

Jan Piasecki

ESSE PIĘKNA – ESTETYKA WŁADYSŁAWA STRÓŻEWSKIEGO

UWAGI WSTĘPNE

Estetyczna myśl Romana Ingardena układa się, wedle komentatorów, w spójny system oryginalnie wyjaśniający najtrudniejsze problemy filozofii sztuki i piękna¹. Poglądy na zagadnienia estetyczne Władysława Stróżewskiego są natomiast rozproszone w licznych artykułach i zdają się w całości wpisywać w paradygmat nakreślony przez Ingardena. Jednak przy bliższej analizie widać wyraźnie, że filozofia sztuki Stróżewskiego wykracza poza teoretyczne ramy estetyki fenomenologicznej. Co więcej, można powiedzieć, iż twórczość Stróżewskiego poświęcona zagadnieniom estetyki i ontologii nosi w sobie ciężar nie tylko fenomenologii, ale również całej historii filozofii, a od strony teoretycznej – także wyraźne piętno metafizyki.

Stróżewskiego można nazwać mistrzem filozoficznego eseju. W krótkich erudycyjnych próbach porusza on najważniejsze zagadnienia estetyki i metafizyki, rzadko i nieśmiało zaznacza swą opinię, przeważnie oddaje głos swym poprzednikom – wielkim postaciom filozofii – którzy wcześniej przetarli już szlaki na ścieżce wiodącej ku mądrości. Być może z tego powodu myśl estetyczna Stróżewskiego nie doczekała się szerszego omówienia, choć sama jego postać budzi szacunek i uznanie całego polskiego środowiska filozoficznego. Nikt też nie pokusił się o głębszą analizę i próbę interpretacji całego dorobku filozofa².

Artykuł ten stanowi nieśmiałą próbę nadrobienia tego braku. Jego celem jest wykazanie, że poświęcone estetyce teksty Stróżewskiego są nie tylko erudycyjnymi popisami, ale również zawierają oryginalne rozwiązania

¹ Por. M. Gołaszewska, „Reinterpretacja estetyki Ingardena” (w:) L. Sosnowski (red.), *Estetyka Romana Ingardena. W stulecie urodzin*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1993.

² Oczywiście jest kilka artykułów starających się uchwycić istotę myśli Stróżewskiego. Mam tu na myśli teksty zawarte w tomach: J. Lipiec, S.T. Kołodziejczyk (red.), *Wielkość i piękno filozofii*, Wydawnictwo Collegium Columbinum, Kraków 2003; oraz J. Lipiec (red.), *Wartość bycia*, PTF, Kraków 1993.

konkretnych problemów filozoficznych, a ich dążeniem jest poszukiwanie prawdy, czyli konstrukcja takiej teorii, która byłaby najbliższa rzeczywistości. Chociaż Stróżewskiemu brak zacięcia polemicznego, choć stara się on raczej godzić, niż dzielić odległe od siebie teorie – to jednak dokładne prześledzenie tekstów filozofa wykazuje, że ma on własne zdanie w wielu kontrowersyjnych kwestiach. Można zatem spróbować wydobyć te najważniejsze tezy i pokazać, jak układają się one w spójną całość.

Istnieje jednak przypuszczenie, że za fragmentarycznością rozważań, za niechęcią do stworzenia spójnej teorii estetycznej przedstawionej w obszernej rozprawie, może kryć się jakaś ważna teoretyczna przesłanka. Wydaje się więc, że przypisywanie W. Stróżewskiemu chęci stworzenia teorii lub systemu byłoby nadinterpretacją. Autor tego artykułu, formułując końcowe wnioski, weźmie pod uwagę ten zarzut. Czymś interesującym, z poznawczego punktu widzenia, jest zebranie w całość myśli estetycznej Stróżewskiego i poddanie jej interpretacji. Mówiąc zatem „estetyczna teoria Stróżewskiego” – używam słowa „teoria” w znaczeniu analogicznym, myślę raczej o zbiorze poglądów i tez, nie zaś o systemie, który ma ambicję wyjaśniania całej rzeczywistości sztuki i piękna.

W CIENIU FENOMENOLOGII

Lista inspiracji filozoficznych W. Stróżewskiego jest niezmiernie rozległa, jednak jego namysł estetyczny przebiega niejako na marginesie estetyki fenomenologicznej R. Ingardena. Stróżewski przyjmuje bardzo wiele od swego nauczyciela, nie można jednak powiedzieć, że zgadza się z nim w każdym punkcie. Uzasadniony natomiast wydaje się sąd, iż myśl estetyczna Stróżewskiego powstała w wyniku życzliwego, lecz krytycznego spojrzenia na teorię Ingardena.

Estetyczne rozważania Ingardena były podporządkowane badaniom ontologicznym³. Dla polskiego fenomenologa pierwszoplanową sprawę stanowiło rozstrzygnięcie kwestii niezależności świata realnego od czystej świadomości. Zagadnienie realizm–idealizm doprowadziło go do rozważań estetycznych. Dzieło sztuki literackiej jako byt, który swe istnienie oraz jakościowe uposażenie w całości zawdzięcza czystej, twórczej świadomości, zdawało się czymś pośrednim między tym, co realne, a tym, co idealne. Wykazanie ontologicznej odmienności intencjonalnych wytwor-

³ Por. L. Sosnowski, „Estetyka a kontekst języka” (w:) L. Sosnowski (red.), op. cit.; oraz G. Kung, „Roman Ingarden (1893–1970): Ontological Phenomenology” (w:) H. Spiegelberg, *The Phenomenological Movement. A Historical Introduction*, Martinus Nijhoff Publishers, The Hague–Boston–London 1982.

rów czystej świadomości miało stanowić pierwszy krok do uzasadnienia realistycznej filozofii. Estetyka była więc dla Ingardena jedynie przystankiem dla rozważań poważniejszej natury. Choć uczeń Husserla przyznawał estetyce jako dyscyplinie samodzielność oraz uznawał, iż wartości estetyczne są czymś autonomicznym i autotelicznym, to jednak lista zagadnień estetyki nie wykracza, według niego, poza ontologię i epistemologię dzieła sztuki. Nauka o sztuce i pięknie nie ma też własnej specyficznej metody. Metody badawcze estetyki ograniczają się do fenomenologicznej analizy, a wcześniejsze ustalenia pojęciowe są wypracowywane na gruncie ontologii. Nauka o bycie możliwym pełni więc dla estetyki funkcję nadrzędną; jest metanauką, w której zapadają wszystkie najważniejsze rozstrzygnięcia. Takie ujęcie ma ważne konsekwencje: estetyka fenomenologiczna staje się zamknięta na doświadczenie estetyczne. Sztuka nie tylko z definicji nie może aspirować do poznania, ale również doświadczenie estetyczne związane z konkretnym dziełem sztuki nie wpływa w żaden sposób na kształt teorii estetycznej. Innymi słowy Ingarden już w punkcie wyjścia wyklucza możliwość przekształcenia teorii estetycznej w oparciu o doświadczenie estetyczne.

