

Andrzej KRAWIEC

KU WYMIAROWI SACRUM I TAJEMNICY Estetyka Władysława Stróżewskiego i numinotyczny język sztuki

Nieostrość pojęcia piękna nie musi być postrzegana jako słabość języka, który nie potrafi wyrazić adekwatnej definicji, niejednoznaczność bowiem niekiedy lepiej odzwierciedla bogactwo rzeczywistości i nasze jej przeżywanie. Można to zauważyć zwłaszcza wtedy, gdy oddziaływanie piękna wiąże się z zachwytem, olśnieniem czy z potocznie rozumianym przyciąganiem. Najważniejszym skutkiem tego oddziaływania jest miłość, która prowadzi do kontemplacji piękna samego.

Estetyka Władysława Stróżewskiego jest oryginalnym i wielowątkowym projektem badawczym, eksplorującym przede wszystkim trzy wymiary dzieła sztuki – ontologiczny, aksjologiczny i semiotyczny (a mówiąc precyzyjniej: semantyczny). Wyodrębnienie w dziele sztuki tych trzech wymiarów pozwala rozpatrywać twórczość artystyczną w szerokiej perspektywie, przy czym centralną oś tych rozważań stanowi dialogiczna relacja między podmiotem (artystą lub odbiorcą) a dziełem sztuki.

W swoich dociekaniach Stróżewski sięga do tradycji scholastycznej oraz do klasycznej doktryny transcendentaliów, co sprawia, że jego tropy myślowe często zbliżają się do tych, którymi podążał Hans Urs von Balthasar, tworząc koncepcję estetyki teologicznej¹. Wyróżnione miejsce w rozważaniach Stróżewskiego zajmuje wymiar aksjologiczny, ponieważ w nim właśnie ujawnia się najwyraźniej istota sztuki oraz relacja człowieka do metafizycznych transcendentaliów: ens, verum, bonum i pulchrum. Teoretyczną podbudowę tych rozważań stanowi także estetyka fenomenologiczna Romana Ingardena – zwłaszcza jego ontologia dzieła sztuki, teoria przeżyć estetycznych oraz koncepcja „jakości metafizycznych”, która jest jednak traktowana jedynie jako punkt wyjścia do własnych badań. Stróżewski rozwija teorię przeżyć estetycznych Romana Ingardena, poszerzając ją o kolejny etap – konkretyzację numinotyczną². Jak w konkretyzacji estetycznej dochodzi do ukonstytuowa-

¹ Por. H. U. v o n B a l t h a s a r, *Chwała. Estetyka teologiczna*, t. 1, *Kontemplacja postaci*, tłum. E. Marszał, J. Zakrzewski, Wydawnictwo WAM, Kraków 2008, s. 9; *Miłość i nicość. Z Władysławem Stróżewskim rozmawia Anna Bednarkiewicz*, Towarzystwo „Więź”, Warszawa 2017, s. 158, 182, 195.

² Należy przy tym zaznaczyć, że Władysław Stróżewski dostrzega w Ingardenowskich jakościach metafizycznych cechy wspólne z jakościami czy wartościami numinotycznymi, które objawiają się w konkretyzacji numinotycznej (por. R. I n g a r d e n, *O dziele literackim. Badania*

nia się przedmiotu estetycznego, tak w procesie konkretyzacji numinotycznej objawia się intencjonalny przedmiot numinotyczny³. Konkretyzacja numinotyczna nadbudowuje się nad konkretyzacją estetyczną oraz ukonstytuowanym przedmiotem estetycznym, dlatego właściwym wymiarem intencjonalnego fenomenu numinotycznego jest nadestetyczność.

TRZY WYMIARY PIĘKNA

Według Stróżewskiego na piękno można spojrzeć z trzech punktów widzenia – estetycznego, fenomenologicznego i metafizycznego⁴. Te trzy wzajemnie dopełniające się perspektywy przyjęte zostały kolejno w pracach *Problematyka piękna*⁵ (z roku 1989), *O pięknie*⁶ (z roku 2000) i *Piękno transcendentalne* (z roku 2009)⁷. Przypomnijmy, że rozprawa doktorska Władysława Stróżewskiego, zatytułowana „Podstawy teorii piękna transcendentalnego”, przygotowana pod kierunkiem Mieczysława Alberta Krapca, opublikowana została w dwóch wersjach: jako *Próba systematyzacji określeń piękna występujących w tekstach św. Tomasza (Przyczynek do rozwiązania problemu transcendentalności piękna)*⁸ oraz *O pojęciach piękna*⁹. Publikacje te wskazują na fakt, że Stróżewski, rozwijając refleksję o pięknie, stopniowo odkrywając jego „coraz głębsze warstwy”¹⁰, kierował się wciąż tą samą intuicją estetyczno-metafizyczną¹¹.

z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury, tłum. M. Turowicz, PWN, Warszawa 1988, s. 368-377).

³ Por. W. Stróżewski, *O możliwości sacrum w sztuce*, w: tenże, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2002, s. 211, 222.

⁴ Por. tenże, *Piękno transcendentalne*, w: tenże, *Logos, wartość, miłość*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2013, s. 78.

⁵ Zob. tenże, *Problematyka piękna*, w: tenże, *Logos, wartość, miłość*, s. 409-431.

⁶ Zob. tenże, *O pięknie*, w: tenże, *Wokół piękna*, s. 155-179.

⁷ Zob. tenże, *Jeszcze o pięknie*, w: *Uroczystość odnowienia doktoratu Profesora Władysława Stróżewskiego*, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin 2009, s. 29-37. Tekst ten stanowi zapis odczytu wygłoszonego 22 października 2009 roku podczas uroczystości odnowienia promocji doktorskiej, która miała miejsce 26 czerwca 1958 roku na Wydziale Filozofii Chrześcijańskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego (w książce *Logos, wartość, miłość* przedrukowany został pod zmienionym tytułem: *Piękno transcendentalne* – zob. s. 78-84).

⁸ Zob. tenże, *Próba systematyzacji określeń piękna występujących w tekstach św. Tomasza. Przyczynek do rozwiązania problemu transcendentalności piękna*, „Roczniki Filozoficzne” 6(1958) nr 1, s. 19-51.

⁹ Zob. tenże, *O pojęciach piękna*, „Znak” 11(1959) nr 7-8(61-62), s. 866-887. Artykuł ten ukazał się też w książce *Istnienie i wartość* (zob. tenże, *O pojęciach piękna*, w: tenże, *Istnienie i wartość*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1981, s. 312-335).

¹⁰ *Miłość i nicość*, s. 181.

¹¹ Nie sposób zreferować całego bogactwa myśli estetycznej Władysława Stróżewskiego w jednym artykule, z konieczności ograniczam się zatem jedynie do tych jej aspektów, które mają

Dostrzegął trudności związane z próbą uchwycenia istoty piękna: „Piękno – jeden z odwiecznych tematów filozofii i refleksji nad sztuką – po dziś dzień nie zdradziło swej tajemnicy. Być może tajemniczość należy do jego istoty”¹² – pisał w *Problematyce piękna*. Uważał, że problem stanowi nie tylko zdefiniowanie istoty piękna, ale także sformułowanie teorii estetycznej, która wyjaśniałaby warunki jego przejawiania się¹³. Istota piękna zdaje się przekraczać swe uwarunkowania, choć nie jest wobec nich przeciwstawna – w pewnym stopniu łączą się one z genezą piękna¹⁴. Źródła piękna można upatrywać – w zależności od światopoglądu filozoficznego – w człowieku, w naturze, w ideach czy w Bogu. Może ono mieć też różny zakres i być hierarchiczne, czyli przymiotnikowo piękne w różnym stopniu. Według Stróżewskiego nic jednak nie stoi na przeszkodzie, aby na wszystkich poziomach piękna przymiotnikowego – a więc tego, co piękne – realizowała się ta sama istota piękna rzeczownikowego, czyli piękna jako takiego, które w pewnym stopniu zaciemniają i ograniczają szczegółowe byty¹⁵.

Nieostrość pojęcia piękna nie musi być postrzegana jako słabość języka, który nie potrafi wyrazić adekwatnej definicji, niejednoznaczność bowiem niekiedy lepiej odzwierciedla bogactwo rzeczywistości i nasze jej przeżywanie¹⁶. Można to zauważyć zwłaszcza wtedy, gdy oddziaływanie piękna wiąże się z zachwytem, olśnieniem czy z potocznie rozumianym przyciąganiem. Najważniejszym skutkiem tego oddziaływania jest miłość, która apeluje do wszystkich zmysłowych i duchowych władz człowieka, a przez to prowadzi go do kontemplacji piękna samego¹⁷. W hierarchii wartości estetycznych czystemu pięknu przysługuje „moment najwyższości”¹⁸, bez którego sens traciłyby nie tylko sztuka, ale i życie. Partykularne piękno wskazuje bowiem na jakieś „więcej” i odsyła do idei piękna, a będąc ucieleśnieniem (wcieleniem) tej idei w rzeczy (bycie), „nigdy się w niej nie wyczerpuje”¹⁹.

Według Władysława Tatarkiewicza rozróżniane od początku europejskiej myśli filozoficznej trzy najwyższe wartości: dobro, prawda i piękno, w średniowieczu występowały pod łacińskimi nazwami „bonum”, „verum”

szczególne znaczenie dla zagadnienia konkretyzacji numinotycznej oraz wymiaru sacrum w sztuce. Warto dodać, że kluczowy tekst Stróżewskiego podejmujący te dwa zagadnienia – *O możliwości sacrum w sztuce* – powstał w roku 1989, a więc równocześnie z *Problematyką piękna*.

¹² S t r ó ż e w s k i, *Problematyka piękna*, s. 409.

¹³ Por. tamże, s. 412.

¹⁴ Por. tamże, s. 421.

¹⁵ Por. tamże, s. 423-425.

¹⁶ Por. tamże, s. 426.

¹⁷ Por. tamże, s. 427.

¹⁸ Tamże, s. 431.

¹⁹ T e n ż e, *Ponadkulturowe wymiary dobra, prawdy i piękna*, w: tenże, *Logos, wartość, miłość*, s. 387.

i „pulchrum”, nie jako wartości jednak, lecz jako transcendentalia, a więc najwyższe rodzaje orzeczeń²⁰. Poszukując istoty piękna, Stróżewski idzie tym tropem i wskazuje na stałe czynniki dzieła sztuki, które zarazem dopuszczają największy zakres czynników zmiennych²¹. Te stałe czynniki to konieczność i transcendentja.

