

Stepan Ivanyk

## Mileny Rudnickiej próba rekonstrukcji systemu estetyki Leona Battisty Albertiego

W 2011 roku autorowi niniejszego artykułu udało się odnaleźć w Państwowym Archiwum Obwodu Lwowskiego napisany po polsku, 240-stronicowy maszynopis pod tytułem *Rola matematyki w estetyce Albertiego. Przyczynek do zbadania matematycznych podstaw sztuki i estetyki wczesnego Odrodzenia*<sup>1</sup>. Okazało się, że jest to tekst pracy doktorskiej, obronionej w 1918 roku na Uniwersytecie Lwowskim przez Milenę Rudnicką, która jest znana przede wszystkim jako jedna z najbardziej rozpoznawalnych postaci ukraińskiego ruchu ideologiczno-politycznego XX wieku, a także jako pionierka ukraińskiego feminizmu.

Autorka urodziła się 15 lipca 1892 roku w galicyjskim miasteczku Zborów. Jej ojciec, Iwan Rudnicki, był Ukraińcem, a matka, Ida Spiegel – Żydówką. W 1910 roku ukończyła gimnazjum we Lwowie i wstąpiła na Wydział Filozoficzny Uniwersytetu Lwowskiego, gdzie, jako przedmioty główne, studiowała filozofię i matematykę. Podczas pierwszej wojny światowej kontynuowała studia na Uniwersytecie Wiedeńskim, skąd powróciła do Lwowa, gdzie w 1918 roku obroniła doktorat z filozofii. W latach 1921–1928 Rudnicka prowadziła działalność pedagogiczną w Seminarium Na-

---

<sup>1</sup> M. Rudnicka, *Rola matematyki w estetyce Albertiego. Przyczynek do zbadania matematycznych podstaw sztuki i estetyki wczesnego Odrodzenia*, Lwów 1918, PAOL, Zbiór 26, opis 4, jednostka 530.

uczucielskim oraz na Wyższych Kursach Pedagogicznych we Lwowie, w latach 1928–1939 była przewodniczącą „Союзу українок” [„Związku Ukrainek”], zaś w latach 1928–1934 – posłanką na Sejm Rzeczypospolitej Polskiej i deputowaną do Ligi Narodów w Genewie. Równocześnie prowadziła ożywioną działalność dziennikarską, była redaktorem czasopism „Наша мета” [„Nasz Cel”] (1918), „Наш прапор” [„Nasz Sztandar”] (1920–1921), „Діло” [„Sprawa”] (1922–1935) i „Жінка” [„Kobieta”] (1935–1939). W 1939 roku wyjechała do Krakowa, a później przebywała na emigracji w Berlinie (1940–1943), w Pradze (1943–1945), w Filadelfii (1945–1946), w Genewie (1946–1950), w Nowym Jorku (1950–1958), w Rzymie (1958–1959) i w Monachium (1959–1976). Zmarła 29 marca 1976 roku. Wszyscy bracia Rudnickiej byli znanymi działaczami ukraińskimi: Mychajło (1889–1975) – krytykiem literackim, Wołodymyr (1890–1974) – prawnikiem, Iwan (1896–1995) – dziennikarzem, Anton (1902–1975) – kompozytorem, a jej syn, Iwan Łysiak-Rudnicki (1919–1984) – jednym z najwybitniejszych historyków ukraińskich XX wieku<sup>2</sup>.

Kontynuując wątek pracy doktorskiej Rudnickiej, warto zauważyć, że nie jest znany jej promotor. Niewykluczone, że był nim założyciel filozoficznej szkoły lwowsko-warszawskiej, Kazimierz Twardowski, który w tamtym czasie prowadził na Uniwersytecie Lwowskim ożywioną działalność dydaktyczną. Jednakże treść pracy wskazuje raczej na innego badacza, ucznia Twardowskiego – Władysława Witwickiego, który prowadził na Uniwersytecie Lwowskim „Ćwiczenia estetyczne” (semestr zimowy i letni roku akademickiego 1913/1914) oraz „Analizy estetyczne” (semestr zimowy roku akademickiego 1913/1914)<sup>3</sup>. Niezależnie jednak od tego, kto był promotorem Rudnickiej, jej praca doktorska wydaje się posiadać wysoką wartość zarówno historyczną, jak i teoretyczną.

