

**Uniwersytet w Białymstoku
Wydział Filologiczny**

**Sebastian Kochaniec
Nr albumu 54483**

**„ESTETYKA ŻYCIA CODZIENNEGO”.
BIOGRAFIA, MYŚL ESTETYCZNA I SZTUKA PISARSKA
STANISŁAWA MACHNIEWICZA**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr. hab. Jarosława Ławskiego
w Katedrze Badań Filologicznych „Wschód – Zachód”

Białystok 2017

*Rodzicom – Krzysztofowi i Lilli oraz mojej przyszłej żonie Annie,
za cierpliwość, wsparcie i wiarę we mnie.*

Spis treści

WSTĘP.....	5
ROZDZIAŁ PIERWSZY. STANISŁAW MACHNIEWICZ I JEGO DZIEŁO.....	23
1. Elementy biograficzne.....	23
1.1. Młodość i rozwój kariery publicystycznej.....	23
1.2. W kierunku <i>Estetyki życia codziennego</i>	53
2. Dzieło w zarysie.....	64
2.1. Rys twórczości.....	64
2.2. Estetyk czy literat?.....	73
2.3. Miejsce Machniewicza w dyskursie historycznoliterackim. Kontekst epoki.....	75
2.4. Epoka przemian w krytyce literackiej i artystycznej.....	91
2.5. Estetyczna struktura dzieła.....	107
2.5.1. <i>Estetyka życia codziennego</i> jako dzieło sztuki?.....	111
2.6. Stylistyka tekstu.....	117
2.6.1. Polifoniczne instrumentarium języka Stanisława Machniewicza.....	119
2.6.1.1. Instrumentarium pozytywistyczne.....	121
2.6.1.1.1. Scjentyzm i obiektywizm.....	121
2.6.1.1.2. Praca u podstaw.....	127
2.6.1.2. Instrumentarium młodopolskie.....	130
2.6.1.2.1. Emocjonalizm i impresjonizm.....	130
2.6.1.2.2. Literackie aspekty tekstu.....	136
2.6.1.2.2.1. Kompozycja dzieła. Topos wędrówki zmysłów.....	140
2.6.1.2.2.2. Środki stylistyczne.....	147
2.6.1.3. Stylistyczno-retoryczne instrumentarium lat 1918 – 1939.....	154
2.7. Gatunek.....	162
ROZDZIAŁ DRUGI. STANISŁAW MACHNIEWICZ W ŚRODOWISKU ESTETYCZNYM.....	181
1. Wśród klasyków estetyki polskiej.....	181
2. Przedmiotowe uwarunkowania przeżyć i wartości estetycznych.....	189
2.1. Przedmiot przeżycia estetycznego.....	194
2.2. Wobec przedmiotowych uwarunkowań przeżycia estetycznego.....	198
3. Zagadnienie typologii przedmiotów i doznań estetycznych.....	209

4.	Możliwości ontologicznego istnienia przedmiotu przeżycia estetycznego.....	221
4.1.	Problematyka ontologii przedmiotu estetycznego w <i>Estetyce życia codziennego</i>	225
ROZDZIAŁ TRZECI. PODSTAWY ESTETYKI.....		233
1.	Forma.....	233
1.1.	Forma jako odpowiedni układ elementów.....	239
1.2.	Forma jako przedmiot w spostrzeżeniu.....	244
1.2.1.	Aprioryczna własność umysłu.....	247
1.2.2.	Dzieło sztuki jako forma widzialności.....	249
1.2.3.	Podmiotowe uwarunkowania apriorycznych form widzenia.....	256
1.3.	Wartości użytkowe formy.....	261
1.3.1.	Maszyna i jej produkt.....	271
2.	Piękno.....	274
2.1.	Zarys dziejów problematyki piękna w refleksji estetycznej.....	274
2.2.	Wypowiedzi o pięknie.....	279
ROZDZIAŁ CZWARTY. ŚLADY RECEPCJI.....		300
1.	Epoka (1934 – 1935).....	300
1.1.	Środowisko pedagogiczne.....	300
1.2.	Idea Machniewicza a wychowanie estetyczne.....	302
1.3.	<i>Recenzja polemiczna</i> Bolesława Micińskiego.....	309
1.4.	<i>Z kilku uwag o sztuce</i> w „Miesięczniku Kościelnym”.....	325
2.	Recepcja w latach 60. XX wieku.....	330
2.1.	<i>W poszukiwaniu stylu epoki</i> Jerzego Kossaka.....	330
3.	Recepcja współczesna.....	349
3.1.	<i>Maniacy aut.</i> O pięknie samochodu.....	349
3.2.	<i>Estetyka życia codziennego</i> w kanonie klasyków estetyki polskiej.....	351
3.3.	<i>Projekt przypomnienia estetyki</i> Sława Krzemienia-Ojaka.....	357
3.4.	Estetyczne postrzeganie rzeczywistości a estetyzacja świata.....	365
ZAKOŃCZENIE.....		373
BIBLIOGRAFIA.....		378

WSTĘP

Podjętą w niniejszej dysertacji problematykę można by zamknąć w lapidarnych sformułowaniach – „człowiek i sztuka”, „rola sztuki w życiu człowieka”. Określenia te wydają się adekwatne wobec postawy, poprzez którą twórczość artystyczną rozumie się jako otaczającą człowieka – w rzeczach małych, jak i wielkich – atmosferę¹. Składa się na nią sposób czucia, myślenia i rozumienia rzeczywistości (na tle której sztuka powstaje). Te intelektualno-emocjonalne pierwiastki, znajdując swoje ujście w artystycznie opracowanej materii, tworzą element kultury zapisanej w formie sztuki. Innymi słowy, sztuka powstaje poprzez pewien specyficzny stosunek podmiotu artystycznego do rzeczywistości, który w pierwszej chwili spostrzega i doświadcza jej sensualnie, a następnie przetwarza intelektualnie, czego wyraz daje w tak a nie inaczej opracowanej formie. Syntetycznym uzewnętrznieniem takiej kreatywnej relacji jest dzieło sztuki pojmowane jako artystyczna forma widzialności².

Ów sposób konceptualizacji sztuki i definiowania jej przedmiotu wydaje się niezwykle aktualny wobec efemerycznej, trudnej do jednoznacznego osądu i wymykającej się uniformizacji pojęciowej, twórczości artystów pierwszej dekady XXI wieku. Podejście takie nie wartościuje bowiem dzieł, ale wprowadza unifikacyjny system deskrypcji wszelkiej twórczej aktywności. Pozwala postrzegać otaczającą człowieka realność jako ikonosferę, którą tworzą zarówno tak zwane sztuki wysokie, jak i użytkowe. Sztuką są bowiem wyeksponowane w muzeach i galeriach przedmioty, ale także c o d z i e n n o ś ć w s w o i m w y m i a r z e m a t e r i a l n y m. Powyższy system rozumienia i umiejętnego postrzegania sztuki został stworzony ponad 80 lat temu, w latach 30. XX wieku, w dziele zatytułowanym *Estetyka życia codziennego. Zarysy estetyczne i zagadnienia sztuki współczesnej* (1934).

¹ S. Machniewicz, *Estetyka sztuka i handel*, [w:] tegoż, *Estetyka życia codziennego*, Lwów 1934, s. 308.

² Zob. S. Machniewicz, *O dziele sztuki*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 53 – 54. Pojmowanie dzieła sztuki jako artystycznej formy widzialności stanowi jedno z podstawowych założeń formalizmu estetycznego reprezentowanego przez rzeźbiarza Adolfa von Hildebranda (1847–1921) oraz filozofa i krytyka sztuki Konrada Fiedlera (1841–1895). Akcentowali oni proces postrzegania, dowodząc różnic między wyglądem a rzeczywistością, twierdząc, iż artysta nie jest imitator natury, lecz kreatorem formy poprzez swoją – podwyższoną percepcją – siłę intelektualnej koncentracji, dzięki którym tworzy nowy porządek formalny. Tak pojmowana forma dzieła nie jest tylko ładną powierzchnią, ale tworem szczególnego rodzaju, bo autonomiczną i kształtowaną widzialnością. Na temat wpływu tej koncepcji na środowisko estetyczne lat 1917–1930 zob. D. Wasilewska, *W stronę formalistycznej metody analizy dzieł sztuki*, [w:] tejże, *Przełom czy kontynuacja? Polska krytyka artystyczna 1917 – 1930 wobec tradycji młodopolskiej*, Kraków 2013, s. 191–205.

Autorem tej publikacji jest publicysta i pedagog, który w „nowoklasycznym” VII Gimnazjum lwowskim prowadził lekcje z języka polskiego, kaligrafii, łaciny, a także naddobowiązkowe zajęcia z estetycznej percepcji dzieł sztuki – Stanisław Jacek Machniewicz (1886–1943).

Urodzony w Zakliczynie nad Dunajcem, syn Kazimierza Machniewicza i Marii Droszcz. Postać nietuzinkowa i aktywnie udzielająca się w życiu kulturalnym międzywojennego Lwowa. W latach 1900 – 1905 kształcił się w lwowskim Gimnazjum im. Franciszka Józefa. Po ukończeniu szkoły gimnazjalnej studiował filozofię, polonistykę i historię sztuki na Uniwersytecie Lwowskim oraz innych ośrodkach edukacyjnych w Europie: we Fryburgu, Genewie oraz Paryżu. Poliglota i podróżnik. Znał języki: grekę i łacinę, biegle władał włoskim, niemieckim i francuskim. Dobrze znał Italię, Hiszpanię, Anglię, Francję i Niemcy. Od roku 1911 pracował jako nauczyciel gimnazjalny w Żółkwi a następnie we Lwowie. Wykładowca w Państwowym Instytucie Przemysłowym we Lwowie oraz Szkole Głównej Gospodarstwa w Snopkowie. Krytyk literacki i artystyczny, eseista, autor przekładów, rozpraw naukowych i szkiców popularnych. Swoje główne dzieło – *Estetykę życia codziennego* wydał w roku 1934. Po wybuchu wojny we wrześniu 1939 roku wraz z całą swoją rodziną – małżonką Jadwigą Sobel, oraz synami Andrzejem i Jackiem prowadził działalność konspiracyjną. Aresztowany przez gestapo w 1942 roku został osadzony w więzieniu we Lwowie, a następnie, w roku 1943, przewieziony do obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu, w którym zmarł. Pozostawił po sobie liczne pisma rozproszone po czasopiśmie epoki oraz dzieło swojego życia stanowiące *summę* jego myśli estetycznej, wspomnianą *Estetykę życia codziennego*³.

Zarysowany powyżej system percepcji sztuki nie powstał więc w ośrodku akademickim. Nie jest wobec tego też dziełem badacza posiadającego profesorski tytuł. Stworzył go człowiek, który umiał patrzeć i widzieć to, co – jak sam pisał – widzieć należało: piękno współczesności we wszystkich jego przejawach; od najdrobniejszych przedmiotów codziennego użytku, przez dzieła sztuki malarskiej, rzeźbiarskiej i architektonicznej po piękno ulicy wielkiego miasta, wyrażającego ducha współczesnego człowieka. Patrzył więc, widział i opisywał wszelkie oznaki rozkwitającego w pierwszych dekadach XX

³ Powyższe informacje podaję za sporządzonym przez Sława Krzemienia-Ojaka rysem biograficznym zamieszczonym w jego projekcie przypomnienia estetyki Stanisława Machniewicza, zob. S. Krzemień-Ojak, *Projekt estetyki życia codziennego Stanisława Machniewicza. Przypomnienie*, [w:] S. Machniewicz, *Wybór pism estetycznych*, pod red. K. Wilkoszewska, oprac., i wstęp S. Krzemień-Ojak, Kraków 2012, s. VII–VIII.

wieku piękna współczesności. Piękna, które dla nas, obecnie, stanowi przejaw codzienności, którą odbieramy nierzadko z obojętnością.

Jak się okazuje, pasywna jest nie tylko nasza postawa estetyczna wobec codzienności, ale także stosunek dyskursu współczesnej humanistyki wobec postaci i dzieła lwowskiego publicyisty. Nikt nie opracował do tej pory szerzej jego biografii, nie sporządził spisu publikacji, nie podjął się krytycznej analizy twórczości, a przede wszystkim określenia statusu jego dzieła i zawartej w nim myśli tak od strony dyskursu estetycznego, jak i analizy literaturoznawczej. Od momentu wydania *opus magnum* myśli estetycznej Machniewicza w 1934 roku, oraz tragicznej śmierci w obozie koncentracyjnym w roku 1943, do dnia dzisiejszego, nie ukazała się publikacja podejmująca refleksję nad dziełem i życiem twórcy idei umiejętnego widzenia piękna w jego codziennym wymiarze. Istnieją więc powody, aby Machniewicza i jego *Estetykę życia codziennego* przypomnieć i przywrócić im należyte miejsce w dyskursie polskiej historii estetyki, literatury, jak i krytyki sztuki. Zadanie to o tyle istotne, że publicystyka Stanisława Machniewicza stanowi jeden z brakujących elementów polskiej krytyki artystycznej i myśli o sztuce pierwszych dekad XX wieku. Refleksja nad jego osobą i twórczością stanowić może wobec tego uzupełnienie mającego wciąż wiele niedopowiedzianych miejsc pejzażu twórczości literackiej pierwszych dekad nowego stulecia, opisywanego pod szeroko rozumianym hasłem twórczości modernistycznej⁴.

Uzasadnienie wyboru tematu pracy. Podstawowe cele

Jedną z ważnych prób przypomnienia idei *Estetyki życia codziennego* jest opracowany przez Sława Krzemienia-Ojaka pod redakcją Krystyny Wilkoszewskiej w roku 2012 *Wybór pism estetycznych* Stanisława Machniewicza. Wziąwszy jednak pod uwagę jego ponad 80-letnią nieobecność w dyskursie humanistycznym, stosunek zawartych tam informacji jest wprost proporcjonalny do pojawiających się nowych pytań i niedomówień⁵. Przede wszystkim należy zwrócić uwagę na to, że *Wybór pism estetycznych* został

⁴ Zob. D. Wasilewska, *Kształtowanie się nowej świadomości estetycznej, Instrumentarium krytyki artystycznej międzywojnia*, [w:] tejsze, *Przełom czy kontynuacja? Polska krytyka artystyczna 1917 – 1930 wobec tradycji młodopolskiej*, Kraków 2013.

⁵ S. Machniewicz, *Wybór pism estetycznych*, por. red. K. Wilkoszewska, oprac. i wstęp S. Krzemień-Ojak, Kraków 2012.

opublikowany w cyklu wydawniczym „Klasyki Estetyki Polskiej”, legitymizując tym samym postać lwowskiego publicyisty jako klasyka, za którego, po tak długiej nieobecności powinien Machniewicz zostać uznany.

Poza tym, wspomniana publikacja to nie wybór pism rozproszonych Machniewicza, ale zmodyfikowany pod względem wydawniczym przedruk jego dzieła z 1934 roku. Redaktorzy tomu opuszczają także to, co w analizie i współczesnej recepcji *Estetyki życia codziennego* wydaje się być niezwykle istotne – usytuowanie postaci jej autora oraz jego twórczości w dyskursie zarówno estetycznym, jak i literaturoznawczym. Sław Krzemień-Ojak i Krystyna Wilkoszewska słabo akcentują bowiem fakt, że główne dzieło Machniewicza tworzy publicystyka, na którą składa się eseistyka oraz krytyka literacko-artystyczna. Nie ulega jednak wątpliwości, że *Wybór pism estetycznych*, a w głównej mierze zawarty tam *Projekt przypomnienia estetyki życia codziennego* autorstwa Krzemienia-Ojaka, to publikacja nadal istotna dla współczesnej recepcji myśli estetycznej Stanisława Machniewicza. Jednakże mimo przypomnienia idei *Estetyki życia codziennego*, lapidarnego zarysowania biografii jej twórcy, przedstawione wcześniej aspekty związane z jego długoletnią nieobecnością w dyskursie humanistycznym pozostają nadal aktualne. Stanowią tym samym nadrzędny asumpt do poważnej, naukowej refleksji nad jego osobą i dziełem, która nie będzie ograniczać się w tej pracy wyłącznie do przypomnienia jego osoby i zarysowania kontekstów twórczości.

Wszystkie z zasygnalizowanych powyżej problemów składają się na treść dysertacji zatytułowanej „*Estetyka życia codziennego*”. *Biografia, myśl estetyczna i sztuka pisarska Stanisława Machniewicza*. Koncentrować będziemy się w niej, po pierwsze, na próbie odtworzenia meandrów biografii autora *Estetyki życia codziennego*, po drugie – charakterystyce prezentowanej myśli estetycznej na tle dominujących w latach 1890–1934⁶ tendencji, a także usytuowaniu twórczości w dyskursie historyczno-literackim, z wyszczególnieniem charakterystycznych dla jego pisarstwa elementów poetyki tekstu. Wobec tego nadrzędnymi celami niniejszej rozprawy są: wyjaśnienie meandrów biograficznych oraz podjęcie refleksji nad twórczością lwowskiego publicyisty od strony estetycznej i literaturoznawczej. Tak ukierunkowane rozważania wiążą się jednocześnie

⁶ Zaprezentowany przedział czasowy warunkują przede wszystkim lata życia Stanisława Machniewicza: 1886–1943, a także przypadający na przełom XIX i XX wieku oraz pierwsze dekady nowego stulecia okres kształtowania się jego stanowiska estetycznego oraz poglądów na sztukę i literaturę. Poza tym lata 1890–1934 to także okres który współtworzą trzy, znamienne epoki literackie: pozytywizm, Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne, których zróżnicowana poetyka dyskursu krytyki literackiej kształtowała wczesny i dojrzały styl pisarstwa autora *Estetyki życia codziennego*. Rok 1934, na który przypada wydanie dzieła życia Machniewicza, stanowi swoiste zwieńczenie jego twórczości.

z próbą uzupełnienia niedopowiedzianych miejsc w krajobrazie polskiej literatury pierwszych dekad XX wieku, a zwłaszcza krytyki artystycznej.

Nadrzędną determinantą do podjęcia refleksji nad twórczością Machniewicza był przede wszystkim heteronomiczny, trudny do jednoznacznego ujęcia status jego dzieła. *Estetyka życia codziennego* została wydana nakładem Państwowego Wydawnictwa Książek Szkolnych i traktowana była wobec tego jako podręcznik lub pomoc naukowa. Z kolei jej zasadniczą treść tworzy publicystyka Machniewicza od 1918 roku, która dopiero w latach 30. została podporządkowana idei spajającej całość książki w jedno: „Zamiarem jej wprowadzić jak najszerze koła czytelników w dziedziny nie zawsze docenianych i rozumianych sztuk plastycznych, a więc architektury, malarstwa, rzeźby i wszelkiego rodzaju sztuki użytkowej”⁷ – pisze Machniewicz. Autor kładzie więc duży nacisk na walory dydaktyczne i poznawcze: „Spełni swój cel [*Estetyka życia codziennego*]⁸ w tym tylko razie, jeśli zdoła otworzyć na piękno sztuk plastycznych te oczy, które dotychczas patrzyły i mimo chęci najszerszej piękna nie widziały. Jeśli ktokolwiek po jej przeczytaniu spojrzy spojrzeniem widzącym i rozumiejącym w przeszłość i teraźniejszość różnorodnych wytworów plastycznej myśli człowieka, jeśli pokocha piękno dawne i nowe, wówczas cel książki zostanie w pełnej mierze osiągnięty”⁹.

Czy *Estetyka...* jest wobec tego podręcznikiem szkolnym, czy może swoistym kompendium wiedzy na temat estetycznych aspektów poznawania piękna współczesności? Na ten problem zwrócił uwagę Sław Krzemień-Ojak, który w *Projekcie przypomnienia* pisze, że książka Machniewicza nie była regularnym podręcznikiem, lecz raczej kierowaną do szerokiego odbiorcy pomocą dydaktyczną¹⁰. Zwraca również uwagę na to, że autor stawia odbiorcy wysokie wymagania między innymi za sprawą podawanych w oryginale cytatów z francuskiego, niemieckiego i łaciny. „Pod wieloma względami – pisze Sław Krzemień-Ojak – ten podręcznik przypomina więc dzisiejsze kompendia przeznaczone raczej dla słuchaczy uczelni wyższych”¹¹. Autor *Projektu przypomnienia* zwraca ponadto uwagę iż podręczniki szkolne są mało twórcze, uzupełniają bowiem znany stan wiedzy¹². „Tekst Machniewicza natomiast popularyzuje coś, co wcześniej nie istniało:

⁷ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 7.

⁸ Przypis autora.

⁹ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, dz. cyt., s. 11; wszystkie cytowane w dysertacji treści z dzieł Stanisława Machniewicza podawane są z uwspółcześnioną pisownią.

¹⁰ Zob. S. Krzemień-Ojak, *Projekt estetyki życia codziennego Stanisława Machniewicza. Przypomnienie*, dz. cyt. s. XVIII.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże.

Aby koncepcję estetyki życia codziennego upowszechnić, autor musiał ją stworzyć”¹³. Wobec tego trudny do jednoznacznego ujęcia status dzieła Machniewicza jest tutaj jednym z powodów podjęcia refleksji nad jego twórczością.

Kolejnym impulsem do analizy *Estetyki życia codziennego* okazała się podjęta przez jej autora próba stworzenia jednolitego systemu percypowania sztuki w momencie, gdy kultura artystyczna epoki znajduje się w procesie nieustannych przeobrażeń. Ruchy awangardowe zaczynają dominować w środowisku twórczym, coraz wyraźniej zarysowując linię demarkacyjną oddzielającą je od XIX-wiecznej i wcześniejszej tradycji artystycznej. Z kolei wpływy tej ostatniej, jej znajomość pozostają nadal wyznacznikiem ludzi kulturalnych¹⁴. Do tego dochodzą nurty zmierzające do kojarzenia kultury wysokoartystycznej z kulturą codzienną. Postęp techniczny zaś radykalizuje relacje między przemysłem i sztuką, dając jednocześnie wyraz swojej sile. Wobec zaistniałej sytuacji Machniewicz proponuje pomost pomiędzy tradycją a innowacją, objawiający się w umiejętnym postrzeganiu sztuki dawnej oraz tego, co proponuje współczesność. U m i e j ę t n o ś ć w i d z e n i a związana jest z kolei z proponowaną przez niego metodologią schematycznego, opartego na pierwiastkach konstrukcji i dekoracji, systemu postrzegania sztuki. Co zaś tyczy się wspomnianej techniki, widzi w niej stylotwórcze możliwości współczesnej epoki, która – jak sam zauważa – za nic ma już romantyczne, przepełnione nostalgią piękno gajów, górskich samotni i obłoków. Piękno to ustępuje poezji nowoczesnej ulicy, wielkiego miasta, po którym pędzi – w postaci automobili – twórcza myśl artysty-inżyniera¹⁵.

Równie istotnym asumptem do podjęcia refleksji nad dziełem Stanisława Machniewicza, przede wszystkim w dyskursie literaturoznawczym, jest stylistyczna polifoniczność poetyki jego tekstów. Autor *Estetyki życia codziennego* przedstawia się bowiem jako twórca niezwykle hybrydyczny w momencie, gdy próbujemy lokalizować jego

¹³ Tamże.

¹⁴ We wszystkich warstwach ówczesnej kultury wizualnej, od teorii do praktyki, zachodziły wielorakie procesy. Wystąpienia skrajnej awangardy, jej antagonistyczny stosunek do prestiżu wielkiej tradycji artystycznej generowały sytuację, w której sztuki wizualne znajdowały się w stanie nieustannej przemiany, trudnej do racjonalnej oceny. Wzmagala się ilość nurtów zmierzających do utożsamiania kultury wysokoartystycznej z codzienną, w której prym wiodła wytwarzana fabrycznie tandeta. Powstał Werkbund i Bauhaus. Postęp techniczny radykalnie zmieniał relacje pomiędzy przemysłem i sztuką. Zmianie ulegał status dzieła sztuki i sposób jego rozumienia; zob. Z. Baranowicz, *Wstęp*, [w:] tejsze, *Polska awangarda artystyczna 1919 – 1939*, Warszawa 1975; S. Morawski, *Awangarda XX wieku – dawna i nowa*, „Miesięcznik Literacki” 1975, nr 3; S. Morawski, *Awangarda artystyczna (o dwóch formacjach XX wieku)*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wybr., i opr. Piotr, J. Przybysz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2007; P. Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, Kraków 2006, R. Kraus, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, Gdańsk 2011.

¹⁵ S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 179.

twórczości w dyskursie historycznoliterackim. Okazuje się, że prezentowany przez niego sposób konceptualizacji sztuki, kształtowany przez pozytywistyczny scjentyzm, wyraża się w stylistycznej różnorodności wyrażenia tej myśli, jaką ukształtowała poetyka młodopolska. Z kolei dwudziestolecie nadało Machniewicza wypowiedzi o sztuce, stylistyczno-retoryczną formę. W tym właśnie kontekście przedstawia się on jako publicysta, którego twórczość stanowi doskonały przykład wewnętrznego zróżnicowania okresu lat 1890 – 1934, kiedy to mamy do czynienia z jednoczesnym przełomem i kontynuacją wpływów modernistycznych na literaturę dwudziestolecia.

Machniewicz jest publicystą, którego charakteryzuje nie tylko hybrydyczność poetyki i różnorodność stylistyczna, ale przejawiające się w pracach zróżnicowane instrumentarium krytyka sztuki i estetyka. Objawia się ono chociażby w tym, że jako formalista i krytyk skrajnych ruchów awangardowych (to jest kubizmu i abstrakcjonizmu) w swoim projekcie estetyki życia codziennego dąży do propagowania idei podobnych do tych, jakie prezentowała awangarda właśnie. Chęć zjednania sztuki z życiem, w jego przekonaniu, miała doprowadzić do odrodzenia się dawnych, zatraconych związków pomiędzy egzystencją a sztuką. Jest ona tożsama z dadaistycznym programem wprowadzenia sztuki w życie, podniesienia statusu przedmiotu codziennego użytku do rangi dzieła sztuki. Intrygująca w myśli Machniewicza jest wobec tego pewnego rodzaju przewrotność, polegająca na tym, że realne życie pragnie przekształcić on na sztukę, a tradycyjną materię artystyczną (malarstwo, rzeźba, architektura) pozbawić artystycznej iluzji i poprzez sztukę utylitarną wprowadzić do twórczości artystycznej szeroko pojętą realność.

Podsumowując, impulsem do podjęcia badań nad postacią i myślą estetyczną Stanisława Machniewicza były: cel, który przyświeca propagowanej w jego dziele idei, związany z nim system postrzegania zjawisk estetycznych i wynikająca z niego niezwykle aktualna definicja sztuki. Ponadto, polifoniczność stylistyczna jego tekstów oraz wszelkie elementy związane z literackimi aspektami jego dzieła. Możemy więc powyższe inspiracje sprowadzić do refleksji nad estetycznymi i literaturoznawczymi rozważaniami nad dziełem Stanisława Machniewicza. Niniejsza „pograniczna” dysertacja została podzielona na cztery rozdziały zatytułowane kolejno: *Stanisław Machniewicz i jego dzieło*, *Stanisław Machniewicz w środowisku estetycznym*, *Podstawy estetyki* oraz *Ślady recepcji*.

Zanim przejdę do charakterystyki i omówienia treści poszczególnych rozdziałów pracy, a także zastosowanej w niej metodologii, pragnę, w stosunku do zarysowanych powyżej celów niniejszej dysertacji, zwrócić uwagę na skromność podejmowanego

w niej zamiaru badawczego. W swoich rozważaniach, ukierunkowanych na zbadanie życia i twórczości Stanisława Machniewicza, koncentruję się głównie na próbie jak najdokładniejszego odtworzenia biografii autora *Estetyki życia codziennego* oraz analizie jego dzieła życia pod kątem refleksji nad poglądami estetycznymi, co motywowane jest ich legitymizacją jako klasyki polskiej myśli estetycznej.

Podkreślam, że Stanisław Machniewicz i jego dzieło byli nieobecni w dyskursie humanistyki polskiej przez ponad 80 lat. Do roku 2012 – momentu wydania jego *Wyboru pism estetycznych*, nikt nie podjął szerszych badań nad twórczością autora *Estetyki życia codziennego*. Zawarte w powyższej publikacji informacje zebrane przez Sława Krzemienia-Ojaka w *Projekcie przypomnienia* dzieła Machniewicza są z jednej strony niezwykle cenne i inspirujące. Z drugiej, lapidarne i wybiórcze. Domagają się głębokiego przemyślenia, rozwinięcia i komentarza, co staram się w niniejszej dysertacji przedstawić. Wobec tego pragnę zaakcentować, iż przedstawioną tu wiedzę na temat Stanisława Machniewicza, zebraną z różnych sfer związanych z jego życiem i twórczością, trzeba było zdobywać od podstaw. Należało ustalić kwestie rudymenarne w oparciu o informacje podane przez Sława Krzemienia-Ojaka, a także odwołując się do pamięci i archiwów potencjalnych świadków (rodziny), których najpierw należało odnaleźć.

Sztuka ta powiodła się w roku 2013, gdy poszukując informacji na temat synów Stanisława Machniewicza – Jacka i Andrzeja, natrafiłem na internetowy blog zatytułowany „Cały jestem z miasta”¹⁶. Autor w jednym z wpisów pochodzącym z 17 stycznia 2012 roku informuje, iż jego ojciec przebywając w obozie koncentracyjnym Mauthausen przyjaźnił się z Jackiem Machniewiczem (synem Stanisława). Pod opublikowanym tekstem, opisującym przebieg znajomości więźniów, komentarz dodał Dominik Machniewicz, wnuk Andrzeja – brata Jacka, a prawnuk Stanisława Machniewicza. Poprzez kontakt z Dominikiem udało się dotrzeć do wnuka autora *Estetyki życia codziennego* – mieszkającego w Gdańsku, Krzysztofa Machniewicza. Wgląd w archiwum rodzinne, w którego jest posiadaniem, oraz uzyskanie wielu informacji na temat życia Machniewiczów w międzywojennym Lwowie pozwolił na ustalenie wielu, wydawało się, niemożliwych do zdobycia informacji.

Mimo ustalenia wielu, nieznanych dotychczas faktów z życia Stanisława Machniewicza, odnalezienia wielu rozproszonych po czasopiśmie epoki tekstów, refleksja nad twórczością autora *Estetyki życia codziennego* pozostaje kwestią otwartą. Zupełnie

¹⁶ Zob. <http://calyjestemzmiasta.blogspot.com/2012/01/jacek-machniewicz.html> (dostęp na: 17.07. 2017).

niezbadany jest wątek kariery literaturoznawczej Machniewicza, którą zapowiadała jego twórczość publicystyczna i krytyczno-literacka do 1916 roku. W niniejszej dysertacji – przypominam – koncentrujemy się głównie na życiu oraz sztuce pisarskiej Machniewicza w kontekście jego poglądów estetycznych oraz tego, co i w jaki sposób pisał o ikonosferze pierwszych dekad XX wieku.

Charakterystyka poszczególnych rozdziałów pracy

W rozdziale pierwszym, traktującym zarówno o życiu, jak i dziele Stanisława Machniewicza, podjęta zostanie przede wszystkim próba odtworzenia biografii autora *Estetyki życia codziennego*. Do tej pory bowiem informacje o życiu i przebiegu kariery literackiej Machniewicza były bardzo lapidarne. Do roku 2012, czyli od momentu opracowania przez Sława Krzemienia-Ojaka *Projektu przypomnienia estetyki życia codziennego Stanisława Machniewicza*, dysponowaliśmy jedynie krótką, autorską notatką przesłaną przez lwowskiego publicystę do redaktorów *Współczesnej kultury polskiej* – Michała Sobeskiego i Antoniego Peretiatkowicza¹⁷. Informacje w niej zawarte dotyczyły tylko daty i miejsca urodzenia Machniewicza, placówek, w których pobierał nauki oraz publikacji, które ogłosił do roku 1916. Profesor Sław Krzemień-Ojak w swoim *Projekcie przypomnienia* uzupełniał dotychczasowe informacje o autorze *Estetyki...* o wiadomości związane pedagogiczną karierą Machniewicza, z wyszczególnieniem placówek, w których pracował, oraz zarysowywał intelektualną drogę lwowianina od filologa literaturoznawcy do estetyka. Podporządkowuje więc on swój zarys elementów biograficznych refleksji nad genezą *Estetyki życia codziennego*, gdyż to ona, a nie rekonstrukcja biografii Machniewicza, stanowi nadrzędny cel, jaki pragnie osiągnąć Krzemień-Ojak w opracowaniu jego pism w serii „Klasyki Estetyki Polskiej”. Widzimy więc, że biografia Machniewicza ma charakter wysoce meandryczny; niewiele w niej szczegółowych informacji, stąd też moja wiedza na temat Machniewicza w początkach pracy nad jego osobą była szczątkowa. W celu uzupełnienia wiedzy na jej temat w pierwszym rozdziale niniejszej dysertacji podejmuję się więc odtworzenia biografii Stanisława Machniewicza. Jest to pierwsza tego rodzaju próba, która ma na celu w szczegółowy sposób, przybliżyć sylwetkę lwowskiego publicysty, ujawniając nieznane do tej pory informacje na temat jego życia oraz przebiegu kariery literackiej.

¹⁷ M. Sobeski, A. Peretiatkowicz, *Współczesna kultura polska: nauka, literatura, sztuka: życiorysy uczonych, literatów i artystów z wyszczególnieniem ich prac*, Poznań 1932.

Pierwszy rozdział pracy przyniesie próbę refleksji nad dziełem jego życia, wydanym w 1934 roku. Z tego względu w podrozdziale zatytułowanym *Dzieło w zarysie* skupimy się przede wszystkim na analizie książki w ramach dyskursu literaturoznawczego (jej analiza pod kątem zagadnień i teorii estetycznych znajdzie swoje miejsce w rozdziale kolejnym). Podejście takie wynika z tego, że w wydanym w 2012 roku *Wyborze pism estetycznych* Machniewicza mamy do czynienia z legitymizacją jego osoby jako estetyka. Redaktorzy tomu pomijają tym samym fakt, iż Machniewicz był przede wszystkim krytykiem sztuki i literatury, eseistą i publicystą, a pytanie o charakter jego myśli determinuje refleksję nie tylko o tym, czy był on wybitnym estetykiem, ale w jaki sposób nim był. Innymi słowy, interesować nas będzie nie tylko to, co pisał o sztuce, lecz przede wszystkim, jak o niej pisał. Z tego względu w pierwszym z podrozdziałów staram się udzielić odpowiedzi na pytanie o to, czy Machniewicz był estetykiem, czy może literatem, który upodobał sobie tematykę artystyczną. Refleksja nad tym zagadnieniem pociąga za sobą kolejne problemy. Zastanawiać będziemy się między innymi nad usytuowaniem pisarstwa Machniewicza w dyskursie historycznoliterackim, stylistyką jego tekstu ze szczególnym uwzględnieniem polifonicznego instrumentarium języka, jakim się posługuje, a który charakteryzuje się dużym synkretyzmem wynikającym z wpływów nurtów pozytywistycznego, młodopolskiego i międzywojennego. Zwrócimy także uwagę na sposób skomponowania całości dzieła i postaramy się o określenie jego cech gatunkowych.

Analogicznie do literaturoznawczej analizy tekstu Machniewicza w rozdziale pierwszym niniejszej dysertacji rozdział drugi – *Machniewicz w środowisku estetycznym*, poświęcony zostanie analizie stanowiska zajmowanego przez lwowskiego krytyka i publicystę w stosunku do aspektów dominujących w refleksji estetycznej dwudziestolecia na tle refleksji młodopolskiej. Głównym celem będzie przyjrzenie się, czy i w jaki sposób w treści *Estetyki życia codziennego* odnaleźć możemy problematykę związaną z teorią przeżyć i wartości estetycznych. Skupimy się wobec tego na określeniu stanowiska Stanisława Machniewicza w stosunku do problematyki przedmiotowych uwarunkowań przeżycia estetycznego, typologii przedmiotów i doznań estetycznych oraz kwestii ontologii przedmiotu estetycznego. Wszystkie wymienione tu zagadnienia rozpatrywane w kontekście treści *Estetyki życia codziennego* pozwolą określić status Machniewicza jako autora i odpowiedzieć na pytanie o typ uprawianej przez niego refleksji estetycznej. Czy jest to estetyka uprawiana *explicite* czy *implicite*?

Swoistą kontynuację przedstawionych rozważań stanowić będzie treść trzeciego rozdziału zatytułowanego *Podstawy estetyki*. Koncentrujemy się w nim na opisie jego myśli o sztuce, jak i ogólno-estetycznej refleksji na temat kategorii formy i piękna. Rozważania nasze poświęcimy przede wszystkim deskrypcji tego, w jaki sposób funkcjonują one w systemie *Estetyki życia codziennego* z wyakcentowaniem ich obecności w twórcach mechanicznych.

Ostatnia, czwarta część dysertacji zostanie poświęcona omówieniu poszczególnych śladów recepcji treści dzieła Stanisława Machniewicza; od momentu publikacji książki w 1934 roku do roku 2012. Zaprezentowane tam rozważania będą miały charakter dwudzielny. W części pierwszej skoncentrujemy uwagę na śladach recepcji *Estetyki...* w epoce, w której książka ta powstała. W szczególności zwrócimy uwagę na sposób interpretacji treści i założeń dzieła przez współczesne Machniewiczowi środowisko pedagogiczne oraz polemiczną recenzję autorstwa Bolesława Micińskiego. Część druga została z kolei poświęcona współczesnym aspektom recepcji idei estetycznego postrzegania rzeczywistości. Skupimy się w niej na sposobie odczytania *Estetyki...* przez Jerzego Kosaka, który w swojej pracy pod tytułem *w poszukiwaniu stylu epoki* stawia analogiczne do Machniewicza pytanie o stylotwórcze aspekty współczesności, powołując się jednocześnie na postać lwowskiego publicysty jako swoisty autorytet w dziedzinie deskrypcji przejawów piękna współczesności. Współczesne ślady recepcji dzieła Machniewicza to także, a nawet przede wszystkim, opublikowany w 2012 roku, wspomniany już wcześniej jego *Wybór pism estetycznych* zawierający *Projekt przypomnienia* autorstwa Krzemienia-Ojaka. Stanowi on punkt odniesienia dla współczesnej recepcji dzieła lwowianina jako klasyka estetyki. Wobec tego refleksja związana ze współczesnym odczytaniem dzieła lwowianina jest równoznaczna z pytaniem o status Stanisława Machniewicza jako estetyka i pisarza.

Metodologia badawcza

Refleksja nad dziełem Stanisława Machniewicza zaprezentowana w dysertacji będzie miała charakter interdyscyplinarny. Stanowisko takie podyktowane jest przedmiotem badań, na który składają się: życie, sztuka pisarska i myśl estetyczna autora *Estetyki życia codziennego*. Dominującą wobec tego będzie refleksja z pogranicza literaturoznawstwa, historii sztuki i historii estetyki, co jednocześnie nadaje prowadzonym tu rozważaniom charakter komparatystyczny.

W rozdziale pierwszym, którego problematyka koncentrować się będzie na usytuowaniu twórczości Machniewicza w dyskursie historycznoliterackim oraz określeniu stylistyki jego tekstu, dominującą będzie refleksja literaturoznawcza, której fundament wyznacza hermeneutyczna oraz strukturalistyczna metoda badań literackich. Z kolei w przypadku określenia i scharakteryzowania myśli estetycznej autora *Estetyki życia codziennego*, którym to poświęcony zostanie rozdział drugi, nadrzędnym będzie ujęcie komparatystyczne. Skupię się tam na tym, w jaki sposób poglądy lwowskiego dydaktyka na piękno, formę i pojęcie dzieła sztuki przejawiają się na tle refleksji na ten temat, dominujących w dyskursie estetycznym pierwszych dekad XX wieku. Refleksja ta będzie miała charakter *stricte* porównawczy.

Inaczej przedstawia się kwestia badań nad sztuką pisarską Machniewicza. Dominować tu będą dwa, wspomniane wcześniej nurty teoretycznej refleksji literackiej: hermeneutyka i strukturalizm.

W kontekście pierwszej z wymienionych metod badawczych warto przywołać słowa jednego z czołowych jej reprezentantów – Hansa-Georga Gadamera. W swoim dziele *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*¹⁸ pisze on: „interpretacja konieczna jest wszędzie, gdzie nie chce się zaufać temu, czym dane zjawisko bezpośrednio jest”¹⁹. Hermeneutyka wydaje się więc nieodzowną wtedy, gdy pojawia się kłopot z sensem, gdy tekst przestaje być czymś oczywistym i sam z siebie nie jest bezpośrednio zrozumiały²⁰. Z tego typu sytuacją stykamy się, podejmując lekturę *Estetyki życia codziennego* oraz zastanawiając się nad statusem tego dzieła. Mamy bowiem do czynienia z tekstem opublikowanym jako podręcznik szkolny²¹, który po przeszło 80 latach nieobecności w dyskursie nauk humanistycznych zostaje wydany ponownie i w zmienionej formie, jako klasyczny tekst estetyczny²². Sytuacja ta determinuje pytanie o sens treści dzieła Machniewicza, tym bardziej, że redaktorzy wyboru jego pism estetycznych zwracają uwagę na możliwość interpretacji myśli lwowianina w ramach współczesnego nurtu estetyzacji rzeczywistości²³. Postępowanie takie stanowi przykład twórczej sztuki interpretacji tekstu Machniewicza i aktualizuje tym samym pytanie o aktualny status jego dzieła.

¹⁸ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Kraków 1993.

¹⁹ Tamże, s. 315.

²⁰ *Hermeneutyka*, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, pod red. A. Burzyńskiej, M.P. Markowskiego, Kraków 2009, s. 175.

²¹ Dzieło Machniewicza ukazało się Nakładem Państwowego Wydawnictwa Książek Szkolnych.

²² Mam tu na myśli wydanie *Estetyki życia codziennego* w ramach serii wydawniczej „Klasyki estetyki polskiej”. Zob. S. Machniewicz, *Wybór pism estetycznych*, pod red. K. Wilkoszewskiej, wstęp i oprac. S. Krzemień-Ojak, Kraków 2012.

²³ Zob. tamże, s. XXIII.

Analizę tekstów lwowskiego pedagoga ze stanowiska refleksji hermeneutycznej motywować można także poznawczymi walorami jego dzieła: „zamiarem jej [*Estetyki życia codziennego*]²⁴ – pisze Machniewicz – wprowadzić jak najszersze koła czytelników w dziedzinę nie zawsze rozumianych sztuk plastycznych (...) Spełni swój cel w tym tylko razie, jeśli zdoła otworzyć na piękno sztuk plastycznych te oczy, które dotychczas patrzyły i mimo chęci najszczęśliwszych piękna nie widziały”²⁵. Zwraca się uwagę na to, że lektura jego dzieła, zrozumienie sensu i przesłania, pozwoli podmiotowi ukonstytuować samego siebie wobec estetycznych aspektów rzeczywistości, w której żyje. Kontakt z tekstem jest więc tu niezbędnym warunkiem samorozumienia, co jest jednym z podstawowych założeń metody hermeneutycznej²⁶.

W treści książki Machniewicza odnajdziemy także jej inny, potwierdzający zasadność stosowanej tu metody hermeneutycznej aspekt. Jest nim uwidaczniająca się stale w narracji „fuzja horyzontów”. Pojęcie to, wprowadzone przez Gadamera, określa elementarny warunek rozumienia przeszłości, która w dziele Machniewicza odgrywa niezwykle znaczącą rolę: „zrozumienie sztuki dawnej to tylko pomost do pełnego rozumienia wszystkich przejawów i dziedzin piękna współczesności”²⁷ – napisze autor *Estetyki życia codziennego*. W stwierdzeniu tym uwidacznia się hermeneutyczny postulat rozumienia tradycji jako nieusuwalnego składnika samopoznania. Rozumienie niweluje bowiem dystans pomiędzy tym, co przeszłe, i tym, co teraźniejsze²⁸. Horyzont rozumienia jest według Gadamera ograniczony przez naszą dziejowość, ale może ulegać rozszerzeniu przez twórczy kontakt z dziełami przeszłości²⁹.

Hermeneutyczny namysł o *Estetyce życia codziennego* wydaje się wobec powyższych argumentacji o tyle istotny, że w założeniu autora lektura jego tekstów stanowić ma refleksyjny wysiłek czytelnika, który przyswajając sobie sens dzieła, stwarzać ma jednocześnie sam siebie³⁰. Jednakże aby sens ów wydobyć, musi zrekonstruować znaczące struktury tekstu. Należy bowiem pamiętać, że sens dzieła Machniewicza tworzą autonomiczne eseje, których treść podporządkowana została naczelnej idei, spajającej je w jeden system.

²⁴ Przyp. autor.

²⁵ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie widzą*, [w:] tegoż, *Estetyka życia codziennego*, Lwów 1934, s. 7, 10-11.

²⁶ *Hermeneutyka*, [w:] *Teorie literatury XX wieku*, dz. cyt. s. 185.

²⁷ S. Machniewicz, dz. cyt. s. 6.

²⁸ *Hermeneutyka*, [w:] *Teorie literatury XX wieku*, dz. cyt. s. 187.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże.

Określenie idei dzieła *Estetyki...* jako „systemu” nie jest tu przypadkowe. Termin ten jest standardowym elementem charakterystycznym dla refleksji strukturalistycznej, która w niniejszej dysertacji stanowi drugą metodę badawczą w kontekście literaturoznawczej refleksji nad sztuką pisarską Machniewicza. Wybór tej metody podyktowany jest związkiem, jaki łączy strukturalizm z refleksją hermeneutyczną. Inny z czołowych badaczy ze środowiska hermeneutyków – Paul Ricoeur zaliczał analizę strukturalistyczną do technik egzegetycznych. W jego przekonaniu oddawała ona nieocenione usługi w określeniu formalnych warunków znaczenia³¹. Podkreślał jednakże, że analiza strukturalna stanowi tylko wstępny, propedeutyczny i wyjaśniający etap na drodze rozumienia.

Fundamentalnym aspektem dla strukturalistycznego ujęcia dzieła Machniewicza będzie wspomniany termin „system”, rozumiany jako określony układ, powiązany ścisłymi, wewnętrznymi zależnościami³². Ujęcie takie wydaje się adekwatne z tego chociażby względu, że książka lwowianina stanowi autonomiczną strukturę znaczeniową, która z kolei jest częścią innego systemu, jakim jest dyskurs krytyki literackiej i artystycznej lat 1890 – 1939³³.

Mamy wobec tego do czynienia z rozumieniem twórczości Stanisława Machniewicza w komparatystycznym ujęciu struktury całościowej i struktury przekształceń³⁴. Pierwszą z wymienionych stanowi *Estetyka życia codziennego* – całość o określonej, spójnej organizacji wewnętrznej, gdzie poszczególne elementy funkcjonują w ścisłych zależnościach od innych i gdzie istnieje priorytet całości nad częściami. W kontekście dzieła lwowskiego pedagoga takie rozumienie struktury uwidacznia się w momencie uświadomienia, że *Estetykę...* jako zbiór idei i system tworzą autonomiczne artykuły, publikowane wcześniej w prasie specjalistycznej, a w 1934 roku dostosowane do spajającej je w jedno idei. Z kolei struktura przekształceń, które tworzy dyskurs krytyki literackiej i artystycznej, to struktura dynamiczna, zdolna do wewnętrznych procesów transformacyjnych, o czym świadczy zróżnicowany jej obraz w latach 1890 – 1939. Zagadnienie – jak zmiany tej struktury mają się do całościowego systemu *Estetyki życia codziennego*,

³¹ P. Ricoeur, *Konflikt hermeneutyk: epistemologia interpretacji*, tłum. J. Skoczylas, [w:] *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, tłum. E. Bieńkowska., Warszawa 1985, s. 134.

³² *Strukturalizm (I)*, [w:] *Teorie literatury XX wieku*, dz. cyt. s. 203.

³³ Przyjęty tu przedział czasowy, w którym sytuują się aż trzy znaczące epoki literackie: pozytywizm, Młoda Polska oraz dwudziestolecie międzywojenne podyktowany jest tym, że zróżnicowane instrumentarium poetyki uprawianej w tym czasie krytyki literackiej i artystycznej kształtuje twórczość Stanisława Machniewicza.

³⁴ *Strukturalizm (I)*, [w:] *Teorie literatury XX wieku*, dz. cyt. s. 202 – 203.

będzie stanowił jeden z nadrzędnych problemów rozdziału pierwszego, lokującego twórczość Machniewicza w dyskursie historycznoliterackim.

Strukturalizm jako metoda badań literackich pozwala więc na ujęcie dzieła Machniewicza jako nacechowanych semantycznie elementów, które tworzą strukturę wyższego rzędu – systemu estetycznego postrzegania rzeczywistości. Z drugiej strony, umożliwia traktowanie dzieła jako struktury językowej, wpisanej w dany rodzaj, gatunek, grupę literacką co przede wszystkim przysłużyło się analizie polifonicznego charakteru instrumentarium poetyki jest tekstów. Zarysowany tu strukturalistyczny horyzont zostaje jednak przekroczony na rzecz hermeneutycznego samorozumienia. Analiza struktury tekstowej *Estetyki życia codziennego* jest bowiem – jak chciał Ricouert – jedynie punktem wyjścia do zrozumienia sensu dzieła Machniewicza.

Tekstologiczna podstawa interpretacji

Kreśląc zakres stosowanej w niniejszej dysertacji metodologii badawczej posługiwałem się w stosunku do twórczości Stanisława Machniewicza sformułowaniami: „tekst” i „dzieło”. W kontekście tych pojęć wielokrotnie przywoływana była także jego *Estetyka życia codziennego*. Należałoby wobec tego sprecyzować, co rozumiem przez te pojęcia. Innymi słowy – określić podstawę tekstową prowadzonych analiz.

Fundament interpretacyjny stanowi wydana w 1934 roku *Estetyka życia codziennego – opis magnum* myśli estetycznej Machniewicza. Jej treść jest nadrzędnym fundamentem analizy i rozważań nad sztuką pisarską w kontekście prezentowanych przez lwowskiego dydaktyka w dziele poglądów na twórczość artystyczną. Warto w tym miejscu podkreślić raz jeszcze, że treść *opus magnum* tworzy między innymi publicystyka (z komponentami eseistyki i elementami reportażu). Przykład stanowią tu między innymi takie artykuły, jak: *Piękno maszyny*, *Kultura estetyczna czy Estetyka życia codziennego i handel*, które zostały opublikowane przez Machniewicza na przestrzeni lat 1929 – 1930 w czasopiśmie „Rzeczy Piękne” i „Bluszcz”³⁵, a które, po niewielkich zmianach, weszły następnie w skład późniejszej książki. Wobec tego, choć podstawę tekstową stanowi dzieło życia Machniewicza, w swoich rozważaniach odniosę się także do tekstów sprzed 1934 roku. Z tym jednak zastrzeżeniem, iż bezpośrednio związane one będą z treścią *opus*

³⁵ Zob. S. Machniewicz, *Estetyka maszyny*, „Rzeczy Piękne” 1929, Marzec, nr 3, R VIII; *Kultura estetyczna*, „Bluszcz” 1930, nr 18; *Estetyka życia codziennego i handel*, „Rzeczy Piękne” 1930, R. 10, nr 4-5-6.

magnum lwowianina i poruszonymi tam zagadnieniami. Istnieją dwa takie przypadki. Pierwszy to artykuł opublikowany w 1916 roku w *Sprawozdaniu C.K. Gimnazjum VII* za rok 1915/1916 pod tytułem *Sztuka a szkoła*³⁶. Tekst ten jest o tyle istotny dla prowadzonej w dysertacji analizy, iż zawiera postulaty, które Machniewicz rozwija w późniejszej *Estetyce życia codziennego*. *Sztuka a szkoła* jest wobec tego swoistą zapowiedzią przyszłej książki. Poza tym to także pierwszy z artykułów Machniewicza, w którym poświęca on tak wiele miejsca zagadnieniom kultury estetycznej i sztuk plastycznych. Należy mieć bowiem na uwadze fakt, że do 1916 roku lwowianin publikuje głównie teksty o charakterze literaturoznawczym, które zapowiadały karierę filologiczną lub krytyczno-literacką³⁷. Wspominany artykuł jest wobec tego swoistym punktem zwrotnym w jego zainteresowaniach. Biorąc z kolei pod uwagę to, iż interesują mnie tu przede wszystkim pisma estetyczne lwowianina, opublikowany w sprawozdaniu gimnazjalnym artykuł poruszający kwestie wychowania estetycznego nie może zostać pominięty. W prowadzonych analizach będziemy odnosić się do jego treści w porównawczym ujęciu z treścią *Estetyki życia codziennego*.

Drugim, istotnym dla interpretacji stanowiska estetycznego Machniewicza artykułem, który będzie brany pod uwagę, jest opublikowany w 1928 roku w „Dodatku Literackim” lwowskiego „Słowa Polskiego” tekst *Ave vita. Mortitiri de salutant. Pochwała współczesności*³⁸. Podobnie jak w przypadku artykułu ze sprawozdania gimnazjalnego, tekst ten nie wszedł w skład *Estetyki życia codziennego*. Stanowi jednak niezwykle istotny kontekst i tło dla wyrażonej w dziele z 1934 roku aprobaty dla wszelkich przejawów piękna nowoczesności. Jest swoistym manifestem współczesnego człowieka, który dostrzega blaski i cienie otaczającej go nowoczesności.

Wobec powyższego, podstawa tekstowa dysertacji sprowadza się przede wszystkim do dzieła życia Stanisława Machniewicza oraz wybranej publicystyki z lat poprzedzających wydanie *Estetyki życia codziennego*. Warto jednak mieć w tym miejscu na uwadze literaturę uzupełniającą treść tekstów Machniewicza. Mowa o artykułach, które poruszają przedstawioną w jego dziele problematykę, a także podejmują próbę jej scharakteryzowania i usystematyzowania. Tym samym pełnią one rolę kontekstową.

³⁶ S. Machniewicz, *Sztuka a szkoła*, Sprawozdanie C.K. Gimnazjum VII za rok 1915/1916, Lwów 1916.

³⁷ S. Krzemień-Ojak, *Projekt estetyki życia codziennego Stanisława Machniewicza. Przypomnienie*, [w:] S. Machniewicz, *Wybór pism estetycznych*, pod red. K. Wilkoszewska, wstęp i oprac. S. Krzemień-Ojak, Kraków 2012, s. X-XI.

³⁸ S. Machniewicz, *Ave vita. Mortituri de salutant. Pochwała współczesności*, „Słowo Polskie” 1928, nr 271.

W odniesieniu do powyższej konkluzji należy zwrócić uwagę na wydany w roku 2012 *Wybór pism estetycznych* Stanisława Machniewicza. W tomie tym, który jest reedycją treści *Estetyki życia codziennego* wzbogaconą o artykuł *Sztuka a szkoła i Estetyka mieszkania*³⁹ najistotniejszym dla moich rozważań jest wprowadzający do lektury tekst Sława Krzemienia-Ojaka *Projekt estetyki życia codziennego Stanisława Machniewicza. Przypomnienie*. Artykuł ten stanowił punkt wyjścia do wielu poruszanych w dysertacji wątków. W początkowej pracy nad osobą i twórczością Machniewicza stanowił wręcz rodzaj przewodnika. w artykule tym Krzemień-Ojak w lapidarny sposób zarysowuje rys biograficzny Machniewicza, zwraca uwagę na istotne jego zdaniem publikacje lwowianina, stara się odtworzyć jego drogę intelektualną do *Estetyki życia codziennego*. Jego praca nad Machniewiczem została jednak niedokończona z powodu śmierci. Udało mu się jednak zgromadzić interesujący materiał i wysnuć wstępne wnioski do osoby i twórczości autora *Estetyki...*, na które wielokrotnie będę powoływał się w swoich rozważaniach.

Jeden z rozdziałów prezentowanej tu pracy poświęcony został recepcji *Estetyki życia codziennego*. Wobec tego, do artykułów uzupełniających omawianą podstawę tekstową zaliczyć należy także prace, których treść poświęcona została osobie i dziełu Machniewicza. Teksty te zostaną przedstawione i omówione w porządku chronologicznym w rozdziale czwartym.

Niniejsza praca stanowić ma jednocześnie przyczynek do dalszych badań nad twórczością Machniewicza rozproszoną w pismach epoki. Zadaniem jej jest ukazanie postaci i myśli estetycznej lwowskiego publicyisty jako ważnego, a dotychczas niedocenianego elementu w historii polskiej krytyki artystycznej okresu modernistycznego. Autor *Estetyki życia codziennego* zakładał, iż książka jego spełni swoje zadanie o tyle, o ile zdoła otworzyć oczy ludzi na piękno współczesności. Podobnie niniejsza rozprawa zakłada otwarcie oczu i umysłu na zapomniane dzieło, myśl estetyczną i sztukę pisarską Stanisława Jacka Machniewicza.

Chciałbym w tym miejscu serdecznie podziękować osobom, które w znacznym stopniu przyczyniły się do powstania tej pracy. Przede wszystkim pragnę szczerze podziękować Rodzinie Machniewiczów – Krzysztofowi (wnukowi Stanisława) i jego małżonce Teresie za zaufanie, gościnność, wiarę w pomyślne zakończenie pracy nad osobą i twórczością Stanisława Machniewicza, udzielenie mi dostępu do domowego archiwum

³⁹ Zob. S. Machniewicz, *Kultura mieszkania*, „Świat Kobiety” 1927, nr 19.

i wszelkich niezbędnych informacji na temat Rodziny. Bez Państwa pomocy i osobistego zaangażowania nie udałooby się ustalić tak wielu, nieznanych do dziś informacji na temat życia Stanisława Machniewicza.

Wyrazy wdzięczności kieruję także w stronę niedawno zmarłej pani dr Krystyny Krzemień-Ojak, która, na moją prośbę, zgodziła się udostępnić materiały męża – profesora Sława Krzemienia-Ojaka, który w 2012 roku pracował nad projektem przypomnienia *Estetyki życia codziennego* Stanisława Machniewicza. Dostęp do dokumentów i informacji, które zgromadził Sław Krzemień-Ojak, umożliwił opracowanie wielu merytorycznych zagadnień poruszanych w tej pracy. W wydanym w 2012 roku *Wyborze pism estetycznych* Stanisława Machniewicza, którego pomysłodawcą i współautorem był prof. Krzemień-Ojak, Krystyna Wilkoszewska pisze, że odkrył on Stanisława Machniewicza i z niemałym trudem zdobył jego książkę. Wkład Sława Krzemienia-Ojaka w badania nad twórczością Machniewicza jest więc nieoceniony biorąc pod uwagę fakt, że dzięki niemu Machniewicz powraca do dyskursu humanistycznego po przeszło 80. latach nieobecności jako klasyk estetyki polskiej. W notatce redakcyjnej do *Wyboru pism estetycznych* Wilkoszewska zamieściła także następującą informację: „3 listopada 2012 roku nadeszła od Pani Krystyny Krzemieniowej wiadomość o śmierci Profesora Sława Krzemienia-Ojaka. Żona Profesora pisze <<Poprzedniego dnia powiedział mi, że potrzebny mu na dokończenie wstępu do Machniewicza dzień – może dwa. Pracował do pierwszej w nocy, o czwartej zmarł>>”⁴⁰.

Żywię ogromną nadzieję, że wyrazem mojej wdzięczności za przychyłość i pomoc, zarówno ze strony rodziny, jak i Pani dr Krystyny Krzemień-Ojak będzie niniejsza praca, która uzupełni badania nad Stanisławem Machniewiczem o „dzień – może dwa”, jakich potrzebował Pan Profesor na dokończenie swej pracy.

⁴⁰ S. Machniewicz, *Wybór pism estetycznych*, dz. cyt. s. XXIII.

ROZDZIAŁ PIERWSZY

STANISŁAW MACHNIEWICZ I JEGO DZIEŁO

1. Elementy biograficzne

1.1. Młodość i rozwój kariery publicystycznej

Stanisław Jacek Machniewicz urodził się 20 sierpnia 1886 roku w Zakliczynie nad Dunajcem (obecnie w województwie małopolskim). W okresie tym miasto, które od 1772 roku należało do zaboru austriackiego, miało status osady o charakterze rolniczo-rzemieślniczym, a zamieszkująca je ludność zajmowała się głównie szewstwem, drobnym rzemiosłem oraz handlem.

Stanisław przyszedł na świat jako najstarszy z trójki dzieci Kazimierza Machniewicza i Marii Droszcz, którzy w Zakliczynie mieszkali prawdopodobnie do 1894 roku, po czym przenieśli się do Krakowa. Przeprowadzka rodziny związana była z zawodem wykonywanym przez ojca Stanisława, który pracował w oddziale budowniczym poszczególnych starostw (głównie Bochni leżącej pomiędzy Zakliczynem a Krakowem w odległości ok. 40 kilometrów) wchodzących w skład Królestwa Galicji i Lodomerii z Wielkim Księstwem Krakowskim¹.

Kazimierz Machniewicz, ojciec estetyka, syn Jana i Leopoldy Machniewiczów², urodził się 6 czerwca 1847 roku w miejscowości Wierzawice koło Leżajska, na północny-wschód od Łańcuta. W roku 1863 rozpoczął studia na wydziale malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W przeciwieństwie do swego młodszego o 11 lat brata Franciszka Machniewicza³ – później znanego malarza – Kazimierz studiów nie ukończył. Przerwał naukę ze względu na wybuch powstania styczniowego, w którym wziął czynny udział. Po przekroczeniu granicy Królestwa Polskiego został pojmany przez wojska carskie i w kwietniu 1864 roku osadzony w Zamościu, a następnie przetransportowany do

¹ *Szematyzm Królestwa Galicji i Lodomerii z Wielkim Księstwem Krakowskim za rok 1879–1894, 1896–1904*, Nakładem C. K. namiestnictwa Lwów, 1879–1904.

² Nie udało się ustalić dat urodzin i śmierci Jana i Leopoldy Machniewicz. Nieznane jest także panieńskie nazwisko babki Stanisława Machniewicza.

³ Franciszek Jan Machniewicz (1858 – 1897) – malarz portrecista; tworzył także sceny rodzajowe oraz różnorodne typy ludzkie. Podobnie do starszego bata Kazimierza, studiował w Krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych w latach 1874–1883 w oddziale kompozycji Jana Matejki. Studia malarskie kontynuował w Monachium u profesora Sandor Wagnera (1838 – 1919). Na stałe zamieszkiwał w Krakowie, gdzie rokrocznie wystawiał w tamtejszym Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Miewał także ekspozycje we Lwowie oraz Warszawie.

Warszawy. W lipcu tegoż roku przewieziono go do Pskowa, skąd został wywieziony w głąb Rosji i osadzony w Guberni tomskiej, we wsi Balszoz Antibies, w okręgu Marińskim. Miał wtedy 17 lat⁴.

Po pięciu latach zesłania, 20 marca 1869 roku został uwolniony za wstawiennictwem księdza Ludwika Ruczki⁵ (1814–1896), zwanego „Ojcem Sybiraków”, którego w błagalnym liście z 1865 roku matka Kazimierza Machniewicza – Leopolda, prosiła o wstawiennictwo i pomoc w ocaleniu syna:

Do liczby tych nieszczęśliwych, których losem Wasza Przewielebność Najłaskawiej się zajmuje, racz Jegomość i mego biednego syna Kazimierza Machniewicza przyjąć. W ostatnich dniach rewolucji polskiej przekroczył i mój syn granice państwa i choć najmniejszego czynnego udziału w tem powstaniu nie miał, wysłano tego osiemnastoletniego młodzieńca na Sybir i osadzono w gubernii Tomskiej w powiecie i okręgu Maryńskim, we wsi Bolszy Antibies.

Gazeta „Czas” głosiła, żeby każdy, co w mowie będącem położeniu się znajduje, do magistratu krakowskiego się zgłosił, a mieszkając w Krakowie natychmiast to uczyniłam i już od kilku miesięcy skutku mej prośby daremnie oczekuję.

Jako stroskana matka przypuszczam, że może magistrat tutejszy mniej gorliwie się zajął sprawą mego syna, dlatego udaję się do Ciebie, mój Ojciec duchowny i Pocieszycielu utrapionych być dobrotliwie łaskawie swe kroki do uwolnienia syna mego uczynić raczył.

Z najgłębszym uszanowaniem Waszej Przewielebności
Uniżona sługa
Leopolda
Machniewicz, wdowa

Adres:
L. M.
Na Stradomu nr 4.
W Krakowie”⁶

Po powrocie z zesłania Kazimierz Machniewicz bierze ślub z młodszą o 11 lat Kazimierą Merczyńską, z którą ma czwórkę dzieci: Tadeusza, Adama, Kazimierza i Marię. Po przedwczesnej śmierci żony (12 kwietnia 1884) żeni się ponownie z również młodszą od siebie, tym razem o 8 lat, Marią Droszcz urodzoną 6 października 1855 roku. W rok po zawarciu sakramentu małżeństwa, które miały miejsce 12 września 1885 roku

⁴ M. Micińska, *Galicjanie – zesłańcy po powstaniu styczniowym. Zesłanie w głąb Cesarstwa Rosyjskiego – działalność księdza Ludwika Ruczki – Powroty*, pod red. I. M. Komorowskiej, Warszawa 2004, s. 464.

⁵ Ludwik Ruczka – urodzony w Kolbuszowej (województwo podkarpackie) ksiądz rzymskokatolicki, proboszcz tamtejszej parafii. Profesor prawa kanonicznego i historii kościoła. Zasiadał w wiedeńskim Parlamencie jako poseł do Sejmu Krajowego Galicji i kadencji. Określany mianem ambasadora spraw narodu bez państwa. Dzięki jego staraniom 471 powstańców ze stycznia 1863 roku powróciło do kraju.

⁶ Tamże, s. 465. W cytowanej publikacji, na końcu zamieszczonego listy autorka dodaje adnotację ks. Ruczki w sprawie Kazimierza Machniewicza o następującej treści: „Już o niego podałem”. Zob. M. Micińska, dz., cyt. s. 465.

na świat przychodzi pierwsze z trójki dzieci – syn Stanisław. Następnie w roku 1893 rodzi się córka Anna, a trzy lata później kolejny syn – Władysław⁷.

Informacje na temat relacji potomstwa Kazimierza Machniewicza zarówno z pierwszego, jak i drugiego małżeństwa nie zachowały się. Jednakże ze świadectwa wnuka Stanisława Machniewicza – Krzysztofa, wynika, że utrzymywał on bardzo dobre relacje ze swoim przyrodnim bratem Adamem Alfredem Machniewiczem (1880 – data śmierci nieznana), inżynierem i konstruktorem, który mógł znacząco wpłynąć na estetyczny sposób myślenia o sztuce Stanisława. W szczególności w kontekście jego późnych pism teoretycznych, w których pisze między innymi o ewolucji, jaka dokonała się na polu twórczości artystycznej, a spowodowanej rozwojem nowych technologii. Polega ona na tym, że piękno czasów współczesnych – piękno czystej, zaprzeczającej prawom fizyki konstrukcji – realizowane jest przez artystów-inżynierów. Wpływ starszego przyrodniego brata, a tym samym przeszczerzenia pewnej terminologii i zagadnień z dziedziny inżynierii budowlanej, widoczny będzie również w ideach i kompozycji tekstów Stanisława Machniewicza. Artykuły poświęcone sztuce fabrycznej, architekturze żelaznej, pięknu ulicy i maszyny oraz dominacja terminologii technicznej obok pojęć *stricte* estetycznych, jak piękno czy forma, są tego doskonałym przykładem⁸. Równie dobre stosunki, które jednak nie wpłynęły znacząco na teoretyczną myśl Stanisława Machniewicza o sztuce, łączyły go podobno z siostrą Anną, która, podobnie jak brat i przyrodnia siostra Kazimiera, została nauczycielką szkół średnich, oraz z Władysławem – późniejszym lekarzem wojskowym, który w randze majora wojska polskiego został w 1939 roku osadzony przez Sowieców w Starobielsku i zamordowany w Charkowie w 1940 roku.

W roku 1894 Kazimierz Machniewicz uzyskał nominację inżynierską i prawdopodobnie przeniósł się wraz z rodziną do Krakowa, gdzie mieściła się ówczesnie siedziba namiestnictwa. Świadczy o tym informacja zawarta w *Szematyzmie Królestwa Galicji i Lodomerii z Wielkim Księstwem Krakowskim* za rok 1894⁹. W roku 1896 Kazimierz Machniewicz otrzymał nominację na nadinżyniera. Kolejne wyróżnienia przysły w roku

⁷ Powyższe informacje zostały podane na podstawie analiz dokumentów rodziny Machniewiczów pochodzących z prywatnego zbioru i udostępnionych przez wnuka Stanisława – Krzysztofa Machniewicza.

⁸ Wpływu Adama Machniewicza na poglądy estetyczne jego przyrodniego brata Stanisława można doszukiwać się w treści *Estetyki życia codziennego*, tam, gdzie Stanisław pisze o konstrukcjach mostów żelaznych. Jednym z konstruktorów i budowniczych tego typu obiektów był właśnie Adam Machniewicz, który zaprojektował i nadzorował budowę mostu nieopodal oświęcimskiego zamku w 1924 roku; zob. S. Machniewicz, *Walka o nowy styl; Styl współczesności*, [w:] tegoż, *Estetyka życia codziennego*, Lwów 1934.

⁹ Tamże, s. 6.

1902 i 1904, gdy Machniewiczowie mieszkali już we Lwowie. Ojciec Stanisława zajmował tam posadę radcy budowlanego namiestnictwa, którego siedziba przeniesiona została do Lwowa.

Niestety, brakuje informacji na temat tego, czym zajmowała się w tym czasie matka Stanisława – Maria. Jednak ze względu na liczną rodzinę prawdopodobnie poświęcała swój czas wychowaniu dzieci oraz opiekę nad domem. Niewiele wiemy również na temat wczesnego dzieciństwa oraz atmosfery panującej w rodzinnym domu. Brak jakichkolwiek dokumentów z tego okresu uniemożliwia jego odtworzenie. Jedyne, co jesteśmy w stanie powiedzieć, to w przybliżeniu określić materialną sytuację rodziny, która ze względu na zajmowaną przez ojca Stanisława pozycję musiała być zadowalająca. Pośrednie informacje o statusie finansowym rodziny Machniewiczów zawiera między innymi *Sprawozdanie C. K. Lwowskiego Gimnazjum im. Franciszka Józefa za rok szkolny 1901*. Znajdziemy tam rozdział poświęcony zbiorom książek dla biednych uczniów. Wśród darczyńców znajduje się Stanisław Machniewicz¹⁰. Innym przykładem są dodatkowe lekcje z języka francuskiego, a także rysunku¹¹, na które prawdopodobnie uczęszczał po zajęciach obowiązkowych.

Po przeprowadzce rodziny Machniewiczów do Lwowa uczęszcza Stanisław do Lwowskiego Gimnazjum im. Franciszka Józefa, gdzie jest odnotowany kolejno w sprawozdaniach za lata 1900–1905.

Przyglądając się ówczesnemu programowi nauczania, możemy powiedzieć, że młody Stanisław kształcił się głównie w kierunku literacko-historycznym oraz lingwistycznym. Podstawa programowa zawarta w cyklu nauczania dopiero w klasie IV przewidywała wprowadzenie przedmiotów ścisłych. W klasach od pierwszej do trzeciej prowadzono przede wszystkim zajęcia z łaciny, greki, języka polskiego i niemieckiego, historii oraz geografii¹². Tok nauczania, jakiemu poddany był Machniewicz w okresie gimnazjalnym, tłumaczy jego poliglotyzm, który objawia się w późniejszych tłumaczeniach tekstów z włoskiego i niemieckiego, a także lektur, które czytane w oryginale kształtowały jego poglądy filologiczno-estetyczne.

¹⁰ *Sprawozdanie Dyrekcji C. K. Lwowskiego Gimnazjum im. Franciszka Józefa za rok szkolny 1901*, s. 78 [Podkarpacka Biblioteka Cyfrowa; wszystkie informacje ze Sprawozdań Dyrekcji Gimnazjum im. Franciszka Józefa podaję w niniejszej dysertacji za powyższym źródłem: www.pbc.rzeszow.pl].

¹¹ Podstawa programowa gimnazjum nie przewidywała kształcenia w kierunku wiedzy o sztukach plastycznych. Zajęcia tego typu prowadzono jako dodatkowe lekcje rysunku odrębnego dla chętnych uczniów. Zob. *Sprawozdanie Dyrekcji C. K. Gimnazjum im. Franciszka Józefa we Lwowie za rok 1900–1903*.

¹² *Sprawozdanie Dyrekcji C. K. Gimnazjum im. Franciszka Józefa we Lwowie za rok 1900 – 1902*.

Po uzyskaniu egzaminu dojrzałości w 1905 roku Machniewicz kontynuuje naukę na Uniwersytecie Lwowskim, gdzie zdobywa wiedzę z zakresu literatury romańskiej, filozofii ścisłej, historii sztuki i polonistyki¹³. Odbywa również studia w ośrodkach zagranicznych; najprawdopodobniej we Fryburgu, Genewie i Paryżu¹⁴. W notatce biograficznej wysłanej do autorów *Współczesnej kultury polskiej...* przyszły autor *Estetyki życia codziennego* nie wyraża się precyzyjnie, gdy idzie o jego studia zagraniczne¹⁵. Pewne informacje można jednak odnaleźć w jego tekście otwierającym *Estetykę... – Oczy, które patrzą, a nie... widzą*¹⁶.

W pierwszych akapitach pisze:

Ileż to razy w moich wędrówkach po małych a tak cudownych miéscinach włoskich, jak gniazda rozsianych po skałach i zboczach górskich, czyto w mistycznej Umbrji, czy w słonecznej Toskanji, na Capri lub przesłonecznionej Sycylii (...) Perugii lub Asyżu, jakoby wyśnionych lub wyczarowanych z baśni nieprawdopodobnej (...) w San Gimignano, Neapolu, Rzymie, Sienie lub Wenecji (...) a kiedy dane mi było samotnie włóczyć się po zaułkach Toleda czy Granady lub innych miasteczek Hiszpanii (...) w ciasnych uliczkach starego Paryża, Wiednia lub Rothenburga i Norynbergi (...) wśród średniowiecznych zakątków Fryburga, Luzerny lub Berna, czy Pragi (...).

A kiedy ze słonecznych zaułków miejskich wstępowałem do chłodnych i cichych świątyń, lub kiedy zwiedzałem olbrzymie galerie Louvru, florenckich Ufizich i Pittich, londyńskiej National Gallery, madryckiego Prado (...)¹⁷.

Powyższy fragment kwestię licznych podróży odbytych przez Stanisława Machniewicza wyjaśnia jedynie połowicznie. Odnosi się, co prawda, bezpośrednio do miejsc, które lwowianin, odwiedził oraz skarbów sztuki, jakie udało mu się zobaczyć, ale nie sytuuje odnotowanych wypraw w czasie. Nie wiadomo, czy cytowany powyżej fragment większego tekstu powstał w trakcie podróży, po ich zakończeniu, czy też – co jest najbardziej prawdopodobne – podczas końcowych prac nad wydaną w 1934 roku książką. Dlatego mimo obecności w cytacie miejscowości, w których Machniewicz miał odbywać studia – Paryż i Fryburg, trudno jednoznacznie sprecyzować, czy wszystkie wyżej wymienione wyprawy miały miejsce w tym właśnie okresie, tj. w latach 1905 – 1910. Z relacji wnuka Stanisława Machniewicza – Krzysztofa – opartej z kolei o wspomnienia syna

¹³ M. Sobeski, A. Peretiatkiewicz, *Współczesna kultura polska. Nauka-literatura-sztuka. Życiorysy uczonych, literatów i artystów z wyszczególnieniem ich prac*, Lwów 1932.

¹⁴ Informację tę podaję za M. Sobeski, A. Peretiatkiewicz, dz., cyt., oraz S. Krzemień-Ojak, *Projekt estetyki życia codziennego Stanisława Machniewicza. Przypomnienie*, [w:] S. Machniewicz, *Wybór pism estetycznych*, s. VII-VIII.

¹⁵ Wymienione powyżej ośrodki, w których Stanisław Machniewicz mógł pobierać nauki zostały podane w oparciu o informacje pochodzące ze wstępu do edycji jego pism estetycznych autorstwa Sława Krzemienia-Ojaka, który również nie podaje źródeł tych informacji.

¹⁶ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, [w:] tegoż., *Estetyka życia codziennego*, Lwów 1934.

¹⁷ S. Machniewicz, tamże, s. 1-3.

Stanisława – Andrzeja wynika, że autor *Estetyki życia codziennego* odbywał liczne podróże, w szczególności po krajach południowej Europy, ale miały one swoje miejsce prawdopodobnie w połowie lat 20 i 30. XX wieku. Potwierdzenie takiej informacji stanowi korespondencja Stanisława Machniewicza z Heleną Dąbczańską¹⁸ z Madrytu w 1932 roku, w której pisze o swoich wrażeniach z podróży m.in. po Hiszpanii i Francji.

Istnieją także dokumenty potwierdzające pobyt Machniewicza we Fryburgu szwajcarskim w latach 1908 – 1909. W *Roczniku Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie* z 1993 roku znajdujemy informację o tym, że Stanisław Machniewicz, romanista, pobierał nauki na uniwersytecie we Fryburgu w ramach stypendium przyznawanego przez krakowską Fundację im. Książąt Czartoryskich¹⁹. Jako student filologii klasycznej Machniewicz wykorzystał przywilej, jaki przysługiwał studentom kierunków humanistycznych do pobytu za granicą, gdzie mieli możliwość nabycia biegłości we władaniu językiem obcym. Uwagę zwraca również fakt, że zagraniczne wyjazdy stypendialne przeznaczone były dla osób, które posiadały predyspozycje do późniejszego zasielenia kadry pedagogicznej w galicyjskich gimnazjach – głównie w Krakowie i Lwowie. Do kształcenia nauczycieli gimnazjalnych przywiązywano dużą wagę i dbano o wysoką jakość kadry nauczycielskiej. Z tego względu przyszłym belfrom stawiano z jednej strony wysokie wymagania, z drugiej, umożliwiano kształcenie umiejętności i poszerzanie horyzontów wiedzy w ośrodkach zagranicznych. Nie jest wykluczone więc, że Machniewicz, korzystając z przywileju wyjazdu stypendialnego, kierował się perspektywą przyszłej pracy pedagogicznej.

Tuż przed wyjazdem do Fryburga w 1908 roku, Machniewicz debiutuje na łamach „Kuriera Poznańskiego” artykułem omawiającym pracę Edwarda Porębowicza²⁰

¹⁸ Helena Dąbczańska (1863–1956) – kolekcjonerka dzieł sztuki, starodruków i przedmiotów rzemiosła artystycznego. Była córką Natalii z Laskiewiczów i Antoniego Dąbczańskiego, adwokata i działacza politycznego. W swojej willi we Lwowie miała prywatne muzeum, w którym gromadziła książki, ryciny, rysunki i obrazy polskich artystów, ikony, ceramikę, tkaniny i meble. Jej posiadłość była także miejscem spotkań elity Lwowa. Nie jest wykluczone, że Dąbczańska współfinansowała wyprawę Machniewicza. Na wspomnianą korespondencję składa się list wysłany przez Stanisława Machniewicza z Madrytu w 1932 roku do Heleny Dąbczańskiej w postaci rękopisu, który znajduje się w archiwum Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu; zob. sgn. 12013/II Korespondencja Heleny Dąbczańskiej z lat 1906-1949. Listy od różnych osób, s. 83-84; nie udało się zlokalizować pozostałej korespondencji Machniewicza z adresatką.

¹⁹ Zob. *Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie*, tom 38-40, Wrocław 1993, s. 103. Potwierdzeniem tej informacji jest notatka zawarta w opracowaniu *Listów* Stanisława Przybyszewskiego przez Stanisława Helsztyńskiego; zob. tamże, S. Przybyszewski, *Listy. Tom 2*, pod red. St. Helsztyńskiego, Gdańsk 1937, s. 493, przypis nr 158.

²⁰ E. Porębowicz, *Dante*, Lwów 1906.

poświęconą autorowi *Boskiej Komedii*²¹. W pierwszych akapitach swojego artykułu zwraca przede wszystkim uwagę na pewne rozbieżności interpretacyjne twórczości Dantego. Wprawdzie *Boska komedia*, jak i jej opracowanie autorstwa Porębowicza, to teksty powszechnie znane, to jednak świadomość znaczenia, jakie niosą dla rozwoju literatury narodowej jest wybiórcza i spartykularyzowana. W szczególności zdziwienie Machniewicza wzbudza obojętność środowiska akademickiego na pracę Porębowicza oraz wpływ Dantego na literaturę narodową:

Ogół społeczeństwa mimowiednie zaciekał się tym nowym dziełem, lecz z dość milczącym spokojem zachowała się wszelaka opinia naukowa – może aż nazbyt powściągliwa. Zdaje się to świadczyć o małej popularności u nas literatury obcych, romańskich w szczególności. a przecież każda najbardziej narodowa literatura, czyli taka, która na wyżyny sztuk podnosi zagadnienia bytu narodowego, jest w każdej prawie fazie zindywidualizowaniem na gruncie własnej umysłowości i kultury tego, co jest treścią i myślą zasadniczą piśmiennictw obcych. Uświadomienie sobie za tym onych dalekich perspektyw porównawczych literatur, pozwala ujrzeć i własne piśmiennictwo i sztukę w kształtach plastyczniejszych i zarysach bardziej widomych i jasnych²².

Powyższy cytat uwidacznia pewien rys uniwersalizmu i kosmopolityzmu Machniewicza w aspektach kulturotwórczych oraz jego komparatystycznej podejście do badania literatury narodowej. Będą to pierwiastki stale obecne w jego późniejszej twórczości. Zarówno tej spod znaku literaturoznawstwa, jak i teoretycznej refleksji poświęconej zagadnieniom estetycznym. W opisywanych w „Kurierze Poznańskim”²³ przypadkach bezapelacyjnego wpływu Dantego na twórców wszystkich epok nie zabrakło również komentarzy na temat obecności *Boskiej Komedii* w twórczości polskich romantyków, w szczególności Słowackiego, co Machniewicz szczegółowo opíše w jednym ze swoich późniejszych studiów²⁴.

²¹ Zob. S. Machniewicz, *z powodu dzieła o Dancie prof. dr E. Porębowicza*, „Kurier Poznański” 1908, nr 39, s. 1.

²² Tamże, s. 1.

²³ „Kurier Poznański” – dziennik założony przez Ludwika Mierzbacha w 1872 roku. W początkowej fazie pismo było ściśle związane z Kościołem katolickim, postulowało pracę organiczną i lojalizm wobec Cesarstwa Niemieckiego. W 1906 roku przejęła je narodowa Demokracja, a prowadził Marian Seyda i Ksawery Zakrzewski. W latach 1915 – 1922 redagowany przez Bolesława Leonarda Marchlewskiego. Od 1925 roku „Kurier Poznański” ukazywał się dwa razy dziennie. W okresie zaborów, pod redakcją Mariana Seydy było to pismo przeznaczone dla inteligencji, przez co było na wyższym poziomie niż inne wielkopolskie gazety. Na łamach czasopisma pojawiały się sprawozdania literackie, teatralne i kulturalne. „Kurier” pomagał również w organizacji twórczości kulturalnej, przeciwdziałając jednocześnie niemieckiej polityce kulturalnej.

²⁴ Zob. S. Machniewicz, *Wpływ Dantego na twórczość Słowackiego w latach 1836 – 1839. Studium porównawcze*, [w:] *Sprawozdanie C. K. Gimnazjum VII we Lwowie za rok szkolny 1912/13* [Podkarpacka Biblioteka Cyfrowa; wszystkie informacje ze Sprawozdań Dyrekcji Gimnazjum VII we Lwowie podaję w niniejszej dysertacji za powyższym źródłem: www.pbc.rzeszow.pl], por. E. Kuciak, *Dante romantyków. Recepcja „Boskiej Komedii” u Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i Norwida*, Poznań 2012.

Bez wątpienia więc młody romanista ze Lwowa zaczytywał się w twórczości florenckiego poety i filozofa, a jedno z najwybitniejszych dzieł literatury światowej towarzyszyło mu podczas pobytu we Fryburgu szwajcarskim, gdzie pracował nad tłumaczeniem życiorysu włoskiego artysty Benvenuto Celliniego. Tłumaczenie *Żywota*²⁵, które ukazała się w roku 1910, było debiutanckim, ale nie ostatnim przedsięwzięciem Machniewicza na polu translatorskim. Erudycyjnie opracowany przekład życiorysu artysty-awanturnika, jakim był Cellini, odbił się głośnym echem w prasie krajowej. Nazwisko Stanisława pojawia się w 7 i 8 numerze warszawskiego miesięcznika literacko-naukowego „Prąd”, w dziale książek nadesłanych do redakcji²⁶. Bez wątpienia przyczyną niezwykle pozytywnej oceny tłumaczenia Machniewicza było to, że wobec wcześniejszego wydania *Żywota*... pochodzącego z 1868 roku²⁷, uwspółcześnił swoją wersję opatrując ją niezwykle erudycyjnymi przypisami. Wynika z nich, że „zawadiacki syn Florencji” – za jakiego uważano Celliniego – pisząc swoje dzieło, inspirował się twórczością Dantego.

Pobyt Stanisława Machniewicza we Fryburgu to jeden z przełomowych okresów życia młodego lwowianina. Studia w ośrodku zagranicznym jakim był dwujęzyczny, katolicki uniwersytet państwowy, nie tylko wpłynęły na rozwój jego intelektualnych zainteresowań (w szczególności tych związanych z historią sztuki), ale także ukształtowały poniekąd osobowość 23-letniego młodzieńca. Niewątpliwie znaczny wpływ na postawę przyszłego autora *Estetyki życia codziennego* miało spotkanie ze Stanisławem Przybyszewskim, który gościł w Szwajcarii w latach 1908–1910. Niestety, bliższe okoliczności poznania Machniewicza z legendą Młodej Polski nie są znane. Wiadomo jedynie, że spotkali się we Fryburgu na przełomie 1908/09 roku. Nie ulega również wątpiwości, że Machniewicz i Przybyszewski w przeciągu swojej siedmioletniej znajomości żywili do siebie wielką sympatię, o czym świadczy między innymi korespondencja, wymieniana na przestrzeni lat 1910–1917²⁸. W listach pisanych przez autora *Krzyku* do Stanisława Machniewicza natrafiamy na fragmenty, w których Przybyszewski z niezwykłą aprobatą wyraża się o adresacie: „tak mi bliski i pokrewny mózg”, wybitny literat polski”, „znawca

²⁵ *Żywot Benvenuto Celliniego własnoręcznie spisany we Florencji*, tłum. St. Machniewicz, Biblioteka dzieł wyborowych, Warszawa 1910.

²⁶ Zob. „Prąd. Miesięcznik społeczny i literacko-naukowy”, R II, nr. 7 i 8, Warszawa, Lipiec i Sierpień 1910.

²⁷ Mowa o tłumaczeniu Hieronima Feldmanowskiego.

²⁸ Treść listów, na które powołuję się w niniejszej pracy, podaję za: S. Przybyszewski, *Listy. Tom II*, pod red. St. Helsztyńskiego, Gdańsk 1937 i oznaczam symbolem „P.M” z podaniem numeru strony. Korespondencja Przybyszewskiego z Machniewiczem została przekazana autorowi opracowania przez Stanisława Machniewicza na przestrzeni lat 1934–1938. Niestety korespondencja wysyłana przez Machniewicza do Przybyszewskiego nie zachowała się.

środowiska literackiego Lwowa”²⁹ – to tylko niektóre z epitetów, jakimi charakteryzowała osobę lwowskiego literata i estetyka.

Z rozbudzonymi ambicjami literackimi, ukończonym tłumaczeniem *Żywota Benvenuta Celliniego* oraz inspiracją do napisania artykułu dotyczący wpływu twórczości autora *Boskiej Komedii* na poezję Juliusza Słowackiego, powraca Stanisław Machniewicz do rodzinnego Lwowa w roku 1909. Po przyjeździe stypendysty do stolicy Galicji prawdopodobnie czekał go egzamin pedagogiczny. Ukończenie uniwersytetu było dopiero wstępem do wykonywania zawodu nauczyciela gimnazjalnego. Ci, którzy chcieli podjąć pracę, musieli zdać egzamin przez C. K. Naukową Komisją Egzaminacyjną dla kandydatów na Nauczycieli Szkół Średnich. Egzamin taki był trudny i wieloetapowy. Komisja wyznaczała tematy prac z przedmiotu głównego oraz pobocznego. Ponadto należało przygotować pisemną rozprawę o charakterze ogólnofilozoficznym. Pedagogicznym lub z zakresu dydaktyki szczegółowej. Przyszli nauczyciele filologii klasycznej swoje prace pisali po łacinie lub po grecku. Pisanie każdej rozprawy było czasowo ograniczone do trzech miesięcy, z możliwością przedłużenia o pół roku. Większość zdających korzystała z tego przywileju. Poza tym do obowiązkowych rozpraw można było dołączyć dodatkowe publikacje, teksty naukowe, prace doktorskie itp.

Nie są znane jednak informacje, które potwierdzałyby, że Stanisław Machniewicz do takiego egzaminu przystąpił. Świadczyć mógłby o tym fakt, że w późniejszych latach podejmuje co prawda, pracę w placówkach gimnazjalnych, jednakże z analizy sprawozdań placówek, w których pracował, jasno wynika, że nie został zatrudniony jako pełnoprawny pedagog, ale zastępca nauczyciela. Niewykluczone, że zmiana planów życiowych wynikała z rozbudzonych podczas pobytu we Fryburgu ambicji literackich, których dodatkowym katalizatorem było pozytywne przyjęcie przekładu *Żywota Benvenuta Celliniego* oraz zamieszczony w renomowanym piśmie „Lamus” tekst recenzencki poświęcony tłumaczeniu *Kwiatków św. Franciszka z Asyżu* przez Leopolda Staffa³⁰. Nie wspominając już o wpływie, jaki na Machniewicza musiała wywrzeć osoba i aproba Stanisława Przybyszewskiego, z którym po raz kolejny spotkał się w roku 1910, tym razem we Lwowie, gdzie na przestrzeni kwietnia i maja autor *Mocnego człowieka* miał serię odczytów. Nie ulega jednak wątpliwości, że gdyby Machniewicz przystąpił do egzaminu pedagogicznego, jego dotychczasowy dorobek literacki oraz główna rozprawa, jaką mógłby przedstawić – tekst o dantejskich inspiracjach Juliusza Słowackiego w latach

²⁹ „P.M”, s. 511, 555, 568,

³⁰ S. Machniewicz, *Kwiatki Świętego Franciszka z Asyżu*, „Lamus” 1909–1910, Z. 5, Tom II, s. 60–63.

1836–1839 – przemawiałyby na korzyść młodego twórcy. *Nota bene* artykuł o Słowackim znajdzie się dwa lata później w Sprawozdaniu VII Gimnazjum³¹, placówki, w której Machniewicz podejmie pracę.

Pasmo osobistych sukcesów po powrocie z Fryburga przerwała rodzinna tragedia, jaką była śmierć ojca. Kazimierz Machniewicz umiera 16 stycznia 1910 roku, w wieku 63 lat. Latem tego samego roku Stanisław podejmuje próbę uzyskania stałej posady w redakcji „Kuriera Lwowskiego”. Praca wydawała się pewna z tego chociażby względu, że za młodego literata u redaktora naczelnego poręczyć miał sam Przybyszewski. Jednakże, co wynika z listu autora *Mocnego człowieka* do Machniewicza z 9 czerwca 1910 roku, sprawa miała zupełnie inny przebieg od tego, jaki obaj z pewnością zakładali. Przybyszewski pisze:

Kochany Panie, w sprawie Pańskiej mówiłem z Panem Frylingiem³² jeszcze podczas mego pobytu we Lwowie. Widocznie zapomniał. Dziś ponownie piszę do niego, że Pan za parę dni do niego się uda. Niech się Pan zatem na mnie i mój list powoła. Równocześnie przesyłam Panu „Lamus”, jeżeli Pan będzie w jakiejś potrzebnej mej pomocy potrzebował, to niech się Pan z całą ufnością, do mnie zwróci. Serdeczny uścisk dłoni

Stanisław Przybyszewski³³

Z listu wprost wynika, że odpowiedź Przybyszewskiego dotyczy nadesłanej mu przez Machniewicza korespondencji, w której oświadczył, jakoby w rozmowie z redaktorem naczelnym „Kuriera Lwowskiego” nikt niczego nie wiedział o jakimkolwiek poświadczeniu Przybyszewskiego w sprawie uzyskania przez niego stałego miejsca w redakcji. Ostatecznie, jak informuje Stanisław Helsztyński w opracowaniu korespondencji Przybyszewskiego –interwencja twórcy *Krzyku* nie przyniosłażądanego efektu³⁴.

Pomimo niepowodzenia w zdobyciu stałego zatrudnienia w „Kurierze Lwowskim”, Stanisław Machniewicz nawiązuje współpracę z innym periodykiem – „Gazetą Poranną”. Niestety, podobnie, jak w przypadku „Kuriera”, tak i tu, nie uzyskuje stałego zatrudnienia. Otrzymuje posadę korespondenta i w połowie lipca 1911 roku wyjeżdża do Dreżna w celu przygotowania relacji ze zbliżającej się Międzynarodowej Wystawy Higienicznej. Przed wyjazdem do południowo-wschodniej części zjednoczonych Niemiec Machniewicz publikuje, tym razem w „Gazecie Wieczornej”, erudycyjne omówienie tzw.

³¹ Zob. S. Machniewicz, *Wpływ Dantego na twórczość Słowackiego w latach 1836 – 1839. Studium porównawcze*, [w:] dz., cyt.

³² Redaktor „Kuriera Lwowskiego”.

³³ „P.M”, s. 492.

³⁴ Zob., tamże, przypis nr 152.

„listów portugalskich”³⁵ autorstwa zakonnicy – Maryi d’Alcoforado³⁶. Artykuł, który prawdopodobnie przesłał do wglądu Przybyszewskiemu, wywarł na adresacie niemałe wrażenie. Świadczy o tym list, jaki otrzymał od Przybyszewskiego pod koniec sierpnia 1911 roku, już po powrocie z Drezna:

Kochany Panie, (...) Dziękuję przede wszystkim za Jego omówienie listów Maryi d’Alcoforado. Pan je widocznie znał już dawniej, bo ocena Pańska świadczy o głębokiej znajomości rzeczy – przyznam się, że nie wiedziałem, iż przed Cordeiro było tyle prób rekonstrukcji tych listów na język portugalski.

Nie wie Pan przypadkowo, jakie jest księgarskie powodzenie tych listów? Jeżeli dobre, to prawdopodobnie Maniszewski nie zawahałby się drukować podobne przekłady z moimi studiami procesu Gilles de Rais oraz procesu Urbain Grandier – XIV i XVII wiek – olbrzymio ciekawie przyczynki do Daemonologii. Zrobi mi Pan przysługę, jeżeli Pan tą sprawę wybadać zechce.³⁷

Sprawa miłosnych listów pisanych przez portugalską zakonnice nie była zapewne Przybyszewskiemu obca. W pierwszej dekadzie XX wieku przez europejskie środowiska intelektualistów przetoczyła się fala fascynacji *Listami*, a sam Przybyszewski w 1908 roku opublikował na ich temat studium *Listy miłosne Marianny d’Alcoforado* w warszawskim czasopiśmie „Ateneum”³⁸. Artykuł przesłany mu przez Machniewicza musiał pobudzić w nim jednak dodatkowe inspiracje do omówienia, a przede wszystkim opublikowania całości w formie książki. Stąd też kierowana we fragmencie listu prośba do przebywającego we Lwowie Machniewicza, aby rozeznał się w środowisku literackim, co do wydawniczego powodzenia *Listów*.

Z przysługi kierowanej do niego Machniewicz wywiązał się wręcz wzorowo. W tym samym 1911 roku Przybyszewski publikuje w „Księgarni Narodowej”, której właścicielem był wspomniany w powyższym liście Maniszewski, wzbogacony o wstęp

³⁵ S. Machniewicz, ... *Listy portugalskie* ukazały się w 1669 roku we Francji. W ich skład wchodzi pięć listów miłosnych pisanych przez portugalską zakonnice – Marię d’Alcoforado, do francuskiego. *Listy* uchodzą a arcydzieło literatury światowej oraz doskonały przykład powieści epistolarnej. Obecnie najbardziej znanym i rozpowszechnionym wydaniem *Listów* jest przekład Stanisława Przybyszewskiego ze wstępem omawiającym problematyczną kwestię ich autorstwa.

³⁶ *Listy portugalskie* – utwór literacki wydany w 1669 roku we Francji. Ich treść stanowi pięć listów miłosnych portugalskiej zakonnicy do francuskiego oficera, uznawanych za arcydzieło literatury światowej oraz przykład wczesnej powieści epistolarnej. Przedmiotem dyskusji pozostaje kwestia autorstwa listów. W roku 1908 na fali ogólnoeuropejskiego zainteresowania *Listami*, Stanisław Przybyszewski zamieścił artykuł zatytułowany *Listy miłosne Marianny d’Alcoforado* omawiając kwestię ich autorstwa w czasopiśmie „Ateneum”, R.4, t.1, z. 1/2, s. 46–62. Kompletnie tłumaczenie Przybyszewskiego zostało następnie opublikowane w formie książki: *Listy miłosne Marianny d’Alcoforado*, przeł., i wstępem opatrzył S. Przybyszewski, Lwów-Warszawa 1911.

³⁷ „P.M”, list numer 810, s. 511.

³⁸ Zob. S. Przybyszewski, *Listy miłosne Marianny d’Alcoforado*, „Ateneum” 1908, R.4, t.1, z. 1/2, s. 46–62.

i przekład na język polski *Listów*, artykuł z 1908 roku w formie książki. Nie ulega wątpliwości, że Machniewicz w znacznym stopniu przyczynił się do publikacji książki Przybyszewskiego. Od autorskiego opracowania związanej z nimi problematyki merytoryczno-interpretacyjnej, co wykazał w artykule z marca 1911 roku, po umożliwienie zaainspirowanemu pewnymi aspektami jego artykułu Przybyszewskiemu, publikację przekładu *Listów* opatrzonego wstępem. W konsekwencji przekład przedstawiciela cyganerii krakowskiej na stałe związał jego nazwisko z listami Marianny d'Alcoforado, nie pozostawiając żadnej wzmianki o inspiracjach czerpanych przez Przybyszewskiego z opracowania Machniewicza.

Pojawia się tu, rzecz jasna, pytanie o to, dlaczego autor *Estetyki życia codziennego* sam nie podjął się próby publikacji *Listów*? Jak wynika z analizy jego wpływów w świecie wydawniczym, nie powinien mieć najmniejszych trudności z wydaniem własnego tłumaczenia. Trudno udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Zbyt wiele tu niedomowień, przypuszczeń, a za mało faktów. Nie wiadomo, czy napisany przez Machniewicza artykuł na temat Marianny d'Alcoforado nie był wynikającą z popularności *Listów* portugalskiej zakonnicy próbą zmierzenia się z problematyką ich autentyczności. Poza tym w okresie, w którym Machniewicz i Przybyszewski publikują swoje teksty, autor *Estetyki życia codziennego* pracował prawdopodobnie na innych artykułami o zgoła odmiennej tematyce. Niebawem ukażą się jego rozważania nad dantejskimi inspiracjami Słowackiego oraz polemika z Aleksandrem Brücknerem.

Zanim jednak opisane powyżej wydarzenia związane z *Listami* Marianny d'Alcoforado miały miejsce, Machniewicz przebywał w Dreźnie, skąd słał korespondencję do „Gazety Porannej”. Jego relacje z odbywającej się tam Międzynarodowej Wystawy Higienicznej ukazują się kolejno w numerach od 188 do 203³⁹.

Już w pierwszym z nadesłanych do gazety listów widać, że tym, co przede wszystkim interesowało Machniewicza, było piękno ulicy miasta. Temat ów – *nota bene* – znajdzie swój wyraz w opublikowanej w 1934 roku książce. Jeden z rozdziałów zostanie tak właśnie zatytułowany. Nie jest więc przypadkiem, że przyszły autor *Estetyki życia codziennego* dopiero w trzecim z nadesłanych listów zdaje skrupulatną relację z trwającą w Dreźnie wystawą. Jego pierwsza korespondencja opublikowana przez „Gazetę Poranną” 19 lipca zdradza zainteresowanie lwowianina tym, co bylibyśmy w stanie określić jako estetykę życia codziennego. W pierwszych akapitach czytamy, że celem autora jest

³⁹ Zob. S. Machniewicz, *Listy z Drezna*, „Gazeta Poranna” 1911, nr 188, 194, 197, 200, 203.

„podać światła i cienie, jakie roztaczają się nad historyczną stolicą Saksonii”⁴⁰. W celu ich uwypuklenia, Machniewicz zestawia estetykę barokowego Drezna, a w szczególności znajdujący się w jego centrum tzw. Zwingru⁴¹ z modernistyczną zabudową Lwowa. Opisy ulic, centrum miasta z wyszczególnieniem architektonicznych stylów Machniewicz w lapidarny sposób przyrównuje do tego, co na co dzień przyszło mu oglądać we Lwowie: „W Dreźnie jest wszystko to, czego nie ma we Lwowie – we Lwowie jest to, czego nie ma w Dreźnie, oraz to, co w Dreźnie być powinno (...)”⁴². Przede wszystkim tym, czego Machniewiczowi brakowało w stolicy Saksonii, były... kobiety:

Chodząc po wspaniałym Dreźnie, mimo woli, nieświadomie, a jednak niemniej gorąco zaczyna się tęsknić za... pięknymi kobietami (tymi naturalnie, których we Lwowie tak wiele). Trudno istotnie uwierzyć rzeczy tak niepomiernej smutnej, iż w mieście pięknem, wspaniałym, śmiało rzec można, brak ludzi pięknych. Snują się więc po jasnych granitowych chodnikach, po wyswieconych aż do przesady (...) – kobiety, przeważnie pozbawione wdzięku i tego nieuchwytnego czaru i powabu, natomiast strojne w szatki nie tyle piękne, jak kosztowne i niegustowne. Toż samo brzydsza połowa rodu ludzkiego.

Wszędzie ociężałość, brak wdzięku i gustu, niewytworność gestu, nie tylko wewnętrznego, a nade wszystko rozpaczliwy brak temperamentu. Rzekłbyś ludzie żyją w takt zegara kolejowego, powoli, bardzo ociężale i siennie poruszającego się w przepojonych rozpaczliwą nudą chwilach (...).

Gdzież jest więc ów poszukiwany temperament, niepodzielnie władać mający nerwem i rytmem życia?

Najwięcej znalazłem go (wiercie mi czytelnicy!) patrząc na tych... co zamiatają ulice Drezna.⁴³

Przytoczony fragment doskonale oddaje nastrój, jaki towarzyszył młodemu korespondentowi. Obecna w bezprecedensowych zwrotach ironia oraz zakulisowy, poufaly styl wypowiedzi – o czym świadczą uwagi na temat przechadzających się kobiet i pracowników ulicznych, mimo publicznego charakteru korespondencji – potwierdzają, że 24-letni literat czuł się niezwykle komfortowo w roli korespondenta. Trudno się temu dziwić. Machniewicz przebywając w Dreźnie wpisywał się poniekąd w pewien młodopolski etos podróżującego twórcy⁴⁴. Mając na uwadze ów cytat należy, zwrócić również

⁴⁰ S. Machniewicz, dz. cyt. nr 188, s. 6.

⁴¹ Zwinger – późnobarokowy zespół architektoniczny znajdujący się w centrum Drezna; nazwa pochodzi od pierwotnego położenia budynków pomiędzy zewnętrznymi i wewnętrznymi murami obronnymi miasta.

⁴² S. Machniewicz, dz. cyt. s. 5.

⁴³ Tamże, s. 6.

⁴⁴ Na temat znaczenia podróży w literaturze Młodej Polski zob.: H. Filipkowska, *Tulacze i wędrowcy*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, M. Stala, *Kilka uwag o młodopolskich metaforyzacjach życia*, [w:] *Młodopolski witalizm, modernistyczne witalizmy*, pod red. A. Czabanowska-Wróbel, Urszula M. Pilch, Kraków 2016.

uwagę nie tyle na styl wypowiedzi Machniewicza, ale na opisywane przez niego zjawiska. Tutaj również możemy odnaleźć pewne typowe dla twórców polskiego modernizmu założenia, jak chociażby krytyka standaryzacji życia i jego mieszczańskiej obyczajowości, modernistyczny bunt i pochwała życia. Poza tym, groteskowa na pierwszy rzut oka tematyka kobieca, estetyka codzienności, brak życiowego temperamentu, w konsekwencji „pięknych ludzi” – to zagadnienia, które powrócą w późniejszej twórczości lwowianina. Przede wszystkim postulatory te powrócą w artykule-manifeście *Ave vita, mortituri de salitant! Pochwała współczesności*⁴⁵, napisanym i opublikowanym w „Dodatku Literackim” do „Słowa Polskiego” z 1928 roku, oraz późniejszej *Estetyce życia codziennego*.

Jak wspomniano, pierwszy z pięciu listów nadesłanych z Drezna Machniewicz poświęca zagadnieniom interesującym go najbardziej – estetyce życia codziennego. Kolejne dotyczą już w pełni relacji z trwającą w stolicy Saksonii międzynarodowej ekspozycji higienicznej. Poza określeniem ogólnego celu wystawy, jakim jest „stworzenie całkowitego obrazu przeszłości teraźniejszości dążeń na polu higieny jednostkowej i zbiorowej, celem utrzymania i pielęgnowania ludzkiego zdrowia na obszarze całego świata”⁴⁶, Machniewicz obszernie referuje zawartość pawilonu etnograficzno-historycznego i etnologicznego. Wiele miejsca poświęca omawianiu kultury higienicznej w epoce średniowiecza oraz wśród ludów islamskich. Zwraca również uwagę na wpływ kultury Japonii nie tylko na higienę, ale także sztukę zachodniej Europy. Z deskrypcji poszczególnych elementów wystawy, którym towarzyszą dygresyjne komentarze na temat życia miasta i jego mieszkańców wyłania się obraz niezwykle skrupulatnego korespondenta, który mimo ilości i szczegółowości podawanych informacji, przekazuje je w niezwykle przystępny, miejscami ironicznym i żartobliwy sposób. Ów swoisty drezdeński reportaż ukazuje także charakterystyczne dla późniejszej twórczości autora *Estetyki życia codziennego* charakterystyczne elementy jego literackiego stylu. Przede wszystkim uwidacznia się tu zamiłowanie do kontrastowości oraz konsekwentnej budowy narracji zamkniętej spajającym wywód w całość dominującym motywem. W przypadku korespondencji z Drezna jest to konsekwentne relacjonowanie wydarzeń od poranku do nocy; autor *Listów z Drezna* opisuje życie jego mieszkańców w konkretnych momentach doby. Innym elementem, na który warto zwrócić uwagę jest obecność w *Listach...* charakterystycznych dla treści późniejszego *opus magnum* z 1934 roku motywów, którymi są ruch i życie

⁴⁵ S. Machniewicz, *Ave vita, mortituri de salitant! Pochwała współczesności*, „Słowo Polskie” 1928, nr 271, „Dodatek literacki” s. 7–8.

⁴⁶ S. Machniewicz, *Listy z Drezna*, „Gazeta Poranna” 1911, nr 194, s. 5.

– aspekty determinujące piękno współczesności. To na nich skupia uwagę autor, opisując codzienne życie mieszkańców Drezna.

Po powrocie do Lwowa w sierpniu 1911 roku Machniewicz otrzymuje korespondencję od Stanisława Przybyszewskiego, w której nadawca, po pierwsze, dziękuje mu za opracowanie *Listów Marianny d'Alcoforado* – o którym wcześniej była mowa – po drugie, odnosi się do planów omówienia przez Machniewicza jego *Zmierzchu*:

Chce Pan pisać o „Zmierzchu” – może by Pan tę powieść omówił w związku z pierwszą i drugą częścią „Synów Ziemi” – Pan jeden, który by to umiał zrobić. Dotychczas nie czytałem nic, na czym mógł zwrócić choćby odrobinę uwagi. A radbym był widzieć, jak się mój utwór odzwierciedla w tak mi bliskim i pokrewnym mózgu.⁴⁷

Ostatecznie, artykuł poświęcony *Zmierzchowi* nie powstał. Nieznane są również przyczyny zarzucenia przez Machniewicza przedstawionej Przybyszewskiemu propozycji interpretacji jego utworu. Na uwagę zasługuje jednak adnotacja skierowana przez nadawcę do Machniewicza, w której komplementuje umiejętności interpretacyjne oraz erudycję młodego lwowianina. „Radbym był widzieć, jak się mój utwór odzwierciedla w tak mi bliskim i pokrewnym mózgu” – te słowa dobitnie świadczą zażyłej i pokrewnej relacji intelektualnej obu twórców. Warto jednak podkreślić, że Machniewicz nie prowadził tak buntowniczego, a momentami skandalicznego trybu życia, jak przedstawiciel krakowskiej cyganerii. Nie sprawiał również wrażenia dekadenta, a tym bardziej spirytualisty – bo czy spirytualistą, osobą doświadczającą metafizycznych doznań może być człowiek, który romantyków określa mianem „mazgajów sentymentalnych”⁴⁸, a młodopolską estetykę charakteryzuje jako „przebrzmiały sentymentalizm”⁴⁹. Nie ulega jednak wątpliwości, że fascynowały go, szczególnie w latach młodości, gdy zostawał pod wpływem autora *Krzyku*, postaci i postawy moralnie transgresyjne⁵⁰. Świadczy o tym między innymi zainteresowanie żywotem florenckiego zawiadacza Benvenuto Celliniego oraz bohaterami *Zmierzchu* Przybyszewskiego. Świat kawiarni artystycznych, nocnego życia bohemy również nie pozostawał mu obcy.

Przebywając we Lwowie, w sierpniu i październiku 1911 roku, Machniewicz koresponduje z Przybyszewskim przede wszystkim w sprawie publikacji i organizacji

⁴⁷ „P.M”, s. 511.

⁴⁸ Zob. S. Machniewicz, *Ze sztuki*, „Kurier Lwowski” 1021, nr 73, s. 5.

⁴⁹ Zob. S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, [w:] tegoż. dz. cyt. s. 15.

⁵⁰ Zob. A. Nietresta-Zatoń, *Transgresja w polskiej poezji lirycznej wieku XIX*, Kraków 2007.

odczytów autora *Mocnego człowieka*⁵¹. Podejmuje również pracę jako zastępca nauczyciela gimnazjum w Żółkwi⁵², po czym w 1912 roku zostaje przeniesiony, w tej samej roli, do VII Gimnazjum we Lwowie. W międzyczasie, pomiędzy 1 kwietnia 1911 roku a 31 marca 1912 roku przystępuje do Towarzystwa Nauczycieli Szkół Średnich i Wyższych, którego aktywnym członkiem zostaje w roku 1917. Prowadzi lekcje z języka polskiego, historii, łaciny oraz greki. Z uczniami omawia między innymi Mickiewicza, Shakespeare’a, Fredrę i Corneille’a. Jednak już w pierwszym półroczu otrzymuje zniżkę gozdzin ze względu na problemy zdrowotne⁵³.

Pracując jako zastępca nauczyciela w VII Gimnazjum, Stanisław publikuje w sprawozdaniu za lata 1912 – 1913 swoje naukowe studium porównawcze na temat *Wpływu Dantego na twórczość Słowackiego w latach 1836 – 1839*⁵⁴. Rozprawa ta została zrecenzowana w wydanym rok później „Pamiętniku Literackim”⁵⁵. Nieznany autor recenzji (prawdopodobnie pracownik redakcji) zwraca uwagę na doskonałą orientację Machniewicza w zakresie podejmowanej problematyki, jego dążenia do konsolidacji dotychczasowej wiedzy w tym temacie, oraz nowatorskie spojrzenie na relacje Dante – Słowacki. Recenzent nie omieszkał także wytknąć młodemu literaturoznawcy pewne nieścisłości, a w konsekwencji przedstawił taki oto obraz jego pracy:

Stanisław Machniewicz: *Wpływ Dantego na twórczość Słowackiego w latach 1836 – 1839. Studium porównawcze* (Spraw. Gim. VII we Lwowie, 1913, odb., Lwów 1913, str. 23) uzupełnia dotychczasowe prace w tej kwestii (m.i. S. Windakiewicza), uwzględniając na razie okres florencki w twórczości poety; zbierając rezultaty poprzedników i swoich poszukiwań w całość, mówi o wpływie na *Anhellego* (ale kwestii nie wyczerpuje, por. s. 9 *Poema Piasta Dandyusza*, (w którym poeta uwzględnia przede wszystkim stronę obrazową przedstawionych widziadeł i zjaw, a nie faktyczną kwestię ustosunkowania winy i kary), pobieżnie w końcu mówi o wpływie na w *Szwajcarii i Ojca Zadżumionych*. Szkoda, że autor dokładnie nie zaznaczył, co nowego podaje w swej rozprawie: czytelnik, nieobznajomiony należycie ze sprawą, nie znajdujący też w rozprawie żadnych wskazówek w tym kierunku (wyliczenie na końcu prac, odnoszących się do przedmiotu, nic nie mówi), nie zda sobie należytej sprawy z wartości rozprawki. Wśród literatury przedmiotu M. nie wymienia rozprawki J. Chrzanowskiego o wpływie Danego na IV. Rozdział *Anhellego* (pomieszczonej w „Kurierze Warszawskim 1909, nr 1.)⁵⁶

⁵¹ Zob. „P.M”, listy nr 810, 814, 817, s. 513, 516, 554–555.

⁵² Żółkiew – miasto znajdujące się na terenie Ukrainy.

⁵³ Brak jakichkolwiek konkretnych informacji na temat zwolnienia zdrowotnego.

⁵⁴ Tamże, dz. cyt.

⁵⁵ Zob. „Pamiętnik Literacki” 1914–1915, R. 13, z. 1-2, s. 101; recenzja rozprawy Machniewicza ukazała się w dziele „Recenzje i sprawozdania” z podtytułem: „Przegląd najnowszych prac o Juliuszu Słowackim (R. 1910 – 1913)”.

⁵⁶ Zob. Tamże, s. 101; na temat recepcji twórczości Słowackiego w środowisku polskich modernistów zob. H. Floryńska, *Król Duch – artysta*, [w:] tejsze, *Spadkobiercy Króla Ducha. O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*, Wrocław 1976; K. Sadowska, *Słowacki i my. „Młodość” 1899*, [w:] *Lwowska krytyka literacka 1894 – 1914*, Warszawa 2015.

W tym samym sprawozdaniu, w dziale nadobowiązkowej pracy umysłowej i działalności kół naukowych znajdziemy informację mówiącą o tym, że:

„*Koło polonistyczne*, utworzone z uczniów klas V i VI ”a”, pod kierownictwem nauczyciela St. Machniewicza, uprawiało lekturę H. Taine *Filozofia sztuki*. Na 15 posiedzeniach czytano i objaśniano przy pomocy odpowiednich fotografii i barwnych ilustracji ogólne rozważania Taine’a *O istocie dzieła sztuki i o Poznaniu dzieła sztuki*”.⁵⁷

Pojawienie się w polu zainteresowań Machniewicza – zapewne pod wpływem filozofii Taine’a – zagadnień związanych ze sztukami plastycznymi, ich istotą oraz sprawowaną przez nie funkcją społeczną i poznawczą, należy uznać, za początek ewolucji jego myśli humanistycznej – przesunięcia akcentów z literaturoznawstwa na estetykę.

Jego dotychczasowa twórczość, a przede wszystkim tematyka, jaką podejmował w artykułach, zwiastowały owocną karierę filologa-literaturoznawcy, eseisty i publicysty. Nie można również wykluczyć ambicji literackich czy powodzeń na polu translatorskim. Zwrot ku zagadnieniom związanym ze sztukami plastycznymi – jak sam określał malarstwo, rzeźbę i architekturę – nie nastąpił jednak gwałtownie, choć sugerować może to chronologiczna analiza publikowanych przez Machniewicza tekstów.

Ostatnim jego studium literaturoznawczym jest opublikowany w „Pamiętniku Literackim” artykuł z *dziejów polskiej literatury apokryficznej*⁵⁸, w którym prowadzi odważną polemikę z tak znamienitym badaczem dziejów literatury i kultury narodowej, jakim jest Aleksander Brückner. Stanisław Machniewicz z niezwykłą odwagą i erudycją zarzuca autorowi *Apokryfów średniowiecznych* pewne niekonsekwencje badawcze związane z ustaleniem źródeł pochodzenia apokryfów⁵⁹:

Prof. A. Brückner w swej znakomitej i źródłowej rozprawie o apokryfach średniowiecznych w Polsce, zda mi się, nie dość silny kładzie nacisk na ewangelie apokryficzne, jako źródło, z którego wyrosły wszystkie inne tego rodzaju opowieści, nie wyłączając nawet Legendy złotej. Autor uważa zawsze za główne źródło czy to „Rozmyślenia” przemyskiego o żywocie Pana Jezusa, czy to niektórych kazań gnieźnieńskich — raczej „Vita rhytmica” i „Legendę złotą” — niż wspomniane ewangelie apokryficzne. A przecież szczegóły opowiedziane w Rozmyśleniu przemyskim i Kazaniach gnieźnieńskich o narodzeniu pańskim kryją się prawie w całości z ewangelią Pseudo-Mateusza, i stąd należałoby raczej twierdzić, że źródłem pierwotnym były w tym wypadku

⁵⁷ Tamże, s. 38.

⁵⁸ S. Machniewicz, z *dziejów polskiej literatury apokryficznej*, [w:] „Pamiętnik Literacki” R. XIII (1914 – 1915), s. 176 – 187.

⁵⁹ Por. S. Machniewicz, dz. cyt. i A. Brückner, *Apokryfy średniowieczne*, cz. 1 i 2, Lwów 1900.

ewangelie apokryficzne, a nie ich naśladownictwa i przeróbki bądź wierszowane bądź prozajczne.⁶⁰

Wydawałoby się, że przedstawiona w „Pamiętniku Literackim” polemika, pozwoli Machniewiczowi na rozwój jego kariery filologicznej. Stanie się jednak inaczej, gdyż opublikowany rok później w sprawozdaniu gimnazjalnym artykuł *Sztuka a szkoła*⁶¹ definitywnie zakończy przygodę Machniewicza z nauką o literaturze.

Intelektualna droga autora *Estetyki życia codziennego* od filologii do historii sztuki i estetyki, rozpoczęła się już prawdopodobnie w okresie studiów zagranicznych. Fryburg, następnie Drezno szczyły się „skarbnicami sztuki” – jak wypowie się o galeriach i muzeach tych miast Machniewicz w tekście *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*⁶² – które przyszło mu zwiedzać i podziwiać. Lektura *Żywota Benvenuto Celliniego*, prac Juliana Klaczki – wszystkie te elementy świadczą co najmniej o tym, że Machniewicz nieustannie poruszał się w przestrzeni intelektualnego pogranicza sztuk plastycznych i literatury. Te formy symboliczne ludzkiego życia, a w szczególności sztuki plastyczne przechodziły w pierwszych dekadach XX wieku radykalne wręcz przemiany. Zmianom ulegał także wizualny aspekt rzeczywistości. Do Lwowa docierały w tym czasie teksty teoretyków i propagatorów przemian i rewolucji w pojmowaniu kultury estetycznej (John Ruskin, William Morris), które Machniewicz z pewnością znał, a co ważniejsze, w swoich podróżach po europejskich tygłach życia artystycznego miał okazję doświadczać ich wpływu bezpośrednio⁶³. Jak widać wiele czynników miało wpływ na kształtowanie się poglądów Machniewicza na sztukę. Nie ulega wątpliwości, że ich krystalizacja przypada na okres po roku 1912, gdy rozpoczyna pracę w placówkach gimnazjalnych Lwowa i oko-

⁶⁰ Zob. S. Machniewicz, z *dziejów polskiej literatury apokryficznej*, dz. cyt. s. 180.

⁶¹ S. Machniewicz, *Sztuka a szkoła*, [w:] *Sprawozdanie Dyrekcji C. K. Gimnazjum VII we Lwowie za rok szkolny 1915/1916*.

⁶² S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, [w:] tegoż. *Estetyka życia codziennego*, dz. cyt.

⁶³ Zob. R. de la Sizeranne, *Ruskin i kult piękna*, Lwów 1895; W. Morris, *Sztuka a piękność ziemi*; R. de la Sizeranne, *Więzienie sztuki*, J. Ree, *O warunkach piękna w sztuce stosowanego*, [w:] *Podstawy kultury estetycznej*, T. VIII, Lwów 1906; T. Frimmel, *Wzrok a sztuka*; A. Alfred Lichtwark, *O kształceniu poczucia barwy*, R. de la Sizeranne, *Czy fotografia jest sztuką*. [w:] *Podstawy kultury estetycznej*, dz. cyt., T. XII; treść każdego z wymienionych tu artykułów odnajdziemy w *Estetyce życia codziennego*, np. treść artykułu Morrisa *Sztuka a piękność ziemi* znajdzie swoją egzemplifikację w treści artykułu Machniewicza *Sztuka i natura*. Zacerpnięty od de la Sizerana motyw muzeum, jako więzienia sztuki także pojawia się w kilku artykułach książki Machniewicza, m. in. w *Oczach, które patrzą, a nie... widzą* oraz *O dziele sztuki, czy O sztuce wiecznej i przemijającej*. Artykuł Jeana Ree na temat sztuki stosowanej, znajdzie swój wyraz w tekstach: *O dziele sztuki, Sztuka fabryczna, Styl współczesności*, a także *Walka o nowy styl*. z kolei aspekt relacji wzroku do postrzeganej formy sztuki to temat artykułu *Schematy estetyczne*.

lic. Poza tym okres poprzedzający wybuch Wielkiej Wojny i czas odzyskania przez Polskę niepodległości to czas znamieny zarówno dla jego życia intelektualnego, jak i prywatnego.

W pierwszych dniach sierpnia 1913 roku Machniewicz otrzymuje korespondencję od Przybyszewskiego z propozycją przyjazdu do Monachium, a następnie wspólnego udania się do Rothenburga. Nadawca listu zwraca jednocześnie uwagę, że gdyby adresat nie miał możliwości wyjazdu w drugiej połowie sierpnia i „teraz już zamierza w podróż się puścić, to polecam Panu [Machniewiczowi]⁶⁴ doskonały pensjonat w Rothenburgu z bajecznymi widokami na miasto i dolinę Tauberu”⁶⁵. Prawdopodobnie Machniewicz informował Przybyszewskiego listownie o tym, że podjął pracę w placówkach gimnazjalnych, o czym świadczy sugestia autora *Krzyku*, aby Machniewicz wyjechał ze Lwowa w początku sierpnia. Ostatecznie wyjazd Machniewicza do Monachium oraz wspólna podróż z Przybyszewskim do Rothenburga nie doszły do skutku, a przynajmniej we wskazanym powyżej terminie. Otóż list, który otrzymuje lwowianin od Przybyszewskiego, został przez niego wysłany 31 lipca. Możliwe więc, że Machniewicz otrzymał go zbyt późno, aby wyjechać ze Lwowa w proponowanym przez nadawcę terminie. Nie ulega jednak wątpliwości, że w chwili otrzymania korespondencji Machniewicz był zdeterminowany, aby wyjazd do Niemiec doszedł do skutku. W roku 1913 nawiązuje także współpracę z „Kroniką Powszechną” – tygodnikiem społecznym, literackim i naukowym, gdzie publikuje artykuły: *Fête galante*, *Konstantyn Wielki a sztuka chrześcijańska* oraz cykl o Janie Matajce⁶⁶.

Planowaną podróż przerywa jednak śmierć Marii Machniewicz, która umiera prawdopodobnie 11 lub 12 września 1913 roku. Ze względu na okoliczności dyrekcja gimnazjum udziela mu 6-tygodniowego urlopu „dla uregulowania stosunków rodzinnych”⁶⁷. Po śmierci Marii Machniewicz przeprowadza się Stanisław z ulicy Gołęba 6, gdzie do tej pory, po śmierci ojca mieszkał wraz z matką, do mieszkania na ulicy Kadeckiej 1. Trudno wykluczyć, że w czasie trwającego sześć tygodni urlopu postanowił wyjechać do Rothenburga, gdzie spotkał się ze Stanisławem Przybyszewskim. O pobycie Machniewicza w Niemczech świadczyć może między innymi relacja zapisana w otwierającym

⁶⁴ Przypis autora.

⁶⁵ „P.M”, list nr 933, s. 590–591.

⁶⁶ Zob. S. Machniewicz, *Fête galante*, „Kronika Powszechna” 1913, R. IV, nr 7; *Konstantyn Wielki a sztuka chrześcijańska*, „Kronika Powszechna” 1913, R. IV, nr 38; *Jan Matejko*, „Kronika Powszechna” 1913, R. IV, nr 32, 33.

⁶⁷ *Sprawozdanie Dyrekcji C. K. Gimnazjum VII we Lwowie za rok szkolny 1913 – 1914*, s. 38–40.

książkę z 1934 roku tekście *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*. Wśród wymienianych tam miast, które przyszło mu odwiedzić w trakcie jego wędrówek po europejskich skarbnicach sztuki znajduje się również wspomniany Rothenburg⁶⁸.

Po powrocie do Lwowa najprawdopodobniej z początkiem października poznaje Henrykę Hertę Jadwigę Sobel⁶⁹ – córkę czeskiego Żyda, Naftalego Sobela, która, podobnie jak Stanisław, pracowała jako nauczycielka szkół średnich i zawodowych. Mieszkała również w tej samej okolicy, przy ulicy Kadeckiej. 18 marca 1914 roku Stanisław i Jadwiga biorą ślub⁷⁰. Następnego dnia po zawarciu sakramentu małżeństwa nowożeńcy udają się do Krakowa, gdzie do lipca przebywają jako goście hotelu francuskiego⁷¹.

W chwili wybuchu wojny światowej w lipcu 1914 roku Stanisław i Jadwiga Machniewiczowie wyjeżdżają do Wiednia. Ich podróż do stolicy Austro-Węgier była prawdopodobnie zaplanowana już wcześniej z tego względu, że w Wiedniu mieszkali teściowie Stanisława. Jednakże w wyniku globalnego konfliktu zbrojnego z Krakowa wyruszają jako uchodźcy wojenni. Świadczy o tym ich obecność na liście *wygnańców wojennych z Galicji i Bukowiny 1914 – 1915*⁷². Oprócz Machniewiczów do Wiednia udał się także brat Jadwigi – Wilhelm Sobel, dziennikarz. Okres pomiędzy latem 1914 roku a późną jesienią roku 1915, gdy Machniewiczowie powracają z emigracji do Lwowa, to bez wątplenia jeden z najbardziej interesujących, a za razem najmniej znanych okresów z życia Stanisława Machniewicza.

Nie udało się ustalić konkretnej daty wyjazdu Machniewiczów do stolicy Austro-Węgier. Także termin powrotu Stanisława z emigracji nie jest jasno sprecyzowany. Wiadomo jedynie, że we Lwowie znalazł się na przełomie sierpnia i października 1915 roku. Poświadcza to informacja zamieszczona w *Sprawozdaniu filii C. K. Gimnazjum VII we Lwowie*. Czytam tam, że Stanisław Machniewicz rozpoczął pracę w znajdującej się w Żółkwi filii VII Gimnazjum w sierpniu, po czym 23 października został przeniesiony do głównej placówki we Lwowie⁷³. Wielce prawdopodobnym jest również to, że Jadwiga

⁶⁸ Zob. S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, dz. cyt. s. 2.

⁶⁹ Bliższe okoliczności spotkania Stanisława i Jadwigi nie są znane.

⁷⁰ Informację podaję na podstawie Urzędu Stanu Cywilnego w Warszawie – oddział Śródmieście, nr ZB-664/32/1914 Lwów, *Odpisu zupełnego aktu małżeństwa* sporządzonego dnia 18 marca 1914 roku w rzym. kat. parafii Św. Marii Magdaleny we Lwowie.

⁷¹ Informację taką odnajdujemy w „Nowej Reformie”, w rubryce zatytułowanej „Wykaz gości przyjezdnych hotelu francuskiego”; zob. „Nowa Reforma” 1914, nr 91, s. 2.

⁷² *Księga Pamiątkowa i adresowa wygnańców wojennych z Galicji i Bukowiny 1914 – 1915. Album pamiątkowe. Część I. Lwów*. Opracowana według planu Dra Antoniego Chmurskiego, wydawcy „Wiedeńskiego Kuryera Polskiego” Wiedeń 1915, s. 79.

⁷³ Zob. *Sprawozdanie Dyrekcji C. K. Gimnazjum VII we Lwowie za rok szkolny 1915/1916*, s. 19; *Sprawozdanie kierownictwa filii C. K. Gimnazjum VII we Lwowie za rok szkolny 1915/16*.

Machniewicz znalazła się w stolicy Galicji wcześniej niż mąż, którego emigracyjna wędrówka nie skończyła się na Wiedniu. Pomiędzy latem 1914 roku, a końcem sierpnia roku 1915 Stanisław Machniewicz nie przebywał wyłącznie w stolicy Austro-Węgier, lecz również w Londynie. Następnie przez krótki czas (w drodze powrotnej do Galicji) znalazł się w Holandii. Okoliczności wyjazdu Machniewicza do Wielkiej Brytanii nie są znane. Istnieją jedynie dokumenty potwierdzające jego pobyt w stolicy Anglii. Są to utrzymane w konwencji reportażu wspomnienia, które publikuje on w listopadzie 1916 roku na łamach „Gazecie Lwowskiej”, zatytułowane *Londyn w czasie wojny. Wspomnienia i luźne uwagi*⁷⁴.

Publikowane w formie wspomnień relacje Machniewicza z Londynu nie odbiegają charakterem od tych, które kilka lat wcześniej jako korespondent nadsyłał z Drezna. Nawet tematyka prezentowanych na łamach „Gazety Lwowskiej” zagadnień jest podobna do tych, jakie Machniewicz w 1911 roku poruszał w pierwszym liście ze stolicy Saksonii. Stanowi o niej życie codzienne Brytyjczyków oraz jego estetyczne aspekty. Jednakże kontekst, w jakim Machniewicz opisywał kilka lat temu+ wydarzenia w Dreźnie, wobec tych, które wspomina z pobytu w Londynie, jest nieco zaskakujący. Życie stolicy Anglii opisywane jest z perspektywy uchodźcy wojennego i, co podkreśla w jednym ze wspomnień Machniewicz, obywatela „państwa pozostającego z Anglią na stopie wojennej”⁷⁵. Mimo trwającego konfliktu zbrojnego, obszernie fragmenty wspomnień z Londynu ukazują niezwykle barwny krajobraz stolicy Anglii. Opisy ulic, placów, atmosfery towarzyszącej codziennym wydarzeniom, rozrywek dziennych i wieczornych przeplatają się z relacjami na temat stosunku społeczeństwa do wszelkich informacji napływających z wojennego frontu. Spisane na łamach „Gazety Lwowskiej” wspomnienia i uwagi poświadczają to, że stan egzystencji Stanisława Machniewicza podczas pobytu na emigracji daleki był od przeżywania gehenny. Doskonale obrazuje to jedna z ostatnich relacji opublikowanych przez „Gazetę Lwowską”, w której pisze:

Mimo całą swobodę, jakiej w Londynie zażywałem, będąc obywatelem państwa pozostającego z Anglią na stopie wojennej, czułem się skrępowany owym przymusowym pobylem zwłaszcza, że jego niepodobna było przewidzieć. Drobne ograniczenia, którym podlegać musiałem, krępowały w niejednym wypadku swobodę poruszania się, skutkiem czego musiało się uczuwać naokoło siebie pewnego rodzaju kraty i więzy oddzielające mnie od reszty świata i od tego wszystkiego, co mnie najbardziej ciekawić mogło. – Miary dopełnia obawa internowania, które mogło być wynikiem złośliwego przypadku, niemniej jednak byłoby przykre i nieznośne.

⁷⁴ Zob. S. Machniewicz, *Londyn w czasie wojny. Wspomnienia i luźne uwagi*, „Gazeta Lwowska” 1916, nr 252 – 267.

⁷⁵ Tamże, s. 4. Anglia wchodziła w skład Trójporozumienia zawartego z Francją i Rosją, które było odpowiedzialnością na Trójprzymierze państw centralnych, w których skład wchodziły Austro-Węgry.

Czuwał jednak nad moimi losami jakiś dobrotliwy traf, który potem wywiódł mnie z domu niewoli równie nagle, jak niespodziewanie. Niejednokrotnie na „dzień dobry” otrzymałem uprzejme listy z ambasady amerykańskiej, która roztoczyła opiekę nad poddanymi austriackimi, z zapytaniem, co do moich ewentualnych potrzeb lub życzeń. Uczynna ambasada pomogła materialnie, ułatwiła korespondencję z rodziną (...) rozaczała prawdziwą i skuteczną opiekę, nad tymi, którym wypadki wojenne odcięły możliwość powrotu do kraju⁷⁶.

Za dobrą sytuację życiową Machniewicza w Londynie odpowiadać mogły różnego rodzaju stowarzyszenia powstające z inicjatywy mieszkającej w Anglii Polonii, które od momentu wybuchy wojny wzmocniły swoją działalność w perspektywie możliwości odzyskania przez Polaków niepodległości. W stolicy Wielkiej Brytanii utworzono ok. 25 polskich stowarzyszeń⁷⁷. Prawdopodobnie to one, do spółki z ambasadą amerykańską – o czym nadmienia Machniewicz – umożliwiały mu swobodne funkcjonowania oraz zapewnienie podstawowych (w tym prawdopodobnie także finansowych) środków do życia. Świadczy o tym chociażby przywołany przez lwowianina w innym fragmencie jego wspomnień list z British Museum umożliwiający mu nie tylko obcowanie ze znajdującymi się tam dziełami sztuki, ale także korzystanie z mieszczącej się w gmachu biblioteki⁷⁸. Cena za wszystkie te przywileje nie była zbyt wysoka. Sprowadzała się do drobnych ograniczeń, o których autor *Londynu w czasie wojny* wspomina w cytowanej wypowiedzi. Mimo dobrej kondycji zdrowotnej, możliwości czerpania wiedzy ze zbiorów British Museum i wypraw w różne części Londynu, Machniewicz wielokrotnie odwiedza ambasadę mieszczącą się w centralnej części miasta, nad Tamizą, w celu uzyskania informacji i pomocy w próbie powrotu do kraju. Pisze podanie do ówczesnego ministra spraw wewnętrznych – Reginalda McKenna⁷⁹. Po jego pozytywnym rozpatrzeniu stawia się na audyencji w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych i po tygodniu oczekiwania dostaje zezwolenie na wyjazd z Wielkiej Brytanii do neutralnej w czasie wojny Holandii – „Dzień, godzina wyjazdu, port i okręt zostały mi wyznaczone”⁸⁰.

Pomimo opublikowanych w „Gazecie Lwowskiej” wspomnień i uwag z pobytu w Londynie, okres rocznej emigracji pozostaje jednym z najbardziej zagadkowych epizodów biografii Stanisława Machniewicza. Nieodkryty pozostaje epizod holenderski, jak i pozostałe etapy podróży przez ogarniętą wojną Europie. Znany jest jedynie cel – Lwów.

⁷⁶ Tamże.

⁷⁷ Tamże.

⁷⁸ Tamże.

⁷⁹ Reginald McKenna (1863–1943) – brytyjski polityk; członek Partii Liberalnej; minister spraw wewnętrznych rządu brytyjskiego w latach 1908 – 1916.

⁸⁰ Tamże. Nie udało się odnaleźć jakichkolwiek informacji na temat konkretnych dat wyjazdu i przybycia Machniewicza do Holandii. Nie wiadomo również, gdzie konkretnie wtedy przebywał.

Jak wspomniano, Stanisław Machniewicz powraca do Lwowa jesienią 1915 roku. Dnia 23 października podejmuje pracę na stanowisku zastępcy nauczyciela w VII Gimnazjum, gdzie zostaje przeniesiony z filii tejże placówki w początku sierpnia. Jednakże miasto, które opuszczał latem 1914 roku, i szkoła, w której pracował przed udaniem się na przymusową emigrację, napiętnowane doświadczeniami wojennymi, przedstawiały zupełnie inny obraz, niż ten, który pamiętał sprzed wybuchu globalnego konfliktu.

Galicja stanowiła teren szczególnie żywej akcji wojennej państw zaborczych. Wojska austriackie w wyniku klęsk musiały wycofać się na zachód, co miało znaczące skutki dla ekonomiczno-militarnego funkcjonowania Lwowa. Dnia 3 września do byłej już stolicy Galicji wkroczyły dwie armie rosyjskie. Przybyły do Lwowa w dniu 22 kwietnia 1915 roku car Mikołaj II ogłosił z pałacu namiestnikowskiego, że „nie ma żadnej Galicji, jest tylko jedna, aż do Karpat sięgająca wielka Rosja”⁸¹. Działania wojenne i obecność okupanta rosyjskiego w mieście znacząco wpłynęły także na model galicyjskiej edukacji. Z dnia na dzień modyfikacji uległy zasady pracy oświaty. Celem zmian i korekt było, rzecz jasna, dostosowanie pracy placówek szkolnych do potrzeb trwającej wojny. Skutkiem prawie 14-miesięcznego zawieszenia działania placówek szkolnych. W *Sprawozdaniu kierownictwa filii C. K. Gimnazjum VII we Lwowie z przełomu roku 1915–1916*, w którym zaraz po powrocie z emigracji podjął pracę Machniewicz, Artur Załęcki zamieścił *Szkic pamiątkowy*⁸² – o losach VII Gimnazjum w czasie okupacji. W tekście tym autor w następujący sposób opisuje sytuację uczniów i szkolnictwa we Lwowie:

Trudne warunki bytu, powstałe dla wielu rodzin w czasie inwazyi, sprawiły, że uczniowie tulili się, gdzie mogli, u krewnych i znajomych poza Lwowem. Zresztą i ci, którzy w mieście zostali, stracili w przeważnej części swój charakter uczniowski. Wielu z nich zmusiła konieczność do zarabiania pracą na swoje utrzymanie. Niektórzy wstąpili do handlu lub rzemiosła, a byli i tacy, którzy zarabiali na życie rozwożeniem i roznoszeniem ciężarów, a nawet pracowali jako drwale w miejskich składach drzewa. W ten sposób złożyła nasza młodzież chlubnie egzamin z moralnej swej wartości i hartu ducha, dając równocześnie dowód, że jest w niej niemało samodzielności a nawet obrotności, ale materiałem uczniowski na ten czas nie była (...)

W początku inwazyi wolny jeszcze budynek szkolny budził pozory dalszego istnienia zakładu. Kiedy go jednak później zajęli Rosjanie dla celów wojskowych (...) zakład nasz przestał istnieć (...) bo zaborca nie uznał istnienia ani naszego zakładu, ani żadnego innego tej kategorii.⁸³

⁸¹ F. Papee, *Historia miasta Lwowa w zarysie*, Lwów 1924, s. 267.

⁸² Zob. A. Załęcki, *Szkic pamiątkowy. Nasz zakład w czasie wojny (lipiec 1914 – czerwiec 1916)*, [w:] *Sprawozdanie kierownictwa filii C. K. Gimnazjum VII we Lwowie za rok szkolny 1915/16*, s. 4–16.

⁸³ Tamże, s. 7.

W *Szkicu pamiątkowym* Załęcki zwraca również uwagę na sytuację grona nauczycielskiego, które od momentu wkroczenia Rosjan do Lwowa znalazło się w „zupełnej rozsypce”⁸⁴: „Jeden jęczał w niewoli nieprzyjacielskiej (...), jeden leżał na łożu boleści wskutek ciężkich ran (...) drudzy zdala od rodzin walczyli w okopach lub spełniali inne ciężkie obowiązki służbowe we wojsku, kilku spędzało niewesoło czas na uchodźctwie”⁸⁵. Wśród nich był Stanisław Machniewicz, dla którego pobyt w Londynie, o czym już wspomniano, mógł być czasem „nieciekawym”. Poza różnymi nieudogodnieniami, o których pisze w swoich wspomnieniach publikowanych w „Gazecie Lwowskiej”, Machniewicz okres emigracji przepracował intelektualnie. Nie jest wykluczone, że pobyt w bibliotece British Museum umożliwił mu zapoznanie się z literaturą teoretyczną dotyczącą ruchu przemiany społecznej w kontekście zjednoczenia sztuki i życia codziennego; sztuki użytecznej i funkcjonalnej. Być może pobyt w Londynie ukształtował poglądy Stanisława Machniewicza na relację zachodzącą pomiędzy życiem codziennym a sztuką. Świadczyć o tym może opublikowany po jego powrocie do kraju w sprawozdaniu VII Gimnazjum tekst *Sztuka a szkoła*⁸⁶, gdzie domaga się wcielenia w życie nowej strategii edukacyjnej na wzór tej, która prowadzona jest w innych, „szczęśliwszych” od naszego krajach. Wiele z zawartych w powyższym artykule wątków zostanie rozwiniętych w wydanej dwie dekady później *Estetyce życia codziennego*.

Przyjazd Machniewicza do Lwowa nie przypada jednak na okres trwania okupacji rosyjskiej. Jak w swoim *Szkicu pamiątkowym* pisze Artur Załęcki, „majowe słońce rozproszyło mroki, zalegające nasz widnokrąg w smutnej pierwszej połowie wiosny 1915 roku i opromieniło go nadzieją zmian szczęśliwych”⁸⁷. Dnia 2 maja rozpoczęła się wielka ofensywa przeciwko wojskom rosyjskim, a 22 czerwca armia austriacka wyparła wojska carskie ze Lwowa. Po doświadczeniach rosyjskiej okupacji ludność Lwowa z ulgą i nadzieją przyjął wkraczające do miasta w czerwcu wojska austriackie. Widziano w nich zapowiedź powrotu swobód konstytucyjnych i narodowych, ładu oraz porządku⁸⁸. „Dzień ten – pisze Załęcki – przyniósł naszemu zakładowi podstawę jego restytucji”⁸⁹. Jak się

⁸⁴ Tamże, s. 8.

⁸⁵ Tamże.

⁸⁶ S. Machniewicz, *Sztuka a szkoła*, [w:] *Sprawozdanie Dyrekcji C.K. Gimnazjum VII we Lwowie za rok szkolny 1915/1916*.

⁸⁷ A. Załęcki, *Szkic pamiątkowy*, dz., cyt., s. 9.

⁸⁸ M. Mroczko, *Lwów. Zarys dziejów i zabytki*, Gdańsk 2009, s. 54.

⁸⁹ A. Załęcki, dz., cyt., s. 9.

jednak okazało, „słońce nadziei”, o którym pisze, Załęcki rzuciło jeszcze większy od poprzedniego cień na życie mieszkańców. Zamiast oczekiwanego ładu wojskowa administracja austriacka zaprowadziła twarde, pełne represji wobec ludności rządy. Od momentu ich wkroczenia do Lwowa do chwili pełnego funkcjonowania placówek szkolnych upłynęły cztery miesiące. W tym właśnie czasie do Lwowa przyjeżdża Stanisław Machniewicz.

Jako pracownik filii Gimnazjum VII w Żółkwi zostaje przeniesiony do gmachu tejże placówki, gdzie zostaje odnotowany jako zastępca nauczyciela, gospodarz klasy II, w której nauczał kaligrafii, łaciny i języka polskiego⁹⁰. W kolejnym roku do obowiązków pedagogicznych związanych z posadą zastępcy nauczyciela dochodzą nowe – opiekun biblioteki dla klas niższych. Niewiele jednak wiadomo, co do szczegółów pracy Machniewicza na tym stanowisku. Według informacji zawartych w sprawozdaniu, zajmował się między innymi sporządzaniem nowego inwentarza dla uczniów klas i – IV⁹¹. Udziela się także w strukturach Towarzystwa Nauczycieli Szkół Średnich i Wyższych, w którego zebraniach i inicjatywach uczestniczył, odgrywając niejednokrotnie znaczącą rolę. Do 1917 roku jego nazwisko pojawiało się zdawkowo w wydawanym przez Towarzystwo czasopiśmie „Muzeum”⁹². Jednak w roku 1917, najprawdopodobniej ze względu na dotychczasowe osiągnięcia na polu dydaktycznym, jak i naukowym, nazwisko Machniewicza pojawia się coraz częściej.

W maju 1917 roku w Krakowie odbył się VIII Zjazd i XXXII Walne Zgromadzenie Członków Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych. Podczas posiedzenia związanego z problemami dydaktyki w szkolnictwie polskim Stanisław Machniewicz wygłosił prelekcję na temat „sztuki, jako czynnika wychowawczego w szkole i w domu”, w której, według protokołu z zebrania, poruszył problem znaczenia sztuki w wychowaniu młodzieży ze szczególnym uwzględnieniem kształcenia zmysłu piękna w przestrzeni domu rodzinnego oraz w szkole. Podał również środki i cele służące temu przedsięwzięciu, uzasadniające jednocześnie założenie związku „Sztuka w szkole” – zarys jego organizacji, celów, dróg i środków⁹³. Wygłoszona przez Machniewicza prelekcja, o której wspomina

⁹⁰ Zob. *Sprawozdanie Dyrekcji C.K. Gimnazjum VII we Lwowie za rok szkolny 1915/1916*, s. 20.

⁹¹ Tamże, s. 6.

⁹² Są to informacje dotyczące głównie zarejestrowanych na terenie Galicji ruchów w gronie pedagogicznym – awansów, przeniesień, publikacji itp.; „MUZEUM” – czasopismo wydawane przez Towarzystwo Nauczycieli Szkół Wyższych, poświęcone sprawom wychowania, szkolnictwa i nauczania. Początkowo ukazywało się jako miesięcznik, później dwumiesięcznik, a od roku 1935 jako kwartalnik. Kilkakrotnie zmieniany był również podtytuł czasopisma.

⁹³ „MUZEUM. Czasopismo poświęcone sprawom wychowania i szkolnictwa”, wydawane przez *Tow. Nauczycieli Szkół Wyższych*, rocznik XXXII, zes. 2, Lwów 1917, s. 307;

krakowski „Czas. Wydanie poranne”⁹⁴, wzbogacona o wyżej wymienione postulaty, została przyjęta z wielką aprobatą:

Zjazd członków T. N. S. W. uznając konieczność uwzględnienia sztuki w wychowaniu szkolnym i domowym postanawia powołać do życia związek, poświęcony krzewieniu tych haseł w teorii i praktyce.

W tym celu Zjazd wybiera komisję organizacyjną, której zadaniem będzie rzecz całą szczegółowo przedyskutować, obmyśleć środki wiodące do urzeczywistnienia jej – a następnie zająć się zorganizowaniem takiego związku.⁹⁵

Temat wystąpienia Machniewicza oraz decyzja członków Zjazdu, którą obrazuje cytat, świadczą o tym, że ambitne, momentami do granic utopizmu⁹⁶, treści i postulaty rozprawy *Sztuka a szkoła* doczekały się swojej egzemplifikacji i uznania w szerokim gronie pedagogicznym.

W czerwcu 1917 roku do spółki z dr Tadeuszem Pinim, jako urzędnik w Zarządzie Książnicy Polskiej, zostaje redaktorem wydawniczym T. N. S. W.⁹⁷ W tym samym czasie uczestniczy w III Walnym Zgromadzeniu Członków „Książnicy”, które ma miejsce na Uniwersytecie Lwowskim. Według protokołu, po rozpoczęciu obrad przewodniczący komisji poprosił „Pana Machniewicza” o wygłoszenie referatu pod tytułem *Estetyka książki*. Wystąpienie Machniewicza odnosiło się przede wszystkim do historycznego ujęcia rozwoju poglądu na zewnętrzną stronę książki, w tym nie tylko wyglądu obwoluty i okładki, ale doboru czcionek i ich rozmieszczenia⁹⁸. Swoje wystąpienie Machniewicz zilustrował w „najpiękniejsze wydawnictwa „Książnicy”, jak: Geografia Polski Pawłowski, Dzieje biblijne ks. Szydelskiego, Walka o język Brücknera, Owidiusz Sinki, tomiki powszechnych Wykładów Uniwer. i Polit. Lwowskiej i inne”⁹⁹.

Rok 1917 to również czas aktywności Machniewicza na polu twórczości literackiej i wydawniczej. Po pierwsze, występuje w roli współredaktora niemieckojęzycznego przewodnika po Lwowie i okolicach, opracowanego przez Józefa Piotrowskiego¹⁰⁰. Po drugie, w ukazującej się co kilka numerów nocie redakcyjnej „Gazety Lwowskiej” z bieżącego roku odnaleźć można następujący zapis:

⁹⁴ Zob. „Czas. Wydanie poranne” 1917, nr 232, s. 1.

⁹⁵ Tamże, s. 307.

⁹⁶ Na momentami skrajnie idealistyczny ton wypowiedzi Machniewicza w artykule *Sztuka a szkoła* zwraca uwagę Sław Krzemiń-Ojak, zob. tegoż. *Projekt estetyki życia codziennego...*, dz. cyt. s. XI-XIII.

⁹⁷ „MUZEUM”, dz., cyt., rocznik XXXII, z. 4, Lwów 1917, s. 441.

⁹⁸ Dz., cyt., rocznik XXXII, z. 5, Lwów 1917, s. 503.

⁹⁹ Tamże, s. 503.

¹⁰⁰ J. Piotrowski, *Lemberg: Und Umgebung (Zółkiew, Podhorce, Brzeżany und and): Handbuch fur Kunstliebhaber Und Reisende*, H. Altenberg, Lwów 1917.

Utrzymanie felietonu *Gazety Lwowskiej* i jej działu literackiego na odpowiedniej wyży- nie, a w tym celu gromadzenie pierwszorzędnych sił pisarskich, będzie jak dotąd tak i w r. 1917 usilnem staraniem redakcji. Obok imion znanych i zasłużonych znajdują czytelnicy nazwiska mło- dych a pełnych talentu pisarzy, których redakcja zawsze chętnie do współudziału zaprasza. W roku 1917 zamieszczać będziemy utwory: Teodora Jaske Choińskiego, dr. Adama Fischera, Stanisława Graybnera, dr. Tadeusza Kończyńskiego, dr. Stanisława Lama, Stanisława Machniewi- cza¹⁰¹, Zygmunta Sarneckiego, Macieja Wierzińskiego, Henryka Zbierzchowskiego.¹⁰²

Powyższy cytat sugeruje, że Stanisław Machniewicz zadebiutował literacko na łamach „Gazety Lwowskiej” opowiadaniem *Szary rycerz*¹⁰³, co znajduje swoje potwier- dzenie w 88 numerze czasopisma. 18 kwietnia 1917 roku, w popołudniowego wydaniu „Gazety Lwowskiej”, na pierwszej stronie widnieje jego imię i nazwisko, pod którym, wytłuszczonym drukiem, zamieszczono tytuł powieści. Trudno cokolwiek powiedzieć na temat odbioru opowiadania przez środowisko inteligencji lwowskiej, gdyż Machniewicz nie tyle nie dokończył dzieła, co, jak się okazuje, nie był jego autorem, lecz jedynie tłu- maczem, czego redaktorzy „Gazety Lwowskiej” nie uwzględnili. *Szary rycerz* to właści- wie powieść niemieckiego pisarza i dowódcy jednego z okrętów niemieckiej marynarki wojennej, Edgara von Spiegel von und Peckelsheim (1885–1965)¹⁰⁴, której oryginalny tytuł brzmi: *Oberheizer Zenne der letzte Mann der „Wiesbaden”*. Przekład Machniewicza ukazują się kolejno w numerach od 88 do 95, po czym, mimo zamieszczonej pod opubli- kowaną w numerze 95 adnotacją o kolejnych odcinkach, publikacja się urywa. Jednocze- śnie literacki debiut przyszłego autora *Estetyki życia codziennego* został odroczoney do roku 1934, gdyż obok wspomnianego *opus magnum* publikuje także w wydawnictwie Gebethnera i Wolffa¹⁰⁵ młodzieżowe opowiadanie w *grobowcu Tut-ankh-amona*¹⁰⁶.

¹⁰¹ Podk. Autor.

¹⁰² „Gazeta Lwowska” 1917, R. 107, nr 99.

¹⁰³ Zob. S. Machniewicz, *Szary rycerz*, „Gazeta Lwowska” 1917, R. 107, nr 88.

¹⁰⁴ Edgara von Spiegel von und Peckelsheim (1885 – 1965) – niemiecki powieściopisarz. Autor utworów o tematyce historycznej (głównie marynistycznej).

¹⁰⁵ Gebethner i Wolff – warszawskie przedsiębiorstwo wydawnicze i księgarskie założone w 1857 roku przez Gustawa Adolfa Gebethnera i Augusta Roberta Wolffa przy Krakowskim Przedmieściu w Warszawie (Pałac Potockich), a później również w Krakowie. Istniało ono do 1950 roku. Zlikwidowały je władze komunistyczne (antykwarjat działał do 1961 roku).

¹⁰⁶ S. Machniewicz, w *grobowcu Tut-ankh-amona*, Warszawa 1934; dzieło to, które autor określa mianem „szkicu”, to popularnonaukowe opowiadanie historyczne wydane w ramach serii „Biblioteka Młodzieży” i przeznaczona dla najmłodszych czytelników. W pięciu rozdziałach książki Machniewicz krótko przedsta- wia historię Egiptu za panowania Tutenchamona, okoliczności odnalezienia jego grobowca, wygląd sarko- fagu oraz komnaty pogrzebowej. Na końcu książki, podobnie, jak w *Estetyce życia codziennego* zamieszcza słownik pojęć, które pojawiają się w tekście oraz bibliografię naukową, z której korzystał podczas pisania. Choć dzieło to uznać można za pierwszą próbę stworzenia prozatorskiej formy literackiej przez Machnie- wicza, to jej treść nie stanowi przedmiotu dalszych badań poruszanych w niniejszej dysertacji. Jak było wspomniane we wstępie, koncentrować będziemy się na treści *Estetyki życia codziennego* i powiązanej

Oprócz pracy dydaktycznej Stanisław Machniewicz powraca także do publicystyki. Jedynym z najbardziej znaczących tekstów, jakie ukazały się w 1917 roku w prasie lwowskiej może być bez wątpienia recenzja przekładu książki niemieckiego pisarza Hannsa Heinza Ewersa (1871–1943) *Alraune*¹⁰⁷. Recenzja Machniewicza jest o tyle istotna, że autorką przekładu była Jadwiga Przybyszewska, a wydanie wstępem opatrzył jej mąż Stanisław. Na pierwszy rzut oka mamy więc do czynienia z przyjacielską przysługą, jaką Machniewicz wyświadczył Przybyszewskiemu. Poza tym, mając na uwadze nieudane omówienie *Zmierzchu* do którego przymierzał się autor *Estetyki życia codziennego*, zrecenzowanie przekładu *Alrauny* można potraktować jako odroczone, prywatne zobowiązanie Machniewicza wobec Przybyszewskiego. Wydaje się również czymś oczywistym to, że właśnie lwowianin podjął się zrecenzowania przekładu Jadwigi Przybyszewskiej. Kto bowiem – zdaniem jej męża – mógłby uczynić to lepiej, niż „tak pokrewny mu mózg” i pisarz znający język niemiecki.

