

ZYGMUNT ŁEMPICKI.

W sprawie uzasadnienia poetyki czystej

ODBITKA Z KSIĘGI PAMIĄTKOWEJ KU CZCI PROF. TWARDOWSKIEGO
(PRZEGLĄD FILOZOFICZNY, R. 23.)

LWÓW
DRUKARNIA „PRASA”. UL. SOKOŁA L. 4.
1921.

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY
130 St. George Street
Toronto, Ontario M5S 1A5
Canada

Wyproszenie rękopisu od autora

ZYGMUNT ŁEMPICKI.

2516.

W sprawie uzasadnienia poetyki czystej

ODBITKA Z „PRZEGLĄDU FILOZOFICZNEGO“.

INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA
10-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Tel. 26-68-63

LWÓW
DRUKARNIA „PRASA“, UL. SOKOŁA L. 4.
1921.

„PRZEGLĄD FILOZOFICZNY“, ROCZNIK XXIII (1920).

Biblioteka Seminarium
Mist. Lit. Polskiej U. J. P.

7704.

13 364

<http://pauin.org.pl>

Filologiczny
im. G. Korbuta
T.N.W.

TREŚĆ: 1. Genetyczny punkt widzenia w poetyce współczesnej. — 2. Poetyka a psychologia twórczości i literatury. — 3. Poetyka a estetyka i fenomenologia wrażeń estetycznych. — 4. Poetyka jako nauka eidologiczna. — 5. Metoda opisowa w poetyce, jej sens i cel. — 6. Poetyka jako nauka o wyrazie. — 7. Zagadnienie języka i znaczenia w poetyce. — 8. Problemy poetyki czystej. — Uwagi.

1. Podobnie jak w większości nauk t. zw. filozoficznych przeważał i w poetyce, od ostatnich dziesiątków wieku 19. począwszy, punkt widzenia genetyczny a zwłaszcza psychologizyczny. Co prawda program opartej na psychologii poetyki został rozwinięty już przez Bodmera w jego rozprawie o fantazji (1727), ale metoda psychologiczno-genetyczna jako jedynie właściwa uzasadniona została dla poetyki przez Diltheya w rozprawie mającej taki sam tytuł jak książka Bodmera¹⁾. Dilthey uważał poetykę tradycyjną, którą określał jako naukę o formach i technice²⁾ za niewystarczającą. Ugruntować naukową poetykę może zdaniem jego jedynie badanie twórczości poety; ono tylko wyjaśnić może technikę poetycką, którą rozpatrywać należy także i z historycznego punktu widzenia. Rzecz charakterystyczna, że w tym samym czasie, kiedy Dilthey, także i wielki historyk literatury niemieckiej, W. Scherer³⁾, uważał za stosowne kłaść w poetyce główny nacisk na twórczość poety. Ta tendencja była wynikiem ogólnej atmosfery epoki, dążącej do „naukowości“ i odrzucającej wszelkie pozory aprioryzmu i dogmatyzmu. Z innej strony starając się zbliżyć do jądra problemów poetyki, uważa H. Roetteken⁴⁾ analizę procesów odbierania wrażeń, wywołanych przez utwór poetycki za podstawę poetyki i sądzi, że poetyka winna przedyskutować obszernie problemy estetyczno-psychologiczne.

Zadaniem niniejszych rozważań jest poddać z jednej strony krytyce psychologistyczno-genetyczne stanowisko w poetyce, z drugiej podjąć próbę rozwinięcia idei „poetyki czystej“.

2. Rozważając krytycznie psychologistyczną orientację w poetyce, jaka dziś przeważnie panuje, należy przedewszystkiem zaznaczyć, że nie chodzi tu oczywiście o podręczniki poetyki, podające dla informacji rozdziały o twórczości poetyckiej, lecz o genetyczny punkt widzenia w poetyce. Podczas gdy w innych dziedzinach, zwłaszcza w logice, z psychologizmem rozprawiono się już obszernie, w zakresie estetyki sprawa ta mniej była uwzględniona. Przeciw antypsychologicznym argumentom Meumanna⁵⁾ wystąpił v. Allesch⁶⁾ ze szczegółową obroną stanowiska psychologistycznego, operując przytem dość naiwnie wziętem pojęciem przedmiotu. Zaznaczyć jednak wypada, że dyskusja ta, w której brali udział Lipps, Witasek, J. Cohn, Sobeski, uwzględniała prawie wyłącznie sztuki plastyczne, natura zaś materiału artystycznego w poezji sprawia, że odnośne rozważania w zakresie poetyki nakazują uwzględniać też gramatykę i stylistykę, raczej niż teorię innych sztuk.

Argumentacja psychologistów w odniesieniu do poetyki nie różni się zasadniczo od ich wywodów w odniesieniu do logiki. Wystarczy tu więc wskazać na świetną rozprawę Husserla z psychologistami w pierwszym tomie „Logische Untersuchungen“. Na to jednak wypada już tu zwrócić uwagę, że dyskusja ta prowadzona jest i w logice i w estetyce sub specie uznania tych nauk za normatywne. Ponieważ poetyka w naszym rozumieniu nauką normatywną nie jest — chyba o tyle, o ile każda nauka nią być może — a nawet być nie powinna, normatywność bowiem cechuje najsmutniejsze i pokonane już stadjum rozwoju poetyki — więc właściwie dyskusja ta mogłaby się wydać zasadniczo cczą. Wszelako choć i pojmujemy się poetykę jako naukę czysto opisową o kategorjach, należy się pokrótce w tej specjalnie dziedzinie z psychologizmem rozprawić.

Zasadniczą tezę poetyki genetycznej wyraził już bardzo jasno Herder⁷⁾, twierdząc, że powstanie najlepiej określa tu istotę rzeczy. To jest też punkt widzenia współczesnych psychologistów. Poetyka psychologistyczna stara się na podstawie procesu w duszy poety wyjaśnić istotę poezji i poszczególnych jej rodzajów. Tu nasuwa się przedewszystkiem ta uwaga, że znajomość tego pro-

cesu w duszy poety opiera się na kruchych stosunkowo podstawach. Zbytecznie jest chyba rozwijać tu in extenso wątpliwości, jakie zachodzą co do materiału psychologii empirycznej; znaleźć można te uwagi w każdym podręczniku psychologii. Poeci, na których zeznaniach i wyznaniach opiera się tu psycholog, psychologami nie są i nie mogą się obserwować z bezstronnością naukową, zwłaszcza, że podają przeważnie opisy dawniej przeżytych lub rzekomo zawsze przeżywanych stanów. Takie ich wyznania czynione często pro foro externo należy przyjmować z największą rezerwą. Psychologowie znowu interpretujący te wyznania nie są poetami, to też wyznania o stanach psychicznych wybranych tylko jednostek niewiele im tłumaczą. Pozostaje analiza i sprowadzenie do „elementów” danych w świadomości każdej jednostki. Tak sobie i Scherer rzecz wyobrażał. Oczywiście psycholog ma tu w ręce tylko „części”, ale to, o co chodzi, „związek duchowy” tego niestety brak. To, że proces twórczy da się rozłożyć na szereg elementów, z pośród których pewne dane są w świadomości każdej normalnej jednostki, procesu tego wszak nie wyjaśnia, istoty jego nie ujawnia, podobnie jak wątpliwej wartości porównania ze snem lub obłądem.

