

KULTURA Media TEOLOGIA

07

2011

ISSN 2081-8971

KWARTALNIK
NAUKOWY
WYDZIAŁU
TEOLOGICZNEGO
UKSW W WARSZAWIE

Tożsamość i jej fundamenty

Media a śmierć Kadafiego



Szanowni Państwo!

Wiemy, że praca naukowa, choć nieraz żmudna, potrafi być źródłem wielkiej satysfakcji. Jednak jest ona pełna dopiero, gdy można wynikami swej pracy podzielić się ze światem; gdy owe wyniki są szeroko znane i komentowane. Niestety, tradycyjne papierowe czasopisma naukowe mają ograniczony zasięg i znikomą liczbę egzemplarzy. Ponadto na publikację trzeba czekać nawet kilkanaście miesięcy, co bywa powodem uzasadnionej frustracji.

Istnieje jednak proste rozwiązanie tego problemu!

Kwartalnik internetowy „Kultura-Media-Teologia” jest recenzowanym pismem naukowym, powołanym w styczniu 2010 r. i wydawanym online od lipca 2010 r. pod adresem www.kmt.uksw.edu.pl przez Wydział Teologiczny UKSW w Warszawie. **Artykuły są zamieszczane na stronie www i w postaci pliku pdf**, co znacznie ułatwia cytowanie, umożliwiając podawanie numerów stron. Natomiast **publikacja w internecie oznacza szersze dotarcie do odbiorców**, a przez to wzrost cytowalności. **Skraca także niewymownie czas oczekiwania na publikację**, który w naszym czasopiśmie może wynieść nawet mniej niż 3 miesiące, co w wypadku czasopism naukowych jest tempem iście ekspresowym!

Wersją pierwotną (referencyjną) pisma jest plik *.pdf.

Wszystkie artykuły publikowane w kwartalniku są recenzowane. Recenzja jest obustronnie anonimowa. Recenzenci są wybierani przez redakcję, są nimi zarówno członkowie Rady Naukowej, jak i osoby spoza niej. Recenzenci krajowi są wybitnymi ekspertami w swoich dziedzinach i mają minimum stopień naukowy doktora habilitowanego, recenzenci zagraniczni mają przynajmniej stopień akademicki doktora (PhD) i znaczący dorobek w dziedzinie, do której należy recenzowany artykuł. Aby wykluczyć dowolność recenzji, dokonuje się ona w oparciu o przygotowany przez redakcję, standardowy dla wszystkich recenzji, szablon.

Kwartalnik „Kultura-Media-Teologia” spełnia wszelkie wymagania stawiane pismom naukowym. Redakcja dąży do wszelkich starań, by jak najszybciej uzyskać pozytywną ocenę parametryczną Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego, tak by publikacja na łamach K-M-T była punktowana (aby było to możliwe, pismo musi się ukazywać co najmniej dwa lata).

Nasze atuty to:

- szeroki zakres dziedzin;
- szybkość publikacji;
- dopracowana szata graficzna;
- staranna redakcja;
- rozpowszechnienie artykułów i szansa na dużą cytowalność;

KULTURA MEDIA TEOLOGIA

Kwartalnik Wydziału Teologicznego UKSW w Warszawie

numer 07/2011

Tożsamość i jej fundamenty

KULTURA – MEDIA – TEOLOGIA

KWARTALNIK NAUKOWY WYDZIAŁU TEOLOGICZNEGO UKSW W WARSZAWIE

ISSN 2081-8971

numer 7/2011

WYDAWCA: Wydział Teologiczny
Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie,
ul. Dewajtis 5, 01-815 Warszawa

REDAKCJA: ks. dr Andrzej Adamski (redaktor naczelny)
dr Katarzyna Flader (zastępca redaktora naczelnego)
dr Marta Jarosz (sekretarz redakcji)
dr Marek Robak
dr Dominika Żukowska
dr Monika Przybysz
mgr Dagmara Jaszewska

RADA NAUKOWA: ks. prof. UKSW dr hab. Stanisław Dziekoński (UKSW)
ks. prof. UKSW dr hab. Witold Kawecki (UKSW)
ks. prof. dr hab. Henryk Seweryniak (UKSW)
prof. dr hab. Jan Stanisław Wojciechowski (UKSW-UJ)
prof. dr hab. Rafał Habielski (UW-UKSW)
prof. dr hab. Jerzy Olędzki (UW-UKSW)
prof. dr hab. Anna Zeidler-Janiszewska (SWPS)
prof. dr Michał Masłowski (Université Paris IV – Sorbonne)
prof. dr hab. Karol Klauza (KUL)
ks. prof. dr hab. Tadeusz Zasępa (Uniwersytet Katolicki
w Ružomberku - Słowacja)

KOREKTA: dr Marta Jarosz

SKŁAD: ks. dr Andrzej Adamski

LOGO I OKŁADKA: ks. dr Andrzej Adamski;
fot. na okładce: Zurijeta | Dreamstime.com

ADRES REDAKCJI: „Kultura-Media-Teologia”, ul. Dewajtis 5, 01-815 Warszawa,

KONTAKT: e-mail: kmt.uksw@gmail.com;
<http://www.kmt.uksw.edu.pl>

Redakcja zastrzega sobie prawo skracania i redagowania tekstów oraz zmiany tytułów.
Materiałów niezamówionych nie odsyłamy. Numer zamknięto 15 listopada 2011 r.
Wersję pierwotną (referencyjną) wydawanego czasopisma stanowi publikacja online w postaci
pliku *.pdf

SPIS TREŚCI

TOŻSAMOŚĆ I JEJ FUNDAMENTY.....	8
<i>ks. Tadeusz Zasepa, ks. Jarosław Woźniak</i> CZŁOWIEK, O KTÓRYM PAMIĘTA BÓG.....	9
<i>Karol Klauza</i> PRAWDA ZDARZEŃ, KOMUNIKATU I OSOBY W KONTEKŚCIE KOMUNIKACJI SPOŁECZNEJ.....	17
<i>Łukasz Kaczmarczyk</i> TOŻSAMOŚĆ I KULTURA W UNII EUROPEJSKIEJ W ŚWIELE ZASADY JEDNOŚCI W RÓŻNORODNOŚCI.....	26
PRZESTRZENIE KULTURY.....	41
<i>Edyta Jarosz-Mackiewicz</i> ŚREDNIOWIECZNE MISTERIUM „HISTORYJA O CHWALEBNYM ZMARTWYCHWSTANIU PAŃSKIM” MIKOŁAJA Z WILKOWIECKA JAKO INSPIRACJA REŻYSERSKA W DWUDZIESTOWIECZNYM TEATRZE POLSKIM.....	42
<i>Ks. Norbert Mojżyn</i> OBRAZY MEDIALNE I MEDIA OBRAZOWE WOBEC ŚMIERCI M. KADDAFIEGO (Z PUNKTU WIDZENIA ANTROPOLOGII OBRAZU).....	65
SPRAWOZDANIA I OMÓWIENIA.....	74
OSTRZEŻENIE PRZED CYBERBULLYINGIEM.....	75

TEMAT NUMERU:

TOŻSAMOŚĆ I JEJ FUNDAMENTY

ks. Tadeusz Zasępa
ks. Jarosław Woźniak

Człowiek, o którym pamięta Bóg

The Man, Who God Remembers About

STRESZCZENIE:

ARTYKUŁ NIE PRETENDUJE DO TEGO, BY W PEŁNI OPISAĆ PROBLEM ORYGINALNOŚCI CZŁOWIEKA I JEGO KOPII, W SENSIE DUCHOWYM, STWORZONYCH PRZEZ UCIECZKĘ OD DROGI, KTÓRA JEST DROGĄ BOGA DO KAŻDEGO CZŁOWIEKA. Z POWODU TEGO STANU RZECZY CIERPIĄ EKONOMIA, POLITYKA, KULTURA I WSZYSTKIE INNE GAŁĘZIE ŻYCIA LUDZKIEGO. . BEZ MORALNOŚCI, OPARTEJ NA PRAWIE BOŻYM, NIE DA SIĘ ZACHOWAĆ ORYGINALNEGO OBRAZU I PODOBIENSTWA CZŁOWIEKA DO BOGA. MUSIMY POSZUKAĆ STABILNOŚCI I OPARCIA, KTÓRE POZWOLĄ NAM ZNALEZĆ WEWNĘTRZNĄ SIŁĘ, ABY ZACHOWAĆ JEDNOŚĆ Z NASZYM STWÓRCĄ I RZECZYWISTOŚCIĄ, KTÓRA JEST WOKÓŁ NAS.

SŁOWA KLUCZOWE:

BOG, CZŁOWIEK, ORYGINAL, KOPIA, PRAWO BOŻE, MORALNOŚĆ.

ABSTRACT:

THE ARTICLE DOES NOT PRETEND TO FULLY DESCRIBE THE PROBLEM OF ORIGINALITY OF MAN AND ITS COPIES, IN THE SPIRITUAL SENSE, CREATED BY ESCAPING FROM THE WAY WHICH IS GOD'S WAY FOR EVERY HUMAN BEING. ECONOMICS, POLITICS, CULTURE AND ALL OTHER BRANCHES OF PEOPLE'S LIVES SUFFER, BECAUSE OF THIS. WITHOUT MORALITY, BASED ON GOD'S LAW, IT IS IMPOSSIBLE TO KEEP AN ORIGINAL PICTURE AND SIMILARITY OF MAN TOWARDS GOD. WE HAVE TO LOOK FOR STABILITY AND SUPPORT WHICH ALLOW US TO FIND AN INNER STRENGTH TO KEEP UNITY WITH OUR CREATOR AND THE REALITY WHICH IS AROUND US.

KEYWORDS:

GOD, MAN, ORIGINAL, COPY, STABILITY, GOD'S LAW, MORALITY

„Kimże jest człowiek,
że o nim pamiętasz,
i syn człowieczy,
że się nim zajmujesz?”

Mimo że minęło wiele stuleci od czasu, gdy to pytanie postawił autor 8. Psalmu, refleksja nad człowiekiem wraca nieustannie do świadomości i na usta ludzi każdego wieku – starych i młodych, prostych i uczonych, bogatych i biednych. Dziś, częściej niż dawniej, na usta ludzi młodych – i domaga się odpowiedzi. Człowiek, o którym pamięta Bóg to oryginał, niezmienny w swojej duchowej strukturze: intelektualnej, moralnej, estetycznej i religijnej, żeby przywołać Arystotelesa i Tomasza z Akwinu. Wszystko inne jest tylko kopią. Mona Liza z przedruku nie zachwyci oka nawet bardzo niewymagającego.

A więc, kimże jest człowiek?

Ludzie niewierzący zadają to pytanie w samotności wobec wszechświata. Ich zdaniem nie istnieje nikt ponad człowiekiem, żadna instancja zdolna dać odpowiedź na to pytanie. Wobec tego usiłują odpowiedzieć sobie sami. Można śledzić te usiłowania, w większości niewątpliwie szczere, te zmagania się nad znalezieniem odpowiedzi: Kim jest człowiek? Jaki powinien być? Jak należy go wychować?

Człowiek wierzący stawia te pytania w obliczu Boga żywego: „Kim jestem, że o mnie pamiętasz? Kim jestem, że mnie nawiedzasz, że się mną opiekujesz? Otoczyłeś mnie czcią i chwałą. Uczyniłeś mnie mało co mniejszym od aniołów i postawiłeś mnie nad dziełami rąk Twoich i wszystko rzuciłeś pod moje stopy”.

Człowiek wierzący i niewierzący z pewnością uświadamiają sobie, że żyją dziś w kryzysie nie tylko ekonomicznym. Wiadomo bowiem, że coraz trudniej odnaleźć dzisiaj poczucie własnej tożsamości, wewnętrznej jedności, i harmonii z całokształtem ludzkiej egzystencji. Każdy kryzys, jakkolwiek byłby jego przedmiot, jest zjawiskiem niepokojącym, faktem, który należy przezwyciężać, ale kryzys moralny jest ponadto zjawiskiem dotkliwym. W nim człowiek gubi najbardziej podstawową orientację swoich działań, postaw i wartościowań¹. Przestaje być oryginałem, o którym pamięta Bóg, a staje się kopią, interesującą dla mediów o charakterze brukowym. Niestety, kopie stają się coraz mniej wyraźne, prawie nieczytelne.

Gdybyśmy chcieli określić ów kryzys od strony treści – tego głębokiego oryginału, wypisanego w sercu człowieka – trzeba by powiedzieć, że polega on – zwłaszcza pod wpływem złych wewnętrznie mediów – najogólniej na pewnej dezorientacji świadomości moralnej. W wirze gwałtownych przemian cywilizacyjnych i kulturowych, załama-

¹ W. Chudy, *Godność człowieka wartością ontycznie wychowawczą*, w: M. Kalinowski (red.), *Wzrastanie człowieka w godności, miłości i miłosierdziu*, Lublin 2005, s. 83.

nia dotychczasowych myślowych schematów, wzorcowych modeli postępowania, narasta poczucie zagubienia i niemożności wyraźnego ustalenia dobra i zła, waloru normy moralnej czy opowiedzenia się definitywnego po stronie wybranego systemu etycznego.

Aby jednak żyć i twórczo działać, człowiek jako istota rozumna nie może trwać w niepewności i psychicznym zawieszeniu. Jego osobowy i społeczny rozwój domaga się jasnej orientacji moralnej, sprecyzowania wyraźnego celu i sensu swej egzystencji moralnej oraz ustalenia postawy, w której odnaleźć może swą prawdziwą ludzką pełnię – oryginał.

Wychodząc z założeń chrześcijańskiej wizji człowieka, trzeba nie tylko ukazać skomplikowaną sytuację moralną dzisiejszego chrześcijanina, ale równocześnie nakreślić kierunek jego poszukiwań etycznych, zmierzających do oryginalnej pełnej dojrzałości moralnej.

Niejasność w obrębie poznania dobra moralnego

Współczesna epoka przejawia tendencje liberalizujące, które tworzą ludzkie kopie. Aż trudno akceptować gromadzenie się tych kopii w różnych dziedzinach ludzkiego życia (polityka, sztuka, pedagogika, ekonomia itp.), ale w dziedzinie moralnej niosą one ze sobą niebezpieczeństwo deformacji moralnej świadomości. Wiadomo bowiem, że charakter moralności, a zarazem systemu, który chce ją wyjaśnić, w dużej mierze zależy od ustalenia obiektywnego porządku moralnego i kryteriów, jakie z niego wynikają. Walor każdej moralnej decyzji i działania uzależniony jest w dużym stopniu od pewności postaw, z których wyrastają.

Tymczasem dziś obserwujemy wyraźną niechęć do ujęć obiektywistycznych. Współczesny człowiek – poddany procesowi szybkich zmian egzystencjalnych – wątpi, by można ustalić zwarty i stały porządek moralny i wyprowadzić zeń równie stałe zasady etyczne. Niektórzy teoretycy osadzają człowieka w ustawicznie zmiennej, niestałej współczesności. Nie ma też według nich żadnej rzeczywistości absolutnej i niezależnej (np. Boga) i stąd tworzenie jakiegoś systemu etycznego, proponującego pierwotne i stałe zasady uważają za bezkrytyczny dogmatyzm, tudzież za wyraźne samooszukiwanie siebie. Dlatego wytwarza się stan zagubienia i w konsekwencji brak poznania właściwego kryterium działań etycznych, niejasność co do określenia fundamentalnych norm moralnych, które wyznaczałyby i nakazywały kierunek wszystkim ludzkim czynom².

Eliminowanie poczucia zła moralnego jako grzechu

Przyjęcie jednego i pewnego kryterium moralnego dobra pozwala człowiekowi na świadome i wolne określenie swego działania oraz nadanie temu działaniu charakteru wartości moralnie dobrej. Kiedy jednak zakwestionuje się przedmiotowość tego kryterium, podda w wątpliwość możliwość jego ustalenia, następuje zasadnicze zachwianie się kate-

² M. A. Krapiec, *Człowiek, kultura, uniwersytet*, Lublin 1982, s. 19; Por. J. Hessen, *Ethik. Grunzüge einer personalistischen Wertethik*, Leiden 1958, s. 130 i n.



Przyjęcie jednego i pewnego kryterium moralnego dobra pozwala człowiekowi na świadome i wolne określenie swego działania oraz nadanie temu działaniu charakteru wartości moralnie dobrej. Kiedy jednak zakwestionuje się przedmiotowość tego kryterium, podda w wątpliwość możliwość jego ustalenia, następuje zasadnicze zachwianie się kategorii ocen moralnych – czyli oryginalnej wewnętrznej konstrukcji moralnej człowieka.

gorii ocen moralnych – czyli oryginalnej wewnętrznej konstrukcji moralnej człowieka. Jeśli nie ma miary dobra i zła, to nie wiadomo wówczas, co jest dobrem, a co złem. Powyższe stwierdzenie brzmi złowrogo, a nie wszyscy uświadamiają sobie, że wielokrotnie potwierdza je dziś konkretna rzeczywistość, polegająca na wytwarzaniu kopii ludzkich o coraz słabszej jakości w stosunku do oryginału, o którym pamięta Bóg.

Wina – od zarania dziejów ludzkich zdarzenie najgwałtowniejsze i wstrząsające – w odczuciu wielu współczesnych ludzi spadła do wielkości mało znaczącej. Gotowi są oni nawet pobłażliwie uśmiechać się nad takim, kto myśli jeszcze tak staromodnymi kategoriami moralnymi³. Trzeba bowiem stwierdzić, że choć pojęcie zła było problemem zawsze dręczącym człowieka, rzeczywistością, którą chciał wyjaśnić i rozwiązać podchodząc do niej z najrozmaitszych punktów widzenia: religijnych, filozoficznych, psychologicznych, socjologicznych, metodycznych itp., to obecnie spotykamy się z tendencją do jego eliminacji lub zbagatelizowania⁴. W konsekwencji prowadzi to do swowolnego zawężenia pojęcia winy moralnej, obniżenia jej rangi zarówno wśród ludzi religijnych, jak i areligijnych⁵.

Istnieje jeszcze inna próba zamazania lub zminimalizowania pojęcia zła i winy moralnej, mianowicie ostre rozgraniczenie między obiektywnym a osobowym aspektem sfery moralnej. Rodzi się przekonanie, że bardzo trudno scalić w jedno tkwiącą w wartości moralnej powinność z integralnie ludzkim jej wypełnieniem. A więc ze względu na określoną sytuację i okoliczności można ulec działaniu obiektywnie złemu, nie zaciągając przez to osobistej winy. Odlacza się tu więc w sferze moralnej osobistą winę moralną od obiektywnego zła moralnego. Na tej drodze uwalnia się człowieka od moralnego ciężaru i likwiduje przykrą świadomość odpowiedzialności. Widać to złasz-

³ J. Hessen, dz. cyt., s. 139.

⁴ G. M. Garrone, *Que faut-il croire?*, Tournai 1967, s. 187; T. Żychiewicz, *Zło, grzech, świństwo*, „Znak” 1962, nr 94, s. 455.

⁵ T. Żychiewicz dz. cyt., s. 455, 457.



Czym bowiem dysponuje człowiek, kształtując swoją postawę życiową, formując sądy osobiste sumienia, dokonując wyborów moralnych, podejmując lub odrzucając powinność moralną, emanującą z wartości, gdy oprze swój wybór na wzorach medialnych?

cza w serialach, ukazujących nieustanne zdrady, rozwody, partnerskie trójkąty, związki partnerskie tej samej płci, tragedię norweską bez najmniejszego poczucia winy. To obraz bardzo daleki od oryginału, o którym pamięta Bóg.

Umowne traktowanie zasad moralnych w mediach i w życiu publicznym

Znany moralista i fenomenolog Dietrich von Hildebrand zwrócił uwagę na pojawienie się w dziedzinie moralnej negatywnego zjawiska, które określił mianem „herezji etosu”. Spotyka się ją dziś także wśród przeciętnych chrześcijan. Nie jest to herezja we właściwym sensie. Chrześcijanie, którzy pod wpływem mediów i atmosfery braku poszanowania zasad, ulegają owej herezji, żadną miarą nie odwracają się od jakiegokolwiek dogmatu. Jednak całe ich odniesienie do sfery nadprzyrodzonej posiada, jak w serialach, charakter konwencjonalny. Ich posłuszeństwo – jeśli jeszcze o nim można mówić – wobec Kościoła nie różni się w swej jakości od lojalności wobec władzy świeckiej. Ich stosunek do Bożych przykazań nie jest praktycznie inny niż stosunek do reguł społecznej konwencji dotyczącej dobrych manier, chociażby teoretycznie tego rodzaju różnice uznawali. Brakuje im pełnego zmysłu nadprzyrodzonego. Ta problematyka jest całkowicie wymazana z mediów. Dla nich tajemnica nie istnieje. Wszystko można powiedzieć i pokazać, a ponieważ nadprzyrodzoności ukazać się nie da – nie istnieje. Ludziom mediów brakuje żywego stosunku do natchnień Pisma Świętego, do liturgii i Kościoła. W kodeksie moralnym, który rządzi ich życiem, zamknięte są normy czysto światowe. Wobec wartości doczesnych tzw. celebryci okazują czołobitność, a powodzenie, spełnienie „amerykańskiego snu”⁶ wywiera na nich wpływ magiczny. Swoją postawą nie różnią się od ludzi religijnych, z wyjątkiem tego, że zewnętrznie przyznają się do wymagań moralnych Dekalogu. Ich świadomość i nastawienie w pełni odbiegły od słów Chrystusa, skierowanych do autentycznych Jego wyznawców: *Gdybyście byli ze świata, świat miłowałby, co jego jest, ale skoro nie jesteście ze świata, ale Ja was ze świata wybrałem, dlatego znienawidził was świat*⁷. O człowieku, który popadł w tego rodzaju „herezję etosu” i żyje tak, jakby Boga nie było, pisał Błogosławiony Kardynał. John Newman: *Pod pojęciem grzechu pojmujesz tylko grzech czynu i działania zewnętrznego. O złym nawyku, który*

⁶ Posiadanie pieniędzy, znaczenia społecznego i spełnienia każdego pożądanego.

⁷ D. von Hildebrand, *Wahre Sittlichkeit und Situationsethik*, Düsseldorf 1957, s. 11 i n.

tak wewnętrznie się z tobą zrośł, że go sobie prawie nie uświadamiasz, ale który nieznacznie, lecz stale, wpływa na twoje myśli, słowa i czyny, w ogóle nie myślisz. Jesteś samowolny i uparty, nastawiony światowo i zmysłowo; zaniedbujesz twoje dzieci, a gonisz za przyjaźnią światową; dzień po dniu mija i mało kiedy myślisz o Bogu, gdyż twoja pośpieszna modlitwa rano i wieczorem nie może być nazwana rozmyślaniem o Bogu; ty kochasz świat i szukasz swych przyjaciół wśród tych, którzy nie mają żadnego zmysłu religijnego⁸.

Skutki praktyczne

Przytoczone powyżej zjawiska stanowią wystarczającą rację moralnego zagubienia współczesnego człowieka i utraty charakteru oryginału, o którym pamięta Bóg. Czym bowiem dysponuje człowiek, kształtując swoją postawę życiową, formując sądy osobiste sumienia, dokonując wyborów moralnych, podejmując lub odrzucając powinność moralną, emanującą z wartości, gdy oprze swój wybór na wzorach medialnych? Straciwszy jasne rozpoznanie osobistego kryterium dobra, wyciszając w sobie ostre poczucie winy i zła moralnego, ustawiając się czysto konwencjonalnie do reguł postępowania moralnego – zdany jest wyłącznie na automatyczne i samowolne rozstrzyganie swego życiowego losu, kierując się przy tym splotem otaczających go okoliczności i warunków sytuacyjnych. To one urastają w jego życiu do rangi decydującej normy, one narzucają kierunek i zobowiązanie, decydują o moralnych rozstrzygnięciach, dalekich od obiektywnych wymagań moralnego porządku. Jakże rodzą się stąd konsekwencje?

Pierwszą konsekwencją jest relatywizm etyczny. Kto nie uwzględnia faktu, iż człowiek w każdej sytuacji i we wszystkich możliwych okolicznościach życiowych jest rozumną osobą, zasadniczą postawą normatywną swych działań, ten musi swój etyczny indywidualizm podnieść na piedestał decydującej normy i zrelatywizować swoje czyny i swoje cele. Wówczas sytuacja stanowić będzie pewnego rodzaju „cenę ulgową” dla jego rozmiorów, motyw, by pójść w życiu po linii najmniejszego oporu, usprawiedliwienie uchylenia się od ofiary i heroizmu⁹. W ostatecznych konsekwencjach postawa taka prowadzi do anarchii, bo parawan sytuacyjnych subiektywnych decyzji uwalnia *de facto* od przyjęcia prawa moralnego i obowiązku poddania się jego obiektywnemu imperatywowi.

Szkodliwość moralna takiego nastawienia jest prawie oczywista. Subiektywizm ocen i przekonań może usprawiedliwić najbardziej laksystyczne i utylitarne rozwiązania. Jeżeli podmiot nie może odnaleźć stałej postawy normatywnej, lub podstawą tą jest jego indywidualistyczny optymizm, czyż łatwo nie wytłumaczy sobie zdrady małżeńskiej, odejścia od wiary, eutanazji, przerwania ciąży, związku partnerskiego tej samej płci, zagarnięcia mienia społecznego, uczestnictwa w wielkich aferach finansowych, choćby były one przyczyną olbrzymiego kryzysu o wielkim zasięgu? Ów optymizm w stosunku do okoliczności, to subiektywne mniemanie, iż dobrem jest to, co

⁸ J. Newman, *Discourses to Mixed Congregations*, London 1891, s. 165.

⁹ Por. F. Scholz, *Situationsethik und situationsgerechtes Verlaten in Lichte der jüngsten kirchlichen Verlautbarungen*. „*Theologisches Jahrbuch*”, Leipzig 1958, s. 225.

mi *hic et nunc* odpowiada, jest egoistycznym utylitaryzmem, nieprzyswajalnym w ramach życia społecznego i właściwie pojętego stosunku do Boga, jakimś wytwarzaniem ludzkich kopii, bardzo dalekich od oryginalnego kształtu „na obraz i podobieństwo Boże”, o którym Bóg pamięta.

Widać więc, jak groźna i głęboko w psychikę ludzką sięgająca jest owa dezorientacja świadomości moralnej. Równa się ona zachwianiu całego porządku moralnego i w pewnym sensie jakiemuś moralnemu sieroctwu zgubionego współczesnego człowieka.

Chrystus droga

Pomimo wszystko Chrystus wie, że człowiek jest dziełem Ojca, które nie zostało jeszcze doprowadzone do pełni swojej doskonałości, że jest dziełem, które się jeszcze ciągle spełnia. Dlatego staje po stronie tego, co w nas jest dobre, co w nas jest najlepsze i najbliższe Ojcu i usiłuje wprowadzić nas w ruch. Usiłuje skłonić nas do wędrówki, do odchodzenia od tego, co w nas jest ciemne, co zakłamate i obłudne, okrutne i nieludzkie, ku temu co jest dobre, co jest śladem obrazu Boga w człowieku. Usiłuje człowieka skłonić, by opuścił samego siebie w tych ciemnych stronach swego człowieczeństwa, by odszedł, a przynajmniej usiłował odejść i wyrzec się przymierza z tym wszystkim, co w sercu jego może zrodzić zło, winę i zbrodnię. Tak dalece zależy Mu, by człowiek ten ruch odchodzenia podjął, że ofiarował się towarzyszyć mu w tej drodze po wszystkie dni jego życia, że sam nazwał się drogą, która prowadzi od ciemności do światła, od błędu i zagubienia do prawdy, od śmierci do życia. Stąd jego wyzwanie: „Ja jestem drogą i prawdą i życiem.” „Ja jestem światłem” na drodze i „Chlebem” w pielgrzymowaniu.

Wracając do wyżej przytoczonych słów Ewangelii Markowej: Chrystus nie chce, by ludzkie wnętrze, ludzkie serce było źródłem, z którego wypływają na świat wszelkiego rodzaju „obrzydliwości”. Pragnie zatrzymać potok zła, a wyzwolić w człowieku wszystkie możliwości ku dobru, jakie w niego włożył Ojciec, formując go „na swój obraz i podobieństwo swoje”, przy czym nie chodzi tylko o to, by w efekcie wyrósł człowiek dobrze wychowany i ułożony, człowiek pozytywny, ale by w świadomej współpracy z Chrystusem, we wspólnej wędrówce po ewangelicznych drogach spełniał się człowiek sam w sobie, by się w nim realizował plan Boży aż do pełni doskonałego człowieczeństwa – Bożego oryginału. I jeszcze więcej, aby się w nim wykształtował jeszcze jeden przybrany „Syn Boży” według odwiecznego planu. Przed założeniem świata przeznaczył nas dla siebie z miłości jako przybranych synów. Z Jego woli mamy stać się synami na podobieństwo Jednorodzonego Syna, Jezusa Chrystusa. I dlatego trzeba, by się ta tajemnica synostwa już teraz objawiła, by z serca człowieka wypływały uczynki sprawiedliwości i miłości. Tę wewnętrzną drogę od możliwości ku złu, która ma sprzymierzeńca w ludzkiej słabości, do możliwości ku dobru, która ma sprzymierzeńca w dobrej ludzkiej woli, a przede wszystkim w Jezusie Chrystusie, powinien podjąć i podejmować każdy człowiek.

