

Ewa Majewska

Cenzura – kulturotwórczy
mechanizm doby neoliberalizmu?
O produktywnej funkcji zakazu

<http://mbmh.pl/development/ptjournal/index.php/ptj/article/view/34/49>



Ewa Majewska

Cenzura – kulturotwórczy mechanizm doby neoliberalizmu? O produktywnej funkcji zakazu

Cenzura jest produktywną postacią władzy: nie jest wyłącznie prywatywna, ale także formatywna.¹

Judith Butler

Temat cenzury odżywa dziś w Polsce w różnych kontekstach – teatr to tylko jeden z nich, ale może najbardziej widowiskowy. Protesty przed Teatrem Powszechnym w Warszawie w związku ze spektaklem Oliviera Frijlicia *Kłątwa*, wycofanie spektakli ze scen teatrów w Krakowie, Poznaniu i innych miastach, przepychanki wokół konkursów na dyrektorów teatrów we Wrocławiu, Bydgoszczy, Warszawie i innych miastach – wszystko to buduje dość niepokojący obraz polskiego teatru jako zagrożonego różnymi formami cenzury². Z drugiej strony jednak, społeczności osób związanych z tymi konkretnymi placówkami, jak i czasem ogół teatralnej publiczności w Polsce często angażuje się w działania wspierające zagrożone spektakle, twórców teatralnych czy placówki, co najlepiej chyba pokazała sytuacja wokół spektaklu *Golgota Picnic*, o której piszę dalej. W takiej sytuacji dość oczywiste jest pojawienie się zainteresowania nie tylko kwestiami cenzury w jej współczesnych formach, ale również polityczną sprawczością teatru, jego bezbronnością, aktywnością, i tak dalej.

Latem 2016 roku na łamach czasopisma teatralnego „Dialog” ukazał się tekst Macieja Nowaka, postaci o wyjątkowym znaczeniu dla polskiego życia i środowiska teatralnego, w którym kreśli on swój projekt „teatru popularnego”³. Projekt ten przeczytałam z dużym poruszeniem. Już w pierwszym odruchu wydał mi się on interesującą próbą wyjścia z impasu, i oddzielenia, w jakim znalazł się współczesny teatr polski, z jednej strony coraz częściej atakowany za domniemaną obrazoburczość i cenzurowany, z drugiej zaś – zachowawczy i dość klasyczny w zakresie doboru repertuaru, używanych środków i metod. Maciej Nowak, były dyrektor Teatru Wybrzeże w Gdańsku, Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, aktualnie dyrektor artystyczny Teatru Polskiego w Poznaniu, by wymienić tylko niektóre pełnione przezeń funkcje, wzywa do otwarcia teatru na możliwie różnorodną egalitarnie rozumianą publiczność. Wydaje mi się, że jego propozycja jest ważna przede wszystkim dlatego, że proponuje autokrytyczne, refleksyjne i zarazem postępowe podejście do kultury, jednocześnie zapraszając do

1 Judith Butler, *Walczące słowa*, przeł. Adam Ostolski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 153.

2 Zob. *Polska Golgota Picnic*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Iwona Kurz, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.

3 Maciej Nowak, *My, czyli nowy teatr publiczny*, „Dialog”, 2016, nr 6-7.

dyskusji nad tym, w jaki sposób teatr może stać się elementem tego, co wspólne. Propozycja ta nadal jednak oparta jest na opozycjach i podziałach, których przekroczenie wydaje się dziś konieczne, również po to, by móc wyjść z impasu, który sam autor dostrzega. Postrzegając teatr jako przestrzeń serwującą określonego typu doświadczenia publiczności, starannie oddzielonej od jego pracowników i pracownic, Nowak powtarza właśnie tę sprzeczność, której rozbieżność jest dla współczesnego teatru kluczowe, podobnie, jak fundamentalne jest dla osiągnięcia prawdziwego „teatru popularnego”, o jakim pisze on w swoim artykule. Choć faktycznie kompetencja i kapitał kulturowy pracowników i pracownic teatru często stanowi zasób konieczny do budowania sensownego repertuaru, możemy przecież zastanawiać się nad tym, czy kapitał ten jest kompletnie nieobecny po stronie publiczności oraz przede wszystkim, czy teatr jako to, co wspólne, w ogóle jeszcze jest oparty na podziale na twórców i publiczność? Przypomnijmy, że okupowany w ostatnich latach najstarszy teatr w Rzymie, Teatro Valle, stał się pretekstem do renegocjacji kategorii własności i dobra wspólnego. Jego okupacja przez fundację Teatro Valle doprowadziła do uznania teatru za dobro wspólne, skutecznie uniemożliwiając jego prywatyzację, zniszczenie i gentryfikację miasta⁴. Artykuł Nowaka tymczasem, pozostając na gruncie sztywnego podziału instytucjonalnego na państwo w roli mecenasa, teatr w roli dostawcy sztuki i publiczność w roli jej biernych konsumentów, nie oferuje w gruncie rzeczy nowej formuły teatru. Ale – i to jest moim zdaniem ważne – jego głos inicjuje dyskusję, która może się w moim przekonaniu potoczyć w interesujących kierunkach. W tym sensie przede wszystkim wydał mi się on cenny.

Propozycja Nowaka, przy wszystkich jej ograniczeniach, wpisuje się w toczące się w ostatnich latach debaty na temat tego, co wspólne i jego instytucji, szczególnie ważne dla Antonio Negriego i Michaela Hardta, kwestię instytucji dobra wspólnego, podnoszoną przez Geralda Rauniga i Krystiana Szadkowskiego, ale również ogólniejsze zagadnienie sfery publicznej, kontrapubliczności i wspólnoty od lat dyskutowane przez Habermasa, Fraser, Klugego, Negtę, a w Polsce choćby przez Nawratkę, Plucińskiego, Marca i w części także przeze mnie⁵. Problem cenzury i wolności twórczej powinien być w moim przekonaniu rozważany właśnie w szerokim kontekście sfery publicznej i tego, co wspólne, inaczej ugrzęźnięcie on w klasycznej liberalnej i neoliberalnej absolutyzacji oraz fetyszyzacji jednostkowej wolności, która nie tylko nie poszerza wolności w kulturze, ale często stanowi główną przyczynę jej braku. Fetyszyzacja

4 Gerald Raunig, *Occupy the Theater, Molecularize the Museum! Inventing the (Art) Institution of the Commons w: Truth is Concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*, red. Florian Malzacher, Sternberg Press, Berlin 2014. O okupacji Teatro Valle piszą również inni autorzy i autorki w tym tomie. (Wszystkie tłumaczenia pochodzą od autorki, chyba że zaznaczono inaczej.)

5 Zob. Antonio Negri, Judith Revel, *Commons in Revolt*, <http://www.uninomade.org/commoninrevolt/>, dostęp: 12 lipca 2011; *O miejskiej sferze publicznej*, red. Marek Nowak, Przemysław Pluciński, Korporacja Ha!Art, Kraków 2011; Krzysztof Nawratek, *Dziury w całym. Wstęp do miejskich rewolucji*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012; Ewa Majewska, *Sztuka jako pozór? Cenzura i inne formy upolitycznienia kultury*, Korporacja Ha!Art, Kraków 2013; Krystian Szadkowski, *Uniwersytet jako dobro wspólne*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2015; Wiktor Marzec, *Rebelia i reakcja. Rewolucja 1905 roku i plebejskie doświadczenie polityczne*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2016.

indywidualnej wolności twórczej pod wieloma względami przypomina absolutyzację prywatności, typową dla niektórych środowisk walczących o przejrzystość oraz wolność od kontroli w czasach współczesnego nadzoru, zwłaszcza cyfrowego. Lauren Berlant stwierdziła kiedyś, że prywatność to „Oz czasów nam współczesnych”, zaś Moira Gatens przekonująco dowiodła, że rozległe grupy społeczne na całym świecie nigdy nie miały prywatności, na przykład niewolnicy czy ludność chthoniczna w wielu częściach świata⁶. Kropkę nad „i” stawia w tej kwestii niemiecka filozofka feministyczna Isabell Lorey, dowodząc, że indywidualny, autonomiczny podmiot Zachodu zawsze potrzebował dla zapewnienia sobie istnienia spychania rozległych warstw społeczeństwa w biedę i niepewność – w stan prekarności⁷. Prywatność i autonomia z wartości stały się dziś problemami, bynajmniej nie tylko w związku z konserwatywnymi krytykami ich rozszerzania na społeczne masy, ale również wskutek ich feministycznych rewizji. Feministyczne autorki, jak Carole Pateman, diagnozująca filozoficzne i polityczne projekty umowy społecznej jako braterskie, bo oparte na wykluczeniu kobiet⁸, Nancy Fraser, która poddała systematycznej krytyce habermasowski projekt sfery publicznej jako ślepy na różnicę płci⁹, czy Susan Buck-Morss, wskazująca na trwałą obecność plantacji nie tylko w dialektyce panowania i niewoli Hegla, ale również w społecznej praktyce kiedyś i dziś¹⁰, wskazały szereg powodów, dla których oświeceniowa tradycja filozoficzno-polityczna musi zostać poddana rewizji, jeśli ma zostać zachowana jako projekt.

