

Romuald Piekarski¹

O znaczeniu piękna i doświadczenia sacrum w sztuce dla cywilizacji w nawiązaniu do rozważań Feliksa Konecznego oraz wybranych autorów z XX w.

Autor zastanawia się, czy specjalna odmiana sztuki religijnej, odnoszącej się do i problematyki stricte religijnej, niegdyś powszechna, wciąż jeszcze obecna jest w świecie Zachodu. Chociaż może doświadczyła ona już nieodwracalnej przemiany i w takiej postaci może być już co najwyżej pastiszem. Wobec tego funkcja wyrażania sacrum, dawania wyrazu „aktom uwielbienia” tego, co Najwyższe i Najważniejsze, realizowana jest innymi środkami. Obserwujemy zatem przeobrażanie się kultu z formy zbiorowej na bardziej indywidualny. Według autora doświadczenie sacrum w sztuce występuje obecnie raczej w wybitnych dziełach artystycznych, które stanowią wyraz doświadczeń właśnie bardziej indywidualnych. Nie oznacza to konieczności całkowitego abstrahowania od wspólnotowych wyobrażeń Absolutu. Pamiętając o pradawnych zjawiskach artystycznych, takich jak malarstwo naskalne, sięgając do lektury dawniejszych autorów, umysławiamy sobie, że potrzeby metafizyczne i „głód Absolutu” nie znikają całkowicie, lecz podlegają przeobrażeniom.

Jakiego rodzaju są to przemiany, pomagają zrozumieć również inna lektura, a mianowicie teoretyków cywilizacji, takich jak Feliks Koneczny. Rzeczą oryginalną u Konecznego jest wpisywanie kategorii piękna i sztuki w porządek duchowy cywilizacji. Spojrzenie na sacrum przedstawiane w sztuce z perspektywy cywilizacyjnej, może pogłębiać nasze myślenie zarówno o sacrum, jak i o wielkiej sztuce. Na przykładzie słynnego dramatu Wyspiańskiego, komentowanego przez Konecznego, widać doskonale, jak przekaz artystyczny wpływa na język codzienny i na cały obieg kulturalny.

Słowa kluczowe: piękno, sacrum, sztuka religijna, cywilizacje, Malraux, Koneczny, Wyspiański

¹ Uniwersytet Gdański, Instytut Filozofii, romuald.piekarski@ug.edu.pl.

On the importance of beauty and the experience of sacred in art for civilization, in reference to the reflections of Feliks Koneczny and selected authors of the 20th century

The author wonders whether a special variety of religious art, referring to *strictly* religious issues, and once common, is still present in the Western world. Although it may have already experienced an irreversible transformation and in this form it may be at most a pastiche. Therefore, the function of expressing the sacred, giving expression to “acts of worship” of what is the Highest and Most Important, is realized by other means. Thus, we observe a transformation of worship from a collective form to a more individual one. And experiencing the sacred in art is present rather in outstanding works of art, expressing the expression of more individual experiences. This does not necessarily mean a complete abstraction from the communal notions of the Absolute. Keeping in mind the ancient artistic phenomena, such as rock painting, referring to the reading of older authors, we realize that metaphysical needs and “hunger for the Absolute” do not disappear completely, but are subject to transformation.

What kind of transformations these are, another reading helps to understand, namely the theorists of civilization, such as Feliks Koneczny. For Koneczny, it is original to include the categories of beauty and art in the spiritual order of civilization. A look at the sacred presented in art from the civilization perspective can deepen our thinking about both the sacred and great art. The example of Wyspiański's famous drama, commented on by Koneczny, shows perfectly how the artistic message influences everyday language and the entire cultural circulation.

Keywords: The Beauty, the sacred, religious art, civilizations, Malraux, Koneczny, Wyspiański

Sztuka a sacrum w kontekście cywilizacji – uwagi wprowadzające

Racje, które przyświecały autorowi tego szkicu przy sformułowaniu tytułu i doborze materiałów, zostały wyłożone we wprowadzeniu do całego tomu. Mowa jest tam o „nawiązaniu do rozważań Feliksa Konecznego”, który to polski uczonej niejako patronuje centralnemu wywodowi, lecz nie jest głównym przedmiotem analizy. Także zestawienie jego rozważań z myślą innych autorów, w tym najważniejszych teoretyków cywilizacji, nie znalazło się na pierwszym planie. Należy pamiętać, że badawcze poszukiwania wpisują się w cykl konferencyjny i wraz ze wcześniejszymi publikacjami autora² tworzą pewną rozleglejszą całość.

Ujmijmy rzecz krótko: naszym celem jest przybliżenie czytelnikowi pewnego wglądu w tę nieco tajemniczą problematykę relacji: sztuka–sacrum–cywilizacje³.

² Również publikacjami poświęconymi teoriom cywilizacji oraz samemu Konecznemu zob. literatura na końcu szkicu.

³ W sprawie korespondencji sztuk, rozgrywanej się również w sferze międzykulturowej, zob. (Klauze, Cieślak-Klauza 2017).

Tylko pośrednio zajmujemy stanowisko w licznych sporach dotyczących tytułowego zagadnienia.

André Malraux w XX w. zwracał uwagę, że przez całe tysiąclecia przedstawianie boskości było czymś naturalnym i oczekiwanym (Malraux 1985: 30). Zbieżność poczucia piękna i sacrum nie była wówczas czymś nadzwyczajnym. Ten znany pisarz i minister kultury w rządzie Charlesa de Gaulle'a najwyraźniej kierował się własną intuicją co do roli sztuki związanej z sacrum w kontekście cywilizacji, i to bardzo rozmaitych.

Najwyraźniej jakiegoś rodzaju doświadczenie sacrum poprzedzało powstawanie dzieł sztuki i towarzyszyło twórcemu w trakcie procesu twórczego, a przekazy artystyczne o wymowie sakralnej są w stanie wzbudzać u odbiorców podobne doświadczenie i przeżycia. Wydaje się, że początki tych fenomenów można odnotować już w sztuce malarskiej epoki jaskiniowej.

Polski poeta i podróżnik, wyczulony na wzorce cywilizacji Zachodu, Zbigniew Herbert zauważał, że:

Wizerunki zwierząt widziane przeważnie z profilu, uchwycone są w ruchu i rysowane z ogromnym rozmachem, a jednocześnie z czułością... Zwierzyniec Lascaux otwiera wizerunek dwurożca (...). Fantastyczny ten stwór o potężnym ciele... niepodobny jest do żadnego z żyjących ani kopalnych zwierząt. Jego tajemnicza obecność (...) mówi nam, że (...) jesteśmy w miejscu kultu, zaklęć i magii. Prehistorycy są zgodni (...), że grotta w Lascaux (...) była sanktuarium, podziemną Kaplicą Sykstyńską naszych praocjów (Herbert 1964: 7).

Tak wczesną obecność jakże wyrafinowanej sztuki (malarskiej) można odczytać jako zaprzeczenie naturalistycznym, materialistycznym wykładniom ludzkich dziejów, gdzie duch człowieka traktowany jest jako instrument przetrwania czy dążenia do uzyskania przewagi jednych ludzi nad innymi. Nasuwa się wniosek, że sakralne wymiary sztuki mówią nam coś istotnego o stałych elementach ludzkiej natury⁴.

Tak zwaną sztukę prehistoryczną okresu neolitu⁵ (sprzed 15 tys. lat), malarstwo w grotach, początkowo uznawano nawet za oszustwo lub żart, przyrównując je do „malarstwa umysłowo chorych” (Estreicher 1982: 40)⁶, odmawiając mu przynależności do sztuki.

⁴ Z pewnością tego zdania byli Mircea Eliade (2008), Roger Caillois (1995), socjolog Daniel Bell, Jacques Ellul i inni (zob. tematyczny numer pisma „Aneks” 29–30/1983: *Powrót sacrum*).

⁵ Sztuka ta powstawała w czasach, które nie wytworzyły jeszcze ustnych tradycji ani nie posługiwały się pismem, a co najwyżej jego zaczątkami. Por. (Estreicher 1982: 40).

⁶ Koneczny w *O wielości cywilizacji* utrzymuje, że tzw. Troglodyci byli w swoich czasach awangardą Ludzkości, a nie kimś zacofanym cywilizacyjnie.

