

PERFORMATYWNOŚĆ CENZURY

Performativity of Censorship

JOANNA KRÓLAK

Uniwersytet Warszawski, Polska

E-mail: joanna.krolak@uw.edu.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8879-9579>

Abstract

The aim of this article is to determine the relationship between censorship and performativity. Can we speak of such a relationship from the perspective of performative studies, according to which, in a broad sense, every human action or creation, as well as any consciously executed activity, can be considered a performance and the performativity of a literary work lies primarily in action, interaction, and relationships? Thus, studying censorship practices in culture means examining how censorship interventions, e.g., in photography and literature, “work.” Performativity is understood here as the “agency” of the phenomenon of censorship, that is to say, its ability to actively influence its environment.

Keywords: performativity, performer, performance, censorship, censor

Streszczenie

Celem artykułu jest ustalenie, jaki jest związek między cenzurą a performatywnością. Czy możemy mówić o takim związku z perspektywy studiów performatywnych, według których w szerokim ujęciu każde ludzkie działanie czy twór, a także każda świadomie wykonywana czynność, mogą być uznawane za performans, a performatywność dzieła tkwi głównie w działaniu, interakcji i relacjach? Badanie praktyk cenzorskich w kulturze oznacza zatem przyglądanie się, jak „działają” interwencje cenzorskie (np. w fotografii i literaturze). Performatywność rozumiana jest tu jako „sprawczość” fenomenu cenzury, tzn. nadana mu zdolność do aktywnego wpływania na otoczenie.

Słowa kluczowe: performatywność, performer, performans, cenzura, cenzor

na ulicy radosnych pochodów
szary mur więzienny w oczy kłuje
brzydka plama w krajobrazie idealnym
sztukatorów co najlepszych wezwali
całą noc sztukatorzy malowali
nawet plecy tych co siedzą z tamtej strony
na różowo
Z. Herbert, *Ornamentatorzy*

Obok tradycyjnego pojęcia cenzury wyłonił się w ostatnich latach również termin „nowa cenzura” (*new censorship*)¹. Cenzura rozumiana jako „formy normatywnych ingerencji organów politycznych (najczęściej państwowych lub kościelnych)” czy też „zbiór konkretnych środków, stosowanych przez osobę w roli urzędnika, pracującą dla instytucji cenzurującej”², ustąpiła miejsca przekonaniu, że cenzura jest wszechobecna i produktywna jako integralna część komunikacji. Jak pisze Beate Müller, „[...] komunikacja zależy od dyskursów, a żaden dyskurs nie może funkcjonować bez swoich własnych zasad i norm, którymi się kieruje i które w ostatecznym rozrachunku mają charakter cenzorski”³. To, co umożliwia jeden dyskurs, równocześnie cenzuruje konkurencyjne dyskursy. Zatem komunikacja bez cenzury nie jest możliwa, a osoba cenzora w tym ujęciu nie jest konieczna. Z kolei wąskie rozumienie cenzury, rozróżniające przede wszystkim jej dwa rodzaje: cenzurę prewencyjną i represyjną, służące umocnieniu władzy, wiąże się zwykle także z kwestiami ideologicznymi i etycznymi, a między cenzorem a cenzurowanym występuje opozycja binarna⁴.

Wśród badaczy zajmujących się zagadnieniem cenzury pojawiają się jednak również podejścia kładące nacisk na twórczą, choć w niepozytywnym sensie, stronę cenzury, jak np. u Michaela Holquista, który pisze: „Jako prawdziwi inżynierowie, choć być może nie ludzkich dusz, cenzorzy nie dążą tak bardzo do zakazywania, co raczej do konstruowania. To, co chcą stworzyć, to tekst pewnego rodzaju, taki, który można czytać tylko na jeden sposób: jego gramatyczna (lub logiczna) forma byłaby w pełnej zgodności ze wszystkimi jego retorycznymi (lub semiotycznymi) implikacjami”⁵.

