

# Stefan Sawicki

---

## "Dialektyka twórczości", Władysław Stróżewski, Kraków 1983 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 77/1, 382-388

---

1986

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

wość posługiwania się tak bliskim klasykom pojęciem systemu, myśleniem systemowym w badaniach literackich. Podobny walor ma rozumienie otwartości marksizmu w literaturoznawstwie na problematykę semiotyczną.

Książka Zofii Mitosek ma wybitną wartość poznawczą i dydaktyczną jako podręcznik uniwersytecki.

Stefan Żółkiewski

Władysław Stróżewski, *DIALEKTYKA TWÓRCZOŚCI*. Kraków 1983. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, ss. 368.

W cennej serii Polskiego Wydawnictwa Muzycznego ukazała się praca Władysława Stróżewskiego *Dialektyka twórczości*. Książka to ambitna. Zwłaszcza na tle polskiej myśli teoretycznej o sztuce — myśli ubogiej, stroniącej od opracowań całościowych, ograniczającej się do wybranych problemów, preferującej małe formy wypowiedzi: artykuły, szkice.

Dialektyka twórczości ujmuje rzecz w aspekcie filozoficznym. Interesują autora dwa zwłaszcza zagadnienia: „ontologiczne założenia twórczości” i „dialektyczny charakter procesu twórczego”. Są one jednak opracowane tak szeroko, uwzględniają tyle problemów pobocznych, że można tu mówić o próbie monografii filozoficznej na temat sztuki.

„Twórczość” rozumie Stróżewski przede wszystkim jako proces, czyli stwarzanie, tworzenie, wytwarzanie, przetwarzanie, odtwarzanie. Zajmuje go głównie twórczość artystyczna, ale rozważania — poprzez swą ogólność — odnoszą się również do innych dziedzin twórczości („twórcze aspekty języka”, nauka, technika), a nawet do twórczości w ogóle.

Pojmowaną w duchu fenomenologii problematykę ontologiczną sztuki (wykrywanie możliwej istoty każdego ze zjawisk i możliwych związków między nimi) ujmuje Stróżewski w ramach pięciu zagadnień: nowości, początku, źródłowości i przyczynowości, jedności, przeciwieństw.

Wyróżnia trzy rodzaje „nowości”: przewycięzanie „nicości” (nie było, a jest), przewycięzanie niebytu (takiego jeszcze nie było, a jest), związek z teraźniejszością (nowe musi być „teraz”). Pierwszy rodzaj wiąże z kierunkami kracjonistycznymi w sztuce, drugi — z awangardowymi, trzeci — z „prezentystycznymi” zjawiskami w sztuce współczesnej. Dla ontologii twórczości najważniejszy jest moment „*creationis ex nihilo*”. To stwarzanie z niczego najwyraźniejsze jest w sferze bytów intencjonalnych, do której — za Ingardenem — włącza Stróżewski sztukę.

Z problematyką nowości wiąże się problematyka początku. Odróżnić go trzeba od punktu wyjścia, w którym ogniskują się „współczynniki sytuacji wyjściowej”. Podczas gdy punkt wyjścia zawiera wiele możliwości, początek wytycza jedną drogę, stanowi wstępny etap czegoś jednolitego, należy już do właściwego procesu twórczego, związany jest z końcem tego procesu, „już jest i jeszcze nie jest tym, co zapoczątkowuje [...]” (s. 152).

