

Fr. Janusz Królikowski
Pontifical University
John Paul II in Krakow

The transformations of the
symbolic and theological
meaning of matter reflected in
Christian aesthetics and art

Émile Mâle in his work on the religious art of the 13th c. called the artists of that era “submissive interpreters” of theologians¹. Perhaps this claim is somewhat overconfident, since the numerous theological denunciations of the errors appearing in medieval art show that this submissiveness was by no means self-evident, even though the artists of the thirteenth century certainly did not feel any special need to rebel against dogma, as confirmed by the plethora of artistic interpretations of many theological themes which, while remaining orthodox, reflected clearly their makers’ individuality. It remains true, however, that throughout the centuries dogma was the starting point for Christian art, which tried to read it correctly and interpret it artistically, in order to bring it closer to believers and help it express its meaning. It is a fact that art interprets the truths of faith through the means of expression that it uses and within its expressive capacity, which, despite its limitations, can play an important role in the communication of faith. This is the role attributed to it from the very beginning.

It must be remembered, however, that not all and not every Christian dogma is and can be directly expressed in and through art. There are many dogmas which, due to their exceptionally speculative and somewhat formal character, elude the possibility of being illustrated in an actual artistic work²; suffice to mention the personal union of divine and human natures in the person of the incarnate Word of God, Jesus

¹ É. Mâle *Religious Art in France XIII Century* transl. Dora Nussey, London and New York, 1913, p. 390 [orig. É. Mâle, *L'art religieux du XIII siècle en France*, Paris 1922, quoted after: J. Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris 2008, p. 252].

² Cf. F. Boespflug, *Dottrina delle immagini, immagini della dottrina. Meditazione storico-teologica*, in: *La sapienza del cuore. Omaggio a Enzo Bianchi*, Torino 2013, pp. 395–405.

ks. Janusz Królikowski
Uniwersytet Papieski
Jana Pawła II w Krakowie

Przemiany symboliczno-teolo-
gicznego znaczenia materii i ich
odzwierciedlanie się w estetyce
i sztuce chrześcijańskiej

DOI: 10.15584/setde.2020.13.2

Émile Mâle w pracy poświęconej trzynastowiecznej sztuce religijnej nazwał artystów tej epoki „uległymi interpretatorami teologów”¹. Być może to stwierdzenie jest nieco jednostronne, ponieważ ta uległość nie była wcale oczywista, o czym świadczy wielokrotnie powracające w wypowiedziach teologicznych demaskowanie błędów pojawiających się w ówczesnej sztuce, choć na pewno artyści XIII wieku nie czuli jakiejś specjalnej potrzeby buntu wobec dogmatu. Potwierdza to bogactwo ortodoksyjnych interpretacji artystycznych wielu tematów teologicznych, równocześnie odzwierciedlających bardzo wyraźnie indywidualność artystów. Pozostaje jednak prawdą, że w ciągu wieków sztuka chrześcijańska wychodziła od dogmatu, starając się go właściwie odczytać i zinterpretować artystycznie, by przybliżyć go wierzącym i pomóc mu przemówić swoim znaczeniem. Jest faktem, że sztuka interpretuje prawdy wiary za pośrednictwem środków wyrazu, którymi się posługuje, i w ramach swoich możliwości wypowiedzi, które mimo ograniczeń mogą spełniać ważną rolę w przekazie wiary. Taką rolę przypisuje się im od samego początku.

Trzeba jednak pamiętać, że nie cały i nie każdy dogmat chrześcijański jest i może być w sposób bezpośredni wyrażony w sztuce i za jej pośrednictwem. Mamy wiele dogmatów, które ze względu na wyjątkowo spekulatywny i poniekąd formalny charakter wymykają się możliwościom zilustrowania w dziele artystycznym². Wystarczy wspomnieć zjednoczenie osobowe natury boskiej i natury ludzkiej w osobie wcielonego Słowa Bożego – Jezusa Chrystusa. Można

¹ É. Mâle, *L'art religieux du XIII siècle en France*, Paris 1922, cyt. za: J. Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris 2008, s. 252.

² Por. F. Boespflug, *Dottrina delle immagini, immagini della dottrina. Meditazione storico-teologica*, w: *La sapienza del cuore. Omaggio a Enzo Bianchi*, Torino 2013, s. 395–405.

dodać choćby przeistoczenie czy większość dogmatów dotyczących relacji między naturą i łaską. Uwaga odnosi się do wielu innych prawd wiary, których ewentualne przedstawienie w sztuce opiera się na „analogii metaforycznej”. Ujęcie metaforyczne może wskazywać, niekiedy nawet bardzo sugestywnie, na jakieś prawdy wiary, ale nie może wiele wnieść do ich pogłębionego rozumienia. Może być wizualną prowokacją do ich odkrycia, drogą do ich dostrzeżenia i pomocą w ich kontemplacji, ale nie ma sensu i waloru dyskursywnego, od którego zależy właściwy postęp w rozumieniu każdej rzeczywistości.

Materia w doktrynie chrześcijańskiej

Przechodząc na tym ogólnym tle do zagadnienia materii, do jej znaczenia i rozumienia teologicznego, a także związków ze sztuką, musimy powiedzieć, że materia znajduje się w wyjątkowo szczęśliwym położeniu. Wynika to stąd, że wiele dogmatów chrześcijańskich ma bezpośrednie odniesienie do materii, a ona sama jest poniekąd ich koniecznym „uczestnikiem”, a nawet w jakiś sposób stanowi ich właściwą i integralną część. Wystarczy wspomnieć tajemnicę wcielenia, którą lapidarnie ujął św. Jan Ewangelista: „Słowo stało się ciałem” (J 1, 14). Trzeba pamiętać o sakramentach, z których większość posiada „element” materialny, należący do ich istoty, jak podkreśla klasyczna teologia. Można by pokazać wiele innych prawd wiary, które w rozmaity sposób łączą się z materią. W tym miejscu niech zwieńczeniem zauważonego zjawiska będzie przywołanie trafnego zdania Tertuliana, który już w początkach Kościoła mógł uogólniająco powiedzieć: *Caro salutis est cardo* – „Ciało jest podstawą zbawienia”³.

W wypowiedzi Tertuliana wyraża się i w jakiś sposób streszcza chrześcijańska opcja fundamentalna w stosunku do materii, afirmująca jej pozytywne znaczenie, co umożliwia zwłaszcza soteriologia związana z tajemnicą wcielenia. Idąc za tym pryncypium, wiara chrześcijańska zawsze stawiała na antypodach wszelkich postaci manicheizmu, widząc w nim jedno z najbardziej zasadniczych zagrożeń dla swojej istoty i dla swojego przesłania. Z tej racji już w sam początek wiary chrześcijańskiej wpisuje się szczególne zainteresowanie zagadnieniem stworzenia, które w swoim odniesieniu do Boga pozwala przede wszystkim wyrazić pozytywny stosunek wiary do świata materialnego, do ciała ludzkiego i w ogóle do tego wszystkiego, w czym uczestniczy w świecie człowiek wierzący. Adolf von Harnack, badając wnikliwie początki rozwoju doktryny chrześcijańskiej, słusznie zauważył, że zagadnienie stworzenia świata od początku było dla

Christ. One can add, for example, transubstantiation or most of the dogmas concerning the relationship between nature and grace. The above remark applies to many other truths of faith whose possible representation in art is based on “metaphorical analogy”. A metaphorical depiction may point, sometimes even very suggestively, to some truths of faith, but it cannot contribute much to their deeper understanding. It can be a visual stimulus to their discovery, a way to see them and an aid in contemplating them, but it lacks the sense and discursive value on which proper progress in understanding any reality depends.

Matter in Christian doctrine

Proceeding from these general observations to the question of matter, its meaning and theological understanding, and its relationship to art, we must say that matter is in a particularly fortunate position. This is because many Christian dogmas have direct reference to matter, and matter itself is in a way a necessary “participant” in them, and even in some way a proper and integral part of them; suffice to mention the mystery of the Incarnation, which was concisely expressed by St. John the Evangelist: “The Word became flesh” (J 1, 14). Also most sacraments have a material “component” that belongs to their essence, as classical theology emphasises. One could show many other truths of faith, which in various ways are connected with matter. At this point, let us conclude this observation by recalling the apt phrase of Tertullian, who already in the early days of the Church could say in a generalising way: *Caro salutis est cardo* – ‘The flesh is the hinge of salvation’³.

Tertullian’s statement expresses and in a way summarises the fundamental Christian position in relation to matter, affirming its positive significance, which is made possible in particular by the soteriology connected with the mystery of the incarnation. Following this principle, the Christian faith has always been opposed to all forms of Manichaeism, seeing in it one of the most fundamental threats to its essence and its message. For this reason, the very beginning of Christian faith is marked by a particular interest in the question of creation, which in its relation to God makes it possible first and foremost to express the positive attitude of faith towards the material world, the human body and in general towards everything in the world in which the believer participates. Adolf von Harnack, in his detailed study of the development of Christian doctrine, correctly pointed out that the

³ Tertulian, *De resurrectione carnis* 8, 2, w: *Katechizm Kościoła katolickiego*, Poznań 2002, nr 1015.

³ Tertullian, *De resurrectione carnis* 8, 2, quoted after *Catechism of the Catholic Church* https://www.vatican.va/archive/ENG0015/_INDEX.HTM, point 1015 [orig. *Katechizm Kościoła katolickiego*, Poznań 2002, point 1015].

question of the creation of the world was, from the outset, just as fundamental for Christian doctrine as the truth that Jesus of Nazareth is the eternal Word of God⁴. Both of these truths constitute the basis of Christian doctrine from its very beginning and were formed simultaneously, which best demonstrates their crucial importance to the Christian faith, as well as their connection with each other, which would be clarified by later theology.

Despite the fact that the question of matter was so important, Christianity never really developed a separate "theology of matter". We had to wait a long time for such an approach to this problem, because it did not appear until the 20th century⁵. However, this does not change the fact that it has been important for Christians from the beginning and has been taken into account with regard to many doctrinal truths. In each case where it was mentioned, it was presented to the extent necessary to grasp and express correctly especially the soteriological aspect of a truth of faith. This was due to the fact that in every doctrinal issue matter always appears in a slightly different way and to a different extent. It remains to be examined how, in a holistic sense, the issue of matter was present in ancient theology, that is, in the formational stage of Christian doctrine.

If we want to consider art, which is evidently and in many ways related to matter, manifesting itself in it and through it, it seems that, given its affirmation and its ways or forms of expression over the centuries, it is necessary to go back to the theology of creation and see how it has changed, how it has improved, and how its shape and message have been determined by the philosophical questions and cultural challenges of each era. The theology of creation is not just a relatively simple, though fundamental, statement that God created the world out of nothing, as is often and superficially believed. It is a vast complex of issues that, in different configurations and with different emphases, have evolved over the centuries, as evidenced by evolving doctrinal formulations. Christian art is a very good reflection of this process and I intend to draw the reader's attention to this phenomenon here.

The transformation of place and the significance of matter in art

Having noted at the beginning that art is related to the theology of creation, that is, to the religious view of material reality, it must first be said that

⁴ Cf. A. von Harnack, *Das Wesen des Christentums. Sechzehn Vorlesungen vor Studie aller Fakultäten im Wintersemester 1899–1900 an der Universität Berlin*, Leipzig 1901, p. 143.

⁵ Cf. M.-D. Chenu, *Teologia materii. Cywilizacja techniczna i duchowość chrześcijańska* [*Théologie de la matière. Civilisation technique et spiritualité chrétienne*], transl. O. Scherner, Paris 1969.

niej tak samo zasadnicze, jak prawda o tym, że Jezus z Nazaretu jest wiecznym Słowem Boga⁴. Obydwie te prawdy od samego początku stanowią podstawę doktryny chrześcijańskiej oraz formują się równolegle, co najlepiej pokazuje ich kluczowe znaczenie w wierze chrześcijańskiej, a także ich powiązanie ze sobą, które sprecyzuje późniejsza teologia.

Mimo iż zagadnienie materii było tak bardzo ważne, chrześcijaństwo właściwie nigdy nie wypracowało jakiejś osobnej „teologii materii”. Na takie ujęcie problemu trzeba było długo czekać, bo pojawiło się ono dopiero w XX wieku⁵. Nie zmienia to jednak faktu, że od początku było ono ważne dla chrześcijan i zostało uwzględnione w relacji do wielu prawd doktrynalnych. W każdym z tych przypadków, gdzie do niego się odnoszono, ukazywano je na tyle, na ile było to konieczne do poprawnego uchwycenia i wyrażenia, zwłaszcza aspektu soteriologicznego, jakiejś prawdy wiary. Wynikało to stąd, że w każdym z zagadnień doktrynalnych materia pojawia się zawsze w nieco odmienny sposób i w różnym zakresie. Pozostaje jeszcze do zbadania, jak w sensie całościowym zagadnienie materii było obecne w teologii starożytnej, czyli na etapie formowania się doktryny chrześcijańskiej.

Jeśli chcemy zająć się sztuką, która jest bezspornie i wielorako związana z materią, w niej i za jej pośrednictwem się objawiając, to wydaje się, że biorąc pod uwagę jej afirmację i sposoby czy formy wyrazu w ciągu wieków, trzeba sięgnąć do teologii stworzenia oraz zauważyć, w jaki sposób ulegała ona zmianom, jak się doskonaliła, a także jak warunkowały jej kształt i przesłanie pojawiające się w poszczególnych epokach pytania filozoficzne i idące za nimi wyzwania kulturowe. Teologia stworzenia to nie tylko stosunkowo proste stwierdzenie, nawet jeśli jest fundamentalne, że Bóg stworzył świat z niczego, jak często i powierzchownie się sądzi. To rozległy kompleks zagadnień, które w różnej konfiguracji i z różnym rozkładem akcentów ewoluują w ciągu wieków, o czym świadczą rozwijające się formuły doktrynalne. Sztuka chrześcijańska jest bardzo dobrym odzwierciedleniem tego procesu i na to zjawisko zamierzam tutaj zwrócić uwagę.

