

RYSZARD KNAPIŃSKI\*

## Po co Kościołowi obrazy?

Przywykliśmy do tego, iż prawdy wiary przekazywane są przez słowo mówione lub pisane. Na podstawie nauki św. Pawła, zawartej w Liście do Rzymian (10,14-18), doszło do sformułowania teologicznej sentencji głoszącej, że *wiara pochodzi ze słyszenia – fides ex auditu*. Problematyką przekazu prawd wiary zajmuje się teologia fundamentalna<sup>1</sup>.

Doświadczenie poucza, iż chrześcijaństwo jest nie tylko religią słowa, ale i obrazu. Szukając motta do niniejszego opracowania, wybraliśmy scenę po Zmartwychwstaniu Jezusa, której bohaterem jest Tomasz Apostoł, niesłusznie obdarzony przydomkiem Niewierny. Nie było go w Wieczerniku, kiedy inni uczniowie oglądali Zmartwychwstałego Pana (J 20,24-29):

*A Tomasz, jeden ze dwunastu, którego zowią Dydymus, nie był z nimi, gdy był przyszedł Jezus. I rzekli mu drudzy uczniowie: Widzieliśmy Pana. Ale im on rzekł: Jeżeli nie ujrzę w rękę jego znaków gwoździ, a nie włożę palca mego w znaki gwoździ, a nie włożę ręki mojej w bok jego, nie uwierzę. A po ośmiu dniach byli zasię uczniowie jego w domu, i Tomasz z nimi. I przyszedł Jezus, gdy były drzwi zamknięte, a stanął w pośrodku nich, i rzekł: Pokój wam! Potem rzekł Tomaszowi: Włóż sam palec twój, a oglądaj ręce moje i ściągnij rękę twoją, i włoż ją w bok mój, a nie bądź niewiernym, ale wiernym. Tedy odpowiedział Tomasz i rzekł mu: Panie mój, i Boże mój! Rzekł mu Jezus: Żeś mię ujrział, Tomaszu, uwierzyłeś; błogosławieni którzy nie widzieli, a uwierzyli<sup>2</sup>.*

Tak więc można by św. Tomasza uznać za patrona tych, którzy dochodzą do wiary nie przez słyszenie, ale przez patrzenie. Zatem doświadczenie Apostoła pozwala sformu-

---

\* Ks. prof. dr hab. Ryszard Knapiński, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Instytut Historii Sztuki, Katedra Historii Sztuki Kościelnej. Niniejszy tekst ukazał się w innej formie jako artykuł w książce jubileuszowej: *Peregrinatio ad Veritatem. Studia ofiarowane Prof. Dr hab. Aleksandrze Witkowskiej OSU z okazji 40-lecia pracy naukowej*, red. U. Borkowska OSU, Cz. Deptuła, ks. R. Knapiński, Z. Piłat, E. Wiśniowski, Lublin 2004, s. 193-222.

<sup>1</sup> Literatura odnosząca się do zagadnienia funkcji słowa w przekazie wiary jest bogata i nie sposób jej wymieniwać. Wskazujemy jedynie dwa tytuły, które ukazują jej ciekawe aspekty: P. Dobrowolski, *Fides ex auditu: uwagi o funkcji kazania w późnym średniowieczu*, „Przegląd Historyczny”, 81:1990, z. 1-2, s. 27-58. Jednym z lepszych całościowych opracowań tej problematyki jest mające kilka wydań studium niemieckiego jezuitę: P. Knauer S. J., *Der Glaube kommt vom Hören*, Freiburg im Breisgau 1991, który udostępnił na własnej stronie internetowej w formacie pdf.

<sup>2</sup> Cytuję według wydania Biblii Gdańskiej, dostępnej w wersji elektronicznej (www. Theophilus).

lować nową dewizę dowartościowującą widzenie: *wiara z patrzenia jest – fides ex visu*. Przy czym przedmiotem oglądu może być zarówno osoba (tzw. wizja – *visio*), jak i jej wizerunek (obraz – *imago*). Opracowania odnośnie roli obrazu jako źródła wiary nie są tak liczne jak te, które ukazują rolę słowa<sup>3</sup>. Problematyka związana ze sztuką sakralną, docenienie roli obrazów i artystów w procesie przekazu wiary zaczęło pojawiać się w oficjalnych enuncjacjach papieży ostatniego czasu, od Pawła VI, poprzez Jana Pawła II, po pisma Benedykta XVI, które opublikował jeszcze jako kardynał Josef Ratzinger<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Źródła do teorii obrazu publikują: J. von Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, Wien 1896; wydanie uzupełnione i rozszerzone *Quellenbuch. Repertorio di fonti per la storia dell' arte del Medioevo occidentale (secoli IV-XV)*, a cura di J. Vegh, Firenze 1992. W problematykę zagadnienia teorii obrazu wprowadzają syntetyczne hasła encyklopedyczne: H. Leclercq, *Images*, [w:] *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, t. 7, cz. 1, Paris 1926, szp. 180-302; M. Jugie, *Immagini*, [w:] *Enciclopedia Cattolica*, Vol. 6, Città del Vaticano 1951, szp. 1663-1667; J. Kollwitz, *Bild III (christlich)*, [w:] *Reallexikon für Antike und Christentum*, hrsg. T. Klauser, Bd. 2, Stuttgart 1954, szp. 318-341; L. Hödl, *Bild, Bildverehrung. II, 1-3. Westkirche*, [w:] *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 2, München – Zürich 1984, szp. 145-148; P. Bayerschmidt, *Bildverehrung*, [w:] *Lexikon für Theologie und Kirche* Bd. 2 (Freiburg – Basel – Wien 1986), szp. 464-467; J. Scharbert, *Bildverehrung. I. Exegese*, [w:] *Marienlexikon*, Bd. 1, Sankt Ottilien 1988, s. 482; J. Madey, *Bildverehrung. II. Liturgie*, [w:] tamże, s. 482; G. May, *Kunst und Religion. V. Mittelalter*, [w:] *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 20, Berlin – New York 1990, szp. 267-274. Procesy przeobrażeń nastawienia Kościoła w odniesieniu do obrazów, omawia z przytoczeniem bogatej literatury i źródeł: K. Ledergerber, *Kunst und Religion in der Verwandlung*, Köln 1961; D. Menozzi, *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*. Cinisello Balsamo (Milano) 1995; J. Plazaola, *La Chiesa e l'Arte*, Milano 1998. Toż w języku polskim *Kościół i sztuka*, Kielce 2003. Teorię obrazu zajmują się różni badacze, przegląd współczesnych dyskusji prezentują: M. Warnke, *Nah und fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie*, hrsg. M. Diers, Köln 1997; *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*, hrsg. H. Belting, D. Kamper, München 2000.

<sup>4</sup> W okresie potrydenckim papieże zauważyli znaczenie propagandowe obrazów i druków. Traktuje o tym: S. F. Ostrow, *L'arte dei papi. La politica delle immagini nella Roma della Controriforma*, Roma 2002. Pod koniec XX w. Kościół nauczył się czytać znaki czasu. W atmosferze soboru watykańskiego II, *aggiornamento* i *reconciliazione* – zmianie uległo podejście do sztuki współczesnej. Przełomowym w tym względzie było przemówienie Pawła VI, wygłoszone do artystów w Kaplicy Sykstyńskiej w 1964 r.: *Kościół potrzebuje was... Wy umiecie znaleźć formy przystępne i zrozumiałe dla rzeczy niewidzialnych... Trzeba przywrócić przyjaźń pomiędzy Kościołem i artystami...* Zapoczątkowany został proces nawiązania dialogu Kościoła z artystami. Tą drogą poszedł Jan Paweł II. Jego *List Apostolski Duodecimum Saeculum... z okazji tysiąc dwusetnej rocznicy soboru nicejskiego II*, datowany 4 grudnia 1978 r. nie spotkał się z takim oddźwiękiem, na jaki zasługuje ze względu na zawarte w nim ekumeniczne przesłanie dowartościowujące przekaz Objawienia przez medium ikony i obrazu. Więcej mówiło się natomiast o innym dokumencie, którym był ogłoszony na Wielkanoc *List Ojca Świętego Jana Pawła II do artystów*, „Tygodnik Powszechny”, 1999 nr 22, s. 8-9. Kardynał Joseph Ratzinger poświęcił problematyce obrazów oddzielny rozdział w trzeciej części (*Sztuka i liturgia*) studium poświęconego różnym aspektom

W niniejszym szkicu pragniemy podjąć próbę ukazania na wybranym okresie dziejów, konkretnie od zarania średniowiecza po czasy szczytowego rozwoju scholastyki, jak formułowala się doktryna chrześcijańska na temat obrazów. Był to długotrwały proces, który kształtował się w klimacie dysput i sporów między przeciwnikami i zwolennikami wykorzystywania obrazów w kerygmie Kościoła.

W początkowym okresie chrześcijaństwo asymilowało się w krajach o zakorzenionej tradycji kultury antycznej. Pewne jej elementy podlegały transformacji w duchu nowej religii także na polu sztuki<sup>5</sup>. Sztuka paleochrześcijańska rozwijała się pomiędzy teologią a pobożnością ludową. Twórczość spontaniczna niosła ze sobą niebezpieczeństwo przenikania do ikonografii chrześcijańskiej niekontrolowanych form obrazowania. Zrozumiale wydają się zatem obawy teologów początkowego okresu, iż przez przesadny kult obrazów może dojść do nieortodoksyjnych praktyk. Kościół zachodni uniknął wstrząsu, jakim na Wschodzie były spory ikonoklastyczne, ale i tu nie zabrakło dyskusji na temat, po co Kościołowi potrzebne są obrazy.

Sprzyjając ludowym upodobaniom mnisi wschodni przesadnie rozbudowali formy czci okazywanej ikonom. Wzbudziło to sprzeciw kleru metropolitalnego i dworu cesarza Leona III, który w 726 r. usunął z głównego portalu swojego pałacu ikonę Chrystusa i zawiesił na jej miejsce krzyż. W całym Bizancjum zaczęto niszczyć wszelkie wizerunki z wyjątkiem krzyża<sup>6</sup>. Powołując się na starotestamentalny zakaz sporządzania wizerunków, ikonoklaści traktowali oddawanie czci ikonom jako odstępstwo od wiary, nazywając je bałwochwalstwem (idololatria). Ponadto obawiali się rozszerzania herezji<sup>7</sup>. Uważali bowiem, iż ikona neguje Wcielenie (nestorianizm) albo zakłada wymieszanie natury boskiej i ludzkiej w osobie Jezusa (monofizytyzm). Obraz w żadnej mierze nie uczestni-

---

liturgii Kościoła: J. Ratzinger, *Duch liturgii*, przekład E. Pieciul, Poznań 2002, s. 105-122.

<sup>5</sup> Asymilację przez chrześcijaństwo pewnych antycznych tematów oraz poszukiwania własnych, nowatorskich sposobów wyrażenia treści dogmatów i ilustracji przekazu ewangelicznego dobrze ukazuje klasyczna już pozycja A. Grabar, *Le vie della creazione nell' iconografia cristiana. Antichità e Medioevo*, Milano 1983. Nieco odmienny sposób prezentacji genezy archetypów i toposów w ikonografii chrześcijańskiej zob.: H. e M. Schmidt, *Il linguaggio delle immagini. Iconografia cristiana*, Roma 1988.

<sup>6</sup> G. Ostrogorsky, *Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites*, Breslau 1929; A. Thiel, *Der Bilderstreit in Byzanz*, [w:] *794 – Karl der Große in Frankfurt am Main. Ein König bei der Arbeit. Ausstellung zum 1200-Jahre-Jubiläum der Stadt Frankfurt am Main* [katalog wystawy], Siegmaringen 1994, s. 64 n.

<sup>7</sup> Dwa obrazoburcze synody konstantynopolskie z 754 r. i 815 r. uzasadniały sprzeciw wobec dopuszczenia obrazów do kultu tekstami ze Starego Testamentu: Wj 31,1 nn. 35,34; 1 Krl 7,13 nn. 40,45; 1 Kr 2,12. 4,11. 16. O negatywnym nastawieniu do obrazów w Starym Testamencie zob.: P. Welten, *Kunst und Religion. II. Altes Testament*, [w:] *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 20, Berlin – New York 1990, s. 253-256.

czy w nadprzyrodzonej rzeczywistości Boga i dlatego nie może służyć pomocą w zbawieniu człowieka. Tylko w Eucharystii dokonuje się prawdziwa transsubstancjacja. Dlatego obrazy jako niepotrzebne, a nawet szkodliwe, należy je usunąć. Obawiali się także ataków ze strony islamu<sup>8</sup>. To była postawa radykalna.

