

# Tadeusz Grabowski

---

## Nowa nauka o literaturze

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 33/1/4, 136-147

---

1936

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.

## NOWA NAUKA O LITERATURZE

Syntetyczne ujęcie nauki o literaturze stanowi od lat cel usiłowań całego szeregu teoretyków, jak Unger, Cysarz, Walzel, Mahrholz, Benda, Łempicki i inni. Idzie im głównie o wydobycie znamienych momentów w tem, co nazwano w polskiej literaturologji — pozytywnem i idealistycznym ujęciem zjawisk literackich.

Takie usiłowanie musi być wielostronne, rzeczowe, dalekie od polemiki z tą lub inną postawą badawczą. Wypada przecież zająć jakąś określoną postawę filozoficzną i estetyczną. Należy też obrać pewną część nauki jako punkt środkowy, około którego ustaliłyby się inne. Takiej próby syntezy usiłowałem też dokonać, nie wykluczając z niej żadnego zagadnienia dotkniętego przez teoretyków zachodnich a także rosyjskich (1933). Niezbędności takiej syntezy nie trzeba uzasadniać. Trudno zaś poczytywać za nią zbioru szacownych rozpraw z tej dziedziny, który Ermatinger nazwał filozofją nauki o literaturze, skoro każda z nich omawia inne zagadnienie, nie sprzęgając się z innymi w jakąś wewnętrzną całość (1930). A tymczasem nauka o literaturze, jako czynność poznawcza i uwarunkowana postawą estetyczną i wartościującą, organizuje się coraz wyraźniej, uwzględniając postawy pozaestetyczne i socjologiczne, które odgrywały i odgrywają wielką rolę w jej ewolucji.

W polskiej literaturologji znać może więcej zastosowań nowych metod, niż prób teoretyzowania. Niemniej pojawiają się i one może dlatego, że zajęcie twórcą wzmaga się, że sprawy techniki i kształtu pociągają, że nie straciła na znaczeniu psychologiczna geneza dzieła, że niejednokrotnie ujmuje się twórczość i z punktu widzenia socjologicznego. Sprawy biografiki jako nauki o jednostce twórczej zostały u nas ujęte w sposób bardziej gruntowny, niż gdzie indziej.

W niemieckiej nauce omówił ogół metod literaturologicznych również polski teoretyk, określając kolejno postawę genetyczną, co obejmuje filologiczną i psychologiczną, dalej historyczną, do której zaliczać się ma personalistyczna i rozwojowo-historyczna, wreszcie opisowa, pod którą rozumie się fenomenologiczną i ejdologiczną (1928). Przy opisowej weszła w grę,

w ujęciu Łempickiego, analiza stylistyczna. Przy historycznej miałyby największe znaczenie ujęcie socjologiczne. Ilustrowane charakterystycznymi nazwiskami omówienie polskiego teoretyka stanowi niewątpliwie przewodnik po nieco skomplikowanej i mocno dyskutowanej dziedzinie.

Walka z genetyzmem trwa tymczasem, nie przybierając rozmiarów zbyt krańcowych może i dlatego, że genetyzm, w swej postaci filologicznej, odnosi stale triumfy choćby w dziedzinie krytyki tekstu, jak wskazuje choćby pomnikowe wydanie dzieł Słowackiego. Niemniej podkreśla się, piórem Kridla, antyhistoryzm, humanizm, estetyzm, konstrukcjonizm jako sygnały odmiany metod i podaje intuicjonizm, irracjonalizm, wewnętrzne doświadczenie, witalizm jako źródła nowego spojrzenia na dzieło. Niedwuznacznie wskazuje się na potrzebę zwrócenia uwagi na dzieła wyłącznie literackie, co stanowi jakby echo też Sakulina (1933).

Ale jednocześnie pozostawia się wolny wybór w metodach badania, podkreślając tylko konieczność studjum pod kątem widzenia człowieka i artystycznej ekspresji. Można by uważać to za wyznaczenie przedmiotu polskiej literaturologji. Trudno zaś zaprzeczyć, że dążenie do syntezy ujawnia się w związku z nową postawą ducha ludzkiego wobec tego, co jest, że uświadamia się ważność fenomenologicznej wiedzy o istotnościach a nie o faktach, że ujmuje się charakterologicznie strukturę jednostek i epok, dążąc do kojarzenia jej z tem, co nadczasowe i normatywne w dziejach twórczości.

Nie napróżno zresztą anglista Fehr, w pewnej poniekąd zgodzie ze znanym i u nas Ramon Fernandezem, żąda oddawna, by brano pod rozagę zagadnienie wartości i zawartości duchowych o nadczasowej zasadzie istnienia, stwarzano idealną fenomenologję, gdzie z zewnętrznej formy dzieła, przez postawę twórcy uwarunkowanego, wszystkie części wewnętrznej formy i wewnętrznego wyrazu idei mogłyby być odtworzone, wreszcie oznaczano literaturę jako funkcję życia społecznego (1929).