Przypuśćmy jednak, że psychologia twórczości byłaby znacznie lepiej rozwinięta niż nią jest w rzeczywistości, to niewątpliwie odda ona historykowi literatury większe jeszcze niż dziś usługi. Wartości bowiem i znaczenia psychologii twórczości lub w ciaśniejszym zakresie psychologii poezji⁸⁾ dla badań historyczno-literackich kwestjonować nie można. Są i pozostaną one dla badacza dzieł literackich cenną pomocą; psychologia literatury zwłaszcza w ścisłym związku z psychologią rozwijową, etnopsychologią oraz psychologią społeczną (problem publiczności literackiej) stanowi niezmiernie ciekawą i mało dotąd rozwiniętą gałąź ogólnej nauki o literaturze. Ale czy zastąpić ona może i ma poetykę? Poetyka jest nauką o poezji; poezją zaś stają się przeżycia twórców, których tajemniki usiłuje nam wyświetlić psychologia twórczości, dopiero przez to, że się obiektywizują, t. zn. odrywają się jako *twory* od łona twórczej osobowości, w której dokonywała się *czynność* twórcza. Poetyka jest jedną z nauk o *wytworach* psychicznych i jako taka należy do nauk humanistycznych. Psychologia twórczości stanowi część psychologii i zajmuje się pewnym zakresem funkcji psychicznych⁹⁾. To też i w poetyce — jak powiedzieć można za K. Twar-

dowskim — „utrwalone w wytworach psychofizycznych wytwory psychiczne traktujemy niemal jako coś obiektywnego“. W odniesieniu zaś do tego „niemal“ należy wskazać na Stumpfa,¹⁰⁾ który zwraca uwagę, że wytwory nie znajdują się nigdzie na świecie w odosobnieniu lub też na jakimś „miejscu nadzmysłowem“ jako istoty w sobie, lecz wszędzie jako specyficzne treści funkcji psychicznych, które tylko jako takie mogą być zbadane i opisane. Nie istnieją jako martwe preparaty, jako petrefakty, lecz w związku żywego bytu duszy.

Żądanie więc logiki, estetyki (a zatem i poetyki) oraz etyki bez wszelkiego względu na psychologię jest zdaniem Stumpfa, jakkolwiek bądźby się zresztą chciało określać zadanie tych gałęzi wiedzy, nonsensem. Tak więc psychologia, jednymi drzwiami z zakresu poetyki wyproszona, wchodzi i to jeszcze natarczy-wiej drugimi.

3. Psychologia w tem znaczeniu, w jakim tu jest mowa, jest psychologią przeżyć estetycznych, estetyką. Estetykę określić możemy najogólniej jako naukę o przedmiotach estetycznych. Przedmiot zaś jakkolwiek staje się „estetycznym“ przedmiotem, najogólniej mówiąc, wtedy, jeśli wykazuje estetyczne własności. Jako taki występuje on jednak nie dzięki pewnym właściwym mu przedmiotowym cechom, lecz dzięki stosunkom, relacjom, w jakich pozostaje, względnie może pozostawać, do podmiotu¹¹⁾. Witasek, którego charakterystyczny pod tym względem pogląd został tu przytoczony, odróżnia zasadniczo dwa rodzaje takich relacji: „Kausalrelation“ i „Zielrelation“. W pierwszym wypadku dzieło sztuki jak każda inna „rzecz“ jest przyczyną wywołującą pewne wrażenia, wyobrażenia i spostrzeżenia, w drugim dzieło sztuki celowo wywołuje reakcję estetyczną uczuć jednostki, jest przedmiotem estetycznym, bo jest przedmiotem doznań, przeżyć estetycznych. Dzieło sztuki jest w tem znaczeniu przedmiotowym korelatem uczuć i wczuć, które się składają na całość estetycznego przeżycia. To też ta psychologiczna estetyka, badająca przebieg i charakter estetycznych przeżyć, badając te stany psychiczne, bierze dzieło sztuki jako *hic et nunc* w przeżyciu jednostek dający się ująć korelat przedmiotowy doznawania estetycznych wzruszeń. Estetyka pyta w odniesienia do przedmiotu estetycznego: co stanowi przedmiot estetycznych doznań.

Odpowiedź na to pytanie starała się, względnie poniekąd stara się, otrzymać estetyka przy pomocy psychologii anali-

zującej przeżycia estetyczne, objaśniającej je drogą redukcji do t. zw. elementów życia psychicznego. Oczywiście i naiwnym założeniem tej estetyki czy raczej psychologii jest przekonanie, że dzieło sztuki stanowi podstawę tego doznania, jego specyficznego charakteru, może nawet „przyczynę“. ¹²⁾ W przeciwieństwie do tego usiłuje psychologia. nowsza przystąpić do badania tego przedmiotu estetycznego bez wszelkich założeń, a rezygnując z wszelkich wyjaśnień, ogranicza się do czystego opisu tych przedmiotów fenomenologicznych, t. zn. relacji, w których świadomości te przedmioty są dane. To już nie jest psychologia ale raczej fenomenologia, jak ją pojmuje Husserl, a podobnie i Lipps. ¹³⁾ W sposób ten ujmowania problemów fenomenologiczny w odniesieniu do zagadnień estetyki wprowadza dobrze W. Conrad w swojej rozprawie o przedmiocie estetycznym, ¹⁴⁾ której rozdział trzeci rozpatruje specjalnie przedmiot estetyczny w poezji. Subtelna analiza doznań estetycznych przez M. Geigera ¹⁵⁾ daje wyobrażenie o tej metodzie i niezmiernie cennych rezultatach, jakie przy jej pomocy osiągnąć się dadzą.

