

Jacek Dębicki<sup>1</sup>

## 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,

<sup>1</sup> 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 Conches<sup>2</sup> 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 filozoficznej<sup>3</sup>. 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”<sup>4</sup>.

---

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”<sup>5</sup>.

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 cognoscit<sup>6</sup>.

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*)<sup>7</sup>. 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*)<sup>8</sup>. 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 neумы, 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*)<sup>9</sup>.

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*)<sup>10</sup>. 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 narzędziami<sup>11</sup>. 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 sposoby<sup>12</sup>. 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 sztuką<sup>13</sup>.

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 błądzić, 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 innych<sup>14</sup>. Ważną rolę w propagowaniu koncepcji *artes liberales* odegrał afrykański pisarz łaciński Marcjan Capella (Martianus Minneius Felix Capella)<sup>15</sup>, który omówił w opracowanym przez siebie podręczniku szkolnym wszystkie *artes liberales*<sup>16</sup>, 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)*<sup>17</sup>, 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 mniichom dzieło to stało się też popularne na kontynencie europejskim<sup>18</sup>. 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)*<sup>19</sup>. 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 stuleciu<sup>20</sup>. *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 rzemieślnika<sup>21</sup>.

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 teoretyczną<sup>22</sup>. 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 architekci<sup>23</sup> we wszelkich sztukach 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 przyczyny<sup>24</sup>.

Władysław Tatarkiewicz podkreślał, że Boecjusz ujmował *ars* w duchu tradycji antycznej<sup>25</sup>, 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 rąk<sup>26</sup>.

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 sztukach 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*<sup>27</sup>, 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 Akwinata<sup>28</sup>. 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 dwojako<sup>29</sup>, 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 traktacie<sup>30</sup>. 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 faire<sup>31</sup>.

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 *atifex*) 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 *atifex* teorii dzieła sztuki, raczej filozofa – zgodnie z wykładnią Hugona ze św. Wiktora – oraz *atifex* praktyki. Przecież jest oczywistą rzeczą, że znajomością praktyki warsztatowej cechuje się *atifex* – 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-plan<sup>32</sup>.

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 filozofii<sup>33</sup>. 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)<sup>34</sup> – 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)<sup>35</sup>:

Mechanica: victuaria, lanificaria, architectoria (a. cementariam; b. carpentariam, c. fabrilem (que dividitur in maleatoriam, fusoriam, exclusoriam), suffragatoria, medicinaria, purgatoriam, negotiatoria, patrocinaría<sup>36</sup>.

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 Sulowskiego<sup>37</sup>. 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 Grabmanna<sup>38</sup>. Podobnego podziału dokonał Edgar de Bruyne, który podał informację, iż zaczerpnął ją z paryskiego rękopisu przechowywanego w Bibliothèque Nationale (Cod. Lat. 8083)<sup>39</sup>, 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, sculpentis, 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*<sup>40</sup>, 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 valetudinem<sup>41</sup>.

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 słowami<sup>42</sup>.

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) naśladowczą<sup>43</sup>.

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)<sup>44</sup>. Zdaniem tego teologa *mechanica est scientia ad quam fabricae omnium rerum concurrere debent*<sup>45</sup>, 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*<sup>46</sup>. 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 rozciągnięcie<sup>47</sup>.

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, distinquae 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, omnibus<sup>48</sup>.

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. 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 veritatem<sup>49</sup>.

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?<sup>50</sup> 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 zrealizowania określonego praktycznego celu. „Te sztuki nazywamy mechanicznymi, to znaczy naśladowczymi, gdyż dotyczą wytworów rzemieślnika, który zapożycza formę z natury”<sup>51</sup> – 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 podobne<sup>52</sup>.

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 Eco<sup>53</sup> 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*<sup>54</sup>. 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 zasad<sup>55</sup>.

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 kolejom<sup>56</sup>.

---

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 rękami 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, distinquē 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 exercicio 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 rozumowaniu<sup>57</sup>.

– 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 reguł<sup>58</sup>”. 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*<sup>59</sup>. 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*” = teksty<sup>60</sup>.

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 rozpatrzyć 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 Ostrowickiego<sup>61</sup>, 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)<sup>62</sup>. Co więc wniósł do sztuki antyestetyczny konceptualny projekt i czy powstające w jego ramach dzieła sztuki są zawsze aestetyczne? 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-myślowe stanowi centralną część składową strategii sztuki konceptualnej<sup>63</sup>.

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)<sup>64</sup>. 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 Piper<sup>65</sup>. 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 destruktywny<sup>66</sup>. W tradycyjnym modelu dzieła sztuki obie te wartości występują z reguły obok siebie, a nierzadko wartość estetyczna dzieła wzmacnia i intensyfikuje jego walory poznawcze. 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 materializacja<sup>67</sup>, 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)<sup>68</sup>, 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 samym<sup>69</sup>.

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 idei<sup>70</sup>, 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 epoki<sup>71</sup>. 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 materią<sup>72</sup>. 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 europejskiej<sup>73</sup>.

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”<sup>74</sup>. 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 ikonograficznego<sup>75</sup> – sugeruje, że była to świadoma decyzja uczonego, zdecydowanie odróżniająca jego teorię sztuki od transcendentальной<sup>76</sup> teorii sztuki neokantysty<sup>77</sup> 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'ego<sup>78</sup>.

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 okresu<sup>79</sup>. 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-rzemieślnika<sup>80</sup>.

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 artificiatum 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 Zuccari<sup>81</sup>. W tym rozróżnieniu chodziłoby szczególnie o to, żeby zwrócić uwagę na odmienność 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 Akwinu<sup>82</sup>. 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*)<sup>83</sup>. 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)<sup>84</sup>, 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*)<sup>85</sup> – 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*<sup>86</sup>. 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 pojąć<sup>87</sup>.

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 dziesięć<sup>88</sup>, 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 Metafizyką<sup>89</sup>.

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 filozofii<sup>90</sup>, 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 Arystotelesa<sup>91</sup>.

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 mówię<sup>92</sup>.

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 residet<sup>93</sup>.

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 superius<sup>94</sup>.

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, wspaniałej 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, przynosząc 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. Bonawentury<sup>95</sup> 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 rozbłyska 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 rozbłyskuje 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”<sup>96</sup>.

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 zmienna<sup>97</sup>.

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 elit<sup>98</sup>. 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*<sup>99</sup>.

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 funkcji<sup>100</sup>. 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 przestrzeni<sup>101</sup>. Przeciwnieństwem 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. Zapropozowana 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 poznawcze<sup>102</sup>. 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 nauka<sup>103</sup>. 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 zrealizowane<sup>104</sup>.

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 stosowania<sup>105</sup>. 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)<sup>106</sup>.

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 pieśniami<sup>107</sup>.

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 opiera<sup>108</sup>.

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 średniowiecza<sup>109</sup>, 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. Wiktora. Utwór przedstawia świat jako księgę, która została zapisana Bożym palcem, litery tej księgi symbolizują natomiast boskie stworzenia<sup>110</sup>. 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 rzeczywistości<sup>111</sup>. 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*<sup>112</sup>, 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)<sup>113</sup>. 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 oceny<sup>114</sup>.

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 poezji<sup>115</sup>, 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.

