

## KAZIMIERZ TWARDOWSKI A ŚRODOWISKO LITERACKO-ARTYSTYCZNE LWOWA DO 1939 ROKU

KATARZYNA SADKOWSKA \*

[www.orcid.org/0000-0003-4151-4916](http://www.orcid.org/0000-0003-4151-4916)

Kazimierz Twardowski wywarł wpływ nie tylko na swoich uczniów – filozofów. Inspirował także słuchaczy, którzy działali na innych polach, zarówno przez swoje poglądy, jak i metodę. Uczył według swoich własnych słów „samodzielności myślenia, właściwej metody, umiłowania prawdy”<sup>1</sup>. Metoda polegała na dążeniu do możliwie jak największej precyzji i ścisłości myślenia i wyrażania myśli oraz możliwie wyczerpującym uzasadnieniu tego, co się głosi, plus poprawność dowodu<sup>2</sup>. Oddziaływanie obejmuje nie tylko okres pierwszych lat XX wieku, lecz trwa do lat 30., gdy Twardowski miał już za sobą 40 lat działalności we Lwowie. Pokażę to zjawisko na przykładach urodzonych w latach 70. XIX wieku Ostapa Ortwina, Karola Irzykowskiego, młodszego od nich o dekadę Mariana Olszewskiego oraz urodzonego w 1904 roku Stefana Kawyna.

Stosunkowo najlepiej znany jest przypadek Ostapa Ortwina, który uczęszczał na seminaria Twardowskiego jako student, a potem, jako 60-letni mężczyzna brał udział w seminariach Romana Ingardena, który był *notabene* ojcem chrzestnym Ortwina tuż przed jego śmiercią w 1942 roku.

W 1911 Ortwin napisał charakterystycznie: „Mówiąc o perspektywie i światłocieniu w powieści, nie możemy zatem poprzestać na samym tylko obrazowym określeniu: mamy bowiem obowiązek treść tego określenia dokładnie i szczegółowo wyjaśnić”<sup>3</sup>. W swoim znanym studium z 1908 roku

---

\* Katarzyna Sadkowska – dr hab., Uniwersytet Warszawski, Wydział Artes Liberales, Warszawa.

<sup>1</sup> A. Brożek, *K. Twardowski w Wiedniu*, Warszawa 2010, s. 30.

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> O. Ortwin, *O stylu i metodzie «Ozimy» Berenta* [w:] O. Ortwin, *Żywe fikcje. Studia o prozie, poezji i krytyce*, opracowanie J. Czachowska, wstęp M. Głowiński, Warszawa 1970, s. 83.

pt. *Żywe fikcje* przedstawiał Ortwin zjawisko konkretyzacji – wypełniania luk w charakterze oraz wyglądzie bohaterów literackich – ożywiania papierowych postaci, którego dokonuje czytelnik. Zjawisko to opisał Roman Ingarden, student Twardowskiego i Husserla, w późniejszym dziele *Das literarische Kunstwerk*. Prekursorstwo Ortwina wobec Ingardena w kwestii miejsc niedookreślenia i konkretyzacji dzieła słusznie zauważył Michał Głowiński<sup>4</sup>. Statusem ontologicznym wyobrażeń zajmował się Franz Brentano, u którego studiowali zarówno Twardowski, jak i Husserl.