Nie ma tu możliwości wyboru. Droga jest tylko jedna, jeśli ma się zachować oryginał, o którym pamięta Bóg. Drogą jest Chrystus. Tu sprawdzają się słowa: „Kto nie jest ze mną, jest przeciwko mnie”. Kto nie jest na tej jedynej drodze, jest na bezdrożu, jest

przeciwko Niemu i zamiast Mu pomagać, przeszkadza. Bo On nieustannie usiłuje człowieka przetwarzać na Swoje podobieństwo, odbudować w nim to, co zostało zburzone. Uczynić z człowieka wieczną, nieśmiertelną świątynię, w której ma zamieszkać Duch Boży i ludzka radość i ludzkie szczęście.

Zakończenie

Zagadnienie, które zostało tu przedstawione, jest zbyt obszerne, aby mogło w tak krótkim fragmencie być wyczerpująco opracowane. Trzeba więc uznać je jedynie za sygnalizację niektórych problemów, jakie tu wchodzą w grę, a z których każdy mógłby stanowić przedmiot osobnej rozprawy. Jeżeli więc zestawiono w tym artykule sumarycznie pewien splot zagadnień, stających przed współczesnym człowiekiem, to kierowano się chęcią ukazania dylematów, przeżywanych obecnie w jego sumieniu, chęcią większego zrozumienia tych, co usiłują mimo trudności i zwątpień odnaleźć ślad pewnej drogi, wiodącej ku moralnemu ubogaceniu integralnie pojętej rzeczywistości. Ale każdy fragment tego artykułu ukazuje, że zasadniczą tendencją ludzkiej istoty jest poszukiwanie pewnego i stałego oparcia, które pozwoliłyby człowiekowi na odnalezienie jedności w sobie i z otaczającą go rzeczywistością Stwórcy i stworzenia. ■

O AUTORACH:

Ks. Tadeusz Zasepa - *prof. dr hab. teologii pastoralnej w zakresie mediów masowych; od 1992 r. kierownik Katedry Współczesnych Form Przekazu Wiary Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II; w latach 1994-2002 prezes Zarządu Lubelskiej Szkoły Biznesu, spółki zo.o. Fundacji Rozwoju KUL; od 1998 r. kierownik Podyplomowych Studiów Dziennikarskich i Katedry Mediów Masowych w Uniwersytecie Trnavskim (Słowacja); 1992-1994 - założyciel i pierwszy dyrektor Katolickiego Radia Lublin; 1993-1994 - założyciel i pierwszy rektor Lubelskiej Szkoły Biznesu Szkoły Wyższej. Za zasługi w rozwoju współpracy między KUL a uczelniami amerykańskimi odznaczony medalem „Damen College” z USA; 1997-1998 otrzymał za osiągnięcia w dziedzinie edukacji i kultury, przyznawany przez Międzynarodowe Centrum Biograficzne w Cambridge, tytuł Międzynarodowego Człowieka Roku; od 2008 roku Rektor Katolickiego Uniwersytetu w Ružomberku na Słowacji; 3 marca 2012 roku przyjęty w poczet członków Europejskiej akademii nauk w Salzburgu; autor 11 książek, m.in. *Media - człowiek - społeczeństwo i licznych artykułów naukowych, redaktor dwóch monografii dotyczących Internetu.**

Ks. Jarosław Woźniak - *dr teologii, adiunkt w Katedrze Współczesnych Form Przekazu Wiary KUL. Publikuje artykuły przede wszystkim z dziedziny mediów, oraz teatru religijnego. Jest autorem książki pt. „Inscenizacje staropolskiego teatru religijnego”. Praca w Katolickim Radiu Lublin oraz w lubelskim dodatku tygodnika „Niedziela”; obecnie zastępca redaktora rocznika „Biuletyn Edukacji Medialnej”.*

Karol Klauza

Prawda zdarzeń, komunikatu i osoby w kontekście komunikacji społecznej

Truth of Events, Communication and an Individual in the Context of Social Communication

STRESZCZENIE:

CELEM ARTYKUŁU JEST DOKUMENTACJA WAŻNIEJSZYCH STANOWISK W ODNIESIENIU DO WSPÓŁCZESNEGO ROZUMIENIA PRAWDY, JEJ OPINIOTWÓRCZEGO ZNACZENIA I WPLYWU, JAKI WYWIERA W OBSZARZE WSPÓŁCZESNEJ ANTROPOLOGII KULTUROWEJ, FILOZOFICZNEJ I TEOLOGICZNEJ. AUTOR PRAGNIE WYKAZAĆ, ŻE PARADYGMAT PRAWDY TOWARZYSZY PROCESOM KOMUNIKOWANIA SPOŁECZNEGO I OKREŚLA POZNANIE ZDARZEŃ, FORMUŁOWANIE KOMUNIKATU O ZDARZENIU I WYWIERANIE AKSJOLOGICZNEGO WPLYWU NA OSOBĘ NADAWCY I ODBIORCY.

SŁOWA KLUCZOWE:

PRAWDA, KOMUNIKACJA, OSOBA, TOŻSAMOŚĆ.

ABSTRACT:

THE AIM OF THIS PAPER IS TO DOCUMENT THE MOST IMPORTANT VIEWS ON THE MODERN UNDERSTANDING OF TRUTH, ITS MEANING AND SIGNIFICANCE IN THE SPHERE OF CONTEMPORARY CULTURAL, PHILOSOPHICAL AND THEOLOGICAL ANTHROPOLOGY. THE AUTHOR ENDEAVORS TO DEMONSTRATE THAT THE PARADIGM OF TRUTH ACCOMPANIES PROCESSES OF SOCIAL COMMUNICATION AND DETERMINES COGNITION OF EVENTS, FORMULATION OF A MESSAGE CONCERNING THOSE EVENTS AND AXIOLOGICAL INFLUENCE ON A SENDER AND A RECIPIENT.

KEYWORDS:

TRUTH, COMMUNICATION, PERSON, IDENTITY.

Postmodernistyczny przewrót, jaki dokonuje się w obszarze kultury euro-amerykańskiej na przełomie XX i XXI w., wpływa m.in. na podniesienie rangi dyskusji nad rozumieniem prawdy w relacjach człowieka ze środowiskiem i w relacjach społecznych w perspektywie I połowie XXI w. W wielu systemach wartości i programach światopoglądowych, zwłaszcza w obszarze kultury masowej, zakwestionowaniu uległo samo pojęcie prawdy, co w naturalny sposób wpływa na zróżnicowanie poglądów o jej normatywnym charakterze. Celem niniejszego przedłożenia jest dokumentacja ważniejszych stanowisk w odniesieniu do współczesnego rozumienia prawdy, jej opiniotwórczego znaczenia i wpływu, jaki wywiera w obszarze współczesnej antropologii kulturowej, filozoficznej i teologicznej. Pragniemy wykazać, że paradygmat prawdy - niekiedy jedynie podświadomie - towarzyszy procesom komunikowania społecznego określając poznanie zdarzeń, formułowanie komunikatu o zdarzeniu i wywieranie aksjologicznego wpływu na osobę nadawcy i odbiorcy. Dokonamy tego, inspirując dyskusję wokół następujących zagadnień szczegółowych:

1. **Wiodące znaczenie personalistycznego rozumienia prawdy.**
2. **Prawda w kodeksach etyki dziennikarskiej.**
3. **Postęp technologii komunikowania wyzwaniem dla rozumienia prawdy.**
4. **Przestrzeń wirtualna nowym środowiskiem prawdy.**

Wiodące znaczenie personalistycznego rozumienia prawdy

Zagadnienie prawdy w kontekście komunikacji społecznej znalazło swój formalny wyraz w dokumentach deontologii zawodu dziennikarza. *Deklaracja zasad postępowania dziennikarzy*, przyjęta na II Międzynarodowym Zjeździe Federacji Dziennikarzy w 1954 r. z poprawkami XVIII Kongresu z 1989 r. stanowiła m.in., że:

- *Poszanowanie prawdy i prawa obywateli do jej poszukiwania jest podstawowym obowiązkiem dziennikarza.*
- *Wypełniając ten obowiązek, dziennikarz powinien być wierny zasadom wolności poprzez rzetelne gromadzenie i publikowanie informacji; powinien też stać w obronie prawa do swobodnego komentarza i krytyki.*
- *Dziennikarz może przekazywać tylko te informacje, których źródło jest mu znane. Nie wolno mu zatajać istotnej informacji lub preparować dokumentów.¹*

Prawda w kodeksach etyki dziennikarskiej

Światowe i narodowe kodeksy etyki dziennikarskiej zwykle wywodzą z kategorii prawdy dalsze, bardziej szczegółowe dyrektywy postępowania. Tytułem przykładu można wskazać na fundamentalny dokument, jakim w Polsce jest *Karta etyczna mediów* opracowana i przyjęta 29 marca 1995 roku przez Konferencję Mediów Polskich², uzupełniona 4 kwietnia 2002 r. przez postanowienia zawarte w *Dziennikarskim Kodeksie Obyczajowym*.

¹ E. Murawska-Najmiec, *Informacja na temat istniejącego w Polsce systemu ochrony etyki dziennikarskiej*, Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji, Analiza nr 7/2006, s. 67.

wym³. Oba dokumenty, powstałe w okresie transformacji ideowej i demokratyzacji środowiska dziennikarskiego w Polsce, mają duże znaczenie dla budowania tożsamości kulturowej i społecznej oraz tworzenia przestrzeni bezpieczeństwa i godności dla każdej osoby ludzkiej. Być może właśnie dlatego dopełnieniem tych obu fundamentalnych dokumentów stały się u nas kodeksy etyki dziennikarskiej, opracowane przez stowarzyszenia zawodowe i instytucje medialne. Z ważniejszych dokumentów tego typu, podejmujących zagadnienie normatywne prawdy w kontekście komunikowania społecznego, wymienić należy m.in.: *Kodeks etyki dziennikarskiej* Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich i podobny, opracowany przez Stowarzyszenie Dziennikarzy Rzeczypospolitej Polskiej, w którym stwierdza się m.in., że: *Podstawowym obowiązkiem etycznym dziennikarza jest poszukiwanie i publikowanie prawdy*⁴.

Powszechne przekonanie o normatywności prawdy, podejmowane także w innych dokumentach regulujących zasady etyki dziennikarskiej na świecie, w uzasadniony sposób wymaga przyjęcia w miarę powszechnie akceptowanego rozumienia tej kategorii. W praktyce bowiem często okazuje się, że desygnatami kodeksowej prawdy stają się interpretacje oscylujące między liberalnymi opcjami społecznymi a klasycznymi ujęciami znanymi z historii filozofii - od antycznego idealizmu platońskiego (gdzie prawda należy do świata idei i jest z konieczności poznawana umysłem ludzkim jedynie aproksymatywnie), po pluralizm prawd we współczesnym nurcie ponowoczesności.

Co więcej, w obszar dyskusji nad rozumieniem prawdy włącza się także optyka interpretacji teologicznych, które na dzisiejszym rynku idei jawią się jako autorytet moralny i wyraz społecznego sumienia. Znamienna jest w tym przypadku wypowiedź

² Zagadnienie prawdy podjęte zostało w pierwszej z zasad określanych przez dokument: *Dziennikarze, wydawcy, producenci i nadawcy, szanując niezbywalne prawo człowieka do prawdy, kierując się zasadą dobra wspólnego, świadomi roli mediów w życiu człowieka i społeczeństwa obywatelskiego, przyjmując tę kartę oraz deklarują, że w swojej pracy kierować się będą następującymi zasadami: ZASADĄ PRAWDY – co znaczy, że dziennikarze, wydawcy, producenci i nadawcy dokładają wszelkich starań, aby przekazywane informacje były zgodne z prawdą, sumienne i bez zniekształceń relacjonują fakty w ich właściwym kontekście, a w razie rozpowszechnienia błędnej informacji niezwłocznie dokonują sprostowania*. Cyt za: E. Murawska-Najmiec, *Informacja...*, dz. cyt., s. 10. Sygnatariuszami *Karty Etycznej Mediów* byli: Prezes Stowarzyszenia Dziennikarzy Rzeczypospolitej Polskiej - Marian Podkowiński, 2. Prezes Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich - Andrzej Sawicki, 3. Prezes Katolickiego Stowarzyszenia Dziennikarzy - Maciej Łętowski, 4. Przewodnicząca Syndykatu Dziennikarzy Polskich - Anna Borkowska, 5. Prezes Związku Zawodowego Dziennikarzy - Piotr Górski, 6. Prezes Telewizji Polskiej S.A. - Wiesław Walendziak, 7. Prezes Polskiego Radia S.A. - Krzysztof Michalski, 8. Telewizja POLSAT - podpis grupowy: - Bogusław Chrabota i Barbara Pietkiewicz-Trzeciak, 9. Prezes Unii Wydawców Prasy - Michał Komar, 10. Prezes Stowarzyszenia Niezależnych Producentów Filmowych i Telewizyjnych - Jan Dworak, 11. Prezes Stowarzyszenia Polskiej Prywatnej Radiofonii - Wojciech Reszczyński, 12. Duszpasterz środowisk twórczych - ks. Wiesław Niewęglowski, 13. Przewodniczący Związku Zawodowego Dziennikarzy Telewizyjnych - Mariusz Jeliński.

³ Dziennikarstwo jest zawodem służebnym wobec społeczeństwa. *Podstawowym prawem i obowiązkiem dziennikarza jest poszukiwanie prawdy oraz umożliwienie każdemu człowiekowi realizacji jego prawa do uzyskania prawdziwej, pełnej i bezstronnej informacji a także uczestniczenia w debacie publicznej*. Zob.: E. Murawska-Najmiec, *Informacja...*, dz. cyt., s. 11.

⁴ Cyt. za: E. Murawska-Najmiec, *Informacja...*, dz. cyt., s. 19.



Obok postawy zaufania komunikowanie prawdy stanowi też przejaw miłości do drugiego człowieka: nadawca prawdą dokumentuje swą troskę o przepływ informacji, z miłości ofiarowuje owoce swej pracy zawodowej dla ubogacenia bliźniego przede wszystkim prawdą. Z kolei odbiorca w postawie miłości przyjmuje dar słuchając (oglądając) treść przekazu.

bl. Jana XXIII w encyklice *Pacem in terris: człowiek ma naturalne prawo do należnego mu szacunku, do posiadania dobrej opinii, do wolności w poszukiwaniu prawdy oraz - przy zachowaniu zasad porządku moralnego i dobra ogółu - do wypowiadania i rozpowsechniania swych poglądów oraz swobodnej twórczości artystycznej. Ma wreszcie prawo do otrzymywania prawdziwych informacji o wydarzeniach życia publicznego*⁵. W praktyce oznacza to relacyjny, kumulatywny i egzystencjalny charakter prawdy poznawanej przez człowieka. Komunikowanie prawdy jawi się jako sposób, i to zarazem jedyny właściwy sposób, traktowania każdego „ty” przez właściwie uformowane „ja”, by w ten sposób mogła zaistnieć wartość „my”. Prawda nadawcy, szanująca godność odbiorcy, prowadzi w konsekwencji do autentycznej wspólnoty żyjącej w splendorze prawdy. Tylko prawda rodzi bowiem autentyczną wspólnotę. Zakładaną postawą jest tu **zaufanie wzajemne**, na straży którego stoi prawdziwość każdego przekazu - autentyczna i pełna, nie posługująca się pół-prawdami i nie starająca się poprzez manipulację ukazywać fałsz pod pozorami prawdy lub też prawdę podporządkowując kłamstwu. Bl. Jan Paweł II ujął to w klasycznym już sformułowaniu, wygłoszonym w 1991 r. podczas homilii w Olsztynie: *Wielki zamęt wprowadza człowiek w nasz ludzki świat, jeśli prawdę próbuje oddać na służbę kłamstwa. Wielu ludziom trudniej wtedy rozpoznać, że ten świat jest Boży*⁶.

Obok postawy zaufania komunikowanie prawdy stanowi też **przejaw miłości** do drugiego człowieka: nadawca prawdą dokumentuje swą troskę o przepływ informacji, z miłości ofiarowuje owoce swej pracy zawodowej dla ubogacenia bliźniego przede wszystkim prawdą. Z kolei odbiorca w postawie miłości przyjmuje dar słuchając (oglądając) treść przekazu. Dla obu zaś właśnie prawda okazuje się miejscem spotkania, które o tyle tylko jest realnym fundamentem prawdy, o ile niesie w sobie poznawczy, aksjologiczny i estetyczny obraz rzeczywistości i prawdę komunikatu. Zdaniem ks. Janusza Nagórnego, *Ta ogólna perspektywa prawdy wyznacza też zasadniczą odpowie-*

⁵ Cyt. za: Jan XXIII, *Pacem in terris*, Paris 1963, ss. 31-88.

⁶ Jan Paweł II, *Homilia podczas Mszy św. na Placu przy Stadionie 'Stomilu'*, 6 czerwca 1991 r., w: *IV Pielgrzymka Jana Pawła II do Ojczyzny 01.06-09.06. 1991*, Olsztyn 1991, s. 163.

*działność dziennikarza - jest on sługą prawdy.[...] Każdy człowiek prędzej czy później dojdzie do przekonania, że nie zawsze potrafi odpowiednio przekazać to, co sam rozumie jako prawdę*⁷. Jaka jest więc w istocie struktura prawdy, przynajmniej w kontekście komunikacji społecznej?

Z pewnością zawiera ona elementy **zgodności poznania z rzeczywistością**. Tym bardziej, że chodzi o świat człowieka, o teologiczny, stworzony przez Boga *eikos* - środowisko, w którym dokonuje on nieustannych transformacji podporządkowanych dyktatowi postępu i rozwoju (zgodnie z paradygmatami Pawła VI *opus iustitiae - pax* oraz bł. Jana Pawła II *opus solidaritatis - pax*).

Postęp technologii komunikowania wyzwaniem dla rozumienia prawdy

Cały postęp technologiczno-informacyjny społeczeństw zależy od realizmu, czyli prawdziwości poznania struktur i praw rządzących środowiskiem życia ludzkiego i zobrazowanych słowem, obrazem, dźwiękiem w mediosferze. Oznacza to nadal aktualną, choćby intuicyjnie klasyczną, tzw. korespondencyjną teorię prawdy, zaproponowaną jeszcze przez Arystotelesa: *Powiedzieć o tym, co jest, że jest, a o tym, czego nie ma, że go nie ma, jest prawdą*.⁸ Rozszerzając tę definicję Tomasz z Akwinu, jak pamiętamy, wypracował jej trzy konteksty: metafizyczny (każdy istniejący jest prawdziwy), teoriopoznawczy (prawdą jest to, co odzwierciedla w umyśle rzeczywistość) oraz kontekst logiczny (prawdziwe jest to, co ujawnia i wskazuje na istnienie).

W wieku XX filozoficzne rozumienie prawdy zostało zredukowane do teorii lingwistycznych i zrezygnowało z kontekstu ontologicznego na rzecz prawdziwości orzekania (np. teoria prawdy Alfreda Tarskiego⁹) lub w najlepszym przypadku na rzecz tzw. teorii koherentności (Michael Dummett¹⁰), teorii pragmatycznych lub teorii redundancji (Paul Horwich)¹¹, teorii performatywnych (Peter Frederick Strawson¹²) lub współczesnych teorii prosentencjalnych (Robert Brandom, 1950¹³). Teorie te rozrywają związek rzeczywistości i jej poznawania lub oddzielają poznanie od orzekania (języka, gramatyki

⁷ J. Nagórny, *Powołanie i posłannictwo dziennikarza w dzisiejszym świecie*, „Ethos” 6(1993) nr 4(24), s. 65.

⁸ Arystoteles, *Metafizyka*, 4,4. Użyty w tym miejscu przez Arystotelesa termin *aletheia* definiuje prawdę poprzez negację zapominania (gr. *lethein*). Późniejszy postęp metod orzekania pozwoli filozofii na pozytywne definiowanie prawdy.

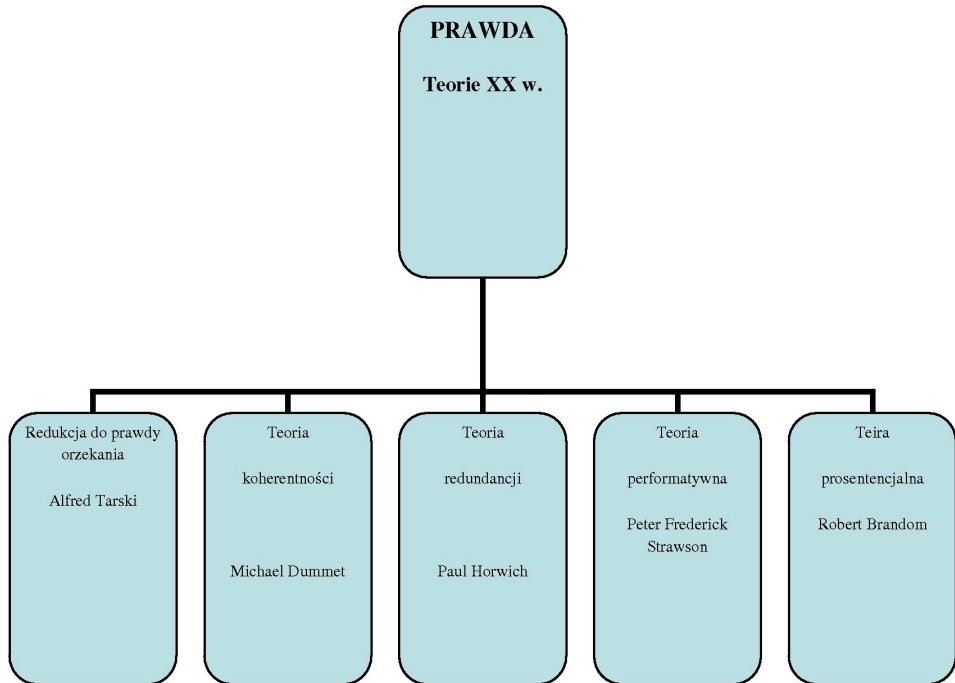
⁹ Zob. jego podstawowe dzieło w tym zakresie: *Pojęcie prawdy w językach nauk dedukcyjnych*, Lwów 1933. Tarski poddaje krytyce klasyczną definicję prawdy wykazując jej semantyczną niedoskonałość w przypadku konieczności akceptowania antynomii (np. kłamcy wyznającego: „ja teraz kłamię”). Proponuje więc ograniczyć zagadnienie definicji prawdy do prawdy orzekania. Wprowadza w tym celu rozróżnienie języka i sformalizowanego metajęzyka - jedynie zdolnego do poprawnej definicji zdania prawdziwego. Przykładowo może to być język logiki i matematyki.

¹⁰ Zob. studium porównawcze: C. Wright, *Realism, Meaning and Truth*, Oxford 1993.

¹¹ Podstawowe opracowanie: P. Horwich, Oxford 1998.

¹² Zob. jego studium: *Logico-Linguistic Papers*, London 1971; *Meaning and Truth*, „Proceedings of the British Academy”, Oxford 1969.

lub semiotyki językowej). Często powoduje to niemożliwość orzekania prawdy gorszą w skutkach niż ograniczenia spowodowane średniowiecznym nominalizmem. Przed praktycznymi problemami współczesnego rozumienia prawdy staje dziś przede wszystkim dziennikarz, by w wysoce wyspecjalizowanych kanałach przepływów informacyjnych zawrzeć prawdę o rzeczywistości i prawdę orzekania o niej.



Współczesne teorie prawdy

W kontekście przytoczonych ważniejszych współczesnych interpretacji prawdy zmieniają się także poglądy na proces dochodzenia do niej. W miejsce prymatu prawdy orzekanej realistycznie pojawiają się jako dozwolone procedury prawdy pojmowanej jako efekt konsensusu różnych opcji poznawczych, rezygnacja z autorytetów, odrzucenie prawdy pozyskiwanej drogą np. wiary religijnej itp. Rozwój tych tendencji doprowadził do tzw. przełomu antropologicznego z postulowanym przezeń prymatem metody narracyjnej (mityczno-legendarnej). W kulturze dało to legitymizację trendów estetycznych odchodzących od prymatu piękna, w etyce zrelatywizowało pojęcie dobra, co w konsekwencji doprowadziło do zagubienia pewności, kontestacji oczywistości poznania jako podstawowego kryterium epistemologicznego, rodząc coraz to nowe wyzwania dla rozumu, sumienia i zasad wspólnotowego istnienia. Gorzką konstatację o losach tak ukształtowa-

¹³ Synteza poglądów – zob. *Reason in Philosophy: Animating Ideas*, Harvard University Belknap Press, 2009.

nich społeczeństw zawarł bł. Jan Paweł II w encyklice *Centesimus annus: Dziś zwykło się twierdzić, że filozofią i postawą odpowiadającą demokratycznym formom polityki są agnostycyzm i sceptyczny relatywizm* (wyróżnienie - K.K.), ci zaś, którzy żywią przekonanie, że znają prawdę, i zdecydowanie za nią idą, nie są, z demokratycznego punktu widzenia, godni zaufania, nie godzą się bowiem z tym, że o prawdzie decyduje większość, czy też, że prawda się zmienia w zależności od zmiennej równowagi politycznej. W związku z tym należy zauważyć, że w sytuacji, w której nie istnieje żadna ostateczna prawda, będąca przewodnikiem dla działalności politycznej i nadająca jej kierunek, łatwo o instrumentalizację idei i przekonań dla celów, jakie stawia sobie władza. Historia uczy, że demokracja bez wartości łatwo się przemienia w jawny lub zakamuflowany totalitaryzm. (CA, 46). Nic więc dziwnego, że osobom odpowiedzialnie traktującym swój związek z prawdą, także w dziennikarstwie, zależy na uniknięciu ryzyka negatywnych społecznych konsekwencji płynących ze współczesnych teorii prawdy. Wspólną cechą tych ryzykownych konsekwencji jest akceptacja pluralizmu prawdy, redukcja jej do konsensusu (niekiedy za cenę braku realizmu poznania i wbrew rozsądkowi płynącemu z doświadczenia przeszłości). Ostatecznie często przyjmuje się jedynie instrumentalne, a nie normatywne traktowanie klasycznej definicji prawdy dla opisywania zdarzeń i osób oraz prawdziwości komunikatu.

4. Przestrzeń wirtualna nowym środowiskiem prawdy

Realność prawdy jako podstawowy paradygmat orzekania obiektywizuje poznanie w przestrzeni realnej. Takie jest stanowisko filozofii klasycznej i w ślad za nią różnych dziennikarskich modeli rozumienia prawdy. Inaczej jednak przedstawia się rozumienie tego, co jest desygnatem prawdy poznania w przestrzeni wirtualnej. W bezpośrednim oglądzie zawiera ona jedynie pozór rzeczywistości. Realizm poznania w sieci dotyczy bezpośrednio jedynie wrażeń z zakresu psychologii poznania (wirtualnego widzenia, wirtualnego słyszenia, doznawania ruchu i innych zmysłowych bodźców). Stopień bezpośredniości tych doznań niebezpiecznie uwewnętrznia się w osobie ludzkiej za pośrednictwem nowoczesnych technik biotechnologicznych, nanomedycznych i cybermanipulacyjnych. W odróżnieniu od możliwości poznania prawdziwego w świecie realnym poznanie w przestrzeni wirtualnej (właśc. *virtual reality* - rzeczywistość wirtualna)¹⁴ diametralnie różni się w procesie epistemologicznym, aksjologicznym i kulturowym.

Po pierwsze, przestrzeń wirtualna, jako przedmiot poznania prawdy, powstaje w wyniku komputerowego dostarczania danych zmysłowych (najczęściej wzroku, słuchu, dotyku ale także zapachu i kinetyki ciała) symulujących środowisko realne, różne od aktualnie otaczającego podmiot poznający. Właśnie owa symulacja stanowi seman-

¹⁴ Używamy określenia przestrzennego, gdyż termin *virtual reality* obarczony jest wewnętrznym paradoksem orzekania. Mimo to dobrze opisuje paradoksalność poznania prawdziwego w świecie wirtualnym. W zakresie poznania w świecie paradoksów zob. pogłębianą rozprawę doktorską J. Sebesta, *Zasadność kategorii paradoksu w języku i doświadczeniu wiary*, Lublin 2006, zwłaszcza analizę natury orzekania parodoksalnego - ss. 67-153.

tycznie najsłabsze ogniwo opisujące prawdziwość poznania w przestrzeni wirtualnej. Nie dając kontaktu z realnym przedmiotem poznania, wprowadza element faktycznej (lub choćby intencjonalnej) manipulacji prawdą komunikatu, przez którą rozum poznający nie dociera do obiektywnego poznania,¹⁵ bowiem zostaje zniewolony prawdą rozpoznawania jedynie psychologicznych bodźców. Ograniczenie przedmiotu poznania jedynie do elementów elektronicznej symulacji decyduje o zubożeniu i podporządkowaniu prawdy w przestrzeni wirtualnej wobec pełnego realizmu poznania w przestrzeni rzeczywistej. Zasada ta dotyczy także podporządkowania czasu poznania: czas rzeczywisty i jego mierzalność w procesach rozpoznania prawdy są nadrzędne wobec czasu wirtualnego. Rodzi to określone konsekwencje etyczne i moralne. Czy grzech popełniony w świecie wirtualnym jest grzechem prawdziwym, skoro podmiot nie jest obecny ani w realnym czasie ani w przestrzeni realnej?