Malraux w swojej trzypomowej syntezie na temat dziejów cywilizacji (1985)⁷, twierdził, że człowiek-artysta (także ten z neolitu) próbował symbolicznie ukazywać „rzeczywistość świata niewidzialnego”. Wedle Malraux to sztuka romańska w szczególności była sztuką sakralną, a jej racją bytu było „przeobrażanie znaków w symbole”, przedstawianie czy wydobywanie na jaw, w ten sposób „świata czysto duchowego”. A w sztukach sakralnych oznaczało to przedstawianie i tłumaczenie naszego doświadczenia „na język innego świata” (Malraux 1985: 247).

W sztuce romańskiej, wedle jego opinii, nacisk na transcendencję miał być widoczny w wyobrażeniach *Boga w chwale* oraz *Boga-Pantokratora*. „W gotyku natomiast Człowieczeństwo Logosu prezentowano głównie poprzez konwencje ikonograficzne o charakterze pasywnym” (Kobielus 2002: 198). Nieco podobnie strukturalista Hans Sedlmayer wiązał sztukę romańską z służeniem Bogu-Władcy, a gotycką wywodził ze służenia Bogu-Człowiekowi.

Sztuka średniowieczna miała oddawać Bogu cześć i objawiać świat boski. Jej głównym zadaniem nie było ukazywanie piękna. Ponadto przedstawianie obrazów Boga, np. w sztuce klasztornej, dawało wyraz tradycji określonej grupy czy społeczności. Malraux posługuje się pojęciem *sacrum*, sugerując, że określone dzieła sztuki religijnej „naznaczone są znamieniem *sacrum*”. Cecha ta miała uwalniać sztukę od zwyczajnej czasowości, przenosząc nas w inny wymiar rzeczywistości – z czasu odbiorcy, który podziwia dzieło sakralne, do wieczności, o którą modli się jako wierny (Malraux 1985: 136). „Sztuka dla Malraux jest środkiem tworzenia świata sakralnego... Podkreśla [on] zjawisko pluralizmu *sacrum* (...)” (Kobielus 2002: 200). W przypadku sztuki romańskiej, np. rzeźbiarskiej, „zadaniem piękna jest objawiać boskość, i całe „Uniwersum rozważane było [tam] jako dzieło Boga” (Kobielus 2002: 200).

W tym kontekście francuski pisarz wskazuje na odmienne zabarwienie *sacrum* w prawosławnym Kościele Wschodnim względem Kościoła Zachodniego, dodaje przy tym, że „każda cywilizacja nosi w sobie własny Porządek wielbienia” (Malraux 1985: 217). Na przykład „teologia bizantyjska nie zna biografii Jezusa, lecz ciąg objawień Boga poprzez Chrystusa” (Malraux 1985: 146). W tym ujęciu mamy do czynienia z powiązaniem kwestii *sacrum* ze specjalną odmianą i formami sztuki religijnej. Ciekawe, że Malraux eksponował w tym zakresie różnice pomiędzy cywilizacjami, jak i między epokami w samej sztuce Zachodu.

Można się zastanawiać, czy tego rodzaju specjalna odmiana sztuki religijnej, odnoszącej się do treści teologicznych i problematyki stricte religijnej wciąż jeszcze istnieje w świecie Zachodu. Czy może raczej doświadczyła ona przemiany i w takiej postaci jest już co najwyżej pastiszem, stylizacją na sztukę romańską czy

⁷ Tutaj wiele skorzystałem z artykułu księdza Stanisława Kobielusa pt. *Sztuka i sacrum. Kilka uwag na marginesie lektury Malraux „Przemiana Bogów” [Nadprzyrodzone]* (2002).

gotycką. Podobnie jak obserwowany od pewnego czasu zanik form legitymizacji porządków społeczno-politycznych w postaci teologii politycznych, oznaczać by to mogło – analogicznie – postępującą wciąż sekularyzację sztuki. W takim wypadku funkcja wyrażania doświadczenia sacrum, dawania wyrazu kultowi czy „wielbieniu” tego, co Najwyższe i Najważniejsze, realizowana byłaby inaczej (oraz innymi środkami).

Tak jak obserwujemy przemiany form doświadczenia religijnego oraz przeobrażanie się kultu ze zbiorowego na bardziej indywidualistyczny, tak również doświadczenie sacrum w sztuce i przez sztukę może być ujęte przez odmienne kanyony i występować nie w specjalnej, kultowej formie sztuki kościelnej, lecz w wybitnych dziełach artystycznych, stanowiąc dokonanie i wyraz doświadczeń bardziej indywidualnych, co nie oznacza całkowicie odrębnych od wspólnotowych wyobrażeń Absolutu.

* * *

Wojciech Lizęga w eseju pt. *Bezimienny niewidzialny milczący. O kilku wizerunkach Boga w polskiej poezji współczesnej* (2007) wypowiedział się na temat trudnej sztuki wyrażania naszego doświadczenia Absolutu. Według niego w poezji współczesnej „relacja pomiędzy mówiącym «ja» a sferą sacrum jest bardzo skomplikowana (...) [tworzy to] wyzwanie skrajnie trudne” (Lizęga 2007: 35). A przecież mimo tego wciąż napotykamy przyzywanie obrazów Boga w literaturze...

Niepojęte ma się wcielić w nieprzystosowany do tego język, zaistnieć w konkretnej egzystencji, przemówić przez rzeczy dostępne poznaniu. (...) [Na względzie wówczas mamy] „znak z innego wymiaru. Ślady, cienie, odbłaski, odbicia transcendencji, mgnienia, prześwity”; to one „tworzą właściwą domenę transcendencji doświadczenia Boga. Albo słowo przekazuje wyobrażone nie-światy, gdzie ma się zrealizować spotkanie ze Stwórcą, albo dostępna rzeczywistość, zwykła, codzienna, staje się sceną dla zaznaczenia Jego obecności. Można mówić o nieumiejętnym, mozolnym wzlocie człowieka lub ściąganiu Przedwiecznego na ziemię... Oba wymiary – metafizycznej tajemnicy i ziemskiej oczywistości – ujawniają różnice, nie dają się do siebie dopasować. Właśnie na tej różnicy oparty zostaje pełen paradoksów dyskurs poetów, którzy przy pomocy innych metod niż dociekania filozofów trują się, by przekazać to, co boskie i ludzkie, wiecznotrwałe i chwilowe, nieskończone i zamknięte w czasie, nieobjęte i ograniczone przestrzenią (Lizęga 2007: 35).

Poetyckie próby uchwycenia transcendencji rozciągają się w skali „od ekstazy hymnu po milczenie, od patologii po ironiczne wątpliwości... poetycka myśl, [inaczej niż zastany zbiór przekonań religijnych] nie musi podążać utartymi koleinami”. A niekiedy pozostaje jedynie „zdać sprawę z poszukiwania na ślepo,

z błędzenia, podszeptów pychy, z poczucia grozy. Wizerunek Boga nie zostaje przecież podarowany artyście, lecz ma być zdobyty (...). Niewyraźnie odsłania się na moment, przybliża w celnej metaforze, przenika obrazowanie. Może poezja wyraża jedynie stan oczekiwania, czuwania. Towarzyszy pragnieniu dobra, sensu i ładu” (Lizęga 2007: 36).

Jakości metafizyczne jako sacrum zsekularyzowane – Alexa de Jonge’a uwagi o sekularyzacji na marginesie lektury Dostojewskiego

Zdaniem Alexa de Jonge’a w czasach Fiodora Dostojewskiego, a więc pod koniec XIX w., ludzie doznali przemiany swojej wrażliwości. Przestali czuć się „częstką wielkiego łańcucha bytu, pięknej i harmonijnie splecionej całości”; zmuszeni są teraz godzić się z rozczarowaniem i brakiem poczucia bezpieczeństwa wobec narastających zagrożeń (Jonge 1983: 20–21). W zaniku znalazły się poczucia czy wyobrażenia absolutnych sensów. Świadcstwo tego rodzaju doświadczeń egzystencjalno-metafizycznych pozostawili poeci i myśliciele, pisarze i artyści, od Baudelaire’a po Dostojewskiego i Nietzschego. Cechą tych odmienionych doświadczeń była pewna przemiana postaci głębszych wymiarów rzeczywistości, w świetle której „słabnie rozumienie absolutnych sensów”, erozji podlega wiara w nadprzyrodzone związki, tożsame z ukrytym duchowym łańcuchem wszechrzeczy.

