

Diversarum Artium Schedula

Teofil Prezbyter

Diversarum Artium Schedula i inne średniowieczne zbiory przepisów o sztukach rozmaitych

Przekład i opracowanie
Stanisław Kobiela

Wydanie drugie rozszerzone



TYNIEC
WYDAWNICTWO BENEDYKTYNÓW
KRAKÓW 2009

Rysunki: Beata Kulesza-Damaziak

Projekt okładki: Andrzej Cieptucha

Fotografia na okładce: Wjazd do Jerozolimy, Drzwi Płockie, kopia zawieszona 23 listopada 1981 r.

Korekta: Agnieszka Nieć

Imprimi potest: Opactwo Benedyktynów
Ldz. 118/2008, Tyniec, dnia 8.09.2008 r.
† Bernard Sawicki OSB, opat tyniecki

Wydanie drugie

ISBN 978-83-7354-279-2

© Copyright by TYNIEC Wydawnictwo Benedyktynów
ul. Benedyktyńska 37; 30-398 Kraków
tel, 012 688-52-90; tel./fax 012 688-52-91
e-mail: zamowienia@tyniec.com.pl
www.tyniec.com.pl

SPIS TREŚCI

Przedmowa	IX
Wprowadzenie	XI
1. Osoba Autora	XI
2. Traktat.....	XII
3. Przymioty twórcy	XIV
4. Kryteria piękna.....	XV
5. Zadania sztuk.....	XVI
6. Aspekt etyczny estetyki benedyktyńskiej	XVII
Przypisy do Wprowadzenia	XX
Bibliografia wybrana.....	XXV
Nazwy naczyń i miar najczęściej występujących w Traktacie Teofila <i>Diversarum artium schedula</i>	XXVII

KSIĘGA PIERWSZA

Wstęp do pierwszej księgi	3
1. O kolorach i ich mieszaniu w celu namalowania nagiego ciała	5
2. O kolorze ciemnej zieleni	6
3. O pierwszym kolorze ceglastym.....	6
4. O pierwszym kolorze różowym	6
5. O pierwszym kolorze świetlistym.....	6
6. O kolorze sinym kładzionym na oczy.....	7
7. O drugim kolorze ceglastym	7
8. O drugim kolorze różowym	7
9. O drugim kolorze świetlistym	8
10. O włosach dzieci, podrostków i młodzieńców	8
11. O brodach młodzieńców	8
12. O włosach i brodzie osób w podeszłym wieku i starców ..	8
13. O kolorze ciemnoczerwonym i innych barwach do malowania twarzy	9
14. O mieszaniu kolorów potrzebnych do malowania szat na suficie	9
15. O mieszaniu kolorów w celu malowania szat na murze..	12
16. O malowaniu naśladowującym tęczę.....	13

17. O deskach na ołtarze i na drzwi oraz o kleju kazeinowym.....	14
18. O kleju ze skór i rogów jelenia	15
19. O pokrywaniu gipsem powierzchni skóry i drewna	15
20. O barwieniu na czerwono drzwi i o Inianym oleju	16
21. O werniksie zwanym <i>vernition</i>	16
22. O siodłach do jazdy wierzchem i o lektykach	17
23. O złocie płatkowym	18
24. O płatkach cyny	19
25. O ucieraniu kolorów z olejem i żywicą	20
26. Ile razy winny być nakładane kolory.....	20
27. O malowaniu przezroczystym.....	21
28. O mieleniu złota do ksiąg i o sporządzaniu młynka.....	21
29. W jaki sposób nakłada się złoto i srebro w księgach	23
30. W jaki sposób zdobi się malarstwo książkowe cyną i szafranem.....	23
31. O różnego rodzaju klejach stosowanych w malowaniu złotem	24
32. W jaki sposób przygotowuje się kolory do ksiąg.....	24
33. O rodzajach i mieszaninach <i>folium</i>	25
34. O cynobrze	25
35. O zieleni morskiej – <i>viridi salso</i>	26
36. O zieleni hiszpańskiej	26
37. O bieli ołowianej i minii	27
38. O atramencie	27
Przypisy do księgi pierwszej.....	29

KSIĘGA DRUGA

Wstęp do drugiej księgi.....	31
1. O budowaniu pieca do wyrabiania szkła.....	32
2. O piecu do chłodzenia.....	33
3. O piecu do rozwijania szkła i o potrzebnych narzędziach	33
4. O mieszaniu popiołu z piaskiem.....	34
5. O naczyniach potrzebnych do wytapiania i o wytapianiu białego szkła	34

6. O sposobie wyrabiania tafli szklanych.....	35
7. O szkłe szafrowym	36
8. O szkłe purpurowym	36
9. O rozwijaniu tafli szklanych.....	36
10. W jaki sposób wykonuje się naczynia ze szkła	37
11. O naczyniach z długimi szyjkami	37
12. O różnych kolorach szkła nieprzeświecającego.....	38
13. O szklanych pucharach, które Grecy zdobią złotem i srebrem	38
14. Jeszcze o tym samym.....	39
15. O szkłe greckim, którym zdobi się mozaikę	39
16. O naczyniach glinianych z nakładanym na nie wielobarwnym szklivem	40
17. O składaniu okien.....	40
18. O dzieleniu szkła.....	41
19. O farbie, którą maluje się szkło.....	42
20. O trzech farbach służących do położenia światła na szkłe.....	42
21. O zdobieniu malowidła na szkłe	43
22. O piecu, w którym wypala się szkło	44
23. W jaki sposób wypala się szkło	44
24. O żelaznych formach do odlewania.....	45
25. O odlewaniu ołowianych prętów	45
26. O drewnianej formie do odlewania.....	46
27. O łączeniu szyb.....	47
28. O osadzeniu gemm w malowanym szkłe	48
29. O zwczyajnych oknach.....	49
30. Jak naprawić stłuczone naczynia szklane	49
31. O pierścieniach	50
Przypisy do księgi drugiej.....	51

KSIEGA TRZECIA

Wstęp do trzeciej księgi.....	53
1. O przygotowaniu miejsca do pracy	55
2. O siedzeniach dla pracujących.....	56
3. O piecu w pracowni	57
4. O miechach	57
5. O kowadłach.....	60
6. O młotkach	60
7. O kleszczach	60
8. O ciągadle, przez które przewleka się druty.....	61
9. O urządzeniu zwanym <i>organarium</i>	62
10. O pilnikach z wyżłobieniem od dołu.....	63

11. O rylcach.....	63
12. O skrobakach	63
13. O narzędziach służących do wybijania	64
14. O narzędziach służących do nacinania	64
15. O narzędziach do wyrabiania gwoździ.....	64
16. O narzędziach do odlewania	64
17. O pilnikach.....	65
18. O hartowaniu pilników.....	65
19. Jeszcze o tym samym, co wyżej.....	65
20. O hartowaniu żelaza	66
21. Ponownie o tym samym	66
22. O tyglach do topienia złota i srebra	66
23. O czyszczeniu srebra	67
24. O dzieleniu srebra przeznaczonego do wykonania dzieła.....	68
25. O topieniu srebra	68
26. O sporządzaniu mniejszego kielicha.....	68
27. O większym kielichu i jego odlewaniu	71
28. O niellu	73
29. O nakładaniu niella.....	74
30. O odlewaniu uszu kielicha.....	74
31. O lutowaniu srebra	76
32. Jeszcze o nakładaniu niella	77
33. O oczyszczaniu złota.....	77
34. Jeszcze o tym samym, co wyżej.....	78
35. O mieleniu złota	79
36. O tym samym inaczej.....	81
37. O tym samym, co wyżej	82
38. O podkładzie pod pozłotę i o złoceniu uszu	82
39. O nadawaniu pozłocie połysku	84
40. O barwieniu złota	84
41. O polerowaniu niella.....	85
42. O zdobieniu czary kielicha.....	85
43. O stopie kielicha	86
44. O patenie	87
45. O ssawce	87
46. O złocie z kraju Hewilat	88
47. O złocie arabskim	89
48. O złocie hiszpańskim	89
49. O złocie piaskowym.....	90
50. O sporządzaniu złotego kielicha.....	90
51. O paście do lutowania złota.....	91
52. O lutowaniu złota	92
53. O osadzaniu drogich kamieni i peret.....	97