Punktem wyjścia tej metody jest odnoszenie się „intencjonalne“, zmierzające drogą kolejnego oglądania różnych stron przedmiotu do adekwatynego ujęcia go w wyobrażeniu, przy czem założenie istnienia danych przedmiotów w świecie odrzuca się jako założenie niedopuszczalne, a bada się tylko zjawiska, fenomeny „bez gubienia się w określenia i wyjaśnienia ich bytu.“ Celem intencji badania nie są „rzeczy“, concreta, którym się przypisuje byt realny, lecz przedmioty idealne; własności istoty tych przedmiotów stanowią przedmiot sądów, a podstawa ich oczywistości oparta jest na samoobserwacji ¹⁶⁾. W sformułowaniu Dohrna, orjentującego się wedle poglądów Lippsa i poniekąd neofichteatów (Rickert) istotę tego przedmiotu idealnego należy rozumieć w ten sposób, że ma on przy całym charakterze indywidualnym znaczenie ponadosobowe, wykraczające poza jednostkowe przeżycie. Poszczególne fenomenologiczne przedmioty estetyczne pozostają do niego w takim stosunku, jak widok domu lub drzewa przedstawiający się poszczególnym ludziom do domu, drzewa wogóle.

Nie wchodząc bliżej w istotę tych poglądów i metod, stwierdzić wypada, że w pierwszym wypadku, gdy chodzi o psychologiczną analizę przeżyć estetycznych, mamy względnie możemy mieć do czynienia z *estetyką poezji*, której racji i praw bytu

kwestjonować trudno. Jest to specjalna nauka, raczej specjalna gałąź estetyki, ale jej program i zakres nie jest identyczny z zadaniem poetyki. Prowadzona zaś metodą fenomenologiczną analiza przedmiotu estetycznego stanowić może i winna nawet ważny fundament w ugruntowaniu poetyki czystej, podobnie jak go stanowią dla logiki t. zw. przez Husserla „logiczne“ badania. Studium Conrada i analizy Geigera stanowią właśnie bardzo cenne przyczynki do uzasadnienia podstaw poetyki drogą opisu względnie analizy fenomenologicznej przedmiotu estetycznego w poezji. Ale to jest dopiero prodomos, zadania poetyki to ani nie wyczerpuje ani wyczerpać nie może, choć przy rozwiązaniu jej istotnych problemów oddaje niezmiernie ważne a nawet nieodzowne usługi.

Ani więc psychologia twórczości ani estetyka względnie psychologia doznań estetycznych zagadnień poetyki nie wyczerpuje. Czem innym zajmuje się psychologia twórczości, czem innym estetyka poezji a czem innym poetyka. Oczywiście, że między temi naukami istnieje ścisła łączność a fenomenologiczna analiza przedmiotu estetycznego w poezji stwarza dla poetyki samej podstawowe warunki badania tworców. Psychologia twórczości zajmuje się funkcją tworzenia, estetyka poezji przedmiotami estetycznymi, poetyka, będąca częścią teorii sztuki, zajmuje się przedmiotami artystycznymi. Tę różnicę między przedmiotem estetycznym i artystycznym należy sobie w całej pełni uświadomić. Na różnicę tę zwróciłem już uwagę przy innej sposobności¹⁷⁾; rozwiną ją, uzasadnił i uczynił zasadniczym momentem swych rozważań nad poetyką Dohrn. Książka jego wyrosła na gruncie monachijskim, w atmosferze artystycznej stworzonej przez rzeźbiarza Adolfa Hildebranda oraz zbliżonego do fenomenologii T. Lippsa. Z kół teoretyzujących plastyków wyszły też najbardziej pobudzające podniety dla teorii sztuki, które i poetyka wyzyskać powinna i wyzyskuje¹⁸⁾; brak im jednak dotychczas filozoficznego ugruntowania.

4. Już rzeźbiarz A. Hildebrand uczynił bardzo zasadnicze rozróżnienie między „Daseinsform“¹⁹⁾ a „Wirkungsform“ w dziele sztuki. Dohrn całkiem jasno odróżnił przedmiot estetyczny t. j. dzieło sztuki w doznaniu estetycznym oraz przedmiot artystyczny t. j. dzieło sztuki stworzone, twór.

Przedmiot artystyczny określić można jako „indywidualny związek zdolnych do oddziaływania czynników, dzięki którym przy odpowiedniej apercpejji powstaje przedmiot estetyczny“. Przed-

miot artystyczny tem różni się zasadniczo od innego przedmiotu, iż jest tworzony przez artystę w tym celu, ażeby dać ujmującej go jednostce możność realizacji przedmiotu estetycznego, czyli, jak to się mówi, wywołać wrażenie estetyczne. Oczywiście pomimo tej intencji twórcy nie zawsze to się dzieje; estetyk czy krytyk powie wtedy, że jest to dzieło kiepskie. Oczywiście również, że i przedmioty nieartystyczne mogą budzić wrażenia estetyczne.

Powstaje tu tedy dla estetyki pytanie, jakie są obiektywne a więc w przedmiocie tkwiące warunki możności realizowania indywidualnego przedmiotu estetycznego. Teoria sztuki, a więc w tym wypadku poetyka, tego pytania sobie nie stawia; bierze wprawdzie przedmiot artystyczny jako kompleks w zmysłom dostępnym materiale ukształtowanych warunków powstania przeżycia estetycznego, liczy się z możliwością powstania tego przeżycia dzięki tym warunkom, ale związków między temi warunkami a tem przeżyciem nie rozpatruje.

Teoria sztuki zadawała się ujęciem i opisem tego związku oddziaływujących czynników, względnie związków przekazanych przez dzieje i znanych z życia sztuki; segregowanie zaś tych kompleksów na ważne dla realizacji przedmiotu estetycznego lub mniej ważne dla przeżycia estetycznego hic et nunc pozostawia estetyce.

Teoria sztuki a więc w tym wypadku poetyka nie zastanawia się nad powodami większego lub mniejszego oddziaływania danego kompleksu, obiektywność zaś tych czynników tego kompleksu pojmuje, jak to określił Simmel²⁰⁾ w ten sposób, że dany kompleks czy typ kompleksów „obejmuje jedność wielu dusz, ożywiając w nich punkty, w których one przy całej swej zresztą różnorodności w jednakowy zasadniczo sposób reagują“. I to jest istotny sens wszelkiej ponadindywidualności, tego, co ponadosobowe.