Jednocześnie w procesie poznawania i przekazu prawdy dokonuje się współoddziaływanie wirtualnej i realnej struktury komunikowania. Ma to miejsce m.in. w wyniku postępującej globalizacji komunikowania, która coraz intensywniej, poza internetem angażuje także systemy telefonii komórkowej, pozwalającej urzeczywistnić idealny schemat dialogu społecznego: „każdy do wszystkich z dowolnego miejsca”. Skala ewentualnego mijania się z prawdą o zdarzeniach i osobach przy tak skutecznym narzędziu komunikowania wywołuje równie poważne konsekwencje moralnej odpowiedzialności. Dlatego w trosce o prawdę dziennikarskiego przekazu fundamentalnym wymogiem staje się dogłębna edukacja medialna. Pisał o niej m.in. twórca warszawskiego środowiska medioznawczego na UKSW, ks. Antoni Lewek: *edukacja medialna i dziennikarska winna opierać się na solidnych podstawach pedagogicznych, psychologicznych, socjologicznych, a zwłaszcza etycznych. [...] na zasady etyczne w procesie kształcenia dziennikarzy i wychowania do interaktywnego (krytycznego, selektywnego) odbioru mediów zwracają uwagę odnośne dokumenty Kościoła [...] wszystkie one podkreślają, że media i dziennikarstwo mają służyć człowiekowi i społeczeństwu poprzez przekazywanie dobra, prawdy i autentycznych wartości kulturowych*¹⁶. Pogłębione rozumienie prawdy wspiera te wysiłki i pozwala budować dalej idące praktyczne wskazania moralne, by człowiek XXI w. nie zagubił się i nie dokonał auto-zniewolenia techniką komunikowania. Wręcz przeciwnie, wyzwaniem staje się odcisnięcie ludzkiego oblicza na mediach poprzez uświadomioną i re-

¹⁵ Stosowanie symulacji w przestrzeni wirtualnej, pomimo semantycznej niedoskonałości, gdy chodzi o realizm poznania, odgrywa pomocniczą i skuteczną rolę np. w dydaktyce, przygotowując do późniejszej operatywności w przestrzeni realnej. Ma to np. miejsce w wizualizacji eksperymentów naukowych – w tym także medycznych, projektowaniu konstrukcji, treningach operatorskich, kreatywności kulturowej (np. w animacji filmowej) itp. Symptomatyczne jest np. wprowadzenie w przestrzeń wirtualną realnych artefaktów, jak to ma miejsce w twórczości Jenny Holzer (ur. 1950). Jej *Truizmy, Survival i Lamenty* opisujące kulturową i społeczną kondycję społeczeństw stały się w interaktywnych projektach internetowych paralelnie wobec jej dokonań w formie plakatów propagujących Wielkie Idee Zachodniego Świata, neonów, spotów reklamowych, nadruków na T-shirtach i świetlnych billboardach i wykutych na kamiennych ławkach.

¹⁶ A. Lewek, *Podstawy edukacji medialnej i dziennikarskiej*, Warszawa 2003, s. 17.

alizowaną prawdę przekazu. Nazywamy to często humanizacją mediów, a w praktyce oznacza to pierwszy krok w stronę prawdy, pomimo przestrzeni wirtualnej, intencjonalnej, sztucznej i zmanipulowanej, pomimo gęstniejącej mgławicy informacyjnej, **ikonosfery** i **logosfery**, które pragnęlibyśmy postrzegać jako Teilhardowską i McLuhanowską **antroposferę** noszącą znamiona prawdziwości kosmicznej wioski. Stanie się tak, gdy choćby najbliższe nam środowisko architektów społeczeństwa informacyjnego wsłucha się w intuicję II Synodu Plenarnego w Polsce 1991 r., by dziennikarze *przekazywali swe informacje opierając się na kryteriach prawdy i sprawiedliwości*¹⁷. Dzieło Synodu czeka na świadectwo potrzebne medialnej Europie. ■

O AUTORZE:

Prof. dr hab. Karol Klauza, od 1981 r. pracownik naukowy Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Prowadzi badania nad semantyką i retoryką dziennikarską, nowymi technologiami komunikacji, ikonologią dogmatyczną. Jest kierownikiem Katedry Semantyki i Retoryki Dziennikarskiej na Wydziale Nauk Społecznych i Kurator Katedry Teologii Ikony na Wydziale Teologii.

Wykłada na Kierunku Edukacja Medialna Wydziału Teologii KUL Podyplomowego Studium Komunikowania Społecznego i Dziennikarstwa na Wydziale Nauk Społecznych KUL oraz na Podyplomowym Studium Retoryki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Współpracuje z prasą katolicką i katolickimi rozgłośniami radiowymi.

¹⁷ Artykuł 78. Cyt za: A. Lewek, *Podstawy...*, dz. cyt., s. 189.

Łukasz Kaczmarczyk

Tożsamość i kultura w Unii Europejskiej w świetle zasady jedności w różnorodności

The Identity and the Culture in European Union in the Light of the Principle "United in Diversity".

STRESZCZENIE:

CELEM ARTYKUŁU JEST ANALIZA REALIZACJI ZASADY JEDNOŚCI W RÓŻNORODNOŚCI W KONTEKŚCIE TOŻSAMOŚCI I RÓŻNORODNOŚCI KULTUROWEJ UNII EUROPEJSKIEJ. BRAK KONSENSU CO DO AKSIOLÓGICZNYCH KORZENI LEŻĄCYCH U PODSTAW DZIEDZICTWA STAREGO KONTYNENTU PROWADZI Z JEDNEJ STRONY DO KONSTYTUOWANIA EUROPEJSKĄ TOŻSAMOŚĆ, Z DRUGIEJ ZAŚ DO PRZESUNIĘCIA AKCENTÓW W DZIAŁANIACH KULTUROWYCH NA POSZANOWANIE I PODTRZYMYWANIE KULTUROWEJ RÓŻNORODNOŚCI. FORMĄ AKCEPTACJI HETEROGENICZNEJ KONCEPCJI EUROPEJSKIEJ TOŻSAMOŚCI JEST RÓWNIEŻ WŁĄCZENIE WYMIARU KULTUROWEGO W REALIZACJĘ SPOŁECZNO-GOSPODARCZYCH CELÓW UE, CO SPRZYJA TWORZENIU PŁASZCZYZN DIALOGU MIĘDZYKULTUROWEGO I RELATYWNIE SZEROKIE WSPIERANIE RÓŻNORODNYCH PARTYKULARNYCH TOŻSAMOŚCI W EUROPIE, BEZ KONIECZNOŚCI DETERMINOWANIA KIERUNKU DZIAŁAŃ W SFERZE KULTURY W ŚWIETLE PYTAŃ DOTYCZĄCYCH WARTOŚCI.

SŁOWA KLUCZOWE:

TOŻSAMOŚĆ EUROPEJSKA, RÓŻNORODNOŚĆ,
UNIA EUROPEJSKA, KULTURA

ABSTRACT:

THE AIM OF THE ARTICLE IS TO ANALYSE THE PRINCIPLE OF UNITY IN DIVERSITY IN THE CONTEXT OF EUROPEAN IDENTITY AND CULTURAL DIVERSITY. BECAUSE OF CONTROVERSY OVER THE AXIOLOGICAL ROOTS OF EUROPEAN HERITAGE, WE CAN OBSERVE FROM ONE SIDE THE RELATIVIZATION OF VALUES REGARDED AS FUNDAMENTAL FOR THE EUROPEAN IDENTITY, FROM THE OTHER SIDE – THE SHIFT OF EMPHASIS IN CULTURAL ACTIVITY OF EUROPEAN UNION TO MAINTAINING EU'S CULTURAL DIVERSITY. ONE OF THE WAYS THE HETEROGENEOUS CONCEPT OF EUROPEAN IDENTITY HAS BEEN ACCEPTED IS THE INCLUSION OF CULTURE INTO THE MEETING THE EU'S SOCIAL-ECONOMIC GOALS, WHICH IS TREATED AS A PLATFORM OF INTERCULTURAL DIALOGUE IN EU AND A METHOD OF SUPPORTING THE PARTICULAR IDENTITIES IN EUROPE. WHAT MAKES IT SO INTERESTING IS THAT IT ENABLES TO AVOID TAKING OF POSSIBLE CULTURAL ACTIONS IN LINE WITH SPECIFIC AXIOLOGICAL CONCEPTS.

KEYWORDS:

EUROPEAN IDENTITY, DIVERSITY, EUROPEAN UNION,
CULTURE

Jak głosi oświadczenie końcowe konferencji UNESCO w Meksyku (1982 r.): „Tożsamość kulturowa stanowi żywe jądro osobowości indywidualnej i zbiorowej, jest ona żywotną normą inspirującą decyzje, zachowania i czyny uważane za najautentyczniejsze”¹, ucieleśniając zespół wartości, które „(...) pomagają uporządkować kosmiczny chaos, nadać sens życiu jednostkowemu i zbiorowemu, zaprowadzić harmonię, dokonać hierarchizacji celów i bytów”². Zdaniem Z. Baumana „sprawa tożsamości znalazła się w ostatnich latach w centrum uwagi nauk społecznych i dyskursu publicznego”³ przede wszystkim ze względu na jej niejednorodny charakter, bowiem tożsamość warunkowana jest poczuciem wewnętrznego polimorfizmu, złożonością zespołu wzorów i wartości oraz obecnością treści, które uznać możemy za rdzenne i centralne⁴. Warto wskazać na dialektyczny charakter tożsamości, która konstytuowana jest zarówno przez poczucie więzi z pewną formowaną wokół określonej aksjologii grupą, jak i wyakcentowanie swistego rodzaju dystansu wobec innych, deklarujących przywiązanie do odmiennych paradygmatów⁵. O spójności tożsamości decydują zatem nie tylko elementy wspólnotowe, ale również poczucie różnicy i odrębności, które wpisane jest w przekonanie o posiadaniu właściwych wyłącznie nam cech.

Dialektyczny charakter tożsamości

Tożsamość – jak zauważa H.J. Muszyński – to pozostanie tym samym (*Selbigkeit*) mimo zmieniających się warunków zewnętrznych, odmiennych sytuacji bytowych oraz upływającego czasu. Jej konstytutywne elementy formowane są w ramach postępowania naczynego wyborami moralnymi (*Sittlichkeit*), spektrum przyjętych zasad aksjologicznych, samoświadomości w kontekście sensu życia (*Sinnbestimmung*) oraz braku postawy konformistycznej wobec wpływów z zewnątrz, czy wywodzonego z afirmacji własnej przeszłości kreowania kształtu indywidualnego losu⁶. Pojęcie tożsamości nie może zatem funkcjonować bez odniesień do kategorii wierności pewnym wartościom i ideom,

¹ *Mexico City Declaration on Cultural Policies*, World Conference on Cultural Policies, Mexico City, 26 July – 6 August 1982, http://portal.unesco.org/culture/en/files/35197/11919410061mexico_en.pdf/mexico_en.pdf (dostęp 23.11.2011), s. 2.

² A. Gwiazda, *Europa – historia symbolu*, w: *Tożsamość Starego Kontynentu i przyszłość projektu europejskiego*, D. Pietrzyk-Reeves (red.), Warszawa 2007, s. 17.

³ Z. Bauman, *Tożsamość – jak była, jest, i po co?*, w: *Wokół problemów tożsamości*, A. Jawłowska (red.), Warszawa 2001, s. 8.

⁴ W. Kwaśniewicz (red.), *Encyklopedia socjologii. Aneks*, hasło: *Wielokulturowość* (J.J. Smolicz), Warszawa 2005.

⁵ A. Barska, *Tożsamość – perspektywa wielokulturowa i transkulturowa. Przypadek Maghrebu*, w: *Wielokulturowość – międzykulturowość – transkulturowość w perspektywie europejskiej i pozaeuropejskiej*, A. Barska, M. Korzeniowski (red.), Opole 2007, s. 16.

⁶ Formuła ta dotyczy tożsamości zarówno jednostek, których przywiązanie do pewnych wzorców realizuje się poprzez świadomość i świadectwo, jak i instytucji czy społeczności, przyjmując postać tożsamości zbiorowej. H.J. Muszyński, *Europa ducha. Chrześcijańska wizja fundamentów jedności europejskiej*, Gniezno 2002, s. 55 n.

które wyrażają się w szeroko pojętej kulturze społecznej, obejmującej rozmaite formy egzystowania wspólnoty, od obyczajów po wyznanie religijne⁷.

Fakt, iż pojęcie tożsamości jest naturalnie związane z pewnym określeniem się, odgraniczeniem, a zatem z rezygnacją z wybranych wartości na rzecz innych, które uznajemy za własne, leży u podstaw obecnego w dyskursie europejskim przekonania, że tożsamość powinna zostać zastąpiona takimi pojęciami, jak: „dialog”, „otwarcie”, „tolerancja”, nieposiadającymi separatystycznych konotacji⁸. Postulat ten nabiera szczególnego znaczenia w społeczeństwach europejskich, charakteryzujących się „hiper-różnorodnością”, co komplikuje podejmowanie działań kulturowych wyłącznie w oparciu o kryteria narodowościowe i etniczne. Zdaniem Sukhvinder Kaur-Stubbs, multikulturowość domaga się odejścia od zagadnień tożsamości i dziedzictwa kulturowego w formułowaniu zadań polityki kulturowej, gdyż „kultura rozumiana w kategoriach wyznania, tradycji lub podłoża etnicznego nie jest czynnikiem determinującym możliwość prowadzenia dialogu międzykulturowego”, uwypuklając jednocześnie problematykę dyskryminacji i uczestnictwa w kulturze, częstokroć powiązaną z warunkami bytowymi ludności⁹.

Korzenie kulturowej jedności Europy

Tłem właściwej dla Unii Europejskiej refleksji nad relacjami pomiędzy tożsamością a kulturą w kontekście zasady jedności w różnorodności jest także tocząca się wciąż debata nad istotą korzeni europejskiej tożsamości. Warto zauważyć cztery główne nurty interpretacyjne dotyczące źródeł europejskiego ducha.

Pierwszy z nich dostrzega fundamentalny dla tożsamości Starego Kontynentu wkład tradycji tzw. trzech wzgórz: Akropolu, Kapitolu i Golgoty, ucieleśniających tradycje filozoficzne starożytnej Grecji, dziedzictwo prawne starożytnego Rzymu oraz religijne implikacje wydarzeń mających miejsce na Golgocie¹⁰. Z uwagi na fakt, że w ramach chrześcijaństwa dokonała się synteza filozoficznej tradycji Grecji, prawnej Rzymu, jak i religijnej Jerozolimy¹¹, należy uznać je za źródło charakterystycznej dla kultury euro-

⁷ Tamże, s. 56.

⁸ P. Lisicki, *I sesja: tożsamość Starego Kontynentu*, w: D. Pietrzyk-Reeves (red.), dz. cyt., s. 259.

⁹ S. Kaur-Stubbs, *Engaged Europe: The role of intercultural dialogue in developing full, free and equal participation*, Platform for Intercultural European Discussion, Paper 2010 nr 2, s. 45 n.

¹⁰ Por. W. Kawecki, *Kościół i kultura w dialogu (od Leona XIII do Jana Pawła II)*, Kraków 2008, s. 217 n. Dyspersja wartości istotnych dla kultury europejskiej w skali globu dla J. Habermasa i J. Derridy jest równoznaczna z zanikiem specyfiki europejskiej mentalności i kryzysem sfery aksjologicznej tradycyjnie kojarzonej z „dziedzictwem trzech wzgórz”: „Ponieważ chrześcijaństwo i kapitalizm, nauki przyrodnicze i technika, prawo rzymskie i Kodeks Napoleona, mieszczański sposób życia, demokracja i prawa człowieka, sekularyzacja państwa i społeczeństwa rozprzestrzeniły się na inne kontynenty, zdobycze te nie stanowią już *proprium* (tj. istoty) Europy”. J. Derrida, J. Habermas, *Europa, jaka śni się filozofom*, „Gazeta Wyborcza”, 10.06.2003 r.

¹¹ Korzeni wspólgrzy powyższych czynników w paradygmacie kultury europejskiej N. Lobkowicz upatruje w tkwiącej w chrześcijaństwie inklinacji do przyswajania elementów kultury pogańskiej. W takim też kluczu może postrzegać zawarte w Dziejach Apostolskich opowiadanie o pojawiającym się w śnie św. Pawła Macedończyku, który przez wezwanie: „Przepraw się do Macedonii i pomóż nam” (Dz 16,9), mi-



Postnarodowy charakter zjednoczonej Europy ma bowiem stanowić odniesienie do homogenicznej natury oświeceniowych korzeni projektu europejskiego, opartego na – uznawanej za trzon wyobrażeń o europejskiej tożsamości – laickiej proveniencji. Unia Europejska zrywająca ze złą przeszłością to nomen omen ucieleśnienie kantowskiego posthistorycznego porządku wiecznego trwania w pokoju, którego zwieńczeniem ma być powstanie federacji wolnych republik poddanych zasadom uniwersalnego rozumu.

pejskiej koncepcji osoby i jej niezbywalnej godności, dzięki czemu powstać mogła nie tylko idea praw człowieka, ale również poczucie indywidualizmu, a także wyrastające z doświadczenia autonomii władzy świeckiej i kościelnej społeczeństwo obywatelskie, czy państwo prawa, w którym władza podporządkowana została normom prawnym, wreszcie podbudowana chrześcijańską teleologią świadomość linearnego ukierunkowania dziejów, na której funduje się pojęcie postępu¹². Zdaniem P. Valéry'ego przenikanie się różnorodnych czynników stworzyło specyficzną kulturę Starego Kontynentu, co wyraził w słowach: „Tam, gdzie imiona Cezara, Trajana, i Wergiliusza, tam gdzie imiona Mojżesza i Świętego Pawła, tam, gdzie imiona Arystotelesa, Platona i Euklidesa mają równoczesne znaczenie i moc autorytetu, tam jest Europa. Każda rasa i każda ziemia, która została zromanizowana, pozyskana dla chrześcijaństwa i poddana dyscyplinie Greków w sferze ducha, jest niewątpliwie europejska”¹³.

Druga z interpretacji opiera się na przekonaniu, iż *modus vivendi* krystalizacji europejskiej tożsamości zasadza się na sprzeciwie wobec przepełnionego złem dziedzictwa wojen, stanowiącego wynik rozwoju tendencji nacjonalistycznych, które łączono z procesami powstawania partykularnych tożsamości narodowych. To właśnie poczucie

mwolnie wydaje się prosić: „Ratuj nas, kulturę Platona i tworzącego w Macedonii Arystotelesa, poprzez zachowanie jej dla przyszłości w chrześcijaństwie”. Kulturowo-filozoficzne różnice powyższych ośrodków nie stałyby bowiem na przeszkodzie wyrażania tej samej prawdy chrześcijańskiej, ubogacając jej przekaz i konstytuując paradygmaty istotnej dla funkcjonowania Kościoła zasady jedności w różnorodności. Por. N. Lobkowicz, *Europa jako rzeczywistość kulturowa. Założenia i problemy*, w: *Europa. Fundamenty jedności*, A. Dylus (red.), Warszawa 1998, s. 29.

¹² G. Górny, *Europa, chrześcijaństwo, oświecenie*, w: D. Pietrzyk-Reeves (red.), dz. cyt., s. 135 n.

¹³ Cyt. za: tamże, s. 124.

narodowych odrębności obarczano odpowiedzialnością za nienawiść i zbrodnie, jakich doświadczyła Europa w minionym wieku. Nawiązania do owej koncepcji znajdujemy m.in. w opinii Alaina Finkelkrauta, który zauważa, że „(...) dziś znaczna część najbardziej przekonanych zwolenników Europy mówi, iż lud europejski może być stworzony wyłącznie przez autokrytykę pamięci narodowej. Że wszystkie narody muszą odrzucić swą przeszłość – ich zdaniem zresztą kryminalną – a odrzucenie własnej tożsamości będzie w pewnym sensie autoproklamacją zupełnie nowej europejskiej tożsamości”¹⁴.

Powyższe postulaty prowadzą bezpośrednio do idei federalizmu, wyrosłej na gruncie postrzegania wspólnot narodowych w kategoriach potencjalnego zarzewia nacjonalizmu i ksenofobii. Owe nurty – zdaniem zwolenników takiego postrzegania źródeł europejskiej tożsamości – decydują o postępującej erozji państwa narodowego, z jednej strony ewoluując w sferze polityki w kierunku ponadnarodowości i ponadpaństwowości, na co wskazuje przykład integracji politycznej w ramach Unii Europejskiej, z drugiej zaś – podkreślając, że proces europejskiego zjednoczenia to „(...) wielki sukces w przewyciężaniu dziedzictwa wojen prowadzonych przez europejskie narody na przestrzeni setek lat, w tym przede wszystkim dwóch wojen światowych, które pociągnęły za sobą cierpienia ludzkie oraz zniszczenia o skali przerastającej nieskończenie wszelkie zbrodnie popełnione wcześniej w historii”¹⁵. Tryumf nad potencjalnym zagrożeniem ze strony nacjonalizmu domaga się jednak systematycznego ograniczania kompetencji państw narodowych na rzecz wzrostu znaczenia ciał ponadnarodowych¹⁶.

Swoiste uzupełnienie powyżej przedstawionej koncepcji stanowi nurt czerpiący z zapoczątkowanej w Oświeceniu tendencji przełamywania bezrefleksyjnej rytualności oraz odejścia od gloryfikacji partykularnych form tożsamości na rzecz samoistnie rodzącej się tożsamości posthistorycznej (a także postchrześcijańskiej¹⁷) i fundującej się na przekonaniu o „końcu historii”, której urzeczywistnieniem jest integrująca się Europa, zmierzająca ku bramom „ponowoczesnego raju”¹⁸. Postnarodowy charakter zjednoczonej Europy ma bowiem stanowić odniesienie do homogenicznej natury oświeceniowych

¹⁴ A. Finkelkraut, *Europa nie narodziła się w Auschwitz*, „Europa. Tygodnik idei” 2005 nr 67.

¹⁵ D. Gawin, *Granice europejskiej tożsamości*, w: D. Pietrzyk-Reeves (red.), dz. cyt., s. 68 n.

¹⁶ Szczególnym rzecznikiem tak pojętego podejścia aksjologicznego do integracji jest J. Habermas, który we wspomnianym już tekście z 2003 r., napisanym wspólnie z J. Derridą, zawarł następujące uwagi: „Wojenna przeszłość wciągała wszystkie narody europejskie w krwawe waśnie. Z doświadczeń wymierzonej w innych mobilizacji militarnej i duchowej wyciągnęły one po II wojnie światowej tę naukę, iż należy rozwijać nowe ponadnarodowe formy współpracy. (...) Dzisiejsza Europa jest naznaczona doświadczeniami XX-wiecznych reżimów totalitarnych i Holocaustem – prześladowaniem i zagładą europejskich Żydów, w którą reżim nazistowski uwikłał społeczeństwa podbitych krajów. Samokrytyczne debaty nad tą przeszłością przypominały o moralnych podstawach polityki”. J. Derrida, J. Habermas, dz. cyt.

¹⁷ D. Gawin utożsamia niechęć do chrześcijaństwa z oświeceniowym postulatem supremacji „rozumu” nad „zabobonem” charakterystycznym zwłaszcza dla kontynentalnych (francuskich) myślicieli oświecenia. Tradycja ta może tłumaczyć niechęć, z jaką przyjęto postulat włączenia *Invocatio Dei* do preambuły Karty Praw Podstawowych oraz opór związany z uznaniem roli chrześcijańskich korzeni Europy. D. Gawin, dz. cyt., s. 78.

¹⁸ Por. R. Kagan, *Potęga i raj. Ameryka i Europa w nowym porządku świata*, Warszawa 2003.

korzeni projektu europejskiego, opartego na – uznawanej za trzon wyobrażeń o europejskiej tożsamości – laickiej proveniencji¹⁹. Unia Europejska zrywająca ze złą przeszłością to *nomen omen* ucieleśnienie kantowskiego posthistorycznego porządku wiecznego trwania w pokoju²⁰, którego zwieńczeniem ma być powstanie federacji wolnych republik poddanych zasadom uniwersalnego rozumu²¹. Krokiem ku realizacji „ładu kosmopolitycznego opartego na prawie międzynarodowym” ma być przekształcenie będących *raison d'être* „wiecznego niepokoju” i antagonizmów działań „zewnętrznych” w „wewnętrzną” aktywność struktur obejmujących całą ludzkość, dzięki czemu polityka międzynarodowa ze sfery konfliktu i wojny stanie się narzędziem budowy racjonalnego porządku ogólnoludzkiego²².

Istotą czwartego z nurtów jest przeświadczenie o istnieniu pierwotnej warstwy kulturowej, transcendującej historyczne inkarnacje europejskiego ducha i w konkretnej przestrzeni geograficznej przyjmującej kształt dziedzictwa *hellenitas*, *romanitas* czy *Christianitas*. Koncepcja ta opiera się na przekonaniu, że można wskazać tradycję, która nie jest zwykłą sumą następujących po sobie w chronologicznym porządku awatarów kultury europejskiej²³, ani też wypadkową niejednorodnych tożsamości konstytuujących ją wspólnot, lecz jawi się jako „(...) fakt pierwotny, fundamentalny i transhistoryczny, który pod wpływem różnorodnych czynników wciela się w rozmaite byty etniczne i polityczne”²⁴. Tożsamość ta nie może być zatem identyczna ani z nurtem oświeceniowym, ani też z ideą imperializmu, chrześcijańskiego humanizmu²⁵ czy praw człowieka. Jak bowiem uzasadnia A. Gwiazda – wyraża się ona w starożytnym micie, który dał początek elementom kształtującym europejską duszę: indywidualizmowi przepełnionemu heroizmem, harmonii między wspólnotowym a indywidualnym wymiarem ludzkiego życia, szczególnemu statusowi kobiety w społeczeństwie, ciekawości ukierunkowanej ku „innemu”, zwrotowi ku przyszłości przy jednoczesnym prowadzeniu refleksji nad prze-

¹⁹ D. Gawin, dz. cyt., s. 67.

²⁰ Nawiązania do owej koncepcji znajdujemy m.in. w cytowanym powyżej manifestie J. Habermasa oraz J. Derridy: „Wszyscy mamy przed oczyma obraz Europy pokojowej, gotowej do współpracy, otwartej wobec innych kultur i zdolnej do dialogu. Klaniamy się Europie, która w drugiej połowie XX w. znalazła modelowe rozwiązania dwóch problemów. Unia Europejska już dziś przedstawia się jako forma «rządów ponad państwem narodowym», która mogłaby znaleźć naśladowców w układzie postnarodowym. (...) Dlaczego Europa, uporawszy się z dwoma problemami tej miary, nie miałaby podjąć kolejnego wyzwania, jakim jest obrona ładu kosmopolitycznego opartego na prawie międzynarodowym przed konkurencyjnymi projektami oraz dalsze doskonalenie takiego ładu?”. J. Derrida, J. Habermas, dz. cyt.

²¹ Podstawy owej teorii Kant wyłożył w dziele *O wiecznym pokoju: zarys filozoficzny*.

²² D. Gawin, dz. cyt., s. 76n.

²³ Można wymienić wśród nich świat greckich *polis*, tradycje celtyckie, *Imperium Romanum*, cesarstwo Karolingów, średniowieczną *Respublica Christiana*, powstałe po pokoju westfalskim *pluriversum* koncertu mocarstw, obecny stan Europy Narodów *in statu nascendi* itd.

²⁴ A. Gwiazda, dz. cyt., s. 23.

²⁵ Simone Weil stwierdza z przekonaniem, że „(...) żaden tekst Starego Testamentu nie pobrzmiewa porównywalnie z grecką epopeją”. S. Weil, *L'Iliade ou le poème de la force*, w: *La Source grecque*, Paris 1953.



Refleksja na temat wspólnych wartości i przekonań przybierała początkowo formy stricte deklaratywne, terminowi „kultura” zaś przypisywano zróżnicowane znaczenia, co nie sprzyjało podejmowaniu zinstytucjonalizowanych działań w sferze kultury.

szłością etc.²⁶ Kwintesencją takowego poglądu na europejską tożsamość mogą być słowa, jakie Nietzsche wkłada w usta Pindara w prologu do „Zaratustry”: „Dla Europejczyka żyć zgodnie ze swą tradycją zakłada uprzednie przebudzenie świadomości, pragnienie prawdziwej duchowości (...). Życ według tradycji to dostosować się do uosabianego przez nią ideału, odnaleźć swe korzenie, przekazać dziedzictwo, być solidarnym ze swoimi. Oznacza to także, że należy wypędzić nihilizm choćby i przy jednoczesnym oficjalnym przestrzeganiu norm hołdującego mu społeczeństwa. Zakłada to również pewne umiarkowanie, by wyzwolić się z łańcuchów konsumpcji, oraz powrót do poetyckiej percepcji *sacrum* w przyrodzie, miłości, rodzinie, rozrywce i działaniu”²⁷.