Jak pisał Władysław Tatarkiewicz *ikonoklaści mieli cele godne uznania: dążyli do oczyszczenia kultu, unikania bałwochwalstwa i profanacji religii... Poglądom swym dawali postać to umiarkowaną, to najbardziej radykalną. W umiarkowanej powstawali przeciw malowaniu Boga, w radykalnej, także świętych. W umiarkowanej przeciw czczeniu obrazów, w radykalnej – także przeciw ich malowaniu. W umiarkowanej zwalczali kult obrazów, w radykalnej domagali się ich niszczenia. W umiarkowanej występowali przeciw oddawaniu obrazom czci boskiej (latreia), w radykalnej – przeciw wszelkiej czci (proskynezis)<sup>9</sup>.*

Obrońcy obrazów – ikonodule zmuszeni zostali do ucieczki przed karzącą ręką cesarza. Jedni schronili się na prowincji, w odległych klasztorach, inni udali się do południowej Italii, która okazała się azylem dla wypędzonych artystów. Tak dokonał się wymuszony prześladowaniem eksport sztuki religijnej z Bizancjum. Ikonofile argumentowali, iż nie malują Bóstwa Chrystusa, lecz Jego Człowieczeństwo, które stało się możliwe do poznania zarówno przez słyszane słowo, jak i przez oglądane obrazy. Bóg objawia się w rzeczach widzialnych, a to wcale nie oznacza panteistycznego rozumienia materii, która sama w sobie nie jest przedmiotem czci.

Podstawy teologii ikony ułożył Jan Damasceński (ok. 675-ok. 749) w trzech mowach *Contra imaginum calumniatores orationes tres*<sup>10</sup>. Wykazał w nich, że chrześcijan już nie obowiązuje starotestamentalny zakaz, ponieważ przyjmując Ewangelię Chrystusa, otrzymali pouczenie o duchowym charakterze wyznawanej religii. A stosunek do przedstawięń plastycznych jest odmienny od materializmu pogańskiego, traktującego posągi jako idole. Jezus Chrystus stał się najdoskonalszym obrazem Boga – teofaniczną ikoną – *Kto mnie widzi, widzi i Ojca* (J 12,45 nn.). Wcielenie Syna Bożego stało się Jego objawieniem w widzialnej postaci. Dlatego zaistniała możliwość przedstawiania Go w ikonach i w obrazach. Jej negacja prowadzi do zanegowania Wcielenia. Na ten

<sup>8</sup> Na temat wrogiego nastawienia islamu do obrazowania na tle rozważań religioznawczych o stosunku różnych religii do sztuki zob.: P. Gerlitz, *Kunst und Religion. I. Religionsgeschichtlich*, [w:] *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 20, Berlin-New York 1990, s. 243-253, szczególnie uwagi na s. 248 n.

<sup>9</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 2, Warszawa 1962, s. 50.

<sup>10</sup> Traktat powstał w latach 726-730, (PG 94,1231-1420); Święty Jan Damasceński, *Pierwsza mowa obronna przeciw tym, którzy odrzucają święte obrazy*, przekład i komentarz M. Dylewska „Vox Patrum”, nr 36-37, 19:1999, s. 497-515.

argument powołał się później siódmy sobór ekumeniczny w Nikei (787 r.)<sup>11</sup>, który określił relację tę słowami: *Jego ludzka natura sama jest obrazem Boskości*. Apologia ikonodulów sięgnęła po argumenty z estetyki neoplatonickiej opracowane przez Dionizego Areopagite. Ikony są nośnikami świętości, a okazywana im cześć nie odnosi się do materii obrazu, lecz do prototypu – *per visibilia ad invisibilia*. Jan Damasceński wprowadził potrójne rozróżnienie form kultu: *latreia* (adoracja) – najwyższa cześć okazywana Bogu i Chrystusowi, *hiperdulia* – cześć okazywana Maryi oraz *dulia* – cześć okazywana świętym. Oddawanie czci obrazem przedstawiającym Jezusa, Maryję, aniołów i świętych, uczestniczących w chwale Boga, określono mianem *proskynesis* – *veneratio*.

Jan Damasceński podjął także zagadnienie stosunku obrazu do Pisma Świętego. Obrazy, podobnie jak tekst biblijny, utrwalają w pamięci opisane wydarzenia, nauczają i pomagają w naśladowaniu wzorów świętości. Odwołał się również do znaczenia tradycji, która przekazała świadectwa o obrazach namalowanych przez św. Łukasza i o acheiropicie Abgara. Według niego słowo i obraz funkcjonują równolegle w przekazie treści religijnych, słowo służy ich rozpowszechnianiu, obraz – ich utrwalaniu. Z tą jednak różnicą, że słowa ulatują, a obrazy trwają. Pełna ewangelizacja domaga się obrazów uzupełniających słowny przekaz Biblii<sup>12</sup>.

Drugim wielkim apologetą obrazów był Teodor Studyta (759-826), mnich z klasztoru Studion. Za krytykę patriarchy Nicefora, został skazany na wygnanie z Konstantynopola na wyspę, skąd udał się na wygnanie do Smyrny, gdzie niestrudzenie agitował w pismach (*Antyhereticoi*) na rzecz obrony kultu obrazów<sup>13</sup>. Wprowadził on do chrześcijańskiej teorii obrazu elementy estetyki arystotelesowskiej. Tłumaczył, że ikona Chrystusa nie tylko oddaje Jego podobieństwo, lecz jest z nim identyczna. Wprawdzie nie na zasadzie identyczności materii (są w niej drewno i farby) ani nawet istoty, lecz ze względu na osobę. Posłużył się neoplatonicką teorią o emanacji bytów w wersji

<sup>11</sup> Uważamy za właściwsze posługiwanie się w języku polskim nazwą Nikea, zamiast Nicea. Ta druga nazwa odnosi się do miasta we Francji, podczas gdy sobór odbył się w Bizancjum, stąd sobór nicejski, zamiast nicejski; *Streit um das Bild. Das Zweite Konzil von Nizäa (787) in ökonomischer Perspektive*, hrsg. J. Wohlmuth, Bonn 1989; B. Dąb-Kalinowska, *Ikony i obrazy*, Warszawa 2000, *passim*.

<sup>12</sup> Na tę argumentację powołał się kardynał Józef Ratzinger (*dz. cyt.*, s. 119) apelując o rewaloryzację sztuki religijnej, gdy pisał: *Całkowity brak obrazów nie daje się pogodzić z wiarą we wcielenie Boga. Bóg w swoim historycznym działaniu wkroczył w świat naszych zmysłów po to, by świat ten stał się dla nas przezroczysty. Obrazy piękna, w których uwidacznia się tajemnica niewidzialnego Boga, przynależą do chrześcijańskiego kultu. Oczywiście zawsze będzie istniał ruch w górę i w dół, postęp i stagnacja, a zatem czas niejakiego ubóstwa obrazów, jakkolwiek nigdy całkowicie ich zabraknąć nie może. Ikonoklazm nie jest opcją chrześcijańską.*

<sup>13</sup> Zachowało się 550 jego listów. Przebywając na wygnaniu, odwołał się do papieża o pomoc, co było wyrazem uznania jego autorytetu w Kościele powszechnym. K. Baus, *Theodoros Studites*, [w:] *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 10 (1986), szp. 45 n.

ułożonej przez Pseudo Dionizego Areopagitę (byty niższe są emanacjami – obrazami – bytów wyższych). Ikona Chrystusa jest również Jego emanacją. Malarz ikon tworzy nie własne wyobrażenie Boga, lecz samego Boga – pierwowzór, który przez emanację wnika w materię, dlatego obraz jest podobny do pierwowzoru. Jest z nim tak ściśle związany, jak cień z rzeczą. Oba mają wspólną formę i ta wystarcza, aby pierwowzór przeniósł na obraz swoją moc. Stąd wywodzi się przekonanie o cudownym oddziaływaniu obrazów. Obraz jest tak samo ważny jak słowo.

W sporze o dopuszczenie obrazów do kultu ostatecznie zwycięstwo odnieśli ikonofile. Patriarcha Focjusz w 880 r. nakazał umieszczenie ikon w bazylikach. Nastąpił złoty okres sztuki bizantyńskiej. Wykazuje ona przez wieki tradycyjny, zachowawczy charakter<sup>14</sup>.

Inaczej kształtowała się teoria obrazu na Zachodzie. W pierwotnej liturgii w Rzymie ustawiano na ołtarzu jedynie krzyż. Obrazy nie były dopuszczane do wnętrza, w których sprawowano misterium Eucharystii. Wyżej niż obraz ceniono rangę słowa mówionego i pisanego. Poza Rzymem ludy pogańskie cechowała naturalna predylekcja do sztuk zdobniczych. Takie nastawienie wykorzystał Kościół w ich ewangelizacji, tolerując używanie obrazów. Rodzące się wątpliwości zwolenników ikonoklazmu, do których między innymi należał biskup Marsylii Serenus, rozstrzygnął na korzyść ikonofili papież Grzegorz Wielki (590-604), dając misjonarzom wskazanie, iż właśnie malarstwo może być dla pogan nie znających pisma tym, czym dla czytających są litery – *quedam lettere illiterato*. Stopniowo zaczęło się umacniać przekonanie o pożytecznym oddziaływaniu przedstawień ikonograficznych<sup>15</sup>.

Ciekawą informację odnośnie używania obrazów, rozumianych jako reprezentacji osób świętych, pozostawił Beda Venerabilis (672-735). W *Historii rodów angielskich* wspomina, iż misjonarze, wysłani z Rzymu przez papieża Grzegorza Wielkiego do

<sup>14</sup> Najwyższym uznaniem cieszy się najstarszy podręcznik malarski – *Hermeneia z Góry Atos*, spisany w latach 1701-1761, przez mnicha bizantyńskiego Dionizego z Phourny. Zawiera on recepty i przepisy, pochodzące jeszcze z VIII w., a więc z okresu poprzedzającego spory ikonoklastyczne i omawia obowiązujące przez wieki kanony ikonografii bizantyńskiej (rus. *Podlinniki*). Nawet dzisiaj ikonopiści czerpią z niego pouczenie o tym, jak należy tworzyć ikony; Dionisio da Furna, *Ermeneutica della pittura*, [ed. G.D. Grasso], Napoli 1971.

<sup>15</sup> W gąszcz zagadnień kształtujących kulturę umysłową średniowiecza wprowadzają: Ph. Wolff, *Storia e cultura del Medioevo dal secolo IX al XII*, Roma – Bari 1987; M.-M. Davy, *Iniziazione al Medioevo. La filosofia nel secolo dodicesimo*, Milano 1990; T. Borawska, K. Górski, *Umysłowość średniowiecza*, Warszawa 1993; G. R. Evans, *Filozofia i teologia w Średniowieczu*, [tłum. J. Kielbasa], Kraków 1996; J. Le Goff, *Świat średniowiecznej wyobraźni*, [tłum. M. Radożycka-Paoletti], Warszawa 1997.

Anglii, przywieźli ze sobą obraz Zbawiciela<sup>16</sup>. Św. Augustyn Kantuareński, misjonarz Wysp Brytyjskich, idąc do króla Kentu, niósł przed sobą prawdopodobnie ten sam obraz Chrystusa<sup>17</sup>. W napisanych pod koniec VII w. żywotach opatów Beda opisał klasztor w Yarrow, który opat Biscop ozdobił obrazami przywiezionymi z Rzymu (prawdopodobnie były to mozaiki). Przedstawiały one sceny ze Starego i Nowego Testamentu przyporządkowane do siebie według typologii biblijnej (*Concordantia Veteris et Novi Testamenti*). Na przykład scenie przedstawiającej Izaaka niosącego drewno na ofiarę, przyporządkowane było przedstawienie Chrystusa dźwigającego krzyż; wąż miedziany, wykonany z polecenia Mojżesza podczas wędrówki przez pustynię, był odpowiednikiem Krzyża Jezusa Chrystusa<sup>18</sup>. Kronikarz skomentował to, iż obrazy zawieszono nie tyle dla dekoracji wnętrza, lecz aby wchodzący mogli z nich się czegoś nauczyć. Podobne świadectwa zostawił Paweł Diakon (ok. 720-799), kronikarz longobardzki i biograf Karola Wielkiego. W swoim głównym dziele *Historia Longobardorum* wspomina pewnego księcia, który po przybyciu do Spoleto nawrócił się, oglądając mozaiki w bazylice S. Sabino<sup>19</sup>. A więc mamy tu świadectwo dojścia do wiary przez obraz – *fides ex visu*.