Krytyki te znajdują swoje odzwierciedlenie w sztukach wizualnych i teatrze, gdzie prymat narracji linearnej zastąpiono strukturami kłaczowymi a figura reżysera jest skutecznie zakłócana wzmocnieniem figury dramaturga z jednej strony oraz publiczności z drugiej. Performatywna rewolucja wydobyła ciało i jego sprawczość, zaś rewolucje płciowe i obyczajowe pozwoliły, by na scenie znalazły się tematy, problemy i obiekty wcześniej z niej wykluczone¹¹. Z kolei pojawienie się neoliberalizmu i demontaż centralnych, państwowych zabezpieczeń i gwarancji doprowadziły do wykształcenia i umocnienia mechanizmów współpracy, a nawet okupacji. Najstarszy teatr w Rzymie, Teatro Valle, został nie tylko zajęty przez swoich pracowników, pracownice i publiczność, ale okupacja ta została przez sąd i władze miasta zatwierdzona jako model działania w zakresie dóbr wspólnych, za które – na mocy konstytucji – uznaje się tam również kulturę¹². Trwająca od 2011 roku okupacja, unormowana

6 Lauren Berlant, *The Subject of true Feeling. Pain, Privacy, Politics*, w: *Cultural Pluralism, Identity Politics and the Law*, eds. Austin Sarat, Thomas R. Kearns, University of Michigan Press, Ann Arbor 1999; Moira Gatens, *Privacy and the Body. The Privacy of the Affect*, w: *Privacies: Philosophical Evaluations*, eds. Beate Rössler, Stanford University Press, Stanford 2004, s. 113-132.

7 Isabell Lorey, *States of Insecurity*, Verso, Londyn 2015.

8 Carole Pateman, *Kontrakt płci*, przeł. Jarosław Mikos, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa, 2015.

9 Nancy Fraser, *Rethinking the Public Sphere*, w: „Social Text” 1990, No. 25/26; teźże, *Drogi feminizmu*, przeł. Agnieszka Weseli, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

10 Susan Buck-Morss, Hegel, *Haiti i historia uniwersalna*, przeł. Katarzyna Bojarska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

11 Lynda Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. Ewa Franus, Rebis, Poznań 1998.

12 Gerald Raunig, *Occupy the Theater, Molecularize the Museum! Inventing the (Art) Institution of the Commons*, dz. cyt.

prawnie w 2013 roku, stała się precedensem otwierającym drogę kilkunastu innym teatrom we Włoszech, które – idąc tropem Teatro Valle – zarejestrowały swoje fundacje i weszły na drogę eksperymentu z horyzontalnym zarządzaniem przy udziale publiczności. Teatry polskie nie idą aż tak daleko w eksperymentach z formułą teatralną, funkcjonują nadal w – należy tu podkreślić dość staroświeckim – modelu teatrów repertuarowych, który jednak mógłby ewoluować w stronę instytucji dobra wspólnego, co czasem – na co będę wskazywała – wymuszane jest przez osoby i sytuacje zazwyczaj odczytywane jako teatrowi wrogie, na przykład bezdusznych urzędników czy dokonujących zamachu na wolności twórcze tradycjonalistów. Podobnie zresztą jak stało się w przypadku Teatro Valle, w którym do zmiany paradygmatu produkcji teatralnej walenie przyczynili się nie tylko społeczni czy kulturowi radykałowie, ale przede wszystkim developerzy i niektórzy przedstawiciele władz miasta, próbujący doprowadzić do prywatyzacji teatru¹³. W polskim kontekście największe otwarcie teatrów na publiczność i innych zewnętrznych sojuszników i sojuszniczki ma zazwyczaj również miejsce w momencie ataku, jak stało się choćby w czasie awantury po ocenzurowaniu spektaklu argentyńskiego reżysera Rrodrigo Garcia *Golgota Picnic*, pokazywanego w Polsce w ramach Malta Festival Poznań w 2014 roku, które wygenerowało istny „festiwal solidarności” w całym kraju, czy po ataku marszałka województwa kujawsko-pomorskiego i innych osób na Teatr Polski w Bydgoszczy, który doprowadził do akcji solidarnościowych środowisk twórczych, instytucji publicznych (władze miasta Bydgoszczy, Rzecznik Praw Obywatelskich) oraz mediów.

Proponowana tu perspektywa analizy cenzury sytuuje ją w szerszym kontekście tego, co społeczne, czytając jej akty nie tylko jako niszczyielskie inwazje w polu kultury, ale również jako interwencje wymuszające na twórcach i twórczyniach kultury oraz sympatykach i sympatyczkach tej twórczości nowe sojusze, strategie i formy działania, konstytuujące teatr nie tylko jako element tego, co społeczne, czym jest przecieć z założenia, ale także jako dobro wspólne, czym tylko czasem się staje, w moim przekonaniu czasem właśnie wskutek cenzorskich interwencji. Jak inaczej rozumieć masowe czytania tekstu spektaklu *Golgota Picnic*, odwołanego w wyniku autocenzorskiej decyzji dyrekcji festiwalu, jeśli nie właśnie jako konstytuowanie się wielości w akcji protestu?¹⁴.

Ważnym elementem moich rozważań jest mający Foucaultowski rodowód pomysł na analizowanie zakazu nie jako po prostu deprywacji czy anihilacji, ale raczej jako produktywnego mechanizmu tworzenia kultury¹⁵. W takim ujęciu cenzura nie stanowi jakiejś metafizycznej maszyny wymazującej, ale jest złożonym mechanizmem powołującym do istnienia rozliczne formy kultury (urzędów, biur, praktyk itp.), jej funkcjonariuszy (cenzorów, urzędników, donosicieli, obrońców, aktywistów itp.) oraz rozmaitych form tego, co Michel Foucault trafnie nazwał „rządomyślnością” – uwewnętrznionych mechanizmów autocenzury i kontroli, jakie uczestniczki i uczestnicy kultury generują we własnym życiu po to, by

13 Saki Bailey, *Legalizing the Occupation*, w: Florian Malzacher (ed.), *Truth is Concrete*, Sternberg Press, Berlin 2014.

14 Antonio Negri, Judith Revel, *Commons in Revolt*, dz. cyt.

15 Michel Foucault, *Nadzorować i karać*, przeł. Tadeusz Komendant, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1998; tenże, *Hermeneutyka podmiotu*, przeł. Michał Herer, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2012; Judith Butler, *Walczące słowa*, dz. cyt.; Ewa Majewska, *Sztuka jako pozór*, dz. cyt.

móc funkcjonować w kulturze określonych zakazów i praw. Butler pisze:

O cenzurze mówi się najczęściej jako o czymś, co kieruje się przeciw osobom lub przeciw treści ich mowy. Jeśli jednak cenzura jest pewnym sposobem produkowania mowy, ograniczającym z góry, co będzie, a co nie będzie akceptowane jako mowa, to nie sposób rozumieć jej wyłącznie w kategoriach jurystycznej władzy. [...] Cenzura poprzedza tekst [...], będąc w pewnym sensie odpowiedzialna za jego produkcję¹⁶.

