

Roman Pawłowski  
Censorship. Reactivation.

"Ofiara Wilgefortis" w reżyserii Piotra Tomaszuka, Teatr Wierszalin w Supraślu, 2005,  
z bloga Izy Kowalczyk Straszna Sztuka

Cenzura w czasach komunistycznych stanowiła bliski i znajomy element codziennego życia. Były rozmowy nie na telefon i tematy nie do ruszenia w gazecie. Słuchało się zachodnich radiostacji i czytało wydane poza cenzurą książki i gazety.

Nie trzeba było jechać do Warszawy na ulicę Mysią do Głównego Urzędu Kontroli Publikacji i Widowisk aby zobaczyć, jak działa cenzura w praktyce. Decyzje o dopuszczaniu utworów artystycznych do publicznego obrotu podejmowali szefowie państwowych galerii, wydawnictw, redakcji, teatrów czy zespołów filmowych już na etapie ich powstawania. Inaczej jednak niż ich koledzy w wolnym świecie, kierowali się nie tylko jakością czy znaczeniem dzieła, ale także jego zgodnością z aktualną ideologią. Cenzurowali się także sami artyści, doskonale zorientowani jakie tematy przejdą, a jakie nie zostaną dopuszczone do publicznego obiegu. Smutny pan z urzędu cenzury pojawiał się na końcu tego procesu, aby zatwierdzić decyzje poprzedników lub je zmienić, w zależności od klimatu politycznego w kraju i wskazówek z centrali.

Tematy i nazwiska objęte zapisem zmieniały się w ciągu półwiecza, ale pewne sprawy pozostawały niezmiennie zakazane: na pierwszym miejscu było godzenie w przyjaźń i sojusz ze Związkiem Radzieckim, na drugim krytyka partii i organów władzy (dopuszczalna była jedynie ta konstruktywna, dotycząca przysłowiowej dziury w drodze czy przerostu biurokracji), na trzecim sprawy obyczajowe (albowiem system socjalistyczny był w swej istocie równie pruderyjny, jak Kościół katolicki).

Cenzura nie tylko eliminowała niewygodne dla rządzących utwory, miała także głęboki wpływ na te dzieła, które przechodziły przez jej sito. Artyści broniąc się przed ograniczeniami wykształcili język ezopowy, teatr posługiwał się aluzją, prozaicy i poeci pisali między wierszami, sztuki wizualne schroniły się w abstrakcji i konceptualizmie. Najbardziej zdesperowani i radykalni twórcy przenieśli się do drugiego obiegu, który również narzucał ograniczenia, mianowicie wydobywał na pierwszy plan treści antyrządowe i antykomunistyczne.

Niektórzy weterani ówczesnych bojów o wolną kulturę wspominają dzisiaj nie bez wzruszenia cenzurę jako element stymulujący twórczość. [1] Ich zdaniem artysta walcząc z ograniczeniami musiał się napracować, znaleźć inne, mniej dosłowne środki wyrazu, aby przekazać swój sprzeciw wobec totalitarnej rzeczywistości. Być może mają rację, być może to anonimowi cenzorzy byli współautorami takich dzieł, jak "Popiół i diament" Andrzeja Wajdy, "Miazga" Jerzego Andrzejewskiego czy "Dziady" Konrada Swinarskiego. Ale powstaje pytanie, jak to się stało, że w krajach gdzie cenzury nie było, takich jak Francja czy Włochy artyści tworzyli równie wybitne dzieła, a niekiedy nawet wybitniejsze. Ani Samuel Beckett, ani Federico Fellini, ani Jean Genet nie musieli zwodzić czujnych cenzorów, a mimo to ich twórczość należy do światowego dorobku kultury. Widocznie mieli inne, równie silne inspiracje.

Cenzura była haniebnym elementem systemu totalitarnego, na równi z brakiem wolności politycznej i represjami wobec opozycji. Dlatego kiedy na przełomie lat 80. i 90. została oficjalnie zniesiona, nikt po niej nie płakał. Pamiętam odejście ostatniego cenzora, kontrolującego zawartość białostockiej gazety "Kurier Poranny", w której wówczas pracowałem. Urzędował w pokoiku w zakładach graficznych, chodziliśmy do niego ze szciotkami, czyli próbnymi wydrukami stron, na których stawiał swoją pieczęć. Któregoś dnia po prostu zniknął, zostało po nim biurko i opróżniona butelka po wódce.