Sprawa „obiektywności“ tych czynników nasuwa jednak poza względem na siłę ich oddziaływania — czem się poetyka w naszym zrozumeniu nie zajmuje — i inne wątpliwości natury epistemologicznej. Słusznie bowiem podnosi Dohrn,²¹⁾ że ten związek obiektywnych warunków istnieje tylko o tyle, o ile się przyjmie pewną określoną — jak on to nazywa — apercepję, a mianowicie estetyczną. Ten skrupuł jest naturalnie słuszny, o ile się wobec dzieła sztuki zajmuje właśnie postawę estetyczną. Teoretyk sztuki z tem stanowiskiem oczywiście się

liczy, lecz zajmuje postawę czysto teoretyczną, jak anatom wobec egzemplarza danego gatunku. Jeśli więc Dohrn powiada, że sposób mówienia, przypisujący przedmiotowi artystycznemu „byt materialny“ w przeciwieństwie do „uczuciowego doznania“ doznającego, należy a limine odrzucić, to mieć może rację, rozpatrując rzecz z punktu widzenia estetycznego w ścisłym znaczeniu; zajęcie jednak takiego stanowiska w teorii sztuki byłoby równie nieuzasadnione jak poniechanie badań anatomicznych ze względu na przyznawanie się anatoma do krytycznego idealizmu. Specjalne warunki, w jakich dany nam jest przedmiot artystyczny, bada właściwie fenomenologia; wspomniane studjum Conrada jest właśnie poświęcone rozpatrywaniu tego zagadnienia. Badania fenomenologiczne muszą tu stanowić wstęp i podstawę dla eidologicznych.

Poetyka jako nauka o tworcach należy do kompleksu nauk, dla których Stumpf²²⁾ proponuje nazwę eidologii. Podczas gdy estetyka ma do czynienia ze zjawiskami, związanymi z reakcją na przedmioty estetyczne, teoria sztuki, a więc i poetyka ma do czynienia z tworcami artystycznymi. Tu jednak od razu nasuwa się pewna zasadnicza cecha tych właśnie tworców artystycznych. Twory artystyczne należą do kategorii wytworów trwałych t. zn. takich, które trwają dłużej aniżeli czynność, dzięki której powstają.²³⁾ Nie należy przytem zapominać o tem, na co również K. Twardowski zwraca uwagę, że „wytwory trwałe tak samo jak nietrwałe są wytworami t. j. czemś, co dopiero dzięki jakiejś czynności powstaje, przeto należy je narówni przeciwstawiać przedmiotom zewnętrznym t. j. czemuś, co już istnieje, zanim przechodząca na nie czynność się rozpoczęła.“²⁴⁾ Twory sztuki zaliczyć więc wypadnie do przedmiotów wewnętrznych trwałych, psychofizycznych, „a to dlatego, że wytwory te powstają dzięki czynności psychofizycznej t. j. dzięki takiej czynności fizycznej, której towarzyszy czynność psychiczna, wywierająca wpływ na przebieg czynności fizycznej i tem samem na powstający dzięki tej czynności wytwór.“²⁵⁾

Jakież więc jest zadanie poetyki wobec tworców? Jest niemię zbadanie wewnętrznej struktury tych tworców jako takich niezależnie od przypadkowych aktów tworzenia. To określićby można w pewnej analogji do „czystej logiki“ Husserla jako czystą poetykę. Pomimo tej „czystości“ nie może oczywiście logika, poetyka czy jakakolwiek nauka eidologiczna obyć się jak wszelka nauka nie czysto deduktywna bez pomocy nauk

innych, a więc w pierwszym rzędzie fenomenologii doświadczania wewnętrznego t. j. opisu przeżyć aktów; poetyka sięgać też musi do historii, etnologji. Stąd czerpie fakty do analizy. Tylko że właśnie, jak zaznacza Stumpf,²⁶⁾ z nauk tych poznanie eidologiczne czerpie jak ze źródeł materiału poznania a nie dowody. Wkracza to już jednak w sferę norm i wartości, któremi poetyka jako czysta teoria się zasadniczo nie zajmuje, choć oczywiście w konsekwencji tych teoryj można normy stawiać i wedle nich oceniać.

W odniesieniu do *przedstawienia* rezultatów badań eidologicznych należy uwzględnić jeszcze jedną trafną uwagę Stumpha.²⁷⁾ Zaznacza on, że, choć przy pewnym rozwoju nauk eidologicznych należałoby się ograniczyć do przedstawienia czystych rzeczowych połączeń i podobnie jak matematyk oczyścić je z wszelkich psychologicznych, historycznych, genetycznych domieszek, to jednak przedstawienie takie, w matematyce bardzo interesujące, w naukach eidologicznych nie mogłoby być ani dostatecznie zrozumiałe ani zajmujące.

5. Jeśli fenomenologję określa Husserl²⁸⁾ jako opisową naukę o istocie czystych przeżyć, to eidologję a więc poetykę możnaby określić jako naukę o istocie czystych tworów. O tem pojęciu „czystości“ będzie jeszcze mowa. Że i tu intendentym przedmiotem jest *istota* danych tworów, nie wymaga wyjaśnienia. Natomiast sprawa metody a więc — jak z powyższego wynika — opisu nasuwa rozważania. Jest rzeczą charakterystyczną lecz zarazem bardzo pożałowania godną, że problemem opisu zajmowano się wyłącznie w odniesieniu do zjawisk przyrody,²⁹⁾ zwłaszcza od czasu, gdy Kirchhoff w r. 1876 wystąpił z postulatem fizyki opisowej. Pozytywny sens pojęcia opisu wykazywał przytem u poszczególnych badaczy pewną rozbieżność. Sprawą stosunku opisu do definicji zajmowali się logicy szczegółowo. Mill widzi w opisie niedokładną definicję, „która umożliwia odróżnienie nazwą określaną rzecz od wszystkich innych rzeczy“³⁰⁾. Chodzi tu więc o to, co Sigwart³¹⁾ określa mianem definicji diagnostycznych. Rzecz poszczególna nie może być zdefiniowana, może być opisana. Zarówno w wywodach logików jak i przyrodników położony jest akcent na tem, że opis jest przedstawieniem czegoś rzeczywiście danego, poszczególnego, indywidualnego.

