

SYLWIA BOROWSKA-KAZIMIRUK

(Uniwersytet Warszawski)

PSYCHOLOGIA DOŚWIADCZALNA
A ROZWÓJ LWOWSKIEJ KRYTYKI LITERACKIEJ¹

PRZYPADEK OSTAPA ORTWINA

Od momentu, kiedy Wilhelm Wundt otworzył pierwsze laboratorium psychologii eksperymentalnej w Lipsku w 1879 roku, tego typu metoda badań konsekwentnie rozprzestrzeniała się na dalsze placówki naukowe, by w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku stać się dominującym paradygmatem filozoficznym na europejskich uniwersytetach. Tak ujęty model badań doskonalnie wpisywał się bowiem w potrzeby teoretyczne epoki – uzgodnienia tego, co empirycznie weryfikowalne i uniwersalne z tym, co jednostkowe i subiektywne. Psychologia doświadczalna opierała się na założeniu, że indywidualne zjawiska psychiczne pozostają w ścisłym związku z reakcjami na zmysłowo percypowane bodźce zewnętrzne. Aby określić zatem, jak przebiega podmiotowe poznanie rzeczywistości i jaka jest natura zjawisk psychicznych, należało – za pomocą metod empirycznych – rejestrować i opisywać motoryczne reakcje ciała na płynące ze świata impulsy, a następnie prześledzić, w jaki sposób odruchy te determinowały wewnętrzne projekcje i wrażenia. Chociaż badano wszystkie obszary doznań zmysłowych, to głównym przedmiotem zainteresowania była jednak kwestia jednostkowego widzenia, podawanego w ramach tego typu badań daleko idącym redefinicjom, odpowiadającym wyłaniającym się stopniowo formom nowoczesnych praktyk indywidualnego i społecznego odbioru. W warunkach laboratoryjnych swobodnie dryfujące spojrzenie było dyscyplinowane wedle reguł „czystości” eksperymentu – oko zwracano w kierunku ekranu, gdzie poddawane było konsekwentnie sztucznie zaprojektowanym, kontrolowanym doświadczeniom.

Mimo zawrotnej kariery psychologii eksperymentalnej, święcącej swoje triumfy w newralgicznym momencie zmiany, jaka zaszła w polu teorii wraz z przełomem antypozytywistycznym, nie została dotychczas rozpoznana na terenie historii literatury jako dostatecznie ważny element modernistyczne-

¹ Artykuł powstał w ramach projektu *Modernizacje widzenia. Proza polskiego modernizmu wobec nowoczesnych przekształceń dyskursu wizualnego (1890-1939)* (Narodowe Centrum Nauki, PRELUDIUM nr 2019/35/N/HS2/01893).

go światopoglądu filozoficznego przełomu XIX i XX wieku². Złożyło się na to kilka przyczyn, z których najważniejsza wiąże się z recepcją tego typu badań. Narastające wokół dotychczas powszechnie przyjętego modelu eksperymentalnego wątpliwości³ zdecydowały o tym, że psychologia doświadczalna zdezaktualizowała się stosunkowo szybko, stopniowo zyskując status nauki anachronicznej, ważnej jedynie jako pewien zamknięty, niepoddający się aktualizacji etap historii rozwoju danej dziedziny wiedzy. Innymi słowy, już w ramach dyskursu naukowego początku XX wieku jej wpływ ulegał konsekwentnemu zatarciu. Na pominięciu psychologii doświadczalnej w badaniach literaturoznawczych zaważyła także dzisiejsza perspektywa, gdzie (inaczej niż to miało miejsce na uniwersytetach końca XIX wieku) już na poziomie instytucji starannie oddziela się nauki ścisłe od humanistycznych. Wskutek fałszywej analogii badania empiryczne nad zmysłową, indywidualną percepcją zdawały się sytuować zbyt daleko od katedr filologicznych czy środowisk artystycznych, aby uznać ich zasięg oddziaływania na twórczość czy krytykę literacką okresu Młodej Polski za dostatecznie istotny. Współcześnie to psychoanaliza zdaje się też najpowszechniejszym punktem odniesienia do refleksji na temat modernistycznych poszukiwań psychologicznych, przez co w teoriach wielu spośród przedstawicieli środowiska naukowego początku XX wieku wskazuje się głównie ich proto-freudowskie elementy⁴.

- ² Można wskazać kilka prac, które w bardziej bezpośredni sposób przywołują psychologię doświadczalną jako kontekst dla przemian zarówno filozoficznych, jak i *stricte* literackich epoki: M. Rembowska-Pluciennik, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Toruń 2012, s. 31–44; D. Makuch, *Wokół pojęcia fantazji. Południe XIX wieku i przemiany idealizmu*, Warszawa 2018; K. Sadowska, *Lwowska krytyka literacka 1890–1914. Tendencje i problemy*, Warszawa 2015. We wszystkich wymienionych pracach omawiany model badań psychologiczno-empirycznych pozostaje co prawda ważnym, ale właśnie kontekstem dla modernistycznych przemian, nie zaś bardziej bezpośrednim źródłem wielu ze zmian, jakie dokonały się w filozoficznym czy literackim dyskursie przełomu wieków.
- ³ B. Dobroczyński, T. Rzepa, *Historia polskiej myśli psychologicznej. Gałązki z drzewa Psyche*, Warszawa 2009, s. 96–97.
- ⁴ O związkach Abramowskiego z psychoanalizą pisali Bartłomiej Dobroczyński i Mira Marcinów, z kolei o Ludwice Karpińskiej i jej potencjalnej roli w transferze teorii Freuda do polskiego dyskursu psychologicznego – Lena Magnone, Edyta Dembińska i Krzysztof Rutkowski. W obu przypadkach w większej mierze niż o bardziej bezpośrednich podstawach ich pracy badawczej, czyli o psychologii doświadczalnej, pisano o ich tekstach w kontekście fascynacji psychoanalizą. Zob. B. Dobroczyński, M. Marcinów, *Niezabliźniona rana Narcyza. Dyptyk o nieświadomości i początkach polskiej psychoanalizy*, Kraków 2018; L. Magnone, *Emisariusze Freuda. Transfer kulturowy psychoanalizy do polskich sfer inteligentkich przed drugą wojną światową*,