Rozważania estetyczne W. Stróżewskiego są wolne od tego typu uprzedzeń. Można nawet powiedzieć, że cechą charakterystyczną estetycznej koncepcji krakowskiego filozofa jest jej pełne otwarcie na doświadczenie dzieła sztuki. Poniższy przykład stanowi ilustrację rozbieżności poglądów w tej kwestii. Ingarden ostro sprzeciwia się twierdzeniu o prawdziwości dzieła sztuki. Sprzeciw ten wynika przede wszystkim z ustaleń ontologicznych. Doświadczenie związane z konkretnym dziełem sztuki, na przykład doświadczenie jakości metafizycznych, zdaje się jednak zadawać kłam ustaleniom ontologicznym. W tym miejscu Ingarden stara się tak zinterpretować doświadczenie jakości metafizycznych, aby jakoś wpasować je w całość teorii. Natomiast Stróżewski po prostu przyjmuje fakt poznawczego charakteru doświadczenia metafizycznego i usiłuje stworzyć taką teorię, która by to zjawisko wyjaśniała. Odwołując się do znanego rozróżnienia W. Tatarkiewicza⁴, można powiedzieć, iż Stróżewski, budując swą estetykę, stara się zawsze uwzględniać estetykę *implicite* danego dzieła sztuki. W dalszym ciągu rozważań teza ta zostanie szerzej uargumentowana.

⁴ Por. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, t. I, Arkady, Warszawa 1988, s. 17.

ONTOLOGIA DZIEŁA SZTUKI

Miłośników naukowej ścisłości oraz kartezjańskiej jasności i wyrazności mogą zniechęcać ontologiczne rozważania W. Stróżewskiego. Pisząc o najgłębszej ontycznej strukturze dzieła sztuki oraz o procesie twórczym, nierzadko ucieka się on do pojęcia tajemnicy. Czymś tajemniczym jest według niego współlistnienie porządku intencjonalnego i realnego w dziele, czymś tajemniczym okazuje się również tworzenie; dzieje się tak, „gdyż tajemnicą owiane są najbardziej fundamentalne jego komponenty: byt i niebyt”⁵. Pomimo swej specyfiki problem ontologicznej struktury dzieła oraz stawanie się dzieła sztuki są przedmiotem wnikliwych dociekań Stróżewskiego, dlatego zniechęcenie spadkobierców Kartezjusza zdaje się być przejawem powierzchowności analizy.

W artykule *Trzy wymiary dzieła sztuki* krakowski filozof proponuje integralne ujęcie sztuki. Przedstawia on koncepcję, wedle której w każdym pełnowartościowym dziele dałoby się odnaleźć trzy wymiary: ontologiczny, semiotyczny oraz aksjologiczny. Wymienione aspekty dzieła są obiektywnie ugruntowane w dziele sztuki, a więc niezależne od nastawienia odbiorcy. Jak pisze Stróżewski, poszczególne wymiary nie są sobie równorzędne i nie można redukować dzieła sztuki do jednego z nich. Trzeba jednak zauważyć, iż między warstwami semiotyczną, aksjologiczną i ontologiczną zachodzą różnorakie zależności i powiązania. Często nie da się wyjaśnić pewnych fenomenów aksjologicznych bez odwołania się do ontycznej struktury dzieła. Wydaje się też, że estetyk, szukając w dziele sztuki obiektywnych struktur, które są odpowiedzialne za konstytucję sensu oraz wartości w przedmiocie estetycznym, jest nakierowany przede wszystkim na wymiar ontologiczny dzieła. Według Stróżewskiego aksjologia i semiotyka dzieła sztuki wymagają starannego opisu oraz wyjaśnienia przez odwołanie do ontycznej budowy dzieła.

We wspomnianym tekście autor omawia poszczególne wymiary wytworu artystycznego. Ontologiczna część tych rozważań jest poświęcona zagadnieniu relacji między materialną i duchową stroną twórczości. Stróżewski argumentuje, że dotychczasowe rozwiązania tej kwestii nie są zadowalające. Koncepcja filozofa ma na celu zaznaczyć mocną zależność między fundamentem bytowym a dziełem sztuki i jego konkretyzacją. W wielu miejscach myśliciel zauważa, iż Ingarden nie docenia roli fundamentu bytowego dla kształtowania się przeżycia estetycznego. W ujęciu Stróżewskiego krytyce podlega przede wszystkim Ingardenowska rekonstrukcja ontologicznej struktury dzieła malarskiego. Zniwelowanie różnicy między

⁵ W. Stróżewski, *Wokół piękna*, Universitas, Kraków 2002, s. 344.

materialną i intencjonalną stroną dzieła, nadanie większej ontologicznej jedności rezultatowi twórczych działań artysty – staje się więc celem rozważań autora.

Teoria artefaktu twórczo korzysta z metafizycznych pojęć Arystotelesa: możliwości i aktu. Dzieło sztuki jest *artefaktem* łączącym w sobie intencjonalność i materialność. Wydaje się, że zasadniczą przesłanką do zbudowania teorii artefaktu były dla Stróżewskiego rozważania nad naturą procesu twórczego. Domysł ten uzasadnia twierdzenie, iż proces twórczy, prowadzący do powstania artefaktu, łączy w sobie akty intencjonalne, poznawcze, interpretujące oraz akty *materialne*, czyli czynności związane z pracą na konkretnym materiale fizycznym. Proces twórczy stanowi dynamiczną jedność tych różnorodnych czynności, w wyniku których w artefakcie da się wyróżnić materialną podstawę istniejącą w możliwości (*in potentia*) oraz istniejący aktualnie (*in actu*) przedmiot intencjonalny. Aktualizacja przedmiotu intencjonalnego jest zależna od aktów odbiorcy, które są zazwyczaj dokonywane spontanicznie i wydobywają sens dzieła zawarty w jego materialnej podstawie. Jak pisze Stróżewski:

„Związek strony materialnej i intencjonalnej w artefakcie jest niezwykle ścisły. Pierwsza zawiera *in potentia* drugą, ale i druga gdy już istnieje *in actu*, zawiera *in potentia* pierwszą”⁶.

Według krakowskiego filozofa nie da się abstrahować od materialnej strony dzieła sztuki. Artefakt ma jeden akt istnienia, którego możliwość i aktualność są jedynie dwiema różnymi modyfikacjami. Aby myśl ta stała się jaśniejsza, jeszcze raz można odwołać się do słów autora:

„artefakt jest jednością organiczną i dialektyczną zarazem. Jego istnienie wiąże w dialektyczną jedność różne, co więcej, przeciwstawne sposoby istnienia. Tajemnica ontycznej jedności struktury artefaktu polega właśnie na tym, że taka jedność jest możliwa”⁷.

Stróżewski wielokrotnie zmagał się z Ingardenowskim radykalnym oddzieleniem dzieła sztuki od podstawy bytowej. W jego pismach oprócz koncepcji artefaktu można znaleźć jeszcze dwie próby rozwiązania tego zagadnienia.

W *Dialektyce twórczości*⁸ Stróżewski, odwołując się do pojęcia jakości materiałowych, wyjaśnia bliską zależność między materialnym fundamentem dzieła malarskiego, jego naturalnymi właściwościami, jak kolor i faktura, a dziełem sztuki.

⁶ Ibidem, s. 18.

⁷ Ibidem, s. 18.

⁸ W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, PWM, Kraków 1983.

„Jakości materiałowe – pisze autor – stanowią mogą: po pierwsze, pomost między fizyczną podbudową dzieła a nim samym, po drugie zaś, winny zostać uznane za ontyczny warunek pominiętej przez Ingardena, a jednak najbardziej podstawowej, nowej warstwy każdego dzieła sztuki. Powiedzmy od razu, że w strukturę dzieła nie mogą wejść jako warstwa jakości materiałowe, ale ich poznawcze ujęcia w postaci uchwytyjących je treści percepcji zmysłowych”⁹.

