

SPRAWOZDANIA – RECENZJE – Dyskusje

NAD KARTKAMI SPOD SZTALUGI STANISŁAWA SOBOLEWSKIEGO

Stanisław Sobolewski, *Kartki spod sztalugi*, Universitas, Kraków 2015.

Na samym początku chciałoby się powiedzieć: *Gloria artis!* Oto bowiem artysta malarz, także pedagog, profesor i współtwórca Wydziału Sztuki krakowskiego Uniwersytetu Pedagogicznego przypomina sobie, że jest również polonistą (absolwentem UJ) i obok licznych konfiguracji barw i światłocieni postanowił pozostawić po sobie „słowo”. Leżą zatem przed nami *Kartki spod sztalugi* jako zbiór esejów o charakterze historycznoliterackim, krytycznoartystycznym, a także autorefleksyjnym czy refleksyjnym w szerszym sensie. Czy jest tam jakaś filozofia, filozofia sztuki, twórczości czy po prostu życia? Można ogólnie zakładać, że filozofia, choćby w stanie utajonym, jest wszędzie i we wszystkim – trzeba ją tylko umieć wydobyć. Niech zatem książka Sobolewskiego posłuży jako swego rodzaju „materiał” do poddania analizie tezy o co najmniej ukrytej filozoficzności świata, życia społecznego i kultury.

Punktem wyjścia jest wstępny rozdział pt. *Usprawiedliwienie*. Autor „usprawiedliwia” się, że coś napisał, mimo że jak stwierdza: „nie znosi pisać”. Zatem jeszcze jeden przypadek słynnego „Nie chcę, ale muszę”. W tym przypadku imperatywem zniewalającym do zrobienia rzeczy nielubianej jest niewątpliwie życiowa potrzeba podsumowania mnogości i bogactwa doświadczeń. Oscylują one między Akademią Sztuk Pięknych w Krakowie a uniwersytecką polonistyką (UJ). Czytamy na stronie 10., że młody dr Franciszek Ziejka wysoko ocenił pracę przyszłego malarza o malarskości poezji Leopolda Staffa. Z ponadczasowego i ogólnego punktu widzenia jest to dowartościowanie interdyscyplinarności, która wielokrotnie gości w omawianej książce.

Perspektywa interdyscyplinarna w poznaniu i tworzeniu znajduje po dziś niebanalne manifestacje. Narzuca się w pierwszej kolejności działalność artystyczna Tadeusza Kantora (zmarłego przed dwudziestu pięciu laty, ale którego dzieł echa nie milkną), który uczynił z teatru malarstwo, a z malarstwa teatr. Możliwe są i inne połączenia, na przykład teatru i wykładu akademickiego. Ostatnio grupa fizyków z Instytutu Fizyki Jądrowej im. Henryka Niewodniczańskiego Polskiej Akademii Nauk w Krakowie-Bronowicach zrealizowała ogromny spektakl pt. *Gwiezdny pył* wystawiony na wielkiej scenie krakowskiego Centrum Koncertowo-Kongresowego. Z innej strony, znakomitym osobowościowym przykładem wielowymiarowej interdyscyplinarności jest głęboko i wszechstronnie wspomniany przez Sobolewskiego Stanisław Rodziński, malarz i pedagog, szkolny i akademicki. Ze swej strony pamiętam jak w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego już wieku zaprosiłem profesora Rodzińskiego na zorganizowane przeze mnie na Politechnice Krakowskiej Otwarte Seminarium Interdyscyplinarne. Rodziński

wyłosił wykład pod tytułem „Sztuka jako poznanie”. Epistemologiczny charakter tego wystąpienia nie ulega wątpliwości, zaś rezonans tego tematu w środowisku filozofów sztuki wciąż czeka na wzmocnienie. Może zatem *Kartki spod sztalugi* Stanisława Sobolewskiego, mimo swego „niewinnego” tytułu, przyczynią się do wzmocnienia prób potraktowania sztuki właśnie jako poznania, nie tylko zaś jako przedmiotu wąsko pojmowanej estetyki.

„Każdy nauczyciel jest potencjalnie mistrzem” (s. 13). Na kartkach spod sztalugi pojawia się zatem jeszcze jeden pedagog, licealny polonista i wychowawca Janusz Kaczkowski. Ten niebanalnie zasłużony dla krakowskiego szkolnictwa nauczyciel w indywidualnym życiorysie przyszłego malarza zaznaczył się tym, że nie darował mu nauczania się na pamięć słynnych wersów wieszca (zob. *Kartki...*, s. 28–29):

*Nasz naród jak lawa,
Z wierzchu zimna i twarda, sucha i plugawa,
Lecz wewnętrznego ognia sto lat nie wyziębi;
Plwajmy na tę skorupę i zstąpmy do głębi.*
(Adam Mickiewicz, *Dziady* cz. III)

Niektórzy koledzy i koleżanki Sobolewskiego, dzięki wytrwałości pedagogicznej profesora Kaczkowskiego, też przechodzili przez życie z dokładną znajomością tego przesłania. Wrażliwość historiozoficzna każe wszakże postawić pytanie: Czy wersety Mickiewicza są imperatywem, nakazem czy może raczej problemem? Historia narodu polskiego poucza, jak trudno ukryć, iż „zstępowanie do ognistej głębi” nie kończyło się zazwyczaj pomyślnie. Może zatem należałoby dużo więcej uwagi poświęcić „skorupie”? Licealny polonista tak sprawy wyraźnie nie stawiał, ale też, odnoszę wrażenie, daleki był od bezrefleksyjnego i bezkrytycznego przyjmowania sławnych tekstów sławnych autorów. Tym się przejawia mistrzostwo edukacyjne.

Na *Kartkach* Sobolewskiego, dokładniej na stronie 33, można znaleźć jeszcze strofę bardziej współczesnego autora, Gałczyńskiego, z jego *Pieśni*:

*Jesteśmy w pół drogi. Droga
pędzi z nami bez wytchnienia.
Chciałbym i mój ślad na drogach
ocalić od zapomnienia.*

Te wersy są nośne filozoficznie w potocznym sensie „filozoficzności”, jednak myślę, iż mają i głębszy sens ontologiczny. Wiąże się on ze śmiercią człowieka w świecie. Jeszcze Horacy pisał *Non omnis moriar*. Zatem, jaki jest status człowieka po śmierci fizycznej? Śmierć fizyczna nie oznacza śmierci metafizycznej. Jest jeszcze specyficzny wymiar teologiczny oraz nieco bardziej praktyczny i konkrety styczny wymiar religijny, społeczno-psychologiczny. Na przykład, po śmierci znanego aranzera artystyczno-kabaretowego Piotra Skrzyneckiego mawiano, że „teraz siedzi sobie w niebieskiej (niebiańskiej) kawiarni i popija niebieskie piwo”. Metafora – powiedz – ale może cała Biblia, nie mówiąc o innych świętych księgach, jest pełna metafor. Te metafory są konkretystycznymi „reprezentacjami” (matematycy dostrzegą w tym terminie dodatkową treść i sens!) pewnych jakości aksjologicznych i psychologicznych. Kiedy treści metafizyczne wykraczają (transcendują) poza możliwości języka, potrzebna jest owa metoda reprezentacyjna, przynajmniej pomocniczo, na użytek potocznego ludzkiego

porozumiewania się czy też dla umocnienie więzi społecznych. Przecież religia to etymologicznie (re- ligo = silnie wiąże) więź, silna, trwała, nie ulotna więź.