Ciekawe jest rozpoznanie de Jonge’a, że wobec nihilistycznie stępiejącej wrażliwości celem dla siebie stają się „intensywne przeżycia”, uzyskiwane pod wpływem sztucznej stymulacji ludzkich zmysłów. Rodzi to rozliczne odmiany nałogów, zniewalających i krępujących ludzi (Jonge 1983: 21). Rzeczonych pisarzy i myślicieli ma łączyć ten sam rodzaj doświadczenia życiowego, doświadczenia epoki. To doświadczenie to rzecz raczej „apetytów niż wartości”, poszukiwania natychmiastowego spełnienia w sferze wrażeń zmysłowych, co wiedzie do ogólnego stępienia i moralnej obojętności (Jonge 1983: 22). Pogoń za silnymi przeżyciami idzie w parze z apatią i zubożeniem. W tego rodzaju przeżywaniu świata mają udział np. postaci powieści Dostojewskiego, jak choćby nihilista Stawrogin z *Biesów*, któremu przestały wystarczać emocje wyzwajające silną adrenalinę (pojedyunki, polowanie na dzikiego zwierza, przestępstwa seksualne czy nawet zabójstwo). Robi on to wszystko, ale „na zimno”, bez silnej ekscytacji i jakby w stanie nudy i odrętwienia wewnętrznego, leniwie i niechętnie, bez przyjemności (Jonge 1983: 23–24).

Następuje wówczas swoisty „przerost świadomości” (podobnie jak u *Człowieka z podziemia*, innej powieści Dostojewskiego); owa podwyższona świadomość czy rozszerzona stanowi przeciwieństwo stanu przepływu intensywnych przeżyć. Zostaje to ujęte w opozycji starego i nowego umysłu. Ten pierwszy manifestować

się ma (przynajmniej częściową) utratą kontroli ze strony świadomości i „osiąganiem stanu rajskiego” w ekstazie (Jonge 1983: 24). Unaocznienie tego znajdujemy także w opowiadaniu Dostojewskiego pt. *Gracz*, gdzie tytułowy bohater wystawia się na „wicher intensywnych przeżyć, będących przeciwieństwem świadomości, umiaru i normalności” (Jonge 1983: 25). Z kolei w powieści *Idiota* książkę Myszkina twierdzi, że „ateizm i heterodoksja religijna” stanowią w dziedzinie intelektu odwzorowanie żądz zmysłowej. Także i tam wyparciu podlegają harmonijne przeżycia metafizyczne, ustępując intelektualnemu radykalizmowi oraz kultowi pożądania. Co prawda rzeczono przyjemności są krótkotrwałe, lecz mają także niezaprzeczalne walory: „oddalają nudę i tłumią, dokuczliwą świadomość rzeczywistości” (Jonge 1983: 26).

Karol Estreicher pisał na temat zabawy w „dzikie sacrum” dadaistów i surrealistów, że miały one ciąg dalszy w groźnym społecznie ruchu otumanionej młodzieży, zaznaczając, iż „sztuka jako zjawisko społeczne (...) musi szanować etyczne prawa, inaczej staje się szkodliwa, a artyści mają te same co wszyscy obowiązki moralne” (Estreicher 1982: 9)⁸.

Feliks Koneczny i kategoria piękna. Miejsce wartości estetycznych w pięciomianie jako mierniku cywilizacji

Nie czyni, lecz myśli ludzkie są tematem,
a tragizm polega na... przeciwieństwie marzeń a rzeczywistości.
Feliks Koneczny (1994: 192)

Koneczny w kolejnych syntezach teorii cywilizacji przyznaje ogromną wartość sztuce, artystom i wartościom estetycznym jako takim. Wiemy, że on sam stale był zainteresowany np. sztuką teatralną – przez wiele lat występował w roli recenzenta teatralnego. A jeśli – jak wyraził się ów uczoney – piękno („kategoria piękna, wspólna ciału i duszy” [Koneczny 2015: 181]) pośredniczy pomiędzy wartościami materialno-cielesnymi a duchowymi, to należałoby zapewne pokazać jego rolę w różnych cywilizacjach. Jednak tej sprawie poświęcił Koneczny niewiele miejsca.

W książce *O wielości cywilizacji* uwagi na ten temat są dość skąpe i skupiają się na sprawach definicyjnych, precyzowaniu analizy pięciomianu itp. Z kolei w *Prawach dziejowych* mowa jest o niebezpieczeństwach transmisji wartości estetycznych i artystycznych z jednej cywilizacji do innej, a dokładniej o „fatalnym wpływie światopoglądu rosyjskiego” oraz „destruktywnym wpływie arcydzieł literatury rosyjskiej”. Wpływy te zestawia Koneczny z „ziarnem gnostycyzmu”, który

⁸ Inna rzecz, że „dzieło sztuki przedstawiające grzech, krzywdę (...) zło, mogło [i może – przypis R.P.] być piękne, oddziaływać estetycznie” (Estreicher 1982: 9).

miał być odpowiedzialny za „rozsadzanie samego gruntu cywilizacji łacińskiej” (Koneczny 2015: 20). Zagrożenie ma dotyczyć m.in. kwestii „supremacji sił duchowych” oraz centralnej etycznej zasady „personalizmu”, apologii wojny. W tym dziele polski uczony wielokrotnie zestawia ze sobą ład aksjologiczny cywilizacji łacińskiej i bizantyjskiej (oraz turańskiej w odmianie rosyjskiej) i dokłada starań, by dowieść wyższości cywilizacji łacińskiej, w której to wartości opierają się na sztuce i literaturze (Koneczny 1991: 341).

Z drugiej strony w tej samej książce czytamy, że kategoria Piękna ma znaczenie uniwersalne. Gdyż ważnym

[p]omostem pomiędzy bytem materialnym a duchowym jest sztuka jako działająca na umysł za pomocą zmysłów”. „Poczucie piękna” wywodzi on ze „strojności”; piękno może służyć za oznakę bogactwa i w tej roli miało ono występować m.in. w cywilizacji bizantyjskiej.

Jakżeż głęboko wkracza (...) we wszystkie kategorie [byt] Piękno! Estetyka życia powszedniego jest niepoślednią pomocniczką. Higieny, a każda sztuka stosowana stanowi zarazem źródło zarobkowania. Niemniej wkracza Piękno w kategorie duchowe (Koneczny 1997: 328).

W artykule pt. *Prawda a cywilizacje* Koneczny podejmuje zagadnienie relacji sztuki i prawdy. Czytamy tam, że „żywołem sztuki jest fikcja, a środkiem złudzenie”, jednak „z dużą surowością doszukuje się tam tzw. prawdy artystycznej”, i ma być ona stosunkowo łatwo przekazywana i przyjmowana przez szeroką publiczność, gdyż występuje tu ona „w roztworze”. Jednakże – jak zaznacza – w sztuce „prawda [stanowi] tylko jeden ze środków artystycznych... Dzieło artystyczne, plastyczne czy literackie, pozbawione prawdy artystycznej, staje się [znowuż] czymś szpetnym i niemądrym” (Koneczny 1996: 33).

Nasuują się takie oto pytania: jaki jest zatem status kategorii piękna? Z jakimi innymi wartościami łączą się i przeplatają wartości estetyczne? Jak to przedstawia się w poszczególnych cywilizacjach?

Piękno jako „linię” dostrzega Koneczny już u antycznych Greków, w cywilizacji hellenistycznej i rzymskiej. Zaś chrześcijaństwo, wschodnie i zachodnie, w jego doprowadziło do podziałów w dziedzinie sztuki. Wschód, jakoby przeciwstawia piękno duchowe i cielesne, to pierwsze wiążąc z brzydotą cielesną. Ten pogląd, podobnie jak odmawianie Hindusom wrażliwości etycznej, stanowi w pracach Konecznego grube uproszczenie. Za wzorcowe ma tutaj (jak i w innych najważniejszych kwestiach) stanowisko cywilizacji łacińskiej, wedle której „piękno fizyczne ma służyć za szatę i narzędzie dla piękna duchowego, czyli dla Dobra moralnego. Wszystkie inne cywilizacje są całkiem obojętne na kwestię tego stosunku...”; i tylko w cywilizacji łacińskiej – dodaje Koneczny (1997a: 328) – „zakwitnęły wszystkie sztuki piękna bez wyjątku”. Oto charakterystyczna figura

apologetyczna autora *O wielości cywilizacji*. I raczej nie oznacza to bezstronnego badania porównawczego.