Przemiany miejsca i znaczenia materii w sztuce

Zauważając wstępnie, że sztuka wykazuje związek z teologią stworzenia, czyli z religijnym widzeniem rzeczywistości materialnej, trzeba od razu zastrzec, że nie cała doktryna stworzenia znajduje odzwiercie-

⁴ Por. A. von Harnack, *Das Wesen des Christentums. Sechzehn Vorlesungen vor Studie aller Fakultäten im Wintersemester 1899–1900 an der Universität Berlin*, Leipzig 1901, s. 143.

⁵ Por. M.-D. Chenu, *Teologia materii. Cywilizacja techniczna i duchowość chrześcijańska*, tłum. O. Scherner, Paris 1969.

dlenie w sztuce chrześcijańskiej. Związek ten odnosi się do poszczególnych aspektów tej doktryny, zależnie od wspomnianych już przemian zachodzących w kulturze i od pojawiających się potrzeb doktrynalnych i duchowych. Na ich tle sytuuje się potem twórczość artystyczna mająca za przedmiot samą tajemnicę stworzenia, ale także rozmaite jego elementy i związki między nimi, w tym także ogólne znaczenie materii. Można już tutaj powiedzieć, że sposób ujmowania teologii stworzenia, który pozostaje także uzależniony od wpływów kulturowych, wprost przekłada się na rozumienie sztuki oraz na sposób ukazywania w niej wielu tematów religijnych.

Dobroć materii

Jak już wspomniano, pierwszym wielkim problemem dotyczącym materii, z którym musiała się zmierzyć wiara chrześcijańska, był manicheizm, a więc kierunek religijny, który najogólniej mówiąc, utożsamia materię ze złem, czyli traktuje ją negatywnie, a tym samym niejako w punkcie wyjścia dokonuje jej odrzucenia. Czyni to oczywiście w rozmaity sposób i z różnym rozkładem akcentów, zależnie od epoki, w której się pojawia i próbuje wzbudzić swoje oddziaływanie. Jest to zresztą bardzo tajemniczy kierunek religijny, który co jakiś czas powraca w dziejach religii, odznaczając się niebywałą wręcz żywotnością. Manicheizm – jak zauważył św. Augustyn – stale odżywa w ciągu wieków i niejednokrotnie jeszcze odżyje, ponieważ wbrew pozorom opiera się na mocno racjonalnych podstawach⁶. Już tutaj można zauważyć, że powraca on zawsze w ścisłej łączności z pojawianiem się tendencji ikonoklastycznych, do czego jeszcze nawiążemy.

Odpowiadając na manicheizm, wiara chrześcijańska, właśnie na gruncie doktryny stworzenia, czyli pochodzenia całego świata – materialnego i duchowego – od jednego Boga, podkreśliła jego dobroć. Jeśli wszystko pochodzi od Boga, który jest dobry, to wszystko jest też odbiciem Jego dobroci i jako takie nie może być odrzucane, a tym bardziej traktowane jako zło. Nie można więc afirmować stworzenia, a zarazem deprecjonować materii i cielesności. Problem ten powraca w ikonoklazmie. Jednym z argumentów za odrzuceniem obrazów było podkreślanie, że są one wykonane z materii, a więc już z tego powodu są złe i ze względu na zawartą w nich złą materialność należałoby je wyeliminować. Tego typu problem znajdujemy wyraźnie odzwierciedlony w słynnych mowach św. Jana Damasceńskiego (ok. 675–749) przeciw iko-

Christian art does not reflect the whole doctrine of creation. This relationship applies to particular aspects of that doctrine, depending on the cultural changes mentioned above and on emerging doctrinal and spiritual needs. They are the context for artistic creativity that addresses not only the mystery of creation itself, but also its various elements and the relationships between them, including the overall significance of matter. It can already be said here that the way in which the theology of creation is presented, which is also determined by cultural background, directly affects the understanding of art and the way in which art portrays many religious themes.

The goodness of matter

As has already been mentioned, the first great problem concerning matter which the Christian faith had to face was Manichaeism, that is a religious current that, broadly speaking, identifies matter with evil, or in other words treats it as evil, and thus, in a sense, rejects it out of hand. Of course, it does this in different ways and with different emphases, depending on the era in which it appears and attempts to influence. It is, moreover, a very mysterious religious current which reappears from time to time in the history of religions with an extraordinary vitality. As St Augustine pointed out, Manichaeism is constantly revived throughout the centuries and will continue to be revived because, against all appearances, it is based on very rational foundations⁶. Here already it may be noted that it always reappears in close connection with the rise of iconoclastic tendencies, a point to which we shall return.

In response to Manichaeism, Christianity, following the doctrine of creation, that is, the origin of the whole world – material and spiritual – from one God, emphasised its goodness. If everything comes from God, who is good, then everything is also a reflection of his goodness and as such cannot be rejected, much less treated as evil. One cannot, therefore, affirm creation and depreciate matter and flesh at the same time. This problem recurs in iconoclasm. One of the arguments for the rejection of paintings was to emphasise that they are made of matter, so for that reason alone they are evil, and because of the evil materiality contained in them they should be eliminated. We find this kind of problem clearly reflected in the famous speeches against iconoclasts of Saint John Damascene (c. 675–749). Arguing for the propriety of making and using images for wor-

⁶ Por. J. Królikowski, *L'aspetto soteriologico del manicheismo primitivo e le possibili cause della sua attrattiva*, w: *Pagani e cristiani alla ricerca della salvezza (secoli I–III)*. XXXIV Incontro di studiosi dell'antichità cristiana, Roma, 5–7 maggio 2005, Roma 2006, s. 597–606.

⁶ Cf. J. Królikowski, *L'aspetto soteriologico del manicheismo primitivo e le possibili cause della sua attrattiva*, w: *Pagani e cristiani alla ricerca della salvezza (secoli I–III)*. XXXIV Incontro di studiosi dell'antichità cristiana, Roma, 5–7 maggio 2005, Roma 2006, pp. 597–606.

ship, the great Damascene reaffirmed, among other things, the goodness of the matter from which they are made, which means there is no evil in them and they are not a medium for it because they come from the good Creator. In the second speech he said, among other things:

You look down upon matter and call it contemptible. This is what the Manicheans did, but holy Scripture pronounces it to be good; [...] I say matter is God's creation and a good thing. Now, if you say it is bad, you say either that it is not from God, or you make Him a cause of evil. [...] It is not matter which I adore; it is the Lord of matter; becoming matter for my sake, taking up His abode in matter and working out my salvation through matter. [...] Either reject the honour and worship of all these things, or conform to ecclesiastical tradition, sanctifying the worship of images in the name of God and of God's friends, and so obeying the grace of the Divine Spirit⁷.

As a direct result of the statements of John Damascene, during the Second Council of Nicea (787), the presence of Manichaean tendencies in the religious and cultural life of the time was criticised. In the following period, popes spoke authoritatively on several further occasions against Manichaean elements which, in their opinion, tended to diminish the legitimacy and the spiritual and religious significance of Christian art.

Thus, in the early period of Christian art it is clearly linked with the doctrine of creation, which is one of the main pillars of the legitimacy of art. Art grows out of the acceptance of the positive – from the theological point of view – meaning of matter, which is expressed above all in the recognition of matter as a vehicle of religious and spiritual reality that is vivid and suitable for man. On the other hand, it is also a manifestation of the positive view of matter in the Christian tradition. It is worth taking into consideration this aspect of the ancient theology of art, because it is most often connected only with the theology of the incarnation of the Son of God⁸.

It is worth mentioning here the representation of Christ Pantocrator – the Creator of all – appearing in ancient art, which refers, at least so it might seem, to

noklastom. Argumentując za odpowiedniością wykonywania i wykorzystania obrazów w wierze, wielki Damascenczyk dokonał między innymi ponownej afirmacji dobroci materii, z której one są wykonywane, a zatem nie ma w nich zła i nie są jego nośnikami, ponieważ pochodzą od dobrego Stwórcy. W drugiej mowie wypowiada się on między innymi tak:

Gardzisz materią i nazywasz ją niegodną czci. Tak też czynią manichejczycy. Pismo Święte uważa ją jednak za dobrą. [...] Ja więc potwierdzam, że materia jest dziełem Bożym i rzeczą dobrą. Ty zaś, jeśli twierdzisz, że jest ona zła, tym samym potwierdzasz, że albo nie pochodzi ona od Boga, albo czynisz Boga sprawcą rzeczy złych. [...] Nie czczę materii, ale czczę Stwórcę materii, który dla mnie stał się materią, który obrat sobie materialny świat za mieszkanie i poprzez materię dokonał mojego zbawienia. [...] Albo więc odmów temu wszystkiemu czci i szacunku, albo przeciwnie, przyjmij tradycję Kościoła i pozwól, aby czczono wizerunki samego Boga oraz Jego przyjaciół uświęconych Jego Imieniem, a przez to napełnionych łaską Ducha Świętego⁷.

W czasie obrad II Soboru Nicejskiego (787 r.), w bezpośrednim związku z wypowiedzią Jana Damascenkiego, krytykowano obecność w ówczesnej religijności i kulturze tendencji manichejskich. W późniejszym okresie papieże jeszcze niejednokrotnie wypowiadali się autorytatywnie przeciwko pierwiastkom manicheizmu, które zmierzały ich zdaniem do pomniejszenia prawomocności oraz duchowego i religijnego znaczenia sztuki chrześcijańskiej.

W pierwotnym okresie sztuki chrześcijańskiej uwidacznia się więc jej wyraźny związek z doktryną stworzenia, która stanowi jeden z nośnych filarów uzasadnienia prawomocności sztuki. Sztuka wyrasta z przyjęcia pozytywnego – z teologicznego punktu widzenia – znaczenia materii, co wyraża się przede wszystkim w uznaniu jej za żywy i odpowiedni dla człowieka nośnik rzeczywistości religijnej oraz duchowej. Z drugiej strony stanowi ona także manifestację pozytywnego spojrzenia na materię w tradycji chrześcijańskiej. Warto uwzględnić ten aspekt starożytnej teologii sztuki, ponieważ najczęściej łączy się ją wyłącznie z teologią wcielenia Syna Bożego⁸.

Warto w tym miejscu wspomnieć obecne w starożytnej sztuce przedstawienie Chrystusa Pantokratora – Wszech-Stwórcy, które nawiązuje, przynajmniej tak mogłoby się wydawać, do zagadnienia stworzenia⁹.

⁷ Saint John Damascene, *Apologia of St John Damascene Against Those Who Decry Holy Images Part II*, 72–74, transl. Mary H. Allies, London: Thomas Baker, 1898. [orig. Jan Damascenński *II mowa obronna przeciw tym, którzy odrzucają święte obrazy* (*Contra imaginum calumniatores*), 13–14 (transl. M.M. Dylewska), „VoxPatrum” 25 (2005), vol. 48, pp. 386–387].

⁸ Cf. Ch. Schönborn, *Ikona Chrystusa [Die Christus-Ikone]*, transl. W. Szymona, Poznań 2001; T.D. Łukaszuk, *Ikona w życiu, w wierze i w teologii Kościoła [The Icon in the Life, Faith, and Theology of the Church]*, Kraków 2002.

⁷ Jan Damascenński, *II mowa obronna przeciw tym, którzy odrzucają święte obrazy* (*Contra imaginum calumniatores*), 13–14 [tłum. M.M. Dylewska], „VoxPatrum” 25 (2005), t. 48, s. 386–387.

⁸ Por. Ch. Schönborn, *Ikona Chrystusa*, tłum. W. Szymona, Poznań 2001; T.D. Łukaszuk, *Ikona w życiu, w wierze i w teologii Kościoła*, Kraków 2002.

⁹ Por. F. Boespflug, *Dieu et ses images*, Paris 2017, s. 72–95.

Wciąż jest jednak przedmiotem dyskusji, czy obraz ten odnosi się do zagadnienia stworzenia w sensie kosmologicznym, czy ma charakter bardziej chrystologiczny. Okoliczności pojawienia się tego przedstawienia sugerują, że ma ono zasadniczo związek z debatami chrystologicznymi, a zwłaszcza z potrzebą zmanifestowania skierowanej przeciw arianom ortodoksji wyrażonej na I Soborze Nicejskim (325 r.). Byłby to więc w swoim przesłaniu teologicznym obraz antyariański, mający podkreślić wizualnie boskość Chrystusa, to znaczy Jego współlistotność z Ojcem. Taka interpretacja wydaje się najbardziej spójna i uzasadniona.

Estetyka stworzenia

Kolejny etap chrześcijańskiego spojrzenia na sztukę w ścisłej łączności z teologią stworzenia pojawia się wraz z odkryciem na Zachodzie pism Pseudo-Dionizego Areopagity. Przyczyniły się one do dalszej afirmacji pozytywnego znaczenia materii, ale wpłynęły także na kształt i rolę, którą zaczęła ona odgrywać w twórczości artystyczno-religijnej. Stało się to możliwe również dlatego, że zaczęto wówczas poznawać i stopniowo formułować to, co możemy uznać za „estetykę chrześcijańską”. Jest ona właściwie bardzo szczególną interpretacją tajemnicy stworzenia w jego konkretyzacji, której dostarcza świat widzialny.