Przykręcanie śruby

Przez kilka lat żyliśmy w naiwnym przeświadczeniu, że w Polsce nareszcie zapanowała autentyczna wolność słowa i ekspresji artystycznej. W nowej konstytucji zagwarantowano prawo do swobodnej twórczości i dostępu do kultury. Powstające jedno po drugim wydawnictwa, nowe nurty w teatrze i kinie, żywa działalność galerii świadczyły o tym, że Polacy potrafią korzystać z tego prawa i że tworzona w warunkach wolności sztuka odważnie i czujnie komentuje rzeczywistość w czasach transformacji ustrojowej.

Kiedy po raz pierwszy ta wiara została podważona? Może to było przy okazji debiutu Katarzyny Kozyry w 1993 r., kiedy urzędnicy ministerstwa kultury oburzeni pracą Piramida zwierząt zasugerowali dziekanowi wydziału rzeźby warszawskiej ASP (gdzie studiowała artystka) aby określił "zasady wolności ekspresji artystycznej"? A może rok później, kiedy przechodnie na Długim Targu w Gdańsku zniszczyli pracę Roberta Rumasa Termofory, przedstawiającą zatopione w workach z wodą gipsowe figurki Chrystusa i Matki Boskiej? A figurki zanieśli do kurii arcybiskupiej?

Na pewno około r. 1995 wolność w publicznych galeriach była już fikcją. Dyrektor Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie ocenzurował wtedy z powodów religijnych fotografię Adreasa Serrano *Piss Christ* i pracę Grzegorza Klamana *Emblematy*. A przecież to był dopiero wstęp - prawdziwy powrót do cenzury miał nastąpić po 2000 r., kiedy to nie tylko sztuki wizualne, ale także teatr, operę i film dotknęła seria ingerencji, ograniczeń, zakazów i donosów do prokuratury - ze sprawą Doroty Nieznalskiej na czele.

Proces przykręcania śruby i ograniczania swobody artystycznej zaczął się na długo przed wydarzeniami w warszawskiej Zachęcie, kiedy to w 2000 r. po zamknięciu wystawy Piotra Ukińskiego i zniszczeniu rzeźby Maurizio Cattelano do odejścia została zmuszona dyrektorka galerii Anda Rottenberg. Dlaczego tak długo środowisko artystyczne nie reagowało? Dlaczego nie wypracowało skutecznych form obrony przed restrykcjami?

Może dlatego, że nowa cenzura była początkowo trudna do zdefiniowania. Nikt przecież nie posługiwał się określeniem cenzura, mówiono o konieczności wyznaczenia granic w sztuce, o odpowiedzialności artysty, o zobowiązaniu, jakie musi wypełnić instytucja, działająca z pieniędzy podatników. Przekonywano, że wolność to przecież nie swawola, artysta może oczywiście robić co chce, ale za prywatne pieniądze, najlepiej w domu.

Artystów, broniących swej wolności próbowano skompromitować. Pojawiły się głosy, że twórcy szukają skandalicznych tematów, by epatować publiczność i zdobyć rozgłos. Twórczość krytyczną, politycznie zaangażowaną deprecjonowano, porównując ją do socrealizmu albo nazywając publicystyką.