Ten właśnie zasadniczy moment opisu decyduje o jego wielkiej wadze dla nauk humanistycznych, odpowiada bowiem

zasadniczej tendencji tych nauk i strukturze pojęć w nich tworzonych. Tą zasadniczą tendencją tych nauk jest tendencja idjograficzna, t. zn. zmierzająca do ujęcia i opisu tego, co danym zjawiskom, ludziom czy twórcom właściwe, sposobem zaś tworzenia pojęć — indywidualizacja. Zwrócili na to uwagę filozofowie badeńscy Windelband i Rickert.³²⁾ W naukach przyrodniczych dochodzimy drogą generalizacji do pojęć o możliwie szerokim zakresie, w naukach humanistycznych drogą indywidualizacji do pojęć zbiorowych — Gruppenbegriffe. Indywidualizację określić można jako proces myślowy, przy pomocy którego staramy się określić indywidualny charakter pewnego kompleksu czy tworu duchowego. Celem tworzenia tych pojęć jest nie uogólnienie jak w naukach przyrodniczych, lecz przedstawienie indywidualnego charakteru pewnej grupy zjawisk („Gruppenindividualität“). Dla naczelnej wartości, jaką się tu kierujemy przy wyborze cech, posiada znaczenie właśnie indywidualność grupy, ale nie jej poszczególnych części. Wobec bujności życia historycznego i duchowego wogóle musi się historyk zdaniem Rickerta zadowolić niekiedy bardzo ogólnymi pojęciami. W tem jednak, w czem Rickert widzi sytuację poniekąd przymusową, upatruje Husserl³³⁾ właśnie istotę tych pojęć, pojęć „morfologicznych“, „von vagen Gestalttypen“, są one „wesentlich und nicht zufällig unexakt“. Są to pojęcia opisowe, „Beschreibungsbegriffe“. Pojęcia, któremi operują nauki humanistyczne a więc i eidologiczne, są z natury rzeczy takimi nieścisłymi pojęciami opisowymi. Nie należy — jak przestrzega Husserl — stałości i możności czystego odróżnienia pojęć rodzajów względnie istoty rodzajów, których zakres tkwi w czemś płynnym, mieszać z dokładnością pojęć idealnych.

W kierunku zastosowania metody opisowej do poetyki były podejmowane usiłowania. Historyk literatury niemieckiej, Ryszard Heinzel, uświadomił sobie jasno znaczenie metody opisowej dla badań literackich, przyczem dotknął też zasadniczego problemu poetyki³⁴⁾. Heinzel studiował logikę Milla i rozdziały o opisie i zastanawiał się nad teorią opisu w odniesieniu do dzieł literackich. Heinzel w rozprawach swych opisał styl poezji starogermańskiej, staroislandzkie sagi, oraz średniowieczny dramat niemiecki. Intencją jednak główną jego był nie tyle dany przedmiot literacki, ile raczej wykształcenie samej metody opisu, a mianowicie wypracowanie „kanonu opisu dzieł poetyckich“. To też irytowały go recenzje o pracy jego dramacie, recenzje

historyczno-literackie. „Dass es ein Beitrag zur Poetik sein soll, einer sehr vernachlässigten Disziplin... haben die wenigsten gemerkt“³⁵). W r. 1895 pisał Heinzel „Das Harte ist die logische Arbeit, den Ort ausfindig zu machen, an welchen eine Beobachtung hingehört“. Heinzel zadawał sobie też dużo trudu nad wypracowaniem tego kanonu opisu dzieł literackich i słusznie kładł nacisk na to, by w czytaniu jego rozpraw zwracano uwagę na tytuły, których zbiór właśnie ten kanon tworzył.

W tych usiłowaniach Heinzla, które częściowo tylko realizował przy badaniu konkretnych zjawisk literackich, przebija się bardzo znamienna i pożyteczna tendencja zarówno w ujęciu zadania, jak i metody poetyki. Poetyka, która ma oddać rzeczywiste usługi w badaniach filologicznych, musi właśnie dążyć do wypracowania takiego ogólnego „kanonu“ opisu dzieł literackich. Te właśnie bowiem pojęcia opisowe, będące korelatami morfologicznych istot³⁶), stwarzają taki system kategorii opisu dzieł literackich. W zakresie innych sztuk poczyniono tu już bardzo znaczne postępy³⁷); poetyka obracała się długo w sferze ogólnych rozważań i bardzo prymitywnie rozwiniętych i opracowanych kategorii, tak że okazała się konieczność zaopóźnień z zakresu innych sztuk.

6. Stworzenie ogólnego kanonu opisu dzieł literackich zadania poetyki jednak nie wyczerpuje, chyba, żebyśmy to słowo „opis“ brali w nieco szerszym, a raczej głębszym znaczeniu, niż to się czynić zwykło. I Heinzel „opis“ pojmował bynajmniej nie tylko powierzchownie t. zn. formalnie, chociaż na formę przedewszystkiem zarówno on, jak i uczeń jego Walzel³⁸) kładą nacisk. Heinzel przy opisie dzieł literackich odróżnia „pierwsze“ i „drugie“ wrażenia. Przy pierwszych wrażeniach dramatu, jak pisze Heinzel³⁹), chodzi o to, co się da załatwić bez względu na fabułę i treść: o czystą formę dramatyczną. Więc i Heinzel mimo zasadniczo formalnego charakteru swych badań zdawał sobie sprawę, że do opisu czystej formy ograniczyć się nie można. Poetyka nie może się ograniczyć do opisu formalnych kategorii, bo to, co się zwie najogólniej „formą“, jest tylko jedną z tych zasadniczych kategorii, jednym z tych opisowych pojęć o dość zresztą nieuchwytnym zakresie.

Zaliczamy poezję do rzędu wytworów psychofizycznych. Ze względu na związek, zachodzący pomiędzy podpadającym pod zmysły wytworem psychofizycznym, a nie podpadającym pod zmysły wytworem psychicznym, wytwór psychofizyczny jak

wywodzi K. Twardowski⁴⁰) staje się zewnętrznym *wyrazem* wytworu psychicznego. I tu występuje dopiero najbardziej istotny i zasadniczy problem poetyki, który uświadomiono sobie dopiero w całej pełni w w. 18-tym. Jak długo niepodzielnie panowała platońska i arystotelesowska teoria mimetyczna, określająca poezję czysto zewnętrznie jako naśladowanie natury, brak było zrozumienia tej istotnej funkcji poezji. To też pokonanie teorii mimetycznej łącznie ze wzmagającym się wpływem Plotyna (Shaftesbury), mistycyzmu (choćby w formie pietyzmu niemieckiego), filozofii Leibniza, utworowało dopiero drogę teorii wyrazu, umożliwiło głębsze ujęcie i zrozumienie istoty poezji i sprowadziło powoli zupełną rewizję zasadniczych podstaw poetyki⁴¹).

Błędem byłoby tę „teorię wyrazu” pojmować w przeciwieństwie do czysto formalnego traktowania, jako zwrot do t. zw. idealizmu estetycznego, kładącego w sztuce główny nacisk na ideową zawartość. Teoria ta — w formie w jakiej występuje u pewnych najnowszych jej głosicieli (B. Croce, K. Vossler) — jest niewątpliwie objawem zwrotu do idealizmu⁴²), neoidealizmu, którego zwłaszcza B. Croce jest płomiennym apostołem. Lecz nie chodzi o te idealistyczne podstawy, które wykraczają poza sferę realnych faktów. Ważne jest samo nastawienie się wobec tworców sztuki i poezji, ważny jest zwłaszcza u Crocego nacisk na ogólną teorię wyrazów w związku z estetyką. Ujawnia to już choćby tytuł jego dzieła „*Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale*“⁴³). Teoria Crocego jest ważna i cenna już przez samo akcentowanie momentu wyrazu i wyrażania w sztuce. W poglądzie Vosslera zasługuje zaś przede wszystkim na uwagę antygenetyczna, zatem nie psychologiczna, ani historyczna postawa wobec funkcji i tworu wyrażania, jakim jest w pierwszym rzędzie język; postawę tę określa Vossler mianem „estetyczny”. Odrębnego znaczenia tego wyrazu u niego niema potrzeby bliżej tu rozpatrywać.