Opublikowana 6 września w „Gazecie Lwowskiej” recenzja nie poprawiła relacji Przybyszewskiego z Machniewiczem. Wręcz przeciwnie znajomość obu definitywnie zakończyła. W tydzień po ukazaniu się artykułu o tłumaczeniu *Alraune* Przybyszewski pisze list do wydawcy – Stanisława Lewickiego, w którym na temat tekstu Machniewicza wypowiada się między innymi w następujący sposób: „Co do tłumaczenia mojej żony, to wybac Pan, ale orzekali o nim całkiem inni znawcy języka polskiego, aniżeli p. Machniewicz”¹⁰⁸. i dalej: „Może Pan znajdzie we Lwowie kogo, kto by wziął w obronę moją żonę, bo broniąc mej żony broni Pan własne wydawnictwo od zarzutów tego rodzaju, jakie Machniewicz stawia. Przede wszystkim trzeba zwrócić uwagę, że pisowni polskiej p. M. nie wziął w swoją wyłączną agendę, że można pisać i tryumf i triumf itd.”¹⁰⁹. W podobnym tonie, ze zwróceniem szczególnej uwagi na konkretne, a zdaniem Przybyszewskiego nieuzasadnione, zarzuty stawiane przez Machniewicza, utrzymana jest treść listu autora *Krzyku* do redakcji „Gazety Lwowskiej”. W liście skierowanym do redaktora naczelnego pisma Przybyszewski pisze:

z nią bezpośrednio publicystyki. Kwestię opowiadania w *grobowcu Tut-ankh-amona* pozostawiam wobec tego otwartą.

¹⁰⁷ Zob. S. Machniewicz, *Hans Heinz Ewers: „Alraune”. Przekład Jadwigi Przybyszewskiej opatrzony wstępem Stanisława Przybyszewskiego*, „Gazeta Lwowska” 1917, R. 107, nr 203, s. 5.

¹⁰⁸ S. Przybyszewski, *Do Stanisława Lewickiego we Lwowie*, [w:] tegoż, *Listy*. Tom 2, dz. cyt. s. 799.

¹⁰⁹ Tamże, s. 799–800.

(...) upraszam Pana o pomieszczenie tych kilku moich wywodów w odpowiedzi na notatkę literacko-artystyczną p. S. Machniewicza w nr 208 „Gazety Lwowskiej”. Namiętna i gwałtowna napisać p. M. na tłumaczenie mej żony utworu Ewersa „Alraune” zmusza mnie do tej odpowiedzi, do którejbym oczywiście nie czuł się upoważnionym, gdyby choć drobna część tych zarzutów była uzasadniona i gdyby nie to, że (...) musiałem znać i czytać tłumaczenie mej żony, a więc zarzuty (...) dotyczą pośrednio mnie samego. Pozatem przebiega się w wysoce rozdrażnionym tonie krytyki p. M., (...) tak wyraźna osobista niechęć, że mimowoli nasuwa się myśl, iż tylko chęć załatwienia jakichś prywatnych obrachunków ze mną, lub jakaś uraza do mnie, bo ja tylko znam osobiście p. M., skierowała jego zarzuty na te hiperkrytyczne manowce.

Bo jakżeż sobie to inaczej wytłumaczyć? (...) Pan M. należał jeszcze przed niedawnym czasem do tych ludzi, którzy mnie jako pisarza niezmiernie wysoko cenili – według ich zapewnień, p. M. nie mógł ani na chwilę przypuszczać, bym nie miał znać i czytać tłumaczenia mej żony, a więc zarzucając jej nieznamość ortografii i gramatyki, skierował tem samem ten zarzut i przeciwko mnie.

Przy odrobinie dobrej woli byłby p. M. mógł z łatwością znaleźć jedyne źródło tych błędów nie z winy tłumaczenia ale z powodu błędów drukarskich, a i te ostatnie nie trudno byłoby p. M. przy jako tako bezstronnej krytyce wytłumaczyć, bo przecież aż nadto dobrze wiadome i znane są niesłuchane trudności, z jakimi każde wydawnictwo w obecnych czasach walczyć musi (...) Ale tu nie chodziło o bezstronne rozpatrzenie sprawy, sprawiedliwą ocenę, tu chodziło – coute que coute – o gruntowne zmiżdżenie wszelkiej, choćby najmniejszej wartości tłumaczenia.

P. M. wybaczy, ale w tej części jego „bezstronnej” krytyki widzę wyraźny brak chociażby szczypty bezstronnej woli (...).

Ale a propos: czyś Pan, p. M., czytał oryginał niemiecki „Alraune”? Znasz Pan język niemiecki na tyle, by móżdż osądzić, czy tłumaczenie jest dobre lub złe? Bo co do mnie, to znam go w najskrytszych jego tajnikach.¹¹⁰

W przywołanym fragmencie obszernego listu Przybyszewskiego do redaktora naczelnego „Gazety Lwowskiej” nadawca punktuje nieuzasadnione, jego zdaniem, zarzuty Machniewicza wobec tłumaczenia powieści Ewersa. W szczególności podkreśla rzekomo napastliwy ton wypowiedzi recenzenta i prawdopodobnie, co jest dla Przybyszewskiego zaskoczeniem, osobistą niechęć do niego samego. W konsekwencji w dalszej części listu zarzuca Machniewiczowi niekompetencję, stronniczość, a przede wszystkim, w bezpośrednim do niego zwrocie, wątpliwą znajomość języka niemieckiego i oryginału *Alrauny*.

Pojawia się tutaj trudne do jednostronnego rozpatrzenia pytanie o to, kto w zaistniałym sporze ma rację? Czy rzeczywiście Stanisław Machniewicz miał osobiste powody ku temu, aby, jak zauważa Przybyszewski – „hiperkrytycznie” odnieść się do tłumaczenia jego żony? Wydaje się, że raczej zapatrzonej we własną legendę autor *Mocnego człowieka*, którego promienista aura sławy dogasała, dał upust swemu egoizmowi. Z września 1917 roku nie zachowała się żadna korespondencja Machniewicza do Przybyszewskiego. Jedyne źródła, jakimi dysponujemy, to listy autora *Krzyku* do redaktora naczelnego „Gazety Lwowskiej”, wydawcy tłumaczenia jego żony – Stanisława Lewickiego, oraz cierpki

¹¹⁰ S. Przybyszewski, *Do redakcji „Gazety Lwowskiej” we Lwowie. Głos w sprawie przekładu „Alrauny”*, [w:] dz. cyt. s. 803.

list do Stanisława Machniewicza, w którym definitywnie zrywa z nim wszelką dalszą relację:

List Pański jest dla mnie całkiem niezrozumiały, utrwala mnie jedynie w tym przeświadczeniu, że Pan nie rozumie tego, co czyta. W mojej odpowiedzi, którą Panu dałem, pisz wyraźnie, że zarzuty Pańskie co do tłumaczenia mej żony są tak niesprawiedliwe i złośliwe i bezsensowne, iż mogła je tylko podyktować osobista chcąca odwetu za jakieś doznane krzywdy, albo też ordynarna zawiść konkurencyjna, bo inaczej nie mogę sobie wytłumaczyć, aby ktoś mógł ze wszech miar b e z w z g ę d n i e d o s k o n a ł e tłumaczenie, któremu w mej przedmowie do „Alraune” wydałem świadectwo, że wnika w najtajniejsze intencje autora, tak sponiewierać, jak Pan to uczynił – a tu nagle wyczytaj z Pańskiego listu, jakoby Panu przyznawał słuszność. To już szczyt komizmu, albo też tego rodzaju naiwności, która bardzo często graniczy z bezczelnością! Gdybym mógł zbijać wszystkie Pańskie niesprawiedliwe w najwyższym stopniu i małostkowo złośliwe zarzuty jeden po drugim kolejno, tobym był musiał poprosić „Gazetę Lwowską” o miejsce na jakichś dziesięć felietonów. A toby było przyzna Pan „trop de reverence” wobec Pańskiego pamfletu. To jednakowoż, co napisałem, wystarczy aż nadto dla ludzi którzy czytać umieją, a przede wszystkim mają dobrą wolę chcieć zrozumieć to, co czytaj. A Pan tej dobrej woli nie masz, bo przecież trudno mi uwierzyć w Pański analfabetyzm.

Więc jeżeli Pan przypuszcza, że mógłbym kiedykolwiek moje oświadczenie w „Gazecie Lwowskiej” cofnąć, to raz jeszcze powtarzam z większym jeszcze naciskiem, całkiem na zimno i spokojnie, że tłumaczenie mej żony uważam za tak dobre, iż nie byłoby mnie samego stać na lepsze. To chyba Panu wystarczy.

Śmieszne a nawet świadczące o pewnym „moral insanity” jest Pańskie odwoływanie się do poczucia sprawiedliwości i prawdy – sam Pan to zresztą najlepiej odczuwać musi, jeżeli Pan moim listem zapragnął uspokoić złe sumienie.

A co do układu naszych stosunków na przyszłość, to go Pan już przecież swoim złośliwym brutalnym i w najwyższym stopniu niesprawiedliwym wystąpieniem rozstrzygnął.¹¹¹

Redaktorzy „Gazety Lwowskiej” nie zamieścili odpowiedzi Machniewicza na zarzuty Przybyszewskiego. Ze strony autora recenzji zachował się jedynie opublikowany w rubryce „Notatki literacko-artystyczne” tekst, w konfrontacji z którym zarzuty stawiane przez Przybyszewskiego wydają się na wyrost. Machniewicz wyraźnie podkreśla w recenzji, że interesuje go jedynie strona formalna przekładu; jego opracowanie redakcyjne i wydawnicze. Rzetelnie wytyka również błędy „surowego” tłumaczenia. Formalistyczne podejście Machniewicza przy ocenie tłumaczenia małżonki Przybyszewskiego nie powinno wzbudzać zaskoczenia. Jako redaktor wydawniczy T. N. S. W. musiał być bardzo dobrze zorientowany w kwestiach edytorskich. Poza tym na III Walnym Zgromadzeniu Członków „Książnicy”, które miało miejsce na Uniwersytecie Lwowskim, wygłosił referat o estetyce książki. W rok później bierze także udział w zjeździe księgarzy,

¹¹¹ „P.M”, s. 812.

który odbył się w Lublinie. Na odbywających się w Hotelu Europejskim obradach plenarnych wygłosił prelekcję na temat „Organizacja pracy wydawniczej”¹¹². Trudno więc dziwić się tak skrupulatnemu potraktowaniu kwestii wydawniczej tłumaczenia powieści Ewersa przez żonę Przybyszewskiego. Całość pozbawiona jest jednak jakiegokolwiek napastliwego tonu, co nie zmienia faktu, że przeszło ośmioletnia przyjaźń Machniewicza i Przybyszewskiego dobiegła końca we wrześniu 1917 roku.

1.2. W kierunku *Estetyki życia codziennego*

W pierwszych latach powojennych Stanisław i Jadwiga doczekali się potomstwa. Na świat przyszli dwaj synowie. Jacek – urodzony 7 grudnia 1921 roku, i Andrzej – 25 czerwca 1924 roku.

Trudno jednoznacznie określić sytuację rodziny Machniewiczów w drugim ćwierćwieczu XX wieku. Postać Stanisława Machniewicza była znana w kulturalnym środowisku lwowskiej inteligencji, chociażby poprzez jego przynależność do licznych ugrupowań literacko-artystycznych. Przyszły autor *Estetyki...* brał udział w spotkaniach lwowskiej elity intelektualnej i artystycznej, której miejscem spotkań, od 1898 roku, było mające początkowo charakter publicznego forum dyskusji i krytyki literackiej oraz artystycznej – Kasyno Literackie, mieszczące się przy ulicy Akademickiej. Kasyno w pierwszych latach swojego istnienia służyło jako miejsce „reprezentacyjno-impresowe” – jak określa je w swoich wspomnieniach o życiu obyczajowym Lwowa Marian Tyrowicz – następnie z rozmachem wykorzystywane przez kręgi naukowe i literackie, uzyskało miano snobistycznego przymiotnika „literackie”¹¹³. Znajdowały się w nich siedziby Związku Naukowo-Literackiego, do którego należał Stanisław Machniewicz, i Związku Zawodowego Literatów Polskich. Autor *Estetyki...* był aktywnym uczestnikiem spotkań w kasynie.

W latach 1928 – 1929 był też kilkakrotnym prelegentem, a referaty głoszone na forum Kasyna dotyczyły kolejno: *Estetyki mieszkania*, *Nowego piękna (piękno maszyny)*,

¹¹² Zob. „Nowa Gazeta” 1918, nr 372, s. 2.

¹¹³ M. Tyrowicz, *Wspomnienia o życiu kulturalnym i obyczajowym Lwowa 1918–1939*. Przedm. J. Maślanka, Wrocław 1991.

Kina a teatru. Podobieństwo, różnice, artyzm, antagonizm, rozwój i przyszłość (z przeźrocami)¹¹⁴. Nie dziwi więc fakt, że w spisowanym wiele lat później życiorysie syna Stanisława – Andrzeja Machniewicza – możemy przeczytać: „urodziłem się (...) w rodzinie inteligenckiej. Ojciec mój Stanisław Machniewicz był historykiem sztuki, a matka Henryka z domu Sobel – nauczycielką średnich szkół zawodowych”¹¹⁵. Świadczy to również o tym, że sytuacja materialna rodziny musiała być satysfakcjonująca.

Co innego można powiedzieć o atmosferze panującej w domu rodzinnym Machniewiczów. Gdy analizujemy album fotografii rodziny¹¹⁶, uwagę zwraca nieobecność Stanisława na każdym rodzinnym zdjęciu, na którym pojawia się jego małżonka wraz z dziećmi i przyjaciółmi. Z relacji Krzysztofa Machniewicza wynika również, że Stanisław – nie licząc poślubnego wyjazdu do Krakowa, a następnie Wiednia – nigdy nie zabrał swojej małżonki Jadwigi w jakąkolwiek z odbytych przez siebie podróży po Europie, które odbywał, o czym świadczy korespondencja z Heleną Dąbczańską, w latach 30-tych. Z relacji wnuka Stanisława – Pana Krzysztofa Machniewicza wynika również, że Stanisław i Jadwiga przeżywać mogli w swoim małżeństwie okres separacji. Nie ulega jednak wątpliwości, że Machniewiczowie zabiegali o wszechstronny rozwój synów. Z opowieści Andrzeja i Jacka Machniewiczów przekazanych mi przez Pana Krzysztofa, wynika, że synowie Stanisława często uczęszczali wraz z rodzicami do opery, teatru, muzeum oraz na liczne wystawy i wydarzenia kulturalne.

W początku lat 20. Machniewicz porzuca stanowisko zastępcy nauczyciela w gimnazjum na rzecz posady nauczycielskiej w Szkole Przemysłowej we Lwowie, a następnie w Szkole Gospodarstwa w Snopkowie¹¹⁷. Wybór wymienionych placówek spowodowany był zapewne funkcjonowaniem w ich strukturach oddziałów przemysłu i rzemiosła artystycznego, które bez wątpienia odpowiadały ówczesnym poglądom Machniewicza na sztukę, którą rozumiał jako otaczającą człowieka atmosferę w rzeczach małych, jak i wielkich. Nie ulega również wątpliwości, że praca w powyższych ośrodkach edukacyjnych stanowiła inspirację dla twórczości estetycznej Machniewicza, którego teksty, szczególnie te publikowane po 1930 roku, są wyraźnie ukierunkowane w stronę przemy-

¹¹⁴ Informację podaję za Almanach Lwowski „Ateneum” pod red. M. Kubiszynównej, R. 2, Lwów 1929, s. 142; oraz www.lwow.com.pl/almanach/towarzystwa (dostęp na: 05.08.2017), www.lwow.com.pl/almanach/towarzystwa.html#1 (dostęp na: 05.08.2017).

¹¹⁵ A. Machniewicz, *Życiorys*, z prywatnego archiwum Krzysztofa Machniewicza.

¹¹⁶ Album ten został mi udostępniony do wglądu podczas spotkania z wnukiem Stanisława – Krzysztofem Machniewiczem.

¹¹⁷ Snopków – wieś położona w województwie lubelskim nad rzeką Dys.

słu artystycznego. Zdecydowana większość z nich będzie miała charakter popularnonaukowej eseistyki, ale czasopism, w których będą się ukazywały, nie miały już charakteru wyłącznie lokalnego, lecz krajowy¹¹⁸. Po 1920 roku Machniewicz podjął również drugą próbę translatorską. Tym razem z języka niemieckiego przetłumaczył powieść Hansa Heinza Ewersa *Wampir: powieść zdziczenia z strzępów i barw*, która ukazała się we Lwowie w 1922 roku.

W początku lat 30. mimo zmiany pracy i zatrudnienia się w placówkach dydaktycznych o profilu zawodowym, sukcesów związanych z działalnością dla struktur organizacyjnych T. N. S. W. oraz wynikających z narodzin synów przemian w życiu osobistym, Machniewicz pozostaje stałym publicystą lokalnej prasy. W 1928 roku, w „Dodatku literackim” do „Słowa Polskiego”, publikuje jeden ze swoich najciekawszych tekstów eseistycznych pt. *Ave vita, mortituri te salutant. Pochwała współczesności*¹¹⁹. Artykuł-manifest, bo tak należałoby określić zmieszczony w „Słowie Polskim” tekst, to doniosły wyraz jego poglądów na temat zachodzących we współczesnej mu kulturze przemian, wynikających z powiększenia się skali możliwości performatywnego przekształcania rzeczywistości przez człowieka. Możliwości, które pozwoliły mu rzeczywistym uczynić to, co zdaniem Machniewicza dawniej było tylko poetyckim marzeniem. Wiele postulatów obecnych w tekście *Pochwała współczesności* znajdzie egemplifikację w opublikowanym w 1934 roku *Estetyce życia codziennego*. W swoistym manifestie współczesności Machniewicz wiele miejsca poświęca także sprawie kobiecej. *Pochwała kobiety współczesnej* – to podtytuł jednego z podejmowanych przez niego zagadnień, w którym wyraźnie przejawia się zainteresowanie problematyką emancypacji:

Współczesna kobieta w niczym już prawie nie ustępuje mężczyźnie, dzieli z nim równorzędnie brzemię i radość życia, obowiązek i prawo, dołę i niedołę, wolność i niewolę... Ta nowa postawa życiowa kobiety zaznaczyła się zaraz w całej jej zewnętrzności, niedwuznacznie okazując, że kobieta przestała być zabawką zdaną na humory i kaprysy feudalnego małżonka, ale równorzędną we wszystkich dziedzinach życia współtwórczynią i godną towarzyszką zgranego z nią umysłowo i fizycznie mężczyzny.¹²⁰

– pisze, dając tym samym świadectwo temu, że już obecny w korespondencji drezdeńskiej z 1911 roku aspekt piękna współczesnej kobiety nie był tylko i wyłącznie przejawem kaprysu i młodzieńczej fascynacji. Zaangażowanie się Stanisława Machniewicza

¹¹⁸ Mowa o takich czasopismach, jak „Bluszczy”, „Świat Kobiecy”, „Rzeczy Piękne”.

¹¹⁹ Zob. S. Machniewicz, *Ave vita, mortituri de salutant. Pochwała współczesności*, „Słowo Polskie” 1928, nr 271, „Dodatek literacki”, s. 7–9.

¹²⁰ Tamże, s. 8.

w problematykę emancypacyjną z jeszcze większym natężeniem wystąpi w jego późniejszych artykułach.

W roku 1929 w Poznaniu odbywa się Powszechna Wystawa Krajowa, gdzie Stanisław Machniewicz pełni rolę dyrektora sekcji przemysłu artystycznego lokalnego Komitetu dla Działu Sztuki we Lwowie¹²¹. W tym czasie jest również związany z krakowskim czasopismem „Rzeczy Piękne”, w którym publikuje ambitne teksty na temat związków dokonujących się przemian w dziedzinie techniki z twórczością artystyczną. Związków, co warto podkreślić, twórczych, a nie prowadzących do degradacji życia artystycznego, jak powszechnie uważano. Współpraca z krakowskim wydawnictwem trwa do 1931 roku, gdy ukazują się ostatnie publikacje.

Na przestrzeni lat 1930 – 1931 autor *Estetyki* jest również mocno związany z dwoma innymi, w swoim charakterze nieco odmiennymi od „Rzeczy pięknych”, periodykami: „Bluszcz”¹²² i „Świat kobiecy”. Pisma te, a w szczególności „Bluszcz”, prezentowały program emancypacji kobiet. W poszczególnych numerach tego pisma pochodzących ze wspomnianego powyżej okresu Machniewicz publikuje między innymi artykuły: *Kult linii abstrakcyjnej*, *Kultura estetyczna*, *Kultura estetyczna dawniej i dziś*, *Kultura estetyczna: narodziny stylu*¹²³. Z kolei w „Świecie Kobiecym” ukazują się: *Lalki Janiny Petry-Przybylskiej*, *Radio i kultura*, *Wystawa Związku Artystek Polskich*¹²⁴.

Na początku lat 30. Stanisław Machniewicz rozpoczyna również działalność we lwowskiej rozgłośni radiowej, w której wygłaszał referaty i prowadził pogawędki na temat sztuki. Autor *Estetyki*... doszukiwał się w medium radiowym silnego bodźca kulturotwórczego. Zwraca na to uwagę we wspomnianym powyżej tekście *Radio i kultura*. Już na samym początku swoich rozważań stawia proroczą wręcz tezę:

Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że współczesna kultura na całym świecie będzie się rozwijała w znacznej mierze pod wpływem dwu czynników nieznanym naszym przodkom: kina i radia. Łatwa dostępność zarówno kina, jak i radia sprawi, iż wpływ tych dwu czynników będzie z roku na rok potężniał, docierając do najszerszych warstw społecznych, a przez nieuchronne wypieranie książki, a w każdym razie przez poważne ograniczenie jej poczytności, urośnie do roli czynnika decydującego w urabianiu kultury i duszy pokoleń.¹²⁵

¹²¹ Zob. „Echo Powszechnej Wystawy Krajowej w r. 1929”, nr 1. Poznań, 1 stycznia 1928.

¹²² Zob. J. Chwastyk-Kowalczyk, „Bluszcz” w latach 1918 – 1939: tematyka społeczna oraz problemy kultury i literatury, Kielce 2003.

¹²³ Zob. „Bluszcz” 1930, nr 18, 28, 31.

¹²⁴ Zob. „Świat Kobiecy” 1930, nr 14, 21; 1931, nr 10.

¹²⁵ S. Machniewicz, *Radio i kultura*, „Świat Kobiecy” 1930, s. 486.

Machniewicz zwraca uwagę na to, że w istocie medium, jakim jest radio, tkwi pierwiastek egalitaryzmu. Powszechność radioodbiorników zmusza, zdaniem lwowskiego estetyka, prowadzących audycję do umiejętnego różnicowania jakości przekazywanych treści. Nie ulega wątpliwości, że autor *Estetyki* widział w medium radiowym cel dydaktyczny i użyteczny, chociażby w kwestii krzewienia w społeczeństwie kultury estetycznej, do czego sam w swoich radiowych refleksjach nad sztuką dążył. Jedną z pierwszych audycji radiowych Machniewicza był referat, który bezpośrednio odnosił się do opublikowanego dwa lata temu w „Słowie Polskim” (1928) artykułu na temat pochwały współczesności. Audycja ta została wyemitowana dokładnie 27 grudnia 1930 roku o godzinie 17:15 w radiu warszawskim jako bezpośrednia transmisja ze Lwowa¹²⁶. Kolejnymi referatami na przestrzeni lat 1930/31 wygłoszonymi na antenie lwowskiego radia, które były transmitowane do stolicy, były: *Natura i sztuka*, *O architekturze kościelnej*, *Citta de Vaticano* – fabularyzowany dokument, na podstawie publikowanego w odcinkach na łamach „Rzeczypospolitej” eseju *Na watykańskim wzgórzu*¹²⁷.

Działalność Stanisława Machniewicza na rzecz aktywizacji życia kulturalnego Lwowa odbywała się – jak widać – na wielu płaszczyznach. Od publicystyki w specjalistycznych periodykach, przez prasę lokalną, masowe media w postaci radia, zawodowej pracy w szkolnictwie. W tej ostatniej płaszczyźnie działalności lwowskiego intelektualisty od chwili wybuchu wojny, latem 1914 roku, dochodziło do licznych przemian i modyfikacji. Zdaniem Sława Krzemienia-Ojaka, autora *Projektu przypomnienia „Estetyki życia codziennego” Stanisława Machniewicza*, reformy szkolnictwa w okresie dwudziestolecia międzywojennego miały wpływ na wydanie *Estetyki...* przez Machniewicza¹²⁸.

Mimo pewnych kontrowersji związanych z takim podejściem, nie ulega wątpliwości, że działalność dydaktyczna Machniewicza we lwowskich placówkach kształcenia gimnazjalnego, a następnie zawodowego, przypada na czas, gdy przez miasto i prowincję,

¹²⁶ Informuje o tym poranne wydanie „Kuriera Warszawskiego” 1930, nr 352, s. 8.

¹²⁷ Zob. S. Machniewicz, *Na Watykańskim wzgórzu*, „Rzeczpospolita” 1931, nr 203–207.

¹²⁸ Zdaniem Krzemienia-Ojaka, w ramach reformy Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, Janusza Jędrzejewicza z 1932 roku Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych zamówiło u Stanisława Machniewicza podręcznik stanowiący dydaktyczne kompendium wprowadzające uczniów w zagadnienia związane z kulturą estetyczną. Na pierwszy rzut oka teza stawiana przez Krzemienia-Ojaka wydaje się być logiczną. Jednakże autor *Wyboru pism estetycznych Stanisława Machniewicza* nie podaje jakiegokolwiek źródła, które potwierdzałoby jego domniemania. Poza tym w dalszej części swojego *Projektu przypomnienia* estetyki Machniewicza zwraca uwagę na jego nowatorskość, autonomiczność, a także występującą miejscami utopijność programową, która utwierdza w przekonaniu, że *Estetyki życia codziennego* jest autorskim projektem lwowskiego dydaktyka, który stawia czytelnikowi bardzo wysokie wymagania. Nie jest więc *stricte* szkolnym podręcznikiem. Problematykę statusu dzieła Machniewicza obszerniej omawiam w osobnym rozdziale niniejszej pracy.

której było stolicą, przebiega wiele frontów wojennych. W czasie konfliktów związanych z pierwszą wojną światową, przez potyczki polsko-ukraińskie i wojnę polsko-bolszewicką lwowski ośrodek szkolny stale się rozwijał. Mimo zniszczeń, przejmowania budynków na cele wojskowe, wstrzymywania pracy oświatowej placówki szkolne trwały. Ich rozwojowi fizycznemu zaczął z czasem towarzyszyć także dynamiczny proces transformacji programów nauczania i wychowania. Dawne programy, wypracowane za c. k. monarchii, których głównym osiągnięciem był herbartyzm¹²⁹, w obliczu politycznej walki o nowe kierunki wychowania i kształt szkolnego ustroju przekształciły się w nowe projekty wychowawcze Polski niepodległej.

Jednym z takich projektów był tzw. nurt nowego wychowania i związana z nim reforma szkolnictwa z 1932 roku. Wprowadzona przez Janusza Jędrzejewicza, ówczesnego Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, ujednoliciła system szkolnictwa średniego, promowała mniej jednostronną edukację, otwierała szanse szkolnictwu zawodowemu o różnych specjalizacjach. W jej ramach mieścił się również program przewidujący kształcenie wizualne młodego człowieka. Poza tym dynamiczne przemiany w sztuce lat 30. i 40., a także utrzymująca się dalej na piedestale tradycja artystyczna sztuki klasycyzującej¹³⁰, powodowały, że w środowisku oświatowym domagano się kompendium, które nie tylko pozwoliłoby zapoznać się czytelnikowi ze światem sztuk z epok minionych, lecz umożliwiłoby również nawiązanie dialogu z szerzącą się i ulegającą ciągłym przemianom sztuką awangardową.

W ten sposób, w atmosferze zapotrzebowania na wychowanie wizualne, zrodziła się koncepcja książki, której zadaniem było wprowadzenie jak najszerszego grona czytelników z „dziedziny nie zawsze docenianych i rozumianych sztuk plastycznych, a więc architektury, malarstwa, rzeźby i wszelkiego rodzaju sztuki użytkowej”¹³¹. Nie jest wykluczone, że koncepcja ta powstała w ramach związku „Sztuka w szkole”, którego powołania domagał się Machniewicz już w roku 1917, podczas VII Zjazdu i XXXII Walnego Zgromadzenia Członków Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych. Nie istnieją jednak pewne informacje potwierdzające taką hipotezę. Nie ulega jednak wątpliwości, że w 1934

¹²⁹ Herbartyzm – system pedagogiczny, którego nazwa pochodzi o nazwiska niemieckiego pedagoga i filozofa J. F. Herbarta. Główne założenia herbartyzmu wsparte są na pewnych stałych stopniach, które występują w procesie nauczania: przygotowanie, przedstawienie materiału, powiązania z posiadaną już wiedzą, usystematyzowaniu a następnie wykorzystaniu wiedzy; zob. A. Murzyn, *Filozofia nauczania wychowującego J. F. Herbarta*, Kraków 2010; por. I. Wojnar, *Polska teoria wychowania estetycznego*, [w:] tejsze, *Estetyka i wychowanie*, Warszawa 1980.

¹³⁰ Mimo protestów i potępień ze strony awangardy, znajomość tradycji artystycznej były wyróżnikiem ludzi kulturalnych.

¹³¹ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 7.

roku Machniewicz stworzył rodzaj poradnika, pozwalającego poznać podstawowe zagadnienia i problemy związane ze sztuką, skierowanego nie tylko do młodzieży gimnazjalnej, ale również słuchaczy studiów wyższych i każdego innego odbiorcy z osobna, którego obchodzą zagadnienia poruszane na polu sztuk plastycznych.

Publikacja *Estetyki życia codziennego*, komentowanej w periodykach poświęconych życiu dydaktycznemu, jak i prasie lokalnej oraz ogólnokrajowej, zapowiadała nowy etap w karierze dydaktyczno-estetycznej 48-letniego wówczas Machniewicza. Nie udało się jednak ustalić, zlokalizować tekstów Stanisława Machniewicza powstałych po 1935 roku. z analizy parsy lwowskiej wynika, że poświęcił się on znacznie działalności kulturalnej – miewał liczne odczyty i prelekcje na tematy estetyczne, czy związane z historią sztuki audycje radiowe. Przykładem może być tu podana w „Gazecie Lwowskiej” z 1936 roku informacja o jego odczycie w ramach trwającej we Lwowie wystawy grafiki hiszpańskiej¹³². Pomyślny bieg wydarzeń został jednak dramatycznie przerwany wybuchem II wojny światowej i związanymi z nią represjami okupantów zarówno niemieckich, jak i radzieckich.

Wydarzenia z września 1939 roku przeobraziły życie społeczno-kulturalno-naukowe Lwowa. Okupant sowiecki u progu 1940 roku wprowadził projekt zmian w polityce kulturalnej i oświatowej. Podjęto wysiłek zintegrowania szkolnictwa, programu oświaty i życia naukowego. Do jednej z takich zintegrowanych placówek uczęszczał Andrzej Machniewicz, gdzie kończył kolejno klasę dziewiątą i dziesiątą. Z charakterystyki świata kulturalnego i naukowego Lwowa, jaką zamieszczają w książce poświęconej *Każni profesorów lwowskich*¹³³ Czesław Madajczyk i Ryszard Torzecki, wynika, że życie kulturalne i obyczajowe we Lwowie pod okupacją sowiecką miało swoje wzloty i upadki¹³⁴. Autorzy odnotowują również wyraźne ożywienie życia intelektualnego pod koniec 1941 roku. Sytuacja uległa jednak diametralnej zmianie w momencie, gdy do Lwowa wkroczyła armia niemiecka.

Nocą z 3 na 4 lipca 1941 roku żandarmeria pod dowództwem SS przeprowadziła aresztowania profesorów wyższych uczelni we Lwowie. Należy wspomnieć w tym momencie o zawartym w tej sytuacji paradoksie. Gdyby Stanisław Machniewicz podjął po

¹³² Zob. „Gazeta Lwowska” 1936, nr 150 [komunikaty].

¹³³ Zob. Cz. Madajczyk i R. Torzecki, *Świat kultury i nauki Lwowa (1936–1941)*, [w:] *Każni profesorów lwowskich. Lipiec 1941. Studia oraz relacje i dokumenty zebrane i opracowane przez Zygmunta Alberta*, pod red. K. Fiedor, E. Kolasa, J. Kucharczyk, H. Myśliwiec, J. Siciarz, J. Trzeciński, W. Wrzeński, wyd. I, Wrocław 1989.

¹³⁴ Zob. R. J. Czarnowski, *Lwów: okupacja sowiecka*, Warszawa 2016.

studiach kroki ku karierze akademickiej, do rozpoczęcia której posiadał wszelkie predyspozycje, znalazłby się prawdopodobnie wśród aresztowanych w 1941 roku. Nie oznacza to jednak, że terror okupanta niemieckiego nie budził niepokoju w rodzinie Machniewiczów. Wynikało to z uwikłania całej rodziny w działalność konspiracyjną, a także żydowskiego pochodzenia żony Stanisława.

Synowie: Jacek i Andrzej od początku okupacji działają w ZWZ-AK. W styczniu 1943 roku w wyniku wielkiej wpadki w Kijowie Jacek zostaje aresztowany. Kilka dni później Gestapo przeprowadza rewizję w lwowskim mieszkaniu Machniewiczów przy ulicy Gołąba 6, w wyniku której Andrzej oraz Stanisław i Jadwiga zostają aresztowani i osadzeni w dawnym areszcie NKWD przy ulicy Łackiego. Do tego samego więzienia zostaje wkrótce przetransportowany Jacek Machniewicz. Według informacji Krzysztofa Machniewicza, opartych na wspomnieniach ojca – Andrzeja, któremu w brawurowy sposób udało się uciec z aresztu podczas partyzanckiej akcji mającej na celu uwolnienie innego z osadzonych¹³⁵, cała rodzina obiecała sobie, że jeśli uda im się przeżyć gehennę, spotkają się w Paryżu. Stało się jednak inaczej.

Henryka Herta Jadwiga Machniewicz została zastrzelona w areszcie przez gestapowca Martensa. Jej postać została uwieczniona w *Słowniku uczestniczek walki o niepodległość Polski 1939–1945* jako konspiratorki w komórce sieci wywiadu ofensywnego „Wschód” (oddział informacyjny wywiadu KG ZWZ-AK)¹³⁶. Jacek Machniewicz został przetransportowany z aresztu do filii KZ Auschwitz, następnie do Gross-Rosen i Mathausen-Dora, gdzie w 1945 roku, skrajnie wyczerpany, został wyzwolony wraz z innymi więźniami przez wojsko amerykańskie. Po oswobodzeniu z obozu wstąpił do armii gen. Andersa, z którą dotarł do Wielkiej Brytanii, a następnie przeniósł się do Monachium, gdzie w latach 1952–1981 pracował jako redaktor Radia Wolna Europa.

Nie wiadomo z jakich przyczyn Stanisław Machniewicz został jesienią 1943 roku przetransportowany z aresztu do Auschwitz. Na temat jego pobytu w obozie koncentracyjnym zachowały się jedynie nieliczne informacje. Z relacji jego wnuka, Krzysztofa, wynika, że starał się uzyskać informacje na temat sytuacji i stanu zdrowia swoich synów. Ci z kolei otrzymywali podobne informacje o stanie „profesora”. Pewne wiadomości na

¹³⁵ Mowa o Lechu Sadowskim. Całość akcji opisuje w swojej książce Stanisław M. Jankowski. Zob. i por. S. M. Jankowski, *Kwadrans na Zamarstynowie*, Kraków 1995.

¹³⁶ *Słownik uczestniczek walki o niepodległość Polski 1939–1945. Poległe i zamordowane w okresie okupacji niemieckiej*, pod red. H. Michalska, M. Stopień, B. Tazbir-Tomaszewska, W. Turkowska, W. Zastocka, Warszawa 1988.

temat ostatnich dni życia autora *Estetyki...* odnajdujemy w książce Edwarda Kierskiego *Dni trwogi. Dni nadziei*. Autor wspomina:

(...) Blokowy, który na pierwszy rzut oka zorientował się, że jestem bardzo chory kazał mi się przenieść na pryczę kończących się, tzw. „muzułmanów”. Leżało tam już kilka osób, w tym ojciec Jacka i Andrzeja Machniewiczów, naszych kolegów z wywiadu WW-72. Był znacznie starszy ode mnie i bardziej cierpiący. Jego żonę zastrzelił w więzieniu lwowskim SS-man Martens. Pocieszałem go, że jego synowie żyją, choć Jacek w dalszym ciągu jest w więzieniu, ale Andrzejowi udało się zbiec ze szpitala i schronić u nas, a następnie wyjechać do Warszawy, gdzie kontynuował działalność konspiracyjną. Te wiadomości podtrzymywały go na duchu, choć jego pogarszający się stan zdrowia nie wróżył nic dobrego¹³⁷.

Niestety, jak się później okazało, przypuszczenia Edwarda Kierskiego co do stanu zdrowia Machniewicza były całkowicie uzasadnione. Niezwykle wymowny w powyższym cytacie jest fakt, że skrajnie wycieńczony Stanisław leżał na pryczach wśród tzw. „muzułmanów”. W żargonie niemieckich obozów koncentracyjnych było to określenie człowieka skrajnie wycieńczonego z powodu głodu. U więźniów określanych tym mianem następował zanik podściółki tłuszczowej i mięśni. Oczy wydawały się zamglone, a twarz, której skóra uwydatniała zarysy kości policzkowych, przybierała wygląd maski. W wielu przypadkach więźniowie ci w wyniku somatycznych zaburzeń psychicznych obojętnieli na bodźce zewnętrzne. W trakcie selekcji dokonywanych w obozie większość z nich kierowana była na śmierć do komór gazowych.

Nie udało się ustalić czy Stanisław Machniewicz zmarł z wycieńczenia i niedożywienia, czy może zginął w jednej z komór gazowych, do których trafiali skrajnie wycieńczeni więźniowie. Większość prowadzonej przez żołnierzy „SS” dokumentacji została zniszczona w czasie wyzwolenia obozu. Wiadomo jedynie, że autor *Estetyki życia codziennego* umiera 17 lutego 1944 roku.

¹³⁷ E. Kierski, *Dni trwogi. Dni nadziei*, Warszawa 2003, s. 88.



Fot.1. Stanisław Machniewicz (1933)
Źródło: Prywatne archiwum Krzysztofa Machniewicza



Fot. 2. Stanisław Machniewicz ok. 1926 roku.
Źródło: prywatne archiwum Krzysztofa Machniewicza



Fot. 3. Stanisław Machniewicz (od prawej) z małżonką i przyjaciółmi
Źródło: prywatne archiwum Krzysztofa Machniewicza

2. Dzieło w zarysie

2.1. Rys twórczości

W *Projekcie estetyki życia codziennego Stanisława Machniewicza. Przypomnienie*¹³⁸ Sław Krzemień-Ojak analizując intelektualną drogę lwowskiego publicysty zwraca uwagę na dwa okresy jego pisarstwa, w ramach których rozpatrywać możemy twórczość Machniewicza. Z jednej strony twórca *Estetyki życia codziennego* sytuuje się – zdaniem Krzemienia-Ojaka – jako filolog literaturoznawca. Świadczyć o tym mają przede wszystkim publikowane przez niego do 1916 roku artykuły o wyraźnie literaturoznawczym charakterze¹³⁹. Wśród nich badacz wymienia przede wszystkim tłumaczenie *Żywota Benvenuta Celliniego własnoręcznie spisanego we Florencji*¹⁴⁰ oraz artykuły: *Wpływ Dantego na twórczość Słowackiego. Studium porównawcze*¹⁴¹, *z dziejów polskiej literatury apokryficznej*¹⁴² oraz popularyzatorską rozprawę o korespondencji Krasińskiego z Norwidem¹⁴³. Drugi etap twórczości Machniewicza Krzemień-Ojak sytuuje po roku 1916. Konkretnie od momentu opublikowania w Sprawozdaniu Gimnazjalnym artykułu *Sztuka a szkoła*¹⁴⁴, w którym dostrzega swoisty zwrot w jego zainteresowaniach w stronę zagadnień estetycznych¹⁴⁵. Rok ten wyznacza więc w przekonaniu badacza swoistą cezurę w twórczości Stanisława Machniewicza, co argumentuje w sposób następujący:

Jeśli ponadto uwzględnimy kolejną jeszcze jego publikację, tym razem popularyzatorską, o korespondencji Krasińskiego z Norwidem, to wydać by się mogło, że Stanisław Machniewicz rozpoczął właśnie pomyślnie karierę filologa-literaturoznawcy.

Stało się jednak inaczej. Niedługo później, w 1915 roku, Machniewicz (...) zamieścił swoją kolejną rozprawę. Nosiła tytuł *Sztuka a szkoła* i świadczyła wyraźnie, że poprzednie piarskie próby nie rozpoczynały przygody Machniewicza z literaturoznawstwem, lecz tę przygodę właśnie kończyły. z dzisiejszego punktu widzenia widać bowiem wyraźnie, że szkic ten stanowi wczesną zapowiedź drogi, która po dwóch dekadach doprowadzi go do *Estetyki życia codziennego*.¹⁴⁶

¹³⁸ S. Krzemień-Ojak, *Projekt estetyki życia codziennego Stanisława Machniewicza. Przypomnienie*, [w:] S. Machniewicz, *Wybór pism estetycznych*, dz. cyt. s. VII – XXII.

¹³⁹ Tamże, s. X.

¹⁴⁰ *Żywot Benvenuta Celliniego własnoręcznie spisany we Florencji*, przeł. i przypisami opatrzył St. Machniewicz, Warszawa 1910.

¹⁴¹ S. Machniewicz, *Wpływ Dantego na twórczość Słowackiego. Studium porównawcze*, [w:] *Sprawozdanie C.K. Gimnazjum VII we Lwowie*, Lwów 1913.

¹⁴² S. Machniewicz, *Z dziejów polskiej literatury apokryficznej*, „Pamiętnik Literacki” 1914/1915, z. 2.

¹⁴³ S. Machniewicz, *Krasiński a Norwid*, „Słowo Polskie” (Lwów) 1912, nr 365.

¹⁴⁴ S. Machniewicz, *Sztuka a szkoła*, [w:] *Sprawozdanie C.K. Gimnazjum VII we Lwowie za rok szkolny 1915-1916*, Lwów 1916; por. tegoż, *Sztuka a szkoła* [w:] *Wybór pism estetycznych*, dz. cyt.

¹⁴⁵ S. Krzemień-Ojak, *Projekt estetyki życia codziennego Stanisława Machniewicza. Przypomnienie*, dz. cyt., s. XI.

¹⁴⁶ Tamże, s. X – XI.

Powyższej argumentacji Krzemień-Ojak podporządkowuje swoje dalsze rozważania na temat *stricte* już estetycznej twórczości Machniewicza i zwraca uwagę na publikacje tematycznie związane z jego późniejszą książką. W tym kontekście wymienia takie artykuły, jak: *Kultura mieszkania*¹⁴⁷, *Styl i kościół*¹⁴⁸ oraz *Estetyka życia codziennego i handel*¹⁴⁹. Kończąc swoje rozmyślenia nad twórczą drogą lwowianina, która finalizuje się w postaci głównego dzieła z 1934 roku, sygnalizuje także wydaną w tym samym roku „reportażową opowieść”¹⁵⁰ w *grobowcu Tut-ankh-amona*¹⁵¹, traktującą o odkrytym w 1922 roku miejscu pochówku egipskiego faraona XVIII dynastii¹⁵².

Jak widać, zaprezentowana przez Sława Krzemienia-Ojaka próba zarysowania drogi twórczej lwowskiego publicyisty przedstawia się niezwykle lapidarnie. Stanowisko zajmowane w tej kwestii przez autora *Projektu przypomnienia* charakteryzują tym samym pewne uproszczenia oraz generalizacje faktów, które podporządkowują refleksje nad piarstwem Machniewicza dwóm zasadniczym konkluzjom. Po pierwsze, autor *Estetyki życia codziennego* porzucił (zapowiadając się pomyślnie) karierę filologa-literaturoznawcy na rzecz problematyki związanej z dyskursem teorii sztuki i estetyki. Po drugie, z przedstawionego przez uczonego zarysu wynika, iż twórczość Stanisława Machniewicza po 1916 roku charakteryzuje się konsekwentnym zmierzaniem w refleksji estetycznej ku treści dzieła z 1934 roku. Stanowisko to, wprowadzając tak uproszczoną periodyzację twórczości autora, który przez ponad 80 lat był nieobecny w dyskursie nauk humanistycznych, nie jest, bezpodstawne¹⁵³. Nadużyciem byłoby także mówić w tym kontekście o pewnej niekonsekwencji. Nie ulega jednak wątpliwości, że przedstawiony przez badacza zarys twórczości Machniewicza wymaga zastrzeżeń, uzupełnień i dopowiedzeń, co stanowić

¹⁴⁷ S. Machniewicz, *Kultura mieszkania*, „Świat Kobiety” 1927, nr. 19.

¹⁴⁸ S. Machniewicz, *Styl i kościół*, „Gazeta Kościelna” 1931, nr 27.

¹⁴⁹ S. Machniewicz, *Estetyka, sztuka i... handel*, „Rzeczy Piękne” 1930, R. 10, nr 4-5-6.

¹⁵⁰ W taki sposób definiuje wspomniane dzieło Sław Krzemień-Ojak.

¹⁵¹ S. Machniewicz, w *grobowcu Tut-ankh-amona*, Warszawa 1934; zdaniem Sława Krzemienia-Ojaka książka ta świadczyć miała również o tym, iż Machniewicz w dalszym ciągu podróżował po świecie. Wydaje się być to jednak informacją nieprawdziwą. Potwierdzenia podróży Machniewicza do Egiptu nie potwierdza wnuk Stanisława – Krzysztof Machniewicz. Poza tym na końcu książki autor wyraźnie podaje bibliografię historyczną, z której korzystał podczas pracy.

¹⁵² S. Krzemień-Ojak, *Projekt estetyki życia codziennego Stanisława Machniewicza. Przypomnienie*, dz. cyt., s. XXI.

¹⁵³ Należy w tym kontekście zwrócić przede wszystkim uwagę na to, że Sław Krzemień-Ojak dysponował o wiele skromniejszym materiałem badawczym. Poza tym jego *Projekt przypomnienia* charakteryzuje się skupieniem na najistotniejszych zdaniem autora faktach dotyczących Machniewicza i jego dzieła biorąc pod uwagę dotychczasową nieobecność Machniewicza we współczesnym dyskursie nauk humanistycznych – zarówno literaturoznawstwa, jak i historii sztuki i estetyki. Ostatecznie należy także pamiętać o tym, iż wstęp do *Wyboru pism estetycznych* lwowskiego dydaktyka nie został dokończony przez Krzemienia-Ojaka, a opublikowany przez Krystynę Wilkoszewską w postaci oryginalnej.

będzie cel przedstawionych poniżej rozważań. Stanowisko Krzemienia-Ojaka, choć stanowić będzie punkt wyjścia, rodzi wiele pytań i wątpliwości w kontekście statusu Machniewicza jako twórcy, ale także badacza literatury i sztuki. Nadrzędnym z nich jest kwestia, którą sygnalizuje także autor *Projektu przypomnienia* – dlaczego Machniewicz, mimo wszelkich kompetencji intelektualnych, wiódł swoje życie twórcze i naukowe obok głównego nurtu polskiego życia akademickiego; nie uzyskał stopni naukowych, nie pracował w instytucjach kształcenia akademickiego, lecz zawodowego, nie publikował artykułów *stricte* naukowych lecz popularyzatorskich, publicystycznych (esej, krytyka artystyczna)?¹⁵⁴

Wyznaczona przez Sława Krzemienia-Ojaka linia demarkacyjna twórczości Stanisława Machniewicza, którą stanowi rok 1916 i opublikowanym w tym czasie artykuł *Sztuka a szkoła*, ma za zadanie rozgraniczać to, co w pisarstwie lwowianina podporządkowane zostało twórczości literaturoznawczej i estetycznej. Krzemień-Ojak zauważa, że wspomniany tu artykuł świadczy o tym, że „poprzednie pisarskie próby nie rozpoczynały przygody Machniewicza z literaturoznawstwem, lecz tę przygodę kończyły”¹⁵⁵. Sformułowanie to świadczy o tym, iż od początku swojej aktywności pisarskiej przyszły autor *Estetyki życia codziennego* poświęcał się głównie tematyce literaturoznawczej. Stanowisko takie znajduje swoje uzasadnienie w fakcie, iż pierwsze zlokalizowane teksty Machniewicza z lat 1908 – 1916 to kolejno obszerny artykuł poświęcony książce Edwarda Porębowicza o Dancie Alighieri¹⁵⁶, recenzja *Kwiatków Świętego Franciszka*¹⁵⁷ w przekładzie Leopolda Staffa oraz tłumaczenia: poematu Marie de France na łamach „Gazety Wieczornej”¹⁵⁸ i *Żywota Benvenuta Celliniego*¹⁵⁹. W szczególności ostatnie z wymienionych tu dzieł świadczyć może o literaturoznawczych ambicjach młodego Machniewicza, który swój przekład opatrzył obszernymi przypisami świadczącymi o inspiracji włoskiego złotnika twórczością Dantego¹⁶⁰. Zwieńczeniem okresu literaturoznawczego, jak

¹⁵⁴ S. Krzemień-Ojak, *Projekt estetyki życia codziennego Stanisława Machniewicza. Przypomnienie*, dz. cyt., s. VII.

¹⁵⁵ Tamże, s. XI.

¹⁵⁶ Zob. S. Machniewicz, *Z powodu dzieła o Dancie*, „Kurier Poznański” 1908, nr 39, 40.

¹⁵⁷ Zob. S. Machniewicz, *Kwiatki Świętego Franciszka z Asyżu*, „Lamus” 1909 – 1910, Zesz. 5, t, II, z.1.

¹⁵⁸ Zob. M. de France, *Liść powoju*, tłum. S. Machniewicz, „Gazeta Wieczorna” 1911, nr 284.

¹⁵⁹ Zob. *Żywot Benvenuta Celliniego...*, dz. cyt.

¹⁶⁰ S. Krzemień-Ojak, *Projekt estetyki życia codziennego Stanisława Machniewicza. Przypomnienie*, dz. cyt., s. IX; jak zauważa Krzemień-Ojak, tłumaczenie *Żywota...* w wydaniu Machniewicza było znacznie uwspółcześnione wobec tego, którego w roku 1898 dokonał Hieronim Feldmanowski. Znane jest także wydanie tego dzieła w tłumaczeniu Leopolda Staffa. Por. *Żywot Benvenuta Celliniego własnoręcznie spisany we Florencji*, przeł. i przypisami opatrzył St. Machniewicz, Warszawa 1910; *Żywot Benvenuto Celliniego złotnika i rzeźbiarza*, tłum. H. Feldmanowski, Poznań 1968; *Benvenuto Celliniego żywot spisany*

twierdzi Krzemień-Ojak, jest polemika Machniewicza z Aleksandrem Brücknerem, zawarta w artykule z *dziejów polskiej literatury apokryficznej* zamieszczona w „Pamiętniku Literackim”¹⁶¹.

Przedstawione tu przykłady artykułów z wczesnych lat twórczości Machniewicza zdają się wstępnie potwierdzać jej literaturoznawczy charakter, zarysowany przez Sława Krzemienia-Ojaka. Autor *Projektu przypomnienia* nie bierze jednak pod uwagę faktu, iż w roku 1913, pomiędzy wydaniem tłumaczenia *Żywota Celliniego* a polemiczną rozprawą na temat polskiej literatury apokryficznej, Machniewicz współpracuje z tygodnikiem „Kronika Powszechna”, gdzie publikuje artykuły o tematyce ściśle związanej z historią i teorią sztuki. Są to kolejno *Fêtes galantes*¹⁶² – rozprawa poświęcona gatunkowi malarstwa przedstawiającego sceny wytwornych zabaw i koncertów dworskich, *Konstantyn Wielki i sztuka chrześcijańska*¹⁶³ oraz cykl bogato ilustrowanych artykułów poświęconych Janowi Matejce¹⁶⁴. Warto w tym miejscu podkreślić, iż nie są to teksty popularyzatorskie, ale rozprawy naukowe, ukazujące niezwykłą erudycję autora oraz jego orientację w poruszonym w artykule zagadnieniu.

Wobec powyższego trudno jest jednoznacznie zakwalifikować wczesny okres twórczości Machniewicza jako literaturoznawczy. Wyraźnie widać, że mamy raczej do czynienia z ujęciem pogranicznym. Idąc dalej tym tropem, należałoby wręcz stwierdzić, iż piarstwo Stanisława Machniewicza do 1916 roku zawiera jedynie pewne p r ó b y literaturoznawcze. Słusznie więc Krzemień-Ojak charakteryzuje owe próby jako przygodne¹⁶⁵.

Przygodne próby literaturoznawcze – jak moglibyśmy określić wczesny okres piarstwa Machniewicza oraz wyraźne ukierunkowanie się w stronę tematyki związanej z teorią i historią sztuki oraz estetyki, po pierwsze – wykluczają obecność radykalnego zwrotu w tematyce i zainteresowaniach Machniewicza, jaki miałby nastąpić w roku 1916 za sprawą artykułu *Sztuka a szkoła*¹⁶⁶. Po drugie, utwierdzają nas w tym, że przyszły autor *Estetyki życia codziennego* – jak pisze Sław Krzemień-Ojak – to postać nietuzinkowa pod względem swoich zainteresowań. Studia z historii sztuki, filozofii i filologii, jakie podjął

przez niego samego, przeł. L. Staff, Warszawa 1948 [najbardziej współczesne wydanie tego tłumaczenia pochodzi z roku 1994].

¹⁶¹ Zob. S. Machniewicz, *Z dziejów polskiej literatury apokryficznej*, „Pamiętnik Literacki”, dz. cyt.

¹⁶² S. Machniewicz, *Fêtes galantes*, „Kronika Powszechna” 1913, nr 7, R. IV.

¹⁶³ S. Machniewicz, *Konstantyn Wielki i sztuka chrześcijańska*, „Kronika Powszechna” 1913, nr 38, R. IV.

¹⁶⁴ S. Machniewicz, *Jan Matejko*, „Kronika Powszechna” 1913, nr 32, 33 R. IV.

¹⁶⁵ S. Krzemień-Ojak, *Projekt estetyki życia codziennego...*, dz. cyt., s. XI.

¹⁶⁶ Zwrot ten, jak się później okaże dotyczyć będzie nie charakteru twórczości, ale postawy Machniewicza jako badacza oraz wyboru drogi życiowej związanej z karierą naukową.

w ośrodkach lokalnych i zagranicznych, a także liczne podróże, w których wędrówkę odbywała także jego imaginacja, ukształtowały postać Machniewicza jako specjalisty w zakresie dość ogólnie pojętej humanistyki. Jego pograniczne zainteresowania ujawniają także wielokształtność jego pisarstwa, umiejętność wcielania się w kolejne formy gatunkowe i przyjmowania różnorodnych strategii pisarskich.

Już w zarysowanym tu okresie lat 1908 – 1916 stykamy się bowiem w jego twórczości z wcieleniem się autora w strategię: krytyka literackiego, polemisty, publicysty, autora rozpraw naukowych, eseisty, a biorąc pod uwagę jego pobyt w Dreźnie w roku 1911 i nadsyłań do „Gazety Porannej”¹⁶⁷ korespondencję – także reportera. Taką postawę twórcy, który umiejętnie przyjmuje coraz to nowe strategie pisarskie, wykazuje się zdolnością posługiwania się wieloma rodzajami literackimi, a w ich zakresie mnogimi formami gatunkowymi, a nawet pogranicznymi, badacz określa mianem poliformizmu gatunkowego¹⁶⁸. Badacz używa tego sformułowania w refleksji nad twórczością Tadeusza Micińskiego w kontekście krytyki artystycznej¹⁶⁹, ale wydaje się ona swoistą figurą interpretacyjną dla twórców, których pisarstwo jest trudne do jednoznacznego zdefiniowania, a poetykę ich tekstu charakteryzuje hybrydyczność. Tak też jest w przypadku Stanisława Machniewicza, którego twórczość kształtuje szeroko rozumiana formacja modernistyczna (pozytywizm, Młoda Polska i dwudziestolecie). Polimorfizm Machniewicza w zakresie jego pisarstwa pozwala na ukazanie pełni obrazu lwowskiego estetyka jako twórcy. Okazuje się on w dojrzałym etapie swojej twórczości przede wszystkim eseistą oraz krytykiem artystycznym i literackim. Mniej wyraziste, aczkolwiek nadal ważne w jego pisarstwie, pozostają reportaże. Wymienione gatunki składają się więc na to, co rozumieć możemy poprzez nader szeroko pojętą „publicystykę” w jego wydaniu.

Wspomniano wcześniej o tym, że w kontekście charakteru publikacji Machniewicza w „Kronice Powszechnej” z 1913 roku trudno rok 1916 określić mianem przełomowego pod względem tematyki jego twórczości. Zarysowany przez Sława Krzemienia-Ojaka moment zwrotny nie wydaje się być tu jednak bezzasadnym. Nie idzie tu bowiem o gatunek, ale stanowisko autora i jego stosunek do typu pisarstwa jaki chce uprawiać. W tym kontekście treść tekstu *Sztuka i szkoła* wydaje się stanowić swoistą cezurę w ewolucji pisarstwa Machniewicza.

¹⁶⁷ Zob. *Listy z Drezna*, „Gazeta Poranna” (Lwów) 1911, nr 188, 194, 197, 200, 203.

¹⁶⁸ Zob. J. Ławski, *Tadeusz Miciński – krytyk sztuki. Przypadek Anny Zawadzkiej*, [w:] *Czytać Tadeusza Micińskiego. Studia*, pod red. A. Czyż, M. Pliszka, S. Sobieraj, Siedlce 2016, s. 140.

¹⁶⁹ Por. J. Ławski, dz. cyt. i T. Linkner, *Studencka praca Micińskiego o Rubensie*, [w:] *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, pod red. E. Jakiel, T. Linkner, Gdańsk 2016.

Problematyka zwrotu, z jakim w 1916 roku mamy do czynienia w przypadku autora *Estetyki życia codziennego*, sprowadza się do jego postawy jako badacza oraz wyboru drogi życiowej związanej z karierą naukową. W *Projekcie przypomnienia Krzemień-Ojak* wyraźnie zwraca uwagę na to, że Machniewicz, mimo wszelkich predyspozycji intelektualnych, nie uzyskał akademickich stopni naukowych, a karierę zawodową ukierunkował w stronę dydaktyki prowadzonej w placówkach kształcenia zawodowego¹⁷⁰. Odpowiedź na rodzące się tu pytanie – dlaczego Machniewicz rezygnuje z kariery naukowej, odnajdujemy poniekąd właśnie w artykule *Sztuka a szkoła*. Treść tego tekstu uzmysławia nam bowiem, że przyszły autor *Estetyki życia codziennego* wybrał drogę społecznika, kierując się pozytywistycznym duchem wyrażającym się w hasłach pracy organicznej i pracy u podstaw¹⁷¹, które to odnajdujemy we wspomnianym artykule. Czytamy tam między innymi, że kwestia wychowania estetycznego młodzieży, rażąco dotychczas zaniedbywana, wymaga wytężonej pracy i programu – „A więc budowa od podstaw!”¹⁷² – pisze Machniewicz. Autor tekstu zarysowuje wobec tego pewien system edukacyjny, który obejmuje nie tylko charakter prowadzonych zajęć, ale także odpowiedni wystrój otoczenia klas lekcyjnych:

Jeśli szkoła nowoczesna usiłuje w swój program wciągnąć dążenia ku powyższym celom, jeśli uważa za swój obowiązek baczyć na równomierny i jak najdoskonalszy rozwój wszystkich władz umysłowych swoich wychowanków, jeśli pragnie wychowywać młodzież nie tylko do jak najdoskonalszego życia praktycznego, lecz także ku szczęściu i radości – to jednocześnie powinna młodzież otoczyć odpowiednią atmosferą estetyczną. Całe otoczenie winno pomagać i ułatwiać pracę w tym kierunku, a oko pociągać swoim wyglądem i nastrajać je odpowiednio.¹⁷³

I dalej:

Jak człowiekowi powracającemu po ciężkiej chorobie do zdrowia, stwarza się ze współczującą przemyślnością, jak najkorzystniejsze warunki, które by w pomoc przychodziły wycieńczonemu organizmowi, podobnie i we wszystkich dziedzinach wychowania, a przede wszystkim tam gdzie chodzi o poprawę pewnego zaniedbania, nie wystarcza sama praca, usiłująca usunąć braki i niedomagania, lecz trzeba równocześnie całe otoczenie dostroić i zastosować do wymogów teoretycznych. Wszystko co nas tylko otacza, gdzie spędzamy główną część naszego życia, winno dostosowywać się do wymagali celowości i prostoty a tym samym tworzyć podstawę dla piękna.¹⁷⁴

¹⁷⁰ S. Krzemień-Ojak, *Projekt estetyki życia codziennego...*, dz. cyt. s. VII.

¹⁷¹ Zob. M. Brykalska, *Praca organiczna i praca u podstaw*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, , pod red. J. Bachorza i A. Kowalczykowej, Warszawa-Wrocław-Kraków 1991, s. 775–778.

¹⁷² S. Machniewicz, *Sztuka a szkoła*, [w:] *Sprawozdanie dyrekcji C.K. Gimnazjum we Lwowie za rok szkolny 1915/1916*, Lwów 1916, s. 5.

¹⁷³ Tamże, s. 12.

¹⁷⁴ Tamże, s. 11-12.

Jak widać, system pracy u podstaw w kontekście edukacji estetycznej, miał w przekonaniu Machniewicza ogarniać wszystkie warstwy życia społecznego – od ławki szkolnej po wystrój domu. „Zazwyczaj wychowanie domowe ogranicza się do zaspokojenia najkonieczniejszych codziennych potrzeb dziecka – a spełnienie tego zadania tak wiele czasu, trudów i ofiar wymaga od rodziców, że o innych wymogach wprost wspominać trudno”¹⁷⁵ – napisze w innym miejscu swojego artykułu. Tematykę tę rozwinie później w artykule *Kultura mieszkania*¹⁷⁶ i *Stylu współczesności*¹⁷⁷.

Nie ulega wątpliwości, że Machniewicz zarysowując swój program znajdował się pod wpływem tekstów prekursorów ruchu estetyzacji codzienności, propagujących ponowne zjednanie rzemieślnika z artystą¹⁷⁸. Nie jest wykluczone, że lektura pism między innymi Morrisa i Ruskina wraz z młodzieńczą ambicją budowy fundamentów pod przyszłą edukację estetyczną kierowała Machniewiczem, gdy podejmował pracę w Państwowym Instytucie Przemysłowym we Lwowie lub Szkole Głównej Gospodarstwa w Snopkowie. Pozytywistyczny duch pracy u podstaw, który dostrzegał w modernistycznym buncie możliwości podniesienia wrażliwości estetycznej przedstawicieli najniższych warstw społecznych, wziął górę nad pragnieniem indywidualnej kariery naukowej. Machniewicz, kierując się myślą pozytywistyczną dostrzegał tkwiące w modernizmie możliwości przetarcia drogi ku przyszłości¹⁷⁹. Dobro ogółu i przyszłych pokoleń zdaje się być dla Machniewicza ważniejsze. Tym samym umiejętność wykorzystania wiedzy w praktyce jest dla niego cenniejsza od wyabstrahowanych, akademickich rozstrząsań. Oddanie się idei pozbawiło go, co prawda, możliwości uzyskania naukowych stopni akademickich. Jednakże status jego osoby, wynikający zapewne z cieszącej się uznaniem pozycji społecznej, także aktywność w życiu kulturalnym Lwowa oraz wszechstronne wykształcenie humanistyczne i towarzysząca mu erudycja w kwestiach literacko-artystycznych, przyniosły mu duże uznanie. Jak wspomina jego wnuk – Krzysztof Machniewicz – w stosunku do osoby Stanisława wiele osób tytułowało go doktorem lub profesorem.

¹⁷⁵ Tamże, s. 9.

¹⁷⁶ S. Machniewicz, *Kultura mieszkania*, dz. cyt.

¹⁷⁷ S. Machniewicz, *Styl współczesności*, [w:] tegoż, dz. cyt.

¹⁷⁸ Zob. R. de la Sizeranne, *Ruskin i kult piękna*, Lwów 1895; W. Morris, *Sztuka a piękność ziemi*; R. de la Sizeranne, *Więzienie sztuki*, J. Ree, *O warunkach piękna w sztuce stosowanego*, [w:] *Podstawy kultury estetycznej*, T. VIII, Lwów 1906; T. Frimmel, *Wzrok a sztuka*; A. Alfred Lichtwark, *O kształceniu poczucia barwy*, R. de la Sizeranne, *Czy fotografia jest sztuką*. [w:] *Podstawy kultury estetycznej*, dz. cyt., T. XII.

¹⁷⁹ Zob. A. Kowalczykowa, *Młodzi pozytywni – przecieranie dróg ku polskiej przyszłości*, [w:] *Młodzi pozytywiści warszawscy. „Przegląd Tygodniowy 1866 – 1876, Seria I: studia, rewizje, konteksty*, pod red. A. Janickiej, Białystok 2015.

Poświęcenie się pracy dydaktycznej, a także działalności na rzecz umiejętnej adaptacji niższych warstw społecznych do panujących w kulturze estetycznej pierwszych dekad XX wieku warunków wzmogło się zapewne po roku 1918. Odzyskanie niepodległości przyniosło bowiem rozbudzenie estetycznej świadomości i otwarcie się na nowe nurty artystyczne. Świadczyć może o tym przypadająca na lata 1920 – 1934 popularno-naukowa publicystyka Machniewicza. W roku 1927 w „Świecie Kobiety” zamieszcza artykuł *Kultura mieszkania*. Rok 1928 przynosi z kolei przede wszystkim swoisty manifest *Pochwała współczesności*¹⁸⁰ oraz artykuł poświęcony wystawie polskiej sztuki dekoracyjnej¹⁸¹. Koniec lat 20. XX wieku, w twórczości Stanisława Machniewicza to początek cyklu artykułów bezpośrednio związanych z późniejszą książką, bądź tematycznie do jej idei i treści nawiązujących. Ukazują się kolejno: *Estetyka maszyny*¹⁸², *Kult linii abstrakcyjnej*¹⁸³, *Kultura estetyczna*¹⁸⁴, *Kultura estetyczna dawniej i dzisiaj*¹⁸⁵, *Kultura estetyczna: narodziny stylu*¹⁸⁶, *Radio i kultura*¹⁸⁷, *Estetyka życia codziennego i handel*¹⁸⁸, *Kształcenie zmysłu artystycznego w średnim szkolnictwie zawodowym*¹⁸⁹, *Architektura żelazna*¹⁹⁰. Poza artykułami nawiązującymi do treści późniejszej *Estetyki życia codziennego* w latach 1920 – 1934 Machniewicz publikuje także recenzje dzieł literackich i wydarzeń artystycznych¹⁹¹. Wśród nich odnajdujemy między innymi teksty: *Historia malarstwa H. Macfall’a*¹⁹², *Przez jasne wrota*¹⁹³, *Stanisław Noakowski*¹⁹⁴, *Zbiory miejskie*¹⁹⁵,

¹⁸⁰ Zob. *Ave vita, mortituri de salutant. Pochwała współczesności*, „Słowo Polskie” (Dodatek Literacki) 1928, nr 271.

¹⁸¹ *Polska sztuka dekoracyjna* [W związku z wstawą w Paryżu i ukazaniem się książki *Polska sztuka dekoracyjna*, tekst napisał, materiał zebrał J. Warchałowski, Warszawa; Kraków 1928], „Słowo Polskie” 1928, nr 278

¹⁸² S. Machniewicz, *Estetyka maszyny*, „Rzeczy Piękne” 1929, R. VIII, nr 3.

¹⁸³ Tegoż, *Kult linii abstrakcyjnej*, „Bluszcz” 1930, nr 18.

¹⁸⁴ Tegoż, *Kultura estetyczna*, „Bluszcz” 1930, nr 21.

¹⁸⁵ Tegoż, *Kultura estetyczna dawniej i dzisiaj*, „Bluszcz” 1930, nr 28.

¹⁸⁶ Tegoż, *Kultura estetyczna: narodziny stylu*, „Bluszcz” 1930, nr 31.

¹⁸⁷ Tegoż, *Radio i kultura*, „Świat Kobiety” 1930, nr 21.

¹⁸⁸ Tegoż, *Estetyka życia codziennego i handel*, „Rzeczy Piękne” 1930, R. 10, nr 4-5-6.

¹⁸⁹ Tegoż, *Kształcenie zmysłu artystycznego w średnim szkolnictwie zawodowym*, „Rzeczy Piękne” 1930, R. 9, nr 7-8-9.

¹⁹⁰ Tegoż, *Architektura żelazna*, „Rzeczy Piękne” 1930, R. 9, nr 4-5-6.

¹⁹¹ Na wymienione tu publikacje składają się teksty, które udało się zlokalizować wśród pism rozproszonych po epoce.

¹⁹² S. Machniewicz, *Historia malarstwa H. Macfall’a*, „Gazeta Lwowska” 1917, nr 207.

¹⁹³ Tegoż, *Przez jasne wrota*, „Kurier Lwowski” 1920, nr 187.

¹⁹⁴ Tegoż, *Stanisław Noakowski*, „Słowo Polskie” 1928, nr 274.

¹⁹⁵ Tegoż, *Zbiory miejskie*, „Świat Kobiety” 1930, nr 21.

*Lalki Janiny Petry-Przybylskiej*¹⁹⁶, *Anna Harland-Zajązkowska*¹⁹⁷, *Wystawa związku artystek polskich*¹⁹⁸, *Piękna książka. Na marginesie książki Stanisława Wasylewskiego*¹⁹⁹, cykl artykułów o Włodzimierzu Błockim, polskim malarzu symbolicznym – pejzażyście i portreciście²⁰⁰, oraz recenzją przekładu dzieł Platona²⁰¹.

W początku lat 30., trzy lata przed wydaniem głównego dzieła jego myśli estetycznej, publikuje jeszcze cykl artykułów o tematyce historyczno-artystycznej – *Na Watykańskim wzgórzu*. Rok 1934 przynosi wspomnianą już *Estetykę życia codziennego* oraz utrzymane w charakterze popularnonaukowym opowiadanie w *grobowcu Tut-ankh-amona*. W rok później Machniewicz publikuje jeszcze artykuł *Na kartach Księgi Pamiątkowej*, który wchodzi w skład książki *Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich. Zbiory Maksymiliana Goldsteina*²⁰². Rok 1936 przynosi ostatni ze znanych tekstów Machniewicza. Jest nim wprowadzenie do katalogu wystawy grafiki hiszpańskiej we Lwowie²⁰³.

Niestety, nie udało się zlokalizować żadnych tekstów Stanisława Machniewicza powstałych po 1936 roku²⁰⁴. Z analizy prasy lwowskiej wynika, że poświęcił się on znacznie działalności kulturalnej – miewał liczne odczyty i prelekcje na tematy estetyczne, czy związane z historią sztuki audycje radiowe.

Z przedstawionego tu zarysu jego twórczości, dla którego punktem wyjścia była przeprowadzona przez Sława Krzemienia-Ojaka periodyzacja pisarstwa Machniewicza wynika, iż był on pisarzem gatunkowo i tematycznie hybrydycznym; wymykającym się jednoznacznej klasyfikacji. Analizując drogę twórczą Machniewicza można jednak w przybliżeniu naszkicować myśl przewodnią jego pism – jest nią człowiek i sztuka; rola sztuki w życiu człowieka.

¹⁹⁶ Tegoż, *Lalki Janiny Petry-Przybylskiej*, „Świat Kobiety” 1930, nr 20.

¹⁹⁷ Tegoż, *Anna Harland-Zajązkowska*, „Świat Kobiety” 1931, nr 4.

¹⁹⁸ Tegoż, *Wystawa związku artystek polskich*, „Świat Kobiety” 1931, nr 10.

¹⁹⁹ Tegoż, *Piękna książka. Na marginesie książki Stanisława Wasylewskiego*, „Świat Kobiety” 1931, nr 13.

²⁰⁰ Tegoż, *Włodzimierz Błocki*, „Kurier Lwowski” 1920, nr 172, 173;

²⁰¹ Tegoż, *Zbiorowa wystawa prac św. Włodzimierza Błockiego*, „Kurier Lwowski” 1921, nr 173.

²⁰² Tegoż, *Przekład Platona*, „Kurier Lwowski”, 1920, nr 87.

²⁰³ Zob. *Wystawa grafiki hiszpańskiej oraz Salon Ogólny: marzec – kwiecień 1936*, TPSP we Lwowie 1936.

²⁰⁴ Na tę kwestię składa się wiele meandrycznych aspektów. Jak informowała mnie żona profesora Sława Krzemienia-Ojaka, Pani Krystyna Krzemieniowa, większość pism Machniewicza, nie tylko tych, które mógł on opublikować po 1936 roku, ale także wcześniejszej jego twórczości publicystycznej, mogła zostać zniszczona w wyniku działań wojennych lat 1939 – 1945. Po drugie, warto mieć na uwadze fakt, że Machniewicz publikował swoje teksty w różnorodnych czasopismach i periodykach epoki. Utrudnia to z jednej strony ich lokalizację, z drugiej jednak czyni ich odnalezienie kwestią czasu. Warty odnotowania jest tutaj także fakt, że po opublikowaniu *Estetyki życia codziennego* lwowski estetyk poświęcił się znacznie działalności kulturalnej w postaci odczytów, wystąpień radiowych i tym podobnych zaprzestając aktywności publicystycznej.

2.2. Estetyk czy literat?

Stanisław Jacek Machniewicz jest – jako historyk sztuki i estetyk – postacią wielowymiarową, trudną do jednostronnego zdefiniowania. Jednocześnie kontakt z jego twórczością uwidacznia pewien brak: nie dysponujemy spójnym wydaniem jego pism, które, rozproszone po czasopiśmie z epoki, są dziś trudne do zlokalizowania. Łatwo dostępne jest jedynie *opus magnum* jego myśli estetycznej – wydana w 1934 roku – *Estetyka życia codziennego*²⁰⁵.

Pewną próbę przywrócenia jego osobie i twórczości należytego im statusu podjęli w 2012 roku: Sław Krzemień-Ojak i Krystyna Wilkoszewska, których to staraniem ukazał się *Wybór pism estetycznych*²⁰⁶ Machniewicza pod znaczącym tytułem cyklu „Klasyki estetyki polskiej”. Na ów „wybór” jednak składają się zaledwie dwa artykuły z pism rozproszonych: *Sztuka a szkoła* (1916/17) oraz *Estetyka mieszkania*²⁰⁷. Na pozostałą część wydania składa się przedrukowana w całości *Estetyka życia codziennego*²⁰⁸. Pod względem formalnym, wydanie wyboru dzieł lwowskiego estetyka z 2012 roku, nie jest więc zbiorem jego pism rozproszonych, lecz – jak zaznacza Krzemień-Ojak – „projektem przypomnienia samej idei lwowskiego pedagoga”²⁰⁹, a ta, zdaniem redaktorów tomu, wyrażona została właśnie w *Estetyce życia codziennego*. Badacze koncentrują się więc na pytaniu, jakim estetykiem Machniewicz był, a także, czym charakteryzuje się jego koncepcja²¹⁰. Zupełnie pomijają inny, istotny dla refleksji nad twórczością lwowianina aspekt

²⁰⁵ S. Machniewicz, *Estetyka życia codziennego*, nakładem wyd. szkolnych i pedagogicznych, Lwów 1934.

²⁰⁶ Zob. S. Machniewicz, *Wybór pism estetycznych*, pod red. K. Wilkoszewskiej, oprac. S. Krzemień-Ojak, Kraków 2012.

²⁰⁷ Artykuł *Sztuka a szkoła* ukazał się w *Sprawozdaniu Dyrekcji C. K. Gimnazjum VII we Lwowie za rok szkolny 1915/1916*. Z kolei *Estetyka mieszkania* pochodzi z *Czwartego Almanachu Świata Kobiecego* (Lwów – Warszawa, 1929). Zarówno jeden, jak i drugi z wyżej wymienionych, artykułów są silnie związane z treścią i ideą *Estetyki życia codziennego*.

²⁰⁸ Wspomniane tu wydanie charakteryzuje się dużą ingerencją redaktorów w kompozycję książki Machniewicza. Materiał ilustracyjny został zakomponowany inaczej niż w oryginale z 1934 roku. Redaktorzy pominęli także druk zamieszczonego na końcu dzieła słownika „Objaśnień Wyrazów Technicznych” oraz wymienionej przez Machniewicza literatury przedmiotu i biografii artystów wymienionych w tekście. W ramach tego w rubryce zatytułowanej „Z tekstów pozostałych” opublikowali wspomniane artykuły: *Sztuka a szkoła* oraz *Estetyka mieszkania*, por. S. Machniewicz, *Estetyka życia codziennego*, Lwów 1934 z S. Machniewicz, *Wybór pism estetycznych*, pod red. K. Wilkoszewskiej, oprac. S. Krzemień-Ojak, Kraków 2012.

²⁰⁹ S. Krzemień-Ojak, *Projekt estetyki życia codziennego Stanisława Machniewicza. Przypomnienie*, [w:] S. Machniewicz, *Wybór pism estetycznych*, dz., cyt., s. VII.

²¹⁰ W tym kontekście Krystyna Wilkoszewska zwraca uwagę na istotny tytuł książki, który – mimo iż dzieło powstało w latach 30. minionego wieku – odnosi się do coraz popularniejszego obecnie nurtu estetyzacji życia i rzeczywistości. Krzemień-Ojak z kolei, zarysowując tropy recepcji dzieła zwraca uwagę na to, że recenzenci i komentatorzy pomijali zasadnicze założenia książki i to, „co dla Machniewicza było najważniejsze: estetykę życia codziennego w jego nowych wówczas przejawach”. Zwraca także uwagę na samą ideę towarzyszącą dziełu i pisze, że przedstawiony tam program „był mało dojrzały, brzmiał chwilami

jakim jest analiza jego twórczości pod kątem literaturoznawczym. Nie należy bowiem zapominać o tym, że Stanisław Machniewicz to przede wszystkim publicysta. Wobec tego zasadnym wydaje się nie tyle ponowne pytanie o status autora *Estetyki życia codziennego* jako estetyka, ile przeformułowanie go i refleksja nad tym, co oznacza bycie estetykiem w takim kontekście, w jakim czyni to on w swoim dziele.

Kim więc jest? Odpowiedź wydaje się prosta – estetykiem w najbardziej tradycyjnym sposobie rozumienia tego pojęcia, jako greckiego *aisthētikos* – dosłownie „dotyczący poznania zmysłowego”, ale też „wrażliwy”. Syntetyczny i przystępny sposób rozumienia tego pojęcia przedstawił Aleksander Gottlieb Baumgarten w swojej znamiennej pracy *Estetyka*²¹¹: Ten właśnie sposób interpretacji uobecnia się w pismach i postawie Stanisława Machniewicza. Nie idzie więc tu o znawstwo, żonglowanie pojęciami i roztrząsanie teorii, co suponuje jednocześnie rozumienie i traktowanie estetyki jako autonomicznej dziedziny wiedzy o sztuce. Chodzi raczej – i Machniewicz podkreśla to w swoim dziele – o uczynienie stosunku człowieka do sztuki czynnym. w jednym ze swoich artykułów – *Oczy, które patrzą, a nie widzą*, zauważa on, że dzieła sztuki przestały budzić powszechne zaciekawienie, znajdując uznanie w hermetycznych kołach fachowców i znawców²¹². Taka postawa, czynnego stosunku do sztuki, wyrażająca się w treści dzieła lwowianina, na którą, co warto przypomnieć, w znacznej mierze składa się jego twórczość publicystyczna. Jego postawa jako estetyka wyraża się więc przede wszystkim w języku jakim pisze o sztuce. Pod tym względem *Estetyka życia codziennego*, to nie tylko stosunek do pewnych zjawisk wizualnych; twórczości artystów. To pełnoprawna twórczość, objawiająca się zerwaniem z naukowością i abstrakcyjnym charakterem wywodu na rzecz bardziej literackiego zaprezentowania danej problematyki.

Z rozpatrywaniem dzieła Machniewicza pod kątem literaturoznawczym problem nie ogranicza się więc do tego, jaką – jeśli w ogóle – teorię estetyczną prezentuje w swoim dziele. Bardziej adekwatnym jest refleksja nad tym, jak opowiedzieć – i jak czyni to Machniewicz – historię sztuki, dzieje zjawisk i ewolucji estetyczno-artystycznych tak,

naiwnie, brakowało mu spójności, ale był ambitny, szeroki, perspektywiczny”. Powyższe sygnalizacje sytuacji Machniewicza, po pierwsze, jako badacza kultury estetycznej (którego refleksje wpisują się w dyskurs estetyzacji rzeczywistości), po drugie – idealistę, którego myśl – co prawda ambitna i perspektywiczna – jest idealistyczna i brak jej spójności. Obszerniej na ten temat piszę w Rozdziale 4 niniejszej dysertacji.

²¹¹ Zob. A. G. Baumgarten, *Wybór pism estetycznych*, [w:] P. Kozak, *Wychować Boga. Estetyka antropologiczna Alexandra Gottlieba Baumgartena na tle myśli niemieckiej pierwszej połowy XVIII wieku*, Warszawa 2013, s. 309 – 346; por. P. Kozak, *Estetyka jako nauka poznania zmysłowego*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 147 – 178.

²¹² S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, [w:] tegoż, *Estetyka życia codziennego*, Lwów 1934, s. 6.

aby nie stanowiły one jedynie wyabstrahowanych informacji o tym, że w takiej to a takiej epoce tworzono w inny sposób niż współcześnie. Jak uniknąć kategoryzowania dzieł, artystów i epok, a w każdym razie, w jaki sposób przedstawić dzieje sztuki, nie jako funkcjonujących w historii ludzkiej aktywności okresów, faz, ale jako stale zmieniającej się wraz z kulturą umiejętności percepcyjnego przetwarzania wrażeń świata widzialnego i ich wyrażania w pewnych stałych, formalnie zwartych medium artystycznych²¹³.

Pytanie o to, jak sytuuje się postać Stanisława Machniewicza jako estetyka, rozważane pod kątem analizy jego dzieła w ramach dyskursu literaturoznawczego warunkowane będzie jednocześnie podjęciem następujących, porządkujących całość wywodu, zagadnień: przede wszystkim postaramy się zlokalizować jego twórczość w kontekście historycznoliterackim. Następnie zwrócimy uwagę na elementy stylistyki jego tekstów i postaramy się sprecyzować gatunek literacki w jakim się wyraża. Podejmiemy także kwestię wyznaczników literackości jego tekstu i postaramy się wykazać dominujące w estetyce jego tekstu motywy. Elementy te nie mogłyby zostać pominięte zważywszy na to, jak w niniejszym rozdziale interpretujemy status autora *Estetyki życia codziennego* jako estetyka – znakomicie wykształcony w kierunku humanistycznym, posiadający idealistyczne poglądy estetyczne publicysta, wchodzący w personalne relacje z nowoczesnością i jej wizualnymi przejawami, będącymi dziełem artysty-inżyniera.

2.3. Miejsce Machniewicza w dyskursie historycznoliterackim. Kontekst epoki

Przypisanie osoby i twórczości Stanisława Machniewicza do konkretnej epoki literackiej nie jest zadaniem łatwym. Wystarczy bowiem zwrócić uwagę na lata życia lwowskiego dydaktyka, aby uświadomić sobie, z jak bardzo zróżnicowanym okresem pod kątem czucia, myślenia i rozumienia²¹⁴ literatury, czy sztuki w ogóle, mamy do czynienia.

²¹³ Warto mieć tu na uwadze niezwykle szerokie pole rozumienia sztuki, jakie prezentuje autor *Estetyki życia codziennego*. W swoim dziele Machniewicz ogranicza, co prawda, pole swoich zainteresowań do obszaru kultury wizualnej – sztuk plastycznych. Jednakże traktuje to wybrane pole bardzo szeroko. Ustala równorzędne prawa dla przejawów sztuki dawnej i współczesnej, elitarnej i popularnej. Obok malarstwa, rzeźby, architektury, grafiki fotografii itp., sytuuje także wszelkiego rodzaju sztukę użytkową. W myśl przedstawionej w eseju *O dziele sztuki* definicji twórczości artystycznej, prezentuje w swoim dziele szeroko pojętą ikonosferę, akcentując jednocześnie proces jej postrzegania w ramach pewnych schematów estetycznych, zob. L. Wiesing, *Widzialność obrazu. Historia perspektywy estetyki formalnej*, Warszawa 2008, s. 197 – 231, por. P. Kozak, *Sztuka pięknego myślenia, Poznanie zmysłowe*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 168 – 178, 179 – 186; S. Machniewicz, *Schematy estetyczne, O dziele sztuki*, [w:] tegoż, dz. cyt.

²¹⁴ Czucie, myślenie i rozumienie sztuki to kategorie stosowane przez Stanisława Machniewicza w ramach charakterystyki stylu danej epoki. W jego *Estetyce życia codziennego* stanowią swoiste formy wartościowania i konceptualizowania sztuki omawianej przez niego epoki współczesnej. Zob. S. Machniewicz, *O dziele sztuki*, dz. cyt., s. 53 – 54; por. tegoż, *Kultura estetyczna*, [w:] tegoż, *Estetyka życia codziennego*, dz. cyt.

Lata 1886 – 1943 to okres, w którym na przestrzeni pięćdziesięciu lat jesteśmy w stanie mówić aż o czterech istotnych dla literatury polskiej pokoleniach artystyczno-literackich: pozytywistach, Młodej Polsce (modernistach), pokoleniu dwudziestolecia międzywojennego i nurcie literatury wojennej.

Spośród wymienionych, najistotniejsze dla zaprezentowanych tu rozważań będą trzy pierwsze. Zwrócimy w nich szczególną uwagę na specyficzną relację pozytywistów i pokolenia Młodej Polski; gdzie aktywność i poziom pokolenia starszego są jeszcze wysokie, gdy pokolenie młodsze dochodzi do własnej, pełnej dojrzałości literackiej²¹⁵, oraz na to, w jaki sposób wyrazi się ona syntetycznie w przypadającym na dwudziestolecie, dojrzałym pisarstwie Machniewicza²¹⁶. Wybór ten uwarunkowany jest w głównej mierze przebiegiem drogi twórczej autora *Estetyki życia codziennego*.

Główne dzieło lwowianina zostaje wydane w 1934 roku. Diachronicznie sytuuje się więc w dyskursie międzywojennym. Należy jednak pamiętać o tym, że jego treść stanowi tworzona przez Machniewicza po 1918 roku publicystyka w postaci krytyki artystycznej i eseistyki, których poetykę bezdyskusyjnie możemy określić jako polifoniczną. Charakteryzuje ją bowiem różnorodność stylistyczna, trudna do jednoznacznego określenia, w której doszukiwać możemy się zarówno cech typowych dla myśli i publicystyki pozytywistycznej, jak i młodopolskiej. Warto pamiętać także o tym, że dyskurs krytyki artystycznej, u progu drugiej dekady XX wieku charakteryzuje się ogólnym rozluźnieniem semantycznym dyscypliny oraz brakiem nowego, odpowiadającego zaistniałemu w sztuce zjawiskom instrumentarium krytycznego²¹⁷. Pod tym względem obraz epoki, również ten odnoszący się do krytyki artystycznej, jest niezwykle złożony i wieloznaczny. Dwudziestolecie nie wypracowało od razu autonomicznego języka krytyki, a obecność semantyki młodopolskiej była stale i wyraźnie widoczna chociażby w pewnych nawykach interpretacyjnych i stosowanych środkach stylistycznych²¹⁸. Właściwie

²¹⁵ H. Markiewicz, *Młoda polska a literackie dziedzictwo pozytywizmu*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, pod red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995; por. T. Lewandowski, *Powracająca fala idei zbliżonych do pozytywistycznych w literaturze Młodej Polski. Lata 1907 – 19014*.

²¹⁶ Na temat wpływu idei zbliżonych do pozytywistycznych w Młodej Polsce na poetykę i styl krytyki artystycznej dwudziestolecia międzywojennego zob., D. Wasilewska, *Przełom czy kontynuacja?*, „*Nasi krytycy mają katar*”. *Od demaskacji do debaty, czyli meandry walki o nową wizję krytyki*, [w:] tejsze, *Przełom czy kontynuacja? Polska krytyka artystyczna 1917 – 1930 wobec tradycji Młodej Polski*, Kraków 2013.

²¹⁷ D. Wasilewska, *Wokół terminologicznej wieży Babel*, [w:] tejsze, dz. cyt. s. 54.

²¹⁸ D. Wasilewska, *Krytyka wobec dzieła. Style odbioru i metody krytyczne*, [w:] tejsze, dz. cyt., s. 183; doskonałym przykładem może być tutaj omawiany przez autorkę artykuł Jerzego Borejszy z 1938 roku, który próbując opisać sztukę Bronisława Linkego sięgnął po wycinki prasowe na temat artysty. Jak następnie dowodzi w swoim artykule, na łamach analizowanych periodyków zastał istny „bal maskowy” – metodologiczny nieład i chaos, zróżnicowaną i pustą terminologię, stosowanie nic nie mówiących formuł.

od początku okresu do późnych lat 30. towarzyszyło piszącym, w tym zawodowym krytykom, twórcom tekstów o charakterze popularnonaukowym, oraz artystom, przekonanie o kryzysie krytyki²¹⁹. Tytus Czyżewski napisze w tym czasie w jednym ze swoich artykułów: „nasi krytycy mają katar”²²⁰, dając tym samym wyraz stanu ówczesnej krytyki.

Jak widać, twórczość Stanisława Machaniewicza, a przede wszystkim przypadająca do roku 1918 okres kształtowania się jego poglądów na sztukę i literaturę, to czas niezwykle zróżnicowany wewnętrznie. Sposób czucia, myślenia i rozumienia sztuki przyszedł autor *Estetyki życia codziennego* kształtuje w momencie, w którym – jak zauważa Henryk Markiewicz – dokonuje się modernistyczna finalizacja pisarstwa pozytywistów i pozytywistyczny początek twórczości modernistów²²¹. Jak z kolei zauważa Tomasz Lewandowski, okres ten to swoisty pejzaż, który mimo zainteresowania badaczy²²² pozostawia wiele miejsc nierozpoznanych, o częściowej tylko rekonstrukcji²²³. Wobec tego, problem z usytuowaniem twórczości Stanisława Machaniewicza wiąże się z kwestią tego, co rozumiemy poprzez formację modernistyczną²²⁴. Odpowiedź na to pytanie nie należy do łatwych ni jednoznacznych i tak, jak wszelkie spory dotyczące przełomów kulturowych stanowi kwestię dyskusyjną wielu badaczy²²⁵. Niezwykle znamieny wpływ dla rozumienia polskiej formacji modernistycznej miał wprowadzony przez Kazimierza Wykę podział na trzy zasadnicze fazy: programową, syntetyczną i likwidacyjną, które zamykały okres trwania Młodej Polski w latach 1891–1903²²⁶. Ta wąska periodyzacja nie

²¹⁹ D. Wasilewska, „Nasi krytycy mają katar”. *Od demaskacji do debaty, czyli meandry walki o nową wizję krytyki*, [w:] tejsze, dz. cyt. s. 29.

²²⁰ T. Czyżewski, *Od maszyny do zwierząt – kto się gniewa na nas?*, „Formiści” 1921, nr 4.

²²¹ H. Markiewicz, *Młoda Polska a literackie dziedzictwo pozytywizmu*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, dz. cyt., s. 393.

²²² Zob. m.in.: M. Podraza-Kwiatkowska, *Gdzie umiera Leśmian? Próba lokalizacji historycznoliterackiej*, [w:] tejsze, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969; J. Prokop, *z przemian w literaturze polskiej lat 1907 – 1917*, Wrocław 1970; K. Wyka, *Charakterystyka okresu Młodej Polski*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 1968; H. Markiewicz, *Młoda Polska a dziedzictwo pozytywizmu*, „Pamiętnik Literacki” 1995, nr 2; T. Lewandowski, *Powracająca fala idei zbliżonych do pozytywistycznych w literaturze Młodej Polski. Lata 1907 – 1914*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, pod red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995; J. Ziomek, *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*, [w:] tegoż, *Pisma ostatnie. Literatura i nauki o literaturze*, Warszawa 1994; Z. Kruczkowska, *Główne tendencje w polskiej krytyce sztuki (na podstawie wybranych czasopism literackich i artystycznych od połowie XIX wieku do współczesności)*, Kraków 2002.

²²³ T. Lewandowski, *Powracająca fala idei zbliżonych do pozytywistycznych w literaturze Młodej Polski. Lata 1907 – 1914*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, dz. cyt. s. 63.

²²⁴ Zob. D. Wasilewska, *Wokół terminologicznej wieży Babel. Modernizm*, [w:] tejsze, *Przełom czy kontynuacja? Polska krytyka artystyczna 1917 – 1930...*, dz. cyt. s. 60 – 70.

²²⁵ D. Wasilewska, *Przełom czy kontynuacja*, [w:] tejsze, dz. cyt. s. 19.

²²⁶ K. Wyka, *Młoda Polska*, t.1, Kraków 1977; por. A. Z. Makowiecki, *Krytyka literacka. Fazy rozwojowe*, [w:] *Młoda Polska*, pod red. J. Kulczycka-Saloni, I. Maciejewska, A.Z. Makowiecki, R. Taborski, Warszawa 1992, s. 198 – 201; dodatkowym utrwaleniem dla koncepcji Kazimierza Wyki jest praca H. Markie-

sprawdza się jednak w momencie, gdy weźmiemy pod uwagę rozumienia modernizmu w dyskursie historii sztuki. Tu przeważa tendencja, wyznaczona publikacją Wiesława Juszcza²²⁷, do określenia całej epoki przełomu XIX i XX wieku mianem modernizmu²²⁸. Zdaniem badacza w przypadku twórczości artystycznej (sztuk wizualnych), sztuka młodopolska zamyka formację romantyczną. Z kolei dwudziestolecie jest okresem awangard stanowiących o nowej epoce²²⁹. Postulatom parcelacji epok przeciwstawia się alternatywna propozycja periodyzacyjna autorstwa Ryszarda Nycza, który proponuje koncepcję szerokiego trwania formacji modernistycznej, obejmującej okres od lat 90. XIX wieku, aż po lata 60. następnego stulecia²³⁰.

Trudny do jednoznacznego zdefiniowania okres historycznoliteracki jakim jest modernizm doczekał się wobec tego wypracowania swoistych figur wartościującej. Koncepcja Nycza jest o tyle istotna, że pozwala w przypadku lokalizacji twórczości Machniewicza określić ją jednym terminem, odnoszącym się niekiedy do tych samych zjawisk. Mam tu przede wszystkim na myśli dyskurs krytyki literackiej i artystycznej doby pozytywizmu, Młodej Polski i dwudziestolecia. Tym bowiem, co charakteryzuje te epoki jest stale obecna refleksja metakrytyczna, począwszy od wystąpień Witkiewicza (ojca) na łamach „Wędrowca” w latach 80. XIX wieku, do pism Witkacego, Winklera czy Czyżewskiego końca lat 20. XX wieku²³¹. Mając jednak na uwadze fakt, że poglądy Stanisława Machniewicza kształtowały się do roku 1918, a jego dojrzałą twórczość przypada na okres dwudziestolecia, nie jesteśmy w stanie uniknąć wydzielenia – sztucznych zdaniem Nycza – granic periodyzacyjnych. Wskazując poszczególne elementy instrumentarium krytycznego powyższych epok należy wprowadzić pewne kodyfikacje faktów. Ułatwią one orientację nie tyle w sztuce danego czasu, ale przede wszystkim w obecności różnorodnych aspektów poszczególnych dyskursów krytyczno-literackich w twórczości Machniewicza. Aby je wykazać, w pierwszej chwili przedstawione i opisane zostaną ogólne

wicza, *Młoda Polska i „izmy”*, [w:] K. Wyka, *Młoda Polska*, t.1, Kraków 1977 oraz J. Ziomka, *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*, [w:] tegoż, *Pisma ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*, Warszawa 1994.

²²⁷ W. Juszcza, *Malarstwo polskie. Modernizm*, Warszawa 1977.

²²⁸ D. Wasilewska, *Przełom czy kontynuacja*, [w:] tejże, dz. cyt. s. 20.

²²⁹ Zob. W. Juszcza, *Dziwny naturalizm i realizm uduchowiony*, „Teksty” 1974, nr 5, s. 98 -112.

²³⁰ R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002. Analogiczną do Nycza koncepcję długiego trwania formacji kulturowych proponuje Joanna Orska w książce *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004.

²³¹ Zob. D. Wasilewska, „Nasi krytycy mają katar”. *Od demaskacji do debaty, czyli meandry walki o nową wizję krytyki*, [w:] tejże, dz. cyt. s. 39 – 53; por. S. I. Witkiewicz, *O stosunku wykształcenia literackiego i filozoficznego artystycznego krytyka*, [w:] tegoż, *O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne*, Warszawa 1976.

związki, jakie zachodzą pomiędzy pozytywizmem a Młodą Polską, co pozwoli na ukazanie pogranicznego charakteru rodzącego się modernizmu. Następnie zarysowany zostanie obraz formacji modernistycznej pod kątem twórczości krytyczno-literackiej i artystycznej.

Charakteryzując pierwsze dekady XX wieku pod względem kształtowania się poglądów Stanisława Machniewicza, można zwrócić uwagę na dwie, figury pojawiające się ówczesnie w świadomości twórców zjawiska. Pierwsza, „łączy finalną fazę Młodej Polski z symptomami >zmierzchu<, >kryzysu<, >wyczerpania możliwości<, z inflacją konwencji literackich, niewydolnością języka poetyckiego, manieryzmami i epigonizmem wreszcie”²³². Drugą, moglibyśmy określić mianem powracającej fali idei zbliżonych do tych, które niesie ze sobą pozytywizm, rozumiany przede wszystkim jako zespół pewnych przekonań, które wyrażają się we wzmożonej aktywności pokolenia Młodej Polski pod znakiem szeroko rozumianego racjonalizmu oraz modernistycznego witalizmu²³³.

Świadectwo świadomości przeobrażeń dokonujących się na przełomie pierwszej i drugiej dekady XX wieku odnajdziemy chociażby w pismach Wilhelma Feldmana, który w 1908 roku, jak się wydaje, zdawał sobie sprawę z problemu nawrotu idei zbliżonych do pozytywistycznych:

(...) prąd „otrzeźwienia” przebiega społeczeństwo polskie. Słysząc (...) nawoływania do „pracy organicznej”, jako jedynego zadania narodowego; z ciemnych kątów dochodzą syki: precz z marzeniami. (...) Nowy pozytywizm gotuje się do objęcia „rządu dusz”. (...) Utylitaryzm obejmuje panowanie. (...) Taki pozytywizm jest zawsze pożądanym, o ile idzie w parze z wiedzą nowoczesną i z przyznaniem pracy jej praw, świadczy o żywotności, wzmacnia realne podstawy bytu.²³⁴

Podobne tropy uwidaczniają się także w poezji powstającej po 1905 roku, gdzie niedawne przekonania o schyłku, kresie człowieka i jego cywilizacji zaczynają ustępować nadziei związanej z życiem. Przykładem może być tu antydekadencka wypowiedź

²³² T. Lewandowski, *Powracająca fala idei zbliżonych do pozytywistycznych w literaturze Młodej Polski...* [w:] *Stulecie Młodej Polski*, dz. cyt. s. 63.

²³³ Tamże, s. 64; na temat modernistycznego witalizmu w twórczości modernistów polskich po 1905 roku zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Źródła i ujścia młodopolskiego witalizmu*; B. Sienkiewicz, *Filozofia życia vs. koncepcja mechanistyczna. Od filozofii życia do posthumanizmu. Przypadek Leśmiana i Schulza*, [w:] *Młodopolski witalizm. Modernistyczne witalizmy*, pod red. A. Czabanowska-Wróbel, U. M. Pilch, Kraków 2016 i por. S. Machniewicz, *Sztuka a życie, Piękno maszyny*, [w:] tegoż, *Estetyka życia codziennego*, dz. cyt.

²³⁴ W. Feldman, *Współczesna literatura polska*, wydanie piąte, Warszawa – Lwów 1908, s. 675 – 676.

programowa zawarta w *Rekonwalestencji końca wieku* Staffa lub słowa jego wiersza *Ufność*: „nie czujesz w swych oczach zmiany?”²³⁵. Leśmian z kolei w wierszu pochodzącym z cyklu *Radość życia*, a zatytułowanym właśnie *Życie* pisze:

Chce bujnie żyć, by życie głodne życia, w walce
Nie hańbiło się gryząc w żądzę własne palce²³⁶

Także Stanisław Brzozowski nie pozostawał obojętny na wspomniany przez Feldmana „prąd otrzeźwienia”. W jego *Współczesnej powieści polskiej* (1906) odnajdziemy fragmenty mówiące o znamienym wkładzie pozytywizmu, który szerząc postępek dokonuje przeobrażenia świata i świadomości społecznej poprzez opanowanie przez człowieka mechanizmu nowoczesnej kultury²³⁷. Z kolei w *Samym wśród ludzi* (1911), kreśląc psycho-socjologiczny portret rodziny polskiej ukazuje zwolenników pozytywistycznego postępu²³⁸.

Przedstawiony tu lapidarnie i skrótowo, hybrydyczny okres historii literatury polskiej – pogranicza kierunków myślowych i pokoleń literackich – nie pozostaje bez wpływu na przyszlą twórczość Stanisława Machniewicza. Należy mieć bowiem na uwadze fakt, że w połowie trzeciej dekady, gdy wydaje on swoje dzieło, odchodzą wybitni przedstawiciele Młodej Polski: Reymont, Żeromski, Kasprówic i Przybyszewki. Ten ostatni był do 1917 roku bliskim przyjacielem i stałym korespondentem Machniewicza. Młoda Polska wywierała więc jeszcze pewien wpływ na całość życia literackiego niepodległej Polski²³⁹. Najbardziej uwidacznia się on z kolei w krytyce artystycznej i dotyczącej dyskursu sztuk plastycznych publicystyce. Warto w tym momencie pamiętać także o tym, że język krytyki młodopolskiej wykształcił się w okresie pozytywizmu, podczas torowania drogi naturalizmowi i realizmowi, których to zwolennikami na terenie krytyki polskiej byli Stanisław Witkiewicz i Antoni Sygietyński²⁴⁰. i mimo odejścia od tamtych rygorów, wzbogacenia języka dawna terminologia funkcjonowała nadal, choć często w innych kontekstach, zatracając pierwotny sens i funkcję²⁴¹. Należy mieć bowiem na uwadze to,

²³⁵ L. Staff, *Poezje zebrane*, Warszawa 1967, t. 1, s. 679.

²³⁶ B. Leśmian, *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010, s. 217; na różnorodność poetyckich obrazów witalistycznych, przeciwstawionych wcześniejszym, dekadencjnym wskazuje Maria Podraza-Kwiatkowska w studium *Pustka-otchłań-pelnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, red. tejże, Kraków 1977.

²³⁷ T. Lewandowski, *Powracająca fala idei zbliżonych do pozytywistycznych...*, dz. cyt. s. 66.

²³⁸ Zob. S. Brzozowski, *Sam wśród ludzi*, oprac. M. Wyka, Wrocław 1979, s. 181 – 182; M. Wyka, *Brzozowski i jego powieści*, Kraków 1981, s. 95 – 96, 129.

²³⁹ J. Tomkowski, *Młoda Polska*, Warszawa 2007, s. 6.

²⁴⁰ D. Wasilewska, *Wokół terminologicznej wieży Babel*, dz. cyt. s. 56.

²⁴¹ Tamże.

że wiele elementów składających się na instrumentarium krytyczne Młodej Polski stanowiło reakcję na to, co w tej kwestii proponował pozytywizm²⁴².

Młodopolska krytyka pozostawiła dwudziestolecu w spadku dwie, ścierające się tendencje: z jednej strony unikanie specjalistycznej terminologii na rzecz efemerycznych nazw i metafor, ekspresyjny i empatyczny sposób odbioru dzieła sztuki, ukierunkowanie recepcji przez wprowadzenie w opisie i analizie obrazu elementów właściwych literaturze (nasilona środkami stylistycznymi fabularyzacja). Z drugiej – ubóstwo języka krytycznego, uniemożliwiająca analizę dzieła przede wszystkim od jego strony formalnej²⁴³. „W konsekwencji – jak pisze Diana Wasilewska – spowodowało to powstanie, specyficznych szczególnie dla tej epoki, słów-sygnatów, owych terminów-worków, jak: nastrój, wyraz, dusza, indywidualizm, życie czy tendencja”²⁴⁴. Dwudziestolecie międzywojenne uzupełniła ową uczuciowo-artystyczną „gadanię młodopolską”²⁴⁵ o aspekty analizy formalistycznej. Próba wypracowania nowych pojęć, fachowej terminologii prowadzi do ich zderzenia z siłą imaginacji, formalizmu z psychologizmem, logiki z intuicją. Nie była to jednak propozycja nowej metody. Krytyka formalistyczna dopuszczała wielość możliwych sposobów odczytania, tak jak wielość języków – w zależności od specyfiki analizowanego przedmiotu²⁴⁶.

Wskazywane powyżej pograniczne związki konceptualistyczne i semantyczne, w jakich pozostawały ze sobą pozytywizm, Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne odnajdziemy w lekturze *Estetyki życia codziennego*. Ze względu na swój zawiliwy rodowód będą one miały niezwykle efemeryczny i heteronomiczny charakter. Trudno tu o nakreślenie ścisłego podziału. Młodopolskie tendencje, w których wybrzmiewa idea zbliżona do pozytywistycznej, wzbogacone o terminologię i krytyczną aparaturę instrumentalną dwudziestolecia mieszają się w *Estetyce...* nawet w przestrzeni jednego tekstu. Problematyka ta zostanie szczerzej rozwinięta w kolejnym rozdziale, w którym zajmiemy

²⁴² Najbardziej charakterystyczne dla krytyki młodopolskiej cechy, jak wyakcentowanie subiektywnych doznań, czy unifikujące obraz krytyki tego pokolenia empatia i ekspresja, antyformalizm ukształtowały się jako antagonistyczna reakcja na pozytywistyczny scientyzm, obiektywizm, tendencje do streszczeń tematyki i sposobu wykonania dzieła, zob. M. Głowiński, *O młodopolskiej krytyce literackiej – w największym skrócie*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, dz. cyt., s. 309 – 318; por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Krytyka literacka*, [w:] *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992, A. Hutnikiewicz, *Krytyka literacka*, [w:] tegoż, *Młoda Polska*, Warszawa 1994, A. Makowski, *Funkcje streszczeń w dyskursie krytycznym Piotra Chmielowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1944, z. 1.

²⁴³ D. Wasilewska, *Wokół terminologicznej wieży Babel*, dz. cyt. s. 56.

²⁴⁴ Tamże.

²⁴⁵ K. Błeszczyński, *Filozofia a malarstwo*, „Przegląd Warszawski” 1922, nr 15, s. 309.

²⁴⁶ D. Wasilewska, *W stronę formalistycznej metody analizy dzieł sztuki*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 197.

się analizą stylistyczną głównego dzieła Machniewicza. Obecnie skupimy się na wskazaniu w *opus magnum* lwowskiego dydaktyka inspiracji idei pozytywistycznych wybrzmiewających w schyłkowej fazie Młodej Polski, w kontekście zarysowanej przez Tomasza Lewandowskiego dychotomii formacji wartościujących lata 1907 – 1914.

Występujące w finalnej fazie okresu Młodej Polski symptomy „zmierchu”, znaczeniowo pokrewne nostalgii i melancholii objawiają się w *Estetyce życia codziennego* w rozważaniach Machniewicza dotyczących sztuki minionych epok:

Dawniej sztuka miała z życiem trwałą związek we wszystkich swoich dziedzinach i przejawach. Artysty wielcy i mali tworzyli – a nie naśladowali (...)²⁴⁷.

A jakże jest dzisiaj?

Trochę inaczej, by nie powiedzieć nieporównanie gorzej. Dzieła sztuki przestały budzić powszechne zaciekawienie, zyskując co najwyżej uznanie lub wywołując polemikę w ciasnym kole fachowców. Sztuka przestała być radosną i krzepiącą własnością ogółu, czy bodaj szerokich kół publiczności. Życie oddaliło się od niej, a sztuka skryła się w chłodną i smętną ciszę muzeów i galerii.²⁴⁸

To, o czym pisze Machniewicz jest wyrazem niepowetowanej straty nad zerwaniem symbiozy pomiędzy sztuką a życiem. Wyraźnie uwidacznia się tu egzystencjalny wręcz smutek nad rozpadającym się sensem sztuki, która skrywa się „w chłodną i smętną ciszę muzeów i galerii”. Epitet określający tu przestrzenie wystawiennicze jest niezwykle sugestywny i, rzecz by można, typowo młodopolski. Smętna i chłodna cisza przywołuje konotacje grobowe i cmentarne. Wobec tego to, co oglądamy w muzeach i galeriach jest martwe²⁴⁹, a kondycja ludzka upada przez obojętność ludzi i ich niechęć do postrzegania piękna otaczającej ich rzeczywistości a szukania go w smętnych salach wystawienniczych.

Oprócz pewnych charakterystycznych dla młodopolskiego pisarstwa elementów z wyakcentowaniem melancholii w powyżej cytowanym fragmencie odnajdziemy także widoczne tendencje typowe dla poetyki dwudziestolecia. Obecna tu nostalgia nie została

²⁴⁷ Występującą tu kategorię naśladownictwa nie należy kojarzyć z mimetyczną teorią sztuki. W powyższym cytacie występuje ona jako określenie twórczości fabrycznej, która naśladowując dawne wzory i style artystyczne powiela ich formę w sposób mechaniczny, bezmyślny; por. S. Machniewicz, *Wszechwładza stylowej brzydoty*, [w:] tegoż, *Estetyka życia codziennego*, Lwów 1934.

²⁴⁸ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, [w:] tegoż, *Estetyka życia codziennego*, dz. cyt. s. 7–8.

²⁴⁹ Porównanie muzeów i galerii do grobowców sztuki jest wyraźną inspiracją Machniewicza tekstem Roberta De La Sizeranne *Więzienia sztuki* oraz twórczością niemieckiego dramaturga Friedricha Hebbła, którego orędownikiem twórczości był jeden z najważniejszych krytyków schyłku Młodej Polski – Karol Irzykowski. Jedną z wypowiedzi Hebbła, w której dramaturg porównuje ekspozycje muzealne do grobowego pochówku Machniewicz inkrustuje tekst *O dziele sztuki*, zob. S. Machniewicz, *O dziele sztuki*, [w:] tegoż, *Estetyka życia codziennego*, dz. cyt., s. 33; R. De La Sizeranne, *Więzienia sztuki*, [w:] *Podstawy kultury estetycznej*, Seria III, Tom VIII, Lwów – Warszawa 1906.

wyrażona w grandilokwentnej empatii. Machniewicz przyjmuje raczej rolę zdystansowanego arbitra, który jedynie stwierdza smutny fakt, podsycając go niezwykle sugestywnym epitetem. Zachowuje dystans, a poprzez kontrastowe pytanie, o wygląd współczesnej kultury estetycznej zachęca czytelnika do dialogu, co jest charakterystycznym zabiegiem stylistycznym publicystyki dwudziestolecia. Równie melancholijny obraz odnajdziemy w tekście *Natura i sztuka*. Machniewicz zwracając tam uwagę na formalne aspekty obrazu, ciągłość pewnej tradycji artystycznej – motywy zgoła międzywojenne – w nostalgiczny i niezwykle literacki sposób przedstawia stosunek artysty do przeszłości:

Nieustannie zmieniał się stosunek artysty do zewnętrznego świata. Raz bywał dziecięco naiwny, potem chwycił coraz więcej prawdy, by po jakimś czasie tę prawdę coraz bardziej przetwarzać, zmieniać, przekształcać, coraz więcej indywidualizować a tym samym coraz bardziej oddalać się od dostępnej każdemu rzeczywistości (...).

Sztuka pozornie powraca do minionych form i przeżytych faz. Powraca, ale w takim nastroju, jak człowiek dojrzały wraca do miejsca swego urodzenia i bierze w rękę zabawki swego dzieciństwa. Gdzieś znikła naiwność dziecięctwa, już niema niezachwianej wiary dziecka w iszczący się nieustannie cud i marzenie, jest natomiast doświadczenie i ironia przeżytych złudzeń, klęsk i zawodów.²⁵⁰

Obok zaprezentowanych powyżej fragmentów świadczących o obecności stylistyki nostalgii i zmierzchu występujących w finalnej fazie Młodej Polski, odnajdziemy w *Estetyce życia codziennego* – w myśl tego, co pisze Lewandowski – przykłady niepołączanej gloryfikacji siły życiowej współczesnego człowieka i tworzonej przez niego sztuki. W tym kontekście, parafrazując wcześniejsze słowa Staffa, Machniewicz wyraźnie spostrzega swymi oczami zachodzącą w kulturze estetycznej zmianę:

trzeba umieć cenić i doceniać twórcze możliwości, tkwiące w tym wszystkim, co niesie na swej zmiennej fali życie współczesne. A niesie ono tyle i lak nowego piękna, że go czasy dawniejsze nawet i przeczuwać nie mogły; duch ludzki jednak zawsze i nieustannie pracował i pracuje na coraz to nowsze i doskonalsze formy piękna.²⁵¹

W innym z kolei miejscu *Estetyki...* czytamy:

Życie dzisiejsze na pewno jest tak samo piękne i swoiste, jak ongiś Grecji lub Rzymu, średniowiecza albo renesansu. Ileż prawdy więc kryją skromne, a tak wymowne słowa Leonarda da Vinci: „Nie mamy nic do kopiowania, a mimo to odsyła nas się ciągle do starożytnych, w tej sztuce tak wyłącznie dzisiejszej. Zresztą naśladowanie nie doprowadza do niczego... Czerpmy formy z przyrody, a dusze z duszy naszej. Nie inaczej postępowali starożytni. Wyrazili siebie samych; wyrażmy siebie i my. Korzystajmy jednak z doświadczenia”.

²⁵⁰ S. Machniewicz, *Natura i sztuka*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 338.

²⁵¹ S. Machniewicz, *Architektura świetlna*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 219.

Jakże prawdziwe i aktualne są dzisiaj te proste słowa mistrza z przed więcej niż pięciuset lat! Bierny stan duszy, wywołany mylnie pojmowanym kultem piękna, musimy jak najrychlej przezwyciężyć. Oczywiście należy skierować na to, co dotychczas wymykało się z pod naszej obserwacji. Ze zrozumieniem patrzeć na leży na miasta, domy, fabryki, dworce kolejowe, tamy, mosty, pociągi, balony sterowe, okryty, automobile i na inne wszystkie maszyny, nierozdzielnie zespolone ze wszystkimi dziedzinami życia dzisiejszego. Wtedy dopiero nauczymy się cenić piękno dni naszych, czyniąc zeń trwałą materią przeżyć i wzruszeń estetycznych i znajdując w nim nową radość życia.²⁵²

Tak wyrazistych przykładów afirmacji życia, jego współczesnych przejawów odnajdziemy w następujących tekstach *Estetyki życia codziennego: Sztuka a życie, O sztuce wiecznej i przemijającej, Walka o nowy styl, Styl współczesności, Architektura świetlna, Piękno ulicy wielkiego miasta oraz Piękno maszyny*. Szczególne w ostatnim z wymienionych Machniewicz dokonuje bogatych metaforyzacji życia przy użyciu maszyny, wyrażającej ducha współczesnego człowieka, który gwiazdom wyrwa ich tajemnice²⁵³. Warte w tym miejscu uwagi jest powracające w cytowanych powyżej fragmentach słowo-klucz młodopolskiej krytyki artystycznej – „duch”. W modernistycznym dyskursie posiadało ono silną konotację z występującym równie intensywnie w cytowanych fragmentach słowie „życie”. Te dwa pojęcia determinowały w krytyce młodopolskiej z jednej strony, obrazowanie stanów wewnętrznych artysty czy przedstawianych (w dziele literackim lub obrazie malarskim) postaci. Z drugiej – służyły spotęgowaniu wrażenia utrwalenia w danym dziele determinujących egzystencję sił witalnych – ducha czasu, epoki, narodu²⁵⁴. Choć zaczerpnięte z inwentarza krytyki młodopolskiej „dusza” i „żywy” (w różnorodnej odmianie) funkcjonowały w krytyce międzywojnia na zasadzie klisz z epoki poprzedniej, czego przykłady odnajdziemy w treści *Estetyki życia codziennego*²⁵⁵.

Przedstawione tu w opozycji do młodopolskiej melancholii, metaforyzacji „życia” i „ducha” – pojęć, które, co wskazaliśmy, zostały przejęte przez dwudziestolecie z modernizmu – podsumować możemy słowami Marii Podrazy-Kwiatkowskiej, która opisując przełomowe zmiany w konceptualizacji rzeczywistości i sposoby ich wyrazu w literaturze XX wieku pisze:

Odpowiednie antidotum na pesymizm znajdowano w ideologiach społecznych i politycznych (...) w aktywistycznej filozofii Henri Bergsona (...), w woluntaryzmie pragmatystów, w teorii ener-

²⁵² S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 180 – 181.

²⁵³ Tamże, s. 181; zob. H. Floryńska, *Król Duch – artysta*, [w:] tejsze, *Spadkobiercy Króla Ducha. O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*, Wrocław 1976.

²⁵⁴ D. Wasilewska, *Młodopolskie słowa klucze*, [w:] tejsze, dz. cyt., s. 137.

²⁵⁵ Tamże, s. 140.

getyki, która zastąpiła pojęcie materii przez pojęcie energii, w nasileniu wreszcie wszelkiego rodzaju tendencji witalistycznych. Młodzi głoszą nowe programy pełne optymizmu i wiary w życie (...) Licznym w ówczesnej poezji wołaniem o przyjście jedynej wybawicielki, śmierci, przeciwstawia Staff wezwanie życia:

„Życie! Znaleźć upodobanie w życiu, nauczyć się je kochać, nauczyć się czuć jego rozkoszą, jego piękno, to, co w nim jest dobre”²⁵⁶

Wydaje się, że na wyakcentowane w ostatnim zdaniu wypowiedzi badaczki wezwanie poety odpowiada Stanisław Machniewicz, który w 1928 roku publikuje w „Dodatku Literackim” do czasopisma „Słowo Polskie” swoisty manifest będący pochwałą współczesności. Już w warstwie tytułowej tekst ten jest niezwykle znaczący – *Ave vita, mortituri de salutant. Pochwała współczesności*²⁵⁷. W jego treści odnajdujemy wszystkie elementy, o które z troską dopomina się Staff w cytowanym powyżej fragmencie; upodobanie życia przejawiające się w umiejętnym rozczulaniu się w oferowanych przez nie rozkoszach. W kontekście prowadzonych tu rozważań istotnym jest także fakt, że pewne sygnalizowane w przywołanym tu manifestie Machniewicza elementy znajdują swoją egzemplifikację w wydanej kilka lat później książce. Poza tym, w treści *Pochwały współczesności* odnajdziemy zbliżone do pozytywistycznych idee pracy organicznej, postępu technicznego – nowego pozytywizmu w postaci utylitaryzmu, jak pisał cytowany wcześniej Wilhelm Feldman.

Wspomniana przez badaczkę filozofia Bergsona, która odegrała jedną z kluczowych ról w krystalizowaniu się modernistycznych witalizmów, musiała również wpłynąć na poglądy Machniewicza. Trudno, co prawda, w *Estetyce życia codziennego* doszukiwać się bezpośredniego nawiązania do filozofii autora *Ewolucji twórczej*. Jednakże sposób przedstawiania przez Machniewicza kategorii życia, jako energii twórczej zmagającej się z materią danego przedmiotu jest typowym dla filozoficznych tez Bergsona²⁵⁸. Nie wykluczone więc, że podstawowa założenia i poglądy jego filozofii były Machniewiczowi

²⁵⁶ M. Podraza-Kwiatkowska, *Wstęp*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 2000, s. LXII.

²⁵⁷ Zob. S. Machniewicz, *Ave vita, mortituri de salutant. Pochwała współczesności*, „Słowo Polskie” 1928, nr 271.

²⁵⁸ W *Ewolucji twórczej* Bergson pisze: „Rozmach życia, o którym mówimy polega ogółem na wymaganiu twórczości. Nie może on tworzyć bezwzględnie, ponieważ napotyka przed sobą materię to znaczy ruch odwrotny do swego własnego. Ale ovlada tą materią, która jest koniecznością samą, i usiłuje w nią wprowadzić jak największą możliwą ilość nieokreśloności i wolności”, zob. tamże, przeł. F. Znaniecki, Kraków 2004, s. 208; Machniewicz w swojej *Estetyce życia codziennego* w wielu miejscach podkreśla, że twórczość artystyczna polega na umiejętnym opanowaniu przez twórczego ducha materiału, z którego powstać ma dzieło sztuki. Z kolei w tekście *Piękno maszyny* pisze wręcz o opanowywaniu przez ludzkiego ducha niedostępnych dotychczas człowiekowi aspektów rzeczywistości; por. S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, dz. cyt.

znane o czym świadczą chociażby fragmenty zamieszczonego w „Słowie Polskim” manifestu: „Myśl ogarnia coraz to większe horyzonty, przenika coraz to bardziej niedostępne tajnie sił nieznanymi, budowę materii, źródła energii, tajemnice życia i śmierci”²⁵⁹.

W wyrażonej przez Machniewicza pochwalie życia znajdują swój wyraz także wspomniane wcześniej przez Stanisława Brzozowskiego ideały pozytywistyczne. Oto przywołany manifest *Pochwała współczesności* zawiera aspekty wyętej pracy organicznej. Postulat przeobrażania świata w myśl opanowywania przez człowieka mechanizmów nowoczesnej kultury to także jeden z głównych motywów tego manifestu: „Coraz to rosnąca potęga ducha i myśli ogranicza zdziwienie; wiele rzeczy niezwykłych przestało już zdumiewać współczesnego człowieka”²⁶⁰ – napisze Machniewicz. Refleksje te znajdują swoją egzemplifikację także w treści *Estetyki życia codziennego*. W kontekście tego, co pisał Brzozowski i co manifestuje Machniewicz w „Słowie Polskim”, w *Pięknie maszyny* czytamy: „Ludzkość zdobyła już skrzydła lepsze niż Ikarowe. Ziściły się cuda podwodnych podróży, słyszymy, mówimy i widzimy już na tysiące mil i z coraz zawrotniejszą chyżością chłonimy przestrzeń i czas”²⁶¹.

Starając się o wykazanie w dziele Stanisława Machniewicza aksjomatów związanych z dwojakim wartościowaniem przełomu pierwszych dekad XX wieku (nostalgii i schyłkowości oraz pochwały życia), ich wpływu na jego conceptualizację sztuki i sposobu pisanie o niej w dyskursie międzywojennym, warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden istotny aspekt. Lata 1907 – 1914 to okres, w którym w parze z uwidaczniającymi się tendencjami ideologicznymi zbliżonymi do pozytywistycznych, pojawiają się w literaturze formy agitacyjno-deklamacyjne prezentujące pozytywistyczny styl myślenia²⁶². Są one w głównej mierze reakcją na społeczno-obyczajowe symptomy „romantycznej gorączki”. W powstających wtedy utworach (głównie wierszach satyrycznych i dramatach) dialektycznie skonstruowany obraz świata to miejsce starć romantycznych i pozytywistycznych postaw i wartości, które odpowiadają potocznym, stereotypowym wyobrażeniom odbiorcy i podporządkowane są celom *stricte* dydaktycznym²⁶³. W ostentacyjny sposób formami takimi operował Adolf Nowaczyński, który w *Meandrach* (1911) obwieszcza:

²⁵⁹ S. Machniewicz, *Ave vita, mortitiri de salutant. Pochwała współczesności*, dz. cyt. s. 7.

²⁶⁰ Tamże, s. 8.

²⁶¹ S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, dz. cyt., s. 181.

²⁶² T. Lewandowski, *Powracająca fala idei zbliżonych do pozytywistycznych...*, dz. cyt., s. 67.

²⁶³ Tamże.

CCIX

Minął już wiek rycerstwa, minął i dosłownie –
I czas zamków na lodzie, i czas armat z piasku,
(...)
Dziś kastelami – spółek spożywczych hurtownie.
Z sklepików mocne baszty, z warsztatów hurtownie,
(...)

W innej strofie dodaje:

CCXLIII

Albo trup pięknie zmarły – albo człowiek żywy,
Albo kult pracy, albo czar wolności,
Albo brawury, albo cierpliwości.
Tu konspiracje, tam kooperatywy –
Wybierać pora dwie alternatywy:
Przyszłość albo przeszłość²⁶⁴

Nie jest oczywiście naszym zadaniem komparatystyczna analiza satyr Nowaczyńskiego z publicystycznymi tekstami Machniewicza. Przywołane tu fragmenty *Meandrow* posłużą nam jako przykład pojawiających się w literaturze przełomu pierwszych dekad XX wieku form w osobliwy sposób przedstawiających w dyskursie młodopolskim idee pozytywistyczne. Poza poezją warto zwrócić także uwagę na prozę. Stanisław Brzozowski na przykład ukazuje pionierów pozytywistycznego postępu wśród psycho-socjologicznych portretów polskich rodzin szlacheckich w *Samym wśród ludzi*²⁶⁵. Istotne jest tutaj to, że zarówno Nowaczyński, jak i Brzozowski wpisują się w pewną tendencję propagującą idee pozytywistyczne w literaturze modernizmu, które paradygmat swój czerpią w ukazywaniu obrazu epoki przełomu XVIII i XIX wieku²⁶⁶ ze współczesnej autorom perspektywy. Celem takiego zabiegu było uświadamianie i edukacja przyszłych pokoleń w wymiarze patriotyzmu ekonomicznego. Te właśnie idee wydają się wybrzmiewać w treści *Estetyki życia codziennego*, a także stanowić istotny aspekt kompozycji dzieła²⁶⁷.

W drugiej części swojej książki, poświęconej refleksji nad kulturą estetyczną pierwszych dekad XX wieku Machniewicz stosuje analogiczny do opisanych powyżej zabieg dychotomicznego ukazania stanu kultury estetycznej. W tekstach takich, jak:

²⁶⁴ Podane tu strofy z wiersza *Meandry* cytuję za T. Lewandowski, *Powracająca fala idei zbliżonych do pozytywistycznych...*, dz. cyt., s. 68; zob. A. Nowaczyński, *Meandry*, [w:] *Malpie zwierciadło. Wybór pism satyrycznych*. Przedmowa i wybór T. Weiss, t. II, Kraków 1974.

²⁶⁵ T. Lewandowski, *Powracająca fala idei zbliżonych...*, dz. cyt., s. 69.

²⁶⁶ Tamże.

²⁶⁷ W *Estetyce życia codziennego* nie odnajdziemy rzecz jasna kwestii związanych z propagowaniem ekonomicznego patriotyzmu. Chodzi tu przede wszystkim o przejęcie idei pozytywistycznych, które kojarzone były powszechnie z rozwojem pracy organicznej i ekonomii społecznej. U Machniewicza idzie o edukację estetyczną.

Sztuka i życie, Wszechwładza stylowej brzydoty, Walka o nowy styl czy Kultura estetyczna ukazuje cywilizacyjne zepsucie w kontekście kultury estetycznej (sposobu czucia, myślenia i rozumienia sztuki a także wykorzystywanych do jej tworzenia materiałów) epoki przełomu XVIII i XIX wieku, a także drugiej jego połowy. Refleksję tę czyni jednak z perspektywy epoki jemu współczesnej celem udowodnienia drzemających w osiągnięciach technologicznych możliwości artystycznych – nowego piękna: „Technika, której zbyt szybki rozwój spowodował rozdźwięk między życiem a sztukę, w drugiej połowie XIX w. wyłoniła ze siebie odrębny styl (...) Dzieła inżynierskie, jak: dworce, mosty, wieża Eiffla i inne, stworzyły podstawy pod styl nowy, całkiem oryginalny, dostosowany do nowych materiałów, żelaza, szkła a wreszcie betonu”²⁶⁸. W tym kontekście, w eseju poświęconym twórczości futurystów, Machniewicz napisze:

Z tej to techniki, uważanej przez szolarzy ówczesnej estetyki za wroga wszelkiej artystycznej twórczości, zaczął się rodzić pęd żywiołowy, wołający o nowy wyraz w sztuce, który by oddawał nowe życie i nowego, tworzącego je człowieka.²⁶⁹

Ukazywanie nowych możliwości twórczych w związku z rozwojem technologicznym wiąże się jednocześnie z odmienną – utylitarną – świadomością artystyczną. Po epokach wielkich i uznanych mistrzów, manierystach, okresie artystycznej cyganerii, nadchodzi czas nowego pokolenia twórców – artystów-inżynierów. Ich działalność umożliwia zdaniem Machniewicza ponowny związek sztuki i życia rodem z dawnych epok, tak nostalgicznie w *Estetyce...* ukazywanego. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na ów melancholijny stosunek do przeszłości obecny w tekstach Machniewicza. W wymienionych powyżej artykułach, akcentujących nowe piękno, nowego człowieka i nowe jakości życia (nie pozostające bez wpływu na kulturę estetyczną) autor wyraźnie odcina się od przeszłości, a czyni to na wzór kontrastowych zestawień, jakie w 1911 roku, zderzając ze sobą postawy romantyczną i pozytywistyczną, prezentował Adolf Nowaczyński²⁷⁰. W *Pięknie maszyny* Machniewicz pisze:

Gwiazdom, wszechświatom i materii wydzieramy tajemnice ich budowy, bez trwogi spoglądamy w mrok wieczności i nieskończoności, docieramy do największych tajemnic przyrody, a duszę poimy jednocześnie pięknem czasów dawnych, będących wyrazem myśli znacznie uboższej, nieogarniającej takich horyzontów, jak dzisiaj!²⁷¹

²⁶⁸ S. Machniewicz, *Architektura kościelna*, [w:] tego, dz. cyt., s. 288.

²⁶⁹ S. Machniewicz, *Futuryzm włoski i europejski*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 132.

²⁷⁰ Zob. J.A. Malik, *Adolf Nowaczyński: między modernizmem a pozytywizmem*, Lublin 2002.

²⁷¹ S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, dz. cyt., s. 181 – 182.

W innych miejscach *opus magnum* czytamy: „Jeszcze zbyt często dzisiaj nie dostrzega się potęgi i piękna urbanistycznego, nawykiem oraz tradycją lgnąc do przyrody, gajów, gór, lasów i strumyków”²⁷². Niezwykle znamieny w tym kontekście wydaje się być kolejny z fragmentów *Piękna maszyny*:

Poezja romantycznych gajów, ruczajów, górskich samotni i obłoków i tęcz przerodziła się w nie mniej piękną poezję wielkiego miasta, tysiąca różnobarwnych świateł, rozblaskujących co wieczora nad ulicami, lub blasków sygnałów kolejowych, łamiących się w wygładzonych grzbietach szyn i zwrotnic, pędu lokomotyw, biegu automobilów i lotu warczących aeroplanów. Twórcza myśl szuka coraz to pełniejszego wyrazu na oddanie tego piękna, nieprzeczuwanego w czasach dawnych, a jeszcze niedocenianego przez współczesnych. Wolno i należy błędzić po muzealnych przytułkach sztuki dawnej, ale nieustannie wynosić tam swoje nadzieje i radości piękna — to przestępstwo i grzech przeciwko bujnemu i pięknemu życiu, którego dar błogosławiony raz tylko każdemu przypada w udziale.²⁷³

Analizując echa wpływu okresu prezentującego pozytywistyczny styl myślenia w literaturze młodopolskiej; sposób jego ukazywania na zasadzie dualistycznych zestawień przeciwstawnych wobec siebie prądów twórczych, na analogiczną do nich konstrukcję *Estetyki życia codziennego* rozwadze należy poddać jeszcze jeden aspekt. Mowa o agitacyjno-deklamacyjnym charakterze literatury ukazującej ówczesnie pozytywistyczny styl myślenia. W tym kontekście trzeba mieć na uwadze to, że taki właśnie zaangażowany charakter posiada dzieło Machniewicza. *Estetyka życia codziennego*, powstała bowiem w celu „otwierania oczu” społeczeństwa na wszelkie przejawy piękna współczesności, w szczególności jego utylitarne objawy. Ukazując maskaradę stylową wywołaną przez nieumiejętne pokierowanie nowymi możliwościami technicznymi, autor książki zwraca uwagę na te aspekty techniki, w których drzemią możliwości stylotwórcze. Mając na uwadze okres „długiego trwania modernizmu”, przede wszystkim jako pewnego efemerycznego i heteronomicznego procesu konceptualizacji rzeczywistości; jej wiwisekcji w procesie artystycznym (pozornych przełomów i wzbogaconych o nowe interpretacje kontynuacji dawnych myśli), dzieło Machniewicza ukierunkowane jest na edukację wrażliwości odbiorcy na podlegającą stałym przeobrażeniom kulturę estetyczną. Jest rodzajem nowego spojrzenia na dwudziestowieczne artystyczne prądy europejskich w celu ukazania ich aspektów pozytywnych, wartych uwagi i refleksji. Ten szeroko zakrojony program edukacji odbiorcy (uczestnika kultury estetycznej) funkcjonował w polskiej krytyce artystycznej już od lat 80. XIX wieku. Objawiał się między innymi w twórczości publicystycznej Stanisława Witkiewicza i Antoniego Sygietyńskiego, którzy zwracali

²⁷² S. Machniewicz, *Piękno ulicy wielkiego miasta*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 257.

²⁷³ S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, dz. cyt., s. 179.

uwagę na szczególną funkcję krytyki jako pośrednika pomiędzy sztuką a społeczeństwem²⁷⁴. Stanisław Szczepanowski z kolei pisał na łamach „Słowa Polskiego”:

(...) wszystkie prądy europejskie prędzej czy później dostają się do nas. Tak musi być i dobrze, że tak jest. Ale każdy prąd cywilizacyjny niesie ze sobą równocześnie pierwiastki siły i pierwiastki zarazy. Stąd fatalna konieczność, że naród, który nie umie sobie przyswoić sił cywilizacyjnych, ginie na zarazę cywilizacji. Ci więc, którzy stoją na straży tradycji narodowych, powinni zaprowadzić, że tak powiem, kwarantannę moralną, dezynfekować prądy europejskie, ażeby tylko ich zdrowe pierwiastki się do nas dostały.²⁷⁵

Taki rodzaj działalności prowadzi w *Estetyce...* Stanisław Machniewicz, który w artykule *Oczy, które patrzą, a nie... widzą* pisze:

O wszystkie te sprawy [edukację estetyczną w kontekście wpływu sztuki użytkowej na kształtowanie wrażliwości estetycznej]²⁷⁶ na Zachodzie od szeregu lat toczy się wytężona walka. Propaguje je literatura naukowa, popularna i agitacyjna. W praktyce szerzą zrozumienie tych haseł znakomicie zorganizowane związki, łączące w imię wspólnego ideału artystów, wytwórców i odbiorców. Tylko my Polacy w tej dziedzinie byliśmy i jesteśmy nieobecni. Jakby chodziło o rzeczy błahe i przemijające!²⁷⁷

Pamiętać należy o tym, że okres, w którym Machniewicz pisze te słowa, to czas nieustających zmian w obrębie kultury wizualnej – we wszystkich jej warstwach, od teorii do praktyki. Prestiż tradycji artystycznej, mimo potępienia ze strony awangardy, był ciągle wysoki i jej znajomość nadal była wyróżnikiem „ludzi kulturalnych”. Współczesne sztuki wizualne były z kolei w stanie wiecznej przemiany, trudnej do racjonalnego opamiętania i jednoznacznej oceny. Postęp techniczny, działalność Werkbundu i Bauhausu na zachodzie, dążyły do kojarzenia kultury wysokoartystycznej z codzienną²⁷⁸. Istniało w tej sytuacji zapotrzebowanie na zaangażowane w treści kompendia dydaktyczne. Cel taki realizuje *Estetyka życia codziennego*, która wpisuje się tym samym w trwanie pozytywistycznej idei pracy u podstaw, o której z kolei otwarcie pisze Machniewicz w stanowiącym paradygmat dla treści książki z 1934 roku artykule *Sztuka a szkoła*.

²⁷⁴ D. Wasilewska, *W stronę formalistycznej metody analizy dzieł sztuki*, dz. cyt., s. 195; zob. S. I. Witkiewicz, *i czystej formie*, [w:] tegoż, *Pisma krytyczne i publicystyczne*, Warszawa 1976; por. E. Łubieniewska, *Czysta forma i bebecchy*, Kraków 2007.

²⁷⁵ Cytat z Stanisława Szczepanowskiego podają za B. Szymańska, *Spór o wartości w epoce Młodej Polski*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, dz. cyt., s. 9; zob. S. Szczepanowski, *Dezynfekcja prądów europejskich*, „Słowo Polskie” 1898, nr 40.

²⁷⁶ Przyp. autora.

²⁷⁷ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 9.

²⁷⁸ S. Krzemień-Ojak, *Projekt estetyki życia codziennego Stanisława Machniewicza. Przypomnienie*, [w:] S. Machniewicz, *Wybór pism estetycznych*, dz. cyt., s. XVII.

Wobec wszystkich powyższych uwag *Estetyka życia codziennego* ukazująca ze współczesnej autorowi perspektywy stan kultury estetycznej XIX wieku; konsekwencje ówczesnych przemian cywilizacyjno-kulturowych, ma uświadamiać a jednocześnie stanowić wyzwanie skierowane do przyszłych pokoleń. Apel o rozumne i umiejętne pokierowanie sprawami edukacji wizualnej.

Przedstawione tu ogólne rozważania nad pogranicznym charakterem epoki modernizmu miały na celu zwrócenie uwagi na trwanie idei i nurtów myślowych styku dwóch pokoleń literackich: pozytywizmu i Młodej Polski na kształtowanie twórczości Stanisława Machniewicza. Swój ostateczny kształt uzyskała ona w syntetyzującej wartości dwóch poprzednich, epoce międzywojnia. *Estetyka życia codziennego* sytuuje się tym samym jako dzieło hybrydyczne pod względem historycznoliterackiej jego lokalizacji. Jest to modernistyczny finał myśli pozytywistycznej, wyrażony w młodopolskim duchu jako nowej formie generującej kształt kultury początków XX wieku. Twórczość Machniewicza; sposób konceptualizacji sztuki i semantycznego wyrazu myśli o niej, kształtowała tym samym epoka wysoce heteronomiczna, stanowiąca jednocześnie przełom i kontynuację tego, co minione²⁷⁹.

2.4. Epoka przemian w krytyce literackiej i artystycznej

O ile twórczość Stanisława Machniewicza w kontekście przenikania się idei i nurtów myślowych poszczególnych epok, tworzących to, co określamy mianem formacji modernistycznej, określić możemy jako hybrydyczną, to jej filary – krytykę literacko-artystyczną i eseistykę charakteryzuje w owym czasie walka o wyznaczenie ich właściwego, wysokiego statusu²⁸⁰. W niniejszym podrozdziale będę więc koncentrować się na

²⁷⁹ Na temat pogranicza tradycji i innowacji w kontekście przełomu antypozytywistycznego zob. A. Janicka, *Tradycja w procesie przekształceń oraz Dziewiętnastowieczność jako kategoria badawcza*, [w:] tejsze, *Tradycja i zmiana. Literackie modele dziewiętnastowieczności: pozytywizm i „obrzeża”*, Białystok 2015.

²⁸⁰ Na temat refleksji nad stanem krytyki literacko-artystycznej w okresie modernizmu powstała obszerna literatura przedmiotu i podmiotu. Wobec tego wymieniam tu tylko wybrane prace: zob.: I. Matuszewski, *O sztuce i krytyce. Studia i szkice*, oprac. S. Sandauer, Warszawa 1965; S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas*, oprac. M. Olszaniecka, Kraków 1970, S. I. Witkiewicz, *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, Warszawa 1976; S. Brzozowski, *Współczesna krytyka literacka w Polsce*, [w:] tegoż, *Wybór pism krytycznych*, red. K. Wilkoszewska, wstęp i oprac. T. Szkotół, Kraków 2008; S. Zahorska, *Krytyka wobec modernizmu*, „Praesens” 1926, nr 1; Z. Przesmycki, *Kilka słów o krytyce*, [w:] tegoż, *Wybór pism krytycznych*, t.1, prac. E. Korzeniowska, Kraków 1967; *Spór o cele sztuki i jej stosunek do społeczeństwa*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, s. 175 – 459; D. Wasilewska, *Przełom czy kontynuacja? Polska krytyka artystyczna 1917 – 1930 wobec tradycji Młodopolskiej*, Kraków 2013; A. Z. Makowiecki, *Krytyka literacka; Wzajemne związki literatury i sztuk pięknych*

ukazaniu obrazu krytyki literacko-artystycznej od końca wieku XIX do końca lat 20. XX wieku, ze szczególnym zwróceniem uwagi na pewne stale powracające wątki w refleksji nad jej statusem. Stanowisko takie warunkowane jest przede wszystkim chęcią ukazania dzieła Machniewicza na tle dominujących tendencji w dyskursie krytyki literacko-artystycznej modernizmu. Jednocześnie, perspektywa ta ułatwi późniejsze rozważania nad poetyką tekstu *Estetyki życia codziennego*, a przede wszystkim składającym się na nią, synkretycznym w swoim charakterze, instrumentarium krytycznym.

Początek krytyki literackiej i artystycznej jako dyscypliny samodzielnej, świadomej swoich środków i celów kształtuje się w drugiej połowie XIX wieku²⁸¹. W tym czasie rozwija się krytyka, którą umownie nazwać można „krytyką pozytywistów”²⁸², a która stanowić będzie fundament dla metakrytycznej refleksji epok późniejszych – Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego²⁸³. W epokach tych stale powracać będą wypracowane w dyskursie krytycznym końca XIX wieku aspekty, które nowatorskie nurty wzbogacać będą o własne refleksje. Zenon Przesmycki, Cezarego Jellenty czy Stanisław Brzozowski wypracowany w końcu XIX wieku autonomiczny status krytyki jako twórczości, doprowadzą do skrajnej wręcz postaci, i uznają za przejaw działalności aksjologicznie (intelektualnie i estetycznie) równoznacznej z innymi formami wypowiedzi literackiej²⁸⁴. Ten swoisty motyw krytyka-twórcy powróci także w metakrytycznej refleksji

[w:] *Młoda Polska*, pod red. J. Kulczyckiej-Saloni, I. Maciejewskiej, A. Z. Makowieckiego, R. Taborzkiego, Warszawa 1990, s. 187 – 212; A. Kowalczykowska, *Programy i spory literackie w dwudziestoleciu. 1918 – 1930*, Warszawa 1981; W. Głowała, *Młodopolska wyobraźnia metakrytyczna*, Wrocław 1985; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, Kraków 1988; *Dzieje krytyki artystycznej i myśli o sztuce*, pod red. M. Geron, J. Malinowski, Warszawa 2009.

²⁸¹ E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów?*, [w:] tejsze, *Krytyka literacka pozytywistów*, Kraków 1988, s. 5.

²⁸² Tamże.

²⁸³ Zob. A. Z. Makowiecki, *Krytyka literacka*, [w:] *Młoda Polska*, dz. cyt., s. 187–191; por. D. Wasilewska, „Nasi krytycy mają katar”. *Od demaskacji do debaty, czyli meandry walki o nową wizję krytyki*, [w:] tejsze, *Przełom czy kontynuacja...* dz. cyt. s. 39 – 53.

²⁸⁴ A. Z. Makowiecki, *Krytyka literacka*, dz. cyt. s. 187; wypracowany w pozytywizmie status krytyka jako „sumienia artysty” – stojącego ponad kierunkami, starającego się zachować jak najdalej idący obiektywizm sądu zaneguje Przesmycki uznając go dogmatyczny. Tym samym wyznaczy cel i istotę krytyki – kreowaną przez artystę wizję, będącą owocem jego duszy. Z kolei w pismach Brzozowskiego i Jellenty autorytet krytyka sięgnie zenitu w kontekście intelektualnej i moralnej samowiedzy, która przysługuje wyłącznie nielicznym piszącym o sztuce; zob. Z. Przesmycki, *Kilka słów o krytyce*, [w:] tegoż, *Wybór pism krytycznych*, t.1, oprac. K. Korzeniewska, Kraków 1967, s. 26–33; C. Jellenta, *Cieplarnia bezducha*, [w:] *Forpocząty*, przez W. Nałkowskiego, C. Jellentę, M. Komornicką, Lwów 1895 i por. T. Lewandowski, *Cezary Jellenta. Estetyk i krytyk: działalność w latach 1880 – 1914*, Wrocław 1975; S. Brzozowski, *Współczesna krytyka literacka w Polsce*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, dz. cyt.

dwudziestolecia. W epoce tej, z dorobku krytyki pozytywistycznej wyakcentowany zostanie przede wszystkim postulat stworzenia odpowiednich środków (technicznych) de-skrypcji dzieł literackich i artystycznych oraz dążenie krytyka do obiektywizacji sądu²⁸⁵.

Istotnym elementem krytyki pozytywistycznej, który znajdzie swoją egzemplifikację w dyskursie młodopolskim i został wyakcentowany przez Aleksandra Świętochowskiego i Piotra Chmielowskiego, jest jej funkcja „przewodnika” i „opiekuna”²⁸⁶. W myśl tego założenia krytyk powinien być zaangażowany emocjonalnie w sprawę, którą przedstawia, a którą „młodzi” lat siedemdziesiątych XIX wieku określali mianem „postępu cywilizacyjnego ludzkości”²⁸⁷. Poza tym, wyraźnie akcentowane są towarzyszące każdemu tekstowi krytycznemu założenia ideowe, koncentrujące się na przeświadczeniu iż społeczeństwo musi pójść torem nowoczesnych przemian, a literatura ma w owych przemianach pełnić nadrzędną rolę – ukazywać społeczeństwu perspektywy rozwoju²⁸⁸. Założenia te koncentrują się więc na społecznych funkcjach literatury i krytyki, która ma za zadanie ułatwiać społeczeństwu zrozumienie i przyswojenie treści programowych²⁸⁹. „Krytyka winna służyć całemu społeczeństwu – nie jednej sekcji czy grupie”²⁹⁰. Z takim – w pełni uświadomionym – postrzeganiem roli krytyka spotykamy się w okresie młodopolskim, gdzie np. Stanisław Brzozowski, Ignacy Matuszewski i Artur Górski pisząc o związku literatury z życiem, mają na myśli, przede wszystkim życie „społeczne” i „narodowe”²⁹¹.

Wymienione aspekty krytyki pozytywistycznej znajdują także swoją egzemplifikację w założeniach *Estetyki życia codziennego* Machniewicza; książki, której naczelną ideą

²⁸⁵ Zob. I. Matuszewski, *O sztuce i krytyce*, oprac. S. Sandauer, Warszawa 1965; S. Brzozowski, *Subiektywizm i obiektywizm*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, dz. cyt.; T. Czyżewski, *Od maszyny do zwierząt – kto się gniewa na nas!*, „Formiści” 1921, nr 4; S. Zahorska, *Krytyka wobec modernizmu*, „Praesens” 1926, nr 1; S. I. W. *O znaczeniu filozofii dla krytyki*, [w:] tegoż, *O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne*, oprac. J. Leszczyński, Warszawa 1976; H. Markiewicz, *Młoda Polska a dziedzictwo pozytywizmu*, „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 2.

²⁸⁶ P. Chmielowski, *Niemoralność w literaturze*, [w:] *Pisma krytycznoliterackie*, t.1, s. 60; A. Świętochowski, *Pleśń społeczna i literacka*, [w:] *Wybór pism krytycznoliterackich*, oprac. S. Sandler, wstęp M. Brykałska, Warszawa 1973, s. 65.

²⁸⁷ E. Paczoska, *W poszukiwaniu zasad (pozytywistów krytyka krytyki)*, [w:] tejże, dz. cyt. s. 12.

²⁸⁸ Tamże.

²⁸⁹ Tamże.

²⁹⁰ Tamże, s. 13.

²⁹¹ Zob. S. Brzozowski, *Kultura i życie, Sztuka i społeczeństwo*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, dz. cyt., s. 21 – 31; 69 – 79; I. Matuszewski, *Sztuka i społeczeństwo*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, dz. cyt., s. 225–245; A. Górski, *Młoda Polska*, tamże, s. 90–116.

ukierunkowana jest w stronę estetycznej (sensualnej, wrażeniowej) edukacji społeczeństwa do łączenia kultury wysokoartystycznej z codziennością²⁹². Zadaniem jej bowiem otwierać oczy i świadomość na wszystkie przejawy i dziedziny piękna współczesności²⁹³.

W kontekście założeń krytyki pozytywistycznej w pismach Machniewicza istotny jest także, krytykowany przez Młodą Polskę, scjentyzm oraz prowadzące do obiektywizacji sądów podejście naukowe²⁹⁴. Analiza i klasyfikacja zjawisk artystycznych, jaką wprowadzili pozytywiści wspierała się na weryfikacji naukowej oraz formułowaniu uogólnień wyprowadzonych z metod przyrodniczych, zaczerpniętych z dzieł mistrzów filozofii pozytywnej²⁹⁵. Piotr Chmielowski pisał w tym czasie, że „nauka nie może szkodzić artystycznej twórczości – winna ją tylko rozjaśnić i pewniejsze drogi na niej nakreślić”²⁹⁶. Krytyk wobec tego powinien pełnić rolę nie tyle przewodnika, co „uczonego-systematyka”²⁹⁷. Z takim podejściem zetknemy się w treści *Estetyki życia codziennego*. W artykule *Schematy estetyczne* Machniewicz zwraca uwagę na to, że przeżycie estetyczne to nie tylko doznane w kontakcie z dziełem uczucia i wrażenia, ale także estetyczna analiza wsparta o metody analogiczne do tych, jakie proponuje przyrodoznawstwo. We wspomnianym artykule lwowianin pisze:

(...) ani osobista, subiektywna ocena dzieła sztuki, ani w głębi duszy wyśniony lub wypiastrzony ideał piękna nie może być podstawą celowego i świadomego obcowania z dziełami sztuki. Oprzeć się ono musi na jakiejś trwalszej podstawie, która by nie zachwiała się i nie runęła za lada podmuchem krytycznym, w zetknięciu się ze ścisłą, na definicjach opartą analizą, rozkładającą niejako dzieło sztuki na czynniki pierwsze, z których powstało, lub które budowę jego uwarunkowały.

Zechcemy tylko zważyć u siebie, czy straci coś ze swej krasy kwiat, gdy policzymy płatki jego korony lub gdy rozeznamy jego pręciki czy słupki? Czy zatraci swe piękno i czar rzeźba, gdy jej proporcje i harmonię wyrazić zdołamy cyfrą lub matematyczną formułą? Czy coś

²⁹² Zob. *Podstawy kultury estetycznej*. Frimmel, Lichtwark, Sizeranne, Lwów 1901; por. *Między estetyzacją a emancypacją. Praktyki artystyczne w przestrzeni publicznej*, pod red. D. Kaczanowicz, M. Skrzeczkowski, Wrocław 2010.

²⁹³ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, [w:] tegoż, *Estetyka życia codziennego*, dz. cyt., s. 6-7. Por. tegoż, *Wszzechwładza stylowej brzydoty, Walka o nowy styl, Styl współczesności, Sztuka i życie*, [w:] dz. cyt.

²⁹⁴ Zob. S. Brzozowski, *Subiektywizm i obiektywizm*, dz. cyt., i por. I. Matuszewski, *Subiektywizm w krytyce*, [w:] tegoż, *O sztuce i krytyce. Studia i szkice*, wstęp, oprac., i wybór S. Sandler, Warszawa 1965; zarówno Brzozowski, jaki Matuszewski prezentowali stanowisko porównawcze, w którym wyrażali przekonanie, iż podejście subiektywne, jak i obiektywne ma swoje prawa do istnienia i realizowania poszczególnych funkcji w krytyce: obiektywizm wzbogaca wiedzę; subiektywizm – wrażenia.

²⁹⁵ E. Warzenica-Zalewska, *Przełom scjentyistyczny w publicystyce warszawskiego obozu „młodych” (Lata 1866 – 1876)*, Wrocław 1978, s. 51; por. T. Sobieraj, *W służbie prawdy i postępu. Ideał antropologiczny uczonego (mężczyzny) we wczesnej publicystyce „Przeglądu Tygodniowego”*, [w:] *Pozytywiści warszawscy: „Przegląd Tygodniowy” 1866 – 1876*, pod red. A. Janickiej, Białystok 2015.

²⁹⁶ P. Chmielowski, *Artyści i artyzm*, [w:] *Pisma krytycznoliterackie*, t.1, oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1961, s. 169.

²⁹⁷ E. Paczoska, *W poszukiwaniu zasad (pozytywistów krytyka krytyki)*, [w:] tejże, dz. cyt. s. 14.

z powabu pięknego ciała uleci, gdy myśl krytyczna opowie oczarowanym oczom, z jakich czynników ten cud się składa? Oczywiście nie! Nie tylko że nic nie zatraci się w tych wypadkach ze świeżości i czaru, ale nawet ten urok się pogłębi i wzmoże.²⁹⁸

Przytoczony tu fragment wypowiedzi Machniewicza akcentuje pograniczne podejście do kwestii subiektywizacji i obiektywizacji w estetycznej analizie dzieła. Tym samym Machniewicz podziela prezentowane w Młodej Polsce stanowisko Brzozowskiego i Matuszewskiego na tę kwestię, zwracając uwagę na aspekt wrażeniowy i czysto intelektualny. Co istotne, wyraźnie nacechowana elementami krytyki pozytywistycznej wypowiedź Machniewicza z 1934 roku, uświadamia nam stale obecne w dyskursie krytyki artystycznej modernizmu wątki wypracowane przez krytyków końca XIX wieku. Jednocześnie autor *Estetyki życia codziennego* potwierdza swoją przynależność do pozytywistycznej refleksji o sztuce zgodnie z tym, co o przynależności do niej pisał Piotr Chmielowski. W jego przekonaniu o pozostaniu w „obozie pozytywistów” rozstrzyga, metoda, którą wybiera się chcąc dotrzeć do prawdy – „ściśle badanie”²⁹⁹.

Sformułowane w końcu XIX wieku funkcje krytyki jako wyższej świadomości literackiej i kulturowej, uznane na początku wieku XX jej autorytetu jako działalności twórczej, pozwala dookreślić jej szczególne miejsce w literaturze Młodej Polski. Refleksja nad celami, zadaniami i kulturotwórczą rolą krytyki wyrażająca się w wielu artykułach między innymi Ignacego Matuszewskiego, Zenona Przesmyckiego [Miriamy], Stanisława Przybyszewskiego, Cezarego Jellenty, zapoczątkowana została więc w epoce, której założeniom młodopoleńscy stanowczo się przeciwstawiali³⁰⁰.