W takiej perspektywie analiza „cenzorskich wypadków”, jak chciałabym za Izą Kowalczyk nazwać niedawne próby ograniczania wolności twórczych w polskim teatrze i szerzej – w polskiej kulturze – prezentuje się nie tyle jako utyskiwanie na to, jak ograbiono nas z naszej wolności, co sugerowałoby istnienie jakiejś wolnej kultury, do której mielibyśmy rzekomo aspirować, ale raczej analiza specyficznej dla konkretnego typu rządów strategii budowania własnych mechanizmów i narzędzi kontroli, form ich legitymizacji, instytucjonalnego wspierania ich realizacji oraz uewnętrzniania przez jednostkowe podmioty¹⁷. Za formę rządu przyjmuje tutaj działania wybranej w wyborach powszechnych 2015 roku partii Prawo i Sprawiedliwość kierowanej przez posła Jarosława Kaczyńskiego, której główna metodologia, nazywana przez jej wykonawców „dobrą zmianą”, jest od początku rządów PiS strategią przekształcania demokratycznego państwa w dyktaturę, w sposób na tyle rozproszony, że znacząco utrudnia to jednoznaczne wskazanie, kiedy dokładnie ta dyktatura się zaczyna. Dla niektórych elementem dyktatorskim jest prawny i decyzyjny paraliż Trybunału Konstytucyjnego, dla innych – zapisy dotyczące cudzoziemców i pozbawienie ich większości praw w ustawie o policji ze stycznia 2016 roku, dla jeszcze innych – Rubikon został przekroczony podczas faktycznej likwidacji równości obywateli i obywaterek w ramach nowelizacji ustawy Prawo o zgromadzeniach, która w wersji przegłosowanej przez Sejm dzieli podmioty rejestrujące zgromadzenia na te bardziej (Kościół katolicki, grupy powiązane z PiS) oraz mniej (wszyscy inni) uprawnione do organizowania zgromadzeń, przyjętej jesienią 2016 roku. Choć Senat RP uchylił priorytetowe traktowanie Kościoła i grup sprzyjających rządowi w ustawie, ten priorytet z pewnością będzie obecny w praktyce polskich urzędów, na przykład tam, gdzie pracują zwolennicy i zwolenniczki partii rządzącej. Zmianom tym towarzyszą wymiany personalne w mediach publicznych oraz sądach centralnych, powodujące, że instancje te z niezawisłych czy niezależnych stają się wyłącznie funkcjonariuszami obowiązującej doktryny politycznej¹⁸.

Zmiany w kulturze prezentują się nieco łagodniej. Pojawiło się jak dotąd tylko kilku nowych dyrektorów placówek kulturalnych, odbyło się to niestety w fatalnym stylu, między innymi w Teatrze Polskim we Wrocławiu, gdzie w niejasnej procedurze konkursowej wybrany został nieakceptowany przez zespół i pozbawiony kompetencji, za to cieszący się znakomitymi relacjami z władzami lokalnymi i współprowadzącym teatr Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Protest

16 Judith Butler, *Walczące słowa*, dz. cyt., s. 148.

17 Izabela Kowalczyk, *Uroki władzy*, Arsenał, Poznań 2009.

18 Franciszek Ryszka, *Państwo Stanu Wyjątkowego*, Zakład im. Ossolińskich, Wrocław 1964; Walter Benjamin, *Tezy o historii*, w: tegoż, *Anioł historii*. Eseje, szkice, fragmenty, przeł. Hubert Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996; Giorgio Agamben, *Stan wyjątkowy*, przeł. Monika Surma-Gawłowska, Korporacja Ha!Art, Kraków 2008.

pracowników teatru i publiczności trwa od wielu miesięcy. W Gdańsku zaś Muzeum II Wojny Światowej narzucono z dnia na dzień fuzję z Muzeum Westerplatte, oczekując chyba, że przejdzie to niepostrzeżenie. Instytutom Polskim zagranicą wskazano właściwe postaci i wytwory kultury polskiej do prezentacji publiczności oraz dokonano zmian personalnych na niespotykaną wcześniej skalę. Większość teatrów i galerii sztuki ma jednak nadal swoje dyrektorki i dyrektorów oraz programową ciągłość. Dotacje na sztukę współczesną zostały nieoczekiwanie zamrożone na początku 2016 roku, z groźbą ich niewykonania, co jednak zostało w końcówce tego roku zmienione decyzją ministra kultury, który postanowił, że jednak zakupy do czterech wiodących muzeów sztuki współczesnej zostaną wykonane. Wszystkie te „zakłócenia” wprowadzające niebezpieczny dla kultury, ale też w ogóle dla społeczeństwa, stan niepewności dają się oczywiście wpisać w model wprowadzania stanu wyjątkowego, sformułowany przez Carla Schmitta już w latach 20. i 30. XX wieku, który stał się podstawą wprowadzenia faszystowskiego porządku III Rzeszy. Proces ten drobiazgowo i krytycznie przeanalizował Franciszek Ryszka w książce *Państwo stanu wyjątkowego* z 1964 roku, zaś bardziej współczesne analizy stanu wyjątkowego prowadzi Giorgio Agamben w serii *Homo Sacer*, znanej również w Polsce. Perspektywa Ryszki jest historyczna, i krytyczna, zaś rozważania Agambena stanowią próbę zbudowania współczesnej wykładni polityki stanu wyjątkowego, posiadają więc pewne ogólniejsze założenia na temat współczesnych społeczeństw, które warto krytycznie przeanalizować przed entuzjastycznym wykorzystaniem jego koncepcji do analizy np. współczesnej rzeczywistości politycznej w Polsce.

Aspektem Agambenowskiej analizy, który w moim przekonaniu czyni ją mniej interesującą dla rozważań o polskiej polityce współczesnej czy cenzurze, jest oczywiście jej przechylenie w kierunku suwerena, któremu przypisana jest cała polityczna sprawczość współczesnej polityki. *Homo sacer*, stanowiący teoretyczną matrycę współczesnych form wykluczenia instytucjonalnego, jest pozbawionym politycznej sprawczości materiałem dla działalności władzy. Czerpiąc z figury obozowego muzułmanina Agamben buduje dość w gruncie rzeczy nieprzydatną analitykę ciała społecznego jako wyłącznie biernego odbiorcy operacji władzy. Gayatri Spivak i Judith Butler poddały ten koncept krytycznej analizie, niechętnie odnosząc się do niej również Negri i Hardt, wszyscy oni zakładają bowiem sprawczość, a przynajmniej możliwość oporu po stronie opresjonowanych, idąc tu w pewnej przynajmniej mierze tropem wyznaczonym przez Waltera Benjamina, akcentującego rezurekcyjny, emancypacyjny potencjał opresjonowanych – „barbarzyńców” i wykluczonych społeczeństwa klasowego¹⁹. Propozycja Agambena świetnie sprawdza się w krytycznej analizie państwa stanu wyjątkowego i jego współczesnych implikacjach, natomiast pozbawiając uciskanych możliwości oporu, w pewnym sensie filozof skazuje ich w swojej koncepcji na nieustanną kontynuację wykluczenia i niemożność zmiany *status quo*. W kontekście teatru i jego ewolucji perspektywa Agambenowska również skazywałaby teatry na bierną akceptację opresyjnej rzeczywistości, natomiast

19 Judith Butler, Gayatri Spivak, *Who Sings the Nation State? Language, Politics, Belonging*, Seagull Press, London 2007; Michael Hardt, Antonio Negri, *Rzeczpospolita*, przeł. zespół Praktyki Teoretycznej, Korporacja Ha!Art, Kraków 2012; Walter Benjamin, *Tezy o historii*, dz. cyt.

krytyczna perspektywa Butler i Spivak pozwala zrozumieć nie tylko mechanizmy opresji, ale również strategię oporu.

Taki metafizyczny pesymizm zdaje się towarzyszyć wielu analizom współczesnej kultury w Polsce, które niczym mantrę powtarzają, że nie ma w niej wolności, że mury runą i tak dalej. Musimy jednak w takiej sytuacji zapytać – a zachęca do tego również Judith Butler w książce *Walczące słowa*, bardzo ważnej publikacji o cenzurze i emancypacji – o to, jak właściwie działa cenzura lub mowa nienawiści, i czy są one zawsze skuteczne? Czym właściwie jest skuteczna cenzura? Jak możliwy jest opór? Jak praktykowanie oporu przekłada się na kulturową aktywność twórczą? Jak cenzura przekształca relacje między twórcami i twórczyniami a publicznością? Czy możemy mówić o kulturotwórczej funkcji cenzury?

Prowadząc analizę kulturotwórczych aspektów cenzury, nie należy zapominać o tym, że konserwatywne przesunięcie światopoglądowe jest nieuchronnym elementem neoliberalizmu. Dowodzi tego między innymi szereg autorek feministycznych, które – jak choćby Lisa Duggan – trafnie wskazują, że tradycjonalistyczne przywracanie klasycznych wartości doskonale kompensuje cięcia budżetowe w centralnych systemach wsparcia społeczeństwa czy kultury²⁰. Jako takie, stanowi dyskursywne remedium na niepewność, daje gwarancję trwałości przynajmniej w obszarze obyczajów i moralności w czasach, gdy rozmontowywane są systemy publicznego wsparcia. Inicjując debatę nad wartościami oraz nad kondycją polskiego teatru, możemy ten niebezpieczny i dla kultury, i dla społeczeństwa splot krytycznie przeświecić, co staje się niemożliwe przy automatycznym przemieszczeniu debaty z sal teatralnych i łamów czasopism do zacisznych pokoi prokuratury i sądu.