54. O emalii	98
55. O polerowaniu emalii.....	100
56. O stopie kielicha, patenie i ssawce.....	100
57. O cedzidle	101
58. O ampułce	102
59. O mieszaninie zwanej <i>tenax</i>	102
60. O kadzielnicy trybowanej	103
61. O kadzielnicy odlewanej.....	106
62. O łańcuszkach.....	112
63. O miedzi	113
64. O piecu	114
65. O przygotowywaniu tygli.....	115
66. O przyrządzaniu mosiądzu.....	116
67. O czyszczeniu miedzi	117
68. Jak złocić mosiądz.....	118
69. Jak oddzielić złoto od miedzi	118
70. W jaki sposób oddziela się złoto od srebra	119
71. W jaki sposób czerni się miedź.....	120
72. O technice ażurowej.....	121
73. O metodzie fakturowania	121
74. O technice trybowania.....	122
75. O technice wytłaczania	125
76. O gwoździach.....	127
77. O technice łączenia złota ze srebrem	129
78. O technice trybowania stosownej do grawerowania	129
79. O czyszczeniu starego pozłocenia	130
80. O czyszczeniu złota i srebra	131
81. O organach	131
82. O wiatrowni.....	134
83. O miechu	136
84. O wiatrowni miedzianej i jej miechu.....	139
85. O odlewaniu dzwonów	141
86. O wymierzaniu skali brzmienia cymbałów	149
87. Jeszcze o cymbałach muzycznych	150
88. O kubkach cynowych.....	151
89. W jaki sposób lutuje się cynę.....	153
90. O odlewaniu wlewów w naczyniach.....	153
91. O żelazie.....	153
92. O lutowaniu żelaza	156
93. O rzeźbieniu w kości	157
94. O barwieniu kości na czerwono.....	159
95. O szlifowaniu drogich kamieni	159
96. O perłach	162
Przypisy do książki trzeciej	163

DODATEK

O farbie, czyli w jaki sposób maluje się szkło	165
---	------------

Piotr z opactwa Św. Audemara

<i>Księga o sporządzaniu kolorów</i>.....	169
(Wstęp).....	169
1. O sposobie sporządzania koloru zielonego z soli	169
2. Ocet zaś tak się przyrządza. Jak przyrządza się ocet.....	169
3. O kolorze białym i zielonym, w jaki sposób się je otrzymuje i jak miesza	171
4. O wodzie lub kolorze zielonym stosownym do pisania..	172
5. O sporządzaniu minii ze wspomnianego wyżej białego koloru	172
6. O tym samym kolorze powiemy w skrócie co następuje.....	173
7. O przyrządzaniu zieleni z Rouen.....	174
8. Jeszcze raz jak się wykonuje zieleń z brązu w celu pisania.....	174
9. Ponownie o robieniu zieleni	174
10. Tę samą zieleń z brązu robi się następująco.....	175
11. W jaki sposób zieleń staje się piękna	175
12. Jak wyrabia się klej z sera.....	176
13. O <i>folium</i> Stampeńskim koloru purpurowego, w jaki sposób się go rozpuszcza albo jak się przyrządza	176
14. O kolorze żółtym – <i>croco</i> i jego odmianach	177
15. O tym, że są trzy rodzaje <i>folium</i> , i o sposobie sporządzania purpurowego	178
16. O błękiecie – <i>azurio</i> , w jaki sposób się go miesza i z jakimi płynami.....	178
17. O błękiecie – <i>azurio</i> , jak się go przyrządza.....	179
18. O innym błękiecie, nie tak dobrej jakości	180
19. Jeszcze raz o przyrządzaniu błękitu z sokiem kwiatów perskich – <i>florum persorum</i>	180
20. O kolorze czarnym, jak się go sporządza różnymi sposobami.....	180
21. Jeszcze raz o innym sposobie przygotowania czerni....	181
22. O sporządzaniu purpury – <i>vermiculum</i>	181
23. O innym sposobie sporządzania purpury	182
24. O przyrządzaniu minii zwanej inaczej sandarakiem....	182
25. W jaki sposób miesza się minię z purpurą	182
26. W jaki sposób zmywa się minię.....	183
27. O synopidzie	184

28. W jaki sposób sporządza się kolor cielisty – <i>olchus</i> albo kolor do malowania części ciała ludzkiego	184
29. Jak się uzyskuje lakę	184
30. Jeszcze raz o sporządzaniu synopidu z <i>mellana</i>	185
31. O tym samym synopidzie co wyżej, lecz sporządzanym innym sposobem	185
32. O lace	185
33. O inicjale lub obrazie wykonanym cyną	186
34. W jaki sposób sporządza się lep – <i>viscum</i> lub klej ze skóry wołu albo krowy	186
35. O rozpoznawaniu dobrej cyny	188
36. O sporządzaniu inkaustu	188
37. W jaki sposób kładzie się złoto na murze lub pergaminie	189
38. Ponownie o kładzeniu złota	189
39. Jeszcze raz o kładzeniu złota	190
40. Różne rodzaje żywicy rozpuszcza się następująco	190
41. O przestrogach odnośnie nakładania złota	190
42. Kolejny raz o kładzeniu złota	191
43. O niektórych rodzajach żywicy lub kleju	191
44. W jaki sposób należy rozpuszczać kolory do malowania ksiąg i o niektórych rozpuszczalnikach	191
45. Dlaczego z wzajemnego mieszania kolorów powstają liczne ich odmiany	192
46. Mikstury, jeślibyś jakie potrzebował, do malowania obrazów i innych rzeczy, sporządzaj i mieszaj dla ksiąg jak wyżej	192
47. O atramencie, inkauscie i o kolorze czarnym i zielonym	192
48. O tym, że żywica <i>cini</i> zapobiega zalewaniu inkaustu ...	192
49. Jeszcze raz o sporządzaniu zieleni według Normanów	193
50. W jaki sposób przyrządza się <i>auripetrum</i>	193

51. O tym, że smarowanie żółcią miedzianego naczynia daje wrażenie pozłocenia	193
52. O malowaniu miedzi	193
53. O sposobie wyklepywania listków z cyny, aby wyglądały jak złota, w razie braku złota do wykonywanych prac	194
54. Jeszcze raz o polerze – <i>licca</i> jak wyżej	194
55. Tak samo o tym jak wyżej, czyli sposobie złocenia listków lub cienkich blaszek cynowych	195
56. O tym samym, co wyżej	195
57. O tym samym, co wcześniej	195
58. O tym samym, co poprzednio	196
Przypisy	197

Referencje do tłumaczenia

<i>Liber de coloribus faciendis</i>	199
Tekst i autor	199
Przypisy	199

Anonim z Berna

Fragment traktatu: <i>O sztuce malowania</i>	201
O kleju z białka jaja	201
[O mieszaniu kolorów]	208
Przypisy	208

Referencje do tłumaczenia

<i>Fragmentum de arte pingendi tractatus</i>	209
Tekst i autor	209

Indeks	210
--------------	-----

Spis ilustracji	215
-----------------------	-----

Ilustracje	217
------------------	-----

PRZEDMOWA

W poznawaniu dziejów sztuki i kultury wieków dawnych podstawową rolę odgrywają źródła pisane, określane terminem „literatura o sztuce” od tytułu dzieła Juliusza von Schlossera *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch der Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924. Wśród średniowiecznych źródeł pisanych czołowe miejsce zajmuje łaciński traktat *Diversarum artium schedula* Teofila Prezbitera (Teofila Mnicha), w trzech rękopisach nazwanego *qui et Rugerus*. Traktat ten w roku 1880 wydany został w Krakowie w tłumaczeniu polskim pod tytułem *Teofila kapłana i zakonnika o sztukach rozmaitych ksiąg troje*, przez budowniczego, inżyniera i archeologa Teofila Żebrowskiego, przedrukowany częściowo przez Jana Białostockiego w wyborze źródeł *Myśliciele, Kronikarze i Artyści od starożytności do 1500 r.*, w serii *Historia Doktryn artystycznych. Wybór tekstów*. Część 1. Tom I, Warszawa 1978, s. 237–248.