Tak w ogólnym ujęciu przedstawiałyby się najważniejsze powody, dla których psychologia eksperymentalna konsekwentnie pozostawała dotychczas na marginesie zainteresowań historyków literatury. Tymczasem o danym paradygmacie naukowym należałoby pomyśleć inaczej – w pierwszej kolejności jako o doświadczeniu pokoleniowym, będącym udziałem większości kluczowych postaci środowiska polskiej akademii przełomu wieków. Edward Abramowski, Kazimierz Twardowski, Władysław Heinrich, Adam Mahrburg, Jan Władysław Dawid, Julian Ochorowicz czy mniej pamiętane dzisiaj Józefa Krzyżanowska-Kodisowa oraz Anna Wyczółkowska to główni aktorzy zarówno życia naukowego na uniwersytetach na ziemiach polskich, jak i wzmożonego transferu teoretycznego psychologii doświadczalnej, jaki dokonał się w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku. Prowadził on przede wszystkim przez uczelnie z obszaru niemieckojęzycznego, gdzie znaczna część przyszłych środowisk intelektualnych i akademickich zapoznawała się z najnowszymi tendencjami naukowymi, na polskie uniwersytety. Adaptowano jednak nie tylko określone protokoły laboratoryjnych doświadczeń, a stojący za nimi szerszy światopogląd epistemologiczny, który rozlewał się następnie na coraz to dalsze kręgi działalności intelektualnej i kulturotwórczej.

W niniejszym artykule pragnę przyjrzeć się jednej z wielu możliwych linii tego transferu, prowadzącej zarówno z Uniwersytetu Wiedeńskiego do Lwowa, jak i z terenu psychologii doświadczalnej do modernistycznej refleksji krytycznoliterackiej.

Wiedeń – Lwów

Wpływ Franza Brentana na kształtowanie się światopoglądu naukowego Kazimierza Twardowskiego uchodzi w badaniach z zakresu historii polskiej filozofii oraz psychologii za oczywistość. Lata spędzone przez niego na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Wiedeńskiego (1885–1889) uważa się za czas formacyjny dla przyszłego założyciela szkoły lwowsko-warszawskiej, na długie lata określający kierunek jego działalności dydaktycznej oraz filozoficznej po objęciu stanowiska na Uniwersytecie Lwowskim w 1895 roku. To od swojego mistrza, pod którego opieką przygotował rozprawę doktorską *Idee und Perzeption. Eine erkenntnis-theoretische Untersuchung aus Descartes* (1892), przyjął on zasadnicze elementy własnych refleksji filozoficzno-psychologicznych. Wedle Ryszarda Jadczaaka, wpływ Brentano i jego uczniów szczególnie widoczny jest w jego późniejszej pracy habilitacyjnej *Zur Lehre vom Inhalt und Gegenstand der Vorstellungen* (1894), gdzie od wiedeńskiego psychologa zapożycza Twardowski, w największym skrócie, jego aparat po-

jęciowy: „przekonanie o owocności analitycznych metod filozofowania, realizm, klasyczną definicję prawdy, program psychologii deskryptywnej wraz z koncepcją intencjonalnych aktów psychicznych, obiektywizm aksjologiczny”⁵. Jak podkreślał badacz, „można przyjąć, że przeprowadzone przez Twardowskiego w *Zur Lehre...* rozważania stanowiły element teorii powstających na gruncie tzw. szkoły austriackiej i różnych odłamów brentanistów, a w pewnej mierze i fenomenologii Husserla”⁶.

W świetle problematyki niniejszego artykułu ważniejsze od (dobrze już opisanych w badaniach⁷) zależności między poglądami Twardowskiego i Brentano są działania, jakie przyszedł założyciel szkoły lwowskiej podjął już na Uniwersytecie Lwowskim. Jako wówczas zadeklarowany psycholog, będący pod silnym wpływem poglądów swego dawnego promotora i po odbyciu dodatkowych studiów u Wilhelma Wundta w Lipsku oraz Carla Stumpfa w Monachium, konsekwentnie dążył on do założenia miejscowego laboratorium psychologii eksperymentalnej. Jedne z pierwszych jego wykładów uniwersyteckich – *O złudzeniach wzrokowych*, prowadzonych przez Twardowskiego w roku akademickim 1898/1899 – przez lata uważane były za założycielskie dla tego typu, pierwszej na ziemiach polski placówki⁸. Oficjalnie pracownia psychologiczna powstała jednak o wiele później, bo w 1907 roku, przy częściowym wsparciu innego brentanisty – Alexiusa Meinonga, kierującego katedrą filozofii w Grazu. Z zachowanej korespondencji wynika, że udzielił on Twardowskiemu wielu wskazówek co do technicznego wyposażenia placówki⁹. Niezależnie od późniejszej zmiany kierunku jego zainteresowań nauko-

⁵ R. Jadczyk, *O kontaktach naukowych szkoły lwowskiej Kazimierza Twardowskiego z filozofią niemiecką*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filozofia” 1993, nr 15 (264), s. 34–35.

⁶ Tamże.

⁷ Zob. J.J. Jadacki, *Semiotyka deskryptywna Kazimierza Twardowskiego. Analiza krytyczna*, „Ruch Filozoficzny”, t. 46, 1989, nr 3; tegoż, *Semiotyka deskryptywna Kazimierza Twardowskiego. Baza metafizyczna. Rekonstrukcja teorii*, „Edukacja Filozoficzna” 1990, t. 10; T. Rzepa, *Psychologiczne poglądy Kazimierza Twardowskiego*, „Studia Philosophiae Christianae” 1991, nr 27/2, s. 163–175; J. Czerny, *Brentanizm i jego recepcja w filozofii europejskiej*, Katowice 1987; tegoż, *Kazimierz Twardowski – współtwórca brentanowskiego programu filozofii*, Wrocław 1990.

⁸ O kontrowersjach związanych z tym, kogo należałoby uznać za „pierwszego polskiego Wundta” oraz treści tego wykładu, opisywanego w kontekście zarówno rozwoju psychologii doświadczalnej na ziemiach polskich, jak i nowoczesnej problematyki widzenia pisałam w innym artykule. Zob. S. Borowska-Kazimiruk, *Początki psychologii eksperymentalnej na Uniwersytecie Lwowskim a problem nowoczesnego widzenia*, w: *Modernizmy Europy Środkowo-Wschodniej: coraz szersze marginesy*, red. E. Paczoska, I. Poniatowska, Warszawa 2020, s. 287–306.