Nie ulega jednak wątpliwości, że faktycznego prekursora stanowiska, w którym wyrażone zostaje przeświadczenie o wielkiej roli, odpowiedzialności i potrzebie wysokich kwalifikacji krytyka, uznać należy Stanisława Witkiewicza. Jego toczony na łamach „Wędrowca” w latach osiemdziesiątych kampanie krytyczne, przedrukowane następnie w książce *Sztuka i krytyka u nas*³⁰¹, rozpowszechniły przekonanie iż krytyce artystycznej i literackiej należy stawiać najwyższe wymagania, a krytyk powinien być osobą kompetentną, dostrzegającą specyfikę twórczości artystycznej³⁰². Witkiewicz sprzeciwił się pozytywistycznemu utylitaryzmowi literatury, redukcji problematyki wartościowania dzieła

²⁹⁸ S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 14-16.

²⁹⁹ E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów?*, [w:] tejsze, dz. cyt. s. 6.

³⁰⁰ Zob. A. Górski, *Młoda Polska*; I. Matuszewski, *Wsteczniectwo czy reakcja*; W. Nałkowski, *Forpocztę ewolucji psychicznej i troglodyci*; S. Brzozowski, *My młodzi i O nowej sztuce*; S. Przybyszewski, *Confiteor*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt.

³⁰¹ S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas*, Kraków 1891.

³⁰² A. Z. Makowiecki, *Krytyka literacka* [w:] *Młoda Polska*, pod red. J. Kulczycka-Saloni, I. Maciejewska, A.Z. Makowiecki, R. Taborski, Warszawa 1992, s. 187.

do elementów pozaestetycznych: tematyki, ideologii, moralności i tym podobnych³⁰³. Negatywna ocena stanu krytyki przez Witkiewicza znalazła swój wyraz w pismach pierwszych modernistów. W szczególności Cezary Jellenta i Zenon Przesmycki zradyzowali proponowany przez Witkiewicza model postawy krytyka. Krytyk-twórca, jak go pojmował redaktor „Ateneum”, winien wkładać w analizę dzieła swą własną treść – uczucia i idee tak samo intensywne, jak te, które wkłada w swoje dzieło³⁰⁴. Krytyk indywidualista, posiadający twórczą intuicję, natchniony i „dorastając artyście ramionami co do oryginalności i egzaltacji psychicznej” – oto model postawy propagowany przez Jellentę³⁰⁵.

Konsekwencje takiej identyfikacji artysty i krytyka objawiły się w obranej metodzie i zasobie językowym krytyki młodopolskiej – jako pełnoprawna twórczość krytyka miała zerwać z językiem nauki, a o sztuce mówić „słowami świętymi, solennymi i pełnymi patosu, który nie jest pozą (...) lecz sprężeniem się uczucia aż do męki i rozkoszy zarazem”³⁰⁶. Na obraz młodopolskiej krytyki składały się wobec tego wrażenia, emocje, sentyment i literackość. Z kolei ofensywa tego, co pozytywiści uważali za „zło konieczne” – subiektywizmu w krytyce, zapewniła najbardziej widoczne miejsce na mapie literackiej Młodej Polski krytyce impresjonistycznej; transmisyjnej³⁰⁷. Stawiała ona przed krytykiem zadanie identyfikacji z dziełem, poddania się jego nastrojowi uczuciowemu oraz intelektualnemu i niejako współtworzenia go z autorem.

Charakterystycznym dla dyskursu krytyki młodopolskiej, w kontekście założeń jej poprzedniczki, jest wobec tego gloryfikacja postawy krytyka w związku z absolutyzacją sztuki jako najwyższego posłannictwa³⁰⁸. Wypracowano w tym kontekście nowe instrumentarium językowe, wsparte o subiektywne odczucia dzieła i udostępnienie czytelnikowi własnego przeżycia estetycznego poprzez zdanie sprawy – często środkami literackimi – z wzruszenia towarzyszącego lekturze bądź percepcji obrazu malarskiego³⁰⁹.

³⁰³ Tamże.

³⁰⁴ D. Wasilewska, „Nasi krytycy mają katar”. *Od demaskacji do debaty, czyli meandry walki o nową wizję krytyki*, [w:] tejże, *Przełom czy kontynuacja?*, dz. cyt. s. 40.

³⁰⁵ C. Jellenta, *Bizantynizm a krytyka* [w:] tegoż, *Grający szczyt. Studia syntetyczno-krytyczne*, Kraków 1912, s. 147; w innym miejscu swojego tekstu pisze, iż krytyk ma osądzać artystę z wyżyn, „jak równy mu, nie jak paż, niosący gronostaje króla”, zob. tamże, s. 142.

³⁰⁶ Z. Przesmycki, *Laurowo i ciemno* [w:] tegoż, *Wybór pism krytycznych*, t.1, prac. E. Korzeniowska, Kraków 1967, s. 17-18.

³⁰⁷ A. Z. Makowiecki, *Krytyka literacka* [w:] *Młoda Polska*, dz. cyt. s. 191. Na temat krytyki impresjonistycznej zob. D. Wasilewska, *Impresjonizm i Krytyczny impresjonizm*, [w:] tejże, *Przełom czy kontynuacja*, dz. cyt. s. 83 – 89, 145–149; por. M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1977, zwł. S. 63.

³⁰⁸ D. Wasilewska, „Nasi krytycy mają katar”..., dz. cyt. s. 39.

³⁰⁹ A. Z. Makowiecki, *Krytyka literacka* [w:] *Młoda Polska*, dz. cyt. s. 194.

Zdecydowanym wyróżnikiem krytyki młodopolskiej jest z kolei jej indywidualistyczny charakter, który ująć można wedle systemów wartości i założeń światopoglądowych poszczególnych reprezentantów tego dyskursu. Podział przebiega tu wedle rozumienia celów sztuki, jej miejsca w życiu społecznym i narodowym³¹⁰. W tym kontekście jesteśmy w stanie wyodrębnić dwa „obozy”. Pierwszy, ukierunkowany na autonomię literatury i sztuki – skupiający się pod hasłem „sztuka dla sztuki” (wymienić należy tu przede wszystkim Stanisława Przybyszewskiego i Zenona Przesmyckiego)³¹¹. Drugi, żądający od sztuki i krytyki zajmowania stanowiska wobec spraw życia społecznego (tu warte uwagi są nazwiska Stanisława Brzozowskiego, Cezarego Jellenty i Artura Górskiego)³¹². Mając na uwadze fakt, iż zarysowywany w niniejszym podrozdziale kontekst krytyki literacko-artystycznej epoki modernizmu służyć ma przede wszystkim usytuowaniu pisarstwa Machniewicza w dyskursie historycznoliterackim, zajmę się tutaj charakterystyką drugiego z wymienionych obozów.

Postępowanie takie warunkuje przede wszystkim to, iż autor *Estetyki życia codziennego* w artykule *Krytyka, sztuka i publiczność* prezentuje wyraźnie antagonistyczny stosunek wobec jednego z filarów młodopolskiej krytyki literacko-artystycznej – koncepcji „sztuki dla sztuki”:

Jeden z najoczywistszych nonsensów, powtarzanych z dobrą wiarą przez szereg lat i przez ludzi nie zawsze bezkrytycznych, hasło „sztuka dla sztuki”, przeszło wreszcie do zbioru miłych pamiętek. Dzisiaj sztuka usiłuje jak najgłębiej i jak najistotniej zespolić się z życiem, co jednocześnie oznacza zwrot ku krytyce, nieoderwanej od zjawisk, dokonujących się w świecie sztuki, lecz zespolonej z istotą wydarzeń, jak i tą rzeszą licznych czytelników, dla których krytyka winna być drogowskazem i przewodnikiem po zawiłych drogach twórczej myśli człowieka.

Jest to koniecznością niezbędną zarówno dla sztuki, jak i dla publiczności, będącej naturalnym wielbicielem jak i odbiorcą dzieł sztuki twórczej i krytycznej myśli.³¹³

Wyrażona tu przez Machniewicza krytyka hasła „sztuka dla sztuki” wydaje się uderzać przede wszystkim w estetyzm Zenona Przesmyckiego. Należy bowiem pamiętać o tym, że czołowi zwolennicy autonomii literatury różnili się, co do konceptualizacji hasła „niepodległości” sztuki. Autonomia twórczości artystycznej dla Przybyszewskiego, jak i Miriama znaczyła coś innego³¹⁴. Autor *Confiteor* jest orędownikiem przekonania, iż

³¹⁰ Tamże.

³¹¹ A. Z. Makowiecki, *Krytyka literacka* [w:] *Młoda Polska*, dz. cyt. s. 195.

³¹² Tamże, s. 195.

³¹³ S. Machniewicz, *Krytyka, sztuka i publiczność*, [w:] tegoż, *Estetyka życia codziennego*, dz. cyt. s. 346 – 347.

³¹⁴ A. Z. Makowiecki, *Krytyka literacka*, dz. cyt. s. 195.

sztuka powinna służyć ujawnianiu prawdy o człowieku i świecie. Tym samym autonomia sztuki nie była w wydaniu Przybyszewskiego wezwaniem do uprawiania kontemplacyjnego estetyzmu, ale uznaniem braku ograniczeń w wyrażaniu prawdy o ludzkim wnętrzu i duszy („nagiej”)³¹⁵. Miriam z kolei wychodzi z założenia, że sztuka winna być wyzwolona od doraźnych wpływów i uwarunkowań, nieskażona innymi funkcjami, jak estetyczne. O ile więc postawę Przybyszewskiego określić można mianem aktywistycznej, o tyle stanowisko Miriama prezentuje się jako pasywistyczne – zmierzające do zamknięcia się w kręgu wewnętrznych wartości świata sztuki³¹⁶. Swoistego odwrócenia się od rzeczywistości.

Nie oznacza to jednak wcale, że Machniewicz był zwolennikiem hasła „sztuki dla sztuki” w wydaniu Przybyszewskiego. Mając jednak na uwadze propagowany przez autora *Krzyku* aktywizm, dążenie człowieka-artysty do ukazywania prawdy o ludzkim duchu, to w kontekście idei i założeń *Estetyki życia codziennego* można stwierdzić, iż Machniewiczowi bliżej do tego rodzaju postawy i jej założeń. Potwierdzeniem może być chociażby treść takich artykułów z *Estetyki...*, jak: *Styl współczesności*, *Piękno maszyny* oraz opublikowanej w „Dodatku Literackim” do „Słowa Polskiego” z 1928 roku *Pochwale współczesności*³¹⁷. W pierwszych dwóch czytamy między innymi o tym, jak artysta-inżynier współtworzy współczesny obraz rzeczywistości poprzez swoje konstrukcje architektoniczne i mechaniczne, które wyrażają ducha współczesnego człowieka. Człowieka, który „gwiazdom, wszechświatom i materii wydiera tajemnice ich budowy”³¹⁸. Analogiczna retoryka towarzyszy narracji tekstu zamieszczonego w „Słowie Polskim”³¹⁹, gdzie czytamy o pięknie pełni życia człowieka współczesnego objawiającej się konstrukcjach mechanicznych będących wyrazem jego ducha. Do aktywistycznej koncepcji Przybyszewskiego wydaje się także zbliżać Machniewicza towarzysząca jego książce idea, która *nota bene* zakłada aktywizację estetycznego stosunku do rzeczywistości.

Analogicznie do zaprezentowanych tu zbieżności inspiracji autorów *Confiteor i Estetyki życia codziennego* przedstawia się sytuacja krytycznego stosunku Machniewicza do hasła „sztuki dla sztuki” w wydaniu Zenona Przesmyckiego. Przede wszystkim

³¹⁵ Tamże, s. 194.

³¹⁶ Tamże.

³¹⁷ S. Machniewicz, *Ave vita. Mortituri de salutant. Pochwała współczesności*, „Słowo Polskie” 1928, nr 271.

³¹⁸ S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 181.

³¹⁹ Zob. S. Machniewicz, *Ave vita. Mortituri de salutant. Pochwała współczesności*, dz. cyt.

istotne jest tutaj założenie Miriama o odwróceniu się sztuki od rzeczywistości i zamknięciu w kręgu wewnętrznych wartości, co Machniewicz jawnie krytykuje w artykułach *Schematy estetyczne*, *O dziele sztuki*, *Sztuka i życie*, *Kultura estetyczna* sprowadzając zaprezentowaną tam retorykę do stwierdzenia, iż sztuka musi mieć trwały związek z życiem, a tym samym jest zależna od rzeczywistości w ramach której powstaje. Wskutek tego wszelkie skrajne abstrakcje są jedynie surogatem tego, czym jest w swej istocie sztuka plastyczna³²⁰.

Poza zarysowanym tu krytycznym stanowiskiem Machniewicza wobec hasła „sztuki dla sztuki”, które świadczyć miało przede wszystkim o lokalizacji jego twórczości w nurcie społecznym, w cytowanej powyżej wypowiedzi z tekstu *Sztuka, krytyka i publiczność* odnajdziemy jednocześnie fragmenty świadczące o jego wyraźnym opowiedzeniu się za służebną rolą sztuki, jak i krytyki. „Dzisiaj sztuka usiłuje jak najgłębiej i jak najistotniej zespolić się z życiem, co jednocześnie oznacza zwrot ku krytyce, nieoderwanej od zjawisk, dokonujących się w świecie sztuki, lecz zespolonej z istotą wydarzeń”³²¹ – pisze, zarysowując jednocześnie wizję „posłanniczej” roli krytyki, która „winna być drogowskazem i przewodnikiem po zawiłych drogach twórczej myśli człowieka”³²².

Poglądy Machniewicza wydają się być tu pokrewne z tymi, jakie prezentował najwybitniejszy przedstawiciel orientacji „społecznikowskiej”, przeciwstawiającej się autonomizacji sztuki – Stanisław Brzozowski³²³. Autor *Legendy Młodej Polski* traktował sztukę i literaturę jako część aktywności człowieka w świecie. Wielokrotnie podkreślał, że kategorie te: życie i kultura, nie mogą być sobie przeciwstawne. W przekonaniu Brzozowskiego wszelka aktywność kulturowa wyrasta z życia społecznego i jego warunków³²⁴. Wtórzy mu Machniewicz, który w znacząco zatytułowanym w tym kontekście artykule *Sztuka a życie* pisze: „Tak więc każde dzieło sztuki było uzależnione od całego zespołu najrozmaitszych warunków (...) które mimo to w szczegółach i całości decydowały o jego wyglądzie, formie i właściwościach. Taki splot najróżnorodniejszych warun-

³²⁰ Zob. S. Machniewicz, *O sztuce abstrakcyjnej*, [w:] tegoż, dz. cyt.

³²¹ S. Machniewicz, *Krytyka, sztuka i publiczność*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 346.

³²² Tamże, s. 347.

³²³ Por. S. Brzozowski, *Kultura i życie*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, dz. cyt., oraz S. Machniewicz, *Sztuka i życie*; *Sztuka, krytyka i publiczność*; *Kultura estetyczna*, [w:] tegoż, dz. cyt.; kwestię analogii zachodzących pomiędzy twórczością Stanisława Brzozowskiego a pisarstwem Stanisława Machniewicza omawiam w rozdziale poświęconym polifoniczności stylu autora *Estetyki życia codziennego*.

³²⁴ A. Z. Makowiecki, *Krytyka literacka*, dz. cyt. s. 195.

ków życiowych nie dozwalał artyście schodzić na bezdroża oderwanych od życia, czystych teorii, które jak wiadomo bywają niekiedy grobem wszelkiej twórczości artystycznej”³²⁵.

Problematyka związku literatury i sztuki z życiem społecznym miała w krytyce młodopolskiej dwa wyraźnie różniące się aspekty. Z jednej strony chodzi o związek sztuki z układem klas i warstw społecznych, podłożem ekonomicznym itp. z drugiej, z orientacją narodową uobecniającą się już w cyklu felietonów *Młoda Polska* Artura Górskiego, gdzie autor dopomina się o literaturę i sztukę polską. To stanowisko wyrażało swoisty narodowy prometeizm, chęć stworzenia kultury duchowej, odnowienia życia narodu poprzez odwołanie się do idei polskiego romantyzmu³²⁶. Jak na tym tle sytuuje się pisarstwo Stanisława Machniewicza? Wydaje się, że analogicznie, jak w przypadku jego stosunku do koncepcji „sztuki dla sztuki”.

Machniewicz wychodząc z założenia, iż sztuka jest wyrazem środowiska, w którym powstaje³²⁷ wpisuje się w stanowisko krytyków³²⁸, którzy pisząc o związku sztuki z życiem mieli przede wszystkim na myśli zespół warunków ekonomicznych i socjalnych wraz z kształtowaną przez nie świadomością kulturową³²⁹. Piśmiennictwo i sztuka miały w takim związku odtwarzać owe układy i odpowiadać na potrzeby kulturowe kształtujących się warstw społecznych – proletariatu i chłopstwa. Stanowisko to wiązało się z antyfilisterskim buntem młodopolan wobec kultury mieszczańskiej, w której widzieli między innymi uniformizację gustów, płytkość aspiracji kulturowych³³⁰. W modernistycznym buncie akcentowali potrzeby związku literatury z życiem codziennym mieszczaństwa, ich kulturową aktywizację i oczekiwali od niego społecznych konkretyzacji. Założenia zwolenników powiązania literatury i sztuki z życiem społecznym w *Estetyce życia codziennego* nie przyjmują jednak charakteru buntowniczego. Górze nad emocjami bierze

³²⁵ S. Machniewicz, *Sztuka i życie*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 147.

³²⁶ A. Z. Makowiecki, *Krytyka literacka* [w:] *Młoda Polska*, dz. cyt. s. 197.

³²⁷ S. Machniewicz, *Sztuka i życie*, dz. cyt. s. 148.

³²⁸ Przedstawicielami nurtu „uspołecznionego” oprócz wspomnianego Stanisław Brzozowski, byli między innymi także: Ludwik Krzywicki, Waław Nałkowski, Wilhelm Feldman, Julian Marchlewski.

³²⁹ A. Z. Makowiecki, *Krytyka literacka* [w:] dz. cyt. s. 197; związek sztuki z ekonomią oraz warunkami socjalnymi został szczególnie wyeksponowany przez Machniewicza w artykule *Estetyka, sztuka i... handel*, zob. tegoż, *Estetyka życia codziennego*, dz. cyt.

³³⁰ Tamże, s. 196; por. M. Ossowska, *Moralność Mieszczańska*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1985. oraz S. Machniewicz, *Wszechwładza stylowej brzydoty*,

tu chłodny, pozytywistyczny namysł nad zaistniałą sytuacją³³¹. Do głosu dochodzi wyrażona w 1916 roku w artykule *Sztuka a szkoła*³³² idea pracy u podstaw w ramach estetycznej edukacji społeczeństwa mieszczańskiego. W kontekście zasygnalizowanej tu obecności założeń pozytywistycznych, warto zwrócić także uwagę na obecność w wypowiedziach Machniewicza wypracowanej w latach 80. XIX wieku wizji krytyka jako intelektualno-sensualnego przywódcy w kwestiach estetycznych. W cytowanym wielokrotnie fragmencie tekstu *Sztuka, krytyka i publiczność* wyraźnie pisze on, iż krytyka to drogowskaz i przewodnik po zawitych drogach twórczej myśli ludzkiej³³³.

Wskazując na pograniczne usytuowanie społecznych aspektów twórczości Machniewicza, zwróćmy obecnie uwagę na to, jak treść jego dzieła przedstawia się na tle związku oraz miejsca literatury i sztuki z życiem narodowym. Aspekt ten uobecniał się w wypowiedziach tych krytyków i publicystów Młodej Polski, dla których najistotniejszą kwestią w kategorii związku sztuki z życiem było życie „narodu”³³⁴. Stanowisko to zaznaczyło się silnie w pisarstwie wspomnianego Artura Górskiego, ale także między innymi Cezarego Jellenty i Wilhelma Feldmana. Wymiar narodowy sytuował się w piśmiach wymienionych krytyków na bogatej skali znaczeń: od narodowego prometeizmu, nasyconego elementami moralistyki i troski o zdrowie duchowe narodu do krytyki modernizmu za jego bezideowość i oderwanie od życia narodowego³³⁵.

W kontekście pisarstwa Machniewicza kwestia relacji sztuka – naród wydaje się sytuować w fazie programowej polskiego modernizmu³³⁶. Wtedy to ujawniają się głosy będące wyrazem uświadomienia sobie konieczności włączenia literatury polskiej w cykl przemian zachodzących w literaturach europejskich i nadrobienia kulturowych zaległości³³⁷. Uwagę na to zwracają autorzy polemiki wokół „sztuki narodowej” i „dezynfekcji

³³¹ W kontekście podporządkowania młodopolskich aspiracji pozytywistycznemu namysłowi, w kwestii wpływu sztuki na przeobrażenia gustów mieszczańskich, odnajdziemy w dziele Machniewicza wiele emocjonalnych, wyrażających bunt wobec zaistniałej sytuacji kulturowej wypowiedzi, zob. S. Machniewicz, *Wszehwładza stylowej brzydoty; Walka o nowy styl*, [w:] tegoż, dz. cyt., por. S. Machniewicz, *Estetyka mieszkania*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, pod red. K. Wilkoszewska, oprac. S. Krzemień-Ojak, Kraków 2012.

³³² S. Machniewicz, *Sztuka a szkoła*, [w:] Sprawozdanie C.K. Gimnazjum VII za rok 1915/1916.

³³³ S. Machniewicz, *Sztuka, krytyka i publiczność*, dz. cyt.

³³⁴ A. Z. Makowiecki, *Krytyka literacka* [w:] dz. cyt. s. 197.

³³⁵ Tamże.

³³⁶ Podział na fazy: programową, syntetyczną i likwidacyjną wprowadził do refleksji nad polską literaturą przełomu XIX i XX wieku Kazimierz Wyka, zob. K. Wyka, *Młoda Polska*, t.1, Kraków 1977; por. J. Ziomek, *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej* [w:] tegoż, *Pisma ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*, Warszawa 1994.

³³⁷ A. Z. Makowiecki, *Krytyka literacka* [w:] dz. cyt. s. 197.

prądów europejskich”³³⁸. Potrzeba europeizacji polskiej literatury, z zachowaniem ściśle rodzimych wartości duchowych, o czym pisze w cyklu felietonów Artur Górski, stanowi tutaj ważne tło dla rozpatrywania założeń *Estetyki życia codziennego*³³⁹. Staje się ono wyraźniejsze w momencie, gdy zwrócimy uwagę na analogiczne zdaniem Machniewicza potrzeby w kwestii codziennej kultury estetycznej. W *Oczach, które parzą, a nie... widzą* powiada on:

O wszystkie te sprawy³⁴⁰ na Zachodzie od szeregu lat toczy się wytężona walka. Propaguje je literatura naukowa, popularna i agitacyjna. W praktyce szerzą zrozumienie tych haseł znakomicie zorganizowane związki³⁴¹, łączące w imię wspólnego ideału artystów, wytwórców i odbiorców. Tylko my Polacy w tej dziedzinie byliśmy i jesteśmy nieobecni. Jakby chodziło o rzeczy błahe i przemijające!³⁴²

Powyższy postulat Machniewicza, choć wygłoszony kilkanaście lat po programowych wystąpieniach przedstawicieli Młodej Polski aktualizuje się w zaistniałych, nowych warunkach rozwoju społeczeństwa polskiego jakie przynosi niepodległość. Poczucie nieskrępowanej wolności, możliwość otwarcia na zachodnie prądy i idee artystyczne, oswobodzenie sztuki spod jarzma tematów narodowych, wyzwoliło między innymi potrzebę umiejętnego kształtowania młodego pokolenia odbiorców nadchodzącej sztuki i idącej za nią kultury estetycznej³⁴³. W tym też kontekście widział Machniewicz zapotrzebowanie na literaturę edukacyjną, która pozwoli u podstaw kształcić smak i wrażliwość estetyczną wszelkich warstw społecznych, co jest celem i głównym założeniem *Estetyki życia codziennego*. Książka ta, wyraźnie wpisująca się w dyskurs związku sztuki

³³⁸ Por. S. Szczepanowski, *Dezynfekcja prądów europejskich*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., i L. Szczepański, *Sztuka narodowa* [w:] dz. cyt.

³³⁹ A. Z. Makowiecki, *Krytyka literacka* [w:] dz. cyt. s. 198.

³⁴⁰ Mowa o zagadnieniu szeroko pojętej kultury estetycznej, zob. S. Machniewicz, *Kultura estetyczna*, [w:] tegoż, *Estetyka życia codziennego*, dz. cyt.

³⁴¹ Machniewicz ma tutaj na myśli przede wszystkim protoplastów idei związku sztuk plastycznych, którzy dążyli do objęcia przez sztuki piękne obszaru „sztuk stosowanych”. Przykładem może być tutaj Anglia i działalność Williama Morrisa oraz Johna Ruskina. Zainicjowany przez Morrisa w 1888 roku ruch sztuk i rzemiosł – „Arts and Craft Movement” dążył do zespolenia sztuki z rękodziełem, to jest wytwarzanie sztuki użytecznej i funkcjonalnej, a zarazem wysokowartościowej estetycznie. Analogiczny ruch rozwijał się w Niemczech z inicjatywy Hermana Mathesiusa, który był założycielem „Deutsche Werkbund”, instytucji skupiającej artystów, inżynierów, architektów dążących do przezwyciężenia dominacji wzorów stylów historycznych. W Polsce od przełomu XIX i XX wieku znane były prace czołowych przedstawicieli wymienionych powyżej ruchów, zob. R. de la Sizeranne, *Ruskin i kult piękna*, Lwów 1895; *Podstawy kultury estetycznej*, T. I.: *William Morris, Robert de la Sizeranne, Jan Ree*, Lwów 1906; Tom II.: *Theodor Frimmel, Alfred Lichtwark, Robert de la Sizeranne*, Lwów 1907 [Część artykułów wymienionych tu autorów weszła w skład bibliografii *Estetyki życia codziennego* Stanisława Machniewicza].

³⁴² S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 9.

³⁴³ D. Wasilewska, *Przełom czy kontynuacja?*, [w:] tejże, *Przełom czy kontynuacja? Polska krytyka artystyczna...*, dz. cyt., s. 25 – 26.

ze społeczeństwem, w zarysowanych tu aspektach: narodowym i społeczno-ekonomicznym; realizuje tym samym pozytywistyczne idee, jak chociażby te, które w „Słowie Polskim” z 1898 roku propagował Stanisław Szczepanowski:

(...) wszystkie prądy europejskie prędkiej czy później dostają się do nas. Tak musi być i dobrze (...). Ale każdy prąd cywilizacyjny niesie ze sobą równocześnie pierwiastki siły i pierwiastki zaraży. Stąd fatalna konieczność, że naród, który nie umie sobie przyswoić sił cywilizacyjnych, ginie na zarazę cywilizacji. Ci więc, którzy stoją na straży tradycji narodowych, powinni zaprowadzić, że tak powiem, kwarantannę moralną, dezynfekować prądy europejskie, ażeby tylko ich zdrowe pierwiastki się do nas dostały.³⁴⁴

Niewykluczone, że zamiarem Machniewicza było – przynajmniej powierzchowne – dokonanie postulowanej przez Szczepanowskiego dezynfekcji zachodnich idei artystycznych i estetycznych. Świadczy o tym chociażby artykuł *O sztuce abstrakcyjnej*³⁴⁵, w którym Machniewicz dokonuje krytycznej oceny skrajnej awangardy plastycznej, zrywającej z rzeczywistością widzialną, a także idących jej śladami formistów, o których z kolei wspomina w artykule *Futuryzm włoski i europejski*³⁴⁶. Staje także na straży tradycji polskiej sztuki użytkowej, działalności krakowskiego stowarzyszenia artystycznego „Polska Sztuka Stosowana” (1901) dążącego do odnowienia artystycznych form użytkowych i rzemiosła artystycznego, czy inicjatywy „Warsztatów Krakowskich”, powstałych w 1912 i realizujących idee ścisłej współpracy artysty z rzemieślnikiem³⁴⁷. Choć w kontekście sztuki stosowanej apeluje w swoim dziele o czerpanie z wzorców zachodnich, to wyraźnie akcentuje także zwrócenie się w tej kwestii ku tradycji narodowej, podpierając się autorytetem Leonarda da Vinci: „Czerpmy formy z przyrody, a dusze z duszy naszej. Nie inaczej postępowali starożytni. Wyrazili siebie samych; wyrazmy siebie i my. Korzystajmy jednak z doświadczenia!”³⁴⁸.

W kontekście rozważań nad usytuowaniem myśli estetycznej Stanisława Machniewicza na tle młodopolskiej krytyki literackiej, wyraźnie widzimy iż wpisuje się ona w przedstawione tu linie podziału tego okresu. W szczególności wyakcentowany został

³⁴⁴ Cytat z Stanisława Szczepanowskiego podają za B. Szymańska, *Spór o wartości w epoce Młodej Polski*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, dz. cyt. s. 9; zob. S. Szczepanowski, *Dezynfekcja prądów europejskich*, „Słowo Polskie 1898, nr 40.

³⁴⁵ Zob. S. Machniewicz, *O sztuce abstrakcyjnej*, [w:] tegoż, *Estetyka życia codziennego*, dz. cyt. por. tego, *Futuryzm włoski i europejski*, tamże.

³⁴⁶ Zob. S. Machniewicz, *Futuryzm włoski i europejski*, [w:] *Estetyka życia codziennego*, dz. cyt.

³⁴⁷ A. Z. Makowiecki, *Związki literatury i sztuki. Przełom w sztuce*, [w:] *Młoda Polska*, dz. cyt. s. 203.

³⁴⁸ Cytat z *Traktatu o malarstwie* Leonarda da Vinci podają za S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 180; zob. Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, przekł., przedm., wpraw. i kom. M. Rzepińska, Gdańsk 2006.

stosunek pisarza do zwolenników autonomii sztuki i wyznawców koncepcji jej służebności wobec życia społecznego i narodowego. Wyraźnie ujawniała się tu także stale obecna w twórczości Machniewicza myśl pozytywistyczna. Świadczy to jednocześnie o tym iż związki i zależności pomiędzy tymi dwoma okresami w historii literatury polskiej były nie tylko stale obecne, lecz także tworzyły hybrydyczny charakter polskiego modernizmu i kreowały meandryczny status krytyki tego okresu.

Jednym z charakterystycznych aspektów polskiej formacji modernistycznej jest stale ujawniająca się w niej tendencja do określania roli sztuki wobec społeczeństwa oraz dyskusja na temat krytyki – jej celów, metod i funkcji języka. Od wystąpień Stanisława Witkiewicza w latach 80. XIX wieku przez burzliwe dyskusje okresu Młodej Polski po dwudziestolecie, w którym powyższa problematyka nie ulega radykalnej zmianie. Co prawda odzyskanie przez Polskę niepodległości stymulowało zmiany na polu artystycznym, argumentując je – jak zauważał Konrad Winkler – coraz większą liczbą nowatorów formy³⁴⁹. Ale kwestia stanu krytyki wobec zaistniałej sytuacji społecznej i artystycznej pozostawała nadal aktualna³⁵⁰. Nieprzypadkowo Tytus Czyżewski opisywał panującą w świecie krytyki artystycznej sytuację w sposób następujący:

Wiedząc z doświadczenia, że w polskiej prasie najlepsze artykuły o polityce piszą inżynierowie i muzycy, o rolnictwie i ogrodnictwie – generałowie, o handlu – poeci (...) o sztukach plastycznych doktorowie weterynarii, geologii i nauk politycznych (...) jestem o (...) moje malarstwo zupełnie spokojny³⁵¹

Wtórował mu Witkacy, który wobec krytyki artystycznej domagał się przede wszystkim rzetelności i fachowej oceny, gdy tymczasem odnosił wrażenie, że:

(...) u nas każdy człowiek, który nic lepszego do roboty nie ma, zaczyna pisać o sztuce i literaturze, nie mając nic w tym przedmiocie ciekawego do powiedzenia. Zajęcie to jest zupełnie nieodpowiedzialne, przychodzi bez żadnego wysiłku, daje piszącemu za nic po prostu poczucie ważności i wyższości nad wszystkim, co krytykuje.³⁵²

³⁴⁹ K. Winkler, *Formiści polscy*, Kraków 1927.

³⁵⁰ Zob. E. Grabska, *Lata 1914-18 i 1939-49, z problemów periodyzacji okresu zwanego dwudziestoleciem*, [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1980*, Warszawa 1982; S. Jaworski, *Krytyka literacka i artystyczna w „Zwrotnicy”*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, nr 36, *Prace Historycznoliterackie* 1961, z. 4; J. Orska, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004; D. Wasilewska, *Przełom czy kontynuacja? Polska krytyka artystyczna 1917 – 1930*, dz. cyt.

³⁵¹ T. Czyżewski, *O „Zielonym Oku” i o swoim malarstwie (autokrytyka – autoreklama)*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, oprac. Z. Zaworska, Wrocław 1978, s. 44.

³⁵² S. I. Witkiewicz, *O znaczeniu filozofii dla krytyki*, [w:] tegoż, *O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne*, oprac. J. Leszczyński, Warszawa 1976, s. 401.

Zdaniem Witkacego, od czasów jego ojca, w krytyce nie zmieniło się wiele. „Ten sam wielki panbzduryzm panuje wszędzie w krytyce malarskiej” – napisze³⁵³. Nie dziwi więc fakt, że czołowa przedstawicielka krytyki dwudziestolecia – Stefania Zahorska, w jednym ze swoich artykułów, zarzucając sprawozdawcom wystaw nieuctwo, dyletantyzm, a przede wszystkim brak umiejętności i języka dla opisany nowych trendów artystycznych napisze – „Nauczcie się patrzeć!”³⁵⁴.

Analogiczne do zaprezentowanych powyżej wydaje się stanowisko jakie zajmuje w *Estetyce życia codziennego* Machniewicz. Książce, której publikacja przypada na okres dwudziestolecia, i w której w pośredni sposób zdaje się on odpowiadać na apel Zahorskiej. Znamiennym wydaje się tutaj tytuł i treść otwierającego jego *opus magnum* tekstu – *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*. W odróżnieniu jednak od czołowych przedstawicieli krytyki dwudziestolecia, Machniewicz pragnie otwierać oczy nie krytyków, a szerokiego grona publiczności i nie tylko na sztukę plastyczną, ale przede wszystkim estetyczne aspekty codzienności. Nie zmienia to jednak faktu, że jako krytyk artystyczny doskonale orientował się w tym środowisku i trapiących go problemach. W pośredni sposób daje temu wyraz już w artykule *Schematy estetyczne*:

Kto nieco baczniej śledzi rozwój sztuk plastycznych w ostatnich dziesiątkach lat, a zwłaszcza kto czytuje oceny krytyczne wystaw bieżących, ten niewątpliwie uczynić musiał dziwne spostrzeżenie. Jedne i te same zjawiska bywają przez jednych wynoszone pod niebiosa, a przez innych odsądzone od wszelkiej wartości. Jeden i ten sam przedmiot artystyczny (...) spotyka się z żywiołową pochwałą, to znowu z serdeczną przyganą.

Ten niewątpliwý chaos i zamieszanie pojęć, niesprawdzonych i nieuzasadnionych, prowadzi do ostatecznego sceptycyzmu estetycznego, wyrażającego się w powszechnie utartym mniemaniu, że dzieła sztuki nie posiadają żadnego obiektywnego miernika, że nie to jest piękne, co jest piękne, tylko to, co się komu podoba. Jednocześnie równie mętna jak nieustalona argumentacja w dziedzinie dodatniej jak ujemnej oceny, posługiwać się zwykła wielkim bogactwem słów dźwięcznych i wzniosłych, to znowu napuszonych a pustych, w każdym jednak poszczególnym wypadku niesprawdzonych i, co najgorsze, nieokreślonych i jasno niezdefiniowanych. i czyż można wówczas się dziwić, że każdy, kto przeczyta owe poetyckie i rzekomo krytyczne wybryki, popadnie w zwątpienie, wzruszy ramionami i dla uspokojenia swego zmysłu prawdy utwierdzi się tylko w mniemaniu, że ocena dzieł sztuki opiera się wyłącznie na pierwiastkach i sądach subiektywnych.

Wartościowe i piękne jest to tylko, co się mnie podoba, bezwartościowe zaś i brzydkie to, co nie zadowala mego zmysłu estetycznego, mego utajonego pojęcia piękna, rozumować się zwykło.³⁵⁵

³⁵³ S. I. Witkiewicz, tamże, s. 451.

³⁵⁴ Zob. S. Zahorska, *Nauczcie się patrzeć*, „Wiek XX” 1928, nr 15; por. też: *Krytyka wobec modernizmu*, „Praesens” 1926, nr 1.

³⁵⁵ S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 13 – 14.

Zaprezentowane tu stanowisko estetyka, które znajdzie swoje rozwinięcie w innym z artykułów jego *Estetyki...*³⁵⁶ wpisuje jego osobę i poglądy w panoramę metakrytyki międzywojnia. W latach 1918 – 1939 na szeroką skalę pojawiają się programotwórcze teksty, definiujące przedmiot krytyki, określające jej tożsamość, funkcje i proponujące nowe metody³⁵⁷. Istotnym aspektem jest tutaj kształtowanie się autonomicznego dyskursu krytyki artystycznej w stosunku do przewagi, jaką zyskała w swym rozwoju i randze krytyka literacka.³⁵⁸ To właśnie wynikający z niej młodopolski impresjonizm, jako literacki styl odbioru sztuki³⁵⁹, nastawiony na sprawozdania z wrażeń i emocji, stanowił jeden z nadrzędnych przedmiotów krytyki ze strony krytyków i artystów międzywojnia. Domagali się oni ścisłych pojęć, rzetelności i metody, a nie „solennych i pełnych patosu słów”³⁶⁰. Krytyka musi mieć przede wszystkim metodę – twierdził Tytus Czyżewski, sprzeciwiając się pisaniu wedle akcentowanego także przez Machniewicza „widzi mi się”³⁶¹. Dosadniej wyrażał swoje postulaty Witkacy, który za wyróżnik krytyki artystycznej uznał operowanie ścisłymi pojęciami, a nie bujną frazeologią – „Niechże jeżdżą na nas, jak na zborsuczonych sukach, ale niech wiemy za co, z istotnie artystycznego punktu widzenia”³⁶².

Taki stan rzeczy – jak zauważa Diana Wasilewska – wynikał przede wszystkim z powstania u progu dwudziestolecia nowych kierunków, przesuujących oś zainteresowania z psychiki artysty, metafizycznych i symbolicznych treści, zapisu ulotnych impresji na zagadnienia formalne³⁶³. Wymuszało to konieczność sformułowania nowych kryteriów, nowego języka artystycznego ukierunkowanego na uściślenie terminologii i odrzucenie subiektywnych zapisów wrażeń z obcowania z dziełem³⁶⁴. Metodą taką stał się

³⁵⁶ Por. S. Machniewicz, dz. cyt., i tegoż, *Sztuka, krytyka i publiczność*, [w:] dz. cyt.

³⁵⁷ Kwestia ta została wyczerpująco przedstawiona w pracy D. Skórczewskiego, *Spory o krytykę literacką w dwudziestoleciu międzywojennym*, Kraków 2002.

³⁵⁸ Zob. J. Ackerman, *Historia sztuki a problemy krytyki*, [w:] *Pojęcia, problemy i metody współczesnej nauki o sztuce*, red. J. Białostocki, Warszawa 1976, w szczególności s. 222 – 235; N. Cieślińska, *Uwagi o języku powojennej krytyki artystycznej*, [w:] *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji SHS, Warszawa, listopad 1984*, Warszawa 1987.

³⁵⁹ Zob. D. Wasilewska, *Krytyczny impresjonizm, Literacki styl odbioru sztuk plastycznych*, [w:] tejsze, *Przełom czy kontynuacja?...* dz. cyt. s. 145 – 157; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1977.

³⁶⁰ Z. Przesmycki, *Kilka słów o krytyce*, [w:] tegoż, *Wybór pism krytycznych*, t.1, oprac. E. Korzeniewska, Kraków 1967, s. 33.

³⁶¹ T. Czyżewski, *Prawda w historii i sztuce*, „Epoka” 1928, nr 166.

³⁶² S. I. Witkiewicz, *Z powodu krytyki IV Wystawy Formistów*, [w:] tegoż, *O znaczeniu filozofii dla krytyki...*, dz. cyt. s. 222.

³⁶³ D. Wasilewska, *Wokół terminologii wierzy Babel*, [w:] tejsze, dz. cyt. s. 57.

³⁶⁴ Tamże.

formalizm³⁶⁵, wyraźnie akcentowany także przez Stanisława Machniewicza, który w obcowaniu z dziełem sztuki w ramach tej metody propaguje skupienie uwagi nie tylko na tym, co artysta przedstawia, ale jak to robi³⁶⁶. Postulat stosowania określonej metody, która – bez względu na to, jakich elementów dzieła dotyczy – winna operować fachową terminologią i rzetelną analizą, stał się oczywistością.³⁶⁷

O ile w latach 20. – pierwszej połowie dekady, dominuje w krytyce dyskurs koncentrujący się na metodzie formalnej, o tyle okres późniejszy przynosi rosnącą ideologizację krytyki, co przenosi akcent z estetycznych walorów dzieła na ich wartości etyczne, humanistyczne, a przede wszystkim utylitarne³⁶⁸. Niesie to ze sobą, rzecz jasna, liczne konsekwencje w kwestii kryteriów ocen. Do głosu dochodzą „budownicowie świata”, jak formację modernistyczną drugiej dekady lat 20. i 30. określa Andrzej Turowski³⁶⁹. Poglądy tych artystów i teoretyków skupiały się na relacji sztuki z rzeczywistością i społeczeństwem. Jeden z czołowych ich przedstawicieli – Władysław Strzemiński – w 1935 roku napisał: „Spór o prym między formą a treścią należy zastąpić hasłem budowy życia, hasłem społecznego utylitaryzmu sztuki, a tym samym wartościowanie po linii co i jak przekształcić w pytania po co i dla kogo”³⁷⁰.

2.5. Estetyczna struktura dzieła

Cel, jaki Stanisław Machniewicz postawił swojej książce, to uczynienie aktywnym stosunku człowieka do materialnego wymiaru otaczającej go rzeczywistości. Aby powyższy cel osiągnąć, musiał odpowiednio skomponować swoje dzieło, kładąc przede wszystkim nacisk na walory poznawcze.

Nadrzędną rolę w tym kontekście pełni tekst, któremu akompaniuje bogaty materiał wizualny. Waler ten został zauważony przez redaktorów czasopisma „Muzeum”, którzy w zeszycie 1 z 1934 roku tak piszą o książce Machniewicza: „dzieło poświęcone

³⁶⁵ Na temat formalizmu zob. D. Wasilewska, w *stronę formalistycznej metody analizy dzieł sztuki*, [w:] tejże, dz. cyt.; L. Wiesing, *Widzialność obrazu: historia i perspektywy estetyki formalne*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2008.

³⁶⁶ S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 22.

³⁶⁷ D. Wasilewska, „Nasi krytycy mają katar” ..., dz. cyt. s. 52.

³⁶⁸ Tamże.

³⁶⁹ Zob. A. Turowski, *Ciało zracjonalizowane oraz Świat zmechanizowany*, [w:] tegoż, *Budownicowie świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000.

³⁷⁰ W. Strzemiński, *Hasło przeciw stabilizatorom sztuki*, „Tygodnik Plastyków” 1935, nr 12, s. 2.

krzewieniu kultury estetycznej ze 120 ilustracjami na pięknym ilustrowanym papierze”³⁷¹. Wobec tego dzieło traktujące o umiejętnym widzeniu rzeczywistości musi być także przedmiotem działającym na czytelnika-widza walorami estetycznymi. Te z kolei w dziele Machniewicza wyznaczają słowo i obraz; zachodzący pomiędzy nimi związek. Przyglądając się wydaniu dzieła z 1934 roku, można dojść do wniosku, że wymienione powyżej media tworzące jego sens i przesłanie (tekst i obraz), to elementy, które czynią z książki całość pod kątem estetycznym. Wynika z tego, że w założeniu Machniewicza *Estetyka życia codziennego* miała być nie tylko książką o pięknie nowoczesności, ale także książką – dziełem, którego kompozycja i sposób wydania musi posiadać także walory sensualne; cieszyć wzrok i podniecać tak samo myśl, jak i wyobraźnię.

Poniżej skupię się na analizie dzieła lwowianina pod kątem walorów estetycznych, jakie ujawniają się w relacji słowo–obraz. Przedmiotem zainteresowania będzie tu przede wszystkim rola ilustracji w tekście. Wybór ten podyktowany jest stanowiskiem zajmowanym przez Machniewicza, który w artykule *Sztuka a szkoła* akcentuje relację tych dwu mediów, wypowiadając się o pracy nauczyciela w sposób następujący:

Czujnie musi baczyć na to, czy i o ile słowa zastąpić się dadzą przez odpowiednio dobrane tablice lub obrazy. Jeśli tak to winno się je koniecznie zastosować do nauki w tym przeświadczeniu, że łatwiej przyswoić sobie zwykły umysł to, co przyjął za pośrednictwem zmysłów (...)

W tym (...) zmysł spostrzegawczy zostanie wzbogacony o jedno doświadczenie, a tym samym rozszerzy się jego zakres.

Tą drogą dalej postępując można rozeznac skalę samego opisu.³⁷²

Opisaną powyżej strategię mającą na celu, obok działającego na wyobraźnię opisu, kształtowanie wrażliwości zmysłowej poprzez prezentowane reprodukcje dzieł sztuki stosował sam Machniewicz w ramach dodatkowych zajęć z uczniami³⁷³. Przeniósł ją także do swojego późniejszego dzieła, które skomponował tak, by służyło myśli i od-

³⁷¹ „Muzeum. Czasopismo pedagogiczne, poświęcone sprawom wychowania, nauczania i organizacji szkolnictwa” R. XLIX, Zesz. 1, Luty 1934, s. 66.

³⁷² S. Machniewicz, *Sztuka a szkoła*, Sprawozdanie C.K. Gimnazjum VII za rok 1915/1916, Lwów 1916, s. 10.

³⁷³ W Sprawozdaniu Gimnazjum VII za lata 1912/13 w dziale nadobowiązkowej pracy umysłowej i działalności kół naukowych znajdujemy taką oto informację: „*Koło polonistyczne*, utworzone z uczniów klas V i VI ”a”, pod kierownictwem nauczyciela St. Machniewicza, uprawiało lekturę H. Taine *Filozofia sztuki*. Na 15 posiedzeniach czytano i objaśniano przy pomocy odpowiednich fotografii i barwnych ilustracji ogólne rozważania Taine’a *O istocie dzieła sztuki i o Poznaniu dzieła sztuki*”; Zob. Sprawozdanie C.K. Gimnazjum VII za rok 1913/1913, s. 38.

działało na wyobraźnię. Szczególne znaczenie w tym kontekście mają słowa pochodzące z powyższego fragmentu artykułu *Sztuka a szkoła*: „łatwiej przyswoić sobie zwykły umysł to, co przejął za pośrednictwem zmysłów”. Machniewicz doskonale zdawał sobie sprawę z szybkości i intensywności działania obrazu wobec słowa; łatwości jego przyswojenia³⁷⁴. Z tego też względu wzbogaca swoje teksty sugestywnymi obrazami, które towarzyszą entuzjastycznej i perswazyjnej poetyce tekstu, a w szczególności opisowi przejawów piękna nowoczesności.

Przykłady takiego postępowania odnajdujemy chociażby w artykułach: *Piękno ulicy wielkiego miasta* oraz *Architektura świetlna*. Wszystko to w celu uwrażliwienia oczu i wzbogacenia wyobraźni, zanim myśl uświadomi sobie i opanuje reguły tego piękna. Machniewicz posługuje się więc kategorią wrażeniowości. Akcentuje poprzez obraz indywidualne doświadczenie piękna w celu zobiektywizowania jego walorów w tekście. Z tego też względu wszelki materiał wizualny zostaje w treści *Estetyki życia codziennego* umieszczony w kolumnie tekstu w założeniu odpowiedniego dostosowania do prezentowanej tam treści. Zabieg tego typu w sztuce ilustrowania książek określa się mianem przerywnika. Jego zadaniem jest urozmaicenie, ożywianie i akcentowanie poszczególnych fragmentów dzieła³⁷⁵. Może on także przybierać rozmaite formy: ornamentalne, figuralne, symboliczne, alegoryczne³⁷⁶.

W przypadku treści *Estetyki życia codziennego* jest to przede wszystkim forma ilustracyjna. Obraz ma objaśniać, uzupełniać, dopowiadać i wzmacniać literalne działanie utworu³⁷⁷. Funkcja ta stosowana jest w dziele Machniewicza zarówno w przypadku wspomnianych powyżej ilustracji sugestywnych, jak i czysto dydaktycznych. W tym drugim przypadku jest to nadprogramowy dodatek o cechach informacyjnych przywołany do istnienia poprzez słowo³⁷⁸, choć występujący w formie przerywnika. Mamy więc do czynienia w przypadku wizualizacji treści *Estetyki życia codziennego* z literacko-naukową

³⁷⁴ Daje temu wyraz w innym miejscu artykułu *Sztuka a szkoła*, gdzie pisze, że zdaniem oświaty jest otaczanie młodzieży odpowiednią atmosferą estetyczną: „całe otoczenie winno pomagać i ułatwiać pracę w tym kierunku, a oko pociągać swoim wyglądem i nastrajać je odpowiednio. Złe lub brzydkie otoczenie zabija wszelkie lepsze dążności lub skłonności, znieprawia umysł, pozbawia go wrażliwości na piękno, jednym słowem urabia człowieka w nim się znajdującego na obraz i podobieństwo własne”; zob. S. Machniewicz, dz. cyt. s. 10.

³⁷⁵ J. Wiercińska, *Obraz i słowo*, [w:] *Sztuka i książka*, Warszawa 1986, s. 42.

³⁷⁶ Tamże.

³⁷⁷ Tamże, s. 37.

³⁷⁸ M. Porębski, *Ilustracja/Figuracja*, [w:] *Ilustracja/Figuracja. Muzeum Narodowe w Krakowie. VII Międzynarodowe Biennale Grafiki w Krakowie. Katalog wystawy*, Kraków 1978, s. 7-8.

funkcją ilustracji³⁷⁹, która poddana jest słowu pisanemu; semantyka tekstu jest nadrzędną wobec semantyki ikonograficznej.

Zależność ilustracji od tekstu – zdaniem Janiny Wiercińskiej – może być rozmaicie interpretowana: niewolniczo, swobodnie, realistycznie lub skojarzeniowo³⁸⁰. Wydaje się, że w przypadku książki Machniewicza mamy do czynienia z ostatnim z wymienionych typów. Materiał wizualny w *Estetyce życia codziennego* pobudza wyobraźnię, wydobywa nastrój i tworzy akompaniament, tym samym w istotny sposób wpływając na odbiór treści utworu³⁸¹. Nieprzypadkowo we wspomnianym wcześniej czasopiśmie „Muzeum” redaktorzy pisali o dziele inkrustowanym dużą ilością ilustracji drukowanych na bardzo dobrym jakościowo papierze. Do tego komentarza warto dodać, że książka Machniewicza została w całości wydana na papierze ilustrowanym. Nie zastosowano go wyłącznie do stron, na których zamieszczono materiał wizualny. Do tego dochodzi jeszcze twarda, skórzana oprawa z ręcznie zszywanym grzbietem, co znacznie podnosi wartość publikacji. Wszystkie te elementy mają na celu wyeksponowanie wartości dekoracyjnych dzieła. Aspekty te mają za zadanie cieszyć wzrok, podniecać myśl i wyobraźnię przez co zaleca się ich staranne dobranie, przemyślane i architektoniczne zakomponowanie, by złożyć się mogły na harmonijną całość³⁸². *Estetyka życia codziennego* wydaje się spełniać wszystkie powyższe wymagania – zarówno od strony wydawniczej, jak i edytorskiej. Świadczy o tym jej oprawa zewnętrzna, jak i kompozycja treści. Dominującym elementem zdobniczym jest tu inicjał – litera rozpoczynająca pierwsze zdanie tekstu oraz opatrzenie każdego zawartego w niej artykułu mottem. W przypadku inicjału warto zwrócić uwagę na to, że od pozostałej części tekstu wyróżnia go przede wszystkim wielkość i kształt czcionki. Pozbawiony przesadnej ozdobności, bogatej ornamentyki i figuralnej formy. Jego charakter moglibyśmy ocenić jako minimalistyczny; akcentujący jedynie rozpoczęcie wywodu.

Obok inicjału i motta warto zwrócić uwagę na sam sposób skomponowania treści, a w niej na wspomniane wcześniej przerywniki ilustracyjne. Tekst został wyśrodkowany z zachowaniem marginesów po obu jego stronach. Z kolei sposób prowadzonej narracji, to jest długości tekstu w stosunku do obrazu, został pomyślany tak, aby przywoływać obraz. Dlatego też po dłuższych fragmentach tekstu mamy przerywnik w postaci

³⁷⁹ J. Wiercińska, *Obraz i słowo*, dz. cyt. s. 41.

³⁸⁰ Tamże, s. 39.

³⁸¹ Tamże.

³⁸² Tamże.

ilustracji, które mają służyć myśli, stanowić dla niej oparcie, a także przynieść odpoczynek i czysto sensualne przyjemności.

Zarysowany powyżej dekoracyjny charakter dzieła Stanisława Machniewicza, zwrócenie uwagi na elementy dekoracyjne jego książki oraz analiza stanu i funkcji zamieszczonych w niej ilustracji, skłania nas do wniosku iż jest to dzieło piękne. Traktując o umiejętnym widzeniu rzeczywistości, jest ona jednocześnie przedmiotem działającym na czytelnika walorami estetycznymi. „Struktura estetyczna”³⁸³ książki z 1934 roku pozbawiona jest jednak ornamentacyjnej grandilo kwencji, a jej walory zdobnicze są stonowane i wysublimowane. Wynika to z przyjętej i propagowanej przez autora postawy estetycznej – funkcjonalizmu. *Estetyka życia codziennego* wobec tego to rodzaj artefaktu przynależącego do sztuki użytkowej. Zakomponowana została tak, aby spełniać postawione przed nią cele. Innymi słowy, Machniewicz wychodzi z założenia, że o pięknie nowoczesności należy mówić w adekwatny do jego aspektów sposób i tak też czyni, o czym świadczy estetyczna struktura jego dzieła.

2.5.1. *Estetyka życia codziennego jako dzieło sztuki?*

Podjęmując zagadnienie roli i znaczenia ilustracji w dziele Stanisława Machniewicza, koncentrowałem się na kwestii struktury estetycznej książki. Płynąca z zaprezentowanych dywagacji konkluzja sprowadza się do uznania *Estetyki życia codziennego* za dzieło piękne. Piękno to wyraża się w nim w sposób dwojaki. Po pierwsze, w zmysłowym charakterze opracowania formy dzieła; sposobie wydania i opracowania. Po drugie, w duchowym wymiarze funkcji dydaktyczno-moralno-poznawczej³⁸⁴. Moralne i poznawcze doskonalenie człowieka to dwa podstawowe cele książki Machniewicza jakie wynikają z sensu jej treści oraz założeń autora. Jako twór podmiotowości książka wyraża pewną ideę która realizowana jest w obrębie jej treści. Jej ukierunkowana w stronę wywołania pozytywnych wrażeń u odbiorcy szata graficzna i sposób skomponowania relacji słowo-obraz czynią z niej także przedmiot atrakcyjny estetycznie. W konsekwencji jest ona

³⁸³ Pojęcie to wprowadzam tu za Janem Forkiewiczem, który omawiając zagadnienia związane z dawnymi atlasami wprowadza pojęcie struktury estetycznej książki i definiuje w sposób następujący: to ukształtowany na kartach książki i uwarunkowany historycznie układ komponentów [walorów artystycznych książki] pozostających między sobą w ścisłych relacjach estetycznych. Spoistość i doskonałość struktury estetycznej uwarunkowana jest bogactwem komponentów, wielostronnością i ścisłością związków formalnych oraz treściowych, które pomiędzy nimi zachodzą. Istotną cechą struktury estetycznej książki jest rytm plastyczny, który powstaje za sprawą komponentów o podobnej formie i podobnie usytuowanych kompozycyjnie”; zob. J. Forkiewicz, *Dawny atlas. Szkic z dziejów książki ozdobnej*, Gdańsk 1974, s. 133.

³⁸⁴ D. Kamisińska, *Książka jako dzieło sztuki*, „Estetyka i Krytyka” 2007, nr. 1. s. 78.

piękna jako wytwór twórczej myśli człowieka, służy wzbogaceniu go i umożliwieniu lepszego jego adaptacji w kontekście poznania zmysłowego³⁸⁵. Wobec tego w stosunku do refleksji nad dziełem Stanisława Machniewicza postawić można następujące pytanie: czy *Estetyka życia codziennego* jako książka jest dziełem sztuki?

Problem z odpowiedzią na tak postawione pytanie wiąże się przede wszystkim z ustaleniem kryteriów kwalifikujących dany przedmiot jako dzieło sztuki. Poza tym należałoby także ustalić to, jak rozumieć będziemy tu dzieło sztuki. Na początek skupmy się na drugim z zasygnalizowanych problemów.

Dorota Kamisińska w studium *Książka jako dzieło sztuki* zwraca uwagę na akt kreacji, który ustanawia kryterium działania artystycznego. Badaczka zauważa bowiem, że dla każdego odbiorcy z różnych względów ważne będą inne cechy dzieła i elementy struktury estetycznej³⁸⁶. Z tego względu swoistym kryterium staje się proces twórczy, w którym bierze udział wyobraźnia³⁸⁷. Kamisińska konkluduje:

Jeśli założymy, że nie istnieje uniwersalny kanon piękna, niech dziełem sztuki będzie każda książka jako efekt artystycznej kreacji człowieka. Przecież jest również wytworem kultury, sposobem komunikacji twórcy z odbiorcami (w tym przypadku czytelnikami). Stanowi ją warstwa materialna i znaczeniowa, którą każdy człowiek odkrywa i interpretuje indywidualnie.³⁸⁸

Zajmowane przez Kamisińską stanowisko wydaje się podzielać Barbara Bieńkowska. w pracy *Książka na przestrzeni dziejów*³⁸⁹ zwraca uwagę na dzieło jako utrwalający nośnik ludzkiej myśli i wrażliwości, który tworzą materialna forma, zapis graficzny, treść tego zapisu oraz pełnione przez książkę funkcje społeczne. W tym kontekście badaczka pisze:

Książka bowiem była i jest nie tylko jednym z podstawowych kanałów komunikacyjnych, narzędziem przekazu informacji i zachowania pamięci, bez którego nie mogłaby funkcjonować żadna zorganizowana społeczność. Jest również siłą sprawczą uczestniczącą w formowaniu treści myślenia i działania.³⁹⁰

³⁸⁵ Tamże.

³⁸⁶ Tamże, s. 76.

³⁸⁷ Tamże.

³⁸⁸ Tamże.

³⁸⁹ B. Bieńkowska, *Książka na przestrzeni dziejów*, Warszawa 2005.

³⁹⁰ Tamże, s. 9.

Zaprezentowane stanowiska prezentują sposób rozumienia książki-dzieła sztuki, akcentując jej funkcje, informacyjno-poznawczą, która posiada zdolność formowania stanowiska czytelnika wobec rzeczywistości. Dodając do tego kwestię kreacji artystycznej, przetwarzającego rzeczywistość podmiotu twórczego oraz zanurzenie autora, dzieła i czytelnika w danej kulturze i społeczności, otrzymujemy pewien zestaw cech charakteryzujących dzieło sztuki w ogóle. Posiada ono więc swoje miejsce w danej kulturze, z której wynika. Tworzy nierozzerwalny związek z człowiekiem, który jest jego twórcą i odbiorcą. Jako komunikat, posiadający wartość sprawczą w formowaniu treści myślenia i działania, wywołuje pewne emocje w wyniku takiego a nie innego jego zaplanowania i celu, któremu ma służyć. Wypełnia – co zauważa Dorota Kamisińska – pewien „brak” w rzeczywistości; to jest pomaga człowiekowi w przyswajaniu kultury, współtworząc ją³⁹¹. Badaczka, mimo prezentowanego wcześniej relatywizmu estetycznego i czynienia paradygmatem powstania książki-dzieła sztuki procesu kreacji, zwraca uwagę na pewne konieczne do jego powstania warunki:

Książka została stworzona według planu – to pierwszy warunek konieczny do powstania dzieła sztuki. Mimo, że jej forma ewoluowała idea pozostała niezmienna (...) Następny warunek to cel: książka powstała po to, aby można w niej było zapisać ludzkie myśli, a następnie je z niej odczytać (...) Dzieło zawiera zarówno zmierzającą do prawdy teorię, jak i praktykę – obie będące funkcjami intelektu artysty (...) Książka bezbłędnie osiągnęła zamierzony cel – znalazła się w świecie, bo człowiek doszedł do przekonania, że powinna zaistnieć.³⁹²

Na tle wymienionych przez Kamisińską uwarunkowań oraz tego, co obie wspomniane badaczki piszą na temat książki-dzieła sztuki – jej cech, pragnę powrócić do postawionego na wstępie tych rozważań pytania o estetyczne kwalifikacje i walory książki nobilitujące ją do rozpatrywania w kategoriach dzieła sztuki. Uzupełnieniem wypowiedzi Doroty Kamisińskiej oraz Barbary Bieńkowskiej będzie definicja dzieła sztuki, którą jaką odnajdziemy w *Estetyce życia codziennego*. Pozwoli ona dookreślić wyrażane przez badaczki uwarunkowania i sprowadzić je do jednej, nadrzędnej kategorii. W artykule *O dziele sztuki* Machniewicz pisze:

Przedmiotem dzieła sztuki może być wszystko (...) o ile naturalnie geniusz artysty wzniesie je na odpowiednie wyżyny (...). Dzieło sztuki było, jest i będzie artystyczną formą widzialności, zadowalającą w pierwszym rzędzie zmysł spostrzegania, jak długo przynajmniej człowiek nie zmieni się w istocie swojego czucia, myślenia i rozumienia.³⁹³

³⁹¹ D. Kamisińska, *Książka jako dzieło sztuki*, dz. cyt. s. 73.

³⁹² Tamże, s. 77.

³⁹³ S. Machniewicz, *O dziele sztuki*, [w:] tegoż, *Estetyka życia codziennego*, s. 53–54.

Tym, co istotne w definicji Machniewicza, to relacja zmysły–umysł, w której wyakcentowana zostaje percepcja. Istota sztuki (proces jej tworzenia, jak i odbioru) osadza się na ustosunkowaniu się percepcji do myśli. Zdaniem Machniewicza bowiem, najpierw świat przeżywamy, a następnie przetwarzamy intelektualnie. Sztuka wobec tego jest doskonaleniem poznania zmysłowego w relacji do intelektualnego uposażenia podmiotu. Tym samym podstawowym kwalifikatorem dla dzieł sztuki jest estetyka, w tradycyjnym tego słowa znaczeniu – zmysłowy, wrażliwy. Dziełem sztuki w tym przypadku określamy to, co znacznie wpływa na kształtowanie naszego sensualno-intelektualnego stosunku do rzeczywistości, co udoskonali nasz ogląd świata.

Jak ulokować powyższy sposób definiowania sztuki wobec pytania o kwalifikacje czyniące z książki dzieło sztuki? Otóż książka pozwala człowiekowi kreować życie, dyscyplinować sposób jego czucia, myślenia i rozumienia, a tym samym stymulować jego postrzeganie; rozwijać się duchowo. Jest wobec tego wyrazem woli doskonalenia stosunku do rzeczywistości. Treści zawarte w książce podkreślają bowiem jej związek z prawdą w wymiarze poznawczym (estetycznym) logicznym i performatywnym.

Podsumowując dotychczasowe dywagacje o warunkach, jakie spełnić musi książka, aby można ją było rozpatrywać w kategoriach dzieła sztuki, wymieńmy najistotniejsze z nich, te, wedle których dokonamy analizy *Estetyki życia codziennego*. Zwrócimy wobec tego uwagę na to, czy dzieło Machniewicza jest nastawione na wywołanie w odbiorcy reakcji emocjonalno-intelektualnej? Czy jest wynikiem zaplanowanej i celowej twórczości, a więc czy powstała ona w ramach określonego planu (zamyśłu)? Jaka przyświeca jej idea? w ostateczności, czy pomaga człowiekowi w adaptacji rzeczywistości współtworząc świat jego kultury?

Odpowiedź na pierwsze z powyższych pytań jest jednoznaczna i twierdząca. Wpływ na odbiorcę, a konkretnie na jego estetyczny stosunek do rzeczywistości, to fundamentalne założenie dzieła Machniewicza. Jest to książka nastawiona na to, aby uczynić sensualny stosunek człowieka do rzeczywistości kulturowej doskonałym. Informuje o tym sam autor, który w ostatnim akapicie artykułu *Oczy, które patrzą, a nie... widzą* pisze: „Spełni swój cel w tym tylko razie, jeśli zdoła otworzyć na piękno (...) te oczy, które dotychczas patrzyły i mimo chęci najszczerzej piękna nie widziały”³⁹⁴. Chęć oddziaływania na sferę intelektualno-sensualną czytelnika widoczna jest także w planie całości

³⁹⁴ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 10-11.

dzieła oraz sposobie narracji. Pierwsze rozdziały dzieła lwowianina, a w szczególności artykuły: *Schematy estetyczne*, *O dziele sztuki*, *Co to jest styl?*, stanowią swoistą wykładnię stosowanej przez Machniewicza metodologii estetycznego postrzegania rzeczywistości. Ich treść nastawiona jest na walory intelektualne – poszerzenie wiedzy z zakresu podstawowej problematyki historii i teorii sztuki. Rozdziały kolejne, gdzie Machniewicz skupia się na deskrypcji piękna nowoczesności, ukazują w praktyce umiejętny sposób postrzegania rzeczywistości pod kątem estetycznym. Perswazyjny ton wypowiedzi Machniewicza uświadamia także odbiorcy radość jaka czeka go w momencie udoskonalenia percepcji estetycznej; w chwili otwarcia oczu na przejawy piękna nowoczesności.

Czy *Estetyka życia codziennego* to książka, która powstała wedle określonego planu nastawionego na realizację konkretnych celów? W tym przypadku również jesteśmy w stanie udzielić stanowczej i twierdzącej odpowiedzi.

Dzieło lwowianina z 1934 roku to wynik twórczego procesu intelektualno-imaginacyjnego, który rozpoczął się wraz z powstaniem artykułu *Sztuka a szkoła* w 1916 roku. Zawarte tam postulaty estetycznego wychowania znalazły swoją pełną egzemplifikację w późniejszej książce. Świadczy o tym między innymi fakt, iż część treści dzieła stanowi tworzona w latach wcześniejszych publicystyka, w której Machniewicz podejmował problematykę kultury estetycznej i ustosunkowania się podmiotu wobec jej przejawów. Z powyższym wiąże się kolejny argument – wynikające z obserwacji stanu kultury estetycznej przekonanie o potrzebie zaistnienia dzieła jakim jest *Estetyka życia codziennego*, co wiąże się z twórczą świadomością tworzenia książki zgodnej z jej przeznaczeniem – książki nowoczesnie (funkcjonalnie) pięknej i o nowym pięknie traktującej. Dzieła, które kreować będzie codzienną świadomością estetyczną człowieka. Wpływie na sposób jego czucia i rozumienia estetycznych aspektów nowoczesności.

Podstawowe cele i funkcje książki Machniewicza zawierają się bowiem w aspektach poznawczo-dydaktycznych. One są priorytetem, którego sens i znaczenie wyraża się w chęci uczynienia jej siłą sprawczą w formowaniu treści myślenia i działania człowieka. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na to, że *Estetyka życia codziennego* jako książka to przede wszystkim dzieło człowieka. Jest zapisem ludzkiej myśli o nowoczesności, a tym samym pewną strukturą znaczeniową (komunikatem). Jest zbiorem indywidualnych doświadczeń, których lektura – konstytuująca książkę jako dzieło sztuki – tworzy

z niej kulturotwórczy komunikat; który zaistniał w świadomości odbiorcy – w świecie kultury ma za zadanie wzbogacić go³⁹⁵. Wymowne w tym kontekście są słowa motta książki Iwówianina: „Człowiek musi się starać być zrozumiałym dla drugich, aby się stać jasnym dla siebie”³⁹⁶. Poświadczają one o dążeniu człowieka do poznania, co jest mu potrzebne między innymi do określenia siebie na tle innych i w efekcie do dobrego i pięknego działania, co jest swoistym wyrazem hermeneutycznego koła rozumienia.

Zwróciłem uwagę na to, że książka Machniewicza, jako dzieło jednostki, mające na celu wpływ na stosunek innych do otaczającego ich świata, wzbogaca świadomość czytelnika, a tym samym kulturę. Jest to kwestia związana bezpośrednio z trzecim, istotnym dla rozumienia *Estetyki życia codziennego* jako dzieła sztuki pytaniem – czy książka ta pomaga człowiekowi w adaptacji rzeczywistości, współtworząc świat jego kultury? Czy wypełnia zaistniałe w tej kwestii braki?

Na to pytanie pośrednio została już udzielona odpowiedź w momencie omawiania celów i założeń dzieła Machniewicza. Autor doskonale zdawał sobie sprawę z zapotrzebowania na tego rodzaju literaturę. Podobnie prezentuje się kwestia związana z pomocą jednostce w adaptacji do zaistniałych w kulturze estetycznej zmian. Świadczy o tym jasno i wyraźnie określony przez Machniewicza cel dzieła – otwierać oczy na piękno nowoczesności; uczyć patrzeć. Aspekt ten realizuje się chociażby w funkcji społecznej, jaką *Estetyka życia codziennego* miała pełnić – uświadomić, że to, co powszechnie uważa się za klęskę kultury estetycznej – maszynę i jej produkcję, tworzy nowe warunki i możliwości do realizacji artystycznej. Funkcja adaptacji jednostki do zaistniałej rzeczywistości realizuje się więc w poznawczo-dydaktycznych aspektach dzieła Machniewicza. Autor odwołuje się bowiem do obiektywnych uwarunkowań danej kultury historycznej, w jakiej dzieło powstaje i nakłada na nie rzeczywistość przedstawioną w swoim dziele. Książka jako taka staje się dla czytelnika doświadczeniem tworzącym go i kształtującym jego postawę wobec rzeczywistości. Warto także zwrócić uwagę na to, że relacja pomiędzy ilustracją a tekstem w dziele Machniewicza może stanowić przykład młodopolskiego synkretyzmu sztuk, synkretyzmu – jak pisze Tadeusz Linkner – czytelnego w zainteresowaniu twórcy obrazem i słowem³⁹⁷.

³⁹⁵ D. Kamisińska, *Książka jako dzieło sztuki*, dz. cyt. s. 78.

³⁹⁶ Zob. S. Machniewicz, tegoż, E.Ż.C; cytat ten jest parafrazą treści *Dzienników* Friedricha Hebbela. W oryginalnym zapisie czytamy: „Człowiek musi się starać być jasnym dla drugich, aby się stać jasnym dla samego siebie”, por. F. Hebbel, *Dzienniki*, wybrał i przeł. K. Irzykowski, Lwów 1911, s. 103; zob. K. Bieliński

³⁹⁷ Zob. T. Linkner, *Studencka praca Micińskiego o Rubensie*, [w:] *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, pod red. E. Jakiel, T. Linkner, Gdańsk 2016.

Wobec powyższych rozważań i argumentacji można stwierdzić, że książka Stanisława Machniewicza jest dziełem sztuki. Należy jednak pamiętać o tym, aby przy każdym takim stwierdzeniu zastrzec, w jaki sposób dzieło to rozumiemy, interpretujemy, a przede wszystkim na podstawie jakich kwalifikatorów legitymizujemy.

2.6. Stylistyka tekstu

O ile pod względem usytuowania pisarstwa Stanisława Machniewicza w dyskursie historii literatury polskiej, możemy mówić o hybrydycznym, czy też pogranicznym statusie jego dzieła, o tyle pod względem stylistycznym *Estetyka życia codziennego* prezentuje się jako książka polifoniczna³⁹⁸. Taka propozycja interpretacyjna wynika przede wszystkim z niezwykle heteronomicznego obrazu epoki, w której powstała. Okres ten, pod względem poetyki tekstów oraz instrumentarium jakim posługuje się krytyk do odczytania dzieł, przypada na czas, od mniej więcej 1900 rok do lat 30. XX wieku i Określany jest modernistyczną krytyką artystyczną³⁹⁹. Polifoniczny charakter tego okresu kształtuje obecność w poetyce krytyki dwudziestolecia międzywojennego silnych wpływów młodopolskich, objawiających się trwałością pewnych nawyków interpretacyjnych, w których z kolei pobrzmiwało echo idee zbliżonych do pozytywistycznych. Efektem tak zróżnicowanego obrazu krytyki artystycznej omawianego okresu jest próba wypracowania w dwudziestoleciu nowego języka krytycznego, który uzupełniłby – a w najlepszym przypadku – zastąpił „młodopolską gadaninę”⁴⁰⁰. Skutkiem takiego postępowania jest trudny do jednoznacznego określenia charakter publicystyki artystycznej międzywojnia. Objawia się on między innymi możliwością doszukiwania się, na płaszczyźnie jednego tekstu, typowo młodopolskiej (poetyckiej) metaforyki i prób jej przełamania przez suchą, formalistyczną analizę. Doskonałym przykładem oddającym zaprezentowany powyżej stan rzeczy jest twórczość Stanisława Machniewicza, jego główne dzieło – *Estetyka życia codziennego*. Odnajdziemy tam wyraźne ślady panującego w dwudziestoleciu

³⁹⁸ Na temat polifonicznego charakteru krytyki dwudziestolecia zob. D. Wasilewska, *Przełom czy kontynuacja?*; *Wokół terminologicznej wieży Babel*, [w:] tejsze, *Przełom czy kontynuacja? Polska krytyka artystyczna 1917–1930...*, dz. cyt., por. tejsze, *Polifoniczność języka krytycznego międzywojnia*, tamże, dz. cyt.

³⁹⁹ D. Wasilewska, *Młodopolskie słowa klucze*, [w:] tejsze, dz. cyt. s. 133.

⁴⁰⁰ Określenie to związane jest przede wszystkim z dominującym w krytyce młodej polski kategoriami ekspresji i empatii, które objawiały się w literackich i poetyckich pod względem charakteru tekstach krytycznych, co pozwalało na rozpatrywanie statusu młodopolskiej krytyki nie tylko jako pisania o pewnej twórczości, co twórczości samoistnej; zob. M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1977; por. M. Poprzęcka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986.

semantycznego kompromisu pomiędzy tym, co na przestrzeni języka krytycznego proponowało międzywojnie, a co panującemu ówczesnie dyskursowi zostało przeszczepione przez Młodą Polskę.

Mając na uwadze zarysowany powyżej niezwykle synkretyczny charakter pierwszych dekad XX wieku, analiza narracji *Estetyki życia codziennego* pod kątem stylistycznym wymaga pewnych uwag wprowadzających. Pozwolą one na uporządkowanie toku prowadzonych rozważań. Przede wszystkim skupimy się na tych aspektach poetyki tekstu Machniewicza, które świadczą o obecności w treści jego dzieła poszczególnych cech charakterystycznych dla nurtów literackich, które tworzą tak niezwykle synkretyczny obraz epoki; wskażemy wyznaczniki świadczące o polifonicznym rozumieniu stylu tekstu Machniewicza. Należy bowiem pamiętać o tym, że refleksję nad stylistycznymi elementami tekstu Machniewicza determinuje jego lokalizacja w dyskursie historycznoliterackim. Na koniec skupimy się na charakterystyce najczęściej stosowanych przez autora *Estetyki...* środków stylistycznych, wskazując tym samym na charakterystyczne dlań wyznaczniki literackości. Jest to element o tyle istotny, że młodopolskie język, jakim Machniewicz posługuje się, pisząc o sztuce, to nie tylko wyraz stosunku wobec pewnych zjawisk wizualnych, twórczości artystów, ale pełnoprawna twórczość. Zanim jednak przejdziemy do refleksji nad zarysowaną powyżej problematyką, należy określić, w jaki sposób rozumieć będziemy pojęcie „stylu”.

Dla naszych rozważań adekwatne wydaje się jego pojmowanie wywodzące się z retoryki starożytnej i oznaczające „odmianę, sposób pisania”. Choć sformułowanie to wydaje się być pozornie czymś oczywistym, to, jak zauważa Henryk Markiewicz, obciążone jest kłopotliwą wieloznacznością⁴⁰¹. Zasięg jego zastosowania jest bardzo zmienny. Takie rozumienie pojęcia stylu używane jest w odniesieniu do wypowiedzi językowych, ale także do pojedynczych lub zbiorowych zjawisk ze sfery sztuki (literatury, sztuk wizualnych, plastyki i tym podobnych), lub różnych dziedzin kultury (w całym jej zakresie)⁴⁰². Niezależnie jednak od tego, czy stosujemy je do deskrypcji zjawisk w sztukach plastycznych, czy w literaturze, odnosi się ono do zespołu cech stanowiących o odrębności (jednostkowej, lub swoistej odmianie, podklasie kategorii) w kontekście wyboru zasady wśród dyspozycyjnych możliwości w danym zakresie⁴⁰³.

⁴⁰¹ H. Markiewicz, *Styl tekstu literackiego i jego badanie*, [w:] tegoż, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, wyd. 3, Warszawa 1970.

⁴⁰² Tamże.

⁴⁰³ Tamże.

Konkludując, pojęcie stylu, którym będziemy się tu posługiwać, obejmuje zespół cech ekspresywnych podmiotu twórczego, formę ukształtowania części składowych dzieła i ujawniającą się w tej formie jednolitość⁴⁰⁴. Poza tym, należy także zasygnalizować, iż analizując dzieło Machniewicza będziemy mówić o stylu tekstu w znaczeniu opisowym. Drugorzędną będzie tu kategoria stylu w kontekście funkcjonalnych odmian języka jakim posługuje się autor. Na bok odsuwamy więc to pojęcie stylu, którym posługuje się językoznawstwo⁴⁰⁵.

Przyjmując opisowy charakter pojęcia „styl” warto zwrócić uwagę na to, że deskryptywne jego rozumienie odnosić się będzie także do swoistego instrumentarium pojęciowego, jakim posługuje się Machniewicz w interpretacji dzieł sztuki oraz semantycznego oddziaływania na gusta odbiorców. Analizując wobec tego stylistyczne aspekty dzieła Machniewicza, zwrócimy uwagę na styl (nastawienie) odbioru sztuki, jaki prezentuje on w swoim dziele⁴⁰⁶.

2.6.1. Polifoniczne instrumentarium języka Stanisława Machniewicza

W niniejszym podrozdziale skupię się na próbie uchwycenia wypracowanego przez autora *Estetyki życia codziennego* języka krytyczno-eseistycznego, na tle zarysowanego uprzednio charakteru formacji modernistycznej. Analizę poetyki tekstu Machniewicza, którego paradygmatem jest krytyka artystyczna i eseistyka traktuję tu bowiem

⁴⁰⁴ Tamże.

⁴⁰⁵ Powodem takiego postępowania jest styl literatury pięknej, który – jak pisze Markiewicz – „zajmuje wobec stylów funkcjonalnych pozycję zmienną: w niektórych prądach literackich przeciwstawia się im jako odrębny, swoisty system; kiedy indziej znów, zwłaszcza w realizmie XIX i XX wieku, swobodnie wykorzystuje, przekształca i łączy w sobie elementy różnych stylów funkcjonalnych”. W stylu literatury pięknej występować więc mogą, wprowadzone w różnych celach i w pewnej transformacji archaizmy, uproszczenia i tym podobne. Uwaga ta wydaje się być niezwykle trafną wobec analizy stylistycznej tak niejednorodnego pod tym względem dzieła jakim jest *Estetyka życia codziennego*, zob. H. Markiewicz, dz. cyt., s. 96 – 97.

⁴⁰⁶ Przedstawione tu pojęcie stylu odbioru rozumiem za Michałem Głowińskim jako pewnego rodzaju kod, w obrębie którego realizuje się odbiór sztuki; rodzaj postawy krytycznej wynikającej ze świadomości wyznaczanych przez podmiot poglądów, ale także z nawyków kulturowych i tendencji estetyczno-ideologicznych; zob. M. Głowiński, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977; por. D. Wasilewska, *Krytyka wobec dzieła sztuki. Style odbioru i metody krytyczne*, [w:] tejże, dz. cyt., s. 145 – 206; tejże. *Polifoniczność języka międzywojnia*, dz. cyt., s. 225 – 236.

za Januszem Sławińskim, jako refleksję nad pewnym systemem językowym zmieniającym się w zależności od spełnianych przez tekst funkcji⁴⁰⁷. Stanowisko takie będzie uzupełnione próbą streszczenia poglądów Machniewicza w oparciu o poetykę przekazu komunikowanego przez jego tekst.

Mając na uwadze niezwykle synkretyczny charakter *Estetyki życia codziennego* pod względem stylistyki tekstu warto nieco bliżej przyjrzeć się poszczególnym aspektom kształtującym jego polifonię semantyczną. Jednocześnie należy mieć na uwadze fakt, że panująca w dwudziestoleciu interferencja stylistyczna nie wynikała z nieświadomości piszących. Była ona wyrazem poszukiwań optymalnego języka krytycznego, który stanowiłby swoistą wypadkową naukowego, jasno skonstruowanego wywodu z metaforycznym, zsubiektywizowanym opisem. Języka, który pozwoliłby wyrazić analizę dzieł sztuki pod kątem formalnym, w literacki, przystępny dla każdego sposób.

Jak wynika z przeprowadzonej w poprzednim rozdziale próby lokalizacji twórczości Machniewicza w dyskursie historycznoliterackim, jego krytyczne instrumentarium pod względem stylistycznym kształtowały trzy okresy: pozytywizm, Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne. Na przestrzeni jednego dzieła stykamy się więc z trzema propozycjami konceptualizacji sztuki oraz stylistyczno-retorycznej strategii dialogu z odbiorcą. Przejdźmy więc teraz do kwestii bardziej szczegółowego omówienia charakterystycznych cech poszczególnych prądów i egzemplifikacji ich konkretnych elementów w poetyce tekstu Stanisława Machniewicza. Na wstępie naszkicuję jedynie zagadnienia związane z problematyką obecności stylistyki poszczególnych dyskursów (pozytywizmu, Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego) w poetyce dzieła Machniewicza. Następnie poszczególne elementy zostaną omówione z osobna.

Z pozytywizmu jako nurtu nie tyle literackiego, ile postawy filozoficznej, Machniewicz czerpie przede wszystkim sposób konceptualizacji sztuki w postaci scjentyzmu i związanego z nim obiektywizmu. Poza tym, w jego *opus magnum* myśli estetycznej

⁴⁰⁷ We *Współczesnych problemach krytyki artystycznej* Sławiński pisze: „Aby mówić zasadnie o historii krytyki, trzeba wyjść poza poziom indywidualnych przekazów i dotrzeć do języka krytycznego, dzięki któremu mogły one funkcjonować. Właściwą całością historyczną jest ów język właśnie (język krytyka, szkoły krytycznej czy epoki) – system pojęć (ideologia) i sposobów ich wypowiedzienia (retoryka), który w danym czasie i miejscu umożliwiał generowanie wypowiedzi krytycznych i któremu zawdzięczają one to, że nawzajem porównywalne, że reprezentują ten sam „sty”” myślenia i mówienia o faktach twórczości. Badanie takich języków stać się winno głównym zadaniem prawdziwej historii krytyki artystycznej”, zob. tegoż, *Współczesnych problemach krytyki artystycznej*, pod red. A. Helman, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973 i por. tegoż. *Funkcje krytyki literackiej*, [w:] *Z teorii i historii literatury. Prace poświęcone V Międzynarodowemu Kongresowi Sławistów w Sofii*, pod red. K. Budzyk, Wrocław 1963, s. 281 – 301.

odnajdziemy pozytywistyczny postulat pracy organicznej. Obecność młodopolskiego instrumentarium krytycznego w treści *Estetyki życia codziennego* można sprowadzić do języka. Jest więc to pewnego rodzaju pozytywistyczna myśl o sztuce wyrażona w duchu młodopolskim. Przejawia się to przede wszystkim w obecnym w narracji dzieła Machniewicza personalizmie, programowości, ekspresji, witalizmie, literackim charakterze prowadzonego wywodu oraz obecności w prowadzonej przez autora narracji tak zwanych młodopolskich słów kluczy.

Z kolei jeśli chodzi o oddziaływanie stylistyczno-retorycznych aspektów wypracowanych przez krytykę międzywojnia na poetykę tekstów Machniewicza, to trzeba przede wszystkim mieć na uwadze, iż syntetyzuje ona wpływy wymienionych tu dwóch poprzednich. Nie pozostaje jednak obojętną w przestrzeni metakrytycznej refleksji i chcąc odciąć się od pozostawionych jej przez Młodą Polskę różnorodnych tendencji stylistycznych dąży do wypracowania bardziej adekwatnego języka krytycznego; rezygnuje z grandilokwentnej narracji i nastawia się na perswazyjny dialog z odbiorcą akcentując poznawczo-oceniające aspekty tekstu krytycznego. Te elementy także znajdują swój wyraz w treści *Estetyki życia codziennego*. Najbardziej widoczny wpływ, jaki dwudziestolecie wywrze na treść dzieła Machniewicza, objawia się jednak w postaci formalistyczne metody analizy dzieła i sposobu jego postrzegania, czemu towarzyszą oszczędne środki leksykalne i fachowa terminologia.

Jak wynika z powyższego, na stylistykę dzieła Machniewicza składają się różnorodne aspekty kształtujące krytyczne instrumentarium pojęciowe epoki. Dlatego też, by móc lepiej zrozumieć ten heteronomiczny pejzaż stylistyczny, konieczne jest bardziej szczegółowe przyjrzenie się wyżej wymienionym elementom oraz sposobom ich przejawiania się w narracji głównego dzieła lwowskiego dydaktyka.

2.6.1.1. Instrumentarium pozytywistyczne

2.6.1.1.1. Sentyzm i obiektywizm

Zwróciliśmy wcześniej uwagę na to, że publicystyka Stanisława Machniewicza to wyraz pozytywistycznej myśli o sztuce w młodopolskiej stylistyce. Myśl tę, a więc sposób czucia, myślenia i rozumienia zagadnień artystycznych stanowi sentyzm i wynikający z niego obiektywizm. Te dwie figury stanowią swoistą wykładnię stosowanej przez Machniewicza w jego *Estetyce życia codziennego* metodologii, czego wyrazem jest

ich wyraźne wyakcentowanie w tych rozdziałach *opus magnum* z 1934 roku, które jesteśmy w stanie rozpatrywać jako metodologiczne.

Inspiracji Machniewicza myślą pozytywistyczną, a co za tym idzie naturalizmem i realizmem należy doszukiwać się w latach 80. XIX wieku, kiedy to Stanisław Witkiewicz i Antoni Sygietyński, w oparciu o tezy Hipolita Taine'a i światopogląd naturalistyczny propagowali formalistyczną metodę krytyczną⁴⁰⁸. Malarstwo, jak wierzyli obaj naturaliści, swą doskonałość osiągnąć mogło, „dzięki żywej wyobraźni, znakomitej pamięci kształtów, umiejętności chwytania ich cech charakterystycznych i błyskawicznego utrwalania ich linią”⁴⁰⁹. Mimo nacisku na kwestie formalne obrazu polscy przedstawiciele XIX-wiecznej krytyki naukowej, w pojmowaniu dzieła sztuki daleko odbiegali od pionierów krytyki formalistycznej⁴¹⁰.

Na łamach *Estetyki życia codziennego* trudno doszukiwać się znaczących wpływów Witkiewicza i Sygietyńskiego. w niektórych tekstach odnajdziemy jedynie sygnalizacyjne uwagi, które po pierwsze, utwierdzają nas w tym, że naturalistyczne podejście do sztuki nie było Machniewiczowi obce, po drugie – które zbieżne są z tym, co na temat malarstwa sądzili w końcu XIX wieku wspomniani autorzy. Przykładem może być chociażby następująca wypowiedź Machniewicza pochodząca z tekstu *O dzieł sztuki* a zbieżna z przywołanymi powyżej słowami Witkiewicza: „Z chwilą, kiedy uwaga artysty skupi się na jednym wybranym zjawisku, następuje drugi akt twórczy, polegający na uproszczeniu cech danego przedmiotu i na wyodrębnieniu w nim cech najbardziej charakterystycznych i najbardziej dla tego właśnie przedmiotu znamienych, istotnych”⁴¹¹. w *Schematach estetycznych* z kolei czytamy: Jeśli artysta usiłuje w swym dziele oddać jak największą ilość spostrzeżonych szczegółów a przez to jak najwierniej zbliżyć się do prawdy życia, wówczas obraz lub rzeźbę, posiadającą cechy i właściwości, bezpośrednio

⁴⁰⁸ D. Wasilewska, w *stronę formalistycznej metody analizy dzieł sztuki*, [w:] tejże, dz. cyt. s. 195.

⁴⁰⁹ S. Witkiewicz, *Juliusz Kossak*, [w:] *Monografie artystyczne*, oprac. M. Olszaniecka, Kraków 1974, s. 262.

⁴¹⁰ D. Wasilewska, dz. cyt. s. 196; za pionierów krytyki w wydaniu formalistycznym uważa się rzeźbiarza Adolfa von Hildebranda (1847–1921) oraz filozofa sztuki i krytyka Konrada Fiedlera (1841–1895), którzy w swoim formalizmie akcentowali przede wszystkim sposób i proces postrzegania, dowodząc różnic między wyglądem a rzeczywistością, twierdząc, że artysta nie imituje natury, ale poprzez podwyższoną jej percepcję tworzy nowy porządek rzeczywistości nieistniejący w żadnej innej formie wizualnej. Takie rozumienie formalizmu na scenie polskiego malarstwa XX wieku propagować będą Formiści; zob. A. von Hildebrand, *Das Problem der Form* (1893), K. Fiedler, *Shriften über Kunst*, Köln 1977; na ten temat por. L. Wiesing, *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, Warszawa 2008, s. 197 – 231.

⁴¹¹ S. Machniewicz, *O dziele sztuki*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 43.

z życia zaczerpnięte, a więc sprawdzalne, zwiemy dziełem naturalistycznym lub realistycznym”⁴¹². O ile wpływ Stanisława Witkiewicza i Antoniego Sygietyńskiego jest w treści *Estetyki życia codziennego* słabo widoczny, to inspiracja myślą pozytywistyczną w wydaniu Hipolita Taine’a wyraża się nie tylko w treści głównego dzieła Machniewicza, ale także w całokształcie jego myśli o sztuce.

W swoich poglądach Hipolit Taine dostrzegał związek istniejący pomiędzy sztuką i społeczeństwem, z którego wyprowadzał określenie istoty sztuki, formułował jej definicję i charakteryzował cechy konstytutywne. Stworzona przez niego metoda krytyczna, inspirowana pracami myślicieli niemieckich i pozytywizmem Augusta Comte’a, opierała się na przekonaniu, że żaden fakt kulturowy i historyczny nie może być rozważany w oderwaniu od kontekstu w którym powstał. w tej perspektywie dzieła artystyczne zawdzięczają swoją treść i formę czynnikom zewnętrznym – są to produkty ściśle określonych warunków, których badanie jest podstawowym zadaniem krytyka sztuki⁴¹³. Wzorem do naśladowania było dla Taine’a postępowanie przyrodnika – wolne od wartościowania podejście do badanych zjawisk. Starał się więc połączyć inspiracje przyrodoznawcze z zainteresowaniami historiograficznymi i pasją filologiczną. Stanowisko takie wynikało z oparcie humanistyki na nie dających się podważyć zasadach metodologicznych, które zostały wypracowane w dyskursie przyrodoznawczym, nada mu charakter wiedzy pewnej⁴¹⁴. Ta przyrodoznawcza tendencja wyraźnie uwidacznia się w jego dziele *Filozofia sztuki* (1881), stanowiącym wykładnię zastosowania przyrodoznawstwa i myśli pozytywistycznej (empiryzmu i naturalizmu) w badaniu zjawisk artystycznych.

Wspomniane powyżej dzieło stanowiło literaturę podmiotu w prowadzonych przez Machniewicza dodatkowych zajęciach dla młodzieży gimnazjalnej, o czym informuje nas sprawozdanie VII Gimnazjum we Lwowie za lata 1912 – 1913⁴¹⁵. Pozytywistyczny sposób rozumienia sztuki, badanie jej tworów wzorowane na naukach przyrodniczych został przez Machniewicza przeszczepiony na jego twórczość publicystyczną,

⁴¹² S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 18; obszerniej na temat związku naturalizmu i realizmu z formalizmem estetycznym jako metodą krytyczną będziemy mówić w dalszej części tekstu poświęconej formalizmowi międzywojnia. Obecnie zagadnienie to jest jedynie sygnalizowane ze względu na jego bezpośrednie nawiązanie do tradycji tej metody w polskiej krytyce artystycznej końca XIX wieku.

⁴¹³ J. Bodzińska, *Przedmowa*, [w:] H. Taine, *Filozofia sztuki*, przeł. A. Sygietyński, Gdańsk, 2010, s. 5 – 7.

⁴¹⁴ Tamże, s. 7.

⁴¹⁵ Zob. *Sprawozdanie C. K. Gimnazjum VII we Lwowie za rok szkolny 1912/13*; w zamieszczonej tam rubryce pt. „Nadobowiązkowa praca umysłowa i działalność kół naukowych” czytamy: „*Koło polonistyczne*, utworzone z uczniów klas V i VI ”a”, pod kierownictwem nauczyciela St. Machniewicza, uprawiało lekturę H. Taine *Filozofia sztuki*. Na 15 posiedzeniach czytano i objaśniano przy pomocy odpowiednich fotografii i barwnych ilustracji ogólne rozważania Taine’a *O istocie dzieła sztuki i o Poznaniu dzieła sztuki*”.

a w konsekwencji stał się fundamentalnym założeniem metodologicznym *Estetyki życia codziennego*. Swoista metafora przyrodnika⁴¹⁶, jako figury uosabiającej w sobie obiektywistyczny stosunek do badania sztuki pojawia się już w opublikowanym w 1928 roku artykule *Wytyczne w pracach uczniów wydziału przemysłu artystycznego przy państwowej szkole przemysłu we Lwowie*⁴¹⁷, w którym czytamy:

Jeżeli uda się wysledzić owo założenie, będące podstawą i niejako wspólnym mianownikiem estetycznych upodobań danej epoki, wówczas bez większych trudności będzie można orzec, jakie są cechy indywidualne danego artysty, a jakie zapożyczone i skąd, z jakich źródeł sztuka danej epoki, swój ród wywodzi, jakie ma pokrewieństwa i drogi. Ta praca podobna będzie do pracy przyrodnika, który nie bawi się w cześć dowodzenie brzydoty żaby, a piękna kolibra, tylko usiłuje wykryć przyczyny, które w ten, a nie inny sposób ukształtowały twór przyrody, barwiąc go w sposób mniej lub więcej charakterystyczny, stwarzając mu odpowiednie do jego warunków życiowych kształty i właściwości. W tym poszukiwaniu wytłumaczenia nieskończonej różnorodności form przyrody, stwierdzono w sposób nie dopuszczający żadnego wątpienia, że przyroda wyłania ze siebie takie niesłychane bogactwo form, aby dostosować swoje twory do odpowiednich warunków życiowych. Zmienne i różne warunki życia stwarzają wielorakie formy.

Podobnie w sztuce. Każda forma powinna być dostosowana do materiału, celu i środowiska. w którym dane dzieło sztuki ma być: trwale umieszczone.⁴¹⁸

Egzemplifikację głoszonego tu z pełną świadomością pozytywistycznego sposobu myślenia o sztuce, pozbawionego wartościowania a akcentującego obiektywistyczne jej rozpatrywanie jako „produktu” określonego środowiska odnajdziemy w treści *Estetyki życia codziennego*:

Zechciejmy tylko zważyć u siebie, czy straci coś ze swej krasy kwiat, gdy policzymy płatki jego korony lub gdy rozeznamy jego pręciki czy słupki? Czy zatraci swe piękno i czar rzeźba, gdy jej proporcje i harmonię wyrazić zdołamy cyfrą lub matematyczną formułą? Czy coś z powabu pięknego ciała uleci, gdy myśl krytyczna opowie oczarowanym oczom, z jakich czynników ten cud się składa?

Oczywiście nie!

Nie tylko że nic nie zatraci się w tych wypadkach ze świeżości i czaru, ale nawet ten urok się pogłębi i wzmoże, odsłaniając utajone cechy i właściwości, umożliwiające opanowanie nie tylko

⁴¹⁶ Analiza i klasyfikacja zjawisk artystycznych, jaką wprowadzili pozytywiści wspierała się na weryfikacji naukowej oraz formułowaniu uogólnień wyprowadzonych z metod przyrodniczych, zaczerpniętych z dzieł mistrzów filozofii pozytywnej. Piotr Chmielowski pisał w tym czasie, że „nauka nie może szkodzić artystycznej twórczości – winna ją tylko rozjaśnić i pewniejsze drogi na niej nakreślić”, zob. *Artyści i sztuka*, [w:] *Pisma krytycznoliterackie*, t.1, oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1961, s. 169, a także: E. Warzenica-Zalewska, *Przełom scjentyistyczny w publicystyce warszawskiego obozu „młodych” (Lata 1866 – 1876)*, Wrocław 1978, s. 51; por. T. Sobieraj, *w służbie prawdy i postępu. Ideal antropologiczny uczonego (mężczyzny) we wczesnej publicystyce „Przeglądu Tygodniowego”*, [w:] *Pozytywiści warszawscy: „Przegląd Tygodniowy” 1866 – 1876*, pod red. A. Janickiej, Białystok 2015.

⁴¹⁷ S. Machniewicz, *Wytyczne w pracach uczniów wydziału przemysłu artystycznego przy państwowej szkole przemysłu we Lwowie*, „Rzeczy Piękna” 1928, nr 11, R VII.

⁴¹⁸ S. Machniewicz, dz. cyt. s. 131 – 132.

całości, ale poszczególnych jego składników i części. Rozszerzona i pogłębiona przez umiejętną analizę świadomość potęguje rozkosz widzenia, odczuwania i rozumienia.⁴¹⁹

Wspólnym mianownikiem dla treści zacytowanych tu fragmentów wydaje się być przede wszystkim ten aspekt myśli pozytywistycznej, który kładzie nacisk nie tyle na analizę dzieła, co wyrażający się przez jego formę i treść stan umysłu społeczeństwa danej kultury. Co za tym idzie traktowanie dzieła jako swoistego przejawu „ducha” danej epoki. Wobec tego przyjęcie przez Machniewicza stanowiska, jakie w badaniu sztuki propaguje Hipolit Taine, prowadzi do wzbogacenia świadomości i wrażliwości człowieka na przejawy piękna współczesności. Traktowanie dzieła sztuki jako artefaktu danej kultury, jego umiejętna analiza ma prowadzić nie tyle do wrażenia piękna, ale w głównej mierze akcentować walor poznawczy. Postulaty te doskonale uwidaczniają się w artykule *Piękno maszyny*, w którym Machniewicz z jednej strony, pisze, że współczesny człowiek zdobył skrzydła lepsze od Ikarowych, a marzenia minionych pokoleń stanowią codzienną rzeczywistość współczesnych. Z drugiej zaś strony, „Gwiazdom, wszechświatom i materii wydzieramy tajemnice ich budowy, bez trwogi spoglądamy w mrok wieczności i nieskończoności, docieramy do największych tajemnic przyrody, a duszę poimy (...) pięknem czasów dawnych, będących wyrazem myśli znacznie uboższej, nieogarniającej takich horyzontów, jak dzisiaj!”⁴²⁰. Wobec tego, tkwiący w metodologicznych założeniach systemu estetyki życia codziennego pozytywizm objawia się przede wszystkim w kontekście edukacyjnym, co czyni z dzieła Machniewicza literaturę zaangażowaną i dydaktyczną.

Tak nakreślony pozytywistyczny program, który wybrzmiewa w metodologicznych założeniach *Estetyki życia codziennego* stanowi także egzemplifikację starań przełamania przez dwudziestolecie i odcięcia się od neoromantycznych tendencji krytyki młodopolskiej, które akcentują wrażliwość, emocjonalizm i subiektywizm. Cytowany bowiem powyżej fragment tekstu *Schematy estetyczne* poprzedza deprecjacja instrumentarium wypracowanego przez krytykę młodopolską, które Machniewicz komentuje w sposób następujący:

Artysta bowiem nie tworzy tak, jakby pragnął, jeno tak, jak musi, pod wpływem utajonych w nim sił i natchnień. Te posuwiste i połyskliwe słowa, wydobyte ze słownika niedawno przebrzmiałego, na metafizyce opartego estetycznego arsenału symbolizmu, rozsypują się w proch i nicłość, za dotknięciem spokojnego i rzeczowego zastanowienia.⁴²¹

⁴¹⁹ S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 16.

⁴²⁰ S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 182.

⁴²¹ S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, dz. cyt. s. 15.

Jak widać, pozytywistyczne założenia stanowiska Machniewicza stanowią wyraz powszechnych w dyskursie krytyki artystycznej dwudziestolecia poszukiwań nowej metodologii i języka krytycznego, które nie tylko będą kształtowały sposób czucia dzieł sztuki, ale przede wszystkim rozumienia.

W poetyce tekstów wchodzących w skład *Estetyki życia codziennego* odnajdziemy także istotny element krytyki pozytywistycznej, który znajdzie także swoją egzemplifikację w dyskursie młodopolskim. Jest nim, nakreślona przez Aleksandra Świętochowskiego i Piotra Chmielowskiego, funkcja „przewodnika” i „opiekuna”⁴²². W myśl tego założenia krytyk powinien być zaangażowany emocjonalnie w sprawę, którą przedstawia, a którą „młodzi” lat siedemdziesiątych XIX wieku określali mianem „postępu cywilizacyjnego ludzkości”⁴²³. Zaangażowanie się Machniewicza w przedstawiony przez niego temat, oraz przyjęcie przez niego nakreślonej przez Chmielowskiego i Świętochowskiego funkcji przewodnika uwidacznia się już nie tyle w pierwszym z tekstów *Estetyki życia codziennego*, co stanowiących jego paradygmat postulatach z artykułu *Sztuka a szkoła*⁴²⁴. W treści drugiego z wymienionych wynika, iż Machniewicz poczuwał się do roli „opiekuna” w sprawach codziennej wrażliwości estetycznej. Doskonale zdawał sobie sprawę z własnej erudycji i umiejętności pedagogicznych, które mógł wykorzystać w krzewieniu „u podstaw” odpowiedniej postawy estetycznej wśród uczniów. Z kolei w treści późniejszej książki, wspomniane motywy ujawniają się między innymi w artykule *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, gdzie pisze o wędrownicy wyobraźni, której przewodnikiem będzie odpowiednio wykształcony wzrok⁴²⁵. Funkcja przewodnika wyraźnie ukazuje się także w tekstach, gdzie Machniewicz opisuje piękno współczesnego miasta, a przede wszystkim w stosowaniu pierwszej osoby liczby mnogiej przez co nawiązuje bliższy kontakt z czytelnikiem i w swoisty sposób „prowadzi go” przez kolejne rozdziały zarówno książki, jak i krainy zjawisk estetycznych zwanej nowoczesnością.

Wymienione aspekty krytyki pozytywistycznej znajdują także swoją egzemplifikację w założeniach *Estetyki życia codziennego* Machniewicza. Książki, której naczelna

⁴²² P. Chmielowski, *Niemoralność w literaturze*, [w:] *Pisma krytycznoliterackie*, t.1, s. 60; A. Świętochowski, *Pleśń społeczna i literacka*, [w:] *Wybór pism krytycznoliterackich*, oprac. S. Sandler, wstęp M. Brykałska, Warszawa 1973, s. 65.

⁴²³ E. Paczoska, w *poszukiwaniu zasad (pozytywistów krytyka krytyki)*, [w:] *też*, dz. cyt. *Krytyka literacka pozytywistów*, dz. cyt., s. 12.

⁴²⁴ Zob. S. Machniewicz, *Sztuka a szkoła*, [w:] *Sprawozdanie Dyrekcji C. K. Gimnazjum VII we Lwowie za rok szkolny 1915/1916*.

⁴²⁵ Zob. S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, [w:] *też*, dz. cyt.

idea ukierunkowana jest w stronę estetycznej (sensualnej, wrażeniowej) adaptacji społeczeństwa do dokonującego się w rzeczywistości procesu jej estetyzacji – łączenia kultury wysokoartystycznej z codziennością⁴²⁶. Zadaniem jej bowiem otwierać oczy i świadomość na wszystkie przejawy i dziedziny piękna współczesności⁴²⁷.

2.6.1.1.2. Praca u podstaw

O ile w kwestii założeń metodologicznych *Estetyki życia codziennego* możemy odnaleźć przejawy myśli pozytywistycznej w postaci scjentyzmu i obiektywizmu estetycznego, tak w przypadku celu, który przyświeca autorowi dzieła, mamy do czynienia z realizacją jednego z czołowych haseł polskiego pozytywizmu – pracy u podstaw⁴²⁸. W przypadku podejmowanych przez Machniewicza zagadnień, będzie miało ono, rzecz jasna, wymiar estetyczny. Jak bowiem zakłada autor *Estetyki...* w otwierającym jego dzieło eseju *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, zadaniem jego książki jest „wprowadzić jak najszersze koła czytelników w dziedziny nie zawsze docenianych i rozumianych sztuk plastycznych, a więc architektury, malarstwa, rzeźby i wszelkiego rodzaju sztuki użytkowej”⁴²⁹ i „otworzyć na piękno sztuk plastycznych te oczy, które dotychczas patrzyły i mimo chęci najszerszej piękna nie widziały”⁴³⁰. Realizacja postulatów związanych z hasłem „pracy u podstaw” nie ogranicza się jednak wyłącznie do obecności w treści *Estetyki życia codziennego* analogicznych do powyższego hasła zwrotów czy sformułowań. Tkwi ona w genezie dzieła Machniewicza i stanowi wyraz kształtujących je uwarunkowań.

Przed wszystkim obecny w treści dzieła życia Stanisława Machniewicza program pracy u podstaw jest natury oświatowej i podejmuje problematykę podniesienia poziomu życia w jego wymiarze estetycznym:

Sztuka winna się stać codzienną potrzebą a obcowanie z nią źródłem pożądanych rozkoszy i przyjemności. w tym celu stosunek do sztuki musi się stać czynny. Widzenie dzieł sztuki winno być

⁴²⁶ Zob. *Podstawy kultury estetycznej*. Frimmel, Lichtwark, Sizeranne, Lwów 1901; por. *Między estetyzacją a emancypacją. Praktyki artystyczne w przestrzeni publicznej*, pod red. D. Kaczanowicz, M. Skrzeczkowski, Wrocław 2010.

⁴²⁷ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, [w:] tegoż, *Estetyka życia codziennego*, dz. cyt. s. 6-7. Por. tegoż, *Wszechwładza stylowej brzydoty, Walka o nowy styl, Styl współczesności, Sztuka i życie*, [w:] dz. cyt.

⁴²⁸ Zob. M. Brykalska, *Praca organiczna i praca u podstaw*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, , pod red. J. Bachorza i A. Kowalczykowej, Warszawa-Wrocław-Kraków 1991, s. 775-778.

⁴²⁹ *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 7.

⁴³⁰ Tamże, s. 11.

przyzwyczajeniem i potrzebą każdego człowieka. Nie idzie tu o znawstwo głębokie. Trzeba tylko móc, chcieć i umieć patrzeć, a następnie widzieć dostępne każdemu skarby, obok których przechodziła dotychczasowa obojętność z zamkniętymi niejako oczyma⁴³¹

– pisze Machniewicz w cytowanym wcześniej tekście. Zarówno ten, jaki i pozostałe postulaty obecne w *Estetyce... a świadczące o świadomym podjęciu działalności edukacyjnej na polu estetyki dnia codziennego* zostały przez autora nakreślone w artykule *Sztuka a szkoła*⁴³². Czytamy tam między innymi o tym, że ówczesna działalność edukacyjna, której program kompletnie pomija jakąkolwiek formę kształcenia estetycznego prowadzi do zubożenia wśród młodzieży pojęcia sztuki a tym samym wrażliwości sensualnej. Taki stan rzeczy, zdaniem Machniewicza, prowadzi nie tylko do upowszechniania powierzchownej wiedzy o sztuce, ale „wybitnego zubożenia całego życia umysłowego w naszym społeczeństwie”⁴³³. Wobec tak zaistniałej sytuacji konieczne jest – zdaniem Machniewicza – przedsięwzięcie koniecznych kroków w celu poprawy sytuacji w tej dziedzinie: „A więc budowa od podstaw!” – konkluduje⁴³⁴. Treść *Estetyki życia codziennego* jest wobec tego jednym z elementów programu odbudowy codziennej kultury estetycznej człowieka, której stan został opisany jako stylowa maskarada w artykułach *Wszechwładza stylowej brzydoty* oraz *Sztuka i życie*.

Zwracając uwagę na to, że już w pierwotnych założeniach głównego dzieła Stanisława Machniewicza tkwią postulaty pozytywistycznego programu pracy u podstaw, warto zwrócić również uwagę na miejsce wydania *Estetyki...* Otóż Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych prowadziło intensywną działalność wydawnicza w języku polskim ze względu na obawy, aby do szkół mniejszościowych nie trafiały książki wydawane przez nacjonalistyczne organizacje ukraińskie działające w kraju lub na Ukrainie Radzieckiej⁴³⁵. Działalność ta była więc niczym innym, jak prowadzoną na szeroką skalę aktywnością patriotyczną ukierunkowana na walkę z indoktrynacją komunistyczną bądź nacjonalistyczną.

Poza tym, kultura estetyczna, tworzące je środowisko artystyczne znajdowały się w stanie ciągłej przemiany. Wpływ nowych nurtów zachodnich nie był proporcjonalny do stanu wiedzy i wrażliwości estetycznej polskiego odbiorcy, który – na co zwraca

⁴³¹ Tamże, s. 8.

⁴³² S. Machniewicz, *Sztuka a szkoła*, [w:] *Sprawozdanie Dyrekcji C. K. Gimnazjum VII we Lwowie za rok szkolny 1915/1916*.

⁴³³ S. Machniewicz, *Sztuka a szkoła*, dz. cyt. s. 4.

⁴³⁴ Tamże, s. 5.

⁴³⁵ E. Wójcik, *Podręczniki szkolne i opracowania dydaktyczne w repertuarze wydawców lwowskich dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia XI (2013)*, s. 166.

uwagę Machniewicz – kształcony był z pominięciem wszelkich aspektów związanych z edukacją wizualną. Stąd też zapotrzebowanie na taką, a nie inną literaturę dydaktyczną jaką jest *Estetyka życia codziennego*. Realizowany w niej postulat „pracy u podstaw” przejawia się wobec tego także w języku jakim jest napisana – prostym, przystępnym, pozbawionym zawilej terminologii i abstrakcyjnych wywodów. Nie jest to dzieło kierowane do znawców i miłośników sztuki, ale do tych, którzy zajmują miejsca u podstaw społeczeństwa, a stać się mogą przyszłymi filarami, na których wznoszona będzie współczesna kultura estetyczna.

Jak widać, cel, który przyświeca *Estetyce życia codziennego*, jak i umożliwiająca jego osiągnięcie metodologia, zostały ukształtowane w duchy pozytywistycznej myśli o sztuce. Dwukrotnie zwracaliśmy z kolei uwagę na to, że myśl ta wyraża się w młodopolskim duchu przejawiającym się w kształtowanej przez pokolenie polskich modernistów stylistyce⁴³⁶. Tym więc, co Machniewicz przejmuje z pozytywizmu, jest konceptualizacja i sposób rozumienia sztuki. To, w jaki sposób wyraża się on semantycznie ukaże nam analiza książki pod kątem wpływu stylistyki młodopolskiej, do której przechodzimy.

Sygnalizowaliśmy wcześniej, że obecność młodopolskiego instrumentarium krytycznego w treści *Estetyki życia codziennego* sprowadza się do personalizmu, ekspresji, witalizmu, literackiego charakteru prowadzenia wywodu, obecności w poetyce tekstu typowych dla słownika krytyki młodopolskiej zwrotów, jak: „dusza”, „życie”, „szczerokość (prawda)”, a także poetyckich epitetów. Charakterystyka i sposób uobecniania się tych aspektów w treści dzieła Machniewicza zostaną teraz kolejno omówione. Należy jednak zastrzec, że wymienione wyżej kategorie nie są traktowane jako autonomiczne, w szczególności w przypadku omawiania tak zróżnicowanego pod względem stylistycznym dzieła, jak *Estetyka...* występują na przestrzeni jednego tekstu. Z tego też względu zostaną tu one omówione syntetycznie w dwóch dominujących formach – ekspresjonistycznym i literackim stylu odbioru sztuki.

⁴³⁶ Zob. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002.

2.6.1.2. Instrumentarium młodopolskie

2.6.1.2.1. Emocjonalizm i impresjonizm

W studium poświęconym analizie stylów odbioru i metod krytycznych Diana Wasilewska zauważa, że obecność charakterystycznych dla krytyki młodopolskiej figur interpretacyjnych, zwrotów semantycznych i środków stylistycznych w dyskursie krytycznym dwudziestolecia przejawia się w postaci pewnych nawyków interpretacyjnych. Najczęściej ukazywały się one w opisie lub przyjętym języku, który w dwudziestoleciu zatracił swą poprzednią funkcję świadomego wyboru piszących⁴³⁷. Nawykom takim podlega również twórczość Stanisława Machniewicza, w którego tekstach dominującą rolę z całego diapazonu młodopolskiego instrumentarium krytycznego wydaje się pełnić ekspresja, a także związany z nią bezpośrednio pierwiastek personalistyczny (empatia).

Michał Głowiński zauważa, że Młoda Polska została zunifikowana przez kategorie ekspresji i empatii, które wpłynęły zarówno na aksjologię, jak i sposób ujmowania przedmiotu oraz kształt dyskursu krytycznego⁴³⁸. Badacz zwraca także uwagę, że kojarzone powszechnie z młodopolskim impresjonizmem, jako stylem odbioru sztuki, kategorie empatii, wczucia, rejestracji subiektywnych wrażeń i tym podobnych, stanowią swoistą reakcję krytyki młodopolskiej na pozytywistyczny scjentyzm i obiektywizm⁴³⁹ – kategorie stanowiące metodologiczny paradygmat *Estetyki życia codziennego*. Zaistniała sytuacja jest doskonałym przykładem stylistycznej polifonii z jaką stykamy się w narracji dzieła Machniewicza. Fundamentalne dla jego konceptualizacji sztuki kategorie zostają wyrażone w stylu krystalizującym się w jawnej do nich opozycji. Nie jest to jednak sytuacja wyjątkowa, ale – jak zauważa Diana Wasilewska – typowa dla krytycznego dyskursu międzywojnia. Kategorie ekspresji i empatii, typowe dla Młodej Polski, zostały bowiem zaadaptowane w dwudziestoleciu, nawet przez skrajnych ich przeciwników i stanowiły jeden ze stale obecnych w dyskursie stylów odbioru sztuki⁴⁴⁰. W takiej też formie ekspresja występuje w twórczości Machniewicza.

Polifoniczny charakter krytyki międzywojnia cechuje się między innymi tym, że poszczególne nawyki młodopolskie, różnorodnie uobecniają się w twórczości jednego autora. Posiadają rozmaite odcienie. W przypadku Machniewicza objawia się to tym, że

⁴³⁷ D. Wasilewska, *Ekspresyjny styl odbioru i jego pochodne*, [w:] tejsze, dz. cyt. s. 183.

⁴³⁸ M. Głowiński, *O młodopolskiej krytyce literackiej w największym skrócie*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, dz. cyt.; por. M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1977.

⁴³⁹ M. Głowiński, *O młodopolskiej krytyce literackiej w największym skrócie*, dz. cyt. s. 309 – 310.

⁴⁴⁰ D. Wasilewska, *Ekspresyjny styl odbioru i jego pochodne*, dz. cyt. s. 184 – 187.

mimo jasnego opowiedzenia się za (międzywojennym) formalizmem, w niewielkim tylko stopniu dotyka on w *Estetyce życia codziennego* tych wartości artystycznych. W wielu wypadkach dominują iście młodopolskie rozważania o szczerości w wykorzystanych środkach technicznych: „tkwi zatem w jej konstrukcji bezwzględna szczerość i najistotniejsza prawda artystyczna, wynikająca z materiału i celu”⁴⁴¹ – tak na przykład scharakteryzuje Machniewicz formalne aspekty piękna maszyny. W innych miejscach swojego dzieła będzie z kolei pisał o sile i głębi wyrazu, a przede wszystkim o wzlotach ducha współczesnego człowieka; kulturę estetyczną scharakteryzuje jako „pracę ducha”⁴⁴², sztukę i jej piękno określi mianem „tworów ludzkiego ducha”, maszyna zostanie zdefiniowana jako „syntetyczny twór epoki odzwierciedlający najpełniej jej ducha”⁴⁴³, współczesność z kolei okaże się manifestacją nowego, skrajnie twórczego ducha nowoczesnego człowieka.

„Dusza” jest pojęciem w *Estetyce życia codziennego* występującym niezwykle często i z dużym natężeniem. Pojawia się jako kategoria deskryptywna, ale przede wszystkim służy wyrażeniu sposobu czucia, myślenia i rozumienia przez człowieka otaczającej go rzeczywistości. Celem sztuki w przekonaniu Machniewicza jest wobec tego utrwalanie ducha czasu. Wobec tego całą historia sztuki przedstawia się w *Estetyce życia codziennego* jako wędrówka ducha, czego wyraz znajdziemy chociażby w tekście *Schematy estetyczne*: Kto pragnie zatem rozumieć dzieła sztuki (...) winien zaczynać wędrówkę w krainę sztuki od malarstwa, by następnie poprzez rzeźbę zbliżyć do architektury. Niezawodnym i wiernym przewodnikiem będzie oko”⁴⁴⁴. Pojawiający się tu, typowy dla Młodej Polski, motyw wędrówki przejawia się w krytycznym dyskursie twórczości Machniewicza w postaci syntetycznej relacji zachodzącej pomiędzy ekspresyjnym stylem wypowiedzi a uobecniającym się w nim personalizmem. Machniewicz nie jest, co prawda zwolennikiem psychologizmu⁴⁴⁵, ale pojawiająca się tu kategoria traktująca wypowiedź literacką jako zespół osobistych przeżyć, emocji, związana z młodopolską empatią; wczuciem się w omawiane dzieło, wynika przede wszystkim z tego, że jest on człowiekiem czującym ducha współczesności. Posiada oczy, które patrzą i widzą tkwiący w epoce potencjał twórczy. Należy pamiętać o tym, że Machniewicz nie ogranicza się wyłącznie do sztuk plastycznych, a tym, co go interesowało była szeroko pojęta kultura

⁴⁴¹ S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, dz. cyt. s. 168.

⁴⁴² Zob. S. Machniewicz, *Kultura estetyczna*, [w:] tegoż, dz. cyt.

⁴⁴³ S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, dz. cyt. s. 167.

⁴⁴⁴ S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, dz. cyt. s. 24.

⁴⁴⁵ Krytyka psychologizmu, utożsamianego przez Machniewicza z subiektywizmem

wizualna. Przykłady niezwykle empatycznej deskrypcji współczesności odnajdziemy już w jego manifeście *Ave vita mortituri de salutant*:

Wejdźmy więc tymi myślami ożywieni w krainę ziszczonych lub w oczach naszych iszczących się cudów, którą zowiemy współczesnością. Ile tam rzeczy stokroć cudowniejszych niż to, co wymarzyły czasy dawne? Jakiż gród z baśni może się równać z nowoczesnym wielkim miastem? Olbrzymia sieć ulic szerokich, jasnych o powierzchniach wygładzonych jak zwierciadło, z ogromnymi domami o ścianach płaskich z betonu, żelaza i szkła. Szczyty gmachów zdają się tonąć w obłokach, błyszcząc z oddali tysiącem rozświetlonych okien (...)

Raz wraz rozbłyskają wszystkimi barwami gwiazdy, szalone koła w nieściągłych obrotach lub w dal pomykają pędem rozświetlone litery, wiążąc się w zdania i słowa. Orgia barw, blasków i światła (...) Wszystko tam żyje jakimś dziwnym, niesamowitym życiem (...) Istna symfonia nowoczesnej nocy miejskiej, rzeźbiona w żelazie, betonie, szkłe, światłe, wrzawie i barwie!

Cokolwiek byśmy o duszy współczesnej powiedzieli, jedno pozostanie niewzruszona pewnością, że sfera jej odczuwania i doznawania niepomierne się zwielokrotniła w porównaniu ze wszystkimi epokami dawnymi.⁴⁴⁶

Przedstawiony powyżej opis piękna współczesności, choć powstał w końcu lat 20. XX wieku, jest silnie nacechowany młodopolskim instrumentarium pozwalającym oddać mnogość doświadczanych przez Machniewicza wrażeń⁴⁴⁷. Deskrypcja współczesności jest zdominowana przez grandilokwentne porównania i epitety. To kraina ziszczonych cudów, cudowniejsza od tego, co stworzyły minione cywilizacje. Patos uwidacznia się tu na każdym niemal kroku: ogrom ulic, domów, barw. Choć Machniewicz opisuje tu zdobycze charakteryzującego się minimalizmem utylitaryzmu to stosuje poetyckie wręcz porównania: „symfonia nocy miejskiej, rzeźbiona w żelazie, betonie, szkłe, światłe, wrzawie i barwie!”. Brak tu wszelkich terminologicznych zwrotów charakteryzujących czyste piękno konstrukcji, które zostały zastąpione przez literacką metaforykę.

W *Pochwale współczesności* objawia się jeszcze jeden, istotny, choć nie ujawniający się bezpośrednio, styl odbioru estetycznych aspektów rzeczywistości związany z ekspresją i empatią – impresjonizm. Mianem tym krytycy i twórcy międzywojnia określali cały krytyczny dorobek Młodej Polski⁴⁴⁸. Jako typ krytyki impresjonizm był bliski intymnym zapiskom, subiektywnym rejestrom wrażeń zdobytych w efekcie obcowania z dziełem niż dyskursom o charakterze analitycznym⁴⁴⁹. Stanisław Machniewicz wydaje

⁴⁴⁶ S. Machniewicz, *Ave vita, mortituri de salutant! Pochwała współczesności*, „Słowo Polskie” 1928, nr 271, s. 7 – 8.

⁴⁴⁷ Zob. G. Igliński, *Magia serca i słowa w modernistycznych snach i wizjach*, Warszawa 2005.

⁴⁴⁸ D. Wasilewska, *Krytyczny impresjonizm*, [w:] tejże, dz. cyt. s. 145.

⁴⁴⁹ Tamże, por. M. Głowiński na temat impresjonizmu w krytyce młodopolskiej pisze, że nie musi się on troszczyć o przejrzystość swojego wywodu, o jego logiczne ukształtowanie, a nawet – konsekwencję, skoro wyznacznikiem i kryterium jest subiektywność przemieniająca się niekiedy w kaprys, zob. tegoż. *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1977, s. 69.

się tu w myśl pioniera impresjonizmu krytycznego – Anatola France (1844 – 1924), opowiadać przygody własnej duszy wśród arcydzieł, opisywać emocje i nastroje, jaki wzbudziły w nim dzieła, z którymi obcuje⁴⁵⁰. Jednakże obecność impresjonizmu w poetyce Machniewicza jest raczej śladowa. Objawiają się one na przykład w momencie, gdy opowiada przygody własnej duszy wśród napotkanych arcydzieł i przedstawia emocje oraz nastrój, jaki wzbudziły w nim te dzieła.

Podobnie do zaprezentowanego w manifestie *Ave vita, mortituri de salutant* obrazu współczesności, wyglądać będzie opis piękna ulic wielkomiejskich w zamieszczonym w tekście *Piękno ulicy wielkiego miasta*:

Dzisiaj (...) Szerokie, rozwarte ramiona wyiskrzzonej ulicy chwytają uwagę przechodnia swym ogromem, rozpiętością, przestrzenią i różnorodnością. Tu wszystko drga nieustanną zmiennością, przemianą, ruchem, niepokojem, zgiełkiem, blaskiem, barwą i jakąś olbrzymią syntezą czegoś niepojętego i nieogarniętego. w szarej mgle dziennej, której nie przebijają niekiedy nawet najsilniejsze promienie słoneczne, zespalają się w niesamowitym obrazie fasady domów, olbrzymie okna sklepowe i tysiące najrozmaitszych reklam. To wszystko drga jakąś niezwykłą siłą, rozrzutną i szczodłą, jednakże jakżeż dziwnie ujarzmoną i ujętą w nieodmienne konieczności porządku.⁴⁵¹

Powyższy opis jest co prawda nieco stonowany wobec grandilo kwencji manifestu *Pochwałą współczesności*. Uwidaczniają się tu już wpływy dyskursu dwudziestolecia międzywojennego; oszczędna leksyka i stonowana ekspresja oraz arbitrazowy stosunek podmiotu do opisywanego zjawiska⁴⁵². Mimo to, nie brak zwrotów intensyfikujących walory wielkomiejskiej ulicy. Jej piękno, choć efemeryczne, jest niezwykle natarczywe. Estetyka ulicy „chwytą uwagę przechodnia swym ogromem”. Analogicznie prezentuje się treść tekstu *Piękno maszyny*, w którym poza przejawami elementów instrumentarium krytyki młodopolskiej, odnajdziemy przykład tego, jak pozytywistyczny sejentyzm i propagowany przez dwudziestolecie formalizm ustępują silnym wpływom dyskursu krytyki modernistycznej w postaci bardziej literackiego wyrazu prezentowanych treści. Zwracając uwagę na formalne aspekty maszyny, autor pisze: „Odzwierciedla ona najdobitniej ducha naszej epoki, i wszystkie jej nowe właściwości, uzmysławia niejako piękno chyżości ruchu i jest przejawem skrajnej celowości i największej ekonomii materiału, wyraża czystą konstrukcję, pozbawioną wszelkich pierwiastków zdobniczych”⁴⁵³. W innym z ko-

⁴⁵⁰ D. Wasilewska, dz. cyt. s. 146.

⁴⁵¹ S. Machniewicz, *Piękno ulicy wielkiego miasta*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 255.

⁴⁵² Zob. D. Wasilewska, *stylistyczno-retoryczne strategie dialogu z odbiorcą*, [w:] tejże, dz. cyt. s. 237 - 250.

⁴⁵³ S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, dz. cyt. s. 167.

lei miejscu Machniewicz podkreśla: „maszyna jest najczystsza konstrukcją uzewnętrzniającą piękno przez skrajną celowość form”⁴⁵⁴, „nie może niczego udawać, niczego naśladować, nie może więc pod żadnym pozorem kłamać lub zawodzić. Tkwi zatem w jej konstrukcji bezwzględna szczerłość i najistotniejsza prawda artystyczna, wynikająca z materiału i celu”⁴⁵⁵. Formalistyczne sygnalizacje konkluduje z kolei taką oto deskrypcją konstrukcji mechanicznej:

Oto pociąg pospieszny w biegu. Olbrzymia lokomotywa pruje przodem, stożkowato zaostrzonym, powietrze, które następnie ześlizguje się po miękkich, wygiętych powierzchniach potężnych, czteroosiowych wagonów, połączonych z sobą harmonikami krytych przechodów. Oślepiające reflektory ha przodzie i rozświecone okna wagonów czy nie przywodzą na pamięć jakiegoś potwornego węża z bajki, połyskującego fosforycznym blaskiem łusek? a ileż piękna kryje w sobie automobil w pędzie! Jest coś niesamowitego w takim wozie metalowym, który rozświecła sobie czarną przestrzeń roziskrzonymi reflektorami i wbija się w nią z nieprawdopodobną chyżością. Wrzeczono-wata budowa powierzchni zbieżnych ułatwia mu pokonywanie oporu powietrza. W tym wszystkim tkwi nowe piękno, nieznanne i nieprzeczuwane przez czasy minione, a przez nas niedostrze-gane zazwyczaj i niedoceniane. Dlatego nie dziw, że jeszcze nie nauczyliśmy się teoretycznie określać, a praktycznie podziwiać i odczuwać piękna maszyny, ruchu i chyżości!⁴⁵⁶

W innym miejscu tegoż eseju czytamy:

Spójrzmy na zrywający się do lotu aeroplan. Śmigła warcząc podrywa koła do biegu po ziemi lotniska, potężny ptak coraz szybciej toczy się w przestrzeń, kołysząc się zrazu skutkiem nierów-ności terenu, nagle lekko odrywa się od ziemi i płynie już spokojnie i równo w przestworzu, by po chwili zniknąć w obłokach lub roztopić się w blasku słonecznym. Przed chwilą stał przed nami na ziemi potężny ptak aluminiowy, pieszcząc wrażliwe oko swymi lekkimi powierzchniami no-śnymi, budził zachwyt swoim tułowiem (...) a teraz buja już w przestworzu, drwiąc z wichrów i burz, idąc w zawody z całym nieprawdopodobieństwem, baśnią i marzeniem! Czy to nie cud istny, z którym jakoś tak rychło zżyliśmy się i spoufaliśmy, że nie budzi w nas już nawet zachwyty?⁴⁵⁷

Piszą o maszynie, Machniewicz poszukuje tego, co stanowi jej istotę, a co w jego przekonaniu, ujawnić może się wyłącznie poprzez analizę jej konstrukcji – formę. Ta z kolei, choć sygnalizowana i momentami wyraźnie wyakcentowana, ustępuje metafo-rycznym opisom i towarzyszącym im emocjom. Do tego stopnia, że pojawiają się wręcz nawiązania do baśniowego bestiarium. W przytoczonych tu fragmentach *Piękna maszyny* uwidaczniają się typowe dla krytycznego dyskursu dwudziestolecia wpływy stylistyki młodopolskiej. Machniewicz podkreśla, co prawda, rolę zagadnień formalnych, ale nie traktuje ich jako celów samych w sobie (nawet w tak skrajnie celowej konstrukcji, jak

⁴⁵⁴ Tamże, s. 168 – 169.

⁴⁵⁵ Tamże, s. 167 – 168.

⁴⁵⁶ Tamże, s. 172 – 173.

⁴⁵⁷ Tamże, s. 173 – 174.

maszyna), naczelnych wartości sztuki. O nich stanowią tu pierwiastki ekspresyjne, empatyczne i impresjonistyczne. Opis piękna wzbijającego się do lotu aeroplanu, to nic innego jako typowo młodopolska rejestracja wrażeń doznawanych przez podmiot, którego stosunek do opisywanego zjawiska jest niezwykle personalny. Do tego dochodzą niezwykle kwieciste epitety, jak: „potężny ptak aluminiowy” czy „prująca powietrze lokomotywa”. Wszystko to służy wyakcentowaniu ducha epoki, którego maszyna jest syntetycznym wyrazem⁴⁵⁸.

Warto zwrócić w tym miejscu również uwagę na pojawiające się w charakterystyce konstrukcyjnych elementów maszyny pojęcia „szczerłość: i „prawda”: „Tkwi zatem w jej konstrukcji bezwzględna szczerłość i najistotniejsza prawda artystyczna, wynikająca z materiału i celu” – pisze Machniewicz. Słowa te padają w tekstach młodopolskich krytyków równie często jak „dusza” i stanowią niemal nierozzerwalny składnik ekspresyjnego stylu odbioru⁴⁵⁹. Koncepcja szczerłości w krytyce młodopolskiej swoją genezę wywodzi z romantycznej estetyki ekspresji, która prowadziła do pisania o dziele przez pryzmat jego twórcy. Poprzez kategorię empatii, wczucia się w dzieło, krytyk tworzył duchowy portret artysty⁴⁶⁰. Podstawy młodopolskiej szczerłości sięgają także właściwego poprzedniej epoce kultu naturalizmu i realizmu – kultu prawdy związanego z odtwarzaniem rzeczywistości widzianej przez pryzmat temperamentu artysty⁴⁶¹. W rozumieniu młodopolskiej koncepcja szczerłości wiązała się z kategoriami zgodności intencji i wykonania oraz sferą psychicznych doświadczeń. Szczerłość miała więc charakter intymny i *stricte* artystyczny. Z takim rozumieniem tego pojęcia mamy do czynienia w *Estetyce życia codziennego*, czego przykładem są cytowane fragmenty tekstu *Piękno maszyny*. Ekspresyjny styl odbioru zakładał bowiem brak dystansu między dziełem a analizą krytyczną. Wobec tego, na przykład o pracach, którym odmawiano ekspresyjności mówiono językiem suchym, czysto analitycznym i bezpośrednio oceniającym. Z kolei, gdy podmiot oceniający dostrzegał drzemiący w danym tworze potencjał, dawał wyraz związanym z ich doświadczeniem emocjom. Tak też jest w przypadku deskrypcji lokomotywy czy aeroplanu przez Stanisława Machniewicza. Sam akt „czytania” jego tekstu oddaje charakter opisywanego

⁴⁵⁸ Tamże, s. 167.

⁴⁵⁹ D. Wasilewska, *Ekspresyjny styl odbioru i jego pochodne*, [w:] *tejże*, dz. cyt. s. 178.

⁴⁶⁰ Tamże.

⁴⁶¹ Zob. M. Popiel, *Dwie koncepcje modernistycznej szczerłości*, [w:] *w kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej*, pod red. M. Stala, F. Ziejka, Kraków 2001, s. 65 – 79.

przedmiotu i powtarza drzemiącą w nim ekspresję artysty-inżyniera⁴⁶². Ekspresjonistyczny styl odbioru w twórczości Machniewicza zakłada wobec tego utożsamienie się z emocjami i doznaniem ducha epoki, który kształtuje piękno maszyny, i którego syntetycznym wyrazem jest ona sama.

Dotychczasowa refleksja nad obecnością instrumentarium młodopolskiego w poetyce tekstu Stanisława Machniewicza sprowadzała się wyakcentowania przede wszystkim aspektu ekspresyjnego stylu odbioru sztuki (i mu pochodnych) a także analogicznego jego wyrazu w formie literackiej. Na tej podstawie jesteśmy w stanie stwierdzić, że charakterystycznym atrybutem prowadzonej przez Machniewicza narracji jest emocjonalny charakter. Składają się na niego między innymi takie czynniki, jak pompatyczne określenia, jaskrawe, niejednokrotnie patetyczne epitety, nastrojowość i sensualność opisów. *Estetyka życia codziennego* jest więc pod kątem literackim dziełem nastrojowym. Uwidacznia się to nie tylko w tych fragmentach, gdzie mamy do czynienia z deskrypcją przedmiotów sztuki minionych, a zachwycających swym pięknem epok⁴⁶³, ale także w sposobie przedstawienia dzieł współczesnej sztuki inżynierskiej. Nastrojowość stanowi w narracji książki lwowianina bardzo ważny element świata przedstawionego, którym jest wizualny wymiar kultury materialnej, przefiltrowanej przez wypracowany model artystycznego, czyli schematycznego widzenia. Tym samym ukazuje rzeczywistość realną, a także towarzyszące przebywającemu w niej człowiekowi emocje, w szczególny sposób, wpływając jednocześnie na poglądy, odczucia i zdolności do przeżyć odbiorcy. Spełnia tym samym swoistą funkcję estetyczno-poznawczą literatury. Czyni to w momencie deskrypcji piękna współczesności, uświadamiając tym samym odbiorcy to, co mógłby zobaczyć, i co czuć, gdyby posiadał odpowiednią umiejętność spostrzegania – wzmożoną euforię, powiązaną z przeżyciem szczęścia wynikającego z możliwości udziału i doświadczenia piękna współczesności.

2.6.1.2.2. Literackie aspekty tekstu

Literacki styl odbioru sztuki opiera się tworzeniu takich dyspozycji odbioru, które ukierunkowują recepcję przez wprowadzenie w opisie i analizie dzieła elementów właściwych literaturze, a sztukom przedstawiającym niedostępnych⁴⁶⁴. Bierze się tu pod

⁴⁶² D. Wasilewska, *Ekspresyjny styl odbioru...*, dz. cyt. s. 181.

⁴⁶³ Zob. S. Machniewicz, *O sztuce wiecznej i przemijającej*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 97–108.

⁴⁶⁴ M. Poprzęcka, *Świat wyobrażony...*, dz. cyt. s. 111.

uwagę takie jakości pozaplastyczne, które skutkują powstaniem specyficznej, nasyconej środkami stylistycznymi fabularyzacji. Tego typu narracja charakteryzowała zwłaszcza opisy dzieł o tematyce historycznej czy rodzajowej. Jak podkreśla Maria Poprzęcka, literacki styl odbioru ograniczał się do sytuacji przedstawieniowej, ignorując niemal zupełnie środki przekazu dzieła⁴⁶⁵. Charakter językowy opisu wspierał się poetyckimi metaforami, parabolami, złożonymi porównaniami oraz różnorodnymi epitetami. Choć był on charakterystyczny dla krytyki artystycznej wieku XIX, krytyka młodopolska, bazując na dokonaniach poprzedników wypracowała nową strategię literackiej interpretacji sztuki. Z narracji nastawionej na snucie wydarzeń – również tych, wychodzących poza przedstawioną na obrazie akcję – nacisk został przeniesiony na sferę doświadczeń wewnętrznych; duchowych⁴⁶⁶. Pewne symptomy literackiego stylu odbioru utrzymały się także w dyskursie dwudziestolecia międzywojennego. Fabularyzacja i poetyzacja w nielicznych tylko przypadkach stanowiła czynnik dominujący i organizujący krytyczny wywód. Przykładem takim jest *Estetyka życia codziennego* Stanisława Machniewicza. Przykład fabularyzacji znajdziemy tu już w pierwszym z tekstów zamieszczonych w jego głównym dziele:

Ileż to razy w moich wędrówkach po małych a tak cudownych mieścinach włoskich, jak gniazda rozsianych po skalach i zboczach górskich, czy to w mistycznej Umbrii, czy w słonecznej Toskanii, na Capri lub przesłonecznionej Sycylii, spotykałem wielojęzyczne gromadki turystów, przebiegających obok istnych cudów architektury zimno i obojętnie, jak obok rzeczy najzwyczajniejszych!

Obojętnie wspinali się po stromych uliczkach Perugii lub Asyżu, jakby wyśnionych lub wyczarowanych z baśni nieprawdopodobnej, obojętnie błądzili po uroczych zakątkach Capri i glicyniami usłanego Anacapri, to znowu gnani jakimś złym pośpiechem mijali cuda architektury rycerskiej, magnackiej, kościelnej i mieszczańskiej w San Gimignano, Neapolu, Rzymie, Sienie lub Wenecji. i nie przemawiały do tych przygodnych wędrowców ani zaciszne placówki z szemrzącymi wodotryskami, ani słoneczne wirydarze kościelne, ani tajemnicze mury i baszty, ani pnące krwawych róż i bukhenwili purpurowych, ani samotne, czarne cyprysy, wtulone w smętne, cmentarne lub klasztorne zacisza. a kiedy danym mi było samotnie włóczyć się po zaułkach Toleda czy Granady lub innych miasteczek Hiszpanii, spotykałem znowu turystów świata całego, obojętnych na wszystko, nie widzących niekiedy najoczywistszego piękna (...)

Nigdzie i nigdy nie brakło tych obojętnych na wszystko widzów, ani w ciasnych uliczkach starego Paryża, Wiednia lub Rothenburga i Norynbergi, ani wśród średniowiecznych zakątków Fryburga, Luzerny lub Berna, czy Pragi. Widok tych ludzi, zegnanych z całego świata, wędrujących niekiedy z innych kontynentów lub krain egzotycznych do skarbnic wszelakiego piękna na to, by dać jeno upust żądzy podróżowania, bez zaspokojenia — choćby przelotnego i chwilowego — głodu piękna, wzbudzał we mnie jakiś dziwny smutek. Żal mi było tych wszystkich, co chodzą z jakimś dziwnym bielmem na oczach. Patrzą a nie widzą, choć szeroko mają rozwarte źrenice. Na wszystko inne — tylko nie na radość piękna... (...)

⁴⁶⁵ Tamże.

⁴⁶⁶ D. Wasilewska, *Literacki styl odbioru sztuk plastycznych*, [w:] tejże, dz. cyt. s. 151 – 152.

A kiedy ze słonecznych zaułków miejskich wstępowałem do chłodnych i cichych świątyń, lub kiedy zwiedzałem olbrzymie galerie Louwru, florenckich Uffizich i Pittich, londyńskiej National Gallery lub madryckiego Prado, znowu podziwiał musiałem owo mnogie rzesze, które błąkały się z jeszcze większą bezradnością wśród skarbów sztuki, o których pięknie wiedziały, lecz go nie widziały.⁴⁶⁷

Przedstawiona tu sytuacja dotyczy przede wszystkim obojętnego stosunku współczesnego Machniewiczowi odbiorcy sztuki do jej tradycyjnych form. Można jednak odnieść wrażenie, że autor w prowadzonej przez siebie narracji znacznie wykracza poza główną problematykę. Opisowi przedstawione sytuacji, ze szczególnym uwzględnieniem emocji będących udziałem samego autora, towarzyszy pełen emfazy język, w którym dominują liczne określenia zdradzające zaangażowanie „narratora”.

Jeszcze więcej cech fabularyzacji odnajdziemy w innym, obszernym fragmencie *Estetyki życia codziennego* dotyczącym opisu ruin Forum Romanum:

Stańmy na Forum Romanum w Rzymie

Dookoła ruiny szczerzą swe nagie mury. Tu i ówdzie zarysuje się resztką sklepienia ze zwisającymi pnączami róż barwnych lub ocieężałymi splotami powoju. Niewiele ponad poziom starożytnych uliczek, wyłożonych zmurszałymi blokami kamiennymi, rysują się plany potężnych gmachów. Ścięte w bazach kolumny, kilkoma płaskimi stopniami, z popękanych, białych ongiś marmurów, nieznacznie wznoszą się ponad poziom traw i burzanów barwnych, pieniających się obficie wśród kamienistego podłoża. Nad poszarpanymi zwaliskami góruje grupa trzech śmigłych kolumn korynckich, uwieńczonych bujnymi kapitelami. To resztki świątyni Wespazjana. Nieopodal widnieje osiem poczerniałych kolumn, lekkich i smukłych, spiętych jeszcze rzeźbionym i bogato profilowanym architrawem, smętne wspomnienie wspaniałej świątyni Saturna. Z jednej strony w tle znaczą się gigantyczne w swej śmiałej rozpiętości sklepienia starodawnej bazyliki Konstantyna, a po przeciwległej stronie, różami i glicyniami usiane, zielone wzgórze monarszego Pałacy. Cisza i smętek wlecze się wśród ruin tam, gdzie przed wiekami krzewiło się bujne, dumne i wspaniałe życie światowładnej Romy. Ożywiona dalekimi wspomnieniami myśl wskrzesza z ruin ich dawną świetność, przepych i wspaniałość. Na zwaliskach wyrastają dumne, marmurowe świątynie, na ofiarnych trójnogach płoną kadzidła, a wśród snujących się dymów uwijają się, w białe togi odziane, postaci Kwiryków. Ruch, gwar i życie. Ruiny wróciły do dawnego, przebrzmiałego życia, które z resztek budowli i połamanych kolumn wyczarowała fantazja cudotwórcza.

Nie żałujmy trudu i wstąpmy znowu do wspaniałych sal jednej z rzymskich galerii. Może to być Palazzo dei Conservatori na Kapitolu, Museo delle Terme, albo Museo Pio Clementino lub Museo Chiaramonti na Watykanie. Wszędzie powita nas mnogi zastęp marmurowych posągów, bogów i ludzi, niemo zapatrzonych we wieczność. Tych samych ludzi, których przed chwilą oczyma olśnionej duszy widzieliśmy przechadzających się wesoło i swobodnie rozprawiających o wydarzeniach dnia na Forum, obok świątyni Vesty, czy w sąsiedztwie triumfalnych łuków Septima Sewera, lub Konstantyna. A choć niejedyn z posągów nosi smutne znamiona przejść i kataklizmów dziejowych, w których utracił smutnym trafem głowę, rękę lub nogę, to jednak oczarowana wyobraźnia dopełni wlot brakujące szczegóły i z martwych powoła do życia bogów i ludzi, podobnie jak na Forum.⁴⁶⁸

⁴⁶⁷ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 1 – 3.

⁴⁶⁸ S. Machniewicz, *O sztuce abstrakcyjnej*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 109 – 110.

W przeciwieństwie do poprzedniego cytatu, powyższy fragment ukazuje podmiot krytyczny, który przedstawia akcję dziejącą się tu i teraz, co znacznie intensyfikuje opis. Jednocześnie sytuuje siebie w roli uczestniczącego obserwatora i nie kryje emocjonalnego zaangażowania w opisywaną sytuację. Literackość opisu zostaje więc spotęgowana przez kategorię wczucia (empatii). Poza tym, dominującą cechą opisu jest tu patos wynikający z opisywania znamienych dla kultury europejskiej osiągnięć twórczej myśli człowieka, w którym uobecnia się melancholia: „cisza i smutek wlecze się wśród ruin tam, gdzie przed wiekami krzewiło się bujne, dumne i wspaniałe życie światowładnej Romy. Ożywiona dalekimi wspomnieniami myśl wskrzesza z ruin ich dawną świetność, przepych i wspaniałość”. Sugestywne są także pojawiające się liczne epitety, które są jednocześnie nośnikami wspomnianej melancholii: „bujne kapitele”, „poczerńiałe kolumny”, „smętne wspomnienie wspaniałej świątyni”, „ożywiona myśl” itd. Wyraźnie poetycki nastrój – zarówno w powyższych fragmentach, jak i w innych miejscach swojego dzieła – Machniewicz osiąga poprzez ekspresję języka, nasyconego licznymi środkami stylistycznymi⁴⁶⁹, oraz psychizację pejzażu i elementów architektury⁴⁷⁰.

Na niezwykle sugestywność oraz ekspresyjność opisu Machniewicza zwróciliśmy już uwagę w poprzednim podrozdziale na przykładzie deskrypcji piękna aeroplanu. Wobec powyższych refleksji należałoby więc dodać, że tak, jak przedstawiany w *Estetyce życia codziennego* obraz przeszłości charakteryzuje patos i nostalgia, tak sposób przedstawienia współczesności w jej aspektach wizualnych utrzymany w kontekście literackiej impresji tworzonej pod wpływem widzianych zjawisk⁴⁷¹.

Tworzone przez Machniewicza w *Estetyce życia codziennego* obrazy przeszłości i przyszłości, oprócz kwestii związanej z sugestywnością emocjonalną wobec ich doświadczeń, ukazują także obecność w treści dzieła lwowianina aspektu obrazowości. Kolejną charakterystyczną cechą języka literackiego. Obrazowość jako rodzaj, czy raczej styl tekstu literackiego, stanowi jeden z podstawowych składników literackości w ogóle. Jest to kategoria, która w kontekście analizy dzieła odpowiada za jedną z nadrzędnych funkcji jakie literatura powinna spełniać – funkcji poznawczej; komunikowania wiedzy o rzeczywistości. w przypadku *Estetyki życia codziennego* funkcja ta przejawia się nie

⁴⁶⁹ Mowa o wykorzystywanych przez Machniewicza w *Estetyce życia codziennego* typowych dla prowadzonej przez niego narracji będzie omawiana w osobnym podrozdziale.

⁴⁷⁰ D. Wasilewska, *Literacki styl odbioru sztuk plastycznych*, [w:] tejsze, dz. cyt. s 157.

⁴⁷¹ Tamże.

tylę w realistycznym sposobie przedstawienia opisywanych zjawisk, ale stanowi intelektualny fundament dzieła Machniewicza. Wobec tego treść *opus magnum* z 1934 roku to system poznania estetycznych aspektów rzeczywistości; konstrukcyjno-dekoratywnej struktury zjawisk w niej zachodzących dzięki schematom estetycznym – umiejętnemu sposobowi spostrzegania. Innymi słowy, lektura głównego dzieła lwowskiego dydaktyka ma nie tylko wywoływać w umyśle odbiorcy sugestywne obrazy opisywanych w niej zjawisk, ale pobudzać te właściwości umysłu (Machniewicz wspomina o nich w artykule *Schematy estetyczne*), które odpowiadają za umiejętne spostrzeganie tych zjawisk w codziennej rzeczywistości.

Na wstępie do niniejszych rozważań wspominaliśmy o tym, że kontynuacja literackiego stylu odbioru zjawisk artystycznych sprowadzała się głównie do stosowania fabularyzacji i poetyzacji. Omawiając twórczość Stanisława Machniewicza w tym kontekście należy pamiętać o tym, że mamy do czynienia z obszernym dziełem, które tworzą zróżnicowane względem siebie teksty, sprowadzone przez autora do spajającej je w jedną całość idei. Wobec tego, trzeba mieć na uwadze, że wszelkie aspekty związane z literackością tekstu Machniewicza, to nie tylko obecność pewnych charakterystycznych cech i środków, ale konsekwencja sposobu w jaki prowadzona jest narracja. Z tego też względu, należy przyjrzeć się kompozycji *Estetyki życia codziennego* pod względem pewnych wyznaczników jej literackości oraz stosowanych przez autora środków stylistycznych. Do tej pory bowiem skupialiśmy się na tym, co Machniewicz jako autor tworzący w epoce dwudziestolecia międzywojennego przejął z krytycznego dyskursu Młodej Polski.

2.6.1.2.2.1. Kompozycja dzieła. Topos wędrówki zmysłów

Omawiając wpływy młodopolskich stylów odbioru sztuki na twórczość Stanisława Machniewicza, a konkretnie obecny w deskrypcji przejawów piękna współczesności impresjonizm, zwróciliśmy uwagę na to, że autor *Estetyki...* postępuje w myśl dewizy Anatola France'a i opowiada przygody własnej duszy peregrynującej wśród arcydzieł⁴⁷². Jak sam pisze w *Schematach estetycznych* wędrówka w krainę sztuki nie może obyć się

⁴⁷² Na temat młodopolskiej wędrówki zob. H. Filipkowska, *Tulacze i wędrowcy*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1977 oraz M. Cieśla-Korytowska, *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obecność i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*, Kraków 2007.

bez przygotowania⁴⁷³. Ten właśnie motyw wędrówki stanowił będzie naczelną zagadnienie poniższych refleksji, jako figura interpretacyjna, w ramach której ujawnia się literacki sposób zakomponowania całości dzieła z 1934 roku.

Z motywem wędrówki stykamy się już w pierwszym zdaniu wprowadzającym nas do lektury: „Ileż to razy w moich wędrówkach (...)”⁴⁷⁴. W pierwszym akapicie z kolei, uzyskujemy informację o ich statusie znaczeniowym i metaforycznym. Machniewicz przechadza się po „małych a tak cudownych miejscinach”⁴⁷⁵ podziwiając „istne cuda architektury”⁴⁷⁶. Kontemplacyjna wędrówka zostaje zderzona z biegiem i pędem obojętności jakiej prezentuje tłum turystów. Uobecnia się tu jedna z charakterystycznych cech stylu narracji autora *Estetyki...* – jest on pisarzem kontrastowym, który często posługuje się figurami wobec siebie opozycyjnymi⁴⁷⁷. Kontrast pomiędzy kontemplacyjną wędrówką a obojętnym na wszystko pędem został tu spotęgowany dodatkowo przez zakończenie akapitu wykrzyknieniem. Zabieg ten wzmacnia wyrażone w danym akapicie emocje – frustrację i złość, stanowiąc jednocześnie zwieńczenie skrupulatnie i lapidarnie budowanego nastroju. Skąpane w słońcu miasteczka, osadzone w scenerii górskich zboczy fundują niemal mistyczne doznania, które przerywa zgiełk i pośpiech gromad turystów.

Wędrówka jako słowo-klucz, utożsamiane w powyżej omawianym fragmencie z kontemplacją, prowadzi do unaocznienia czytelnikowi korzyści wynikających z umiejętnego widzenia cudów sztuki. Wędrówka do skarbnic wszelakiego piękna pozbawiona celu – „by dać jedno upust rządzy podróżowania”⁴⁷⁸ kończy się obojętnym błąkaniem. Człowiek pozbawiony celu, snujący się bez wyraźnego kierunku, którego droga prowadzi donikąd – nie ma kresu ani celu to cecha jaką Machniewicz przypisuje tym, co patrzą, a nie widzą.

W treści *Estetyki życia codziennego* dominuje więc rozumienie wędrówki jako pielgrzymki wyobraźni – pokierowanej tym, co umiejętnie spostrzeżone – w dziedzinę zjawisk estetycznych⁴⁷⁹. Droga myślowa i zmysłowa od tego, co spostrzeżone, do prawdy życia. Droga „stosunkowo łatwa i dostępna każdemu, kto ma trochę wyobraźni, zasilonej

⁴⁷³ Zob. S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 24.

⁴⁷⁴ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, dz. cyt. s. 1.

⁴⁷⁵ Tamże.

⁴⁷⁶ Tamże.

⁴⁷⁷ Stale obecnymi w narracji *Estetyki życia codziennego* opozycjami są: natura i sztuka, tradycja i innowacja, umiejętność widzenia i niewidzenia, które w treści *Estetyki życia codziennego* wzajemnie się warunkują i uzupełniają. Swoistym *leitmotivem* wyżej wymienionych opozycji jest determinująca narrację całości dialektyka pomiędzy tradycją a innowacją.

⁴⁷⁸ Tamże, s. 2.

⁴⁷⁹ S. Machniewicz, *Architektura świetlna*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 205.

pewną wiedzą⁴⁸⁰. Jak wskazuje autor, między naszą wyobraźnią a dziełami sztuki istnieje czynnik porozumienia dostępny każdemu jako niezaprzeczone prawo naszego umysłu. Prawem tym jest miernik formy – tak schematyczny w swej strukturze, jak ludzki sposób jego widzenia⁴⁸¹.

Wyprawę w krainę sztuki i zjawisk estetycznych rozpoczyna się od przestrogi. Do świata sztuki nie można wstąpić od tak, przygodnie – jak pisze Machniewicz⁴⁸². Trzeba nauczyć się widzieć, ogarniać dzieła sztuki wyszkolonym i rozumującym spojrzeniem⁴⁸³. Bez doskonałego widzenia nie ma rozumienia, ani prawdziwego odczuwania. Umiejętności tej nie osiąga się rychło, ani łatwo. „W tym celu wędrówkę po bezmiernych dziedzinach sztuki zaczynać należy od zjawisk jak najbardziej prostych i dostępnych, by potem kolejno piąć się ku coraz większym trudnościom”⁴⁸⁴. Wobec tego, ten, kto pragnie zrozumieć dzieła sztuki plastycznej, swoją wędrówkę w krainę sztuki powinien zacząć od malarstwa, a następnie przez rzeźbę zbliżyć się do architektury. Jak to uczynić? –

Niezaprzeczonym i wiernym przewodnikiem będzie oko, tym wymowniejszym im bardziej wyszkoli się w widzeniu, im więcej schwyci na gorącym uczynku zjawisk świetlnych, barwnych, perspektywicznych i im więcej dostrzeże kształtów i brył, im głębszą nabędzie, czy wykształci w sobie pamięć formalną, wzrokową. Tylko oko bystro widzące zawiedzie duszę w krainę sztuki plastycznej.⁴⁸⁵

Konkluzja Machniewicza na temat treści cytowanego powyżej fragmentu jest następująca:

Kto chce świadomie i w pełni rozkoszy estetycznej z nimi obcować [z dziełami sztuki]⁴⁸⁶, kto pragnie zrozumienia tego, co widzi, lub dla kogo niezbędnym się staje ściśle i umiejętnie określenie dzieła widzialnego, ten winien wziąć pod rozwagę wszystkie poruszone kwestie i zagadnienia.⁴⁸⁷

Należy pamiętać o tym, że obcowanie z dziełami sztuki Machniewicz traktuje jako podróż duszy w krainę geniuszu ręki i myśli ludzkiej, gdzie bez odpowiednich narzędzi (przewodnika) łatwo stracić orientację. Wykorzystując wątek wędrówki, a tym samym

⁴⁸⁰ S. Machniewicz, *O sztuce abstrakcyjnej*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 111.