Wcześniej zainteresowanie traktatem Teofila Prezbitera znalazło wyraz w notatce odręcznej Józefa Łepkowskiego, sporządzonej na marginesie rękopisu z etykietką na okładce: *Akwarele Ludwika Łepkowskiego z Witrażów Dawnych w Kościołach Krakowskich* (N.P. Marii, Bożego Ciała i innych) oraz w zbiorach prywatnych, z kartą tytułową: *Szyby Kolorowe w Kościołach Krakowskich*. Zebrał i odmalował Ludwik Łepkowski w 1864 i 1865 r. Notatka ta brzmi: „O szybach barwionych i malowaniu na szkle czytaj w dziele *Theophili Diverarum artium schedula*, Parisiis 1842, wydanie Escalopiera, z francuskim i łacińskim tekstem oraz z notami. Przekład polski (rękopis) z tego wydania, dokonany przez Karola Soczyńskiego jest w bibliotece w Sieniawie. (Łep. koniec uzupełnienia)”. Album Ludwika Łepkowskiego przechowywany jest w pracowni Korpusu Witraży Średniowiecznych (Corpus Vitrearum Medii Aevi) w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie w bibliotece znajduje się również książka Escalopiera, opatrzona notatkami rękopiśmiennymi Karola Teofila Soczyńskiego (1781), dra medycyny, weterynarii i profesora Katedry Weterynarii UJ, senatora Wolnego Miasta Krakowa.

Ponieważ poszukiwanie rękopisu Soczyńskiego w Bibliotece Czartoryskich w Krakowie dotychczas nie przyniosło rezultatu, wypada uznać notatki rękopiśmienne na egzemplarzu książki *Théophile prêtre et moine. Essai sur diverse arts* publié par C^{te} Charles de l'Escalopier, précédé d'une introduction par J. Marie Guichard, Paris, Leipzig, 1843 w Instytucie Sztuki UJ za jego jedyną pozostałość.

Nowe tłumaczenie traktatu Teofila Prezbitera, które czytelnik dostaje do rąk po stu osiemnastu latach, jakie upływają od wydania Żebrowskiego, wypełnia dotkliwą lukę w polskich badaniach nad źródłami sztuki średniowiecznej, i to nie tylko współczesnej Teofilowi, ale w zasadzie całej późniejszej twórczości artystycznej na polu malarstwa miniaturowego, witrażownictwa i wyrobów złotniczych.

Równocześnie książka jest niezbędną i dlatego niedającą się przecenić pomocą, niemal narzędziem, przy pracach konserwatorskich nad zabytkami sztuki. Dla obu tych powodów wydawnictwo tynieckie jest poważnym i trwałym osiągnięciem naukowym.

Szczególną zaś wartość przydaje mu fakt, że jest dwujęzyczne: łacińskie i polskie, co pozwala na krytyczną refleksję nad tłumaczeniem polskim w jego stosunku do oryginału łacińskiego.

W udostępnianiu źródeł pisanych jest to w Polsce nowością, gdyż żaden z dwudziestu sześciu tomów serii *Teksty Źródłowe do Dziejów Teorii Sztuki*, wydawanej w latach 1949–1959 przez Państwowy Instytut Sztuki i w latach 1959–1987 przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, nie realizuje naukowego postulatów bilingwiczności.

Lech Kalinowski

WPROWADZENIE

1. Osoba Autora

Teofil Prezbiter, zwany niekiedy Teofilem Mnichem, żył na przełomie XI i XII wieku, a więc w okresie, na który przypada największy rozkwit opactwa na Monte Cassino, i w czasie gdy żył słynny opat Saint-Denis, Suger (zm. 1151 r.). Źródłem wiadomości o osobie Autora jest wyłącznie napisane przez niego dzieło *Diversarum artium schedula*. Większość badaczy przyznaje, że imię Teofil jest imieniem Autora traktatu. Chociaż w Traktacie wiele jest miejsc o charakterze biograficznym, to jednak nie wiadomo, czy jest to imię zakonne czy świadomie przyjęty tylko dla tego dzieła rodzaj pseudonimu. Natomiast żadna wzmianka nie lokalizuje ściśle pochodzenia Teofila, co byłoby o tyle istotne, o ile ważne jest poznanie jego orientacji teologicznej i filozoficznej. Niektórzy przypuszczają nawet, że był Bizantyjczykiem osiadłym w jednym z nadreńskich klasztorów. Istotnie w jego słownictwie technicznym można dopatrzeć się pewnych grecozizmów¹. Był benedyktynem, za czym przemawia przede wszystkim samo dzieło, które odzwierciedla ducha *Reguły św. Benedykta*². Jako zakonnik o głębokiej wierze i pokorze, co można dostrzec zwłaszcza we wstępach do poszczególnych ksiąg, był także teologiem. Znał bardzo dobrze Księgi Pisma Świętego, a nawet dał próby jego egzegezy, np. w kwestii darów Ducha Świętego³. Z pewnością należał Teofil do grupy, którą określało się wtedy *literati*. Zastanawiająca jest jego znajomość tradycji antycznej. Za nią podał dokładne dane o hodowaniu bazyliuszka. Nie były mu obce teksty: Pliniusza *Naturalis historia*⁴, Izidora z Sewilli *Etymologiarum sive originum libri XX* czy Hrabana Maura traktat *De universo*⁵.

Notatka na manuskrypcie wiedeńskim z XII wieku, którą uczynił skryba z tego czasu: *Incipit prologus libri primi Theophili qui et Rogerus; De diversis artibus*, dała niektórym badaczom, a zwłaszcza Eckhardtowi Freise, podstawę, aby związać osobę Teofila ze znanym zakonnikiem, złotnikiem Rogerem z klasztoru z Helmarshausen⁶. Bezpośrednią zaś przyczyną utożsamienia był fakt złożenia zamówienia przez biskupa Paderborn Henryka z Werl – u niejakiego Rokerusa z klasztoru w Helmarshausen – na przenośny ołtarz (po 1115 roku), który istnieje do dziś w skarbcu katedralnym w Paderborn. Identyczności obu zakonników jest tylko hipotetyczna i zagadnienie to pozostaje nadal otwarte. Niezależnie od tego, czy przyjmie się teorię identyfikującą osobę Teofila z Rogerem czy nie, idee traktatu pozostają charakterystyczne dla niemieckiego środowiska benedyktyńskiego.

O zakonnikach rzemieślnikach *artifices* wspomina *Reguła św. Benedykta* (LVII, 1–3). Jaki był ich status w społeczności zakonnej? Jeden z opatów klasztoru we Fleury porównał zakonnika biegłego w sztuce wytapiania dzieł z metalu do Bezeleela, twórcy Arki Przymierza wspomnianego w Księdze Wyjścia 31,2;35,30⁷. Nie zawsze pozostawali anonimowi. Podpisali się na swoich dziełach między innymi mnich Hugo z normandzkiego opactwa Jumieges o regule kolumbańsko-benedyktyńskiej, mnich Sawalo z opactwa benedyktyńskiego Saint-Amand, mnich Marcin z opactwa Św. Marcina w Autun⁸. Na tzw. patenie kaliskiej (schyłek XII w.) wyryta została postać mnicha złotnika z młotkiem złotniczym i jego imię CONRADUS⁹. To tylko kilka przykładów świadczących, że życie w zbiorowości zakonnej pozwalało nie tylko na indywidualność artysty, który tworzył przede wszystkim dla chwały Bożej, lecz także na publiczną jego prezentację. Teofil był świadom, że pisze w celu pouczenia czytelnika, chociaż później św. Bernard z Clairvaux powtarzając za św. Hieronimem, napisał: „Sądzę, że obowiązkiem mnicha [...] jest nie nauczać, lecz opłakiwać”¹⁰.