Stojąc w obliczu arcydzieła, nie mamy wątpliwości, że wszystko jest w nim takie, jakie być powinno. Konieczność ta nie jest jednak uniwersalna, ponieważ rządzi ona każdym indywidualnym dziełem osobno. Ponadto konieczność spleta się z wolnością twórczą, gdyż tylko dzięki niej może dojść do odkrycia (wyjawienia) piękna metafizycznego (transcendentalnego)²². Doświadczenie arcydzieła, czytamy w eseju *O pięknie*, „prowadzi do nadbudowania się w dziele tej jednej jedynej jakości postaciowej, która potrafi nas olśnić”²³. Olśnienie wartością transcendentalną objawia się jako harmonia i blask (łac. consonantia et claritas)²⁴, a kontemplacja arcydzieła nie tylko rodzi w nas poczucie obowiązku pokornego przyświadczenia jego doskonałości, ale także „wywołuje postawę bezgranicznej afirmacji piękna”²⁵. Nasze „tak” wobec dzieła wykracza poza nie samo w momencie, gdy spostrzegamy, że należy ono do tajemniczego „więcej”. Dzięki partycypacji w wymiarze absolutnym dzieło nabiera nowego blasku, nie samo przez to nie tracąc, a owo tajemnicze „więcej” nie objawiłoby się nam, gdyby nie doskonałość (absolutność) samego dzieła²⁶. W ten sposób absolut dzieła łączy się z absolutem piękna, które uobecnia się w dziele i przenika je swym blaskiem, choć zarazem je transcenduje jako Tajemnica²⁷.

Dzieło sztuki, które wskazuje na swoje „więcej”, olśniewając absolutnym pięknem, zyskuje wymiar transcendentji²⁸. Przeżycie olśnienia absolutnym wymiarem piękna jest jednak szczególnego rodzaju, ponieważ nie zawsze

²⁰ Por. W. T a t a r k i e w i c z, *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 9.

²¹ Por. S t r ó ż e w s k i, *O pięknie*, s. 164.

²² „Dialektyka twórczości jest dialektyką wolności i konieczności, trudem dochodzenia do konieczności w wolności”. Tamże, s. 178. W innym miejscu czytamy: „Wolność i konieczność nie stanowią opozycji. Przeciwnie, konieczność musi być też rozumiana jako spełnienie i doskonałość wolności” (t e n ż e, *Wolność i wartość*, w: tenże, *O wielkości. Szkice z filozofii człowieka*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2002, s. 258); „Wolność artystyczna spełnia się ostatecznie jako najwyższa konieczność” (tamże, s. 264).

²³ T e n ż e, *O pięknie*, s. 165.

²⁴ Por. t e n ż e, *Piękno transcendentalne*, s. 80. Na temat powiązania zachwytu i konieczności por. t e n ż e, *Wartości estetyczne i nadestetyczne*, w: tenże, *Wokół piękna*, s. 191.

²⁵ T e n ż e, *O pięknie*, s. 166. Por. t e n ż e, *Istnienie i piękno*, w: tenże, *O wielkości*, s. 278.

²⁶ Zauważmy, że owo „więcej” nie jest nam bezpośrednio dane w pełni, lecz „jawi się jako wielkie «inne», choć obejmujące w tajemniczy sposób przedmiot naszej bezpośredniej kontemplacji” (t e n ż e, *O pięknie*, s. 167).

²⁷ Por. tamże. Por. też: t e n ż e, *Istnienie i piękno*, s. 278.

²⁸ Por. t e n ż e, *O pięknie*, s. 167.

potrafimy powiedzieć, co dokładnie było jego przyczyną: czy zrozumienie struktury dzieła i odkrycie prawdy, którą ono niesie²⁹ (jak w przypadku katharsis), czy może jakieś szczególne poruszenie naszej wrażliwości duchowej o nie całkiem sprecyzowanym pochodzeniu. Co więcej: „Nie zawsze stan olśnienia pojawi się wobec tego samego dzieła po raz drugi. Ale wystarczy, że zaistniał raz tylko: będzie z pewnością nadal oddziaływał w przypomnieniu i być może na zawsze skojarzy się z szeroko rozumianym doświadczeniem danego dzieła”³⁰. Olśnienie odsyłające do wymiaru transcendencji niejako domaga się wskazania na swe „przedmiotowe” źródło, które stanowi rzeczownikowy odpowiednik (transcendens) tego doświadczenia. Tym transcendensem może być blask lub światło (łac. claritas), może nim być Bóg (jak w filozofii średniowiecznej i w estetyce teologicznej von Balthasara), a także Absolut (na przykład w transcendentalizmie i idealizmie niemieckim). Wspólna tym wszystkim poszukiwaniom wymiaru transcendencji w istocie piękna jest aletheiczna i nieodgadniona Tajemnica, która nieustannie wymyka się naszemu uprzedmiotowiającemu poznaniu³¹. Obecność tej Tajemnicy objawia się dzięki olśnieniu arcydziełem sztuki partycypującym w transcendentalnym wymiarze piękna (łac. pulchrum), ale ona sama ostatecznie pozostaje dla nas niedosiężna i nieuchwytna.

Rozważania Stróżewskiego nad pięknem transcendentalnym przenoszą estetykę na teren metafizyki. Problem transcendentalności piękna podejmowany był głównie na gruncie filozofii tomistycznej³², ale nie musi on ograniczać się do tych właśnie ram. Co więcej, metafizyczne rozważenie transcendentalności piękna zapewne wykracza poza ograniczenia poszczególnych kierunków metafizyki³³. Immanuel Kant zwrócił uwagę na moment bezinteresowności leżący u podstaw sądu estetycznego o pięknie³⁴. Zdaniem Stróżewskiego peł-

²⁹ Por. tenże, *Trzy wymiary dzieła sztuki. Zarys problematyki*, w: tenże, *Wokół piękna*, s. 28.

³⁰ Tenże, *O pięknie*, s. 177n.

³¹ Por. tamże, s. 179. W tym aspekcie stanowisko Stróżewskiego bliskie jest poglądom estetycznym Karola Tarnowskiego (zob. K. T a r n o w s k i, *Muzyka, filozofia, Transcendencja*, w: tenże, *Człowiek i transcendencja*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 15-25). Wydaje się ponadto, że Logos w rozważaniach Stróżewskiego stanowi – przynajmniej w kontekście nadwartości transcendentaliów – analogon Transcendencji, która jest jednym z głównych tematów podejmowanych przez Karola Tarnowskiego (por. S t r ó ż e w s k i, *Od wartości bytu do bytu wartości*, w: tenże, *Logos, wartość, miłość*, s. 58-63).

³² Por. S t r ó ż e w s k i, *Próba systematyzacji określeń piękna występujących w tekstach św. Tomasza*, s. 20-24; tenże, *O pojęciach piękna*, w: tenże, *Istnienie i wartość*, s. 314-318; M. A. K r a p i e c, *Metafizyka. Zarys teorii bytu*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1984, s. 206-215.

³³ Por. S t r ó ż e w s k i, *Piękno transcendentalne*, s. 80. Można tu zauważyć podobieństwo do „kroku wstecz” w filozofii Martina Heideggera, który to krok polega na „przekroczeniu” metafizyki poprzez myślenie jej istoty (por. M. H e i d e g g e r, *Onto-teo-logiczny charakter metafizyki*, w: tenże, *Identyfikacja i różnica*, tłum. J. Mizera, Aletheia, Warszawa 2010, s. 123-133).

³⁴ Por. I. K a n t, *Krytyka władzy sądu*, tłum. J. Gałęcki, A. Landman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 62-64.

na bezinteresowność zakłada jednak nieistnienie przedmiotu, który mógłby budzić nasze upodobanie lub pożądanie – sąd estetyczny odnosiłby się zatem do czegoś, co nie musi istnieć lub wręcz nie istnieje. Takie stanowisko budzi sprzeciw polskiego filozofa, ponieważ nie można zachwycić się czymś, czego nie ma³⁵. Zachwyt i olśnienie są radością i afirmacją istnienia, dlatego piękno i istnienie pozostają ze sobą w najściślejszym związku³⁶. Do zachwyty pięknem prowadzi nas dzieło sztuki, które uczestniczy w pięknie transcendentnym³⁷, a pomiędzy tymi dwoma wymiarami: estetycznym i metafizycznym, znajduje się wymiar pośredni – fenomenologiczny. Fenomenologiczny wymiar piękna jest niejako zawieszony między materialnym podłożem dzieła a realnością transcendentnego piękna; istotną funkcją tego wymiaru jest wyznaczenie intencjonalnej „przestrzeni” dla jawienia się piękna metafizycznego.

Piękno metafizyczne nie daje się jednak sprowadzić do intencjonalnego sposobu istnienia dzieła sztuki ani też do konkretyzacji estetycznej. Objawione przez dzieło piękno transcendentale posiada własną rację istnienia i przekracza ono w swym byciu istnienie dzieła: „*Esse piękna jest «mocniejsze» niż esse dzieła*”³⁸. W tej perspektywie należy również interpretować słynną Tomaszową definicję piękna, ujętą w formule: „*Pulchrum est quod visum placet*”³⁹, w której „visum” oznacza widzenie istnienia w pięknie lub widzenie istnienia jako piękna⁴⁰. W tym drugim wypadku esse utożsamia się z pulchrum, stając się tym samym „pierwszym” transcendentale („*Esse et pulchrum coconvertuntur*”⁴¹). „Metafizyczne piękno, jako transcendentale utożsamione z istnieniem, jest także w swej istocie Logosem, najgłębszym sensem, przenikającym to, co jest”⁴² – stwierdza Stróżewski. Określenie tej jedności piękna i istnienia nie jest łatwe, ponieważ nazwy takie, jak „pięknobycie”, „pięknobyty”, „kaleinai” czy „kalousia” niewiele mówią, jeżeli sami nie doświadczymy zachwyty transcendentnym pięknem, które jest wartością najwyższą, konstytuującą wszystkie

³⁵ Staje się to jeszcze bardziej widoczne, jeśli weźmiemy pod uwagę etymologiczne znaczenie słowa „interesse”, które oznacza sytuację „bycia pomiędzy”. „Interesse” wskazuje także na szczególny sposób istnienia podmiotu, który uczestniczy w „międzybyciu”, ale jednocześnie istotnie różni się od bytu i bycia samego. Dlatego pełna bezinteresowność, tak jak ją tu interpretuje Stróżewski, uniemożliwia doświadczenie piękna, a tym bardziej wydawanie o nim sądów.