Działania Unii Europejskiej na rzecz wspierania tożsamości i różnorodności kulturowej Europy

Sfera kultury stała się przedmiotem zainteresowania UE dopiero na początku lat osiemdziesiątych poprzedniego wieku, z uwagi na rosnące zaangażowanie Unii w wielu dziedzinach życia społeczno-politycznego europejskich społeczeństw²⁸, bowiem do tego czasu za słuszną uznawano teorię neofunkcjonalizmu, zgodnie z którą „(...) jednoczenie Europy należy realizować przede wszystkim poprzez gospodarkę i dla celów gospodarczych”²⁹, zaś skutecznej i korzystnej współpracy w sferze ekonomii automatycznie (poprzez tzw. efekt *spill-over*) będzie towarzyszył spontaniczny przepływ idei i wartości, sprzyjający dialogowi kulturowemu pomiędzy państwami członkowskimi³⁰. Abstrahowano tym samym od regulacji zagadnień kulturowych na poziomie wspólnotowym, pomijając również aspekt współpracy państw członkowskich w wymiarze ponadnarodowym. Refleksja na temat wspólnych wartości i przekonań przybierała początkowo formy *stricte* deklaratywne, terminowi „kultura” zaś

²⁶ Por. A. Gwiazda, dz. cyt., s. 30.

²⁷ Cyt za: tamże, s. 30 n.

²⁸ C. Barnett, *Culture, policy, and subsidiarity in the European Union. From symbolic identity to the governmentalisation of culture*, „Political Geography” 2001 nr 20(4), s. 405.

²⁹ M. Dudek, *Polityka kulturalna a proces integracji europejskiej*, „Społeczeństwo i Polityka” 2008 nr 2(15), s. 83.

³⁰ Z. Sokolewicz, *Kultura szansą dla Unii Europejskiej (uwagi na marginesie polityki kulturalnej)*, w: *Europa – szansa dla kultury. Polskie doświadczenia z korzystania ze środków UE dla kultury*, Punkt Kontaktowy do Spraw Kultury, Ministerstwo Kultury, Warszawa 2005, s. 8.

przypisywano zróżnicowane znaczenia, co nie sprzyjało podejmowaniu zinstytucjonalizowanych działań w sferze kultury.

Już w momencie konstruowania pierwszych regulacji dotyczących działań kulturowych Europejskiej Wspólnoty Gospodarczej (EWG) stało się oczywiste, iż wraz z ekspansją kompetencji poziomu ponadnarodowego narastać będą napięcia domagające się rozstrzygnięcia, w jakim stopniu działania Wspólnoty w sferze kultury powinny nawiązywać do tradycji europejskich państw narodowych, podążając za modelem „zwartych tożsamości narodowych” („*thick*” *models of shared national identity*), na ile zaś wspierać mniej ekskluzywistyczną, a podążającą w stronę multikulturalizmu, koncepcję relacji pomiędzy tożsamością narodową a europejskim obywatelstwem³¹. Analiza prawno-politycznego podłoża działań UE w sferze kultury, przedstawionego w kolejnych traktatach, wskazuje jednak, że koncepcja tożsamości europejskiej – oparta na tzw. wartościach europejskich³² – stanowiła „próbę wzmocnienia identyfikacji obywateli z symbolami europejskiej jedności”, co starano się osiągnąć zarówno poprzez odniesienia do podtrzymywania i rozwoju tożsamości narodowych, jak i ustanowienie obywatelstwa europejskiego, które miało przyczynić się do skutecznego korzystania z praw obywatelskich oraz wzmocnienia poczucia przynależności do wspólnej europejskiej tradycji³³.

W świetle nawiązań do europejskiej tożsamości, konstytuowanej przez różnorodność tożsamości narodowych, należy także interpretować subsydiarny charakter działań UE w sferze kultury, co wyrażono m.in. w art. 151 ust. 1 Traktatu ustanawiającego Wspólnotę Europejską (TWE), stanowiącym, iż Wspólnota „(...) przyczynia się do rozkwitu kultur państw członkowskich, w poszanowaniu różnorodności narodowej i regionalnej, równocześnie podkreślając znaczenie wspólnego dziedzictwa kulturowego”³⁴. Jak łatwo zauważyć, „poszanowanie kultur państw członkowskich”³⁵ okazuje się niewystarczające, bowiem kultura i tożsamość mają również charakter celu politycznego Wspól-

³¹ Por. m.in. U.K. Preuß, *Citizenship and Identity: aspects of a political theory of citizenship*, w: *Democracy and Constitutional Culture in the Union of Europe*, R. Bellamy, B. Facchi, D. Castiglione (eds.), London 1995, s. 107-120.

³² Katalog tzw. wartości europejskich przedstawiono m.in. w art. 2 Traktatu o Unii Europejskiej (TUE), który stanowi, że „Unia opiera się na wartościach poszanowania godności osoby ludzkiej, wolności, demokracji, równości, państwa prawnego, jak również poszanowania praw człowieka, w tym praw osób należących do mniejszości. Wartości te są wspólne państwom członkowskim w społeczeństwie opartym na pluralizmie, niedyskryminacji, tolerancji, sprawiedliwości, solidarności oraz na równości mężczyzn i kobiet”. Pomimo zadeklarowanego przywiązania do powyżej wymienionego zespołu wartości, *credo* UE nie nawiązuje do ich metafizycznych uzasadnień, sankcjonując je w oparciu o społeczno-historyczny kontekst rozwoju Starego Kontynentu.

³³ A. Wiener, *Rethinking citizenship: the quest for place-oriented participation in the EU*, „Oxford International Review” 1996 nr 7, s. 45.

³⁴ *Traktat ustanawiający Wspólnotę Europejską*, w: *Przewodnik po Traktacie z Lizbony. Traktaty stanowiące Unię Europejską. Stan obecny oraz teksty skonsolidowane w brzmieniu Traktatu z Lizbony*, J. Barcz, Warszawa 2008, s. 198.

³⁵ Por. Preambuła *Traktatu o Unii Europejskiej*, w: tamże, s. 106.

noty, gdyż została ona zobligowana do podejmowania działania na rzecz „rozkwitu kultury”, czyniąc zadość zasadzie jedności w różnorodności i pozostając „(...) w stałym napięciu pomiędzy afirmacją tego, co wspólne – scalające, a tego, co różnicujące”³⁶. Powyższe regulacje przekonują, że Unia nie dąży do stworzenia uniwersalnej „eurokultury”, będącej wynikiem harmonizacji kultur narodowych, lecz przede wszystkim ukierunkowuje się na wsparcie polityk kulturalnych poszczególnych krajów, z czym koresponduje art. 151 ust. 2 TWE stanowiący, iż Wspólnota zmierza do „(...) zachęcania do współpracy między państwami członkowskimi oraz – jeśli to niezbędne – do wspierania i uzupełniania ich działań w następujących dziedzinach:

- pogłębiania wiedzy oraz upowszechniania kultury i historii narodów europejskich,
- zachowania i ochrony dziedzictwa kulturowego o znaczeniu europejskim,
- niehandlowej wymiany kulturalnej,
- twórczości artystycznej i literackiej, włącznie z sektorem audiowizualnym”³⁷.

Tożsamość kulturowa Europy widziana poprzez pryzmat Unii jawi się jako przeszczerzeń niejednolita, o ciągle zmieniającym się, lecz istotnym dla życia europejskich społeczeństw charakterze. Jak zadeklarowano w jednym z dokumentów Parlamentu Europejskiego: „kulturę postrzegamy jako dynamiczne, stopniowe wzbogacanie życia codziennego. Unia Europejska przyczyniała się i wciąż przyczynia do jej rozwoju poprzez poszukiwanie harmonii, z której czerpie życie różnorodność, a co osiąga w ramach intensyfikacji kontaktów, porównywania, łączenia i konfrontowania rozmaitych tradycji kulturowych i podzielanych wartości, stymulowania wzajemnego zrozumienia oraz eliminacji uprzedzeń między ludźmi. Europejski «model kulturowy» nie ma charakteru ekskluzywistycznego ani też «kulturowego tygla», lecz konstytuuje go daleko posunięta, multietniczna różnorodność kultur, których połączenie wzbogaca poszczególne tradycje kulturowe”³⁸.

Stopniowej atrofii refleksji nad korzeniami i istotą właściwej Europy sfery aksjologicznej sprzyjają nie tylko kontrowersje związane z pochodzeniem wartości europejskich, co może determinować ich interpretację, ale także postępująca w instytucjach europejskich akceptacja heterogenicznego spojrzenia na kulturę, znamionowanego przez

³⁶ M. Gierycz, *Chrześcijaństwo i Unia Europejska. Rola religii w procesie integracji europejskiej*, Kraków-Warszawa 2008, s. 263.

³⁷ Tamże.

³⁸ European Parliament of the European Union, *Additional opinion on a fresh boost for culture in the European Community*, “Official Journal of the European Communities” No C 62, 13.3.1990, s. 28n. K. Rief zadaje w tym kontekście istotne dla kształtu europejskich działań kulturalnych pytanie, czy „(...) istnieje w UE wystarczająca polityczna, gospodarcza i kulturalna gotowość do akceptacji wpływów innych kultur, które – mimo braku przynależności do głównych europejskich tradycji – wciąż obecne są w naszych społeczeństwach?”. Por. K. Rief, *Cultural Convergence and Cultural Diversity as Factors in European Identity*, w: *European Identity and the Search for Legitimacy*, S. García (ed.), London 1993, s. 151.

świadomość złożoności i fragmentarycznej natury europejskich tożsamości. Tożsamość rozumiana w kategoriach przynależności religijnej czy etnicznej została przeciwstawiona różnorodności i dialogowi międzykulturowemu, znajdując się na obrzeżach dyskursu europejskiego jako zagrożenie dla chronionego przez zasadę jedności w różnorodności pluralizmu kulturowego. Przykłady substytucji odniesień do tożsamości przez retorykę podporządkowaną różnorodności znajdujemy m.in. w programach *Kultura 2000* oraz *Kultura 2007*, gdzie na rzecz określeń związanych z dialogiem międzykulturowym zrezygnowano z bezpośrednich odniesień do tożsamości³⁹.

Zasada jedności w różnorodności w świetle społeczno-gospodarczego zaangażowania kultury w UE

Paralelnie do aktywności w sferze symbolicznej, której przypisywano niekiedy miano „inżynierii dotyczącej jednolitej tożsamości europejskiej”, podejmowano próby multiplikacji korzyści związanych z włączeniem kultury w realizację społeczno-gospodarczych celów UE⁴⁰. Z uwagi na brak formalnych przesłanek podejmowania działań kulturowych w początkowej fazie procesów integracyjnych, uzasadnień dla interwencji wspólnotowych poszukiwano w sferze gospodarczej⁴¹, realizując większość projektów kulturalnych w ramach ukierunkowanych na wspieranie procesów społeczno-gospodarczej konwergencji w UE funduszy strukturalnych. Już w przyjętym przez Komisję Europejską (KE) w 1987 roku „Programie ramowym na rzecz działań kulturalnych w latach 1988-1992” kulturę zdefiniowano jako medium, które ma wspomagać społeczne przyzwolenie na dalszą gospodarczą i monetarną integrację: „sens bycia częścią europejskiej kultury jest jedną z przesłanek poczucia solidarności, istotnego w poszukiwaniu poparcia dla stworzenia dużego rynku i gruntownych zmian w warunkach życia obywateli Europy”⁴².

Konieczność włączenia zagadnień kulturowych w inne obszary polityki UE stała się przyczynkiem do podjęcia problemu szerszego definiowania kultury w raporcie Komisji z 1996 roku dotyczącym integracji kultury oraz innych aspektów aktywności UE, gdzie czytamy: „W istocie, pojęcie kultury ma charakter niejednoznaczny i różnicuje się w mnogości teorii, szkół naukowych, społeczeństw, czy kontekstów czasowych. Może ono obejmować sztuki piękne, literaturę, itd., lecz także wszelkiego autoramentu wiedzę, cechy właściwe danemu społeczeństwu, jak i sposoby rozumienia przez nie świata”⁴³. Uwypuklenie rosnącej pojemności pojęcia kultury oraz brak zgody co do jej

³⁹ C. Barnett, dz. cyt., s. 33.

⁴⁰ Tamże, s. 11.

⁴¹ Podstawę prawną dla przedsięwzięć kulturowych w okresie poprzedzającym wprowadzenie Traktatu z Maastricht tworzył art. 235 TWE, stanowiący, iż państwa członkowskie mogą podejmować działania nieregulowane w traktacie, jeżeli mają na celu realizację postanowień traktatu. Por. Z. Sokolewicz, *Kultura w procesie integracji europejskiej*, w: *Europeistyka w zarysie*, Z. Nowak, D. Milczarek (red.), Warszawa 2006, s. 326.

⁴² Commission of the European Communities, *A Fresh Boost for Culture in the European Community*, COM (87) 603 Final, Brussels, 14.12.1987, s. 1.

⁴³ Commission of the European Communities, *First Report on the Consideration of Cultural Action in European Community Action*, COM(96) 160 Final, Brussels, 17.4.1996, s. 3.



„W istocie, pojęcie kultury ma charakter niejednoznaczny i różnicuje się w mnogości teorii, szkół naukowych, społeczeństw, czy kontekstów czasowych. Może ono obejmować sztuki piękne, literaturę, itd., lecz także wszelkiego autoramentu wiedzę, cechy właściwe danemu społeczeństwu, jak i sposoby rozumienia przez nie świata”.

aksjologicznych podstaw stały się dla Komisji pretekstem do porzucenia refleksji nad naturą owego pojęcia, co sprzyjało rozwojowi podejścia „pragmatycznego”, w ramach którego zaczęto dostrzegać kulturę w tych obszarach, które stanowiły naonczas sfery zainteresowań polityki UE, a zatem m.in. w kwestii praw autorskich, regulacji podatkowych, wolnego przepływu pracowników, wyzwań stojących przed polityką regionalną, turystyką czy ochroną środowiska, a ostatecznie polityki audiowizualnej i relacji UE z krajami trzecimi⁴⁴.

Wspomniany powyżej raport KE można uznać za przykład podejmowanej przez Komisję próby pogodzenia imperatywów kultury i ekonomii, a egzemplifikację owej zgodności stanowić ma harmonizacja praw autorskich oraz polityka audiowizualna, w których logika rynkowej integracji spotyka się z promocją różnorodności kulturowej poprzez gwarancje udzielone konsumentom w zakresie swobodnego wyrażania własnych preferencji⁴⁵. Co istotne, Komitet Regionów⁴⁶ konsekwentnie przeciwstawiał się właściwej KE instrumentalnej konceptualizacji kultury: „Komitet chce zaznaczyć, że tradycją przeszłości są zróżnicowane sposoby prowadzenia codziennego życia we współczesnej Europie. Jeśli ochrona owych tradycji zgodnie z zasadą subsydiarności jest nieosiągalna w obrębie UE z uwagi na uprzywilejowaną rolę przemysłu i handlu, pewien rodzaj wspólnej tożsamości europejskiej stanie się możliwy wyłącznie kosztem różnorodności oraz indywidualności”⁴⁷. Dla Komitetu było bowiem jasne, iż prezentowane przez KE wąskie podej-

⁴⁴ C. Barnett, dz. cyt., s. 21.

⁴⁵ Commission of the European Communities, *Audiovisual policy of the European Union*, CECA-CEE-CEEA, Brussels 1997; P. Schlesinger, G. Doyle, *Contradictions of Economy and Culture: The European Union and the Information Society*, „European Journal of Cultural Policy” 1995 nr 2, s. 25-42. Zdaniem C. Barnetta relacje pomiędzy ekonomią a kulturą w UE prowadzą nie tyle do przeciwstawienia wąskiej, zinstrumentalizowanej definicji kultury określeniom uwzględniającym jej wewnętrzną wartość (*intrinsic value*), co zderzają ze sobą różne sposoby wykorzystania kultury w sferze gospodarki. C. Barnett, dz. cyt., s. 22.

⁴⁶ Komitet Regionów został powołany wraz z wejściem w życie Traktatu z Maastricht w 1993 r.

⁴⁷ Committee of the Regions of the European Union, *Opinion on the European Commission's First Report on the Consideration of Cultural Action in European Community Action*, COM(96) 160, CdR (96) 206, Brussels 1997, s. 6.

ście „pragmatyczne” w ocenie miejsca kultury w innych sferach polityki UE to jedynie sposób uniknięcia refleksji nad sposobem, w jaki sfera kultury mogłaby zostać rozszerzona na te obszary zainteresowania UE, które dotychczas z kulturą nie były związane.

Komitet Regionów w naturalny sposób preferował zatem szeroką definicję kultury: „kultura powinna zostać zdefiniowana jako sposób życia właściwy danej wspólnotcie, poprzez który każda kultura lokalna uczestniczy w kulturze pojętej w szerszym, uogólnionym sensie”⁴⁸, co pozwalało na postrzeganie kwestii tożsamości oraz autentyczności kultury w kategoriach przynależności do ograniczonej terytorialnie wspólnoty wartości⁴⁹, jednocześnie wskazując władze i organizacje regionalne jako koniecznych uczestników procesów formułowania i implementacji działań kulturowych na poziomie europejskim. Lokalny charakter wszelkiej kultury sprawia bowiem, że „(...) władze lokalne i regionalne pełnią główną rolę w promowaniu wzajemnego rozumienia, tolerancji oraz szacunku w relacjach z innymi kulturami i subkulturami. Stąd też muszą one nieustannie nawiązywać kontakt z grupami społecznymi i kulturalnymi działającymi na ich obszarze tak, by wykorzystywać ów ubogacający efekt spotkania kultur, oddziałujący pozytywnie na atmosferę innowacyjności, w której może również rozwijać się przedsiębiorczość”⁵⁰.

Podobny charakter wykazują kulturowe inicjatywy podejmowane na wspólnotowym rynku pracy, które stały się „polem doświadczalnym” w zakresie harmonizacji szeregu instrumentów objętych niejednoznacznym terminem „kultura”. Działania kulturalne – jak zauważamy w dokumentach różnych instytucji UE – mogą bowiem służyć nie tylko podtrzymywaniu kulturowej różnorodności UE oraz rozwojowi rozmaitych form ekspresji w ramach tożsamości, ale także mogą zostać włączone w „(...) redukcję dysproporcji rozwojowych pomiędzy regionami UE, zwiększenie gospodarczej i społecznej spójności, poprawę możliwości zatrudnieniowych na rynku wewnętrznym UE, eliminacji wykluczenia społecznego oraz wzrostu jakości życia obywateli UE”⁵¹.

Podsumowanie

Analiza realizacji zasady jedności w różnorodności w kontekście tożsamości i różnorodności kulturowej Unii Europejskiej prowadzi do wniosku, iż brak konsensu co do aksjologicznych korzeni leżących u podstaw dziedzictwa Starego Kontynentu prowadzi z jednej strony do relatywizacji wartości uznanych za elementy konstytuujące europejską tożsamość, z drugiej zaś do przesunięcia akcentów w działaniach kulturowych na poszanowanie i podtrzymywanie kulturowej różnorodności. Formą akceptacji heterogenicznej koncepcji europejskiej tożsamości jest również włączenie wymiaru kulturowego w reali-

⁴⁸ Committee of the Regions of the European Union, *Opinion on the European Commission's First Report...*, dz. cyt., s. 6.

⁴⁹ S. Hall, *Culture, Community, Nation*, „Cultural Studies” 1993 nr 7, s. 349-363.

⁵⁰ Committee of the Regions of the European Union, *Culture and cultural differences and their significance for the future of Europe*, CdR (97) 447, Brussels 1998, s. 9.

⁵¹ Commission of the European Communities, *Culture, the Cultural Industries and Employment*, SEC(98) 837, Brussels 1998, s. 4n.

zacie społeczeństwa gospodarczych celów UE, co sprzyja tworzeniu płaszczyzn dialogu międzykulturowego i relatywnie szerokie wspieranie różnorodnych partykularnych tożsamości w Europie, bez konieczności determinowania kierunku działań w sferze kultury w świetle pytań, jakie stawiano w UE w czasie debaty nad zasadnością umieszczenia *Invocatio Dei* w Traktacie z Lizbony. ■

BIBLIOGRAFIA

- Barnett C., *Culture, policy, and subsidiarity in the European Union. From symbolic identity to the governmentalisation of culture*, "Political Geography" 2001 nr 20 (4), s. 405-426;
- Barska A., *Tożsamość – perspektywa wielokulturowa i transkulturowa. Przypadek Maghrebu*, w: *Wielokulturowość – międzykulturowość – transkulturowość w perspektywie europejskiej i pozaeuropejskiej*, A. Barska, M. Korzeniowski (red.), Opole 2007;
- Bauman Z., *Tożsamość – jak była, jest, i po co?*, w: *Wokół problemów tożsamości*, A. Jawłowska (red.), Warszawa 2001;
- Committee of the Regions of the European Union, *Culture and cultural differences and their significance for the future of Europe*, CdR (97) 447, Brussels 1998;
- Committee of the Regions of the European Union, *Opinion on the European Commission's First Report on the Consideration of Cultural Action in European Community Action*, COM (96) 160, CdR (96) 206, Brussels 1997;
- Commission of the European Communities, *A Fresh Boost for Culture in the European Community*, COM (87) 603 Final, Brussels, 14.12.1987;
- Commission of the European Communities, *Audiovisual policy of the European Union*, CEEA-CEE-CEEA, Brussels 1997;
- Commission of the European Communities, *Culture, the Cultural Industries and Employment*, SEC (98) 837, Brussels 1998;
- Commission of the European Communities, *First Report on the Consideration of Cultural Action in European Community Action*. COM (96) 160 Final, Brussels, 17.4.1996;
- Derrida J., Habermas J., *Europa, jaka śni się filozofom*, „Gazeta Wyborcza” 10 czerwca 2003;
- Dudek M., *Polityka kulturalna a proces integracji europejskiej*, „Społeczeństwo i Polityka” 2008 nr 2 (15), s. 83-99;
- European Parliament of the European Union, *Additional opinion on a fresh boost for culture in the European Community*, "Official Journal of the European Communities", No C 62, 13.3.1990;
- Finkelkraut A., *Europa nie narodziła się w Auschwitz*, „Europa. Tygodnik idei” 2005 nr 67.

- Gawin D., *Granice europejskiej tożsamości*, w: *Tożsamość Starego Kontynentu i przyszłość projektu europejskiego*, D. Pietrzyk-Reeves (red.), Warszawa 2007;
- Gierycz M., *Chrześcijaństwo i Unia Europejska. Rola religii w procesie integracji europejskiej*, Kraków-Warszawa 2008;
- Górny G., *Europa, chrześcijaństwo, oświecenie*, w: *Tożsamość Starego Kontynentu i przyszłość projektu europejskiego*, D. Pietrzyk-Reeves (red.), Warszawa 2007;
- Gwiazda A., *Europa – historia symbolu*, *Tożsamość Starego Kontynentu i przyszłość projektu europejskiego*, w: D. Pietrzyk-Reeves (red.), Warszawa 2007;
- Hall S., *Culture, Community, Nation*, “Cultural Studies” 1993 nr 7, s. 349-363;
- Kagan R., *Potęga i raj. Ameryka i Europa w nowym porządku świata*, Warszawa 2003;
- Kaur-Stubbs S., *Engaged Europe: The role of intercultural dialogue in developing full, free and equal participation*, Platform for Intercultural European Discussion, Paper 2/2010;
- Kawecki W., *Kościół i kultura w dialogu (od Leona XIII do Jana Pawła II)*, Kraków 2008;
- Kwaśniewicz W. (red.), *Encyklopedia socjologii. Aneks*, hasło: *Wielokulturowość* (J.J. Smolicz), Warszawa 2005;
- Lisicki P., *I sesja: tożsamość Starego Kontynentu*, w: *Tożsamość Starego Kontynentu i przyszłość projektu europejskiego*, D. Pietrzyk-Reeves (red.), Warszawa 2007;
- Lobkowicz N., *Europa jako rzeczywistość kulturowa. Założenia i problemy*, w: *Europa. Fundamenty jedności*, A. Dylus (red.), Warszawa 1998;
- *Mexico City Declaration on Cultural Policies*, World Conference on Cultural Policies, Mexico City, 26 July – 6 August 1982, http://portal.unesco.org/culture/en/files/35197/11919410061mexico_en.pdf/mexico_en.pdf [23.11.2011];
- Muszyński H.J., *Europa ducha. Chrześcijańska wizja fundamentów jedności europejskiej*, Gniezno 2002;
- Preambuła *Traktatu o Unii Europejskiej*, w: *Przewodnik po Traktacie z Lizbony. Traktaty stanowiące Unię Europejską. Stan obecny oraz teksty skonsolidowane w brzmieniu Traktatu z Lizbony*, J. Barcz, Warszawa 2008;
- Preuß U.K., *Citizenship and Identity: aspects of a political theory of citizenship*, w: *Democracy and Constitutional Culture in the Union of Europe*, R. Bellamy, B. Facchi, D. Castiglione (eds.), London 1995, s. 107-120;
- Rief K., *Cultural Convergence and Cultural Diversity as Factors in European Identity*, w: *European Identity and the Search for Legitimacy*, S. García (ed.), London 1993, s. 131-153;

- Sokolewicz Z., *Kultura szansą dla Unii Europejskiej (uwagi na marginesie polityki kulturalnej)*, w: *Europa – szansa dla kultury. Polskie doświadczenia z korzystania ze środków UE dla kultury*, Punkt Kontaktowy do Spraw Kultury, Ministerstwo Kultury, Warszawa 2005;
- Sokolewicz Z., *Kultura w procesie integracji europejskiej*, w: *Europeistyka w zarysie*, Z. Nowak, D. Milczarek (red.), Warszawa 2006;
- Schlesinger P., Doyle G., *Contradictions of Economy and Culture: The European Union and the Information Society*, „European Journal of Cultural Policy” 1995 nr 2, s. 25-42;
- *Traktat ustanawiający Wspólnotę Europejską*, w: *Przewodnik po Traktacie z Lizbony. Traktaty stanowiące Unię Europejską. Stan obecny oraz teksty skonsolidowane w brzmieniu Traktatu z Lizbony*, J. Barcz, Warszawa 2008;
- Weil S., *L'Iliade ou le poème de la force*, w: *La Source grecque*, Paris 1953;
- Wiener A., *Rethinking citizenship: the quest for place-oriented participation in the EU*, „Oxford International Review” 1996 nr 7, s. 44-51.

O AUTORZE:

mgr Łukasz Kaczmarczyk - urodzony w Sandomierzu, absolwent Szkoły Głównej Handlowej na kierunkach Ekonomia oraz Metody Ilościowe w Ekonomii, a także UKSW na ukończonym z wyróżnieniem kierunku Teologia Ogólna. Obecnie doktorant w Kolegium Gospodarki Światowej SGH oraz w Instytucie Wiedzy o Kulturze UKSW. Zainteresowania autora koncentrują się wokół wybranych aspektów funkcjonowania Unii Europejskiej, ze szczególnym uwzględnieniem problematyki kulturowej.

PRZESTRZENIE KULTURY

Edyta Jarosz-Mackiewicz

Średniowieczne misterium

*„Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim” Mikołaja z Wilkowiecka
jako inspiracja reżyserska w dwudziestowiecznym teatrze polskim*

*A Nicholas of Wilkowieck Medieval Mystery Play „The history about the Glorious Resurrection of the Lord”
as an Inspiration for Directors in the Polish Theatre of the 20th Century.*

STRESZCZENIE:

TEMATEM JEST SZESNASTOWIECZNE MISTERIUM HISTORIA O CHWALEBNYM ZMARTWYCHWSTANIU PAŃSKIM MIKOŁAJA Z WILKOWIECKA JAKO INSPIRACJA REŻYSERSKA W DWUDZIE-STOWIECZNYM TEATRZE POLSKIM. MISTERIUM JEST PRZY-KŁADEM GATUNKU DRAMATYCZNEGO, MAJĄCEGO NA CELU PRZEDSTAWIENIE WYDARZEŃ OPISANYCH W PIŚMIE ŚWIĘTYM. AUTORKA PODJĘŁA PRÓBĘ ODPOWIEDZI NA PYTANIA: CO WYJĄTKOWEGO, PONADCZASOWEGO PRZEKAZAŁ W HISTORII... MIKOŁAJ Z WILKOWIECKA, ŻE TEKST STAŁ SIĘ ATRAKCYJNY DLA WSPÓŁCZESNYCH REŻYSERÓW POLSKICH I SKŁONIŁ ICH DO PODJĘCIA INSCENIZACJI DRAMATU? CZY DWUDZIESTOWIECZNE WYSTAWIENIA MISTERIUM BYŁY POWROTEM DO ŹRÓDEŁ TEATRU I TEATRALNEJ KATECHEZY? JAKA BYŁA REAKCJA INSCENIZATORÓW NA RELIGIJNĄ WYMOWĘ DRAMATU PROMUJĄCEGO CHRZEŚCJAŃSKĄ WIZJĘ ŚWIATA? ABY ODPOWIEDZIEĆ NA TE PYTANIA AUTORKA PODDAŁA ANALIZIE NAJGŁOŚNIEJSZE, DWUDZIESTOWIECZNE WYSTAWIENIA MISTERIUM MIKOŁAJA Z WILKOWIECKA: LEONA SCHILLERA (1923), KAZIMIERZA DEJMEKA (1961, 1962), PIOTRA CIEPLAKA (1993, 1994) I PRZEMYŚŁAWA BASIŃSKIEGO (1994).