Filozof penetruje bardziej intelektualnie, pojęciowo, analitycznie. Śmierć jest w szczególności nieodwracalnym wyczerpaniem się indywidualnej energii życiowej. Antycypując ten fakt, człowiek szykuje pogrzeby, nagrobki, napisy, które są fizycznie, i w konsekwencji psychicznie, bardziej trwałe niż ludzki organizm, choć one też kiedyś ulegną unicestwieniu. Czy za miliard lat (skończony okres, odcinek czasu!) ktoś będzie pamiętał o Einsteinie? Czy będzie miał kto? Gałczyńskiego „ślady ocalałe od zapomnienia” sugerują jakby coś więcej niż nagrobkowo-tekstową mnemotechnikę ocalania od zapomnienia. Może sam poeta tak daleko czy głęboko nie zamierzał sięgać. Może wielkość poety polega na tym, że jego utwory mogą przekraczać jego ściśle autorską wyobraźnię, ale za to ponad miarę rozbudzać wyobraźnię niektórych czytelników i interpretatorów. Filozof, przynajmniej taki filozof, któremu nieobca jest perspektywa fenomenologiczno-egzistencjalna, taką możliwość niewątpliwie dostrzeże i będzie chciał traktować następstwa fenomenu śmierci człowieka w kategoriach konstytuowania w istnieniu świata ludzkiego. To nie jest tylko używanie „poważnych” słów na miejsce potocznych, lecz fundamentalna (bynajmniej nie fundamentalistyczna!) zmiana perspektywy interpretacyjno-poznawczej. Konieczne, na bardziej zaawansowanym etapie myślenia, jest przejście od języka psychologiczno-mnemotechnicznego do języka ontologiczno-konstytutywnego i aksjologicznego. Znamienne, że nawet psycholodzy, naukowcy odczuwają taką potrzebę (zob. Adam Niemczyński, *O początkach psychologii w Polsce*, „PAUza Akademicka” nr 293, 16 kwietnia 2015).

Świat ludzki (*Lebenswelt*), w odróżnieniu od przyrodniczego kosmosu, jest budowany aktami i wysiłkami świadomości oraz działalności poszczególnych ludzi. To jest swoista „tkanina” zaszłości i jakości podtrzymywana w swoim czasowym istnieniu siłą zbiorowej świadomości i siłą ducha ludzkiego. Ten proces ma charakter gry o zaznaczenie swojego autorskiego udziału. Pamiętam słowa Wiktora Zina, że „mamy to w genach, że walczymy o niezapomnienie zbiorowe naszego autorskiego udziału w budowę świata szeroko rozumianej kultury”. To budowanie ma sens ontologiczny, chodzi w nim nie o przelotne „zaistnienie”, lecz trwałe istnienie. Poszczególnym ludzkim podmiotom i towarzyszącym im wspólnotom różnie się to udaje, ale pozytywnie aktywni mają zagwarantowane jakieś minimum absolutnego udziału w sensie świata i historii. Jest tak nawet przy założeniu augustyńskiej predestynacji, co pokazuje ontologiczna teologia protestanckiego przecież teologa Paula Tillicha, wyłożona w jego dość przystępnej książce *Męstwo bycia*.

W takim filozoficzno-teologicznym kontekście (gdzie teologia nie jest standardową apologetyką, lecz ontoaksjologią wartości absolutnych) *Kartki* Sobolewskiego są jakby nicią we wspomnianej wyżej tkaninie w odniesieniu do osób tam przedstawianych. Weźmy jeszcze inny przykład człowieka, który odszedł ze świata „w połowie, czy raczej jednej trzeciej, drogi”. To ów Ikar z Czechowic (s. 54 i następne). „[...] Z dziesiątego piętra rozciągał się urzekający widok na stary, zimowy Kraków. Wieże kościołów i połacie dachów lśniły bielą śniegu i błyskami sztucznych ogní. Nad głową migotały wabiąco gwiazdy mroźnego nieba, z dołu dolatywał stłumiony szum roztańczonego miasta. Poleciał. Niezauważony – jak na obrazie Breughla. Nie zdążył rozwinąć skrzydeł”.

Malowanie piórem, w szczególności wierszem to temat zasługujący na uwagę estetyków. Absolwenci dobrych liceów zapewne do dziś pamiętają *Wysokie drzewa* Leopolda Staffa:

*O, cóż jest piękniejszego niż wysokie drzewa
W brzoje zachodu kute wieczornym promieniem,
Nad wodą, co się pawich barw blaskiem rozlewa,
Pogłębiona odbitych konarów sklepieniem.*

Malarz i polonista, jakim jest Stanisław Sobolewski, postanowił wypłynąć na głębsze i trudniejsze wody i wspomagać się zaskakującym chyba niektórych przynajmniej (małodusznych?) tematem malarstwa *Króla Ducha* czy, w ogóle, dramatów mistycznych Juliusza Słowackiego.

Może na początek słowo o ewentualnej filozoficzności tej spuścizny poety. Myślę, że definitywnie sprawę rozstrzyga diagnoza historycznoliterackiego znawcy przedmiotu Juliusza Kleinera: „W *Genesis* i dopełniającym ją ciągu dalszym dzieła filozoficznego Słowacki dał całość swego systemu, chociaż właściwie ani do myślenia ściśle filozoficznego nie był skłonny, ani myśli nie umiał ująć w tok systematyczny, jednolity, konsekwentny. Konstruował tylko poemat filozoficzno-religijny jako typowy romantyk zacierający granice między poezją i filozofią, między sztuką i nauką – jako typowy mistyk nie uznający granic między fantazją i objawieniem, między ukazywaniem analogii a logiką, między rozjaśniającymi tajemnicę blaskami koncepcji ponętnych a zgłębiającym badaniem – jako umysł spragniony pełnego i najwyższego poznania, niezdolny do pogodzenia się z cząstkowością i ograniczonością wiedzy naukowej” (J. Kleiner, *Słowacki*, Ossolineum 1969, s. 263–264).