³⁶ Por. S t r ó ż e w s k i, *Piękno transcendentale*, s. 80n.; t e n ż e, *Istnienie i piękno*, s. 276n.

³⁷ Na temat różnych aspektów partycypacji (gr. methexis) zob. t e n ż e, *Mimesis i methexis*, w: tenże, *Wokół piękna*, s. 70-92.

³⁸ T e n ż e, *Istnienie i piękno*, s. 277.

³⁹ Cyt. za: S t r ó ż e w s k i, *Próba systematyzacji określeń piękna występujących w tekstach św. Tomasza*, s. 40. Por. św. T o m a s z z A k w i n u, *Summa theologiae*, I, q. 5, a. 4, ad 1.

⁴⁰ Por. S t r ó ż e w s k i, *Próba systematyzacji określeń piękna*, s. 40-49.

⁴¹ T e n ż e, *Piękno transcendentale*, s. 82.

⁴² Tamże, s. 83.

pozostałe transcendentalia⁴³. Tak rozumiane piękno – jako najwyższa wartość transcendentálna – znajduje swe optimum w Absolutcie, ponieważ w Nim najwyższe piękno utożsamia się z absolutnym istnieniem⁴⁴.

Zarysowana zostaje w ten sposób hierarchia piękna zbliżona do neoplatonickiej struktury rzeczywistości: najwyższe Piękno tożsame z Absolutem, piękno metafizyczne (transcendentálne), piękno estetyczne. Czy jest to jednak schemat prawdziwy? – pyta Stróżewski⁴⁵. Jeżeli nie udaje się w przekonujący sposób wykazać prawdziwości tej hierarchii piękna, to być może cała ta teoria „wspiera się na glinianych nogach”⁴⁶, jeśli zaś ma ona sens, to jej istotne reperkusje można odnaleźć w teologii oraz w ogólnej teorii wartości⁴⁷. Stróżewski w swojej estetyce skupia uwagę przede wszystkim na drugim z tych obszarów: „Jeśli chodzi o teorię wartości – pisze – to piękno, poprzez ukryty w jego istocie moment «najwyższości», może zostać utożsamione z tym czynnikiem, który decyduje o wartościowości wartości, a więc konstytuować samą jej istotę”⁴⁸. W tym miejscu należy poddać refleksji aksjologiczny wymiar sztuki, w którym w szczególny sposób dochodzą do głosu wartości nadestetyczne.

NADESTETYCZNY WYMIAR SZTUKI

Rozważania nad wymiarem nadestetycznym sztuki sytuują się na gruncie wartości artystycznych i estetycznych, które w sposób najpełniejszy przeanalizował Ingarden⁴⁹. Punktem wyjścia tych rozważań jest następujące pytanie: Czy oprócz wartości artystycznych i estetycznych mogą wystąpić w dziele sztuki oraz jego odbiorze wartości innego typu, a jeśli tak, to czym się one charakteryzują, jaka jest ich funkcja oraz w jakiej relacji pozostają do wartości artystycznych i estetycznych?⁵⁰ Poprzez to pytanie Władysław Stróżewski

⁴³ Por. *Miłość i nicość*, s. 123. „Dobro zinterpretować można jako piękno duchowe, a prawdę jako blask piękna (*Veritatis splendor!*) towarzyszący jej odkryciu i doświadczeniu oczywistości” (Stróżewski, *Piękno transcendentálne*, s. 83).

⁴⁴ Stróżewski, *Piękno transcendentálne*, s. 83.

⁴⁵ Por. tamże, s. 84.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Por. tamże.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Zob. np. R. Ingarden, *Przeżycie, dzieło, wartość*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966. Por. Stróżewski, *Wartości estetyczne i nadestetyczne*, s. 181. Debata na temat jakości i wartości artystycznych oraz estetycznych jest niezwykle bogata i ma rozległą literaturę przedmiotu. Wystarczy chociażby przypomnieć, że tej kwestii poświęcali uwagę nieomal wszyscy najwybitniejsi estetycy polscy. Można jednak zgodzić się ze Stróżewskim, że Ingarden położył szczególnie zaślęgi w systematyzacji teorii tych jakości i wartości.

⁵⁰ Por. Stróżewski, *Wartości estetyczne i nadestetyczne*, s. 180.

stawia hipotezę, że wartości estetyczne nie są ostatnią i najwyższą instancją, która domyka konkretyzację estetyczną i w pełni wyczerpuje funkcję sztuki, ponieważ nie są one na tyle autonomiczne, aby nie mógł się nad nimi nadbudować wymiar jeszcze wyższych wartości⁵¹.

Wymiar wartości nadestetycznych wiąże się z doświadczeniem *mysterium tremendum* oraz *mysterium fascinans*, w którym piękno dzieła sztuki wydaje się podporządkowane czemuś, co je przerasta. Nadestetycznymi wartościami sztuki mogą być: wartość istnienia, wartość prawdy i prawdziwości, wartości moralne i wreszcie wartość *sacrum*⁵². Zdaniem Stróżewskiego „istnienie wartości nadestetycznych w dziełach sztuki jest faktem, który nie powinien budzić większych wątpliwości”⁵³. Oczywiście nie w każdym dziele objawiają się tego typu wartości, nie każdy też odbiorca jest w stanie je dostrzec – wymaga to bowiem szczególnej wrażliwości⁵⁴. Właściwe rozpoznanie specyfiki wartości nadestetycznych wiąże się z rozpatrzeniem czterech głównych zagadnień: jak wartości te przejawiają się w dziele, jaka jest ich relacja do wartości estetycznych i artystycznych, jaki jest ich sposób istnienia oraz jak przebiega proces ich doświadczenia⁵⁵.

Po pierwsze, wartości nadestetyczne – podobnie jak i estetyczne – przejawiają się w dziele wprost, ale zarazem transcendują dzieło, są więc dane nie tyle w dziele, ile poprzez dzieło. To oznacza, że dzieło nie ucieleśnia wartości nadestetycznych w pełni, lecz jedynie w jakimś stopniu w nich partycypuje⁵⁶. W kluczowym dla tego tematu tekście Stróżewskiego *Wartości estetyczne i nadestetyczne* czytamy: „Wartość estetyczna «przesyca» czy «nasyca» sobą dzieło i – w swej szczególnej jakości – w nim się wyczerpuje. Wartość nadestetyczna stoi jak gdyby poza dziełem, które jedynie jest jednym z możliwych «miejsz» jej realizacji, wskazuje na nią jak znak, ale znak rozumiany w sensie Husserlowskim – jako przezroczyste *medium*, poprzez które owa wartość staje się widoczna”⁵⁷. Zdaniem autora tych słów dzieło muzyczne jest szczególnie wyrazistym przykładem przejawiania się wartości nadestetycznych, ponieważ wartości te objawiają się w nim bezpośrednio i ze zniewalającą mocą, a równocześnie – ze względu na brak analogii do świata „zewnątrznego” i „wewnętrznego”⁵⁸ – pozostają najtrud-

⁵¹ Por. t e n ż e, *Trzy wymiary dzieła sztuki*, s. 34; t e n ż e, *Wartości estetyczne i nadestetyczne*, s. 189.

⁵² Por. tamże, s. 190. W innym miejscu Władysław Stróżewski odnotowuje: „Doświadczenie *sacrum*, doświadczenie tego, co zwie się zarówno *mysterium fascinans*, jak i *mysterium tremendum*, było zawsze jednym z najgłębszych źródeł wszelkiej wielkiej sztuki” (t e n ż e, *Dialektyka twórczości*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 282).

⁵³ T e n ż e, *Wartości estetyczne i nadestetyczne*, s. 192.

⁵⁴ Por. tamże.

⁵⁵ Por. tamże, s. 192n.

⁵⁶ Por. tamże, s. 193.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Por. tamże, s. 197.

niejsze do opisania. Uściślijmy, że jedynie pod względem nadestetycznym nie ma rzeczowego czy też „mimetycznego” sposobu wykazania tej analogii, pod względem zmysłowym (zjawiskowym, fenomenalnym) muzyka może bowiem posiadać zewnętrzny lub wewnętrzny związek ze światem⁵⁹. Doświadczenie nadestetyczne, które z samej swej istoty wymyka się naszym ograniczonym zdolnościom poznawczym, paradoksalnie należy jednak do sfery nam najbliższej, ponieważ włada nim szczególna „intymna tajemniczość”⁶⁰.

Po drugie, wartości nadestetyczne nie dają się sprowadzić do wartości estetycznych, które stanowią jedynie warunek możliwości objawienia się wartości wyższego rzędu, to znaczy wartości nadbudowanych nad estetycznym wymiarem dzieła. Jeśli podłożem i medium doświadczenia nadestetycznego nie jest dzieło sztuki, mamy do czynienia z doświadczeniem pozaestetycznym. Wartości nadestetyczne pozostają w koniecznym związku z wartościami estetycznymi: „Gdzie nie ma jakości estetycznych, nie ma także jakości nadestetycznych”⁶¹. W sytuacji optymalnej „określone dobery wartości estetycznych przekraczają niejako same siebie i wskazują na coś, co już do nich nie należy, ale co bez nich nie mogłoby się ujawnić albo wcale, albo przynajmniej w taki sposób (a więc i w takim blasku, i z taką intensywnością), w jaki teraz *de facto* się ujawnia”⁶².

Po trzecie, wartości estetyczne odsłaniają czy też warunkują objawienie się wartości nadestetycznych dzięki wspólnej im obu intencjonalności. Dzięki intencjonalności konkretna postać jakości nadestetycznych fenomenalizuje się w dziele sztuki, ale zarazem wskazuje na coś „więcej”, do czego sama z konieczności odsyła. „Tym «więcej» jest jakość idealna albo idea danej jakości”⁶³ – stwierdza Stróżewski. Teoria transcendowania estetyczności dzieła ku nadestetyczności przypomina poniekąd filozoficzne poglądy Arthura Schopenhauera na temat muzyki, zgodnie z którymi cecha ontyczna umożliwia uchwycenie nie tylko jakości ejdetycznej przedmiotu estetycznego, ale także samego źródła tej idealnej jakości⁶⁴. Dzieło muzyczne – tak jak każde inne wielkie

⁵⁹ Już w dziełach Platona i Arystotelesa widoczne są różnice w ich rozumieniu teorii mimesis. W odniesieniu do mimetyczności muzyki tradycję wywodzącą się od Platona Krzysztof Gucałski nazywa „paradygmatem zewnętrzności”, a tradycję zapoczątkowaną przez Arystotelesa „paradygmatem wewnętrzności” (K. Gucałski, *Znaczenia ekspresywne w muzyce: ogólność versus określoność*, „Principia” 17(2006) nr 1-2(43-44), s. 181).