I u nas poczyna się rozumieć, że arcydzieła przenoszą w nadczasowość wartości historyczne, które badacz umie ożywić przy pomocy tła poznawczego, że te wartości właśnie dzięki nim trwają, że należy zwalczać, jak kiedyś pozytywizm historyczny, tak dziś socjologiczny, co, pod piórem marksistów, upatruje w literaturze jedynie przejaw ścierających się sił społecznych. Można by również, idąc za Mahrholzem, podzielić cały materiał literaturologji na systematyczny-filozoficzny i historyczno-pragmatyczny. Można by uzależnić go też od tematu w związku z tem, czy się wychodzi od ludzi, od dzieł, od związków kulturalnych.

Niema zaś celu bronić sporu metod, skoro prawie wszystkie mają za cel badania to, co jednorazowe, niepowtarzalne, wyrosłe ponad zwyczajną przyczynowość i godne wnikliwych

rozważań charakterologów, estetyków, nawet socjologów. Nie można nie zwracać uwagi szczególnie na literaturę piękną, choć dążenie do piękna nietrudno odkryć nawet w dziełach czystej nauki, a jeszcze bardziej w dawnej historjografji, literaturze moralnej, religijnej, politycznej. Nie brak go również i w filozofji dawniejszej i nowiej.

Ale głównie chodzi zawsze i wszędzie o poezję. I tu badania zmierzają dziś raczej od wewnątrz, a nie od zewnątrz. W analizie, którą nazwano nawet wykładem, góruje najpierw zagadnienie zawartości, które nie jest bynajmniej treścią dzieła, a potem kształtu w jego wymiarze obrazowym, ruchowym, dźwiękowym, językowym. One pozwalają wniknąć do wnętrza, odsłaniając też duchową postawę twórcy, a nadto rodzaj jego wyobraźni, sposób funkcjonowania tej wyobraźni, wogóle jak artystycznego wyrazu.

Idąc zaś za jednym z realizatorów nowego sposobu wykładania, możnaby zgodzić się, że przedmiotem literaturologji jest twórca, proces tworzenia, dzieło twórcze, przyjęcie dzieła. Wtedy to, śladem wskazań Adamczewskiego, wysunęłaby się na plan pierwszy ugruntowana już u nas teoretycznie biografika, potem psychologia twórczości, dalej poetyka, gdzie obok skłonnej do typologizowania i nomotetyzowania poetyki psychologicznej użytkuje się dziś chętnie — opartą o lingwistykę i jej dział semazjologję — formalną, wreszcie omówienie socjologicznych momentów przyjęcia.

Jako źródło cennych wskazań i przykładów mogliby tu służyć tacy biografowie, jak Gundolf lub Cysarz, potem psycholog sztuki Müller-Freienfels, potem znów ten ostatni i Tomaszewskij, wreszcie Baldensperger, Schücking, Arwatow. W łączności z takim podziałem nauki o literaturze wypadaloby dopiero zcharakteryzować poszczególne postawy czy metody, dążąc usilnie do ustalenia charakterystycznych ich dróg i sposobów.

Idąc zaś za czasowym rozwojem, możnaby wyróżnić obok filologicznej, jako najstarszej i doprowadzonej do granic akrybji, historyczną jako właściwą szczególnie licznym szczególnie dawniej historykom literatury, psychologiczną zdążającą dziś do t. zw. filozoficznej biografji, socjologiczną rozwiniętą nader jednostronnie przez marksistów typu Miedwiediewa lub Sakulina, estetyczną zmierzającą do opisu estetycznych elementów dzieła, językową znaną i u nas teoretycznie i praktycznie. T. zw. metoda krytyczno-literacka pokrywa się raczej z estetyczną. Pozostawałaby jeszcze pogłębiaona dziś znacznie a słusznie wysuwana przez Kleinera metoda porównawcza.

Walka metod w nauce o literaturze jest zaś nie do przyjęcia, gdyż wszystkie uzupełniają się niezaprzeczenie. Nie występują też nigdzie, jak zauważył już Łempicki, w czystej formie.

