

Łukasz Młyńczyk

ORCID 0000-0003-0606-2483

**Jeszcze sztuka czy już polityka?
Polityczność i religijność
a granice wolności wypowiedzi artystycznej
w dyskusji na schodach
przed wejściem do teatru**

SŁOWA KLUCZOWE:

sztuka, teatr, polityczność, religijność, wolność artystyczna

Uwertura

Sztuka od zawsze stanowiła odbicie problemów społecznych zorganizowanych zbiorowości. Nie będzie zatem odkrywczym wskazanie na ważną rolę teatru, obrazującego standardowy opis politycznie rozumianej rzeczywistości. Ciekawszą wydaje się jednak perspektywa analizy odbijania się sztuki w działaniach i zachowaniach mających cechy formalnie polityczne. Wiemy, że artyści poza inspiracjami stricte estetycznymi, dużą wagę przywiązują do społecznej wrażliwości, stąd dość łatwo ich wyobrażenia i poglądy odczytane przez pryzmat współrzędnych ideologicznych, sytuują się po stronie politycznej postępowej lewicy. W szczególności sposób przedstawienia teatralne poprzez ich performatywne właściwości wpływają na umiejscowienie zjawiska, także przed budynkiem teatru (np. schody), gdzie wywołują reakcję nie tylko w odniesieniu do samej sztuki. Twórcy angażując się w tematykę stanowiącą oś politycznej debaty, podlegają ocenie z perspektywy, jaką często uznawać mogą za opozycyjną, a nawet wrogą. Dlatego też problem wolności artystycznej artystów teatralnych wpisać można w politologiczną analizę dyskursu, nakładając dodatkowo na obraz zjawiska filtr liberalno-konserwatywny, który nie tyle ilustruje poglądy autora, ile odnosi się do metodologicznego zagadnienia użyteczności paradygmatów w naukach społecznych.

Wiedza, którą dysponujemy ma charakter mniemania, gdyż spoczywa na niej nieuchronna potencjalność zastosowania¹. Jeśli dążymy do odkrycia wiedzy o problemie, to od razu chcemy użyć jej do tegoż rozwiązania. W ujęciu metateoretycznym nie dokonujemy domniemań, lecz informujemy o zaangażowaniu w program badawczy. Wspomniany i ujawniony filtr nie jest więc wiedzą samą w sobie, lecz ma funkcję heurystyczną, stając się *volens nolens* elementem paradygmatu, zwłaszcza w politologii². Paradygmaty zawierają szereg redukcji wynikających z politycznej motywacji ich twórców, bowiem intencjonalnie zabiegają oni o to, aby zastosowane wnioskowanie wypełniało postulat dowodu naukowego w sposób umożliwiający potwierdzenie własnych obserwacji i oczekiwanych wyników. Nie są więc paradygmaty społeczne z założenia błędne, podlegają rotacji, a ich przydatność wynika również z potrzeb pozanaukowych, których najwyższym uosobieniem będzie polityka. Obrazowana przez teatr rzeczywistość ze swej natury tworzy polemizację, a ta podlegać może wyjaśnieniu z zastosowaniem klasycznego dla współczesnej politologii pojęcia polityczności. Argumenty liberalno-konserwatywne nie będą zatem wyrazem preferowanego systemu wartości, lecz teoriopoznawczą antytezą wobec lewicowo-liberalnych deklaracji ludzi sztuki. Celem artykułu jest próba zrozumienia deliberowanego uniwersalizmu sztuki oraz uniwersalizmu polityki, widzianych jako sumujące się w jedno zjawisko. Poznawczą separację sztuki (estetyki) i polityki (polityczności) sugerował teoretykom polityki Carl Schmitt³. Nadanie sztuce relewantnych cech politycznych służy obu zjawiskom jednocześnie, ponieważ poróżnia oraz agreguje intencje autorów i odbiorców⁴, co intencjonalnie uniwersalizuje polityczny oraz artystyczny przekaz. Dalej wytwarza się kontradycja, stającą się poznawczą domeną politologii. Politologia jak wiele nauk opiera swój schemat poznania na ustanowieniu czasu i przestrzeni dla zjawiska, stąd zawarty w tytule okolicznik miejsca – schody, mający obok zlokalizowania, znamiona czasu, ponieważ ich usytuowanie wyraża „przed i po”, co stanowi również zdanie czasowe.

¹ Por.: A. Grobler, *Dwa pojęcia wiedzy: w stronę unifikacji*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 2016, nr 1 (97), s. 152.

² Zob. A. Szahaj, *Paradygmaty interpretacyjne a narodziny literaturoznawstwa postawanguardowego*, <https://repozytorium.umk.pl/bitstream/handle/item/1090/A.%20Szahaj%2c%20Paradygmaty%20interpretacyjne%20a%20narodziny%20literaturoznawstwa%20postawanguardowego.pdf?sequence=1> (dostęp: 14.12.2017).

³ C. Schmitt, *Pojęcie polityczności*, [w:] Tenże, *Teologia polityczna i inne pisma*, Kraków 2000, s. 198–200.

⁴ Por. A. Leder, *Rysa na tafl: teoria w polu psychoanalitycznym*, Warszawa 2016, s. 132.

Genius loci/porte-parole

Problem dyskusji na temat dowolnej dziedziny sztuki zanurzony w dyskursie liberalno-konserwatywnym pozwala na postawienie szeregu istotnych pytań, których doniosłość zależy w dużym stopniu od miejsca, w jakim są formułowane. Schody przed wejściem do teatru stanowią punkt o wyjątkowym statusie demarkacyjnym. Otwierają drogę dotarcia do dzieła, odgradzają twórców od widza, a wreszcie pozwalają na prowadzenie obrzędu politycznego, którego realizatorem będzie porte-parole. Totumfacka narracja określa pole debaty oraz jej głównych uczestników. Sufluje poglądy, które aktorzy odgrywają jako własne. Czy granice artystycznego przekazu służą sztuce czy polityce? Sztuka i polityka odnoszą się do tego samego poziomu piękna i brzydoty, poetyki i wulgarności. Wytworzone kanony krytyczne w znaczącym stopniu ograniczają wzajemnie prawo do osądu tym, których uznaje się za współczesnych „barbarzyńców” czy „pogan”.

Jacques Derrida podkreśla, że dramatyzm naszego życia reprezentowany jest przez teatralizację takich wydarzeń jak 11 września, czy 10 kwietnia, czyli niewidzialną śmierć, jaka nie może już więcej się wydarzyć⁵. Obraz techniczny reprodukuje ten świat, czyniąc wspomniany fragment rzeczywistości zwykłą pocztówką⁶. Ma to swoje konsekwencje, kiedy problem dobra i zła zależy wyłącznie od przyjętej konwencji⁷. Modnym jest reprezentowanie nihilizmu estetycznego. Odrzuca się wszystko, ponieważ dobro i zło to kwestia przetargu. Jeśli wartości podlegają relatywizacji, tracimy zdolność sublimowania treści pozwalających nam dokonać wyboru spośród dostępnych aksjologii. Kiedy nie istnieje ich hierarchia, to rzeczywistość reprezentuje każdą formę wyrazu na identycznych warunkach. Świat zlewa nam się w jedno. Wybór z konieczności staje się ograniczony, tracimy dostęp do treści kontrkulturowych, ponieważ opresyjna kultura stara się wchłonąć wszystko, co można skomercjalizować oraz upolitycznić.

