Christi*. Wizerunki Chrystusa wpisane w okrąg, jako monogram Chrystusa, rozpowszechniły wyobrażenia rzymskich sarkofagów chrześcijańskich z których najstarszy z analogicznym motywem datowany jest na 340 rok⁵¹.

Krzyże w absydach kościołów mają sens eschatologiczny, w którym synetyzują się: raj ziemski, raj paruzji i niebo, mieszkanie Boga. Jednym z ważnych przykładów jest kaplica w obrębie południowej części murów klasztoru

48 A. Michael, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe: seine Deutung im Kontext der Liturgie*, Münster 2004 (*Europäische Hochschulschriften*, 23: *Theologie*, 799).

49 A. Michael, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe...*, dz. cyt., s. 78–83.

* Bardzo dziękuję Pani Profesor Marii Maślance-Soro za wskazanie tego porównania.

50 A. Michael, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe...*, dz. cyt., s. 75.

51 A. Michael, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe...*, dz. cyt., s. 75.

na Synaju, pochodząca z początku VI wieku. Na tle nieba ukazany był krzyż wysadzany imitacjami pereł. Również w niszy zachodniej kaplicy synajskiej był umieszczony krzyż na tle złotej mozaiki z pawiami po bokach⁵². Świetliste krzyże wraz z całym kontekstem błękitnego lub złotego tła określa się jako krzyże eschatologiczne. Zatem wspomniana już mozaika z Santa Pudenziana, jest najstarszym zachowanym przykładem nieba otwartego, rozświetlonego świetlistym krzyżem. W tej grupie wymienia się również inne absydy we Włoszech, np. w bazylice świętych Apostołów w Nola z 400 roku, San Eusebio w Vercelli z pierwszej połowy VI wieku⁵³.

Bezpośrednią analogią z Sant'Apollinare in Classe jest absyda w Santo Stefano Rotondo w Rzymie z 650 roku⁵⁴. Istnieje jednak zasadnicza różnica w miejscu utwierdzenia clipeusu z wizerunkiem oblicza Chrystusa. Znalazł się on na samym szczycie krzyża, *crux gemmata*, wypełnia całą wysokość absydy, ponad którą dominuje twarz Zbawiciela. Medalion z obliczem Chrystusa jest nieco poniżej firmamentu z dłonią Boga. Po bokach krzyża stoją święci męczennicy z czasów Dioklecjana – Primus i Felicianus. Stąpają na enigmatycznych obrzeżach linii ziemi⁵⁵. Miriam Bunim wyjaśnia tę zmianę jako wynik formalnych dążeń do eliminowania zmysłowej iluzji przestrzeni trójwymiarowej, które osiągnęły swoje apogeum w miniaturstwie benedyktyńskim schyłku X i na początku XI wieku. Absyda w Santo Stefano Rotondo jest kontynuacją prezentowania rzeczywistości duchowej obrazu w zniwelowanych realiach ziemi. Nowe rozwiązania kompozycyjne są szczególnie istotne w unaocznianiu idei raju – nieba jako celu życia chrześcijańskiego.

Kompozycje absydowe w Rzymie osadzone były na słowie biblijnym. Język Biblii konstituował obrazy mozaikowe omawianego okresu, w którym jednocześnie żywe były tradycje języka literackiego, sztuk plastycznych i kultury materialnej pogańskiego Rzymu. Pieczołowicie asymilowane były przez uczonych Kościoła zarówno greckiej, jak i łacińskiej kultury religijnej, w tym również języka. Życie po śmierci, zbawienie, raj, szczęśliwość wieczna, sytuowane w raju i w niebie wymagały nowego *transcriptio* obrazu, który ma przekazać prawdę słowa biblijnego za pomocą nowych instrumentów obrazowania. Nie chodziło już o jednostkowo wybrane rzeczy, symbole, ale o ukazanie nowej rzeczywistości transcendentnej, rzeczywistości duchowej. Wiara nauczała o niebie jako transcendencji niematerialnej, zaś wizja raju i nieba, mieszkania Boga,

52 A. Michael, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe...*, dz. cyt., s. 75.

53 A. Michael, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe...*, dz. cyt., s. 75.

54 P. Verdier, *La colonne de Colonia Aelia Capitolina et l'imago clipeata du Christ Helios*, „Cahiers Archéologiques” 23 (1974), s. 17–39.

55 P. Verdier, *La colonne de Colonia...*, dz. cyt., s. 35.

przekazywana była środkami zmysłowymi, głosem, słowem i obrazem. Wizja raju – nieba w obrazach była unaocznieniem życia, a nie śmierci.

Prezentowane obrazy w absydach kościołów, w których liturgia jest abrewiacją życia wiecznego, nie były skostniałymi obrazami, lecz odsłoną nowego życia i nowej ziemi, przywróconej przez Chrystusa. Dynamikę tego życia duchowego najlepiej mogły unaocznic mozaiki, których tessery z istoty swojej techniki naśladowały świetlistość, barwną migotliwość, iskrzenie, ponad którymi panuje kosmiczna harmonia i ład. Nie mogły nie fascynować Dantego. Już na samym początku wznoszenia się z góry czyścicowej do raju (Raj, Pieśń I, 1–10) Dante snuje refleksje w prologu Pieśni I Raju na temat tego, że wszechświat jest świadectwem chwały Boga, a światło wyrazem natury Stwórcy zarazem środkiem poznania człowieka. Tajemnice harmonii kosmicznej zawarte są w kolistości, w jedności barw, światła, dźwięku. Wszechświat uporządkowała harmonia i dlatego uczyniła go i pięknym, i wiecznym⁵⁶.

Mozaiki ukazywały zamknięte w okręgach twarze, ich idealne formy kręgów są w harmonii z dziewięcioma kolistymi sferami niebieskimi, które krążą wokół nieruchomej ziemi. Dante znał system ptolemejski, znało go także wczesne i dojrzałe średniowiecze. Najważniejszym wyobrażeniem mozaikowych obrazów jest jednak spotkanie w niebie i wizja Syna Człowieczego. Biblijny przekaz Księgi Daniela jest pełen ognistych płomieni i isker: „Tron Jego był z ognistych płomieni, jego koła – płonący ogień. Strumień ognia się rozlewał i wypływał sprzed Niego” (Dn 7, 9). W Księdze Mądrości znajdujemy porównanie dusz do iskier jaśniejących w niebie: „W dzień nawiedzenia swego zajaśnieją i rozbiegną się jak iskry po ściernisku” (Mdr 3, 7).

Połączenie mistycznych kręgów z ludzkim obliczem najlepiej oddaje ikona. Pod koniec wędrówki w raju Dante doprowadzony jest do kresu, którym jest koło:

Na owym Kole, które z siebie brane,
Zda się promieniem z promienia odbitym,
Teraz oczyma moimi przystanę.
W nim, ale własnym malowany świtem
Zjawił się Twarzy Człecznej Wizerunek...
Żrenice w niego wpoilem z zachwytem (Raj, Pieśń XXXIII, 127–131).

Dante, zafascynowany Florencją, Padwą, Wenecją, doskonale znający Rzym i wiele innych włoskich miast, na koniec życia spoczął w Rawennie, królestwie

56 Komentarz M. Maślanki-Soro w: Dante Alighieri, *Boska komedia...*, dz. cyt., s. 319, 320, przypis 2.

mozaik zarazem najwcześniejszych programów artystycznych unaoczniających chrześcijańską wiarę w niebo i życie wieczne. Poeta obdarowany czułymi, widzącymi oczami, wrażliwością uczuć, głębią mądrości i nieustannym pożądaniami wiedzy kontemplował w zachwyceniu całe bogactwo piękna świata i sztuki, jej różnorodności, maestrii w obrazach. Zapytywał niestrudzenie i w niepewności, a nawet lęku, o ich znaczenia. Stawiał otwarte pytania, czasem nawet natarczywe, nieustannie pozostawione czytelnikowi, aż do XXI wieku. Współczesny, wspaniały człowiek XXI wieku stawia nadal sam sobie analogiczne pytania, mimo dręczących siedmiu stuleci: Pytanie otwarte, podobne temu, jakie postawił niegdyś sobie inny geniusz – Leonardo da Vinci „O Leonardo, dlaczego tak się trudzisz?”, nasuwa się nieustanne pytanie „Dante, dlaczego się tak trudzisz?”⁵⁷. Poeta dał nam odpowiedź w wersach kantyki, będąc dopiero w połowie wędrówki po Raju:

A nie ostygły jeszcze we mnie żary
Całopalenia, gdym miał niewątpliwy
Dowód, że przyjął Bóg me korne dary.
Bo tak szkarłatny, światły nad podziwy
Zalśnił kształt w głębi tęczowego kręga,
Żem wołał „Helios, jakżeś urodziwy!”
Jak owa, która dwa bieguny sprzęga,
Gwiazdami siły różnej świecąc światu,
Niewybadana wiedzą mleczna wstęga,
Tak pośród Marsa pełen majestatu
Znak mi się jawił, złożony w te linie,
Co razem tworzą przekątnie kwadratu,
Tutaj ma sztuka z pamięcią się zminie,
Bo w krzyżu raz w raz wyblyskał znak Chrysta.
Wszelka wyblysków modła wobec ginie (Raj, Pieśń XIV, 91–105).

57 Tytułowe zdanie postawił sam sobie Leonardo da Vinci w Kodeksie Atlantyckim: „O Leonardo, czemu tak się trudzisz?” (Codice Atlantico, Biblioteca Ambrosiana, Milano).

Bibliografia

- Aureliusz Prudencjusz Klemens, *Wieńce męczeńskie*, tłum. M. Brożek, oprac. M. Starowieyski, Kraków 2006.
- Baxandall M., *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica, 1350–1450*, Milano 1980.
- Belting H., *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2010.
- Buchsel M., *Das Christusporträt am Scheideweg des Ikonoklastenstreits im 8. und 9. Jahrhundert*, „Stadel Jahrbuch” 11 (1990), s. 7–52.
- Bunim M., *Space in medieval painting and the forerunners of perspective*, New York 1940.
- Casartelli Novelli S., *Le “due città” della creazione iconografica absidale in Roma (secoli IV–XII)*, [w:] *Il De civitate Dei. L’opera, le interpretazioni, l’influsso*, a cura di E. Cavalcanti, Roma 1996, s. 641–662.
- D’Onofrio M., *Le committenze e il mecenatismo di Papa Niccolò III*, [w:] *Roma anno 1300. Atti della IV settimana di studi di storia dell’arte medievale dell’Università di Roma “La Sapienza” (19–24 maggio 1980)*, a cura di A. M. Romanini, Roma 1980, s. 553–562.
- Dante Alighieri, *Boska komedia*, tłum. E. Porębowicz, posłowie i przypisy M. Maślanka-Soro, Kraków 2004.
- Delumeau J., *Une histoire du paradis*, t. 1: *Le jardin des délices*, Paris 1992.
- Fraschetti A., *Vom Kapitäl zur Peterskirche. Aspekte der römischen Stadtlandschaft in der Spätantike*, [w:] S. Romano, M. Andaloro, *Romisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto*, Milano 2002, s. 11–24.
- Frugoni Ch., *A distant city. Images of urban experience in the medieval world*, Princeton 2008.
- Guarducci M., *Gli avori erculei della cattedra di San Pietro. Elementi nuovi*, Roma 1977 (Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Memorie. Classe di scienze morali, storiche e filologiche, 8, 21, 3).
- Holmes G., *Florence, Rome, and the origins of the Renaissance*, Oxford 1986.
- Houston M. G., *Ancient Greek, Roman and Byzantine costume and decoration*, London 1977.
- Ihm Ch., *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960.
- Imbach R., *Portrait des Dichters als Philosoph. Eine Betrachtung des philosophischen Denkens von Dante Alighieri*, Basel 2020 (Jacob Burckhardt-Gesprache auf Castelen, 37).
- Iogna-Prat D., *Ecclesia/Christianitas. Identité universelle et identité religieuse*, [w:] *Religiosità e civiltà. Identità delle forme religiose (secoli X–XIV). Atti del convegno internazionale, Brescia, 9–11 settembre 2009*, a cura di G. Andenna, indeks E. Filippini, Milano 2011, s. 193–210.
- Jastrzębowska E., *Sztuka wczesnochrześcijańska*, Kraków 2008.
- Köhren-Jansen H., *Giottos Navicella. Bildtradition, Deutung, Rezeptionsgeschichte*, Worms am Rhein 1998 (*Römische Studien der Bibliotheca Hertziana*, 8).

- Ladner G. B., *I ritratti dei papi nell'antichità e nel medioevo*, t. 1: *Dalle origini fino alla fine della lotta per le investiture*, Città del Vaticano 1941.
- La pittura medievale a Roma, 312–1431. Corpus*, a cura di M. Andaloro, S. Romano, Milano 2006, t. 1: *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini*, 312–468, t. 2: *Roma e Bisanzio*, 468–795, t. 3: *Prima e dopo il mille*, 795–1050, t. 4: *Riforma e tradizione*, 1050–1198, t. 5: *Il Duecento e la cultura gotica*, 1198–1280, t. 6: *Apogeo e fine del Medioevo*, 1288–1431.
- Maślanka-Soro M., *La dimensione poetica e la simbolica del giardino nella "Divina Commedia" di Dante*, [w:] *Imaginer le jardin*, zebrała B. Sosień, Kraków 2003, s. 69–70.
- Maślanka-Soro M., *Posłowie*, [w:] *Dante Alighieri, Boska komedia*, tłum. E. Porębowicz, posłowie i przypisy M. Maślanka-Soro, Kraków 2004.
- Maślanka-Soro M., *Tragizm w „Komedii” Dantego*, Kraków 2005.
- Maślanka-Soro M., *Antyczna tradycja epicka u Dantego*, Kraków 2015.
- Matthiae G., *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Roma 1967.
- Mazurczak U. M., *Das Sechstageswerk in der Ikonographie des Mittelalters. Forschungsstand und Forschungsperspektiven*, „Acta Mediaevalia” 8 (1995), s. 117–135.
- Mazurczak U. M., *Cielesność człowieka w średniowiecznym malarstwie Italii*, t. 1, Lublin 2012.
- Mazurczak U. M., *Krajobraz idealny, krajobraz realny. Antropologia krajobrazu zdarzeń i przyrody malarstwa włoskiego końca XIII i I połowy wieku XIV*, [w:] *Miraże natury i architektury. Prace naukowe dedykowane profesorowi Tadeuszowi Bernatowiczowi*, red. A. Barczyk, P. Gryglewski, Łódź 2021, s. 373–409.
- Meli B., *La Basilica di S. Cecilia in Trastevere ed i suoi ulteriori ritrovamenti*, [w:] *Roma anno 1300. Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (19–24 maggio 1980)*, a cura di A. M. Romanini, Roma 1980, s. 17–22.
- Michael A., *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe seine Deutung im Kontext der Liturgie*, Münster 2004 (*Europäische Hochschulschriften*, 23: *Theologie*, 799).
- Müller W., *Die Heilige Stadt. Roma quadrata, himmlisches Jerusalem und die Mythe vom Welt-nabel*, Stuttgart 1961, s. 85–127.
- Norman D., *Siena, Florence and Padua. Art, society and religion 1280–1400*, t. 2: *Case studies*, London 1995.
- Oakeshott W., *Die Mosaiken von Rom vom dritten bis zum vierzehnten Jahrhundert*, Leipzig 1967.
- Panofsky E., *Die Perspektive als „symbolische Form“*, [w:] E. Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hrsg. von H. Oberer, E. Verheyen, Berlin 1974, s. 99–167.
- Piehler P., *The visionary landscape. A study in medieval allegory*, London 1971.
- Pignatti Morano M., Refice P., *Documenti per la storia dei restauri della basilica di S. Cecilia in Trastevere dal Rinascimento agli interventi di Federico Hermann*, [w:] *Roma anno 1300. Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (19–24 maggio 1980)*, a cura di A. M. Romanini, Roma 1980, s. 331–340.

- Poulet G., *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wybór J. Błoński, Warszawa 1978.
- Rigo P., *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze 1989 (*Saggi di "Lettere italiane"*, 48).
- Romano S., Andaloro M., *Romisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto*, Milano 2002.
- Renaudet Augustin, *Dante Humaniste*, Paris 1952.
- Schade H., *Das Paradies und die Imago Dei*, [w:] *Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen. Studien zum Bild eines Ideals*, Hrsg. H. Bauer [i in.], Berlin 1966, s. 80–189 (*Probleme der Kunstwissenschaft*, 2).
- Simi Varanelli E., *La riscoperta medievale della poetica di Aristotele e la sua suggestione sulle arti figurative tardoduecentesche*, [w:] *Roma anno 1300. Atti della IV settimana di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (19–24 maggio 1980)*, a cura di A. M. Romanini, Roma 1980, s. 833–859.
- Strzelczyk J., *Rajskie początki i upadek człowieka w świadomości ludzi średniowiecza*, [w:] *W świecie średniowiecznych myśli i emocji. Wybór prac*, red. J. Strzelczyk, Poznań 2012, s. 119–136.
- Tichy R., *Mistyczna historia człowieka według Bernarda z Clairvaux*, Poznań 2019.
- Tartufieri A., Scalini M., *L'Arte a Firenze nell'Era di Dante* Firenze 2004.
- Verdier P., *La colonne de Colonia Aelia Capitolina et l'imgo clipeata du Christ Helios*, „Cahiers archéologiques” 23 (1974), s. 17–39.

Ilustracje



Ilustracja 1. Mozaika w absydzie kościoła świętych Kosmy i Damiana w Rzymie.



Ilustracja 2. Św. Agnieszka, detal mozaiki w absydzie kościoła św. Agnieszki w Rzymie.



Ilustracja 3. Mozaika w absydzie kościoła św. Praksedy w Rzymie.



Ilustracja 4. Mozaika w absydzie kościoła San Apollinare in Classe w Rawennie (fot. Vanni Lazzari, CC BY-SA 4.0).

Urszula Mazurczak¹

Paradise—Heaven in the Roman mosaics of the 5th–9th centuries. In search of Dante’s source of inspiration

Painting, sculpture, art and architecture which were known and admired by Dante Alighieri are of great interest for various researchers: art historians, literary scholars and dantologists. The poet – scholar was particularly sensitive to the visual historical art as well as to his contemporary art: of Giotto, Cavallini, Cimabue². The poet’s erudition is highlighted in his versatile works of art, in his public activity. The researchers have deeply searched into his religious and personal life. Various studies have been devoted to the dynamic historical, political and social processes which he experienced. His Christian religious ethos, based on the Bible and on the comments to the Bible, shaped the cognitive and moral sphere of his life and work³. The experience resulting from his deep faith defined his basic questions: concerning eternal life, eternal happiness and heaven analogous to God. The questions concerned the aim of the human life and they resulted from his life in the Christian community of faith, although the answers which came from various sources were different.

1 <https://orcid.org/0000-0002-9314-5094>

2 M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica, 1350–1450*, Milano 1980, p. 115 passim.

3 P. Rigo, *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze 1989 (Saggi di “Lettere italiane”, 48); Dante Alighieri, *Boska komedia*, transl. E. Porębowicz, the afterword and the footnotes by M. Maślanka-Soro, Kraków 2004; M. Maślanka-Soro, *Tragizm w „Komedii” Dantego*, Kraków 2005, with extensive bibliography.

The times when the poet lived (1265–1321) were the High Middle Ages and were rightly called Mediaeval humanism. The traditions of the classical knowledge which lasted continuously in Italy since the first centuries of Christianity, which were preserved in architecture, in fine arts and in literature and which constituted a rich source of knowledge for the poet, were revived. Florence is the most beautiful and famous daughter of Rome as Dante said in *Convivio*. (*Convivio* 1, III4). Rolandino expressed a similar opinion of Padua in 1262⁴. The time in which he lived equipped the poet with the passion for searching, for posing questions concerning the issues of life on earth, of the human life and of nature. Padua was a particular source of philosophical, humanistic and natural knowledge. As he himself confessed, he studied in Padua for 30 months at the Franciscan Study Santo⁵. The questions of the eternal life and of the four last things of man took priority over everything which surrounded the poet in the fleshly reality. The eschatology was present already in the first centuries of Christianity as death, particularly the one of a martyr, derailed the sense of truth, good and beauty of the earthly life. It annihilated the concept of justice and good – the basic categories of the Ancient philosophy.

The same questions were posed by Dante. He deeply searched through the wide variety of such fields as theology, philosophy and in particular, the Gospel, to find answers to these questions. The Good News guided him to the beginnings of Christianity which, in the time of Dante's life, explained the truths of life and introduced man into the contemplation of the eternal life with God. Despite the 1200 years that passed, the questions remain the same, however, visions and images have been changed in the transmission through language or fine arts. However, the need for the vision of the perfect eternal life – which is considered to be happy and beautiful, remained unchanged. Sensitivity to beauty was the poet's deep need just like his need for knowledge and cognition. He was surrounded by a circle of intellectual geniuses such as his beloved Bernard of Clairvaux (1090–1153), Thomas Aquinas (1225–1274), Bonaventure (1221–1274), Richard of Saint Victor (+1173). In their works he found the source of the Ancient and patristic knowledge, he searched through the mysteries of the spiritual life

4 A. Tartufieri, M. Scalini, *L'arte a Firenze nell'età di Dante: 1250–1300*, Firenze 2004; D. Norman, *Siena, Florence and Padua: Art, society and religion 1280–1400*, t. 2: *Case studies*, London 1995, p. 9.

5 A. Renaudet, *Dante humaniste*, Paris 1952; R. Imbach, *Portrait des Dichters als Philosoph. Eine Betrachtung des philosophischen Denkens von Dante Alighieri*, Basel 2020, p. 11–28; G. Holmes, *Florence, Rome, and the origins of the Renaissance*, Oxford 1986, p. 121; E. S. Varanelli, *La riscoperta medievale della poetica di Aristotele e la sua suggestione sulle arti figurative tardoduecentesche*, [in:] *Roma anno 1300. Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (19–24 maggio 1980)*, a cura di A. M. Romanini, Roma 1980, pp. 833–859.

of the monastery, especially the one of Benedict of Nursia (480–550), as well as the ones of Cistercians, Franciscans and Dominicans.

Artfully created visions of Hell, Purgatory and Paradise are built on the rich source of knowledge combined with the artistic vision and artistic images presented by means of the language allegories⁶. The visionariness is a feature proper for any type of art, it creates visions and provokes visual images. Every type of art uses different means: the craftsmanship of the word, the sound, the colour, the shape, the light. The mutual osmosis of the vision created by the word and by the image is particularly meaningful in Dante's work.

The mosaics created in the church apses in Rome and in Italy e.g. in Ravenna since the end of 4th century and in the next centuries 5th–9th, are the visions of colours and light and they were meant to visualize the final destination of the Christian life. The questions concerning the eternal life, God, Paradise and Heaven led to the Bible. Monumental paintings in the apses, that is in the main parts of the church, must not have been accidental or superficial decorations. On the contrary, they were skilfully made with an artful technique and of precious materials and pigments in order to present the programs of the Church presented by the scholar founders. The artistic effects of the mosaic apse conches presented visions of the earth, of the earthly paradise and of heaven. However, the problem did not concern simple relations. They went deeper into the *arche* of the beginning of the earth, of the man and of life in paradise with God as well as of the original sin. In the Christian interpretation of the eternal life, of paradise and of heaven, Christ and His Parousia are in the centre of attention. These truths are the basis of the Christian vision of Paradise and Heaven as presented in the Old Testament and of the Gospel. Paradise-Heaven are not eternally separated but they are continuously waiting to be reached.

We are interested in the aspects of the apses' construction which describe the truths of the Christian vision of Paradise and Heaven and which resemble poetic images- metaphors of Dante's Paradise. Dante's knowledge of the Bible has already been analysed⁷. This dissertation is not a proper analysis and the Author does not seek any straightforward analogies between the text and the images. At the same time, the hermeneutics of the interpretation of both the text and of the image enables to reveal the way the power of the images mutually permeates the power of the word which has such an influence on the

6 M. Maslanka-Soro comments in: Dante Alighieri, *Boska komedia...*, passim; P. Piehler, *The visionary landscape. A study in medieval allegory*, London 1971, pp. 111–144; R. Imbach, *Portrait des Dichters als Philosoph. Eine Betrachtung des philosophischen Denkens von Dante Alighieri*. Jacob Burckhardt – Gespräche auf Castelen Bad 37, Basel 2020. Especially chapter III, pp. 25–32.

7 P. Rigo, *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze 1989 (Saggi di "Lettere italiane", 48).

painted visions. The idea of Paradise – Heaven of the spiritual reality is totally transcendent to the world of the senses. It draws a broad horizon of numerous meanings, contents and interpretations. However, the ideas head towards one point of the spiritual creature, to use the metaphor of G. Poulet⁸. This point is Paradise – Heaven meant as a unity but, at the same time, as two separate Biblical phenomena. The Paradise is created by God, just like the man and nature. Heaven is unchanging, eternal, out of time and out of space, analogous to God.

This paper reflects the analysis of the Roman mosaics of the early Christian period which are the earliest attempt of visualisation of Paradise-Heaven. Dante saw these churches in a slightly different condition than they are now after renovations, however, they have not changed in their basic message contained in their composition⁹.

The early Christian mosaics explained the faithful the most important eternal life truths which had not been present before, in the pagan fine art. They were also presenting the visions of the fake paradise and heaven. The poet's workshop was deeply rooted in the Bible as well as in the works of pagan writers and in the Ancient philosophy. Researchers present the Virgil's Aeneid and the ideas introduced in the work with its Champs Elisees¹⁰. Dante's paradise is presented as a set of terraces and is full of historical characters, saints, scholars, artists and philosophers. Before the image of Paradise Dante presents the Purgatory with the description of the processes and events accompanying the Church's authority and the secular authority. For Dante, history is an important binder of the two worlds: the spiritual and the fleshly. History is the root of the mystical man, it leads the man to the eternal transcendence. Dante also combined the paradise and the City-Country of God and its citizens, the issue analysed by Chiara Frugoni with her most reliable means of research¹¹.

The program of the mosaic apses of the churches in the early Christianity analysed in the theological and philosophical context and rooted in the Christian

8 G. Poulet, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, selection by J. Błoński, Warszawa 1978.

9 The historical and conservation knowledge, the information about the introduced changes were collected in the corpus of research with the additional latest bibliography: *La pittura medievale a Roma, 312-1431*. Corpus, a cura di M. Andaloro, S. Romano, Milano 2006, vol. 1: *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini, 312-468*, vol. 2: *Roma e Bisanzio, 468-795*, vol. 3: *Prima e dopo il mille, 795-1050*, vol. 4: *Riforma e tradizione, 1050-1198*, vol. 5: *Il Duecento e la cultura gotica, 1198-1280*, vol. 6: *Apogeo e fine del Medioevo, 1288-1431*.

10 M. Maślanka-Soro, *La dimensione poetica e la simbolica del giardino nella "Divina Commedia" di Dante*, [in:] *Imaginer le jardin*, Kraków 2003, pp. 69-70; J. Strzelczyk, *Rajskie początki i upadek człowieka w świadomości ludzi średniowiecza*, [in:] J. Strzelczyk, *W świecie średniowiecznych myśli i emocji. Wybór prac*, Poznań 2012, pp. 119-136; P. Piehler, *The visionary landscape...*, op. cit., pp. 111-138.

11 C. Frugoni, *A distant city. Images of urban experience in the medieval world*, Princeton 2008. Comments by M. Maślanka-Soro about Purgatory and Paradise: Dante Alighieri, *Boska komedia...*, op. cit.

anthropology, was based on the Bible which presents the description of creating the world until the loss of paradise. The Gospel complemented the meaning of the paradise with the coming of Christ. The man is not a static being but he was involved into the perspective of the development towards the promised eschatological fullness.

For the founders of the mosaics in 4th–8th centuries the interpretations of the Fathers of the Church were the basis conveying the meaning of the paintings. Their attachment to the Greek thought and to the Platonic cosmology were obvious. They remained faithful to the Biblical message of understanding the development of the reality created by God. The interpretation of the Bible was filled with deep ontological, anthropological and theological thinking¹².

The life in God and with God was the essence of the eternal life in the Christian interpretation visualised in the mosaics. The man as the historical creature is shown in a dynamic way as a pilgrim on his way to salvation for the eternal life. The history marked out places and times of breakthroughs in people's lives therefore the images of the parts of the cities of Bethlem, Jerusalem and Rome are present in the mosaics in the apses as the stages of heading towards the final destination, Paradise and Heaven. The Bible, especially the Psalms, the Book of Wisdom and prophecies explained the visions of heaven and of the eternal life in heaven which is inseparable with God, in a very pictorial way.

For Christians who created the mosaics, heaven was not only a figure in space which is filled with celestial bodies. Such pictures were also created as a medium of God's Paradise. The bodily substance of matter is the earth's nature while the nature of heaven consists of: eternity, the heavenly nature, the kingdom of heaven. Heaven is combined with the attributes of God the Creator: the Absolute, the Beauty, Holiness, Glory, Kingship, Love, Dominion, Kingdom. Dante's visions of Paradise on earth described in Canto XXVIII lead to the river Lethe (the river of forgetfulness), Dante is talking to Mathilda who is standing at the opposite bank of the river (Purgatory, Canto XXVIII, 37).

Canto XXXIII of Dante's Paradise is filled with the metonyms which describe the eternal happiness filled with light and infinite. Paradise is compared to the transparent matter, with a transparent light streak. These oxymorons or anthologies recognizable in the world of senses as separate phenomena, were combined in the Canto denying their physical nature and presenting their transcendental and heavenly nature. Infinity is presented by the figures of the cir-

12 S. Casarelli Novelli, *Le "due città" della creazione iconografica absidale in Roma (secoli IV–XII)*, [in:] *Il De civitate Dei. L'opera, le interpretazioni, l'influsso*, a cura di E. Cavalcanti, Roma 1996, pp. 641–662; R. Tichy, *Mistyczna historia człowieka według Bernarda z Clairvaux*, Poznań 2019, p. 96.

cles, rings, quadrature of the circle known from the Pythagorean philosophy as the figures of perfection and eternity. The poet raved about them. The circles of light which form an outline of the *Circulation* (Paradise, Canto XXXIII, 133). The beauty which he saw in the images is infinite. “*Here vigor failed the lofty fantasy... Even as a wheel that equally is moved...*” Paradise Canto XXXIII 144¹³.

Biblical Paradise — Heaven

Roman mosaics reflect Biblical Paradise which consists of two ephemera: the earthly Paradise and the Paradise which will come back together with Christ's Parousia; Heaven is the place of God beyond time and beyond space. The first one begins with the act of world creation described in the Book of Genesis. God created heaven and earth, He created man to His image and He said that it was good which means the same as beautiful¹⁴. The Second Paradise which was announced in Christ's Parousia and which was combined with the Kingdom of Christ, was also expressed in the parts of architecture¹⁵.

The compositions of the apses of the Roman basilicas from 4th–8th centuries inspired the whole religious art of the Middle Ages and of the modern times. They explained the difficult dogmas of faith, they shaped sensitivity regarding the sensual values of the painting techniques which were popular in the tradition of the pagan Rome. The changes which concerned composition and form highlighted new tendencies. They were to express the new, spiritual message of Paradise and Heaven which were inhabited by spiritual creatures and the narration of which concerned eternal life. Therefore, instead of the sensory illusion of the three-dimensional depth, the compositions were formed in axuality — one line over another which resembled terraces and which lead from the base of the conch and up. They displaced the antique three-dimensional illusions. As it is

13 All of the quotations from the *Divine Comedy* of Dante come from the edition: Dante Alighieri, *Boska komedia*, transl. E. Porębowicz, with the afterword and footnotes by M. Maślanka-Soro, Kraków 2004.

14 J. Delumeau, *Une histoire du paradis*, vol. 1: *Le jardin des délices*, Paris 1992; H. Schade, *Das Paradies und die Imago Dei*, [in:] *Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen. Studien zum Bild eines Ideals*, hrsg. H. Bauer [et al.], Berlin 1966, pp. 80–189 (*Probleme der Kunstwissenschaft*, 2); U. M. Mazurczak, *Das Sechstageswerk in der Ikonographie des Mittelalters. Forschungsstand und Forschungsperspektiven*, „Acta Mediaevalia” 8 (1995), pp. 117–135; U. M. Mazurczak, *Cielesność człowieka w średniowiecznym malarstwie Italii*, vol. 1, Lublin 2012, pp. 35–124.

15 J. Delumeau, *Une histoire du paradis...*, op. cit., pp. 31–33; U. M. Mazurczak, *Cielesność człowieka...*, op. cit.; M. Maślanka-Soro, *La dimensione poetica...*, op. cit., Kraków 2003, pp. 69–70.

the eternity, beyond the time and space, beyond the paradigms of the fleshly life, which is the final destination.

Pagan art did not contain the visualization of life which would be deprived of the sensual qualities or physical matter. In order to visualize the superpower, the artists used transgression e.g. humans into animals. Artists did not try to visualize immortality or eternity with any other means but with numbers and geometrical figures. These issues were shown in the mosaics which consisted of colourful sensual tesserae laboriously creating the layout of 'eternity', 'infinity' or being 'en route'. The compositions were collages of colourful layers, ocher, green and emerald and they filled the upper layer of the conch with tesserae in blue and gold. In this way Paradise–Heaven images were subjected to the colourful treatment which imply the movement 'towards' the mountain which is to be reached but which will not be reached only by a single act.

Heaven in the Roman mosaics is 'heavenly blue', the light is enriched with the gate architecture as the synonym of God's Kingdom. Heaven is identified with Glory, Majesty. Paradise is a part of a meadow with flowers recorded in the mature Christian mysticism, free from any corporeal aspects. Flowers are a substitute of colours: white and purple. Similarly, God is free from any matter created by Himself. Heaven is the communion of saints and it is preserved in the immaterial light. It is an unprecedented problem in visualization in the Christian art which is deeply rooted in the physical shapes, sensual colours and in the sensual perception in the inheritance of the antique mentality, although they were to visualize what is not sensual.

The mosaics were recognized in a thorough research collected in a source of knowledge of the last two centuries confirmed by the authority of Guglielmo Matthiae¹⁶, and mainly quoted by the group of Maria Andaloro and Serena Romano. In the heritage of the fine arts, especially in painting in the churches in Rome of the early and late Middle Ages, mosaics constitute the synonym of the archetype of the Christian art, both in the form and in the transferred contents, confirming the authority of the Latin Church tradition. The mosaics are the testimony of the artistic aspirations of the masters of mosaic workshops in Rome in the 5th century. Their tradition was continued in the reduced state of preservation on the frescos of 11th–13th centuries. They were the testimony of the Church's authority as the interpretation of faith since the early beginnings of Christianity in Rome in 5th century until the time of the developed scholasticism in 12th and 13th centuries with its intellectual aspirations, Thomistic rationalism and the mystic beauty. Their mystery is expressed in the fact that

16 G. Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Roma 1967.

they fulfil the adequate role of a medium of the mysticism of light and colour so well-known to Dante. All of these experiences are expressed in the Roman mosaics. They testify the delight over the truth known to Thomas Aquinas and found in the mysticism of the light of Bernard of Clairvaux in the equal extent of the Aristotle's learning.

Dante's time is cumulated in the Holy Year, it is the time of Pope Boniface VIII (Benedictus Gaetani 1234–1303) who tended to renew and refresh the insides of churches strengthening the ethos of the Church. This idea was taken from his predecessor Pope Nicolas III (Gaetano Orsini 1220–1280, the Pope 1277–1280)¹⁷. It was the aspiration of the Popes to give splendour of modernity to basilicas preserving the rank of tradition as the synonym of the sources of papacy and Christianity in Rome as the *sedia petri*. The outstanding artists close to Dante: the architects, painters, sculptors and gardeners were the only ones who could implement this idea. The renewed art was to support the idea of the renewal of the Church's authority. However, it was one wing of Christianity. The other wing was the doctrinal Tradition of the Church, the history of papacy, the history of the Holy Martyrs. It was the time of the fast and reverential development of the cult of saints whose graves were situated in the Roman basilicas or in the catacombs.

According to the description in the Book of Genesis, the Paradise was depicted as the specific land, the first land of life of the man in happiness with God. Its topography was marked by rivers, four rivers from four directions with the direction set by winds. However, the act of the man's disobedience to God and the original sin were the reasons of the man's leaving the earthly paradise – to the earth which was cultivated by Adam. Thus the simple unequivocal message of the Book of Genesis about the original *locus amoenus* was subjected to various interpretations – even the paradise lost but also the paradise meant as returning to the place of being with God.

However, both in Dante's intuition and earlier in the simple diagrams of the colourful stripes of the apses' conches, Paradise is the waiting for Parousia. Time is the basic medium, rather than space. The future is not only the category of events but it is also a providential eschatology. The whole richness of indirect states, stages of spiritual access, steps leading upstairs to heaven where the unknown future was located. The Pythagoreans came to the rescue as they reduced infinity to the circle, a sphere of circle meanders. Infinity could be depicted in geometrical figures which constituted the surrogate of perfection and

17 *La storia dei Giubilei*, vol. 1–2, a cura di M. Fagiolo, Milano 1998; M. D'Onofrio, *Le committenze e il mecenatismo di Papa Niccolò III*, [in:] *Roma anno 1300...*, op. cit., s. 553–562.

eternity. They were also the poet's delight. Luminous circles constitute the contour of the image of the *Circulation* Paradise Canto XXXIII 133 Beauty which he saw in paintings has not found its end „Here vigor failed the lofty fantasy [...] Even as a wheel that equally is moved” (Paradise, Canto XXXIII, 144).

Theories were created about heaven which is a paradise for the saved, about eternal God's heaven which, however, is not identical with paradise. Theological interpretations of heaven and earth have become the background for the problems of visualization of earthly and heavenly paradise – the home of God, rather than their answer. In 4th century people created images of Christ Pantocrator the Son of God Who is sitting on a sphere as if on the heavenly throne hanged in the sky in order to underline that God's place is not the paradise for the saved.

The earliest model of this kind in the monumental paintings of apses is presented in the mosaics in the mausoleum of Constance dating back to 354 (when Constance's body was brought from Bithynia to Rome)¹⁸. Mosaics in the mausoleum of Constance from the first half of 4th century constitute a synthesis of the tradition of the pagan paradise and of the paradise of Christian salvation¹⁹. The tholobate in the not preserved dome of the mausoleum contained a maritime landscape, scenes from the Old Testament and from the New Testament, candelabrum and floral ornamentation. In the northern apse there is the preserved scene *Traditio clavium* (Mathew 16, 19) taken from the sarcophagus program²⁰. The mosaic in the little southern apse presents Christ Who appears on the clouds as the Peace Giver as it is written on the inscription on the rotulus *Dominus pacem dat*²¹. In the seemingly harmonious and unified composition of the sky, the strips were clearly separated like the steps indicating separate places for the apostles, for palm trees, for the simple architecture which refer to the pagan shepherd scenes. The hill with four heavenly rivers at Christ's feet is a separate place. The meadow assimilates the implications of the earthly paradise as it is presented as a narrow strip of land with the figures of people and things. Christ is presented with the background of the sky and clouds highlighted with rose and purple glares of light, He is the source of light. The implications of the earthly paradise are presented in the palm trees and in

18 These mosaics keep the traces of the changes as a result of renovation and maintenance. See: W. Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom vom dritten bis zum vierzehnten Jahrhundert*, Leipzig 1967, pp. 69–72; G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo. Secoli IV–X*, Roma 1987, vol. 1, pp. 35–37; *La pittura medievale...*, op. cit.).

19 *La pittura medievale...*, op. cit., pp. 54–56.

20 *La pittura medievale...*, op. cit., p. 81.

21 S. Romano, M. Andaloro, *Romisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto*, Milano 2002, p. 30.

the miniature forms of architecture taken from the shepherds' sheds which are the announcement of the future compositions of cities: Bethlem and Jerusalem presented in art.

The apses in the Constance mausoleum present visions of paradise and heaven which are different from the one at the vault of the nave in the central part of the mausoleum. Here the richness of the sensual nature is presented in all its glory: deciduous trees, pine trees, fruit trees, pear trees, apple trees, lemon trees, there are birds: pigeons, pheasants, partridges, hoopoes, falcons, and some objects: cups, craters, oenochoe, cornucopias. They introduce the world of earthly wealth and abundance, of heavenly and earthly wealth²². There are narrative scenes shown at the vault e.g. the harvest of grapes, wine pressing refers to the Dionysian ideas taken over to Christianity. The paradise of sensual abundance is juxtaposed to the spiritual reality in the apses.

Heaven — Sphere. Christ sitting on the sphere

Christ sitting on the sphere is the archetype of heaven as the home of God is the prototype of the visualization of heaven as God's home. The Pythagorean ideal figure symbolised infinity, beauty and features of gods: perfection, glory, immortality. The sphere, the circle were to symbolise the throne of God Almighty in heaven. These earliest visualizations of Heaven in the mosaic in the Constance mausoleum will develop in the next century in the times of Pope Leo the Great (440–460)²³. The bold artistic innovation of the composition is stunning²⁴. A different vision of the earth — the earthly paradise was shown in the axiality of colourful strips. The sphere is the vision of heaven, the geometrical form which is only reserved exclusively for God. The illusion of three-dimensionality was replaced by the axiality of colourful strips laid one over another like terraces. They imitate the land, the ground, green meadows with flowers, ribbons of streams. Over these the conch is filled with blue or gold tesserae. They clearly indicate the separate intangible vision of God's eternity. The artists deliberately and purposefully resigned from using illusion like in the antique landscapes. It was necessary to show the faithful a brand new vision of paradise,

22 *La pittura medievale...*, op. cit., p. 62.

23 *La pittura medievale...*, op. cit., p. 33.

24 M. S. Bunim, *Space in medieval painting and the forerunners of perspective*, New York 1940; E. Panofsky, *Die Perspektive als „symbolische Form“*, [in:] M. S. Bunim, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hrsg. von H Oberer, E. Verheyen, Berlin 1974, pp. 99–167.

however, not analogous to God. Paradise created by God was the light of the spirit – God’s breathing. God is Infinity and in His Eternity He is like Heaven.

The Biblical language in both the Greek and in the Latin version, reflects the nuances of understanding eternity through metonyms, through the symbols of varied meanings of eternity and God. The figural representation of the earth and of paradise which was presented by literary tradition and its reflections in the Ancient Roman paintings, were not adequate either to understanding the Biblical paradise, or, the less, to understanding Christian heaven – the eternity²⁵. There were only weak bindings to *locus amoenus*: little meadow with flowers, sheep in the pasture, low shrubs, shepherds’ sheds. In Christian religion paradise was the essence of the man’s meeting God, as in paradise the man was created „to the image of God”, the following paradise was to come with Christ’s Parousia which was seen as the Saviour’s return to the earth. There was only the problem in reflecting the earth which was to be „the new land”.

Visualization of these difficult truths of faith required from the artists, and particularly from the founders of the ecclesial compositions, finding a new language of communication, the new style of visualization. The compositions which were subjected to gradation, from the lowest layers of the earth to the top of the conch filled with blue or gold mosaic, were an adequate medium of the new teaching of the Church. They visualized gradual passing from the earth to the eternal life with God. The artists used the forms of new configuration, two-dimensional Surface in order to visualize the essence of spiritual life which is a process and not a single immediate event.

The apses of churches in their whole liturgical meaning in the shape of a conch constituted an important construct of the material architectural background which was the basis on which it was possible to create visions of the earthly paradise, the paradise of Parousia and God’s eternity out of colourful tesserae. Therefore in the gradual terraces the saint guides Peter and Paul lead their protégés to Christ. The place where the Saviour appears must not have been identical to the earthly paradise.

The perception of mosaics created in the Roman apses was inseparable from the read and heard liturgical texts, Biblical texts, the prayer and singing. The contemplation of the painting was not autonomous and independent from the liturgy, neither from any engagement of the faithful into the prayer, particularly

25 U.M. Mazurczak, *Krajobraz idealny, krajobraz realny. Antropologia krajobrazu zdarzeń i przyrody malarstwa włoskiego końca XIII i I połowy wieku XIV*, [in:] *Miraże natury i architektury. Prace naukowe dedykowane profesorowi Tadeuszowi Bernatowiczowi*, red. A. Barczyk, P. Gryglewski, Łódź 2021, pp. 373–409.

the reading or more often singing the psalms which praise God's heavenly beauty. The sacred space from the courtyard, the narthex, the main nave and the side naves, especially in the presbytery, were animated by the sparkling mosaic images which harmonized with the whole inside creating dynamic atmosphere which supported the spiritual reaching of the top, heading up, ascending. The dynamics of the voice, the colour of the image, the smell of incense, the sparkling of candles and lights reflected the image of spirituality which is not immobilised immaterial statics. Spiritual reality is constant pulsation and thus it is life. It reminds of Canto VI of Paradise:

With our desert is portion of our joy, Because we see them neither less nor greater. Herein doth living Justice sweeten so Affection in us, that forevermore It cannot warp to any iniquity. Voices diverse make up sweet melodies; So in this life of ours the seats diverse Render sweet harmony among these spheres (Paradise, Canto VI, 120–124).

The inside of basilica had an entirely different effect, rhythm, light and colour than the real space, outside the sacral sphere. The land where Jesus comes, Paradise where Jesus comes to in Parousia with His second changed coming is not a copy of Adam and Eve's paradise, as this one could not be God's eternity. The compositions reflected the new eschatological reality which, however, was referring to green pastures, flowers, shrubs and rivers.

The Mediaeval perception of Roman mosaics was experienced as deeply as it was revived by the memory of history, experienced equally deeply in the 5th century and in the year 1000, and in every next century. Rome was the Holy City – the miniature of the Holy Jerusalem. The programs of apses created in 13th and 14th centuries – in the time of Dante, in Italy and in the whole Latin Europe (to a great extent also in the Greek Europe), came from their mosaic archetypes from 5th–9th centuries. Their perception, interpretation and understanding could not have changed as the Word of the Bible, of liturgy and the sacramental Word have not changed. The historical knowledge about the Church, about the State and about faith was deepened. The constant question about the aim of life, about eternity and about the happiness of the life with God, about the dogma of the communion of saints were particularly popular in Dante's time. These questions remained unchanging just like the unchanging meaning of the Greek letter „I” Iota written on the fluttering, as if the breath of the Holy Spirit, coats of the Apostles on the Roman mosaics from 5th and 8th centuries.

Eternal life means “wandering” to heaven which was similar to a ray of light in the colours of the dawn. Christ sitting on a sphere in His majesty was shown in the mosaic of the church San Vitale in Ravenna, in the baptistery of San Giovanni in fonte in Napoli where He is standing on a sphere in the scene *Traditio legis*. In numerous compositions, the sphere was the figure of Heaven and it was both the footrest and the throne in numerous compositions of Mediaeval frescos in the miniature and in the panel painting.

Paradise — Heaven — The Holy City

Heaven presented in the mosaics of the early Christianity involves the Holy City, the Heavenly Jerusalem, the city of the King with its courtyards and gates. The King on the throne is the referent of the Kingdom as it was shown in the earliest, no longer existing mosaics in the apse of the Basilica of Saint Peter in the City of Vatican²⁶. The apse from the time of Pope Innocent III (1198–1216) preserved in the picture, was admired by Dante; similarly, the apse from the burned Basilica of Saint Paul Outside the Walls, known from the set of water-colour paintings of Uncial 054 (Bible, Vatican, Barberini, lat. 4406).

The mosaic preserved in the apse of the church of Santa Pudentiana presents a fully developed concept of Heaven — the City of God. Over the city panorama in the sky there is a cross made of precious stones surrounded by four apocalyptic creatures. The mosaics were created during the pontificate of Pope Innocent I (403–417). The city is a vision of the City of God described in *De Civitate Dei* of Saint Augustine²⁷. The City of Jerusalem in some of its parts reminds Roman memorial buildings. They are authenticated by the gold Cross *crux gemmate*, studded with gems, in the sky and by the apocalyptic creatures. The mosaic is the visualisation of the Christian faith in the eternal life which can be acquired through *Ecclesia ex Gentibus* and *Ecclesia ex Circumcisione* presented as personalised female allegories rising above the heads of the apostles²⁸. The vision

26 The apse from the times of Pope Innocent III, known from the drawing of the Grimaldi Album, Vatican Library (S. Romano, M. Andaloro, *Romisches Mittelalter...*, op. cit., p. 92). Apostolic Succession of the Sepulchre of St. Peter in the Vatican was known in the times of early Christianity and deepened in the times of Dante. E. Kirschbaum, *Die Graeber der Apostelfürsten: St Peter und St. Paul in Rom*, Leipzig 1973, pp. 95–97.

27 E. Kirschbaum, *Die Graeber der Apostelfürsten...*, op. cit., p. 76. Extensive historical and iconographic analysis see: *La pittura medievale...*, op. cit., pp. 41, 54–59.

28 C. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960. The personifications are also interpreted as the holy martyrs,

of the imperial hall with the Saviour on the throne Who is surrounded by the apostles confirms the relationship with the cross studded with gems with the sky in the background. The mosaic technique, the nature of little tesserae – colourful and gold, tilted slightly askew, reflected the effect of the dynamics of the constant sparkles of light which imitate God's light is often the metaphor of Dante as the heavenly beauty. This vision of Paradise – Parousia and of Heaven which is brand new in its composition and contents.

The answer to the question about Paradise – Heaven reflects the semantic relations which do not draw from pagan inspirations of the pastoral *locus amoenus*. The vision of Heaven in the mosaic in the apse of Santa Pudentiana is not an impressive and breath-taking cosmic phenomenon. The mosaic is derived from the roots of thinking and from the awareness of the history which is rooted in the texts of Saint Augustin *De Civitate Dei* or like the 14 homilies of Orygenes on the Ezekiel's prophecies. The Roman sarcophagi deepened the meaning of Christ as the teacher and philosopher in heavenly paradise²⁹.

For Dante and his contemporaries faithful Rome was a particularly important city, the figure of Heavenly Jerusalem. It assimilated pagan times with the Christian times in a specific order of human history. Jerusalem was not an abstraction or geometric cosmology, nor an intellectual configuration. Heaven was shown as the supreme authority the synonyms of which are: power, majesty, glory and kingdom. The authority required the space of the city meant as the State, and the State was meant to be the Empire³⁰. In the topography of Rome the authorities visualised two hills: Capitol – the hill of emperors and the mythological Genesis and the Vatican – the hill of the martyrdom of Saint Peter, the first bishop of Rome. Since the 4th century there has been an alliance between the Roman empire in Capitol and Saint Peter's Church in this sphere³¹.

daughters of Senator Pudens, Pudentian and Praksed, see: S. Romano, M. Andaloro, *Romisches Mittelalter...*, op. cit., pp. 76, 120–122.

29 M. Buchsel, *Das Christusporträt am Scheideweg des Ikonoklastenstreits im 8. und 9. Jahrhundert*, „Stadel Jahrbuch” 11 (1990), pp. 7–52; *La pittura medievale...*, op. cit., p. 120.