Można zatem stwierdzić, że jakości materiałowe nie należą do samego dzieła sztuki, ale są osobną warstwą, która przynależy do fundamentu bytowego dzieła. Natomiast poznawcze ujęcia tych jakości, czyli ich intencjonalne odpowiedniki, stanowią składnik przedmiotu intencjonalnego, jakim jest dzieło sztuki. Jakości materiałowe mają zatem, jak pisze Stróżewski, dialektyczną naturę. Jako przedmiot spostrzeżenia leżą u podstaw wszelkich innych estetycznych warstw wytworu artystycznego. Z drugiej strony, umożliwiają one czysto poznawcze ujęcie dzieła sztuki. Jednoczą więc w sobie dwie opozycyjne postawy względem wytworu artysty: estetyczną i poznawczą.

Kolejną próbą wyjaśnienia zależności między dziełem sztuki a jego fundamentem bytowym jest odwołanie się do pojęcia partycypacji. Dzieło sztuki jako przedmiot intencjonalny partycypuje w swym fundamencie bytowym, ponieważ jest zawsze zależne do bytu realnego, w którym zostaje fizycznie utrwalone. Tak jak w opisanej wyżej modelowej relacji partycypacji dzieło i fundament bytowy różnią się sposobami istnienia, przy czym dzieło jest egzystencjalnie zależne od swego fundamentu. Zgodnie z teorią artefaktu, można powiedzieć, iż dzieło sztuki i fundament bytowy posiadają jedno *esse*. Dzieło sztuki uczestniczy w *esse* fundamentu bytowego¹⁰.

Mówiąc o partycypacji, nie sposób nie wspomnieć teorii idei R. Ingardena. W owej koncepcji to, co idealne, w żaden sposób nie uczestniczy w tym, co realne, ani w tym, co intencjonalne. Jak twierdzi autor *Sporu o istnienie świata*, między ideami a przedmiotami realnymi zachodzi „transcendencja strukturalna silniejszego typu”¹¹. Między ideami a światem realnym istnieje jedynie pewna odpowiedniość, która zaznacza się w zawartości idei i w formalnym, egzystencjalnym oraz materialnym uposażeniu przedmiotów. Co więcej, między tymi dwiema sferami zachodzi „transcendencja radykalna”, polegająca na tym, że zarówno świat realny nie może oddziaływać na świat idei, jak i świat idei nie ma żadnego wpływu na świat realny. Istnienie dziedziny idei w żaden sposób nie deter-

⁹ Ibidem, s. 96.

¹⁰ Por. W. Stróżewski, „Mimesis i methexis” (w:) *Wokół piękna*, op. cit.

¹¹ R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. II, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987, s. 246.

minuje istnienia świata realnego. Idee również nie podtrzymują realności w bycie. Podobna ontologiczna przepaść istnieje między ideami a przedmiotami intencjonalnymi. Dlatego też Ingarden nie brał pod uwagę możliwości ontologicznego uczestnictwa świata idei w dziele sztuki. Dzieło sztuki oraz jego konkretyzacja mogą mieć pewne wspólne momenty należące do ich zawartości (na myśl przychodzi w tym miejscu koncepcja jakości metafizycznych), jednak zależność między ideami a przedmiotami intencjonalnymi nie ma charakteru zależności ontologicznej.

Rozważając zależność między ideami a dziełem artysty, Stróżewski nie boi się użyć terminu partycypacji. Pisząc o najwyższych spośród wartości nadestetycznych oraz starając się uchwycić istotę muzyki, filozof odwołuje się właśnie do koncepcji uczestnictwa tego, co idealne, w tym, co jedynie intencjonalne i materialne. Według autora treścią muzyki są same czyste jakości wartościowe; pisze on:

„Tylko w niej samej [muzyce] mamy do czynienia z miłością samą, z patetycznością i jej odmianami, z dramatycznością, wdziękiem, brutalnością, rozpaczą, z tragizmem i komizmem, radością i smutkiem. Muzyka jednak nie przedstawia ich ani nie wyraża, jednym słowem, nie jest dla nich środkiem – na przykład symbolem czy znakiem – poprzez który mogłyby się one uzewnętrznić. Muzyka niejako ewokuje je w ich idealnej czystości. (...) Ich fundamentem jest tylko i wyłącznie sama muzyka”¹².

Platoński rys estetyce Stróżewskiego nadaje m.in. koncepcja wartości nadestetycznych. Wartości te, choć same są ukonkretnione w dziele sztuki, to jednak, jak twierdzi autor, transcendują ku ideom. Konsekwencją takiego stanu rzeczy jest zmiana, której ulega nastawienie podmiotu doświadczającego dzieła sztuki. Polega ona na tym, iż sztuka nie tyle staje się przedmiotem doznań estetycznych, ile ucieleśnia w sobie same idee (*eidos*). A zatem dzieło otwiera człowiekowi drogę nie tylko do sfery wartości, ale również do wiedzy metafizycznej w ścisłym tego słowa znaczeniu. Jak pisze Stróżewski:

„Istnieją wszakże dzieła sztuki, których wartość zdaje się radykalnie wykraczać poza to, w czym, jako dzieło, mogłaby być fundowana. Ta wartość jawi się przede wszystkim jako egzystencjalnie mocniejsza od sposobu istnienia samego dzieła”¹³.

Aby wyjaśnić związek wartości z dziełem sztuki, należy odwołać się do pojęcia partycypacji. Dzieło sztuki jest tym, co partycypuje w wartościach nadestetycznych. Mimo że sposób istnienia wartości jest diametralnie różny od sposobu istnienia dzieła sztuki, to jednak właśnie wartości nadestetyczne mają inny, mocniejszy niż intencjonalny sposób istnienia. Dzieło

¹² W. Stróżewski, *Wokół piękna*, op. cit., s. 275–276.

¹³ Ibidem, s. 90.

sztuki jako twór intencjonalny uczestniczy więc w bycie realnym oraz w wartościach, których sposób istnienia jest podobny do sposobu istnienia idei. Sposób istnienia wartości nadestetycznych okazuje się pozaczasowy i niepodatny na zmiany. Oznacza to ontologiczną zależność dzieła sztuki od tego, co niezmiennie i ponadczasowe.

Jednym z zasadniczych problemów ontologii dzieła sztuki jest zagadnienie procesu twórczego. Niestety nie ma tu miejsca na dokładną rekonstrukcję i analizę koncepcji twórczości, którą proponuje Stróżewski w monografii poświęconej temu zagadnieniu¹⁴, dlatego można tylko z grubsza naszkicować charakterystyczne rysy koncepcji tego filozofa. Według Stróżewskiego teoria twórczości, która operuje wyłącznie pojęciami związanymi z estetyką, nieodwołująca się do najgłębszej struktury bytu, nie jest w stanie do końca wyjaśnić fenomenowi twórczości. Artysta tworząc, włącza się, według Stróżewskiego, w podstawowy dialektyczny rytm rzeczywistości. Rzeczywistość ta okazuje się zmienna, dynamiczna, można o niej tylko w sposób analogiczny powiedzieć, że jest. Bardziej odpowiednim pojęciem wydaje się kategoria stawania się. Rzeczywistość statyczna, w pełni tożsama z samą sobą – byt, w rozumieniu Parmenidesa – nie dopuszczałaby żadnej zmiany, a więc również i twórczości. Tylko dynamiczna, dialektycznie stająca się rzeczywistość dopuszcza działanie twórcze. Artysta, który wykorzystuje prawa rzeczywistości, stapia się w pewien sposób z jej najgłębszą zasadą (*arche*).