Nawet na poziomie poglądów klasyfikowanych przez Platona, a za nim również późniejszych filozofów jako *doxa* – potocznych mniemań – istnieje dość żywe przekonanie o twórczej mocy zakazu. Bardzo często spotykamy się przecież z opinią, że polska kultura zachowuje sporą żywotność właśnie w czasach nasilenia zakazów, że represja budzi w artystach i artystkach wolę przeciwstawiania się despotyzmowi, skutkującą lepszymi, bardziej interesującymi dziełami itp. Nie wdając się teraz w rozstrzygnięcie o prawdziwości tej opinii, chciałabym zwrócić uwagę na to, że podobne przekonanie pobrzmiewa w rozważaniach Butler o mowie nienawiści, seksizmie czy cenzurze. Autorka podkreśla, że nie każdy zamach na wolności twórcze, dokonywany narzędziami mowy nienawiści czy instytucjonalnej cenzury, jest skuteczny, po czym sugeruje, że niektóre z nich przynoszą wzbogacające kulturę odpowiedzi. Butler bardzo wyraźnie akcentuje, że nie istnieje jej zdaniem kultura wolna od cenzury. Myślę, że warto o tym przekonaniu pamiętać również w polskim kontekście badania wolności, gdzie często pomstujemy nad tym, co nam odebrano, nie widząc, jak twórczo i inspirująco społeczeństwo zareagowało na forsowany przez władze zakaz. Świetnym przykładem sytuacji, w której społeczeństwo zareagowało, a krytycy zauważyli tę reakcję, sensownie akcentując jej emancypacyjny wymiar, była w Polsce sprawa spektaklu *Golgota Picnic*, który ocenowano podczas Malta Festival Poznań, a społeczeństwo odpowiedziało masowymi wystąpieniami nie tylko w obronie tej sztuki, ale także jej licznymi publicznymi odczytaniem, co

20 Lisa Duggan, *Twilight of equality. Neoliberalism, Cultural Politics and the Attack on Democracy*, Beacon Press, New York 2003.

stanowiło bezprecedensowy przykład zaangażowania publiczności w budowanie wspólnego, powszechnego i popularnego teatru w całej Polsce. Prawicową petycję przeciwko spektaklowi podpisało sześćdziesiąt pięć tysięcy osób, list w obronie spektaklu sygnowało osiem tysięcy osób, po kilkaset osób w wielu miastach w całej Polsce uczestniczyło z kolei w publicznych czytaniach sztuki.

Wbrew temu, co, w skądinąd słusznym porywie serca, napisał Maciej Nowak w swoim apelu *My, czyli nowy teatr publiczny*, misja tworzenia nowego teatru nie spoczywa wyłącznie na jego etatowych czy prekarnych pracownikach i pracownikach. Jest misją społeczeństwa, by nie rzec: narodowym obowiązkiem, do tego jeszcze obowiązkiem już przecież realizowanym, a nie takim, którego plan nakreślony dopiero zostanie przez kulturowe elity. Sugeruję, że kierunek, cele przyszłego teatru zostały przez Nowaka nakreślone sensownie, ale pomylił się on co do tego, czy nowy teatr publiczny jest już realizowany (uważam, że tak, siłami nie tylko twórców, ale również publiczności) oraz co do „my” swojej wypowiedzi („my” nowego teatru publicznego to bynajmniej nie tylko twórcy i krytycy, ale również publiczność, jak też cenzurująca władza).

We współczesne życie teatralne angażuje się nie tylko publiczność. Z rosnącym zainteresowaniem, choć trudno niestety mówić o kompetencji, włączają się weń również przedstawiciele lokalnych władz oraz jednostki i organizacje występujące w obronie osób czy wartości, rzekomo zagrożonych prezentowanymi w teatrach obrazami czy treściami. Biorąc pod uwagę ilość i intensywność tych interwencji po 1989 roku, w kontekście całej kultury, nie tylko teatru, możemy dziś mówić o swego rodzaju „pospolitym ruszeniu”, w którym głównym przedmiotem ochrony są zazwyczaj wartości religijne, choć coraz częściej pojawia się tu również ochrona dzieci, dobrego imienia (osoby czy firmy) oraz prawo autorskie. Protesty środowisk religijnych wobec prac Katarzyny Kozyry czy Doroty Nieznalskiej²¹, próby blokowania spektakli w Teatrze Starym w Krakowie, Teatrze Polskim w Bydgoszczy czy na Malta Festival Poznań to tylko wybrane przykłady z całej fali interwencji. W pracach Izabeli Kowalczyk oraz w archiwach Inicjatywy Indeks 73 znalazło się w sumie ponad sto przypadków interwencji w rozmaite produkcje kulturalne, głównie z dziedziny sztuk wizualnych i teatru, mające na celu zablokowanie ich prezentacji, co od dziesięciu lat analizowane jest jako forma cenzury²².

Wydaje mi się znamienne, że pomimo kilku ważnych wygranych procesów karnych (sprawa Nieznalskiej, zakończona w 2010 roku uniewinnieniem artystki, sprawa Krzysztofa Kuszeja, zakończona w 2011 roku uniewinnieniem artysty) oraz sensownych i rzetelnych interwencji instytucji broniących praw człowieka (między innymi Rzecznika Praw Obywatelskich) środowiska artystyczne nadal często występują jako „ofiary” nagonek, w poczuciu słabości własnej pozycji oraz tak, jakby kontrowersje wokół sztuki i kultury były niemile widzianym elementem życia kulturalnego. Przytaczana przeze mnie Judith Butler twierdziłaby

21 NCAC, *The File Room*, <http://thefileroom.org/documents/dyn/DisplayCase.cfm/id/1129>, dostęp: 10 maja 2017; Izabela Kowalczyk, *Uroki władzy*, dz. cyt.

22 Ewa Majewska, *Sztuka jako pozór...*, dz. cyt.; Jakub Dąbrowski, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Artyści, sztuka i polityka*, t. 2, Fundacja Kultury Miejsca, Warszawa 2014.

co innego, i mam wrażenie, że jej słowa, choć znane i komentowane w Polsce, nie są tu jednak traktowane wystarczająco poważnie. Tak, kultura budzi kontrowersje, spory i wątpliwości. Tak, również na deskach teatru czy w zaciszu muzeów mogą rozgorzeć spory o wartości. Choć należałoby się chyba zgodzić, że większość polskich cenzorskich interwencji charakteryzuje się słabą znajomością sztuki czy teatru, jest też często motywowana zwykłymi uprzedzeniami, a czasem – co ma miejsce w przypadku skandalu wokół przedstawienia Olivera Frljicia pokazanego na przygotowywanym przez Teatr Polski w Bydgoszczy Festiwalu Prapremier w roku 2016 – chodzi po prostu o dofinansowanie, należy w moim przekonaniu pamiętać o tym, że kontrowersje towarzyszą, towarzyszyły i będą towarzyszyć produkcji kultury, bo taka jest jej natura. Jest to obszar sporu nie tylko ze względu na formalne wybory reżyserów czy artystów, ale również ze względu na to, że sztuka współczesna posiada mocne polityczne elementy, a te w oczywisty sposób budzą spory w społeczeństwie. Pozycja ofiary i ochrony przed atakiem, przyjmowana w takich sytuacjach w znacznej części spornych sytuacji, jest moim zdaniem efektem niezrozumienia funkcji kultury. Jeśli bowiem zgadzamy się z tym, że sztuka próbuje poruszyć widzów, zmusić do myślenia, często za cenę generowania sytuacji niekomfortowych, nieprzyjemnych czy kontrowersyjnych, to ataki na poszczególnych twórców czy wolności twórcze jako takie nie są doprawdy zaskakujące, i nie powinny być jako takie odbierane.

