didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021
DOI: 10.34762/nnw3-yf81
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/pani-ula-i-pani-prezydent

/ teatr i prawo

Pani Ula i pani prezydent

Cenzura jako mechanizm lokalnego życia teatralnego, przypadek „Nieskończonej historii" Uli Kijak w Teatrze Nowym w Zabrzu

Witold Mrozek | Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego

Madam Ula and Madam President. Censorship as a mechanism of local theatrical life; the case of Ula Kijak's *Unfinished Story* at the Teatr Nowy in Zabrze

The article highlights an attempt at modifying the performance *Unfished Story* by Ula Kijak at the Teatr Nowy (New Theatre) in Zabrze in 2012 – after a protest by some local Catholic and right-wing activists, and also by the sponsors of the theatre. Jerzy Makselon, the managing director of the theatre, tried to organize a special non-public performance of the play with the Mayor of the City as an expert in order to decide on the future of the performance. The author of the play, Artur Pałyga, declared that the Zabrze case is just the tip of the iceberg because the problem of censorship is very present in Polish theatre, and often generates conflicts between managers and local politicians on the one side and artists on the other side. However, the strategies of censorship and mechanism of power are usually not as apparent as in Zabrze. The research approach applied in the article combines institutional analysis, legal aspects and reflection upon the social significance of the artistic phenomena described.

Keywords: censorship; Ula Kijak; Artur Pałyga; theatre and local politics; Teatr Nowy in Zabrze

„Cenzura, nawet gdy działa legalnie i na mocy prawa, woli unikać rozgłosu. Cenzura jest wstydliwa” – pisał Zygmunt Hübner w *Polityce i teatrze* (2009, s. 64). Jednym z powodów, dla których próba wprowadzenia popremierowych zmian w realizowanym w 2012 roku w Zabrzu spektaklu *Nieskończona historia* w reżyserii Uli Kijak według dramatu Artura Pałygi wydaje się szczególnie interesującym studium przypadku, gdy myślimy o historii cenzury w polskim teatrze ostatniej dekady, jest fakt, że prób cenzury niezbyt się tu wstydzono. Udzielone mediom wypowiedzi dyrektorów Teatru Nowego w Zabrzu, gdzie powstał spektakl Kijak, odsłaniają szereg okoliczności i mechanizmów z reguły niepodawanych do publicznej wiadomości. W dodatku próba odwołania się na początku roku 2012 przez dyrekcję do organizatora (władz samorządowych), jako instancji mającej na bieżąco decydować o kształcie artystycznym teatru i mediować między instytucją kultury a innymi uczestnikami lokalnej sfery publicznej, zapowiada niejako kolejne, znacznie głośniejsze i szerzej już przebadane przypadki prób cenzury w teatrze, które nastąpiły w kolejnych latach.

Większość tych przypadków jest w specyficzny sposób zawieszona pomiędzy klasycznym, liberalnym modelem myślenia o cenzurze, gdzie „wolność słowa” przyjmowana jest jako pewien stan domyślny i powszechnie dostępny, naruszany dopiero przez zewnętrzną ingerencję zinstytucjonalizowanego cenzora, powiązanego z ośrodkami władzy politycznej czy religijnej – a nową teorią cenzury (*New Censorship Theory*), gdzie każda wypowiedź już u zarania jest zdeterminowana przez szereg rozproszonych czynników, strukturalnych uwarunkowań, przemocy i nierówności wpisanych w społeczeństwo, gdzie cenzura jest uwewnętrzniona, a zarazem rozproszona (Bunn, 2015, s. 26) pomiędzy szereg instancji i instytucji związanych z państwem, polityką czy rynkiem, także rynkiem sztuki. Ten podział dobrze szkicuje amerykański historyk i teoretyk Matthew Bunn, zwracając uwagę,

że spojrzenie danego badacza na cenzurę odzwierciedla jego spojrzenie na społeczeństwo.

Wracając do myśli Hübnera, warto przypomnieć zaproponowane przezeń sformułowanie „Cenzura poza cenzurą" – jak autor ów określił szeroki zbiór praktyk cenzorskich rozumianych jako „ideologiczne", a niewymagających udziału formalnego cenzora. „Zjawisko cenzury ideologicznej" – tłumaczył w książce *Polityka i teatr* – „trudno opisać i poddać precyzyjnej analizie, ponieważ nie da się nawet precyzyjnie określić kim jest ów tajemniczy «ideolog»". Zdaje się, że płynące z praktyki instytucjonalnej intuicje Hübnera są tu zbieżne z analitycznie i systematycznie rozpisanymi i rozpoznanymi przez Bunna, zwłaszcza że Hübner, choć całe życie zawodowe przeżył w PRL, podkreślał, że opisywane przez niego mechanizmy „cenzury poza cenzurą" działają też w zachodnich demokracjach.

Przenosząc refleksję o nowej teorii cenzury na pole teatru, warto odwołać się też do badań Grzegorza Niziołka. W artykule *Cenzura w afekcie* wskazuje on na trzy modele cenzury strukturalnej, czyli „działającej za pomocą afektywnej presji norm kulturowych, a nie instytucji politycznych" (Niziołek, 2016, s. 262).

Pierwszy z nich odwołuje się do koncepcji Judith Butler, według której cenzura jest produkcją mowy, a nie jej zablokowaniem. Jest to więc rozumienie cenzury, które Bunn wymienia jako charakterystyczne dla nowej teorii cenzury, lokując Butler obok m.in. Bourdieu czy Foucaulta. Konsekwencją tego założenia jest stwierdzenie, że „żaden tekst nie może zostać w pełni ani odcenzurowany, ani ocenzurowany" (Niziołek 2016, s. 262) – każda zaś polityczna praca w teatrze byłaby grą z silnymi performatywami, konstytuującymi to, jak rozumiemy „większość".

Drugi model, zaczerpnięty z koncepcji Sary Ahmed, polega na myśleniu o cenzurze „nie jako o granicy między wykluczającym a wykluczonym, ale jak o formie cyrkulacji afektów, które orientują się ku niektórym obiektom, a inne omijają” (Niziołek, 2016, 263). Nie da się tu nie odnotować, że w przedstawionym poniżej studium przypadku przedmiotem nakierowania afektów będą obiekty związane z religią. Kluczowa w tym modelu jest rola emocji w kształtowaniu nie tylko norm społecznych, ale też pojęcia wspólnoty, w tym – narodu rozumianego jako wspólnota polityczna, a zarazem „większość”. Jak pisze Niziołek, stawką polityczną w tym modelu jest nie „przynależność do wspólnoty, a prawo do wyrażania uczuć i pragnień w przestrzeni publicznej”. Zaś dylematem to, na ile uzyskanie tego prawa wymaga manifestowania przynależności do wspólnoty.

Trzeci wreszcie wyróżniany przez Niziołka model wyrasta z koncepcji Michaela Warnera. Niziołek widzi w nim szansę na dekonstrukcję ideologicznego rozumienia polskiej publiczności teatralnej. Jak twierdzi: „Polski teatr dokonuje bowiem utożsamienia widowni (*audience*) i publiczności (*public*), a następnie publiczności (*a public*) i narodu (*the public*)” (Niziołek, 2016, s. 263). Te ostatnie podstawienia, realizowane w skali społeczności lokalnej i lokalnej „opinii publicznej”, okażą się bardzo istotne w przypadku spektaklu Uli Kijak wystawionego w Zabrzu.

„Szkoda, że cenzury już nie ma”

Nieskończona historia to dramat Artura Pałygi, przedstawiający mieszkańców kamienicy w bliżej niedookreślonym mieście, skonfrontowanych z nagłą śmiercią sąsiadki, starszej pani, słuchaczki Radia Maryja. Sposób ukazania społeczności entuzjastek toruńskiej rozgłośni nie ma tu charakteru antyklerykalnej satyry – krytyka zauważała raczej empatię,

ciepły ton, czy wreszcie „metafizykę codzienności” w duchu Mirona Białoszewskiego. Wcześniejsza od premiery w Zabrzu o ledwie trzy tygodnie warszawska prapremierowa inscenizacja Piotra Cieplaka w Teatrze Powszechnym została przyjęta entuzjastycznie i bez kontrowersji, również przez krytyków kojarzonych z konserwatywną stroną spektrum opinii, a nawet wprost związanych z Kościołem katolickim.