• Poglądy Crocego i Vosslera są więc przede wszystkim objawem pewnego symptomatycznego poglądu. Ich wartość tkwi zaś głównie w postawieniu, a raczej podjęciu pewnej tezy. Sama argumentacja w obronie tej tezy opiera się u Crocego na kruchych podstawach psychologicznych⁴⁴). Croce i Vossler wystąpili z pewną tezą, ale nie postawili zasadniczego problemu, który dopiero wyrasta z chwili, gdy się zapytamy o sposób wyrażania, o stosunek wyrazu do tego, co się wyraża. I tu wy-

stępuje dopiero problem wyrażania w całym swym znaczeniu. Poetyka, będąc nauką o wytworach, a mianowicie o tworach psychofizycznych, które wyrażają jakieś wytwory psychiczne, staje się przez to z jednej strony częścią ogólnej teorii znaków („semiotyki“)⁴⁵, z drugiej częścią ogólnej hermeneutyki t. j. nauki o rozumieniu znaków czy wyrazów. Badając bowiem rodzaje i sposoby wyrazu w poezji, staje się poetyka zarazem wprowadzeniem do ich zrozumienia. W hierarchji nauk, zajmujących się teorią znaków czy wyrazów słownych, reprezentuje poetyka stopień najwyższy; zajmuje się tworam — wyrazami najwyższego rzędu, podczas gdy gramatyka, metryka, retoryka i stylistyka kolejno, coraz wyższe rzędy tworów mają za przedmiot swych badań.

7. Czynności tworzenia dokonywują się na czemś, co istnieje już przed rozpoczęciem i istnieje też dalej po dokonaniu czynności, a co można nazwać materiałem czynności⁴⁶. Tym materiałem w poezji jest język. I tu sama czynność, dzięki której powstaje wytwór trwały, nawet przy szczególnych językotwórczych zdolnościach poety, polega na przekształcaniu, przeobrażaniu materiału, który tem różni się zasadniczo od materiału sztuk innych, że jest psychofizyczny, a nie fizyczny. To stwarza właśnie specjalne warunki wyrazu w poezji i stawia zasadniczo odrębne od teorii innych tworów artystycznych problemy w poetyce.

Już niemieccy krytycy szwajcarscy, Bodmer i Breitinger, zastanawiali się nad stosunkiem wyrazu do tego, co on wyraża w poezji; istotę poezji określali jako „Gedanken in Leiber hüllen“. Pozostawali oni zarówno pod wpływem Leibniza („ars characteristic“) jak i Locke'a (trzecia księga „Essay“). Problem jasno postawił dopiero Herder, pytając „Wie fern klebt der Gedanke am Ausdruck in der Sprache?“ i konstatując: „In der Dichtkunst ist Gedanke und Ausdruck wie Seele und Leib, und nie zu trennen“⁴⁷). Problemem tym zajęto się dopiero w ostatnich latach bliżej i zaczęto go traktować naukowo.

Problem stanowi tu przede wszystkim funkcja mowy w poezji. Materiał sztuki poezją zwanej sam z natury swej psychofizyczny, a nie jak w innych sztukach fizyczny, stwarza też zgoła odmienne warunki wyrażania i rozumienia znaków, względnie w poezji, tylko wyrazów. Wytwór psychofizyczny nazywamy znakiem wytworu psychicznego, „jeżeli wytwór psychofizyczny, w którym się wyraża wytwór psychiczny, może się stać czę-

ściową przyczyną powstania takiego samego lub podobnego wytworu psychicznego⁴⁸⁾. Otóż droga, na jakiej się to odbywa w sztukach plastycznych i w poezji, jest zasadniczo różna.

W sztukach plastycznych dzieje się to przez wywoływanie wyobrażeń. Inaczej w języku, którym jako środkiem wyrazu posługuje się poezja. Istota wyrazu tkwi tu wyłącznie w znaczeniu, a znaczenia wyrazu nie stanowią bynajmniej wyobrażenia wytwórcze czy odtwórcze towarzyszące mu⁴⁹⁾. To, co Husserl mówi o znikomej uwyobraźniającej roli obrazowości słów, odnosi się w wysokim stopniu i do poezji, w której — w znacznej mierze „nieświadomie“, u niektórych zaś poetów i szkół celowo — właśnie to, co Husserl określa zbyt intelektualistycznie mianem „symbolisches Denken“, odgrywa ważną rolę. Wykazał to zupełnie niezależnie od Husserla, lecz niestety bez wszelkiego kontaktu z najnowszą literaturą filozoficzną i psychologiczną Th. A. Meyer⁵⁰⁾, a subtelne jego wywody stanowią ważny fundament w budowie poetyki.

Po odrzuceniu tedy towarzyszących wyobrażeń jako nieistotnego pierwiastka słowa, które je odróżnia od zwykłych szmerów, pozostaje jako wynik analizy fenomenologicznej słowa: symbol akustyczny, mniemany przedmiot i znaczenie, które, jak określa Husserl, wsuwa się, jako moment trzeci między znak a przedmiot, na który przedmiot wskazuje⁵¹⁾. Ale podczas gdy w mowie potocznej doborem (a niekiedy tworzeniem) słów kieruje przede wszystkim wzgląd na znaczenie, t. zn. na to, żeby stosunek między symbolem a przedmiotem nie nasuwał najmniejszej wątpliwości i był łatwo uchwytny, w języku artystycznym ten wzgląd utylitarny decydujący nie jest i przede wszystkim na symbol sam, na jego uczuciowy posmak i nastrojową siłę położony jest nacisk. Słowo nie jest tu tylko wyrazem w rozumieniu potocznym, t. j. znakiem mającym znaczenie, ale jest też ujawnieniem pewnej indywidualności i jej doznań życiowych. W istocie każdego słowa tkwią zasadniczo obie te funkcje, które w różnej występują mierze. W mowie potocznej lub naukowej ten moment mniemania czegoś — a więc funkcja porozumiewawcza — wysuwa się na plan pierwszy, w poezji funkcja wyrażania.