Spory ikonoklastyczne odbiły się echem na Zachodzie. W obronie obrazów wystąpili papież Grzegorz II (715-731) i jego następca Grzegorz III (731-741). Pierwszy, w liście do cesarza Leona Izauryczyka pisał, że *mężczyźni i kobiety, trzymając na ręku swe małe świeżo ochrzczone dzieci, otoczeni przez młodzież, uczą ich i zwracają ku Bogu ich umysły i serca, pokazując im palcem obraz, co także wskazuje na znaczenie obrazu w procesie inicjacji w arkana wiary*<sup>20</sup>.

Znaczącą, choć niejednoznaczną rolę w rozstrzygnięciu sporu odegrał Karol Wielki (742-814). Zrazu odniósł się niechętnie do ustaleń siódmego soboru powszechnego w Nikei, (787 r.). Dotknięty tym, że cesarzowa Irena nie zaprosiła go na obrady, odmó-

<sup>16</sup> Beda Wielebny, [w:] *Słownik wczesnochrześcijańskiego piśmiennictwa*, red. J. M. Szymusiak, M. Starowieyski, Poznań 1971, s. 90-95.

<sup>17</sup> J. Le Goff, *Kultura średniowiecznej Europy*, Warszawa 1994, s. 422; Beda Venerabilis, *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum*, I, 25, [w:] Beda, *Opera historica*, wyd. C. Plummer, Oxford 1896, s. 46: *Veniebant... ferentes... imaginem domini salvatoris in tabula depictam*; P. Riché, *Edukacja i kultura w Europie Zachodniej*, Warszawa 1995, s. 495.

<sup>18</sup> Beda, *Vita beatorum Abbatum* 9, wyd. C. Plummer..., s. 393; P. Riché, *dz. cyt.*, s. 495. Był to załączek ikonografii typologicznej, która zostanie rozwinięta w późniejszym średniowieczu, w ilustracjach typu *Biblia pauperum*, czy w tzw. *Biblii moralizatorskiej*.

<sup>19</sup> Pauli Diaconi, *Historia Longobardorum*, IV, 16 [w:] *Monumenta Germaniae Historica* (dalej: MGH), *Scr. Rer. Long.*, s. 151 n.; W. P. Ker, *Wczesne Średniowiecze (Zarys historii literatury)*, [tłum. T. Rybowski], Wrocław-Warszawa-Kraków 1987, s. 130-136; P. Riché, *dz. cyt.*, s. 495.

<sup>20</sup> Gregorii Magni, *Epistola ad Leonem*, [w:] PL 89, 521 d: *Viri ac mulieres pueros parvulos nuper baptizatos in ulnis tenentes, itemque florentes aetate juvenes... indicatis digito historiis eos aedificant*. Cyt. za P. Riché, *dz. cyt.*, s. 495.

wił soborowi charakteru ekumenicznego, którego uchwały dotarły na dwór Karola w pełnym błędów tłumaczeniu z języka greckiego. W 790 lub w 791 r. polecił Teodulfowi, biskupowi Orleanu, zredagowanie zasad, mających obowiązywać w królestwie odnośnie używania obrazów<sup>21</sup>. Swoje zarzuty i komentarze przesłał papieżowi Hadrianowi do aprobaty. Ale spóźnił się, ponieważ wcześniej Hadrian zdążył już przyjąć uchwały soboru nikeńskiego, oddalając zarzewie konfliktu. Stanowisko papieża było całkowicie odmienne od tego, jakie reprezentował dwór karoliński, dążący do upokorzenia Bizantyńczyków. Papież bronił punkt po punkcie uchwał soboru i w 793 r. przesłał odpowiedź Karolowi do Ratyzbony<sup>22</sup>. Komentarze króla znane są jako tzw. *Libri Carolini* (790-793)<sup>23</sup>. Na zwołanym przez Karola Wielkiego synodzie we Frankfurcie (794 r.), osądzono fałszywie pojmowany kult obrazów. Ostatecznie kompromisowe stanowisko króla zawarte było w zredagowanej przez Teodulfa formule: *Nie mamy nic przeciwko temu, by obrazy służyły jako ozdoba w kościołach oraz jako pamiątka wydarzeń, ale żądamy... aby wytrzebiono pogański zwyczaj oddawania im czci*.

Podobną myśl zawarł papież Hadrian I w liście skierowanym w 785 r. do cesarza Konstantyna VI i jego matki Ireny, wskazując na trzy funkcje przypisywane obrazom: ozdoby domu Bożego, pouczenia przez pokazywanie przykładów i utrwalania w pamięci ludzkiej wydarzeń historycznych: *pro memoria piaae operationis et doctrina imperitorum*<sup>24</sup>. Tak więc dokonała się konfrontacja dwóch doktryn, wschodniej i zachodniej.

<sup>21</sup> Właściwie Teodulf odpowiadał nie na autentyczne zarzuty ikonoklastów i nie dyskutował z argumentami ikonodulów, lecz z takimi poglądami, jakie zostały zawarte w dostarczonym mu nieudolnym tłumaczeniu. Jego wykład stanowi oryginalną prezentację estetyki obrazu (*imago*). Wychodzi z innych niż wschodni filozofowie założeń filozoficznych i odmiennie pojmuje *imago*. Dokładniej rozwój dyskusji zrelacjonował Jan Białostocki w *Mysłiciele, kronikarze i artyści o sztuce od starożytności do 1500*, wybór i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1988, s. 218-221 (bibliografia); H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, s. 332.

<sup>22</sup> J. Fried, *Interventio Hadriani*, [w:] *794 – Karl der Große in Frankfurt am Main...*, poz. kat. IV/6, s. 74.

<sup>23</sup> Tenże, *Libri Carolini*, [w:] tamże, poz. kat. IV/4, IV/5, s. 73 n. Jako nieoficjalny dokument pozostały na długo w archiwum papieskim. Nie będąc kopiowane, nie mogły odegrać większego wpływu na kształtowanie poglądów estetycznych w czasach karolińskich. Ze względu na ukazanie mało znanych treści *Libri Carolini* jako traktatu Teodulfa, analizującego obraz w procesie twórczym oraz w kategoriach doznań estetycznych, godnym uwagi jest studium Małgorzaty Pokorskiej. Autorka omawia je w aspekcie badawczym doktryny sztuki średniowiecznej, por.: M. Pokorska, *Cibus oculorum. Uwagi o teorii dzieła sztuki w Libri Carolini*, „Folia Historiae Artium”, t. 27 (1991), s. 13-31; von Lieselotte E. Saurma-Jeltsch, *Zur karolingischen Haltung gegenüber dem Bilderstreit*, [w:] *794 – Karl der Große in Frankfurt am Main...*, s. 69-72.

<sup>24</sup> *Adriani Papae I Epistolae*, Ep. LVI, *Ad Constantinum et Irenem*, PL 96,1224.



Na temat bogatego wyposażenia kościołów czytamy w *Księgach Karolińskich* (IV,3.): *Wpoważonym nam przez Boga królestwie jest wiele bazylik, które także przez Niego zostały nam poddane pod opiekę. Są one przebogato zdobione złotem, srebrem, kosztownymi kamieniami i klejnotami w przemyślany i wyrafinowany sposób. I jeśli nawet nie zapalamy przed obrazami żadnych lampek, ani nie palimy kadzideł, to i tak zdobimy Bogu poświęcone miejsca tymi najkosztowniejszymi wspaniałościami*<sup>25</sup>. Ponieważ nastawienie dworu było aikoniczne, dlatego w sztuce karolińskiej pierwszego okresu unikano przedstawień figuralnych. Przeważało przekonanie o wyjątkowej wartości kosztownych kamieni, emalii i kruszców. Bogu należną cześć najlepiej wyraża piękno i bogactwo artystycznie wykonanych utensyliów liturgicznych. Przyjęte założenie, iż namalowanie obrazu świętej osoby, połączone z równoczesnym obwieszeniem dzieła kosztownościami, przyniesie mu więcej czci, prowadziło do absurdalnych wniosków. Patrząc na obraz, bardziej podziwia się jakość wykonania i bogactwo ozdób, niż oddaje cześć świętemu<sup>26</sup>.

W tradycji myśli patrystycznej ikona zajmowała naczelne miejsce w procesie spirytualizacji sztuki. Ojcowie greccy dalecy byli od traktowania ikony jako jedynie materialnego dzieła sztuki malarskiej. Ikonodule rozróżniali dwa pojęcia obrazu. W pierwszym rozważano obraz w aspekcie esencjalnym, wedle jego istoty (*kata phýsin, kata génesin*). Takim „esencjalnym” obrazem Boga był jedynie Jezus Chrystus jako Wcielony Logos.

Drugie pojęcie było mimetyczne (*kata téchen, kata mímesin*) i odnosiło się do idei naśladowania rzeczywistości przez artystę w obrazie. A rzeczywistością, zgodnie z filozofią neoplatońską, nie był świat materialny, lecz świat Boga i idei. Materia jest tylko cieniem, odbiciem, prawdziwego bytu. W takim ujęciu ikona jest bytem intencjonalnym, stanowiąc szczebel w hierarchii bytów. Przenosi patrzącego w sferę duchową i nadprzyrodzoną. Przypisano zatem ikonie rolę medium o właściwościach transcendentnych. Jest ona jedynie odbiciem, podobizną osoby świętej lub rzeczywistości nadprzyrodzonej (chodzi o prawdy wiary), którą oznacza i symbolizuje. W takiej koncepcji nadaje się sztuce, niezależnie od dyspozycji odbiorcy, absolutny charakter transcendentnego związku z pierwowzorem<sup>27</sup>. Ikona partycypuje w procesie emanacji boskich energii (analogicznie

<sup>25</sup> M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1, Warszawa 1989.

<sup>26</sup> Na podobne argumenty powoływać się będzie św. Bernard z Clairvaux. Problem będzie powracać w dysputach nad wartością obrazów religijnych w późniejszych czasach. M. Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15 Jh.*, Frankfurt/Main 1988, *passim*.

<sup>27</sup> A. Różycka-Bryzek, *Pojęcie oryginału i kopii w malarstwie bizantyńskim*, [w:] *Oryginał, kopia, replika. Materiały III seminarium metodologicznego SHS, Radziejowice 26-27 IX 1968*, Warszawa 1971, s. 99-111; Szerzej o różnych aspektach metodologii badań sztuki bizantyńskiej i prawosławnej pisze B. Dąb-Kalinowska, *dz. cyt.*, s. 70-110.

do emanacji bytów). W teorii tej złączone zostały elementy teologii i filozofii platońskiej i neoplatońskiej. Na wiele stuleci przyjęła się w tym względzie wykładnia Pseudo-Dionizego Areopagity z przełomu V i VI w.<sup>28</sup> Wychowany w duchu mistyki wschodniej widz, przez medium ikony wkracza niejako w niewidzialny świat duchowy – *per visibilia ad invisibilia*.

Całkiem odmienna była argumentacja Teodulfa. Prawdziwy wizerunek Chrystusa jest natury duchowej. Nie jest możliwe powiązanie bezcielesnego, zmysłowo niepoznawalnego Boga z jakimkolwiek dziełem artysty, jakim jest *manufactura imago*. *Nie w rzeczach widzialnych, nie w ręką ludzką wykonanych przedmiotach, lecz w sercu należy szukać Boga; i nie cielesnymi oczyma, ale jedynie okiem umysłu oglądać się Go winno*<sup>29</sup>. *Libri Carolini* nie uznały bizantyńskiej wykładni, opartej na wypowiedzi z *Księgi Rodzaju*, o stworzeniu człowieka na obraz i podobieństwo Boga, legitymizującej pisanie ikon. Według Teodulfa na obraz i podobieństwo Boże stworzona została tylko dusza ludzka z duchowymi przymiotami, cnotami i dobrymi obyczajami. Teodulf nie traktował odrębnie ikon. Odmówił im sakralnego charakteru, zaliczył je wyłącznie do gatunku obrazów, niezależnie od tematu przedstawienia. Jednakże są: obraz Matki Bożej i obraz Wenus, ich istota jest tożsama – *in omnibus simillimae sunt [...] Pari utraeque sunt figura, paribus coloribus, paribusque factae materiis*<sup>30</sup>. Różnica polega na cenności kruszcu i na walorach estetycznych dzieła, które są funkcją talentu artysty. Stanowisko takie nie przyjęło się, a jego autor stracił uprzywilejowaną pozycję na dworze królewskim.

*Libri Carolini* podkreślały znaczenie komentarza słownego do obrazu, stając w opozycji do teorii Grzegorza Wielkiego, utożsamiającego malarstwo i pismo – *pictura sicut scriptura*. Jedynie podpisanie obrazu – *subscriptio*, umożliwia jego prawidłowe rozpoznanie. Słowo występuje w roli wspierającej malarstwo, określając jego treść. Podobnie jak egzegeza biblijna wydobywa ukryte znaczenia niektórych wypowiedzi Pisma Świętego (*alegoreza*), tak trzeba objaśniać treść i wymowę obrazów.