„W spektaklu bije wiara w to, że nasz niedoskonały świat zmierza jednak w dobrym kierunku” – pisała Hanna Karolak w katolickim „Gościu Niedzielnym" (Karolak, 2012), skądinąd wydawanym w nieodległych od Zabrza Katowicach, wówczas przez Wydawnictwo Kurii Metropolitalnej, w recenzji zatytułowanej za religijną pieśnią Franciszka Karpińskiego: *Wszystkie nasze dzienne sprawy*. „[S]cena niezwykła, w której kościelny kicz miesza się z empatią dobrej kobiety, przez co ujawnia nagle swoją mistyczną siłę" – zauważył w „Teatrze” Jacek Kopciński, krytyk o konserwatywnych poglądach (2012). Wreszcie, „wyśmienity teatr dla wymagającego widza. Teatr, od jakiego w całej masie sztuk szokujących odwykliśmy” – chwalił „Tygodnik Solidarność” (adz, 2013), odnotowując bez oburzenia, że „[s]cena Szekspirowskiego motywu teatru w teatrze raz jest prezbiterium, raz miejscem kabaretowej piosenki” a „fotele z kościelnych ław zmieniają się w ławki pod śmietnikiem”.

W Zabrzu tymczasem dyrektorzy teatru domagali się, by w scenie retrospekcji z młodości księdza nie nosił on stuły, a jego dawna miłość nie miała brzucha ciężarnej. Zniknąć miał moment, w którym jedna z postaci uderza drugą Biblią. Dwie pozostałe zmiany dotyczyły sposobu wygłaszania tekstu (Mrozek, 2012). Zmiany uzasadniane były potrzebami widowni, żądaniami zgłoszonymi już po premierze przedstawienia. Joanna Derkaczew w „Gazecie Wyborczej” streszczała wiadomości od niezadowolonych widzów

tak:

> Po premierze 1 kwietnia w Zabrzu do teatru nadeszły trzy ostre maile, których autorzy domagali się ocenzurowania *Nieskończonej historii*. Pisali wprost: „Szkoda, że cenzury już nie ma". Nadawcy nie byli anonimowi. Adwokat Krzysztof Woryna oznajmił, że jego zażalenie jest listem otwartym, do wiadomości pani prezydent miasta Zabrza i gliwickiej kurii diecezjalnej. Widzowie twierdzili, że zostało obrażone ich poczucie dobrego smaku lub uczucia religijne. Stosowali jednak różną argumentację. Pierwszy widz powoływał się na artykuły kodeksu karnego. Inna nadawczyni odwoływała się do swoich praw konsumenckich. Oznajmiła, że nie dostała tego, za co zapłaciła. Została wprowadzona w błąd opisem reklamującym spektakl na stronie. Kolejny widz po prostu wypisywał inwektywy i narzekał, że aktorzy na scenie palili papierosy" (Derkaczew, 2012a).

Recenzent Bartłomiej Miernik opisał newralgiczne sceny następująco:

> Dwie sceny, które oburzyły konserwatywnych mieszkańców miasta wyglądają blado przy tym, co na co dzień oglądamy na polskich scenach. W jednej młoda kobieta z przywiązaną do brzucha poduszką stoi obok księdza. Nie ma między nimi interakcji. Widocznie widzom i dyrekcji przeszkadzał fakt, że postaci stoją obok siebie. W drugiej scenie mężczyzna szuka w Biblii odpowiedzi na pytanie, dlaczego bezrefleksyjnie poszedł za piękną dziewczyną do kościoła. Na chybił trafił odczytuje fragmenty o dynastiach rodów Izraela lub cząstki, które nijak nie dadzą mu odpowiedzi. Zrezygnowany stwierdza, że w Świętej Księdze odpowiedzi nie

> znajdzie. I tyle, nic więcej. Dobrze, że realizatorki nie pozwoliły dyrekcji teatru na zmiany w spektaklu. Zachwyca on precyzją i konsekwencją wyboru formy (Miernik, 2012).

Wspominane sceny wciąż można obejrzeć – choć ostatni spektakl *Nieskończonej historii* dano w Zabrzu 15 czerwca 2013 roku, rok i dwa miesiące po premierze, w tym czasie odbyło się siedemnaście przedstawień (za archiwum repertuarów prowadzonego przez Instytut Teatralny w Warszawie portalu e-teatr.pl; daty przedstawień w roku 2012: 31 marca – premiera, 14 i 15 kwietnia, 19 i 20 maja, 1 i 2 czerwca, 28 września, 15 listopada, 8 grudnia; w roku 2013: 6 stycznia, 1 lutego, 1 marca, 16 marca, 12 kwietnia, 8 czerwca, 15 czerwca). Nagranie spektaklu dostępne jest jednak w archiwum Instytutu Teatralnego, udostępniane na życzenie za pośrednictwem strony internetowej Encyklopedii Teatru Polskiego (sygnatura IT/5248/DVD/AB).

„Scena z Biblią" przedstawia frustrację Andrzeja, człowieka wierzącego, próbującego nieporadnie „modlić się Biblią" (co jest praktyką m.in. ruchów neokatechumenalnych) – książka kolejno otwiera mu się na drugim rozdziale Pierwszej Księgi Kronik, gdzie wymienia się potomków Jakuba z pokolenia Judy, później zaś trafia na dwudziesty pierwszy rozdział Dziejów Apostolskich, z opisem wizyty apostoła Pawła w kościele Jerozolimy tuż przed pojmaniem. Na nagraniu widzimy, że aktor nie trzyma sam przez większość czasu księgi – prezentuje mu ją aktorka wypowiadająca kwestie w dramacie należące do postaci określonej jako „Bóg", stanowiące cytaty z wymienionych powyżej tekstów biblijnych. W końcu dochodzi do szarpaniny – Andrzej rzuca się na kobietę-Boga. Z samego imaginarium judeochrześcijańskiego można by tu przywołać jako kontekst opis walki Jakuba z aniołem, z trzydziestego drugiego rozdziału Księgi Rodzaju, sceny

wyobrażonej na płótnie m.in. przez Rembrandta. Broniąc się, twórcy *Nieskończonej historii* zwracali uwagę na fakt, że na scenie nie używa się rzeczywistego egzemplarza księgi uznawanej przez chrześcijan za tekst święty, a jedynie rekwizytu. W liście otwartym pisali:

> Scena uderzania teatralną atrapą Biblii aktora przez aktorkę jest konsekwencją reżyserskiej i aktorskiej analizy postaci Andrzeja – człowieka zagubionego, zniechęconego światem i wiarą. Nie jest to realistyczna scena kłótni/bójki między dwójką ludzi, lecz metaforyczne ujęcie tego, jak Andrzej widzi swoją relację z Pismem Świętym (Kijak, Pałyga, Skaza, Jankowska, Rumińska, 2012).

Z kolei w „scenie z księdzem" warto odnotować, że aktor ma na sobie „świecki" kostium – beżowe spodnie i T-shirt, jedyną oznaką duchownego statusu postaci jest założona na ramiona stuła, co zresztą zgodnie z tradycyjnymi rzymskokatolickimi zasadami używania szat liturgicznych mogłoby wskazywać na dokonywanie przez księdza w danej chwili czynności zastrzeżonej dla „władzy kapłańskiej", np. słuchania spowiedzi („Stuła jest znakiem czynności, a nie jurysdykcji" – Nowowiejski, 2010, s. 214). Scena w dramacie Pałygi nie przedstawia jasno sytuacji spowiedzi, ma jednak charakter wyznania – najpierw Judyty – nastolatki opowiadającej m.in. o swoich damsko-męskich fascynacjach, potem księdza Piotra – przypominającego sobie o swojej miłości. Jej obiekt, Magda, zjawia się w scenie retrospekcji. Tekst Pałygi nie sugeruje, że Magda jest w ciąży. Dodanie jej ciążowego brzucha (którego sztuczność, można to stwierdzić za nagraniem, jest podkreślana – widać, że „brzuch" to poduszka) to gest reżyserki – odróżniający spektakl zabrzański od inscenizacji warszawskiej Cieplaka.