Twardowski uznawał wytwory względnie stałe (w tym artefakty kulturowe) za obiekty psychofizyczne<sup>5</sup>. Ortwin, odrzucając impresjonistyczną krytykę literacką, badał w swojej działalności dzieło literackie, jako – mówiąc językiem Twardowskiego – zobiektywizowany wytwór pewnych czynności psychicznych, nazywając postać językową utworu konstrukcjami „ideo-dźwiękowymi”. W języku a konkretnie w stylu i strukturze utworu upatrywał istnienie zobiektywizowanego materiału do wydania nie tylko prawdziwego sądu na temat dzieła literackiego, ale i do określenia postawy samego autora, typowego dla niego gestu na scenie świata. Był jednak poważny kłopot: Ortwin pragnął, by krytyka była naukowa, ale jednocześnie by oddziaływała estetycznie i wychowawczo, aktywizowała pewne pożyteczne postawy, podobnie jak mogła czynić to sztuka. Naukowa analiza dzieła literackiego okazała się jednak nie do pogodzenia z takim oddziaływaniem, na którym Ortwinowi zależało, ponieważ zakładała zawsze racjonalny dystans wobec przeżycia i wymuszała takiż opis. W studium o *Skalce* Wyspiańskiego Ortwin zaznaczał: „Z natury zastosowanej przez nas metody krytycznej obracamy się ciągle wśród pojęć ogólnych, to znaki porozumiewawcze, syntezy abstrakcyjne, narzędzia metody”<sup>6</sup>. U Wyspiańskiego zaś są ludzie żywi. A swój rozbiór krytyczny *Wyzwolenia* podsumowywał: „Z seminaryjną pedantycznością dobyłem wam przed oczy pojedyncze tony skali poetyckiej jako składowe elementy”, „[...] to wszystko wydaje wam się suchym i abstrakcyjnym, ale w poemacie to ma żywą cerę i nerwowe gesty”<sup>7</sup>. Także czytelniczy kontakt z poezją polegał nie na dystansie, lecz przeciwnie, na „bezpośrednim z nią obcowaniu, łączności z nią”. Ortwin stwierdzał z rezygnacją:

żadne oderwane pojęcie i określenie nie zdoła dać należytego wyobrażenia o właściwej istocie pewnej poezji, o całym indywidualnym pięknie, całej ich radioaktywnej sile działania i dyna-

<sup>4</sup> Michał Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 373.

<sup>5</sup> A. Brożek red., *K. Twardowski we Lwowie: o wielkim myślicielu, nauczycielu i obywatelu*, Bydgoszcz 2015, s. 30.

<sup>6</sup> O. Ortwin, *O «Skalce» S. Wyspiańskiego* [w:] *O Wyspiańskim i dramacie*, opracowała i wstępem biograficznym poprzedziła Jadwiga Czachowska, Warszawa 1969, s. 170.

<sup>7</sup> O. Ortwin, *O «Wyzwoleniu» Wyspiańskiego* [w:] *O Wyspiańskim i dramacie...*, s. 112–113.

micznym napięciu. Jak utwór muzyczny, jak zapach ziół na poloninie, konkretna istota poezji nie da się nikomu wypowiedzieć bez reszty. Ta reszta bowiem jest jej najwłaściwszą istotą.<sup>8</sup>

Sztuka słowa, wytwór z natury wieloznaczny, nie daje się zredukować do deskrypcji, która zastąpić musiała uchwycenie istoty. Ponadto krytyka naukowa „abstrakcyjna i sucha” nie aktywizowała jak sztuka.