Prekursorska rola w odczytaniu Areopagity przypadła Janowi Szkotowi Eriugenie (ok. 810–ok. 877). W swoim głównym dziele *De divisione naturae* widzi on w pięknie świata „symfonię” bytów, która manifestuje Boga i Jego piękno, mimo iż jest związana z immanentnymi procesami zachodzącymi w naturze¹⁰. Transcendentny Bóg jest niepojęty, dlatego można o Nim mówić tylko „negatywnie” (apofatycznie), do czego szczególnie jest przystosowany język symboliczny. Jan Szkot Eriugena utrzymuje, zwłaszcza w komentarzu do *Expositiones in Hierarchiam coelestem* Pseudo-Dionizego, że jeśli chce się przedstawić Boga w Jego nieuchwytniej istocie, to trzeba odwołać się przede wszystkim do symboliki jedności wszystkich rzeczy, która jest najwyższym obrazem istoty Boga. Na przykład słońce wskazuje na jeden początek wszystkich istot żyjących, to znaczy zarodków wszystkich i niezliczonych gatunków, które ukazują piękno natury. Natura świata z jej poszczególnymi elementami nabiera w tym ujęciu zdecydowanie symbolicznego znaczenia, wskazując wielorako na Boga i na Jego przymioty. Mamy tutaj do czynienia nie tylko z przyjęciem pozytywnego znaczenia materii, ale także uznaniem jej naturalnej zdolności mówienia o Bogu, a nawet niejako odśłaniania Go, co w znacznej mierze klóci się z pierwotnym zało-

¹⁰ Por. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 2: *Estetyka średniowieczna*, Warszawa 1988, s. 88–93.

the issue of creation⁹. It is still up for debate, however, whether this image refers to the question of creation in a cosmological sense or is more Christological in nature. The circumstances of the appearance of this depiction suggest that it is essentially related to Christological debates, and especially to the need to manifest the anti-Arian orthodoxy declared at the First Council of Nicea (325 AD). Thus, in its theological message, it would be an anti-Arian image, intended to emphasise visually the divinity of Christ, i.e. his co-existence with the Father. This interpretation seems the most consistent and substantiated.

The aesthetics of creation

The next phase of the Christian view of art closely connected with the theology of creation comes with the discovery of the writings of Pseudo-Dionysius the Areopagite in the West. They contributed to a further affirmation of the positive significance of matter, but also influenced the shape and role it began to play in religious works of art. This was possible also because it was then that what we might call “Christian aesthetics” began to be recognised and gradually defined. It is in fact a very special interpretation of the mystery of creation in its actualisation provided by the visible world.

The pioneering reader of the Areopagite was John Scotus Eriugena (c. 810–c. 877). In his main work, *De divisione naturae*, he sees in the beauty of the world a “symphony” of entities that reveals God and his beauty, even though it is related to immanent processes occurring in nature¹⁰. The transcendent God is incomprehensible, therefore one can speak of him only “negatively” (apophatically), for which symbolic language is particularly appropriate. John Scotus Eriugena maintains, especially in his commentary to *Expositiones in Hierarchiam coelestem* of Pseudo-Dionysius, that if one wishes to represent God in his intangible essence, one must first of all resort to the symbolism of the unity of all things, which is the supreme image of God’s essence. The sun, for example, points to the one beginning of all living beings, that is, the germs of all and innumerable species, which reveal the beauty of nature. From this perspective, the nature of the world with its individual elements takes on an emphatically symbolic meaning, pointing in multiple ways to God and his attributes. We are dealing here not only with the acceptance of the positive significance of matter, but also with the recognition of its natural ability to speak about God,

⁹ Cf. F. Boespflug, *Dieu et ses images*, Paris 2017, pp. 72–95.

¹⁰ Cf. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, vol. 2: *Estetyka średniowieczna* [History of Philosophy. Vol. 2: Medieval Aesthetics], Warszawa 1988, pp. 88–93.

and even, as it were, to reveal him, which is largely at odds with the original apophatic premise of John Scotus Eriugena. He went so far in his proposed view that he was unable to avoid the error of pantheism.

It has already been noted on more than one occasion that a certain metaphysics of beauty emerging from this view is not literally an “aesthetics”, but a theological interpretation of the mystery of creation. Nevertheless, by drawing attention to the close relationship between the visible and the invisible, or rather between matter and spirit, this interpretation sees the world as a great “dictionary” (“book”) which can speak about God if one reads it properly. This interpretation was creatively influenced by theological reflection on the relationship between the ancient tradition and the Christian world, which led to the assumption that the wisdom of the world (matter) is closely connected with Christian wisdom (spirit), and thus sees this relationship in terms of interpenetration and complementarity. These two tendencies, philosophical and theological, even if subject to a certain excess of rationalism, contributed to an unquestionable appreciation of the material world in all its manifestations, opening it up in a new and wider sense to the spiritual and sacred.

Peter Abelard (1079–1142), in many places relying on John Scotus Eriugena, developed a theory of textual interpretation, both of the Greek classics and of the works of the Church Fathers, based on the assumption that Greek reason and Christian revelation are somewhat interchangeable, so ancient philosophers can be confidently used to interpret Christian dogmas¹¹. In the works of the Greek philosophers, claims Abelard, there is the same truth that the Christian faith accepts, although hidden under the veil of mythical stories. Rhetorical figures, metaphors or images are indications of the analogy between texts and truth. Neither Greek philosophers nor Christians diminish them with their words, but use symbolic and allegorical language, whose common point of reference is their belonging to the same world created by one God. Thanks to Abelard, despite many problematic aspects of his theology, the theology of creation witnessed a further affirmation of the spiritual and symbolic meaning of the material world. This marked the methodological beginning of a “symbolic theology” that would become one of the hallmarks of medieval theology and its innovative proposals¹².

Abelard’s claims, in which he advocates an allegorical and metaphorical interpretation of reality,

żeniem apofatycznym Jana Szkota Eriugeny. Poszedł on w proponowanym ujęciu tak daleko, że nie zdołał ustrzec się błędu panteizmu.

Już niejednokrotnie zauważono, że pewna metafizyka piękna, która pojawia się w tym ujęciu, nie jest w sensie dosłownym „estetyką”, ale teologiczną interpretacją tajemnicy stworzenia. Mimo to, zwracając uwagę na ścisłą relację zachodzącą między tym, co widzialne, i tym, co niewidzialne, a właściwie między materią i duchem, ta interpretacja widzi w świetle wielki „słownik” („księgę”), który może mówić o Bogu, jeśli odpowiednio się go czyta. Na takie przedstawienie tej kwestii twórczo wpłynął namysł teologiczny nad relacją między tradycją starożytną i światem chrześcijańskim, który doprowadził do przyjęcia, że mądrość świata (materii) ściśle łączy się z mądrością chrześcijańską (duchem), a tym samym ujmuje tę relację w kluczu wzajemnego przenikania się i dopełniania. Te dwie tendencje, filozoficzna i teologiczna, nawet ulegając pewnym przerostom racjonalizmu, przyczyniły się do niewątpliwego dowartościowania świata materialnego we wszystkich jego przejawach, otwierając go w nowym i szerszym sensie na to, co duchowe i sakralne.

Piotr Abelard (1079–1142), w wielu miejscach nawiązując do Jana Szkota Eriugeny, opracował teorię interpretacji tekstów, zarówno klasyków greckich, jak i dzieł ojców Kościoła, w której przyjmuje, że rozum grecki i objawienie chrześcijańskie są poniekąd zamienne w stosunku do siebie, tak że filozofowie starożytni śmiało mogą być wykorzystywani do interpretowania dogmatów chrześcijańskich¹¹. W dziełach filozofów greckich – stwierdza Abelard – znajduje się ta sama prawda, którą przyjmuje wiara chrześcijańska, chociaż ukryta pod zasłoną opowiadań mitycznych. Figury retoryczne, metafory czy obrazy są tym, co wskazuje na analogię między tekstami a prawdą. Ani filozofowie greccy, ani chrześcijanie nie dokonują ich pomniejszenia swoimi słowami, ale używają języka symbolicznego i alegorycznego, którego wspólnym punktem odniesienia jest przynależność do tego samego świata stworzonego przez jednego Boga. Za sprawą Abelarda – mimo wielu problematycznych aspektów jego teologii – na gruncie teologii stworzenia nastąpiła dalsza afirmacja duchowej i symbolicznej wymowy świata materialnego. Została w ten sposób metodycznie zapoczątkowana „teologia symboliczna”, która stanie się jednym z wyznaczników teologii średniowiecznej i jej nowatorskich propozycji¹².

Stwierdzenia Abelarda, w których opowiada się za

¹¹ Cf. D. Wąsek, *Koncepcja teologii Piotra Abelarda* [*Peter Abelard's Conception of Theology*], Kraków 2010.

¹² Cf. M.-D. Chenu, *La teologia nel dodicesimo secolo*, Milano 1986, pp. 179–235; I. Biffi, *Mirabile medioevo*, Milano 2009, pp. 157–165.

¹¹ Por. D. Wąsek, *Koncepcja teologii Piotra Abelarda*, Kraków 2010.

¹² Por. M.-D. Chenu, *La teologia nel dodicesimo secolo*, Milano 1986, s. 179–235; I. Biffi, *Mirabile medioevo*, Milano 2009, s. 157–165.

interpretacją alegoryczną i metaforyczną rzeczywistości, bez wprowadzenia stosownych rozróżnień między porządkami filozoficznym i teologicznym, musiały nieuchronnie wywołać kontrowersje¹³. Św. Bernard z Clairvaux († 1153) uznał stanowisko Abelarda za głupie i bliskie herezji¹⁴. Nie wchodząc w szczegóły sporu, trzeba zauważyć, iż w celu nawiązania dyskusji z Abelardem Bernard i inni cystersi zaczęli komentować *Pieśń nad Pieśniami*. Była ona najbliższą podjętemu zagadnieniu, ponieważ w niej najwyraźniej odzwierciedla się relacja między tym, co naturalne (materialne, cielesne), i tym, co duchowe i sakralne. W *Sermones in Cantica canticorum* Bernard dowodzi, że piękno nie jest zwieńczeniem wstępowania do prawdy Bożej, ale tylko do jej niższych poziomów. W konsekwencji, postępując drogą odwrotną niż droga platońska, podkreśla on różnicę między pięknem zmysłowym (pięknem świata) i pięknem wewnętrznym (duchowym), nieporównywalnym z żadnym innym. Tylko wtedy, gdy piękno wewnętrzne osiągnie głębi serca, może ujawnić się na zewnątrz, przenikając sobą ciała. Początkowy dualizm zostaje w ten sposób przekroczony w konieczności piękna wewnętrznego i jego blasku. Mamy tutaj do czynienia z wyraźną relatywizacją – w stosunku do ujęcia Jana Szkota Eriugeny i Abelarda – świata zmysłowego na rzecz świata duchowego, ale zachowuje on nadal swoje podporządkowane znaczenie, a poniekąd nawet swoją konieczność w obecnym porządku rzeczy¹⁵. Bernard, ponieważ bał się piękna zewnętrznego, oddzielonego od procesu, który łączy je z tym, co boskie, przeciwstawił się sztuce w kościołach klasztornych. Nie był to ikonoklazm, gdyż Bernard nie upatrywał w estetyce ani w sztuce samej w sobie niczego złego, ale rezygnacja z niej była dla niego jednym z przejawów ascetycznego zdystansowania się od świata, którym powinien odznaczać się monastycyzm¹⁶. Podobne ujęcia możemy znaleźć u innych cystersów, kontynuujących i uzasadniających założenia wskazane przez św. Bernarda.

Obok szkoły cysterskiej między XI i XII wiekiem uformowały się dwie wpływowe szkoły: św. Wiktora (Paryż) i szkoła w Chartres. Ta druga zdystansowała się od polemik teologicznych, być może z tej racji, że duży nacisk położyła na studium natury, astrologii i astronomii. Zgodnie z założeniami tej szkoły Bóg

without making appropriate distinctions between the philosophical and theological orders, must have inevitably provoked controversy¹³. St. Bernard of Clairvaux (d. 1153) considered Abelard's position foolish and verging on heresy¹⁴. Without going into the details of the dispute, it should be noted that in order to enter into discussion with Abelard, Bernard and other Cistercians began to comment on the *Song of Songs*. It was the work closest to the subject because it most clearly reflects the relationship between the natural (material, corporeal) and the spiritual and sacred. In his *Sermones in Cantica canticorum* Bernard argues that beauty is not the final step in ascending to divine truth, but only to its lower levels. Consequently, following the opposite path to that of Plato, he emphasises the difference between sensual beauty (the beauty of the world) and inner (spiritual) beauty, incomparable to any other. Only when inner beauty reaches the depths of the heart can it reveal itself externally, permeating the body. The initial dualism is thus transcended through the necessity of inner beauty and its radiance. What we have here is a clear relativisation – in comparison with the approach of John Scotus and Abelard – of the sensual world in favour of the spiritual world, but the latter still retains its subordinate importance and, in a way, even its necessary significance in the present order of things¹⁵. Because Bernard was afraid of external beauty, separated from the process that connects it to the divine, he objected to art in monastery churches. This was not iconoclasm, because Bernard did not see anything wrong with aesthetics or art in itself, but his renunciation of it was for him one of the signs of the ascetic distance from the world that should characterise monasticism¹⁶. We can find similar views also among other Cistercians, who continued and supported the ideas outlined by St Bernard.

Alongside the Cistercian school, two influential schools emerged during the 11th and 12th centuries, the School of St Victor (Paris) and the school at Chartres. The latter distanced itself from theological polemics, perhaps because it placed great emphasis on the study of nature, astrology and astronomy. According to this school, God is the architect and creator of the beauty of the world according to the

¹³ Por. Guglielmo di Saint-Thierry, *Bernardo di Chiaravalle, Pietro Abelardo. Una controversia teologica del XII secolo*, red. F. Troncarelli, Brescia 2010.

¹⁴ Por. J. Verger, J. Jolivet, *Bernardo e Abelardo, Il chiostro e la scuola*, Milano 1989; C.J. Mews, *Bernard of Clairvaux and Peter Abelard*, w: *A Companion to Bernard of Clairvaux*, red. B.P. McGuire, Leiden–Boston 2011, s. 133–167.

¹⁵ Por. E. Gilson, *Saint Bernard. Un itinéraire de retour à Dieu*, Paris 2011.

¹⁶ Por. J. Leclercq, *Essais sur l'esthétique de S. Bernard*, „Studi Medievali” 9 (1968), s. 688–728.