⁴⁸¹ Tamże.

⁴⁸² S. Machniewicz, *Oczy...*, dz. cyt. s. 8.

⁴⁸³ Tamże, s. 8.

⁴⁸⁴ Tamże, s. 10.

⁴⁸⁵ S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, dz. cyt. s. 24.

⁴⁸⁶ Przyp. autora.

⁴⁸⁷ S. Machniewicz, dz. cyt. s. 32.

nadając swoim rozważaniom literacki charakter, Machniewicz nie ogranicza się do prostych metafor w postaci określeń „baśniowa kraina”, „skarbnica piękna” i tym podobnych. Są one oczywiście obecne w narracji dzieła, ale pełnią rolę bardziej dekoracyjną niż konstruktywną. Fundamentalną metaforą, na strukturze której osadza się tu motyw wędrówki, jako podróży ku umiejętnemu widzeniu sztuki, jest jedno z najważniejszych dzieł literackich kultury zachodnioeuropejskiej. Dzieło, które z motywu wędrówki uczyniło symbol pogłębiający świadomość istoty ludzkiej egzystencji – *Boskiej Komedii* Dantego.

Machniewicz dobrze znał dzieło florentyńczyka. W jego wczesnej twórczości, która zapowiadała owocną karierę literaturoznawcy nie brakuje opracowań związanych z utworem Dantego. Warto wspomnieć chociażby rozprawę poświęconą wydaniu *Boskiej Komedii* przez Edwarda Porębowicza⁴⁸⁸, następnie obszerną rozprawę Machniewicza o dantejskich inspiracjach Słowackiego⁴⁸⁹, czy wykazanie w tłumaczeniu *Żywota Benvenuto Celliniego* inspiracji włoskiego złotnika Dantem i jego poematami. Ta ostatnia wymagała poza tym od tłumacza gruntownej pracy intelektualnej na temat historii i kultury Włoch. Co wynika z powyższej argumentacji, autor *Estetyki życia codziennego* znalazł w *Boskiej Komedii* także inspirację dla siebie samego. Dotyczą one przede wszystkim konstrukcji utworu i schematycznego budowania narracji.

Machniewicz stawia bowiem czytelnika przed analogiczną przestrogą do tej, jaką Dante widział u bram piekieł. Wstępując do krainy sztuki bez przygotowania, będziemy, zdaniem lwowianina, błądzić i tułać się z oczami, które będą jedynie wchłaniać widziane obrazy, ale nie spostrzegą ich piękna. Istotne w tym wszystkim wydaje się być porównanie sztuki do tajemniczej krainy, w której panuje mnogość zagadnień estetycznych. W celu uniknięcia zbłądzenia należy wziąć sobie przewodnika. i tak, jak Dantego prowadził Wergiliusz, tak przewodnikiem odbiorcy w krainie sztuki Machniewicz czyni o k o. Stosunek do sztuki jest bowiem w pierwszych chwili postrzeżeniem zmysłowym, które bazuje na pewnych stałych kategoriach konstrukcji i dekoracji. „Tylko oko – pisze autor *Schematów estetycznych* – bystro widzące zawiedzie duszę w krainę sztuki plastycznej”⁴⁹⁰. Sformułowanie to ukazuje nam również jasno, że wędrówka człowieka do

⁴⁸⁸ Zob. S. Machniewicz, *Z powodu dzieła o Dancie prof. dr E. Porębowicza*, „Kurier Poznański” 1908, nr 39.

⁴⁸⁹ S. Machniewicz, *Wpływ Dantego na twórczość Słowackiego w latach 1836–1839. Studium porównawcze*, [w:] *Sprawozdanie C. K. Gimnazjum VII we Lwowie za rok szkolny 1912/13*.

⁴⁹⁰ S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, dz. cyt. s. 24.

krainy sztuki ma wymiar metafizyczny. To przede wszystkim pielgrzymka naszej wyobraźni i wrażliwości. Doskonale wątek ten ukazują się w treści takich artykułów, jak *Oczy, które patrzą, a nie... widzą i Piękno maszyny*.

W pierwszym przypadku mamy z jednej strony do czynienia z rzeszami turystów podróżujących po muzeach i galeriach świata, którzy obojętnie przebiegają obok cudów sztuki. Z drugiej, osobę Stanisława Machniewicza, który widzi to, czego inni nie dostrzegają, gdyż jego wędrówka ma także wymiar duchowy - inicjacyjny⁴⁹¹. Podróżuje tu przede wszystkim jego wyobraźnia i wrażliwość, czego przykład mamy w opisie rum Forum Romanum. Z kolei w drugim z wymienionych artykułów, wyszkolony przewodnik jakim jest oko pozwala spostrzec istotę piękna tych tworców sztuki mechanicznej, które w mniemaniu przeciętnego uczestnika kultury wizualnej nigdy za piękne uchodzić by nie mogły. Tymczasem Machniewicz pisze: „Nie wiadomo, dzięki jakiemu przypadkowi przyzwyczailiśmy się za piękno uważać tylko to, co jest obrazem, rzeźbą lub architekturą, niechętnie rozciągając to pojęcie na jakiegokolwiek inne przedmioty użytkowe”⁴⁹². Poza tym, piękno mechaniczne pozwala człowiekowi na realizację tego, co dla mieszkańców Cesarstwa Rzymskiego przechadzających się po Forum Romanum było jedynie wytworem poetyckiej fantazji.

Porównawcze ujęcie struktury *Boskiej Komedii* z narracją dzieła Machniewicza w ukazuje nam także analogie zachodzącą w trójstopniowej hierarchii narracyjnej, z którą mamy do czynienia w poemacie florenckiego twórcy. Wiedziony przez Wergiliusza Dante przemierza kolejno piekło, czyściec i raj. Obecny tu trójpodział narracji odnajdujemy także w przewodniku lwowskiego estetyka. W jego *Schematach estetycznych* wyraźnie zaznacza, że „kto pragnie zatem rozumieć dzieła sztuk (...) winien zaczynać wędrówkę w krainę sztuki od malarstwa, by następnie poprzez rzeźbę zbliżyć się do architektury”⁴⁹³. Tak więc, jak Dante – odbywa wędrówkę przez kolejne etapy, tak Machnie-

⁴⁹¹ Na temat zagadnienia podróży imaginacji jako inicjacji zob. *Z problemów prozy: powieść inicjacyjna*, pod red. W. Gutowskiego i E. Owczarż; W. Gutowski, *Tadeusza Micińskiego zmagania z prozą*; J. Ławski, *Tadeusz Miciński – krytyk sztuki. Przypadek Anny Zawadzkiej*, [w:] *Czytać Tadeusza Micińskiego. Studia*, pod red. A. Czyż, M. Pliszka, S. Sobieraj, por. T. Linkner, *Zanim skończyło się maskaradą. Ze studiów nad twórczością Tadeusza Micińskiego*, Gdańsk 2003.

⁴⁹² S. Machniewicz, *O dziele sztuki*, dz. cyt. 165.

⁴⁹³ S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, dz., cyt. s. 24; „(...) najmniej przemawia zazwyczaj do ogółu architektura, jako sztuka pozbawiona wszystkich czynników wzruszeniowych, łatwo każdemu dostępną. Jest ona sztuką zbyt dla ogółu zamkniętą w świecie brył i płaszczyzn, zbyt oderwaną od tego wszystkiego, co powszechnie za sztukę uważać się zwykło. Nieco bardziej bywa dla ogółu dostępna rzeźba, jako że przedstawia zwykła coś bardziej konkretnego i łatwiej sprawdzalnego, postać ludzką lub zwierzęcą, tylekrotnie w życiu codziennym widzianą (...). Najbardziej dostępna jest sztuka malarstwa, oddaje ona bowiem

wicz prowadzi swojego czytelnika kolejno przez zagadnienia malarstwa, rzeźby i architektury, których to poznanie stanowi rodzaj kolejnych stopni wtajemniczenia w rozległe meandry zagadnień estetycznych:

Wobec powyższego wędrówka przez krainę sztuki wiedzie od form prostych do bardziej złożonych, od wrażeniowych do czysto abstrakcyjno-przestrzennych stosunków brył, płaszczyzn i linii. Wędrówkę tę, jak staraliśmy się wykazać, autor *Estetyki życia codziennego* wsparł o schemat jednego z najwybitniejszych dzieł literatury światowej. Uczynił to w sposób metaforyczny, budując linearną strukturę narracji na wzór poematu Dantego. Zabieg ten pozwala nam interpretować obecny w *Estetyce życia codziennego* motyw wędrówki jako metaforę, a także celowy zabieg kompozycyjny, determinujący formę całości dzieła z 1934 roku. Prowadzona pod tym kątem lektura uwidacznia stopniowe przechodzenie autora od form prostych (malarskich) do coraz bardziej złożonych i wyabstrahowanych (architektura). Ich odpowiednie spostrzeżenie i rozumowanie umożliwia dobrze wyszkolony przewodnik jakim jest oko, które stanowi punkt, gdzie dusza i ciało łączą się ze sobą⁴⁹⁴.

Osadzenie wędrówki oka w krainę zjawisk estetycznych na trójstopniowym schemacie podróży Dantego przez Piekło, Czyściec i Raj, ma swój jasno określony cel. Jest nim wiedza, oświecone widzenie wspomnianych form sztuki, które, doskonałość swoją ukazują w architekturze. Sztuki, która, jak zauważał Machniewicz w *Schematach estetycznych* pozbawiona czynników wzruszeniowych (łatwo każdemu dostępnych), zbyt oderwaną od tego, co powszechnie za sztukę zwykło się uważać. Dlaczego akurat architektura? Bo w niej zdaniem Machniewicza najdobitniej przejawia się duch danej epoki oraz najdrobniejsze formy i przejawy życia⁴⁹⁵. Poza tym, jak wskazuje lwowianin, o kulturze danego środowiska wyrabia się sądy przede wszystkim na podstawie jej zewnętrznego wyglądu. Architektura tworzy więc podstawy do rozważań o kulturze estetycznej⁴⁹⁶.

całą widzialność w barwie i blasku na takiej zasadzie, na jakiej dostrzega ją oko ludzkie”, zob. tegoż, dz. cyt.

⁴⁹⁴ Sformułowanie to pochodzi z motta, jakim Stanisław Machniewicz opatrzył artykuł *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, a którego autorem jest niemiecki dramaturg i poeta Friedrich Hebbel; por. S. Machniewicz, dz. cyt. s. 1. Na temat osoby i twórczości F. Hebbela zob. K. Irzykowski, *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*, Kraków 1907; K. Irzykowski, *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*. – *Lemiesz i szpada przed sądem publicznym. Prolegomena do charakterologii*, [w:] tegoż, *Pisma zebrane*, wstęp Andrzeja Lama, oprac. Zofia Górzyna, Kraków 2008; L. Wiśniewska, *Karol Irzykowski jako krytyk światopoglądu Hebbela*, „Człowiek i Światopogląd” 1977, nr 10; K. Sadkowska, *Irzykowski i inni. Twórczość Fryderyka Hebbela w Polsce 1890-1939*, Kraków 2008.

⁴⁹⁵ S. Machniewicz, *Styl współczesności*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 168.

⁴⁹⁶ S. Machniewicz, *Piękno ulicy wielkiego miasta*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 185.

Istnieje jeszcze jeden zasadniczy powód, dla którego umiejętne widzenie architektury miałyby być utożsamione z Dantejskim Rajem. Jest nim przede wszystkim pragmatyczny wymiar wędrówki oka po krainie sztuki. Podróży od form złożonych do prostych konstrukcji funkcjonalnych. Konstrukcjami takimi są współczesne Machniewiczowi przejawy architektury nowoczesnej – piękna czystych konstrukcji z naciskiem na formę użytkową. Forma taka wyraża nowie piękno, które dla społeczności, w jakiej żył Dante, było jedynie marzeniem. Dla współczesnych autorowi *Estetyki życia codziennego* staje się ona codziennością⁴⁹⁷.

Mimo widocznych analogii do struktury *Boskiej Komedii*, kontekst kulturowy obu dzieł wyraźnie determinuje treść obecnego w nich motywu wędrówki. Dante i jemu współcześni to ludzie katedr, klasztorów i mistycznej woni kadzideł. Machniewicz jest człowiekiem wielkich hoteli, dworców kolejowych, olbrzymich arterii, kolosalnych portów, hal targowych, lotnisk, szerokich ulic i rozświetlonych galerii – elementów tworzących nowy raj jakim jest współczesne miasto. Ono, jak pisał Tadeusz Peiper, nie tylko realizuje ludzkie potrzeby, ale je generuje i zaspokaja⁴⁹⁸.

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden, istotny dla motywu wędrówki aspekt. Jak wspominaliśmy powyżej, dzieło lwowskiego estetyka posiada pragmatyczny charakter, który syntetyzuje wspomniane na początku, dwie figury interpretacyjne toposu wędrówki: pozytywistyczną i młodopolską. W myśl ostatniej z wymienionych, przemierzając krainę zjawisk estetycznych (świat sztuki wysokiej i codziennej; utilitarnej – innymi słowy rzeczywistość w kontekście estetycznym), oko wędrować musi ku jasno określone celowi. Jest nim umiejętne widzenie. Nie jest to droga łatwa. W związku z tym niejednokrotnie oko może zbłądzić. Mając jednak w świadomości ów cel, uniknie bezsensownej tułaczki i haptycznego spostrzegania form bez dostrzegania ich sensu istotnego. Będzie ewoluowało w myśl przyświecającej jego wędrowce idei.

Figury: pozytywistyczna i młodopolska ulegają więc tu scaleniu. Umiejętnie prowadzone przez zjawiska estetyczne oko będzie w pragmatyczny sposób poszerzać swoją wrażliwość, proporcjonalnie do zmian czucia, myślenia i rozumienia percypowanej rzeczywistości (i powstającej na jej tle sztuce). Ostatni szczebel tej swoistej ewolucji, którą

⁴⁹⁷ Na temat doświadczeń codzienności w XX wieku zob. *Podwójny bankrut z ciebie, materialny i moralny: smutne oblicze codzienności w literaturze XIX i XX wieku*, pod red. T. Linknera, K. Eremus, E. Kamoli, Gdańsk 2016.

⁴⁹⁸ T. Peiper, *Miasto. Masa. Maszyna*, „Zwrotnica” 1922, Lipiec.

w *Estetyce życia codziennego* przedstawił Machniewicz, ukazuje uczestnika kultury estetycznej, który już nie wędruje, nie oddaje się refleksji wobec spostrzeżonych tajemnic sztuki. Nie ma też mowy o tułaczce. Współczesny „człowiek estetyczny” – wizualny, lub, jak określa go Machniewicz – widzialny⁴⁹⁹, spaceruje⁵⁰⁰. Przechadza się ulicami współczesnego miasta, konstrukcji na wskroś artystycznej, gdzie podziwia zjawiska, o jakich ludzie dawni nie przypuszczali w ogóle, że mogłyby istnieć. Spaceruje więc i podziwia harmonie, której wyraz stanowią osady z dymu i żelaza.

2.6.1.2.2. Środki stylistyczne

Jak pokazują nasze dotychczasowe rozważania, heteronomiczna lokalizacja dzieła Stanisława Machniewicza w dyskursie historii literatury polskiej znacząco wpływa na analizę jego dzieła pod kątem stylistyki tekstu. Poetykę *Estetyki życia codziennego* tworzą wzajemnie warunkujące się i nie pozostające wobec siebie bez wpływu dyskursy. Dotychczasowe rozważania nad stylem tekstu sprowadzały się wobec tego do lokalizacji poszczególnych cech tych dyskursów w treści dzieła lwowianina. W niniejszym podrozdziale skupimy się z kolei na wyróżnieniu środków stylistycznych, które wydają się być charakterystycznymi dla pisarstwa Machniewicza a nie wynikają bezpośrednio z nurtu pozytywistycznego czy też młodopolskiego. Wśród nich warto zwrócić uwagę między innymi na: aforyzmy, aluzja literackie i hiperbole.

Aforyzmy w *Estetyce życia codziennego* występują przede wszystkim w postaci poprzedzającego właściwy tekst motta i jako takie pełnią – w stosunku do niego – dwójką funkcję. Po pierwsze, spełniają walor czysto inkrustacyjny; zdobniczy. Dzieło Machniewicza składa się głównie z tekstów publicystycznych drukowanych uprzednio w prasie specjalistycznej, gdzie niektóre z nich pozbawione były przewodzącego rozważaniom motta. Z kolei w *opus magnum* nie tylko wszystkie z zamieszczonych artykułów poprzedzone zostały pewną sentencją, ale w wielu przypadkach pochodzą one z *Dziennika*⁵⁰¹ dramaturga Fryderyka Chrystiana Hebbła, na który autor powołuje się także bezpośrednio

⁴⁹⁹ Zob. S. Machniewicz, *Człowiek widzialny*, [w:] tegoż, dz. cyt.

⁵⁰⁰ Na temat motywu spacerowicza – flautera zob. Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, [w:] tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przekład J. Guze, Gdańsk 2000; M. Dzionek, w *stronę antropologii przesłoni. Flaneur – szkic do portretu*, Katowice 2004; W. Benjamin, *Powrót flâneura*, tłum. A. Kopacki, [w:] „Literatura na Świecie” 2001, nr 8-9.

⁵⁰¹ F. C. Hebbel, *Dziennik*, tłum. Karol Irzykowski, Lwów 1911; na temat Hebbła zob. także, K. Biliński, *Próba oceny biblijnych dramatów Fryderyka Hebbła*, [w:] *Śladami romantyków. Profesorowi Zbigniewowi Sudolskiemu w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*, pod red. E. Kasperski, O. Krysowski, Warszawa 2010.

w narracji książki⁵⁰². Poza tym *Estetyka życia codziennego* opatrzona została maksymą zaczerpniętą z Hebbła właśnie: „Człowiek musi się stracić by być zrozumiałym dla drugich, aby się stać jasnym dla siebie”⁵⁰³. W tym miejscu dotykamy kolejnej, ze wspomnianych funkcji, jaką pełnią aforyzmy w dziele Machniewicza, a która wyraża się w istocie tego środka stylistycznego. Chodzi rzecz jasna o wyrażenie uniwersalnej, filozoficznej i moralnej prawdy w lapidarnej formie językowej. Tak też funkcjonują wszelkie stosowane przez autora *Estetyki*... aforyzmy.

Zwróćmy w tej kwestii uwagę na trzy pierwsze teksty książki Stanisława Machniewicza: *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, *Schematy estetyczne* i *O dziele sztuki*. Każdy z nich został opatrzony następującym mottem z *Dziennika* Hebbła: „oko jest punktem, w którym dusza i ciało zlewają się ze sobą”⁵⁰⁴, „Każde dzieło sztuki musi być bezgraniczne pod względem treści i ograniczone pod względem formy”⁵⁰⁵ oraz „Sztuka ma chwytać i przedstawiać życie we wszystkich różnorodnych postaciach. Temu zadaniu nie podoła artysta przez kopiowanie, czyli uroczyste pochowanie życia w grobowcu. Chcemy widzieć punkt, z którego życie wychodzi, i punkt, w którym się rozplywa jako fala jedna w morzu ogólnego oddziaływania. Że to oddziaływanie może być podwójne i zwracać się zarówno do wewnątrz, jak na zewnątrz, to się samo przez się rozumie”⁵⁰⁶. Analizując treść wspomnianych artykułów pod względem inkrustującego je motta, zauważymy, że Machniewicza posługuje się aforyzmami w bardzo przemyślany sposób.

W pierwszym z tekstów głównym problemem jest uczuciowa obojętność odbiorców na spostrzegane przejawy twórców sztuki. w treści artykułu, w różnorodnych konfiguracjach i synonimicznych ujęciach powtarzać się będzie tytułowe sformułowanie „patrzą, a nie widzą”: Gloryfikacja oka, jako elementu konstytuującego przedmiot sztuki zostaje tam lapidarnie wyrażona w poprzedzającym tekst motcie z Hebbła: „oko jest punktem, w którym dusza i ciało zlewają się ze sobą”. Wzrok, widzenie – to fundamentalne kategorie dla funkcjonowania systemu estetyki Machniewicza⁵⁰⁷. Inkrustacja rozważań

⁵⁰² w *Oczach, które patrzą, a nie... widzą*, czytamy: „Trafnie bowiem powiada raz Hebbel, iż człowiek przeciętny łatwiej, o wiele łatwiej, znajduje właściwy stosunek do natury niż do sztuki”, zob. tego, dz. cyt. s. 4.

⁵⁰³ F. C. Hebbel, *Dziennik*, dz. cyt. s. 103.

⁵⁰⁴ Tamże, s. 91; por. S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, dz. cyt., s. 1; w zapisie Machniewicza następuje pewna zmiana względem oryginału. Hebbel pisze „mieszają się ze sobą” – u Machniewicza mamy „łączą”.

⁵⁰⁵ F. C. Hebbel, *Dziennik*, dz. cyt. s. 59.

⁵⁰⁶ Tamże, s. 9.

⁵⁰⁷ Na temat wzroku, percepcji i umiejętnego postrzegania pod kątem estetycznym zob. W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Łódź 2016; G. Bohem, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. D. Kołacka, przeł. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Kraków 2014; M. Poprzęcka, *Inne obrazy: oko, widzenie, sztuka*:

tak trafnie dobraną myślą, w której zwraca się uwagę na emocje i umysłowość, jako elementy konstytuujące przedmiot przeżycia estetycznego stanowi jednocześnie determinantę pozostałych dwóch artykułów i towarzyszących im aforyzmów.

W *Schematach estetycznych* mowa o syntetycznym ujęciu pewnej materii, którą artysta czyni dziełem sztuki poprzez nadanie jej odpowiedniej, konkretnej formy i wypełnieniu jej treścią. Zwróćmy uwagę na to, że w poprzednim aforyzmie, uwaga koncentrowała się na podmiocie doświadczającym sztuki. Obecnie mamy do czynienia z przedmiotem doświadczenia to konstytuującym. Poza tym, w artykule *Schematy estetyczne* odnajdziemy te elementy, o których obecność w doświadczaniu sztuki uprasza się Machniewicza w *Oczach, które patrzą, a nie... widzą*. Chodzi o umiejętne widzenie; własność umysłu pozwalającą na rozróżnienie elementów konstruktywnych i dekoratywnych dzieła sztuki. Ów syntetyczne ujęcie treści dwu, z pozoru różniących się tematyką artykułów ukazuje nam, jak przemyślana jest treść i forma dzieła z 1934 roku. Sposób prowadzenia narracji *Estetyki życia codziennego* tworzy zwarty i logiczny system.

Do tej pory mowa była o podmiocie doświadczającym sztuki (*Oczy, które patrzą, a nie... widzą*) i umiejętnym jego spostrzeganiu oraz konstytuowaniu w umyśle (*Schematy estetyczne*). Trzeci „rozdział” *Estetyki...* poświęcony zaś został problemowi dzieła sztuki. w cytowanej powyżej sentencji dowiadujemy się, że zadaniem sztuki jest przedstawiać życie (rzeczywistość); sztuka ma być punktem z którego życie wypływa i w którym się spaja. w tekście tym odnajdziemy definicję sztuki, która stanowi syntetyczną konkluzję treści i zagadnień rozpatrywanych przez Machniewicza w dwóch pierwszych artykułach: „Dzieło sztuki było, jest i będzie artystyczną formą widzialności, zadawalającą w pierwszym rzędzie zmysł spostrzegania, jak długo człowiek nie zmieni się w istocie swojego czucia, myślenia i rozumienia”⁵⁰⁸. Definicja ta gloryfikuje oko; zmysł spostrzegania – schematycznego widzenia formalnego, o których Machniewicz pisze w poprzednich tekstach. Poza tym, sztuka opiera się na czuciu, myśleniu i rozumieniu otaczającej człowieka rzeczywistości, a tę – w przekonaniu lwowianina – tworzy codzienny cud życia i wyrażająca go ikonosfera.

Warto zwrócić w tym miejscu uwagę na jeszcze jeden, bardzo ważny aspekt w kontekście omawiania stosowanych w narracji *Estetyki...* aforyzmów. Artykuły: *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, *Schematy estetyczne* oraz *O dziele sztuki*, stanowią swoisty

od Albertiego do Duchampa, Warszawa 2008; T. Frimmel, *Wzrok a sztuka. Studium z dziedziny filozofii sztuki*, A. Lichtwark, *O kształceniu poczucia barwy*, [w:] *Podstawy kultury estetycznej*, Lwów 1907.

⁵⁰⁸ S. Machniewicz, *O dziele sztuki*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 53 – 54.

tercet wykładni idei dzieła Machniewicza. Kolejne artykuły, utrzymane będą już w narracji typowej dla historii sztuki, a także inkrustowane aforyzmami pochodzącymi ze znamienitych dzieł badaczy, artystów i poetów. Pozostałe rozdziały *Estetyki...*, w których Machniewicz skupia się na deskrypcji piękna współczesności (które w poprzednich rozdziałach określiliśmy mianem reportaży z wizualnych aspektów nowoczesności) cechuje spójność tematyczna, związana z konkretnym problemem i jego poszczególnymi aspektami, na przykład deskrypcja piękna współczesności poprzez jego swoistą ikonografię w postaci maszyny, nowoczesnego miasta oraz towarzyszącym im cech dynamiki, efemeryczności, zmienności. Są to cechy i zagadnienia instrumentalne. Z kolei treść trzech pierwszych rozdziałów *opus magnum* zawiera treści fundamentalne dla zrozumienia idei projektu Machniewicza. Artykuły te stanowią więc rodzaj *credo Estetyki życia codziennego*.

Drugim z diapazonu środków stylistycznych, jakie stosuje Machniewicz animalizacja. Jako figura retoryczna dominuje ona w *Estetyce życia codziennego* w rozdziałach poświęconych deskrypcji piękna nowoczesności. Szczególnie ujawnia się w momencie opisywania przejawów tegoż piękna w twórcach mechanicznych. W artykule poświęconym temu zagadnieniu autor przedstawia je w sposób następujący: „maszyna posiada ten sam rodzaj piękna i celowości, co roślina, kwiat, drzewo, kryształ, ptak, owad, ryba, człowiek (...)”⁵⁰⁹, „Aeroplany zatem przypominają zwinne i wytrwałe w locie owady błonkoskrzydłe, łodzie podwodne (...) przypominają budowę pstrągów lub rekinów, automobile – gibkie jaszczurki”⁵¹⁰. Obecna w powyższych przykładach animalizacja ma, co prawda bardziej porównawczy, niż metaforyczny, charakter. Jednakże w treści artykułu *Piękno maszyny* odnajdziemy bardziej bezpośrednie nawiązania do organizmów żywych: „Oto pociąg pospieszny w biegu (...). Oślepiające reflektory na przodzie i rozświecone oka wagonów czy nie przywodzą na pamięć jakiegoś potwornego węża z bajki, połyskującego fosforycznym blaskiem łusek?”⁵¹¹, „Albo spójrzmy na zrywający się do lotu aeroplan. Śmigła warcząc podrywa koła do biegu po ziemi lotniska, potężny ptak coraz szybciej toczy się w przestrzeń (...) Przed chwilą stał przed nami na ziemi potężny ptak aluminiowy”⁵¹².

⁵⁰⁹ S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 170.

⁵¹⁰ Tamże, s. 172.

⁵¹¹ Tamże.

⁵¹² Tamże, s. 173.

Na podstawie zaprezentowanych przykładów kategorii animalizacji, jesteśmy w stanie poczynić wstępną konkluzję. Jako figura retoryczna funkcjonuje ona w treści dzieła lwowianina na dwa sposoby. Pierwszy z nich uwidacznia się w momencie, gdy autor wspomina o tym, że piękno maszyny jest analogiczne do piękna przyrody – „maszyna posiada ten sam rodzaj piękna, co roślina, kwiat, drzewo, człowiek” i tak dalej. Zastosowane tu porównanie i towarzyszący powyższej wypowiedzi kontekst (jakim jest próba określenia istoty maszyny jako tworu artystycznego; tworu sztuki), w pierwszej chwili kierują naszą interpretację w stronę dyskursu historii sztuki. W tym rozumieniu zastosowanie przez Machniewicza figury retorycznej w postaci animalizacji służy legitymizacji twórców mechanicznych jako sztuki. Autor wykorzystuje przy tym fundamentalny dla historii i teorii sztuki motyw analogii zachodzącej pomiędzy dziełem sztuki a naturą. Czyni to w bardzo intrygujący sposób, wykorzystując retorykę naukową – porównując strukturę, formę i tym podobne elementy dzieła sztuki do poszczególnych wytworów przyrody – wyrażając ją w języku literackim. w swojej deskrypcji piękna maszyny apeluje bardziej do naszej wyobraźni niż rzetelnej wiedzy z pogranicza historii i teorii sztuki. W tym miejscu unaocznia się druga z możliwych interpretacji obecności omawianego tu środka stylistycznego w dziele Machniewicza – *stricte* literaturoznawcza. W tym też kontekście uwidacznia się polifoniczność *Estetyki życia codziennego* pod względem stylistycznym jako dzieła popularnonaukowego, którego stylistyka tekstu zawiera w sobie liczne zabiegi estetyczne, typowe dla literatury pięknej (dzieła artystycznego), czego przykładem może być sposób posługiwania się kategorią animalizacji.

Konkludując, warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden wariant funkcjonowania w tekście omawianej kategorii. Jest nim ruch, pojęty jako cecha organizmów żywych, czyli twórców natury. W *Pięknie maszyny* czytamy: „Każda maszyna okazuje pełnię swojego piękna w ruchu, w czym przypomina również żywe twory przyrody. Kiedy człowiek jest piękniejszy, martwy, w spoczynku, czy w ruchu?”⁵¹³ – zdaje się pytać retorycznie. Ruch, jako swoista cecha organizmów żywych staje się tutaj kolejną z kategorii legitymizujących twór mechaniczny (którego piękno uwidacznia się w dynamice i ruchu) jako dzieło sztuki. Poza tym, czynienie podobnych, jak te Machniewiczowskie, analogii pomiędzy dziełami sztuki a twórcami natury prowadzą do znacznego poszerzenia zakresu interpretacji zjawisk w kategorii animalizacji. Pozwalają na doszukiwanie się w treści poszczególnych tekstów *Estetyki...* przejawów nadawania przedmiotom nieożywionym

⁵¹³ Tamże.

cech istot żywych. Wobec tego, mając na uwadze stylistyczne aspekty tekstu Stanisława Machniewicza, możemy mówić nie tyle o animalizacji, co animizacji zjawisk świata sztuki

Przejdźmy teraz do ostatniego z wymienionych na wstępie środków stylistycznych – hiperboli. Sposób funkcjonowania tej kategorii przybliży nam uwaga, jaką w *Projekcie przypomnienia estetyki życia codziennego Stanisława Machniewicza* uczynił Sław Krzemień-Ojak. Zauważa on, że program książki z 1934 roku, wsparty na postulatach zamieszczonych przez w artykule *Sztuka a szkoła* jest „mało dojrzały (...), chwilami naiwny (...), ale ambitny, szeroki i perspektywiczny”⁵¹⁴. Określenie systemu estetycznego Machniewicza w taki sposób prowadzi do rozważania jego treści w kategoriach idealizacji. Innymi słowy, program przywrócenia odbiorcom umiejętności właściwego widzenia i postrzegania sztuki jest idealistyczny. Istotnym jednak dla omawianej tu kategorii stylistycznej jest to, w jaki sposób te utopijne założenia Machniewicza zostały w jego dziele przedstawione i tu – zdaje się – dotykamy sedna sprawy.

Program wspiera się na idealizacji zatraconego, zdaniem autora związku pomiędzy sztuką, człowiekiem i życiem. Związku, którego funkcjonowanie zostało przedstawione przy użyciu środka stylistycznego jakim jest hiperbola. W wielu miejscach *Estetyki życia codziennego* możemy wskazać przykłady takiego postępowania:

Nic dziwnego, że w takiej atmosferze zrozumienia i zachwytu lub słusznej niekiedy przygany krzewiła się sztuka, żyjąc pełnym, niefałszowanym życiem w twórcach i widzach. Wszyscy mieli oczy, które nie tylko patrzyły, ale zarazem widziały, co widzieć należało. Przez widzące oczy sztuka trafiała do serc i umysłów, stając się codzienną strawą, potrzebną wszystkim, bez względu na urodzenie, czy stopień wykształcenia lub zamożności.

A jakżeż jest dzisiaj?

Trochę inaczej, by nie powiedzieć nieporównanie gorzej.

(...)

Zrozumienie sztuki dawnej to tylko pomost do pełnego rozumienia wszystkich przejawów i dziedzin piękna współczesności. Jedno bez drugiego nie istnieje.⁵¹⁵

Wyakcentowaną tu poprzez wyolbrzymienie idealizacją minionych epok spotykamy się także w innym miejscu książki:

⁵¹⁴ S. Krzemień-Ojak, *Projekt przypomnienia estetyki życia codziennego Stanisława Machniewicza*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, pod red. K. Wilkoszewska, wstęp i oprac. S. Krzemień-Ojak, Kraków 2012, s. XIII.

⁵¹⁵ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, dz. cyt. s. 5 – 6.

Sztuka bowiem, o ile ma być tworem, zdolnym do samoistnego życia, musi wynikać z istotnych potrzeb, pragnień, winna być szczerym przejawem życia, a nie jakimś naśladowczym pędem.

Tak a nie inaczej bywało zawsze dotychczas we wszystkich epokach i stadiach rozwoju ludzkości, które swój stosunek do życia i jego potrzeb wypowiadały w sposób jasny, konsekwentny, zamykając swoje odrębności i upodobania formalne, czyli cały swój dorobek artystyczny w to, co dzisiaj zwiemy stylami.⁵¹⁶

Machniewicz przedstawia obraz sztuki dawnej w bardzo wyrazistych epitetach. Czyni z niej i towarzyszącej jej epoce świetności fundament funkcjonowania sztuki współczesnej. Wydaje się to niezwykle przemyślanym zabiegiem estetycznym, służącym uzmysłowieniu odbiorcy zbieżnych możliwości, jakimi dysponuje współczesność do wskrzeszenia dawnego ducha związku sztuki z życiem. Poprzez hiperboliczne przedstawienie sztuki mienionych epok, autor *Estetyki życia codziennego* nawołuje do swoistego renesansu współczesności wyrażającego się jedności sztuk wizualnych – globalnej ikonosferze.

Z przedstawionym powyżej sposobem istnienia hiperbol w dziele lwowskiego estetyka, wiąże się bezpośrednio drugi aspekt jej rozpatrywania – obecności *stricte* w narracji. w tym kontekście obecność hiperboli przejawiać się będzie w sposobie deskrypcji przez Machniewicza elementów sztuki dawnej oraz wyznaczników piękna współczesności. Dominującym elementem przesadni jako środka stylistycznego będą tu konkretne cechy przedmiotów i zjawisk sztuki, a także ludzka na te przedmioty reakcja. Hiperbolizacja dotyczyć więc będzie kwestii ilościowych, rozmiaru, stosunku emocjonalnego, znaczeń. Wszystkie te cechy służyć będą spotęgowaniu wrażenia i ekspresji. i tak, opisując miasta, które odwiedzał podczas swoich podróży pisze o ich „wyśnionym z baśni” pięknie i „cudowności”. Z kolei muzealne przestrzenie i znajdującą się w nich sztukę określa mianem „objawienia geniuszu i myśli ludzkiej”. Opisując piękno współczesności także zwraca uwagę na myśl, która ogarnia i przenika wszystkie przejawy życia. Myśl, która dała człowiekowi skrzydła „lepsze niż Ikarowe”. Nowoczesna technika obecna w *Pięknie ulicy wielkiego miasta*, działa zdaniem autora cuda; czaruje baśniowe formy rodem z urojeń narkotycznych.

Starając się w tym miejscu o konstruktywną konkluzję stosowania przez Machniewicza figury przesadni i wyolbrzymienia, należałoby rzec, że przedstawiona w *Este-*

⁵¹⁶ S. Machniewicz, *Sztuka i życie*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 145.

tyce życia codziennego rzeczywistość ulega powszechnej hiperbolizacji. Ta z kolei wynika z nieznanych dotychczas minionym epokom możliwości życia. Determinujące istnienie dzieła sztuki kategorie czucia, myślenia i rozumienia uległy spotęgowaniu, wyolbrzymieniu. Można by w tym miejscu retorycznie zapytać, w jaki sposób, jeśli nie poprzez przesadnię (hiperbolę) opisać realizujące się przed oczami uczestnika kultury estetycznej XX wieku marzenia, które dawniej były jedynie treścią poematów i baśni.

Powyższa refleksja, w której skupiliśmy się na charakterystycznych cechach stylu pisarstwa Machniewicza, sprowadza się do następującej konkluzji. *Estetyka życia codziennego* to synkretyczne pod względem stylu i struktury kompozycyjnej dzieło. W obecnej w nim polifonii środków stylistycznych jesteśmy w stanie doszukiwać się nie tylko tych, które stanowią kontynuację instrumentarium minionych epok, ale także tych własnych, oryginalnych, a stanowiących wyznaczniki jego literackości.

2.6.1.3. Stylistyczno-retoryczne instrumentarium lat 1918 – 1939

Poszukując syntetycznej formuły, w treści której bylibyśmy w stanie zawrzeć hybrydyczną lokalizację twórczości Stanisława Machniewicza w historii literatury polskiej oraz oddać istotę polifonii stylistycznej jego tekstu, najbardziej adekwatnym wydaje się stwierdzenie: wszystko to, co do sposobu jego conceptualizacji sztuki, poprzez scenyzm, wniósł pozytywizm, i co poprzez stylistyczną różnorodność semantyzacji tej myśli ukształtowała poetyka młodopolska, temu dwudziestolecie nadało stylistyczno-retoryczną formę. Pod względem gatunkowym stanowi ją krytyka artystyczna i eseistyka. Językowo z kolei kształtuje ją uwidaczniająca się w metakrytycznych wypowiedziach z okresu międzywojnia próba odcięcia się od młodopolskiej poprzedniczki. Prowadzona w tym kierunku aktywność sprowadzała się do rezygnacji z górnolotnego stylu (liryki); poszukiwań bardziej adekwatnego – niejednokrotnie perswazyjnego – języka, nastawiającego się na dialog z odbiorcą i możliwość sterowania jego wrażeniami; rezygnacji z literackiego języka na rzecz mowy potocznej, wzmocnienie funkcji poznawczo-oceniającej tekstu i rezygnację z młodopolskiej empatii i ekspresji na rzecz ironii, sarkazmu i szyderstwa⁵¹⁷.

⁵¹⁷ D. Wasilewska, *Stylistyczno-retoryczne strategie dialogu z odbiorcą w krytyce artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *Dzieje krytyki artystycznej i myśli o sztuce*, pod red. M. Geron, J. Malinowski, Warszawa 2009, s. 333 – 335; por. teźże, *Polifoniczność języka krytycznego międzywojnia, Stylistyczno-retoryczne strategie dialogu z odbiorcą*, [w:] teźże, *Przełom czy kontynuacja...*, dz. cyt.

Warto w tym miejscu przypomnieć sobie treść naszych poprzednich rozważań ukierunkowaną w stronę ukazania obecnych w tekstach Stanisława Machniewicza młodopolskich nawyków stylistycznych. Uświadamiają nam one, jak silne były to wpływy, szczególnie pod względem górnolotnego stylu, ekspresji i wyraźnie literackiego charakteru wywodu. Jednakże już w momencie ich wcześniejszej charakterystyki sygnalizowaliśmy pewne akcenty dwudziestolecia, jak chociażby arbitrażowy stosunek do opisywanych problemów czy uwidaczniający się formalizm. Chcąc wskazać w palecie środków stylistycznych wypracowanych przez dwudziestolecie te, których obecność w narracji *Estetyki...* jest wyraźnie widoczna, należy mieć na uwadze, iż dyskurs ten charakteryzuje wspomniana polifoniczność stylistyczna objawiająca się w próbie przełamania, z jednoczesną kontynuacją tego, co minione. Wspominaliśmy wcześniej o tym, że stylistyczny synkretyzm dwudziestolecia charakteryzował się różnorodnością stosowanych stylów odbioru nawet na przestrzeni jednego tekstu. Z tego względu skoncentrujemy nasze rozważania na obszernym fragmencie artykułu *O sztuce abstrakcyjnej* w celu wykazania zarówno polifoniczności dwudziestolecia, jak i typowych dla tego dyskursu środków stylistycznych:

Stańmy na Forum Romanum w Rzymie

Dookoła ruiny szczerzą swe nagie mury. Tu i ówdzie zarysuje się resztką sklepienia ze zwisającymi pnączami róż barwnych lub ociążałymi splotami powoju. Niewiele ponad poziom starożytnych uliczek, wyłożonych zmurszałymi blokami kamiennymi, rysują się plany potężnych gmachów. Ścięte w bazach kolumny, kilkoma płaskimi stopniami, z popękanych, białych ongiś marmurów, nieznacznie wznoszą się ponad poziom traw i burzanów barwnych, pieniających się obficie wśród kamienistego podłoża. Nad poszarpanymi zwaliskami góruje grupa trzech śmigłych kolumn korynckich, uwieńczonych bujnymi kapitelami. To resztki świątyni Wespazjana. Nieopodal widnieje osiem poczerniałych kolumn, lekkich i smukłych, spiętych jeszcze rzeźbionym i bogato profilowanym architrawem, smętne wspomnienie wspaniałej świątyni Saturna. Z jednej strony w tle znaczą się gigantyczne w swej śmiałej rozpiętości sklepienia starodawnej bazyliki Konstantyna, a po przeciwległej stronie, różami i glicyniami usiane, zielone wzgórze monarszego Pałacy. Cisza i smętek wlecze się wśród ruin tam, gdzie przed wiekami krzewiło się bujne, dumne i wspaniałe życie światowładnej Romy. Ożywiona dalekimi wspomnieniami myśl wskrzesza z ruin ich dawną świetność, przepych i wspaniałość. Na zwaliskach wyrastają dumne, marmurowe świątynie, na ofiarnych trójnogach płoną kadzidła, a wśród snujących się dymów uwijają się, w białe togi odziane, postaci Kwiryków. Ruch, gwar i życie. Ruiny wróciły do dawnego, przebrzmiałego życia, które z resztek budowli i połamanych kolumn wyczarowała fantazja cudotwórcza.

Po tym przepełnionym patosem i nostalgią opisie ruin czytamy dalej:

Między naszą wyobraźnią a tymi dziełami, choćby najbardziej uszkodzonymi, istnieje każdemu dostępny czynnik porozumienia, miernik formy i wszystkich z niej wynikających wartości kompozycyjnych, oczywisty współczynnik sprawdzalności. A teraz przejdźmy do naszej

pięknej i bujnej współczesności i przystańmy przed obrazem, zatytułowanym „Introspection aerosmique”, dziełem Prampoliniego, włoskiego futurysty. Cóż on przedstawia?

Mniej więcej na środku prostokątnej płaszczyzny obrazu umieścił artysta kształt gruszkowaty, wyprowadzony konturowo jakby z metalu, zaznaczonego i podkreślonego silnym cieniem perspektywicznym. Pod gruszkowatym utworem widnieje konturowy zarys jakiegoś jakby łądu, po brzegach utrzymany w tonie zasadniczego tła. Resztę zarysu łądu wypełnia jajowato zakreślona plama jasna, która jednakowoż w miarę zbliżania się do dolnej części gruszkowatego konturu górnego gęstnieje, przechodząc prawie nagle w energiczny cień. Cień ten jest wywołany rzutem kuli, która mieści się po lewej stronie osi kompozycji, nieco niżej od osi poziomej. Światło niewiadomego źródła oświetla lewą stronę kuli, skutkiem czego prawa jej strona pogrąża się w mroku. Cień na kuli uwypukla jej trójwymiarowy charakter. Na przekątnej obrazu biegnie, perspektywicznie podkreślona, ciemna linia trójwymiarowo traktowana, z czarnym cieniem po stronie prawej, lekko szafirowana od strony lewej, z której pada światło. Z kuli wystrzela pałkowaty utwór, oświetlony przeciwnie niż cała kompozycja, a więc od strony prawej (...) z centralnego utworu gruszkowatego wybiega po przekątnej ku stronie prawej jakaś plastyczna forma liściasta, rozkładem drobnych świateł i cieni przypominająca górę, widzianą z ukosa (...).

Tak wygląda dokładny opis kompozycji, zatytułowanej: „Introspekcja aerokosmiczna”. Niewątpliwie wola i fantazja artysty postawiła sobie za cel znalezienie plastycznego wyrazu dla igraszki słownej, zawartej w podpisie obrazu. Cóż bowiem znaczyć może introspekcja aerokosmiczna? Czy jest to, a raczej czy ma to być wejrzenie w istotę jakiejś tajemniczej siły aerokosmicznej, czy może spojrzenie, rzucone z jakiejś międzyplanetarnej przestrzeni na odległe ciało niebieskie, wirujące nad ziemią, a dla statycznego wrażenia nabite na poprzeczną belkę? Nie wiadomo!

Tym, na co w pierwszej chwili należy zwrócić uwagę, porównując ze sobą przedstawione powyżej opisy, jest język. Deskrypcja ruin to niezwykle zintensyfikowany obraz, w którym podmiot krytyczny sytuuje siebie w roli uczestniczącego obserwatora i nie kryje emocjonalnego zaangażowania w opisywaną sytuację. Wyraźnie wyakcentowana literackość opisu zostaje dodatkowo spotęgowana przez kategorię empatii. Natomiast w przypadku opisu malarstwa futurystycznego mamy do czynienia z oszczędną, pozbawioną jakiegokolwiek poetyzacji leksyką. Wszelkie zabiegi stylistyczne w postaci emocjonalizmu i empatii zostały zdeprecjonowane i sprowadzone do czysto analitycznego przedstawienia. Jest to wynikiem rezygnacji z górnolotnego, lirycznego stylu związanych jednocześnie z poszukiwaniami nowych narzędzi interpretacyjnych; bardziej adekwatnego do zaistniałych zmian języka. Narzędziem takim był formalizm zakładający triumf logiki nad intuicją a pojęć nad wyobrażeniami. Jednakże mimo widocznego w opisie obrazu Prampoliniego⁵¹⁸ ustąpienia młodopolskiej poetyzacji i tym podobnych, suchy, analityczny język nie jest w stanie przekazać tego, co abstrakcyjny obraz futurysty przedstawia. Jest to z jednej strony objaw bezradności dyskursu krytycznego wobec nowych

⁵¹⁸ Enrico Prampolini (1894 – 1956) – włoski malarz, rzeźbiarz i scenograf. Od 1912 roku członek ruchu futurystycznego, a od 1916 dadaistycznego.

kierunków w plastyce. Z drugiej zaś, porównawcza analiza obu opisów ukazuje, iż Machniewicz, doskonale świadom bezradności językowej formalizmu, wykorzystuje ją w prowadzonym z odbiorcą dialogu. Uwidacznia się tu typowa dla stylistyczno-retorycznych zabiegów krytyki dwudziestolecia synteza funkcji poznawczo-oceniającej z operacyjną, przejawiająca się w wyrafinowanych sposobach apelowania do gustów odbiorcy, w oparciu o odpowiedni dobór środków perswazyjnych⁵¹⁹. W tym konkretnym przypadku jest to podkreślająca dialektyczność przedstawionych opisów ironia i obecne w drugim fragmencie pytania retoryczne.

Opis ruin Forum Romanum jest niezwykle sugestywny, barwny i rozemocjonowany. Po tak swoistej uczcie wyobraźni Machniewicz w skrywającym ironię geście zaprasza do „do naszej pięknej i bujnej współczesności”, która jak się później okazuje, w kontekście plastyki, ma do zaoferowania jedynie słowne igraszki: „Cóż bowiem znaczyć może introspekcja aerokosmiczna? Czy jest to, a raczej czy ma to być wejście w istotę jakiejś tajemniczej siły aerokosmicznej, czy może spojrzenie, rzucone z jakiejś międzyplanetarnej przestrzeni na odległe ciało niebieskie, wirujące nad ziemią, a dla statycznego wrażenia nabite na poprzeczną belkę? Nie wiadomo!”. Wsparty na tej perswazyjnej strategii dialog z odbiorcą jest niezwykle sugestywny, a służy deprecjacji w umyśle odbiorcy wszelkich wartości związanych ze sztuką abstrakcyjną.

Pod względem kompozycji tekstu *O sztuce abstrakcyjnej*, sposobu prowadzenia narracji (dialektyczne ukazanie różnicy pomiędzy oddziaływaniem na wyobraźnię sztuki minionych epok a twórczości awangardowej), a także użytych środków stylistycznych⁵²⁰, tekst Machniewicza mieści się niemal modelowo w typie publicystycznej krytyki dwudziestolecia międzywojennego; doraźne nastawionej na cel, reagującej na aktualne wydarzenia, podporządkowującej wszystkie cechy stylistyczno-retoryczne funkcji perswazyjnej i oceniającej: „W ten sposób powstają zamalowane płótna niesłychanie prymitywnymi a nawet ubogimi kształtami, opatrzone jednak ładnie brzmiącymi podpisami, które nie stoją w żadnym logicznym związku z tym, co się na płótnie znajduje”⁵²¹.

Widoczna w opisie dzieła Prampoliniego, a także dalszej części tekstu *O sztuce abstrakcyjnej* i innych artykułach z *Estetyki...*, rezygnacja z „literackiego” języka na rzecz mowy potocznej i języka przystępnego, kolokwializmów, bezpośrednich zwrotów

⁵¹⁹ D. Skórczewski, *Spory o krytykę literacką w dwudziestoleciu międzywojennym*, Kraków 2002, s. 33.

⁵²⁰ Mam tu na myśli bogate epitety, melancholijny nastrój i patos towarzyszące opisowi ruin Forum Romanum a kontrastowe wobec niego, oszczędne w leksyce, obojętne emocjonalnie i monotonne streszczenie „treści” obrazu futurysty Prampoliniego.

⁵²¹ S. Machniewicz, *O sztuce abstrakcyjnej*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 114.

do adresata – wszystkie te elementy służą celom perswazyjnym i kształtują treść głównego dzieła Stanisława Machniewicza pod względem gatunkowym.

Stylistyczno-retoryczne instrumentarium krytyczne dwudziestolecia międzywojennego kształtuje więc ostateczny wyraz dzieła Stanisława Machniewicza pod względem stylistycznym, jak i formalnym. *Estetykę życia codziennego* tworzy przede wszystkim publicystyka ukierunkowana na doraźny cel, któremu podporządkowuje stylistyczno-retoryczną polifonię języka, w którym autor się wypowiada. Poetyka dzieła z 1934 roku wyraża tym samym w swojej treści charakterystyczne cechy dyskursu krytycznego dwudziestolecia: popularyzatorski i przystępny język, emocjonalny stosunek autora do opisywanego zjawiska oraz nasycenie tekstu figurami retorycznymi i oceniającymi⁵²². W kontekście popularyzatorskiego charakteru tekstu, warto zwrócić uwagę na pewne przejawy ironii oraz dowcipnych określeń, użytych przez Machniewicza w celu ukazania archaiczności i wtórności pewnych zjawisk. Przykładem może być tu chociażby artykuł *O sztuce abstrakcyjnej*, w którym pisze:

Wspólną podstawą tych usiłowań to ucieczka przed naturą i prawdą widzialności, tak wyrażona przez Mondriana: „Człowiek sam stwarza nowe piękno, podczas gdy w przeszłości malował piękno natury; wyraża on w nim swój własny obraz, jako równoważne przeciwstawienie natury”. Najwymowniejszym dopełnieniem tych teoretycznych wywodów, to polotne, a jak jednocześnie ubogie w formy plastyczne obrazy i rzeźby czynnych zwolenników nowego piękna, wyzwolonego z wszelkich wpływów świata widzialnego. Jak wygląda w praktyce to „nowe piękno”, łatwo stwierdzić na którymkolwiek z obrazów, opartych o tego rodzaju teorie.⁵²³

Z kolei w innym miejscu tego samego tekstu, wspomniane tu teorie estetyczne komentuje:

Czy na tym polega głoszone w teorii „rozszerzenie horyzontu kompozycyjnych możliwości” (S. Ignacy Witkiewicz) lub zalecany przez P. Mondriana „czystszy i bardziej niż w naturze określony wyraz” lub przez innych propagowane oczyszczenie sztuki z niepotrzebnych i nieistotnych naleciałości? Na podobnej zasadzie oparta poezja niewiele różniłaby się od nieartykułowanego kłopotu bociana, krakania wrony, lub też od potoku słów, wyrzucanych bez związku istotnego przez schizofrenika. Brak w tym wszystkim wszelkich ogniów do zbudowania jakichkolwiek możliwości uczuciowych i wyobrażeniowych. Poszczególne barwy, linie, płaszczyzny i bryły są niczym więcej, jak tylko materiałem, z którego może, ale nie musi, powstać dzieło sztuki. Zależy, kto i jak te elementy zużyje, w jakie połączy je kompozycje i związki. Dziecko połączy je w całość prymitywną i naiwną, szczerzy artysta zaś w dzieło sztuki, lecz nie „abstrakcyjnej”.⁵²⁴

⁵²² D. Wasilewska, *Czyżewski/Wallis – dwie metody, dwa języki krytyczne, dwie koncepcje krytyki*, [w:] tejże, *Przełom czy kontynuacja?*, dz. cyt. s. 264.

⁵²³ S. Machniewicz, *O sztuce abstrakcyjnej*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 42 – 43.

⁵²⁴ Tamże, s. 121.

Ważnym elementem prowadzonej przez Machniewicza narracji jest także jej silna subiektywizacja. w znacznej części treści *Estetyki...* autor bezpośrednio ujawnia własne preferencje i oceny⁵²⁵. Stosuje on jednak także pierwszą osobę liczby mnogiej, co pozwala na nawiązanie bliższego kontaktu emocjonalnego z czytelnikiem. Te retoryczne chwyt, typowe dla dyskursu krytyki dwudziestolecia⁵²⁶, uwidaczniają się przede wszystkim w artykułach poświęconych deskrypcji piękna nowoczesności bądź zjawisk z nim związanych, gdy Machniewicz pisze: „a teraz spójrzmy”⁵²⁷ lub „a teraz przejdźmy do naszej pięknej i bujnej współczesności”⁵²⁸ i tym podobne.

Pod względem sposobu prowadzenia dyskursu tekst Machniewicza mieści się niemal modelowo w typie krytyki publicystycznej dwudziestolecia, nastawionej na doraźne cele oraz reagującej na aktualne wydarzenia⁵²⁹. Wszystkie cechy stylistyczno-retoryczne podporządkowuje funkcji operacyjnej i poznawczo-informacyjnej. Jego *Estetyka życia codziennego* mieści się tym samym w ramach tak zwanego naukowego nurtu krytyki artystycznej dwudziestolecia⁵³⁰. Machniewicz nie stosuje wieloznacznych terminów i pojęć, a te, które pojawiają się w tekście zostały lapidarniej wyjaśnione w zamieszczonych do dzieła *Objaśnień wyrazów technicznych*. Dominującą rolę w tekście odgrywa funkcja poznawcza – Machniewicz dąży bowiem nie tyle do zrozumienia zjawisk estetycznych nowoczesności, ale sytuuje się w roli pośrednika. Dba tym samym o przybliżenie tych zagadnień czytelnikowi i właściwy odbiór współczesnego piękna dnia codziennego⁵³¹. Dzieło Machniewicza jest bowiem pewnego rodzaju polemiką z estetycznym modelem rzeczywistości. Jest więc w gruncie rzeczy swoistym programem ujawniającym preferencje podmiotu.

Stylistyczno-retoryczne instrumentarium dwudziestolecia międzywojennego przejawia się w treści dzieła Machniewicza nie tylko w kontekście poetyki tekstu. Wyraża się ono również w postaci pewnej wizji świata, którą propagowali artyści i teoretycy polskiej awangardy konstruktywistycznej lat 1924 – 1934⁵³². Fundamentalnym założeniem

⁵²⁵ Zob. S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą; Schematy estetyczne; O dziele sztuki, Walka o nowy styl, Styl współczesności, Estetyka, sztuka i... handel, Kultura estetyczna; Sztuka-krytyka-publiczność*, [w:] tegoż, dz. cyt.

⁵²⁶ Zob. D. Wasilewska, *Stylistyczno-retoryczne strategie dialogu z odbiorcą*, [w:] tejże, dz. cyt.

⁵²⁷ Zob. S. Machniewicz, *Estetyka-sztuka, sztuka i... handel*, dz. cyt. s. 315.

⁵²⁸ S. Machniewicz, *O sztuce abstrakcyjnej*, dz. cyt. s. 111.

⁵²⁹ D. Wasilewska, *Czyżewski/Wallis – dwie metody, dwa języki krytyczne...*, dz. cyt. s. 267.

⁵³⁰ Tamże, s. 268 – 270.

⁵³¹ Tamże, s. 269.

⁵³² Zob. A. Turowski, *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921 – 1934)*, Wrocław-Kraków-Warszawa 1981.

była dla nich wizja świata, który jawi się jako zadanie do wykonania⁵³³. Z kolei kluczowym pojęciem uzasadniającym takowe wyobrażenie była konstrukcja. Na jej rolę, jako środka służącego percepcji estetycznej rzeczywistości – konstruowania jej percepcji pod kątem estetycznym zwraca w *Schematach estetycznych* także Stanisław Machniewicz.

Koncepcja rzeczywistości jako konstrukcji zakładała określony sposób poznawania świata, którego przebieg utożsamiany był z procesem konstruowania⁵³⁴. W świecie tym miejsce artysty, który przeżywa go a swoje uczucia i doznania przenosi na formę artystyczną zajmuje artysta, który buduje – kreator. Konstruktywiści podważali więc zasadę ekspresji i zajmowali wyraźnie antyemocjonalne stanowisko⁵³⁵. „Na miejscu architekta przetwarzającego umarłe style – pisze Kazimierz Szczuka – staje inżynier, budujący mosty, fabryki, przenośne domy mieszkalne, drapacze nieba, auta, wagony kolejowe, okręty”⁵³⁶. Motywy te charakteryzujące nową sztukę stanowią stały element w narracji *Estetyki życia codziennego*. „Dzieła inżynierskie, jak: dworce, mosty, wieża Eiffla i inne, stworzyły podstawy pod styl nowy, całkiem oryginalny, dostosowany do nowych materiałów; żelaza, szkła a wreszcie betonu”⁵³⁷ – pisze w *Architekturze kościelnej* Machniewicz. Wymienione przez Szczukę aspekty stale powracać będą w takich artykułach autora *Estetyki...*, jak: *O dziele sztuki, Piękno maszyny, Walka o nowy styl, Styl współczesności, Piękno ulicy wielkiego miasta*.

Jednym z zasadniczych mitów awangardy konstruktywistycznej był mit mechanizacji, a konkretnie – techniki, który ściśle wiązał się z pojęciem konstrukcji⁵³⁸. Strzeмиński pisał w tym kontekście, że „wiek XIX stworzył maszynę, która przetworzyła oblicze świata. Zamiast kultury rolniczej i rzemieślniczej powstaje kultura miast i maszyn”⁵³⁹. W jego ramach świat rozpościerał się przed człowiekiem jako obszar działań, pole niekończącego się eksperymentu i aktywności ludzkiej, co Machniewicz w *Pięknie maszyny* wyraża w sposób następujący:

⁵³³ Pojmowanie rzeczywistości jako stojącego przede człowiekiem zadania do wykonania stanowiło również naczelną tezę Stanisława Brzozowskiego, który sprowadzał rzeczywistość do rzędu stojących przed człowiekiem zadań; zob. A. Makowiecki, *Krytyka literacka*, [w:] *Literatura polska*, pod red. J. Kulczyckiej-Saloni, I. Maciejewskiej, A. Z. Makowieckiego, R. Taborskiego, s. 188, 219 – 224, por. B. Baczek, *Brzozowski – filozofia czynu i pracy*, [w:] *problemy literatury polskiej lat 1890 – 1939*, Seria I, pod red. H. Kirchner i Z. Żabickiego, Wrocław-Warszawa-Kraków 1972 oraz Cz. Miłosz, *Człowiek wśród skorpionów*, Warszawa 1982.

⁵³⁴ A. Turowski, *Świat zmechanizowany*, [w:] tegoż, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000, s. 265.

⁵³⁵ Tamże.

⁵³⁶ K. Szczuka, *Odczuwa się w całokształcie życia...*, „Blok” 1924, nr 1, s. nlb.

⁵³⁷ S. Machniewicz, *Architektura kościelna*, [w:] tegoż, *Estetyka...*, dz. cyt., s. 288.

⁵³⁸ A. Turowski, *Świat zmechanizowany*, dz. cyt. s. 265.

⁵³⁹ Cytat z dzieła Strzeмиńskiego *Sztuka nowoczesna w Polsce*, podają za A. Turowski, dz. cyt. s. 265.

Potęźny człowiek nowoczesny, opanowujący przestworza i głębie morskie, władca fal elektrycznych różnego rodzaju, posiadacz telefonów, radia a ostatnio wyposażony w możliwość widzenia na odległość, nie może już pomieścić się we formach artystycznych, wypracowanych dotychczasowymi tradycjami i upodobaniami estetycznymi. Musiał zatem zacząć szukać nowych⁵⁴⁰

Nowatorskie formy objawiły się w technice, która tworzy nowy model kultury, w którym uznanie zdobywa piękno utylitarne. w tak zarysowanym modelu rzeczywistości świat to wielka budowa wsparta na trzech filarach – mechanizacji, elementaryzacji i standaryzacji⁵⁴¹. Prym wiedzie w nim człowiek, jego rozum i imaginacja, które stworzyły maszynę na swoje podobieństwo. Jest ona wyrazem jego myśli, ekspresji, wyobraźni i aktywności twórczej⁵⁴² - elementów charakterystycznych dla twórczości artystycznej. W tym kontekście Tadeusz Peiper pisze:

Panujemy nad nią [maszyną]⁵⁴³ jak nad naszym ramieniem lub nożem, który trzymamy w dłoni. Nie mamy żadnego powodu chuchać w nią wonią świątecznych kadzideł. Pytamy jedynie, co maszyna daje człowiekowi dla życia i sztuki i co człowiek może z niej jeszcze dla życia i sztuki wydobyć. (...) w motorze interesuje nas nie materia, lecz człowiek. Potężny człowiek, który go wymyślił i szczęśliwy człowiek, który z niego korzysta”.⁵⁴⁴

„Potężny człowiek nowoczesny”⁵⁴⁵, o którym pisze Peiper, jest także obecny w dziele Machniewicza. Jego moc polega na poznaniu nieznanego, podporządkowaniu sobie świata natury: „Gwiazdom, wszechświatom i materii wydzieramy tajemnice ich budowy, bez trwogi spoglądamy w mrok wieczności i nieskończoności, docieramy do największych tajemnic przyrody”⁵⁴⁶ – pisze autor *Estetyki*, podkreślając tym samym rolę podmiotu jako kreatora. Przewyciężony ludzkim rozumem dualizm sztuki i maszyny pozwolił artyście na wkroczenie w świat natury wszechobecnej techniki. Dawne królestwo demiurga przeszło tym samym pod panowanie modernistycznego konstruktywisty⁵⁴⁷. W świecie tym, jak pisze Teresa Żarnowerówna: „wrażenia odbierane od techniki

⁵⁴⁰ S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 167.

⁵⁴¹ A. Turowski, *Świat zmechanizowany*, dz. cyt. s. 266.

⁵⁴² Tamże, s. 268.

⁵⁴³ Przyp. autora.

⁵⁴⁴ Cytat z dzieła Tadeusza Pepiera *Tędy* podają za A. Turowski, *Świat zmechanizowany*, dz. cyt. s. 266.

⁵⁴⁵ S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 167.

⁵⁴⁶ Tamże, s. 181.

⁵⁴⁷ A. Turowski, *Świat zmechanizowany*, dz. cyt., s. 266.

zastępują nam – a może są poniekąd i bliższe od wrażeń odbieranych od natury. W maszynach zachwyca nas prostota i logika konstrukcji – równoważnik swój znajdujący w prostocie i logice Dzieła Sztuki”⁵⁴⁸.

Jak widać, technika i maszyna – elementy stale wpisujące się w refleksję konstruktivistów nad sztuką i jej rolą społeczną, znajdują także swój wyraz w twórczości Stanisława Machniewicza. Uzupełniają tym samym stylistyczno-retoryczne instrumentarium krytyczne kształtujące poetykę jego *Estetyki życia codziennego*.

2.7. Gatunek

W poprzednim podrozdziale zwróciliśmy uwagę na to, że krytyczny dyskurs dwudziestolecia międzywojennego ukształtował pisarstwo Machniewicza nie tylko pod kątem stosowanych przez niego środków stylistycznych, ale przede wszystkim pod względem formalnym. Konstrukcja podmiotu, sposób prowadzonej narracji, wykorzystywane środki stylistyczne, wrażliwość na aktualne wydarzenia oraz dominacja funkcji informacyjno-poznawczej tekstów – wszystkie te elementy wpisują *Estetykę życia codziennego* w szeroko pojęty gatunek publicystyczny.

Należałoby jednak postawić sobie pytanie – jeśli publicystyka, to jakiego rodzaju? Czy sposób prowadzenia przez Machniewicza narracji jest eseistyczny, felietonowy, a może stanowi zbiór autorskich komentarzy na temat zachodzących w świecie sztuki zjawisk? Jednoznaczna odpowiedź na powyższe pytanie nie jest łatwa ze względu na obecność w treści *Estetyki życia codziennego* śladów wymienionych odmian artykułu publicystycznego. Wydaje się jednak, że najbardziej uwidaczniającymi się kategoriami będą tu: reprezentujący dyskurs publicystyczny komentarz oraz esej jako forma literacko-naukowa. Pierwsza, charakteryzuje się dużym zaangażowaniem autora w przedstawiany temat oraz dominacją funkcji perswazyjnej wyrażającej się w przekazaniu odbiorcy pewnej – pozornie obiektywnej – interpretacji faktów, zmierzającej jednocześnie do próby ukierunkowania ich stanowiska. Przykładem komentarzy w *Estetyce życia codziennego* są artykuły *Piękno maszyny*, *Sztuka fabryczna* oraz *O sztuce abstrakcyjnej*. W wymienionych tekstach Machniewicz silnie akcentuje własne stanowisko wobec opisywanej problematyki, starając się jednocześnie ukierunkować poglądy odbiorcy przekazując (subiektywną) interpretację pewnych faktów. W *O sztuce abstrakcyjnej* na przykład pisze:

⁵⁴⁸ T. Żarnowerówna, *Chęć zbadania niezbadanego...*, [w:] *Katalog Wystawy Nowej Sztuki*, Wilno 1932, s. 23.

Sztuka nie może być w żadnym wypadku abstrakcją. Może ona wyłącznie posługiwać się i obracać się w granicach tego, co widzialne. A co widzialne – to nie abstrakcja. Artysta w swym dziele może oddawać to tylko, co widzi, lub widział, czego dotknął niejako, co tym sposobem wywarło na nim wrażenie. A wrażenie może być odebrane tylko od czegoś, a nie z niczego trafiać do świadomości. Leży zatem w tak pojętym założeniu Sztuki, jak to głoszą zwolennicy czynni, czy bierni „sztuki abstrakcyjnej”, oczywisty błąd, nieporozumienie, lub świadoma, czy podświadoma mistyfikacja.⁵⁴⁹

Dodatkowo funkcja operacyjna i oceniająca została w artykule *O sztuce abstrakcyjnej* wzmocniona dialektycznym zestawieniem wrażeń doznawanych przez odbiorcę podczas percepcji ruin i zabytków sztuki dawnej i stanu malarstwa „wspaniałej i bujnej współczesności”, co stanowi rzecz jasna ironiczny komentarz samego autora. Analogiczna kompozycja i sposób prowadzenia narracji zostaną zastosowane w *Pięknie maszyny*, gdzie czytamy: „Współczesność dała więcej, niż obiecywały i przeczuwały marzenia wieków minionych. Gwiazdom, wszechświatom i materii wydzieramy tajemnice ich budowy, bez trwogi spoglądamy w mrok wieczności i nieskończoności (...), a duszę poimy jednocześnie pięknem czasów dawnych, będących wyrazem myśli znacznie uboższej, nieogarniającej takich horyzontów, jak dzisiaj!”⁵⁵⁰. Na temat obecności perswazyjnych środków retorycznych w artykule *Piękno maszyny* będziemy mówić jeszcze w dalszej części tekstu, charakteryzując język publicystyki Machniewicza.

Drugą z wymienionych form literackich, która najbardziej rzuca się w oczy podczas lektury *Estetyki...* jest esej⁵⁵¹. Charakteryzujący się swobodą ujęcia danego tematu, gdzie autor, za pomocą wybranych środków kompozycyjnych i stylistycznych przekazuje swoje osobiste doświadczenia (wrażenia, refleksje) związane z tematem. Przyjęta w eseistyce konwencja wymaga poza tym, aby traktować tekst jako akt życiowy autora. Tak, jak w przypadku komentarza, w treści *Estetyki życia codziennego* jesteśmy w stanie wskazać miejsca przykładów eseistyki, jak np. artykuł *Oczy, które patrzą, a nie.. widzą, Piękno ulicy wielkiego miasta, Człowiek widzialny*, ale także wymienione wcześniej jako przykłady komentarza teksty: *O sztuce abstrakcyjnej* i *Piękno maszyny*. Klasyfikacja ta wynika z synkretyzmu gatunkowego jakim cechuje się wypowiedź eseistyczna. Czerpie ona

⁵⁴⁹ S. Machniewicz, *O sztuce abstrakcyjnej*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 114.

⁵⁵⁰ S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 181.

⁵⁵¹ Na temat eseju w piśmiennictwie polskim pierwszych dekad XX wieku zob. A. Zawadzki, *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 2001; E. Bieńkowska, *Sztuka eseju*, Warszawa 1987; J. Borejsza, *Rozważania o essayizmie*, „Skamander” 1938; W. Głowala, *Próba teorii eseju literackiego*, [w:] *Genologia polska*, wybór, opracowanie i wstęp E. Miodońska-Brookes, A. Kilawik, M. Tatara, Warszawa 1983; *Polski esej. Studia*, pod red. M. Wyki, Kraków 1991.

z innych gatunków literackich, takich chociażby jak felieton, komentarz, reportaż, pamiętnik. Podobnie w kontekście wykorzystywanych środków stylistycznych. Tego rodzaju hybrydyczność charakteryzuje teksty Stanisława Machniewicza zawarte w *Estetyce życia codziennego*. W prowadzonej tam narracji odnajdujemy bardzo płynne przejścia pomiędzy formami: reporterską, eseistyczną, komentarzem, opowiadaniem itp. Modelowym przykładem mogą być artykuły *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, gdzie mamy do czynienia ze swobodnym łączeniem aspektów reporterskich z eseistyką, lub *O sztuce abstrakcyjnej* – tu komentarz stanowi swoisty rodzaj dygresji w ramach eseistycznej narracji.

Eseistyka jest gatunkiem trudnym do jednoznacznego opisania. Nie udało się ustalić konkretnych, obiektywistycznych cech poetyki eseju ze względu na różnorodność kształtu, tematyki i stylistyki poszczególnych realizacji tego gatunku. Można jedynie starać się charakteryzować teksty eseistyczne, zwracając uwagę na pojawiające się w nich literackie tendencje i zjawiska. Tak też jest w przypadku określenia cech nie tyle eseistyki Stanisława Machniewicza, ile w ogóle próby konkretyzacji odmiany uprawianej przez niego publicystyki.

Kreśląc tło dla rozważań nad poetyką dzieła Stanisława Machniewicza, oprócz omówienia kwestii związanej z krytyką literacką i artystyczną, warto zwrócić więc uwagę na ten gatunek.

Pierwszych przejawów nowoczesnego dyskursu eseistycznego w piśmiennictwie polskim należy doszukiwać się w okresie przełomu antypozytywistycznego⁵⁵². Jak jednak zauważa Andrzej Zawadzki w tekście *Esej w literaturze polskiej przełomu XIX i XX wieku*, próba precyzyjnego wyróżnienia w literaturze polskiej przełomu wieków korpusu tekstów, które można uznać za eseistyczne napotyka na poważne trudności⁵⁵³. Wynikają one, po pierwsze z braku w XIX-wiecznym piśmiennictwie polskim tradycji tego gatunku, po drugie – rozpowszechnienia się – w wielu kontekstach i funkcjach – terminu „krytyka”⁵⁵⁴. Wobec tego Zawadzki konkluduje, iż eseistyka przełomu wieków najbliższa jest wypowiedzi krytycznej, co, rzecz jasna, nie rozwiewa wątpliwości, co do charakteru i statusu tego gatunku.

⁵⁵² J. Borejsza, *Rozważania o essayizmie, Skamander*, październik-grudzień 1938, z. 99 – 101; zdaniem autora piszącego z perspektywy dwudziestolecia międzywojennego, rozwój polskiego eseju przypada na początek wieku XX. Z kolei za najwybitniejszych eseistów uznaje on Stanisława Brzozowskiego, Karola Irzykowskiego, Ostapę Ortwiną oraz Stanisława Kisielewskiego; zob. tamże, s. 206.

⁵⁵³ A. Zawadzki, *Esej w literaturze polskiej przełomu XIX i XX wieku*, [w:] tegoż, *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 2001, s. 153.

⁵⁵⁴ Tamże, s. 153.

Pomocna wydaje się tu znamienna wypowiedź Antoniego Langego z tomu *Studia i wrażenia*: „Dodać tu muszę, że niektóre prace mają pozornie charakter sprawozdawczy, lub opierają się na jakiejś publikacji: autor jednakże tyle wlał tu samego siebie, że nie wahał się ich pomieścić obok innych, całkowicie własnych”⁵⁵⁵. Wynika z niej, iż eseistyka sytuuje się jako tekst krytyczny, który traktując czyjąś wypowiedź pretekstowo, podporządkowuje ją własnym operacjom semantycznym⁵⁵⁶. Dyskurs krytyczny zbliża się więc do dyskursu eseistycznego⁵⁵⁷. Wobec tego esej można określić jako „nieuświadomiony gatunkowo” rodzaj twórczości, wywodzący się z krytyki, funkcjonujący poza przyjętymi powszechnie kategoriami, pomiędzy wypowiedzią dyskursywną a narracyjną⁵⁵⁸. Hipotetyczny charakter eseju pozwala tym samym na ustalenie korpusu tekstów eseistycznych przełomu wieków⁵⁵⁹.

Za znamienne przykłady eseju można uznać między innymi szkice Jerzego Żuławskiego, Antoniego Langego, Michała Sobeskiego, Cezarego Jellenty, Karola Irzykowskiego czy Ostapa Ortiwna. Omawiając z kolei nowoczesne dyskursy eseistyczne⁵⁶⁰ w piśmiennictwie polskim, Andrzej Zawadzki zwraca także uwagę na Stanisława Brzozowskiego, Bolesława Micińskiego i Bronisława Malinowskiego. Wśród wymienionego tu diapazonu twórców sytuować będziemy także postać Stanisława Machniewicza, którego *Estetyka życia codziennego* w dalszej części dysertacji rozpatrywana będzie esej - relacja z krainy nowoczesności.

Kreśląc obraz epoki pod kątem dyskursu eseistycznego skupię się przede wszystkim na osobach Jerzego Żuławskiego, Michała Sobeskiego, Stanisława Brzozowskiego oraz Bolesława Micińskiego. Zarysowane poniżej charakterystyczne cechy uprawianej przez nich eseistyki posłużą w dalszych rozważaniach do zarysowania postawy Machniewicza wobec tego gatunku. Powyższy wybór podyktowany jest tym, że pierwsze przykłady nowoczesnego dyskursu eseistycznego w piśmiennictwie polskim można odnaleźć

⁵⁵⁵ A. Lange, *Studia i wrażenia*, Warszawa 1900, s. VIII.

⁵⁵⁶ A. Zawadzki, *Esej w literaturze polskiej przełomu XIX i XX wieku*, dz. cyt. s. 153.

⁵⁵⁷ Tamże. Andrzej Zawadzki podkreśla, że amorficzność polskiego eseju przełomu wieków, który z trudem poddaje się deskrypcji i klasyfikacji, a także wysiłkom uchwycenia samego przedmiotu stawia badacza w uprzywilejowanej sytuacji. Ukazuje bowiem pewne cechy dyskursu eseistycznego w ogólności; zob. tamże, s. 154 – 155; por. T. Adorno, *Esej jako forma*, [w:] tegoż, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak, wybrał i wstępem opatrzył K. Sauerland, Warszawa 1990.

⁵⁵⁸ A. Zawadzki, dz. cyt., s. 154.

⁵⁵⁹ Wymienione przykłady podają za: M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, zob. szczególnie s. 133 (przypis 287) oraz R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 145.

⁵⁶⁰ Zob. A. Zawadzki, *Nowoczesne dyskursy eseistyczne. Brzozowski, Malinowski, Miciński*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 185 – 261.

w twórczości pisarzy-filozofów. Poza tym, przełom antypozytywistyczny, odejście od paradygmatu nauk przyrodniczych i myśli filozoficznej traktowanej jako ich rezultat, kształtuje nowe formy wypowiedzi filozoficznej⁵⁶¹. Charakteryzuje się ona pewnego rodzaju impulsem, odniesieniem się do pewnej potencjalnie całości (systemu, dzieła etc.). Esej przybiera więc formę relacyjną⁵⁶². Stwarza własny porządek dyskursywny; porządkuje i kategoryzuje rzeczywistość w sposób prowizoryczny⁵⁶³. Wskazując na tę cechę Adorno pisze, że esej to forma, „która nie chciałaby tworzyć odbicia rzeczy, ale na nowo stwarzać ją z jej pojęciowych *membra disiecta*”⁵⁶⁴. Drugi argument, świadczący o wybo-
rze powyższych autorów jest taki, że w ich pismach – analogicznie do tematyki podejmowanej przez Stanisława Machniewicza – mamy do czynienia ze swoistym dyskursem pogranicznym pod względem poruszanych zagadnień; problematyka filozoficzna i antropologiczna, zagadnienia estetyki oraz teorii kultury stanowią istotny element twórczości wymienionych osobliwości.

W przedmowie do pochodzącego z roku 1902 tomu *Prolegomena*⁵⁶⁵ Jerzy Żuławski zwraca uwagę na to, iż treść zamieszczonych w nim tekstów to, co prawda utwory mieszczące się tematycznie w przedziale problematyki filozoficznej, lecz niedalekie od metodologii charakteryzującej pracę filozoficzną:

Prolegomena – jak sama nazwa wskazuje, – to zazwyczaj dzieło, w którym autor mówi to, co przede wszystkim powiedzieć mu wypada, aby inne dzieła jego mogły być dobrze zrozumiane, – a zatem dzieło, gdzie autor porozumiewa się z czytelnikiem co do postaw, na których opiera budowę swego duchowego świata, tłumaczy swe zasady i określa pojęcia, któremu w innych dziełach się posługuje, lub ma zamiar się posługiwać. Tego celu nie miałem pisząc te szkice, które, mimo, że poruszają zagadnienia wchodzące w zakres filozofii, za mała są ściśle, aby mogły za „filozoficzne uchodzić”.⁵⁶⁶

Z kolei w innym miejscu dodaje: „Nic w tej książce nie tworzę i nic nie odkrywam, nie pragnę nauczać ani dowodzić. Mówię tylko to, co myślę. Nawet tam, gdzie daję na pozór jedynie sprawozdanie z cudzych prac, mówię to, co myślę. To wszystko”⁵⁶⁷.

Powyższy fragment przedmowy do *Prolegomenów* Żuławskiego, wzbogacony autokomentarzem autora sytuuje się jako swoisty manifest świadomości eseistycznej.

⁵⁶¹ A. Zawadzki, *Esej w literaturze polskiej przełomu XIX i XX wieku*, dz. cyt. s. 156.

⁵⁶² Zob. G. Lukacs, *O istocie i formie eseju: list do Leo Poppera*, przeł. R. Turczyn, [w:] *Pisma krytyczno-teoretyczne Georga Lukacsa 1908 – 1932*, wybór i wstęp. S. Morawski, Warszawa 1994, s. 91 – 92.

⁵⁶³ Tamże, s. 88.

⁵⁶⁴ T. Adorno, *Esej jako forma*, [w:] tegoż, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, dz. cyt. s. 97.

⁵⁶⁵ J. Żuławski, *Prolegomena – uwagi i szkice*, Warszawa 1902.

⁵⁶⁶ Tamże, s. 1.

⁵⁶⁷ Tamże, s. 2.

Ukazuje twórcę, który dystansuje się od roli uczonego, a swoją postawę określa raczej jako postawę myśliciela, który nie waha się wykorzystać cudzej wypowiedzi jako pretekstu do konstruowania własnej. Powraca tu przywołana wcześniej za Antonim Langem cecha wypowiedzi eseistycznej jako pretekstowego potraktowania cudzej wypowiedzi i podporządkowania jej własnym operacjom semantycznym⁵⁶⁸. Analizując cechy eseistyki Żuławskiego Andrzej Zawadzki zwraca uwagę na elementy funkcjonalne eseistyki autora *Prolegomenów*, konsekwentnie wykorzystywane przez niego do budowania wypowiedzi eseistycznej, a które objawiają się chociażby w obecnym w tekstach motywie podróży⁵⁶⁹.

W najpełniejszy sposób wątek podróży ujawnia się w *Miastach umarłych*⁵⁷⁰, gdzie funkcjonuje nie tylko jako fabularny wątek, ale także jako chwyt eseistyczny. Motyw podróży, błędzenia, wędrowania funkcjonuje tu jako metafora postawy wobec kultury oraz tradycji. Przemieszanie się w przestrzeni fizycznej zaprezentowane w tym utworze, to także podróż w przestrzeni kultury, znaków, które ujawniają wyczerpywanie się tradycyjnych znaczeń⁵⁷¹. Całość została przez autora wsparta na opozycjach: życie – śmierć, natura – kultura, bezpośredniość – zapośredniczenie. Ujawniają się one chociażby w następującym fragmencie: „na sklepieniu i łukach bizantyńsko-romańskie ozdoby i napis jakiś zatarty, już nieczytelny (...) nazwisko zatarło się i z pyłem po świecie rozwiało dawno; herbu nikt już nie odgadnie”⁵⁷². Przedstawionej tu martwocie kultury przeciwstawione jest życie jako niewyczerpalna moc: „O życie! Wieczyście młode życie na ruinach!”⁵⁷³. Analizując treść tekstu *Miasta umarłych* Zawadzki zauważa ponad zarysowane opozycje, różnorodne wcielenia narratora w rolę podróżnika, pisarza i co więcej – autora samego eseju.

⁵⁶⁸ A. Lange, *Studia i wrażenia*, dz. cyt. s. VIII.

⁵⁶⁹ A. Zawadzki, „Żywa prawda faktu”. *Eseistyka Jerzego Żuławskiego*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 158. Zawadzki pisze ponadto w kontekście książki Żuławskiego, *Eseje*, wyboru dokonał Juliusz Żuławski, wstęp J. Kreczmar, Warszawa 1960: „Jest, jak się wydaje, sprawą dyskusyjną stwierdzenie, czy wszystkie umieszczone w tym tomie utwory zasługują na miano esejów; niektóre bliższe są chyba formie refleksyjnego opowiadania (...) z drugiej strony niektóre pominięte w wyborze teksty, np. *Hegezas Peisithanatos*, mogłyby chyba zostać uznane za eseje lub za bliskie temu gatunkowi. Są to jednak kwestie nie największej wagi, przyjmuję więc wstępnie, że umieszczone w tomie utwory są esejami oraz że stanowią reprezentatywne, w twórczości Żuławskiego, przykłady tej formy”, tamże, dz. cyt. s. 156.

⁵⁷⁰ Zob. J. Żuławski, *Miasta umarłych*, [w:] tegoż, *Eseje*, wybór J. Żuławski, wstęp J. Kreczmar, Warszawa 1960.

⁵⁷¹ A. Zawadzki, „Żywa prawda faktu”. *Eseistyka Jerzego Żuławskiego*, dz. cyt., s. 161.

⁵⁷² J. Żuławski, *Miasta umarłych*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 335 – 336.

⁵⁷³ Tamże, s. 337.

Z analogiczną strategią będziemy mieć do czynienia w przypadku treści *Estetyki życia codziennego*, w której motyw podróży pełnić będzie niezwykle istotą dla konstrukcji całego dzieła funkcję. Machniewicz bowiem zachęcać będzie czytelnika do podróży w krainę zjawisk estetycznych, gdzie wędrowce w przestrzeni fizycznej towarzyszyć będą jednocześnie wyprawa imaginacji w świat znaków, znaczeń, symboli i wyobrażeń. Z motywem tym, jednocześnie silnie podkreślającym opozycyjność tradycja – innowacja stykamy się już w otwierającym *Estetykę...* tekście *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*. Żuławski rozpoczyna słowami: „Wśród ludzi żywych podróżowałem, a jednak piszę: *Miasta umarłe* – tak dalece wszystko, o czym tutaj chcę powiedzieć, różne jest od tego, co dzisiaj przywykliśmy życiem nazywać...”⁵⁷⁴. U Machniewicza z kolei napotkamy miasta żywe, tętniące życiem, których ludzie wydają się być jednak obumarli pod względem wrażliwości na to nowe, a tak oczywiste piękno. W tym kontekście autor *Estetyki...* napisze: „To samo zjawisko prześladowało mnie zawsze i wszędzie. Nigdzie i nigdy nie brakło tych obojętnych na wszystko widzów”⁵⁷⁵.

Nieco odmienny charakter wobec twórczości Jerzego Żuławskiego prezentują prace Michała Sobeskiego. W pierwszej oraz na początku drugiej dekady XX wieku Sobeski publikował przede wszystkim liczne szkice estetyczne, filozoficzne oraz dotyczące historii sztuki⁵⁷⁶. Szczególne znaczenie ma tutaj zbiór *Przędziwo Arachny*⁵⁷⁷. Wiele z zamieszczonych tam utworów odznacza się charakterem eseistycznym. Szczególnie istotne jest jednak to, że teksty te zostały rozpoznane jako eseje już przez czytelników Sobeskiemu współczesnych⁵⁷⁸. Świadczy o tym chociażby recenzja Jana Kaczkowskiego czy Jakuba Segala. Pierwszy z wymienionych w „Literaturze i Sztuce” z 1910 roku nazywa Sobeskiego krytykiem-twórcą, a jego twórczość sytuuje na pograniczy filozofii i sztuki⁵⁷⁹. Drugi, analizując *Przędziwo...* opisuje zbiór jako szkice, eseje i impresje, których autor „umie rozważaniom na tematy metafizyczne nadać charakter nastrojowo poetycki”⁵⁸⁰. Uwaga Segala wydaje się być tu niezwykle cenna.

⁵⁷⁴ Tamże, s. 304.

⁵⁷⁵ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, [w:] tegoż, *Estetyka życia codziennego*, Lwów 1934, s. 2.

⁵⁷⁶ A. Zawadzki, „Z pogranicza sztuki i filozofii”: *eseistyka Michała Sobeskiego*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 164.

⁵⁷⁷ M. Sobeski, *Przędziwa Arachny. Z pogranicza sztuki i filozofii*, Kraków 1910.

⁵⁷⁸ Tamże, s. 165.

⁵⁷⁹ Zob. J. Kaczkowski, *Przędziwa Arachny*, „Literatura i sztuka” 1910, nr. 24, s. 159.

⁵⁸⁰ Zob. J. Segal, *Przędziwa Arachny*, „Przegląd filozoficzny” 1910, s. 242, 243.

Technika impresjonistyczna wywarła wpływ zarówno na sposób konstruowania opisów oraz na obrazowanie esejów Sobeskiego. Pełni ona rolę nadrzędnej zasady organizującej, która rozluźnia tradycyjne, formalne rygory dyskursu filozoficznego⁵⁸¹. Czyni tym samym tekst zrozumiały dla szerszego grona odbiorców. Jest to cecha o tyle istotna, że uobecnia się także w eseistyce Machniewicza, który znał pisma Sobeskiego⁵⁸², a jego *Filozofię sztuki* wymienia w bibliografii swojego *opus magnum*. Stosowane przez autora *Przędziwa Arachny* zabiegi kompozycyjne pozwalają mu także na swobodne zestawienia poszczególnych elementów tematycznych i kompozycyjnych, co umożliwia przenikanie się problematyki filozoficznej i zagadnień estetyki oraz historii sztuki⁵⁸³. Impresjonistyczny charakter wywodu Sobeskiego, pozwala mu na literackie konstruowanie całości wypowiedzi przejawiające się przede wszystkim w zmetaforyzowaniu opisu i problematyki poruszanych przez niego zagadnień⁵⁸⁴: „Nadto posiada umysł ludzki dwanaście – nie mniej – kategorii, które naciąga na rzeczywistość jak rękawiczki (...) Syntetyczne sądy a priori balansują na czubku nosa myśliciela jak wodne libelle na kołyszącej się trzcinie i nie posuwają nas o krok do poza ów czubek nosa i rozkoszne nim bujanie”⁵⁸⁵.

Jak widać konstrukcja metafory w esejach Sobeskiego wspiera się na zasadzie konfrontowania elementu abstrakcyjnego z konkretno-zmysłowym. Metafory te oparte są na czytelnych i konwencjonalnych skojarzeniach⁵⁸⁶. Stopień ich nasycenia w tekście, różnorodność oraz wielofunkcyjność, pozwalają na rozpatrywanie ich jako środka poznawczego; swoistej nośnej figury myślowej⁵⁸⁷.

Eseistyka Jerzego Żuławskiego oraz Michała Sobeskiego to dwie figury, które służyć będą w dalszych rozważaniach nad poetyką tekstu Machniewicza, jako ilustracje „wczesnonowoczesnego” dyskursu eseistycznego w piśmiennictwie polskim⁵⁸⁸. W eseistycznych formach Żuławskiego istotne będą przede wszystkim aspekty występujące w eseistycznej narracji formy opozycyjności. Z kolei tym, co znamienne dla eseistyki w wydaniu Sobeskiego będzie „eseizowanie” wypowiedzi krytyczno-filozoficznej – rozluźnianie jej rygorów, przez szereg zabiegów tekstowych (zwłaszcza metaforyzację)⁵⁸⁹.

⁵⁸¹ A. Zawadzki, „Z pogranicza sztuki i filozofii”: eseistyka Michała Sobeskiego, dz. cyt., s. 166.

⁵⁸² Zob. S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, [w:] tegoż, dz. cyt., szczególnie s. 20 i por. M. Sobeski, *Sztuka prymitywna*

⁵⁸³ A. Zawadzki, dz. cyt. s. 166.

⁵⁸⁴ Zob. D. Wasilewska, *Krytyczny impresjonizm oraz Literacki styl odbioru sztuk plastycznych*, [w:] tejże, *Przełom czy kontynuacja?...*, dz. cyt., s. 145 – 157.

⁵⁸⁵ M. Sobeski, *Przędziwa Arachny*, dz. cyt., s. 169 – 170.

⁵⁸⁶ A. Zawadzki, dz. cyt. s. 167.

⁵⁸⁷ Tamże, s. 169.

⁵⁸⁸ Tamże, s. 172.

⁵⁸⁹ Tamże.

Żuławski i Sobeski, to – jak wspomniałem – dwie figury ilustrujące kondycję eseistyki polskiej na przełomie XIX i XX wieku. Przystąpmy do deskrypcji tego, co Andrzej Zawadzki określa mianem nowoczesnego dyskursu eseistycznego i przyjrzymy się w zarysie pismom Stanisława Brzozowskiego oraz Bolesława Micińskiego.

Pojawiający się tu termin „nowoczesny dyskurs eseistyczny” badacz rozumie jako formułę eseistyczną, w której cechy dyskursu filozoficznego – czy też referencyjnego, łączą się z cechami dyskursu literackiego⁵⁹⁰. Ten typ refleksji przyczynił się do nowego sposobu pisania bazującego na przekonaniu o stabilnej relacji podmiot – przedmiot oraz „dobrze ugruntowanym pojęciu rzeczywistości jako bytu trwałego, bądź też poddanego przewidywalnej i dającej się zrationalizować dynamice, a za razem niezależnego od obserwatora, dla którego był dostępny w niezmiennej, możliwej do pełnej deskrypcji postaci”⁵⁹¹. Taka postawa filozofa-eseisty, czy też eseizujący model pisania zdają się najpełniej realizować w twórczości Stanisława Brzozowskiego i Bolesława Micińskiego. Twórców tych łączy bliskie fenomenologii bądź funkcjonalno-strukturalne ujęcie rzeczywistości, uznanie prymatu interpretacji nad faktem oraz uczynienie z przedmiotu analiz rzeczywistości kulturowej⁵⁹². Do tego dochodzi przekroczenie granicy pomiędzy filozofią a literaturą.

Pisarstwo Brzozowskiego, a w tym jego eseistyka, wydaje się stanowić swoisty fenomen. Wystarczy zwrócić uwagę chociażby na to, iż w jego twórczości odnajdziemy przykłady najważniejszych gatunków wypowiedzi filozoficznej, które uznać można za specyficzne dla formacji nowoczesnej. Są to: dialog o charakterze filozoficznym, portret, filozoficzny dziennik intymny a wreszcie esej⁵⁹³. Wystarczy także spojrzeć na stan refleksji krytycznej nad jego pisarstwem, obejmującej badania nad jego poglądami filozoficzno-krytycznymi, jak i analizą struktury jego wypowiedzi⁵⁹⁴.

⁵⁹⁰ A. Zawadzki, *Esej i eseizacja a gatunkowość nowoczesnej wypowiedzi filozoficznej*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 175.

⁵⁹¹ Tamże, s. 186.

⁵⁹² Tamże, s. 187.

⁵⁹³ A. Zawadzki, „*Myśli są jeszcze nie gotowe*”. *Pisarstwo filozoficzne Stanisława Brzozowskiego*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 189.

⁵⁹⁴ Z obszernej literatury poświęconej filozofii Brzozowskiego oraz jego poglądom krytycznym, zob. między innymi prace: Cz. Miłosz, *Człowiek wśród skorpionów*, Warszawa 1982; B. Baczko, *Brzozowski – filozofia czynu i pracy*, [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890 – 1939*. Seria I, pod red. H. Kirchner i Z. Zabickiego, Wrocław-Warszawa-Kraków 1972; A. Mencwel, *Kultura i praca. Wprowadzenie do myśli Stanisława Brzozowskiego*, [w:] *Polska myśl filozoficzna i społeczna*, t. III, Warszawa 1973; *Wokół myśli Stanisława Brzozowskiego*, praca zbiorowa, pod red. A. Walickiego i R. Zimanda, Kraków 1976; R. Nycz, *Wywoływanie świata. Zadania krytyki i sztuki w pisarstwie filozoficznym Stanisława Brzozowskiego*, [w:] tegoż, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997; A. Mencwel, *Stanisław Brzozowski. Postawa krytyczna wiek XX*, Warszawa 2014.

Tym, co wydaje się niezwykle istotne w kontekście dziejów eseistyki Brzozowskiego jest zwrócenie uwagi na świadome posługiwanie się przez autora tym gatunkiem. Staje się on w jego piśmarstwie cechą konstrukcji tekstu oraz określoną metodą uprawiania krytyki. Odnosi się także do postawy intelektualnej⁵⁹⁵. W artykule *Sztuka i społeczeństwo* czytamy:

Sądę, że esej artystycznie doskonały powstać wtedy tylko może, gdy przedmiot jest już przedtem dokładnie zbadany, zagadnienie pograniczne rozwiązane, że nadaje się on lepiej do zamkniętych niż do rwących się jeszcze i stających w każdej chwili procesów myślowych i zagadnień. Mnie zaś natura uczyniła pisarzem tego właśnie, co wyklucza się lub wędnie, tego, co walczy, rozwija się, zmienia, samo siebie nie zna i na zewnątrz coraz to inną twarz pokazuje⁵⁹⁶

Brzozowski zwraca tu uwagę na esej jako posiadającą swoją własną specyfikę i wyrazistość formę wypowiedzi, której ocena podlega kryteriom estetycznym. W przytoczonym tu fragmencie istotne wydają się szczególnie dwie, wymieniane przez niego, cechy poetyki eseju. Po pierwsze, esej to wypowiedź o tym, co już znane; co stało się przedmiotem innych wypowiedzi oraz zostało utrwalone w poznani i zdeponowane w przekazie tradycji. Po drugie, to forma zamknięta, a tym samym – co sygnalizuje autor – przeciwstawiona formom myślenia procesualnego, które akcentuje zmienność⁵⁹⁷.

Esej stanowił dla Brzozowskiego o tyle ważną formę wypowiedzi, o ile pozwalała zachować dystans wobec tendencji dyskursu naukowego, a preferując podejście bardziej indywidualne, swobodniejsze. W *Ideach* pisze: „(...) zastrzegam sobie od razu, że piszę tu nie rozprawę naukową, lecz *essay*, i że idzie mi tu raczej o znaczenie i poddawanie myśli niż o ich szczególne wyczerpywanie”⁵⁹⁸. W podobnym tonie wypowiada się w *Głosach wśród nocy*: „a piszę tu tylko rozprawę, *essay*, a nie wyczerpujący traktat”⁵⁹⁹.

Znaczenie pism Stanisława Brzozowskiego dla ukształtowania się piśmarstwa filozoficznego w postaci eseistyki jest konsekwencją, z jednej strony – radykalnego przełomu myślowego, określanego zazwyczaj jako antypozytywistyczny (modernistyczny), z drugiej – nowej praktyki tekstowej. Przekonaniem, że filozofii nie można dłużej uprawiać

⁵⁹⁵ O funkcjonowaniu terminu esej w słowniku krytycznym Brzozowskiego zob. H. Markiewicz, *wstęp*, [w:] *Stanisław Brzozowski. Eseje i studia o literaturze*, t.1, Warszawa 1990, s. III.

⁵⁹⁶ S. Brzozowski, *Wstępne prace krytyczne*, wstępem poprzedził A. Mencwel, wybór i oprac. M. Sroki, [w:] *Dziela*, pod red. M. Sroki, Warszawa 1988, s. 232.

⁵⁹⁷ A. Zawadzki, „*Myśli są jeszcze nie gotowe*”..., dz. cyt. s. 207.

⁵⁹⁸ S. Brzozowski, *Ideje, Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*, [w:] *Dziela*, dz. cyt., s. 74.

⁵⁹⁹ S. Brzozowski, *Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej*, Lwów-Warszawa 1910, s. 24.

tak, jak dotychczas, lecz także nie można już pisać tak, jak do tej pory⁶⁰⁰. Wyrażające się w klasycznym tekście filozoficznym myślenie procesualne ustępuje swobodnemu „poddawaniu myśli”⁶⁰¹ – jak pisze Brzozowski, a tym samym przekroczeniu granic pomiędzy filozofią a literaturą. Strategia ta pozwala pełniej opisywać problemy filozoficzne i kulturowe nowoczesności, a także sytuację egzystencjalną podmiotu.

Relacja jaka zachodzi pomiędzy filozofią Stanisława Brzozowskiego a eseistycznym sposobem jej wyrażenia w postaci tekstu to zagadnienie niezwykle zróżnicowane i wieloaspektowe, w którym te dwie kategorie: filozofia i pisarstwo pozostają ze sobą w stosunku performatywnym. Niniejszy szkic miał przede wszystkim na celu zwrócenie uwagi na świadome stosowanie przez Brzozowskiego gatunku jakim jest esej, a przez to stworzenie przez niego swoistej teorii tego rodzaju wypowiedzi literackiej. Przywołane tu fragmenty dzieł autora *Legendy Młodej Polski* poświęcone tematyce eseju właśnie, ukierunkowane były przede wszystkim na wyakcentowanie tych elementów, które będziemy w stanie wykazać także w eseistyce Machniewicza wykazując tym samym, iż poetyka jego tekstów wyrasta z tradycji młodopolskiej.

Podobnie, jak w przypadku Stanisława Brzozowskiego, twórczość Bolesława Micińskiego mieści się w tradycji pisarstwa filozofującego. Do autora *Kultury i życia* zbliża Micińskiego pojmowanie filozofii jako działalność dokonującej się w języku, w tym także w akcie pisania; konstruowania tekstu filozoficznego. Pojmowanie takie wynika z przekonania, iż język oddziałuje twórczo na rzeczywistość; kształtuje ją. Wobec tego, myślicieli tych zbliża ku sobie wybór formy eseju jako najodpowiedniejszej dla tak rozumianego programu filozofowania⁶⁰².

Stanowi więc esej dla Micińskiego uprzywilejowany gatunek filozoficznej ekspresji. Stanowisko takie wynika przede wszystkim z tkwiących w nim możliwości, wśród których autor *Podróży do piekieł* akcentuje między innymi: problematyzację stawianych zagadnień zamiast definitywnych, abstrakcyjnych rozstrzygnięć⁶⁰³, dopuszcza – stanowiący jego cechą istotną – pluralizm interpretacyjny⁶⁰⁴.

⁶⁰⁰ A. Zawadzki, *Prawda, język, tekst*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 216 – 217.

⁶⁰¹ S. Brzozowski, *Idee, Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*, dz. cyt. s. 74.

⁶⁰² A. Zawadzki, „Przywrócić życia słowom”. *Pisarstwo filozoficzne Bolesława Micińskiego*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 255.

⁶⁰³ B. Miciński, *Pisma. Eseje. Artykuł. Listy*, wstęp J. Błoński, Kraków 1970, s. 195.

⁶⁰⁴ Tamże, s. 197.

Najbardziej charakterystycznym, w kontekście eseistyki tekstem Micińskiego jest *Podróże do piekieł* (1937)⁶⁰⁵. Artur Sandauer określił to dzieło mianem przypadkowego zbioru esejów, odznaczając się ekscentrycznością i brakiem wewnętrznej jedności. Zwrócił także uwagę na to, iż książkę Micińskiego można traktować jako zbiór myśli, cytatów lub rodzaj prywatnego notatnika⁶⁰⁶. Podobnie interpretował dzieło Jarosław Iwaszkiewicz, zwracając jednocześnie uwagę na rzadkość tej formy literackiej w piśmiennictwie polskim⁶⁰⁷. Oceniając wewnętrzną organizację utworu, jego konstrukcję intelektualną i sposób prowadzenia wywodu, wskazywano na dwie cechy eseistyki Micińskiego. Po pierwsze, na połączenie ze sobą wykorzystanych w utworze motywów, tematów i pojęć; sposób w jaki zostały one zestawione. A więc na prymat relacji w stosunku do ich członów: „Podejmowane przez autora tematy służą mu raczej jako ogniwa, z których wykuwa jednolity łańcuch myślowy”⁶⁰⁸ – pisał w recenzji Kazimierz Czachowski. Po drugie, zwracano uwagę na zaskakującą przewagę elementów drugoplanowych nad centralnymi. Najdobitniej wyraził to Konstanty Trociński pisząc: „Nie jest to atmosfera surowej myśli, biegnącej szybko ścieżynami rozumowań do przeczukanego wniosku. Jest w niej właśnie rozmiłowanie do tych ścieżynek, zostają one rozbudowane do wymiarów jakichś pięknych i sztucznych renesansowych ogrodów”⁶⁰⁹.

Najobszerniej *Podróże* Micińskiego omówił w tekście *Bolesław Miciński „Podróż [sic] do Piekieł”* Kazimierz Wyka⁶¹⁰. Stanowisko jego jest o tyle istotne, że najpełniej, jak się zdaje, charakteryzuje specyfikę eseistycznego dyskursu Micińskiego. Ujmuje jego książkę jako dzieło z pogranicza eseju, które zajmuje pozycję pośrednią pomiędzy wypowiedzią filozoficzną a literacką⁶¹¹. Wyka koncentruje się przede wszystkim wokół

⁶⁰⁵ Dzieło Bolesława Micińskiego ukazuje się, co prawda w 3 lata po *Estetyce życia codziennego* Machniewicza, jednakże stanowi ono swoisty kanon eseistyki lat 20. i 30. XX wieku, a także zawiera w sobie charakterystyczne cechy dla tego typu pisarstwa wspomnianego okresu, w którym powstaje dzieło Machniewicza. Z tego też względu, dla uzupełnienia tła epoki zostanie ono po krótko omówione.

⁶⁰⁶ A. Sandauer, *Spory filologiczne*, „Nowy Dziennik” 1938, nr 132, s. 8 – 9 [podaję za Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa: <http://jbc.bj.uj.edu.pl>, dostęp: 20.06.2017].

⁶⁰⁷ J. Iwaszkiewicz, *Bolesław Miciński „Podróże do piekieł”*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 24, s. 4 [podaję za Małopolska Biblioteka Cyfrowa: <http://mbc.malopolska.pl>, Dostęp 20.06.2017].

⁶⁰⁸ K. Czachowski, *Podróże do piekieł*, „Nowa Książka” 1938, z. 4, s. 204 [podaję za Małopolska Biblioteka Cyfrowa: <http://mbc.malopolska.pl>, Dostęp 20.06.2017].

⁶⁰⁹ K. Troczyński, *Uroki pięknego stylu – przyczynek do dziejów snobizmu*, „Dziennik Poznański” 1938, nr. 85, s. 7 [cytat z Troczyńskiego podaję za A. Zawadzki, *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim...*, dz. cyt. s. 262 – 263].

⁶¹⁰ K. Wyka, *Bolesław Miciński „Podróż do [sic] piekieł”*, „Ateneum” 1938, nr 2, s. 144-146 [cytat z Wyki podaję za A. Zawadzki, *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim...*, dz. cyt. s. 264 – 266].

⁶¹¹ A. Zawadzki, *Marginesy, bibeloty, ornamenty: Konstrukcja i recepcja podróży do piekieł*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 265.

specyfiki pojęciowej i cech językowych eseju. Dostrzega, po pierwsze, nowatorstwo pisarskiej strategii Micińskiego polegające na operowaniu istniejącym już zasobie pojęć, kategorii opisu, tez, obrazów. Zdaniem autora recenzji, Miciński wykorzystuje je do tworzenia odmiennego, indywidualnego a tym samym niepowtarzalnego porządku znaczeniowego i myślowego⁶¹². Drugim istotnym elementem eseistyki autora *Podróży* jest traktowanie pojęcia nie jako w pełni transparentnego instrumentu poznania, lecz narzędzia estetycznej percepcji rzeczywistości, co jest elementem nadrzędnym – jak zauważa Andrzej Zawadzki – struktury artystycznej tekstu⁶¹³. Wyka z kolei pisze w sposób następujący:

Miciński posiada umiejętność jaką można by nazwać *wyobraźnią filozoficzną*. Kategorie i pojęcia nie są dla niego schematami, lecz sposobem widzenia rzeczywistości jako materiału artystycznego. Same, bez przymusu, przechodzą w obraz poetycki. Obraz organicznie przerośnięty jest znaczeniem filozoficznymi, kiedy równowaga przemieszania zostaje zachowana, Miciński osiąga najtrafniejsze efekty.⁶¹⁴

Tekst Micińskiego jest wobec tego strukturą, którą tworzy porządek wypowiedzi filozoficznej i porządek właściwy wypowiedzi literackiej. Prowadzi to do jego dynamizacji. Powoduje, że zostaje poddany rodzajowi teatralizacji, co czyni z niego rodzaj widowiska filozoficznego⁶¹⁵. Wiąże się z tym przesunięcie akcentów z tego, co stanowić ma centrum wypowiedzi na jej peryferie. Myśl autora krąży, co prawda, wokół głównego wątku, ale skupia się na wyjaśnianiu związanych z nim kwestii pobocznych.

Esej Micińskiego przedstawia się wobec tego jako autonomiczna forma z pogranicza filozofii i literatury, gdzie przekraczanie granic pomiędzy filozoficznym namysłem a literacką jego ekspresją jest zabiegiem w pełni świadomym. Wynika to ze stosunku do rzeczywistości, jej czucia, myślenia i rozumienia. Ten intelektualny gest przybiera różne postaci na płaszczyźnie tekstowej Bolesława Micińskiego i Stanisława Brzozowskiego. U ostatniego z wymienionych przejawia się w ugatekowaniu⁶¹⁶ wypowiedzi filozoficznej oraz uznaniu dyskursu filozoficznego za podlegający historycznej zmienności gatunek literacki⁶¹⁷. W przypadku Micińskiego koncentruje się na znaczeniowej kondensacji języka, zarówno jego roli deskryptywnej, jak i przede wszystkim twórczej.

⁶¹² K. Wyka, dz. cyt.

⁶¹³ A. Zawadzki, *Marginesy, bibeloty, ornamenty...*, dz. cyt. s. 256.

⁶¹⁴ K. Wyka, dz. cyt.

⁶¹⁵ A. Zawadzki, *Marginesy, bibeloty, ornamenty...*, dz. cyt. s. 266.

⁶¹⁶ Sformulowaniem tym posługuje się A. Zawadzki, zob. tego, dz. cyt. s. 277.

⁶¹⁷ A. Zawadzki, *Marginesy, bibeloty, ornamenty...*, dz. cyt. s. 277.

Zarysowane tu filary eseistyki polskiej pierwszych dekad XX wieku posłużą jako tło dla próby scharakteryzowania eseistyki Machniewicza. Koncentrując się na próbie uchwycenia specyfiki jego wypowiedzi w tym gatunku, postaram się zwrócić uwagę na pewne aspekty indywidualne, jak i – a nawet przede wszystkim – wykazać w jego tekście obecność typowych dla eseistyki okresu motywów.

W kontekście zarysowanego tła dyskursu nowoczesnego eseju w piśmiennictwie polskim, warto zwrócić uwagę na przywołaną przez Jerzego Żuławskiego myśl Antoniego Langego. Esej jest tam charakteryzowany jako gatunek, który dystansuje się od roli uczonego, a swoją postawę określa raczej jako myśliciela, który nie waha się wykorzystać cudzej wypowiedzi jako pretekstu do konstruowania własnej. Właśnie taką strategię dla swojego tekstu przyjmuje Stanisław Machniewicz. Paradygmatem dla swojej *Estetyki...* czyni on szeroko dyskutowany już na przełomie wieków problem związku sztuki wysokiej z codziennością. W treści jego dzieła możemy odnaleźć szereg analogii do Ruskina, Lichtwarka, Morrisa o czym świadczy niezwykle bogata literatura przedmiotu. Wszystkie te zwroty mają jednak bardzo pośredni charakter i jedynie dobrze zorientowany w temacie czytelnik jest w stanie je spostrzec. Nie koliduje to jednak z uniwersalistycznym charakterem dzieła z jego przeznaczeniem dla szerokiego grona odbiorców. W tym kontekście warto zwrócić uwagę na to, że dzieło Machniewicza nie jest zbiorem złotych myśli, aforyzmów i cytatów. Idąc za Żuławskim należało by stwierdzić, że autor mówi tu to, co przede wszystkim powiedziec mu wypada i co uznaje za słuszne. Wobec tego „porozumiewa się z czytelnikiem co do postaw, na których opiera budowę swego duchowego świata, tłumaczy swe zasady i określa pojęcia⁶¹⁸”, co jest w przekonaniu Żuławskiego jedną z nadrzędnych cech eseistyki. Postawa ta wyrażona została w *Estetyce* między innymi w artykułach *O dziele sztuki* i *Schematy estetyczne*, gdzie Machniewicz prezentuje sposób wartościowania przez niego estetycznych aspektów rzeczywistości.

Innym istotnym elementem pozwalającym ukazać eseistykę Machniewicza na tle epoki jest stosowana przez niego metaforyka. Przede wszystkim wyakcentować należy tu, zarysowany wcześniej w przypadku Żuławskiego motyw wędrówki. Podróż funkcjonuje w dziele lwowianina jako metafora postawy wobec kultury oraz tradycji. Machniewicz bowiem zachęcać będzie czytelnika do podróży w krainę zjawisk estetycznych,

⁶¹⁸ J. Żuławski, *Prolegomena – uwagi i szkice*, Warszawa 1902, s. 1, zob. *Zasługi Jerzego Żuławskiego i jego rodu dla literatury i kultury polskiej XX wieku*, red. E. Łoch, D. Trzeźniowski, Lublin 2011; D. Trzeźniowski, *Jerzy Żuławski: modernistyczna lektura „Biblii”*, „Pamiętnik Literacki” 1998, nr 4.

gdzie wędrowce w przestrzeni fizycznej towarzyszyć będzie jednocześnie wyprawa imaginacji w świat znaków, znaczeń, symboli i wyobrażeń. Motyw ten jest w *Estetyce* istotny z tego także względu, że w tak prowadzonej narracji o charakterze filozoficznym – mowa przecież o poznawczym (estetycznym) ustosunkowaniu się podmiotu do otaczającej go rzeczywistości – Machniewicz wprowadza element narracji literackiej – wędrowki wyobraźni. Aspekt ten wiąże się z innym jeszcze elementem charakterystycznym dla dyskursu eseistyki przełomu XIX i XX wieku – metaforyzacją wypowiedzi w kontekście impresjonistycznych aspektów tekstu.

Kwestia ta została naszkicowana wcześniej na przykładzie twórczości eseistycznej Michała Sobeskiego. Zwrócono tam uwagę, że technika impresjonistyczna wywarła przede wszystkim wpływ na sposób konstruowania opisów, które stały się tym samym bardziej sugestywne. W przypadku Machniewicza mamy do czynienia jedynie ze śladami impresjonizmu. Objawiają się one w momencie, gdy opowiada przygody własnej duszy wśród napotkanych arcydzieł i przedstawia emocje oraz nastroj, jaki wzbudziły w nim te dzieła. Przykład impresjonistycznej metaforyzacji odnajdziemy między innymi w artykule *Piękno ulicy wielkiego miasta*:

Dzisiaj (...) Szerokie, rozwarłe ramiona wyiskrzzonej ulicy chwytają uwagę przechodnia swym ogromem, rozpiętością, przestrzenią i różnorodnością. Tu wszystko drga nieustanną zmiennością, przemianą, ruchem, niepokojem, zgiełkiem, blaskiem, barwą i jakąś olbrzymią syntezą czegoś niepojętego i nieogarniętego. W szarej mgle dziennej, której nie przebijają niekiedy nawet najsilniejsze promienie słoneczne, zespala się w niesamowitym obrazie fasady domów, olbrzymie okna sklepowe i tysiące najrozmaitszych reklam. To wszystko drga jakąś niezwykłą siłą, rozrzuconą i szczodłą, jednakże jakżeż dziwnie ujarzmioną i ujętą w nieodmienne konieczności porządku.⁶¹⁹

Uwidaczniają się tu zwroty intensyfikujące walory wielkomiejskiej ulicy. Jej piękno, choć efemeryczne jest niezwykle natarczywe. Konstrukcja metaforyki jest z kolei, podobnie, jak u Sobeskiego oparta na zasadzie konfrontowania elementu abstrakcyjnego, na przykład pojęcia, z elementem konkretno-zmysłowym. Przykładem tego są chociażby „szerokie ramiona ulicy”. Niezwykła siła tkwi w opisywanych fasadach domów, oknach sklepowych.

W esejach Machniewicza przejawia się także swoboda w sposobie ujęcia tematu, co z kolei akcentował w swoich wypowiedziach na temat tego gatunku Stanisław Brzo-

⁶¹⁹ S. Machniewicz, *Piękno ulicy wielkiego miasta*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 255.

zowski. Ważna wydaje się w tej kwestii sugestia Sława Krzemienia-Ojaka, który w *Projekcie przypomnienia* zwrócił uwagę na indywidualizm wypowiedzi autora *Estetyki...*, który pozwala mu zachować dystans wobec tendencji dyskursu *stricte* naukowego:

Zamiar Machniewicza jest wszakże ambitny (...) popularyzuje coś, co wcześniej nie istniało: Aby koncepcję estetyki życia codziennego upowszechnić, autor musiał ją stworzyć. Do jej budowy miał wprawdzie sporo gotowych elementów, całość trzeba było dopiero skomponować.⁶²⁰

W wypowiedzi historyka myśli estetycznej wydają się wybrzmiewać słowa Stanisława Brzozowskiego, który charakteryzował specyfikę eseju w sposób następujący:

Sądzę, że esej artystycznie doskonały powstać wtedy tylko może, gdy przedmiot jest już przedtem dokładnie zbadany, zagadnienie pograniczne rozwiązane, że nadaje się on lepiej do zamkniętych niż do rwących się jeszcze i stających w każdej chwili procesów myślowych i zagadnień

To, w jaki sposób Krzemień-Ojak określa specyfikę dzieła Machniewicza zarazem wpisuje się w rozważania Brzozowskiego na temat gatunku eseistycznego. Tym samym lokuje książkę Machniewicza w tym dyskursie.

Celną uwagą pozwalającą rozpatrywać poetykę *Estetyki życia codziennego* w kontekście eseistyki jest także ta, jaką Kazimierz Wyka wyraził analizując *Podróż do piekieł* Bolesława Micińskiego. Zwraca on uwagę na to, iż Miciński kieruje się w swoim tekście „wyobraźnią filozoficzną”, która pozwala na widzenie rzeczywistości jako materiału artystycznego⁶²¹. Takie definiowanie eseju czyni z niego formę poetyką, w której wykorzystane pojęcia i kategorie tworzą sugestywne obrazy a nie tylko schematyczne figury deskrypcyjne. Formułę autorstwa Kazimierza Wyki można także zastosować do charakterystyki tekstu Machniewicza, który zakłada, iż jego dzieło będzie asumptem do postrzegania rzeczywistości jako materiału artystycznego.

Co istotne dla stylistyki tekstów Machniewicza, to nastawiony na dialog z odbiorcą, a jednocześnie silnie akcentujący stanowisko podmiotu, język. Mimo publikacji w bardzo istotnych dla życia artystycznego czasopismach, teksty Machniewicza charakteryzuje przystępność języka, zaangażowanie w omawiany problem, rezygnacja z erudycji na rzecz kolokwializmów i potocznych sformułowań. Autor intensyfikuje walory poznawcze tekstu i kładzie wyraźny nacisk na polemiczny charakter wypowiedzi. W publi-

⁶²⁰ S. Krzemień-Ojak, *Projekt estetyki życia codziennego...*, dz. cyt. s. XVIII.

⁶²¹ K. Wyka, *Bolesław Miciński „Podróż do [sic] piekieł”*, dz. cyt.

cystyce Machniewicza widoczna jest także istotna dla tego gatunku aktualność wypowiedzi wobec zaistniałych w rzeczywistości zjawisk. Warto mieć w tym miejscu na uwadze fakt, że autor *Estetyki życia codziennego* koncentruje się przede wszystkim na problematyce związanej z twórczością artystyczną i, zachodzącymi na polu kultury estetycznej pierwszych dekad XX wieku, trudnymi do jednoznacznej oceny i wartościowania, zmianami. Machniewicz daje temu wyraz chociażby w takich tekstach, jak: *Estetyka, sztuka i handel* – gdzie zwraca uwagę na potrzebę tworzenia w kraju, na wzór zachodni, instytucji dbających o estetykę dnia codziennego; *Schematy estetyczne*, w których prowadzi perswazyjny dialog z odbiorcą na temat subiektywnych i obiektywnych aspektów doświadczania sztuki, stroniąc od erudycyjnych dywagacji i abstrakcyjnych myśli związanych z filozoficznym dyskursem powszechnie warunkującym rozważania na te tematy.

Rezygnuje więc z naukowości na rzecz potocznych sformułowań: „Kto nieocbaczniej śledzi rozwój sztuk, plastycznych w ostatnich dziesiątkach lat, a zwłaszcza kto czytuje oceny krytyczne wystaw bieżących, ten niewątpliwie uczynić musiał dziwne spostrzeżenie. Jedne i te same zjawiska bywają przez jednych wynoszone pod niebiosa, a przez innych odsądzone od wszelkiej wartości (...) To samo się jednocześnie chwali i gani”⁶²². Czasem zaś intensyfikuje dialog z odbiorcą za pomocą pytań retorycznych, w których akcentuje jednocześnie własne stanowisko w danej sprawie: „Wartościowe i piękne jest to tylko, co się mnie podoba, bezwartościowe zaś i brzydkie to, co nie zadowala mego zmysłu estetycznego, mego utajonego pojęcia piękna, rozumować się zwykło. Czy tak jest w istocie? Nic bardziej fałszywego i szkodliwego dla naszego ze sztuką obcowania nad takie uproszczone mniemanie”⁶²³. Czy też: „Czyż można choć na chwilę przypuszczać, by tyle było ideałów piękna i tyleż rodzajów brzydoty, ile jest typów i sposobów odczuwania plastycznych dzieł sztuki? Oczywiście nie!”⁶²⁴.

Jak widać, retoryka Stanisława Machniewicza, choć nastawiona na dialog z odbiorcą, charakteryzują się także silną sugestywnością i perswazyjnością. Mimo stawiania retorycznych pytań, pozostawiania odbiorcy przestrzeni na własną refleksję, stara się on wyperswadować mu własne stanowisko, co jest typowym zabiegiem retorycznym dyskursu dwudziestolecia. Widać to na przykładzie tekstu *Piękno maszyny*, w którym pisze:

⁶²² S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 13.

⁶²³ Tamże, s. 14.

⁶²⁴ Tamże.

Nie ulega już żadnej wątpliwości, że nasza współczesność zdobyła nowe możliwości piękna przez chyżość i dostosowane do niej najrozmaitszej maszyny (...) Nie wiadomo, dzięki jakiemu przypadkowi przyzwyczailiśmy się za piękno uważać tylko to, co jest obrazem, rzeźbą lub architekturą, niechętnie rozciągając to pojęcie na jakiegokolwiek inne przedmioty użytkowe (...) Życie współczesne pod niejednym względem różni się zasadniczo od form i właściwości życia którejkolwiek z epok minionych. Rozliczne składają się na to przyczyny⁶²⁵

– i dopowiada w *Architekturze świetlnej*: „Trzeba tylko umieć patrzeć współczesności śmiało w oczy i mieć odwagę zrywania z nawykami tradycji tam, gdzie one przysłaniają potrzeby chwili bieżącej zblakłym pięknem czcigodnej, ale już bezpowrotnie minionej przeszłości”⁶²⁶.

Analizując stylistykę tekstów Machniewicza pod względem ich przynależności gatunku jakim jest esej, warto zwrócić uwagę na wspomnianą sugestywność. W *Estetyce życia codziennego* przejawia się ona w sprowadzaniu narracji poszczególnych artykułów do umiejętnego widzenia. Cecha ta nadaje książce walor programowości. Należy bowiem pamiętać o tym, że treść dzieła Machniewicza tworzy zróżnicowana pod względem tematycznym krytyka artystyczna, publicystyka i forma literacko-naukowa, które w jedną myśl spaja przyświecająca jej idea: „Zamiarem jej wprowadzić jak najszersze koła czytelników w dziedzinie nie zawsze docenianych i rozumianych sztuk plastycznych, a więc architektury, malarstwa, rzeźby i wszelkiego rodzaju sztuki użytkowej”⁶²⁷. Otworzyć przed nim krainę zjawisk estetycznych, jaką staje się współczesność.

Tekst Machniewicza jest wobec tego polemiką z pewnym typem sztuki – XX-wieczną awangardą, a nade wszystko z modelem kultury estetycznej przełomu XIX i XX wieku, który nie mieści się w jego światopoglądzie jako wyraz stylowej maskarady. *Estetyka życia codziennego* jest dziełem programowym, o *explicite* wyrażonym postulatcie reformy. Autor ogranicza sprawozdawczą narrację, obecną jeszcze w opublikowanym kilka lat wcześniej manifestie *Pochwała współczesności* na rzecz jawnej polemiki, która ujawnia jednocześnie jego preferencje – propagowaną przez niego koncepcję sztuki. Służy tym samym obudzeniu w czytelniku określonej wrażliwości estetycznej⁶²⁸.

Podsumowując refleksje nad stylem twórczości Machniewicza, należy stwierdzić, że zarówno pod względem jego lokalizacji w dyskursie historii literatury polskiej, jak i stylistyczno-retorycznych cech poetyki, prezentuje się ona jako hybrydyczna. Jest to

⁶²⁵ S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, dz. cyt. s. 165 – 166.

⁶²⁶ S. Machniewicz, *Architektura świetlna*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 219.

⁶²⁷ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, dz. cyt. s. 7.

⁶²⁸ D. Wasilewska, *Stylistyczno-retoryczne strategie dialogu z odbiorcą*, [w:] *Dzieje krytyki artystycznej i myśli o sztuce*, dz. cyt. s. 341.

twórczość kształtowana przez stylistyczną różnorodność poetyki młodopolskiej z ujawniającymi się wewnątrz niej tendencjami zbliżonymi do pozytywistycznych, którym dwudziestolecie nadało ostateczny, przynajmniej pod względem formalnym, kształt. Wydaje się, że esej jest formą najbardziej adekwatną do wyrażenia tak wieloźródłowej i wielokształtnej myśli estetycznej. Mając jednocześnie na uwadze jego synkretyczną poetykę, przejawiającą się w treści *Estetyki życia codziennego*, możemy jedynie dookreślić status tego dzieła. Jest ono wobec tego gatunkowo e s e j e m o h y b r y d y c z n y c h c e c h a c h s t y l i s t y c z n o r e t o r y c z n y c h. Na płaszczyźnie treści możemy tu mówić o eseju popularnonaukowym o aspektach interpretacyjno-wartościujących. Ze względu na powzięty przez Machniewicza cel, poetka jego tekstu wpisuje się z kolei w konwencję eseistyki analityczno-perswazyjnej wysokich walorach informacyjno-ekspresyjnych.

ROZDZIAŁ DRUGI

STANISŁAW MACHNIEWICZ W ŚRODOWISKU ESTETYCZNYM

1. Wśród klasyków estetyki polskiej

W jednym z pierwszych podrozdziałów przedłożonej tu dysertacji zwróciliśmy uwagę na to, że Stanisław Jacek Machniewicz – jako publicysta, historyk sztuki i estetyk – jest postacią wielowymiarową, trudną do jednoznacznego zdefiniowania. Recepcja *opus magnum* jego myśli estetycznej, wydana w 1934 roku *Estetyka życia codziennego*, przynosi nam różnorodny sposób przedstawiania jego postaci: dydaktyk¹, skrajnie obiektywistyczny filozof sztuki² – a co za tym idzie, archaista – estetyk³, nietuzinkowy intelektualista, twórca systemu estetycznego postrzegania nowoczesności w ramach nurtu „everyday aesthetic”⁴. Sygnalizowaliśmy również, że w diachronicznej recepcji głównego dzieła lwowskiego dydaktyka brak refleksji nie nad tym, co pisał, ale w jaki sposób. Innymi słowy, nie uświadczylśmy dotychczas literaturoznawczej analizy jego dorobku, a faktem jest, że wydana w początku lat 40. książka jest owocem wcześniejszej, prężnej działalności publicystycznej. Poza tym, do 1916 roku Machniewicz pisał artykuły *stricto* utrzymane w dyskursie literaturoznawczym. Z tego też względu w pierwszym rozdziale niniejszej pracy naszkicowany został status jego postaci jako pisarza. Tam też, jak i we *Wstępie* do obecnej dysertacji zwrócono uwagę na to, że interesować nas będzie zarysowany powyżej dialektyczny sposób postrzegania osoby Stanisława Machniewicza: estetyk i literat. Mając z kolei na uwadze to, że pierwszy rozdział pracy poświęcony został interpretacji jego twórczości pod kątem literaturoznawczym. Obecne rozważania stanowią próbę usytuowania jego postaci w środowisku estetycznym dwudziestolecia.

Próba usytuowania poglądów estetycznych Stanisława Machniewicza w kontekście dominujących ówczesnie w teorii sztuki i estetyce nurtów myślowych nie jest rzeczą

¹ Na temat Machniewicza i jego dzieła rozumianego ze stanowiska pedagogicznego zob. *Sprawozdanie Dyrekcji C. K. Gimnazjum VII we Lwowie za rok szkolny 1915/1916; Wykaz dzieł nabytych przez Okręgową Bibliotekę Pedagogiczną Kuratorium Oświaty Szkolnictwa Poznańskiego*, Rok XI, nr 3, Marzec 1934, s. 235; „Muzeum. Czasopismo pedagogiczne, poświęcone sprawom wychowania, nauczania i organizacji szkolnictwa”, R. XLIX, Zesz. 1, Luty 1934, s. 66; T. Waśkowski, *Wychowanie estetyczne w szkole ogólnokształcącej*, [w:] „Rysunek i Zajęcia Praktyczne”, dz. cyt. s. 80.

² Zob. B. Miciński, *Recenzja polemiczna*, „Prosto z Mostu”

³ Zob. J. Kossak, *W poszukiwaniu stylu epoki*.

⁴ S. Machniewicz, *Wybór pism estetycznych*, pod red. K. Wilkoszewska, oprac. Sław Krzemień-Ojak, Kraków 2012; tamże, S. Krzemień-Ojak, *Projekt estetyki życia codziennego Stanisława Machniewicza. Przypomnienie*.

łatwą. Przypada na okres jego wzmożonej aktywności pisarskiej na polu estetycznym, która obejmuje lata 1917–1934⁵. Powyższe spectrum czasowe odpowiada najbardziej znaczącemu okresowi dla przyszłych pokoleń estetyków w dziejach polskiej myśli estetycznej – dwudziestolecia międzywojennemu⁶. w tym czasie, zorientowani filozoficzni estetycy, dokonali gruntownej i wszechstronnej analizy problematyki przedmiotowego i społecznego uwarunkowania przeżyć wzbudzanych przez przedmioty estetyczne⁷.

Wśród nich – klasyków estetyki polskiej – jest Stanisław Machniewicz i jego *Estetyka życia codziennego*, choć, co podkreślaliśmy już kilkakrotnie, filozofem ani teoretykiem sztuki autor wymienionego dzieła nie był. Poza tym, opublikowana w 1934 roku książka i propagowana w niej idea charakteryzują się zupełnie odmienną, od prac wymienionych badaczy, tonacją recepcji. Pierwsza poważna próba krytycznej oceny dzieła Stanisława Machniewicza przypada na rok 2012 – 78 lat od jej opublikowania⁸. Stąd też znamieny apel redaktorów wydania jego pism estetycznych, Krystyny Wilkoszewskiej i Sława Krzemienia-Ojaka (1931–2012), którzy wnoszą o przypomnienie idei *Estetyki...* i postaci jej twórcy. Dokonują tego w serii wydawniczej „Klasyki Estetyki Polskiej”, co jednoznacznie sytuuje postać Machniewicza w kręgu wybitnych polskich humanistów. Jak zauważa Krystyna Wilkoszewska w komentarzu do *Projektu przypomnienia*, autorstwa Krzemienia-Ojaka, idea książki stworzonej przez lwowskiego estetyka jest niezwykle intrygująca. „Obecnie pisane i wydawane są książki w ramach trendu badawczego

⁵ Pierwsza z wymienionych dat to czas publikacji w *Sprawozdaniu VII Gimnazjum* we Lwowie tekstu *Sztuka a szkoła*; inspirowanego *Filozofią sztuki* Hipolita Taine’a oraz zdobywającym coraz większe uznanie nurtem tak zwanego „nowego wychowania”, a związanych z zagadnieniami krzewienia kultury estetycznej wśród młodzieży. Druga, to czas publikacji głównego dzieła stanowiącego *opus magnum* myśli estetycznej Stanisława Machniewicza – *Estetyki życia codziennego*.

⁶ Należy zwrócić uwagę na to, że rozwój estetyki, jako osobnej dziedziny nauki; filozofii sztuki, przed końcem XIX wieku w Polsce pozostawiał wiele do życzenia. Dopiero modernizm tworzy naukowe dzieje estetyki w Polsce. Przekonuje o tym monografia zbiorowa pt. *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce* (Kraków 2007), pod red. Krystyny Wilkoszewskiej, w której początki estetyki, jako nauki włączonej w zakres myśli filozoficznej datowane są na współczesność; zob. także A. Kowalczykowska, *Czas romantyzmu. Wydarzenia historii a przemiany kryteriów estetycznych*, [w:] tejsze, *Wokół romantyzmu. Estetyka – polityka – historia. Pisma rozproszone i zarzucone*, tom 1, pod red. A. Janickiej i G. Kowalskiego, Białystok 2014.

⁷ B. Dziemidok, *Teoria przeżyć i wartości estetycznych w polskiej estetyce dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1980, s. 48. Do największych osiągnięć polskiej myśli estetycznej w tym zakresie należy zaliczyć: koncepcję istnienia przedmiotu estetycznego wraz z ontologicznym ujęciem sposobu istnienia dzieła sztuki oraz teorię konkretyzacji estetycznej Romana Ingardena (1893–1970); typologiczne ustalenia przedmiotów estetycznych autorstwa Władysława Tatarkiewicza (1886–1890) i poświęcone społecznym uwarunkowaniom przeżyć estetycznych wnikliwe rozważania Mieczysława Wallisa (1895–1975) i Stanisława Ossowskiego (1897–1963). Nie sposób nie wspomnieć tutaj również o osiągnięciach Leopolda Blaustejna (1905–1944) na polu estetyki psychologicznej, rozważaniach filozoficznych Leona Chwistka (1884–1944) czy pismach teoretycznych Stanisława Ignacego Witkiewicza (1885–1939).

⁸ Zob. S. Machniewicz, *Wybór pism estetycznych*, dz. cyt.

zwanego >everyday aesthetic<, natomiast w latach 30. Minionego wieku [kiedy Machniewicz publikuje swoje dzieło]⁹ dominowały w estetyce ujęcia sztuki jako dziedziny autonomicznej¹⁰, o czym świadczą prace wymienionych na wstępie wybitnych badaczy tego okresu. Wilkoszewska zwraca więc uwagę na oryginalność myśli lwowskiego estetyka w stosunku do dominujących ówczesnie nurtów badawczych.

W niniejszym podrozdziale nie będziemy jednak zajmować się wskazywaniem błyskotliwości myśli lwowskiego estetyka, w celu ukazania pewnych nowatorskich i prekursorskich zarazem myśli wobec dominującej refleksji teoretycznej. Skupimy się raczej na próbie usytuowania zawartych w *Estetyce życia codziennego* rozważań Machniewicza wobec najważniejszych problemów estetyki filozoficznej okresu dwudziestolecia.

Dążąc do scharakteryzowania i jednocześnie usytuowania poglądów Machniewicza w jednym z czterech głównych nurtów polskiej estetyki dwudziestolecia międzywojennego – filozoficznym, psychologicznym, krytyczno-literackim lub teoretycznym¹¹, przedstawiona w niniejszym podrozdziale analiza będzie miała charakter historyczno-typologiczno-porównawczy. Umożliwi to określenie poglądów i przekonań Machniewicza na tle teorii przeżyć i wartości estetycznych, a także sądów, które wobec powyższej problematyki nie zostały wyrażone *explicite*, jak w przypadku większości twórców omawianego okresu. Nie znamy dzieła Machniewicza traktującego bezpośrednio o wartości przeżyć estetycznych. Jego *Estetyka...*, jak i pozostałe artykuły, które nie weszły w skład dzieła, nie są poświęcone scjentystycznej analizie wymienionych zagadnień. Nie oznacza to, że poruszana przez Machniewicza problematyka refleksji takowych nie zawiera.

Chcąc określić stanowisko myśliciela wobec teorii przeżyć i wartości estetycznych, należy zwrócić uwagę na otwierający *Estetykę...* tekst, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*¹². Autor wyraźnie zwraca tam uwagę na to, że w polu jego zainteresowań, a tym

⁹ Przyp. Autora.

¹⁰ Zob. S. Machniewicz, *Wybór pism estetycznych*, dz. cyt. s. XXIII.

¹¹ Zaproponowany tutaj podział wprowadzam za B. Dziemidok, *Teoria przeżyć i wartości estetycznych w polskiej estetyce dwudziestolecia międzywojennego*, pod red. B. Szwarzman, Warszawa 1980, s. 7; wedle wprowadzonego tu podziału, Dziemidok do filozoficznego nurtu polskiej estetyki międzywojennej zalicza: Henryka Elzenberga, Romana Ingardena, Stanisława Ossowskiego, Władysława Tatarkiewicza i Mieczysława Wallisa; nurt zorientowany psychologicznie tworzą: Stefan Baley, Leopold Blaustein, Leon Chwistek, Tadeusz Czeżowski, Stefan Szuman, Władysław Witwicki; do krytyków literackich zalicza: Stanisława Baczyńskiego, Jana S. Bystronia, Ignacego Fika, Karola Irzykowskiego, Juliana Klainera, Stefana Kołaczковского, Osapa Ortwina, Konstantego Troczyńskiego; do teoretyków sztuki: Stanisława Ignacego Witkiewicza i Tadeusza Peipera.

¹² Zob. S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, [w:] tegoż, *Estetyka życia codziennego*, Lwów 1934.

samym w treści jego dzieła, nie znajdziemy elementów nawiązujących do problematyki podejmowanej przez psychologicznie zorientowanych badaczy:

(...) wydało mi się, że wrogiem wszelkich rozważań estetycznych jest wkorzeniony od dawna subiektywizm, który zamąca najtrafniejsze niekiedy sądy i spostrzeżenia. Z tej przyczyny usiłowałem rolę pierwiastka osobistego ograniczyć do ostatniej możliwości. Skutkiem tego z rozważań moich starałem się usunąć wszelkie pierwiastki psychologiczne, prowadząc jednocześnie rozpatrywanie dzieł sztuki wyłącznie pod kątem widzenia formalnego (...) analizy najbardziej obiektywnej.¹³

Tak jasno sprecyzowana deklaracja suponuje, że autor *Estetyki życia codziennego* unika w swoim projekcie teoretycznym analiz i deskrypcji i m m a n e n t n y c h s t r u k t u r p r z e b i e g u przeżycia estetycznego. Skupia się, co sam przyznaje, na rozpatrzeniu zagadnień związanych ze sztuką wyłącznie pod kontem widzenia formalnego, odwołuje się do „analizy czysto obiektywnej”¹⁴. Stanowisko takie ma bardzo bogatą tradycję w historii myśli estetycznej i utrzymało się, mimo modernistycznych prób jego ignorowania. Powyższa deklaracja Machniewicza stanowi bowiem egzemplifikację założeń estetyki Platonskiej w kontekście starożytnego sporu o dominantę subiektywnych lub obiektywnych uwarunkowań doznawania piękna. Lwowski estetyk zdaje się powtarzać za starożytnym myślicielem, że teoria jego przeżyć i wartości estetycznych ogranicza się do mówienia o tym, co jest estetycznie wartościowe, a nie, „co się komu podoba”. Machniewicz opowiada się więc za przedmiotową, formalną – to jest obiektywną interpretacją zjawisk estetycznych.

Postawa, jaką reprezentuje Machniewicz, a którą w lapidarny sposób obrazuje przytoczony cytat, w polskiej estetyce dwudziestolecia międzywojennego, była zjawiskiem powszechnym. Nawet zdeklarowani subiektywiści estetyczni brali pod uwagę przedmiotowe, to jest obiektywne, uwarunkowania przeżycia estetycznego i konstytu-

¹³ Tamże, s. 9; wspomniany w cytacie antypsychologizm powracał będzie na łamach *Estetyki życia codziennego* także w innych artykułach i kontekstach, na przykład w rozważaniach nad istotą dzieła sztuki i twórczości artystycznej, Machniewicz także będzie wykluczał pierwiastki psychologiczne na rzecz formalistycznego, tj. schematycznego sposobu wiwisekcji rzeczywistości w medium malarskim, na przykład w *O dziele sztuki napisze*: „Nie wchodząc w psychologiczne podstawy aktu tworzenia, przyjrzyjmy się nieco bliżej pracy formalnej każdego artysty”. Psychologizm będzie stanowił także w *Estetyce...* jeden z fundamentów krytyki sztuki abstrakcyjnej, zob. S. Machniewicz, *O sztuce abstrakcyjnej*, [w:] tegoż, dz. cyt. Ujawniający się w cytowanym fragmencie, w pełni świadomy obiektywizm estetyczny nie występuje w dziele lwowianina w skrajnej postaci. w treści *Estetyki...* odnajdziemy wiele fragmentów świadczących o tym, że stanowisko subiektywistyczne nie było Machniewiczowi obce, wręcz przeciwnie rola pierwiastka subiektywnego jest w jego przekonaniu niezwykle istotna, w momencie, gdy doznanie estetyczne ma swoje ugruntowanie w formalnych aspektach przedmiotu.

¹⁴ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, dz. cyt. s. 10.

jących je jakości danego przedmiotu. Chociażby Stanisław Ossowski, który w swoich rozważaniach podkreślał brak możliwości wykrycia cech obiektywnych wspólnych dla przedmiotów pięknych, wskazywał na istnienie pewnych przedmiotowych uwarunkowań przeżyć estetycznych, jak: celowość konstrukcji, celowość układu elementów, kunsztu i doskonałości wykonania¹⁵. Problem, czy przeżycie estetyczne jest uwarunkowane przedmiotowo, czy podmiotowo, nie prowadził w polskiej estetyce dwudziestolecia międzywojennego do zagorzałych sporów. Estetycy tego okresu wyraźnie deklarowali się po stronie relacjonistycznego podejścia do zagadnienia subiektywnego lub obiektywnego sposobu doznawania przeżyć estetycznych. Nie inaczej czyni Machniewicz, który w swojej książce, omawiając kwestię istoty dzieła sztuki i jego odbioru przez podmiot, powoływał się będzie na tradycję scholastyczną i stanowisko św. Tomasza z Akwinu¹⁶.

Powyższe, krótkie wprowadzenie do tematyki, której poświęcony będzie niniejszy rozdział, stawia nas z jednej strony w obliczu historycznych faktów; twórcza aktywność Machniewicza przypada na konkretny okres dziejów polskiej myśli estetycznej. Ma swój jasno zarysowany początek i koniec. Z drugiej strony, konfrontuje nas z dziełem, którego enigmatyczny status metodologiczny uniemożliwia nam jednostronne jego odczytanie, którego celem nie jest dywagacja nad teoretycznymi zawłościami przeżyć i wartości estetycznych – te, siłą rzeczy zostały w nim zawarte i wyrażone *implicite*. Zadaniem *Estetyki...* jest „wprowadzić jak najszersze koła czytelników, w dziedzinie (...) sztuk plastycznych (...) i wszelkiego rodzaju sztuki użytkowej”¹⁷. Chodzi o to, aby sztuka „stała się codzienną potrzebą a obcowanie z nią źródłem pożądanых rozkoszy i przyjemności”¹⁸. Słowem, jej zadaniem jest uczynić stosunek człowieka do sztuki czynnym.

Wystarczy pobieżnie przyrzeć się tytułom powstających ówczesnie prac z dziedziny teorii sztuki i estetyki, a następnie skonfrontować je z problematyką podejmowaną

¹⁵ Zob. S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. I, Warszawa 1966, s. 280–285.

¹⁶ Estetyczne poglądy Tomasza z Akwinu stanowią egzemplifikację stanowiska relacjonistycznego (podstawę piękna stanowi harmonia przedmiotu i przeżywającego podmiotu; zależność pomiędzy wrażeniem piękna a właściwością przedmiotu), którego prekursorem, zdaniem Władysława Tatarkiewicza był Bazyli Wielki. Tomasz rozwinął tę koncepcję w słynnym stwierdzeniu *pulchrum est quod visum placet*; warunki piękna są dwojakie: spełniać je musi przedmiot, ale odpowiedzieć na nie musi właściwie uposażony podmiot. Z definicji Tomasza wynika, że przedmiotem przeżycia może być przedmiot, jak i sam charakter tego przeżycia. Koncepcja ta znajduje swoje miejsce w poglądach wielu polskich estetyków dwudziestolecia. Zob. W. Tatarkiewicz, *Estetyka Tomasza z Akwinu*, [w:] tegoż, *Historia estetyki*, tom 2, Warszawa 2014; oraz tegoż, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975, s. 139 – 140, 238 – 239, 241, 254. Stanisław Machniewicz w bezpośredni sposób odwołuje się do poglądów Tomasza z Akwinu w artykule *O dziele sztuki*, zob. dz. cyt. s. 54–64.

¹⁷ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, dz. cyt. s. 8.

¹⁸ Tamże.

przez Machniewicza, aby dostrzec zachodzące pomiędzy nimi, na pierwszy rzut oka, diametralne wręcz różnice. W czym więc tkwi podobieństwo? Gdzie należy szukać punktów stykowych, które pozwoliłyby nam rozpatrywać *Estetykę życia codziennego* jako dzieło klasyczne, legitymizujące się stale obecną i aktualizowaną treścią we współczesnym dyskursie estetyki?

Wydaje się, że odpowiedź znajdziemy w treści książki z 1934 roku, a przede wszystkim w przyświecającej jej idei. Należy raz jeszcze zwrócić uwagę na to, co o swoim projekcie pisze autor: celem jej [*Estetyki...*]¹⁹ jest wprowadzić czytelników w niedoceniane do tej pory zagadnienia sztuk plastycznych, uczynić stosunek człowieka do sztuki czynnym²⁰. Należałoby postawić tutaj kolejne, nie pozbawione racji pytania: o czyj, jaki i wobec czego stosunek tutaj chodzi? Wydaje się, że najbardziej lapidarną odpowiedzią byłoby określenie powyższej relacji jako aktywnego, opartego na sensualno-intelektualnym poznaniu, stosunku człowieka (uczestnika kultury estetycznej) do otaczającej go rzeczywistości i jej schematycznej wiwisekcji w dziełach sztuki wszelkiego rodzaju i kategorii. Z zastrzeżeniem, że poprzez aktywny stosunek nie rozumiem tu regularnego bywania w muzeach i galeriach, ale – jak sugeruje Machniewicz – umiejętne dostrzeganie przejawów sztuki jako otaczającej człowieka atmosfery. Należy bowiem pamiętać o tym, że tak pomyślany system estetycznego postrzegania przeznaczony był dla człowieka przełomu stuleci i pierwszych dekad XX wieku. Wówczas to w obrębie kultury wizualnej – we wszystkich jej warstwach, od teorii do praktyki – zachodziły ważne procesy. Sztuka znajdowała się w stanie nie mającej końca przemiany, trudnej do racjonalnego opanowania i rzetelnej oceny. Głośno i zdecydowanie proklamowana wolność twórcza prowadziła do powstawania coraz to innych kierunków i ruchów artystycznych. Mieszły się style i upodobania. Prestiż tradycji artystycznej, o której wiedza szybko się pogłębiała, mimo potępień ze strony skrajnej awangardy, był ciągle wysoki. Znajomość tradycji artystycznej była gwarantem i wyróżnikiem ludzi kulturalnych²¹. Współcześnie system ten również wydaje się być poznawczo wartościowy, z tego chociażby względu, że żyjemy – zdaniem teoretyków i filozofów kultury (W. Welsche, M. Fatcherstone, J. Baudrillard)²² – w rzeczywistości przeestetyzowanej; ikonicznej.

¹⁹ Przyp. Autor.

²⁰ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, dz. cyt. s. 9.

²¹ S. Krzemień-Ojak, *Projekt estetyki życia codziennego Stanisława Machniewicza. Przypomnienie*, [w:] S/ Machniewicz, *Wybór pism estetycznych*, dz. cyt. s. XVII.

²² W. Welsche, *Estetyka poza estetyką. O znaczenie estetyki w czasach współczesnych i o nowej formie dyscypliny*, przeł. K. Zamiara, „*Studia Kulturoznawcze*” 1998, nr 9; W. Welsche, *Procesy estetyzacji. Zjawiska, rozróżnienia, perspektywy*, przeł. J. Gilewicz, [w:] *Sztuka i estetyzacja. Studia teoretyczne*, red. M.

Mimo przemian na polu kultury estetycznej na przełomie XIX i XX wieku, oraz w pierwszych dekadach nowego stulecia: demokracji sztuki, powszechnego do niej dostępu realizującego się między innymi w hasłach „każdy artystą” oraz racjonalizacji otaczającej człowieka rzeczywistości, Stanisław Machniewicz domaga się po raz kolejny czynnego udziału człowieka wobec zjawisk artystycznych. Czynny nie oznacza tu jednak, jak sygnalizowaliśmy, spędzaniem czasu w muzeach, a tym bardziej otaczaniem się przedmiotami imitującymi dawne style i osiągnięcia artystyczne²³. Nie polega na bezcelowym błędzeniu po muzeach, ani na uznawaniu za przedmiot piękny, a tym samym przedmiot sztuki, czysto dekoratywnych jego aspektów. Czynny stosunek do sztuki nie zmierza do ulegania powszechnie utartemu ówczesnie mniemaniu, że piękne jest to, co się komu podoba²⁴. Nie polega na przypinaniu nazwy dzieła sztuki każdemu znajdującemu się w galerii czy muzeum przedmiotowi. Nie stanowi o nim także polemika w ciasnym kole fachowców, gdyż świadczy ona wyłącznie o tym, że sztuka przestała budzić powszechne zaciekawienie, a chodzi przecież o czynny, a nie pasywny wobec niej stosunek.

Przez aktywne ustosunkowanie się człowieka do sztuki Machniewicz rozumie przede wszystkim bycie czynnym poznawczo. Odwołuje się więc do etymologii znaczenia słowa „estetyczny”, tj. zmysłowy. Sztuka ma otwierać przed człowiekiem nowe możliwości poznania otaczającej go rzeczywistości. Z tego też powodu Machniewicz definiuje dzieło sztuki, rozumiejąc je jako artystyczną formę widzialności, tzn. formę umożliwiającą poznanie rzeczywistości²⁵. Stosunek człowieka zarówno do życia, jak i do sztuki, jest w pierwszej kolejności czysto sensualny, co bezpośrednio prowadzi do emocjonalnego percypowania świata. w estetycznym projekcie Machniewicza, człowiek najpierw świat przeżywa, a następnie dzięki zdolnościom swojego rozumu, umiejętności czucia, myślenia i rozumienia jest w stanie dawać wyraz refleksji nad zastaną rzeczywistością w postaci form sztuki. Taki sposób rozumienia estetyki jest głęboko zakorzeniony

Golka, K. Zamiara, Poznań 1999; M. Fatherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, przeł. P. Czapliński, i J. Lang, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997; J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, przeł. T. Komendant, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997; por. A. Jamrozikowa, *Obraz i metanarracja. Szkice o postmodernistycznym obrazowaniu*, Warszawa 1994.

²³ Zob. S. Machniewicz, *Wszechwładza stylowej brzydoty; Walka o nowy styl; Sztuka i życie*, [w:] tegoż, dz. cyt.

²⁴ S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 11. Sparafrazowane powyżej, a zastosowane przez Machniewicza w wymienionym artykule porównanie: „Nie to jest piękne, co jest piękne, lecz to, co się komu podoba” stanowi ironiczne odniesienie do słynnego w dziejach estetyki pytania św. Augustyna: „przede wszystkim zapytam, czy coś jest piękne, że się nam podoba, czy podoba się, bo jest piękne?”.

²⁵ Zob. S. Machniewicz, *O dziele sztuki*, [w:] tegoż, dz. cyt.

w filozofii Arystotelesa, który człowieka widział jako rozum kierujący się przedmiotowym układem rzeczywistości. Estetyczny arystotelizm jest bardzo mocno widoczny w rozważaniach Machniewicza o sztuce awangardowej, ale także jego ogólnych refleksjach na temat malarstwa²⁶.

Związek, który uwidacznia się pomiędzy Machniewicza sposobem rozumienia stosunku człowieka do sztuki a dominującym w estetyce dwudziestolecia międzywojennego nurtem refleksji nad aksjologią przedmiotu przeżycia estetycznego, ujawnia się w sensualistycznym percypowaniu świata; jego estetycznym spostrzeżeniu. Rzeczywistość stanowi w interpretacji Machniewicza przedmiot przeżycia estetycznego, nad którym lub za sprawą którego człowiek tworzy dzieła sztuki. Podobnie sądzili niektórzy badacze dwudziestolecia. Większość z nich uważała, że przedmiotem przeżycia estetycznego może być otaczająca człowieka rzeczywistość; zarówno świat przyrody, jak i wytwory kultury. Te same problemy pojawiają się w kontekście myśli estetyczne Stanisława Machniewicza, z tym jednak zastrzeżeniem, że w treści jego głównego dzieła występują one *implicite*, a nie bezpośrednio, jak na przykład w pismach Wallisa, Ossowskiego czy Ingardena. Nie ulega jednak wątpliwości, że wobec Machniewicza i jego koncepcji estetyki życia codziennego możemy postawić sztandarowe pytania z dziedziny estetyki ówczesnego okresu, jak określenie natury i istoty przedmiotu estetycznego; czy jest on – w przekonaniu lwowianin – tożsamy z dziełem sztuki, czy może istnieje wobec niego samodzielnie?

Wobec powyższego celowe wydaje się komparatystyczne ujęcie dominujących poglądów na teorię przeżyć i wartości estetycznych w polskiej estetyce dwudziestolecia z zawartym *implicite* w *Estetyce życia codziennego* stanowiskiem Stanisława Machniewicza. w dalszych rozważaniach skupimy się przede wszystkim na problemie przedmiotowych uwarunkowań przeżycia estetycznego, sposobie jego istnienia, społeczno-kulturowych uwarunkowaniach podmiotu i przedmiotu oraz roli percepcji w doznaniu estetycznym.

²⁶ Tamże, s. 29–30; autorytet Arystotelesa nie pojawia się bezpośrednio w treści *Estetyki życia codziennego*. Machniewicz powołuje się jednak na niego w artykule stanowiącym jeden z fundamentów genezy późniejszej książki, tekście *Sztuka a szkoła* (1915–1916), w którym porusza kwestię wychowania estetycznego, kładąc jednocześnie nacisk na tę władzę poznawczą, jaką stanowią zmysły, a w szczególności wzrok (w przypadku sztuk plastycznych, zob. S. Machniewicz, *Sztuka a szkoła*, [w:] *Sprawozdanie C.K. Gimnazjum VII we Lwowie za rok 1915/16*, s. 4.

2. Przedmiotowe uwarunkowania przeżyć i wartości estetycznych

Czy istnieją warunki, które muszą zostać spełnione, aby mogło wystąpić przeżycie estetyczne? Z odpowiedzią na to pytanie konfrontowało się wielu polskich estetyków dwudziestolecia międzywojennego. W pośredni sposób próbę tę podejmuje także Stanisław Machniewicz. Dokonuje tego zarówno w wydanej w 1934 roku książce, jak i we wcześniejszych tekstach, które ostatecznie nie zostały włączone do *Estetyki życia codziennego*. Należy zastrzec, że zarówno w jednym, jak i drugim przypadku wypowiedzi lwowskiego estetyka nie zostały wyrażone *explicite*, lecz wynikają z treści jego rozważań nad zagadnieniami kultury estetycznej pierwszej połowy XX wieku. Rozważań, których tematyka przy pierwszej, pobieżnej lekturze nie dopuszcza nawet przypuszczenia o możliwości tego typu refleksji.

Zanim jednak przejdziemy do zasadniczej treści niniejszego podrozdziału, warto zwrócić uwagę na możliwość dwojakiego udzielenia odpowiedzi, na postawione na wstępie pytanie o warunki przeżycia estetycznego. Kwestia ta nie pozostaje bez znaczenia dla reprezentowanego w środowisku estetycznym stanowiska Machniewicza.