Neoliberalny system, który miał uwolnić kreatywną siłę obywateli, niepostrzeżenie zaczął nakładać artystom kaganiec. Najgorsze było to, że przeciwnik pozostawał nieuchwytny. Nie było już urzędu przy ulicy Mysiej, w pokoiku w zakładach graficznych nie siedział smutny pan, przystawiający pieczątki. Cenzura podobnie jak inne dziedziny życia uległa decentralizacji. Mówił o tym szef "Krytyki Politycznej" Sławomir Sierakowski:

"Dziś nikt cię nie wsadzi do więzienia, nie zamknie ci pisma. Opresja ma inny charakter, mniej bezpośredni. Dziś system unieszkodliwia protest inaczej: ośmiesza, przedstawia jako egzotykę, nadaje etykietkę radykalizmu albo ideologiczności i w tej rozbrojonej formie pozwala istnieć". [2]

Samozwańczymi cenzorami zostali niektórzy politycy i samorządowcy, którzy nagle weszli w skórę krytyków artystycznych, zaczęli czytać scenariusze widowisk teatralnych i lustrować wystawy. Wspierały ich tabloidy, piętnujące "skandaliczne" wystawy i "niemoralne" spektakle (była to czysta hipokryzja, bowiem same żyją ze skandali i emocjonalnej pornografii). W charakterze cenzorów zaczęły występować również prywatne i komunalne firmy, zarządzające przestrzenią publiczną, które powołując się na względy bezpieczeństwa lub dobrego obyczaju odmawiały kolportażu niestosownych ich zdaniem plakatów i billboardów. Wreszcie w przestrzeń sztuki zaczęły ingerować wielkie koncerny, jak Amway czy Volkswagen, pod pretekstem ochrony swego wizerunku.

Cenzurę prewencyjną okresu totalitaryzmu zastąpiła znacznie bardziej wyrafinowana cenzura represyjna, posługująca się pełnym wachlarzem środków - od doniesień do prokuratury i mediów, przez groźby wycofania publicznych dotacji aż po próby skompromitowania niewygodnych twórców jako skandalistów czy wywrotowych ideologów.

## Wystawa nie dla LPR

Ktoś może powiedzieć, że to nie była cenzura, ale swobodna debata o kulturze, czasem przybierająca ostrą formę. Jednak przypadki z lat 1993-2008, zdokumentowane w Kronice Wypadków Cenzorskich Indeksu 73, nie mają nic wspólnego ze swobodną krytyką, która jest koniecznym elementem życia kulturalnego. Amway pozwał do sądu Henryka Dederko, reżysera dokumentu Witajcie w życiu nie po to, aby dyskutować z nim o tematyce jego filmu, ale po to, by zamknąć utworowi drogę do wyświetlenia w kinach i telewizji. Katolicycy fundamentaliści wchodzili do sal wystawowych w Warszawie, Gdańsku, Białymstoku, Bytomiu, Bielsku Białej nie po to, by toczyć spór o sztuce, ale by niszczyć dzieła albo żądać ich usunięcia. Choć po prawdzie częściej nie wchodzili, opierając swoje protesty na zasłyszanych opiniach.

Politycy, urzędnicy, samorządowcy nie poszerzali pola debaty o sztuce, ale grozili obcięciem publicznych dotacji na niestosowne ich zdaniem dzieła. Nawet jeśli ich groźby nie wszędzie zostały spełnione, to jednak głęboko zapadły w pamięć artystom i dyrektorom instytucji kultury. I w globalnym wymiarze odniosły skutek: nurt sztuki krytycznej, który stał się obiektem najsilniejszych ataków w latach 90. wygasł po 2000 r., podobnie jak równie silnie zwalczany nurt brutalizmu w teatrze. Wystarczył jeden proces, kilka dochodzeń w prokuraturze i masa nienawiści w mediach, aby skutecznie przestraszyć środowiska twórcze.

Szczególną rolę odegrała tu skrajnie prawicowa Liga Polskich Rodzin, której powstanie w 2001 r. nie przypadkiem zbiegło się w czasie z falą ingerencji w kulturze. Działacze nowej partii szybko zrozumieli, że na atakowaniu mniejszości seksualnych oraz niemoralnej ich zdaniem sztuki można zbić kapitał polityczny i dostać się do głównych mediów. Łatwiej jest bowiem walczyć z artystami niż z bezrobociem, dowody ich "przestępstw" są dostępne w publicznych galeriach.