Sztuka stanowi pomost⁹ zarówno pomiędzy bytem materialnym i duchowym, jak i pomiędzy różnymi cywilizacjami. Przykładem jest relacja między antyczną Grecją i Rzymem w literaturze. Znamienne pozostają także różnice w pojmowaniu piękna w Bizancjum i w cywilizacji Zachodu: w pierwszej „piękno cielesne nie idzie w parze z pięknem duchowym”, jak w chrześcijaństwie zachodnim. W cywilizacji łacińskiej „piękno fizyczne” nierzadko stanowi instrument piękna moralnego oraz prawdy metafizycznej (Koneczny 1997a: 328–329).

Koneczny dostrzegął więziotwórczą moc muzyki np. w Chinach konfucjańskich, nazywając Konfucjusza „największym z mechaników społecznych” (Koneczny 1997a: 156).

Koneczny o samoistnej wartości sztuki, a zarazem o jej znaczeniu
dla moralności oraz poznania prawdy nadprzyrodzonej

Koneczny w kilku miejscach sygnalizował, że sztuka ma swój udział w poszukiwaniu prawdy zarówno odnoszącej się do świata doczesnego, jak i nadprzyrodzonego¹⁰. Lecz tego zagadnienia, o ile mi wiadomo, dokładniej nie opracował. Co więcej, analizując znaczenie sztuk pięknych dla moralności (Koneczny 1997b: 297), zdawał sobie sprawę, że „trzeba by żyć [dłużej] trzy razy, żeby móc dokładnie zapoznać się z tym wszystkim, co z Piękną rozsiane jest po całej ziemi i oddać temu hołd należy”. W rozdziale *Sztuki piękne* z innej książki Konecznego, pt. *Rozwój moralności* (1997b), znajdujemy stosunkowo najobszerniejsze fragmenty na temat sztuki ujmowanej z perspektywy historii powszechnej oraz „postępu moralności”.

Genezę sztuki Koneczny widzi w strojności czy zdobnictwie, sztuce upiększania, najpierw ubiorów, potem własnego ciała, mieszkania, wreszcie i otoczenia domu, szczególnie przez kobiety. Co ciekawe, uważa Koneczny, że już u ludów względnie pierwotnych („mało cywilizowanych”) wartości estetyczne uzyskują wysoką pozycję i nie są uzależnione, jak u ewolucjonistów, od walki o byt i przetrwanie i nie stoją w cieniu „kategorii użyteczności”.

„Życie bez kobiet” oznaczałoby, wedle autora *Rozwoju moralności*, estetyczny niedorozwój. Pisał, że „[s]trojność [jest] genezą sztuki, a kobiecość kołem

⁹ Owa funkcja łączenia ma jednak pewne ograniczenia w związku z prawem współmierności odnoszonym do różnych wzorców cywilizacji (por. Koneczny 2015: 177). Ponadto sztuka dramatyczna bez spójnego prawodawstwa nie miała wystarczającej mocy spajającej helleńskich polis. W połączeniu z brakiem silnych więzów religijnych doprowadziło to do upadku Grecji i podporządkowania się jej Rzymowi.

¹⁰ „Sztuka jest bardziej ożywiona od nauki, gdyż bardziej przejęta bezpośrednio życiem; łatwiej też niż nauki wchodzi we wszystkie kategorie bytu” (Koneczny 1997a: 328).

rozpędowym jej żywotności”. Koneczny sugeruje, że mężczyźni właśnie od kobiet nauczyli się odróżniać piękno od brzydoty, oceniać skalę piękna, zyskując dostęp do czystych wartości estetycznych oraz „ducha sztuki”. Kobiety też z zagadnień piękna „uczyniły dział życia praktycznego” (Koneczny 1997b: 29). Dowodem na to, że wartości estetyczne stawiane są już tak wcześnie ponad względy utylitarne¹¹, mają być zwyczaje Karaibów, którzy nacinali łydki w celach zdobniczych, czy Chinek, które zdobiąc swe stopy, poddawały się bolesnym zabiegom i wysokim rygorom, wiodąc do częściowego kalectwa (Koneczny 1997b).

Koneczny nie podzielał popularnego wśród dwudziestowiecznej awangardy upodobania w „czystej formie” czy hasła „sztuka dla sztuki” i nie opowiadał się za czysto estetycznym znaczeniem sztuki. Dopuszczał wychowawcze znaczenie muzyki i pewnego rodzaju służebność czy to poezji, czy dramatu. Z drugiej strony krytykował czysto utylitarne podejście do sztuk pięknych.

Wywodząc artystyczne poszukiwanie piękna ze sztuki zdobniczej, zdawał sobie sprawę, że sztuka przynajmniej w jakiejś części ma znaczenie praktyczne, np. erotyczne¹². Nawet uznając za dziwaczne takie zabiegi estetyczne jak „czernienie zębów”, „oblepianie włosów”, „dziurawienie nosa, noszenie łańcuszków na nogach”, wiodących do odkształceń stóp, podkreślał ich zasługi dla rozwoju cywilizacji (Koneczny 1997b). Czerpiąc z rozmaitych badań etnologicznych, zauważał walory muzykowania i śpiewu u Jakutów, podkreślał ich znaczenie życiowe, zarówno pozytywne, jak i destrukcyjne¹³.

Rzeczą dość oryginalną jest u Konecznego wpisywanie kategorii piękna i sztuk w porządek cywilizacji. Przykładem tego ma być w cywilizacji łacińskiej kładzenie nacisku na obowiązek – jako „generalia etyk” (Koneczny 1997b: 301). Zatem służebność moralności to tutaj norma, natomiast wszakże „ujmowanie sztuki w pęta rozumowe”, odgórne sterowanie i obciążanie jej użytecznością na przykład (w Chinach) dla władzy, uznawał za wadliwe i świadczące o cywilizacyjnej niższości. Przyznając, że rozmaite gatunki muzyki mogą wpływać na ludzkie usposobienia i charaktery, zaprzęganie muzycznej sztuki do rydwanu państwowego, jak rzekomo u Konfucjusza, oceniał krytycznie. „Chińscy moralisci i prawnicy – pisał – przyznawali z reguły muzyce wielkie znaczenie w zarządzaniu światem publicznym. Przypisywano jej też wielkie znaczenie moralne” (Koneczny 1997b: 302). Koneczny dostrzega w takim patrzeniu na sztukę cząstkową prawdę. Pisał, że muzyka „wydobywa z człowieka podświadomość, tak z kompozytora, jak i ze słuchacza”. Wszakże Chińczyków planujących z góry „urabianie ludzi” z pomocą odpowiednich kompozycji oceniał

¹¹ „[W]ięcej myślano nad upiększaniem się niż nad odżywianiem”, „gorliwiej dążono do wzmocnienia Piękna, niż do powiększenia dobrobytu” (Koneczny 1997b: 299).

¹² „[S]trojenie się należy do zabiegów płciowych” (Koneczny 1997b: 299).

¹³ „Są pieśni tak cudne, że naruszają porządek świata. Najlepszych swych pieśni nie śpiewa śpiewak przyjaciółom (...) [gdy te] mącą życie” (Koneczny 1997b: 300).

jako skrajne pojmowanie tej prawdy. „Jest w tym coś nienaturalnego – powiada. – Sztuka odziana w rozsądek ani rozwinąć się należycie nie mogła, ani też dać tego, czego rozsądek od niej wymagał” (Koneczny 1997b: 304).

Koneczny widzi więc w podejściu konfucjańskim nadmierny utylitaryzm względem sztuki; podziwia wprawdzie technikę i wytrwałość artystów chińskich, lecz zarzuca zamykanie się w formalizmie i zatrzymywaniu się „na szczyblu rzemiosła artystycznego” (Koneczny 1997b). Koneczny, jak już była mowa, doszukuje się w żywiole sztuki elementu irracjonalnego, którym nie daje się kierować, a usiłowanie czynienia tego w cywilizacji chińskiej ocenia jako przyczynę „tłumienia ducha ludów chińskich” oraz zastoju (Koneczny 1997b: 29).

