


**Emilia Zimnica-Kuziola\***

 <https://orcid.org/0000-0003-1827-0802>

## POMIĘDZY MITEM I RZECZYWISTOŚCIĄ – ŻRÓŃNICOWANIE STANOWISK NA TEMAT WOLNOŚCI I POWINNOŚCI ARTYSTY

**Abstrakt.** Celem artykułu jest prezentacja zróżnicowanych stanowisk na temat wolności i powinności artysty. Autorkę interesują dyskursy na temat wolności artysty, współistniejące w obiegu publicznym. Formułują je sami artyści, krytycy, naukowcy, przedstawiciele mediów i Kościoła, a nawet prawnicy.

Egzemplifikację omówionych w pierwszej części artykułu dyskursów dotyczących wolności artysty stanowi publiczna dyskusja na temat kontrowersyjnego spektaklu *Kłątwa* (na podstawie dramatu Stanisława Wyspiańskiego), znajdującego się (od 2017 r.) w repertuarze stołecznego Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera, zrealizowanego przez chorwackiego reżysera Olivera Frljicia.

**Słowa kluczowe:** wolność artysty, mit i rzeczywistość, *Kłątwa* w reżyserii Olivera Frljicia.

## BETWEEN MYTH AND REALITY – DIFFERENTIATION OF POSITIONS ON THE ARTIST’S FREEDOM AND DUTIES

**Abstract.** The aim of the article is to present various positions on the freedom and duties of the artist. The author is interested in discourses on the artist’s freedom coexisting in public circulation. They are formulated by artists, critics, scientists, representatives of the media and the Church, and even lawyers. An exemplification of the discourses on the artist’s freedom discussed in the first part of the article is the public discussion on the controversial performance *The Curse* (based on Stanisław Wyspiański’s drama), included (since 2017) in the repertoire of the capital’s Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera, made by the Croatian director Oliver Frljic.

**Keywords:** artist’s freedom, myth and reality, *Kłątwa* directed by Oliver Frljic.

---

\* Dr hab., prof. UŁ, Katedra Socjologii Sztuki, Instytut Socjologii, Wydział Ekonomiczno-Socjologiczny, Uniwersytet Łódzki, ul. Rewolucji 1905 r. 41/43, 90-214 Łódź, e-mail: emilia.zimnica@uni.lodz.pl

## 1. Wstęp

Problem wolności artysty i autonomii sztuki rozważany był od starożytności, filozofowie i teoretycy kultury nie osiągnęli konsensusu – ich opinie były silnie spolaryzowane. Moim celem jest zaprezentowanie głównych stanowisk dotyczących tego zagadnienia, wraz z argumentacją, i ukazanie na tym tle dyskusji na temat kontrowersyjnego spektaklu *Kłątwa*, wystawianego w Teatrze Powszechnym w Warszawie. Odwołuję się do wypowiedzi krytyków sztuki, publicystów, naukowców i prawników (wykorzystuję zatem źródła zastane, a metodą badań jest *desk research*, strategia polegająca na analizowaniu danych pochodzących z istniejących zasobów informacyjnych i generowaniu wniosków dotyczących konkretnego problemu badawczego). Nie zamierzam opowiadać się za jednym ze stanowisk, ponieważ zależy mi przede wszystkim na naukowym dystansie i obiektywności.

Rzecznicy pierwszego stanowiska negują szczególne prerogatywy artysty. Ich zdaniem wolność twórcy to mit, nie ma on żadnych specjalnych praw wynikających z domniemanego szczególnego statusu. Podlega wszystkim ograniczeniom, jakie są udziałem tzw. zwykłych członków społeczeństwa. Jest uzurpatorem, jeśli przypisuje sobie wyjątkową pozycję. Sztuka nie stanowi autonomicznego obszaru, w którym można eksperymentować bez obawy przed odpowiedzialnością.

Zgodnie z drugim ujęciem artysta widzi więcej, głębiej i poprzez swoją twórczość zachęca odbiorców do zmiany postrzegania rzeczywistości. Outsider, nonkonformista, „obcy” otwiera nowe przestrzenie, kontestuje społeczne normy, kwestionuje odwieczne prawdy, porusza tematy tabuizowane, przemilczane w oficjalnym dyskursie. Jest wolny, zatem odrzuca ustalony od wieków porządek, układ hierarchii, tropi przesady i spetryfikowane idee. Burzy, by budować świat na nowo. Jego wewnętrzna wolność i odwaga stanowią szansę na przemianę społeczeństwa.

Stanowisko trzecie – pośrednie – uznaje wolność twórcy, ale sytuuje ją w pewnych granicach, regulowanych przez zasadę *non nocere*. Artysta nie może tej wartości doprowadzać do skrajności – sam wyznacza sobie zakres działań (autocenzura), ogranicza go również system prawny państwa (konstytucja) oraz obyczaje społeczności, w której żyje.

Warto zatem zaprezentować linię argumentacyjną każdego z trzech stanowisk:

**Stanowisko pierwsze.** Marian Golka zaznacza, że artysta jest jednostką uwikłaną w grę interesów i ideologii. Narzędziem dyskursywnym podtrzymującym szczególnie status reprezentanta pola sztuki jest mit, który legitymizuje uprzywilejowaną pozycję twórcy. Jako zbiorowe przekonanie, mit nie podlega empirycznej weryfikacji, jednak wykorzystywany jest w celach instrumentalnych: „Ma wiele cech ideologii grupowej, uzasadniającej albo wyrażającej interes danej grupy, pełni przy tym funkcje integracyjne” (Golka 2012: 55). Mit, pomimo swej schematyczności i wątpliwych walorów heurystycznych, stwarza korzystny klimat dla artystów i ich

dzieł. Przywoływany jest, gdy twórców oskarża się o obrazę uczuć religijnych czy naruszanie norm obyczajowych.

Mity są podtrzymywane przez instytucje artystyczne, środowiska twórcze, krytyków, teoretyków – autorów pism programowych poświęconych sztuce. Najczęściej powtarzane mity dotyczące artysty to, zdaniem Golki, mit wyjątkowości, indywidualności, powołania, bezinteresowności, wolności, cierpienia i odrzucenia.