---

<sup>2</sup> Niedawno ukazał się w druku zbiór prac Iwana Łysiaka-Rudnickiego w języku polskim: Łysiak-Rudnicki I. *Między historią a polityką*, pod red. J. Hrycaka, Wrocław 2012.

<sup>3</sup> Dane według: C. K. *Uniwersytet Cesarza Franciszka. Skład Uniwersytetu i program wykładów*, Lwów 1914, 1915.

Celem rozprawy doktorskiej było wskazanie matematycznych podstaw systemu estetycznego Leona Battisty Albertiego (1404–1472), włoskiego filozofa, malarza, architekta i poety epoki renesansu. Wartość postawionego celu motywuje Rudnicka potrzebą walki z „resztkami romantyzmu”, który przeciwstawia matematykę i twórczość artystyczną, oraz „przesadami”, zgodnie z którymi przez naukowe ugruntowanie sztuki burzy się poczucie piękna. Narzędzi do walki z tymi stanowiskami w teorii estetyki należy, według niej, szukać przede wszystkim u myślicieli epoki renesansu, którzy z wyjątkową stanowczością starali się dopatrywać naukowego ugruntowania estetyki. Właśnie dlatego Rudnicka w swojej pracy odwołuje się do teoretycznej spuścizny Albertiego.

Alberti nie pozostawił ostatecznej teorii piękna, dlatego też niezbędna jest jej rekonstrukcja, oparta na analizie poglądów estetycznych, zawartych w trzech jego traktatach: *Della pittura* [O malarstwie] (1435), *De re aedificatoria* [O architekturze] (1450–1452) i *De statua* [O rzeźbie] (1464). Dokonać takiej rekonstrukcji Rudnicka chce przede wszystkim „przez wyłanianie poglądów [Albertiego – S.I.] z poszczególnych traktatów, przez wiązanie ich w logiczną całość przez uzupełnienie luk”<sup>4</sup>.

## 1. Definicja piękna

Punktem wyjścia do zrekonstruowania systemu estetycznego Albertiego są jego definicje piękna. Rudnicka wskazuje w pismach Albertiego dwa sformułowania o charakterze definicyjnym:

(A) „Piękno jest pewną, według reguł dokonaną zgodnością wszystkich części przedmiotu, tak że nie można mu nic dodać, ująć albo w nim zmienić, nie czyniąc go tym samym gorszym”;

(B) „Piękno jest pewnego rodzaju zgodnością i współdzwiękiem części w całości, wykonanym według pewnej określonej liczby, sto-

---

<sup>4</sup> M. Rudnicka, *Rola matematyki w estetyce Albertiego. Przyczynek do zbadania matematycznych podstaw sztuki i estetyki wczesnego Odrodzenia*, Lwów 1918. PAOL, Zbiór 26, opis 4, jednostka 530, s. 7.

sunku i rozmieszczenia, jak tego wymaga harmonia, tj. najdoskonalwsze i najwyższe prawo przyrody”<sup>5</sup>.

Zdaniem Rudnickiej definicje te tylko z pozoru odnoszą się do różnych pojęć. W istocie w obu chodzi bowiem o pojęcie harmonii<sup>6</sup>, tj. doskonałą zgodność części pewnej całości, osiągniętą dzięki spełnieniu zasad „liczby, proporcji i kompozycji”. Definicje różni sposób ujęcia. Definicja (A) jest wyrażona w języku potocznym, zaś definicja (B) – w języku teoretycznym. Różnicę tę Rudnicka wyjaśnia faktem, że definicję (A) Alberti podaje na początku traktatu o architekturze, przed wprowadzeniem pojęcia liczby, proporcji i kompozycji<sup>7</sup>, natomiast definicja (B) zostaje podana na końcu tegoż traktatu, czyli już po wprowadzeniu powyższych terminów i zaznajomieniu czytelnika z ich znaczeniem.