Ten teoretyk cywilizacji, zwracając tym razem swoją uwagę ku malarstwu, dostrzega osiągnięcia cywilizacji bizantyjskiej, w której celuje sztuka chrześcijańska. Śledząc tamtejsze dzieje malarstwa religijnego, wskazuje na pewną linię jego rozwoju w aspekcie postawy wobec ciała i tego, co cielesne. Pielęgnowanie ciała czy „dogadzanie mu” miało tam być oceniane jako wybryk i grzech. „[N]abrano przekonania jako uprawianie cnoty nie daje się pogodzić z troską (...) o grzeszne ciało (...). Malarze bizantyjscy wyrażali cnotę za pomocą wizerunków ciała scherałałego; nadawali kształty wcale nie powabne Zbawicielowi, Matce Bożej i świętym. [To] Ciało umartwione, chorowite, staje się symbolem świętości” (Koneczny 1997b: 305).

Alegoryczne przedstawianie zwycięstwa ducha nad ciałem ze Wschodu trafiało i na chrześcijański Zachód. Przejaw tego widzi Koneczny w malarstwie naściennej Jana Matejki oraz w kościele Mariackim w Krakowie. Autor *Rozwoju moralności* identyfikuje tę samą intencję etyczną i w pełnych umartwienia obrazach bizantyjskich i eksponujących piękno cielesne obrazach renesansowych na Zachodzie. Tamże „pięknej duszy odpowiada z reguły nadobne ciało”, które jest w stanie do duszy „przemawiać”. Doszło do swoistej rywalizacji obu szkół malarskich.

Na Zachodzie usiłowano wręcz poprzez pewną stylizację, „wyrazić samą boskość za pomocą piękna fizycznego”, a także za pośrednictwem piękna cielesnego wyrażać coraz „wyższe stopnie doskonalenia duchowego, uświęcenia”. W Italii próbowano uwydatniać „jakiś nowy rodzaj piękna (...) wywyższający [człowieka] cechami wcześniej niespotykanymi”. Tak miało powstawać piękno „modelowane natchnieniem, modlitwą, wizją”, przemawiając silnie do duszy. W ten sposób rozwiązywano problem „stosunku piękna do świętości”. I oto piękno stawało się „formą świętości i jej alegorią” (Koneczny 1997b: 308–309).

Koneczny wyprowadza ze swych badań porównawczych nad pięciomianem cywilizacji ciekawe wnioski. Powiada, że:

Każda cywilizacja pozostaje w odmiennym stosunku do piękna, rozmaicie ocenia sztuki piękne, a nie każda [z nich] przyswaja sobie wszystkie. Mamy tam oceny

swoistych odmian ograniczeń w cywilizacji żydowskiej, arabskiej, turańskiej, brańńskiej i znowuż chińskiej (Koneczny 1997b: 309).

Powracając do swej myśli, że kategoria piękna łączy sprawy ciała i duszy (jako ich forma i treść), ocenia Koneczny polskie osiągnięcia i wymagania w dziedzinie technik artystycznych jako „stanowczo za niskie”. Ma to tym większe znaczenie, że sztuka oddziałuje na kategorie duchowe, wpływając na nasze usposobienie, na tok myśli i pracę intelektu oraz moralne kwestie dobra i zła (Koneczny 1997b: 312–313).

Podkreślając relację tzw. korespondencji sztuk, Koneczny wskazywał na konkretne powiązania obrazów malarskich, rzeźby i literatury. Przywołując nazwiska Wagnera i Wyspiańskiego, mówił o komponowaniu obrazów i „ustawianiu rzeźby”, o łączeniu poezji z muzyką oraz o sile ich oddziaływania m.in. na poczucie moralności (Koneczny 1997b: 312–313). Na tym nie koniec. Pisał również o powiązaniach sztuki piękna z sferami polityki, nauki i religii, wymieniając m.in. Petrarę i Dantego, Johanna Wolfganga Goethego, Adama Mickiewicza i Zygmunta Krasińskiego.

Zakończmy te rozważania apologią cywilizacji łacińskiej przez Konecznego: „Wszystko, cokolwiek służy pięknu, nabywa w cywilizacji łacińskiej tej właściwości, iż żywa się niezmiernie łatwo z ludźmi na odpowiednim szczeblu intelektu (...) i zbliża nas do życia (...), wpływając na wszystkie kategorie bytu” (Koneczny 1997b: 314–315). Artyści mają bowiem swój nader istotny udział w walce o byt oraz w rywalizacji pomiędzy cywilizacjami.

Mity i symbole w kontekście doświadczenia *sacrum* – sugestie Arnolda Toynbee’ego

Mity, podobnie jak tradycje, zawierają wiele treści oraz wskazówek praktycznych noszących znamiona szerszej rozumianej racjonalności. Zawiera się w nich zbiorowe doświadczenie wielu pokoleń oraz wyniki aktywności umysłowej ludzi najmądrzejszych¹⁴. Każda cywilizacja stwarza swój własny styl artystyczny, i jeśli

¹⁴ Eric Voegelin ujmuje mity inaczej: „Należy zwrócić uwagę na to, że skokowa zmiana w istnieniu – epokowe wydarzenie, które zrywa ze zwartością wczesnych mitów kosmologicznych i ustanawia porządek człowieka bezpośrednio w obliczu Boga – miała miejsce w historii ludzkości dwukrotnie, mniej więcej w tym samym czasie: na Bliskim Wschodzie oraz w sąsiednich cywilizacjach obszaru egejskiego. Owe dwa przypadki, choć zdarzyły się jednocześnie i łączy je to, że oba przeciwstawiają się Mitowi, są od siebie nawzajem niezależne. Te dwa doświadczenia tak gruntownie różnią się pod względem treści, że ich artykulacja dokonuje się za pomocą dwóch różnych symbolizmów: Objawienia i Filozofii. Co więcej, w tym samym czasie do podobnego zerwania z mitem doszło również w Indiach czasów Buddy oraz w Chinach doby Konfucjusza i Laozi”. Zob. (Voegelin 2013: 79–112). W moim przekonaniu twierdzenie Voegelina jest zbyt kategoryczne i trudno tu mówić o jednoznacznym zerwaniu z mitem, chyba że chodzi o pewne odmiany mitu, które przestają

próbujemy ustalić granice określonej cywilizacji w przestrzeni lub czasie, stwierdzamy, że najpewniejszym, jak też najsubtelniejszym kryterium, jest kryterium estetyczne. Jeśli zatem uznajemy, że każda cywilizacja ma swój własny styl w dziedzinie sztuki, musimy zbadać, czy jakościowa unikatowość, która jest istotą stylu, może wystąpić w tej jednej dziedzinie, nie przenikając zarazem wszystkich części, organów, instytucji i działalności każdej oddzielnej cywilizacji.

Nie wchodząc w żadne ambitne dociekania w tym kierunku, możemy potwierdzić ten dobrze znany fakt, że różne cywilizacje w różnym stopniu akcentują określone linie działalności. Cywilizacja helleńska np. zdradza wyraźną skłonność do *par excellence* estetycznego poglądu na życie w całości, czego ilustracją jest fakt, że grecki przymiotnik *kalós*, który właściwie oznacza to, co piękne w sensie estetycznym, jest nadto używany bezkrytycznie na oznaczenie tego, co moralnie dobre. Z drugiej strony cywilizacja indyjska, jak również usynowiona przez nią cywilizacja hinduska, objawia równie wyraźną skłonność do światopoglądu, który jest *par excellence* religijny.

W *Studium historii* Arnolda Toynbee'ego (2000: 565) czytamy, że gdyby nauka i religia mogły chwycić się szansy zbliżenia się do Boga, „próbując wspólnie pojąć proteuszowy twór Boży: psyche, zarówno na jej świadomej powierzchni, jak i w jej podświadomych głębinach, jaka oczekiwałaby je nagroda w razie sukcesu takiego wspólnego przedsięwzięcia? Nagroda byłaby w istocie wspaniała, gdyż to podświadomość, nie zaś intelekt, jest organem, dzięki któremu człowiek żyje życiem duchowym”. Dalej mowa jest o niej jako źródle poezji, muzyki i sztuk pięknych oraz kanale, „przez który dusza pozostaje w łączności z Bogiem”. W tej wędrówce „pierwszym celem byłoby wniknięcie w odruchy serca”; serce bowiem „ma swoje racje, których rozum nie zna”.