Zgodnie z powyższym stanowiskiem sztuka to jedna z dziedzin kultury symbolicznej, która nie posiada szczególnych przywilejów, zatem i artysta nie powinien oczekiwać specjalnego traktowania:

Artyści uzurpując sobie prawo do szczególnie szerokiego zakresu wolności, wychodzą od mniemania, że powinny im przysługiwać prawa, których inni nie posiadają. W rzeczywistości takich praw nie mają, i mało kto kwapi się, aby im je przyznać czy choćby przyzwolić na ich zgłaszanie przez artystów. Same zaś takie roszczenia wywołują najczęściej dezaprobatę społeczną, a nierzadko przyczyniają się do odrzucenia tych, którzy je wysuwają (Golka 2012: 79).

Konsekwencją takiego założenia jest demitologizacja – wolność artysty nie może być absolutyzowana. Po pierwsze, twórca jest odpowiedzialny za oddziaływanie własnych wytworów na odbiorców, po drugie, najpierw jest człowiekiem, potem dopiero artystą. Musi respektować społeczne normy, a jeśli je przekracza, narusza tabu, uznawany jest za uzurpatora, narcyza, megalomana. Artysta ma szczególne zadania wobec wspólnoty – powinien opowiadać się po stronie słabych, uciskanych, po stronie słusznej racji i wspólnego dobra.

Chrześcijańscy filozofowie, w tym Józef Tischner, przypisują sztuce zdolność odkrywania sensu ludzkiego życia. Wysoko waloryzują wolność w dziedzinie twórczości artystycznej, jednakże zaznaczają, że powinna ona nierozzerwalnie wiązać się ze sferą aksjologiczną. Jeśli wszystko wolno, to jest to samowola, natomiast sztuka powinna uznawać i urzeczywistniać wartości, które przyczyniają się do rozwoju człowieczeństwa. Prawda, dobro i piękno – słynna triada składająca się na grecki kanon etyczny i estetyczny – może nadać sztuce szczególny walor, zatem dzieło sztuki powinno stanowić syntezę tych trzech kategorii. Tischner stawia etykę przed estetyką, jego zdaniem twórczość artystyczna nie może być sytuowana ponad dobrem i złem (Tischner 2018). Jan Paweł II w słynnym *Liście do artystów* (2005) stwierdza, że przedstawiciele sztuki powinni poszukiwać „epifanii piękna”, by darować je światu. Spoczywa na nich szczególna odpowiedzialność – powtarzając w ziemskim wymiarze i na ludzką miarę akt kreacyjny samego Boga, wzbogacając dziedzictwo kulturowe własnego narodu i całej ludzkości. Pogłębiony namysł intelektualny, duchowy i estetyczny odsłania „rzeczywistość niewysłowioną”, niedyskursywną. Artyści obdarzeni szczególną wrażliwością i „Bożą iskrą” tworzą dzieła „prawdziwe”, „autentyczne”, „rzeczywiste”.

Pojęcia dla niektórych relewantne w dziedzinie artystycznej twórczości, takie jak powołanie i misja, w XXI wieku traktowane są jako anachronizm. Artyści nie chcą być misjonarzami, kapłanami, tylko nieliczni *expressis verbis* deklarują

przywiązanie do sfery transcendentnej. Zdaniem rzeczników omawianego tu stanowiska rozdzielenie porządku etyki i estetyki doprowadziło do aksjologicznego chaosu i degeneracji sztuki.

Z punktu widzenia tomizmu sam twórca nie musi być ideałem – ważne, aby tworzył dobre dzieła, przyczyniające się do rozwoju moralnego odbiorcy. Tomasz z Akwinu w *Summie teologicznej* zaznaczał: „Sztuka nie wymaga, aby artysta dobrze postępował, lecz by tworzył dobre dzieło” (Tatarkiewicz 1989: 233–234). Jan Paweł II (2005) podkreślał natomiast, że istnieje ścisła zależność pomiędzy postawą twórczą artysty i jego postawą moralną. Dzieło zaświadcza o swoim autorze, zatem nie bez znaczenia jest etyczne ukierunkowanie samego twórcy.

Papież wskazuje na następujące (pożądane, powinny) cechy człowieka-artysty: 1) doskonałość (formalna, warsztatowa), tj. umiejętność tworzenia dzieł pięknych i wzniosłych, 2) bezinteresowna służba (bezinteresowność) na rzecz dobra wspólnego (narodu, ludzkości), tj. kultury, 3) pracowitość, aktywność w tworzeniu, czyn osoby (czynność, filozofia czynu), 4) odpowiedzialność, 5) skromność, pokora (brak dążenia do próżnej chwały), 6) pogłębiona duchowość, 7) moralność („etyka”) służąca wychowaniu narodu, 8) samoświadomość (służby, pracy, odpowiedzialności, zadań, celów), 9) indywidualność, odrębność osobistego powołania artystycznego (indywidualnej, osobistej drogi w sztuce), 10) świadomość własnej ograniczoności, 11) wrażliwość na piękno rzeczywistości, 12) rozeznanie (poznanie) kulturowej i religijnej tradycji, z której się wywodzi (zakorzenienie kulturowe we własnym dziedzictwie narodowym i religijnym) (Tytko 2013: 128).

W XIX wieku wyrazicielem omawianego tu stanowiska był m.in. Cyprian Kamil Norwid, w którego przekonaniu dzieło ma nie tylko zachwycać odbiorców, ale i przenosić ich w uniwersum transcendentnego dobra. Sławomir Marzec, współczesny artysta, teoretyk i krytyk sztuki (rocznik 1962), w artykule o znamienym tytule *Bieżące praktyki de/generowania sztuki. Między arthome i artworld* stwierdza: „Żaden etap przemian sztuki, żadne racje polityczne czy społeczne nie obligują nas w żadnym stopniu do oglądania rzeczy banalnych, prostackich lub nikczemnych” (Marzec 2013: 13). Jego zdaniem nadmiar wolności szkodzi sztuce, „wyzwolonej od estetyczności, artystyczności, symboliczności, ekspresyjności etc., która jest tylko *aktualna* i tylko *inna*”. Sztuka mierzona „logiką rynku, mass mediów, partykularnej polityki” traci swoją rangę i znaczenie. Dzieło sztuki funkcjonujące jako przedmiot indoktrynacji, jako towar traci swoją tożsamość, staje się zaledwie własnym substytutem, ekwiwalentem, instrumentem realizującym interesy jednostek i grup społecznych.