„Próba korekcyjna”, czyli aspekty prawne

Czy z czysto prawnego punktu widzenia, biorąc pod uwagę zawartą z reżyserką umowę, dyrekcja teatru miała prawo zażądać zmian w spektaklu?

Paragraf 2 umowy podpisanej przez Kijak z Teatrem Nowym w Zabrzu stanowił: „Koncepcja reżyserska zostanie uzgodniona z Dyrektorem Naczelnym Teatru”. „Uzgodnienie” w prawie np. administracyjnym oznacza taką formułę współpracy, w której obie strony muszą wyrazić na coś zgodę – w odróżnieniu np. o „opiniowania”, które nie jest wiążące dla opiniowanego. Ale „koncepcja reżyserska” to nie całokształt spektaklu – raczej przedkładany na początku pracy koncept w postaci krótkiego opisu albo ustnej rozmowy, jeśli pisemny – niekiedy załączany do umowy o dzieło, by stanowić podstawę dla wypłaty pierwszej transzy honorarium (w przypadku umowy Kijak takiego wymogu nie było, wypłata przewidziana była po prostu pod koniec drugiego tygodnia prób – w terminie 27 stycznia 2012).

Punkt 8 paragrafu 7 umowy dawał co prawda teatrowi prawo wezwania reżysera „do dokonania stosownych poprawek” i wyznaczenia terminu ich wykonania. Jak zobaczymy poniżej, to w tym właśnie trybie Makselon i Stryj chcieli przeprowadzić „próbę korekcyjną” i wprowadzić zmiany. Wśród potencjalnych powodów żądania dokonania poprawek przywołany zapis umowy wymieniał: „usterki”, „wady prawne” lub niezgodność z paragrafem 2, czyli przedstawioną koncepcją reżyserską.

Być może można wyobrazić sobie skrajną interpretację pojęcia „wady prawnej” użytego w paragrafie 7, w myśl której każdy obraz, słowo czy gest, w którym ktoś potencjalnie dopatrzyłby się ewentualnej obrazy uczuć religijnych w rozumieniu artykułu 196 kodeksu karnego, byłby właśnie

„wadą prawną” stanowiącą przesłankę dla „poprawek”. Stuła czy Biblia mogłyby spełniać kryteria „przedmiotów wykonawczych” obrazy uczuć religijnych, czyli takich obiektów, na których dokonuje się tego przestępstwa według doktryny prawnej (por. Dąbrowski, Demenko, 2014, s. 162) – stąd podejmowana przez realizatorów próba obrony podkreślaniem, że na scenie była jedynie atrapa świętej księgi. Ostateczną, doprowadzoną do absurdu konsekwencją byłoby tu odcięcie teatrowi możliwości jakiegokolwiek przedstawiania osób duchownych czy odnoszenia się do religii. Gwoli dygresji: nieodległe od tego sposobu myślenia były przepisy teatralne cesarskich Austro-Węgier, w myśl których na scenie nie wolno było używać strojów duchownych; prawo to odbiło się m.in. na kształcie prapremiery *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego w 1901 roku.

Jednak przywołany punkt umowy między Teatrem Nowym a Ulą Kijak stanowił, że jeśli reżyser nie dokona poprawek we wskazanym terminie, teatr może odstąpić od umowy, „tym samym nie przyjmując dzieła”. Wskazuje to, że cała procedura rozpoznania ewentualnej konieczności poprawek odbywać się miała przed przyjęciem dzieła, czyli trzecią próbą generalną (tak moment przyjęcia przedstawienia definiuje punkt 2 paragrafu 1 umowy). Opisywane tu zdarzenia, w tym naciski na reżyserkę, by wprowadzić zmiany w spektaklu, miały miejsce później, już po przyjęciu dzieła. „Próba korekcyjna” nie byłaby więc zgodna z tekstem umowy.

Warto tu zauważyć, że zarówno przepisy obowiązujące w Rzeczpospolitej Polskiej, zawierane umowy, jak i polska literatura prawnicza w nikłym stopniu operują aparaturą pojęciową pozwalającą precyzyjnie uchwycić specyfikę teatralnego procesu twórczego. Brak definicji przywołanej wyżej i obecnej w umowie Kijak „koncepcji reżyserskiej”, rozumianej jedynie zwyczajowo, na mocy tradycji i niepisanych porozumień, to tylko jeden z

przykładów – w razie gdyby sprawa skończyła się na wokandzie, interpretacja tego pojęcia zależałaby od sądu.

Przytoczmy jeden z fragmentów z komentarza prawniczego Elżbiety Traple, pochodzącego z tomu *Prawo autorskie i prawo pokrewne. Komentarz*, pod redakcją Janusza Barty i Ryszarda Markiewicza:

> Kilka słów wyjaśnienia wymaga praca reżysera teatralnego. W razie przeróbki utworu literackiego na dramatyczny, dokonywanej przez reżysera, mamy do czynienia z oczywistą adaptacją, chronioną jako opracowanie. Praktyka od dawna wyróżnia „zwykłą reżyserię" i inscenizację (znajduje to wyraz na afiszach teatralnych). O inscenizacji mówi się wówczas, gdy interpretacja dzieła nabiera cech adaptacji, to jest gdy inscenizator świadomie przesuwa akcenty w dramacie (np. na pierwszy plan, nie zmieniając fabuły, wysuwa postaci, które w oryginale są drugoplanowe), zmienia konstrukcję utworu. Inscenizacja polega często na przystosowaniu sztuki na potrzeby nowego odbiorcy, nowym spojrzeniu na wiele wartości zawartych w dziele teatralnym. Dlatego inscenizacja jest działalnością twórczą prowadzącą do powstania opracowania. W odróżnieniu od niej, reżyseria może polegać wyłącznie na prostym przygotowaniu sztuki do wystawienia na konkretnej scenie, sprawnym technicznie poprowadzeniu aktorów, nadaniu „rytmu i tempa" (także przez wprowadzenie pewnych skrótów), na zrealizowaniu zamierzonych przez dramaturga walorów teatralnych. Taka zwykła reżyseria stanowi przedmiot praw wykonawczych i wówczas reżyser powinien być zaliczony do grona artystów wykonawców (Traple, 2011, s. 53).

Dlatego też, czytamy w innym rozdziale tomu, tym razem autorstwa Moniki Czajkowskiej-Dąbrowskiej:

> Od dawna w doktrynie budzi kontrowersje ocena roli reżysera teatralnego. Zależy ona od tego, jak potraktowany zostanie sam spektakl teatralny. Jeżeli uznamy go za dzieło odrębne od wystawianego utworu dramatycznego (do czego ustawa zdaje się stwarzać podstawy w art. 1 ust. 2 pkt 8), reżyser powinien być uznany za twórcę w rozumieniu prawa autorskiego, a zarazem za osobę twórczo współdziałającą w powstaniu wykonań. Jeżeli przedstawienie teatralne potraktujemy jedynie jako wykonanie dzieła dramatycznego, reżyserowi przypada tylko ta druga rola (2011, s. 542).

Cytowane powyżej opracowanie opublikowane zostało w roku 2011, operuje jednak obecnymi pojęciami zgodnie z ich rozumieniem w krytyce teatralnej, a także na „afiszach", sprzed kilkudziesięciu lat – trochę jakby Wielka Reforma Teatralna była nowością. Niezależnie od tego anachronizmu i braku precyzyjnych narzędzi pojęciowych, trzeba jednak odnotować, że prawo i komentatorzy zauważają potencjał autorski w pracy reżysera teatralnego, a w oparciu o umowę o dzieło Kijak – jako reżyser – przygotować miała przedstawienie będące „oryginalnym rezultatem jego twórczości" (paragraf 8 umowy).