Stosowane wyłącznie mogłyby przynieść nadto jednostronny wynik. Ani filologizm bowiem nie wykonywa dziś, jak niegdyś, bezwzględne władztwa, ani inne metody nie zaprzeczają mu prawa do istnienia. Paradoksem jest zaś chyba twierdzenie, że dobrymi metodami pisze się złe książki. Niema bynajmniej chaosu w metodologii, skoro przesunięcie ku t. zw. idealistycznemu ujęciu literackich zjawisk jest aż nadto wyraźne. Jeżeli talent jest nieodzowny w badaniu, to i klucz jest nie do pogardzenia, bo metoda nie tworzy się wcale, jak głoszą pełni frazeologii dyletanci, w ogniu naukowej pracy twórczej, ale towarzyszy jej nieodłącznie. Ogień impresjonistów zwalniał ich właśnie od wszelkiej metody i pozwalał tworzyć, jak jeszcze dziś Boyowi, nowe dzieła literackie, ale nie dzieła nauki, za jakie uważać trzeba bezsprzecznie prace Adamczewskiego, Suchodolskiego, Weintrauba i innych.

A przecież już współczesny astrofizyk Eddington mówi, że, jeżeli pragniemy odkryć prawa rządzące naturą, a nie te, które dyktuje nam własny umysł, powinniśmy trzymać się najdalej od zaśnieżonego szablonu, do którego umysł nasz tak chętnie włacza wszystko, czegokolwiek doświadcza. Czy humanistyka, w której również dokonał się i u nas sygnalizowany przełom, miałaby być mniej skłonna do rewizji swej postawy od przyrodznawstwa? A jednak zdarza się to ludziom wyszłym nawet poza daną metodę, jaką jest tak bardzo zasłużona metoda filologiczna.

Jej głównymi momentami są chyba ustalenie autorstwa, czasu i miejsca powstania tekstu, opracowanie tego tekstu, wreszcie sprawy bibliograficzne również z tekstem związane. Wszystkie one wiążą się z twórcą, procesem tworzenia, dziełem twórczym, przyjęciem dzieła jako przedmiotami literaturologii. Dzięki filologom, rozwinęły się one do stopnia, który pozwala ustalenie tekstu lub bibliografię nazwać nauką pomocniczą nauki o literaturze. A przecież, w związku z przebudową nauk humanistycznych i odróżnieniem między dążeniem ku przyczynowemu wyjaśnieniu a chęcią opisywania i rozumienia, oderwano się od ustalonej od wieków metody poznania.

Nawet w lingwistyce dokonało się to, co nazwano idjografizmem lub metodą indywidualizującą. I w języku dojrzano fakt estetyczny, poszukując ekspresji jako wyrazu wolnego działania człowieka poza historją i psychologją. Za czyste językoznaństwo uznano stylistykę, rozwijającą semazjologję jako naukę o równoległych formach i znaczeniach. W związku z fenomenologizmem usiłowano dotrzeć do sensu jednego, trwałego, niezmiennego, jaki dany jest poza przeżyciami podmiotowymi i przedmiotowymi i aktualizowany w aktach rozumienia. Twórca i dzieło są jednościami strukturalnymi, których ani genetyzm ani też analityzm, tak cenione w epoce realizmu, nie wyjaśniają.

Metoda rozumienia musi być dostosowana do samorodności, swoistości, immanentności rozwoju określonych jedności. W ten sposób współczesna nauka o literaturze wzięła sobie za zadanie poszukiwanie sensu i istoty, statyki i dynamiki, wreszcie znaczeniowej treści jednostek, zbiorowości, dzieł. Dużo zaważył dziś personalizm, który uwzględnił szeroko immanentność rozwoju typów i jednostek i odbił się też w poetyce psychologicznej. Nie bez wielkiego znaczenia była teza Meyera, że odrębność jednej ze sztuk czyli poezji może być tylko istotą słowa ugruntowana.

Walka z filologizmem rozwinęła się na Zachodzie w sposób pełen umiaru. Nie mogła tam również zwyciężyć jednostronność rosyjskich formalistów czy marksistów. Najwięcej zainteresowała niewątpliwie indywidualność, skoro usiłowano zbadać jej ideę, stosunek do wielkich kategorii życia, formę, w której jej zawartość stała się kształtem, dynamikę. Zamknęły się niepowrotnie czasy, w których poznanie źródeł poczytywano za zrozumienie poetyckiego kształtu. Estetyzm stał się uczuciem życiowym współczesności.

Zgodzono się, że rzeczywistość jest nie do ujęcia, że wszystkim jest przeżycie myślowe, tematowe i formalne, że forma jest w dziele sztuki zmysłowym ograniczeniem uduchowionego przez dynamikę idei światopoglądu, a styl poznaniem, opartem na najgłębszych podstawach poznania. Filologizm, jako kierunek raczej mechanistyczny i indywidualistyczny, doznał ograniczenia już za modernizmu, gdy pojęto, że między logiką sądów i pojęć w sferze intelektualnej a logiką obrazów i uczuć zmierzających do artystycznego wyrazu jest różnica a punkt ciężkości, jak dowiódł Guyau, stanowi związek zawartości i kształtu.