W 2008 roku we Wrocławiu doszło do kontrowersji wokół pracy artysty wizualnego Huberta Czerepoka *Nie tylko dobro przychodzi z góry*. Napis tej treści, stylizowany na niesławny napis nad bramą obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu (*Arbeit Macht Frei*) został zawieszony nad bramą wiodącą do tamtejszej synagogi. Lokalny rabin Gminy Żydowskiej natychmiast orzekł, że praca ta budzi kontrowersje w społeczności żydowskiej, uwłacza jej przedstawicielom, rani ich uczucia i może budzić negatywne emocje, należałoby więc ją usunąć. Z kolei kurator projektu dowodził, że praca mieści się w standardach sztuki współczesnej, zaś próby jej usunięcia uznał za zamach na wolności twórcze. Oliwy do ognia dolały lokalne media, natychmiast oskarżając rabina o cenzurę i polaryzując i tak zaognioną sytuację. Z kolei rabin zadeklarował wolę działań na rzecz ograniczenia dotacji na festiwal, w ramach którego pokazano pracę. Wszystko zmierzało w kierunku wojny, niemniej sprawa trafiła do Indeksu 73, którego członkinie i członkowie wykazali, chyba dość przytomnie, wolę mediacji i zaproponowali zorganizowanie panelu dyskusyjnego z udziałem zainteresowanych stron. Panel faktycznie się odbył. Okazało się, że debata była potrzebna, między innymi dlatego, że umożliwiła wszystkim obecnym nie tylko wyrażenie własnych opinii i emocji związanych z pracą Czerepoka, ale również wysłuchanie motywacji i opinii drugiej strony. Proces dyskusji, mediowany i wielowątkowy, stał się w moim przekonaniu bardzo ważnym elementem oddziaływania samej pracy. Niestety – nie brał w nim udziału twórca, pracujący już nad kolejnym projektem w innej lokalizacji. Wszystko skończyło się osiągnięciem porozumienia, które nie byłoby możliwe bez przestrzeni dyskusji, możliwości odreagowania lęków i napięć wywołanych przecież nie tylko przez tę akurat pracę, ale również związanych z sytuacją mniejszości żydowskiej w Polsce, nieznajomością języka sztuki współczesnej i hermetycznością niektórych form działania artystycznego czy typowym dla mediów fetyszyzowaniem skandalu. Przypadek ten jest znaczący dla

debaty o wolności twórczej i powinien być traktowany jako modelowe działanie w sytuacjach spornych. Instytucje publiczne prezentujące kontrowersyjne prace powinny znaleźć również przestrzeń na ich dyskusję, z kolei osoby wnoszące skargi na przedstawienia czy dzieła – starać się zapoznać z samymi pracami (Nieznalską skarżyły osoby, które w sądzie powiedziały, że nie widziały jej pracy!), z motywacjami twórców, ze stanem debaty i rozwoju sztuki współczesnej. Inaczej – konflikty wokół sztuki będą nadal świetnym sposobem politycznego lansu czy medialnej wierszówki, ale nie zamienią się w czynnik wzbogacający życie społeczne i sferę publiczną.

W tekście poświęconym instytucjom tego, co wspólne, Gerald Raunig podkreśla, że powinny one czynić więcej niż stare, dobre socjaldemokratyczne muzea w niedawnej przeszłości. Sama prezentacja historycznych kolekcji społecznym masom nawet, jeżeli jest ważnym aspektem działania tych instytucji, powinna być dla nich punktem wyjścia, a nie dojścia. Raunig pisze między innymi:

Chodzi o to, by zreorganizować pozostałości obywatelskiej sfery publicznej i społeczeństwa budowanego jako socjaldemokratyczne po to, by przekierować instytucje modulujące i przekształcić to, co publiczne w to, co wspólne. Niesie to za sobą jakiegoś rodzaju tworzenie państwa od nowa, zwłaszcza tam, gdzie, kiedy i jeśli ono jeszcze jakoś bazowo funkcjonuje ²³.

Zwraca on też jednak uwagę na to, że instytucje tego, co wspólne powinny uczyć się przełamywać hierarchie i być częścią życia swoich społeczności. W kontekście prób cenzury teatrów proponowałabym rozumieć to również jako udostępnianie swoich zasobów do publicznej debaty nawet w sytuacjach, gdy ma miejsce konflikt, gdy twórcy są atakowani, a osoby krytykujące ich prace nie wyrażają woli rozmowy, tylko ataku właśnie. Jest to, jak warto podkreślić, żądanie znacznie bardziej otwartej, horyzontalnej i aktywnej postawy od placówek, z których wiele nie przeszło reformy i nie uznało metody partycypacyjnej za własną. Ale tam, gdzie twórcy deklarują zainteresowanie sztuką najnowszą, w znacznej przeciwieństwie mierze polityczną, partycypacyjną i znoszącą hierarchie, takie zaangażowanie w życie lokalnej społeczności, które stara się wychodzić naprzeciw również osobom wypowiadającym o sztuce współczesnej sady negatywne, byłaby nie tylko ciekawa, ale także konieczna.

Taką strategię przekształcania państwa przez instytucje tego, co wspólne, uważam za aktywność, która z konieczności zmusza różne instytucje, nie tylko kulturalne, do współpracy i sensownego, przemysłowego działania w sytuacjach spornych. Twórcy mają prawo do ochrony wolności twórczych, gwarantowane im choćby w artykule 73 Konstytucji RP. Ale ten sam artykuł, na co w ogóle nie zwraca się uwagi, daje też obywatelom i obywatelkom prawo dostępu do twórczości artystycznej, naukowej czy badawczej. Artykuł 73 jest więc w gruncie rzeczy jedną z prawnych osłon dobra wspólnego, jeśli za takie uznamy kulturę. Jest to bowiem ochrona nie tylko twórczości, ale również dostępu do niej. Z kolei artykuł 196 Kodeksu karnego gwarantuje ochronę uczuć religijnych. Do niego właśnie najczęściej odwołują się przeciwnicy dzieł współczesnej sztuki, żądając ochrony – zazwyczaj publiczności przed

23 Gerald Raunig, *Occupy the Theater, Molecularize the Museum! Inventing the (Art) Institution of the Commons*, dz. cyt.

obrazami rzekomo naruszającymi te uczucia. Warto podkreślić, że artykuł wyraźnie precyzuje, iż chroniony jest „przedmiot kultu lub miejsce przeznaczone do publicznego wykonywania obrzędów religijnych”. W świetle przepisów Kodeksu karnego można również publicznie znieważać „Naród lub Rzeczpospolitą Polską” (art. 133 kk). Jak pokazała sprawa Nergala, piosenkarza, który podczas koncertu spalił egzemplarz Biblii, przedmiotem kultu nie są w świetle tych przepisów wielkie księgi głównych religii.

Nagłaśniana w mediach sprawa Teatru Polskiego w Bydgoszczy jest świetnym przykładem sytuacji, w której uruchomione zostały chyba wszystkie instancje. Kontrowersje wzbudził spektakl Olivera Frlijca *Nasza przemoc i wasza przemoc*, prezentowany w ramach Festiwalu Prapremier. Jako pierwszy zareagował marszałek województwa kujawsko-pomorskiego, Piotr Całbecki, pisząc oświadczenie, w którym zadeklarował konieczność zaprzestania dotowania Festiwalu z wojewódzkich funduszy na kulturę. Oświadczenie Całbeckiego warto przytoczyć w całości:

Teatr Polski w Bydgoszczy aplikował o status partnera w projekcie dotyczącym wsparcia imprez kulturalnych, na organizację Festiwalu Prapremier. W związku z żenującym poziomem festiwalu i godzeniem w fundamentalne wartości Narodu Polskiego, ubliżaniem godności człowieka, sianiem nienawiści międzywyznaniowej i pogardy dla chrześcijan w jednym ze spektakli, na mój wniosek, na najbliższym posiedzeniu Zarządu Województwa Kujawsko-Pomorskiego omawiana będzie sprawa wykluczenia Teatru z grona partnerów projektu, co zamyka drogę do otrzymania dofinansowania. Granice wolność sztuki zostały przekroczone²⁴.

Pan Całbecki jednoosobowo wypowiada się o poziomie dużego festiwalu teatralnego, choć nie jest w tej sprawie ekspertem, a z jego oświadczenia trudno wnosić, czy miał okazję zobaczyć choćby część tak radykalnie ocenionych przez siebie przedstawień. Całbecki oskarża festiwal o „godzenie w fundamentalne wartości Narodu Polskiego”, co nie jest w Polsce przestępstwem, nie zostaje też w ogóle dowiedzione w oświadczeniu, podobnie jak ubliżanie godności człowieka. Zarzut „siania nienawiści międzywyznaniowej” jest już kompletnym zaprzeczeniem idei festiwalu oraz intencji artystów zaangażowanych w przedstawienie, przygotowane skądinąd we współpracy z wiodącymi scenami europejskimi, propagującymi dialog międzykulturowy. O pogardzie dla chrześcijan, rzekomo w spektaklu obecnej, można wypowiedzieć się dokładnie tak samo. W oświadczeniu Całbeckiego uwagę zwraca całkowity brak profesjonalizmu, rażąca ignorancja oraz niefrasobliwość, z jaką rzuca on oskarżenia. Na pierwszy rzut oka widać, że na Festiwal Prapremier marszałek odpowiedział prawdziwym Festiwalem Ignorancji. Można się zastanawiać, czy spełnia ona znamiona projektu „nauczyciela-ignoranta” Jacquesa Rancière’a, czy może w tej pełnej oskarżeń i pomówień wersji ignorancja jednak efektu edukacyjnego nie przynosi²⁵.