Nowa partia szybko zdystansowała inne prawicowe ugrupowanie - Akcję Wyborczą Solidarność - w liczbie wywołanych skandali, protestów i ingerencji. Cenzura spod znaku LPR-u była względnie łatwa do zdefiniowania i neutralizowania: tematy tabu były tu jasno określone, tak jak w czasach komunistycznych, tylko z przeciwnym znakiem. Była to przede wszystkim religia i moralność ze szczególnym uwzględnieniem obrazy uczuć religijnych i naruszenia tabu seksualności, na które wszec-, czy raczej nad-polacy byli dziwnie uwrażliwieni. Cenzorzy nie kryli się w zaciszu gabinetów, przeciwnie, występowali przed kamerami, walka ze sztuką zwyrodniała była bowiem elementem politycznego marketingu. Artyści przyjęli strategię obrony poprzez ośmieszanie: w 2005 r. w Warszawie i innych miastach pojawiły się nalepki "Wystawa nie jest przeznaczona dla członków i sympatyków LPR". Naklejane na drzwiach galerii miały zatrzymać działaczy radykalnej prawicy, którzy pchali się do środka aby dać się obrazić.

LPR wkrótce stracił wpływy, wyparty z rynku politycznego przez Prawo i Sprawiedliwość, w wyborach 2007 r. nie wszedł do Parlamentu. Członkowie i sympatycy Ligi zamiast pikietować galerie musieli szukać nowych posad, dzięki czemu ten rodzaj narodowo-katolickiej cenzury stracił na znaczeniu. Jedynym trwałym śladem po Lidze pozostał osławiony artykuł 132a w Kodeksie Karnym, przewidujący karę 3 lat więzienia za "pomówienie Narodu Polskiego o zbrodni", zwany Lex Gross, albowiem postowie LPR-u opracowali go z myślą o książkach Jana Tomasza Grossa, socjologa, piszącego o zbrodniach dokonanych na Żydach przez Polaków. Wprowadzenie zakazu wywołało protesty naukowców i prawników, którzy uważają przepis za szkodliwy, godzący w swobodę badań naukowych. Do wiosny 2008 r. pozostawał on przepisem martwym, mimo donosu na kolejną książkę Grossa Strach prokuratura nie zdecydowała się wszcząć postępowania przeciwko autorowi, co samo w sobie było sukcesem.

## Cenzora na wojnie z terrorem

Cenzurę o podłożu religijnym zastępuje dzisiaj inna cenzura, neoliberalna. Jest znacznie trudniejsza do uchwycenia i zwalczania, działa nie za pomocą interwencji polityków, lecz bezosobowych mechanizmów rynkowych i administracyjnych. Jedną z jej podstawowych sfer działania jest bezpieczeństwo publiczne, chodzi tu o eliminowanie niewygodnych rodzajów twórczości artystycznej pod pretekstem walki z terroryzmem, pedofilią czy przemocą seksualną.

Ten rodzaj cenzury pojawił się w zachodniej Europie i Stanach Zjednoczonych po ataku na WTC, najbardziej jaskrawe przykłady to sprawa dr Stevena Kurtza, artysty i badacza, zajmującego się biotechnologiami, oskarżonego w 2004 r. o bioterroryzm (w kwietniu 2008 r. sąd oczyścił go z zarzutów) oraz skandal wokół karykatur Mahometa, opublikowanych w 2005 r. w duńskim piśmie satyrycznym "Jyllands-Posten", które wywołały serię protestów w krajach arabskich łącznie z groźbami zamachów terrorystycznych. Późniejsze decyzje o zdjęciu z repertuaru Opery Berlińskiej opery Mozarta Idomeneo (w której pojawiała się ścięta głowa Proroka) czy zakazie rozklejania plakatu do Pierścienia Nibelungów w Kolonii (z wizerunkiem kobiety w plastikowej torbie na głowie i ze związanymi rękoma) były konsekwencją duńskiej afery. Wszystkie tłumaczono poprawnością polityczną i obawą przed reakcjami środowisk islamskich.