Na ile polityczny przekaz sztuki staje się zatem przeciwnie skuteczny w sytuacji zastosowania klasycznie liberalnej konwencji wypowiedzi, która obala wszelkie prawa grup uprzywilejowanych? Współczesny osąd lewicowo-liberalny należałoby jednak dość zdecydowanie odróżnić od

⁵ G. Borradori, *Filozofia w czasach terroru: rozmowy z Jürgenem Habermasem i Jacques'em Derridą*, Warszawa 2008, s. 127.

⁶ V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Warszawa 2015, s. 56.

⁷ P. Nowak, *Hodowanie troglodytów*, Warszawa 2014, s. 80.

światopoglądu liberalno-konserwatywnego, który niesłusznie określany jest wyłącznie porządkiem tradycjonalistycznym (konserwatywnym). Na osi politycznej odnosimy się więc do zespołu poglądów, jakie zbiorczo można by określać centroprawicowymi⁸. W takim ujęciu może chodzić o postulat „więcej liberalizmu”, tak jak widzi to Agnieszka Kołakowska: „[Michał Płociński: W Polsce za kryzys świata Zachodu często wini się liberalizm. Na prawicy ciągle słychać narzekania na „liberalną Europę”. Generalnie to przez ten straszny liberalizm podobno upada cywilizacja judeochrześcijańska... – przyp. Ł.M.] A ja w jej obronie postuluję więcej liberalizmu! Niestety, znaczenie tego słowa stało się – nie tylko w Polsce – bardzo niejasne. W Polsce, gdy mówi się o liberalizmie, na ogół chodzi o liberalizm lewicowy. Mnie chodzi o liberalizm w sensie, w jakim używamy tego słowa, mówiąc o „liberalnych demokracjach”: to podstawy naszych demokratycznych instytucji, ograniczanie roli państwa, wolny rynek, obronę wolnego słowa, równości wobec prawa, indywidualnych swobód. Broniąc naszej cywilizacji, musimy skupić się na tych klasycznych liberalnych wartościach. Nie może być grup uprzywilejowanych, których nie wolno „obrażać”⁹. Tak zdefiniowana wrażliwość liberalna w polskiej narracji w odniesieniu do relacji sztuki i polityki uwzględniać musi niejednoznaczność rolę polskiej kultury oraz jej specyficznie rozumiany uniwersalizm, w którym istnieją treści i symbole odnoszące się bezpośrednio do wspólnoty narodowej, współcześnie reglamentowane przez redukcjonistyczne myślenie elit lewicowo-liberalnych. Wywodzący się z kresów wybitny polsko-białoruski malarz i profesor sztuki Leon Tarasewicz określił ten stan następująco: „sztuka polska jest bardzo hermetyczna, pełna symboli zrozumiałych tylko dla Polaków”¹⁰. Paralelnie dzieje się z polską polityką, o której zwykło się w ostatnim czasie pisać jako o silnie izolacjonistycznej, przede wszystkim w relacjach z Unią Europejską. Zasadne będzie pytanie o istotę polskiej polityki, w zaledwie naskórkowej analizie publicystycznej sprowadzanej do konfliktu „katofaszystów” i „lewaków”. Właściwy wgląd w to zagadnienie staje się warunkiem koniecznym teoriopoznawczej empatii w celu zrozumienia utrwalonej relacji ze sztuką.

Czy sztuka wyzwalająca bodźce polityczne dba jeszcze o to, aby być sztuką? Dlaczego sztukę oceniamy kategoriami polityczności, a nie este-

⁸ Por.: A. Hall, *Wojna o centroprawicę*, „Rzeczpospolita” z dn. 6 października 2017.

⁹ A. Kołakowska, *Będzie jeszcze gorzej* (rozmawia Michał Płociński), „Plus Minus–Rzeczpospolita” z dn. 31 grudnia 2016–1 stycznia 2017.

¹⁰ L. Tarasewicz, *Na wsi o sztuce nie rozmawiam*, „Plus minus – Rzeczpospolita” z dn. 23–24 września 2017.

tyki? Odpowiedź jakiej możemy w tym miejscu udzielić będzie stosunkowo prosta. Nasz sposób myślenia reprezentowany jest przez opozycje, asocjacje i dysocjacje. Polityczność będzie więc funkcją wrogości wobec tego, kto reprezentuje inny azymut. Chcemy być odbiorcami treści uznanych za postępowe, ponieważ reprezentują one punkt widzenia, któremu hołduje się w relacjach towarzyskich. Ryszard Legutko pisząc o porządku *ancien regime* w Polsce wskazywał, że antyreligijność i antychrześcijańskość uczyniono kluczowym kryterium przynależności do grona nie tylko władzy, ale w ogóle ludzi światłych¹¹. Człowiek inteligentny miał być ateistą lub co najmniej agnostykiem¹². W liberalnym ujęciu religijności przypisano charakter wewnętrzny, ponieważ ostentacyjna bigoteria mogłaby stawać się elementem podejrzeń wobec polityka, którego decyzje zależałby od preferowanego zestawu wartości, jakie nie reprezentowałyby politycznie uniwersalnego przesłania. Dyskurs liberalny rezygnujący z ochrony którejkolwiek z grup mniejszościowych w najwyższym stopniu dotyczył natury polityczności. W istocie liberalne stanowisko jest opozycją wobec wszystkiego, co kwestionuje, aby pozostać wolnościowym. Chodzi oczywiście o wolność negatywną. Wspomniany Legutko twierdzi, że nie można rewolucji moralnej i obyczajowej przeprowadzić, ukrywając jej treści pod hasłem wolności negatywnej, a przeciwników politycznych nazywać wrogami wolności¹³. Dotykamy utrwalonej granicy wolności jednostkowej, prawa do indywidualnej ekspresji. Pojawia się pytanie, czy obrazoburcza pornografia poszerza nasze granice wolności, lub może jedynie je upośledza. Czy angażowanie w Teatrze Polskim w Wrocławiu specyficznym rozumianym profesjonalistów [zawodowych aktorów pornograficznych – przyp. Ł.M.] na pewno rozszerza horyzont debaty, a może zamyka jej charakter ignorując przyczynę jej samej¹⁴. Wolność wyradza się więc z jej wcześniejszego ograniczenia, jednak dokonuje tego ten sam podmiot sprawczy. Dyskusja w polskim teatrze toczy się „za podwójną ciągłą linią”, a towarzyszy temu hasło #nieoddamywamkultury¹⁵. Pojawia się problem ingerencji polityków w kulturę, cenzury obyczajowej. Widz/odbiorca nie rozumie w jaki sposób homogeniczny repertuar teatru reprezentuje uniwersalną wiedzę o świecie. Rzeczywistość reprodukuje

¹¹ R. Legutko, *Triumf człowieka pospolitego*, Poznań 2012, s. 227.

¹² Tamże.

¹³ R. Legutko, *Traktat o wolności*, Gdańsk 2007, s. 69.