¹³ Cf. Guglielmo di Saint-Thierry, *Bernardo di Chiaravalle, Pietro Abelardo. Una controversia teologica del XII secolo*, ed. F. Troncarelli, Brescia 2010.

¹⁴ Cf. J. Verger, J. Jolivet, *Bernardo e Abelardo, Il chiostro e la scuola*, Milano 1989; C.J. Mews, *Bernard of Clairvaux and Peter Abelard*, in: *A Companion to Bernard of Clairvaux*, ed. B.P. McGuire, Leiden–Boston 2011, pp. 133–167.

¹⁵ Cf. E. Gilson, *Saint Bernard. Un itinéraire de retour à Dieu*, Paris 2011.

¹⁶ Cf. J. Leclercq, *Essais sur l'esthétique de S. Bernard*, „Studi Medievali” 9 (1968), pp. 688–728.

principles of harmony, conformity, form and figure. Beauty is a living and organic whole of which man is the most perfect and fulfilled element, its pinnacle. In the twelfth century, Bernard Silvestre, a clergyman from Chartres, saw in nature the manifestation of eternal Reason, an image of divine providence that gives order and beauty to the world. He defined such beauty with the word-category *ornatus*, because God not only creates the world but also works to make it beautiful. This is the intrinsic purpose of creation – God created the world in the beginning, but the beautiful adornment of the world is a continuous process of completing the work of creation and thus a way of perfecting it¹⁷.

The Parisian School of Saint Victor, whose most prominent representative was Hugh (d. 1141), represented more mystical tendencies. In *Didascalicon* Hugh dealt directly with the problems of beauty and art¹⁸. He shares with Bernard of Clairvaux a distrust of “dialectics”; like Bernard, he believes that the natural world and the human world are visible signs of invisible realities that can only be grasped through revelation and not through reason. However, he does not reject the instruments of reason if properly purified and assisted by faith. Unlike St Bernard, he values sensual beauty, stressing the dichotomy between a “worldly” theology (including the disciplines belonging to the *trivium* and *quadrivium*) and “divine” theology, i.e. based on revelation. In *Didascalicon*, then, we are provided with a kind of “guide” that shows us what qualities characterise sensual beauty. These qualities enable it to lead man to higher beauty, although sensual beauty also has its own autonomy, constituting a sort of “secular” introduction to its higher states. The beauty of “created things” is described by four essential elements: *situs*, *motus*, *species* and *qualitas*. Their visible beauty is commended as necessary for knowledge of the divine. The ultimate meaning of this beauty arises only from the fact that it is an image or symbol of the invisible beauty.

The symbolic and mystical tendencies of the School of St. Victor were picked up by its other outstanding representative, Richard (died 1173), in his writings. In a work titled *Benjamin maior* he lists six forms of contemplating beauty, pointing out that proper contemplation is connected with imagination and refers to sensual beauty. William of Auvergne (died 1249), Bishop of Paris, represents the transitional stage from monastic to scholastic thought. In his treatise *De bono et malo*, comparing moral beau-

jest architektem i twórcą piękna świata według zasad harmonii, zgodności, formy i postaci. Piękno jest żywą i organiczną całością, której człowiek jest najdoskonalszym i spełnionym elementem, jej szczytem. W XII wieku Bernard Silvestre, duchowny z Chartres, widział w naturze objawianie się wiecznego Rozumu, obraz opatrności Bożej, która nadaje światu porządek i piękno. Zdefiniował on takie piękno za pomocą słowa-kategorii *ornatus*, ponieważ Bóg nie tylko stwarza świat, ale także działa, aby go upiększyć. Taki jest wewnętrzny cel stworzenia – Bóg stworzył świat na początku, ale piękne ozdobienie świata jest nieustannym dopełnianiem dzieła stworzenia, a tym samym drogą jego udoskonalania¹⁷.

Paryska szkoła Świętego Wiktora, której najwybitniejszym przedstawicielem był Hugon († 1141), reprezentowała tendencje bardziej mistyczne. W *Didascaliconie* Hugon zajął się wprost problemami piękna i sztuki¹⁸. Łączy go z Bernardem z Clairvaux nieufność względem „dialektyki”; jak Bernard uważa on, że świat natury i świat człowieka są znakami widzialnymi rzeczywistości niewidzialnych, które mogą być uchwycone tylko za pośrednictwem objawienia, a nie dzięki rozumowaniu. Nie odrzuca on jednak narzędzi rozumowych, jeśli zostaną odpowiednio oczyszczone i będą wspomagane przez wiarę. W odróżnieniu od św. Bernarda dowartościowuje on piękno zmysłowe, akcentując dychotomię zachodzącą między teologią „światową” (obejmuje ona dyscypliny należące do *trivium* i *quadrivium*) a teologią „boską”, czyli opartą na objawieniu. W *Didascaliconie* otrzymujemy więc do dyspozycji coś w rodzaju „przewodnika”, który pokazuje, jakie cechy charakteryzują piękno zmysłowe. Właściwości te umożliwiają mu prowadzenie człowieka do piękna wyższego, chociaż piękno zmysłowe ma też własną autonomię, stanowiąc jakby „świeckie” wprowadzenie do jego wyższych stanów. Piękno „rzeczy stworzonych” opisują cztery zasadnicze elementy: *situs*, *motus*, *species* i *qualitas*. Ich piękno widzialne jest pochwalane jako konieczne dla poznania tego, co boskie. Sens ostateczny tego piękna wynika tylko z tego, że jest obrazem lub symbolem piękna niewidzialnego.

Tendencje symboliczne i mistyczne szkoły św. Wiktora podjął w swoich pismach inny wybitny jej przedstawiciel – Ryszard († 1173). W dziele zatytułowanym *Benjamin maior* wymienia on sześć form kontemplacji piękna, zaznaczając, że właściwa kontemplacja jest związana z wyobraźnią i odnosi się do piękna zmysłowego. Biskup Paryża Wilhelm z Auvergne († 1249) reprezentuje etap przejściowy od myśli monastycz-

¹⁷ This issue was extensively discussed by St. Thomas Aquinas in his theology of creation, when he stressed that one of the elements of God's creative action is to “beautify” the world (*opus decorationis*).

¹⁸ Cf. Hugh of Saint Victor, *Didascalicon czyli co i jak czytać* [*Didascalicon de studio legendi*], transl. P. Pludra-Żuk, Warszawa 2017.

¹⁷ Zagadnienie to szeroko uwzględnił św. Tomasz z Akwinu w swojej teologii stworzenia, podkreślając, że jednym z elementów stwórczego działania Boga jest „upiększanie” świata (*opus decorationis*).

¹⁸ Por. Hugon ze Świętego Wiktora, *Didascalicon czyli co i jak czytać*, tłum. P. Pludra-Żuk, Warszawa 2017.

nej do myśli scholastycznej. W traktacie *De bono et malo*, porównując ze sobą piękno moralne i piękno zmysłowe, twierdzi, że to ostatnie jest tym, co się podoba, przynosząc zadowolenie wzrokowi. Wszystko, co istnieje – jako stworzone przez Boga – jest dobre i piękne, odpowiednie dla człowieka i usytuowane tam, gdzie chce tego porządek rzeczy. Tę koncepcję piękna jako porządku i odpowiedniości między częściami można potem znaleźć u autorów franciszkańskich z XIII wieku, zwłaszcza w zbiorze pism teologicznych zatytułowanym *Summa fratris Alexandri*. Za przymioty piękna są uznane w nim miara, forma i porządek, będące uniwersalnymi przymiotami rzeczy. W tym samym kierunku idzie *Summa halensiana* (przypisywana Aleksandrowi z Hales), chociaż dodatkowo podkreśla się w niej znaczenie władz afektywnych.

Podobne ujęcia prezentują inni autorzy, zwłaszcza w szkole oksfordzkiej. Na uwagę zasługują Robert Grosseteste (ok. 1175–1253) i Roger Bacon (ok. 1214–1292), u których można znaleźć ciekawe syntezy platonizmu i filozofii natury inspirowanej się arystotelizmem. Grosseteste poświęcił traktatowi *O imionach Bożych* Pseudo-Dionizego specjalny komentarz *De luce seu de inchoatione formarum*¹⁹, mający duże znaczenie dla estetyki średniowiecznej²⁰. Piękno jest w nim przedstawiane jako harmonia poszczególnych części. Średniowieczny filozof nawiązuje do tradycji pitagorejskiej, łączącej początek piękna z proporcją konkretyzowaną przez liczby oraz z przyjemnością, którą czerpie z niej człowiek. Liczba jest pierwszorzędnym modelem w myśli Stwórcy, który dokonuje jej odbicia w dziele stworzenia. Poza aspektem matematycznym Grosseteste dowartościowuje światło, widząc w nim właściwe piękno i ozdobę świata materialnego, gdyż w swojej prostocie posiada ono najdoskonalszą proporcję i stanowi pierwotny warunek dostrzegania piękna. Światło jest zresztą dla całej szkoły oksfordzkiej pierwszą substancją cielesną stworzoną przez Boga, a więc wyznacza prawdziwe i właściwe ramy świata, który rozwija się, wychodząc od Boga i zmierzając do skonkretyzowania się w zjawiskach. Mimo że estetyka światła nie rozwinęła się szerzej poza szkołą oksfordzką, to jednak aspekty platońskie i augustyńskie obecne w dyskursie jej przedstawicieli zostały podjęte przez estetykę XIII wieku.

W orbicie franciszkańskiej pierwszorzędnę znaczenie zyskało dzieło św. Bonawentury z Bagnoregio (ok. 1217–1274). Centrum jego myśli stanowią idee św. Augustyna, na gruncie których uzasadnia, że teologia jest najwyższą formą wiedzy. W dyskurs teolo-

ty and sensual beauty, he claims that the latter is that which pleases, bringing satisfaction to the sight. Everything that exists – as created by God – is good and beautiful, suitable for man and situated where the order of things wants it to be. This concept of beauty as order and harmony between components can later be found in Franciscan authors of the 13th century, especially in the collection of theological writings entitled *Summa fratris Alexandri*. In it, measure, form and order, which are universal qualities of things, are recognised as qualities of beauty. *Summa halensiana* (attributed to Alexander of Hales) follows the same trend, although it additionally emphasises the importance of affective powers.

Similar approaches are presented by other authors, especially those of the Oxford school. Of particular note are Robert Grosseteste (c. 1175–1253) and Roger Bacon (c. 1214–1292), whose works contain interesting syntheses of Platonism and natural philosophy inspired by Aristotelianism. Grosseteste dedicated a special commentary, titled *De luce seu de inchoatione formarum*, to the treatise *Divine Names* by Pseudo-Dionysius¹⁹, which was very significant for medieval aesthetics²⁰. In it, beauty is presented as the harmony of individual parts. The medieval philosopher refers to the Pythagorean tradition, linking the origin of beauty to the proportion made concrete by numbers, and to the pleasure that man derives from it. The number is a primary model in the thought of the Creator, who creates its reflection in the work of creation. Apart from the mathematical aspect, Grosseteste values light, seeing in it the proper beauty and ornament of the material world, since in its simplicity it possesses the most perfect proportion and is the primary condition for perceiving beauty. For the whole Oxford school, light is the first corporeal substance created by God, and thus it determines the true and proper framework of the world, which develops starting from God and aiming at concretisation in phenomena. Although the aesthetics of light did not develop more widely outside the Oxford school, the Platonic and Augustinian aspects present in the discourse of its representatives were taken up by the aesthetics of the thirteenth century.

In the Franciscan milieu, the work of Saint Bonaventure of Bagnoregio (c. 1217–1274) gained primary importance. The centre of his thought is the ideas of St Augustine, on the basis of which he argues that theology is the highest form of knowledge. Bonaventure's theological discourse incorpo-

¹⁹ Por. *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln*, red. L. Baur, Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, 9, Münster 1912.

²⁰ Por. F. Agnoli, *Roberto Grossatesta. La filosofia della luce*, Bologna 2007.

¹⁹ Cf. *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln*, ed. L. Baur, Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, 9, Münster 1912.

²⁰ Cf. F. Agnoli, *Roberto Grossatesta. La filosofia della luce*, Bologna 2007.

rated certain aesthetic themes and the question of the image, which, although not directly related to art, influenced its understanding and shape in the Franciscan movement²¹. The world is beautiful in its entirety because it is based on harmony and order between its parts. The beauty of the senses is a reflection of the one and true beauty that can only be found in God. Therefore it has the character of light and is a proportional form, called by Bonaventure a *figure*, graspable by the senses, because it produces in the beholder a sensual delight. It is the initial stage of the human soul's journey towards God's beauty of a spiritual nature.

Dominican theologians, beginning with Saint Albert the Great (c. 1193–1280), draw on Greco-Arabic philosophy. Commenting on *Divine Names* by Pseudo-Dionysius the Areopagite, but quickly rejecting his Platonic premises, Albert and later his disciple Ulrich of Strasburg (1225–1277) place the question of beauty in an Aristotelian framework. What light was for the Platonists, “form” was for the Aristotelians, as it – according to Aristotle – defines the essence of things. Thus, beauty is the radiance of form, and God is beauty as the first cause. Beauty, in Aristotelian terms, is the causal principle of all beautiful things, that which moves them all, which embraces them all out of love for its own beauty. The supreme beauty is thus the exemplary cause, the first cause of all accidental beauty.