⁶⁰ Por. Stróżewski, *Wartości estetyczne i nadestetyczne*, s. 197.

⁶¹ Tamże, s. 198.

⁶² Tamże, s. 198n.

⁶³ Tamże, s. 200. Por. W. Stróżewski, P. Taranczewski, *Wykłady lubelskie o estetyce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, s. 170.

⁶⁴ Por. Stróżewski, *Wartości estetyczne i nadestetyczne*, s. 200n. Por. też: A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, tłum. J. Garewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, t. 1, s. 398, 404; W. Stróżewski, *Czas piękna*, w: tenże, *Wokół piękna*, s. 275n. Zob. M. Scheler, *Metafizyka i sztuka*, tłum. S. Czerniak, w: tenże, *Pisma z antropologii*

dzieło z dowolnej dziedziny artystycznej – przekracza swoje formalne i estetyczne jakości, aby otworzyć nowe horyzonty aksjologiczne i metafizyczne. Piękno fenomenalne (jakości estetyczne) otwiera się na piękno metafizyczne (na wartości idealne oraz idee wartości) – tę myśl można odnaleźć nie tylko w pismach Schopenhauera, ale także w filozofii Platona, Plotyna czy Hegla, piękno estetyczne ma bowiem moc „podniesienia”, „wzniesienia” (niem. Erhebung) ku Pięknu samemu jako Absolutowi⁶⁵. Aby doszło do objawienia się eidos jakości estetycznej fenomenalnie ucieleśnionej w dziele, potrzebna jest szczególna intensyfikacja tej jakości. Jakość estetyczna, dzięki swej intensywności, ma zdolność doprowadzenia nas do kontemplacji jakości idealnej, objawiającej się poprzez dzieło i za sprawą dzieła⁶⁶. Stróżewski stwierdza: „Zadaniem sztuki jest, poprzez przekraczanie siebie i przekraczanie zawartych w sobie samej jakości, otwarcie drogi do idei wartości i objawienie ich w ich czystych postaciach”⁶⁷. Idee wartości są ontologicznie ugruntowane w autonomicznym świecie czystych idei i nie zależą bytowo od istnienia dzieł sztuki ani od ich poszczególnych konkretyzacji, to od nich jednak zależy możliwość rozpoznania czystych jakości i wartości nadestetycznych⁶⁸.

Po czwarte, wartości nadestetyczne odsłaniają się na podłożu konkretyzacji estetycznej, którą zazwyczaj wywołuje artystycznie utworzona fikcja. Doświadczenie tego typu wartości – na przykład pod postacią jakości metafizycznych w rozumieniu Romana Ingardena – jest jednak „jak błysk najgłębszej prawdy o nas samych”⁶⁹. Przeżycie katharsis, będące kulminacją doświadczenia jakości metafizycznych, zawiera moment przemieniającego powrotu do samego siebie – jako fakt egzystencjalny jest to zatem doświadczenie najzupełniej realne, mimo że wywołała je fikcja artystyczna. Mówiąc nieco inaczej: fikcja artystyczna pozostaje fikcją, ale nasza reakcja na nią jest realna (prawdziwa)⁷⁰. Dzieło okazuje się więc drogą do ukazania prawdy o świecie wartości, które transcendują zarówno sztukę, jak i nas samych, arcydzieła zaś uobecniają wartości nadestetyczne nie tylko pod postacią katharsis i jakości metafizycznych

filozoficznej i teorii wiedzy, tłum. S. Czerniak, A. Węgrzecki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987, s. 430-461.

⁶⁵ Por. Stróżewski, *Czas piękna*, s. 280n.; tenże, *O urzeczywistnianiu wartości*, w: tenże, *Logos, wartość, miłość*, s. 308.

⁶⁶ Por. tenże, *Wartości estetyczne i nadestetyczne*, s. 201.

⁶⁷ Tamże, s. 202.

⁶⁸ Por. tamże.

⁶⁹ Tamże, s. 204. Precyzyjne analizy poświęcone jakościom metafizycznym w sztuce przedstawione zostały w tekście *O metafizyczności w sztuce* (zob. tenże, *O metafizyczności w sztuce*, w: tenże, *Wokół piękna*, s. 93-134). Zob. też: tenże, hasło „Jakości metafizyczne”, w: *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. A.J. Nowak, L. Sosnowski, Universitas, Kraków 2001, s. 126-131.

⁷⁰ Por. tenże, *Wartości estetyczne i nadestetyczne*, s. 204n.

czy wartości istnienia, ale także – o czym była mowa już wcześniej – na sposób doświadczenia prawdy i prawdziwości, wartości moralnych oraz sacrum.

Przytoczmy sformułowaną przez Stróżewskiego definicję sztuki metafizycznej: „Sztuka metafizyczna to taka sztuka, która stara się wyrazić najgłębsze doświadczenie istoty (głębi) istnienia, albo Transcendencji, w szczególności zaś Transcendencji w immanencji (czyli w granicach bezpośrednio danego nam świata), albo istoty naszej egzystencji, transcendującej ku swemu ostatecznemu przeznaczeniu i nieuchronności śmierci. Jest to sztuka starająca się mówić o byciu i nicości, o Bogu i stworzeniu, o Dobru i złu”⁷¹. Ta definicja metafizycznego wymiaru sztuki przekracza zakres konkretyzacji estetycznej i przenosi nas na poziom konkretyzacji numinotycznej.

SACRUM I KONKRETYZACJA NUMINOTYCZNA

Dociekając na gruncie estetyki możliwości doświadczenia wartości sacrum, Stróżewski bierze pod uwagę wyłącznie dzieła sztuki, a więc takie wytwory, które potencjalnie są nośnikami wartości estetycznych. To jedynie z pozoru oczywiste zawężenie obszaru badań jest jednak niezbędne, ponieważ konkretyzacja numinotyczna „nie musi pozostawać w koniecznym związku z określonym przedmiotem estetycznym”⁷², co oznacza, że może wiązać się z fenomenami pozaestetycznymi. Fenomen sacrum jest łączony przede wszystkim z przeżyciami religijnymi, które niekiedy stają się pierwotnym impulsem do wywołania procesu twórczego. Taka geneza dzieła nie tłumaczy jednak istoty zjawiska sacrum, ponieważ ów nadestetyczny fenomen traci z czasem żywy związek z przeżyciem motywującym tworzenie dzieła i znajduje własny fundament bytowy w jakościach przedmiotu estetycznego, który dany jest później również odbiorcom, nie zaś tylko twórcy dzieła. Fenomen sacrum nie jest ściśle powiązany z intencją twórczą, ponieważ może się on uobecnić również tam, gdzie nie był zamierzony, jak i nie pojawić się wcale, mimo intencji twórcy ukierunkowanej na jego wywołanie oraz prawidłowo użytych w dziele środków artystycznych⁷³. Co prawda genezę i „miejsce” ewokujące fenomen sacrum stanowi dzieło, ale jakość numinotyczna występuje zawsze jako coś nieprzewidywalnego i jako naddatek, którego nie można wytworzyć w procesie twórczym; można jedynie doświadczyć go *ex post* na podstawie rezultatu tego procesu⁷⁴.

⁷¹ T e n ż e, *O metafizyczności w sztuce*, s. 120.

⁷² T e n ż e, *O możliwości sacrum w sztuce*, s. 211.

⁷³ Por. tamże, s. 212.

⁷⁴ Por. tamże, s. 217. Na marginesie dodajmy, że przeszkodą na drodze pojawiania się jakości sacrum jest także przerost jakości estetycznych oraz kicz (por. tamże, s. 226).

Na objawianie się fenomenowi *sacrum* w sztuce nie ma także wpływu akt poświęcenia fundamentu bytowego dzieła – możemy wiedzieć, że dany przedmiot został poświęcony, ale mimo to nie doświadczając jego wartości sakralnej: „Poświęcenie konstituuje *sacrum* jako fakt, ale nie konstituuje go jako fenomen, którego szukamy”⁷⁵. Oznacza to, że *sacrum* w swoim własnym sposobie bycia zawsze jawi się jako fenomen, a nie jako przedmiotowa właściwość fundamentu bytowego. Badanie istoty jawienia się fenomenowi *sacrum* otwiera jednak możliwość odnalezienia tego, na co ów fenomen wskazuje, lub też – co ewokuje dzięki partycypacji w rzeczownikowym *sanctus*⁷⁶. Nadestetyczna jakość *sacrum* objawia się wprost nawet wtedy, gdy w dziele przedstawione są symboliczne odwzorowania przedmiotów (bytów) ze sfery sakralnej⁷⁷. Jest to ewokacja – mówiąc językiem Ferdinanda de Saussure’a – czystego elementu znaczonego (fr. signifié), dla którego trudno wskazać element znaczący (fr. signifiant). To czyste signifié jawi się jako symbol czegoś, co jest absolutnie „inne”, i w konsekwencji „jako idea w najwłaściwszym rozumieniu tego słowa”⁷⁸. W obrazie Rembrandta *Józef i żona Potifara*⁷⁹ świetlista biel łoża nie tylko oznacza niewinność, ale jest niewinnością – „jest fenomenalnym wcieleniem idei niewinności, w której owa fenomenalna jakość [...] partycypuje”⁸⁰. „Znaczonym” w przypadku tego obrazu nie są odwzorowywane przedmioty, lecz ewokowane czyste treści, a więc idee, w których partycypują sensory ucieleśnione (sfenomenalizowane) w dziele⁸¹. Nadestetyczny fenomen *sacrum* częściowo znajduje swój fundament w jakościach estetycznych, których pojawienie się przygotowują jakości artystyczne dzieła, lecz nie można jego wartości sprowadzić do jakości i wartości estetycznych oraz artystycznych, ponieważ numinotyczny fenomen *sacrum* jest bardziej odległy i transcendentny niż czyste piękno, a przez swoją immanentną i nieprzeniknioną tajemniczość nie daje się ostatecznie rozszyfrować i ujawnić. Zdaniem Stróżewskiego „najważniejsze jest to, że ów charakter nieprzeniknionej tajemniczości przenosi nas do istoty tajemniczości w ogóle, do jej idei, przekraczającej wyjściowe dzieło sztuki, ale uobecnionej w nim i przez nie”⁸².

