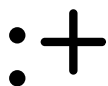


**Antek Michnik**

*Golgota Picnic* i ramy publicznego dyskursu:  
performowanie demokracji  
i zarządzanie społecznym gniewem

[www.polishtheatrejournal.com](http://www.polishtheatrejournal.com)



Antek Michnik

*Golgota Picnic* i ramy publicznego dyskursu:  
performowanie demokracji  
i zarządzanie społecznym gniewem

Swoją książkę *Demokracja performatywna*, poświęconą próbie opisu przemian, które doprowadziły do społecznej mobilizacji okresu pierwszej Solidarności, Elżbieta Matynia otwiera rozdziałem dotyczącym działalności teatrów w latach 70<sup>1</sup>. W toku narracji wyłania się teza, że działania eksperymentalnych teatrów – przekraczających granicę między aktorami i publicznością, bezpośrednio angażujących widownię oraz wychodzących poza tradycyjne przestrzenie teatru – przyzwyczajały odbiorców do pełniejszego uczestnictwa i zaangażowania w życie publiczne. Uczyły ich performowania demokracji, które stało się istotą masowego ruchu społecznego. Warto mieć w pamięci ten niezwykle optymistyczny obraz możliwości oddziaływania teatru, myśląc o stawce wydarzeń, które rozegrały się ponad rok temu wokół planowanego w programie Malta Festival Poznań pokazu *Golgoty Picnic* Rodriga Garcii. Stwierdzenie, że „sprawa *Golgoty Picnic*” stała się soczewką skupiającą rozmaite problemy współczesnej Polski jest dzisiaj oczywistością. Co jednak szczególnie istotne, wszystkie te kwestie można ująć w perspektywie wspólnego tematu, jakim jest kształt współczesnego dyskursu publicznego w Polsce.

Protesty przeciwko prezentacji spektaklu Garcii oraz organizacja czytań tekstu lub pokazów rejestracji przedstawienia to dwie formy mobilizacji społecznej w sytuacji światopoglądowego sporu w przestrzeni publicznej. Publiczny spór wokół przedstawienia był swoistą kulminacją szeregu wcześniejszych zdarzeń – wymieńmy choćby ataki na pracę *Tęcza* Julity Wójcik, konflikty w Teatrze Starym w Krakowie czy procesy wytaczane popularnym muzykom utożsamianym z „upadkiem kultury” (między innymi Dorota Rabczewska, Adam Darski) – i stał się testem możliwości społecznej mobilizacji różnych środowisk oraz ich partycypacji w życiu publicznym. Zmobilizowały się wówczas również liczne instytucje, które zajęły różne miejsca w polu sporu.

Wspólne dla różnych instytucji i osób jest poczucie precedensowego charakteru sytuacji oraz niepewność co do legalności i stosowności przedsięwziętych działań i praktyk. Czwierć wieku po powstaniu III RP jej obywatele oraz instytucje nie wiedzą, w jaki sposób mogą prowadzić spory i podejmować dialog w przestrzeni publicznej. Ten brak orientacji szczególnie widoczny był w poczynaniach kierownictwa festiwalu Malta, które ponosi odpowiedzialność za związany ze „sprawą” przedstawienia Garcii kryzys w obrębie publicznego dialogu.

1 Elżbieta Matynia, *Demokracja performatywna*, przeł. Maja Lavergne, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2008.

Tę sytuację niepewności próbują wykorzystywać pravicowi hochsztaplerzy, najczęściej trzeciorzędni politycy, machający niczym szablą kategoriami obrazy uczuć religijnych, obrazy narodu, naruszania norm moralnych itp. Nie ich działalność jednak – analizowana chociażby przez Krystynę Duniec, Wojtkę Zrałkę-Kossakowskiego oraz (przy innej okazji) Iwo Zmyślnego<sup>2</sup> – mnie tu interesuje, lecz autentycznie obrażeni ludzie, angażujący się w organizowane przez środowiska prawicy protesty w imię obrony wartości. Jako wyraziciele społecznego protestu budzą oni znacznie większe zainteresowanie w perspektywie pytania o możliwość prowadzenia w Polsce polityki lewicowej (co zresztą znalazło parę lat temu odzwierciedlenie w marzeniach o stworzeniu „lewicy smoleńskiej”, jak również w powracających hasłach budowania lewicy opartej na wspólnocie emocjonalnej<sup>3</sup>). Ten tekst dotyczy w pierwszej kolejności właśnie problemów ze zbiorowym performowaniem sporów publicznych oraz z możliwością artykulacji sprzeciwu wobec panującego porządku.

### **Czy Polacy potrafią się mobilizować?**

Jednym z pokutujących od wielu lat, szkodliwych przekonań na temat współczesnego polskiego społeczeństwa jest teza o niedostatku społecznej aktywności Polaków, o deficycie „społeczeństwa obywatelskiego” przejawiającym się w niewystarczającym zaangażowaniu w sprawy publiczne. Wedle tej narracji Polacy mobilizują się jedynie przy okazji szczególnych zdarzeń (na przykład śmierć Jana Pawła II, protesty w sprawie ACTA), na co dzień zaś pozostają zbiorem zatimizowanych oraz zdepolityzowanych grup i jednostek. Narracja ta opiera się na archaicznym rozumieniu polityki, które z jednej strony umożliwia powstanie tak kuriozalnych hasła jak: „Nie róbmy polityki, budujmy mosty/drogi/szkoły/Polskę”, z drugiej zaś pozwala wypychać ze sfery politycznej społeczne protesty oraz bunt, zsyłając je w przestrzeń „warcholstwa” albo „roszczeniowości”.

Dopiero przekształcone w rozbudowany rytuał demonstracje po katastrofie smoleńskiej zwróciły uwagę opinii społecznej, mediów oraz komentatorów na to, jak wielu Polaków zaangażowanych jest w działania licznych instytucji, które współtworzą politykę, decydując o kształcie debaty publicznej i wywierając naciski w kwestiach społecznych czy obyczajowych. Dopiero wówczas zaczęto poważniej przyglądać się pod tym kątem organizacjom związanym z Kościołem katolickim lub środowiskami kibiców piłkarskich. Są to instytucje wykazujące zróżnicowany potencjał partyjnej mobilizacji, lecz jednocześnie spory potencjał mobilizacji w sprawach związanych z polityką obyczajową lub zarządzaniem zbiorową pamięcią historyczną.

Przykładem – jednym z szeregu – takiej prawicowej mobilizacji społecznej z udziałem określonych typów instytucji jest „sprawa Golgoty

2 Krystyna Duniec, *Zniżka cywilizacyjna*, „Dwutygodnik.com” 2014, nr 135, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/5294-znizka-cywilizacyjna.html>; Wojtek Zrałek-Kossakowski, *Piknik i panika*, „Dziennik Opinii”, 26 czerwca 2014, <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/opinie/20140626/zralek-kossakowski-piknik-i-panika>; Iwo Zmyślony, *Wolność i resentment. Dlaczego posłów PiS szokuje sztuka współczesna?*, „Kultura Liberalna” 2013, nr 25, <http://kulturaliberalna.pl/2013/11/05/zmyslony-wolnosc-resentiment-dlaczego-poslow-pis-szokuje-sztuka-wspolczesna/>.