Teofil nie był jedynym w średniowieczu rzemieślnikiem zakonnym, a tym bardziej duchownym. Słynny opat na Monte Cassino Dezyderiusz (zm. 1087), późniejszy papież Wiktor III, zdecydował, jak podaje ówczesny kronikarz klasztorny Leon z Ostii

(zm. 1115), że „wielu młodych zakonników klasztoru ma zostać wtajemniczonych w te sztuki [układania mozaik i posadzek]. A najgorliwszych artystów wybranych spośród zakonników przyuczył nie tylko w tych sztukach, ale także w tych, które posługują się złotem, srebrem, brązem, żelazem, szkłem, kością słoniową, drzewem, alabastrem i kamieniem”¹¹.

Żyjący w X wieku złotnik Adelelm był szlachetnie urodzonym duchownym. Opat klasztoru benedyktyńskiego w Glastonbury Dunstan (zm. 988), późniejszy arcybiskup Canterbury, był złotnikiem i brązownikiem, przy tym biegłym w grze na cytrze muzykiem. Włoski malarz Johannes został biskupem na dworze Ottona III. Biskup Bernward z Hildesheim (zm. 1022) był biegły w sztukach mechanicznych i odznaczał się umiejętnością pracy w metalu. Święty Eligiusz biskup z Noyon (zm. 659) pracował najpierw warsztacie złotniczym w Limoges¹². Co najmniej dwóch tego rodzaju rzemieślników czczonych jest jako świętych – Eligiusz i Dunstan.

2. Traktat

Przed Teofilem istniały już mniej lub bardziej obszerne dzieła poruszające problematykę, którą zawiera *Schedula*. Czyniły to jednak fragmentarycznie. Do wczesnych należy *Papirus lejdejski* z końca III w. napisany w języku greckim, przełożony następnie na łacinę. W VIII wieku powstał tzw. *Manuskrypt z Lukki* o tytule *Compositiones ad tingenda musiva, pelles, et alia, ad deaurandum ferrum, ad mineralis, ad chrysographiam, ad glutina, quaedam conficienda, aliaque artium documenta, ante annos nongentos scripta*. Z przełomu IX i X wieku pochodzi dzieło *Mappae davicula* mające charakter receptariusza dla artysty¹³. Autorstwa Herakliusza jest dziełko *De coloribus et artibus romanorum* napisane na przełomie X–XI (inni datują na XII) w¹⁴. Pewne jest, że Teofil znał dwa ostatnie traktaty¹⁵. Lecz dopiero jego dzieło odpowiedziało w pełni na zapotrzebowanie artystów-rzemieślników w tej dziedzinie. Traktat, składający się z trzech ksiąg, powstał prawdopodobnie w 1 tercji XII wieku¹⁶. W dwu najwcześniejszych manuskryptach z 1 połowy XII wieku z Wolfenbüttel i z Lipska brak jest oryginalnego tytułu dzieła Teofila. On sam we wstępie do traktatu posłużył się zwrotem: *Diversarum artium schedula*, stąd używa się nieraz tego określenia jako tytułu. Inne manuskrypty, np. z Wiednia i Cambridge noszą tytuł dodany później¹⁷. C.R. Dodwell sugeruje, że dzieło pierwotnie nosiło nazwę *De diversis artibus*¹⁸.

Traktat odznacza się niezaprzeczalnym uniwersalizmem. Teofil napisał go, nie zacieśniając się jedynie do potrzeb własnego klasztoru i zakonu. Z dzieła przebija duże doświadczenie i biegłość nie tylko w warsztatowych umiejętnościach, lecz i w metodzie prezentacji materiału oraz w fachowej terminologii. Autor logicznie podzielił zebrany materiał i odpowiednio go zilustrował¹⁹. Traktat jest zatem fachowym, systematycznie uporządkowanym średniowiecznym kompendium wiedzy z dziedziny rzemiosła artystycznego. Teofil pozornie nie wzorował się na żadnym wcześniejszym dziele, i to, co napisał, jest pierwszym średniowiecznym podręcznikiem obejmującym tak szeroki zakres różnorodnych umiejętności. Być może, zamysł sporządzenia tego rodzaju kompendium zaczerpnął od Witruwiusza, który zwracając się do Cezara, napisał: „Ja, Cezarze, nie wydaję tego dzieła, zacierając ślady moich poprzedników i wstawiając me nazwisko w ich miejsce ani nie mam zamiaru zdobywać sobie uznania przez poniżanie cudzych poglądów. Przeciwnie, składam podziękowanie wszystkim pisarzom za to, że dzięki talentowi i niezłomowanej działalności począwszy od czasów najdawniejszych zebrali dla nas obfity materiał ze wszystkich dziedzin, z którego czerpiąc jak ze źródła i użytkując dla naszego dzieła, mamy większą łatwość i większe możliwości, a opierając się na ich powadze ośmielamy się wystąpić z nowym podręcznikiem”²⁰. Teofil mógłby podpisać się pod tymi słowami.

Pierwszą księgę poświęcił Teofil przede wszystkim sporządzaniu farb i kolorów, ich mieszaniu i malowaniu na pergaminie, desce i ścianie. Wiadomo, że w Piśmie Świętym nie było wyraźnych wskazówek sankcjonujących określone barwy, w przeciwieństwie na przykład do liczby, miary czy wagi w Księdze Mądrości 11,21. Ewentualne wzorce estetyczne mogły być zaczerpnięte

z kolorystyki szat arcykapłana świątyni jerozolimskiej z Księgi Wyjścia²¹, z barw wymienianych w Księdze Pieśni nad pieśniami, Księdze Ezechiela lub w Apokalipsie. Zanim w średniowieczu powstała teologia barwy i światła najpierw pojawił się ich wykład symboliczny u Pseudo-Dionizego²². Ogólna interpretacja znaczeniowa znajduje się także w dziele *Liber De administratione sua gestis* opata Suger, który polecił *auro quam preciosis coloribus* – uszlachetnić wewnątrz klasztornego kościoła²³. Barwy, które kontemplował i oceniał Suger, zamknięte były w okazałości i blasku drogich kamieni – *gemmarum speciositate, gemmarum splendore*. Kamienie te w sposób szczególny reagowały na światło, dając swego rodzaju wspaniałość kolorów – *colorum speciositatem*²⁴. Suger wyszedł przy tym od generalnych właściwości światła i barw i doszedł do ich niemal teofanicznego charakteru, do ich partycypacji w Boskim świetle i wreszcie do ich konkretnego posłannictwa, mianowicie przeniesienia widza ze świata materialnego w niematerialny – *de materialibus ad immaterialia*²⁵. Dopiero w następnych wiekach wraz z rozwojem scholastyki, pojawiły się pewne próby uporządkowania kolorów od strony ich znaczenia i funkcji. Papież Innocenty III (zm. 1216) w dziele *De sacro altaris mysterio*, wystąpił przeciwko sprzecznym nieraz ze sobą interpretacjom barw. Ustalił przy tym główne kolory liturgiczne szat kościelnych na biały, czerwony, czarny i zielony²⁶. Dał także wykład ich symboliki²⁷.

Teofil nie zajmuje się oceną kolorów pod względem ich miejsca w liturgii. Nie stosuje też wobec nich jakiegś szczególnej hierarchii znaczeniowej. Należy pamiętać, że terminologia odnośnie farb i ich kolorów w antyku i średniowieczu różniła się od współczesnej. Niektóre słowa mogły oznaczać tak barwę, jak i pigment. Inne znowu wskazywać albo na samą, bardzo kosztowną nieraz, autentyczną barwę, jak i na pigment zastępczy, np. w przypadku indyga lub purpury, złota i żółcieni²⁸. Relatywność tę można zauważyć także w określeniach takich, jak *lumina* – kolor świetlisty oraz *umbra* – ciemny, czyli cień, a także w stosowaniu wielu odmian jednego koloru²⁹. Sporo miejsca poświęca także Teofil sposobom sporządzania klejów, nakładania złota i cyny.

Księga druga zawiera przepisy o budowaniu pieców do sporządzania różnych odmian szkła i o narzędziach służących do jego obrabiania.