Celem Ortwina w krytyce było osiągnięcie sądu prawdziwego, którego prawdziwość wynikała z dwóch elementów: drogi dochodzenia do wniosku – drogi jasnego i precyzyjnego myślenia w oparciu o językowe wytwory czynności psychicznych autora, jak i z konkluzji, która byłaby prawdziwa jako rodzaj wyabstrahowanego uogólnienia – przedmiotu idealnego. Miała to być procedura ocalenia obiektywności sądu przez zagęszczenie go do poziomu ogólnoludzkich – powszechnych przeżyć, które podlegały ocenie krytyka z punktu widzenia ich szkodliwości lub pożyteczności dla życia. Obiektywność jest tu rozumiana jak w dramacie greckim – jako redukcja do wspólnych wszystkim ludziom treści. Widać to np. w rozważaniach Ortwina o liryce z lat 20. Takie abstrakcje – przedmioty idealne były dla uczniów Twardowskiego „uogólnieniem faktów jednostkowych”<sup>9</sup>. W tego typu ujęciu szedł Ortwin za Twardowskim, który podążył za Bolzanem, wbrew Brentanie. (Nośnikiem prawdziwości sądu było według Bolzana wyabstrahowanie go z okoliczności jego wydania<sup>10</sup>). W latach 20. i 30. Ortwin proklamował autonomię krytyki wobec dzieł konkretnych, a także postulował odniesienie ich do nadrzędnych, zobiektywizowanych systemów zewnętrznych, tj.: tradycji językowej, kulturowej, gatunkowej, do dorobku narodowego i ludzkiego. Ortwin podkreślał, że językowy charakter dzieła czynił go już z założenia społecznym, nie indywidualnym, wartość zaś utworu zależy od tego, na ile stanie się on dobrem powszechnym<sup>11</sup>, tj. na ile uda się autorowi swoje zobiektywizowane przeżycie uczynić normą społeczną.

W rozmowie z Włodzimierzem Pietrzakiem w 1936 r. Ortwin twierdził także, że Stanisław Brzozowski doszedł do likwidacji Młodej Polski, „nabrał pędu do szerokiego lotu”, ze stanowiska świadomej organizacji psychiki pod wpływem atmosfery szkoły filozoficznej Kazimierza Twardowskiego, nastawionego sceptycznie wobec polskiej filozofii romantycznej i metafizycznej<sup>12</sup>. Jeszcze w latach 30. Ortwin (w *Samoistności krytyki* z 1934) wyrażał nadzieję na wyhodowanie w seminarium Ingardena „krytyki ścisłej, naukowej i obiektywnej”. W roku 1936 wzywał do wysubtelnienia i uprecyzyjnienia aparatu krytyka (*Z propedeutyki krytyki*), by dotrzymać kroku precyzji nauk ścisłych.

<sup>8</sup> O. Ortwin, *O liryce i wartościach lirycznych* [w:] *Żywe fikcje...*, s. 159.

<sup>9</sup> J. Czerny, K. Twardowski – *Współtwórca brentanowskiego programu filozofii*, Wrocław 1990, 80.

<sup>10</sup> A. Brożek, K. Twardowski w *Wiedniu*, s. 203.

<sup>11</sup> O. Ortwin, *Z antynomii krytyki literackiej* [w:] *Żywe fikcje...*, s. 325.

<sup>12</sup> O. Ortwin, *Rozmowy patetyczne* [w:] *Żywe fikcje...*, s. 395.

Refleksje z 1934 na temat swoistej nauki o meta-krytyce, która może się obejść nawet bez dzieł realnie istniejących, były zwrotem w stronę semiotyki, dającej możliwość wydania sądu zawsze prawdziwego. Podobnie czynili inni uczniowie Twardowskiego, przenosząc swoje badania często na meta-poziom: na teren formalno-logiczny lub właśnie semiotyczny.