3 Agata Czarnacka, *Lewica smoleńska*, „Lewica.24”, 4 marca 2013, <http://lewica24.pl/ludzie-i-polityka/czarnacka/2723-czarnacka-lewica-smolenska.html>; Krzysztof Nawratek, *Poza histerię, poza cynizm*, „Dziennik Opinii”, 13 kwietnia 2010, <http://www.krytykapolityczna.pl/Opinie/NawratekPozahisteriepozacyнизм/menuid-431.html>.

Picnic”. Była ona efektem działania kilku ośrodków o nakładających się wpływach: lokalnych organizacji politycznych (partii od PiS do Obozu Narodowo-Radykalnego), instytucji związanych z lokalną hierarchią Kościoła, wreszcie organizacji oraz stowarzyszeń wspierających się na środowiskach kibicowskich, o których względy rywalizują lokalne instytucje kościelne i partyjne. Zwykle to lokalni politycy lub członkowie stowarzyszeń i fundacji związanych z Kościołem pierwsi informują media oraz inne instytucje o zagrożeniu profanacją religii. Następnie w akcję włączają się nowoczesnie działające, ogólnopolskie organizacje pozarządowe promujące konserwatyzm obyczajowy (np. CitizenGO czy środowiska prawicowych pism), dzięki którym informacja o zagrożeniu dociera do ogólnopolskiej społeczności prawicy zaangażowanej w życie publiczne. Kolejnym etapem są próby mobilizacji środowisk kibicowskich polegające na angażowaniu organizacji integrujących kibiców w kwestie prawicowej polityki historycznej.

W przypadku *Golgoty Picnic* wykorzystano sposoby mobilizacji – takie jak publiczne wystąpienia posłów, listy otwarte, społecznościowe poruszenie organizacji związanych z Kościołem, medialne wypowiedzi hierarchów, groźby wielkiej demonstracji z udziałem kibiców – sprawdzone wcześniej w tak różnych sytuacjach jak: zbiorowe modlitwy pod krzyżem na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie oraz zgromadzenia dziesiątego dnia każdego miesiąca ku czci Lecha i Marii Kaczyńskich oraz innych zmarłych w Katastrofie Smoleńskiej (10.04.2010), nacjonalistyczne Marsze Niepodległości w rocznice odzyskania przez Polskę państwowości w wyniku I Wojny Światowej, konserwatywne protesty przeciwko retrospektywnej wystawie sztuki krytycznej Katarzyny Kozyry w Muzeum Narodowym w Krakowie.

W komentarzach dotyczących konfliktów wokół współczesnych sztuk wizualnych podkreślano zwykle działania prawicowych polityków, składających, w oparciu o odpowiedni paragraf prawa, zawiadomienia o obrazie uczuć religijnych. Sytuacje te wiązano z wcześniejszymi próbami cenzury sztuki krytycznej w latach 90. W wyniku działania przepisu o obrazie uczuć religijnych dowolna praca artystyczna mogła zostać oskarżona o obrażanie danej osoby poprzez naruszenie dowolnie definowanej katolickiej sfery symbolicznej. Posłowie prawicowych ugrupowań od lat 90. wykorzystywali ten paragraf do zbijania politycznego kapitału. Tymczasem tym politycznym działaniom towarzyszy nieformalny, nieustający festiwal performowania światopoglądowej kontestacji społeczności w przestrzeni publicznej.

Z tej perspektywy nowością w historii *Golgota Picnic* jest mobilizacja środowisk liberalnych oraz lewicowych, opierająca się na działaniach pracowników instytucji kultury. Spontaniczna akcja doprowadziła do powstania sieci wydarzeń o zasięgu wykraczającym poza granice Polski. Działający w poprzek ustalonych hierarchii oraz instytucji „pracownicy kultury” stali się aktywną stroną w sporze i umożliwili wyrażenie głosu sprzeciwu wobec narracji prawicowej, której uległo kierownictwo festiwalu Malta.

### **Czy Polacy potrafią się spierać?**

Jeśli dostrzegam dzisiaj wyraźny deficyt w formach uczestnictwa Polaków w życiu publicznym, to jest to przede wszystkim deficyt języka oraz konwencji artykulacji sprzeciwu. Powstaje wiele instytucji, które podejmują różne – rozmaicie przeze mnie oceniane – działania

w przestrzeni polityki, natomiast wyraźnie brakuje sposobów wyrażenia żądań, performowania sprzeciwu, ekspresji gniewu itd. Dobrym przykładem są tutaj osławione protesty przeciwko porozumieniu ACTA, uznane za wyjątkowy przejaw masowego społecznego protestu ponad politycznymi podziałami – protestu mobilizującego kręgi społeczne, które wcześniej nie angażowały się w życie publiczne. Spotkały się wówczas różne środowiska, posługujące się odmiennymi formami praktyk w przestrzeni publicznej. Podczas protestu pod siedzibą warszawskiego biura Parlamentu Europejskiego wcześniej stosowane działania – takie jak zbieranie podpisów pod listami protestacyjnymi, mobilizacja za pośrednictwem serwisów społecznościowych czy zakładanie masek Anonymous – objawiły się jako wyczerpane i w sytuacji masowego zgromadzenia zostały zastąpione przez praktyki historycznie wywodzące się z ruchów protestu, lecz we współczesnej Polsce stosowane przede wszystkim w obrębie kultury stadionowej: wspólne skandowanie haseł czy zbiorowe skakanie. Doprowadziło to do dezorientacji części uczestników przekonanych, że protesty zostały przechwycone przez środowiska kibiców.

W rytuałach związanych z miesięcznicami katastrofy smoleńskiej odnajdziemy natomiast performatywny język sprzeciwu zakorzeniony mocno w tradycjach kościelnych: czuwania, procesje, modlitwy, śpiewy w miejsce skandowania. Oczywiście tradycje masowych protestów są w ogóle strukturalnie głęboko związane z tradycyjnymi praktykami religijnymi, jednak wydaje się, że w tym przypadku istotna jest bardziej bezpośrednia tradycja zaangażowania Kościoła katolickiego w protesty Solidarności w latach 80. Dla ludzi uczestniczących w upamiętnieniach katastrofy tradycja ta tworzy naturalny język manifestowania własnych przekonań w przestrzeni publicznej, a więc również naturalny język protestu.

Trzeba w tym miejscu powiedzieć jasno: w latach 90. doszło w Polsce do kompromitacji lewicowych, robotniczych oraz rolniczych tradycji protestu społecznego. Protesty związków zawodowych zostały sprowadzone do palenia opon przez górników, co stało się symbolem chuligaństwa, z kolei protesty rolnicze zredukowano do wysypywania zboża oraz blokad, uznawanych za symbol chamstwa i warcholstwa. Kiedy te tradycje performowania sprzeciwu – z jednej strony tradycja robotniczego strajku, z drugiej zaś rolniczego buntu – zostały w powszechnej świadomości ośmieszane, zdyskredytowane czy też uznane za wsteczne, powstała próżnia, którą zapełniły praktyki kościelne oraz stadionowe. Parafrazując Chantal Mouffe, można stwierdzić, że brak uznanej alternatywy wobec dominującego porządku hegemonicznego sprawił, że ci, którzy próbują wyrazić sprzeciw wobec niego, nie odnajdują prawomocnych form ekspresji i odwołują się do praktyk tożsamościowych opartych jedynie na deklaracjach antagonistycznego przeciwstawienia się mu<sup>4</sup>.