⁷⁵ Tamże, s. 214.

⁷⁶ Por. tamże, s. 207-209, 214.

⁷⁷ Jakość *sacrum* objawia się nie tylko w dziełach o tematyce religijnej. Wydaje się, że liczba dzieł ewokujących fenomen *sacrum* jest stosunkowo niewielka, trudno jednak to jednoznacznie stwierdzić, ponieważ jego objawienie się nie jest możliwe do wytłumaczenia na podstawie niższych wartości estetycznych i artystycznych (por. tamże, s. 227).

⁷⁸ Tamże, s. 217.

⁷⁹ Rembrandt, *Józef i żona Potifara*, 1655, National Gallery of Art, Waszyngton (https://pl.wikipedia.org/wiki/J%C3%B3zef_i_%C5%BCona_Potifara#/media/Plik:Joseph_Accused_by_Potiphar's_Wife.jpg).

⁸⁰ Stróżewski, *O możliwości *sacrum* w sztuce*, s. 217n.

⁸¹ Por. tamże, s. 221; tenże, *Trzy wymiary dzieła sztuki*, s. 25.

⁸² Tenże, *O możliwości *sacrum* w sztuce*, s. 227.

Naturę objawienia się nadestetycznego fenomenu *sacrum* poprzez to, co dane, można więc scharakteryzować w następujący sposób: po pierwsze, bez środków artystycznych i estetycznych ów fenomen nie może się objawić; po drugie, środki artystyczne i estetyczne muszą zostać ostatecznie unieważnione, aby dany do myślenia cel, którym jest objawienie fenomenu *sacrum*, mógł się ziścić sam z siebie; po trzecie, mimo „przezroczyści” środków artystyczno-estetycznych fenomen *sacrum* pozostaje sam w sobie nieuchwytny⁸³. Nadestetyczny wymiar *sacrum* jawi się poprzez strukturę dzieła, ale ją z konieczności transcenduje, dlatego też *numinosum* należy do „rzeczywistości społecznej”, lecz do świata czystych idei. To zaś utwierdza w przekonaniu, że nie da się zrozumieć fenomenu *sacrum* wyłącznie w oparciu o jakości artystyczne i estetyczne, chociaż te są niezbędne, aby w nieuprzedzonym doświadczeniu fenomenologicznym doszło do przejścia od sensu zawartego w dziele do idei tego sensu, lub też – mówiąc inaczej – od ucieleśnionej w dziele wartości estetycznej do wartości idealnej⁸⁴. Doświadczenie estetyczno-numinotyczne potrzebuje szczególnego typu intencjonalnej konkretyzacji, która z jednej strony zakłada u podstaw przeżycie estetyczne, a z drugiej strony je przekracza, tworząc nowy przedmiot intencjonalny. Ten nowy przedmiot intencjonalny Stróżewski nazywa „numinotycznym”, a proces, który umożliwia jego pojawienie się – „konkretyzacją numinotyczną”⁸⁵. Zaznaczmy dla porządku, że kategorię *numinosum* wraz z jej wykładnią Stróżewski zaczerpnął z klasycznej rozprawy Rudolfa Otto zatytułowanej *Świętość*⁸⁶.

Emblematycznym – choć wcale nie jedynym – przykładem intencjonalnego przedmiotu numinotycznego jest fenomen *sacrum*. Może on odsłonić się dzięki sztuce jako nadestetyczne (estetyczno-numinotyczne) doświadczenie idei tajemnicy, w której – o czym była mowa wcześniej na przykładzie biali i symbolu niewinności w obrazie Rembrandta – uczestniczy ucieleśniony w dziele fenomen tajemniczości⁸⁷. Konkretyzacja numinotyczna nie wynika

⁸³ Por. tamże, s. 219n.

⁸⁴ Por. tamże, s. 221.

⁸⁵ Tamże, s. 222.

⁸⁶ Por. R. O t t o, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, Thesaurus Press, Wrocław 1993, s. 32-34. Por. też: T. A. G o o c h, *The Numinous and Modernity: An Interpretation of Rudolf Otto's Philosophy of Religion*, Walter de Gruyter, Berlin – New York 2000, s. 104-131; Ph. C. A l m o n d, *Rudolf Otto: An Introduction to His Philosophical Theology*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill – London 1984, s. 55-87; H. M a c h ó Ń, *Rudolfa Otto „Das Heilige” a problematyka (brakującej) definicji religii*, „Kwartalnik Filozoficzny” 41(2016) nr 1(161), s. 82-91; W. P a w l u c z u k, *Potoczność i transcendencja. Intersubiektywność naszej codzienności*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2004, s. 130-132.

⁸⁷ Paul Tillich tak relacjonuje rozmowę z Rudolfem Otto, która miała miejsce w połowie lat dwudziestych dwudziestego wieku: „Pierwszą rzeczą, jaką powiedział w swojej analizie znaczenia terminu «święty», było to, że «świętość» jest «tajemnicą» i oznacza sam Absolut, podłoże dla

bezpośrednio z fenomenalności dzieła, lecz pochodzi z transcendensu, jaki się dzięki tej konkretyzacji objawia⁸⁸. Mówiąc jeszcze inaczej, jest to samoobjawianie się nadestetycznego fenomenu numinotycznego, który transcenduje uwarunkowania estetyczne i artystyczne, choć te przygotowują jego przybycie. Objawienie się jakości sacrum na poziomie intencjonalnym nie oznacza przy tym dotarcia do sanctum w znaczeniu religijnym i nie jest paruzją. Gdyby dzieło sztuki bez zastrzeżeń partycypowało w jakości sacrum jako sanctum, to – zdaniem Stróżewskiego – trzeba by uznać, że albo artysta jest magiem zdolnym „ściągnąć” Boga na ziemię, albo niektóre dzieła są w jakiś szczególny sposób przez Boga „sanktyfikowane”. Choć pierwsza możliwość wydaje się raczej mało prawdopodobna – a z perspektywy religii chrześcijańskiej wręcz absurdalna – to trudno drugą możliwość a priori całkowicie odrzucić, ponieważ przemawia za nią teoria ikony w teologii prawosławnej⁸⁹ oraz uznawane istnienie cudownych obrazów⁹⁰.

Podsumowując, w konkretyzacji numinotycznej piękno estetyczne zostaje przebóstwione przez wartość sacrum, dzięki czemu uzyskuje ono dodatkowy blask (claritas)⁹¹. Ponadto w konkretyzacji numinotycznej jakości i wartości artystyczne oraz estetyczne odsuwają się na dalszy plan, a ostatecznie ulegają zniesieniu (w znaczeniu „Aufhebung”), po to aby ustąpić miejsca

wszystkich absolutów, które odkryliśmy w różnych dziedzinach ludzkich spotkań z rzeczywistością. «Świętości» nie można wywieść z naszego skończonego doświadczenia ani nie można uchwycić jej istoty za pomocą skończonego umysłu. Niemniej jednak możemy się odnosić, i robić to świadomie, do tego, co jest tajemnicą dla nas i dla każdej ludzkiej istoty, do tajemnicy bycia człowieka w uniwersalnym bycie. Doświadczając tej tajemnicy, człowiek zmuszony jest zadać pytanie: «Dlaczego jest raczej coś niż nic?» (P. T i l l i c h, *Moje poszukiwania absolutów*, tłum. M. Leszczyński, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017, s. 54). To fundamentalne pytanie metafizyki podejmowane było w historii filozofii wielokrotnie, a bodaj najświetniejsze jego ujęcia odnajdujemy w dziełach: *Zasady natury i łaski oparte na rozumie* Gottfrieda Wilhelma Leibniza (por. G.W. L e i b n i z, *Zasady natury i łaski oparte na rozumie*, par. 7, w: tenże, *Wyznanie wiary filozofa*. „Rozprawa metafizyczna”. „Monadologia”. „Zasady natury i łaski” oraz inne pisma filozoficzne, tłum. S. Cichowicz, PWN, Warszawa 1969, s. 288) oraz *Onto-teo-logiczny charakter metafizyki* Martina Heideggera. Pytanie to często pojawia się również w metafizycznych rozważaniach Władysława Stróżewskiego.

⁸⁸ Por. S t r ó ż e w s k i, *O możliwości sacrum w sztuce*, s. 227.

⁸⁹ „Ikona jest sakramentem. A to znaczy, że partycypuje nie tylko w fenomenie czy w idei sacrum. Jest nie tylko hierofanią jakiejś abstrakcyjnej treści, ale pewnego rodzaju teofanią, objawieniem czystej świętości Boga, świętości Jego samego albo Jego świętych”. Tamże, s. 229.

⁹⁰ Można wyróżnić co najmniej dwa typy cudownych obrazów. Przykładem pierwszego typu byłby obraz Jezusa Miłosiernego autorstwa Eugeniusza Kazimirowskiego, który odwzorowuje mistyczne wizje św. Faustyny Kowalskiej. Drugi typ to acheiropoietos, czyli obrazy-nie-ręką-ludzką-wytworzone (całun turyński, chusta z Manoppello). Szerzej na ten temat por. Z. T r e p a, *Tajemnica widzialności Boga. Szkice z teologii obrazu*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2015, s. 75-91, 114-123.

⁹¹ Por. S t r ó ż e w s k i, *Trzy wymiary dzieła sztuki*, s. 35.

samoobjawieniu się intencjonalnego przedmiotu numinotycznego⁹². Teoria konkretyzacji numinotycznej jest rozwinięciem Ingardenowskiej konkretyzacji estetycznej, w której dochodzi do nadbudowania intencjonalnego przedmiotu numinotycznego o własnych jakościach i wartościach. Szczególnym typem przedmiotu numinotycznego jest fenomen sacrum, ale mogą nim być także inne fenomeny, takie jak Tajemnica, Transcendencja, Jednia, Absolut czy Bóg⁹³. Do tej dziedziny fenomenów nadestetycznych należą także jakości, które Ingarden nazwał „jakościami metafizycznymi”⁹⁴. Wymienione tu fenomeny łączy najwyższa „archiczność” (od gr. arche), a więc szczególny sposób odsyłania do najgłębszego Źródła, z którego pochodzi wszystko, co w jakikolwiek sposób może nam być dane w doświadczeniu⁹⁵. Stróżewski zwraca uwagę, że to odsyłanie sztuki do źródła (arche) jest bardzo wyraźne także u Martina Heideggera (niem. Ursprung)⁹⁶, który stawia pytanie nie tyle o istotę sztuki, ile o pochodzenie tej istoty⁹⁷. Próby udzielenia odpowiedzi na pytanie o istotowe pochodzenie sztuki przez wskazanie jej najgłębszego źródła doprowadziły Heideggera do słynnej formuły: „Piękno jest sposobem, w jaki prawda istoczy jako nieskrytość”⁹⁸. Namysł nad sztuką w rozprawie *Źródło sztuki* prowadzony jest „świadomie, a jednak w sposób nie wypowiedziany”⁹⁹ drogą pytania o istotę bycia. Odkrycie zaś bycia samego – jak pisał z kolei Paul Tillich – jest dotarciem do źródła jako Absolutu wszystkich absolutów,

⁹² Por. t e n ż e, *O możliwości sacrum w sztuce*, s. 228.