W *Dziennikach* i *Listach* Karola Irzykowskiego nie ma informacji, że autor uczęszczał na zajęcia Twardowskiego. Trudno sobie jednak wyobrazić, by, jako student we Lwowie, Irzykowski nie wysłuchał żadnego wykładu i nie wiedział, jakie są ogólne założenia i metoda pracy tego uczonego. Twardowski miał np. zwyczaj prośnienia uczestników kółka niższego seminarium o referowanie tekstów źródłowych i poprawiania myśli autora tam, gdzie on sam wyraził się mętnie lub niejasno. Do pewnego stopnia taką korygującą myśl autorską lekturą miała być według Irzykowskiego krytyka literacka, tworząca lepszą wersję dzieła. Zasada Irzykowskiego: dezorganizowanie szablonu i organizowanie chaosu spotyka się z poglądami Twardowskiego wyrażonymi chociażby w zachowanym konspekcie odczytu *O przesądach naukowych* z 1895 roku. Stwierdza tam m.in. „Najważniejsze przesady wynikają z pewnego rodzaju uogólnienia twierdzeń zawartych w teoriach naukowych. Gdy nowe zjawiska są niezgodne z teorią istniejącą, przesąd polega na odmówieniu im rzeczywistości, dlatego, że sprzeciwiają się uznanej teorii [...] W rzeczach nowych trzeba teorię często modyfikować, uzupełniać; a często całkiem porzucić i nową zastąpić. Fakty muszą być miarą teorii, a nie odwrotnie”<sup>13</sup>. Z powodu przesądów odrzuca się sprawy nowe, ale jak stwierdza Twardowski, „prawda zawsze zwyciężała i zawsze zwyciężać będzie”<sup>14</sup>, tj. nie utrzyma się żadna teoria nieodpowiadająca rzeczywistości, lecz musi zostać zastąpiona konstrukcją bardziej skomplikowaną, bliższą prawdy. Tępienie przesądów miało odbywać się według Twardowskiego przez zaprzestanie bezmyślnego powtarzania komunałów i krytyczne myślenie. Irzykowski nie mówi o prawdzie, lecz o bogini rzeczywistości, ale w gruncie rzeczy, chodzi mu przy tym o demaskowanie błędów myślowych i zawartości garderoby duszy, a więc pośrednio o prawdę. Prawdy nie rozumiał Irzykowski jednak absolutystycznie, jak Twardowski.

Mało znaną, a ciekawą postacią jest zmarły młodo Marian Kazimierz Olszewski, który studiował filozofię pod kierunkiem Twardowskiego we Lwowie, następnie (1901–1902) w Berlinie – tu również socjologię (1903) i ponownie we Lwowie (1904–1905) filozofię i dzieje sztuki. Malarstwo studiował w prywatnej szkole Simona Hollósy’ego w Monachium i Tescö (wsi wówczas w większości węgierskiej, w granicach c. k. monarchii, dziś to zachodnia Ukraina, Zakarpacie). Olszewski odbył liczne podróże zagraniczne

<sup>13</sup> K. Twardowski, *O przesądach naukowych* [w:] A. Brożek, J.J. Jadacki red., K. Twardowski, *Myśl, mowa i czyn*. Cz. 2, Warszawa 2014, s. 24.

<sup>14</sup> Tamże, s. 26.

(w 1903–1904) do Pragi, Drezna, Berlina, Hamburga. W 1912 do Anglii i Szkocji (Glasgow, London, Bury; pozostawił tekę z 5 litografiami *Czytający podróżny*). Aktywizował środowisko lwowskie, prowadząc działalność na rzecz piękna w życiu codziennym, analogiczną do Ruskina (projektował wywieszki sklepowe, afisze reklamowe, okładki książek; meble, naczynia, nagrobki, witraże, ubiory dla służby kąpielowej zakładów kąpielowych Niemirowa i Truskawca). Działalność publicystyczną rozpoczął w 1901 r. Organizował, zdobił i współredagował lwowski dwutygodnik poświęcony kulturze polskiej „Widnokreśli” (1910–1911). Ogłosił około trzystu artykułów z dziedziny filozoficznej, artystycznej i literackiej (m.in. poezji) w takich dziennikach i czasopismach, jak „Słowo Polskie”, „Kurier Lwowski”, „Przegląd Filozoficzny”, „Ateneum”, „Świat”, „Tydzień”, „Nasz Kraj”, „Wiek XX”, „Przegląd Lwowski”, „Dziennik Polski”, „Gazeta Wieczorna”, gdzie w końcu lat 1914 i 1915 pisał artykuły ideowo-polityczne. Wygłosił około stu wykładów: w Towarzystwie Filozoficznym, Związku Naukowo-Literackim, w Uniwersytecie Powszechnym – głównie z dziedziny sztuki. W 1902 zorganizował we Lwowie wystawę Jana Tooropa, w 1905 wystawę rzeźb Stanisława Kazimierza Ostrowskiego, w 1906 wystawę Artura Grottgera. W 1910 stworzył z grupą architektów Towarzystwo Sztuki Stosowanej „Zespół”, w którym (jako prezes i autor statutu) działał 4 lata i urządził 4 wystawy. Jest autorem monografii o Władysławie Podkowińskim (rękopis znajduje się w Bibliotece Narodowej, fragmenty publikowano w „Naszym Kraju” 1908, t. V, z. 8–9). Uważany jest za jednego z przedstawicieli secesji lwowskiej. Malował portrety, wnętrza, martwe natury, a po 1906 kompozycje alegoryczne: (*Chrystus i Nietzsche*, kilka wersji, *Głoszę wam nadczłowieka*, *Zmierzch bogów*). Wykonał projekty inscenizacji *Judyty* F. Hebbła i (zaginioną) kurtynę dla lwowskiego teatru „Variété Casino de Paris” w 1909. Chętnie wykorzystywał w swoich ilustracjach i winietach motywy roślinne i zwierzęce („Widnokreśli”, *Droga sugerowanego optymizmu*)<sup>15</sup>.