**Stanowisko drugie.** Sztuka jest obszarem ze szczególnymi prerogatywami. Artysta, dzięki funkcjonowaniu w autonomicznej przestrzeni, „może wszystko” i nawet powinien eksperymentować, bezkarnie przekraczać granice w imieniu innych. Florian Znaniecki w znanej książce *Ludzie terazniejsi a cywilizacja przyszłości* wprowadził kategorię „zboceńca nadnormalnego” – jest to człowiek nieprzeciętny, który buntuje się przeciw społecznym normom, podważa *status quo*, pragnie zmienić istniejący porządek. „Zboceńca ma stałą skłonność do buntu

we wszelkich kręgach, w jakich się znajduje, i nie potrzebuje oparcia, nie dąży bowiem do normalizacji swego życia” (Znaniński 2001: 277). Jest jednostką wybitną, kreatywną, bezkompromisową, nieraz wręcz fanatyczną, zdeterminowaną i zmotywowaną wewnątrznie, zatem realizuje swoje cele bez względu na koszty, ryzyko odrzucenia. Zadanie staje się dla niego nadrzędną wartością i wszystko inne jest mu podporządkowane (Znaniński 2001: 284–285).

„Zboczeniec” (nazwa neutralna, bez seksualnej konotacji) to osoba odważna, która „zbacza” z wygodnej, społecznie akceptowanej drogi, bo przeciera nowe szlaki i wprowadza modyfikacje systemu kulturowego. „Zboczeniec” – refleksyjny, krytyczny, neguje oczywistości, często przyjmuje odrębny od wspólnoty system wartości. Jego inność, obcość może generować niechęć, odrzucenie, niezrozumienie. Skłonność do anarchii burzy społeczny ład, dlatego nieraz dopiero następne pokolenia potrafią dostrzec wielkość i znaczenie zboczeńca. Jednak kiedy zostaje doceniony, społeczeństwo aprobuje jego osobność, indywidualizm, wiele mu wybacza.

Jakie warunki zewnętrzne muszą być spełnione, aby wykrystalizowała się taka osobowość? Znaniński uważa, że relewantnym czynnikiem jest kontakt z ludźmi spoza swego kręgu społecznego, z innymi systemami kulturowymi i oddziaływanie osób zaliczanych do kategorii zboczeńców nadnormalnych. Duży zakres swobody sprzyja postawom nonkonformistycznym. Zboczeniec nadnormalny wierzy w swoją misję, ideę i realizuje ją konsekwentnie, często kosztem osobistego szczęścia. Gdyby nie zboczeńcy, świat stałby w miejscu, nie byłoby postępu. Warto dodać, że zmiany niekoniecznie muszą dotyczyć systemu społeczno-kulturowego, mogą zachodzić w porządku mentalnym, świadomościowym.

John Stuart Mill w szkicu na temat wolności sporo miejsca poświęca „geniuszom”, ceni ich za oryginalność, siłę charakteru, odwagę, bezkompromisowość, indywidualność, kwestionowanie starych prawd i odkrywanie nowych, stosowanie innowacyjnych metod itd. Pragnie „uprzytomnić tym, którzy nie pragną wolności i nie chcieliby z niej korzystać, że mogą być w jakiś zrozumiały sposób wynagrodzeni, jeśli pozwolą innym ludziom bez przeszkód jej używać” (Mill 2005: 165). Niestety społeczeństwo nie jest skłonne przyznawać ekscentrykom, ludziom wyjątkowym prawa do wolności. Tymczasem czy można skarżyć się na Niagarę, że „nie płynie tak spokojnie, jak kanał holenderski?” (Mill 2005: 165). Mill mówi o „despotyzmie zwyczaju”, o odrzucaniu działań nieszablonowych i ludzi niezależnych. Angielski filozof i ekonomista apeluje, by ludziom nieprzeciętnym stwarzać optymalne warunki rozwoju, nie hamować ich energii życiowej, tolerować różnorodność, akceptować odmienne poglądy, ponieważ „ta garstka jest solą ziemi; bez niej życie ludzkie stałoby się nieruchomym stawem” (Mill 2005: 165). Nie byłoby reform, społecznych zmian, gdyby jednostkom odebrano wolność myślenia i działania.

Artyści i inni uczestnicy społecznego świata sztuki podtrzymują mity środowiskowe, reprodukują ideologie – legitymizują swój świat, nadają mu rangę i znaczenie. Maria Anna Potocka – kurator i krytyk sztuki – pisze, że współczesnemu artyście

przysługuje absolutna wolność, jednak zauważa także ambiwalencję tego stanu rzeczy. Wolność może dużo kosztować, bo „tylko do pewnego stopnia jest darem”:

Wiek XX wyzwolił artystę. Teraz nie musi już tworzyć piękna, mówić prawdy, mieć utalentowanych rąk, wiernie odtwarzać rzeczywistości, wyzalać wzniosłości, sprawiać przyjemności, zachwycać ani wzruszać. Ma być sobą według własnych zasad. Ta wolność tylko do pewnego stopnia jest darem. Jest przede wszystkim podstępem ze strony kultury, która chce patrzeć na rzeczywistość oczyma człowieka nieograniczonego, otwartego i nieskażonego wspólnymi kłamstwami. Dlatego wypuszcza artystów na niebezpieczną wolność, niczego w zamian nie obiecując (Potocka 2013).

Społeczeństwo jako zewnętrzna instancja przyznająca artyście prawo do wolności oczekuje, by w jego imieniu buntował się, burzył istniejący porządek, testował granice, podważał aksjomaty i tropił przesady.