Aristotle's thought is also crucial for Albert's most distinguished disciple, St. Thomas Aquinas (d. 1274). It is also reflected in his aesthetics, which continues to provide inspiration for Christian tradition²². Thomas analyses thoroughly the relationship between faith and reason, emphasising the compatibility of these two realities. In this context, Aquinas defines beauty according to the principle which states that “things are called beautiful because they are pleasing to look at” (*pulchra enim dicuntur quae visa placent*)²³. “Looking” is to be understood here in a broad sense, not limited to the sensual world, but extended also to intellectual realities. For Thomas, goodness and beauty are not essentially different, even if reason can grasp the differences between them. Goodness refers to the final cause and is related to the desiring power (in the sense that in order to satisfy the desire for goodness, man must possess only goodness). Beauty, on the other hand, refers to the formal

giczny Bonawentury zostały włączone niektóre tematy estetyczne oraz zagadnienie obrazu, które mimo to nie dotyczy wprost sztuki, wywarło wpływ na jej rozumienie i kształt w nurcie franciszkańskim²¹. Świat jest piękny w swojej całości, gdyż opiera się na harmonii i porządku między poszczególnymi częściami. Piękno zmysłowe jest odbiciem jedynego i prawdziwego piękna, które można znaleźć tylko w Bogu. Ma więc ono charakter światła i jest formą proporcjonalną nazywaną przez Bonawenturę *figurą*, uchwytą zmysłowo, gdyż rodzi w patrzącym zmysłowy zachwyty. Jest to początkowy etap wędrówki duszy ludzkiej w kierunku piękna Bożego mającego charakter duchowy.

Teologowie dominikańscy, począwszy od św. Alberta Wielkiego (ok. 1193–1280), nawiązują do filozofii grecko-arabskiej. Komentując *O imionach Bożych* Pseudo-Dionizego Areopagity, ale dokonując jednak szybkiego odrzucenia jego założeń platońskich, Albert, a potem jego uczeń Ulryk ze Strasburga (1225–1277) sytuują zagadnienie piękna w perspektywie arystotelesowskiej. Czym było światło dla platoników, tym dla arystotelików staje się „forma”, która – według Arystotelesa – określa istotę rzeczy. W ten sposób piękno jest blaskiem formy, a Bóg jest pięknem jako pierwsza przyczyna. Piękno, mówiąc językiem arystotelesowskim, jest zasadą sprawczą wszystkich rzeczy pięknych, tym, co je wszystkie porusza, co wszystkie je obejmuje z miłości do swojego własnego piękna. Piękno najwyższe jest więc przyczyną wzorczą, pierwszą przyczyną wszelkiego piękna przypadłościowego.

Mysł Arystotelesa ma kluczowe znaczenie także dla najwybitniejszego ucznia Alberta, czyli św. Tomasza z Akwinu († 1274). Odzwierciedla się ona także w jego estetyce, która nadal odgrywa inspirującą rolę w tradycji chrześcijańskiej²². Tomasz wszechstronnie analizuje relacje zachodzące między wiarą i rozumem, podkreślając zgodność tych dwóch rzeczywistości. W tym kontekście Akwinata definiuje piękno według zasady mówiącej, że „rzeczami pięknymi są te, które podobają się wzrokowi” (*pulchra enim dicuntur quae visa placent*)²³. „Widzenie” należy tutaj rozumieć w sensie szerokim, nieograniczonym do świata zmysłowego, ale rozszerzonym także na rzeczywistości intelektualne. Dla Tomasza dobro i piękno istotowo nie różnią się między sobą, nawet jeśli rozum może uchwycić zachodzące między nimi różnice. Dobro odnosi się do przyczyny celowej i jest powiązane z władzą pożądaną (w tym sensie, że dla zaspokojenia pragnienia

²¹ Cf. C. Del Zotto, *La teologia dell'immagine in San Bonaventura*, Vicenza 1977; E. Cuttini, *Ars*, in: *Dizionario bonaventuriano. Filosofia, teologia, spiritualità*, ed. E. Caroli, Padova 2008, pp. 202–208.

²² Cf. U. Eco, *Il problema estetico in San Tommaso*, Torino 1956; P.S. Zambruno, *La bellezza che salva. L'estetica di Tommaso d'Aquino*, Napoli 2008.

²³ Thomas Aquinas, *Summa theologiae* I q. 5 a. 4 ad 1.

²¹ Por. C. Del Zotto, *La teologia dell'immagine in San Bonaventura*, Vicenza 1977; E. Cuttini, *Ars*, w: *Dizionario bonaventuriano. Filosofia, teologia, spiritualità*, red. E. Caroli, Padova 2008, s. 202–208.

²² Por. U. Eco, *Il problema estetico in San Tommaso*, Torino 1956; P.S. Zambruno, *La bellezza che salva. L'estetica di Tommaso d'Aquino*, Napoli 2008.

²³ Tomasz z Akwinu, *Summa theologiae* I q. 5 a. 4 ad 1.

dobra człowiek musi posiadać samo dobro). Piękno dotyczy natomiast przyczyny formalnej i jest związane z władzą poznawczą, która może zostać zaspokojona także za pośrednictwem obrazów. Piękno rodzi się z proporcji, która dostarcza przyjemności zmysłom, a jest ono postrzegane przez wzrok i słuch, to znaczy za pośrednictwem zmysłów, które w najwyższym stopniu służą rozumowi. Upodobanie – *delectatio* – rodzi się jednak tylko wtedy, gdy przedmiot ma w sobie następujące zasady: *proportio*, *claritas* i *integritas*, które określają wewnętrzną harmonię między jego częściami.

W nowym duchu tradycję scholastyczną pogłębił Jan Duns Szkot (ok. 1265–1308), dokonując syntezy estetyki augustiańskiej, przyjmowanej przez franciszkanów, i nowych rezultatów arystotelizmu scholastycznego, jednak bez pełnego zharmonizowania rozumu i wiary. W *Komentarzu do Sentencji* przedstawił on wyjątkowo udaną definicję piękna, w której odnosząc się do dobroci czynu moralnego, czyli dobroci bytu naturalnego, stwierdza – bez znaczenia, że marginalnie – iż piękno nie jest jakością absolutną jakiegoś ciała, ale tym, co rodzi się z całości relacji zachodzących między cechami charakterystycznymi ciała, jak wielkość, postać i kolor. Do tego określenia piękna będą w przyszłości nawiązywać zwłaszcza teoretycy malarstwa i rzeźby.

W tym miejscu warto także wspomnieć Wilhelma Ockhama (ok. 1285–1347/1349), któremu zawdzięczamy właściwie pierwszą pogłębioną filozoficznie analizę psychologiczną obrazu wraz z próbą pokazania jego znaczenia duchowego²⁴. Przyjmując mimetyczno-reprezentującą wymowę dzieła, wskazał on także na funkcję oddziaływania na widza, zamierzoną i realizowaną przez artystę. Sztuka w ujęciu Ockhama ma pozostawiać pewien czynny skutek w odbiorcy, a tym samym oddziaływać formacyjnie w dziedzinie ducha.

Przywołane aspekty estetyki chrześcijańskiej są bardzo ważne, ponieważ narodziły się wprost lub nie wprost z teologii stworzenia, a tym samym w kontekście materii i jej znaczenia. Kluczowym elementem odzwierciedlającym się w tej estetyce, który został potem mocno uwypuklony w teologii scholastycznej, zwłaszcza przez św. Tomasza z Akwinu, jest interpretacja stworzenia jako „pewnej relacji”²⁵. Świat stworzony pozostaje w stałym odniesieniu do Boga, od którego pochodzi. Dlatego nie tylko jest dobry, ale także racjonalny, a zatem – co się z tym łączy – piękny. Może zostać uznany za „głos”, w którym odzwierciedla się słowo Boże, oraz za „księgę”, w której można odczytywać rozmaite treści i znaczenia, zwłaszcza zbawczy zamysł Boga. Symbolika, do której odwołuje się estetyka średniowieczna i którą wyjątkowo nobilituje,

cause and is related to the cognitive power, which can also be satisfied through images. Beauty is born of a proportion that provides pleasure to the senses, and it is perceived through sight and hearing, that is, through the senses that serve reason to the highest degree. However, liking – *delectatio* – arises only when the object contains the following principles: *proportio*, *claritas* and *integritas*, which determine the inner harmony between its parts.

The scholastic tradition was further developed in a new vein by John Duns Scotus (c. 1265–1308), who completed a synthesis of Augustinian aesthetics, adopted by the Franciscans, and the new results of scholastic Aristotelianism, but without fully reconciling reason and faith. In his *Commentary on the Sentences*, he presented an exceptionally successful definition of beauty, in which, referring to the goodness of a moral act, that is to say, the goodness of natural being, he states – even though in passing – that beauty is not an absolute quality of a body, but that which arises from the totality of relations occurring between the characteristics of a body, such as size, form and colour. This definition of beauty would be referred to later especially by theorists of painting and sculpture.

At this point it is also worth mentioning Wilhelm Ockham (c. 1285–1347/1349), to whom we owe, in fact, the first philosophically advanced psychological analysis of a painting together with an attempt to show its spiritual significance²⁴. Accepting the mimetic and representational meaning of a work of art, he also identified its function of influencing the viewer, intended and performed by the artist. According to Ockham, art is supposed to leave a certain active effect in the viewer, and thus have a formative influence in the sphere of the spirit.

The aspects of Christian aesthetics that have been mentioned above are very important because they originated directly or indirectly in the theology of creation, and thus in the context of matter and its meaning. The key element reflected in this aesthetics, which was later strongly emphasised in scholastic theology, especially by St. Thomas Aquinas, is the interpretation of creation as a “certain relation”²⁵. The created world remains in constant relation to God, from whom it comes. Therefore, not only is it good, but also rational and therefore, by implication, beautiful. It can be considered as a “voice” in which the word of God is reflected and as a “book” in which various contents and meanings can be read, especially the redemptive design of God. The symbolism to which medieval aesthetics refers and which

²⁴ Por. Tatarkiewicz 1988, jak przyp. 10, s. 242–245.

²⁵ Tomasz z Akwinu, jak przyp. 23, I q. 45 a. 3: „Creatio in creatura non sit nisi relatio quaedam”.

²⁴ Cf. Tatarkiewicz 1988, as in footnote 10, pp. 242–245.

²⁵ Thomas Aquinas, as in footnote. 23, I q. 45 a. 3: “Creatio in creatura non sit nisi relatio quaedam”.

it uniquely elevates is not the result of convention, but the reflection of a primordial and internal relationship between God and the world he created.

It can thus be said that the symbolism of the material world is the aesthetic expression of the mystery of creation. It emphasises some very fundamental points about matter and thus, as it were, directs its use. Matter, already found to be good in the patristic era, is now described in greater detail, especially in its spiritual substance, making it possible to show how this goodness, especially of theological character, manifests itself. In fact, one could say that the common denominator of this goodness is its rationality and its symbolic capacity. This common denominator is what theology tries to grasp and express, taking into account certain contextual needs. These differ, in particular, depending on whether one is dealing with the monastic environment or with the broader ecclesiastical environment. In both cases, however, it is important to grasp and make visible the relationship between the world and God and to propose a way of experiencing it in such a way that the human spirit in the world can reach union with God, its Creator.

Many applications of the understanding of the created world described here, together with its aesthetic aspect, could be found in Christian art. Undoubtedly, the most complete, indeed spectacular, use was made of these aesthetic concepts in Gothic art, the quintessence of which is architecture. Following Victor Hugo, we can regard it as a “synthesis of the arts”²⁶, which, through its realisations, later influenced various, somewhat narrower fields of art. The monk Suger (1081–1151), abbot of Saint-Denis, enthusiastically combined various theological explanations concerning the aesthetics of creation with the question of paintings, ecclesiastical furnishings and eventually the entire church, thus turning architecture into *opus novum* or *modernum*²⁷. The architectural style of the Catholic church formed at that time was later called “Gothic” in contrast to the Carolingian-Ottonian, or Romanesque, church. Suger developed a kind of visual code which, among other things, is a very suggestive harbinger of the combination of theological aesthetics with the meaning of matter as a gift from the Creator, who also imprinted in it a nearly universal spiritual message and a whole series of symbolic meanings expressing it. A characteristic feature of these meanings is their relational sense, reflecting the contemporary theo-

nie jest rezultatem konwencji, ale odbiciem pierwotnej i wewnętrznej relacji zachodzącej między Bogiem i stworzonym przez Niego światem.

Można zatem powiedzieć, że symbolika świata materialnego jest estetycznym wyrazem tajemnicy stworzenia. Podkreśla ona kilka zasadniczych treści dotyczących materii, a tym samym niejako ukierunkowuje jej wykorzystanie. Materia, co do której już w epoce patrystycznej stwierdzono, że jest dobra, zostaje teraz opisana bardziej szczegółowo, zwłaszcza w swojej treści duchowej, co pozwoliło pokazać, w czym ta jej dobroć, szczególnie o charakterze teologicznym, się wyraża. Właściwie można by powiedzieć, że wspólnym mianownikiem tej dobroci jest jej racjonalność oraz jej nośność symboliczna. Ten wspólny mianownik teologia stara się uchwycić i wyrazić, z uwzględnieniem pewnych potrzeb kontekstualnych. Różnią się one zwłaszcza w zależności od tego, czy chodzi o środowisko monastyczne, czy też o szersze środowisko kościelne. W jednym i w drugim przypadku istotne jest jednak to, by uchwycić i ukazać relację zachodzącą między światem i Bogiem oraz zaproponować takie jej przeżywanie, aby duch ludzki w świecie mógł dojść do zjednoczenia z Bogiem, swoim Stwórcą.