Myśl Mouffe opiera się na założeniu, że istotą polityczności są konflikty społeczne (antagonizmy), a zatem to one powinny znaleźć się w centrum każdego projektu radykalnej demokracji (do którego, jej zdaniem, powinna zmierzać współczesna myśl lewicowa). Antagonizmy są w tym ujęciu nieusuwalnym wymiarem funkcjonowania ludzkich społeczności,

4 Chantal Mouffe, Ernesto Laclau, *Hegemonia i socjalistyczna strategia*, przeł. Sławomir Królak, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2007; Chantal Mouffe, *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, przeł. Barbara Szelewa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

należy zatem porzucić złudzenia o stworzeniu lewicowych społeczeństw bezkonfliktowych. Podobne projekty prowadzą bowiem do depolityzacji wspólnoty; zawierają więc pierwiastek antydemokratyczny. Zadaniem radykalnej demokracji jest natomiast stworzenie ram, w których antagonizmy artykułowałyby się nie jako konflikt wrogów, wykluczający dyskusję (tzw. antagonizm właściwy), lecz w „formach agonistycznych” debaty publicznej – w sporach „przeciwników uznających prawomocność żądań oponenta”<sup>5</sup>. Podstawowe znaczenie ma sama artykulacja sporu: kiedy jest ona utrudniona, społeczeństwo staje się zakładnikiem antydemokratycznej depolityzacji w imię ideologii hegemonicznej w aktualnym dyskursie politycznym.

Przypomnijmy w tym miejscu, co o podobnym problemie mówił Artur Żmijewski w kontekście polityzacji przestrzeni publicznej Krakowskiego Przedmieścia, gdzie po katastrofie smoleńskiej – katastrofie prezydenckiego samolotu – spontanicznie zaczęły się gromadzić tłumy Polaków niezależnie od wyznawanych poglądów:

Dla mnie to było wydarzenie o charakterze politycznym, ale zabrakło odpowiedniego politycznego rytuału i pojemnego języka żałoby, który mieściłby w sobie ofertę także dla świeckiej części społeczeństwa. Ludzie natychmiast wpadli w pułapkę otwartych kościołów, modlitwy, obecności księży w mediach, próby opowiedzenia całego zdarzenia – i nadania mu sensu – ustami biskupów<sup>6</sup>.

Żmijewski dostrzega problem zawieszenia polityczności wspólnoty na czas społecznego przepracowywania traumatycznego wydarzenia. Apele o „zawieszenie sporów” oraz „zjednoczenie narodu” oddalały polityczność wspólnoty i podporządkowywały ją obowiązującemu dyskursowi. Na tym samym przykładzie widać jednak również granice hegemonii: stan postpolitycznej jedności trwał bardzo krótko i szybko stał się punktem odniesienia przekształconym w mit. Hegemoniczny dyskurs ukazał swe wewnętrzne pęknięcia, ujawniając, że jest wiązką odrębnych narracji powstałych w efekcie układu sił w polu władzy. W rezultacie istniały przynajmniej dwa modele celebracji żałoby, które rywalizowały o dominującą pozycję, nieustannie odwołując się do jedności wspólnoty<sup>7</sup>. Niemożność artykulacji antagonizmu doprowadziła do konfliktu odłożonego w czasie, który – mimo początkowych nadziei, że Krakowskie Przedmieście stanie się areną agonistycznego performowania demokracji – przybrał formy antagonistyczne. Niemożność artykulacji była widoczna również w poszukiwaniach nowego języka performatywnego sprzeciwu przez osoby, które pozostały wokół krzyża pod Pałacem Prezydenckim, aby performować swój sprzeciw. Zgromadzona tam społeczność eksperymentowała z formami zbiorowego performansu, a wypracowane przez nią rytuały okazały się tak silne, że doprowadziły do buntu przeciwko hierarchom Kościoła podczas próby oficjalnego przeniesienia krzyża do kaplicy, zgodnie z ustaleniami między kancelarią prezydenta

5 Chantal Mouffe, *Agonistyka*, dz. cyt., s. 141.

6 Artur Żmijewski w rozmowie z Janem Smoleńskim, *Za religijną otoczką stoi świecka potrzeba uczestnictwa*, „Dziennik Opinii”, 4 marca 2011, <http://www.krytykapolityczna.pl/Opinie/ZmijewskiZareligijnaotoczkastoiswieckapotrzebauczestnictwa/menuid-197.html>.

7 Dariusz Kosiński, *Teatra polskie. Rok katastrofy*, Znak, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Kraków–Warszawa 2013, s. 127–133.

a warszawską hierarchią Kościoła<sup>8</sup>. Zgromadzeni pod krzyżem uznali, że krzyż należy do nich, zaś ustalenia władzy świeckiej oraz duchowej naruszają ich własność. W buncie tym ujawnia się charakter zawłaszczenia przestrzeni publicznej, jakiego dokonali protestujący – to nie katolicyzm zawłaszczył przestrzeń świeckiego państwa, lecz grupa radykałów przechwyciła symbolikę katolicyzmu, aby ustanowić stoją obecność w centrum przestrzeni politycznej stolicy. Unormowanie karnawałowych stosunków społecznych w przestrzeni przed pałacem prezydenckim – czyli odstawienie krzyża do przestrzeni kościelnej – stanowiło dla nich potwarz. Ujawniony pod krzyżem antagonizm był głosem sprzeciwu pod hasłami „prawdy” oraz „autentyczności”, co poświadczają nie tylko hasła: „Żądamy Prawdy” czy „Tu jest Polska” (w domyśle „prawdziwa” i „autentyczna”), lecz również znamienne okrzyki: „Nie jesteśmy aktorami”<sup>9</sup>.