Użycie sztuki jako narzędzia krytycznego wobec świadomości wspólnej chroni przed zastęgnięciem w światopoglądzie poprzednich generacji i przyczynia się do ewolucji kulturowej [...]. Wolność artysty wynika z twórczego sprzeciwu – będącego darem lub przekleństwem – wobec wszystkiego, co kształtuje życie człowieka. Jest to wolność dająca prawo do formułowania poglądów na wszelkie tematy. Artysta – na fali energii człowieka wolnego – przygląda się krytycznie światu i podważa rzeczy, które innym wydają się oczywiste lub objawione. Artyści nie pozwalają stłumić w sobie wolności do samostanowienia. Cywilizacja wykorzystuje tę energię krytyczną na rzecz przemian światopoglądowych. Dzięki artystom świat się unowocześnia i wyzwala z przestarzałych wartości. Niezależność percepcji oraz wyczulenie na skostnienia paradygmatu decydują o społecznej wartości artysty (Potocka 2013).

Rzecznicy drugiego stanowiska akceptują artystyczne prowokacje, transgresje twórców, dostrzegają potencjał w ich nonkonformistycznych działaniach. Cenią szczególną wrażliwość i odwagę „zbożców nadnormalnych”. Tam, gdzie inni widzą tylko obsceniczność czy chęć epatowania odbiorców, oni dostrzegają m.in. pragnienie zwrócenia uwagi na ważne problemy społeczne.

Mit nieograniczonej wolności artysty ukształtował się w okresie romantyzmu, od tego czasu regularnie bywał i nadal jest przywoływany (por. m.in. Hauser 1974; Osęka 1978; Zimnica-Kuzioła 2017). Wyraża się on w przekonaniu, że artysta nie znosi jakiegokolwiek podporządkowania – będzie nowatorski, jeśli porzuci myślenie o odbiorcach, mecenasach, krytykach itd. Jego naturą i zarazem społeczną powinnością jest anarchia i bunt. Jego prawem jest negacja tradycji, obrazoburstwo, prowokacja, a nawet bluźnierstwo. Stanisław Przybyszewski, rzecznik tego stanowiska, stwierdził w *Confiteorze* (1899):

Artysta nie jest ani sługą, ani kierownikiem, nie należy ani do narodu, ani do świata, nie służy żadnej idei ani żadnemu społeczeństwu. Artysta stoi ponad życiem, ponad światem, jest Panem Panów, nieokielznany żadnym prawem, nieograniczony żadną siłą ludzką (Przybyszewski, za: Gołka 2012: 77).

Pisząc o wolności artysty, warto rozgraniczyć wolność w sferze twórczości (wybór określonych środków artystycznych, wybór tworzywa, kreowanie nowych światów i idei) i wolność w życiu społecznym. Artysta nieraz stawia siebie ponad innych członków społeczeństwa, przyznaje sobie prawo do wyrażania skrajnych poglądów i do zaskakującego innych stylu życia oraz do odrzucenia ograniczeń i reguł życia zbiorowego. Członkowie grupy Azorro postanowili przetestować siłę owego przekonania w sposób groteskowy, absurdalny, ironiczny, prześmiewczy<sup>1</sup>:

Tytułowe *Czy artyście wszystko wolno* to pytanie, które często pada w publicystycznych tekstach roztrząsających związane ze sztuką skandale. Grupa Azorro potraktowała to publicystyczne pytanie w sposób dosłowny. Przechodząc na czerwonym świetle, plując z wiaduktu na samochody i sikając w miejscach publicznych, artyści testują granice przywilejów wynikających z ich szczególnej (?) pozycji w hierarchii społecznej<sup>2</sup>.

**Stanowisko trzecie.** Wymowa wspomnianego happeningu grupy Azorro jest jednoznaczna – artyści sugerują, że nie można doprowadzać do skrajności prerogatyw wynikających ze szczególnego statusu artysty, nie można absolutyzować jego wolności. Pora zatem na zarysowanie pośredniego stanowiska, które nazywam „tak, ale”. Reprezentuje je m.in. Natalie Heinrich, francuska socjolog sztuki. Artyście więcej wolno, twierdzi badaczka, ale tylko w granicach twórczości artystycznej i to on sam ustala zakres własnych działań twórczych, sam decyduje o swojej wolności. Status artysty jest szczególny (Heinrich odwołuje się do koncepcji społecznego tworzenia rzeczywistości i stwierdza, że nie można odrzucać mitu wolności jako aberracji). Punktu odniesienia nie stanowią dla niego normy zewnętrzne, ale wewnętrzna instancja, autocenzura. W praktyce artyści przejawiają szerokie spektrum postaw – od kontestacji *status quo* do umacniania tradycji bądź tworzenia „sztuki dla sztuki”. Uczennica Pierre’a Bourdieu odwołuje się do potocznych wyobrażeń na temat artystów i jest daleka od traktowania ich jako naiwnych idealizacji. Jej zdaniem należy zaakceptować (choć z pewnymi zastrzeżeniami) „logikę mitów” (Heinrich 2007: 93), one współtworzą bowiem status artysty „na równi z rzeczywistością”.

Wolność artysty w praktyce ograniczają choćby sankcje prawne, istotna jest też zasada *non nocere*. Nie można zatem dogmatyzować tej wartości, ograniczenia są niezbędne. Krystyna Janda, która prowadzi w Warszawie prywatny teatr, przyznaje się do stosowania cenzury „obyczajowej”. W dyskusji, jaka miała miejsce w Teatrze Powszechnym w Łodzi w ramach Festiwalu Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych, artystka stwierdziła *expressis verbis*: „Bohater pozytywny nie powinien mówić: kocham ćpać, ja jestem odpowiedzialna za ten przekaz” (Dyskusja 2018).

<sup>1</sup> Grupa Azorro powstała w 2001 roku, stworzyło ją czterech artystów z Krakowa i Warszawy: Oskar Dawicki, performer; Igor Krenz, twórca wideo i akcji artystycznych; Wojciech Niedzielko, fotograf i twórca sztuki video; Łukasz Skąpski, rzeźbiarz i autor instalacji. Pierwszy z nich, Dawicki, reprezentuje pokolenie 50-latków, trzej pozostali urodzili się w końcu lat 50.