Perspektywa zakulisowa

Jak wyglądał sam proces komunikowania Uli Kijak przez dyrekcję Teatru Nowego oczekiwanych zmian w przedstawieniu? Tego typu sytuacje bywają

często o tyle trudne do odtworzenia, że żądania teatru artykułowane są nie tyle w wymianie pism czy maili, ile podczas nieprotokołowanych zebrań i indywidualnych spotkań w gabinetach. Artur Pałyga relacjonował jedno z takich zebrań w felietonie dla portalu e-teatr w tym samym miesiącu:

> Mamy to niesamowite spotkanie w teatrze w Zabrzu. Jest cały zespół aktorski, jest dyrekcja, która cierpliwie próbuje tłumaczyć, że dla dobra nas wszystkich powinniśmy zgodzić się na te nieszczęsne zmiany.
>
> – Ale co te zmiany zmienią? Co będzie, jak zmienimy, a pojawią się żądania kolejnych?
>
> – Ale jak zrobicie te cztery, to my będziemy po waszej stronie (Pałyga, 2012).

Widać tu dobitnie, jak proces uzgadniania poprawek odbywa się w sposób nieformalny. Pałyga opowiada dalej:

> Potem padło coś o tym z dyrektorskich ust, czy chcemy, żeby odwoływać spektakl z powodu choroby aktora (porozumiewawcze spojrzenie). Wszystko to w atmosferze: „wiecie, rozumiecie". I że albo albo (tamże).

Na zebraniu pojawiają się opowieści o obchodzeniu cenzury w stanie wojennym – kolejny raz okres realnego socjalizmu okazuje się podstawowym punktem odniesienia dla wyobraźni w obliczu sytuacji cenzury. Zachodzi też opisywany wielokrotnie w odniesieniu do cenzury w latach PRL proces

targowania:

> Już się zgodziliśmy. Ze zwieszonymi łbami siedzimy na dole. Zgodziliśmy się, bo jesteśmy grzeczni. Mnie to wszystko zaskoczyło. Nie tym spektaklem, nie tą sztuką! A te zmiany, kurcze, głupie, bez sensu, wyraźnie po naciskach, bo po premierze, ale niech tam. Ustalamy, że dwie, a nie cztery i że podane niech będzie do wiadomości publicznej, że z takich i takich powodów dla dobra spektaklu zrobione zostały takie zmiany. I wtedy głos z zespołu aktorskiego, że takie dławiące uczucie upokorzenia jest. Że tak się właśnie odbiera ludziom godność (tamże).

Relacja Pałygi przedstawia również próby zantagonizowania przez dyrekcję aktorów etatowych pracowników i zaangażowanych do konkretnego przedstawienia realizatorów. „No i powtarzały się ze strony dyrekcji te słowa, bo już nie sugestie, tylko wprost, że my na tej awanturze zyskujemy, a teatr traci. A my wyjechaliśmy, a oni tam zostali. I przez najbliższe lata nie zaryzykują już takiego spektaklu". Punkt widzenia dyrektorów zostaje jednak podważony przez jednego z aktorów słowami zadowolenia: „Nareszcie coś u nas drgnęło!".

By zrozumieć szczególnie emocjonalny ton tej relacji, warto uwzględnić również szerszy kontekst. Tego samego dnia, co w Zabrzu *Nieskończona historia*, w Bielsku-Białej premierę miała *Miłość w Königshütte* Ingmara Villqista – w Teatrze Polskim, gdzie Artur Pałyga pracował wówczas jako konsultant programowy. Spektakl, podejmujący temat historii Śląska tuż po wojnie, z uwzględnieniem radzieckiej i polskiej przemocy wobec miejscowej ludności, wywołał polityczne protesty i postawione przez polityków PiS

żądanie odwołania dyrektora sceny, Roberta Talarczyka (Klimaniec, 2012). Pałyga doświadczał zatem wówczas w wyjątkowo intensywny sposób politycznych i instytucjonalnych reperkusji swojej pracy artystycznej.

Cenzura nie zawsze wstydliwa

Jeśli przedpremierowe decyzje dyrektorów o zdjęciu spektaklu uznać można – niekiedy przynajmniej – za akty cenzury, to zdarzająca się skuteczność odwołania się do wspominanej przez Hübnera „wstydliwości" cenzury jako strategii obronnej opisał w przywołanym już artykule Artur Pałyga:

> Przypomniałem sobie inną rozmowę w innym zupełnie teatrze w innej części Polski. Długą rozmowę dwa dni przed premierą, która zaczęła się od „Ja wam tego nie pozwolę tu zagrać", a skończyła się na „Ale pan wie, panie dyrektorze, że my będziemy o tym po prostu mówić i że to się rozniesie szybko w całej Polsce" i poczułem wtedy jakąś bezradność, że tylko tyle mogę powiedzieć, że to takie konwulsyjne. Ale dyrektor nie powiedział wtedy: „Phi i co z tego?", ale powiedział: „Dobra, przekonał mnie pan" (2012).

Jednak w Zabrzu dyrekcja teatru mówiła o tym, co się wydarzyło i czego zażądała od artystów, zaskakująco dużo i otwarcie. Informacje dotyczące prób zmiany kształtu spektaklu nie zostały uzyskane na drodze dziennikarskiego śledztwa, nie pochodzą też wyłącznie z relacji jednej ze stron – realizatorów spektaklu. Dyrektor naczelny Jerzy Makselon sam przyznał w wypowiedzi dla mediów, że wyszedł z pomysłem organizacji specjalnego „kolaudacyjnego" (określam to tak ze względu na podobieństwo do podobnych praktyk w kinematografii PRL) pokazu dla władz miasta, z

udziałem prezydent Małgorzaty Mańki-Szulik. Dyrektor nie zasłonił się formułą o odmowie komentarza, co zdarza się często w praktyce medialnej, nie przerzucił też – co zdarzyło się później w Starym Teatrze za dyrekcji Jana Klaty, przy odwołaniu prac nad *Nie-boską komedią. Szczątkami* Olivera Frljicia – odpowiedzialności za ingerencję w przedstawienie na warsztatowe czy koncepcyjne niedostatki realizatorów przedstawienia[1]. Jak odnotowali twórcy spektaklu w liście otwartym, „[j]ednocześnie Dyrektor podjął decyzję o tym, że pokaz będzie miał formę «próby korekcyjnej», a nie spektaklu, co oznaczało, że aktorzy mieli zagrać dla Pani Prezydent za darmo".

Zapytany przez media, czy nie widzi w takim rozwiązaniu cenzury, Makselon odpowiedział:

> Mogłoby też być to rozumiane jako wynik i wyraz bardzo dobrej współpracy organizatora z prowadzoną przez niego instytucją artystyczną. […] Pani prezydent bardzo dobrze „zna miasto", ma znakomite wyczucie społeczne i jest osobą opiniotwórczą. Za sprawą kilku rozmów jest w stanie pewnym rzeczom nadać odpowiednie proporcje, pewne środowiska zniechęcić bądź zachęcić do czegoś (Mrozek, 2012).

Makselon, tłumacząc swój pomysł organizacji pokazu zamkniętego, przedstawia to, co przez jego krytyków odebrane zostało jako potencjalny akt cenzury, w świetle zupełnie innych wartości i kontekstów. Priorytetem jest tu nie niezależność twórcza, autonomia instytucji czy respektowanie praw artystki – również autorskich, wynikających z przyjęcia dzieła – a harmonia lokalnej społeczności, przedstawionej jako „wspólnota"; kluczowym założeniem zaś – presuponowany w wypowiedzi dyrektora konserwatyzm

widowni: „W Zabrzu nie można liczyć na to, że bulwersując jakąś część widowni, tym skuteczniej przyciągnie się do teatru inną. Dialog z publicznością można prowadzić jedynie wówczas, kiedy publiczność jest" (Mrozek, 2012). Głosy protestu zostają tu utożsamiane z „całą" publicznością.

Pałyga zwraca też uwagę na przerzucenie na reżyserkę odpowiedzialności za odwołanie jednego z pokazów przedstawienia: „I proszę, podziękujcie państwo pani Uli, że wydzwaniała do różnych ludzi w całej Polsce. Wiecie państwo, że mieliśmy dziś zagrać ten spektakl dla kilku osób. Podziękujcie pani Uli, że do tego pokazu nie doszło!" (2012).