Olszewski był od początku członkiem Polskiego Towarzystwa Filozoficznego we Lwowie (1904–1915), na jego posiedzeniu 15 czerwca 1905 roku zaprezentował odczyt pt. *Metoda naukowej krytyki malarstwa*. Twierdził, że krytyka powinna się odwoływać do naukowej teorii malarstwa, która jeszcze nie powstała. Jego teoria opierała się na fizjologii i psychologii i uwzględniała cztery elementy:

- a) technikę (najbardziej podatną na ścisłe badanie i formułowanie reguł, obejmującą środki używane przez artystę oraz sposób ich zastosowania;

---

<sup>15</sup> M. Olszewski zmarł na tyfus w 1915 roku w wieku 28 lat we Lwowie. U. Leszczyńska, Hasło: M. Olszewski [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, Rzeźbiarze, Graficy*, red. K. Mikockiej-Rachubowej i M. Biernackiej, t. 6, Warszawa 1998, s. 278–280; M. Grońska, Hasło: M. Olszewski, *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXIV/1, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 31–32.

- b) formę (tu teoria miałaby badać, jak predyspozycje psychiczne i fizyczne dają pewien sposób widzenia natury – określone wrażenia zmysłowe)<sup>16</sup>;
- c) treść (której badanie opierać się miało przede wszystkim na psychologii: na podstawie jakich stanów psychicznych artysta fantazjuje, a kiedy przedstawia rzeczywistość, od czego zależy taki a nie inny wybór tematu? Olszewski postulował także rozróżnienie i klasyfikację alegorii, symboli);
- d) ostatnim elementem była indywidualność artysty, którą określa psycholog na podstawie poprzednich trzech, by wykryć pewne typy artystyczne. Określając te cztery elementy można by już wydać, jak twierdził Olszewski, „obiektywne sądy”. Eduard Hanslick, krytyk muzyczny, na którego prace powoływał się Twardowski, uznawał w obcowaniu ze sztuką tylko zimną estetyczną kontemplację jakości estetycznych, uznając emocje inne niż rozkoszowanie się elementami formalnymi za nieistotne i wręcz naganne w odbiorze. Twardowski emocji nie rugował i nie potępiał, chociaż za Hanslickiem uznawał prymat racjonalnej kontemplacji<sup>17</sup>, co przejmowali jego uczniowie.

Olszewski proponował, by przy określaniu indywidualności twórczej brać pod uwagę jeszcze kryterium „rozwoju”, pytając, czy dana osobowość jest „postępowa, wytwórcza, wysoko stojąca psychicznie”, czy przeciwnie. Chodziło mu o określenie stopnia nowości w twórczości i jej stosunku do tego, co już powstało. A także o to, na ile dane dzieło potęguje optymizm, siłę, aktywność odbiorcy – w tym tkwiła tzw. wartość biologiczna sztuki.