Pierwszym warunkiem zaistnienia przeżycia estetycznego jest konieczność obecności podmiotu doświadczającego oraz przedmiotu doznania. Stanowisko to jest egzemplifikacją relacjonistycznej teorii Bazylego Wielkiego i determinuje jednocześnie kolejne pytanie – czy przeżycie estetyczne jest przez ów podmiot determinowane? Stanowisko takie suponuje uniwersalistyczne podejście do rozumienia przedmiotu przeżycia estetycznego; przedmiotem takim byłoby więc wszystko, co spostrzeżone, a tym samym uzależnione od podmiotu. Wyrazem takiej postawy są przede wszystkim prace zorientowanych psychologicznie estetyków angielskich z Davidem Hume²⁷ na czele. Również na gruncie polskiej estetyki dwudziestolecia możemy odnaleźć stanowiska powyższemu pokrewne. Przykładem mogą być tak subiektywistycznie zorientowane poglądy Stanisława Ossowskiego, jak i Władysława Witwickiego. Inne jest stanowisko utrzymujące, że przeżycie estetyczne jest determinowane przez jakościowe kwalifikacje przedmiotu, które mają bezpośredni wpływ na przebieg i strukturę przeżycia estetycznego.

²⁷ W swojej znanej pracy *The standard of taste* Hume pisze, że piękno rzeczy istnieje jedynie w umyśle tego, kto daną rzecz ogląda. Każdy zaś z kolei człowiek, a tym samym każdy umysł, postrzega piękno odmiennie, zob. W. Tatariewicz, *Kryzys Wielkiej Teorii; Odpowiedniość; Spór obiektywizmu i subiektywizmu*, [w:] *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2011, s. 160 – 168; 187 – 189; 252 – 253; por. S. Morawski, *O podstawowych zagadnieniach estetyki angielskiej XVIII wieku*, [w:] tegoż, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961.

Przedstawione tu stanowiska warunkujące istnienie przeżycia estetycznego sprowadzają się do obecnego od wieków sporu pomiędzy zwolennikami subiektywistycznego i obiektywistycznego doświadczania zjawisk estetycznych, a także interpretowania ich z tych dialektycznych punktów odniesienia. W kontekście podejmowanych w niniejszym podrozdziale rozważań pod uwagę bierzemy przede wszystkim drugie z wyżej wymienionych stanowisk. Powody takiego postępowania są następujące: po pierwsze, wynika to z jasno określonego stanowiska Stanisława Machniewicza, który wyraźnie zaznacza, że rolę pierwiastka osobistego, czysto psychologicznego ogranicza do minimum, a tym, co go interesuje najbardziej jest analiza utrzymana w duchu stanowiska obiektywistycznego²⁸. Po drugie, jest to wynika dominującego w polskiej myśli estetycznej lat 1918 – 1939 przekonania o przedmiotowych uwarunkowaniach przeżyć estetycznych. Jak podkreśla Bogdan Dziemidok w studium analityczno-porównawczym na temat głównych zagadnień teoretycznych estetyków dwudziestolecia, „problem, czy przeżycie estetyczne jest w swej genezie uwarunkowane przedmiotowo, nie wzbudzał sporów w polskiej estetyce dwudziestolecia (...). W pismach teoretyków tego okresu znaleźć można wielokrotnie wypowiedziane przeświadczenie, że przeżycia estetyczne są wywoływane („dawane”) przez określone przedmioty”²⁹. Przedmioty, o których wspomina Dziemidok, dzięki obecnym w nich jakościom, mają zdolność wzbudzania postaw i doznań estetycznych³⁰. Nawiązania do tradycji myśli estetycznej, do teorii klasycznych, a w szczególności do tak zwanej „Wielkiej Teorii”³¹, są tu bardzo wyraźnie wyakcentowane.

Autor *Teorii przeżyć i wartości estetycznych*..., dokonując deskrypcji nurtów i zajmowanych przez polskich estetyków dwudziestolecia stanowisk, zwraca uwagę, że o ile pewne określone kwalifikacje jakościowe przedmiotu uznawane były za element konieczny zaistnienia przeżycia estetycznego, o tyle nie stanowiły one kryterium ostatecznego³². Uwaga ta jest bardzo istotna dla podejmowanej tu próby określenia stanowiska estetycznego Machniewicza. Autor *Estetyki życia codziennego* pomimo jawnego opowiedzenia się za obiektywizmem estetycznym w jednym ze swoich tekstów poprzedzających

²⁸ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, dz. cyt.

²⁹ B. Dziemidok, *Teoria przeżyć i wartości estetycznych w polskiej estetyce dwudziestolecia międzywojennego*, dz. cyt. s. 13.

³⁰ Tamże.

³¹ Termin „Wielka Teoria” został nadany przez Władysława Tatariewiczza klasycznemu okresowi estetyki starożytnej, której twórcami byli Pitagorejczycy, a których poglądy na piękno uzupełnił Platon, zob. W. Tatariewicz, *Wielka Teoria*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 141 – 148, por. tegoż, *Estetyka pitagorejczyków; Estetyka Platona*; [w:] tegoż, *Historia estetyki* t. 1, Warszawa 2009, s. 95–101; 131–161.

³² B. Dziemidok, dz. cyt. s. 13–14.

powstanie *opus magnum* z 1934 roku, a tematycznie znacząco do niego nawiązującym – *Estetyce mieszkania*³³, stwierdza otwarcie, że piękno jest zależne od podmiotu: „Piękno jest bowiem zależne w pierwszym rzędzie od dyspozycji naszego umysłu, od stopnia naszego przysposobienia intelektualnego i wychowania. Jest ono potrzebą wewnętrzną”³⁴.

Takie definiowanie piękna, a tym samym jawne opowiedzenie się za podmiotowym uwarunkowaniem przeżycia estetycznego w kontekście przywołanej wcześniej wypowiedzi z tekstu *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, nie jest – wbrew pozorom – świadectwem zmiany poglądów lwowskiego estetyka. Utwierdza jedynie w sygnalizowanym już wcześniej przekonaniu na temat relacjonistycznego podejścia do zagadnień związanych z doznawaniem przeżycia estetycznego. Stanowisko takie, o czym już wspomniano, zajmowała zdecydowana większość badaczy omawianego okresu.

Relacjonizm Machniewica zdaje się mieć źródło w rozważaniach protoplastów tego stanowiska – Bazylego Wielkiego, a przede wszystkim jego egzemplifikatorów: Tomasza z Akwinu i Immanuela Kanta³⁵. W kontekście poglądów polskiego środowiska estetycznego jest to postawa zbieżna z tą, jaką zajmowali Mieczysław Wallis i Leopold Blaustein. w szczególności Wallis w szkicu o przedmiotach estetycznych z 1932 roku pisał, że „każdy przedmiot, który nam daje lub może dać doznanie estetyczne, nazywam przedmiotem estetycznym”³⁶. W myśl powyższego sformułowania, przedmioty określane mianem estetycznych posiadają zdolność wywoływania i „dawania” przeżyć estetycznych, po pierwsze, w odpowiednich warunkach, po drugie, u posiadających specjalne kwalifikacje i dyspozycje podmiotów³⁷.

W dotychczasowych rozważaniach zwróciliśmy uwagę na dwa istotne dla teorii przeżycia estetycznego aspekty: obecność podmiotu doświadczającego doznań estetycznych i przedmiotu warunkującego te doznania. Skupmy się teraz na wątku kolejnym, który został zasygnalizowany powyżej – co należy rozumieć przez odpowiednie warunki dla zaistnienia przeżycia estetycznego? Z zagadnieniem tym wiąże się drugi z wymienionych w tytule podrozdziału aspekt – kulturowe uwarunkowania przeżycia estetycznego,

³³ S. Machniewicz, *Estetyka mieszkania*, [w:] *Drugi Almanach świata kobiecego*, Lwów-Warszawa 1927.

³⁴ Tamże, por. S. Machniewicz, *Estetyka mieszkania*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, dz. cyt. s. 273.

³⁵ Zob. H. Stróżewski, *O pięknie*, [w:] tegoż, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 160 – 161.

³⁶ M. Wallis, *O świecie przedmiotów estetycznych*, [w:] *Przeżycie i wartości: pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931 – 1949*, Kraków 1968, s. 243.

³⁷ Tamże; pomijam tu dalszą analizę kwestii podmiotowego uwarunkowania przeżycia estetycznego. Powróci ona w osobnym rozdziale poświęconym temu zagadnieniu. Poza tym, mimo jej obecności w niektórych artykułach Machniewicza, nie stanowiła ona dla niego kwestii najistotniejszej. W wielu wypadkach jest jedynie sygnalizowana.

to jest społeczno-kulturowe ramy istnienia przedmiotu estetycznego oraz uwarunkowania ustosunkowującego się do niego podmiotu.

W polskiej estetyce dwudziestolecia międzywojennego aspekt społeczno-kulturowych uwarunkowań przeżycia estetycznego był podejmowany przede wszystkim przez Mieczysława Wallisa i Stanisława Ossowskiego. Zagadnienie to interesowało wspomnianych badaczy głównie w kontekście wpływu sztuki na życie społeczne oraz społecznego uwarunkowania twórczości. Zarówno Wallis, jak i Ossowski, zwracali uwagę na historyczną zmienność oraz kulturowe i środowiskowe uwarunkowania przeżyć estetycznych. Wallis w cytowanej wcześniej pracy *O przedmiotach estetycznych* zwracał uwagę na to, że wszelkie doświadczenie sztuki wiąże się ze zrozumieniem założeń, na których się ona wspiera. Ossowski z kolei bardziej akcentował znaczenie kształtującego wrażliwości odbiorcy środowiska społecznego. w *U podstaw estetyki*³⁸ zauważa, że „może ono także narzucać obowiązek reagowania emocjonalnego na pewne dzieła”³⁹.

Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy Machniewicz w bezpośredni sposób nawiązuje do koncepcji Wallisa i Ossowskiego. Czas publikacji prac wyżej wymienionych badaczy (*O przedmiotach estetycznych* – 1932, *U podstaw estetyki* – 1933) sugeruje, że Machniewicz mógł znać powyższe dzieła, za czym przemawiają pewne sformułowane przez niego w *Estetyce* sądy. O zbieżnym, do zarysowanego powyżej w przypadku Wallisa i Ossowskiego toku myślenia Machniewicza świadczy także obecność zagadnienia społecznych uwarunkowań kształtujących doświadczenie sztuki w artykule *Sztuka a szkoła*. Lwowski dydaktyk pisze tam wyraźnie, że szkoła:

jeśli pragnie wychowywać młodzież nie tylko do jak najdoskonalszego życia praktycznego, lecz także ku szczęściu i radości – to jednocześnie powinna młodzież otoczyć odpowiednią atmosferą estetyczną. Całe otoczenie winno pomagać i ułatwiać pracę w tym kierunku (...) Złe lub brzydkie otoczenie zabija wszelkie lepsze dążności lub skłonności, znieprawia ludzki umysł, pozbawia go wrażliwości na piękno, jednym słowem urabia człowieka w nim się znajdującego na obraz i podobieństwo własne. To jest ów wpływ środowiska, wybijający niezatarte piętno na wszystkim, co w jego promieniu żyło lub żyje.⁴⁰

Powyższy cytat odnosi się, co prawda, do zadań i celów, jakie powinna sobie stawiać oświata w kontekście estetycznego wychowania młodzieży. Machniewicz zwraca w nim jednak uwagę na to, że jeśli nie podejmie się kroków w kierunku estetycznego jej

³⁸ S. Ossowski, *U podstaw estetyki* (1933), [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 1, Warszawa 1966.

³⁹ Tamże, s. 259.

⁴⁰ S. Machniewicz, *Sztuka a szkoła*, [w:] dz. cyt. s. 7–8.

kształcenia, to gusta będą urabiane przez chwilowe mody panujące w środowisku społecznym. Środowisku, które co sygnalizowaliśmy już na wstępie niniejszego podrozdziału, rozpatrywane w kontekście jego wymiaru wizualnego znajdowało się w stanie efemerycznych przemian, trudnych do racjonalnego ujęcia. Podobny pogląd wygłasza Machniewicz w tekście *Wytyczne w pracach uczniów...* opublikowanym w „Rzeczach Pięknych”. Tym razem zwraca jednak uwagę na akcentowane przez Mieczysława Wallisa uwarunkowania historyczne – „nie istnieje jakieś niezmiennie i wieczyste piękno, jakiś kategoriyczny imperatyw piękna, jakby powiedział Kant, tylko każda epoka stwarza swój własny kanon piękna, będący wyrazem swoich upodobań, mniemań (...) ogółu form i przejawów życiowych”⁴¹.

Powróćmy teraz do postawionego na początku niniejszego podrozdziału pytania: czy istnieją obiektywne warunki, które muszą zostać spełnione, by mówić o zaistnieniu przeżycia estetycznego? w kontekście powyższych rozważań oraz wstępnego scharakteryzowania poglądów Machniewicza można stwierdzić, że uwarunkowania przeżycia estetycznego sprowadzają się do relacji pomiędzy przedmiotem doznania a doświadczającym go podmiotem. Zarówno jeden, jak i drugi element, w swojej naturze konstytuowana są przez panujące w danym środowisku społecznym jakości, to jest – stosując terminologię Machniewicza – *p r z e z s p o s ó b c z u c i a, m y ś l e n i a i r o z u m i e n i a w ł a ś c i w y d a n e j k u l t u r z e*.

Należy zastrzec w tym miejscu, że prowadzone w niniejszym podrozdziale analizy mają wstępny charakter. Działanie takie ma wskazać na pewne zbieżności pomiędzy poglądami Stanisława Machniewicza a dominującymi tendencjami badawczymi środowiska polskich estetyków dwudziestolecia. To sygnalizujące porównanie wykazało, że autor *Estetyki życia codziennego*, co prawda *implicite*, a nie *explicite verbis*, nawiązuje do kluczowych koncepcji teoretycznych lat 30. XX wieku. Z tego też względu należy bliżej przyjrzeć się poglądom Machniewicza na szczegółowo zagadnienia związane z przedmiotem przeżycia estetycznego.

⁴¹ S. Machniewicz, *Wytyczne w pracach uczniów Wydziału Przemysłu Artystycznego przy Państwowej Wyższej Szkole Przemysłowej we Lwowie*, „Rzeczy Piękne” 1928, R VII, nr 11, s. 151.

2.1. Przedmiot przeżycia estetycznego

Estetycy polscy lat 1918 – 1939, wyodrębniając obiektywne kryteria przeżycia estetycznego, przedmiot przeżycia i jego społeczno-kulturowe uwarunkowania, w pierwszym przypadku zwracali uwagę na trzy zagadnienia: ograniczenia formalne (jakości materialne przedmiotu), sposób istnienia przedmiotu estetycznego i sposób rozumienia dzieł sztuki jako przedmiotu estetycznego. Każdemu z wymienionych zagadnień poświęcali odrębne rozważania, w których dokonywali ich parcelacji na bardziej szczegółowe, a zarazem istotne ich zdaniem kwestie.

W odniesieniu do zaprezentowanej powyżej parcelacji problemów związanych z przedmiotowym wymiarem doznania estetycznego postaram się nakreślić stanowisko, jakie wobec tych zagadnień zajął Stanisław Machniewicz. Jednocześnie zastrzec należy, że, jak w poprzednich wypadkach, jego poglądy nie zostały wyrażone bezpośrednio. Rozważania Machniewicza na temat powyższych zagadnień, na których trop możemy wpaść skrupulatnie śledząc tok jego wyводу, mają charakter czysto opisowy i sygnalizacyjny. Bardzo często występują również jako swoiste dygresje, co utwierdza nas w przekonaniu, że tym, co interesowało go najbardziej, było uczynienie stosunku człowieka do sztuki poznawczo czynnym. Wobec tego, omawiając zagadnienie przedmiotu przeżycia estetycznego i zajmowanego wobec tej problematyki stanowiska Machniewicza, należy przedstawić stanowisko lwowskiego pedagoga na tle sądów ówczesnych badaczy.

Czołowi estetycy dwudziestolecia omawiając kwestię przedmiotowego uwarunkowania przeżyć estetycznych zwracali szczególną uwagę na cztery zagadnienia⁴². Po pierwsze, fundamentalnym problemem było to, czy przedmiotem przeżycia estetycznego może być obiekt dowolny, czy jedynie taki, który posiada specjalne kwalifikacje jakościowe? Po drugie, jeśli przedmiotem przeżycia estetycznego będzie przedmiot o wyjątkowej strukturze formalnej, to jakie cechy czynią go niepospolitym? Wobec tego, czy możliwe jest wykrycie zakresu pewnych stałych jakości warunkujących przeżycie i czy jakościowe kwalifikacje przedmiotu determinują przebieg przeżycia estetycznego podmiotu?⁴³ Po trzecie, czy przedmiot estetyczny stanowi obiekt przynależny do specjalnej grupy przedmiotów o wyjątkowych jakościach wobec pozostałych, naocznie danych? Ostatnim, czwartym z kolei zagadnieniem był problem możliwości dokonania typologii

⁴² Wymienione tu kategorie nie są autonomicznymi, lecz ściśle wynikającymi z siebie etapami w rozważaniu przedmiotowych uwarunkowań doznania estetycznego.

⁴³ B. Dziemidok, dz. cyt. s. 12–13.

przedmiotów estetycznych, i co z tym związane, czy możliwa jest rodzajowa odmienność przeżyć estetycznych?⁴⁴. Wszystkie z wymienionych powyżej aspektów odnajdziemy także w treści *Estetyki życia codziennego*, z tą jednak różnicą, że nie stanowią one głównego problemu zainteresowań Machniewicza. w porównaniu do innych estetyków dwudziestolecia, w szczególności Władysława Witwickiego i Mieczysława Wallisa, problematyka ta w myśli autora *Estetyki...* traktowana jest bardzo lapidarnie i drugorzędnie, co wynika z takiego, a nie innego charakteru jego dzieła oraz towarzyszących mu założeń. Witwicki i Wallis byli przeświadczeni o tym, że przeżycie estetyczne wywoływane jest przez określony (posiadający szczególne jakości wzbudzające przeżycie estetyczne) przedmiot. Adekwatnie do tego stanowiska uważali, że od właściwości przedmiotu przeżycia estetycznego zależy struktura i przebieg tego doświadczenia. Reprezentując takie stanowisko wychodzili z założenia, że możliwe jest stworzenie pewnego kompleksu cech i jakości, które najczęściej wzbudzają przeżycia estetyczne. Wśród wymienianych przez nich aksjomatów i własności przedmiotu estetycznego znajdowały się te, które Stanisław Machniewicz zaliczał do dwóch, jego zdaniem fundamentalnych, elementów tworzących strukturę dzieła sztuki: w a r t o ś c i k o n s t r u k t y w n y c h i d e k o r a t y w n y c h⁴⁵.

Wprowadzone przez Machniewicza rozróżnienie, i przypisanie kategoriom konstrukcji i dekoracji pewnych cech i własności, pokrywają się ze sporządzonym przez Wallisa i Witwickiego kompleksem jakości najczęściej wzbudzających przeżycie estetyczne (w kontekście przedmiotowego jego uwarunkowania). Dokonując porównawczego zestawienia, Machniewicza kategorii konstrukcji należało by przypisać, wskazane przez wymienionych badaczy: harmonijność, symetryczność, celowość budowy lub funkcji, przejrzystość kompozycji, prawidłowość i pewnego typu regularność, prostotę budowy oraz konstrukcji ogólnej przedmiotu⁴⁶.

Z kolei do elementów czysto dekoracyjnych zaliczyć można płynność linii, harmonię kontrastów (w przypadku sztuki malarskiej), zniewalający koloryt, nasycenie barw. Wymienione tu jakości, choć przypisane konkretnym kategoriom, nie stanowią autonomicznych cech, lecz ściśle ze sobą powiązane składniki struktury przedmiotu przeżycia estetycznego.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Zob. S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 24–32.

⁴⁶ Por. S. Machniewicz, dz. cyt. i M. Wallis, *O przedmiotach pięknych i ślicznych*, [w:] tegoż., dz. cyt. s. 250–252, 264–270; W. Witwicki, *Uczucia estetyczne*, Łódź 1947, s. 6–12, 15–16.

Kompleks wymienionych tu cech przedmiotowych, które Mieczysław Wallis i Władysław Witwicki wymieniają jako najczęściej wzbudzające, czy też gwarantujące doznanie estetyczne, sprowadzić można do pewnego ogólnego sądu, w myśl którego cechą wspólną wszystkich przedmiotów pięknych – estetycznych, jest to, co uporządkowane według pewnej zasady, reguły; co regularne według określonego typu i prawa⁴⁷. W przypadku stanowiska, jakie zajmuje autor *Estetyki życia codziennego*, swoiste stałe estetyczne wyznaczają kategorie konstrukcji i dekoracji⁴⁸. One także decydują o formalnych aspektach piękna danego przedmiotu. Są, jak sygnalizuje Machniewicz, powszechnie obecnymi w każdym dziele sztuki pierwiastkami.

Wymienione powyżej, obiektywne jakości przedmiotowe jednoznacznie wskazują na ich przynależność do „Wielkiej Teorii” estetycznej wraz z jej uzupełnieniami i zastrzeżeniami⁴⁹. Harmonijność, rytmiczność, symetryczność, celowość, prostota – to klasyczne kategorie. Ich obecność w teoriach estetycznych pierwszej połowy XX wieku nie budzi zdziwienia, zwarzywszy na fakt, że omawiana tu problematyka dotyczy obiektywnych uwarunkowań przedmiotowej determinacji przeżycia estetycznego⁵⁰. Pamiętać należy jednak o tym, że określone kwalifikacje jakościowe przedmiotu były uznawane za te najczęściej wzbudzające przeżycie estetyczne. Jakości konieczne, ale nie ostateczne i wystarczające. Przedstawiciele estetyki tej epoki doskonale zdawali sobie sprawę z tego, że określenie poszczególnych cech przedmiotowych nie prowadzi do uniwersalizacji – nie każdy przedmiot wyposażony w dane jakości będzie jednocześnie estetycznie wartościowym. Nie każdy musi stanowić przedmiot przeżycia estetycznego.

Wydaje się, że podzielali oni – Machniewicz, Wallis i Witwicki – oświeceniowe stanowisko Immanuela Kanta, iż sądy estetyczne są sądami jednostkowymi, co nie wyklucza ich powszechności, oraz faktu, że każdy taki sąd jest inny z racji różnego rodzaju przedmiotów, a tym samym wsparty na jego formalnej strukturze. Zbliżone do autora *Krytyki władzy sądzienia* przekonanie wyraża Wallis, który pisze: „każdy przedmiot, który danej nam lub może dać doznanie estetyczne, nazywam <<przedmiotem estetycznym>>”⁵¹. Wypowiedź autora *U podstaw estetyki* daje do zrozumienia, po pierwsze, że

⁴⁷ B. Dziemidok, dz. cyt., s. 15.

⁴⁸ Zob. S. Machniewicz, *O dziele sztuki*, dz. cyt. s. 35 – 47; *Co to jest styl*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 63–72.

⁴⁹ Na temat uzupełnień i zastrzeżeń „Wielkiej Teorii” zob. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, dz. cyt. s. 148–164.

⁵⁰ Wymienione jakości obecne były również w pracach teoretyków zorientowanych subiektywistycznie, co potwierdza powszechność panującego w polskiej estetyce dwudziestolecia przeświadczenia o obiektywnych, przedmiotowych uwarunkowaniach przeżycia estetycznego.

⁵¹ M. Wallis, *O świecie przedmiotów estetycznych* (1931), [w:] tegoż., dz. cyt. s. 243.

przedmioty wzbudzające przeżycia estetyczne stanowią odrębną kategorię przedmiotów. Po drugie, w myśl kantowskiej zasady – zaliczanie przedmiotu do przestrzeni obiektów estetycznych nie oznacza wcale, że przedmiot ten zawsze i każdemu odbiorcy zapewnia doznania estetyczne. Dokonuje się to w odpowiednich warunkach u osób posiadających specjalne dyspozycje i kwalifikacje, o które to upomina się w *Estetyce życia codziennego* Machniewicz. Innymi słowy, „każde dzieło sztuki (...) jest przedmiotem estetycznym, ale nie każdy przedmiot estetyczny jest dziełem sztuki”⁵². Oprócz dzieł sztuki przedmiotem estetycznym może być wszelkie naoczne zjawisko zarejestrowane sensualnie przez człowieka: przyroda, twory techniki, doktryny naukowe⁵³. W konsekwencji natura i nadbudowany na niej kulturowy świat człowieka. Dzieło sztuki stanowi tym samym inną, aksjologicznie wzniosłą wobec każdego innego przedmiotu estetycznego kategorię.

Przytoczona definicja przedmiotu estetycznego autorstwa Mieczysława Wallisa, w kontekście filozoficznych poglądów Kanta, stanowi jednocześnie lapidarną charakterystykę rozumienia przedmiotu estetycznego w treści *Estetyki życia codziennego* Machniewicza. W ujęciu lwowianina każde dzieło sztuki stanowi przedmiot estetyczny w granicach swojej schematycznej struktury formalnej, tj. pod względem obiektywistycznych uwarunkowań przedmiotowych. Jednak zaistnienie tego przedmiotu jako estetycznego w świadomości odbiorcy wymaga pewnych uwarunkowań intelektualno-emocjonalnych. Machniewicz wyraźnie pisze o tym w artykule *Oczy, które patrzą, a nie... widzą* oraz w *O dziele sztuki*, gdzie, z jednej strony podkreśla wagę formalnych (przedmiotowych) uwarunkowań konstytuujących przedmiot estetyczny, z drugiej, wskazuje na istotną rolę podmiotu w jego istnieniu: „W doskonałą, zrozumiałą i odczuta formę dzieł sztuki każdy człowiek, stosownie do danych i dostępnych mu sił, wlewa niejako treść własną, wypełniają własną tęsknotą i własną myślą. Trzeba jednak, by tę formalną stronę dzieł sztuki dostrzegł, poznał i zrozumiał”⁵⁴.

Konkludując, w ujęciu Stanisława Machniewicza dzieło sztuki jest przedmiotem estetycznym, którego poznanie i doświadczenie stanowi wypadkową aktu interioryzacji, jak i eksterioryzacji, co czyni je przedmiotem jakościowo odmiennym od innych. Powyższe stwierdzenie i rodzaj definicji dzieła sztuki stanowi jednocześnie odpowiedź na pytanie o to, czy przedmioty wzbudzające przeżycie estetyczne stanowią specjalną grupę oraz sygnalizują już pewne założenia, co do sposobu ich istnienia, co będzie temat kolejnych

⁵² Tamże.

⁵³ B. Dziemidok, dz. cyt. s. 19.

⁵⁴ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, dz. cyt. s. 8 – 9; por. tegoż, *O dziele sztuki*, dz. cyt.

podrozdziałów. Stanowisko Machniewicza wobec określenia tego, czym jest przedmiot estetyczny przedstawia się bardzo relatywnie. Z pełnym przekonaniem stwierdza on, że dzieło sztuki jest jednocześnie przedmiotem estetycznym. Z kolei wszelkie inne artefakty kultury materialnej, którym na pierwszy rzut oka odmówiono by miana dzieł sztuki, mogą stać się przedmiotami estetycznymi (przedmiotami przeżycia estetycznego) o ile ich struktura formalna posiada pewne walory konstrukcyjno-dekoratywne, a otaczający się nimi podmiot posiada wszelkie klasyfikacje intelektualne do ich spostrzeżenia.

2.2. Wobec przedmiotowego uwarunkowaniu przeżycia estetycznego

Analizując wybrane teksty z *Estetyki życia codziennego* Stanisława Machniewicza w kontekście scharakteryzowanych wcześniej stanowisk czołowych przedstawicieli estetyki filozoficznej dwudziestolecia międzywojennego, należy mieć stale na uwadze dwa interpretacyjne założenia. Po pierwsze, zajmowane przez Machniewicza stanowisko wyraża się *implicite* w treści jego dzieła. Po drugie, co poniekąd wynika z pierwszego, należy pamiętać o trudnościach związanych z wyodrębnieniem poglądów autora *Estetyki...* na temat szczegółowych zagadnień związanych z przedmiotowy, podmiotowym oraz społeczno-kulturowym uwarunkowaniem doznań estetycznych. Wynika to z meandrycznego charakteru wypowiedzi lwowianina na powyższych tematy. Z taką sytuacją spotykamy się już na wstępie do *Estetyki życia codziennego*, w tekście *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, gdzie mamy do czynienia z wypowiedziami Machniewicza prezentującymi jednocześnie poglądy na uwarunkowania przedmiotowe i podmiotowe, z jednoznaczną sygnalizacją kwestii ich społeczno-kulturowych uwarunkowań.

Pomimo powyższych zastrzeżeń i wynikających z nich trudności interpretacyjnych, postaramy się o szczegółową analizę sądu Stanisława Machniewicza na temat poruszanych kwestii. Podejmiemy tym samym próbę ukazania autonomiczności i oryginalności sądu lwowskiego estetyka na tle dominujących w epoce nurtów i tendencji.

Wielokrotnie wspominaliśmy o tym, że Machniewicz nie podejmuje w pismach estetycznych rozważań *explicite* poświęconych teorii przeżycia estetycznego. Tym bardziej nie interesuje go deskrypcja immanentnych struktur tego przeżycia, co jasno wyraził pisząc, iż jest wrogiem wszelkich subiektywistycznych nurtów, które opowiadają się za

podmiotowymi uwarunkowaniami doświadczenia estetycznego, a tym samym konstytuowania się przedmiotu estetycznego (dzieła sztuki) wyłącznie na tej podstawie⁵⁵. Zdaniem autora *Estetyki...* sądy takie wprowadzają zamęt do najtrafniejszych nawet sądów i spostrzeżeń⁵⁶. Jednocześnie otwierający dzieło z 1934 roku tekst jest krytycznym sądem, w którym autor zwraca uwagę na wyjąłowanie smaku estetycznego i możliwość estetycznych doznań człowieka kultury XX wieku. „To samo zjawisko prześladowało mnie zawsze i wszędzie”⁵⁷ – pisze Machniewicz, charakteryzując w ten sposób wyniki poczynionych przez siebie obserwacji kultury estetycznej.

Trapiącym lwowskiego estetyka zjawiskiem był widok ludzi zegnanych z całego świata, którzy przybywając do „skarbnic sztuki” nie są w stanie spostrzec ich oczywistego piękna. Kieruje nimi – zdaniem Machniewicza – snobizm, rządza podróżowania i „najgorszy ze wszystkich smutków, obojętność”⁵⁸. Wymienione tu pejoratywne i beznamienne sposoby ustosunkowania się potencjalnych perceptorów do dzieł sztuki, są dla Machniewicza o tyle druzgocące, o ile nie widzą, nie doświadczają. Jak gdyby ich stosunek do sztuk plastycznych opierał się wyłącznie na wiedzy, a nie widzeniu (percepcji), nad czym również ubolewa, pisząc, że nawet jeśli głębia, doskonałość i objaw geniuszu myśli ludzkiej zawarte w dziele sztuki „za podszeptem drukowanego przemówiły podręcznika, to zazwyczaj tak banalnie, że niczym prawie nie utrwały się w pamięci i świadomości przygodnego widza. Oczy spoglądały, wchłaniały widziane obrazy, ale nie dostrzegały ich piękna istotnego”⁵⁹.

Powyższe spostrzeżenia i wrywkowo zaprezentowane sądy doskonale obrazuje opisana przez niego sytuacja z wizyty w jednym ze światowych muzeów:

(...) widywałem po olbrzymich galeriach rzeźb starożytnych bezradnie tułających się ludzi, których znużone oczy zdawały się pytać z widocznym rozczarowaniem: więc te potłuczone torsy z poodbijanymi rękoma, nogami czy głowami, nazywacie arcydziełami rzeźby? Pielgrzymujecie do nich z dalekich krain, stajecie wobec nich w niemym podziwieniu i co w nich właściwie dostrzegacie wielkiego?

To niedowierzające zdziwienie przeradzało się w najzupełniejsze rozczarowanie wobec ruin i zwalisk Forum Romanum, Palatynu, czy wreszcie wykopalisk Pompei. Błądziło się tu i ówdzie, bo tak nakazuje moda lub snobizm, ale to wszystko było raczej utrapieniem duszy i ciała, niż radością zawsze żadnych piękna oczu.

Co gorsza – takie niewidzące patrzenie wzbudzało trwałą nieufność do dzieł sztuki, objawiającą się w zupełnej obojętności na wszystkie spotkane twory plastyczne (...)

⁵⁵ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, [w:] tegoż. dz. cyt. s. 9.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Tamże, s. 4.

⁵⁸ S. Machniewicz, dz. cyt. s. 4.

⁵⁹ Tamże.

Dobrze, jeśli ostatnią ucieczką stawała się przynajmniej przyroda. Trafnie powiada raz Hebbel⁶⁰, że człowiek przeciętny łatwiej znajduje właściwy stosunek do natury niż do sztuki.⁶¹

Przedstawiona powyżej sytuacja doskonale obrazuje to, co polscy estetycy dwudziestolecia międzywojennego analizowali w kontekście rozróżnienia pomiędzy wzbu-
dzanym w podmiocie doznaniem a estetyczną wartością przedmiotu. W powyższym frag-
mencie możemy również doszukać się reprezentowanego przez nich (a wywołującego
wiele sporów) stanowiska wobec prób ontologicznego rozróżnienia przedmiotu estetycz-
nego a dzieła sztuki, czego wyrazem jest przywołane przez Machniewicza za Hebblem
rozróżnienie doznań estetycznych wobec twórców natury i dzieł sztuki.

Naszą uwagę powinno jednak zwrócić zagadnienie doznań podmiotu oraz este-
tycznej aksjologii przedmiotu. w myśl dominujących w estetyce polskiej dwudziestolecia
tendencji:

Wartości estetyczne – wbrew potocznie przyjętej opinii i wbrew naszym prowizorycznym
założeniom – nie zawsze są przypisywane przedmiotom ze względu na pewien typ doznań, jakie
tym przedmiotom zawdzięczamy. Widocznie, kwalifikując przedmioty jako piękne, jako posiada-
jące wartość estetyczną, nie zawsze mamy na myśli tylko ich stosunek do przeżyć doznawanych
przy ich spostrzeganiu⁶²

– pisał w *U podstaw estetyki* Stanisław Ossowski, który wyraźnie zauważa, że
przedmioty uznawane są za estetycznie wartościowe nie tylko pod względem przeżyć,
jakich dostarczają. Kryterium stanowi tutaj to, jak one powstały; ich kryterium jest artyzm
(forma). Na ten właśnie aspekt zwracać będzie uwagę Machniewicz w *Schematach este-
tycznych*, pisząc o nadrzędnym znaczeniu wartości konstrukcyjnych danego przedmiotu;
zgodności formy do materiału, z jakiego dzieło zostało wykonane, i wobec celu, jakiemu
ma służyć w przypadku przedmiotów tak zwanej sztuki użytkowej⁶³. Powyższemu stano-
wisku Ossowskiego wtóruje najbardziej wpływowy estetyk dwudziestolecia – Roman In-
garden, który pisze o *quasi-estetycznej* postawie podmiotu wobec przedmiotu przeżycia
estetycznego. w pracy *O poznawaniu dzieła literackiego*⁶⁴ Ingarden zwraca uwagę na
„estetycznych konsumentów”, o których bez wątpienia w *Oczach, które patrzą, a nie...
widzą* wspomina autor *Estetyki życia codziennego*. Dzieła Ingardena i Machniewicza

⁶⁰ Friedrich Hebbel (1813–1863) – niemiecki dramaturg i poeta, którego twórczości w Polsce wielkim oře-
downikiem był Karol Irzykowski, twórca monografii pt. *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności* (1907).

⁶¹ S. Machniewicz, dz. cyt. s. 3–4.

⁶² S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, dz. cyt. s. 277.

⁶³ Zob. S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, dz. cyt. s. 24–30; por. tegoż, *O dziele sztuki*, s. 37–39.

⁶⁴ R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, Lwów 1937.

dzielią trzy lata różnicy. Jednakże w kwestii zaproponowanego przez Ingardena, a opisanego w *Estetyce...* procesu zobojętnienia na sztukę, znajdziemy interpretacyjny punkt styyczny – dzieła sztuki sprowadza się do roli „narzędzia do zdobywania przyjemności”⁶⁵. Autor *O poznawaniu dzieła literackiego* wyróżnia obok właściwej postawy estetycznej, pozycję „estetycznego konsumenta”, którego stanowisko wobec dzieła sztuki rozpatruje jako odmianę postawy praktycznej. Dla takiego odbiorcy dzieło jest mało ważne. Chodzi jedynie o doznanie przyjemności⁶⁶.

W otwierającym *opus magnum* Machniewicza artykule mamy do czynienia z tożsamymi postawami estetycznymi, jakie rozpatrywał Ingarden. Machniewicz nie wprowadza jednak terminologii naukowej, a postawy odbiorcy zaangażowanego w percepcję przedmiotu estetycznego, a przeciwstawnego wobec „konsumenta przyjemności”, interpretuje jako postawy tych, którzy posiadają oczy, które patrzą i widzą oczywiste przejawy piękna i tych, którzy chodzą „z jakimś dziwnym bielmem na oczach (...) patrzą, a nie widzą chociaż szeroko mają rozwarte źrenice, na wszystko tylko nie na radość piękna”⁶⁷.

Machniewicz, na co zwróciliśmy już uwagę, odnosząc się *implicite* do konkretnych stanowisk i tendencji dominujących w estetyce lat 1918 – 1939, nie posługuje się specjalistyczną terminologią używaną przez badaczy analizujących zagadnienia teorii przeżyć i wartości estetycznych. Pojęcia takie, jak: przeżycie estetyczne, wartość estetyczna, podmiot i przedmiot przeżycia estetycznego, doznanie estetyczne, występują w jego pismach sporadycznie, a jeśli już stanowią temat rozważań autora *Estetyki...* to pozbawione są konotacji scjentyistycznych lub determinujących *stricte* naukowy namysł nad ich strukturą ontologiczną. Są to raczej kategorie czysto opisowe. Wynika to z tego, że książka Machniewicza mimo wielu – mniej lub bardziej – pośrednich analogii do tradycji myśli filozoficznej, estetycznej i historycznej, mimo skrupulatnie przemyślanego systemu estetycznego poznania rzeczywistości jest przede wszystkim – pod względem poetyki – dziełem eseistycznym. Jak zauważa sam autor, ma ona otwierać oczy na estetyczne aspekty codzienności, a nie podejmować abstrakcyjną refleksję nad ontologią tego, co uważa się powszechnie za zjawiska i przeżycia estetyczne, tj. stany emocjonalne towarzyszące podmiotowy podczas obcowania z tak zwaną sztuką wysoką. Innymi słowy, Machniewicz chcąc walczyć o to, co określić możemy estetyką życia codziennego,

⁶⁵ Tamże, s. 119.

⁶⁶ B. Dziemidok, dz. cyt. s. 64.

⁶⁷ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 5.

mógł czynić to czymś, co w samo to życie trafia – dziełem wysublimowanym, ale odnoszącym się do szerokiego spektrum odbiorców, a nie hermetycznym dziełem estetycznym. Pomimo to, zarówno przedstawione powyżej przykłady, jak i inne, poruszone w dalszej części niniejszego rozdziału zagadnienia, dowodzę jego doskonałej orientacji w dominujących wśród filozoficznie zorientowanych estetyków problemach i zagadnień. Wobec powyższych spostrzeżeń, pomimo absencji specjalistycznej terminologii stosowanej w badaniach teorii wartości i przeżyć estetycznych w *Oczach, które patrzą, a nie widzą...* odnajdujemy interesujące spostrzeżenia związane z zagadnieniem przedmiotowego uwarunkowania przeżyć estetycznych. W szczególności te związane z rozróżnieniem i typologią przedmiotu przeżycia estetycznego.

Omawiany tu artykuł wprowadzający czytelnika do problematyki zawartej w *Estetyce życia codziennego* nie zawiera wypowiedzi Machniewicza na temat cech lub zestawu jakości przedmiotu najczęściej wywołujących (oczywiście w odpowiednio wykwalifikowanym podmiocie) przeżycie estetyczne. Zagadnieniom tym – wyrażonym rzecz jasna *implicite* – Machniewicz poświęca więcej miejsca w kolejnych, następujących bezpośrednio po *Oczach, które patrzą, a nie... widzą* tekstach: *Schematy estetyczne* oraz *O dziele sztuki*. Obok kwestii związanych z przedmiotowym uwarunkowaniem przeżycia estetycznego, zwróceniem uwagi na determinujące to doznanie jakości danego przedmiotu oraz sposób ustosunkowania się do nich podmiotu, analizowany tu artykuł ukazuje także stanowisko Machniewicza świadczące o świadomości różnic istniejących pomiędzy przedmiotami danymi człowiekowi w percepcji naocznej a dziełami sztuki. Jednakże co do kwalifikacji przedmiotu sztuki według pewnych specjalnych jakości, pisze jedynie, że są to „najwyższe objawienia geniuszu i myśli ludzkiej”⁶⁸. O świadomości tego, że przedmiotem przeżyć może być obiekt dowolny, ale w kontekście przeżycia estetycznego wyłącznie dzieło sztuki, świadczy następująca wypowiedź:

(...) spotykałem wielojęzyczne gromady turystów, przebiegających obok istnych cudów architektury zimno i obojętnie, jak obok rzeczy najzwyklejszych! (...) i nie przemawiały do tych przygodnych wędrowców ani zaciszne placyki z szemrzącymi wodotryskami, ani słoneczne wirydarze kościelne (...) Natomiast wielkie zdziwienie i podziw wzbudzała w nich czasem mizerna oślin, objuczona ciężkimi worami z ziemią i owocami, na wynędzniałym karku dźwigająca gliniane naczynia na wodę, lub poganiający ją, czarny, opalony Kastylijczyk w zamasytym i fantastycznym kapeluszu (...). To samo zjawisko prześladowało mnie zawsze i wszędzie (...)⁶⁹.

⁶⁸ Tamże, s. 3.

⁶⁹ Tamże, s. 1–2, 4.

Przywołana tu wypowiedź lwowskiego estetyka w pierwszej kolejności ukazuje, iż nie tylko w przestrzeniach muzealnych, w specjalistycznie przygotowanym dla doświadczenia sztuki otoczeniu spotykał on, jak powiada Roman Ingarden – „estetyczny konsumentów”. Spotykał ich wszędzie, wśród wielojęzycznych grup turystów. Ci ludzie, pozbawieni „oczu, które patrzą i widzą”, ustosunkowywali się do „istnych cudów architektury”, jak do rzeczy najzwyklejszych. Z kolei trywialne przejawy codzienności wzbudzały w nich zachwyt i uwielbienie. Po drugie, cytata pozwala przybliżyć stanowisko i poglądy autora *Estetyki...* wobec zagadnienia klasyfikacji przedmiotów estetycznych. Jednocześnie pojawia się tu pytanie o ewentualne kryterium, jakim Machniewicz mógł się posługiwać, dokonując owej typologii.

Na pierwszy rzut oka legitymizowanie danego przedmiotu jako estetycznego wyłącznie poprzez określenie go mianem dzieła sztuki wydaje się być uproszczonym kryterium klasyfikacyjnym. Można tu dostrzec pewną zbieżność poglądów Stanisława Machniewicza do zajmowanego w tej kwestii stanowiska Mieczysława Wallisa. Za jego sprawą jesteśmy w stanie zarysować możliwe w tej materii przekonania autora *Estetyki*. W *O świecie przedmiotów estetycznych* Wallis pisze, że każdy przedmiot może bezpośrednio dostarczyć doznań estetycznych, i z tego właśnie względu, tak a nie inaczej go rozpatrujemy⁷⁰. W przywołanym tu osądzie jednego z czołowych przedstawicieli nurtu filozoficznego polskiej estetyki dwudziestolecia należy zwrócić szczególną uwagę na sformułowanie „wrażenia estetyczne”.

Świat człowieka, na który składa się zarówno makrokosmos natury, jak i powstały na jego aktywnym przetworzeniu przez *homo sapiens* uniwersum kultury (świat w skali mikro), to rzeczywistość doznań i przeżyć. Stosunek do świata jest przede wszystkim emocjonalny – wrażeniowy⁷¹. Najpierw świat przeżywamy; odbieramy go emocjonalnie. Następnie dokonujemy jego kontemplacji – konstruujemy logiczne struktury na podstawie refleksji emocjonalnych. Właśnie to miał na myśli Wallis, pisząc: „każde dzieło sztuki jest przedmiotem estetycznym, ale nie każdy przedmiot estetyczny (poznany zmysłowo, spostrzeżony)⁷² jest dziełem sztuki”⁷³. Analogiczną postawę zdaje się prezentować Machniewicz, co obrazuje jego cytowana powyżej wypowiedź. Różnice wydają

⁷⁰ W. Wallis, dz. cyt. s. 243.

⁷¹ Zob. J. Ortega y Gasset, *Adam w Raju*, [w:] tegoż, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, oprac. S. Cichowicz, Warszawa 1980, s. 45–73.

⁷² Przyp. autor.

⁷³ M. Wallis, dz. cyt. s. 243.

się zachodzić jedynie w przestrzeni stosowanej przez obu estetyków terminologii; scjentystycznej, jeśli chodzi o Wallisa, a czysto deskryptywnej w przypadku Machniewicza. Rozważania autora *O świecie przedmiotów estetycznych* charakteryzuje wysoki stopień abstrakcji. Z kolei Machniewicz, wszelkie refleksje nad problematyką związaną z przedmiotowym uwarunkowaniem przeżycia estetycznego sprowadza do analizy kultury estetycznej w myśl przewodniej idei swojego dzieła z 1934 roku.

Tak Mieczysław Wallis, jak i Stanisław Machniewicz zgodnie stwierdzają, że przedmiotem przeżyć mogą być zjawiska kulturowe (szeroko pojęta działalność ludzka), jak i naturalne (zachodzące w przestrzeni zjawiska). Różnica polega jedynie na tym, że dla Wallisa przedmiot estetyczny „daje” doznanie w określonych warunkach. Dotyczy to zarówno tworców sztuki, jak i natury. Machniewicz natomiast wrażenia doznawane podczas spostrzegania zjawisk naturalnych traktuje jako niższe wobec estetycznych, tzn. nie wymagające wiedzy i umiejętności – „dobrze, jeśli ostatnią ucieczką [od obojętności na doznawanie przeżyć estetycznych]⁷⁴ stawała się przynajmniej przyroda”⁷⁵.

Nieco inaczej wygląda kwestia „odpowiednich warunków” dla przeżycia estetycznego w interpretacji Machniewicza, a przynajmniej w kontekście tego, co na ten temat pisze on w *Oczach, które patrzą, a nie... widzą*. Rzecz jasna, Machniewicz nie podaje wprost kryteriów, jakie powinny zaistnieć, aby dany przedmiot i doznający dzięki niemu wrażeń estetycznych podmiot zakwalifikować do kategorii przedmiotów przeżycia estetycznego. w omawianym tutaj tekście mamy jedynie sygnalizację tej próby. Machniewicz ujmuje to zagadnienie w kontekście warunków zewnętrznych, jak i wewnętrznych.

Na kryterium zewnętrzne składają się specjalistyczne przestrzenie przeznaczone do eksponowania przedmiotów sztuki (muzea i galerie) oraz te, które moglibyśmy określić mianem „ogółu warunków przejawiających tendencje do wywoływania wrażeń, w tym estetycznych impresji”⁷⁶. Ów zewnętrzny czynnik wywołujący w odbiorcy wrażenie, czy też impresję estetyczną wydaje się odnosić do towarzyszącego podmiotowi nastroju, jaki buduje przestrzeń, w której się znajduje. Nastrojowość jest kategorią estetyczną, którą można by rozumieć w kontekście synestezji; emocjonalnego zabarwienia wszystkich przeżyć. W *Oczach, które patrzą, a nie... widzą* mamy kilka wyraźnych przykładów doświadczenia przez autora wrażeń estetycznych wynikających właśnie z nastrojowości:

⁷⁴ Przyp. autor.

⁷⁵ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, dz. cyt. s. 4.

⁷⁶ M. Wallis, dz. cyt. s. 244.

Ile to razy w moich wędrówkach po małych, a tak cudownych miejscach włoskich, jak gniazda rozsianych po skałach i zboczach górskich, czy w mistycznej Umbrii, czy w słonecznej Toskanii (...) stromych uliczkach Perugii lub Asyżu, jakby wysnionych lub wyczarowanych z baśni nieprawdopodobnej (...)

I nie przemawiały do tych przygodnych wędrowców ani zaciszne placyki z szemrzącymi wodotryskami, ani słoneczne wirydarze⁷⁷ kościelne, ani tajemnicze mury i baszty, ani pnące krwawych róż i bughenwili purpurowych, ani samotne, czarne cyprysy, wtulone w smętne, cmentarne lub klasztorne zacisza.⁷⁸

Obok deskrypcji doznawanych przez Machniewicza wrażeń, wywołanych przez to, co określiliśmy powyżej mianem odpowiednich warunków do wywołania estetycznych przeżyć, odnajdziemy w analizowanym tu artykule utrzymany w podobnym tonie fragment opisujący źródło tych doznań:

A przecież to piękno tak hojnie i szczerze, na każdym niemal kroku nęci i wabi ku sobie! O każdej porze dnia czy nocy nowe rozlewa wokół czary, co raz to inne ukazując oblicze kształtów, barw i nastrojów! Tysiącnymi mieni się blaskami, rozbłyska, lśni to znowu przygasa, by za chwilę nowe roztoczyć powaby, cuda, czary! Nieustannie zmienne, drgające, rozświetlone w najcudowniejsze harmonie lub gamy świetlne, wyłącza wszystko jak w bajce, krasy przydając wszystkiemu, co tylko żyje pod słońcem!⁷⁹

Jak można zauważyć, kwestia zewnętrznych aspektów warunkujących przeżycie estetyczne wpisana została w kategorie, które trudno byłoby jednoznacznie podporządkować ogólniejszej terminologii naukowej. Tym samym próba odniesienia do konkretnych przejawów tych uwarunkowań w kontekście stanowiska Machniewicza wydaje się bardzo trudna do przeprowadzenia. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na to, że wewnętrzne warunki, jakie muszą zostać spełnione, aby dany przedmiot mógł przejawiać zdolność wywoływania przeżyć estetycznych, stanowią w gruncie rzeczy osobliwe kategorie estetyczne. Cudowność, mistyczność, baśniowość, tajemniczość, efemeryczność, sensualność – wszystko to są autonomiczne wartości estetyczne, jakimi możemy opisywać dzieła sztuki.

Tym, co zdaniem Stanisława Machniewicza tworzy nastrój umożliwiający doznania estetyczne w kontekście obcowania człowieka z naturą i jej tworam, jest jej malarskość. Powyższa próba interpretacji byłaby zgodna z tym, co Machniewicz na temat

⁷⁷ Machniewicz ma tu na myśli witraże; przyp. autor.

⁷⁸ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, dz. cyt. s. 1–2.

⁷⁹ Tamże, s. 2.

doświadczenia sztuki pisze w *Schematach estetycznych*⁸⁰, gdy zauważa, że czysto wrażeńiowe doznania potęgują się w momencie, gdy zostają ujęte w pogłębioną, umiejętną analizę logiczną. Rzec by można: od „romantycznych” wrażeń, do klasycznej analizy i interpretacji, która zdaniem autora *Estetyki życia codziennego* wzmaga przeżycie estetyczne⁸¹. Machniewicz obrazuje bowiem swoje rozważania w typowy dla pozytywistycznej myśli estetycznej sposób:

Zechciejmy tylko zważyć u siebie, czy straci coś ze swej kraszy kwiat, gdy policzymy płatki jego korony lub gdy rozeznamy jego pręciki czy słupki? Czy zatraci swe piękno i czar rzeźba, gdy jej proporcje i harmonię wyrazić zdołamy cyfrą lub matematyczną formułą? Czy coś z powabu pięknego ciała uleci, gdy myśl krytyczna opowie oczarowanym oczom, z jakich czynników ten cud się składa?
Oczywiście nie!

Nie tylko że nic nie zatraci się w tych wypadkach ze świeżości i czaru, ale nawet ten urok się pogłębi i u zmoże, odsłaniając utajone cechy i właściwości, umożliwiające opanowanie nie tylko całości, ale poszczególnych jego składników i części. Rozszerzona i pogłębiona przez umiejętną analizę świadomość potęguje rozkosz widzenia, odczuwania i rozumienia.⁸²

W zacytowanym fragmencie uwidaczniają się przede wszystkim wpływy pozytywistycznej myśli o sztuce Hipolita Taine, który postulował kierowanie się w humanistyce metodologią zaczerpniętą z nauk przyrodniczych⁸³. Z kolei myśl Taine’a, wyrażona w jego *Filozofii sztuki*, była Machniewiczowi bardzo dobrze znana, czego przykłady odnajdziemy w treści *Estetyki życia codziennego* nie tylko w kontekście widocznego w cytowanym fragmencie wpływu nauk przyrodniczych na metodologię badania sztuki, ale także wobec społecznych jej uwarunkowań.

Podsumowując to wszystko, co zostało powyżej przedstawione na temat osobliwego ujęcia przez Machniewicza kwestii odpowiednich warunków umożliwiających przedmiotowi wywoływanie przeżyć estetycznych, należy powiedzieć, że: po pierwsze, Machniewicz rozgranicza te warunki na zewnętrzne (ukierunkowane na twory natury; interpretowane i klasyfikowane w oparciu o przeżycia doznawane przy ich spostrzeganiu) i wewnętrzne (czysto estetyczne, tj. związane z dziełami sztuki, gdzie w grę wchodzi nie tylko wrażenie, ale również artyzm). Dokonuje tym samym podziału kryteriów warunkujących przeżycie estetyczne.

⁸⁰ Zob. S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, [w:] tegoż, dz. cyt.

⁸¹ Tamże, s. 15–16.

⁸² Tamże.

⁸³ Zob. W. Tatarkiewicz, *Comte i pozytywizm*, [w:] tegoż., *Historia filozofii*, Warszawa 2014; *Estetyka*, tamże, s. 102–104; Taine i humanistyka pozytywizmu, tamże, H. Taine, *O istocie dzieła sztuki, O tworzeniu dzieła sztuki*, [w:] tegoż., *Filozofia sztuki*, Kraków 2010.

Kwestia zaistnienia odpowiednich warunków umożliwiających przedmiotom wywoływania wrażeń estetycznych, o których wspomina Mieczysław Wallis, ma również swoje aspekty podmiotowe, które, jak wiadomo, nie są także obce stanowisku autora *Estetyki życia codziennego*. W *O świecie przedmiotów estetycznych* Wallis wyraźnie sygnalizuje konieczność dokonania syntezy warunków zewnętrznych z posiadającym specjalne dyspozycje i kwalifikacje podmiotem. Zagadnienie to występuje także w prezentowanym tu artykule Machniewicza. Ma ono jednak minimalistyczny, rzecz by można, oczywisty charakter, niż przedstawione powyżej stanowisko wobec uwarunkowań zewnętrznych. Autor *Estetyki...* wprost dzieli odbiorców sztuki, lub – aby posłużyć się tutaj terminologią charakterystyczną dla jego dzieła – uczestników kultury estetycznej na tych, którzy potrafią dostrzec jej piękno i wartości oraz tych, którzy posiadają jedynie wiedzę na temat zakłętego w sztuce piękna, ale nie są w stanie uczynić z niej pożytku w praktyce. Słowem, dzieli odbiorców sztuki na tych, którzy posiadają specjalne dyspozycje i kwalifikacje umożliwiające im wartościowe doznania estetyczne oraz tych, umiejętności tej pozbawionych.

Co wynika z powyższych analiz, zarówno autor *Estetyki...*, jak i Mieczysław Wallis, reprezentują stanowisko, w myśl którego kryterium przynależności do świata przedmiotów estetycznych jest zdolność wywoływania przeżyć w odpowiednich ku temu warunkach, jak i u posiadających specjalne przygotowanie podmiotów. Zachodzące pomiędzy stanowiskami obu estetyków różnice sprowadzają się ostatecznie do kwestii czystko językowych. Charakter rozważań Wallisa jest bardziej scjentyistyczny w stosunku do zaprezentowanej przez Machniewicza wypowiedzi; utrzymanego w narracji eseistycznej stylu publicystycznego, za pomocą którego uprawia estetykę egzystencjalną – zaangażowaną. Stąd jego pejoratywny stosunek wobec prezentowanych przez współczesnego odbiorcę sztuki dyspozycji percepcyjnych. Zauważa on, że bez względu na to, czy mamy do czynienia z cudami architektury, malarstwa lub rzeźby wyeksponowanymi w galeriach i muzeach, bądź czarującymi syntezami współpracy człowieka i natury – pozostajemy na nie obojętni. Kierujemy się snobizmem i modą, a nie estetyczną analizą dzieła sztuki.

Ostatnim elementem, na który należy zwrócić uwagę omawiając problematykę przedmiotowych uwarunkowań przeżyć estetycznych w kontekście treści eseju *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, jest (pojawiająca się już w rozważaniach dotychczasowych)

problematyka typologii przedmiotów estetycznych. Na temat tego zagadnienia Machniewicz wypowiada się w tekście bardzo lapidarnie. Jednakże dokonane przez niego spostrzeżenia wpisują się w pewne konkretne poglądy środowiska estetycznego na ten temat.

Czy możliwe jest zarysowanie typologii przedmiotów estetycznych, i czy przedmiotom tym odpowiada rodzajowa odmienność przeżyć? Na to dwuczłonowe pytanie Stanisław Machniewicz wydaje się odpowiadać jednoznacznie i twierdząco. Aby bardziej szczegółowo przeanalizować jego stanowisko, wykroczymy poza treść determinującego niniejsze rozważania artykułu. Sięgnijemy do zawartości innych publikacji autora *Estetyki życia codziennego*, na które składać się będą zarówno fragmenty pozostałych tekstów z jego *opus magnum* z 1934 roku, jak i artykuły opublikowane wcześniej, a które nie zasiły treści głównego dzieła, choć pewne poruszane w nich wątki pojawiały się w późniejszej książce.

W artykule wprowadzającym czytelnika w treść *Estetyki życia codziennego* lwowski estetyk wymienia różnorodne dzieła sztuki: architekturę, rzeźbę, malarstwo. W przypadku architektury wspomina o ponadczasowych osiągnięciach sztuki gotyckiej i równie istotnych, co pogrążonych w ruinie budowlach Forum Romanum, Palatynu lub Pompei⁸⁴. Jest to, co prawda, bardzo powierzchowna typologia, odnosząca się bardziej do klasyfikacji dziedzin sztuki, niż typów przedmiotów estetycznych. Tym bardziej, jeśli weźmiemy pod uwagę zarysowany w poprzednich rozważaniach dualistyczny sposób rozumienia tego terminu. Podobnej klasyfikacji Machniewicz dokonuje w artykule zatytułowanym *O dziele sztuki*⁸⁵, gdzie dokonuje rozróżnienia na sztukę czystą (malarstwo, rzeźba, architektura) i sztukę użytkową⁸⁶.

Istotnym dla typologii Machniewicza kryterium wydaje się rodzaj doznań, jakich poszczególne typy dzieł mogą dostarczyć odbiorcy. Te z kolei są rozmaite; uzależnione od pierwiastków konstrukcyjnych i dekoracyjnych danego dzieła. „Trzeba tylko chcieć i umieć widzieć to wszystko”⁸⁷ – pisze autor *Estetyki...* Kwestia percepcji, a tym samym rodzajowej odmienności przeżyć estetycznych, wydaje się stanowić sedno poglądów Stanisława Machniewicza. Niebezpiepodstawnie stwierdza, że bez doskonałego spostrzegania dzieł sztuki, widzenia tego, co widzieć należy, nie ma rozumienia ani prawdziwego odczuwania sztuki⁸⁸.

⁸⁴ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 4.

⁸⁵ S. Machniewicz, *O dziele sztuki*, [w:] tegoż, dz. cyt.

⁸⁶ Zob. tamże, s. 39.

⁸⁷ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, dz. cyt. s. 3.

⁸⁸ Tamże, s. 10.

Piękno sztuki różnorodnie przejawia się w formach artystycznych. Inaczej wyraża się w literaturze, sztukach wizualnych, malarstwie, rzeźbie i architekturze. Aby go doświadczać, nie można „dać wieść się na pokuszenie i wstąpić w kolisko sztuki przygodnie, tak, jak się idzie (...) do cyrku (...). Widzenie dzieł sztuki winno być przyzwyczajeniem i potrzebą każdego człowieka”⁸⁹. Inaczej odbiera się malarstwo, odmiennie architekturę i rzeźbę. Machniewicz pisze o tym w *Schematach estetycznych*, gdzie wskazuje krok po kroku elementy, na które należy zwracać uwagę, obcując z danym typem przedmiotu estetycznego. Domaga się jednocześnie skonkretyzowania programu edukacji w tych kierunkach:

Sztuka a przede wszystkim plastyka oddziaływać winna w pierwszym rzędzie na oko i przez oko trafiać do umysłu lub serca. Im bystrzejsze i bardziej do widzenia będzie wdrożone oko, tym głębiej w duszę zapadnie prawdziwe dzieło sztuki, zostawiając w niej niezatarte i niezapomniane wrażenie. Jeśli wrażenie oddziała bezpośrednio (...) z pominięciem niejako oka, to będzie zazwyczaj bardzo płytkie i przelotne, rychło ustępując miejsca następnemu, w podobny sposób doznaniu.⁹⁰

Powyższy fragment można potraktować jako swoisty komentarz do sytuacji opisywanych przez Machniewicza w *Oczach, które patrzą, a nie... widzą*. W szczególności, gdy pisze o snobistycznych grupach turystów gnanych rządzą podróżowania, kierujących się modą i estetycznym konsumpcjonizmem, czerpiących przyjemność z powierzchownego zachwyty wobec arcydzieł ludzkiego geniuszu. Arcydzieł, o których pięknie wiedzą, ale ich nie widzą⁹¹.

3. Zagadnienie typologii przedmiotów i doznań estetycznych

Przedmiotowe uwarunkowania przeżycia estetycznego, jakości i cechy przedmiotu kwalifikujące go do nadania mu miana estetycznego (dzieła sztuki), to naczelnie zagadnienia podejmowane przez Machniewicza w artykule *Schematy estetyczne*. Odnajdziemy tam także wyrażone *implicite* stanowisko lwowianina, co do cech determinujących przeżycie estetyczne oraz związaną z nimi typologię przedmiotów estetycznych, którą Machniewicz ogranicza wyłącznie do dzieł sztuki plastycznej (malarstwo, rzeźba,

⁸⁹ Tamże, s. 8.

⁹⁰ S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 23.

⁹¹ Por. S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, dz. cyt. s. 22–23, oraz *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, dz. cyt., s. 2–3.

architektura⁹²). Z podaną typologią wiąże się problematyka rodzajowej oraz jakościowej odmienności przeżyć estetycznych.

Problematyka przedmiotowego uwarunkowania przeżycia estetycznego w artykule *Schematy estetyczne* jest przedstawiona w sposób odrębny od ujęcia dominującego w polskiej estetyce filozoficznej dwudziestolecia międzywojennego. Czołowi badacze tego okresu zajmowali się przede wszystkim kwestią ontologii dzieła sztuki jako przedmiotu estetycznego oraz związanymi z nim wartościami. Stanisław Machniewicz zajmuje, po pierwsze, bardziej empiryczne – wobec zaprezentowanego – stanowisko. Po drugie, nader pragmatyczne; mając na uwadze przyświecający jego dziełu cel, i wynikające ze sposobu jego przedstawienia formę pisarską. *Estetyka życia codziennego* – pod względem poetyki tekstu – to przede wszystkim dzieło publicystyczne. Zbiór swoiście pojętych reportaży z estetycznego wymiaru nowoczesności. Książka, która podejmując niezwykle intrygujący – z perspektywy współczesnej myśli humanistycznej – temat, zakorzeniony w tradycji rozważań filozoficznych i refleksji estetycznej i prezentuje w lapidarnej wręcz formie, co świadczy tylko i wyłącznie o świadomości autora na temat statusu odbiorcy, do którego dzieło swoje kieruje. Z tego też względu znacznie różni się pod względem retoryki i poetyki prowadzonej w niej narracji od dominującej ówczesnie refleksji ontologicznej charakteryzującej się dużym stopniem wyabstrahowania myśli.

Z powyższych względów Machniewicz wychodzi z założenia, że każdy przedmiot estetycznie wartościowy jest w pierwszym rzędzie przedmiotem realnym; danym bezpośrednio. Z tego też powodu rozważania nad jakościowymi cechami tego przedmiotu zostają przez autora *Estetyki...* przeniesione na szeroko pojętą analizę kultury estetycznej. W niej bowiem, zdaniem Machniewicza, mamy do czynienia z panującym „sceptycyzmem estetycznym”. Zjawisko to, jak wnioskuje Machniewicz, sprowadza zagadnienie doznania estetycznego do czystego kaprysu powierzchownie kształtującego się gustu przeciętnego uczestnika kultury estetycznej pierwszych dekad XX wieku. Wobec takiej sytuacji, należy – zdaniem lwowianina – stanąć w obronie tego, co jest pięknie, a nie , co stanowi zaspokojenie kształtowanego przez modę gustu. Należy ponownie rozpatrzyć stałe elementy i cechy dzieła sztuki oraz świadczące o jego przedmiotowych jakościach, które warunkują tym samym doznanie estetyczne.

⁹² Na temat niezwykle osobliwego rozumienia przez Machniewicza wyżej wymienionej dziedziny sztuki – jako formy artystycznej widzialności, zob. przyp. nr 38 w rozdziale poprzednim; por. S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, dz. cyt. s. 23–24 oraz tegoż, *O dziele sztuki*, [w:] dz. cyt. s. 53–54.

Wspomniany sceptycyzm wyraża się w „powszechnie utartym mniemaniu, że dzieła sztuki nie posiadają żadnego obiektywnego miernika, że nie to jest piękne, co jest piękne, lecz to, co się komu podoba”⁹³. Skutkiem tego „jedne i te same zjawiska bywają przez jednych wynoszone pod niebiosa, a przez innych odsądzone od wszelkiej wartości (...), to samo się jednocześnie chwali i gani”⁹⁴.

Ta swoista charakterystyka panującego w kulturze estetycznej przekonania, jest wyraźnym opowiedzeniem się za stanowiskiem głoszącym, że przedmiotem przeżycia estetycznego może być obiekt dowolny – zależy ono wyłącznie od podmiotu (postawy lub nastawienia emocjonalnego). Z całym więc przekonaniem autor *Estetyki...* zajmuje wobec powyższego stanowiska pozycję kontestatorską, udowadniając, że jedynie obiekt posiadający specjalne kwalifikacje jakościowe może być uznany za nie tyle estetycznie wartościowy, ile rzeczywiście wartość taką posiadający. Już na początku *Schematów estetycznych* czytamy:

Czyż można choć na chwilę przypuszczać, by tyle było ideałów piękna i tyleż rodzajów brzydoty, ile jest typów i sposobów odczuwania plastycznych dzieł sztuki? Oczywiście nie! Ponadto poszczególne epoki urabiały sobie jakieś ideały piękna, ale z biegiem czasu zmieniały się one do tego stopnia, że nieraz potomni przyganiiali temu, co przodkowie stworzyli. Raz za szczyt piękna uchodziła prostota i spokój, to znów bogactwo, przepych lub wewnętrzny niepokój.

Wniosek stąd oczywisty, że ani osobista, subiektywna ocena dzieła sztuki, ani w głębi duszy wyśniony lub wypiastowany ideał piękna nie może być podstawą celowego i świadomego obcowania z dziełami sztuki. Oprzeć się ono musi na jakiejś trwalszej podstawie, która by nie zachwiała się i nie runęła za lada podmuchem krytycznym, w zetknięciu się ze ścisłą, na definicjach opartą analizą, rozkładającą niejako dzieło sztuki na czynniki pierwsze, z których powstało, lub które budowę jego uwarunkowały⁹⁵.

Zasadą, o której wspomina Machniewicz w cytowanym fragmencie, jest przede wszystkim formalna konstrukcja dzieła sztuki, czyli „te składniki (...) które stanowią jakby jego szkielet, istotę jego zasadniczej formy, jego budowy”⁹⁶. Podobnie wyraził się w artykule *O dziele sztuki*, gdzie pisze, że o jego istocie i estetycznej wartości „decyduje w pierwszym rzędzie jego konstrukcja, jego forma⁹⁷, będące naturalnym wynikiem materiału i celu, jakiemu ma służyć dany przedmiot”⁹⁸.

⁹³ S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, dz. cyt. s. 13.

⁹⁴ Tamże.

⁹⁵ Tamże, s. 14–15.

⁹⁶ Tamże, s. 24.

⁹⁷ Podkreślenie autora.

⁹⁸ S. Machniewicz, *O dziele sztuki*, dz. cyt. s. 37.

Zastosowana argumentacja Machniewicza na rzecz przedmiotowego uwarunkowania przeżycia estetycznego wydaje się lapidarnym warunkiem zajmowanego przez niego stanowiska. Jego zdaniem, przedmiotowym kryterium warunkującym doznanie estetyczne jest forma przedmiotu. Jednakże czy dowolna forma przedmiotowa może wzbudzić estetyczne doznania? Chciałoby się na to pytanie odpowiedzieć w myśl wcześniejszej uwagi Machniewicza na temat subiektywistycznych uwarunkowań odczuwania plastycznych dzieł sztuki i rzec – „oczywiście nie!”. Doznanie wzbudza jedynie artystycznie opracowana forma. Machniewicz podziela tu stanowisko innych przedstawicieli polskiej estetyki dwudziestolecia, którzy czynili wyraźne rozróżnienie pomiędzy zdolnością wzbudzania przez przedmiot doznań a obecną w nim wartością.

Stanisław Ossowski w *Podstawach estetyki* wyraźnie pisał, że „widocznie kwalifikując przedmioty jako piękne, jako posiadające wartość estetyczną, nie zawsze mamy na myśli tylko ich stosunek do przeżyć, doznawanych przy ich spostrzeganiu (...) lecz również to, jak powstały, czyli ze względu na artyzm”⁹⁹. Przedmioty uznawane przez niego za estetyczne są więc takimi ze względu na ich formę, a co jasno wynika z przytoczonej powyżej wypowiedzi Ossowskiego. Jedyna różnica, jaka zachodzi w tym wypadku pomiędzy tokiem myślowym Machniewicza a autorem *Podstaw estetyki*, polega na tym, że Ossowski wyraźnie rozróżnia wrażenia, jakim ulega podmiot wobec formalnej struktury przedmiotu estetycznego. Zwraca więc uwagę na to, że w momencie wypowiedzenia sądu o pięknie jakiegoś przedmiotu sąd ten wypowiedzany jest o wrażeniu, którego doświadczamy a nie bezpośrednio o przedmiocie. Klasyfikując jednak przedmioty jako piękne nie należy ograniczać się do doświadczanych przeżyć, ale przede wszystkim zwrócić uwagę na ich artyzm – formę, kompozycję. Z kolei Machniewicz pomija obecny w refleksji Ossowskiego psychologizm i skupia się wyłącznie na warstwie formalnej. W jego mniemaniu, im bardziej doświadczony w obcowaniu ze sztuką podmiot, tym wrażenie wobec danej formy artystycznej będzie większe. Do tego dochodzi także świadomość tego, że stosowane formy mogą mieć walor czysto konstruktywny bądź dekoratywny, co wynika z jego podziału sztuk na „czyste” (wielkie) i użytkowe. W stanowisku autora *Estetyki życia codziennego* potwierdza się tym samym starożytne, wywodzące się od Sokratesa rozumienie przedmiotu estetycznego¹⁰⁰. Nie ulega jednak wątpliwości, że poglądy

⁹⁹ S. Ossowski, *U podstaw estetyki* (1933), [w:] tegoż, dz. cyt. s. 277.

¹⁰⁰ Sokrates odróżniał to, co piękne samo w sobie, od tego, co piękne dlatego, że dostosowane jest do swojego przeznaczenia. Jego zdaniem istnieje więc piękno (rozumiane jako determinujący istnienie sztuki aksjomat) polegające na proporcji, formie przedmiotu, ale także piękno celowości; zgodności danego przedmiotu z celem i naturą. Tym samym starożytny filozof odróżniał dwa rodzaje sztuki: piękną samą

Machniewicz i Ossowskiego są na pewnej płaszczyźnie interpretacyjne wręcz tożsame. Świadczy o tym wypowiedź autora *Estetyki...* zawarta w artykule *O dziele sztuki*:

Nie każdy jednak zespół linii i barw jest sam z siebie dziełem sztuki. Stać się jednak nim może, jeśli świadoma i celowa wola twórcza artysty nada mu odpowiednią wartość estetyczną. Osiąga się ją zaś przez organizowanie poszczególnych części w pewną nierozzerwalną całość, czyli zamknięty w sobie układ spójny. Czynności, związane z nadawaniem oddzielnym liniom i barwnym powierzchniom cech nierozzerwalnych, logicznie związanych układów czyli układów spójnych, nazywa się tworzeniem artystycznym.¹⁰¹

W przytoczonym fragmencie, w kontekście rozważań Ossowskiego, zwraca naszą uwagę owo sformułowanie – „tworzenie artystyczne”, które wyróżnia powstałe w ten sposób przedmioty od innych. Czyni je wyjątkowymi i stanowi podstawę ich legitymacji jako przedmiotów przeżycia estetycznego. w zacytowanej wypowiedzi Machniewicza z *O dziele sztuki* widać również zachodzącą pomiędzy poglądami obu estetyków różnicę natury ilościowej. Wprowadzone przez Machniewicza rozróżnienie ogranicza się wyłącznie do pierwiastków formalnych, dokonując jednocześnie ich podziału na konstrukcje nie estetyczne (przeznaczone na przykład dla przedmiotów użytkowych) i formy tak zwanych sztuk czystych (malarstwa, rzeźb i architektury), posiadających właściwości umożliwiające wywołanie przeżyć estetycznych. Potwierdzeniem takiego podejścia do określenia przedmiotowych kryteriów istnienia przedmiotu estetycznego jest jego kolejna wypowiedź z cytowanego eseju:

(...) należałoby wyróżnić we wszystkich wyszczególnionych zjawiskach i przedmiotach [estetycznych]¹⁰² zasadnicze dwie grupy. Do pierwszej należeć będą dzieła, tworzone w pomysłę i wykonaniu technicznym przez rękę samego artysty, a więc dzieła malarskie, rzeźbiarskie i graficzne, do drugiej dzieła, w których praca artystyczna ogranicza się wyłącznie do samej koncepcji, a wykonanie, przypada w udziale odpowiednio wyszkolonemu rzemieślnikowi lub całemu zespołowi wykonawców. Do rzędu ich zaliczymy dzieła architektoniczne oraz dzieła sztuki inżynierskiej, a zwłaszcza te, które posługują się wybitnie artystycznym i konstrukcjami, jak mosty, okręty, automobile, aeroplany, łodzie, lokomotywy i wagony kolejowe i inne konstrukcje maszynowe i techniczne. Ponadto do tej grupy należeć będą wszystkie rozliczne przedmioty sztuki użytkowej (...)

Jednakże zasady kompozycyjne w obydwu wypadkach są jednakowe, podobnego wymagające natężenia twórczego, jednakowego opanowania formy, zrozumienia istoty materiału, z którego się je tworzy. Różnice tkwią jedynie w technice opracowania materiału, warunkującego

przez się i piękną od czegoś; zob. W. Tatarkiewicz, *Estetyka sofistów i Sokratesa*, [w:] tegoż, *Historia estetyki*, tom 1, Warszawa 2009. Do Sokratycznego podziału sztuki nawiązuje Stanisław Machniewicz w artykule *O dziele sztuki, Piękno maszyny oraz Sztuka fabryczna*, por. S. Machniewicz, tamże, dz. cyt. s. 37–39; 239–245; 166, 168–170.

¹⁰¹ S. Machniewicz, *O dziele sztuki*, dz. cyt. s. 40.

¹⁰² Przyp. autor.

poszczególne formy. W dziełach sztuki czystej forma jest wyłącznie wynikiem artystycznych upodobań, w dziełach technicznych lub sztuce użytkowej uzależnia się ona od praktycznego przeznaczenia danego przedmiotu.¹⁰³

Powyższy, obszerny cytat, po pierwsze, ukazuje pewien stopień oryginalności refleksji Machniewicza. Jak zauważyliśmy, Ossowski uważał, że to struktura formalna przedmiotu, jego artyzm, a nie wywoływane przez niego przeżycie, warunkują rozpatrywanie go w kontekście przedmiotu estetycznego i umożliwiają jego typologizację. W powyższym cytacie mamy jasny przykład tego, że Machniewicz, kwestę przeżyć, doznań – słowem, tego co podmiotowe, pomija. Nie prowadzi to jednak do poznawczego zubożenia jego poglądów. Wręcz przeciwnie. Należy bowiem pamiętać, że refleksje Machniewicza na temat teorii przeżyć i wartości estetycznych zostały ujęte w interpretacyjne ramy projektu *Estetyki życia codziennego*.

Pozostając przy analizie treści cytowanego fragmentu, należy zwrócić uwagę na to, że obok zawartych tam uwag na temat cech i jakości przedmiotu przeżycia estetycznego, Machniewicz daje jednocześnie wyraz swoście rozumianej typologii tego rodzaju przedmiotów. Zagadnienie to stanowi w pewnym sensie kontynuację poglądów wyrażonych na ten temat w *Ochach, które patrzą, a nie... widzą*. Jednakże, w przeciwieństwie do treści wspomnianego artykułu, w *Schematach estetycznych* problematyka ta została uszczegółowiona i wyraźnie postawiona. Z zagadnieniem typologii przedmiotów estetycznych wiąże się również problematyka rodzajowej odmienności doznawanych przez nie przeżyć.

Machniewicz w odróżnieniu od innych badaczy zajmujących się problemami estetyki, a w szczególności od przedstawicieli filozoficznego nurtu estetyki tego czasu, w większości przypadków za przedmiot estetyczny uważa realne przedmioty; dzieła będące wynikiem twórczej aktywności człowieka na polu malarstwa, rzeźby, architektury. Obok tych dziedzin, wchodzących w zakres tak zwanej sztuki czystej, wymienia także przedmioty codziennego użytku, którym nie odmawia możliwości wzbudzania estetycznych doznań. Jak widać, choć typologizacja, jakiej dokonuje jest dość oczywista i kla-

¹⁰³ S. Machniewicz, *O dzieła sztuki*, dz. cyt. s. 38–39.

rowna, to jednak pewną innowacją jest sprowadzenie wszystkich tych kategorii artystycznej twórczości człowieka do jednej, spójnej ikonosfery¹⁰⁴, objętej hasłem kultury estetycznej. To jednolite ujęcie wynika z przyjęcia widocznego w powyższym cytacie założenia, że każdy przedmiot estetyczny, a także dzieło sztuki (które w tym kontekście uwidacznia się jako wartość nadbudowana nad przedmiotem estetycznym) składa się z czysto formalnych pierwiastków) – materiału i celu, jakiemu dany przedmiot ma służyć. W tym miejscu po raz kolejny uwidacznia się analogia do estetyki sofickiej, a konkretnie poglądów Sokratesa. Na tym poziomie analizy przedstawiającym osobliwy sposób typologizacji przedmiotów estetycznych przez Machniewicza warto zwrócić uwagę na fakt, że zachodzące pomiędzy tymi przedmiotami różnice, po pierwsze – mają charakter bardziej ilościowy, niż jakościowy. Po drugie, w myśl rozróżnienia stosowanego przez Machniewicza zróżnicowanie ilościowo-jakościowe zachodzi jedynie w przestrzeni typologii przedmiotów estetycznych.

Zobrazowaniem tego, co zostało powiedziane, może być kolejny cytat, tym razem ze *Schematów estetycznych*:

Na całość dzieła sztuki składa się wiele różnorodnych pierwiastków, które tylko wtenczas sąw wielość i różnorodność zespolą, jeśli podporządkowane zostaną jakiejś jednej, naczelnej zasadzie. Tę czynność łączenia, harmonizowania czy też kontrastowania oddzielnych pierwiastków w jednolitą całość nazywamy artystycznym komponowaniem.¹⁰⁵

W kontekście przywołanego wcześniej stanowiska Stanisława Ossowskiego, utożsamianych z nim koncepcji i przekonań autora *Estetyki życia codziennego*, a także wobec treści cytowanego powyżej fragmentu *Schematów estetycznych*, należałoby zwrócić uwagę owo „artystyczne komponowanie”. Kategoria ta, co udowadnia Machniewicz

¹⁰⁴ Pojęcie to wprowadzam tutaj w myśl rozumienia go przez Mieczysława Porębskiego jako ogół obrazów i doznań sensualnych, charakterystycznych dla jakiegoś miejsca, epoki i kultury, zob. M. Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa 1972. Pojęciem ikonosfery w stosunku do systemu estetycznego Stanisława Machniewicza jako pierwszy posłużył się Sław Krzemień-Ojak w *Projekt estetyki życia codziennego Stanisława Machniewicza. Przypomnienie*, gdzie pisze: „Zamiar Machniewicza jest wszakże ambitny pod jeszcze innym względem (...) Autor ogranicza pole zainteresowania do obszaru kultury wizualnej, do sfery sztuk plastycznych, Konsekwentnie mija więc to, czego, jak sądzi w programie szkolnym jest w nadmiarze, to znaczy kultury słowa; nie dotyka też kultury dźwięku, muzyki. Ale to wybrane pole traktuje szeroko. *Estetyka życia codziennego* stanowi tu szeroką i pojemną ikonosferę – by posłużyć się tym raczej współczesnym terminem – obejmującą na równych prawach i z jednakowym uzasadnieniem sztuki wizualne dawne i współczesne, elitarne i popularne, dekoracyjne i użytkowe. Architektura, rzeźba, malarstwo było i jest integralnym elementem naszego życia codziennego. Ale obok niego i wśród z nim współtworzą w tym życiu potocznym *aurę* estetyczną także sztuka stosowana. Ta sztuka, jak widzieliśmy, od dawna, co najmniej od końca XIX wieku aspirowała do statusu współgospodarza ikonosfery”, zob. S. Krzemień-Ojak, *Projekt estetyki życia codziennego Stanisława Machniewicza. Przypomnienie*, [w:] S. Machniewicz, *Wybór pism estetycznych*, pod red. K. Wilkoszewska, oprac. S. Krzemień-Ojak, s. XVIII.

¹⁰⁵ S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, dz. cyt. s. 16–17.

w treści cytowanego fragmentu, jasno i wyraźnie akcentuje strukturę formalną przedmiotowego uwarunkowania. Chodzi o nic innego, jak wprowadzoną przez Ossowskiego kategorię arcyzmu. Uwagę jednak zwraca fakt, że kategoria artystycznego komponowania została tutaj zinterpretowana niezwykle szeroko, jako naczelną zasadą spajającą różnorodne pierwiastki struktury formalnej przedmiotu estetycznego. Zasadą tą w myśl idei *Estetyki życia codziennego* jest nic innego, jak ikonosfera. Co jednak wynika z powyższego cytatu, ikonosferę tworzą różnorodne typy przedmiotów estetycznych. Z kolei w różnych dziedzinach sztuk plastycznych, których tworem są dzieła sztuki (a tym samym przedmioty estetyczne), rozmaite czynniki składają się na wspomnianą kompozycję, co prowadzi do odmiennej ich typologii. Co za tym idzie, zmianie ulegają wobec tego odczucia i wrażenia jakich wobec nich doznajemy.

Odwołując się do wypowiedzi Machniewicza na temat niezmiennej zasady stanowiącej podstawę konstytutywną przedmiotu przeżycia estetycznego (dzieła sztuki), można stwierdzić, że stałym i niezmiennym elementem przedmiotowego uwarunkowania doznań estetycznych jest forma, jako wynik obróbki materiału w stosunku do przeznaczenia danego przedmiotu. Na niej konstytuują się kolejne schematyczne, różnorodne ilościowo wartości związane z artystyczną kompozycją, odmienną dla danego dzieła sztuki. Jeśli odwołamy się tutaj do wymienianych przez Mieczysława Wallisa i Władysława Witwickiego kompleksów cech, które najczęściej wywołują doznanie estetyczne, to większość z nich odpowiadać będzie tym, które akcentuje Machniewicz: harmonijność, symetryczność, rytmiczność, celowość budowy i funkcji, koloryt, intensywność barw, wyrazistość linii, prostota, przejrzystość i tym podobne. Autor *Estetyki życia codziennego* dodaj tutaj również monumentalność i dysharmonię, która jest podobna do propagowanej przez Wallisa kategorii doznania „estetycznie brzydkiego” lub dysharmonijnego oraz harmonijnego¹⁰⁶. Warto w tym miejscu pokusić się o pewną uwagę w kontekście zbieżności zachodzącej pomiędzy postulatami Mieczysława Wallisa a stanowiskiem Stanisława Machniewicza.

W dziele *O świecie przedmiotów estetycznych*, a także w późniejszej publikacji *O przedmiotach estetycznie brzydkich*, Wallis podejmuje bardzo interesującą próbę typologii przedmiotów i przeżyć estetycznych. Początkowo wyróżniał pięć zasadniczych rodza-

¹⁰⁶ Por. S. Machniewicz, tamże, s. 28 -32, *O dziele sztuki*, dz. cyt. s. 37 – 39; M. Wallis, *O świecie przedmiotów estetycznych*, dz. cyt., s. 243, *O przedmiotach estetycznie brzydkich* (1932), [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, pod red. T. Pękali, Kraków 2004.

jów przedmiotów estetycznych: piękne i śliczne, estetycznie brzydkie (ekspresyjne, komiczne, groteskowe), wzniosłe, tragiczne i komiczne. Wszystkie one posiadają zdolność wzbudzania estetycznych przeżyć¹⁰⁷. Z czasem Wallis wyróżnił dwie klasy przeżyć estetycznych: harmonijne i częściowo dysharmonijne. W przypadku pierwszej kategorii przeżycia są łagodne, przyjemne. Ich doświadczanie budzi zadowolenie. Przeżycia tego rodzaju wywoływane są przez przedmioty piękne, nadobne i tym podobne. Na drugą grupę składają się przeżycia bardziej intensywne. Estetyczne zadowolenie osiągamy tutaj drogą pośrednią; poprzez początkowy szok, odrazę bądź dezorientację. Dopiero po przezwyciężeniu tej przykrości początkowej osiągamy właściwe, pełniejsze przeżycie estetyczne¹⁰⁸. Ten rodzaj przeżyć wywołują przedmioty estetycznie brzydkie¹⁰⁹. Konkludując, Wallis w swoich pracach zajmuje stanowisko, w myśl którego wszelkiemu rodzajowi przedmiotów estetycznych odpowiada z jednej strony pewna wartość, z drugiej – pewien rodzaj doznań¹¹⁰. Zwróćmy teraz uwagę na to, jak na tle powyższej charakterystyki poglądów autora *O świecie przedmiotów estetycznych* prezentuje się stanowisko Stanisława Machniewicza.

Tym, co wzbudza nasze zainteresowanie, jest kwestia doznań harmonijnych i dysharmonijnych. W treści *Estetyki życia codziennego* nie znajdziemy, co prawda, bezpośrednio wyrażonego poglądu Machniewicza wobec referowanej tu problematyki. Na to, co moglibyśmy określić mianem stanowiska Machniewicza składają się liczne fragmenty artykułów *Oczy, które patrzą, a nie widzą*, omawianych tu *Schematów estetycznych* oraz tekstu *O dziele sztuki*. Jednakże z tego, co udało się Machniewiczowi *implicite* wyrazić w powyższych artykułach, jesteśmy w stanie wywieść pewne spójne przekonania co do problematyki typologii przedmiotów i doznań estetycznych.

¹⁰⁷ B. Dziemidok, dz. cyt. s. 20.

¹⁰⁸ Tamże, s. 21.

¹⁰⁹ Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na pewną aktualność dokonanej przez Mieczysława Wallisa typologii. Zwłaszcza, jeśli chodzi o klasyfikację doznań estetycznych na harmonijne i częściowo dysharmonijne. Podział ten jest niezwykle aktualny w kontekście określenia stosunku współczesnego odbiorcy sztuki do twórczych eksperymentów artystów wizualnych pierwszej dekady XX wieku. W szczególności kwestia dysharmonijnych przeżyć, w których odbiorca przechodzi drogę od szoku i dezorientacji, do pełni przeżycia estetycznego. Koncepcja typologii Wallisa znajduje egzemplifikację na przykład w rozważaniach Marii Potockiej na temat szoku estetycznego; por. M. Wallis, *O świecie przedmiotów estetycznych, O przedmiotach estetycznie brzydkich, O przedmiotach pięknych i brzydkich, Pluralizm estetyczny*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, dz., cyt., oraz M. Potocka, *Szok; Dlaczego w sztuce nie ma problemu dobra i prawdy, tylko jest problem piękna; Komu sztuka współczesna sprawia kłopoty*, [w:] tejże, *To tylko sztuka*, Warszawa, ¹¹⁰ Zajmowane przez Mieczysława Wallisa stanowisko jest pokrewne nie tylko z poglądami Machniewicza na typologię przedmiotów i przeżyć estetycznych. Podobne sądy znajdziemy w charakteryzowanym wcześniej stanowisku Stanisława Ossowskiego. Świadczy to tylko i wyłącznie o tym, że środowisko polskich estetyków dwudziestolecia w wielu przypadkach zajmowało stanowiska sobie pokrewne. Większość zdawała sobie sprawę z tego, że przedmioty doznań estetycznych, jak też same doznania estetyczne są różnorodne. Nie znaczy to jednak, że teoretycy zajmowali w tej sprawie stanowiska identyczne.

Aspektem, na który zwróciliśmy uwagę w pierwszej kolejności, jest rzekoma zbieżność Machniewicza kategorii monumentalności i dysharmonii z dialektycznym ujęciem klas przeżyć estetycznych, przedstawionych przez Wallisa. Już na wstępie należy zastrzec, że pomiędzy stosowaną przez autora *Estetyki* typologią a klasami przeżyć Mieczysława Wallisa zachodzą różnice natury jakościowej. Wallis, co podkreślaliśmy, mówi o doznaniach. Machniewicz z kolei powyższe kategorie monumentalności i dysharmonii przypisuje przede wszystkim elementom tworzącym formę dzieła. Słowem, takie a nie inne elementy, odpowiednio zakomponowane, dają wrażenia monumentalności dzieła, inne z kolei – wprowadzają pozorną dysharmonię, pewne odchylenia od proporcji, równowagi, rytmu danej formy, co ma służyć spotęgowaniu doznania estetycznego¹¹¹. Co istotne, Machniewicz nie wartościuje tych kategorii. Poza tym, odnoszą się one do przedmiotowego uwarunkowania przeżycia estetycznego, a nie, jak w przypadku Wallisa, do jakości tego doznania. Jednakże wprowadzona przez Machniewicza typologia form, tj. przedmiotowe uwarunkowania przedmiotu estetycznego, determinuje jakość tego przeżycia. Jest to sąd powszechnie akceptowany w środowisku polskich estetyków dwudziestolecia. Wynika z tego, że te elementy struktury dzieła, które świadczą o jego monumentalności – ład, harmonia, wprowadzenie równoważących się linii, barw i płaszczyzn – determinują jakoś doznania takiego przedmiotu przez podmiot. Doznanie to będzie miało z kolei charakter wzniosły, dający zadowolenie, poczucie piękna oglądanego przedmiotu. Będzie więc doznaniem estetycznie harmonijnym. Nieco inaczej przedstawia się kwestia dotycząca tego, co Wallis określa mianem przeżycia dysharmonijnego wobec poglądów Stanisława Machniewicza.

Tym, na co w pierwszych chwilach należy zwrócić uwagę przy porównywanym ujęciu kategorii doznań dysharmonijnych w ujęciu Wallisa i Machniewicza jest problem następujący. To, co autor *O świecie przedmiotów estetycznych* określa mianem doznania harmonijnego i dysharmonijnego, w przypadku poglądów Machniewicza może występować w jednym, konkretnym dziele sztuki, które a priori dostarcza wrażeń estetycznie harmonijnych. „Drobne bowiem odchylenie od symetrii, nie tylko dziełom sztuk i nie szkodzi, ale przeciwnie, mile je ożywiają, urozmaicają, wzbogacają”¹¹² – pisze autor *Schematów estetycznych*. Innymi słowy, Przedmiot estetycznie wartościowy, jakim jest dzieło sztuki, warunkujące przyjemne doznania w związku z jego percepcją, tworzyć

¹¹¹ Zob. S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, dz. cyt. s. 25-31.

¹¹² Tamże, s. 31.

mogą harmonijne, jak i dysharmonijne elementy jego struktury formalnej. Dualizm typologiczny Wallisa zostaje tutaj wyraźnie zsyntetyzowany w stanowisku zajmowanym przez Machniewicza.

Jeśli zwrócimy uwagę na to, w jaki sposób Wallis charakteryzuje przeżycia estetycznie dysharmonijne, a następnie sięgniemy do treści *Estetyki życia codziennego*, zauważymy, że wyżej wymieniona klasa przeżyć znajduje swoje miejsce w poglądach Machniewicza jako kategoria autonomiczna. Tym, co istotne dla dysharmonijnych przeżyć estetycznych, jest, po pierwsze, wywoływanie ich przez – kolokwialnie rzecz ujmując – przedmioty brzydkie lub, jak pisze Wallis – „przedmioty charakterystyczne lub ekspresyjnie brzydkie, komiczne”¹¹³. Po drugie, co w rozpatrywanym tu kontekście wdaje się być kwestią kluczową – wywoływane przez te przedmioty wrażenia pejoratywne (odraza, szok, zniechęcenie, obojętność, dezorientacja) w konsekwencji, po przewyciężeniu początkowego szoku, pozwalają osiągnąć „pełniejsze i głębsze ukojenie”¹¹⁴ – estetyczne zadowolenie. Z tego rodzaju doświadczeniem mamy do czynienia w *Estetyce życia codziennego*, w przypadku, gdy Machniewicz analizuje piękno, a tym samym zwraca uwagę na wartości estetyczne twórców techniki – maszyn, samochodów, samolotów, lokomotyw i tym podobnych. Z kolei „przedmioty” te, twory techniki, stanowią w poglądach Machniewicza odrębną typologię przedmiotów estetycznych – tak zwanej sztuki użytkowej, o czym była już mowa wcześniej. „Nie wiadomo dzięki jakiemu przypadkowi (...) – pisze Machniewicz – teorie estetyczne wprost nabierały skłonności do odsądzania wszystkiego, co ma jakąś bezpośrednią wartość użytkową, od piękna, uważać je za twory podrzędnej wartości, niepodpadające pod miano twórców artystycznych”¹¹⁵. Argumenty, jakimi posługuje się autor *Estetyki...* w tekście *Piękno maszyny* w celu udowodnienia, że samolot, czy samochód to istne dzieła sztuki, są niczym innym, jak zastosowaniem poglądów Wallisa na temat kategorii doznań dysharmonijnych. Bliższa analiza struktury formalnej tych przedmiotów pozwala przewyciężyć, wywoływane przez nie w pierwszej chwili, poczucie dysharmonii, odrzucenia.

Porównanie poglądów Stanisława Machniewicza z propozycją typologii przedmiotów i przeżyć estetycznych Mieczysława Wallisa utwierdza w przekonaniu, że autor *Estetyki...* p o d z i e ł stanowisko większości polskich estetyków dwudziestolecia

¹¹³ M. Wallis, *O świecie przedmiotów estetycznych*, dz. cyt. s. 243.

¹¹⁴ Tamże, s. 262.

¹¹⁵ S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 165.

wobec problematyki klas przedmiotów i przeżyć estetycznych. Przypomnijmy, że większość przedstawicieli tego nurtu opowiadała się za tym, że zarówno przedmioty doznań estetycznych, jak też same doznania są bardzo różnorodne. Jakościowej odmienności przedmiotów przeżyć estetycznych odpowiada odmienność tych przeżyć¹¹⁶. Stanowisko Machniewicza nie zostało jednak wyrażone tak bezpośrednio, jak w większości przypadków. Zostało *implicite* zawarte w treści *Estetyki życia codziennego*, a tym samym podporządkowane jej założeniom ideowym. Tym samym, pomimo tego, że poglądy Machniewicza wpisują się poniekąd w dominujący nurt, ujęte zostały w sposób bardzo osobliwy i autonomiczny, co wynika z przyjętej przez niego formy pisarskiej – estetyczno-filozoficznego eseju, posiadającego cechy reportażu. Swoją książką tworzy on bowiem autonomiczny dyskurs refleksji estetycznej – kronikarsko-filozoficzny. W ten oto sposób, mając pełną świadomość podejmowanej w ówczesnym czasie refleksji estetycznej, nie prowadzi abstrakcyjnych dywagacji na temat ontologii zjawisk estetycznych lecz stara się wykazać ich obecność i możliwości interpretacyjne w codziennym życiu. Jego dzieło miało na „otwierać oczy na piękno nowoczesności”, uczyć i przekonywać do niego uczestników kultury estetycznej, pozostawiając tym samym akademickie dywagacje w przestrzeni uniwersyteckiej.

Przedstawione w artykule *Schematy estetyczne* poglądy Stanisława Machniewicza na zagadnienie przedmiotowych uwarunkowań przeżycia estetycznego sprowadzają się przede wszystkim do kwestii typologii owych przedmiotów oraz wywoływanych przez nie doznań. Stanowisko autora *Estetyki życia codziennego* wobec powyższej problematyki, choć trudne do jednoznacznej interpretacji, w pewnych fundamentalnych założeniach doskonale wpisuje się w panujące w ówczesnym dyskursie estetycznym przeświadczenia. Aspektem, który przysparza największej trudności jest meandryczność wywodu lwowskiego estetyka, którego charakter – przypomnijmy – daleki jest on scjentystycznych, cechujących się wysokim stopniem abstrakcji rozpraw pozostałych przedstawicieli filozoficznego nurtu w estetyce polskiej. Stanowisko takie nie wynika jednak z braku kompetencji autora *Estetyki...* Jest ono rezultatem odmiennego od przyświecającego estetykom dwudziestolecia celu rozważań, a także – w myśli Machniewicza – założeń estetycznych – odpowiedniego przystosowania języka i formy wypowiedzi do jego realizacji.

¹¹⁶ B. Dziemidok, dz. cyt. s. 19.

4. Możliwości ontologicznego istnienia przedmiotu przeżycia estetycznego

Kończąc rozważania na temat typologii przedmiotu estetycznego i doznawanych wobec niego przeżyć, zwróciliśmy uwagę na to, że mimo odmiennego od dominujących tendencji celu i charakteru refleksji Stanisława Machniewicza, był on doskonale zorientowany w tematyce ontologicznych zagadnień zjawisk estetycznych (o czym świadczą mniej lub bardziej bezpośrednio nawiązania do ówczesnych tendencji i teorii). Świadczą o tym nie tylko poszczególne fragmenty jego dzieła, co zamieszczona na końcu obszerna bibliografia, ukazująca szerokie spectrum literatury, z której korzystał. Posiadają więc wszelkie predyspozycje intelektualne do tego, aby swoim rozważaniom nadać status głęboko filozoficznych, skupia się na tym, co jego zdaniem we współczesnej mu refleksji o sztuce jest najistotniejsze – aktywnego wobec niej stosunku doświadczonego podmiotu. Mając tym bardziej na uwadze stan ówczesnej kultury estetycznej, jak i kondycję samej sztuki. Biorąc jednak pod uwagę fakt, że pewne tendencje ontologicznej refleksji nad sztuką w *Estetyce życia codziennego* się pojawiają, warto – w ramach określenia stanowiska Machniewicza w środowisku estetycznym dwudziestolecia – zwrócić uwagę na te sygnalizacyjne aspekty. Wśród nich pojawia się pytanie o to, ja autor *Estetyki życia codziennego* rozumie sposób istnienia przedmiotu estetycznego?

Naczelnym zagadnieniem problemu sposobu istnienia przedmiotu przeżycia estetycznego było pytanie o to, czy przedmiot ten istnieje tak samo jak dzieło sztuki? Kwestia ta była rozpatrywana przede wszystkim w kontekście ontologicznym, nie pojęciowym. Z racji tego w grę wchodziły również aspekty jakościowy i ilościowy. Pytanie o tożsamościowe analogie pomiędzy przedmiotem estetycznym a dziełem sztuki determinowały kolejne zapytania. Czy dzieło sztuki jest przedmiotem estetycznym, czy może są to byty wobec siebie odmienne, autonomiczne i samoistne? Czy są realne, czy może jedynie doświadczamy ich w kontekście symbolicznych tworów świadomości?¹¹⁷ Drugim z dominujących zagadnień problematyki ontologicznego sposobu istnienia przedmiotu estetycznego było to, w jaki sposób przedmioty estetyczne (dzieła sztuki) istnieją dla doznającego je podmiotu. W tym przypadku problematyka skupiała się wokół przedmiotu estetycznego jako „zastanego”, naocznego i niejako „gotowego” wobec odbiorcy, bądź przez niego współtworzonego. Z powyższego wynikało kolejne – czy przedmioty estetyczne są

¹¹⁷ B. Dziemidok, dz. cyt. s. 24.

realne; czy istnieją jako rzeczywiste, sensualnie i empirycznie doświadczane, czy są tworami czysto intencjonalnymi – psychofizycznymi¹¹⁸.

W środowisku estetycznym lat 1918 – 1939 zarysowana powyżej problematyka została zdominowana przez stanowisko Romana Ingarden¹¹⁹. Oczywiście, nie było to stanowisko jedyne. Jednakże na tyle oryginalne i doniosłe poznawczo, że z czasem inni badacze zaadoptowali metodę Ingardena do własnych systemów rozumienia zjawisk artystycznych¹²⁰.

W wyniku prowadzonych analiz ontologicznych dotyczących sposobu istnienia dzieła sztuki i przedmiotu estetycznego, Ingarden stworzył niezwykle oryginalną koncepcję przedmiotu estetycznego, na tyle znamioną, że na jego sądy powołuje się obecne środowiska krytyków artystycznych¹²¹. Pochodzący – podobnie, jak Machniewicz – ze Lwowa Ingarden, uznał za konieczne odróżnienie trzech odmiennych, ale związanych ze sobą bytów. Pierwszy, to materia dzieła sztuki – jego fundament bytowy jako przedmiotu realnego, fizycznego. Drugim jest nadbudowane na tym fizycznym materiale właściwe dzieło sztuki. Trzeci byt, to konkretyzacja dzieła sztuki jako przedmiotu estetycznego. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z przedmiotem czysto materialnym, książka lub płótno. W drugim, gdzie dochodzi do ukonstytuowania się dzieła, mamy do czynienia z tworem czysto intencjonalnym i schematycznym. W tym przypadku mówimy już o obrazie malarskim lub dziele literackim (w ten sposób Ingarden odróżniał książkę jako przedmiot materialny od dzieła sztuki literackiej). Trzecim bytem jest to, co Ingarden nazywa właściwym przedmiotem estetycznym – skonkretyzowane przez perceptora w postawie estetycznej dzieło sztuki.¹²²

W systemie Ingardena bardzo ważną rolę odgrywa relacja pomiędzy dziełem sztuki a przedmiotem estetycznym. Zarówno jeden, jak i drugi z bytów, są, zdaniem autora *O dziele literackim*¹²³, przedmiotami czysto intencjonalnymi – wytworami aktów

¹¹⁸ Tamże.

¹¹⁹ Ingarden stworzył najbardziej rozwiniętą i oryginalną koncepcję przedmiotu estetycznego spośród wszystkich, jakie ówczesnie powstały. Wyraz swojemu stanowisku wobec problematyki istnienia kategorii przedmiotu estetycznego oraz dzieła sztuki dał w pracy *O budowie obrazu* oraz *O estetyce filozoficznej*. Zob. R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. II i III, Warszawa 1958, 1960.

¹²⁰ Znacząco wpłynęły między innymi na poglądy Władysława Tatarkiewicza, Mieczysława Wallisa oraz Leopolda Blausteina.

¹²¹ Zob. P. Milczarczyk, *O gustach się nie dyskutuje. Teoria estetyki Romana Ingardena*, „Arteon” 2016, nr 2. Przypomnienie teorii estetycznej autora *O dziele literackim* i *Studiów estetycznych* w powyższym artykule jest wynikiem kontrowersyjnej decyzji jury konkursu malarskiego „Bielska Jesień 2016” oraz brakiem argumentów komisji na pytania o stosowane przez kapitułę kryteria.

¹²² R. Ingarden, *O budowie obrazu*, [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1958, s. 7 – 8, 67 – 96.

¹²³ R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk* (1931); wydanie polskie *O dziele literackim*, Warszawa 1960.

świadomości. Tym samym, bytami pochodnymi i zależnymi od twórcy i odbiorcy. W przypadku kategorii zależności w grę wchodzi także uwarunkowania materialne¹²⁴. Pomimo wspólnej niesamoistności bytowej, jako przedmioty intencjonalne, dzieło sztuki i przedmiot estetyczny różnią się pod jednym, zasadniczym względem. Dzieło sztuki jest przedmiotem i n t e r s u b i e k t y w n y m. Przedmiot estetyczny – m o n o s u b i e k t y w n y m. Dzięki temu przedmiot estetyczny dany jest bezpośrednio odbiorcy dokonującemu konkretyzacji estetycznej dzieła sztuki. Dzieło to, jako byt intencjonalny, ale posiadający fundament bytowy w konkretnej, materialnej formie, dostępne jest każdemu percepcyjowi w sposób obiektywny¹²⁵. Swoje stanowisko Ingarden argumentował w sposób następujący:

Jako wynik spotkania różnych percepcyj z tym samym dziełem, przedmiot estetyczny może być ukonstytuowany w rozmaitej postaci, w ten sposób do jednego dzieła sztuki może przynależeć wiele różnych przedmiotów estetycznych, przez które ono się przejawia.¹²⁶

W pośredni sposób zobrazowaniem treści powyższej wypowiedzi Ingardena, jest poniekąd opisana w *Estetyce...* przez Stanisława Machniewicza sytuacja z różnym ukonstytuowaniem się odbiorcy do dzieła sztuki. Wystarczy przypomnieć sobie fragmenty, w których opisuje zubożniały stosunek potencjalnych percepcyj do dzieł sztuki, a następnie – na tle powyższej wypowiedzi Ingardena – zestawić go z jego własnym sposobem ich percypowania¹²⁷. W takim ujęciu zupełnie nowej jakości nabiera treść następującego osądu Machniewicza: „Żał mi było tych wszystkich, co chodzą z jakimś dziwnym bielmem na oczach. Patrzą, a nie widzą, choć szeroko mają rozwarte źrenice. Na wszystko inne, – tylko nie na radość piękna...”¹²⁸, lub: „Oczy spoglądały, wchłaniały widziane obrazy, ale nie dostrzegały ich piękna istotnego”¹²⁹. Innymi słowy, to, o czym z rozżaleniem pisze Stanisław Machniewicz, nie jest niczym innym, jak objawem tego, co stwierdza Ingarden – przedmiot estetyczny konstytuuje się w rozmaitej postaci ze względu na wielość i różnorodność percypujących go odbiorców. Wracając raz jeszcze do treści *Estetyki życia codziennego* – wyeksponowane w muzeach i galeriach rzeźby

¹²⁴ B. Dziemidok, dz. cyt. s. 26.

¹²⁵ Tamże., s. 27.

¹²⁶ R. Ingarden, *Zasady epistemologicznego rozważania doświadczenia estetycznego*, [w:] tegoż, *Studia z estetyki*, t. III, s. 167.

¹²⁷ Por. R. Ingarden, dz. cyt. s. 167 oraz S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 1 – 4, 6.

¹²⁸ S. Machniewicz, dz. cyt. s. 2.

¹²⁹ Tamże, s. 3.

będą potłuczonymi torsami z „poodbijanymi rękoma, nogami czy głowami”¹³⁰. Inni będą w nich widzieć „najwyższe objawienia geniuszu i myśli ludzkiej”¹³¹.

W zaprezentowanym tutaj krótkim zestawieniu stanowisk dwóch, pochodzących ze Lwowa estetyków nie należy doszukiwać się głębszych analogii. Dążenia tego typu doprowadziłyby do poznawczego dysonansu. Recz w tym, że większość istotnych dla dyskursu estetyki prac Ingardena powstała dekadę po śmierci Stanisława Machniewicza, a na pewno przeszło 20 lat po wydaniu przez niego *Estetyki życia codziennego*. Nie sposób więc doszukiwać się głębszych zależności pomiędzy działalnością naukową Ingardena a myślą estetyczną Stanisława Machniewicza; przede wszystkim na przestrzeni treści ich prac. Co innego jednak, doszukiwać się ich w przestrzeni myśli. Na tym obszarze granice są bardziej elastyczne.

Nie ulega wątpliwości, że na tej płaszczyźnie zachodzi pewne podobieństwo stanowisk autora *Estetyki życia codziennego* i Romana Ingardena. Różnica opiera się wyłącznie na użytej terminologii. W przypadku stanowiska Machniewicza i Ingardena nie idzie więc o podobieństwo formalne¹³², a jedynie o pewną zbieżność inspiracji. Historia myśli filozoficznej zna bardziej radykalne przykłady tego, w jaki sposób dwie wybitne indywidualności, które często istnieją w odmiennych od siebie kulturach, a nawet czasach – dochodzą do wspólnych doświadczeń. Nie inaczej dzieje się w przypadku Machniewicza i Ingardena, którzy, co warto podkreślić, wywodzą się nie tylko z tej samej kultury, ale także tożsamej tradycji myśli estetycznej, której ramy wyznaczała dominująca refleksja nad teorią przeżyć i wartości estetycznych. Na tej właśnie płaszczyźnie zbieżności tematycznej należy doszukiwać się ewentualnego podobieństwa.

Jak wspomniano, stanowisko autora *O dziele literackim*, choć znamienne, nie było jedynym w polskiej estetyce dwudziestolecia. Inni wybitni przedstawiciele nurtu filozoficznego, jak: Władysław Tatarkiewicz, Władysław Witwicki, Mieczysław Wallis, nie odróżniali w latach trzydziestych dzieła sztuki od jego fundamentu materialnego, a tym bardziej od przedmiotu estetycznego¹³³. Przeświadczenie takie wynikało z tego, że wyżej wymienieni badacze, do grupy których – w kontekście omawianego tu problemu – zaliczyć można także Stanisława Machniewicza, nie brali pod uwagę intencjonalnych – świadomościowych aspektów konstytuowania się dzieła sztuki i przedmiotu estetycznego, na

¹³⁰ Tamże.

¹³¹ Tamże.

¹³² Taki charakter ma podobieństwo stanowisk Machniewicza i Mieczysława Wallisa oraz Stanisława Ossowskiego, o czym pisaliśmy w poprzednim podrozdziale.

¹³³ B. Dziemidok, dz. cyt. s. 28–29.

które zwrócił później uwagę Ingarden. Większość polskich estetyków tego okresu reprezentowała punkt widzenia, w myśl którego każde dzieło sztuki jest jednocześnie przedmiotem estetycznym, ale nie każdy przedmiot estetyczny jest dziełem sztuki. Niektórzy przedstawiciele nurtu filozoficznego, jak Wallis czy Ossowski, czynili, co prawda, pewne rozróżnienia, ale daleko im było – szczególnie Wallisowi – do koncepcji, jaką zaprezentował Roman Ingarden¹³⁴. Autor *Studiów estetycznych* krytykował wręcz innych estetyków dwudziestolecia za to, że według nich przedmiot przeżycia estetycznego stanowią elementy realnego świata i jako takie, są przez podmiot zastane i dane mu w spostrzeżeniach zmysłowych¹³⁵.

Ingardenowska koncepcja wpłynęła z czasem na innych estetyków tego czasu. W niektórych przypadkach¹³⁶ doprowadziła do modyfikacji wyznawanego przez przedstawicieli filozoficznego nurtu tradycyjnego punktu widzenia na problematykę związaną ze sposobem istnienia przedmiotu estetycznego.

4.1. Problematyka ontologii przedmiotu estetycznego w *Estetyce życia codziennego*

Na tle zarysowanego sporu – o sposób rozumienia problematyki istnienia dzieła sztuki i przedmiotu estetycznego – spróbujmy zinterpretować stanowisko reprezentowane przez Stanisława Machniewicza w *Estetyce życia codziennego*. Jak się okazuje, w treści dzieła z 1934 roku odnajdziemy wiele argumentów świadczących o tym, że tematyka sposobu istnienia przedmiotu estetycznego nie była Machniewiczowi obca. Pomimo tego, że merytoryczna zawartość dzieła jego życia, zarówno pod względem formy

¹³⁴ Mieczysław Wallis za kryterium określające dany przedmiot jako estetyczny, a tym samym jako dzieło sztuki, proponował zdolność danego przedmiotu do wywoływania przeżyć estetycznych, z zastrzeżeniem zaistnienia pewnych warunków przedmiotowych, jak i odpowiedniego nastawienia podmiotu. W jego interpretacji, to jakość przeżycia warunkuje rozpatrywanie danego przedmiotu jako estetycznego. Z kolei Stanisław Ossowski, nieco bliższy w swoich poglądach z tym, jakie propagował Ingarden za naczelné kryterium, obok doznań doświadczanych wobec przedmiotu estetycznego uważał arcyzm – formę dzieła; sposób jego wykonania, zgodność użytego materiału do celu, jaki dany przedmiot ma spełniać. Różnica pomiędzy teorią Ingardena, a sądami większości przedstawicieli polskiego środowiska estetycznego polega na tym, że autor *O dziele literackim* rozróżniał dzieło sztuki i przedmiot estetyczny, jako dwa oddzielne byty intencjonalne. Z kolei inni bardzo często utożsamiali je ze sobą.

¹³⁵ B. Dziemidok, dz. cyt. s. 29.

¹³⁶ Pod wpływem teorii Ingardena swoje stanowiska zmodyfikowali między innymi Władysław Tatarkiewicz, którego inspiracją stanowiskiem autora *Studiów estetycznych* doprowadziła do stanowiska, w którym opowiadał się za tym, że odbiorca dzieła w trakcie obcowania z nim uzupełnia je w swojej świadomości o skojarzone z nim wyobrażenia; zob. W. Tatarkiewicz, *Dwa pojęcia formy*, [w:] tegoż, *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972, s. 157 – 158; w myśl koncepcji Ingardenowskiej własne poglądy zreferował także Mieczysław Wallis, który zaakceptował odróżnienie dzieła sztuki i przedmiotu estetycznego od fundamentu bytowego dzieła – nośnika dzieła sztuki, zob. M. Wallis, *Przeżycie i wartość*, dz. cyt. s. 255.

wypowiedzi, tematyki i stosowanej metodologii, znacznie różni się od wydawanych w latach trzydziestych prac czołowych przedstawicieli nurtu filozoficznego w estetyce polskiej, w dziele lwowskiego pedagoga odnajdziemy wiele, *implicite* wyrażonych sądów w kontekście omawianego tu problemu.

Kwestia sposobu istnienia przedmiotu estetycznego nie mogła być zbagatelizowana przez umysł, który, po pierwsze, sztukę definiował jako otaczającą człowieka, zarówno w rzeczach małych i wielkich atmosferę¹³⁷. Po drugie, dla którego dzieło sztuki to artystyczna forma widzialności, która w pierwszej kolejności zaspokaja przede wszystkim doznania sensualne, o ile człowiek nie zmieni się w sposobie swojego czucia, myślenia i rozumienia¹³⁸. Taki sposób definiowania zarówno sztuki, jak i jej przedmiotu, domaga się sprecyzowania tego, w jaki sposób przedmioty sztuki (przedmioty estetyczne) istnieją w świecie kultury. O ile więc typowa dla filozoficznego nurtu estetyki dwudziestolecia tematyka ontologicznych uwarunkowań przedmiotu estetycznego, znajduje wyraz w *Estetyce życia codziennego*, należy zwrócić uwagę na sposób jej zaprezentowania.

Wątki związane z zagadnieniem sposobu istnienia dzieła sztuki i przedmiotu estetycznego przewijają się w kilku artykułach, a tym samym podejmowane są w różnych kontekstach, na przykład przy omawianiu przedmiotowego uwarunkowania przeżycia estetycznego. Idzie za tym brak zróżnicowania terminologicznego. Kategorie takie, jak: dzieło sztuki lub przedmiot estetyczny, a także związane z nimi wartości, w pewnych miejscach *Estetyki...* traktowane są tożsamo. Innym razem Machniewicz wprowadza między nimi pewne rozróżnienia bez podawania kryterium, wedle którego dokonuje ilościowego bądź jakościowego zróżnicowania. Poza tym, w jego dziele nie pojawia się konkretna definicja przedmiotu estetycznego. Podobnie wygląda sytuacja z utożsamianiem problematyki przedmiotowego uwarunkowania przedmiotu przeżycia estetycznego (omawiana w rozdziale poprzednim) a ontologicznym sposobem istnienia dzieła.

Wszystkie powyżej wymienione czynniki składają się na meandryczny wywód myśli estetycznej Stanisława Machniewicza. Stąd wynika również problem jasnego określenia, czy przedmiot estetyczny jest bytem realnym, naocznie danym, czy czysto intencjonalnym tworem artysty i konkretyzującego dzieło odbiorcy? Ostatnie z wymienionych tu zagadnień prowadzi wręcz do wątków psycho-fizycznego ukonstytuowania dzieła sztuki, wobec czego – już na wstępie do *Estetyki...* – Machniewicz świadomie deklaruje pominięcie tego typu rozważań.

¹³⁷ S. Machniewicz, *Estetyka, sztuka i... handel*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 308.

¹³⁸ S. Machniewicz, *O dziele sztuki*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 54.

Po raz pierwszy problematyka sposobu istnienia dzieła sztuki i przedmiotu estetycznego pojawia się w artykułach *Schematy estetyczne* i *O dziele sztuki*. Co ciekawe, w niektórych fragmentach powyższych tekstów problematyka ta sformułowana została *explicite*. w pierwszej z wymienionych tu prac problematyka istnienia dzieła sztuki i przedmiotu estetycznego wydaje się utożsamiać z zagadnieniem przedmiotowych uwarunkowań i jakości dzieła sztuki jako przedmiotu przeżycia estetycznego. Autor zastanawia się nad problemem tego, co świadczy o tym, że dany przedmiot uważamy za dzieło sztuki? Na jakiej podstawie dokonujemy tego rozróżnienia; pomiędzy dziełem sztuki, które zdaje się być jednocześnie przedmiotem estetycznym a innymi przedmiotami z naszej codzienności? W *Schematach estetycznych* chodzi jednak o konkretne dzieła sztuki. Kontekst wypowiedzi jest jednoznacznie ukierunkowany w stronę krytyki artystycznej – „to samo się jednocześnie chwali i gani”¹³⁹. W przypadku artykułu *O dziele sztuki* Machniewicz doprecyzowuje wyrażoną w *Schematach* myśl, dając jednocześnie świadectwo, iż doskonale zdaje sobie sprawę z potrzeby rozróżnienia pojęciowego kategorii dzieła sztuki oraz przedmiotu przeżycia lub doznania estetycznego:

Często posługujemy się w codziennym życiu utartymi pojęciami (...) Przyjmujemy je jak monetę obiegową o ustalonej wartości i jako taką w dalszy puszczamy ją obieg. Nie zastanawiam się ani nad jej wartością, ani nad znaczeniem.

Do takich pojęć należy zaliczyć pojęcie dzieła sztuki.

Zaszczytne to miano z jednakową łatwością przysądzamy, jak odmawiamy go najrozmaitszym przedmiotom, nie zawsze zdając sobie może z tego sprawę, czy sądy nasze w obydwu wypadkach są dostatecznie uzasadnione. Ślepy nawyk życiowy doprowadził do tego, iż za dzieło sztuki jesteśmy skłonni uważać każdy przedmiot, pomieszczony w muzeach lub galeriach, hołdując przeświadczeniu, iż dlatego znalazł pomieszczenie w galerii, czy muzeum, ponieważ jest dziełem sztuki.¹⁴⁰

W powyższym cytacie Machniewicz zwraca uwagę na to, co moglibyśmy przy użyciu współczesnej terminologii określić mianem stereotypowej klasyfikacji dzieł sztuki. Chodzi, rzecz jasna, o legitymizującą dany przedmiot przestrzeń muzealną lub – a nawet przede wszystkim – galeryjną, w której wyeksponowane przedmioty bezapelacyjnie uważa się nie tyle za dzieła sztuki, co samą sztukę. Tym samym są to przedmioty – przynajmniej w założeniu – niezwykle wartościowe. Dokładnie takie stanowisko, w kontekście omawiania zagadnienia przedmiotowych uwarunkowań przeżycia estetycznego zaprezentował Mieczysław Wallis. W *O świecie przedmiotów estetycznych* wydanym trzy lata przed publikacją *Estetyki życia codziennego* przez Machniewicza, pisał:

¹³⁹ S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, dz. cyt. s. 13.

¹⁴⁰ S. Machniewicz, *O dziele sztuki*, dz. cyt. s. 33–34.

„każdy przedmiot, który nam daje lub może dać doznanie estetyczne nazywam <<przedmiotem estetycznym>>”¹⁴¹, zastrzegając jednocześnie o zaistnieniu odpowiednich warunków dla zaistnienia tych doznań. Warunki te – przestrzeń muzeum lub galerii, określił Stanisław Machniewicz w *O dziele sztuki*, który poglądy Wallisa wydawał się podzielać. Skoro przedmiot estetyczny determinowany jest przez przestrzeń, w której eksponowane są dzieła sztuki, to istnieje on tożsamo wobec niego. Dzieło sztuki jest jednym z przedmiotów estetycznych. Sytuacja wydaje się być jednak tylko pozornie oczywista.

W innym artykule zamieszczonym w *Estetyce życia codziennego – O sztuce wiecznej i przemijającej*¹⁴², Machniewicz zwraca uwagę na aspekt następujący: „zgromadzono tam [w galeriach i muzeach]¹⁴³ sztukę wielką, rzeźby, obrazy – i sztukę dnia codziennego, użytkową, na którą składa się całe mnóstwo najdrobniejszych nieraz przedmiotów”¹⁴⁴. Przedmiotów, które budzą podziw i uznanie, ale „nie weszły do skarbcza dzieł trwałych, wiecznych, zawsze jednakowo świeżych i żywych”¹⁴⁵. Dzieła te nie wzbudzają w odbiorcach trwałych doznań estetycznych, prócz podziwu, czego świadectwo mamy z kolei w *Oczach, które patrzą, a nie... widzą*. Należą one do rzeczy pięknych, budzących upodobanie, ale nie są dziełami sztuki czystej oraz – jak poświadcza tytuł przywołanego na początku akapitu tekstu – sztuki wiecznej. Są jedynie przedmiotami przeżyć estetycznych, co jednoznacznie sprzeciwia się przedstawionemu w poprzednim akapicie stanowisku.

Moglibyśmy w tym miejscu ponownie przywołać poglądy Mieczysława Wallisa oraz Stanisława Ossowskiego i na ich podstawie rzec, że przeżycie nie determinuje istnienia dzieła sztuki, jedynie przedmiot estetyczny. Aby mówić o dziele sztuki potrzeba artyzmu, na który wielokrotnie, w kontekście stanowiska Ossowskiego, zwracaliśmy już uwagę. Dzieło sztuki nie jest więc tworzone przez podmiot, jak chciałby Ingarden, lecz zdaniem Machniewicza – wydaje się przedmiotem zastanym i gotowym.

Stanowisko zajmowane przez Machniewicza przedstawia się jako synteza poglądów Wallisa i Ossowskiego. Autor *Estetyki...* uważa bowiem, że dzieło sztuki jest jednocześnie przedmiotem estetycznym. Stanowi rodzaj innej, wyspecjalizowanej jakości tego przedmiotu, co powoduje, że wzbudza w odbiorcy inny rodzaj doznania. Za Mieczysła-

¹⁴¹ M. Wallis, *O świecie przedmiotów estetycznych*, dz. cyt. s. 243.

¹⁴² S. Machniewicz, *O sztuce wiecznej i przemijającej*, [w:] tegoż, dz. cyt.

¹⁴³ Przyp. autora.

¹⁴⁴ S. Machniewicz, dz. cyt. s. 97.

¹⁴⁵ Tamże, s. 99.

wem Wallisem powiedzielibyśmy – doznania harmonijnego. Wynika z tego, że syntetyczne stanowisko Machniewicza jest odwrotnością późniejszego poglądu Ingardena – to dzieło sztuki konstytuuje się na przedmiocie estetycznym, a nie odwrotnie, jak twierdził autor *Studiów z estetyki*.

Powróćmy teraz do treści artykułu *O dziele sztuki*. Zaraz po tym, jak Machniewicz zwraca uwagę na pewien „ślepy nawyk” skłaniający do uznania każdego, umieszczonego w muzeum lub galerii przedmiotu za dzieło sztuki, pisze, że „nieco trudniej przedstawia się sytuacja z dziełami (...), które nie znalazły jeszcze miejsca w galeriach lub z najrozmaitszymi przedmiotami codziennego użytku, które prawdopodobnie nigdy nie dostąpią tego zaszczytu”¹⁴⁶. Bezspornym wydaje się twierdzenie, że nie wszystkie przedmioty, którymi codziennie się otaczamy, które napotykamy w rzeczywistości, uważać możemy za dzieła sztuki. Są nimi jedynie te, które – ogólnie rzecz ujmując – charakteryzuje pewna wyjątkowość na polu doznawanych wobec nich doznań, jak i struktury formalnej tych przedmiotów. Machniewicz wprost zwraca uwagę na to, że tym, co w pierwszym rzędzie decyduje o ukonstytuowaniu się przedmiotu przeżycia estetycznego, jak i dzieła sztuki, jest jego forma – naturalny i nieuchronny wynik użytego materiału stosownie do zakładanego celu. Zasada ta determinuje każdy przedmiot estetyczny i każde dzieło sztuki. „Zasady kompozycyjne w obydwu wypadkach są jednakowe, podobnego wymagają natchnienia twórczego, jednakowego opanowania formy, zrozumienia istoty materiału (...)”¹⁴⁷. Zacytowana powyżej wypowiedź znacznie przybliżyła nas do rozwiązania łamiągłówki, jaką jest stanowisko autora *Estetyki...* wobec problemu ontologii dzieła sztuki i przedmiotu estetycznego.

Klucz interpretacyjny wydaje się stanowić to, co Machniewicz określa mianem kultury estetycznej. Tworzą ją dzieła sztuki przedstawiającej i użytkowej. Słowem, rozważania Machniewicza zawężają się do analizy dzieł sztuki plastycznej – malarstwa, rzeźby i architektury. Tym sposobem ogranicza pole analizowanych zjawisk do twórczości artystycznej z założeniem, że wymienione powyżej dzieła tak zwanej sztuki czystej, oprócz tego, że stanowią przedmioty estetyczne, legitymizują się również jako dzieła sztuki w odróżnieniu do sztuki użytkowej, fabrycznej, której dzieła są jedynie przedmiotami estetycznymi. Stąd też dokonany w tekście *O dziele sztuki* podział pojęciowy na sztukę czystą i użytkową (fabryczną). Pozwoliła ona autorowi *Estetyki...* na klarowne rozróżnienie sposobu istnienia dzieła sztuki od przedmiotu estetycznego, a ściślej rzecz

¹⁴⁶ S. Machniewicz, *O dziele sztuki*, dz. cyt. s. 34.

¹⁴⁷ Tamże, s. 39.

ujmując, wykazanie, że dzieło sztuki to jeden z przedmiotów estetycznych, ukonstytuowany na tożsamych aspektach formalnych.

Pomiędzy tymi dwoma bytami, jak wyraziłby się Ingarden, zachodzi pewna różnica jakościowa, którą Machniewicz ukazuje w odniesieniu do specyfiki sztuki malarzkiej:

Nie każdy jednak zespół linii i barw [elementy składowe dzieła malarskiego, ale także organizujące formę każdego innego przedmiotu]¹⁴⁸ jest sam z siebie dziełem sztuki. Stać się jednak nim może, jeśli świadoma i celowa wola twórcza artysty nada mu odpowiednią wartość estetyczną. Osiąga się ją zaś przez organizowanie poszczególnych części w pewną nierozzerwalną całość, czyli zamknięty w sobie układ spoisty¹⁴⁹

Wartość estetyczna, którą stanowi wspomniany przez Machniewicza układ linii i barw – chciałoby się dodać: brył i płaszczyzn – osiągnie należyłą jakość, gdy wywoła trwałe, „niezależne od chwilowego upodobania lub mody, przeżycia, wzruszenia, rozkosze”¹⁵⁰. Stanie się tak, gdy w dziele lub podmiocie estetycznym, który dzięki temu dziełem się stanie, uchwycone zostanie coś niezmiennego, „co tkwi w ludziach i rzeczach, co stanowi ich utajoną i ukrytą istotę. Tkwi ona poza wszelkim pozorem, zawsze i wszędzie, trzeba umieć i móc ją wyczuć, odkryć i utrwalić. Kto tego dokona ten tworzy dzieło sztuki”¹⁵¹.

Starając się o pewną konkluzję wobec dotychczasowych rozważań należy przede wszystkim powiedzieć, że Stanisław Machniewicz rozważa problem sposobu istnienia dzieła sztuki i przedmiotu estetycznego w kontekście własnego systemu rozumienia kultury estetycznej; wyłącznie w zakresie sztuk plastycznych, naocznie danych percepcji. Tym samym przedmiot estetyczny, jak i dzieło sztuki, które różnią się wobec siebie jedynie jakościowo, a nie – jak pisał Ingarden – ontologicznie, posiadają tożsamy fundament materialny. Są przedmiotami realnymi i gotowymi.

Kolejny wniosek – każde dzieło sztuki jest przedmiotem estetycznym, ale nie każdy przedmiot estetyczny to dzieło sztuki, mimo jednakowej podstawy materialnej, na jakiej byty te zostają nadbudowane. Stanowisko takie wynika z tego, że Machniewicz nie bierze pod uwagę aspektów psychologicznych, a w tym konkretnym przypadku – intencjonalnych (co stanowi fundament konstytuowania dzieła sztuki u Ingardena). Nie ma dla

¹⁴⁸ Przep. autora.

¹⁴⁹ S. Machniewicz, *O dziele sztuki*, dz. cyt. 40.

¹⁵⁰ S. Machniewicz, *O sztuce wiecznej i przemijającej*, dz. cyt. s. 98.

¹⁵¹ Tamże, s. 100.

niego większego znaczenia, to, w jaki sposób przedmiot estetyczny konstytuuje się na dziele sztuki. Istotnym jest dla niego estetyczny stosunek człowieka do rzeczywistości, w skutek czego każdy spostrzeżony przedmiot może być estetycznym, ale nie każdy z nich jest sam z siebie dziełem sztuki. O tym świadczy, jak pisał między innymi Ossowski, kategoria arcyzmu. Machniewicz uważa – co prawda – dzieło sztuki za twór intencjonalny, dzieło świadomej i celowej woli twórczej artysty, ale wsparty na niezmiennych jakościach przedmiotowych. Wobec tego te same wartości przedmiotowe warunkują istnienie dzieła sztuki i przedmiotu estetycznego. Jeden, jak i drugi byt wywołuje w nas bowiem doznania i wrażenia estetyczne (sensualne). Jednakże tylko te trwałe i niezmiennie, stale nas poruszające, a wynikające z obcowania z dziełem sztuki (ukazującym zmienność zjawisk w niezmiennej formie), konstytuują istnienie przedmiotu przeżycia estetycznego.

Argumentacje i analizy Machniewicza można – biorąc pod uwagę interpretacyjny klucz w postaci rozumienia przez niego kultury estetycznej – potraktować jako próbę uchwycenia istoty rodzącej się ikonosfery nowoczesności, którą tworzą już nie tylko sztuki „czyste”, ale i użytkowe. Taki jest bowiem cel *Estetyki życia codziennego* – wprowadzić jak najszersze koła czytelników w dziedzinę sztuk plastycznych¹⁵². Dlaczego akurat plastycznych? Ponieważ oddają (w medium malarskim) „całą widzialność w barwie i blasku na takiej zasadzie, na jakiej dostrzega ją oko ludzkie”¹⁵³. Dlatego też wędrówka w krainę sztuki zaczynać powinno się od malarstwa. Tego typu działania nie można zacząć przygodnie. Należy stopniowo wdrażać się w rozumienie zjawisk estetycznych. Aby sprostać temu zadaniu, stosunek do sztuki należy uczynić czynnym. Przeciętnemu widzowi bowiem nic nie da wiedza na temat konstytuowania się przedmiotu estetycznego a dzieła sztuki, jeśli nie będzie w stanie aktywnie obcować z różnymi formami sztuki. Z tego też względu tak enigmatycznie wydaje się być potraktowany przez autora *Estetyki...* ów problem ontologii przedmiotu estetycznego. Jak zauważa bowiem Machniewicz przełom XIX i XX wieku, pierwsze dekady nowego stulecia to epoka, w której bardzo dużo i intensywnie mówi się o sztuce, a tak mało doświadcza się jej w życiu codziennym.

Przedstawione w niniejszym rozdziale rozważania na tematy: społeczno-kulturowego uwarunkowania przeżycia estetycznego, przedmiotu tego przeżycia, sposobach

¹⁵² S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, dz. cyt. s. 7.

¹⁵³ S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, dz. cyt. s. 24.

jego konstytuowania się jako dzieła sztuki i związaną z tym typologię przedmiotów estetycznych – stanowiły jedne z podstawowych zagadnień, jakie podejmowali czołowi przedstawiciele estetyki dwudziestolecia w Polsce. Na tym tle staraliśmy się przedstawić stanowisko, jakie wobec poruszanej tu problematyki zajmuje autor *Estetyki życia codziennego*, a tym samym scharakteryzować jego poglądy na zaprezentowaną powyżej problematykę. Należałoby więc, słowem podsumowania, przedstawić wynikającą z treści powyższej analiz konkluzję dotyczące usytuowania sądów Stanisława Machniewicza.

Przede wszystkim należałoby powiedzieć, że podejmowana przez autora *Estetyki życia codziennego* refleksja na temat typowych dla dwudziestolecia zagadnień estetycznych prezentuje się w trudny do jednoznacznego określenia sposób. Z jednej strony zawiera w sobie, charakterystyczną dla tego okresu problematykę teorii przeżyć i wartości estetycznych, która – co należy podkreślić – wynika *implicite* z treści podejmowanych przez Machniewicza zagadnień. Z drugiej strony, w kontekście publikowanych ówczesnie dzieł *stricto* poświęconych problematyce ontologii przeżyć i wartości estetycznych, w nietuzinkowy sposób prezentuje tematykę, której ówczesnie badacze poświęcali abstrakcyjne, utrzymane w dyskursie narracji akademickiej autonomiczne prace. Sytuacja taka wynika z tego, że tym, co w głównej mierze interesuje Machniewicza, i czego dotyczy jego książka, nie jest dywagowanie nad istotą przeżyć estetycznych. Autor *Estetyki...* skupia się na przekonaniu uczestnika kultury estetycznej o tym, że może doświadczać ich w codziennym życiu i wobec materialnych przejawów tego życia. Ukazuje mu także niezbędne ku temu narzędzia, którymi nie jest wyłącznie wiedza z zakresu filozofii i dziejów sztuki, ale schematyczne ujmowanie rzeczywistości; widzenie estetyczne. Wobec powyższego należałoby także zwrócić uwagę na to, że w stanowisko Stanisława Machniewicza na tle dominującego w dwudziestoleciu filozoficznego podejścia do zagadnień estetycznych, przedstawia się jako propozycja estetyki egzystencjalnej.

ROZDZIAŁ TRZECI. PODSTAWY ESTETYKI

1. Forma

W *Objaśnieniach wyrazów technicznych*¹, które Stanisław Machniewicz zamieścił na końcu swojego dzieła pod hasłem „forma”, czytamy:

To ogół czynników konstruktywnych i dekoratywnych, zawartych w każdym dziele sztuki. Forma dzieła sztuki winna jednoczyć liczne i różnorodne elementy w zwartą, organiczną i nierozzerwalną całość. Formalna organiczność winna narzucać widzowi takie przeświadczenie, że wszystko jest w dziele sztuki koniecznością bezwzględną, że żaden szczegół nie może być ani dodany, ani usunięty, że wszystko musi być tak, jak jest.²

Powyższa definicja jednego z podstawowych pojęć refleksji estetycznej informuje nas przede wszystkim o tym, że forma jest w sztuce kategorią egalitarną – odnajdujemy ją w każdym dziele sztuki. Jest więc czymś powszechnym i uniwersalnym. Podobnie Władysław Tatarkiewicz w swoich *Dziejach sześciu pojęć*³ zwraca uwagę na wyjątkowość formy jako niezwykle trwałego terminu w teorii sztuki – utrzymującego się bowiem aż od czasów rzymskich⁴. W definicji autora *Estetyki życia codziennego* odnajdujemy także informację o tym, jaką funkcję pełni ona w dziele sztuki: „winna jednoczyć linie i różnorodne elementy dzieła w zwartą, organiczną całość”⁵. Dalsza część stanowi rozwinięcie przywołanej tu funkcji z uwzględnieniem jej wpływu na strukturę dzieła jako całości. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na ostatnie zdanie, które stanowi wykładnię definicji formy, analogiczną do tej, jaką proponuje jeden z najwybitniejszych teoretyków sztuki włoskiego renesansu – Leon Batista Alberti⁶.

Wobec tego, zawarta w *Objaśnieniu wyrazów technicznych* definicja formy jawi się jako termin klasyczny o wyraźnym ugruntowaniu w tradycji myśli estetycznej. Warto

¹ Zob. S. Machniewicz, *Objaśnienia wyrazów technicznych*, [w:] tegoż, *Estetyka życia codziennego*, Lwów 1934.

² Tamże, s. 364.

³ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1988.

⁴ Tamże, s. 257.

⁵ S. Machniewicz, *Objaśnienia wyrazów technicznych*, dz. cyt. s. 364.

⁶ Leon Battista Alberti (1404 – 1472) – włoski malarz, poeta, filozof, kartograf i architekt. Członek Akademii Florenckiej. Na temat poglądów estetycznych i teorii Albertiego zob. tegoż, *De pictura*, tłum. Lidia Winniczuk, oprac. Maria Rzepińska, Wrocław 1963. O pojęciu formy i sposobie jej definiowania zob. *Alberti*, [w:] W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, T. 2, Warszawa 2009, s. 127–144.

jednak zwrócić uwagę na to, że zaproponowaną przez siebie definicję Machniewicz interpretuje jako kategorię czysto techniczną, o czym świadczy usytuowanie tego terminu w takim, a nie innym kontekście – swoiście rozumianym słowniku pojęć i objaśnień technicznych. Oprócz tego warta uwagi jest także sama treść definicji, która wyraźnie ukierunkowana została w stronę umiejętności warsztatowych (jako element tworzenia dzieła sztuki).

Tak pojęta definicja nie wyczerpuje jednak problematyki zagadnienia w kontekście treści *Estetyki życia codziennego*, a także wszelkich aspektów, w których pojęcie to w dziele Machniewicza występuje. Poza tym proponowana przez Machniewicza interpretacja powyższej kategorii wydaje się zbyt powierzchowna i jednoznaczna dla tak enigmatycznego i wielowymiarowego pod względem statusu dzieła, jak *Estetyka życia codziennego*. Świadczy o tym między innymi fakt, że w treści książki lwowskiego estetyka odnajdujemy także filozoficzną definicję formy, która nie jest wytworem teorii sztuki, a do dyskursu estetyki – jako nauki – została wprowadzona z ogólnych rozważań filozoficznych. Mowa o apriorycznej formie sztuki.

Wspomniany wcześniej Tatarkiewicz w historycznym zarysie dziejów pojęcia formy oprócz zasygnalizowanej wcześniej wyjątkowości tego terminu, zwraca również uwagę na jego wieloznaczność. Dokonuje tym samym schematycznego jej rozróżnienia na pięć, ważnych dla rozumienia sztuki, znaczeń. Poniżej posłużymy się nimi w celu ukazania specyfiki stanowiska Stanisława Machniewicza wobec tego zagadnienia.

Tatarkiewicz dzieli pojęcia oznaczane nazwą formy na dwie kategorie. Pierwszą stanowią te, które są „własnego jej wyrobu”⁷. Drugą, powstałe w ogólnej filozofii i z niej zaczerpnięte do estetyki⁸. W pierwszej z wymienionych kategorii autor *Historii estetyki*⁹ zwraca uwagę na formę jako układ części. W takim jej rozumieniu zwraca się przede wszystkim uwagę na elementy, składniki, części, które forma łączy i zespolą w całość. Przykładem jaki podaje Tatarkiewicz jest w tym przypadku melodia, która jest układem poszczególnych dźwięków¹⁰. Kolejną propozycją nazewnictwa formy jest traktowanie jej jako to, co bezpośrednio zmysłom dane. Korelatem takiego rozumienia formy jest treść. W tym sensie – pisze Tatarkiewicz – formą w poezji będzie dźwięk słów, ich sens z kolei

⁷ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, dz. cyt. s. 258.

⁸ Tamże.

⁹ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1-3; por. S. Morawski, *Estetyka samej formy*, [w:] tegoż, *Główne nurty estetyki XX wieku. Zarys syntetyczny*, Wrocław 1992.

¹⁰ Zob. Tatarkiewicz, s. *Dzieje sześciu pojęć*, dz. cyt. s. 258.

przynależy to treści¹¹. w przypadku malarstwa za formę uchodzić będzie sposób przedstawienia, treść z kolei stanowić będzie to, co zostało przedstawione. Te dwa znaczenia formy bywają ze sobą często utożsamiane (zdaniem Tatarkiewicza niesłusznie¹²). Nie ulega wątpliwości, że można je ze sobą łączyć i na przykład nazwą forma oznaczyć pewien układ elementów tego, co bezpośrednio dane w poznaniu zmysłowym. Związek taki Tatarkiewicz określa formą w drugiej potędze. Trzecim sposobem rozumienia formy, wypracowanym *stricte* w refleksji teoretycznej, jest kontur danego przedmiotu. W tym sensie forma podobna jest do rozumienia jej jako tego, co dane w poznaniu zmysłowym. Nie należy jednak traktować tych dwu propozycji synonimicznie.

Wymienione powyżej pojęcia formy stosowane w refleksji estetycznej stanowią, jak wspominaliśmy, efekt własnego jej wyrobu. Pozostałe dwie kategorie, które stosuje Tatarkiewicz to pojęcia ogólno-filozoficzne. Pierwsze było pomysłem Arystotelesa. Drugie Immanuel Kanta¹³.

Arystoteles widział w formie istotę pojęciową danego przedmiotu; to, co należy do jego pojęcia, definicji, co obejmuje jej własności istotne, wspólne z innymi rzeczami tego samego gatunku. Widział w formie konieczny składnik danej rzeczy, element pozbawiony przypadkowości¹⁴. Z kolei dla Kanta, jego zwolenników i następców, forma znaczyła tyle, co „wkład umysłu do poznawanego przedmiotu”¹⁵. W myśl propozycji Kanta formę może określić jako:

Właściwość umysłu powodująca, że umysł w ten i tylko w ten sposób (czyli: w tej formie) może postrzegać i rozumieć dane doświadczenia i że przeto doświadczenie ma z konieczności tę i tylko tę formę. Ta Kantowska forma (...) jest formą aprioryczną; znajdujemy ją w przedmiotach, ale dlatego, że została im narzucona przez podmiot. Swemu podmiotowemu pochodzeniu zawdzięcza ona swe szczególne własności: powszechność i konieczność.¹⁶

Propozycja Kanta jest jednym z najbardziej spekulatywnych i problematycznych sposobów rozumienia pojęcia formy¹⁷. Jej główny paradoks polega na tym, że na wzór

¹¹ Tamże.

¹² Zdaniem autora *Dziejów sześciu pojęć* „Forma a [układ części] jest abstrakcją; dzieło sztuki nie jest nigdy samym układem, lecz zawsze częściami w pewnym układzie. Natomiast forma B [to, co dane bezpośrednio w poznaniu zmysłowym] jest *ex definitione* konkretna, skoro >>dana zmysłom<<”, zob. dz. cyt. s. 258.

¹³ W. Tatarkiewicz, dz. cyt., s. 258.

¹⁴ Tamże, s. 276; na temat arystotelesowskiego rozumienia formy w sztuce zob. także tegoż *Estetyka Arystotelesa*, [w:] *Historia estetyki*, T. 1, s. 161–182.

¹⁵ Tamże, s. 259.

¹⁶ Tamże, s. 279.

¹⁷ O formie kantowskiej w jej ujęciu estetycznym zob. W. Tatarkiewicz, *Kant*, [w:] tegoż, *Historia filozofii*, t. 2, Warszawa 2014, s. 182–203 oraz *Aktualność estetyki Kanta*, pod red. K. Kośkiewicz, P. Schollenberg, Toruń 2016.

apriorycznych form poznania (przestrzeń, czas, substancja i przyczynowość) wykazać można analogiczne do nich, stałe, powszechne i konieczne formy ocen i piękna. Formy, w jakich jedynie możliwe jest przeżycie estetyczne¹⁸. Nie istnieje jednak kantowska forma w takim rozumieniu, jak przedstawiono ją powyżej. Kant sądził, że pięknie nie decydują stałe formy umysłu, ale genialne uzdolnienia twórców. Jego zdaniem piękno tworzyli i tworzyć będą wyłącznie jednostki wybitne. Formy aprioryczne nie mają tu prawa bytu.

Mimo tak skrajnie pejoratywnego sądu na temat możliwości wykazania apriorycznych form przeżycia estetycznego, to właśnie zanegowany przez niego sposób jej rozumienia odgrywać będzie znaczącą rolę w systemie estetyki Stanisława Machniewicza. Zawdzięczamy to Konradowi Fiedlerowi¹⁹, myślicielowi z ostatniej ćwierci XIX wieku, oraz jego zwolennikom. Co prawda, nie nawiązywał on do filozofii kantowskiej, nie należał nawet do żadnej ze szkół kultywujących poglądy filozofa z Królewca. W swoich rozważaniach był następcą Herbarta²⁰. Wystąpił ze śmiałą tezą, że sztuka poddana jest stałym formom, a te z kolei, mają swoje źródło w podmiocie. Już w tym niezwykle ogólnym zarysie teoria widzenia i jego zwolenników znajduje analogie z poglądami Machniewicza, który w *Schematach estetycznych*, jednym z najważniejszych rozdziałów swojej *Estetyki...* napisze: „Temu niezaprzeczonemu prawu naszego umysłu podlega w pełnej mierze każde dzieło sztuki”²¹. Prawem tym z kolei jest schematyczna analiza dzieła sztuki wsparta o kategorie konstrukcji i dekoracji, rozumianych jako schematyczne formy naszego umysłu, niezbędne do umiejętnego obcowania ze sztuką.

Według Fiedlera, nie tylko nasz umysł – jak twierdzi Kant, ale także zmysł (widzenie) ma swą formę powszechną, podobną do tej, jaką autor *Krytyki czystego rozumu* przypisywał poznaniu. Formy widzenia – jak Fiedler określał ów aprioryczne własności

¹⁸ Tamże, s. 280.

¹⁹ Konrad Fiedler (1841–1895) – niemiecki historyk sztuki; jeden z najważniejszych i najbardziej wpływowych badaczy i teoretyków sztuki w XIX wieku. Jego poglądy, a w szczególności teoria schematycznych form postrzegania sztuki, miała znaczący wpływ na postawy twórcze artystów, jak i badaczy i teoretyków sztuki w początku XX wieku; o wpływie koncepcji Fiedlera na polskich krytyków i teoretyków sztuki pierwszych dekad XX wieku zob. D. Wasilewska, w *stronę formalistycznej metody analizy dzieł sztuki*, [w:] tejsze, *Przełom czy kontynuacja...*, dz. cyt. s. 191 – 205.

²⁰ Johann Friedrich Herbart (1776–1841) – filozof, psycholog i pedagog. Uważany za twórcę współczesnej pedagogiki naukowej, tak zwanego Herbartyzmu. Wobec jego poglądów pedagogicznych na przełomie XIX i XX wieku wystąpili przedstawiciele ruchu „Nowego Wychowania”, uznający koncepcję Herbartowską za czyniącą z podmiotu (ucznia) jednostkę bierną wobec poznawanych zagadnień. Opozycjonistą metody Herbartowskiej w pedagogice był także Stanisław Machniewicz, który w swoim artykule *Sztuka a szkoła* wpisuje się w nurt „Nowego Wychowania” w kontekście dydaktyki estetycznej. Na temat wspomnianego powyżej nurtu w pedagogice zob. D. Drynda, *Geneza Nowego Wychowania w Polsce*, [w:] *Galicja i jej dziedzictwo*, pod red. C. Majorek, A. Meissner, Rzeszów 2000.

²¹ S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, [w:] tegoż, *Estetyka życia codziennego*, s. 16.

umysłu w kontekście przeżycia estetycznego, były traktowane przez niego w sposób bardzo ogólnikowy. Bliżej określenia istoty tego zagadnienia byli jego uczniowie i zwolennicy: rzeźbiarz Adolf von Hildebrand²² oraz historycy sztuki – Alois Riegl²³ i Heinrich Wölfflin²⁴. Największy oddźwięk koncepcja Fiedlera znalazła w ujęciu tego ostatniego, który schematyczne formy widzenia sztuki ilustrował przykładem przejścia od „renesansu” do „baroku”, od form linearnych do malarskich, od zamkniętej do otwartej kompozycji, czemu dał wyraz w swojej znamiennej pracy *Podstawowe pojęcia w historii sztuki*. *Nota bene* to między innymi jego nazwisko znajdzie się w spisie literatury przedmiotu zamieszczonej przez Stanisława Machniewicza na końcu jego książki.

Tatarkiewicz w swoim opracowaniu podkreśla, że każdy z przedstawionych tutaj sposobów rozumienia formy ma swoją własną historię, a ich funkcjonowanie w dziejach myśli o sztuce częściej charakteryzuje współwystępowanie i wzajemne na siebie oddziaływanie niż całkowita autonomia. Z analogiczną sytuacją mamy do czynienia w kontekście obecności pojęcia formy w treści *Estetyki życia codziennego* Stanisława Machniewicza. Chociaż zaproponowana przez niego definicja odnosi się przede wszystkim do rozumienia formy jako terminu technicznego, to jej obecność w dziele z 1934 roku jest wielce zróżnicowana – występuje pod wszystkimi z zaprezentowanych powyżej możliwościami jej ujmowania ze szczególnym uwzględnieniem apriorycznych form poznania Fiedlera.

Mając na uwadze wprowadzony przez Tatarkiewicza schematyczny podział na kategorie *stricte* estetyczne oraz te, które do estetyki zostały wprowadzone z rozważań ogólnofilozoficznych należy stwierdzić, że w kontekście pierwszej kategorii Machniewicz w swojej estetyce prezentuje stanowisko klasyczne. Wobec drugiej, wyraźnie odnosi

²² Adolf von Hildebrand (1847–1921) – czołowy niemiecki rzeźbiarz i teoretyk sztuki drugiej połowy XIX wieku. Uznanie przyniosła mu praca zatytułowana *Das problem der Form* (1893), która wchodzi w skład literatury przedmiotu *Estetyki życia codziennego* St. Machniewicza.

²³ Alois Riegl (1858–1905) – austriacki historyk sztuki; reprezentant tak zwanej „szkoły wiedeńskiej”. W swoich poglądach był formalistą propagującym świetność dawnych epok oraz powoływanie się w twórczości artystycznej i myśli o sztuce na autorytet starożytnych. W dziele Machniewicza odnajdujemy pewne inspiracje teorią wartości Riegla, szczególnie tak zwaną wartością starożytną sprowadzającą się do „życia zabytków” sztuki starożytnej w twórczym umyśle podmiotu oglądającego je. Z taką właśnie sytuacją mamy do czynienia w artykułach *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, *O sztuce wiecznej i przemijającej* oraz *O sztuce abstrakcyjnej* znajdujących się w dziele St. Machniewicza.

²⁴ Heinrich Wölfflin (1864–1945) – szwajcarski historyk sztuki, którego badania skupiały się przede wszystkim na zagadnieniu formy. W swojej słynnej pracy *Podstawowe pojęcia historii sztuki* (1915) podjął próbę stworzenia teorii dziejów sztuki analizując formę i jej zmiany w czasie. Według Wölfflina procesy zachodzące w języku były paralelne do przemian w języku form artystycznych – byłyby to procesy całkowicie niezależne.

się do schematycznych form deskrypcji analogicznych do tych stworzonych przez Wölflina. We wszystkich omawianych poniżej artykułach odnajdziemy zarówno koncepcję formy jako układu, wyglądu rzeczy oraz związaną z tym tematykę korelatu treści, konturu i granic danego przedmiotu. Istotnym jest tutaj to, że poszczególne sposoby rozumienia pojęcia formy będą w rozważaniach Machniewicza wzajemnie się przenikać i uzupełniać.

W zaczerpniętym od Friedricha Hebbła²⁵ motcie, którym Machniewicz poprzedza swoje rozważania w artykule *Schematy estetyczne*, czytamy: „Każde dzieło sztuki musi być bezgraniczne pod względem treści i ograniczone pod względem formy”²⁶. Analogia do drugiego i trzeciego z wymienionych przez Tatarkiewicza (*stricte* estetycznych) sposobów rozumienia pojęcia formy jest tu wyraźnie widoczna. Forma dzieła sztuki jako to, co bezpośrednio zmysłom dane musi być czymś konkretnym i skończonym. Treść jest tu elementem drugorzędym. Jak bowiem w innych miejscach swojej estetyki zauważa Machniewicz – odbiorca uzupełni doskonale pod względem formalnym pomyślane dzieło o treść własną. Zaś w omawianych tu *Schematach estetycznych* pisze wprost: „w istocie dla wartości dzieła sztuki jest zupełnie podrzędnego znaczenia temat i związana z nim treść. W celu bardziej szczegółowego przeanalizowania relacji pomiędzy formą rozumianą jako wygląd rzeczy i jej ograniczeniami kompozycyjnymi należy – pod tym kontekstem – przyjrzeć się bliżej treści artykułu *Schematy estetyczne*.

Zanim to jednak nastąpi należy uczynić pewną uwagę, co do zacytowanego motta. Pojawia się tam pojęcie dzieła sztuki. Należy więc w pierwszej kolejności określić, czym ono jest – jak rozumie je Stanisław Machniewicz, a następnie, w jaki sposób określone powyżej ujęcia formy w nim się realizują.

W następującym po *Schematach estetycznych* artykule o znamienym tytule *O dziele sztuki*, Machniewicz daje nam taką oto jego definicję: „jest i będzie artystyczną formą widzialności”²⁷. Definicja ta, pod względem zagadnienia formy także odnosi się do drugiego z zaproponowanych przez Tatarkiewicza sposobów pojmowania formy w sztuce. Dzieło jest więc tym (pod względem formalnym), co bezpośrednio dane zmysłom – konkretną, materialną formą widzialności. Gdy powrócimy teraz do *Schematów*

²⁵ Christian Friedrich Hebbel (1813–1863) – dramaturg i poeta. Wielkim orędownikiem jego twórczości był Karol Irzykowski, autor monografii niemieckiego dramaturga – *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności* (1907). Obok Irzykowskiego, Hebbel traktowany był jako autorytet także przez osobę Stanisława Machniewicza, który fragmentami jego *Dzienników*, w formie motta opatrzył nie tylko *Estetykę życia codziennego*, jako całość, ale także większość tekstów stanowiących jej treść; zob. K. Sadowska, *Irzykowski i inni: twórczość Fryderyka Hebbela w Polsce*, Kraków 2007.

²⁶ Zob., S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, dz. cyt. s. 13.