Porównując definiensy obydwu definicji, Rudnicka zwraca też uwagę na to, że potocznemu sformułowaniu „nie można nic dodać, nic ująć”, występującemu w definicji (A), odpowiada w definicji (B) estetyczny postulat proporcji (*finitio*), który sprowadza się do zakazu dodawania i ujmowania składników, czy też zwiększenia lub zmniejszenia relatywnej wielkości dzieła sztuki. Niezbędną częścią tego postulatu jest też pojęcie liczby (*numerus*). Oprócz tego zachodzi również analogia między zakazem zmiany z pierwszej definicji, a postulatem poprawnego rozmieszczenia (*collocatio*) w tej drugiej. W obu definicjach piękna omawianego filozofa, pojęcie *cocinnitas* figuruje jako „zgodność części [przedmiotu lub całości]”, przy czym określenie tej zgodności związane jest z pojęciami *numerus*, *finitio* i *collocatio*. Rudnicka pisze:

Widzimy więc, że obie definicje piękna są ze sobą zgodne, obie bowiem widzą istotę piękna w doskonałej zgodności w obrębie dzieła sztuki i obie uzależniają tę harmonię od wypełnienia zasad liczby, proporcji i rozmieszczenia<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Tamże, s. 167.

<sup>6</sup> W oryginale – *concinnitas*.

<sup>7</sup> W oryginale – *numerus*, *finitio* i *collocatio* odpowiednio.

<sup>8</sup> Tamże, s. 168–169.

Stąd Rudnicka wysuwa następujące twierdzenie, dotyczące relacji pojęcia piękna i pojęcia *concinnitas*:

(1) Pojęcie *concinnitas* jest *genus proximum* pojęcia piękna.

Podobnie jest w odniesieniu do pojęć *numerus*, *finitio*, *collocatio* i ich relacji do terminu *concinnitas*.

(2) Pojęcia *numerus*, *finitio* i *collocatio* w estetycznej teorii Alberta odgrywają rolę koniecznych, ale niewystarczających składników pojęcia *concinnitas*, natomiast jego składnikiem koniecznym i wystarczającym jest dopiero koniunkcja tych trzech komponentów:

Stwierdzić należy, że na ogół *concinnitas* jest w teorii piękna Alberta najwyższą zasadą estetyczną, dla zaistnienia której potrzeba koniecznie wypełnienia w równej mierze postulatów wszystkich trzech kategorii: liczby, proporcji i kompozycji<sup>9</sup>.

Wywody Rudnickiej zyskują na jasności, gdy wskazane zależności definicyjne przedstawimy symbolicznie. Przyjmijmy następujące oznaczenia:

A – „*x* jest piękny”;

B – „*x* jest harmonijny”;

C – „*x* jest wykonany «według liczby»”;

D – „*x* jest proporcjonalny”;

E – „*x* jest dobrze skomponowany”.

Otrzymujemy następujące reprezentacje twierdzeń (1) i (2):

(1)  $A \rightarrow B$ ,

(2)  $B \stackrel{\text{def.}}{\leftarrow} (C \wedge D \wedge E)$ ,

Definicja piękna Alberta otrzyma postać:

$A \rightarrow (C \wedge D \wedge E)$ .

Wykazanie matematycznego charakteru piękna, wymaga więc wykazania tożsamości charakteru wszystkich trzech niezbędnych składników *concinnitas*<sup>10</sup>. Implikuje to ich bezpośrednią analizę.

<sup>9</sup> Tamże, s. 171.

<sup>10</sup> *Numerus*, *finitio* i *collocatio*.

## 2. Pojęcie *numerus*

*Numerus* jest według Albertiego pierwszym składnikiem piękna, koniecznym warunkiem powstania harmonii. Do estetyki pojęcie to zostało przeniesione przez Albertiego z matematyki; włoski filozof w swoich tekstach nie tylko nie podaje żadnej definicji tego pojęcia, ale też nie mówi nic o sposobie, w jaki *numerus* przyczynia się do powstania piękna, dlaczego jest jego niezbędnym elementem, ani jaki jest jego stosunek do dwóch pozostałych komponentów piękna, czyli *finitio* i *collocatio*. Innymi słowy, brak jest u Albertiego teoretycznego uzasadnienia podstawowej tezy, która wyjaśniałaby znaczenie pojęcia *numerus* dla teorii estetyki.