Zatem jeśli szukać u Słowackiego pierwiastka filozoficznego, to raczej od strony działu filozofii zwanego estetyką. I tu „malarstwo dramatów mistycznych Słowackiego” w ujęciu Stanisława Sobolewskiego daje pewną szansę. Zobaczmy.

Autor *Kartek spod sztalugi* pisze:

Poezję Słowackiego bardzo często przyrównywano do malarstwa. Dostrzegano podobieństwa z Rafaelem, Veronesem, Turnerem, Eugeniuszem Delacroix, Gustawem Moreau czy Burne-Jonesem. Bogactwo przytaczanych nazwisk związanych z różnymi przecież kierunkami artystycznymi zdaje się więcej mówić o gustach i poglądach estetycznych, z perspektywy których porównania te padały, niż o dziele poety. Co więcej, zdaje się, że pod hasłem „malarstwa” rozumiano różne zjawiska, często właśnie te, które w malarstwie są określane jako „literackie” – motywy fabularne, alegorie, stereotypy nastroju. Pojęcie „malarstwa” wypada zatem zawęzić i odnieść do sposobu słownych ekwiwalentów wartości plastycznych i wyznaczanych przezeń ram konkretyzacji wyglądu (używam tego terminu za Romanem Ingardenem – por. *O dziele literackim*, Warszawa 1960; *O budowie obrazu*, Kraków 1946) przede wszystkim, choć nie wyłącznie, wzrokowych, umożliwiających tworzenie spójnej konstrukcji *quasi-wizualnej*, *sui generis* „powidoku”, że przywołały nieprecyzyjnie termin Strzemińskiego. Konstrukcji wynikającej ze zmysłowego odbioru świata otaczającego i opartej na zasobach doświadczeń bezpośrednio na tej drodze nabytych, a tym samym wspólnych w najszerszym sensie pisarzowi i czytelnikowi (*Kartki...*, s. 84).

Nieco dalej znajdujemy w omawianej książce konkretne ilustracje, między innymi „wieloelementowy epizod” będący treścią opowiadania Pafnucego ze *Snu srebrnego Salomei* Słowackiego (akt III, w. 90 i nast.). Przytoczmy za Sobolewskim: „[...] Kolejny obraz tego poliptyku konstruowany jest pełnym światłem, jakby pomnożonym odbiciem w lustrze wody:

*Okolo dziewiątej rano
Przyjechaliśmy nad duże
Serca wód, wielkie kałuże,
Stawek [...]
Tam starzec z chorągwią złotą
A za nim pomniejsze znaki
Wbrodziły... a wody śpiące*

*W srebrne się wielkie miesiące
Rozeszły; [...]
(akt III, w. 181–191)*

Autor książki komentuje: Oto Pafnucy relacjonuje swoje spostrzeżenia. Spostrzeżenia uczestnika–jeźdźca, który z wysokości siodła spogląda na obraz odbity w lustrze wody. Czy zatem czasownik „wbrodziły” to tylko zaznaczenie czynności rzeczywiście, czy może również, a nawet przede wszystkim, opis sylwetek jeźdźców? Dalej następują bardziej systematyczne analizy kompozycyjno-estetyczne. Ja natomiast chciałbym „przystanąć” nad szczególnym tematem „wody i odbić w wodzie”. Był to temat bliski również Mickiewiczowi, zwłaszcza w pięknym i głębokim wierszu *Nad wodą wielką i czystą*. Niektórzy mogą pamiętać estetyczną analizę tego utworu dokonaną przez profesora Władysława Stróżewskiego na niedysiejszym „Tygodniu filozoficznym” w KUL. Analiza pokazywała spiralnie wielopiętrową czy wielowarstwową strukturę utworu, w kontraście do „jednowarstwowości” wielu utworów współczesnych.

A „woda”? WODA, być może, jawi się jako estetyczne *arche* artystycznej wszechrzeczy, może na spółkę ze światłem?

Jeśli chodzi o Słowackiego i jego pozycję w świecie literatury to powstaje problem: dlaczego tak dobry poeta, i to zupełnie serio, bez sarkazmu Gombrowicza („Słowacki dobrym poetą był?” – z *Ferdydurke*), nie jest interesujący dla międzynarodowego świata? Narzuca się odpowiedź: jest tak, ponieważ Słowacki swój niewątpliwy kunszt poetycki użył do „złych” tematów, nieinteresujących dla innych niż polski krągów kulturowych. Ale przecież, w dzisiejszych czasach, Tadeusz Kantor też jest „prowincjonalny”, co nie przeszkodziło w szerokiej światowej renomie. Problem nie jest prosty i nie zamierzam go tutaj rozwijać. Ograniczę się do sugestii: może aspektywne podejście do spuścizny Słowackiego, na przykład ukazywanie malarskości jego utworów dramatycznych, jest pewnym sposobem na uniwersalizację specyficznie polskiego wieszca?

Kończąc powoli ten niedoskonały, bo daleko niepełny, przegląd wątków i tematów książki Sobolewskiego chciałbym odnieść się jeszcze, choćby pobieżnie do paru spraw. Pierwsza dotyczy pojęcia „pamięci narodowej”. Jest w naszym kraju instytucja, która ma to pojęcie w nazwie, jest to oczywiście Instytut Pamięci Narodowej. Jakże wiele zależy od tego, jak szeroko (a może i głęboko?) jest ta nazwa pojmowana. Czy dotyczy ona wyłącznie pamięci rewindykacyjnej w stosunku do podmiotów uznawanych za wrogie względem wartości narodowych, czy może obejmuje ona również ochronę przedmiotów i świadectw będących nośnikami tych wartości? Autor omawianej książki wyraźnie liczył na tę drugą, szerszą opcję semantyczną, odnoszącą się do świadectw i śladów kultury niezależnej w latach 1982–1989 w Polsce. Rozgoryczony pisze na s. 62: „Po dwudziestu latach nie zrobiono nic, by tamten czas utrwalić dla potomnych”. Specjalny list wysłany do dyrektora Oddziału Krakowskiego Instytutu Pamięci Narodowej nie doczekał się żadnej odpowiedzi. Ze swojego analogicznego doświadczenia wiem, że oficjalna niewrażliwość na szerszą semantykę terminu „pamięć narodowa”

nie jest czymś wyjątkowym. Poruszam ten temat w kontekście filozoficznych aspektów książki dlatego, iż od czasów Kanta oraz filozofii lingwistycznej wiadomo ponad wszelką wątpliwość, że świat jest w istotnej mierze „konstruowany” przez język pojęciowy, jaki jest normą komunikacji społecznej. Zatem niefortunne wybory semantyczne mogą negatywnie wpłynąć na rozwój kulturowy społeczeństwa.