¹⁴ Por.: J. Szczepkowska, *Ucieczka z teatru wolność*, „Plus minus – Rzeczpospolita” z dn. 30 września–1 października 2017.

¹⁵ <http://wyborcza.pl/7,75410,20800623,nie-oddamy-wam-kultury-protest-przeciwko-politycznej-cenzurze.html?disableRedirects=true> (dostęp: 29.02.2017).

się poprzez utrwalone klisze i stereotypy, a te nie podlegają przecież falsyfikacji przy pomocy faktów. Tradycyjna religijność staje się estetycznym wrzodem, wynaturzeniem, które potrzebuje natychmiastowego napiętnowania.

Proscenium

Symboliczne schody odnoszą się do stanu, w jakim debata prowadzona jest poza miejscem docelowym, gdzie samo dokładne poznanie „dzieła” traci swój priorytetowy cel. Olivier Frljić zauważał, że jego spektakl na motywach „Kłątwy” Stanisława Wyspiańskiego, wydarzył się już przed premierą, w formie performance’u medialnego¹⁶. Maciej Zięba z kolei wskazał na charakterystyczną dla środowisk SAP (*successful, agnostic, progressive*) radość z kultywowania wolności artystycznej, wspartej prawem łamania tabu i artystycznej prowokacji¹⁷. Osobliwa dla tego zjawiska asymetria, nie pozostawiła złudzeń, komu w tym przypadku wolno więcej. Podobnym przykładem stał się polski kandydat do Oscara, film „Pokot” Agnieszki Holland, określony przez uhonorowanego nagrodą Akademii za *Idę* Pawła Pawlikowskiego jako: „uniwersalna, bardzo starannie zrealizowana opowieść niewątpliwie poszerzająca pole naszej wrażliwości. Ten gatunkowy patchwork jest niezwykle aktualny i sprawia, że wciąż warto zadawać podstawowe pytania”¹⁸. Uniwersalność przekazu i jego obiektywizm w dużym stopniu zależy od wyboru religii monoteistycznej, którą uznaje się za opresyjną dla własnej wizji świata. Symbole religijne katolików uznano za nacjonalistyczny balast, progresywnie nastawionej sztuki.

Niespecjalnie dostrzeżono konsekwencje odejścia od metaforycznej i aluzyjnej wymowy scen teatralnych w stronę dosłownie prezentowanej i rozumianej rzeczywistości politycznej. W „Kłątwie” Frljića Julia Wyszzyńska odgrywa scenę fellatio z figurą Jana Pawła II, kanonizowanego w roku 2014 przez Kościół katolicki. Młoda aktorka, starająca się zrozumieć istotę wizji reżysera, ujawniła że scena ta dotyczy przemocy i upokorzenia, a sama czynność nawiązuje do znanych powszechnie aktów pedofilskich wśród księży, jednocześnie dając wyraz swojemu zaskocze-

¹⁶ W. Mrozek, *Skandalista Oliver Frljić i „Kłątwa”*. Głośny reżyser o fladze w waginie, narodowej hipokryzji i dramacie Wyspiańskiego, „Gazeta Wyborcza” z dn. 24 lutego 2017.

¹⁷ O.M. Zięba, *W czarno-różowych okularach: hipokryzja postępowych elit*, „Plus minus – Rzeczpospolita” z dn. 23–24 września 2017.

¹⁸ <https://wpolityce.pl/kultura/357055-pokot-agnieszki-holland-polskim-kandydatem-do-oscar> (dostęp: 27.09.2017).

niu, że czuje na sobie dziwny wzrok publiczności¹⁹. Być może brakiem stosownego życiowego doświadczenia można by tłumaczyć fakt owego zdziwienia czy ignorancji aktorki, zwłaszcza kiedy bez trudu można uzmysłwić sobie, jakie akty agresji budziły w Europie przypadki obrazy uczuć religijnych wyznawców innych niż chrześcijaństwo religii. Skierowanie ścieżek interpretacji dokonywanych przez widza teatralnego w stronę jednej dopuszczalnej wykładni dowodzi, że co najmniej jedna z artystek nie pojęła charakterystycznego dla ludzkiego działania i rozumienia rzeczywistości kryterium wartościowania, a więc odwoływania się do utrwalonych historycznie i kulturowo hierarchii aksjologicznych, jakich nie można w prosty sposób unieważnić, redukując je do zrelatywizowanego zespołu wartości, które postulatywnie nazywa się uniwersalnymi. Aktorka interpretuje zachowania publiczności jako przesyłanie złej, wręcz wrogiej energii, za jaką skrywa się potencjalny czyn przemocy wobec jej samej²⁰. O ile sam reżyser „Klątwy” nie ukrywał, że sprowokowanie swoistego performance, jeszcze przed początkiem spektaklu, było zachowaniem celowym, o tyle aktorzy nie musieli być w pełni świadomi powstania politycznego manifestu²¹, choć w wywiadach sami często powołują się na niechęć do Polski ukształtowanej po wyborach roku 2015. Publiczne relacje, w jakie wchodzi ludzie sztuki, stają się *nolens volens* polityczne. Przy czym dużo istotniejszym faktem jest nie tyle jawnie prezentowana niechęć wobec odmiennej ideologii czy formacji politycznej, a właśnie roszczenie do wyłącznego sterowania kierunkiem odbioru komunikatu, który skrywa się nominalnie pod pojęciem, niezależnej od polityki oraz polityków, sztuki. Nawet częściowo abstrahując od obrazy uczuć religijnych, można wyrażać wątpliwości, czy utrwalony wizerunek problemów obyczajowych katolickich księży, odzwierciedlony publicystyczną zbitką słowną „ksiądz-pedofil”, odnosi się do potępiania bezdyskusyjnego czynu przestępczego konkretnej osoby, czy raczej do perspektywy niechęci do wszelkich przejawów zinstytucjonalizowanej organizacji katolicyzmu w Europie, odrzucanego w kontekście utrwalonych różnic światopoglądowych. W problemie tym widać, że konflikt kulturowy podnoszony przez środowiska lewicowo-liberalne, posiadające nadreprezentację wśród ludzi sztuki, prowadzić musi nie tylko do odrzucenia części cech konstytutywnych zachodniej cywilizacji, ale również kultury naro-

¹⁹ Por. K. Surmiak-Domańska, *Julia Wyszyńska, aktorka spektaklu „Klątwa”*. Ukarana za papieża, „Duży Format”, z dn. 2 października 2017.

²⁰ Tamże.