SŁOWA KLUCZOWE:

MISTERIUM, TEATR, INSCENIZACJA, MIKOŁAJ Z WILKOWIECKA, LEON SCHILLER, KAZIMIERZ DEJMEK, PRZEMYŚŁAW BASIŃSKI, PIOTR CIEPLAK.

ABSTRACT:

THE TOPIC OF THE ARTICLE IS A 16TH CENTURY MYSTERY PLAY CALLED THE HISTORY OF THE GLORIOUS RESURRECTION OF THE LORD BY NICHOLAS OF WILKOWIECK AS AN INSPIRATION FOR DIRECTORS IN THE POLISH THEATRE OF THE 20TH CENTURY. THE MYSTERY PLAY IS AN EXAMPLE OF DRAMA WITH A PURPOSE TO INTRODUCE EVENTS DESCRIBED IN THE BIBLE THAT ARE BASED FIRST AND FOREMOST ON THE CLASH BETWEEN GREAT IDEAS AND ON THE BATTLE BETWEEN GOOD AND EVIL. THE AUTHOR HAS ATTEMPTED TO ANSWER QUESTIONS: WHAT WAS SO UNIQUE AND TIMELESS IN THE HISTORY.... THAT MADE ITS TEXT ATTRACTIVE FOR CONTEMPORARY POLISH DIRECTORS AND ENCOURAGED THEM TO STAGE THE DRAMA? WERE THE 20TH CENTURY STAGINGS OF THE MYSTERY PLAY A RETURN TO THE ORIGIN OF THE THEATRE AND THEATRICAL RELIGIOUS INSTRUCTION? WHAT WAS THE REACTION OF THE PRODUCERS TO THE RELIGIOUS MEANING OF THE DRAMA PROMOTING A CHRISTIAN VISION OF THE WORLD? IN ORDER TO ANSWER THESE QUESTIONS, THE AUTHOR HAS ANALYZED THE MOST FAMOUS 20TH CENTURY STAGINGS OF THE NICHOLAS OF WILKOWIECK'S MYSTERY PLAY: LEON SCHILLER'S (1923), KAZIMIERZ DEJMEK'S (1961, 1962), PIOTR CIEPLAK'S (1993, 1994) AND PRZEMYŚŁAW BASINSKI'S (1994).

KEYWORDS:

MYSTERY PLAY, THEATRE, STAGING, NICHOLAS OF WILKOWIECK, LEON SCHILLER, KAZIMIERZ DEJMEK, PRZEMYŚŁAW BASIŃSKI, PIOTR CIEPLAK

*Tośmy sobie umyślili
- istą prawie historyję¹
- z dziejów wielkanocnego misterium*

Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim napisana w XVI wieku przez Mikołaja z Wilkowiec² jest przykładem średniowiecznego misterium, gatunku dramatycznego, mającego na celu przedstawienie wydarzeń opisanych w Piśmie Świętym, opartych głównie na starciu wielkich idei, walce dobra ze złem. Twórcy misterii korzystali z dorobku poezji religijnej wywodzącej się z liturgii gallikańskiej, a więc z kręgu literatury południowo-zachodniej Europy. Nazwę gatunku wyprowadza się z łacińskiego słowa *ministerium*, oznaczającego posługę, urząd, ćwiczenie. Z czasem na skutek podobieństw brzmieniowych z *misterium*, określającym wtajemniczenie, weszło do użycia określenie gatunkowe w takim właśnie odczuciu semantycznym.

Rozwój widowisk opartych na motywach biblijnych przypadł w Europie na XV wiek i wypełnił społeczne zapotrzebowanie na rozrywkę niosącą naukę moralną. Julian Lewański stwierdził, że misteria na Zachodzie były w przeważającej części dziełem dramaturgów średniowiecznych, natomiast w Polsce stały się wytworem renesansowym, w którym to okresie elementy realistyczne zdobywały w teatrze przewagę nad elementami religijnymi³. Proces ten związany był ze zmianami kulturowymi, nasileniem się obcych wpływów, przez co misteria nie miały wyłącznie wymowy religijnej, ale wykorzystując tematy biblijne, odzwierciedlały problemy życia codziennego. Natomiast wystawianie sztuk opisujących cudowne, nadprzyrodzone wydarzenia było umotywowane ludzką potrzebą zobaczenia i zrozumienia tego, co tajemnicze, cudowne, niepojęte. Widowiska misteryjne stały się więc dla człowieka swoistymi narzędziami samopoznania.

Celem misterii było przypomnienie, objaśnienie przebiegu i utrwalenie w świadomości widza konkretnych, najistotniejszych dla chrześcijaństwa sytuacji ewangelicznych. Wielka popularność tekstu Nowego Testamentu oraz wzrost kultu człowieczeństwa Chrystusa i Grobu Świętego przyczyniły się do tworzenia tematów widowisk misteryjnych. Źródłem, z którego dramaturdzy otrzymywali gotowe teksty do napisania misterii, były Ewangelie. Twórcy zachowywali jednak prawo do eliminowania zbędnych według nich elementów fabuły. Akcja sceniczna istniała o tyle, o ile podsuwał ją tekst ewangeliczny pozbawiony intrygi, która tym samym była nieobecna w średniowiecznych przedstawieniach. Wystawiane misterium stawało się więc wielkim, żywym obrazem określonego wydarzenia biblijnego, przemawiającym bezpośrednio do wrażliwości widzów.

W początkowej fazie powstawania misteria związane były z kościołami, będącymi wówczas miejscami ich wystawień oraz z dramatami liturgicznymi. Jednak nie należy

¹ Mikołaj z Wilkowiecka, *Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*, Kraków 1893, s. 13.

² Tamże.

³ J. Lewański, *Sceniczne dzieje „Historyji...”*, w: *Program teatralny „Historyji...” Mikołaja z Wilkowiecka w reż. K. Dejmkę*, Warszawa 1962, s. 2.

utożsamiać obu gatunków, jak chcą niektórzy współcześni krytycy⁴, nazywając *Historię o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* raz misterium, kolejnym razem dramatem liturgicznym. Nie jest to zasadne, ponieważ dramat jest tylko jedną z gałęzi misterium. W przeciwieństwie do misterium, które było zapisywane i wystawiane wyłącznie w języku narodowym, dramat liturgiczny powstał ze złożenia w dialogi tropów i sekwencji łacińskich. Ich treść była związana bezpośrednio z nabożeństwem kościelnym, stanowiła jego przedłużenie i uzupełnienie. Natomiast misteria korzystając z tematów biblijnych, obrazowały nie tylko wydarzenia związane z liturgią, ale i sprawy codzienne. Dramat liturgiczny był w całości śpiewany, a misterium recytowane, ponieważ pisano je wyłącznie dla potrzeb teatru. Śpiewano w nim jedynie fragmenty zaczerpnięte z nabożeństwa. Dlatego też uznanie misterium za świecką odmianę dramatu liturgicznego jest ważne dla zrozumienia jego wymowy i charakteru scenicznego.

W XV wieku misteria stały się odrębną sztuką, ponieważ utrwalała kanonicznie dramaturgia kościelna udostępniona została ogółowi wiernych. Zgoda na drukowanie jej dla wszystkich parafii i zezwolenie na redukcje w tekstach z czasem doprowadziły do skreślenia widowisk religijnych z obrzędu i do ich samodzielności scenicznej. W Polsce znane były dwa cykle średniowiecznych misteriów: na Boże Narodzenie i na Wielkanoc, które stanowią jednak dowód na niemożność całkowitego zerwania widowisk z tematami biblijnymi. Wystawienia te stanowiły rodzaj żywych obrazów, przedstawiających charakterystyczne dla danego święta sceny ewangeliczne – narodziny Jezusa (misteria bożonarodzeniowe), lub jego mękę i Zmartwychwstanie (misteria wielkanocne), zawsze jednak związane z ziemskim życiem człowieka. Sztuki misteryjne, w przeciwieństwie do dramatu liturgicznego, wykonywane były przez ludność świecką, przeważnie mieszczan, często zrzeszonych w licznych pobożnych bractwach. W najdostojniejszych rolach nosili oni stroje kościelne i wykorzystywali recytację właściwą chrześcijańskiej liturgii. Natomiast tzw. *persony pospolite* grano na obraz i podobieństwo kupców, rzemieślników, nie szczędząc im rysów karykaturalnych. Dlatego też w staropolskich misteriach istniała tak duża skala nastrojów: od wzniosłości do trywialnego, rubasznego komizmu.

Istotną cechą misteriów była szeregową akcją dramatyczną – kolejne wydarzenia następowały po sobie bez dramatycznego uzasadnienia, nie były koniecznym wynikiem poprzednich sytuacji. Ważna również była cykliczność tekstu – łączono po kilka scen funkcjonujących do tej pory osobno, przez co misteria liczyły nawet 60.000 wersów i recytowane były z małymi przerwami przez kilka dni. Istotą misterium nie było przeżycie, ale zdarzenie, czyli określona zmiana sytuacji między ludźmi. Tym, co wyróżniało widowiska misteryjne z innych ówczesnych wystawień, było występowanie od kilkudziesięciu do kilkuset aktorów, grających w większości współczesne im osoby, na rzecz grania person symbolicznych, co powodowało inne od dzisiejszego, rozumienie symbolu. Diabły, anioły, duchy nie miały bowiem współczesnego znaczenia alegorycznego, ale były traktowane jak przedstawiciele społeczności, mający wśród niej określone miejsce i pełniący wyznaczone role. Misteria charakteryzowało także częste występowanie efektów

⁴ R. Węgrzyniak, *Miron z Wilkowiecka*, „Teatr” 1995, nr 3, s. 11-13.

komicznych, mających na celu dopełnienie przedstawionego obrazu świata, wyrażenie stosunku do określonych zdarzeń lub osób. Tym należy tłumaczyć obecność intermediiów, będących wesołymi wstawkami, mającymi ożywić zbyt poważną atmosferę wystawianego motywu ewangelicznego.

Zmiany kolejnych scen nie odbywały się we współczesny sposób, za pomocą kurtyny, ale wszystkie miejsca, w których miała rozgrywać się akcja, znajdowały się jednocześnie na scenie, a aktorzy przechodzili w zależności od sytuacji z jednego mansjonu do innych przed oczami widzów. Był to przykład symultaniczności sceny, czyli zgromadzenia na określonym terenie wszystkich dekoracji przygotowanych dla danego przedstawienia. Fakt, że budynki dekoracyjne były umieszczane obok siebie, podkreślał porządek równorzędności, ekwiwalencji, ustanawiał miejsca person, które przez cały czas wystawienia przebywały na scenie w konkretnych mansjonach, czekając na swój występ.

Zachowane do czasów obecnych polskie średniowieczne zabytki dramaturgiczne nie opisują rozkładu budowli na scenie symultanicznej. Jednak w zbiorach francuskich sztuk teatralnych znajduje się szesnastowieczny szkic rozmieszczenia mansjonów w misterium wielkanocnym, przyjmującym za temat Zmartwychwstanie Chrystusa⁵. Na podstawie szkicu można zauważyć symetrię budowy scenografii, której elementy zostały wykorzystane we współczesnych inscenizacjach *Historyji...* Dekoracje symbolizujące miejsca dobre zgromadzono w zachodniej części sceny równolegle do mansjonów oznaczających złe moce. Budynki były sobie przeciwstawne i ustawione z dwóch stron krzyża, który zajmował centralne miejsce w przestrzeni scenicznej.

W Polsce najczęściej wystawiano misteria wielkanocne, do których należy *Historia o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka, nazywanego pierwszym twórczym polskim reżyserem teatralnym⁶. Był on paulinem częstochowskim, prowincjałem na Jasnej Górze, uczonym kaznodzieją, a pod koniec życia przeorem klasztoru paulinów w Rzymie. Mikołaj z Wilkowiecka tłumaczył i wydawał legendy, żywoty świętych, np. *Historię św. Anny*, *Historię św. Stanisława*, oraz rozprawy religijne, z których najgłośniejszą stała się rozprawa *O mszy świętej opisanie i o tajemnicach przedniejszych ceremonii, ku niej należących*. Jednak XVI-wieczne misterium wielkanocne, mimo wydania pod nazwiskiem Mikołaja z Wilkowiecka, nie jest w całości jego autorstwa. Stworzył on swoistą całość z powstałego wcześniej cyklu dialogów, dodając wersety przytoczone z Ewangelii w tłumaczeniu Jana Leopolity, natomiast niektóre epizody, np. o żołnierzach pilnujących grobu, o Mariach kupujących olejki, Mikołaj z Wilkowiecka dopisał na podstawie powstałych na Zachodzie, uzupełniających Ewangelię opowieści. Mimo że nie znamy oryginalnego tekstu zagranicznego, na podstawie którego powstała *Historia...*, jest ona tematycznie spokrewniona z *Mystere de la Passion* Arnolfa Grebana (1452 r.) i z widowiskami niemieckimi: *De resurrectione* (1464 r.) i *Das Leben Jesu* (połowa XV w.). Z tego wynika, że polski tekst w większości został oparty na źródłach zachodnio-europejskich, natomiast ujęcie treści, następstwo scen, rozkład pieśni i wynikający z tego efekt

⁵ A. Nicoll, *Dzieje teatru*, Warszawa 1959, s. 98.

⁶ J. Lewański, dz. cyt., s. 3.



XVI-wieczne widowisko stało się nie tylko polskim unikatem literackim, ale i teatrologicznym, narzędziem bezpośredniego kontaktu z życiem teatralnym średniowiecza. Również na tle europejskim *Historyja...* jest czołową sztuką swojego gatunku, dorównującą najwybitniejszym osiągnięciom tego okresu.

sceniczny są dziełem Mikołaja z Wilkowiecka, który stał się nie tyle autorem, ile cenzo-rem uzupełniającym, korygującym zastaną treść. Prawdopodobnie skontrolował on misterium pod względem poprawności religijnej i dopasował odpowiednie fragmenty Ewangelii między scenami. Jednak Mikołaj z Wilkowiecka mógł wykreślić wersety urągające jego pojęciu o widowisku religijnym, ponieważ druk pochodzi z okresu burzliwej polemiki wyznaniowej. Komponował on tekst z dbałością o oszczędność słowa, utrzymanie określonego nastroju i o wprowadzenie rodzimych efektów. Po licznych korektach misterium ukazało się drukiem około 1570 roku pod nazwiskiem Mikołaja z Wilkowiecka, w pełnym tytule: *Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim, ze czterech Ewangelistów zebrane, a wirszykami spisana przez księdza Mikołaja z Wilkowiecka zakonnika częstochowskiego*. O jego ówczesnej popularności świadczyło istnienie w księgarni Floriana Unglera ponad dwustu egzemplarzy *Historyi częstochowskich* (pod takim tytułem misterium było powszechnie znane).

XVI-wieczne widowisko stało się nie tylko polskim unikatem literackim, ale i teatrologicznym, narzędziem bezpośredniego kontaktu z życiem teatralnym średniowiecza. Również na tle europejskim *Historyja...* jest czołową sztuką swojego gatunku, dorównującą najwybitniejszym osiągnięciom tego okresu. Tekst misterium został napisany ośmioletnim wierszem i zawiera 1480 wersów. Składa się z dwunastu wydarzeń podobnych pod względem długości wersyfikacyjnej, np. sceny żołnierskie mają: I - werbowanie - 127 wersów, II - ucieczka od grobu Chrystusa i targi z Rabinami - 114 wersów. Oprócz sceny zstąpienia Jezusa do piekieł, która jest epizodem poszerzonym i wyjątkowo rozbudowanym (345 wersów), na uwagę zasługuje także komiczna scena wysłania poselstwa do Marii, w celu uprzedzenia jej o nawiedzeniu Jezusa, zapisana w 101 wersach. Tekst misterium został dodatkowo podzielony na sześć aktów, zwanych częściami, które służyły za komentarz do czytanego jednocześnie fragmentu z Pisma Świętego, oraz na dwadzieścia sześć mniejszych jednostek o swoistej trójdzielnej budowie składającej się z: odpowiedniej sentencji - fragmentu Ewangelii, odcinka dialogowego i strofy pieśni wielkanocnej o treści opisowej, dotyczącej przedstawianych zdarzeń. Zarówno cytaty z Ewangelii, jak i zwrotki pieśni były uzupełnieniem wprowadzonym przez Mikołaja z Wilkowiecka, który zaznaczył, że nie są one organicznymi elementami widowiska: a *komu by*

się też zdało dla prędszego odprawienia *Historyjej*, może nie czytać *Ewangeliję*⁷. W misterium cytat miał podkreślić treść sztuki, natomiast celem śpiewu było przybliżenie i wyjaśnienie widzom sensu pokazywanego misterium. Wydobyty z Ewangelii cytat, włączony w odmienny kontekst, otrzymywał także nową formę i strukturę, w której go użyto. Poza leksykalno-syntaktycznym znaczeniem zyskał treści dodatkowe, powstałe przez skojarzenie wersetów Pisma Świętego z grany fragmentem spektaklu. W innym kontekście cytaty są tylko postawą emocjonalną aprobującą poczucie szacunku, czci dla zdań usłyszanych lub person je wypowiadających. Ponad to burzą one iluzję teatralną misterium.

Części XVI-wiecznego widowiska Mikołaja z Wilkowiecka obejmują: naradę starszyzny Żydowskiej nad zabezpieczeniem grobu *zwodźcy*⁸, zakupy trzech Marii u aptekarza, stróżowanie przy grobie, wstąpienie Jezusa do piekieł, ukazanie się Zmartwychwstałego niewiastom, wydarzenia w wieczniku i w drodze do Emaus. Historię, *która może być sprawowana w kościele abo na cmyntarzu*⁹, rozpoczyna Prologus streszczający widzom porządek scen widowiska, jego treść, charakter i źródła, z których sztuka została zaczerpnięta, a w rezultacie jej cel. Według słów Prologusa *Historyja...* przedstawia święte wydarzenia *tak jak jest na świecie*¹⁰, a więc w kategoriach ziemskiego myślenia i odczuwania. Jednak poprzedzający misterium prolog, nie był regułą w średniowiecznych tekstach. Stał się popularny dopiero w dramaturgii renesansowej.

W *Historyji...* została zarysowana doskonała na ówczesne czasy linia kompozycyjna. W pierwszych scenach widowiska napięcie wzrasta, a wokół grobu powoli gromadzą się coraz liczniejsze osoby. Dochodzi do kulminacyjnej sceny walki Jezusa z diabłami, która kończy się imponującą sceną zbiorową. Po niej napięcie wyraźnie opada, osoby kolejno odchodzą, a Chrystus już cicho, łagodnie i bez emocji przemawia do Marii i Piotra. Jest to pierwsza w historii dramatu polskiego scena operująca nastrojem.

W misterium Mikołaja z Wilkowiecka tok wydarzeń rozwijał się równolegle do tekstu ewangelicznego. Kolejne epizody były jeszcze raz zapowiadane przez Ewangelistę, czytającego w trakcie wystawienia odpowiednie wersety z Pisma Świętego, ilustrowane akcją sceniczną. W sztuce występował także szereg krótkich zdarzeń, które rozwijały się wokół zarysowanych konfliktów, sprzecznych dążeń. Przykład może stanowić doskonała scena targu o olejki między Mariami a Rubenem oraz gwałtowny, doprowadzony aż do fizycznego starcia spór Jezusa z Lucyperem. Jest to zdarzenie jakby podpatrzone z waganckich scenek, czy intermedialnych pomysłów, a poprzez odniesienie do najczciodszej postaci, ukazuje ono zmiany, jakich dokonano w teatrze pod wpływem naporu elementów realistycznych i podkreśla różnice między misterium a dramatem liturgicznym. Przykład ten może obrazować zerwanie Mikołaja z Wilkowiecka z kościelnymi wymaganiem związanymi z gatunkami dramatycznymi, wyrzeczenie się służebnej funkcji

⁷ Mikołaj z Wilkowiecka, dz. cyt., s. 10.

⁸ Tamże, s. 21.

⁹ Tamże, s. 10.

¹⁰ Tamże, s. 15.

w stosunku do nabożeństwa, a tym samym opowiedzenie się za samodzielnością twórczą i zwrotem ku świeckim formom sztuk teatralnych.

Z tych względów *Historyja...* stała się bardzo popularnym misterium, wystawianym co najmniej trzysta lat na scenach staropolskich, a także tekstem uniwersalnym i aktualnym w polskim teatrze XX wieku. Do najgłośniejszych wystawień misterium Mikołaja z Wilkowiecka należały inscenizacje: Leona Schillera (2 IV 1923, Teatr Reduta, Warszawa), Kazimierza Dejmka (16 XII 1961, Teatr Nowy, Łódź, 7 IV 1962, Teatr Narodowy, Warszawa), Piotra Cieplaka (10 IV 1993, Teatr Współczesny, Wrocław, 15 XII 1994, Teatr Dramatyczny, Warszawa) i Przemysława Basińskiego (26 III 1994, Teatr im. A. Mickiewicza, Częstochowa).

Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim Mikołaja z Wilkowiecka jako tekst reżyserski

Zarówno dla Leona Schillera, Kazimierza Dejmka jak i Piotra Cieplaka oraz Przemysława Basińskiego, bardzo ważne były wskazówki reżyserskie Mikołaja z Wilkowiecka zawarte w rozbudowanych didaskaliach, które według słów autora miały pomóc przyszłym inscenizatorom przy wystawieniu *Historyji...*¹¹. Reżyserzy w większości przejęli propozycję XVI-wiecznego twórcy, ponieważ, jak stwierdził Piotr Cieplak: „*Historyja...*” *w całości staje się tekstem reżyserskim i tylko przez zaakceptowanie wskazówek Mikołaja z Wilkowiecka można współcześnie odtworzyć, chociażby atmosferę średniowiecznego widowiska. Jedynie poprzez odpowiednie ustosunkowanie się do jego porad możliwe jest zaistnienie w dzisiejszym teatrze średniowiecznego modelu reżyserskiego*¹². Zakonnik częstochowski stworzył swoisty egzemplarz reżyserski, w którym oprócz zredagowanego tekstu *Historyji...* zawarł wskazówki dotyczące gry aktorskiej, kostiumów, gestykulacji i muzyki, której wyznaczył w sztuce dominującą rolę. Wykonał więc zarówno pracę reżysera, jak i scenografa, kostiumologa, muzyka, co świadczy o tym, że był pierwszym instruktorem scenicznym dramaturgii polskiej, a poprzez problematykę misterium propagatorem tematów religijno-ludowych¹³. Mikołaj z Wilkowiecka musiał się spodziewać, że misterium stanie się podstawą do częstych inscenizacji, dlatego też pisał o sprawach praktycznych: kiedy należy misterium wystawiać; w którym miejscu; za pozwoleniem jakich instancji. Przezorność nakazywała mu doradzać kolejnym inscenizatorom *Historyji...* życia w zgodzie z przedstawicielami Kościoła i granie misterium w kościele lub na cmentarzu, ponieważ władze świeckie nie były pozytywnie nastawione do propagowania tego typu sztuk. W średniowieczu brakowało również miejsc przeznaczonych do wystawiania widowisk dramatycznych.

W tekście umieszczonym przed prologiem misterium Mikołaj z Wilkowiecka pisał, że zdaje sobie sprawę, iż może być problem z zebraniem trzydziestu pięciu aktorów potrzebnych do odtworzenia postaci sztuki. Radził więc, aby jedna osoba grała kilka ról,

¹¹ Tamże, s. 10.

¹² Niepublikowany wywiad E. Jarosz-Mackiewicz z P. Cieplakiem, Warszawa 20 IX 1998 r.

¹³ J. Lewański, dz. cyt., s. 3.

gdź: *gdzie by nie był dostatek tak wiele person, tedy z biskupów, z Piłata, ze trzech stróżów i z aptekarza mogą być ojcowie święci..., a z Filemona może być lotr... tedy tym porządkiem odprawi historię 21 person*¹⁴. Średniowieczny zakonnik określił także zadania aktorskie, stojące przed osobami mającymi wcielić się w postacie *Historyji...*, które nie miało polegać na ukazywaniu przeżyć postaci, ale na wypełnieniu gry konkretami życia codziennego. Nasuwa się więc wniosek, że XVI-wieczne misterium opowiada nie tyle o Zmartwychwstaniu, ile o święcie Wielkanocnym, czyli o gromadzie, wspólnocie parafii, która się do niego przygotowuje.

Wśród postaci *Historyji...* występują persony biblijne oraz zwykli ludzie. Postacią centralną jest Jezus, natomiast kolejne miejsca według ważności i stanu zajmują apostołowie, Ojcowie Kościoła, Maryje, żołnierze. Osoby misterium były dobierane na zasadzie przeciwieństw, np. Jezus – Lucyper, Piłat – apostołowie, anioły – diabły. W misterium występują zarówno postacie pozytywne (15 person), te które dostępują zbawienia (8 person) oraz postacie zdecydowanie negatywne (10 person). Natomiast Ewangelista – osoba cytująca tekst biblijny, nie jest zaliczany przez Mikołaja z Wilkowiecka do osób dramatu, co tym samym sugeruje jego pozycję sceniczną. Musiał on znajdować się z boku sceny, o czym świadczy także uwaga autora *Historyji...*, że kwestię Ewangelisty mogą inscenizatorzy opuścić, aby przyspieszyć tok wystawianej sztuki¹⁵. W opisach wyglądu zewnętrznego postaci częstochowski zakonnik zachował funkcjonujący w średniowieczu prosty model – wygląd i budowa ciała powinny odpowiadać godności osoby i jej miejscu w społeczeństwie, np. stałym, zewnętrznym znakiem świętych i władców były broda i szlachetna siwizna.

Mikołaj z Wilkowiecka zdawał sobie sprawę, że istotnym problemem dla przyszłych inscenizatorów *Historyji...* może być dobór kostiumów dla grających, co świadczyło o jego dbałości o każdy element widowiska i przyjęciu roli reżysera – kostiumologa, umieszczającego w didaskaliach informacje o strojach stosownych do noszenia przez osoby misterium. Zakonnik opisywał kostiumy i rekwizyty wywodzące się z obrzędów liturgicznych, za pomocą których można uzyskać złożoną, silniejszą wymowę oprawy wizualnej XVI-wiecznego widowiska. Przedmioty i kostiumy stawały się dla autora istotnymi elementami sztuki. W didaskaliach każdej z części misterium, oprócz prologu, odnaleźć można wskazówki, dotyczące kroju, koloru, a nawet materiału kostiumów postaci. I tak Mikołaj z Wilkowiecka opisał purpurowy strój Piłata, skromne odzienie Piotra, zbroje rzymskich żołnierzy, albę, kapę, czerwony płaszcz, oraz ogrodnicze przebranie noszone przez Jezusa, strój złożony z baraniej skóry pokrytej szarą wełną należący do Jana Baptysty.

Przezorność reżyserska średniowiecznego dramaturga ujawniła się także w innych, równie istotnych wskazówkach umieszczonych w didaskaliach. Wymagał on doskonałego, trafnie zróżnicowanej dykcji i tym samym wskazał główne elementy realizacji głosowej. Mikołaj z Wilkowiecka nakazał aktorom grającym konkretne postacie przema-

¹⁴ Mikołaj z Wilkowiecka, dz. cyt., s. 10.

¹⁵ Tamże.