To ostatnie hasło jest szczególnie interesujące. Jedną z konsekwencji zablokowania możliwości poważnej artykulacji sprzeciwu wobec przemian lat 90. stało się w przypadku III RP, znane z historii innych krajów peryferyjnych i półperyferyjnych, dyskursywne ustawienie przedstawicieli szeroko rozumianej „kultury” w roli emisariuszy moralnego rozkładu napływającego z krajów gospodarczo-kulturowego centrum<sup>10</sup>. W dzisiejszej Polsce działają podobne procesy, skoro na przykład arcybiskup Wiktor Skworec pisze w liście pasterskim, że problemem społeczeństwa są ludzie, którzy „pod płaszczkiem pseudokultury i sztuki bluźnią Bogu i Jego słowu, obrażają wierzących, promują niemoralne zachowania, łącząc je z rozrywką, by wydawały się mniej groźne”<sup>11</sup>. Prawicowe masy za prawicowymi elitami odnajdują jednego z wrogów w „elitach” utożsamianych z fantazmatycznie wykrzywionym obrazem „pracowników kultury”, opisywanych jako „homoelity”, „lewactwo” itd. „Pracownikom kultury” przypisywane są cechy świadczące o moralnym rozkładzie: pijaństwo, rozpusta, zamazanie genderowych i seksualnych tożsamości itd. Stają się oni grupą, na którą można skierować społeczną uwagę, by wywołać – taktycznie – wzburzenie moralne. Działalność instytucji kultury tworzy potencjalne pole światopoglądowej bitwy przeciwko naruszaniu norm niepisanej umowy społecznej, bitwy o „dobry smak”, „publiczną moralność” oraz „tradycję” utożsamianą z postulowanym

8 Tamże, s. 236–257.

9 Tamże, s. 244. Kosiński zwraca uwagę, że podczas kampanii prezydenckiej kategorie „prawdy”, „autentyczności” oraz „fałszu” odgrywały podstawową rolę po obu stronach prawicowego sporu politycznego, będąc również punktem wyjścia do krytyki filmu Ewy Stankiewicz *Solidarni 2010* czy zachowania Jarosława Kaczyńskiego podczas kampanii. Tamże, s. 187–200.

10 Mechanizm ten znakomicie opisał Norbert Elias w odniesieniu do XVIII-wiecznych Niemiec, analizując napięcie między rozumieniem i użyciem pojęcia „cywilizacja”, przejętego z francuskiej kultury dworskiej, i „kultura”, rodzimego, będącego wytworem nowoczesnego mieszczaństwa niemieckiego. Por. tegoż, *O procesie cywilizacji. Analizy socjo- i psychogenetyczne*, przeł. Tadeusz Zabłudowski, Kamil Markiewicz, W.A.B., Warszawa 2011, s. 77–106.

11 *Pod płaszczkiem pseudokultury i sztuki bluźnią bogu.*, źródło: PAP, portal „tvn24.pl” 26 lutego 2012, <http://www.tvn24.pl/wiadomosci-z-kraju,3/pod-płaszczkiem-pseudokultury-i-sztuki-bluznia-bogu,201900.html>.

konserwatywnym stylem życia – obecnym jednak w rzeczywistości społecznej w znacznie mniejszej mierze, niż twierdzą jego piewcy<sup>12</sup>.

### **Czy instytucje kultury w Polsce potrafią się bronić przed naciskami?**

W protestach przeciwko przedstawieniu Garcíi wykorzystano zróżnicowane współczesne metody politycznego nacisku. Głos w mediach, a także w Sejmie, zabrali przedstawiciele prawicowych partii i organizacji, a arcybiskup Stanisław Gądecki wystosował list otwarty wypełniony zawołanymi groźbami. Istotnym wymiarem nacisku były praktyki protestu odwołujące się do tradycji religijno-solidarnościowej, jednak do największego kryzysu doprowadził lęk przed pojawieniem się praktyk stadionowych. Decyzja o odwołaniu przedstawienia związana była z groźbą demonstracji kibiców oraz naciskami ze strony administracji publicznej, która sugerowała, że może dojść do aktów przemocy, które mogą się wymknąć spod kontroli i za które władze nie biorą odpowiedzialności. Policja wprost stwierdziła, że nie będzie w stanie zapewnić imprezie bezpieczeństwa, także prezydent miasta zwracał uwagę na ryzyko wystąpienia aktów przemocy.

W roku 2005 Ryszard Grobelny – jak orzekły później sądy, nielegalnie – odmówił zgody na zorganizowanie w Poznaniu Marszu Równości. Poznańscy aktywiści próbowali przejść w marszu w akcie obywatelskiego nieposłuszeństwa. Akcja policji uniemożliwiła im to, jednak nie dopuściła również do linczu na demonstrantach ze strony grup narodowców oraz środowisk kibicowskich. Aleksander Nowacki, aktor-performer, który brał udział w tym proteście (prywatnie liberalny konserwatysta) wspomina<sup>13</sup>, że on sam – w przeciwieństwie na przykład do protestujących anarchistów – był szczęśliwy, kiedy służby porządkowe zaczęły aresztowania demonstrantów, ponieważ czuł, że to jedyny sposób, by wyjść z tej sytuacji cało. Pamięć o tej konfliktowej sytuacji, w której niewiele brakowało, by doszło do wybuchu masowej przemocy, była jednym z głównych czynników nacisku na odwołanie przedstawienia. W świadomości społecznej pozostała pamięć o skutkach „prowokacji”, która mobilizuje konkretne środowiska.

Dyrekcja Malta Festival poddała się tym naciskom, decydując się na bezprecedensowe w historii III RP ustępstwa w obliczu zmowy gróźb oraz sugestii administracyjnego przyzwolenia na przemoc. Być może w dłuższej perspektywie było to najlepsze rozwiązanie dla festiwalu, lecz z pewnością nie dla dialogu w przestrzeni publicznej. Powstał precedens sugerujący, że można w imię światopoglądowej niezgody kontrolować program artystyczny instytucji kultury.

W środowiskach związanych z prawicą nieustannie powtarza się opinia, że w Polsce istnieje utajona „lewacka” cenzura przejawiająca się w polityce instytucji kulturalnych oraz cenzura środowiskowa oplatająca życie kulturalne siecią nieformalnych zależności. Taka narracja operująca frazami typu „wkładanie kija w mrowisko”, traktuje świat kultury jako

12 Zob. np. Patrycja Antosz, *Równe traktowanie standardem dobrego rządzenia. Raport z badań sondażowych*, portal Pełnomocniczki Rządu ds. Równego Traktowania, [http://rownetraktowanie.gov.pl/sites/default/files/rowne\\_traktowanie\\_standardem\\_dobrego\\_rzadzenia\\_-\\_raport\\_z\\_badan\\_ilosowych\\_ost\\_0.pdf](http://rownetraktowanie.gov.pl/sites/default/files/rowne_traktowanie_standardem_dobrego_rzadzenia_-_raport_z_badan_ilosowych_ost_0.pdf).

13 Aleksander Nowacki, rozmowa prywatna przeprowadzona 11 lutego 2015.



pole politycznej gry, w którym lewica nieustannie dokonuje obraźliwych prowokacji, zasłaniając się wolnością artystyczną.

Tego typu antagonistyczne podejście zakłada – ponownie wkraczamy na grunt pojęć Chantal Mouffe – zastąpienie światopoglądowego dialogu lub sporu eliminacją tekstów wroga z przestrzeni publicznego dyskursu. Mówiąc inaczej, tekst kultury zostaje postawiony poza granicami publicznej dyskusji jako coś, co nie może być przedmiotem sporu, ponieważ wcześniej zostało uznane za przedmiot obrazy. W tym miejscu warto przywołać rozpoznanie Petera Sloterdijka, traktującego politykę jako sferę zbiorowego zarządzania gniewem – będę się jeszcze do nich odwoływał. Sloterdijk uważa, że po załamaniu komunistycznego projektu w liberalnych demokracjach zapanowała sytuacja utrudniająca artykulację ważnych zbiorowych emocji, czego efektem jest „bezdolność gniewu”, który nie zostaje ujęty w formy politycznego projektu – „banku gniewu”<sup>14</sup>.