²⁷ S. Machniewicz, *O dziele sztuki*, [w:] dz. cyt. s. 53.

estetycznych odnajdziemy w treści tego artykułu inspirującą deskrypcję struktury tak pojętej formy:

Na całość dzieła sztuki składa się wiele różnorodnych pierwiastków, które tylko wtenczas swą wielość i różnorodność zespolą, jeśli podporządkowane zostaną jakiejś jednej, naczelnej zasadzie. Tę czynność łączenia, harmonizowania czy też kontrastowania oddzielnych pierwiastków w jednolitą całość nazywamy artystycznym komponowaniem.²⁸

Skoro dzieło sztuki jest kształtem bezpośrednio zmysłom danym, na który składa się wiele różnorodnych elementów²⁹, to – pod względem formalnym – mamy tu do czynienia z relacją pierwszego i drugiego sposobu ujmowania formy w sztuce. Powołując się na Tatarkiewicza moglibyśmy powiedzieć, że jest to forma w drugiej potędze – układ tego, co bezpośrednio dane w poznaniu³⁰.

Podsumowując, sposób ujęcia przez Stanisława Machniewicza zagadnienie formy, z którym zetkniemy się w *Estetyce życia codziennego*, sprowadza się do relacji jaka zachodzi pomiędzy trzema, istotnymi dla rozumienia sztuki sposobami jej interpretowania. W *opus magnum* myśli estetycznej lwowianina formą dzieła sztuki jest dany zmysłowo układ elementów przedstawiających pewną treść (choć nie uzależnionych od niej), w zwartej i zamkniętej kompozycji o wyraźnie zaznaczonych granicach. Jest ona najistotniejszym składnikiem struktury dzieła; „podstawą wszystkich wartości estetycznej są pierwiastki formalne” – napisze Machniewicz. w systemie *Estetyki...* występują one, co prawda w trojaki sposób, jednakże jako kategorie wzajemnie się uzupełniające. Przyjrzyjmy się więc, w jaki sposób funkcjonują w treści książki Stanisława Machniewicza.

1.1. Forma jako odpowiedni układ elementów

Na wstępie analizowanego tu zagadnienia warto zwrócić uwagę na to, że istota tego, czym jest forma ma charakter historyczny. Choć od czasów rzymskich – o czym wspomina Tatarkiewicz – forma zajmowała uprzywilejowane miejsce w estetyce, to wraz

²⁸ S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, dz. cyt. s. 16;

²⁹ Machniewicz parceluje różnorodność elementów składających się na formę dzieła sztuki w odniesieniu do rodzaju sztuki, o którym jest mowa. Wobec tego na architekturę składają się bryły i płaszczyzny wsparte na prawach statyki. Rzeźba zamyka w zwartej kompozycji i wyraźnym konturze marmur, granit itp. Z kolei malarstwo z wykorzystaniem linii i barwy tworzy dwu- lub trójwymiarowe płaszczyzny wynikające z perspektywicznego ich nasilenia oraz rozkładu barw i cieni; zob. *Schematy estetyczne*, dz. cyt. s. 17.

³⁰ Zob. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, dz. cyt. s. 258.

ze zmianą uczucia, myślenia i rozumienia rzeczywistości (kategorii, które dla Machniewicza stanowią fundament tworzenia i percypowania sztuki) – a więc kultury estetycznej³¹, zmieniały się jej znaczenia. Uwaga ta jest o tyle istotna, że w treści analizowanych poniżej artykułów odnajdziemy zarówno współczesne Machniewiczowi interpretacje formy jako układu oraz danego zmysłom kształtu, które stanowią właściwie parafrazy i redefinicje teorii klastycznych. Sytuacja ta wynika między innymi z celu powziętego przez Machniewicza, co do charakteru swojego dzieła – rzucać ma ono trwałą pomost pomiędzy przeszłością a teraźniejszością³².

Doskonałym przykładem powyższej uwagi wstępnej jest to, co autor *Estetyki życia codziennego* pisze na wstępie artykułu *Schematy estetyczne*. Zwraca tam uwagę czytelnika na panujący w środowisku artystycznym, a także teoretyków i krytyków sztuki zamęt i sceptycyzm estetyczny, który przejawia się takim oto mniemaniem, „że nie to jest piękne, co jest piękne, tylko to, co się komu podoba”³³. Wypowiedź ta jest analogiczną do rozważań Platona – szczególnie okresu, w którym przyjął on retorykę sekty pitagorejskiej opierającej piękno na proporcji, ładzie, symetrii i harmonii elementów składających się na pewną całość; formę tworzącą dzieło sztuki. Nie przypadkowo więc Machniewicz, parafrazując zdanie Platona³⁴, czyni uprzednio uwagę o „utartym mniemaniu, że dzieła sztuki nie posiadają obiektywnego miernika”, którego wyznacznikiem byłaby właśnie forma; proporcjonalny układ elementów.

Wniosek z tego następujący: Machniewicz swoje rozumienie formy jako układu elementów utożsamia z klasycznym rozumieniem tej kategorii jako synonimu piękna. Doskonała forma (odpowiedni układ elementów tworzących dzieło sztuki) umożliwia interpretowanie danego przedmiotu jako pięknego pod względem estetycznym. Warto zwrócić tutaj również uwagę na to, że stanowisko takie było rozpowszechnionym wśród

³¹ Zob. S. Machniewicz, *Kultura estetyczna*, [w:] tegoż, *Estetyka życia codziennego*, dz. cyt. i por. S. Brzozowski, *Kultura i życie*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2008.

³² S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, dz. cyt. s. 7.

³³ S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, dz. cyt. s. 13.

³⁴ Wypowiedź Platona, o której mowa: „Nie mówię o tym, co się komu podoba, lecz o tym, co jest piękne” została zaczerpnięta z cytowanego dzieła Tatar-kiewicza i przytoczona tam w kontekście omówienia sporu pomiędzy zwolennikami subiektywistycznego a obiektywistycznego rozumienia i doświadczania piękna. Swoją wypowiedzią Platon nie zaprzeczał, że o rzeczach pięknych są wypowiedzane także sądy subiektywne i względne. Chodzi tylko o to, że powinny mieć one obiektywną podstawę. Mają ją z kolei, gdy oparte są nie na wrażeniach i uczuciach, lecz na rozumieniu. Z kolei o doświadczanie piękna, jego kontemplację i co istotne świadome odczucie, upomina się Machniewicz w swoich *Schematach estetycznych*; por. W. Tatar-kiewicz, *Spór obiektywizmu i subiektywizmu*, [w:] tegoż, *Dzieje szczęściu pojęć*, dz. cyt. s. 228 – 233; S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, dz. cyt. Machniewicz obiektywistyczne założenia systemu swojej estetyki czerpał między innymi z pism Michała Sobieskiego, zob. tegoż. *Estetyka obiektywna*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, pod red. Sława Krzemienia-Ojaka, Kraków 2010.

estetyków dwudziestolecia³⁵. Władysław Witwicki³⁶, Mieczysław Wallis³⁷ czy Stanisław Ossowski³⁸, pisząc o przedmiotowych uwarunkowaniach doznania estetycznego, zwracali uwagę na symetrię, prawidłowe zakomponowanie całości, prawidłowość i regularność, doskonałość wykonania³⁹. Wszystko to są elementy klasycznej teorii sztuki utożsamiającej formę (jako układ) z pięknem.

Powyższy przykład jest bezpośrednim świadectwem obecności w treści *Estetyki życia codziennego* myśli klastycznej, co do sposobu rozumienia formy jako układu elementów. w innych, zamieszczonych w dziele Machniewicza artykułach odnajdziemy podobne przykłady o, co prawda bardziej pośrednim charakterze, jednakże jednoznacznie kojarzące się z klasycznym interpretowaniem tej kategorii estetycznej. Utożsamienie formy z pięknem w myśl starożytnej teorii estetycznej przeważnie odbywa się za sprawą wspólnego występowania takich słów, jak piękno, forma, układ, harmonia. w tym kontekście, pozostając przy rozumieniu pojęcia formy jako układu elementów warto zwrócić uwagę na fragment z artykułu *O dziele sztuki*:

Każde odtworzenie przedmiotu widzialnego jest syntezą linii i powierzchni barwnych, które można w najrozmaitszy sposób wydobywać i wzajemnie ustosunkowywać, zależnie od artystycznego założenia lub celu do jakiego artysta zmierza.

Nie każdy jednak zespół linii i barw jest sam z siebie dziełem sztuki. Stać się jednak nim może, jeśli świadoma i celowa wola twórcza artysty nada mu odpowiednią wartość estetyczną. Osiąga się ją zaś przez organizowanie linii w pewną nierozzerwalną całość, czyli zamknięty w sobie układ spoisty.⁴⁰

Cytowany fragment, po pierwsze zwraca uwagę na typowe cechy dla ujęcia formy dzieła jako układu elementów: synteza linii, płaszczyzn barwnych, ich ustosunkowanie wedle zasady⁴¹. Poza tymi, rzecz by można, oczywistymi kwestiami dla poruszanego tu zagadnienia formy w treści powyższego fragmentu odnajdujemy inny, bardzo istotny dla jej rozumienia jako układu element. Kluczowym jest tu zdanie: „nie każdy jednak zespół

³⁵ Zob. B. Dziemidok, *O przedmiotowych i społecznych uwarunkowaniach przeżycia estetycznego*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 11 – 48; T. Kostyrko, *O swoistości polskiej myśli estetycznej XX wieku*, [w:] *Wizje i rewizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, pod red. Krystyny Wilkoszewskiej, Kraków 2007, s. 61–78.

³⁶ Władysław Witwicki (1878–1948) – filozof, historyk filozofii, psycholog, teoretyk sztuki i artysta.

³⁷ Mieczysław Wallis (1895–1975) – filozof i historyk sztuki. Autor licznych publikacji z zakresu estetyki, sztuki i krytyki artystycznej oraz filozofii.

³⁸ Stanisław Ossowski (1897–1963) – socjolog, metodolog nauk społecznych, teoretyk kultury. Członek Polskiego Towarzystwa Socjologicznego i wiceprzewodniczący Międzynarodowego Towarzystwa Socjologicznego.

³⁹ Zob. B. Dziemidok, *Teoria przeżyć i wartości estetycznych w polskiej estetyce dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1980, s. 12–16.

⁴⁰ S. Machniewicz, *O dziele sztuki*, [w:] dz. cyt. s. 40.

⁴¹ Tamże.

linii i barw jest sam z siebie dziełem sztuki”⁴². Będzie nim ten, któremu zostanie nadana wartość estetyczna poprzez odpowiednią organizację elementów. Widzimy więc, że forma znaczy tyle, co układ w ogóle i tyle, co układ właściwy, tj. piękny, albo racjonalny i harmonijny⁴³ – w zależności od tego, jak opracuje go twórcza wola artysty⁴⁴. Świadczy to o tym, że utożsamianie przez Machniewicza dzieła sztuki i jego wartości z formą ma rację bytu tylko w momencie odpowiedniego zakomponowania elementów struktury tego dzieła, które razem, zespolone w całość mają oddać różnorodność spostrzeżonych zjawisk⁴⁵.

W tym miejscu dotykamy kolejnej, istotnej dla analizowanego zagadnienia kwestii. Wspominaliśmy o tym, że w *Estetyce życia codziennego* mamy do czynienia z syntetycznym ujęciem formy, czego determinantą jest relacja tradycji i innowacji oraz historycznej zmienności wobec stosowanego do formy nazewnictwa. W artykułach *Schematy estetyczne* oraz *O dziele sztuki* mamy właśnie do czynienia z powyżej zarysowanym pograniczem. O ile dominującym wydaje się klasyczny sposób rozumienia formy jako układu, to zaraz obok odnajdujemy XVIII-wieczne interpretacje tego poglądu. Podana we wcześniejszym akapicie definicja formy jako odpowiedniego układu oddającego zmienność zjawisk, jest przykładem nowożytnego już ujęcia teorii klasycznej.

Prymat formy traktowanej jako harmonijny układ części uległ, co prawda zachwianiu w pierwszej połowie wieku XVIII za sprawą poglądów romantycznych⁴⁶. Jednakże druga połowa stulecia ponownie powraca do klasycznego jej wyrażania. Świadectwem może być wypowiedź jednego z czołowych estetyków tamtego okresu – J. G. Sulzera⁴⁷, który określał formę jako zespoloną w całość różnorodność. Widział w niej pewnego rodzaju estetyczną moc stanowiącą główny przedmiot sztuki⁴⁸. Pokrewne stanowisko wydaje się zajmować Stanisław Machniewicz. Jego wypowiedzi w *Schematach estetycznych* wydają się stanowić wyraz Sulzerowskiej wielości w jedności. Trudno oczywiście jednoznacznie stwierdzić, że lwowskich estetyki inspirował się myślą XVIII-wiecznego filozofa. Kwestia to trudna do rozstrzygnięcia. Nie ulega jednak wątpliwości, że

⁴² Tamże.

⁴³ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, dz. cyt. s. 267.

⁴⁴ S. Machniewicz, *O dziele sztuki*, s. 40.

⁴⁵ S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, dz. cyt. s. 17.

⁴⁶ Zob. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, s. 217–227.

⁴⁷ Johann Georg Sulzer (1720–1779) – szwajcarski teolog i filozof doby oświecenia. Autor monumentalnego dzieła *The General Theory of Fine Art*. (4 tomy), które systematyzowało wszystkie ustalenia dotyczące estetyki. Sulzer przedstawił w tym dziele podstawowe pojęcia i pytania związane z zagadnieniami estetyki w kontekście literatury, sztuk wizualnych, tańca i muzyki. Był zwolennikiem dydaktycznej roli sztuki, jako czynnika wychowawczego.

⁴⁸ Tamże, s. 265.

wiele możemy powiedzieć na temat występującej pomiędzy nimi zbieżności inspiracji, która uwidacznia się między innymi w momencie, gdy Machniewicz pisze, że kompozycja formalna to oddawanie wielości i zmienności zjawisk w zwartej i zamkniętej kompozycji⁴⁹ lub gdy definiuje sztukę jako układ różnorodnych pierwiastków zespolony wedle naczelnej zasady⁵⁰.

Jak można zauważyć, wszystkie wypowiedzi Stanisława Machniewicza na temat układów formalnych sprowadzają się do malarstwa: wielość i różnorodność zjawisk oddana w zwartej kompozycji, to brzmi wręcz, jak definicja malarstwa. Nie trudno się temu dziwić skoro w cytowanym kilkakrotnie artykule *O dziele sztuki* autor podkreśla, że „specjalne znaczenie posiada forma w sztuce malarskiej”⁵¹, która „stwarza (...) fikcję świata widzialnego, od która stwarza fikcję świata widzialnego, od którego jest w niezaprzeczonej sposób uzależniona. Wrażenie to osiąga za pomocą perspektywicznego rysunku i skutkiem odpowiedniego układu barw”⁵². To specjalne znaczenie formy w malarstwie, o którym pisze Machniewicz wyrażać może Sulzerowską estetyczną moc formy:

Z chwilą, kiedy uwaga artysty skupi się na jednym wybranym zjawisku, następuje drugi akt twórczy polegający na uproszczeniu cech danego przedmiotu i na wyodrębnieniu w nim cech najbardziej charakterystycznych i najbardziej dla tego właśnie przedmiotu znamienych, istotnych. Cechy inne, drugorzędne, zostają pominięte, a tym samym wygląd przedmiotu staje się znacznie prostszy, jędrniejszy i poniekąd bardziej istotny.⁵³

Pojęcia formy jako specyficznego układu oraz jego nadrzędnej roli w kompozycji artystycznej każdego dzieła sztuki w systemie estetycznym Stanisława Machniewicza, wynika nie tylko z inspiracji tradycją antyczną. Wiek XX, a w szczególności lata 1920 – 1939 to czas manifestu wielu kierunków artystycznych, gdzie tak pojmowana forma zdaje się stanowić istotę twórczości. Suprematyzm, unizm, puryzm, neoplastycyzm, wystąpienia Malewicza w Rosji, Le Corbusiera w Szwajcarii, Mondriana w Holandii, formistów Polsce – to ruchy i inspiracje artystyczne, których paradygmatem jest omawiany tu sposób rozumienia formy artystycznej. Mondrian i Le Corbusier propagować bowiem będą czysty konstruktywizm form, ich funkcjonalność. Z kolei w polskiej teorii sztuki między innymi Witkacy zwracać będzie uwagę na to, że w sztuce liczy się jedynie odpowiednia

⁴⁹ S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, s. 16.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ S. Machniewicz, *O dziele sztuki*, s. 39.

⁵² Tamże.

⁵³ Tamże, s. 43.

konstrukcja formalnych, co prowadziło go koncepcji „Czystej formy”. Podobne problemy podejmował inny ze znanych teoretyków – Leon Chwistek⁵⁴. Duch epoki daje odczuć się także w pismach autora *Estetyki życia codziennego*, który w strukturze dzieła sztuki zwraca uwagę na dwa, decydujące pierwiastki: konstruktywny i dekoratywny⁵⁵. Najistotniejszy jest pierwszy z wymienionych, który stanowi rodzaj szkieletu, fundamentu – istotę zasadniczej formy i budowy danego dzieła⁵⁶.

Jak widać, obecność w systemie estetyki Stanisława Machniewicza formy jako układ elementów, ma swoje usytuowanie zarówno w odniesieniu do tradycji artystycznej, jak i w stosunku do ówczesnej mu kultury estetycznej. Jego poglądy na temat powyższego rozumienia formy determinują przede wszystkim estetyczną analizę dzieła. Machniewicz wychodzi bowiem z założenia, że o ile forma nie stanowi sama o działaniu estetycznym dzieła⁵⁷ – „w doskonałą, zrozumiałą i odczuta formę dzieła sztuki każdy człowiek, stosownie do danych i dostępnych mu sił, wlewa niejako treść własną, wypełnia ją własną tęsknotą i własną myślą”⁵⁸, to stanowi ona element niezbędny analizy estetycznej dzieła. Dzięki temu wzmaga jego przeżycie, w myśl wyrażonej przez Arystotelesa, a przypominanej przez Machniewicza w artykule *Sztuka a szkoła*⁵⁹ sentencji: *nie ma w umyśle tego, czego wcześniej nie byłoby w zmysłach*⁶⁰.

1.2. Forma jako przedmiot w spostrzeżeniu

Sposób rozumienia formy w kontekście wyglądu rzeczy, tego, co bezpośrednio zmysłom dane, zostanie w poniższym podrozdziale jedynie zasygnalizowany. Jak bowiem zauważa Władysław Tatarkiewicz w *Dziejach sześciu pojęć*, historia formy-wyglądu, powszechnie rozpatrywana w ujęciu dialektycznym: „forma-treść”, jest w historii

⁵⁴ Na temat zagadnienia formy w polskiej teorii sztuki i krytyce artystycznej zob. D. Wasilewska, *Forma [Forma a treść; forma a kolor]*, [w:] tejsze, *Przełomy czy kontynuacja? Polska krytyka artystyczna 1917–1930 wobec tradycji młodopolskiej*, Kraków 2013, s. 89–108.

⁵⁵ Na temat relacji pierwiastków formalnych i dekoratywnych w rozumieniu formy por. S. Machniewicz, *Schematy estetyczne; O dziele sztuki; Walka o nowy styl; Styl współczesności*, [w:] tegoż, dz. cyt. oraz D. Wasilewicz, *Forma...*, dz. cyt.; *Dekoracyjność*, tamże, s. 109–115.

⁵⁶ S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, dz. cyt. s. 24.

⁵⁷ Na temat problematyki wpływu formy na kształtowanie się przeżycia estetycznego w teorii dwudziestolecia zob. B. Dziemidok, *Przedmiotowe uwarunkowania przeżyć estetycznych*, [w:] tegoż, *Teoria przeżyć i wartości estetycznych w polskiej estetyce dwudziestolecia międzywojennego*, dz. cyt. s. 12–23. Stanowisko Stanisława Machniewicza wobec głównych założeń teoretycznych dwudziestolecia na ten temat zostało przedstawione w rozdziale trzecim niniejszej dysertacji.

⁵⁸ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie widzą*, dz. cyt. s. 9.

⁵⁹ S. Machniewicz, *Sztuka a szkoła*, [w:] *Sprawozdanie Dyrekcji C. K. Gimnazjum VII we Lwowie za rok szkolny 1915/1916*.

⁶⁰ Tamże, s. 4.

sztuki problematyką bardzo młodą. Omawiane tu rozumienie formy pojawia się w sztukach plastycznych dopiero w XIX wieku, choć w szeroko rozumianej twórczości artystycznej (przede wszystkim literaturze) znane jest już od starożytności⁶¹. w dziejach sztuki forma ta występuje w sporze pomiędzy zwolennikami formy (układu części) a treści w postaci zapytania: czy istotne jest to, co przedstawione czy sposób, w jaki zostało ukazane.

W pismach estetycznych Stanisława Machniewicza stykamy się z tym problemem w artykule *Schematy estetyczne*, gdzie pisze: „zazwyczaj forma dzieła sztuki, a przede wszystkim ogół czynników kompozycyjnych zwykł uchodzić uwadze przeciętnego widza. On zadowala się treścią i na niej zaczyna się i kończy jego estetyczne przeżycie”⁶². Zacytowana wypowiedź wyraźnie wskazuje na to, że autor *Estetyki życia codziennego* jest zdeklarowanym formalistą (w rozumieniu tej kategorii estetycznej jako układu elementów). Treść jest dla niego elementem drugorzędym⁶³, co jasno podkreśla na przykład w artykule *O dziele sztuki*: „Dobrze skomponowany wizerunek lichwiarza lub pijanicy (...) może posiadać większą wartość estetyczną od źle lub lichy ujętego anioła, czy bóstwa”⁶⁴. Podobne wyznaczenie odnajdujemy także w tekście *O sztuce wiecznej i przemijającej* – „(...) istota wartości [sztuki]⁶⁵ tkwi poza wszystkimi czynnikami (...) treściowymi”⁶⁶. Wyraźnie manifestowany przez Machniewicza formalizm nie może być jednak utożsamiany ze skrajnym jego rozumieniem, co prowadzi do sztuki abstrakcyjnej, której to założeniom i realizacjom artystycznym autor *Estetyki...* stanowczo się przeciwstawia. Jak więc widać sposób rozumienia formy przez lwowskiego estetyka, jako wyglądu danej rzeczy i wyrażającej się w nim treści sprowadzony zostaje do wspomnianego sporu o prymat formy nad treścią, co było powszechnym zjawiskiem w historii estetyki pierwszych dekad XX w.

Zagadnienie stanowiska Machniewicza wobec powyżej sygnalizowanego sporu, stanowi temat trzeciego rozdziału niniejszej dysertacji. Z tego też względu, obecne rozważania sprowadzają się jedynie do wyakcentowania pewnych aspektów w tym temacie. Najistotniejszym jest tutaj fakt, że lwowski estetyk w swoim formalizmie – postrzeganym

⁶¹ Zob. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, dz. cyt. s. 281.

⁶² S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, dz. cyt. s. 22.

⁶³ Stanowisko Stanisława Machniewicza w kontekście konfliktu zwolenników formy i treści zostanie obszerniej omówione w trzecim rozdziale niniejszej pracy. Obecnie zagadnienie to będzie ujęte jedynie sygnalizacyjnie.

⁶⁴ S. Machniewicz, *O dziele sztuki*, dz. cyt. s. 53.

⁶⁵ Przypis autora.

⁶⁶ S. Machniewicz, *O sztuce wiecznej i przemijającej*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 105.

z perspektywy wyglądu rzeczy – zajmuje w powyżej wspomnianym sporze stanowisko pograniczne. w charakterystyczny dla skrajnych formalistów (Witkacy) sposób pisał na przykład, że istotna w sztuce plastycznej jest jedynie forma; temat i narracja to rzeczy drugorzędne. Jako bezpośrednio dany w widzeniu układ elementów, forma jest kategorią najważniejszą, ale – i to odróżnia Machniewicza od skrajnych poglądów Formistów – nie ostateczną. Liczy się wygląd i układ elementów, który nie jest jednak podstawą do analizy estetycznej, ale stanowi o sensualnej możliwości podobań się. w tym miejscu, podobnie jak w przypadku analizy kategorii formy-układu możemy powołać się na Arystotelesowską sentencję z artykułu *Sztuka a szkoła*. Ujawniający się tu kontrast rozumienia formy – danego zmysłom kształtu, oraz związanego z nim znaczenia odnosi się do stale obecnego w teorii Machniewicza relacjonizmu. W tym przypadku objawia się on w zmysłowo-intelektualnej relacji człowieka do rzeczywistości, a tym samym – do tworców sztuki. Zarówno rzeczywistość, jak i sztukę, w pierwszej chwili ich spostrzeżenia, przeżywamy. Następnie, o ile „coś” wzbudzi nasze zainteresowanie, poddajemy „to” analizie intelektualnej. Tę właśnie relację pomiędzy formą-wyglądem a formą-układem opisuje Machniewicza w *Oczach, które patrzą, a nie... widzą*. Opisana tam przez autora *Estetyki życia codziennego* nieumiejętność widzenia sprowadza się do zatrzymania percepcji odbiorcy wyłącznie na zachwycie formą. Nie widzący estetycznie odbiorca (taki, który skupia się – zdaniem Machniewicza – wyłącznie na formie-wyglądzie) jest w stanie jedynie powierzchownie obcować ze sztuką. Dosadnie myśl tę wyraził Machniewicz w *Schematach estetycznych*, gdzie pisze: „nie to jest piękne, co jest piękne [układ elementów w dziele]⁶⁷ tylko to, co się komu podoba”⁶⁸. Innymi słowy, forma rozumiana jako wygląd rzeczy jest przejawem estetyki subiektywistycznej. Autor *Schematów estetycznych* jest z kolei zwolennikiem obiektywizmu estetycznego, którego wyrazem jest forma-układ, która – paradoksalnie – aby być dostrzeżona wymaga odpowiedniego wyglądu. Wydaje się, że to właśnie sformułowanie – „odpowiedni wygląd rzeczy”, jest kluczowym dla racjonalistycznego ujęcia formy-układu i wyglądu rzeczy w estetyce Stanisława Machniewicza.

⁶⁷ Przypis autora.

⁶⁸ S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, dz. cyt. s. 13.

1.2.1. Aprioryczna własność umysłu

Na wstępie do rozważań o zagadnieniu formy jako jednego z podstawowych aspektów refleksji estetycznej, zwróciliśmy uwagę na dwa sposoby jej istnienia, rozumienia i funkcjonowania w teorii sztuki. Używane w estetyce pojęcia formy są, po pierwsze, własnego jej wyrobu, po drugie – powstały w ogólnej filozofii i z niej przeszły do estetyki. w niniejszym podrozdziale zajmiemy się drugą z powyższych kategorii. Konkretnie rozumieniem formy jako wkładu umysłu do poznawanego przedmiotu oraz tym, jak powyższe jej znaczenie realizowane jest przez Stanisława Machniewicza w projekcie estetyki życia codziennego.

Określenie formy jako właściwości umysłu, która narzuca doświadczeniom ich kształt i charakter, to wynik filozoficznych dociekań Immanuela Kanta, którym dał wyraz w znamiennych: *Krytyce czystego rozumu* oraz *Krytyce władzy sądenia*, o czym była już mowa na początku rozdziału. Gwoli przypomnienia oraz rozszerzenia sygnalizowanych na wstępie postulatów filozofa z Królewca, należy zwrócić uwagę na to, iż forma jest właściwością umysłu, która powoduje, że w ten i tylko w ten sposób, to jest w tej formie, umysł jest w stanie postrzegać i rozumieć dane doświadczenia, a te mają z konieczności tę i tylko tę formę⁶⁹. Kant określa ją mianem apriorycznej, gdyż jest narzucana przedmiotom przez podmiot. W *Krytyce czystego rozumu* zwraca jednak uwagę, że w kontekście estetycznym, nie ma miejsca dla form apriorycznych; brak tu raz na zawsze obowiązujących form. Piękno, jak konkluduje Kant, to twór geniuszu⁷⁰.

Zbieżne z Kantowskim projektem form poznania refleksje w zakresie teorii sztuki podjął już wczesno-renesansowy myśliciel, Mikołaj z Kuzy⁷¹. W swoich rozważaniach nad naturą form w sztuce dokonał największego w teorii sztuki przedkantowskiej zbliżenia do formy w wydaniu niemieckiego filozofa⁷². Główne tezy, do których doprowadziły go refleksje nad naturą sztuki to: po pierwsze, formy powstają jedynie dzięki sztuce ludzkiej. Po drugie, artysta nie naśladuje kształtu rzeczy naturalnych, tylko czyni materię zdolną przyjąć formę sztuki. Po trzecie, wszelka widzialna forma będzie podobieństwem i obrazem prawdziwej i niewidzialnej formy istniejącej w umyśle⁷³.

⁶⁹ W. Tatariewicz, *Historia formy E czyli formy apriorycznej*, [w:] tegoż, *Dzieje...* dz. cyt. s. 279.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Mikołaj z Kuzy, Mikołaj Kuzańczyk (1401–1464) – średniowieczny filozof, teolog, matematyk, kardynał; zob. A. Kijewska, *Mikołaj Kuzańczyk*, Kraków 2009.

⁷² Tamże.

⁷³ Tamże.

Podjęta przez wczesno-renesansowego myśliciela problematyka formy apriorycznej w ujęciu estetycznym doczekała się kontynuacji dopiero w epoce nowożytnej. Co prawda XIX-wieczni uczniowie i zwolennicy Kanta, którzy rozwinęli jego naukę, podobnie, jak ich mistrz, nie dopatrzyli się apriorycznych form w estetyce, to w ostatniej dekadzie XIX w. odkryli ją myśliciele nie związane z obozem kantowskim. Wyróżniającym się spośród nich był Karol Fiedler. Wystąpił on z tezą, że sztuka poddana jest stałym formom, które mają swoje źródło w podmiocie⁷⁴.

Fundamentem tezy Fiedlera było myślenie o sztuce jako o artystycznej formie widzialności, a tak właśnie Stanisław Machniewicz definiuje wszelkie twory sztuki w swojej *Estetyce życia codziennego*. Wedle Fiedlera nie tyle umysł, co nasze widzenie ma swoją powszechną formę – podobnie, jak dla Kanta formę taką miało poznanie. To właśnie ów postulat powszechności form widzenia znajdzie najwięcej zwolenników i kontynuatorów, w tym osobę autora *Estetyki...*, który pisze o sztuce jako o atrybutywnej kategorii ludzkiego życia, która uczy patrzeć i widzieć.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze inny, istotny aspekt teorii Fiedlera. Otóż artystyczna forma widzenia może zostać jego zdaniem zatracona przez przeciętnego uczestnika kultury estetycznej, ale nie przez artystę. Jest on bowiem w stanie zachować ją i stosować w swojej twórczości. Taki punkt widzenia prowadzi również do zakwestionowania postulatu Kanta o twórcy jako geniuszu, którego dzieło jest swobodną grą wyobraźni. Wija artystyczna i twórczość kierowana jest teraz prawami widzenia.

Koncepcja Fiedlera roszcząc sobie prawo do uniwersalizmu (na wzór form poznania Kanta) szybko uległa znacznym modyfikacjom ze strony innych badaczy. Zmieniające się w XIX wieku prądy sztuki, niemożliwość ich jednoznacznego ujęcia i sprowadzenia do jednej, powszechnej formy widzenia, wymusiły pluralistyczne ujęcie koncepcji apriorycznej formy widzialności⁷⁵. Jeśli forma sztuki zależy od formy widzenia, to form widzenia musi być więcej, gdyż w dziejach sztuki to ta, to inna musiała być dominującą. Na ten aspekt zwróci uwagę Machniewicz przy analizowaniu schematów estetycznych, które są niczym innym, jak formalnymi schematami widzenia.

Pluralistyczna koncepcja apriorycznej formy sztuki stanie się dominującą w pierwszej połowie XX wieku, zwłaszcza w Europie Środkowej⁷⁶. Badacze sztuki

⁷⁴ Tamże, s. 280.

⁷⁵ W. Tatariewicz, *Historia formy E czyli formy apriorycznej*, dz. cyt. s. 281.

⁷⁶ Tamże.

w różny sposób akcentować będą związek form widzenia z daną epoką. Największy odźwięk koncepcja ta znajdzie w pismach Heinricha Wölfflina, który alternatywność form widzenia ilustrować będzie wspomnianymi na wstępie metaforycznymi przejściami od „renesansu” do „baroku”. Koncepcja ta odegra znaczącą rolę w *Estetyce życia codziennego*. Machniewicz w swoim rozumieniu form apriorycznych posłuży się, co prawda, innymi terminami niż Wölfflin – formą konstruktywną i dekoratywną, ale fundamentem jego refleksji będą pojęcia formy i stylu, które przejmie od szwajcarskiego historyka sztuki.

1.2.2. Dzieło jako forma widzialności

Wobec zarysowanej powyżej historii pojęcia formy sztuki jako apriorycznej właściwości umysłu, sięgnijmy do treści *Estetyki życia codziennego* w celu zweryfikowania poglądów jej autora na to zagadnienie. Tym, na co w pierwszej kolejności trzeba zwrócić uwagę jest dominujące, szczególnie w teoretycznych rozważaniach Machniewicza (i determinujące je), zagadnienie widzialności. W pierwszych sześciu rozdziałach estetyki odczytujemy różnego rodzaju sposoby interpretowania tego zagadnienia. Teoretyczne rozważania prowadzą się więc do umiejętnego widzenia i percypowania sztuki. Szeroko rozumiana widzialność jest zagadnieniem (dominującym) w *Oczach, które patrzą, a nie... widzą*, gdzie Machniewicz nie tyle, co odmawia współczesnemu uczestnikowi kultury estetycznej umiejętności widzenia artystycznej formy, co za cel swojej pracy stawia umiejętność taką w nim pobudzić:

Widzenie dzieł sztuki winno być przyzwyczajeniem i potrzebą każdego człowieka. Nie idzie tu o znanstwo głębokie. Trzeba tylko móc, chcieć i umieć patrzeć a następnie widzieć dostępne każdemu skarby, obok których przechodził dotychczas z obojętnością i zamkniętymi niejako oczyma (...).

Nie pomoże tu najsilniejsza wola, jeśli nie wesprze jej odpowiednia zdolność spostrzegania, umiejętność widzenia. Trzeba się zatem uczyć patrzeć (...) ogarniać dzieła sztuki wyszkolonym i rozumiejącym spojrzeniem. Droga do tego wiedzie nie tylko przez historię, ile raczej przez estetyczną analizę dzieła sztuki. W tym kierunku zmierzają wszystkie w książce tej zawarte rozumowania.⁷⁷

Zdaniem Machniewicza właściwy stosunek do sztuki to czynna postawa uczestnika kultury estetycznej wobec jej przedmiotów. Codzienna *praxis* oparta na umiejętności

⁷⁷ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, dz. cyt. s. 7-8.

widzenia, zdolności rozumiejącego spostrzegania, których to paradygmatem, a nawet synonimem jest analiza estetyczna (zmysłowa). Estetyka jawi się tu jako nauka poznania zmysłowego, której przedmiotem jest świat ludzkiej wyobraźni i jego materialne reprezentacje to jest przedmioty sztuki. Ujęcie takie pozwala na rozpatrywanie jej istoty, jak i przedmiotu którym się zajmuje w kategoriach epistemologii i gnoseologii. Co więcej jest to propozycja rozumienia estetyki, którą wyraźnie preferuje w swoim projekcie Stanisław Machniewicz traktując sztukę jako dziedzinę doznania zmysłowo-empirycznego, co jego zdaniem pozwala na drodze spostrzegania bezpośredniego widzenia i odczuwania, wrażeń umysł w rozumienie zjawisk estetycznych⁷⁸.

Zagadnienie rozumiejącego spojrzenia, umiejętnego spostrzegania i widzenia, o którym autor *Estetyki życia codziennego* wspomina w cytowanym powyżej fragmencie artykułu *Oczy, które patrzą, a nie... widzą* znajduje egzemplifikację w kolejnym tekście – *Schematy estetyczne*. Artykuł ten już w warstwie tytułowej nabiera istotnego znaczenia. Czym mają być ów estetyczne schematy, jak nie pewnym przystępnie przedstawionym planem postępowania, podczas percypowania dzieła sztuki; gotowym wzorem do zastosowania podczas estetycznej analizy dzieła sztuki. Taki właśnie schemat przedstawia Machniewicz, co jest typowym zabiegiem dla myślicieli, którzy podejmowali i stosowali w swoich badaniach tezy apriorycznych form widzenia artystycznego. Istotnym jest tutaj sam termin „schemat”, który konotuje do uczynienia czegoś czymś powszechnym, możliwym do wielokrotnego powielania i stosowania. Tak właśnie działa mechanizm schematów estetycznych stosowanym w sztuce rozumianej jako forma widzenia. Należy pamiętać bowiem o tym, że tezy Konrada Fiedlera i koncepcja form widzenia w sztuce zostały opracowane na wzór form poznania Immanuela Kanta. Wobec tego, jak formy Kantowskie roszczą sobie miano do powszechności, podobne postulaty wysuwają estetycy, co do form widzialności sztuki. Tak właśnie czyni Stanisław Machniewicz, który w *Schematach estetycznych* pisze:

Jeśli z uwagą przyjrzymy się rozwojowi sztuk plastycznych we wszystkich dziedzinach, to uderzy każdego jedno zjawisko. W ciągu całego rozwoju, od sztuki egipskiej zaczynając, aż do dni dzisiejszych, nieustannie będą się przewijały dwa pierwiastki: konstruktywny i dekoratywny (...).

Naturalnie, że stosunek do tych dwu pierwiastków, konstruktywnego i dekoratywnego, bywał w ciągu wieków rozmaity, zależnie od zmiennych upodobań. Raz jeden, to znowu drugi wybijał się na plan pierwszy, choć nie brakło i takich epok, gdzie panowała między nimi pełna zgoda, równowagi i harmonia⁷⁹

⁷⁸ Tamże, s. 8.

⁷⁹ S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, dz. cyt. s. 24 – 25.

– i dalej kontynuuje:

W tych granicach zamyka się każde dzieło sztuki. Kto chce świadomie i w pełni rozkoszy estetycznej z nim obcować, kto pragnie zrozumienia tego, co widzi, lub dla kogo niezbędnym się staje ściśle i umiejętnie określenie dzieła widzialnego, ten winien wziąć pod rozwagę wszystkie poruszone kwestie i zagadnienia. Bez ich uwzględnienia [elementów schematów estetycznych: konstrukcji i dekoracji]⁸⁰ uwaga będzie się rozstrzelala, a myśl błąkała po bezdrożach, zatracając i gubiąc pełnię estetycznego przeżycia.⁸¹

Cytowane powyżej wypowiedzi Machniewicza informują nas przede wszystkim o terminologii jego apriorycznych schematów widzenia artystycznego. Konstrukcja i dekoracja, to dwie kategorie ilustrujące ewolucję form w sztuce. Kategorie, które, co należy podkreślić, roszczą sobie prawo do bycia powszechnymi i koniecznymi na wzór Kantowskich form apriorycznych. Machniewicz wyraża to jasno pisząc, że kategorie te w ciągu całego rozwoju sztuki są w niej stale obecne, a znajomość ich wzajemnego ustosunkowania się w historii sztuki, jak i w konkretnym dziele jest koniecznością dla przeprowadzenia pełnowartościowej analizy estetycznej. Czy są to jednak formy aprioryczne? Tu sytuacja ulega komplikacji.

Najbardziej satysfakcjonującą odpowiedzią na powyższe pytanie było by stwierdzenie, że formy konstrukcji i dekoracji apriorycznymi nie są, ale do takiego miana – przynajmniej w systemie estetyki Machniewicza – pretendują. Istnieje kilka argumentów potwierdzających słuszność takiego stanowiska.

Tym, co w pierwszej kolejności dezaprobuje proponowane przez Machniewicza ujęcie form widzialności jako apriorycznych jest fakt, że jego koncepcja jest jedną z wielu funkcjonujących w pierwszej połowie XX wieku. Już na wstępie zarysowując dzieje pojmowania formy w sztuce jako reprezentacji formy umysłu zwracaliśmy uwagę na to, że pretendująca do miana stałej i powszechnej koncepcja Fiedlera uległa znacznie pluralizacji. O formach widzialności sztuk oraz sposobach ich ilustrowania pisali: Heinrich Wölfflin, Alois Riegl, Adolf von Hildebrand, którzy w swoich rozważaniach, podobnie, jak Machniewicz, stosowali opozycyjne kategorie widzialności form, którym przypisywali miano powszechnych. Pierwszy z wymienionych pisał, że każda epoka ma swój „renesans” i „barok” – kategorie, które raz jedna, raz druga wybijały się na plan pierwszy. Alois Riegl przedstawiał wahania sztuki między formą aptyczną a haptyczną. W końcu

⁸⁰ Przypis autora.

⁸¹ S. Machniewicz, dz. cyt. s. 31–32.

Adolf Hildebrand i jego przełomowa dla teorii form widzenia praca *Das Problem der Form* (1893), w której pisał o widzeniu z „bliska” i „daleka, a która – do spółki z dziełem Wölfflina – widnieje w spisie literatury przedmiotu zamieszczonej na końcu *Estetyki życia codziennego* przez Machniewicza.

Jako jedna z wielu propozycji ujęcia form widzialności, koncepcja Machniewicza wyklucza poniekąd swoje funkcjonowanie jako forma aprioryczna, powszechna i uniwersalna. Tendencje do nadania kategoriom konstrukcji i dekoracji tego miana uniemożliwia także swoiście pojęty wewnętrzny pluralizm ich stosowania w systemie *Estetyki*.... Machniewicz doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że stosowane przez niego kategorie przedstawiania relacji pomiędzy formami w sztuce, nie są, jak u Fiedlera, stałe, ale ściśle związane z epoką; wraz z nią ulegają zmianom i redefinicjom: (...) poszczególne epoki urabiały sobie jakieś ideały piękna, ale z biegiem czasu zmieniały się one do tego stopnia, że nieraz potomni przyganiłi temu, co przodkowie stworzyli. Raz za szczyt piękna uchodziła prostota i spokój, to znowu bogactwo, przepych lub wewnętrzny niepokój”⁸². Wspomniane tu przekształcenia zachodziły do tego stopnia, że „stosunek tych dwu pierwiastków, konstruktywnego i dekoratywnego, bywał w ciągu wieków rozmaity, zależnie od zmieniających się upodobań”⁸³.

Wyrażone tu stanowisko autora *Estetyki życia codziennego* jasno i wyraźnie uświadamia nam, że formy widzialności (konstrukcja i dekoracja) to kategorie kontekstualne; uwarunkowane danym stanem kultury. Wobec tego są kategoriami zależnymi od emocji i wiedzy – o czym pisze Machniewicz w definicji dzieła sztuki, utrzymanej *nota bene* w kontekście rozważań o formach widzenia: [dzieło]⁸⁴ to artystyczna forma widzialności, która zaspokaja przede wszystkim zmysł spostrzegania, jak długo przynajmniej człowiek nie zmieni się w istocie swojego czucia, myślenia i rozumienia”⁸⁵.

Istotnym aspektem, na który należy zwrócić uwagę w zacytowanej powyżej definicji dzieła sztuki jest czucie i rozumienie. Są to elementy warunkujące artystyczne formy widzialności. Konstytuują również pogłębioną i umiejętną analizę estetyczną, o czym z kolei informuje Machniewicz już w *Schematach estetycznych*, artykule poprzedzającym rozważania nad istotą sztuki i jej przedmiotem. Tam też postuluje, że czucie i rozumienie, jako składniki analizy estetycznej to niezaprzeczone prawo ludzkiego umysłu. Postulat

⁸² S. Machniewicz, dz. cyt. s. 14.

⁸³ Tamże, s. 25.

⁸⁴ Przypis autora.

⁸⁵ S. Machniewicz, *O dziele sztuki*, dz. cyt. s. 53–54.

ten stanowi sedno rozumienia przez Machniewicza powszechności form widzenia w sztuce, a jednocześnie stanowi kolejny warunek za odmówieniem im prawa do stania apriorycznych form estetycznych.

Machniewicz podkreśla, że prawem ludzkiego umysłu jest zdolność rozkoszy widzenia, odczuwania zmysłowego i rozumnego przetwarzania zjawisk zachodzących w rzeczywistości. Innymi słowy, są to umiejętności wpisane w ludzką naturę.

Człowiek w zetknięciu z rzeczywistością w pierwszych chwili przeżywa ją estetycznie; zmysłowo. Następnie interpretuje rozumowo. W myśli przywoływanej już w niniejszym rozdziale sentencji Arystotelesa – *nihil est in intellectu, quod non prius fuerit in sensu*, potraktowanie sensualno-empirycznego ustosunkowania się człowieka do rzeczywistości, jako prawa ludzkiego umysłu a tym samym elementu ludzkiej natury stawiało by tę własność na równi z apriorycznymi formami Kanta. Jednakże utożsamianie ich z kategoriami estetycznego analizowania formy sztuki nie pozwala na rozpatrywanie ich jako elementów ludzkiej natury, a tym samym apriorycznych form umysłu, mimo iż swoje ugruntowanie mają w podmiocie. Wynika to, po pierwsze z tego, że wiedza i wrażliwość estetyczna nie są dziedziczone genetycznie lecz nabyte. Po drugie, co z powyższego wynika, są kategoriami konwencjonalnymi lub, jak pisze Machniewicz – uzależnionymi od czasu, myślenia i rozumienia zjawisk estetycznych w danej kulturze.

Chociaż stanowisko jakie prezentuje Stanisław Machniewicz i jego koncepcja schematów estetycznych trudno zakwalifikować do apriorycznych praw ludzkiego umysłu, to nie ulega wątpliwości, że zasługuje ona na należyte miejsce w dziejach myśli estetycznej początku XX wieku. Jesteśmy nawet w stanie przedstawić dwa, znaczące powody, w myśl których jest to koncepcja niezwykle oryginalna i spójna w kontekście systemu estetyki życia codziennego.

Tym, na co w pierwszej chwili należy zwrócić uwagę, jest przede wszystkim spójność i plastyczność myśli, które pozwalają Machniewiczowi łączyć ze sobą w logiczną całość tak – wydawałoby się – dialektyczne wobec siebie nurty myśli estetycznej i ogólno-filozoficznej refleksji. Czysto formalistyczną metodę w badaniu sztuki osadził on w kontekście społecznym wykazując – dzięki inspiracjom *Filozofią sztuki* Taine'a⁸⁶ – że analiza

⁸⁶ Hipolit Taine (1828–1893) – francuski filozof, psycholog, historyk sztuki i literatury oraz krytyk literacki. Autor znamiennej pracy *Filozofia sztuki* (1865), której treść i idea wywarły duży wpływ na poglądy na sztukę Stanisława Machniewicza. Autor *Estetyki życia codziennego* studiował dzieło francuskiego filozofa wraz z uczniami, o czym informuje nas *Sprawozdanie C. K. Gimnazjum VII we Lwowie za rok szkolny 1912/13*. Z kolei w jego *opus magnum* odnajdziemy wiele analogii do dzieła Taine'a, w szczególności w kontekście badania dzieł sztuki na wzór metodologii zaczerpniętej z nauk przyrodniczych. Na temat

estetyczna uzależniona jest przede wszystkim wcześniejszego zbadania tak zwanych „zespołów” tworzących dane dzieło (społeczno-kulturowych uwarunkowań)⁸⁷. Postulatem tym zanegował między innymi Kantowską wizję twórczości artystycznej jako swobodnej gry wyobraźni. Działania artysty kierowane są wyłącznie prawami widzenia. Tworzy on nie tak, jakby pragnął, lecz tak, jak musi, pod wpływem panujących w kulturze estetycznej warunków⁸⁸.

Poza tym, należy również pamiętać, że definicja dzieła sztuki w takiej postaci, jak proponuje ją autor *Estetyki życia codziennego*, jest niezwykle nowatorską, jak na formalistę. Na jej egalitaryzm zwrócił po części uwagę Sław Krzemień-Ojak w omówieniu *Projektu estetyki życia codziennego Stanisława Machniewicza*, pisząc o traktowaniu przez niego tworców sztuki i kultury estetycznej w ogóle, jako obszernej ikonosfery⁸⁹. Ów egalitaryzm obecny w definicji dzieła sztuki autorstwa Machniewicza pozwolił mu, z jednej strony na stworzenie narzędzia do interpretacji wszelkich zjawisk w przestrzeni estetycznego życia człowieka. Z drugiej, na zachowanie tak drogiej mu w myśleniu o sztuce tradycji antycznej. Wystarczy zwrócić uwagę na pierwszą część zdania wspomnianej definicji: „dzieło sztuki to artystyczna forma widzialności”. Zawierają się tu dwa, klasyczne ujęcia formy. Po pierwsze, forma jako to, co bezpośrednio zmysłom dane. Po drugie, wynikające niejako z pierwszego – skoro dzieło sztuki jest tym, co dane w poznaniu zmysłowym, musi składać się z pewnych elementów odpowiednio zakomponowanych; być układem części. Mamy więc do czynienia z formą, jak pisze Tatarkiewicz w drugiej potędze – danym zmysłom układem elementów⁹⁰.

Pozostając przy definicji dzieła sztuki zwróćmy teraz uwagę na drugi ze wspomnianych czynników, za sprawą którego system artystycznych form widzialności Machniewicza cechuje pewna oryginalność wobec pozostałych propozycji między innymi Wölfflina.

Zarówno autor *Estetyki życia codziennego*, jak i pozostali estetycy pozostający pod wpływem koncepcji Konrada Fiedlera, swoje rozważania osadzają na zagadnieniu formy. Konkretnie formy malarskiej. Co prawda Wölfflin swój system pięciu przeciw-

Taine’a i jego metodologii w postrzeganiu i interpretowaniu zjawisk estetycznych, zob. S. Brzozowski, Hipolit Taine jako estetyk i krytyk, Warszawa 1902.

⁸⁷ Zob. H. Taine, *Filozofia sztuki*, przeł. Antoni Sygietyński, przedm. Jadwiga Bodzińska, Gdańsk 2010, s. 13–19.

⁸⁸ S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, dz. cyt. s. 15.

⁸⁹ S. Krzemień-Ojak, *Projekt estetyki życia codziennego Stanisława Machniewicza...*, dz. cyt. s. XVIII.

⁹⁰ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, dz. cyt. s. 258.

stawnych wobec siebie pojęć rozszerza na analizę rzeźby i architektury, to i tak, w przyszłości jego koncepcja pozostanie kojarzona głównie z analizą dzieła malarskiego. Podobnie postępuje Machniewicz, który swoje założenia prezentuje poprzez analizę artysty-malarza, pobocznie traktując zagadnienia rzeźby i architektury. Niemniej jednak, różnice jakościowe jakie zachodzą pomiędzy tymi dwoma ujęciami są bardzo znaczące. Metoda Heinricha Wölfflina wyczerpuje swoje możliwości chociażby w zetknięciu z analizą sztuki mechanicznej. Jest to sposób interpretowania sztuki *stricte* przeznaczony do badania klasycznych jej gatunków – malarstwa i rzeźby. Estetyczne schematy autorstwa Machniewicza zostały z kolei opracowane do badania kultury estetyczne, nie tylko konkretnych gatunków sztuki. Ich paradygmat nie jest czysto teoretyczną koncepcją deskryptywną, ale wspiera się na tak zwanej niższej władzy poznawczej⁹¹. Z tego też względu w *Schematach estetycznych* ujmuje kategorie konstrukcji i dekoratywności jako podlegające prawu umysłu, kwalifikują je tym samym jako elementy teorii poznania, które funduje pierwiastek zmysłowy i umysłowy.

Ogromne znaczenie dla rozumienia i stosowania form widzialności w ramach systemu estetycznego autorstwa Machniewicza ma fakt, że konstytuujące go elementy ujmuje on bardzo lapidarnie, traktując powyższe kategorie jako formy otwarte, pozbawione desygnatu. Pozwala to na stosowanie ich do deskrypcji sztuki nam współczesnej, co zapewniają zmienne kategorie czucia, myślenia i rozumienia rzeczywistości oraz sztuki. Obecnie, w końcu drugiej dekady XXI wieku, sytuacja z formami widzenia przedstawia się o tyle paradoksalnie, że uznawany przez Machniewicza jedynie za dopełnienie formy konstruktywnej – pierwiastek dekoratywny jest punktem wyjścia do analizy dzieła. Elementem konstruktywnym stała się sama idea, pierwiastek abstrakcyjny – to, co kieruje artystą podczas tworzenia, a nie konkretnie opracowana forma; materia. Idea dzieła bardzo często leży poza nim. Innymi słowy, to co w pierwszej połowie wieku XX było fundamentem dzieła – jego forma, stanowi obecnie walor drugorzędny. Z kolei aspekt czysto dekoratywny traktowany jest synonimicznie z fundamentalnym dla XX wieku pojęciem formy, jako wartości konstruktywnej. Kierując się systemem opracowanym przez Stanisława Machniewicza, należałoby rzec, że ta niezwykle osobliwa sytuacja jest wynikiem zmiany czucia, myślenia i rozumienia sztuki oraz rzeczywistości przez współczesnego

⁹¹ Zob. P. Kozak, *Estetyka jako nauka poznania zmysłowego*, [w:] tegoż, *Wychować Boga. Estetyka antropologiczna Alexandra Gottlieba Baumgartena na tle myśli niemieckiej pierwszej połowy XVIII wieku*, Warszawa 2013, s. 147 – 187; por. P. Rosiński, *Sztuka w pismach Stefana Żeromskiego: percepcja i oddziaływanie*, Kielce 2015.

człowieka. Sztuka jest obecnie dynamiczną strukturą uwikłaną w system relacji społeczno-kulturowych. Strukturą, która – jak się okazuje – da się ująć w pewne schematy estetyczne powstałe w pierwszej połowie XX wieku.

1.2.3. Podmiotowe uwarunkowania apriorycznych form widzenia

Charakteryzując sposób ujęcia przez lwowskiego historyka sztuki artystycznych form widzenia w opracowanym przez niego systemie estetycznego postrzegania rzeczywistości materialnej, zwróciliśmy uwagę na to, że formy te mają swoje źródła w podmiocie. Obecnie zajmujemy się tym właśnie podmiotowym uwarunkowaniem form konstruktywnych i dekoratywnych, jako niezaprzeczalnych praw percepcji estetycznej.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że podmiotowe uwarunkowania obecności stałych form postrzegania artystycznego to jedna z naczelných tez Konrada Fiedlera. Możemy więc stwierdzić, że w przedstawionej tu analizie stanowiska autora *Estetyki życia codziennego*, odnosić będziemy się do źródeł jego własnych inspiracji. Należy jednak zastrzec już na wstępie, że stanowisko Machniewicza jest w pewien sposób zmodyfikowane wobec pierwotnych założeń teorii apriorycznych form widzenia. Poglądy lwowianina są bardziej pluralistyczne w założeniu niż koncepcja Fiedlera. Świadczy o tym jego definicja dzieła sztuki jako formy widzialności. Poza tym wyróżnia je jeszcze inny element, na którym skupiamy dalsze dywagacje. O ile Machniewicz konstryuuje artystyczne formy widzenia w podmiocie to stawia pewien warunek – musi być to podmiot twórczy. W tym miejscu dotykamy istoty omawianego poniżej problemu, która została już poniekąd zasygnalizowana powyżej. Mowa o pluralistycznym ujęciu estetycznych form widzenia. Otóż w *Estetyce życia codziennego* zetkniemy się z dwojakim sposobem interpretowania tej kategorii: od strony artysty – wspomnianego podmiotu twórczego, oraz od strony odbiorcy. Rzecz jasna, pierwszy z wymienionych znajduje się tu na pozycji uprzywilejowanej. O jego wyjątkowej pozycji wspomina już Fiedler, pisząc, że w kontekście do przeciętnego odbiorcy, który ów formę widzenia może zatracić – artysta zachowuje ją i stosuje w swej twórczości⁹². Tym samym warunkuje swoje dzieło pewnymi schematycznymi sposobami jego ujęcia:

⁹² W. Tatarkiewicz, *Dzieje formy „E”*, dz. cyt. s. 280.

Artysta musi najpierw określić sobie dokładnie pole i zasięg swego widzenia, zanalizować i uprościć dostrzeżone zjawisko, by móc je następnie przemienić na wartości plastyczne, czyli skomponować. Innymi słowy, oddać wielość i nieustanną zmienność dostrzeżonych zjawisk w zwartej i zamkniętej kompozycji.⁹³

Tym, na co w pierwszych chwili należy zwrócić uwagę w kontekście treści zacytowanego powyżej fragmentu jest to, że autor *Estetyki życia codziennego* w swojej analizie form widzenia artystycznego będzie przede wszystkim pisał o malarstwie. Wobec tego, przedstawiona tu cytata z artykułu *Schematy estetyczne* sugerowałaby jednocześnie, że formy artystycznego widzenia stanowią pewien wariant teorii *mimesis*. Takie rozumowanie nie będzie, co prawda, fałszywym, ale na pewno zbyt powierzchownym i niewystarczającym. Machniewicz nie pisze bowiem o odtwarzaniu wyglądu danego przedmiotu. Zwraca przede wszystkim uwagę na to, że postawa artysty (i wyrażająca się w niej wyjątkowość) wspiera się przede wszystkim na analizie danego elementu rzeczywistością a następnie przetworzeniu doznanych wrażeń na wartości plastyczne. w rozumowaniu autora *Schematów estetycznych* uwidacznia się analogiczna inspiracja do tej, jaką podejmował, wspomniany we wprowadzeniu do niniejszego rozdziału, wczesno-renaesansowy myśliciel z linii platońskiej – Mikołaj z Kuzy. Zastanawiając się nad naturą form w sztuce pisał on, że powstają one jedynie dzięki sztuce ludzkiej, a artysta nie naśladuje kształtu rzeczy naturalnych lecz czyni materię zdolną przyjąć formę sztuki⁹⁴. Analogicznie do myśli Mikołaja z Kuzy zdaje się interpretować działanie artysty Stanisław Machniewicz. W zacytowanym fragmencie pisze o przemianie dostrzeżonego zjawiska na wartości plastyczne, co można interpretować jednoznacznie jako uczynienie materii malarskiej zdolną do przedstawienia wielości i zmienności danego przedmiotu w zwartej kompozycji⁹⁵.

Przedstawiona w *Schematach estetycznych* postawa artysty wobec rzeczywistości, która wizualizuje jednocześnie sposób funkcjonowania apriorycznych form widzenia, zostaje obszerniej opisana w artykule *O dziele sztuki*. Machniewicz nie tylko zwraca

⁹³ S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, dz. cyt. s. 16.

⁹⁴ W. Tatarkiewicz, dz. cyt. s. 279.

⁹⁵ Taki tok myślenia jest również analogiczny do ówczesnych Machniewiczowi a formujących się na przełomie stuleci teorii obrazu malarskiego jako pokrytej plamami barwnymi dwuwymiarowej powierzchni, które to artysta czyni zdolnymi do stania się nagą Wenus, bukietem kwiatów czy sceną batalistyczną, zob. J. Białostocki, *Sielanka i heroizm. Klasyckość i antyklasyckość oraz w orbicie Paryża: romantyzm, realizm, impresjonizm*, [w:] *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Warszawa 2004.

tam uwagę na wyjątkowość medium malarskiego pod kątem apriorycznych kategorii widzialności, co bardziej szczegółowo opisuje charakter ich funkcjonowania w podmiocie twórczym. Przyjrzyjmy się z bliska – pisze Machniewicz – pracy malarza:

Wyobraźmy sobie, iż zamierza on odmalować skąpaną w promieniach zachodzącego słońca gotycką świątynię (...). Temat zasadniczo wybrany, ale jeszcze nie określony pod względem malarskiego ujęcia. Nasuwają mu się w tej chwili liczne możliwości. Ile z dostrzegalnego widoku pomieścić w obrazie, czy świątynię osadzić na osi, a więc symetrycznie czy też asymetrycznie, z zachowaniem odpowiedniego równoważnika; jak i które uwzględnić ponadto fragmenty, którymi szczegółami podkreślić perspektywę, jak osadzić linię i kont widzenia?

Po ustaleniu tych zagadnień następuje uproszczenie wybranych szczegółów. Każdy bowiem przedmiot widzialny obfituje w najrozmaitsze szczegóły, życiowo konieczne, ale dla kompozycji artystycznej zbędne, o ile nie wręcz szkodliwe. Przez odrzucenie (...) małowartościowych elementów dzieło osiąga zwartość i jednolitość, umożliwiające widzowi silne wrażenie, stwarzając mu pełną wizję artystyczną.⁹⁶

Z treści cytowanego tu fragmentu wynika, że kompozycja artystyczna, jaką jest dzieło sztuki malarskiej, ma swoje źródło w świadomości twórczego podmiotu. Stanowi efekt żywego zainteresowania artysty wobec przedmiotów i zjawisk świata widzialnego. w twórczym umyśle artysty objawia się ono jako pewne prawo umysłu, które pozwala mu przejść od podświadomego zachwyty do świadomej rozkoszy widzenia, odczuwania i rozumienia spostrzeżonego zjawiska. Ujęcia go w pewne schematy. Ten sposób artystycznego widzenia i oddawania świata widzialnego może przybierać rozmaite formy i sposoby, czego świadectwem są dzieje sztuki. Istotnym w kreacji artystycznej dzieła sztuki, jako formy widzialności jest to, że powstaje ono w stosunku do zjawisk sensualnie percypowanych. Innymi słowy, istnienie sztuki warunkowane jest kształtem rzeczywistości, w której funkcjonuje człowiek. Uzależnia ona (rzeczywistość) wizualny wymiar formy od sposobu czucia, myślenia i rozumienia.

Machniewicz zwraca uwagę na to, że stosunek artysty do zjawisk świata widzialnego prowadzi do wykrystalizowania się w jego umyśle pewnych schematów formalnych, które prowadzą do wypracowania pewnego, indywidualnie pojętego stylu twórczości. Ponownie powraca tu myśl wczesno-renaesansowego myśliciela – Mikołaja z Kuzy. Zarówno jeden, jak i drugi z przytoczonych tu fragmentów *Estetyki życia codziennego* ukazuje nam, że rozumienie apriorycznych form widzialności jako własności umysłu twórczego podmiotu sprowadza się do tego, że artysta czyni materię zdolną przyjąć formę sztuki. Ta z kolei jest swoistym odbiciem formy istniejącej w umyśle artysty⁹⁷.

⁹⁶ S. Machniewicz, *O dziele sztuki*, dz. cyt. s. 51–52.

⁹⁷ W. Tatarkiewicz, *Dzieje formy „E”*, dz. cyt. s. 280.

Przejdźmy teraz do drugiego zagadnienia w kontekście omówienia sposobu funkcjonowania form widzialności, to jest do sfery odbiorcy sztuki, a konkretnie – aby wyrazić się w kontekście systemu estetyki Stanisława Machniewicza – do sfery uczestnika kultury estetycznej. Tym, na co w pierwszej chwili należy zwrócić uwagę jest fakt, że formy widzenia artystycznego (konstrukcja i dekoracja) Machniewicz przypisuje zarówno artyście, jak i odbiorcy. Jest to potwierdzeniem powszechności tych form jako przynależnym każdemu prawu umysłu. Różnica pomiędzy tymi kategoriami w umyśle artysty i uczestnika kultury estetycznej polega jednak na tym, że zwykły człowiek może tę zdolność zatracić. Artysta posiada zaś umiejętność jej zachowania i stosuje ją w swojej twórczości.

Problem polega jednak na tym, że o ile Machniewicz niezwykle skrupulatnie przedstawił w *Schematach estetycznych* sposób postrzegania rzeczywistości przez artystę, to niewiele miejsca pozostawia na omówienie, wydawałoby się kluczowego zagadnienia jakim jest funkcjonowanie apriorycznych form widzenia sztuki w umyśle odbiorcy dzieła sztuki. Jedyne wskazówki jakie napotykamy w tym kontekście w treści *Estetyki życia codziennego* sprowadzają się do powtarzanych nieustannie postulatów emancypacji zmysłowości: otworzyć oczy, które patrzą, a nie są w stanie dostrzec piękna sztuki, uczynić stosunek do sztuki sensualnie czynnym, pobudzić w sobie zdolność umiejętnego widzenia, rozumnego spojrzenia; torować drogę oku, uczynić stosunek do sztuki estetycznym itp. Brak jednak wskazówek, co do tego, jak mamy rozumieć ów projekt emancypacji zmysłowości, czynienia stosunku do wizualnych aspektów kultury estetycznie aktywnym.

Wydaje się, że źródeł i inspiracji dla projektu Stanisława Machniewicza należy szukać w XVIII wiecznej filozofii niemieckiej, a konkretnie w połowie wieku XVIII. W tym to okresie Aleksander Gottlieb Baumgarten publikuje swoje, znaczące dla późniejszego rozumienia estetyki rozprawy, których treść rzuca nowe światło na założenia systemu *Estetyki życia codziennego*. Niemiecki filozof myślał bowiem o estetyce w sposób zbieżny do tego, jak czyni to Machniewicz. Zbieżność inspiracji jest tutaj niezwykle widoczna. Baumgarten widział w estetyce niższą teorię poznania, myślenia rzeczywistości analogicznie do rozumu. Traktował ją jako sztukę pięknego myślenia, a co najważniejsze sztukę czynną, to jest aktywnego dążenia do poznania zmysłowego wspartą o umiejętność stosowania pewnych reguł jakimi rządzi się widzenie. Estetyka została przez niego wyróżniona ze względu na przedmiot jakim się zajmuje – *sensualia*, a więc obiekty poznania zmysłowego. Kategoria, co prawda, bardzo uogólniona, ale czy nie adekwatna

do myśli Machniewicza i jego rozumienia sztuki jako wizualnej atmosfery wynikającej z otaczających człowieka przedmiotów? w kontekście rozważań Baumgartena *Estetyka...* staje się nie tylko projektem emancypacji zmysłowości, co sztuką pięknego myślenia o sztuce.

W celu dokładniejszego zobrazowania analogii pomiędzy systemem i celem *Estetyki życia codziennego* a myślą i sposobem rozumienia estetyki przez Aleksandra Baumgartena, przyjrzyjmy się, jak ta ostatnia jest definiowana przez niemieckiego filozofa. Pisze on, że „estetyka to nauka poznania zmysłowego”⁹⁸. Istotne w tej lapidarnej na pierwszy rzut oka definicji są terminy „nauka” oraz „zmysłowość”. Otóż Baumgarten nie traktuje „nauki” w sensie czysto abstrakcyjnych dywagacji. Oznacza ona przede wszystkim wiedzę; znajomość pewnej materii i umiejętności jej stosowania. Z kolei drugi z terminów – „zmysłowość” (*cognitionis*) odnosi się do poznania rozumowego tego, co zostało spostrzeżone. Sam Baumgarten rozumie to pojęcie jako „posiadanie pewnej reprezentacji w umyśle będąc tożsame z *percipere* – oraz dostrzeganiem związków pomiędzy reprezentacjami”⁹⁹ a tym, co w rzeczywistości. Całość z kolei została ujęta w życiowe *praxis*. Baumgarten wychodzi bowiem z założenia, że każda wiedza teoretyczna jest zarazem praktyczną, to jest umiejętnością zastosowania reguł¹⁰⁰. Co wynika z powyższego dla estetycznych schematów Stanisława Machniewicza?

Przede wszystkim autor *Estetyki życia codziennego* domaga się w swoim projekcie emancypacji zmysłowości w kontakcie ze sztuką. Jest to postulat wymierzony przeciwko dogmatycznemu racjonalizmowi epoki przejawiającemu się w teoretyzowaniu refleksji nad sztuką, o czym wspomina w *Oczach, które patrzą, a nie... widzą* oraz *O dziele sztuki*. Autor powyższych artykułów konkluduje, że ówczesna mu kultura doprowadziła do uczynienia ze sztuki czystego pojęcia, nad którym się dywaguje, a kwestia jej doświadczania konstatuje się w historycznej wiedzy, a nie estetycznym doświadczaniu. Stąd potrzeba doświadczania zmysłowego, to jest aktywnego – w myśl założeń Baumgartena. Człowiek kultury estetycznej ma się stać zdolnym do odczuwania wizualnych aspektów rzeczywistości przedmiotowej. Doznawania opartego na wrażeniach wynikających z postrzeżenia zmysłowego. Aby tego dokonać należy – jak zauważa Baumgarten – posiadać pewną wiedzę; umiejętność stosowania reguł zmysłowego poznania, które

⁹⁸ P, Kozak, *Estetyka jako nauka poznania...*, dz. cyt. s. 150.

⁹⁹ Tamże.

¹⁰⁰ Tamże.

Machniewicz przedstawił w swoich *Schematach estetycznych* w postaci kategorii konstrukcji i dekoracji. Zachowanie aktywnego stanu tych kategorii następuje z kolei poprzez doświadczanie – *praxis*.

Tym sposobem projekt Machniewicza staje się systemem sztuki pięknego myślenia o sztuce, co wymaga znajomości reguł, jak i predyspozycji do zastosowania tych reguł w praktyce. Istotny jest tu termin „sztuki” rozumiany jako włączanie reguł w proces doskonalenia czegoś. w tym wypadku estetycznego stosunku człowieka do danych mu w doświadczeniu aspektów kultury wizualnej. Warto zwrócić bowiem uwagę na to, że choć Machniewicz nadaje temu doświadczeniu pewne stałe formy (konstrukcja i dekoracja), to nie są to formy *a priori* – matematyczno-logiczne stałe umysłu. Ich charakter jest intencyjny, oparty na zmysłowości, to jest odczuwający. Z tego też względu jego definicja dzieła sztuki zakłada ich zmienność w zależności od czucia i rozumienia, ale reguła sama w sobie pozostaje niezmienna. Kategorie konstrukcji i dekoracji nie są więc czysto recepcyjne, ale produktywne, co potwierdza jedynie powszechność ich stosowania w systemie *Estetyki życia codziennego*, który traktuje kulturę estetyczną jako determinowaną powyższymi kategoriami ikonosferę.

1.3. Wartości użytkowe formy

O pięknie każdego przedmiotu decyduje w pierwszym rzędzie jego konstrukcja, jego forma, będąca naturalnym i nieuchronnym wynikiem materiału i celu, jakiemu ma służyć dany przedmiot w praktyce.¹⁰¹

– tak Stanisław Machniewicz rozumie istotę wszelkiej twórczości człowieka, której wynikiem jest materialny przedmiot wchodzący w skład kultury estetycznej. Forma jest nadrzędnym elementem tej działalności. To w niej znajdują wyraz zespolone nastroje, upodobania i możliwości techniczne oraz potrzeby życiowe człowieka danego miejsca i czasu¹⁰². Rozumiana w ten sposób forma utożsamiana jest, o czym wspominaliśmy w poprzednim podrozdziale, z pojęciem stylu. Zarówno jeden, jak i drugi z tych terminów w systemie estetycznym Machniewicza warunkowany jest przez pierwiastki konstrukcji i dekoracji, z których to pierwszy z wymienionych pełni funkcję nadrzędną. Potrzeby życiowe oraz dominujące w danej epoce nastroje znajdują więc swój wyraz

¹⁰¹ S. Machniewicz, *O dziele sztuki*, dz. cyt. s. 37.

¹⁰² S. Machniewicz, *Sztuka fabryczna*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 245.

w artystycznej formie, pod konkretnie określonym stylem (wyznaczonym przez te nastroje), które historia sztuki ujmuje w pewne metaforyczne konstrukcje pojęciowe i terminologiczne. Tym sposobem sztuka antycznej Grecji sprowadzana jest do kultu matematycznie wyrażonej proporcji, założenia ideologiczne i teoretyczne sztuki średnio-wiecznej oddają gotyckie katedry, a doniosłość sztuki renesansowej geometryczne kompozycje, realizm przedstawienia i wynalezienie perspektywy. Swoiste cechy i metaforyczny wyraz posiada także styl współczesny, którego elementy składowe wymienia w cytowanym na wstępie fragmencie autor *Estetyki życia codziennego*. Jest to styl niezwykle nowatorski i oryginalny, choć posiadający już pewne uwarunkowania w tradycji myśli estetycznej. Powstały z kolei na gruzach kultury estetycznej XIX stulecia określanej mianem wszechwładzy stylowej brzydoty, epoką niedoli sztuki i brzydoty życia codziennego¹⁰³. Nowy styl wyraża się w dostosowaniu formy do celu i przeznaczenia danego przedmiotu. Jego metaforycznym obrazem i rodzajem swoście pojętej alegorii jest produkcja przemysłowa - maszyna, fabryka z kolei – personifikacją. Takie definiowanie sztuki – w oparciu rzecz jasna o zagadnienie formy – w pierwszej połowie XX wieku interpretowane może być tylko i wyłącznie w jednym wymiarze – funkcjonalizmu. Tym też zagadnieniem i sposobem jego interpretacji przez Stanisława Machniewicza zajmujemy się w rozdziale niniejszym.

Forma i funkcja to dwa pojęcia, których wzajemne związki i wynikające stąd inspiracje natury estetycznej mają bardzo bogatą tradycję. Funkcjonalizm ujmował piękno formy danego obiektu w jej powiązaniach z celem, jakiemu dany przedmiot ma służyć. W myśl tej koncepcji o wartości estetycznej decyduje nie implikowana przedmiotowi ozdoba w rodzaju ornamentu, ale cechy, które pozostają w ścisłym związku z jego przeznaczeniem¹⁰⁴.

W *Dziejach sześciu pojęć* Władysław Tatarkiewicz ukazując historyczną ewolucję różnych kategorii piękna, wspomina o jego odmianie związanej z kategorią odpowiedniości¹⁰⁵. Okazuje się ona być paradygmatem dla terminologii celowości i funkcjonalności, którą posługują się teoretycy w pierwszej połowie XX wieku i okresach późniejszych. Piękno z odpowiednością, jak zauważa autor *Historii estetyki* zestawił już Sokrates. Po nim pogląd ten wyznawali stoicy. Kategoria odpowiedniości miała także swoich zwolenników w średniowieczu, renesansie, a szczyt zainteresowania nią przypada na

¹⁰³ Tamże.

¹⁰⁴ A. Przedpełski, *Forma i funkcja*, Warszawa 1979, s. 5–8.

¹⁰⁵ Zob. W. Tatarkiewicz, *Piękno. Dzieje pojęcia*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 152–153, 157, 186–191.

lata 1920–1930. Funkcjonowało zaś stale w refleksji nad kulturą estetyczną do połowy stulecia¹⁰⁶. Podsumowując swoje wywody na ten temat Tatarkiewicz pisze:

Jakie wnioski wypływają z zestawionych tu danych historyczny? Że od wczesnych czasów odpowiedniość była uważana za jedną z postaci piękna, że miała odrębną nazwę, że najczęściej była wymieniana jako jedna z dwóch postaci piękna; że była swoistym pięknem przedmiotów użytkowych. Piękno wytwarzali rękodzielnicy, ale pisali o nim i sławili je filozofowie.¹⁰⁷

– a w szczególności „bojownicy dwudziestowiecznego funkcjonalizmu”¹⁰⁸, walczący z upadkiem kultury estetycznej w XIX wieku; teoretycy i architekci. We wspomnianym okresie rozwoju europejskiego funkcjonalizmu dążyli oni do sprecyzowania i sformułowania zasad funkcjonalizmu oraz wyrażenia ich w teorii. Nie tylko więc postulowali formy będące w symbiozie z techniką, co z techniki się wywodzące. Stworzyli również podstawy kompleksowego kształtowania otoczenia przedmiotowego człowieka żyjącego w warunkach cywilizacji przemysłowej¹⁰⁹. Z kolei o sposobie i umiejętnym spostrzeganiu przejawów funkcjonalności pisze w swoim dziele Stanisław Machniewicz, który odnosi się do czołowych przedstawicieli i teoretyków funkcjonalizmu pisząc:

W tych nowych formach i konstrukcjach objawi się styl nowoczesny – wyrażający duszę współczesnego człowieka na tle zmienionych warunków życiowych – w niczym nie podobnych do dawniejszych stylów historycznych. Nowi ludzie, nowe warunki, nowe piękno.¹¹⁰

O przynależności idei *Estetyki życia codziennego* do celów i zadań funkcjonalizmu świadczy nie tylko jej wydane w okresie zmorzonej refleksji na temat zasad rozumienia i stosowania tej kategorii. Sugestywny wydaje się być już tytuł książki Machniewicza, gdzie mowa o estetycznym wymiarze środowiska materialnego; jego stosunku do kultury estetycznej w codziennym wydaniu. Rozumienie formy funkcjonalnej wiąże się zaś *stricte* z tak zwaną sztuką użytkową (sztuką dnia codziennego). Wszelkich wątpliwości pozbawiają nas zamieszczone w dziele z 1934 roku artykuły. W szczególności takie tytuły, jak: *Sztuka i życie*, *Wszechwładza stylowej brzydoty*, *Piękno maszyny*, *Walka o nowy styl*, *Styl współczesności*, *Sztuka fabryczna*, *Estetyka sztuka i... handel*, *Kultura estetyczna*. Ich treść tworzy jednolity blok zagadnień związanych z kształtowaniem codziennej kultury estetycznej poprzez sztukę użytkową, której formalne podstawy wyraża

¹⁰⁶ Tamże, s. 188–190.

¹⁰⁷ Tamże, s. 190.

¹⁰⁸ Tamże.

¹⁰⁹ A. Przedpełski, dz. cyt. s. 5.

¹¹⁰ S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 182.

Machniewicz w postaci funkcjonalistycznego *credo* – zgodność materiału do celu i pełnionej funkcji.

Pozostając jeszcze przy ogólnej charakterystyce dzieła Machniewicza, w myśl tendencji funkcjonalistycznych, warto zauważyć, że wymienione jego artykuły stanowią 1/3 całości książki. Nadto wśród wymienionej na końcu literatury przedmiotu odnajdujemy szereg nazwisk głównych teoretyków funkcjonalizmu, takich jak: Theo van Doesburg¹¹¹, Karol Homolacs¹¹², Alfred Lichtwark¹¹³, William Morris¹¹⁴, Walter Gropius¹¹⁵, Herman Muthesius¹¹⁶, Adolf Loos¹¹⁷.

Jednym z głównych celów stawianych sobie przez wyżej wymienionych twórców była asymilacja kulturowa maszyny i jej wytworów. Miała ona przede wszystkim na celu odnalezienie wartości estetycznych tam, gdzie do tej pory widziano wyłącznie użyteczność, seryjność, masowość itp. Analogiczny cel stawia sobie Stanisław Machniewicz w swojej *Estetyce życia codziennego*. Świadczą o tym znacząco brzmiące tytuły jego artykułów, jak na przykład: *Piękno maszyny*, *Sztuka fabryczna*. Zawarta w nich refleksja jest rozwinięciem zarysowanego powyżej zagadnienia asymilacji maszyny i jej wytworów. Autor poszukuje w nich estetycznego ekwiwalentu funkcji, konstrukcji i celowości jako cech kultury estetycznej człowieka XX wieku; kształtujących jego materialne otoczenie.

¹¹¹ Theo van Doesburg (właściwie Christian Küpper; 1883–1931) – holenderski artysta, malarz, pisarz, architekt i teoretyk sztuki. Zwolennik i propagator neoplastycyzmu. Stanisław Machniewicz cenił wyłącznie teoretyczne rozważania van Doesburg’a na temat architektury. Negatywny stosunek autora *Estetyki życia codziennego* do neoplastycyzmu został wyrażony w artykule *O dziele sztuki* oraz *O sztuce abstrakcyjnej*; zob. S. Machniewicz, dz. cyt., s. 42 – 43, 109–130.

¹¹² Karol Homolacs (1874–1965) – profesor Państwowej Wyższej Szkoły Przemysłu Artystycznego i ASP w Krakowie. Malarz, projektant mebli. Zasłużony w dziedzinie upowszechniania rzemiosła artystycznego. Autor takich prac, jak między innymi *Rękodzielnictwo jako sztuka* (1948), *Kolorystyka malarska* (1960).

¹¹³ Alfred Lichtwark (1852–1914) – niemiecki pedagog i historyk sztuki. Kurator muzeum w Hamburgu. Autor licznych prac z zakresu historii i teorii sztuki.

¹¹⁴ William Morris (1834–1896) – angielski malarz, rysownik, architekt, projektant, pisarz i poeta. Członek drugiego bractwa prerafaelitów. Współtwórca ruchu Arts and Craft Movement, na którego działalność Machniewicz powołuje się w swojej *Estetyce życia codziennego*, jak i w wcześniejszym artykule *Sztuka a szkoła*; zob. S. Machniewicz, *Walka o nowy styl, Styl współczesności, Estetyka, sztuka i... handel, Kultura estetyczna*, [w:] tegoż, dz. cyt.; *Sztuka a szkoła*, [w:] *Sprawozdanie Dyrekcji C. K. Gimnazjum VII we Lwowie za rok szkolny 1915/1916*.

¹¹⁵ Walter Gropius (1883–1969) – architekt modernistyczny, jeden z głównych przedstawicieli stylu międzynarodowego, założyciel Bauhausu (uczelnia rzemieślniczo-artystyczna powstała w Weimarze z połączenia Akademii Sztuk pięknych i Szkoły Rzemiosł Artystycznych w 1919 roku).

¹¹⁶ Herman Muthesius (1861–1927) – niemiecki architekt wczesnego modernizmu i teoretyk architektury. Muthesius krytykował styl secesyjny i był współzałożycielem Werkbundu (organizacja skupiająca architektów, artystów i inżynierów związanych z budownictwem, założona w 1907 roku).

¹¹⁷ Adolf Loos (1870–1933) – austriacki architekt tworzący w okresie panowania secesji, prekursor modernizmu, teoretyk i publicysta. Jego esej *Ornament i zbrodnia* z 1913 roku wywarł duży wpływ na poglądy estetyczne Stanisława Machniewicza.

Zanim przejdziemy do analizy treści powyżej wymienionych tekstów, należy poczynić pewną uwagę. Dlaczego z wymienionego wcześniej diapazonu artykułów składających się na 1/3 treści dzieła z 1934 roku, które skupiają się na zagadnieniu formy funkcjonalnej, zdecydowano się na analizę jedynie dwóch, powyżej zasygnalizowanych?

Otóż w artykułach *Sztuka i życie*, *Wszechwładza stylowej brzydoty*, *Walka o nowy styl*, *Styl współczesności* i innych wcześniej wymienionych Machniewicz dokonuje retrospektywnego ukazania przemian w kulturze artystycznej epoki, sferze produkcji i warstwach społecznych jakie przyniosła rewolucja przemysłowa i wzrost znaczenia techniki. Przedstawia i charakteryzuje doskonale znane i opisane przez teoretyków kultury zjawiska społeczno-kulturowe XIX wieku i ich wpływ na kulturę artystyczną. w wymienionych tekstach czytamy o wpływie rozwoju techniki i przemysłu na rozpad i degenerację dawnych wartości artystycznych¹¹⁸. Deskrypcja stanu kultury estetycznej skwitowana przez Machniewicza w *Sztuka a życie* jako „niedola sztuki – a brzydota w codziennym życiu”¹¹⁹ zwraca jednocześnie uwagę na nowe możliwości rozwiązania panującego w teoretycznej refleksji nad sztuką, jak i praktycznego jej wyrazu problemu ich głębokiego kryzysu. Nowa estetyka – jak pisze w studium *Forma i funkcja* Andrzej Przedpełski:

zrodzić się miała nie w szacownych akademiach sztuki i architektury, które były bastionem skostniałej tradycji, ale z rezultatów twórczej pracy inżynierów i konstruktorów (...) maszyn. Projektowane przez nich maszyny, pojazdy, mosty (...) poza użytecznością stanowiły źródło nowych doświadczeń wizualnych.¹²⁰

O doświadczeniach tych, ich charakterze, pisze właśnie Machniewicz w *Pięknie maszyny* i *Sztuce fabrycznej* – artykułach, w których dokonuje prób estetyzacji maszyny i jej istoty oraz przedmiotu wyprodukowanego fabrycznie¹²¹.

¹¹⁸ Por. *Sztuka i życie*, *Wszechwładza stylowej brzydoty*, *Walka o nowy styl*, *Styl współczesności*, *Estetyka sztuka i... handel*, *Kultura estetyczna*, [w:] S. Machniewicz, dz. cyt.

¹¹⁹ S. Machniewicz, *Sztuka i życie*, [w:] dz. cyt. s. 154.

¹²⁰ A. Przedpełski, *Forma i funkcja*, dz. cyt. s. 13.

¹²¹ Relacja forma – funkcja była przede wszystkim utożsamiana z nadawaniem formom użytkowym ładnego wyglądu. Z tego też względu zdobiono wszelkie maszyny różnorodnymi wzorami o czym Machniewicz pisze i co krytykuje w artykułach *Walka o nowy styl*, *Wszechwładza stylowej brzydoty* oraz *O sztuce wiecznej i przemijającej*. Upiększanie wytworów fabrycznych, „strojenie” ich – jak pisze Machniewicz na wzór dawnych, cenionych stylów to zabieg estetyzacyjny w pejoratywnym tego słowa znaczeniu. Jednakże w systemie *Estetyki życia codziennego* odnajdujemy także dodatnie aspekty tego zabiegu. W myśl odnalezienia wartości estetycznych tam, gdzie widziano przede wszystkim usługę, Machniewicz również stosuje zabieg estetyzacji, który nie polega już na okraszaniu formy funkcjonalnej ładnym, sensualnie atrakcyjnym wyglądem. Zabieg estetyzacji, o którym mowa i który stosuje Machniewicz, ma głęboko zakorzenioną w naszej kulturze europejskiej i tradycji artystycznej istotę utożsamiania piękna z formą; zob. S. Machniewicz, *Sztuka fabryczna*, dz. cyt., s. 241–243; W. Tatarkiewicz, *Odpowiedniość*, [w:] tegoż, *Dzieje sześciu pojęć*, s. 186–191; por. U. Eco, *Piękno maszyn*, [w:] tegoż, *Historia piękna*, Poznań 2005.

Dokonując zabiegu estetyzacji maszyny autor *Estetyki życia codziennego* nie uatrakcyjnia jej formy wizualnej. Wręcz przeciwnie. Formę traktuje tutaj jako nadrzędną wartość estetyczną, która w swoim niezwykle oryginalnym wymiarze jakim jest funkcjonalność czyni z maszyny dzieło na wskroś oryginalne. Funkcjonalizm został tu ukazany na przykładzie dostosowania formy maszyny do celu i przeznaczenia jakie zostały jej wytyczone. w tym konkretnym przypadku jest to dynamika, ruch i szybkość. Z tego też względu Machniewicz skupi się w swoich artykułach na takich dziełach twórczej myśli technicznej, jak aeroplan, automobil, lokomotywa, których wynikające rzecz jasna z pierwiastków formalnych piękno zamyka się w ramach materiału, celu i przeznaczenia przedmiotu¹²².

Wiek XIX przyniósł zanik estetycznych walorów środowiska życiowego ludzi, o czym autor *Piękna maszyny* wspomina w artykułach *Wszechwładza stylowej brzydoty* oraz *Walka o nowy styl*. Pogłębiał się rozdźwięk pomiędzy sztuką, a życiem, stosunek człowieka do szeroko pojętej twórczości artystycznej ulegał alienacji, co przejawiało się między innymi rozwojem koncepcji sztuki czystej. Masowa produkcja tandety okraszonej historyczną wartością dawnych stylów i udająca dawne style, pogłębiała kryzys sztuki użytkowej, utożsamianej z fabrycznym produkowaniem tego, na co dawniej mistrz cechowy potrzebował wielu miesięcy¹²³. Teorie estetyczne wprost nabrały skłonności do odsądzania wszystkiego, co ma jakąś bezpośrednią wartość użytkową od piękna. Uważano je za przedmioty podrzędnej wartości nie zasługujące na miano twórców artystycznych¹²⁴. Z kolei przedmiotom, których formy, jak zauważa Machniewicz, aż ugięły się od zbędnej ornamentacji przyznawano zaszczytne wartości sztuki. i tak mania stylowości przejawiająca się w użytych elementach ornamentacyjnych stała się wyznacznikiem wartości estetycznych¹²⁵.

Podobne zabiegi stosowane były wobec twórców mechanicznych, o których funkcjonalnym pięknie rozpisuje się autor *Estetyki życia codziennego*, a o którym każdy wiedział, ale, jak głosi *credo* otwierającego *opus magnum* Machniewicza tekstu – nie widział

¹²² Zob. S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, dz. cyt. s. 172–174.

¹²³ A. Przedpełski, dz. cyt. s. 12.

¹²⁴ S. Machniewicz, dz. cyt. s. 166.

¹²⁵ S. Machniewicz, *Wszechwładza stylowej brzydoty*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 161.

go¹²⁶. Tak pojęta jako swoisty *face lifting* estetyzacja¹²⁷ przedmiotów sztuki użytkowej i maszyny skutkowałą kuriozalnym ornamentalizmem przeczącym założeniom formalnym, na których wsparta jest estetyka maszyny.

Przykładem takiego postępowania może być zarazem londyńska wystawa światowa, zorganizowana na Wyspach Brytyjskich w 1851 roku, jak i zorganizowana kilkanaście lat później, w 1889 Wystawa Powszechna we Francji¹²⁸. Zgromadzono tam ekspozycje reprezentujące zarówno najnowsze osiągnięcia ówczesnej inżynierii w postaci różnego typu maszyn, narzędzi, urządzeń przemysłowych, jak i przedmioty będące wytworami tych maszyn. Pomimo niezwykle entuzjastycznego odbioru ekspozycji przez publiczność, krytyka i twórcy sztuki doznali szoku wskutek kontrastu pomiędzy możliwościami, jakie otwierały maszyny a uzyskiwanymi rezultatami. Otóż przedsiębiorcy, chcąc uatrakcyjnić swoje produkty, szafowali dekoracją i ornamentem na wzór biorąc ozdoby i motywy z dawnych epok i stylów historycznych. Efektem były na przykład: maszyny parowe ozdobione staro-egipskimi sfinksami, meble imitujące pałacowe rokoko, gotyckie lampy i tym podobne¹²⁹. Słowem maskarada stylowa, jak o tego typu zjawiskach pisać będzie Stanisław Machniewicz¹³⁰.

Na szczęście opisywana w *Pięknie maszyny* istota formy maszyny odnosi się do czasu, gdy artysta-inżynier doskonale zdaje sobie sprawę z drzemiących w niej możliwości. Machniewicz może więc pisać o szczerości artystycznego wyrazu w formach prostych, celowych, będących estetycznym ekwiwalentem funkcji, konstrukcji i materiału z jakiego dzieło powstało:

Ona [maszyna]¹³¹ jest syntetycznym tworem naszej epoki (...) Odzwierciedla (...) najdobitniej ducha naszej epoki i wszystkie jej nowe właściwości, uzmysławia niejako piękno chyżości ruchu

¹²⁶ Sygnalizowana analogia odnosi się do tytułu otwierającego *Estetykę...* Machniewicza artykułu *Oczy, które patrzą, a nie... widzą* i zawartej tam treści. Swoistą egzemplifikacją zawartych w przytoczonym artykule refleksji jest treść tekstu *Styl współczesności*, gdzie Stanisław Machniewicz zwraca uwagę na estetyczną obojętność tego, co powszechnie uznane powinno być za piękne – nowoczesności.

¹²⁷ Pojęcie *face liftingu* w kontekście akademickich dywagacji na temat estetyzacji rzeczywistości zostało użyte przez współczesnego badacza kultury wizualnej, Wolfganga Weslcha. Terminem *face lifting* określa on pierwszy z poziomów estetyzacji rzeczywistości – tak zwaną warstwę powierzchniową, zob. W. Welsche, *Estetyka poza estetyką: o nową postać estetyki*, przeł. K. Guzalska; red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005.

¹²⁸ Obszerne relacje z wystawy francuskiej zdawała Gabriela Zapolska, zob. A. Janicka, „Czysta wieża Babel”, [w:] tejsze, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, Białystok 2013, s. 144 – 147, por. G. Zapolska, *Wieża Eiffla; Pierwsze wrażenia z Wystawy Powszechnej*, [w:] tejsze, *Publicystyka*, cz. 1, opr. J. Czachowska i E. Korzeniewska, Wrocław 1958. Na temat przedstawiania miasta zob. *Pisanie miasta – czytanie miasta*, pod red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997.

¹²⁹ A. Przedpełski, dz. cyt. s. 12.

¹³⁰ Por. S. Machniewicz, *Wszehwładza stylowej brzydoty; Kultura estetyczna*, [w:] tegoż, dz. cyt.

¹³¹ Przypis autora.

i jest przejawem skrajnej celowości i największej ekonomii materiału, wyraża czystą konstrukcję, pozbawioną wszelkich pierwiastków zdobniczych. Maszyna nie może niczego udawać, niczego naśladować (...) kłamać lub zwodzić. Tkwi zatem w jej konstrukcji (...) najistotniejsza prawda artystyczna, wynikająca z materiału i celu (...) Maszyna może być zatem konstrukcją artystyczną, prawdziwym dziełem sztuki (...) Dziełem niezależnym od wszelkiej tradycji, pozbawionym wszelkiego błogosławieństwa, ale i przekleństwa, wynikającego z dziedzicznego obciążenia formami i stylami historycznymi.

W funkcjonalnej formie maszyny wyraża się więc nastrój, upodobanie, możliwości techniczne oraz potrzeba życiowa człowieka pierwszych dekad XX wieku. W niej ma swoje usytuowanie styl współczesny – sposób czucia, myślenia i rozumienia form przedstawiających się w sposobie prezentowania rzeczywistości w dziele sztuki. Sygnalizowany tu walor poznawczy jest niezwykle istotny.

Jeżeli przyjrzymy się jakimukolwiek przedmiotowi z czasów dawniejszych – pisze Machniewicz – zwróci naszą uwagę to, że przejawia on w sobie piękno epoki, która go wydała, ze wszystkimi jej właściwościami i upodobaniami konstrukcyjnymi¹³². Tak też jest w przypadku maszyny. Jako dzieło sztuki inżynierskiej i technicznej, wyraża ona niepomiaralny wzrost skali życia, przeżywania i odczuwania rzeczywistości przez człowieka. w celu ich zaspokojenia człowiek musi szukać form artystycznych, które staną się wyrazem nowego życia i nowych środków technicznych¹³³. Syntetyczny wyraz tych usiłowań znajduje właśnie w formie funkcjonalnej, w maszynie i jej dynamice. Maszyna staje się więc towarzyszem życia człowieka. Elementem kształtującym otoczenie przedmiotowe w warunkach cywilizacji przemysłowej. Wydaje się więc, że słusznie konkluduje Machniewicz pisząc:

Łamanymi drogami, od idealizmu Ruskina¹³⁴ poprzez marzenia prerafaelitów¹³⁵ angielskich oraz W. Crane'a¹³⁶, wędrowała myśl ludzka do idei niemieckiego Werkbundu¹³⁷ aż do dzisiejszych

¹³² S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, dz. cyt., s. 166.

¹³³ Tamże, s. 167.

¹³⁴ John Ruskin (1819–1900) – angielski pisarz, poeta i artysta, najbardziej znany jako krytyk sztuki i krytyk społeczny. Popularyzator twórczości malarza Williama Turnera. Autor takich dzieł, jak: *Kamienie Wenecji* (1851), *Galęzka dzikiej oliwy* (1900).

¹³⁵ Prerafaelici – stowarzyszenie artystyczne założone w Londynie w 1848 roku przez studentów The Royal Academy of Art: Johna Everetta Millaisa, Williama Hunta, Dantego Gabriela Rossettiego i jego brata Williama Michaela. Występowali przeciwko akademizmowi i twórczości wiktoriańskiej, czysto akademickiej. Głosili program sztuki odrodzonej moralnie, wzorowanej na twórczości mistrzów wczesnego włoskiego renesansu.

¹³⁶ Walter Crane (1845–1915) – angielski grafik i ilustrator należący do ruchu artystycznego prerafaelitów. Uczestnik ruchu artystycznego Arts and Crafts, członek założyciel Art Workers Guild oraz Arts and Crafts Exhibition Society.

¹³⁷ Werkbund – stowarzyszenie niemieckich plastyków, architektów, przemysłowców i handlowców założone w 1907 roku w Monachium przez H. Muthesiusa, H. van der Veldego, K.E. Osthaus'a i R. Riemerschmidta. Celem stowarzyszenia było podniesienie jakości technicznej i poziomu estetycznego produkowanych fabrycznie przedmiotów codziennego użytku oraz rozpropagowanie ich w społeczeństwie. Do idei

założeń estetycznych. Reszty przełomu dokonała nowoczesna technika, a ostatecznie ku temu nowemu pięknu nagiął się umysł twórczy dzisiejszego człowieka przez osiągnięcie nieznanego dotychczas chyżości (...) Dla niego i przez niego powstało nowe piękno. Tylko trzeba mieć oczy do widzenia a uszy do słuchania, aby w pełni odczuć przedziwne i nowe piękno współczesności.¹³⁸

Powyższe rozważania dotyczące istoty formy funkcjonalnej, która objawia się w konstrukcji maszyny ukazywały dokonywany przez Machniewicza zabieg estetyzacji jej formy. Polegał on na wykazaniu, że funkcjonalność formy ma swoje głębokie źródła w tradycji europejskiej myśli o sztuce, a konkretnie w utożsamieniu formy z pięknem. Postulat ten realizuje Machniewicz już na wstępie do rozważań o istocie formy mechanicznej, gdzie pisze, że współczesność zdobyła nowe możliwości piękna, przez „chyżość i dopasowanie do niej najrozmaitszej maszyny”¹³⁹. Piękno to z kolei – jak czytamy dalej polega na odpowiednim ustosunkowaniu pierwiastków konstruktywnych do celu i przeznaczenia danego przedmiotu.

Jednakże w treści artykułu *Piękno maszyny* odnajdujemy jeszcze jeden, bardzo istotny motyw estetyzacji jej przedmiotu. Motyw również głęboko zakorzeniony w europejskiej kulturze, zarówno w praktyce artystycznej, jak i myśli społecznej. Jest nim natura:

Jeśli chodzi o syntetyczną formułę określającą piękno maszyny, to należałoby powiedzieć (...) że maszyna posiada piękno, zbliżone w swej istocie do piękna twórców przyrody. Natura zaś tworzy przede wszystkim formy celowe, ileż mimo to na każdym kroku rozsiewa piękna? Nie ma chyba na świecie rozumnego człowieka, który by nie zdumiewał się bogactwem i pięknem form przyrody! (...) a przecież istota piękna przyrody tkwi nie w czym innym, jak jest w najdokładniejszym dostosowaniu danego tworu do warunków życia i celów, jakie mu stworzycielska wszechwiedza przeznaczyła. Czyż niepodobnie, *mutatis mutandis*, musi postępować konstruktor maszyny? Wszak musi on w sposób jak najbardziej kategoriyczny i charakterystyczny określić formy maszyny, po których każdy snadnie rozpoznać może, czy dana maszyna ma się poruszać na ziemi, wodzie, powietrzu czy pod wodą.¹⁴⁰

Utożsamienie piękna maszyny z formami przyrody jest jednym z motywów szukania genezy wszelkiej twórczości artystycznej. Związkom natury i sztuki Machniewicz poświęcił w swoim dziele obszerny artykuł, gdzie pisze o zmienności stosunku człowieka do natury, a tym samym do sztuki. Relacja człowieka współczesnego do natury jest nieporównywalna do tej, jaką prezentował człowiek dawnych epok. Współcześnie, zauważa

niemieckiego Werkbundu Stanisław Machniewicz nawiązuje w kilku artykułach zamieszczonych w *Estetyce życia codziennego*, zob. tamże, *Kultura estetyczna, Estetyka sztuka i... handel, Styl współczesności*.

¹³⁸ Tamże, s. 179.

¹³⁹ S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, dz. cyt. s. 165.

¹⁴⁰ Tamże, s. 169–170.

Machniewicz, ziściły się marzenia dawnych poetów. Ludzkość zdobyła skrzydła lepsze i trwalsze niż Ikarowe, a materii i tajemnicom przyrody wydiera sekrety ich budowy¹⁴¹.

W zastosowanym przez Machniewicza porównaniu tworców techniki (sztuki) do natury, z których artysta-inżynier czerpie inspiracje, uwidacznia się także tradycyjny motyw *mimesis*. W obszernym cytacie, który przedstawiono powyżej autor *Estetyki życia codziennego* wyraźnie wskazuje na ów aspekt naśladowania natury. Nie jest to jednak bezmyślne kopiowanie form, ale naśladowanie sił natury w jej działaniu. w dostosowaniu form do warunków, w których mają funkcjonować. Innymi słowy, poszukiwania przez funkcjonalistów prostych, szczyrych form wyrazu artystycznego, objawiającej się w konstrukcji, zgodności zastosowanych form do warunków zewnętrznych Machniewicz sprowadza do przyrody. w dziełach natury bowiem nie ma przypadkowości, ale czysta logika, układ był, proporcje, dekoracyjność – wszystko to, jest tam wynikiem realnych potrzeb. Tak, jak w przypadku maszyny¹⁴².

Wobec powyższych rozważań niezwykle wymowne wydają się być słowa Albrechta Dürera, które Machniewicz wykorzystuje jako motto w artykule *Natura i sztuka*:

Nie odwracaj się od natury w mniemaniu, że w sobie samym znajdziesz coś lepszego, ponieważ będziesz w błędzie. Zaprawdę sztuka chowa się w naturze, kto stamtąd umie ją wykraść, ten ją posiadał.¹⁴³

Wydaje się, że obecna w pismach Machniewicza osoba artysty-inżyniera nie tyle wykłada tajniki wiedzy o sztuce, skrzętnie skrywane przez naturę, co dzięki zdobytej wiedzy opanowuje przejawy tej ostatniej w horyzontalno-wertykalnym wymiarze. Umożliwia mu to ruch mechaniczny i twórcza myśl, która ogarnia coraz szersze granice świata, w którym żyje i który – dzięki osiągnięciom techniki – kształtuje¹⁴⁴. W tym wyraża się

¹⁴¹ S. Machniewicz, *Natura i sztuka*, [w:] dz. cyt. s. 181.

¹⁴² S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, dz. cyt. s. 170.

¹⁴³ S. Machniewicz, *Natura i sztuka*, dz. cyt. s. 331.

¹⁴⁴ w postulatach Machniewicza, w których dokonuje apologii funkcjonalizmu wybrzmiewają echa swoistej utopi analogicznej do tych, jakie przedstawiały utwory ukazujące idealne państwo bądź system społeczny, zob. między innymi: I. Krasickiego *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki* (1776; w szczególności Księgi: I i II), *Miasta Słońca* Tomasza Campalneli (XVII wiek), czy Wojciecha Gutowskiego *Podróż do Kalopei* (1817).

dusza współczesnego człowieka¹⁴⁵, której obraz przedstawiający się w artystycznej formie w niczym niepodobny jest do dawnych stylów historycznych. „Nowi ludzie, nowe warunki, nowe piękno”¹⁴⁶.

1.3.1. Maszyna i jej produkt

Zamieszczony w *Estetyce życia codziennego* artykuł *Sztuka fabryczna* już w warstwie tytułowej wydaje się dotyczyć sedna problemu z jakim zmagali się teoretycy funkcjonalizmu. Poszukiwali oni sposobu asymilacji maszyny i jej wytworów z wartościami jakie przyznaje się na ogół dziełom tak zwanej sztuki czystej, to jest malarstwa, rzeźby i architektury. Innymi słowy poszukiwali wartości estetycznych w przedmiotach codziennego użytku, odzegnując się jednocześnie od szafowania dekoracją, czyli skupianiu się wyłącznie na zewnętrznych cechach ornamentacyjnych danego przedmiotu.

Sztuka fabryczna – to brzmi oksymoronicznie. Na zawartą w tytule swojego artykułu znaczeniową aberrację zwraca także uwagę Machniewicz. Sygnalizuje on, że poza paradoksalnością tytułu, kryje się niezwykle ciekawe i charakterystyczne dla kultury materialnej pierwszych dekad XX wieku zjawisko¹⁴⁷.

Mowa o przedmiotach sztuki fabrycznej, wytwarzanych w dużych ilościach wedle pewnych schematów, a nie potrzeb i upodobań. Wyrobach, które posiadają skąpe właściwości artystyczne. Sztuka bowiem „nie może i nie powinna nigdy posiadać najmniejszej cechy fabrycznej”. Dlaczego więc zalewające przestrzenie mieszkalne i kształtujące otoczenie przedmiotowe człowieka wyroby fabryczne nazywane są sztuką? Jak wynika z treści *Estetyki życia codziennego* przedmioty te zyskują taką legitymację poprzez czysto powierzchowne cechy formalne. W warstwie ornamentacyjnej naśladują one dawne style historyczne i utożsamiając się w ten sposób ze sztuką, synonimicznie traktowane są jako piękne: „Za piękne jest skłonny każdy uważać tylko te przedmioty, które uginają się pod nadmiarem najniepotrzebniejszych ozdób. Najtrudniej zaś znaleźć szlachetną prostotę i konstruktywną celowość”¹⁴⁸ – konkluduje Machniewicz.

¹⁴⁵ Na temat koncepcji człowieka nowoczesnego w myśl założeń estetyki konstruktywizmu zob. A. Turowski, *Cyklopiczne oko; Ciało zrationalizowane; Świat zmechanizowany*, [w:] tegoż, *Budowniczości świata*, Kraków 200, s. 242 – 273.

¹⁴⁶ S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, dz. cyt., s. 182; por. G. Igliński, *Król i Żebak. O dwoistości natury ludzkiej w „Marcholcie grubym a sprośnym” Jana Kasprowicza*, [w:] *Pośród twórczych potęg i niszczycielskich mocy. Antynomiczne widzenie rzeczywistości w literaturze Młodej Polski*, pod red. G. Iglińskiego i R. Świątkowskiego, Olsztyn 2005.

¹⁴⁷ S. Machniewicz, *Sztuka fabryczna*, dz. cyt. s. 239.

¹⁴⁸ Tamże, s. 241.

Warto w tym miejscu zwrócić jeszcze uwagę na jedno ze znaczeń, jakie słowo sztuka uzyskuje w kontekście utożsamiania jej z wyrobem fabrycznym. Jedno z fundamentalnych znaczeń słowa „sztuka” odnosi się do czynienia czegoś doskonałym, na przykład do czynienia materii formą doskonałą, czyli formą sztuki. Do doskonałości w budzeniu przyjemnego obcowania z przedmiotem dąży właśnie sztuka fabryczna. Ma być to przedmiot doskonale imitujący to, co jest sztuką, a więc formą doskonałą. I tu znów powracamy do dawnych stylów historycznych. Całość zamyka się jednak w kłamstwie materiału, formy i celu danego przedmiotu.

Zagłębiając się w treść artykułu *Sztuka fabryczna* zauważamy jednak, charakterystyczny dla poetyki Machniewicza dualizm. Zarysowując ogólne cechy zagadnienia sztuki fabrycznej autor *Estetyki życia codziennego* skupia się na jej cechach negatywnych. Jednakże w połowie wywodu stawia wyraźną granicę w sposobie rozumienia analizowanego zjawiska i pisze wprost: „wszystkie wyszczególnione właściwości charakteryzują <<szukę>> fabryczną w jej przejawach ujemnych. Z kolei do rozstrzygnięcia nasuwa się pytanie, na czym polegają jej cechy dodatnie”¹⁴⁹. Podkreślając otwarcie kontrastowość swojego wywodu nawiązuje jednocześnie do całego bloku zagadnień podejmowanych w swojej książce. Są one zogniskowane wokół problemu sztuki użytkowej – przedmiotowego otoczenia człowieka i rezultatów dokonujących się w tej przestrzeni przemian. Nie należy bowiem zapominać, że wiedzę na temat opisywanych przez siebie zjawisk czerpał z dzieł czołowych przedstawicieli funkcjonalizmu europejskiego. Wobec tego, pytając o dodatnie aspekty sztuki fabrycznej zwraca wagę na cały szereg zagadnień związanych z nowatorskimi możliwościami artystycznymi, jakie niesie rozwój nowych technologii.

W tym kontekście Machniewicz stawia w *Sztuce fabrycznej* proste – wydawałoby się – pytanie: czy przedmioty wyprodukowane fabrycznie mogą w ogóle uchodzić za piękne? Na czym to ich ewentualne piękno miałyby polegać?¹⁵⁰ Lwowski pedagog pisze na ten temat w taki oto sposób:

Odpowiedź na pierwszą kwestię bardzo prosta, każdy bowiem przedmiot produkcji masowej lub fabrycznej może być piękny. To, że go wytwarza przeważnie precyzyjna maszyna i w wielkiej ilości egzemplarzy, nie niszczy jeszcze jego możliwości estetycznych. Druga kwestia wymaga obszerniejszego omówienia, łączy bowiem w sobie cały szereg różnorodnych i skomplikowanych zagadnień estetycznych, których niepodobna w całej rozciągłości omawiać.¹⁵¹

¹⁴⁹ Tamże.

¹⁵⁰ Tamże, s. 240.

¹⁵¹ Tamże.

Wobec powyższego, sprawa wydaje się prosta. Można wręcz wywnioskować, że piękno przedmiotu fabrycznego to rzecz tak oczywista, że uchodzić może za truizm. Stanowisko takie nie powinno budzić wątpliwości i zastrzeżeń, mając na uwadze przede wszystkim przestrzeń interpretacji w jakiej porusza się Stanisław Machniewicz. Przedmiot wyprodukowany fabrycznie jest wytworem pewnej formy, na której strukturę składa się przede wszystkim prostota i celowość. Idąc tym tropem, a jednocześnie sięgając do tradycji rozumienia formy funkcjonalnej jako uzupełniającej piękno kategorii odpowiedniości można rzec za Allanem Smithem – „skuteczność wszelkiego systemu czy maszyny w wytwarzaniu celu, do którego były przeznaczone, daje piękno całemu przedmiotowi”¹⁵². Innymi słowy, pewna forma, pokierowana i ukształtowana przez taką, a nie inną strukturę – prostotę i celowość – wytwarza tożsame sobie formy. Moglibyśmy w tym kontekście odnieść się ponownie do słów zamykających refleksje o *Pięknie maszyny*: „nowi ludzie, nowe warunki, nowe piękno”¹⁵³ – i dodać: nowe przedmioty, nowe formy.

Powyższa refleksja determinuje również możliwość udzielenia odpowiedzi na drugie ze stawianych przez Machniewicza pytań:

Podstawową właściwością dodatnią wszelkiej sztuki jest zawsze jak największa prostota i zgodność form z materiałem i celem, do jakiego dany przedmiot ma być dostosowany. A zatem piękny będzie flakon lub wazon, o ile zdobnicze dodatki nie popsują jego zasadniczej linii, ani też ornament nie zniszczy miękkiej wypukłości lub powierzchni. Wszelkie zdobnictwo musi się zupełnie podporządkować właściwościom konstrukcyjnym, których (...) nie wolno nigdy bezkarnie w sztuce pogwałcać. Zasadę powyższą można zawsze i wszędzie stosować (...).¹⁵⁴

Piękno form wytwarzanych fabrycznie polegać będzie na prostocie i celowości. Posiadający te dwa przymioty przedmiot musi mieć nienaganną konstrukcję, a tym samym coś z piękna¹⁵⁵. Każdy więc przedmiot codziennego użytku określa swą wartość czystą formą, niczym niefałszowaną, przemawiającą samym kształtem rzeczowym i celowym¹⁵⁶.

Ukazana powyżej proste i oczywiste prawdy okupione były w dziejach kultury estetycznej wieloma wyzwaniem. Wywodzą się one z kreślonego czarnymi barwami ob-

¹⁵² Powyższy cytat z *Of the Beauty which the Appearance of Utility Bestows upon all Productions of Art*. Autorstwa A. Smitha podają za W. Tatariewicz, *Odpowiedniość*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 188.

¹⁵³ S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, dz. cyt. s. 182.

¹⁵⁴ S. Machniewicz, *Sztuka fabryczna*, dz. cyt. s. 242–243.

¹⁵⁵ Tamże, s. 241.

¹⁵⁶ Tamże, s. 244.

razu stulecia. Epoki niejednorodnej, pełnej konfliktów i sprzeczności. Epoki oszałamiającego tępa zmian, które przyczyniło się między innymi do kryzysu kultury estetycznej. Rozwój techniki doprowadził do degeneracji dawnych wartości, ale stworzył też nowe możliwości, które – odnosząc się do retoryki Machniewicza – należało dojrzeć. Ujrzeli je, jak podkreśla autor *Estetyki życia codziennego* artyści-inżynierowie. Oni to powiązali piękno z użytecznością projektując maszyny i przedmioty, które poza użytecznością stanowiły – szokujące niekiedy – źródło doświadczeń wizualnych¹⁵⁷. Tak „powstała uszlachetniona wytwórczość, którą bez paradoksalnej przesady może nazwać sztuką fabryczną. Ona umożliwia dzisiejszemu, niezamownemu nawet człowiekowi dostęp do piękna”¹⁵⁸.

2. Piękno

2.1. Zarys dziejów problematyki piękna w refleksji estetycznej

Kolejnym obok formy elementem stanowiącym podstawy estetyki Stanisława Machniewicza jest piękno. Kategoria ta, pod względem ilościowym, jak i jakościowym występuje w dziele lwowianina niemalże analogicznie z pojęciem formy.

Pojęcie piękna obecne jest w każdym artykule wchodzącym w skład *Estetyki życia codziennego*. Występuje ono zarówno w postaci przymiotnika – gdy autor określa coś jako piękne, a także przysłówka – ”pięknie”, na przykład w chwili kiedy Machniewicz pisze o pięknie rozwijającej się architekturze współczesności lub wizualnych aspektów ulic wielkomiejskich miast. Mając z kolei na uwadze uniwersalistyczny sposób rozumienia tej kategorii, jako równoważnika estetyczności (jeśli stwierdzamy, że coś jest estetyczne to jednocześnie musi być pięknie i odwrotnie), tzn. swoiście pojętego synonimu: piękno – estetyka, moglibyśmy powiedzieć, że piękno stanowi prymarne zagadnienie dzieła Stanisława Machniewicza. Wobec tego możemy mówić o *Estetyce życia codziennego* jako o pięknie życia codziennego, co znajduje swój wyraz w jednej z podstawowych tez książki z 1934 roku. Lwowianin zakłada bowiem, że towarzysząca dziełu idea spełni swoje zadanie, o ile otworzy czytelnikom oczy na piękno sztuki; uczyni podmiot poznania estetycznie aktywnym w percypowaniu danego przedmiotu¹⁵⁹. Warto

¹⁵⁷ A. Przedpełski, *Forma i funkcja*, dz. cyt. s. 13.

¹⁵⁸ S. Machniewicz, *Sztuka fabryczna*, dz. cyt. s. 245.

¹⁵⁹ Zob. S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, [w:] tegoż, *Estetyka życia codziennego*, Lwów 1934, s. 8 – 9.

w tym momencie pamiętać o tym, że sztukę rozumie Machniewicz jako otaczającą człowieka atmosferę artystyczną, którą tworzą zarówno przedmioty sztuki tak zwanej czystej: malarstwo, rzeźba i architektura, jak i stosowanej.

Tym, co przede wszystkim interesuje nas w omawianym tu zagadnieniu będzie sposób jego przedstawienia przez autora *Estetyki życia codziennego*. Podejmiemy rozważania nad deskrypcją, jak i interpretacją piękna w ramach zawartego w treści książki z 1934 roku systemu estetycznego. Takiemu postępowaniu towarzyszy bowiem nadrzędny cel wskazania teorii oraz definicji piękna, którymi posługuje się Stanisław Machniewicz. Poza tym wszystkie z poruszanych tu zagadnień omawiane będą na tle i w odniesieniu do tradycji filozoficznej i estetycznej analizy powyższego aksjomatu, i w oparciu o dwa, dominujące w refleksji estetycznej nurty: subiektywny i obiektywny. Jednocześnie postaramy się także nakreślić stanowisko zajmowane przez lwowianina wobec problematyki powyższych kierunków refleksji estetycznej.

Problematyka piękna od początku swego pojawienia się, rozwijała się, jak wspomniano, w dwóch kierunkach: obiektywistycznym i subiektywistycznym. Zarówno jedna, jak i druga z powyższych linii interpretacyjnych dążyły do poszukiwania pewnych stałych idei mających określić tożsamość tej kategorii¹⁶⁰.

Pierwsze stanowisko (obiektywistyczne) zapoczątkowali pitagorejczycy, którzy piękno opierali na harmonii elementów, tę z kolei – na proporcjach, proporcje zaś na ładzie, a ład na liczbie. W ich interpretacji piękno to nic innego, jak odpowiedni układ elementów wyrażający się w pewnych stałych stosunkach liczbowych, których wyrazem, a tym samym swoistą teorią jest jedności w mnogości ujawniająca się poprzez proporcję i harmonię¹⁶¹. Pitagorejczycy zapoczątkowali tym samym teorię, którą Władysław Tatar-kiewicz w swoich *Dziejach sześciu pojęć* oraz *Historii estetyki* nazwał „Wielką”, między innymi ze względu na jej stałe egzemplifikacje widoczne także w sztuce współczesnej. Była ona głoszona łącznie z pewnymi estetycznymi tezami o racjonalności piękna, jego ilościowej naturze oraz metafizycznym podłożu i obiektywności¹⁶². Pierwsza z wyżej wymienionych tez zakłada, że piękno poznajemy przez rozum – a nie tylko przez zmysły.

¹⁶⁰ H. Stróżewski, *O pięknie*, [w:] tegoż, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2009, s. 157, 164.

¹⁶¹ Tamże, s. 158.

¹⁶² W. Tatar-kiewicz, *Piękno. Dzieje pojęcia*, [w:] tegoż, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2012, s. 137 - 179.

Druga, mówi o tym, że jest ono odpowiednim układem elementów i zachodzącej pomiędzy nimi harmonii¹⁶³. Metafizyczne podłoże „Wielkiej Teorii” miało szczególne znaczenie, przede wszystkim dla idealizacji przedmiotu sztuki, a w szczególności jego poza zmysłowych aspektów. Metafizykę do „Wielkiej Teorii” wprowadził także Platon, który w swoim ogólno-filozoficznym rozważaniu podporządkował tematykę estetyczną. Od niego pochodzą dwie metafizyki piękna: jedna widząca piękno w kosmosie, świecie realnym i druga, widząca je w ideach. W tym drugim przypadku Platon zwracał poza tym uwagę na dialektyczną relację piękna zmysłowego i doskonałego¹⁶⁴. Wszystkie trzy z wymienionych tu tez znajdowały swoje egzemplifikację w późniejszych epokach¹⁶⁵ pod sztandarem estetyki uwarunkowanej obiektywnie. Zakładała ona, że piękno jest obiektywną cechą rzeczy pięknych i że pewne układy i proporcje są piękne same przez się, a nie dlatego, że odpowiadają widzowi¹⁶⁶.

Starożytny pogląd na piękno utrzymali myśliciele średniowieczni, którzy bazując na założeniach platońskich, z estetyki zorientowanej obiektywistycznie uczynili je-
dyną, pozbawioną dialektycznej opozycji w postaci coraz bardziej uświadamianej roli podmiotu w doświadczeniu piękna¹⁶⁷. Została ona, jak sygnalizuje Tatarkiewicz, wchłonięta przez nurt dominujący¹⁶⁸, co doprowadziło do kompromisowego rozwiązania w postaci następującej: piękno jest cechą przedmiotów, ale podmioty ludzkie ujmują je po swojemu, zgodnie z indywidualnymi warunkami, upodobaniami i przyzwyczajeniami¹⁶⁹. Jednakże mimo świadomości tego, że podmiot zaczyna odgrywać coraz większą rolę w zjawisku doznań estetycznych, myśliciele średniowiecza problematykę piękna inter-

¹⁶³ Tamże, s. 149.

¹⁶⁴ Tamże, s. 150.

¹⁶⁵ Na przykład egzemplifikacją tezy o racjonalnym charakterze piękna w epokach po klasycznych może być chociażby radykalizacja tego stanowiska wśród XVIII-wiecznych filozofów, akcentujących stan wiedzy człowieka jako czynnik determinujący jakość poznania i doświadczenia piękna. Rola intelektu w doznawaniu piękna zostaje także wyodrębniona przez Stanisława Machniewicza, który w piśmie z 1934 roku, że w doskonale opracowaną artystycznie formę, podmiot angażuje własną świadomość wspartą na wiedzy i doświadczeniu w obcowaniu ze sztuką. Ilościowy charakter piękna znajdzie swoją egzemplifikację w tekstach XX-wiecznych teoretyków sztuki i zwolenników funkcjonalizmu w postaci odpowiedniego układu elementów danego przedmiotu do określonego mu przeznaczenia. Metafizyczna koncepcja piękna powraca między innymi w teologicznym ujęciu estetyki Średniowiecza oraz dobie Odrodzenia i Romantyzmu.

¹⁶⁶ W. Tatarkiewicz, *Piękno. Dzieje pojęcia*, dz. cyt. s. 152.

¹⁶⁷ Dominujący w średniowieczu platoński nurt estetyki obiektywistycznej, gdzie emanacją piękna był Bóg, a stworzony przez niego świat i (na jego podobieństwo) człowiek stanowili przejaw boskiego piękna przejawiającego się w świecie, a więc piękna obiektywnego.

¹⁶⁸ W. Tatarkiewicz, *Piękno. Spór obiektywizmu i subiektywizmu*, [w:] *Dzieje pojęcia*, dz. cyt. s. 240, por. U. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, Kraków 2006.

¹⁶⁹ Tamże, s. 239.

pretowali jednoznacznie: podobają nam się przedmioty dlatego, że są piękne – „nie dlatego coś jest piękne, że my to kochamy – pisze Tomasz z Akwinu – lecz jest przez nas kochane, ponieważ jest piękne i dobre”¹⁷⁰. Był to obiektywizm głoszony z pełną świadomością.

Filozofowie i artyści Odrodzenia nie tyle utrzymali „Wielką Teorię”, co wzbogacili jej założenia o elementy platońskie i neoplatońskie. W ich przekonaniu źródłem piękna jest idea, a zdaniem sztuki nadanie jej materialnego kształtu, albo wydobywanie jej formy tkwiącej w naturze¹⁷¹.

Drugi nurt, rozwijający się proporcjonalnie do obiektywistycznego zapoczątkowali sofisci. W ich przekonaniu żadne obiektywne kryteria nie obowiązują w obcowaniu z pięknem, gdyż piękne jest to, co się podoba, i dlatego, że się podoba. W myśl powyższego założenia piękno jest czymś czysto subiektywnym i relatywnym, uzależnionym jedynie od podmiotu a tym samym dla każdego podmiotu inne¹⁷². Stanowisko takie było pokrewne z głoszonymi przez najbardziej znanego spośród sofistów filozofa – Protagorasa i jego słynną maksymą „człowieka miarą wszechrzeczy” – a więc i piękna. Jednakże ani starożytność, ani średniowiecze nie zaakceptowały tego rozwiązania ze względu na silne wpływy „wielkiej teorii”. Nie oznacza to jednak, że postawiony przez sofistów problem piękna został zbagatelizowany. Świadczy o nim chociażby jego obecność w pismach św. Augustyna, która pisząc o proporcji, harmonii i blasku – typowych dla estetyki obiektywistycznej elementach, stawia, utrzymane w duchu refleksji sofickiej pytanie o to, czy dlatego coś jest piękne bo nam się podoba, czy może podoba się, ponieważ jest piękne? w starożytności, średniowieczu a także epoce odrodzenia dominowała pozytywna odpowiedź na drugą część powyższego pytania. Poglądy subiektywistyczne mocniej akcentowane będą od momentu wystąpienia Descartesa, aby rozwinąć się w filozofii Davida Hume’a – który w wieku XVIII utożsamił piękno z własnością umysłu, który je ogląda – a zwłaszcza w psychologicznie nastawionych teoriach dziewiętnastowiecznych¹⁷³.

Na wstępie do naszych rozważań zwróciliśmy uwagę, że zaprezentowane powyżej nurty estetycznej refleksji nad kategorią piękna stanowiąc będą interpretacyjną ramę;

¹⁷⁰ Cytat podaję za W. W. Tatariewicz, *Piękno. Spór obiektywizmu i subiektywizmu*, dz. cyt. s. 240.

¹⁷¹ H. Stróżewski, dz. cyt. s. 158.

¹⁷² H. Stróżewski, dz. cyt. s. 159.

¹⁷³ H. Stróżewski, dz. cyt. s. 160.

swoiste tło dla analizy rozumienia tego aksjomatu przez Stanisława Machniewicza. Mając jednak na uwadze dzieje problematyki piękna, nie możemy pozostać obojętni na trzeci nurt, pozytywnie łączący elementy dwu naszkicowanych stanowisk. Jest nim relacjonizm. Za jego prekursora Tatariewicz uważa św. Bazylego Wielkiego¹⁷⁴, który podstawę istnienia piękna widział w zachodzącej pomiędzy przedmiotem (stanowiącym emanację piękna) a podmiotem (piękno przeżywającym) harmonii¹⁷⁵. Koncepcja Bazylego Wielkiego znalazła swój ostateczny wyraz w definicji piękna zaproponowanej przez Tomasza z Akwinu: *pulchrum est quod visum placet* (pięknem jest to, co poznane podoba się)¹⁷⁶. W myśl tego założenia warunki piękna są dwojakie: spełniać je musi przedmiot (poprzez harmonijny i odpowiedni układ elementów), ale odpowiedzieć na nie musi odpowiednio uposażony we władze poznawcze podmiot; podoba się przedmiot, ale satysfakcję sprawia też samo jego poznanie, które warunkuje podobanie¹⁷⁷. Władysław Stróżewski w swoich rozważaniach nad problematyką piękna do nurtu relacjonistycznego wpisuje także postać Immanuela Kanta, którego poglądy estetyczne przedstawione w *Krytyce czystego rozumu* znajdują poniekąd swoją egzemplifikację w pismach Stanisława Machniewicza. Relacjonizm Kanta osadza się na tym, że choć wszelkie determinacje tego, czym jest przeżycie estetyczne przypisuje on podmiotowi, to obiektywności piękna broni nie poprzez wskazywanie na określone cechy przedmiotu (harmonijny układ elementów i tym podobne), ale poprzez uzasadnianie powszechności sądu estetycznego¹⁷⁸.

Podsumowując powyższą charakterystykę dziejów problematyki piękna możemy powiedzieć, że dzieje myśli estetycznej znają trzy sposoby rozumienia tej kategorii. Wedle zaprezentowanego podziału o pięknie możemy mówić jako o proporcji – pewnym szczególnym, tj. harmonijnym układzie elementów, formie i jej działaniu (zasadnie organizujące poszczególne elementy w jedno) na człowieka oraz w stosunku bytu do rzeczywistości, co określa się mianem relacjonizmu¹⁷⁹. W kontekście wymienionych sposobów rozumienia piękna, ujmowano je jako pewien układ w czymś, lub układ czegoś oraz, że przynosi on z sobą pewne zadowolenie. Było to w szczególności wyrazem stanowiska obiektywistycznego („wielkiej teorii”) oraz subiektywistycznego. Podejście relacjonistyczne, zakładało, że piękno może być postrzegane od strony rzeczywistości, jak i od

¹⁷⁴ Zob. W. Tatariewicz, *Historia estetyki; Dzieje sześciu pojęć*.

¹⁷⁵ Tamże.

¹⁷⁶ Zob. W. Tatariewicz, *Historia estetyki*;

¹⁷⁷ H. Stróżewski, dz. cyt. s. 161.

¹⁷⁸ Tamże.

¹⁷⁹ W. Tatariewicz, *Piękno: dzieje pojęcia*, [w:] tegoż, *Dzieje sześciu pojęć*, s. 136–179.

strony poznającego je i rzeczywistość człowieka; rzeczywistość jest bogato uposażona i daje się poznać, a więc jest prawdziwa. Jeśli jest prawdziwa – jest też dobra ponieważ przejawia w sobie harmonię, ład, których postrzeganie sprawia człowiekowi przyjemność. Piękno jest więc elementem rzeczywistości. Prawdziwym i poznawalnym – konTEMPLATYWNYM.

Zaprezentowany zarys dziejów myśli estetycznej w kontekście ewolucji w rozumieniu piękna jako własności przedmiotu, bytu istniejącego w dającej się poznać rzeczywistości, do rozumienia go jako własności umysłu, stanowić będzie tło dla stanowiska Stanisława Machniewicza, do którego charakterystyki obecnie przechodzimy. Jednocześnie warto w tym miejscu przypomnieć, że interesować nas będą przede wszystkim wypowiedzi lwowskiego estetyka na temat piękna, które zostały zawarte w treści jego *Estetyki życia codziennego*. Na ich podstawie i w odniesieniu do powyższego zarysu problematyki danej kategorii aksjologicznej postaramy się o sformułowanie Machniewicza teorii i definicji piękna. Następnie przejdziemy do omówienia kwestii stanowiska zajmowanego przez autora *Estetyki...* wobec problematyki subiektywistycznego i obiektywistycznego rozumienia sztuki i piękna.

2.2. Wypowiedzi o pięknie

Pierwsze wspomnienie o pięknie, w którym możemy mówić o próbie uchwycenia przez Machniewicza tożsamości tej kategorii aksjologicznej znajdujemy w otwierającym *opus magnum* z 1934 roku artykule *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*:

A przecież to piękno tak hojnie i szczerze, na każdym nieomal kroku nęci i wabi ku sobie! O każdej porze dnia czy nocy nowe rozlewa wokół czary, coraz to inne ukazując oblicze kształtów, barw i nastrojów! Tysiąciami mieni się blaskami, rozbłyska, lśni, to znowu przygasa, by za chwilę nowe roztoczyć powaby, cuda i czary! Nieustannie zmienne, drgające, roztęczone w najcudowniejsze harmonie lub gamy świetlane, wyłącza wszystko jak w bajce, kraszy przydając wszystkiemu, co tylko żyje pod słońcem!¹⁸⁰

Piękno jest przede wszystkim nieodłącznym elementem ludzkiego życia – taki oto wniosek wydaje się w pierwszej chwili wybrzmiewać z treści zacytowanej tu wypowiedzi autora *Estetyki życia codziennego*. Jest to stwierdzenie o tyle istotne, że wpisujące się w determinującą całość książki Machniewicza idee. Potraktowanie bowiem piękna, jako atrybutywnej kategorii ludzkiego życia, obecnej „na każdym nieomal kroku”, stanowi tu

¹⁸⁰ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*

egzemplifikację celu, o jakim autor wspomina w dalszej części tekstu – otworzyć oczy na piękno sztuki i materialnego wymiaru rzeczywistości. w tym kontekście należy zwrócić uwagę na to, że swoista definicja piękna zaprezentowana w artykule *Oczy, które patrzą, a nie... widzą* składa się wyłącznie z wyliczeń jego cech. Brak tu bezpośrednio przedstawionej teoretycznej dywagacji, której treść mogłaby zasygnalizować nam, do jakiej tradycji rozumienia tego pojęcia Machniewicz może się tu odwoływać. Piękno jest tu czymś wszechobecnym, różnorodnym, efemerycznym, a nawet magicznym, tj. irracjonalnym. Innymi słowy czymś trudnym do jednoznacznego ujęcia, ale dostępnym każdemu. Ważny w tym miejscu wydaje się kontekst treści całego artykułu. Pamiętamy, że *Oczy, które patrzą, a nie... widzą* to artykuł, w którym Machniewicz przeciwstawia umiejętnie widzenie bezrozumnemu chwytaniu spostrzeżonych obrazów (sztuki), które charakteryzuje tłumy błakających się po muzeach turystów. Sprowadzenie więc definiowania piękna do codzienności służy nie tyle uwypukleniu naczelnej idei książki, co uświadomieniu jej odbiorcy, że doświadczanie piękna nie polega tylko i wyłącznie na błędzeniu po muzeach i galeriach. Osadza się ona także na umiejętnym (estetycznym) widzeniu codzienności, której piękno przydaje krasę i barwy. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na sposób, w jaki Machniewicz pisze o pięknie. Skupienie się przede wszystkim na wyliczeniu poszczególnych cech piękna, nadanie całości poetyckiego, baśniowego wręcz wymiaru, styl pozbawiony wszelkich naleciałości typowych dla abstrakcyjnych rozważań charakteryzujących tekst naukowy potwierdzają między innymi egalitarny charakter jego dzieła.

Wspomnieliśmy powyżej, że w cytowanym fragmencie brak bezpośrednich nawiązań natury teoretycznej, które pozwoliłyby nam odnieść przedstawioną przez Machniewicza deskrypcję piękna do konkretnej tradycji myśli estetycznej. Jednakże uważna lektura powyższego opisu pozwala na wskazanie miejsc, w których – w sposób pośredni – autor *Estetyki życia codziennego* nawiązuje do konkretnych stanowisk zajmowanych przez filozofów i teoretyków sztuki w dziejach problematyki piękna.

Przede wszystkim należy zwrócić uwagę na poruszoną już wcześniej kwestię deskrypcji piękna za pomocą licznych przymiotników i rzeczowników i znaczeniem jakie ze sobą noszą. Zwróciliśmy w tym kontekście uwagę na to, że piękno, o którym pisze Machniewicz jest efemeryczne, ulotne, trudne do jednoznacznego zdefiniowania, choć wszechobecne. Mimo więc różnorodności konkretyzacji piękna Machniewicz nie podaje jednoznacznie czym ono jest. Wręcz przeciwnie, poprzez jaskrawość stosowanych epitetów i poetycki wymiar całości nadaje pięknu charakter tajemnicy. Wszystkie te elementy

sprawiają, że choć – jak zauważa Machniewicz – piękno jest wszechobecne, to nie wiadomo, czym ono jest. w tym właśnie aspekcie „niewiedzy” kryje się fundamentalne stanowisko dla szeroko rozumianej tradycji myśli estetycznej, a w szczególności dla subiektywistycznego nurtu tak zwanej „estetyki smaku” rozwijającej się w XVII wieku¹⁸¹. Nurt ten został określony przez formułę *je ne sais quoi* (dosłownie: „nie wiem czym jest”¹⁸²), którą charakteryzuje „przeciwstawienie smaku rozumowi i regułom”¹⁸³, i która głosi ulotność oraz niepoznawalność piękna¹⁸⁴. Z tymi właśnie elementami: niepoznawalności oraz ulotności piękna mamy do czynienia w cytowanej powyżej deskrypcji piękna. O tym, że Machniewicz sam nie wie, czym tak naprawdę jest piękno świadczy to, że w cytowanym tu fragmencie *Oczu...* zwraca uwagę na jego efemeryczność i ulotność, na nieprzystawalność do ludzkiego rozumu, czysto eksteriorystyczny element poznania (zmysłowo-uczuciowy). Z kolei w innym miejscu swojej książki – artykule *Schematy estetyczne* – piękno interpretowane będzie zupełnie inaczej. Zanim jednak przejdziemy do wspomnianego tekstu należy zwrócić uwagę na kolejny aspekt omawianego fragmentu.

Okazuje się bowiem, że oprócz kwestii związanej z nurtem subiektywistycznym, w cytowanej z *Oczu...* deskrypcji piękna, jesteśmy w stanie doszukać się także analogii wobec stanowiska obiektywistycznego. Ujawnia się ono po pierwsze, w uzewnętrznieniu piękna, które „krasy przydaje wszystkiemu”. Z powyższego wynika, że piękno jest własnością, która posiada każdy przedmiot. Tym samym jest czymś uniwersalnym, a więc wartością uprzedmiotowioną, co stanowi jednocześnie jedną z naczelných tez estetyki obiektywistycznej. Moglibyśmy tutaj przywołać słynne pytanie św. Augustyna o to, czy coś nam się podoba bo jest piękne, czy jest piękne, bo się podoba, i twierdząco odpowiedzieć na pierwszą jego część. Po drugie, a co z powyższego wynika, Machniewicz na wzór estetyki Kantowskiej odnosi się w powyższym fragmencie do obiektywności piękna nie ze względu na właściwości przedmiotu, w którym go doświadczamy, ale ze względu

¹⁸¹ J. Rogucki, *Subiektywność piękna – „estetyka smaku”*, [w:] tegoż, *(Nie)aktualność piękna*, Wrocław [bdw], s. 31; por. książka estetyce XVIII wieku.

¹⁸² Chociaż wspomniane tu stanowisko przypada na konkretny okres dziejów myśli estetycznej – XVIII wieku, to w historii pojęcia piękna jesteśmy w stanie wskazać momenty, które stanowić mogą swoiste paradygmaty dla przywołanego tu, nowożytnego sposobu ujęcia tego sformułowania. Świadczy to jednocześnie o tym, że dzieje pojęcia piękna wspierają się na stałej relacji pomiędzy tradycją a innowacją. i tak, na przykład Sokrates mówił już o tym, że piękno jest rzeczą trudną [zob. Platon, *Hippiasz Większy*, zakończenie]; Albrecht Dürer z kolei pisał: „czym jest piękno, tego nie wiem” [cyt. wg. W. Tatarkiewicz, *Historia Estetyki*, t. III, s. 300]; natomiast Cesare Ripa w swojej *Ikonologii* przedstawiał piękno jako nagą kobietę z głową ukrytą w chmurach, co oznaczać miało, że piękno jest rzeczą trudno uchwytną ludzkim językiem, zob. C. Ripa, *Ikonologia*, przeł. I. Kania, Kraków 2002.

¹⁸³ S. Pazura, *De gustibus. Rozważania nad dziejami pojęcia smaku estetycznego*, Warszawa 1981, s. 76.

¹⁸⁴ Tamże, s. 73.

na powszechność jego doświadczania. Stanowisko to uwidacznia się w następujących fragmentach: „kрасy przydaje wszystkiemu, co tylko żyje pod słońcem”, lub: „A przecież to piękno tak hojnie i szczerze, na każdym niemal kroku nęci i wabi ku sobie!”.

Podsumowując powyższe rozważania nad próbą określenia tożsamości piękna, w kontekście treści artykułu *Oczy, które patrzą, a nie... widzą* moglibyśmy postawić proste pytanie o to, czym jest tu piękno? Wydaje się, że najbardziej satysfakcjonująca odpowiedź brzmiała by w ten oto sposób: piękno jest jedną z naczelných wartości ludzkiego życia, która przydaje wszystkiemu, co otacza człowieka niezwykle pociągający (zmysłowo i emocjonalnie) wygląd (formę) przez co „nęci i wabi ku sobie”. Charakteryzuje się powszechnością, która nie jest oparta na obiektywnych pojęciach i nie sprzeciwia się subiektywności przeżycia, a także różnorodnością swojej konkretyzacji w przedmiotach.

Kolejnym artykułem, w którym odnajdujemy fragmenty dotyczące określenia tożsamości piękna jest: *Schematy estetyczne*. Machniewicz zdaje się tam odwoływać do tradycji wspomnianej wcześniej „wielkiej teorii” oraz stanowiska relacjonistycznego:

Zechciejmy tylko zważyć u siebie, czy straci coś ze swej kрасy kwiat, gdy policzymy płatki jego korony lub gdy rozeznamy jego pręciki czy słupki? Czy ztraci swe piękno i czar rzeźba, gdy jej proporcje i harmonię wyrazić zdołamy cyfrą lub matematyczną formułą? Czy coś z powabu pięknego ciała uleci, gdy myśl krytyczna opowie oczarowanym oczom, z jakich czynników ten cud się składa? Oczywiście nie! Nie tylko że nic nie ztraci się w tych wypadkach ze świeżości i czaru, ale nawet ten urok się pogłębi i wzmoże, odsłaniając utajone cechy i właściwości, umożliwiające opanowanie nie tylko całości, ale poszczególnych jego składników i części. Rozszerzona i pogłębiona przez umiejętną analizę świadomość potęguje rozkosz widzenia, odczuwania i rozumienia.

Temu niezaprzeczonemu prawu naszego umysłu podlega w pełnej mierze każde dzieło sztuki.¹⁸⁵

Łatwo zauważyć, że treść pierwszych kilku zdań jednoznacznie wskazuje na podstawowe założenia tego, co Tatarkiewicz określał mianem „wielkiej teorii”, a jednocześnie pozwala nam, w treści cytowanego powyżej fragmentu, doszukiwać się elementów składowych tego, co bylibyśmy w stanie określić mianem teorii piękna Machniewicza. Tym, co w pierwszych chwili powinno zwrócić naszą uwagę, jest przede wszystkim fakt, że piękno jest czymś policzalnym, co w kontekście odniesienia do wspomnianej „wielkiej teorii” oznacza tyle, co wyrażalnym w liczbie. Pogląd ten, nie tyle bezpośrednio nawiązuje do stanowiska pitagorejczyków, co znajduje egzemplifikacji w filozoficznej

¹⁸⁵ S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 15 – 16.

myśli średniowiecza, a konkretnie w stanowisku zajmowanym przez świętego Augustyna. On to w swoich tekstach poświęconych analizie piękna pisał: „Podoba się tylko piękno, w pięknie zaś – kształty, w kształtach – proporcje, w proporcjach – liczby”¹⁸⁶.

Podobnie u Machniewicza – o pięknie danego przedmiotu decyduje harmonijny i proporcjonalny układ jego elementów, w myśl pitagorejskiej maksymy, w której piękno polega na doborze proporcji i właściwym układzie elementów¹⁸⁷. Uwidaczniające się tu wyraźnie obiektywistyczne stanowisko autora *Estetyki życia codziennego*, mimo zwrócenia uwagi na paradygmat, na którym się wspiera – klasyczna „wielka teoria”, nie jest *stricto* wyrazem poglądów pitagorejczyków, Platona i Arystotelesa. Machniewicz w swoim dziele nie analizuje bowiem dzieł sztuki poprzez wykreślanie ich matematycznych proporcji.

Podejście takie uniemożliwia przede wszystkim niezwykle pluralistyczny i miejscami relatywny sposób rozumienia sztuki oraz przedstawiona w *O dziele sztuki* definicja jej przedmiotu. Skąd więc tak wyraźna analogia do założeń estetyki klasycznej? Ujawnia się ona dzięki tradycji pozytywistycznej myśli estetycznej – szkoły Comte’a i Taine’a. Zwróćmy bowiem uwagę na to, że w treści cytowanego powyżej fragmentu mamy do czynienia, nie tyle z teorią piękna opartego na proporcji i harmonii elementów tworzących jego strukturę formalną, co zwróceniem uwagi na to, co moglibyśmy określić teorią poznania piękna. Istotny wydaje się w tym miejscu kontekst całości artykułu *Schematy estetyczne*, w którym Machniewicz przedstawia pewne konwencjonalne sposoby poznania piękna warunkowanego, co należy podkreślić, poprzez przedmiotowe walory danego dzieła sztuki. Poznanie piękna, jego doświadczenie wspiera się na rozumnej analizie elementów struktury danego dzieła sztuki. Analizie wzorowanej na tej, jaką przeprowadzić można w naukach ścisłych, to jest przyrodniczych: „czy straci coś ze swej kraszy kwiat, gdy policzymy płatki jego korony lub gdy rozeznamy jego pręciki czy słupki? Czy ztraci swe piękno i czar rzeźba, gdy jej proporcje i harmonię wyrazić zdołamy cyfrą lub matematyczną formułą? Czy coś z powabu pięknego ciała uleci, gdy myśl krytyczna opowie oczarowanym oczom, z jakich czynników ten cud się składa?” – te słowa Machniewicza stanowią wyraz swoistej syntezy starożytnej myśli estetycznej, przefiltrowanej przez pozytywistyczną metodologię analizy sztuki Hipolita Taine’a.

¹⁸⁶ Powyższy cytat ze świętego Augustyna podaję za W. Tatarkiewicz, *Piękno. Dzieje pojęcia*, [w:] tegoż, *Dzieje szczęściu pojęć*, s. 146.

¹⁸⁷ Tamże, s. 141.

Wspomniany już wcześniej autor *Filozofii sztuki*, którą Machniewicz znał doskonale¹⁸⁸, interpretował zjawiska kultury jako fakty społeczne, uzależniając ich funkcjonowanie od aspektów psychologicznych i socjologicznych¹⁸⁹. Co istotne dla cytowanego powyżej fragmentu *Estetyki życia codziennego*, Taine był zwolennikiem i przedstawicielem naturalistyczno-pozytywistycznego nurtu filozofii. W jego przekonaniu prawa historii były równoważne prawom natury, co wnioskuje badanie zjawisk kulturowych z wykorzystaniem metodologii badań przyrodniczych. Te właśnie aspekty charakteryzujące nurt pozytywistyczny i naturalistyczny widzimy w stosowanych przez Machniewicza porównaniach; analiza formy danego dzieła sztuki jest w cytowanym fragmencie tekstu *Schematy estetyczne* analogiczna do działalności przyrodnika¹⁹⁰. Istotnym jest tutaj także to, że przytoczone powyżej stanowiska badawcze imputują, jeśli chodzi o podstawowe ich założenia i metodologię, po pierwsze – (mając na uwadze nurt pozytywistyczny) empiryzm, który sytuuje poglądy Machniewicza na piękno, na jednym, z trzech głównych pojęć jakimi posługuje się historia teorii piękna. Jest to pojęcie w znaczeniu estetycznym, zawężonym do dziedziny wzrokowej. w tym znaczeniu piękne mogły być jedynie kształt (forma) i barwa¹⁹¹. Warto zauważyć, że takim pojęciem posługiwali się już w starożytności stoicy, którzy zaczerpnęli je od subiektywistycznie zorientowanych w poglądach na piękno sofistów. Stanowisko takie pozwala nam jednocześnie traktować Machniewicza, a przede wszystkim klasyfikować jego poglądy w nurcie estetyki empirycznej. Co do naturalizmu, drugiego z zaprezentowanych tu stanowisk, istotne jest to, że akcentuje zmysłowy stosunek człowieka do rzeczywistości. Machniewicz zwraca bowiem uwagę na to, że umiejętna analiza danego przedmiotu potęguje percepcję zmysłową, która stanowi podstawę prezentowanego w dziele z 1934 roku systemu estetycznego. Ów kontekst poznania piękna, oparty na odpowiednio (to jest harmonijnie) ustrukturyzowanym przedmiocie oraz umiejętności, to znaczy racjonalistycznie ustosunkowanym wobec niego podmiocie ma także swój paradygmat w koncepcji Bazylego Wielkiego i egzemplifikacji jego myśli w stanowiskach zajmowanych przez innych myślicieli średniowiecznych.

¹⁸⁸ Stanisław Machniewicz studiował książkę Taine'a wraz z uczniami V-go Gimnazjum we Lwowie na dodatkowych zajęciach z wiedzy o sztukach plastycznych, które tam prowadził; zob. *Sprawozdanie...*

¹⁸⁹ H. Taine, *O istocie dzieła sztuki* oraz *O tworzeniu dzieła sztuki*, [w:] tegoż, *Filozofia sztuki*, dz. cyt.

¹⁹⁰ Analogiczne do powyższego porównanie badań, których dokonuje historyk sztuki, do pracy przyrodnika odnajdujemy we wcześniejszych artykułach Machniewicza publikowanych przez niego w „Rzeczach Pięknych”.

¹⁹¹ W. Tatariewicz, *Piękno. Dzieje pojęcia*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 141; na temat podstawowych pojęć w teorii piękna zob. dz. cyt. s. 138-141.

Kilka elementów nawiązujących do wspomnianej powyżej teorii relacjonizmu Bazylego Wielkiego, które nadają cytowanemu fragmentowi dzieła Machniewicza wyraz spójnej całości, odnajdziemy w stanowisku zajmowanym w tej sprawie przez świętego Tomasza z Akwinu. Jego postać odegrała w historii estetycznej myśli europejskiej bardzo istotną rolę. Wyrażone przez niego poglądy nie pozostały także obojętne autorowi *Estetyki życia codziennego*, który w swojej definicji dzieła sztuki, powołuje się na autorytet średniowiecznego myśliciela¹⁹². w tym kontekście istotnym wydają się ostatnie zdania fragmentu treści artykułu *Schematy estetyczne*: „Rozszerzona i pogłębiona przez umiejętną analizę świadomość potęguje rozkosz widzenia, odczuwania i rozumienia. Temu niezaprzeczonemu prawu naszego umysłu podlega w pełnej mierze każde dzieło sztuki”¹⁹³. Treść powyższej wypowiedzi wydaje się stanowić swoistą egzemplifikację definicji piękna autorstwa świętego Tomasza z Akwinu, który pisze o nim: „to, co podoba się, gdy jest postrzegane”¹⁹⁴. Istotnym jest tutaj drugi człon powyższej definicji wskazujący na ów „postrzeganie”, który należy rozumieć jako odpowiednie (racjonalne) ujęcie przedmiotu przez władze poznawcze i wywołaniu ich upodobania¹⁹⁵; podoba nam się dany przedmiot, ale satysfakcję sprawia nam również proces poznania jego struktury¹⁹⁶. Innymi słowy, uwidaczniający się w postawie Machniewicza relacjonizm definiuje to, co piękne, jako rzecz, której poznanie (kontemplacja) jest wartościowa „sama przez się”. Z kolei przedmiotami pięknymi są te, których poszczególne części mogą nie być estetycznie wartościowe, ale ich kontemplacja jako całości jest wartościowa. Warto w tym miejscu zwrócić także uwagę na to, że systemie estetycznym Stanisława Machniewicza proces postrzegania, samo rozumienie tego pojęcia nie wynika bezpośrednio z tradycji filozofii scholastycznej, ale osadza się na XVIII wiecznej myśli niemieckiej. Konkretnie na poglądach Christiana Wolffa i Aleksandra Baumgartena, którzy piękno definiowali lapidarnie jako doskonałość poznania zmysłowego. Wydaje się, że od tak sformułowanej definicji piękna nie daleka droga do koncepcji doskonałego widzenia sztuki według schematów estetycznych autorstwa Stanisława Machniewicza, które mają otwierać oczy na piękno sztuki; a która postawę estetyczną rozumie przede wszystkim jako umiejętność widzenia – syntezę *exterior i interior* doświadczenia sztuki wyrażoną przez lwowianina

¹⁹² Zob. S. Machniewicz, *O dziele sztuki*, dz. cyt., s.

¹⁹³ S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, dz. cyt., s.

¹⁹⁴ W. Tatariewicz, *Piękno. Dzieje pojęcia*, dz. cyt., 140.

¹⁹⁵ H. Stróżewski, *O pięknie*, [w:] tegoż, *Wokół piękna...*, dz. cyt., s. 160.

¹⁹⁶ Tamże.

w cytowanej w artykule *Sztuka a szkoła* sentencji Arystotelesa: *nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu*.

To, co została powyżej powiedziane na temat zacytowanego fragmentu tekstu *Schematy estetyczne* moglibyśmy sprowadzić do następującej konkluzji: zaprezentowane tu stanowisko Stanisława Machniewicza wobec zagadnienia piękna jest, głęboko zakorzenionym w tradycji zarówno nurtu obiektywistycznego, jak i subiektywistycznego, *stricte* relacjonistycznym. Autor *Estetyki życia codziennego* doskonale zdaje sobie sprawę z roli podmiotu w doświadczaniu piękna, a także warunkujących je aspektów przedmiotowych danego dzieła sztuki. Ostatnie zdanie przywołanego powyżej fragmentu: „Temu niezaprzeczonemu prawu naszego umysłu podlega w pełnej mierze każde dzieło sztuki”, uzmysławia nam jednakże, że autorowi *Schematów estetycznych* bliższa wydaje się XVII i XVIII-wieczna tradycja filozoficzna. w przytoczonym powyżej zdaniu wybrzmiewa bowiem echo relacjonizmu w wydaniu Kanta oraz skrajnie subiektywistyczny pogląd Davida Hume’a, w którym piękno jest przede wszystkim własnością umysłu. Wobec powyższego należałoby zapytać o to, czy na podstawie zaprezentowanego fragmentu artykułu *Estetyki życia codziennego* jesteśmy w stanie powiedzieć, czym dla Stanisława Machniewicza jest piękno? Wydaje się, że najbardziej satysfakcjonującą, a przy tym interpretacyjnie bezpieczną odpowiedzią na to pytanie byłoby stwierdzenie, że piękno jest jednostkowym aksjomatem sensualno-intelektualnym, stwierdzonym dla każdego przedmiotu z osobna, którego samo kontemplowanie lub uświadomienie sobie jego obecności w danym przedmiocie, niesie upodobanie.

Poza powyższymi, kolejne, istotne dla naszych rozważań wypowiedzi Stanisława Machniewicza na temat piękna odnajdujemy w artykułach *O dziele sztuki* oraz *Piękno maszyny*. Zanim jednak przejdziemy do analizy ich poszczególnych fragmentów należy uczynić pewne zastrzeżenie. Przede wszystkim treść zacytowanych poniżej artykułów podejmuje odmienną do przedstawianej dotychczas problematykę piękna. Wobec tego, nie tożsamość czy istota analizowanego tu aksjomatu będą zagadnieniem naczelnym, ale jego kategorie, co jednak wcale nie wyklucza możliwości dociekania – na tej podstawie – definicji piękna. Druga uwaga odnosi się do kwestii czysto merytorycznej. Otóż ze względu na to, że treść zacytowanych poniżej fragmentów jest wobec siebie zbieżna i pośrednio nawiązuje do podejmowanej w *O dziele sztuki*, jak i *Piękno maszyny* problematyki, zajmiemy się jednocześnie treścią dwóch przytoczonych fragmentów. W pierwszym z nich czytamy:

Jeszcze bardziej kłopotliwą w niejednym wypadku będzie kwalifikacja pod względem wartości artystycznych i przynależności wszystkich dzieł sztuki inżynierskiej, lub czysto technicznej, a więc mostów, budowli rzecznych i wodnych, samochodów, samolotów, maszyn i wagonów kolejowych, okrętów, łodzi motorowych i podwodnych. Zwolennicy piękna i sztuki tradycyjnej, wsparci o historyczne umiłowania, będą odmawiali tym przedmiotom wszelkiej wartości artystycznej. Inni, wrażliwi na piękno konstrukcji i na piękno form celowych, będą dostrzegali w nich niepoślednie wartości estetyczne.¹⁹⁷

Bardzo znamienne, wobec powyższego cytatu z tekstu *O dziele sztuki* przedstawia się treść artykułu *Piękno maszyny*, w którym Machniewicz pisze:

Nie wiadomo, dzięki jakiemu przypadkowi przyzwyczailiśmy się za piękno uważać tylko to, co jest obrazem, rzeźbą lub architekturą, niechętnie rozciągając to pojęcie na jakiegokolwiek inne przedmioty użytkowe. Teorie estetyczne wprost nabierały skłonności do odsądzania wszystkiego, co ma jakąś bezpośrednią wartość użytkową, od piękna, uważać je za rzecz podrzędnej wartości, niepodpadające pod miano tworców artystycznych (...) użytkowość danego przedmiotu nic nie ujmuje jego estetycznej wartości, o ile ją naturalnie dotyczący przedmiot posiada? Co ciekawsze, piękno tych użytkowych przedmiotów w znacznej mierze z tego wynika, że ich formy i układ doskonale dostosowują się do spełnienia tych zadań, jakie im nałożono i przeznaczono. A zatem piękno może, choć nie musi, wypływać z form, celowo do pełnienia danych funkcji przystosowanych. Jeżeli przyjrzymy się jakiegokolwiek przedmiotowi użytkowemu czasów dawniejszych, to uderzy nas wówczas, iż każdy nosi na sobie niezatarte piętno swej epoki, ze wszystkimi jej właściwościami oraz upodobaniami konstruktywnymi i zdobniczymi, zarówno dodatnimi, jak ujemnymi.¹⁹⁸

Tym, co istotne w komparatystycznym zestawieniu powyższych fragmentów jest zwrócenie przez autora *Estetyki życia codziennego* uwagi na różnorodne odmiany i sposób konkretyzacji piękna jako swoistej cechy tego aksjomatu. Jest to kwestia niezwykle znacząca, z tego chociażby względu, iż wynika z niej, że Machniewicz swoje myślenie o pięknie opiera na paradygmacie niemożliwości poznania jego istoty. Moglibyśmy więc w tym miejscu powiedzieć, że piękno w ujęciu lwowianina wpisuje się w nurt XVII-wiecznej refleksji estetycznej spod znaku petraktowskiego *je ne sais quoi* – czym jest piękno, tego Machniewicz nie wie, ale jest w stanie, jako człowiek posiadający oczy, które patrzą i widzą, dostrzec jego przejawy; moglibyśmy rzec, że posiada umiejętność doskonałego poznania zmysłowego w myśl założeń Wolffa i Baumgartena.