⁹³ Podawanie nazw przedmiotów numinotycznych jest problematyczne, ponieważ w konsekwencji prowadzi do myślenia apofatycznego. Aby tego uniknąć, należałoby każdą nazwę poddać obszerniejszej analizie i przedstawić odrębne uzasadnienie. Zaznaczmy jednak, że te wszelkie numinotyczne fenomeny mają równie wysoką wartość, choć charakteryzują się różnymi jakościami. Nie jest wykluczone, że za przedmiot numinotyczny moglibyśmy uznać na przykład Bycie (niem. Seyn) Heideggera, życie (fr. vie phénoménologique) Michela Henry’ego czy wolę (niem. Wille) Schopenhauera.

⁹⁴ Por. S t r ó ż e w s k i, *Czas piękna*, s. 285. Nie oznacza to jednak, że poglądy Ingardena w pełni wpisują się w estetykę Władysława Stróżewskiego. Można wskazać przynajmniej dwie różnice: po pierwsze, tak zwane jakości metafizyczne w estetyce Ingardena są wciąż wartościami estetycznymi, a nie nadestetycznymi; po drugie, sfera sacrum w rozumieniu religijnym, a więc jako Transcendencja lub Bóg, z trudem daje się uzgodnić z Ingardena koncepcją nauk filozoficznych – w szczególności z metafizyką czy szerszej pojmowaną ontologią.

⁹⁵ Por. S t r ó ż e w s k i, *O wielkości*, w: tenże, *O wielkości*, s. 308n.; t e n ż e, *Dialektyka twórczości*, s. 215. Zob. t e n ż e, *Pytania o „arche”*, w: tenże, *Istnienie i sens*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2005, s. 9-54.

⁹⁶ Por. *Miłość i nicość*, s. 168.

⁹⁷ Por. M. H e i d e g g e r, *Źródło dzieła sztuki*, tłum. J. Mizera, w: tenże, *Drogi lasu*, tłum. J. Gierasimiuk, R. Marszałek, J. Mizera, J. Sidorek, K. Wolicki, Aletheia, Warszawa 1997, s. 7.

⁹⁸ Tamże, s. 38. Na szczególną uwagę zasługuje analiza „nieskrytości” w tekście *O pięknie*, gdzie Stróżewski zestawia Heideggera myślenie sztuki ze scholastyką (por. S t r ó ż e w s k i, *O pięknie*, s. 173-176). Por. t e n ż e, *Dialektyka twórczości*, s. 285.

⁹⁹ H e i d e g g e r, *Źródło dzieła sztuki*, s. 61.

którego doświadczamy jako *sacrum*¹⁰⁰. Dlatego, gdy pytamy o pochodzenie istoty sztuki lub o „nadawcę” sensu twórczości artystycznej, to nie możemy z góry wykluczyć, że jest nim w istocie głos Transcendencji¹⁰¹.

*

Arcydzieło jest w swej istocie tajemnicze, ponieważ jest czymś więcej niż tylko dziełem artystycznym¹⁰². Przekracza ono własne bycie ku najbardziej źródłowej genezie, na co wskazuje łaciński przedrostek „arch”, odsyłający do greckiego „arche”. Sztuka stanowi również sposób wyrażania niewyraźnego, a najwyższy stopień tej niewyraźności utożsamia się z absolutną Transcendencją. Jeśli archiczną więź (łac. religio) oraz nasz najgłębszy stosunek do Absolutu utożsamimy z religijnością, to każde wielkie dzieło sztuki jest w swej istocie i genezie religijne. Ponadto, dochodząc do szczytów możliwości sztuki i uznając jej wielkość, oddajemy cześć Absolutowi¹⁰³. Dzieło artystyczne stanowi podłoże konkretyzacji estetycznej, w której czystość piękna transcendentalnego przygotowuje miejsce dla numinotycznego daru, jakim jest objawienie się najwyższej i nadestetycznej wartości, związanej z tajemnicą Bytu. Arcydzieło, zgodnie z jego nazwą, sięga do swych najgłębszych źródeł i partycypuje w wielkości Tajemnicy – Ona natomiast transcenduje dzieło, poprzez które objawia się Jej najwyższa wartość¹⁰⁴.

W tekście Władysława Stróżewskiego *O wielkości* czytamy: „Prawdziwą wielkość spotyka się na tyle rzadko, że nie sposób pomylić się, gdy naprawdę stajemy w jej obliczu. Stajemy onieśmieleni, niekiedy porażeni nią nawet, a przecież nie czujemy się przez nią pomniejszeni. Przeciwnie – wielkość podnosi nas i bogaci samą swą obecnością. Czujemy, że dostąpiliśmy szczególnej łaski uczestnictwa w czymś niecodziennym, niezwykłym, co już na zawsze pozostawi w nas swój ślad”¹⁰⁵. Wielkość jawi się tak, jak każda autentyczna realność, która w blasku oczywistości wyklucza wszelką wątpliwość¹⁰⁶. Podobnie w przypadku intencjonalnego przedmiotu estetyczno-numinotycznego możemy mówić o jego realności (faktyczności) oraz o jego obiektywnej war-

¹⁰⁰ Por. Tillich, dz. cyt., s. 51.

¹⁰¹ Por. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, s. 279.

¹⁰² Por. tenże, *Trzy wymiary dzieła sztuki*, s. 5n.

¹⁰³ Por. tenże, *O wielkości*, s. 308n.

¹⁰⁴ Por. tamże, s. 310.

¹⁰⁵ Tamże, s. 312.

¹⁰⁶ Por. tenże, *O wielkości*, s. 299. Pojęcie wielkości jest tutaj bliskie nie tylko neoplatonizmowi, ale może nawet bardziej rozważaniom św. Anzelma przedstawionym w *Proslogionie* – zwłaszcza w rozdziałach piętnastym i szesnastym (por. św. Anzelm z Cantenbury, *Proslogion*, w: tenże, *Monologion. Proslogion*, tłum. L. Kuczyński, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2007, s. 223).

tości¹⁰⁷, ponieważ stając w obliczu piękna nadestetycznego, kontemplujemy je i afirmujemy „oczywistość jego istnienia”¹⁰⁸. Kontemplacja angażuje najwyższe władze człowieka – nie tylko intelekt, intuicję i duchową emocjonalność, ale także „zmysł tajemnicy”¹⁰⁹. Zachwyty i kontemplacja otwierają przed nami wymiar świętości, przemieniając doświadczenie estetyczne w modlitwę, a metafizyczność w sakralność dzięki wznoszeniu się (niem. Erhebung) naszego ducha i odniesieniu do Absolutu¹¹⁰. „Do istoty metafizyczności – stwierdza Stróżewski – należy przekraczanie, transcendencja: taki jest najgłębszy sens zawartego w tym wyrazie «meta»”¹¹¹. Sztuka, której istotą jest transcendowanie – i która notabene w tym aspekcie wykazuje zbieżność z fenomenologią¹¹² – odsyła do najgłębszego źródła istnienia i wartości, a przez to otwiera nasze doświadczenie na wymiar metafizyczności. Sztuka oraz filozofia – a tym bardziej fenomenologia – nie mogą pomijać doświadczeń, poprzez które jawi się rozmaicie pojmowane sacrum (Tajemnica, Transcendencja, Absolut, Bóg), a przykładem takiego sposobu myślenia są rozważania von Balthasara czy Tillicha¹¹³. Dodajmy, że do takiego fenomenologiczno-teologicznego namysłu nad sztuką nawoływał również Jan Paweł II w *Liście do artystów*¹¹⁴. Konkretyzacja numinotyczna odsłania przed nami wymiar sacrum i tym samym nas bogaci, wobec dzieł sztuki zachowujemy się bowiem tak, jak gdybyśmy byli instrumentem muzycznym, z którego tony wydobywa „postać” (niem. Gestalt) numinotyczna¹¹⁵. Wartość sztuki porusza nas i wzywa do odpowiedzi, a szczególnym typem tego dialogu jest odpowiedź duszy na fenomen sacrum¹¹⁶.

¹⁰⁷ Por. Stróżewski, *Istnienie i piękno*, s. 272; tenże, *Trzy wymiary dzieła sztuki*, s. 32.

¹⁰⁸ Tenże, *Trzy wymiary dzieła sztuki*, s. 31.

¹⁰⁹ Por. tenże, *Filozofia i „kryzys wartości”*, w: tenże, *O wielkości*, s. 174. Przypomnijmy, że postawa kontemplacyjna wiąże się z greckim terminem „theoria”, czyli z widzeniem, a „widzieć” znaczy – jak czytamy w *Dialektyce twórczości* – „stać przytomnie wobec widzianego” (tenże, *Dialektyka twórczości*, s. 209; por. Stróżewski, Taranczewski, dz. cyt., s. 177).

¹¹⁰ Stróżewski, *Czas piękna*, dz. cyt., s. 287.

¹¹¹ Tamże, s. 286.

¹¹² Por. *Miłość i nicość*, s. 172n.; Stróżewski, Taranczewski, dz. cyt., s. 71-75.

¹¹³ Por. *Miłość i nicość*, s. 159n.