<sup>2</sup> <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/azorro-grupa-czy-artyście-wolno-wszystko> (dostęp: 13.04.2021).

Fotograf – nie będzie epatował obrazami drastycznymi (nie będzie fotografował ofiar wypadku i rozpowszechniał tych obrazów w sferze publicznej), nie będzie wykonywał zdjęć bez zgody fotografowanych. Stanowisko „tak, ale” to akceptacja wolności artysty, jednak zakresowo ograniczona. Wiele zależy od wewnętrznej dyspozycji, poczucia odpowiedzialności, wrażliwości twórcy.

## 2. Case study – dyskusje wokół spektaklu *Kłątwa* w reżyserii Olivera Frlićia

Jako ilustrację zaprezentowanych powyżej trzech stanowisk przywołam dyskusje na temat *Kłatwy*, głośnego spektaklu zrealizowanego na motywach dramatu Stanisława Wyspiańskiego, który od sześciu lat (od lutego 2017 roku) pozostaje w repertuarze Teatru Powszechnego w Warszawie. Oliver Frlić – chorwacki reżyser teatralny i dramatopisarz – przygotował ten kontrowersyjny spektakl, jak sam stwierdza, aby „przetestować artystyczną wolność” w Polsce. Przedstawienie krytykujące Kościół katolicki jako instytucję dotyka „newralgicznych” problemów społeczno-politycznych i religijnych, ale reżyser deklaruje *explicite*, że nie zamierzał wywołać skandalu. Jego intencją była natomiast krytyka instytucji publicznych, nadużyć władzy i obrona prawa do swobody wypowiedzi poprzez sztukę<sup>3</sup>. W dyskurs na temat przedstawienia zaangażowali się przedstawiciele wielu środowisk.

Autor jednej z recenzji, skrajnie negatywnie opiniujący sztukę, odwołuje się do argumentów *ad personam* i *ad baculum*, stosuje hiperbolizacje i kompulsje perswazyjne, używa argumentów emocjonalnych, pisząc swój tekst w rejtanowskim tonie „oburzenia i gniewu”:

<sup>3</sup> Warto przywołać fragmenty opisu przedstawienia, zamieszczone na stronie internetowej Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera. „W momencie, w którym związek Kościoła i państwa wydaje się nierozzerwalny, a władza organów kościelnych próbuje wpłynąć na funkcjonowanie świeckich instytucji oraz na decyzje jednostek, twórcy spektaklu sprawdzają, czy opór wobec tych mechanizmów jest jeszcze możliwy. Na ile katolicka moralność przenika podejmowane przez nas decyzje? Jak wpływa na światopogląd osób, które deklarują niezależność od Kościoła, a jakie konsekwencje posiada dla tych, którzy uważają się za katolików? A przede wszystkim: na ile sztuka współczesna jest zdeterminowana przez religijną cenzurę, autocenzurę i unikanie zarzutu o »obrazę uczuć religijnych«?

Spektakl *Kłątwa* wykorzystuje motywy z dramatu Wyspiańskiego do stworzenia wielowątkowego krajobrazu współczesnej religijności i areligijności. W ramach teatru, rządzącego się własną hierarchią oraz często wykorzystującego mechanizm podporządkowania i upokorzenia, twórcy zastanawiają się, czy wyzbycie się lęku przed władzą, a nawet samej władzy, znajduje się w zakresie ich możliwości.

Oliver Frlić, uznany chorwacki reżyser i dramatopisarz, to przedstawiciel europejskiego teatru krytycznego, który poddaje odważnej dyskusji skomplikowane kwestie społeczno-polityczne [...].

Spektakl przeznaczony wyłącznie dla widzów od 18. roku życia.

Zawiera sceny odnoszące się do zachowań seksualnych i przemocy, a także tematyki religijnej, które pomimo ich satyrycznego charakteru mogą być uznane za kontrowersyjne. Wszelkie sceny przedstawione w spektaklu są odzwierciedleniem wyłącznie wizji artystycznej” (<https://www.powszechny.com/spektakle/klatwa,s1141.html>; dostęp: 29.12.2022).



- o reżyserze: „wychowanek diabelskiej szkoły frankfurckiej”, „posuwa się z każdym spektaklem dalej”, „powinien być aresztowany natychmiast”, „łotr”, „skandalista”, „artysta bez skrupułów”, „w teatrze narodził się dla diabła”, „gotowy do podłości”, „chorwacki wykołajeniec”;
- o wymowie i jakości sztuki: „obrażanie uczuć religijnych”, „profanacja symboli wiary”, „błuznierstwo”, „prowokacja sprawdzająca opór Polaków”, „widowisko zgnilizny, nikczemności i moralnego upadku”, „publiczna zbrodnia ducha”, „ktoś [...] miał potrzebę bluźnąć świętościom, przed którymi naród polski klęka”, „splugawienie imienia wielkiego artysty”, „ekscesy diabelskie”, „łajdacki spektakl”, „deprawacja i publiczne zgorszenie”, „skupia się na perwersji, bluźnierstwach, obrażaniu Boga i uczuć ludzi wierzących”, „hańbiący wyczyn”;
- o aktorach biorących udział w przedstawieniu: „te diabły”, „rodzimi artyści z piekła rodem”, „zepsuci”, „godzący w to, co święte”;
- o kulturze artystycznej w Polsce i niektórych twórcach: „deprawacja instytucji kultury”, „w ostatnich latach publiczne instytucje kultury stały się areną wielu zdarzeń, w których ublizano prawdom wiary katolickiej, pamięci polskich Świętych, albo wręcz samemu Chrystusowi i Jego Najświętszej Matce”, „wielu jest łotrów w naszej Ojczyźnie”, „zdegenerowani twórcy” (Orzechowski 2017: 16).