Jedną z konsekwencji tej sytuacji dla charakteru dyskursu publicznego w Polsce jest to, że gniew i obraza kierują się w nim bezpośrednio na obrazy. Prawicowo-religijne protesty w Polsce dotyczą niemal zawsze obrazowania treści wchodzących w dialog z religijnym *sacrum*: od zestawienia genitaliów z krzyżem, po darcie Biblii na scenie. Co ważne – także w przypadku przedstawienia Garcii – oburzenie wywołują niemal zawsze pojedyncze zdjęcia wyrwane z kontekstu całości. Różnorodne przedstawienia wizualne i działania performatywne sprowadzone zostają do zastygłych kadrów, którym dana jest moc obrazy i odrazy. Z analizy zbioru protestów wyłania się wizja kultury wizualnej opartej na przyjęciu performatywnej siły obrazu, który może dotkliwie działać na widza, tak jak mowa nienawiści w przestrzeni publicznej – słowa wykrzykiwane na ulicach lub widoczne na murach. Szczególnie interesujące w krytyce tych „obraźliwych” obrazów jest napięcie pomiędzy zwykle przypisywaną im miałością a siłą obrazy. Powtarzają się słowa o „marnej prowokacji”, która jednak wzbudza wielkie oburzenie – zatem działa. Wyjściowe założenie sprawia jednak, że jakakolwiek konfrontacja z treścią tekstu kultury staje się bezpodstawna, byłaby bowiem relatywizacją obrazy. Stąd protesty przeciwko „sztuce niewidzianej”, której się nie oglądało, której wręcz nie powinno się oglądać. Działania artystyczne zostają w tym przypadku wyjęte z kontekstu wolności artystycznej i traktowane jako zakłócenie porządku lub – rzadziej – wypowiedzi z porządku bezpośrednich twierdzeń o świecie.

Zastanawiając się nad postawami tego typu, zadałem sobie pytanie: czy rzeczywiście powinienem przeczytać książki Davida Irvinga w całości, żeby wiedzieć, że autor uprawia kłamstwo oświęcimskie i móc przeciwko nim protestować? Chyba nie. Oczywiście negacjonizmu Irvinga oraz tego, że obraża on wartości współczesnej Europy jest dla mnie tak jasna, jak dla protestujących jasna jest obraza wynikająca z zestawienia realistycznie przedstawionego nagiego ciała z symboliką chrześcijańską. Absolutyzacja obrazy uniemożliwia różnicowanie typów wypowiedzi (na

14 „Ledwie u jednostek czy grup wystąpią «symptomy» takie jak duma, oburzenie, gniew, ambicja, podwyższona wola samoutwierdzenia się i paląca gotowość do walki, a już adherent terapeutycznej kultury, gdzie *thymós* popadł w niepamięć, ucieka się do wyobrażenia, że ludzie ci muszą być ofiarami jakiegoś neurotycznego kompleksu”, Peter Sloterdijk, *Gniew i czas*, przeł. Arkadiusz Żychliński, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011, s. 24. Zob. również tamże, s. 69–75, 206–214.

artystyczną, naukową i inne) oraz odczytywanie ich w różnych kontekstach, z uwzględnieniem konwencji. Zastosowanie określonej konwencji nie wyłącza oczywiście spod krytyki – co postulowali obrońcy chamskich seksistowskich wypowiedzi w satyrycznym programie radiowym<sup>15</sup> – ale ma znaczenie przy różnicowaniu odpowiedzialności. By powołać się na konkretny, bardzo drastyczny przykład: mam wrażenie, że karykatury umieszczane w „Charlie Hebdo” należało krytykować znacznie częściej, lecz ani nie jest to jakimkolwiek usprawiedliwieniem dla aktów przemocy, ani nie oznacza, że rysunki te powinny być przedmiotem cenzury.

Z perspektywy lewicowej polityki nie można mieć ludziom za złe, że czują się obrażani. Można jednak i należy sprzeciwiać się temu, że protest przybiera formy uniemożliwiającej spór. Mówimy tu o sytuacji konfliktu antagonistycznego, wracamy zatem do deficytu performatywnego języka światopoglądowych sporów. Należy jednak podkreślić, że deficyt ten wynika współcześnie w znacznej mierze z wycofania się instytucji z ról, jakie powinny pełnić – w przypadku sprawy *Golgoty Picnic* z hipokryzji policji oraz miejskiego magistratu, a także z nieodpowiedzialnej postawy dyrekcji festiwalu.

Niestosowność działań Kościoła, władz miasta oraz policji zdaje się – poza kręgami protestujących – nie budzić kontrowersji. Więcej uwagi należy poświęcić postawie decydentów festiwalu. We wstępie do zdumiewającego opracowania *Golgota Picnic w Polsce. Dokumentacja wydarzeń maj – lipiec 2014* Paweł Płoski i Dorota Semenowicz krytykują środowiska ludzi kultury za to, że pozostawiły one festiwal samemu sobie w trudnej chwili politycznych nacisków i zaktywizowały się dopiero po odwołaniu spektaklu. Cóż, wypada w odpowiedzi ze smutkiem zauważyć, że nieformalne działania ludzi kultury były konsekwencją niedopełnienia obowiązków przez istotną instytucję kultury, obarczoną społeczną odpowiedzialnością, choćby z racji otrzymywania publicznych pieniędzy. Społeczna odpowiedzialność instytucji kultury oznacza bowiem – obok między innymi szerzenia pozytywnych wzorców zatrudnienia pracowników – ochronę wolności artystycznej wypowiedzi. Przywołajmy w tym miejscu smutny przykład związany z jednym z najbardziej przeze mnie cenionych polskich artystów ostatniego dwudziestopięciolecia XX wieku. W artykule poświęconym donosom na pracę Jacka Markiewicza *Adoracja Chrystusa* pokazywaną w Centrum Sztuki Współczesnej (CSW) podczas wystawy „British British Polish Polish” (2013) Iwo Zmyślony przywołuje zapomnianą nieco historię cenzorskiej ingerencji Wojciecha Krukowskiego w pracę Andersa Serrano w roku 1994, kilka miesięcy po pierwszym wystawieniu *Adoracji* w CSW:

W odróżnieniu od Markiewicza – debiutującego w tamtym czasie absolwenta ASP – Serrano był już uznawany za klasyka współczesności. Jego indywidualną wystawę przygotowała Milada Ślizińska [...] dla trzech ważnych europejskich instytucji – prócz CSW pokazały ją wtedy państwowe galerie w Lublanie i Bregencji. Cenzura miała miejsce wyłącznie w Warszawie i dotyczyła tylko

15 Dziennikarze oraz medialni celebryci Kuba Wojewódzki i Michał Figurski w prowadzonej przez siebie audycji radiowej „Poranny WF” na antenie Antyradia (21.06.2012) wygłosili szereg skandalicznych wypowiedzi na temat kobiet z Ukrainy pracujących w Polsce. Wypowiedzi te wywołały skandal, a także interwencję Ministerstwa Spraw Zagranicznych Ukrainy. Figurski i Wojewódzki mówili później, że ich audycja miała obnażać polską ksenofobię. Powszechnie uznano jednak, że ich program w pierwszej kolejności te stereotypy reprodukował.