Celem drugim ma być „zbadanie natury różnicy między prawdą racjonalną a intuicyjną” w przekonaniu, że każda z nich jest prawdą autentyczną w swym własnym zakresie. Trzecim celem z kolei jest „przebicie się do ukrytej skały fundamentalnej prawdy, na której musi się zasadzać tak prawda racjonalna, jak i intuicyjna”. Wreszcie celem końcowym „w dążeniu do przeniknięcia do podłoża psychicznego kosmosu byłoby osiągnięcie pełniejszej wizji Boga”, mieszkającego gdzieś w naszej najskrytszej głębi (Toynbee 2000: 565–566).

Z punktu widzenia rozumu podświadomość jest istotnie dziecinny tworem, zarówno w swym pokornym dostrojeniu się do Boga, z którym to nastawieniem rozum nie może rywalizować, jak i w swej niekarnej niekonsekwencji, której rozum nie może pochwalić. I odwrotnie, z punktu widzenia podświadomości, rozum jest nieczułym pedantem, który zdobył zdumiewającą władzę nad naturą za

cenę zdradzenia duszy, pozwolenia na to, by jej wizja Boga rozmyła się w świetle codzienności. Jednakże rozum nie jest oczywiście wrogiem Boga, podobnie jak królestwo podświadomości nie leży w istocie poza granicami natury. Tak rozum, jak i podświadomość są tworcami Boga: każde z nich ma swe wyznaczone pole działania i zadanie i nie muszą się nawzajem gorszyć, jeśli przestaną wkraczać na cudzy grunt (Toynbee 2000: 566).

Władysław Stróżewski o pięknie

Tekst Stróżewskiego pt. *Ponadkulturowe wymiary dobra, prawdy i piękna* poświęcony jest rozważaniom na temat pojęcia kultury. Ja jednak koncentruję się na rozumieniu przez polskiego filozofa kategorii piękna jako transcendującego kultury, w znaczeniu nie ograniczonej kategorii piękna do tej czy innej kultury. Wyjdźmy, wszakże od słów określających sens sztuki, autorstwa Karola Erstreicher (1982: 8–9):

sztuka jest przywoływaniem piękna, stwarzaniem wizji, odbiciem warunków życia (...) wyrazem formy i materii (...) stanem psychicznym, często nawet patologicznym, jest wyrazem wiary, przekazem rozumu jak pismo, harmonii jak dźwięk muzyczny. Jest wyrazem uczuć i nerwów, zwątpień i niepewności człowieka, jego miłości, ambicji i potrzeb, jak język, gest i ruch.

Wedle Stróżewskiego (2013: 386):

piękno należy do dziedziny osiągnięć. Jest [ono] owocem kultury. W nim [tj. w artystycznym pięknie sztuk] utrwała się w każdej kulturze najcenniejsze, co może być przekazane przez nią innym. Wartości partykularne zostają w pięknie podniesione do rangi wartości uniwersalnych [bowiem] piękno przekracza wszelkie uwarunkowania i ograniczenia kulturowe. Odpada z niego to, co (...) było uznawane i akceptowane jedynie w danym kręgu kulturowym, ono samo natomiast staje się pięknem ponadkulturowym.

Jako przykłady filozof podaje katedrę w Chartres, kaplicę Zygmuntofską, słynne grobowce i kaplice. „Świątynie Akropolu i średniowieczne katedry zachwycają nas niezależnie od tego, co wiemy o ich genezie. Przemawiają do nas wprost swym pięknem”, gdyż są najwyższej rangi realizacjami wysokich wartości. Jak do tego dochodzi? Otóż piękno „anektuje pozaestetyczne wartości pozytywne, jeśli tylko doszły do swego optimum. Nadaje ponadkulturowy wymiar wartościom moralnym bohaterstwa, poświęcenia, sprawiedliwości, miłości, a także poznawczym wartościom prawdy (...). Ze złości chylimy głowy przed heroiczną wiarą Abrahama, prawością – aż do śmierci – Sokratesa, (...) żarliwością poszukiwania

prawdy św. Augustyna, miłością Heloizy, odwagą Kolumba, patriotyzmem Kościuszki (...), a czynimy to (...) z powodu ich szczególnej «najwyższości» i blasku (...) *claritas*», który jest znakiem rozpoznawczym piękna (Stróżewski 2013: 387).

Stróżewski wskazuje tutaj na coś naprawdę ważnego, a jednak coś istotnego chyba pomija. Oprócz piękna sztuki mamy wszak jeszcze piękno natury i doświadczenie jej majestatyczności. Pisał o tym Malraux:

(...) ani bogowie, ani kosmos, ani śmierć nie wyrażają w pełni głębokiej więzi, która łączy pustynię z gwiazdami, wielki rozplomieniony las z południowym słońcem, doliny pełne rozpaczliwego lamentu małp z rodzącym się dniem, nieskończoność chińskich żniw z pogodnym niebem, magdaleńskie pieczary z głębinami ziemi. Potęga, objawiona tutaj w swojej pustynnej czystości, odżyje we wszystkich starych cywilizacjach, w romańskich kościołach, a nawet w katedrach (Malraux 1985: 7).

Do istoty kultur, która pomaga człowiekowi przekraczać swe ograniczenia, należeć ma, również za sprawą artystycznego piękna, „wieczne przekraczanie siebie ku wartościom najwyższym” (Stróżewski 2013: 388).

Podsumowanie

Doświadczenie sacrum nierzadko poprzedzało powstawanie dzieł sztuki, było czynne w trakcie procesu twórczego, mogąc wzbudzać u odbiorców podobne znaczenia i przeżycia. Efektem oddziaływania wielkich dzieł sztuki jest niekiedy przemiana samowiedzy (członków) danej cywilizacji, przeobrażenie samoświadomości zbiorowej bądź indywidualnej, zmienia się wówczas samowiedza mas oraz elit. Jeśli mamy rację, to owa przemiana powstaje wskutek (zapośredniczonego artystycznie) doświadczenia sacrum czy jakości metafizycznych (Piekarski 1993)¹⁵. Sztuka ukazuje konstelacje ludzkiego bycia-w-świecie wobec podstawy w Realności absolutnej, w Bogu. Dalszą pochodną jest również zmieniona wiedza praktyczna, samowiedza czynna w działaniu, ukierunkowanie działań praktycznych. Oznacza to, że wymiar praktyczny, czynny w wymiarze cywilizacji przejawiają: teologia, mit oraz wielkie przekazy symboliczne jako takie.

¹⁵ Por. R. Piekarski, *Problem wartości poznawczych literackiego i filmowego dzieła sztuki*, Gdańsk 1993; por. także recenzję Marcina Jurka: http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Sztuka_i_Filozofia/Sztuka_i_Filozofia-r1995-t10/Sztuka_i_Filozofia-r1995-t10-s221-223/Sztuka_i_Filozofia-r1995-t10-s221-223.pdf (dostęp: 14.12.2020).

Aneks: Koneczny i *Wesele* Wyspiańskiego

Naród musi posiadać swą odrębną kulturę, która czyni go bytem swoistym w obrębie cywilizacji, musi dać się określić jego „logos i etos”, co – zdaniem Konecznego – Polacy posiadli w stopniu doskonałym (Sutowicz 2019)¹⁶.

W recenzji z przedstawienia *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego (z kwietnia 1900 r.) Koneczny chwali ten utwór, jako niezapomniane dzieło poezji, które porusza i wzbudza powszechne dysputy. Sztuka ta – pisał – „porywa publiczność, dzięki treści oraz idei utworu”, a przy tym „pobudza do myślenia” (Koneczny 1994: 190–191). W jego ocenie „*Wesele* nie jest dramatem”, „nie posiada akcji, wypływającej ze starcia czynów ludzkich”, ale raczej „jest baśnią dramatyczną” i „perłą poezji”. Chociaż Koneczny nie należał do admiratorów sztuk Wyspiańskiego, to przyznawał mu pierwsze miejsce wśród pisarzy dramatycznych Młodej Polski. Niezwykle cenił jego talent i twórczą inwencję (Gajda 2008: 120).