Inni komentatorzy wypowiadający się o przedstawieniu w tonie negatywnym piętnują „ordynarne obrazy”, „prostacką indoktrynację antyreligijną”, „brak przyzwoitości”, „nietolerancję wobec chrześcijaństwa”, „nawoływanie do nienawiści z powodów religijnych”. W dyskursie publicznym pojawiły się „mocne” określenia wskazujące na idiosynkrazję: „burdel”, „szambo”, „kloaka”, „głupota”, „szaleństwo” itp.

Prawnicy indagowani, czy *Kłątwa* narusza prawo, nie byli w tej kwestii jednomyślni. Niemniej Roman Giertych, polityk i adwokat, w Radiu TOK FM kategorycznie stwierdził, że mamy do czynienia z przestępstwem i przekroczone zostały granice wolności sztuki. *Kłątwa* Olivera Frlijicia to jego zdaniem „Himalaje krytycyzmu politycznego”, szczególną krytykę prawnika wzbudził fakt „nawoływania do zabójstwa Jarosława Kaczyńskiego”, promowanie profanacji krzyża i znieważanie Jana Pawła II (*Himalaje* 2017).

Eugeniusz Sakowicz, teolog i religioznawca, profesor Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, wydał formalną opinię, iż spektakl obraża uczucia religijne chrześcijan. Drwiny z religii katolickiej, inscenizacja seksu oralnego z figurą Jana Pawła II i inne bulwersujące sceny nie tylko przekraczają granice dobrego smaku, ale są też czynami karalnymi. Prokuratura Okręgowa Warszawa-Praga wszczęła śledztwo w sprawie kontrowersyjnego spektaklu. W toku postępowania przesłuchano około stu świadków, zbadano sceny z *Kłątwy* (*Kłątwa* 2018).

Po przeciwnej stronie sporu o *Kłątwe* znalazł się m.in. Paweł Łysak, dyrektor Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, w którym wystawiono

spektakl chorwackiego reżysera. Łysak uważa, że „terapia szokowa” jest społeczeństwu niezbędna. Oto jego komentarz dotyczący pracy artystycznej Frłjicia:

Zdawałem sobie sprawę, że antagonizująca strategia Olivera nie jest prowokacją dla prowokacji, tylko ma służyć przesunięciu buksującej w miejscu debaty publicznej na inny poziom. Wytworzone na scenie ciśnienie, atak na sfery, które na mocy niepisanej umowy społecznej są nienaruszalne i respektowane nawet przez tych, którzy na poziomie świadomości zachowują wobec pozycji Kościoła katolickiego w naszym kraju postawę głęboko krytyczną – wszystko to ma być siłą, która toruje przejście, rozbija szklany klosz narzuconych nam ograniczeń, w tym wypadku ograniczeń krytyki wszechpotężnej instytucji Kościoła, która determinuje naszą politykę i rości sobie prawo do wyznaczania zakresu wolności wszystkim, nie tylko wierzącym (Adamiecka-Sitek, Keil 2017: 24).

Dyrektor mówi o „władzy” hierarchów, „skrajnych nadużyciach moralnych i finansowych”, „eskalujących roszczeniach do zawłaszczania kolejnych przestrzeni”. Paweł Sztarbowski uznaje Kościół za „potężną instytucję, która w zasadzie jest poza prawem. Jest bezkarna i pазerna, nie płaci podatków” (Głowacka 2017: 183).

W dyskursach tych także ujawnia się „ton oburzenia i gniewu”, tylko po przeciwnej stronie barykady. Teatr krytyczny/polityczny, którego rzecznikiem jest Oliver Frłjić, intencjonalnie prowokuje estetyką, „podważa mieszczańskie poczucie gustu”. W poświęconym *Kłątwie* numerze „Notatnika Teatralnego” (2017, nr 84–85) pojawiły się metafory odzwierciedlające rewolucyjny charakter tego teatru: „otwieramy puszkę Pandory”, „wkładamy kij w gniazdo szerszeni”, „forsujemy symboliczne zasięki”, „wystrzałem z Aurory rozpoczynamy rewolucję kulturalną”, „uderzamy w tabu”, „chodzi nam o antagonizowanie różnych grup społecznych”. Frłjić, oskarżany o znieważanie symboli narodowych i religijnych, wyjaśnia, że robi to właśnie dlatego, iż „reprezentują pewną zbiorową tożsamość”: „Dziś symbole narodowe są dla mnie kondensacją głupoty, zbiorowej głupoty” (Skrzywanek 2017: 14). Twórcy i komentatorzy związani z tym nurtem teatru są radykalni i ekstremalni. *Kłątwa* staje się dla nich „opowieścią o paraliżującym, destrukcyjnym doświadczeniu polskiego społeczeństwa poddanego przemocy symbolicznej ze strony wszechwładnej instytucji Kościoła katolickiego” (Adamiecka-Sitek, Keil 2017: 25).

W sporze tym ujawnia się aksjologiczna dyferencjacja społeczeństwa, konflikt wartości pomiędzy spolaryzowanymi pod względem ideowym uczestnikami społecznego świata teatru, a także różne postrzeganie statusu sztuki. Po jednej stronie znaleźli się ci, którzy nie uznają autonomiczności sztuki, stawiają jej granice i konstruują zdania z dużym kwantyfikatorem („nigdy nie wolno obrażać uczuć religijnych”, „nigdy nie wolno profanować symboli religijnych i narodowych”, „nie wolno szerzyć nienawiści”, „nie wolno naruszać obyczajowych tabu”), po drugiej usytuowani są liberalni twórcy, dopuszczający transgresje w imię wolności wypowiedzi artystycznej. O swoich adwersarzach i ich postawach mówią: „mieszczaństwo”, „ciemnogród”, „dulszczyzna”, „hipokryzja”, „niebezpieczne mohery”, „dewoty”; zarzucają oponentom „brak edukacji kulturalnej”, „niezrozumienie idei

sztuki”, „prymitywizację czytania tekstów artystycznych”. Zgodnie ze stanowiskiem tej strony sporu nie należy łączyć porządku estetycznego i etycznego, sztuki i życia – kreacja artystyczna nie zna ograniczeń i nie może zostać skazana na infamię, obłożona anatemą. Inaczej mówiąc, trzeba zdecydowanie rozgraniczyć świat realny i metaforyczny (świat przedstawiony w dziele). Reżyser spektaklu tłumaczył: „słowa użyte w różnych kontekstach nie mają takiej samej mocy performatywnej [...]. Fikcja działa na swoich prawach” (Niedurny 2017: 21).