Najobszerniejszą pod względem różnorodności zagadnień jest księga trzecia. Po wymienieniu zasad przygotowania pracowni podaje Teofil przepisy dotyczące stawiania pieców odlewniczych, sporządzania naczyń oraz przygotowywania narzędzi służących do obróbki odlanych przedmiotów. Niezwykle ważnym tematem w tej księdze jest zestaw różnorodnych technik złotniczych, konwisarskich i ludwisarskich. Dopełnia go opis konstrukcji organów.

Znamienna jest swoboda, z jaką porusza się Teofil w posługiwaniu się materiałami złotniczymi. Są wśród nich między innymi złoto, srebro, miedź, cyna, żelazo, brąz, spiż, drogie kamienie, perły, kość słoniowa, bursztyń i szkło³⁰. Uzupełniają je różne rodzaje drewna, jak dąb, jawor, buk, jodła, lipa, bukszpan, tarnina.

Przedmiot rozważań zawarty w księgach ukazany jest jasno, zwięźle i precyzyjnie, ogranicza się do rzeczy niezbędnych, a przy tym jest wysoce informatywny. Wiedza teoretyczna, forma artystyczna i biegłość rzemieślnicza są ściśle ze sobą powiązane i tworzą obraz jednego, spójnego procesu technologiczno-artystycznego³¹.

Wiadomo, że przez benedyktynów liturgia rozumiana była jako *opus Dei* – służba Boża, ponad którą nie mogło być nic ważniejszego³². Zatem wraz z troską o prawidłowy rozwój liturgii wzrastało zapotrzebowanie na sprzęty i naczynia liturgiczne nie tylko o poprawnej formie, lecz także czytelnej i ortodoksyjnej ikonografii. Traktat mógł być więc programowym tego podręcznikiem w kontekście reformy liturgii w środowisku benedyktyńskim. Teofil miał tego świadomość, gdy pisał: „[...] a jeśli dotąd w świątyni Pańskiej brak jest potrzebnych sprzętów, bez których Boskie tajemnice i służba Boża nie mogą być sprawowane, przystąp z pełnym wysiłkiem umysłu do ich uzupełnienia. A są one następujące: kielichy, świeczniki, kadzielnice, naczynia na oleje, dzbanki, relikwiarze na szczątki świętych, krzyże, oprawy ksiąg liturgicznych i inne, które są wymagane dla potrzeb obrzędów kościelnych”.

Z powyższych względów Traktat stał się niezwykle popularny. Już z samego XII wieku poświadczono istnienie 24 manuskryptów. Na wielkie powodzenie traktatu wskazują także między innymi wprowadzane w nim zmiany redakcyjne. W wielu przypadkach skracano lub poszerzano niektóre rozdziały względnie wprowadzano interpolacje³³.

Podobną strukturę i metodę prezentacji materiału naśladowały inne późniejsze traktaty. Warto tu wspomnieć napisany pod koniec XIII w. *Petri de Sancto Audemaro Liber de coloribus faciendis*³⁴ oraz *Liber de coloribus illuminatorum sive pictorum from Sloane Ms.no.1754*³⁵ z XIV w., obydwa pochodzące z północnej Europy, ze środowisk francuskojęzycznych.

3. Przymioty twórcy

Obok ogromnej liczby przepisów warsztatowych Teofil podał jednocześnie przymioty charakterystyczne dla twórcy. Podobne są one do tych, którymi odznaczeni się rzemieślnicy powołani przez Mojżesza do sporządzenia Przybytku w Starym Testamencie³⁶. Wliczone zostały do nich między innymi: *sapientia*, *intelligentia*, *scientia* i *doctrina*³⁷ – mądrość, zrozumienie, wiedza i umiejętność. Przymioty te wymienia Teofil opierając się na fragmencie z Księgi Wyjścia 35,30–34.

Biegłość warsztatową i intelektualną zdobywa się według Teofila *labore et studio*³⁸, *operando et docendo*³⁹ – wysiłkiem i pracą, przez działanie i nauczanie. Uczyc się, rozumieć lub zgłębiać sztuki – *discere, intelligere vel excogitare* [...] *artium*⁴⁰, należy przy pomocy darów Ducha Świętego, które Teofil rozumie jako cnoty⁴¹. Ich egzegeza, jaką przeprowadza Teofil we Wstępie do Księgi III w kontekście tworzenia dzieła sztuki, oparta została w dużej części o *Regułę* św. Benedykta. Zatem przez dar mądrości – *donum sapientiae* artysta winien być świadomy, że Bóg jest przyczyną wszystkiego. Przez dar rozumu – *donum intellectus* wykonawca otrzymuje przyrodzoną zdolność oceny, jakimi kryteriami piękna winien kierować się w dziele sztuki. Dar rady – *donum consilii* sprawia, że twórca nie ukrywa zdolności udzielonych mu przez Boga, lecz z pokorą przekazuje je przez pracę i nauczanie innym. W tym miejscu można przywołać fragment z *Reguły* św. Benedykta: „Jeśli są w klasztorze rzemieślnicy – *artifices*, niech swoje rzemiosło wykonują z całą pokorą, za pozwoleniem opata. Gdyby który z nich pysznił się ze znajomości swego fachu i z tego, że przynosi korzyść klasztorowi, niech mu zakażą wykonywania jego zawodu, o ile się nie upokorzy i opat nie pozwoli mu na nowo”⁴².

Mimo zalecanej stale pokory Teofil jest świadom swej wiedzy. Wielokrotnie informuje, w jaki sposób wszedł w jej posiadanie. Postawę taką charakteryzuje fragment Księgi Syracha 13,11: „Nie uniażaj się w mądrości twojej, abyś uniażywszy się, nie był uwiedzony w głupstwo”. Pokora Teofila idzie więc w parze ze świadomością pracy, jaką włożył w przygotowanie traktatu. Mógłby się także odwołać do Psalmu 24,18: „Wejrzyj na uniżenie moje i na trudy moje”.

Wykształcenie Teofila nie ograniczało się jedynie do doświadczenia warsztatowego. Sięgało także do mądrości biblijnej, o czym świadczy częste odwoływanie się do Ksiąg Syracha, Mądrości, Koheleta, Przypowieści i Psalmów. Widoczna jest u niego także znajomość dziedzictwa antyku pogańskiego. Szacunek zaś do autorów pogańskich wynikał z przekonania, że cokolwiek oni napisali dobrego, otrzymali to od Stwórcy. Wartości zawarte w literaturze pochodzącej *ex gentibus* traktowane były jak egipskie skarby, które Hebrajczycy mogli zabrać podczas Wyjścia z niewoli⁴³.

W innym miejscu Traktatu Teofil podaje, że mistrz swą wiedzę i mądrość zaczerpniętą ze świątyni świętej Mądrości – *atrium agiae Sophiae*⁴⁴ winien przekazywać bez zazdrości, stosownie do słów Księgi Mądrości 7,13: *Nauczyłem się jej bez obłądy i uczam jej bez zazdrości, a nie ukrywam jej bogactwa*. Kieruje się w tym także stanowiskiem Witruwiusza, który pisał: „Dlatego nie małą, lecz niezmierną wdzięczność winniśmy przodkom, że nie zataili zazdrośnie swych myśli, lecz starali się każde poznanie przekazać potomności za pomocą pism”⁴⁵.

Łaska mocy – *donum fortitudinis* sprawia, że artysta jest w stanie doprowadzić rozpoczęte dzieło do końca. W Prologu *Reguły* św. Benedykta znajduje się odpowiednia wzmianka: „Przed wszystkim proszę w najusilniejszych modlitwach, aby do skutku doprowadził [Bóg], cokolwiek dobrego rozpocznieś”⁴⁶. Dar wiedzy – *donum scientiae* pozwala twórcy rozsądnie rozporządzać talentem dla społecznego pożytku⁴⁷. *Pietas* uzdalnia go do sprawiedliwych relacji między wykonawcą a odbiorcą dzieła, mianowicie: co, komu, kiedy, jak i za ile można oddać, aby nie okazać skąpstwa i chciwości. O tym także wspomina *Reguła* św. Benedykta: „Jeżeli ma się sprzedać cokolwiek z wyrobów rzemieślniczych, to niech ci, którzy zajmują się sprzedażą, baczą, aby nie popełnili jakiegoś oszustwa. [...] Należy czuwać, by nie wkradła się chciwość w naznaczeniu ceny. Należy sprzedać nieco taniej niż inni świeccy, «aby Bóg we wszystkim był uwielbiony»”⁴⁸. I wreszcie, ostatnia łaska Ducha Świętego dar bojaźni Bożej – *donum timoris Domini* uświadamia artyście, że wszystko, kimkolwiek jest i cokolwiek zostało mu dane, zawdzięcza Bożemu miłosierdziu⁴⁹. I w tym przypadku można odwołać się do Prologu wspomnianej *Reguły*: „Ci, którzy bojąc się Boga, nie wbijają się w pychę z powodu swego dobrego sprawowania się, lecz przekonani, że dzięki Bogu dzieje się to, co jest w nich dobre, a nie z ich własnej mocy, uwielbiają Pana, który w nich działa”⁵⁰.