W Polsce cenzura na gruncie bezpieczeństwa publicznego dopiero się zaczyna. Jednym z pierwszych przypadków było zatrzymanie w marcu 2006 r. przez policję w warszawskim metrze tancerzy, prezentujących fragmenty spektaklu Madryt'03, który nawiązywał do głośnych zamachów terrorystycznych w Madrycie w 2003 r. Zostali oni posądzeni o... plan podłożenia bomby. Na porządek publiczny powoływał się także dyrektor warszawskiego Zarządu Transportu Miejskiego, kiedy odmówił umieszczenia w tramwajach plakaty sztuki "Ostatni Żyd w Europie" Teatru na Woli, tłumacząc, że słowo Żyd może budzić negatywne emocje.

Można jednak sądzić, że to nie ostatnie takie sprawy: problem bezpieczeństwa zdominował dzisiaj dyskurs polityczny w całej Europie, w Polsce zaś służy odwróceniu uwagi od kwestii społecznych i ekonomicznych. Walka z przestępczością i terrorem to dziś jedyna sfera, w której państwo może pokazać swoją siłę, choć skuteczność tych działań jest dyskusyjna.

Innym nowym, a zarazem trudnym do zdefiniowania rodzajem cenzury są ograniczenia wynikające ze stosowanego ortodoksyjnie prawa autorskiego. Charakterystyczny jest tu przypadek jeleniogórskiego Teatru im. Norwida, który tłumaczka Hanna Szczerkowska pozwała za wprowadzenie daleko idących zmian do tekstu przetłumaczonej przez nią sztuki amerykańskiego autora Adama Rappa Poważny jak śmierć, zimny jak gład. Sąd Okręgowy w Warszawie nakazał teatrowi przywrócić oryginalnego tekstu i przeproszenie tłumaczki na łamach prasy.

Sprawa nie ma precedensu w historii współczesnego teatru, w którym co najmniej od początku XX wieku tekst literacki był materiałem, swobodnie przekształcanym na scenie przez inscenizatora. Teraz każdy autor dramatu lub tłumacz, niezadowolony z kształtu inscenizacji, może dochodzić swoich praw w sądzie. Kto po werdykcie sądu odważy się wystawiać dramaty chronione prawem autorskim?

Poważnym zagrożeniem dla swobody twórczości jest również monopolizacja praw autorskich do klasycznych utworów. Przejęcie całości praw do teatralnych i filmowych adaptacji Kubusia Puchatka A.A. Milne'a przez koncern Disneya w 2001 r. zamknęło możliwość przetwarzania motywów z tej popularnej dziecięcej bajki, mimo że należy ona do kanonu literatury światowej. Monopol uderza nie tylko w artystów, ale i w publiczność, która jest zdana na jedyną dostępną wersję Puchatka w wydaniu disneyowskim. Nie tylko więc swoboda artystycznej ekspresji została tu naruszona, ale i swoboda dostępu do kultury.

## Wolna kultura

W związku z nowym wymiarem cenzury w kulturze przed środowiskami artystycznymi stoją nowe wyzwania:

Po pierwsze zmiany lub doprecyzowania domagają się zapisy w Kodeksie Karnym, służące ochronie wolności religijnej i moralności publicznej, a wykorzystywane wbrew intencjom ustawodawcy do tłumienia

swobody artystycznej ekspresji. Chodzi zwłaszcza o przepisy dotyczące obrazy uczuć religijnych (art. 196 KK), pomówienia Narodu Polskiego (art. 132 a) oraz definicji pornografii (art. 202). [3]

Po drugie: trzeba domagać się transparentności i jasnych kryteriów w rozdziale publicznych środków na kulturę, albowiem już na etapie dzielenia pieniędzy dochodzi najczęściej do tłumienia i ograniczania wolności twórczej. Kryterium ideologiczne, liberalne czy katolickie, powinno być tu wykluczone.

Po trzecie: trzeba na nowo przemyśleć, zdefiniować i wprowadzić do debaty o kulturze pojęcie interesu publicznego. Dzisiaj przeciwnicy wolności artystycznej szermują argumentem o liczeniu się z gustem i moralnością podatnika, tak jakby o programie galerii czy repertuarze teatrów miała decydować większość w demokratycznym głosowaniu. Instytucje realizujące interes publiczny powinny zagwarantować artystom swobodę ekspresji, w tym prawo do poruszania trudnych, kontrowersyjnych kwestii właśnie dlatego, że są finansowane z publicznych środków. Tylko mecenat publiczny może bowiem zapewnić sztuce niezależność, bo nie wymaga rentowności czy zysku, a więc uwalnia od nacisku rynku.