Pozytywnym aspektem nowości i początku jest problematyka źródłowości i przyczynowości. Źródłowość sprowadza się do oryginalności (*origo* — źródło). Wobec kilku możliwych znaczeń słowa „oryginalny” pozostaje Stróżewski przy jednym, które określa w różny sposób: „pochodzący z jednego źródła”, „wytworzony przez jeden podmiot twórczy”, „naznaczony indywidualnością jedyną w swoim rodzaju”, „niesprowadzalny do czegokolwiek innego prócz podmiotu, od którego pochodzi”, „jedyny”, „niepowtarzalny” (s. 167). Oryginalność wiąże więc z istotą twórczego „ja”, z jego własnym, odrębnym widzeniem i przeżywaniem świata. „Tworzenie,

które sięga źródeł, polega na dawaniu świadectwa temu, co oryginalnie zostało dostrzeżone" (s. 171). Przyczynowość rozpatrywana w związku z twórczością zmienia radykalnie swe perspektywy. Miejsce tradycyjnego pytania metafizyki: „dlaczego istnieje raczej coś aniżeli nic?” (s. 181), zajmuje jego odwrotność: „dlaczego nie istnieje coś, co mogłoby (lub powinno) być?” (s. 182). W ramach zaś związku przyczynowego (rozumianego zresztą wąsko, zdarzeniowo) — wbrew tradycji filozoficznej — nie przyczyna, ale skutek ma w procesie twórczym wartość wyższą.

Kolejnym problemem jest jedność procesu twórczego. „Zasady tej jedności stanowią: po pierwsze — dzieło, któremu ów proces jest przyporządkowany, po drugie — czas tworzenia, obejmujący w jedną całość wszystkie fazy, z jakich proces się składa” (s. 251). Na dynamiczny charakter tej jedności zwracają uwagę rozważania o dialogu, który stanowi, według Stróżewskiego, istotną cechę twórczości. Dialog między twórcą a dziełem, twórcą a odbiorcą, twórcą a innym twórcą, twórcą a rzeczywistością.

„Jedność procesu twórczego [...] nie tylko nie wyklucza, ale — przeciwnie — umożliwia występowanie w jego ramach całego szeregu opozycji [...]” (s. 260). Oto one: determinizm—konieczność, konsekwencja—nieprzewidywalność, poddanie—dominacja, spontaniczność—kontrola, bezpośredniość—pośredniość, swoboda—rygor, improwizacja—kalkulacja, akceptacja—odrzućcie, nowatorstwo—perfekcjonizm, stwarzanie—odkrywanie. Te i inne opozycje ujęte są na s. 349—350 w pięć odrębnych grup.

W obrębie wymienionych zagadnień, ważnych dla ontologii sztuki, które wiąże ze sobą m.in. droga poszukiwań poprzez dzieło, uwypukla Stróżewski — z rozdziału na rozdział intensywniej — dialektyczność procesu twórczego. Widoczna jest ona nie tylko poprzez wymienione wyżej opozycje czy dialogowy charakter tworzenia, ale także w przewyciężaniu różnorodności „poziomych” i „pionowych” elementów składowych procesu twórczego przez podporządkowanie ich czasowi tworzenia i mającemu powstać dziełu. Wiąże się najściślej z oryginalnością, która „staje się” poprzez akty akceptacji i odrzucania. Ujawnia się w twórczym napięciu między początkiem a końcem, między nowym, powołanym do istnienia dziełem a niebytem, nicością. Dialektyka jest obecna we wszystkim, co się dzieje w ramach procesu twórczego — pełnego sprzeczności, napięć, konfliktów. Z niej wyłania się nowy byt, jego istota i wartość. Można by powiedzieć, że dialektyka jest naczelną cechą ontologiczną procesu twórczego, że wręcz wyznacza charakter jego stawania się.

Dialektyka nie jest jednak cechą tylko procesu twórczego — przedmiotu omawianej książki. Jest ona również charakterystyczna dla metody badawczej autora, dla procesu poznawania rzeczywistości.