Cechą *Kartek spod sztalugi* jest niezwykle poczucie humoru. Chyba jego największe natężenie czytelnik znajdzie na pierwszych stronach rozdziału-eseju pt. *Mój mistrz* (s. 42 i nast.). Rzecz dotyczy malarskiej inicjacji młodego Stanisława na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Był to proces ze swoistą „dialektyką”, opisany po latach z humorystycznie ujętą wnikliwością niezwykle pouczającą pod względem socioaksjologicznym. Potwierdza to jednocześnie mój pogląd (wyniesiony być może z mojego zamierzchniego wykształcenia psychologicznego), że humor ma znaczenie poznawcze, że pozwala on lepiej zrozumieć i uchwycić istotę przedstawianej sprawy. Zwłaszcza wtedy gdy ta istota wymyka się przedstawieniu za pomocą prostej deskrypcji.

Stanisław Sobolewski nie uprawia filozofii *explicite*, jednak jego relacje i refleksje stanowią duży potencjał filozofowania w poważnym sensie – zwłaszcza w czasach, w których społeczeństwo wykazuje mniej zrozumienia dla ogólnych, abstrakcyjnych i oderwanych od konkretnych roztrząsań. Nawet matematycy dochodzą do wniosku, iż *general should be embodied in the concrete* (*ogólność powinna być ucieleśniona w konkretności*) – zalecana reguła dydaktyczna i metodologiczna. Zaś w materii artystycznej można by zakonkludować, iż estetycy i filozofowie sztuki powinni utrzymywać organiczną więź ze sztuką samą. Niewykluczone, że Ingardenowska estetyka fenomenologiczna mogłaby na przykład w syntezie literackości i malarskości znaleźć nowe ożywcze źródło. *Kartki spod sztalugi* są dobrym przykładem w tym zakresie i warto się nad nimi pochylić filozoficznie.

Nie można wszakże zakończyć tego omówienia bez zwrócenia uwagi na ilustracje, oszczędnie pod względem poligraficznym zreprodukowane obrazy Aleksandra Kurcza, Stanisława Rodzińskiego i Zbigniewa Grzybowskiego. Na szczególną uwagę zasługuje okładka przedstawiająca fragment obrazu Stanisława Sobolewskiego *Brama nieba*. Niebieska kaskada ram, a może kartek (?) oraz mały barwny motylek robiący w perspektywie dalszego spojrzenia trójwymiarowe wrażenie jakby usiadł na książce.

EUGENIUSZ SZUMAKOWICZ
(Kraków)

SZANTAŻ TEORII

Agnieszka Rejniak-Majewska, *Puste miejsca po krytyce? Modernizm i materialistyczna rewizja autonomii sztuki*, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2014, s. 244.

W tekście proponuję zastanowić się nad wybranymi kwestiami podejmowanymi przez Agnieszkę Rejniak-Majewską w książce *Puste miejsca po krytyce? Modernizm i materialistyczna rewizja autonomii sztuki*. Autorka jest historykiem sztuki, pracownikiem Zakładu Estetyki na Uniwersytecie Łódzkim i od wielu lat zajmuje się sztuką i teorią modernizmu. Omawiana książka ukazała się w Łodzi w 2014 roku. Poniżej prezentuję treść dwóch rozdziałów tej pozycji, które wzbogacone są komentarzem.

Głównym zagadnieniem poruszonym przez autorkę *Pustego miejsca po krytyce...* jest różnorodność relacji, jakie zachodzą między teorią sztuki a samą sztuką (dziełem sztuki). Rozpoczynając analizę tego zagadnienia Rejniak przywołuje słowa Yve-Alain Bois, który w książce *Painting as Model*, pisze o nowoczesnym zjawisku „szantażu teorii” (zob. S. Rejniak-Majewska, s. 7)¹. Bois, jak słusznie pisze autorka, nie miał tu na myśli teorii sztuki w jej tradycyjnym rozumieniu. Zjawisko „szantażu teorii” nie popycha więc do odrzucenia teorii sztuki w ogóle, jednak zwraca uwagę na system, który restrykcyjnością ogranicza możliwość interpretowania i odczytania danego dzieła. Z naciskiem teorii i jej obezwładniającą siłą spotykamy się chyba wszyscy, jako odbiorcy sztuki współczesnej, w momencie, w którym uświadamiamy sobie, że teoria i język zaproponowane przez krytykę zdominowały nas w doświadczeniu estetycznym dzieła.

Bois odrzuca teorie restrykcyjne, gdyż nie służą one ugruntowaniu i przedstawieniu żadnego rodzaju wiedzy, a działają destrukcyjnie na wolność twórczą i żywotność sztuki. Restrykcyjność taka, jak pisze Rejniak-Majewska, charakterystyczna jest dla języków post-strukturalnych oraz dla krytyki ideologicznej, które tworzą coś w rodzaju „podręcznej skrzynki z narzędziami”, z której wydobywa się gotowy zestaw kategorii, reprodukując utrwalone schematy teoretyzacji i konceptualizacji (s. 7–8). W takiej ograniczonej i uproszczonej relacji odbiorcy ze sztuką słusznie widzieć można zagrożenie dla jej autentycznego i autonomicznego bycia. Bois, a za nim Rejniak-Majewska, postulują powrót do samego przedmiotu i do jego możliwie czystego doświadczenia. Tym sposobem może udać się przywrócić istotę sztuki, która tkwi wprawdzie w skonceptualizowanym przedmiocie, ale nie w teorii samej.

Wiele z analiz zebranych w książce *Puste miejsce po krytyce...* jest gestem sprzeciwu wobec estetyki lub jest próbą podważenia obecności transcendencji w estetyce, kwestionowaniem przedmiotu estetycznego i nową propozycją myślenia o przedmiotowości w sztuce, o tworzonych w jej ramach związkach tego, co zmysłowe, cielesne i tego, co jest jej znaczeniem (s. 10). A skąd tytuł książki? Jak pisze autorka, „tytuł *Puste miejsce po krytyce?* odnosi się przede wszystkim do [...] podkreślonej dziś utraty stabilnej pozycji i prerogatyw dyskursu komentującego sztukę i dążącego do jej wartościowania. Wskazuje on na brak adekwatnego miejsca i wspólnej, jednoczącej płaszczyzny, na której prowadzona byłaby tego rodzaju krytyka; mówi o osłabieniu jej autorytetu, rozmyciu instytucji oraz form gatunkowych, z jakimi dawniej była związana” (s. 14). Być może, jak sugeruje Rejniak-Majewska, jeśli sama sztuka stała się jakąś nową formą krytyki (czyli performatywnym badaniem społeczeństwa i kultury lub antropologią współczesności), to krytyka jako werbalny komentarz do niej nie jest już nam potrzebna? (s. 14).