Poruszona w związku z problemem znaczenia sprawa odróżnienia przedmiotu artystycznego od estetycznego występuje też w innym oświetleniu. Jak długo — wedle uwag K. Twardowskiego⁵²⁾ — mamy wytwór psychofizyczny uważać za wyraz

psychicznego, „różność między wytworami psychicznymi przezeń wywołanymi nie śmie iść za daleko, musi istnieć w tych poszczególnych wytworach psychicznych szereg cech wspólnych. I właśnie te cechy wspólne, to, w czym się owe poszczególne wytwory psychiczne zgadzają, uważamy zwykle za znaczenie wytworu psychofizycznego, za zawartą w nim treść”. Na tem polega jedność przedmiotu artystycznego w przeciwieństwie do względnej różności przedmiotów estetycznych. I w zakresie estetycznym stwierdzić możemy, że wobec nieograniczonej różnorodności indywidualnych przeżyć to, co w nich jest wyrażone; jest wszędzie identyczne, to samo, w dosłownym znaczeniu⁵³). Ale i do zakresu estetyki odnosi się tu uwaga Husserla, że idealność znaczenia nie ma i nie może tu mieć sensu idealności normatywnej; nie jest ona ideałem doskonałości wobec poszczególnych doznań, w których się realizuje. Znaczenia „w sobie” są odrębnymi jednościami. Ich badaniem zajmuje się właśnie poetyka czysta.

8. Określając ściślej zakres badań poetyki czystej w szczególności, można powiedzieć, że jej problemem jest przedstawienie (*Darstellung*)⁵⁴). Jest ono pewną formą wyrażania w najszerszym słowa znaczeniu, wyrażaniem artystycznym, wskutek którego powstają trwałe (przeważnie) artystyczne twory o pewnej właściwej i określonej strukturze. Nawiązując do rozwiniętych przez Husserla⁵⁵) myśli o czystej logice i gramatyce, rozwinąć można w najogólniejszych zarysach problematykę czystej poetyki.

Zadaniem tej poetyki będzie w pierwszym rzędzie ustalić wyjaśnić wszystkie pierwotne pojęcia, które pod względem obiektywnym czynią możliwym związek zrozumienia dzieła poezji a zwłaszcza związek estetyczny. Konstrytuwnymi są tu pojęcia pierwiastkowych form połączenia. I tu regulują stałe prawa krok za krokiem postępując: „komplikacje”, wskutek których kształtów prymitywnych rozwija się nieskończona różnorodność nowych i co raz nowych. Są to kategorie przedstawienia (forma, przedmiot, treść, zawartość). Do nich pozostają w stosunku korelacji i tu czyste albo formalne kategorie przedmiotowe jak edność, różnorodność, związek, układ, symetria, proporcja. Drugą grupę problemów stanowi wyszukanie praw, które w tych pojęciach kategorjalnych mają swoją podstawę; w zakresie estetycznym dotyczą one jedynie wspomnianych wyżej komplikacji. Prawa, o których mowa, to podobnie jak w zakresie czy-

stej gramatyki, gdzie chodzi o elementarne funkcje wyrazu, prawa unikania nonsensu i sprzeczności. Oczywiście, że w sferze artystycznej są inne, znacznie liberalniejsze kryteria sensu i nonsensu. Ale podobnie jak w sferze gramatycznej i w sferze poetycznej jest pewna miara, pewna aprioryczna norma, która nie śmie być przekroczona. I tu podobnie jak w sferze gramatycznej da się oddzielić to, co jest „czysto“ poetyckie t. j. aprioryczne, forma idealna od empirycznej rzeczywistości. To, co empiryczne, jest i tu uwarunkowane przez faktyczne rysy natury ludzkiej, przez przypadkowe właściwości rasy, narodu i jego dziejów, poszczególnego indywiduum i jego życia. To, co aprioryczne, jest i tu w swym pierwotnym kształcie, jak wszędzie, czemś samo przez się zrozumiałem, a nawet trywialnem. I tu należy sobie uprzytomnić — co genialnie odczuł i rozumiał jedynie tylko Lessing⁵⁶), że (podobnie jak język, najogólniejszy środek wyrazu) ma i poezja podstawę nie tylko psychologiczną i historyczną, ale i aprioryczną. Dotyczy ona istotnych form przedstawienia i apriorycznych zasad, stanowiących o ich kompleksji. Operuje i w tym zakresie niemi każdy badacz, choć sobie czasem tego nie uświadamia. Stanowi ono też i w tej sferze owo idealne rusztowanie, które każda faktyczna poezja, idąc za pobudkami po części czysto ludzkimi, po części przypadkowo empirycznie się zmieniającymi, w różny sposób wypełnia i ubiera empirycznym materiałem. I tu sprawa obiektywnej możliwości, obiektywności nie wchodzi w grę. Oczywiście, że ta ogólna, „czysta“ poetyka, nie może wszystkich poszczególnych objąć jako poszczególnych przypadków, opracowuje ona ogólne zasady, które służyć mogą za podstawę nauk o poezjach poszczególnych.

A i w tej sferze ujawnia się ostatecznie w całej swej okazałości najgłębszy fakt nauk humanistycznych, historyczność ludzkiego życia psychicznego i nasuwa się arcyważne pytanie, które trafnie formułuje Dilthey⁵⁷): w jaki sposób łączy się ujawniająca się w tych jednokształtnościach tożsamość naszej ludzkiej istoty z jej zmiennością, jej istotą historyczną?

UWAGI:

1) Wilhelm Dilthey, Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik. W „Philosophische Aufsätze Eduard Zeller zu seinem fünfzigjährigen Doktor-Jubiläum gewidmet“. Leipzig, 1887.

2) Op. cit. str. 320.

3) Poetik. Berlin, 1888, str. 70.

4) Poetik. Erster Teil: Vorbemerkungen. Analyse der psychischen Vorgänge beim Genuss einer Dichtung. München, 1902.

5) W „Philosophische Abhandlungen Max Heinze zum 70. Geburtstag gewidmet“, Berlin, 1906.

6) Über das Verhältnis der Ästhetik zur Psychologie w Zs. f. Ps. T. 54 (1910) str. 401 nast., str. 469. Por. również Sobeski, Uzasadnienie metody obiektywnej w estetyce. Kraków, 1910, oraz moją recenzję w „Ruchu filozoficznym“ I, 189 a; Jakób Segal, O charakterze psychol. zasadniczych zagadnień estetyki. Przegl. fil. T. 14 (1911), O psychologizmje w estetyce por. też M. Geiger w Zs. f. Aesth. T. 11 (1916), str. 189.

7) Dzieła w wydaniu Suphana T. 15, str. 539; także T. 9, str. 54.