Twórcy estetyki karolińskiej wyżej cenili intelektualny wysiłek związany ze zgłębianiem tajników pisma i jego interpretacji, niż zmysłową przyjemność oglądania obrazów. Hraban Maur (ok. 780-856), który był uczniem Alkuina, w liście do opata Hattona z Fuldy wychwala wyższość pisma i nazywa malarstwo próżnym nadawaniem kształtów

<sup>28</sup> *Dzieła św. Dionizjusza Areopagity*, tłum. E. Bułhak, Kraków 1932 (*O hierarchii niebiańskiej*, s. 123-174). Nowsze tłumaczenie: Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne I. Imiona Boskie. Teologia mistyczna. Listy*, tłum. Maria Dzielska, Kraków 1999, przedmowa T. Stępień, s. 13; Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne II. Hierarchia niebiańska. Hierarchia Kościelna*, tłum. Maria Dzielska, Kraków 1999.

<sup>29</sup> *Libri Carolini* IV,2, cytuję za M. Pokorska, *dz. cyt.*, s. 17.

<sup>30</sup> Cyt. za M. Pokorska, *dz. cyt.*, s. 18.

rzeczom – *vana in imagine forma*. O swoistej konkurencji pisma i obrazu mogą świadczyć ilustrowane na wzór *Carmina figurata* traktaty, w których wizerunek pokryty był w całości enigmatycznie zaplanowanym układem liter, pokrywających przedstawienie ikoniczne<sup>31</sup>. Malarstwo niczym nie różni się od sztuk rękodzielniczych, dlatego nie ma żadnego powodu, aby w aktach synodalnych określać je jako *pia ars*.

Ostatecznie Karol Wielki zajął kompromisowe stanowisko. Nie popierając adoracji obrazów, nie nakazał ich niszczenia i wyrzucania z kościołów. Obrazy są *ad videndum*, a nie *ad adorandum*. Nie należy ich czcić dla nich samych (ani *adoratio et servitus*, ani *veneratio*), ale należy je dopuścić do dekoracji wnętrz ze względu na opowiadane przez nie „historie”, ponieważ utrwalają pamięć o faktach – *ad memoriam rerum gestarum et vetustatem basilicarum* – i przypominają pierwowzór, tzn. tego, kogo przedstawiają. W odniesieniu do historii Teodulf przyznał obrazom użyteczną rolę, ponieważ *radują jedynie oczy, poprzez które, niby poprzez jakichś wysłanników, pamięć minionych wydarzeń przekazują umysłom*<sup>32</sup>. W przekonaniu autorów *Libri Carolini* rzeczywistość duchową dzieli od rzeczywistości materialnej nieprzekraczalna przepaść. Obrazy, inaczej niż *res sacrae* – Eucharystia, Krzyż Chrystusa, relikwie świętych, naczynia święte i tabernakulum (arka) – nie mają żadnej mocy przenoszącej w świat łaski Bożej. Dlatego sztuka karolińska z okresu sporów ikonoklastycznych pozostała niefiguralna z dominacją bogactwa wysublimowanych form dekoracji w drogocennych technikach.

Synod frankfurcki (794) i podobnie synod rzymski (863) podniosły rangę obrazów, dodając, iż kolory, podobnie jak słowa i wyrazy, są w stanie przenieść człowieka w świat nadprzyrodzony. Stąd obrazy, analogicznie do słów nauczania, pomocne są w zbawieniu wiernych. Została przypomniana dobrze znana teoria, głoszona już przez ojców kapadockich, o dydaktyczno-informacyjnej przydatności sztuki<sup>33</sup>. Będzie ona popularna przez całe średniowiecze i przetrwa do naszych czasów.

<sup>31</sup> Przykładem może być całostronicowa miniatura przedstawiająca Ludwika Pobożnego (814-840), na f. 4v, w traktacie: Rabanus Maurus, *De laudibus Sanctae Crucis. Libri II.* (PL 107, 133-294). Reprodukacja [w:] F. Mütherich, *Karolingische Buchmalerei*, München 1979, il. 12, s. 55. Figury takie wymyślał nadworny poeta grecki Optatianus Porphyrius.

<sup>32</sup> *Libri Carolini* II,30; cytuję za M. Pokorską (*dz. cyt.*, s. 22): *istae [imagines] [...] oculis tantummodo faveant, per quos, quasi per quosdam legatos gestarum rerum memoriam cordibus mandent*. Podobnie określili naturę obrazów Izydor z Sewilli (*Etymologiarum Libri*, XIX,16; PL 82,676), przypisując im tworzenie fikcji: *Malowidło jest obrazem wyrażającym wygląd jakiejś rzeczy, mianowicie takim, który rzecz tę przypomina umysłowi. Nazwa pictura brzmi nieomal jak fictura. Jest to bowiem obraz fikcyjny, nie zaś prawda.*; cyt. za W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki...*, s. 109.

<sup>33</sup> Na takim pojmowaniu funkcji obrazów zaciążył autorytet papieża Grzegorza Wielkiego (540-604), który w znanym powszechnie liście do Serenusa wyjaśnił naturę obrazów, porównując je do pisma, oraz sprzeciwił się ich niszczeniu, ponieważ zostały umieszczone w kościołach nie dla adoracji, lecz w celu pouczenia umysłów niewykształconych wiernych.

Za wschodnią estetyką poszła wykładnia genialnego myśliciela okresu karolińskiego, Jana Szkota Eriugeny (IX w.), który również ciało włączył w neoplatońską hierarchię bytów, umieszczając je na osi „obraz – podobieństwo” jako obraz boskiego obrazu, czyli duszy<sup>34</sup>.

Zupełnie inaczej niż Teodulf odniósł się do kwestii obrazów opat z Reichenau, Walafrid Strabo (808-849). Jego zdaniem, siła ich oddziaływania może w pewnych przypadkach być większa niż słowa mówionego lub pisanego, obraz może głębiej wzruszać. Niejednokrotnie ludzie nieuczeni, których słowa zaledwie mogły skłonić do nawrócenia, są do głębi przejęci na widok wizerunku Ukrzyżowanego Pana tak, że łzami dają świadectwo swego poruszenia. Piękna nie należy lekceważyć: *W wieloraki sposób jest widoczne, ile to korzyści płynie z malarstwa... Różne obrazy i malowidła nie powinny być czczone w przesadny sposób, jak to się niektórym głupcom wydaje. Ale też piękno nie powinno być deptane z lekceważeniem, jak sądzą niektóre puste głowy*<sup>35</sup>. Nowością w komentarzu Walafrida jest zwrócenie uwagi na zdolność obrazów do budzenia wzruszeń (*movere*). Obrazy należy zbierać, czyli kolekcjonować i kochać: *imagines et picturae habendae sunt et amandae*<sup>36</sup>. O ile traktat Teodulfa zbudowany był na przesłankach racjonalnych, o tyle Walafrid dowartościowuje ludzkie emocje. Takim potraktowaniem obrazu wyprzedził św. Bonawenturę (1221-1274), którego zwykło się uważać za teoretyka emocjonalnego odbioru i oddziaływania sztuki.

Od połowy X w. zaczęły się w Kościele zachodnim ważne procesy kształtujące nowe modele odniesień do obrazu. Spory wokół legalności kultu obrazów religijnych nałożyły się na kult okazywany relikwiom męczenników. Były one przechowywane w kryptach i w mensach ołtarzowych kościołów. Przez co wyznaczały budynkom kościelnym nowe funkcje, czyniąc z nich monumentalne relikwiarze. A to z kolei stawiało przed artystami inne zadania.

Na południu Europy zmianie uległy formy kultu relikwii. W miejsce tradycyjnych relikwiarzy skrzynkowych, pojawiły się relikwiarze-statuy, wyobrażające świętego<sup>37</sup>. Prawdopodobnie najstarszą relacją o cudownej figurze przynosi opis Bernarda z Angers, który w *Liber miraculorum sanctae Fidis*, spisanej w latach 1016 i 1026, zdaje

<sup>34</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 1, Warszawa 1959, s. 295-300; tenże, *Historia estetyki...*, s. 111-131.

<sup>35</sup> Walafridi Strabi Fuldensis Monachi, *De Ecclesiasticarum rerum, exordiis et incrementis liber unus*, PL 114,919-966, tu zwłaszcza szp. 929 n.; tenże, *De imaginibus et picturis*, tamże, szp. 927; cyt. za W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki...*, s. 117, 126; M. Pokorska, *dz. cyt.*, s. 24.

<sup>36</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki...*, s. 117; PL 114,930.

<sup>37</sup> Związek kultu relikwii z kultem obrazów analizują: A. Angenendt, *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, München 1994, s. 183-189; A. Legner, *Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt 1995, s. 220-255.

relację o zmianie własnych przekonań. Chodziło o jedną z figur św. Fides w Conques (Ste-Foy, IX w. z późniejszymi zmianami). Bernard rozpoczyna od stwierdzenia cudu, następnie mówi o uprzedzeniach i powątpiewaniu w to, czy cześć okazywana figurom nie trąci bałwochwalstwem<sup>38</sup>. Na koniec dochodzi do całkowitego uznania taumatycznego oddziaływania figur. Nie tylko akceptuje ich obecność w kościołach, lecz zaczyna głosić ich cudowne właściwości medialne w modlitwie wstawienniczej do świętego. W konsekwencji uznaje również figury za godne czci. Pełnoplastyczna figura silniej przemawiała do odbiorców, dając złudzenie obecności.

Tak więc na Zachodzie rzeźby zostały zrównane z obrazami, także w relacji do kultu relikwii. Nie brakuje bowiem przykładów świadczących o umieszczaniu relikwii w ramach obrazu lub w jego polu (np. w oprawie obrazu bł. Salomei u klarysek w Krakowie). Wśród zawieszanych klejnotów mogły znajdować się także kapsuły relikwiarzowe. Podobnie dekorowane były drogie oprawy tzw. złotych kodeksów Biblii, czyniąc z nich swoiste relikwiarze, w których przechowane było Słowo Boże.

Stopniowo w Kościele zachodnim dokonał się proces autonomiczności obrazu wobec relikwii. Rychło na obraz przeniesiono zdolność „czynienia cudów” (co głosił już wcześniej Teodor Studyta). Ludowa dewocja żywiła się wizualnym przedstawieniem obecności świętego w obrazie, przed którym zanoszono modły o uzdrowienia i łaski<sup>39</sup>.

Sformułowana u narodzin średniowiecza przez Grzegorza Wielkiego zasada wyznaczająca obrazom funkcję dydaktyczną, przerodziła się w pismach teologów w dewizę *quod est clerico littera, hoc est laico pictura*. Podobną myśl powtórzył synod w Arras, w 1025 r.<sup>40</sup>. Stąd wywodzi się określenie oddziaływania obrazów jako *muta predicatio*<sup>41</sup>.

W okresie X-XII w. dokonała się reforma benedyktyńskich wspólnot zakonnych, zmierzająca do pogłębienia życia religijnego mnichów. Przewodzący w tym zakresie zakon w Cluny położył akcent na wykorzystanie sztuki. Widać to dobrze na przykładzie działalności zwolennika reform, Ruperta z Deutz (ok. 1075/80-1129/30), opata klasztoru Sankt Hubert w Kolonii. W dziele *De divinis officiis* (II,23), powstałym w 1111 r. broni on zdecydowanie kosztownych naczyń liturgicznych, ozdób ołtarza, tkanin zawieszanych na ścianach kościołów oraz bogato iluminowanych kodeksów Ewangelii. Bogaty wystrój

<sup>38</sup> H. Belting, *dz. cyt.*, s. 335 n. Autor przedrukowuje w aneksie (Anhang 34, s. 595 n.) fragmenty z *Liber miraculorum* opactwa w Conques.

<sup>39</sup> Piszemy o tym w szkicu: R. Knapiński, *Fenomen obrazów kultowych*, „Roczniki Humanistyczne”, 42:1999, z. 4, s. 395-410.

<sup>40</sup> Jest to niemal dosłowne powtórzenie sentencji Grzegorza Wielkiego, synod głosi: *Ludzie nieuczeni mogą w liniach i obrazach oglądać to, czego nie są zdolni odczytać w piśmie*, cyt. za W. Tatariewicz, *Historia estetyki...*, s. 117, 126.