jednej pracy – *Piss Christ* (1987). Dyrektor Krukowski oficjalnie uznał ją za obraźliwą wobec jego własnych uczuć religijnych. [...] [D]ziałanie Wojciecha Krukowskiego jawi się jako smutny przypadek cenzury. Smutny, bo dokonany po cichu, od wewnątrz świata sztuki i to przez osobę, która z racji urzędu powinna stać na straży jego autonomii. Dopiero ta historia pokazuje, o co tutaj gramy – na czym polega wolność artystycznych instytucji i jakie są konsekwencje jej utraty. Uleganie nastrojom radykałów z pewnością pozwoliło Krukowskiemu uniknąć politycznej hucpy, jaką kilka lat później wywołały prace Nieznalskiej i Cattelana. Być może pozwoliło również utrzymać jakieś dotacje oraz dobre stosunki z władzą, co umożliwiło realizację innych ważnych przedsięwzięć. Ceną było jednak pozbawienie polskiej opinii publicznej możliwości oceny kontrowersyjnej pracy i otwartego sporu na jej temat, a co za tym idzie – zduszenie w zarodku dyskusji na temat roli sztuki oraz pozycji Kościoła w kształtującym się wówczas społeczeństwie obywatelskim<sup>16</sup>.

To reakcja „ludzi kultury” na podobne działanie Malta Festival doprowadziła do tego, że sprawa nie skończyła się wraz z odwołaniem spektaklu, że doszło do społecznej mobilizacji, która zamieniła historię uległości instytucji w „sprawę *Golgoty Picnic*”, historię ogólnopolskiej konfrontacji różnych sposobów manifestacji światopoglądowego sprzeciwu. Dodajmy, że jest to historia manifestacji, podczas których nie doszło, wbrew zapowiedziom hierarchów Kościoła i lękom policji, do masowych i drastycznych aktów przemocy, choć część zaplanowanych w pośpiechu działań została pod ich groźbą odwołana.

Głównym argumentem, jakim posługują się instytucje, ustępując pod naporem presji społecznej, są problemy, które przewidują w związku z zapewnieniem bezpieczeństwa uczestnikom wydarzenia. Tym samym argumentem posługiwała się również dyrekcja festiwalu<sup>17</sup>. Tymczasem społecznym obowiązkiem instytucji kultury jest przede wszystkim zabezpieczenie warunków do otwartej dyskusji, konfrontacji oraz wymiany poglądów. Likwidacja możliwości debaty świadczy o niedopełnieniu przez instytucję tej powinności, tak jak brak zabezpieczenia imprezy masowej świadczy o niedopełnieniu powinności przez organizatora i/lub służby porządkowe. Społeczne konsekwencje tego typu zaniechań to między innymi niszczenie przestrzeni agonistycznego dialogu – kiedy dominuje hegemonistyczna narracja bezpieczeństwa i zamrażania sporów, dominującymi formami sprzeciwu stają się formy antagonistyczne.

Po tym jak w roku 2004 Michał Merczyński, ulegając naciskom warszawskich radnych, doprowadził do wycięcia dwóch zdań z granej w TR Warszawa sztuki Anthony’ego Neilsona *Zszywanie* w reżyserii Anny Augustynowicz, w następnej inscenizacji (reż. Małgorzata Bogajewska, Teatr Jaracza w Łodzi 2008) ten fragment nie znalazł się wcale. Przykład ten najlepiej pokazuje – nawet jeśli między tymi dwiema sytuacjami nie ma bezpośredniego związku – jakie długofalowe oddziaływanie mogą mieć tego typu decyzje na wolność twórczą. Przykładu takich konsekwencji działań festiwalu Malta nie trzeba szukać daleko. Oto jesienią pod wpływem zakulisowych nacisków rektor Uniwersytetu Medycznego

16 Iwo Zmyślony, *Wolność i resentment. Dlaczego postów PiS szokuje sztuka współczesna?*, dz. cyt.,

17 Zob. np. Katarzyna Tórz, *Nie jesteś tak wolny, jak myślisz\**. Polemika z Witoldem Mrozkiem wokół „*Golgota Picnic*”, „Malta Festival Poznań”, <http://malta-festival.pl/pl/news/nie-jestes-tak-wolny-jak-myslisz-polemika-z-witoldem>.

w Poznaniu odwołał zaplanowany w Klubie Eskulap koncert zespołu Behemoth. Stowarzyszenie Krucjata Młodych wspierane przez prawicowe media (między innymi „Fronda”, „wPolityce”) próbowało storpedować całą trasę zespołu, jednak jedynie w Poznaniu doszło do odwołania występu – oczywiście z powodu możliwego zagrożenia uczestników oraz mienia Uniwersytetu. Tymczasem żadnemu z koncertów trasy nie towarzyszyły bójki, a katolicki sprzeciw wobec twórczości Behemotha był performatywnie wyrażany w formie pikiet i modlitw.

### **Kuratorowanie społecznego gniewu**

Wróćmy jeszcze na chwilę do wydarzeń związanych z zakazaniem Marszu Równości w Poznaniu w roku 2005. Opowiadając o tym, wspomniany już Aleksander Nowacki nie krył rozczarowania, że sytuacja zmobilizowała wówczas bardzo niewielu ludzi – zwłaszcza z Warszawy – do przyjazdu do Poznania i uczestnictwa w Marszu. Czy wspomnienie tego zdarzenia miało wpływ na działania dyrekcji festiwalu? Być może, jednak późniejsza aktywność przedstawicieli środowisk kulturalnych z całego kraju przeczy tezie o samotności organizatorów festiwalu – potencjalnych sojuszników było cały czas wielu, trzeba ich było jednak umiejętnie zmobilizować.

Po stronie „ludzi kultury” w ostatnich latach widać wyraźną chęć do angażowania instytucji życia kulturalnego w rolę pośredników między masami w sporach światopoglądowych. Wyrazem tej tendencji były na przykład ambicje związane z wystawą „Nowa Sztuka Narodowa. Realizm narodowo-patriotyczny w Polsce XXI wieku” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (2012), która miała stać się płaszczyzną dyskusji i zwiększyć potencjał społecznego zaangażowania instytucji kultury. Można powiedzieć, że w przestrzeni wystawy, której kuratorami byli Sebastian Cichocki oraz Łukasz Ronduda, zaprojektowany został spór, który jednak się nie zmaterializował. Prawicowe środowiska z nieufnością potraktowały to zamierzenie, wyczuwając w działaniach instytucji kpinę lub paternalistyczne spojrzenia antropologa<sup>18</sup>.

