

DANIEL PRZASTEK

# Polityki kulturalne a wolność wypowiedzi artystycznej w Polsce w latach 1989–2015



DOM  
WYDAWNICZY

ELIPSA

Polityki kulturalne  
a wolność wypowiedzi artystycznej  
w Polsce w latach 1989–2015

INSTYTUT NAUK POLITYCZNYCH  
WYDZIAŁ NAUK POLITYCZNYCH I STUDIÓW MIĘDZYNARODOWYCH  
UNIwersytet Warszawski

Daniel Przystek

**Polityki kulturalne  
a wolność wypowiedzi artystycznej  
w Polsce w latach 1989–2015**



Warszawa 2017

Publikacja dofinansowana przez Wydział Nauk Politycznych  
i Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Warszawskiego  
oraz Instytut Nauk Politycznych UW

Recenzent: dr hab. em. prof. UW Anna Magierska

Opracowanie redakcyjne i korekta: Hanna Januszewska

Projekt okładki: Agnieszka Miłaszewicz

© Copyright by Daniel Przastek and Dom Wydawniczy ELIPSA,  
Warszawa 2017

ISBN 978-83-8017-175-6



Opracowanie komputerowe, druk i oprawa:  
Dom Wydawniczy ELIPSA  
ul. Inflancka 15/198, 00-189 Warszawa  
tel./fax 22 635 03 01, 22 635 17 85  
e-mail: [elipsa@elipsa.pl](mailto:elipsa@elipsa.pl), [www.elipsa.pl](http://www.elipsa.pl)

# Spis treści

<b>Wstęp</b> .....	9
--------------------	---

## **Rozdział I**

<b>Kultura – sztuka – wolność – cenzura – polityka. Relacje i zależności</b> ....	21
---	----

1. Pojęcie kultury .....	21
2. Definicja sztuki. Dzieło sztuki i jej twórca. Sztuka krytyczna. Teatr jako sztuka konfrontacyjna .....	28
3. Wolność i jej ograniczenia.....	36
4. Pojęcie cenzury.....	39
5. Polityka a kultura.....	43

## **Rozdział II**

<b>Przemiany polityk kulturalnych państwa po roku 1989</b> .....	53
--	----

1. Miejsce kultury w procesie transformacji .....	53
2. Państwo a kultura w roku 1989 .....	61
3. Etap pierwszy polityk kulturalnych (1989–1993) – Czas „Solidarności”.....	65
4. Etap drugi polityk kulturalnych (1993–2005) – Czas poszukiwania rozwiązań mecenatu państwa wobec kultury.....	77
5. Etap trzeci polityk kulturalnych (2005–2015) – Etap zarządzania w kulturze .....	111
6. Podsumowanie .....	127

## **Rozdział III**

<b>Podstawy prawne polityki kulturalnej państwa i gwarancji wolności wypowiedzi artystycznej w Polsce</b> .....	129
---	-----

1. Polityka kulturalna Polski – uwarunkowania prawne .....	129
1.1. <i>Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej</i> .....	131
1.2. <i>Ustawa o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej</i> ....	134
1.3. <i>Ustawa o języku polskim</i> .....	145

1.4.	Ustawodawstwo dotyczące rynku prasowego i telewizyjno-radiowego .....	146
1.5.	<i>Ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami</i> .....	150
1.6.	<i>Ustawa o muzeach</i> .....	155
1.7.	<i>Ustawa o ochronie dziedzictwa Fryderyka Chopina</i> .....	158
1.8.	<i>Ustawa o bibliotekach</i> .....	159
1.9.	<i>Ustawa o kinematografii</i> .....	163
1.10.	Regulacje europejskie .....	166
2.	Podstawy prawne wolności wypowiedzi artystycznej .....	169
2.1.	<i>Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej</i> .....	169
2.2.	<i>Konwencja o Ochronie Praw Człowieka i Podstawowych Wolności</i> ..	174
2.3.	Orzecznictwo Europejskiego Trybunału Praw Człowieka w zakresie swobody wypowiedzi artystycznej .....	176
2.4.	Zabezpieczenie swobody wypowiedzi artystycznej w systemie praw człowieka Organizacji Narodów Zjednoczonych .....	190
2.5.	Swoboda wypowiedzi artystycznej w ustawodawstwie Unii Europejskiej .....	198
2.6.	Wolność wypowiedzi artystycznej w procesie KBWE .....	199
2.7.	Prawne ograniczenia swobody wypowiedzi artystycznej .....	200
3.	Podsumowanie .....	203

## **Rozdział IV**

	<b>Instytucje kultury w Polsce. Podmioty i przedmioty kultury</b> .....	205
1.	Podmioty kultury w Polsce (instytucje kultury i artystyczne) .....	207
2.	Przedmioty kultury w Polsce (ochrona dziedzictwa narodowego) .....	219
3.	Szkolnictwo i uczelnie artystyczne w Polsce .....	222
4.	Państwowe i współprowadzone instytucje kultury .....	224
5.	Państwowe instytucje (instytuty) kultury .....	230
5.1.	Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów .....	230
5.2.	Narodowy Instytut Dziedzictwa .....	231
5.3.	Międzynarodowe Centrum Kultury .....	232
5.4.	Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma .....	234
5.5.	Narodowy Instytut Fryderyka Chopina .....	235
5.6.	Instytut Książki .....	236
5.7.	Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego .....	237
5.8.	Polski Instytut Sztuki Filmowej .....	238
5.9.	Instytut Muzyki i Tańca .....	239
5.10.	Narodowy Instytut Audiowizualny .....	241
5.11.	Instytut Adama Mickiewicza .....	242
5.12.	Narodowe Centrum Kultury .....	245
5.13.	Europejska Sieć Pamięć i Solidarność .....	247
6.	Podsumowanie .....	248

## Rozdział V

### Wolność wypowiedzi artystycznej w Polsce i jej uwarunkowania.

<b>Model praktyczny. Przypadek teatru</b> . . . . .	249
1. Ograniczenie autonomii instytucji kultury – przykład Teatru Nowego w Łodzi . . . . .	254
2. Ograniczenie swobody wypowiedzi artystycznej jako konsekwencja działania polityków, organu założycielskiego instytucji kultury i mediów . . . . .	309
2.1. <i>Ofiara Wilgefortis</i> w Towarzystwie Wierszalin – Teatr w Supraślu . . .	309
2.2. <i>O dwóch takich co ukradli księżyc</i> w Teatrze Lalki „Tęcza” w Słupsku . . . . .	342
2.3. <i>Apokalipsis</i> Teatru IT w Środzie Wielkopolskiej . . . . .	348
2.4. Zakłócanie prezentacji spektakli Suki Off na terenie kraju . . . . .	365
3. Ograniczenie wypowiedzi artystycznej jako następstwo autocenzury – <i>Nie-Boska komedia</i> w Narodowym Starym Teatrze im. H. Modrzejewskiej w Krakowie . . . . .	379
3.1. Autocenzura w teatrze – doświadczenia polskie . . . . .	379
3.2. Kultura narodowa – teatr narodowy . . . . .	383
3.3. Jan Klata dyrektorem Narodowego Starego Teatru im. H. Modrzejewskiej w Krakowie – spory i kontrowersje . . . . .	388
3.4. <i>Nie-Boska Komedia</i> w reżyserii Olivera Frljića . . . . .	401
4. Podsumowanie . . . . .	420
 <b>Zakończenie</b> . . . . .	 425
 <b>Bibliografia</b> . . . . .	 429
 <b>Indeks nazwisk</b> . . . . .	 451





## Wstęp

Kultura stanowi najważniejszy element życia człowieka, bowiem jest on jednocześnie jej twórcą i uczestnikiem. Nieświadomie mamy z nią do czynienia na co dzień, żyjemy w świecie wytworów kultury i wzbogacamy go swoją aktywnością, a niektórzy twórczością. Doceniamy przeszłość – spuściznę przodków, kreujemy teraźniejszość, aby pozostawić ją kolejnym pokoleniom. Ów proces buduje łańcuch kulturowy – tożsamości i świadomości. Te zjawiska występują również na szczeblu szeroko rozumianego państwa, które na różne sposoby wspiera, kreuje, buduje, aktywizuje przestrzeń kultury. Tym samym kształtuje politykę kulturalną. Ostatnich ponad dwadzieścia pięć lat w Polsce (po roku 1989) to czas poszukiwania rozwiązań dla modelu polityki kulturalnej. Faktycznie nie można mówić o wykrystalizowanej formule czy ciągłości. To proces chaotycznych, niespójnych działań wpływania na sferę kultury. W konsekwencji nie wykształcono właściwego i jednorodnego projektu, który charakteryzowałby się niezależnością i autonomią kultury od świata polityki.