Rekonstrukcji pojęcia *numerus* u Albertiego można, według Rudnickiej, dokonać przez analizę sposobu użycia pojęcia *numerus* w teoriach poszczególnych sztuk (rzeźby, malarstwa i architektury). Dociekanie to prowadzi Rudnicką do poglądu, że termin *numerus* w systemie estetycznym Albertiego występuje w trzech sensach. Ścisłej ujmując:

(1) dla oznaczenia liczby (np. oznaczenie liczby okien, drzwi, kolumn itd. w architekturze);

(2) jako sposób wyrażenia *finitio* i *collocatio* (np. określanie wymiarów poszczególnych części budynku i ich wzajemnego podporządkowania, czyli kształtów i kompozycji architektonicznych);

(3) jako cechujący się magiczną siłą i doskonałością symbol pewnych zjawisk i przedmiotów przyrody.

Co się tyczy terminu *numerus* w trzecim znaczeniu, nie wiąże się on z całością systemu estetycznego Albertiego i nie ma zastosowania w definicji piękna. Natomiast jeśli chodzi o znaczenia (1) i (2), noszą one wyraźnie matematyczny charakter.

## 3. Pojęcie *finitio*

U Albertiego znajdujemy następującą definicję pojęcia *finitio*: „Przez wyraz *finitio* rozumiem pewną wzajemną odpowiedniość

między sobą linii, którymi mierzy się wymiary długości, szerokości i wysokości”<sup>11</sup>.

Bardziej precyzyjne ujęcie znaczenia pojęcia *finitio* następuje niebagatelnych trudności. Wyzwanie, jakie stawia, uwydatnia się szczególnie, gdy poszukuje się bezpośredniego odpowiednika w tłumaczeniu go na język niemiecki. Różni autorzy podają takie propozycje, jak: *Beziehung* („stosunek”, „związek”), *Umriss* („kontur”, „obrys”), *Begrenzung* („ograniczenie”, „restrykcja”) i *Grenzbestimmung* („oznaczenie granicy”).

Podobnie jak w przypadku pojęcia *numerus*, zadanie doprecyzowania lub zawężenia znaczenia pojęcia *finitio* Rudnicka realizuje poprzez analizę kontekstów, w jakich to pojęcie zostało zastosowane przez Alberta do opisu konkretnych sztuk. Badanie ujawniło następujące znaczenia, w których *finitio* upatrywane jest jako:

(1) konturowy rysunek, matematycznie ugruntowana perspektywa linearna (w malarstwie);

(2) zasada normująca względne wymiary (kształt) wielkości dwuwymiarowych, tj. płaszczyzn, i trójwymiarowych, tj. brył (w architekturze);

(3) praktyczna metoda, służąca do dokładnego podania – w liczbach – przy pomocy specjalnego przyrządu położenia części rzeźby: wymierzenia ich odległości od osi centralnej (w rzeźbie).

Zdaniem Rudnickiej, wspólnym mianownikiem wszystkich tych znaczeń jest to, że w każdym z nich chodzi o oznaczenie granic przedmiotu. Znaczenie pojęcia *finitio* najlepiej więc oddają słowa „ograniczenie” lub „oznaczenie granicy”. A jeżeli dodatkowo wziąć pod uwagę to, że „Alberti ma na myśli nie bezwzględną wielkość przedmiotu, lecz jego wymiary relatywne, absolutny kształt, którego fundamentem jest idea proporcjonalności”<sup>12</sup>, to jako określenia bliskoznacznego do terminu *finitio* można też użyć terminu „proporcja”.

Na poparcie tej interpretacji Rudnicka przywołuje jeszcze inny argument: w pracach *O architekturze* i *O malarstwie*, synonimicznie do pojęcia *finitio*, występuje również pojęcie *circu-*

<sup>11</sup> Tamże, s. 143.

<sup>12</sup> Tamże, s. 144.

*mscriptio* („kontur”). Zadaniem wykonania konturu jest nie tylko nadanie kształtu, dostarczenie szkicu jakiegoś przedmiotu, lecz przede wszystkim proporcjonalne rozczłonkowanie całości na części oraz proporcjonalne ustosunkowanie części wobec całości. Dla tego istotą pojęcia *circumscriptio* jest właśnie oznaczenie względnych wymiarów płaszczyzn i brył w celu podania ich absolutnej granicy – takie uchwycenie wymiaru przedmiotów opiera się na proporcjonalności. Z kolei w traktacie *O rzeźbie*, w charakterze synonimu *finitio* pojawia się pojęcie *dimensio*, które także pokrywa się z pojęciem „proporcji”. Podobieństwo to zachodzi, ponieważ *dimensio* oznacza metodę oddania trwałych i niezmiennych elementów postaci ludzkiej („absolutnych granic”), poprzez podanie stałych stosunków jej wymiarów.