Akcja *Wesela* odnosi się do istnienia i trwania narodu oraz składających się nań stanów społecznych oraz relacji pomiędzy nimi. Tematem jest więc „sprawa narodowa”, odzyskanie wolności i niepodległości¹⁷, ponadto zaś mamy w przedstawieniu wyobrazone drogi, które mają doń prowadzić. Tę rzecz całą wiąże recenzent ze „sprzecznościami życia wewnętrznego i zewnętrznego”, z których powstaje „straszliwy tragizm”, stan bezsily i niemożności, „kręcenie się marionetek w koło” (Koneczny 1994: 192). Ów tragizm powstaje, skoro „[n]ikt z weselników nie będzie organizować powstania, nikt nie będzie nawet długo mówić o tym, o czym zawsze i ciągle wszyscy myślimy. Nie możemy robić tego, ku czemu najbardziej wyzdychamy, za czym tęsknimy całe życie”. I to zatem „nie czyni, lecz myśli ludzkie są tematem, a tragizm polega na... przeciwieństwie marzeń a rzeczywistości” (Koneczny 1994: 193).

Prócz postaci, które miały swe pierwowzory, Wyspiański w konwencji żartu zaprasza na wesele Chochoła i inne postaci fantastyczne. Na scenie pojawia się m.in. dawny narzeczony Marysi, siostry Panny Młodej, który od dawna już nie żyje. Jednemu z gości, dziennikarzowi objawia się legendarny Stańczyk, zawiązując rozmowę „o przeszłości narodu i drogach ku przyszłości”. Przed oczami poety, kolejnego gościa z miasta, staje „Czarny Rycerz”, „chwytą go żelazną prawicą

¹⁶ Pamiętajmy, że Koneczny był przez większość życia związany z Krakowem. Stosunkowo słabo pamiętanym aspektem jego zainteresowań był teatr, a przecież na przełomie XIX i XX w. opublikował on kilkadziesiąt recenzji z krakowskich scen teatralnych.

¹⁷ Zob. R. Piekarski, 2019, *Jak i Polacy zasłużyli na niepodległość według Feliksa Konecznego*, „Polonia Journal”, t. 9 (<https://poloniajournal.wseh.pl/sites/default/files/article/10-19/polonia-journal-9.2019.6.pdf>, dostęp: 14.12.2020), gdzie zostało pokazane, jak istotną kwestią dla Konecznego, jako teoretyka cywilizacji, było odzyskanie przez Polskę niepodległości i prowadzące do niej procesy historyczne.

wyrzuca, że jest tylko «słowem, widmem gończym», podczas, gdy powinien być narodowi «zwiastunem» i służyć swą pieśnią polskiej sprawie” (Koneczny 1994: 193). Pod wpływem tego widzenia „zmienia się dusza Poety”, pojawiają się „złe widma”, „winy przeszłości”, „bolesne wspomnienia”.

Z kolei Panu młodemu zjawia się „hetman zdrajca z Targowicy, wleczoney przez diabłów w ubiorach moskiewskich oficerów”. Do Gospodarza przybywa zaś sam Wernyhora. O jego przyjeździe Gospodarza uprzedza chłopak Kuba, mówiąc, że „przybył jakiś Polak, ale taki, jakiego co żyje nie widział”. „Wernyhora każe Gospodarzowi rozesłać wici i zgromadzić o wschodzie słońca lud uzbrojony; daje mu czarowny róg, na którego brzmienie «spotężni się duch, podejmie los» i jutro marzenie przejdzie w czyn” (Koneczny 1994: 193).

W akcie III, o świtaniu, po całej przepędzonej na weselu nocy, „brataniu się stanów” i „poetyckiej chwili”, „jeden z miejskich gości, wielbiciel Chopina... cynik nie tylko w życiu, pijany zupełnie i odprowadzany do łóżka..., gdy w rozmowie pada słowo o niepodległości, prostuje się i ma chwilę zastanowienia; tę myśl usza- nuje, to nim wstrząsa, to naprawdę wielka rzecz...” (por. Koneczny 1994: 193).

Wezwanie do powstania spełzło na niczym, aczkolwiek Wyspiański w swej „poetyckiej syntezie” przedstawił od dnia rozbiorów aż po czasy sobie współczesne „sprawę ludową w Polsce, uważaną za dźwignię niepodległości narodowej”. „Bohaterem dramatu jest tu abstrakt, idea, ogólnik, ożywiony w ludzkich wnętrzach («tajnikach polskiej duszy») i ujawniony w fantastyczno-poetyckiej formie” (Koneczny 1994: 193–194).

Wedle słów Konecznego w *Weselu* „nie ma bohatera (...), nie ma czynów, ale jest akcja”. Mamy tu tzw. dramat ideowy, w którym „opiewa się nie czyny, lecz *pobudki czynów, a więc myśli i uczucia*; [w zamierzeniu] ma to być analiza duszy ludzkiej i [jej] moment tragiczny”. Akcją stanowi tu „tok myśli i wzbieranie uczuć, rozmaite przemienne stany duszy; nie zmiana wypadków, nie zmiany [wokół] człowieka, lecz *zmiany w człowieku stanowią fabułę dramatyczną*”. O taki dramat toczy się (...) bój w literaturze powszechnej, a *Wesele* jest w nim największym dotychczas zwycięstwem”. Według recenzenta Wyspiański posłużył się personifikacją myśli „i z pomocą wprowadzonych w ten sposób «osób fantastycznych» ułożył akcję”. A więc tym, kto działa jest widmo Wernyhory. Akcja ustaje, gdy posłaniec Jasek gubi róg... Ideowość i myśl utworu okazuje się sceniczna (Koneczny 1994: 195).

W moim odczytaniu Koneczny pokazuje czytelnikom nie tylko sprawność artystyczną Wyspiańskiego, ale opisuje przedstawione przez poetę wartości o wiele ważniejsze od estetycznych: wolność i narodową niepodległość, moralny dramat ludzi, stanów i całego polskiego narodu. Pokazuje stany mentalne, które w istocie

rozstrzygają o biegu rzeczy i sprawy narodowej, ba, całej polskiej kultury, z jej przynależnością cywilizacyjną. To zaś tworzy swoiste „świeckie sacrum”¹⁸.

Koneczny, racjonalista w odczytaniu *Wesela*, wytknął autorowi nadmierne wyeksponowanie Chochoła:

wezwany przypadkowo żartem, (...) bez najmniejszego związku z zasadniczym tokiem myśli? (...) odgradza silnie akt I od następnych, tak że gdyby brać rzeczy ściśle (...), można by zarzucić brak ścisłego związku wewnętrznego, który powinien być tak ścisłym, żeby kolejne następstwo zdarzeń czy stanów duszy było koniecznym, nieuchronnym (Koneczny 1994: 196).

W dłuższym wywodzie uzasadniał: dzięki „personifikacji myśli” głównych „osób” (Gospodarza, Poety, Czepca) będących pod wpływem „widm” (Hetmana, Szeli, Stańczyka), dostrzegamy, „jaka pod zewnętrzną korą jest w tych ludziach miazga, co w nich tkwi, gdy im się głębiej dobrać do duszy” (Koneczny 1994: 195); potem – w scenie z Wernyhorą – zauważamy, że autor powraca do „faktury starej”¹⁹, tzn. ciągu zdarzeniowego, „*wiemy już, co ci ludzie myślą – teraz patrzemy, co byłoby, gdyby ich myśli mogły się spełnić i zaczyna się akcja w zwykłym znaczeniu tego wyrazu*” (Koneczny 1994: 195). Wreszcie, gdy „Wernyhora działać przestanie, gdy Jasiek nie zdoła zadać na jego rogu, stanie akcja”, to wtedy postaci fantastyczne „mówią i robią za figury dramatu”, ożywiając w ten sposób „układ sceniczny” (Koneczny 1994: 195–196).

Ów brak schematycznej akcji – konkludował krytyk – świadczący jedynie, że „zmieniono jej stanowisko w utworze”, jest „tak względny, że nadaje się doskonale na dowód, iż nie ma dramatu bez akcji, bo ją przynajmniej udać trzeba”. Niemniej jednak usceniczenie idei za pomocą ich uosobienia, czyli – wnosząc

¹⁸ W wielu miejscach głównych dzieł Konecznego z teorii cywilizacji powtarza się twierdzenie polskiego uczonego o tym, że ład cywilizacji za swoje najważniejsze składniki ma ludzkie akty myślowe. W tym sensie byłaby to aktowa koncepcja cywilizacji.