30 F. Marazzi, *Rome in Transition Economic and political Change in the Fourth and Fifth Centuries* [in:] *Early medieval Rome and the Christian West. Essays in Honour of Donald A. Bullough*, ed. J. M. H. Smith, Leiden–Boston 2000. This issue in detail is developed by: A. Frascchetti, *Vom Kapitol zur Peterskirche. Aspekte der römischen Stadtlandschaft in der Spätantike*, [in:] S. Romano, M. Andaloro, *Romisches Mittelalter...*, op. cit., pp. 11–24; D. Iogna-Prat, *Ecclesia/Christianitas. Identité universelle et identité religieuse*, [in:] *Religiosità e civiltà. Identità delle forme religiose (secoli X–XIV). Atti del convegno internazionale, Brescia, 9–11 settembre 2009*, a cura di G. Andenna, indeks E. Filippini, Milano 2011, pp. 193–210.

31 W. Müller, *Die Heilige Stadt. Roma quadrata, himmlisches Jerusalem und die Mythe vom Weltnabel*, Stuttgart 1961, pp. 85–127; H. Köhren-Jansen, *Giottos Navicella. Bildtradition, Deutung, Rezeptionsgeschichte*, Worms am Rhein 1998, p. 58 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, 8).

There have been changes in visualising Heaven as the place of God's rule. The original brightness was enriched with the figures of the city especially the gates and walls according to the prophecy of Isaiah "You shall call your walls 'Salvation' and your gates 'Praise'" (Is 60, 18). The open gates were the sign of the safety of the citizens and of the inflow of material wealth. In the second song of thanksgiving the prophet praises God's glory: "A strong city have we; he sets up walls and ramparts to protect us. Open up the gates to let in a nation that is just, one that keeps faith" (Is 26, 1). However, the full description of Heaven as the City of God was provided by Saint John in his Apocalypse (Ap 21). The text is the basis of the mosaic compositions in which the vision of Heaven is the New Creation – the Heavenly Jerusalem. Seeking for the analogy Jerusalem – Rome was based on the beginnings of the Church on the graves of martyrs who resembled those who have washed their robes in the blood of the Lamb. The history of Rome of the first Christians was read in the Middle Ages, referring to the history and refreshing the legends. According to the legend preserved in Rome *Domine Quo Vadis*, Christ returned to Rome in order to be crucified here again, which was indicated by the Pope Innocent III (1198–1216). According to the faith of Romans, Rome was appointed by God as *caput mundi, caput ecclesiae*³².

Creating the mosaic in the church of Saint Peter in Vatican dates back to the time after the death of Constantin the Great that is after 337. The mosaic was to be created during the period of 342–344³³. Dante saw this mosaic, it was the first apotheosis of the city as heaven and heaven as Civitas. It was ahead of 100 years of the preserved mosaic from Santa Pudentiana with the apotheosis of the City as heaven. The preserved mosaics from the first half of the 4th century and till the 8th century in their nature of the colours, gold, in their full abundance of the twinkling tesserae, dynamically changing the shape of things, constitute a new language of visualization. Instead of being defined by the outline and volume, the figures radiate with the light and shine which refracts and scatters their sensual shapes. Dante's metaphor *the streaks of light*, radiant, pulsating, reflects the essence of the visualisation of spiritual and mystic life. They have become the synonym of harmonic continuous – eternal movement of interpenetrating circles which overwhelmed the characters and heaven.

The terraces, ground falls, meadows, the waters of the rivers formed as strips imply the flashback of the earthly paradise with human figures, with nature

32 W. Müller, *Die Heilige Stadt...*, op. cit., pp. 110–112; M. Guarducci, *Gli avori erculei della cattedra di San Pietro. Elementi nuovi*, Roma 1977, pp. 117–253 (Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Memorie. Classe di scienze morali, storiche e filologiche, 8, 21, 3).

33 S. Romano, M. Andalaro, *Romisches Mittelalter...*, op. cit., p. 77.

and with pieces of architecture. The pyramids of clouds which carry Christ lead to heaven. The apse of the church of Saint Cosmas and Damian in Forum Romanum, built between 526 and 530 founded by Pope Felix IV, is presented in a mature way, in a synthesis of the well-known models of paradise-heaven. The founder was presented in the apse carrying the model of the church and with a palm tree with a phoenix sitting on a branch in the background. The tree and the bird, the symbol of life, visualised the earthly paradise. The basilica commemorates the cult of holy martyrs in Rome at the beginning of 6th century. The church and particularly the composition of the apse became the models for the later churches founded by the Pope Paschalis I, Saint Praxedes and Saint Cecilia³⁴.

The artistic structure is very thoughtful. Saint martyrs were wearing white tunics and coats slightly swinging, suggesting the blowing wind – the Holy Spirit. The martyrs are wandering to Christ, from His right and left side, led by their guides Saint Peter and Saint Paul. The faces of the figures reflect light – the glow of the blue sky, enveloping their cheeks and hands. The heavenly light left shadows on the human complexion, the shade in the off-gray. This thoughtful artistic technique reflects the idea of the change of the bodies of saints, the figures of which were situated in the parts above the ground. Dante called them “purgatory mountain” Paradise, Canto I. The saints maintain the nature of the human corporeality but at the same time they are overwhelmed by the shine of the heavenly light leaving in the shadow of the off-blue. The rule over the light indicates that they have not received the new spiritual body. The shadow of the heavenly blue echoed on the faces and on the feet of the figures reflected the movement – reaching towards, as opposed to the immobility. This artistic technique with reflecting heaven on earth and on the bodies of the saints mirrors the distinction of the spheres which head towards heaven. The spheres which set the direction of the figures – towards Christ, do not determine the ownership nor the isolation.

Roman and Italian painters used to paint blue heaven since 12th century while in the Byzantine area the heaven was painted gold which led to using the same style in the north of Italy, as is reflected in the churches Pawi San Pietro in Ciel d’Oro as well as in the gold mosaics in Milan. Gold does not give shade and it is the absolute quintessence of the cosmic light. The gold robes of Christ, His tunic and coat with the purple *clavi* were the source of light for the mauve shades of the clouds in the dark-blue sky.

34 S. Romano, M. Andaloro, *Romisches Mittelalter...*, op. cit. p. 77.

The wanderer and his guide on their way to Paradise

The figures presented in the apse of Cosmas and Damian preserve the individual features in the physiognomies of Saint Paul and Saint Peter and they are at the same time enveloped with blue, they become the figures subjected to transformation. The energetic targeting of the figure towards Christ in Heaven visualises the words of Saint Paul: "I have finished my course". Saint Peter and Saint Paul are the guides for other saint martyrs. This composition visualizes the idea of a guide who in the Christian religiosity is rooted in the function of a patron, teacher, intermediary, protector. Such functions were created in the early Christian art in the visualizations in sarcophagi. Patron-Guide became a figure both for the figures of saints and for the living founders, sometimes even for the anonymous observers of events. The differences in meaning which obviously existed between the mentioned figures were designated by the thematic contexts of the presented events. The man – the pilgrim was known in the pictures of the whole period of the Middle Ages especially in the times of intense frequent pilgrimages to the graves and holy places, especially to Rome of Saint Peter and to Santiago de Compostella to Saint Jacob. Both the pilgrim and his guide were bestowed with God's grace which enabled them to wander and seek. The grace of being guided was also necessary and so was the acceptance of the gift of guidance. Dante is the pilgrim as the New Aeneas³⁵. He makes his pilgrimages in the afterlife guided by his guides Virgil and Bernard of Clairvaux; Beatrice leads him to heaven which is his destination.

In the patristic and Benedictine milieu the physical wandering was preceded by a spiritual pilgrimage declared in the Benedictine keynote – *quaerere Deum*. The motifs Guide – Master – Teacher – Protector with their shades of meanings were developed by the whole Mediaeval art. The genesis can be found in the Roman mosaics, among others in the church apse mentioned above. The guides – Saint Peter and Saint Paul embrace their holy martyrs, protect them on their way to their destination – to Christ in heaven. This retinue of saints involves Pope Felix IV and Saint Theodore – the martyr officer in the Emperor Maximilian's army in Asia Minor, they are placed on the right. Below, in one axis with Christ, there is the Lamb on the hill with four flowing heavenly rivers. These far away echoes of pastoral scenes gained a new meaning. A row of sheep which are heading towards Christ has an eschatological meaning, these are the faithful of the Church heading towards their source.

35 M. Maślanka-Soro, *Antyczna tradycja epicka u Dantego*, Kraków 2015, pp. 188–190.

The earthly paradise consists of a set of terraces: the land and rivers, it is separated from the dark blue strip of heaven which is a depth and infinity. The Blue Paradise–Heaven are separate spheres where you can set off to. Heaven is the light which can beam and raise Christ. Figures and things of the paradise preserve their sensual qualities, adequate to their earthly matter. The corporeality of the figures has physical and sensual qualities. They shed the shadow as they preserve their material property. At the same time their white robes dematerialize their bodily volumes. They sparkle and shimmer with the blue shades reflecting the blue heaven. Heaven is separated from the earthly paradise, it radiates with its inner light. This transgression is also present among the world of nature. Plants, flowers, shrubs preserve their botanical qualities but in a stunted and diminished way. On the miniature mounds there are miniature buildings seen “from a bird’s eye view”.

The composition from the church of Cosmas and Damian was the archetype of visualization of the man on his way to heaven. It presented the pilgrimage of saints guided by the *auctoritas* of the Church, which was later imitated in various versions of the enriched form. The artist introduced new saint pilgrims and new saint guides. The aim remained the same: to reach the destination – the New Paradise and Heaven with God the Father. Dante’s Paradise is also somehow “*overcrowded*”.

A hundred years later new mosaics were created in the apse of Saint Agnes church in Rome, they dated back to 625. They show Saint Agnes in the very centre of the conch of the apse, standing between the Popes: Pope Honorius (625–628) and Pope Symmachus (498–514). The saint martyr from the time of Diocletian was one of the most cherished saints. Her name was compared to the personification of chastity *agnes* – Greek *hagnes* – chaste, Latin. *agnus* – lamb. She was shown as a young beautiful Roman girl with regular facial features of a delicate girl and with slender hands. Her beauty was described by Prudentius in his hymn to the saint³⁶.

She is wearing elegant ceremonial clothes *loros* made of an expensive fabric in gold and purple and decorated with precious stones. The clothing refers to the outfit of the Byzantine court *basilissy*. It is not typical clothing but an attire. The attire was put on her body thus dematerializing it, changing the physical

36 The oldest descriptions of martyrdom are the texts of Saint Ambrose, *De virginibus* from years 375–377. The author indicates the beauty of the face of the saint martyr. In the developed poetic verses he praised the beauty of Saint Agnes. Aureliusz Prudencjusz Klemens, *Wieńce męczeńskie*, transl. M. Brożek, Kraków 2006).

matter into a transformed spiritual body³⁷. In the early Christian and Medieval writing and poetics saints were compared to *the living Stones chosen by God* like the body of Christ. Origen, similarly to Clemens, on the basis of Saint Peter's letter (1 Pt 2, 4–5) compared Christ's body and saints to the precious stones of Holy Jerusalem³⁸.

The figures were situated on the edge of the narrow strip – the green meadow, as if on the other bank from the point of view of the viewer. The standing figures include: Pope Honorius with a model of the temple, Saint Agnes and Pope Symmachus with a book³⁹. Honorius as a person living in the time of creating the mosaic was presented without the nimbus. The head of Saint Agnes and her face are lighted up with blushes, her cheeks reflect the heavenly glow of paradise. Heaven as God's Tent visualises God's Hand with a heavenly wreath for Saint Agnes. Heaven is God's tent according to the words of Prophet Isaiah: "He stretches out the heavens like a veil, spreads them out like a tent to dwell in". (Is 40, 22)

Despite the fact that the figure of Saint Agnes was located in the centre, she is meant to be on her way to Heaven as it is shown in the direction of her feet. The Saint is the guide for the Popes.

Saint Agnes was also shown in other Roman churches e.g. in the apse of Saint Mark's church where she is located next to Saint Agapit, her face emphatically emphasises the changed, heavenly corporeality. The fleshly schematism indicates spiritual transformation. The face of Saint Agnes from Sancta Sanctorum from 12th century, which is shown at the vault next to the face of Christ with Saint Nicolas, Stephen and Lawrence, has a similar meaning. The community of saints with God as well as the implication of the place are the visualisation of the meaning of heaven. The examples include the mosaics in such churches as: Santa Maria in Domnica (818), Saint Praxedes (1st quarter of 9th century), Saint Cecilia (the last quarter of 9th century), created in the times of Pope Paschalis I. The Church as the physical space becomes the miniature of the Heavenly Jerusalem, the Holy City with the existing community of saints with the living – it

37 M. G. Houston, *Ancient Greek, Roman and Byzantine costume and decoration*, London 1977, p. 145. The author compares the garments of St. Agnes for priestly robes.

38 U. M. Mazurczak, *Cielesność człowieka...*, op. cit., pp. 141–191.

39 Walter Oakeshott recognizes Symmachus (W. Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom...*, op. cit., p. 159), and Serena Romano and Maria Andaloro refer to the figure as an unknown pope (S. Romano, M. Andaloro, *Romisches Mittelalter...*, op. cit., p. 23). Portraits of popes are an important and developed problem in the study of medieval art in their historical aspects. At this point, we do not undertake a synthetic analysis of papal images and portraits in the mentioned mosaics. The classic dissertation is a study: G. B. Ladner, *I ritratti dei papi nell'antichità e nel medioevo*, vol. 1: *Dalle origini fino alla fine della lotta per le investiture*, Città del Vaticano 1941.

is shown in the mosaic in the apse of the church Santa Maria in Dominica. The community of saints consists of countless amount of angels who are surrounding the throne of Mary with the Child. In the first row we can recognise the figures, while the crowd of angels is marked with scraps of blue nimbuses as spiritual creatures. On the footstool of Mary's throne there is Pope Paschalis I in a white alba, with a golden chasuble with a square nimbus around his head, who is kneeling. This is the way of marking his contemporary life in the time of creating the mosaic. The liturgical clothing is the reason for his presence in the apse of the place of the Eucharist⁴⁰. The touch of Mary's foot reminds of the tradition of the imperial visualisations of the emperor on horse and the emperor's foot which could have been touched by a subject. In the content of the composition in front of Mary's throne this gesture is the expression of humility⁴¹.

Paradise is a green meadow covered with white and red flowers which symbolise virtues: love and chastity. At the chancel arch there is again the composition of the meadow with white lilies over which Christ is shown with a golden medallion. Over the meadow there are apostles in a formed procession heading towards Christ led by angels. They too have the roles of the guides. White and red flowers as the symbols of virtues reflect human tendencies and human struggling on their way to holiness, while white lilies meant the divinity, the state of holiness. The composition of the apse and the chancel arch visualise the hierarchy of the figures and places. The paradise has terraces highlighted by flowers while heaven is highlighted with blue and gold colours as the God's light. In Canto XXIII of Dante's Paradise

There is the Rose in which the Word Divine Became incarnate; there the lilies are By whose perfume the good way was discovered (Paradise, Canto XXIII, 71–75).

The founder of the basilicas and the initiator of the heavenly visions in the apses Pope Paschalis I recorded the program of the decorations in the church of Saint Cecilia (the martyr from year 230) the one that he particularly cherished and worshipped. The composition of the apse is a continuation of the tradition of basilicas founded by this Pope which does not mean that they were copies⁴². Pope Martin V (1281–1285) gave special validity to this basilica. He employed

40 W. Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom...*, op. cit., p. 215.

41 S. Romano, M. Andaloro, *Romisches Mittelalter...*, op. cit., p. 140.

42 The apse, destroyed by the flood, was restored according to its original composition: B. Meli, *La Basilica di S. Cecilia in Trastevere ed i suoi ulteriori ritrovamenti*, [in:] *Roma anno 1300...*, op. cit., pp. 17–22.

masters Arnolph do Cambia and Pietro Cavallini to modernize the interior and, at the same time, to preserve its original character⁴³. The hierarchical arrangement of steps resembling terraces of Paradise and Heaven is adequate to the hierarchical arrangement of retinue of saints heading towards Christ. The Saviour was presented on the clouds, dressed in a gold tunic. On the right Saint Paul is the guide for Saint Agatha and for Pope Paschalis, while on the left Saint Peter is leading the holy spouses Valerian and Cecilia. In the place of Christ's revelation, the heavenly meadow gives place to the clouds. Symmetrically below there is a heavenly hill with four rivers which are the destination for a number of sheep which symbolise the faithful.

There is a gradual minimization of the sensual bodies of the figures presented in the apses, they become more and more mystical and disembodied. The function of the sensual body is replaced by flowing robes. In comparison to the figures from 5th–7th centuries, the previous post-antique sensuality is replaced by the colours: white, gold, purple and blue, which imply the spiritual meaning of the beauty of figures brought to the steps of paradise⁴⁴.

In 9th century Popes: Paschalis I (817–824), Gregory IV (827–844) and Sergius II (844–847) founded churches in order to maintain the cult of the holy relics which was present in Rome since the Constantine times. New basilicas built in the early Christian style, maintained the mosaic decorations of the apses and of the whole insides. Despite certain stylistic and composition changes, the main ideas of visualization of the faith in the eternal life and Paradise-Heaven were preserved. These visualizations legitimized the historic continuity of the Church which managed to establish Her authority of Saint Peter's successor *cathedra Petri* also through visualization of the essential dogma. What is more, the language of the message of the relationship between the Bible and the liturgy was also preserved. We can notice new tendencies in visualizing paradise-heaven which was influenced by the visualizations created between 4th and 9th centuries.

The history of visualization of the theme of Paradise- Heaven has not been clearly defined in the Bible. On the other hand, the interests and inspirations of artists and of founders strongly influenced the difficulty with this visualization. The history of visualization created between 4th and 6th centuries or rather of experimenting in seeking the way "to" paradise and "to" heaven where God

43 M. Pignatti Morano, P. Refice, *Documenti per la storia dei restauri della basilica di S. Cecilia in Trastevere dal Rinascimento agli interventi di Federico Hermann*, [in:] *Roma anno 1300...*, op. cit., pp. 331–340.

44 U.M. Mazurczak, *Cielesność człowieka...*, op. cit., pp. 148–154.

lives. At the same time it was not fantasy. It was drawn from the Christian tradition of the visualization of God which focused on the visualization of Christ in Parousia and Virgin Mary Theotokos. The mosaic art developed its decorativeness predilections of using the wall e.g. the space between the windows as decorative space, the space was filled up with plants, flowers, trees and birds. They did not clearly semantically refer to the official message of the apses, they increased the aesthetic impressions of the whole of the inside as the substitute of paradise and heaven.

The apse and the chancel arch were of primary importance. The original apse construction of steps with the terraces of green and blue strips, with the emerald waters, with the rivers, was enriched with details referring to the cities of Bethlem and Jerusalem, and was confirmed by inscriptions. Since 9th century the visions of the cities were presented from the bird's-eye-view. The roof tile arranged precisely and reflecting the light, gold, cinnabar and purple pigments, dematerialize the reality of the houses indicating the symbolic meaning of the cities of Alpha and Omega of the history in the eschatological perspective.

In the main apse of the church of Saint Praxedes and Pudentiana, the composition of the apse of Cosmas and Damian is repeated, however, the visions of Paradise and Heaven and of the eternal life were strongly developed which is also presented at the chancel arch (despite the Baroque reconstruction). Christ in the gold robe is raised to the clouds. He is raising His right hand as a gesture of the sovereign's greeting, according to pattern of the Ancient emperors. In His left hand He is holding a convoluted scroll of writing confirming His Parousia.

On the right Saint Paul is leading Saint Praxedes to Christ, while on the left Saint Peter is leading her sister Pudentiana. Pope Paschalis I in the liturgical robe and a square nimbus is raising a model of the renovated church. Behind him there is a Fenix on a bench of a palm tree. Both the bird and the tree introduce the symbols of rebirth to the eternal life.

The place for Christ was clearly separated with a band of clouds which is much wider than in the previous original works. The clouds in the blue sky reserve a place for Christ. Above the Saviour's head appears God's Hand with a gold wreath. It designates a sphere unavailable for saints. Attention is drawn by the river at Christ's feet with an inscription *Jordan*. Topographic concretization is necessary in order to understand the baptism as a historical event in Christ's life, however, this scene presents the sacrament of baptism in the Christian faith. The Saviour was shown in the clouds as He passed the river bank and He is already on the other side. This determines the results of the sacrament of Baptism and not only the event described in the Gospels. Along the river bank

the saints are walking with their guides in the rhythm of a procession. River Jordan is situated above the hill of Paradise and the four rivers of paradise flow out of it. The artist expanded the structure: of the earthly Paradise, of the Paradise promised by the Christ's Parousia and of Heaven as the place of God. The terraces of the earth, water, clouds, blue sky are separated in space but they are all connected by the figures of saints. At the chancel arch at the gates of Bethlem and Jerusalem there are figures of the Apocalyptic Old Men which are heading towards the altar of the Lamb which is surrounded by four Apocalyptic creatures. The Hetoimasia throne is God's throne:

A throne was there in heaven, and on the throne sat one whose appearance sparkled like jasper and carnelian. Around the throne was a halo as brilliant as an emerald. (Rev. 4, 1–3)

Heaven is crowded with the saved dressed in white robes and presenting their wreaths of martyrdom. The community of heaven *communitas* consisting of a multitude of angels and saints "from every nation, from all tribes", presented in the highest part of the apse, constitutes the visions of Empyrean. The saved are spiritual creatures therefore they have no individual features of appearance.

Paradise — Heaven. The saved residents

In the church mentioned above the memory of the cult of a multitude of saints: the sisters of the church of Saint Praxedes and Pudentiana, Saint Zeno, Saint John the Baptist and Saint Agnes, Saint Valentin, was maintained. The saints, in contrast to the Apocalyptic figures, have their own specific earthly facial features. In the chapel of Saint Zeno, which was built as a grave of the mother of Pope Paschalis I, her portrait with the square nimbus is preserved, it is situated between the images of Virgin Mary the Mother of God, Praxedes and Pudentiana. The name of the chapel is Hortus Paradisus — the paradise garden. It refers to the first garden created by God. It was visualized as little meadow beds with white and red flowers. They are the space for the saints: Peter, Paul, Agnes, Praxedes and Pudentiana. They are raised above the heavenly meadow, and they are located on the golden plain which imitates the eternal light. The saints are dressed in their gold tunics and tiaras studded with gems. The heavenly meadows resemble terraces which are raised towards the luminous Empyrean.

Christ is presented in the central part of the vault, He is wearing a mandorla carried by four angels. At the chancel arch Peter and Paul indicate God's throne, according to the words of the psalm: "Then I will go to the altar of God, to God, my joy and my delight" (Ps 43, 4). The mandorla with Christ's bust on top of the golden vault with its shine of gold is in contrast with the dark blue of the "night". It is not the artistic quintessence of colours but an image of the cosmic projection.

The medallion with the figure of Christ was known ever since from the earliest Eastern tradition of visualizing the Saviour both in miniature painting and in monumental painting⁴⁵. The images of emperors in clypeuses were widely spread on coins and medals in the whole Roman empire. A clypeus with the bust of Christ at the vault in the chapel of Saint Zeno in Basilica of Saint Praxedes from year 820 is the quintessence of visualization of such images of the Saviour in the Roman tradition. A number of medallions with the images of the apostles and of popes were put on the main nave of Basilica of Saint Peter and Saint Paul, known to Dante but no longer existing now. In Canto XXIII of Paradise the poet develops metaphors which reflect the dynamically changing images the shapes of which are beaming with lights. The rush of stars, the movement, the storms, blur the contours of objects, the swarms of colours of flowers. In the sun storm Beatrice:

As in the sunshine, that unsullied streams (Canto XXIII, 80).

Illumined from above with burning rays, Beholding not the source of the effulgence. O power benignant that dost so imprint them! Thou didst exalt thyself to give more scope There to mine eyes, that were not strong enough (Paradise, Canto XXIII, 83–87).

The shine of gold and sapphires on Christ's medallion indicate the highest craftsmanship of the image of Saviour in a golden tunic and coat with the rolled up scroll awaiting the Apocalypse. Angels are spiritual creatures, their essence is expressed in transparency of the colours: white, gold, blue. Their gestures of raising clypeuses are only the touch of the circle. They only delicately touch the bright mandorla with the tops of their fingertips instead of raising it with their hands.

45 H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, transl. T. Zatorski, Gdańsk 2010, pp. 178–179.

Heaven—the Luminous Cross

One of the earliest images of Christ in clypeus in the spot of crossed beams of the cross in the monumental painting is the composition of the apse of the church of Saint Apollinaire in Classe in Ravenna consecrated in 549⁴⁶. Christ's face is reflected in the inscription IXOYC (the Greek for *the fish*) and it is an abbreviation of the name Jesus Christ the Son of God the Saviour, in the bottom part *Salus Mundi* the Saviour of the World, on the sides the letters *Alpha* and *Omega*. The apse of the port church in Ravenna summarises the experiences and searches in the artistic visualization of Paradise and Heaven, of saints, of the saved, of prophets. In the apse with the dominating monumental circle with the inscribed bright cross there are also such scenes as: the symbolic vision of Christ's transfiguration on Mount Tabor and Saint Apollinaire as an orans praying for his church. On top of the apse there is an image of heaven with *Manus Dei*.

The mosaic is the result of tedious thoughts, of the novelty and of maintaining the tradition which was transmitted by Rome in 4th and 5th centuries. What did Ravenna mean to our poet? He started to live here in 1318 and he died here⁴⁷. Apollinaire the saint bishop of Ravenna as an orans was the guide for the faithful shown as the symbolic sheep. He indicates heaven as the destination of the Christian life, this heaven was developed and presented in the scenes of paintings in the apses of Roman basilicas. The earthly and the heavenly paradise are painted at the base of the conch, the cross is located in the centre of the conch with the background of the sky full of stars. It is not an unambiguously still centre. It is Christ's Face on the crossed beams of the bright cross which is still. Around Him there is the whole composition of the apse which is a dynamic vision of the earthly paradise, of heavenly paradise and of heaven. In its semi-circular and circular colourful circles it reflects the illusion of the universe set in the eternal harmonious motion. These swirling circles like the inner diagrams indicate the order for the figures and scenes, the order pulsating with light and bright colours.

The central circle of the dark sapphire tones imitate the night starry sky bringing out the cosmic power of celestial bodies. The circle of the sky embraces the cross which shimmers with gems. The heavenly circle is parting the clouds presenting the majesty of the cross. The flickering lights and colours of

46 E. Jastrzębowska, *Sztuka wczesnochrześcijańska*, Kraków 2008, pp. 205–207.

47 M. Maślanka-Soro, *Posłowie*, [in:] Dante Alighieri, *Boska komedia...*, op. cit., p. 469.

tesserae: gold, blue, white, in various shades were dominated by Christ's face on the cross.

The iconography of the whole apse, which has been analysed in multiple monographs, indicates a relationship of the events described in the Gospel with the eschatology of the cross and Apocalypse⁴⁸. Saint Apollinaire in his liturgical garment shown as an orans confirms the timeliness of the Liturgy which, as real, is being constantly performed at the altar, at the same time the mosaic visualizes the liturgy of eternity. The Biblical history (creating Heaven and earth) is intertwined with the history of the Gospel, with hagiography and finally with the history of the Church⁴⁹.

The cross in the centre of the starry sky in the centre of the apse was widespread in the East in 6th century almost at the same time as the apse San Apollinaire in Classe. There are also the apses in the churches from the Ancient Syro-Mesopotamia⁵⁰. The beginnings refer to the form *Labarum Christi*. The images of Christ inscribed into a circle as the monogram of Christ were spread on the Roman Christian sarcophagi with such a motif, the oldest of these dates back to year 340⁵¹.

The crosses in the apses of churches have eschatological meaning in which the visions of the earthly paradise, the paradise after Parousia and Heaven, the See of God complete one another. One of the most important examples is the chapel within the southern part of the walls of the monastery in Sinai which dates back to the 6th century. There was a cross studded with artificial pearls against the background of the heavenly sky. What is more, in the niche of the western chapel in Sinai there was a cross with the background of gold mosaics with peacocks on each side⁵². Bright crosses with the whole context of blue or gold background are called eschatological crosses. Therefore the mosaic from Santa Pudentiana, which should definitely be mentioned, was the oldest among the remaining examples of open Heaven illuminated by the luminous cross. This group will also contain other apses in Italy e.g. in the basilica of Saint Apostles in Nola from year 400, San Eusebio in Vercelli from the first half of 6th century⁵³.

48 A. Michael, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe: seine Deutung im Kontext der Liturgie*, Münster 2004 (*Europäische Hochschulschriften*, 23: *Theologie*, 799).

49 A. Michael, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe...*, op. cit., pp. 78–83.

50 A. Michael, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe...*, op. cit., p. 75.

51 A. Michael, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe...*, op. cit., p. 75.

52 A. Michael, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe...*, op. cit., p. 75.

53 A. Michael, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe...*, op. cit., p. 75.

The apse in San Stefano Rotondo in Rome from year 650 is the direct analogy to the apse of San Apollinaire in Classe⁵⁴. The difference is essential as far as the spot of the clypeus with the image of Christ's Face is situated. It is attached to the top of the cross *Crux gemmata* and it fulfils the whole height of the apse over which there is the Face of the Saviour. The medallion with Christ's Face is slightly below the firmament with God's Hand. On both sides of the cross there are saint martyrs from the time of Diocletian – Saint Primus and Saint Felicianus. They are standing on the enigmatic edges of the line of the ground⁵⁵. M. Bunim explains this change – it is the result of the formal efforts to eliminate the sensual illusion of three-dimensional sphere which were most popular in the miniature Benedictine painting of the end of 10th and the beginning of 11th century. The apse in San Stefano Rotondo is the continuation of presenting spiritual reality of the image.

New compositional solutions which are particularly important in visualising the idea of Paradise–Heaven as the destination of the Christian life. The compositions of apses in Rome were rooted in the word of the Bible. The language of the Bible created mosaic images of the period in question but the tradition of the literary language, of fine arts depicting the material culture of the pagan Rome, were still present. They were carefully assimilated by the ecclesial scholars both of the Greek and Latin religious cultures and languages. Life after death, salvation, paradise, eternal happiness, locating in Paradise and in Heaven required new transcription of the image which is to convey the truth of the word of the Bible with new means of communication. It was no longer about the individually selected things – symbols. It was necessary to present reality, the spiritual, transcendental, intangible vision of paradise and heaven the home of God with visual means and not with the voice or with the word. The vision of Paradise–Heaven constituted visualization of life and not death.

Therefore, the presented images in the church apses in which liturgy is the abbreviation of the eternal life, were no longer fossilized images but the scene of the new life and new earth restored and renewed by Christ. The dynamics of this spiritual life was best visualised by the mosaic tesserae which by the very essence of its technique imitated luminosity and colourful twinkle over which there is the cosmic order and harmony. They must have fascinated Dante. At the very beginning of raising from the purgatory mountain of Paradise (Paradise, Canto I, 1–10). Beatrice explains Dante the mystery of the cosmic harmony:

54 P. Verdier, *La colonne de Colonia Aelia Capitolina et l'imago clipeata du Christ Helios*, „Cahiers Archéologiques” 23 (1974), pp. 17–39.

55 P. Verdier, *La colonne de Colonia...*, op. cit., p. 35.

in circularity there is a unity of colours, of light, of sound. The order in the universe is restored by harmony and therefore it made the world beautiful and eternal⁵⁶.

The mosaics presented faces enclosed in circles; the perfect forms of the circles are harmonious with nine round celestial spheres which are circulating round the immobile earth. The Ptolemaic system was widely known by Dante and by many other people in the early and late Middle Ages. However, the most important dogmatic obligation of the mosaic images is the meeting in Heaven and the Vision of the Son of man. The Biblical message of the Book of Daniel is full of fiery rays of sparks. "Thrones were set up and the Ancient One took his throne. His clothing was snow bright, and the hair on his head as white as wool; His throne was flames of fire, with wheels of burning fire" (Dan 7, 9). The Book of Wisdom contains the comparison of souls to the sparkles shining in the sky: "In the time of their visitation they shall shine, and shall dart about as sparks through stubble" (Wis 3, 7).

The combination of two mystical circles with the human face is best depicted by the icon. At the end of his journey in Paradise Dante is brought to the end which is a Circle:

That circulation, which being thus conceived
Appeared in thee as a reflected light,
When somewhat contemplated by mine eyes,
Within itself, of its own very colour
Seemed to me painted with our effigy,
Wherefore my sight was all absorbed therein" (Paradise, Canto XXXIII 127–131).

Dante was fascinated with Florence, Padua, Venice, he knew Rome and other Italian cities perfectly well, but he was buried in Ravenna – the kingdom of mosaics. He had tender eyes, sensitivity of feelings, deep wisdom and constant craving for knowledge, he contemplated in awe the riches of the world's beauty and art's beauty, its diversity in paintings. He posed questions in uncertainty for their meaning, he asked open questions, sometimes very insistent, and he left the questions to his readers until the 21st century. Until the perfect man of the 21st century posed the question himself: after the tormenting seven centuries

56 Comments by M. Maślanka-Soro in: Dante Alighieri, *Boska komedia...*, op. cit., pp. 319–320, footnote 2.

without an answer: „Dante why do you toil so much?”⁵⁷. The poet responded to that in the final verses of the Paradise:

And not yet from my bosom was exhausted
The ardour of sacrifice, before I knew
This offering was accepted and auspicious;
For with so great a lustre and so red
Splendours appeared to me in twofold rays,
I said: “O Helios who dost so adorn them!”
Even as distinct with less and greater lights
Glimmers between the two poles of the world
The Galaxy that maketh wise men doubt,
Thus constellated in the depths of Mars,
Those rays described the venerable sign
That quadrants joining in a circle make.
Here doth my memory overcome my genius;
For on that cross as levin gleamed forth Christ (Paradise, Canto XIV 91).

Translated by Monika Gierak

57 The main sentence from the title in the Atlantic Codex was the question posed by Leonardo da Vinci himself: „O Leonardo, why do you toil so much?” (Codice Atlantico, Biblioteca Ambrosiana, Milano).

References

- Aureliusz Prudencjusz Klemens, *Wieńce męczeńskie*, transl. M. Brożek, Kraków 2006.
- Baxandall M., *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica, 1350–1450*, Milano 1980.
- Belting H., *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, transl. T. Zatorski, Gdańsk 2010.
- Buchsel M., *Das Christusporträt am Scheideweg des Ikonoklastenstreits im 8. und 9. Jahrhundert*, „Stadel Jahrbuch” 11 (1990), pp. 7–52.
- Bunim M., *Space in medieval painting and the forerunners of perspective*, New York 1940.
- Casartelli Novelli S., *Le “due città” della creazione iconografica absidale in Roma (secoli IV–XII)*, [in:] *Il De civitate Dei. L’opera, le interpretazioni, l’influsso*, a cura di E. Cavalcanti, Roma 1996, pp. 641–662.
- D’Onofrio M., *Le committenze e il mecenatismo di Papa Niccolò III*, [in:] *Roma anno 1300. Atti della IV settimana di studi di storia dell’arte medievale dell’Università di Roma “La Sapienza” (19–24 maggio 1980)*, a cura di A.M. Romanini, Roma 1980, pp. 553–562.
- Dante Alighieri, *Boska komedia*, transl. E. Porębowicz, afterwords and footnotes M. Maślanka-Soro, Kraków 2004.
- Delumeau J., *Une histoire du paradis*, vol. 1: *Le jardin des délices*, Paris 1992.
- Fraschetti A., *Vom Kapitol zur Peterskirche. Aspekte der römischen Stadtlandschaft in der Spätantike*, [in:] S. Romano, M. Andaloro, *Romisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto*, Milano 2002, pp. 11–24.
- Frugoni Ch., *A distant city. Images of urban experience in the medieval world*, Princeton 2008.
- Guarducci M., *Gli avori erculei della cattedra di San Pietro. Elementi nuovi*, Roma 1977 (Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Memorie. Classe di scienze morali, storiche e filologiche, 8, 21, 3).
- Holmes G., *Florence, Rome, and the origins of the Renaissance*, Oxford 1986.
- Houston M. G., *Ancient Greek, Roman and Byzantine costume and decoration*, London 1977.
- Ihm Ch., *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960.
- Imbach R., *Portrait des Dichters als Philosoph. Eine Betrachtung des philosophischen Denkens von Dante Alighieri*, Basel 2020 (Jacob Burckhardt-Gesprache auf Castelen, 37).
- Iogna-Prat D., *Ecclesia/Christianitas. Identité universelle et identité religieuse*, [in:] *Religiosità e civiltà. Identità delle forme religiose (secoli X–XIV)*. Atti del convegno internazionale, Brescia, 9–11 settembre 2009, a cura di G. Andenna, Milano 2011, pp. 193–210.
- Jastrzębowska E., *Sztuka wczesnochrześcijańska*, Kraków 2008.
- Köhren-Jansen H., *Giotto’s Navicella. Bildtradition, Deutung, Rezeptionsgeschichte*, Worms am Rhein 1998 (*Römische Studien der Bibliotheca Hertziana*, 8).

- Ladner G. B., *I ritratti dei papi nell'antichità e nel medioevo*, vol. 1: *Dalle origini fino alla fine della lotta per le investiture*, Città del Vaticano 1941.
- La pittura medievale a Roma, 312–1431. Corpus*, a cura di M. Andaloro, S. Romano, Milano 2006, vol. 1: *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini*, 312–468, vol. 2: *Roma e Bisanzio*, 468–795, vol. 3: *Prima e dopo il mille, 795–1050*, vol. 4: *Riforma e tradizione, 1050–1198*, vol. 5: *Il Duecento e la cultura gotica, 1198–1280*, vol. 6: *Apogeo e fine del Medioevo, 1288–1431*.
- Maślanka-Soro M., *La dimensione poetica e la simbolica del giardino nella "Divina Commedia" di Dante*, [in:] *Imaginer le jardin*, collected by B. Sosień, Kraków 2003, pp. 69–70.
- Maślanka-Soro M., *Posłowie*, [in:] *Dante Alighieri, Boska komedia*, transl. E. Porębowicz, afterwords and footnotes M. Maślanka-Soro, Kraków 2004.
- Maślanka-Soro M., *Tragizm w „Komedii” Dantego*, Kraków 2005.
- Maślanka-Soro M., *Antyczna tradycja epicka u Dantego*, Kraków 2015.
- Matthiae G., *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Roma 1967.
- Mazurczak U. M., *Das Sechstageswerk in der Ikonographie des Mittelalters. Forschungsstand und Forschungsperspektiven*, „Acta Mediaevalia” 8 (1995), pp. 117–135.
- Mazurczak U. M., *Cielesność człowieka w średniowiecznym malarstwie Italii*, t. 1, Lublin 2012.
- Mazurczak U. M., *Krajobraz idealny, krajobraz realny. Antropologia krajobrazu zdarzeń i przyrody malarstwa włoskiego końca XIII i I połowy wieku XIV*, [in:] *Miraże natury i architektury. Prace naukowe dedykowane profesorowi Tadeuszowi Bernatowiczowi*, ed. A. Barczyk, P. Gryglewski, Łódź 2021, pp. 373–409.
- Meli B., *La Basilica di S. Cecilia in Trastevere ed i suoi ulteriori ritrovamenti*, [in:] *Roma anno 1300. Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (19–24 maggio 1980)*, a cura di A. M. Romanini, Roma 1980, pp. 17–22.
- Michael A., *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe seine Deutung im Kontext der Liturgie*, Münster 2004 (*Europäische Hochschulschriften*, 23: *Theologie*, 799).
- Müller W., *Die Heilige Stadt. Roma quadrata, himmlisches Jerusalem und die Mythe vom Welt-nabel*, Stuttgart 1961, pp. 85–127.
- Norman D., *Siena, Florence and Padua. Art, society and religion 1280–1400*, vol. 2: *Case studies*, London 1995.
- Oakeshott W., *Die Mosaiken von Rom vom dritten bis zum vierzehnten Jahrhundert*, Leipzig 1967.
- Panofsky E., *Die Perspektive als „symbolische Form“*, [in:] E. Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hrsg. von H. Oberer, E. Verheyen, Berlin 1974, pp. 99–167.
- Piehler P., *The visionary landscape. A study in medieval allegory*, London 1971.
- Pignatti Morano M., Refice P., *Documenti per la storia dei restauri della basilica di S. Cecilia in Trastevere dal Rinascimento agli interventi di Federico Hermann*, [in:] *Roma anno 1300. Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (19–24 maggio 1980)*, a cura di A. M. Romanini, Roma 1980, pp. 331–340.

- Poulet G., *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, selection by J. Błoński, Warszawa 1978.
- Rigo P., *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze 1989 (*Saggi di "Lettere italiane"*, 48).
- Romano S., Andaloro M., *Romisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto*, Milano 2002.
- Renaudet Augustin, *Dante Humaniste*, Paris 1952.
- Schade H., *Das Paradies und die Imago Dei*, [in:] *Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen. Studien zum Bild eines Ideals*, Hrsg. H. Bauer [et al.], Berlin 1966, pp. 80–189 (*Probleme der Kunstwissenschaft*, 2).
- Simi Varanelli E., *La riscoperta medievale della poetica di Aristotele e la sua suggestione sulle arti figurative tardoduecentesche*, [in:] *Roma anno 1300. Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (19–24 maggio 1980)*, a cura di A. M. Romanini, Roma 1980, pp. 833–859.
- Strzelczyk J., *Rajskie początki i upadek człowieka w świadomości ludzi średniowiecza*, [in:] *W świecie średniowiecznych myśli i emocji. Wybór prac*, ed. J. Strzelczyk, Poznań 2012, pp. 119–136.
- Tichy R., *Mistyczna historia człowieka według Bernarda z Clairvaux*, Poznań 2019.
- Tartuferi A., Scalini M., *L'Arte a Firenze nell'Era di Dante* Firenze 2004.
- Verdier Ph., *La colonne de Colonia Aelia Capitolina et l'imago clipeata du Christ Helios*, „Cahiers archéologiques” 23 (1974), pp. 17–39.

“Mirror of Divine Splendour”. On Polished White Marble and Alabaster in Dante’s “Divine Comedy”

From the ancient times mirror was connected with the Sun – symbol of divinity, and the primary source of both physical (*lumen*) and metaphysical light (*lux*)². According to the medieval Neoplatonic and Pseudo-Dionysian philosophical traditions, the light radiates and penetrates the whole world and reflects itself as divine splendour (*candor* or *splendor*) in various cosmic and earthly bodies acting as mirrors³. It was Dante Alighieri, who expressed this idea as Christian mystery in an extremely profound way in the pages of his main work, the *Divine Comedy*. This epic, and in the opinion of the Poet himself, “sacred poem” (*Par.*, XXV, 1), one of the most celebrated and inspiring medieval texts, has been praised in the most recent Apostolic Letter of Pope Francis *Candor lucis aeternae* (“Splendour of Light Eternal”), dedicated to the seventh centenary of the death of Dante Alighieri⁴. It is not merely an accident that the letter was

¹ <https://orcid.org/0000-0001-5446-495X>

² On metaphysics of light in Dante’s works – see: J. A. Mazzeo, *Dante’s Sun Symbolism*, “*Italica*” 33 (1956) No. 4, pp. 243–246; J. A. Mazzeo, *Light Metaphysics: Dante’s “Convivio” and the letter to Can Grande Della Scala*, “*Traditio*” Vol. 14 (1958), pp. 191–229; S. A. Gilson, *Light Reflexion, Mirror Metaphors, and Optical Framing in Dante’s Comedy: Precedents and Transformation*, “*Neophilologus*” 83 (1999), pp. 241–252.

³ J. A. Mazzeo, *Light Metaphysics: Dante’s “Convivio” and the letter to Can Grande Della Scala*, pp. 191–229; J. A. Mazzeo, *Medieval Cultural Tradition in “Dante’s Comedy”*, Westport (Connct.) 1977, pp. 35–42; S. A. Gilson, *Light Reflexion, Mirror Metaphors...*, pp. 245–246.

⁴ Apostolic Letter “*Candor Lucis Aeternae*” of the Holy Father Francis on the Seventh Centenary of the Death of Dante Alighieri, “*Bollettino Sala Stampa della Santa Sede*”, 2012.03.25, <https://press.vatican.va/content/salastampa/it/bollettino/pubblico/2021/03/25/0181/00393.html#ing>; D. Alighieri, *The Di-*

promulgated on the Feast of the Annunciation to Mary and Incarnation of Jesus (March 25th), for he identified himself with the eternal light of the world and light of life (J. 8, 12), the source of its emanation and vision of the transcendental incarnate God⁵.

To illustrate the symbolic meaning of the divine light underlining the relation of the mirror and “divine splendour” St. Paul recalled the scene when Moses spoke to Israelites after his descent from Sinai (II Cor. 3, 7–18). His face was so shiny that he had to veil it. Christians, however, do not need such a veil, because they “all reflect as in a mirror the splendour of the Lord” (II Cor. 3, 18).

According to the ancient and medieval Neoplatonic thought the mirror (*speculum*) is a looking glass and rhetorical metaphor reflecting the light, both natural (corporeal) and immaterial (*divine*), and its brilliance or splendour (*splendor* or *candor*)⁶. In the Augustinian metaphorical and typological exegetic tradition, based on pagan and Christian sources alike, there are the mirrors of the soul or mind. The first refers to the soul “in which the archetypal ideas are most properly imaged, preparing for the mirrors known as compendium of knowledge and for mirrors of idealized virtue”⁷. “The mirror of the mind, where the shadow world of the senses may be reflected, giving a basis [...] for the mirrors which warned of the transience of this world [...]. The mirror of the mind when it attends to religious truth; in this connection Holy Scripture is called a mirror, from which are drawn exemplars or paragons of holy living”⁸. This scriptural exegetic tradition created a firm ground for the Christological interpretation of the *wisdom* strictly in the terms of the Neoplatonic philosophy as the transcendental divine light, because “wisdom [...], is the brightness that streams from everlasting light, the flawless mirror of the active power and the image of his goodness” (*Wisdom*, 7, 27)⁹.

vine Comedy, Vol. III: *Paradise*, transl. with an introduction, notes, and commentary by M. Musa, Penguin Books 1986, p. 295. All citations from this translation, unless otherwise indicated.

5 All Bible citations from the *New English Bible with Apocrypha*, Oxford-Cambridge 1970. To express this crucial for Christians idea of the conception of Christ, which did not effect the Virgin’s virginity, Dante used as an analogy well known medieval concept of “sunlight penetrating water without disturbing its substance” (*Par. II*, 34–36), cit. *The Divine Comedy of Dante Alighieri*, Vol. 3: *Paradiso*, ed. and transl. by R. M. Durling, Oxford 2011, p. 47 and p. 56 (Note 35–36).

6 R. Bradley, *Backgrounds of the Title Speculum in Medieval Literature*, “*Speculum*”, Vol. 29, No. 1 (Jan. 1954), p. 109. For a comprehensive study, see R. Grabes, *The Mutable Glass: Mirror-Imagery in Titles and Texts of the Middle Ages and the English Renaissance*, Cambridge University Press 2009.

7 R. Bradley, *Backgrounds of the Title Speculum...*, p. 105.

8 R. Bradley, *Backgrounds of the Title Speculum...*, p. 105.

9 J. Pelikan, *The Light of the World: A Basic Image in Early Christian Thought*, New York 1962, espec. pp. 34, 79, 96.

The mirror (*speculum*) as title-metaphor was one of the most popular literary genres in the Middle Ages, referring to a compendium of knowledge initially to philosophy and theology, but also to biographies of the saints and especially moral and didactic treatises¹⁰. Mark Musa described Dante’s *Divine Comedy* as “a poem that captures an entire civilization [...], for in it is mirrored a rather complete picture of the medieval European world”¹¹. Indeed, Dante uses the figure of mirror in various metaphorical aspects, especially in the *Purgatorio* and *Paradiso*¹².

At the beginning of this rich mirror-like approach with its various symbolic and anthropological meanings were words of St. Augustine himself that “all which has been written [in the Scripture – ZB] is our mirror” (*Omnia enim que hic conscripta sunt, speculum nostra sunt*)¹³. Later Hugh of St. Victor has re-worked this thought describing “the twofold function of the mirror: to show us what we are and what we ought to be”¹⁴. Precisely in this anthropological context, Dante Alighieri used the *speculum* (*specchio*) in the verses of the Canto IX (94–102) in the *Purgatory*, where he described how Lady Lucia (St. Lucy) guides him and Virgil to the three steps before the gate of the *Purgatory*:

We reached the steps. White marble was the first,
And polished to the glaze of a looking glass:
I saw myself reflected as I was.

The second one was deeper dark than perse,
Of rough and crumbling, fire-corroded stone,
With cracks across its surface – length and breadth.
The third one, lying heavy at the top,
Appeared to be of flaming porphyry,
Red as the blood that spurts out from a vein.¹⁵

10 Ritamary Bradely presented a comprehensive study of the *speculum* as a literary genre – see: R. Bradley, *Backgrounds of the Title Speculum...*, pp. 100–115; also: R. Grabes, *The Mutable Glass...*, pp. 38–62.

11 D. Alighieri, *The Divine Comedy, Vol. II: Purgatory*, transl., with an introd., notes, and comment, by M. Musa, Penguin Books 1985, p. IX. On mirrors (*speculum, specchio, specchio, miraglio or spera*) used metaphorically in Dante’s *Divine Comedy* – see H. D. Austin, *Dante and Mirrors*, “Italice” 21 (1944) No. 1, pp. 13–17; R. Bradley, *Backgrounds of the Title Speculum...*, p. 114.

12 S. A. Gilson, *Light Reflexion, Mirror Metaphors...*, pp. 241–252.

13 R. Bradley, *Backgrounds of the Title Speculum...*, p. 103, note 20; St. Augustini Episcopi, *Enarratio in Psalmum XXX, Sermo III, Patrologia Latina*, XXXVI, col. 248. See also: R. Bradley, *Backgrounds of the Title Speculum...*, pp. 102–104.

14 R. Bradley, *Backgrounds of the Title Speculum...*, p. 111.

15 D. Alighieri, *The Divine Comedy, Vol. II: Purgatory*, pp. 99, 105 (Notes).

A guardian angel of God with a naked sword (Purg. IX, 80–84) allows them to get through this threshold. The three steps represent three of the four stages of the Sacrament of Penance: Confession, Contrition, and Satisfaction¹⁶. The lowest step, standing for the Confession, is made of the highly polished mirror-like white marble. It serves Dante as “the clear mirror of conscience” (*videbat se clare in speculo conscientiae*)¹⁷.

The splendour (*splendor* or *candor*) is created by rays of light reflecting in different polished and subsequently shining materials or bodies, such as white marble or alabaster, but also water, glass, ivory, precious stones and metals¹⁸. In Dante’s own words from the same Canto, the guardian angel had “face too splendid for my eyes—I looked away!” (Purg. IX, 81)¹⁹. These verses evoke the previously quoted verses of St. Paul’s II Letter to Corinthians about Moses’s face illuminated by the “divine splendour”, which was so bright that he had to put a veil over it to allow the Israelites gaze at him (II Cor. 3, 7–18). Dante experienced a similar reaction seeing the angel’s “naked sword; so dazzling were the rays reflected thence, each time I tried to look I could not see” (Purg. IX, 83–84)²⁰. In Canto XV, the poet experienced even more dazzling radiance of light, which comes from the Angel of Generosity and reflects in opposite direction like from the surface of water or glass (Purg. XV, 10–30)²¹. In these verses, water or glass are not only medium through which rays of light penetrate, but they also act as mirror reflecting them²².