Sarkastyczno-karcący ton zacytowanej wypowiedzi, pretensja o niezachowanie „rodzinnej tajemnicy", familiarna „pani Ula"– wszystkie te aspekty sprawozdania mówią coś o funkcjonowaniu teatru instytucjonalnego i pozycji reżyserki w jego ramach. Próbę urefleksyjnienia tej pozycji sama Kijak podjęła cztery lata później w pracy doktorskiej obronionej na Wydziale Reżyserii Akademii Teatralnej w Warszawie, zatytułowanej *Mit artysty a codzienność reżyserki*. Pisała:

> Są dwie podstawowe pozycje władzy w polskim systemie teatralnym: reżyser i dyrektor teatru. O ile dyrektor zawdzięcza swoją władzę temu, że jest pracodawcą określonym przez źródła oficjalne (prawo, konkursy, umowy, regulaminy), o tyle władza reżysera opiera się na tym, że jest on twórcą-artystą. To „mit artysty" tworzy buławę reżyserską. Ponieważ więc panuje przekonanie, że teatr nie może istnieć bez reżysera, to całe środowisko jest zaangażowane w to, by ten „mit artysty-reżysera" utrzymać (2016, s. 21).

Zarysowaną powyżej wyrazistą opozycję pomiędzy „oficjalną" władzą dyrektora, a „nieoficjalną" władzą reżysera wynikającą ze zwyczaju i mitu warto jednak zniuansować. O ile oczywiście istnieje przewaga dyrektora wynikająca z faktu bycia legalnym „pracodawcą" (w przypadku reżyserki nieetatowej raczej „zleceniodawcą" bądź „zamawiającym", jak określa się to w umowach o dzieło), to szereg działań dyrekcji Teatru Nowego w Zabrzu w ramach opisywanej sprawy umocowanych jest niekoniecznie w źródłach oficjalnych, a wręcz przeciwnie – w lokalnych nieformalnych zależnościach czy nieskodyfikowanych teatralnych zwyczajach, albo też wręcz stanowi próby działania wbrew zawartym zgodnie z prawem umowom.

Relacje Pałygi i Kijak, a także autoryzowane wypowiedzi dyrektora Makselona w mediach wskazują, jak wielką rolę w utrzymywaniu pozycji władzy przez dyrektora publicznej instytucji kultury grają nieformalne relacje, a nie sformalizowane procedury. Kluczowa rola relacji nieformalnych, w połączeniu z występowaniem przez „słabszą" ze stron z pewnym wyprzedzającym uniżeniem czy familiarnym tonem komunikacji – wszystko to elementy stosunków klientelistycznych. „Pewien ceremoniał służy obu stronom, a najistotniejsza jest tu «familijność» układu. […] Patron (choćby działał przez zastępcę) okazuje swoją dobroć i hojność; klient z tego korzysta" – pisał Antoni Mączak, specjalista od układów klientelistycznych na przestrzeni wieków (2000, s. 16).

Skąd bierze się siła patrona? „Przede wszystkim (i to nie tylko we wczesnej dobie nowożytnej) korzysta ze środków publicznych, jest udziałowcem państwa" – stwierdza Mączak (s. 15). Nietrudno zauważyć, że to właśnie jest podstawową przewagą i rolą dyrektora w relacji z reżyserem, a także organizatora w relacji z dyrektorem. Dyrektor wyznacza stawkę za pracę dla artysty, prezydent miasta czy zarząd województwa przygotowują projekt

budżetu z dotacją dla teatru (choć formalnie budżet ostatecznie uchwalają radni).

Emocjonalne relacje, „nieformalne kompetencje" były także publicznie wskazanym przez prezydent Mańkę-Szulik powodem powołania Makselona na stanowisko dyrektora teatru:

„To my zaproponowaliśmy tę pracę panu Jurkowi, ale nie musieliśmy go długo namawiać. Chodziło nam o kogoś, kto oprócz wymogów formalnych – rozumie Zabrze i może je pokochać" – mówiła Mańka-Szulik lokalnej prasie w 2007, powołując nowego szefa Teatru Nowego (Polok-Kin, 2007). Makselon był wcześniej dyrektorem Młodzieżowego Domu Kultury w Stalowej Woli, a także urzędnikiem zabrzańskiego magistratu.

Do kogo należy teatr?

„Do kogo należy teatr?" – to pytanie postawione przez badaczkę i kuratorkę Martę Keil. W swojej pracy doktorskiej poświęconej krytyce instytucjonalnej w polskim polu teatralnym i teatrologicznym zwraca ona uwagę, że pytanie o to, co w określeniu „teatr publiczny" oznacza przymiotnik „publiczny", odnosiło się w polskich debatach ostatnich dekad głównie do formy prawnej danej instytucji. „Powracało zazwyczaj w trakcie debat wokół sposobów finansowania instytucji teatralnych oraz przy okazji kolejnych prób cenzury, bezpośredniej bądź ekonomicznej" – zauważa badaczka (Keil, 2021).

Sytuacja w Zabrzu mogłaby posłużyć za poręczny przykład homologii między polem władzy a polem sztuki, opisywanej przez Pierre'a Bourdieu. To jest fakt, że poszczególne frakcje czy grupy wewnątrz społecznych elit są silnie powiązane z określonymi obszarami życia teatralnego, poszczególnymi scenami (Bourdieu, 2001, s. 250).

Idąc dalej, można przywołać też rozważania Grzegorza Niziołka na temat tego, jak instytucja polskiego teatru dzięki mechanizmom „wyparcia, oporu i wykluczenia skonstruowała model wysublimowanej widowni, odczuwającej siebie jako reprezentację wspólnoty" (Niziołek, 2016, s. 256). Zgodnie z tezami Niziołka, także w Zabrzu „widownia" zostaje utożsamiona z „publicznością", czyli uczestnikami lokalnej sfery publicznej. Wracając do stawiającej pytania o „właścicieli" teatru Keil: dekonstruując kolejne konceptualizacje strefy publicznej, zwraca ona uwagę, że w imieniu tejże „publiczności" przemawiają uprzywilejowani. W Zabrzu byliby to adwokaci, przedsiębiorcy, duchowni, wreszcie pani prezydent. Sfera publiczna, pisze Keil, „kształtowała się […] w zależności od stosunków władzy i własności, w politycznej walce o dominację, którą wygrała klasa zamożnych mieszczan". W Zabrzu widzimy, jak teatr deklaratywnie staje się sprawą całego „miasta", choć w praktyce jego szczególnie rozumianej elity, która może wskazywać, co nie powinno zostać pokazane na miejskiej scenie, powołując się m.in. na bardzo szeroko rozumiane „uczucia religijne".

To, o co warto uzupełnić rozważania Niziołka i Keil, to właśnie cała sieć nieformalnych, lokalnych zależności. Była już mowa o klientelistycznych relacjach na linii władza samorządowa-dyrektor teatru, w medialnych relacjach brak jednak głosów np. katolickich duchownych. Mimo braku takich wypowiedzi, prasa pisała o podpisach zbieranych pod protestami przeciw spektaklowi w miejscowych parafiach, zaś reżyserka Ula Kijak mówiła dziennikarzom o wicedyrektorze Teatru Nowego Jerzym Stryju: „Dyrektor artystyczny zasugerował, że po wprowadzeniu zmian uda się do proboszczów parafii, gdzie zbiera się podpisy – i wszystko wytłumaczy" (Mrozek, 2012). Dyrektor Makselon potwierdził także informację o tym, że w parafiach zbierane są podpisy pod listem protestacyjnym przeciw spektaklowi – do tego listu jednak nie udało mi się dotrzeć. Kolejne lata

przyniosą sporo takich listów i odezw na wyższym szczeblu, wystosowywanych niejednokrotnie przez biskupów.

Grzegorz Niziołek zwracał w 2017 roku uwagę na „słabą obecność wątków krytycznych wobec Kościoła katolickiego w polskim teatrze", pisząc o „paraliżu" dyskursu krytycznego wobec Kościoła katolickiego w polskiej debacie publicznej, zauważając, że przyczyny takiego stanu rzeczy szukać należy nie tylko w samym teatrze, „ale także w mechanizmach rządzących przestrzenią publiczną" (Niziołek, 2018, s. 57).