Jak się już powiedziało, wykład tekstu oparto odąd nie na umiejscowieniu, racjonalizacji treści, związaniu go z rzeczywistością, zdawkowych uwagach o stylu, ale na zbadaniu zawartości, co stanowi duchową postawę twórcy, i sposobów wyrażenia jej w granicach pewnych wymiarów. W takim wykładzie ujawnia się jedność pełna wartościowego i kształtowego sensu. Poetyka, szukająca od strony psychologizmu i formalizmu strukturalnych praw literackich rodzajów, rzuciła też pęk światła na twórców i ich dzieła.

Metoda historyczna była i jest stosowana przez historyków literatury, co nie byli całkiem obcy filologom. Zwracali oni uwagę na prądy a nie na jednostki, choć w swych pojęciowych założeniach musieli przewidywać jako ostateczne i główne zagadnienie sprawę indywidualności. Rządzili się, już za romantyzmu, kryterjami pozaestetycznymi, śledzili już za realizmu, historję wątków i motywów, mieli i mają na oku szczególnie późniejsze życie dzieł i twórców. Objawiają oni i dziś zainteresowanie dla spraw perjodyzacji i generacyj

w rozwoju literatury, z których szczególnie druga wyświeśla wyraziście dynamikę rozwoju.

Są historycy skłonni do typologicznych uogólnień, pragnąc grupować pokrewne sobie indywidualności, starając się pokazać, jak dane prądy znajdują wyraz w indywidualnościach i jak te ostatnie tworzą nowe życie. Górują w syntezie, co musi mieć koniecznie pewien plan i przesuwa się od indywidualnego do typowego. Ich stanowisko nie może zamykać oczu na indywidualności jako największą rzeczywistość historii, nie rozpoznawać wzajemnych stosunków twórców i sensu tych historycznych procesów. Odsuwa się ono od przyrodniczego generalizowania i nomotetyzacji, by przesuwać się ku idjografizmowi i indywidualizacji, a szukać rytmu epok, istotności zawartej w pozornie odległych od siebie prądach tak pod względem zawartości jak i kształtu, porządku immanentnego nie na drodze apriorycznej, ale wnikanie w rozwój poniekąd analogiczny z tem, co daje życie ogólne. Rozważa się tu i różne prawa, jak prawo inercji, paralelizmu, ochrony energii, jedności, co mają niby wyjaśniać rozwojową statykę i dynamikę.

Metoda psychologiczna, pod którą rozumiemy dochodzenie początku powstawania dzieł oraz charakterystyki literackie, dawała oddawna duże wyniki. Stosowano ją z zapałem, szczególnie za dni realizmu, uściślając coraz konsekwentniej schemat biograficzny, traktowany wedle pewnych kategorii życiowych i stosunków ogólnych, przestrzegając mniej lub więcej bezwzględnej przedmiotowości. Wątek biograficzny oparty niejednokrotnie na przeżyciach raczej artystycznych przeplatano subtelnymi analizami o charakterze częściej genetycznym, niż estetycznym. Przewyciężenie genetyzującego filologizmu, czy historyzmu dokonywa się w biografjach w sposób coraz więcej wyraźny na przełomie ku nowym prądom w psychologii.

Ewolucja na tem dziś bardzo uprawianem polu zeszła się z dokonaną na polu historyzmu. Dokonała się jakby rewizja dzięki zastosowaniu zdobyczy personalizmu i charakterologii w kierunku tworzenia t. zw. filozoficznych biografij. Pewne znaczenie miała tu i psychoanaliza. Zaznacza się idjografizm w stosunku do jednostek i nomotetyzm śledzący pilnie rozwój tych jednostek. Ukazały się schematy psychograficzne, by ustalać cele, granice, epistemologiczną wartość biografji jako specyficznej korelacji wartości danego psychicznego zespołu. Związek rządzący się własną prawidłowością w typowym człowieku, oto cel biografji dalekiej od monumentalizacji jak i od odbronzowania.

Psychologia różniczkowa i charakterologia stały się na tem polu znów naukami pomocniczymi. Już psychologia twórczości była taką nauką, bo obchodziło ją zagadnienie, jak twórca dochodził do własnego obrazu świata, jak organizowały się jego obrazy, jak logika artysty szła za logiką żywej natury. Dzieło

było i być może i dziś punktem wyjścia rozumienia twórcy, bo stanowiło akt, co jego istotną jaźń stwierdzało. Odkrywały się tu różne formy tworzenia, gdzie świadomość stanowi jedynie fazę, okresy tworzenia, gdzie ujawniała się dynamika życia twórczego, tajniki sztuki, jako posługującej się elementami uczuciowymi, logicznymi, plastycznymi, muzycznymi sztuki słowa. Okazywało się, że dźwięk jest związany z sensem, że wszystko złożyło się na pewien schemat, godny estetycznej kontemplacji poza wszelkim historyzmem czy psychologizmem.