¹⁹ Tłem porównawczym opisu przedstawień będą zatem właściwości dramaturgiczne wystawionego utworu – naczelnego jego komponenty: „wartość literacka” (zdolność estetyzacji ostrych jakości emotywnych), „faktura” (scenografia czy kompozycja, z uwzględnieniem form podawczych), niekiedy „scenicność” (to, co składa się na „rzemiosło”, teatralną „technikę”). Wszystkie one są uwikłane w sieć wzajemnych relacji, ogniskują kolejne pierwiastki, funkcjonalnie podporządkowane, że prawie nie sposób zajmować się nimi oddzielnie. Rozpatrywane pod kątem „prawdy i piękna” (...), kategorii implikowanych chyba w duchu klasycznych definicji, a z bliższego sąsiedztwa – trochę jak u Józefa Keniga, służyły rozpowszechnionemu badaniu treści i formy. Wymienione terminy w odniesieniu do dramatów Wyspiańskiego pojawiały się z różną częstotliwością. Nie ma bezpośredniego zdefiniowania wartości literackiej. Trzeba jednak pamiętać, że cytowane dokumenty to fragment obszernego ich zbioru, część ruchoma dyskursywnej całości. Przez ekstrapolację da się wydedukować, że wartość literacka dotyczy także sytuacji nadawczo-odbiorczej, wyraża postulat sprecyzowanej idei, nierzadko norm moralnych. Por. (Gajda 2005: 86).

z kontekstu – na wzór psychologicznej koncepcji postaci (Koneczny 1994: 196), uznał Koneczny za „nowy rozdział” nie tylko w polskiej dramaturgii.

W samym bowiem *Weselu* nie wiadomo, co bardziej podziwiać: czy to, że autor do niebywalej treści obmyślił tak trafną fakturę, czy też to, że utwór udał mu się pomimo tej faktury. Nigdy chyba jeszcze nie wymyślono w literaturze czegoś bardziej obosiecznego. Co zaś tyczy się ostatniej już kwestii, mianowicie sceniczności, niech odpowiedzią będzie cytat: „Powodzenie sceniczne (...) osiągnięte jest przez to, że autor przedstawia, jakoby była akcja, którą urządzi, pokazuje i dopiero na samym końcu odwołuje”. A zresztą – zawiera krytyk gustom widowni – dzieło Wyspiańskiego, który doczekał się w teatrze długotrwałych owacji, sprostało wymaganiom uczestników spektaklu, gdyż „choćby autor pisał nie wiedząc jak po myśli publiczności, nie zyska jej poklasku, jeżeli będzie pisał niescenicznie” (Koneczny 1994: 191).

Koneczny, stając po stronie naukowej krytyki oraz tradycyjnej genologii, miał jednakże sporo wątpliwości dotyczących amorfizmu *Wesela*, *Wyzwolenia*, *Protesilasa i Laodamii*, *Bolesława Śmiałego*, zwłaszcza w zakresie akcji. Wierny zasadzie obiektywizacji sądów krytycznych, zajmował w stosunku do interpretowanych dzieł postawę programową i przedmiotową. Streszczał je dokładnie, po czym badał, jak uobecniają się w nich trzy zasadnicze kategorie: wartość literacka, faktura, sceniczność. Gdy w jakimś utworze dopatrywał się odstępstw od normatywnie przyjętej aksjologii, przechodził do konstruktywnej krytyki służącej analizie wad, zarazem wskazywał sposób usunięcia owych „niedostatków i niekonsekwencji”. W takim wypełnianiu powziętych obowiązków był pryncypialny.

Na przykładzie interpretacji słynnego *Wesela* Wyspiańskiego w myśli Konecznego bardzo wyraźnie ujawnia się swoiste „świeckie sacrum” w kontekście sztuki dramatu i przynależności do cywilizacji w jej wymiarze duchowo-estetycznym.

Literatura

- Bell D., 1983, *Powrót sacrum*, „Aneks”, t. 29–30.
- Caillois R., 1995, *Człowiek i sacrum*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen.
- Dostojewski F., 1992, *Gracz. Notatki z podziemia*, przeł. G. Karski, Londyn: Wydawnictwo PULS.
- Eliade M., 1998, *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Eliade M., 2008, *Sacrum a profanum*, przeł. B. Baran, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Elul J., 1983, „Religia polityczna” – skrót rozdziału z książki „*Les Nouveaux possédés*” (Paryż 1973) – autor skrótu nieznany, „Aneks”, t. 29–30.
- Estreicher K., 1982, *Historia sztuki w zarysie* (wyd. 5), Warszawa: PWN.
- Gajda K., 2005, *Koneczny o dramatach Wyspiańskiego*, „*Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis*”, Folia 26 „*Studia Historicolitteraria*” (s. 85–93).

- Gajda K., 2008, *Świat krytycznoteatralny Feliksa Konecznego*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej.
- Herbert Z., 1964, *Barbarzyńca w ogrodzie* (wyd. 2), Warszawa: Czytelnik.
- de Jonge A., 1983, *Dostojewski i wiek intensywności*, przeł. A. Grabowski, „Literatura na świecie”, t. 3(140).
- Klauze K., Cieślak-Klauza J. (red.), 2017, *Piękno zespolić ze sobą. Korespondencja na styku sztuk*, Białystok: Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina.
- Klik M., 2016, *Teorie mitu. Współczesne literaturoznawstwo francuskie (1969–2010)*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Kobieliński S., Ks., 2002, *Sztuka i sacrum. Kilka uwag na marginesie lektury André Malraux „Przemiana Bogów” [Nadprzyrodzone]* [w:] *Dzieło sztuki. Dzieło wiary*, Ząbki: Apostolicum.
- Koneczny F., 1991 [1948], *O ład w historii*, Warszawa–Struga: Wydawnictwo Michalinum.
- Koneczny F., 1994, *Teatr krakowski. Sprawozdania 1896–1905*, przedmowa, wybór i oprac. K. Gajda, Kraków: Wydawnictwo Naukowe WSP Wyższej Szkoły Pedagogicznej.
- Koneczny F., 1996, *O cywilizację łacińską*, Lublin: Onion.
- Koneczny F., 1997a, *Prawa dziejowe*, Komorów: Antyk Marcin Dybowski.
- Koneczny F., 1997b, *Rozwój moralności*, Komorów: Antyk Marcin Dybowski, Reprint wydania przez Towarzystwo Wiedzy Chrześcijańskiej z 1938 r.
- Koneczny F., 2015 [1935], *O wielości cywilizacji* (wyd. 6), Warszawa: Capital.
- Ligęza W., 2007, *Bezimienny niewidzialny milczący. O kilku wizerunkach Boga w polskiej poezji współczesnej*, „Znak”, t. 12, nr 619.
- Malraux A., 1985, *Nierzeczywiste Ponadczasowe Nadprzyrodzone* (pierwszy tom z trzech), przeł. E. Bąkowska, Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza.
- Piekarski R., 1993, *Sztuka mierząca wysoko. Władysława Stróżewskiego koncepcja wartości nadestetycznych* [w:] *Wartość bycia. Władysławowi Stróżewskiemu w darze*, Kraków–Warszawa: Wydawnictwo Polskie Towarzystwo Filozoficzne.
- Piekarski R., 2019, *Jak i Polacy zasłużyli na niepodległość według Feliksa Konecznego*, „Polonia Journal”, t. 9, <https://poloniajournal.wseh.pl/sites/default/files/article/10-19/polonia-journal-9.2019.6.pdf> (dostęp: 14.12.2020).
- Stróżewski W., 2013, *Ponadkulturowe wymiary dobra, prawdy i piękna* [w:] idem, *Logos, wartość, miłość*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Sutowicz P., 2019, *Feliks Koneczny niedoceniony twórca teorii ścierania się cywilizacji*, „Kurier WNET”, nr 56.
- Toynbee A., 2000, *Studium historii. Skrót dokonany przez D.C. Somervella*, przeł. J. Marzęcki, Warszawa: PIW.
- Voegelin E., 2013, *Świat polis*, przeł. M.J. Czarnecki, Warszawa: Teologia Polityczna.