<sup>41</sup> L. Gougaud, *Muta predicatio*, „Revue Bénédictine”, 42:1930, s. 168-171. O dydaktycznej funkcji obrazów, zob.: P. Riché, *dz. cyt.*, s. 494 n.; D. Menozzi, *dz. cyt.*, s. 32.

zawiera ukryty sens duchowy. Na zarzut, iż lepiej byłoby te bogactwa przeznaczyć na wsparcie ubogich, przypomniał reakcję Jezusa na oburzenie uczniów (podczas pobytu w Betanii) wobec gestu niewiasty, która zamiast wydać pieniądze na wsparcie ubogich, zakupiła za nie drogocenny olejek i namaściła nim głowę Jezusa (Mt 26,6-13).

W dziejach problemu obecności obrazów w kulcie nie brakło sporu z Żydami i herezykami. Teologowie średniowieczni rozróżniali pomiędzy *adoratio* a *veneratio*, przyznając wizerunkom przede wszystkim funkcję dydaktyczną. Żydzi zarzucali chrześcijanom brak respektowania starotestamentalnego zakazu sporządzania wizerunków. Rupert podjął z nimi polemikę. W traktacie napisanym w formie dialogu głoszącego apologię chrześcijaństwa, opisuje wnętrza kościołów pełne obrazów i rzeźb utrwalających w pamięci czyny świętych, wiarę patriarchów, prawdziwość przepowiedni proroków, sławę królów, świętość apostołów, zwycięstwo męczenników, a nade wszystko krzyż z wizerunkiem Zbawiciela, umieszczony pośrodku kościoła i przeznaczony do adorowania<sup>42</sup>.

W odróżnieniu od benedyktynów, odmienne i surowsze stanowisko w sprawie ozdabiania kościołów zajęli cystersi. Zabronione było wytwarzanie rzeźb, obrazów tablicowych i malowanie ścian. Nie wolno było zdobić kamiennych posadzek ani sprawiać witraży. Dlatego w dziejach teorii obrazu specjalną pozycję zajmują poglądy św. Bernarda z Clairvaux (1091-1153). Wystąpił on z ostrą krytyką wielkich budowli klasztornych, wznoszonych przez benedyktyńskie wspólnoty z Cluny. Apologię reformy cysterskiej zawarł Bernard w modnej w XII wieku manierze listu, napisanego do Wilhelma, opata klasztoru benedyktynów z Saint Thierry (1124/25)<sup>43</sup>. Była to replika na wcześniejsze pismo Wilhelma, wzywające Bernarda do wytłumaczenia jego powściągliwego stanowiska wobec reform<sup>44</sup>. Przypomnijmy niektóre uwagi krytyczne, odnośnie

<sup>42</sup> Rupertus Tuitiensis, *Dialogus inter Christianum et Judaeum* III, [w:] PL 170,807; M. Bernards, *Rupert v. Deutz*, [w:] *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 9 (1986), szp. 104-106.

<sup>43</sup> Wilhelm (1075/80-1149), był najpierw opatem benedyktyńskim w Saint-Thierry koło Reims. Na początku był wychowawcą i teologicznym doradcą Bernarda, a także jego przyjacielem i biografem. Potem przystąpił do reformowanej gałęzi zakonu i został cysterszem w Signy, gdzie zmarł. P. Schmidt OSB, *Weisung des Vaters, Mahnung des Meisters. Kalender zur Regel des hl. Benedikt*, Bad Wimpfen 1992, (bez numeracji stron), informacje pod datą 8 september; G. B. Winkler, *Bernhard von Clairvaux. Sämtliche Werke lateinisch/deutsch*, Bd. 10, Innsbruck 1999, s. 165.

<sup>44</sup> Istnieją dwie redakcje *Apologii*. W pierwszej wersji powstało naprędce zredagowane pismo, które Bernard przesłał wspólnemu znajomemu, kanonikowi regularnemu Ogerowi do konsultacji, prosząc go, aby nie rozpowszechniał pisma zanim Bernard tego sam nie uzgodni z Wilhelmem. Oger nie zwlekając, skopiował pismo i bez porozumienia przesłał je do Wilhelma. Później powstała druga, uzgodniona wersja. Apologia została skomponowana w przyjęty w średniowiecznej epistolografii sposób, najpierw daje pozytywny wykład własnego stanowiska, a potem argumentuje przez atak na adwersarza (*ex contrario*). Przytoczone tu fragmenty pochodzą właśnie z tej

przepychu w wyposażeniu kościołów klasztornych. Bernard uważał, iż dążenie do przepychu służy wyłącznie wyludzeniu datków od wiernych. Sprzeciwiał się stawianiu figur w klasztorach: [...] *Sam bowiem widok tych kosztownych, lecz cudownych próżności pobudza ludzi bardziej do dawania datków, niż do modlitwy [...] I tak bogactwa pociągają za sobą bogactwa, i tak pieniądz przynosi pieniądz [...] Oczy poją się relikwiami oprawnymi w złoto, a sakiewki otwierają się. Wystawia się na pokaz bardzo piękny obraz jakiegoś świętego lub świętej i wierzy się, że tym większy święty im bardziej kolorowy. Biegną ludzie i całują, wzywa się ich do składania darów i bardziej podziwiają piękno niż czczą świętość.* Dalej krytykuje ozdobione złotem i kamieniami świeczniki i typowe dla romańskich wnętrz imponujących rozmiarów korony światła. Wykorzystując swój krasomówczy talent, retorycznie woła: *O próżności nad próżnościami, bardziej jeszcze szalona niż próżna! Ściany kościoła błyszczą złotem, a biedacy w nim gołym ciałem. Kościół kamienie przyobleka złotem, a synów swych porzuca nagich. Bogacza oko syci się tym, co biedakom zabrane. Znawcy znajdują źródło satysfakcji, ale ubodzy nie znajdują źródła utrzymania.* Bernard był przeciwny nadmiernemu gromadzeniu wizerunków: *Czyż nie szanujemy przynajmniej wizerunków świętych, że roje ich mnożą się nawet na posadzce, po której stąpamy? Spluwa się nieraz na anielską twarz, nieraz oblicze świętego pod butami przechodniów się znajdzie. A jeśli nie oszczędza się tych świętych obrazów, to czemuż nie pomyśli się o pięknych barwach? Czemuż zdobisz to, co zaraz zostanie splugawione? Odwołuje się do ascezy zakonnej [...] *po cóż to wam, biedacy, zakonnicy, ludzie oddani sprawom duchowym? [...] Razi go i gorszy nadmiar zgiełkowej i rozpraszałającej mnichów dekoracji kapiteli kruzganków oraz wszelkich detali, nazywając je *ridicula monstruositas*. Ale w klasztorach, w obliczu braci czytających, jakież sens ma ta śmiechu godna potworność, owa prawdziwa nieforemna kształtność i bezkształtna foremność? Cóż robią tam nieczyste małpy, dzikie lwy i potworne centaury, półludzie, przegowane tygrysy, co robią walczący żołnierze i dmący w rogi myśliwi? [...] Wszystko to przytłacza modlącego się, odciąga od czytania Pisma i utrudnia rozmowę z Bogiem. *Krótko mówiąc, tak obfita i tak zadziwiająca wielu form różnorodność jawi się wszędzie, że łatwiej w marmurze czytać się pragnie niżli w księgach i chętniej spędza się dzień wpatrując się w te rzeczy, niż o boskich rozmyślając prawach. Na Boga! Jeśli nie cofacie się przed niedorzecznością, czemuż przynajmniej nie strzeżecie się wydatków*<sup>45</sup>.**

---

drugiej, końcowej części *Apologii: De picturis et sculpturis, auro et argento in monasteriis* (par. XII, 28), zob. wprowadzenie do *Apologii*, w wydaniu dzieł wszystkich Bernarda: G. B. Winkler, dz. cyt. przyp. 30, s. 138-143.

<sup>45</sup> Źródłowa edycja wraz z prologiem, komentarzami i bibliografią, ukazała się w wydaniu zbiorowym dzieł Bernarda: *Apologia ad Gulielmum abbatem*, [w:] G. B. Winkler, dz. cyt., Bd. 2, Innsbruck 1992, s. 137-204. Fragmenty w przekładzie polskim: Bernard z Clavaux, *Apologia*

Stanowisko Bernarda wobec sztuki było zróżnicowane i niejednoznaczne. Przede wszystkim rozpatruje jej istnienie w kontekście życia mniszego. Opuściwszy wszystko dla Chrystusa, mnisi nie potrzebują przepychu i dekoracji. Biskupom oraz klerowi świeckiemu przyznaje prawo do ozdabiania świątyń ze względu na wiernych, których traktuje jak nieuczonych pogan.

Zakaz stosowania wizerunków nie był stanowiskiem nowym, oryginalna była jedynie argumentacja Bernarda, w której powraca echem wcześniejsza krytyka z okresu patrystycznego<sup>46</sup>. Słowem-kluczem staje się *ordo* jako porządek, forma życia wspólnego i zachowanie reguły. Odrzucenie porządku wprowadza nieporządek, żaden porządek nie toleruje nieporządku. Obraz staje się zgorzeniem dla zakonnika i przeszkadza mu w skupieniu. Estetyka Bernarda była znamioną reakcją na modę wznoszenia ogromnych romańskich katedr. Kontestacja ta przyczyniła się do rozwoju estetyki ascetycznej, ale przez to nie mniej wyrafinowanej. Architektura cystersów okazała się prekursorską zapowiedzią narodzin nowego stylu w sztuce, gotyku.

Podobnie niechętnie jak Bernard, do sztuki odnosił się Alanus ab Insulis (1120-1202)<sup>47</sup>. Był scholastycznym filozofem i teologiem, czynnym w Paryżu w 2. połowie XII w., zaangażowanym w misjach przeciwko albigensom. W dziele *Contra haereticos* (IV, cap. 12) sprzeciwia się dopuszczeniu obrazów do kultu, tylko Bogu przysługuje adoracja, a żaden obraz nie zasługuje na oddawanie mu czci.

Jakże odmienna wobec sztuki okazała się postawa innego wielkiego mnicha, reformatora i inicjatora przełomu w architekturze kościelnej, Sugeriusza, opata klasztoru w Saint Denis pod Paryżem (1122-1151). Zachowała się księga *De consecratione ecclesiae Sancti Dionisii; De rebus in administratione sua gestis*, w której opisał przebieg najważniejszych prac przeprowadzonych w związku z przebudową kościoła klasztorowego (1081-1151) oraz objaśnił znaczenie elementów wyposażenia. Jest to jedyne źródło średniowieczne poświęcone ikonografii oraz ikonologii architektury w dzisiejszym rozumieniu<sup>48</sup>. Dla Sugeriusza całe przedsięwzięcie było „budowaniem teologii”. Sięgając do neoplatońskich poglądów Pseudo-Dionizego, głosił, iż dzięki obcowaniu z pięknem duchowym człowiek, nawet niewykształcony, może wstąpić w obszary nadprzyrodzone. Nowa katedra w Saint Denis ze świetlistymi witrażami, z połyskującym blaskiem złota

---

skierowana do *Wilhelma, opata St. Thierry*, [w:] *Mysliciele, kronikarze...*, t. 1, (1988), s. 230 nn.

<sup>46</sup> Sam autor powołuje się w *Apologii* na autorytety założycieli życia mniszego w pierwotnym Kościele, wśród nich na Antoniego Egipskiego, Makarego i Bazylego z Cezarei. Wzorem byli dla niego również pierwsi opaci z Cluny: Odo, Maiolus, Odilo i Hugo.

<sup>47</sup> A. S. Landgraf, *Alanus ab Insulis*, [w:] *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 1 (1986), szp. 266; PL 210,427C.

<sup>48</sup> Hans Sedlmayr określił tę nową świątynię „archetypem gotyckich katedr we Francji i w Europie”. H. Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, Graz 1988, s. 585.



i bogatym wyposażeniem wnętrza, musiała wywierać wrażenie niezwykłego zjawiska. Tu, na ziemi, stawało się możliwe spotkanie z niebem. Pątnik już z daleka widział górującą nad okolicą, niezwykłą budowlę katedry. A przekroczywszy jej progi nie mógł oprzeć się wrażeniu, iż oto znalazł się w Przybytku Pana. Kościół na ziemi symbolizował Niebieskie Jeruzalem<sup>49</sup>.