Zamykając tę część wywodu, można powiedzieć, że W. Stróżewski, wiążąc dzieło sztuki z bytem realnym i z tym, co idealne, wzmacnia jego koncepcję. Taka wzmocniona koncepcja wyraźnie wykracza poza ramy Ingardenowskiej estetyki, otwierając je na zagadnienia metafizyczne.

WARTOŚCI I SENS

Artykuł R. Ingardena *O różnych rozumieniach „prawdziwości” w dziele sztuki*¹⁵ rozpoczyna się od dokładnego określenia pojęcia prawdziwości. Według polskiego fenomenologa słowo „prawdziwość” odnosi się przede wszystkim do sądów, które dotyczą rzeczywistości obiektywnej, a następnie do wyniku poznawczego, na przykład spostrzeżenia, oraz do stanu rzeczy wyznaczonego przez sąd prawdziwy i do bytu stwierdzonego w poznaniu. Wynika stąd, że prawdziwość jest głównie kategorią epistemologiczną. Można ją zatem poprawnie stosować w dziedzinie literatury

¹⁴ W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, op. cit.

¹⁵ R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. I, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966, s. 373–389.

tylko wtedy, gdy stwierdzi się, iż dzieło sztuki literackiej składa się ze zdań będących sądami, lub jeśli wykaże się, że wytwór artysty jest przede wszystkim wynikiem operacji poznawczych. Już na wstępie więc sprawa prawdziwości sztuki zostaje rozpatrzona negatywnie. Wiadomo bowiem, że dzieło literackie składa się przede wszystkim z *quasi*-sądów oraz że nie jest wynikiem operacji poznawczych, lecz operacji twórczych, które tylko w sposób pośredni mogą odnosić się do rzeczywistości. Ingarden proponuje więc, aby nie używać słowa „prawdziwość” w estetyce. Śledząc myśl polskiego fenomenologa, można dojść do wniosku, iż jego zdaniem prawdziwość klóci się z estetycznością, co oznacza, że tam, gdzie jest poznanie, nie ma piękna, a postawa poznawcza wyklucza postawę estetyczną i *vice versa*.

Ingardenowi można zarzucić niespójność i niejednoznaczność. Wielu interpretatorów starało się dowieść, iż o prawdziwości dzieła sztuki na gruncie teorii polskiego fenomenologa da się mówić, jeśli dokładnie rozpatrzy się koncepcje przedmiotów przedstawionych oraz jakości metafizycznych¹⁶. Wydaje się, że choć można przyznać rację niektórym komentatorom pism Ingardena, stwierdzając, iż pewne jego wypowiedzi dopuszczają takie interpretacje, to jednak intencja autora była jasna: nie można mówić o prawdziwości dzieła sztuki. Prawdziwość klóci się z autonomią i autotelicznością sztuki. W licznych artykułach Ingarden kategorycznie odrzuca możliwość przypisania prawdziwości zdaniom literackim i sądzi, iż mówiąc o prawdziwości dzieła, „posługujemy się dawnym dziełem tylko jako odskocznią do rozważań, które z badaniem sztuki literackiej mają mało wspólnego”¹⁷.

Z takim ujęciem sprawy nie zgadza się W. Stróżewski. Podejmując zagadnienie relacji między prawdą a sztuką, rozważa on możliwość interpretacji prawdziwościowej, wprowadza wspomnianą już koncepcję jakości nadestetycznych oraz stara się uchwycić istotę poezji metafizycznej.

W artykule *O prawdziwości dzieła sztuki* Stróżewski pisze, iż

„(...) odrzucenie możliwości mówienia o prawdziwości dzieła literackiego, prawdziwości w klasycznym, poznawczym jej rozumieniu, zdawało się czymś nienaturalnym, naruszającym istotę dzieła, a w każdym razie w zasadniczy sposób je zubożającym”¹⁸.

¹⁶ Por. A. Szczepańska, *Estetyka Romana Ingardena*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989; oraz W. Stróżewski, „Jakości metafizyczne” (w:) J. Perzanowski, A. Pietruszczak (red.), *Od teorii literatury do ontologii świata*, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika, Toruń 2003.

¹⁷ R. Ingarden, „O tak zwanej ‘prawdzie’ w literaturze” (w:) *Studia z estetyki*, op. cit., s. 414–415.

¹⁸ W. Stróżewski, *Wokół piękna*, op. cit., s. 236.

Podje muje on zatem próbę obrony stanowiska, wedle którego można mówić, że dzieło sztuki jest prawdziwe, a co więcej, prawda może stanowić o jego wartości.

Stróżewski nie chce jednak zrezygnować z tezy o *quasi*-sądowym charakterze zdań dzieła literackiego, dlatego, choć jego propozycja przypisuje dziełu *prawdziwość* w klasycznym sensie *adaequatio rei et intellectum*, to jednak jest to *prawdziwość* pośrednia, zapośredniczona w tak zwanej prawdziwościowej interpretacji utworu.

Interpretacja dzieła literackiego to odczytanie jego sensu rozumianego szeroko, nie tylko jako znaczenie poszczególnych zdań, ale również jako myśli ukryte między wierszami oraz to, co jest symbolizowane przez dzieło sztuki. Według Stróżewskiego koncepcję interpretacji prawdziwościowej uprawomocnia fakt, iż do istoty każdej sensownej struktury należy rozszczenie do transcendencji. A zatem to, co sensowne, odsyła poza siebie. Istotą interpretacji prawdziwościowej jest przejście od sensu zawartego w dziele literackim, które – jak wiadomo – jest zbudowane z *quasi*-sądów, do zdań mówiących coś o rzeczywistości. Wynikiem takiej operacji staje się interpretacja rozumiana jako wytwór, czyli zbiór zdań mających charakter sądów. Jednak, jak podkreśla Stróżewski, taki rezultat nigdy nie jest do końca zadowalający i nigdy w pełni nie oddaje tego, o czym mówi do odbiorcy dzieło. Dlatego właściwe rozumienie interpretacji powinno być raczej dynamiczne niż statyczne. Interpretacja powinna mieć prędzej charakter

„ruchu interpretacyjnego, dialektyki interpretacji. Nie ma interpretacji statycznej, prowadzącej do odkrycia ‘jednorazowego’ zakończonoego za jednym zamachem, danego raz na zawsze. Istnieje ruch interpretacji czy ruch interpretacyjny, polegający na przechodzeniu od jednej płaszczyzny do drugiej, ale w sposób za każdym razem pogłębiony, odkrywający coraz nowe momenty, bogacący odkrywanie”¹⁹

– pisze Stróżewski.

Wykładnia dzieła literackiego może odsłaniać różne rodzaje rzeczywistości. Może to być rzeczywistość transcendentna w ogóle, rzeczywistość autora bądź świat idei. Zależy to od głębokości interpretacji, ale też od integralności i dokładności przeżycia estetycznego. Stróżewski uważa, że interpretacja z jednej strony wymaga doświadczenia estetycznego, z drugiej jednak strony – wykracza poza nie.

Należy przy tym założyć, iż między dziełem sztuki, jego prawdziwościową interpretacją i rzeczywistością zachodzą następujące relacje. Relacja wierności – istnieje między dziełem a interpretacją. Relacja prawdziwości

¹⁹ Ibidem, s. 345.