Stróżewski w swej pracy bliski jest fenomenologii. Najbliższy Ingardenowi. Stąd rozumienie dzieła sztuki jako bytu intencjonalnego, stąd tendencja do rozbudowywania ejdetycznego opisu, do rozróżnień semantycznych, do interpretowania rzeczywistości poprzez jej idealizacje („badając proces twórczy, będziemy się starali wykryć jego cechy istotne, ale z góry traktować je będziemy jako swoiste idealizacje, bez przesądzenia, czy każda z nich musi się zaktualizować w procesach twórczych dziejących się faktycznie”, s. 31). Ale na kartach książki pojawiają się nazwiska bardzo wielu innych filozofów, obecne są inne tradycje filozoficznego myślenia. Platon, Sokrates, Arystoteles, św. Augustyn, św. Tomasz, Spinoza, Kant, Hegel, Marks, Bergson, Heidegger, żeby do największych i najbardziej różnych się ograniczyć. Stróżewski przyswaja ich poglądy selektywnie, włącza je we własny przewód myślowy — stale z pamięcią o współczesnym odbiorcy. Najczęściej właśnie na zasadzie dialektyki. Zestawia różne niezgodne czy wręcz przeciwstawne opinie i usiłuje wysnuć z nich jakąś „trzecią” prawdę. „Absolutna negacja jest równie bezpłodna, jak absolutna afirmacja. Pierwsza prowadzi do chaosu, dru-

ga — do całkowitego skostnienia” (s. 148). Mowa tu o sytuacji wyjściowej twórczości, ale odnieść to można również do postawy badawczej autora książki. Stróżewski jest otwarty, szeroki, stara się być sprawiedliwy. Rodzi się jednak poważna wątpliwość: czy jest w swych rozważaniach dostatecznie spójny? Czy tak różne tradycje myślowe mogą być sensownie przy pomocy metody dialektycznej zbliżane i „uzgadniane”? W każdym razie jest to postępowanie świadome. Chodzi o wielostronne spojrzenie na przedmiot badania, zwłaszcza przedmiot tak skomplikowany jak sztuka. Ułatwia to niewątpliwie różność uwzględnianych opinii, które uwielokrotniają własne spostrzeżenia. Ambicją Stróżewskiego jest myśl nieskrajna, rozważna, syntetyczna, scalająca — poprzez udialektycznioną fenomenologię — dorobek wielu.

Książka kończy się tak oto: „Wydaje się [...], że przeprowadzone dotąd rozważania mogą rzucić pewne światło na istotę dialektyczności w ogóle, przyczyniając się do sprecyzowania jeszcze jednego rozumienia dialektyki — zwłaszcza w aspekcie metodologicznym. Chodzi przede wszystkim o podkreślenie konieczności wieloaspektowego ujmowania tego rodzaju zjawisk, jak procesy twórcze i — być może — procesy świadomościowe w ogóle, oraz o wyodrębnienie w każdym z wyróżnionych aspektów »idealnych« biegunów opozycji, konstytuujących określone momenty dialektyczne. Metoda tego rodzaju zakłada uprzedni, możliwie najdokładniejszy, ejdetycznie zorientowany opis badanego zjawiska, by w oparciu o taki zabieg móc »wypatrzeć« te jego składowe, które z istoty swej wymagają komplementarnego, biegunowego ujęcia dla ich pełnego wyjaśnienia. W ten sposób dialektyka spleta się najczęściej z fenomenologią, pozwalając mówić o swoistej odmianie tej ostatniej — fenomenologii dialektycznej” (s. 362)<sup>1</sup>.

Poruszaną problematykę ukazuje książka Stróżewskiego nie tylko w kontakcie z całą tradycją filozoficzną, lecz również na podstawie szerokiego materiału artystycznych doświadczeń. Niewielu u nas mogłoby Stróżewskiemu w znajomości sztuki — również współczesnej — dorównać. Powołuje się na muzykę, malarstwo, literaturę, rzeźbę, architekturę, na prace krytyczne i naukowe dotyczące różnych dziedzin sztuki, na wypowiedzi samych twórców. Ujawnia przy tym dużą wrażliwość estetyczną, literacki i muzyczny słuch, czujne malarskie oko. Dlatego wierzy się jego konkretnym opiniom i sądom. Opierają się one nie na powierzchownych odczuciach, lecz na głębszym wniknięciu w istotę interpretowanych dzieł.