⁹ R. Jadczyk, dz. cyt., s. 37.

wych, Twardowski konsekwentnie rozwijał działalność laboratorium. W 1904 roku osobiście wizytował on pracownie psychologiczne w Grazie, Pradze, Halle, Würzburgu, Wrocławiu, Lipsku, Getyndze i Paryżu¹⁰. W późniejszych latach to jego uczniowie – Władysław Witwicki czy Leopold Blaustein – nadawali w swoich listach relacje z Lipska czy Berlina: z przeprowadzanych tam eksperymentów psychologicznych oraz opisy nowoczesnego wyposażenia placówek, wartych do zaimplementowania we lwowskiej pracowni¹¹. O szczególnie intensywnym przez niego adaptowaniu psychologii doświadczalnej świadczy nie tylko działalność instytucjonalno-organizacyjna, lecz także dydaktyczna. Do realizowanego przez niego programu wykładów z pierwszych lat działalności na Uniwersytecie Lwowskim, obok zajęć bliższych historii filozofii, zaliczały się również takie zajęcia, jak *Psychologia uczuć* (semestr zimowy 1897), *Zasadnicze pojęcia psychofizyki* (semestr letni 1898) czy *Zasadnicze zagadnienia teorii poznania i metafizyki* (semestr zimowy 1899), w czasie których przybliżał on tłumnie gromadzącym się na salach wykładowych studentom najnowsze teorie psychologii doświadczalnej. Do grona pierwszych słuchaczy Twardowskiego należał między innymi Ostap Ortwin – jedna z pierwszoplanowych postaci środowiska literackiego Lwowa, wieloletni wydawca w Księgarni Polskiej (1905–1915) oraz prezes lwowskiego oddziału Związku Zawodowego Literatów Polskich (1934–1939).

Studiował on pod okiem Twardowskiego dwukrotnie. Po raz pierwszy –

¹⁰ Tamże.

¹¹ Leopold Blaustein przebywał przez kilka miesięcy na przełomie 1927–1928 w Berlinie, gdzie uczęszczał na seminaria Maxa Wertheimera i Wolfganga Köhlera, organizowane w Instytucie Psychologicznym. Tak pisał o przeprowadzanych tam doświadczeniach z użyciem kamery filmowej: „Uważam, iż środek ten świetnie ułatwia konkretne wyobrażenie sobie przedmiotów badań, zwiększa również kontrolę innych uczonych nad przeprowadzanymi eksperymentami itd. Chciałbym bardzo przyczynić się do zaprowadzenia tego u nas”. R. Jadczyk, *Uczeń i nauczyciel: z listów Leopolda Blausteina do Kazimierza Twardowskiego z lat 1927–1930*, w: „...a mądrości zło nie przemoże”, red. J.J. Jadacki, B. Markiewicz, Warszawa 1993, s. 23–24. Z kolei Witwicki tak referował swoje obserwacje z lipskiego laboratorium Wundta w 1902 roku: „Co do robienia ich [aparatów do doświadczeń – przyp. S.B.-K.] na własną rękę, to myślę dalej, że wiele z nich można by istotnie skonstruować we Lwowie samemu z niewielkim nakładem pieniędzy. Byleby prąd elektryczny mieć do rozporządzenia, trochę pieniędzy na rzeczy, których samemu zrobić niepodobna, np. metalowe konstrukcje, zegary itp., a przy tym **dużo czasu i miejsca** nieco, toby można wiele prac eksperymentalnych wykonywać we Lwowie na miejscu”. W. Witwicki, *List do Kazimierza Twardowskiego z dnia 14.VI.1902r.*, Archiwum Kazimierza Twardowskiego, Archiwum Połączonych Bibliotek, <http://www.archiwum.wfis.uw.edu.pl/archiwum/archiwum-kazimierza-twardowskiego/korespondencja-naukowa/tom-43-witwicki/> [dostęp: 2021–09–30].

jako uczestnik seminarium filozoficznego w roku akademickim 1897/1898, czyli właśnie w okresie szczególnie intensywnego implementowania przez Twardowskiego psychologii doświadczalnej w mury Uniwersytetu Lwowskiego, oraz przy okazji działalności krytyka literackiego w Czytelni Akademickiej w latach 1897–1900. Skalę przemożnej siły oddziaływania Twardowskiego na studentów, należących do kierowanego przez niego kółka filozoficznego, oraz żywego zainteresowania psychologią najlepiej oddaje zmiana, jaka zaszła w programie prezentacji na zebraniach członków. W sprawozdaniu za rok 1901/2 wymieniono tytuły takich referatów: *O wyobraźni twórczej na podstawie Ribota* oraz *Sprawozdanie z rozprawy Lippsa pt. Selbstbewusstsein; Empfindung und Gefühl* M. Olszewskiego, *Psychologia wobec filozofii i fizjologii według rozprawy Profesora Twardowskiego, O etyce Holzapfla* H. Münzera czy *Z psychologii tłumy wg Gustawa Le Bona* Bator¹². Słusznie zatem zauważa Katarzyna Sadkowska, że „już samo przytoczenie tematów [prezentacji – przyp. S.B.-K.] odsłania źródła inspiracji krytyki lwowskiej i świadczy o tym, że estetyczną refleksję o krytyce i literaturze budowano, opierając się na stanie ówczesnej nauki, głównie psychologii”¹³. Stwierdzenie to szczególnie zdaje się dotyczyć właśnie Ortwina, który w późniejszych latach podjął dalszą edukację uniwersytecką na Wydziale Filozoficznym w latach 1904–1907. Uczęszczał w tym czasie między innymi na prowadzone przez Twardowskiego kursy, takie jak *Metody badań naukowych* czy *Wstęp do psychologii eksperymentalnej*. Jego dobrą znajomość współczesnej mu psychologii i szerokie horyzonty jego naukowych poszukiwań potwierdzają zachowane po krytyku notatki, gdzie obok wrażeń z lektury Lombroso czy *Wiek nerwowego* Paolo Montegazzy znaleźć można zapis wykładu Twardowskiego ze *Wstępu do psychologii eksperymentalnej*¹⁴, okraszony wieloma osobistymi

¹² K. Sadkowska, dz. cyt., s. 47.

¹³ Tamże, s. 46.