Że twórca zatajał swą robotę wyszłą poniekąd z tego, co w nim było niewyraźne, jednostkowe, irracjonalne, problematyka wytwarzania artystycznych wartości nasuwała i nasuwa liczne trudności. Zarysowała się dążność do typologizowania twórców, mająca, jak już wiadomo, echo i w poetyce. Ona głosi zaś, że czynnikiem wyrazu w tworzeniu jest czynna w koncepcji i w wykonaniu osobowość twórcy. Zarzucono dotychczasowej biografice, że hołdowała zbyt analizie, mozaikowości, detalizmowi. Starano się odtąd dążyć, jakby drogą intuicyjnej psychognozy, do struktury, kształtu, postaci. Biografika wzgardziła żywotopisarstwem, mając na oku raczej walkę sił duchowych w twórcy, organizm a nie agregat, całość a nie części czy składniki.

O żywą, jedną i niepodzielną całość w reakcjach uczucia czy woli szło biografom. Ujawniać się w niej miały elementy czy przebiegi, co wiodły twórcę do tworzenia. Uświadomiono sobie, że właściwą historią życia jest historia postawy życiowej, rozwój typu fizycznego i duchowego jako momentów konstytucyjnych, ukazanie linii życiowej, po której twórca do celu zmierza. Immanentna struktura duchowa twórcy i dzieła stała się teraz jaśniejszą i z punktu psychosocjologicznego, gdyż podniesiono jej rozwój wewnętrzny, powikłanie kompleksów, typowe przemiany, korelacje życiowe i duchowe, specyficzną konstelację wartości w psychicznym zespole.

Rozróznilo indywidualność od osobowości poza elementami nadindywidualnymi, poczytując za ideał biografii irracjonalistyczne ujęcie w jedyności zjawiska twórcy, poza osobistymi obiektywacjami, z uwzględnieniem stosunku osobowości do dzieła, wreszcie momentu potencjalizacji czyli przewyciężenia. Zastąpił w dziedzinie biografiki Gundolf, rozróżniając praprzżycie od przeżyć kształconych oraz wpływów, uwydatniając nadto życiowe postawy Goethego, jak dziś to zrobił z Schillerem Cysarz. Chodziło mu o rozwój i sposób rozwoju poety, by postać jego stała się nam dostępna jako stawanie się i jako byt, jako forma i ewolucja.

Metoda estetyczna polega na opisie estetycznych elementów dzieła. Znano ją poniekąd i za modernizmu. Dziś przeprowadza ona wiele rewizyj dawnych i nowych wartości. Pomija zupełnie egzegezę biograficzną i dochodzenia filjacyjne, rozwi-



jając interpretację estetyczną czyli badanie tekstu ze stanowiska statyki, dynamiki, techniki. Tą drogą usiłuje uchwycić duchowe oblicze twórcy. Nie lekceważy jednak całkiem podłoża genetycznego, także procesu tworzenia, rozprawiając kolejno o elementach treści i formy, wreszcie o stylu czyli języku zawsze w typologicznej intencji określenia rodzaju twórczej wyobraźni.

Za przykład mogą służyć tu prace Adamczewskiego o Zimorowiczu i Suchodolskiego o Goszczyńskim, gdzie dokonała się, właśnie dzięki obranej metodzie, rewizja wartości tych obu poetów. Posiłkuje się też ta metoda kryteriami badaczy plastyki, co nie zawsze bywa zbyt ścisłe i przekonywujące. Ale już samo usiłowanie ma tę korzyść, że przeciwstawia treściowej analizie zjawisk artystycznych wyjaśnienia formalne. Ma również tę korzyść, że pokazuje, czemu twórcy, których historycznie z sobą nic nie wiąże, używają jednej formy, odkrywa też, z czego powstały zasadnicze pojęcia o sztuce. Ujawnia się, że każda prawdziwa indywidualność ma swój styl mimo wszelkich wspólności rasowych i czasowych, ma swe charakterystyczne możliwości, co wynikają z jej prostej struktury. Historia sztuki stała się odtąd historią formalnych zagadnień stylistycznych, co nie mogło nie wpłynąć na pogłębienie badania stylów literackich w ich istocie i immanentnej ewolucji.

Metoda socjologiczna ma znów na oku socjologiczny rodowód twórcy. Uwzględnia nadto socjologiczne czynniki powstawania dzieła, socjologiczną zawartość dzieła, wreszcie socjologiczne czynniki przyjęcia. Na tej podstawie zbudowano socjologiczną poetykę i historię literatury. Uwzględnia się socjologję smaku i tworzenia, nawiązując nie między socjologją tworzącego i przeżywającego. Obraz kulturalno-historyczny przedzierzga się w socjologiczny. Zaczyna się pojmować istotę i ewolucję sztuki w duchu socjologicznym, rozpoznając ją w strukturze epok literatury, śledząc jej ewolucję w kierunku wertykalnym i horyzontalnym, zawsze w celu osiągnięcia wyników typologicznych a nawet nomologicznych.