Na uwagę też zasługuje język książki: precyzyjny, ale nie ułogiczniony przesadnie, liczący się z delikatnością przedmiotu rozważań, nie stroniący — w razie potrzeby — od metafory i pozapojęciowych przybliżeń. Ma Stróżewski, jak zawsze (widoczne to zwłaszcza w tekstach filozoficznych przez niego tłumaczonych), duże wycucie dezaktualizacji pewnych terminów w warstwie „*signifiant*”. Unika ich lub też zaznacza wobec nich pewien dystans. Nawet gdy mówi o woli, odczuwa jakby pewną tradycyjność tego słowa, jego „nienadążanie” za tym, czego obecnie dotyczy: „przejaw i konkretyzacja właściwego człowiekowi dynamizmu musi posiadać swój odpowiednik w potencjalności podmiotu »człowiek«. Ów odpowiednik nazywamy wolą” (s. 168). Nazywamy tylko, a więc jest to rzecz umowna, sama nazwa nie jest najważniejsza.

Trafność widzenia spraw sztuki i rozumienia problematyki związanej z jej badaniem odsłania się czytelnikowi *Dialektyki twórczości* raz po raz.

Nawiązując do Ingardena stara się Stróżewski pogłębić jego teorie dzieła sztuki jako bytu intencjonalnego. Wskazuje na nową warstwę fenomenalnie ujmowa-

<sup>1</sup> Skłonność do dialektycznego rozumienia bytu (Heraklit, Platon, Plotyn, Hegel, Heidegger) widoczna jest w rozprawie Stróżewskiego *Transcendentalia i wartości* (w: *Istnienie i wartość*. Kraków 1981), a do dialektycznego myślenia (które ma przewyciężyć skrajne stanowiska) — niemal we wszystkim, co Stróżewski pisze.

nych jakości materiałowych. Zdaje się rozumieć, choć nie eksplikuje tej intuicji, że dzieło sztuki aktualizuje się zawsze o tyle, o ile pozwala na to jego konkretyzacja.

Omawiając stosunek sztuki do rzeczywistości, rzeczywistość tę pojmuje najszerzej, a sztukę zbliża do metafizyki. Świat dany jest nam poprzez dzieła sztuki iraczej niż w bezpośrednim doświadczeniu, „odstania się w swych kształtach i barwach, a także w swych najgłębszych sensach i wartościach, które bez pośrednictwa intencjonalnych twórców nie ujawniłyby się nigdy” (s. 108).

Dialektyczne myślenie dopomaga Stróżewskiemu w docieraniu do istoty tego, co nazywamy tradycją w sztuce. „Tradycja to historyczny przekaz zaktualizowany, dzieje »zapamiętane«, utrwalone i ważne na dziś” (s. 122). „Ów dziwny twór, jakim jest tradycja, ujawnia oto najwyraźniej dialektyczność swej natury: kształtujące jest tu równocześnie tym, co kształtowane” (s. 123). „Tradycja nie jest więc ani sprawą przeszłości, ani terażniejszości, lecz jest rezultatem dialogu między jedną i drugą” (s. 124).

Słusznie przeciwstawia się Stróżewski tendencjom współczesnych badań nad sztuką do wyodrębniania „osobowości artysty”. „Człowiek [...] nie może mieć dwóch osobowości: »zwykłej« i »artystycznej«” (s. 177). W osobowości człowieka można natomiast wyróżniać pewne aspekty czy role.

Dialog rozumiany jest w książce ogromnie szeroko, autor subtelnie analizuje różne jego postaci kończąc swe rozważania pytaniem docierającym do źródeł sztuki. „Doświadczenie *sacrum*, doświadczenie tego, co zwie się zarówno *mysterium fascinans*, jak i *mysterium tremendum*, było zawsze jednym z najgłębszych źródeł wszelkiej wielkiej sztuki. Czy wolno powiedzieć, że rodziła się ona — tym samym — w wyniku dialogu człowieka z Transcendencją?” (s. 229).