W konsekwencji traktowanie terminu *finitio* jako synonimicznego do „proporcji”, pozwala Rudnickiej wypracować wniosek o matematycznym charakterze tego pojęcia.

#### 4. Pojęcie *collocatio*

W odróżnieniu od jednozdaniowej definicji pojęcia *finitio*, charakterystyka pojęcia *collocatio* jest u Albertiego bardzo obszerna:

Kolokacja dotyczy położenia i rozmieszczenia części. Bardziej wpada w oko tam, gdzie ją źle zastosowano, niż tam, gdzie ją urzeczywistniono jak należy. Albowiem przeważnie pochodzi ona z sądu wrodzonego ludzkiemu poczuciu estetycznemu. W dużym stopniu zależy [tu: polega – S. I.] także na rodzaju *finitio*. Następujące uwagi mogą jednak służyć jako wskazówki w omawianej kwestii: nawet najdrobniejsze cząstki przedmiotu przyczyniają się do wyrażenia piękna, jeśli są umieszczone na właściwym miejscu; jeśli zaś są uporządkowane nieodpowiednio w sposób ich niegodny i dla nich niestosowny, tracą swój urok, jeśli same dla siebie są piękne. Jest bowiem rzeczą naturalną, że prawa strona musi w doskonałej równości odpowiadać stronie lewej. Dlatego będziemy przede wszystkim zwracać uwagę na to, aby wszystkie, nawet najmniejsze szczegóły, tak były rozmieszczone, by ich liczba, kształt i wygląd były do siebie ustosunkowane ze względu na plan i kierunek. To znaczy, aby wzajemnie odpowiadały so-



bie strona prawa i lewa, góra i dół, bliskie bliskiemu, równe równemu na ozdobę tego ciała, którego one są składnikami<sup>13</sup>.

Charakterystyka ta została określona przez Rudnicką jako „długa i nie bardzo jasna”<sup>14</sup>, a więc, podobnie jak w wypadku terminów *numerus* i *finitio*, wymagająca rekonstrukcji. Rekonstrukcja ta zaś powinna się oprzeć na zasadniczym wniosku, wyprowadzonym z analizy powyższej definicji, a mianowicie, że *collocatio* jest pojęciem złożonym z kilku innych, prostszych pojęć. Jako części składowe sensu terminu *collocatio*, Rudnicka proponuje wyróżnić pojęcia „symetria”, „ład”, *finitio* i „zmysł estetyczny”.

Alberti upatruje istotę symetrii w pojęciu *corrispondenza*, które w swoich traktatach eksplikuje jako „wzajemną odpowiedniość części”, „równość przeciwległych boków”, „równość odległości i odpowiadających sobie kątów”, „doskonałą równowagę między lewą a prawą stroną”<sup>15</sup>.

Główny nacisk w definicji *collocatio* kładziony jest na „położenie i umieszczenie części”. Znaczy to, że na czołowe miejsce w znaczeniu tego terminu wysuwa się aspekt lokalizacji składników całości (podczas gdy w pojęciach *numerus* i *finitio* – kwestia ilości i wielkości składników odpowiednio). *Collocatio* to tyle, co osiągnięcie ładu – wyznaczenie każdemu składnikowi najodpowiedniejszego miejsca, aby właśnie dzięki temu uporządkowaniu składników uzyskać piękno całości. Termin *collocatio* można w związku z tym przełożyć jako „rozmieszczenie”, „uporządkowanie”, „ugrupowanie”, „uszeregowanie”, „połączenie” czy też „kompozycja”. Rudnicka zdecydowanie opowiada się za terminem „kompozycja” – jako tym, który najlepiej oddaje znaczenie łacińskiego *collocatio*.

Część definiensa terminu *collocatio*, w której mowa o tym, że *collocatio* „w dużym stopniu zależy od rodzaju *finitio*”, wskazuje, że między tymi dwoma pojęciami zachodzi pewien związek. Według Rudnickiej:

---

<sup>13</sup> Tamże, s. 153–154.