W ostatnich latach badania politologów rzadko dotyczyły owej problematyki. Chętniej polityką kulturalną, czy też szerzej związkami polityki i kultury, zajmowali się kulturoznawcy, socjologowie czy ekonomiści (m.in.: Andrzej Siciński, Jacek Purchla, Kazimierz Krzysztofek, Jerzy Hausner, Dorota Ilczuk, Jan Stanisław Wojciechowski). Można zauważyć, że w naukach o polityce ów aspekt życia społecznego traktowany jest marginesowo, a przecież stanowi jeden z najważniejszych elementów kształtowania i wpływania na społeczeństwo. Ukazuje mechanizmy kreowania i podporządkowania, choć zmiana roku 1989 gwarantować miała wolność i niezależność. Sami politycy, odpowiedzialni za sprawy kultury, nie kryją swojego stosunku do wolności wypowiedzi artystycznej będącej gwarantem niezależności w sztuce i ważnym elementem podejścia do kultury w państwach demokratycznych. Piotr Gliński, minister kultury i dziedzictwa narodowego od roku 2015 stwierdzał: „Zawsze mówię «wolność, ale w ramach pewnego kontekstu kulturowego». Granice wolności artystycznej istnieją, z czym zapewne wielu zwolenników pełnej wolności artystycznej się nie zgodzi. Rozsądny człowiek przyzna jednak, że wolność nasza jest ograniczona wolnością innych ludzi i przez to istnieją jakieś granice, które trzeba szanować. Zależy nam na tym, żeby nie było ograniczeń ideologicznych i narzucania jednego słusznego przekazu. Nie

blokujemy działania w kulturze wszystkim środowiskom, nie zamykamy żadnych instytucji, konkursy są otwarte...”<sup>1</sup>. Owa wypowiedź faktycznie jest kwintesencją określenia polityki kulturalnej ostatnich dziesięcioleci w Polsce. Deklaratywna otwartość i transparentność, a z drugiej strony wyraźne próby ograniczania, hamowania i wpływania na życie artystyczne. Brak jasnego rozdzielenia sfery polityki i kultury skutkuje do dnia dzisiejszego podporządkowaniem i zależnością. Wykorzystanie wolności wypowiedzi artystycznej, traktowanej jako szeroki concept niezależności kultury, jako centralnego punktu polityk kulturalnych w Polsce po roku 1989 jest zabiegiem celowym, gdyż w pełni ukazuje dominantę władzy (różnego szczebla) wobec świata artystycznego. Unaocznia, że kultura stanowi jeden z naczelnych elementów gry politycznej współczesnej Polski.

Niniejsza publikacja to następstwo wieloletnich badań i przemyśleń autora dotyczących związków sztuki i polityki, które są pokłosiem zainteresowań naukowych mieszczącymi się w dyscyplinie nauk o polityce, a szczególnie subdyscyplin – najnowszej historii politycznej, systemów politycznych i są skorelowane z szeroko pojętymi naukami o kulturze (kulturoznawstwo, wiedza o teatrze). Pierwsze inspiracje do podjęcia próby kompleksowej analizy współczesnej polskiej polityki kulturalnej związane są z badaniami poświęconymi okresowi PRL – zaangażowaniu twórców w działalność polityczną, rozumianą nie tylko jako aktywność społeczna, ale również posiadającą wyraz performatywny w prezentowanych przedstawieniach teatralnych, wpisujących się w ówczesny obraz codzienności i system polityczny. Owe działanie stanowiło nie tyle istotę, ale raczej następstwo polityki kulturalnej lat osiemdziesiątych XX wieku. Przygotowane prace autora dotyczące bojkotu aktorskiego, postaw i zachowań twórców w schyłkowej fazie PRL stanowiły punkt wyjścia do późniejszych analiz uszczegóławiających i rozwijających zasygnalizowaną problematykę. Niebagatelne znaczenie dla wyboru tematu miała praktyka zawodowa. Owe doświadczenie pracy w instytucjach kultury, możliwość codziennej obserwacji funkcjonowania tychże podmiotów, skłoniło do podjęcia próby przeanalizowania systemu zarządzania, organizacji i praktyki w sferze kultury.

Wskazanie modelu polityk kulturalnych, z perspektywy politologicznej, ukazuje niebagatelny wpływ rządzących na działania w tejże sferze życia społecznego. Kluczowym jest ujęcie, że owa problematyka znajduje się na swoistym rozdrożu definicji polityki. Wykorzystując interpretacje anglosaskie (co zostało rozwinięte w rozdziale I) można wykazać bipolarność pomiędzy *politics* a *policy*. Zinterpretować to można jako próby oderwania kultury od dominacji świata bieżącej polityki na rzecz odpolitycznienia i sprawnego zarządzania. To nie tylko

---

<sup>1</sup> (PAP), Gliński: *Po raz pierwszy przekroczymy magiczny próg 1 proc. budżetu na kulturę*, z Piotrem Glińskim, ministrem kultury i dziedzictwa narodowego rozmawiała Agata Szwedowicz, 4 listopada 2016.

zwrócenie uwagi na administrowanie czy koordynowanie, co zbliżałoby problematykę do polityk publicznych, co ukazanie mechanizmu wpływu i wykorzystania kultury w bieżącej grze politycznej. Także unaocznia to ścisły związek z naukami o polityce, a szczególnie z ich zakresem badań: systemami i instytucjami politycznymi, polityką społeczną i najnowszą historią polityczną, wykazując również związki z myślą polityczną. Podjęcie owej problematyki wykazuje również interdyscyplinarność nauki, bowiem już sam związek słów polityka i kultura wskazuje na wykorzystanie w badaniach politologicznych doświadczeń kulturoznawstwa. Dlatego też można wskazać oryginalność owego ujęcia i rzadkie wcześniejsze wykorzystanie w naukach o polityce.

## Cel pracy

Celem pracy jest wykazanie związku pomiędzy działaniami politycznymi, które realizowane i wyrażane są w politykach kulturalnych a wolnością wypowiedzi artystycznej. Umiejscowienie tejże w centralnym punkcie zainteresowań polityki kulturalnej daje szansę na wskazanie zależności tych dwóch dziedzin życia społecznego. Znaczącym jest, że oddziaływanie świata polityki nie posiada znamion tylko zarządzania, swoistej służby wobec kultury, co zbliżałoby je do *policy*, ale faktycznie wyrażane jest w *politics* – bezpośrednim zaangażowaniu w przestrzeń, która winna być wolna i niezależna od politycznej dominacji. Wyraża się to, we wskazanych w treści pracy, działaniach władz centralnych czy też samorządowych: kreowaniu polityki kadrowej w instytucjach kultury, tworzeniu instytucji kultury zgodnie z założeniami doktrynalnymi czy poprzez mechanizm finansowania kultury – mecenatu państwa.

Przeprowadzone badania wskazanego ujęcia polityk kulturalnych, stanowią innowacyjny wkład do nauk społecznych. Interpretacja wskazuje, że w Polsce, państwie o reżimie demokratycznym trudno jest rozdzielić sferę kultury od bieżącej polityki. Z drugiej strony świat sztuki nie jest obojętny na rzeczywistość polityczną. Owe znaczenia można rozszerzyć o pogląd, że kultura i polityka to symbioza, tchnienie jednej dla drugiej. Polityka to wynik kultury, kreatywności ludzkiej, z drugiej strony kultura to wielokrotnie efekt konkretnego działania politycznego.

Aby jak najlepiej wykazać ową zależność dokonano wyboru jednej dziedziny sztuki – teatru. Nie był to wybór przypadkowy. To konsekwencja wskazanych zainteresowań, ale i praktyki zawodowej autora. Zebrane doświadczenia wykazują jakże powszechny pogląd – działania sceniczne są najbardziej społeczne ze wszystkich sztuk. Wynika to z kilku powodów. Po pierwsze, teatr to instytucja społeczna (publiczna) – posiadająca swojego organizatora, zespół i współpracowników. Jest zespołem – organizmem wpisanym w konkretną rzeczywistość społeczną, funkcjonującym na podstawie norm i zasad określonych przez państwo.

Po drugie – w żadnej innej dziedzinie sztuki nie dochodzi do bezpośredniego, faktycznie codziennego, styku twórcy i odbiorcy. Owe interakcje wpływają na odbiór i reakcję widzów. Wielokrotnie ten sam utwór w zależności od narracji twórców może przybierać różne formy komunikatywności i korespondowania z rzeczywistością. Po trzecie – teatr najszybciej i najtrafniej zdoła reagować na zmiany społeczne. Spektakl może stać się katalizatorem zdarzeń społecznych, ale również stanowić komentarz do codzienności. Po czwarte, sztuka teatralna jest otwarta – z jednej strony wielokrotnie wchodzi w dyskurs ze światem zewnętrznym stając się sztuką polityczną, ale również to teatr autonomiczny, gdzie wyraz artystyczny staje się nadrzędny. Jednak to ujęcie wydaje się polemiczne ze względu na fakt, że każda forma posiada znamiona zmiany i w ten sposób staje się wypowiedzią wobec świata otaczającego. Tym samym każde działanie teatralne posiada konotacje społeczne (zawężając – polityczne). Piotr Pawlenski, rosyjski performer i akcjonista, traktując politykę jako urzeczywistnianie kontroli władzy, dosadnie zauważał: „Artyści powinni uświadomić sobie swoją polityczną odpowiedzialność. Sztuka to sfera odpowiedzialności, permanentnej walki. Artysta od początku powinien sobie uświadomić permanentny charakter tej walki”<sup>2</sup>. Wieloaspektowe ujęcie teatru jako sztuki społecznej stanowi argument dla wyboru tejsze jako głównego elementu praktycznej analizy dla wskazania form ograniczeń wypowiedzi artystycznej.

Ukazanie owej specyfiki związków kultury i polityki wymagało również przyjęcia definicji pojęcia kultury adekwatnego do podjętych analiz. W gąszczu istniejących reguł można wskazać trzy główne trendy interpretacyjne. Po pierwsze – traktowanie kultury jako całościowego dorobku ludzkości, przekształcanie stanu natury w użyteczny, pożądany z punktu widzenia człowieka. Po drugie – model ukazujący podejście do kultury jako uczestniczenia, obecności i zaangażowania. Trzecie ujęcie to interpretowanie kultury jako elementu budowania, kształtowania świadomości społecznej; wykorzystanie dorobku do realizacji określonego celu i konceptu władzy i przez to podporządkowanie, bądź lansowanie określonych treści i wartości z punktu widzenia rządzących. To ujęcie kultury zbieżne jest z pojęciem polityki kulturalnej rozumianej jako celowe działanie podmiotów władzy szczebla państwowego i samorządowego w sferze kultury.