Słowa zachęty do wysiłku w zdobywaniu biegłości warsztatowej czerpie Teofil z pism Katona⁵¹, Księgi Eklezjastesa (1,18), Pierwszego Listu do Koryntian (6,9–10) i Listu do Rzymian (1,29–31). W wielu miejscach Autor podkreśla wychowawczą rolę pracy ręcznej, odwołując się między innymi do przykładu św. Pawła⁵². Artysta swoim dziełem sprawia, że stworzenie wychwala Boga i głosi Jego wspaniałość w Jego dziełach⁵³. Ostatecznym zaś celem wysiłków artysty nad dziełem sztuki ma być nie chęć otrzymania pochwały i nie pragnienie ziemskiej nagrody, lecz wzrost czci i chwały Boga oraz osiągnięcie wiecznej nagrody⁵⁴.

We Wstępie do I Księgi Teofil kilkakrotnie podkreśla, że człowiek w sposób szczególny obdarowany przez Boga ma obowiązek przejąć, strzec i pomnażać dziedzictwo otrzymane od Boga. Z tego też wynika odpowiedzialność artysty, gdyż przejmuje dziedzictwo Boga – Najwyższego Artysty⁵⁵.

4. Kryteria piękna

W niezbyt obszernych wstępach Teofila do trzech ksiąg *Diversarum artium schedula* można wyodrębnić kilka kryteriów piękna obowiązujących w sztuce średniowiecza, a akceptowanych przez Teofila. Rzecz była piękna, gdy zawierała w sobie *decor*. We Wstępie do księgi III Teofil pisze: *cum eius ornasti domum tanto decore tantaque operum varietate* – kiedy ozdobisz przybytek tak pięknie i taką różnorodnością dzieł. W czasach Teofila *decor* oznaczał ozdobność, odpowiedniość, zgodność z normą⁵⁶. Synonimami *decor* były terminy *pulchritudo* – wspaniałość, *venustas* – wytworność, i *speciositas* – okazałość⁵⁷. Każdy z nich oddawał inny odcień piękna. Wspomniany *decor* mógł być rozumiany tak w sensie materialnym jak i duchowym. Przez Autora *Libri carolini* Teodulfa zwrot *decor domus* użyty w Psalmie 25,8 rozumiany był w sensie duchowym. W tym przypadku był zespołem cnót, na które wskazywały określone szlachetne metale. I tak złoto oznaczało między innymi wiarę, srebro akt wielbienia, srebrne kolumny implikowały świętych mężów odznaczających się rozumną cierpliwością oraz pięknem wymowy⁵⁸. Warto także zaznaczyć, że w Starym i Nowym Testamencie w kilku miejscach występują metafory porównujące Boga oczyszczającego człowieka z wad do złotnika oczyszczającego złoto w tyglu. Średniowieczni pisarze chętnie odwoływali się do tych metafor⁵⁹.

Następnym kryterium była *operum varietas* i w średniowieczu oznaczała zamiłowanie do bogactwa motywów i różnorodności form⁶⁰. Zestaw tych dwu terminów pojawia się niekiedy w Biblii razem z podobnymi: *cuncta operis varietas* (Gn 28,8); *pulchra varietas* (Ex 26,31); *mira varietas* (Est 1,6). Wydaje się, że właśnie to kryterium miał na myśli Teofil, gdy pisał w tym samym wstępie: *Per spiritum intellectus talentum cepisti capacitem ingenii, quo ordine, qua varietate, qua mensura valeas insistere diverso operi tuo* – Przez ducha rozumu otrzymałeś zdolność oceny, jak ułożyć rzeczy, jaką różnorodność i jaką miarę należy zastosować

w twoich rozmaitych dziełach⁶¹. Nie była to *varietas* przypadkowa, nieprzemyślana, lecz oparta na porządku – *ordo*. *Ordo* zaś był to wewnętrzny ład istniejący w dziele sztuki, a więc winna to być *varietas ordinata* – różnorodność uporządkowana. Kryterium *varietas ordinata* tkwiło swymi korzeniami w antycznym pojęciu miary oraz w pitagorejskiej liczbie i jako probierz piękna rozwinięte zostało przez Augustyna⁶². Tę augustyńską myśl podjął później między innymi św. Bonawentura, zaznaczając, że *sapientia artificis manifestatur in ordinis perfectione* – mądrość artysty przejawia się w doskonałym porządku⁶³.

Kolejne kryteria piękna, które znajdują potwierdzenie w Traktacie Teofila, to *pretiositas* i *utilitas*. *Pretiositas* – kosztowność była jedną z charakterystycznych cech karolińskiej estetyki, a następnie całego średniowiecza⁶⁴. Składało się na nią przede wszystkim bogactwo materiału. *Utilitas* była tą użytecznością dzieła – zrównaną z jego pięknem i trwałością, o której później Bonawentura napisze, że: *Omnis enim artifex intendit producere opus pulcrum et utile et stabile*. [...] *Scientia reddit opus pulcrum, voluntas reddit utile, perseverantia reddit stabile*⁶⁵ – Każdy bowiem artysta pragnie wykonać dzieło piękne, użyteczne i trwałe. [...] Wiedza sprawia, że dzieło staje się piękne, wola nadaje mu cech użyteczności, wytrwałość zaś trwałości.

Bardzo ważnym kryterium piękna w estetyce średniowiecznej była *claritas* – blask, *luminis abundantia* – obfitość światła, na które wskazuje Teofil we wstępie do księgi III: *Si luminis abundantiam ex fenestris intuetur, inaestimabilem vitri decorem et operis pretiosissimi varietatem miratur*⁶⁶ – Jeśli [ludzkie oko] zwróci się ku obfitości światła płynącego z okien, podziwia nieporównywalną wytworność szkła i różnorodność najkosztowniejszego dzieła. Termin *claritas* miał kilka synonimicznych odpowiedników. Wśród nich między innymi były: *lumen*⁶⁷, *fulgor*⁶⁸ i *splendor*⁶⁹. Rozumiane są one nie na płaszczyźnie filozoficznej, lecz w znaczeniu praktycznym w stosunku do wykonywanego przez artystę dzieła.

Zastosowane przez Teofila kryterium odpowiedniej miary – *mensura*⁷⁰, jak już wyżej wspomniano, w średniowiecznej estetyce oprócz powagi pitagorejczyków miało dodatkowo autorytet oparty o tekst Księgi Mądrości 11,21: *Sed omnia in mensura, et numero, et pondere disposuisti*⁷¹. Dyscypliną, która gwarantowała umiejętność stosowania wspomnianego kryterium była geometria. Bez jej znajomości artysta nie mógł naśladować Boga, który stworzył świat w oparciu o prawa tej dyscypliny⁷².

5. Zadania sztuk

Teofil był świadom, że dzieło, którego sam był wykonawcą, i to, które miało zrodzić się w oparciu o jego wskazówki, nie powstawało samo dla siebie, lecz miało ściśle określone cele. Jednym z głównych zadań sztuki malarskiej była dekoracja. Już *Libri carolini*, prócz upamiętniania wydarzeń, wyznaczały sztuce funkcję ozdobienia świątyni⁷³. Teofil, pisząc we wstępie do III księgi o dekorowaniu świątyni, odwołał się do Dawida, który zgromadziwszy na ozdobę świątyni najwspanialszy materiał „w pobożnym rozważaniu zrozumiał, iż Bogu podobają się tego rodzaju ozdoby”⁷⁴.