<sup>14</sup> Tamże, s. 155.

<sup>15</sup> Tamże, s. 103.

(a) celem *collocatio* jest zaistnienie ładu – ułożenie części w piękną całość;

(b) suma niekształtnych, nieforemnych, brzydkich elementów, nie może utworzyć pięknej całości;

(c) stosunki wymiarów elementów całości powinny być więc wyznaczone według prawa *finitio*.

W ten sposób związek *collocatio* i *finitio* przybiera następujący charakter: proporcja (*finitio*) jest koniecznym, ale niewystarczającym składnikiem kompozycji (*collocatio*).

Zmysł estetyczny wreszcie, to rodzaj wrodzonej władzy umysłowej, która służy do wydawania sądów estetycznych i reaguje silniej i bardziej bezpośrednio na rzeczy brzydkie niż na piękne, na uchybienia pod względem piękna niż na jego realizację. *Collocatio*, w sensie estetycznego zmysłu artysty, występuje w roli naczelnej instancji, rozstrzygającej o rozmieszczeniu części w całości<sup>16</sup>.

Trzy, z czterech wyodrębnionych przez Rudnicką komponentów pojęcia *collocatio* („symetria”, „ład” i *finitio*), noszą charakter „matematyczny”, natomiast w sprawie czwartego składnika *collocatio*, czyli pojęcia „zmysłu estetycznego”, Rudnicka zajmuje stanowisko niekonsekwentne do poprzednich. Niekiedy uważa ona to pojęcie za czysto subiektywne, niematematyczne (gdyż jest ono „pierwiastkiem matematycznie niesprawdzalnym i nieobliczalnym, leżącym poza obrębem matematyki i w ogóle nauki”<sup>17</sup>), niekiedy zaś dopatruje się pewnej analogii między oceną prawdziwości twierdzeń matematycznych a oceną prawdziwości twierdzeń estetycznych (opartych na zmyśle estetycznym), a mianowicie, że wydaniu sądu estetycznego (np. że piękna rzecz jest piękna, a brzydka jest brzydka) towarzyszy ta sama pewność i wiarygodność, która towarzyszy wyda-

---

<sup>16</sup> Warto zwrócić uwagę na to, że Rudnicka w zasadzie nie mówi nic o wzajemnym stosunku składników *collocatio*: „symetrii”, „ładu”, *finitio* i „zmysłu estetycznego”. Kwestię tę należałoby jednak gruntownie przeanalizować, ponieważ jej rozstrzygnięcie mogłoby poważnie przyczynić się do wyjaśnienia istoty i struktury pojęcia *collocatio* (wydaje się bowiem, że np. symetria jest tylko szczególnym przypadkiem ładu).

<sup>17</sup> Tamże, s. 156–157.

niu sądu matematycznego<sup>18</sup>. Istnieją podstawy, by uważać, że druga interpretacja trafniej odzwierciedla poglądy samego Albertiego na istotę zmysłu estetycznego. W swoich poglądach Alberti przeciwstawia zmysł estetyczny subiektywnemu upodobaniu: zmysł ten odpowiada właśnie za wydawanie obiektywnych, prawdziwych sądów estetycznych, a nie sądów opierających się na subiektywnym guście. Zmysł estetyczny, według Albertiego, jest jednakowy u wszystkich ludzi i działa całkowicie analogicznie do umiejętności logicznego rozumowania i zdolności pojmowania prawd matematycznych:

Jest rzeczą osobistego gustu, że podoba się jednemu ta, drugiemu zaś inna piękna kobieta. Rzeczą zaś nieomylnego poczucia wewnętrznego i przekonania, pewnej wewnętrznej wrodzonej władzy intelektualnej jest to, że każdy człowiek piękny przedmiot musi uznać za piękny. [...] Twoje sądy o pięknie mają swe źródło nie w jakimś osobistym przypuszczeniu, lecz w pewnej wrodzonej nam władzy umysłowej i racji<sup>19</sup>.

W przeciwnym razie estetyka nie mogłaby rościć sobie prawa do naukowości<sup>20</sup>.