## Główne tezy pracy

Jednym z kluczowych powodów podjęcia próby syntezy problematyki polityki kulturalnej, co już zauważono, było traktowanie jej marginalnie przez polskich politologów. Należy zauważyć deficyt poznawczy w tym zakresie. Obszar tych

<sup>2</sup> P. Pawlenski, *Sztuka polityczna*, rozmawiał Artur Żmijewski, [w:] *Pawlenski*, red. J. Kutyla i P. Walaszkowski, Warszawa 2016, s. 20.

badań nie doczekał się głębszej refleksji naukowej, można zaobserwować brak publikacji czy źródeł analizujących w sposób systematyczny i kompleksowy problematykę kształtowania i uprawiania polityki kulturalnej jako ważnego elementu polityki szeroko rozumianego państwa. W tym przypadku należy uszczegółowić, że tytuł rozprawy jednocześnie stanowi jej tezę. Autor odchodzi od pojedynczego ujęcia polityka kulturalna na rzecz mnogiego – polityki kulturalne. Ma to swoje dwojake uzasadnienie. Z jednej strony powiązane jest z podjęciem próby pogłębionej analizy polityk kulturalnych realizowanych na szczeblu centralnym (rządowym). Analiza tychże wykazuje minimalną ciągłość, raczej przypadkowość i doraźność podejścia do problematyki kultury przez kolejnych ministrów odpowiedzialnych za działania w tej sferze życia społecznego. Drugi argument przemawiający za wykorzystaniem terminu polityki kulturalne, w odniesieniu do polskiego systemu politycznego, to kwestia decentralizacji. Delegowanie kompetencji, powierzenie możliwości prowadzenia instytucji kultury przez podmioty samorządu terytorialnego – jak ma to miejsce w naszym kraju, pozwala na kształtowanie własnych, lokalnych priorytetów w tym sektorze. W Polsce tylko drobny procent instytucji kultury pozostaje w gestii państwa. Dla większości podmiotów działających w tej sferze życia społecznego organem założycielskim pozostają struktury samorządowe. W ten sposób buduje się nie tyle dualny, ale i w nim wielopoziomowy model partycypacji w dziedzinie kultury. Poszczególne gminy, powiaty i województwa samodzielnie kształtują finansowanie zjawisk artystycznych. Wskazują główne zadania w sferze kultury, organizują konkursy dla dyrektorów prowadzących instytucje kultury, w ten sposób określając priorytety własnej, lokalnej polityki kulturalnej.

Dla tak rozumianych polityk kulturalnych istotne znacznie ma wskazanie wpływania władzy na tę działalność. Najlepszym odzwierciedleniem owej relacji stają się próby ograniczania wolności wypowiedzi artystycznej przez polityków różnego szczebla. Ale również, że nie są oni jedynymi, którzy dążą do hamowania wypowiedzi – należą do nich również działacze społeczni czy dziennikarze. Tym samym istnieje głęboka zależność pomiędzy szeroko rozumianym światem społecznym (szczególnie polityki) a twórczością artystyczną. Tym samym, uwzględniając powyższe elementy zawarte w tytule pracy tezą jest, że realizowane polityki kulturalne wpływały na ograniczenie wolności artystycznej.

## Pytania badawcze

Podjęta próba analizy wymagała postawienia pytania badawczego, które uwzględnia wykazanie relacji i zależności pomiędzy polityką kulturalną a wolnością wypowiedzi artystycznej w Polsce w latach 1989–2015. Umiejscawiając problematykę na gruncie nauk politycznych należy zauważyć, że podjęta refleksja

to innowacyjna próba ukazania holistycznego ujęcia kultury jako systemu kształtowanego w sposób planowy na wielu płaszczyznach m.in.: prawnym, ekonomicznym, administracyjnym i społecznym. Służy ona realizacji konkretnych celów podporządkowanych działalności politycznej. W tym celu skonstruowano autorski model teoretyczny ujęcia polityk kulturalnych przygotowany na podstawie systematycznej analizy dostępnych źródeł. Model ten posłużył do sformułowania trzech pytań badawczych:

- Czy Polska posiada politykę kulturalną?
- Czy polityka kulturalna jest wewnętrznie spójna niezależnie od opcji politycznej sprawującej władzę?
- Czy istnieje jednolity model polityki kulturalnej realizowany na szczeblu centralnym i samorządowym?

Innowacyjne podejście do problematyki polityki kulturalnej wynika również, co już wskazano, z umiejscowienia jako jej kluczowego elementu – wolności wypowiedzi artystycznej. Termin wolność można rozpatrywać w kilku ujęciach. Najprościej jest ona uprawnieniem jednostek do podejmowania decyzji i postępowania zgodnego z własną wolą. Szczegółowe objaśnienia definicyjne terminu zostały zawarte w rozdziale I. Nie samo ujęcie terminu stało się istotne, ale ukazanie ograniczeń wolności wypowiedzi, które stanowią podwalinę interpretacji praktycznego ukazania wpływu polityki na kulturę. Zgodnie z przyjętą systematyką, należy rozpatrywać je właśnie jako formy hamowania, ograniczania wolności wypowiedzi artystycznej a nie cenzury – co również poddano krytycznej ocenie. Owe działanie jest równoznaczne z zahamowaniem aktywności artystycznej, podporządkowaniem jednym, potencjalnym wzorcom czy też ograniczeniem autonomii instytucji kultury. Tym samym wolna ekspresja ustępuje miejsca sztucznej kreacji posiadającej znamiona propagandowej formy. Współcześnie (po roku 1989) aspekt wolności wypowiedzi był wielokrotnie podważany i negowany przez różne grupy społeczne i rządzących, dlatego też wykorzystując owe ujęcia teoretyczne sformułowano kolejne pytanie badawcze:

- Czy istnieje zgodność między gwarancjami wolności wypowiedzi artystycznej jako kluczowego elementu polityki kulturalnej, znajdującym swoje odzwierciedlenie w prawie a jej praktyczną implementacją przez podmioty zarządzające w kulturze?

Wskazane pytania zostały poddane szczegółowej weryfikacji. Dodatkowym walorem przeprowadzonej analizy jest uzupełnienie przez autora części teoretycznej komponentem empirycznym uwzględniającym zarówno ilościowe jak i jakościowe metody badawcze. Owe podejście daje szansę kompleksowego ujęcia polityk kulturalnych w naszym kraju, z uwzględnieniem aspektu wolności wypowiedzi artystycznej po roku 1989.

Refleksji naukowej został poddany istotny i ważny segment życia społecznego. Dodatkowym walorem podjęcia owej problematyki, jest jej aktualność.

Praca stanowi bowiem odpowiedź na ważne pytania dotyczące realizacji polityki kulturalnej w państwie demokratycznym i miejsce w niej wolności wypowiedzi. To odpowiedź na dyskurs o rzeczywiste relacje polityki i kultury w początkach XXI wieku.

## Metody badawcze

Praca została przygotowana na podstawie teoretycznej ukazującej, że działalność w sferze kultury, tym samym polityka kulturalna, stanowi część systemu politycznego państwa. Wykazano, że jest istotnym elementem dla rządzących, stanowi segment życia społecznego oraz ukazano niekompatybilność gwarancji prawnych dla wolności wypowiedzi z ich praktycznym sankcjonowaniem. Jak ujął to Andrzej Chodubski, przedstawione opracowanie znajduje się na styku zainteresowań politologii problematyki „twardej”: instytucji, organizacji społeczeństwa i „miękkiej” zawierającej: system wartości, znaczeń, norm i reguł czy form dyskursu<sup>3</sup>.

Opracowanie skonstruowano w paradygmacie analizy systemowej, rozumianej jako uporządkowany wewnętrznie w całość układ elementów mających określoną strukturę. W przypadku przedstawionej pracy miała miejsce analiza mikrosystemowa ukazująca miejsce kultury w szerszym ujęciu systemu politycznego. Na jej podstawie skonstruowano pytania badawcze. Analizę systemową uzupełniają w poszczególnych rozdziałach elementy analizy instytucjonalno-prawnej poprzez dokonanie analizy norm prawnych, co ważne było w badaniu funkcjonowania instytucji i systemu kultury w naszym kraju. Fragmenty zostały wzbogacone o ujęcia ilościowe i jakościowe służące analizie instytucji kultury oraz szacunków uczestnictwa w kulturze.