I czwarte wyzwanie: prawo wolnego dostępu do dóbr kultury. Środowiska twórcze powinny aktywnie włączyć się w ruch wolnej kultury, walczyć przeciwko zawłaszczaniu praw własności intelektualnej. Restrykcyjne przepisy coraz rzadziej zapewniają ochronę i zyski twórcom, oddając je w ręce koncernów wydawniczych, fonograficznych czy filmowych. Obecne prawo własności intelektualnej zamiast stymulować swobodne tworzenie, remiksowanie i rozpowszechnianie dzieł, coraz skuteczniej je hamuje. Należy zaproponować nowe rozwiązania prawne, które zapobiegłyby narastającej tendencji do monopolizacji własności intelektualnej, jak w przypadku całkowitej wyłączności praw koncernu Walta Disney'a do wykorzystania dzieła A.A. Milne'a.

Jak pisze we wstępie do Encyklopedii Cenzury Jonathon Green istotą cenzury jest przekonanie, że ludzi należy chronić przed nimi samymi, ponieważ nie są w stanie ocenić, co jest dla nich szkodliwe, a co nie. [4] W interesie społeczeństwa obywatelskiego leży wyeliminowanie cenzury i oddanie w ręce obywateli decyzji, jakie treści czy dzieła chcą oglądać, a jakich nie. Porządek społeczny w nowoczesnym społeczeństwie musi być budowany na zasadzie wzajemnego zaufania, a nie kontroli, która przynależy porządkowi dyktatury. W tym sensie walka z cenzurą jest walką o pełnię demokracji, a przecież o to nam chodzi, czyż nie?

[1] Chodzi o wypowiedzi dwóch wybitnych reżyserów ze Wschodu: Rosjanina Andreja Konczałowskiego i Litwina Rimasa Tuminasa, którzy przy okazji premier, przygotowywanych w Warszawie w 2006 r. wypowiadali się w mediach na temat wolności sztuki. Konczałowski przed premierą "Króla Leara" udzielił wywiadu "Polityce", w którym przedstawił się jako zwolennik silnego państwa i władzy "przed którą obywatele muszą czuć respekt". Wolność nazwał "kolosalnym niebezpieczeństwem", które "w rękach tego, kto nie umie się z nią obchodzić, przekształca się w bombę atomową". Z kolei Tuminas w wywiadzie dla TVP Kultura zapytany o próby cenzurowania artystów, do jakich dochodzi w Polsce, powiedział, że ograniczenia wolności są potrzebne, bo artysta sam z siebie nie wie, gdzie się zatrzymać. "Podoba mi się cenzura, pomaga i inspiruje. Wszystko co genialne powstało dzięki "nie wolno" - mówił reżyser i zgodził się z opinią, że wolność jest zagrożeniem dla sztuki. Obaj artyści zrobili karierę w czasach Związku Radzieckiego.

[2] Piotr Marecki, "Pospolite ruszenie. Czasopisma kulturalno-literackie po 1989 r.", Kraków 2005

[3] O tym, jak różne mogą być interpretacje tego samego artykułu 196 KK świadczy przypadek filmu Kod Leonarda da Vinci - prokuratura rejonowa w Warszawie odmówiła w 2006 roku ścigania polskiego dystrybutora filmu za obrazę uczuć religijnych, wyjaśniając, że wykorzystanie przedmiotu kultu religijnego w wizji artystycznej nie podlega ochronie. "Boga nie można obrazić" - powiedział prok. Maciej Kujawski, rzecznik warszawskiej prokuratury. Tymczasem Sąd w Gdańsku skazał z tego samego artykułu Dorotę Nieznalską właśnie za wykorzystanie przedmiotu kultu religijnego w instalacji artystycznej (chodziło o równoramienne krzyż z wizerunkiem męskich genitaliów).

[4] Green, Jonathon : The Encyclopedia of Censorship, New York, London, 2005

wrót