W sprawę zaangażował się nawet Rzecznik Praw Obywatelskich,

24 „Ekspress Bydgoski”, 28 września 2016, <http://www.expressbydgoski.pl/kultura/a/marszalek-calbecki-chce-finansowo-ukarac-teatr-polski-w-bydgoszczy-oswiadczenie,10779298/>, dostęp: 10 maja 2017.

25 Jacques Rancière, *The Ignorant Schoolmaster. Five Lessons in Intellectual Emancipation*, przeł. Kristin Ross, Stanford University Press, Stanford 1991.

kierując do prokuratury oświadczenie wskazujące na konieczność ochrony konstytucyjnych wolności gwarantowanych w artykule 73 Konstytucji. Rzecznik Praw Obywatelskich wskazuje na szereg przypadków oskarżeń o naruszenie praw i wolności w dziełach, które jednak nie zostały zauważone w skarżonych wcześniej dziełach, zajmuje się również konstytucyjnym obowiązkiem wspierania sztuki przez władze lokalne, również finansowego, i odpowiedzialnością za wolność kultury, jaka spoczywa także na lokalnych władzach.

W omawianej tu sprawie padł chyba rekord liczby pozwów złożonych do prokuratury przeciw spektaklowi teatralnemu w naszym kraju. Teatr próbowała pozwać między innymi posłanka PiS Anna Sobecka, która sztuki nie widziała, podobnie, jak marszałek Całbecki, który jednak pozwu do prokuratury nie złożył. Złożył go za to wojewoda kujawsko-pomorski, troje radnych, jeden poseł z ugrupowania Kukiz'15, czarny bohater sprawy przeciw Nergalowi, walczący na co dzień z sektami pan Nowak i kilka osób prywatnych. Z tych bodaj siedmiu pozwów prokuratura od razu wyłączyła wszystkie te, których składający nie widzieli spektaklu. Jest to dobra zmiana, bo na przykład badająca sprawę Nieznalskiej prokuratura w Gdańsku prowadziła sprawę karną przeciw artystce na podstawie pozwów osób, które otwarcie przyznały, że pracy nie widziały.

Sytuacja procesu zazwyczaj nie jest, jak pamiętamy z tekstów Franza Kafki, sytuacją pełnej przejrzystości. Nie sprzyja ona, przynajmniej na pozór, budowaniu tego, co wspólne czy publicznej debacie. W diagnostyce sytuacji niemożliwości wynikającej z jurydycznego kontekstu najdalej posunął się chyba Jacques Derrida, który w artykule *Przed prawem* funduje dekonstrukcyjne spiętrzenie sprzeczności nie tylko nierozwiązywalnych, ale też niepoddających się racjonalnemu oglądowi²⁶. Czyż jednak sensem wypowiedzi Derridy faktycznie jest wyłącznie powtórzenie doświadczenia petryfikacji z mocy prawa, jakie towarzyszy nam podczas lektury *Procesu* Kafki? Mam wrażenie, że w swojej analizie relacji między prawem i literaturą, które chętnie rozszerzyłabym na całą kulturę, więc również i na teatr, Derrida proponuje szereg narzędzi umożliwiających wyjście poza niemożliwą, wydawałoby się, sytuację podmiotu wobec prawa. W swoim eseju Derrida pisze:

W tej ulotnej chwili, kiedy bawi się (z) prawem, literatura przekracza literaturę. Jest po obu stronach linii oddzielającej prawo od bezprawia, dokonuje wyłomu w byciu-przed-prawem, jest (tak samo, jak człowiek ze wsi) „w obliczu prawa”, a jednocześnie „uprzedza prawo”. Uprzedza bycie-przed-prawem, które dotyczy także strażnika. Ale czy w takim nieprawdopodobnym miejscu mogłaby się wydarzyć? Czy miałaby prawo do miana literatury?²⁷.

Na symbolicznym poziomie, którym zajmuje się w swoim eseju Derrida, relacje między prawem a literaturą czytane są wyłącznie w kontekście analizy teoretycznej. Czy jest ona jednak całkowicie oderwana od społecznej *praxis*, jak zdaje się ją czytać większość interpretatorów? Mam wrażenie, że nie.

Argumentów na rzecz takiego właśnie „używania” Derridy dostarcza między innymi Judith Butler, która przywłaszcza jego rozważania z

26 Jacques Derrida, *Przed prawem*, w: tegoż, *Nienasycenie. Filozofowie o Kafce*, red. Łukasz Musiał, Arkadiusz Żychliński, Korporacja Ha!Art, Kraków 2011.

27 Tamże, s. 230; usunięto fragmenty francuskiego oryginału.

cytowanego tu eseju na użytek tych rozdziałów *Uwikłanych w płęć*, w których wyjaśnia, jak działa przemoc symboliczna w społeczno-kulturowym funkcjonowaniu różnicy płciowej²⁸. Butler zwraca przy tym uwagę na niemożliwość wskazania „czasu przed prawem”, co łączy się z jej rozważaniami o kulturowej funkcji cenzury i niemożliwością wskazania kultury sprzed cenzury²⁹. Spektakle takie, jak *Golgota Picnic* czy *Nasza przemoc i wasza przemoc* nie są wyjątkami od tej reguły – nie powstały przed normami kultury, ale już w jej ramach, i stają się elementami kulturowej rozgrywki swojego czasu nawet, jeśli zostały napisane przez Argentyńczyka i Chorwata, a związane z nimi kontrowersje wybuchają w Polsce. Jak dowodzi Derrida w przytaczanym tu eseju, prawo jest zakazem. Jest niemożliwością, kumulacją kulturowych norm, o którą podmiot może tylko roztrzaskać się, jeśli poszukuje jednej normy, jednej tożsamości, jednego prawa czy jednej wykładni. Butler zgrabnie splata główne wątki tego eseju z rozważaniami Michela Foucaulta o władzy i jej rozproszeniu. Nie istnieją ośrodki władzy w tradycyjnym sensie tego słowa, a jeśli nawet udało im się przetrwać ponowoczesny rozpad, to istnieją właśnie w rozproszeniu. Nie oznacza to bynajmniej, że nie mogą się na powrót połączyć, w wielu dziedzinach okazuje się, że pomimo rozproszenia, władza wciąż może działać jako władza absolutna, jak pokazują choćby wyczyny władz USA na polu kontroli internetowej komunikacji nie tylko obywateli i obywaterek własnego państwa, ale również innych państw (np. Niemiec)³⁰. Oznacza to jednak, że wiele form i sposobów sprawowania władzy przybiera dziś formę kłaczową, rozproszoną, o jakiej pisał Michel Foucault w *Nadzorować i karać*, a potem w *Wykładach o polityce*, zaś Gilles Deleuze i Felix Guattari w *Tysiącu Plateaux*³¹.

Warto się może zastanowić, czy teatr, jako placówka publiczna, nie powinien zareagować publiczną debatą o spektaklu i festiwalu, która odnosiłaby się do wszystkich wskazanych tu kontrowersji? Czy udałoby się wtedy oszczędzić pracy prokuraturze, a społeczeństwu dostarczyć wiedzy i informacji o współczesnej kulturze? Natychmiastowe przekierowanie sprawy do sądu taką debatę ucina, a jak pokazuje przykład pracy Huberta Czerepoka, czasem mediowana rozmowa ułatwia wyjaśnienie intencji twórców i obaw osób podejrzewających, że dana sztuka narusza standardy, wartości czy uczucia. Taka debata na pewno pozwoliłaby zapobiec trwającemu prawie dziesięć lat procesowi karnemu przeciw Dorocie Nieznalskiej i szeregowi innych procesów przeciw twórcom.

Idea „instytucji dobra wspólnego” w wersji zaproponowanej przez Geralda Rauniga nie podnosi tego typu kwestii bezpośrednio, niemniej zachęca do takiego rozszerzenia, wskazując znaczenie takich instytucji dla publicznej debaty oraz dla państwa. Zanim sprawą zajmie się sąd, powinno dojść do dyskusji publiczności, ekspertek i ekspertów, której zorganizowanie leży po stronie publicznej instytucji kultury, która upubliczniła dane dzieło sztuki.

W instytucji dobra wspólnego, gdyby kiedykolwiek miał się nią stać teatr, okoliczności sądowe nie powinny tłumić dyskusji. Sytuacja procesu

28 Judith Butler, *Uwikłani w płęć*, przeł. Karolina Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 100.

29 Tejże, *Walczące słowa*, dz. cyt.

30 EFF, Electronic Frontier Foundation, *Blogging Under Surveillance*, <https://www.eff.org/pl/node/81889>, dostęp: 10 maja 2017.