## Cezury czasowe pracy

Cezury czasowe pracy wyznaczają lata 1989-2015. Ten wybór nie jest przypadkowy. Pierwsza – to rok przełomu, początku transformacji, przemian, które dotyczyły również sfery kultury. Znaczącym jest, że jeszcze przed wyborami z 4 czerwca 1989 odbyło się *Niezależne Forum Kultury*, będące próbą poszukiwania, przez stronę solidarnościową, rozwiązań dla problematyki twórców i artystów. Faktycznie okazało się, że brakowało rzeczywistych rozstrzygnięć, które mogłyby stać się podstawą dla reformowania tegoż sektora życia społecznego. Tym samym nie zdefiniowano jasno, czym ma być polityka kulturalna i jakie stawiała sobie rzeczywiste zadania w zmieniającej się rzeczywistości. Faktycz-

---

<sup>3</sup> A.J. Chodubski, *Wstęp do badań politologicznych*, Gdańsk 2004, s. 11.

nie brak jasnych koncepcji pokutował w kolejnych latach nieistnieniem jasnej i stabilnej polityki kulturalnej. Rozwiązania kolejnych lat to raczej koncepcje ministrów odpowiedzialnych za sprawy kultury i dziedzictwa narodowego, niż rzeczywiste kształtowanie polityki publicznej w tym zakresie poprzez sprawne zarządzanie sektorem kultury. Lata charakteryzujące się doraźnością decyzji i koncepcji nacechowanych polityczną dominantą. Datą zamykającą jest elekcja parlamentarna z roku 2015. Wygrana Prawa i Sprawiedliwości, z jasnym programem polityki historycznej i zakładanych zmian w kulturze jest wyraźnym wskaźnikiem nowego etapu polityk kulturalnych w naszym kraju. I owe koncepcje oddalają myślenie o lokowaniu sektora kultury w przestrzeni *policy*, a coraz bliżej im do *politics* z kluczową rolą władzy centralnej i możliwym ograniczaniem roli samorządów poprzez m.in. współprowadzenie instytucji kultury. Tym samym redefiniowanie pluralnego modelu polityk kulturalnych. Jest to nowy, do końca niezdefiniowany i trudny do poddania analizie okres.

## Konstrukcja pracy

Niniejsza publikacja to wielopłaszczyznowa analiza zamknięta w pięciu rozdziałach poprzedzona wstępem i zwieńczona zakończeniem.

Rozdział pierwszy pracy stanowi faktyczne wprowadzenie do części głównej analizy. Dokonano szczegółowej analizy terminów teoretycznych wykorzystanych w dalszej części opracowania. Istotnym stało się właściwe ukazanie znaczeń pojęć: kultura, sztuka, polityka (*politics* i *policy*), polityka publiczna, wolność, cenzura, autocenzura oraz polityka kulturalna. Owa definicja została opracowana przez autora w kontekście poruszanej problematyki analizy. Wykazano również funkcje kultury i sztuki w społeczeństwie. Wskazano również znaczenie wolności wypowiedzi artystycznej w państwie demokratycznym. Ten fragment opracowania jest teoretyczną podwaliną dla konstrukcji praktycznych rozwiązań wskazanych w kolejnych fragmentach. Została dokonana konceptualizacja terminów, pojęć wykorzystanych w dalszej analizie.

Rozdział drugi został poświęcony przemianom polityk kulturalnych państwa. Odchodząc od ujęcia statycznego dokonano szczegółowej analizy danych zastanych (materiały archiwalne m.in.: Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego) ukazując zmianę, ale nie ewolucję w podejściu do polityki kulturalnej w przekroju 26 lat. Została opracowana autorska koncepcja etapów polityk kulturalnych. Jest to ujęcie trójelementowe. Nie jest ono pisane kontynuacją założeń polityk kulturalnych przez kolejnych szefów resortu, ale wynika z historycznych uwarunkowań i zmian. Etap pierwszy został symbolicznie nazwany „czas Solidarności” i wpływania na sferę kultury przez osoby związane z dawną opozycją polityczną. Rozpoczęty w roku 1989, gdy funkcję premiera



objął Tadeusz Mazowiecki, a zamyka go votum nieufności wobec rządu Hanny Suchockiej w roku 1993. To czas poszukiwania rozwiązań wobec kultury, nie-spójny, chaotyczny, ale też będący istotnym dla zmian organizacyjnych – reformy samorządowej. Okres drugi to „czas poszukiwania rozwiązań mecenatu państwa wobec kultury”, związany z tworzeniem dedykowanego prawa w sferze kultury, zmianami struktury terytorialnej oraz wstąpieniem Polski do Unii Europejskiej. Wyznaczają go lata 1993-2005. Nacechowany z jednej strony silną dominacją państwa w sferze kultury, gdzie głównym elementem dyspozycji był pieniądź i mecenat, a z drugiej prób ułożenia spraw kultury zgodnie z wymogami państwa demokratycznego – decentralizacji, i co prawda ułomnej, implementacji wzorców europejskich. Ostatni okres (2005–2015) to „etap zarządzania w kulturze”, gdy w obowiązujących ramach prawnych, niezmiennych, ale nowelizowanych, realizowany był model zaangażowania w sferę kultury na szczeblu państwowym przez zwycięską partię polityczną. I nie tylko rozumiany przez zarządzanie w kulturze, co zbliżałoby do polityk publicznych, uwalniając kulturę od politycznej hegemonii, ale również budowanie określonych wartości w kulturze. Tu szczególną rolę odgrywały priorytety polityki kulturalnej realizowane poprzez wsparcie finansowe projektów oraz nakładów na konkretne programy ministra. Owe zaangażowanie materialne, w dniu dzisiejszym, ukazuje kluczowe elementy polityk kulturalnych państwa. Przez właśnie mechanizm pieniądza możliwość wpływania ideologicznego na kulturę. Owa koncepcja ukazuje specyfikę podejścia do problematyki kultury przez kolejnych ministrów odpowiedzialnych za tę sferę życia społecznego.

Kolejny fragment pracy, rozdział trzeci, to pogłębiona analiza instytucjonalno-prawna podstaw prawnych polityki kulturalnej państwa oraz gwarancji wypowiedzi artystycznej. Szeroko omówiono istniejące przepisy prawne – od konstytucji do ustaw dedykowanych poszczególnym dziedzinom życia kulturalnego. Ukazano ich specyfikę oraz praktyczne wykorzystanie zasad – jak ma to miejsce w przypadku *Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej*, będącej swoistą ustawą zasadniczą dla funkcjonowania w sferze kultury. Drugą część rozdziału stanowi analiza prawnych gwarancji wolności wypowiedzi oraz możliwych ich ograniczeń wynikająca z prawa cywilnego i karnego. Również ten fragment zawiera interpretacje przepisów prawa międzynarodowego, aktów, których sygnatariuszem jest Polska. Swoistym dopełnieniem jest analiza orzeczeń Europejskiego Trybunału Praw Człowieka, będących praktycznym przykładem hamowania wolności wypowiedzi artystycznej w państwach demokratycznych. Przedstawione dokumenty ukazują kluczowe rozwiązania i zobowiązania wobec gwarancji swobody wypowiedzi artystycznej.

Rozdział czwarty wykorzystujący wyniki badań empirycznych oraz ustawodawstwo krajowe jest próbą autorskiego skonstruowania logicznego modelu instytucji kultury w Polsce. Dokonano tego poprzez rozróżnienie form zaangażowania i wła-

ściowości państwa w tym zakresie. Na tej podstawie wyróżniono działania, które zgodne są z podstawowymi celami polityki kulturalnej. (1) Ujęcie podmiotowe polegające na analizie funkcjonujących instytucji kultury w Polsce na podstawie *Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej*, wykazując formy organizacyjne: teatry, opery, operetki, filharmonie, orkiestry, instytucje filmowe, kina, muzea, biblioteki, domy kultury, ogniska artystyczne, galerie sztuki oraz ośrodki badań i dokumentacji. Ów bilans stanowił podstawę do ukazania uczestnictwa i dostępności kultury dla ogółu społeczeństwa. (2) Druga forma zaangażowania państwa łączy się z ochroną dziedzictwa i wynika z *Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami* oraz formami ich ochrony: wpisem do rejestru, uznania za pomnik historii i utworzeniem parku krajobrazowego. Jest to ujęcie przedmiotowe, gdyż wskazuje się konkretne obiekty które podlegają szczególnemu traktowaniu ze strony państwa. Z zadaniami z zakresu polityki kulturalnej łączy się funkcja edukacyjna – kształcenia powszechnego przyszłych uczestników kultury. Ważnym jest również stwarzanie warunków dla kształcenia artystycznego: szkolnictwa i uczelni wyższych w tym zakresie. Ze względu na swoją specyfikę stanowi ona (3) trzecią formę instytucjonalną działania państwa w sferze kultury.

Drugi podział, uwzględniony w opracowaniu, to konsekwencja ustawowa wyodrębnienia organizatorów prowadzących daną instytucję kultury. W tym przypadku możemy dokonać podziału na (1) państwowe (narodowe) instytucje kultury oraz (2) samorządowe instytucje kultury, które posiadają również zadania w zakresie ochrony zabytków i opieki nad zabytkami. Istnieje również trzecia kategoria (3) podmiotów prywatnych, osób prawnych i fizycznych uprawnionych do prowadzenia działalności kulturalnej.

Ostatni fragment rozdziału IV stanowi pogłębiona analiza państwowych instytucji (instytutów) kultury, przez co wskazano ich specyfikę działania, zadania oraz znaczenie dla kultury narodowej. Ten fragment pracy to bilans polskich instytucji kultury oraz uczestnictwa w kulturze przez obywateli. Praktycznie ukazuje w jaki sposób państwo (samorząd) organizuje życie kulturalne i w jakim stopniu partycypuje w nim społeczeństwo.