²¹ Por. A. Harubała, „Mefisto” – popłuczyny po „Klątwie”, „Do Rzeczy” nr 41, z dn. 9–15 października 2017.

dowej, o ile nie pozwala na przedmiotowe zanegowanie zjawisk, które wpisuje się w przyjęte zestawy fobii. Leon Tarasewicz kwituje: „naród, który nie posiada sztuki ginie”²², co w pewnym stopniu musi uzasadniać publiczny spór o kształt polskiego teatru. Gra nie toczy się wyłącznie o ochronę wartości pryncypialnie rozumianych przez katolików, lecz przenoszone jest to na formę narodową. Otwiera to licytację o prawo do decydowania, co jest prymarne dla samej polskości, wobec której utrwalona religijność pełni funkcje służebne, nie jest więc autoteliczna. W roku 2013 część aktorów Starego Teatru w Krakowie zrezygnowała z udziału w adaptacji „Nie-Boskiej komedii”, także w reżyserii Olivera Frlijcia. Bezpośrednią przyczyną było niemal całkowite odejście od brzmienia dramatu romantycznego Zygmunta Krasieńskiego, który na potrzeby tekstu granego przez aktorów nazwano paszkwilem, utworem skrajnie antyżydowskim. Część obsady zdiagnozowała to jako oczywistą prowokację, skutkiem której miało być obnażenie i wyartykułowanie powszechnego wśród Polaków, w interpretacji reżysera, antysemityzmu²³. W odpowiedzi na zachowanie części zespołu ówczesny dyrektor Starego Teatru Jan Klata stwierdził, że aktor ma prawo do rezygnacji z udziału w przedstawieniu z innych niż artystyczne powodów, a próby nad przedstawieniem wstrzymano ze względu na ujawnione groźby i inwektywy pod adresem twórców²⁴. Problem symetrii pomiędzy zasadnymi zarzutami o polski antysemityzm, który jest przecież historycznym faktem²⁵, zakładałby prawo do zrozumienia zachowania krakowskich aktorów w kategoriach niechęci oraz obawy wobec antypolonizmu. Tymczasem w przywołanym przykładzie pojawiło się na prawach wyłączności roszczenie twórców i oficjeli teatru, którzy broniąc swojej wizji artystycznej odwołali się do utrwalonej kliszy zdolnego do aktu nienawiści Polaka, katolickiego fundamentalisty i nacjonalisty, którego lęki miały być wspomnianym przedstawieniem skompromitowane. W neutralnym politologicznym osądzie

²² L. Tarasewicz, *Na wsi o sztuce...*

²³ Por. W. Krupiński, *Nieboska prowokacja w Starym Teatrze. Aktorzy rezygnują*, „Dziennik Polski” z dn. 22 listopada 2013, <http://www.dziennikpolski24.pl/artukul/3289032,nieboska-prowokacja-w-starym-teatrze-aktorzy-rezygnuja,id,t.html> (dostęp: 13.10.2013).

²⁴ Por.: *Aktorzy rezygnują z gry w „Nie-Boskiej komedii”*. „Uczestniczymy w prowokacjach”, <https://www.tvn24.pl/krakow,50/aktorzy-rezygnuja-z-gry-w-nie-boskiej-komedii-uczestniczymy-w-prowokacjach,373687.html> (dostęp: 13.10.2017).

²⁵ Zob.: Ł. Młyńczyk, *Political cognition. Can scientific paradigms change cognitive status of anti-Semitism and the Holocaust in the history of the Jewish people?*, [w:] *Jews – Przegląd Narodowościowy – Review of Nationalities* (Special Issue), 2016, nr 6, s. 11–54. DOI: 10.1515/pn-2016-0001.

nie chodzi o przyznanie pierwszeństwa żadnej ze stron, lecz wskazanie że polityczne konsekwencje wywołują przede wszystkim didaskalia, nie znajdujące się w pierwotnych tekstach wystawianych dramatów. Wówczas artyści w większym stopniu zmuszeni zostają do odegrania roli pozaliteracką kwestią. Wywieranie wpływu na odbiorcę można osadzić w kontekstach definicyjnych polityki, reprezentowanych przez takich badaczy jak Harold Lasswell²⁶ oraz Robert Dahl²⁷. Kluczem jest tu zjawisko sprzężenia zwrotnego, kiedy rzeczywistość polityczna jest przez nas wytwarzana i zwrotnie oddziałuje na swoich producentów. Zasadnym byłoby jednak częściowe przetransponowanie klasycznej Dahlowskiej definicji gdzie „polityka jest po prostu formą wywierania **wplywu**”²⁸, na wywieranie **presji**. To semantyczne uściślenie pozwala dostrzec istotę afektywnych narzędzi komunikatu, zmieniającego jego treść i formę z artystycznej w polityczną. Wystudiowane teatralne pozy przenoszone są na oczekiwania wobec zachowania odbiorców utworów, żądając wpisania się w jednoznaczny szablon rozumienia rzeczywistości. Wiadomo, co ma śmieszyć, a co oburzać. Widz reakcją zmuszany jest naśladować grę aktora w taki sposób, aby stworzyć obraz dalece paralelny. Wspomniana presja pierwotnie oznacza niezgodę na krytykę wobec przyjętych środków artystycznych, zaś dyskusję unieważnia się zazwyczaj z powodów formalnych, eliminując ludzi, którzy publicznie przyznali się do nieobejrzenia przedstawienia. Po takim zastrzeżeniu następuje odegranie rytuału politycznego, zawierającego ideowe credo artysty. W przeciwieństwie do pozawizualnego przeżywania słowa, sztuka polityczna musi wywoływać wrażenia ściśle odnoszące się do tego, co polityczne²⁹. Człowiek nawet na moment nie jest pozostawiony sam na sam z utworem, a aktorzy nie pełnią jedynie służebnej roli wobec tekstu. Współorganizują oni akt przeżywania, mający ściśle zaprogramowane emocje, jakie stać powinny się udziałem zaangażowanego widza. Wyobrażając sobie to zjawisko skłonni jesteśmy przyznać, że nie chodzi wyłącznie o jednostronny przepływ idei, ponieważ aktor ma w zamyśle reżysera wysłać komunikat, który zdekodowany został jeszcze przed premierą, stając się elementem większej całości. Mamy tu do czynienia nie tylko z dyktaturą formy, ale – nie mniej ważnej – treści. Inna niż progresywna interpretacja nie ma możli-

²⁶ H.D. Lasswell, *Power and Personality*, New York 1948; L. Porębski, *Między przemocą a godnością. Teoria polityczna Harolda D. Lasswella*, Kraków 2007.

²⁷ R.A., Dahl, B. Stinebrickner, *Współczesna analiza polityczna*, Warszawa 2007.

²⁸ Tamże, s. 46.

²⁹ Por. G. Pietruszewska-Kobiela, A. Regiewicz, G. Stachyra, A. Żywiłek, *Polityczność mediów*, Toruń 2015, s. 114–116.