From the Classical antiquity and throughout the Middle Ages light as the property of sun, which itself is a symbol of transcendental God, is a metaphor of metaphysical, (intellectual) immaterial light. In Christian tradition, this sacred concept derives from of the Scriptures where Christ called himself “the light of the world, no follower of mine shall wander in the dark; he shall have the light

16 J.S. Carroll, *Prisoners of Hope: An Exposition of Dante’s Purgatorio*, London 1906, pp. 141–144.

17 J.S. Carroll, *Prisoners of Hope*, p. 144; Benvenuti de Rambaldis de Imola, *Comentum super Dantis Aldighierij Comoediam*, T. 3, Florence 1887, p. 265. In the same context “squared marble stones” on Gethsemane acting as a mirror, cit. transl. H. Kessler, *Speculum*, “Speculum” Vol. 86, No. 1 (Jan. 2011), p. 10, Note 30.

18 R. Grabes, *The Mutable Glass...*, p. 72. On mirror-like polished marble—see: L. Mannoni, *Marble: The History of a Culture*, New York 1985, pp. 142–143.

19 D. Alighieri, *The Divine Comedy*, Vol. II: *Purgatory*, pp. 98, 105 (Notes). According to Pseudo-Dionysius Aeropagite, “the angel is an image of God. He is a manifestation of the hidden light. He is a mirror”—Pseudo-Dionysius, *The Complete Works*, transl. by C. Luiheid with collaboration of P. Rorem, preface by R. Roques, Introd. by J. Pelikan, J. Leclercq, and K. Froehlich, New York, Mahwah 1987, p. 89 (*The Divine Names*, 724B).

20 D. Alighieri, *The Divine Comedy*, Vol. II: *Purgatory*, p. 98, 105 (Notes).

21 D. Alighieri, *The Divine Comedy*, Vol. II: *Purgatory*, pp. 161–162, 167 (Notes). For angels as crystal mirrors of divine light—see: H. Kessler, *Speculum*, p. 11.

22 See Note 4 in this article.

of life” (J. 8, 12)²³. Dante refers to these verses in the description of Christ as the Sun, a “living light” and “so bright translucent substance” (Par. XXIII, 28–32):

I saw, above a myriad of lights,
One Sun that lit them all, even as our own sun
Illuminates the stars of his domain;

And through its living light there poured the glow
Of its translucent substance, bright, so bright
That my poor eyes could not endure the sight.²⁴

In Classical Greece, sparkling luminosity of the most favoured the Parian white marble was described with the same terms used for precious stones emitting light²⁵. Democritus used terms “bright” and “shining” as synonyms for white colour²⁶. Pliny the Elder mentioned in case of the statue of Hecate in Ephesus made of white marble that “in studying this statue people were warned by the sacristans to be careful of their eyes; so intense is the glare of the marble”²⁷. Vergil, Dante’s guide throughout the *Inferno* and *Prurgatory*, a Platonist himself, in the description of the glorious look of Aeneas appearing before queen Dido mentioned Parian marble (*Pariusve lapis*) among the most precious materials such as ivory, gold or silver (*Aeneid*, I)²⁸.

23 Clement of Alexandria has stated in commenting the Transfiguration scene that Christ “is the light on high and he is that light revealed in flesh” – L. James, *Light and Colour in Byzantine Art*, Oxford 1996, p. 120.

24 D. Alighieri, *The Divine Comedy*, Vol. III: *Paradise*, pp. 272, 276 (Notes). See also: Note 4 in the article.

25 According to Pliny the Elder Parian marble was allegedly to derive its name (*lychnites*), either because it was quarried in the galleries by light of oil lamps, or it “should mean “lamp-like”. The latter term might well refer to the luminous quality of the surface of this marble – see: Pliny the Elder, *The Natural History*, transl. by H. Rackham, W. H. S. Jones and D. E. Eichholz, Cambridge (Mass.), London 1962, Vol. X, pp. 11–13 (Book XXXVI, 14, Note a).

26 See: L. James, *Light and Colour in Byzantine Art*, p. 53; M. Bradley, *Colour and Marble in Early Imperial Rome*, “The Cambridge Classical Journal” 52 (2006), pp. 5–6.

27 Pliny the Elder, *The Natural History*, pp. 24–27 (Book XXXVI, 32).

28 “The cloud around the broke, dissolved in air,
Illumining Aeneas, like god,
Light radiant around his face and shoulders,
And Venus gave him all the bloom of youth.
Its glow, its liveliness, as the artist adds
Luster to ivory, or sets in gold,
Silver or marble.”

The Aeneid of Virgil, a vers transl. by R. Humphries, London-New York 1951, p. 24 (Book I). J. Pollini, N. Herz, K. Polikreti, Y. Maniatis, *Parian lychnites and the Prima Porta statue: New scientific tests and the symbolic value of the marble*, “Journal of Roman Archaeology” 11 (1998), p. 283.

Highly polished marble because of its bright whiteness (*candor*), ability of shining (*splendor*, *luminosity*), and translucency (*perspicuitas*) became one of the most prestigious materials used in the Classical antiquity, mentioned along with the ivory and bronze²⁹. Mark Bradley, examining marble metaphors in the literature of the early Roman Empire, concluded that “polish was indeed a defining characteristic of marble in antiquity”³⁰. Among other kinds of white marbles, it was high quality marble from Luna (*marmor lunense*), later known as from Carrara in the Apuan Alps, which gave the city of Rome during the early imperial era “a physical and ideological facelift”³¹. Pliny the Elder in his *Historia naturalis* noticed that this marble is even whiter than the Parian *lychnites*³². Its brilliant whiteness (*candor* or *candidus color*) and translucency (*perspicuitas*) similar to the other imported white marbles, especially the Parian *lychnites*, but also Pentelic and Proconnesian marbles, were decisive to enjoy their popularity in this city³³. The extensive use of various polished polychrome marbles gave Rome the name of the “marble city” (*urbs marmorea*)³⁴. Dio Cassius, however, concluded that this statement “did not thereby refer literally to the appearance of its buildings, but rather to the strength of the empire”³⁵. Certainly, Augustus’s architectural activity, was to re-make Rome as a capital *pro maiestate imperii ornata*³⁶. Referring to the properties of white marble, John

29 Pliny the Elder, *The Natural History*, pp. 36–37 (Book XXXVI, 46); M. Bradley, *Colour and Marble in Early Imperial Rome*, pp. 9–12. John Gage noticed that “the pavements of Pergamon and Morgantina were ground smooth, waxed and polished [...] to produce a highly reflective surface” – J. Gage, *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Princeton 1993, p. 16. The predilection of the Romans to produce shiny, lustre surfaces in order to achieve splendour (*claritas*) revealed even in the wall paintings.

30 Mark Bradley cited the frequently quoted not quite accurate description of marble in Oxford Classical Dictionary: “according to the ancients, marble was any stone which could be highly polished” – M. Bradley, *Colour and Marble in Early Imperial Rome*, p. 5, note 15; also: M. Greenhalgh, *Marble Past, Monumental Present: Building with Antiquities in the Medieval Mediterranean*, Leiden–Boston 2009, p. 27.

31 M. Bradley, *Colour and Marble in Early Imperial Rome*, p. 2–3. Strabo in his *Geography* characterized the marble in quarries from Luna as “both white and marked with green, so numerous and large, as to furnish tablets and columns of one block; and most of the material for the fine works, both in Rome and their cities, is furnished from hence. The transport of the marble is easy, as the quarries lie near to the sea, and from the sea they are conveyed by the Tiber” – *The Geography of Strabo*, literary transl. with notes by H. C. Hamilton, W. Falconer, Vol. 1, London 1854, p. 330 (5. 2).

32 Pliny the Elder, *The Natural History*, pp. 11–13 (Book XXXVI, 14).

33 M. Bradley, *Colour and Marble in Early Imperial Rome*, p. 10 and p. 12.

34 M. Bradley, *Colour and Marble in Early Imperial Rome*, p. 6; K. S. Lamp, *A City of Marble: The Rhetoric of Augustan Rome*, Columbia 2013.

35 K. S. Lamp, *A City of Marble...*, p. 1; *Cassius Dio’s Roman History*, with an English translation by E. Foster, London, New York 1914, vol. 7, p. 69 (Book 56, 30).

36 M. Bradley, *Colour and Marble in Early Imperial Rome*, p. 6. According to Suetonius in his *De vita Caesarum*, well known in the Middle Ages and to Dante too, Augustus expressed a boast “I found

Pollini made a remark that “this luminosity is associated, too, with the bright and shining nature of the Golden Age (*saeculum aureum*) that Augustus had brought to the Roman world”³⁷. Indeed, the Augustan imperial and cultural rhetoric expressed itself in art and architecture as a method of visual communication³⁸. The famous statue of Augustus from Prima Porta is made of the favoured pure, sparkling and lucent white Parian *lychnites*³⁹. It recalls bronze statue of the *Doryphoros* (Spear Bearer) of Polykleitos. The rhetoric of stone and Polykleitos’s Classical *canon* suggest that they have been chosen to reflect the Roman virtues and moral values such as *auctoritas* or *dignitas*, but also “masculine purity, moral strength, and ideal graceful beauty (*decor supra verum*)”⁴⁰. Perhaps the equally impressive example of such rhetoric is the *Ara Pacis Augustae* with its architectural and sculptural structure, created entirely of the Luna stone⁴¹. According to Paul Zanker its “sculptural style and composition, inspired by classical reliefs, elevates the scene beyond the historical occasion into timeless sphere”⁴². Use of white marble was one of the intrinsic characteristics of the Augustan ideological program and its rhetoric. Precious metals and stones, especially marbles, played a significant role in creating his cult as deity associated with the sun and through it, with Apollo⁴³. The title “Augustus” given him by the Senate, implicated the radiant aura of the *augustness* (i.e. holiness, consecrated), traditionally related to Apollo⁴⁴. Suetonius described that

Rome build of bricks; but leave her clothed in marble” – Suetonius, *The Twelve Caesars, II: Augustus*, transl. R. Graves, rev. with an introd. by M. Grant, Penguin Books 1989, p. 69 (XXVIII).

- 37 J. Pollini, *The Marble Type of the Statue of Augustus From Prima Porta*, [in:] *Paria Lithos: Parian Quarries, Marble and Workshops of Sculpture. Proceedings of the First International Conference on the Archaeology of Paros and the Cyclades, Paros, 2–5 October 1997*, ed. by D. U. Schilardi and D. Katsionopoulou, Athens 2000, p. 245; P. Zanker, *The Power of Images in the Age of Augustus*, transl. by M. Shapiro, Ann Arbor 1988, pp. 50–51, 167–172.
- 38 K. S. Lamp, *A City of Marble...*, pp. 1–6, 32–34, 38–57, 109–130.
- 39 J. Pollini, *The Augustus from Prima Porta and the Transformation of the Polykleitan Heroic Ideal: The Rhetoric of Art.*, [in:] *Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition*, ed. by W. G. Moon, Medison (Wiss.) 1995, pp. 268 and 262–282; Pollini 2000, pp. 237–252.
- 40 J. Pollini, *The Augustus from Prima Porta...*, pp. 268 and 262–282.
- 41 K. S. Lamp, *A City of Marble...*, pp. 39–57.
- 42 P. Zanker, *The Power of Images in the Age of Augustus...*, p. 121. Jaś Elsner turning attention to this citation, noticed that “the naturalistic rendition of specific details (...), conveys an aura of likelihood and actuality on what is in fact a highly symbolic representation” – J. Elsner, *Cult and sculpture: sacrifice in the Ara Pacis Augustae*, “The Journal of Roman Studies” 81 (1991), p. 51.
- 43 P. Zanker, *The Power of Images in the Age of Augustus...*, pp. 47–53; J. Pollini, *The Gemma Augustea: Ideology, Rhetorical Imaginery, and the Construction of a “Dynastic narrative”*, [in:] *Narrative and Event in Ancient Art*, ed. by P. J. Holliday, Cambridge University Press 1993, pp. 281–284.
- 44 P. Zanker, *The Power of Images in the Age of Augustus...*, pp. 98–100. During the public appearances, Augustus used to wear Apollo’s laurel wreath – see: P. Zanker, *The Power of Images in the Age of Augustus...*, pp. 49–50. Horace identified Augustus with the Sun – see: Horace, *The Odes and Carmen Saeculare*, transl. by J. Conington, London 1872, p. 107 (4.2, 46–48).

“Augustus’s eyes were clear (*claros*) and bright (*nitidos*), and he liked to believe that they shone with a sort of divine radiance: it gave him profound pleasure if anyone at whom he glanced keenly dropped his head as though dazzled (*fulgorem*) by looking into sun“ (*Augustus*, II, 79)⁴⁵. It is significant that the rhetorical vocabulary of this fragment explicitly evokes description of the properties of translucent and polished materials, especially marbles used extensively during the years of his Principate. This visual epideictic discourse, based on the neoplatonic metaphorical interpretation of the sun, its light or radiance, and the achievements of the Classical Greek sculpture such as the *Doryphoros*, led to present Augustus not only as a deity, with its ritual and religious significance, but also as an exemplary figure of a citizen shining morally⁴⁶.

Despite the religious differences, the ideological legacy of the Classical antiquity and especially that of the Augustan Principate with its various neoplatonic symbolic factors, including the use of luminous and semi-translucent materials, had always been present in the late Christian Antiquity, Byzantium and throughout the Middle Ages⁴⁷. One of its aspects was adornment of the sacral buildings with the white marble and alabaster slabs⁴⁸. They came from the demolished old Roman sites, found locally or imported as a booty, but there were also used marbles from the local quarries⁴⁹. This process began to be more intense from about 1000 AD onward, clothing the Christendom, especially in Italy and Gaul “in a white garment of churches”⁵⁰. The white marble slabs cover the walls of the cathedrals in Verona (build 1123–1125) and Modena (build 1099–1184). The Classicism of their architectural forms and sculptural decoration re-

45 Suetonius, *The Twelve Caesars*..., p. 98; J. Pollini, *The Gemma Augustea*..., p. 284.

46 P. Zanker, *The Power of Images in the Age of Augustus*..., p. 52, also: pp. 57, 156–166, 245–247. Quoting Quintilian who called the *Doryphoros* “vir gravis et sanctus”, Zanker has stated that “the same words could serve as worthy description of Augustus” – P. Zanker, *The Power of Images in the Age of Augustus*..., p. 250; J. Pollini, *The Gemma Augustea*..., pp. 267–276; J. Elsner, *Art and the Roman Viewer. Transformation of art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge 1996, pp. 161–172.

47 In the Byzantine poetry (rhetoric) and aesthetics the marble slabs’ “surface is translucent and reflective at the same time, shimmering and polychromatic”, cit. B. V. Pantcheva, *Hagia Sophia and Multisensory Aesthetics*, “Gesta”, Vol. 50, No. 2 (2011), p. 96.

48 On the Classical rhetoric of material, particularly white marble, inherited and adopted by the Late Antique Christianity and Middle Ages – see: V. Ivanovici, *Divine Light Through Earthly Colours: Mediating Perception in Late Antique Churches* [in] *Colour and Light in Ancient and Medieval Art*, ed. by C. N. Duckworth and A. E. Sassin, Oxon and New York 2018, pp. 79–91, espec. 80–82. For white marble and alabaster slabs used for windows and wall panels in Hagia Sophia – see: N. Schibille, *Hagia Sophia and the Byzantine Aesthetic Experience*, Farnham (UK) and Burlington (US) 2014, pp. 67–68, 103–104.

49 M. Greenhalgh, *Marble Past*..., espec. pp. 10–11, 363–442.

50 This is how it was described by Benedictine monk Rudolf Glaber (ca. 985–1046) in his chronicle *Historiarum sue Temporis*, *Patrologia Latina*, T. 142, Liber III, Cap. IV, col. 651.

veals a connection with the Roman imperial past⁵¹. Strong classical influences are visible even more profoundly in Tuscany, at Lucca, Pisa, Siena, and Florence, native to Dante. The *Duomo* at Pisa had already been in the eleventh century covered with white marble slabs and reliefs from local quarries at Monte Pisano and looted classical fragments⁵². Its construction had been entrusted to Busketo (1063–1110), mentioned as the first architect (*operarius*) of the *opera*⁵³. A contemporary epitaph with the Latin text, placed in the facade of the *Duomo*, praises his *opus* that surpassed the fame of Daedalus (“Dark building of the labyrinth was your, O Daedalus, fame, but Busketo’s splendid temple surpass it, a church of marble white as snow has no peer, conceived entirely from Busketo’s talent”)⁵⁴. The text evokes not only the eulogies from the distant mythological and Classical past, emphasising the importance of white marble, but also the very classical self-awareness of the architect’s talent and skills.

Certainly, the white marble slabs covering the walls of Pisan *Duomo*, as in the other Tuscan churches, were smoothed and polished to gain glossy texture and translucency with the impression of depth⁵⁵. Such Classical, snow-like white surface received reliefs sculptured in the thirteenth century by Nicola Pisano (1220–1284) and his son Giovanni (c. 1248–1318), famous for their style, strongly evoking the early imperial relief-sculpture, as well as the French Gothic sculpture, itself also inspired by the same Roman Classical sculptural tradition⁵⁶. It is significant that in their works they used the local marble, as well as that from the newly re-opened, after several centuries of disuse, quarries in Carrara⁵⁷. Erwin Panofsky called Nicola Pisano “the greatest – and in a sense the last – of medieval classicists”, and Dante Alighieri was in similar sense the greatest clas-

51 A. McLean, *Romanesque Architecture in Italy*, [in:] *Romanesque Architecture, Sculpture and Painting*, ed. by R. Toman, Köln 1997, pp. 85 (San Zeno, Verona), p. 88 (Modena), p. 91 (Classicism).

52 M. Franzini and M. Lezzerini, *The Stones of Medieval Buildings in Pisa and Lucca Provinces (Western Tuscany, Italy)*. 1 – *The Monte Pisano Marble*, “European Journal of Mineralogy” (2003) No. 15, p. 222.

53 V. Torri, *Zeichen friedlicher und bewaffneter Wallfahrt in der Toskanischen Skulptur des 12. Jahrhunderts um Guilielmus und Biduinus*, PhD Diss. Hamburg Universität 1998, Text p. 10, Katalog p. 46, 71b.

54 *Nigra domus labyrinthus erat, tua Dedale laus est, at sua Busketum splendida templa probant, non habet exemplum niveo de marmore templum quod f(it) Busketi prorsus ab ingenio* – V. Torri, *Zeichen friedlicher und bewaffneter...*, Katalog p. 46, 71b.

55 L. Mannoni, *Marble: The History of a Culture*, pp. 142–143.

56 J. White, *Art and Architecture in Italy: 1250–1400*, Pinguin Books 1966, pp. 39–43, 44–53 (Nicola Pisano), 55–64 (Arnolfo di Cambio), 68–88 (Giovanni Pisano).

57 M. Greenhalgh, *Marble Past...*, pp. 411–417, Note 315; L. Mannoni, *Marble: The History of a Culture*, pp. 212–214. Dante perceived the importance of Luni as a quarry of white marble in antiquity, for he mentioned Arnus, the Etruscan diviner who lived there in the early years of the Principate in the cave cut in the hills of white marble (*Inferno*, XX, 46–50) – see: D. Alighieri, *The Divine Comedy*, Vol. I: *Inferno* 1984, pp. 252, 256.

sicist as the last scholastic medieval poet and scholar⁵⁸. Certainly, the Poet knew the works of Pisano family and Nicola's pupil Arnolfo di Cambio, inspired by the ancient Classical forms, for he could see them in Florence, Pisa, Lucca, Pistoia, Padua, and Rome⁵⁹.

Dante refers explicitly to the Classical Greek and Roman sculptural tradition, when he mentions Polyclete (Polykleite) in the description of the three reliefs depicting scenes with the virtue of humility carved in white marble. The first relief represents the Annunciation scene (Purg. X, 34–45), the second, King David dancing reverently before the Ark of the Covenant (Purg. X, 55–69), the third, the Emperor Trajan, who listens to the grievances of a poor widow (Purg. X, 73–93). In the Classical ekphrasis-like lapidary descriptions, Dante skilfully combines the ancient poetic rhetorical tradition with the rhetoric of Classical sculpture laying special emphasis on the brilliant whiteness of marble (Purg. X, 28–45 and 31, 38, 55, 72)⁶⁰. Both poets, Dante and Vergil, after passing the *Needle's eye* (Purg. X, 16), stand at the beginning of the first terrace of the Pride/Humility⁶¹. They see the high inner cliff made of pure white and flawless marble with the reliefs carved into it (to limit the citation to the Annunciation scene only):

And standing there, before we took a step,
I realized that all the inner cliff,
Which, rising sheer, offered no means to climb,

Was pure white marble; on its flawless face
Where carvings that would surely put to shame
Not only Polyclete but Nature too.

The angel who came down to announce on earth
The peace longed for by weeping centuries,

58 E. Panofsky, *Renaissance and Renaissances in Western Art*, New York, Hagerstown, San Francisco, London 1972, pp. 39 (Dante), 67–68 (Pisano). In a scholastic sense “the *Divine Comedy* may be regarded as a cathedral, the last” – G. Duby, *The Age of the Cathedrals: Art and Society, 980–1420*, Chicago 1983, p. 187.

59 J. White, *Art and Architecture in Italy: 1250–1400*, pp. 39–91; G. F. Fiero, *Dante's Ledge of Pride: Literary Pictorialism and the Visual Arts*, “Journal of European Studies” 5 (1975) No. 1, pp. 10–12, 13–15.

60 Gloria F. Fiero made a remark that in the description of the reliefs, “Dante make use of pictorialism, a literary device which recalls or recreates a representational work of art, actual or imaginary” – G. F. Fiero, *Dante's Ledge of Pride: Literary Pictorialism and the Visual Arts*, p. 1. See also: D. Alighieri, *The Divine Comedy*, Vol. II: *Purgatorio*, ed. and transl. by R. Durling 2003, p. 169.

61 For the *Needle's eye*, see: D. Alighieri, *The Divine Comedy*, Vol. II: *Purgatory*, pp. 107, 113.

Which broke the ancient ban and opened Heaven,

Appeared before our eyes: a shape alive,
Carved in an attitude of marble grace,
An effigy that could have spoken words.

One would have sworn that he was saying “Ave!”
For she who turned the key, opening for us
The Highest Love, was also figured there;

The outlines of her image carved the words
Ecce ancilla Dei, as clearly cut
As is the imprint of a seal on wax⁶².

Dante acknowledges that the reliefs were executed by God, “the Master-Craftsman”, “One for Whom no new thing can exist fashioned this art of visible speech – so strange to us who do not know it here on earth” (Purg. X, 94–96, 99)⁶³. Nature and men are only able to imitate God’s artistic activity, because the “reliefs represent a level of artistic achievement unknown to the viewer on earth”⁶⁴. Thus, even such a famous Classical Greek sculptor as Polykleite of Argos is not able to reach the level of God’s artistry⁶⁵.

62 D. Alighieri, *The Divine Comedy*, Vol. II: *Purgatory*, p. 109. There are other carvings on the thirteen tomb slabs set on the bed of the rock of this ledge pavement “like on the church floor” depicting examples of the vice of Pride. Dante, however, does not describe them explicitly as made of white marble (Purg. XII, 10–63) – see: D. Alighieri, *The Divine Comedy*, Vol. II: *Purgatory*, pp. 128–135.

63 Dante, *The Divine Comedy*, Vol. II: *Purgatory* 1985, pp. 111 and 116. In this Neoplatonic scholastic vision of Augustinian origin, in which “God is the great artificer”, who, thanks for his Wisdom, is “the author of all nature”, “from earthy to heavenly realities, from visible to the invisible” – St. Augustine, *Concerning The City of God, Against the Pagans*, a new transl. by H. Bettenson with an introd. By J. O’Meara, Penguin Books 1984, p. 454, 456, 458; G. F. Fiero, *Dante’s Ledge of Pride: Literary Pictorialism and the Visual Arts*, p. 7.

64 G. F. Fiero, *Dante’s Ledge of Pride: Literary Pictorialism and the Visual Arts*, p. 9.

65 D. Alighieri, *The Divine Comedy*, Vol. II: *Purgatory*, pp. 111 and 116. His whole *oeuvre* is not extant and known from the texts of Roman authors and significantly, copies in white marble only. He is famous for inventing a Classical *canon* of body proportions with the *contrapposto* – see: R. Tobin, *The Canon of Polykleitos*, “Journal of Archaeology”, 79 (1975), pp. 307–321. Perhaps, his epitomized creation was the bronze statue of the *Doryphoros*, which became a model for the heroic marble statue of the divinized Emperor Augustus from Prima Porta in Rome and his imperial religious and ideological rhetoric – see: P. Zanker, *The Power of Images in the Age of Augustus...*, p. 249–250; J. Pollini, *The Gemma Augustea...*, pp. 262–282, espec. 267–276.

Dante Alighieri refers to alabaster as material in the *Divine Comedy* only once. In the *Paradise* (Par. XV, 19–24) he describes the meeting with the soul of his ancestor and crusader Cacciaguada:

So, from the right arm of the cross a star
Belonging to that brilliant constellation
Sped to the center, then, down to the foot,

And as it coursed the radial lines,
This gem contained its setting seemend
Like fire behind an alabaster screen⁶⁶.

Elsa Filosa in her article concluded that the source of the term “alabaster” in these verses is in the “On Minerals” (*De mineralibus*) of Albert the Great. He has stated that “among marbles, the white [kind – ZB] called alabaster is undoubtedly composed of great deal of transparent [material – ZB] (...) and the result is a most noble, sparkling colour in it”⁶⁷. Recently, however, Francesca Galli turned attention to the last verse of the above citation, which appeared in Bartholomaeus de Bononia’s philosophical tractatus *De Luce* and his sermons⁶⁸. This Franciscan scholar and preacher in vernacular, conceived in Latin his own philosophy of light, based on texts of the Classical, Arabic, and medieval authors, such as Pseudo-Dionysius the Aeropagite, St. Augustine, Robert Grosseteste, John Peckham, Roger Bacon, St. Bonaventure and St. Thomas⁶⁹. He developed the concept of the physical light as analogy and metaphor for the spiritual and metaphysical light (*sub lucis similitudine*)⁷⁰. As a preacher, he pre-

66 D. Alighieri, *The Divine Comedy*, Vol. III: *Paradise*, pp. 178, 179, 183 (Notes).

67 A. Magnus, *Book of Minerals*, transl. by D. Wyckoff, Oxford 1967, p. 45 (I, II, 3); E. Filosa, *Alberto Magno, Dante e le Pietre Preziose: Una nota su ambra et alabastro*, “Dante Studies” (2004) No. 122, pp. 173–180, espec. 176–177.

68 F. Galli, *Bartholomaeus de Bononia’s “De Luce” and Contemporary Preaching*, [in:] *Colour and Light in Ancient and Medieval Art*, eds. C. N. Duckworth, A. E. Sassini, Oxon and New York 2018, p. 132–144. It does not mean that Dante took directly this example from Bartholomaeus’s tractatus *De Luce*. He would rather know Bartholomaeus’s sermons or share the same historical and cultural environment for he was at Bologna in 1292–1294 – see: F. Galli, *Sub lucis similitudine. Ottica e teologia della luce in Bartolomeo de Bologna O.F.M.*, “Lettere Italiane”, Vol. 65, No 4 (2013), pp. 556 (Note 81) and 562; F. Galli, *Bartholomaeus de Bononia’s “De Luce” and Contemporary Preaching*, p. 139.

69 Dante placed the souls of St. Thomas Aquinas, Albertus Magnus, Gratian, Peter Lombard, Solomon, Pseudo-Dionysius the Aeropagite, Orosius, Boethius, Isidore of Seville, Bede, Richard of St. Victor, Siger of Brabant in the circle of the Wise and Learned in the *Paradise* (Par., X, 76–138) – see: D. Alighieri, *The Divine Comedy*, Vol. III: *Paradise*, pp. 121–123, 127–132 (Notes).

70 He makes a careful distinction between both kinds of light – see: D. Alighieri, *The Divine Comedy*, Vol. III: *Paradise*, p. 135; F. Galli, *Bartholomaeus de Bononia’s “De Luce” and Contemporary Preaching*, p. 134.

sented his theory in a practical, pastoral way; the properties of the sensual light, which reveal themselves in various earthly materials or bodies. This “spiritual optics” allowed him to “read” materials and objects, even of everyday usage (candles, alabaster sheets, precious stones, mirrors of various shapes, stained glass), in the various metaphorical contexts, and to create a mental “picture” of the divine, metaphysical reality. Therefore, in order to contemplate the spiritual things, it is necessary to start from that, what is visible in the material world⁷¹. It is interesting that the author devoted four paragraphs to shiny and enlightening materials and things, distinguishing four levels of their brightness in order to “spiritualize physical light and its [various – ZB] effects” and comparing them to the four levels of faith⁷².

At the first level there are “things which shine, and can be seen in the dark, but not enlighten other things (*lucent sed not ulluminant*), such as glass (*vitrum*)”⁷³. To compare them to the spiritual light, there are believers with the authentic faith, but they do not know and understand its principles, and are not able to teach or persuade this to the other people. In the same way at the second level of brightness, there are precious stones such as carbuncles or rubies “which shine and which also illuminate the surrounding area, making the rest visible (*allia faciunt videri*)”. To compare them to the spiritual light, there are believers with the authentic faith and they are able to teach or persuade this to the other people⁷⁴. At the third level, there are things to shine themselves and are able to illuminate the surrounding area, giving its light to other things, which, in turn are able to shine. As an example, Bartholomaeus mentioned “a flame (maybe a candle) behind an alabaster sheet: the flame shines in itself, illuminates the alabaster, and the alabaster itself diffuses light around it”. At the spiritual level there are “theologians and preachers (*doctores et praedicatores*), who have a pure faith and able to transmit it by knowledge, words and actions to the others, who in turn become lights for yet more people”⁷⁵. At the fourth level, there is actually the only one such source of light, namely the sun, which gives light and not receives it. On the spiritual level, only Christ as the *Prima Lux* or Sun of Justice is such a source of the purest light, faith, and enlightenment⁷⁶.

71 F. Galli, *Bartholomaeus de Bononia's "De Luce" and Contemporary Preaching*, pp. 132–135.

72 F. Galli, *Bartholomaeus de Bononia's "De Luce" and Contemporary Preaching*, p. 136, also pp. 132–133.

73 F. Galli, *Bartholomaeus de Bononia's "De Luce" and Contemporary Preaching*, p. 136.

74 F. Galli, *Bartholomaeus de Bononia's "De Luce" and Contemporary Preaching*, p. 136.

75 F. Galli, *Bartholomaeus de Bononia's "De Luce" and Contemporary Preaching*, pp. 135, 136.

76 F. Galli, *Bartholomaeus de Bononia's "De Luce" and Contemporary Preaching*, (Table 10.1); J. A. Mazzeo, *Light Metaphysics: Dante's "Convivio" and the letter to Can Grande Della Scala*, p. 208.

It is significant that the soul of the Pilgrim's ancestor, a knight, who died as a martyr in battle during the second crusade, ascended directly to the central Heaven (Par., XV, 139–148), to the fifth sphere of Mars⁷⁷. His soul, as the blessed one, shines not only “like fire behind an alabaster screen”, but also as “the holly mirror” which like angels reflects the light of God, i.e. splendour (Par. XVIII, 1)⁷⁸.

During the Middle Ages the term “alabaster” referred commonly to white marble and to real alabaster (*gypsum carbonate*)⁷⁹. In both cases, as in the Classical antiquity, it referred rather to its translucency and ability for polishing than to its whiteness⁸⁰. Indeed, Robert Grosseteste has expressed common in the Middle Ages opinion that “bright and copious light in a pure diaphanous medium is whiteness” (*lux igitur clara multa in perspicuo puro albo est*)⁸¹. Similarly, for Dante the highly polished and translucent materials, including white marble and alabaster, seemed to be metaphorically like “a cloud as brilliant [i.e. extreme whiteness – ZB], hard, and polished as a diamond struck by a ray

77 D. Alighieri, *The Divine Comedy*, Vol. III: *Paradise*, pp. 182–183, 187–188 (Notes).

78 D. Alighieri, *The Divine Comedy*, Vol. III: *Paradise*, pp. 213, 217 (Note 1). In the commentary to the above quoted verse, Benvenuto da Imola (d. 1388), interpreted the “gem” which, like a star or the *anima precioza* of alabaster, the whitest of marble, shines with the splendour of God (*et declarat transcursum ipsius splendoris per simile dicens: che parve fuoco dietro ad alabastro. Est enim alabastrum genus marmoris lucidissimum*) – Benvenuto de Rambaldis de Imola, *Comentum super Dantis Aldighierij Comoediam*, T. 5, 1887, s. 131–132.

79 Eucherius of Lyon (d. ca. 450) has described alabaster as “genus marmoris preciosi”, see Eucherius Lugdunensis, *Instructiones ad Slonium*, II. 3, *Patrologia Latina*, T. 50, col. 816. Later, Petrus Comestor (d. 1178) referring to alabaster evoked this opinion describing alabaster as “genus marmoris candidi et perlucidi, variis coloribus intertincti” – Petrus Comestor, *Historia scholastica*, 20, Cap. 116. (*De alabastrum unguenti*), *Patrologia Latina*, Vol. 198, col. 1597. Albertus Magnus has expressed similar opinion on alabaster, see Note 65. Even in Giovanni Andrea Scartazzini's *Enciclopedia Dantesca* alabaster is “pietra calcarea della natura del marmot, ma alquanto trasparente e piütenera” or “alabastro, èspezie di marmot bianchissimo e purissimo” – see: G. A. Scartazzini, *Enciclopedia Dantesca: Dizionario critico e Ragionato di quanto concerne la vita e la opera di Dante Alighieri*, Vol. 1, Milano 1896, Vol. I, p. 50. Gerhardt Schmidt has stated that the term “alabaster” was used in the High Middle Ages as a synonym for both white marble and real alabaster (*gypsum carbonate*) – see: G. Schmidt, *Beiträge zu Stil und Ouvre des Jean de Liège*, [in:] *Gotische Bildwerke und ihre Meister*, Textband, Wien, Köln, Weimar 1992, p. 78, Note. 2.

80 See: M. Bradley, *Colour and Marble in Early Imperial Rome*, p. 5, note 15; M. Greenhalgh, *Marble Past...*, p. 27; V. Ivanovici, *Divine Light Through Earthly Colours*, p. 82.

81 *Critical Edition of Robert Grosseteste's "De colore"*, [in:] *The Dimensions of Colour, Robert Grosseteste's "De Colore"*, edit., transl., and interdisciplinary analysis by G. Dinkova-Bruun, G. E. M. Gasper, M. Huxtable, T. C. B. McLeish, C. Panti, and H. Smithson, Durham-Toronto 2013, pp. 16–17. Much earlier Origen, quoted by Liz James, noted that “since there are even degrees among white things, his garments [Christ's clothes in the Transfiguration scene] became as white as the brightest and purest of all white things, that is light” – L. James, *Light and Colour in Byzantine Art*, p. 120.

of sunlight” (Par. II, 31–32)⁸². The Neoplatonic Classical understanding of such terms as light and its dazzling whiteness and brightness, luminosity, reflection, radiance, splendour and translucency of shining bodies, created (*sub lucis similitudine*) a bridge of metaphysical dimensions between the earthly and celestial realms, both in pagan and Christian philosophies⁸³. Light therefore is “both symbolic and physical manifestation of divinity”⁸⁴. The medieval scholars used this metaphor as leading factor in their theological and philosophical speculations, because “the most divine and noble or beautiful aspect of things is their light, a light which all things have in varying degrees, thus constituting a hierarchy of luminous leading to God”⁸⁵. This “strongly Neoplatonic doctrine of light penetrated the whole intellectual atmosphere of thirteenth-century Europe”⁸⁶. For Robert Grosseteste also “light, as the principle of colour, is the beauty and ornament of all that is visible”⁸⁷. This idea blended with Aristotelian doctrine of light and beauty allowed to conceive a consistent system, which, by the use of many shiny, translucent and reflective materials in various visual arts (painting, sculpture, precious stones and metals), created a concept of a sensual and transcendental (spiritual) discourse, known already in the Classical antiquity and the Byzantine spirituality⁸⁸. As a result, in the thirteenth century, not only in Italy, but also in the Parisian and Franco-Flemish art and later in Spain and England, created a basis for emerging an interest in executing sculpture in the polished glossy white, reflective and translucent materials, including ivory, white marble and alabaster⁸⁹. Dante was well aware of the existence of the religious and symbolic importance of such materials transmitting light and

82 D. Alighieri, *The Divine Comedy*, Vol. III: *Paradiso*, pp. 19, 24; S. A. Gilson, *Light Reflexion, Mirror Metaphors...*, p. 243. Fabio Barry has noted that “when marble, which was a more opaque cousin of crystal, was polished it recovered this original light [the active principle of the Logos] in a surface slick” – F. Barry, *Walking on Water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages*, “The Art Bulletin”, Vol. 89, No. 4 (Dec. 2007), p. 635.

83 D. Chidester, *Word against Light: Perception and the Conflict of Symbols*, “The Journal of Religion”, Vol. 65, No. 1 (Jan. 1985), pp. 55–62; L. James, *Light and Colour in Byzantine Art*, pp. 70, 119–20.

84 C. N. Duckworth and A. E. Sassin, *On Colour and Light*, [in:] *Colour and Light in Ancient and Medieval Art*, ed. by C. N. Duckworth and A. E. Sassin, New York and London 2018, p. 2.

85 J. A. Mazzeo, *Light Metaphysics: Dante’s “Convivio” and the letter to Can Grande Della Scala*, p. 201.

86 J. A. Mazzeo, *Medieval Cultural Tradition in “Dante’s Comedy”*, p. 61.

87 S.-G. Heller, *Light as Glamour: The Luminescent Ideal of Beauty in the Roman de la Rose*, „Speculum”, Vol. 76, No. 4 (Oct. 2001), p. 934.

88 See articles in *Colour and Light in Ancient and Medieval Art*, ed. by C. N. Duckworth and A. E. Sassin, New York and London 2018; J. I. Miller, *Symbolic Light in Giotto and the Early Quattrocento in Florence*, “Notes in the History of Art” 5 (1985) No. 1 (*Essays in Honor of Howard McP. Davis*), pp. 7–13. For use of various translucent and shiny materials in the Byzantine art, see G. Peers, *Sacred Shock: Framing Visual Experience in Byzantium*, University Park (PA) 2004 and James 1996, p. 59 (Aristotle).

89 For ivory in the Thirteenth-Century Parisian art – see: S. M. Guérin, *Meaningful Spectacles: Gothic Ivories Staging the Divine*, “The Art Bulletin” 2013, vol. 95, No. 1 (March), pp. 53–77. For white marble

reflecting it off the objects as the divine splendour or God's grace and beauty (*splendour or candor*)⁹⁰. These two verbs and movements, "penetrate" and "reflect" (*penetra e risplende*), define the "true" dual nature of light and reveal the fundamental dynamic structure of the whole universe⁹¹. To express and describe this sacred vision in the *Divine Comedy*, instead writing in Latin, Dante used the vernacular Italian and secular vocabulary as the rhetorical tools in the "pictorial" descriptions of materials and works of art, defined as "visible speech" (Purg. X, 95)⁹².

Abstrakt

Od czasów starożytnych zwierciadło łączone było ze słońcem — symbolem boskości, pierwotnym źródłem światła, zarówno fizycznego (*lumen*), jak i metafizycznego (*lux*). Według antycznej i średniowiecznej neoplatonickiej, a szczególnie pseudo-dionizyjskiej tradycji filozoficznej światło naturalne oraz, jako retoryczna metafora, światło nadprzyrodzone (metafizyczne) promieniają i przeświecają cały wszechświat. Światło odbija się jak w zwierciadle (*speculum*) w ciałach kosmicznych i ziemskich jako boski blask (*candor* lub *splendor*). Idea ta, jako misterium chrześcijańskie, wyrażona została w średniowieczu najpełniej na kartach *Boskiej komedii* Dantego Alighieri. Temu epickiemu poematowi, w opinii samego poety „świętemu” (Raj, XXV, 1) — bodaj najślawniejszemu i najbardziej inspirującemu współcześnie tekstowi średniowiecznemu — został poświęcony list apostolski *Candor lucis aeternae* (Blask światłości wiekuistej) papieża Franciszka z okazji siedemsetnej rocznicy śmierci Dantego. Nie jest przy tym przypadkiem, że opublikowano go w święto Zwiastowania Najświętszej Maryi Panny i Wcielenia Chrystusa (25 marca 2021). Sam Chrystus bowiem jest „światłością świata” i „światłem życia” (J. 8, 12), źródłem jego emanacji i wizją transcendentalnego wcielenego Boga⁹³.

W augustiańskiej typologicznej i metaforycznej tradycji egzegetycznej, opierającej się zarówno na źródłach pogańskich, jak i chrześcijańskich, pojawiło się rozróżnienie na zwierciadła duszy i umysłu. Pierwsze odnosiło się do zwierciadła „w którym zgromadzone są najbardziej odpowiednio wyobrażone idee archetypiczne jako kompendium wiedzy lub wyidealizowanych cnót”. „W zwierciadle umysłu natomiast odbija się świat widzialny (sensualny), dając podstawę

and alabaster — see: K. Woods, *Cut in Alabaster: a Material of Sculpture and its European Traditions 1330–1530*, London–Turnhout 2018.

90 S.-G. *Light as Glamour...*, p. 938, Note 22. Sarah-Grace Heller in her article analysed the impact of the medieval theory of light and luminescence on the contemporary secular courtly fashion — see: S.-G. *Light as Glamour...*, pp. 934–959.

91 “The glory of the One Who moves all things penetrates all the universe, reflecting in one part more and in another less” (Par. I, 1–3) — D. Alighieri, *The Divine Comedy*, Vol. III: *Paradiso*, pp. XIV, 1, 5–6.

92 D. Alighieri, *The Divine Comedy*, Vol. II: *Purgatory*, pp. 111 and 116; Fiero 1975, p. 1.

93 Cytaty biblijne z: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 2000.

do tworzenia luster, które ostrzegają przed światem przemijalnym [...] np. w wyniku egzegezy Pisma Świętego”. Tradycja ta stworzyła podstawę dla chrystologicznej interpretacji mądrości Bożej (*sapientia*) ściśle według kategorii neoplatońskich jako blask nadprzyrodzonej światłości wiekuistej, „jest bowiem odbłaskiem światłości wiekuistej, zwierciadłem bez skazy działania Boga, obrazem jego dobroci” (Mdr 7, 26). Z tej interpretacji wywodzi się również „zwierciadło” (*speculum*) jako tytuł-metafora niezwykle popularnego w średniowieczu rodzaju literackiego zawierającego kompendium wiedzy z zakresu filozofii lub teologii — traktaty moralne i dydaktyczne, ale również żywoty świętych. Do tego rodzaju „zwierciadła” zdaje się nawiązywać Mark Musa, tłumacz *Boskiej komedii* na język angielski, pisząc, że „poemat ten [...] odzwierciedla niemal kompletny obraz średniowiecznej Europy”. Dante istotnie używa figurę „zwierciadła” w różnych metaforycznych kontekstach, szczególnie w *Czyścicy* i *Raju*.

U źródeł tej bogatej w symboliczne znaczenia tradycji znajdowały się słowa św. Augustyna, który stwierdził, że „wszystko co zostało napisane w Piśmie św. jest dla nas zwierciadłem” (*Omnia enim que hic conscripta sunt, speculum nostra sunt*). W średniowieczu Hugo od św. Wiktora przetworzył tę myśl, uznając, że „zwierciadło ma dwie funkcje: pokazać nam kim jesteśmy i kim powinniśmy być”. Dokładnie w takim antropologicznym kontekście Dante Alighieri użył *speculum* (*specchio*) w wersach Pieśni IX (94–102) z *Czyścicy*, w których opisał sposób, w jaki św. Łucja przyprowadza go i towarzyszącego mu Wergiliusza do trzech stopni wiodących do bramy *Czyścicy*⁹⁴. Stopnie te symbolizują trzy z czterech stopni sakramentu pokuty (spowiedź, skrucha i zadośćuczynienie). Najniższy stopień odpowiadający spowiedzi został wykonany z polerowanego na lustro białego marmuru, które w interpretacji średniowiecznej jest „czystym zwierciadłem sumienia” (*videbat se clare in speculo conscientiae*).

Blask (*splendor, candor*) tworzą promienie światła odbijające się w różnorodnych polerowanych i w konsekwencji błyszczących materiałach i ciałach, takich jak biały marmur czy alabaster, ale też woda, szkło, kość słoniowa, cenne kamienie i metale. W tej samej Pieśni IX Dante opisuje swoją reakcję na blask bijący z postaci anioła-strażnika i jego nagiego miecza stojącego u bramy do *Czyścicy*: „Taka się jasna paliła poświata, żem nie mógł okiem zdzierżyć go na razie” (*Czyścicy*, Pieśń IX, 81–84). Podobnie w Pieśni XV Poeta został zmuszony do przysłonięcia dłonią oczu bowiem „od nadmiaru jaskrawości broni jako od wody albo od zwierciadła odbita strzała jasnego promienia w stronę przeciwną odpryska” (*Czyścicy*, Pieśń XV, 15–18). W tych wersach promienie światła nie tylko penetrują wodę lub szkło, ale także odbijają się zgodnie z prawami optyki.

Już w klasycznej starożytności i w ciągu wieków średnich światło jako właściwość słońca, które samo jest symbolem stranscendentalnego Boga, stało się metaforą metafizycznego światła niematerialnego. W tradycji chrześcijańskiej idea ta wywodzi się z Biblii, w której Chrystus nazwał się sam „światłością świata” (J 8, 12). Do tych słów Jezusa odnosi się Dante w wersach, w których opisuje Zbawiciela jako „Słońce” („tak zobaczyłem nad iskier milionem [dusz — ZB]

94 Cytaty polskie pochodzą z: D. Alighieri, *Boska komedia*, przekł. E. Porębowicz, Kraków 2007.

Słońce; tamtejsze światy tak nim płoną jak gwiazdy w stropie wyiskrzonym. Pod przezroczystą i jasną przeponą lśniła substancja światłości tak wielka, że nie mógł oczu obrócić tą stroną” (Czyściec, Pieśń XXIII, 28–33).

W klasycznej Grecji skrzęca się świetlistość najbardziej porządanego białego marmuru z Paros opisywano tymi samymi określeniami stosowanymi w przypadku szlachetnych kamieni emitujących światło. Demokryt używał słowa „jasny” i „błyszczący” jako synonimów białego. Pliniusz Starszy wspominał, że wierni oglądający figurę Hekate w Efezie wykonaną z białego marmuru byli ostrzegani, by przyglądać się jej z ostrożnością; tak intensywny był blask (polerowanego) marmuru. Wergiliusz, przewodnik Dantego w Piekło i Czyśćcu, sam neoplatonik, w opisie wspaniałego wyglądu Eneasza przed królową Dydoną porównał go do marmuru paryjskiego (*Pariisque lapis*).

Wypolerowany marmur z powodu swej bieli (*candor*), zdolności błyszczenia (*luminosity*) i przejrzystości (*translucency, perspicuitas*) stał się jednym z najbardziej prestiżowych materiałów używanych w antyku klasycznym, wymienianych razem z kością słoniową i brązem. Wśród innych rodzajów białych marmurów bardzo popularny był wysokiej jakości marmur z Luni (*marmor lunense*), znany później jako marmur kararyjski, który we wczesnym okresie cesarstwa nadał Rzymowi „fizyczny i ideologiczny wygląd” „miasta z marmuru” (*urbs marmorea*). Decydująca dla jego popularności była lśniąca biel (*candor* lub *candidus color*) i przezroczystość (*perspicuitas*). Jak zauważył John Pollini, „ten blask jest związany również jasną i błyszczącą naturą „złotego wieku” (*saeculum aureum*) rzymskiej cywilizacji. Ta neoplatońska w swej istocie, imperialna i kulturalna retoryka wyrażała się w szczególnie sztuce i architekturze jako środkach wizualnej komunikacji. Retoryka materiału, w tym wypadku białego i lśniącego marmuru, odgrywała niezwykle ważną symboliczną rolę w deifikacji samego cesarza na podobieństwo Słońca, źródła światła i jego promieniującej aury świętości (*augustness*).

Mimo różnic religijnych ideologiczna spuścizna antyku klasycznego z jego neoplatonicznym symbolicznym anturazem, włączając użycie lśniących i przezroczystych materiałów, była również obecna w antyku wczesnochrześcijańskim, Bizancjum i w wiekach średnich. Przejawiała się między innymi w dekorowaniu ścian świątyń chrześcijańskich polerowanymi płytami białego marmuru i alabastru. Proces ten stał się od około 1000 roku na tyle intensywny, że zwłaszcza we Włoszech i Galii kościoły jawiły się jako „odziane” w biel. Ich wzorowane na klasycyzmie rzymskim formy architektoniczne znane były w Toskanii. Epitafium Busketo, pierwszego architekta (*operarius*) katedry w Pizie z przełomu XI i XII wieku, zawiera jego eulogię jako budowniczego, ale także jego dzieła wykonane z białego jak śnieg marmuru.

Z pewnością płyty białego marmuru pokrywające ściany pizańskiego Duomo i innych świątyń w Toskanii były wygładzane, by uzyskać lśniącą powierzchnię i przejrzystość w wrażeniem głębi. Taką klasyczną, śnieżnobiałą polerowaną powierzchnię otrzymały reliefy wykonane w XIII wieku przez Nicolę Pisaniego (1220–1284) i jego syna Giovaniego (ok. 1248–1318), którzy służyli ze stylu nawiązującego do wczesnoimperialnej rzymskiej, jak i gotyckiej plastyki

francuskiej, także inspirowanej tą samą rzymską tradycją rzeźbiarską. Co istotne, w swoich pracach wykorzystywali oni nie tylko biały marmur ze złóż lokalnych, ale i otwartych po wiekach zapomnienia kamieniołomów w Kararze. Erwin Panofsky nazwał Nicole Pisaniego największym — i w pewnych sensie ostatnim — ze średniowiecznych klasycystów. Podobnie Dante był ostatnim scholastykiem i poetą średniowiecza. Z pewnością znał on prace rodziny Pisanich i Arnolfo di Cambio — inspirowane antycznymi formami klasycznymi. Mógł je zobaczyć w rodzimej Florencji, potem w Pizie, Luce, Pisto, Padwie i Rzymie.

Dante odnosi się wprost do klasycznej greckiej i rzymskiej tradycji rzeźbiarskiej, gdy wspomina Polikleta w opisie trzech reliefów przedstawiających sceny wykonane w białym marmurze. Pierwszy z nich ukazuje zwiastowanie Marii (Czyściec, Pieśń X, 34–45), drugi króla Dawida tańczącego przed Arką Przymierza (Czyściec, Pieśń X, 55–69), trzeci — cesarza Trajana wysłuchującego skargi biednej wdowy (Czyściec, Pieśń X, 73–93). W lapidarnych opisach, na podobieństwo klasycznej ekfrazy, Dante umiejętnie łączy starożytną tradycję retoryczną z retoryką plastyki klasycznej, akcentując również lśniąca biel marmuru (Czyściec, Pieśń X, 28–45 i 55, 72).