Wskazane w rozdziałach poprzednich modele definicyjne i gwarancje prawne działalności kulturalnej oraz swobody wypowiedzi artystycznej w Polsce, zostały zweryfikowane w ostatnim – kluczowym – fragmencie pracy (rozdział V). Dokonano w nim analizy wymiaru praktycznego. Pytanie badawcze, które postawiono brzmiało, zgodnie ze wskazaną hipotezą: w jaki sposób założenia teoretyczne i unormowania legislacyjne są realizowane w naszym kraju i przekładają się na niezależność działania instytucji kultury oraz wolność wypowiedzi twórców. W tym fragmencie dokonano autorskiej interpretacji materiału źródłowego (archiwa, prasa) oraz danych zastanych i wykazano zauważalne w przekroju czasowym postępujące po sobie zjawiska ograniczania wolności wypowiedzi artystycznej. To proces poszerzania pola aktywności politycznej w sztuce, przy

zauważalnym działaniu twórców samoistnie hamujących pojawianie się, z punktu widzenia społecznego, kontrowersyjnych treści. Są to: (1) ograniczenie autonomii instytucji kultury poprzez działanie organu założycielskiego, który w arbitralny sposób kształtuje kierownictwo podmiotu, nie licząc się z obiektywnymi uwarunkowaniami oraz obowiązującym prawem; (2) ograniczenie swobody wypowiedzi artystycznej jako konsekwencja działania polityków, organu założycielskiego instytucji kultury i mediów, które zmierzały do arbitralnego, bez decyzji sądu, zaniechania prezentacji dzieł artystycznych; (3) ograniczenie wypowiedzi artystycznej jako następstwo autocenzury, czyli samoistnego działania twórcy czy też dyrektora instytucji kultury, skutkujące wstrzymaniem eksploatacji dzieła z obawy na niepożądane reakcje odbiorców. Owa systematyka została wzbogacona dokładną analizą konkretnych przypadków ograniczania swobody wypowiedzi w jednej dziedzinie życia artystycznego – teatrze.

## Źródła

W pracy wykorzystano szeroko dostępny materiał źródłowy. Należy zauważyć, że istnieje deficyt publikacji poświęconej owej problematyce, gdyż, jak zauważono, jest to tematyka traktowana marginesowo w nauce. Posiłowano się dostępnymi naukowymi pracami zwartymi, monografiami i artykułami oraz licznymi publikacjami prasowymi, które stanowią najważniejszy ślad bieżącej aktywności politycznej (polityków) oraz tekstami publicystycznymi. Ważny segment pracy stanowi analiza danych zastanych. Wykorzystano akty prawne dedykowane sferze kultury – zarówno krajowe jak i międzynarodowe oraz wyniki badań empirycznych. W tej grupie znalazły się analizy Głównego Urzędu Statystycznego czy Państwowej Komisji Wyborczej. W pracy posiłowano się jakościową i ilościową analizą źródeł. Wartym podkreślenia jest wykorzystanie przeprowadzonych przez autora pogłębionych wywiadów indywidualnych, częściowo skategoryzowanych, z twórcami artystycznymi. W aspekcie ilościowym warto wskazać próbę zbilansowania instytucji kultury w autorskim opracowaniu przedmiotów i podmiotów kultury w Polsce. W większości wykorzystane źródła mają charakter polskojęzyczny, bowiem istnieje deficyt opracowań obcojęzycznych poruszających aspekty polskiej polityki kulturalnej. Tę literaturę starano się wykorzystać do definicji pojęć i terminów niezbędnych do przeprowadzenia właściwej analizy. Autor starał się uwzględnić wszelkie dostępne źródła, aby praca była kompleksowa i pozbawiona uchybień. W opracowaniu wielokrotnie autor podejmuje polemikę z dotychczasowymi spostrzeżeniami i wnioskami, tym samym dając szansę weryfikacji utrwalonym poglądom.

Zasadniczym celem było dokonanie kompleksowej analizy polityk kulturalnych ze zwróceniem uwagi na możliwe i występujące ograniczania wolności

wypowiedzi artystycznej w Polsce. Owe podejście lokuje polityki kulturalne jako narzędzie działania politycznego i wbrew oczekiwaniom nie zbliża do polityk publicznych – wolnego od polityki zarządzania czy administrowania w tej sferze życia społecznego. Wkładem merytorycznym przedstawionej pracy, zawartym w poszczególnych częściach, są m.in.: autorskie zdefiniowanie pojęcia polityk kulturalnych, wskazanie etapów polityk kulturalnych szczebla państwowego, prześledzenie ustawodawstwa w tym zakresie, dokonanie bilansu przedmiotów i podmiotów kultury oraz określenie zakresu, skali i znaczenia ograniczeń wolności wypowiedzi artystycznej w dziedzinie teatru.

## Podziękowania

Pragnę serdecznie podziękować wszystkim moim rozmówcom za poświęcony czas i chęć powrotu do istotnego, z punktu widzenia niniejszej analizy, własnego doświadczenia zawodowego. Szczególne słowa wdzięczności kieruję do prof. dr hab. Anny Magierskiej i Andrzeja Magierskiego – pierwszych i jakże surowych czytelników, których uwagi stanowią istotny wkład w ostateczny kształt pracy. Również niezwykle celne komentarze, za które jestem niezwykle wdzięczny, przedstawił prof. dr hab. Wojciech Jakubowski, kierownik mojego macierzystego naukowego Zakładu Najnowszej Historii Politycznej Wydziału Nauk Politycznych i Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Warszawskiego. Dziękuję również dr. Tomaszowi Godlewskiemu, którego sugestie dotyczące metodologii zostały ujęte w niniejszym opracowaniu. Na koniec szczególne podziękowania dla prof. dr hab. Stanisława Sulowskiego – dziekana Wydziału Nauk Politycznych i Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Warszawskiego. Jego nieustanna motywacja, życzliwość, troska i doping stanowiły niebagatelny istotny wkład w ukończeniu opracowania.

Niniejsza praca to podsumowanie wieloletnich badań autora. Chciałem ukazać, że problematyka relacji kultury i polityki, w zaprezentowanym wymiarze wymaga pogłębionej refleksji politologicznej. Polityka kulturalna nie jest wolnym od bieżącej polityki segmentem administracji czy też zarządzania publicznego, ale ważnym czynnikiem codziennego działania politycznego.

## Rozdział I

# KULTURA – SZTUKA – WOLNOŚĆ – CENZURA – POLITYKA RELACJE I ZALEŻNOŚCI

Związek kultury i polityki wydaje się relacją naturalną. Z jednej strony polityka to wytwór kultury, z drugiej – kultura we współczesnych reżimach, zarówno demokratycznych jak i niedemokratycznych, podlega, w różnym natężeniu, dominacji polityki. Szczególne miejsce w owych rozważaniach zajmują tezy francuskiego filozofa Jacquesa Rancière’a, zawarte w pracy o wymownym i adekwatnym tytule *Estetyka jako polityka*. Autor zauważa, że nie da się oddzielić sfery estetyki od obszaru polityczności. Każde działanie, spór, konfrontacja polityczna jest walką o określony obraz świata, widzialny układ elementów. Z drugiej strony, każde działanie artystyczne jest ingerencją w porządek postrzeganego świata i może modyfikować spostrzeganie otaczającej rzeczywistości<sup>1</sup>. Tym samym ukazuje nierozzerwalność tak odmiennych, faktycznie sprzecznych terminów. Jednego, nastawionego na walkę w grze o władzę i drugiego, afirmującego piękno. Celem niniejszego rozdziału jest wskazanie zależności, które zachodzą pomiędzy kulturą a polityką oraz próba interpretacji terminu „polityka kulturalna” adekwatnego dla państwa demokratycznego. Szczególną rolę odgrywa wykazanie znaczenia wolności twórczej jako ważnego elementu dla aktywności artystycznej. Refleksji poddano również pojęcia ograniczenia wolności wypowiedzi oraz cenzury, które wbrew potocznym interpretacjom nie są synonimiczne. Ów rozdział stanowi próbę naukowej refleksji nad podstawowymi pojęciami wykorzystanymi w niniejszym opracowaniu.

### 1. Pojęcie kultury

Współcześnie szacuje się, że termin kultura posiada blisko trzysta definicji. Dla potrzeb niniejszej analizy należy wskazać znaczenie terminu oraz jego interpretację, która stanowi istotę i punkt odniesienia dla poruszanej problematyki. Pojęcie kultury<sup>2</sup> jest najbardziej kluczową koncepcją dla wszystkich dziedzin

<sup>1</sup> J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, Warszawa 2007.

<sup>2</sup> W analizie terminu kultura zostały wykorzystane następujące źródła: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*, red. A. Kłoskowska, Wrocław