wości włączenia do zestawu wrażeń, a to zastępuje konieczność wysłuchania racji drugiej strony. Artyści odbierają samą prowokację jako sedno wolności, dbając aby sztuka proscenium ściśle separować od ignorancji teatru. Zarysowana powyżej perspektywa pozwala jeszcze raz zrozumieć żale aktorki „Klątwy” na niebezpieczny wzrok widowni. Zapewne miała ona świadomość, że gra aktorska nie tylko wytwarza pożądaną emocję, ale może ją przenosić na inny od oczekiwanego obiekt. Zaproponowana w scenie z figurą Jana Pawła II dosłowna konwencja przemocy i poniżenia wywołała odrazę, ale nie jak planowano wobec aktów pedofilii, lecz bezczeszczenia artefaktu odnoszącego się do osoby Świętego. Powstały w taki sposób *feedback* zdezorientował obie strony przedstawienia. Pamiętać musimy o fakcie, że reżyser zadbał o to, aby działało się ono zarówno przed, jak i po premierze oraz wewnątrz i poza teatrem. W trybie politycznym afekty mają wartość dodatnią oraz ujemną, a zarządzanie emocją to w coraz większym stopniu zjawisko poddawane studiom kolejnych politologów. „Kiedy któryś z członków takiej wspólnoty bezcześci jeden ze świętych filarów, na których się ona opiera, można się spodziewać, że reakcja na jego zachowanie będzie natychmiastowa, emocjonalna, zbiorowa i surowa”³⁰. Jonathan Haidt przywołaną reakcję tłumaczy poprzez „fundament świętość i czystość”, sugerując że zarówno religijni konserwatyści jak i duchowa lewica łączą się w pragnieniu usunięcia nieczystości, lecz różnią ich metody i cele. Pierwsi bronią ciała zamieszkałego przez duszę, wskazując jego świętość, drudzy zaś pragną oczyścić organizm z toksyn³¹. Nadają jednak ustrojowi człowieka najwyższy priorytet. Błędne okazało się założenie o spłaszczeniu hierarchii pryncypiów opisujących oczekiwania ludzi wobec postulatywnie widzianej rzeczywistości, a argument o niezależnej wizji artystycznej nie mógł wystarczyć jako uzasadnienie do odrzucenia cech organizujących tożsamość wspólnoty politycznej. Tej zaś nieprawidłowo przypisano charakter wyłącznie religijny. Upominanie się o wartości poprzez identyfikowanie własnego zachowania w formacie polityczności, umożliwiło stosowną reakcję na działania rozpoznane jako walka przeciwstawnych ideologii. Artyści oraz skonfliktowani z nimi odbiorcy sztuki uzyskali równoważne prawo do obrony własnej wizji świata, choć miały one charakter skrajnie antynomiczny. Przyjęty przez obie strony format wolności miał sens ściśle negatywny (wolność od), jako prawo do usunięcia obrazów niezgodnych ze stanem wyobrazonym. Dodajmy do tego echa teologii politycznej, ponie-

³⁰ J. Haidt, *Prawy umysł: dlaczego dobrych ludzi dzieli polityka i religia?*, Sopot 2014, s. 202.

³¹ Tamże, s. 202–203.

waż w tej dualnej rzeczywistości antagoniści powoływali się na zsekularyzowany argument o świętości cech obiektów obdarzanych kultem, a więc świecką obronę praw różnorodnych mniejszości oraz obrzędowy kult symboli religijnych.

Schody nie są teatrem niemym, nie są także przed-teatrem, lecz to inkrustowane mową i działaniem proscenium, wyrażające się „proto- i postprzedstawieniem”. Przypomina to formę autotelicznego konceptu, której muzyczną egzemplifikacją stał się utwór *John Cage: 4'33"*. „Intencją autora było wydobycie wszelkich dźwięków i szmerów otaczających publiczność, na przykład szelestu ubrań czy skrzypienia krzesel. Można powiedzieć, że dzieło to jest czystą ideą, konceptem, który jest za każdym razem na nowo wyrażany przez publiczność i otaczającą ją rzeczywistość”³². Słychać szum polityczny, odgłosy tła stanowią dialog z założeniami twórców teatru. Czasem jest to tylko szmer niezadowolenia czy „dźwięk” spojrzenia, przerywającego pauzę między końcem kwestii a jej odbiorem. Oburzenie traktowane jest jako potwierdzenie odgrywanych opinii, uznanie zaś to ich właściwa kwalifikacja. Otwartym pozostaje pytanie dlaczego to wywołanie negatywnej reakcji tłumu, często nieznanego samego przedstawienia, stało się celem samym w sobie. Statystycznie więcej czytamy o przedstawieniach niż ich oglądamy, nie przeszkadza to nam jednak w formułowaniu oczekiwań wobec sztuki będącej emocjonalną i estetyczną emanacją tworzonej przez naród organizacji politycznej. Stąd w teatrze „ma być” to, co organizuje wspólnotę, treści i wartości zakorzenione. Aktor grając swoim tekstem częściowo pozbawia się oręża w postaci oczywistego odwołania do artystycznego wymiaru słowa głoszonego w przestrzeni teatru. Schody to teatr performatywny, przechodnie zatrzymując się, stają się początkiem i końcem spektaklu. Przedstawienie trwa w kolejnym akcie, tym razem dosłownie i metaforycznie politycznym.

Nobel/Knebel

„W ponad 100-letniej historii Nagrody Nobla bywało, że sito odsiewało diamenty, a przepuszczało plewy”³³. Taki wniosek jest tym bardziej uprawniony, jeśli zestawimy diamenty naszej narodowej kultury, Witolda

³² A. Sewerynik, *Muzyka, tajemniczy fenomen, „najlepszy język do poruszania serc ludzi na całym świecie” (Jimmy Page)*, „Rzeczpospolita” z dn. 2 kwietnia 2014.

³³ K. Kowalski, *Nietrafione Noble i pominięci geniusze*, „Plus minus – Rzeczpospolita” z dn. 30 września–1 października 2017.

Gombrowicza, Zbigniewa Herberta czy Tadeusza Różewicza z „plewami” w rodzaju Dario Fo czy Elfriede Jelinek. Nie jest to sąd wartościujący, bowiem istnieją pewne obiektywne miary, choć niedoskonałe, pozwalające odróżnić dzieło wybitnego artysty od dokonań, których jedynym atrybutem jest polityczny wymóg mizoginicznej niedyskryminacji. Szwedzki krytyk i historyk literatury Knut Ahnlund, członek Akademii Szwedzkiej, po nominowaniu Jelinek stwierdził: „szkody nie da się naprawić. Nagroda Nobla 2004 dla Elfriede Jelinek zniszczyła wartość tego wyróżnienia. Bo Nobla przyznano jednorodnej obsesyjnej twórczości, tekstowej masie skleconej byle jak, bez śladu artystycznej struktury”³⁴. Wybór Dario Fo w literaturze przedmiotu traktowano jako zdolność skostniałych członków Akademii do zachowań irracjonalnych, wspartych „młodzieńczą fantazją”³⁵. Warto zaznaczyć, że nie tylko środowiska liberalno-konserwatywne podnoszą głosy niezadowolenia. Nagrodzony w 2017 roku Kazuo Ishigura w połowie spełniał progresywny argument na rzecz nagradzania „nie-białych Europejczyków”, jednak faktycznie uznawany jest za pisarza brytyjsko-japońskiego [urodzony w Nagasaki, w wieku 5 lat wyemigrował z rodzicami do Wielkiej Brytanii – przyp. Ł.M.], a jego proza z silnymi nawiązaniami do Franza Kafki, Jane Austen i Marcela Prousta jawi się jako par excellence europejska, czy wręcz angielska³⁶. Wybór ten stanął niewątpliwie w sprzeczności z oczekiwaniami wobec de-maskulinizacji oraz de-europeizacji tego najważniejszego literackiego wyróżnienia³⁷. To wszystko pozwala odnieść się do postulatów internacjonalizacji sztuki w dzisiejszych europejskich państwach narodowych. Adaptacje twórczości Jelinek w polskim teatrze można oczywiście legitymizować przyznaniem jej nagrody Nobla (argument obiektywny), jednak odwracając tę zależność możemy skonstatować, że nie chodzi tu

³⁴ K. Ahnlund, *Noblowska katastrofa*, „Gazeta Świąteczna” z dn. 22–23 października 2005.