¹⁴ Fragmenty z notatek Ortwina dokładnie odzwierciedlają strukturę wspomnianego wykładu Twardowskiego. Por. O. Ortwin, *Materiały warsztatowe, notatki i wypisy dot. historii socjologii i psychologii. Pocz. XX w.*, Archiwum Ostapa Ortwina, Lwowska Naukowa Biblioteka im. W. Stefanyka NAN Ukrainy. Oddział Rękopisów, Zespół 73, http://bazy.oss.wroc.pl/kzc/view_fond.php [dostęp: 2021-09-30]; K. Twardowski, *Wstęp do psychologii eksperymentalnej. Kolegium czterogodzinne, półrocze zimowe, 1904/5*, nr spisu inw. P.13,2, Archiwum Cyfrowe Połączonych Bibliotek, <http://www.archiwum.wfis.uw.edu.pl/archiwum/archiwum-kazimierza-twardowskiego/wyklady-uniwersyteckie/wstep-do-psychologii-eksperymentalnej> [dostęp: 2021-09-30]. W czasie zajęć Twardowski nie tylko referował historię rozwoju psychologii doświadczalnej i opisywał jej metody badawcze, ale poruszał także zagadnienia związane ze zmysłową (szczególnie nacowną), indywidualną percepcją.

komentarzami streszczenia *Z psychologii jednostki twórczej* Przybyszewskiego czy *Zarys krytyki naukowej* Émile'a Hennequina – propozycji psychologiczno-socjologicznej analizy dzieła sztuki, zadłużoną tyleż w teorii Taine'a, co także Théodule-Armanda Ribota, Wundta i innych przedstawicieli psychofizjologii¹⁵.

Wpływ tak Twardowskiego, jak i współczesnej Ortwinowi psychologii miał, wedle Sadkowskiej, przejawiać się głównie w jego metodzie krytycznoliterackiej – tendencji do „obiektywizacji podstaw krytyki literackiej”¹⁶, sposobie „myślenia o utworze literackim jako autonomicznym wytworze konkretnego człowieka i efekcie jego czynności psychicznych”¹⁷. W dalszej części swojego artykułu postaram się pokazać, że w rzeczywistości inspiracje płynące z psychofizjologii sięgałyby jednak znacznie dalej. Recenzja Ortwina *O stylu i metodzie „Oziminy” Wacława Berenta. Przyczynek do teorii powieści* to tekst najwyraźniej odślanający filozoficzne diagnozy, wynikające wprost z epistemologicznych przewartościowań, jakie zaszły w polu psychologii empirycznej.

Perspektywa i światłości

W swojej recenzji, która ukazała się na łamach krakowskiej „Krytyki” Jan Dąbrowski obwieszczał wielki powrót „Proteusza literatury polskiej”, który oddaje w ręce czytelnika dzieło wybitne, choć tym razem niepozabawione artystycznych wad. Podobnie zatem jak w przypadku *Próchna*, jak pisze Dąbrowski, „pozostawaliśmy pod urokiem wielkiego dzieła, pod hipnotyzującym czarem jego piękności – i z tego jedynie wrażenia zdać mogliśmy sprawę”. Jednocześnie to właśnie styl *Oziminy* okazał się najbardziej problematycznym wymiarem powieści. Krytyk zwraca uwagę przede wszystkim na kompozycję powieści – aż nazbyt przemyślaną i wystudiowaną:

Nie pozostawiono w niej nic z tego, co było pierwszym rzutem myśli, zarysem pierwotnego pomysłu, nic, co by w późniejszym przejrzeniu utworu chłodnym już spojrzeniem traciło świeżość pierwotną. Pozostało to, co ostać się mogło, jako obraz skończony, bez zarzutu, zarówno zimnemu wejrzeniu i refleksji, jak i urokowi pierwszego wrażenia dostępny. Lecz stąd pewna sztywność, skamieniałość poszczególnych obrazów. Występują one z ram zbyt silnie, odrywają się od całości. Mimo kompozycji tak niezmiernie skondensowanej, stłoczenia w jeden szereg bezpośrednio następujących po sobie scen, pamięć nasza nie wskrzesza we wspomnieniu *Oziminy* jako całości. Występują w pamięci poszczególne obrazy – cisnąc się wszystkie razem na plan pierwszy.¹⁸

¹⁵ O. Ortwin, *Materiały warsztatowe...*

¹⁶ K. Sadkowska, dz. cyt., s. 208.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ J. Dąbrowski, *Wacława Berenta „Ozimina”*, „Krytyka” 1911, t. 30, z. 3, s. 178.

Recenzja Dąbrowskiego dobrze zdaje sprawę z podstawowych trudności, jakie napotykali pierwsi recenzenci *Ozimy*¹⁹. Narracja nastawiona raczej na projektowanie trudnych do bezpośredniego przełożenia na słowa, wizualnych **wrażeń** nie była w prozie Berenta czymś nowym. Kłopotliwym okazał się jednak sposób, w jaki programował on ich czytelniczy odbiór. Kondensacja następujących po sobie scen, poluzowanie między nimi związków przyczynowo-skutkowych oraz hierarchii ważności – oto wadliwe cechy kompozycji, które krytyk opisuje poprzez analogię do porządku wizualnego.

Gdyby nie decyzja redaktora naczelnego krakowskiej „Krytyki”, w miejscu ostatecznie pochwalnej recenzji Dąbrowskiego znalazłby się zupełnie inny tekst – *O stylu i metodzie „Ozimy” Wacława Berenta. Przyczynek do teorii powieści* Ortwina. Przesłany do redakcji rękopis został odrzucony przez Wilhelma Feldmana, który (przynajmniej wedle samego Ortwina) „wobec najwyższych matadorów z pontyfikatu naszej literatury [...] nie uznawał stanowiska krytycznej, rzeczowej analizy, i żądał bezwzględnie bałwochwalczej czołobitności”²⁰. Jego treść znana była zatem jedynie wąskiemu gronu słuchaczy lwowskiego Związku Naukowo-Literackiego, gdzie krytyk zreferował swoje główne zastrzeżenia względem powieści Berenta w roku jej premiery. Ostatecznie artykuł ujrzał światło dzienne wiele lat później, bo w wydanym w 1936 roku tomie *Próby przekrojów*. Czytany był już wówczas raczej jako jedno z ważniejszych świadectw oryginalności krytycznoliterackiego warsztatu lwowskiego krytyka. Z perspektywy czasu bowiem negatywna ocena

¹⁹ Manfred Kridl pisał o *Oziminie* w podobnym tonie: „Trudno jest podać treść ostatniej powieści Berenta. Rzecz cała bowiem składa się z szeregu **obrazów** [podkr. S.B.-K.], stanowiących wprawdzie zwartą pod względem kompozycyjnym całość, ale pozbawionych fabuły powieściowej w zwyczajnym tego słowa znaczeniu. Przeważa w nich element wizjonersko-malarski, zewnątrz łączy je w całość bał u bogatego finansisty warszawskiego, wewnątrz – problemat „duszy polskiej”. [...] Na tło, z przepychem kolorystyki kreślonej zabawy tanecznej – rzucane projekcje dusz przeważnie spróchnistych, bogata galeria zgnilizny i beznadziejności”. Zob. M. Kridl, *Berent Wacław, „Ozimina”, „Książka. Miesięcznik poświęcony krytyce i bibliografii polskiej”* 1911, nr 6, s. 246. Bogaty katalog innych recenzji *Ozimy* przedstawiła w swojej rozprawie Iwona E. Rusek. Spis ten badaczka podsumowała następująco: „Przytoczone teksty krytyczne w jednoznaczny sposób wskazują, że na temat *Ozimy* ukształtowany został pogląd, wedle którego jest to powieść dziwna, niejednoznaczna i w gruncie rzeczy niezrozumiała dla czytelników”. Zob. I.E. Rusek, *Życia lampy niewygasłe. Studium o „Oziminie” Wacława Berenta*, Warszawa 2017, s. 15–31.