Poeta wie, że płaskorzeźby te zostały wykonane przez Boga, największego Mistrza-artystę: „On, dla którego żadna rzecz nie nowa, rzeźbił te oczom wymowne twory, a dziwne, bo ich kunszt ziemski nie kowa” (Czyściec, Pieśń X, 94–96). Natura i człowiek są w stanie naśladować jedynie artystyczną aktywność Boga, ponieważ „reliefy reprezentują poziom artystyczny nieznanym widzowi”. Zatem nawet tak sławny rzeźbiarz jak Poliklet z Argos nie był w stanie osiągać poziomu artystycznego Stwórcy.

Dante Alighieri odnosi się w *Boskiej komedii* do alabastru jako materiału tylko raz, kiedy opisuje spotkanie z duszą swego przodka i krzyżowca — Cacciaguidy (Raj, Pieśń XV, 19–24). Elsa Filosa w swym artykule stwierdziła, że źródłem terminu „alabaster” w tych wersach był traktat *De mineralibus* (*O mineralach*) Alberta Wielkiego. Jednakże niedawno Francesca Galli zwróciła uwagę na wersy „z bieli jarzącej swój ognek wyłoni i jak za płytą alabastru pała” (Raj, Pieśń XV, 23–2). Metafora ta pojawiła się w traktacie filozoficznym *De luce* Bartolomeusa z Bolonii prezentującym jego filozofię światła. Ten franciszkański filozof i kaznodzieja przedstawił w praktyczny duszpasterski sposób koncepcję światła fizycznego jako analogię i metaforę światła metafizycznego (sub lucis similitudo). Ta „spiritualizacja” światła widzialnego pozwoliła mu „odczytywać” pełne blasku (splendoru) materiały i przedmioty, takie jak świece, alabastrowe płytki, drogie kamienie, zwierciadła, witraże, ukazane w różnych metaforycznych kontekstach, by stworzyć mentalny obraz Bożej, nadprzyrodzonej rzeczywistości. By móc kontemplować rzeczy nadprzyrodzone, należy rozpocząć ten proces od tego, co jest widoczne w świecie materialnym. Dlatego dusza przodka Dantego „jarzyła” się nie tylko jak „ognik” „za płytą alabastru”, ale była również zwierciadłem.

Termin „alabaster” od starożytności poprzez średniowiecze używany był zarówno do określenia białego marmuru, jak i do alabastru (*gypsum carbonate*). Wspólne dla obu materiałów były nie tyle jaskrawa biel, ale przede wszystkim możliwość ich polerowania i przez-

roczystość. Robert Grosseteste wyraził powszechną w średniowieczu opinię, że „jasne i obfite światło w czystym przezroczystym medium jest białe” (*lux igitur clara multa in perspicuo puro albo est*). Dla Dantego oba materiały są jak „obłok mleczny: tuman błyszczącej, gęstej, zbitej bieli, skrzęcej jak klejnot w poświacie słonecznej” (*Raj, Pieśń II, 31–33*). Neoplatońskie klasyczne i chrześcijańskie rozumienie takich określeń jak: biel, świetlistość, zdolność odbijania promieni światła, blask i przezroczystość lśniących ciał stworzyło metafizyczny łącznik pomiędzy ziemią i niebem. Światło jest zatem „jednocześnie symboliczną i fizyczną manifestacją boskości”. Następne pokolenia komentatorów średniowiecznych używały tej klasycznej metafory w swoich filozoficznych i teologicznych rozważaniach, ponieważ „najbardziej boskim i szlachetnym lub pięknym aspektem wyglądu przedmiotów jest ich światło, które posiadają w różnym stopniu, tworząc hierarchię blasku (świetlistości) prowadzącego do Boga”. Cała intelektualna atmosfera trzynastowiecznej Europy była przesiąknięta tą neoplatońską doktryną światła. Dla Roberta Grosseteste światło, jako podstawa koloru, jest pięknem i dekoracją wszystkiego, co jest widzialne”. Idea ta łączona w XIII wieku z arystotelesowską filozofią światła i piękna pozwalała sformułować spójny system, w którym — poprzez użycie w sztuce różnych lśniących, przezroczystych i odbijających światło materiałów — można było prowadzić wizualny i transcendentalny dyskurs, znany już w starożytności klasycznej i w bizantyjskiej teologii i sztuce. W rezultacie nie tylko we Włoszech, ale i w sztuce paryskiej i franko-flamandzkiej, później także w Anglii i Hiszpanii pojawiło się w plastyce zainteresowanie stosowaniem kości słoniowej, białego marmuru i alabastru. Dante miał świadomość symbolicznego znaczenia materiałów przenoszących światło lub odbijających jego blask (*splendor* lub *candor*) fizyczny i (*sub lucis similitudine*) bożej światłości wiekuiestej. Dwa czasowniki „przechodzić” i „odbijać” (*penetra* i *risplende*) definiują „prawdziwą” dualistyczną naturę światła i ukazują fundamentalną dynamiczną strukturę całego wszechświata. Co istotne, by wyrazić i opisać tę sakralną wizję w *Boskiej komedii*, Dante użył — jako narzędzi retorycznych w obrazowym opisie materiałów i dzieł sztuki — wyrażen z potocznego języka i słownictwa włoskiego, a nie łaciny.

Słowa kluczowe: światło, zwierciadło, biały marmur, alabaster, splendor, blask, Dante, *Boska komedia*

Bibliography

- Albertus Magnus, *Book of Minerals*, transl. by D. Wyckoff, Oxford 1967.
- Alighieri D., *Boska komedia*, przekł. E. Porębowicz, Kraków 2007.
- Alighieri D., *The Divine Comedy*, Vol. I: *Inferno*, transl., with an introduction, notes, and commentary, by M. Musa, Penguin Books 1984.
- Alighieri D., *The Divine Comedy*, Vol. II: *Purgatory*, transl., with an introduction, notes, and commentary, by M. Musa, Penguin Books 1985.
- Alighieri D., *The Divine Comedy*, Vol. III: *Paradise*, transl. with an introduction, notes, and commentary by M. Musa, Penguin Books 1986.
- Augustine, *Concerning The City of God, Against the Pagans*, a new transl. H. Bettenson with an introd. J. O'Meara, Penguin Books 1984.
- Augustini Episcopi, *Enarratio in Psalmum XXX, Sermo III, Patrologia Latina*, XXXVI, Paris 1865, col. 248.
- Austin H.D., *Dante and Mirrors*, "Italica" 21 (1944), No. 1, pp. 13–17.
- Benvenuto de Rambaldi de Imola, *Comentum super Dantis Aldighierij Comoediam*, T. 1–5, Florence 1887.
- Black R., *Classical Antiquity*, [in:] *Dante in Context*, eds. Z.G. Barański, L. Pertile, Cambridge 2015, pp. 297–318.
- Bradley M., *Colour and Marble in Early Imperial Rome*, "The Cambridge Classical Journal" 52 (2006), pp. 1–22.
- Bradley R., *Backgrounds of the Title Speculum in Medieval Literature*, "Speculum" 29 (1954) No. 1, pp. 100–115.
- Carroll J.S., *Prisoners of Hope: An Exposition of Dante's Purgatorio*, London 1906.
- Cassius Dio's Roman History*, with an English translation by E. Foster, Vol. 1–9, London, New York 1914.
- Coulton G.G., *Life in the Middle Ages*, New York–Cambridge 1960.
- Critical Edition and Translation of Robert Grosseteste's "De colore"*, [in:] *The Dimensions of Colour, Robert Grosseteste's De Colore*, edit., transl., and interdisciplinary analysis G. Dinkova-Bruun, G.E.M. Gasper, M. Huxtable, T.C.B. McLeish, C. Panti, and H. Smithson, Durham–Toronto 2013.
- Elsner J., *Cult and sculpture: sacrifice in the Ara Pacis Augustae*, "The Journal of Roman Studies" 81 (1991), pp. 50–61.
- Elsner J., *Art and the Roman Viewer. Transformation of art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge 1996.
- Fiero G.F., *Dante's Ledge of Pride: Literary Pictorialism and the Visual Arts*, "Journal of European Studies" 5 (1975) No. 1, pp. 1–17.

- Filosa E., *Alberto Magno, Dante e le Pietre Preziose: Una nota su ambra ed alabastro*, "Dante Studies" (2004) No. 122, pp. 173–180.
- Franzini M., Lezzerini M., *The Stones of Medieval Buildings in Pisa and Lucca Provinces (Western Tuscany, Italy). 1 – The Monte Pisano Marble*, "European Journal of Mineralogy" (2003) No. 15, pp. 217–224.
- Gage J., *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Princeton 1993.
- Galli F., *Sub lucis similitudine. Ottica e teologia della luce in Bartolomeo de Bologna OFM*, "Lettere Italiane" 65 (2013) No. 4, pp. 537–562.
- Galli F., *Bartholomaeus de Bononia's "De Luce" and Contemporary Preaching*, [in:] *Colour and Light in Ancient and Medieval Art*, eds. C. N. Duckworth, A. E. Sassin, Oxon and New York 2018, p. 132–144.
- Gilson A., *Light Reflexion, Mirror Metaphors, and Optical Framing in Dante's Comedy: Precedents and Transformation*, "Neophilologus" 83 (1999), pp. 241–252.
- Grabes R., *The Mutable Glass: Mirror-Imagery in Titles and Texts of the Middle Ages and the English Renaissance*, Cambridge University Press 2009.
- Greenhalgh M., *Marble Past, Monumental Present: Building with Antiquities in the Medieval Mediterranean*, Leiden–Boston 2009.
- Heller S.-G., *Light as Glamour: The Luminescent Ideal of Beauty in the Roman de la Rose*, "Speculum" 76 (2001) No. 4, pp. 934–959.
- Horace, *The Odes and Carmen Saeculare*, transl. by J. Conington, London 1872.
- Ivanovici V., *Divine Light Through Earthly Colours: Mediating Perception in Late Antique Churches*, [in:] *Colour and Light in Ancient and Medieval Art*, eds. C. N. Duckworth, A. E. Sassin, Oxon and New York 2018, pp. 79–91.
- James L., *Light and Colour in Byzantine Art*, Oxford 1996.
- Kerr-DiCarlo É., *Gold, glass and light. The Franciscan vision in representations of the stigmata*, [in:] *Colour and Light in Ancient and Medieval Art*, eds. C. N. Duckworth, A. E. Sassin, New York and London 2018, pp. 114–131.
- Lamp K. S., *A City of Marble: The Rhetoric of Augustan Rome*, Columbia 2013.
- Mannoni L., *Marble: The History of a Culture*, New York 1985, pp. 142–143.
- Mazzeo J. A., *Dante's Sun Symbolism*, "Italice" 33 (Dec.1956) No. 4, pp. 243–251.
- Mazzeo J. A., *Light Metaphysics: Dante's "Convivio" and the letter to Can Grande Della Scala*, "Traditio" 14 (1958), pp. 198–229.
- Mazzeo J. A., *Medieval Cultural Tradition in "Dante's Comedy"*, Westport (Conn.) 1977, pp. 35–36.
- McLean A., *Romanesque Architecture in Italy*, [in:] *Romanesque Architecture, Sculpture and Painting*, ed. R. Toman, Köln 1997, pp. 74–119.

- Miller J. I., *Symbolic Light in Giotto and the Early Quattrocento in Florence*, “Notes in the History of Art” 5 (1985) No. 1 (*Essays in Honor of Howard McP. Davis*), pp. 7–13.
- New English Bible with Apocrypha*, Oxford-Cambridge 1970.
- Pliny the Elder, *The Natural History*, transl. H. Rackham, W. H. S. Jones and D. E. Eichholz, Cambridge (Mass.), T. I-X, London 1962.
- Panofsky E., *Renaissance and Renaissances in Western Art*, New York, Hagerstown, San Francisco, London 1972.
- Patrologiae Cursus Completus: Series Latina*, ed. J.-P. Migne, Parisii 1800–1865.
- Pelikan J., *The Light of the World: A Basic Image in Early Christian Thought*, New York 1962.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 2000.
- Pollini J., *The Gemma Augustea: Ideology, Rhetorical Imaginery, and the Construction of a “Dynastic narrative”*, [in:] *Narrative and Event in Ancient Art*, ed. P. J. Holliday, Cambridge University Press 1993, pp. 258–298.
- Pollini J., *The Augustus from Prima Porta and the Transformation of the Polykleitan Heoric Ideal: The Rhetoric of Art.*, [in:] *Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition*, ed. W. G. Moon, Medison (Wisc.) 1995, pp. 262–282.
- Pollini J., Herz N., Polikreti K., Maniatis Y., *Parian lychnites and the Prima Porta statue: New scientific tests and the symbolic value of the marble*, “Journal of Roman Archaeology” 11 (1998), p. 275–284.
- Pollini J., *The Marble Type of the Statue of Augustus From Prima Porta*, [in:] *Paria Lithos: Parian Quarries, Marble and Workshops of Sculpture. Proceedings of the First International Conference on the Archaeology of Paros and the Cyclades, Paros, 2–5 October 1997*, eds. D. U. Schilaridi, D. Katsonopoulou, Athens 2000, p. 245.
- Scartazzini G. A., *Enciclopedia Dantesca: Dizionario critico e Ragionato di quanto concerne la vita e la opera di Dante Alighieri*, Vol. 1–3, Milano 1896.
- Schibille N., *Hagia Sophia and the Byzantine Aesthetic Experience*, Farnham (UK) and Burlington (US) 2014.
- Suetonius, *The Twelve Caesars, II: Augustus*, transl. R. Graves, rev. with an introd. M. Grant, Penguin Books 1989.
- The Aeneid of Virgil*, transl. R. Humphries, London–New York 1951.
- The Etymologies of Isidore of Seville*, eds. S. A. Barney, W. J. Lewis, J. A. Beach, O. Berghof with collaboration of M. Hall, Cambridge University Press 2006.
- The Geography of Strabo*, literary transl. with notes H. C. Hamilton, W. Falconer, Vol. I–III, London 1854.
- Torri V., *Zeichen friedlicher und bewaffneter Wallfahrt in der Toskanischen Skulptur des 12. Jahrhunderts um Guilielmus und Biduinus*, Hamburg Universität 1998.
- White J., *Art and Architecture in Italy: 1250–1400*, Pinguin Books 1966.
- Zanker P., *The Power of Images in the Age of Augustus*, transl. by M. Shapiro, Ann Arbor 1988.

Aleksandra Krauze-Kołodziej¹

“Lo ‘mperador del doloroso regno
Da mezzo ‘l petto uscia fuor de la ghiaccia”
(Inferno, Canto XXXIV, 28)²

Il motivo del ghiaccio nella “Divina Commedia” e la sua
rappresentazione nell’iconografia del Giudizio Universale

Vides ut alta stet nive candidum
Soracte nec iam sustineant onus
silvae laborantes geluque
flumina constiterint acuto?
Dissolve frigus ligna super foco
large reponens atque benignius
deprome quadrimum Sabina,
o Thaliarche, merum diota.
Permitte divis cetera (Hor, *Od.*, I, 9)³

1 Università Cattolica di Lublino Giovanni Paolo II, <https://orcid.org/0000-0002-1984-1163>.

2 Le citazioni dalla *Divina Commedia* nell’articolo sono riprese dall’edizione D. Alighieri, *La Commedia secondo l’antica vulgata*, ed. Giorgio Petrocchi, Firenze: Casa Editrice Le Lettere 1994 (versione online: www.danteonline.it. Accesso il 28.12.2021).

3 Horace, *Odes and Epodes*, ed. P. Shorey, G.J. Laing, Chicago: Benj. H. Sanborn&Co 1919 (versione online: www.perseus.tufts.edu. Accesso il 28.12.2021). Traduzione: “Vedi come il Soratte si leva biancheggiante di molta neve, né ormai reggono al peso le selve sovraccariche, e i fiumi stanno fermi per il ghiaccio pungente. Discaccia il freddo, o Taliarco, riponendo legna in quantità sul focolare, e cava più

Nel citato frammento di apertura dell'ode, Orazio delinea chiaramente un paesaggio invernale multiforme dove, grazie ai mezzi letterari utilizzati, si avverte il freddo dell'inverno imperante. La sua descrizione comprende anche i fenomeni meteorologici caratteristici di questa stagione, ovvero la neve e il ghiaccio, dimostrando come questi fenomeni fossero stati analizzati e compresi fin dall'antichità,⁴ costituendo allo stesso tempo una fonte inesauribile d'ispirazione e uno strumento che consentiva agli artisti di esprimere le proprie emozioni. Nel caso di Orazio si percepisce la solitudine e l'isolamento,⁵ e sensazioni così espresse ricorrono più volte anche nell'iconografia delle varie epoche.⁶

Uno tra i più affascinanti fenomeni atmosferici, sia per la complessità e peculiarità della sua formazione, sia per i suoi molteplici aspetti, è sicuramente il ghiaccio.⁷ Il nome deriva dal latino *glācies, -ēi*⁸ ed è comunemente definito

largamente dall'anfora sabina il vino di quattro anni. Rimetti ogni altra cura agli dèi" (trad. *Le opere. Orazio*, ed. T. Colamarino, [Torino]: Unione tipografica 1957).

- 4 Il termine stesso di "meteorologia" deriva dal titolo di una delle opere di Aristotele *Μετεωρολογικά* (lat. *Meteorologica*. Il nome greco proviene dalle parole "μετέωρος, ον", che significa soprattutto "sollevato da terra" (cfr. *μετέωρος, ον*, [in:] *The Online Liddell-Scott-Jones Greek-English Lexicon*: www.stephanus.tlg.uci.edu. Accesso il 28.12.2021) e "ὁ λόγος", cioè, tra l'altro, "discorso, trattato" (cfr. *ὁ λόγος*, [in:] *The Online Liddell-Scott-Jones Greek-English Lexicon*: www.stephanus.tlg.uci.edu. Accesso il 28.12.2021); vedi *Meteorologia*, [in:] *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, ed. O. Pianigiani, Roma, Società editrice Dante Alighieri di Albrighi, 1907 (edizione online: www.etimo.it. Accesso il 28.12.2021). Per una breve storia della meteorologia – vedi tra l'altro: G. Kutzbach, *The Thermal Theory of Cyclones. A History of Meteorological Thought in the Nineteenth Century*, Boston: American Meteorological Society 1979; H. H. Frisinger, *The History of Meteorology: to 1800*, Boston: American Meteorological Society 1983; G. Zen de Figueiredo Neves, N. Pérez Gallardo, F. A. da Silva Vecchia, *A Short Critical History on the Development of Meteorology and Climatology*, "Climate" 5/23 (2017) (versione online: www.mdpi.com/2225-1154/5/1/23. Accesso il 28.12.2021); F. Benincasa, M. De Vincenzi, G. Fasano, *Storia della strumentazione meteorologica nella cultura occidentale*, Roma: CNR – Istituto di Biometeorologia 2019.
- 5 Per un'analisi di quest'opera di Orazio vedi tra l'altro W. J. Henderson, *Horace, 'Carm.' 1.9 – An Analysis*, "Acta Classica" 10(1967), pp. 11–18 (versione online: www.jstor.org/stable/24591125. Accesso il 28.12.2021).
- 6 Sui diversi fenomeni meteorologici nell'arte vedi p.es. D. Krekoukias, *Gli animali nella meteorologia popolare degli antichi greci, romani e bizantini*, Firenze: Olschki 1970; S. D. Gedzelman, *Weather Forecasts in Art*, "Leonardo" 24/4 (1991), pp. 441–451; J. E. Thornes, *Cultural climatology and the representation of sky, atmosphere, weather and climate in selected art works of Constable, Monet and Eliasson*, "Geoforum" 39 (2008), pp. 570–580; J. Renderson, J. Salomond, Ch. Manford, *Weather as Medium: Art and Meteorological Science*, "Leonardo" 48/1 (2015), pp. 16–24; I. Dal Prete, *The ruins of the Earth: learned meteorology and artisan expertise in fifteenth-century Italian landscapes*, "Nuncius" 33/3 (2018), pp. 415–441; R. A. Houze Jr, R. Houze, *Cloud and Weather Symbols in the Historic Language of Weather Map Plotters*, "Bulletin of the American Meteorological Society" December 2019, pp. 423–446.
- 7 Sul ghiaccio dal punto di vista delle scienze, con una bibliografia di base – vedi: H. K. Weickmann, *A theory of the formation of ice crystals*, "Archiv für Meteorologie, Geophysik und Bioklimatologie", Serie A. 4 (1951), pp. 309–323.
- 8 Una descrizione più dettagliata dell'etimologia del vocabolo e la sua trasformazione dall'origine latina alla parola italiana – cfr. *Ghiaccio*, [in:] *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, ed. O. Pianigiani, Roma, Società editrice Dante Alighieri di Albrighi, 1907 (edizione online: www.etimo.it. Accesso

come “lo stato solido di aggregazione che l’acqua assume quando la temperatura ha toccato un grado che è stato preso come zero della scala termometrica centigrada”.⁹ Il *Glossario meteo* spiega la natura del ghiaccio in modo simile, chiamandolo “forma solida cristallina che l’acqua assume a una temperatura pari a 0°C”¹⁰. Anche il *Cryosphere Glossary on National Snow&Ice National Center* sottolinea la solidità del ghiaccio descrivendolo come “the solid crystalline form of water”.¹¹ L’*Encyclopedia Britannica*, invece, evidenzia la forma dell’acqua che può formare la base del ghiaccio: “[ice is] a solid substance produced by the freezing of water vapour or liquid water”.¹² Questa insolita proprietà del ghiaccio e le circostanze della sua formazione hanno affascinato artisti e letterati del passato, tra cui, innegabilmente, anche il fiorentino Dante Alighieri.

In questo articolo ci si propone di presentare brevemente la presenza del ghiaccio nelle opere attribuite all’autore della *Commedia*, le sue possibili fonti di ispirazione e anche l’influenza del pensiero dantesco a proposito del ghiaccio sull’iconografia infernale di alcuni Giudizi Universali dell’epoca.

Il ghiaccio nelle opere del “sommo poeta”

Il fenomeno atmosferico sopra descritto è presente nelle opere dantesche, ovvero quelle sicuramente e probabilmente attribuite a Dante Alighieri, comunemente considerato il Padre della lingua e della letteratura italiana.¹³ In questa sede ci si concentrerà soprattutto sui termini “ghiaccio” o “ghiaccia” e sul relativo verbo “ghiacciare” che appaiono nella lingua dantesca, suggerendo in alcuni

il 28.12.2021). È interessante notare che il nome latino per ghiaccio deriva dal greco τό γάλα, γάλακτος che significa “latte” (cfr. *Glacies,-ēi* [in:] *A Latin Dictionary*, ed. Ch. T. Lewis, Ch. Short, Oxford: Clarendon Press 1879 (versione online: www.perseus.tufts.edu. Accesso il 28.12.2021) e γάλα, γάλακτος [in:] *The Online Liddell-Scott-Jones Greek-English Lexicon*: www.stephanus.tlg.uci.edu. Accesso il 28.12.2021). Probabilmente tale etimologia deriva dalla somiglianza tra il colore del ghiaccio e del latte. In greco, la parola usata per ghiaccio era ὁ κρύσταλλος che significava “ghiaccio” o “cristallo” (cfr. *κρύσταλλος* [in:] *The Online Liddell-Scott-Jones Greek-English Lexicon*: www.stephanus.tlg.uci.edu. Accesso il 28.12.2021).

9 E. Calleri, G. Veneziani, *Ghiaccio*, [in:] *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, Roma: Istituto Giovanni Treccani 1932 (versione online: www.treccani.it. Accesso il 28.12.2021).

10 Cfr. www.centrometeo.com (accesso il 28.12.2021).

11 Cfr. www.nsidc.org/cryosphere/glossary (accesso il 28.12.2021).

12 Cfr. G. D. Ashton, M. F. Meier, *Ice*, [in:] *Encyclopedia Britannica – versione online su www.britannica.com/science/ice* (accesso il 28.12.2021).

13 Sul ghiaccio nelle opere di Dante rispetto ad altre opere letterarie dell’epoca – vedi W. Spaggiari, “Avea di vetro e non d’acqua sembante”. *Ghiacci danteschi*, “ACME – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Milano” LXIII/2 (Maggio-Agosto 2010), pp. 7–19.

casì quello che poteva essere il punto di vista del poeta su questo fenomeno.¹⁴ “Ghiaccio” compare nelle opere di Dante due volte.¹⁵ In una delle liriche dantesche raccolte come *Rime dubbie* l'autore scrive:

Ben avrà questa donna cor di ghiaccio
e tant d'aspresse que, ma foi, est fors,
nisi pietatem habuerit servo (*Rime dubbie* V, 27–29).¹⁶

“Ghiaccio” in un contesto simile appare anche nel poemetto intitolato *Fiore* considerato da alcuni critici come opera dantesca, dove si legge:

“C[h]’Amor mi mise a tal distruzione
Ch’è no•mi die’ sog[gl]iorno as[s]à’ né poco:
Un’or mi tenne in ghiaccio, un’altra ‘n foco (*Fiore* XXXIV, 5–7).¹⁷

In entrambi i casi la parola indica la freddezza dei sentimenti di una persona amata, caratterizzata da “un cuore di ghiaccio”. Pertanto, esso è qui inteso come una sostanza dura e fredda, impossibile da sciogliere o cambiare e vi si coglie un significato negativo che diventa parte di un confronto, indicando la solitudine e il rifiuto del soggetto lirico delle opere. “Ghiaccia” è “la forma arcaica e poetica per ghiaccio”¹⁸ ed è particolarmente importante per la nostra analisi perché appare quattro volte all’*Inferno* dantesco, costituendo un elemento caratterizzante delle profondità di questo luogo. Nel Canto XXXII Dante e Vir-

14 Il significato di altri termini legati alle caratteristiche meteorologiche invernali presenti nelle opere di Dante, nonché dei fenomeni atmosferici che accompagnano l’inverno, come “gelo” (insieme agli aggettivi “gelato/a” e “gelido”), “freddo”, “freddore” e “freddura” verrà analizzato in un prossimo studio; si veda ora in breve: G.A. Scartazzini, *Enciclopedia Dantesca: dizionario critico e ragionato di quanto concerne la vita e le opere di Dante Alighieri*, vol. 1, Milano: Ulrike Hoepli Editore 1896, pp. 845, 875–876; *Enciclopedia dantesca. Istituto della Enciclopedia Italiana, fondata da Giovanni Treccani, Roma*, ed. G. Petrocchi, vol. 3., Roma 1971, pp. 52–53, 101.

15 Cfr. B. Basile, *Ghiaccio*, [in:] *Enciclopedia dantesca. Istituto della Enciclopedia Italiana, fondata da Giovanni Treccani, Roma*, ed. G. Petrocchi, vol. 3., Roma 1971, p. 140.

16 Citazioni delle *Rime dubbie* da: *Rime*, in *Le Opere di Dante*, ed. M. Barbi, vol. I, Firenze: Società Dantesca Italiana 1960 (versione online: www.danteonline.it. Accesso il 28.12.2021).

17 Le citazioni dal *Fiore* sono da: *Il Fiore e il Detto d’Amore attribuibili a Dante Alighieri*, ed. G. Contini, vol. I, Milano: Arnoldo Mondadori Editore 1984 (versione online: www.danteonline.it. Accesso il 28.12.2021).

18 G.A. Scartazzini, *Enciclopedia Dantesca: dizionario critico e ragionato di quanto concerne la vita e le opere di Dante Alighieri*, vol. 1, Milano: Ulrike Hoepli Editore 1896, p. 889. Sulla presenza di questa parola nelle opere di Dante – vedi p.es. *Ghiaccia*, [in:] G.A. Scartazzini, *Enciclopedia Dantesca: dizionario critico e ragionato di quanto concerne la vita e le opere di Dante Alighieri*, vol. 1, Milano: Ulrike Hoepli Editore 1896, p. 889; B. Basile, *Ghiaccia*, [in:] *Enciclopedia dantesca. Istituto della Enciclopedia Italiana, fondata da Giovanni Treccani, Roma*, ed. G. Petrocchi, vol. 3., Roma 1971, p. 140.

gilio visitano il IX Cerchio: iniziando a muoversi sulla superficie ghiacciata formata dalle acque del Cocito, il quarto dei fiumi infernali,¹⁹ vedono le anime dei dannati – traditori dei parenti – imprigionati fino al viso nel ghiaccio, gracitando come le rane nello stagno. Sono lividi per il freddo, battono i denti come cicogne e hanno i volti rivolti all’ingìù, versando lacrime verso il basso:

E come a gracidar si sta la rana
col muso fuor de l’acqua, quando sogna
di spigolar sovente la villana,
livide, insin là dove appar vergogna
eran l’ombre dolenti ne la *ghiaccia*,
mettendo i denti in nota di cicogna (*Inferno* XXXII, 31–36).

Dopo, nel Canto XXXIII, Dante e Virgilio si recano nella successiva zona del Cocito, la Tolomea, dove si trovano i traditori degli ospiti, anch’essi imprigionati nel ghiaccio, ma questa volta con le facce all’insù. I dannati piangono, ma le lacrime gelano nelle orbite, impedendo loro di alleviare il dolore e la sofferenza. La parola “ghiaccia” compare nel testo esattamente quando un dannato si rivolge ai due poeti chiedendo di togliergli dagli occhi le croste ghiacciate formate da lacrime congelate. In questo modo i sofferenti potrebbero avere una momentanea consolazione e sollievo dal dolore prima che le loro lacrime si congelano di nuovo:

E un de’ tristi de la fredda crosta
gridò a noi: “O anime crudeli
tanto che data v’è l’ultima posta,
levatemi dal viso i duri veli,
sì ch’io sfoghi ‘l duol che ‘l cor m’impregna,
un poco, pria che ‘l pianto si raggeli”.
Per ch’io a lui: “Se vuo’ ch’i’ ti sovvegna,
dimmi chi se’, e s’io non ti disbrigo,
al fondo de la *ghiaccia* ir mi convegno” (*Inferno* XXXIII, 109–117).

Il “ghiaccio” appare ancora nel Canto successivo, il XXXIV, mentre i poeti raggiungono la quarta parte dell’Inferno, la Giudecca, dove sono puniti i tradi-

19 Sul Cocito si veda: E. Bigi, *Cocito*, [in:] *Enciclopedia dantesca. Istituto della Enciclopedia Italiana, fondata da Giovanni Treccani, Roma*, ed. G. Petrocchi, Roma 1970 (versione online: www.treccani.it. Accesso il 28.12.2021).

tori dei benefattori, di nuovo completamente intrappolati nel ghiaccio. Alcuni di loro sono descritti come rivolti verso il basso, altri verso l'alto, altri ancora raggomitolati su sé stessi. Qui Virgilio conduce Dante nel luogo in cui si trova il sovrano di questa terra, Lucifero,²⁰ “l'imperatore dell'Inferno” così descritto:

Lo 'mperador del doloroso regno
da mezzo 'l petto uscia fuor de la ghiaccia;
e più con un gigante io mi convegno,
che i giganti non fan con le sue braccia:
vedi oggimai quant'esser dee quel tutto
ch'a così fatta parte si confaccia (*Inferno* XXXIV, 28–33).

Lucifero, secondo la descrizione di Dante, è un enorme essere peloso immerso fino alla cintola nelle gelide acque del Cocito, caratterizzato da una mostruosità eccezionale avendo tre facce in una sola testa,²¹ e due enormi ali, più grandi delle vele di qualunque nave. Le ali non hanno piume, ma assomigliano a quelle di un pipistrello. L'imperatore dell'Inferno le sbatte producendo così tre venti gelidi che fanno congelare il Cocito. Lucifero, essendo egli stesso immobilizzato nel ghiaccio, attraverso il movimento delle sue ali provoca la formazione del vento infernale, che rappresenta in negativo, capovolto, il vento sacrale e il Soffio creativo di Dio,²² provocando un ulteriore congelamento delle acque del Cocito. Ciò che qui sembra essere visibile è la caratterizzazione estremamente complessa del re degli Inferi e del Male. Il simbolo di questa mancanza del bene e della sua condivisione è il ghiaccio: una forza distruttiva, paralizzante e piena di vuoto emotivo. Da questi versi contenenti la parola “ghiaccia” si evince chiaramente l'importanza di tale fenomeno meteorologico nell'*Inferno* dantesco.

20 Sulla figura di Lucifero dantesco vedi anche: *Lucifero*, [in:] G. A. Scartazzini, *Enciclopedia Dantesca: dizionario critico e ragionato di quanto concerne la vita e le opere di Dante Alighieri*, vol. 1, Milano: Ulrico Hoepli Editore 1896, p. 1161; A. Ciotti, *Lucifero*, [in:] *Enciclopedia dantesca. Istituto della Enciclopedia Italiana, fondata da Giovanni Treccani*, Roma, ed. G. Petrocchi, vol. 3., Roma 1971, pp. 718–722.

21 Per la descrizione dettagliata della bruttezza metafisica di Lucifero e del suo significato simbolico nel contesto dell'opera in contrapposizione all'infinità della bellezza di Dio vedi: M. Maślanka-Soro, *Piękno i brzydota: metafizyka Lucyfera u Dantego*, “Litteraria Copernicana” 2.6 (2010), pp. 113–119; L. Pasquini, *Lucifero e i dannati. Dai mosaici di Torcello e Firenze alla Commedia dantesca*, [in:] *Atti del XVII colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Tivoli/Roma 2012, pp. 611–622.

22 Su questa opposizione dei venti e sul loro significato – vedi M. A. Balducci, *Dante, l'acqua e l'analisi della coscienza: cosmologia psicosimbolica nella Divina Commedia*, “Romanica Cracoviensia” 12 (2012), pp. 167–189.

Nelle opere di Dante esiste anche il verbo “ghiacciare”,²³ cioè “diventar ghiaccio, gelarsi” che appaia anche nelle *Rime*, particolarmente in questo frammento:

Signor, tu sai che per algente freddo
l’acqua diventa cristallina petra
là sotto tramontana ov’è il gran freddo
e l’aere sempre in elemento freddo
vi si converte, sì che l’acqua è donna
in quella parte per cagion del freddo:
così dinanzi dal sembiente freddo
mi *ghiaccia* sopra il sangue d’ogne tempo,
e quel pensiero che m’accorcia il tempo
mi si converte tutto in corpo freddo,
che m’ esce poi per mezzo de la luce
là ond’entrò la dispietata luce (*Rime* CII, 25–36).

Sebbene il brano parli di un amore che non è sempre realizzato, è anche chiaramente visibile qui che il soggetto ha conoscenza di come si forma il ghiaccio e dell’impatto del freddo e del gelo sul mondo, sul corpo umano e persino sulle emozioni. È interessante rilevare anche l’ubicazione “geografica” delle zone fredde, che il poeta associa al nord.

Un altro variante del verbo, cioè “agghiacciare”, che ha lo stesso significato di “gelare” o “diventare ghiaccio” ma “con un sfumatura tecnica connessa alla sospensione degli spiriti vitali e dell’attività raziocinante”,²⁴ appare anche in altre opere dantesche. In un frammento della *Vita nuova*, la prima opera di attribuzione certa a Dante Alighieri, si legge:

Dico, qual vuol gentil donna parere
vada con lei, che quando va per via,
gitta nei cor villani Amore un gelo,
per che onne lor pensiero *agghiaccia* e pere;
e qual soffrisse di starla a vedere
diverria nobil cosa, o si morria (*Vita nuova* XIX, 31–36).²⁵

23 Cfr. B. Basile, *Ghiacciare*, [in:] *Enciclopedia dantesca*. Istituto della Enciclopedia Italiana, fondata da Giovanni Treccani, Roma, ed. G. Petrocchi, vol. 3., Roma 1971, p. 140.

24 B. Basile, *Ghiacciare*, [in:] *Enciclopedia dantesca*. Istituto della Enciclopedia Italiana, fondata da Giovanni Treccani, Roma, ed. G. Petrocchi, vol. 3., Roma 1971, p. 140.

25 Citazioni dalla *Vita nuova*: *Vita Nuova in Le Opere di Dante*, ed. M. Barbi, vol. I, Firenze: Società Dantesca Italiana 1960 (versione online: www.danteonline.it. Accesso il 28.12.2021).

Nel frammento di cui sopra, il freddo e il gelo appaiono come una forza punitiva e distruttiva con il potere di cambiare e persino distruggere. Questo modo di percepire il freddo ricorre nel Canto IX del Purgatorio, dove il protagonista “si gela” nel sonno per la paura. Pertanto, il processo di congelamento è *la manifestazione fisica* delle emozioni interne negative. Il ghiaccio è qui un segno di ossificazione, arresto e inattività emotiva:

Non altrimenti Achille si riscosse,
li occhi svegliati rivolgendo in giro
e non sapendo là dove si fosse,
quando la madre da Chirón a Schiro
trafuggò lui dormendo in le sue braccia,
là onde poi li Greci il dipartiro;
che mi scoss'io, sì come da la faccia
mi fuggì 'l sonno, e diventa' ismorto,
come fa l'uom che, spaventato, *agghiaccia*
(*Purgatorio* Canto IX, 34–42).

Di nuovo l'attività di “agghiacciare” appare in senso negativo in una delle poesie raccolte come *Rime di dubbia attribuzione*:

Similmente divien tutto giorno
d'uom che si fa Adorno
di fama o di virtù ch'altrui dischiuda,
che spesse volte suda
de l'altrui caldo, tal che poi *agghiaccia*.
Dunque beato chi per sé procaccia. (*Rime di dubbia attribuzione* XXX, 19–24).

All'attività qua espressa dal verbo si contrappone il suo contrario semantico, almeno nel caso descritto, cioè “chi suda senza aver caldo rimane poi gelato”. Sebbene entrambi questi atteggiamenti siano negativi, “agghiacciare” appare come una punizione per il peccato commesso.

Il participio passato del verbo “ghiacciare”, cioè “ghiacciati”,²⁶ usato come sostantivo appare nelle opere dantesche solo nel Canto XXXII dell'*Inferno*:

Noi eravam partiti già da ello,

26 Cfr. *Ghiacciato*, [in:] G. A. Scartazzini, *Enciclopedia Dantesca: dizionario critico e ragionato di quanto concerne la vita e le opere di Dante Alighieri*, vol. 1, Milano: Ulrico Hoepli Editore 1896, p. 889.

ch'io vidi due *ghiacciati* in una buca,
sì che l'un capo a l'altro era cappello (*Inferno* XXXII, 124–126).

In questo brano i dannati imprigionati nel ghiaccio sono “ghiacciati”, completamente privi di sentimenti ed emozioni positive. Uno tiene la testa sopra l'altro come un cappello, mordendogli la testa lì dove il cervello si collega al midollo spinale e provocando così ulteriore sofferenza: nelle figure ghiacciate risalta il completo abbandono della compassione per le sofferenze altrui.

Tutti questi esempi mostrano chiaramente che Dante ben conosceva la provenienza e le caratteristiche del ghiaccio e il modo in cui questo fenomeno agisce sulla natura e sull'uomo. Il Poeta colloca il ghiaccio al centro della terra, dove costituisce i recessi infernali più profondi.²⁷ Questo fenomeno atmosferico ha un significato chiaramente negativo come ben si evidenzia in alcuni settori dell'Inferno, caratterizzato da una sorta di glaciazione totale: le acque ghiacciate del Cocito in cui sono bloccati i dannati e lo stesso sovrano degli Inferi, Lucifero, simboleggiano la loro totale morte spirituale.²⁸ È l'immobilizzazione causata dai peccati di tradimento commessi durante la vita che rende impossibile trovare in loro qualcosa di umano. L'Inferno dantesco è quindi un gelido deserto spirituale privo di ogni emozione, sentimento e di bene, dove c'è “la morte spirituale di dimensione assoluta”.²⁹

Un'interpretazione estremamente interessante e complessa dell'uso dei vari fenomeni atmosferici da parte di Dante nella *Divina Commedia* si ritrova nello studio di Nicolò Crisafi e Manuele Gragnolati³⁰, incentrato sulla soggettività umana e sui modi di esprimerla in rapporto ai vari fenomeni meteorologici: il Poeta in quest'opera “dives deeper into the relation between the elements and human subjectivity”,³¹ perché della *Divina Commedia* “weather phenomena af-

27 Cfr. W. Spaggiari, “Avea di vetro e non d'acqua sembante”. *Ghiacci danteschi*, “ACME – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano” LXIII/2 (Maggio-Agosto 2010), pp. 13–16.

28 M. Maślanka-Soro, *Piękno i brzydota: metafizyka Lucyfera u Dantego*, “Litteraria Copernicana” 2.6 (2010), pp. 113–119.

29 Idem, pp. 118.

30 N. Crisafi, M. Gragnolati, *Weathering the Afterlife: The Meteorological Psychology of Dante's Commedia*, [in:] *Weathering, Ecologies of Exposure*, ed. C. F. E. Holzhey, A. Wedemeyer, Berlin: ICI Berlin Press 2020, pp. 63–91. Il concetto di cosmologia psicosimbolica nella *Divina Commedia* nel contesto delle immagini delle acque che compaiono nell'opera è sviluppato nell'articolo di Marino Alberto Balducci – vedi M. A. Balducci, *Dante, l'acqua e l'analisi della coscienza: cosmologia psicosimbolica nella Divina Commedia*, “Romanica Cracoviensia” 12 (2012), pp. 167–189.

31 N. Crisafi, M. Gragnolati, *Weathering the Afterlife: The Meteorological Psychology of Dante's Commedia*, [in:] *Weathering, Ecologies of Exposure*, ed. C. F. E. Holzhey, A. Wedemeyer, Berlin: ICI Berlin Press 2020, p. 66.

fect the dead exposed to the elements, for example, with the aim of punishing them, transforming them spiritually, or rewarding them”.³² L’azione del ghiaccio colpisce principalmente le anime dell’Inferno: “the damned of the *Inferno* experience their punishments with helplessness and sometimes defiance”.³³ Il ghiaccio e il processo di congelamento sono un mezzo per causare sofferenza fisica ai dannati. Allo stesso tempo, i dannati e Lucifero sono pietrificati, intrappolati nel loro peccato e completamente incapaci di cambiare o correggere sé stessi. Nel *Purgatorio* questa caratteristica del ghiaccio e del gelo ritorna, anche se solo come conseguenza di un brutto sogno (*Purgatorio* Canto IX, 34–42): “the purging souls of *Purgatorio* are shielded from adverse weather and progressively learn to embrace their vulnerability”.³⁴ È un processo del cambiamento che si accumula nel *Paradiso*. Le emozioni delle anime nella *Divina Commedia* presentano allora un’evoluzione, da quelle oramai fissate nell’eternità nell’Inferno sino alla completa evoluzione di quelle che passando per il *Purgatorio* giungono in *Paradiso*, divenendo beate.

Possibili ispirazioni di Dante

Avendo considerato il modo in cui il ghiaccio viene rappresentato nelle opere di Dante e il suo significato simbolico, dovremmo riflettere sulle possibili ispirazioni del Sommo Poeta. Come ha potuto conoscere il ghiaccio e le sue proprietà? È stato dimostrato più volte che sia le tradizioni antiche che quelle bibliche hanno avuto un enorme impatto sull’opera di Dante.³⁵ Si può quindi

32 Idem, p. 63.

33 Idem, p. 64.

34 Idem, p. 64.

35 La bibliografia sull’influenza delle fonti antiche sulla *Divina Commedia* è estremamente ampia – vedi E. Paratore, *L’eredità classica in Dante*, [in:] *Dante e Roma. Atti del Convegno di Studi, a cura della Casa di Dante, otto gli auspici del Comune di Roma, in collaborazione con L’Istituto di Studi Romani, Roma, 8–10 aprile 1965*, Roma: Felice Le Monnier 1965, p. 3–50; K. Brownlee, *Dante and the classical poets*, [in:] *The Cambridge Companion to Dante*, ed. R. Jacoff, Cambridge: Cambridge University Press 1993, p. 100–119; M. A. Balducci, *Classicismo Dantesco. Miti e simboli della morte e della vita nella Divina Commedia*, Firenze: Le Lettere 2004; M. Maślanka-Soro, *Antyczna tradycja epicka u Dantego*, Kraków: Księgarnia Akademicka 2015 (con bibliografia). Numerosi sono anche gli studi sulle ispirazioni bibliche di Dante – cfr. p.es. P. S. Hawkins, *Resurrecting the Word: Dante and the Bible*, “Religion and Literature” XVI (1984), pp. 59–71; M. Maślanka-Soro, “*Se fede merta nostra maggior musa*”: la mitologia virgiliana nella *Commedia allo specchio del cristianesimo dantesco*, “Romanica Cracoviensia” 13 (2013), pp. 261–274.

presumere che queste fonti abbiano influenzato anche il modo in cui il Poeta ritrasse il ghiaccio e il suo significato simbolico.³⁶

Nelle fonti greche, la parola che significa “ghiaccio” e “cristallo” allo stesso tempo, ὁ κρύσταλλος, ricorre molte volte.³⁷ Si ritrova già nelle opere omeriche, l'*Iliade* (Il. 22, 157) e l'*Odissea* (Od. 14, 477). Nella prima si tratta del confronto tra il freddo che sgorga da una sorgente d'acqua e “grandine o neve fredda o ghiaccio d'acqua” (gr. “ἢ χιόνι ψυχρῆι ἢ ἔξ ὕδατος κρυστάλλωι”³⁸). Nell'*Odissea*, invece, c'è una vivida descrizione delle condizioni invernali in una delle bugie di Ulisse, quando spera che Eumaio gli dia un mantello. L'eroe racconta delle condizioni meteorologiche incontrate avvicinandosi alle mura di Troia, quando venne un gelido vento da nord, cadde un poco di neve e apparve il gelo, oltre a un freddo penetrante, e gli scudi dei guerrieri si ricoprirono da uno spesso strato di ghiaccio: κείμεθα, νῦξ δ' ἄρ' ἐπήλθε κακὴ βορέας πεσόντος, / πηγυλὶς αὐτὰρ ὑπερθε χιῶν γένετ' ἥ ἕτε πάχνη, / ψυχρῆ, καὶ σακέεσσι περιτρέφετο κρύσταλλος (Od. 14, 475–477).³⁹ Anche Erodoto descrive una terra in cui fa estremamente freddo: per otto mesi all'anno c'è un gelo insopportabile, il mare si congela e gli Sciti che vi abitano terre guidano i loro eserciti attraverso il ghiaccio ἐπὶ τοῦ κρυστάλλου (Hdt 4, 28).⁴⁰ Anche gli scrittori latini adoprano la parola “ghiaccio”, cioè “glācies,-ēi”,⁴¹ che compare nella letteratura latina più volte. Lucrezio nella sua *De Rerum Natura* scrive: “principio terram sol excoquit et facit are, / at glaciem dissolvit et altis montibus altas / extractasque nives radiis tabescere cogit;” (Lucr 6, 962–964).⁴² Anche Virgilio in una delle Egloghe esclama: “me

36 Questa parte dell'articolo presenta le più importanti fonti di ispirazione dantesca, che verranno approfondite in un successivo studio.

37 Cfr. κρύσταλλος [in:] *The Online Liddell-Scott-Jones Greek-English Lexicon*: www.stephanus.tlg.uci.edu. (accesso il 28.12.2021).

38 M. L. West, *Homeri Ilias* [*Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*. Stuttgart-Leipzig: Teubner, 1:1998; 2:2000]: 1:3–372; 2:3–369 (versione online: www.stephanus.tlg.uci.edu. Accesso il 28.12.2021). Cfr. Homer, *The Iliad*, transl. A. T. Murray, Cambridge: Harvard University Press; London: William Heinemann, Ltd. 1924 (versione online: www.perseus.tufts.edu. Accesso il 28.12.2021).

39 P. von der Mühl, *Homeri Odyssea*, Basel: Helbing & Lichtenhahn, 1962: 1–456 (versione online: www.stephanus.tlg.uci.edu. Accesso il 28.12.2021). Cfr. Homer, *The Odyssey*, transl. A. T. Murray, Cambridge: Harvard University Press, London: William Heinemann, Ltd. 1919 (versione online: www.perseus.tufts.edu. Accesso il 28.12.2021).

40 Cfr. P.-E. Legrand, *Hérodote. Histoires*, Paris: Les Belles Lettres 1960 (versione online: www.stephanus.tlg.uci.edu. Accesso il 28.12.2021). Per la traduzione – vedi: Herodotus, *The Histories*, transl. A. D. Godley. Cambridge: Harvard University Press 1920 (versione online: www.perseus.tufts.edu. Accesso il 28.12.2021).

41 Cfr. *Glācies,-ēi* [in:] *A Latin Dictionary*, ed. Ch. T. Lewis, Ch. Short, Oxford: Clarendon Press 1879 (versione online: www.perseus.tufts.edu. Accesso il 28.12.2021).

42 Lucretius, *De Rerum Natura*, William Ellery Leonard, E. P. Dutton 1916 (versione online: www.perseus.tufts.edu. Accesso il 28.12.2021).

sine sola vides: ah, te ne frigora laedant! / ah, tibi ne teneras glacies secet aspera plantas!”⁴³ e Orazio in una Ode scrive: “amice Valgi, stat glacies iners / mensis per omnis aut Aquilonibus / querceta Gargani laborant / et foliis viduantur orni” (Hor *Od.* 2, 9, 5–8).⁴⁴ Già da questi pochi esempi è evidente la conoscenza generale del ghiaccio, delle sue caratteristiche e dell’impatto sull’uomo nella tradizione letteraria antica, dalla quale, come è noto, almeno alcune opere erano conosciute dall’autore della *Divina Commedia*.⁴⁵

Vari fenomeni atmosferici legati al freddo e all’inverno si trovano anche nelle Sacre Scritture dell’Antico e del Nuovo Testamento. Nelle fonti bibliche le descrizioni di neve e grandine sono dominanti. La parola che significa “il ghiaccio” compare solo in pochi versi.⁴⁶ Le Scritture affermano che Dio è il creatore di tutti i fenomeni atmosferici, compreso il ghiaccio, come si evince dal Libro di Giobbe: “Dal mezzogiorno avanza l’uragano / e il freddo dal settentrione. / Al soffio di Dio si forma il *ghiaccio* / e la distesa dell’acqua si congela” (Gb 37: 9–10).⁴⁷ Il ghiaccio come risultato del potere della creazione di Dio è ricordato anche più avanti nello stesso libro: “Dal seno di chi è uscito il *ghiaccio* / e la brina del cielo chi l’ha generata? / Come pietra le acque induriscono / e la faccia dell’abisso si raggela” (Gb 38: 29–30).⁴⁸ Allo stesso tempo, nelle Sacre Scritture, attraverso fenomeni atmosferici come neve, ghiaccio o fuoco, Dio può inviare una meritata punizione ai peccatori oppure possono costituire l’aiuto di Dio per sconfiggere i nemici, come nel brano del Libro della Sapienza: “Neve e *ghiaccio* resistevano al fuoco senza sciogliersi, / perché riconoscessero che i frutti dei nemici / il

43 Vergil, *Bucolics, Aeneid, and Georgics of Vergil*, ed. J. B. Greenough. Boston: Ginn & Co. 1900 (versione online: www.perseus.tufts.edu. Accesso il 28.12.2021).