8) Mam tu na myśli dzieła tego pokroju jak R. M. Wenera „Lyrik und Lyriker“ (Hamburg u. Leipzig, 1890) lub też Emila Geigera „Beiträge zu einer Aesthetik der Lyrik“. Halle, 1905 lub choćby Du Prela „Psychologie der Lyrik“. Leipzig 1879.

9) Por. Kazimierz Twardowski „O czynnościach i wytworach“ (Odbitka z książki pamiątkowej ku uczczeniu 250-tej rocznicy założenia uniwersytetu lwowskiego). Kraków, 1911. str. 30 n.

10) C. Stumpf, Zur Einteilung der Wissenschaften. Abhandlungen der preussischen Akademie, 1906, str. 34 n.

11) St. Witasek, Grundzüge der allgemeinen Aesthetik, Leipzig, 1904, str. 27.

12) W. Dohrn, Die künstlerische Darstellung als Problem der Aesthetik. Hamburg und Leipzig, 1907, str. 8 i nast.

13) Leitfaden der Psychologie. Rozdział I, 1.

14) Zeitschrift für Aesthetik, T. 3 (1908)

15) W „Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung“ T. 1.

16) Conrad w Zs. f. Aesth. 3, 76.

17) Przegląd filozoficzny T. 15. (1912). str. 436.

18) Por. O. Walzel, Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe. Berlin, 1917.

19) A. Hildebrand. Das Problem der Form in der bildenden Kunst, rozdz. II. „Form und Wirkung“; do tego uwagi A. Riehla w „Vierteljahrschrift für wiss. Philosophie“ T. 21 (1897). str. 297 nast.; i T. 22 (1898). str. 106.

20) Probleme der Geschichtsphilosophie. 2. wyd. str. 55.

21) Op. cit. str. 18 nast.

22) W cytowanej w uw. 10. rozprawie, str. 32—37.

23) Por. K. Twardowski w cytowanej w uw. 9. rozprawie, str. 15. nast.

24) K. Twardowski, op. cit. str. 16.

25) K. Twardowski, op. cit. str. 18.

26) Zur Einteilung (patrz. uw. 10), str. 36.

27) loc. cit.

28) „Ideen“ § 75 w „Jahrbuch“ (patrz. uw. 15).

29) Wystarczy wskazać na rozprawy konkursowe „Przeglądu filozoficznego“ z r. 1910, T. 13.

30) Logika I, 1. ks. 8 rozdz. § 4. (tłumaczenie Schiela z r. 1877) str. 170, 381.

31) Logik 4. wyd. I. str. 395.

32) Jasne przedstawienie tych poglądów Rickerta znaleźć można poza głównym jego dziełem (Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung) w rozprawie „Geschichtsphilosophie“ w zbiorowym dziele „Die Philo-

sophie im Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts“, Heidelberg 1905 t. II. str. 56—87. Por. też *moją* rozprawę o romantyzmie w „Pamiętniku literackim“ z r. 1917.

33) „Ideen“ w Jahrbuch (p. uw. 15) str. 137 nast.

34) O tych usiłowaniach Heinzla informuje szczegółowo S. Singer w „Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien“, T. 60 (1909). str. 713 i nast. Por. też *moją* rozprawę p. t. Idea a osobowość w historii literatury. Lwów, 1920 („Pamiętnik literacki“ XVII.—XVIII.), str. 9.

35) W cytowanej w uw. 34 rozprawie str. 728.

36) Husserl „Ideen“ w Jahrbuch (patrz uw. 15) str. 133.

37) Por. Walzel, w cytowanej w uw. 18 rozprawie.

38) Por. Walzel, „Die künstlerische Form des Dichtwerks“. Berlin, 1916.

39) Str. 726 cytowanej w uw. 34 rozprawy Singera.

40) W § 30. cytowanej w uw. 9 rozprawy.

41) Szczegółowe przedstawienie tego znamiennego zwrotu znajdzie czytelnik w drugiej części *mojej* książki „Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18 Jahrhunderts“. Göttingen, 1920.

42) Por. K. Vossler, Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft. Eine sprachphilosophische Untersuchung. Heidelberg, 1904.

43) Przedstawienie i ocenę poglądów Crocego i Vosslera podałem w rozprawie p. t. Zasadnicze problemy współczesnego językoznawstwa, która się ukazała w czasopiśmie „Eos“. (1922). Tam wystąpiłem z postulatami „Krytyki władzy wyrażania“.

44) Wykazał to m. i. O. Dittrich w „Zeitschrift für romanische Philologie“ t. 30 (1906). str. 472 nast.; oczywiście dla Dittricha niema znowu innej psychologii jak Wundta, która jest najmniej chyba odpowiednia jako podstawa do takich dociekań.

45) Nauka ta rozwijała się z różnych podniet i pobudek w w. 18-tym por. *moją* cytowaną w uw. 41 książkę na str. 310 i 364.

46) K. Twardowski, w cytowanej w uw. 9 rozprawie § 26. W sprawie odróżnienia określeń „znak“ i „wyraz“ por. Husserl, „Logische Untersuchungen“ II. tom, 1. rozdz.

47) Dzieła w wydaniu Suphana T. I, str. 359.

48) K. Twardowski, w cytowanej w uw. 9 rozprawie § 34.

49) Husserl, „Logische Untersuchungen“. Tom I, 1. i 2. zwł. § 18.

50) „Das Stilgesetz der Poesie“. Leipzig, 1901; por. też M. Dessoir „Aesthetik u. allgemeine Kunstwissenschaft“ str. 253 nast., oraz Jonas Cohn, „Zeitschrift f. Aesth.“ T. II. (1907).

51) Conrad tak określa istotę słowa: „Der wesentliche Kern eines Wortes ist die Bedeutung, die getragen von einem akustischen Symbol, einen Gegenstand meint“, (Zs f. Aesth. 3, 481); wskazuje na ujawniającą się tu różnicę od muzyki.

52) Cytowana w uw. 9. rozprawa §. 39.

53) Husserl, „Log. Unters. II.“ (1. wyd.), str. 99 nast.

54) Problemem tym zajmują się Dohrn w cytowanej w uw. 12 książce w sposób, od którego niniejsze przedstawienie zasadniczo odbiega.

55) „Log. Unters.“ T. I. rozdz. XI. i T. II. rozdz. IV., do których tu dosłownie nawiązuję.

56) Por. *moją* cytowaną w uw. 41 książkę str. 323 nast.

57) Por. *jęgo* cytowaną w uw. 1. rozprawę str. 312.

K 13364

Biblioteka Seminarium
Instytut Polistologii.org.pl

7704.

Gabinet
Filologiczny

BIBLIOTEKA IBL

k
13364