Pochlebne recenzje *Kłątwy* ukazały się m.in. w „Gazecie Wyborczej” czy „Newsweeku”, oto charakterystyczne sformułowania zwolenników warszawskiego spektaklu: „inteligentna gra ze zbiorową wyobraźnią” (Głowacki 2017); „*Kłątwa* to przedstawienie wybitne, błyskotliwe, rewolucyjne”, „tak mocnego politycznego spektaklu nie było w Polsce od lat” (Mrozek 2017a); „*Kłątwa* w Teatrze Powszechnym to spektakl, jakiego Polska potrzebuje”, „najważniejszy spektakl ostatnich lat” (Karpiuk 2017). O artystach biorących udział w spektaklu wypowiedziano się z entuzjazmem: „I wspaniała grupa aktorów [...]. To są młodzi ludzie, którzy wyrastają na aktorską elitę. Mówią o ważnych sprawach ze sceny. Gratuluję wam bardzo i dziękuję” (za: Głowacka 2017: 188), „popis aktorskiego zaangażowania i samoświadomości”, „wielka rola gospodarzy sceny im. Hübnera” (Mrozek 2017b).

Maciej Nowak ubolewa nad cenzurowaniem sztuki, która powinna pozostać przestrzenią nieograniczonej wolności:

Artyści są osaczani drobnomieszczańską moralnością [...]. „Mieszczaństwo mówi, że nie chce, żeby artyści mogli więcej. Skoro zwykły obywatel nie może się obnażać w miejscu publicznym, nie może przeklinać, to dlaczego pozwalać na to na scenie?” [...]. Idzie za tym prymitywizacja czytania tekstów artystycznych, czyta się jeden do jednego (Urbaniak 2014–2015: 99).

Krzysztof Mieszkowski argumentuje natomiast: „Żołnierz ma prawo zabić, bronić kraju, artysta ma prawo krytykować, bronić społeczeństwa” (Koczanowicz 2014–2015: 117). Jego zdaniem sztuka stanowi strefę demokracji, dyskusji, samopoznania, zarzewia buntu, a twórcy dysponują „specjalnymi uprawnieniami”, legitymacją pozwalającą przekraczać normy społeczne (Koczanowicz 2014–2015: 117).

Magdalena Chlasta-Dzięciołowska stwierdza, że *Kłątwe* trzeba oglądać, na przekór „zgorszonym”:

Tym bardziej trzeba ją oglądać – a to znaczy dokładnie: nie dać sobie nigdy odebrać prawa do oglądania spektaklu, filmu, wystawy czy każdego innego zdarzenia artystycznego, które inni próbują przed nami ukryć, nadając temu przewrotnemu gestowi rangę obrony wiary, uczuć religijnych i wzniosłej sztuki. Impet tych boleśnie nadgorliwych obrońców, od Episkopatu po kółka różańcowe, które ramię w ramię z bojówkami narodowców – słowem, czynem, krzykiem i manifestacją siły – uniemożliwiają widzom wejście do teatru, w istocie doprowadzić ma widza do wykluczenia z oglądania, do dystrybuowania polem społecznej widzialności, do zakrycia przed nim prawdy, czyli sterowania naszym myśleniem. To okrutna, siłowa manifestacja władzy i uruchomienie cenzury (Chlasta-Dzięciołowska 2017: 220).

W dyskurs na temat spektaklu – obok twórców teatralnych, widzów potocznych i kwalifikowanych – włączyli się politycy, przedstawiciele Kościoła katolickiego, a nawet „zawiadomieni o przestępstwie prokuratorzy”. Z punktu widzenia prawa trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, kto w tym sporze ma rację, można tu mówić o istnieniu aporii. Z jednej strony, istnieje możliwość powołania się na artykuł 196 Kodeksu karnego<sup>4</sup>: „Kto obraża uczucia religijne innych osób, znieważając publicznie przedmiot czci religijnej lub miejsce przeznaczone do publicznego wykonywania obrzędów religijnych, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 2”; bądź artykuł 202 Kodeksu karnego<sup>5</sup>. Z drugiej strony, artykuł 73 Konstytucji RP z dnia 2 kwietnia 1997 r. mówi o „wolności działalności twórczej i artystycznej”. Oto pełne brzmienie tego artykułu: „Każdemu zapewnia się wolność twórczości artystycznej, badań naukowych oraz ogłaszania ich wyników, wolność nauczania, a także wolność korzystania z dóbr kultury”.

W doktrynie prawniczej istnieją „kontratypy”, czyli szczególne okoliczności, które usprawiedliwiają pewne praktyki, naganne z punktu widzenia prawa. Zwolennicy niczym nieograniczonej wolności wypowiedzi artystycznej stoją na stanowisku, że sztuka powinna być traktowana jako „kontratyp”, czyli autonomiczny obszar niepodlegający cenzurze społecznej, a tym bardziej państwowej (zakończony uniewinnieniem procesy sądowe Doroty Nieznalskiej czy Adama Darskiego „Nergala”, lidera metalowego zespołu Behemoth, świadczą o uznaniu zasady „kontratypu sztuki” za obowiązującą w praktyce). Wojciech Brzozowski, adiunkt w Katedrze Prawa Wyznaniowego Wydziału Prawa i Administracji UW, stwierdził:

Po pierwsze, osoby wierzące muszą pogodzić się z tym, że w pluralistycznym społeczeństwie nikt nie może domagać się wolności od napotykania innych poglądów i sposobów życia, wolności od bycia konfrontowanym z przeciwnymi stanowiskami światopoglądowymi, także takimi, które prowokacyjnie podważają najważniejsze i najświętsze dlań prawdy. Innymi słowy, przepis o obrazie uczuć religijnych nie może służyć do uciszania przeciwnika ideowego. Po drugie, przeciwnicy religii muszą pamiętać, że choć dopuszczalna krytyka jest zasadniczo nieograniczona pod względem treści, to nie pod względem formy. Jeżeli dana wypowiedź, także artystyczna, nie wnosi żadnego wkładu do debaty i nie służy wymianie myśli, a sprowadza się do bezproduktywnego poniżania osób wierzących, to nie zasługuje na ochronę prawną (Brzozowski 2014).