³⁵ M. Głowacka, *Kontrowersje wokół Literackiej Nagrody Nobla*, [w:] E. Stadtmüller, J. Sadłocha, M. Różycki, M. Głowacka (red.), *Nagroda Nobla a kontrowersje związane z wyborem jej laureatów*, Wrocław 2015, s. 52.

³⁶ M. Kube, *Zdumienie ostrożnym Noblem*, „Rzeczpospolita” z dn. 6 października 2017.

³⁷ W tle warto przywołać kuriozalną tezę Piotra Cieślińskiego, prezentowaną w artykule: *Nagrody Nobla dostała gromadka starszych białych mężczyzn. Znowu* („Gazeta Wyborcza” z dn. 5 października 2017), gdzie ubolewanie z powodu nienagrodzenia młodszych, nie białych kobiet i mężczyzn w fundamentalnych dla rozwoju nauki dziedzinach: medycynie, fizyce oraz chemii, dowodzi radykalnego niezrozumienia przez autora tekstu mechanizmu funkcjonowania reguł epistemologicznych, ontologicznych i metodologicznych we współczesnej nauce. A te w żadnym stopniu nie zależą od postulowanych cenzusów czy równouprawnienia, bowiem istotą poznania naukowego jest par excellence nierówność, czego potwierdzeniem są między innymi rozmaite rankingi i wyróżnienia.

o uzasadnienie konieczności przygotowywania i wystawiania w Polsce spektaklów stanowiących „obiektywne” dorobek literacki ludzkości, lecz dążenie do usankcjonowania treści mających więcej wspólnego z polityką i sporem politycznym, dla którego pozyskuje się glejt w postaci nagrodzonej twórczości autorki, reprezentującej więcej niż jednostronny osąd rzeczywistości. W istocie nie chodzi o miałkość twórczości Jelinek, wyrażoną licznymi głosami historyków i teoretyków literatury wskazujących na grafomanię autorki, lecz odebranie prawa do krytyki świata wartości pryncypialnych dla progresywizmów. W ten sposób dochodzi do reglamentowania dyskursu, a wolność słowa ograniczana jest przez tych, których sztandary na rewersie o tę wolność się upominają. Zrozumiałym z politologicznej perspektywy jest dążenie do uznania reprezentowanej aksjologii za uniwersalną, co oznacza zawsze odrzucenie wartości konkurencyjnych. Istotą problemu jest jednak to, że w walce o znaczenie dekretuje się obiektywność i bezkonkurencyjność opinii ściśle politycznych, zapominając że co najwyżej są one odbiciem postulowanych paradygmatów w naukach społecznych. Głoszona racjonalność argumentów miała w założeniu odwoływać się do zobiektywizowanych podstaw wiedzy naukowej. Tu jednak napotykaemy problem obiektywności praw, które dowolnie przywoływane są w dyskursie publicznym. Są to najczęściej życzeniowo rozumiane prawa społeczne, których dystrybuowanie rzadko ma charakter ściśle naukowy, bowiem wiąże się z usankcjonowaniem ich pierwszeństwa poprzez utrwalone normy zachowań społecznych. Wówczas zestawiane są racje, którym przypisuje się postępek w duchu dominującego stanowiska naukowego, a religijność interpretowana jest jako trybalizm, wspierający postawy jednoznacznie wrogie nowemu porządkowi, angażującemu wszystkie wykluczone uprzednio grupy. Elementy dominującego dyskursu wyprowadzone są z obowiązującego stanu badań naukowych, a jego ewaluacja zależy od podmiotów zarządzających kryteriami oceny oraz od kulturowo zadekretowanej narracji, będącej efektem poznawanej rzeczywistości. Jej cechą jest brak proporcjonalności i wybiórczość przywoływanych wątków, co zostało zabezpieczone poprzez działania reprezentujące wolę polityczną dominujących środowisk. Literacka Nagroda Nobla dla Jelinek służy więc jak anihilator oskarżeń podnoszonych przez środowiska konserwatywne, które w przedstawieniach widzą celowy brak zachowania symetrii między tym, co obie strony uznają za wolność słowa, sumienia oraz wyznania. Wolność słowa i swoboda pracy artystycznej wyraża się zawsze przez prawo do niemal nieograniczonej ekspresji. Jednak wspomniane wartości raczej rywalizują ze sobą, niż nakładają jedną perspektywę na drugą. Tak więc pozbawiona

obostrzeń sztuka podlega wskutek wolności słowa nie tylko krytyce ściśle artystycznej, ale nie mniej ważnej aksjologicznej. W konsekwencji może przybierać formę i treść polityczną, ponieważ wcześniej za takie uznano samo przedstawienie, jak również towarzyszące temu intencje autorów. Interesującą ilustracją tego spostrzeżenia będą dwa spektakle Przemysław Wojcieszka *Hymn narodowy* oraz *Korfanty*. Pierwszy z nich autor określił jako „polityczny i antypisowski”, drugi zaś to refleksja o tym, że „niszczenie instytucji demokratycznych prowadzi do erozji norm i relacji społecznych, że kapitalizm powinien być zaprzęgnięty do niwelowania nierówności, a dyktatury nie budują dobrobytu”³⁸. Ideologiczna płaszczyzna spektaklu o słynnym śląskim przywódcy narodowym jeszcze przed premierą przedstawienia pozwala na dyskusję, bez konieczności obejrzenia samego spektaklu, bowiem nie o aspekty artystyczne tu chodzi, czego wyraz daje sam reżyser. Rzadko przypominamy sobie o fakcie, że nasz postulatyczny język publiczny w domyśle ma organizować samą wspólnotę polityczną. Odrzucamy w tym miejscu truizmy o poglądach politycznych każdego aktywnego artysty. Rzeczywistość widziana z jego perspektywy także napotyka na pewnym etapie barierę inkluzji, wobec czego nieodzownym będzie nadanie cech politycznych temu, co zwykle być nazywane i zamykane w granicach artystycznej formy. Doczesność naszego świata pozwala na osiągnięcie deklarowanych celów dopiero na poziomie tego, co polityczne³⁹. Dotyczy to w identycznym stopniu twórców, którzy ze zrozumiałych względów zrywają z hermetycznością adaptowanych dzieł literackich. W przypadku teatru, czerpiącego inspiracje i analogie dla terażniejszości z życiorysów postaci historycznych, już od poziomu pomysłu mamy sprecyzowany cel polityczny. Nie stanowi to w najmniejszym stopniu zarzutu, lecz jedynie konstatację o wpisaniu się każdego społecznego oddziaływania w polemiczność pojęć, które stają się ściśle polityczne. Polityka nie jest tu rozumiana jako przetarg o władzę, a ścieranie się stanowisk, z których każde dąży do maksymalizacji swojego oddziaływania. Towarzyszące temu motywacje mogą być identyczne dla oponentów, zakładając nawet ich pełną tego świadomość. Naruszenie granic wolności artystycznej następuje właśnie wskutek uznania samych wypowiedzi za perswazyjny język polityki, negujący fundamenty rudymentalnej świadomości odbiorcy, dostrzegającego paradoks formy współczesnego teatru, gdzie sztuka już nie musi ilustrować pragnień reżysera

³⁸ J. Cieślak, *Korfanty – wzór demokracji*, „Rzeczpospolita” z dn. 11 października 2017.