JAKA TEORIA SZTUKI?

Mimo uwag powyższych, w książce nie znajdziemy krytyki teorii sztuki jako takiej – autorka zaznacza, że teoria współtworzy dzieła sztuki, ale zwraca też uwagę, że uwiedzenie przez teorię jest tak samo niebezpieczne, jak traktowanie sztuki wyłącznie z perspektywy antyteoretycznego doświadczenia estetycznego, czysto zmysłowego smaku i gustu. Autorce chodzi o zastanowienie się nad historią filozofii sztuki i po-

¹ Y-A. Bois, *Painting as Model*, Cambridge 1993, s. xi–xii.

czątkami jej teorii w nowoczesnym, dwudziestowiecznym wydaniu. I tu ważny głos zabrał Bruno Latour, który w eseju *What is Iconoclash? Or is there a World Beyond The Image Wars*² wskazuje, że teoria i namysł nad sztuką są potrzebne, jednak zachodzi wielka potrzeba uczynienia ich „bardziej kosztownymi”, wymagającymi wysiłku, refleksji, a także kompetencji intelektualnych, które nie mogą być zastąpione powielaną kalką pojęciową. Krytyka nowego post-strukturalistycznego języka zwrócona jest przeciwko „tanioci” i bezwartościowości prowadzonych nad sztuką dywagacji. Podążając za intuicją Latour i Rejniak-Majewskiej, możemy dołożyć tu jeszcze zarzut ilości produkowanych „kalkowych” wypowiedzi o sztuce, wypowiedzi, które – dla samego dzieła – lepiej byłoby, żeby nie powstały.

W wielu miejscach *Pustego miejsca po krytyce...* znajdujemy odtworzenie historycznych dyskusji i przypomnienie argumentów, jakie padały, gdy ustalała się obecna pozycja krytyki i estetyki. Jednym z teoretyków odrzucających transcendencję sztuki był Theodor Adorno, który podkreślał, że sztuka sama jest częścią rzeczywistości, którą krytykuje. Zdaniem Adorno, doświadczenie sztuki jest raczej sposobem ujawnienia się społecznych mechanizmów władzy, kodów symbolicznych lub ideologii (s. 17), niż formułowaniem faktycznych opinii o sztuce. Temu poglądowi próbuje dać opór Irit Rogoff, która rozszerza znacznie rozumienia i wartości sztuki, podkreślając, że chociaż dawne podziały na to, co artystyczne, naukowe i teoretyczne, straciły dzisiaj ważność, to krytyka nadal wiele mówi o sztuce, pod warunkiem, że potrafi powrócić do rzeczy samej i do jej indywidualnego doświadczenia.

REPRESYJNOŚĆ SZTUKI – ADORNO

Teorią Adorno autorka zajęła się osobno w rozdziale *Krytyka podmiotu i obrona dzieła. Dialektyka autonomii w estetyce Theodora W. Adorno*. Refleksje zawarte w rozdziale dotyczą nie tylko samej sztuki, ale również rozumienia podmiotowości i człowieka. Autorka zestawia spostrzeżenia filozofa w kreatywny i intersujący sposób, wydobywając z nich ciekawe konsekwencje. Mottem rozdziału są słowa Adorno, który w *Dialektyce Oświecenia* pisze: „Straszne rzeczy musiała ludzkość wyrządzić sama sobie, by stworzyć jaźń, tożsamy, nastawiony na osiągnięcie celów, męski charakter człowieka, i coś z tej pracy powtarza się nadal w każdym dzieciństwie” (s. 47). Adorno przypomina wielokrotnie tezę o represyjnych źródłach powstania podmiotowości. Stworzenie samodzielnego, samoświadomego człowieka wymusza i zakłada przemoc na sobie samym; zakłada stłumienie w sobie tego, co Adorno nazywa w człowieku jego „wewnętrzna natura”.

Celem, jaki stawia sobie Adorno, jest podważenie romantycznej koncepcji źródłowej i subiektywnej „przestrzeni wewnętrznej”. Jeśli poszukujemy w tej przestrzeni obiektywności i stałości, jesteśmy skazani na niepowodzenie, ponieważ owa wewnętrzność jest rodzajem historycznego więzienia, w którym istnieje wyłącznie pozór trwałości. Mimo tej krytyki, filozof konsekwentnie broni autonomii jednostki, tak jak broni autonomii dzieła sztuki w jego jednostkowym byciu. Rozwiązania, jakie proponuje Adorno, mają nie tylko charakter estetyczny (powiązany z dziełem sztuki), ale dotyczą

² B. Latour, *What is Iconoclash? Or is there a World Beyond The Image Wars* [w:] *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, ed. by B. Latour, P. Weibel, Cambridge, 2002, s. 25, cyt. za: A. Rejniak-Majewska, *Puste miejsce po krytyce?*, dz. cyt., s. 8.

całej rzeczywistości, angażując również problematykę ekspresji cierpienia, która pełni tu rolę przypomnienia „tego, co nieme” (s. 56), a co widoczne w sztuce.

Doświadczenie estetyczne rzeczywistości, dzieła i natury, pełni funkcję otwarcia na to, co minione, a co może być przypomniane z okresu „przedpodmiotowego”. W doświadczeniu estetycznym mamy kontakt z przestrzenią, w której możliwe jest odzyskanie przez podmiot dostępu do jego prawdziwej natury. Tak, jak dynamiczna jest natura, tak dzieło sztuki jest dynamicznym związkiem swoich elementów, które wchodzą z sobą w relacje i wzajemnie się zapośredniczają. Celnie zauważa Rejniak-Majewska, że taki powrót do natury jest jednocześnie powrotem do rzeczy, do dzieła sztuki i obaleniem fałszywej władzy języka, stojącej u podstaw jego restrykcyjności wobec sztuki. Tym samym doświadczenie estetyczne ma moc odwrócenia przemocy. Jednak proces taki może mieć również swoje drugie oblicze, ponieważ wyzwalając podmiot, dzieło staje się zamknięte, zakończone i wytworzone, staje się dziełem „dla podmiotu”.

FORMY DOMINACJI I PRZEMOCY

Różne formy sztuki w różnym stopniu pokazują i realizują dominację i przemoc. W szczególności dużym stopniu czyni to sztuka klasyczna o czystej i wyznaczonej kanonem formie. Tu wcieleniem zasady panowania jest sama forma i wyraźne oddzielenie jej od przypadkowości świata natury. Adorno pisze: „Im forma jest czystsza, im wyższa jest autonomia dzieł, tym bardziej są one okrutne”³.