Metoda ta rozszerzyła niepospolicie postawę badawczą, wykazując, że estetyczna nie może ani zawartościowo ani zakresowo określić w pełni sztuki. Albowiem już Guyau, ów pionier modernizmu, mówił kiedyś, że celem jej jest artystyczne podniecenie o charakterze społecznym. Estetyka socjologiczna popiera estetyczną naukę o wartościach w duchu wiary w związek zbiorowych przedstawień i artystycznego kształcenia. Styl artystyczny jest niezaprzeczenie formą symbolizacji zbiorowości i rodzajowości. A literatura stanowi chyba rodzaj organizmu o zmiennych epokach rozwoju, o pewnej statyce i dynamice, o pewnym immanentnym, przyczynowym, syntetycznym porządku.

Padło przy tej sposobności światło i na język poetycki, który buduje się na potrzebach społecznych, na jego stosunek do praktycznego, na coraz nowem ujmowaniu wszystkiego. Jeżeli, mimo wszystko, indywidualność i wolność są dynamicznymi wartościami estetycznymi, niemniej twórca jest piewą wspólnych wysiłków, bo wolność jest także porządkiem moralnym a sztuka ma zawsze wartości społeczne. Nie można wątpić o tem tam, gdzie tworzyli ją Kochanowski, Krasicki, Mickiewicz, Kasprówic.

Metoda językowa może również wykazać się owocami tak w kierunku teoretycznym, jak i praktycznym. Wystarczy porównać to, co pisano u nas przed laty najwyżej dziesięciu o stylu poetów, a co pisze się dzisiaj. Metoda ta zwraca się do badania języka, jako swoistego zespołu sposobów badania twórcy, idąc drogą opisu ku poszukiwaniu treści psychicznej i zamierzeń artystycznych. Badanie synonimiki, struktury zdań, charakteru porównań, metafor, epitetów, wiersza, wiedzie również do typizacji wyobraźni, rodzaju wrażliwości, kierunku uzdolnienia.

Rzeczywistość językowa i podłoże duchowe ujawniają się, dzięki tej metodzie, wyraziście. A struktura i kształt materiału językowego odkrywają zawartość, motywikę, typ. Że przecież dzieło jest wielowarstwowe, analiza jednej a najwyżej dwóch warstw nie może wyczerpać istoty dzieła i pozostawia na uboczu warstwę przedmiotów i uschematyzowanych aspektów. W każdym razie przynosi ona więcej, niż socjologizm marksistów, co kieruje się grubym utylitaryzmem, deprecjonuje dawne wartości, podstawia kolektyw za jednostkę. Zacierza się, w świetle poglądów marksowskich, granica między prawdziwą twórczością a jej sztukmistrzowskim namiastkiem. Ogromne zainteresowanie właśnie jednostką twórczą wskazuje też na przeciwieństwo Zachodu w stosunku do działającego na nas Wschodu.

Pozostawałaby jeszcze metoda t. zw. krytyczno-literacka i porównawcza. W pierwszej góruje oczywiście ocena wartości; druga ukształtowała się już w epoce bliskiego realizmu komparatywizmu. Pierwsza jest, jak i estetyczna, działalnością poznawczą i mającą za przedmiot literaturę. Jest działalnością uwarunkowaną postawą estetyczną i zdążającą, w pierwszym rzędzie, do wydania oceny. Wyodrębnia się ona oczywiście od metody, co za podstawę ma interes społeczny lub zawartość najróżniejszej natury.

Jest zatem rodzajem krytyki formalnej, o którą walczył modernizm, gdyż za przedmiot ma i chce mieć tylko literaturę. Nie odbiega zatem w istocie od estetycznej, skoro kryteria są tylko estetyczne. A sama nie chce być tylko literacką publicystyką ani moralistyką o charakterze pozaliterackim i aksjologicznym. Wskutek postępów metody estetycznej przemienia

się też w estetyczną, opanowując coraz bardziej teren literackiej krytyki w dziennikach i czasopismach.

Metoda porównawcza usiłowała niegdyś zneutralizować tainizm, głosząc teorię kolejnych stadiów literackich ugrupowań, co też osłabiło tainowskie kategorie fizyczne i psychiczne. Już estetyka realizmu odsunęła się zresztą od tainizmu za dni Vérona a modernizm poparł estetyzm w intencji, że tainizm był i jest daleki od wytlumaczenia wszystkiego. Sztuka pochłaniała zaś uwagę dlatego, że dawała jednocześnie coś ze złudy i z rzeczywistości, że zacierały się granice między sztukami, że czasowe wiązało się z przestrzennym, zewnętrzne z wewnętrznym, określone z nieokreślonym.