Można by pokazać wiele zastosowań zarysowanego tutaj rozumienia świata stworzonego wraz z jego aspektem estetycznym w sztuce chrześcijańskiej. Ponad wszelką wątpliwość w najpełniejszy, wręcz spektakularny sposób wykorzystano te ujęcia estetyczne w sztuce gotyckiej, której kwintesencją jest architektura. Za Wiktorem Hugo możemy uznać ją za „syntezę sztuk”²⁶, która za pośrednictwem swoich realizacji oddziaływała potem na różne, poniekąd węższe dziedziny sztuki. Mnich Suger (1081–1151), opat z Saint-Denis, entuzjastycznie połączył różne wyjaśnienia teologiczne dotyczące estetyki stworzenia z zagadnieniem obrazów, sprzętów kościelnych, a w końcu także całej świątyni, czyniąc w ten sposób z architektury *opus novum albo modernum*²⁷. Ukształtowany wówczas styl architektoniczny świątyni katolickiej został potem nazwany „gotyckim” w przeciwieństwie do kościoła o charakterze karolińsko-ottońskim, czyli romańskiego. Suger opracował coś w rodzaju kodeksu wizualnego, który – poza innymi znaczeniami – bardzo sugestywnie, a nawet profetycznie łączy estetykę teologiczną z wymową materii będącej darem Stwórcy, który też wypisał w niej niemal wszechstronne przesłanie duchowe i cały szereg znaczeń symbolicznych je wyrażających. Charakterystycznym rysem tych znaczeń jest ich sens relacyjny, odzwierciedlający ówczesne teolo-

²⁶ Cf. V. Hugo, *Katedra Marii Panny w Paryżu [Notre-Dame de Paris]*, transl. H. Szumańska-Gross, Warszawa 2005, pp. 113–122.

²⁷ On this great cultural process cf. G. Duby, *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980–1420 [Le Temps des cathédrales. L'Art et la société (980–1420)]*, transl. K. Dolatowska, Warszawa 1997.

²⁶ Por. W. Hugo, *Katedra Marii Panny w Paryżu*, tłum. H. Szumańska-Gross, Warszawa 2005, s. 113–122.

²⁷ Na temat tego wielkiego procesu kulturowego por. G. Duby, *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980–1420*, tłum. K. Dolatowska, Warszawa 1997.

giczne spojrzenie na materię, które może oddziaływać na człowieka i go owocnie kształtować.

Przedłużeniem teologiczno-symbolicznego zamyśłu Sugeru w odniesieniu do sztuki kościelnej jest dzieło Wilhelma Duranda *Rationale divinatorum officiorum* w części poświęcone teologicznemu omówieniu poszczególnych elementów świątyni i jej wystroju, a tym samym ukazujące ich znaczenie religijne i duchowe²⁸.

Zarysowany tutaj problem stworzenia rozumianego jako relacja znajduje bardzo szczególne zastosowanie w sztukach figuralnych, zwłaszcza malarstwie i architekturze. W sztuce gotyckiej Bóg i tajemnice zbawcze są tak ukazywane, że wyraźnie zaznacza się w nich pewna bezpośredniość więzi zachodzącej między Nim a człowiekiem i światem. Można by pokazać wiele konkretyzacji tego faktu, ale warto zwrócić uwagę na jeden, często mylnie rozumiany, szczegół ikonograficzny, który na ogół bywa pomijany w interpretacji sztuki średniowiecznej, a mianowicie na intensyfikującą się w niej obecność aniołów, zwłaszcza na przedstawieniach malarskich. Nie służy ona tylko jakiemuś wypełnieniu i zilustrowaniu niebieskiego otoczenia Boga, ale zawiera ważne przesłanie, nawiązujące do tego, co zostało już tutaj zauważone. Relacja Stwórcy ze światem urzeczywistnia się i niejako konkretyzuje za pośrednictwem aniołów jako posłańców Bożych. Zobrazowanie istot niebiańskich zmierza do uwypuklenia bezpośredniości, a nawet wzajemnego przenikania się świata boskiego oraz stworzonego świata kosmicznego i ludzkiego. Odpowiada to nie tylko teologii średniowiecznej, ale i samemu objawieniu odnośnie do świata anielskiego. Gdy średniowieczni teologowie mówią na przykład, że gwiazdy są utrzymywane na firmamencie niebieskim przez aniołów, będących gwarancją ich stabilności, to chcą przede wszystkim ukazać, że kosmos pozostaje w ścisłej relacji z Bogiem. Tego typu relacyjność wyraził w późniejszym okresie Michał Anioł w swojej interpretacji tajemnicy stworzenia przedstawionej na freskach Kaplicy Sykstyńskiej²⁹. Ich motywem przewodnim jest zapoczątkowana suwerennie przez Boga i przedłużająca się w dziejach relacja między Stwórcą i stworzeniem, w której uczestniczą także aniołowie wychodzący od Boga i spełniający Jego posłanie. Tym samym świat jest miejscem obecności Boga i już uczestniczy w Jego tajemnicy, którą człowiek powinien odkrywać i której może doświadczać przez wiarę i wynikające z niej działania. Także artysta przez swoją twórczość, odzwierciedlającą przywołane założenia teologiczne, partycypuje w dziele Boga i niejako dokonuje Jego uobecniania ze względu na człowieka.

logical view of matter, which can influence and successfully mould man.

An extension of Suger's theological-symbolic ideas with regard to church art is William Durand's work *Rationale divinatorum officiorum*, in part devoted to a theological discussion of individual elements of the church and its decoration, and thus showing their religious and spiritual significance²⁸.

The problem of creation understood as a relationship described here finds very particular use in figurative arts, especially painting and architecture. In Gothic art, God and the mysteries of salvation are portrayed in such a way that a certain immediacy of the bond between him, man and the world is clearly indicated. We could show many concrete expressions of this fact, but it is worth drawing attention to one, often misunderstood, iconographic detail which is generally overlooked in the interpretation of medieval art, namely the increasing presence of angels, especially in paintings. It not only serves to fill in somehow and illustrate God's heavenly surroundings, but contains an important message, referring to what has already been noted here. The Creator's relationship with the world is realised and, in a way, concretised through angels as God's messengers. The depiction of the heavenly beings aims at emphasising the immediacy, and even the mutual interpenetration, of the divine world and the created cosmic and human worlds. This corresponds not only to medieval theology, but also to revelation itself regarding the angelic world. When medieval theologians say, for example, that the stars are supported in the heavenly firmament by angels, who guarantee their stability, they want above all to show that the cosmos remains in close relationship with God. This kind of relationality was expressed later by Michelangelo in his interpretation of the mystery of creation depicted in the frescoes in the Sistine Chapel²⁹. Their leitmotif is the relationship, initiated independently by God and prolonged through history, between Creator and creation, in which the angels also participate, coming from God and carrying out his mission. Thus the world is the place of God's presence and already participates in his mystery, which man must discover and experience through faith and the resulting actions. The artist also participates in the work of God through his work, which reflects the above-mentioned theological assumptions, and in a way makes God present to man.

²⁸ Por. *Rationale divinatorum officiorum Guillelmi Duranti Liber I et II*, red. G.F. Freguglia, Città del Vaticano, 2001.

²⁹ Por. P. Gibert, *Quand les peintres lisaient la Bible. L'exégèse des peintres à la Renaissance*, Paris 2015, s. 157–167.

²⁸ Cf. *Rationale divinatorum officiorum Guillelmi Duranti Liber I et II*, ed. G.F. Freguglia, Città del Vaticano, 2001.

²⁹ Cf. P. Gibert, *Quand les peintres lisaient la Bible. L'exégèse des peintres à la Renaissance*, Paris 2015, pp. 157–167.

The creator of things

One of the elements of the doctrine of creation, in addition to those already mentioned here, is *productio rerum*, or the creation of concrete things, since creation is *prima corporalis creaturae productio*³⁰. Hence, if God created the world, because only he can create, that is, make things out of nothing, then he must also have some share in the creation of all that is in the world. The Fathers of the Church already accepted this assumption in their explanation of the six days of creation (*Hexaemeron*), but this aspect of the doctrine of creation was not the most important for them³¹. This question became somewhat more important in medieval theology, although scholars of that period were more passionate about the problem of the creation of the world as a whole, especially its temporal aspect, which is confirmed by the extensive work of St. Thomas Aquinas. Medieval theologians were less concerned with finding an answer to the question of how the individual elements of the created world emerged, with the exception of the origin of the soul, to which they devoted particular attention, proving its direct creation by God. Gradually, however, as the natural sciences began to emerge and consolidate, the question of the emergence of concrete things became increasingly important. Mathematics began to interact with the natural sciences and was also incorporated into the interpretation of the world and the understanding of its shape and the phenomena occurring within it. In a way, this was already connected with the earlier theological and aesthetic issues, in which the Pythagorean motif of number was present, as already noted above. However, this issue did not lead to more serious research in the field of theological aesthetics.

Such issues were very soon reflected in an interesting, though little noticed or even misinterpreted iconographic motif, that of the “God of geometry” (*Deus geometra*). François Boespflug has recently devoted a very significant monograph to this issue, showing in detail how this motif developed from the 9th century to the 19th³². If in its initial phase, virtually until Michelangelo, the depiction of God the Creator combined all the above-mentioned elements of the theology of creation, especially its relational character (which the artists achieved by means of a theocentric perspective, taking as their point of departure the majesty of God appearing through

³⁰ Cf. Thomas Aquinas, as in footnote. 23, I q. 65 a. 3.

³¹ Cf. Y. Congar, *Le theme du Dieu créateur et les explications de l'Hexaemeron dans la tradition chrétienne*, in: *L'homme devant Dieu. Mélanges offerts au P. Henri de Lubac*, vol. 1, Paris 1964, pp. 189–222.

³² Cf. F. Boespflug, *Dieu au compas. Histoire d'une motif et de ses usages*, Paris 2017; cf. idem, *Le Créateur au compas. Deus geometra dans l'art d'Occident (IX^e–XIX^e siècle)*, “Micrologus” 19 (2011), pp. 113–130.

Twórca rzeczy

Jednym z elementów doktryny stworzenia, obok już tutaj wspomnianych, jest *productio rerum*, czyli tworzenie konkretnych rzeczy, skoro stworzenie jest *prima corporalis creaturae productio*³⁰. Jeśli więc Bóg stworzył świat, bo tylko On może stwarzać, czyli czynić z niczego, to musi mieć także jakiś udział w powstaniu tego wszystkiego, co jest na świecie. Już ojcowie Kościoła przyjmowali to założenie w swoich wyjaśnieniach sześciu dni stworzenia (*Hexaemeron*), ale akurat ten aspekt doktryny stworzenia nie był dla nich najważniejszy³¹. Nieco większego znaczenia nabrało to zagadnienie w teologii średniowiecznej, chociaż ówczesnych uczonych bardziej pasjonował problem powstania świata jako całości, zwłaszcza jego aspekt czasowy, co znajduje potwierdzenie w rozległym dziele św. Tomasza z Akwinu. Mniej zajmowało średniowiecznych teologów szukanie odpowiedzi na pytanie, jak wyłoniły się poszczególne elementy świata stworzonego, z wyjątkiem powstania duszy, której poświęcili wyjątkową uwagę, dowodząc jej bezpośredniego stworzenia przez Boga. Stopniowo jednak, w miarę, jak zaczęły się rodzić i konsolidować nauki przyrodnicze, zagadnienie powstania konkretnych rzeczy nabierało coraz większego znaczenia. Z naukami przyrodniczymi zaczęła współdziałać matematyka, która również została włączona w dzieło interpretacji świata oraz rozumienia jego kształtu i zachodzących w nim zjawisk. W jakiś sposób łączyło się to już z wcześniejszymi kwestiami teologiczno-estetycznymi, w których był obecny pitagorejski wątek liczby, jak zostało już wyżej zauważone. Zagadnienie to nie przełożyło się jednak na poważniejsze poszukiwania z zakresu estetyki teologicznej.

Kwestie tego typu bardzo szybko znalazły odzwierciedlenie w ciekawym, choć mało zauważanym albo w ogóle błędnie interpretowanym wątku ikonograficznym, jakim jest motyw „Boga geometry” (*Deus geometra*). Bardzo znaczącą monografię poświęcił ostatnio tej problematyce François Boespflug, wnikliwie ukazujący, w jaki sposób rozwijał się ten motyw od IX do XIX wieku³². Jeśli w fazie początkowej, jeszcze właściwie do Michała Anioła, obrazowanie Boga Stwórcy łączy w sobie wszystkie wspomniane wyżej elementy teologii stworzenia, zwłaszcza jego charakter relacyjny (co artyści osiągnęli za pośrednictwem przyjmowanej za punkt wyjścia perspektywy

³⁰ Por. Tomasz z Akwinu, jak przyp. 23, I q. 65 a. 3.

³¹ Por. Y. Congar, *Le theme du Dieu créateur et les explications de l'Hexaemeron dans la tradition chrétienne*, w: *L'homme devant Dieu. Mélanges offerts au P. Henri de Lubac*, t. 1, Paris 1964, s. 189–222.

³² Por. F. Boespflug, *Dieu au compas. Histoire d'une motif et de ses usages*, Paris 2017; por. idem, *Le Créateur au compas. Deus geometra dans l'art d'Occident (IX^e–XIX^e siècle)*, “Micrologus” 19 (2011), s. 113–130.

teocentrycznej, wychodząc od stawiania na pierwszym miejscu ukazującego się w stworzeniu Majestatu Boga), to już na przełomie XV i XVI wieku zdobywa przewagę bardziej jednostronne widzenie w tajemnicy stworzenia tylko aspektu sprawczego działania Bożego, tak że w końcu Bóg okazuje się tylko jednym z „działaczy” w świecie. Ze Stwórcy transcendentnego staje się twórcą świata w świecie, a więc także częścią immanentnych procesów światowych. Ciągłe jeszcze dzierży pierwszeństwo jako absolutny Rozum, ale znaczenie tego pierwszeństwa dramatycznie się kurczy. Materia w takim ujęciu staje się już tylko bezkształtnym i biernym tworzywem, w którym podlega jeszcze działaniu Bożemu, ale traci swoją pierwotną dobroć i nośność symboliczną, ponieważ wyłania się dopiero w procesie odpowiedniego przekształcenia, któremu zostaje poddana. Z czasem traci też swoją nośność symboliczną, która, nawet jeśli jest jeszcze uwzględniana, to tylko w kluczu konwencji, odległej już od swoich pierwotnych znaczeń, które pozwalała odkrywać teologia.