44 Horace, *Odes and Epodes*, ed. P. Shorey, G. J. Laing, Chicago: Benj. H. Sanborn & Co 1919 (versione online www.perseus.tufts.edu. Accesso il 28.12.2021).

45 Come scrive Maria Mašlanka-Soro “Sappiamo che [...] [Dante] aveva una conoscenza diretta di alcune opere dell’antichità classica, tra cui quella dell’*Etica Nicomachea* di Aristotele e dei grandi poemi di Virgilio, Stazio, Lucano, poeti per eccellenza «tragici» secondo i dettami della retorica medievale [...]. Ma per quanto sia importante la presenza di questi ed altri testi di rilievo (come le *Metamorfosi* di Ovidio) nel tessuto poetico della *Commedia*, non meno notevole è la presenza di una imponente tradizione indiretta, delle cui dimensioni e carattere Dante non poteva essere del tutto consapevole” (M. Mašlanka-Soro, *Dante e la tradizione della tragedia antica nella Commedia*, [in:] *Lectura Dantis 2002–2009. Omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni*, a cura di A. Cerbo, Napoli, Università degli Studi di Napoli L’Orientale, Officine “Grafico-Editoriali “il Torcoliere”, vol. II: *Lectura Dantis 2004–2005*, a cura di A. Cerbo, con la collaborazione di R. Mondola, A. Žabjek e Ciro Di Fiore, Napoli 2011, p. 609).

46 Cfr. *κρύσταλλός, κρύσταλλος*, [in:] H. R. Balz, G. Schneider, *Exegetisches Wörterbuch zum Neuen Testament*. Bd. 2, Ex opsōnion, Stuttgart: W. Kohlhammer 1981, p. 802.

47 Tutte le citazioni in italiano della Bibbia sono riprese da: *La Sacra Bibbia. Edizione CEI* (versione online: www.vatican.va/archive/ITA0001/_INDEX.HTM Accesso il 28.12.2021).

48 Questi fenomeni sono creature di Dio che devono glorificare il loro Creatore: Dn 3, 70: “Benedite, ghiacci e nevi, il Signore, / lodatelo ed esaltatelo nei secoli”.

fuoco distruggeva ardendo tra la grandine / e folgoreggiando tra le piogge” (Sap 16, 22). La potenza di Dio che opprime i peccatori, che può prefigurare il Giudizio alla fine dei tempi, è rivelata nel Libro del Siracide: “Soffia la gelida tramontana, / sull’acqua si condensa il *ghiaccio*; / esso si posa sull’intera massa d’acqua, / che si riveste come di corazza” (Sir 43, 19–20). Infine, nell’Apocalisse ricorre un’immagine estremamente suggestiva che mostra il Trono di Dio, davanti al quale c’è un mare trasparente come un cristallo (in greco, come detto, la stessa parola significa anche “ghiaccio”): “Davanti al trono vi era come un mare trasparente simile a *cristallo*. In mezzo e intorno al trono vi erano quattro esseri viventi pieni d’occhi davanti e di dietro” (Ap 4, 6). In un altro passaggio dello stesso libro anche la trasparenza delle acque del Trono è stata paragonata a quella di un cristallo: “Mi mostrò poi un fiume d’acqua viva limpida come *cristallo*, che scaturiva dal trono di Dio e dell’Agnello” (Ap 22, 1).

Queste caratteristiche del ghiaccio e il loro significato simbolico si ritrovano e si sviluppano in altri scritti medievali, sicuramente note all’autore della *Commedia*. Una delle immagini più evidenti in cui il ghiaccio gioca un ruolo importante è quella di un lago gelato infernale presente nella *Visio Tnugdali*, un testo irlandese del XII secolo che riporta la visione dell’aldilà di un cavaliere risvegliatosi dopo tre giorni di morte. L’autore della visione parla degli abissi dell’Inferno, ricoperti da neve ghiacciata e grandine sparse dal vento, dove fa un freddo terribile. C’è anche un’area paludosa bagnata dal ghiaccio dove stanno scontando la pena “gli uomini di chiesa macchiatisi del peccato di lussuria”.⁴⁹ Nelle profondità dell’Inferno descritto nella visione c’è anche Luciferò, che con il suo soffio attira e respinge le anime dei dannati. Indubbiamente, queste immagini hanno potuto influenzare la successiva creazione dantesca delle profondità dell’Inferno raffigurato come un deserto di ghiaccio pieno di oscurità. Il soffio di Luciferò della *Visio Tnugdali* potrebbe aver ispirato il movimento delle sue ali nell’opera dantesca.⁵⁰

Senza dubbio l’immagine del ghiaccio nella coscienza di Dante potrebbe essere stata influenzata non solo dalle fonti letterarie ma anche da quelle iconografiche.⁵¹ Il testo e l’immagine costituiscono due elementi complementari

49 Cfr. W. Spaggiari, “*Avea di vetro e non d’acqua sembante*” *Ghiacci danteschi*, “ACME – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Milano” LXIII/2 (Maggio-Agosto 2010), pp. 12–13.

50 A proposito dei confronti tra la *Visio Tnugdali* e la *Commedia* – vedi Y. de Pontfarcy, *The topography of the otherworld and the influence of the twelfth-century Irish visions on Dante* [in:] *Dante and the Middle Ages*, ed. J. C. Barnes, C. O’Cuilleánáin, Dublin: Irish Academic Press 1995, pp. 93–115.

51 Sulle opere d’arte che potrebbero essere state un’ispirazione per il Sommo Poeta – vedi L. Pasquini, *Fonti iconografiche della Commedia*, [in:] *Dante: fonti e ricezione, Atti del Convegno internazionale*,

che sono alla base della tradizione culturale. Tra le opere d'arte che potrebbero aver influenzato l'autore della *Divina Commedia*, vi è una decorazione musiva dalla parete ovest della Basilica di Santa Maria Assunta a Torcello, databile alla metà dell'XI-XII secolo.⁵² Nella sua pubblicazione del 1906 Cesare Augusto Levi scrive: "è evidente che, se l'Alighieri è stato a Torcello, ne [di mosaico] attinse ispirazione"⁵³ supponendo che Dante possa aver visitato l'isola di Torcello tra il 1304 e il 1308.⁵⁴ Nel suo articolo presenta un confronto di elementi selezionati che compaiono nella *Divina Commedia* con le scene raffigurate nel mosaico.⁵⁵ Un esempio può essere la Visione degli Inferi⁵⁶ e gli stessi motivi che compaiono in entrambe le opere, come la Croce sorretta da Cristo nella scena della Discesa agli Abissi (cfr. Dante, *Inferno* IV, 53–54) sfondando la porta dell'Inferno (cfr. Dante, *Inferno* VIII, 126), utilizzando la Visione di Ezechiele (cfr. Dante, *Purgatorio* XXIX, 92-), e infine il personaggio di Lucifero.⁵⁷ Questi motivi che compaiono nel mosaico di Torcello e che si ritrovano anche nelle opere successive di Dante, potrebbero indicare che gli autori di entrambe le opere attinsero dalle stesse fonti di ispirazione, dato che la presenza dell'Alighieri a Torcello non ha alcun riscontro documentario.⁵⁸

Szeged, 16 giugno 2016, ed. E. Draskóczy, P. Ertl, J. Pal, Algyo: Innovariant Nyomdaipari Kft 2016, pp. 125–162 (con bibliografia a nota 2).

- 52 A proposito del mosaico con bibliografia relativa – vedi A. Krauze-Kołodziej, *The Mosaic Complex on the West Wall of the Basilica Santa Maria Assunta on Torcello Island – Historical and Iconographic Comparative Analysis of the Representation at the Crossroads of Latin and Byzantine Culture. Patterns – Reminiscences – Contexts*, Lublin: Wydawnictwo KUL 2019.
- 53 C. A. Levi, *Dante a Torcello e il Mosaico del Giudizio Universale: comunicazione all'Ateneo di Venezia letta la sera del 12 dicembre 1905*. Treviso: Coi Tipi Zoppelli 1906, p. 23.
- 54 Idem, p. 15.
- 55 Idem, pp. 30–31, 37.
- 56 Sul tema delle questioni escatologiche che compaiono nell'opera di Dante – vedi M. Maślanka-Soro, *Wizja eschatologiczna u Dantego i jej wątki apokaliptyczne*, [in:] *Czas Apokalipsy. Wizje dni ostatecznych w kulturze europejskiej od starożytności do wieku XVII*, ed. K. Zalewska-Lorkiewicz, Warszawa: Wydawnictwo Neriton 2013, pp. 67–77.
- 57 M. Maślanka-Soro, *Piękno i brzydota: metafizyka Lucyfera u Dantego*, „Litteraria Copernicana” 2/6 (2010), pp. 112–119.
- 58 Secondo Laura Pasquini, invece, la visita di Dante sull'isola di Torcello e la possibile ispirazione dal mosaico della parete occidentale è “più che plausibile” – vedi L. Pasquini, *Fonti iconografiche della Commedia*, [in:] *Dante: fonti e ricezione, Atti del Convegno internazionale, Szeged, 16 giugno 2016*, ed. E. Draskóczy, P. Ertl, J. Pal, Algyo: Innovariant Nyomdaipari Kft 2016, p. 126; L. Pasquini, *Lucifero e i dannati. Dai mosaici di Torcello e Firenze alla Commedia dantesca*, [in:] *Atti del XVII colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico, Tivoli/Roma 2012*, pp. 611–622. Lo studio delle somiglianze e differenze di approccio escatologico in entrambe le opere e del rapporto tra le fonti di ispirazione dei mosaicisti e quelle utilizzate da Dante è un argomento estremamente interessante che richiede uno studio più approfondito.

Tra le opere più citate relativamente all'ispirazione dell'autore della *Commedia* riguardo la struttura dell'Inferno⁵⁹ vi sono i mosaici di Coppo di Marcovaldo sulla cupola del Battistero San Giovanni a Firenze (1260) e le scene infernali che fanno parte del Giudizio Universale di Giotto di Bondone nella parete ovest della Cappella degli Scrovegni a Padova (inizio del XIV secolo).⁶⁰ Le influenze che Dante potrebbe aver tratto da esse riguardano le scene particolarmente complesse dei tormenti dell'Inferno e di Lucifero, caratterizzati da particolare bruttezza e violenza. Nella scena infernale dalla Cappella degli Scrovegni, forse, si possono scorgere le suggestioni del deserto di ghiaccio che Dante sviluppò nella sua opera. Nella decorazione musiva del Battistero di Firenze lo sfondo su cui si staglia Lucifero è interamente coperto da fitte fiamme, mentre nella rappresentazione di Padova le profondità dell'inferno sono più diversificate (Fig. 1): le rocce infuocate, beige o bianche, potrebbero suggerire quello che sembra essere ghiaccio.

Oltre alle fonti scritte antiche, bibliche e medievali, nonché dalle opere d'arte che mostrano scene di punizioni infernali, dalle quali Dante ha potuto riconoscere il ghiaccio e le sue caratteristiche, la visione del Poeta a proposito di questo fenomeno atmosferico potrebbe essere stata plasmata anche da testimonianze storiche e condizioni geografiche, ovvero dalla sua personale esperienza del freddo e del ghiaccio. È possibile, tuttavia, che un autore vissuto a cavallo tra XIII e XIV secolo nella parte centro-settentrionale dell'Italia possa vivere personalmente un fenomeno del genere? A tal proposito va preso in considerazione il tipo di cambiamenti climatici in atto all'epoca. Dopo il 1270 terminò il cosiddetto Periodo caldo medievale (PCM), caratterizzato da un clima relativamente caldo durato più di 500 anni.⁶¹ Dopo il 1270 le temperature iniziarono a dimi-

59 La cronologia della creazione della *Commedia* è ancora una questione ampiamente discussa. Si presume, secondo M. Maślanka-Soro (cfr. M. Maślanka-Soro, *Antyczna tradycja epicka u Dantego*, Kraków: Księgarnia Akademicka 2015, p. 13, n. 2), che le date più probabili della creazione dell'opera siano: *Inferno* 1304–1308, *Purgatorio* 1308–1312 e *Paradiso* 1316–1321.

60 M. Maślanka-Soro, *Piękno i brzydota: metafizyka Lucyfera u Dantego*, "Litteraria Copernicana" 2.6 (2010), p. 115. Laura Pasquini tra le altre opere che avrebbero potuto ispirare Dante, elenca: "lo spaventoso Lucifero affrescato nel Giudizio Universale della basilica di S. Maria Maggiore a Tuscania, attribuibile all'ultimo decennio del XIII secolo, o quello dipinto nella basilica di S. Maria ad Cryptas presso Fossa in provincia dell'Aquila" (cfr. L. Pasquini, *Il lucifero dantesco alla luce della tradizione iconografica medievale* – Sintesi della conferenza tenuta il 24 agosto 2011 nella chiesa di San Francesco a Ravenna (su gentile concessione de «L'Osservatore Romano») (versione online: progetti.unicatt.it. Accesso il 28.12.2021).

61 S. Lüning, L. Schulte, S. Garcés-Pastor, I. B. Danladi, M. Gałka, *The Medieval Climate Anomaly in the Mediterranean region*, "Paleoceanography and Paleoclimatology" 34 (2019), pp. 1625–1649.

nuire gradualmente, dando luogo alla cosiddetta Piccola era glaciale (PEG), che interessò l'Europa in particolare negli anni 1348–1353. Nel 1349 fu registrata la temperatura estiva più bassa di questo periodo e anche gli inverni furono relativamente rigidi.⁶² Certamente questi cambiamenti riguardarono anche l'Italia e sebbene questo tema richieda ulteriori studi, indubbiamente le forze a volte sfrenate della natura, il freddo, la grandine, le forti piogge e infine il ghiaccio che hanno avvolto le zone fino ad allora calde, potrebbero aver suscitato ansia ed emozioni negative. Pertanto non sorprende in questo contesto la visione dantesca del ghiaccio e del freddo, che potrebbe derivare non solo dalla conoscenza delle fonti letterarie antiche e bibliche, ma anche dalle sue esperienze di vita quotidiana.

Il ghiaccio nell'iconografia del giudizio universale

Il fenomeno atmosferico del ghiaccio acquistò massimo significato nella *Divina Commedia*, in particolare negli abissi infernali, rappresentati come una terra gelida dove regna il vuoto emotivo. Ora si considereranno quelle opere iconografiche che potrebbero essere la diretta conseguenza dell'immagine dell'aldilà dantesco e nelle quali compare il ghiaccio, analizzando alcune rappresentazioni infernali inseriti in scene più ampie relative al Giudizio Universale.⁶³

Il primo esempio è quello degli Inferi di Nardo di Cione situato nella parete nord della Cappella Strozzi di Mantova nella Chiesa di Santa Maria Novella a Firenze (Fig. 2), affresco databile al 1351–1357.⁶⁴ È un'opera assolutamente unica in quanto presenta una visione estremamente dettagliata dell'Inferno suddiviso in sette registri orizzontali ed è indubbio che l'immagine sia stata ispirata dalla

62 Cfr. B. M. S. Campbell, *The Great Transition. Climate, disease and society in the late-medieval world: the 2013 Ellen McArthur lectures*, Cambridge: Cambridge University Press, 2016, pp. 335–344.

63 Oltre alle scene raffiguranti l'Inferno con elementi di ghiaccio collocate nel più ampio contesto dell'iconografia del Giudizio Universale, sono numerose le scene che illustrano diversi canti della *Divina Commedia*, con l'Inferno coperto di ghiaccio descritto dal poeta. Per la descrizione delle scene infernali in generale – vedi J. Snow-Smith, *Late Medieval Artistic Images of the 'Landscape of Hell': The Last Judgement and Punishment*, [in:] *Regions and Landscapes. Reality and Imagination in Late Medieval and Early Modern Europe*, ed. P. Ainsworth, T. Scott, Oxford [u.a.]: Peter Lang 2000, pp. 47–68.

64 Cfr. J. Baschet, *Les Justices de l'au-dela. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-XVe siècle)*. Roma: Ecole française de Rome 1993, p. 360–362, 631–632 (con bibliografia). L'interpretazione dettagliata dell'opera – vedi A. Atherton, *Dominicans, Dante and Representation of Hell*, [in:] *ARTH 155: Plagues, Art and Crisis* - versione online: www.libraryexhibits.uvm.edu. Accesso il 28.12.2021; T. Holler, *Laldilà della Cappella Strozzi. I domenicani, l'esilio di Dante e il ritorno dell'inferno*, [in:] *Images and Words in Exile. Avignon and Italy during the first half of the 14th century*, ed. E. Brilli, L. Fenelli, G. Wolf, Florence 2015, p. 401–442.

Commedia di Dante. Tra la moltitudine di dannati sofferenti, nella parte centrale del registro inferiore si può vedere la figura monumentale di Lucifero, il cui aspetto corrisponde alla descrizione dantesca, con tre facce e due ali. È bloccato e immobile nella superficie del lago ghiacciato, in cui sono visibili anche frammenti del volto (?) di peccatori immobilizzati nel ghiaccio. La trasparenza dell'acqua del lago ghiacciato è evidenziata dal suo colore blu. Inoltre, la mancanza di movimento del signore dell'Inferno è sottolineata da doppi nastri di ghiaccio, che sottolineano il punto di contatto del suo corpo con la lastra del lago e che sembrano formare ulteriori "catene di ghiaccio" che lo tengono in fondo all'Inferno.

Una tempera su tavola del Beato Angelico mostra il ghiaccio in un contesto simile, anche se questa volta si tratta di un frammento di un dipinto, rappresenta il Giudizio Universale, databile al 1431-1433,⁶⁵ originariamente collocato nella Chiesa di Santa Maria degli Angeli e oggi conservato al Museo Nazionale di San Marco a Firenze (Fig. 3). Anche qui si tratta di una scena elaborata che raffigura varie parti dell'Inferno. In fondo, proprio al centro, è visibile la figura di Lucifero incastrato nel lago di ghiaccio. Questa volta il lago è relativamente più grande di quello nell'affresco di Firenze e sembra così dominare le altre parti dell'Inferno, costituendo il culmine della sofferenza dei dannati. Lucifero è immerso sino al busto nell'acqua gelida, nelle cui profondità sono visibili i peccatori, spinti lì demoni che circondano il lago, conferendo alla scena una dimensione ancora più drammatica. La natura sinistra del luogo è sottolineata anche dalla figura immobile del re degli Inferi, che fissa direttamente lo spettatore del dipinto. Questa volta Lucifero è posizionato sul bordo del lago, vicino a chi guarda, il che lo rende ancor più minaccioso.

Il ghiaccio è rappresentato in modo completamente diverso nell'affresco di Bartolomeo di Tommaso, del 1445-1451 e situato nella Cappella Paradisi della Chiesa di San Francesco a Terni (Fig. 4).⁶⁶ Qui Lucifero, sebbene indubbiamente ispirato nella sua forma alla visione di Dante, come dimostrano le grandi ali di pipistrello, non è più conficcato sino alla cintola nel lago ghiacciato ma è posto nelle profondità della roccia dove l'oscurità è onnipresente. I bordi del paesaggio montuoso sono contrassegnati in rosso (la roccia corrispondente al luogo in cui si trova il re degli Inferi) e in bianco (altre parti dell'Inferno). Tuttavia,

65 Cfr. J. Baschet, *Les Justices del'au-dela. Les representations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-XVe siecle)*. Roma: Ecole française de Rome 1993, pp. 366-369.

66 Cfr. J. Baschet, *Les Justices del'au-dela. Les representations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-XVe siecle)*. Roma: Ecole française de Rome 1993, p. 644-646 (con bibliografia relativa). Per la descrizione dettagliata e l'interpretazione dell'opera - vedi p.es. F. Zeri, *Bartolomeo di Tommaso da Foligno*, "Bollettino d'Arte" 46 (1961), pp. 41-64 (parti. pp. 56-57).

i piedi di Lucifero toccano le rocce bianche come la neve, o forse rocce di ghiaccio, caratterizzando così l'immobilità di Satana all'Inferno.

Il ghiaccio gioca un ruolo preponderante nell'Inferno dell'affresco del 1490 circa di Antonio da Firenze situato nella chiesa di Santa Maria in Sylvis a Sesto al Reghena (Pordenone) (Fig. 5).⁶⁷ Sfortunatamente questa scena è stata in gran parte distrutta e la sua interpretazione è possibile solo sulla base dei confronti iconografici. Lo sfondo delle scene dell'Inferno, che sono beige chiaro, forse rocce ghiacciate, è però chiaramente visibile. Al centro si staglia la figura monumentale di Lucifero alato sempre intrappolato per eternità in un lago ghiacciato, nelle cui profondità sono visibili parti dei corpi dei peccatori sofferenti.⁶⁸

Negli esempi sopra presentati la caratteristica dominante è la presenza del ghiaccio connessa alla figura di Lucifero in un lago ghiacciato, in linea con la descrizione fatta da Dante. Esistono però anche altre modalità rappresentative: nel XIV–XV secolo vengono realizzate raffigurazioni di peccatori incastrati in un lago ghiacciato. È il caso di un frammento di un dipinto murale del 1438, situato nel Santuario della Madonna a Montegrazie (Imperia).⁶⁹ Nell'opera si vede, accanto al calderone con dentro i peccatori che ribollono, un piccolo stagno ghiacciato.⁷⁰ Il ghiaccio è reso qui come una superficie liscia e bianca in cui sono intrappolati i peccatori, mostrati fino alla vita o al collo. Tra questi vi sono sia le figure nude che una a mezza figura che indossa un saio e un'altra con un copricapo tipico di una suora. La figura nella parte centrale dello stagno si lamenta nascondendo il viso con entrambe le mani. In un frammento di un altro dipinto datato al 1493–1508 e collocato nella Cappella di Santo Stefano a Giaglione (Torino), sono raffigurati otto peccatori incastrati nell'acqua gelata e così puniti per i peccati di gelosia commessi.⁷¹ Questa volta la superficie glaciale non è uniforme ma ha un colore bianco-blu-grigio e i luoghi in cui i peccatori sono

67 F. G. Huerta, *Il Giudizio Universale negli affreschi delle chiese del Friuli Venezia Giulia*. Tesi di specializzazione. Relatore: Prof. Valentino Pace (anno accademico 2004–2007), p. 21 (versione online: www.academia.edu. Accesso il 28.12.2021).

68 Cfr. Idem, p. 23.

69 Cfr. J. Baschet, *Les Justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-XVe siècle)*. Roma: Ecole Française de Rome 1993, p. 654–656 (con bibliografia relativa). Vedi anche – F. Cervini, *Teoria della morte e senso della vita negli affreschi di Tommaso e Matteo Biasacci*, [in:] *Montegrazie: un santuario del Ponente ligure*, ed. F. Boggero, Torino: Allemandi 2004, pp. 84–106.

70 Cfr. J. Baschet, *Les Justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-XVe siècle)*. Roma: Ecole française de Rome 1993, p. 656 (immagine in www.visionialdila.wordpress.com/2019/06/15/montegrazie-un-percorso-tra-i-novissimi/. Accesso il 28.12.2021).

71 Cfr. J. Baschet, *Les Justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-XVe siècle)*. Roma: Ecole française de Rome 1993, p. 663–665 (con bibliografia relativa) (immagine in www.visionialdila.wordpress.com/2019/07/18/giaglione-i-virtuosi-in-paradiso-e-i-viziosi-allinferno/. Accesso il 28.12.2021).

bloccati nel ghiaccio sono chiaramente segnalati. Sono presenti anche crepe visibili segnate da linee più scure. Questa rappresentazione è decisamente più drammatica a causa della disposizione dinamica dei corpi dei peccatori bloccati nel ghiaccio.

Conclusione

In conclusione si può affermare che le modalità di rappresentazione del ghiaccio nell'iconografia infernale dell'epoca dantesca non sono frequenti o particolarmente sofisticate, a eccezione delle superfici del lago ghiacciato nella Cappella Strozzi di Mantova a Firenze e nel frammento del Giudizio Universale del Beato Angelico. Qui la scelta del colore della superficie dell'acqua e il metodo per immobilizzare Lucifero in essa non sembra essere casuale. In altri casi, il ghiaccio è solo un elemento frammentario dell'iconografia mostrata. Tuttavia, ciò non significa che sia irrilevante. La stessa decisione degli autori delle opere di collocare questo motivo dimostra non solo di trarre ispirazione dalle opere di Dante, ma anche la loro profonda comprensione.

Come accennato in precedenza, la conoscenza di questo fenomeno atmosferico in epoca antica e medievale era piuttosto ampia. Le sue tracce sono visibili sia nelle fonti scritte che iconografiche. Anche il significato simbolico del ghiaccio è importante, in quanto è una forza implacabile, spaventosa e vivificante, simboleggiando l'immobilità eterna e bloccata del peccato. È anche un segno del vuoto interiore e la mancanza di tutti i sentimenti. In questo senso, la presenza di questo motivo nelle scene raffiguranti i tormenti dell'inferno non può essere casuale ma dimostra la profonda comprensione delle verità escatologiche contenute in questo messaggio trasmesso grazie alle opere dantesche.

Abstract

This chapter presents the motive of ice in the *Divine Comedy* and analyzes its impact on the medieval iconography of hell represented as a part of the chosen Last Judgement scenes. In the first part of the article the author draws the image of ice present in the works of Dante Alighieri, concentrating particularly on its presence in the *Divine Comedy*. Then the article tries to refer to possible literary sources, especially selected fragments from the Bible and ancient writers, which could have influenced Dante's perception of ice. The author also puts forward a hypothesis about the possible influence of the climatic conditions on the way the poet saw ice, cold and

winter. In the last part of the article, the author focuses on selected representations of the Last Judgement scenes from the 14th–15th centuries, where the way ice hell was depicted might be, as it seems, directly influenced by Dante's view on ice. At the end of the article, the author introduces the symbolic meaning of ice in eschatological context of the iconography of the Last Judgement.

Keywords: Dante Alighieri, Divine Comedy, ice, hell, iconography, the Last Judgment, Lucifer

Abstrakt

Niniejszy rozdział przedstawia motyw lodu w *Boskiej komedii* i analizuje wpływ jego obrazu na średniowieczną ikonografię piekła przedstawionego w wybranych scenach Sądu Ostatecznego. W pierwszej części artykułu autorka nakreśla obraz lodu obecny w twórczości Dantego Alighieri, koncentrując się w szczególności na obecności tego motywu w *Boskiej komedii*. Następnie artykuł odwołuje się do przykładów możliwych źródeł literackich, zwłaszcza wybranych fragmentów Biblii i dzieł starożytnych pisarzy, które mogły mieć wpływ na postrzeganie lodu przez Dantego. Autorka stawia także hipotezę o możliwym wpływie warunków klimatycznych epoki na sposób postrzegania przez poetę lodu, zimna i zimy. W dalszej części artykułu autorka skupia się na wybranych przedstawieniach scen Sądu Ostatecznego z XIV-XV wieku, w których na sposób przedstawienia lodowego piekła może, jak się wydaje, mieć bezpośredni wpływ dantejski obraz lodu. Na końcu artykułu autorka akcentuje symboliczne znaczenie lodu w eschatologicznym kontekście ikonografii Sądu Ostatecznego.

Słowa kluczowe: Dante Alighieri, Boska komedia, lód, piekło, ikonografia, Sąd Ostateczny, Lucyfer



Fig 1. Giotto di Bondone, *Il Giudizio Universale* – frammento, Cappella degli Scrovegni, Cappella dell’Arena, Padova, parete ovest, inizio del XIV secolo. (Fonte: Y. Christe, Y., *Il Giudizio universale nell’arte del Medioevo*. Milano: Jaca Book 2000, il. 179 – frammento).



Fig. 2. Nardo di Cione, *Inferno*, 1350–1357, Santa Maria Novella, Cappella Strozzi di Mantova, Firenze, parete nord (Fonte: Th. Holler, *L’aldilà della Cappella Strozzi. I domenicani, l’esilio di Dante e il ritorno dell’inferno*, [in:] *Images and Words in Exile. Avignon and Italy during the first half of the 14th century*, ed. E. Brilli, L. Fenelli, G. Wolf, Florence 2015, tav. 1).



Fig. 3. Beato Angelico, *Giudizio Universale* – frammento con inferno, 1431–1433, tempera su tavola, originariamente collocata nella Chiesa di Santa Maria degli Angeli, oggi al Museo Nazionale di San Marco, Firenze. (Fonte: L. Pasquini, *Diavoli e inferni nel Medioevo: origine e sviluppo delle immagini dal VI al XV secolo*, Padova: il Poligrafo, 2015, il. 221).



Fig. 4. Bartolomeo di Tommaso, *Giudizio Universale* – frammento d’affresco, c. 1445–1451, Chiesa di San Francesco, Cappella Paradisi, Terni (Fonte: Th. Holler, *Jenseitsbilder: Dantes “Commedia” und ihr Weiterleben im Weltgericht bis 1500*, Berlin; München: Deutscher Kunstverlag, [2020], p. 364).



Fig. 5. Antonio da Firenze, *Giudizio Universale*— frammento, Santa Maria in Sylvis a Sesto al Reghena, c. 1490 (Fonte: F.G. Huerta, *Il Giudizio Universale negli affreschi delle chiese del Friuli Venezia Giulia*. Tesi di specializzazione. Relatore: Prof. Valentino Pace, il. 31).

Romana Rupiewicz¹

Gdzie jest piekło?

Infernus w średniowiecznym obrazie świata

Metaforyczność myślenia w umiejscowieniu piekła

Odnalezienie odpowiedzi na pytanie zawarte w tytule artykułu wymaga rozpoczęcia od rozważań natury antropologicznej i kognitywnej. Dla człowieka Zachodu religie są rozwiniętym systemem wierzeń, który wytworzył instytucje stojące na straży czystości doktryny. Tak rozumiana religia w systematyczny sposób odpowiada na pytania, jak powstał świat, czym jest śmierć, co jest po niej. Kultura Zachodu spłotła religię z filozofią, powstała jako racjonalny sposób wyjaśniania prawd wcześniej przynależących do sfery ducha. Po przyjęciu chrześcijaństwa filozofia stała się narzędziem łączącym w sposób systematyczny wierzenia i namysł nad tym, co przyrodzone. To spowodowało, że istnienie Boga i różnych istot duchowych mogło być logicznie dowodzone. Ustalono nawet miejsce przebywania Stwórcy w sferycznym modelu świata Arystotelesa, wywiedzionym z obserwacji i sylogistycznych dociekań. W podobny sposób racjonalizuje się inne religie, usiłując wyjaśniać ich pochodzenie. Podejście to prowadzi do błędów, zwłaszcza wobec ludowych wierzeń pierwotnych kultur.

Wszelkim religiom przypisujemy rozmaite funkcje. Mają one wyjaśniać zjawiska przyrodnicze czy też psychiczne, takie jak sny, halucynacje, tłumaczyć zło i cierpienie. Fałszywie wydaje nam się, że religie powstały, by dawać wsparcie i pocieszenie poprzez zapłatę za trudy doznane w życiu doczesnym, przez co

¹ Instytut Historii Sztuki UKSW w Warszawie, <https://orcid.org/0000-0002-8863-6542>.

świat staje się mniej straszny, a myśl o śmierci mniej bolesna. Analizy różnych wierzeń czynione przez antropologów nie uzasadniają tychże, chyba dość powszechnych, wyjaśnień natury religii. Istnienie zaświatów nie sprawia, że nasze tu i teraz jest bardziej przyjaznym miejscem². Często też w religiach ludowych duchy zmarłych błakają się obok żyjących, zupełnie nie zaznając przyjemności w tej nowej formie istnienia. Jednak w związku z ich obecnością i działaniem trzeba zrobić coś tu i teraz. Religie ludowe mają zatem wymiar praktyczny³. Sporadycznie wyjaśniają pochodzenie rzeczy jako takich. Antropolog kognitywny Pascal Boyer, powołując się na badania Rogera Keesinga⁴, zwrócił uwagę na wierzenia Kwajów z wysp Salomona: ich mity opisują świat, w którym wszystko było jak zawsze, czyli ludzie hodowali świnie i uprawiali taro, a od czasu do czasu wyprawiali wielkie święta. Gdy jednak pojawiają się nieszczęścia, choroba lub śmierć, wówczas uznają oni, że to przodkowie lub czary zakłócają codzienność. To nagłe i szczególnie wydarzenia są istotne dla sprawowania praktyk religijnych. Śmierć dotyczy całej ludzkości, dlatego też wszystkie religie mają o niej coś do powiedzenia. Wierzenia dotyczące kresu życia wpływają na kształt religii i na związane z tym ludzkie zachowania, ale tylko nieliczne religie oferują jakiś rodzaj zbawienia. Po śmierci pozostaje jednak ciało, z którym coś trzeba zrobić i tu wkracza praktyczny wymiar religii. Jeśli istnieje coś po śmierci, to duchy przodków lub nieprzyjaciół muszą przecież gdzieś przebywać! Mogą egzystować wokół nas lub udać się do jakiejś specjalnej przestrzeni. Zaświaty tylko w niewielu religiach są miejscem zbawienia czy ukojenia, co przeczy tezie, że religia stanowi remedium na lęk przed śmiercią, obiecując szczęśliwą kontynuację doczesności. Ludzki umysł działa zwykle w taki sposób, że w sytuacji strachu czy stresu nie wytwarza pocieszających iluzji. Tego rodzaju złudzenia nie służyłyby przetrwaniu w niebezpiecznym środowisku. Strach raczej mobilizuje naszą wyobraźnię do tworzenia różnych wizji zagrożeń. Dlatego też Szeol, Tartar, Hades czy inne miejsce pośmiertnego bytowania zwykle przeraża i jest nieprzyjemne.

Częste umieszczanie siedliska zmarłych w podziemnym świecie można próbować wyjaśnić własnościami ludzkiego systemu poznawczego. Ludzkość posiada religię w momencie, gdy ludzki mózg uzupełnił swój ewolucyjny biologiczny rozwój poprzez wykształcenie umiejętności do tworzenia kultury. Zdolności poznawcze człowieka i suma informacji, jakie w swych społecznościach prze-

2 P. Boyer, *I człowiek stworzył bogów... Jak powstała religia?*, przeł. K. Szeżyńska-Mačkowiak, Warszawa 2005, s.18–36, 60.

3 D. Dennett, *Odczarowanie. Religia jako zjawisko naturalne*, przeł. B Stanosz, Warszawa 2008, s. 199.

4 P. Boyer, *I człowiek stworzył bogów...*, dz. cyt, s. 20.

kształcał, wzrosły lawinowo. Stało się to możliwe dzięki zdolności elastycznego posługiwania się symbolami, a więc myślenia metaforycznego. Według Geoga Lakoffa metafory umożliwią ludziom tworzenie wspólnych pojęć abstrakcyjnych. W tym sensie są niezbędne do zaistnienia kultury opierającej się przecież o myślenie przy użyciu symboli, które współdzielimy z innymi ludźmi. „Istotą metafory jest rozumienie i doświadczanie pewnego rodzaju rzeczy w terminach innej rzeczy”⁵ – pisali Lakoff i Johnson, twórcy paradygmatu *ucieleśnionego umysłu*. Zakłada on, że ciało, niejako zanurzone w fizycznej przestrzeni, jest pierwotnym doświadczeniem człowieka i jego ewolucyjnych przodków. To umysł i ciało jako jedność są narzędziem poznania i wytwarzają system pojęciowy w kontakcie ze światem zewnętrznym⁶. Język jest systemem metafor, a te według paradygmatu *ucieleśnionego umysłu* są nie tyle stylistycznym zabiegiem językowym, co narzędziem poznawczym pozwalającym na zrozumienie świata i działanie w nim. Metafory umożliwiają przeniesienie np. tego, co wiąże się z motoryką, na myślenie pojęciowe o przestrzeni. Myślenie metaforyczne umożliwia również nazwanie różnych stanów emocjonalnych i pojęć abstrakcyjnych. Nowe pojęcia pojawiają się jako metafory, mające podstawę w doświadczaniu naszego bycia w świecie w sensie przestrzennym. Lakoff i Johnson wyjaśniają, że:

struktura naszych pojęć przestrzennych wyrasta z naszego nieustannego doświadczenia przestrzennego, to znaczy naszego współdziałania ze środowiskiem fizycznym. Pojęcia, które się w ten sposób wyłaniają to pojęcia, wokół których organizujemy nasze życie w najbardziej podstawowym sensie⁷.

Gdy wyrażamy się o abstrakcji, jaką jest czas, mówimy o jego upływie, czyli ruchu w przestrzeni. Stwierdzamy również, że coś wydarzyło się „przed” albo „po” czymś. Nasz czas płynie zatem poziomo. W Chinach i wielu krajach dalekiego wschodu czas jest jak wodospad – co było wcześniej, jest „nad”, „powyżej” 上 (shàng), a co później, jest pod 下 (xià). Chińskie znaki reprezentujące te słowa też są metaforami. W graficzny sposób ukazują sytuację przestrzenną bycia „nad” i „pod”. Ta opozycja góra-dół jest wyraźnie zarysowana w wielu wyrażeniach odnoszących się np. do emocji. Mówimy, że coś „podniosło mnie na duchu” i że „jestem na dnie”, firmy „upadają” albo „wchodzą na szczyt”, możemy też się „podać” albo „upaść”. Mnogość tych metafor odnoszących

5 G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przeł. T. Krzeszowski, Warszawa 2020, s. 31.

6 J. Janowski, *Cielesność pojęć [w:] Ciało, strój, biżuteria w kontekście przemian kulturowych, społecznych i politycznych drugiej połowy XX wieku*, t. 3, red. E. Letkiewicz, Lublin 2019, s. 55–57.

7 G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przeł. T.P. Krzeszowski, Warszawa 2010, s. 94. Cyt. za: J. Janowski, *Cielesność pojęć*, dz. cyt. s. 58.

się do relacji góra-dół wynika ze sposobu funkcjonowania naszych ucieleśnionych umysłów. Nieustannie doświadczamy naszej motoryki w polu grawitacji. Nasze ciała są wyprostowane i pokonują opór przyciągania ziemskiego. Prawdopodobnie, gdyby środowiskiem bytowania człowieka była woda, a ciągłym doświadczeniem unoszenie się w niej albo stan nieważkości, ludzki system poznawczy wykształciłby zupełnie inny zestaw pojęć. Metafory opisujące np. klęski czy sukcesy odnosiłyby się do innych doświadczeń przestrzennych. Język jest systemem otwartym dzięki metaforyczności myślenia, ale nie każda metafora może być zrozumiała, a także nie jest w stanie trwale zafunkcjonować w języku. Słowa jako symbole nie mogą więc być dowolne⁸, dlatego odnoszą się do wspólnych ludzkich doświadczeń takich jak np. zmaganie się ciała z grawitacją.

Tak jak ucieleśniony umysł zanurzony w przestrzennym świecie wytwarza język, również wszelkie wyobrażenia religijne ludzkich społeczności dają się do pewnego stopnia wyjaśniać poprzez kognitywne własności ludzkiego systemu poznawczego. Wierzenia w sposób oczywisty przesycone są myśleniem metaforycznym. Jeśli więc nasze ciała i umysły funkcjonowałyby w innej interakcji z przestrzenią, wówczas wierzenia, mity, nadprzyrodzone opowieści przybrałyby zapewne zupełnie inną postać. Potrafimy się oczywiście zachwycać różnorodnością wierzeń i tworzyć ich katalogi, jednak intuicyjnie czujemy, że nie każda cudowna historia może trwale zawładnąć wyobraźnią kolejnych pokoleń. W wielu oddalonych miejscach znajdujemy też podobne motywy w wierzeniach i praktykach religijnych. Te ograniczenia i uniwersalizm religijnych wizji wyjaśniają antropologowie kognitywni. Wynikają one ze sposobu działania ludzkich systemów kojarzeniowych i mechanizmu metaforyzacji⁹.

Relacja góra-dół, związana z funkcjonowaniem człowieka w polu grawitacji, jest fundamentalna dla pojmowania świata i porozumiewania się z innymi ludźmi, dlatego też bytowanie zmarłych pod ziemią stało się często spotykanym wyobrażeniem religijnym. W rozmaitych religiach ludowych śmierć wiązano z nieszczęściem, klęską i upadkiem, stąd też Tatar umieszczono w największych głębinach ziemi, Szeol opisywano jako głęboki, podobnie jak piekła, do których można zstąpić. Średniowieczne wizje apokaliptyczne ukazują otwierającą się otchłań oraz strącanych do niej potępionych. Sugestywnym przykładem jest iluminacja z XI wieku pochodząca ze znanego traktatu Beatus z Liebany (il. 1)¹⁰. Miniatura ilustruje słowa *Apokalipsy* św. Jana (Ap 9, 1):

8 J. Janowski, *Cieleśność pojęć*, dz. cyt. s. 57–60.

9 P. Boyer, *I człowiek stworzył bogów...*, dz. cyt. s. 96–102.

10 Beato de Liébana, *Código de Fernando I y Dña. Sancha*, 1047 r., manuskrypt w zbiorach Biblioteca Nacional de España, sygn. VITR/14/2 f. 166.

I piąty anioł zatrafił: i ujrzałem gwiazdę, która z nieba spadła na ziemię, i dano jej klucz od studni Czełusci. I otworzyła studnię Czełusci, a dym się uniosł ze studni jak dym z wielkiego pieca, i od dymu studni zaćmiło się słońce i powietrze. A z dymu wyszła szarańcza na ziemię.

Wydobywający się z czeluści dym świadczy o obecności w niej ognia, który odczuwalny jest także w czerwonym, horyzontalnym pasie namalowanym pod strefą powierzchni ziemi. Figury ludzi wpadają wprost w otchłań ziemi. W mitach greckich interesujący jest także opis bezmiaru głębin ziemi, przywołany za pomocą obrazu spadającego kowadła z brązu, które, gdyby było rzucone z nieba, leciałoby dziewięć dni do powierzchni ziemi, a jeszcze dłużej spadać by miało do głębin Tartaru¹¹. Chrześcijaństwo zawiera obietnice Zbawienia, stąd niebo znajduje się w opozycji do głębin otchłani. W wertykalne pojmowanie świata wpisał się Dante Alighieri, który znakomicie wykorzystał w *Boskiej komedii* powszechne wyobrażenia, łącząc je z duchowością i filozofią swojej epoki. Maria Maślanka-Soro, w swoich badaniach dantologicznych podkreśliła, że narracja u Dantego rozwija się linearnie, jest skoncentrowana wokół osi góra-dół, wokół której znajdują się kolejne kręgi świata: sfery niebieskie, tarasy czyścicowe i kręgi piekielne. Poeta, pielgrzymując zgodnie z kierunkiem tej osi, zdobywa coraz większą wiedzę moralno-duchową¹². Os tę wyjaśnił także Jurij Mihajlovič Lotman: „przeszywa ziemię, w ten sposób, że swym dolnym końcem wskazując na Jerozolimę, przebiega przez Piekło, przez centrum Ziemi, przez czyściec i dalej podąża ku promienistemu środkowi Empireum. Jest to owa oś, po której strącono z niebios Lucyfera”¹³.

W kulturze średniowiecznej zacierano granicę pomiędzy światem ziemskim a nadmysłowym. Ta niewidzialna oś wynikająca z dualizmu średniowiecznych wyobrażeń stała się wyznacznikiem przestrzeni. Próbował zdefiniować ją także Aron Guriewicz. Góra utożsamiana jest z Bogiem, ze szlachetnością, z tym, co wzniosłe, tymczasem dół ma odcień wulgarny, nieczysty i piekielny. Guriewicz w swych rozważaniach zapisał: „Idea wznoszenia się i zstępowania została z niezwykłą siłą wyrażona u Dantego. Nie tylko porządek tamtego świata, w którym materia i zło znajdują się w najniższych warstwach piekła, a duch i dobro królują na rajskich wysokościach, ale i wszelki ruch odbywa się w *Boskiej komedii* w kierunku pionowym: urwiska i otchłań piekielnych przepaści, upadek ciał pogrążonych ciężarem grzechów, gesty i spojrzenia, nawet

11 J. Parandowski, *Mitologia: wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Warszawa 1984, s. 28.

12 M. Maślanka-Soro, *Tragizm w Komedii Dantego*, Kraków 2010, s. 41.

13 Cyt. za: M. Maślanka-Soro, *Tragizm w Komedii Dantego*, dz. cyt., s. 41, przypis 20.

samo słownictwo Dantego – wszystko skierowuje uwagę ku kategoriom „góry” i „dołu”, ku skrajnym przeskokom od wzniosłego do nikczemnego. Są to rzeczywiście współrzędne określające średniowieczny obraz świata”¹⁴.

Pionowa oś obecna jest w wielu motywach ikonograficznych, takich jak drabina symbolicznie obrazująca ludzkie życie. Można nią dotrzeć do bram raj, ale też łatwo z niej spaść do czeluści piekła. To, co na górze, jest zawsze dobre, to, co na dole – złe. Tę ideę obrazują liczne drzewa, które niczym diagramy kodowały średniowieczną wiedzę, niezbędną do osiągnięcia Zbawienia. W kodeksie z 1277 roku został zawarty fragment dzieła Roberta de l’Omme, pt.: *Miroir de vie et de mort*. Na jednej z kart widnieje iluminacja ukazująca drzewo życia i śmierci, wpisane w koło uniwersum (il. 2). Krąg przedzielono w połowie horyzontalną linią, która oddziela życie od śmierci. Jest to jednocześnie linia powierzchni ziemi¹⁵. Nawet bez odczytywania inskrypcji odczuwamy, że konar drzewa to przestrzeń piękna i bezpieczna. W gałęziach drzewa, w otoczeniu ptaków siedzi kobieta w koronie – personifikacja życia. W jej kierunku, po drabinie, zmierza Jezus Chrystus. Tymczasem podziemny obraz napędza nas lękiem. Korzenie drzewa obgryzają węże o ogonach zakończonych półpostaciami kobiet obrazującymi grzechy główne. Centralne miejsce zajmuje ukoronowana *Superbia*, otoczona diabłami, nakładającymi koronę na jej głowę. To właśnie personifikacja pychy rysuje oś pionową, której zwieńczeniem jest życie, ukazane ponad ziemią. Widzimy zatem, że wszystko, co złe, grzeszne, utożsamiano z przestrzenią podziemia, a to, co dobre i święte, ze światem nadziemnym.

Celem artykułu jest ukazanie różnorodnych inspiracji i przyczyn ukształtowania się średniowiecznego wyobrażenia piekła we wnętrzu Ziemi. Wpływ na ikonografię i opis piekła miało wiele czynników i źródeł literackich. Można tu wymienić wspomniane wcześniej uwarunkowania kognitywne związane z systemami kojarzeniowymi, ludowe przekonania, wizje mistyków, wreszcie uporządkowaną sylogistycznie filozofię Arystotelesa. Inspiracje te z różną intensywnością wpływały na przedstawienia piekła w literaturze i sztukach wizualnych w omawianym okresie, dlatego w artykule nie przyjęto porządku chronologicznego.

14 A. Guriewicz, *Kategorie kultury średniowiecznej*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1976, s. 74.

15 Robert de l’Omme, *Miroir de vie et de mort*, 1277 r., manuskrypt w zbiorach Bibliothèque Sainte-Geneviève, sygn. MS 2200, f. 166. Por. A. Stones, *Gothic Manuscripts 1260–130. P. 1, vol. 2: Catalogue*, London 2013, s. 509 oraz A. Stones, *Gothic Manuscripts 1260–130. P. 1, vol. 1: Text and Illustrations*, il. 731.

Starożytne inspiracje lokalizacji chrześcijańskiego piekła

Dla starożytnych piekło to miejsce przeznaczenia wszystkich ludzi, to świat umarłych, odwiedzany przez bogów i herosów. W *Iliadzie* czytamy, że Hades jest podziemnym królestwem, mglistym, mrocznym, a odrażające do niego wejście znajduje się na Zachodzie¹⁶. System kar i nagród obecny jest u orfików – wierzyli oni, że po śmierci dusza stanie przed sądem, a za winy lub zasługi popełnione w czasie ziemskiego życia uzyska wieczne katusze lub szczęśliwość¹⁷. W tradycji filozoficznej koncepcja kary piekielnej pojawia się u Platona. W *Fedonie* dokonał on opisu Tartaru znajdującego się we wnętrzu Ziemi. Ten obraz ma związek z przekonaniem etycznymi Platona – trafiają tam umarli z powodu wielu grzechów popełnionych za życia, świętokradztwa, „często zabijali niesprawiedliwie i wbrew prawom, albo inne takie zbrodnie popełniali”. Ci z ognistego Tartaru nigdy nie wychodzą¹⁸. Platon wewnątrz Ziemi opisał następująco:

Wszystkie te zapadliny otworami łączą się ze sobą pod ziemią w wielu różnych miejscach; są tam przejścia ciaśniejsze i szersze i są tam kanały, przez które wiele wody przepływa z jednych do drugich, niby do wielkich pucharów, i olbrzymich rozmiarów rzeki podziemne wiecznie płynące, i wody ciepłe i zimne, i mnóstwo ognia, i wielkie rzeki ogniste, i rzeki wilgotnego mułu: czystsze i brudniejszego błota, jak na przykład na Sycylii te przed strumieniem lawy płynące rzeki namułu i lawa sama¹⁹.

Z kolei Tartar Lukrecjusza to przestrzeń kary za popełnione złe czyny, w którym na skazańca czeka „ciemnica, chłosta, strącenie ze skały, oprawcy smoła”, jest miejscem „zionącym z czeluści okropnym żarem”²⁰. Zaświaty opisuje także Wergiliusz, głównie w VI księdze *Eneidy*. Co prawda nie padają tam słowa o wnętrzu Ziemi, jednak odczuwamy, że piekło jest gdzieś na granicy ziemi i jej wnętrza. Świadczą o tym pojawiające się określenia: „brzeg strasznej otchłani” (VI,325) „wielka czeluść przepastnej jaskini” (VI,237), „rzeczy, co w ziemi i po-

16 Homer, *Iliada*, przeł. K. Jeżewska, Wrocław 1986, s. 147; por.: G. Minois, *Historia piekła*, przeł. A. Kędzierska, B. Szczepańska, Warszawa 1998, s. 40.

17 W. Sady, *Dzieje religii, filozofii i nauki. Od Talesa z Miletu do Mahometa*, Kęty 2010, s. 11; B. Russel, *Dzieje filozofii Zachodu*, Warszawa 2000, s. 36.

18 Platon, *Fedon*, przeł. W. Witwicki, LXII.

19 Platon, *Fedon*, dz. cyt., LX.

20 Titus Lucretius Carus, *O naturze rzeczy*, przeł. G. Żurek, Warszawa 1994, s. 141.

mroku giną” (VI,267). Wergiliusz pisał też o jaskini, w której leży przerażający Cerber o trzech głowach (VI,417).