¹¹⁴ Zob. *List Ojca Świętego Jana Pawła II do artystów*, „L'Osservatore Romano” wyd. pol. 20(1999) nr 5-6(213), s. 4-11. Por. K. Tarnowski, *Fenomenologia i teologia*, w: *Metafizyka i teologia. Debata u podstaw*, red. R.J. Woźniak, Wydawnictwo WAM, Kraków 2008, s. 36-49. Warto również zwrócić uwagę na zestawienie tomizmu egzystencjalnego (Mieczysława A. Krapca) i tak zwanego tomizmu fenomenologizującego (Karola Wojtyły), a także na „poznanie pojetyczne” (gr. poiesis) jako fenomenologiczną formę ujawniania się Transcendencji (por. I. D e c, *Transcendencja bytu ludzkiego w ujęciu twórców Szkoły Lubelskiej*, Papięski Wydział Teologiczny we Wrocławiu, Wrocław-Lublin 1991, s. 180n.; A.P. B a t o r, *Intencjonalność sztuki w filozofii Romana Ingardena i Mieczysława Alberta Krapca*, Papięski Fakultet Teologiczny we Wrocławiu, Wrocław 1999, s. 184-203).

¹¹⁵ Por. Stróżewski, *Czas piękna*, s. 282.

¹¹⁶ Por. Stróżewski, Taranczewski, dz. cyt., s. 180-186; Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, s. 216n.; tenże, *O możliwości sacrum w sztuce*, s. 213.

„Świat wartości to obiektywna, autonomiczna dziedzina rzeczywistości, rządząca się własnymi, dobrze ugruntowanymi i nienaruszalnymi prawami”¹¹⁷ – pisze Stróżewski. Jeśli nie słyszymy głosu i wezwania ze strony najwyższych wartości, świadczy to o kryzysie naszego ich przeżywania, nie zaś o ich nieistnieniu. Nie przeczymy postulatowi racjonalności, jeśli utrzymujemy przekonanie o istnieniu tych wartości i jednocześnie nie potrafimy do końca wyjaśnić ich natury. Jak stwierdza Stróżewski, „nie wszystko wiadomo i nie wszystko da się rozstrzygnąć”¹¹⁸, a to przekonanie zgodne jest z rozumem w obliczu najwyższych wartości, pozostających dla nas najgłębszą Tajemnicą.

Doświadczenie sacrum w sztuce trudno wyjaśnić, ale jednocześnie nie sposób pozostać wobec niego obojętnym. Szczegółowe teorie sztuki (z zakresu muzykologii, literaturoznawstwa czy historii sztuki) nie znajdują w pełni satysfakcjonującego wyjaśnienia dla tego numinotycznego fenomenu na podstawie przedmiotowych, czyli formalno-materialnych badań. Także badacze prezentujący podejście kognitywistyczne zdają się ograniczać dociekania w zakresie neuroestetyki do – mówiąc w uproszczeniu – ewolucyjno-behawioralnej reakcji człowieka na dzieło sztuki. Fenomenologia natomiast sankcjonuje transcendencję i tajemnicę sacrum, nie tracąc przy tym z pola widzenia podłoża, które umożliwia pojawienie się tego nadestetycznego fenomenu: przedmiotu estetycznego oraz dzieła sztuki. Fenomenologia jest otwarta na wszelkie sposoby jawienia się fenomenów, dlatego dopuszcza także te, które odsłaniają przed nami wymiar numinotyczny i zarazem transcendują dialogiczną relację przedmiotowo-podmiotową.

Zdaniem Pawła Taranczewskiego Roman Ingarden i Władysław Stróżewski rozpoznali drogi estetyki, którymi podąża wielu badaczy, a także wytyczyli nowe. Nie wszystkie jednak rozpoznane drogi są uczęszczane, a nowe nie zostały przebyte do kresu, dlatego „ciągle pozostaje miejsce dla dalszych badań lub nowych interpretacji już uzyskanych wyników”¹¹⁹. Wprawdzie opis fenomenologiczny nie może adekwatnie oddać ani zastąpić żywego doświadczenia wymiaru sacrum, ale może nas w pewien sposób na niego nakierować, dzięki właściwemu zrozumieniu istoty objawiania się fenomenowi numinotycznego. Stróżewski twierdził, że intencjonalny przedmiot numinotyczny jest fenomenem, a dzieło sztuki – faktem (a precyzyjniej powiedzielibyśmy: artefaktem). Należy jednak pamiętać, że fenomen sacrum ma swe ukorzenie także w faktyczności, na co wskazuje niepowątpiewalność tego typu doświadczenia, gdy już do niego dojdzie. Oczywiście nie oznacza to, że każdy i w dowolnej chwili będzie w stanie ów fenomen samemu „wywołać” – to nie my jesteśmy jego

¹¹⁷ Stróżewski, *Filozofia i „kryzys wartości”*, s. 168.

¹¹⁸ *Miłość i nicość*, s. 142.

¹¹⁹ Stróżewski, Taranczewski, dz. cyt., s. 226.

sprawcą, lecz wezwanie fenomenu numinotycznego przybywa do nas. Abyśmy jednak mogli usłyszeć ten wzywający głos fenomenu numinotycznego, musimy być otwarci na możliwość jego samoobjawienia się¹²⁰.

Opis fenomenologiczny doświadczenia konkretnych dzieł sztuki jest tą drogą badawczą, która ma szansę nie tylko poszerzyć nasze rozumienie nadestetycznego wymiaru sztuki, ale także pogłębić naszą zdolność jego przeżywania¹²¹. Istotną cechą takiego opisu jest zespolenie kompetencji filozoficznych ze szczególną wrażliwością na wartość sztuki, a przykłady tak zaprojektowanych badań można odnaleźć nie tylko w dorobku naukowym Stróżewskiego, ale między innymi także w pismach Michela Henry'ego, Wessela Stokera czy Karola Tarnowskiego¹²². Integralność¹²³ obu wymienionych cech badawczych stwarza szansę poszerzenia horyzontów rozumienia sztuki dzięki fenomenologicznie zorientowanym dociekaniami nad konkretnym „materiałem” doświadczenia, na który składa się zarówno artefaktyczna zmysłowość dzieła, jak i jego fenomenalna estetyczność. Wprawdzie sztuka mówi już sama za siebie, ale nie może mówić o sobie samej, dlatego – jak twierdził Karol Tarnowski – potrzebuje głosu z zewnątrz, który pomoże odsłonić jej najgłębsze tajemnice¹²⁴. Szczegółowe badania nad indywidualnymi dziełami artystycznymi i fenomenami estetycznymi, oparte na faktycznym doświadczeniu ich jakości oraz wartości, mogą przybliżyć nas do zrozumienia wymiaru nadestetycznego w sztuce. Estetyka wówczas będzie nie tyle pełniła rolę arbitra wobec sztuki, ile wydobywała na jaw jej najgłębszą istotę, do której prowadzą odbiorców indywidualne dzieła. Numinotyczny język sztuki ma tę niezwykłą właściwość,

¹²⁰ Tu jednak można zgłosić wątpliwość, czy doświadczenie różnych wymiarów numinotycznego fenomenu sacrum jest jedynym właściwym sposobem kulminacji przeżycia estetycznego. W kontekście tego pytania na szczególną uwagę zasługuje refleksja Georges'a Didi-Hubermana, który mówi o „wizualności” obrazu w przeciwieństwie do jego „widzialności” (por. G. D i d i - H u b e r m a n, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, tłum. B. Brzezicka, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 13-39). Zauważmy ponadto, że na przykład Gottfried Boehm przekonująco uzasadnia „auto-referencjalność” sztuki (zob. G. B o e h m, *Pierwsze spojrzenie. Dzieło sztuki – estetyka – filozofia*, tłum. M. Łukasiewicz, w: tenże, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, tłum. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, red. D. Kołacka, Universitas, Kraków 2014, s. 31-45).

¹²¹ Gottfried Boehm odróżnia opis fenomenologiczny od „ekfrazy”, której funkcją jest sprawienie, aby dzieło sztuki ożyło dla odbiorcy. Ekfrazą jest bowiem takim ujęciem językowym, który obejmuje nie tylko faktyczność dzieła i to, co w nim „jest”, lecz także procesualność doświadczenia estetycznego i to, jak dzieło sztuki „działa” czy też do nas przemawia (zob. B o e h m, *Opis obrazu. O granicach obrazu i języka*, tłum. M. Łukasiewicz, w: tenże, *O obrazach i widzeniu*, s. 119-143).

¹²² Zob. M. H e n r y, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, Presses Universitaires de France, Paris 2005; W. S t o k e r, *God, Master of Arts: On the Relation between Art and Religion*, „Ars Disputandi” 7(2007) nr 1(7), s. 83-106; t e n ż e, *Where Heaven and Earth Meet: The Spiritual in the Art of Kandinsky, Rothko, Warhol, and Kiefer*, tłum. H. Jansen, Rodopi, Amsterdam – New York 2012; por. T a r n o w s k i, *Człowiek i transcendencja*, s. 385-393.

¹²³ Por. S t r ó ż e w s k i, T a r a n c z e w s k i, dz. cyt., s. 225-229.

¹²⁴ Por. T a r n o w s k i, *Człowiek i transcendencja*, s. 18.

że zdolny jest objawić najwyższą wartość sacrum i najgłębszą Tajemnicę jako numinosum; zarazem jednak język ten w swej istocie pozostaje tajemniczy, dlatego potrzebuje właściwej wykładni, która przybliży nas do jego zrozumienia.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Almond, Philip C. *Rudolf Otto: An Introduction to His Philosophical Theology*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1984.
- Anzelm, z Cantenbury. *Monologion. Proslogion*. Translated by Leszek Kuczyński. Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki, 2007.
- von Balthasar, Hans Urs. *Chwała: Estetyka teologiczna*. Vol. 1. *Kontemplacja postaci*. Translated by Ewa Marszał and Jerzy Zakrzewski. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2008.
- Bator, Andrzej P. *Intencjonalność sztuki w filozofii Romana Ingardena i Mieczysława Alberta Krapca*. Wrocław: Papieski Fakultet Teologiczny we Wrocławiu, 1999.
- Boehm, Gottfried. "Opis obrazu: O granicach obrazu i języka". Translated by Małgorzata Łukasiewicz. In Boehm, *O obrazach i widzeniu: Antologia tekstów*. Edited by Daria Kołacka. Translated by Małgorzata Łukasiewicz and Anna Pieczyńska-Sulik. Kraków: Universitas, 2014.
- . "Pierwsze spojrzenie: Dzieło sztuki – estetyka – filozofia". Translated by Małgorzata Łukasiewicz. In Boehm, *O obrazach i widzeniu: Antologia tekstów*. Edited by Daria Kołacka. Translated by Małgorzata Łukasiewicz and Anna Pieczyńska-Sulik. Kraków: Universitas, 2014.
- Dec, Ignacy. *Transcendencja bytu ludzkiego w ujęciu twórców Szkoły Lubelskiej*. Wrocław and Lublin: Papieski Wydział Teologiczny we Wrocławiu, 1991.
- Didi-Huberman, Georges. *Przed obrazem: Pytanie o cele historii sztuki*. Translated by Barbara Brzezicka. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011.
- Gooch, Todd A. *The Numinous and Modernity: An Interpretation of Rudolf Otto's Philosophy of Religion*. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2000.
- Guczalski, Krzysztof. "Znaczenia ekspresywne w muzyce: Ogólność versus określoność." *Principia* 17, nos. 1–2 (43–44) (2006): 169–99.
- Heidegger, Martin. "Onto-teo-logiczny charakter metafizyki." In Heidegger, *Identyczność i różnica*. Translated by Janusz Mizera. Warszawa: Aletheia, 2010.
- . "Źródło dzieła sztuki." Translated by Janusz Mizera. In Heidegger, *Drogi lasu*. Translated by Jerzy Gierasimiuk, Robert Marszałek, Janusz Mizera, Janusz Sidorek, and Krzysztof Wolicki. Warszawa: Aletheia, 1997.
- Henry, Michel. *Voir l'invisible: Sur Kandinsky*. Paris: Presses Universitaires de France, 2005.