– zachodzi między sądami interpretacji a rzeczywistością. Zapośredniczona relacja prawdziwości – pojawia się między dziełem sztuki a rzeczywistością. Ten ostatni stosunek jest zapośredniczony w relacji między wykładnią dzieła a rzeczywistością. Jeżeli centrum zainteresowania hermeneuty zawsze stanowi dzieło sztuki, to relację wierności należy uznać za podstawową – twierdzi Stróżewski. Tym samym przyznaje on dziełu sztuki prymat nad rzeczywistością i zwraca uwagę na możliwość jego zupełnej autonomii. Interpretacja prawdziwościowa jest więc czymś tylko możliwym, niekoniecznym – i może się też tak zdarzyć, iż fałszującym istotę dzieła. Są bowiem utwory, które w żaden sposób nie wyznaczają odniesienia do rzeczywistości lub mówią o czymś, o czym da się powiedzieć tylko w języku Sztuki.

„Wydaje się, że dla istoty prawdziwości sztuki właściwsze od *adaequatio* jest *manifestatio*: jej funkcja prawdziwościowa polega na objawianiu, odsłanianiu czegoś, czego bez jej pomocy dostrzec lub doświadczyć nie bylibyśmy w stanie. Nie jest to bynajmniej ta postać naszej rzeczywistości, z którą mamy do czynienia w codziennym doświadczeniu. Sztuka sprawia, że doświadczenie to zostaje w szczególny sposób przekroczone, że sami zostajemy przeniesieni w jakiś inny wymiar: istoty rzeczywistości, istoty czystych jakości, w szczególności jakości metafizycznych, w sferę idei. Trzeba przy tym podkreślić, że sztuka czyni to w sposób jedyny, niedający się zastąpić żadnym innym: nigdzie bowiem poza nią droga odkrywania prawdy nie wiedzie poprzez wartości estetyczne, przez piękno. Prawda odsłaniana w pięknie nabiera jedynego w swym rodzaju blasku, olśnienia rzeczywistością, nieosiągalną w żaden inny sposób”²⁰

– pisze Stróżewski. Można zatem powiedzieć, że w pewnym sensie przekształca on swe stanowisko²¹. Nie jest to jednak diametralna zmiana, dotyczy ona raczej litery niż ducha. Termin *manifestatio* po prostu lepiej wyraża to, co wcześniej chciał powiedzieć autor.

Stróżewski twierdzi, iż dzieło sztuki nie wyczerpuje się w samych tylko wartościach estetycznych. Oznacza to, iż nie są one absolutnie autonomiczne i mogą nadbudować się nad nimi tak zwane wartości nadestetyczne. Według filozofa, właściwe doświadczenie estetyczne nie zatrzymuje się tylko na tym, co estetyczne, ale podąża ku czemuś wyższemu. Co więcej, to właśnie wartości estetyczne są podporządkowane czemuś innemu, wyższemu od siebie.

Do specjalnej grupy wartości nadestetycznych Stróżewski zalicza wartości istnienia oraz takie, które są z istnieniem związane, czyli jakości metafizyczne, wartości prawdy i prawdziwości, wartości moralne, wartość *sacrum* oraz piękno. Ta ostatnia wartość może w pewnym sensie funkcjo-

²⁰ Ibidem, s. 25.

²¹ Por. A. Sosnowski, „Władysława Stróżewskiego droga filozoficzna” (w:) J. Lipiec, S.T. Kołodziejczyk (red.), *Wielkość i piękno filozofii*, op. cit.

nować na dwóch poziomach: estetycznym i nadestetycznym. Znaczy to, iż czyste piękno transcenduje samo siebie i łączy się z inną wartością. Jest elementem, który nie tylko stanowi o estetycznym wymiarze doświadczenia danego dzieła sztuki, ale także pozwala ten estetyczny wymiar przekroczyć ku czemuś innemu. W tym wypadku można powiedzieć, iż to, co estetyczne, jest koniecznym warunkiem nadestetyczności. Takie twierdzenie głosi, iż nie można poprawnie odczytywać dzieła w postawie innej niż estetyczna, mimo że to, co estetyczne, może prowadzić do czegoś podlegającego poznawczemu ujęciu – do wartości moralnych lub wartości *sacrum*. Postawa estetyczna jest przekraczana dopiero wtedy, gdy odkrywane są wartości nadestetyczne.

Wedle Stróżewskiego nie trzeba dowodzić istnienia wartości nadestetycznych; ich doświadczenie jest faktem, który po prostu należy przyjąć do wiadomości i poddać filozoficznej analizie. Wartości tego rodzaju mogą objawiać się naocznie, choć niekiedy pojawiają się po skomplikowanych zabiegach hermeneutycznych.

Stróżewski sądzi, iż metafizyka jest w poezji dostępna na dwa sposoby. Z jednej strony, można dostrzec w poezji i literaturze filozofię pierwszą *explicitie*. Są to treści metafizyczne wyrażone wprost lub przez symbol. Metafizyka może być zatem treścią utworu. Z drugiej strony, projekt metafizyczny może być zawarty w wierszu lub prozie w postaci ukrytego założenia. Nie jest wówczas dany wprost, a zatem trzeba go wyeksplikować, wydobyć drogą odpowiedniej hermeneutyki. Jak sądzi autor, między tymi dwoma rodzajami metafizyczności w dziele sztuki mogą zachodzić współmierność i niewspółmierność. W przypadku, gdy treści metafizyczne wyłożone wprost przez autora są niewspółmiernie rozległe w stosunku do treści ukrytych, utwór jest nieudany, choć często, z czysto artystycznego punktu widzenia, nie można mu nic zarzucić²². Najbardziej pożądana sytuacja to taka, w której między tymi dwoma poziomami treści rozgrywa się swoista dialektyka. Jak pisze Stróżewski:

„W metafizycznej poezji najwyższego lotu (...) dialektyka ukrytych i ujawnionych treści metafizycznych, dialektyka założeń i konsekwencji, doświadczenia i konstytucji, sama stanowi czynnik ‘wartościogenny’, współdecydujący o randze dzieł”²³.

Sztuka metafizyczna jest jednak czymś więcej niż tylko sztuką. Tego rodzaju poezja czy literatura ma aspiracje poznawcze i choć, jak pisze

²² W. Stróżewski podaje tu przykład niektórych utworów Młodej Polski oraz część twórczości J. Słowackiego.

²³ W. Stróżewski, *Istnienie i sens*, Znak, Kraków 1994, s. 193.

autor, częściej kieruje się ona porządkiem serca niż porządkiem rozumu²⁴, to jednak ostateczną „racją sztuki metafizycznej jest prawda. Wobec niej piękno schodzi na drugi plan. Albo lepiej: jest tym, co wywołuje prawda. Jest pięknem prawdy”²⁵. Można zatem stwierdzić, iż sztuka to medium, nie zatrzymuje uwagi na sobie, ale ukazuje przez siebie, że jest tak a tak. Innymi słowy, sztuka może mówić nie tylko o wartościach, ale też o świecie, o pierwszych zasadach i przyczynach rzeczywistości.

Nie ulega więc wątpliwości, iż koncepcja W. Stróżewskiego oddala się od estetyki fenomenologicznej R. Ingardena. Można zaryzykować twierdzenie, iż estetyka pierwszego filozofa jest bliska w swym duchu hermeneutyce. Niestety na dokładne prześledzenie zbieżności i rozbieżności między poglądami Stróżewskiego a hermeneutyką filozoficzną nie ma tu miejsca, wydaje się jednak, iż jest to podobieństwo raczej powierzchowne, ograniczające się do atmosfery szacunku i pietyzmu dla sztuki i filozofii oraz do uznania poznawczego wymiaru sztuki.