Na ludowe wyobrażenie piekła wpływ miała przyroda, zwłaszcza wulkany, obecne w południowej części Italii. Piekielne wizje uzupełnił ogień, obecny w tak wyjątkowym zjawisku jakim są ziejące ogniem góry z kraterami, otwartymi do wnętrza Ziemi. Inne straszne miejsca to szczeliny, jaskinie, głębokie doliny, które wywoływały w człowieku podświadomy strach.

Piekło Grzegorza I Wielkiego i włoskie wulkany

O piekle w 594 roku pisał papież Grzegorz I Wielki w *Dialogach*, utworze, który w średniowieczu doczekał się licznych kopii i tłumaczeń, nawet na języki narodowe. Czytamy tam, jak rozmówca Grzegorza – Piotr – pyta papieża o lokalizację piekła, ten zaś mu odpowiada:

Tegoż nie odważyłbym się określić bez zastanowienia. Jedni myśleli, że piekło znajduje się w jakiejś części ziemi, inni uważają, że jest pod ziemią. Nasuwa się jednak taka myśl: jeśli dlatego piekło nazywa się „infernum”, że leży niżej niż ziemia wobec nieba, to z tego wynika, że to, co niskie, powinno być na ziemi. Dlatego może psalmista mówi: „Uwolniłeś moją duszę z niższego piekła”, że wyższe piekło byłoby na ziemi, a niższe pod ziemią²¹.

Następnie Grzegorz Wielki, komentując słowa Apokalipsy (Ap 5, 1–4), gdzie mowa jest o Lwie z pokolenia Judy, który otworzył księgę, czyli Pismo Święte, pisał:

I nikt w niebie, czyli żaden anioł, i nikt na ziemi, czyli żaden człowiek żyjący w ciele, ani nikt pod ziemią, czyli żadna dusza wyzwolona z ciała, nie mógł ujawnić tajemnic Pisma Świętego, jedynie nasz Pan. Skoro nikt pod ziemią nie mógł otworzyć księgi, nie widzę przeszkody, aby wierzyć, że piekło jest pod ziemią²².

21 Grzegorz Wielki, *Dialogi*, przeł. E. Czerny, A. Świderkówna, wstęp A. de Vogüé, oprac. M. Starowieyski, Kraków 2000, s. 346 (IV, 44, 1).

22 Grzegorz Wielki, *Dialogi*, dz. cyt., s. 374 (IV, 44, 3).

Z tekstu wynika, że ziemia i piekło to dwa światy, które łączą się ze sobą. Grzegorz przekonywał, że pomostem łączącym te dwie przestrzenie jest Sycylia, a zwłaszcza jej wulkany. Stanowią one gardziele do piekielnego świata. Odpląnąc na Sycylię oznaczało przejście do świata pozagrobowego²³. W *Dialogach* przytoczył historię zmarłego króla Teodoryka, wrzucanego do wulkanów na jednej z wysp Liparyjskich. Do otchłani odprowadzali go papież Jan I oraz Symmach, którzy zginęli z rozkazu Teodoryka²⁴. W innym miejscu Grzegorz Wielki pisał o mającym umrzeć człowieku, zawieszonym na Sycylię. Tu pojawił się bardziej szczegółowy opis widzialnego piekła:

Na wyspach tych, w tym rejonie więcej niż gdzie indziej jest kraterów wyrzucających z siebie ogień udręk. Ci, którzy je widzieli, mówią, że każdego dnia poszerzają się one, aby wobec zbliżającego się końca świata im bardziej wzrasta liczba potępionych, tym bardziej powiększały się miejsca ich udręk. Bóg wszechmogący chciał to pokazać dla poprawy żyjących na tym świecie, aby dusze niewierzących w męki piekła ujrzały miejsca tych udręk, w które przedtem nie chciały wierzyć²⁵.

Nie tylko sycylijska Etna uważana była za gardziel piekła, podobnie sądzono o Wezuwiuszu²⁶. O istnieniu wysp, na których miało znajdować się piekło, lub wejście do przestrzeni wiecznego cierpienia, sądzono także na północy Europy, czego świadectwem są legendy związane z żeglugą Brendana żyjącego na przełomie V i VI wieku. Podczas jednej z wypraw napotkał on na płonącej wyspie kowali, którzy kuli dusze grzeszników, w innym miejscu ujrzał samotną skałę otoczoną morzem, na której siedział Judasz Iskariota – mógł tam przebywać w każdą niedzielę i dni świąteczne, by odpocząć od mąk piekielnych, dzięki miłosierdziu Boga²⁷.

Powszechna wręcz opinia, że wejściem do piekieł są wulkany włoskiej Kampanii lub Sycylii, zakorzeniona jest w starożytności. Przykładem może być *Eneida* Wergiliusza, który uznał, iż piekło znajduje się gdzieś pomiędzy Etną a Wezuwiuszem, bądź na Sycylii. W wielu miejscach utworu pojawiają się określenia Tartaru (lub piekła) określonego jako czeluść.

23 Grzegorz Wielki, *Dialogi*, dz. cyt., s. 329–330 (IV, 36, 8–10); A. Guriewicz, *Problemy średniowiecznej kultury...*, dz. cyt., s. 208.

24 Grzegorz Wielki, *Dialogi*, dz. cyt., s. 231 (IV, 31, 3).

25 Grzegorz Wielki, *Dialogi*, dz. cyt., s. 330 (IV, 36, 12).

26 A. Guriewicz, *Problemy średniowiecznej kultury...*, dz. cyt., s. 209.

27 A. Guriewicz, *Problemy średniowiecznej kultury...*, dz. cyt., s. 210, 213.

Jest wyspa przy Sycylii, tuż obok Lipary
Eolskiej, gdzie ze szczelin skał bucha dym szary.
Pod nią huczy Cyklopów jaskinia zapadła,
Groźna jak czeluść Etny, gdzie jęczą kowadła
Tęgo bite, stal chrzęści, rozpalona w głębi
Wielkich pieców i ogień ze sykiem się kłębi
[...] tam zstąpił ogniowładca z wysokiego nieba²⁸.

W powszechnej świadomości funkcjonowało przekonanie, że każdy, kto przybliżał się do wulkanów, mógł usłyszeć wycia diabłów i skomlenie dręczonych dusz. Wizje ukształtowały krajobraz piekła, w którym wulkany pełniły ważną rolę, stanowiąc wejście do piekieł, a jednocześnie przestrozę dla tych, którzy nie podążają drogą wyznaczoną przez Jezusa Chrystusa.

Piekło w średniowiecznym obrazie *uniwersum*

Człowiek średniowiecza z pewnością zadawał sobie pytanie, gdzie jest piekło. Intuicyjnie lokował je w miejscach pełnych lęku, tych których unikał. Wiązał z ciemnością, samotnością, izolacją, zimnem lub ogniem. Do takich miejsc należało wewnątrz Ziemi stanowiące integralną część kosmosu. Lokalizacja piekła ściśle łączy się z geocentrycznym obrazem uniwersum.

Obszernie zachowana ikonografia średniowieczna ukazuje sferyczny model wszechświata, którego centralne miejsce zajmuje Ziemia, otoczona przez żywioły powietrza, wody i ognia. Ziemia sama w sobie jest pierwszym i najważniejszym z żywiołów. Na kolejnych sferach otaczających ją, dzięki pracy aniołów poruszają się kolejno planety: Księżyc, Merkury, Wenus, Słońce, Mars, Jowisz i Saturn. Model ten został ukształtowany przez Arystotelesa i zyskał popularność wśród średniowiecznych uczonych. Aby planety mogły przemieszczać się kolistymi ruchami, potrzeba było aż pięćdziesięciu pięciu koncentrycznych sfer otaczających Ziemię. Świat Arystotelesa zakończony był sferą gwiazd stałych, zwanych firmamentem, za którego granicą kończył się kosmos²⁹. Jednak teologizujący astronomowie średniowiecza uznali, że poza firmamentem znajduje się miejsce zamieszkania Boga, Świętych i aniołów. O takich koncepcjach pi-

28 Wergiliusz, *Eneida*, przeł. T. Karyłowski, ks. VIII.

29 T. S. Kuhn, *Przewrót kopernikański. Astronomia planetarna w dziejach myśli*, przeł. S. Amsterdamski, Warszawa 1966, s. 47–59.

sali Tomasz z Akwinu, a także Dante, wcześniej zaś Beda Czcigodny, Walafrid Strabo czy też Jan z Damaszku³⁰. Koncepcja Arystotelesa musiała zostać schryścianizowana, bo przecież Bóg nie ma początku ani końca, a świat, który stworzył, jest nieskończony! Nic więc dziwnego, że człowiek średniowiecza uznał, iż wnętrze Ziemi jest miejscem najbardziej oddalonym od Boga i zatem można było właśnie tam ulokować piekło.

Wyobraźnię średniowiecza pobudzały dzieła Arystotelesa, znane i czytane. Starożytny uczony przy okazji wyjaśniania skąd się biorą trzęsienia ziemi, dał opis jej wnętrza. Znamienne, że używał sformułowań takich jak czeluści ziemi, wyziewy z ziemi, podziemne korytarze, w których obecne są wiatry poruszające ziemią i z niej się wydobywające. Panuje tam gorąc lub chłód, w zależności od kierunku wiatrów. Ziemia Arystotelesa jest pełna porów, pęknięć i zagłębień³¹. Zawiera wodę, ogień i wiatr, które powodują wybuchy wulkanów, „wyrzucając ku górze rozpalone kawałki ziemi”³². Arystotelesowskie wnętrze Ziemi ma w sobie jakąś nienazwaną, negatywną energię, skoro filozof zapisał, że te rozpalone kawałki ziemi „wywołują szal u tych, którzy się tam zbliżają, innym odbierają wszelką siłę, innym wreszcie dają zdolność wieszczenia rzeczy przyszłych, jak w Delfach Lebadei, innych wreszcie zupełnie pochłaniają”³³. Można uznać, że Arystoteles nadał powagi ludowym wyobrażeniom piekła, niejako je usankcjonował.

W średniowieczu znany był także *Timaios*, jedyne kosmologiczne dzieło Platona, w którym filozof zawarł koncepcję harmonii świata, opartą na idei matematycznej, związanej z harmonią muzyczną. Dzieło to inspirowało Dantego, poszukującego w opisie świata harmonii między mikro i makrokosmosem³⁴.

Odzwierciedleniem tej idei jest encyklopedyczny traktat o Ziemi i świecie (*Imago Mundi*) napisany oryginalnie w języku łacińskim przez Gossuina de Metz w roku 1245. Dzieło szybko zyskało popularność i zostało przetłumaczone na francuski. W kopii z 1275 zatytułowanej *Image du Monde* znajduje się iluminacja, ukazująca Ziemię otoczoną żywiołami oraz koncentrycznymi sferami z poruszającymi się na nich planetami (il. 3)³⁵. Świat kończy firmament, ponad

30 R. Rupiewicz, *The Motion of Celestial Bodies in Medieval Iconography Christian Assimilation of Ancient Cosmology*, „Journal of Iconographic Studies” 13 (2020), s. 69–70.

31 Arystoteles, *Meteorologika*, przeł. A. Paciorek, [w:] Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. 2. *Fizyka, O niebie, O powstawaniu i niszczeniu, Meteorologika, O świecie, Metafizyka*, red. K. Leśniak, A. Paciorek, L. Regner, P. Siwek, Warszawa 1990, s. 500–508.

32 Arystoteles, *O świecie*, przeł. A. Paciorek, [w:] Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, dz. cyt., s. 584.

33 Arystoteles, *O świecie*, dz. cyt., s. 584.

34 G. Mazzotta, *Dante's Vision and the Circle of Knowledge*, Princeton 1993, s. 204–208.

35 Gossuin de Metz, *Image du Monde*, ok. 1275, Bibliothèque Nationale de France, fr. 14964, f. 33. Dokładny opis iluminacji: A. Stones, *Gothic Manuscripts 1260–130*. P. 1, vol. 2: *Catalogue*, London 2013, s. 287

którym na tronie siedzi Bóg Ojciec. Wnętrze Ziemi zawiera paszczę lewiatana wypełnioną duszami ludzkimi. Niemal cała iluminacja pozostaje w błękitnej kolorystyce, poza kolorami żywiołów. Ziemia w kolorze popiołu, powietrze i woda w odcieniach błękitu, a ogień o barwie czerwonej. Bóg jest zatem oddalony od piekła najbardziej jak to możliwe.

Podobną konwencję prezentuje całostronicowa iluminacja z egzemplarza *Image du monde* z 1277 roku przechowywanego w Bibliothèque Sainte-Geneviève w Paryżu (il. 4)³⁶. Środek uniwersum stanowi piekło, w które diabeł wpycha dusze ludzkie w paszczę lewiatana. Ziemię otaczają żywioły, siedem planet, strefa gwiazd stałych, niebo krystaliczne, a następnie, firmament stanowiący koniec uniwersum. Nad porządkiem świata czuwają aniołowie. W górnej części, na tronie siedzi Jezus Chrystus i Maria. Zbawiciel świata trzyma wysunięty do przodu dysk Ziemi, patrząc na niego i błogosławiąc Marię. Matka oddaje Mu cześć, pochylając głowę i otwierając dłonie. Dysk Ziemi został podzielony na 3 części, tym samym prezentując model ekumeny *Terra-Orbis*, który zyskał popularność w średniowieczu dzięki Izydorowi z Sewilli³⁷. Warto zwrócić uwagę na liczne inskrypcje, na przykład w ostatniej sferze zamieszczono w języku łacińskim nazwy wszystkich chórów anielskich, zgodnie z opisem Pseudo-Dionizego Areopagity, zawartym w traktacie *O hierarchii niebiańskiej*.

Możemy odnaleźć sporo nietuzinkowych wątków ikonograficznych w iluminacjach z obrazem świata w kolejnych kopiach popularnego traktatu Gossuina de Metz. W wersji z 1285 roku powstałej we Francji zabrakło postaci, a zamiast nich odczytujemy inskrypcje – nazwy żywiołów i planet, następnie kolejne nieba oraz imiona hierarchii anielskiej wg Pseudo-Dionizego Areopagity. Ostatni krąg zamykający wszechświat oznaczony jest jako „paradis”, a ponad firmamentem zamiast Boga i świętych pojawia się inskrypcja z imieniem Arystoteles (il. 5)³⁸. Oczywiście sam Arystoteles negował istnienie piekła w zaświatach, ponieważ śmierć człowieka była całkowitym końcem jego istnienia. Niemniej jednak piekło pojawia się w średniowieczu właśnie w arystotelesowskich dia-

oraz A. Stones, *Gothic Manuscripts 1260–130. P. 1. Vol. 1: Text and Illustrations*, s. 23, il. 518.

36 Gossuin de Metz, *Image du Monde*, ok. 1277 r., Bibliothèque Sainte-Geneviève, sygn.: 2200, f. 115v. Por. A. Stones, *Gothic Manuscripts 1260–130. P. 1, vol. 2: Catalogue*, London 2013, s. 509 oraz A. Stones, *Gothic Manuscripts 1260–130. P. 1. Vol. 1: Text and Illustrations*, il. 730.

37 Więcej na temat modelu Ziemi Terra-Orbis (T-O), który zawierał trzy znane w średniowieczu kontynenty: M. Kupfer, *The Rhetoric of World Maps in Late Antiquity and the Middle Ages*, [w:] *The Visualization of Knowledge in Medieval and Early Modern Europe*, ed. M. Kupfer, A. S. Cohem, J. H. Chajes, Turnhout 2020, s. 265–266; por. P. Kochanek, *Schematy ekumeny w literaturze patrystycznej w kontekście klasycznych schematów zamieszkałej ziemi*, „Vox Patrum” 30 (2010), nr 55, s. 335 nn.

38 Gossuin de Metz, *Image du Monde*, ok. 1285 r., Bibliothèque Nationale de France, sygn.: fr. 14970, f. 48.

gramach i jest to przykład chrystianizacji starożytnej koncepcji, obowiązującej do przewrotu kopernikańskiego.

Źródła literackie a twórczość artystyczna

Król Dawid w Psalmie 63 śpiewał: „A ci, którzy szukają zguby mojej duszy, niech zejść w głąbiny ziemi”. W apokryficznej Księdze Henocha z I wieku przed. Chrystusem wrota do piekieł to czeluść znajdująca się na Zachodzie. Tam właśnie dociera patriarcha Henoch, który został przeniesiony w zaświaty przez anioły³⁹. Od II wieku w judaizmie potępiency z Szeolu trafiają do Gehenny, miejsca lokowanego pod ziemią, przepełnionego ogniem i robactwem. W Nowym Testamencie nie ma zbyt wielu informacji na temat lokalizacji piekła. Ewangelisci skupiają swoją uwagę na piekle, miejscu wiecznej kary, w którym jest płacz i zgrzytanie zębów, ogień nieugaszony i ciemność. W Apokalipsie pojawia się ogniste jezioro gorejące siarką (Ap 19,20). Większość z tych motywów obecna jest w kulturze starożytnej oraz myśli Eseneńczyków.

Ważnym źródłem literackim, które oddziaływało na wyobraźnię chrześcijańską, jest *Apokalipsa Świętego Pawła*. Apokryf ten powstał pod koniec II lub na początku III wieku w Egipcie i był znany zarówno w okresie wczesnochrześcijańskim, jak i średniowiecznym. O licznych wersjach tego dzieła oraz jego popularności pisał ks. Marek Starowieyski. Utwór komentowali: Orygenes, Cezary z Arles, Ireneusz z Lyonu, Epifaniusz z Salaminy, Sozomen, Augustyn, Prudencjusz, św. Benedykt i wielu innych⁴⁰. *Apokalipsa Świętego Pawła* inspirowała Dantego. Oto jak wg św. Pawła wygląda wejście do piekła:

I udałem się z aniołem, i wziął mnie na zachód słońca, i ujrzałem zasady niebios położone na rzece ogromnej wody. (...) I rzekł do mnie „To jest ocean, który opływa całą ziemię”. I gdy byłem po drugiej stronie Oceanu, spojrzałem, a nie było w tym miejscu światła, lecz tylko ciemności i smutek, i zmartwienie, i wydałem westchnienie. I ujrzałem tam rzekę gotującego się ognia⁴¹.

39 G. Minois, *Historia piekła*, dz. cyt., s. 69.

40 M. Starowieyski, *Apokalipsa Pawła. Wstęp*, [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu. Listy i Apokalipsy chrześcijańskie*, red. M. Starowieyski, Kraków, 2001, s. 241–245.

41 *Apokalipsa Pawła*, przeł. M. Starowieyski, [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu. Listy i Apokalipsy chrześcijańskie*, dz. cyt., s. 264.

Apostoł Paweł na północy zobaczył dusze ludzkie poddawane karom, na które spływał strumień ognia. Słyszał ich jęki i płacze. W głębokiej jamie „wiele dusz, jedna na drugiej, a głębokość owego miejsca wynosiła około trzech tysięcy łokci”. Paweł zapytał:

„Panie, jeśli te dusze będą tak pozostawały aż do trzydziestego lub czterdziestego pokolenia, jedna na drugiej, i jeśli będą spychane coraz głębiej, sądzę, że jama ich nie pomieści”. I rzekł do mnie: „Czeluść nie ma miary, i nawet w dole jest rozpalona jak piec. Tak też jest, jeśli ktoś wzięłby kamień i rzuciłby go do bardzo głębokiej studni, dopiero po kilku dniach dotarłby do dna: taka jest czeluść. Tak samo jest z tym, gdy wrzuca się tam dusze: zaledwie po piętnastu latach osiągną one dno⁴².”

Źródłem licznych obrazów piekła w ikonografii sztuki średniowiecznej jest wielokrotnie już przywoływana *Boska komedia* Dantego. Arystoteles organizuje wszechświat w koncentryczne sfery i to samo stosuje Dante, tworząc strefy pod ziemią. Poeta opisał piekło jako zwężający się koncentrycznie lej zamieszczony w ziemi. Podzielone zostało na kolejne struktury odpowiadające grzechom od najłżejszych do najcięższych. W poszczególnych kręgach znajdują się dusze grzeszników. Dno piekła stanowi siedzibę Lucyfera. Jest to centrum wszechświata, miejsce najdalej oddalone od Boga. Tam znajduje się zamrożone jezioro Kocyt, a w nim uwięziony jest Lucyfer wraz z największymi grzesznikami. W większości kręgów o krajobrazie piekła stanowi ogień, jednak w jego najgłębszym i najmroczniejszym miejscu panuje wieczna zmarzlina, podtrzymywana przez poruszające się skrzydła Lucyfera. Maria Maślanka-Soro zauważyła, że nie istnieje tam czas linearny, historyczny, lecz koncentryczny. Potępieni wykonują (lub wobec nich są wykonywane) te same czynności, bez końca. Ruch zatem posiada charakter cyrkularny, wyznaczony przez obwód wewnętrzny danego kręgu. Koncepcja czasu i przestrzeni kreuje tragiczną egzystencję dusz tam przebywających⁴³. Podobnie planety bez końca krążą wokół Ziemi. To uzmysławia, jak bardzo uznany wówczas model świata zakorzeniony był w wyobraźni Dantego. Wszystko obraca się wokół Ziemi, nawet organizacja ruchu we wnętrzu Ziemi jest odbiciem ruchu obecnego w kosmosie. Wydaje się, że źródeł opisu Ziemi i piekła należy doszukiwać się bardziej w religijności

42 *Apokalipsa Pawła*, dz. cyt. s. 265.

43 M. Maślanka-Soro, *Tragizm...*, dz. cyt., s. 60.

Dantego⁴⁴, a używanie Arystotelesowskiego modelu świata jest czymś naturalnym i podświadomym.

Boska komedia wpisuje się w nurt literatury wizjonerskiej, wędrówek w zaświaty, które pasjonowały ludową kulturę średniowiecza. W opisach piekła możemy odnaleźć elementy mitologii antycznej, poematu Homera, *Eneidy* Wergiliusza, *Metamorfozy* Owidiusza, *Farsalii* Lukana, czy też *Snu Scypiona* autorstwa Cyserona, dzieł Lukiana, pisma Stacjusza, Seneki, Horacego oraz wizje takie jak *Visio fratris Alberici*, *Visio Tungali*, *Navigatio Sancti Brendani*, *Tractatus de Purgatorio Sancti Patrici* oraz biblijne prorocтва⁴⁵.

Poemat Dantego przez kolejne epoki inspirował artystów. Sandro Botticelli ilustrował *Boską komedię* na zamówienie Lorenzo Pietro Francesco de Medici w latach 1482–1490 (il. 6 i 7) Dzieło to zostało odkryte w XIX wieku przez Bernarda Berensona. Zawiera 92 ilustracje, z których większość niestety nie została ukończona. Szczególnym zabiegiem jest pionowy układ księgi, w której na górnej karcie umieszczone są ilustracje do tekstu znajdującego się poniżej. Było to jedno z najambitniejszych przedsięwzięć artystycznych Botticellego. Rysunki dotyczące piekła sprawiają wrażenie, że nie w wystarczającym stopniu ukazują okropności i zniszczenie, jakie spadają na potępionych. Demony wydają się groteskowe i przerażające jedynie w swojej brzydocie. Botticelli pragnął pokazać wiele warstw i złożoność *Boskiej komedii*, dlatego zastosował parodię obrazkową, by przekazać ducha dzieła Dantego, które nie jest jednoznaczne⁴⁶. Jednym z niewielu ukończonych przez Botticellego rysunków do *Boskiej komedii* jest frontispis wykonany piórkiem i pokolorowany. Przedstawia lej sięgający do głębi ziemi z kolejnymi kręgami, przypominającymi zwężające się półki wydrążone w skale. Obraz ten odwołuje myśli odbiorcy dzieła do przestrzennego negatywu wieży Babel, która powstawała przy potężnym wysiłku jej budowniczych.

Ludzkość nie tylko buduje w górę, ale też często drąży w głąb. Dzisiejsze kopalnie złota i diamentów, powstające z wielkiej chciwości, stanowią głębokie doły ze spiralnymi drogami, wspinającymi się po ścianie urwiska (il. 8). Przypominają wizję z frontispisu *Boskiej komedii*. Zapewne podobnie wyglądające różne kopalnie średniowieczne mogły być inspirujące dla Dantego. Można przypuszczać, że w ludziach tam pracujących zobaczył potępionych w piekle. Ich mordercza praca przy wydobywaniu urobku, monotonne czynności niemające końca przywoływały wizję wiecznego cierpienia.

44 Por. J. Freccero, *Satan's fall and the „Quaestio de aqua et terra”*, „*Italica*” 38 (1961) nr 2, s. 102.

45 A. Guriewicz, *Problemy średniowiecznej kultury ludowej*, przeł. Z. Dobrzyński, Warszawa 1987, s. 179. Szczegółowe informacje na ten temat [w:] M. Maślanka-Soro, *Tragizm...*, dz. cyt., s. 44.

46 L. De Girolami Cheney, *Illustrations for Dante's Inferno: A Comparative Study of Sandro Botticelli, Giovanni Stradano, and Federico Zuccaro*, „*Cultural and Religious Studies*” 4 (2016) nr 8, s. 496–498.

Brazylijski artysta fotograf Sebastião Salgado w 1986 roku wykonał reportaż dokumentujący niehumanitarną pracę w kopalni złota Serra Pelada w Brazylii (il. 9–12). Jego obejmujący cykl zdjęć w jakiś sposób odwołuje się do dantejskiego *inferno*, być może przez podobieństwo potwornego życia sfotografowanych ludzi. Uwieczniał ludzkie nieszczęścia, głównie w ubogich krajach, interesowały go także migracje i tragiczne życie uchodźców. W biograficznym filmie „Sól ziemi” fotograf powiedział, że gdy stanął nad dołem w Serra Pelada, poczuł, jak przed nim w ułamkach sekundy toczą się dzieje całej ludzkości: historia budowania piramid, wieży Babel, kopalni króla Salomona⁴⁷. Reżyserem filmu jest Wim Wenders. Powiedział on, że zanim zaczął pracę nad biografią Salgado, tylko na podstawie zdjęć artysty wiedział już, że fotografa naprawdę obchodzi ludzie. Odnosząc się do bohaterów zdjęć Salgado, Wenders zatytułował swój film „Sól ziemi”. Kopalnie cennych surowców bywały i wciąż są piekłem na Ziemi, gdzie z chciwości wykorzystuje się ludzi, bezlitośnie eksploatuje i naraża na wielkie niebezpieczeństwa. Przez swoje twórcze życie Salgado przemierzał świat, początkowo fotografując wyzysk i chciwość, wynaturzenia i zniszczenia dokonywane przez cywilizację, aby od 2004 roku zająć się cyklem *Genesis*, przedstawiającym nieskazitelne oblicze natury i ludzkości. Fotografuje krajo-brazy i ludzi żyjących w pierwotnych kulturach, w harmonii z przyrodą. W jego twórczości można dostrzec paralelę do wędrówki Dantego, który widział piekło, a następnie przez czyściec dotarł do nieba.

Być może miejsca, jakie widział Dante czy Sebastião Salgado, wpłynęły na archetypiczny obraz piekła, który towarzyszy także współczesnemu człowiekowi. W latach 70. ubiegłego wieku na półwyspie Kolskim badacze wydrążyli wąski otwór o głębokości ponad 12 km, w celach badań nad litosferą ziemską. Wokół odwiertu, który dziennikarze nazwali wrotami piekiel, pojawiło się wiele mitów – mówiono, że z głębin słychać jęki potępionych dusz ludzkich. Ta współczesna miejska legenda uzmysławia jak żywe i wpływające na ludzką wyobraźnię jest powszechne przekonanie o lokalizacji piekła w ognistym wnętrzu Ziemi.

Piekło w kulturze średniowiecza kojarzone było nie tylko z wnętrzem Ziemi, ale i z północą, z zimnem i ciemnością. Pomysł na obecność lodu w środku Ziemi Dante zaczerpnął z ksiąg prorockich Pisma Świętego: „Ty, który mówiłeś w swym sercu: Wstąpię na niebiosa; powyżej gwiazd Bożych postawię mój tron. Zasiadę na Górze Obrad, na krańcach północy. Wstąpię na szczyty obłoków, podobny będę do Najwyższego. Jak to? Strącony do Szeolu na samotną otchłani” (Iz 14,15) i „Od północy rozszaleje się zagłada wszystkich mieszkańców

47 „Sól ziemi”, film z 2014 roku, reż. Juliano Ribeiro Salgado, Wim Wenders.

Ziemi” (Jr 1,14)⁴⁸. Zamarznięte jezioro odnosi się do całkowitego zniszczenia miłości, braku jakichkolwiek form życia i śmierci duchowej⁴⁹. Cechy krajobrazu symbolicznej północy zostały tu zamieszczone w najgłębszej otchłani piekła.

W *Historia ecclesiastica gentis Angelorum* napisanej przez Będę Czcigodnego pojawia się Furseusz, który zachorował, a jego dusza odłączyła się od ciała i uniosła ponad Ziemię, gdzie dostąpiła zaszczytu oglądania aniołów i słuchania ich śpiewów. Świat, który widział z góry, był ciemną doliną otoczoną przez cztery ognie, jeden obok drugiego. Aniołowie opowiadali Fursie, że te ognie mają spalić świat. Są to ogień kłamstwa, ogień chciwości, ogień niezgody oraz ogień niegodziwości i niesprawiedliwości. Nad ogniem unosiły się demony⁵⁰. Beda Czcigodny opisał świat pozagrobowy także poprzez widzenia Drythelma, który doświadczył przedśionka piekieł, samego piekła oraz raję.

Guriewicz w swoich badaniach powołał się na zeznania inkwizycyjne mieszkańców wsi Montailu w Pirenejach, które miały miejsce na początku XIV wieku. Wykazują one, że ludność ta wierzyła w wędrówki dusz na Ziemi. Np. zmarli w cielesnej postaci sobowtórów błędzą po pustkowiach otaczających wieś i są nękani przez złe duchy – zatem piekło zaczyna się już na Ziemi. Wierzyli także w istnienie ziemskiego raję⁵¹.

Studnie, doliny i ocean jako miejsca piekielne

Średniowieczni pielgrzymi do zaświatów uważali, że piekło pojawia się w miejscach odosobnionych, oddzielonych morzem, pustynią lub miejscem tajemniczym, na którym nie znajduje się nic – mogą być to wyspy, skały, góry, doliny, bagna, lub rozumiana symbolicznie północ. Jest to miejsce pozbawione światła i wody. Wizjonerzy widzieli nie tylko wulkany jako drogę do piekła, ale także ogniste studnie, wątle mosty, pod którymi płynęły ogniste rzeki. Takie obrazy pojawiają się w bogatej kulturze literackiej oraz w średniowiecznych kościołach – na kapitelach i w portalach.

48 Na te fragmenty wskazała w swoich badaniach M. Maślanka-Soro. M. Maślanka-Soro, *Charakter, symbolika i funkcja żywiołów w Boskiej Komедii Dantego*, [w:] *Obraz i żywioły. Materiały z konferencji „Obraz i żywioły” Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II 11–12 października 2006*, red. U. Mazurczak, M. Żak, Lublin 2007, s. 118–119.

49 M. Maślanka-Soro, *Charakter, symbolika i funkcja żywiołów w Boskiej Komедii Dantego*, dz. cyt., s. 118–119.

50 A. Guriewicz, *Problemy średniowiecznej kultury...*, dz. cyt., s. 187–188.

51 A. Guriewicz, *Problemy średniowiecznej kultury...*, dz. cyt., s. 203.

O tym, że istnieje raj ziemski oraz piekło, które znajduje się wewnątrz Ziemi, czytamy w utworach takich jak *Visio simplicis Orm* oraz *Visio Drythelmi*. Raj jest tam miejscem wydzielonym z przestrzeni Ziemi poprzez mór, natomiast do piekła prowadzi studnia ziejąca ogniem⁵². Drtythelm w swojej wizji nagle znalazł się przy piekielnej studni, z której wydobywają się płomienie:

Stałem tam przez długą chwilę, zdjęty trwogą, nie wiedząc co począć i co mnie czeka, gdy wtem usłyszałem za sobą rozdzierający i żaloszny lament, któremu towarzyszył śmiech tak przeraźliwy, jakby motłoch jakiś naigrywał się z wrogów zakutych w łańcuchy. Gdy zaś ten zgiełk się wzmógł i przybliżył, ujrzałem tłum złych duchów, które śmiejąc się i nie posiadając z radości, ciągnęły za sobą w głąb czeluści pięć wyjących i jęczących dusz ludzkich [...]. Złe duchy wciągnęły ich do wnętrza gorejącej studni, a kiedy się w niej pogrążyli, przestałem już rozróżniać ludzkie lamenty od diabelskiego śmiechu⁵³.

W wizji Tungdala piekło znajduje się na iemi, w piekielnej dolinie wyłożonej rozżarzonymi węglami⁵⁴. Niekiedy dolina zamienia się w lodowate jezioro, wypełnione cierpiącymi duszami. Także wody naziemne mogą oddzielać od żyjących miejsca tajemne. Dante rysował obraz rajy *Paradiso Terrestre* na szczycie Góry Czyścicowej, która wynurzyła się z południowej części Ziemi po strąceniu Lucyfera do piekła i dookoła oblana była wodami oceanu. Nie ma do niej dostępu, jest ograniczona murem ognia. Stanowi przestrzeń niezamieszkałą, przez którą dusze przechodzą w swojej wędrówce do Nieba.

Warto przywołać jeszcze jeden utwór literacki, napisany na przełomie wieków XI i XII przez Honoriusza z Augustodunum. W *Lampie* – bo o tym traktacie mowa – autor pisał, że istnieją dwa piekła⁵⁵. Pierwsze, piekło górne, znajduje się na Ziemi, na której życie jest pełne cierpienia. Ludzie doświadczają tu głodu, chłodu, pragnienia i różnorodnych męczarni. Drugie piekło, dolne, znajduje się w głębinach Ziemi, panuje wieczny ogień i zimno nie do zniesienia. Następuje tu opis dziewięciu rodzajów mąk piekielnych. Jest to kolejne źródło literackie, które wskazuje na stan zimna i żarzącego się gorąca. Przysłowiowy płacz i zgrzytanie zębów następują na skutek dymu powodującego łzawienie oczu oraz zimna przyprawiającego o zgrzytanie zębów.

52 J. Sokolski, *Pielgrzymi do piekła i rajy. Świat średniowiecznych łacińskich wizji eschatologicznych*, Wrocław 1995, s. 37.

53 Beda Czcigodny, *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum*, V, 12. Cyt za: G. Minois, *Historia piekła*, dz. cyt., s. 95.

54 G. Minois, *Historia piekła*, dz. cyt., s. 98.

55 A. Guriewicz, *Problemy średniowiecznej kultury...*, dz. cyt., s. 242.

Poglądy, że piekło lokowane jest w oceanie otaczającym krąg ziemi, prezentuje anonimowy autor *Visio S. Pauli*, utworu napisanego w IV wieku Paweł, uniesiony przez Archanioła Michała, zobaczył niebo, ziemię i piekło. Anioł pokazał Pawłowi ocean, a ten dostrzegł w nim miejsce piekielne i straszliwe, nazwane Kichiton, w którym wieczne cierpienia odbywały dusze potępieńców. Opis piekła jest pełen dramatu i wszelkich okropności, ale dla naszych badań najważniejsza jest jego lokalizacja, czyli ocean otaczający Ziemię⁵⁶.

W innych wizjach zaświatów odnajdujemy obraz krajobrazu piekła podobny do ziemskiego. Np. w piekle opisanym w *Wizji Thurkilli* znajdują się piekielne rudery przypominające budowle, zięjące ogniem i dymem, osadzone w kompletnym bezładzie, w dzikiej scenerii⁵⁷. Tymczasem u Dantego ósmy krąg piekła dzieli się na dziesięć czeluści, które mogą przypominać studnie. Poeta pisał o fosie i murze. Oddzielają one Górne Piekło (obejmujące pierwszych pięć kręgów), od Dolnego (od szóstego aż po dziewiąty krąg). Te elementy krajobrazu piekła są wyznacznikiem miejskości, miasta Lucyfera. W centrum piekielnej zabudowy znajduje się studnia, „jak dymiąca waza”, „wielka i głęboka”⁵⁸. Tzw. Studnia Gigantów, strażników dziewiątego kręgu, oddziela krąg ósmy od dziewiątego.

Równoległe do literatury, także w sztuce pojawiają się obrazy piekła zawierające elementy ziemskiego pejzażu. Przykładem jest iluminacja autorstwa Giovanni di fra' Silvestro, wykonana w *Godzinkach* z początku XV wieku (il. 13)⁵⁹. Miniatura przedstawia powierzchnię ziemi pełną diabłów dręczących i wyłapujących ludzi. W centralnym miejscu znajduje się dziura w ziemi, diabelski dół łączący piekło podziemne z naziemnym. We wnętrzu Ziemi, w miejscu wiecznego potępienia widać architekturę – wieżyczki, łuki arkad, podtrzymywanych przez kolumny z akantowymi kapitelami. Wnętrze budowli stanowi siedzibę Lucyfera i dusz zesłanych tam na zawsze.

56 J. Sokolski, *Pielgrzymi do piekła...*, dz. cyt., s. 177 nn.

57 J. Sokolski, *Architektura zaświatów*, [w:] *Wyobrażenia średniowieczna*, red. T. Michałowska, Warszawa 1996, s. 128.

58 Dante Alighieri, *Boska komedia*, przeł. A. Kuciak, wstęp P. Lisicki, Kraków 2006, s. 154 (Piekło XVIII, 1–18).

59 Giovanni di fra' Silvestro, *Piekło*, iluminacja z *Godzinek*, ok. 1406–1407, manuskrypt w zbiorach The British Library, sygn. 29433, f. 89.

Teolodzy o lokalizacji piekła

A co na temat lokalizacji piekła uważali średniowieczni teologowie? Odpowiedź na to pytanie wymaga pogłębionych badań i z pewnością mogłaby stać się tematem odrębnej pracy. G. Minois w swojej *Historii piekła* zdawkowo poświęcił temu zagadnieniu może jedną stronę. Wskazał, że zarówno Jan Szkot Eriugena, jak i jego uczeń Honoriusz z Autun uznawali, że piekło dotyczy duszy i nie da się go dokładnie zlokalizować. Tomasz z Akwinu problem niemal pomija, uznając w *Sumie teologicznej*, że istoty bezcielesne nie mogą być w miejscu definionym przez żywych ludzi, „są jednak w miejscu w sposób odpowiadający istotom duchowym, który to sposób nie może być nam w pełni jasny”⁶⁰. Poglądy te pozostawały na marginesie myśli średniowiecznej. Większość autorów uznawała, że piekło jest pod ziemią, a wejście do niego znajduje się albo w Irlandii – ze względu na północ, albo w Italii, w miejscach wulkanicznych – na Sycylii lub w Kampanii. Powoływano się przy tym na autorytet Grzegorza Wielkiego. Minois zauważył, że w połowie XII wieku Julian z Vézelay nazywał potępieńców etnikami, od wulkanu Etna⁶¹.

Zakończenie

W pierwszych wiekach chrześcijaństwa w ikonografii dominują obrazy raj. W źródłach literackich pojawia się wówczas motyw drabiny prowadzącej do nieba lub otwartych drzwi. Takie możemy odnaleźć w wizjach np. Perpetuy i Felicyty. W opozycji do tego okresu pozostaje dojrzałe średniowiecze, w którym pod wpływem literatury wizyjnej rozwinęła się ikonografia piekła znajdującego się we wnętrzu Ziemi. Nie bez znaczenia pozostaje spuścizna kultury antycznej. W obrazach możemy odnaleźć ogniste rzeki, doliny i szczeliny, do których wpadają potępione dusze. W zbiorach Staatliche Museen w Berlinie znajduje się obraz namalowany w drugiej ćwierci XV wieku przez nieznanego mistrza flamandzkiego. Ukazuje sąd ostateczny, który rozgrywa się w strefie nieba, gdzie artysta ukazał typową grupę Deesis (il. 14). Poniżej zasiadającego na łuku tęczy Chrystusa, malarz przedstawił rozwartą szczelinę ziemi wypełnioną skałami. W tę czeluść wpadają nagie dusze potępionych. Przekaz moralizatorski obrazu uzupełniają panny mądre i głupie, z ewangelicznych przy-

60 Cyt za: G. Minois, *Historia piekła*, dz. cyt., s. 103.

61 G. Minois, *Historia piekła*, dz. cyt., s. 103.

powieści Chrystusa. Podobne tego typu obrazy piekła wypełniają sceny sądu ostatecznego, obecne w całym obszarze kulturowym średniowiecznego Zachodu. Cierpienie człowieka pobudzało wyobraźnię Dantego, ale i innych pisarzy, artystów, także współczesnych. Należy do nich Sebastião Salgado, który piekło dostrzegł w wydrążonych w ziemi dołach i morderczo pracujących w nich ludziach, wydobywających cenne kruszce.

Piekło lokowano we wnętrzu Ziemi, w jego jądrze, ponieważ w geocentrycznym modelu świata było to miejsce najdalej oddalone od Boga. Ta idea została przekreślona w 1714 roku przez Tobiasza Swindena. W rozprawie poświęconej naturze i miejscu piekła stwierdził, że piekło nie znajduje się pod ziemią, tylko na słońcu, ponieważ jest to miejsce najgorętsze w kosmosie. Na rycinie zawartej w dziele ukazującej heliocentryczny model uniwersum zaznaczył Tartar, wrysowany dokładnie w środek słońca (il. 15). Swinden jest jedynym autorem twierdzącym, że piekło znajduje się w niebiosach⁶². Teoria ta, dość naiwna, została niemal całkowicie pominięta. Przewrotny pomysł nowożytnego badacza tylko pozornie pozostaje w opozycji do myśli, która towarzyszyła ludzkości we wcześniejszych epokach. Słońce poprzez swój gorąc i odosobnienie jest tak samo straszne jak podziemne ciemności wypełnione ogniem i lodem.

Abstrakt

Gdzie jest piekło? „Infernus” w średniowiecznym obrazie świata

Celem artykułu jest ukazanie różnorodnych inspiracji i przyczyn ukształtowania się średniowiecznego wyobrażenia piekła we wnętrzu Ziemi. Wiele czynników i źródeł literackich miało wpływ na ikonografię i opis piekła. Można tu wymienić uwarunkowania kognitywne związane z systemami kojarzeniowymi, ludowe przekonania, wizje mistyków, wreszcie uporządkowaną sylogistycznie filozofię Arystotelesa. Wierzenia w sposób oczywisty przesycone są myśleniem metaforycznym. Inspiracje te z różną intensywnością wpływały na przedstawienia piekła w literaturze i sztukach wizualnych.

Średniowieczne traktaty o świecie przepełnione są iluminacjami zawierającymi geocentryczny model uniwersum. Środek Ziemi zajmuje piekło. Jest to miejsce najdalej oddalone od Boga, aniołów i świętych, którzy znajdują się w sferze nieba, poza firmamentem arystotelesowskiego świata. Liczne obrazy np. sądu ostatecznego ukazują piekło pod ziemią. W ten model wpisała się także twórczość Dantego, który ukazuje piekło jako koncentryczny lej we wnętrzu Ziemi.

62 U. Eco, *Historia krain i miejsc legendarnych*, przeł. T. Kwiecień, Poznań 2013, s. 348.

Dzieła sztuki oraz ich literackie inspiracje skłaniają do stwierdzenia pewnych uogólnień. W kulturze średniowiecznej zacierało się granicę pomiędzy światem ziemskim a nadmysłowym. Ta niewidzialna wertykalna oś wynikająca z dualizmu średniowiecznych wyobrażeń, stała się wyznacznikiem przestrzeni. Góra utożsamiana jest z Bogiem, ze szlachetnością, z tym, co wzniosłe, tymczasem dół ma odcień wulgarny, nieczysty i piekielny. Relacja góra-dół związana jest z funkcjonowaniem człowieka w polu grawitacji. Dlatego też wpływa na systemy kojarzeniowe i wytwarzane przez człowieka metafory. W ten sposób owa relacja stała się fundamentalna dla pojmowania świata i porozumiewania się z innymi ludźmi. Dlatego też nie dziwią nikogo powszechne religijne wyobrażenia bytowania zmarłych pod ziemią. Przyjmując stanowisko antropologiczne, wizje te wymagają jednak wyjaśnienia i opisu ich rozwoju.

W artykule omówiono źródła literackie podejmujące zagadnienie lokalizacji piekła. Należy wskazać na bogatą kulturę starożytną, na którą składają się nie tylko literackie wizje np. z *Iliady* Homera czy *Eneidy* Wergiliusza, ale także dzieła filozofów — Platona i Arystotelesa. Zwłaszcza pisma Arystotelesa, w których autor opisał wnętrze Ziemi, pobudzały wyobraźnię. Ważną rolę odegrały także *Dialogi* autorstwa Grzegorza Wielkiego oraz apokryfy i średniowieczne wizje zaświatów. Inne pisma, które możemy łączyć z wizualizacją średniowiecznego piekła to *Historia ecclesiastica gentis Angelorum* napisana przez Bedę Czcigodnego. Większość autorów uznawała, że piekło jest pod ziemią, a wejście do niego znajduje się albo w Irlandii — ze względu na północ, albo w Italii, w miejscach wulkanicznych — na Sycylii lub w Kampanii.

Na ludowe wyobrażenie piekła wpływ miała przyroda, zwłaszcza wulkany, obecne w południowej części Italii. Piekielne wizje uzupełnił ogień, obecny w tak wyjątkowym zjawisku, jakim są ziejące ogniem góry z kraterami, otwartymi do wnętrza Ziemi. Inne straszne miejsca to szczeliny, jaskinie, głębokie doliny, wywołujące w człowieku podświadomy strach.

Poemat Dantego przez kolejne epoki inspirował artystów. Możemy wskazać na twórców dawnych, takich jak Sandro Botticelli, który ilustrował *Boską Komedię* na zamówienie Lorenzo Pietra Francesco de Medici w latach 1482–1490. Przedstawia lej sięgający do głębi ziemi z kolejnymi kręgami, przypominającymi zwężające się półki wydrążone w skale. Obraz ten odwołuje myśli odbiorcy dzieła do przestrzennego negatywu wieży Babel, która powstawała przy potężnym wysiłku jej budowniczych.

Brazylijski artysta fotograf Sebastião Salgado w 1986 roku wykonał reportaż dokumentujący niehumanitarną pracę w kopalni złota Serra Pelada w Brazylii. W wydrążonym w ziemi dole, w cierpieniu ludzi zobaczył piekło. Jego przejmujące zdjęcia przypominają wizję z frontispisu *Boskiej Komedii* autorstwa Botticellego. Zapewne podobnie wyglądające różne kopalnie średniowieczne mogły być inspirujące także dla Dantego. Można przypuszczać, że w ludziach tam pracujących zobaczył potępionych w piekle. Ich mordercza praca przy wydobywaniu urobku, monotonne czynności niemające końca przywoływały wizje wiecznego cierpienia.

Piekło lokowane pod ziemią jest kulturowym kodem, zakorzenionym w psychice i wyobraźni człowieka prawdopodobnie od początku dziejów religii.

Abstract

Where is Hell? „Infernus” in medieval visions of the world

The objective of the article is to present various inspirations and reasons for the formation of the medieval imagination of Hell being at the centre of the earth. There were many factors and literary sources that influenced the iconography and descriptions of Hell, such as — among others — cognitive functions related to associative systems, folklore, mystical visions, and Aristotelian syllogism. Beliefs were permeated with metaphorical thinking. To varying degrees, these inspirations had an impact on the representations of Hell in literature and the visual arts.

Medieval treatises on the world are full of illuminations presenting a geocentric model of the universum. Hell is situated at the centre of the earth. It is the space that is furthest from God, the angels and the saints who reside in the sphere of heaven located outside of the Aristotelian world. Numerous pictures of the Last Judgement show Hell underground. Dante followed this model in his work and described Hell as a concentric funnel into the earth.

Artworks and their literary inspirations allow for the making of certain general statements. In the Middle Ages the line between the natural and supernatural world was blurred. An invisible vertical axis originating in the dualism of medieval imaginations had become a determinant of space. The top was associated with God, nobility and everything sublime, whereas the bottom was seen as vulgar, impure and ungodly. This top-bottom relationship related to the functioning of humans in the gravitational domain. That is why there is an impact on associations and metaphors created by men. In this way this relationship became fundamental in perceiving the world and in communicating with other people. It is not surprising therefore that there were common religious visions of the dead existing underground. Nevertheless from an anthropological perspective these visions require explanation and their developments describing.

The article presents literary sources which discuss the question of the placement of Hell. Ancient culture plays an important part in providing not only literary visions, as in e.g. Homer's *Illiad* or Virgil's *Aeneid*, but also philosophical works by Plato and Aristotle. In particular Aristotle's writings in which he described the inside of the earth spurred the imagination. Also important were *The Dialogues* by Gregory the Great and apocrypha and medieval visions of the afterlife. Other writings which can be associated with the visualisation of medieval Hell include *Historia ecclesiastica gentis Angelorum* by the Venerable Bede. Most of the authors assumed that Hell was underground and the entrance was either in Ireland — due to its northern location — or in Italy, in places with volcanic activity like Sicily or Campania.

Folk imagination of Hell was influenced by nature, especially volcanos in the southern region of Italy. Mountains with craters going deep under the earth's surface and spouting fire added flames to the infernal visions. Other terrifying places invoking subconscious fear included crevices, caves and deep valleys.

Dante's poem inspired artists for centuries. It influenced old masters such as Sandro Botticelli who, commissioned by Lorenzo Pietro Francesco de Medici, illustrated the *Divine Comedy* in the years 1482–1490. His drawing depicts a funnel going deep into the centre of earth with consecutive circles narrowing like shelves carved in rock. It is reminiscent of a reverse Tower of Babel built with great effort by its builders.

In 1986, Sebastião Salgado, a Brazilian photography artist, made a reportage project documenting the inhuman work in the Serra Pelada gold mine in Brazil. For him a pit in the ground and suffering workers embodied hell. His poignant pictures resemble the vision from the frontispiece of the *Divine Comedy* by Botticelli. Similar medieval mines were probably also an inspiration for Dante and it can be assumed that he perceived people working in the mines as being condemned in Hell. Their hard labour in digging gold and their monotonous activities with no end brought about connotations of eternal suffering.

Hell located underground is a cultural code, rooted in human psychology and imagination probably since the beginning of the history of religion.