Kolejnym przeznaczeniem sztuki – według Teofila – było wzruszyć widza i pobudzić go do współczucia nad Męką Chrystusa i Jego męczenników, ukazać niebo jako nagrodę, piekło zaś jako karę, a tym samym skłonić do poprawy życia⁷⁵. Podobne opinie głosił wcześniej znakomity benedyktyn, uczeń Hrabana Maura, Walafryd Strabon (zm. 849)⁷⁶. Sztuki miały nie tylko dekorować i wzruszać, lecz winny także przekazywać odpowiednie treści teologiczne. Funkcję tę pełniły przede wszystkim malarstwo i rzeźba zastępując pismo tym, którzy nie posiadali umiejętności czytania. Tak twierdził już św. Nil (zm. ok. 430), wykształcony teologicznie i literacko przełożony klasztoru w Ancyrze. Podał on pewne wskazówki dotyczące dekoracji ścian kościoła: „Silnemu i męskiemu duchowi przystoi natomiast umieszczenie w sanktuarium od strony wschodniej najświętszego miejsca samego tylko krzyża, gdyż przez krzyż niosący zbawienie zostanie ocalony rodzaj ludzki, zaś małoduszny będzie wszędzie zwiastowana nadzieja. Należy też ściany świątyni wypełnić z obu stron, ręką doskonałego malarza, wizerunkami ze Starego i Nowego Testamentu tak, aby tym, którzy nie umieją pisać i nie mogą czytać Świętych Pism, oglądanie tych obrazów przypominało or-

todoksyjność wiernych sług prawdziwego Boga i aby zostali oni pobudzeni do naśladowania wielkich, wspaniałych i cnotliwych czynów, dzięki którym zamienią ziemię na niebiosa, przedkładając dobra niematerialne nad świat materialny⁷⁷. Podobnie pisał, prawie dwieście lat później, papież św. Grzegorz Wielki (zm. 604): „Obraz jest w tym celu wystawiany w kościele, aby ci, co nie umieją czytać, przynajmniej patrząc na ściany, czytali na nich to, czego nie mogą czytać w książkach⁷⁸. W tej kwestii znane są jednak opinie zupełnie przeciwne. Benedyktyn Teodulf z Orleanu (zm. 821), kanderz na dworze Karola Wielkiego, odmawiał malarstwu możliwości przekazywania treści w sposób czytelny⁷⁹. Podobnie twierdził cysters Hugo z Fouilloi (zm. 1174): „Księgę Rodzaju należy czytać, a nie oglądać malowaną na ścianie⁸⁰. Generalnie jednak przyznawano sztuce funkcje informacyjne i dydaktyczne, a pośredniczyły w tym właściwie dobrane programy ikonograficzne. Zasadę tę stosował Teofil przede wszystkim w dekoracji sprzętów liturgicznych.

W traktacie Teofila nie dostrzega się śladów sporu o kult obrazów, który w czasach karolińskich rozgorzał także w Europie Zachodniej. Z całą swobodą Autor podpowiada czytelnikowi typy przedstawień, przede wszystkim symbolicznych i metaforycznych. W program dekoracji kadzielnicy włączył eschatologiczny temat Niebiańskiej Jerozolimy z Apokalipsy św. Jana⁸¹. Doskonałą ilustracją zastosowania rad Teofila jest, na przykład, srebrna kadzielnica z klasztoru cysterek w Trzebnicy z początku XIII wieku, której kształt i dekorację twórca wyraźnie zaczerpnął z traktatu Teofila⁸². Z kolei dla ozdoby pateny benedyktyńskiej Autor Traktatu zaproponował wyrysować – wyobrażenie baranka – *similitudinem agni* lub wynurzającą się z niebios Prawicę Bożą – *dexteram quasi de coelo descendentem*⁸³. Jednym z przykładów tej konwencji w polskiej sztuce romańskiej jest złota patena z połowy XI w. znaleziona razem z kielichem w grobie opata w Tyńcu⁸⁴.

Wśród innych tematów sugerowanych przez Teofila należy jeszcze wspomnieć wyobrażenia Ukrzyżowania, *Maiestas Domini*, Czterech Ewangelistów, Samsona i Dawida walczących z lwem, personifikacje rzek rajskich, postacie proroków, apostołów, prócz tego postacie królewskie, osoby jeźdźców, lwy, gryfy, smoki i ptaki splecione szycjami lub ogonami, ryby, kwiaty⁸⁵. Tematykę tę Teofil umiejscawia między innymi na okładkach ewangelarzy, mszałów, na dzwonach, kielichach i kadzielnicach. W architekturze świątyni, jej ściany i sklepienie miały być zdobione zielenią traw, kwiatami, wyobrażeniami dusz w wieńcach i świetlistością okien by przypominać obraz raj⁸⁶. Teofil świadomie odwołuje się do starotestamentowego Przybytku Mojżesza, Namiotu Spotkania z czasów Dawida oraz świątyni Salomona jako idealnych wzorców pochodzących od Boga, tak w ich strukturze architektonicznej, jak i w ich wyposażeniu i wystroju.

6. Aspekt etyczny estetyki benedyktyńskiej

Jak wspomniano wyżej, wydaje się bardzo prawdopodobnym, że Traktat Teofila powstał pod wpływem ruchu reformatorskiego w środowiskach klasztornych⁸⁷. Odnowa, którą rozpoczęły klasztory Burgundii⁸⁸ i Lotaryngii⁸⁹ w X wieku, wkrótce – poprzez działalność papieża Leona IX (1049–1054) – objęła szersze kręgi Kościoła⁹⁰. Swoje apogeum osiągnęła za pontyfikatu Grzegorza VII (1073–1085) w sporze ideologicznym dotyczącym zakresu autorytetu Kościoła w dziedzinie władzy świeckiej⁹¹. W rzeczywistości był to ruch religijny i społeczny, w którym ścierały się dwa nurty reformatorskie określane przez historyków „programem karolińskim” – o charakterze bardziej konserwatywnym oraz „programem papieskim” – bardziej radykalnym⁹². Spór, jaki zaznaczył się między środowiskiem benedyktyńskim a cysterskim na płaszczyźnie ideologicznej w zakresie obserwacji *Reguły* św. Benedykta, przeniósł się także na płaszczyznę estetyczną – w sferę zadań sztuki i doznań piękna. Tak benedyktyni, jak i cystersi przyznawali słuszność tezie, że spełniający liturgię winni mieć „uświęcony umysł, czystego ducha i uczciwą intencję – *mentem sanctam, animum purum, intentionem fidelem*”. Jednak pierwsi uważali za bardziej właściwe podkreślanie obecności tego, co widoczne dla oczu, a mianowicie ozdobę i bogactwo sprzętów liturgicznych *in omni nobilitate exterior*⁹³, na co nie przystawali

wolennicy nurtu ascetycznego w sztuce, nie tylko wśród cystersów. W dialogu między benedyktyńskim z Cluny a jednym z cystersów ten ostatni wytoczył przeciw sztuce argument pożądlivosti oczu: „Piękne obrazy, różnorodne rzeźby, jedne i drugie zdobione złotem, piękne i kosztowne płaszcze, piękne opony barwione różnymi kolorami, piękne i kosztowne okna, witraże barwione szafirem, kapy i ornaty przetykane złotem, kielichy złote i wysadzane drogimi kamieniami, złożone w księgach litery – tego wszystkiego wymaga nie niezbędna potrzeba, lecz pożądlivosc oka”⁹⁴. Bernard z Clairvaux (zm. 1153) wyraził to o wiele ostrzej z właściwą sobie swadą: „O próżności nad próżnościami, bardziej nawet szalona niż próżna! Ściany kościoła błyszczą, a ubodzy cierpią niedostatek. Kamienie swoje przyodziewa w złoto, a dzieci swoje pozostawia nagie”⁹⁵. Estetyka wkraczała więc nie tylko w sferę ubóstwa, który był radą ewangeliczną, lecz w sferę moralną o szerszym zakresie, która dotyczyła wszystkich⁹⁶. Obydwie strony powoływały się w argumentacji przede wszystkim na autorytet Pisma Świętego⁹⁷. Dopiero w XIII wieku istniejące dotychczas silne struktury tradycyjnego porządku monastycznego poczęły słabnąć na korzyść nowych wspólnot zakonów żebrzących, które w dziedzinie estetyki poparły w pełni nurt ascetyczny.