¹ Vide na ten temat m.in.: *Nebezpečná literatura? Antologie z myšlení o literární cenzuře*, ed. T. Pavlíček et al., Brno 2012; K. Kaplan, D. Tomášek, *O cenzuře v Československu 1945–1956. Studie*, Praha 1994.

² B. Müller, *Censorship and cultural regulation: mapping the territory*, w: *Censorship & Cultural Regulation in the Modern Age*, ed. eadem, Amsterdam–New York 2004, s. 4 (tłum. J. K.).

³ Ibidem, s. 7–8 (tłum. J. K.).

⁴ Ibidem, s. 5.

⁵ M. Holquist, *Introduction: Corrupt Originals: The Paradox of Censorship*, „PMLA” 1994, Vol. 109, No. 1, s. 22, <http://www.jstor.org/stable/463008> (d.d. 28.05.2024; tłum. J. K.).

Podobnie rzecz ujmuje Marta Fik w swoim artykule pt. *Cenzor jako współautor*, w którym wymienia różne praktyki cenzorskie, prowadzące do daleko idących zmian w oryginalnym tekście, np. wykreślanie, zastępowanie słów innymi, dopisywanie całych fragmentów, zmienianie tytułów dzieł. W przypadku utworów tłumaczonych cenzor stawał się nierzadko współtłumaczem, współredaktorem w przypadku wydawnictw, współdyrektorem teatrów⁶.

Jak dostrzega przy tym wspomniany już Holquist, „istnieje też takie ujęcie zasięgu i kompleksowości cenzury, w którym relacje między cenzorami a ich ofiarami jawią się jako dynamiczne i wielokierunkowe”⁷. Czy takie mogą być właśnie w przypadku rozpatrywania cenzury w kategoriach performatywności? Ta ostatnia interesuje mnie jako „sprawczość” (*performativity as agency*) danego fenomenu, tzn. „przypisana mu siła do aktywnego kształtowania swojego otoczenia”⁸, jak to ujmuje Konrad Wojnowski. W grę wchodziłby zatem tutaj kontekst sieci interakcji i zdarzeń. Zajmuje mnie pod tym względem performatywny wymiar tzw. twardej cenzury. Celami mojego artykułu są więc podjęcie teoretycznej refleksji nad cenzurą i analiza przejawów cenzury czasów komunizmu w odniesieniu do fotografii oraz literatury. Jako wzorzec tej cenzury przyjmuję model z okresu stalinizmu, lecz ciekawią mnie także jego polskie i czeskie kontynuacje.

Retusz jako narzędzie cenzury

Od 13 grudnia 1998 r. w warszawskiej Zachęcie można było oglądać wystawę prohibitów z archiwum CAF, otwartą w siedemnastą rocznicę wprowadzenia stanu wojennego w Polsce⁹. W recenzji, zatytułowanej *Estetyka i polityka*, Wojciech Orliński napisał: „Z wystawy prohibitów CAF wynika, że najbardziej niecenzuralny w PRL był wszelki realizm”¹⁰. Dotyczyło to zarówno zdjęć dygnitarzy partyjnych, którzy z zasady nie byli ukazywani jako zwykli, niedoskonali ludzie (nie rozpowszechniano np. fotografii uśmiechającego się Władysława Gomułki, bo szeroki uśmiech ujawniał braki w uzębieniu), jak też zdjęć przedstawiających prawdziwą, szarą codzienność PRL-u, np. prymitywne warunki życia czy alkoholizm. Zdaniem cytowanego recenzenta zatrzymywanie takich fotografii świadczy o stosowaniu, oprócz kryterium politycznego, także kryterium estetycznego,

⁶ M. Fik, *Cenzor jako współautor*, w: *Literatura i władza*, red. B. Wojnowska, Warszawa 1996, s. 135–143.

⁷ M. Holquist, op. cit., s. 16 (tłum. J. K.).