Dziś zdaje się przeważać mniemanie, że istnieje tylko jedna sztuka, gdy dawniej uznawano jedną literaturę. W różnych wiekach górowały różne sztuki, a więc w średniowieczu architektura, za oświecenia muzyka. Potem nastąpiła skłonność do syntezy, w której różne sztuki wzajemnie na siebie oddziaływały. W poszczególnych sztukach wystąpiły dawniej nieznanne możliwości, by wyrazić odpowiednie napięcie czasu. W ten sposób komparatyzm stał się czemś wyjaśniającym wzajemny sztuk do siebie stosunek.

Zatem walka metod w literaturologji nie jest do przyjęcia, skoro wszystkie się poniekąd uzupełniają, a stosowanie jednej nie odpowiadałoby rozwojowi nauki. Ani filologizm nie wykonywa dziś tak bezwzględnej władztwa ani inne metody nie zaprzeczają mu prawa do bytu. Czem jest dzieło literackie, wyjaśniono. Nie roztrzygają w niem tylko względy formalne, bo zawartość wielkich dzieł kojarzy się z ich kształtem. Skrajny formalizm obróciłby się w kult bezwartościowych kształtów i wywołałby reakcję, jaka nastąpiła też po kulcie sztuki dla sztuki.

Opis budowy i cech formalnych dzieła nie może zatem wyczerpywać tego, co jest w dziele. Musi też uwzględniać tło poznawcze, by bezwzględne wartości stanęły w jasnym świetle. Zagadnienia genetyczne czy historyczne uzupełniają zatem estetyczne. Słusznie mniema zaś Ingarden, że psychologiczne ujęcie dzieła wciąż jeszcze pokutuje u estetyków, a niewielu z nich niestety rozumie, że chodzi w dziele raczej o wytwór przeżyć psychicznych. Godząc się z jego tezą, że głównym przedmiotem literaturologji jest samo dzieło, nie można przecież nie wiedzieć, że dziś pociąga głównie to, co stanowi osobowość, a nie indywidualność.

Filologom, historykom, psychologom brak jednak zbliżenia do istoty dzieła. Trzeba było kiedyś odwagi, by metody badania plastyki przenieść na pole badań literackich, zerwać z tezą idealistów, że język musi działać oglądowo, usiłować zrozumieć, że w literaturze nie zmysły, ale siła, czynność, energia rozstrzygają, a czysta myśl znaczy w niej, mimo zaprzeczeń krańcowych formalistów, nie mniej od czystych to-

nów. Co i jak znaczą to samo, jak znaczą też abstrahowanie, selekcja, stylizacja, idealizacja.

Słowo posiada bowiem ogrom możliwości, gdyż posiada je osobowość. Jeżeli mamy pojmować dzieło jako jedność, musimy ogarnąć wszystkie jego warstwy. Waży tu niezaprzeczenie i instynkt badacza, dla którego genetyzm czy historyzm są jedynie czynnikami kontroli, korekty, wyższej instancji.

Język, tonacja, budowa, funkcje formalne prowadzą nas tam, kędy w plastyce obowiązują barwa, światło, masa, przestrzeń. Zawartości nie da się objaśniać psychologicznie. Nadempiryczna i nadczasowa zawartość znaczy więcej od empirycznej i czasowej. Taka postawa, jak mówi Cysarz, nie stanowi odsunięcia się od czasowości. Uwzględnia owa zawartość jako wyraz wewnętrznego nastroju, kształt jako coś odziedziczonego, formę jako czynnik przekraczający wszystko w sposób mniej lub więcej radykalny.

W zawartości i w kształcie tkwi właśnie twórca. Badanie jednej i drugiej stoi jakby w pośrodku między psychologizowaniem a metafizyką czyli rozpoznawaniem duchowego, względnie nadempirycznego. Metafizyka ma bowiem na względzie coś poza dziełem, jako takim, coś stanowiącego pierwotnie przedmiot i cel tworzenia. Nowa nauka o literaturze nie traci bynajmniej pod nogami ziemi. Ona patrzy jednak i w górę, skoro dzieło tkwi między empirycznymi i nadempirycznymi elementami i ideami.