W tekstach z tamtego czasu wątek władz samorządowych wybrzmiał dużo mocniej niż nacisków ze strony Kościoła katolickiego – jednak wątek kościelnych nacisków przewijał się w tle. Co więcej, związane z instytucjonalnym Kościołem na co dzień były świeckie strony sporu. Autor jednego z maili do teatru, adwokat Woryna, jak podał w biogramie na stronie kancelarii, był „od lat zaangażowany w rodzinną formację Ruchu Światło-Życie". Mańka-Szulik była z kolei inicjatorką „Metropolitarnego Święta Rodziny", za co otrzymała wyróżnienie od Kapituły Generalnej Katolickiego Stowarzyszenia Rzeczypospolitej Polskiej oraz przyznawaną przez Katolickie Stowarzyszenie „Civitas Christiana" Śląską Nagrodę im. Juliusza Ligonia[2]. W 2012 roku otrzymała także od ministra kultury Bogdana Zdrojewskiego odznakę honorową „Zasłużony dla kultury polskiej".

Podsumowując: w Zabrzu do zamkniętego „kolaudacyjnego" pokazu *Nieskończonej historii* dla pani prezydent ostatecznie nie doszło – tak powiedział mediom Makselon, jak i odnotowywali twórcy w liście otwartym – z woli samej polityczki. Prezydent Mańka-Szulik początkowo zażądała w sprawie *Nieskończonej historii* wyjaśnień od teatru, powołując się m.in. na akcję w lokalnych parafiach, co dyrektor Makselon odebrał, jak powiedział prasie, „jako wyraz zainteresowania i troski Organizatora o działalność

prowadzonej przez niego instytucji artystycznej” (Mrozek, 2012). Później jednak polityczka odsunęła się od całej sprawy. Media, również ogólnopolskie, które pisały o kontrowersjach wokół *Nieskończonej historii* – o ingerencje w sztukę pytały tylko dyrekcję teatru, nie zaś władze miasta.

Sprawdziły się więc tu słowa Hübnera, który w *Polityce i teatrze* pisze o dyrektorze jako „buforze” cenzury, biorącym na siebie „wstydliwe” dla władz zadanie. Hübner podaje tu jako przykłady tej postawy zarówno samego siebie z 1968 roku – wówczas dyrektora Starego Teatru w Krakowie, przesuwającego premierę spektaklu według Tadeusza Różewicza na dwa miesiące po Marcu, by uniknąć potencjalnego zakazu grania w tamtym najgorętszym okresie – jak i Samuela Lane'a, dyrektora Britannia Theatre, „który w roku 1848 wycofał sztukę o rewolucji paryskiej zgodnie z sugestią cenzury, otrzymał pisemne podziękowanie urzędu Lorda Szambelana za swoją odpowiedzialność, roztropność i prawomyślność (*right mindedness*)” (Hübner, 2009, s. 65). W przypadku dyrektora Teatru Nowego w Zabrzu oficjalnej „nagrody” nie było, nie było też jednak jasnego komunikatu władz w sprawie stosowanych przez niego praktyk. Sposób kierowania instytucją przez Jerzego Makselona oraz jego współpracy z artystami nie budził najwidoczniej sprzeciwu lokalnych władz, skoro przedłużano mu dyrekcję na kolejne kadencje – ostatnio zarządzeniem z 3 września 2018 roku prezydent Mańka-Szulik powołała go na stanowisko dyrektora Teatru Nowego w Zabrzu na kolejne pięć lat, do 31 sierpnia 2023 roku. Jednocześnie w sprawie *Nieskończonej historii* Mańka-Szulik zadbała o swój wizerunek w oczach twórców. W wywiadzie wideo dla lokalnego serwisu 24gliwice.pl, opublikowanym 15 kwietnia 2012, zatem dwa tygodnie po premierze, Kijak wspominała, że twórcy ostatecznie spotkali się z prezydentką Zabrza. Reżyserka tak podsumowała to spotkanie: „Stanowisko pani prezydent jest jasne i bardzo nas cieszące. Jest takie, jak powinno być. Pani prezydent nie

zamierza ingerować w kształt spektaklu” (Jezierski, 2012).

Cenzura w przypadku *Nieskończonej historii* działała więc w sposób opisywany przez teoretyków z kręgu nowej teorii cenzury – rozproszony, z udziałem szeregu zaangażowanych aktorów społecznych – wspólnot religijnych, lokalnych polityków, autorytetów i mediów, wreszcie samej instytucji kultury, która cenzorski mechanizm uwewnętrzniła. Jednocześnie, niczym w „starej”, liberalnej teorii cenzury – decyzja cenzorska, choć w końcu odwołana, miała autorytatywny, widzialny charakter, z perspektywy twórców – charakter w dodatku zewnętrzny.

Nieskończona historia systemowych mechanizmów

Nieskończonej historii nie zdjęto z afisza ani ostatecznie nie zmieniono, jednak próba jej ocenzurowania odsłoniła szereg mechanizmów charakterystycznych dla funkcjonowania instytucji kultury w Polsce. Stąd pochopne wydaje się stwierdzenie z podsumowującego m.in. sprawę spektaklu z Zabrza felietonu Joanny Derkaczew w „Gazecie Wyborczej”: „[z]a decyzjami «obrażonych» nie stoi przecież żaden system, ale banalna, indywidualna bezmyślność” (Derkaczew, 2012b). Sprawa miała jednak charakter jak najbardziej systemowy: wynikała, po pierwsze, z systemu klientelistycznych zależności w publicznych instytucjach kultury, po drugie, z narastającego poczucia zagrożenia obrazą „uczuć religijnych”, które w ciągu lat miało eksplodować lawiną oddolnych bądź odgórnych prób ograniczania wolności twórczej. Analizując konsekwencje odwołania premiery *Nie-Boskiej komedii. Szczątków* Olivera Frljicia w Narodowym Starym Teatrze w 2013, Magdalena Rewerenda stwierdziła wręcz, że „[o]braza uczuć religijnych

stała się swoistym performatywem, który zmienia spektakl przeznaczony dla wąskiego grona zainteresowanych w pole ideologicznej walki angażującej dużą część społeczeństwa" (2020, s. 192). Uderzające jest przekształcenie przepisu prawnego w „performatyw" właśnie, performatyw skuteczny o tyle, że – dodajmy za Rewerendą – uczucia religijne są „niejednoznaczne i nieweryfikowalne", „są używane jako broń i podnoszą rejestr emocjonalny dyskusji, wykluczając automatycznie argumenty merytoryczne" (tamże); zgadza się to zresztą z przytoczoną na początku niniejszego tekstu tezą Grzegorza Niziołka o związku pomiędzy cenzurą a cyrkulacją społecznych afektów. Jeśli odwołać się do wcześniejszych przypadków prób cenzury w sztuce polskiej po 1989 roku, tak w wykonaniu władz samorządowych, jak i tych „oddolnych", można zauważyć, że na skalę lokalną próby wykorzystania „uczuć religijnych" do takiej „przemiany" cenzurowanych dzieł sztuki i „poszerzenia" zaangażowanych weń grup podejmowane były i wcześniej.

Dla autora dramatu *Nieskończona historia*, Artura Pałygi, w kwietniu 2012 próby cenzury były już – lub wciąż – fenomenem mającym charakter powszechny. „Dlaczego o tym piszę? Dlatego, że teatr to sprawa publiczna. Dlatego, że takie i podobne rzeczy dzieją się wszędzie w Polsce w mniej lub bardziej sprytny i zakamuflowany sposób. I dzieją się w ciszy" (2012) – stwierdzał w zakończeniu swojego felietonu.