⁸ K. Wojnowski, ‘Performatywność’, w: *Performatyka. Terytoria*, red. E. Bal, D. Kosiński, Kraków 2017, s. 173, <https://ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/535df461-7e61-4dbe-939b-e92ab77578a5/content> (d.d. 10.04.2024).

⁹ Wystawa trwała do 10 stycznia 1999 r.

¹⁰ W. Orliński, *Estetyka i polityka*, „Gazeta Wyborcza”, 15.12.1998, <http://fototapeta.art.pl/fti-caf2.html> (d.d. 17.03.2023).

mimo że, jak sam zauważa „[...] w sławetnej Ustawie o kontroli i publikacji widowisk nie było nic o estetyce ani o zakazie realizmu”¹¹.

Warto w tym miejscu wspomnieć, że choć w konstytucji z 22 lipca 1952 r. znalazł się zapis: „Polska Rzeczpospolita Ludowa zapewnia obywatelom wolność słowa, druku, zgromadzeń i wieców, pochodów i manifestacji”¹², to w praktyce życia publicznego te konstytucyjne gwarancje, które zresztą pozostawały w sprzeczności z obowiązującą do 1990 r. *Ustawą o kontroli i publikacji widowisk*, okazywały się całkowitą fikcją¹³. Autor recenzji nie bierze tego pod uwagę, uznając, że dla niego „[...] wystawa stała się [...] świadectwem tego, że w ustroju totalitarnym estetyka – estetyka sielankowej szmiry – była często ważniejsza od polityki”¹⁴. Trudno się z nim w tej kwestii zgodzić, chociaż argumentuje on, przypominając, że na przewagę kryterium estetycznego nad politycznym przy cenzurowaniu zdjęć Centralnej Agencji Fotograficznej wpływ miałyby prawdopodobnie przede wszystkim, stosunkowo niewielka w tym wypadku, rola cenzury państwowej. Na poprzedzających ją szczeblach – cenzury wewnętrznej, którą reprezentował dyżurny sekretarz redakcji, oraz kontroli wydziału prasy KC (zwracającej szczególną uwagę na wizerunki dygnitarzy partyjnych) – i w warunkach monopolu CAF na dokumentowanie ważnych, oficjalnych wydarzeń politycznych często zapadały już ostateczne decyzje. „Estetyka sielankowej szmiry” jednak tylko na pozór górowała nad polityką. Zakaz publikowania zdjęć pokazujących prawdziwy świat socjalizmu przy równoczesnym mnożeniu wizerunków szczęśliwego „pracującego ludu miast i wsi” wynikał bowiem z podporządkowania estetyki tych fotografii politycznemu w swej istocie celowi cenzury totalitarnej – wykreowania sztucznej rzeczywistości i manipulowania nią.

Jak to ujmuje historyk Andrzej Krajewski: „Władza, mająca możliwości prawie pełnej kontroli nad mediami, starała się tak nimi manipulować, aby osiągnąć założone korzyści, ale wręcz stworzyć obraz nieistniejącego świata, który w pełni

¹¹ Ibidem.

¹² *Konstytucja Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej uchwalona przez Sejm Ustawodawczy w dniu 22 lipca 1952 r.*, art. 71, <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19520330232/O/D19520232.pdf> (d.d. 17.06.2024).

¹³ Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk został powołany w 1946 r. i działał aż do roku 1990, a jego cele określał art. 2 *Dekretu o utworzeniu Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk*: „nadzór nad prasą, publikacjami i widowiskami w zakresie przewidzianym w szczególnych przepisach: kontrola rozpowszechniania wszelkiego rodzaju utworów za pomocą druku, obrazu i żywego słowa; kontrola ta ma na celu zapobieżenie: godzeniu w ustrój Państwa Polskiego, ujawnianiu tajemnic państwowych, naruszaniu międzynarodowych stosunków Państwa Polskiego, ujawnianiu tajemnic państwowych, naruszaniu prawa lub dobrych obyczajów, wprowadzaniu w błąd opinii publicznej przez podawanie wiadomości niezgodnych z rzeczywistością”. U. Urban, *Władza ludowa a literaci. Polityka władz wobec środowiska*, Warszawa 2006, s. 165.