Nie daje się Stróżewski uwieść przejawskawieniom perspektywy odbioru i uznając możliwość różnych interpretacji, jednocześnie zakreśla im rozsądne granice, poza którymi panuje „prywatność” i dowolność.

W podrozdziale 6.1.7 otrzymujemy obszerną i cenną fenomenologiczną analizę improwizacji, głównie zresztą muzycznej.

Naturalnie, obok trafnych, głębokich, często świeżych sformułowań i ujęć, napotykamy w książce i takie, które wymagają uzupełnień, budzą wątpliwości czy nawet sprzeciw.

Przy rozważaniach dotyczących punktu wyjścia mówi Stróżewski o dwóch opozycjach w procesie twórczym: „ontologicznej” (dążność do innego dzieła) i „psychologicznej” (chęć przeciwstawienia się zastanemu). Nie zauważa opozycji „eksplicytniej”, która rodzi „poetykę sprzeciwu”, gdzie przeciwstawienie jest nie tyle przyczyną, co uzewnętrznioną cechą nowego, czasem staje się również tematem twórczości (jak choćby u Gombrowicza).

W rozdziale poświęconym warunkom oryginalności (4.1.2) wprowadzona została problematyka wierności wobec twórczego „ja” artysty. „Niewierność zabija oryginalność” (s. 175). Rozważana teoretycznie w aspekcie twórcy, problematyka ta przekonuje. Ale w aspekcie dzieła? Jak wierność tę sprawdzić? Raczej należałoby tu, sędzę, mówić nie tyle o oryginalności co o egzystencjalnej dojrzałości dzieła. Dzieło jest wartościowe, jeżeli jakości związane z osobowością twórcy potrafią poprzez nie zaistnieć dla odbiorcy.

Wspomniałem już o szerokim rozumieniu dialogu przez Stróżewskiego. Teraz chciałbym zasygnalizować pewną wątpliwość. Myślę, że ulegając powszechnej obecnie — nie tylko w badaniach nad sztuką — tendencji, zjawisko to rozumie on zbyt szeroko. Wszystko naturalnie można zabsolutyzować, ale czy warto tak dalece modyfikować terminologię? I redukować przy tym usamodzielnione już zagadnienia? Nadto: mówiąc o dialogu twórca—odbiorca nie uwzględnia Stróżewski kategorii odbiorcy jako zależnego od twórcy wewnątrzstrukturalnego elementu dzieła.

Tytuł podrozdziału 6.1.1 może mylić; formuła „determinizm i konieczność” nie zawiera w swej semantyce niezbędnej tu — a obecnej w problematyce rozdziału — opozycji.

W podrozdziale *Stwarzanie i odkrywanie* (6.1.10) stawia Stróżewski pytanie: „czy wartość można wprost wytworzyć, czy też trzeba się ograniczyć do przygotowywania warunków umożliwiających jej pojawienie się w dziele?” (s. 343—344). Autor książki uważa, że sztuka może tworzyć, a właściwie współtworzyć, wartości niższe. Wartości wyższe jedynie odsłania, umożliwia ich „objawianie się”. Jest raczej za odkrywaniem niż stwarzaniem. Sądzę, że można śmiało mówić o tworzeniu wartości przez sztukę, i to nie tylko wartości związanych z dziełem jako pewną strukturą, lecz i tych „ewokowanych” przez dzieło. Są takie jakości wartościowe, choćby w wielkich dziełach muzycznych, których nie da się sprowadzić do żadnych jakości znanych. Słowem, sztuka może być ponadmimetyczna w zakresie dostępnej nam rzeczywistości. Być może, jest ona rewelatorką wartości nam nie znanych, niedostępnych, z innego wymiaru rzeczywistości, wyprzedza nas w poznaniu, dostępnym dopiero w innych sytuacjach istnienia. Tego nie wiemy. Dla nas są to wartości nowe, bogacące naszą świadomość i wrażliwość, poszerzające naszą rzeczywistość. I jeszcze jedno. Stróżewski mówi o transcendencji wartości, nie określa jednak wyraźnie, o jaką transcendencję chodzi. Czy o tę w znaczeniu Platonskim? Otóż właśnie: czy sztuka nie pełni czasem roli podobnej do świata idei w koncepcji Platona? Mielibyśmy wówczas do czynienia nie z wartościami istniejącymi w świecie idealnym i ich odbiciem, wcieleniem w świecie realnym, lecz z wartościowym światem realnym i „ucieleśnieniem”, egzystencjalnym ewokowaniem jego wartości, powołaniem ich do specyficznego samoistnego istnienia w świecie sztuki. Takie ujęcie ogromnie podnosi znaczenie sztuki. Ale czy nie jest możliwe?