Bibliografia

- Apokalipsa Pawła*, przeł. M. Starowieyski, [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu. Listy i Apokalipsy chrześcijańskie*, red. M. Starowieyski, Kraków, 2001.
- Arystoteles, *Meteorologika*, przeł. A. Paciorek, [w:] Arystoteles, *Dzieła wszystkie, t. 2. Fizyka, O niebie, O powstawaniu i niszczeniu, Meteorologika, O świecie, Metafizyka*, red. K. Leśniak, A. Paciorek, L. Regner, P. Siwek, Warszawa 1990.
- Arystoteles, *O świecie*, przeł. A. Paciorek, [w:] Arystoteles, *Dzieła wszystkie, t. 2. Fizyka, O niebie, O powstawaniu i niszczeniu, Meteorologika, O świecie, Metafizyka*, red. K. Leśniak, A. Paciorek, L. Regner, Siwek P., Warszawa 1990.
- Beato de Liébana, *Códice de Fernando I y Dña. Sancha*, 1047 r., manuskrypt w zbiorach Biblioteca Nacional de España, sygn. VITR/14/2.
- Beda Czcigodny, *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum*, V, 12.
- Boyer P., *I człowiek stworzył bogów... Jak powstała religia?*, przeł. K. Szeżyńska-Mačkowiak, Warszawa 2005.
- Dante Alighieri, *Boska komedia*, przeł. A. Kuciak, wstęp P. Lisicki, Kraków 2006.
- Dennett D., *Odczarowanie. Religia jako zjawisko naturalne*, przeł. B. Stanosz, Warszawa 2008.
- Eco U., *Historia krain i miejsc legendarnych*, przeł. T. Kwiecień, Poznań 2013.
- Freccero J., *Satan's fall and the „Quaestio de aqua et terra”*, „Italica” 38 (1961) nr 2.
- Giovanni di fra' Silvestro, *Piekło*, iluminacja z *Godzinek*, ok. 1406–1407, manuskrypt w zbiorach The British Library, sygn. 29433, f. 89.

- Girolami Cheney L. De, *Illustrations for Dante's Inferno: A Comparative Study of Sandro Botticelli, Giovanni Stradano, and Federico Zuccaro*, „Cultural and Religious Studies”, 4 (2016) nr 8 (<https://doi.org/10.17265/2328-2177%2F2016.08.002>).
- Gossuin de Metz, *Image du Monde*, ok. 1275, Bibliothèque Nationale de France fr. 14964, f. 33.
- Gossuin de Metz, *Image du Monde*, ok. 1277 r., Bibliothèque Sainte-Geneviève sygn.: 2200, f. 115v.
- Gossuin de Metz, *Image du Monde*, ok. 1285 r., Bibliothèque Nationale de France, sygn.: fr. 14970, f. 48.
- Grzegorz Wielki, *Dialogi*, przeł. E. Czerny, A. Świderkówna, wstęp A. de Vogüé, oprac. M. Starowiejski, Kraków 2000.
- Guriewicz A., *Kategorie kultury średniowiecznej*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1976.
- Guriewicz A., *Problemy średniowiecznej kultury ludowej*, przeł. Z. Dobrzyński, Warszawa 1987.
- Homer, *Iliada*, przeł. K. Jeżewska, Wrocław 1986.
- Janowski J., *Cielesność pojęć*, [w:] *Ciało, strój, biżuteria w kontekście przemian kulturowych, społecznych i politycznych drugiej połowy XX wieku*, t. III, red. E. Letkiewicz, Lublin 2019.
- Kochanek P., *Schematy ekumeny w literaturze patrystycznej w kontekście klasycznych schematów zamieszkałej ziemi*, „Vox Patrum” 30 (2010), t. 55.
- Kuhn T. S., *Przewrót kopernikański. Astronomia planetarna w dziejach myśli*, przeł. S. Amsterdamski, Warszawa 1966.
- Kupfer M., *The Rhetoric of World Maps in Late Antiquity and the Middle Ages*, [w:] *The Visualization of Knowledge in Medieval and Early Modern Europe*, ed. M. Kupfer, A. S. Cohem, J. H. Chajes, Turnhout 2020.
- Lakoff G., Johnson M., *Metafory w naszym życiu*, przeł. T. P. Krzeszowski, Warszawa 2010.
- Lakoff G., M. Johnson, *Metafory w naszym*, przeł. T. Krzeszowski, Warszawa 2020.
- M. Maślanka-Soro *Charakter, symbolika i funkcja żywiołów w Boskiej Komedii Dantego*, [w:] *Obraz i żywioły. Materiały z konferencji „Obraz i żywioły” Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II 11–12 października 2006*, red. U. Mazurczak, M. Żak, Lublin 2007, s. 111–132.
- Maślanka-Soro M., *Tragizm w Komedii Dantego*, Kraków 2010.
- Mazzotta G., *Dante's Vision and the Circle of Knowledge*, Princeton 1993.
- Minois G., *Historia piekła*, przeł. A. Kędzierska, B. Szczepańska, Warszawa 1998.
- Parandowski J., *Mitologia: wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Warszawa 1984.
- Platon, *Fedon*, przeł. W. Witwicki, LXII.
- Robert de l'Omme, *Miroir de vie et de mort*, 1277 r., manuskrypt w zbiorach Bibliothèque Sainte-Geneviève, sygn. MS 2200, f. 166.
- Rupiewicz R., *The Motion of Celestial Bodies in Medieval Iconography Christian Assimilation of Ancient Cosmology*, „Journal of Iconographic Studies” 13 (2020), s. 67–78 (<https://doi.org/10.1484/J.IKON.5.121565>).

- Russel B., *Dzieje filozofii Zachodu*, Warszawa 2000.
- Sady W., *Dzieje religii, filozofii i nauki. Od Talesa z Miletu do Mahometa*, Kęty 2010.
- Sokolski J., *Architektura zaświatów*, [w:] *Wyobrażenia średniowieczna*, red. T. Michałowska, Warszawa 1996.
- Sokolski J., *Pielgrzymi do piekła i raju. Świat średniowiecznych łacińskich wizji eschatologicznych*, Wrocław 1995.
- Starowieyski M., *Apokalipsa Pawła. Wstęp*, [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu. Listy i Apokalipsy chrześcijańskie*, red. M. Starowieyski, Kraków, 2001.
- Stones A., *Gothic Manuscripts 1260–130. P. 1, vol. 2: Catalogue*, London 2013.
- Stones A., *Gothic Manuscripts 1260–130. P. 1. Vol. 1: Text and Illustrations*, London 2013.
- Titus Lucretius Carus, *O naturze rzeczy*, przeł. G. Żurek, Warszawa 1994.
- Wergiliusz, *Eneida*, przeł. T. Karyłowski, ks. VIII.
- „Sól ziemi”, film z 2014 roku, reż. Juliano Ribeiro Salgado, Wim Wenders.

Ilustracje



Ilustracja 1. Otwarcie czeluści, miniatura w manuskrypcie: Beato de Liébana, *Códice de Fernando I y Dña. Sancha*, 1047; manuskrypt w zbiorach Biblioteca Nacional de España, sygn. VITR/14/2 f. 166. Źródło: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000051522> (5.01.2022).



Ilustracja 2. Drzewo życia i śmierci, miniatura w manuskrypcie: Robert de l'Omme, *Miroir de vie et de mort*, 1277; manuskrypt w zbiorach Bibliothèque Sainte-Geneviève, sygn. MS 2200, f. 166. Źródło: <https://archive.org/details/MS2200/page/n343/mode/1up> (5.01.2022).



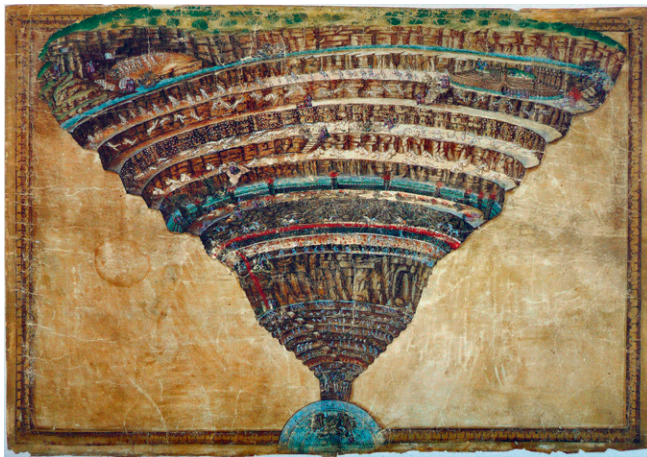
Ilustracja 3. Obraz świata, miniatura w manuskrypcie: Gosuin de Metz, *Image du Monde*, ok. 1275, manuskrypt w zbiorach Bibliothèque Nationale de France fr. 14964, f. 33. Źródło: <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Mandragore&O=55013438&E=243&I=157613&M=imageseule> (5.01.2022).



Ilustracja 4. Obraz świata, miniatura w manuskrypcie: Gossuin de Metz, *Image du Monde*, ok. 1277, manuskrypt w zbiorach Bibliothèque Sainte-Geneviève sygn.: 2200, f. 115v. Źródło: https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=ecran&reproductionId=13418&VUE_ID=1360088&panier=false&carouselThere=false&nbVignettes=4x3&page=17&angle=0&zoom=&tailleReelle= (5.01.2022).



Ilustracja 5. Obraz świata, miniatura w manuskrypcie: Gossuin de Metz, *Image du Monde*, ok. 1285, manuskrypt w zbiorach Bibliothèque Nationale de France, sygn.: fr. 14970, f. 48. Źródło: <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Mandragore&O=08100362&E=36&I=47415> (5.01.2022).



Ilustracja 6. Sandro Botticelli, frontispis do *Divina Commedia*, 1480–1495, rysunek w zbiorach: Biblioteca Apostolica Vaticana, sygn.: Kupferstichkabinett sygn.: Ms. Ham. 201 – Reg. Lat. 1896. Źródło: https://en.wikipedia.org/wiki/Divine_Comedy_Illustrated_by_Botticelli#/media/File:Sandro_Botticelli_-_La_Carte_de_l'Enfer.jpg (5.01.2022).



Ilustracja 7. Sandro Botticelli, frontispis do *Divina Commedia* – detal, 1480–1495, rysunek w zbiorach: Biblioteca Apostolica Vaticana, sygn.: Kupferstichkabinett sygn.: Ms. Ham. 201 – Reg. Lat. 1896. Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bot-ticelli_Inferno_XVIII.png (5.01.2022).



Ilustracja 8. Kopalnia diamentów w Mirnym (Jakucja), fotografia. Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mirny_in_Yakutia.jpg (5.01.2022).

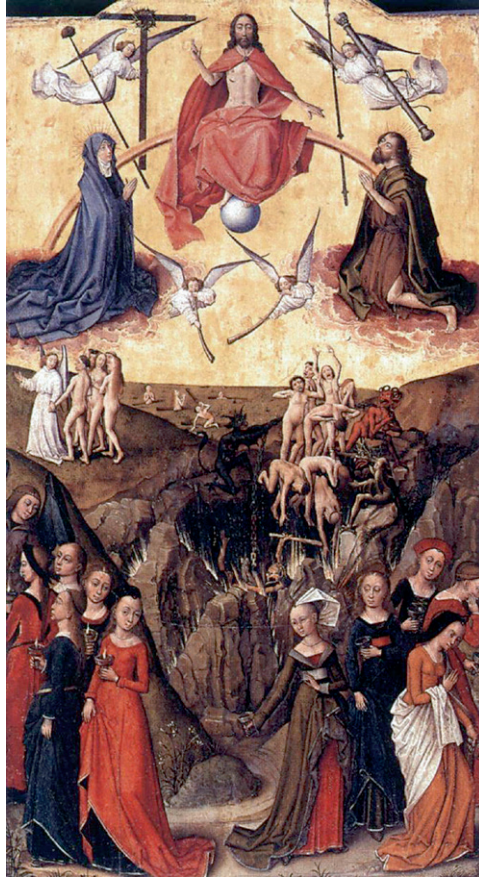




Ilustracja 9–12. Sebastião Salgado, kopalnia złota w Serra Pelade w Brazylii, 1986, fotografie. Źródło: <https://publicdelivery.org/sebastiao-salgado-serra-pelada-gold-mine-brazil/> (5.01.2022).



Ilustracja 13. Giovanni di fra' Silvestro, *Piekło*, iluminacja z *Godzinek*, ok. 1406–1407, manuskrypt w zbiorach The British Library, sygn. 29433, f. 89. Źródło: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=61217> (7.01.2022).



Ilustracja 14. Nieznany Mistrz Flamandzki, *Sąd ostateczny i panny mądre i głupie*, ok. 1450–1480, olej na płótnie w zbiorach Staatliche Museen w Berlinie.

Źródło: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bosch/8lastjud/index.html> (4.01.2022).

Marta Bartochowska¹

Tricephalus Dantego. Geneza i znaczenie motywu ikonograficznego w sztuce średniowiecza²

Tricephalus w sztuce średniowiecznej jest jednym z najbardziej niejednoznacznych motywów ikonograficznych – pojawia się zarówno w znaczeniu negatywnym, ale i jako obraz Trójcy Świętej. O Lucyferze z trzema twarzami czytamy w *Boskiej komedii*, a dokładnie w Pieśni XXXIV Piekła. Dante Alighieri opisał spotkanie swoje i Wergiliusza z szatanem, rysując nie nową, lecz jedną z bardziej charakterystycznych form przedstawienia tej postaci. Z tekstu wynika, iż Lucyfer, „Potężny cesarz królestwa cierpienia od piersi wznosił się ponad lodami”³. Jego wyglądowni poświęcony został dłuższy fragment:

Ach, jakie dziwy oczy me dostrzegą:
w trzy w jego głowie twarze ledwo wierzę!
Pierwsza koloru była szkarłatnego;
dwie inne łącząc z nią się w pewnej mierze,
nad obu ramion środkiem mu wisały,
kończąc się w miejscu, gdzie ma grzebień zwierzę:
kolor tej prawej żółty był i biały,
lewej zaś taki jaki mają ludy,

1 Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, <https://orcid.org/0000-0003-3976-4756>

2 Artykuł powstał na podstawie pracy licencjackiej, napisanej w Instytucie Historii Sztuki UKSW pod kierunkiem dr Romany Rupiewicz. Serdecznie dziękuję Pani Doktor za cenne uwagi.

3 D. Alighieri, *Boska komedia*, przeł. A. Kuciak, wstęp Paweł Lisicki, Kraków 2006, s. 256.

które u źródeł Nilu zamieszkały.
Pod nimi skrzydła były zaś paskudy,
nader stosowne dla takiego ptaka;
tak wielkich żagli nie widziałem wprzód.
A w nich nie pióra, ale błona taka,
jaką nietoperz miewa, się napina;
biją trzy wiatry od tego wiatraka;
przez co się Kocyt lodem ścina.
Sześć oczu płacze i przez trzy podbródki
spływa kroplami płacz i krwawa ślina⁴.

Ponadto Dante opisał postacie grzeszników, pożeranych przez Lucyfera. Są to trzej zdrajcy: Judasz Iskariota, Brutus oraz Kasjusz, który zmarł w bitwie pod Filipi:

A w każdej gębie grzesznik jest malutki
i zęby miazdzą go jak len międlarka,
tak że trzej cierpią jednej męki skutki.
Lecz nie na zęby przedni grzesznik sarka,
Bo całą skórę zdarły mu pazury,
Jak gdyby plecy mu pieściła tarka.
największą karę ma ten duch ponury
– mistrz mi wyjaśnił – Judasz Iskariota,
Co łeb ma w środku i nogi do góry.
A ta, co w dole głowę ma istota,
to Brutus, w czarnej całej tkwi gardzieli:
spójrz, jak się skręca i bez słowa miota;
w innej się krępy Kasjusz wiecznie mieli⁵.

Włoski poeta, wybierając tę formę przedstawienia szatana, zakorzenioną w ikonografii biblijnej, przyczynił się do dalszego spopularyzowania negatywnych konotacji postaci tricefalicznych. Potworną postać Lucyfera przedstawiło wielu iluminatorów już od XIV wieku dekorujących manuskrypty *Boskiej komedii*. Jednakże nie każdy z nich podejmował próbę ścisłego zobrazowania tekstu. Zanim omówię genezę tego motywu oraz jego znaczenie, warto przyj-

4 D. Alighieri, *Boska komedia*, dz. cyt., s. 256–257.

5 D. Alighieri, *Boska komedia*, dz. cyt., s. 257.

rzeć się wybranym iluminacjom, co umożliwi lepsze zrozumienie dalszej części pracy.

Pierwszą grupę tworzą wizerunki Lucyfera, w których diabeł ma jedną głowę z trzema twarzami, w tym środkową z rogami, a każda z nich oznaczona jest inną barwą. Ciekawy przykład iluminacji *Boskiej komedii* z pierwszej połowy XIV wieku pochodzi ze znajdującego się obecnie w British Library manuskryptu wykonanego w Emilia Romagna bądź Padwie⁶ (il. 1). W schematycznie przedstawionej architekturze, oddzielającej przestrzeń piekła od miejsca, w którym stoją Dante i Wergiliusz, widać półpostać Lucyfera. Unosi się on nad lodem, a jego trzy twarze pożerają Judasza, Kasjusza i Brutusa. Iluminacja dość wiernie obrazuje tekst: ciało potwora jest czerwone, posiada jedną parę czarnych skrzydeł, a trzy twarze pokrywają barwy: żółty, szkarłatny oraz czarny.

Analogiczny schemat zastosowany został na iluminacji w manuskrypcie z Genewy, powstałym pomiędzy 1350 a 1375 rokiem (il. 2), obecnie zaś przechowywanym w Bodleian Library w Oxfordzie⁷. Szatan jest przedstawiony w pełnej postaci, jednakże z powodu zniszczeń karty, nie sposób odczytać części dolnej dzieła. Ma on ciemne, owłosione ciało, z którego wyrastają trzy pary skrzydeł, oraz szpony. Detalami, na które warto zwrócić uwagę, są dwa rogi wieńczące głowę oraz długa trójkolorowa broda. Dante i Wergiliusz znajdują się blisko Lucyfera, niemalże go dotykając. Postać Dantego pojawia się ponadto po drugiej stronie diabła, jednakże nie zachował się jej kontekst.

Dantejski Lucyfer o trzech twarzach w wizji piekła został namalowany przez Bartolomeo di Fruosino (il. 3) we florenckiej kopii *Boskiej komedii*, datowanej na lata pomiędzy 1420 a 1430 rokiem⁸. Jego ciało jest w kolorze ciemnej czerwieni, nogi zakończone ptasimi szponami skuwają złoty łańcuch. Potwór stoi na duszach znajdujących się w kręgu piekielnym. W prawej dłoni trzyma on przedmiot przypominający kij, zaś w lewej zielonego węża. Za jego plecami widoczne są czarne błoniaste skrzydła. Prawa twarz bestii jest jaśniejsza, zielonawa, centralna czerwona, natomiast lewa czarna. W ustach każdej z nich znajduje się potępieniec.

Do drugiej grupy ikonograficznej należą postacie Lucyfera, z którego tułowia wyrastają trzy odrębne głowy, oznaczone odpowiednimi kolorami. Przykładem jest iluminacja nieco późniejsza, z ok. 1444–1450 roku, autorstwa Priamo della Quercii w manuskrypcie z British Library⁹ (il. 4). Na karcie 62v ukazano scenę

6 British Library, Egerton MS 943 f. 61r.

7 Bodleian Library, Oxford, MS. Holkham misc. 48 p. 53.

8 Bibliotheque Nationale, Paryż, Ms. Italien 74 f. 1v.

9 British Library, Yates Thompson MS 36 f. 62v.

obrazującą ujrzenie Lucyfera przez Dantego i Wergiliusza oraz ich wyjście z Pieła. Postać szatana posiada jedną parę skrzydeł i dodatkową twarz pożerającą człowieka, umieszczoną w podbrzuszu. Co więcej, trzyma on w dłoniach dwie osoby. Obok ponownie ukazano Lucyfera, tym razem do góry nogami, dzięki czemu widoczne są jego błoniaste stopy. Trzygłowy Lucyfer, pokryty włosami widnieje także w manuskrypcie przechowywanym obecnie w bibliotece zamku w Chantilly (il. 5), datowanym na lata pomiędzy 1330 a 1340 rokiem¹⁰. Jego stopy przypominają ptasie szpony, zaś spod nóg wystaje dodatkowo węzowy ogon. Zachowano podział kolorystyczny głów Lucyfera, zgodny z przekazem poety. Odrażającą, centralną twarz wieńczą rogi. Bestia pożera grzeszników.

Kolejna grupa ikonograficzna to Lucyfer z twarzami bez rozróżnień kolorystycznych. Przykładem jest iluminacja z manuskryptu z Bibliothèque Nationale de France, datowanego na XIV wiek (il. 6)¹¹. Po prawej stronie tekstu, na zboczach góry ukazani zostali Dante i Wergiliusz spoglądający na umieszczonego poniżej Lucyfera. Jego postać, zbliżona do fizjonomii zwierzęcej, w całości jest czarna, posiada on trzy pary skrzydeł rozmieszczone jedne nad drugimi. Widoczni są również pożerani przez niego Judasz, Brutus oraz Kasjusz. Podobne odejście od schematu widoczne jest również na karcie manuskryptu z ok. 1370 roku, pochodzącego z Neapolu, przechowywanego obecnie w British Library (il. 7)¹². Na iluminacji, w dolnej części karty, ukazano scenę symultaniczną. Po lewej stronie stoją Dante i Wergiliusz patrzący w stronę Lucyfera widocznego po stronie prawej. Pielgrzymi zaświatów następnie niejako wspinają się na jedną z jego nienaturalnie wygiętych, zakończonych ptasimi szponami nóg. Na głowie Lucyfera o trzech twarzach widać rogi, a do jego ramion przytwierdzone są skrzydła. Do tej grupy iluminacji należy także wizerunek szatana z egzemplarza *Boskiej komedii* z Biblioteca Nazionale Marciana w Wenecji (il. 8), datowany na 4 ćw. XIV wieku¹³. Tak jak w dwóch wspomnianych już przypadkach, cała sylwetka, z wyjątkiem szponów, ust pożerających potępieńców, oczu oraz czterech dzielonych przez wszystkie twarze rogów, jest czarna. Lucyfer jest ukazany w półpostaci, z rękoma w formie ptasich szponów i skrzydłami przypominającymi raczej anielskie niż opisane w *Boskiej komedii* błoniaste skrzydła nietoperza.

Warto zwrócić uwagę również na jednobarwny rysunek diabła z interesującej nas sceny z Pieśni XXXIV Pieła z tokańskiego manuskryptu z ok. połowy

10 Chantilly, Bibliothèque du château, 0597 (1424) f. 231r.

11 Bibliothèque Nationale de France. Bibliothèque de l'Arsenal. Ms-8530 f. 62r.

12 British Library, Add MS 19587 f. 58r.

13 Biblioteca Nazionale Marciana, Wenecja, It. Z. 54 c. 31r.

XIV wieku (il. 9)¹⁴. Obok zbocza góry ukazany został Lucyfer w półpostaci pozerający grzeszników. Jego głowę z trzema twarzami o cechach raczej zwierzęcych, czy też potwornych, wieńczą rogi.

Późniejszymi i już renesansowymi w swym stylu są dwie iluminacje z manuskryptów przechowywanych obecnie w Biblioteca Apostolica Vaticana. Pierwszy z nich pochodzi z Urbino bądź Ferrary i datowany jest na lata 1477–1478¹⁵. Jest to jedno z najbardziej zgodnych z opisem Dantego przedstawień spośród tu przywołanych. Drugim jest natomiast zapewne jeden z najbardziej znanych przykładów – datowane na lata 1476–1500 ukazanie kręgów piekielnych autorstwa Sandro Botticellego¹⁶.

Tricephalus w kulturze średniowiecznej — stan badań

Tekst *Boskiej komedii* został do tej pory dogłębnie przeanalizowany przez badaczy literatury, co może stanowić pewne ułatwienie w interpretacji formy fizycznej diabła oraz jego przedstawień. Według Dino Cervigniego Lucyfer jest bezpośrednim przeciwieństwem Boga w Trójcy Świętej, co zauważyć można już w pierwszych słowach Pieśni XXXIV — są one bezpośrednim cytatem z hymnu sławiącego Chrystusa autorstwa Venantiusa Fortunatusa, zastosowanym do Szatana¹⁷. Podobne założenie miało mieć wymienienie trzech jego imion — Szatan, Lucyfer oraz Belzebub, przeciwstawne do osób Trójcy Świętej¹⁸. Co więcej, badacz sugeruje, iż Szatan jest karykaturą słów z Ewangelii wg św. Jana, w których Jezus mówi o jedzeniu swego ciała i piciu krwi w celu osiągnięcia zbawienia¹⁹ — Dante kontrastuje to poświęcenie, rysując obraz króla piekieł żywiącego się swymi uczniami²⁰. Cervigni wskazuje ponadto na trójcę Pieśni XXXIV, złożoną z Dantego, Wergiliusza i Szatana, która parodiuje Trójcę Świętą poprzez brak możliwości porozumienia się jej osób²¹. Tricefaliczny Lucyfer miał zatem za zadanie wyszydzenie Trójcy Świętej, pretendując do bycia czymś kompletnie przeciwstawnym miłości Boga. Ta analogia oraz jego specyficzna forma łączy go z jednym z rzadszych sposobów przedstawiania Trójcy Świętej — tricephalusem.

14 Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencja, Plut.90 inf.42 c. 155r.

15 Biblioteca Apostolica Vaticana, MSS Urb.lat.365 f. 93r.

16 Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg.lat.1896.pt.A f. 101r.

17 D. S. Cervigni, *Dante's Lucifer: The Denial of the Word*, „Lectura Dantis” (1988) nr 3, s. 51.

18 D. S. Cervigni, *Dante's Lucifer...*, dz. cyt., s. 53.

19 Ewangelia wg św. Jana (6, 53–57).

20 D. S. Cervigni, *The Muted Self-Referentiality of Dante's Lucifer*, „Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society” (1989) nr 107, s. 46.

21 D. S. Cervigni, *Dante's Lucifer...*, dz. cyt., s. 54.

Większość badań nad tricephalusem ukierunkowana była na jego symbolikę odnoszącą się do Trójcy Świętej. Od XIX wieku, za Adolphe’em Napoleoneem Didronem, powszechnie przyjmowano, iż obraz tricephalusa był charakterystyczny dla chrześcijaństwa zachodniego²² – miał pojawić się początkowo w XII wieku we Francji i rozprzestrzenić się stamtąd do innych krajów Europy, między innymi Niemiec, Hiszpanii czy Włoch²³. Pomimo licznych sprzeciwów i zakazów hierarchów Kościoła, tricephalusa odnajdujemy w sztuce aż do XIX wieku²⁴.

Prawdopodobnie jednym z najwcześniejszych opracowań, w którym poruszona została problematyka ukazywania Trójcy Świętej z trzema twarzami, jest praca autorstwa wspomnianego wyżej Adolphe’a Napoleona Didrona. W wydanej pośmiertnie wersji z roku 1886 odnaleźć można opis typowego przedstawienia tego rodzaju oraz próbę zrozumienia jego pochodzenia – w tym asocjacje z rzymskim Janusem, potwierdzaną przez badaczy późniejszych²⁵.

Jednym z najważniejszych i przełomowych do tej pory pozostaje artykuł Raffaelego Pettazzoniego pt.: *The Pagan Origins of the Three-Headed Representation of the Christian Trinity* opublikowany w 1946 roku, w którym autor zaproponował nowe teorie na temat genezy tego typu przedstawień w świecie chrześcijańskim, wskazując na możliwość połączenia tricephalusa z więcej niż jedną kulturą oraz religią pogańską²⁶. Wśród współczesnych pozycji istotny jest artykuł Gesy Elsbeth Thiessen pt.: *Not So Unorthodox: A Reevaluation of Tricephalous Images of the Trinity* z 2018 roku, w którym badaczka na nowo zastanawia się nad tezą Pettazzoniego na temat genezy przedstawień, a także omawia związane z nimi kontrowersje teologiczne i niektóre z zachowanych przykładów, nie tylko średniowiecznych²⁷.

Dyskusja o miejscu pierwszych zastosowań tricephalusa wymaga jednak wznowienia z powodu Harriet M. Sonne de Torrens, która w studium z 2003 roku pt.: *Sabiduria Divina y Teologia Trinitaria: El Programa del Claustro del Monasterio de Alquezar (Huesca)* wskazała możliwą nową interpretację trójgłowej płaskorzeźby z początku XII wieku (il. 10). Według niej motyw ukazany

22 S. Bigham, *Romanesque art and icons and other iconographic studies*, 2015, s. 32.

23 R. Pettazzoni, *The Pagan Origins of the Three-Headed Representation of the Christian Trinity*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 9 (1946), s. 149.

24 Z. Goedecke, 11. *The Three-Faced Representation of the Holy Trinity*, [w:] *Kerver Book of Hours: Senior Capstone 2018*, 15, s. 4.

25 A. N. Didron, *Christian Iconography; Or, The History Of Christian Art In The Middle Ages. Volume 2. The Trinity. Angels. Devils. Death. The soul. The Christian Scheme. Appendices.*, London 1886, s. 20–28.

26 R. Pettazzoni, *The Pagan Origins...*, dz. cyt., s. 135–151.

27 G. E. Thiessen, *Not So Unorthodox: A Reevaluation of Tricephalous Images of the Trinity*, „Theological Studies” 79 (2018), nr 2, s. 399–426.

na jednym z kapiteli krużganku klasztoru w hiszpańskim Alquezar, uznawany wcześniej za Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny, stworzenie ludzkości lub Adama, może być w rzeczywistości trójgłową Trójcą Świętą w towarzystwie personifikacji Mądrości Bożej, utożsamianej jednocześnie z Jezusem²⁸. Wizerunek, co do identyfikacji którego badaczka nie ma wątpliwości, datowany jest na lata 1099–1113 lub 1120²⁹. Uznanie tego przedstawienia nie wywołałoby zmiany ustalonego wcześniej czasu rozpoczęcia fenomenu tricefalicznej Trójcy Świętej, lecz z pewnością powinno spowodować dyskusję na temat miejsca jego pierwszych zastosowań poza Francją, szczególnie biorąc pod uwagę istnienie innych przykładów o podobnej dacie – choćby w kościele Santa Maria Assunta we włoskim Armeno (il. 11)³⁰. Tematem przedstawień tricefalicznych zajmowali się również Elaine C. Block³¹, François Boespflug³², Sylvie Deswarte-Rosa³³, Zoe Goedecke³⁴ oraz Jan Hallebeek³⁵.

Geneza motywu tricephalusa

Kwestia pochodzenia motywu tricephalusa w sztuce chrześcijańskiej nie została dotychczas ostatecznie rozwiązana, istnieje jednak wiele teorii na ten temat i kilka możliwych archetypów. Według Marie Durand-Lefebure główną inspiracją dla tej formy była rzeźba galijsko-rzymska rodzima dla Francji. Raffaele Pettazzoni dopuszczał natomiast możliwość, że geneza tego motywu jest niejednorodna³⁶. Spekulował, iż typ policefalicznej postaci boskiej miał swój rodowód w kulturze i religii Słowian Bałtyckich, jednakże nie wykluczał także

28 H. M. Sonne de Torrens, *Sabiduria Divina y Teologia Tinitaria. El programa del claustro del monasterio de Alquezar*, [w:] *El Timpano Romano: imagenes, estructura y audiencias*, eds. R. Sanchez-Ameijeiras, J. L. Senra Gabriel y Galan, Santiago de Compostela 2003, s. 107.

29 H. M. Sonne de Torrens, *Sabiduria Divina y Teologia Tinitaria...*, dz. cyt., s. 106.

30 A. Crosta, *Armeno (NO): Chiesa di Santa Maria Assunta*, źródło: <https://arheocarta.org/armeno-no-chiesa-di-santa-maria-assunta/> (5.07.2021).

31 E. C. Block, *The Triple Head Motif on Medieval Choir Stalls*, „Reinardus. Yearbook of the International Reynard Society” 10 (1997), s. 45–57.

32 F. Boespflug, *Le diable et la trinité tricéphales. A propos d'une pseudo- « vision de la Trinité » advenue à un novice de saint Norbert de Xanten*, „Revue des Sciences Religieuses” 72 (1998), fasc. 2.

33 S. Deswarte-Rosa, *La Trinite trifrons en France dans le sillage de Savonarole*, [w:] *Circulation des idées et des pratiques politiques, France et Italie (XIIIe–XVIe siècle)*, éd. A. Lecomte, I. Taddei, Rzym 2013.

34 Z. Goedecke, 11. *The Three-Faced Representation of the Holy Trinity*, [w:] *Kerver Book of Hours: Senior Capstone 2018*, 15.

35 J. Hallebeek, *Papal Prohibitions Midway Between Rigor And Laxity. On The Issue Of Depicting The Holy Trinity*, [w:] *Iconoclasm and Iconoclash. Struggle for Religious Identity*, eds. W. van Asselt, P. van Geest, D. Müller, T. Salemink, Lejda 2007.

36 R. Pettazzoni, *The Pagan Origins...*, dz. cyt., s. 150.

możliwości wpływów religii centralnej oraz wschodniej Azji³⁷. Według Willibalda Kirfela twórcą i przenosicielem trójgłowych przedstawień bogów miała być pre-indoeuropejska strefa kulturowa, którą stanowił w głównej mierze rejon śródziemnomorski, z Galią włącznie³⁸. Jak zauważył Pettazzoni, precyzyjne wskazanie wzoru dla średniowiecznego tricephalusa utrudnione jest dodatkowo przez fakt, iż wielu spośród znanych bogów opisywanych w ten sposób było właściwie wariantami jednego bytu, charakteryzującego się trzema twarzami, istniejącego jednocześnie w różnych kulturach³⁹.

Badaczką, która podjęła ten temat w ostatnim czasie, jest Gesa Elsbeth Thiessen. Niejako podtrzymując wspomniane wyżej hipotezy, zauważyła ona, że w każdej z tych kultur – w Indiach, Galii, na terenie zamieszkiwanym przez Słowian Bałtyckich, a także w Grecji, ogromne znaczenie miała liczba 3. Zasadnicza jest również symbolika samej głowy – w szczególności ukazywanie bóstwa jako wszechwidzącego i wszechmocnego dzięki przedstawianiu go z wieloma głowami. Zdolność ta była przez wiele kultur przypisywana słońcu⁴⁰, co zostało później niejako zaadaptowane przez chrześcijaństwo, wykorzystujące symbole solarne w ikonografii Boga lub Chrystusa⁴¹. Należy jednak zaznaczyć, że, pomimo iż antyczny kult Słońca odegrał ważną rolę w rozwoju chrześcijaństwa, był on jednocześnie uważany za zagrożenie dla nowej wiary⁴².

Dla zrozumienia powszechności bóstw tricefalicznych w Europie przedchrześcijańskiej warto wspomnieć o niektórych z nich. Konkretnym bogiem, przywoływanym zarówno przez Pettazzoniego, jak i Thiessen, jest Trzygłów, czczony na terenie Szczecina⁴³, swego czasu oskarżany przez niektórych o kpinę z chrześcijańskiej Trójcy Świętej⁴⁴. Jego posąg był najprawdopodobniej widziany w XII wieku przez biografa Ottona z Bambergu, zaś więcej informacji o nim można znaleźć w pismach Herborda⁴⁵. Był to „bałwan trójgłowy, bo na jednym tułowiu o trzech głowach, [...] to jedno zabrał ze sobą Otton niby trofeum, owe trzy złączone głowy, a tułów zniszczył”⁴⁶. Jego głowy symbolizować miały niebo, ziemię oraz zaświaty – postrzegany był on więc jako bóstwo rzą-

37 R. Pettazzoni, *The Pagan Origins...*, dz. cyt., s. 146.

38 W. Kirfel, *Die Dreiköpfige Gottheit. Archäologisch-ethnologischer Streifzug durch die Ikonographie der Religionen*, Bonn 1948, s. 186.

39 R. Pettazzoni, *The Pagan Origins...*, dz. cyt., s. 136.

40 R. Pettazzoni, *The Pagan Origins...*, dz. cyt., s. 149.

41 G.E. Thiessen, *Not So Unorthodox...*, dz. cyt., s. 403.

42 J. Miziolek, *Sol verus. Studia nad ikonografią Chrystusa w sztuce pierwszego tysiąclecia*, Wrocław 1991, s. 11–12.

43 G.E. Thiessen, *Not So Unorthodox...*, dz. cyt., s. 401.

44 A. Brückner, *Mitologia słowiańska*, Kraków 2021, s. 159.

45 R. Pettazzoni, *The Pagan Origins...*, dz. cyt., s. 138–139.

46 A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Warszawa 1982, s. 122.

dzące tymi królestwami⁴⁷. Według Pettazzoniego pierwsze świadectwa policefalicznego przedstawienia tego bóstwa pochodzą dopiero z XII wieku, gdyż jeszcze w wieku XI poganizm był powszechną religią na terenach zamieszkiwanych przez Słowian Bałtyckich, stąd jedynym momentem, w którym pewne było zobaczenie przedstawień wyznawanych tam bóstw na własne oczy przez chrześcijan była chwila ich niszczenia⁴⁸. Poniekąd z tego powodu część badań dotycząca tej grupy opiera się jedynie na źródłach pisemnych – do tej pory nie zostało odnalezione żadne policefaliczne przedstawienie z regionu dawnych Słowian Bałtyckich, będące bezsprzecznie wizerunkiem bóstwa⁴⁹. Innym bogiem czczonym w tym regionie Europy był Świętowit, którego posąg znajdujący się na Rugii znany jest z relacji Saksa Gramatyka: „W świątyni stał olbrzymi posąg, przewyższający wielkością wszelkie rozmiary ciała ludzkiego, rażący czterema głowami i tyłuż szyjami”⁵⁰, których wymowę odczytywać można jako personifikację wszechmocy⁵¹. Ten sam kronikarz wymieniał również siedmiogłowego boga Rujewita⁵². Wzmianka o nim pojawiła się też w sadze o Knytlingach, gdzie ponadto znalazło się imię Porewita, który miał mieć pięć głów⁵³. Spośród nielicznych zachowanych artefaktów wymienić można choćby drewniane posążki bóstwa z czterema twarzami z IX wieku, odnalezione na wyspie Wolin⁵⁴ (il. 12).

Znane przykłady wielogłowych postaci mitologicznych pochodzą również ze starożytnej Grecji i Rzymu. Można odnaleźć je zarówno wśród legendarnych potworów, jak i bogów. Warto wspomnieć choćby o trójgłowym Cerberze, hydrze lernejskiej⁵⁵, olbrzymie o trzech tułowiach – Gerionie⁵⁶. Hekate, boginię upiorów i czarów, lecz też przyrody, przedstawiano z trzema połączonymi korpusami⁵⁷. W przypadku bóstw rzymskich głównym przykładem jest Janus, którego ukazywano z dwoma bądź czterema twarzami. Był on bogiem opiekuńcem wejścia i przechodzenia (np. bram miejskich)⁵⁸. Jest on szczególnie istotny dla ikonografii średniowiecznego tricephalusa, gdyż niektórzy jego krytycy na-

47 G.E. Thiessen, *Not So Unorthodox...*, dz. cyt., s. 401.

48 R. Pettazzoni, *The Pagan Origins...*, dz. cyt., s. 138.

49 R. Pettazzoni, *The Pagan Origins...*, dz. cyt., s. 142.

50 A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, dz. cyt., s. 95.

51 A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, dz. cyt., s. 99.

52 A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, dz. cyt., s. 105.

53 A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, dz. cyt., s. 106.

54 A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, dz. cyt., s. 196.

55 M. Pietrzykowski, *Mitologia starożytnej Grecji*, Warszawa 1978, s. 239.

56 M. Pietrzykowski, *Mitologia starożytnej Grecji*, dz. cyt., s. 243.

57 M. Pietrzykowski, *Mitologia starożytnej Grecji*, dz. cyt., s. 65–66.

58 A. Krawczuk, *Mitologia starożytnej Italii*, Warszawa 1984, s. 32.

zywali go „trójgłowym Janusem”⁵⁹. Co więcej, jego specyficzna postać poprzez dodanie dużych skrzydeł została przekształcona w symbol Trójcy Świętej, charakterystyczny dla neapolitańskich miniatorów w latach 1350–1365⁶⁰ (il. 13).

Motyw tricefalii znaleźć można także w sztuce rzymsko-galijskiej – o wiele częściej w postaci samych głów niż całych sylwetek⁶¹ (il. 14). Znaczenie głowy jako źródła istoty bytu, zarówno śmiertelnego, jak i boskiego, mogło objawiać się także w zaburzeniu proporcji poprzez nadnaturalne powiększenie tej części ciała⁶². Niektóre z przykładów dzieł w tym typie to np. stela przechowywana obecnie w Musee Carnavalet w Paryżu, ołtarze z Beaune w departamencie Côte d’Or, Dennevy czy Saone-et-Loire, a także popiersie z Condat w departamencie Dordogne⁶³. Inne tricefaliczne głowy z terenów *Galia Belgica* znajdują się ponadto na tzw. wazach planetarnych, datowanych na I–III wiek n.e. Są to zwykle wizerunki o trzech twarzach, interpretowane jako wyobrażenie boga niedzieli – *dies solis*⁶⁴. Zachowało się kilka z takich waz – pochodząca z Bayay (obecnie w Cabinet des Medailles w Paryżu), z Fliegenbergu koło Troisdorfu (obecnie w Kolonii). Ponadto, odnaleziono również fragmenty innych waz z przedstawieniami trójgłowymi – np. w Mons⁶⁵. Kolejnym trójgłowym wizerunkiem galijskim jest filar ze Soissons, interpretowany jako przedstawienie boga Cernunnosa⁶⁶, który razem z Esusem i Smertriušem należał do swoistej Trójcy, odpowiedzialnej za śmierć i zmartwychwstanie⁶⁷. W Galii północno-wschodniej, po zajęciu jej przez Rzym, powstawały ponadto posągi Merkurego, wyobrażające go z trzema głowami⁶⁸.

W sztuce celtyckiej poza Galią raczej próżno szukać trójgłowych postaci mitologicznych – prawdopodobnie jedynym tricefalicznym bogiem był Lugus, panceltyckie bóstwo⁶⁹, utożsamiane w *De Bello Gallico* z lepiej znanym Cezarowi rzymskim Merkurem⁷⁰.

59 J. Hallebeek, *Papal Prohibitions Midway...*, dz. cyt., s. 363.

60 G. E. Thiessen, *Not So Unorthodox...*, dz. cyt., s. 416.

61 G. E. Thiessen, *Not So Unorthodox...*, dz. cyt., s. 403.

62 G. E. Thiessen, *Not So Unorthodox...*, dz. cyt., s. 404.

63 R. Pettazzoni, *The Gaulish three-faced God on Planetary Vases*, [w:] *Essays on the history of religions*, Leiden 1967, s. 125.

64 R. Pettazzoni, *The Pagan Origins...*, dz. cyt., s. 147.

65 R. Pettazzoni, *The Gaulish...*, dz. cyt., s. 126–127.

66 D. Fickett-Wilbar, *Cernunnos: Looking a Different Way*, „Proceedings of the Harvard Celtic Colloquium”, 2003, Vol. 23, s. 99.

67 M. Jaczynowska, *Religie świata rzymskiego*, Warszawa 1987, s. 183.

68 M. Jaczynowska, *Religie świata rzymskiego*, dz. cyt., s. 173.

69 J. T. Koch, F. F. Palacios, *Some epigraphic comparanda bearing on the “pan-Celtic god” Lugus*, [w:] *Celtic Religions in the Roman Period. Personal, Local and Global*, eds. R. Haeussler, A. King, Aberystwyth 2017, s. 38.

70 J. T. Koch, F. F. Palacios, *Some epigraphic comparanda...*, dz. cyt., s. 39.

W relacji do chrześcijańskiego tricephalusa przywoływani bywają również policefaliczni bogowie obecni w prewedyskiej cywilizacji Doliny Indusu już od trzeciego tysiąclecia p.n.e., np. Śiwa⁷¹, oraz wizerunki o trzech głowach lub trzech twarzach, pojawiające się we francuskiej sztuce romańskiej, na których temat Pettazoni spekulował, iż mogą być łącznikiem pomiędzy pogańskim pierwowzorem a typem przedstawień Trójcy Świętej, będącym tematem tej pracy⁷². Spośród bogów indyjskich poza Śiwą wyróżnić można między innymi Warunę, przedstawianego czasem z czterema twarzami zwróconymi w cztery strony świata⁷³. Z wieloma – dwiema, trzema lub siedmioma – głowami przedstawiany mógł być także Agni, drugi bóg Wed⁷⁴. Jako czterogłowy ukazywany był Brahma⁷⁵ (il. 15) oraz Wisznu⁷⁶, jako sześciogłowy – Karttikeja⁷⁷.

W mitologiach przedchrześcijańskiej Europy i nie tylko pojawia się zatem wiele postaci policefalicznych. Moim celem nie jest wymienienie ich wszystkich, lecz pokazanie skali tego fenomenu, który z pewnością miał wpływ na rozwój przedstawień tricephalusa w sztuce chrześcijańskiej. Nie ma także wątpliwości, że tak silne powiązania z wiarą pogańską były jednym z czynników skłaniających teologów do krytyki obrazowania w ten sposób Trójcy Świętej.

Średniowieczni teologowie wobec przedstawień tricephalusa i rozwój doktryny trynitarnej

Początkowo przedstawienia Trójcy Świętej jako tricephalusa nie były oficjalnie zakazane przez Kościół, aczkolwiek nie było to jednoznaczne z ich akceptacją – już w średniowieczu pojawiały się obiekcje teologów. Posiadanie trzech głów uznawane było za aberrację, a jako coś nienaturalnego nie było stosowne do ukazania boskości. Z czasem zaczęto nazywać je „potworami”⁷⁸, co według Jana Hallebeeka nie jest całkowicie bezpodstawne, gdyż niewykluczone, iż wzorami były monstra starożytne⁷⁹. W swoim artykule Thiessen wymienia przeciwników przedstawień tricephalusa, zwracających uwagę na jego problematyczność jeszcze przed reformacją. Był to bp Lucas de Tuy (zm. 1249),

71 G. E. Thiessen, *Not So Unorthodox...*, dz. cyt., s. 402.

72 R. Pettazoni, *The Pagan Origins...*, dz. cyt., s. 150.

73 M. Jakimowicz-Shah, A. Jakimowicz, *Mitologia indyjska*, Warszawa 1982, s. 21.

74 M. Jakimowicz-Shah, A. Jakimowicz, *Mitologia indyjska*, dz. cyt., s. 46.

75 M. Jakimowicz-Shah, A. Jakimowicz, *Mitologia indyjska*, dz. cyt., s. 161.

76 M. Jakimowicz-Shah, A. Jakimowicz, *Mitologia indyjska*, dz. cyt., s. 171.

77 M. Jakimowicz-Shah, A. Jakimowicz, *Mitologia indyjska*, dz. cyt., s. 309.

78 M. Jakimowicz-Shah, A. Jakimowicz, *Mitologia indyjska*, dz. cyt., s. 407.

79 J. Hallebeek, *Papal Prohibitions Midway...*, dz. cyt., s. 361.

abp Antonio Pierozzi (1389–1459), czy też Durand de Saint-Pourcin (1270–1332), według którego przedstawienie pierwszej i trzeciej osoby Trójcy Świątej nie powinny być uznawane za wizerunki Boga Ojca i Ducha Świątego ani jako one czczone⁸⁰. Jeszcze bardziej radykalny pogląd miał Alonso Tostado, który za niestosowne uznawał przedstawianie Trójcy Świątej w jakiegokolwiek ludzkiej postaci, ponieważ jest ona nieograniczona⁸¹. Wizerunki tricefaliczne potępił też abp Antoninus z Florencji, który poświęcił kwestii obrazów i malarzy cały rozdział *Summa Theologica* pisanego pomiędzy 1446 a 1459 rokiem, w którym odnaleźć można krótki fragment dotyczący tego problemu⁸². Określał on tricephalusa jako przedstawienie potworne, ponieważ nie było ono zgodne z naturą i zwyczajnym rozwojem człowieka⁸³. Według Jana Vermeulena z Leuven, przedstawienia Boga powinny być zgodne z opisami objawień zawartymi w Piśmie Świątym, czyli jako starotestamentowego swiego starca z Księgi Daniela lub jako Boga Tronującego w Apokalipsie św. Jana. Thiessen zwróciła również uwagę na inny fragment Biblii, odnoszący się do sposobu percepcji Trójcy Świątej w Ewangelii św. Jana⁸⁴.

Pełnoprawne traktaty teologiczne na temat wizerunków Trójcy Świątej zaczęły powstawać dopiero w XVI wieku. Znaczna większość ich autorów, ugruntowując opinię średniowiecznych poprzedników, krytykowała używanie tricephalusa w tym celu, określając go jako potworną deformację, niegodną reprezentacji boskości. Jednym z przykładów jest tu *De Imaginibus* Jana Molanusa z 1570 roku, w którym zaznaczył on dodatkowo rolę, jaką w rozpowszechnieniu tego schematu ikonograficznego odegrały księgi *Godzinek* oraz *brewiarze*⁸⁵. Tylko jeden XVI-wieczny teolog – Grzegorz z Walencji – aprobował tę formę, argumentując swoje stanowisko jej potencjałem wizualnego wyrażenia jedności istoty, przy jednoczesnej różnicy osób Trójcy⁸⁶. Wśród stanowczych jej przeciwników znalazły się też między innymi środowiska reformacyjne w Siedmiogrodzie czy Polsce⁸⁷. Przełom miał miejsce w 1628 roku, gdy w pontyfikacie papieża Urbana VIII zawarto polecenie zaprzestania używania postaci z jednym ciałem, trzema ustami i nosami oraz czterema oczami do ukazywania

80 J. Hallebeek, *Papal Prohibitions Midway...*, dz. cyt., s. 409.

81 J. Hallebeek, *Papal Prohibitions Midway...*, dz. cyt., s. 365.

82 C. Gilbert, *The Archbishop on the Painters of Florence, 1450*, „The Art Bulletin” 4 (1959) nr. 1, s. 75.

83 C. Gilbert, *The Archbishop on the Painters of Florence, 1450*, dz. cyt., s. 81.

84 G. E. Thiessen, *Not So Unorthodox...*, dz. cyt., s. 408.

85 S. Deswarte-Rosa, *La Trinite trifrons en France dans le sillage de Savonarole*, [w:] *Circulation des idées et des pratiques politiques, France et Italie (XIIIe – XVIe siècle)*, a cura di A. Lemonde, I. Taddei, Rzym 2013, s. 236–237.

86 J. Hallebeek, *Papal Prohibitions Midway...*, dz. cyt., s. 361.

87 J. Hallebeek, *Papal Prohibitions Midway...*, dz. cyt., s. 242.

Trójcy Świętej, natomiast ostateczny zakaz stosowania formy tricephalusa pojawił się w *Sollicitudini Nostrae* Benedykta XIV w 1745 roku⁸⁸.

Kwestią kluczową dla zrozumienia kontrowersji otaczającej ten bardzo specyficzny typ przedstawień Trójcy Świętej jest zrozumienie stanowiska jej przeciwników, do czego niezbędne jest prześledzenie rozwoju średniowiecznej doktryny trynitarnej pod kątem dogmatu trójjedności Trójcy Świętej, określanego często za pomocą wyrażenia *una substantia in tribus personis*, oznaczającego istotę boską w trzech osobach⁸⁹.

Dla wyjaśnienia tego problemu Ojcowie Kościoła odwoływali się do filozofii platońskiej, na podstawie której ukazywali Boga ustopniowanego, którego wszystkie hipostazy podlegały wszechmocnej prajedności – tak więc byty Syna i Ducha Świętego zależne były od Ojca. Ta droga rozumowania używana była przez długi czas, nawet pomimo tego, iż po Soborze w Nicei oficjalnie głoszono, że Osoby Boskie są od siebie niezależne i każda z nich posiada pełnię Bóstwa⁹⁰. Dogmat ten werbalnie potwierdzony został podczas soboru Konstantynopolskiego II (553):

Jeżeli ktoś nie wyznaje, że Ojciec, Syn i Duch Święty mają jedną naturę, jedną moc i władzę, że są jedną Trójcą współistotną, jednym Bóstwem, które należy czcić w trzech hipostazach, czyli osobach – niech będzie przeklęty⁹¹.