METAFIZYKA WARTOŚCI

W teorii wartości zaznacza się kolejna różnica między stanowiskami Ingardena i Stróżewskiego. Stróżewski występuje bowiem przeciw twierdzeniu o jedynie intencjonalnym sposobie istnienia wartości estetycznych²⁶. W szkicu „Istnienie i piękno”²⁷ pisze on, iż

„zachwyty nie mogłoby wywołać coś, co nie istnieje. Więcej: to właśnie istnienie tego, co nas zachwyca, jest warunkiem *sine qua non* olśnienia. Olśniewające nas jest, jest cudowne i jest. Swym istnieniem przenika nasze własne istnienie, nagle czujemy się inni, przemienieni, zachwyceni, a to znaczy porwani przez piękno. (...) Gdyby nie było wywołanego stanem olśnienia zachwyty, nie byłoby stanu rzetelnej kontemplacji. Jeśli prawdą jest, że zapominamy o istnieniu, jeśli nieświadomie je neutralizujemy, to nie jest to istnienie przedmiotu kontemplacji (bo ono podtrzymuje przeciw radość naszego przeżycia), lecz nasze własne istnienie. To o nim przestajemy myśleć...”²⁸.

Koncepcja wartości Stróżewskiego to metafizyka wartości, w której mocny akcent jest położony na istnienie wartości i ich silny związek z bytem. Autor twierdzi, iż

²⁴ Por. W. Stróżewski, „Metafizyka i poezja” (w:) *Wokół piękna*, op. cit., s. 154.

²⁵ Ibidem, s. 133.

²⁶ R. Ingarden, „Czego nie wiemy o wartościach” (w:) *Studia z estetyki*, t. III, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970, s. 220–257.

²⁷ W. Stróżewski, „Istnienie i piękno” (w:) *O wielkości. Szkice z filozofii człowieka*, Znak, Kraków 2002, s. 267–281.

²⁸ Ibidem, s. 276.

„*Esse* piękna jest ‘mocniejsze’ niż *esse* dzieła; oto prawdziwa tajemnica sposobu istnienia wartości, niedającego się sprowadzić ani do intencjonalnego istnienia dzieła, ani do jego estetycznej konkretyzacji. Dzieło piękne jest zawieszona egzystencjalnie między swym materialnym podłożem i realnością piękna. A piękno ma samo w sobie rację istnienia”²⁹.

Ponadto, według Stróżewskiego, świat wartości stanowi w pewnym sensie jedność, ponieważ wartości estetyczne prowadzą do nadestetycznych. Co więcej, mocny status ontologiczny wartości sprawia, iż obcowanie z nimi można nazwać poznawaniem i odkrywaniem innej, wyższej, obiektywnej rzeczywistości. Można powiedzieć, iż kontemplacja wartości estetycznych prowadząca do tego, co nadestetyczne, to swego rodzaju mistyka. Doświadczenie estetyczne ma bowiem, według Stróżewskiego, charakter wstępujący: od tego, co tylko estetyczne, przechodzi się do tego, co nadestetyczne; do tego, czemu przysługuje mocniejszy, wyższy, doskonalszy sposób istnienia. Poprzez dzieło sztuki można dojść do doświadczenia *sacrum*, a więc doświadczenia będącego swoistą granicą rzeczywistości dostępnej człowiekowi.

Wspominana wyżej jedność świata wartości ma związek z teorią transcendentaliów. W szkicu *Transcendentalia i wartości*³⁰ Stróżewski stara się wskazać na przyczyny rozejścia się teorii wartości i teorii bytu. Pragnie on także znaleźć w teoriach transcendentaliów i wartości wspólne elementy, które mogłyby z powrotem je połączyć. Za koncepcją wartości przemawia doświadczenie. Przyjęcie teorii transcendentaliów jest również sankcjonowane przez doświadczenia, mające jednak inny, metafizyczny wymiar. Doświadczenie metafizyczne przekłada się na przekonanie mówiące, iż to, co istnieje, nie może być aksjologicznie obojętne. Stróżewski wysuwa więc hipotezę, iż byt jako byt można nazwać dobrym, gdyż ze swej istoty jest on podatny na realizację tylko pozytywnych wartości. Wartości negatywne są rozumiane jako brak bytu. Same wartości pozostają czymś różnym od tego, co realne. Jednak to, co realne, trwale i w sposób konieczny uczestniczy w tym, co wartościowe samo w sobie. Stróżewski tylko nieznacznie modyfikuje zatem klasyczną teorię transcendentaliów, godząc ją z fenomenologicznym obiektywizmem w teorii wartości.

W innej pracy filozof stara się dać odpowiedź na pytanie, czy piękno jest jednym z transcendentaliów³¹. Odpowiedź okazuje się pozytywna, a pro-

²⁹ Ibidem, s. 277.

³⁰ W. Stróżewski, „Transcendentalia i wartości” (w:) *Istnienie i wartość*, Znak, Kraków 1980, s. 11–96.

³¹ W. Stróżewski, „Spór o transcendentalność piękna”, *Zeszyty Naukowe KUL* 1961, IV, 3.

ponowane rozwiązanie zgodne w duchu z rozważaniami św. Bonawentury, dla którego piękno bytu było związane z blaskiem formy substancjalnej³². Stróżewski wiąże ten rozbłysk z istnieniem:

„Dostrzegamy tu z jednej strony ‘rozbłysk’ istnienia doskonalącego całokształt uposażeń treściowych owego konkretnego przedmiotu, z drugiej strony zaś całą ukonstytuowaną tymi treściami istotę ‘przeświecającą’ – jeśli tak można powiedzieć – przez akt istnienia, jawiącą się w całym bogactwie *sub actuali existentia*”³³

– pisze.

Dlatego w ujęciu Stróżewskiego piękno i prawdziwość znajdują się bardzo blisko siebie: „Pomyślmy: czemu arcydzieło zawdzięcza swoją prawdziwość? Wydaje się, że odpowiedź jest jedna: uczestnictwu w pięknie”³⁴. A zatem rozważania na temat wartości dzieła sztuki wiodą myślicieli do prawdziwości sztuki, której tak bardzo wystrzegał się Ingarden. Dzieło sztuki jest, według Stróżewskiego, prawdziwe w dwojakim sensie. Po pierwsze – przez swój wymiar semiotyczny, po drugie – dzięki aspektowi aksjologicznemu. Krakowski filozof uznaje hierarchię w sferze wartości. Wartości estetyczne nie zajmują w niej jednak najwyższego miejsca. Są one podporządkowane wartościom nadestetycznym. Ponadto w ujęciu Stróżewskiego wartości estetyczne tracą autoteliczność, stają się jedynie medium wiodącym do tego, co bardziej wartościowe. Nie oznacza to mimo wszystko umniejszenia roli wartości estetycznych oraz dzieła sztuki. Wręcz przeciwnie, sztuka w koncepcji Stróżewskiego jest drogą do wyższej, prawdziwszej rzeczywistości wartości nadestetycznych, które można, jak się wydaje, porównać z ideami Platona.