Podobne nadzieje na nowe zaangażowanie dało się wyczuć w tonie wielu prywatnych komentarzy podczas wspomnianych protestów przeciwko wystawieniu pracy Markiewicza w CSW w Warszawie. Radykalna, krytyczna praca wyrosła z estetyki lat 90. (Markiewicz erotycznie przytula się do średniowiecznego krucyfiksu z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie) wzbudzała silne emocje w latach 90., jednak publiczny skandal wywołała dopiero na wystawie „British British Polish Polish” w 2013 roku. Tym, co odróżniało sposoby protestu przeciwko pracy Markiewicza od na przykład wspomnianych protestów przeciw wystawie Koziry w Muzeum Narodowym w Krakowie była rzeczywista konfrontacja protestujących z dziełem. Podczas gdy wystawa Koziry została opikietowana, a protestujący nawet jej nie zobaczyli, praca Markiewicza sprowokowała również (bo pikiety też miały miejsce) zbiorowe modły na wystawie. Co więcej, zastosowana praktyka protestu pozwalała

18 Jan Bodakowski, *Fotorelacja wystawa Polska Sztuka Narodowa*, „Fronda.pl”, <http://www.fronda.pl/blogi/amdg/fotorelacja-wystawa-nowa-sztuka-narodowa,28128.html>; Marek Horodniczy, *Koncesjonowana sztuka narodowa*, „Rzeczpospolita”, 7 czerwca 2012, <http://www.rp.pl/arttykul/888368.html>. Por. też Iwona Kurz, *Gol, kicz, ojczyzna*, „Dwutygodnik.com” 2012, nr 85, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/3719-gol-kicz-ojczyzna.html>.

zamanifestować swoje zdanie w przestrzeni publicznej bez konieczności wycofania samej pracy z wystawy – stanowiła więc *de facto* działanie w myśl logiki agonistycznego sporu.

Ulotne, prywatne reakcje świadczące o uznaniu dla tych konkretnych praktyk protestu mają dla mnie istotne znaczenie symboliczne – wyczuwalne w nich było przede wszystkim zainteresowanie wypracowywaniem performatywnych praktyk publicznego manifestowania światopoglądowej niezgody na konkretne działania artystyczne oraz sprzeciwu wobec polityki wszelkich instytucji władzy. Zainteresowanie to sprawiło, że dopóki nie został zniszczony element wystawy, ton większości komentarzy był pozytywny. Nawet jeżeli sugerowano, że działania te są rodzajem przemocy symbolicznej, to przeważało przekonanie, że ten konkretny model protestu sytuuje się po właściwej stronie granicy pomiędzy manifestowaniem sprzeciwu a narzucaniem światopoglądowej presji. Sam Markiewicz był zafascynowany poruszeniem, które wywołała jego praca i stał się dokumentalistą tego zdarzenia:

Tak, podobało mi się drugie życie tej pracy. Ludzie modlący się uzupełnili ją, rozwinęli. Dodali jej siły. Że też ja nie wpadłem na to, żeby postawić przy *Adoracji* modlących się ludzi! Żałuję, że się ujawniłem w czasie tych protestów. Powiedziałem modlącym się, że ja to ja i że chcę zrobić zdjęcia – dokumentację. Zabronili mi robić zdjęć własnej pracy, zaczęli rzucać paragrafami. Zostałem zaatakowany, każdy wyciągnął aparat, telefon i zaczęli mi robić zdjęcia, podtykano mi ten sprzęt, wpychano do gardła. Wojna na aparaty. Podczas kolejnej demonstracji się nie ujawniłem, a oni wszyscy stali z krzyżami, gośćkami i krzyczeli: „Hańba!”. Zrobiło to na mnie ogromne wrażenie. Chciałem od nich wziąć krzyż z wbitymi biało-czerwonymi flagami pod pretekstem, że położę go w sali z *Adoracją*, żeby go mieć dla siebie. Ale bałem się, że mnie rozpoznają. Teraz na wystawie *Crimestory* w CSW w Toruniu pokazuję dokumentację z protestów, *Spowiedź* – pracę sprzed dwóch lat, gdzie przed księdzem spowiadam się ze swojej sztuki [...] <sup>19</sup>.

Oczywiście, można tę sytuację zinterpretować jako zajęcie wyższościowego, quasi-antropologicznego stanowiska, przyjęcie pozycji obserwatora, który nie zamierza z protestującymi dyskutować. Podobną pozycję środowiska „ludzi kultury” zajęły na przykład wobec różnych grup pikietujących pracę Julity Wójcik. Dopóki nie dochodzi do aktów podpaleń lub też narodowo-kibolskiej próby blokady odbudowy pracy, sprzeciw uznawany jest za rodzaj swoistego folkloru. Być może taka właśnie postawa, podszyta w istocie ironicznym lekceważeniem, skrywa jeden z fundamentalnych problemów współczesnej przestrzeni sporu – folkloryzację praktyk sprzeciwu. Jednocześnie jednak postawa ta dopuszcza przynajmniej możliwość wspólnej obecności dwóch stron sporu w przestrzeni publicznej w miejsce antagonistycznego zawłaszczenia tej przestrzeni.

Działanie, na jakie zdecydował się Markiewicz – dokumentacja protestu i włączenie go w obręb pracy artystycznej – można porównać do strategii kontrsprzeciwu przyjętej przez organizatorów akcji czytań *Golgoty Picnic*. Energia gniewu stojącego za prawicowymi protestami została

<sup>19</sup> Jacek Markiewicz w rozmowie z Joanną Ruszczyk, „*Adoracja*” Jacka Markiewicza, „Wysokie Obcasy.pl” 18 kwietnia 2014, [http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,100958,15767181,\\_\\_\\_Adoracja\\_\\_\\_Jacka\\_Markiewicza.html](http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,100958,15767181,___Adoracja___Jacka_Markiewicza.html).

skanalizowana w istotny element artystycznych działań, które miały charakter politycznej deklaracji bezpośrednio angażującej uczestników w publiczny spór. Protesty przeciwko sztuce Garcii stały się kontekstem dla publicznych czytań. Słysząc to świetnie na wydanym przez Bôlt Records nagraniu z warszawskiego czytania sztuki, podczas którego protestujący mimowolnie pełnili rolę ekspresyjnego chóru wykonującego niespisaną noise'ową partyturę. Mieszanina krzyków, śpiewów, modlitw, a także hałasu gwizdków, trąb oraz perkusjonaliów wchodzi w fascynujący dialog z tekstem przedstawienia, i to zarówno na poziomie treści, jak i estetyki. W efekcie protestujący zapewnili słuchaczom znakomitą oprawę dla czytanego tekstu, łącznie z namiastką jakże ważnego w spektaklu Garcii smrodu (w przedstawieniu jest to zapach rozkładającego się mięsa), rozlewając środki służące do odstraszenia dzików.

Można powiedzieć, że organizatorzy akcji czytania tekstu *Golgoty Picnic* zastąpili dyrekcję festiwalu w funkcji artystycznych kuratorów, aranżując sieć wydarzeń, w których społeczne niezadowolenie stało się jednym z głównych twórców społecznych i artystycznych działań. Weszli w rolę „kuratorów społecznego gniewu”, która tak pociągała twórców wystawy „Polska Sztuka Narodowa”, a także Kazimierza Piotrowskiego, kuratora wystawy – środowiskowego happeningu *Thymós. Sztuka gniewu 1900–2011* w CSW Znaki Czasu w Toruniu (2011/2012). Piotrowski chcąc przedstawić społeczny gniew, postanowił również wykreować gniew środowiskowy, wpisując prace znajomych artystów w polityczny kontekst, którego nie byli świadomi – tak jakby gniew zmanipulowanych ludzi sztuki miał tworzyć symetrię z gniewem prawicy przekonanej o ciągłym manipulowaniu społeczeństwem współczesnej Polski. Piotrowski postanowił – używając frazeologii Sloterdijka – przekuć gniew w projekt, czyli przeprowadzić na wybranym terenie mikropolitykę anarchizującej zemsty<sup>20</sup>. Organizatorzy czytań *Golgoty Picnic* chcieli jednak wykorzystać energię gniewu przede wszystkim do stworzenia przestrzeni sporu.