## 5. Wyniki analizy

Mimo że Rudnicka nie dokonała ostatecznej interpretacji pojęcia „zmysłu estetycznego” u Albertiego, jej konkluzja jest następująca: w treści pojęcia piękna (tj. harmonii) Albertiego dominują pierwiastki matematyczne, a to oznacza, że ma ono (oraz cały zbudowany na nim system estetyczny Albertiego) charakter matematyczny<sup>21</sup>. Pozwoliło to autorce na wyszczególnienie następujących konsekwencji dla całokształtu poglądów Albertiego na sztukę.

---

<sup>18</sup> Np.  $2 + 2 = 4$ .

<sup>19</sup> Tamże, s. 12.

<sup>20</sup> To z kolei znaczy, że pojęcie *collocatio*, na równi z pojęciami *numerus* i *finitio*, ma charakter czysto, a nie częściowo – jak to utrzymuje Rudnicka – matematyczny.

<sup>21</sup> Za istotną wadę pracy Rudnickiej trzeba też uznać to, że nie sprecyzowała ona, co sama rozumie przez „charakter matematyczny”; jej kryteria matematyczno-

### a. Naukowość sztuki

Oparcie estetyki na matematyce pozwoliło Albertiemu na podniesienie sztuki z poziomu rzemiosła (*artes mechanicus*) do wyżyn nauki (*artes liberales*), a więc przekształcenie estetyki w naukę, która bada i wykrywa trwałe i niezmiennie zasady sztuki, pewne i obiektywne kryteria piękna. W ten sposób udało się Albertiemu zwalczyć subiektywistyczne traktowanie istoty piękna i sztuki jako nienaukowe.

### b. Jedność sztuki

Matematyczne pojęcie harmonii odgrywa w systemie Albertiego rolę podstawy jedności sztuki: jest ono wspólnym mianownikiem nie tylko malarstwa, rzeźby i architektury, ale i muzyki, z której właśnie zostało przez Alberta zaczerpnięte. W ten sposób harmonia staje się łącznikiem między zjawiskami optycznymi a akustycznymi; staje się wspólną podstawą estetycznych wrażeń słuchowych i wzrokowych.

### c. Zadania artysty

Matematyczne podstawy estetyki i sztuki powodują, że w twórczości artystycznej moment intelektualny zajmuje bardziej uprzywilejowane miejsce nad momentem uczuciowym i intuicyjnym: sztuka jest rodzajem wiedzy, nie ekspresji. Prawdziwy artysta osiąga harmonię nie w twórczym procesie improwizacji ani nie „przez przypadek”, lecz „według z góry przemyślanego i konsekwentnie przeprowadzonego planu”. Wszystkie elementy pięknego dzieła sztuki muszą być głęboko przemyślane, związane ze sobą węzłem matematycznej konieczności: dlatego koniecznym dla artysty jest znajomość matematyki.

---

ści analizowanych pojęć są zmienne: kryterium bywa przynależność oznaczającego to pojęcie terminu do podstawowej terminologii matematycznej; bywa nim niepodważalna (charakterystyczna dla sądów matematycznych) prawdziwość odwołującego się do tego pojęciu sądu itd.

Kategorie *numerus*, *finitio*, *collocatio* i *concinnitas* w sposób doskonale spełniają się w utworach przyrody, dlatego też artysta przede wszystkim powinien mieć postawę badacza, nastawionego na poznanie, odkrycie i objawienie we własnej twórczości artystycznej praw, według których tworzy przyroda. Prawa estetyki występują więc jako prawa obiektywne, imperatywy dla artysty. Estetyka może być zatem traktowana jako nauka normatywna.

### **Milena Rudnicka's attempt to reconstruct the system of aesthetics of Leon Battista Alberti**

This paper is aimed to present and give a critical analysis of content of typescript *The role of mathematics in the aesthetics of Alberti* (Lvov, 1918) written by famous Ukrainian scientist and social activist Milena Rudnicka. The author reconstructs Alberti's theory of beauty in a specific way, based on an analysis of the major aesthetic concepts that Italian philosopher used in his main three treatises: *Della pittura* (1435), *De re aedificatoria* (1450–1452) and *De statua* (1464).

#### **Keywords**

mathematics, aesthetics, Renaissance, *numerus*, *finitio*, *collocatio*, *concinnitas*