³⁹ Por. Ł. Młyńczyk, *Między kreatywnością a próżnowaniem. Polityczność dwóch typów idealnych*, Warszawa 2015, *passim*.

i aktorów, częściowo się z nimi rozmijając lub po prostu współwystępując, wcale nie na prawach wyjątkowości.

Epilog

Zwykło się sądzić, że istnienie sztuki ludowej i sakralnej, która dosłownie odnosi się do religijności naszego narodu, wypełnia kryterium jej ilościowej reprezentacji. Sama religijność Polaków opisywana była poprzez obrzędowość, bezrefleksyjność, uzurpującą sobie prawo do dominacji w kreowaniu wspólnoty narodowej. Dominowało dosłowne ujęcie sakralizowanej rzeczywistości, aby w najwyższym stopniu odzwierciedlała fundamentalne i tradycyjne cechy polskości⁴⁰. Leon Tarasewicz sens tej redukcji opisywał jako „ludyczną duchowość ludu”, bowiem ten rodzaj sztuki stał się synonimem kultury wsi, pozbawionej jakichkolwiek odwołań do miejskich tradycji industrialnych⁴¹. Sztuka była więc reprezentacją, komentarzem i funkcją bezalternatywnej duchowości, nie tyle wprost sakralnej, lecz właśnie wiejskiej, bo takie połączenie stało się naturalne dla jej zwolenników jak i krytyków. Religijność odwołująca się do osoby boskiej identycznie jak religia bez boga szuka dosłownego uzasadnienia dla wyznawanych racji. Pierwsza sięgając do wiary, druga zwykle do racjonalności. Narodowa duchowość miała odnaleźć swój wyraz w kulturze, od której zaczęto oczekiwać, aby wiernie ilustrowała przymioty narodu, stroniąc od nieuzasadnionej i nadmiernej jego krytyki. Pojawił się więc pewien rodzaj konsensusu w powstrzymywaniu się od ocen, których skutek, choć wprost odnoszący się do estetyki, uderzałby w aksjologię używającą sztuki instrumentalnie. Nie dla ekspresji jej samej, lecz podkreślania wartości nadrzędnych dla wspólnoty religijnej, a w konsekwencji politycznej. Zarzut prymitywizmu czyniący zadość ocenie walorów dzieła odczytywano jako kwestionowanie duchowości *in corpore*, a więc zaprzeczania polskości⁴². Kultura chłopska miała bowiem swoje zwyczaje, a wśród nich również odwołanie się do pięści⁴³. W ankiecie „Znaku” sprzed 30 lat, Donald Tusk zapytany o „polskość” określił

⁴⁰ L. Tarasewicz, *Na wsi o sztuce...*

⁴¹ Por.: tamże.

⁴² Przykład zarzutów estetycznych mogących wywoływać zwrotną reakcję odbiorców odnajdziemy u: F. Pierzchalski, *Estetyka liczu a rozwój autorytarnego populizmu w Polsce*, [w:] F. Pierzchalski, B. Rydliński (red.), *Autorytarny populizm w XXI wieku. Krytyczna rekonstrukcja*, Warszawa 2017, s. 87–89.

⁴³ Por. L. Tarasewicz, *Na wsi o sztuce...*

ją jako „nienormalność”, a uzasadnienie jakiego użył zadośćuczyniło potrzebie racjonalnej argumentacji. Trudno bowiem polemizować z istniejącymi stereotypami, chętnie używanymi kliszami interpretacyjnymi, mitami uwznioślającymi historycznych bohaterów. Taki obraz polskości przetrwał w wielu środowiskach, natomiast warto pamiętać że równolegle zachował się korelat polskość = religijność. Starcie tych dwóch spojrzeń odbijało się w twórczości i odbiorze teatru. Linia demarkacyjna wyznaczyła antynomię pomiędzy tym co religijne, a tym, co przyjęte zostało jako racjonalne. Niestety asymetria obu taksonomii prowadziła do niezrządki bezrefleksyjnego piętnowania rodzimych patologii, ignorując fakt ich pochodzenia. A te w znacznym stopniu wywodziły się z kompleksów powstających jeszcze w czasach wielokulturowości Rzeczypospolitej. Trudno nie dyskutować z twierdzeniem o bezinteresownym złu, czy fanatyzmie religijnym Polaków, ponieważ wynikają one często z błędnej interpretacji dziejów historycznych. Monokultura narodowa, odnosząca się do tradycyjnych dla naszej szerokości geograficznej wartości, była odpowiedzią na zmiany, jakie narzucone zostały Polakom z zewnątrz. Stawała się funkcją poszukiwania odniesienia do cech organizujących wspólnotę, zwłaszcza w czasach społecznie nieprzychylnych. Podobnie przebiegało osvajanie pojęcia wolności po 1989 roku. Wolność gospodarcza została dość szybko przyswojona. Pozostałe wchodziły w konflikt z kulturowo utrwaloną perspektywą, głównie dlatego że wprowadzały pozorny wybór, a w konsekwencji dążyły do wyeliminowania alternatywy. Używano do tego często słów odbieranych przez szereg środowisk jako poniżenie, stąd presja aby prawo reprezentowało wolę kulturowej większości, co nie zostało w odpowiedni sposób rozpoznane przez polityczną awangardę.

STRESZCZENIE

Współcześni artyści starają się deklaratywnie pozostawać poza domeną polityki, czasem nie zdając sobie sprawy z faktu, że utrwalona niechęć wobec polityków nie jest równoważna z wyrzeczeniem się działań politycznych. Sztuka teatralna stała się nie tyle zwulgaryzowana politycznie, ile zyskała kolejny potencjalny akt w postaci zjawiska ściśle politycznego. Nastąpiło bowiem naruszenie tradycyjnych linii demarkacyjnych pomiędzy swobodą wypowiedzi artystycznej a prawem do jej odrzucenia przez ludzi o odmiennych motywacjach ideowych (religijnych). Dzieje się tak wskutek rozszerzenia aktu performatywnego poza samą scenę teatru, co umożliwia politycznym przeciwnikom odnoszenie się do kategorii

pozaestetycznych, którym sami artyści nadali cechy formalnie polityczne. Odwołując się do przysługującego obu stronom prawa do krytycznej oceny rzeczywistości, rozumieją one wolność jako uzasadnioną negację odmiennej perspektywy. W stanie idealnym nie ma miejsca dla podporządkowania sztuki politycznym celom, lecz nadanie jej właściwości pozaartystycznych, czyniących ją zjawiskiem emergentnym. W rzeczywistości nam dostępnej wytworzyła się jednak asymetria, bowiem oprócz sztuki, ludzie teatru zapragnęli być depozytariuszami reguł jej interpretacji oraz krytyki, co stanowi przyczynek do dyskusji o granicach wolności wypowiedzi artystycznej, uznanej za polityczną.