W dyskusji po odczycie zakwestionowano kryterium rozwoju jako względne, proponując kryterium szczerości. Zwrócono także uwagę na to, że dzieła sztuki nie da się w całości zanalizować oraz, że teoria Olszewskiego nie uwzględnia ważnego w ocenie estetycznej pojęcia piękna. Piękno uznał Olszewski jednak za zbyt subiektywne, by je badać<sup>18</sup>. Dwa lata później (luty 1907), pisząc o psychofizjologii malarstwa, Olszewski modyfikuje swoje stanowisko, koncentrując się bardziej na wytworze-obrazie niż na stanach psychicznych twórcy. Wyróżnia formę przedstawioną i formę przedstawienia. Formę przedstawioną (tzw. temat, treść, motyw), która dostarcza najwięcej informacji o twórcy, dzielił Olszewski na: odtwórczą, wytwórczą i przekształcenia. (Twardowski zwracał uwagę na trudność rozdzielenia elementu odtwórczego i wytwórczego jako związanych ze sobą).

Na formę przedstawienia składają się: a) fizyczne i fizjologiczne podstawy możliwości przedstawienia dwuwymiarowego form trójwymiarowych; b) kon-

<sup>16</sup> Wg Hanslicka i Twardowskiego uczucie np. w muzyce nie rodzi się ze zmysłowego impulsu bezpośrednio, lecz za pośrednictwem wrażenia. K. Twardowski, *Z estetyki muzyki* [w:] Brożek, Jadacki red., K. Twardowski, *Myśl, mowa, czyn...*, s. 260–266.

<sup>17</sup> *Sprawozdania. Z psychofizjologii malarstwa*, „Przegląd Filozoficzny” 1907, z. III, s. 418–420.

<sup>18</sup> „Przegląd Filozoficzny” 1905, z. IV, s. 390–391.

strukcja świetlna: linijna, światłocieniowa, barwna; c) fizyczne i fizjologiczne działanie powierzchni zróżnicowanej. W ramach techniki Olszewski zakładał badanie ruchów ręki, oka, ciała oraz ich śladów. Do objawów percypowanych zmysłowo (oprócz techniki i wrażeń wzrokowych) zaliczał ponadto w fazie malowania, materiały: podłoże i materiały naśladowcze. W sprawozdaniu z wystaw we Lwowie w 1907 Olszewski nadal twierdził, że krytyka powinna stać poza pięknem i brzydotą, tj. nie oceniać estetycznie, lecz sprawdzać, „jaki nowy pierwiastek rozwojowy w dzieło wniesiono” oraz „zwalczać dzieła wynikające z małego rozwoju i niedyspozycji duchowej”<sup>19</sup>. Krytyk pragnął „oceny dowodzącej wartości biologicznej dzieła” i jej asymilacji przez społeczeństwo. Naukowość i prawda wspierały autorytet krytyka, mającego ambicję bezpośredniego oddziaływania społecznego. Zarówno Ortwin jak Olszewski byli zbyt pod wrażeniem Nietzschego, by nie badać wartości dzieł dla życia.

W 1908 Stanisław Womela zarzucił Olszewskiemu zejście z drogi oryginalnej myśli i bycie zwolennikiem teorii estetycznych Władysława Witwickiego – zresztą, innego ucznia Twardowskiego. Olszewski opublikował wówczas w lwowskim „Naszym Kraju” rodzaj sprostowania-odpowiedzi. Napisał tam m.in.:

Wypracowałem moją teorię malarstwa, której szkic przedstawiłem w Towarzystwie Filozoficznym jeszcze w roku 1905 (zob. Sprawozdanie w „Przeglądzie”)<sup>20</sup> a którą później w grudniu 1906 wyłożyłem w Powszechnych wykładach uniwersyteckich pt. *Wstęp do teorii malarstwa*, z początkiem 1907 r. w sześciu wykładach pt. *Dzieje malarstwa, jako przedmiot nauki* oraz w odczycie w Towarzystwie Filozoficznym pt. *Niektóre psychofizjologiczne problemy teorii malarstwa* (zob. „Przegląd Filozoficzny”)<sup>21</sup>. Dałem w tych wykładach zwarty i w system ujęty pogląd, nadmieniając, że ponieważ zakres pojęcia malarstwa wciąż się zwiększa, zmieniać się tedy musi, czyli wciąż rozwijać, i teoria malarstwa, podobnie, jak wszelka nauka. Tam to przeprowadziłem analogię między muzyką i malarstwem systematycznie i posunąłem się dalej, aniżeli p. Witwicki; w artykułach mych znalazło to wyraz, używałem tam pojęć i terminów: jak legato, staccato dla opisanego charakteru geometrycznego plam i charakteru dynamicznego ruchów rąk przy malowaniu. Ja to niezmierny nacisk położyłem na technikę, „pierwsze wrażenie”, co może się p. Womeli nie podobać, ale czemu dałem wyraz w mych wykładach: *Dzieje polskiego malarstwa* jeszcze w r. 1905 [...] i w mych recenzjach jeszcze w „Słowie Polskim”, w których już wówczas rozróżniłem między formą przedstawioną, a formą przedstawienia. Terminy te i te pojęcia przyjęły się i spotykałem je, równie jak wnioskowanie ze śladów ręki, w recenzjach p. Witwickiego. Podobnie pierwszy wykazałem systematycznie znaczenie i klasyfikację ruchów, budowy systemu śladów barwnych na podłożu charakterystycznych form technicznych rozmaitych materiałów, które nazwałem śladowymi etc. Wyniki mej teorii zastosowałem także jeszcze w r. 1906 w mym katalogu do wystawy dzieł Grottgera, [...]”<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> *Przegląd sztuk plastycznych. Lwów, Sprawozdania*, „Krytyka” 1907, s. 192–194.

<sup>20</sup> „Przegląd Filozoficzny” 1905, z. IV, s. 390–391.

<sup>21</sup> Olszewski wygłosił 20 lutego odczyt: *Z psychofizjologii malarstwa*, „Przegląd Filozoficzny” 1907, z. III, s. 418–420.

<sup>22</sup> *Katalog wystawy dzieł Artura Grottgera: urządzonej staraniem Księgarni H. Altenberga we Lwowie*, ułożył M. Olszewski; Miejskie Muzeum Przemysłowe we Lwowie, Lwów 1906.

Ruchy ręki wykonywane podczas malowania można według Olszewskiego opisać i poklasyfikować. Mogą być one lekkie, subtelne, wytworne, szorstkie, urywane, brutalne, etc. W zależności od tego ślady można podzielić na prostoliniowe, krzywoliniowe, kwadratowe, romboidalne. Można je także badać pod względem dotykowo-optycznym jako twarde, miękkie, pulchne-lśniące, matowe. Inne są formy techniczne śladu dla akwareli, inne dla farb olejnych, inne dla mozaiki, witrażu. Chodziło Olszewskiemu o ustalenie związków funkcjonalnych między ruchami malarza a śladami. Była to, podsumowując, próba naukowa zupełnie w duchu metody Twardowskiego, zmierzała bowiem, jak psychologia eksperymentalna, do „opisu, analizy i klasyfikacji zjawisk oraz do wykrywania i formułowania praw, którym podlegają badane zjawiska”. Teoria Olszewskiego pozostała ostatecznie w rękopisie. W latach późniejszych zajmował się Olszewski bardziej własnym warszatem malarskim, a także tępieniem zbyt muzealnej, tj. zbyt zależnej od tradycji sztuki współczesnej, opisem i klasyfikacją współczesnych tendencji artystycznych, poszukiwaniem wzorów architektonicznych dla stylu narodowego niż stosowaniem i rozwijaniem swojej teorii.