Zbliżyliśmy się zatem do trzeciego stanowiska, nazwanego „tak, ale”. Wykładnia prawnicza nie jest w stanie dać jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy krytyka zawarta w sztuce przekracza dozwolony próg, czy już staje się obelgą. Wiele zależy od indywidualnych odczuć zarówno twórców, jak i odbiorców. Tak jak w każdej dziedzinie, potrzeba zatem rozsądku i wzajemnego szacunku. Mówi o tym Marta de Zuniga (kulturaliberalna.pl):

<sup>4</sup> „Obrażanie uczuć religijnych innych osób” (Dz.U.2016.0.1137 – Ustawa z dnia 6 czerwca 1997 r.).

<sup>5</sup> „Prezentacja i rozpowszechnianie pornografii” (Dz.U.2016.0.1137 – Ustawa z dnia 6 czerwca 1997 r.).

Artysta i sztuka niewątpliwie potrzebują autonomii. Mimo to zwykle jednak nie dajemy przyzwolenia na sytuację, gdy autor nadużywa wolności słowa – i słowem tym rani albo obraża [...]. Wielu Polaków oczekuje przyjaznej i funkcjonalnej przestrzeni publicznej, która dopuszczając pluralizm, jednocześnie nie epatuje niesprawiedliwą, obraźliwą, wulgarną lub nawołującą do przemocy treścią (de Zuniga 2014: 417).

### 3. Zakończenie

Recepcja spektaklu *Kłątwa* – umieszczonego w kontekście prowadzonych w Polsce dyskusji na temat roli Kościoła, religii, sfery *sacrum* i *profanum* – ukazuje różne ideologie, odmienne wizje rzeczywistości. Jedna ze stron ideologicznego sporu broni wartości „nienaruszalnych”, symboli narodowych i religijnych oraz bohaterów, wokół których buduje tożsamość Polaków, druga strona odrzuca ten paradygmat w imię kultury ponadnarodowej, świeckiej. Jedni uczestnicy społecznego świata teatru ubolewają, że od lat „wydarzeniami sezonu” nie stają się autentyczne dzieła o dużych walorach artystycznych, tylko „sceniczne prowokacje”, inni zaś cenią transgresje sztuki i jej bezkompromisowość w ukazywaniu zjawisk stabuizowanych. Zwolennicy twórczości zawierającej treści „obrazoburcze” przekonują, że „mocne” gesty sceniczne spełniają ważną społeczną funkcję, budząc świadomość odbiorców i skłaniając ich do refleksji, do innego spojrzenia na rzeczywistość. Ich zdaniem szczególnie w sztuce istotna staje się adiaforyzacja, ponieważ jest to obszar ważnego dyskursu, który powinien być uwolniony od ocen moralnych. Stanowisko pośrednie „tak, ale” przyznaje artystom wolność, lecz nie absolutyzuje tej wartości. Także w dziedzinie sztuki istotne są ograniczenia, ponieważ wolność ekstremalna, samowolna może mieć zgubne skutki dla jednostki i społeczeństwa. O takiej sytuacji mówi Artur Lundkvist, szwedzki poeta, publicysta i tłumacz:

Wolność *od* zrównoważona wolnością *do*!  
Wolność jest zawsze ograniczona  
i te granice dają jej treść.  
Bezgraniczna wolność to pustynia, nicość  
i szybko zamienia się w absolutny przymus,  
zamienia się w śmierć (Lundkvist 1994: 50).

### Bibliografia

- Adamiecka-Sitek A., Keil M. (2017), *Teatr po „Kłątwie”*. Rozmowa z Pawłem Łysakiem i Pawłem Sztarbowskim, „Notatnik Teatralny”, nr 84–85, s. 22–55.
- Brzozowski W. (2014), *W cieniu kodeksu. Spór o Gólgota Picnic oczyma prawnika*, <http://docplayer.pl/16449484-Golgota-picnic-w-polsce-dokumentacja-wydarzen-maj-lipiec-2014.html>, s. 445–455 (dostęp: 12.12.2017).
- Chlasta-Dzięciołowska M. (2017), *Niewidzialne*, „Notatnik Teatralny”, nr 84–85, s. 220–223.



- Tischner J. (2018), *Etyka solidarności oraz Homo sovieticus*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Tytko M. (2013), *Artysta w koncepcji Jana Pawła II w Liście do artystów*, „Religious and Sacred Poetry: An International Quarterly of Religion, Culture and Education”, nr 2(2), April–May–June, s. 117–142.
- Urbaniak M. (2014–2015), *Walka z hegemonem. Rozmowa z Maciejem Nowakiem*, „Notatnik Teatralny”, nr 77, s. 96–103.
- Zimnica-Kuzioła E. (2017), *Artyści – mity i stereotypy. Polscy aktorzy teatralni wobec mitologizacji zawodowych*, [w:] M. Hasiuk, E. Kołdrzak (red.), *Kręgi i płomienie. Szkice o teatrze i socjologii*, Wydawnictwo Primum Verbum, Łódź, s. 115–130.
- Znanięcki F. (2001), *Ludzie teraźniejsi a cywilizacja przyszłości*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- de Zuniga M. (2014), *Pyrrusowe zwycięstwo katolików*, <http://docplayer.pl/16449484-Golgota-picnic-w-polsce-dokumentacja-wydarzen-maj-lipiec-2014.html> (dostęp: 12.12.2017).

### Źródła internetowe

- <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/azorro-grupa-czy-artyscie-wolno-wszystko> (dostęp: 13.04.2021).
- <https://www.powszechny.com/spektakle/klatwa,s1141.html> (dostęp: 29.12.2022).