Badanie dzieła wiedzie zaś do ostatniej tajemnicy sztuki czyli do osobowości. Człowiek jest ostatecznym kluczem do zrozumienia sztuki. Jeżeli historia ma na oku głównie rzeczy ogólne, literaturologja oparta o personalizm i estetykę, liczy się z indywidualnym. Za wielkiego twórcę uznaje się tego, co rozwiązał wielkie zagadnienie estetyczne. Jego dzieło nie ulega wpływom, ale raczej samo oddziaływa na inne. Ma ono język nader skomplikowany a nauka o niem musi mieć charakter realno-idealny i przypominać nie tylko przyrodoznawstwo, ale i filozofję.

Nauka o literaturze jest zatem nauką o twórcy, procesie tworzenia, dziele i jego przyjęciu i urzeczywistnia się przy pomocy — siedmiu metod badania. Idą jej w pomoc sposoby filologiczne, estetyka i poetyka, personalistyka i socjologia sztuki w łączności z bogatą w cenne uwagi o twórczości mas etnologją. Jest ona tedy nauką neofilologiczną. Polska literaturologja, unikając zgodnie z duchem polskiej kultury, wszelkiej krańcowości, potrafi znaleźć właściwą linię w tem, co już dała, i niewątpliwie w tem, co dać zamierza dziś i w dalszej przyszłości. Rozumie zaś, że na dzieło patrzeć można ze stanowiska czasu, miejsca, rasy, osobowości a też, co jest rzeczą arcyważną, ze stanowiska wiecznych artystycznych wartości.

## ŹRÓDŁA

- R. Unger, *Literaturgeschichte als Problemgeschichte*. Berlin, 1924. — O. Benda, *Der gegenwärtige Stand der deutschen Literaturwissenschaft* Wien, 1928. — O. Walzel, *Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung*. Leipzig, 1926. — *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* von P. Merker u. W. Stammeler. II B. Berlin, 1926/8, art. Z. Łempickiego *Literaturwissenschaft*. — B. Fehr, *Typologische Literaturbetrachtung. (Englische Studien 64 B. Leipzig, 1929)*. — T. Grabowski, *Próba syntezy nowej nauki o literaturze (Sprawozd. Pol. Ak. Um. z r. 1933 Maj)*. — E. Ermatinger, *Philosophie der Literaturwissenschaft*. Berlin, 1930. — J. B. Richter, *Zagadnienie biografiki współczesnej (T. XIX Nauki Polskiej, Warszawa, 1934)*. — K. Troczyński, *Od formizmu do moralizmu*. Poznań, 1935. — W. Mahrholz, *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft*. Leipzig, 1932. — St. Vrtel-Wierczyński, *Bibliografja, jej istota, przedmiot i początki*. Lwów, 1923. — H. Gaertner, *Ziemiainin. Myśli styl, autorstwo*. Kraków, 1922. — G. Witkowski, *Textkritik u. Editionstechnik*. Leipzig, 1924. — H. H. Delacroix, *Psychologie de l'art*. Paris, 1927. — R. Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*. II B. Leipzig u. Berlin, 1929. — Tenże, *Poetik*. Tamże, 1921. — B. Tomaszewski, *Teorja literatury. Poetyka*. Przekład z rosyjskiego. Poznań, 1935. — E. Kucharski, *O metodę estetycznego rozbioru dzieł literackich. (Pam. Lit. z r. 1923, R. XX)*. — Z. Łempicki, *Żasadnicze problemy współczesnego językoznawstwa (Eos z r. 1919)*. — Tenże, *Drogi i cele współczesnej stylistyki (Neofilolog z r. 1928, R. III, nr. 7)*. — W. Weintraub, *Styl Jana Kochanowskiego*. Kraków, 1932. — H. Mersmann, *Musik-Aesthetik*. Berlin, 1932. — P. J. Miedwiediew, *Formalnyj metod w literaturowiedienji*. Leningrad, 1928. — Th. Ziehen, *Die Grundlagen der Charakterologie*. Langensalza, 1930. — *Jahrbuch der Charakterologie*, herausg. von E. Utitz. Berlin, 1924—1929. — *Handbuch der Individualpsychologie*, herausg. von E. Wessberg. München, 1929. — H. Leisegang, *Die philosophische Biographie. (Euphorion. XXXI B., H. III. 1930)*. — Fr. Gundolf, *Goethe*. Traduit de l'allemand. Paris, 1934. — L. L. Schücking, *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*. Leipzig, 1931. — J. Volkelt, *Der Begriff des Stils. (Zeitschrift f. Aesthetik. B. VIII)*. — B. Arwatow, *Sociologiczeskaja poetika*. Moskwa, 1928. — E. Ermatinger, *Das dichterische Kunstwerk*. Leipzig u. Berlin, 1925. — L. Weissgerber, *Die Stellung der Sprache im Aufbau der Gesamtkultur*. I Th. Heidelberg, 1933. — H. Cysarz, *Wesensforschung u. Literaturwissenschaft. Kunde, Wesen, Entwicklung*. Halle a. S., 1926.