Najwięcej chyba niedosytu budzi w książce Stróżewskiego — przy wszystkich jej wartościach — zbyt ogólność, a także pewna ogólnikowość. Są to rzeczy różne. Praca ma charakter filozoficzny, musi więc być ogólna, bo dotyczy ogólnych problemów. Problemy te są głęboko i analitycznie rozważane. Czasem jednak odczuwa się nadmiar analizy, dowodzenia, przekonywania w odniesieniu do zagadnień ogólnych, które wydają się prawie oczywiste. Zbyt szerokie eksplikowanie założeń (np. „założeń ontologicznych” w podrozdz. 4.2.1, *Zasadnicze pytanie dialektyki twórczości*) i różnego rodzaju zastrzeżeń. A równocześnie — jakiś dystans do właściwego przedmiotu pracy, brak zejścia na poziom rzeczywistej twórczości, operowania przekonującym i realnym przykładem.

Prócz tych rozważań ogólnych bardzo uteoretycznionych są uogólniane partie ze wspomnianego poziomu rzeczywistego, ale te znowu bywają właśnie zbyt ogólnikowe. Zbyt często sumują informacje będące w obiegu społecznym. Przykładem takich informacji może być znaczna część podrozdziału 3.2, *Komponenty sytuacji wyjściowej*, również podrozdział 3.3., *Zależności wewnętrzne sytuacyjne*, który prowadzi ostatecznie do wniosku, że... może być różnie.

„Chodziło nie tyle o wyznaczenie wszystkich »czystych możliwości« [...], ile o przygotowanie aparatury pojęciowej, która mogłaby znaleźć zastosowanie w opisie i analizie konkretnych zjawisk twórczych” — precyzuje Stróżewski swe założenia w jednym z ostatnich zdań książki (s. 352). Jeśli taki cel przyświecał autorowi, to rzecz zbyt często bywa właśnie za ogólna lub nadto ogólnikowa. Nie cała przecież! Są partie ani zbyt popularne, ani zbyt abstrakcyjne, pozostające w dobrym kontakcie z „konkretnymi zjawiskami twórczymi” (s. 352). Taki jest np. podrozdział 5.1 o dialogu, takie są uwagi o improwizacji (6.1.7). Gdybyż było ich więcej!

Dwie rzeczy w pracy Stróżewskiego są szczególnie bliskie recenzentowi. Aksjologiczne nachylenie całości i czerpanie z myśli Norwida.

Uznane wartości, zwłaszcza wartości związane ze sztuką, są ważnym komponentem sytuacji wyjściowej procesu twórczego. Przy czym wartości te, mimo zmian historycznych, mają charakter trwałe. „Przeświadczenie o absolutności i wynikającej stąd istotnej »niewzruszoności« zbioru dzieł sztuki oraz rządzących nim aksjologicznych praw jest w gruncie rzeczy ostatecznym źródłem i podstawą korekt, które stale wprowadzamy do naszego obrazu wskutek ciągłego powstawania nowych dzieł, odkrywania dawnych, warunkowanych historycznie zmian perspektywy” (s. 131).