nauk społecznych i humanistycznych. Poznanie kultury ma zasadnicze znaczenie dla poznania człowieka, szerzej społeczeństwa, wspólnoty. Etymologicznie łączy się ono z pojęciem łacińskim *colere* co oznacza uprawianie ziemi, hodowanie. To przekształcanie, zmienianie stanu natury w bardziej użyteczny czy też pożądany przez człowieka. Ten sam źródłosłów, od kultywowania, uprawiania, posiada słowo kult (*cultus*) określające czynność skierowaną do bogów czy też przodków. Reasumując owe dwa pojęcia można zauważyć, że stanowią one ważny wskaźnik dla dzisiejszego rozumienia kultury. Z jednej strony to kształtowanie czy zmienianie, z drugiej – kultywowanie, poprzez odwołanie się do tradycji. Na polski grunt termin wprowadził Joachim Lelewel. W pracy z początków XIX wieku *Wykład dziejów powszechnych* wskazywał, że kultura obejmuje: religię, moralność, obyczaje, organizację społeczną, pracę fizyczną i umysłową, nauki i sztuki. Owe enumeratywne podejście ukazuje tylko te dziedziny życia społecznego, które posiadają pozytywne konotacje. Ów pogląd obowiązywał, na kontynencie europejskim, za sprawą ugruntowanej tezy przez niemieckiego filozofa Samuela Pufendorfa, że kultura to ogół wynalazków, sztuk, urządzeń wprowadzonych przez człowieka, obejmujący zwłaszcza instytucje polityczne i sprawiedliwości regulujące ludzkie działania w myśl wskazań rozumu. Tym samym za kulturę uznawano tylko te elementy, które są pozytywnie oceniane, a zwłaszcza właściwe i moralne zachowanie, maniery, wychowanie, wiedza i sztuka, ale tylko ta, która nie odbiega od wzorca estetycznego. Wykazywano, że jedne elementy są bardziej kulturalne od innych. Ten pogląd do chwili obecnej pokutuje w wielu krajach, w tym w Polsce. Tym samym odrzuca się każdą odmienną i zjawisko, które jest niezgodne z przyjętymi społecznie zasadami, tożsamymi dla wyidealizowanego wzorca kultury. Owe ujęcie obalił, dokonując jego uniwersalizacji, Johann Gottfried Herder wskazując, że każdy lud na ziemi posiada swoje prawo do kultury, która stanowi ogniwo łańcucha całego świata ludzkiego. Tym samym, każde działanie człowieka, niezależnie czy spójne z wyobrażeniem danej społeczności jest kulturą. Te koncepcje rozwinął w swoich pracach polski badacz, antropolog Bronisław Malinowski<sup>3</sup>. Każda jednostka ludzka jest zdolna do tworzenia i przyjmowania kultury, ale dopiero za sprawą wychowania dokonuje się jej wprowadzenie do udziału w osiągniętym już dorobku kultury. To swoiste narodziny w kulturze. Odizolowanie od owego procesu degraduje człowieka i unicestwia możliwość poznania świata i korzystanie z dorobku kulturowego<sup>4</sup>.

---

1991; Idem, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 2005; Idem, *Socjologia kultury*, Warszawa 2007; *Encyklopedia antropologii społeczno-kulturowej*, red. A. Barnard, J. Spencer, Warszawa 2008.

<sup>3</sup> Zob. m.in.: B. Malinowski, *Szkice z teorii kultury*, Warszawa 1958.

<sup>4</sup> Najlepiej o tym świadczy historia Kaspara Hausera, chłopca bez przeszłości, który w roku 1828 został znaleziony w Norymberdze. Mając ok. siedemnastu lat nie wykazywał cech tożsamych dla rówieśników. Nie umiał czytać i pisać. Wypowiadał tylko jedno zdanie. Przez

Wykorzystując owe doświadczenie, punktem wyjścia dla potrzeb niniejszego opracowania, została przyjęta najtrwalej akceptowana definicja kultury. Stworzona przez angielskiego antropologa Edwarda B. Tylora i opublikowana w roku 1871 w *Cywilizacji pierwotnej (Primitive Culture)*, zakładała, że kultura lub cywilizacja jest to złożona całość obejmująca wiedzę, wierzenia, sztukę, prawo, moralność, obyczaje i wszystkie inne zdolności i nawyki nabyte przez człowieka jako członka społeczeństwa. Tym samym dokonując szerokiego uogólnienia, każde działanie jednostki ludzkiej to kultura<sup>5</sup>. Definicja posiada w pierwszej części charakter wyliczający, ale niewartościujący. Jest to ukazanie kultury w sposób nieselektywny. Kryterium zaliczenia do jej elementów nie jest wynikiem pozytywnej bądź negatywnej oceny ludzkiej aktywności, ale jedynie wyuczony i społeczny charakter.

Na polskim gruncie warto przytoczyć trzy ważne podejścia do terminu kultura. Stefan Czarnowski wskazywał na istotny element – spuścizny i tradycji. Wskazywał, że kultura to „całokształt zobiektywizowanych elementów dorobku społecznego, wspólnych szeregowi grup i z racji swej obiektywności ustalonych i zdolnych rozmieszczać się przestrzennie”<sup>6</sup>. Ujęcie Jana Szczepańskiego zbliża interpretację do cytowanej powyżej definicji, wskazując, że kultura to: „ogół wytworów działalności ludzkiej materialnych i niematerialnych, wartości i uznanych sposobów postępowania, zobiektywizowanych i przyjętych w dowolnych zbiorowościach, przekazywanych innym zbiorowościom i następnym pokoleniom”<sup>7</sup>. Antonina Kłoskowska wskazywała: „kultura jest to względnie zintegrowana całość obejmująca zachowania ludzi przebiegające według wspólnych dla zbiorowości społecznej wzorów wykształconych i przyswajanych w toku interakcji oraz zawierająca wytwory takich zachowań”<sup>8</sup>. Należy zwrócić na kilka cech wspólnych zaproponowanych interpretacji. Ujmują one pojęcie kultury szeroko – jako wszystko, co zostało wytworzone przez człowieka. Są to zarówno wytwory materialne jak i niematerialne, wartości i zachowania. Wskazują na inny wyróżnik – ustalony sposób postępowania, który jest spuścizną dla kolejnych pokoleń.

Dopełnienie winny stanowić analizy dokonane przez Alfreda Kroebera i Clyde’a Kluckhohna<sup>9</sup>. Dokonując przeglądu 168 antropologicznych definicji kultury dokonali ich typologii, wyróżniając sześć ogólnych typów: (1) definicje

---

całe młodzięcze lata żył odizolowany w piwnicy, bez kontaktu z otoczeniem zewnętrznym. Jego losy stały się inspiracją dla wielu twórców m.in. Wernera Herzoga, który nakręcił film jemu poświęcony czy Petera Handkego, autora sztuki *Kaspar*.

<sup>5</sup> Za: A. Kłoskowska, *Socjologia...*, s. 22 i Idem, *Kultura*, [w:] Idem, *Encyklopedia...*, s. 19.

<sup>6</sup> S. Czarnowski, *Kultura*, Warszawa 1948, s. 28. Zob. również, Idem, *Studia z historii kultury*, Warszawa 1956.

<sup>7</sup> J. Szczepański, *Elementarne pojęcia socjologii*, Warszawa 1963, s. 43–44.

<sup>8</sup> A. Kłoskowska, *Kultura masowa...*, s. 40.

<sup>9</sup> Zob. A. Kroeber, C. Kluckhohn, *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*, Cambridge 1952.

wyliczające; (2) definicje historyczne, kładące nacisk na dziedziczenie, zwracając uwagę na tradycję, traktując kulturę jako zbiorowy dorobek grup ludzkich; (3) definicje normatywne podkreślające imperatywne funkcje kultury, wykorzystania w określonym celu, np. rozładowania napięć społecznych i budujących zasady ludzkiego działania; (4) definicje psychologiczne ukazujące psychiczne mechanizmy uczenia się i naśladownictwa jako procesy przyswajania kultury i jej funkcje służące zaspakajaniu potrzeb i przystosowaniu jednostek do warunków funkcjonowania; (5) definicje strukturalistyczne ukazujące całościowy charakter każdej kultury, ukazujące swoisty system poprzez zespolenie jej elementów; (6) definicje genetyczne wskazujące na społeczne źródła kultury, będące produktem współżycia społecznego.

Interpretacji terminu kultura można dokonać jeszcze z dwóch innych płaszczyzn. Pierwszej, kto nim się posługuje i w jakim celu wykorzystuje. I z drugiej, co nim zostaje określone i opisane, określając funkcje i wykorzystanie pojęcia kultura. Odnosząc się do pierwszej kategorii możemy wyróżnić wcześniej wskazane – naukowe oraz potoczne i instytucjonalne podejście. Dwa ostatnie nie są podbudowane żadną teorią. W ujęciu potocznym odnosi się do osób posługujących się nim bez specjalnego przygotowania. Zazwyczaj służy określeniu zachowań, wytworów działalności ludzkiej czy też nazwania poszczególnych instytucji. To ostatnie łączy się podejściem instytucjonalnym, które formułowane jest na użytek różnych organizacji społecznych, administracji rządowej czy też *stricte* instytucji działających w sferze upowszechniania kultury<sup>10</sup> np. Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Pałac Kultury i Nauki. Druga płaszczyzna interpretacyjna wskazuje funkcje i wykorzystanie terminu kultura. Wskazuje również na ujęcie trójelementowe. Po pierwsze rozumienie kultury jako dorobku człowieka i ludzkości, po drugie ukazanie jej jako uczestniczenia i zaangażowania zarówno odbiorców, widzów oraz kreatorów i twórców. Po trzecie to wykazanie, że kultura służy do budowania, lansowania określonych postaw społecznych. Tym samym zbliża pojęcie do polityki.

Kultura jest tworzona przez człowieka na zasadzie współzależności postaw i wartości. Są to faktycznie wszelkie przedmioty ludzkich zainteresowań i interesów. Możemy je podzielić na trzy zasadnicze kategorie. Są to po pierwsze, konkretne przedmioty stworzone przez ludzi oraz zjawiska naturalne stanowiące obiekt ludzkich zainteresowań (kultura materialna). Po drugie, to inni ludzie, partnerzy wzajemnych oddziaływań (kultura społeczna). Po trzecie, to „wartości symboliczne powstające w świadomości ludzi, ale mające zewnętrzny wyraz w postaci zjawisk i przedmiotów stanowiących ich zobiektywizowaną postać,

---

<sup>10</sup> Za: J. Kądzielski, *Polityka kulturalna*, [w:] T. Bierkowski, *Polityka kulturalna PRL (wybór tekstów)*, Bydgoszcz 1980, s. 14.



będących nośnikiem symbolicznych znaczeń”<sup>11</sup>. Jest to kultura symboliczna, inaczej duchowa. To kategoria znaków i symboli, która najczęściej w rozumieniu potocznym nazywana jest kulturą. Posiada ona swoje trzy podsystemy: religię, naukę i sztukę. Ta ostatnia stanowi najbardziej charakterystyczną dziedzinę kultury symbolicznej.