Sławny opat podkreśla w pismach, iż zależy mu na zbudowaniu godnego i wspaniałego domu jako oprawy dla relikwii św. Dionizego, patrona kościoła i królestwa francuskiego. Opisy wyposażenia wnętrza i obrzędów poświęcenia kościoła zajmują więcej miejsca niż opisy budowy. W jego pismach zostaje ukazany zintegrowany program ikonograficzny dla całego wnętrza kościoła<sup>50</sup>. Świątynia została potraktowana jak monumentalny relikwiarz<sup>51</sup>. Sugeriusz zachwycony nowym wyglądem kościoła napisał pochwalną strofę na brązowych i połączonych drzwiach. Jest w niej zawarta, oparta na neoplatońskich założeniach, myśl o katartycznej, tj. odradzającej funkcji sztuki (od gr. *katharsis*):

*Kimkolwiek jesteś, jeżeli sławić pragniesz chwałę tych drzwi  
Nie patrz na złoto ni koszta, lecz na mistrzostwo roboty.  
Jasne jest dzieło szlachetne, a dzieło szlachetnie lśniące  
Ludzkie umysły oświeca, by poprzez światło prawdziwe  
Do prawdziwego szły światła, gdzie Chrystus prawdziwe wrota.  
A jak to w tym świecie możliwe, brama wskazuje złota:  
Mdły umysł do prawdy przez materialne rzeczy się wznosi,  
A widząc to światło, wpierv pogrążony, dźwiga się w górę.*

Sugeriusz ma świadomość, iż jako mecenas sztuki, poprzez upiększenie Domu Bożego zdobywa zasługi na zbawienie. Jest to już krok dalej w kierunku parasakramentalnego działania sztuki, której powstanie poprzedza proces namysłu i tworzenia.

<sup>49</sup> M. L. Gatti Perer, „*La dimora di Dio con gli uomini*” (Ap 21,3). *Immagini della Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo. Catalogo della mostra. Milano, Università Cattolica del S. Cuore 20 maggio - 5 giugno 1983.* Milano 1983; G. Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin 1990; L. Hanus, *Kostol ako symbol*, Bratislava 1995, *passim*.

<sup>50</sup> E. Badstübner, *Kirchen der Mönche. Die Baukunst der Reformorden im Mittelalter*. Berlin 1980; F. Braunfels, *Abendländische Klosterbaukunst*, Köln 1985; D. Conrad, *Kirchenbau im Mittelalter. Bauplanung und Bauausführung*, Leipzig 1990.

<sup>51</sup> Do perfekcji idea ta została zrealizowana później w paryskiej Sainte-Chapelle. Trafnie scharakteryzował ją Jacques Le Goff (*Kultura średniowiecznej...*, s. 465): *...Zbudowana przez Ludwika Świętego dla złożenia w niej relikwii św. Ciernia. Wzniesiona w obrębie pałacowych murów, została ukończona w 1248 r. i od razu uznana za arcydzieło. Budowano ją zaledwie trzy lata pod kierownictwem Piotra z Montreuil. Sainte-Chapelle to produkt sztuki gotyckiej u szczytu jej rozwoju. Kaplica górna ma formę relikwiarza; ściany są prawie zupełnie ażurowe, by dać miejsce witrażom... Dolna kaplica jest cokołem relikwiarza; jej sklepienia grają najważniejszą rolę w wyjątkowo wykwinnym rozwiązaniu bardzo złożonych zagadnień równowagi... Sainte-Chapelle, kaplica-relikwiarz, zapowiada kościoły-muzea z XIV wieku.*

Znalazło to wyraz na nadprożu, w napisie dedykacyjnym, skierowanym do Chrystusa:

*Przyjmij, Sędzio surowy, dary Twojego Sugera;  
Zalicz mnie, o łaskawy, do trzody Twych owiec.*

Jako zwolennik neoplatonizmu wypracował swoistą estetykę światła. Odgrywa ono istotną rolę w tworzeniu klimatu *sacrum* w gotyckim wnętrzu katedry. W pismach mówi o nieustającym strumieniu cudownego światła – *lux mirabilis et continua*, prześwitującego przez kolorowe witraże i penetrującego wnętrza kaplic: *cały kościół jaśnieje cudownym i nieustannym światłem przenajświętszych okien, przenikających wewnętrzne piękno*. Światło świątynne jest symbolem blasku prawdziwego światła niebiańskiego. To samo odnosi się do kamieni szlachetnych i do witraży, które *anagogico more* wskazują na rzeczy niematerialne.

W odróżnieniu od św. Bernarda, Sugeriusz nie odrzucał wartości pięknych przedmiotów materialnych. Zasluga duchowa mnicha polegać ma nie na odrzuceniu piękna, lecz na jego właściwym przeżywaniu. Estetyka Sugeriusza nie była nowa. Widać wpływy św. Augustyna i Dionizego Areopagity.

W dziejach średniowiecznej teorii sztuki sakralnej ważną pozycję zajmują poglądy Wilhelma Duranda de Mende (1230-1296) biskupa Moguncji. W fundamentalnym dziele *Rationale divinatorum officiorum* (I, cap. 3), wystąpił przeciw starotestamentalnemu zakazowi dopuszczenia obrazów do kultu (Wj 20,4 n.)<sup>52</sup>. Znaczeniu obrazów, rzeźb i tkanin w wystroju kościoła poświęcił obszerny rozdział trzeci<sup>53</sup>. Durand przypomina, iż wprawdzie synod w Agde (506) zabronił malowania obrazów na deskach i na murach kościołów, ale papież Grzegorz Wielki nie nakazał ich niszczenia. Obrazy są otaczane czcią, ponieważ malowidło silniej przemawia do widza niż słowo do słuchacza: *Pictura plus videtur movere animum quam scriptura. Per picturam quidem res gesta ante oculos ponitur; sed per scripturam res gesta quasi per auditum qui minus movet animum ad memoriam revocantur*<sup>54</sup>. Głębsze jest poruszenie umysłu, przez to co trafia do człowieka przez zmysł wzroku, ponieważ obraz trwa, niż za pomocą słowa, które

<sup>52</sup> A. M. Stickler, *Durandus v. Mende*, [w:] *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 3 (1986), szp. 611; Wilhelm Durandus, *Rationale Divinorum Officiorum*, I,3, 4. Dzieło to było wielokrotnie wydawane od połowy XV w., aż po koniec XIX w. Ostatnio ukazał się nowy przekład: Guillaume Durand de Mende, *Manuale per comprendere il significato simbolico delle cattedrali e delle chiese*, [trad. R. Campagnari], Roma 1999.

<sup>53</sup> Rozdział III jest poświęcony obrazom, tkaninom i ornamentom kościoła. Obejmuje aż pięćdziesiąt podrozdziałów, z których pierwsze pięć omawia dydaktyczną funkcję obrazów, ostrzega przed idololatrią, podaje wskazówki, jak należy się posługiwać obrazami i gdzie w kościele są miejsca dla nich przeznaczone. W dalszej części omówiona jest ikonografia szczegółowa wizerunków Chrystusa, aniołów i świętych oraz stosowanie tkanin, zasłon itp.; Guillaume Durand de Mende, *dz. cyt.*, s. 55-80.

<sup>54</sup> Cyt. za W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki...*, s. 127.

zanika w przestrzeni i trafia w niepamięć. Dlatego w kościołach mniej czci okazujemy księgom niż obrazom i malowidłom ściennym<sup>55</sup>.

Powoławszy się na starą wykładnię Grzegorza Wielkiego, przyrównuje obrazy na ścianach do malowanych ksiąg, które stają się zrozumiałe nawet dla tych, co pisma nie znają. Wyraźnie stwierdza: *Ale obrazów nie czcimy, byłoby to bowiem bałwochwalstwem. Oddajemy im wszelako hold na pamiątkę i ku wspomnieniu rzeczy dawno minionych*<sup>56</sup>. Rekapitulacją tych wywodów są dwie sentencje, z których pierwsza odnosi się do wizerunku Ukrzyżowanego Chrystusa:

*Effigies Christi, qui transis, pronus honora, Non tamen effigiem, sed quod designat adora... Nec Deus est, nec homo, quem sacra figurat imago*<sup>57</sup>.

*Który przechodzisz, uszanuj padając na twarz, wizerunek Chrystusa,  
jednak nie obraz adoruj, lecz tego, kogo przedstawia.*

*Wierzyć, iż jest on Bogiem, byłoby nierozumne,  
albowiem [obraz] był kiedyś materia kamienia, obrobioną ręką robotnika.*

*To, co widzisz, jest obrazem, a nie Bogiem, ani Człowiekiem;  
lecz jest Bogiem Człowiekiem Ten, Kogo ten święty wizerunek przedstawia.*

Druga sentencja akcentuje dydaktyczną rolę obrazu:

*Ponieważ Bogiem jest to, na co wskazuje obraz,  
to jednak on sam nie jest Bogiem. Szanuj go [obraz] i czcij w swoim duchowym wnętrzu  
ze względu na to, czego się dowiedziałeś,  
albowiem tego wszystkiego nauczyłeś się z obrazu*<sup>58</sup>.

Jeden z podrozdziałów traktatu poświęcony jest zasadom właściwego posługiwania się obrazami (*Del buon uso dell'immagine*). Durand wzmacnia siłę własnej argumentacji powołaniem się na wypowiedzi z Pisma Świętego. Przywoławszy autorytet św. Pawła (1 Kor 8), stwierdza, iż nadużywanie obrazów w kościołach jest naganne<sup>59</sup>. Ludzie prości i słabi w wierze mogą ulec zwątpieniu, a przesadne posługiwanie się obrazami i figurami grozi popadnięciem w pogaństwo. Nie wolno zabraniać umiarkowanego posługiwania się obrazami w celu pouczenia lub zapobieżenia błędnemu postępowaniu. W przeciwnym razie można na siebie sprowadzić gniew Boży. Paralełą biblijną dla tego

<sup>55</sup> Guillaume Durand de Mende, *dz. cyt.*, s. 58 n.; Wilhelm Durandus, *Reguły służby bożej*, [w:] *Mysłiciele, kronikarze...*, s. 240 n.

<sup>56</sup> Cyt. za: *Mysłiciele, kronikarze...*, s. 240.

<sup>57</sup> Cyt. za: L. Hödl, *dz. cyt.*, s. 147.

<sup>58</sup> Cytuję we własnym przekładzie na podstawie wydania włoskiego (Guillaume Durand de Mende, *dz. cyt.*, s. 56).

<sup>59</sup> Tekst tego rozdziału odnosi się do spożywania mięsa składanego w ofierze w pogańskich obrzędach. Apostoł gani ten zwyczaj i przestrzega przed płynącym stąd zgorszeniem. Wykorzystanie tej perykopy przez Duranda w odniesieniu do posługiwania się obrazami jest zgodne z zasadą alegorycznej egzegezy i stosowania tzw. sensów przystosowanych. O zasadach interpretacji tekstów biblijnych, zob. J. Kudasiewicz, *Wstęp do historii zbawienia*, Lublin 1974, s. 65-71.

wskazania jest perykopa zaczerpnięta z Księgi Mądrości (rozd. 14), mówiąca o pogańskim zwyczaju wzywania podczas burzy na morzu opieki idola wyrzeźbionego w drewnie. Jest to praktyka pogańska, przeciwna wierze w Opatrzność. Dalej Durandus poucza, iż obrazy posiadają właściwości, dzięki którym zachęcają do dobrego i przestrzegają przed popełnianiem zła (Ez 8). Dlatego należy je malować i udostępniać wiernym. Podobnie, jak wcześniej Bernard z Clairvaux uważa, iż obrazy są przeznaczone dla laików, teologowie czytają Pismo Święte i znają dzieła Ojców, dlatego nie potrzebują obrazów.

Wśród licznych wskazań szczegółowych Durandusa, warto przytoczyć te, które odnoszą się do potrójnego sposobu przedstawiania Chrystusa: jako Dzieciątka spoczywającego na łonie Matki, siedzącego na tronie Pantokratora-Sędziego oraz wiszącego na krzyżu – Ukrzyżowanego. Powołując się na pouczenia papieża Hadriana (*De consecratione, Distinctio III, cap. sextum*), zakazuje przedstawiania na krzyżu Baranka jako głównego motywu, pomimo iż Jan Chrzyciel nad Jordanem tak określił Jezusa (J 1,29). Ukrzyżowany powinien być ukazany jako człowiek, a nie pod postacią symbolu. Baranka można namalować w innej części obrazu, jeśli Chrystus został już przedstawiony raz jako wiszący na krzyżu<sup>60</sup>.

Uwaga Durandusa nie ograniczyła się jedynie do obrazów. Podobnie jak Sugeriusz, zagłębiał się w wykład symboliki świątyni chrześcijańskiej, dostarczając przesłanek do późniejszych analiz ikonologicznych<sup>61</sup>. Objasniając alegorycznie symbolikę kościoła, porównał jego ściany do czterech Ewangelistów, a szklane okna do Pisma Świętego. Odpędzają one wiatr i deszcz (symbole herezji), a przepuszczają do serc światło słońca, którym jest Objawienie Boże. Rozszerzenie okien od wewnątrz porównane zostało do mistycznej egzegezy, szerszej i głębszej niż sens dosłowny. W tym wykładzie okna są też symbolem zmysłów ludzkich, które powinny się zamykać na próżne i kuszące doznania z zewnątrz, a otwierać się bez przeszkód na dary duchowe.