Cała problematyka oryginalności związana jest z aksjologią. Tworzenie oryginalne „polega na dawaniu świadectwa temu, co oryginalnie zostało dostrzeżone” (s. 171). „To zaś angażuje aksjologiczną wrażliwość człowieka, czynnik bodaj najbardziej decydujący o istocie jego ja” (s. 173). Powołanie artysty jest zawsze powołaniem do tworzenia czy ujawniania wartości, jest służbą wartości, „którą od wieków utożsamiano z pięknem” (s. 176).

Stosunek do wartości wyznacza różne postawy odbiorcze przy percepcji dzieł sztuki.

Zbliżenie wolności i konieczności w procesie twórczym ma również aksjologiczne podłoże. „Konieczność jest koniecznością drogi, na której ma być realizowana określona wartość, przy założeniu, że pośród wielu możliwych dróg tej realizacji istnieje jedna, najlepsza. Konieczność aksjologiczna jest tedy przedmiotem poszukiwania, wyboru i ostatecznej afirmacji. Dlatego właśnie konieczność nie tylko nie wyklucza wolności, ale ją zakłada” (s. 270); „trzeba wreszcie wypowiedzieć tę prawdę: sztuka odchodząca od konieczności wypływającej z sensu i wartości traci swą tożsamość” (s. 286).

„*Super-ego*” każdego artysty kontrolujące jego twórczość związane jest ściśle z wartościowaniem i ocenianiem. Problematyka wartości patroluje też rozważaniom o perfekcjonizmie jako dążności „do realizacji *optimum* aksjologicznych możliwości” (s. 338). We wszystkich zresztą partiach obszernego rozdziału 6 *Dialektyka procesu twórczego: problematyka przeciwieństw* chodzi o sprawę wartości. Szczególnie wyraźny charakter aksjologiczny ma opozycja: akceptacja—odrzućcie.

Dzięki sztuce docieramy do głębokich warstw rzeczywistości: archetypy, jakości metafizyczne, wartości nadestetyczne. Z doświadczeniem *sacrum* i uniwersalizmem wartości łączy Stróżewski tajemnicę największych w sztuce arcydzieł. „Twórcy uniwersalni, »absolutni«, nie pojawiają się często. Pełny uniwersalizm [...] obejmuje zresztą nie tylko, a nawet nie tyle, zakres artystycznych środków, ale — przede wszystkim — charakter wartości, jakie dzięki nim zostają zdobyte. [...] nie będziemy chyba dalecy od prawdy, jeśli stwierdzimy, że tacy twórcy, jak Michał Anioł i Bach, a może także Picasso i Strawiński, osiągają i jeden, i drugi...” (s. 283).

Wśród postulatów badawczych wysuwanych przez Stróżewskiego uwyraźnia się zwłaszcza problematyka „konstytucji sensu i odsłaniania wartości” (s. 361).

Książka Stróżewskiego nie jest aksjologiczną filozofią twórczości, ale zawiera dużo materiału, spostrzeżeń, intuicji dla tak właśnie pomyślanej filozofii, pisana jest bowiem z wyczuciem i rozumieniem ważności aksjologicznych perspektyw w badaniach nad sztuką<sup>2</sup>.

A Norwid? Mimo braku indeksu, co jest wyraźnym zaniedbaniem w tego rodzaju publikacji, łatwo zauważyć, że jest on najczęściej przytaczanym autorem w książce. Odnajdujemy cytaty z wierszy lirycznych, poematów, dramatów, tekstów prozą, listów. Nawiązuje Stróżewski zwłaszcza do *Promethidiona* i *Fortepianu Szopena*, któremu poświęcił wcześniej osobną rozprawę, głęboko i subtelnie inter-

<sup>2</sup> Problematyka wartości jest głównym przedmiotem książki Stróżewskiego *Istnienie i wartość* (Kraków 1981).

pretującą utwór w warstwie myślowej<sup>3</sup>. *Pisma wszystkie* Norwida w wydaniu Juliusza Wiktora Gomulickiego tak często są w książce przywoływane, że tytuł ich trzeba było zastąpić skrótem (PW), jednym z bardzo nielicznych skrótów w pracy.