Do jakich przykładów sięga filozof? Adorno krytykuje szczególnie muzyczną twórczość Strawińskiego, pisze o dziele *Święto wiosny*, które ma opierać się przede wszystkim na bezpośredniej zmysłowej stymulacji, przy rezygnacji z formy rozumianej jako intencjonalne złożenie struktury wewnętrznej (s. 59). Czytamy: „Nie tylko temat *Święta wiosny*, jakim jest ofiarniczy rytuał, ale przede wszystkim jego warstwa muzyczna, z jej «prymitywnym» mechanicznym rytmem, oznacza zdaniem Adorna regresywne utożsamienie się z «barbarzyństwem», z kultem przyrodniczych mocy, które jednostkę każą złożyć w ofierze «na ołtarzu zbiorowości»” (s. 59). Dla Adorna dzieła Strawińskiego są odbiciem rytualnej przemocy.

W książce Rejniak-Majewskiej znajdujemy interpretację poglądów Adorna, z którymi autorka nie zgadza się w pełni, pisze, że: „pytanie, jaka sztuka zasługuje na miano refleksyjnej i krytycznej, nie znajduje [...] jasnego rozstrzygnięcia – Adornowska metoda «myślenia sprzecznościami» nie prowadzi w tej kwestii do czytelnego rozwiązania i nie daje jednoznacznych kryteriów. Powtarzane przezeń retoryczne zabiegi hiperbolizacji, mimetycznego upodobnienia i zwierciadlanych odwróceń świadczą raczej o upodobaniu do paradoksów” (s. 60).

„WYNALEZIENIE WOLNOŚCI” I PÓŻNA NOWOCZESNOŚĆ SZTUKI

Czy historia estetyki jest historią zdobywania wolności (przez sztukę, odbiorcę, artystę...)? Wiele wskazuje na to, że tak. W *Puste miejsce po krytyce...* przypomniane zostało pojęcie „wynalezienia wolności” filozofa Jeana Starobinskyego⁴. Agnieszka

³ Th. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 93.

⁴ Por. J. Starobinsky, *Wynalezienie wolności 1700–1789*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2006.

Rejniak-Majewska w tym kontekście patrzy na dokonania Kanta i Schillera. Wnioski wydają się interesujące – powiązania między pojęciem „wynalezienia wolności” a estetyką Schillera widoczne są w użyciu „wolności w zjawisku”, zaś u Kanta w „wolnej grze intelektu i zmysłowości”. W sformułowaniach tych znaczącą wartość odgrywa uświadomienie wolności. Koncepcje Schillera i Kanta wprowadzają także dystans pomiędzy dziełem sztuki a artystą, właśnie w uświadomieniu wolności, pokazują przygodność dzieła i przyjemność związaną z nim, jako urzeczywistnieniem wolności (s. 21). Zestawiamy więc ze sobą pojęcia piękna i wolności, które w podobny sposób mogły realizować się w podmiocie. Nowa koncepcja piękna i wolności nie mówi dużo o jego sposobie działania, lecz przede wszystkim proponuje kulturze nowe podejście do samego podmiotu: wolność, podobnie jak piękno, było wynikiem wewnętrznej duchowej potrzeby. Stąd pięknem tłumaczyć można było walkę o wolność (także w sztuce).

Zagadnienie związku wartości estetycznych z etycznymi, poruszone przez autorkę książki nasuwa wiele różnych przemyśleń i wątpliwości. Autorka nie pokazuje tu, że sztuka posiada związki z etyką, lecz że estetyka od samego swojego początku miała bardzo silny związek z polityką. Za fasadą optymistycznego związku między pięknem a wolnością stać więc mogą liczne założenia o elitarności wolności. Można też pisać tu o zdarzającej się wolności (jako wydarzeniu, a nie trwałym stanie), ponieważ zakładając jej utożsamienie z pięknem, możemy wysunąć konsekwencje: wolność jak piękno wydarza się w człowieku i jest chwilowa. To potwierdzałyby słowa Herberta Marcusego, który twierdził, że w momencie utworzenia autonomicznej sfery artystycznej (oderwania sztuki od życia codziennego) „wartości takie jak człowieczeństwo, radość, prawda, solidarność zostają wyparte z rzeczywistego życia i zachowane w sztuce” (s. 25).

SZTUKA – TO, CO JEST WYTWOREM NAS SAMYCH

Mayer Schapiro przekonany był, że społeczne podstawy i funkcje sztuki nowoczesnej są inne niż w czasach dawniejszych. Od momentu, kiedy artyści sami zaczęli zabierać głos w sprawach aktualnych i manifestować własne postawy, rola sztuki jako sfery publicznej wypowiedzi stała się jednym z niezbędnych czynników demokracji⁵. Począwszy od znakomitego polemicznego eseju *Nature of Abstract Art* (1937), Schapiro zwracał uwagę na społeczne podstawy artystycznych zjawisk: każda twórczość, zarówno przedstawiająca, jak i abstrakcyjna, jest świadectwem wolności ludzkiego umysłu w jego zdolności wyrażania nastrojów i ustanawiania odrębnego, formalnego porządku.

Ta teoria prezentuje sztukę jako obszar wolnego działania, na przekór współczesnej rzeczywistości zdominowanej przez ekonomię. W opozycji do bezosobowego charakteru przemysłowej produkcji, twórczość artystyczna staje się sferą dopuszczającą spontaniczność, osobistą identyfikację i zaangażowanie. Obrazy i rzeźby, pisał Schapiro, są „ostatnimi wykonanymi własnoręcznie, osobistymi przedmiotami w naszej kulturze. Niemal wszystko poza tym produkowane jest przemysłowo, masowo, w systemie podziału pracy. Niewielu ludzi ma szczęście tworzyć coś, co wyraża ich samych, co w całości jest wytworem ich umysłu i rąk” (s. 29).

⁵ M. Schapiro, *The Value of Modern Art (1948)* [w:] *Worldview in Painting – Art and Society. Selected Papers*, New York 1999, s. 153–154.

STRZEMIŃSKI

Tekst *Fizjologiczny materializm i humanizm widzenia. Historia oka według Strze- mińskiego* odnosi się przede wszystkim do teoretycznych prac Władysława Strze- mińskiego, ale również do jego działalności artystycznej. W pracach Strze mińskiego wyraźne są próby zobaczenia (ujawnienia?) samego procesu widzenia, szczególnie w cyklu malarskim *Powidoki*. Dzieła te świadczą o centralnej roli, jaką kwestie wzro- kowe zajmowały w jego badaniach.