Modelowym punktem odniesienia dla tego typu kuratorskich działań stała się w polskim kontekście wystawa Goshki Macugi „bez tytułu” (Zachęta 2011/2012), poświęcona praktykom cenzury sztuk plastycznych w Polsce po roku 1989. Macuga uczyniła elementem wystawy między innymi artykuły prasowe towarzyszące wystawom, które próbowano cenzurować, a także zbiór antysemitycznych listów (często zawierających pogroźki), które otrzymywała Anda Rottenberg w związku z wystawą Haralda Szeemanna *Uważaj, wychodząc z własnych snów. Możesz się znaleźć w cudzych* (2000/2001), na której znalazła się osławiona rzeźba *La nona ora* Maurizia Cattelana. Macuga zagrała więc dokumentacją konserwatywnego oburzenia oraz prób cenzury, uczyniła to jednak w celu nie tyle opisu rzeczywistości, ile stworzenia przestrzeni dialogu – układ ekspozycji prowadził bowiem zwiedzających do wystawionych publicznie ksiąg wpisów dla widzów. Przyrastające w trakcie wystawy pisemne opinie, czy wręcz spory wokół konkretnych prac, stały się jej integralną częścią i zarazem zapisem nieformalnej dyskusji.

Organizatorzy czytań *Golgoty Picnic* zastosowali podobną strategię – spróbowali wykorzystać nagromadzone emocje w celu przeprowadzenia ogólnokrajowej dyskusji. Jej symbolem było poznańskie czytanie tekstu sztuki, które połączone było z rzeczywistą debatą w przestrzeni publicznej, toczącą się jednocześnie na Placu Wolności. W wytyczonych ramach

20 Zob. Peter Sloterdijk, *Gniew i czas*, dz. cyt., s. 71–73.

agonistycznego sporu doszło do konfrontacji dwóch światopoglądów, lecz wbrew rozmaitym groźbom, nie doszło do aktów przemocy. Zamiast tego performowano demokrację.

Artykuł jest poszerzoną wersją tekstu pt. *Golgota Picnic* i ramy publicznego dyskursu: performowanie demokracji i zarządzanie społecznym gniewem, który został opublikowany w książce *Piknik Golgota Polska. Sztuka – religia – demokracja*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Iwona Kurz, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego i Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015, s. 349-368.

## BIBLIOGRAFIA

„Adoracja” Jacka Markiewicza, Jacek Markiewicz w rozmowie z Joanną Ruszczyk, „Wysokie Obcasy.pl”, 18 kwietnia 2014, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,100958,15767181, Adoracja Jacka Markiewicza.html>.

Antosz, Patrycja, *Równe traktowanie standardem dobrego rządzenia. Raport z badań sondażowych*, [http://rownetraktowanie.gov.pl/sites/default/files/rowne\\_traktowanie\\_standardem\\_dobrego\\_rzadzenia\\_-\\_raport\\_z\\_badan\\_ilosiowych\\_ost\\_o.pdf](http://rownetraktowanie.gov.pl/sites/default/files/rowne_traktowanie_standardem_dobrego_rzadzenia_-_raport_z_badan_ilosiowych_ost_o.pdf).

Bodakowski, Jan, *Fotorelacja wystawa Polska Sztuka Narodowa*, „Fronda.pl”, <http://www.fronda.pl/blogi/amdg/fotorelacja-wystawa-nowa-sztuka-narodowa,28128.html>.

Czarnacka, Agata, *Lewica smoleńska*, „Lewica.24”, 4 marca 2013, <http://lewica24.pl/ludzie-i-polityka/czarnacka/2723-czarnacka-lewica-smolenska.html>.

Duniec, Krystyna *Zniżka cywilizacyjna*, „Dwutygodnik.com” 2014, nr 135, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/5294-znizka-cywilizacyjna.html>.

Elias, Norbert, *O procesie cywilizacji. Analizy socjo- i psychogenetyczne*, przeł. Tadeusz Zabłudowski, Kamil Markiewicz, Wyd. W.A.B., Warszawa 2011.

Horodniczy, Marek, *Koncesjonowana sztuka narodowa*, „Rzeczpospolita”, 7 czerwca 2012, <http://www.rp.pl/artykul/888368.html>. Por. też Iwona Kurz, *Gol, kicz, ojczyzna*, „Dwutygodnik.com” 2012, nr 85, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/3719-gol-kicz-ojczyzna.html>.

Kosiński, Dariusz, *Teatra polskie. Rok katastrofy*, Znak – Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Kraków–Warszawa 2013.

Matynia, Elżbieta, *Demokracja performatywna*, przeł. Maja Lavergne, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2008.

Mouffe, Chantal, *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, przeł. Barbara Szelewa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

Mouffe, Chantal, Laclau, Ernesto, *Hegemonia i socjalistyczna strategia*, przeł. Sławomir Królak, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2007.

Nawratek, Krzysztof, *Poza historię, poza cynizm*, „Dziennik Opinii”, 13 kwietnia 2010, <http://www.krytykapolityczna.pl/Opinie/NawratekPozahisteriepozacyнизм/menuid-431.html>.

Sloterdijk, Peter, *Gniew i czas*, przeł. Arkadiusz Żychliński, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011.

Tórz, Katarzyna, *Nie jesteś tak wolny, jak myślisz\**. *Polemika z Witoldem Mrozkiem wokół „Golgota Picnic”*, „Malta Festival Poznań”, <http://malta-festival.pl/pl/news/nie-jestes-tak-wolny-jak-myslisz-polemika-z-witoldem>.

*Za religijną otoczką stoi świecka potrzeba uczestnictwa*, Artur Żmijewski, Artur, w rozmowie z Janem Smoleńskim, „Dziennik Opinii”, 4 marca 2011, <http://www.krytykapolityczna.pl/Opinie/ZmijewskiZareligijnaotoczkaistoiswieckapotrzebauczestnictwa/menuid-197.html>.

Zmyślony, Iwo, *Wolność i resentment. Dlaczego posłów PiS szokuje sztuka współczesna?*, „Kultura Liberalna” 2013, nr 25, <http://kulturaliberalna.pl/2013/11/05/zmyslony-wolnosc-resentyment-dlaczego-poslow-pis-szokuje-sztuka-wspolczesna/>.

Zrałek-Kossakowski, Wojtek, *Piknik i panika*, „Dziennik Opinii”, 26 czerwca 2014, <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/opinie/20140626/zralek-kossakowski-piknik-i-panika>.