Lecz czy Teofil jako benedyktyn mógł pominąć złoto, gdy dla benedyktyńskiego opata Hrabana Maura symbolizowało ono *splendor* mądrości, srebro – które wskazywało na piękno słowa zawartego w Księgach Pisma Świętego, kryształ – który oznaczał między innymi sakrament chrztu św., moc anielską, a nawet samą tajemnicę Wcielenia Chrystusa⁹⁸? Czy można było, według innego benedyktyna Bedy Czcigodnego (zm. 735), nie stosować w architekturze świątyni, naśladowującej świątynię Salomona, drogich materiałów, skoro wskazywały one na wspaniałość Niebiańskiej Jeruzolimy będącej obrazem eschatologicznego Królestwa Bożego, całe zaś wnętrze miało przypominać tajemnice niebieskiej ojczyzny⁹⁹? Czy można było nie stosować ozdób widzialnych prowadzących w obszary świata niewidzialnego? W tym sensie należy rozumieć wywody Sugera, opata benedyktyńskiego klasztoru Saint-Denis pod Paryżem, poruszające problem dostojności oraz wspaniałości wyposażenia i wystroju świątyni: „Dlatego ilekroć powodowany miłością dla piękna Domu Bożego¹⁰⁰ odrywałem się od codziennych zajęć dzięki wspaniałości wielobarwnych kamieni, a nakłoniony do godnego rozważania różnorodności świętych cnót, przenoszony bywałem z rzeczywistości materialnej w niewidzialną, wydawało mi się, że dostrzegam siebie przebywającego jakby w jakimś obcym obszarze świata, który nie znajdował się ani całkowicie w nędzy ziemi, ani też w pełni w czystości niebios, i że z pomocą Boga mogę się przenieść na sposób mistyczny z niższego porządku w wyższy”¹⁰¹. Szczególną wartość miały dla Sugera naczynia liturgiczne używane do sprawowania Eucharystii. Ich bogactwo i przepych usprawiedliwiał opat słowami: „Jeśli z polecenia Boga lub proroka złote naczynia do płynnych ofiar, złote fiale i złote moździerzki służyły do zbierania krwi z kozłów, cieląt lub z czerwonej krowy, to o ileż bardziej złote naczynia, drogie kamienie, i wszystko cokolwiek jest najwspanialszego wśród rzeczy stworzonych, winno służyć w pełni pobożności do przechowywania Krwi Jezusa Chrystusa”¹⁰². Współczesna niemal Sugerowi benedyktyńska mistyczka Hildegarda z Bingen (zm. 1179) w bardzo wielu miejscach swoich wizji, które wywarły duży wpływ na sztuki przedstawieniowe średniowiecza, prezentuje postaci i rzeczy przyodziane lub ozdobione najbardziej drogocennymi materiałami¹⁰³.

Szlachetne metale i drogocenne kamienie, jakie stosuje Teofil, znajdowały więc pełne potwierdzenie w tradycji benedyktyńskiej, w której uznawane były za jedno z istotnych kryteriów piękna. Takie było *credo* estetyczne benedyktyńców i Autor traktatu *Diversarum artium schedula* pozostał mu wierny. Głównym zaś argumentem za stosowaniem materiału o jak największej szlachetności, był fragment Psalmu 25,8: *Domine, dilexi decorem domus tuae* zacytowany przez Teofila we Wstępie do Księgi III, na który zresztą przystawał nawet sam Bernard z Clairvaux¹⁰⁴.

Autor Traktatu interesował się więc nie tylko aspektem artystycznym, lecz także doktrynalnym dzieła sztuki.

* * *

Pierwszy pełny polski przekład dzieła Teofila został wydany w Krakowie w 1880 r. w tłumaczeniu ówczesnego członka Akademii Umiejętności Teofila Żebrowskiego pod tytułem: *Teofila kapłana i zakonnika O sztukach rozmaitych ksiąg troje*.

Obecny przekład powstał w oparciu o edycję łacińsko-angielską wydaną przez C.R. Dodwell'a: *Theophilus, The Various Arts*, London 1961, której aparat krytyczny C.R. Dodwell oparł na pięciu rękopisach: G – Wolfenbüttel, Herzog-August Bibliothek, cod. Guelph Gudianus lat. 2°69; V – Vienna, Nationalbibliothek MS 2527; H – British Museum MS Harley 3915; L – Leipzig Universität Bibliothek MS 1157; C – Cambridge University Library MS Ee639, part III.

W tłumaczeniu kierowano się zasadą zrozumiałości tekstu, dlatego nie są przestrzegane ściśle reguły składni języka Teofila ani dosłowność gramatyczna języka łacińskiego. Oprócz Wstępów do Ksiąg zastosowano formę bezosobową czasowników. W celu większej zrozumiałości tekstu dodano niekiedy dodatkowo potrzebny w tym celu wyraz. Z tego samego powodu nie zawsze przestrzegano ściśle interpunkcji stosowanej w wersji łacińskiej, co zresztą stosowali także tłumacze w innych językach. Taki stosunek do tekstu usprawiedliwia prezentowana równolegle wersja łacińska, bowiem czytelnik może zawsze sięgnąć do oryginału. Numeracja rozdziałów została zachowana według edycji łacińskiej. Terminy, których treść nie została do końca jednoznacznie ustalona przez badaczy i tłumaczy, pozostawiono zaznaczone kursywą w takim przypadku gramatycznym, w jakim występuje w tekście łacińskim. Użyta zaś we Wprowadzeniu łacińska wersja niektórych terminów estetycznych ma świadczyć o ponadczasowym i ponadkulturowym charakterze pewnych pojęć i kategorii estetycznych. Teksty Pisma Świętego podane zostały wg Wulgaty w uwspółcześnionym tłumaczeniu J. Wujka, Kraków 1962.

Ponieważ tłumaczenie T. Żebrowskiego na język polski przygotowane było według innej edycji Traktatu, dlatego w obecnym tłumaczeniu zauważalne będą pewne „braki” oraz inna będzie np. numeracja rozdziałów.

Uwagi dotyczące technologii pigmentów zostały oparte, między innymi, na komentarzu Hanny Jędrzejewskiej do traktatu Cennino Cenniniego *Rzecz o malarstwie*, przeł. S. Tyszkiewicz, Wrocław 1955, s. 123–187; na artykułach S. Waetzoldt'a, *Systematisches Verzeichnis der Farbnamen*, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N. F. III/IV, 1952/1953, s. 150–158; H. Roosen-Rungego, *Die Buchmalereirezepte des Theophilus*, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N.F. III/IV, 1952/1953, s. 159–171. Niektóre terminy techniczne dotyczące złotnictwa zostały zaczerpnięte z pracy M. Gradowskiego, *Dawne złotnictwo. Technika i terminologia*, Warszawa 1980.

Rysunki w tekście zostały oparte na wydaniach: niemieckim – E. Brepohl, *Theophilus Presbyter und die mittelalterliche Goldschmiedekunst*, Leipzig 1987 i amerykańskim – *Theophilus On Divers Arts. The Foremost Medieval Treatise on Painting, Glassmaking and Metalwork*, transl. J.G. Hawthorne, C.S. Smith, New York 1979.

Pragnę serdecznie podziękować p. prof. dr hab. Lechowi Kalinowskiemu za zachętę do przetłumaczenia traktatu; Ojcu Włodzimierzowi Zatorskiemu OSB – Dyrektorowi Wydawnictwa w Tyńcu, za podjęcie edycji; panu doktorowi Michałowi Gradowskiemu za cenne wskazówki; paniom red. Annie Bernat, prof. dr hab. Kindze Szczepkowskiej-Naliwajek za uwagi krytyczne.

Stanisław Kobielus