Uwagi Strze mińskiego o widzeniu są wielce oryginalne, przeplatają się w nich wątki filozoficzne, fizykalne, obserwacje historyczne oraz – w dużej mierze – socjo- logiczne i kulturowe. Widzenie przedmiotów nie jest dla niego tym samym, co ich po- strzeganie, w widzeniu realizuje się bowiem pewna płynność (s. 174), dynamika i dia- lektyka. Pod tym kątem – sposobu widzenia – Strze miński opisał najważniejsze nurty artystyczne w historii sztuki, pisał o renesansie, o impresjonizmie i innych. „W *Teorii widzenia* historia sztuki okazuje się zatem historią oka – opisem różnych «systemów wzrokowych», które wpisane są w ramy dziejów powszechnych i ujęte z perspektywy historii społecznej” (s. 177). Można nawet powiedzieć, że dla Strze mińskiego priory- tetowe i pierwotne są zmiany dziejowe w sposobie widzenia, które dopiero tworzą ko- lejne historyczne okresy sztuki (okresy zmieniającej się formy). Najogólniej, zdaniem Strze mińskiego, historia pokazuje, że różne sposoby widzenia koncentrują się najpierw na przedmiocie (tak wytyka się cel w postaci możliwie pełnego jego ujęcia), by w kolej- nych wiekach rozwoju oddalić się od przedmiotu, wejść w wieloznaczność i skoncen- trować się na drobiazgowych, subtelnym zjawiskach wzrokowych (np. w impresjoni- zmie). Pomimo rozwoju, nie mówimy tu o postępie: z punktu widzenia dziejów, żaden z systemów widzenia nie jest obiektywnie bardziej trafny lub bliższy prawdzie. Ponadto dzieła posiadają utrwalone wewnętrzne zasady, których poznanie jest kluczem do ich zrozumienia, a owe wewnętrzne zasady nie są czymś przypadkowym, lecz wynikają z dialektycznych przeciwieństw zawartych w dziele, są jego aspektami indywidualnymi. Historia malarstwa nie jest historią mimetyzmu lub historią prób ukazania przedmiotu, lecz jest chwytaniem zmieniających się zasad widzenia, malarstwo jest autorefleksyjne, wydobywa zmieniające się uwarunkowania samego siebie.

U Strze mińskiego zmienia się oko (widzenie), ale również same formy widzenia, stąd sztuka nie jest autonomiczną dziedziną formy świadomie kształtowanej na przekór rzeczywistości, lecz jest rzeczywistością samą. Strze miński nie rozważa problematyki widzenia z perspektywy czysto artystycznej czy malarskiej, „oko Strze mińskiego” nie jest wyłącznie teoretycznym tworem, czystym zamysłem – ciągle zachowuje ono sku- pienie na zmysłowej powierzchni rzeczy, jest rozumiane jako organ fizyczny, podlega- jący przede wszystkim prawom fizjologii.

Krytyczne spojrzenie na teorię Strze mińskiego jest szerokie, zachodzi w tej teorii – jak twierdzi autorka – pewna niewspółmierność między samą problematyką rozwoju widzenia a ogólną ramą dla historii powszechnej, czasem to silne powiązanie i termino- logia marksistowska sprawiają wrażenie sztucznych i wymuszonych. Mowa jest prze- cież u Strze mińskiego o walce klas, o siłach wytwórczych i gospodarce towarowej. Jed- nak, czy prace te są pracami ideologicznymi? U Strze mińskiego znajdujemy ponadto ambiwalencje i sprzeczności. Mimo że postuluje on powrót do humanizmu, to jednak, w duchu behawiorystów, sugeruje możliwość wyłącznie przedmiotowego (niejako anti- humanistycznego) ujęcia procesów widzenia. Ale, warto wspomnieć, behawioryzm

jest tu używany celowo, by uchronić się przed radykalnym subiektywizmem. Tak więc mimo behawioryzmu, w samej sztuce powinniśmy szukać elementów obiektywnych, a także kierować się, jak sam pisze w *Aspektach rzeczywistości*, zasadami „celowości, równowagi, organizacji i konstrukcji”. Rejniak-Majewska komentuje w myśl Strzezińskiego: „Dopiero [...] w praktycznym, zorganizowanym działaniu ukazuje się jego [tj. dzieła – W.R.] logiczna struktura, bez której skazane zostaje na powrót do stanu amorficznej materii, do pierwotnego bezładności”.

U Strzezińskiego nie znajdujemy też żadnych uwag dotyczących odkryć z dziedziny psychofizjologii percepcji i widzenia, które łączą się z wprowadzeniem nowych technik obrazowania, na przykład filmu i fotografii. Te braki robią wrażenie dużego niedopatrzenia w kontekście mocno eksponowanego malarstwa (będącego wyrazem „cielesnego widzenia” s. 192). Mowa tu nie tylko o filmie i fotografii, ale również o wszelkich aspektach przyspieszającego i komplikującego się życia.

Jak do tej różnorodnej i niejednorodnej teorii dopasować prace malarskie Strzezińskiego? Chociaż w swoich pismach artysta kładzie nacisk na racjonalność, jego prace znacznie wyrastają poza systemowe urzeczywistnienie autorskiej teorii widzenia. Widzimy to zarówno w abstrakcyjnych kompozycjach, jak i w pracach wyraźnie figuratywnych, dostrzegalna jest także – na co wskazuje Rejniak-Majewska – charakterystyczna płynność ruchu ręki, odzwierciedlająca płynność i dynamikę procesu widzenia.

Poza zaprezentowanymi powyżej zagadnieniami, w książce poruszany jest szereg ważnych dla sztuki kwestii, które zebrały się na następujące rozdziały: *Estetyczne iluzje wolności? O autonomii sztuki w dobie późnej nowoczesności*, *Krytyka podmiotu i obrońca dzieła*, *Dialektyka autonomii w estetyce Theodora W. Adorno*, *Obraz jako sytuacja – tragizm, podmiotowość i malarstwo według Barnetta Newmana*, *Ciężar doświadczenia i próżnia przestrzeni miejskiej*, *Tilted Arc Richarda Serry*, *Puste miejsce po kulturowych mandarynach*, *Krytyka sztuki i język teorii*, *Gra przemilczanego – muzealny demontaż Josepha Kosutha*, *Niesubordynacja faktów materialnych*, *Informe Bataille’a – praktyka wizualna, krytyka, estetyka*, *Fizjologiczny materializm i humanizm widzenia*, *Historia oka według Strzezińskiego*, oraz *Między konstrukcją a recyklingiem – o projektach graficznych Kurta Schwittersa*.

WOJCIECH RUBIŚ
(Kraków)

NOWA KSIĄŻKA Z WCZESNYCH DZIEJÓW TOMIZMU

Dawid Lipski, *Jan Peckham i Tomasz z Akwinu. Spór o jedność formy substancjalnej w człowieku*, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2015, s. 178.