Mając na uwadze to, że w cytowanych powyżej fragmentach Machniewicz skupia się na różnorodnych konkretyzacjach piękna, treść jego wypowiedzi moglibyśmy w lapidarny sposób scharakteryzować tezą autorstwa Giordana Bruno – *pulchritudo multiplex est* (piękno jest wielorakie). Przywołany tu autorytet renesansowego myśliciela nie jest

¹⁹⁷ S. Machniewicz, *O dziele sztuki*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 36.

¹⁹⁸ S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 165–166.

przypadkowy. Fundamentem poglądów filozoficznych (a więc i estetycznych) włoskiego humanisty jest między innymi filozofia Platona, której pewne założenia Włoch przejął od Plotyna. W kontekście piękna są one na tyle istotne, że mają swój paradygmat w metafizycznej tezie uzupełniającej „Wielką Teorię”, której autorem był właśnie Platon. Od niego pochodzą dwie metafizyki piękna. Pierwsza widziała czyste piękno w kosmosie, realnym świecie. Druga, w ideach. Te z kolei miały również dwie wersje: doskonałe piękno idei Platon przeciwstawiał niedoskonałemu pięknu zmysłowemu. Plotyn z kolei ów piękno idei miał za „archetypiczny” wzór zmysłowego, w którym widział odbłask doskonałego piękna¹⁹⁹. Z tym właśnie sposobem rozumienia piękna, jako swoistej emanacji idei i jej materializacji w przedmiocie mamy do czynienia w treści cytowanych powyżej artykułów *Estetyki życia codziennego*. Jednocześnie jest to przejaw jego relatywnego i subiektywnego pojmowania. Świadczy o tym chociażby zdanie z cytowanego powyżej fragmentu *Piękna maszyny*, w którym Machniewicz pisze: Nie wiadomo, dzięki jakiemu przypadkowi przyzwyczajaliśmy się za piękno uważać tylko to, co jest obrazem, rzeźbą lub architekturą²⁰⁰.

Mając na uwadze zarysowany powyżej kontekst historyczny, moglibyśmy w tym miejscu zapytać, co wobec tego Machniewicz uważał za ową idee piękna, którego to emanację dostrzegamy w twórcach sztuki? Dla Platona były to ponadzmysłowe, wieczne paradygmaty rzeczy fizycznych. Teologowie chrześcijańscy źródła przejawów piękna doszukiwali się, rzecz jasna, w Bogu Stwórcy: „Bóg jest wiecznym pięknem” – powiedział teolog czasów Karolionów Alkuin, z kolei scholastyk Ulryk ze Strasburga pisze: „Bóg jest nie tylko doskonale piękny i jest najwyższym stopniem piękna, ale jest też przyczyną sprawczą, wzorcową i celową wszelkiego stworzonego piękna”²⁰¹. Nawet wśród przedstawicieli renesansu odnajdziemy elementy teologicznej metafizyki piękna. Przykładem może być Michał Anioł, który pisał: „Piękny ludzki kształt kocham dlatego, że jest Boga odbiciem”²⁰². Czego odbiciem i emanacją jest piękno sztuki według Stanisława Machniewicza? – człowieka: „Potężny człowiek nowoczesny, opanowujący przestworza i głębie morskie, władca fal elektrycznych różnego rodzaju, posiadacz telefonów, radia a ostatnio wyposażony w możliwość widzenia na odległość, nie może już pomieścić się

¹⁹⁹ W. Tatarkiewicz, *Piękno. Dzieje pojęcia*, dz. cyt. s. 150.

²⁰⁰ *Piękno maszyny*, s. 165–166.

²⁰¹ Powyższe cytaty podaję za W. Tatarkiewicz, *Piękno. Dzieje pojęcia*, s. 150.

²⁰² Tamże.

we formach artystycznych, wypracowanych dotychczasowymi tradycjami i upodobaniami estetycznymi. Musiał zatem zacząć szukać nowych form, które by stały się wyrazem nowego życia, nowych potrzeb i nowych środków technicznych²⁰³. Wydaje się tu wybrzmiewać, niezwykle popularna w modernizmie Nietzscheańska filozofia kultu jednostki (nad-człowieka) oraz słynne i szeroko cytowane zdanie niemieckiego filozofa na temat śmierci Boga, jako idei generującej kulturę. Zdaniem Nietzschego, została ona zastąpiona ideą człowieka postrzegającego świat i rzeczywistość jako niekończące się pole eksperymentu twórczego, czego wyraz także odnajdziemy w pismach Machniewicza: Współczesność dała bowiem więcej, niż obiecywały i przeczuwały marzenia wieków minionych. Ludzkość zdobyła już skrzydła, lepsze niż Ikarowe, ziściły się cuda podwodnych podróży, słyszymy, mówimy i widzimy już na tysiące mil i z coraz zawrotniejszą chyżością chłoniemy przestrzeń i czas. Gwiazdom, wszechświatom i materii wydzieramy tajemnice ich budowy, bez trwogi spoglądamy w mrok wieczności i nieskończoności, docieramy do największych tajemnic przyrody²⁰⁴. Emanacje tej nowej idei stanowią przejaw piękna współczesności, o której i o którym pisze Machniewicz w omawianych tu fragmentach artykułów *O dziele sztuki i Piękno maszyny*. Ta swoista zmiana paradygmatu idei piękna pociąga za sobą konsekwencje w postaci relatywizacji w jego postrzeganiu. Świadczą o tym nie tylko przykłady dzieł pięknych, które autor *Estetyki życia codziennego* wymienia w cytowanych wypowiedziach: mosty, obrazy, automobile, dzieła sztuki rzeźbiarskiej, aeroplany i tym podobne. Relatywizacja piękna wynika także z podstawowych założeń systemu estetyki Machniewicza, wobec którego możemy mówić o relatywistycznej teorii poznania, wspartej na przekonaniu, iż wszystkie czynności ludzkie, w tym poznanie, ale także piękno, są uwarunkowane potrzebami życiowymi. W tym właśnie kontekście utrzymane są rozważania lwowianina w jego artykule *Sztuka i życie*: „Coraz powszechniejsze uznanie i zrozumienie zaczyna sobie zdobywać piękno, nie to, oderwane od życia i spraw jego, a przeniesione do sal muzealnych, lecz piękno żywe, związane z człowiekiem i życiem bezpośrednio, będące wyrazem jego codziennych potrzeb i organiczną jego częścią. Sztuka bowiem i związane z nią piękno było zawsze wyrazem potrzeb życiowych, a nie jakąś wyrozumowaną i narzuconą teorią, którą można by było dowolnie, wedle jakiegoś chwilowego kaprysu wcielać w życie²⁰⁵”.

²⁰³ S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, dz. cyt. s. 167.

²⁰⁴ Tamże, s. 181.

²⁰⁵ S. Machniewicz, *Sztuka i życie*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 145; por. z tegoż, *O sztuce wiecznej i przemijającej*, [w:] tegoż, *Estetyka życia codziennego*, dz. cyt. s. 97–108.

Z dotychczasowych, utrzymanych w bardziej abstrakcyjnym charakterze, rozważań nad treścią cytowanych fragmentów artykułów: *O dziele sztuki i Piękno maszyny* wynika, że koncepcja piękna Stanisława Machniewicza może być klasyfikowana jako przykład relatywistycznego subiektywizmu. Jest zjawiskiem zmiennym i efemerycznym, z trudną do jednoznacznego określenia istotą, a warunkiem jego doświadczania jest stan umysłu postrzegającego je podmiotu. Wobec tego nieco enigmatycznym może wydawać się osadzenie jego poglądów w tradycji Platonskiej. Ma to jednak swoje uzasadnienie w treści artykułów wchodzących w skład *Estetyki życia codziennego*, które powoływaliśmy się dotychczas. Różnica pomiędzy koncepcją Machniewicza a Platon polega wyłącznie na tym, że pierwszy z wymienionych nie traktuje idei jako czegoś stałego, lecz przypisuje im cechę zmienności; są rodzajem konwencji, która – w myśl idei Kantowskiej – rodzi sobie pretensję do powszechności. W tym też przejawiać się może obiektywizm estetyczny w wydaniu Machniewicza. Poza tym, na co zwracał uwagę Władysław Tatariewicz, Platon w swoich wywodach estetycznych nie zaprzeczał, że o rzeczach pięknych wypowiedane mogą być sądy subiektywne i względne; chodzi jedynie o to, iż powinny mieć one obiektywną podstawę²⁰⁶. a mają ją w momencie, gdy wsparte są na władzy poznawczej, jaką stanowi rozum, o czym z kolei pisze Machniewicz w cytowanym wcześniej fragmencie *Schematów estetycznych*. Tatariewicz zwraca również uwagę na to, że Platon w swoich rozważaniach pisze wprost: „Nie mówię o tym, co się komu podoba, lecz o tym, co jest piękne”²⁰⁷. Analogicznie zdaje się postępować autor *Estetyki życia codziennego*, który przedmiotowe podstawy piękna dzieł sztuki ujmuje w klastyczny, typowy dla „Wielkiej Teorii” – z jej uzupełnieniami – sposób. Jeśli jednak mowa jest o warunkowaniu piękna wobec doświadczającego go przedmiotu, jest stanowisko jest utrzymanym w duchu Kantowskim relacjonizmem z wyakcentowaniem aspektu relatywizmu piękna.

W krótkim wprowadzeniu do omówienia fragmentów artykułów *Piękno maszyny i O dziele sztuki* zwróciliśmy uwagę na to, że trudno doszukać się w nich bezpośrednich informacji, które pozwoliłyby nam uchwycić tożsamość piękna, lub podać jego klarowną definicję. Sygnalizowaliśmy wobec tego, że głównym problemem jaki się pojawi będzie pewna swoista kategoria piękna, co – jak sugerują dotychczasowe rozważania – nie wyklucza wcale możliwości stawiania pytań o jego istotę i sposób rozumienia tego aksjomatu przez Stanisława Machniewicza. W tym momencie przechodzimy właśnie do ów

²⁰⁶ W. Tatariewicz, *Piękno: spór obiektywizmu i subiektywizmu*, [w:] tegoż, *Dzieje sześciu pojęć*, s. 234.

²⁰⁷ Tamże.

kategorii piękna, a konkretnie do tego, co Machniewicz określa mianem użyteczności. Jak się bowiem okazuje w treści omawianych tu fragmentów odnajdziemy nie tyle *explicit* wyraz tego, czym jest piękno według autora *Estetyki życia codziennego*, ale także pewne sygnały, co do jego teorii.

To, co w systemie estetycznym Stanisława Machniewicza występuje pod nazwą użyteczności, w historii estetyki ma swój synonimiczny odpowiednik w postaci pojęcia odpowiedniości, która już od czasów starożytnych uważana była za odmianę piękna. Piękno z odpowiednością zestawiał Sokrates, który odróżniał to, co piękne same w sobie, od tego, co piękne dlatego, że jest dostosowane do swego przeznaczenia; roli i celu jaką ma spełniać²⁰⁸. Teza ta, oprócz tego, że stanowiła jedno z pierwszych zastrzeżeń wobec „Wielkiej Teorii”, przypisywała pięknu względność. W słynnej rozmowie Sokratesa z Arystypem odnajdujemy przykłady piękna jako odpowiedności rzeczy do zadania, jakie rzeczy te mają spełniać, do celu, jakemu mają służyć²⁰⁹. Zapytany przez Arystypa o to, czy zna jakieś rzeczy piękne, Sokrates odpowiada, że: „każdą rzecz, jaką posługuje się człowiek, uważamy za piękną i dobrą ze względu na to właśnie, co ją czyni przydatną do celu”²¹⁰, podając przy tym znamieny przykład ze złotą tarczą, która mimo materiału z jakiego została wykonana jest brzydka pod kątem przydatności²¹¹. Jak wspomnieliśmy Sokrates odróżniał rzeczy piękne same w sobie od tych, które są piękne poprzez swoje odpowiednie dostosowanie do celu. Stąd też wynika pewna chwiejność jego poglądów związana z tym, że z jednej strony dostosowanie jakiegoś przedmiotu do celu nazywał pięknym, a innym razem pięknu przeciwstawiał²¹². Jak jednak sygnalizuje Tatarkiewicz „Sokrates miał na myśli to, że odpowiedność jest pięknem w szerokim znaczeniu (jeśli pięknem nazywa się wszystko, co się podoba), a zarazem przeciwstawia się pięknu (jeśli się je rozumie jako własne piękno formy)”²¹³. Ta sokratejska maksyma znajdzie swoją syntetyczną egzemplifikację w rozumieniu piękna użyteczności przez Stanisława Machniewicza, a konkretnie w jego deskrypcji piękna maszyny.

Pojęcie odpowiedności przejęli od Sokratesa stoicy, a następnie trafiło ono do teorii estetycznych teologów średniowiecza; święty Augustyn wprowadził odpowied-

²⁰⁸ W. Tatarkiewicz, *Piękno. Dzieje kategorii*, [w:] dz. cyt. s. 188.

²⁰⁹ Tamże, s. 187.

²¹⁰ Ksenofont, *Pisma sokratyczne*, przeł. i wstępem poprzedził L. Joachimowicz, Warszawa 1967, s. 152.

²¹¹ Tamże, s. 153.

²¹² W. Tatarkiewicz, *Piękno. Dzieje kategorii*, dz. cyt. s. 188.

²¹³ Tamże, por. tegoż, *Historia estetyki*, T. 1, s.

niość pod nazwą „*aptum*” i pisał między innymi, że ozdoba leży w pięknie (samym w sobie) lub odpowiedniości²¹⁴. Odrodzenie to okres hegemonii piękna formy i doskonałej proporcji, które na dalszy plan zepchnęły kategorię odpowiedniości. Powraca ona jednak w dobie oświecenia i jest bardzo widoczne w refleksji estetycznej filozofów, eseistów i estetyków angielskich, w tym samym kontekście w jaki stosowali je starożytni Grecy²¹⁵. O pięknie odpowiedniości piszą wtedy między innymi: David Hume, który interpretował je jako użyteczność i skuteczność wobec celu, któremu służą wytwarzane przez człowieka przedmioty²¹⁶; Allan Smith z kolei pisze: „skuteczność wszelkiego systemu czy maszyny w wytwarzaniu celu, do którego były przeznaczone, daje piękno całemu przedmiotowi”²¹⁷, a Archibald Alison – „nie ma takiego kształtu, który by nie stawał się piękny, gdy jest doskonale dostosowany do celu”²¹⁸. Głoszona z pełną świadomością pochwała kategorii odpowiedniości, jako jednej z postaci piękna (obok piękna formy)²¹⁹ znalazła radykalny wyraz wśród dwudziestowiecznego funkcjonalizmu lat 1920 – 1930, gdzie wzorem dla sztuki, a także swoistą metaforą kultury tego okresu stała się maszyna i związany z nią jeden z zasadniczych mitów awangardy – mit mechanizacji i techniki. Władysław Strzemiński pisał w tym kontekście w Polsce: „wiek XIX stworzył maszynę, która przetworzyła oblicze świata. Zamiast kultury rolniczej i rzemieślniczej powstaje kultura miast i maszyn”²²⁰. W jego ramach świat rozpościerał się przed człowiekiem jako obszar działań, pole niekończącego się eksperymentu i aktywności ludzkiej, co Machniewicz w *Pięknie maszyny* wyraża w sposób następujący:

Potężny człowiek nowoczesny, opanowujący przestworza i głębie morskie, władca fal elektrycznych różnego rodzaju, posiadacz telefonów, radia a ostatnio wyposażony w możliwość widzenia na odległość, nie może już pomieścić się we formach artystycznych, wypracowanych dotychczasowymi tradycjami i upodobaniami estetycznymi. Musiał zatem zacząć szukać nowych²²¹

„Potężny człowiek nowoczesny”²²², o którym pisze Machniewicz akcentuje są obecność między innymi w dziele Tadeusza Peipera *Tędy*. W zarysowanym tam modelu

²¹⁴ W. Tatarkiewicz, *Piękno. Dzieje kategorii*, dz. cyt. s. 188.

²¹⁵ Tamże, s. 189.

²¹⁶ Tamże.

²¹⁷ Tamże, por. S. Machniewicz, *Sztuka fabryczna*, [w:] tegoż, *Estetyka życia codziennego*, dz. cyt.

²¹⁸ Tamże.

²¹⁹ Zob. A. Przedpełski, *Forma i funkcja*, Warszawa 1979.

²²⁰ Cytat z dzieła Władysława Strzemińskiego *Sztuka nowoczesna w Polsce*, podają za A. Turowski, *Świat zmechanizowany*, [w:] tegoż, *Budowniczość świata*, dz. cyt., s. 265.

²²¹ S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 167.

²²² S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 167; por. tegoż, *Ave vita, mortituri de salutant! Pochwała współczesności*, „Słowo Polskie” 1928, nr 271, „Dodatek literacki” s. 7–8.

rzeczywistości świat to wielka budowa wsparta na trzech filarach – mechanizacji, elementaryzacji i standaryzacji²²³. Prym wiedzie w nim człowiek, jego rozum i imaginacja, które stworzyły maszynę na swoje podobieństwo:

„Panujemy nad nią [maszyną]²²⁴ jak nad naszym ramieniem lub nożem, który trzymamy w dłoni. Nie mamy żadnego powodu chuchać w nią wonią świątecznych kadzideł. Pytamy jedynie, co maszyna daje człowiekowi dla życia i sztuki i co człowiek może z niej jeszcze dla życia i sztuki wydobyć. (...) w motorze interesuje nas nie materia, lecz człowiek. Potężny człowiek, który go wymyślił i szczęśliwy człowiek, który z niego korzysta”²²⁵.

Jak zauważa Andrzej Turowski w swoim dziele traktującym o skrajnych formacjach modernistycznych, funkcjonalizm i utożsamiana z nim technika tworzą królestwo modernistycznego konstruktora, przed którym świat rozpościera się jako obszar działań, pole aktywności i uniwersum czynu²²⁶. „Na miejscu architekta przetwarzającego umarłe style – pisze Kazimierz Szczuka – staje inżynier, budujący mosty, fabryki, przenośne domy mieszkalne, drapacze nieba, auta, wagony kolejowe, okręty”²²⁷. Motywy te charakteryzujące nową sztukę stanowią stały element także w narracji dzieła Machniewicza. „Dzieła inżynierskie, jak: dworce, mosty, wieża Eiffla i inne, stworzyły podstawy pod styl nowy, całkiem oryginalny, dostosowany do nowych materiałów; żelaza, szkła a wreszcie betonu”²²⁸ – pisze w *Architekturze kościelnej*. „Tak zwana sztuka stosowana, będąca w rozkwicie za czasów rękodzielnictwa, została zabita przez wzrost techniki, gdyż szybkie tempo życia stawia na pierwszym planie w produkcji przedmiotów użytku wygodę, ekonomię i szybkość, zamiast dawnej zdobniczości. Powstaje więc nowe pojęcie piękna – PIĘKNO UTYLITARYZMU”²²⁹ – konkluduje dalej na łamach „Błoku” Szczuka.

Powyższa krótka charakterystyka dziejów kategorii piękna jako odpowiedniości jest istotna dla naszych rozważań z dwóch powodów. Po pierwsze uświadamia nam, że już od czasów starożytnych odpowiedniość była uważana za jedną z postaci piękna; miała odrębną nazwę, była wymieniana jako jedna z dwu postaci piękna (obok formy; przedmiotów pięknych samych w sobie) – przedmiotów użytkowych. Po drugie, okres świetności jego funkcjonowania w refleksji estetycznej przypada na czas aktywności twórczej Stanisława Machniewicza, który w latach 1920 – 1930 publikuje teksty, w których o ile

²²³ A. Turowski, *Świat zmechanizowany*, dz. cyt. s. 266.

²²⁴ Przyp. autora.

²²⁵ Cytat z dzieła Tadeusza Peipera *Tędy* podają za A. Turowski, *Świat zmechanizowany*, dz. cyt. s. 266.

²²⁶ A. Turowski, dz. cyt. s. 266.

²²⁷ K. Szczuka, *Odczuwa się w całokształcie życia...*, „Blok” 1924, nr 1, s. nlb.

²²⁸ S. Machniewicz, *Architektura kościelna*, [w:] tegoż, *Estetyka...*, dz. cyt. s. 288.

²²⁹ K. Szczuka, *Odczuwa się w całokształcie życia...*, dz. cyt. s. nlb.

mowa jest o pięknie, to właśnie w kategorii odpowiedniości i użyteczności. Świadectwem tego może być omawiany tu fragment *Piękna maszyny*, w którym lwowianin stwierdza, że właśnie dzięki odpowiedniemu dostosowaniu form użytkowych, współczesność jest w stanie ukazać zupełnie nowe jakości piękna – co istotne, piękna, którego cechy istotne pozbawione są naleciałości historycznych. Dokonując lapidarnej deskrypcji dziejów kategorii odpowiedniości zwróciliśmy także uwagę na to, że omawiane tu stanowisko Stanisława Machniewicza charakteryzuje się pewnego rodzaju syntetycznością ujęcia dialektycznych wobec siebie kategorii piękna przedmiotów samych w sobie i piękna odpowiedniości. Tą właśnie kwestią zajmiemy się w naszych dalszych rozważaniach.

W pierwszym z przytoczonych fragmentów, pochodzącym z artykułu *O dziele sztuki* autor *Estetyki życia codziennego*, akcentuje stałą obecność w refleksji estetycznej, jak i w ogólnym sposobie postrzegania sztuki, dwóch, dialektycznych wobec siebie kategorii piękna, o których powyżej wspominaliśmy. Z jednej strony mamy piękno, które – jak pisze lwowianin – wychwalają zwolennicy sztuki tradycyjnej. Jest to rzecz jasna piękno w rozumieniu estetycznym, ale zawężonym do dziedziny wzroku – tego, co spostrzeżone; kształt, barwa danego dzieła²³⁰. O przedmiotach charakteryzujących się tego rodzaju pięknem wspomina z kolei w drugim z cytowanych fragmentów, gdy pisze o przyzwyczajeniu nazywania pięknymi rzeźby, malarstwa i niektórych dzieł architektury, „niechętnie rozciągając to pojęcie na inne przedmioty użytkowe”²³¹. Świadectwem tego, że nawet w dobie szczytu funkcjonalizmu (hegemonii piękna odpowiedniości) Machniewicz doskonale zdaje sobie sprawę z istnienia dialektycznej relacji pomiędzy omawianymi tu dwiema kategoriami piękna jest treść jego *Estetyki życia codziennego*. W wielu przypadkach, w których lwowianin omawia na przykład dzieła sztuki malarskiej, stykamy się z rozumieniem piękna, jako formy (odpowiedniego, układu elementów na przykład brył i barw w obrazie). Innym, znamionym przykładem może być treść tekstu *O dziele sztuki*, gdzie pisze, że o pięknie przedmiotu decyduje jego forma. Jednakże zaraz po tym dodaje, że forma ta jest wynikiem materiału i celu, jakiemu dany przedmiot ma służyć, a to jest już wyraźnym opowiedzeniem się za pięknem rozumianym jako odpowiedniość. Istotnym jest jednak to, co na temat formy dzieła sztuki Machniewicz pisze dalej, gdy zwraca uwagę na to, że zarówno przedmioty sztuki czystej (malarstwo, rzeźba), jak i użyt-

²³⁰ Zob. W. Tatarkiewicz, *Piękno. Dzieje pojęcia*, dz. cyt. s. 137-141; por. W. Tatarkiewicz, *Forma. Dzieje jednego wyrazu i pięciu pojęć*, [w:] tegoż, *Dzieje sześciu pojęć*, dz. cyt. s. 261 – 281.

²³¹ S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, dz. cyt. s. 165.

kowej są jednakowe: „podobnego wymagające natężenia twórczego, jednakowego opowania formy, zrozumienia istoty materiału, z którego się je tworzy. Różnice tkwią jedynie w technice opracowania materiału, warunkującego poszczególne formy. W dziełach sztuki czystej forma jest wyłącznie wynikiem artystycznych upodobań, w dziełach technicznych lub sztuce użytkowej uzależnia się ona od praktycznego przeznaczenia danego przedmiotu”²³². Uwidacznia się tu, wspomniana wcześniej, próba syntetycznego ujęcia dialektycznych wobec siebie kategorii piękna formy samej w sobie i użyteczności. Próba, która znajdzie swój wyraz w takim artystycznym – zdaniem Machniewicza – dziele, jakim jest maszyna.

Maszyna, w przekonaniu autora *Estetyki życia codziennego*, syntetyzuje w sobie piękno formy w myśl renesansowego *consinitas*, czyli odpowiedniego układu elementów, oraz piękno użyteczności i celowości. Synteza ta zdaniem Machniewicza dokonuje się w chwili, gdy maszyna – automobil lub aeroplan, znajduje się w ruchu. Dynamika jest bowiem elementem warunkującym zaistnienie tego syntetycznego piękna, którego istota zostaje przez autora *Piękna maszyny* objaśniona na przykładzie aeroplanu. Jest to konstrukcja formalna, której odpowiedni układ elementów, w którym nic nie może zostać zbędnie dodane lub ujęte, aby nie zachwiać ostatecznym wyrazem całości, uwidacznia się w momencie, w którym maszyna ta zaczyna spełniać rolę, do jakiej ją przeznaczono. W syntetycznym pięknie maszyny spełnia się nakreślona już w IV wieku przez Bazylego Wielkiego relacjonistyczna teoria piękna, która zakłada obiektywne piękno przedmiotu ujawniające się przy odpowiednim nastawieniu wobec niego podmiotu. Precyzyjniej rzecz ujmując moglibyśmy powiedzieć, że sposób w jaki Machniewicz opisuje piękno maszyny odpowiada scholastycznej maksymie Tomasza z Akwinu – *pulchrum est quod visum placet*; podoba nam się sama postrzeganie danego przedmioty, którego poszczególne elementy mogą nie być estetycznie wartościowe, ale ich kontemplacja jako całości (aeroplan w ruchu) czyni dany przedmiot pięknym i wartościowym²³³.

„A zatem – pisze Machniewicz we fragmencie *Piękna maszyny* – piękno może, choć nie musi, wypływać z form, celowo do pełnienia danych funkcji przystosowanych”²³⁴. Autor *Estetyki życia codziennego* wydaje się postępować podobnie, jak Sokrates, który mając świadomość istnienia piękna formy opartego na proporcji zwracał uwagę na piękno odpowiedniości; dostosowania do przeznaczenia. i tak, jak on pierwszą z tych

²³² S. Machniewicz, *O dziele sztuki*, dz. cyt. s. 39.

²³³ H. Stróżewski, *O pięknie*, dz. cyt. s. 161.

²³⁴ S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, dz. cyt. s.

kategorię uważał za stałą i obiektywną. Drugą z kolei za względną, gdyż różne rzeczy mają różne przeznaczenie a przez to różne piękno²³⁵. Tak, jak Sokrates argumentował swoje poglądy przykładem złotej tarczy, tak Machniewicz przedstawia piękno użyteczności, które jest „wynikiem realnych potrzeb a nie fantastycznej woli przypadku lub twórczego, kaprysu”²³⁶. Zrobiony ze złota aeroplan będzie urokliwy i zdumiewający, ale brzydki ze względu na materiał z jakiego został wykonany, a cel, któremu ma służyć.

Mając na uwadze wszystkie analizowane wypowiedzi Machniewicza na temat piękna, postaramy się obecnie o konstruktywną konkluzję przeprowadzonych rozważań. Celem jej będzie próba sprecyzowania klarownego stanowiska autora *Estetyki życia codziennego* wobec kategorii piękna, jego definicji i ewentualnej teorii.

Tym, na co przede wszystkim trzeba zwrócić uwagę, jest fakt, że wszystkie z cytowanych tu wypowiedzi Stanisława Machniewicza klasyfikować można jako deskrypcję piękna, z uwzględnieniem jego właściwości i cech charakterystycznych, ale pozbawioną jasnej, *explicite* przedstawionej definicji. Dopiero analiza wymienionych przez autora *Estetyki...* poszczególnych cech omawianego aksjomatu, dokonana na tle historii i tradycji myśli estetycznej i filozoficznej pozwala nam *implicite* określić stanowisko lwowianina. Tym samym, starając się o jasną i klarowną formułę należałoby jego stanowisko określić jako utrzymany w duchu Kantowskim i tradycji Niemieckiej filozofii XVIII wieku relacjonizm relatywistyczny, który piękno ujmuje jako stosunek zachodzący pomiędzy podmiotem, a doświadczającym go przedmiotem. Wynikająca z tego definicja piękna ujmowałaby je, jako irracjonalny aksjomat, który posiada swoje racjonalnie percypowane fenomeny. Warto także pamiętać o tym, że w definiowaniu piękna Machniewicz posługuje się jego pojęciem sensu *stricte i largo* estetycznego. w pierwszym przypadku, pięknym jest to, co wywołuje w podmiocie pewien szczególny rodzaj wzruszenia, a jest nim wszystko, co takie przeżycie wywołuje (barwa, myśl, kształt, zjawisko etc.). W drugim, piękno zawężone jest do dziedziny wzroku; pięknym może być tylko kształt i barwa. Nieco bardziej przejrzyste przedstawia się kwestia z określeniem teorii piękna, jaką Machniewicz posługuje się w swojej *Estetyce życia codziennego*.

Z przedstawionej treści jego wypowiedzi wynika, że piękno jest relatywne o tyle, że polega na proporcji; odpowiednim układzie harmonijnie dostosowanych wobec siebie elementów, które jednoczy forma danego dzieła, lub przede wszystkim na odpo-

²³⁵ W. Tatarkiewicz, *Piękno. Spór obiektywizmu i subiektywizmu*, dz. cyt. s. 233.

²³⁶ S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, dz. cyt. s. 170.

wiedniości; dostosowaniu danego przedmiotu do celu. Piękno proporcji jest stałym. Z kolei w postaci odpowiedniości charakteryzuje się względnością w myśl założenia, że różne rzeczy mają różne przeznaczenie – „a zatem piękno może, choć nie musi, wpływać z form, celowo do pełnienia danych funkcji przystosowanych”, pisze autor *Piękna Maszyny*. Wydaje się, że teorię piękna, który ukazuje się nam na podstawie analizowanych powyżej fragmentów z treści *Estetyki życia codziennego* moglibyśmy przedstawić za pomocą wyrażonej przez Platona myśli: „Nie mówię o tym, co się komu podoba, lecz o tym, co jest piękne”²³⁷. Tak też wydaje się myśleć o pięknie Stanisław Machniewicz, który z jednej strony daje konkretne wytyczne, co do tego, na czym piękno polega, a z drugiej jest świadom roli podmiotu w jego doświadczaniu oraz względnego rozumienia kategorii odpowiedniości.

W przedstawionych powyżej rozważania i kończącej je konkluzji przedstawiony został problem piękna, wyłącznie w kontekście treści *Estetyki życia codziennego*. Sygnalizowaliśmy wcześniej, że nie wiele w *opus magnum* myśli estetycznej Stanisława Machniewicza miejsc, w których autor *explicite* wyrażałby się o pięknie, podając jego definicję i zarysowując podstawy teorii, którą się posługuje. Z tego też względu prezentowane tutaj analizy mają charakter pośredni; wynikają z odniesienia wypowiedzi Machniewicza na temat piękna do tradycji myśli filozoficznej i estetycznej. Jednakże mając na uwadze całokształt pracy twórczej Machniewicza – teksty, które nie weszły bezpośrednio w skład książki z 1934 roku, a których treść stanowić może interesujący komentarz do poruszanych w głównym dziele zagadnień – jesteśmy w stanie pokusić się o pewną – istotną, jak się okazuje – dygresję na temat piękna.

W poprzednich rozdziałach kilkakrotnie zwracano uwagę na to, że treść artykułu opublikowanego przez Machniewicza w latach 1916/17 w *Sprawozdaniu C.K. Gimnazjum Lwowskiego* o tytule *Sztuka a szkoła* stanowi paradygmat wielu późniejszych, pojawiających się już w *Estetyce życia codziennego* zagadnień. Podobnie przedstawia się sytuacja w kontekście omawianego obecnie zagadnienia piękna. W 1927 roku, na łamach almanachu „Świat Kobiety” Stanisław Machniewicz opublikował artykuł zatytułowany *Estetyka mieszkania*²³⁸, w którym na temat piękna pisze:

Piękno jest bowiem zależne w pierwszym rzędzie od dyspozycji naszego umysłu, od stopnia naszego przysposobienia intelektualnego i od sposobu wychowania. Jest ono potrzebą wewnętrzną, wrodzoną lub wychowaną (...)

²³⁷ W. Tatariewicz, *Piękno. Spór obiektywizmu i subiektywizmu*, dz. cyt. s. 234.

²³⁸ S. Machniewicz, *Estetyka mieszkania*, „Świat Kobiety. Record” 1927, nr 19.

Tych dwóch (...) cech – prostoty i szczerości – potrzebuje piękno. Bez nich ono nie istnieje. Ono jest prostotą i szczerością samo. Piękno nie znosi fałszu, pozy, udawania (...). Musi ono zatem być wyrazem rzeczywistych, a nie urojonych, potrzeb (...) a więc musi posiadać pewne cechy indywidualne i tymi właściwościami powinno się wyróżniać od wszystkich innych. Piękno będzie bowiem wynikiem (...) doboru barw, linii i kształtów.²³⁹

W powyższym cytacie znajdujemy jasno wyrażone stanowisko autora *Estetyki życia codziennego*, które pokrywa się z prowadzonymi przez nas, dotychczasowymi analizami. Tym, co przede wszystkim zwraca naszą uwagę jest jasno przedstawiona definicja piękna, która wyraźnie sytuuje ten aksjomat w podmiocie. Wyraźnie wskazuje na to pierwsze zdanie cytowanego powyżej fragmentu, które, co warto podkreślić wydaje się być analogicznym do tego, co na temat piękna pisał Hume: „piękno rzeczy istnieje jedynie w umyśle tego, kto te rzeczy ogląda, a każdy umysł postrzega odmienne piękno”²⁴⁰. Doświadczenie piękna jest więc czymś indywidualnym, jednostkowym, jak pisał Kant, a tym samym jest relatywnym. Powyższa wypowiedź Machniewicza wpisuje jego stanowisko nie tyle w nurt subiektywistyczny w refleksji nad pięknem, ale odnosi się do konkretnych jego przedstawicieli w filozofii XVII wieku. Już Kartezjusz pisał o tym, że piękno jest niczym innym, jak stosunkiem naszego sądu (umysłu) do przedmiotu. Z kolei Hobbes zwraca uwagę na to, o czym bezpośrednio pisze Machniewicz – piękno zależy od naszego wychowania, doświadczenia, pamięci i wyobraźni²⁴¹. Zacytowany fragment artykułu *Estetyka mieszkania* zawiera także klarownie przedstawioną teorię piękna. Polega ono na prostocie, szczerości, odpowiednim układzie elementów. Wymienione przez Machniewicza elementy, podobnie jak w przypadku definicji piękna, jednoznacznie wskazują na egzemplifikację w jego poglądach głównych, jak i uzupełniających też tego, czym była „Wielka Teoria”. Wydaje się, że po raz kolejny moglibyśmy odnieść się do cytowanego wcześniej poglądu Platona i powiedzieć, że z jednej strony Machniewicz w swoich pismach mówi o tym, co jest piękna, z drugiej – co stanowi o tym, że przedmioty się podobają. Wyraźnie bowiem uwidacznia się w jego postawie i sądach na temat piękna stanowisko relacjonistyczne, które wynika po pierwsze, z głębokiego uwarunkowania jego poglądów na sztukę w tradycji klasycznej, po drugie, z silnego wpływu filozofii nowożytnej.

²³⁹ S. Machniewicz, *Estetyka mieszkania*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, pod red. K. Wilkoszewska, oprac. S. Krzemień-Ojak, s. 273-274, 276.

²⁴⁰ Cytat podaję za W. Tatariewicz, *Piękno. Spór obiektywizmu i subiektywizmu*, dz. cyt. s. 230.

²⁴¹ W. Tatariewicz, *Piękno. Dzieje pojęcia*, dz. cyt. s. 157.

Przedstawiony powyżej fragment, jako forma dygresji do naszych dotychczasowych rozważań, stanowi uzupełnienie i jednocześnie finalizuje prezentowaną analizę zagadnienia piękna w ujęciu Stanisława Machniewicza. Ukazuje również swoistą dychotomię w poglądach lwowianina na jedno z podstawowych zagadnień historii estetyki, jakim jest piękno. Dialektyczne ujęcie nurtów obiektywistycznego oraz subiektywistycznego, które nieustannie pojawiają się w wypowiedziach Machniewicza o pięknie.

ROZDZIAŁ CZWARTY.

ŚLADY RECEPCJI

1. Epoka (1934 – 1935)

1.1. Środowisko pedagogiczne

Po publikacji *Estetyki życia codziennego*, która miała miejsce w pierwszych miesiącach 1934 roku¹, książka nie była zbyt szeroko komentowana zarówno w krajowym środowisku oświatowym, jak i lokalnym świątku inteligencji lwowskiej. Wszelkie wzmianki na jej temat, które ukazują się w tym czasie, dotyczą głównie informacji wydawniczych zawartych w specjalistycznej prasie dydaktycznej. Jedną z pierwszych pochodzi z 24 marca i zamieszczona została w *Dzienniku Urzędowym Kuratorium Okręgu Szkolnego Poznańskiego*, w nieurzędowej części pisma, zawierającej wykaz dzieł nabytych przez Okręgową Bibliotekę Pedagogiczną Kuratorium Oświaty Szkolnictwa Poznańskiego pomiędzy styczniem a marcem 1934 roku. Wśród wymienionych tam pozycji znaleźć możemy *Estetykę życia codziennego*². Podobnie przedstawia się sytuacja w numerze 8. *Dziennika...*, gdzie tym razem oddział kuratorium w Grudziądzu nabył wydaną przez Machniewicza publikację na przełomie lipca i sierpnia 1934 roku³.

Niewiele więcej miejsca poświęciło książce Machniewicza „Muzeum. Czasopismo pedagogiczne, poświęcone sprawom wychowania, nauczania i organizacji szkolnictwa”⁴. „Muzeum” było wydawane przez Organ Towarzystwa Nauczycieli Szkół Średnich i Wyższych Okręgu Lwowskiego, którego Machniewicz był aktywnym członkiem od 1917 roku. Wydawane przez Towarzystwo pismo cieszyło się dużą popularnością wśród zainteresowanych sprawami pedagogiki i wychowania młodzieży w okręgu Galicji. Wywierało także duży wpływ na charakter i sposób edukacji tego okręgu⁵. Umieszczenie

¹ Świadczy o tym fakt, że pierwsza wzmianka o książce Machniewicza pochodzi z *Dziennika Urzędowego kuratorium okręgu szkolnego poznańskiego* z Marca 1934 roku.

² Zob. *Wykaz dzieł nabytych przez Okręgową Bibliotekę Pedagogiczną Kuratorium Oświaty Szkolnictwa Poznańskiego w czasie od 26 stycznia do 10 marca 1934 r.*, [w:] *Dziennik Urzędowy Kuratorium Okręgu Szkolnego Poznańskiego*, Rok XI, nr 3, Marzec 1934, s. 235; ilość zakupionych przez kuratorium egzemplarzy nie jest uwzględniona w wykazie.

³ Zob. *Wykaz dzieł nabytych przez Okręgową Bibliotekę Pedagogiczną Kuratorium Oświaty Szkolnictwa Poznańskiego Oddział w Grudziądzu, w miesiącu lipcu i sierpniu 1934 roku*, [w:] *Dziennik Urzędowy Kuratorium Okręgu Szkolnego Poznańskiego*, Rok XI, nr 8. Wrzesień 1934, s. 566.

⁴ „Muzeum. Czasopismo pedagogiczne, poświęcone sprawom wychowania, nauczania i organizacji szkolnictwa”, R. XLIX, Zesz. 1, Luty 1934, s. 66.

⁵ Zob. J. Durka, *Wybrane problemy z działalności wydawniczej Towarzystwa Nauczycieli Szkół Średnich i Wyższych w dwudziestoleciu międzywojennym*, [w:] *Działalność instytucji wydawniczych na rzecz oświaty i edukacji w XX i pierwszych latach XXI wieku*, pod red. I. Michalskiej i G. Michalskiego, Łódź 2014, s. 45 – 57.

więc *Estetyki życia codziennego* w kolumnie zatytułowanej „Książki, które winny znaleźć się w każdej bibliotece szkolnej”⁶ świadczyło o wartościach poznawczych publikacji, której zadaniem było wprowadzenie jak najszerszego koła czytelników w zagadnienia nie zawsze rozumianych i docenianych sztuk plastycznych, jak architektura, malarstwo i rzeźba oraz zagadnień i rodzajów sztuki użytkowej⁷. Z tego względu opis publikacji Machniewicza zamieszczony w „Muzeum” przedstawia ją jako „dzieło poświęcone krzewieniu kultury estetycznej ze 120 ilustracjami na pięknym ilustrowanym papierze”⁸. Dla recepcji dzieła lwowskiego estetyka i dydaktyka jest to informacja niezwykle istotna. Ukazuje nam bowiem *Estetykę życia codziennego* jako książkę podejmującą znamienne zagadnienie dla rozwoju kulturowego młodego pokolenia żyjącego w niepodległym już kraju. Istotny jest także sposób jej wydania – piękny, bardzo dobry jakościowo papier, liczne ilustracje oraz twarda, skórzana oprawa. Innymi słowy, książka podejmująca problematykę estetycznego postrzegania codzienności została – adekwatnie do treści – estetycznie wydana.

Warto w tym momencie wspomnieć także o miejscu publikacji książki. Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych⁹ zostało powołane do życia w 1921 roku przez Kuratorium Okręgu Szkolnego we Lwowie. Instytucję, która wydawała także wspomniane wcześniej czasopismo „Muzeum”¹⁰. W latach 20. i 30. we Lwowie PWKS odgrywało ogromną rolę na rynku wydawniczym miasta, które było ówczasem drugim, po stolicy, ośrodkiem wydawniczym w Polsce. Pozycję tę Lwów zawdzięczał przede wszystkim wydawnictwom szkolnym i naukowym¹¹. Po wojnie, w latach 20., głównym celem kuratorium było wydawanie książek naukowych i podręczników szkolnych dla mniejszości narodowych, w obawie przed nacjonalistyczną literaturą ukraińską¹². Rozkwit wydawnictw publikujących w języku polskim przypada na lata 30. – okres, w którym ukazuje się także *Estetyka życia codziennego*. Mając więc na uwadze działalność wydawniczą Kuratorium Okręgu Szkolnego we Lwowie, w ramach której ukazuje się dzieło Machniewicza, należy powiedzieć, że nie był to wyłącznie szkolny podręcznik

⁶ Zob. „Muzeum”..., dz. cyt., s. 66.

⁷ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzę, a nie... widzę*, [w:] tegoż, *Estetyka życia codziennego*, Lwów 1934, s. 7.

⁸ Zob. „Muzeum”, dz. cyt., s. 66.

⁹ Zob. E. Wójcik, *Państwowe Wydawnictwo książek szkolnych we Lwowie*, [w:] Kraków – Lwów. *Książki, czasopisma, biblioteki XIX i XX wieku*, pod red. J. Jarowieckiego, Kraków 2003, s. 100 – 111.

¹⁰ E. Wójcik, *Podręczniki szkolne i opracowania dydaktyczne w repertuarze wydawców lwowskich dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia XI*, Folia 146, Kraków 2013, s. 166.

¹¹ Tamże, s. 164.

¹² Tamże, s. 166; dla przykładu w 1925 roku ukazało się 27 podręczników ukraińskich i tylko 2 polskie.

mający na celu upowszechnianie wiedzy z zakresu historii sztuki. W zamyśle wydawców, jak i autora, *Estetyka...* przedstawia się jako dzieło krzewiące kulturę estetyczną, a co za tym idzie, także duchową Polaków. Miało służyć kształtowaniu tożsamości w nowej, niezwykle dynamicznie zmieniającej się rzeczywistości.

Sygnalizowany przez „Muzeum” cel *Estetyki życia codziennego*, a także zwrócenie przez samego autora uwagi na to, iż towarzysząca treści książki idea obejmuje szerokie spectrum odbiorców znajduje swoją egzemplifikację w kolejnym przykładzie jej recepcji. Tym razem jednak dzieło Machniewicza przywołane zostaje w czasopiśmie o zupełnie odmiennym od tego, jakie prezentowało „Muzeum”, charakterze – „Przeglądzie Więziennictwa Polskiego”¹³.

Czasopismo to oprócz zagadnień poświęconych przede wszystkim kryminologii, nastawione było również na treści kulturowo-oświatowe. W sprawozdaniu z działalności tak zwanego „patronatu” oświatowo-kulturalnego sprawowanego przez służby więzienne nad osadzonymi i ich rodzinami przeprowadzono serię wykładów poświęconych zagadnieniom z zakresu geografii, higieny i nauk obywatelskich. Wśród wykładowców znalazł się również Stanisław Machniewicz¹⁴. W roku 1935 *Estetyka życia codziennego* zostaje wymieniona w Dzienniku Urzędowym Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego¹⁵. Książka zostaje także usytuowana w indeksie literatury pomocniczej i uzupełniającej¹⁶ jako literatura przedmiotu.

1.2. Idea Machniewicza a wychowanie estetyczne

Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych, kierowane przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, jako jeden z czterech monopolistów wydawniczych we Lwowie lat 30.¹⁷ skupiało wokół siebie nauczycieli, pedagogów i znawców problematyki związku sztuki z rozwojem społecznym. Podręczniki zamawiane były u wysoko wykwalifikowanych i kompetentnych twórców, którym nieobce były potrzeby

¹³ „Przegląd Więziennictwa Polskiego. Miesięcznik Poświęcony Zagadnieniom Kryminologicznym, Penitencjarnym i Kulturalno-oświatowym” Rok II, nr 9 (18), Wrzesień – Warszawa 1934.

¹⁴ Zob. tamże, s. 13.

¹⁵ Zob. *Dziennik Urzędowy Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego*, R. XVIII, nr 1-12, Warszawa 1935.

¹⁶ Zob. tamże, s. 18, 21.

¹⁷ W tym czasie we Lwowie prym wiodły cztery firmy wydawnicze: Księgarnia Atlas, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych oraz firma Kazimierza Stanisława Jakubowskiego, zob. E. Wójcik, *Państwowe Wydawnictwo książek szkolnych we Lwowie*, dz. cyt., s. 164 – 167.

szkolnictwa polskiego w danym zakresie. Nie ma co do tego wątpliwości, że taką właśnie osobą był Stanisław Machniewicz, który już na przełomie lat 1915/1916 w swoim artykule *Sztuka a szkoła* zwracał uwagę na istotne braki i zapotrzebowania w związku z edukacją estetyczną i artystyczną młodego pokolenia¹⁸. Poza tym przeprowadzona w 1932 roku tzw. jędrzejewiczowska reforma szkolnictwa¹⁹ zakładała stworzenie rozbudowanego aparatu wydawniczego, który uwzględniał także edukację w kierunku kształcenia wśród młodzieży zmysłu artystycznego²⁰. Nie jest wykluczone, że w tym właśnie zakresie znalazło się miejsce dla *Estetyki życia codziennego* Stanisława Machniewicza. Warto w tym miejscu zauważyć, że po reformie z 1932 roku wzrosło zapotrzebowanie na książki o charakterze metodycznym, a dzieło Machniewicza kładzie duży nacisk na walory poznawcze. Tłumaczy to, wspomniane wcześniej plany lwowskiego okręgu TNSW, iż *Estetyka...* trafi do wszystkich bibliotek szkolnych jako znacząca pomoc dydaktyczna. Jako taka rolę swoją wydawała się spełniać, o czym świadczy treść trzeciego numeru miesięcznika „Rysunek i Zajęcia Praktyczne”²¹, wydawanego przez Organ Komisji Zajęć Praktycznych i Rysunku Wydziału Pedagogicznego Z.N.P.

Odnajdujemy tam artykuł²² autorstwa Tadeusza Waśkowskiego, w którym powołuje się on na autorytety Michała Sobieskiego i jego dzieło *Filozofia sztuki*, Karola Homolacksa *Budowa ornamentu i harmonia barw* oraz Stanisława Machniewicza ze szczególnym uwzględnieniem treści jego *opus magnum* z 1934 roku. Już samo zestawienie dzieła lwowskiego dydaktyka z charakteryzującą się dużą dozą abstrakcyjności pracą znanego w środowisku naukowym profesora Uniwersytetu Poznańskiego oraz projektanta i profesora Wyższej Szkoły Przemysłu Artystycznego i ASP w Krakowie, świadczy o wysokim statusie zarówno *Estetyki życia codziennego*, jak i jej autora. Uświadamia także to, że wydawnictwa naukowe lat 30. ukazujące się we Lwowie, chociaż przeznaczone były głównie jako podręczniki szkolne lub pomoce dydaktyczne, nie ustępowały treścią i ambicją ich twórców poważnym wydawnictwom akademickim. w artykule Waśkowskiego *Estetyka...* Machniewicza została zestawiona ze *stricto* teoretycznymi publi-

¹⁸ Zob. S. Machniewicz, *Sztuka a szkoła*, [w:] *Sprawozdanie Dyrekcji C. K. Gimnazjum VII we Lwowie za rok szkolny 1915/1916*.

¹⁹ Zob. Z. Osiński, *Janusz Jędrzejewicz. Piłsudczyk i reformator edukacji (1885-1951)*, Lublin 2007

²⁰ Zob. I. Wojnar, *Polska teoria wychowania estetycznego*, [w:] *tejsze, Teoria wychowania estetycznego. Zarys problematyki*, Warszawa 1980, s. 229 – 260.

²¹ „Rysunek i Zajęcia Praktyczne”, nr 3, Listopad, Rok III, Warszawa 1935 – 1936.

²² T. Waśkowski, *Wychowanie estetyczne w szkole ogólnokształcącej*, [w:] „Rysunek i Zajęcia Praktyczne”, dz. cyt., s. 80.

kacjami. Wynikać to mogło również z faktu, że w latach 1919 – 1939 w przypadku podręczników akademickich brano pod uwagę te, w tytule których podkreślano podręcznikowy charakter²³, a warto pamiętać o tym, że pełny tytuł dzieła Machniewicza brzmi: *Estetyka życia codziennego. Zarysy estetyczne i zagadnienia sztuki współczesnej*.

W swoim artykule Tadeusz Waśkowski podejmuje próbę analizy zagadnienia piękna jako naczelnego problemu prowadzonych w placówkach ogólnokształcących zajęć. Wedle autora, zajęcia te mają mieć charakter teoretyczny i praktyczny, a ich celem jest uwrażliwienie młodego człowieka na wszelkie przejawy piękna – zarówno w przedmiotach użytku codziennego, jak i tak zwanej Sztuce Wysokiej lub Wielkiej, to jest malarstwie, rzeźbie i architekturze. Już w tym miejscu możemy doszukiwać się pewnych inspiracji u Waśkowskiego lekturą dzieła Machniewicza. Zastosowany bowiem przez niego podział sztuki jest podobny do tego, jaki autor *Estetyki...* stosuje w artykule *Wszewładza stylowej brzydoty*²⁴ oraz kilku innych miejscach książki, gdzie obok wspomnianych przez Waśkowskiego: malarstwie, rzeźbie i architekturze, akcentuje coraz większą wartość sztuki użytkowej, której z kolei artykuł *Wychowanie estetyczne w szkole ogólnokształcącej* jest w dużej mierze poświęcony.

Tekst Waśkowskiego został wyraźnie podzielony na dwie części. Pierwsza, która z perspektywy badania recepcji głównego dzieła Machniewicza interesuje nas najbardziej, dotyczy zagadnienia piękna jako nadrzędnego elementu w programie wychowania estetycznego. Zakłada on, że w placówkach o charakterze zawodowym, z uwzględnieniem przemysłu artystycznego, podstawę do kształcenia w absolwentach poczucia piękna stanowi przede wszystkim techniczna wiedza o zewnętrznej stronie przedmiotu oraz zastosowanie tej wiedzy w praktyce, to jest na warsztatach szkolnych. Prowadzi to z kolei do wniosku, że jedną z podstawowych zasad w odczuwaniu piękna jest klasyczna reguła oparta na proporcji, symetrii i harmonii pomiędzy poszczególnymi formami. Na tych trzech elementach opiera się to, co Waśkowski określa w swoim tekście mianem wiedzy technicznej, to znaczy umiejętności dostrzegania tych elementów w zewnętrznej formie przedmiotów²⁵. W tym właśnie miejscu możemy doszukiwać się pierwszego, pośredniego odniesienia autora omawianego artykułu do treści, jak i sposobu rozumienia historii sztuki, jaki prezentuje Stanisław Machniewicz.

²³ E. Wójcik, *Podręczniki szkolne i opracowania dydaktyczne w repertuarze wydawców lwowskich dwudziestolecia międzywojennego*, dz. cyt., s. 169.

²⁴ Zob. S. Machniewicz, *Wszewładza stylowej brzydoty*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 155 – 156.

²⁵ T. Waśkowski, dz. cyt., s. 81.

Waśkowski za punkt wyjścia przyjmuje klasyczną myśl mówiącą o tym, że piękno przejawia się w proporcjonalnym i harmonijnie ustosunkowanym do siebie układzie form. Układ ten w historii sztuki znany pod pojęciem stylu, który charakteryzuje się pewną prawidłowością rozwoju, pomimo swej różnorodności. Ten właśnie system kształtowania się stylów historycznych, a tym samym ewolucji form artystycznych Waśkowski rozumie za Machniewiczem jako relację pomiędzy elementami czysto konstruktywnymi a pierwiastkiem dekoratywnym, zaznaczając, że współczesny styl jest wyraźnie ukierunkowanym w stronę czystej konstruktywności²⁶. Podstawowa wiedza o pięknie powinna opierać się więc na umiejętności dostrzegania walorów czysto konstruktywnych, które pozwalają utożsamić formę przedmiotu z jego przeznaczeniem. W tym też kontekście mieści się jedno z podstawowych pytań, jakie stawia Waśkowski – czy w obecnej kulturze estetycznej pierwiastek dekoratywny, ornamentacja posiada jakąkolwiek rację bytu? Nieprzypadkowo z tak ujętym zagadnieniem Waśkowski powołuje się na rozważania Machniewicza zawarte w *Pięknie maszyny*. W szczególności odnosi się do analogii zachodzącej pomiędzy maszyną a tworam i formami występującymi w przyrodzie oraz postulowanego przez technikę antytradycjonalizmu objawiającego się w całkowitym odrzuceniu potrzeby ornamentu.

To ostatnie zagadnienie staje się dla Waśkowskiego kluczowym. Skoro wychowanie estetyczne młodzieży ma obejmować zarówno dawne, jak i współczesne jego wymiary i wspierać się na konstruktywizmie, to samo przez się tłumaczy to powołanie się autora artykułu na sposób rozumienia ewolucji form w historii sztuki, jaki proponuje lwowski estetyk. „Bez wątpienia technika życia współczesnego stwarza sztukę nową, co znajdzie swój oddźwięk w wychowaniu estetycznym młodzieży”²⁷ – pisze Waśkowski, zauważając wcześniej, że jest to sztuka, której „piękno nowe – czasom minionym nie znane a i przez nas może jeszcze nie dość dostrzegane”²⁸ opiera się na czystej konstrukcji, nie dopuszczając żadnego elementu ornamentacji. Z drugiej strony, zasady piękna opierają się na rytmie, zwłaszcza w momencie, gdy bierzemy pod uwagę zdobnictwo²⁹.

Mając na uwadze postawione wcześniej przez Waśkowskiego pytanie o rację bytu elementu dekoracyjnego w czysto konstrukcyjnej formie przedmiotu, warto pamiętać o tym, że nowa sztuka i utożsamiane z nią piękno to przede wszystkim reakcja środowiska

²⁶ Tamże, s. 82.

²⁷ Tamże, s. 81.

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże.

artystycznego na panującą wszem i wobec „stylową brzydotę”³⁰. Prowadzi ona, lapidar- nie rzecz ujmując, do uczynienia dawnych elementów konstrukcyjnych form dekoratyw- nych bez jakiegokolwiek zwracania uwagi na to, co w terminologii sztuk pięknych przy- szło określać się mianem prawdy artystycznej, to jest zgodności materiału do celu ja- kiemu wytworzony z niego przedmiot ma służyć. Tacy zwolennicy nowego piękna, jak na przykład Stanisław Machniewicz wychodzą – zdaniem Waśkowskiego – z założenia, że ornament jest wprawdzie elementem niekonstrukcyjnym, a co za tym idzie niepotrzeb- nym. Z drugiej jednak strony, „materiał narzuca nam i wskazuje najwłaściwszy typ zdo- bienia” – pisze autor *Wychowania estetycznego w szkole ogólnokształcącej*. Doskonały wyraz takiego stanowiska daje w przywołanym przez Waśkowskiego *Pięknie maszyny* Stanisław Machniewicz:

(...) maszyna posiada niczym niezmaconą konstrukcję, piękną dla wyszkolonego oka, nieskalaną najmniejszym dodatkiem ornamentalnym

Ornament może spełniać dwojaką rolę w stosunku do form konstrukcyjnych. Raz może je ożywiać, to znowu niszczyć ich monumentalny charakter. Ornament w niejednym wypadku może nawet zakryć słabą stronę danej konstrukcji, zmylić oko w ocenie proporcji, dlatego pełna wartość konstrukcji zwykła występować tam, gdzie niema żadnych dodatków zdobniczych. Z tej przyczyny maszyna jest najczystsza konstrukcją (...) uzewnętrzniającą piękno przez skrajną celo- wość form.³¹

W podobnym charakterze, odwołuje się do treści nie tylko *Piękna maszyny*, ale innych tekstów z *Estetyki życia codziennego*, które podejmują temat związku formy kon- strukcyjnej z dekoratywną. Na zakończenie rozważań o współczesnym wymiarze piękna i jego ujęciu w program wychowania estetycznego pisze Waśkowska:

(...) nie ulega wątpliwości, że ornament w epoce współczesnej staje się w pojęciu estetyków rzeczą niepotrzebną. Niemniej jednak ornament, którego powstanie związane jest ściśle z materiałem i na- rzędziem, ornament związany z formą i tę formę podkreślający, będzie miał zawsze uzasadnione miejsce w twórcach sztuki czy to przemysłu artystycznego.³²

Końcowe fragmenty pierwszej części tekstu Tadeusza Waśkowskiego zawierają dwa, bardzo istotne dla recepcji głównego dzieła Machniewicza odwołania do jego treści. Dotyczą one wykorzystania w wychowaniu estetycznym zdobyczy sztuki graficznej, re- prezentowanej przez afisze i plakaty reklamowe oraz tak zwaną „sztukę oświetleniową”

³⁰ Zob. S. Machniewicz, *Wszechwładza stylowej brzydoty*; por. *Walka o nowy styl*, [w:] tegoż, *Estetyka życia codziennego*, dz. cyt.

³¹ S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 168 – 169.

³² T. Waśkowski, dz. cyt., s. 82.

otwierającą nowe możliwości wrażeniowe³³. Autor nie poświęca jednak tym zagadnieniom zbyt wiele miejsca, a przynajmniej nie tyle, ile Machniewicz w swojej *Estetyce...*, gdzie skrupulatnie analizuje podane zjawiska kultury estetycznej³⁴.

Waśkowski omijając zagadnienie grafiki reklamowej, afiszów i plakatów zwraca głównie uwagę na to, że te elementy, zajmujące „dziś miejsce pierwszorzędne w życiu gospodarczym państwa”³⁵, wywołują nie mały wpływ na kształtowanie poczucia piękna w życiu codziennym. Jest to według niego – obok faktu, że reklama i jej projektowanie oraz tworzenie, które stało się domeną artystów – element świadczący o włączeniu jej do nauki rysunku i wychowania estetycznego. Podobnie lapidarnie sformułowane sądy odnajdujemy przy omawianiu zagadnienia „sztuki oświetleniowej” z podkreśleniem jej nowatorskiej funkcji nie tylko dekoratywnej, ale i konstruktywnej. „Ileż nowych pomysłów dekoracyjnych może dać światło sztuczne (...) światło neonowe, skonstruowane rytmicznie, dla celów reklamowych – pisze Waśkowski – podkreślając znaczenie dekoracyjne tej na wskroś nowoczesnej techniki”³⁶. Wtórnie w tym stanowisku autorowi *Estetyki życia codziennego*, który w *Architekturze świetlnej* analizując możliwość oświetlenia neonowego pisze: „Ileż w tym wszystkim ukrytych możliwości artystycznych”³⁷.

Druga część tekstu Tadeusza Waśkowskiego, zatytułowana *Jakie wymagania stawia nam program*, jest ukierunkowana w stronę zagadnień praktycznych realizacji programu wychowania estetycznego w stosunku do przedstawionych w części pierwszej idei tego przedsięwzięcia. Tutaj również odnajdziemy tropy recepcji myśli estetycznej Stanisława Machniewicza, które, co ciekawe wykraczają poza treść *Estetyki życia codziennego*. Waśkowi przywołuje bowiem postulaty, które Machniewicz zawarł w artykule o dwie dekady poprzedzającym *Estetykę... – Sztuka a szkoła*. Świadczy to między innymi o tym, że nie tylko *opus magnum* z 1934 roku było pozycją znaną i polecaną przez środowisko pedagogiczne, ale także wcześniejsza twórczość Machniewicza w tym dyskursie.

W pierwszym akapicie drugiej części swojego tekstu Waśkowski zwraca uwagę na to, że „program w zakresie wychowania estetycznego oparty jest na obserwacji odpowiednio dobranych wyrobów rzemieślniczych, przemysłu artystycznego, okazów sztuki

³³ Tamże, s. 83.

³⁴ Zob. S. Machniewicz, *Architektura świetlna, Estetyka plakatu i reklamy, Piękno ulicy wielkiego miasta*.

³⁵ Tamże, s. 84.

³⁶ Tamże.

³⁷ S. Machniewicz, *Architektura świetlna*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 218.

ludowej, architektury współczesnej i zabytkowej, w końcu plastyki polskiej, rzeźby i grafiki użytkowej (...) ³⁸. Tak zarysowany tok zajęć, gdzie elementem dominującym jest przede wszystkim kształcenie zmysłu wzroku, jego wrażliwości na stronę formalną przedmiotu, to realizacja postulatów zarysowanych przez Machniewicza w pochodzącym z roku 1915 – 1916 tekstu *Sztuka a szkoła*, gdzie w wielu miejscach zwraca on uwagę na brak rozwijania zmysłu spostrzegawczego młodego pokolenia. Zaniedbanie tych elementów na rzecz rozwoju wyłącznie w kierunku literacko-historycznym, doprowadza do zużyczenia nie tylko samego pojęcia sztuki lecz przede wszystkim braku wrażliwości estetycznej, którą Machniewicz utożsamia z kształtowaniem umiejętnego postrzegania ³⁹.

Bezpośrednim nawiązaniem Waśkowskiego do treści dzieła z 1934 roku są końcowe akapity jego artykułu. Konkludując swoje rozważania, pisze:

Wychowanie estetyczne winno promieniować na dom. Postulat to niewątpliwie ważny. Wydaje się, że w pierwszym rzędzie winniśmy dążyć do tego, aby piękno w życiu człowieka – ucznia – nie było czymś świętecznym. Wiemy, że estetyka mieszkań i życia tak wiele pozostawia do życzenia. i słusznie Machniewicz w >Estetyce życia codziennego< uważa sprawę tę za związaną ze wszystkimi dziedzinami życia społecznego, ekonomicznego, a nawet państwowego. ⁴⁰

Poza zwróceniem uwagi na trafność oceny kultury estetycznej dnia codziennego przez Machniewicza cytowany fragment zawiera pewne konkretne odniesienia zarówno do treści artykułu *Sztuka a szkoła*, jak i zamieszczonego w *Estetyce...* eseju *Kultura estetyczna*. Kończące fragment zdanie, w którym Waśkowski bezpośrednio odwołuje się do *Estetyki...* jest wręcz kryptocytatem ostatniego z wymienionych tekstów: „Stworzenie tej codziennej kultury estetycznej (...) jest sprawą niezmiernie doniosłą, związaną ze wszystkimi niemal dziedzinami życia społecznego, ekonomicznego, a nawet państwowego” ⁴¹.

Recepcji myśli Stanisława Machniewicza z jaką mamy do czynienia w artykule Waśkowskiego sytuuje *Estetykę życia codziennego* jako specjalistyczną literaturę poświęconą zagadnieniom edukacji estetycznej w codziennym życiu człowieka. Tym bardziej znamienne dla jej odczytania w pierwszych latach po publikacji jest fakt, że zostaje ona zestawiona z dziełami traktującymi zagadnienia kultury estetycznej i estetyki w ogóle w ujęciu filozoficznym. Nie jest więc to zwyczajny podręcznik szkolny, o czym

³⁸ T. Waśkowski, dz. cyt., s. 84.

³⁹ S. Machniewicz, *Sztuka a szkoła*, dz. cyt., s. 3 – 4.

⁴⁰ T. Waśkowski, dz. cyt., s. 87.

⁴¹ S. Machniewicz, *Kultura estetyczna*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 329.

świadczy także charakter wydawnictw, w którego ramach ukazuje się dzieło Machniewicza. Pierwsze lata recepcji *Estetyki...* przynoszą jej obraz jako swoistego kompendium wyraźnie nastawionego na przedsięwzięty przez autora cel, jakim jest otwarcie oczu człowieka na piękno codzienności.

1.3. Recenzja polemiczna Bolesława Micińskiego

Rok 1935 przynosi pierwszą, krytyczną recepcję dzieła Stanisława Machniewicza w postaci *Recenzji polemicznej*, którą Bolesław Miciński (1911–1943) zamieścił w piśmie „Prosto z Mostu”⁴². Tekst, który ukazał się w drugim numerze z 13 stycznia 1935 roku⁴³, stanowił jedną z pierwszych publikacji Micińskiego od momentu otrzymania etatu kierowniczego działu krytyki literackiej.

Autor recenzji był postacią znaną i rozpoznawalną w świecie literackim i intelektualnym. Zasłynął głównie jako pisarz-eseista, który w swojej twórczości swobodnie porusza się wśród różnych gatunków literackich, niejednokrotnie łącząc je ze sobą⁴⁴. Tak powstały utrzymane w literackim charakterze szkice filozoficzne, lub bliskie poezji esejistycznej utwory opublikowane w tomach zatytułowanych *Podróże do piekieł*⁴⁵. Dominujący w poglądach Micińskiego filozoficzny dyskurs, towarzyszący rozważaniu zagadnień związanych z twórczością artystyczną⁴⁶, nie mógł zostać pominięty w polemicznej analizie treści książki Stanisława Machniewicza. Poza tym, już sam fakt zainteresowania Micińskiego dziełem takim, jak *Estetyka życia codziennego*, świadczy o statusie tego dzieła.

⁴² „Prosto z Mostu. Tygodnik Literacko-Artystyczny” – tygodnik publicystyczno-kulturalny o charakterze narodowo-radykalnym, wydawany w latach 1935–1939 (Pierwszy numer ukazał się 6 stycznia 1935 roku) w Warszawie przez Stanisława Piaseckiego, który był jednocześnie jego redaktorem naczelnym. W 1935 roku etat kierownika działu literatury otrzymał tu wspomniany Bolesław Miciński. Pismo było kontynuacją redagowanego w latach 1932–1934 „ABC Literacko-Artystycznego”, dodatku do dziennika „ABC”.

⁴³ Zob. B. Miciński, *Recenzja polemiczna*, [w:] „Prosto z Mostu” 1935, nr 2., s. 2.

⁴⁴ Na temat osoby i twórczości B. Micińskiego zob. B. Miciński, *Podróże do piekieł i inne eseje*, wstęp A. Michnik, Kraków 1994; B. Miciński, *Listy*, oprac. A. Micińska, J. Klejnocki, A. Stanisław Kowalczyk, wstęp H. Micińska-Kenarowa, Konstanty Regamey, Warszawa 1995; Z. Ambrożewicz, *Esej filozoficzny Bolesława Micińskiego jako sposób poszukiwania podstaw realności świata*, Opole 2003; S. Janowski, *Świat wartości: problematyka aksjologiczna w esejach Bolesława Micińskiego*, Jerzego Stempowskiego i Czesława Miłosza, Wrocław 2002; K. Kozłowski, *Podróże do piekieł: o eseistyce Bolesława Micińskiego*, Poznań 1996.

⁴⁵ B. Miciński, *Podróże do piekieł: eseje*, Warszawa 2011.

⁴⁶ Zob. B. Miciński, *Pisma zebrane*, T. I: *Podróże do piekieł. Eseje*; T. 2: *Treść i forma. Artykuły i recenzje*, Warszawa 2012.

Recenzja polemiczna składa się z dwóch części, w których autor artykułu, jak sugeruje tytuł, podejmuje konfrontację z treścią dzieła „Pana Machniewicza”, po pierwsze, w przestrzeni ideologicznych jego założeń, po drugie – zwracając uwagę na pedagogiczną wartość książki, mając też na uwadze fakt, że została ona wydana nakładem Państwowego Wydawnictwa Książek Szkolnych⁴⁷. Warto w tym miejscu podkreślić, że znaczna część polemiki Micińskiego dotyczy pierwszego z wymienionych tu obszarów. Kwestia dydaktyczna została omówiona bardzo powierzchownie i lapidarnie. Zaprezentowane powyżej kwestie zostały przez autora *Podróży do piekieł* podporządkowane przyświecającej – jego zdaniem – naczelnej idei książki, którą można utożsamiać z antagonicznym nastawieniem wobec dominującego w modernizmie nurtu „sztuki dla sztuki”. W tym też kontekście Miciński porównuje przyświecające Machniewiczowi idee z tymi, które prezentował naczelny krytyk koncepcji *l’art pour l’art*, J. M. Guyau⁴⁸. Obok powyższej, zdaniem Micińskiego nadrzędnej idei *Estetyki życia codziennego*, autor recenzji zwraca także uwagę na syntetyczny wyraz dzieła Machniewicza, który opiera się na próbie syntetycznego scalenia skonfliktowanych wobec siebie nurtów obiektywistycznego i subiektywistycznego estetyki: „Tak mniej więcej wygląda zasadniczy *leitmotiv* książki p. S. Machniewicza, która swoim programem mogłaby zaspokoić >apetyty< przeciwstawnych sobie obozów >prawicy< i >lewicy< estetycznej”⁴⁹ – pisze Miciński.

Powyższa ogólna charakterystyka *Recenzji polemicznej* posłuży nam za punkt wyjścia do dalszych rozważań na temat recepcji *Estetyki życia codziennego* pod kątem zaprezentowanego przez Micińskiego krytycznego stanowiska wobec jej autora i treści. W przedstawionej poniżej analizie zajmiemy się kolejno poruszonymi przez redaktora działu krytyki literackiej tezami, rozważając słuszność jego krytycznej argumentacji. Miciński bowiem wyraźnie i dosadnie formułuje swoje poglądy, w których bezpardonowo zarzuca Machniewiczowi absurdalność, niespójność oraz niepoprawny dogmatyzm charakteryzujące sposób jego myślenia związany z twórczością artystyczną, jak i zajmowaną

⁴⁷ B. Miciński, *Recenzja polemiczna*, dz. cyt., s. 2.

⁴⁸ Jean Marie Guyau (1854 – 1888) – francuski filozof, socjolog, psycholog i poeta. Przedstawiciel tak zwanej filozofii życia. Był zwolennikiem ewolucjonizmu. W sztuce widział ekspresję nadmiaru energii życiowej, a za jej cel uznał wywoływanie przeżyć estetycznych zaspokajających potrzebę doznawania przyjemności oraz wzbudzanie poczucia solidarności społecznej. Zob. J. M. Guyau, *Zagadnienia estetyki współczesnej*, przeł. S. Popowski, Warszawa 1901; A. Fouillee, *Moralność, sztuka i religia podług M. Guyau*, Warszawa 1984; Michał Sobeski, na którego poglądy i dzieła powołuje się także Stanisław Machniewicz, tak pisał o Guyau: „widzi w sztuce przede wszystkim zjawisko socjalne. Sztuka potwierdza życie, potęguje w nas poczucie naszej żywotności – gdyż jest nierozdzielnie związana z życiem. Sztuka to życie – oto zasadnicza jego definicja. Guyau potępia wszelkie teorie kontemplacyjne, wszelkie hasła sztuki dla sztuki”; M. Sobeski, *Zagadnienie metody*, [w:] tegoż, *Filozofia sztuki*, t.1, Warszawa 1917, s. 162.

⁴⁹ B. Miciński, *Recenzja polemiczna*, dz. cyt., s. 2.

przez niego postawą estetyczną⁵⁰. Jego krytyka zogniskowana jest przede wszystkim na zakreślonych wcześniej głównych – jak pisze Miciński – *leitmotivach Estetyki życia codziennego*.

Do wymienionych na wstępie *Recenzji polemicznej* paradygmatów stanowiących fundament ideologiczny dzieła Stanisława Machniewicza, Miciński zalicza: ponowne związanie sztuki z człowiekiem i jego życiem; zewnętrznymi, jak i wewnętrznymi warunkami kształtującymi egzystencję ludzką na przełomie wieku XIX i w pierwszych dekadach nowego tysiąclecia. Następnie umiejętną, to jest estetyczną analizę dzieł sztuki wspartą na jasnych i klarownych aspektach formalnych, co Miciński uogólnia i przedstawia jako propagowanie estetyki zorientowanej obiektywistycznie. Ostatnim z *leitmotivów* jest – wynikający poniekąd z dwóch poprzednich – formalizm⁵¹. Powyższe paradygmaty ideologiczne, stanowiące o treści *Estetyki życia codziennego*, zostały przez Micińskiego podane w formie cytatów z następujących artykułów dzieła Machniewicza: pierwsze dwa, pochodzą z tekstu *Oczy, które patrzą, a nie... widzą* i odnoszą się do następujących wypowiedzi autora recenzowanego *opus magnum*: „Trzeba zwiazać na nowo rozluźniony związek sztuki z życiem i nowym człowiekiem naszej ery”⁵², oraz: „wrogiem wszelkich rozważań estetycznych jest wkorzeniony od dawna subiektywizm, który zamącą najtrafniejsze niekiedy sądy i spostrzeżenia”⁵³. Trzeci z wymienionych przez Micińskiego *leitmotivów* pochodzi z kolei z artykułu *O sztuce wiecznej i przemijającej*: „Tylko doskonałość formalna, świetność kompozycyjna trwa niezależnie od zmieniających się ewolucyjnie wierzeń, upodobań, nastrojów lub potrzeb społecznych i ona czyni dzieła nieśmiertelnymi”⁵⁴. Widzimy więc, że Miciński opiera swoje rozważania, z jednej strony na kluczowym (otwierającym *opus magnum* Machniewicza) dla zrozumienia idei *Estetyki życia codziennego* artykule *Oczy, które patrzą, a nie... widzą* – z drugiej, na wybiórczej i powierzchownej lekturze całości książki w poszukiwaniu wątków odpowiadających przyjętym przez niego założeniom; te sprowadzają się do stanowiska, jakoby dzieło Machniewicza stanowiło manifest archaicznego w estetyce pierwszych dekad XX wieku nurtu obiektywistycznego⁵⁵.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Tamże.

⁵² S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 7.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ S. Machniewicz, *O sztuce wiecznej i przemijającej*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 105.

⁵⁵ Na przełomie XIX i XX wieku w refleksji estetycznej dominował prąd traktujący piękno jako zjawisko wyłącznie psychologiczne czego wyrazem była opublikowana w 1911 roku rozprawa Jakuba Segala *O charakterze psychologicznym zasadniczych zagadnień estetyki*. W dziele tym autor zebrał liczne argumenty na rzecz subiektywizmu estetycznego. Jednakże to uzasadnienie metody subiektywistycznej zbiegło się

Świadczy o tym chociażby fakt, że cytowany przez Micińskiego fragment artykułu *O sztuce wiecznej i przemijającej* został wyrwany z szerszego kontekstu, jaki Machniewicz zarysowuje w powyższym artykule wobec dialektycznej relacji pomiędzy stanowiskiem obiektywistycznym a subiektywistycznym. Sięgając tym samym do treści tego artykułu, a konkretnie do kolejnych zdań następujących po przytoczonym przez Micińskiego fragmencie, czytamy:

Rozkosz oglądania doskonałej formy i kompozycji może się dopełniać rozmaitymi osobistymi nastawieniami psychicznemu, uczuciowymi, które różni ludzie w rozmaitych czasach rozmaicie pojmują. Napędzają oni niejako niezmienną formę dzieła własną treścią. Czynniki te jednakowoż usuwa się zazwyczaj z pod ścisłych rozważań, jako czynnik zmienny, nieistotny, uzależniony od czasu i miejsca, czynnik osobisty. Dlatego w radościach, smutkach i tragediach rzeźbionych i malowanych bóstw ludzkość będzie przeżywała zawsze i wszędzie tylko własne radości i smutki, własne będzie widziała marzenia, sny i złudy, własne nadzieje i własne pragnienia. W doskonałych dziełach pod względem formalnym człowiek będzie się zawsze dopatrywał własnych tęsknot i osobistych pragnień. Tak będzie po wszystkie czasy, jak długo tylko dzieła te będą istniały.⁵⁶

Fragment ten jasno i wyraźnie wskazuje na relacjonistyczne podejście Machniewicza do opozycyjnych wobec siebie nurtów uprawiania estetyki. Jego zacytowaną powyżej wypowiedź moglibyśmy porównać do stanowiska Platona, który choć przyczynił się do hegemonicznego wręcz rozpropagowania estetyki obiektywistycznej, doskonale zdawał sobie sprawę z roli, jaką pełni podmiot, rozumnie doświadczający piękna. W swoich wywodach, podobnie, jak w cytowanym fragmencie Machniewicza, zastrzegł: „Nie mówię o tym, co się komu podoba, lecz o tym, co jest piękne”⁵⁷. Nie zaprzeczał więc, że sądy estetyczne są subiektywne i względne; chodziło mu tylko o to, że sądy takie muszą mieć obiektywną postawę⁵⁸. Analogicznie zdaje się postępować Machniewicz.

Co ważniejsze, zaprezentowana powyżej treść podważa krytyczną argumentację Micińskiego, jakoby autor *Estetyki życia codziennego* był niepoprawnym obiektywistą i formalistą. Poza tym Miciński w swojej *Recenzji polemicznej* zwraca – paradoksalnie – uwagę na ów relacjonizm Machniewicza, próbę pogodzenia „lewicy” i „prawicy” estetycznej, jak sam się wyraża. Wobec tego jego późniejsza krytyka prezentowanego stano-

z opublikowanym rok wcześniej dziele Michała Sobieskiego pt. *Uzasadnienie metody obiektywnej w estetyce*, co stanowi symptomatyczną koincydencję w dziejach sporu pomiędzy tymi dwoma nurtami uprawiania estetyki; zob. W. Tatarkiewicz, *Piękno. Spór obiektywizmu i subiektywizmu: Oświecenie*, [w:] tegoż, *Dzieje sztuki pojęć*, Warszawa 2012, s. 255–260.

⁵⁶ S. Machniewicz, *O sztuce wiecznej i przemijającej*, dz. cyt., s. 105–106.

⁵⁷ Cytat podaję za W. Tatarkiewicz, *Piękno. Spór obiektywizmu i subiektywizmu: Starożytność*, dz. cyt., s. 234.

⁵⁸ Tamże.

wiska Machniewicza jest nie tyle oparta na wybiórczej i powierzchownej lekturze *Estetyki życia codziennego*, ile ujawnia niekonsekwencję merytoryczną w zamieszczonej w „Prosto z Mostu” *Recenzji polemicznej*. Warto także zauważyć, że autor konfrontacji z myślą estetyczną Machniewicza jest kantystą, zwolennikiem subiektywizmu i psychologizmu estetycznego, czemu daje wyraz w swoim artykule, żaląc się na uproszczoną argumentację lwowianina przekreślającą dorobek estetyki subiektywistycznej⁵⁹. Jak się jednak okazuje, i co z powyższego wynika, krytyczna argumentacja Bolesław Micińskiego jest jeszcze bardziej uproszczona i niekonsekwentna od prezentowanych – w jego przekonaniu – poglądów Stanisława Machniewicza.

Z przedstawionej tu, dygresyjnej w swoim charakterze, deskrypcji stanowiska Micińskiego oraz jego interpretacyjnych wobec *Estetyki życia codziennego* założeń wynika bardzo istotny fakt dla wymowy całości jego recenzji. Otóż to, co prezentuje Miciński, to rodzaj wyabstrahowanej i wyidealizowanej polemiki z wypreparowaną z książki Machniewicza filozofią, której autor tego dzieła nie uprawia. Machniewicz nie jest bowiem filozofem sztuki, a celem jego książki nie są rozważania nad naturą i istotą sztuki.

Mając na uwadze powyższą charakterystykę i deskrypcję stanowiska Micińskiego powróćmy teraz do wymienionych przez niego *leitmotivów Estetyki życia codziennego*.

To, co Machniewicz uważa za jeden z nadrzędnych celów swojej książki, i co wiąże się z ogólną refleksją na temat stanu kultury estetycznej pierwszych dekadach nowego tysiąclecia Miciński komentuje jako kompletną aberrację – „co do >życia< i jego związku ze sztuką, to absurdalne hasło!”⁶⁰, pisze. Swoją krytykę argumentuje zaś, pisząc, że dzieło sztuki zawsze funkcjonuje w czasoprzestrzennej formie ludzkiego istnienia i jest przez nie warunkowane:

Czyż może być dzieło poza czasem i poza przestrzenią, dzieło, które by nie tworzyło historii i nie było równocześnie przez historię uwarunkowane? Z czymże więc wiązać „sztukę”? Chyba że z zewnętrzną powłoką epoki, z tak szybko płowięjącym naskórkiem, żeby to wszystko zbladło w ciągu dziesięciu lat, że strawestuję przysłowie: *vita longa — tylko — ars brevis*.⁶¹

⁵⁹ Zob. B. Miciński, dz. cyt., s. 2.

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ Tamże.

Zaprezentowana tu argumentacja krytyczna Micińskiego wydaje się zupełnie niezrozumiałą i świadczy o tym, że autor *Recenzji polemicznej* traktuje treść i idee *Estetyki życia codziennego* bardzo powierzchownie. Przede wszystkim Miciński miesza tu ze sobą dwa swoiście autoteliczne wątki. Ów *leitmotiv* związku sztuki z życiem zaczerpnął z artykułu *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, a dyskredytacja, którą wobec niego prezentuje, wsparta jest na analizie treści artykułu *O sztuce wiecznej i przemijającej*. Poza tym nie podejmuje próby interpretacji kategorii życia w ramach treści *Estetyki życia codziennego*. Pojmuje tę kategorię wedle przyjętych przez siebie kryteriów, jakimi są czasoprzestrzenne ramy historii; przyczynowo-skutkowy ciąg zdarzeń. Nie wiadomo, z jakiego powodu pomija cały artykuł poświęcony zagadnieniu sztuki i życia, który Machniewicz zamieszcza w swojej książce pod takim właśnie tytułem. Tam też wyraźnie pisze o tym, że związek sztuki z życiem polega przede wszystkim na tym, że dawniej sztuka służyła wyrażaniu ludzkich potrzeb wobec życia, lub z życia wynikających. „Sztuka i związane z nią piękno było zawsze wyrazem potrzeb życiowych, a nie jakąś wyrozumowaną i narzuconą teorią, którą można by było dowolnie, wedle jakiegoś chwilowego kaprysu wcielać w życie”⁶² – pisze, dodając następnie: Sztuka bowiem, o ile ma być tworem, zdolnym do samoistnego życia, musi wynikać z istotnych potrzeb, pragnień, winna być szczerym przejawem życia, a nie jakimś naśladowczym pędem”⁶³. Machniewicz wydaje się więc – poprzez postulat ponownego związku sztuki z życiem – dopominać o powrót do tradycyjnego rozumienia pojęcia sztuki jako starogreckiego *techne*; płynącej z doświadczenia wiedza o tym, jak czynić coś doskonałym.

Warto w tym miejscu powrócić jeszcze do aspektu powierzchownej lektury *Estetyki życia codziennego* przez Micińskiego, z którą związany jest uwidaczniający się brak orientacji autora *Recenzji polemicznej* w kondycji ówczesnej sztuki. Z czego bowiem wynika naczelny dla dzieła lwowianina postulat, którego Miciński nie bierze pod uwagę, a o którym Machniewicz pisze wyraźnie w artykule *O sztuce wiecznej i przemijającej? Ze zdobywającej coraz większe uznanie sztuki awangardowej*. Sztuki, którą Machniewicz we wspomnianym tekście określa mianem oderwanej od życia sztuki chwilowego kaprysu, wspartej wyłącznie na wykoncypowanej teorii, którą chce się później wprowadzić w życie artystyczne wedle chwilowego kaprysu⁶⁴. w tym właśnie postulacie ponownego

⁶² S. Machniewicz, *Sztuka i życie*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 145.

⁶³ Tamże.

⁶⁴ Tamże, s. 145.

połączenia sztuki z życiem przejawia analogia między postawą Machniewicza a postulatami Guyau, o których sam Miciński wspomina na początku swojej recenzji, czyniąc jednocześnie zastrzeżenie, że tak negatywnie nastawiona wobec awangardy pozycja, jak *Estetyka życia codziennego*, powinna odwoływać się do dzieła Guyau: „Nawiasem można dodać, że w obszernej >literaturze przedmiotu<, którą p. S. Machniewicz zamieszcza na końcu swej pracy nie znajdujemy J.M. Guyau, tego zażartego wroga teorii l’art. Pour l’art., którego nazwisko powinno było patronować rozważaniom autora „Estetyki życia codziennego”. Zaś co do >życia< i jego związku z sztuką, to absurdalne hasło!”⁶⁵.

Miciński więc z jednej strony zwraca uwagę na to, że Machniewicz jest wyraźnym przeciwnikiem hasła sztuki dla sztuki, a następnie dyskredytuje fundamentalny dla jego antagonistycznej pozycji wobec awangardy postulat życia, z którego sztuka wypływa. Argumentacja ta po raz kolejny potwierdza brak konsekwencji i nieznamość lektury dzieła, które omawia w swojej polemicznej recenzji.

Warto – dygresyjnie – odnieść się jeszcze do wynikającego z treści *Recenzji polemicznej* wątku nieznamości przez jej autora obszaru tematycznego, w jakim porusza się Machniewicz – sztuki, w jej szerokim, ikonosferycznym rozumieniu. W ogólnym ujęciu słuszne wydaje się stwierdzenie Micińskiego, jakoby sztuka powstawała w pewnych czasoprzestrzennych ramach, warunkowana była tradycją artystyczną i tym podobnym⁶⁶. Oczywistym jest bowiem to, że sztuka jako coś głęboko ludzkiego powstaje na tle rozumienia rzeczywistości przez człowieka. Jednakże takie jej rozumienie, jakie zakłada Miciński, jednocześnie warunkuje jej zmienność i efemeryczność, co podkreśla w swojej książce Machniewicz⁶⁷. Dla Machniewicza jasnym jest to, że sztuka powstaje na tle rozumienia rzeczywistości. Nie jest jednak oczywistym to, w jaki sposób dane warunki życiowe wpływają na rozwój artystyczny, gdyż to, co pierwszych dekadach nowego stulecia powstaje na tle ów potrzeb życiowych – piękno mechaniczne, dynamiczne i efemeryczne (tworzone przez artystów-inżynierów), uważane jest za antysztukę. To zaś, co tworzą artyści modernistyczni (kapłani i demiurgowie zrzeszający się pod hasłem „sztuki dla sztuki”, którzy odwrócili się zdaniem Machniewicza od życia i jego potrzeb) to zdaniem Machniewicza ujęte w pojęcia sztuki nieudane eksperymenty.

⁶⁵ B. Miciński, dz. cyt., s. 2.

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ w artykule *O dziele sztuki* pisze on, że sztuka powstaje w zależności od sposobu czucia, myślenia i rozumienia rzeczywistości, którą interpretuje jako występujące w danym czasie warunki życia; zob. S. Machniewicz, *O dziele sztuki*, dz. cyt.; por. tegoż, *Sztuka i życie*, dz. cyt..

Konkludując rozważania nad pierwszym z przytoczonych przez Micińskiego *leitmotivów*, warto przywołać stanowisko, jakie w tej sprawie zajął Sław Krzemień-Ojak, który w edycji pism Machniewicza z roku 2012, we wstępie poprzedzającym lekturę poświęcił kilka uwag *Recenzji polemicznej* Micińskiego. Trawestując tytuł tekstu otwierającego *Estetykę życia codziennego* sugeruje, że recenzenckie oko redaktora działu krytyki artystyczno-literackiej w przypadku jego sądów na temat wydanej w 1934 roku książki „patrzy i nie widzi”⁶⁸:

Spostrzega wprawdzie, że główną intencją Machniewicza jest przewyciężenie rozluźnionego związku sztuki z życiem, ale traktuje to hasło jako „absurdalne” – pozostawia je bez refleksji. Omija zatem bez komentarza to, co dla Machniewicza było najważniejsze: *estetykę życia codziennego* w jego nowych wówczas przejawach. Koncentruje uwagę natomiast na ujęciu w książce filozoficznej kwestii piękna, wydobywając na jaw i krytykując – nie bez podstaw – pewne sformułowania wątpliwe lub niedomyślane. Zderzyły się tu światy umysłowe tak odległe, że o porozumienie było nadto trudno.⁶⁹

Jak widać, rozbieżność pomiędzy poglądami Machniewicza i Micińskiego wynika, według Krzemienia-Ojaka, z pobłażliwego potraktowania przyświecającej *Estetyce życia codziennego* idei, a skupieniu się wyłącznie na czysto filozoficznych kontekstach prowadzonego przezeń wywodu. Pozostawiając kwestię życia i witalności bez głębszej refleksji, autor krytycznej polemiki czyni punktem wyjścia swoich rozważań filozoficzne aspekty rozumienia piękna, postawy estetycznej i tym podobnych⁷⁰. Czyni to powzięte przez Micińskiego rozważania wyidealizowanymi i abstrakcyjnymi, bowiem wypreparowuje on z książki Machniewicza wątki, od których autor *Estetyki życia codziennego* stroni – filozofię sztuki i piękna. Prawdopodobnie w takim postępowaniu Micińskiego leży także przyczyna wyakcentowania próby syntetycznego ujęcia przez Machniewicza w jego dziele nurtów obiektywistycznego i subiektywistycznego. Marginalnie traktując przy tym to, co zarówno dla Machniewicza, jak i treści jego dzieła jest najistotniejsze – umiejętności dostrzegania piękna współczesności w jego przejawach nieskalanych, zdaniem lwowianina, tradycjonalizmem.

Z wyabstrahowanym wydzieleniem czysto filozoficznych aspektów związanych z refleksją estetyczną mamy także do czynienia w momencie, gdy Miciński krytykuje drugi z podstawowych – jego zdaniem – motywów książki Machniewicza. Estetyczną

⁶⁸ S. Krzemień-Ojak, *Projekt estetyki życia codziennego Stanisława Machniewicza. Przypomnienie* [w:] S. Machniewicz, *Wybór pism estetycznych*, pod red. K. Wilkoszewskiej, oprac. S. Krzemień-Ojak, s. XXI.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ B. Miciński, dz. cyt. s. 2.

analizę dzieł sztuki (umiejętne widzenie), wspartą na jasnych i klarownych aspektach formalnych, autor *Recenzji polemicznej* uogólnia i przedstawia jako propagowanie estetyki zorientowanej obiektywistycznie. Pewne aspekty związane z tym zagadnieniem zostały już przez nas zasygnalizowane powyżej. Z tego też względu skupimy się obecnie wyłącznie na konkretnych zarzutach Micińskiego.

Przede wszystkim autora *Portretu Kanta* do założeń ideologicznych recenzowanej w „Prosto z Mostu” publikacji zraża argumentacja Machniewicza:

Argumentacja p. Machniewicza zawodzi na każdym kroku, szczególnie wtedy, kiedy z agresywnym dogmatyzmem prowadzi swoje wywody nie starając się uprzedzić o uściślenie i sprecyzowanie podstawowych pojęć. Nie wiemy, jaką w tym kontekście podstawić mamy treść pod tak dziś wieloznaczne słowa jak >piękno< lub >estetyczna postawa<. To też nieporozumienia wynikają na każdym kroku, tembardziej, że argumentacja na rzecz obiektywizmu (główna pozycja p. Machniewicza!) jest śmiesznie naiwna.⁷¹

Ów krytycyzm Micińskiego wydaje się nie tyle nieadekwatny, ile kompletnie nieuzasadniony i napastliwy. Poza tym po raz kolejny podaje w wątpliwość jego znajomość treści recenzowanego dzieła. Budzi także wiele zastrzeżeń, co do kontekstualnego osadzenia dzieła Machniewicza i dominujących w ówczesnym dyskursie estetycznym tendencji. Chwilę wcześniej zarzuca bowiem Machniewiczowi dogmatyzm, aby za chwilę domagać się od niego sprecyzowania pojęć, które już w II połowie wieku XIX uległy parcelacji znaczeniowej.

w samej *Estetyce życia codziennego* piękno występują pod wieloma postaciami i w różnych kategoriach, co świadczy o jego względności i efemeryczności. Przykłady jego definiowania odnajdziemy między innymi w artykułach: *Oczy, które patrzą, a nie... widzą* oraz *O dziele sztuki* oraz *Piękno maszyny*⁷². Warto w tym miejscu zaznaczyć, że definicje te są ściśle związane z zarysowanym przez Machniewicza systemem umiejętnego widzenia piękna, a autor daleki jest od formułowania ich powszechnych definicji w ramach dyskursu filozoficznego, o co wyraźnie dopomina się w swoim tekście polemicznym Miciński.

Analogicznie przedstawia się sytuacja z drugim z wymienionych przez Micińskiego pojęć, jakim jest postawa estetyczna. Z założeń autora *Recenzji polemicznej*

⁷¹ B. Miciński, dz. cyt. s. 2.

⁷² Zob. S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą; O dziele sztuki; Piękno maszyny*, [w:] tegoż, dz. cyt.; poruszona tutaj kwestia obecności kategorii piękna w tekstach Stanisława Machniewicza, sposobu jego rozumienia i interpretowania poświęcony został osobny rozdział niniejszej dysertacji, zob. *Rozdział IV. Podstawy estetyki*.

można wywnioskować, że zarzuca on Machniewiczowi brak merytorycznego wyjaśnienia tego pojęcia i określenia konkretnego w tej sprawie stanowiska. W tym miejscu również zachodzi znaczny dysonans pomiędzy tym, czego domaga się autor recenzji, a czego Machniewicz w swoim dziele w ogóle nie uwzględnia i – co należy podkreślić – nie leży w założeniach jego książki. Nie jest bowiem celem Machniewicza filozoficzne snucie rozważań nad postawą estetyczną w takim jej rozumieniu, o jakie uprasza się Miciński. Autor *Recenzji polemicznej* zarzuca bowiem Machniewiczowi brak refleksji nad tym, czy przeżycie estetyczne determinowane jest przez przedmiot, czy podmiot?:

(...) argumentacja na rzecz obiektywizmu jest śmiesznie naiwna: >Czyż można choć na chwilę przypuszczać, by tyle było ideałów piękna, i tyleż rodzajów brzydoty, ile jest typów i sposobów odczuwania dzieł sztuki? Oczywiście nie!< a jeżeli... Oczywiście... tak?... Tak to w wielce uproszczony sposób, jednym słówkiem, jednym >oczywiście< rozprawił się p. Machniewicz z całym psychologizmem i subiektywizmem, z estetyką Kanta i Lipsa – ba! z całą niemal historią estetyki.⁷³

Wobec tego, czy wartości estetyczne to tkwiące w przedmiocie własności, a może ludzka na te rzeczy reakcja? Czy sądy wydawane o przedmiotach są nimi właśnie, czy może dotyczą tego, co podmiot wobec przedmiotu doznaje i tym podobne, aspekty, które Miciński wiąże z teorią przeżyć estetycznych. Z kolei w dziele Machniewicza zagadnienie postawy estetycznej jest dalekie od wszelkich teorii związanych z tym zagadnieniem. Nie oznacza to jednak, że nie pojawia się ono wcale, gdyż autor *Estetyki życia codziennego* zakładając, że jego dzieło ma pełnić funkcję otwierającego oczy na piękno sztuki poradnika, pewną postawę estetyczną zakładać musi. Sęk w tym, że wyrażona jest ona *implicite* w narracji jego książki. Nie stanowi autotelicznego obszaru badań. Wspiera się na konkretnych danych empirycznych sięgając do założeń naturalizmu i estetyki pozytywistycznej, których wpływy są w dziele Machniewicza wyraźnie widoczne, a czego Miciński nie zauważa. Postawa estetyczna jest dla autora *Estetyki...* stanowiskiem, jakie człowiek zajmuje wobec całej otaczającej go rzeczywistości. Jest ludzką interakcją z postrzeżonym światem.

Taka, a nie inna argumentacja Micińskiego wspiera się na przedstawionym przez niego – już na początku recenzji – założeniu, że dzieło Machniewicza syntetyzuje ujęcie poglądów „prawicy” i „lewicy” estetycznej. Pewnego rodzaju usprawiedliwieniem dla stanowiska autora *Portretu Kanta* jest akcentowana w *Estetyce życia codziennego* argumentacja tak za jednym, jak i drugim nurtem, co sugerować może chęć teoretycznego

⁷³ B. Miciński, dz. cyt. s. 2.

wykładu syntetyzującego oba stanowiska, którego jednak w treści dzieła z 1934 roku brak. Nie wynika to jednak z niekonsekwencji autora, lecz odmiennego potraktowania czegoś, czego względu na powierzchowną i tendencyjną lekturę nie zauważa Miciński. Powraca tu argumentacja Krzemienia-Ojaka, który bezzasadność zarzutów autora *Recenzji polemicznej* tłumaczy pominięciem tego, co dla treści *Estetyki życia codziennego* najistotniejsze – kategorii życia, a skupieniem się wyłącznie na abstrakcyjnych dywagacjach filozoficznych. Miciński skupia się więc na teorii przeżyć estetycznych i z tej perspektywy analizuje dzieło lwowianina. Pomija egzystencjalny charakter estetyki Machniewicza, który widzi w dziele sztuki ekwiwalent sytuacji egzystencjalnej. Czyni to sztukę zaangażowaną o tyle, że podejmuje ona przekroczenie kondycji ludzkiej i w akcie twórczym człowieka kreuje nową rzeczywistość, czemu Machniewicza daje wyraz w *Pięknie maszyny*.

Pozostając przy kwestii krytykowanej przez Micińskiego argumentacji Machniewicza oraz niejasności pojęć, jakie, zdaniem autora *Recenzji polemicznej*, występują w *Estetyce życia codziennego* warto zwrócić uwagę na to, że objaśnienia terminologii, którą stosuje lwowianin, zostały zamieszczone w specjalnym słowniku na końcu jego książki. Jest to kolejny argument przemawiający z jednej strony, za konsekwentnym myśleniem Machniewicza, o treści swojego dzieła i jej konstrukcji, z drugiej – świadczący o powierzchownej lekturze Micińskiego i interpretacji książki z perspektywy teorii przeżyć estetycznych.

Warto mieć także na uwadze fakt, że autor *Estetyki...* wyraźnie pisze w swoim dziele, iż nie interesuje go analiza „sztuki pojęciowej” (dla której tworzy się uprzednio teorię, a następnie w jej ramach dokonuje aktu ekspresji artystycznej) powstające analogicznie do ruchów artystycznych pierwszych dekad XX wieku terminologii. Postępowanie takie uważa za intelektualny kaprys wprowadzany w życie artystyczne. Sztuka – przypomnijmy – jest bowiem dla niego otaczającą człowieka atmosferą, która służyć ma twórczej interakcji człowieka z zastaną rzeczywistością. Ma jednak doskonałą świadomość przemian, jakie zachodziła ówczesnie w świecie sztuki, o czym pisze w *Oczach, które patrzą, a nie... widzą*: „Trudności piętrzyły się z zawrotną zawziętością i szybkością. Nowe zagadnienia wyrastały na każdym kroku, tam nawet, gdzie zdawało się, iż rzecz jest już poniekąd teoretycznie wyczerpana lub dostatecznie uzasadniona”⁷⁴. Trudności o których Machniewicz wspomina, wynikały z faktu, że w czasie, gdy pracował nad swoją

⁷⁴ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, dz. cyt., s. 10.

Estetyką życia codziennego, sztuki wizualne były w stanie stałej przemiany, trudnej do racjonalnego opanowania i trzeźwej oceny. Rozwijały się nurty zmierzające do kojarzenia kultury codziennej z wysokoartystyczną, a postęp techniczny zmienił radykalnie relacje pomiędzy przemysłem i sztuką. Codziennosc zaczęła nabierać wyrazu artystycznego i o tym traktuje dzieło lwowianina, a nie, co wynika z recenzji Micińskiego, o teorii przeżyć estetycznych.

Jak wykazujemy, niesłusznie formułowane wobec Machniewicza zarzuty na rzecz stosowanej przez niego terminologii znajdują także swoją egzemplifikację w problemie obiektywistycznego stanowiska, które to, zdaniem Micińskiego dogmatycznie prezentuje lwowianin. Zdaniem autora *Recenzji polemicznej*, motywacja stanowiska Machniewicza jest „śmiesznie naiwna”⁷⁵ oraz „wielce uproszczona”⁷⁶. Swoją argumentację opiera na następującym fragmencie tekstu *Schematy estetyczne*: „Czyż można choć na chwilę przypuszczać, by tyle było ideałów piękna i tyleż rodzajów brzydoty, ile jest typów i sposobów odczuwania dzieł sztuki? Oczywiście nie!”⁷⁷. W mniemaniu Micińskiego podejście takie w trywialny sposób rozprawia się z psychologizmem i subiektywizmem Kanta, a nawet z całą historią estetyki⁷⁸.

Stanowisko Micińskiego charakteryzuje ta sama niekonsekwencja oraz idealizm, co w poprzednich, omówionych powyżej przykładach. Autor *Recenzji polemicznej*, po pierwsze, ogranicza swoją recepcję dzieła Machniewicza wyłącznie do teorii przeżyć estetycznych; po drugie, wybiórczo analizuje pod tym kątem fragmenty treści dzieła Machniewicza, tak aby dopasować je do zajmowanego przez siebie stanowiska, a tym samym – po trzecie – zdyskredytować filozoficzne założenia *Estetyki życia codziennego*, które *nota bene* sam wypreparowuje. i tak, powyższy cytat, na którym Miciński opiera rzekomy obiektywizm w jego wręcz skrajnym wydaniu, jest w rzeczywistości wyrazem, *primo* estetycznego relatywizmu i świadomości zachodzącej w świecie sztuki, a *secundo*, opisujących ją pojęć i kategorii, względności. Świadczy o tym kontekst całości artykułu, z którego pochodzi powyższy cytat, z którego wyraźnie wynika relacjonistyczne stanowisko Machniewicza, w którym uwzględnia on zależność wrażeń od właściwości przedmiotu, co było charakterystycznym dla estetyków dwudziestolecia⁷⁹. Poza tym w cytowanym

⁷⁵ B. Miciński, *Recenzja polemiczna*, dz. cyt., s. 2

⁷⁶ Tamże.

⁷⁷ S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, dz. cyt., s. 14.

⁷⁸ B. Miciński, dz. cyt., s. 2.

⁷⁹ Zob. *Teoria przeżyć i wartości estetycznych w estetyce dwudziestolecia*

przez Micińskiego fragmencie idzie o ideały estetyczne wypracowane przez poszczególne epoki oraz zwrócenie uwagi na formalistyczne uwarunkowania i cechy charakterystyczne takowych. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że owe ideały nie są niczym innym, jak jedną z kantowskich tez przypisujących pięknu cechę powszechności, czego Miciński, *nota bene* zwolennik filozofii Kanta, nie zauważa.

Ostatnim elementem krytyki Micińskiego, który stanowi zasadniczą część polemicznego tekstu jest formalizm estetyczny. Jako stanowisko teoretyczno-metodologiczne w naukach o sztuce podejście formalistyczne nie jest, według Micińskiego, niczym złym, gdyż kieruje uwagę na te elementy dzieła, które dane są nam w pierwszym akcie jego poznania – akcie percepcji zmysłowej. Inaczej przedstawia się jednak sytuacja, gdy punktem wyjścia formalizmu uczynimy funkcjonalizm i celowość, co w swojej *Estetyce życia codziennego* czyni Stanisław Machniewicz. Zdaniem autora *Recenzji polemicznej*, podejście takie jest błędnym, gdyż właściwości użyteczne są zupełnie niezależne od estetycznych. „Sprawa celowości użytecznej lokomotywy pozostaje całkowicie obojętna przy ocenie estetycznej, skoro obchodzi nas wyłącznie wygląd (forma)”⁸⁰ – pisze Miciński. Innymi słowy, ponownie zarzuca Machniewiczowi nieścisłości argumentacji w kontekście tego, że formalizm nie może być w jego przekonaniu utożsamiany z funkcjonalizmem.

W przedstawionej tu krytyce trzeciego z zasadniczych motywów *Estetyki życia codziennego* jak mantra powracają wyliczane powyżej błędy merytoryczno-interpretacyjne Micińskiego. Wymierzony w formalistyczno-funkcjonalistyczne założenia estetyki Machniewicza pamflet wydaje się bowiem jeszcze bardziej skrajny i dogmatyczny w swoim charakterze niż wytykane przez niego autorowi *Estetyki...* błędy. Miciński po raz kolejny nie bierze pod uwagę zasadniczej tematyki treści dzieła lwowianina, a jego sprowadzenie rozumienia formalizmu wyłącznie do kierunku akcentującego wizualne elementy dzieła sztuki, wydaje się znacznym uproszczeniem. Poza tym tego typu podejście dyskredytuje autora *Recenzji polemicznej* pod tym względem, że łączony przez Machniewicza formalizm i funkcjonalizm są głęboko zakorzenione w tradycji myśli estetycznej sięgającej starożytności. Wszak Sokrates już pisał o przedmiotach pięknych ze względu na swoją formę, jak i ze względu na dostosowanie tej formy do celu, który dany przedmiot ma spełniać⁸¹.

⁸⁰ B. Miciński, dz. cyt., s. 2.

⁸¹ Zob. W. Tatarkiewicz, *Piękno. Dzieje kategorii: Odpowiedniość*, [w:] tegoż, *Dzieje sześciu pojęć*, dz. cyt., s. 187–192; Forma i funkcja

Podsumowując nasze dotychczasowe rozważania nad recepcją *Estetyki życia codziennego* Stanisława Machniewicza możemy sformułować następujące konkluzje. Przede wszystkim *Recenzja polemiczna* jest zbiorem utrzymanych w dyskursie filozoficzno-estetycznym (idealistycznych) argumentów krytycznych wobec głównych – zdaniem Micińskiego – założeń dzieła Machniewicza. Mimo wyróżnienia trzech, zasadniczych motywów książki, autor recenzji pomija jednak to, co w przekonaniu jej twórcy stanowi jej główną problematykę – estetyczne aspekty codziennej egzystencji, tj. estetyczną (zmysłowo-intelektualną) interakcję z zastaną rzeczywistością. Pomija tym samym znaczący dla wyrazu idei Machniewicza egzystencjalny charakter jego estetyki. Wobec tego Miciński prowadzi polemikę z wypreparowanymi z książki Machniewicza aspektami filozofii sztuki, co prowadzi go niejednokrotnego przeczenia samemu sobie. Ostatecznie krytyczna recepcja *Estetyki życia codziennego* opiera się na analizie idei wyabstrahowanych, połączonych z wybiórczą znajomością treści recenzowanej książki.

We wstępie do niniejszej analizy zwróciliśmy uwagę, że treść *Recenzji polemicznej* możemy podzielić na dwie części. W pierwszej, której analizę zaprezentowaliśmy w dotychczasowych rozważaniach, autor skupia się na omówieniu zasadniczych motywów determinujących ideologiczne założenia książki Stanisława Machniewicza. Druga, do której obecnie przechodzimy, poświęcona została jej dydaktycznemu wymiarowi.

W stosunku do omówienia zasadniczych *leitmotivów* *Estetyki życia codziennego* kwestia recepcji dzieła Machniewicza pod względem jego aspektów dydaktycznych przedstawia się równie kontrowersyjnie. Przede wszystkim na uwagę zasługuje fakt, że wątek ten Bolesław Miciński traktuje niezwykle lapidarnie, o ile nie trywialnie. Poświęca bowiem pedagogicznemu wymiarowi dzieła zaledwie jeden akapit:

Pomijając już słuszność wywodów p. Machniewicza, powinniśmy zastanowić się nad pedagogiczną wartością tej książki, przeznaczonej dla dorastającej młodzieży. Czyż istotnie wolno nieprzygotowanych czytelników wtłaczać w ramy s c h e m a t u (i to o wątpliwej wartości naukowej)? Należało ich raczej poinformować o głównych liniach estetyki i o jej dziejach, by młodemu czytelnikowi zostawić swobodę wyboru i pobudzić w ten sposób jego aktywność myślową.⁸²

Wydaje się, że istotnym dla recepcji *opus magnum* myśli estetycznej Stanisława Machniewicza jest to, że Miciński zwraca uwagę na jej aspekt pedagogiczny. Niepokoi jednak fakt, że jego krytyczne rozważania nad tą kwestią nie wynikają z analizy poznaw-

⁸² B. Miciński, dz. cyt., s. 2.

czych wymiarów dzieła, ale miejsca jego wydania – Państwowego Wydawnictwa Książek Szkolnych. Argumentacja Micińskiego wydaje się więc w tej kwestii równie powierzchowna, co w poprzednich przypadkach. Warto zwrócić uwagę na to, że autor *Recenzji polemicznej* klasyfikuje dzieło lwowianina jako książkę przeznaczoną dla dorastającej młodzieży. Mając na uwadze fakt, że Machniewicz był wieloletnim pedagogiem w gimnazjach lwowskich, nie jest wykluczone, że także dla tych uczniów przeznaczył swoje dzieło. Poza tym jego *Estetyka życia codziennego* wspiera się na założeniach pozytywistycznej estetyki Hipolita Taine’a, którego to *Filozofię sztuki* studiował wraz z uczniami na zajęciach dodatkowych, o czym informuje nas jedno z gimnazjalnych sprawozdań tego czasu⁸³. Na aspekt grupy docelowej odbiorców *Estetyki życia codziennego* zwraca także uwagę sam Machniewicz, który w otwierającym jego książkę artykule, sygnalizuje bardziej uniwersalny charakter jego dzieła:

„ośmielałem się żywić pragnienie, by książka moja stała się książką dla wszystkich, a zwłaszcza książką dla dojrzałszej młodzieży. Spełni swój cel w tym tylko razie, jeśli zdoła otworzyć na piękno sztuk plastycznych te oczy, które dotychczas patrzyły i mimo chęci najszczerzej piękna nie widziały. Jeśli ktokolwiek po jej przeczytaniu spojrzy spojrzeniem widzącym i rozumiejącym w przeszłość i teraźniejszość różnorodnych wytworów plastycznej myśli człowieka, jeśli pokocha piękno dawne i nowe, wówczas cel książki zostanie w pełnej mierze osiągnięty”.⁸⁴

Jak wynika z zacytowanego fragmentu, Stanisław Machniewicz akcentuje dydaktyczny charakter swojego dzieła, zwracając przede wszystkim uwagę na jego walory poznawcze. W tej kwestii należy także upatrywać pedagogicznej funkcji, którą książka ma spełniać. Aspekt ten wiąże się bezpośrednio z przedstawionym przez Micińskiego zarzutem, jakoby autor *Estetyki...* narzucał „nieprzygotowanemu” odbiorcy, a więc laikowi, pewnego rodzaju schemat myślenia o sztuce, zamiast przedstawić mu rzetelny zarys wiedzy z zakresu historii estetyki i poruszanych w ramach jej dyskursu zagadnień. Z kolei w kontakcie odbiorcy ze sztuką pozostawić winien swobodę działania.

Powyższa argumentacja Micińskiego ponownie ukazuje braki w lekturze treści *Estetyki życia codziennego*, a w szczególności zlekceważenie tak istotnej dla Machniewicza kwestii poznawczej jego dzieła. Przede wszystkim argument, jakim posługuje się Miciński, a który głosi, że w obcowaniu ze sztuką nie należy posługiwać się schematami

⁸³ Zob. *Sprawozdanie C.K....*; na kwestię grupy wiekowej, do której książka Machniewicza może być kierowana zwróci także uwagę Sław Krzemień-Ojak we współczesnej recepcji jego dzieła, co będzie stanowić osobny aspekt rozważań w tym temacie.

⁸⁴ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie widzą*, dz. cyt., s. 10–11.

interpretacyjnymi, dyskredytuje autora *Recenzji polemicznej*. Moglibyśmy w tym miejscu sparafrazować jeden z wcześniejszych jego zarzutów wobec Machniewicza, mówiący o powierzchownym rozprawieniu się z całym nurtem subiektywistycznym i psychologicznym estetyki i rzec, że postępuje on podobnie z całą historią i teorią sztuki. Zarzut schematycznej metody interpretowania twórczej aktywności człowieka, która polega na s c h e m a t y c z n e j wiwisekcji otaczającej go rzeczywistości i oddawaniu jej obrazu w artystycznej formie urasta do miana aberracji. Argumentem takim Miciński deprecjuje nie tylko metodologię historii sztuki, ale także filozofię poznania. Wszak człowiek, aby opanować myślą różnorodność zjawisk, które go otaczają, ujmuje je w pewnego rodzaju schematy, w których osiąga ład i przejrzystość poznania. O tym także traktują sądy syntetyczne i analityczne Kanta, którego zwolennikiem filozofii był Miciński. Tatariewicz zwraca nawet uwagę na to, że dzieje kultury europejskiej to historia strukturyzowania i kategoryzowania zjawisk⁸⁵. W estetycznej refleksji jest to wręcz rzecz powszechna, stąd też irracjonalny wydaje się powyższy zarzut Micińskiego. W tym kontekście warte uwagi jest także zalecane przez autora *Recenzji polemicznej* oparcie stosunku człowieka do sztuki wyłącznie na wiedzy o zachodzących w estetyce i sztuce zjawiskach, o czym Machniewicz pisze w sposób następujący:

I znowu najwyższe objawienia geniuszu i myśli ludzkiej, najwspanialsze twory sztuki nie przemawiały do błakających się tłumów zrozumiałą mową, nie odsłaniały swej głębi, nie ujawniały swej doskonałości oczom i duszom patrzących! A jeżeli już kiedyś za podszeptem drukowanego przemówiły podręcznika, to zazwyczaj tak banalnie, że niczym prawie nie utrwały się w pamięci i świadomości przygodnego widza.⁸⁶

Wiedza o sztuce bez umiejętnego jej postrzegania – zdaniem Machniewicza – nie gwarantuje owocnego obcowania ze sztuką. W *Oczach...* pisze, że mimo iż przeciętni odbiorcy wiedzą wiele o pięknie sztuki z podręczników do jej historii, to nie umieją go dostrzegać⁸⁷, a o tym właśnie traktuje jego *Estetyka życia codziennego*, czego nie dostrzega Miciński, którego oko, jak zauważył Sław Krzemień-Ojak, również patrzy i nie widzi. Widzenie z kolei jest pewnego rodzaju konwencją, o czym z kolei Machniewicz pisze w *Schematach estetycznych*. Co do „swobody wyboru pobudzającej aktywność myślową” młodego odbiorcy sztuki, który – w przekonaniu Micińskiego – kierować ma się

⁸⁵ W. Tatariewicz, *Wstęp*, [w:] tegoż, *Dzieje sześciu pojęć*, dz. cyt. s. 9.

⁸⁶ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie widzą*, dz. cyt. s. 3.

⁸⁷ Tamże, s. 3.

wyłącznie wiedzą, a nie umiejętnym, jak chciałby Machniewicz, widzeniem sztuki, pisze autor *Estetyki*:

Nie wystarczy dać się wieść na pokuszenie i wstąpić w kolisko sztuki przygodnie, tak jak się idzie do jakiegoś muzeum osobliwości lub do cyrku. Sztuka winna się stać codzienną potrzebą a obcowanie z nią źródłem pożądanego rozkoszy i przyjemności. w tym celu stosunek do sztuki musi się stać czynny. Widzenie dzieł sztuki winno być przyzwyczajeniem i potrzebą każdego człowieka. Nie idzie tu o znawstwo głębokie. Trzeba tylko móc, chcieć i umieć patrzeć, a następnie widzieć dostępne każdemu skarby, obok których przechodziła dotychczasowa obojętność z zamkniętymi niejako oczyma.

Nie pomoże tu najusilniejsza wola, jeśli nie wesprze jej odpowiednia zdolność spostrzegania, umiejętność widzenia. Trzeba się zatem uczyć patrzeć, wyczerpująco i głęboko ogarniać dzieła sztuki wyszkolonym i rozumiejącym spojrzeniem. Droga do tego wiedzie nie tyle przez historię, ile raczej przez estetyczną analizę dzieł sztuki. W tym kierunku zmierzają wszystkie w książce mej zawarte rozumowania. Dążeniem ich zaciekać, chwilami zaniepokoić, a nade wszystko utarować oku drogę do umiejętnego widzenia.⁸⁸

Narzucają się nam dwa zasadnicze wnioski. Istotnym dla recepcji *Estetyki życia codziennego* jest zwrócenie przez Micińskiego uwagi na relacjonistyczne stanowisko autora, które godzi argumenty „prawicy” i „lewicy” estetycznej. Świadczy to bowiem o intelektualnych kompetencjach autora i doskonałej znajomości problematyki związanej z obiektywistycznym i subiektywistycznym rozumieniem zagadnień estetycznych. W znacznej mierze w treści *Recenzji polemicznej* przeważa jednak – ujawniająca się na każdym niemal kroku – niekompetencja recenzenta, związana z powierzchowną znajomością dzieła Machniewicza, jak i podejmowanej przez niego tematyki. Krytycznemu oku Bolesława Micińskiego umyka zasadnicza idea dzieła z 1934 roku; chęć stworzenia jednej, spójnej ikonosfery oraz gloryfikacja nowego człowieka, który świadomie zaczyna nadawać kształt otaczającego go rzeczywistości im kształt. Rodzi to nowego ducha, który potrzebuje odpowiedniej formy dla swego urzeczywistnienia.

1.4. Z Kilku uwag o sztuce. „Miesięcznik Kościelny”

Przyglądając się dotychczasowej recepcji książki Stanisława Machniewicza, można odnieść wrażenie, że charakteryzuje się ona skrajną wręcz tonacją. Środowisko pedagogiczne nie poświęca zbyt wiele miejsca omówieniu dzieła z 1934 roku. Pojedyncze wzmianki w miesięcznikach i dziennikach kuratorskich nie wskazują na to, aby książka Machniewicza była wartą większej uwagi publikacją. Traktowana jest raczej jako

⁸⁸ Tamże, s. 8.

literatura uzupełniająca. Z kolei *Recenzja polemiczna* zamieszczona w młodopolskim periodyku „Prosto z Mostu”, to już nie tylko pierwsza poważna próba recepcji treści *Estetyki życia codziennego*, ale również jej krytyczna – choć wsparta na idealizmie autora – analiza.

Na kolejne tropy recepcji należało czekać trzy lata. W roku 1938 na łamach „Miesięcznika Kościelnego”⁸⁹ ks. dr Stefan Abi⁹⁰ zamieścił felieton poświęcony wybranym zagadnieniom z dziedziny sztuk plastycznych. Biorąc pod uwagę charakter miesięcznika i status społeczny autora, w tekście pojawiają się uwagi, na temat obecności religii, jej związku i relacji ze sztukami plastycznymi w połowie XX wieku.

*Kilka uwag o sztuce*⁹¹ to tekst, który jest o tyle interesujący dla recepcji dzieła Stanisława Machniewicza, że, po pierwsze, utrzymany jest w zupełnie innej tonacji niż recenzja Bolesława Micińskiego. Autor nie tyle w pozytywny sposób odnosi się do treści *Estetyki życia codziennego*, ile traktuje jej twórcę jako swoisty autorytet w dziedzinie wiedzy o sztuce. Świadczyć może o tym chociażby to, że powołuje się na treść książki lwowianina w kontekście „uprzytomnienia odbiorcom sztuki”⁹² pewnych rządzących nią, zasadniczych prawideł, do których „łatwo dorobić sobie zastosowanie potrzebne w danej okoliczności”⁹³. w tym miejscu warto zwrócić uwagę na zbieżną argumentację ks. Abiego z relacjonistycznym pojmowaniem postawy estetycznej przez Stanisława Machniewicza, z wyraźnym wyakcentowaniem obiektywisty estetycznego. Autor *Kilku uwag o sztuce* pisze o rządzących nią prawidłach i dostosowaniu do nich indywidualnego smaku. Machniewicz z kolei, między innymi w *Oczach, które patrzą, a nie... widzą*, powiada: „w doskonałą, zrozumiałą formę dzieł sztuki każdy człowiek, stosowanie do danych i dostępnych mu sił wlewa niejako treść własną, wypełnia ją własną tęsknotą i własną myślą”⁹⁴. Ks. Abi zdaje się także skupiać w swoim artykule na tym, co Miciński namiętnie krytykował – ideach i głównych filarach teoretycznych dzieła lwowianina, jak i związku sztuki z życiem oraz tymi, które pominął: zagadnienie stylu współczesności, brzydoty wynikającej ze ślepego naśladowania dawnych stylów. Poza tym, ks. Abi nie tyle powołuje się

⁸⁹ „Miesięcznik Kościelny” 1938, nr 10, R. 53.

⁹⁰ Nie udało się ustalić tożsamości oraz szczegółowych informacji na temat podanej osoby.

⁹¹ Zob. Ks. dr S. Abi, *Kilka uwag o sztuce*, „Miesięcznik Kościelny” 1938, nr 10, R. 53, s. 413–415.

⁹² Tamże, s. 413.

⁹³ Tamże.

⁹⁴ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, [w:] tegoż, *Estetyka życia codziennego*, Lwów 1934, s. 8–9.

w swoich rozważaniach na treść *Estetyki życia codziennego*, ile dokonuje jawnej trawestacji konkretnych myśli Machniewicza zawartych w artykułach wchodzących w skład jego książki.

Na wstępie do swoich rozważań o sztuce ks. Abi zwraca uwagę na wiele nieporozumień zachodzących w sferze współczesnej twórczości artystycznej, które niekiedy prowadzą nawet do jaskrawych nadużyć. Aby nie zgubić się w tym chaosie, warto, zdaniem autora, uprzytomnić sobie pewne, wspomniane powyżej, zasady zasadnicze, wobec których ustosunkowuje się odbiorca. Prawidłem nadrzędnym jest, według autora *Kilku uwag...*, pojęcie stylu, które wyraźnie zostało zaczerpnięte z myśli Machniewicza, z eseju – *Co to jest styl?*. Analizując to zagadnienie, ks. Stefan Abi krypto-cytuje myśli Machniewicza. Pisze między innymi, że każdy styl jest wynikiem ducha epoki, dlatego naśladowanie stylów dawnych jest działaniem anachronicznym. Z tego względu okresem, w którym sztuka doczekała się największego poniżenia, jest wiek XIX. Nie był on w stanie wypracować własnych walorów artystycznych i dał się opanować manii stawiania gmachów w stylach epok minionych⁹⁵. Oba te spostrzeżenia zostały zawarte przez Machniewicza w tekstach: *Schematy estetyczne*, *O dziele sztuki* i *Architektura sakralna*. Ze względu na autora tekstu, jak i pismo, w którym się ukazał, możemy domyślić się, że główną inspiracją dla ks. Abi były treści zawarte w ostatnim z wyżej wymienionych artykułów. Jednak najbardziej znamienym wyrazem pozytywnego stosunku autora tekstu zamieszczonego w „Miesięczniku Kościelnym” wobec *Estetyki życia codziennego* są słowa, które wypowiada zaraz po tym, jak zarzuca twórczości wieku XIX naiwną bezstylowość:

Wprowadził (wiek XIX)⁹⁶ rozbrat między sztuką a życiem. Sztukę uczynił domeną uczonych teoretyków, uwięził ją w muzeach, w lamusach dawnego życia artystycznego, a życie ogłosił doszczętnie z „zachcianek artystycznych”.⁹⁷

– są to słowa bezpośrednio wyjęte z *Estetyki życia codziennego* Stanisława Machniewicza; kryptocytat skomponowany z treści artykułów *Kultura estetyczna* oraz *O sztuce wiecznej i przemijającej*. Uwagę zwraca także zaczerpnięte przez ks. Abi, typowe dla wypowiedzi autora *Estetyki...* słowo: „rozbrat”, którym Machniewicz bardzo często posługuje się w swojej książce. Również pojawiający się w wypowiedzi autora *Kilku uwag o sztuce* motyw rozpadu związku sztuki i życia należy do naczelných *leitmotivów*

⁹⁵ Tamże, s. 413.

⁹⁶ Przypis autora.

⁹⁷ Ks. dr S. Abi, *Kilka uwag o sztuce*, dz. cyt. s. 413.

najważniejszego dzieła lwowskiego pedagoga. Wyrażona w cytowanym fragmencie pretensjonalność wobec muzeów i galerii jako przestrzeni wyspecjalizowanych w oglądaniu dzieł sztuki, a jednocześnie stanowiących ich grobowce – to również krytyczny język Machniewicza skierowany w stronę panującej w świecie artystycznym sytuacji. Właściwie cały tekst autorstwa ks. Abi sprawia wrażenie wielkiej parafrazy – jeśli nie wspomnianego wcześniej kryptocytatu – myśli i sposobu jej formułowania w *Estetyce życia codziennego*. Jest mozaiką czynionych przez Machniewicza w stronę kultury estetycznej spostrzeżeń, na które skrupulatnie powołuje się ks. Abi. Warte uwagi w tym kontekście jest także to, że autor *Kilku uwag o sztuce* w żaden sposób nie ustosunkowuje się do treści książki Machniewicza. Każdy kolejny akapit tekstu stanowi trawestację głównej idei estetycznej myśli Machniewicza lub poszczególnego motywu z wchodzących w jej skład artykułów. Przykładem może być chociażby fragment, w którym autor *uwag* charakteryzuje piękno nowoczesności, zwraca uwagę, iż nowość zawsze przebojem wdziera się w stare i mocno ugruntowane nawyki, a następnie, chcąc zobrazować swoją argumentację pisze:

Gdy inżynier Eiffel stawiał w roku 1880 swoją wieżę żelazną, protestowały najczcigodniejsza korporacja z Akademią Francuską na czele, a dziś przyzna każdy, że było to nowe objawienia piękna w nowym materiale budowlanym. Nowe sposoby techniczne i nowe materiały wymagają też nowych form i kształtów. Sztuka bowiem to twórczość, a nie naśladownictwo.⁹⁸

Z kolei w artykule *Walka o nowy styl* Stanisława Machniewicza czytamy:

Najdoskonalszym i najbardziej zdumiewającym wyrazem nowych usiłowań konstrukcyjnych – to trzynastometrowej wysokości wieża Eiffla w Paryżu. Jej początkowi towarzyszyły rozliczne protesty i jeszcze liczniejsze głosy oburzenia najwybitniejszych artystów tamtoczesnych. (...) w wir namiętych rozpraw i dyskusji o mającej powstać wieży, jak grom spadł zdecydowany protest francuskich artystów wszelakiego rodzaju (...).I jak dobrze się stało, że wbrew temu wszystkiemu wzniesiono >monstrualne i niepotrzebne dzieło!<. To, co przed czterdziestu laty wywoływało tak gorące protesty, dzisiaj jest otoczone podziwem całego świata, dumą wynalazczego ducha Francji i naocznym dowodem zawodności zbyt pochopnie i szybko ferowanych wyroków w sprawach tak zawiłych, jak estetyczna wartość dzieła sztuki, a zwłaszcza takiego, które przerasta zakres pojęć swej epoki i współczesnego pokolenia.⁹⁹

Jedynym elementem wartym głębszej uwagi jest to, iż autor zamieszczonego w „Miesięczniku Kościelnym” tekstu, ze względu na sprawowaną przez siebie funkcję społeczną i charakter czasopisma, głównym tematem rozważań czyni treść artykułu *Architektura sakralna*. To właśnie tam Machniewicz zwraca uwagę na zagadnienia, które

⁹⁸ Ks. dr S. Abi, *Kilka uwag o sztuce*, dz. cyt. s. 415.

⁹⁹ S. Machniewicz, *Walka o nowy styl*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 189–190.

autor *Kilku uwag o sztuce* porusza na wstępie swojego tekstu i które stanowią jednocześnie swoisty *leitmotiv* jego dalszych dywagacji. Pisząc o architekturze sakralnej, Machniewicz zwraca przede wszystkim uwagę na przejawianie się w jej formie właściwości danego kultu religijnego, któremu ma służyć. W treści swoich rozważań przemycyła jednak jedną z głównych myśli *Estetyki...* i pisze o tym, że artyści i sztuka XIX wieku ślepo naśladowały dawne wzorce zamiast tworzyć sztukę natchnioną nowym duchem¹⁰⁰. Tego typu sąd – w przekonaniu lwowianina – znajduje potwierdzenie w architekturze sakralnej, w szczególności w świątyni chrześcijańskiej, której diachroniczna ewokacja formy doprowadziła do szczególnego potraktowania stylu gotyckiego.

Moda na gotyk rozgorzała w pierwszej połowie wieku XIX – erze romantyzmu, stając się w drugiej jego połowie estetycznym dogmatem. O ile romantyczna fascynacja średniowieczem i gotykiem skierowała ówczesnego człowieka w stronę tajemnicy i mistyki, o tyle w architekturze gotyckiej dogmatyzm doprowadził do odrzucania, niszczenia wielu godnych uwagi ornamentów epok późniejszych. W tym samym duchu przemawia za Machniewiczem ks. Abi, pisząc: „Nie wolno więc niszczyć >niestylowych< dodatków późniejszych i zastępować ich >czystymi< pierwiastkami stylu pierwotnego. Dlaczego nie ma świątynia nosić na sobie znamion pokoleń, które ją pielęgnowały według ówczesnego uznania?”¹⁰¹.

Rozważania te prowadzą Machniewicza do niezwykle intrygującego wobec architektury sakralnej pytania. Mianowicie w jakim stylu powinno wznosić się gmach sakralny? Odpowiedź, jakiej udziela, utrzymana jest w duchu jego myśli estetycznej: „(...) pozwólmy artystom tworzyć domy boże w zgodzie z ich artystycznym sumieniem (...). Niechaj tworzą szczerze dzieła sztuki w geniuszu tak wielkiej, bujnej i pięknej epoki, jak obecna, będące we wszystkim wyrazem współczesności”¹⁰² – „odpowiadających duchowi liturgicznemu i potrzebom kultu”¹⁰³ – dodaje ks. Abi, którego przywołane tutaj słowa, stanowią jedyny autorski komentarz do tekstu *Architektura sakralna*, jak i całej idei *Estetyki życia codziennego*.

Wobec powyższej uwagi o lapidarnym ustosunkowaniu się autora *Kilku uwag o sztuce* do treści *Estetyki życia codziennego* trudno jednoznacznie określić charakter recepcji tego dzieła. Bezpośrednie powołanie się ks. Abiego na treść książki Machniewicza

¹⁰⁰ S. Machniewicz, *Architektura sakralna*, [w:] tegoż, dz. cyt.

¹⁰¹ Ks. dr S. Abi, *Kilka uwag o sztuce*, dz. cyt. s. 414.

¹⁰² S. Machniewicz, *Architektura sakralna*, dz. cyt. s. 290.

¹⁰³ Ks. dr S. Abi, *Kilka uwag o sztuce*, dz. cyt. s. 415.

sprowadza się wyłącznie do jednego cytatu na temat stylu współczesności, zaczerpniętego z artykułu *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*.

O wiele więcej możemy powiedzieć w momencie, gdy weźmiemy pod uwagę nie bezpośrednie nawiązania ks. Abiego, a sygnalizowane trawestacje, parafrazy i kryptocytaty, którymi posługuje się w swoim artykule. W tym kontekście dzieło Stanisława Machniewicza przedstawia się jako swoiste kompendium wiedzy na temat zasadniczych prawideł sztuki w kontekście współczesnych jej przejawów i związanej z nią problematyki. W recepcji ks. Abiego w pośredni sposób uwidacznia się także to, co Machniewicz postawił sobie za nadrzędny cel swojej idei – artystyczny i estetyczny wymiar codziennego życia. W jego ramy wpisuje się wszakże religia, stąd też temat poświęcony architekturze kościelnej w kontekście narodzin stylu współczesnego.

Przedstawione tu aspekty świadczą o tym, że w recepcji *Estetyki życia codziennego* na łamach „Miesięcznika Kościelnego” realizuje się nie tylko postulat traktujący sztukę, jako wyraz codziennej atmosfery towarzyszącej człowiekowi, ale także idea otwarcia oczu uczestnikom kultury estetycznej na wszelkie przejawy piękna współczesnego.

2. Recepcja w latach 60. XX wieku

2.1. W poszukiwaniu stylu epoki Jerzego Kossaka

Po zakończeniu II wojny światowej państwo polskie staje przed zadaniem odbudowania kraju po doświadczeniach okupacyjnych oraz operacjach militarnych. Wytężona praca czekała polskie społeczeństwo w wielu wymiarach. Przerwany na ponad 6 lat proces edukacyjny, zubożenie elity intelektualnej doprowadziły między innymi do deprecjacji tej części kultury narodowej, która przekazywana była z pokolenia na pokolenie. Skutkowało to deficytem kadry oświatowej, poziomu kultury, a także tworzeniem się nowych elit z „awansu społecznego”, bardziej posłusznym władzom komunistycznym, które stopniowo eliminowały wszelkie grupy opozycyjne. Władza od lat 50-tych skrupulatnie rozciągała kontrolę nad życiem polskiego społeczeństwa, w tym działalnością oświatową i artystyczną. Państwo stało się jedynym mecenasem kultury i pracodawcą artystów. Wprowadzono jednakowe programy i podręczniki w całym kraju. Ideologia socjalistyczna podparta silnym propagowaniem filozofii marksistowskiej zaczęła dominować w „wolnym państwie”, w którym egzystował zniewolony naród.

Mając na uwadze postulaty związane z ideologią socjalistyczną, propagowaną przezeń wizją społeczeństwa, pojawiło się zapotrzebowanie na literaturę o charakterze popularnonaukowym. W tym też kontekście stykamy się z kolejnym przykładem recepcji dzieła Stanisława Machniewicza.

W 1966 roku ukazuje się książka w *poszukiwaniu stylu epoki. Współczesne przemiany cywilizacyjno-techniczne a nowe formy w sztuce i architekturze*¹⁰⁴ autorstwa Jerzego Kossaka (1927–1998)¹⁰⁵. W zamyśle autora jest to popularna broszura, której zadaniem jest udzielenie i udostępnienie szerokiemu gronu czytelników odpowiedzi na temat życia artystycznego i dokonujących się w nim, za sprawą rewolucji technologicznej, przemian, jakie miały miejsce na przełomie XVIII i XIX wieku. Publikacja Jerzego Kossaka jest ważna dla recepcji *Estetyki życia codziennego* z trzech powodów. Po pierwsze, autor w *poszukiwaniu stylu epoki* w literaturze przedmiotu, którą określa jako „fachową”, wyróżnia dzieło Stanisława Machniewicza. Zwraca więc wyraźnie uwagę na to, że książka z 1934 roku jest specjalistyczną publikacją poświęconą zagadnieniu ewolucji artystycznej w ramach rewolucji technologicznej dokonującej się na przełomie stuleci. Po drugie, idea książki Kossaka jest zbieżna z tą, jaką Machniewicz nakreślił w artykule *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*. Zarówno jeden, jak i drugi, kierują swoje dzieła do szerokiego grona odbiorców w celu zapoznania ich z przemianami dokonywanymi się w materialnym wymiarze kultury. Jedyna różnica, na jaką należałoby zwrócić w tym miejscu uwagę, polega na tym, że Machniewicz w *Estetyce życia codziennego* opisywał stan rzeczy tu i teraz. Kossak z kolei omawiane przez lwowskiego dydaktyka zagadnienia traktuje z perspektywy historycznej. Nie ulega jednak wątpliwości, że obaj koncentrują się na zagadnieniu przemian cywilizacyjno-technicznych i ich wpływu na formy artystyczne. Po trzecie, w dziele Kossaka odnajdziemy nie tylko bezpośrednie odwołania do treści *Estetyki życia codziennego*, ale także pośrednie nawiązania do towarzyszącej jej idei. Wokół wymienionych powyżej zagadnień skupimy się, podejmując w niniejszym podrozdziale problematykę recepcji dzieła życia Stanisława Machniewicza.

Machniewicz pisał swoje dzieło jako osoba doświadczająca naocznie ówczesnych zjawisk i przemian. Nie należy zapominać w tym miejscu, że jego *Estetyka...* to utrzymany w eseistycznej formie rodzaj reporterskiej relacji z nowoczesnością. Jak słusznie

¹⁰⁴ J. Kossak, *W poszukiwaniu stylu epoki. Współczesne przemiany cywilizacyjno-techniczne a nowe formy w sztuce i architekturze*, wyd. III uzupełniające, Warszawa 1966.

¹⁰⁵ Jerzy Kossak (1927 – 1998) – teoretyk sztuki, filozof, eseista. Autor między innymi takich prac jak: *Dylematy kultury masowej* (Warszawa 1966), *Egzystencjalizm w filozofii i literaturze* (Warszawa 1976), *Humanizm skrępowany* (Warszawa 1963).

zauważy Sław Krzemień-Ojak – nie jest to typowy podręcznik do historii sztuki, ponieważ nie upowszechnia znanego stanu wiedzy. Jest to – zdaniem badacza – próba popularyzacji tego, co nie istniało. Z tego też względu Machniewicz musiał wprawdzie stworzyć swoją koncepcję estetycznego obcowania z codziennością, a dopiero później ją upowszechnić¹⁰⁶, co dzieje się pośrednio za sprawą treści książki Jerzego Kossaka.

Zestawiając ze sobą dzieła Machniewicza i Kossaka w kontekście recepcji treści książki pierwszego z wymienionych w dziele drugiego, należy zwrócić uwagę na sygnalizowane wcześniej elementy pośredniej, jak też bezpośredniej adaptacji treści *Estetyki życia codziennego* w dziele Kossaka. Wiąże się z tym także potraktowanie dzieła Machniewicza jako specjalistycznej literatury poświęconej ściśle zagadnieniom cywilizacyjno-technicznych przemian i ich wpływu na formy artystyczne. Wydaje się, że już w warstwie tytułowej – w *poszukiwaniu stylu epoki* – możemy doszukiwać się pewnych analogii do treści i idei *Estetyki...* Ujawniają się one w momencie postawienia pytania o to, o jaką epokę chodzi, oraz jak rozumiane jest tutaj pojęcie stylu.

W przypadku Machniewicza rzecz przedstawia się jasno. Jego tekst traktuje o przełomie XVIII i XIX wieku, a przede wszystkim drugiej połowie XIX stulecia i wynikających stąd skutkach dla pierwszych dekad wieku XX, który to – zdaniem lwowianina – posiada wszelkie predyspozycje do stworzenia nowatorskiego, całkowicie autonomicznego stylu. Warto także w tym miejscu zastrzec, że Machniewicz nie stawia tak bezpośredniego – w stosunku do Kossaka – pytania o charakter stylu epoki. W swojej *Estetyce życia codziennego* podkreśla jedynie, a czyni to wielokrotnie, że styl ten dopiero się tworzy, że ludzie tacy jak on są świadkami jego narodzin. Wobec tego poszukuje przejawów tego stylu, jego fundamentów w postaci realnych zjawisk zachodzących w kulturze estetycznej, jak i teoretycznych – wyjaśniających jego założenia – paradygmatów. Wskazują na to wyraźnie takie artykuły, jak *Wszelchwładza stylowej brzydoty*, *Walka o nowy styl* i *Styl współczesności*. Świadczy o tym również fakt, że mimo iż w treści *Estetyki życia codziennego*, jak i załączonym do niej *Słowniku wyrazów technicznych* pojęcie stylu zostało jasno i wyraźnie zdefiniowane jako zespół form konstruktywnych i dekoratywnych w dziejach sztuki w jakiejś epoce powszechnie stosowany. Machniewicz skupia się na poszukiwaniu przejawów tych pierwiastków we współczesnej mu kulturze estetycznej.

¹⁰⁶ Zob. S. Krzemień-Ojak, *Projekt estetyki życia codziennego Stanisława Machniewicza. Przypomnienie*, [w:] S. Machniewicz, *Wybór pism estetycznych*, pod red. K. Wilkoszewskiej, oprac. S. Krzemień-Ojak, Kraków 2012, s. XVIII.

Wydaje się, że analogicznie do autora *Estetyki...* postępuje Jerzy Kossak, który znajduje się jednak w uprzywilejowanej wobec Machniewicza pozycji. Polega ona na tym, że to, co dla autora *Estetyki...* stanowiło pole codziennych poszukiwań, dla Kossaka jest już zjawiskiem historycznym, które interpretuje z perspektywy opisującej je literatury – w tym *Estetyki życia codziennego*. Wobec tego, jak wcześniej wspomniano, to, co Machniewicz tworzył – idee estetyki życia codziennego; przejawiających się w jego ramach aspektach świadczących o jej autonomiczności i autoteliczności, Kossak u p o w s z e c h n i a j u ż j a k o z j a w i s k o m i n i o n e. Co istotnego wynika z tej relacji dla recepcji *Estetyki życia codziennego*, to fakt, że traktowana jest ona jako dzieło świadczące o ówczesnych poszukiwaniach stylu współczesności i tak też została przez Kossaka odczytana.

O tym, że treść, jak i idea dzieła Stanisława Machniewicza zostały odczytane przez Jerzego Kossaka jako „fachowa” literatura przedmiotu, świadczy także fakt, iż rozpoczyna on swoje rozważania nad stylem epoki od charakteryzowania upadłego królestwa rzemieślnika – artysty. To zagadnienie, które stanowi jeden z naczelných filarów, na których Machniewicz buduje swoje idee *Estetyki życia codziennego*. Nie stosuje on, co prawda, przypisów, w których powoływałby się bezpośrednio na Machniewicza, ani nie cytuje w tym miejscu żadnego fragmentu z jego dzieła. Jednakże rzucającym się w oczy, a typowa dla myśli estetycznej lwowianina, retoryka wykazuje wyraźne wpływy oraz zbieżność w inspiracjach Kossaka. To, o czym na powyższy temat Machniewicz pisał między innymi w artykułach *O dziele sztuki*, *Sztuka i życie*, *Wszechwładza stylowej brzydoty*, *Walka o nowy styl* czy *Kultura estetyczna*, Kossak wyraża w znacząco zatytułowanym rozdziale *Królestwo rzemieślnika artysty*. Zwraca tam uwagę na to, że jedną z głównych przyczyn deprecjacji kultury estetycznej jest pozbawienie człowieka, przez ekspansję twórczości mechanicznej i fabrycznej, twórczości opartej na umiejętnościach manualnych. O tym właśnie pisze Machniewicz w artykule *Sztuka i życie*: „praca dawna znała poza najprostszyimi narzędziami jedyną maszynę pomocniczą, którą były udoskonalona ćwiczeniami ręka. Ta ręka musiała liczyć się nieustannie z właściwościami materiału i to tylko mogła skutecznie, co temu materiałowi odpowiadało”¹⁰⁷. Ta twórcza praca ręczna została zastąpiona mechaniczną – wzornikiem i stemplem, który błyskawicznie wybija pożądane wzory. Kossak, powracając do tego zagadnienia w innym miejscu swojej książki, pisze:

¹⁰⁷ S. Machniewicz, *Sztuka i życie*, [w:] tegoż, *Estetyka życia codziennego*, Lwów 1934, s. 146.

Zamiast przedmiotów całkowicie wytworzonych przez czeladnika i mistrza – poddanych żmudnej i powolnej ręcznej obróbce wymaganej przez kilka nieskomplikowanych narzędzi – pojawiają się produkty fabryczne wytwarzane masowo i szybko z oddzielnych detali. Podział pracy wewnątrz fabryki nie pozwala robotnikowi na zrozumienie całości produkcji, nie wymaga od niego artyzmu, emocjonalnego przywiązania do narzędzi i wyniku swojej pracy.¹⁰⁸

Z kolei u Machniewicza czytamy:

(...) rola rzemieślnika coraz bardziej zaczęła się obniżać. Potężny dawniej, w walce z materiałem i formą w niczym nie ustępujący artystom, schodził do skromnej, acz wygodnej roli opiekuna maszyny. Nic już bez niej nie umiał. Myślała za niego szkoła przemysłowa, a wykonywała maszyną.¹⁰⁹

Uwidaczniające się w porównawczym ujęciu cytowanych fragmentów analogie pomiędzy treścią *Estetyki życia codziennego* a rozważaniami Jerzego Kossaka odnajdujemy także w innych fragmentach dzieła w *poszukiwaniu stylu epoki*. Utwierdzają nas one w następującym przekonaniu – Kossak wnikliwie zapoznał się z treścią książki Machniewicza i wykorzystał zawarte w poszczególnych jej rozdziałach informacje do przygotowania historycznego zarysu omawianego przez siebie zagadnienia. Zwracaliśmy bowiem wcześniej uwagę na to, że meandrycznie rozmieszczone w *Estetyce...* wątki i zagadnienia dotyczące zerwania twórczego związku artysty z rzemieślnikiem konstytuują się w dziele Kossaka w jedno, konkretne zagadnienie, jakim jest twórczość artystyczna człowieka przed nastaniem rewolucji technicznej.

Innym przykładem, świadczącym o wnikliwej recepcji *Estetyki życia codziennego* przez Kossaka, jest artykuł, z którego pochodzi cytowany powyżej fragment. Mowa o rozdziale *Panowanie fabrycznej brzydoty*, który już w warstwie tytułowej nawiązuje do dwóch zwartych w książce Machniewicza tekstów: *Wszechwładza stylowej brzydoty* i *Sztuka fabryczna*. Związek pomiędzy wymienionymi tu esejami Machniewicza a drugim rozdziałem dzieła Kossaka nie ogranicza się, rzecz jasna, wyłącznie do zawartej w tytule rozdziału parafrazy, lecz w syntetyczny sposób przedstawia treści wspomnianych wyżej tekstów z *Estetyki życia codziennego*.

Poruszane we *Wszechwładzy fabrycznej brzydoty* zagadnienia zostały przez Kossaka ukazane w charakterze analogicznym do tego, z jakim mamy do czynienia w wymienionych esejach Machniewicza. Autor w *poszukiwaniu stylu epoki...* skupia się na zaistniałym na przełomie XVIII i XIX wieku zjawisku, jakim było wyparcie rzemiosła

¹⁰⁸ J. Kossak, *Panowanie fabrycznej brzydoty*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 35.

¹⁰⁹ S. Machniewicz, *Sztuka i życie*, dz. cyt. s. 153.

i zindywidualizowanej twórczości cechowo-rzemieślniczej na rzecz przemysłu maszynowego i związanej z nim bezpośrednio taniości jego wytworów. Sięgając do terminologii, a także struktury wywodu stosowanych przez autora *Estetyki życia codziennego*, Kossak w drugim rozdziale swojej książki ukazuje przyczyny oraz najbardziej znamienne zjawiska towarzyszące rozbratowi sztuki z życiem i nadającym mu kształt w formie artystycznej nowym człowiekiem; istotą, której wrażliwość estetyczna nie jest już kształtowana przez związek z naturą i podstawowymi potrzebami egzystencjalnymi, lecz produkowana poprzez globalną kulturę kapitalistyczną. Czyni to, dzieląc swój artykuł na sześć rozdziałów: a) *Maszyna zmienia człowieka*, b) *Nowa technika i stare formy*, c) *Snobizm nowobogackich*, d) *Piękno ucieka od życia*, e) *Po stopniach artystycznego upadku*, f) *Społeczne i ekonomiczne źródła tandety*. Omawiając z osobna każdy z wymienionych aspektów, konkluduje, jakoby wszystkie przemiany zachodzące w kulturze estetycznej sprowadzały się do jednego zjawiska, jakim jest możliwość tworzenia nowych form dla zaspokajania coraz szybciej generowanych potrzeb¹¹⁰. Wydawać by się mogło, że wszystkie wymienione wyżej zjawiska, które można ująć w bardziej ogólnej, przyczynowo-skutkowej kategorii, jak: zrewolucjonizowanie techniki, zmiana charakteru pracy, nowe materiały o niespotykanej do tej pory w przyrodzie formie oraz szybkość ich produkcji, dadzą w rezultacie ukształtowanie się nowego stylu. Stworzą nową epokę rozkwitu sztuki. Stało się jednak inaczej. Nastąpił ponury „okres upadku sztuki i dobrego smaku w sztuce stosowanej”¹¹¹ – pisze Jerzy Kossak, co jest osądem paralelnym wobec tego, jaki o kulturze tego okresu sformułował Stanisław Machniewicz: „wśród takich warunków kształtowało się życie drugiej połowy wieku XIX i jest to bez przesady najsmutniejszy okres w artystycznym życiu ludzkości. Niedola sztuki – a brzydota w codziennym życiu”¹¹².

Kiedy prześledzimy treść wymienionych powyżej zagadnień składających się na rozdział *Panowanie fabrycznej brzydoty* pod kątem recepcji *Estetyki życia codziennego* odnajdziemy wyraźne ślady inspiracji Kossaka książką Machniewicza. W zatytułowany *Nowa technika i stare formy* rozdziale autor w *poszukiwaniu stylu epoki* czyni nadrzędnym zagadnieniem kwestię nieadekwatności nowych warunków technicznych twórczości artystycznej wobec panujących ówczesnie (na przełomie XIX i XX wieku) potrzeb estetycznych. Innymi słowy – w przekonaniu Kossaka – nowe możliwości artystyczne znac-

¹¹⁰ J. Kossak, *Panowanie fabrycznej brzydoty*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 34–35.

¹¹¹ Tamże, s. 36.

¹¹² S. Machniewicz, *Sztuka i życie*, dz. cyt. s. 154.

nie wyprzedziły gustu i przyzwyczajenia estetyczne, co doprowadziło do swoistego dysonansu w kulturze estetycznej. Jest to stanowisko będące parafrazą treści eseju *Sztuka i życie* Machniewicza. We wspomnianym tekście lwowianin porównując kulturę estetyczną dawnych epok, gdzie sztuka i wszystkie jej przejawy wynikały z rodzących się potrzeb społeczeństwa, a twórczość artystyczna przepojona była indywidualizmem i prawdą polegającą na zgodności miejsca, celu, przeznaczenia oraz materiału, z jakiego dzieło powstawało, z sytuacją panującą w kulturze przełomu wieków, pisze:

Potrzeby życia wypierać zaczęły tworzenie się form, jakich by wymagały zmienione warunki życiowe. Sztuka zatem aby sprostać wymaganiom zaczęła powtarzać ślepo formy dawne, dostosowując je tylko tu i ówdzie do nowych warunków.¹¹³

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na pewną różnicę zachodzącą pomiędzy tym, co Machniewicz formułuje w eseju *Sztuka i życie* na temat związku rewolucji technicznej, która umożliwia powstawanie nowych form artystycznych, a sposobem odczytania przez Kossaka i zaprezentowanej w jego dziele. Otóż autor *Estetyki...* zwraca uwagę na wyprzedzające tworzenie się form artystycznych potrzeby życiowe, z których formy te powstają. Kossak z kolei kładzie nacisk na formy wyprzedzające potrzeby estetyczne. Ujawniająca się tutaj różnica stanowisko ma jednak tylko pozorny charakter, ponieważ stanowisko Machniewicza i Kossaka wzajemnie z siebie wynikają i uzupełniają się. Obaj autorzy zwracają bowiem uwagę na zachodzące w kulturze estetycznej przełomu wieków dysonanse. Autor *Estetyki...* czyni to jednakże z perspektywy osoby bezpośrednio zjawisk tych doświadczającej, o czym świadczy eseistyczno-reporterski charakter prowadzonej w *Estetyce...* narracji. w dziele w *poszukiwaniu stylu epoki* mamy z kolei do czynienia z bardziej historycznym ujęciem tego zjawiska.

Płaszczyzną, na której wykazać można zbieżność stanowisk obu autorów, jest aspekt społeczny, o którym Kossak pisze w *Snobizmie nowobogackich* oraz *Społecznych i ekonomicznych źródłach tandety* – tekstach, których tematyka z kolei jest analogiczną do zagadnień poruszanych przez Machniewicza w *Kulturze estetycznej* oraz *Wszechwładzy stylowej brzydoty*. Prowadzone w wymienionych tekstach rozważania, zarówno Machniewicza, jak i Kossaka, sprowadzają się do tego, że drobnomieszczaństwo i burżuazja prezentują arystokratyczne zapędy estetyczne, które zaspokajają ambicję do kreowania otoczenia na wzór dawnych zamożnych rodów. Ślepo zapatrzeni w dawne wzorce,

¹¹³ Tamże.

pragną otaczać się sztuką produkowaną, a nie tworzoną. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na to, że analiza powyższych uwarunkowań społecznych jest w dziele Machniewicza, w przeciwieństwie do książki Kossaka, jedynie sygnalizowana¹¹⁴. W poszczególnych fragmentach wymienionych powyżej esejów z *Estetyki życia codziennego* lwowianin zwraca uwagę na to, że panowanie stylowej brzydoty, to wynik nie tylko nienadążania masowych gustów za wyznaczonymi przez postęp techniczny kształtami i formami mogącymi służyć, po pierwsze, zaspokajaniu ich potrzeb, po drugie, stanowić fundament do wytworzenia nowatorskiej epoki w dziedzinie sztuki. To także stylizowanie się na archaiczne wzorce i normy. Jerzy Kossak interpretuje to w sposób następujący: „To odzianie się w stare, tradycyjne szaty ma świadczyć o nowej randze społecznej noszącego je – jest miarą jego triumfu. Stwarza to także hierarchię społecznego snobizmu”¹¹⁵. Sprowadza się to w ostateczności do tego, że o ile dawna arystokracja gromadziła w przestrzeni domowego przybytku dziedzicznie pozyskiwane dzieła sztuki, tworząc tym samym historycznie uzasadnione muzeum, to burżuazja i drobnomieszczaństwo dokonuje karykaturyzuje to postępowanie¹¹⁶.