O jak powszechnym zjawisku mówi Pałyga? Jakub Dąbrowski w swojej monografii *Cenzura w sztuce polskiej po 1989. Artyści, sztuka i polityka* w rozdziale *Spis wypadków cenzorskich 1989-2012* wylicza cały szereg udokumentowanych przypadków prób cenzury z pola teatru, częściowo powołując się na analogiczne zestawienie opracowane wcześniej przez Jarosława Minałtę w „Notatniku Teatralnym" (Minałto, 2006). To m.in.:

– próba cofnięcia dotacji festiwalowi Malta, bo francuski teatr Turbo

Cacahuete 30 czerwca 1994 paradował po Poznaniu z trumną;

– próba zdjęcia przez tarnowskich radnych *Zemsty* w reżyserii dyrektora teatru Stanisława Świdra ze względu na zbyt wąską przepaskę zasłaniającą pośladki Papkina (luty 1999);

– próba zdjęcia z afisza warszawskiego Teatru Rozmaitości *Shopping and Fucking* Ravenhilla przez radne Akcji Wyborczej Solidarność – Joannę Fabisiak i Julię Piterę (kwiecień 1999);

– próba cenzury ekonomicznej wobec Teatru Muzycznego w Gdyni podjęta przez radnych z komisji ds. rodziny po musicalu *Hair* (listopad 1999);

– odwołanie Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Zderzenie w Kłodzku z powodu zamiaru wystawienia na kłodzkim rynku w dniu sesji rady miasta spektaklu *Judasze*;

– żądanie odwołania przez radnego Krzysztofa Mączkowskiego dyrektorów Teatru Polskiego w Poznaniu, Pawła Wodzińskiego i Pawła Łysaka, po gościnnym pokazie *Shopping and Fucking* z warszawskiego Teatru Rozmaitości (kwiecień 2001);

– zdjęcie przez nowego dyrektora Teatru im. Węgierki w Białymstoku Piotra Kowalewskiego *Moralności pani Dulskiej*, bo „zachęca do seksu przedmałżeńskiego”;

– wypowiedzenie współpracy warszawskiemu klubowi M25 przez burmistrza Pragi Południe Tomasza Kozińskiego (PiS) po prezentacji spektaklu *Flesh Forms 013* Teatru Suka Off, który zaraz potem zostaje też usunięty z programu XIV Łódzkich Spotkań Teatralnych bez podania przyczyn (listopad 2005), pół roku później katowicki samorząd potrąca organizatorom festiwalu

A PART z dotacji pieniądze za występ Teatru Suka Off (czerwiec 2006);

– zmiana warunków konkursu już w trakcie jego przeprowadzania, by uniemożliwić ponowny wybór Wojtka Klemma na dyrektora Teatru im. Norwida w Jeleniej Górze (Dąbrowski, 2014, 690-737).

Lista ta mogłaby potwierdzać tezę Jakuba Dąbrowskiego, że w omawianym okresie (1989-2010, a i z pewnością przez kilka kolejnych lat) środowiska lokalne w kształtowaniu wolności artystycznej odgrywały kluczową rolę. Dąbrowski podsumowywał:

> Stało się tradycją, że większość interwencji prokurowana była przez polityków samorządowych, którzy zwłaszcza po reformie samorządowej z 1998 roku zyskali realny wpływ na działanie instytucji kultury, mieli również lepszy wgląd w repertuary kin, teatrów, galerii i muzeów, a ich cenzorska aktywność zwracała uwagę lokalnego elektoratu (2014, s. 214-215).

Późniejsze lata pokazać miały jednak, że cenzura niekoniecznie musi lubić ciszę. Swoiście pojmowane „wyczucie społeczne" i „znajomość miasta" – argumenty, które Makselon podał w 2012 roku jako przemawiające za pomysłem uzgadnianiem kształtu spektaklu Kijak z samorządem Zabrza – powrócić miały szybko z ust samych lokalnych polityków. Chociażby w sprawie odwołania spektaklu *Golgota Picnic* Rodriga Garcíi, niepokazanego ostatecznie na festiwalu Malta w roku 2014. W wielokrotnie przywoływanym oświadczeniu z 17 czerwca 2014, prezydent Ryszard Grobelny wskazał, że choć ocenzurować festiwalu nie może i nie chce, to ma nadzieję, że organizatorzy wykażą się „odpowiedzialnością" za miasto i nie pozwolą na pokaz (Grobelny, 2014)[3].

W połączeniu m.in. ze stanowiskami poznańskiej policji oraz biskupów apel Grobelnego okazał się skuteczny – 20 czerwca 2014 dyrektor festiwalu Malta Michał Merczyński odwołał pokaz *Golgota Picnic*.

Niezmniejszające się wśród lokalnych polityków przyzwolenie na ingerencje w wolność twórczą udowodniły władze Dolnego Śląska, próbując w roku 2015 odwołać premierę spektaklu *Śmierć i dziewczyna* Eweliny Marciniak w Teatrze Polskim we Wrocławiu. Jeszcze przed świeżo powołanym ministrem kultury Piotrem Glińskim z PiS, którego resort zażądał wstrzymania prób pismem z 20 listopada 2015, zabrali głos radni wojewódzcy Platformy Obywatelskiej. „Teatr Polski ma być misyjny, a nie pokazywać pornografię. Za daleko to wszystko poszło. Musimy się wspólnie zastanowić jak to przedstawienie oprotestować i jakie są możliwości, by zdjąć go [sic!] z afisza" – mówił Janusz Marszałek, przewodnicący sejmikowej komisji kultury z PO (Kozioł, Piekarska, 2015). „Nie ma zgody, by takie przedstawienia były pokazywane za publiczne pieniądze. Są granice, których przekroczyć nie można" – stwierdzał z kolei Michał Bobowiec, przewodniczący klubu PO w sejmiku województwa dolnośląskiego. Obok tych polityków Platformy i radnych wojewódzkich PiS Romana Kowalczyka i Piotra Sosińskiego, którzy apelowali między innymi o obcięcie finansowania teatrowi, głos przeciwko Krzysztofowi Mieszkowskiemu i Ewelinie Marciniak zabrał Patryk Wild z klubu Bezpartyjnych Samorządowców, wyrażając wobec marszałka oczekiwanie „natychmiastowej decyzji personalnej", czyli odwołania dyrektora Mieszkowskiego (cyt. za Protokół XVI sesji Sejmiku Województwa Dolnośląskiego V kadencji – 26 listopada 2015).

Natomiast kolejne próby ograniczania wolności twórczej, już na szczeblu centralnym – jak choćby działania podjęte przeciw przedstawieniom Olivera Frljicia *Nasza przemoc i wasza przemoc* (2016) czy *Klątwa* (2017) i

pozostające ich następstwem odebranie festiwalowi Malta dotacji z racji na osobę Frljicia jako kuratora – każą postawić pytanie, na ile teza Hübnera o wstydliwości cenzury pozostaje aktualna w rzeczywistości, w której jednym z podstawowych narzędzi uprawiania polityki stały się „wojny kulturowe". A zatem – między innymi – zwalczanie sztuki godzącej, w przekonaniu polityków czy „liderów opinii", w wartości w sposób ostentacyjnie hałaśliwy.

Adam Bodnar, Rzecznik Praw Obywatelskich w latach 2015-2021, opisał ten sposób następująco – na przykładzie „Tęczowej Matki Boskiej" i aktywistki Elżbiety Podleśnej:

> Obecnie efekt polityczny osiąga się poprzez skoordynowane działanie policji, prokuratury oraz mediów publicznych. Czyli: rzucenie oskarżenia, zastosowanie środków przymusu bezpośredniego, jak zatrzymanie, potem – przesłuchanie. To wszystko pozwala przedstawić daną osobę jako wroga, jako zagrożenie – w mediach publicznych oraz w mediach „zaprzyjaźnionych" z władzą. To służy także temu, by polityk, który decyduje o takiej metodzie, mógł się zaprezentować jako dobry szeryf. Ten czy inny minister może powiedzieć, jak bardzo jest oburzony. Jednocześnie te same osoby zdają sobie sprawę z tego, że później to i tak się nie obroni w sądach. Ale dalsze zainteresowanie mediów nie jest już tak istotne – bo i tak nikt tego dłużej nie śledzi. Śledzą to co najwyżej takie instytucje jak Biuro Rzecznika Praw Obywatelskich, organizacje pozarządowe czy wyspecjalizowani dziennikarze (Mrozek, 2020).