- Ingarden, Roman. *O dziele literackim: Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Translated by Maria Turowicz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988.
- . *Przeżycie, dzieło, wartość*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1966.
- Jan Paweł II. "List do artystów." *L'Osservatore Romano*. The Polish Edition 20, nos. 5–6 (213) (1999): 4–11.
- Kant, Immanuel. *Krytyka władzy sądzenia*. Translated by Jerzy Gąlecki and Adam Landman. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004.
- Krapiec, Mieczysław A. *Metafizyka: Zarys teorii bytu*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1984.
- Leibniz, Gottfried W. "Zasady natury i łaski." In Leibniz, "Wyznanie wiary filozofa". "Rozprawa metafizyczna". "Monadologia". "Zasady natury i łaski" oraz inne pisma filozoficzne. Translated by Stanisław Cichowicz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1969.
- Machoń, Henryk. "Rudolfa Otto *Das Heilige* a problematyka (brakującej) definicji religii." *Kwartalnik Filozoficzny* 41, no. 1 (161) (2013): 77–99.
- Otto, Rudolf. *Świętość: Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*. Translated by Bogdan Kupis. Wrocław: Thesaurus Press, 1993.
- Pawluczuk, Włodzimierz. *Potoczność i transcendencja: Intersubiektywność naszej codzienności*. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos, 2004.
- Scheler, Max. "Metafizyka i sztuka." Translated by Stanisław Czerniak. In Scheler, *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*. Translated by Stanisław Czerniak and Adam Węgrzecki. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987.
- Schopenhauer, Arthur. *Świat jako wola i przedstawienie*. Vol. 1. Translated by Jan Garewicz. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994.
- Stoker, Wessel. "God, Master of Arts: On the Relation between Art and Religion." *Ars Disputandi* 7, no. 1 (7) (2007): 83–106.
- . *Where Heaven and Earth Meet: The Spiritual in the Art of Kandinsky, Rothko, Warhol, and Kiefer*. Translated by Henry Jansen. Amsterdam and New York: Rodopi, 2012.
- Stróżewski, Władysław. "Czas piękna." In Stróżewski, *Wokół piękna: Szkice z estetyki*. Kraków: Universitas, 2002.
- . *Dialektyka twórczości*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2007.
- . "Filozofia i 'kryzys wartości.'" In Stróżewski, *O wielkości: Szkice z filozofii człowieka*. Kraków: Znak, 2002.
- . "Istnienie i piękno." In Stróżewski, *O wielkości: Szkice z filozofii człowieka*. Kraków: Znak, 2002.
- . "Jakości metafizyczne." In *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*. Edited by Andrzej J. Nowak and Leszek Sosnowski. Kraków: Universitas, 2001.
- . "Jeszcze o pięknie." In *Uroczystość odnowienia doktoratu Profesora Władysława Stróżewskiego*. Lublin: Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, 2009.

- . “Mimesis i methexis.” In Stróżewski, *Wokół piękna: Szkice z estetyki*. Kraków: Universitas, 2002.
- . “O metafizyczności w sztuce.” In Stróżewski, *Wokół piękna: Szkice z estetyki*. Kraków: Universitas, 2002.
- . “O możliwości *sacrum* w sztuce.” In Stróżewski, *Wokół piękna: Szkice z estetyki*. Kraków: Universitas, 2002.
- . “O pięknie.” In Stróżewski, *Wokół piękna: Szkice z estetyki*. Kraków: Universitas, 2002.
- . “O pojęciach piękna.” *Znak* 11, nos. 7–8 (61–62) (1959): 866–87.
- . “O pojęciach piękna.” In Stróżewski, *Istnienie i wartość*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1981.
- . “O urzeczywistnianiu wartości.” In Stróżewski, *Logos, wartość, miłość*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2013.
- . “O wielkości.” In Stróżewski, *O wielkości: Szkice z filozofii człowieka*. Kraków: Znak, 2002.
- . “Od wartości bytu do bytu wartości.” In Stróżewski, *Logos, wartość, miłość*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2013.
- . “Piękno transcendentalne.” In Stróżewski, *Logos, wartość, miłość*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2013.
- . “Ponadkulturowe wymiary dobra, prawdy i piękna.” In Stróżewski, *Logos, wartość, miłość*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2013.
- . “Problematyka piękna.” In Stróżewski, *Logos, wartość, miłość*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2013.
- . “Próba systematyzacji określeń piękna występujących w tekstach św. Tomasa: Przyczynek do rozwiązania problemu transcendentalności piękna.” *Roczniki Filozoficzne* 6, no. 1 (1958): 19–51.
- . “Pytania o ‘arche.’” In Stróżewski, *Istnienie i sens*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2015.
- . “Trzy wymiary dzieła sztuki: Zarys problematyki.” In Stróżewski, *Wokół piękna: Szkice z estetyki*. Kraków: Universitas, 2002.
- . “Wartości estetyczne i nadestetyczne.” In Stróżewski, *Wokół piękna: Szkice z estetyki*. Kraków: Universitas, 2002.
- . “Wolność i wartość.” In Stróżewski, *O wielkości: Szkice z filozofii człowieka*. Kraków: Znak, 2002.
- [Stróżewski, Władysław, and Anna Kostrzewska-Bednarkiewicz.] *Miłość i nicość: Z Władysławem Stróżewskim rozmawia Anna Bednarkiewicz*. Warszawa: Towarzystwo “Więź”, 2017.
- Stróżewski, Władysław, and Paweł Taranczewski. *Wykłady lubelskie o estetyce*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016.
- Tarnowski, Karol. “Fenomenologia i teologia.” In *Metafizyka i teologia: Debata u podstaw*. Edited by Robert J. Woźniak. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2008.
- . “Muzyka, filozofia, Transcendencja.” In Tarnowski, *Człowiek i transcendencja*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2007.

- Tatarkiewicz, Władysław. *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006.
- Tillich, Paul. *Moje poszukiwania absolutów*. Translated by Marcin Leszczyński. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2017.
- Treppa, Zbigniew. *Tajemnica widzialności Boga: Szkice z teologii obrazu*. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2015.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Andrzej KRAWIEC – Ku wymiarowi sacrum i Tajemnicy. Estetyka Władysława Stróżewskiego i numinotyczny język sztuki

DOI 10.12887/34-2021-2-134-17

Celem artykułu jest prezentacja i interpretacja poglądów estetycznych Władysława Stróżewskiego. Stróżewski buduje swoją estetykę na fundamencie klasycznej metafizyki, kontynuując jednocześnie tradycję fenomenologicznej refleksji nad sztuką. Rozszerzenie Ingardenowskiej teorii estetycznej o konkretyzację numinotyczną – zainspirowane w dużej mierze pracami Rudolfa Otto – sprawia, że ta nowa fenomenologiczna perspektywa transcenduje wąsko rozumianą „estetyczność” dzieła sztuki ku wymiarowi sacrum. Badanie nad-estetycznego wymiaru sztuki wykazuje z kolei znaczące pokrewieństwo z estetyką teologiczną Hansa Ursy von Balthasara, dzięki czemu nabiera szczególnej aktualności we współczesnych debatach estetyczno-teologicznych. Stróżewski ukazuje przechodzenie od piękna estetycznego do piękna transcendentalnego, a następnie do sfery sacrum, w której fenomen numinosum objawia się jako Tajemnica.

Słowa kluczowe: estetyka, fenomenologia, konkretyzacja numinotyczna, sacrum, Władysław Stróżewski

Kontakt: Zakład Historii Filozofii, Instytut Filozofii, Wydział Filozoficzny, Uniwersytet Jagielloński, ul. Grodzka 52, 33-332 Kraków
E-mail: krawiecandrzej@gmail.com

Andrzej KRAWIEC, Towards the Dimensions of the Sacred and Mystery: The Aesthetics of Władysław Stróżewski and the Numinous Language of Art

DOI 10.12887/34-2021-2-134-17

The objective of the paper is a presentation and an interpretation of Władysław Stróżewski's views on aesthetics. Built upon the foundation provided by classical metaphysics, Stróżewski's aesthetics is simultaneously a continuation of the tradition of phenomenological interpretation of art. Stróżewski extends Roman Ingarden's aesthetic theory by including the idea of numinous concretion,

largely inspired by the works of Rudolf Otto. As a result, this new phenomenological perspective transcends the narrowly understood 'aesthetics' of the work of art towards the inherent dimension of the sacred. Moreover, Stróżewski's scrutiny of the aspect of art that goes beyond the aesthetic reveals an important relationship obtaining between his insights and the theological aesthetics of Hans Urs von Balthasar. Thus Stróżewski's ideas turn out to be of significance to contemporary aesthetic and theological debates. In particular, he shows the movement of beauty from aesthetic to transcendental, and ultimately towards the sacred, where *numinosum* is manifested as Mystery.

Keywords: aesthetics, phenomenology, numinous concretion, the sacred, Władysław Stróżewski

Contact: Zakład Historii Filozofii, Instytut Filozofii, Wydział Filozoficzny, Uniwersytet Jagielloński, ul. Grodzka 52, 33-332 Kraków, Poland
E-mail: krawiecandrzej@gmail.com