Odwołując się do kultury danego kraju, wspólnoty, narodu, plemienia zwracamy się właśnie do sztuki odzwierciedlającej w sposób artystyczny naczelne wartości ludzkiego świata. Znaki stosowane w sztuce najpełniej wyrażają kulturę symboliczną. Są one abstrakcyjne, wieloznaczne i samozwrotne – zatrzymujące uwagę twórcy jak i odbiorcy<sup>12</sup>. Można zauważyć, że faktycznie sztuka jest tym właściwym podsystemem kultury symbolicznej, który podlega zainteresowaniom badawczym i naukowej analizie polityki kulturalnej.

Kultura symboliczna rozumiana jako sfera symboli, znaków i wartości pełni funkcje integrujące wobec wspólnoty. Choć odbierana i realizowana jest indywidualnie, to konstytuuje się zbiorowo. Wpływa na ogół, całą wspólnotę, ale zawsze posiada autonomiczny element działania jednostki. Wychodząc z powyższego, można wskazać kilka funkcji kultury, które są charakterystyczne dla społeczeństwa demokratycznego. Wymienione poniżej łączą się z działaniem politycznym, co wskazuje na głęboki związek tych dwóch dziedzin życia. Pierwszą jest kształtowanie poczucia estetyki wśród obywateli, rozumiane jako nabywanie określonych wartości charakterystycznych dla danego społeczeństwa. Są możliwe narzucania określonych pożądanych przez rządzących wzorów, ale również występują elementy sprzeciwu i kontry, co wpływa wzbogacająco dla rozwoju kultury danego kraju. (2) Przez kulturę istnieje możliwość egzemplifikacji zachowań politycznych obywateli. Daje ona szansę twórcom i odbiorcom ukazywania i manifestowania swojego stosunku wobec polityki za sprawą twórczości artystycznej i poprzez w niej uczestniczenie. (3) Kultura jest jednym z najważniejszych elementów możliwości partycypacji w życiu społecznym przez ogół obywateli. Wskazuje atrakcyjność danych trendów i mód, które mogą być modyfikowane i weryfikowane przez rządzących. (4) To miejsce gry politycznej i budowania pozycji wyborczej przez polityków za sprawą wykorzystywania określonych elementów kultury symbolicznej. (5) Kultura jest niebagatelnym miejscem medialnego zaangażowania. Potocznie określane jako „czwarta władza” ukierunkowują sposoby odbioru określonych treści przez ogół społeczeństwa.

Przytoczone funkcje unifikujące kulturę i politykę, a właściwie ukazujące przez politykę wykorzystanie kultury, odpowiadają trzem klasycznym koncepcjom dotyczącymi funkcji kultury. Pierwsza z nich powiązana jest z tezami francuskiego socjologa i antropologa Pierre’a Bourdieu. Autor teorii przemocy

<sup>11</sup> A. Kłoskowska, *Kultura*, [w:] Idem, *Encyklopedia...*, s. 25.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 36–37.

symbolicznej ukazywał, że wykorzystanie kultury symbolicznej (dominującej) przez rządzących m.in. w systemie edukacyjnym jest narzędziem pogłębiania i utrzymywania istniejącego systemu społecznych zróżnicowań. Polega on na arbitralnym narzuceniu i wpojeniu grupom społecznym szacunku dla wartości, które są dla nich obce i faktycznie niedostępne. To hamowanie indywidualizmu na rzecz kolektywistycznej akceptacji wartości określonych w danej zbiorowości. Druga koncepcja powiązana jest z przedstawicielami filozofii krytycznej oraz szkoły frankfurckiej (Herbert Marcuse<sup>13</sup>, Theodor W. Adorno<sup>14</sup>). Poddając badaniom kulturę (masową i wysoką) wykazywali, że jest ona wykorzystywana w celach zyskiwania politycznej dominacji. Jednak przypisywali kulturze wysokiej funkcje wyzwalające (alienacyjne). Upatrywali w niej szansę aktywności społecznej, czego wyrazem były nowe nurty w sztuce stojące w opozycji do powszechnej kultury masowej. Nieco odmiennie ujęcie kultury masowej prezentowała szkoła brytyjska, uznawana za najbardziej znaczącego prekursora krytycznych badań kulturowych<sup>15</sup>. Początki owej działalności związane są z Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies oraz jego głównymi kreatorami Raymondem Williamsem, Richardem Hogartem i Stuartem Hallem. Początkowo postrzegano kulturę popularną, pod tym kątem ją badając, jako podstawową ekspresję klasy robotniczej. Z czasem pola ustąpiła koncepcja, że kultura masowa stanowiła zestaw znaczeń narzuconych społeczeństwu i stanowiła opresyjny twór ideologiczny<sup>16</sup>. Tym samym stawała się wytworem polityki (polityków) do realizacji konceptu narzucenia określonych wzorców i podporządkowania. Literaturoznawca Jonathan Culler zauważał: „z jednej strony, celem badań nad kulturą popularną jest uchwycenie tego, co istotne w życiu zwykłych ludzi – w ich kulturze – w przeciwieństwie do tego, co istotne dla znawców i profesorów; z drugiej strony, istnieje silna tendencja do ukazania, w jaki sposób formy kulturowe

---

<sup>13</sup> Kluczową pozycją dla całego pokolenia kontrkultury jest H. Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy. Badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*, Warszawa 1991.

<sup>14</sup> Zob. T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, Warszawa 1994.

<sup>15</sup> Należy je rozumieć jako: interdyscyplinarne, transdyscyplinarne i czasem kontrdyscyplinarne pole, które działa w napięciu między własnymi tendencjami do przyjęcia zarówno szerokiej, antropologicznej, jak i wyższej, humanistycznej koncepcji kultury. Definicja została zawarta w: *Cultural Studies*, ed. L. Grossberg, C. Nelson, P. Treichler, New York 1992, s. 4. Cytat pochodzi z: J. Culler, *Uprawianie badań kulturowych*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2010 nr 5, s. 98.

<sup>16</sup> Za: ibidem, s. 100. Tezy te zostały zawarte w pozycji S. Hall, *Cultural Studies: two paradigms*, „Media, Culture and Society” 1980 nr 2, s. 57–72. Warto sięgnąć również do artykułu będącego najszerszym omówieniem, na polskim gruncie naukowym, koncepcji Halla: K. Jaskułowski, *Kultura popularna jako pole bitwy. Wokół kulturoznawstwa krytycznego Stuarta Halla*, [w:] *Ściągną konsumpcyjne. Próby z kulturoznawstwa krytycznego*, red. W.J. Burszta, M. Czubaj, Gdańsk 2013, s. 51–77. Zob. również: A. Nyzio, *Brytyjskie studia kulturowe a polski strach przed polityką*, „Kultura Popularna” 2014 nr 1, s. 54–67.

konstruuja ludzi i nimi manipulują”<sup>17</sup>. W tym ujęciu kultura przedstawiana jako zjawisko polityczne, nieustanne pole konfliktu, napięć, sporu i dominacji. Szkoła Birmingham ujmuje kulturę całościowo, ukazując z jednej strony formę i sposób życia codziennego, ale również antagonizmu – wrogości i sprzeczności, swoistego narzucenia określonych zasad i norm, w tym spędzania wolnego czasu. To ujęcie ukazuje opresyjny charakter wykorzystania kultury popularnej do działań politycznych. Trzecia funkcja kultury powiązana jest z badaniami masowego komunikowania i kultury popularnej, choć w odmienny sposób niż przedstawione wzorce brytyjskie. Wykazuje ona podejście hedonistyczne. W kulturze symbolicznej poszukuje się zaspokojenia potrzeby doznań, przeżycia czy też źródła osobistej satysfakcji<sup>18</sup>.

Uszczegóławiając powyższe ujęcia można zauważyć, że kultura symboliczna faktycznie realizuje dwie funkcje. Pierwszą – bezpośrednio powiązaną ze sferą szeroko rozumianej polityki. I drugą – zaspakajającą potrzeby społeczeństwa. Po pierwsze, jest to funkcja instrumentalna, charakterystyczna dla większości państw, polegająca na realizacji różnych dążeń społecznych czy też politycznych, bądź też wykorzystania kultury do określonego, partykularnego celu. To również forma opozycji w kulturze do głównego, lansowanego nurtu. Po drugie, to funkcja autoteliczna służąca rozwojowi człowieka i jego samorealizacji<sup>19</sup>. Za pierwszą opowiadają się politycy widzący w kulturze możliwy element realizacji własnego programu politycznego. Ale również twórcy i praktycy sceptycznie bądź entuzjastycznie podchodzący do ładu zastanego. Za drugą optują twórcy i odbiorcy. Wyrażający swoje własne poglądy i wartości czy też oczekiwania estetyczne. W tych dwóch funkcjach widać głęboki związek kultury i polityki. Dzięki ich określeniu można wskazać nierozzerwalność związku kultury i polityki również we współczesnym świecie. Charakteryzuje się on dążeniem do podporządkowywania i zależności przez polityków, a z drugiej strony oceniania, komentowania rzeczywistości przez artystycznych kreatorów. To relacja klienta (sztuki) i mecenasa (polityka) nie tylko pisana aspektem finansowym, ale również prawnym, administracyjnym i instytucjonalnym. To również oczekiwania władzy: wsparcia i legitymizowania – współkreowania rzeczywistości społecznej. Owe wskazane elementy nie tyczą tylko reżimów niedemokratycznych, charakterystyczne są również dla państw demokratycznych uznających politykę kulturalną nie tylko za element zarządzania w tej sferze życia społecznego, ale możliwość jej wykorzystania w bieżącej działalności politycznej.