Bardzo istotnymi dla Mikołaja z Wilkowiecka czynnikami współdziałającymi ze strukturami językowymi były śpiew i akompaniament muzyczny. Przywiązywał on wagę do efektów akustycznych i w związku z nimi zalecał aktorom brzękanie łańcuchami, strzelanie z rusznic, stukanie do drzwi.

wiać rozmaitymi tonacjami, niższym i wyższym głosem, podniesionym aż do krzyku. Radził mężczyznom imitować głosy kobiet, zalecał robienie przerw w dłuższych kwestiach monologowych. Zakonnik był tak precyzyjnym reżyserem, że pamiętał o potrzebie zmiany głosu, kiedy aktor w jednej kwestii zmieniał adresata, np. Jezus miał spokojnie mówić do Ojców, natomiast powinien zmienić ton, kiedy zwracał się do diabła. Obok patetycznego języka biblijnego, wprost cytującego proroków i psalterz, osobie grającej Jezusa wolno było używać nawet obraźliwych zwrotów, charakterystycznych dla kupców średniowiecznego placu targowego. W celu uzyskania silniejszej ekspresji Mikołaj z Wilkowiecka nakazał aktorom różnicowanie języka, zabarwienie go przekręceniami słów, jakanem lub powtórzeniami. Autor wykorzystał w misterium także elementy języka łacińskiego, które nadawały poważny, nabożny charakter określonej sytuacji scenicznej. Był on językiem kościelnym, więc w dramacie umownie przenoszono go na wyrażenie spraw religijnych. Fragment wypowiediany po łacinie nadawał następującym po nim kwestiom poza dosłownym znaczeniem – dodatkowe. W tym obcym naddatku do wypowiedzi mieściły się i atmosfera obrzędowej solenności i nawoływanie do autorytetu Kościoła. Mikołaj z Wilkowiecka nadawał językowi misterium barwności także poprzez włoskie i niemieckie zwroty, których zalecał używać dla wyodrębnienia cech języka śródowiskowego z wtrąceniami konstrukcji zdaniowych i zwrotów na przemian biblijnych, zrozumiałych dla części widzów oraz zwrotów pospolitych, znanych ogółowi, a nawet wulgarnych, przeciwstawnych tradycji tekstów liturgicznych. Tym samym autor podkreślił dychotomię i zróżnicowanie średniowiecznego języka. Czynnikiem poszerzającym funkcję językowego narzędzia dramatu jest forma metryczna, z której został zbudowany tekst *Historyji...*. Raz sakryfikuje ona tekst, raz słabnie znaczenie wiersza jako środka ekspresji artystycznej na rzecz jego zalet technicznych, i w rezultacie misterium staje się narzędziem praktycznym, regulującym frazę dla amatorów – wykonawców.

Bardzo istotnymi dla Mikołaja z Wilkowiecka czynnikami współdziałającymi ze strukturami językowymi były śpiew i akompaniament muzyczny. Przywiązywał on wagę do efektów akustycznych i w związku z nimi zalecał aktorom brzękanie łańcuchami, strzelanie z rusznic, stukanie do drzwi. I mimo że zakonnik wykorzystał jeszcze bardzo prymitywną ilustrację dźwiękową, to jednak oddała ona np. zamierzoną

grozę piekieł. Średniowieczny autor, będąc świadomym, że śpiew ma na celu ożywienie publiczności, radził przyszłym aktorom, aby zawsze *dla poobiedniego spania używać śpiewania*¹⁶, ale też uczy reżyserów, że *kto chce, może opuścić śpiewanie – ale do brzeby z śpiewaniem*¹⁷. Wprowadził on do *Historyji...* dwadzieścia pieśni, które oprócz *budzenia publiczności*¹⁸, rozbijają akcję i podkreślają wymowę tekstu. Pieśni miały być wykonywane przez chór młodzieńców mających stać poza pomostem scenicznym, których śpiew raz miał spełniać rolę prologu opisującego przedakcyjne zdarzenie, raz sumować akcję w epilogu, wskutek czego została przerwana fikcja teatralna. Chór nie występował jako partner w dialogu, nie rozbijał struktury dialogowej zawiązanej na scenie i tworzącej iluzję prawdziwej rozmowy. Autor XVI-wiecznego widowiska założył, że śpiewane teksty muszą być znane ludziom, w związku z tym zalecał reżyserom rozpowszechnianie ich na osobnych drukach. W ten sposób średniowieczny dramaturg uzyskiwał swoisty rytm spektaklu: tekst Ewangelii, scena misterium i melodyjna strofa pieśni. Założeniem Mikołaja z Wilkowiecka było także to, aby ilość pieśni rosła w miarę zbliżania się punktu kulminacyjnego. Umieścił on cztery pieśni łacińskie wywiedzione z liturgii, przypominające oficja dramatyczne, zaś trzy wyprowadził z dramatyzacji procesyjnych: *Visitatio Sepulchri*, *Deposito Crucis*, *Elevatio Crucis*. Śpiew miał być elementem charakterystyki określonego środowiska, np. hejnał żołnierzy przy grobie, ale autor ponadto zalecał także wypełnienie nim czasu wędrówki aktorów od jednego mansjonu do kolejnych.

Jeszcze bardziej Mikołaj z Wilkowiecka zadziwił współczesnych inscenizatorów, kiedy okazał troskę o gest jako narzędzie ekspresji, tym bardziej, że teatr nie znał go aż po epokę baroku. Podał on jednak najkonieczniejsze informacje o gestach, które miały być użyte w określonej sytuacji, i zawsze doskonale zestrojone ze stylizacją wiersza. Raz powinny one iść w ślad za tekstem misterium, innym razem zupełnie niezależnie od niego. Gest miał współpracować z warstwą semantyczną tekstu, ekspresją artykulatoryjną. Autor dokonał przemieszania dwóch rodzajów gestów – konwencjonalnego, który był utrwalony liturgicznie (np. kropienie wodą święconą, zapalanie świec, rozpylanie kadzidła) i znaczeniowego, nie utrwalonego, zaczerpniętego z życiowej praktyki (np. pokłony, wyciągnięcia ręki, potrząsania głową, uchyłania czapki). W misterium występują także sytuacje, które są wyrażone wyłącznie za pomocą systemu gestykulacyjnego, np. pogrzeb Chrystusa.

Bezpośrednio z opisem systemu gestykulacyjnego instrukcje Mikołaja z Wilkowiecka wiążą się z zagadnieniem ruchu scenicznego, który w *Historyji...* jest bardzo rozbudowany i towarzyszy każdej sytuacji scenicznej. Przed publicznością, według zaleceń autora, mają przechodzić grupy person, widz ma ciągle patrzeć na żywe sceny zbiorowe. Jest to wezwanie do dynamizmu w misterium. Na scenie ma trwać nieustanny ruch – postaci powinny przesuwac się, grupować na różne sposoby. Według koncepcji autora w miste-

¹⁶ Tamże, s. 15.

¹⁷ Tamże, s. 10.

¹⁸ Tamże.

rium ruch ma także zastępować monolog, np. kiedy Piłat chce opisać dłuższe dzieje przedakcyjne, to autor zleca mu poruszanie się, będzie się więc przechadzał.

Najwięcej wskazówek inscenizacyjnych Mikołaja z Wilkowiecka dotyczy elementów scenografii. Scena, podobnie jak w wielu ówczesnych misteriach, była symultaniczna i należało stworzyć pomost sceniczny z miejscem dla chóru oraz odpowiednią ilość miejsc, aby widowisko mogła obejrzeć duża liczba widzów. Autor *Historyji...* używał często zwrotów: *siedzieć w pewnym miejscu*¹⁹, *na jakie pewne miejsce*²⁰, *byli na pewnym miejscu*²¹. Pewne miało oznaczać w tekście umówione, z góry wyznaczone miejsce. Uczniowie mają siedzieć w *pewnym miejscu*, które powinno przypominać wnętrze izby z ławami i stołem. Dla autora misterium byłoby pożądanym, aby Jezus wszedł tam nie naruszając drzwi. Jednak nie wiadomo, czy taką sytuację (tzn. izbę bez czwartej ściany) wówczas umiano przedstawić, chociaż występują jej wyobrażenia na szesnastowiecznych miniaturach i obrazach. Inny opis: *I wnidą na jakie pewne miejsce, gdzie ma być stolik przykryty obrusikiem*²², miał wyobrażać gospodę w Emaus. *Wnidą na* prawdopodobnie oznaczało – wstąpią po kilku schodach do określonego mansjonu (były one zawsze podniesione o kilka stopni ponad podium teatralne, lub ponad podium placu). Według Mikołaja z Wilkowiecka *Historyję...* należy realizować przy pomocy następujących mansjonów:

- pałac Piłata;
- pałac Kaifasza;
- grób, który był wzniesieniem w kształcie skalistej góry, z otworem przypominającym jaskinię, u wejścia do którego stała zamknięta skrzynia grobowa z pieczęcią mi. Ten pomysł Mikołaja z Wilkowiecka obrazują średniowieczne miniatury z podobnymi wizerunkami;
- dom, z którego mają wyjść trzy Marie po olejki, do którego wrócą z apteki, i z którego pójdą ponownie do grobu Chrystusa. Autor pisał także o liczmanach wyspanych na stół, co sugeruje, że potrzebny był i taki rekwizyt w tym mansjonie. Stół pojawił się w tekście sztuki kilka razy i był jej istotnym elementem, np. przy nim Jezus łamał chleb, przy stole rozmawiali apostołowie, co wykorzystał Piotr Cieplak, robiąc ze stołu główny rekwizyt w swojej inscenizacji *Historyji...*;
- apteka Rubena;
- piekło, które zostało przedstawione jako wysoka konstrukcja, rodzaj wieży obronnej zamkniętej wrotami, do których będzie dobijał się Jezus, z oknami, przez które widać więzionych i diabły;
- domek Najświętszej Marii Panny w Betani, do którego uda się Jezus;
- wieczernik, gdzie zbiorą się uczniowie, a Pan *przyszedłszy do zwolenników się dzących na jakim pewnym miejscu*²³, zobaczy ławy, stół i zamykane wejście;

¹⁹ Tamże, s. 67.

²⁰ Tamże, s. 76.

²¹ Tamże, s. 67.

²² Tamże, s. 74.

²³ Tamże, s. 67.



Najwięcej wskazówek inscenizacyjnych Mikołaja z Wilkowiecka dotyczy elementów scenografii. Scena, podobnie jak w wielu ówczesnych misteriach, była symultaniczna i należało stworzyć pomost sceniczny z miejscem dla chóru oraz odpowiednią ilość miejsc, aby widowisko mogła obejrzeć duża liczba widzów.

- Gospoda w Emaus, w której zatrzymają się uczniowie;
- Grota Piotra imitująca skałę – *nie pójdę nigdzie z tej skały, by mi tu mieszkać rok cały*²⁴.

Dekoracje stanowiły odtworzenie zwykłych budynków na podium, lub ogrodzonej przestrzeni. Ułożenie mansjonów w *Historyji...* było takie, jak w innych średniowiecznych misteriach – po prawej stronie sceny (od lewej patrząc z widowni) usytuowany był grób Jezusa. Następnie w kolejności ustawione były: raj, dom trzech Marii, apteka, dom w Betanii, skała Piotra, wieczernik, gospoda w Emaus, pałac Kaifasza, pałac Piłata i piekło. Był to idealny schemat mansjonów, ale grób mógł być również odrębną konstrukcją. Emaus bywało wystawiane poza szeregiem mansjonów, a w nielicznych wypadkach piekło sytuowano osobno i obmurowywano ze względu na możliwość wybuchu pożaru z powodu efektów scenicznych, np. buchającego ognia z piekieł. Mikołaj z Wilkowiecka bardzo trafnie używał sceny symultanicznej z punktu widzenia konstrukcji misterium. To, że dekoracje stały obok siebie i że można było do nich kierować aktorów na czas, gdy nie grali, wyłączając ich z toku sztuki, umożliwiała krzyżowanie akcji dramatu, np. Marie wracają z apteki i w swoim mansjonie przeczekują scenę, kiedy Jezus wstępuje do otchłani. Znaczy to, iż zastosowanie sceny symultanicznej nie stało się wyłącznie technicznym rozwiązaniem, ale było dramatycznie uwarunkowane i wykorzystane.

Mikołaj z Wilkowiecka radził zastosować w *Historyji...* odpowiednio dobrane rekwizyty, które miały służyć realistycznemu sposobowi inscenizacji. Pisał o nich niewiele, a były to zwykle: pieniądze, obrus, maczuga, barta, butelki z olejkami, wacek na talarzy. Poprzez wykorzystanie w misterium rekwizytów codziennego użytku i mansjonów wzorowanych na znanych budynkach, misterium stawało się bliskie rzeczywistości. Zakonnik z Wilkowiecka radził też przyszłym inscenizatorom używania zapachów w widowisku. Nakazywał: *niechże się z piekła wydobędzie smród*²⁵, *aptekarz może jaką wonność z olejków uczynić*²⁶, co świadczy nie tylko o jego dbałości o szczegóły, ale także o chęci pokazania prawdy w teatrze.

²⁴ Tamże, s. 66.

²⁵ Tamże, s. 36.

²⁶ Tamże, s. 26.

Bardzo ważny dla XVI-wiecznego autora był komizm, który zalecał wykorzystywać przyszlým realizatorom *Historyji...*; np. przez humor żołnierze Pilata uzyskali cechy karykaturalne. Także wstąpienie Jezusa do piekieł miało cechy niemal burleskowe. Humor był sposobem uczynienia sztuki religijnej bardziej swojskiej. Ton radości miał jednak uzasadnienie w teologicznej wartości tematu, ponieważ Zmartwychwstanie jest dniem zwycięstwa nad ciemnymi mocami, a tym samym czasem optymizmu i beztroski. Autor misterium wprowadził nowoczesne, jak na XVI wiek, elementy komizmu – Tomasza przedstawił jako apostoła włóczęgę, przyjaźniącego się z poganami, co nie miałoby miejsca w tekście dramatu liturgicznego. Wizualno-dynamiczno-wokalny kształt *Historyji...* miał służyć wiarygodności przekazywanej treści, ułatwieniu kontemplacji i skupieniu uwagi widzów.

Mikołaj z Wilkowiecka zasługuje na Craigowskie miano człowieka teatru, ponieważ panował nad całością wystawianego misterium. Oprócz wskazówek reżyserskich, przekazał kolejnym inscenizatorom *Historyji...* uwagi dotyczące scenografii, kostiumów, gestykulacji i muzyki, w celu ułatwienia im pracy twórczej.

Stosunek dwudziestowiecznych reżyserów do misterium Mikołaja z Wilkowiecka

Każdy z dwudziestowiecznych inscenizatorów *Historyji...* starał się być wierny tekstowi misterium Mikołaja z Wilkowiecka i jego wskazówkom zawartym w didaskaliach sztuki. Ale, jak przystało na twórców, wzbogacali oni dramat o własne pomysły reżyserskie – skracali dialogi misterium, dopełniali go różnorodnymi wstawkami, dostosowywali do oczekiwań publiczności. Nie tylko Piotr Cieplak *łamie staropolskie zasady dramaturgiczne, burzy zamysł XVI-wiecznego autora przez wprowadzenie własnych treści*²⁷, ale także inni inscenizatorzy zmieniali tekst misterium, chcąc pokazać w nim swoją indywidualność twórczą.

Leon Schiller wykorzystał tekst *Historyji...* do jednej z części widowiska pt. *Wielkanoc*, skomponowanego *podług dewocji, officjów, obrzędów ludowych*²⁸. Składało się ono z trzech części: I – pasyjnej, II – tekstu XVI-wiecznego misterium i III – tekstów o charakterze ludowym. Jednak w czasie objazdów teatru Reduty układ części składających się na *Wielkanoc* ulegał zmianie, podobnie jak sam tytuł sztuki, kiedy w zakończeniu kładziono nacisk na wielkanocne, wiosenne obrzędy ludowe. Podział widowiska na różnorodne części może sugerować, że miało ono obrazować charakter epoki staropolskiej, ożywiać zabytki literackie, a nie wyłącznie tekst Mikołaja z Wilkowiecka. Spowodowane to było także dążnością Schillera do wypracowania stylu współczesnego mu teatru narodowego, co stało się możliwe dzięki zapoznaniu publiczności z ogółem zabytków kultury ludowo-teatralnej i mistycznej.

Historyja... była centralną częścią *Wielkanocy*, obudowaną tekstami opisującymi obrzędy ludowe, które nadawały misterium inną niż pierwotna wymowę. Pierwszą część pasyjną rozpoczynającą się gorzkimi żałami Adama, wypełzającego na kolanach z otchłani piekielnej, by opłakiwać odbywającą się równocześnie mękę Zbawiciela, Schiller skompo-

²⁷ J. Kowalczyk, *Poza językiem i sacrum*, „Rzeczpospolita”, 11 I 1995, nr 9, s. 6.

²⁸ J. Timoszewicz, *Historyja...*, Warszawa 1990, s. 49.

nował z różnych tekstów staropolskich, cytatów i fragmentów dialogów np. *Visitatio Sepulchrii* – najstarszego zachowanego polskiego dramatu liturgicznego, *Lamentu Peccatora*, *Lamentu Świętokrzyskiego*, *Opowieści świętego Jana o męce Pańskiej* i tragicomicznego epizodu z Judaszem, do którego reżyser dołożył pieśni o elementach starsłowiańskich z obrzędów topienia Judasza, czyli Marzanny. To włączenie do części pasyjnej pogańskiego mitu o topieniu Marzanny stanowiło ramę wiążącą z ludowym pierwiastkiem trzeciej części – zakończenia *Wielkanocy*, przez co motywy ludowe spajały całe przedstawienie. Jednak najbardziej wzniosłym epizodem pierwszej części sztuki był lament Maryi, która u stóp Golgoty stała się Matką Bolesną, podtrzymywaną przez Jana Ewangelistę, głoszącego o męczeństwie Pana. Ten motyw jest jakby wprowadzeniem do tematyki *Historyji...*, przygotowaniem widza na to, co w wystawieniu najistotniejsze. Z kolei trzecia część *Wielkanocy* była oparta wyłącznie na przekazach tradycyjnych pieśni, obrzędów ludowych, kończąc sztukę pozbawiała ją wyłącznie religijnej wymowy. Był w niej opisany dalszy ciąg okazywania radości ze Zmartwychwstania, ale pokazany przez użycie ludowych dialogów, pieśni chłopców chodzących „z kogutkiem”, „po dyngusie”, wyśpiewujących: *przyszliśmy tu po dyngusie, zaśpiewamy o Jezusie*²⁹ i pieśni dziewcząt chodzących z *gaikiem zielonym, pięknie przystrojonym*³⁰. Było to powiązanie radości ze Zmartwychwstania z radością z przyjścia wiosny, a także optymistyczny, kolorowy i wesoły akcent kończący sztukę.

Drugą, centralną część widowiska stanowił tekst *Historyji...*, którego reżyser nie podzielił, jak zalecał XVI-wieczny autor, na sześć części, ale wprowadził własny podział na cztery części zwane sprawami, jednak z dbałością o zalecaną przez Mikołaja z Wilkowiecka jedność formy i treści. Przez niektórych widzów *Historyja...* była odbierana jako długa i nużąca w stosunku do pozostałych części, ale Schiller tłumaczył, że *był to sąd publiczności szukającej wyłącznie artystycznych wrażeń*³¹. Reżyser opracował literacko tekst misterium i zastosował, podobnie jak do całości sztuki, klamrę łączącą jego początek i koniec – XVI-wieczną pieśń, co było dowodem na przyjęcie przez Schillera propozycji autora zawartych w didaskaliach. Po prologu, zgodnym z oryginałem literackim, następował akt paralelny, tzn. Adam – Grzesznik zapowiadał swoje uczestnictwo jako żalosego świadka – winowajcy w męce Chrystusa. Było to novum wprowadzone przez Schillera, który rozbudował znaczenie postaci Adama (w misterium Mikołaja z Wilkowiecka spełniał on drugorzędną rolę), wyprowadzając ją z *Dialogu człowieka grzesznego z Anioły* Marcina Paszkowskiego.

Inną nowością wprowadzoną przez Schillera było umieszczenie obok istniejących w tekście diabłów polskiego czarta Węglika. Do wyjaśnienia przebiegu męki Pańskiej reżyser powołał Echo, mające relacjonować kolejne etapy cierpienia Chrystusa.

Leon Schiller twierdził, że w *Historyji...* mało skreślił i niewiele dopisał przez szacunek dla autora³². Jednak nie jest jasne, dlaczego w trzech miejscach zmienił w egzem-

²⁹ H. Małkowska, *Leon Schiller w Reducie*, „Pamiętnik Teatralny” 1955, nr 3-4, s. 363.

³⁰ Tamże.

³¹ J. Lewański, dz. cyt.

³² H. Małkowska, dz. cyt.



Każdy z dwudziestowiecznych inscenizatorów *Historyji...* starał się być wierny tekstowi misterium Mikołaja z Wilkowiecka i jego wskazówkom zawartym w didaskaliach sztuki. Ale, jak przystało na twórców, wzbogacali oni dramat o własne pomysły reżyserskie – skracali dialogi misterium, dopełniali go różnorodnymi wstawkami, dostosowywali do oczekiwań publiczności.

plarzu reżyserskim słowo *księża* na *Żydzi*, co zachwiało rytm dramatu. Mimo że swoje innowacje tekstu reżyser uzasadnił na marginesie maszynopisu, to wyjaśnienie tej kwestii pominął. W dwóch miejscach Schiller zmienił także perspektywę historyczną misterium – Rubena kazał ubrać w piętnastowieczny strój, a stróżami Grobu uczynił, wbrew zaleceniom autora, powracających z Dzikich Pól Albertusów. Ostatnie rozwiązanie nie było najlepsze, gdyż Albertusi byli bohaterami tekstów innego kręgu literackiego, nie przystającego do polskiego misterium. Z kolei w drugiej części *Historyji...* reżyser poszerzył scenę kupna olejków o śpiew Marii Magdaleny, w celu ożywienia mało emocjonalnej, według niego, relacji dramatycznej, a jednocześnie osłabił komiczne momenty tej sceny, chcąc nadać jej wyłącznie dramatyczny charakter. W trzeciej części misterium rozprawę z diabłami Schiller powierzył archaniołom, pomijając sceny starć Jezusa z Lucyperelem. Ograniczył także w niektórych miejscach tekst lub kazał go mówić innym, niż wytypowanym przez autora, postaciom.

Czwarta część sztuki w reżyserii Schillera najbardziej odbiega od podstawowego tekstu misterium. Skrócone dialogi są tłem dla bardzo rozbudowanej strony muzycznej. Także inne niż zaproponował autor, jest zamknięcie *Historyji...* komentarzem historycznym. Apostołowie natchnięci Duchem Świętym głoszą światu nową epokę: *Ite in universum orbem i śpiewają Wesoły nam dziś dzień nastał*.

Schiller zachował więc zalecane przez Mikołaja z Wilkowiecka śpiewy, podział tekstu na części, oraz postać mówiącą fragmenty Ewangelii, którą jednak nie nazwał Ewangelistą, ale Komentatorem, diakonem otwierającym *Historyję...* zapowiedzią wiernego przestrzegania prawdy ewangelicznej, a w scenach misterium odczytującym wersety biblijne. Był on, tak jak zalecał w didaskaliach zakonnik, obecny na scenie przez całe przedstawienie. Stał z jej boku, przy pulpicie i po każdej części odczytywał odpowiednie kwestie. Jednak największą zmianą, jaką wprowadził Schiller do tekstu misterium, było zrezygnowanie z postaci Jezusa, ponieważ reżyser uważał, że słowa, które ma wypowiadać, są nieprzystojne dla boskiej postaci. Wyszedł z założenia, że zostawienie w sztuce Chrystusa rodem z jarmarku, wulgarnie mówiącego, szarpiącego się z diabłami, będzie obrażaniem religijności widzów. Reżyser zniósł postać Jezusa, ale jego kwestie kazał wypowia-

dać Michałowi Archaniolowi i Komentatorowi, którzy poprzedzali je słowami: *I rzecze Pan*. Przez takie zabiegi Schiller nie zrezygnował z treści misterium, zachował jego poetycką barwę, a jednocześnie przystosował do wrażliwości współczesnych mu widzów. Schiller nie ukazał Jezusa *idąc w kierunku pogłębienia prymitywizmu ludowego, odcyfrowania utajonej w nim mistyki i przybliżenia dawnych symbolów do ogólnych wyobrażeń i odczuć*³³. Obecność Jezusa na scenie symbolizowały dwa Anioły, kłaniające się miejscu, gdzie miałby stać Pan, patrząc w nie, jakby na żywą osobę, reagując gestem, mimiką na Jego słowa cytowane przez Komentatora. Widzenie Chrystusa reżyser zrobił przywilejem wyłącznie Aniołów. Diabły pozostawił figurami komicznymi, jak wszystkie postaci negatywne, co było zgodne z tradycją misteriów. Zło jest oddemonizowane, śmieszne, co osłabia jego dramatyzm w konfrontacji z dobrem. Po długotrwałych zmianach tekstu Leon Schiller wystawił sztukę pod tytułem: *Wielkanoc, historia o Męce Najświętszej i Chwalebnym Zmartwychwstaniu w trzech sprawach. Treść widowiska podług misterium Mikołaja z Wilkowiecka, dewocji, oficjów i obrzędów ludowych*, która słała się syntezą stylów staropolskiego teatru.

Także Kazimierz Dejmek, zachowując nienaruszonym większość tekstu *Historyji...*, wprowadził innowacje inscenizatorskie, które zapisał nie tylko w egzemplarzu reżyser skim, ale i w programie do sztuki (w dodatku od inscenizatora), w celu zapoznania z nimi publiczności. Dejmek dokonał tylko koniecznych skrótów dramatu, dyktowanych względami technicznymi i cenzuralnymi. Usunął z tekstu scenę Jezusa z Maryją Panną, co zrobił także Przemysław Basiński, scenę Jezusa z Piotrem, która z kolei dla Piotra Cieplaka stała się jedną z najważniejszych w misterium, kilka scen Jezusa z uczniami oraz cytaty z Ewangelii, z wyjątkiem dwóch. Inne skreślenia Dejmkę w egzemplarzu reżysera miały charakter śródtekstowy, wykreślił on wyrazy i zdania, które uważał za zbędne. Zrezygnował także z wielu postaci religijnych misterium: Faryzeusza, Marii Panny, Baptysty, Łotra, Piotra, a wprowadził postać Ewy, która wypowiadała część tekstu Adama. Pozostałe postacie zachowały swoje pierwotne imiona. Dejmek dodał do misterium typowe polskie diabły: Smółkę i Rogalca, które nadawały ludowy charakter wystawieniu. W misterium wyreżyserowanym przez Dejmkę grało jedynie dwadzieścia osób, ponieważ reżyser przyjął propozycję Mikołaja z Wilkowiecka, i każdy z występujących aktorów odgrywał kilka postaci. Reżyser zmienił także, podobnie jak Schiller, podział misterium z sześciu części na trzy i dodał między nimi trzy intermedia (odróżnił je od misterium zapowiedziami Prologusa). Przetworzony tekst *Historyji...* w egzemplarzu reżyser skim miał budowę: I część (zawierała części: I, II i III oryginalnego tekstu Mikołaja z Wilkowiecka), intermedium *Uciecha I*, II część (to IV część misterium), intermedium *Uciecha II*, III część (to część V i fragment VI części misterium), intermedium *Uciecha III*. Układ ten był dokładnie przemyślany, zbudowany symetrycznie - trzy części misterium i trzy intermedia, co pokazuje pomysł Dejmkę, aby każdą wzniosłą część widowiska przerywać wesołymi wstawkami, przez co została zniesiona iluzja teatralna. Reżyser uzupełnił tekst fragmentem z *Dialogus de resurrectione pomin nostri Jesu Christi*, tj. monologami Piłata i jego sceną z Judaszem, szeregiem dialogów

³³ J. Lewański, dz. cyt.

z edycji *Historyji...* z 1757 r., oraz z *Utarczek krwawie wojującego Boga*. Dejmek wprowadził także dialogi łączące różne sytuacje sceniczne, które w większości były „montażami” anonimowych zdań staropolskich autorów dostosowanymi do potrzeb widowiska misterijnego. Reżyser zachował pieśni wielkanocne zapisane w misterium, wprowadził utwór dotyczący Marii Magdaleny oraz inne pieśni zaczerpnięte ze śpiewnika księdza Antoniego Mioduszeńskiego.

Najoryginalniejszą innowacją wprowadzoną przez Kazimierza Dejmka do inscenizacji *Historyji...* było naklonienie aktorów do mówienia licznych uwag reżyserskich zapisanych przez Mikołaja z Wilkowiecka w didaskaliach. Był to śmiały pomysł, i jak stwierdził Jan Kott, nigdy do czasów Dejmka nie praktykowany³⁴. Głośne wypowiadanie didaskaliów zmieniło misterium w teatr epicki, burzyło iluzję teatralną. Reżyser wprowadził także szczegóły, które zaważyły na wymowie sztuki, np. dusze – dzieci w białych koszulkach wyprowadzane z czyścica przez Jezusa, maszerujące za kulisy gęsiego, ustawione według wzrostu od największego do najmniejszego. Dejmek, podobnie jak Schiller, zachował postać Prologusa, który czytając z księgi fragmenty Ewangelii, otwierał widowisko i komentował mające nastąpić sceny, ale w odróżnieniu od poprzednika wprowadził postać Jezusa, który miał wygląd Jezusa Frasobliwego. Takie przedstawienie Chrystusa było zgodne z zamysłem Dejmka, aby umieścić misterium w żywiole ludowości, a ukazanie Pana w postaci Jezusa Frasobliwego umiejscawiało się w świadomości widza, który nie musiał już szukać własnej formuły dla zobrazowania Jezusa. Najbardziej komicznym momentem *Historyji...* Dejmek uczynił walkę Jezusa z diabłami. Zmartwychwstały wkraczający do piekła, kopiący w tyłki przestraszone diabły, to scena jak z opowieści ludowych, nie mająca nic wspólnego z mistycznym przeżyciem. Tryumf dobra nad złem został oderwany od przełomowego momentu w historii odkupienia – od wyzwolenia z niewoli grzechu. Piekło nie było straszne już u Mikołaja z Wilkowiecka, trudno więc, by miało taki charakter w wystawieniu Dejmka. Reżyser, podobnie jak Schiller, wśród kobiet w misterium wyróżnił Marię Magdalenę. Była ona inaczej ubrana, nie brała udziału w targach o olejki, stała się jakby nieobecna z powodu cierpienia i tym samym bliższa Bogu.