¹⁴ W. Orliński, op. cit.

zasługiwał na to, by nazwać go sztuczną rzeczywistością”¹⁵. Ten zabieg, wraz z limitowaniem informacji, miał umożliwiać kształtowanie świadomości społeczeństwa, nieodwracalnie ją zmieniając. W istocie wywierał na nią wysoce destrukcyjny wpływ i deformował życie umysłowe, utrwalając w społeczeństwie postawy – nazwijmy je – paranoiczne i schizofreniczne.

Przeanalizujmy kilka wybranych przykładów takich działań. Na fotografii przedstawiającej pierwszego sekretarza KC PZPR na trybunie 1 maja 1975 r. widać obok towarzysza Edwarda Gierka ogromną maskotkę. W pochodzie pierwszomajowym uczestniczyło wiele osób, które mogły na własne oczy zobaczyć scenę utrwaloną na zdjęciu przed retuszem. Jednak czytając na drugi dzień relację z przebiegu pochodu w prasie oficjalnej, uczestnicy pochodu natykali się na zdjęcie, które inaczej dokumentowało zapamiętaną scenę. Ze zdjęcia zniknęła wielka maskotka, zapewne uznana przez cenzora za towarzystwo ośmieszające przywódcę pozdrawiającego zgromadzonych lub prowokujące do niepożądanego skojarzenia go z marionetką – lalką, którą wymachują, jak chcą, należące do niewidocznej osoby ręce. Ocenzurowana fotografia wprowadzała do świadomości odbiorcy inny od zapamiętanego obraz, mający w zamierzeniu wyprzeć pierwotny i skłonić do uwierzenia, że to właśnie świat wirtualny jest prawdziwy.

Opis tego mechanizmu pojawia się w *Księdze śmiechu i zapomnienia* Milana Kundery, w której jeden z bohaterów mówi, że: „Walka człowieka z władzą jest walką pamięci z zapomnieniem”¹⁶.

W lutym 1948 roku przywódca komunistów Klement Gottwald wyszedł na balkon barokowego praskiego pałacu, by przemówić do setek tysięcy obywateli wypełniających Rynek Starego Miasta. Była to historyczna chwila w dziejach Czech. Chwila przełomowa, jakie zdarzają się raz, dwa razy na tysiąc lat. Gottwalda otaczali jego towarzysze, tuż obok niego stał Clementis. Prószył śnieg, było chłodno, a Gottwald stał z gołą głową. Troskliwy Clementis zdjął swą futrzaną czapkę i włożył ją na głowę Gottwaldowi.

Wydział propagandy powielił w setkach tysięcy egzemplarzy fotografię balkonu, na którym Gottwald, w baranicy na głowie i z towarzyszami u boku, przemawia do narodu. Na tym balkonie rozpoczęły się dzieje komunistycznych Czech. Z plakatów, podręczników oraz muzeów znało tę fotografię każde dziecko.

W cztery lata później Clementisa oskarżono o zdradę i powieszono. Wydział propagandy natychmiast wyskrobał go z dziejów i oczywiście również ze wszystkich fotografii. Od tego czasu stoi już Gottwald na balkonie bez niego. Tam, gdzie znajdował się Clementis, jest tylko pusta ściana pałacu. Z Clementisa pozostała jedynie czapka na głowie Gottwalda¹⁷.

¹⁵ A. Krajewski, *Między współpracą a oporem. Twórcy kultury wobec systemu politycznego PRL (1975–1980)*, Warszawa 2004, s. 17.

¹⁶ M. Kundera, *Księga śmiechu i zapomnienia*, tłum. P. Godlewski, A. S. Jagodziński, Warszawa 1993, s. 10.

¹⁷ Ibidem, s. 9.