²⁰ O. Ortwin, *O stylu i metodzie Ozimy Wacława Berenta. Przyczynek do teorii powieści*, w: *Programy i dyskusje lwowskiej krytyki literackiej 1896–1914. Antologia*, oprac. K. Sadkowska, Warszawa 2015, s. 216.

Oziminy o ustabilizowanej już pozycji arcydzieła zdawała się zwyczajnie nie-trafiona²¹.

Chociaż każdy z autorów kierował się podobnym przeczuciem i sięgał po zbliżone pomysły krytycznoliterackie – nawiązań do innych, przede wszystkim wizualnych porządków reprezentacji – to prowadziły one ostatecznie ku odmiennym konkluzjom. O ile bowiem u Dąbrowskiego bliżej nieokreślone „obrazy” *Oziminy* oznaczały jedynie „zamknięcie myśli w symbolu pięknym i ciekawym, choć nieprzystępnym”²², o tyle Ortwin sięgnął po bardziej precyzyjne terminy z zakresu historii sztuki, udatniej charakteryzujące kłopotliwy styl pisarski Berenta. W przeciwieństwie do Dąbrowskiego zatem, który oddzielał kwestie formalne powieści od jej warstwy problemowej, wprowadzonej zresztą ostatecznie do diagnozy stanu społecznego i intelektualnego rozkładu pokolenia modernistów, Ortwin stawiał sobie zupełnie inny cel – rozpracowanie autorskiego światopoglądu na drodze analizy właśnie estetycznej warstwy utworu. Bliższa analiza specyficznej, użytej przez niego terminologii odsłania też, jak będę się starała pokazać, odmienne stawki tej krytycznoliterackiej wiwisekcji. Omówienie stylu i metody pisarskiej Berenta posłużyły w tekście za punkt wyjścia do określenia charakterystycznego dla danego momentu historycznego modelu komunikacji literackiej, zachodzącej na linii pisarz – dzieło – czytelnicy. Warto zatem skrupulatnie rozpatrzyć każdy z elementów Ortiwnowskiej krytyki, by dociec natury zmian, jakie wedle autora zaszły na terenie literackiej produkcji i wymiany idei.

Za podstawowe kategorie swojej krytycznoliterackiej analizy lwowski krytyk przyjął **perspektywę** i **światłocień**. Posłużyły mu one nie tyle za bezwiednie narzucające się metafory, odnoszące się do bliżej nieokreślonej „obrazowości” czy „wrażeniowości” prozy Berenta, co jako adekwatniejsze do analizowanej prozy narzędzia *par excellence* literaturoznawcze.

Brak perspektywy w powieści odnosiłoby się przynajmniej do dwóch aspektów kompozycji. W pierwszej kolejności problematyczną okazała się organizacja czasu i przestrzeni. Zarzut Ortwiną nie sprowadza się do prostej krytyki założenia fabularnego, aby akcję utworu osadzić w jednym tylko domu Niemanów, a opisywane wydarzenia ograniczyć do jednej nocy. Chodziłoby raczej o niedobór kontekstu, głębszej i szerszej płaszczyzny zdarzeniowej, do której dany moment miałby odsyłać. Można bowiem, jak pisze Ortwin „w skrajnym uproszczeniu i śmiałym skrócie odemknąć widnokraj rozległy na cały splot stosunków, rzucić snop światła z przeszłości i klinem reflektora wbić się w mgłę przyszłości pewnego osobnika czy pewnej zbiorowości”²³. W tym

²¹ J. Kleiner, *Ostap Ortwin*, „Pamiętnik Literacki” 1946, s. 306.

²² J. Dąbrowski, dz. cyt., s. 179.

²³ O. Ortwin, *O stylu...*, s. 217.

zresztą stwierdzeniu lwowski krytyk streszcza jedno w ważniejszych wymagań, jakie stawiał on wobec literatury. Niezależnie od miejsca czy trwania powieściowej historii, powieść powinna przedstawić dany wycinek rzeczywistości w jego momencie kulminacyjnym. Chodziłoby o takie zestawienie elementów świata przedstawionego, jakie podtrzymywałyby jego składowe w ciągłym, wzajemnym napięciu znaczeń. Dopiero w takiej konstelacji terazniejsze zdarzenia zdolne są przywołać żywą przeszłość, a zarazem otwierają możliwość wejrzenia w przyszłość. Tylko wtedy też dzieło literackie mogłoby być prawdziwie „wiecznotrwale obecne” – nie tyle orzekać o doraźnych problemach współczesności, co dotyczyć samego jej nerwu, bardziej uniwersalnej istoty portretowanej kwestii. To właśnie od powieściowej perspektywy zależy więc, czy rzeczywistość powieściową ożywi zbiorową pamięć, czy przemienia się jedynie we wspomnienia – słabe echa przeszłych, kluczowych dla danej wspólnoty wydarzeń. **Pamięć** i **wspomnienie** to ważna dla Ortwinia opozycja, decydująca o powodzeniu danego literackiego przedsięwzięcia. Jeżeli pamięć przywołuje się poprzez ruch – komplikacje zdarzeń, gry między bohaterami, pytanie i odpowiedź, zawołanie i jego echo, to wspomnienie jest „opowiedziane tylko, jakby martwe i bez koloru ciała, jakby niedokrewne, odebrane od przeżyć, głuche i wydestylowane, bez żywej, **naocznej** przeszłości; są obawy i nadzieje w powietrzu zawieszane, na obłokach cieniem szarym malowane, bezmiąższone i bezkorzenne, żadnej żywej, naocznej nie rokującej przyszłości. Nic tu nie świadczy o tym, że ta przeszłość była, zostawiając żywy ślad po sobie, lubo wspomnienia napomykają o wypadkach, które się zdarzyły”²⁴.