31 Michel Foucault, *Nadzorować i karać*, dz. cyt.; Gilles Deleuze i Félix Guattari, *Tysiąc Plateaux*, przeł. Michał Herer, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015.

sądowego czy dochodzenia w sprawie w oczywisty sposób ogranicza swobodę wypowiedzi, ponieważ generuje lęk przed wykorzystaniem objaśnień udzielonych o danej sztuce w debacie publicznej jako argumentu przez stronę skarżącą. Pytanie jednak, czy nie warto zaryzykować takiej sytuacji, by zaprosić oponentów do dyskusji, a sytuację konfliktu wokół konkretnego spektaklu wykorzystać do debaty o współczesnej sztuce czy teatrze, potrzebach publiczności oraz wolnościach twórczych?

Podobnie, jak marszałek województwa ma prawo, w imię wolności słowa, wyrażać swoje opinie o sztuce, tak samo teatr ma prawo na te opinie odpowiedzieć. Jak podkreślił Rzecznik Praw Obywatelskich, w przypadku marszałka mogło dojść do nadużycia, z uwagi na to, że swoje sądy o sztuce – niezbyt, dodajmy, kompetentne i wypowiedane *apriori*, bo marszałek kontestowanego przez siebie festiwalu nie oglądał – postanowił on wygłosić w sytuacji publicznej, do tego w urzędzie podejmującym decyzje o finansach publicznych. Pozbawiona znamion kompetencji teatralnej oraz znajomości krytykowanych przedstawień wypowiedź marszałka mogła stanowić nawet formę zniesławienia pracowników Teatru Polskiego, co jest skądinąd również karalne w Polsce. Rzecznik Praw Obywatelskich wskazał na ryzyko wywierania finansowej presji na teatr oraz ograniczanie wolności twórczych przez oświadczenie marszałka Całbeckiego. Trudno się z taką opinią nie zgodzić, dodać też należy, że publiczne i urzędowe wypowiedzianie radykalnych sądów bez znajomości krytykowanego spektaklu naraża je oraz ich autora na śmieszność. Ku krytycznej opinii na temat oświadczenia przychylają się władze miasta Bydgoszcz, które w swoim oświadczeniu z kolei zdecydowanie popierają Teatr Polski i żądają respektowania wolności twórczych (Oświadczenie Rady Miasta Bydgoszcz, wrzesień 2016). Środowiska twórcze poparły Teatr Polski listami i petycjami. Interweniował też, jak wskazano wcześniej, Rzecznik Praw Obywatelskich. W całej sprawie intensywnie uczestniczą również media, lokalne i ogólnokrajowe oraz organizacje i partie polityczne (posłanka PiS i poseł z formacji Kukiz'15 złożyli pozwy, z kolei Rada Krajowa Partii Razem wydała stanowisko o ograniczeniach wolności twórczych, między innymi w tej sprawie).

Warto zwrócić uwagę na rozmiary tej mobilizacji, która, choć jej skutkiem może być sprawa karna przeciw Teatrowi Polskiemu w Bydgoszczy albo utrata dotacji na prowadzony przezeń Festiwal Prapremier, zaczęła się od jednego spektaklu. Jest to mobilizacja przywodząca na myśl klasyczne teorie sfery publicznej, w których jako twórczą i politycznie ważną akcentuje się debatę publiczną wokół tego, co wspólne. Choć z perspektywy Teatru Polskiego sytuacja z pewnością nie jest łatwa, choćby dlatego, że jego przedstawiciele chcieli włączenia Festiwalu Prapremier w większy projekt finansowany ze środków unijnych, podkreślić należy, że teatr nie tylko wygenerował debatę o ważnych politycznie kwestiach, ale też uruchomił szereg grup i osób do zajmowania stanowiska w sprawie kultury, publicznego jej finansowania, treści prezentowanych w teatrach oraz dobra wspólnego. Debata nie jest tu bynajmniej bezinteresowna i w tym sensie różni się od tego, co za debatę w sferze publicznej uznawali jej filozoficzni klasycy, jak na przykład Jürgen Habermas. Dyskusja o dobru wspólnym oczywiście zakłada interesy i powiązania między uczestnikami i uczestnikami dyskusji. Jak podkreślały autorki feministyczne, z Nancy Fraser na czele, obecność w kulturze jest ucieleśniona, osadzona

w kontekście ekonomicznym, płciowym, etnicznym i kulturowym³². Debata wokół skandalu teatralnego, angażująca urzędników i polityków, publiczność, wykonawców i producentów, teoretyczki i czytelniczki oraz media jest oczywiście debatą pozbawioną typowej dla liberalnej sfery publicznej „bezinteresowności”. Nie toczy się ona bowiem o gusta, ale o to, co będzie można w teatrze wystawiać, co można finansować z publicznych środków, kto ma prawo decydować o repertuarze i jak decyzje takie mają zapadać. W tym sensie debata ta nie tylko realizuje to, co o „walczących słowach” pisze Judith Butler – zaangażowaną, „interesowną” debatę, w której stawką jest prawo określonych podmiotowości do istnienia, widzialności, przestrzeni w dyskursie publicznym oraz uznania, ale również interesowną w sensie nadanym temu słowu przez Pierre’a Bourdieu, który w książce *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia* zakwestionował „bezinteresowny” rzekomo charakter sądów smaku i pokazał ich uwikłanie w pozycję klasową, sieć kulturowych zależności oraz posiadany przywilej. Inaczej niż on Butler uważa jednak, że emancypacyjne momenty niesubordinacji są w kulturze możliwe, między innymi w sytuacjach cenzury właśnie albo mowy nienawiści, gdzie ich ofiary, zamiast ulegać opresji i poddawać się nadzorowi, generują czasem piękne czy paradoksalne odpowiedzi, nie bojąc się miejsca słabości, ale eksplorując je³³.

Instytucje tego, co wspólne muszą – nie piszą o tym ani Raunig, ani Negri, ale mam wrażenie, że jest to logiczna konsekwencja ich rozważań – uwzględniać swoją słabą pozycję, a raczej – słabe pozycje swoich uczestniczek i uczestników. Osoby angażujące się w instytucje dobra wspólnego trudno wyobrazić sobie w roli hegemonicznej przede wszystkim ze względu na konieczność ich stałego zaangażowania w kontekst i wspólnotę, ciągle budowanie i wspieranie powiązań między elementami tego, co społeczne. Tu nie mamy do czynienia z mocnym, autonomicznym, liberalnym podmiotem akcentującym wyłącznie własne racje i broniącym wyłącznie własnego interesu, rozumianego jako odezwany nie tylko od innych, ale również od kontekstu i umiejscowienia. Instytucje tego, co wspólne powinny traktować jako problem, ale również jako atut właśnie swoją nie misyjną, ale zaangażowaną działalność. Teatr, który potrafi sobie na nią pozwolić, nie zamyka się w broniении własnego autorytetu wobec publiczności, ani własnej racji przeciw innym racjom. Jest przez to przestrzenią znacznie bardziej podatną na atak i zranienie, ale stanowi też – jako przestrzeń umacniająca to, co wspólne – instytucję, w której wspieranie chętnie zaangażuje się znacznie więcej osób. Wspomniana już Isabel Lorey analizuje społeczeństwa neoliberalne jako takie, w których kluczową rolę odgrywa niestabilność, poczucie zagrożenia i ryzyko³⁴. Zarządzanie niepewnością, tak typowe dla neoliberalnej polityki, wyrządza oczywiście ogromne szkody również w świecie produkcji kulturalnej, ale tu, inaczej, niż w wielu sektorach ekonomii, solidarność stanowić może skuteczną strategię, również dzięki temu, że system publicznego finansowania kultury zmusza władze do

32 Jürgen Habermas, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, przeł. Paweł Ciołkiewicz, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2009; Nancy Fraser, *Drogi feminizmu*, dz. cyt.

33 Judith Butler, *Walczące słowa*, dz. cyt.; Pierre Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, przeł. Piotr Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005.

34 Isabel Lorey, *States of Insecurity*, dz. cyt.

uwzględniania nie tylko prawnych ochron wolności twórczej i stanu współczesnej kultury, ale również opinii i potrzeb publiczności i środowisk twórczych. To, co sugeruje Raunig, że instytucje dobra wspólnego mają stać się czynnikiem przekształcającym państwo, nie jest więc bynajmniej absurdalne w kontekście teatrów oraz takiego systemu ich organizacji i finansowania, jaki dostępny jest w Polsce, z tego prostego względu, że samo zaangażowanie w debatę o wolności twórczej przekształca urzędników, zazwyczaj wyobcowanych w swych funkcjach, w uczestniczki i uczestników dyskusji o kulturze.