Piotr Cieplak i Przemysław Basiński w wystawieniach *Historyji...*, podobnie jak Schiller i Dejmek, dokonali zmian inscenizacyjnych, dbając o zachowanie wymowy średniowiecznego tekstu.

Misterium było dla Basińskiego tekstem *jedynym i centralnym, obywającym się dobrze bez ludowego sztafażu i intermediiów*³⁵, które dotąd towarzyszyły jego tradycji scenicznej. Według reżysera: *błędem jest mniemanie naukowców, iż wiedza reżysera mieści się w egzemplarzu. Owszem bywali „kadłubkowie”, notujący pedantycznie swoje pomysły, ale wymarli przed końcem Wielkiej Reformy, tak naprawdę wszystko rozgrywa się w planie żywym i jedyną notatkę znaleźć można w egzemplarzu suflera i inspicjenta, a są to źródła niesłusznie mniej doceniane*³⁶. Zgodnie z propozycją Mikołaja z Wilkowiecka,

³⁴ J. Kott, *Historyja...*, „Przegląd Kulturalny” 1962, nr 16, s. 6.

³⁵ K. Droczyk, *Nie tylko misterium*, „Teatr” 1994, nr 5, s. 29.

³⁶ Niepublikowany wywiad E. Jarosz-Mackiewicz z P. Basińskim, Częstochowa 1997.

Basiński zachował podział misterium na sześć części. Na początku przedstawienia wszyscy aktorzy pod dyktando księdza chórem zapowiadali tytuł sztuki i jej autora. Mówili także didaskalia prologu, informujące o miejscu i sposobie odgrywania dramatu. Jednak tylko te, które reżyser uznał za najbardziej potrzebne i podobnie jak Dejmek, burząc didaskaliaми iluzję teatralną, ukazał sposób gry średniowiecznych aktorów. To, że teksty poboczne były wypowiadane chórem, świadczyło o ważności grupy, a nie jednostki w święcie Wielkiejnocy.

Innowacją dokonaną w tekście misterium przez Basińskiego było przede wszystkim wprowadzenie nowych nazw postaci sztuki i pominięcie imion biblijnych person. Reżyser pokazał w *Historyji...* tłum współczesnych mu ludzi, co było zamiarem *sporządzenia nie upiększonego konterfektu polskiej zbiorowości*³⁷. W programie sztuki przedstawiono postacie misterium, a poniżej osoby, które, według Basińskiego, mogą je współcześnie symbolizować. Wprowadził on jedynie dwadzieścia cztery persony m.in.: Kombatanta (Annasz), Opozycjonistę (Kajfasz), Polityka (Piłat), a także: Tajniaka, Skina, Narkomana, Dziewczynę z agencji towarzyskiej, Policjanta, Pielgrzyma, Bezdomnego, Wojaka, Chłopa z McDonald's oraz wyrzucaną zewsząd Rumunkę. Oprócz współczesnych przedstawicieli wspólnoty parafialnej jedyną postacią zachowaną przez Basińskiego z tekstu misterium był Jezus, który także jako jedyny w przedstawieniu nie miał współczesnego stroju, ale tradycyjną białą szatę, wyróżniającą go z tłumu, w przeciwieństwie do inscenizacji Cieplaka, w której Jezus był jednym z ludzi, nie różniącym się od nich strojem. W koncepcji Basińskiego Zmartwychwstały nie był postacią nerwową, kłótliwą, jak w inscenizacji Dejmka, ale łagodną, spokojną, statyczną, i aby to osiągnąć reżyser zrezygnował z dialogu kłótni Jezusa z diabłami. Basiński, podobnie jak Schiller i Dejmek, zachował zalecenie autora, aby jeden aktor odgrywał kilka ról i jeśli u staropolskiego twórcy z *Filemona może być Łotr*³⁸, to w sztuce Basińskiego z Policjanta – Anioł. Dla reżysera najistotniejsze było zaznaczenie typu ludzi, odzwierciedlenie zwyczajnej rzeczywistości. Postacie to dla niego *nie ludzie, to medium naszej społeczności, którą dźwięk kołatki popycha do przypomnienia sobie o Zmartwychwstaniu*³⁹. Jednak mogły widzów zaskakiwać teksty wypowiedziane przez niektórych uczestników misterium, np. Dziewczyna z agencji towarzyskiej śpiewała hymny kościelne, składała cnotliwe obietnice. Uproszczeniem i nieudaną innowacją wydaje się uczynienie diabłami: Bezdomnego, Narkomana, Przodownika, Skina i Tajniaka. Nowością reżysera było także wprowadzenie do sztuki Śmierci, nieobecnej w tekście misterium. W inscenizacji Basińskiego ogrywała ona decydującą rolę, dominowała nad innymi osobami, ponieważ reżyser uważał, że: *choć ze śmiercią jesteśmy oswojeni, jest ona szczególnym znakiem naszej cywilizacji, towarzyszy od zawsze człowiekowi, dlatego w sztuce pełni rolę Prologusa*⁴⁰. Prologus był więc obecny w insceni-

³⁷ Tamże.

³⁸ Mikołaj z Wilkowiecka, dz. cyt., s. 10.

³⁹ P. Basiński, *Od reżysera*, w: *Program teatralny „Historyji...” Mikołaja z Wilkowiecka w reżyserii Przemysław Basińskiego*, Częstochowa 8 VI 1994.

⁴⁰ Tamże.

zacji Basińskiego, ale pod inną postacią. Jego kwestie były znacznie zredukowane i nie zapowiadał przebiegu dramatu. Śmierć była zapisana w obsadzie misterium na pierwszym miejscu. Sprawowała rządy, prowadziła narrację, wygłaszała didaskalia, sprawnie dyrygowała biegiem wydarzeń scenicznych, wyznaczała kolejne miejsca akcji poprzez przesuwanie rekwizytów. Według Basińskiego sugestywna wszechobecność Śmierci była niezbędną przeciwwagą dla zmartwychwstałego Chrystusa, pozwalającą wydobyć podstawowy, religijny sens Wielkiejnocy. Śmierć zapraszała na scenę postaci misterium nazywając je określeniami Mikołaja z Wilkowiecka, dzięki czemu widz mógł zrozumieć, że Kobieta z agencji towarzyskiej, to jedna z Marii. Basiński nie zakończył sztuki słowami Jezusa, jak sugerował autor *Historyji...*, ale, mimo że Pan ukazał się na środku sceny, to Śmierć podsumowała akcję, podobnie jak i życie ludzkie.

Nowością wprowadzoną przez Basińskiego do misterium było ubranie dewotki Marii Jakubowej w koronę cierniową, co mogło budzić sprzeciw odbiorcy, gdyż jest ona atrybutem Chrystusa. Obroną tego pomysłu może być jednak potraktowanie symbolu jako wizji cierpienia spowodowanego ukrzyżowaniem Jezusa i chęcią przejęcia Jego męki. Basiński zniósł także wypowiedź Maryi w czasie spotkania z Synem, reduktował lub skracał zbyt długie Ewangelie. Treść *Historyji...* była dla niego najistotniejsza, dlatego zrezygnował z dodawania innych tekstów, intermediiów, czy uzupełniających dialogów, jak to zrobili Schiller i Dejmek.

Piotr Cieplak nie stworzył egzemplarza reżyserskiego *Historyji...*, ale zmian w sztuce dokonywał bezpośrednio na scenie podczas prób. Mimo że reżyser postanowił, podobnie jak Basiński, aby spektakl odgrywali aktorzy ubrani w stroje współczesne, którzy sugerowaliby nimi grane osoby, to przyjął nazwy postaci ustalone przez Mikołaja z Wilkowiecka. Cieplak wykreślił z tekstu misterium: Ewangelistę, Faryzeusza, Joannę Chuzowską, Adama, Ojców Świętych i Łotra Krzyżowego, a zachował stróżów Grobu Pana, nie nazywając ich Pilarem, Teoronem, Proklejem i Filemonem, ale ogólnie żołnierzami i nadając im numery, przez co było wiadomo, że jest ich czterech, jak w oryginale sztuki. Podobnie reżyser nie wprowadził do misterium imion: Tomasz, Filip, Andrzej, Kleofas, Łukasz, tylko zaznaczył ich obecność słowem *uczeń* i kolejnymi numerami. Nie zachowując imion stróżów i uczniów Jezusa, Cieplak pozbawił ich indywidualności, i pokazał, że nie są ważni jako osoby, ale jako grupa. Spośród apostołów, reżyser nazwał imieniem jedynie Piotra, ponieważ tylko on spotkał Zmartwychwstałego, tylko on Go poznał i jako jedyny otrzymał słowa pociechy i przebaczenia. Cieplak wprowadził do *Historyji...* postaci: Męża, Muzyka, Mężczyzny, Gimnazjalisty, Urzędnika, Pielgrzyma, Żony, Wdowy, Człowieka w pidżamie i Dziewczynki, przez co pokazał przekrój współczesnego mu społeczeństwa i jego odbiór ważnej nowiny. Ludzie wystąpili na scenie jako zbiorowość, zagubiony tłum szukający ocalenia. Tym sposobem w inscenizacji Cieplaka występują trzydzieści cztery osoby, o jedną mniej niż zalecał Mikołaj z Wilkowiecka z tym, że dwadzieścia cztery osoby to postaci misterium, a reszta to osoby wprowadzone do sztuki przez reżysera. Cieplak uznał, jak wszyscy dwudziestowieczni inscenizatorzy, propozycję autora, aby jeden aktor grał kilka postaci i w jego wystawieniu, oprócz Jezusa i Maryi, dwie, trzy role były odgry-

wane przez jednego aktora, przez co w sztuce wystąpiło trzynastu artystów. To, że Jezusa i Maryi nie mogły odtwarzać osoby przedstawiające inne postaci misterium, podkreślało ważność Świętej Rodziny. W *Historyji...* w reżyserii Cieplaka nie było miejsca na Jezusa, którego symbolizuje, jak w wystawieniu Schillera, struga światła, ani na ludowego świętka, wprowadzonego do misterium przez Dejmka. W inscenizacji Cieplaka Jezus przybrał postać człowieka z krwi i kości. Nie miał żadnych cech szczególnych, towarzyszących Jego ludowemu obrazowi, ale miał być, według zaleceń reżysera, *postacią przezroczystą*.

Interesujący i zarazem kontrowersyjny był także pomysł zagrania przez te same osoby zarówno Aniołów, jak i Diabłów. Ten zabieg Cieplak tłumaczył pokrewieństwem istot, gdyż diabeł to upadły anioł. Chociaż reżyser dokonał skreśleń śródtekstowych w misterium, nie naruszył kompozycyjnych konwencji tekstu, który stał się podstawą warstwy językowej spektaklu. Inną zmianą w tekście średniowiecznego misterium dokonaną przez Cieplaka było usunięcie komicznej sceny klótni uwolnionych z piekieł Patriarchów o posłannictwo do Maryi, których zastąpił zwyczajnymi ludźmi, i to ich Jezus wyprowadzał z piekieł. Reżyser uznał, że wprowadzenie do sztuki współczesnych ludzi podkreśli realność sceny. Byli oni bardziej wiarygodni, po ocaleniu i przebudzeniu świętowali cud ludzkiej miłości, celebrowali wzajemną obecność i z powodu swojej małości nie dostrzegli Jezusa. Jednak dla krytyków nie do końca stał się jasny status postaci, gdyż Paweł Goźliński zastanawiał się: *czy są to, by tak rzec, sproletaryzowani uczestnicy pierwotnego Zmartwychwstania, czy nasi współcześni, którzy dla siebie i na miarę własnych wyobrażeń grają misterium Wielkiejnocy?*⁴¹.

Kazimierz Dejmek zrezygnował ze sceny spotkania Jezusa z Maryją, natomiast Cieplak to ją najbardziej podkreślił, ale i zmienił jej pierwotny charakter. Matka Jezusa nie upadła, jak w XVI-wiecznym tekście, do nóg Syna, ale stała w skupieniu, nieruchomo na przeciwnym końcu sceny. Reżyser stworzył z niej figurę bólu, postać z przejmujących piek, ponieważ uważał, że tylko taki obraz może najlepiej wyrazić jeden z najpiękniejszych w *Historyji...* stanów – ból matki. Cieplak wprowadził również własny pomysł na zakończenie misterium. Dramat nie kończył się radością z zobaczenia i rozpoznania Zmartwychwstałego, ale sceną z uczniami siedzącymi w karczmie, którzy poznali Jezusa dopiero po łamaniu chleba i jego odejściu. Wtedy, kiedy było już za późno, dostrzegli swój błąd i kolejno ze smutkiem opuścili scenę. Takie rozwiązanie miało, według reżysera, głębszą wymowę i znaczenie dla odbiorców. Zrezygnował on także z rubasznych interludów, charakterystycznych dla inscenizacji Dejmka i wprowadził do *Historyji...* fragmenty intermedium *Dąb* oraz tragikomedii *Mięsopust*, nie tyle śmieszne, ile stanowiące podtekst do tematu misterium. Reżyser nie zalecił aktorom mówienia didaskaliów i fragmentów Ewangelii, uważając to za zbędne przedłużanie sztuki. Cieplak skondensował widowisko, które trwało godzinę i czterdzieści minut, i nie przerywał go antraktami, aby nie zburzyć iluzji teatralnej oraz skupienia widzów. Reżyser zrezygnował także z zapisanych w misterium pieśni, wprowadzając w ich miejsce muzykę instrumentalną.

⁴¹ P. Goźliński, *Misterium bardzo ludzkie*, „Życie Warszawy”, 19 XII 1994, nr 322, s. 7.

Uznał on, że nie Kleofas, ale jedna z trzech Marii wyjmie i poda chleb Jezusowi. Pomiął także istotne w misterium Mikołaja z Wilkowiecka stwierdzenie: *Pan to we własnej osobie*⁴², ponieważ według Cieplaka uczniowie nie byli pewni, że widzieli Jezusa, mogli się jedynie domyślać.

Redukcje i uzupełniania w tekście misterium miały uwypuklić najważniejszy dla Cieplaka aspekt religijny *Historyji...* W jego inscenizacji Diabły nie były komiczne, ale przerażające, a scena w piekle stała się okrutnym widowiskiem, nie wesołą przepychanką, jak w sztuce Dejmk. Walka Jezusa z Diablami nie miała w sobie nic konwencjonalnego, do ostatniej chwili nie było wiadomo, kto w niej zwycięży. Lucyfer walczył z Jezusem, dręczył zgromadzonych ludzi, pastwił się nad dziewczynką. Zaś Cerberus na przemian śmiał się i szydził, był okrutnym, manipulowanym przez Lucyfera podwładnym, ograniczonym prostakiem, a dręczenie stało się dla niego zarówno dobrą zabawą, jak i powinnością. Lucyfer świadomie wybierał zło jako sposób życia, a Celberus został pozbawionym wyobraźni wykonawcą tego zła. W piekle, w koncepcji Cieplaka przebywali ludzie biedni, potrzebujący pomocy Jezusa, a nie komiczny Jadamek, czy dostojni Patriarchowie, jak w inscenizacji Dejmk. Ludzie przytulali się do siebie z nadzieją, że w tłumie będą bezpieczniejsi, poruszali się razem, przez co przestawali być jednostkami, i stawali się jednym, cierpiącym ciałem. W sztuce Schillera Maryja była kobietą poważną, świątobliwą. Dejmk tę postać pomiął, natomiast w interpretacji Cieplaka Maryja była niepokojoną ze swoją rolą matką. Syn jej nie przytulał, w jego głosie było dużo bólu, ale i determinacji. Dramatycznie brzmiały słowa Jezusa: *bo mnie też czekają drudzy*⁴³. Z kolei Maria Magdalena nie została wyróżniona w inscenizacji Cieplaka, tak jak u innych reżyserów. Jezus z nią nie rozmawiał, nie doszło do ich spotkania. Różny był także u dwudziestowiecznych inscenizatorów *Historyji...* wybór głównego bohatera misterium. W wystawieniu Schillera był nim Jezus, a jego obecność jeszcze bardziej była przejmująca i sugestywna przez brak upostaciowania, u Dejmk bohaterem był widz, natomiast u Cieplaka człowiek. To on cierpiał, a Jezus istniał dla niego, aby go ocalić.

Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim Mikołaja z Wilkowiecka stała się poprzez dwudziestowieczne inscenizacje Leona Schillera, Kazimierza Dejmk, Piotra Cieplaka i Przemysława Basińskiego, powrotem do teatralnej katechezy.■

BIBLIOGRAFIA

- Basiński P., *Od reżysera*, w: *Program teatralny „Historyji...” Mikołaja z Wilkowiecka w reżyserii Przemysława Basińskiego*, Częstochowa 1994.
- Dąbrowka A., *Teatr i sacrum w średniowieczu: Religia – cywilizacja – estetyka*, Wrocław 2001.
- Gruszczyński P., *Ojcobójcy, czyli młodszy zdolniejszy w teatrze polskim*, Warszawa 2003.

⁴² Mikołaj z Wilkowiecka, dz. cyt., s. 15.

⁴³ Tamże, s. 55.

PRZESTRZENIE KULTURY

- Kuligowska-Korzeniewska A. (red.), *Teatr Kazimierza Dejmka*, Łódź 2010.
- Lewański J., *Sceniczne dzieje „Historyji...”*, w: *Program teatralny „Historyji...”* *Mikołaja z Wilkowiecka* w reż. K. Dejmka, Warszawa 1962.
- Mikołaj z Wilkowiecka, *Historyja o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*, Kraków 1893.
- Nicoll A., *Dzieje teatru*, Warszawa 1959.
- Schiller L., *Na progu nowego teatru*, Warszawa 1978.

CZASOPISMA:

- Droczyk K., *Nie tylko misterium*, „Teatr” 1994, nr 5.
- Goźliński P., *Misterium bardzo ludzkie*, „Życie Warszawy”, 19 XII 1994, nr 322.
- Kott J., *Historyja...*, „Przegląd Kulturalny” 1962, nr 16.
- Kowalczyk J., *Poza językiem i sacrum*, „Rzeczpospolita”, 11.I.1995, nr 9.
- Małkowska H., *Leon Schiller w Reducie*, „Pamiętnik Teatralny” 1955, nr 3-4.
- Timoszewicz J., *Historyja...*, Warszawa 1990.
- Węgrzyniak R., *Miron z Wilkowiecka*, „Teatr” 1995, nr 3.

WYWIADY:

- Niepublikowany wywiad E. Jarosz-Mackiewicz z P. Cieplakiem, Warszawa 20 IX 1998.
- Niepublikowany wywiad E. Jarosz-Mackiewicz z P. Basińskim, Częstochowa 8 VI 1997.

O AUTORZE:

dr Edyta Jarosz-Mackiewicz – doktor nauk humanistycznych, kulturoznawca, animator kultury, literaturoznawca. Absolwentka Instytutu Kultury Polskiej UW. Interesuje się antropologią widowisk społecznych, antropologią codzienności, problematyką kultury popularnej, audiowizualnością oraz mediami jako elementami kultury popularnej. Uczestniczka licznych staży kulturoznawczych m.in. w: Ośrodku „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów” w Sejnach, Ośrodku Praktyk Teatralnych w Gardzienicach, Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie (warsztaty menedżera kultury, organizacja cyklu Spotkania Sztuki Akcji Rozdroże), Muzeum Teatralnym w Warszawie, Odin Teatret w Holstebro w Danii. Sprawowała liczne funkcje m.in.: sekretarza Zakładu Teatru i Widowisk w Instytucie Kultury Polskiej UW, sekretarza i członka komisji egzaminacyjnej w IKP UW, rzecznika dyscyplinarnego do spraw studentów w WWSH.

Prowadzi wykłady, ćwiczenia, seminaria licencjackie i magisterskie z: historii kultury, antropologii kultury, antropologii widowisk, antropologii audiowizualności, animacji kultury, mediów jako elementów kultury popularnej, marketingu społecznego jako zjawiska kulturowego i cywilizacyjnego w: Warszawskiej Wyższej Szkole Humani-

stycznej im. B. Prusa, Wyższej Szkole Pedagogicznej ZNP oraz wykłady i ćwiczenia: kreowanie wizerunku w mediach, sztuka reportażu, wywiad dziennikarski, klasycy dziennikarstwa na Podyplomowych Studiach Dziennikarstwo i Komunikacja Społeczna UKSW w Warszawie. Uczestniczka wielu międzynarodowych konferencji naukowych. Wybrane publikacje: *Komunikacja radiowa jako wtórna wizualizacja. Foniczna i lingwistyczna analiza komunikatu radiowego*, [w:] *Radio i społeczeństwo*, red. G. Stachyra, E. Pawlak – Hejno, Lublin 2011, *Człowiek w medialnym labiryncie (recenzja)*, [w:] „Media, kultura, teologia” 2011 (6), nr 2, s. 98-102, *Nauka o teatrze - podstawy dyscypliny*, „Przegląd humanistyczny” 2004, nr 2, *Problematyka pracy historyka teatru na przykładzie rekonstrukcji działalności artystycznej Marii Dulęby*, „Arterie, nauka, literatura, inne sztuki” 2004, nr 1, *Księżycowa kamea*, „Arterie, nauka, literatura, inne sztuki” 2004, nr 1, *Młodszy zdolniejszy? Inscenizatorski dialog Piotra Cieplaka z Leonem Schillerem i Kazimierzem Dejmkiem*, „Młoda Polonistyka” 2001, nr 4, *Biomechaniczne stworzenie świata w twórczości H. R. Giger*, [w:] *Stacja kultura, stacjakultura.pl*, *Mediumizm, magnetyzm*, [w:] *Stacja kultura, kraina słów, stacjakultura.pl*. Obecnie pełni funkcję dziekana w WWSH im. B. Prusa w Warszawie..

Ks. Norbert Mojżyn

Obrazy medialne i media obrazowe wobec śmierci M. Kaddafiego (z punktu widzenia antropologii obrazu)

Visual Media's Approach to M. Kaddafi's Death from the Perspective of the Anthropology of Images

STRESZCZENIE:

DOMINUJĄCA ROLA OBRAZU WE WSPÓŁCZESNEJ KULTURZE WIZUALNEJ I KULTURZE INFORMACYJNEJ. NIESŁABNĄCE ODDZIAŁYWANIE REPRODUKOWANEGO I MULTIPLIKOWANEGO OBRAZU W MEDIACH WIZUALNYCH. MEDIALNE PRZEKAZY ŚMIERCI M. KADDAFIEGO. AGRESJA OBRAZÓW I AGRESJA WOBEC OBRAZÓW (IKONOKLAZM) – NISZCZENIE WIZERUNKÓW DYKTATORA. ANTROPOLOGICZNE PODSTAWY ODDZIAŁYWANIA WIZERUNKÓW I MEDIÓW WIZUALNYCH. ARCHETYP WIZERUNKU I KULT OBRAZÓW. PODWÓJNA ROLA MEDIÓW WIZUALNYCH: JAKO ŚRODKÓW MASOWEGO PRZEKAZU I RODZAJU (TWORZYWA) ARTEFAKTÓW PLASTYCZNYCH. ROLA FILMÓW I OBRAZÓW SATYRYCZNYCH W SIECI. ROSNĄCA ROLA CYBERPRZESTRZENI – OBRAZY W CYBERPRZESTRZENI.

SŁOWA KLUCZOWE:

KULTURA WIZUALNA, MEDIA WIZUALNE, OBRAZ ŚMIERCI, M. KADDAFI, IKONOKLAZM, ANTROPOLOGIA OBRAZU

ABSTRACT:

THERE ARE MANY CATEGORIES OF VISUAL MEDIA. ALL OF THEM ARE BASED ON PICTURES. THE ARTICLE PRESENTS A RANGE OF QUESTIONS RELATING TO THE ANTHROPOLOGICAL STUDY OF VISUALITY. THE ANALYSIS OF RELATIONS AND INTERACTIONS BETWEEN PICTURES AND PEOPLE IS THE SUBJECT OF ANTHROPOLOGY. IT SHOWS THAT THE HUMAN BEING IS NOT ONLY THE CREATOR OF PICTURES BUT ALSO THE OBJECT WHICH IS CREATED BY THEM. THE ARTICLE DISCUSSES MUAMMAR KADDAFI'S DEATH TO EXTRAPOLATE THE ANTHROPOLOGY OF IMAGES FROM THE VISUAL CULTURE. THE ACT OF DYING IS ONE OF THE MOST IMPORTANT ISSUES DISCUSSED BY ANTHROPOLOGY, BECAUSE DEATH IS A UNIVERSAL PHENOMENON ENDING THE EXISTENCE OF THE HUMAN BEING. THE DEATH OF M. KADDAFI INDICATED THE ROLE OF VISUAL MEDIA, NOT ONLY AS THE TOOLS OF IMAGE TRANSMISSION, BUT ALSO AS THE INSTRUMENTS OF MAKING A PROFOUND IMPACT ON PEOPLE THROUGH IMAGES. THE AUTHOR OF THE ARTICLE EXPRESSES THE OPINION THAT THE PHENOMENA OF DEATH, BODY DESTRUCTION AND PASSING TIME ARE UNIVERSAL AND EVERGREEN TOPICS IN THE MODERN VISUAL MEDIA.

KEYWORDS:

VISUAL MEDIA, PICTURE OF DEATH, M. KADDAFI, ICONOCLASM, ANTHROPOLOGY OF IMAGES, VISUAL CULTURE

Współczesna kultura – o czym powiedziano już wiele i przy różnych okazjach – staje się coraz bardziej kulturą popularną na różnych płaszczyznach i w różnych wymiarach tego słowa. Ta popularność jest warunkowana – i jednocześnie sama warunkuje – inny składnik kultury współczesnej – wizualność. Współczesna ikonosfera dzięki globalizacji staje się infosferą – i odwrotnie, infosfera – ikonosferą. Presja strategii informacyjnej, jej zakres i waga, sprawiają, że tradycyjna narracja językowa ustępuje miejsca narracji obrazowej. Nie jest to oczywiście sytuacja całkowicie nowa, ale nowe są okoliczności, a przede wszystkim stopień dominacji „okulocentryzmu”, określany niekiedy wprost mianem „zwrotu piktoralnego”. Dominacja obrazów (i obrazków) prowadzi w dalszej kolejności do ikonizacji naszej wiedzy, form komunikowania i kultury. Można wręcz zaryzykować twierdzenie, że tworzywem współczesnej kultury w coraz większym stopniu stają się obrazy (widoki, ikony) rzeczywistości¹. Charakterystyczny dla współczesnej kultury wizualnej splot informacji i obrazu, człowieka i medium, odnajdujemy w wizualnych doniesieniach dotyczących śmierci długoletniego dyktatora Libii, pułkownika Muammara Kaddafiego.

Medialne obrazy śmierci

20 października 2011 roku świat obieży wstrząsające zdjęcia pokazujące śmierć libijskiego dyktatora, pułkownika Kaddafiego. Widać na tych zdjęciach zakrwawioną postać pułkownika leżącego na ziemi, otoczoną przez powstańców libijskich. Przedstawiciel Narodowej Rady Libijskiej, rządu tymczasowego, Abdel Madzid, informował, że dyktator został ranny w nogi i w głowę, gdy próbował uciekać z konwoju ostrzelanego przez siły NATO². Kaddafi ukrył się chwilowo w betonowym przepuście pod autostradą wydostawszy się z konwoju, następnie jednak został pochwycony przez powstańców. Libijska telewizja pokazała zdjęcia powstańców, którzy otoczyli dwa wyloty betonowego przepustu pod autostradą. Nad otworami widoczne były napisy: „Kadafi zasługuje na pogardę” i „Bóg jest wielki”. Jeden z naocznych świadków donosił agencji Reutera, że dyktator krzychał do powstańców: „nie strzelać, nie strzelać!”³. Według oficjalnych doniesień przyczyną śmierci dyktatora były ciężkie obrażenia głowy, które spowodowały krwawienie do mózgu oraz paraliż ośrodka oddechowego⁴.

¹ Kulturę wizualną traktuję tutaj szeroko, uwzględniając również elementy polisensoryczne. Jak pisze w odniesieniu do sztuki współczesnej znany artysta, kurator i teoretyk sztuki, Peter Weibel: „dzieło sztuki nie jest dłużej obrazem, nie jest dwuwymiarowym oknem na świat, ale staje się drzwiami do multisensorycznego zdarzenia [...]. To zdarzenie zakłada połączenie wizualności, taktylności i audialności. Obserwator jest zarówno na zewnątrz, jak i wewnątrz zdarzenia stając, się częścią tego, co obserwuje”. Zob. P. Weibel, *Ars Electronica. An Interview by Johan Pijnapel*, „Art & Design” 1994, vol. 9, nr 11-12, s. 28.

² <http://www.tvn24.pl/12691,1722597,0,1,smiertelna-rana-glowy-nie-znalezli-pocisku,wiadomosc.html>, 20.12.2011.