Wypowiedzi w podobnym tonie odnaleźć można również w dokumentach soboru Laterańskiego IV (1215), gdzie widnieje ponadto zapis między innymi o tym, iż „Święta Trójca pod względem wspólnej istoty jest niepodzielna, pod względem zaś własności osobowych jest zróżnicowana”⁹². Nie ma więc Boga i trzech odrębnych Osób Boskich – jest jedynie pojedynczy Bóg w trzech osobach⁹³. Na soborze we Florencji (1441–1442) przekonanie to wybrzmiało jeszcze wyraźniej w przekazaniu wiernym kanonu wiary opracowanego przez św. Atanazego, potwierdzającego założenia wcześniejsze, tłumacząc dodatkowo złożo-

88 J. Hallebeek, *Papal Prohibitions Midway...*, dz. cyt., s. 372–373.

89 G. Greshake, *Trójjedyny Bóg. Teologia trynitarzna*, Wrocław 2009, s. 54.

90 G. Greshake, *Trójjedyny Bóg. Teologia trynitarzna*, dz. cyt., s. 56–57.

91 *Dokumenty Soborów Powszechnych: tekst grecki, łaciński, polski. T. 1, Nicea I, Konstantynopol I, Efez, Chalcedon, Konstantynopol II, Konstantynopol III, Nicea II: (325–787)*, red. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2001, s. 285.

92 *Dokumenty Soborów Powszechnych: tekst grecki, łaciński, polski. T. 2, Konstantynopol IV, Lateran I, Lateran II, Lateran III, Lateran IV, Lyon I, Lyon II, Vienne: (869–1312)*, red. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2002, s. 221.

93 G. Greshake, *Trójjedyny Bóg. Teologia trynitarzna*, dz. cyt., s. 89.

ność istoty Trójcy⁹⁴. Wtedy też oficjalnie wprowadzono do języka pojęcie relacji Osób Boskich, o których dyskutowano również wcześniej – na synodzie w Toledo w 675 roku padło stwierdzenie, że jedynie poprzez relację osób można mówić o Trójcy w jednym Bogu⁹⁵.

Kwestia ta była więc szeroko omawiana i tłumaczona w okresie średniowiecza, o czym mogą świadczyć przywołane przeze mnie dalej przykłady dzieł wybitnych teologów tego czasu oraz ich argumentów. Jednym z najważniejszych dla tego okresu tekstów był traktat *O Trójcy Świętej* św. Augustyna. Jego wyjaśnienie w stosunkowo krótkim czasie stało się podstawą teologii trynitarniej Zachodu, prowadząc do popularyzacji postrzegania Boga jako trójjedynego, przy czym był on wywyższoną istotą boską, niezależną od Ojca, Syna i Ducha Świętego⁹⁶. Tożsamość Osób Boskich tłumaczył on następująco: „Na początku było Słowo, a Słowo było u Boga i Bogiem było Słowo”. Rzecz jasna, że jako Słowo Boże rozumiemy jedynego Syna Bożego, o którym następnie powiedziano: „A Słowo stało się ciałem i mieszkało między nami”⁹⁷. Wyjaśniał on również to, w jaki sposób Syn jest poniżej Boga, jednocześnie nim będąc – miałyby to być skutkiem przyjęcia przez niego roli sługi, swoistego pośrednika między nim a ludźmi dzięki jego wcieleniu⁹⁸. Ponadto prowadził on rozważania na temat tego, która osoba Trójcy ukazywała się wiernym w Piśmie Świętym oraz czy jest ona w ogóle widzialna. Doszedł on do wniosku, iż ze względu na między innymi słowa zapisane w 1 Księdze Tymoteusza, można uznać za niewidocznego zarówno Ojca, jak i resztę Trójcy – objawiała się ona jedynie za pomocą rzeczy materialnych⁹⁹. Co więcej, pomimo iż poszczególne osoby są nierozłączne, nie ukazują się razem, ponieważ nie jest to możliwe za pomocą tworu cielesnego, nie dorastającego ich poziomu i niegodnego¹⁰⁰. W dalszej części traktatu czytamy, iż „obrazem Boga może być tylko ten byt, ponad którym jest tylko Bóg. Obraz bowiem to bezpośrednie odbicie Boga, zatem żadne stworzenie nie może stanąć między Bogiem a Jego obrazem”¹⁰¹, co mogło mieć pewien wpływ na ikonografię – przez długi czas koncepcja trójjedności Trójcy Świętej ukazywana była jedynie pod postacią diagramów czy zachodzących na siebie okręgów. W ikonografii chrześcijaństwa wschodniego zauważyć można było też Trójcę

94 *Dokumenty Soborów Powszechnych: tekst łaciński, grecki, arabski, ormiański, polski. T. 3. (1414–1445): Konstancja, Bazylea-Ferrara-Florencja-Rzym*, red. A Baron, H. Pietras, Kraków 2007, s. 525–527.

95 G. Greshake, *Trójjedyny Bóg. Teologia trynitarna*, dz. cyt., s. 89.

96 G. Greshake, *Trójjedyny Bóg. Teologia trynitarna*, dz. cyt., s. 59.

97 Św. Augustyn, *O Trójcy Świętej*, tł. M. Stokowska, Kraków 1996, s. 33.

98 Św. Augustyn, *O Trójcy Świętej*, dz. cyt., s. 41.

99 Św. Augustyn, *O Trójcy Świętej*, dz. cyt., s. 90–92.

100 Św. Augustyn, *O Trójcy Świętej*, dz. cyt., s. 190.

101 Św. Augustyn, *O Trójcy Świętej*, dz. cyt., s. 341.

pod postacią trzech identycznych osób, np. w scenie uczyty u Abrahama, na zachodzie łączone często z herezją tryteizmu¹⁰², lecz również spotykane, szczególnie od około XII wieku¹⁰³.

W VI wieku kwestią trójjedności zajął się również Boecjusz, który osobę definiował jako indywidualną substancję rozumnej natury, co było poniekąd punktem wyjścia dla twórców późniejszych¹⁰⁴. W traktacie *W jaki sposób Trójca jest jednym Bogiem, a nie trzema bogami?* określa on substancję Boga jako formę nieposiadającą materii¹⁰⁵. Argumentuje on równość osób Trójcy tym, iż nie istnieją pomiędzy nimi rozbieżności w substancji danego bytu. Jeśli więc takiego zróżnicowania nie da się wyróżnić, nie ma liczby – jest jedynie jedność. Równocześnie zaznacza on, że powtórzenie Boga w Trójcy nie prowadzi do wielości, gdyż Ojciec, Syn i Duch Święty nadal są jednym i tym samym bytem¹⁰⁶, lecz nie można według niego nazwać ich identycznymi¹⁰⁷. Koncepcji osoby Boecjusza przeciwny był XII-wieczny myśliciel, Ryszard ze Świętego Wiktora, który twierdził, że substancja Boska jest duchowa i indywidualna, przez co nie może być osobą¹⁰⁸. Jest nią natomiast „nieprzekazywalna egzystencja Boskiej natury”¹⁰⁹.

Między innymi dzięki powszechności rozumienia trójjedności Boga w wydaniu św. Augustyna, św. Tomasz z Akwinu mógł w XIII wieku określać Boga jako *una persona*, co w początkach istnienia Kościoła było terminem heretyckim¹¹⁰. Używał on również definicji osoby wypracowanej przez Boecjusza, doskonaląc teorie obojga wcześniejszych teologów. Osobę definiował on jako unikalny sposób bycia, o najwyższej godności, który charakteryzuje świadomość i wolność¹¹¹. Ojca, Syna i Ducha Świętego odróżniać miały od siebie relacje – zarówno wzajemne, jak i do siebie samego, tożsame z Boską istotą¹¹². Samo istnienie Trójcy argumentował on następującymi słowami: „Wszelka wieloznaczność sprowadza się do jednoznaczności. Lecz wychodzenie stworzeń od Boga jest wieloznaczne. Trzeba więc przyjąć pierwotne pochodzenie jednoznaczne, którym Bóg pochodzi od Boga, co pociąga za sobą Trójcę Osób.”¹¹³, podkreślając

102 U. Rowlatt, dz. cyt., s. 204.

103 A. Heimann, dz. cyt., s. 45.

104 G. Greshake, *Trójjedyny Bóg. Teologia trynitarna*, dz. cyt., s. 89–91.

105 Boecjusz, *W jaki sposób Trójca jest jednym Bogiem, a nie trzema bogami?*, [w:] *Traktaty teologiczne*, tł. A. Kijewska, R. Bielak, Kęty 2007, s. 59.

106 Boecjusz, *W jaki sposób Trójca jest jednym Bogiem...*, dz. cyt., s. 61.

107 Boecjusz, *W jaki sposób Trójca jest jednym Bogiem...*, dz. cyt., s. 63.

108 G. Greshake, *Trójjedyny Bóg. Teologia trynitarna*, dz. cyt., s. 91.

109 G. Greshake, *Trójjedyny Bóg. Teologia trynitarna*, dz. cyt., s. 92.

110 G. Greshake, *Trójjedyny Bóg. Teologia trynitarna*, dz. cyt., s. 59.

111 G. Greshake, *Trójjedyny Bóg. Teologia trynitarna*, dz. cyt., s. 99.

112 G. Greshake, *Trójjedyny Bóg. Teologia trynitarna*, dz. cyt., s. 101.

113 Św. Tomasz z Akwinu, *O poznaniu Boga*, tł. Piotr Lichacz i inni., Kraków 2005, s. 99.

jednakże niemożność dowiedzenia tego poza wiarą¹¹⁴. Co istotne, nie zgadzał się on ze stwierdzeniem Boecjusza o tym, iż jeżeli Ojciec, Syn i Duch Święty nie są sobie równi, istnieje wielu bogów¹¹⁵. Podobnej problematyki dotyczył także XV-wieczny filozof, Mikołaj z Kuzy, stosując równolegle terminy *unitas* i *trinitas*¹¹⁶.

Powyższe są jedynie niektórymi z przykładów obszernej literatury objaśniającej trudny do zrozumienia dogmat trójjedności. W długiej historii chrześcijaństwa nie brak jest twierdzeń heretycznych wynikających z jego niezrozumienia – można do nich zaliczyć np. monarchianizm, którego zwolennicy wyznawali, iż istnieje pojedynczy Bóg, zaś Trójca jest bytem przejściowym, jaki kiedyś zniknie¹¹⁷. Można więc wnioskować, iż niebezpieczne były obawy teologów o to, że w konfrontacji z przedstawieniami Trójcy Świętej jako tricephalusa mniej wykształceni w tej dziedzinie wierni mogli popełnić błąd, odczytując je jako tryteistyczne bądź pogańskie.

Symbolika przedstawień tricephalusa

Podczas próby zrozumienia omawianego zjawiska należy wziąć pod uwagę średniowieczną symbolikę liczby 3 oraz głowy. Jak już było wspomniane, Trójca pod postacią osoby z trzema głowami uważana była za monstrum – potworność zaś od zawsze kojarzona była negatywnie. Jej głównymi kryteriami były w średniowieczu anormalność, niebezpieczeństwo i wyolbrzymienie np. niektórych cech¹¹⁸, gdyż właśnie poprzez fizyczne deformacje widoczny dla wszystkich miał być grzech¹¹⁹. W przypadku tricephalusa zwielokrotnienie głowy wpisywało się w każdą z tych kategorii.

Głowa uznawana była we wczesnym średniowieczu za źródło życia, a w przypadku bogów za miejsce, w którym znajdowała się istota ich jestestwa i boskości. Stąd też niebezpieczna jest spekulacja o podkreśleniu tego znaczenia poprzez przedstawienie danego bóstwa z większą ilością głów. Powielenie ich

114 Św. Tomasz z Akwinu, *O poznaniu Boga*, dz. cyt., s. 101.

115 Św. Tomasz z Akwinu, *O poznaniu Boga...*, dz. cyt. s. 173.

116 A. Małachowski, *Jedność i mnogość jako kategorie modelu trynitarnego w ujęciu Mikołaja z Kuzy*, Wrocław 2008, s. 142.

117 H. Pietras, *Herezje*, Kraków 2019, s. 29.

118 J. J. Cohen, *The Use of Monsters and the Middle Ages*, „SELIM. Journal of the Spanish Society for Medieval English Language and Literature” (1992) nr 2, s. 49.

119 D. Hassig, *The Iconography of Rejection. Jews and Other Monstrous Races*, [w:] *Image and belief. Studies in celebration of the eightieth anniversary of the Index of Christian Art*, ed. C. Hourihane, Princeton 1999, s. 30.

warunkowało także umiejętność patrzenia w kilku kierunkach jednocześnie, czyniąc bóstwo wszechwidzącym, a przez to wszechmocnym¹²⁰.

Ponadto w średniowieczu głowie nadawano nie tylko istotne znaczenie symboliczne, lecz zastanawiano się również nad jej rzeczywistą funkcją i rangą w działaniu ciała ludzkiego. Nadal aktualna była prowadzona już od antyku dyskusja o tym, co jest ważniejsze – głowa czy serce. Debata dotyczyła także kwestii teologicznych – choćby ulokowania duszy w organizmie ludzkim. To właśnie między innymi w głowie jej miejsce widział św. Tomasz z Akwinu czy Izydor z Sewilli¹²¹. Jej ważność była szczególnie podkreślana w XII i XIII wieku¹²². W medycynie i teologii obecny był także problem policefalii – w sensie dosłownym pojawił się przy okazji rozważań Johna Pechama o tym, czy dziecko, które urodziło się z dwiema głowami, należy ochrzcić raz, czy może dwa razy. W sensie metaforycznym posłużył się nią papież Bonifacy VIII w trakcie sporu z Filipem IV Pięknym, określając w bulli *Unam Sanctam* społeczeństwo rządzone jednocześnie przez króla i papieża jako dwugłowe i potworne¹²³. Głowa uważana była za symbol władzy, nie tylko ziemskiej – powszechne do dziś jest nazywanie Jezusa głową Kościoła¹²⁴.

W odniesieniu do symboliki liczby 3 znamienne są słowa, które znalazły się w *O poznaniu Boga* św. Tomasza z Akwinu:

Nie należy Bogu odmawiać żadnej doskonałości. Otóż trzy jest liczbą doskonałości każdej rzeczy, jak o tym mowa w pierwszej księdze «O niebie i świecie». Trzeba więc Bogu przypisać troistość¹²⁵.

Już wcześniej była to liczba niezmiernie istotna w egzegezie aleksandryjskiej, uważana za idealną i świętą, dotyczącą rzeczy boskich¹²⁶. Orygenes wiązał ją też jednak z Szatanem na podstawie twierdzenia, iż jest on swoistym odbiciem Trójcy Świętej, w którym na każdą z Osób Boskich przypada osoba diabelska¹²⁷. Co więcej, istniało przekonanie, iż w rezultacie trzykrotnego przebiegnięcia po zmroku wokół świątyni, w kierunku przeciwnym do ruchu wskazówek zegara

120 G. E. Thiessen, *Not So Unorthodox...*, dz. cyt., s. 402.

121 E. Cohen, *The Meaning of the Head in High Medieval Culture*, [w:] *Disembodied Heads in Medieval and Early Modern Culture*, ed. C. Santing, B. Baert, A. Traninger, Leiden, Boston 2013, s. 64.

122 E. Cohen, *The Meaning of the Head...*, dz. cyt., s. 69.

123 E. Cohen, *The Meaning of the Head...*, s. 71.

124 J. Le Goff, N. Truong, *Historia ciała w średniowieczu*, Warszawa 2018, s. 177.

125 Św. Tomasz z Akwinu, *O poznaniu Boga*, tł. P. Lichacz i inni, Kraków 2005, s. 99.

126 M. Szram, *Szatan a symbolika liczb w alegorycznej egzegezie aleksandryjskiej*, [w:] *Demonologia w nauce Ojców Kościoła. Hipolit. O Antychryście*, red. H. Pietras, Kraków 2000, s. 84.

127 M. Szram, *Szatan a symbolika liczb...*, dz. cyt., s. 87–88.

przywołać można było Diabła¹²⁸. W kontekście religii pogańskiej liczba 3 służyła prawdopodobnie do podkreślenia boskości i siły boga, przedstawianego z, co najmniej, trzema głowami. Triada mogła ponadto wskazywać na istnienie ponadnaturalnej mocy¹²⁹. Jako boska i quasi-magiczna, liczba 3 miała również znaczenie poza teologią – w medycynie lekarstwo miało składać się z trzech różnych składników, w przypadku opętania ludzie mieli umierać zwykle trzy dni po dotknięciu przez demona, zaś skrzyżowanie trzech dróg było uważane za miejsce bardziej niebezpieczne niż inne¹³⁰.

Dla tricefalicznego wizerunku Lucyfera w *Boskiej komedii* istnieje kilka różnych interpretacji. Jeffrey Burton Russel sugeruje porównanie trzech twarzy i skrzydeł do trzech końców krzyża Chrystusa jako kolejny przykład parodii Trójcy Świętej. Z tym samym wiąże on również kolory poszczególnych twarzy. Przywołuje on przeciwne sobie asocjacje morwy – pozytywną zaczerpniętą z Ewangelii wg św. Łukasza oraz negatywną, przedstawioną przez św. Ambrożego, który powiązał roślinę z szatanem zaczynającym jako jasny i wspaniały, przekształcającym się w czerwonego w szczycie mocy i kończącym jako czarny od grzechu. Morwa używana była jako symbol krzyża przez św. Augustyna, stąd też przypuszczenie, iż Dante posłużył się jej barwami w celu podkreślenia warstwy ikonograficznej motywu¹³¹. Burton Russell wspomina także inne interpretacje kolorów twarzy Lucyfera – czerwień twarzy centralnej może wskazywać na grzech bądź wstyd, czerń lewej na ignorancję lub zepsucie, zaś biała twarz prawa sugerowałaby nieudolność¹³². Według Dino Cervigniego trzy kolory mogą sugerować opanowanie przez niego wszystkich trzech znanych ówczesznie części świata lub parodię mocy Ojca, mądrości Syna i miłości Ducha Świętego¹³³.

Negatywne postacie tricefaliczne w sztuce średniowiecznej

Jak więc widać, w średniowiecznej ikonografii chrześcijańskiej postacie tricefaliczne wykorzystywane były do przedstawiania zupełnie przeciwnych sobie bytów. Formę pogańskiego bóstwa odarto z pierwotnego znaczenia religijne-

128 J. Burton Russell, *Lucifer. The Devil in the Middle Ages*, Ithaca, London 1992, s. 80.

129 G. E. Thiessen, *Not So Unorthodox...*, dz. cyt., s. 402.

130 U. Rowlatt, dz. cyt., s. 206.

131 J. Burton Russell, *Lucifer...*, dz. cyt., s. 232.

132 J. Burton Russell, *Lucifer...*, dz. cyt., s. 233.

133 D. Cervigni, *Lucifer*, [w:] *The Dante Encyclopedia*, ed. R. Lansing, Nowy Jork, Londyn, Routledge 2010, s. 574.

go i zależnie od koncepcji, degradowano do sił piekielnych lub wywyższano. Według Raffaele Pettazzoniego istotna miała być konieczność zachowania stosownego dystansu czasowego, w celu zminimalizowania ryzyka odrodzenia się wcześniejszych wierzeń¹³⁴, jednakże ze znanych obecnie zachowanych przykładów wynika, iż przez co najmniej XII wiek tricefaliczne przedstawienia chrześcijańskie – pozytywne i ich przeciwieństwa – oraz pogańskie współistniały ze sobą w różnych częściach Europy¹³⁵.

Interesujące przykłady postaci tricefalicznych pojawiały się w romańskiej sztuce francuskiej – jednym z nich jest XII-wieczny ptak znajdujący się na jednym z kapiteli chóru katedry św. Łazarza w Autun (il. 16). Mógł on być inspirowany Cerberem lub Belzebubem, lecz niewykluczony jest też wpływ lokalnego folkloru – pewne jest jedynie to, iż postać należy odczytywać jako negatywną. O zakorzenieniu takiego znaczenia trójgłowych figur mogą świadczyć podobne przedstawienia ptaków wykonane w Cluny, Perrecy-les-Forges, Saint-Leger-sur-Vouzance czy Vezelay, a także ukazany z trzema głowami wąż na tympanonie zachodniej fasady wspomnianej katedry w Autun¹³⁶. Pejoratywne rzeźby tricefaliczne odnaleźć można również między innymi w krużgankach bazyliki św. Jana na Lateranie w Rzymie z początku XIII wieku¹³⁷.

Obecne od wieków złe skojarzenia trójgłowych postaci z pewnością przyczyniły się do nieprzychylniej opinii na temat przedstawiania Trójcy Świętej w ten sposób, jednakże jednym z poważniejszych powodów sprzeciwu było ukazywanie w ten sposób Szatana. Źródła negatywnych konotacji policefalii odnaleźć można przede wszystkim w Biblii – w jednej z wizji proroka Daniela odnajdujemy następujący opis: „Potem patrzyłem, a oto inna [bestia] podobna do pantery, mająca na grzbiecie cztery ptasie skrzydła. Bestia ta miała cztery głowy; jej to powierzono władzę”¹³⁸. W Apokalipsie św. Jana znajdujemy natomiast werset o bestii siedmiogłowej¹³⁹. W świetle tej wiedzy nietrudno zrozumieć teologów uznających ten motyw za potworny oraz niegodny obrazowania Boga. XII-wieczne przedstawienia Lucyfera różniły się często od trójgłowego ukazania Trójcy Świętej między innymi z powodu trynitarnej symboliki liczby 3 – w tym okresie przedstawienia podążały raczej w kierunku opisów biblij-

134 D. Cervigni, *Lucifer*, dz. cyt., s. 151.

135 G.E. Thiessen, *Not So Unorthodox...*, dz. cyt., s. 405.

136 W.J. Travis, *The iconography of the choir capitals at Saint-Lazare of Autun and the anagogical way in Romanesque sculpture*, „Konsthistorisk tidskrift / Journal of Art History” 68 (1999) nr4, s. 16–17.

137 S. Deswarte-Rosa, *La Trinite trifrons...*, dz. cyt., s. 238.

138 Księga Daniela (7, 6).

139 Apokalipsa św. Jana (13, 1).

nych, ilustrując go z co najmniej czterema głowami¹⁴⁰. Od wieku XIII rozróżnienie to nie wydaje się być już tak istotne, w związku z czym pojawiały się jednoznacznie negatywne przedstawienia tricefaliczne. Jednym z najbardziej znanych jest fresk z Camposanto w Pizie (il. 17) datowany na lata 1335–1340, na którym rogaty Szatan ma trzy osobne twarze. Trzy głowy ma również między innymi przykład z Baptysterium we Florencji (il. 18) datowanej na lata pomiędzy 1240 a 1300 rokiem, należy jednak zaznaczyć, iż tylko głowa centralna w pewnym stopniu przypomina w swej formie ludzką – głowy po jej bokach są węzowe. Wyjątkowo interesujący szczegół stanowią ciała trzech osób znajdujące się w ustach każdej z nich, w schemacie identycznym z zastosowanym przez Dantego do ukazania Brutusa, Judasza i Kasjusza¹⁴¹. Podobne dzieła północnowłoskie były z pewnością znane Dantemu i mogły posłużyć jako inspiracja do wizji Szatana przedstawionej w *Pieśni XXXIV Boskiej komedii*¹⁴². Podobny, odchodzący nieco od „ludzkiego” schemat przedstawienia Lucyfera ukazany został w *Hortus Deliciarium* Herrady z Landsbergu z 1185 roku – tylko jedna z jego głów znajduje się na szyi, zaś pozostałe dwie przy kolanach¹⁴³.

W *Boskiej komedii* pojawia się również inna nacechowana negatywnie postać policefaliczna – Cerber. Trójgłowy pies jest wspomniany przez Dantego w *Pieśni VI Piekła*. Wykorzystanie tej postaci nie było nadzwyczajnością – pojawiał się on w średniowieczu w dyskusjach teoretycznych, np. na temat znaczenia każdej z jego głów. W jednym z florenckich manuskryptów z XIII wieku odnaleźć można stwierdzenie, iż oznaczają one trzy znane ówczesnie kontynenty¹⁴⁴. Inną interpretacją było zaczerpnięte od Izydora z Sewilli powiązanie ich z trzema etapami rozwoju człowieka – *infantia*, *iuventus* oraz *senectus*¹⁴⁵.

Jedną z pierwszych w chrześcijaństwie postaci, do której przedstawienia wykorzystywano tricefalię, był również Antychryst. W tym okresie można rozróżnić dwa podejścia do tej postaci. Według pierwszego z nich określenie to stosowane było do grzeszników, spośród których wyróżniano w szczególności Żydów i heretyków. Drugim z nich było istniejące już wcześniej, szerzej rozpowszechnione od X wieku dzięki traktatowi autorstwa Adso z Montereau-Der, przekonanie, iż jest on jednym z wcieleń Szatana, jego synem bądź

140 F. Boespflug, *Le diable et la trinité tricéphales...*, dz. cyt., s. 168.

141 E. P. Nassar, *The Iconography of Hell: From the Baptistery Mosaic to the Michelangelo Fresco*, „Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society” (1993), nr 111, s. 61.

142 E. P. Nassar, *Illustrations, Medieval and Renaissance*, [w:] *The Dante Encyclopedia*, ed. R. Lansing, Nowy Jork, Londyn, Routledge 2010, s. 498.

143 E. C. Block, *The Triple Head Motif on Medieval Choir Stalls*, „Reinardus. Yearbook of the International Reynard Society” 10 (1997), s. 55.

144 J. J. Savage, *The Medieval Tradition of Cerberus*, „Traditio” (1951) nr 7, s. 405.

145 J. J. Savage, *The Medieval Tradition of Cerberus*, dz. cyt., s. 407.

przywódcą jego armii, które zdominowało pisma teologiczne i literaturę średniowieczną¹⁴⁶. W przedstawieniach tricefalicznych jego głowy miały symbolizować odpowiednio kłamstwo, hipokryzję i bluźnierstwo, przedrzeźniając w ten sposób Trójcę Świętą. Elaine C. Block scharakteryzowała, za Auberem, jego twarze w tej konwencji jako posiadające rogi, uszy satyra, zakrzywione nosy, wystawiony język, ogolone głowy, owłosione ciała itp. Jako Antychryst został przedstawiony między innymi Izaak z Norwich na karykaturze Sądu Ostatecznego pochodzącej z 1233 roku (il. 19). Została ona wykonana na zwoju zawierającym spis opłat od Żydów z ośmiu hrabstw, dostarczonym do urzędu skarbowego w Westminster¹⁴⁷. Lichwiarz ma głowę o trzech złączonych ze sobą twarzach z zakrzywionymi nosami i spiczastymi brodami, na której spoczywa korona¹⁴⁸. Niektórzy badacze sugerują, iż z tyłu mogła znajdować się jeszcze czwarta, niewidoczna z tej perspektywy, głowa – dzięki temu miałby on jednocześnie pilnować swych dóbr na wschodzie, zachodzie, północy i południu. Przedstawienie nawiązuje do jego ogromnych wpływów oraz domniemanej nieszczerości, dwulicowości. Niżej widoczna jest scena nawiązująca do scenografii współczesnych twórcy misteriów, głównie poprzez rozpiętą tkaninę oraz architekturę¹⁴⁹. Izaak otoczony jest postaciami diabłów, bożków pogańskich oraz Żydów, wśród których można rozpoznać postacie historyczne. Jedną z nich był Mosse Mokke, człowiek w *pileus cornutum*, którego czubka nosa dotyka prawą ręką Szatan stojący pod Izaakiem. W wyniku zaangażowania w między innymi atak w Norwich i przycinanie monet został on skazany, a następnie powieszony w roku 1242 – jego pojawienie się na karykaturze może wskazywać na chęć skojarzenia Izaaka z działalnością kryminalną. Lewa ręka Szatana dotyka nosa kobiety podpisanej jako Avegaye¹⁵⁰. Obecność sylwetek demonów w prawym narożniku przedstawienia pozwala mieć pewność przy odczytywaniu jego przekazu, według którego Żydzi stoją na równi z siłami piekielnymi. W tym świetle ukazanie ukoronowanego Izaaka z Norwich jako wyniesionej ponad innych postaci centralnej każe rozumieć jego rolę jako władcy świata demonów, planującego dodatkowo zdradzić prawdziwego króla – Henryka III¹⁵¹. Patrząc przez pryzmat uprzedzeń średniowiecznych, interpretacja ta nabiera wiarygodności dzięki kontekstowi historycznemu. Izaak był jednym z naj-

146 J. Burton Russell, *Lucifer...*, dz. cyt., s. 103.

147 S. Lipton, *Isaac and Antichrist in the Archives*, „Past & Present” 232 (2016) nr 1, s. 6.

148 E. C. Block, *The Triple Head Motif on Medieval Choir Stalls*, dz. cyt., s. 55.

149 F. Felsenstein, *Jews and Devils. Antisemitic stereotypes of late medieval and renaissance England*, „Literature and Theology” 4 (1990) nr 1, s. 15.

150 F. Felsenstein, *Jews and Devils...*, dz. cyt., s. 16.

151 F. Felsenstein, *Jews and Devils...*, dz. cyt., s. 17.

bogatszych Żydów w Anglii – dług u niego mieli chociażby opat i zakonnicy z opactwa Westminster. Został on również zwolniony przez Henryka III z podatków, do jakich zobowiązani byli za jego panowania Żydzi¹⁵². Przy znajomości sytuacji wymowne jest także umieszczenie sceny w scenografii podobnej do oprawy misteriów – Żydzi byli w nich przedstawiani pejoratywnie tak, by wywołać u publiczności reakcję w formie między innymi poniżania ich postaci¹⁵³. Ukazanie w ten sposób Izaaka z Norwich było samo w sobie wyjątkowe, lecz wpisywało się w antysemickie tendencje powszechne w średniowieczu. Ich podstawą było oskarżenie całej populacji żydowskiej, zarówno z I, jak i XIII wieku, o zdradę i ukrzyżowanie Chrystusa, prowadzące do ich przeklęcia¹⁵⁴. Rozprzestrzeniały się ponadto opowieści o świętowaniu Paschy poprzez profanowanie hostii tak, by krwawiła lub mordowanie chrześcijańskich dzieci, aby zaspokoić „szatańskie pragnienie powtórzenia Ukrzyżowania”¹⁵⁵. Powiązań Żydów z diabłem doszukiwano się też w Biblii – w taki sposób interpretowano fragment Ewangelii według św. Jana, w którym Jezus zwracał się do Żydów słowami „Wy macie diabła za ojca i chcecie spełniać požądania waszego ojca”¹⁵⁶, w związku z czym postawienie ich na równi z Antychrystem nie było dalekie. Negatywne przedstawienia członków społeczności żydowskiej ugruntowane były później też w kulturze – zaobserwować takowe można np. w *Kupcu weneckim* Shakespeare’a¹⁵⁷ czy *Żydzie z Malty* Marlowe’a¹⁵⁸.

Istnieją też przedstawienia innych negatywnych postaci w tym typie. Próby powiązania Antychrysta z Żydami zaobserwować można m.in. w XIII-wiecznych paryskich Bible moralisée. Jedną z nich jest przedstawienie Antychrysta o trzech twarzach, obok którego znajdują się trzej Żydzi, z których jeden trzyma go za rękę. Po drugiej stronie ukazano pouczającego ich św. Pawła¹⁵⁹. Poniżej, w kolejnej scenie widać zakonnika upominającego grupę, nieopodal której stoi Szatan, zwrócony w stronę siedzącego Antychrysta, przedstawionego jednak inaczej niż na ilustracji pierwszej. Ma on pełne trzy głowy połączone z jednym ciałem, zaś jego koronę zastąpiły zwyczajne nakrycia głowy, przez których połączenie z typowymi fryzurami upodobniony jest on do reszty postaci ludz-

152 F. Felsenstein, *Jews and Devils...*, dz. cyt., s. 15.

153 F. Felsenstein, *Jews and Devils...*, dz. cyt., s. 16.

154 F. Felsenstein, *Jews and Devils...*, dz. cyt., s. 18.

155 F. Felsenstein, *Jews and Devils...*, dz. cyt., s. 19.

156 Ewangelia według św. Jana (8, 44).

157 F. Felsenstein, *Jews and Devils...*, dz. cyt., s. 20.

158 F. Felsenstein, *Jews and Devils...*, dz. cyt., s. 25.

159 BL, Add. 18719, fol. 292v.

kich. Oba obrazy odnoszą się do fragmentu drugiego listu do Tesaloniczan¹⁶⁰: „Niech was w żaden sposób nikt nie zwodzi, bo [dzień ten nie nadejdzie], dopóki nie przyjdzie najpierw odstępstwo i nie objawi się człowiek grzechu, syn zatracenia, który się sprzeciwia i wynosi ponad wszystko, co nazywane jest Bogiem lub co odbiera cześć, tak że zasiądzie w świątyni Boga, dowodząc, że sam jest Bogiem.”¹⁶¹. W innym egzemplarzu Bible moralisée, znajdującym się obecnie w Oksfordzie¹⁶², widnieje trójgłowa postać rozpoznana jako Abimelek¹⁶³ (il. 20). Iluminacja ukazuje mężczyznę z trzema twarzami, na których znajduje się wspólna korona z kolcami. Źródło tej postaci odnaleźć można w Księdze Sędziów. Wskutek wymordowania siedemdziesięciu synów Jerubbaala, a swoich braci, został on królem Izraela na następne trzy lata. Po tym czasie Bóg poróżnił go z bogaczami z Sychem, którzy poparli go we wcześniejszych staraniach o tron, zaś niedługo później wybuchł bunt. Jednym z wielu innych powodów do potępienia go w Bible moralisée mogło być zabicie w zemście całej ludności zamieszkałej to miasto oraz rozsypanie na jego zgliszczach soli, co symbolizowało skazanie na bezpłodność. Abimelek zginął podczas próby zdobycia twierdzy w Tebes, gdy jedna z kobiet ukrywających się w niej zrzuciła mu na głowę kamień, który rozbił jego czaszkę. Po tym zdarzeniu został on na swoją prośbę dobity przez giermka¹⁶⁴.

Tricephalus miał dla Dantego wyłącznie negatywne znaczenie, skoro wygląd Lucyfera nakreślony przez poetę na kartach *Pieśni XXXIV Piekła* to bestia o trzech twarzach. Opis ten na stałe wpisał się w kanon literatury, oddziałując także na ikonografię sztuki. Zachowało się wiele manuskryptów zawierających iluminacje ukazujące go – nie wszystkie zgodne z opisem autora, lecz z pewnością o wielkiej wadze i popularności, mogącej mieć wpływ na dyskusję dotyczącą tricefalicznych przedstawień Trójcy Świętej, z którą był od początku mocno powiązany. Kwestia owych powiązań nadal wymaga jednak dogłębnych badań.

160 D. Strickland, *Antichrist and the Jews in medieval art and protestant propaganda*, „Studies in Iconography” 32 (2011), s. 12.

161 Drugi List do Tesaloniczan (2, 3–4).

162 Bodleian Library, MS. Bodl. 27ob, 112r.

163 E. C. Block, *The Triple Head Motif on Medieval Choir Stalls*, dz. cyt., s. 50.

164 Księga Sędziów (9, 1–55).

Abstrakt

Tricephalus Dantego. Geneza i znaczenie motywu ikonograficznego

W artykule omówiono genezę oraz symbolikę tricephalusa — typu ikonograficznego używanego do przedstawiania m.in. Trójcy Świętej już od XII wieku. Zaliczyć do niego można również wizerunek Lucyfera opisany w *Pieśni XXXIV Piekla* przez Dantego Alighieri. Powstające od XV wieku iluminowane manuskrypty zawierały iluminacje, które ukazywały Lucyfera jako charakterystyczną postać o jednym ciele i trzech twarzach, bądź w niektórych przypadkach trzech głowach. Stanowiło to jeden z czynników mających wpływ na popularyzację tego schematu wizerunku Szatana, będąc przeciwieństwem dla Trójcy Świętej oraz argumentem dla krytyków jej tricefalicznych wizerunków. Jako źródła tricephalusa wskazuje się religie przedchrześcijańskie, w których panteonie znajdowały się bóstwa ukazywane w tej konwencji. W różnorodnych źródłach pisanych pojawia się m.in. Trzygłów czczony przez Słowian Bałtyckich na terenie obecnego Szczecina. Archetypy odnaleźć można również w mitologii starożytnej Grecji, gdzie w podobnej konwencji występował Cerber oraz Hekate, a także Rzymu, gdzie wyróżnić można przede wszystkim dwugłowego Janusa, którego imię używane było często przez przeciwników tricephalusa w stosunku do Trójcy Świętej. Dodatkowo, wspominane są również wpływy religii centralnej i wschodniej Azji — głównie Doliny Indusu.

Z uwagi na dosyć powszechne stosowanie typu tricephalusa do postaci negatywnych — Lucyfera i Antychrysta, niemal od początku pojawiały się obiekcje w stosunku do używania go do przedstawiania Trójcy Świętej, prowadzące ostatecznie do oficjalnego zakazu przedstawiania Trójcy w tej konwencji na mocy *Sollicitudini Nostrae* Benedykta XIV z 1745 roku. Wizerunki tricefaliczne uznawane były za potworne anomalie mogące wprowadzić wiernych w błąd, niegodne roli personifikacji najwyższej boskości. Podstawę do krytyki tricephalusa stanowił również dogmat o trójjedności Trójcy Świętej przy jednoczesnej odrębności jej Osób.

W rozumieniu ikonografii przedstawień tricephalusa istotna jest symbolika liczby 3 oraz samej głowy — przede wszystkim ich asocjacje z boskością, władzą czy wszechwładzeniem w przypadku powielenia. Należy jednak zaznaczyć, iż deformacje ciała miały jednocześnie świadczyć o grzechu i potworności danej istoty. Danteeski Lucyfer interpretowany był ponadto poza kontekstem typu ikonograficznego tricephalusa. Pojawiały się teorie mówiące, iż był on m. in. parodią Trójcy Świętej, zarówno przez potrójenie twarzy, jak i przez przypisane do nich kolory.

Schemat ikonograficzny zastosowany przez Dantego był więc niezwykły, osadzony w kulturze jego czasów, będąc jednocześnie częścią większego fenomenu, który do tej pory nie został dokładnie zbadany.

Słowa kluczowe: tricephalus, Lucyfer, Trójca Święta, ikonografia średniowieczna, Dante Alighieri, Boska komedia, iluminatorstwo

Abstract

Dante's tricephalus. Origin and meaning of the iconographic motif

The article discusses the origin and symbolism of the tricephalus — an iconographic type used since the 12th century to depict, among other things, the Holy Trinity. Included within it is the portrayal of Lucifer detailed in the *Canto XXXIV* of Dante Alighieri's *Inferno*. Illuminated manuscripts dating back to the 14th century contain miniatures showing Lucifer as a distinctive figure with one body and three faces, or in some cases three heads. They became one of the factors contributing to the popularization of such a pattern of depicting Satan. As a direct opposition of the Holy Trinity it was also frequently used in critics' arguments against its tricephalic portrayals. The origins of the tricephalus can be traced back to pre-Christian religions in Europe and beyond. One of the gods appearing in such form, mentioned in various written sources, is Trzygłów worshipped by Baltic Slavs from the modern day Szczecin area. Similar archetypes can also be found in ancient Greek mythology, especially in the figures of the three-headed Cerberus and Hekate. Rooted in Roman mythology is two-headed Janus, whose name was often used by the opposers of the tricephalic Holy Trinity. Moreover, some research mentions central and east Asian influences — mainly from the Indus Valley.

Due to fairly common use of the tricephalus to depict negative characters — Lucifer and Antichrist, objections to its association with the Holy Trinity started to arise, eventually leading to the official ban stated by pope Benedict XIV in *Sollicitudini Nostrae* in 1745. Tricephalic images were seen as monstrous anomalies unworthy of portraying the highest divinity and posing a risk of misleading its viewers. The Christian dogma concerning the triunity of the Holy Trinity was also an important theological aspect emphasised in the criticisms.

To interpret the tricephalus form, it is essential to understand the symbolism of, respectively, the number 3 and head itself; most importantly their association with divinity, authority and all-seeing power, especially in regards to the multiplication of the head. It's important to note, however, that any body deformations were perceived as an indication of sin and monstrosity. Dantean Lucifer can also be interpreted apart from the iconographical context of the tricephalus. It is theorised that he was meant to be a parody of the Holy Trinity, both through tripling of his faces and assigning them specific colours.

Therefore, the iconographic type used by Dante was extraordinary, embedded in culture contemporary to him, while simultaneously being a part of a larger phenomenon that has not been fully examined yet.

Keywords: tricephalus, Lucifer, The Holy Trinity, medieval iconography, Dante Alighieri, The Divine Comedy, illuminated manuscripts

Ilustracje



Ilustracja 1. British Library, Egerton MS 943 f. 61r, 1 poł. XIV wieku.



Ilustracja 2. Bodleian Library, Oxford, MS. Holkham misc. 48 p. 53, 1350–1375.



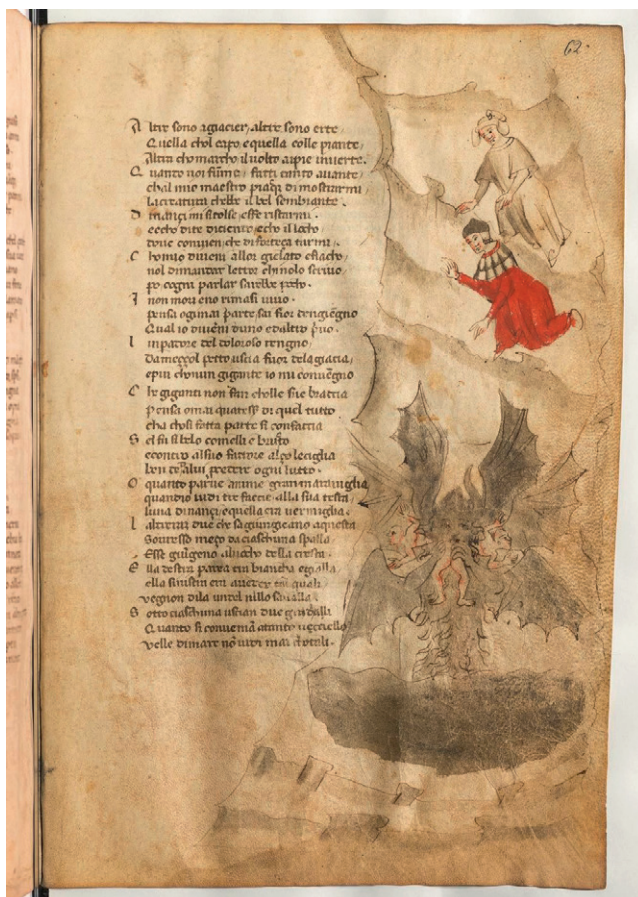
Ilustracja 3. Bibliotheque Nationale, Paryż, Ms. Italien 74 f. 1v, Bartolomeo di Fruosino, ok. 1420–1430.



Ilustracja 4. British Library, Yates Thompson MS 36 f. 62v, Priamo della Quercia, ok. 1444–1450.



Ilustracja 5. Chantilly, Bibliothèque du château, 0597 (1424) f. 235r, 1330–1340.



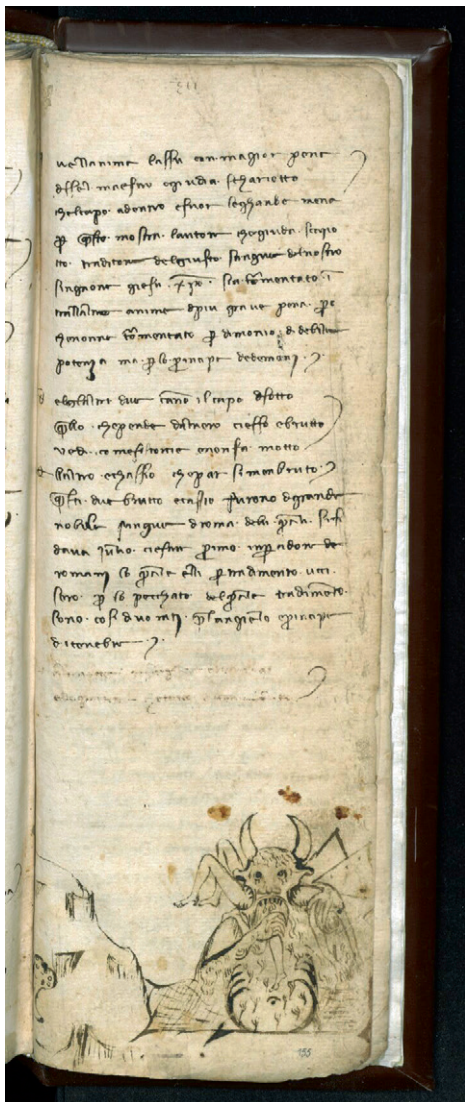
Ilustracja 6. Bibliothèque nationale de France. Bibliothèque de l'Arsenal. Ms-8530 f. 62r, XIV wiek.



Ilustracja 7. British Library, Add MS 19587 f. 581r, ok. 1370.



Ilustracja 8. Biblioteka nazionale Marciana, Wenecja, It. Z. 54 c. 31r, 4 ćw. XIV wieku.



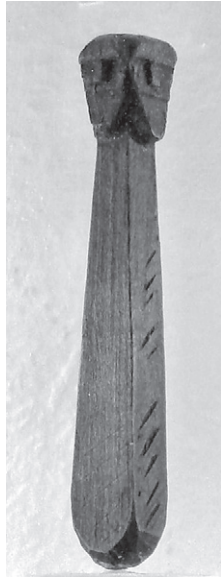
Ilustracja 9. Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencja, Plut.90 inf. 42 c. 155r, ok. poł. XIV wieku.



Ilustracja 10. Tricephalus, kapitel krużganku klasztoru w Alquezar, 1099–1113–1120, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alqu%C3%A9zar_-_capitel_de_la_Colegiata_02.jpg (5.10.2021).



Ilustracja 11. Tricephalus, kolumna w kościele Santa Maria Assunta w Armeno, XII wiek, fot. Renzo Dionigi <http://archeocarta.org/armeno-no-chiesa-di-santa-maria-assunta/>, (5.10.2021).



Ilustracja 12. Posąg bóstwa o czterech twarzach, IX wiek, Wolin, fot. Kapitel, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/86/Swietowit_wolinski.jpg (5.10.2021).



Ilustracja 13. *Stworzenie świata* (fragment), *Biblia Hamiltona*, Cristoforo Orimina, ok. 1350, Berlin, Kupferstichkabinett 78 E 3 folio 4 recto.



Ilustracja 14. Posąg trójgłowego boga celtyckiego z Naix-aux-Forges, Musee des Antiquites nationales, St-Germain-en-Laye, fot. Marco Prins, <https://www.livius.org/pictures/france/naix-aux-forges/naix-aux-forges-triple-faced-celtic-deity/> (5.10.2021).



Ilustracja 15. Brahma, X wiek, Bihar, Indie, fot. Los Angeles County Museum of Art, <https://collections.lacma.org/node/253917> (5.10.2021).



Ilustracja 16. Trójgłowy ptak, XII wiek, kat. św. Łazarza, Autun, fot., <https://cathedrale.autun-art-et-histoire.fr/la-cathedrale/les-chapiteaux.html> (5.10.2021).



Ilustracja 17. *Piekło*, Buonamico Buffalmacco, 1335–1340, Camposanto, Piza, fot. Federigo Federighi, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hell-buffalmacco-pisa-after-restoration.jpg> (5.10.2021).



Ilustracja 18. Fragment mozaiki przedstawiający szatana, 1240–1300, Baptysterium, Florencja, fot., https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Coppo_di_Marcovaldo,_Hell.JPG (5.10.2021).



Ilustracja 19. Dokument urzędu skarbowego w Westminsterze, 1233, The National Archives, Londyn, fot., https://magnacarta.com/read/resource/images/Isaac_of_Norwich__1.jpg (5.10.2021).



Ilustracja 20. *Abimelek*, 1226–1275r., Bible moralisée, Bodleian Library, MS. Bodl. 27ob, 112.

Spis treści

- 5 Przedmowa
- 13 Preface
- 21 Wstęp
- 25 Dariusz Tabor CR
Tożsamość i misja św. Bernarda z Clairvaux w Boskiej komedii Dantego Alighieri
- 47 Jacek Dębicki
Średniowieczna sztuka koncepcyjna a teoria sztuki Dantego Alighieri
- 109 Łukasz Libowski
„Vatificis prolutus aquis et lacte canoro viscera plena ferens”.
Dwie eklogi Dantejskie okraszone uwagami
- 157 Urszula Mazurczak
Raj – niebo na mozaikach rzymskich od V do IX wieku.
W poszukiwaniu inspiracji Dantego Alighieri
- 191 Urszula Mazurczak
Paradise – Heaven in the Roman mosaics of the 5th–9th centuries. In search of Dante’s source of inspiration
- 223 Zenon Birkholz
“Mirror of Divine Splendour”. On Polished White Marble and Alabaster in Dante’s “Divine Comedy”
- 247 Aleksandra Krauze-Kołodziej
“Lo ‘mperador del doloroso regno Da mezzo ‘l petto uscia fuor de la ghiaccia” (Inferno, Canto XXXIV, 28)
- 271 Romana Rupiewicz
Gdzie jest piekło? Infernus w średniowiecznym obrazie świata
- 307 Marta Bartochowska
Tricephalus Dantego. Geneza i znaczenie motywu ikonograficznego w sztuce średniowiecza

Kolekcja studiów dedykowanych Dantemu Alighieri — jego życiu i aktywności oraz twórczości literackiej — nie jest zjawiskiem codziennym i powtarzalnym. Nie wydaje się zwyczajną, pamiątkową publikacją poświęconą, niekiedy z musu, rocznicy śmierci poety. Siedemsetna rocznica śmierci Dantego nie została uznana za czas hołdu i banalnego „oddania czci”. Pozostaje raczej umysłach autorów i redaktorów doskonałą okazją, właściwą chwilą, wyjątkowym momentem, wręcz znakiem czasu, który teraz jest, a który już nigdy nie nadejdzie, aby podjąć badania wielodyscyplinarne i odkryć bogactwo tej wyjątkowej w kulturze europejskiej postaci. Tak właśnie uczyniono, a działania poznawcze przyniosły sporo cennych i ważkich tekstów.

Kolekcję niniejszych tekstów należy potraktować jako próbę odkrycia części wartości i jakości kultury, której nośnikiem okazał się Dante. Sama postać poety oczekuje ciągle na rozległe i pogłębione badania oraz na odkrywanie nowych obszarów jego twórczości. Niniejszy zbiór jest inspiracją do dalszych badań, a nie ich podsumowaniem.



Uniwersytet Papieski
Jana Pawła II
w Krakowie