Najczęściej teksty Norwida pełnią funkcję poetyckiego dopowiedzenia, przywołania autorytetu, który ma potwierdzić trafność myśli autora. Patronują ogólnym rozważaniom o sztuce, pięknie, doskonałości, a także bardziej wyodrębnionym problemom dotyczącym: większej ważności wytworu niż autora, spełniania się twórczości w samym procesie twórczym, dialogu twórcy—twórcy, jedności procesu twórczego, improwizacji, nieprzewidywalności w sztuce. Czasem Norwid nieobecny jest bezpośrednio, ale sama problematyka, jej rozumienie odsyła do tekstów i gnomicznych sformułowań poety. Tak jest przy rozważaniach o czasie, a zwłaszcza przeszłości („Przeszłość — jest to dziś, tylko cokolwiek dalej”<sup>4</sup>), tak przy zagadnieniu oryginalności („Oryginalność więc jest tylko sumiennością dodatnią w obliczu źródła”<sup>5</sup>), przy opozycji poddanie—dominacja („Prawda się raz e m d o c h o d z i i c z e k a”<sup>6</sup>). Wreszcie cała dialektyczna postawa badawcza Stróżewskiego, jakkolwiek nawiązuje głównie do Hegla, przywodzi przeciw na myśl i Norwidowe myślenie antynomiami, a zwłaszcza gnomę z wiersza *Dwa guziki (z tytułu)*:

— Dzikosć bowiem stąd pochodzi,  
Ze się jest jednostronnym, jak kwiatów korzenie,  
I że się przeciw-wrotnych połowic nie godzi<sup>7</sup>.

Wydaje się, że Norwid jest dla Stróżewskiego tym, czym np. dla Heideggera byli Hölderlin i Rilke. Norwidowy kontekst *Dialektyki twórczości* nie tylko potwierdzał i uzasadniał, lecz również inspirował i pomagał rozumieć.

Stefan Sawicki

LES AVANT-GARDES LITTÉRAIRES AU XXe SIÈCLE. Publié par le Centre d'Étude des Avant-gardes Littéraires de l'Université de Bruxelles sous la direction de Jean Weisgerber. T. 1: HISTOIRE, s. 1—622. T. 2: THÉORIE, s. 623—1216. Budapest 1984. Akadémiai Kiadó. „Histoire Comparée des Littératures de Langues Européennes”. Sous les auspices de l'Association Internationale de Littérature Comparée.

Ta książka w dwu woluminach *in quarto*, licząca ponad 1200 stron, jest bezsprzecznie istotnym osiągnięciem literaturoznawstwa europejskiego ostatnich lat (europejskość rozumiem tak, jak autorzy książki). Wydana jako kolejna, po tomach poświęconych przełomowi oświeceniowemu, symbolizmowi i ekspresjonizmowi, praca z cyklu „Histoire Comparée des Littératures de Langues Européennes”, zrodzonego z inicjatywy Association Internationale de Littérature Comparée, musi imponować ambicjami pomysłu, rozległością pól obserwacji krytycznoliterackiej, wie-

<sup>3</sup> W. Stróżewski, *Doskonałe — wypełnienie. O „Fortepianie Szopena” Cypriana Norwida*. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4. Przedruk w: *Istnienie i wartość*. Kraków 1981.

<sup>4</sup> C. Norwid, *Przeszłość*, w. 9. W: *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 2. Warszawa 1971, s. 18.

<sup>5</sup> C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim, w sześciu publicznych posiedzeniach*. Lekcja III. W: jw., t. 6, s. 425.

<sup>6</sup> C. Norwid, *Idee i prawda*, w. 29. W: jw., t. 2, s. 66.

<sup>7</sup> C. Norwid, *Dwa guziki (z tytułu)*, w. 16—18. W: jw., t. 2, s. 126.