Wracając teraz do poprzedniej uwagi dotyczącej pozornej różnicy stanowisk Machniewicza i Kossaka na temat tego, czy to formy wyprzedziły pragnienia estetyczne, czy estetyczne ambicje zdominowały możliwości formalne, widać wyraźnie, że autor *Estetyki...* interpretuje to zjawisko od strony twórczości artystycznej. Kossak natomiast kładzie większy nacisk na kwestię uwarunkowań społecznych. Warto także pamiętać o tym, że choć w pierwszej chwili zachodzące pomiędzy Machniewiczem a Kossakiem analogie wydają się meandryczne, to wrażenie to wynika, po pierwsze, z odmiennego charakteru obu dzieł. Książka w *poszukiwaniu stylu epoki* jest dziełem ukazującym zjawisko historyczne, którego obraz autor tworzy na podstawie książki stworzonej przez człowieka, który doświadczał dynamicznych przemian wizualnych aspektów nowoczesności i który chciał otworzyć na nie oczy pozostałych uczestników kultury estetycznej. Innymi słowy, dzieło Kossaka odtwarza przebieg pewnych wydarzeń z przeszłości, za pomocą tekstu, który na bieżąco ukazuje dokonujące się przeobrażenia. Po drugie, Machniewicz tworzy system umiejętnego, estetycznego postrzegania nowoczesności. Kossak, stara się jedynie,

¹¹⁴ Zob. S. Machniewicz, *Kultura estetyczna*. [w:] tegoż, dz. cyt. s. 321; por. tegoż, *Wszechwładza stylowej brzydoty*, dz. cyt. s. 162.

¹¹⁵ J. Kossak, *Panowanie fabrycznej brzydoty*, dz. cyt. s. 42.

¹¹⁶ Tamże.

na tej podstawie, klasyfikować historyczne fakty, o czym świadczy szczegółowa parcellacja problematyki poruszanej w rozdziale *Panowanie fabrycznej brzydoty*.

Nie ulega jednak wątpliwości, że taki a nie inny podział problematyki związanej z wpływem produkcji fabrycznej na stan kultury estetycznej, którego dokonuje w swojej książce Kossak, odpowiada podejmowanej przez Machniewicza tematyce. Nie może być inaczej, skoro jego dzieło traktowane jest jako „fachowa” literatura na dany temat, z której Kossak czerpie inspiracje. Wyraźnie uwidaczniają się one w strukturze problematyzującej treść analizowanego tu artykułu, w postaci uogólnionego i skondensowanego przedstawienia problematyki, o której lwowski dydaktyk pisze kolejno w *Sztuka, a życie*, *Wszechwładza stylowej brzydoty*, *Walka o nowy styl*, *Kultura estetyczna*. Z każdego z tych esejów Kossak zaczerpną interesujące go treści. Świadczą o tym nie tylko analogie i parafrazy, jakie możemy odnaleźć w treści w *poszukiwaniu stylu epoki*.

Pewne zbieżności ujawniają się także w warstwie struktury całości wywodu prezentowanego przez Kossaka. W szczególności pierwsze pięć, kolejno następujących po sobie rozdziałów jego książki wyraźnie odwołuje się do struktury narracyjnej, jaką *Estetyce...* nadał Machniewicz. W dotychczasowych rozważaniach zajmowaliśmy się tropami inspiracji książką lwowskiego dydaktyka w pierwszych dwóch rozdziałach dzieła Kossaka: *Królestwo rzemieślnika artysty* oraz *Panowanie fabrycznej brzydoty*. Obecnie skupimy naszą uwagę na pozostałych trzech: *U progu wielkiej przemiany*, *Kształt nowego piękna* oraz *Dom współczesnego człowieka*.

Analizując dwa pierwsze rozdziały książki Jerzego Kossaka zwracaliśmy uwagę na to, że przedstawiona w nich tematyka stanowi recepcję konkretnych tekstów wchodzących w skład dzieła lwowianina z 1934 roku. W treści *Królestwa rzemieślnika artysty* i *Panowania fabrycznej brzydoty* doszukaliśmy się wpływu myśli Machniewicza zawartej przede wszystkim w takich artykułach, jak: *Sztuka i życie*, a także *Kultura estetyczna*. Poruszane w nich wątki znalazły także swoją egzemplifikację w rozdziale poświęconym brzydocie przedmiotów produkcji fabrycznej wzbogaconym o pewne aspekty, które autor *Estetyki...* poruszał w eseju *Wszechwładza stylowej brzydoty*. W trzecim rozdziale książki Jerzego Kossaka odnajdziemy kolejne ślady recepcji *Estetyki...* Machniewicza, tym razem treści eseju *Walka o nowy styl*.

Rozważania Kossaka na temat początku przemian w kulturze estetycznej przełomu wieków XIX i XX podzielone zostały na dwie kategorie, z których pierwsza, interesująca nas najbardziej, utrzymana została w charakterze historyczno-opisowym, druga,

ideologiczno-filozoficznym. Skupiając się na formach protestu wobec zaistniałej w kulturze estetycznej fabrycznej produkcji tandety Kossak, na wzór Machniewicza, koncentruje się kolejno na postaciach Johna Ruskina i Williama Morrisa jako protoplastów krytyki postępującej mechanizacji w przestrzeni sztuki. Następnie krótko omawia próby nardzin nowego stylu w postaci secesji. Trzecią z kolei formą stanowiącą o dokonującej się w kulturze estetycznej przemianie jest ruch rozpatrujący związek artystycznego kształtu przedmiotów codziennego użytku z ukształtowanymi potrzebami ówczesnego człowieka i jego stylem życia. Analogiczny podział odnajdziemy w tekście Machniewicza, którego narracja znacznie obiega od lapidarnego podziału dokonanego przez Kossaka, co poświadcza jednocześnie to, o czym wspominaliśmy już wcześniej – w *poszukiwaniu stylu epoki* jest książką o statusie historyczno-opisowym. *Estetyka...* to dzieło popularnonaukowo o walorach literackich. Co jednak istotne dla recepcji jej treści w dziele Kossaka to zbieżne inspiracje dotyczące charakterystyki secesji. Poświadczają to, że autor *w poszukiwaniu stylu epoki...* czerpał wiadomości z tekstu Machniewicza, który pisze:

Tak powstaje wśród butnych programów i okrzyków bojowych grupa artystów, stawiająca za swój cel oderwanie się od dotychczasowej martwoty twórczej i bezwładu estetycznego. Z całego szeregu mniej lub więcej słusznych i trafnych dedukcji młoda grupa artystyczna zaczyna coraz wyraźniej i świadomiej dążyć do stworzenia nowego, własnego stylu, ogarniającego już wszystkie dziedziny sztuk plastycznych, od architektury zaczynając. Tak powstała słynna secesja (...)

Secesja w bardzo krótkim stosunkowo czasie zaprzestała stosować motywy roślinne w zdobnictwie i ornamencie, coraz wyraźniej hołdując linii abstrakcyjnej, świadomie i celowo oderwanej od wszelkiej rzeczywistości, mającej działać wyłącznie płynnością i falistością. Tak powstał ornament abstrakcyjny, jako ozdoba architektury. Zasadnicze natomiast właściwości konstrukcyjne bardzo niewiele odbiegały nadał od ideału renesansowego, zwłaszcza w swych proporcjach. Te same właściwości ornamentalne, zastosowane do architektury, lub w ogóle do jakiegokolwiek przedmiotu przestrzennego, mebli przede wszystkim, dały wyniki nigdy i nigdzie dotychczas w sztuce niespotykane. Konstrukcja stała się igraszką wszelkiej dowolności. Zaczęto bowiem naginać ściany mebli, ich linie jak i ornamenty na ścianach domów w sposób najzupełniej dowolny, stosownie do chwilowego kaprysu, skutkiem czego wytwarzał się istny chaos linii niespokojnych, skłębionych, wijących się konwulsyjnie (...)

Pragnienie stylu i chęć zerwania z naśladownictwem była jednak podówczas tak wielka, że to nowe, poronione dziwactwo, choć dalekie od trwałej wartości estetycznej, zyskało sobie jednak bardzo licznych i to wcale niepoślednich zwolenników, zaspokoili ono bowiem poniekąd tęsknotę za stylem.¹¹⁷

Analogicznie do zaprezentowanego powyżej stanowiska przedstawia się opis secesji Kossaka:

¹¹⁷ S. Machniewicz, *Walka o nowy styl*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 197 – 198.

Zwolennicy tego kierunku chcieli stworzyć styl odrębny, inny od muzealnych wzorów historycznych, jednolity i harmonijny. Architekci jednak, którzy go tworzyli, zbyt byli przesiąknięci wszechpanującą ideą niezależności dekoracji od materiału i techniki, niezależności piękna od kształtu użytkowego. Chcieli stworzyć nowy wzór piękna – ale pokazali tylko, do czego prowadzi dowolność dekoracyjnych rozwiązań, gwałcących właściwości materiału i konstrukcji. Dziwaczność i pretensjonalność krętych kapryśnych linii, asymetria i niechęć do jasnych logicznych proporcji – to właśnie pozostanie dla nas charakterystyczną cechą tego prądu, który przeciwstawiając się eklektyzmowi i naśladownictwu tkwić będzie głęboko w estetyce poprzedniego okresu odrywającego piękno od życia. Twórcy secesji sprowadzili więc piękno do ornamentyki. Nowe kształty widzieli w formalnym opracowaniu detalu dekoracyjnego. Rozkoszowali się możliwością naginania materiału do dowolnie przyjętego kształtu, o którego artyzmie miało stanowić subiektywne odczucie piękna, nie związane z praktyką procesu produkcyjnego danego przedmiotu i jego rzeczywistym przeznaczeniem.¹¹⁸

Zestawienie ze sobą treści cytowanych fragmentów dzieł Machniewicza i Kossaka ukazuje nie tylko pewne analogie pomiędzy treścią rozdziału *U progu wielkiej przemiany* a tekstem *Walka o nowy styl*, lecz także widoczne w treści tekstu Kossaka inspiracje całością dzieła dydaktyka. W pierwszym przypadku za przykład posłużyć może chociażby pokrewieństwo argumentacji związanej z powstaniem stylu secesyjnego. Machniewicz pisze o zerwaniu z dotychczasową martwością twórczą, która, jak wiemy, wiąże się z naśladownictwem dawnych stylów. Z kolei u Kossaka czytamy, że twórcy kierunku chcieli stworzyć styl odmienny od muzealnych wzorów historycznych. W sposób ekwiwalentny do tego, w jaki pisze Machniewicz, Kossak zwraca także uwagę na dostosowywanie form do ornamentu secesyjnego: „Rozkoszowali się możliwością naginania materiału do dowolnie przyjętego kształtu”¹¹⁹. U Machniewicza z kolei czytamy: „Zaczęto bowiem naginać ściany mebli, ich linie jak i ornamenty na ścianach domów w sposób najzupełniej dowolny, stosownie do chwilowego kaprysu”¹²⁰. Zwraca także uwagę zbieżne do prezentowanego przez Machniewicza przypisywanie secesji konkretnych cech, jak ornamentalizm, dziwactwo. W drugim przypadku, inspiracja całością treści *Estetyki...* uwidacznia się w pewnych konstrukcjach retorycznych, typowych dla prowadzonej przez lwowianina narracji. Znamiennym przykładem jest tutaj chociażby posługiwanie się przez Kossaka kategoriami konstrukcji i dekoracji, o których znaczeniu autor *Estetyki...* pisał w *Schematach estetycznych*¹²¹.

¹¹⁸ J. Kossak, *U progu wielkiej przemiany*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 48 – 49.

¹¹⁹ J. Kossak, *U progu wielkiej przemiany*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 49.

¹²⁰ S. Machniewicz, *Walka o nowy styl*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 198.

¹²¹ Zob. S. . Machniewicz, *Schematy estetyczne*, [w:] tegoż, dz. cyt.

Warto zwrócić również uwagę na ostatnie zdanie cytowanego fragmentu, w którym odnajdziemy wyraźny wpływ treści wymienionego powyżej eseju z książki Machniewicza, jak i całej towarzyszącej jej idei związanej z rozumieniem piękna i sztuki poprzez umiejętne dostosowanie środków i materiałów do stworzenia danego dzieła sztuki. Pierwsza część zdania: „Rozkoszowali się możliwością naginania materiału do dowolnie przyjętego kształtu, o którego artyzmie miało stanowić subiektywne odczucie piękna”¹²², jest wyraźnym nawiązaniem do *Schematów estetycznych*, w których Machniewicz pisze:

(...) kto przeczyta owe poetyckie i rzekomo krytyczne wybryki, popadnie w zwątpienie, wzruszy ramionami i dla uspokojenia swego zmysłu prawdy utwierdzi się tylko w mniemaniu, że ocena dzieł sztuki opiera się wyłącznie na pierwiastkach i sądach subiektywnych. Praktycznym skutkiem tej niesprawdzalnej rzekomo wartości dzieł sztuki jest mimowolnie wprost dokonywany podział dzieł sztuki na piękne i brzydkie, zależnie od chwilowego nastroju, czy. upodobania. Wartościowe i piękne jest to tylko, co się mnie podoba, bezwartościowe zaś i brzydkie to, co nie zadowala mego zmysłu estetycznego, mego utajonego pojęcia piękna, rozumować się zwykło.¹²³

Poza krytycznym ustosunkowaniem się wobec stanowiska subiektywistycznego, które przedstawia się analogicznie do tego, jakie w *Schematach estetycznych* zajmuje Machniewicz, w ostatnim zdaniu z cytowanego powyżej fragmentu książki Kossaka znajdziemy wyraz idei *Estetyki życia codziennego*. Autor w *poszukiwaniu stylu epiki* pisze bowiem, że to, co określamy mianem sztuki, a co bardzo często definiujemy poprzez odczucie mglistej interpretacyjnie kategorii piękna, jest wynikiem syntezy materiału i celu. Tak z kolei brzmi sztandarowa definicja sztuki oraz sposób charakteryzowania utylitarnego piękna u Machniewicza, o czym czytamy między innymi w *O dziele sztuki*:

Istota jednak dzieła i jego estetycznej wartości w obydwu wypadkach będzie jednakowa, i polegać będzie na pięknie i celowości konstrukcji. O pięknie bowiem każdego przedmiotu decyduje w pierwszym rzędzie jego konstrukcja, jego forma, będąca naturalnym i nieuchronnym wynikiem materiału i celu, jakiemu ma służyć dany przedmiot w praktyce. Wszelkie ewentualne dodatki zdobnicze, ornamentalne, to cechy drugorzędne, nieistotne, mogące podnieść estetyczną wartość danego przedmiotu, ale równie dobrze ją osłabić lub zniszczyć.¹²⁴

Najbardziej znamieny dla recepcji treści *Estetyki życia codziennego* w dziele Jerzego Kossaka wydaje się być czwarty rozdział książki, zatytułowany *Kształt nowego*

¹²² J. Kossak, *U progu wielkiej przemiany*, dz. cyt. s. 49.

¹²³ S. Machniewicz, *Schematy estetyczne*, dz. cyt. s. 14.

¹²⁴ S. Machniewicz, *O dziele sztuki*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 37.

piękna. Odnajdziemy w nim bowiem zarówno sygnalizacyjne, jaki i bezpośrednie (w postaci cytatu) odwołania do treści dzieła z 1934 roku. Niezwykle symptomatyczny wymiar tego rozdziału wyraża się także w tym, iż stanowi on swoistą klamrę spajającą recepcję idei i treści książki Machniewicza pod kątem struktury dzieła Kossaka. Pierwsze cztery rozdziały w *poszukiwaniu stylu epoki* odpowiadają budowie narracji i retoryce jaką Machniewicz stosuje w *Estetyce życia codziennego*. Dwa pierwsze rozdziały stanowią krytyczną ocenę kultury estetycznej, którą kreuje produkcja przemysłowa. Machniewicz w swoim dziele, a za nim Kossak charakteryzują w swoich pracach przyczyny takiego stanu rzeczy, z wyakcentowaniem tej, którą Kossak określa mianem upadku królestwa rzemieślnika-artysty. Natomiast po lekturze rozdziału *U progu wielkiej przemiany*, któremu odpowiada treść esejów Machniewicza: *Walka o nowy styl* oraz *Wszechwładza stylowej brzydoty* czytamy:

Rzeczywiście – podnieść sztukę z upadku miała nie nowa spółdzielczo-cechowa organizacja rzemieślnicza czy nowe pomysły formalno-dekoracyjne – podnieść ją na nowe wyżyny mogła tylko ta sama technika, która tak niedawno pogrążyła ją w bezstylowej brzydocie przemysłowej tandety. Ta nowa sztuka miała już swoich nowych mistrzów i swoje nowe potężne dzieła.¹²⁵

Analogiczne wypowiedzi Machniewicza do powyższych słów Kossaka odnajdziemy w *Estetyce życia codziennego*, a konkretnie w tekstach: *Piękno maszyny* oraz *Sztuka fabryczna*. W pierwszym z wymienionych autor pisze:

Nie ulega już żadnej wątpliwości, że nasza współczesność zdobyła nowe możliwości piękna przez chyżość i dostosowane do niej najrozmaitsze maszyny. Tych elementów sztuki epoki minione nie znały i znać nie mogły. Powstanie ich zatem musiało wyłonić zupełnie nowe możliwości w koncepcji piękna, niezależne od wszystkiego nalotu historycznego, dalekie od tego, co zwykliśmy rozumieć pod słowem styl historyczny. Jeżeli te nowe formy podziwiamy, a nawet uważamy za piękne, to nie od rzeczy będzie poddać rozważaniu, czy są one istotnie tak piękne i na czym to ich ewentualne piękno polega (...)

Syntetycznym wyrazem tych usiłowań w kierunku znalezienia nowych form artystycznych jest poza sztuką — także maszyna.¹²⁶

Sztuka fabryczna przynosi nam z kolei taki oto obraz kultury estetycznej:

(...) każdy bowiem przedmiot produkcji masowej lub fabrycznej może być piękny. To, że go wytwarza przeważnie precyzyjna maszyna i w wielkiej ilości egzemplarzy, nie niszczy jeszcze jego możliwości estetycznych (...)

¹²⁵ J. Kossak, *Kształt nowego piękna*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 58; wspomniane w cytacie: spółdzielczo-cechowa organizacja rzemieślnicza i nowe pomysły dekoratywne to kolejno odniesienia do ruchu Williama Morrisa i Johna Ruskina oraz styl secesyjny, zob. tegoż, *U progu wielkiej przemiany*, dz. cyt.

¹²⁶ S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 165, 167.

Ponieważ całe nasze najbliższe otoczenie i wszystkie przedmioty codziennego użytku są wytworami fabrycznymi, przeto dobór ich decydująco odślania naszą kulturę estetyczną.¹²⁷

Tym, co istotne dla recepcji dzieła Machniewicza w zestawieniu fragmentów *Estetyki...* oraz książki Kossaka, jest nie tyle zwrócenie uwagi na maszynę jako przejaw nowego piękna, ile, uwidaczniająca się analogia w usytuowaniu powyższych tekstów, z których pochodzą cytowane fragmenty. Kossak, na wzór Machniewicza, doszukuje się w tych zjawiskach, które doprowadziły do upadku kultury estetycznej, możliwości jej odbudowania. We wszystkich poprzedzających *Kształt nowego piękna* rozdziałach deprecjonuje maszynę i twórczość fabryczną. Natomiast w wymienionym powyżej rozdziale dokonuje nie tyle jej rehabilitacji, co widzi w niej jedyną i ostateczną możliwość odbudowania kultury estetycznej na nowo; na wzór dawnego królestwa rzemieślnika-artysty. W taki też sposób kształtuje strukturę narracyjną swojej książki, co jest postępowaniem adekwatnym do retoryki, jaką w *Estetyce życia codziennego* przedstawił Machniewicz – od upadku kultury estetycznej, czego przyczyną jest maszyna i produkcja fabryczna, do jej swoistego renesansu, który nastąpić może właśnie dzięki twórcom mechanicznym.

Treść rozdziału *Kształt nowego piękna*, analogicznie do pozostałych, została podzielona na szczegółowe podrozdziały tematyczne: *Zaczęło się od mostów i maszyn*, *Kres tradycjonalizmu*, *Degradacja detalu*, *Kształt organiczny* i *Piękno wraca do życia codziennego*. w trzech z wymienionych tu podrozdziałów odnajdziemy tropy recepcji takich tekstów z książki Machniewicza, jak między innymi: *Piękno maszyny* i *Walka o nowy styl*. Wymowny jest także sam tytuł pierwszego z zagadnień poruszanych przez Kossaka, bowiem we wspomnianych esejach z *Estetyki życia codziennego* Machniewicz zwraca właśnie uwagę na różnorodne konstrukcje stalowe i architektoniczne, a także różnego rodzaju twory mechaniczne. W artykule *Walka o nowy styl* Machniewicz zwraca uwagę na tkwiący w technice i związanych z nią nowych możliwościach twórczych potencjał stylotwórczy, którego objawem są żelazne konstrukcje XIX wiecznych inżynierów w postaci mostów:

Kiedy taką maskaradę stylową uprawiała architektura miejska, technika z konieczności wkraczała na ciekawą drogę twórczości oryginalnej, nienaśladowanej, wynikającej z konieczności związanych z właściwościami nowego materiału budowlanego, jakim się okazało podówczas żelazo, nadające się do wznoszenia budowli o wielkich rozpiętościach, tak bardzo niezbędnych dla wzmagającego się nieustannie życia. Olbrzymie mosty żelazne, lekko rozpięte nad przepaściami i nad

¹²⁷ S. Machniewicz, *Sztuka fabryczna*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 241.

urwiskami skalnymi, częstokroć łączące brzegi morskich cieśnin i zatok, lekkie i koronkowe niemal hale maszynowe, olbrzymie dworce kolejowe, oto najwspanialsze dzieła ówczesnej sztuki inżynierskiej¹²⁸

W innym miejscu *Estetyki...*, pisząc o tworcach sztuki inżynierskiej, zwraca uwagę na przystosowanie konstrukcji żelaznych w postaci mostów do pełnionej przez nie funkcji komunikacyjno-ekonomicznej: „mosty żelazne nad przepaściami i wąwozami Szkocji, po których miały pędzić pociągi kolejowe (...)”¹²⁹. Swoistym cudem ówczesnej techniki i jednoczesną konkluzją rozważań Machniewicza nad stylotwórczymi możliwościami techniki jest wzniesiona w 1889 roku wieża Eiffla.

Analogiczną retorykę, rehabilitującą w pewien sposób deprecjonujący wpływ techniki na sztukę przełomu XVIII i XIX wieku oraz pierwszych dekad nowego stulecia, stosuje Jerzy Kossak w rozdziale poświęconym *Zaczęło się od mostów i maszyny*. Już w pierwszym akapicie pisze:

Rzeczywiście – podnieść sztukę z upadku miała nie nowa spółdzielczo-cechowa organizacja rzemieślnicza czy nowe pomysły formalno-dekoracyjne – podnieść ją na nowe wyżyny mogła tylko ta sama technika, która tak niedawno pograżyła ją w bezstylowej brzydocie przemysłowej tandety. Ta nowa sztuka miała już swoich nowych mistrzów i swoje nowe potężne dzieła (...) Linie kolejowe (...) zrodziły szereg nowych rozwiązań inżyniersko-technicznych. Dziewiętnastowieczne mosty wiszące w Anglii i Ameryce pokazały możliwości zastosowania czysto metalowych konstrukcji¹³⁰.

Jeszcze bardziej widoczne analogie i bezpośrednie nawiązania Kossaka do tekstów z *Estetyki życia codziennego* odnajdziemy w rozdziałach *Kres tradycjonalizmu i Kształt organiczny*. w szczególności uwidaczniają się tutaj wpływy refleksji Machniewicza nad kulturą estetyczną z tekstu *Piękno maszyny*. W artykule tym Iwowski publicysta zwraca bowiem uwagę na dwa zasadnicze aspekty, które stanowią wyznacznik piękna współczesności. Jak się okazuje, są to elementy, z których Kossak czyni osobne zagadnienia w omawianym tu rozdziale jego książki – antytradycjonalizm i analogiczność form mechanicznych do tych spotykanych w przyrodzie.

Rozpoczynając swoje rozważania nad istotą piękna współczesności, Kossak zwraca uwagę nie tyle na kres tradycyjnego sposobu konceptualizacji tego pojęcia, ale przede wszystkim zmianę stosunku człowieka do rzeczywistości:

¹²⁸ S. Machniewicz, *Walka o nowy styl*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 187.

¹²⁹ S. Machniewicz, *Styl współczesności*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 227.

¹³⁰ J. Kossak, *Zaczęło się od mostów i maszyn*, [w:] tegoż, *W poszukiwaniu stylu epoki...*, dz. cyt. s. 58 – 59.

Gwałtownie rosną potrzeby ludzkie – i zakres przedmiotów codziennego użytku, środków porozumiewania się na odległość, komunikacji i transportu rośnie coraz szybciej. Krzywa wynalazczości idzie szybko w górę, udoskonalenia techniczne w dziedzinie mechaniki, chemii, elektroniki mnożą się w postępie geometrycznym. (...) To ciężkie zmaganie się człowieka z przyrodą, wydzieranie jej tajemnic w ruchu, w wodzie i w powietrzu (...) zrodziło racjonalny kształt techniczny, kształt organiczny.

Technika nie może już powtarzać w nowym materiale dawnych kształtów produkcji rzemieślniczej.¹³¹

Tożsama wobec powyższej wypowiedzi Kossaka jest wprowadzająca do rozważań nad pięknem maszyny treść artykułu Machniewicza. Zwraca on tam uwagę na kształtujące nowe pojmowanie piękna i jego formalny wyraz warunki zewnętrzne. Zestawiając ze sobą wypowiedzi obu autorów, odnajdziemy bardzo wyraźne źródła inspiracji Kossaka tekstem Machniewicza. w kontekście pierwszego zdania z cytowanego powyżej fragmentu w *Estetyce...* czytamy: „Skala życia, przeżywania i odczuwania wzrosła niepomniernie i wzbogaciła się nieznanymi dotychczasowemu człowiekowi pierwiastkami”¹³². Zdanie drugie, w którym Kossak lapidarnie charakteryzuje wspomniane wcześniej przyczyny wzrostu ludzkich potrzeb, jest kompleksową p a r a f r a z ą spoetyzowanego opisu stanu rzeczy, jaki odnajdujemy u Machniewicza: „Potężny człowiek nowoczesny, opanowujący przestworza i głębie morskie, władca fal elektrycznych różnego rodzaju, posiadacz telefonów, radia a ostatnio wyposażony w możliwość widzenia na odległość (...)”¹³³. Konkluzja, do jakiej dochodzi Kossak, jest już jednak analogiczna do tej, jaką przedstawia Machniewicz; zarówno pod względem zbieżności inspiracji myślą, jak i sposobem jej wyrazu: „Technika nie może już powtarzać w nowym materiale dawnych kształtów produkcji rzemieślniczej” – pisze Kossak. Z kolei u autora *Estetyki...* czytamy, że człowiek współczesny: „nie może pomieścić się w formach artystycznych, wypracowanych dotychczasowymi tradycjami i upodobaniami estetycznymi”¹³⁴.

Powyższe porównanie ukazuje, jak istotny musiał być wpływ lektury książki Machniewicza na stanowisko zaprezentowane przez Kossaka w jego dziele. Uwidaczniająca się niemalże w każdym zdaniu analogia do myśli lwowskiego publicyisty jest jednocześnie świadectwem świadomości Kossaka, co do trafności refleksji Machniewicza na temat estetycznych aspektów kultury pierwszych dekad XX wieku. Dowodem tego są kolejne spostrzeżenia Kossaka, tym razem związane z próbą określenia istoty piękna maszyny. Autor w *poszukiwaniu stylu epoki* zwrócił na ten elementu uwagę w cytowanym

¹³¹ J. Kossak, *Kres tradycjonalizmu*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 62.

¹³² S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, dz. cyt. s. 167.

¹³³ Tamże.

¹³⁴ Tamże.

powyżej fragmencie: To ciężkie zmaganie się człowieka z przyrodą (...) zrodziło racjonalny kształt techniczny, kształt organiczny”. Dalej, w rozdziale *Kres tradycjonalizmu* pisze na ten temat: „samolot i łódź podwodna nie zniosą już żadnych niepotrzebnych dodatków dekoracyjnych, obojętnych wobec wymogów konstrukcyjnych i funkcjonalnych”¹³⁵. Istotnym dla tych sygnalizacji cech piękna mechanicznego jest to, że Stanisław Machniewicz w *Pięknie maszyny* stosuje analogiczny tok prowadzenia wywodu; od ukazania uwarunkowań zewnętrznych (społeczno-kulturowych) nowego piękna, do wyakcentowania jego cech konstrukcyjnych i funkcjonalnych, akcentując zerwanie ze wszelkimi przejawami dekoracyjności: „Maszyna (...) posiada niezmaconą konstrukcję (...) nieskałaną najmniejszym dodatkiem ornamentalnym”¹³⁶.

Swoje rozważania na ten temat Kossak kontynuuje w rozdziale *Kształt organiczny stricte* poświęconym aspektom nowego piękna techniki, którego przejawem jest maszyna. Tu również stykamy się z parafrazą treści tekstu *Piękno maszyny*, która ukazuje nam, jak systematycznie, w toku lektury eseju Machniewicza komponuje on swój własny wywód. Na początek jasno stawia tezę określającą istotę piękna maszyny: „Niewątpliwie wszystkie osiągnięcia z dziedziny konstrukcji technicznych mają swój prawnór w naturze i świadczą o świadomym zastosowaniu racjonalnych proporcji i kształtów, które powstały w przyrodzie w toku długotrwałego żywiołowego procesu przystosowania się do warunków otoczenia”¹³⁷. U Machniewicza w tym kontekście czytamy: „Jeśli chodzi o syntetyczną formułę, określającą piękno maszyn, to należałoby powiedzieć, z dużym zresztą prawdopodobieństwem, że maszyna posiada piękno, zbliżone w swej istocie do piękna tworców przyrody. Natura zaś tworzy przede wszystkim formy celowe”¹³⁸.

Kossak zwraca więc uwagę na te same aspekty istoty piękna mechanicznego, które akcentuje Machniewicz. Analogie ukazują się także w sposobie charakterystyki form techniczno-organiczných. Kossak pisze: „Nowe pojazdy tworzą całościowe organizmy o łagodnych krzywiznach i szlachetnych, opływowych liniach, podobne do obłych ciał organiczných”¹³⁹. U Machniewicza mamy: „Maszyny natomiast są podobne do ciał obłych, nierozczłonkowanych, tworzące całości jednolite, otoczone powierzchniami zlewającymi się łagodnie i miękko”¹⁴⁰.

¹³⁵ J. Kossak, *Kres tradycjonalizmu*, dz. cyt. s. 62.

¹³⁶ S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, dz. cyt. s. 168.

¹³⁷ J. Kossak, *Kształt organiczny*, [w:] tegoż, w *poszukiwaniu stylu epoki*, dz. cyt. s. 72.

¹³⁸ S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, dz. cyt. s. 169.

¹³⁹ J. Kossak, *Kształt organiczny*, dz. cyt. s. 74.

¹⁴⁰ S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, dz. cyt. s. 171.

Widoczne w omawianym tu rozdziale książki Jerzego Kossaka inspiracje dziełem lwowskiego dydaktyka i publicyisty uobecniają się, jak sygnalizowaliśmy, nie tylko w przypadku zbieżności wyrażanych myśli. Jesteśmy w stanie doszukiwać się ich także na płaszczyźnie kompozycyjnej. W tym kontekście Jerzy Kossak wydaje się postępować tak, że sygnalizowane przez Machniewicza problemy w poszczególnych artykułach rozbudowuje w autonomicznych rozdziałach własnego dzieła. Doskonałym tego przykładem jest chociażby powyższa analiza inspiracji tekstem *Piękno maszyny*.

W rozdziale *Kształt organiczny* książki Kossaka odnajdziemy także, istotną uwagę dla recepcji, nie tyle treści, co samej idei *Estetyki życia codziennego*. Charakteryzując organiczną formę tworów techniki, która swoją strukturę czerpie z natury, Kossak rozwija myśl Machniewicza, sformułowaną w sposób następujący: „Gwiazdom, wszechświatom i materii wydzieramy tajemnice ich budowy, bez trwogi spoglądamy w mrok wieczności i nieskończoności, docieramy do największych tajemnic przyrody”¹⁴¹. Znajduje ona swoją egzemplifikację w charakterystyce analogii zachodzącej pomiędzy tworami natury a techniki. Paralela ta nie wspiera się jednak na tych elementach, na które zwraca uwagę Machniewicz – przystosowania maszyny (wzorem tworów przyrody) do warunków, w jakich ma funkcjonować. Kossak idzie w swoich rozważaniach o krok dalej i pisze, że: „mikroskop (...) daje nam ogląd mikroświata, który przypomina nasze najnowocześniejsze osiągnięcia konstrukcyjne. Szkielet krystaliczny żelaza wygląda jak żelazna konstrukcja nowoczesnego budynku (...) Układ strukturalny (...) bizmutu przywodzi nam na myśl nowoczesną konstrukcję architektoniczną”¹⁴². Nie chodzi więc tu o podobieństwo form technicznych do naturalnych, ale ich tożsamość strukturalną. Dlatego Kossak mówi o formach organicznych, a nie, jak Machniewicz – naturalnych. Nie jest to jednak krytyka myśli lwowskiego publicyisty. Wręcz przeciwnie. Jest to jej egzemplifikacja, rozwinięcie. Zwróćmy bowiem uwagę na to, że Machniewicz pisze o cudach współczesności, jako przejawach nowych możliwości stylotwórczych – „współczesność zdobyła już skrzydła lepsze niż Ikarowe”, pisze podkreślając antytradycjonalizm form współczesnych. W innym zaś miejscu *Estetyki...* stwierdza, że współczesność: roztoczy przed zdumionymi oczyma największego sceptyka takie piękno, jakiego nie przeczuwały i nie znały czasy dawniejsze. Ta chwila już nadchodzi, już, już jest u bram naszej nie

¹⁴¹ Tamże, s. 181.

¹⁴² J. Kossak, *Kształt organiczny*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 73.

wiary...”¹⁴³. Rzeczywistość, o której pisze Jerzy Kossak, okazuje się – w kontekście powyższych słów Machniewicza – przekroczeniem progu wspomnianej nie wiary. Tym samym współczesny Kossakowi czas jest nie tylko czasem osiągnięcia lepszych niż Ikarowe skrzydeł, ale uświadomienia sobie tkwiących w tym możliwości i wykorzystaniem ich.

Kossak inspirował się dziełem lwowskiego publicyisty jako kompendium ukazującym tkwiące w technice możliwości, które apogeum zdają się osiągać 30 lat po publikacji dzieła Machniewicza. Doskonałym przykładem potwierdzającym takie stanowisko jest bezpośrednie powołanie się Kossaka na *Estetykę...* w rozdziale *Kres tradycjonalizmu*. Mając na uwadze powyższy kontekst, przyjrzyjmy się fragmentowi następującemu:

W dobie obecnej (...) dziwaczne wydają się nam kształty dwupłatowców z czasów i wojny światowej (...) modele myśliwskiego lotnictwa z czasów II wojny światowej przechodzą powoli do lamusa, a ich formę odczuwamy jako przestarzałą, nieatrakcyjną. A przecież na żadnym z tych modeli nie odbiła się jakaś moda czy pomysł czysto dekoracyjny. Wszystkie one stanowią kolejne etapy przezwyciężania trudności technicznych. Wszystkie są najwspanialszym kształtem ludzkiej wynalazczości. (...) Człowiek współczesny zafascynowany jest najnowszymi osiągnięciami technicznymi. Zachwyca się dzisiaj lotem raket, kształtem sputników, najnowszymi modelami samochodów. Kształt pociągów zaczyna go powoli razić, linie kolei żelaznej wydają się przestarzałe i brzydkie w porównaniu ze śmiałymi krzywiznami autostrad. A jeszcze tak niedawno autor dzieła o „Estetyce życia codziennego” nie znalazł dla ukazania piękna maszyny lepszego przykładu nad pędzący pociąg. „Oto pociąg pospieszny w biegu. Olbrzymia lokomotywa pruje przodem, stożkowato zaostrzonym, powietrze, które następnie ześlizguje się po miękkich, wygiętych powierzchniach potężnych, czteroosiowych wagonów, połączonych z sobą harmonikami krytych przejazdów. Oślepiające reflektory na przodzie i rozświetlone okna wagonów czy nie przywodzą na pamięć jakiegoś potwornego węża z bajki, połyskującego fosforycznym blaskiem łusek?”. Naprawdę trudno by nam przyszło dziś, w okresie rywalizacji radzieckich i amerykańskich sputników – egzaltować się pędem pociągu, choćby najbardziej pospiesznego. Samoloty śmigłowe o napędzie spalinowym są dziś wybierane przez odrzutowce – ale już pojawiają się maszyny latające nowego typu.

Powyższy fragment, gdzie Kossak w bezpośredni sposób nawiązuje do treści *Estetyki życia codziennego* doskonale obrazuje to, o czym była mowa powyżej. Dzieło lwowskiego dydaktyka jest dla autora w *poszukiwaniu stylu epiki* cenną wskazówką do poszukiwań istoty stylu współczesności. Stylu rozumianego za Machniewiczem jako sposób czucia, myślenia i rozumienia otaczającej człowieka rzeczywistości. Istotnym dla egzemplifikacji idei Machniewicza w dziele Kossaka wydaje się zawarte w cytowanym fragmencie, poprzedzające cytatem z *Estetyki...*, zdanie: „a jeszcze tak niedawno autor dzieła o *Estetyce życia codziennego* nie znalazł dla ukazania piękna maszyny lepszego przykładu nad pędzący pociąg”. W szczególności ów zwrot: „a jeszcze tak niedawno” –

¹⁴³ S. Machniewicz, *Piękno ulicy wielkiego miasta*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 260.

który potęguje znaczenie procesu ewolucji technicznej, jaki dokonał na przestrzeni 30 lat. w interpretacji Kossaka Machniewicz wydaje się autorem, który stał ówczasie na progu twórczych możliwości technicznych i umiejętnie spostrzegał tkwiące w nich możliwości. Z kolei on sam jest poszukiwaczem stylu epoki, który wspomniany próg przekroczył.

Słowem podsumowania, recepcja treści *Estetyki życia codziennego* w dziele Jerzego Kossaka przedstawia się na dwóch płaszczyznach. Po pierwsze, postępuje on tak, że sygnalizowane w poszczególnych artykułach przez Machniewicza problemy rozbudowuje w autonomicznych rozdziałach własnego dzieła. Inspiruje się więc książką z 1934 roku pod względem jej kompozycji, jak i treści. Po drugie, traktuje *Estetykę...* jako kompendium ukazujące potencjał tkwiący w technice, a jej autora postrzega jako człowieka, który uległ dostarczonym przez nią wrażeniom tożsamym z tymi, które powszechnie uznaje się za estetyczne.

3. Recepcja współczesna

3.1. *Maniacy aut. O pięknie automobilu*

Wydawać by się mogło, że śledzenie losów *Estetyki życia codziennego* Stanisława Machniewicza, a przede wszystkim jej recepcji współczesnej, nie będzie zabiegiem skomplikowanym. Stanowisko takie wynika przede wszystkim z poczynionej przez Krysztynę Wilkoszewską w *Wyborze pism* Machniewicza uwagi, iż książka z 1934 roku to przykład niezwykle popularnego nurtu badawczego koncentrującego się wokół zagadnienia estetyzacji codzienności (rzeczywistości)¹⁴⁴. Jak się jednak okazuje, tropy recepcji dzieła lwowskiego publicysty w ostatnich dekadach XX wieku są bardzo znikome. Przykładem przywołania treści *Estetyki życia codziennego*, a konkretnie zawartości eseju *Piękno maszyny*, jest opublikowany w 1987 roku w „Głosie Wybrzeża” krótki artykuł dziennikarki Ewy Moskalówny zatytułowany *Maniacy aut*¹⁴⁵.

Tematem głównym artykułu jest pasja, niejednokrotnie traktowana synonimicznie jako miłość do starych samochodów, którą autorka opisuje na przykładzie historii Mariana Kwapińskiego – kolekcjonera i restauratora dawnych automobilów. Jak podkre-

¹⁴⁴ S. Machniewicz, *Wybór pism estetycznych*, oprac. S. Krzemień-Ojak, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2012, s. XXI.

¹⁴⁵ E. Moskalówna, *Maniacy aut*, [w:] „Głos Wybrzeża”, nr 297 (11919) z dn. 19/20, 19.12.1987; artykuł jest wycinkiem z całości numeru, których zachował i do archiwum rodzinnego dołączył wnuk Stanisława – Krzysztof Machniewicz.

śła Moskalówna, opisana przez nią historia to opowieść prawdy o ludziach, obyczajowości oraz szybko przekształcających się realiach życia. Oparta na wartościach związanych z życiem rodzinnym, przywiązaniem do tradycji i sentymencie, jaki żywi człowiek do pewnych miejsc i rzeczy. Kolejne akapity zajmuje więc relacjonowana przez autorkę historia pasji motoryzacyjnej wymienionego wyżej bohatera. Można w tym miejscu postawić pytanie, gdzie w osobistej historii o pasji motoryzacyjnej odnajdziemy refleksję nad *Estetyką życia codziennego*?

Jak się okazuje, już w pierwszych akapitach artykułu Moskalówna przywołuje postać Stanisława Machniewicza i zwraca uwagę na powziętą przez niego idee oraz cel, jaki sobie postawił: „napisać o nowym pięknie naszych czasów. Pięknie, którego dostrzec często nie umiemy”¹⁴⁶. Biorąc jednak pod uwagę całość tekstu, jego kompozycję i sposób prowadzenia narracji, można odnieść wrażenie, że powołanie się przez autorkę na Machniewicza i jeden z jego elementarnych tekstów dla rozumienia jego poglądów estetycznych, jest pozbawione głębszych przemyśleń, analiz oraz merytorycznych uzasadnień takiego odniesienia. Cytowanie pewnych fragmentów z *Piękna maszyny*, między innymi o funkcjonalnym pięknie samochodu, lub zachwycaniu się jego pędem, stanowi raczej interesujący zabieg dekoracyjny w tekście, którego treść skupia się na pięknie starych samochodów. Idee zawarte przez Machniewicza zdają się więc nie interesować autorki. Moskalówna nie skupia się na tym, co jest dla Machniewicza sprawą nadrzędną – piękno szybkości i wyrażającej się w funkcjonalności piękno konstrukcji danego przedmiotu.

Mimo wszystko, nie ulega wątpliwości, że istotnym jest tutaj sam fakt powołania się na treść *Estetyki życia codziennego*, co w pośredni sposób realizuje założenia jej autora: „Spełni swój cel w tym tylko razie, jeśli zdoła otworzyć na piękno sztuk plastycznych te oczy, które dotychczas patrzyły i mimo chęci najszczerzej piękna nie widziały. Jeśli ktokolwiek po jej przeczytaniu (...) pokocha piękno dawne i nowe, wówczas cel książki zostanie w pełnej mierze osiągnięty”¹⁴⁷.

Historia opisana przez Ewę Moskalównę jest wobec tego przykładem na spełnienie się tych założeń w wymiarze symbolicznym, jak i rzeczywistym. Mamy bowiem do czynienia z zamiłowaniem do dzieł sztuki inżynierskiej, technicznej, które zachwycają współczesnych zarówno wyglądem – estetyką, sposobem wykonania i pełnią przezeń funkcją, jak i możliwościami. Jedną z wypowiedzi bohatera artykułu *Maniacy aut sta-*

¹⁴⁶ Tamże.

¹⁴⁷ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 11.

nowi wprost rodzaj egzemplifikacji słów Machniewicza o otwierających się przed człowiekiem możliwościach, które zaspokajać może dzięki pięknu maszyny. Kwapiński mówi, „że największą radość daje to, iż wystarczy całą maszynę uruchomić – i ruszać można w drogę, żeby coś ciekawego zobaczyć”¹⁴⁸.

Mimo bardzo powierzchownej, jedynie miejscami sygnalizowanej recepcji dzieła Machniewicza w tekście Moskalówny, jesteśmy w stanie doszukać się tu pewnych istotnych dla całokształtu myśli Machniewicza o sztuce fragmentów. Jednym z nich jest opis wyglądu dawnego samochodu, którego fotografia wraz z podpisem: „Auto najnowszej konstrukcji, zestawione z poprzednimi typami, uwidacznia niezwykle piękno funkcyjne”¹⁴⁹ – została zaczerpnięta z eseju *Piękno maszyny*. Moskalówna komentuje zamieszczony materiał ilustracyjny w następujący sposób: „Oglądany dziś ten samochód wydaje się raczej wytworem piękna, niż przedmiotem użytecznym”. Autorka dokonuje tu swoistego przewartościowania tez istotnych dla estetycznej myśli Machniewicza. Czyni z życia i dynamiki obecnych w prezentowanym przez Machniewicza modelu samochodu element czysto ekspozycyjny – muzealny. Piękny raczej niż użyteczny.

Mimo powierzchownej obecności *Estetyki życia codziennego* w artykule Ewy Moskalówny, świadczy on, po pierwsze, o tym, że dzieło Machniewicza znajdowało się w ciągłym obiegu czytelnictwa. Po drugie, że zawarta w nim idea znalazła pośredni wyraz w stosunku miłośników dawnego piękna mechanicznego, co jest jednocześnie realizacją powziętego przez autora programu – otwarcia oczy na piękno przejawów współczesności.

3.2. Estetyka życia codziennego w kanonie estetyki polskiej.

Początek XXI wieku przynosi najbardziej znamienne z dotychczasowych odczytanie dzieła Stanisława Machniewicza. Jego symptomatyczność zawiera się w tym, że rewizji poddane zostają nie tylko treść i status dzieła, ale także osoba jego autora.

¹⁴⁸ E. Moskalówna, dz. cyt.

¹⁴⁹ S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 175.

W roku 2012 krakowskie wydawnictwo „Universitas” publikuje, w ramach serii wydawniczej „Klasyki Estetyki Polskiej”, *Wybór pism estetycznych Stanisława Machniewicza*¹⁵⁰, którego opracowaniem zajął się Sław Krzemień-Ojak, redakcją zaś – Krystyna Wilkoszewska. Redaktorzy tomu zgodnie i jednogłośnie przyznają, że wydane w powyżej serii pisma Machniewicza, jak i osoba ich twórcy, to zagadnienia niezwykle intrygujące i bezapelacyjnie zasługujące na swoje miejsce w polskiej historii myśli estetycznej. Krzemień-Ojak i Wilkoszewska dochodzą do wniosku, że „(...) seria >Klasyki Estetyki Polskiej< powinna prezentować nie tylko tych najbardziej znanych uczonych, ale także tych zapomnianych. Stanisław Machniewicz w pełni zasługuje na przypomnienie i swoje miejsce w polskiej estetyce”¹⁵¹. „Miejsce” – przypomnijmy – nobilitowane przez wspomnianą serię wydawniczą jako klasyka¹⁵². Już samo to założenie wydaje się być niezwykle wyróżnieniem dla dzieła lwowianina z tego chociażby względu, że po upływie 78 lat od jego wydania, jednogłośnie i bezapelacyjnie dostrzeżone zostają jego walory poznawcze, które w rok po wydaniu książki podawał w wątpliwość Bolesław Miciński w swojej *Recenzji Polemicznej*¹⁵³. Poza tym od 1935 roku, kiedy to Miciński publikuje swój tekst w „Prosto z Mostu”, do roku 2012 nie mamy do czynienia z tak znamieną i reprezentatywną *Estetyką życia codziennego*, jak ta, którą czynią redaktorzy *Wyboru pism estetycznych*. Z tego też względu warto zwrócić uwagę na argumentację stosowaną przez Krystynę Wilkoszewską i Sława Krzemienia-Ojaka, która jednocześnie będzie stanowić przedmiot naszej późniejszej analizy.

W nocie redakcyjnej autorstwa pierwszej z wymienionych czytamy:

Profesor Sław Krzemień-Ojak odkrył Stanisława Machniewicza. Z niemałym trudem zdobył wydaną w 1934 jego książkę *Estetyka życia codziennego* i przesłał mi ją z prośbą ocenę. Byłam zaintrygowana już samym tytułem, bo to obecnie pisane i wydawane są książki w ramach trendu badawczego zwanego >everyday aesthetic<, natomiast w latach 30. Minionego wieku dominowały w estetyce ujęcia sztuki jako dziedziny autonomicznej. Wystarczy wspomnieć, że *Das Literarische Kunstwerk* Romana Ingardena ukazała się w 1931. Bardzo szybko ustaliliśmy wspólnie, że seria >Klasyki Estetyki Polskiej< powinna prezentować nie tylko tych najbardziej znanych uczonych, ale także tych zapomnianych. Stanisław Machniewicz w pełni zasługuje na przypomnienie i na swe miejsce w polskiej estetyce.¹⁵⁴

¹⁵⁰ S. Machniewicz, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie i oprac. Sław Krzemień-Ojak, pod red. Krystyny Wilkoszewskiej, Kraków 2012.

¹⁵¹ Tamże, s. IX.

¹⁵² W ramach serii wydawniczej „Klasyki Estetyki Polskiej” ukazały się między innymi wybory pism takich badaczy, jak: Roman Ingarden, Stanisław Ossowski, Michał Sobeski, Tadeusz Pawłowski, Stefan Szuman, Henryk Struve, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Leon Chwistek, Mieczysław Wallis, Jan Białostocki, Stefan Morawski, Edward Abramowicz, Józef Kremer, Stanisław Brzozowski.

¹⁵³ B. Miciński, *Recenzja polemiczna*, [w:] „Prosto z Mostu” 1935, nr 2. s. 2.

¹⁵⁴ S. Machniewicz, *Wybór pism estetycznych*, dz. cyt. s. XXIII.

W krótkiej i lapidarnej wypowiedzi na temat *Estetyki życia codziennego* redaktorka zwraca przede wszystkim uwagę na znikomą recepcję dzieła Machniewicza w dyskursie nauk humanistycznych, o czym świadczy trudność w jej zdobyciu, spowodowana prawdopodobnie brakiem jej wydań od chwili pierwszej publikacji w 1934 roku. Po drugie, na intrygujący – jej zdaniem – tytuł, który suponuje, jakoby treść książki traktowała o niezwykle po popularnym w dzisiejszych naukach humanistycznych zjawisku, jakim jest estetyzacja rzeczywistości. Poświadcza to jednocześnie, po pierwsze, aktualność treści *Estetyki życia codziennego*, po drugie jej nowatorski – wobec dyskursu estetycznego lat 30. – charakter i podejmowanej w niej problematyki.

Przechodząc do argumentacji, jaką prezentuje Sław Krzemień-Ojak, warto poczynić kilka uwag. Przede wszystkim, to, co pisze on na temat Machniewicza i jego dzieła w *Wyborze pism estetycznych*, stanowić będzie jeden z nadrzędnych wymiarów współczesnej recepcji książki lwowianina. Wypowiedzi Krzemienia-Ojaka zawarte zostały bowiem w poprzedzającym lekturę pism autora *Estetyki życia codziennego*, znacząco zatytułowanym wstępie – *Projekt estetyki życia codziennego Stanisława Machniewicza. Przypomnienie*. Kilkunastostronicowy tekst poświęcony został prezentacji biografii twórcy omawianego dzieła, wyborze jego drogi życiowej oraz najistotniejszym aspektem *opus magnum* jego myśli estetycznej.

Tym, na co w pierwszej chwili zwraca uwagę Krzemień-Ojak, są intelektualne kompetencje autora *Estetyki życia codziennego*:

(...) nie był postacią tuzinkową. Studiował w kraju i za granicą, znał (dobrze) języki starożytne i nowożytne, wykładał w szkołach średnich i wyższych, podróżował, publikował, udzielał się w życiu kulturalnym międzywojennego Lwowa. Jednakże informacje o nim, o jego życiu, pracy, dorobku są bardzo szczupłe i ograniczone (...) nie publikował tekstów stricte naukowych, tylko ambitne wprawdzie, ale popularyzatorskie. Dziś wszakże są powody, aby jego postać i dorobek, a w tym dorobku zwłaszcza *Estetykę życia codziennego* z 1934 r. przypomnieć, choćby w przybliżeniu zarysowując jej genezę i funkcjonowanie.¹⁵⁵

Wspomniane tutaj powody, dla których warto przypomnieć założenia i treść *opus magnum* myśli estetycznej lwowianina, autor *Projektu przypomnienia* jego dzieła

¹⁵⁵ S. Krzemień-Ojak, *Projekt estetyki życia codziennego Stanisława Machniewicza. Przypomnienie*, [w:] S. Machniewicz, *Wybór pism estetycznych*, dz. cyt. s. VII.

podaje w dalszej części artykułu, w szczególny sposób akcentując: perspektywiczny, ambitny i szeroko zarysowany program ideowy książki¹⁵⁶; wysokie wymagania, co do ogólnej orientacji w dziejach sztuki, jakie stawia Machniewicz swojemu czytelnikowi, z czym wiąże się przeznaczenie jego dzieła – zdaniem Krzemienia-Ojaka – dla studentów uczelni wyższych; swobodną i przystępną retorykę. Ostatecznie autor *Projektu przypomnienia* zwraca uwagę na to, że „tekst Machniewicza popularyzuje coś, co wcześniej nie istniało. Aby koncepcję estetyki życia codziennego upowszechnić, autor musiał ją stworzyć. Do jej budowy miał wprawdzie sporo gotowych elementów, całość trzeba było dopiero skomponować”¹⁵⁷. Kompozycję tę charakteryzuje Krzemień-Ojak jako szeroką i pojemną *ikonosferę*, która, na równych prawach i z jednakowym uzasadnieniem, obejmuje sztuki wizualne dawne i współczesne, elitarne i popularne, tworząc estetyczną aurę życia codziennego¹⁵⁸.

Przytoczone tu argumentacje redaktorów tomu *Wyboru pism estetycznych* Machniewicza stanowić będą w dalszej części tekstu przedmiot szczegółowej analizy. Powyżej zostały one przytoczone jedynie sygnalizacyjnie, w celu uchwycenia ogólnego charakteru aktualnego odczytania treści książki z 1934 roku. Przedstawiona refleksja skupiać się będzie na formalnych, jak i merytorycznych aspektach recepcji. Pierwsza dotyczyć będzie sposobu wydania *Wyboru pism estetycznych* Machniewicza w ramach serii „Klasyki Estetyki Polskiej”. Druga, poświęcona zostanie treści *Projektu przypomnienia estetyki życia codziennego* autorstwa Sława Krzemienia-Ojaka, z uwzględnieniem argumentacji Krysztyny Wilkoszewskiej, przekonując, iż treść dzieła z 1934 roku rozpatrywać można było pod kątem nurty estetyzacji rzeczywistości.

Znamiennym aspektem współczesnej recepcji *Estetyki życia codziennego* pod kątem formalnym jest przede wszystkim fakt, że została ona podjęta w ramach wspomianej serii wydawniczej – „Klasyki Estetyki Polskiej”. Ma to znaczenie o tyle, że legitymizuje osobę, jak i dzieło Stanisława Machniewicza jako klasyka polskiej myśli estetycznej, na co z kolei nie wskazuje wcześniejsza historia recepcji *Estetyki życia codziennego*. Od 1935 roku nie doczekała się ona wznowienia ani krytycznej edycji, co na przestrzeni lat miało miejsce w przypadku innych, drukowanych w ramach krakowskiej serii wydawniczej estetyków, teoretyków, historyków i filozofów sztuki.

¹⁵⁶ Tamże, s. XIII.

¹⁵⁷ Tamże, s. XVIII.

¹⁵⁸ Tamże.

Należałoby więc postawić pytanie, na jakiej podstawie redaktorzy tomu *Wyboru pism estetycznych Stanisława Machniewicza* zdecydowali się na publikację jego tekstów w ramach takiej, a nie innej serii wydawniczej? Sięgając do *Słownika języka polskiego*, czytamy, że przymiotnik „klasyk” (klasyczny) odnosi się do twórcy dzieł sztuki i literatury, z różnych okresów historycznych i stylów, uznanych za doskonałe¹⁵⁹. Znamionym uzupełnieniem może tu być także definicja tego terminu zawarta w *Słowniku wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*¹⁶⁰ Władysława Kopalińskiego, gdzie czytamy, że pojęciem „klasyka” określa się osobę – pisarza, artystę, który zaliczony zostaje tradycyjnie do wzorowych, najlepszych, a przede wszystkim postrzegany jest jako twórca dzieł nieprzemijającej wartości¹⁶¹. Tak rozumianym terminem „klasyk” możemy bez wątplenia opisać wiele wybitnych postaci polskiej myśli estetycznej, zarówno dawnej, jak i współczesnej, których dzieła i myśl pozostają w ciągłym obiegu i interpretacji. Pojawia się pytanie, czy w podobny sposób możemy postrzegać postać Stanisława Machniewicza, skoro Krystyna Wilkoszewska pisze o tym, jak trudno było Krzemieniowi-Ojakowi odkryć autora *Estetyki życia codziennego* i zdobyć jego książkę. Autor *Projektu przypomnienia* z kolei sam pisze o tym, jak ograniczone informacje funkcjonują na temat Machniewicza i jego dzieła, o tym, że wiódł on swoje życie obok głównych nurtów polskich sfer uczonych¹⁶².

Konkludując, osobę, która w swoim dorobku naukowym posiada jedną, stanowiącą *opus magnum* myśli estetycznej książkę, wydaną – co również warto podkreślić – nakładem Państwowego Wydawnictwa Książek Szkolnych, trudno – z pozoru – określić jest mianem „klasyka” estetyki. Do tego dochodzą, rzecz jasna, wnioski wyciągnięte z analizy dotychczasowej recepcji *Estetyki życia codziennego*, która na przestrzeni przeszło osiemdziesięciu lat doczekała się jedynie dwóch poważniejszych interpretacji¹⁶³. Wobec tego cel redaktorów *Wyboru pism estetycznych* sprowadza się przede wszystkim

¹⁵⁹ *Mały słownik języka polskiego*, pod red. S. Skorupki, H. Auderskiej, Zofii Łempickiej, Warszawa 1969, s. 275.

¹⁶⁰ W. Kopaliński, *Słownik Wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1967.

¹⁶¹ Tamże, s. 379.

¹⁶² Zob. S. Krzemień-Ojak, *Projekt estetyki życia codziennego Stanisława Machniewicza. Przypomnienie*, dz. cyt. s. VII.

¹⁶³ Mam tu na myśli polemikę Bolesława Micińskiego zawartą w „Prosto z Mostu” oraz wyraźnie inspirowaną myślą estetyczną Machniewicza książkę Jerzego Kossaka w *poszukiwaniu stylu epoki*, zob. B. Miciński, *Pisma: eseje, art., listy*, red. A. Micińska, Kraków 1970; tam na s. 228 – 232, red. *Z Estetyki życia codziennego*, pierwodruk: „Prosto z Mostu” 1935 R 1. nr 2; J. Kossak, w *poszukiwaniu stylu epoki. Współczesne przemiany cywilizacyjno-techniczne a nowe formy w sztuce i architekturze*, wyd. 2, Warszawa 1963, s. 13–85.

do przywrócenia dziełu Machniewicza należytego mu statusu, o czym wspomina Krystyna Wilkoszewska w cytowanym uprzednio fragmencie.

Analogicznym celem wydaje się służyć *Projekt przypomnienia estetyki życia codziennego* autorstwa Sława Krzemienia-Ojaka – wyznaczenia dziełu Machniewicza należytego miejsca w kanonie polskich pism estetycznych. W tym celu autor opracowania *Wyboru pism estetycznych* w omawianych przez siebie zagadnieniach stara się wykazać powody, dla których postać i myśl estetyczna Machniewicza warte są podjęcia nowej lektury, wzbogaconej o doświadczenia humanistyki pierwszych dekad XXI wieku. Wobec tego współczesna recepcja *opus* Machniewicza determinowana jest postrzeganiem osoby i twórczości lwowianina w kategoriach klasyka estetyki polskiej. Aby tego typu nominacja miała swoje uzasadnienie, Sław Krzemień-Ojak zmuszony był do uwypuklenia tych elementów z życia i twórczości autora *Estetyki...*, które pozwoliłyby – mimo wykluczenia z dyskursu humanistycznego – na ponowne jego przypomnienie, a tym samym ukazanie rangi jego dzieła życia. Innymi słowy opracowanie treści *Estetyki...* ukierunkowane jest na to, aby wykazać, że charakteryzuje ją pewna nieprzemijająca wartość, wykluczająca rozpatrywanie jej wyłącznie w kategoriach reliktu myśli.

Druga kwestia, istotna dla współczesnej recepcji książki Machniewicza, dotyczy tego, jak dzieło zostało wydane w ramach serii wydawniczej „Klasyki Estetyki Polskiej”. Otóż wszystkie publikacje legitymizowane powyższym hasłem stanowią wybór pism estetycznych wybranych przedstawicieli polskiej myśli estetycznej. Wobec tego, każdy autonomiczny tom koncentruje się na najistotniejszych dla dyskursu estetycznego i humanistyki w ogóle artykułach, pisanych przez poszczególnych badaczy, które pierwotnie wchodziły w skład całości jakiegoś autonomicznego dzieła. Z kolei w przypadku *Wyboru pism estetycznych* Machniewicza mamy do czynienia z opatrzonym przypisami i wyjaśnieniami autorstwa Krzemienia-Ojaka przedrukiem treści książki z 1934 roku. Innymi słowy, i dla lepszego zobrazowania zaistniałej sytuacji, należy zwrócić uwagę na to, że w *Wyborze pism estetycznych* Stanisława Machniewicza odnajdujemy wyłącznie dwa artykuły, które jesteśmy w stanie sklasyfikować jako „wybrane”. Resztę stanowi treść *Estetyki życia codziennego* w niezmienionym układzie rozdziałów, ale pozbawiona jednego z bardzo istotnych elementów oryginału – zamieszczonego przez autora na końcu dzieła słownika wyrazów technicznych, którymi się posługuje, obszernego spisu literatury przedmiotu, nazwisk artystów i ich krótkich biogramów. Zmieniony został także układ ilustracji.

W przypadku współczesnej recepcji książki Machniewicza, stanowiącej jednocześnie zaktualizowane jej wydanie, mamy więc do czynienia z dużą ingerencją redaktorów tomu w pierwotny kształt i układ całości książki. Słowem, redaktorzy tomu eliminują z książki to, co pozwalałoby na jej interpretowanie jako szkolnego podręcznika. Wydaje się być to zabiegiem celowym z tego względu, że dokonują oni samodzielnego odczytania dzieła Machniewicza w ramach dyskursu estetyzacji rzeczywistości, o czym świadczy cytowana na wstępie wypowiedź Krystyny Wilkoszewskiej. Wobec tego wydanie wyboru dzieł lwowskiego estetyka z 2012 roku nie jest zbiorem jego pism rozproszonych lecz, – jak zaznacza Krzemień-Ojak – „projektem przypomnienia samej idei lwowskiego pedagoga”¹⁶⁴, a ta, zdaniem redaktorów tomu, zawarta jest właśnie w *Estetyce życia codziennego*.

Zarówno Krzemień-Ojak i Krystyna Wilkoszewska koncentrują się na tym, jakim estetykiem Machniewicz był, a także, czym charakteryzuje się jego koncepcja. i tak, Krystyna Wilkoszewska zwraca uwagę na istotny tytuł książki, który – mimo iż dzieło powstało w latach 30. minionego wieku – odnosi się do coraz popularniejszego obecnie nurtu estetyzacji życia i rzeczywistości¹⁶⁵. Krzemień-Ojak z kolei, zarysowując tropy recepcji dzieła, zwraca uwagę na to, że recenzenci i komentatorzy pomijali zasadnicze założenia przyświecające dziełu i to, „co dla Machniewicza było najważniejsze: estetykę życia codziennego w jego nowych wówczas przejawach”¹⁶⁶. Przyjęty przez redaktorów trop recepcji pozwala wobec tego postrzegać postać autora *Estetyki życia codziennego* jako badacza kultury estetycznej (którego refleksje wpisują się w dyskurs estetyzacji rzeczywistości), po drugie – idealisty; twórcy estetycznego systemu postrzegania materialnego wymiaru codziennej rzeczywistości, co pozwala jednocześnie traktować książkę jako przykład estetyki egzystencjalnej i literatury zaangażowanej.

3.3. *Projekt przypomnienia estetyki Stanisława Machniewicza*

Jak wcześniej wspominaliśmy, *Projekt estetyki życia codziennego Stanisława Machniewicza. Przypomnienie* wchodzący w skład *Wyboru pism estetycznych* lwowianina jako rodzaj wstępu do współczesnej recepcji jego dzieła, stanowi bezapelacyjnie

¹⁶⁴ S. Krzemień-Ojak, *Projekt estetyki życia codziennego Stanisława Machniewicza. Przypomnienie*, [w:] S. Machniewicz, *Wybór pism estetycznych*, dz. cyt. s. VII.

¹⁶⁵ Tamże, dz. cyt. s. XXIII.

¹⁶⁶ Tamże, s. XXI.

najważniejszy do tej pory tekst poświęcony osobie i twórczości Stanisława Machniewicza. Jednocześnie jest próbą recepcji *opus magnum* z 1934 roku w obecnej rzeczywistości i z perspektywy współczesnej humanistyki. Postępowanie takie ma jasno określony cel – przywrócenie dziełu Machniewicza należytego miejsca wśród kanonu polskich pism estetycznych. W tym celu Krzemień-Ojak dzieli swój tekst na cztery zasadnicze elementy, w których podejmuje kolejno zagadnienia: biografii, wyboru drogi naukowej, *Estetyki życia codziennego* i okoliczności jej powstania oraz tropów recepcji. W każdym z wymienionych tu zagadnień stara się wykazać wspomniane wcześniej powody, dla których postać i myśl estetyczna Machniewicza warte są nowej lektury.

Pierwszą, istotną kwestią współczesnej recepcji *Estetyki życia codziennego*, wpisania jej do kanonu pism estetyki polskiej jest, według Krzemienia-Ojaka, nietuzinkowa postać autora, co nobilituje projekt do przypomnienia i zarysowania elementów biografii Stanisława Machniewicza. Wszak, jak podkreśla autor recepcji nikt do tej pory nie opracował szerzej jego życiorysu, co buduje wokół Machniewicza swoistą aurę tajemnicy. Jednakże opracowane w *Wyborze pism estetycznych* elementy biograficzne również nie wyjaśniają wielu meandrów związanych z życiem lwowskiego pedagoga. Autor *Projekt...* zwraca uwagę na takie elementy, jak: studia w ośrodkach krajowych i zagranicznych, liczne podróże Machniewicza po południowo-zachodnich krańcach Europy, poliglotyzm (zdaniem Krzemienia-Ojaka Machniewicz znał dobrze języki starożytne: grecki i łacinę oraz biegle władał językiem angielskim, włoskim i niemieckim), aktywna działalność w kulturalnym środowisku międzywojennego Lwowa. Na podany powyższych informacji kończą się rozważania nad elementami biograficznymi autora *Estetyki...* w gruncie rzeczy ich opracowanie zajmuje autorowi przypomnienia projektu książki z 1934 roku nie wiele więcej miejsca, jak wpis Machniewicza do *Współczesnej kultury polskiej* Sobieskiego i Petrarkowicza. Wynika to z warunków wydania pism estetycznych pod hasłem serii „Klasyki Estetyki Polskiej”. Poszukując powodów do przypomnienia dorobku Machniewicza w kontekście jego biografii w tak nobilitującej serii wydawniczej, Krzemień-Ojak koncentruje się na najistotniejszych dla drogi intelektualnej lwowianina aspektach. Zwraca na przykład uwagę na tłumaczenie *Żywota Benvenuto Celliniego*¹⁶⁷, którego lwowianin podjął się mając zaledwie 24 lata. *Żywot...* był już wprawdzie tłumaczony na język polski za sprawą Hieronima Feldmanowskiego¹⁶⁸, lecz erudycja młodego

¹⁶⁷ *Żywot Benvenuto Celliniego własnoręcznie spisany we Florencji*, tłum. Stanisław Machniewicz, Warszawa 1910.

¹⁶⁸ Por. *Żywot Benvenuto Celliniego złotnika i rzeźbiarza*, tłum. H. Feldmanowski, Poznań 1968.

Machniewicza i niezwykła znajomość *Boskiej Komedii* Dantego (zapewne w oryginale) pozwoliły mu zaopatrzyć własne wydanie w obszerne przypisy poświadczające inspirację Celliniego Dantem. Zwracanie uwagi na tego typu elementy biografii Machniewicza pozwalają Krzemieniowi-Ojakowi na argumentację jego tezy o nietuzinkowości autora *Estetyki...*, który – co również podkreśla autor *Projektu przypomnienia* – nie należał do wiodącego grona polskich sfer uczonych i nie pracował w placówkach kształcenia akademickiego¹⁶⁹. Z powyższych względów nobilitacji wydawniczych, opracowanie elementów biograficznych Krzemień-Ojak sprowadza do lapidarnych informacji, w których akcentuje walory intelektualne Stanisława Machniewicza.

Z wyakcentowaniem poszczególnych aspektów drogi myślowej Stanisława Machniewicza mamy także do czynienia w przypadku drugiego z istotnych elementów dla współczesnej recepcji *Estetyki życia codziennego*. Jest nim podrozdział zatytułowany przez Krzemienia-Ojaka jako *Wybór drogi*. Zarysowuje on tam intelektualny proces rozwoju myśli Machniewicza w kontekście jej ewolucji i zmiany zainteresowań z literaturoznawczych na estetyczne. W historii recepcji dzieła Machniewicza wydaje się być to kwestia przełomowa z tego względu, że Krzemień-Ojak traktując dzieło Machniewicza jako całość, swoistą ideę, której wyrazem jest treść książki z 1934 roku, zwraca uwagę na jej genezę. W tym kontekście w *Wyborze drogi* przywołuje najistotniejsze dla twórczości lwowianina dzieła z lat 1910 – 1915, jak: *Żywoć Benvenuta Celliniego własnoręcznie spisany we Florencji*, *Wpływ Dantego na twórczość Słowackiego w latach 1936-39. Studium porównawcze*¹⁷⁰, *Z dziejów polskiej literatury apokryficznej*¹⁷¹ oraz *Sztuka a szkoła*¹⁷². W dalszej części recepcji, poświęconej pisarskiej aktywności Machniewicza w latach 20., wyróżni z kolei te artykuły, które w jego przekonaniu były tematycznie związane z ideą późniejszej książki¹⁷³. Będą to między innymi: *Estetyka mieszkania*¹⁷⁴ oraz *Estetyka życia codziennego i handel*¹⁷⁵. W tym też miejscu uwidacznia się diametralna różnica pomiędzy podejściem jakie prezentował w *Recenzji polemicznej* Bolesław

¹⁶⁹ S. Krzemień-Ojak, *Projekt estetyki życia codziennego Stanisława Machniewicza. Przypomnienie*, dz. cyt. s. VII.

¹⁷⁰ S. Machniewicz, *Wpływ Dantego na twórczość Słowackiego w latach 1836 – 1839. Studium Porównawcze*, [w:] Sprawozdanie Dyrekcji C.K. Gimnazjum VII we Lwowie za rok szkolny 1912/1913.

¹⁷¹ S. Machniewicz, *Z dziejów polskiej literatury apokryficznej*, [w:] „Pamiętnik Literacki” R. XIII (1914 – 1915), s. 176 – 187.

¹⁷² S. Machniewicz, *Sztuka a szkoła*, [w:] Sprawozdanie Dyrekcji C.K. Gimnazjum VII we Lwowie za rok szkolny 1915/16.

¹⁷³ S. Krzemień-Ojak, *Projekt estetyki życia codziennego*, dz. cyt., s. XVI.

¹⁷⁴ S. Machniewicz, *Estetyka mieszkania*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, dz. cyt. s. 273 – 277.

¹⁷⁵ S. Machniewicz, *Estetyka mieszkania*, „Drugi Almanach Świata Kobiecego”, Lwów 1927; por. S. Machniewicz, *Estetyka mieszkania*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, dz. cyt.; według Sława Krzemienia-

Miciński, który w recepcji dzieła lwowianina pomijał wszystkie elementy związane z genezą *Estetyki...*, które sygnalizuje Krzemień-Ojak. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na niezwykle znamienny w kontekście współczesnej recepcji dzieła Machniewicza element, jaki uwidacznia się w *Projekcie przypomnienia estetyki życia codziennego*.

Mowa o wyeksponowanym przez Krzemienia-Ojaka w *Wyborze drogi* tekście, który Machniewicz zamieścił w Sprawozdaniu VII-go Gimnazjum Lwowskiego za lata 1915 – 1916. *Sztuka a szkoła* to artykuł przełomowy dla określenia estetycznej myśli Machniewicza – „wszystkie jego wypunktowane tu motywy znajdują dla siebie miejsce w późniejszej o dwie dekady >Estetyce życia codziennego<”¹⁷⁶ – pisze Krzemień-Ojak. Dla recepcji pism estetycznych Machniewicza przedstawionej w przypomnieniu jego projektu *Sztuka a szkoła* ma bardzo istotne znaczenie jako źródło poglądów, których egzemplifikację odnajdziemy w wydanej w 1934 roku książce. Wydanie z roku 2012 zostało wzbogacone o ten właśnie artykuł, który redaktorzy tomu zamieścili na końcu książki w wymownie zatytułowanym rozdziale: *z tekstów pozostałych*.

Omawiając tekst *Sztuka a szkoła* stanowiący ówczesna wykładnię poglądów lwowianina na dydaktykę w zakresie sztuk plastycznych, Sław Krzemień-Ojak ujmuje zawarte tam postulaty jako swoisty program wychowania estetycznego, którego idee tkwią w angielskim ruchu opozycjonistów wobec mechanizacji życia z Johnem Ruskim i Williamem Morrisem na czele. Całość projektu „reformy” w dziedzinie kształcenia młodzieży w kierunku sztuk plastycznych Krzemień-Ojak uważa chwilami za naiwną i pozbawioną spójności wizję, której nie brak jednak ambicji oraz dalekosiężnej perspektywy. W swoich rozważaniach Ojak nie bierze jednak pod uwagę tego, że inspiracje Machniewicza nie wynikają bezpośrednio i wyłącznie ze studiowania pism Ruskina, Morrisa oraz twórcy ruchu niemieckiego Werkbundu – Hermana Mathesiusa. W *Estetyce życia codziennego* znajdziemy nawet dowody na to, że Machniewicz z dużym dystansem traktował myśl Rusina. Przykładem może być krytyka jego stanowiska, którą lwowianin przedstawił w tekście *Walka o nowy styl*¹⁷⁷. Inspiracje ruchem wychowania estetycznego mają

Ojaka Machniewicz nie włączył tego tekstu (napisanego w 1927 r.) bezpośrednio do *Estetyki życia codziennego*, ponieważ nie pasował do znacznie dojrzałego ujęcia estetyki mieszkania, jakie zawarł w późniejszej o parę lat pozycji. w rzeczywistości jednak, w książce z 1934 roku nie odnajdujemy artykułu o podanym tytule. Tematyka związana z estetycznym urządzeniem mieszkania została pośrednio wyrażona w innym tekście znajdującym się w *Estetyce życia codziennego – Wszechwładza stylowej brzydoty* oraz *Walka o nowy styl*, zob. S. Machniewicz, *Estetyka życia codziennego*, Lwów 1934.

¹⁷⁶ S. Krzemień-Ojak, *Projekt estetyki życia codziennego*, dz. cyt. s. XIII.

¹⁷⁷ S. Machniewicz, *Walka o nowy styl*, [w:] tegoż, *Estetyka życia codziennego*, dz. cyt.

w przypadku Machniewicza przede wszystkim źródło w polskim nurcie „Nowego Wychowania” i pismach jego przedstawicieli: Janiny Mortkowiczowej, Jana Szafrana oraz Andrzeja Stefanowicza¹⁷⁸.

Poświęcenie artykułowi *Sztuka a szkoła* nieco więcej miejsca w *Projekcie przypomnienia estetyki życia codziennego* oraz umieszczenie pochodzącego z lat 1915 – 1916 tekstu w wydaniu pism estetycznych jest determinowane postępowaniem redaktorów tomu na rzecz legitymizacji Machniewicza w gronie klasyków estetyki polskiej. Ukazuje bowiem, że książka lwowianina z 1934 roku to przemyślany, mający solidną podstawę intelektualną a także przemyślaną, posiadającą swoją genezę treść dzieła. Krzemień-Ojak pomija w tym przypadku znamienne dla poglądów Machniewicza informacje zawarte w sprawozdaniu gimnazjalnym. Dotyczą one uprawiania z uczniami na dodatkowych zajęciach poświęconych percepcji sztuk plastycznych lektury *Filozofii sztuki* Hipolita Taine, książki, której treść wywarła duży wpływ na autora *Estetyki...* i jego poglądy estetyczno-filozoficzne, co jest zresztą widoczne w narracji książki. Postępowanie takie wydaje się wynikać z tego, że celem Krzemienia-Ojaka i Krystyny Wilkoszewskiej jest – o czym wspominaliśmy – przypomnienie postaci Stanisława Machniewicza oraz podstawowych założeń jego dzieła w kontekście tradycji myśli estetycznej. Koncentrują się więc na statusie osoby Machniewicza jako estetyka, pośrednio zwracając uwagę na to, co oznacza bycie estetykiem w takim kontekście, w jakim czyni to w swoim dziele lwowianin¹⁷⁹. Wiąże się z tym obecna w recepcji Krzemienia-Ojaka kwestia statusu książki z 1934 roku.

Jak wiadomo, dzieło życia Stanisława Machniewicza zostało wydane przez Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych we Lwowie, co jednoznacznie określa jego treść i charakter jako podręcznika szkolnego – „ośmielam się żywić pragnienia, aby książka moja stała się książką zwłaszcza dla dojrzałej młodzieży”¹⁸⁰, napisze w *Oczach, które patrzą, a nie... widzą* Machniewicz. Idąc tym tropem, dydaktycznego wymiaru *Estetyki...*, Krzemień-Ojak zwraca uwagę na to, że kompendium owo zostało u Machniewicza zamówione przez przechodzące wówczas reformę Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego¹⁸¹. Nie jest to jednak informacja pewna. Nie zachowały się bowiem żadne dokumenty potwierdzające tego typu zlecenie ze strony Ministerstwa. Nie

¹⁷⁸ Zob. I. Wojnar, *Polska teoria wychowania estetycznego*, [w:] tejsze. *Teoria wychowania estetycznego. Zarys problematyki*, Warszawa 1980, s. 229-235.

¹⁷⁹ Na ten temat szerzej pisałem w rozdziale zatytułowanym *Estetyk czy literat?*, zob. tamże.

¹⁸⁰ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, [w:] tegoż, dz. cyt.

¹⁸¹ Zob. S. Krzemień-Ojak, *Projekt estetyki życia codziennego*, dz. cyt. s. XVII.

wykluczone jednak, że wydawnictwo prowadziło rozmowy ze Stanisławem Machniewiczem na temat publikacji książki. Lata 30. XX wieku to czas wzmożonej działalności wydawniczej podręczników szkolnych i akademickich we Lwowie, który uzyskał w tym okresie swoisty monopol wydawniczy w tym zakresie. Taki stan rzeczy potwierdza księgarz lwowski Stefan Szpinger, który w swoich wspomnieniach odnotował: „Dziwnym zbiegiem okoliczności wszyscy producenci podręczników szkolnych wszelkiego typu oraz wydawnictw naukowych poziomu uniwersyteckiego ulokowali się we Lwowie i zmonopolizowali bez reszty arcyważny i dochodowy dział wydawniczy, od którego zależnione było całe szkolnictwo w kraju”¹⁸². Jednym z wiodących prym wydawnictw było to, w którym ukazała się książka Stanisława Machniewicza. PWKS skupiało wokół siebie czynnych zawodowo nauczycieli znających potrzeby szkolnictwa polskiego w szerokim zakresie tematycznym. Z kolei wprowadzona w 1932 roku reforma szkolna, doprowadziła do stopniowego wycofywania z obiegu dawnych podręczników i opracowywania nowych i metodycznych. Warto zwrócić w tym miejscu uwagę na to, że w przypadku podręczników szkolnych, a przede wszystkim akademickich (o charakterze pomocniczej literatury uzupełniającej) brano pod uwagę te, w których w tytule lub podtytule podkreślano ich podręcznikowy charakter¹⁸³. Z kolei pełny tytuł dzieła Machniewicza brzmi: *Estetyka życia codziennego. Zarysy estetyczne i zagadnienia sztuki współczesnej*. Nie ulega także wątpliwości, że postulaty związane z edukacją estetyczną, które Machniewicz przedstawił już na przełomie 1915/1916 roku, wpisują jego postać w reformatorski nurt edukacji. Poza tym we wzmożonym okresie wydawniczym lat 1919 – 1939, był nie tylko aktywną postacią kulturalnego życia Lwowa, ale także środowiska pedagogicznego.

Z powyższego wynika istotna dla współczesnej recepcji myśli estetycznej Machniewicza konkluzja świadcząca o pewnych merytorycznych niekonsekwencjach związanych z edycją *Estetyki...* w ramach serii „Klasyki Estetyki Polskiej”. Otóż w ramach wspomnianego wydania wyboru pism Machniewicza, redaktorzy zdecydowali się na usunięcie ze współczesnej edycji *Estetyki życia codziennego* tych elementów, które świadczyły o jej dydaktycznym charakterze, a podejmując jej recepcję zwracają uwagę na jej pedagogiczną genezę i status jako podręcznika szkolnego. Najwyraźniej Krzemień-Ojak i Krystyna Wilkoszewska mieli problem z usytuowaniem i określeniem jednoznacznego

¹⁸² S. Szpinger, *Na szerokiej drodze: pamiętnik księgarza*, Łódź 1974, s. 137.

¹⁸³ E. Wójcik, *Podręczniki szkolne i opracowania dydaktyczne w repertuarze wydawców lwowskich dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia XI*, T. 146, pod red. H. Batorowska, I. Pietrkiewicz, E. Wójcik, Kraków 2013, s. 169.

statusu dzieła Machniewicza, mając na uwadze dialektykę zachodzącą pomiędzy formą wydania książki a jej treścią i ambicjami autora. Poza tym, *Wybór pism estetycznych* w ramach którego ukazała się reedycja *Estetyki...* legitymizuje postać Machniewicza jako klasyka estetyki, co stara się udowodnić i wyargumentować Krzemień-Ojak. Dlatego musi się zmierzyć z sugerującym odmienne konotacje statusem dzieła i wykazać w nim te wartości, które świadczyć by mogły o jego ponadczasowym charakterze. W tym kontekście warto zwrócić uwagę na jedną z jego wypowiedzi, w której przedstawia pewne sprzeczne refleksje wobec treści i domniemanego przeznaczenia dzieła Machniewicza:

Książka nie była regularnym podręcznikiem dla uczniów szkół średnich, lecz pomocą dydaktyczną kierowaną do odbiorcy szerokiego: do uczniów, ale i do nauczycieli, a także do innych czytelników zainteresowanych podjętą w niej problematyką. (...) Zamiar Machniewicza jest wszakże ambitny pod innym jeszcze względem. Podręczniki na ogół są mało twórcze, upowszechniają znany stan wiedzy (...) Tekst Machniewicza natomiast popularyzuje coś, co wcześniej nie istniało. Aby koncepcję estetyki życia codziennego upowszechnić, autor musiał ją stworzyć. Do jej budowy miał wprawdzie sporo gotowych elementów, całość trzeba było dopiero skomponować.

Powyższy fragment wyraźnie uwidacznia to, że Krzemień-Ojak miał świadomość, iż teksty Machniewicza zawarte w *Estetyce życia codziennego* nie pokrywają się w kontekście tematyki i sposobu jej przedstawienia z funkcją, jaką książka miała pełnić w swoich pierwotnych założeniach. Wyraźnie zaznacza także, że książka lwowianina w żadnym wypadku nie jest „regularnym podręcznikiem” szkolnym, a rodzajem dydaktycznej pomocy; literaturą przedmiotu dla zainteresowanych podejmowaną w niej problematyką. Można by postawić tutaj pytanie – jaką wobec tego problematykę podejmuje Machniewicz w swoim dziele? Lapidarna, ale nie wystarczająca odpowiedź brzmiałaby zapewne – estetycznych aspektów codziennego, materialnego wymiaru rzeczywistości. Zagłębiając się jednak w treść i genezę książki powiedzielibyśmy, że tematem dzieła jest schematyczny sposób postrzegania dzieła sztuki w diachronicznym ujęciu jego formalnej ewolucji, jako wynikającego z warunków życiowych (społecznych), zależnych od sposobu czucia, myślenia i rozumienia człowieka a także momentu historycznego w jakim się znalazł, wyjątkowym przejawem kultury materialnej. Tego typu interpretacja treści *Estetyki życia codziennego* zbliża poruszane w niej zagadnienia do tych, jakie w *Filozofii sztuki* stawiał Hipolit Taine, którego to dzieło *nota bene* Machniewicza omawiał z uczniami na dodatkowych zajęciach poświęconych dziejom sztuki. Nie wykluczone więc, że dzieło Machniewicza stanowić może lekturę uzupełniającą treść wspomnianej *Filozofii sztuki*. Ukazywać jej praktyczne zastosowanie. Innymi słowy, stanowić – jak

sugeruje Krzemień-Ojak – pomoc dydaktyczną dla praktycznego zastosowania w estetyce myśli i założeń pozytywistycznych.

Cytowany fragment jest istotny dla współczesnej recepcji myśli estetycznej Machniewicza także z tego względu, iż ukazuje i potwierdza wyjątkowość koncepcji lwowskiego pedagoga i swoiste nowatorstwo w jego sposobie rozumienia pojęcia sztuk wizualnych. Pogląd taki Krzemień-Ojak argumentuje w dalszej części swojego tekstu łącząc sposób myślenia o sztuce Machniewicza; obejmujący na równych prawach i jednakowych uzasadnieniach sztuki dawne i obce, wysokie i popularne, wzniosłe i użytkowe¹⁸⁴, z współczesnym pojęciem odpowiadającym takiemu stanowisku, jakim jest „ikonosfera”. Ta paralela jaką Krzemień-Ojak zarysowuje pomiędzy systemem postrzegania dziejów twórczości artystycznej, a stworzonym przez Mieczysława Porębskiego¹⁸⁵ pojęciem służącym opisaniu wizualnego wymiaru życia człowieka w kategoriach estetyzacji rzeczywistości, stanowi doskonały argument dla potwierdzenia aktualności treści zawartych w *Estetyce życia codziennego*. Daje to również możliwość rozpatrywania książki i jej autora z perspektywy klasyka estetyki polskiej.

Podsumowując współczesną recepcję *Estetyki życia codziennego* w ramach wstępu Sława Krzemienia-Ojaka do *Wyboru pism estetycznych* lwowianina moglibyśmy wyodrębnić kilka istotnych elementów dla aktualnego odczytania tego dzieła. Autor *Projektu przypomnienia...* zdaje się koncentrować na tym, co zbagatelizował Bolesław Mićński w *Recenzji polemicznej* – egzystencjalnym wymiarze projektu estetyki Machniewicza. Z kwestią tą bezpośrednio wiąże się cel współczesnej recepcji dzieła lwowianina w ramach serii wydawniczej „Klasyki Estetyki Polskiej”, jakim jest przypomnienie jej genezy oraz założeń. Krzemień-Ojak podejmuje także, istotną dla określenia statusu dzieła, kwestię wykazania w jego treści tych elementów, które świadczą o tym, iż mimo wydania nakładem PWKS, nie jest ono regularnym podręcznikiem szkolnym. Argumentuje, że zaprezentowana w nim treść charakteryzuje się wysokimi walorami literackimi oraz wartością intelektualną. Jak sugeruje tytuł wstępu Ojaka do lektury *Estetyki...* w ramach *Wyboru pism estetycznych*, współczesna recepcja opiera się przede wszystkim na przypomnieniu osoby i twórczości Stanisława Machniewicza. w szczególny sposób zwrócono uwagę na te aspekty jego biografii i działalności publicystycznej, które świadczą o

¹⁸⁴ S. Krzemień-Ojak, *Projekt estetyki życia codziennego*, dz. cyt., s. XVIII.

¹⁸⁵ Zob. M. Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa 1972; S. Krzemień-Ojak, *Projekt estetyki życia codziennego*, dz. cyt. s. XVIII-XIX; S. Machniewicz, *Kultura estetyczna, Sztuka i życie*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 145, 317.

nim jako o badaczu kultury estetycznej (którego refleksje wpisują się w dyskurs estetyzacji rzeczywistości), i idealistę; twórcy estetycznego systemu postrzegania materialnego wymiaru codziennej rzeczywistości, co pozwala jednocześnie traktować książkę jako przykład estetyki egzystencjalnej i zaangażowanej.

3.4. Estetyczne postrzeganie rzeczywistości a estetyzacja świata

Ostatnim z wątków współczesnej recepcji *opus magnum* myśli estetycznej Stanisława Machniewicza jest poruszona przez Krystynę Wilkoszewską w notatce redakcyjnej *Wyboru pism estetycznych* kwestia interpretacji jego dzieła w ramach nurtu estetyzacji rzeczywistości. Zasygnalizowany przez redaktorkę tomu trop recepcji i ponownego odczytania *Estetyki życia codziennego* w tym socjologicznym ujęciu przedstawiony został bardzo lapidarne i pośrednio.

Wilkoszevska argumentując swoje stanowisko analogią zachodzącą pomiędzy tytułem sztandarowego dzieła lwowianina a nazwą danego nurtu badawczego z pogranicza filozofii i socjologii kultury. Istotnym jednak aspektem jest to, że redaktorka *Wyboru pism estetycznych* w ramach którego ukazała się *Estetyka życia codziennego* widzi możliwość ponownego odczytania dzieła w nurcie „everyday aesthetic”, co po pierwsze, aktualizuje treść książki z 1934 roku, po drugie, sytuuje jej tematykę i podejmowane zagadnienia w konkretnym dyskursie badawczym. O ile stanowisko takie wydaje się być cennym dla kwestii recepcji dzieła Machniewicza, to należałoby zwrócić uwagę na to, że zostało ono przedstawione w sposób bardzo powierzchowny i bezkrytyczny. Co prawda w treści *Projekt estetyki życia codziennego Stanisława Machniewicza. Przypomnienie* autorstwa Sława Krzemienia-Ojaka odnajdziemy pewne fragmenty, które mogłyby świadczyć o tym, że dokonana w *Wyborze pism estetycznych* recepcja dokonana została w ramach wspomnianego nurtu badawczego. Są to jednakże jedynie sugestywne sygnalizacje w tym kierunku. Nie ulega jednak wątpliwości, że jesteśmy w stanie wykazać pewne podobieństwo pomiędzy ideą zawartą w treści *Estetyki życia codziennego* a zjawiskiem estetyzacji rzeczywistości i z tego chociażby względu warto zastanowić się nad sugerowanym przez redaktorów *Wyboru pism estetycznych* porównaniem.

Na wstępie należałoby zwrócić uwagę na to, jak będziemy rozumieć tu termin „estetyzacja”. Próba sporządzenia jednolitej definicji sprowadza się do zachodzącego w ramach tego zjawiska przeistaczania otoczenia w atrakcyjną wizualnie przestrzeń do

ogładania, przetworzoną wedle zmieniających się ideałów estetycznych¹⁸⁶. W ramach tego procesu wartości estetyczne stanowią podstawowe kryteria w relacji człowieka z otoczeniem i dokonywanych przez niego wyborów. Innymi słowy jest to postrzeganie świata jako miejsca wrażeń czysto sensualnych, gdzie czynnikiem decydującym są najczęściej powierzchowne elementy otoczenia (kształt, forma, barwa i tym podobne). Niektórzy badacze, jak Mike Fatherstone¹⁸⁷ lub Wolfgang Welsche¹⁸⁸, doszukują się genezy estetyzacji w zatarciu granicy pomiędzy sztuką a życiem codziennym. w przeniesieniu tradycyjnych cech sztuki na rzeczywistość, codzienność, co nadaje im artystycznego charakteru.

Początkowych symptomów estetyzacji należy doszukiwać się w końcu XIX wieku, gdzie mamy do czynienia z racjonalizacją rzeczywistości; objawiającą się w ekspansyjnym marszu maszyny oraz demokratyzacją społeczeństwa¹⁸⁹. Niektórzy badacze, jak na przykład Peter Bürger¹⁹⁰ czy Anna Zeidler-Janiszewska¹⁹¹, uważają, że za procesy estetyzacyjne winę ponoszą artyści awangardowi. Oni to w swoich błazeńskich gestach artystycznych doprowadzili do tego, że codzienność i zwykłe przedmioty stały się atrakcyjnym artystycznie materiałem. Codzienność wkroczyła w przestrzeń sztuki z takim właśnie „kapłańsko-błazeńskim” gestem – jak pisze Justyna Ryczek – Marcela Duchampa, który poprzez wybór, zwyczajną przemysłową rzecz (na przykład łopata do śniegu, czy pisuar – *Fontanna* z 1917 roku) podnosi do rangi dzieła sztuki¹⁹². Te tak zwane „Ready-mades” stają się znaczącym krokiem na drodze zespolenia sztuki z życiem¹⁹³. Drugim znamienym czynnikiem dla kształtowania się zjawiska estetyzacji jest dokonujący się w końcu XIX wieku rozwój techniki i rewolucja przemysłowa, co ma bardzo duży wpływ na kształtowanie się przestrzeni nowoczesnego miasta. Pojawiają się nowe budynki, pasáže handlowe, przestronne ulice, stylizowane parki i skwery. O mieście, jako pewnej całości zaczyna się myśleć jako o przestrzeni posiadającej duże walory

¹⁸⁶ J. Ryczek, *Estetyzacja świata rzeczywistego*, [w:] tejże, *Piękno w kulturze ponowoczesnej*, Kraków 2006, s. 47.

¹⁸⁷ Zob. M. Fatherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, przeł. P. Czapliński, i J. Lang, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997.

¹⁸⁸ Zob. W. Welsche, *Procesy estetyzacji. Zjawiska, rozróżnienia, perspektywy*, przeł. J. Gilewicz, [w:] *Sztuka i estetyzacja. Studia teoretyczne*, red. M. Golka, K. Zamiara, Poznań 1999, s. 13.

¹⁸⁹ Zob. B. Dziemidok, *Deestetyzacja sztuki i estetyzacja życia codziennego: kwestia zaspokojenia potrzeb estetycznych w kulturze postmodernistycznej*, „Przegląd Humanistyczny” 1995, nr 5.

¹⁹⁰ Zob. P. Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Kraków 2006.

¹⁹¹ Zob. A. Zeidler-Janiszewska, *Między melancholią a żalobą: estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*, Warszawa 1996.

¹⁹² J. Ryczek, *Piękno w kulturze ponowoczesnej*, dz. cyt. s. 49.

¹⁹³ Tamże.

estetyczne i wedle wartości tych zaczyna być ono oceniane. Wcześniejsze, czysto użytkowe kryteria powoli stają się być drugorzędnymi¹⁹⁴. Doskonałym tego przykładem są liczne teksty poświęcone współczesnym metropoliom przełomu XIX i XX wieku, w których dominuje deskrypcja estetyczna. Franz Hessler na przykład przedstawiając ulice Berlina pisze, że przechadzanie się po nich jest lekturą ulicy, w której uwagę spacerowicza zwracają twarze ludzi, witryny sklepowe, tarasy kawiarniane, pociągi, auta i tym podobne. Wszystko to razem tworzy zdaniem Hesslera słowa, zdania i kolejne strony książki o mieście¹⁹⁵. Miasto zaczyna jawić się jako przestrzeń doznań czysto sensualnych, a przebywający w jego przestrzeni człowiek czuje się, jak w salonie, w którym funkcję naściennych obrazów pełnią emaliowane szyldy reklamowe¹⁹⁶.

W ten oto, lapidarnie ujęty sposób, przedstawić można ogólną charakterystykę estetyzacji. Jeśli dokładniej przyjrzymy się temu procesowi i prześledzimy interpretację teorii rozumienia tego zjawiska, zauważymy różnorodność istniejących praktyk jego ujmowania. Wspomniany Mike Fatherstone na przykład, parceluje poszczególne przejawy estetyzacji rzeczywistości, z wykazaniem ich odrębnych cech¹⁹⁷. Jean Baudriillard prezentuje radykalne spojrzenie na problem estetyzacji i określa całą rzeczywistość mianem estetycznego simulakrum; znaki, komunikaty i obrazy odrealniają jego zdaniem to, co realne¹⁹⁸. Odo Marquard i Wolfgang Welsch zwracają uwagę na odwrotną stronę procesu estetyzacji i zajmują się anestetyzacją¹⁹⁹. Wymienione tu, najistotniejsze przejawy rozumienia procesu estetyzacji rzeczywistości Justyna Ryczek zestawia w swojej książce *Piękno w kulturze ponowoczesnej* i ukazuje w trzech istotnych dla tego problemu znaczeniach rozumienia terminu estetyzacja: po pierwsze, jako codzienny wymiar sztuki. Po drugie, czynienia życia sztuką; konstruowanie dostępnego innym wizerunku własnej

¹⁹⁴ Tamże, s. 60.

¹⁹⁵ Zob. F. Hessel, *Flauner w Berlinie*, przeł. S. Lisiecka, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8-9, s. 184; por. L. Sobkiewicz, *Wieśniak berliński*, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8-9; A. Zeidler-Janiszewska, *Berlińskie loggie – paryskie pasaże. Miasto jako „pretekst mnemotechniczny”*, [w:] *Pisanie miasta – czytanie miasta*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Poznań 1997.

¹⁹⁶ A. Zeidler-Janiszewska, *Berlińskie loggie – paryskie pasaże. Miasto jako „pretekst mnemotechniczny”*, dz. cyt. s. 90.

¹⁹⁷ Zob. M. Fatherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, dz. cyt.

¹⁹⁸ Zob. J. Baudriillard, *Precesja symulakrów*, przeł. T. Komendant, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997; por. A. Jamrozniakowa, *Obraz i metanarracja. Szkice o postmodernistycznym obrazowaniu*, Warszawa 1994.

¹⁹⁹ Zob. O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *Postmodernizm a filozofia*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Warszawa 1996; W. Welsche, *Estetyka i antyestetyka*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] *Postmodernizm...*, dz. cyt.; W. Welsche, *Estetyka poza estetyką. O znaczenie estetyki w czasach współczesnych i o nowej formie dyscypliny*, przeł. K. Zamiara, „Studia Kulturoznawcze” 1998, nr 9.

osoby, który autorka zestawia z postawą dandysa oraz – po trzecie – estetyzacja przestrzeni miejskich (najszerszy zakres znaczeniowy tego terminu)²⁰⁰. Wydaje się, że wymienione przez Ryczek kategorie można odnieść do treści dzieła Stanisława Machniewicza. Książki, która postuluje traktowanie sztuki jako codziennej atmosfery otaczającej człowieka, która wynika z życia, jego potrzeb i uwarunkowań, a której to (atmosfery) metaforycznym wyrazem jest piękno miasta, któremu Machniewicz wiele miejsca poświęca w swojej *Estetyce życia codziennego*. Mając na uwadze dotychczasową charakterystykę zjawiska estetyzacji, przyjrzyjmy się, jak na tym zarysowanym teoretycznie tle przedstawia się idea książki Stanisława Machniewicza, która zdaniem redaktorów wyboru jego pism estetycznych wpisuje się w ten właśnie nurt.

Problem z usytuowaniem idei zawartej w *Estetyce życia codziennego* w ramach nurtu estetyzacji rzeczywistości polega przede wszystkim na tym, że taki termin w książce Machniewicza bezpośrednio nie występuje. Uobecnia się, co prawda, w towarzyszącej dziełu idei, ale wyłącznie w sposób pośredni, warunkowany z kolei współczesnym dyskursem teorii estetyzacji w ramach którego Krystyna Wilkoszewska sygnalizuje możliwość interpretacji dzieła. Drugi zasadniczy problem polega na tym, że o ile w dziele Machniewicza termin estetyzacji pojawia się w sposób pośredni, to wynikający z treści wchodzących w jej skład artykułów sposób jego rozumienia sytuuje się dialektycznie wobec dominującej tendencji interpretacyjnej. Estetyzacja jest powszechnie interpretowana jako zjawisko pejoratywne. Z takim jego ujęciem stykamy się między innymi w pismach Welscha, Marquarda i Baudrillarda, gdzie przedstawiane jest jako zjawisko monotonnego upiększania rzeczywistości, co w konsekwencji prowadzi do zubożenia odbiorcy, niewrażliwości psychicznej na przejawy piękna oraz odrealnienia rzeczywistości. Estetyzacja postrzegana jest więc jako zjawisko na wskroś pejoratywne. Z kolei Machniewicz w swoim dziele domaga się wręcz estetycznego stosunku człowieka do rzeczywistości, co nie jest równoznaczne z estetyzacją w rozumieniu przedstawionym powyżej. Machniewicz nie jest teoretykiem kultury, ani filozofem, a w swoim dziele nie zajmuje się abstrakcyjnym dywagowaniem nad zjawiskiem estetyzacji. W jego *Estetyce życia codziennego* odnajdziemy, co prawda deskrypcję tych elementów rzeczywistości materialnej, której obecnie stanowią przedmiot badań teoretyków kultury spod znaku estetyzacji, ale pozbawioną tego rodzaju krytycznej refleksji, bo też nie taki jest cel autora. Aby wyjaśnić mnożące się wątpliwości, co do usytuowania idei estetyki życia codziennego

²⁰⁰ Zob. J. Ryczek, *Estetyzacja świata rzeczywistego*, dz. cyt. s. 47–67.

lwowskiego pedagoga w ramach współczesnego nurtu badań nad zjawiskiem estetyzacji należy w pierwszej kolejności dookreślić, jak moglibyśmy rozumieć estetyzację w ramach treści książki z 1934 roku.

Wydaje się, że tym elementem, na który należałoby w pierwszej chwili zwrócić naszą uwagę jest cel, jaki autor postawił sobie w swoim dziele. Zamiarem Machniewicza jest wprowadzić uczestnika kultury (przy pomocy nakreślonej, przede wszystkim w *Schematach estetycznych* i innych artykułach *Estetyki...* metodologii umiejętnego widzenia sztuki) w dziedzinę szeroko pojętych sztuk plastycznych i użytkowych²⁰¹; uczynić jego stosunek do sztuki czynnym, tzn. umiejętność jej widzenia powinna być codziennym przyzwyczajeniem i potrzebą każdego człowieka²⁰². Umiejętne obcowanie ze sztuką zdaniem Machniewicza polega na rozumującym jej spostrzeganiu, swoistej syntezie zmysłowo-intelektualnej. A ta z kolei wspiera się nie tyle na historycznej wiedzy o dziejach twórczości artystycznej, co estetycznej analizie dzieł sztuki, która akcentuje głównie jego pierwiastki formalne. O ile więc w *Estetyce życia codziennego* mowa o estetyzacji rzeczywistości, to zagadnienie to sprowadza się do postawy podmiotu, jaką powinien zajmować wobec wszelkich przejawów kultury materialnej, a więc wobec sztuki. Należy bowiem pamiętać o tym, że Machniewicz sztukę rozumie jako otaczającą człowieka atmosferę, którą tworzą rzeczy małe i wielkie, codzienne i odświętne, tanie i drogie²⁰³. Sztuką jest otaczająca człowieka ikonosfera, jak postulował Krzemień-Ojak²⁰⁴, wobec której – zdaniem autora *Estetyki...* – powinniśmy zająć aktywną postawę estetyczną. W przekonaniu autora *Schematów estetycznych* postawa taka – co okazuje się niezwykle istotnym i znamionym dla omawianego tu zjawiska – pozwala, uczestnikowi kultury pierwszych dekad XX wieku na dokonanie rozeznania wobec dokonującej się w kulturze artystycznej „estetyzacji” tanich stylizowanych na modę dawnych, uznanych kanonów artystycznych przedmiotów. Oczywiście Machniewicz omawiając i krytykując przemysłową produkcję przedmiotów stylizowanych na dane wzorce i normy, za czym idzie także bezwarunkowa uznanie ich za piękne, nie posługuje się terminem „estetyzacji”. Nie ulega jednak wątpliwości, że to, o czym pisze we *Wszechwładzy stylowej brzydoty, Walce*

²⁰¹ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, dz. cyt. s. 7.

²⁰² Tamże, s. 8.

²⁰³ S. Machniewicz, *Estetyka, sztuka i handel*, [w:] tegoż, dz. cyt. s. 308.

²⁰⁴ Zob. S. Krzemień-Ojak, *Projekt estetyki życia codziennego*, dz. cyt. s. XVIII.

o nowy styl oraz *Stylu współczesność* na temat masowej produkcji przedmiotów wzorowanych na stylach historycznych jest swoście pojętym zabiegiem estetyzacji w kontekście aksjologii, jaka w ten sposób nadawana jest przedmiotom fabrycznym.

W *Estetyce życia codziennego* odnajdziemy także fragmenty pochwalające to, co obecnie stanowi przedmiot krytyki badaczy i teoretyków kultury wizualnej w ramach estetyzacji rzeczywistości. Mowa, rzecz jasna, o pięknie miast. Na ten aspekt zwróciliśmy uwagę już wcześniej, mówiąc o estetyzacji przestrzeni miejskich jako jednej z trzech kategorii procesu estetyzacji w ogóle. Proces ten przypada na okres rozwoju techniki i wzmożonej produkcji przemysłowej, które zmieniają oblicze miasta, o którym myśli się już nie tylko w kontekście użytkowym, ale i estetycznym. Te właśnie elementy wymownie akcentuje Machniewicz w znamienne zatytułowanym tekście *Piękno ulicy wielkiego miasta*, lub *Architektura świetlna*. Wątek ten można by poszerzyć o ogólną fascynację miastem Machniewicza, jako swoistą metaforą piękna nowoczesności. Oglądane przez niego szyldy reklamowe, błyszczące witryny sklepowe, pędzące automobile i nocne życie kawiarniane, które nie istniałoby dzięki elektryczności wprawiają go w zachwyt i zdumienie. Autor *Estetyki...* prezentuje tym samym postawę *flaneura*, spacerowicza, filozofa-kronikarza współczesnego świat, w którym umiejętne postawa estetyczna wobec otaczającej człowieka ferii barw nowoczesności jest niezbędną do właściwego jej interpretowania.

Wspomniana powyżej postawa estetyczna wydaje się odgrywać ogromną rolę tak w systemie *Estetyki życia codziennego*, jak i w kontekście interpretowania jej treści w ramach omawianego tu zjawiska estetyzacji. W treści książki Machniewicza estetyzacji rzeczywistości dokonuje postrzegający ją podmiot, co jest równoznaczne z zajmowaną przez niego postawą estetyczną, tj. sensualno-intelektualną relacją z otaczającym człowieka światem. Jest to postawa aktywna i twórcza, a nie, jak głoszą współcześni nam teoretycy kultury (Welsche, Fatherstone, Baudrillard) bierne uleganie zalewowi znaków i symboli odrealniających rzeczywistość²⁰⁵. Postawa ta pozwala podmiotowi dostrzec istotne prze-

²⁰⁵ Taka postawa podmiotu – zdaniem Machniewicza – doświadczającego rzeczywistości artystycznej – przedmiotów codziennego użytku, którym otacza się mieszczanin pierwszych dekad XX wieku, chroni go przed estetyzacją tandetnej produkcji fabrycznej, stylizowanej na dawne wzorce i kanony. Odpowiednia postawa estetyczna zdaniem autora *Estetyki...* jest w stanie ustrzec człowieka przed tym, o czym piszą dziś Welsche i inni badacze wizualnych aspektów rzeczywistości. Innymi słowy Machniewicz widział w tym, co obecnie krytykują badacze estetyzacji ratunek dla przeciętnego odbiorcy sztuki, który nie dostrzegał piękna współczesności i jego przejawów, a skupiała się na estetyzowanych na dawne style przedmiotach produkcji fabrycznej.

jawy piękna współczesności, niezależnego od dawnych wzorów i kanonów, które bezkrytycznie wykorzystuje ówczesny przemysł kulturowy, masowo zalewając przestrzenie mieszkalne gotykiem, klasycyzmem, secesją, barokiem itd.²⁰⁶ w tak rozumianej postawie estetycznej człowiek dokonuje estetyzacji rzeczywistości w jeszcze innym aspekcie. Wszelki kontakt istoty ludzkiej z otaczającym go światem ma w pierwszej chwili charakter estetyczny – sensualny. Najpierw coś przeżywamy, a następnie dokonujemy intelektualnej wiwisekcji danego zjawiska. w *Estetyce życia codziennego* stanowisko takie opiera się na wywodzącym się z filozofii Nietzschego witalizmie i pochwalę życia, jako paradygmatu warunkującego wszelką aktywność twórczą człowieka. Wobec tego podmiot ludzki traktuje świat jako pole eksperymentu twórczego, w którym to dokonuje jego eksploracji myślowej – opanowuje przyrodę i narzuca jej własne prawa, a narzędzia, którymi to czyni wywołują w nim wrażenia zachwytu. Tak o to za pośrednictwem odpowiednich środków, a w tym konkretnym przypadku – maszyny, człowiek dokonuje estetyzacji rzeczywistości. Przekształca świat wedle potrzeb i kaprysów, przy czym wytwarza zjawiska, które wprawiają go w zachwyty, jak dynamizm, szybkość i tym podobne. Innymi słowy zachwyca się zjawiskiem dynamiki za pośrednictwem umożliwiającej mu to maszyny, a nie dynamiką samą w sobie. Taka postawa została wyraźnie przedstawiona przez Machniewicza w jego artykule *Piękno maszyny*, w którym jasno deklaruje, że współczesność posiada skrzydła lepsze od ikarowych²⁰⁷. Nie ma potrzeby zachwycać się pięknem minionych epok, włączanym bezmyślnie w codzienność za pomocą mechanicznego wzorca fabrycznego, gdyż współczesne walory życia dała mu nowe możliwości. Umożliwiają tworzenie rzeczy (sztuki), która zachwyca nie tyle tradycyjnie rozumianymi aksjomatami, ale budzi podziw ze względu na możliwości jakie daje człowiekowi w jego ustosunkowaniu się do świata. Sztuka staje się tu życiem, a życie staje się sztuką.

W tym ostatnim zdaniu wybrzmiewa pewna analogia do działalności artystów awangardowych i wspomnianego wcześniej „błazeńskiego” gestu Duchampa, którym wprowadził codzienność w przestrzeń sztuki. W dyskursie historii sztuki i estetyki gest ten uznano za symptomatyczny akt utracenia przez sztukę jej wyjątkowej – dotychczas – pozycji. Z kolei Machniewicz doszukuje się w tej symptomatycznej relacji sztuki z życiem okazji do tego, aby przywrócić jej dawny status i rangę. To właśnie życie, witalność, stanowią zdaniem autora *Estetyki...* paradygmat i warunek wszelkiej twórczej aktywności człowieka, o czym świadczy treść znamiennej zatytułowanego artykułu *Sztuka i życie*,

²⁰⁶ Zob. S. Machniewicz, *Wszzechwładza stylowej brzydoty; Walka o nowy styl*, [w:] tegoż, dz. cyt.

²⁰⁷ Zob. S. Machniewicz, *Piękno maszyny*, dz. cyt. s. 181.

który Machniewicz zamieścił w swoim *opus magnum* z 1934 roku. Warto wobec tego zwrócić w tym miejscu także uwagę na to, że o ile w *Estetyce życia codziennego* mowa o estetyzacji, to zagadnienie to związane jest ze stylem życia, o którego zmianę dopomina się Machniewicz mając na uwadze kryzys kultury estetycznej oraz to, człowiek współczesny żyje w świecie nowych możliwości, a tym samym nowych uwarunkowań dla doznań estetycznych, których szukać można nie tyle w muzeach i galeriach, ale także w codziennym życiu. Tym samym, analogiczne postępowanie Machniewicza do tego, jakie prezentowali awangardowi artyści przejawia się w tym, że życia pragnie przekształcić na sztukę, a to, co powszechnie uważane jest za materię artystyczną, pozbawić iluzji wytworzonej przez dyskurs sztuki i wprowadzić do niej szeroko pojętą realność.

Jak można zauważyć, próba interpretacji treści książki Stanisława Machniewicza pod kątem nurtu estetyzacji rzeczywistości prowadzić może do różnorodnych konkluzji. Wynika to przede wszystkim z tego, że zjawisko to, po pierwsze – nie stanowi przedmiotu badań autora *Estetyki...*, po drugie – występuje w jego dziele w sposób pośredni, pod zupełnie inną terminologią niż życzyłaby to sobie Krystyna Wilkoszewska. Machniewicz nie jest także ani filozofem, ani teoretykiem kultury, a to, co redaktorka tomu rozumie poprzez nurt „everyday aesthetic” odnajdujemy w jego dziele pod hasłem „estetycznego stylu życia”, którego paradygmatem jest odpowiednia postawa estetyczna, wobec niezwykle dynamicznie przekształcającego się wizualnego wymiaru rzeczywistości. Nie ulega jednak wątpliwości, że zaproponowana interpretacja treści książki z 1934 w ramach powyższego dyskursu świadczyć może o jego nietuzinkowości wobec dominujących ówczesnie tendencji uprawiania estetyki zorientowanej na autonomię dzieła sztuki.

Współczesna recepcja dzieła lwowianina, przedstawiona w ramach *Wyboru pism estetycznych* i legitymizowana hasłem serii wydawniczej „Klasyki Estetyki Polskiej” ukazuje nam niezwykle – w stosunku do poprzednich recepcji książki – obraz *opus magnum* myśli estetycznej Stanisława Machniewicza. Przede wszystkim, nobilituje postać jej autora do miana „klasyka”, co determinuje wszelkie rozważania redaktorów nad treścią książki. Ta z kolei została uwspółcześniona o dyskurs w jakim redaktorzy starają się dokonać ponownego, aktualnego jej odczytania oraz opatrzona tłumaczeniem, podawanym przez Machniewicza w oryginale przypisów. Recepcja skupia się więc głównie na założeniach ideologicznych *Estetyki...*, jej genezie oraz wyróżnieniu tych elementów, które świadczą o tym, że jej autor opracował coś więcej niż tylko szkolny podręcznik gimnazjalnym – estetyczny system postrzegania artystycznego wymiaru codzienności.

ZAKOŃCZENIE

Przedstawione w dysertacji rozważania koncentrowały się wokół życia, myśli estetycznej i sztuki pisarskiej lwowskiego publicysty, pedagoga, filologa, estetyka i historyka sztuki Stanisława Jacka Machniewicza. Ich głównym przedmiotem była opublikowana w 1934 roku *Estetyka życia codziennego* – książka stanowiąca *opus magnum* jego myśli o sztuce.

Przyświecający powyższym rozważaniom cel określony był przez długą, bo ponad 80-letnią absencję Machniewicza i jego twórczości w dyskursie nauk humanistycznych. Chęć przywrócenia *Estetyce...*, jak i jej autorowi należytego im statusu pociągała za sobą koncentrację uwagi na jego głównym dziele. Nadrzędną inspiracją do podjęcia refleksji nad twórczością Machniewicza był przede wszystkim heteronomiczne, trudne do jednoznacznego ujęcia status i przynależność gatunkowa jego książki. Istotny asumpt stanowiła również niepodjęmowana do tej pory próba analizy treści jego dzieła pod względem sposobu, w jaki wypowiada się on o estetycznych aspektach rzeczywistości i związana z tym stylistyczna polifoniczność poetyki jego tekstów. Ostatecznie niniejsza praca miała nie tyle uzupełnić wiedzę o krytyku i estetyku, ile wprowadzić Machniewicza i jego twórczość w pejzaż polskiej historii literatury i estetyki pierwszych dekad XX wieku. Chcieliśmy ukazać postać i myśl estetyczną lwowskiego publicysty jako ważny, a dotychczas nie dość ceniony element hybrydycznego w historii polskiej krytyki artystycznej okresu modernistycznego, a tym samym dać impuls do dalszych badań nad twórczością Machniewicza rozproszoną w pismach z pierwszej połowy XX wieku.

Jak wynika z pracy, okres przełomu XIX i XX wieku, a także pierwszych dekad nowego stulecia, to czas z jednej strony przełomów, z drugiej kontynuacji dawnych wzorów artystycznych i światopoglądowych. Czas, w którym istnieje jeszcze wiele miejsc niedopowiedzianych, których uzupełnienie wiąże się z poznaniem sposobu czucia, myślenia i rozumienia ówczesnej rzeczywistości przez ludzi z kręgu intelektualnej elity. Wśród nich z kolei – nie tylko tych, którzy odnieśli sukces na polu beletrystyki literackiej czy tych, których tworzyli artystyczną awangardę (poprzez wywrotowość swojej osobowości lub sztuki, którą prezentowali) – znajdują się także twórcy mniej znani lub zapo-

mniani, którzy posiadali umiejętność dostrzegania blasków i cieni współczesności. Postacią taką był Stanisław Machniewicz – człowiek, który „styl odbioru”²⁰⁸ kształtującej się na jego oczach rzeczywistości zawarł w dziele życia. Przyświecał mu jasny cel – uczynić sensualny stosunek człowieka do rzeczywistości czynnym, aktywnym poznawczo – to jest estetycznym (wrażliwym). Z tego też względu zwracałem we wstępie uwagę na to, iż istnieją obecnie powody, aby jego postać i twórczość, a w szczególności *Estetykę życia codziennego*, przypomnieć, przywracając jej należyty status i znaczenie, co byłoby równoznaczne ze wskazaniem na aktualność treści książki Machniewicza w dyskursie nie tylko estetycznym, lecz także w badaniach nad kulturą wizualną i literacką XXI wieku.

Wobec przedstawionych postulatów pierwszym – nadrzędnym celem jaki pragnęliśmy osiągnąć, była rekonstrukcja meandrów biografii lwowskiego publicysty. Przypomnijmy, że dotychczasowe informacje o jego życiu ograniczały się do autorskiej notatki zamieszczonej we *Współczesnej sztuce polskiej* Sobeskiego i Peretiatkowicza oraz krótkiego zarysu biograficznego sporządzonego przez Sława Krzemienia-Ojaka. Przedstawione z kolei w niniejszej dysertacji elementy biograficzne stanowią pierwsze, kompleksowe ujęcie biografii Stanisława Machniewicza, ze zwróceniem uwagi na dzieje jego rodziny, a także młodość, początki kariery krytycznoliterackiej, publicystycznej i pedagogicznej przyszłego autora *Estetyki życia codziennego*. Istotny w tym aspekcie jest także materiał wizualny – fotografie, portrety Stanisława oraz wspólne zdjęcia z małżonką i przyjaciółmi, które nie były dotychczas nigdzie publikowane. Z aspektem biograficznym wiąże się jednocześnie próba sporządzenia bibliografii pism rozproszonych lwowskiego publicysty. Zastrzec w tym miejscu należy, iż niniejsza dysertacja identyfikuje jedynie część publicystycznego dorobku autora *Estetyki życia codziennego*. Należy mieć jednak na uwadze fakt, że do roku 2012, to jest do momentu wydania *Wyboru pism estetycznych* lwowianina, oprócz *Estetyki...* znanych było 10 artykułów Machniewicza. Niniejsza rozprawa natomiast przynosi liczę 30, rozproszonych w czasopismach epoki, tekstów lwowianina, które nie doczekały się do tej pory krytycznej recepcji ani ponownego wydania, co jednocześnie nakazuje dalszą pracę nad jego twórczością krytycznoliteracką.

²⁰⁸ Pojęcie to traktuję tu za Michałem Głowińskim jako kod, w obrębie którego realizuje się odbiór, świadectwo odczytania dzieła, ale też instrument oddziaływania na gusta publiczności, zob. tegoż, *Style odbioru: szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977 i por. M. Poprzęcka, *Świat wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XX wieku*, Warszawa 1986.

Kolejnym z poruszanych w rozprawie aspektów była analiza dzieła Machniewicza w ramach pogranicza refleksji literaturoznawczo-estetycznej, która – podobnie jak kwestia biografii – stanowi pierwszy tego typu namysł nad książką z 1934 roku. Mając na uwadze czysto estetyczną refleksję nad ideą zawartą w *Estetyce życia codziennego*, koncentrowaliśmy się na usytuowaniu poglądów Machniewicza na sztukę wśród dominujących ówczesnie tendencji. Skutkiem tej refleksji było przede wszystkim dookreślenie *stricte* estetycznych poglądów Machniewicza. Wykazano, że typ uprawianej przez niego refleksji nad sztuką ma charakter *implicite estetyczny* – założenia teoretyczne nie wyrażają się tu w postaci naukowej, w abstrakcyjnym wywodzie. Estetyczna myśl Machniewicza to poglądy wplecione w eseistyczną narrację na temat otaczającej człowieka XX wieku sfery sztuki. Usiłowaliśmy także scharakteryzować postawę estetyczną autora *Estetyki...* jako formalisty – w kontekście analizy dzieła i jego percypowania – oraz relacjonisty w kontekście przedmiotowych i podmiotowych uwarunkowań przeżycia estetycznego.

W rozdziale zatytułowanym *Dzieło w zarysie* podjęto próbę ustalenia statusu lwowskiego publicyisty jako autora, usytuowania poetyki jego tekstów w dyskursie historycznoliterackim, a także określenia gatunku i charakteru jego wypowiedzi. Wynikające z analizy powyższych aspektów wnioski są następujące: przede wszystkim Machniewicz jako intelektualista to postać wielowymiarowa, trudna – podobnie, jak jego twórczość – do jednoznacznego zdefiniowania. Sugerując się jego autorską notatką na temat swojej osoby i twórczości, należałoby powiedzieć, iż jest on doktorem filologii, estetykiem a przede wszystkim, co sam zaznacza, literatem. Analizując treść i strukturę jego głównego dzieła, na które – co istotne – składa się tworzona przez niego krytyka artystyczna i publicystyka (eseje), to ostatni z wymienionych przymiotników określa jego status jako twórcy.

Machniewicz to przede wszystkim krytyk i publicysta, którego zainteresowania sztuką nie zamykają się w ramach tradycyjnego znaczenia tego słowa, to jest twórczości rozpatrywanej ze względu na medium, w jakim ona powstaje (malarstwo, rzeźba, architektura), ale wynikają z fascynacji estetycznymi aspektami rzeczywistości tworzonej przez kulturę danego czasu i miejsca, a także z chęci ujęcia jej przejawów w każdymu dostępnych narzędziach poznawczych, jakim są zmysły i umysł. Biorąc z kolei pod uwagę tematykę jego dzieła, przyświecającą mu ideę możemy stwierdzić, iż jest sprawozdawcą i eseistą zdającym relację z estetycznego wymiary współczesności. Stwierdze-

nie to jednocześnie ukazuje gatunek wypowiedzi literackiej Machniewicza, a także przybliża do określenia statusu *Estetyki życia codziennego*, którą można nazwać „esejem z krainy zwanej nowoczesnością”. Autor bowiem wielokrotnie podkreśla w swoim dziele iż umiejętne percypowanie artystycznego wymiaru codzienności to wędrówka oka w krajinę zjawisk estetycznych.

Wobec powyższych konkluzji na temat statusu autora i jego dzieła warto zwrócić uwagę na to, że zaproponowane w niniejszej rozprawie rozumienie dzieła i myśli estetycznej Machniewicza warunkuje jednocześnie jego współczesną recepcję, a tym samym podkreśla aktualność jego systemu estetycznego postrzegania rzeczywistości. Zawarta w dziele lwowianina idea umiejętnego widzenia sztuki (rozumianej jako ikonosfera) niekoniecznie polega na, jak sugeruje redaktorka wyboru jego pism – Krystyna Wilkoszewska – zbieżności tematycznej treści *Estetyki życia codziennego* z popularnym dziś nurtem badawczym spod znaku estetyzacji rzeczywistości (codzienności). Aktualność *opus magnum* myśli estetycznej Machniewicza, idei umiejętnej percepcji sztuki, może wyrażać się w tym, że obecnie ukazuje się wiele publikacji na temat właściwego postrzeganiem twórców sztuki. Teoretycy i krytycy zwracają uwagę nie tylko na to, co należy o współczesnej sztuce wiedzieć, ale także jak należy ją widzieć.

Doskonałym przykładem może być wydana w 2009 roku książka Marii Poprzęckiej *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*²⁰⁹, w której autorka dokonuje swoistej pochwały oka. Zwraca między innymi uwagę na to, że sztuka jest nie tylko wyrazem uczuć, poglądów, osobistych przeżyć i wydarzeń historycznych epoki. Jest ona także sposobem widzenia. Jest, jak pisze autorka, patrzeniem i do patrzenia²¹⁰. Autorka pisze więc o tym, co jej zdaniem w konceptualizacji sztuki jest pomijane – traktowaniu jej jako swoistej formy widzialności. *Nota bene* w taki właśnie sposób ponad 80 lat temu Stanisław Machniewicz definiował sztukę, jej przedmiot oraz zalecał taki sposób, obcowania z nią. Inna książka tej samej autorki nosi z kolei tytuł *Galeria. Sztuka patrzenia*²¹¹. Ponownie powraca więc motyw postrzegania i umiejętnego patrzenia na sztukę, w szczególności na malarstwo. Uwidaczniająca się tu zbieżność inspiracji ukazuje niezwykle aktualny i ważny potencjał semantyczny *Estetyki życia codziennego*.

²⁰⁹ M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2009.

²¹⁰ D. Jarecka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*. Poprzęcka, Maria, „Gazeta Wyborcza” 17.03.09 wyd. internetowe: wyborcza.pl/1,75410,6389999,Inne_obrazy_Oko_widzenie_sztuka_Od_Albertiego.html, dostęp: 27.05.17.

²¹¹ M. Poprzęcka, *Galeria. Sztuka patrzenia*, Warszawa 2003.

Nadto, stale obowiązującym przesłaniem, jakie płynie z treści dzieła Machniewicza, jest problem edukacji estetycznej. w jednym z fundamentalnych dla jego poglądów dydaktycznych tekstów – *Sztuka a szkoła*, zwraca on uwagę po pierwsze, na brak rzetelnego wychowania estetycznego, przejawiającego się w kształtowaniu postawy odbiorcy sztuki wyłącznie w oparciu o wiedzę historyczną. Po drugie – na formowanie stosunku do sztuk wizualnych wyłącznie w oparciu o literaturę. Innymi słowy, Machniewicz zwraca uwagę na to, iż tekst (słowo pisane) zaczyna stanowić fundament odbioru tego, co jest czysto wizualne i prowadzi tym samym do zubożenia wrażliwości sensualnej. Postuluje wobec tego, aby uczyć się patrzenia na sztukę, a nie czytania o niej. Mimo upływu 100 lat od momentu publikacji tych postulatów, problem ten wydaje się współcześnie niezwykle żywotny. Wiele wydawnictw artystycznych publikuje książki, w tytule których spotykamy takie oto sformułowania: „jak czytać” – malarstwo, sztukę, obrazy, architekturę i tym podobne, co świadczy o tym, że dalej postuluje się narracyjno-literacki odbiór sztuk wizualnych. Podobnie przedstawia się kwestia edukacji estetycznej, która paradoksalnie nie istnieje w praktyce pedagogicznej.

Przedstawione wnioski i konkluzje budzą nadzieje, że rozprawa ta stanowić może punkt wyjścia do dalszej refleksji zarówno nad twórczością Stanisława Jacka Machniewicza, rozproszoną w czasopiśmie z epoki i domagającą się przypomnienia, jak i zawartą w niej ideą estetycznego postrzegania nie tylko sztuki, ale całej rzeczywistości w jej materialnym wymiarze.

Żywię nadzieję, iż praca ta, przypominająca życie i twórczość Stanisława Machniewicza, pozwoli, choć częściowo, przywrócić należne im status i znaczenie. Chciałbym przedstawione tu rozważania podsumować parafrazą słów z tytułu tekstu Stafanii Zahorskiej, która w „Wiek XX” pisała – „Nauczcie się patrzeć”²¹². W tym kontekście ufam, iż przedstawione tu osoba i twórczości Stanisława Machniewicza, a przede wszystkim zawarta w dziele jego życia idea, pozwolą umiejętnie postrzegać wszelkie przejawy piękna życia codziennego.

²¹² Zob. S. Zahorska, *Nauczcie się patrzeć*, „Wiek XX” 1928, nr 15.

Bibliografia

I. Podmiotowa

1. *Z powodu dzieła o Dancie prof. dr E. Porębowicza*, „Kurier Poznański” 1908, nr 39.
2. *Kwiatki Świętego Franciszka z Asyżu*, „Lamus” 1909 – 1910, Z. 5, Tom II.
3. *Żywoť Benvenuto Celliniego własnoręcznie spisany we Florencyi*, tłum. St. Machniewicz, Biblioteka dzieł wyborowych, Warszawa 1911.
4. *Liść powoju*, „Gazeta Wieczorna” (Lwów) 1911, nr 284.
5. *Listy z Drezna*, „Gazeta Poranna” (Lwów) 1911, nr 188, 194, 197, 200, 203
6. *Krasiński a Norwid*, „Słowo Polskie” (Lwów) 1912, nr 365.
7. *Fetes galantes*, „Kronika Powszechna” 1913, R. IV, nr 7.
8. *Konstantyn Wielki a sztuka chrześcijańska*, „Kronika Powszechna” 1913, R. IV, nr 38.
9. *Jan Matejko*, „Kronika Powszechna” 1913, R. IV, nr 32, 33.
10. *Z dziejów polskiej literatury apokryficznej*, „Pamiętnik Literacki” (Lwów; Warszawa) 1914/1915, z. 2, s. 176 – 188.
11. *Sztuka a szkoła*, Sprawozdanie C.K. Gimnazjum VII za rok 1915/1916.
12. *Londyn w czasie wojny*, „Gazeta Lwowska” 1916, nr 252, 253, 254, 255, 257, 258, 266, 267.
13. *Historia malarstwa H. Macfall’a*, „Gazeta Lwowska” 1917, nr 207.
14. *Notatki literacko-artystyczne: Hans Heinz Evers, „Alraune”* (w przekładzie Przybyszewskiej) recenzja, „Gazeta Lwowska” 1917, nr 203.
15. *Włodzimierz Błocki*, „Kurier Lwowski” 1920, nr 172, 173
16. *Zbiorowa wystawa prac śp. Włodzimierza Błockiego*, „Kurier Lwowski” 1921, nr 173.
17. *Przekład Platona*, „Kurier Lwowski”, 1920, nr 87.
18. *Przez jasne wrota*, „Kurier Lwowski” 1920, nr 187.
19. *Kultura mieszkania*, „Świat Kobiocy” 1927, nr. 19 19 [przedruk w *Estetyka życia codziennego*, Lwów 1934, patrz. tamże, *Styl współczesności*]
20. *Ave vita, mortituri de salutant. Pochwała współczesności*, „Słowo Polskie” (Dodatek Literacki) 1928, nr 271.
21. *Stanisław Noakowski*, „Słowo Polskie” 1928, nr 274.

22. *Polska sztuka dekoracyjna* [W związku z wstawą w Paryżu i ukazaniem się książki *Polska sztuka dekoracyjna*, tekst napisał, materiał zebrał J. Warchałowski, Warszawa; Kraków 1928], „Słowo Polskie” 1928, nr 278.
23. *Estetyki maszyny*, „Rzeczy Piękne” 1929, R. VIII, nr 3 [przedruk w *Estetyka życia codziennego*, Lwów 1934, patrz. tamże, *Piękno maszyny*].
24. *Kult linii abstrakcyjnej*, „Bluszcz” 1930, nr 18 [przedruk w *Estetyka życia codziennego*, Lwów 1934, patrz tamże, *O sztuce abstrakcyjnej*]
25. *Kultura estetyczna*, „Bluszcz” 1930, nr 21.
26. *Kultura estetyczna dawniej i dzisiaj*, „Bluszcz” 1930, nr 28.
27. *Kultura estetyczna: narodziny stylu*, „Bluszcz” 1930, nr 31.
28. *Zbiory miejskie*, „Świat Kobiocy” 1930, nr 21.
29. *Lalki Janiny Petry-Przybylskiej*, „Świat Kobiocy” 1930, nr 20.
30. *Radio i kultura*, „Świat Kobiocy” 1930, nr 21.
31. *Estetyka życia codziennego i handel*, „Rzeczy Piękne” 1930, R. 10, nr 4-5-6 [przedruk w *Estetyka życia codziennego*, Lwów 1934, patrz. tamże, *Estetyka, sztuka i handel*].
32. *Kształcenie zmysłu artystycznego w średnim szkolnictwie zawodowym*, „Rzeczy Piękne” 1930, R. 9, nr 7-8-9.
33. *Architektura żelazna*, „Rzeczy Piękne” 1930, nr 4-6.
34. *Styl i kościół*, „Rzeczy Piękne” 1930, R. 9, nr 4-5-6. ościelna” 1931, nr 27 [przedruk w *Estetyka życia codziennego*, Lwów 1934, patrz tamże, *Architektura kościelna*].
35. *Sztuka stosowana na gwiazdkę*, „Gazeta Lwowska” nr 297.
36. *Anna Harland-Zajączkowska*, „Świat Kobiocy” 1931, nr 4.
37. *Reprezentacyjne głupstwo we wklęsłym zwierciadle*, „Świat Kobiocy” 1931, nr 7-8.
38. *Wystawa związku artystek polskich*, „Świat Kobiocy” 1931, nr 10.
39. *Piękna książka* [na marginesie książki Stanisława Wasylewskiego *Lwów*; książka wydana w serii „Cuda Polski” (t. 4), „Świat Kobiocy” 1931, nr 13.
40. *Na Watykańskim wzgórzu*, „Rzeczpospolita” 1931, nr 203, 205, 206, 207.
41. *List do H. Dąbcańskiej z Madrytu* (1932), sgn. 12013/II Korespondencja Heleny Dąbcańskiej z lat 1906-1949. Listy od różnych osób, archiwum Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu.
42. *W grobowcu Tut-ankh-amona*, Lwów 1934.

43. *Estetyka życia codziennego. Zarysy estetyczne i zagadnienia sztuki współczesnej*, Lwów 1934.
44. *Na kartach księgi pamiątkowej*, [w:] *Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich. Zbiory Maksymialiana Goldsteina*, Lwów 1935.
45. *O pomnikach*, „Arkady” 1935, R. 1, nr 2.
46. *Wystawa grafiki hiszpańskiej oraz Salon Ogólny: marzec – kwiecie 1936* [katalog] Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, Lwów 1936.

II. Przedmiotowa

1. Abi S. ks. dr, *Kilka uwag o sztuce*, „Miesięcznik Kościelny” 1938, nr 10, R. 53.
2. Adorno T., *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak, wybrał i wstępem opatrzył K. Sauerland, Warszawa 1990.
3. Baudrillard J., *Precesja symulaków*, przeł. T. Komendant, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997.
4. Bergson H., *Ewolucja twórcza*, przeł. F. Znaniecki, Kraków 2004.
5. Białostocki J., *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Warszawa 2004.
6. Błeszczyński K., *Filozofia a malarstwo*, „Przegląd Warszawski” 1922, nr 15.
7. Brzozowski S., *Dzieła*, pod red. M. Sroki, Warszawa 1988.
8. Brzozowski S., *Sam wśród ludzi*, oprac. M. Wyka, Wrocław 1979.
9. Brzozowski S., *Wybór pism estetycznych*, pod red. K. Wilkoszewskiej, wstęp, wybór i oprac. T. Szkołut, Kraków 2008.
10. Bürger P., *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, Kraków 2006.
11. Chwastyk-Kowalczyk J., *„Bluszcz” w latach 1918 – 1939: tematyka społeczna oraz problemy kultury i literatury*, Kielce 2003.
12. Czarnowski R. J., *Lwów: okupacja sowiecka*, Warszawa 2016.
13. *Czytać Tadeusza Micińskiego. Studia*, pod red. A. Czyż, M. Pliszka, S. Sobieraj, Siedlce 2016.
14. Czyżewski T., *Od maszyny do zwierząt – kto się gniewa na nas?*, „Formiści” 1921, nr 4.
15. De La Sizeranne R., *Więzienia sztuki*, [w:] *Podstawy kultury estetycznej*, Seria III, T. VIII, Lwów – Warszawa 1906.
16. *Działalność instytucji wydawniczych na rzecz oświaty i edukacji w XX i pierwszych latach XXI wieku*, pod red. I. Michalskiej i G. Michalskiego, Łódź 2014.

17. *Dzieje krytyki artystycznej i myśli o sztuce*, pod red. M. Geron, J. Malinowski, Warszawa 2009.
18. *Dzieje krytyki artystycznej i myśli o sztuce*, pod red. M. Geron, J. Malinowski, Warszawa 2009.
19. Dziemidok B., *Teoria przeżyć i wartości estetycznych w polskiej estetyce dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1980.
20. Fatherstone M., *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, przeł. P. Czaplński i J. Lang, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997.
21. Feldman W., *Współczesna literatura polska*, wyd. 5, Warszawa – Lwów 1908.
22. Gadamer H.-G., *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Kraków 1993.
23. Głowiński M., *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1977.
24. Hebbel F. C., *Dziennik*, tłum. Karol Irzykowski, Lwów 1911.
25. Hutnikiewicz A., *Młoda Polska*, Warszawa 1994.
26. Igliński G., *Magia serca i słowa w modernistycznych snach i wizjach*, Warszawa 2005.
27. Ingarden R., *Studia z estetyki, t. I, II i III*, Warszawa 1958, 1960.
28. Jamroziakowa A., *Obraz i metanarracja. Szkice o postmodernistycznym obrazowaniu*, Warszawa 1994.
29. Janicka A., *Tradycja i zmiana. Literackie modele dziewiętnastowieczności: Pozytywizm i „obrzeża”*, Białystok 2015.
30. Janicka A., *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, Białystok 2013.
31. Juszcak W., *Malarstwo polskie. Modernizm*, Warszawa 1977.
32. Kaczkowski J., *Przędziwa Arachny*, „Literatura i sztuka” 1910, nr. 24.
33. *Każń profesorów lwowskich. Lipiec 1941. Studia oraz relacje i dokumenty zebrane i opracowane przez Zygmunta Alberta*, pod red. K. Fiedor, E. Kolasa, J. Kucharczyk, H. Myśliwiec, J. Siciarz, J. Trzeciński, W. Wrzesiński, wyd. I, Wrocław 1989.
34. Kierski E., *Dni trwogi. Dni nadziei*, Warszawa 2003.
35. Kossak J., *W poszukiwaniu stylu epoki. Współczesne przemiany cywilizacyjno-techniczne a nowe formy w sztuce i architekturze*, wyd. III uzupełniające, Warszawa 1966.

36. Kowalczykowska A., *Czas romantyzmu. Wydarzenia historii a przemiany kryteriów estetycznych*, [w:] tejże, *Wokół romantyzmu. Estetyka – polityka – historia. Pisma rozproszone i zarzucone*, tom 1, pod red. A. Janickiej i G. Kowalskiego, Białystok 2014.
37. Kozak P., *Wychować Boga. Estetyka antropologiczna Alexandra Gottlieba Baumgartena na tle myśli niemieckiej pierwszej połowy XVIII wieku*, Warszawa 2013.
38. Kraus R., *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, Gdańsk 2011.
39. Kruczkowska Z., *Główne tendencje w polskiej krytyce sztuki (na podstawie wybranych czasopism literackich i artystycznych od połowy XIX wieku do współczesności)*, Kraków 2002.
40. *Księga Pamiątkowa i adresowa wygnańców wojennych z Galicyi i Bukowiny 1914 – 1915. Album pamiątkowy. Część 1.* Lwów. Opracowania według planu dra Antoniego Chmurskiego, wydawcy „Wiedeńskiego Kuryera Polskiego”, Wiedeń 1915.
41. *Księga Pamiątkowa i adresowa wygnańców wojennych z Galicyi i Bukowiny 1914 – 1915. Album pamiątkowe. Część I.* Lwów. Opracowana według planu Dra Antoniego Chmurskiego, wydawcy „Wiedeńskiego Kuryera Polskiego” Wiedeń 1915.
42. Leśmian B., *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010.
43. *Literatura polska. Młoda Polska*, pod red. J. Kulczycka- Saloni, Irena Maciejewska, Andrzej Z. Makowiecki, Roman Taborski, Warszawa 1991.
44. M. Wallis, *O świecie przedmiotów estetycznych*, [w:] *Przeżycie i wartości: pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931 – 1949*, Kraków 1968.
45. Machniewicz S. *Wybór pism estetycznych*, pod red. K. Wilkoszewska, wstęp i oprac. S. Krzemień-Ojak, Kraków 2012.
46. Madajczyk Cz. i Torzecki R., *Świat kultury i nauki Lwowa (1936-1941)*, [w:] *Każń profesorów lwowskich. Lipiec 1941. Studia oraz relacje i dokumenty zebrane i opracowane przez Zygmunta Alberta*, pod red. K. Fiedor, E. Kolasa, J. Kucharczyk, H. Myśliwiec, J. Siciarz, J. Trzeciński, W. Wrzesiński, wyd. I, Wrocław 1989.
47. Makowski A., *Funkcje streszczeń w dyskursie krytycznym Piotra Chmielowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1944, z.1.

48. Malik J.A., *Adolf Nowaczyński: między modernizmem a pozytywizmem*, Lublin 2002.
49. Markiewicz H., *Młoda Polska a dziedzictwo pozytywizmu*, „Pamiętnik Literacki” 1995, nr 2.
50. Markiewicz H., *Styl tekstu literackiego i jego badanie*, [w:] tegoż, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, wyd. 3, Warszawa 1970.
51. Micińska M., *Galicjanie – zesłańcy po powstaniu styczniowym. Zesłanie w głąb Cesarstwa Rosyjskiego – działalność księdza Ludwika Ruczki – Powroty*, pod red. I. M. Komorowskiej, Warszawa 2004
52. Miciński B., *Recenzja polemiczna*, [w:] „Prosto z Mostu” 1935, nr 2.
53. *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, pod red. E. Jakiel, T. Linkner, Gdańsk 2016.
54. *Młodopolski świat wyobraźni*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1977.
55. *Młodopolski witalizm. Modernistyczne witalizmy*, pod red. A. Czabanowska-Wróbel, U. M. Pilch, Kraków 2016.
56. *Młodzi pozytywiści warszawscy. „Przegląd Tygodniowy 1866 – 1876, Seria I: studia, rewizje, konteksty*, pod red. A. Janickiej, Białystok 2015.
57. Morawski S., *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961.
58. Morawski, S. *Główne nurty estetyki XX wieku*, Wrocław 1992.
59. Mroczko M., *Lwów. Zarys dziejów i zabytki*, Gdańsk 2009.
60. „Muzeum. Czasopismo pedagogiczne, poświęcone sprawom wychowania, nauczania i organizacji szkolnictwa”, R. XLIX, Zesz. 1, Luty 1934.
61. Nikołajewicz Lachow W., *Szkice z teorii sztuki książki*, Wrocław 1978
62. Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002.
63. Ortega y Gasset J., *Adam w Raju*, [w:] tegoż, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, oprac. S. Cichowicz, Warszawa 1980.
64. Ossowska M., *Moralność Mieszczańska*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1985.
65. Ossowski S., *U podstaw estetyki (1933)*, [w:] tegoż, *Dziela, t. 1*, Warszawa 1966.
66. P. Chmielowski, *Wybór pism krytycznoliterackich*, oprac. S. Sandler, wstęp M. Brykalska, Warszawa 1973.
67. Paczoska E., *Krytyka literacka pozytywistów*, Kraków 1988.

68. Papee F., *Historia miasta Lwowa w zarysie*, Lwów 1924.
69. Peiper T., *Miasto. Masa. Maszyna*, „Zwrotnica” 1922.
70. Podraza – Kwiatkowska M., *Wstęp*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza Kwiatkowska, Wrocław 2000.
71. *Podstawy kultury estetycznej*, T. VIII, Lwów 1906.
72. *Podwójny bankrut z siebie, materialny i moralny: smutne oblicze codzienności w literaturze XIX i XX wieku*, pod red. T. Linknera, K. Eremus, E. Kamoli, Gdańsk 2016.
73. Porębski M., *Ikonosfera*, Warszawa 1972.
74. *Pośród twórczych potęg i niszczycielskich mocy. Antynomiczne widzenie rzeczywistości w literaturze Młodej Polski*, pod red. G. Iglińskiego i R. Świątkowskiego, Olsztyn 2005.
75. *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 2000.
76. Prokop J., *Z przemian w literaturze polskiej lat 1907 – 1917*, Wrocław 1970.
77. Przedpełski A. *Forma i funkcja*, Warszawa 1979.
78. Przesmycki Z., *Wybór pism krytycznych*, t.1, prac. E. Korzeniowska, Kraków 1967.
79. Przybyszewski St., *Listy*. Tom 2, pod red. St. Helesztyńskiego, Gdańsk 1937.
80. Ricoeur P., *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, tłum. E. Bieńkowska., Warszawa 1985.
81. Sadowska K., *Lwowska krytyka literacka 1894 – 1914. Tendencje i problemy*, Warszawa 2015.
82. Segal J., *Przędziwa Arachny*, „Przegląd filozoficzny” 1910.
83. Skróczewski D., *Spory o krytykę literacką w dwudziestoleciu międzywojennym*, Kraków 2002.
84. *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, , pod red. J. Bachorza i A. Kowalczykowej, Warszawa-Wrocław-Kraków 1991.
85. *Słownik uczestniczek walki o niepodległość Polski 1939-1945. Poległe i zamordowane w okresie okupacji niemieckiej*, pod red. H. Michalska, M. Stopień, B. Tazbir-Tomaszewska, W. Turkowska, W. Zastocka, Warszawa 1988.
86. Sobeski M., Peretiatkowicz A., *Współczesna kultura polska: nauka, literatura, sztuka: życiorysy uczonych, literatów i artystów z wyszczególnieniem ich prac*, Poznań 1932.

87. Sobeski M., *Przędziwa Arachny. Z pogranicza sztuki i filozofii*, Kraków 1910.
88. *Sprawozdanie C.K. Gimnazjum VII we Lwowie za rok szkolny 1912/13.*
89. *Sprawozdanie C.K. Gimnazjum VII we Lwowie za rok szkolny 1915/16.*
90. *Sprawozdanie Dyrekcyi C.K. Gimnazjum im. Franciszka Józefa we Lwowie za rok szkolny 1900-1902.*
91. *Sprawozdanie Dyrekcyi C.K. Gimnazjum im. Franciszka Józefa we Lwowie za rok szkolny 1900-1903.*
92. *Sprawozdanie Dyrekcyi C.K. Gimnazjum im. Franciszka Józefa we Lwowie za rok szkolny 1901.*
93. Staff L., *Poezje zebrane*, t. 1, Warszawa 1967.
94. Stróżewski H., *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002.
95. Strzeмиński W., *Hasło przeciw stabilizatorom sztuki*, „Tygodnik Plastyków” 1935, nr 12
96. *Stulecie Młodej Polski*, pod red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995.
97. Szczuka K., *Odczuwa się w całokształcie życia...*, „Blok” 1924, nr 1.
98. *Szemantyzm Królestwa Galicji i Lodomeryi z Wielkim Księstwem Krakowskim za rok 1879-1894, 1896-1904*, nakładem C. K. namiestnictwa Lwów, 1879-1904.
99. *Sztuka i estetyzacja. Studia teoretyczne*, red. M. Golka, K. Zamiara, Poznań 1999.
100. Taine H., *Filozofia sztuki*, przeł. A Sygietyński, Gdańsk 2010.
101. Tatarkiewicz W., *Comte i pozytywizm*, [w:] tegoż, *Historia filozofii*, Warszawa 2014.
102. Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2011.
103. Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 1-3, Warszawa 2009.
104. *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, pod red. A. Burzyńskiej, M.P. Markowskiego, Kraków 2009.
105. Tomkowski J., *Młoda Polska*, Warszawa 2007.
106. Turowski. A, *Budowniczości świata*, Kraków 2000.
107. Tyrowicz M., *Wspomnienia o życiu kulturalnym i obyczajowym Lwowa 1918–1939*. Przedm. J. Maślanka, Wrocław 1991.
108. *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej*, pod red. M. Stala, F. Ziejka, Kraków 2001.
109. Wallis M., *O świecie przedmiotów estetycznych*, [w:] *Przeżycie i wartości: pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931 – 1949*, Kraków 1968.

110. Wasilewska D., *Przełom czy kontynuacja? Polska krytyka artystyczna 1917 – 1930 wobec tradycji młodopolskiej*, Kraków 2013.
111. Waśkowski T., *Wychowanie estetyczne w szkole ogólnokształcącej*, [w:] „*Rysunek i Zajęcia Praktyczne*”, nr 3, Listopad, Rok III, Warszawa 1935 – 1936.
112. Welsche W., *Estetyka poza estetyką. O znaczenie estetyki w czasach współczesnych i o nowej formie dyscypliny*, przeł. K. Zamiara, „*Studia Kulturoznawcze*” 1998, nr 9.
113. *Sztuka i estetyzacja. Studia teoretyczne*, red. M. Golka, K. Zamiara, Poznań 1999.
114. Wiercińska J., *Sztuka i książka*, Warszawa 1986.
115. Wiesing L., *Widzialność obrazu. Historia perspektywy estetyki formalnej*, Warszawa 2008.
116. Witkiewicz S. I., *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, Warszawa 1976.
117. Witkiewicz S., *Sztuka i krytyka u nas*, Kraków 1891.
118. Witkiewicz S. I., *O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne*, Warszawa 1976.
119. Witwicki W., *Uczucia estetyczne*, Łódź 1947.
120. *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków 2007.
121. Wojnar I., *Teoria wychowania estetycznego. Zarys problematyki*, Warszawa 1980.
122. Wojnar I., *Wstęp*, [w:] tejsze, *Estetyka i wychowanie*, Warszawa 1964.
123. Wójcik E., *Podręczniki szkolne i opracowania dydaktyczne w repertuarze wydawców lwowskich dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia XI*, T. 146.
124. Zawadzki A., *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 2001.
125. Ziomek J., *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*, [w:] tegoż, *Pisma ostatnie. Literatura i nauki o literaturze*, Warszawa 1994.
126. Żuławski J., *Eseje*, wybór J. Żuławski, wstęp. J. Kreczmar, Warszawa 1960.

Pisma rozproszone Stanisława Machniewicza, które udało się zlokalizować na przestrzeni lat 2013 – 2017:

1. *Z powodu dzieła o Dancie prof. dr E. Porębowicza*, „Kurier Poznański” 1908, nr 39.
2. *Kwiatki Świętego Franciszka z Asyżu*, „Lamus” 1909 – 1910, Z. 5, Tom II.
3. *Żywot Benvenuto Celliniego własnoręcznie spisany we Florencyi*, tłum. St. Machniewicz, Biblioteka dzieł wyborowych, Warszawa 1911.
4. *Liść powoju*, „Gazeta Wieczorna” (Lwów) 1911, nr 284.
5. *Listy z Drezna*, „Gazeta Poranna” (Lwów) 1911, nr 188, 194, 197, 200, 203
6. *Krasiński a Norwid*, „Słowo Polskie” (Lwów) 1912, nr 365.
7. *Fetes galantes*, „Kronika Powszechna” 1913, R. IV, nr 7.
8. *Konstantyn Wielki a sztuka chrześcijańska*, „Kronika Powszechna” 1913, R. IV, nr 38.
9. *Jan Matejko*, „Kronika Powszechna” 1913, R. IV, nr 32, 33.
10. *Z dziejów polskiej literatury apokryficznej*, „Pamiętnik Literacki” (Lwów; Warszawa) 1914/1915, z. 2, s. 176 – 188.
11. *Sztuka a szkoła*, Sprawozdanie C.K. Gimnazjum VII za rok 1915/1916.
12. *Londyn w czasie wojny*, „Gazeta Lwowska” 1916, nr 252, 253, 254, 255, 257, 258, 266, 267.
13. *Historia malarstwa H. Macfall’a*, „Gazeta Lwowska” 1917, nr 207.
14. *Notatki literacko-artystyczne: Hans Heinz Evers, „Alraune”* (w przekładzie Przybyszewskiej) recenzja, „Gazeta Lwowska” 1917, nr 203.
15. *Włodzimierz Błocki*, „Kurier Lwowski” 1920, nr 172, 173
16. *Zbiorowa wystawa prac śp. Włodzimierza Błockiego*, „Kurier Lwowski” 1921, nr 173.
17. *Przekład Platona*, „Kurier Lwowski”, 1920, nr 87.
18. *Przez jasne wrota*, „Kurier Lwowski” 1920, nr 187.
19. *Kultura mieszkania*, „Świat Kobiety” 1927, nr. 19 *Ave vita, mortituri de salutant. Pochwała współczesności*, „Słowo Polskie” (Dodatek Literacki) 1928, nr 271.
20. *Stanisław Noakowski*, „Słowo Polskie” 1928, nr 274.
21. *Polska sztuka dekoracyjna* [W związku z wstawą w Paryżu i ukazaniem się książki *Polska sztuka dekoracyjna*, tekst napisał, materiał zebrał J. Warchałowski, Warszawa; Kraków 1928], „Słowo Polskie” 1928, nr 278.

22. *Estetyki maszyny*, „Rzeczy Piękne” 1929, R. VIII, nr 3
23. *Kult linii abstrakcyjnej*, „Bluszcz” 1930, nr 18.
24. *Kultura estetyczna*, „Bluszcz” 1930, nr 21.
25. *Kultura estetyczna dawniej i dzisiaj*, „Bluszcz” 1930, nr 28.
26. *Kultura estetyczna: narodziny stylu*, „Bluszcz” 1930, nr 31.
27. *Zbiory miejskie*, „Świat Kobiety” 1930, nr 21.
28. *Lalki Janiny Petry-Przybylskiej*, „Świat Kobiety” 1930, nr 20.
29. *Radio i kultura*, „Świat Kobiety” 1930, nr 21.
30. *Estetyka życia codziennego i handel*, „Rzeczy Piękne” 1930, R. 10, nr 4-5-6
31. *Kształcenie zmysłu artystycznego w średnim szkolnictwie zawodowym*, „Rzeczy Piękne” 1930, R. 9, nr 7-8-9.
32. *Architektura żelazna*, „Rzeczy Piękne” 1930, nr 4-6.
33. *Styl i kościół*, „Rzeczy Piękne” 1930, R. 9, nr 4-5-6. *ościelna*” 1931, nr 27.
34. *Sztuka stosowana na gwiazdkę*, „Gazeta Lwowska” nr 297.
35. *Anna Harland-Zajączkowska*, „Świat Kobiety” 1931, nr 4.
36. *Reprezentacyjne głupstwo we wklęsłym zwierciadle*, „Świat Kobiety” 1931, nr 7-8.
37. *Wystawa związku artystek polskich*, „Świat Kobiety” 1931, nr 10.
38. *Piękna książka* [na marginesie książki Stanisława Wasylewskiego *Lwów*; książka wydana w serii „Cuda Polski” (t. 4), „Świat Kobiety” 1931, nr 13.
39. *Na Watykańskim wzgórzu*, „Rzeczpospolita” 1931, nr 203, 205, 206, 207.
40. *W grobowcu Tut-ankh-amona*, Lwów 1934.
41. *Estetyka życia codziennego. Zarysy estetyczne i zagadnienia sztuki współczesnej*, Lwów 1934.
42. *Na kartach księgi pamiątkowej*, [w:] *Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich. Zbiory Maksymialiana Goldsteina*, Lwów 1935.
43. *O pomnikach*, „Arkady” 1935, R. 1, nr 2.
44. *Wystawa grafiki hiszpańskiej oraz Salon Ogólny: marzec – kwiecień 1936* [katalog] Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, Lwów 1936.