Wedle Ortwinia zatem rolą pisarza jest swoiste przejrzenie terazniejszości, wydobycie na światło dzienne jedynie tych z niej faktów, wplecionych w bardziej uniwersalną sieć znaczeń o decydującej dla przyszłości wadze. Wspomnienia tymczasem to wielość wydarzeń o chwilowej zaledwie wartości, takich, które są tylko „muzealnym wytworem życia”²⁵ – poświadczają o swoim czasie raczej na zasadzie ornamentu czy kolorytu danego momentu historycznego, nie o samej jego treści.

Dla krytyka perspektywa nie jest zatem tylko literackim zabiegiem kompozycyjnym, zaledwie porządkującym poszczególne plany opowieści. To przede wszystkim forma zarządzania zbiorową pamięcią – uruchamiania przeszłości za pośrednictwem przemyślnie zestawionych elementów terazniejszości. Termin ten dotyka czegoś więcej niż tylko samej literatury, albo inaczej: lokuje literaturę w samym sercu szerszego procesu wytwarzania wspólnotowej tożsamości w oparciu o narrację spleającą historię i terazniejszość w je-

²⁴ Tamże, s. 218.

²⁵ Tamże.

den proces samopoznania. Tworzonej zresztą przy aktywnym współudziale samej złożonej z czytelników wspólnoty, która faktyczną głębię świata przedstawionego i ukrytych za nim znaczeń musi dopiero poznać w trybie lektury, w odniesieniu do własnych doświadczeń czy wiedzy: „Schematyzuje on [czytelnik – S.B.-K.] postacie powieści w formuły oderwane, w definicje, wyraża sobie pojęcia o ich »charakterze«, o ich trybie życia poza terenem powieści, jakby miał do czynienia z rzeczywistymi osobnikami, poza tą fikcją istniejącymi, traktuje je jako przedstawicieli i ogólne typy i mierzy stopień ich moralności lub wartości biologicznej czy społecznej, oznacza położenie ich na duchowej mapie kultury narodowej, ich rolę, ich »reprezentatywność«”²⁶.

Czytelnikowi przypada w udziale ciągłe zderzanie świata przedstawionego z tym zewnętrznym: własnym doświadczeniem, wiedzą i sądami, życiem społecznym oraz historią zbiorowości, do której przynależy. Aktywnie przesącza on fikcję przez rzeczywistość; z bezpiecznego dystansu literatury przygląda się i przeżywa na nowo wydarzenia o wadze zasadniczej dla wspólnoty, do której przynależy. Ta aktywna rola czytelników w przetwarzaniu oraz porządkowaniu materii danego utworu przesądzałyby właśnie o wytwarzaniu samostanowiącej o swojej tożsamości zbiorowości, rozpoznającej czy projektującej we wspólnym wysiłku i w toku lektury odbicie samej siebie. Rolą autora jest zatem stworzenie tak zaprojektowanej przestrzeni powieściowej, w ramach której możliwe będzie pełniejsze zrozumienie warunków historycznych i teraźniejszych tejże wspólnoty zaistnienia, a także śmiało odkrywanie potencjalnych kierunków jej rozwoju. Tymczasem *Oziminie* zbywa, zdaniem Ortwina, na tego rodzaju głębi. Już zawczasu wyroki o zdarzeniach, bohaterach i świecie przedstawionym powieści zostały przez autora powieści wydane, zaś odbiorcy pozostaje jedynie krążyć między stale ferowanymi przez postaci sądami i presupozycjami. Rzeczywistość powieści Berenta została z góry uporządkowana, oceny zostały już wydane, a szanse na reлектurę konstytutywnych dla zbiorowości elementów – pogrzebane. Sam tylko brak perspektywy stanowi zatem podwójną formę sabotażu możliwości zaistnienia wspólnotowej, wytwarzanej w toku lektury tożsamości. Unieвозмоwia się jej bowiem przejście w lustrze powieściowej fikcji, projektującej zarazem jej przeszły, teraźniejszy i potencjalny, przyszły obraz, a tym samym – samoidentyfikację.

Brak światłocienia z kolei, powiązany z problematycznym niedostatkiem perspektywy, koresponduje z tym, o czym pisał Dąbrowski. Ortwin również zauważa, że w analizowanym utworze wszystkie jego elementy zdają się równoważne, a przez to zupełnie nieznaczące:

²⁶ Tamże, s. 220.

W budowie powieści czyni się to w ten sposób, że materia osnowy zagęszcza się w pewnych punktach węzłowych, na które rzuca się pełny snop światła. Inne momenty powieści służą tylko za przejściowe wiązadła, za przygrywki, pauzy, przy których autor i czytelnik zatrzymują się mimochodem, nie przywiązując do nich zbytecznej uwagi i znaczenia [...]. W takim to podziale światłocienia przebija się skala wartości duchowych autora, miara jego proporcji, hierarchia jego upodobań artystycznych i zainteresowań umysłowych.²⁷

Szczególnie ostatnie zdanie o faktycznym znaczeniu światłocienia odróżniałoby jednak stawianą przez Ortwina diagnozę twórczości Berenta od tej, napisanej piórem recenzenta „Krytyki”. Zgadza się oni co do kwestii odmiennych sposobów ekspozycji części składowych świata *Oziminy*, stojących w kontrze do zwyczajowych zasad kompozycji powieści – zaniedbania pośrednich dla fabuły momentów na rzecz ostrego naświetlenia tych kluczowych, co skutkowało wrażeniem natłoku i nadmiaru. I tym razem lwowski krytyk posuwa się w swej analizie o wiele dalej. Jeżeli bowiem pojęcie perspektywy odnosiło się przede wszystkim do potencjalnej czytelniczej wspólnoty, to za pośrednictwem terminu światłocienia Ortwin charakteryzuje szczególną, a zarazem charakterystyczną dla danego momentu historycznego kondycję samego podmiotu piszącego. Szereg użytych przez Berenta zabiegów stylistycznych jest konsekwencją nie jedynie autorskiej decyzji artystycznej, a określonej postawy światopoglądowej pisarza, którego charakteryzuje tymi słowami:

Oto niechybnie typ, który skutkiem niedoboru czy zaników instynktów i odruchów życiowych stoi poza nawiasem czynnych, reakcję uczuć i namiętności rodzących zainteresowań się sprawami życia, typ, co zerwawszy automatyczną, samorzutną łączność z sprężynami zabiegów ludzkich, wycofał się z terenu, na którym można i trzeba bezpośrednio zaważyć na szali, i z ubocza jako absolutny świadek, widz i obserwator przygląda się aktorom żywego dramatu i **stwierdza**. W tym oddaleniu wszystko staje się dlań równie obojętnym przedmiotem jednako **obojętnego widzenia** i przedstawiania rzeczy sztuką słowa, wszystko jest równie godnym podkreślenia widowiskiem.²⁸

Zastanawiająca w tym fragmencie recenzji *Oziminy* jest seria specyficznie ujętych, krytycznoliterackich przesunięć: z kwestii samej tylko, wewnątrz-noliterackiej kompozycji powieści na zewnętrzne względem niej problemy światopoglądowe autora, z procesu pisania na uprzedni względem niego moment ustanawiania relacji pisarza z rzeczywistością, z podmiotu piszącego na podmiot **widzący**. To na poznawczym, jednostkowym etapie sankcjonowania pozycji autora jako obserwatora, zanim jeszcze pierwsze słowa zaczną

²⁷ Tamże, s. 221.