Studentem Kazimierza Twardowskiego był również Stefan Kawyn, autor artykułu *Przesłanki kultury Lwowa* z 1934 roku, zamieszczonego w podwójnym, poświęconym kulturze Lwowa, numerze (10–11) „Sygnałów”. Pismo było lewicowe – komunizujące, sam Kawyn zdradzał podobne sympatie. We wspomnianym artykule stwierdził, że Lwów wytworzył swoją cyganerię, której patronuje... profesor Twardowski. Dzięki niemu rozprzestrzeniła się w kawiarni „atmosfera seminarium filozoficznego”, tam powstała „dialektyka literacka, w której celują Irzykowski i Ortwin”<sup>23</sup>. Według Kawyna jest to dialektyka „oparta na ścisłości pojęć i ich wyrazu, poprzez tę ścisłość i precyzję zdolna dotrzeć do głębi zagadnienia, zbliżyć się do praw nauki, przeczuczanych gdziekolwiek tylko intuicją”<sup>24</sup>. Kawyn próbował wówczas (przełom 1933/34) skupić wokół siebie lewicową grupę dyskusyjną młodych, proponując program krytycznego poszerzenia dyskusji prowadzonych przez Ortwina w Kasynie Literackim. Grupę nazwano Klubem Pracownika Kultury Współczesnej. Stefan Kawyn wygłosił w klubie odczyt o „kulturyście”, przez co rozumiał połączenie „wszelkich dziedzin kultury duchowej dla służby społeczeństwa”. Do grupy, która szybko się rozpadła, należeli m.in. Tymon Terlecki, Bolesław Włodzimierz Lewicki, Tadeusz Hollender, bracia Tyrowicz (spotkania odbywały się w pracowni Ludwika Tyrowicza lub w mieszkaniu Kawynów na Piaskowej). Nie mamy pewności, czy podziw Kawyna dla metody i sukcesów Twardowskiego był szczery, ale z pewnością stał się on również dla lewicowej młodzieży wzorem fascynującego lidera i nauczyciela, którego sukces wielu, w tym zapewne też Kawyn, chciało powtórzyć, uważając się za jego spadkobierców.

<sup>23</sup> S. Kawyn, *Przesłanki kultury Lwowa*, „Sygnały” 1934, nr 10–11, s. 1.

<sup>24</sup> Tamże.



Teorie naukowej, empirycznej krytyki artystycznej, inspirowane badaniami Twardowskiego okazały się ciekawe, ale niewystarczające do analizy sztuki i społecznej komunikacji. Bez wątpienia jednak przekazywana przez Twardowskiego metoda i nawyk rzetelnej pracy umysłowej sprawiły, że wprowadził chlubną i odrębną tradycję także w polskiej kulturze literackiej, fascynując swoim poszukiwaniem obiektywnej prawdy i precyzji sądu. Pewna ważna intelektualnie grupa osób przyjęła wizję Twardowskiego jako swoją normę.

*Katarzyna Sadkowska*

KAZIMIERZ TWARDOWSKI  
AND THE LITERARY AND ARTISTIC COMMUNITY OF LWÓW UNTIL 1939

Summary

This article documents the impact of Kazimierz Twardowski's philosophy and scientific methodology on the criticism of literature and art criticism produced in Lwów between c. 1900 and 1939.

Key words: Polish criticism of literature and art in the early 20th century –philosophy and theory of literature and art – Lwów (Lviv) – Kazimierz Twardowski (1866–1938).

Słowa kluczowe: krytyka literacka, teoria naukowej krytyki literackiej i artystycznej, filozofia Kazimierza Twardowskiego, Lwów.