Łukasz Młyńczyk

**STILL ART OR ALREADY POLITICS? POLITICALNESS, RELIGIOUSNESS
AND THE LIMITS OF FREEDOM OF ARTISTIC EXPRESSION
IN A DISCUSSION HELD ON THE STAIRS TO THE ENTRANCE**

Contemporary artists on the declarative level try to remain outside the political domain, at times unaware of the fact that an established dislike for politicians is not equivalent to refraining from political actions. Theatre has not so much become politically vulgarised but rather it has gained a potential additional act in the form of a strictly political phenomenon. This results from the disrupted demarcation lines traditionally dividing the freedom of artistic expression and the right to its rejection by those who have different ideological (religious) motivations. This stems from the fact that the performative act has been extended beyond the theatre stage, thus allowing political opponents to refer to non-aesthetic categories, to which artists themselves have assigned formally political features. Invoking the right to critically assess reality, to which both sides are entitled, they understand freedom as a justified negation of a different perspective. In an ideal situation, art would not be subordinated to political ends, while adding to it non-artistic dimensions makes it an emergent phenomenon. However, in the reality we have access to, there has developed an asymmetry as the theatrical circles have started to desire not only to create art but also to be the ones holding the key to the rules of its interpretation or criticism, which leads to a discussion on the limits of freedom of artistic expression when seen as political.

KEY WORDS: *art, theatre, politicalness, religiousness, artistic freedom*

Bibliografia

- Ahnlund K., *Noblowska katastrofa*, „Gazeta Świąteczna” z dn. 22–23 października 2005.
- Aktorzy rezygnują z gry w „Nie-Boskiej komedii”. „Uczestniczymy w prowokacjach”, <https://www.tvn24.pl/krakow,50/aktorzy-rezygnuja-z-gry-w-nie-boskiej-komedii-uczestniczymy-w-prowokacjach,373687.html> (dostęp: 13.10.2017).
- Borradori G., *Filozofia w czasach terroru: rozmowy z Jürgenem Habermasem i Jacques'em Derridą*, Warszawa 2008.
- Cieślak J., *Korfanty – wzór demokracji*, „Rzeczpospolita” z dn. 11 października 2017.
- Cieśliński P., *Nagrody Nobla dostała gromadka starszych białych mężczyzn. Znowu*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 5 października 2017.
- Dahl R.A., Stinebrickner B., *Współczesna analiza polityczna*, Warszawa 2007.
- Flusser V., *Ku filozofii fotografii*, Warszawa 2015.
- Głowacka M., *Kontrowersje wokół Literackiej Nagrody Nobla*, [w:] E. Stadtmüller, J. Sadłocha, M. Różycki, M. Głowacka (red.), *Nagroda Nobla a kontrowersje związane z wyborem jej laureatów*, Wrocław 2015.
- Grobler A., *Dwa pojęcia wiedzy: w stronę unifikacji*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 2016, nr 1 (97).
- Hall A., *Wojna o centroprawicę*, „Rzeczpospolita” z dn. 6 października 2017.
- Haidt J., *Prawy umysł: dlaczego dobrych ludzi dzieli polityka i religia?*, Sopot 2014.
- Harubała A., „Mefisto” – popuczyny po „Kłątwie”, „Do Rzeczy”, nr 41, z dn. 9–15 października 2017.
- Kożakowska A., *Będzie jeszcze gorzej* (rozmawia Michał Płociński), „Plus Minus – Rzeczpospolita” z dn. 31 grudnia 2016–1 stycznia 2017.
- Kowalski K., *Nietrafione Noble i pominięci geniusze*, „Plus minus – Rzeczpospolita” z dn. 30 września–1 października 2017.
- Krupiński W., *Nieboska prowokacja w Starym Teatrze. Aktorzy rezygnują*, „Dziennik Polski” 22 listopada 2013, <http://www.dziennikpolski24.pl/artykul/3289032,nieboska-prowokacja-w-starym-teatrze-aktorzy-rezygnuja,id,t.html> (dostęp: 13.10.2013).
- Kube M., *Zdumienie ostrożnym Noblem*, „Rzeczpospolita” z dn. 6 października 2017.
- Lasswell H.D., *Power and Personality*, New York 1948.
- Leder A., *Rysa na tafli: teoria w polu psychoanalitycznym*, Warszawa 2016.
- Legutko R., *Traktat o wolności*, Gdańsk 2007.
- Legutko R., *Triumf człowieka pospolitego*, Poznań 2012.
- Młyńczyk Ł., *Między kreatywnością a próżnowaniem. Polityczność dwóch typów idealnych*, Warszawa 2015.
- Młyńczyk Ł., *Political cognition. Can scientific paradigms change cognitive status of anti-Semitism and the Holocaust in the history of the Jewish people?*, *Jews – „Przegląd Narodowościowy – Review of Nationalities”* (Special Issue), 2016, nr 6.
- Mrozek W., *Skandalista Oliver Frłjić i „Kłątwa”. Głośny reżyser o fladze w waginie, narodowej hipokryzji i dramacie Wyspiańskiego*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 24 lutego 2017.
- Nowak P., *Hodowanie troglodytów*, Warszawa 2014.
- Pietruszewska-Kobiela G., Regiewicz A., Stachyra G., Żywiołek A., *Polityczność mediów*, Toruń 2015.

- Pierzchalski F., *Estetyka kiczu a rozwój autorytarnego populizmu w Polsce*, [w:] F. Pierzchalski, B. Rydliński (red.), *Autorytarny populizm w XXI wieku. Krytyczna rekonstrukcja*, Warszawa 2017.
- Porębski L., *Między przemocą a godnością. Teoria polityczna Harolda D. Lasswella*, Kraków 2007.
- Schmitt C., *Pojęcie polityczności*, [w:] Tenże, *Teologia polityczna i inne pisma*, Kraków 2000.
- Sewerynik A., *Muzyka, tajemniczy fenomen, „najlepszy język do poruszania serc ludzi na całym świecie” (Jimmy Page)*, „Rzeczpospolita” z dn. 2 kwietnia 2014.
- Surmiak-Domańska K., *Julia Wyszyńska, aktorka spektaklu „Kłątwa”. Ukarana za papieża, „Duży Format” z dn. 2 października 2017.*
- Szahaj A., *Paradygmaty interpretacyjne a narodziny literaturoznawstwa postawangardowego*, <https://repozytorium.umk.pl/bitstream/handle/item/1090/A.%20Szahaj%2c%20Paradygmaty%20interpretacyjne%20a%20narodziny%20literaturoznawstwa%20postawangardowego.pdf?sequence=1> (dostęp: 14.12.2017).
- Szczepkowska J., *Ucieczka z teatru wolność*, „Plus minus – Rzeczpospolita” z dn. 30 września–1 października 2017.
- Tarasewicz L., *Na wsi o sztuce nie rozmawiam*, „Plus minus – Rzeczpospolita” 23–24 września 2017.
- Zięba O.M., *W czarno-różowych okularach: hipokryzja postępowych elit*, „Plus minus – Rzeczpospolita” z dn. 23–24 września 2017.