W serii *Opera Philosophorum Medii Aevii, textus et studia*, t. 15, ukazała się niedawno monografia poświęcona jednemu z najważniejszych sporów metafizycznych i antropologicznych, jakie toczyły się w XIII wieku, w dobie najlepszego rozwoju filozofii scholastycznej w Europie Zachodniej, sporu o metafizyczną strukturę bytu ludzkiego i naturę formy człowieka - duszy rozumnej. Autorem rozprawy (wydanego drukiem doktoratu) jest Dawid Lipski, uczeń prof. Artura Andrzejuka na Wydziale Filozofii Chrześcijańskiej Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, który napisał do tej książki wstęp. Praca, obroniona w roku 2014, została wyróżniona przez Radę Wy-

działu, a jej wydanie drukiem wzbogaca naszą wiedzę na temat filozofii w drugiej połowie XIII stulecia.

Spójrzmy na dzieje problemu. Prawdopodobnie w roku 1270, w Paryżu, odbyła się debata uniwersytecka poświęcona tytułowemu problemowi, w której brał udział najwybitniejszy scholastyk, twórca nowej metafizyki, opartej na głęboko przemyślanym arystotelizmie, św. Tomasz z Akwinu z zakonu dominikanów oraz Jan Peckham, późniejszy arcybiskup Canterbury, franciszkanin nawiązujący do tradycji neoplatonickiej i augustyńskiej. W debacie brali udział liczni uczeni, a prawdopodobnie nawet biskup paryski Stefan Tempier, który kilka lat później wydał swój słynny *Syllabus* błędów doktrynalnych, będący sprzeciwem wobec nadmiernego arystotelizmu niektórych pisarzy chrześcijańskich.

Spór Peckhama i Tomasza dotyczył zwłaszcza metafizycznej struktury człowieka, powszechnego hylemorfizmu, ale wymagał sięgnięcia do problematyki istnienia, możliwości i aktu oraz wielu innych, zasadniczych pojęć i kategorii filozofii bytu. Aby kompetentnie zrelacjonować dyskusję, która toczyła się w samym sercu chrześcijańskiego świata zachodniego, na najważniejszej uczelni, z udziałem najwybitniejszych umysłów, w oparciu o najsłynniejsze traktaty naukowe i oddziałującą aż do czasów nam współczesnych, nie wystarczy przytoczyć samego jej przebiegu. Autor świetnie sprostał temu zadaniu. Przedstawił tło problemu, ukazał rozwój problematyki od Platona i Arystotelesa, wskazał na złożone korzenie chrześcijańskiego neoplatonizmu i neoaugustynizmu w XIII wieku, opisał prostotę syntezy tomistycznej. Korzystając z łacińskich źródeł, Dawid Lipski sięgnął także do najważniejszych opracowań tematu. A było to zadanie trudne, bo mediewiści pisali o tych sprawach dużo, ale często nie zgadzali się ze sobą w podawanych interpretacjach. Opinie te autor książki konfrontuje, wyjaśnia, rozstrzyga. Robi to dojrzałe i przekonująco.

Praca jest kompetentna, odważna, ale uzasadniona. Autor ma swoje zdanie. Podzielona została na cztery rozdziały i liczne mniejsze części, które pozwalają łatwo poruszać się po niezwykle złożonej problematyce metafizyki XIII wieku. Z tych racji książkę czyta się bardzo dobrze, należy ona tym samym do najważniejszych studiów poświęconych dyskusjom wokół powstającego wówczas tomizmu i powinna znaleźć trwałe miejsce w bibliotekach, w których ceni się filozofię scholastyczną.

Dla tomisty dodatkową wartością pracy jest ukazanie jasności, przenikliwości i oryginalności dzieła św. Tomasza na tle sporów, jakie toczyły się wówczas i później wokół jego filozofii. O ile poglądy Peckhama były synkretyczne, często niejasne, nadmiernie skomplikowane i niekonsekwentne, zarówno co do języka, jak i budowanej koncepcji metafizycznej, to tomizm wychodzi z tej debaty zwycięsko: nie tylko stanowi dojrzałą, twórczą przebudowę arystotelizmu, ale ponadto zachowuje wszystko to, co w augustynizmie i platonizmie miało wartość dla filozofii chrześcijańskiej. Tomizmowi brak skrajności, godzi ze sobą naturę i teologię, nie popadając ani w nadmierny spirytualizm, ani w awerroistyczny naturalizm. To główna przyczyna jego sukcesu, pomimo oburzenia środowisk franciszkańskich, które obawiały się greckiego determinizmu mechanistycznej wręcz natury. W tomizmie jednak także można opisać wszystkie treści teologii katolickiej, jak i w augustynizmie (a nawet lepiej) i to tomizm zwyciężył w tym sporze, mimo że Peckham zwalczał Tomasza do końca życia i ogłosił potępienie jego niektórych poglądów, zwłaszcza tezy o jedności formy substancjalnej w człowieku (Stolica Apostolska nie zatwierdziła tych decyzji). Oczywiście – zauważa Autor – taka

rywalizacja dominikanów i franciszkanów, w której ścierały się różne tezy filozoficzne bardzo ożywiała debatę w nauce pod koniec XIII wieku.

Franciszkanie nie chcieli rezygnować z zasady boskiej iluminacji, racji zarodkowych, niezależności i wyższości odrębnej duszy wobec materii. Ich koncepcja wielości form substancjalnych (wzięta od Awicebrona) została potem poddana krytyce nawet w magisterium Kościoła, ale niezwykle ciekawe byłoby jeszcze prześledzenie – które nie należało już do zakresu badań Autora rozprawy – na ile wracała w zmienionej formie u Kartezjusza (koncepcja materii duchowej odróżnianej od materii bytów fizycznych mogła jakoś inspirować pomysł wyróżnienia *res cogitans* obok *res extensa*), aby potem być zlaicyzowaną przez Spinozę i jego naturalistycznych następców. Związki filozofii nowożytnej z jej średniowiecznymi poprzednikami wydają się niezwykle fascynujące.

Na koniec warto dodać, że Dawid Lipski nie tylko relacjonuje przebieg sporu, ale również ukazuje jego tło historyczne i okoliczności związane z działalnością uniwersytetów w Paryżu i Oksfordzie. Takie analizy dodają pracy wartości. Podobnie wysoko należy oceniać bardzo dobry język polski prowadzonych wywodów, wolny od tak częstych dziś kolokwializmów i powtórzeń. Praca o jedności formy substancjalnej zasługuje zatem na szczerze polecenie nie tylko jako fachowa monografia z dziejów scholastyki, ale również jako uzupełnienie podręczników z historii filozofii w jednym z najważniejszych poruszanych w nich tematów.

MARCIN KARAS
(Kraków)