Za sprawą Kartezjusza (1596–1650), uznawanego później niemal za wyrocznię w filozofii oświeceniowej, następuje całkowite zdetronizowanie Boga Stwórcy, a jego miejsce zajmuje człowiek „władca i posiadacz natury”, jak zapisał francuski filozof w *Rozprawie o metodzie* (1637 r.). Niestety, teologia w okresie oświecenia, oczywiście nie tylko ze swojej winy, nie zdołała nawiązać twórczego dialogu z nowymi prądami filozoficznymi i osiągnięciami naukowymi, czego wyrazem jest między innymi znaczący regres teologii stworzenia. Teologowie nie umieli, i jest to prawdą także dzisiaj, zharmonizować teologii stworzenia z wyłaniającym się nowym obrazem świata³³. Tym samym w znacznej mierze zakończyło się jej realne oddziaływanie na rozumienie materii, które przeszło pod wyłączną dyspozycję nauk przyrodniczych. Sprawa pogłębiła się jeszcze w XIX wieku, z chwilą pojawienia się materializmu i pozytywizmu. Może tylko w okresie romantyzmu podjęto próbę bardziej religijnego spojrzenia na materię, ale szybko utraciła ona mozolnie odzyskiwane znaczenie. Właściwie do dzisiaj arbitralny sąd wydany przez Marksa, według którego zagadnienie stworzenia ma takie samo znaczenie dla człowieka, jak bajki dla dzieci, ciąży nad tą kwestią. Przekonanie to wpłynęło także na sztukę oraz na rozumienie w jej ramach tematu materii. Ze szlachetnego przedmiotu, którym była materia na mocy stworzenia, czyli relacji z Bogiem, posiadanej dzięki Niemu racjonalności i nośności symbolicz-

creation), then already at the turn of the fifteenth and sixteenth centuries a more one-sided vision of the mystery of creation as an aspect of God's causal action becomes predominant, so in the end God turns out to be only one of the “agents” in the world. From being the transcendent Creator, he becomes the creator of the world in the world, and thus also a part of immanent world processes. He still remains supreme as absolute Reason, but the significance of that supremacy shrinks dramatically. From this point of view matter becomes only formless and passive material, which is still subject to the actions of God, but it loses its original goodness and symbolic capacity because it emerges only in the process of the appropriate transformation to which it is subjected. With time, it also loses its symbolic capacity, which, even if it is still taken into account, is only present in a conventional sense, already distant from its original meanings which theology allowed to be discovered.

For Descartes (1596–1650), later regarded almost as an oracle of Enlightenment philosophy, God, the Creator, is completely dethroned and his place is taken by man, “the lord and possessor of nature”, as the French philosopher wrote in his *Discourse on Method* (1637). Unfortunately, theology in the period of the Enlightenment, obviously not only through fault of its own, did not manage to establish a creative dialogue with the new philosophical currents and scientific achievements, which is reflected, among others, by a significant regression in the theology of creation. Theologians were not able to reconcile the theology of creation with the newly emerging worldview, and this is still the case today³³. Thus ended, for the most part, its real influence on the understanding of matter, which came under the exclusive disposition of the natural sciences. The issue was further aggravated in the 19th century with the emergence of materialism and positivism. Perhaps only in the Romantic period was there an attempt to take a more religious view of matter, but it soon lost its painstakingly regained significance. In fact, to this day the arbitrary judgement made by Marx, according to which the question of creation has as much significance for man as children's stories, looms over this question. This conviction also influenced art and its understanding of the subject of matter. From a valuable thing, which matter had been by virtue of its creation, i.e. its relation to God, its rationality and symbolic capacity, it became a passive and even dark material which needed a human being, as only through their action

³³ Przejawem tego braku jest dzisiaj dyskusja nad błędnie postawioną alternatywą „ewolucja czy stworzenie?”. Tak ustawili zagadnienie myśliciele zmagający się z fundamentalizmem biblijnym. Problem sytuuje się jednak na zupełnie innym poziomie. Por. E. McMullin, *Ewolucja i stworzenie*, tłum. J. Rodzeń, Kraków 2014.

³³ A sign of this deficiency today is the discussion of the mistaken alternative “evolution or creation?” This is how thinkers struggling with biblical fundamentalism framed the issue. However, the problem lies on a completely different level. Cf. E. McMullin, *Ewolucja i stworzenie* [Evolution and Creation], transl. J. Rodzeń, Kraków 2014.

could it become something and thus acquire some value and meaning. The artist, from being a discoverer of God in matter, became a craftsman who tries to record his convictions in art, and not the truth of things, and thus matter serves them only as the material for their subjective statements.

Following the above analysis, one can say that in modern art matter has been completely deprived of light, which was guaranteed by its very creation, initiated by God by introducing light into the darkness of the primeval chaos, as we read in the first description of creation in the Book of Genesis (1:3). Matter became something meaningful when God subjected the primordial chaos to his action, bringing it into relation with his divine light; through his words: "Let there be light", matter acquired a sublime meaning; thus it is only in relation to the authentic theology of creation that it acquires its proper significance and can become suitable material for the artist who transforms it according to criteria of beauty that have their archetype in the eternal beauty of God himself. This conclusion is not new; it has already appeared many times in critical views of modern and contemporary art. In various studies of that art and its premises carried out in the 20th century, it has already been sufficiently proven and emphasised that modern art has lost its "centre" and "light", and thus sinks into darkness, returning, as it were, to the original chaos³⁴. Although this finding is not new, it deserves attention and further critical reflection.

Conclusion

The history of the relationship between the theology of creation and matter outlined here may seem troubling and lead to unfavourable conclusions for contemporary art. However, one should not be pessimistic. The elements of optimism are first of all brought by art itself, which, in spite of obstacles, seeks to express everything we have discussed in the context of the theology of creation in the ancient and medieval period. There are numerous examples, but here I will confine myself to mentioning the relationship between the theology of creation and matter and flesh, which was expressed in his art by Marc Chagall (1887–1985)³⁵. A similar message was conveyed by Georges Rouault (1871–1958) in his landscapes³⁶.

The contemporary search for the sacred in art and in artistic creativity in general, that sacred which is also closely linked to the manifold presence of God in the

nej, stała się biernym, a nawet mrocznym materiałem, który potrzebuje człowieka, aby dopiero dzięki jego działaniu stać się czymś, a tym samym nabrać jakiejś wartości i wymowy. Artysta z odkrywcy Boga w materii stał się rzemieślnikiem, który w sztuce usiłuje utrwalić swoje przekonania, a nie prawdę rzeczy, a tym samym materia służy mu jedynie za tworzywo jego subiektywnych wypowiedzi.

Nawiązując do przeprowadzonych wyżej analiz, można powiedzieć, że w sztuce nowożytnej materia została w najwyższym stopniu pozbawiona światła, które jej gwarantowało samo jej powstanie, zapoczątkowane przez Boga wprowadzeniem światła w mrok pierwotnego chaosu, jak czytamy w pierwszym opisie stworzenia w Księdze Rodzaju (1, 3). Materia stała się czymś znaczącym, gdy Bóg poddał swojemu działaniu pierwotny chaos, odnosząc go do swojego boskiego światła; dzięki Jego słowom: „Niechaj się stanie światłość” materia nabrała wzniesłego znaczenia, dlatego też tylko w odniesieniu do autentycznej teologii stworzenia zyskuje ona właściwą wymowę i może stać się odpowiednim tworzywem dla artysty, który ją przekształca według kryteriów piękna, mających swój archetyp w wiecznym pięknie samego Boga. Wniosek ten nie jest nowy, pojawił się już wielokrotnie w krytycznych spojrzeniach na sztukę nowożytną i współczesną. W rozmaitych analizach tej sztuki i jej założeń prowadzonych w XX wieku zostało już wystarczająco uzasadnione i podkreślone, że sztuka nowożytna utraciła „centrum” i „światło”, a tym samym pograża się w mroku, powracając niejako do pierwotnego chaosu³⁴. Mimo iż wniosek nie jest nowy, zasługuje na uwagę i dalszą refleksję krytyczną.

Zakończenie

Zarysowane tutaj dzieje relacji między teologią stworzenia i materią mogą wydawać się niepokojące oraz prowadzić do niekorzystnych dla sztuki współczesnej konkluzji. Nie należy być wszakże pesymistą. Pierwiastki optymizmu przynosi najpierw sama sztuka, która mimo przeszkód szuka wyrażenia tego wszystkiego, o czym mówiliśmy w kontekście teologii stworzenia w okresie starożytnym i średniowiecznym. Przykłady można mnożyć, ale w tym miejscu ograniczę się do wspomnienia relacji między teologią stworzenia a materią i ciałem, które wyraził w swojej sztuce Marc Chagall (1887–1985)³⁵. Podobne przesłanie zawarł w swoich pejzażach Georges Rouault (1871–1958)³⁶.

³⁴ Cf. H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg 1998.

³⁵ Cf. S. Forestier, N. Hazan-Brunet, E. Kuzmina, *Chagall. Viaggio nella Bibbia. Studi inediti e gouaches*, Milano 2014.

³⁶ Cf. J. Maritain, *Georges Rouault*, New York 1952.

³⁴ Por. H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg 1998.

³⁵ Por. S. Forestier, N. Hazan-Brunet, E. Kuzmina, *Chagall. Viaggio nella Bibbia. Studi inediti e gouaches*, Milano 2014.

³⁶ Por. J. Maritain, *Georges Rouault*, New York 1952.

Budzi autentyczne uznanie dzisiejsze poszukiwanie sacrum w sztuce i w twórczości artystycznej w ogólności, tego sacrum, które ściśle łączy się także z wieloraką obecnością Boga w świecie³⁷. Na pewno estetyka światła zyskuje dzisiaj coraz bardziej na znaczeniu, a to łączy ją na nowo z samym początkiem tajemnicy stworzenia³⁸. Na uwagę zasługuje odradzanie się teologii stworzenia, która wychodzi poza wąskie interesowanie się jedynie „produkcją rzeczy”, a tym samym zmierza do nadania nowego znaczenia materii i cielesności człowieka, łącznie z tym, że powraca do uwzględniania także estetyki teologicznej i szukania w teologii „drogi piękna” (*via pulchritudinis*). Niewątpliwie znaczenie należy także nadać temu nurtowi teologicznemu, który stara się określić, na czym miałyby w nowych czasach polegać ukazanie sacrum w sztuce i w jaki sposób mogłaby ona podjąć tematy religijne, które w ciągu wieków starała się w ramach właściwych dla siebie możliwości interpretować³⁹. Jakkolwiek wiele pozostaje do zrobienia, nowe perspektywy, skłaniające także do optymizmu, zostały już otwarte, chociaż czekają jeszcze na rozwinięcie i skonkretyzowanie zarówno w teologii, jak i w sztuce.

Streszczenie

Niemal od samego początku wiara Kościoła włączyła sztukę w jej rozmaitych formach wyrazu w proces interpretacji doktryny. Stosunkowo szybko uwzględniła w tym procesie dogmat stworzenia, czyli powołania świata do istnienia przez Boga. Na początku, w polemice ze starożytnymi tendencjami manichejskimi, dogmat ten przyczynił się do pozytywnego spojrzenia na materię, a tym samym na możliwość jej wykorzystania w dziedzinie religii: skoro pochodzi ona od Boga, nie może być przeszkodą w oddawaniu Mu czci. Z biegiem czasu także sam temat stworzenia został uwzględniony w sztuce, przede wszystkim przez to, że kształtował estetykę chrześcijańską, która zawsze jakoś odzwierciedlała zasadnicze pierwiastki chrześcijańskiej wizji świata i materii: blask, proporcję, harmonię. Teologowie scholastyczni w średniowieczu zwrócili uwagę na to, że estetyka, nawiązując do stwórczego dzieła Boga, może spełniać służebną rolę w powrocie człowieka do Boga, dzięki temu, że podnosi jego ducha ku Stwórcy. W okresie średniowiecza wszedł do sztuki także motyw Boga Stwórcy zwłaszcza jako Twórcy wszystkiego. Pod wpływem tendencji oświeceniowo-pozytywistycznych materia straciła swoją nośność symboliczno-teologiczną, stając się tylko tworzywem danym do dyspozycji człowiekowi, a tym samym motyw stworzenia zniknął ze sztuki. Oznacza

³⁷ Por. *Metafizyka obecności. Inspiracje religijne w dziełach artystów krakowskich 2000–2019*, red. B. Stano, A. Dąca, Kraków 2019.

³⁸ Por. G. Mariani, *La luce*, Roma 2005.

³⁹ Por. *Morfologia sztuki. Współczesne oblicza transcendencji. Międzynarodowe sympozjum. Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, Wydział Rzeźby, 1–2 grudnia 2016*, Kraków 2019.

world, inspires genuine appreciation³⁷. Certainly, the aesthetics of light is gaining more and more importance today, and this reconnects it with the very beginning of the mystery of creation³⁸. It is worth noting the resurgence of a theology of creation that goes beyond a narrow interest in the mere “production of things” and thus seeks to give new meaning to matter and human corporeality, including a return to the inclusion of theological aesthetics and a search for a “path of beauty” in theology (*via pulchritudinis*). Undoubtedly, it is also important to note the importance of the theological current that tries to determine what it would be like in the new era to show the sacred in art and how art could take up religious themes, which it has tried over the centuries to interpret within the confines of its own capacities³⁹. While much remains to be done, new and encouraging perspectives have already been opened up, although they still need to be developed and fleshed out in both theology and art.

Abstract

Almost from its very beginning, the faith of the Church incorporated art in its various forms of expression into the process of interpreting its doctrine. Quite quickly the Church included in this process the dogma of creation, i.e. the calling of the world into existence by God. At first, in polemic against ancient Manichaeism tendencies, this dogma contributed to a positive view of matter, and thus to the possibility of using it in the realm of religion: since it comes from God, it cannot be an obstacle to worshipping him. Over time, the theme of creation itself was also incorporated into art, above all because it shaped Christian aesthetics, which always in some way reflected the essential elements of the Christian vision of the world and matter: radiance, proportion, harmony. Scholastic theologians in the Middle Ages drew attention to the fact that aesthetics, referring to the creative work of God, can play a supportive role in man's return to God, thanks to the fact that it lifts his spirit towards the Creator. In the Middle Ages the motif of God the Creator, especially as the Creator of all things, also appeared in art. Under the influence of Enlightenment and positivist tendencies, matter lost its symbolic and theological bearing, becoming

³⁷ Cf. *Metafizyka obecności. Inspiracje religijne w dziełach artystów krakowskich 2000–2019* [*The Metaphysics of Presence. Religious Inspirations in the Works of Krakow Artists 2000–2019*], eds. B. Stano, A. Dąca, Kraków 2019.