Próba cenzurowania dzieła sztuki czy repertuaru teatralnego może się stać, jak starałam się pokazać, sposobem włączenia tego, co „obszesceniczne” – znajdujące się „poza sceną”, jak dowodziła Lynda Nead – do obszaru widzialności³⁵. Tym, co „obszesceniczne” często okazują się po prostu elementy wykluczone z kultury, jak seksualność czy ekonomia, ale bywają tym również sprawy etniczne czy religijne, a nawet sama publiczność, jako niezauważany w przypadku niektórych formuł teatru element życia kulturalnego. Wydobyć z niewidzialności często rozpoczyna się od uznania danej kwestii, grupy czy problemu za „obszesceniczny”, by następnie – w żmudnym procesie społeczno-kulturowych negocjacji oraz w procesie rozwoju kultury problem ten stał się częścią kanonu. Gdy pomyślimy o skomplikowanych losach takich dzieł współczesnej kultury, jak *Ulisses* Joyce’a czy *Skowyt* Ginsberga, o skandalu związanym z dopuszczeniem kobiet na deski teatru, do pracowni malarskich czy na uczelnie wyższe, przestaniemy może postrzegać dzisiejsze działania cenzorskie wyłącznie jako zamach na wolność, i zobaczymy w nich standardowy element procesu rozwoju kultury – wyraz niepokoju, wątpliwości i artykulację władzy, która jednak ulega stopniowo pewnej demokratyzacji, dopuszczając na scenę coraz więcej problemów i osób, których jeszcze kilka pokoleń wcześniej nie spodziewaliśmy się tam ujrzeć. Nie próbując bynajmniej sugerować wyłącznie linearnej ewolucji kultury, chciałabym jednak zauważyć, że proces jej powstawania nie przypomina, parafrazując Hegla, drogi usłanej różami, tylko stanowi przestrzeń konfliktu, w którym role, jakie odgrywają jego agenci często rozmiągają się z tymi, jakie sami sobie przypisują, zwłaszcza z perspektywy czasu. Aktualne bolączki współczesnego teatru można więc postrzegać jako zagrożenie kultury albo jako konieczny element jej rozwoju – opór tradycjonalistycznych i konserwatywnych środowisk i grup wobec procesu emancypacji, demokratyzacji i partycypacji, często korzystających skądinąd z możliwości, jakie przynoszą właśnie te procesy.

Bibliografia

Adamiecka-Sitek, Agata, Kurz, Iwona, *Polska Golgota Picnic*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.

Agamben, Giorgio, *Stan wyjątkowy*, przeł. Monika Surma-Gawłowska, Korporacja Ha! Art, Kraków 2008.

35 Lynda Nead, *Akt kobiecy...*, dz. cyt.; Ewa Majewska, *Sztuka jako pozór...*, dz. cyt.

- Bailey, Saki, *Legalizing the Occupation*, w: Florian Malzacher (ed.), *Truth is Concrete*, Sternberg Press, Berlin 2014.
- Benjamin, Walter, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, przeł. Hubert Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.
- Berlant, Lauren, *The Subject of true Feeling. Pain, Privacy, Politics*, w: *Cultural Pluralism, Identity Politics and the Law*, eds. Austin Sarat, Thomas R. Kearns, University of Michigan Press, Ann Arbor 1999.
- Bourdieu, Pierre, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, przeł. Piotr Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005.
- Buck-Morss, Susan, *Hegel, Haiti i historia uniwersalna*, przeł. Katarzyna Bojarska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.
- Butler, Judith, *Walczące słowa*, przeł. Adam Ostolski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.
- Butler, Judith, Spivak, Gayatri, *Who Sings the Nation State?* Seagull Press, London 2007.
- Dąbrowski, Jakub, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Artyści, sztuka i polityka*, Fundacja Kultury Miejsca, Warszawa 2014.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Tysiąc Plateaux*, przeł. Michał Herer, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- Derrida, Jacques, *Przed prawem*, w: tegoż, *Nienasycenie. Filozofowie o Kafce*, red. Łukasz Musiał, Arkadiusz Żychliński Korporacja Ha!Art, Kraków 2011.
- Duggan, Lisa, *Twilight of equality. Neoliberalism, Cultural Politics and the Attack on Democracy*, Beacon Press, New York 2003.
- Electronic Frontier Foundation, *Blogging Under Surveillance*, <https://www EFF.org/pl/node/81889>, dostęp: 10 maja 2017.
- Foucault, Michel, *Nadzorować i karać*, przeł. Tadeusz Komendant, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1998.
- Foucault, Michel, *Hermeneutyka podmiotu*, przeł. Michał Herer, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2012.
- Fraser, Nancy, *Rethinking the Public Sphere*, „Social Text” 1990, No. 25/26.
- Fraser, Nancy, *Drogi feminizmu*, przeł. Agnieszka Weseli, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.
- Gatens, Moira, *Privacy and the Body. The Privacy of the Affect*, w: *Privacies: Philosophical Evaluations*, eds. Beate Rössler, Stanford University Press, Stanford 2004.
- Habermas, Jürgen, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, przeł. Paweł Ciołkiewicz, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2009.
- Hardt, Michael, Negri, Antonio, *Rzeczpospolita*, przeł. zespół Praktyki Teoretycznej, Korporacja Ha!Art, Kraków 2012.
- Kowalczyk, Izabela, *Uroki władzy*, Arsenał, Poznań 2009.

Lorey, Issabel, *States of Insecurity*, Verso, London 2015.

Marzec, Wiktor, *Rebelia i reakcja. Rewolucja 1905 roku i plebejskie doświadczenie polityczne*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2016.

Majewska, Ewa, *Sztuka jako pozór? Cenzura i inne formy upolitycznienia kultury*, Korporacja Ha! Art, Kraków 2013.

Morawski, Piotr, *Władza widza*, „Dialog” 2015, nr 1.

Nawratek, Krzysztof, *Dziury w całym. Wstęp do miejskich rewolucji*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.

Negri Antoni, Revel, Judith, *Commons in Revolt*, <http://www.uninomade.org/commoninrevolt/>.

NCAC, *The File Room*, (internet collection of censorship cases worldwide), <http://thefileroom.org/documents/dyn/DisplayCase.cfm/id/1129>.

Nead, Lynda, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. Ewa Franus, Rebis, Poznań 1998.

Nowak, Maciej, *My, czyli nowy teatr publiczny*, „Dialog” 2016, nr 6-7.

Nowak, Marek, Pluciński, Przemysław (red.), *O miejskiej sferze publicznej*, Korporacja Ha!Art, Kraków 2011.

Pateman, Carole, *Kontrakt płci*, przeł. Jarosław Mikos, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa, 2015.

Rancière, Jacques, *The Ignorant Schoolmaster. Five Lessons in Intellectual Emancipation*, przeł. Kristin Ross, Stanford University Press, Stanford 1991.

Raunig, Gerald, *Occupy the Theater, Molecularize the Museum! Inventing the (Art) Institution of the Commons w: Truth is Concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*, red. Florian Malzacher, Sternberg Press, Berlin 2014.

Ryska, Franciszek, *Państwo Stanu Wyjątkowego*, Zakład im Ossolińskich, Wrocław 1964.

Szadkowski, Krystian, *Uniwerytet jako dobro wspólne*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2015.

Abstrakt

Ewa Majewska

Cenzura – kulturotwórczy mechanizm doby neoliberalizmu?
O produktywnej funkcji zakazu

W niniejszym artykule staram się wskazać produktywną funkcję cenzury na przykładach niedawnych ograniczeń wolności twórczej w Polsce, rozumianych jako elementy nowego porządku politycznego. Podążając śladami Judith Butler, pokazuję, jak formatywny wymiar cenzury stał się elementem przekształcania polskiej kultury z obszaru zdominowanego przez jej wybranych

twórców w to, co wspólne, stanowiące zarazem odpowiedź na mikrofaszystowskie praktyki władzy. Czerpiąc z analiz tego, co wspólne proponowanych przez Negriego i Hardta oraz propozycji instytucji tego, co wspólne autorstwa Rauniga i innych, dowodzę, że imperatyw tworzenia teatru publicznego sformułowany przez Macieja Nowaka, jest już *de facto* realizowany przez polskie społeczeństwo między innymi w odpowiedzi na akty cenzury. Pokazując produktywny wymiar cenzury, zachęcam również do odejścia od paternalistycznej postawy wobec publiczności, na rzecz wspólnego dobra - w rewolcie i oporze, jeśli są one konieczne.