STRÓŻEWSKI – INGARDEN. PODSUMOWANIE

Estetyczna koncepcja Stróżewskiego wykracza poza ramy estetyki fenomenologicznej. Ingarden pisze:

„Należy określić estetykę, co do jej przedmiotu badania, wskazując na spotkanie pewnego przeżywającego podmiotu z pewnym przedmiotem, a w szczególności z dziełem sztuki, spotkanie, które stanowi źródło rozwijania się przeżycia estetycznego, a korelatywnie ukonstytuowania się przedmiotu estetycznego. Analiza tego spotkania otwiera drogę do ujawnienia wszystkich ważnych dla estetyki zjawisk (fenomenów) i podstawowych twórców, i umożliwia sprecyzowanie odpowiednich pojęć podstawowych. Nadaje ona też dziedzinie badania estetyki jedność wewnętrzną i pozwala uniknąć znanych jednostronności zarówno tak zwanej ‘subiektywnej’, jak i ‘obiektywnej’ estetyki”³⁵.

³² Por. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1976, s. 276–278.

³³ W. Stróżewski, „Spór o transcendentalność piękna”, op. cit., s. 32.

³⁴ Ibidem, s. 277.

³⁵ R. Ingarden, „O estetyce filozoficznej” (w:) *Studia z estetyki*, t. III, op. cit., s. 9.

W zacytowanym fragmencie zostaje przedstawiony przedmiot badań estetycznych. Jest nim spotkanie estetyczne lub, jak to się określa w późniejszej literaturze, „sytuacja estetyczna”. Przedmiot badań estetyki jest złożony z kilku elementów: odbiorcy, dzieła, artysty oraz wartości estetycznej. Ten ostatni element odgrywa w sytuacji estetycznej szczególną rolę: spaja i jednoczy pozostałe części oraz stanowi rację bytu całego dzieła sztuki³⁶. Ponadto, poszczególne elementy spotkania estetycznego są ze sobą powiązane przez liczne elementy pochodne, takie jak proces twórczy czy estetyczna konkretyzacja.

Można zatem powiedzieć, że zgodnie ze stanowiskiem fenomenologicznym estetyka stanowi odrębną, posiadającą własny przedmiot dziedziny filozoficzną. Nie znaczy to oczywiście, że estetyka jest zupełnie niezależna od innych dziedzin filozofii. Estetyk, chcąc wyjaśnić sposób istnienia dzieła sztuki oraz opisać jego strukturę, korzysta z pomocy ontologii i filozoficznej teorii wartości³⁷. Estetyka korzysta zatem z pojęć i metod wypracowanych w innych dziedzinach filozofii.

W tym miejscu należy jednak zwrócić uwagę na wielokrotnie podkreślaną przez Ingardena autonomię przedmiotu estetyki, a także centralną rolę wartości estetycznej. Autonomia przedmiotu estetyki wiąże się z autotelicznością wartości estetycznej. Znaczy to, że sfera estetyczności zostaje zamknięta i nie dopuszcza żadnych odniesień do rzeczywistości oraz do wartości innego rodzaju niż estetyczne. Ingarden staje się więc zwolennikiem hasła modernizmu: sztuka dla sztuki. Przeciwnicy takiej interpretacji mogą przywoływać tu Ingardenowską koncepcję jakości metafizycznych. Wydaje się jednak, iż ten argument nie jest wystarczająco silny. Ingarden wielokrotnie podkreśla, iż dzieło sztuki może być właściwie ujmowane tylko w postawie estetycznej, która różni się zasadniczo od postawy poznawczej. Nawet jeśli jakości metafizyczne same w sobie niosłyby poznanie najgłębszej struktury świata, to jednak w postawie estetycznej podmiot nie byłby w stanie przyswoić sobie ich poznawczego ładunku. A zatem uprawnione wydaje się stwierdzenie, że terminy estetyki fenomenologicznej opracowanej przez Ingardena nie pozwalają mówić o poznawczym charakterze sztuki, a także o jakimkolwiek innym powiązaniu sztuki z rzeczywistością. Ingarden utrzymuje w mocy radykalne ontologiczne rozdzielanie między przedmiotami realnymi, intencjonalnymi i ideaми.

³⁶ Por. M. Gołaszewska, *Estetyka*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Kraków 1975, s. 7.

³⁷ R. Ingarden, „O estetyce filozoficznej”, op. cit.

Estetyka Stróżewskiego zrywa ze wspomnianą ontologiczną sterylnością koncepcji Ingardena. W. Stróżewski rozszerza przedmiot estetyki, a więc odchodzi od metodologicznej czystości teorii swego nauczyciela.

Przede wszystkim przedmiotem rozważań estetycznych może stać się proces twórczy, rozumiany znacznie szerzej niż w estetyce fenomenologicznej. Fenomenologiczne wyjaśnienie twórczości odwołuje się jedynie do pojęcia twórczej osobowości artysty. Natomiast aby wyjaśnić twórczość, Stróżewski przechodzi na pole metafizyki, zwracając uwagę, że jest ona warunkowana przez pierwsze zasady i przyczyny rzeczywistości, a także ma swe źródło w metafizycznej strukturze człowieka, w jego woli i mocy działania.

Ponadto przedmiot estetyki zostaje rozszerzony o wartości nadestetyczne. Wartości te są zawarte *in potentia* w samej strukturze dzieła sztuki. Oznacza to, iż konkretyzacja oddająca sprawiedliwość dziełu sztuki powinna doprowadzić do ukonstytuowania się tych wartości. Estetyk nie może zatem w swej analizie pomijać tego, co nadestetyczne, gdyż jest to integralnie związane z dziełem sztuki.

Zaproponowana przez Stróżewskiego estetyka integralna ujmuje też semiotyczny wymiar dzieła sztuki. Przedmiot estetyki zostaje więc rozszerzony o struktury znaczące: symbole, alegorie. Są one immanentnymi elementami dzieła sztuki, których również nie można pominąć. Ta semiotyczna zawartość dzieła sztuki pozwala na jego prawdziwościową interpretację, a więc na odniesienie go do rzeczywistości.

Warto też zwrócić uwagę na to, iż w ujęciu W. Stróżewskiego sztuka traci swą autonomię i autoteliczność. Sztuka, według krakowskiego filozofa, może niekiedy być jedynie drogą, która wiedzie do Absolutu, do wyższych wartości. Stróżewski odrzucałby więc hasło *l'art pour l'art*. Choć sfera estetyczności jest według niego bardzo ważna, to jednak właśnie najwyższa sztuka wiedzie do tego, co pozaestetyczne.

Koncepcja Władysława Stróżewskiego narusza też czystość ontologiczną wprowadzoną przez Romana Ingardena. Przede wszystkim dzieło sztuki, przez koncepcję artefaktu, procesu twórczego i jakości materiałowych, zostaje blisko związane z realnym bytem. Nie ma tu już głębokiej przepaści między materią a intencjonalnością. Dzięki Arystotelesowskim pojęciom aktu i możliwości zostaje wyjaśnione współistnienie tego, co realne, i tego, co intencjonalne. Ponadto dzieło sztuki może uczestniczyć w tym, co idealne. Wartości estetyczne mają swe zakotwiczenie w bytach ponadczasowych i niezmiennych. Czystość ontologiczna zostaje więc naruszona na dwa sposoby: intencjonalne zostaje połączone z realnym i idealnym. Można w tym kontekście zinterpretować twórczość jako umiejętnie włączanie tego, co idealne, w to, co materialne.

Rozbieżności między Ingardenem a Stróżewskim są widoczne również w teorii wartości. Jak zostało powiedziane, Stróżewski jest metafizykiem wartości, natomiast Ingarden w swej estetyce nie wychodzi poza paradygmat zakreślony przez fenomenologię.