W przypadku Zabrza i Uli Kijak nie doszło oczywiście do podjęcia śledztwa

przez prokuraturę czy interwencji policji, nie rozpętano też kampanii medialnej w prawicowych tytułach. Próba cenzury nie miała być politycznym spektaklem – miała być polityczną praktyką teatralnego *business as usual*, pozostającą „w teatralnej rodzinie", znormalizowaną i uświęconą zwyczajem.

Wzór cytowania:

Mrozek, Witold, *Pani Ula i pani prezydent. Cenzura jako mechanizm lokalnego życia teatralnego, przypadek „Nieskończonej historii" Uli Kijak w Teatrze Nowym w Zabrzu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 166, DOI: 10.34762/nnw3-yf81.

Autor/ka

Witold Mrozek

Witold Mrozek (w.mrozek@uw.edu.pl) – teatrolog, dziennikarz, czasem dramaturg. Stale współpracuje z „Gazetą Wyborczą" i „Dwutygodnikiem". W Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UW przygotowuje rozprawę doktorską o performansach wykorzystujących wizerunek Jana Pawła II. Numer ORCID: 0000-0001-5013-3280.

Przypisy

1. Choć wstrzymując premierę *Nie-boskiej. Szczątków* Narodowy Stary Teatr powołał się w oświadczeniu z 26 listopada 2013 na „troskę o bezpieczeństwo aktorów" oraz „troskę o komfort pracy", to w wywiadzie udzielonym kilka tygodni później dyrektor Jan Klata jako drugi powód podał realizowaną koncepcję przedstawienia: „Drugą rzeczą jest to, że strategia Frljicia, która znakomicie działała w kontekście Bałkanów, w polskim kontekście, niestety, się nie sprawdzała. Wynika to z fragmentów spektaklu, które obejrzałem na próbach. Mam podstawy do podjęcia takiej decyzji, realizatorzy mają prawo być nią rozgoryczeni". Por. Roman Pawłowski. *Saper w Starym Teatrze. Rozmowa z Janem Klatą*, „Gazeta Wyborcza" online, 8 stycznia 2014.
2. Informacje ze strony http://mszulik.pl/o-sobie [dostęp: 15 II 2021].
3. Grobelny napisał: „Jako Prezydent Miasta nie posiadam narzędzi prawnych, które

administracyjnie zobowiązywałyby jakiegokolwiek organizatora wydarzenia artystycznego, czy protestu, do jego odwołania. I choć jestem głęboko przekonany, że prawo artysty do swobodnej wypowiedzi i wolność zgromadzeń są wielkimi osiągnięciami polskiej demokracji, to jest – w mojej ocenie – wartość, która stoi ponad nimi. Jest nią życie i bezpieczeństwo mieszkańców oraz ich mienia. Dlatego uważam, że na organizatorach wydarzeń tak artystycznych, jak i społecznych, ciąży nie tylko prawny, ale i moralny obowiązek przewidywania skutków swoich działań. W związku z tym wyrażam nadzieję, że zarówno władze Fundacji Malta, jak i organizatorzy ewentualnych protestów wykażą się odpowiedzialnością i wezmą pod uwagę powyższe zagrożenia. Pragnę przy tym zaznaczyć, że samorząd i jego organy nie są upoważnione do pełnienia roli recenzenta wydarzeń artystycznych i stosowania wobec ich twórców cenzury prewencyjnej".

Bibliografia

adz, *Metafizyka codzienności*, „Tygodnik Solidarność", 4 grudnia 2013.

Bourdieu, Pierre, *Reguły sztuki*, tłum. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001.

Bunn, Matthew, *Reimaging Repression. New Censorship Theory and After*, „History and Theory" 2015 nr 54.

Czajkowska-Dąbrowska, Monika, *Prawa pokrewne*, [w:] *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, pod red. J. Barty i R. Markiewicza, Woltex Kluwer Polska, Warszawa 2011.

Dąbrowski, Jakub; Demenko, Anna, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. T. 1: Aspekty prawne*, Kultura Miejsca, Warszawa 2014

Dąbrowski, Jakub, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. T. 2: Artyści, sztuka i polityka*, Kultura Miejsca, Warszawa 2014.

Derkaczew, Joanna, *Szkoda, że nie ma cenzury*, „Gazeta Wyborcza" 11 kwietnia 2012a.

Derkaczew, Joanna, *Felieton dla cenzora*, „Gazeta Wyborcza", 18 maja 2012b.

Hübner, Zygmunt, *Polityka i teatr*, Instytut Teatralny, Warszawa 2009.

Jezierski, Dariusz, *Kontrowersje wokół spektaklu „Nieskończona historia"*, https://www.youtube.com/watch?v=WTpxrd3_0Zw [dostęp: 3 II 2021].

Karolak, Hanna, *Wszystkie nasze dzienne sprawy*, „Gość Niedzielny", 22 marca 2012.

Keil, Marta, *Wytwarzanie instytucji. Praktyki instytucjonalne we współczesnych sztukach performatywnych*, rozprawa doktorska, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2021. Maszynopis w posiadaniu autora.

Kijak, Ula, *Mit artysty a codzienność reżyserki*, Akademia Teatralna, Warszawa 2016.

Maszynopis w posiadaniu autora.

Kijak, Ula; Pałyga, Artur; Skaza, Dominika; Jankowska, Anka; Rumińska, Maria, *List otwarty twórców spektaklu Nieskończona historia z 6 kwietnia 2012*, https://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/137055/zabrze-list-otwarty-tworcow-spektaklu-nieskonczona-historia [dostęp: 3 II 2021].

Klimaniec, Łukasz, *Miłość w Königshütte: PiS straszy w teatrze bagnetami autonomii*, „Polska. Dziennik Zachodni", 25 kwietnia 2012.

Kopciński, Jacek, *Dada, chwała Cieplakowi*, „Teatr" 2012 nr 6.

Mączak, Antoni, *Klientela, Nieformalne systemy władzy w Polsce i Europie XVI-XVIII w.*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2000.

Miernik, Bartłomiej, *Oratorium dnia powszedniego*, e-teatr.pl, http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/153670/oratorium-dnia-powszedniego [dostęp: 3 II 2021].

Minałto, Jarosław, *Kronika wypadków cenzorskich. Ostatnie lata*. „Notatnik Teatralny" 2006 nr 39-40.

Mrozek, Witold, *Zabierz brzuch dziewczynie księdza*, „Krytyka Polityczna" online 12 kwietnia 2012, https://krytykapolityczna.pl/kultura/mrozek-zabierz-brzuch-dziewczynie-ksiedza [dostęp: 10 II 2021].

Mrozek, Witold, *Jeśli ufamy instytucjom. Rozmowa z Adamem Bodnarem,* „Dwutygodnik" 2020 nr 291 https://www.dwutygodnik.com/artykul/9127-jesli-ufamy-instytucjom.html [dostęp: 10 II 2021].

Niziołek, Grzegorz, *Cenzura w afekcie*, „Teksty Drugie" 2016 nr 4.

Niziołek, Grzegorz, *Sacrum jako cenzura*, [w:] *Teatr a kościół*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Instytut Teatralny, Warszawa 2018.

Nowowiejski, Antoni J., *Wykład Liturgii Kościoła Katolickiego*, t. 2, Instytut Summorum Pontificum, Ząbki 2010.

Pałyga, Artur, *Coś drgnęło*, http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/138215/cos-drgnelo [dostęp: 23 I 2021].

Polok-Kin, Marlena, *Jerzy Makselon szefem Teatru Nowego*, „Dziennik Zachodni", 12 czerwca 2007.

Rewerenda, Magdalena, *Performatywne archiwum teatru. Konsekwencje odwołania* Nie-Boskiej komedii. Szczątków *Olivera Frljicia*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2020.

Traple, Elżbieta, *Przedmiot prawa* autorskiego, [w:] *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Komentarz*, pod red. J. Barty i R. Markiewicza, Woltex Kluwer Polska, Warszawa 2011.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/pani-ula-i-pani-prezydent*