³⁸ Cf. G. Mariani, *La luce*, Roma 2005.

³⁹ Cf. *Morfologia sztuki. Współczesne oblicza transcendencji. Międzynarodowe sympozjum. Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, Wydział Rzeźby, 1–2 grudnia 2016* [*The Morphology of Art. Modern Faces of Transcendence. The International Symposium. Jan Matejko Academy of Fine Arts, Faculty of Sculpture, 1–2 December 2016*], Kraków 2019.



Stanisław Rodziński, *Na wsi*, 1997, własność i fot. Janusz Królikowski

Stanisław Rodziński, *In the countryside*, 1997, ownership and photo by Janusz Królikowski

only a material made available to man, and thus the motif of creation disappeared from art. This means that there is a need to search for the possibility of including the truth about creation in art.

Keywords: Creator, creation, dogma, art, matter, aesthetics, light

Fr. prof. dr hab. Janusz Królikowski
Pontifical University of John Paul II in Krakow
tel.: +48 502 179 223
e-mail: jkroliko@poczta.onet.pl

Translated by Monika Mazurek

to, że zachodzi potrzeba poszukiwania możliwości włączenia prawdy o stworzeniu do sztuki.

Słowa kluczowe: Stwórca, stworzenie, dogmat, sztuka, materia, estetyka, światło

ks. prof. dr hab. Janusz Królikowski
Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
tel.: +48 502 179 223
e-mail: jkroliko@poczta.onet.pl

Bibliografia

- Agnoli F., *Roberto Grossatesta. La filosofia della luce*, Bologna 2007.
- Baschet J., *L'iconographie médiévale*, Paris 2008.
- Biffi I., *Mirabile medioevo*, Milano 2009.
- Boespflug F., *Dieu au compas. Histoire d'une motif et de ses usages*, Paris 2017.
- Boespflug F., *Dieu et ses images*, Paris 2017.
- Boespflug F., *Dottrina delle immagini, immagini della dottrina. Meditazione storico-teologica*, w: *La sapienza del cuore. Omaggio a Enzo Bianchi*, Torino 2013.
- Boespflug F., *Le Créateur au compas. Deus geometra dans l'art d'Occident (IXe–XIXe siècle)*, „Micrologus” 19 (2011).
- Chenu M.-D., *La teologia nel dodicesimo secolo*, Milano 1986.
- Chenu M.-D., *Teologia materii. Cywilizacja techniczna i duchowość chrześcijańska*, tłum. O. Scherner, Paris 1969.
- Congar Y., *Le theme du Dieu créateur et les explications de l'Hexaemeron dans la tradition chrétienne*, w: *L'homme devant Dieu. Mélanges offerts au P. Henri de Lubac*, t. 1, Paris 1964.
- Cuttini E., *Ars*, w: *Dizionario bonaventuriano. Filosofia, teologia, spiritualità*, red. E. Caroli, Padova 2008.
- Jan Damasceniński, *II mowa obronna przeciw tym, którzy odrzucają święte obrazy (Contra imaginum calumniatores)*, 13–14 [tłum. M.M. Dylewska], „VoxPatrum” 25 (2005) t. 48.
- Del Zotto C., *La teologia dell'immagine in San Bonaventura*, Vicenza 1977.
- Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln*, red. L. Baur, Münster 1912.
- Duby G., *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980–1420*, tłum. K. Dolatowska, Warszawa 1997.
- Eco U., *Il problema estetico in San Tommaso*, Torino 1956.
- Forestier S., Hazan-Brunet N., Kuzmina E., *Chagall. Viaggio nella Bibbia. Studi inediti e gouaches*, Milano 2014.
- Gibert P., *Quand les peintres lisaient la Bible. L'exégèse des peintres à la Renaissance*, Paris 2015.
- Gilson E., *Saint Bernard. Un itinéraire de retour à Dieu*, Paris 2011.
- Guglielmo di Saint-Thierry, Bernardo di Chiaravalle, Pietro Abelardo. Una controversia teologica del XII secolo*, red. F. Troncarelli, Brescia 2010.
- von Harnack A., *Das Wesen des Christentums. Sechzehn Vorlesungen vor Studiereden aller Fakultäten im Wintersemester 1899–1900 an der Universität Berlin*, Leipzig 1901.
- Hugo W., *Katedra Marii Panny w Paryżu*, tłum. H. Szumańska-Gross, Warszawa 2005.
- Hugon ze Świętego Wiktora, *Didascalicon czyli co i jak czytać*, tłum. P. Pludra-Żuk, wstęp J. Soszyński, komentarz P. Pludra-Żuk, J. Soszyński, Warszawa 2017.
- Królikowski J., *L'aspetto soteriologico del manicheismo primitivo e le possibili cause della sua attrattiva*, w: *Pagani e cristiani alla ricerca della salvezza (secoli I–III). XXXIV Incontro di studiosi dell'antichità cristiana, Roma, 5–7 maggio 2005*, Roma 2006.

Bibliography

- Agnoli F., *Roberto Grossatesta. La filosofia della luce*, Bologna 2007.
- Baschet J., *L'iconographie médiévale*, Paris 2008.
- Biffi I., *Mirabile medioevo*, Milano 2009.
- Boespflug F., *Dieu au compas. Histoire d'une motif et de ses usages*, Paris 2017.
- Boespflug F., *Dieu et ses images*, Paris 2017.
- Boespflug F., *Dottrina delle immagini, immagini della dottrina. Meditazione storico-teologica*, in: *La sapienza del cuore. Omaggio a Enzo Bianchi*, Torino 2013.
- Boespflug F., *Le Créateur au compas. Deus geometra dans l'art d'Occident (IXe–XIXe siècle)*, „Micrologus” 19 (2011).
- Chenu M.-D., *La teologia nel dodicesimo secolo*, Milano 1986.
- Chenu M.-D., *Teologia materii. Cywilizacja techniczna i duchowość chrześcijańska [Théologie de la matière. Civilisation technique et spiritualité chrétienne]*, transl. O. Scherner, Paris 1969.
- Congar Y., *Le theme du Dieu créateur et les explications de l'Hexaemeron dans la tradition chrétienne*, in: *L'homme devant Dieu. Mélanges offerts au P. Henri de Lubac*, vol. 1, Paris 1964.
- Cuttini E., *Ars*, in: *Dizionario bonaventuriano. Filosofia, teologia, spiritualità*, ed. E. Caroli, Padova 2008.
- John Damascene, *Apologia of St John Damascene Against Those Who Decry Holy Images Part II*, transl. Mary H. Allies, London: Thomas Baker, 1898. [orig. Jan Damasceniński *II mowa obronna przeciw tym, którzy odrzucają święte obrazy (Contra imaginum calumniatores)*, 13–14 (transl. M.M. Dylewska), „VoxPatrum” 25 (2005), vol. 48].
- Del Zotto C., *La teologia dell'immagine in San Bonaventura*, Vicenza 1977.
- Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln*, ed. L. Baur, Münster 1912.
- Duby G., *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980–1420 [Le Temps des cathédrales. L'Art et la société (980–1420)]*, transl. K. Dolatowska, Warszawa 1997.
- Eco U., *Il problema estetico in San Tommaso*, Torino 1956.
- Forestier S., N. Hazan-Brunet, E. Kuzmina, *Chagall. Viaggio nella Bibbia. Studi inediti e gouaches*, Milano 2014.
- Gibert P., *Quand les peintres lisaient la Bible. L'exégèse des peintres à la Renaissance*, Paris 2015.
- Gilson E., *Saint Bernard. Un itinéraire de retour à Dieu*, Paris 2011.
- Guglielmo di Saint-Thierry, Bernardo di Chiaravalle, Pietro Abelardo. Una controversia teologica del XII secolo*, ed. F. Troncarelli, Brescia 2010.
- von Harnack A., *Das Wesen des Christentums. Sechzehn Vorlesungen vor Studiereden aller Fakultäten im Wintersemester 1899–1900 an der Universität Berlin*, Leipzig 1901.
- Hugh of Saint Victor, *Didascalicon czyli co i jak czytać [Didascalicon de studio legendi]*, transl. P. Pludra-Żuk, introduction J. Soszyński, comments P. Pludra-Żuk, J. Soszyński, Warszawa 2017.

- Hugo V., *Katedra Marii Panny w Paryżu* [*Notre-Dame de Paris*], transl. H. Szumańska-Gross, Warszawa 2005.
- Królíkowski J., *L'aspetto soteriologico del manicheismo primitivo e le possibili cause della sua attrattiva*, w: *Pagani e cristiani alla ricerca della salvezza (secoli I–III). XXXIV Incontro di studiosi dell'antichità cristiana, Roma, 5–7 maggio 2005*, Roma 2006.
- Leclercq J., *Essais sur l'esthétique de S. Bernard*, „Studi Medievali” 9 (1968).
- Łukaszuk T.D., *Ikona w życiu, w wierze i w teologii Kościoła* [*The Icon in the Life, Faith, and Theology of the Church*], Kraków 2002.
- Mâle E., *Religious Art in France XIII Century*, transl. Dora Nussey, London and New York, 1913, [orig. *L'art religieux du XIII siècle en France*], Paris 1922.
- Mariani G., *La luce*, Roma 2005.
- Maritain J., *Georges Rouault*, New York 1952.
- McMullin E., *Ewolucja i stworzenie* [*Evolution and Creation*], transl. J. Rodzeń, Kraków 2014.
- Metafizyka obecności. Inspiracje religijne w dziełach artystów krakowskich 2000–2019* 2019 [*The Metaphysics of Presence. Religious Inspirations in the Works of Krakow Artists 2000–2019*], eds. B. Stano, A. Dacia, Kraków 2019.
- Mews C.J., *Bernard of Clairvaux and Peter Abelard*, in: *A Companion to Bernard of Clairvaux*, ed. B.P. McGuire, Leiden–Boston 2011.
- Morfologia sztuki. Współczesne oblicza transcendencji. Międzynarodowe sympozjum. Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, Wydział Rzeźby, 1–2 grudnia 2016 r.* [*The Morphology of Art. Modern Faces of Transcendence. The International Symposium. Jan Matejko Academy of Fine Arts, Faculty of Sculpture, 1–2 December 2016*], Kraków 2019.
- Rationale divinatorum officiorum Guillelmi Duranti Liber I et II*, ed. G.F. Freguglia, Città del Vaticano, 2001.
- Schönborn Ch., *Ikona Chrystusa* [*Die Christus-Ikone*], transl. W. Szymona, Poznań 2001.
- Sedlmayr H., *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg 1998.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, vol. 2: *Estetyka średniowieczna* [*History of Philosophy. Vol. 2: Medieval Aesthetics*], Warszawa 1988.
- Tertullian, *De resurrectione carnis* 8, 2, in *Catechism of the Catholic Church* https://www.vatican.va/archive/ENG0015/_INDEX.HTM, point 1015 [orig. *Katechizm Kościoła katolickiego*, Poznań 2002, no. 1015].
- Thomas Aquinas, *Summa theologiae* I q. 5 a. Se4 ad 1.
- Verger J., Jolivet J., *Bernardo e Abelardo, Il chiostro e la scuola*, Milano 1989.
- Wąsek D., *Koncepcja teologii Piotra Abelarda* [*Peter Abelard's Conception of Theology*], Kraków 2010.
- Zambruno P.S., *La bellezza che salva. L'estetica di Tommaso d'Aquino*, Napoli 2008.
- Leclercq J., *Essais sur l'esthétique de S. Bernard*, „Studi Medievali” 9 (1968).
- Łukaszuk T.D., *Ikona w życiu, w wierze i w teologii Kościoła*, Kraków 2002.
- Mâle E., *L'art religieux du XIII siècle en France*, Paris 1922.
- Mariani G., *La luce*, Roma 2005.
- Maritain J., *Georges Rouault*, New York 1952.
- McMullin E., *Ewolucja i stworzenie*, tłum. J. Rodzeń, Kraków 2014.
- Metafizyka obecności. Inspiracje religijne w dziełach artystów krakowskich 2000–2019*, red. B. Stano, A. Dacia, Kraków 2019.
- Mews C.J., *Bernard of Clairvaux and Peter Abelard*, w: *A Companion to Bernard of Clairvaux*, red. B.P. McGuire, Leiden–Boston 2011.
- Morfologia sztuki. Współczesne oblicza transcendencji. Międzynarodowe sympozjum. Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, Wydział Rzeźby, 1–2 grudnia 2016 r.*, Kraków 2019.
- Rationale divinatorum officiorum Guillelmi Duranti Liber I et II*, red. G.F. Freguglia, Città del Vaticano, 2001.
- Schönborn Ch., *Ikona Chrystusa*, tłum. W. Szymona, Poznań 2001.
- Sedlmayr H., *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg 1998.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 2: *Estetyka średniowieczna*, Warszawa 1988.
- Tertullian, *De resurrectione carnis* 8, 2, w: *Katechizm Kościoła katolickiego*, Poznań 2002, nr 1015.
- Tomasz z Akwinu, *Summa theologiae* I q. 5 a. 4 ad 1.
- Verger J., Jolivet J., *Bernardo e Abelardo, Il chiostro e la scuola*, Milano 1989.
- Wąsek D., *Koncepcja teologii Piotra Abelarda*, Kraków 2010.
- Zambruno P.S., *La bellezza che salva. L'estetica di Tommaso d'Aquino*, Napoli 2008.