³ http://konflikty.wp.pl/kat,126314,title,Wstrzasajace-zdjecia-z-Al-Dzaziry-zolnierze-ciagneli-zakrwawione-cialo-Kadafiego-po-ulicy,wid,13914817,wiadomosc.html?icaid=1d98e&_tictsn=5, 20.12.2011.

⁴ <http://konflikty.wp.pl/title,Tak-wyglada-czlowiek-ktory-zastrzelil-Kadafiego,wid,13915100,wiadomosc.html?icaid=1d3c4>, 20.12.2011.

Migawki z ostatnich godzin życia pułkownika Kaddafiego pokazywały znamienne reakcje Libijczyków: determinację, złość i chęć odwetu na dyktatorze. Zakrwawionego pułkownika targano, popychano, kopano i opluwano. Telewizja Al-Dżazira pokazywała wstrząsający film, na którym widać, jak żołnierze włóczą zmasakrowane ciało dyktatora po ulicy i wkładają na platformę ciężarówki. W tle słychać krzyki: „Allahu akbar”; Kaddafi miał zakrwawioną twarz, był półnagi; na głowie widoczna była rana postrzałowa⁵.

W sensie politycznym i medialnym egzekucja dyktatora nastąpiła znacznie wcześniej, kiedy dokonywano ostentacyjnego niszczenia pomników i wizerunków przywódcy (na przykład w zdobytym przez wojska powstańcze obozie Kaddafiego w Trypolisie czy w ostatnim bastionie oporu reżimu - Syrcie). Niszczenie obrazów dyktatora, jako symboli znienawidzonego porządku, odbywało się niemal za każdym razem w przestrzeni publicznej, na oczach zgromadzonego tłumu, często przed obiektywami kamer i aparatów fotograficznych⁶. Towarzyszyło temu potężne wzburzenie tłumów, które odnosząc się ze skrajną wzdargą do wizerunków i pomników dyktatora, czyniły tak, jakby odnosiły się nie do martwej materii pomnika czy obrazu, ale do żywej osoby.⁷ Tłumy traktowały „go” (tzn. Kaddafiego – choć trzeba by powiedzieć raczej – „je”, tj. wizerunki)⁸ w sposób absolutnie poniżający, bijąc, kopiąc i depcząc je, jak samego człowieka. Libijskim powstańcom – ikonoklastom wizerunki te nie tylko symbolizowały, ale wręcz reprezentowały, uobecniały osobę znienawidzonego dyktatora⁹. Złość wyładowywana na wizerunkach była wynikiem przekonania, że postać wyobrażona na obrazach wyrządziła im wielką krzywdę, jest niebezpieczna, budzi strach i z tego powodu trzeba ją unieszkodliwić.

⁵ <http://www.tvn24.pl/12691,1721678,0,1,nato-nie-wiedzialo-do-kogo-strzela,wiadomosc.html>, 20.12.2011.

⁶ Por. recenzję T. Ajdera książki P. Piotrowskiego „Agorafilia”: „Przeciwności wobec represyjnych aparatów państw. „Agorafilia” Piotra Piotrowskiego”. Zob. <http://www.obieg.pl/ksi%C4%85%C5%BCKi/20680>, 20.12.2011. Warto nadmienić w tym miejscu, że pojęcie przestrzeni publicznej jest silnie zideologizowane, zwłaszcza w społeczeństwach niedemokratycznych. W świadomości społecznej przestrzeń publiczna jest wyrazem obywatelskiej agory, miejscem niemalże świętym, służącym ekspozycji wszystkich punktów widzenia. Por. R. Drozdowski, *Obraza na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, wyd. II rozszerzone, Poznań 2009, s. 302.

⁷ Te wybuchy nienawiści wobec wizerunków Kaddafiego przypominały do złudzenia te, do których doszło w Bagdadzie w 2003 r. po obaleniu reżimu Saddama Husajna i wiele wcześniejszych wydarzeń o charakterze obrazoburczym, których tyle zna historia ikonoklazmu.

⁸ Zachodzi tu znacząca metonimia.

⁹ Okazuje się, że tłumy, który rzuciły się, aby obalić pomnik Kaddafiego w jego obozie w Trypolisie, podobnie jak wcześniej tłumy niszczące wizerunki propagandowe Husajna, były w rzeczywistości mniejsze, niż się wydawało. Nie zawsze gromadziły się spontanicznie, ale nieraz były zwolowane, by uczestniczyć w zamierzonym obrazoburstwie. Telewizja odegrała tu dobrze znaną rolę manipulatora, koncentrując uwagę widza na uczestnikach zajęcia w taki sposób, by ukryć fakt, że byli oni znacznie mniej liczni, niż mogłyby wskazywać ukazywane w zbliżeniu obrazoburcze działania. Świadectwu cudzych oczu nie można już ufać, bo wizerunek zawsze może zostać zniekształcony, choćby wyglądał na całkowicie wierny. W większości komentatorzy skupili się na tym, co wyglądało na wydarzenie zupełnie w tej sytuacji wiarygodne: spontaniczny wyraz niechęci wobec wizerunku, który potraktowano, jakby był żywą istotą, którą pozbawiono życia, pomijając niewygodną prawdę, że wszystko w tym spektaklu zostało starannie wyreżyserowane.



Okazuje się, że tłumy, który rzuciły się, aby obalić pomnik Kaddafiego w jego obozie w Trypolisie, podobnie jak wcześniej tłumy niszczące wizerunki propagandowe Husajna, były w rzeczywistości mniejsze, niż się wydawało. Nie zawsze gromadziły się spontanicznie, ale nieraz były zwoływane, by uczestniczyć w zamierzonym obrazoburstwie. Telewizja odegrała tu dobrze znaną rolę manipulatora, koncentrując uwagę widza na uczestnikach zajścia w taki sposób, by ukryć fakt, że byli oni znacznie mniej liczni, niż mogłyby wskazywać ukazywane w zbliżeniu obrazoburcze działania.

dliwić¹⁰. Tłumiony przez lata lęk Libijczyków przerodził się w ostentacyjną złość i agresję, która przybrała kształt linczu na portretach i pomnikach znienawidzonego przywódcy zanim jeszcze doszło do zabicia dyktatora¹¹.

Śmierć mediów obrazowych

Ale zastanówmy się, czy wizerunki, jako przejaw tyleż szacunku i uwielbienia dla człowieka, co nienawiści i wrogości wobec niego, stanowią li-tylko martwe symbole? Czy wyrażają i reprezentują sobą coś znacznie więcej? A jeśli tak, to, co lub kogo?

Zauważmy w tym miejscu występowanie znaczącej zmiany semantycznej: ikonoklści bez względu na epokę, kraj i kulturę twierdzą, że obrazy są tylko kawałkiem pomalowanej lub rzeźbionej materii, na przykład drewna, a nie niczym więcej. Tymczasem, dokonując dewastacji, profanacji wizerunków, niemal zawsze koncentrują się na zamazywaniu twarzy, szczególnie wykluwaniu oczu (co mogliśmy oglądać także w doniesieniach medialnych z Libii); daleko mniej interesują się pozostałymi elementami wizerunku... Słowem, poprzez usunięcie oczu czy twarzy wizerunkom cho-

¹⁰ Te stany emocjonalne są warunkowane przez poznanie. Emocje skupiają się na różnorodnym przedmiocie (osobach). W niektórych przypadkach przedmiot stanu emocjonalnego może być tożsamy z jego przyczyną. Jeśli przedmiotem stanu jest coś, co uważamy za niebezpieczne, to stanem emocjonalnym, w jakim się znajdziemy będzie strach. Jeśli przedmiotem naszego strachu jest ktoś, o kim sądzimy, że skrzywdził nas lub naszych bliskich, to naszym stanem będzie erupcja złości. Por. H. Nissenbaum, *Emotion and Focus*, Stanford Calif., 1985, s. 15-21.

¹¹ N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011, s. 349.

dzi ikonoklastom po prostu o usunięciu archetypu wizerunku, usunięciu potencjalnej obecności wyobrażonego, o ubezwłasnowolnienie „ducha” wizerunku. Ale właśnie w tym zjawisku – jak w soczewce – ogniskuje się zagadnienie o charakterze antropologicznym: w oczach i twarzy wizerunku kryje się niebezpieczeństwo, że wyobrażana postać ożyje. Oczy ożywają wizerunek w takim samym stopniu, jak rzeczywista twarz ożywia realnego człowieka¹².

Jak silne są związki między wizerunkiem a obecnością i odpowiednio między brakiem wizerunków i nieobecnością pokazuje kult obrazów, oraz jego zjawisko odwrotne (paralelne) – niszczenie obrazów, czyli ikonoklazm. Wybitny niemiecki historyk sztuki i antropolog kultury, Hans Belting, twierdzi, że ikonoklazm i ikonodulia to w istocie dwie strony tego samego medalu – władzy obrazu nad człowiekiem¹³. Ikonoklazm rodził się i w dalszym ciągu rodzi się z obawy przed ożywieniem archetypu wizerunku i jest chęcią trwałego wyeliminowania tegoż archetypu z gry. Tok rozumowania Beltinga prowadzi do stwierdzenia, że to, co widzialne, traktujemy podświadomie jak coś, co jest obecne. I odwrotnie, to co niewidzialne, co zostaje wymazane (zniszczone) chcemy uczynić nieobecnym. Egzemplifikacją tego zjawiska jest omówione spektakularne niszczenie wizerunków Muammara Kaddafiego¹⁴.

Belting stara się udowodnić – na przykładzie różnych praktyk kulturowych – że obraz zrodził się i zagwarantował sobie miejsce w przestrzeni publicznej dzięki kultowi zmarłych, jako swoiste medium ciała; pełnił funkcję namiastki utraconej obecności, stał się *ersatzem* żywego człowieka¹⁵. W ten sposób cechująca obraz ambiwalencja obecności i nieobecności rozciągnęła się na samo medium (materialny obraz), w którym został wytworzony: tak naprawdę – twierdzi Belting – to widz wytwarza prawdziwy obraz w sobie¹⁶. Twierdzi, że: „obraz dopiero wtedy staje się obrazem, gdy jest ożywiany przez widza”¹⁷. Przedstawia w ten sposób niemiecki historyk sztuki obraz jako wydarzenie i jako produkt jednocześnie – lub według określenia Sartre’a – jako akt

¹² „Obrazy są żywe, otaczają odbiorcę zewsząd. Statyczne obrazy umarły” – dodaje uznany amerykański artysta komputerowy, Myron W. Krueger. Zob. M. Krueger, *Artificial Reality II*, Massachusetts 1991, s. 84.

¹³ Po raz pierwszy Belting zajął się problematyką antropologii obrazu podczas odczytu zatytułowanego „Why images?” – „Dlaczego obrazy?”, jaki miał w 1990 roku w prestiżowym Dumbarton Oaks w Waszyngtonie na sympozjum historyków sztuki. Była to znacząca próba wyprowadzenia kwestii obrazu poza ramy kanonicznej historii sztuki i estetyki, tradycyjnie zajmujących się tą problematyką, i umieszczenia w całkowicie nowej przestrzeni badawczej – przestrzeni antropologicznej. Zob. H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007, s. 6.

¹⁴ Z niespotykaną dotąd jasnością dostrzegamy dziś obecność postaci żywych w ich wizerunkach oraz wyrażamy niezgodę na to, by pamięć o ludziach ustawała wraz z ich fizyczną śmiercią – domagamy się obrazów, które dałyby umarłym jakąś formę (namiastkę) życia. Roland Barthes, znany francuski krytyk literacki, czołowy przedstawiciel strukturalizmu i poststrukturalizmu, dla przykładu przyznał, że dlatego cenił fotografię, ponieważ widział w niej możliwość przekroczenia bariery jaką stanowiła dlań śmierć jego matki. Zob. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1995, s. 138.

¹⁵ H. Belting, dz. cyt., s. 6.

¹⁶ Tamże, s. 39

¹⁷ Tamże, s. 39.



Jak silne są związki między wizerunkiem a obecnością i odpowiednio między brakiem wizerunków i nieobecnością pokazuje kult obrazów, oraz jego zjawisko odwrotne (paralelne) – niszczenie obrazów, czyli ikonoklazm. Wybitny niemiecki historyk sztuki i antropolog kultury, Hans Belting twierdzi, że ikonoklazm i ikonodulia to w istocie dwie strony tego samego medalu – władzy obrazu nad człowiekiem.

i jako rzecz¹⁸. Zarówno percepcję, jak i reprezentację obrazu traktuje na płaszczyźnie aktów społecznych. „Obraz zawsze cechuje wymiar mentalny, zaś medium wymiar materialny”¹⁹. Niemiecki badacz dokonuje precyzyjnego rozróżnienia między obrazem właściwym a jego medium. Więcej, twierdzi, że najlepszą przesłanką do antropologicznego podejścia do obrazu jest „obraz filmowy”, który powstaje w samym widzu poprzez kojarzenie i wspomnianie dokonujące się w jego umyśle, a nie na płótnie czy przed kamerą²⁰.

Obraz w cyberprzestrzeni

Opór i odwet Libijczyków nie ograniczał się wyłącznie do niszczenia wizerunków Kaddafiego, ale również pociągnął za sobą wypróbowane narzędzie satyry politycznej, którym jest karykatura²¹. Działania satyryczne – z przyczyn oczywistych – nie obejmowały w Libii przestrzeni publicznej. Natomiast na dobre zadomowiły się w przestrzeni prywatnej, dzięki powszechności i powszedniości internetu w społeczeństwie libijskim. Bardzo wielu badaczy nowych mediów konstatuje, że zapowiedziane kilka dekad temu przez Susan Sontag, Jeana Baudrillarda czy Waltera Benjamina czasy prymatu obrazu (kultury piktoralnej) nie tylko już nadeszły, ale przybrały już postać dojrzałą. Wymienieni badacze nie mogli jeszcze przewidzieć obec-

¹⁸ Tamże, s. 6.

¹⁹ Tamże, s. 39.

²⁰ Tamże, s. 41.

²¹ Był to inny rodzaj profanowania portretu człowieka oddzielonego od narodu: przez wyszydzanie, drwienie i ośmieszanie. Jak pisze Giorgio Agamben: „Profanowanie jest czymś więcej, niż zwykłym obalaniem i znoszeniem separacji - to poszukiwanie dla niej nowych zastosowań, nauka igrania z istniejącymi formami rozdziału”. Zob. G. Agamben, *Pochwała profanacji*, w: *Profanacje*, G. Agamben, Warszawa, 2006, s. 110.



Dziś jakakolwiek scena, wydarzenie, czy wyobrażenie za każdym razem zostaje obdarzone pierwotną siłą dzięki obrazom, do których się odwołuje. Nawet, jeśli można je oglądać na wideoklipach ściągniętych z internetu, to obrazy (zwłaszcza śmierci) są zawsze poruszające.

ności wszechpotężnego środka komunikacji społecznej, jakim stał się internet, ale przewidzieli skutki, jakie nowa kultura wizualna przyniesie; obrazy – symulakry (według Baudrillarda) miały wypełnić i wypełniają dziś przestrzeń zakreśloną przez cyberwizualność.

Dziś z owoców cyberwizualności korzystają powszechnie ci, którzy chcą i mają odwagę przełamywać polityczne granice i niszczyć bariery ideologiczne. Dostęp do nieograniczonych zasobów informacji oraz poczucie więzi globalnej, jaka tworzy się dzięki sieci www, rodzi poczucie jedności, siły i determinacji obywateli państw i obywateli sieci www. Wyrazem tych dążeń i w konsekwencji mobilizacji społeczeństwa libijskiego (obywateli kraju i obywateli sieci) stały się działania wymierzone przeciwko reżimowi pułkownika Kaddafiego (choćby w najskromniejszej postaci jako karykatury i satyry polityczne, które masowo wypełniły przestrzeń internetową)²².

Wspominany już Hans Belting sporo uwagi poświęcił potędze oddziaływania obrazów na współczesną kulturę digitalną. Belting zauważa, że zamazywanie wizerunków, rozbijanie rzeźb i inne akty przemocy wobec obrazów nie tylko nie ustają we współczesnej kulturze wizualnej, w cyberkulturze, ale więcej, stają się - paradoksalnie - znacznie częstsze, niż w poprzednich stuleciach. Potwierdzenie swoich tez znajduje w dominacji obrazu i wirtualnego ciała nad rzeczywistym ciałem we wszechogarniającej współczesnego człowieka cyberprzestrzeni. Obraz fotograficzny i obraz cyfrowy zawierają element, który nas zniewala – jakiś patos, ironię, znaczenie osobiste, a nawet problemy, które dzielimy z innymi²³. Dziś jakakolwiek scena, wydarzenie, czy wyobrażenie za każdym

²² Reperkusje oddziaływania najnowszej technologii w dziedzinie obrazu cyfrowego wchodzącego do internetu i sieci WWW oraz swobodny dostęp do wizerunków w cyberprzestrzeni są dziś w sferze kultury nie do przecenienia. Wydaje się oczywiste, że żadna rewolucja polityczna współczesnego świata – co więcej, żaden ruch polityczny – nie może zaistnieć, a przynajmniej dojść do skutku, bez osiągnięć rewolucji technologicznej w sferze kultury wizualnej, tzn. bez wykorzystania siły obrazu cyfrowego i potęgi mediów wizualnych.

²³ Barthes napisał zdumiewające słowa będące odbiciem jego osobistej postawy religijnej: „Fotografia ma coś w sobie wspólnego ze zmartwychwstaniem. Czy nie da się o niej powiedzieć tego, co Bizantyńczycy mówili o obrazie Chrystusa, którym jest przesycony całun turyński, to znaczy, że to nie zostało zrobione ręką człowieka, *acheiropoietos*? Zob. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1995, s. 138-139.

razem zostaje obdarzone pierwotną siłą dzięki obrazom, do których się odwołuje. Nawet, jeśli można je oglądać na wideoklipach ściągniętych z internetu, to obrazy (zwłaszcza śmierci) są zawsze poruszające. Obrazy takie są dostępne w sieci w zasięgu ręki i w każdej chwili; dzieje się tak dlatego, że zdjęcia i filmy (zwłaszcza drastyczne - ukazujące zabijanie i okaleczenia ciał) dają nam odczuć posiadaną przez wizerunki potęgę zabijania żywych i ożywiania umarłych oraz ich moc potęgowania uczuć, współczucia, empatii albo oburzenia. Można to odnieść do scen, do których odwołałem się na wstępie artykułu - obrazów śmierci libijskiego dyktatora oraz obrazów niszczenia jego wizerunków wypełniających przestrzeń internetu.

Obraz „nieśmiertelny”

Przez wiele lat mówiąc o publicznych i społecznych funkcjach obrazów, podkreślano, że szybki rozwój mediów komunikacyjnych reprodukujących i multiplikujących obrazy, doprowadzi do osłabienia ich oddziaływania na widza. Było to w jakimś sensie echo powierzchownej lektury dzieła Waltera Benjamina „Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej”²⁴ z 1936 roku. Opierało się na twierdzeniu, że tzw. aura oryginalnego dzieła sztuki rozmywa się wskutek powielania przy pomocy nowych mediów, ponieważ pozbawione pierwotnego kontekstu i wielokrotnie reprodukowane wizerunki tracą swoją jednostkową niepowtarzalność. Współczesna kultura, kultura wizualna pokazuje niesłabnącą moc działania obrazu, chociaż multiplikowaną w nieskończonej liczbie kopii.

Susan Sontag, która była zagorzałą zwolenniczką poglądu, że reprodukcja obrazów doprowadzi do osłabienia skutków oddziaływania wizerunków i zaowocuje ich banalnością w kulturze współczesnej, dokonała pod koniec swojego życia całkowitej zmiany poglądów: „Konstatacja, że ukazujące okrucieństwo wizerunki wywierają niewielki skutek, stała się stereotypem dyskusji kosmopolitycznych (...)” – napisała Sontag w 2003 roku w słynnym eseju „Regarding the Pain of Others”. I dalej zadawała retoryczne pytanie: „Jaki mamy dowód, że zdjęcia wywierają coraz mniejszy wpływ?”²⁵. Pytanie to kierowała do samej siebie, bowiem jak twierdziła wcześniej, w 1977 roku w eseju „O fotografii”: w świecie nasyconym, wręcz przesyconym wizerunkami skutek działania ważnych obrazów uległ atrofii. Teraz jednak Sontag przyznaje, że „istnieją obrazy, których siła nie ulega osłabieniu”. Wystarczy przypomnieć sobie zdjęcia twarzy zniekształconych i okaleczonych przez wojnę z jednej strony i okaleczane obrazy znienawidzonych przywódców z drugiej: „Czy naprawdę można powiedzieć, że ludzie się do tego przyzwyczaili?”²⁶. Stanowi to jaskrawy dowód postępującej dominacji obrazów prowadzącej do iko-nizacji współczesnej kultury i umocnienia kultury wizualnej.

²⁴ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie technicznej reprodukcji*, przeł. J. Sikorski, w: *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975.

²⁵ S. Sontag, *Regarding the Pain of Others*, New York 2003, s. 126.

²⁶ S. Sontag, *On Photography*, London 1977. Zob. C. Rollyson i L. Paddock, *Susan Sontag: The Making of an Icon*, W.W. Norton, 2000, s. 39; <http://www.freepatentsonline.com/article/Post-Script/172833464.html>, 20.12.2011.

Pożądanie obrazów i nienawiść do obrazów – to dwie strony tego samego medalu, jak ikonoklazm i ikonodulia, o czym pisał – cytowany tu wielokrotnie – Hans Belting. Im większa władza obrazów (kultury wizualnej) nad widzami (uczestnikami kultury), tym większe prawdopodobieństwo, że zostaną one wykorzystane w działaniach propagandowych, komercyjnych albo poddane działaniu represyjnemu. Przyczyną wszystkich ważniejszych konfliktów politycznych i społecznych, do jakich doszło w ostatnich dwóch dekadach, zarówno w skali globalnej, jak i lokalnej, na przykład w Libii, było reglamentowanie kultury wizualnej i ograniczenie obywatelom dostępu do informacji, a skutkiem – manifestowanie przez obywateli niezadowolenia z tego stanu rzeczy i obrazoburstwo. Coraz łatwiejsze rozpowszechnianie obrazów w cyberprzestrzeni i możliwość manipulowania nimi doprowadzają dziś do zwiększenia politycznych i społecznych nacisków, by poddawać je kontroli. Próbuje się ograniczyć (na ogół z przyczyn politycznych) potęgę wizerunków, lecz nowe media zawsze znajdują nowe sposoby, by podważyć i obejść te próby. Zwiększa to jeszcze bardziej moc oddziaływania wizerunków i ich społeczne i polityczne znaczenie: strumienia obrazów nie można już powstrzymać, stały się poniekąd „nieśmiertelne”. Nie można zakazać takiego czy innego wizerunku w internecie, w cyberprzestrzeni, ponieważ z pewnością powróci on w z wielokrotnionej wersji. ■

O AUTORZE:

Ks. dr Norbert Mojżyn, historyk sztuki i konsultant ds. ochrony dóbr kultury; adiunkt w Instytucie Wiedzy o Kulturze Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie; absolwent Instytutu Historii Sztuki UKSW (doktorat z teorii sztuki postbiżantyńskiej), Papieskiego Wydziału Teologicznego w Warszawie (historia Kościoła), Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu (zabytkoznawstwo); w latach 2004 – 2007 kustosz Muzeum Sługi Bożego Księdza Jerzego Popiełuszki na warszawskim Żoliborzu; w latach 2009 – 2011 duszpasterz akademicki i rektor kościoła uniwersyteckiego św. Józefa w Warszawie; kapłan archidiecezji warszawskiej; specjalizuje się w doktrynie ochrony dóbr kultury, teorii sztuki, kulturze wizualnej i sztuce nowych mediów.

SPRAWOZDANIA I OMÓWIENIA

OSTRZEŻENIE PRZED CYBERBULLYINGIEM

J. Pyżalski, Agresja elektroniczna wśród dzieci i młodzieży, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2011, ss. 164.

Obecne czasy przejdą do historii chociażby ze względu na pojawienie się nowych mediów. Prawdziwą rewolucją było już pojawienie się tradycyjnych środków przekazu – telewizji, radia, prasy, lecz media, charakteryzujące się cyfrowością, interaktywnością, przekraczają najśmielsze oczekiwania odbiorców. Wraz z postępem technologicznym człowiek ma coraz to nowe możliwości. Więcej i bardziej może tworzyć, wydajniej pracować, szybciej przekazywać i zdobywać informacje, a przede wszystkim sprawniej komunikować się.

Obok jednak tych perspektyw rozwoju człowieka pojawiają się poważne zagrożenia, związane z użytkowaniem Internetu. Jednym z nich jest agresja elektroniczna, która niebezpieczna jest szczególnie w przypadku dzieci i młodzieży. Problem cyberbullyingu, bo też tak jest określany ten rodzaj agresji, porusza w swojej książce dr Jacek Pyżalski z Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Łodzi, autor wielu cennych opracowań na ten temat.

Na publikację składa się dziesięć rozdziałów. W pierwszym Autor wyjaśnia, czym są nowe media, skazując szczególną uwagę na ich cechy, co cenne jest dla zrozumienia cyberbullyingu. W rozdziale drugim nawiązuje do zagadnienia komunikacji zapośredniczonej, w trzecim zaś przechodzi do omówienia znaczenia nowych mediów w codziennym życiu młodych ludzi, którzy – zwłaszcza rodzicom i pedagogom – jawią się jako „cyfrowi tubylcy” (określenie M. Prensky’ego).

W części czwartej Autor wprowadza czytelnika w zagadnienie agresji elektronicznej, rozróżniając ją na agresję wobec pokrzywdzonych, celebrytów, nieznanymi oraz agresję uprzedzeniową. Niezwykle ważnym w tym rozdziale jest opis mobbingu elektronicznego. W rozdziale piątym poznajemy szczegółowe cechy cyberbullyingu, co pozwoli rodzicom i wychowawcom zdiagnozować poczynania wychowanków w Internecie. W kolejnej zaś części Autor dokonuje bliższej analizy sprawcy mobbingu elektronicznego, by następnie przyjrzeć się także jego przyczynom (rozdział siódmy) oraz konsekwencjom (rozdział ósmy). W części dziewiątej Autor ukazuje, w jaki sposób można się przed tym nowym niebezpieczeństwem bronić. W to zagadnienie wpisuje się także ostatnia część książki, w której odnajdujemy zasady bezpiecznego korzystania z nowych mediów.

Książka dr. Jacka Pyżalskiego stanowi niezwykle cenne opracowanie, wypełniające lukę na polskim, medioznawczym rynku. Jest ona nie tylko impulsem do podobnych, czy dalszych badań dla zajmujących się zagadnieniem nowych mediów, ale przede wszystkim stanowi cenną pomoc dla rodziców, wychowawców i pedagogów. Lektura książki uświadamia nam bowiem, jak bardzo poważnym zagrożeniem jest cyberbullying. A jest on tym bardziej niebezpieczny, im większa nieświadomość i obojętność względem problemu. Książka nie tylko o zjawisku alarmuje, ale pobu-

dza przede wszystkim do podjęcia obserwacji korzystania z Internetu przez młodzież, a także nakłania do konkretnego działania na rzecz zwalczania omawianego niebezpieczeństwa.

Warto także wspomnieć, iż Autor prezentuje w książce bardzo dużo konkretnych przykładów cyberbullyingu, co pozwoli rodzicom, nauczycielom i opiekunom lepiej to zjawisko zrozumieć, a przede wszystkim sobie je uświadomić. Godny uwagi czytelnika jest także zamieszczony na końcu publikacji słowniczek z najczęściej używanymi zwrotami internetowymi, a ściśle związanymi z zagadaniem poruszonym w książce. ■

dr Małgorzata Laskowska

LISTA RECENZENTÓW W 2011 R.

ks. prof. dr hab. Tadeusz Zasepa, Uniwersytet Katolicki w Ružomberku
prof. Andrius Vaišnys, Wydział Komunikacji, Uniwersytet Wileński w Wilnie;
ks. dr Wojciech Tarasiuk, Wydział Komunikacji Pontificia Universita Santa Croce
w Rzymie;
prof. dr hab. Elżbieta Mazur, Polska Akademia Nauk;
prof. dr hab. Jan Wojciechowski, Polska Akademia Nauk;
prof. dr hab. Jerzy Olędzki, Uniwersytet Warszawski;
prof. dr hab. Rafał Habielski, Uniwersytet Warszawski;
o. dr hab. Zdzisław Gogola, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie;
ks. prof. dr hab. Henryk Seweryniak, Wydział Teologiczny UKSW w Warszawie;
ks. dr hab. Stanisław Dziekoński, **prof. UKSW**, Wydział Teologiczny UKSW w War
szawie;
o. dr hab. Witold Kawecki, **prof. UKSW**, Wydział Teologiczny UKSW w Warszawie;
ks. dr hab. Ryszard Czekalski, **prof. UKSW**, Wydział Teologiczny UKSW w Warsza
wie;
ks. dr hab. Czesław Parzyszek, **prof. UKSW**, Wydział Teologiczny UKSW w Warsza
wie;