²⁸ Tamże, s. 223, wyróżn. S.B.-K.

zaczerniać strony przyszłej powieści, rozstrzygać się ma wedle Ortwina ostateczna forma powieści. I odwrotnie: styl *Oziminy* z jej brakiem perspektywy i światłocienia są „swoistym przejawem umysłowości, wynikającym z całego jego, pod tym względem klasycznie typowej, indywidualności, z właściwego mu **patrzenia i widzenia** świata rzeczy i ludzi, którym wszystko jego twórczość na wskroś jest przesiąknięta”²⁹. Oryginalność ortwinowskiego przesunięcia zasadza się przede wszystkim na tym, że reguły poznawania i opisywania przez literata świata określane są tu jako techniki patrzenia, a nie pisanie. Żeby dookreślić światopoglądową pozycję autora, należałoby w tym miejscu przyjrzeć się zatem bliżej kolejnej, wprowadzanej przez Ortwina opozycji: widzenia i intuicji.

Wedle lwowskiego krytyka, „postrzeganie” świata byłoby procedurą, w ramach której „ginie zainteresowanie dla człowieka jako aktora i siły działającej, a budzi się przesadna żądza widzenia osób i rzeczy”. „Widzieć” – to wedle Ortwina wycofać się ze świata na pozycję obserwatora, a nie uczestnika życia; z zewnątrz przyglądać się beznamiętnie jedynie jego powłoce. Niczym w laboratoryjnej próbówce rzeczy i ludzie wyrwani zostają wówczas z ich naturalnych, nieoczywistych i ukrytych przed okiem systemów naczyń połączonych. W tak określonym, nowym, sztucznym środowisku podlegać mogą dowolnym procedurom badawczym, zdeterminowanym jednak przez potrzeby oka do „wzięcia rzeczy w posiadanie”. – podporządkowania istnienia temu, co jest odbierane jedynie poprzez zmysły:

Hipertrofią czystego widzenia i kunsztownego słowotwórstwa dotknięta organizacja artystyczna podporządkowuje wszystkie inne wartości wrażeniom zmysłowym, co najmniej zaś zaciera proporcje, stępią wrodzony zmysł hierarchii i wypacza orientacyjne linie wytyczne, utrudniając sobie dostęp do wnętrza świata moralnego [...] Proces życia w swym miąższu uchwytany jest tylko intuicji, na wewnętrznej solidarności z nim ugruntowanej.³⁰

„Widzenie” to zatem określona pozycja egzystencjalna, zespół praktyk pozorowanego tylko uczestnictwa w tym, co wspólnotowe. Pozornego, bo opartego jedynie na markowaniu zaangażowania w diagnozowaniu realnych, trapiących zbiorowość problemów. Tak naprawdę rozpoznania, oparte na żądzy widzenia, a nie przeżycia, prowadzą do wyników w najlepszym wypadku połowicznych, w najgorszym – fałszywych, wydanych arbitralnie i bez rozeznania w faktycznym stanie rzeczy. Pisarz-obszawator nie ma zresztą ambicji do podjęcia takiego wyzwania, bo jego wysiłkom przyświecają inne założenia. Pisał Ortwin, że „dla tego typu urodzonych zbiegów i dobrowolnych

²⁹ Tamże, s. 224, wyróżn. S.B.-K.

³⁰ Tamże, s. 225.

emigrantów, porzucających z temperamentu rolę czynnych, o sieć zdarzeń zahaczających aktorów, całe życie ma tylko jedną rację bytu: **być widowskim, być materiałem ich sztuki**³¹. W tym stwierdzeniu wybrzmiewa siła kreślonej przez krytyka opozycji między widzeniem a intuicją. Intuicja jest synonimem głębokiego i prawdziwego przeżycia teraźniejszości. Tylko na drodze pozazmysłowego poznania możliwe jest wniknięcie w świat idei czy afektów, składających się na prawdę o ogólnym dla danej zbiorowości doświadczeniu. Jedynie jednostka wiedzona intuicją zdolna jest dotrzeć do niejawnych fundamentów, określających podstawy funkcjonowania wspólnoty, do której przynależy. W takim ujęciu dzieło literackie byłoby z kolei medium, gdzie jednostkowe rozpoznania i wydobyte na powierzchnię znaczenia podlegałyby dalszym, już zbiorowym negocjacjom. Tymczasem oko narzucać będzie sztuce literackiej zupełnie inne cele – przeskalowywania rzeczywistości podług tego, co estetycznie spektakularne, stylistycznie okazałe, wyczelowane żmudną pracą w materii słowa.

Chorobą przesadnej estetyzacji dotknięta zostaje nie tylko pozbawiona perspektywy i światłocienia architektonika utworu, lecz także język. Słowo nie spełnia w *Oziminie* swoich funkcji wymiany doświadczeń oraz znaczeń: „Przestaje być ono aktem dramatycznym człowieka, jego działaniem i przedłużeniem jego fizjognomii duchowej, jego mimiki i gestykulacji. Wyodrębnia się i autonomizuje, staje się swoistym materiałem i artystycznym narzędziem zarazem, w którym i za pomocą którego artysta wykuwa na płaszczyźnie języka projekcje wizji swego świata. [...] Do specjalnego celu sztuki musi się przystosować, nagiąć, naturę swą wewnętrzną przełamać”³².