Tym, co łączy Stróżewskiego z fenomenologią, jest przede wszystkim postulat wierności szeroko rozumianemu doświadczeniu, badanie sfery idei oraz przyjęcie zasadniczych twierdzeń teorii wartości.

Podsumowując, wydaje się jasne, że choć Stróżewski przystaje na wiele twierdzeń estetyki fenomenologicznej, to jednak odchodzi od paradygmatu wyznaczonego przez Ingardena. Nie można więc wpisać Stróżewskiego w nurt estetyków fenomenologicznych, nie czyniąc przy tym serii zastrzeżeń.

INTERPRETACJA

Sądzę, iż w estetyce Władysława Stróżewskiego centralne miejsce zajmuje piękno. Piękno rozumiane bardzo głęboko. Myśliciel poszukuje tego, co łączy różne rodzaje i pojęcia piękna (piękna jako kategorii estetycznej, jako synonimu estetyczności, jako transcendentale). Jego poszukiwania zmierzają ku samej zasadzie piękna. Dzięki niej bowiem spontanicznie nazywa się pięknymi te rzeczy, które są harmonijnie zbudowane, i te, które wzbudzają w ludziach podziw czy trwogę. Można zaryzykować twierdzenie, iż według Stróżewskiego to, co łączy różne rodzaje piękna, jest czymś, co

„niezmienne i wieczne, a wszystkie inne przedmioty, [które są piękne] uczestniczą w nim jakoś w ten sposób, że, podczas gdy same powstają i giną, ono ani się pełniejszym staje, ani uboższym, ani go żadna w ogóle zmiana nie dotyka”³⁸.

Piękno, o którym mówi krakowski filozof, ma też swój wymiar teologiczny. Poprzez rzeczy piękne człowiek zbliża się bowiem do Absolutu. Zapewne za Pseudo-Dionizym Areopagitą Stróżewski powiedziałby, iż piękno to jedno z imion Boga.

Piękno jest więc tym, co wiedzie do zbawienia i do Absolutu, a jego wartość wydaje się tak duża, że można liczyć, iż przy końcu dziejów również rzeczy piękne zostaną wskrzeszone przez Boga:

„Nie ma na to dowodu wprost. Ale jeśli rzeczywistość nie jest przypadkowym zbiegiem okoliczności, jeśli istnieje Logos, który nadaje sens wszystkiemu, co jest, jeśli wreszcie istnieje tak czy inaczej pojęta wieczność życia duchowego, a nawet, jak głosi chrześcijaństwo, zmartwychwstanie ciał – trudno uwierzyć, by mogły ulec zniszczeniu najwspanialsze wartości. Czym bowiem karmiłyby się wiecznie żyjące duchy, czym syciłby się zmartwychwstałe uszy i oczy?”³⁹.

³⁸ Platon, *Uczta*, 211 A–B, przekł. W. Witwicki, PWN, Warszawa 1957.

³⁹ W. Stróżewski, *O wielkości. Szkice z filozofii człowieka*, op. cit., s. 280.

Dociekania na temat zarówno procesu twórczego, jak i struktury dzieła sztuki w koncepcji Władysława Stróżewskiego zdają się być skierowane na próbę rozwiązania zagadki piękna. Analiza twórczości ma zbadać genezę piękna, badanie struktury dzieła sztuki ma natomiast na celu ukazanie ontologicznych warunków jego zaistnienia. Jeśli więc chciałoby się odszukać moment, który jednoczy całą estetyczną, a może nawet metafizyczną i antropologiczną myśl W. Stróżewskiego, to autor niniejszego artykułu wskazałby na pojęcie piękna.

Stróżewskiemu często zarzuca się brak zmysłu polemicznego. Niektórzy sądzą, iż w swych dociekaniach łączy on zbyt wiele, często sprzecznych ze sobą, wątków filozoficznych: św. Tomasza z Akwinu z Kantem i Heglem, Plotyna z T. Moorem. Wydaje się jednak, że taka postawa ma swe teoretyczne uzasadnienie.

W *Fenomenologii i dialektyce* krakowski myśliciel pisze: „Tak oto zbliżamy się do kolejnego prawa, wiążącego się z koncepcją doświadczenia integralnego: nie ma systemów doskonałych bezwzględnie”⁴⁰. Można chyba jednak zaryzykować twierdzenie, iż w każdej myśli filozoficznej, opartej na autentycznym, nieuprzedzonym doświadczeniu, jest zawarta jakaś część prawdy. Stróżewski poszukuje tej prawdy. Jego postawę można byłoby nazwać kontemplacyjną, ponieważ czytelnik odnosi czasem wrażenie, iż autor, przytaczając fragmenty z Hegła czy z Tomasza, pełen jest zachwyty i podziwu dla myśli filozofów oraz sposobu jej sformułowania. Zachwyt ten można wiązać z przeświadczeniem o głębokiej, transcendentalnej jedności prawdy i piękna. Stróżewski nie polemizuje więc z innymi filozofami, ale szuka w ich myśli prawdy i piękna.

Władysław Stróżewski wypowiada się w krótkich artykułach, próbach, w których uchwytuje tylko część rozległej problematyki. Nierzadko zawieszając głos, nie kończy swych myśli dosadną pointą, ponieważ nie wierzy w możliwość ujęcia całej prawdy o świecie w jeden nieobalalny system. Wydaje się, iż według niego praca filozofa nigdy nie jest zakończona. Nie pociąga to jednak za sobą relatywizmu i sceptycyzmu, właśnie dlatego, że piękno, będące zapowiedzią prawdy, wciąż pociąga człowieka do dalszych poszukiwań.

Jeśli istnieje potrzeba zamknięcia myśli estetycznej Stróżewskiego w jednej formule, to określenie jej mianem metafizyki i mistyki piękna wydaje się najbardziej adekwatne.

⁴⁰ W. Stróżewski, *Istnienie i sens*, op. cit., s. 325.

THE ESSE OF BEAUTY
– WŁADYSŁAW STRÓŻEWSKI'S AESTHETICS

This paper is supposed to show the differences between Ingarden's and Stróżewski's approach to aesthetics. It could seem that Stróżewski's approach to aesthetics is embraced by phenomenological paradigm, but in the proper view, we can see that Stróżewski's aesthetics go beyond traditional phenomenological approach.

Ingarden's aesthetic is involved in idealism-realism controversy. Ingarden sought the confirmation of realistic point of view and he wanted to describe an idealistic model of the world. He achieved it by analyzing undoubted pure products of human's creativity: intentional objects invented by artists. This approach develops of such important theoretical consequence. The aesthetics is closed on an aesthetics experience. According to Ingarden, a work of art has a purely intentional existence (neither ideal or real) and we cannot say that a work of art is true. Furthermore, we have to distinguish between an artistic object, a work of art and an aesthetic object.

Stróżewski's aesthetics approach is opened on experience of a work of art. He aims to decrease differences between an artistic object, a work of art and aesthetic objects by notion of material qualities and conception of artifact. Conception of artifact uses Aristotle's notion of *act* and *potentia*. According to Stróżewski, a work of art consists of three aspects: ontological, semiotic, and axiological. All these aspects are independent of each other and these are grasped in different cognitional attitudes. From Stróżewski's point of view, these aspects can concern not only aesthetic values, but also ethical and metaphysical values. So according to him we can say that a work of art is true and that a work of art could evoke ideal ethics and metaphysics values.