Kolejnym autorytetem, którego nauka wniosła nowe elementy w zakresie teorii obrazu, był franciszkanin, Bonawentura z Bagnoregio (1221-1274). Reprezentował on scholastyków, którzy swój system filozoficzny oparli na pismach Platona i św. Augustyna. W *Liber sententiarum* zrekapitulował będące w obiegu poglądy teologów w sprawie obrazów<sup>62</sup>. Dają się one sprowadzić do trzech reguł. Pierwszą z nich jest utrwalona w Kościele praktyka posługiwania się obrazami jako pismem dla niepiśmiennych, po wtóre, obrazy służą pobudzeniu pobożności leniwych i wreszcie po trzecie, obrazy są

<sup>60</sup> Tamże, s. 59; *Myśliciele, kronikarze...*, s. 241. To zastrzeżenie wynikało z faktu, iż symbolika baranka jest wieloznaczna.

<sup>61</sup> Por. R. Krautheimer, *Introduction to an „Iconography of Mediaeval Architecture”*. „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 4: 1942; też w języku niemieckim: R. Krautheimer, *Einführung zu einer Ikonographie der mittelalterlichen Architektur*. Köln 1988.

<sup>62</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki...*, s. 269-278.

pomocne w utrwalaniu w pamięci historii chrześcijańskiej. W odniesieniu do dwóch ostatnich zastosowań, Bonawentura głosił, iż obrazy przewyższają pismo i mają większą siłę perswazji niż słowo. Obraz jako *muta predicatio* przewyższa kazanie. Estetyka Bonawentury jest nastawiona mistycznie. Piękno, polegające na harmonii, bardziej zachwyca wzrok duchowy niż cielesny i pobudza duszę do miłości. W *Itinerarium mentis ad Deum* zawarł przekonanie o powszechności piękna w świecie (grecka *pankalia*) i o przenikaniu świata zmysłowego do duszy człowieka. Rozróżnił wartości estetyczne od hedonicznych i witalnych (*triplex ratio delectandi: pulchri, suavia, salubris*). Im piękno większe, tym większa radość z jego przeżywania: *pulchrum delectat et magis pulchrum magis delectat*. Przez stopniowanie dochodzi się w przeżyciu mistycznym do najwyższych radości w kontemplacji Boga, jako Najwyższego Piękna. Piękno jest zarówno w obrazie, jak i w tym, co obraz przedstawia: *O obrazie mówi się, że jest piękny, gdy jest dobrze namalowany, ale także wtedy, gdy dobrze odtwarza swój przedmiot*. Pomiedzy przedmiotem przedstawienia a oglądającym zachodzi sprzężenie: *...kto widzi obraz Piotra, widzi też i Piotra... dusza upodabnia się do przedmiotów, do których się zwraca, czy to poznając je, czy też pożądcząc*<sup>63</sup>.

Poglądy Bonawentury wywarły wpływ na ukształtowanie stosunku do obrazów o tematyce religijnej. W jego sposobie interpretacji przeważa myślenie alegoryczne, czego najlepszym przykładem jest traktat *De imagine Dei*, w którym Stwórca przyrównany został do rzeźbiarza i malarza, stworzenie traktowane jest raz jako rzeźba, a innym razem jako obraz<sup>64</sup>. W takim ujęciu obraz ma naturę duchową: *On go uczynił w chwili stworzenia, pomalował w czasie męki, oświecił w wiecznej chwale. Przyznaj, że jest to potrójny obraz: stworzenia, odnowienia i uwielbienia. Pierwszy z nich istnieje we władzach naturalnych, drugi w cnotach włanych, trzeci w darach chwalebnych*. Malowanie obrazu porównał do nadawania materii nowych wartości: *Obraz materialny przyodziewa się przez malowanie i im lepiej będą dobrane kolory, tym większą ma wartość. Podobnie obraz duszy stał się piękniejszy przez zabarwienie krwią Chrystusa*<sup>65</sup>. W traktacie *Soliloquium de quattuor mentalibus exercitiis*, skomponowanym na wzór dialogu duszy z ciałem, Bonawentura zawarł szereg rozważań nad kondycją duchową człowieka stworzonego przez Boga, jego upadkiem i zbawieniem<sup>66</sup>. W duchowości

<sup>63</sup> Tamże, 270 nn.

<sup>64</sup> Św. Bonawentura, *Obraz Boży (De imagine Dei)*, przekł. K. Żuchowski, [w:] tegoż, *Pisma ascetyczno-mistyczne*, oprac. zb., Warszawa 1984, s. 295-300.

<sup>65</sup> Tę paralelę zapożyczył Bonawentura od Piotra Lombarda, glossa do Ps 4,6 (PL 191,88B), tamże, s. 296 nn.

<sup>66</sup> Św. Bonawentura, *Rozmowa z samym sobą, o czterech rodzajach modlitwy myślniej (Soliloquium de quattuor mentalibus exercitiis)*, przekł. C. Niezgodą OFMConv., [w:] tegoż, *Pisma ascetyczno-mistyczne*, oprac. zb., Warszawa 1984, s. 32-81; S. Bonaventura da Bagnoregio, *Soliloquio*

franciszkańskiej obraz zaczął odgrywać znaczącą rolę jako medium pomocne w osiągnięciu przeżycia mistycznego. Świadczy o tym rozbudowana ikonografia franciszkańska<sup>67</sup>. Bardzo wczesnie zaczęła się kształtować ikonografia św. Franciszka, którego ukazywano jako wzór wyznawcy (*confessor*) i naśladowcy Chrystusa<sup>68</sup>. Bonawentura najlepiej uzmysłowił przedmiot medytacji w dziele *Lignum Vitae*, na podstawie którego powstało malarskie przedstawienie *Krzyża jako Drzewa Życia*<sup>69</sup>. Obraz stawał się malowanym traktatem teologicznym o Krzyżu Chrystusa. Nastąpiło zbliżenie literatury i sztuk plastycznych. Ich funkcja polegała na pobudzeniu do refleksji i medytacji misterium Męki Pańskiej. Franciszkanie odegrali szczególną rolę w dalszym procesie określania funkcji obrazów i kształtowania nowej ikonografii. Wpływ ten najbardziej uwidocznił się w przedstawieniach cierpiącego Chrystusa i Najświętszej Maryi Panny<sup>70</sup>.

---

*dell'anima o quattro esercizi di meditazione*, [oprac.] A. Calufetti OFM, Vicenza 1988.

<sup>67</sup> W czasie gdy Bonawentura głosił wykłady w paryskiej Sorbonie, została spisana przez Tommaso da Celano (ok. 1190-1260) legenda św. Franciszka z Asyżu, którego działalność i stworzona przezeń duchowość stały się modelem w dążeniu do świętości i znalazły odbicie w sztukach plastycznych. Zrodziła się rozwinięta ikonografia franciszkańska. Na obrzeżach Rzymu znajduje się Muzeum Franciszkańskie, które prowadzi odrębne studia i publikuje serię wydawniczą *Iconographia Franciscana*, por.: *Il Museo Francescano. Catalogo*, red. P. Gerlach, S. Gieben i in., Roma 1973; W. H. Savelsberg, *Die Darstellung des hl. Franziskus von Assisi in der flämischen Malerei und Graphik des späten 16. und des 17. Jahrhunderts*, vol. 6, Roma 1992; Związkom ikonografii franciszkańskiej ze źródłami tekstowymi i legendą poświęcona jest praca Ch. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino 1993.

<sup>68</sup> F. O. Büttner, *Imitatio pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*. Berlin 1983.

<sup>69</sup> Św. Bonawentura, *Drzewo życia (Lignum vitae)*, przekł. K. Żuchowski, [w:] tegoż, *dz. cyt.*, s. 259-285; Bonawentura, *L'Albero della Vita*, [oprac.] A. Calufetti OFM, Vicenza 1988. Ten niewielki traktat, napisany w 1260 r., był bardzo popularny w średniowieczu, o czym świadczy zachowanych 175 kodeksów. Nadawano mu rozmaite tytuły, wskazujące na przeznaczenie dzieła do medytacji: *Arbor Crucis*; *Arbor de compassione Christi*; *Arbor meditationis de vita Christi*; *Commendatio sanctissimi nominis Iesu*; *Compilatio de actibus Christi*; *Compilatio de vita et passione Christi*; *Contemplatio de passione Christi*; *Contemplatio de sancta Cruce*; *De arbore Crucis*; *De fructibus ligni vitae*; *De Iesu Christi vita contemplatio*; *De passione Christi*; *De vita et conversatione Iesu Christi*; *Laudes sanctissime Crucis*; *Liber vitae spiritualis*; *Lignum Crucis*; *Meditatio de operibus Salvatoris* i inne, tamże, s. 201.

<sup>70</sup> H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*. Berlin 1981, *passim*; D. Blume, *Wandmalerei als Ordenspropaganda. Bildprogramme im Chorbereich franziskanische Konvente Italiens bis zur Mitte des 14. Jh.* Worms 1983; G. Ruf, *Der Einfluß der franziskanischen Bewegung auf die italienische Kunst des Mittelalters und der Frührenaissance*, „Franziskanische Studien“ 67:1985 s. 259-286.

Na tej drodze powstało malarstwo medytacyjne, zrodzone z inspiracji mistyków i przeznaczone do rozmyślania prawd ilustrowanych obrazami<sup>71</sup>. Kontemplacja obrazu miała zbliżyć do przeżycia mistycznego kontaktu z tajemnicą wiary. W przeżyciu takim obraz uzyskuje analogiczną rangę co ikona w Kościele wschodnim, wprowadza patrzącego w głąb tajemnicy<sup>72</sup>. Na gruncie scholastyki i mistyki franciszkańskiej rozwinęło się indywidualne oddziaływanie obrazów na pobożność prywatną<sup>73</sup>. Sztuka franciszkańska jest emocjonalna i odwołuje się nie do intelektu odbiorcy, lecz do jego wrażliwości uczuciowej, wciągając go do medytacji. Obowiązywały w tym względzie ustalenia podjęte przez Kapituły Generalne zakonu, które odbyły się w Narbonne (1260), w Asyżu (1279) i w Paryżu (1292), nie zawsze jednak zachowywane, zwłaszcza w wielkich ośrodkach miejskich<sup>74</sup>.

Współcześnie z Bonawenturą żył dominikanin, Tomasz z Akwinu (1225-1274), którego scholastyka oparta była na filozofii Arystotelesa. Pomimo różnych założeń, jego stanowisko odnośnie obrazów jest podobne do poglądów Bonawentury. W nauce Akwinaty problematyka ikoniczna pojawiła się początkowo w komentarzu *Scripta super sententias Petri Lombardi* (1254-1256), w którym twierdził, podobnie jak Bonawentura, iż obrazy są dopuszczalne w kościele: 1) ze względu na niewiedzę prostych ludzi – *propter simplicium ruditatem*; 2) ponieważ wyrażają uczucia artysty i poruszają odbiorcę – *propter affectuum tarditatem*; 3) ze względu na ograniczoną pamięć umysłu

<sup>71</sup> H. H. Hofstätter, *Mystik am Oberrhein und in den benachbarten Gebieten. Ausstellungskatalog*. Freiburg im Breisgau 1978; G. Ruhbach, J. Sudbrack [Hrsg.], *Große Mystiker. Leben und Wirken*. München 1984; H. Bookmann, *Wort und Bild in der Frömmigkeit des späteren Mittelalters*, „Pirckheimer Jahrbuch” 1: 1985-1986 s. 9-40; P. Dinzelsbacher hrsg., *Wörterbuch der Mystik*, Stuttgart 1998<sup>2</sup>.

<sup>72</sup> Warkana zachodniej mistyki obrazowej wprowadza A. Rosenberg, *Christliche Bildmeditation*, München 1975. Na wzór średniowiecznych medytacji obrazowych, np. sławnego obrazu namalowanego z inspiracji św. Mikołaja z Flühe w Szwajcarii (ok. 1470) zrodziła się współczesna literatura wspomagająca taki sposób przeżywania kontaktu z medium obrazu. Tytułem przykładu: K. May, *Wie in einem Spiegel. Bildmeditation*, Limburg 1976; P. Roth, *Fürchte dich nicht. Bildmeditationen zu den Bronzetüren der Sophienkathedrale in Nowgorod*, Würzburg 1978; A. Hertzsch, *Geformte Andacht*, Berlin 1979.