W pewnym sensie język powieści Berenta, podobnie jak brak perspektywy czy światłocienia, dotyczyłby braku przestrzeni. Tego rodzaju mowa, jak pisał Ortwin, zostaje pozbawiona podstawowej dla niej funkcji swobodnej wymiany idei. Odcięte od żywej komunikacji słowo, zaprzęgnięte do pracy na rzecz czysto kreacyjnej wizji autora i samej tylko idei wyższej sztuki przekształca się w przedmiot estetycznej przyjemności. Staje się podporządkowanym wrażeniom zmysłowym obiektem, który swoim bizantyjskim przepychem zatrzymuje uwagę odbiorcy na powierzchni przedstawianych zjawisk. Tylko przedstawia – nie tyle nawet odautorski punkt widzenia, co w większej mierze artystyczne aspiracje pisarza. Wyczelowana kompozycji i prze-myślnie wykoślawiona składnia stanowią gotowe, zakleszczone we własnym artyzmie dzieło, zamknięte na dalsze czytelnicze ingerencje. Tak przemyślana pod względem językowym całość po raz kolejny dotyczyć miałyby potencjalnej wspólnoty odbiorców, o której interesy z taką zaciętością dopomina

³¹ Tamże, s. 225, wyróżn. oryginału.

³² Tamże.

się lwowski krytyk. Słowo nie jest już przestrzenią dialogu – tak wewnątrz świata przedstawionego, jak i w szerszym planie komunikacji literackiej. Charakterystyczny dla prozy Berenta i opisany szczegółowo przez Magdalenę Popiel zabieg, aby powieściowemu bohaterowi posługiwali się jedynie paraliżującym wszelki dialog frazesem³³, w *Oziminie* zdaje się sięgać dalszych, już zewnętrznych wobec świata przedstawionego planów budowania porozumienia. W szerszej perspektywie powieściowy język miałby bowiem odbijać żywą, zbiorową myśl, dynamizować jej nieustanną cyrkulację i wzbogacać jej treść. Wspólny dla danej zbiorowości język w „życiowej swej roli jako środka czysto porozumiewawczego i wymiennego”³⁴ zostaje przechwycony i przekształcony w artystyczne tylko narzędzie konstruowania literackiego spektaklu. Na terenie powieści dochodzi zatem do zerwania potencjalnych linii porozumienia oraz ścieżek mediacji znaczeń, a pozbawiona swych językowych spoiw wspólnota staje się niema. Narzędzie dialogu stało się obiektem, a akt lektury zamieniono na samą tylko obserwację. W *Oziminie* mowie można się tylko przyglądać i zgodnie z autorską intencją – jedynie ją podziwiać.

Literacki spektakl

W tym miejscu dochodzimy do sedna stawianej przez Ortwina diagnozy, znacznie wykraczającej poza samą tylko analizy *Oziminy*. Jan Dąbrowski, podobnie jak wielu innych krytyków, pisał o drugiej powieści Berenta jako o swego rodzaju portrecie polskich intelektualistów, niezdolnych do zawiązania narodowej wspólnoty. Tymczasem oryginalna analiza Ortwina zmierza do innych wniosków – tego, że w istocie to sama powieść stanowiłaby sabotaż takiej możliwości. Diagnozuje on nowe, literackie środowisko komunikacyjne, które tekst literacki tyleż odtwarza, co także je produkuje. W ramach nowego pola wymiany idei uprzednie kanały komunikacji uległy rozkładowi, a w miejsce dotychczasowych jej aktorów – autora i czytelnika, między którymi mediował tekst – wprowadzono nowy typ nowoczesnej podmiotowości, o odmiennych, już naocznych, a nie intuicyjnych strategiach recepcji.

Nie ma też nic przypadkowego w stosowanych przez niego, z pozoru tylko obcych literaturze terminach. Światłości i perspektywa odnoszą się tyleż do bolączek struktury narracyjnej powieści, co odsyłają dalej – do źródeł nowej, wyłaniającej się wraz ze zwrotem antypozytywistycznym i wypracowywanej na gruncie obowiązującego w tym czasie paradygmatu badań psychologii doświadczalnej podmiotowości. Za niekończącymi się, laboratoryj-

³³ M. Popiel, *Ironia, paradoks i „człowiek dostojny”*. „Próchno” Wacława Berenta, w: tejże, *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1999.

³⁴ O. Ortwin, *O stylu...*, s. 225.

nymi testami możliwości zmysłowego, przede wszystkim naocznego poznania rzeczywistości stała bowiem nie tylko ambicja opisanego złożonego, jednostkowego systemu zjawisk psychologicznych. W ten model badań wpisana była także intencja modernizacji form odnajdywania się jednostki w świecie. Pole widzenia stało się zarazem polem walki z dysfunkcjami aparatu widzenia i mechanizmów poznania w ogóle. Ortwin z właściwą sobie przenikliwością dojrzał w *Oziminie* odbicie tej znaczącej zmiany, jaka dokonała się w polu naukowym końca XIX wieku, a która w kolejnych dekadach rozlewała się na coraz to dalsze kręgi światopoglądu epoki. Zauważa, że nowoczesnym praktykom widzenia, mającym bezpośrednie przełożenie na specyficzną poetykę prozy Berenta, znacznie bliżej do laboratoryjnych form zarządzania pojedynczym spojrzeniem – tzn. celowego izolowania oraz indywidualizowania widzenia – niż do swobodnej, nieco melancholijnej obserwacji paryskiego flanera. Literatura zaś, w tym samym stopniu co nowe formy masowej kultury wizualnej, uczestniczy w transmisji i upowszechnianiu tego nowego, naocznego modelu poznania dalej – ku czytelnikowi, któremu pozostało już tylko podziwianie tego na wskroś nowoczesnego, literackiego widowiska.



Sylwia Borowska-Kazimiruk (University of Warsaw)
ORCID: 0000-0002-5855-3228, e-mail: s.borowskaka@uw.edu.pl

EXPERIMENTAL PSYCHOLOGY AND THE DEVELOPMENT OF
LVIV LITERARY CRITICISM. THE CASE OF OSTAP ORTWIN

ABSTRACT

The aim of this article is to present the theoretical transfer that took place at the turn of the 19th and 20th centuries in several scientific and cultural fields. The first link was the University of Vienna, where Franz Brentano taught his research method of empirical psychology and under whose informal supervision Kazimierz Twardowski prepared his doctoral dissertation (1894). Twardowski then developed the original views of his master at the University of Lviv where he founded one of the first Polish laboratories of experimental psychology. Twardowski constitutes the second link in the transfer of experimental psychology to Polish science. One of them was Ostap Ortwin, one of the most important representatives of Lviv literary criticism and the last link in the migration of psychological theory. The article shows how psychological theory shaped the development of Polish literary modernism.

KEYWORDS

experimental psychology, Kazimierz Twardowski, Ostap Ortwin,
modernizations of vision, Waclaw Berent