<sup>73</sup> G. Ringhausen, *Kunst und Wirklichkeitsdeutung um 1400*, „Städel Jahrbuch” [Neue Folge] 6:1977 s. 210-214.

<sup>74</sup> J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Freiburg 1924; A. Reinle, *Zeichensprache der Architektur*. Zürich 1976; E. Badstübner, *Kirchen der Mönche. Die Baukunst der Reformorden im Mittelalter*, Berlin 1980, s. 218-275; J. Poeschke, *Die Kirche San Francisco in Assisi und ihre Wandmalereien*, München 1985; A. Speer, *Kunst als Liturgie [w:] ... kein Bildnis machen. Kunst und Theologie im Gespräch*, Würzburg 1987 s. 97-117; G. Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin 1990.

ludzkiego – *propter memoriae labilitatem*<sup>75</sup>. W *Summie teologicznej* Tomasz pogłębił własną teorię<sup>76</sup>. Obrazy mogą być dopuszczane do kultu, jeśli spełniają następujące warunki: 1) pobudzają do pobożności – *devotionis affectus*; 2) przypominają przykłady świętych; 3) pouczają maluczkich. Podkreślił, iż kult obrazów sięga korzeni chrześcijaństwa, czego świadectwem miałyby być wizerunek Maryi, namalowany przez św. Łukasza. Cześć okazywana figurze lub obrazowi przenosi się na tego, kogo one przedstawiają. Ze względu na rangę przedstawionych w nich osób, różny jest ich charakter oraz ulega gradacji intensywność kultu. Podobnie jak Dionizy Areopagita, wprowadził stopniowanie czci okazywanej ze względu na pierwowzór. Jedynie obrazom Chrystusa i Krzyżowi Świętemu należy się cześć najwyższa – *latreia*, wizerunkom maryjnym przynależy mniejszy honor – *hiperdulia*, natomiast obrazom świętych przysługuje zwykła cześć – *dulia*. Nie uważał, by cześć należała się obrazom ze względu na nie same (*per se*), lecz że zasługują na nią ze względu na osobę, którą przedstawiają – *non ut eis cultus exhibeatur, sed ad quamdam significationem*. Tomasz zachęca do korzystania z obrazów, ale potępia ich bałwochwalcze nadużycia, podobnie jak używanie talizmanów i amuletów.

Uwagi odnoszące się do posługiwania się obrazami występują w pismach Tomasza obok rozważań teoretycznych o pięknie, o jego obiektywnym i subiektywnym aspekcie (*pulchrum et aptum*), o sposobach jego oddziaływania ze względu na wrażliwość i upodobania człowieka (*amor concupiscentiae*)<sup>77</sup>. Tomaszowa definicja piękna składa się z trzech komponentów: *Integritas sive perfectio: quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas: unde quae habent colorem nitidum, pulcha esse dicuntur*<sup>78</sup>. Podobnie jak dobro, piękno jest także przedmiotem miłości. Patrzący znajduje w nim zaspokojenie swych zmysłowych lub umysłowych dążeń poznawczych. Doświadczamy ich za pośrednictwem zmysłów wzroku (obraz, scena) czy słuchu (muzyka) lub obydwu naraz (misterium teatralne, śpiewogro), którymi posługuje się umysł, dążąc do metafizycznego przeżycia piękna: *ad rationem*

<sup>75</sup> Sent. III, d. 9, a. 1, q. 2

<sup>76</sup> *Summa theologiae* III, q. 25, a. 3

<sup>77</sup> *Summa theologiae* I-II, q. 26, 4, resp. O dwóch aspektach piękna, podobnie jak i dobra, czyli o pięknie bezwzględnym i względnym, rozprawiali rozmaici filozofowie średniowieczni: Izydor, z Sewilli, Gilbert de la Porrée ze szkoły w Chartres, Albert Wielki i jego uczeń Ulryk ze Strasburga. Od Augustyna do Alberta i Ulryka wyróżniano *aptum* (piękno względne), ratując obiektywność piękna. Zob. W. Tatariewicz, *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odwórczość, przeżycie estetyczne*, Warszawa 1975, s. 238.

<sup>78</sup> *Summa theologiae* I, q. 39, a. 8.



*pulchri pertinet quod in eius aspectu seu cognitione quietetur apprehensio*<sup>79</sup>. W takim ujęciu piękno jest blaskiem prawdy. Powiedzenie to w znaczeniu literalnym – pisze Étienne Gilson – *byłoby tylko błyskotliwą metaforą, lecz w pełnym swym znaczeniu wyraża ono to, że niektóre prawdy przedstawiają się nam w postaci tak czystej, tak wolnej od wszelkiego nieładu, iż darzą myśl niecodzienną radością czystego ujęcia prawdy*<sup>80</sup>.

Ważna jest wypowiedź Tomasza odnośnie relacji pomiędzy wartością samego dzieła a jego twórcą<sup>81</sup>. Często wymaga się, aby twórca, podejmując tematykę religijną, sam był praktykującym wyznawcą. Stanowisko Tomasza jest obiektywne: o wartości dzieła decyduje jego jakość, a nie styl życia lub intencja artysty: *Sztuka nie wymaga, by artysta dobrze postępował, lecz by tworzył dobre dzieło*. Pobożny artysta może tworzyć dzieła bez wartości lub tzw. kicz religijny<sup>82</sup>.

W filozofii scholastycznej nie zabrakło nauki o pięknie. Elementy estetyki czerpano od wcześniejszych myślicieli, takich jak Augustyn i Boecjusz, upatrujących jego istotę w proporcjach. Do tego dochodzi jeszcze światło, będące składnikiem bytu. Każdy byt, nawet najciemniejszy, zawiera w sobie element światła (*fulgor*), widać to w mieszaninie popiołu i szkła, które poddane sile ognia stapiają się w piękny witraż<sup>83</sup>. Barwa nie jest niczym innym jak tylko uwięzionym światłem. O ile potrafimy zgłębić umysłem ich symbolikę, doprowadzą nas one do Mądrości Bożej. Estetyka chrześcijańska i teoria obrazu wypracowana przez scholastyków przetrwała aż do soboru trydenckiego, na którym uzyskała zatwierdzenie<sup>84</sup>.

<sup>79</sup> *Summa theologiae* I-II, q. 27, q. 1, ad 3. Zob. komentarz do tej wypowiedzi É. Gilson, *Tomizm. Wprowadzenie do filozofii św. Tomasza z Akwinu*, Warszawa 1998, s. 315 n. Autor stwierdza z dezaprobatą, iż komentatorzy św. Tomasza nie wypracowali teorii estetyki w oparciu o jego definicje.

<sup>80</sup> É. Gilson, *Tomizm...*, s. 316.

<sup>81</sup> I w tym przypadku postawienie problemu nie jest nowe. Odnaleźć go można w pismach Bazylego z Cezarei Wielkiego (329-379). Piękno nie jest jakością, lecz stosunkiem przedmiotu, który się podoba, do podmiotu, któremu się podoba. Takie rozumienie piękna jest kompromisowe i może być nazwane relacjonizmem. Nie był to ani subiektywizm, ani obiektywizm. Podobne stanowisko reprezentował Wilhelm z Owernii na początku XIII w. Oba te poglądy przyswoił Tomasz, twierdząc, że piękne są te rzeczy, które się podobają, gdy się je ogląda – *pulchra enim dicuntur quae visa placent*. Zob. W. Tatarkiewicz, *Dzieje szczęściu pojęć...*, s. 239.

<sup>82</sup> *Myśliciele, kronikarze...*, s. 236; Analizie kiczu religijnego poświęciliśmy oddzielne opracowanie: R. Knapieński, *Kicz w Kościele*, [w:] *Sacrum i sztuka. Życie i sztuka*, red. B. Major, J. Matyja, Częstochowa 2004, s. 109-121.

<sup>83</sup> W. Schöne, *Über das Licht in der Malerei*. Berlin 1983.

<sup>84</sup> H. Denzinger, *Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen*, hrsg. P. Hünermann, Freiburg Br.-Basel-Rom-Wien 1991<sup>37</sup> nr 1824; G. Bandmann, *Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials*. „Städel Jahrbuch” [Neue Folge] 2:1969 s. 75-100.

Przedstawiona pokrótce teoria obrazu od początków chrześcijaństwa do średniowiecza nie uwzględniła oddziałujących na nią kontekstów kulturowych. Tylko akcydenalnie wspomnieliśmy o wpływie władców na jej ukształtowanie się, o oddziaływaniu klasztorów i mistrzów życia wewnętrznego, o filozofach i szkołach. W stuleciach XIII-XIV, rozwijało się nowe zjawisko. Obok dawnych miejsc pielgrzymkowych, w których znajdowały się słynne relikwie świętych, przyjmował się zwyczaj peregrynacji do zyskujących sławę cudownych lub łaskami słynących obrazów<sup>85</sup>. Równocześnie zaczęła odżywać dawna krytyka ikonoklastów w wydaniu współczesnych przeciwników kultu obrazów. Tym razem byli to heretycy reformatorzy: waldensi, wiklificy i husyci. Przedmiotem ataków były zarówno bogate szaty liturgiczne, jak i obrazy oraz kult relikwii. Krytyka ta znalazła zwolenników także wśród teologów związanych z reformą w Kościele, takich jak m.in. Piotr z Aily czy Jan Gerson. Ich idee podejmą humaniści następnego stulecia.

U szczytu rozkwitu scholastyki pojawił się we Florencji wszechstronnie uzdolniony malarz, rzeźbiarz i architekt – Giotto di Bondone (1266/1276-1337). Jego twórczość artystyczna stała się łącznikiem między średniowieczem a nadchodzącym nowym stylem w sztuce, zwanym humanizmem lub renesansem<sup>86</sup>. Chociaż współczesna z filozofią scholastyczną, należy już do epoki nowożytnej i zaklasyfikowana została jako protorenesans. Właściwy renesans niesłusznie bywał traktowany jako odrodzenie pogaństwa i przejaw sekularyzacji w sztuce. Renesansowi artyści i teoretycy sztuki otworzyli nowy rozdział w dziejach teorii obrazu w chrześcijaństwie, który zyskał nowe uzasadnienie w uchwałach soboru trydenckiego i w pismach teoretyków sztuki barokowej<sup>87</sup>. Ale to już temat na nowe opracowanie.

### Church and images

The set of Christian beliefs were, from the beginning on, conveyed by both words (*fides ex auditu*) and illustrations (*fides ex visu*). The ecclesiastical doctrine has been in a state of development over the centuries and therefore has its own history. Its development in the east and west has taken different courses.

The doctrine, founded on biblical documents, has been affected by theological, philosophical and political ideas. It has found both supporters (Jan of Damascus, Theodore of Studion) and objectors (Emperor Leo III, Constantine V).

<sup>85</sup> H. Dünninger, *Wallfahrt und Bilderkult. Gesammelte Schriften*, Würzburg 1995.

<sup>86</sup> G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, przeł. K. Estreicher, t. 1, Warszawa-Kraków 1985, s. 282-305.

<sup>87</sup> J. Traeger, *Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels*, München 1997.

Local synods (Constantinople 754 & 815; Frankfurt/Main 794) and common councils (Nikea 787) have dealt with its development. An important caesura in this process was the iconoclasm controversy (726-830) by the Byzantine church, which ended in a compromise (*Hermeneia, Podlinniki*). The illustration did not advance to an item of cult, but rather did it take the role of a medium which focuses the thoughts and emotions of believers to a prototype (a person) or to the secret of the belief which it represents (*Libri Carolini, 793*).

In the west, pope Gregor the Great has equalled the position of the illustration with the position of the word. In Christian aesthetics, both mystic-allegorical (Sugerius, Wilhelm of Saint-Thierry) and ascetic (Bernhard of Claivaux, Alanus ab Insulis) currents developed during the pre-scholastic time. The scholastic time has brought new arguments for the allowance of illustrations in church, which were based on peripatetic (Thomas of Aquin) and platonic (Bonaventura – illustrations surmount words – *muta predicatio*) philosophies. Pictures were allowed, as long as they fulfil the following criteria: 1) they must lead to humbleness; 2) they must be evocative of the vita of the saints; 3) they must instruct the small illiterates.

The allegorical way of thinking (Durandus de Mende), which enlightens the contents and importance of the elements and structure of the church, has been very popular during the medieval times. The development of the iconography had an impact on the religious orders (Benedictines, Cistercians, Minorites, Dominicans) and on the devoutness of the folk. The confrontation with the heresies has not been without impact either. Giotto performed his work in the time between the Gothic and the Renaissance.

**Key words:** church, images