<sup>17</sup> J. Culler, op. cit., s. 100.

<sup>18</sup> A. Kłosowska, *Kultura*, [w:] Idem, *Encyklopedia...*, s. 47–48.

<sup>19</sup> Punktem wyjścia dla owej interpretacji stały się analizy dotyczące kultury i polityki kulturalnej Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Za: J. J. Kądzicki, *Polityka kulturalna...*, s. 14–15.

## 2. Definicja sztuki. Dzieło sztuki i jej twórca. Sztuka krytyczna. Teatr jako sztuka konfrontacyjna

Władysław Kopaliński w *Słowniku mitów i tradycji kultury* określa mianem sztuki „twórczość artystyczną; utwór dramatyczny, sceniczny, umiejętność, biegłość, kunszt, mistrzostwo, talent”<sup>20</sup>. Podejście potoczne wskazuje, że sztuka nierozzerwalnie związana jest z twórcą, który dokonuje wykreowania danego, konkretnego efektu – dzieła. Istotą jest przedstawienie danego podmiotu, przez pryzmat twórcy. To twórcza (wykreowana) interpretacja rzeczywistości. Odnosząc się do dzieła sztuki można wskazać kilka teorii, które je określają. Po pierwsze, to interpretacja mimetyczna, wedle której dzieło sztuki pełni funkcję naśladowczą w odniesieniu do świata realnego lub uczuć, gdy mowa jest o ekspresji dzieła. Po drugie, to teoria fenomenologiczna uznająca, że dzieło jest «bytem» składającym się ze swojej fizyczności, jaki i z szerszej, trudno poznawalnej sfery znaczeniowej, symbolicznej. I trzecie możliwe podejście teoria socjologizmu estetycznego uznająca, że dzieło sztuki stanowi określony twór kultury związany z danym poziomem rozwoju społecznego<sup>21</sup>. Zaprezentowane ujęcia nie odpowiadają na zasadnicze pytania: kiedy dana rzecz staje się sztuką? Co powoduje, że dany produkt jest efektem artystycznego wyrazu?

Dla kompletności analizy, służącej wypełnieniu wskazanej luki, warto zaprezentować tezy Jakuba Dąbrowskiego ukazujące definicje sztuki we współczesnej estetyce<sup>22</sup>. Powołując się na badania nowozelandzkiego filozofa i estetyka Stephena Daviesa<sup>23</sup>, wskazuje na dwa podstawowe nurty definicji sztuki: funkcjonalny oraz proceduralny. Przedstawiciele pierwszego z nich wskazują, że sztuka musi pełnić jakieś funkcje, głównie łączące się z dostarczeniem estetycznego przeżycia. Nieistotnym jest przez kogo zostały wykonane i jaki wykorzystano materiał, zasadniczą sprawą pozostaje efekt, artystyczny kontekst. Przedstawiciele nurtu proceduralnego wskazują, że dane dzieło musi powstać zgodnie z pewnymi zasadami i procedurami, a sztuką staje się dzięki twórcy, który posiada ku temu odpowiednie kwalifikacje. W tym nurcie kluczową rolę odgrywa instytucjonalna definicja sztuki. Davies dokonuje interpretacji terminu dzieło sztuki poprzez posiadanie przez nie specjalnego statusu. Jest on nadawany przez członka świata

<sup>20</sup> Termin *sztuka*, [w:] W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 1144.

<sup>21</sup> Za: M. Korzeniowska-Marciniak, *Międzynarodowy rynek dzieł sztuki*, Kraków 2001.

<sup>22</sup> Za: J. Dąbrowski, A. Demenko, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Aspekty prawne*, Warszawa 2014, s. 58–72. Te same tezy zostały zawarte w: J. Dąbrowski, *Pojęcie sztuki w prawie – problemy definicyjne. Rozważania na marginesie zagadnienia wolności artystycznej wypowiedzi*, [w:] *Wolność wypowiedzi i jej granice. Analiza wybranych zagadnień*, red. naukowa A. Biłgorajski, Katowice 2014, s. 96–104.

<sup>23</sup> Zob. S. Davies, *Definitions of Art.*, Ithaca–London 1991.

sztuki, zwykle artystę, który posiada odpowiednie kompetencje, gdyż pełni określoną rolę w obrębie świata sztuki. Dzieła sztuki to wypadkowa, efekt świata sztuki będącego nieformalną instytucją ustrukturyzowaną poprzez wypełnianie w nim role. Można określić to swoistym systemem, w którym szczególnie, a właściwie kluczową rolę odgrywa artysta. To właśnie on nadaje status dziełom sztuki, które w ostateczności są produktem jego indywidualnego świata. Nie musi nim być tylko twórca-artysta, to również kurator wystawy, dyrektor galerii czy innej instytucji kultury, który dokonuje swoistego wprowadzenia produktu do kosmosu sztuki, w którym staje się dziełem.

Owe podejście w pełni adekwatne jest do sztuk wizualnych. Jednak odnosząc się do sztuk performatywnych, należy zauważyć rozszerzenie owej interpretacji tego, co jest uznawane za sztuki oraz za jego twórcę, co zbliża do ujęcia funkcjonalnego. Richard Schechner, amerykański performatyk, akademik, wydawca, krytyk i reżyser teatralny, założyciel awangardowego The Performance Group, wskazał, że performanse przybierają wiele postaci i rodzajów. To szerokie pole i kontynuator ludzkich działań, poczynań. Do nich możemy zaliczyć: rytuały, zabawy, sporty, popularne rozrywki, sztuki wykonawcze (teatr, taniec, muzyka), występy życia codziennego rozumiane jako wykonywanie ról społecznych, zawodowych, płciowych, rasowych, klasowych, aż do mediów i internetu. Współcześnie bardzo trudno wyznaczyć granicę tego, co jest performansem. Można określić, że każde, nawet codzienne zachowanie posiada znamiona działania wystawionego na pokaz<sup>24</sup>. W tym ujęciu pojęcie sztuki i twórcy ma charakter niezwykle szeroki i można wskazać, że każda aktywność poddana obserwacji innej osoby ma znamiona sztuki, bez względu na kwalifikacje oraz wypełniane funkcje estetyczne. To ujęcie ukazuje poszerzenie interpretacji naukowych, czym i kim jest sztuka oraz jej twórca.

W analizie dotyczącej polityki kulturalnej należy wykazać nie tylko występowanie definicji i wykładni sztuki oraz pojęcia twórcy na polu badań naukowych, ale również w krajowym ustawodawstwie. Mimo konstytucyjnej gwarancji dla wolności twórczości artystycznej, w polskim systemie prawnym pojęcia „sztuka”, „dzieło sztuki”, „twórczość” czy też „artysta” nie zostały w ogóle zdefiniowane. Tym samym pozostaje otwarta droga dla doktryny prawnej jak i sądowego orzecznictwa, co i kto podlega oraz należy do owych kategorii. Śladowe próby zdefiniowania „twórcy” oraz „artysty” można odnaleźć w *Ustawie o systemie ubezpieczeń społecznych*<sup>25</sup>. W myśl artykułu 8 ustęp 6 punkt 2 „Za osobę prowa-

<sup>24</sup> Zob. R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, Wrocław 2006.

<sup>25</sup> Ustawa z dnia 13 października 1998 r. o systemie ubezpieczeń społecznych, Dziennik Ustaw [dalej Dz.U.] 1998 nr 137 poz. 887 z późniejszymi zmianami. Wśród innych aktów prawnych pośrednio odnoszących się do działalności artystycznej i twórczej można odnaleźć w: *Ustawa z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki*, Dz.U. 2003 nr 65 poz. 595 ze zm., za: D. Bychawska-Siniarska, D. Głowacka,

dzącą pozarolniczą działalność uważa się twórcę i artystę”. Zdefiniowanie tych kategorii znalazło się adekwatnie w ustępie 7 i 8 cytowanego artykułu. W jego myśl za „twórcę” uznaje się osobę, która „tworzy dzieła w zakresie architektury, architektury wnętrz, architektury krajobrazu, urbanistyki, literatury pięknej, sztuk plastycznych, muzyki, fotografiki, twórczości audiowizualnej, choreografii i lutnictwa artystycznego oraz sztuki ludowej, będące przedmiotem prawa autorskiego”. Za „artystę” wspomniana ustawa uznaje: „osobę wykonującą zarobkowo działalność artystyczną w dziedzinie sztuki aktorskiej i estradowej, reżyserii teatralnej i estradowej, sztuki tanecznej i cyrkowej oraz w dziedzinie dyrygentury, wokalistyki, instrumentalistyki, kostiumografii, scenografii, a także w dziedzinie produkcji audiowizualnej reżyserów, scenarzystów, operatorów obrazu i dźwięku, montażyistów i kaskaderów”. Już wymienienie zawodów należących do grup twórców i artystów narażone jest na zarzut wskazania niepełnej listy osób działających w dziedzinie sztuki.

Można zauważyć ostrożność polityków, będących głównymi kreatorami prawa, co do dążeń usankcjonowania jednej, obowiązującej definicji sztuki czy też twórczości artystycznej. Powstanie takowej wykładni zamykałoby możliwe poszerzanie owego ujęcia przez praktykę artystyczną, tym samym stanowiłoby próbę ograniczania wolności wypowiedzi artystycznej. Na gruncie nauk prawnych istnieją komentarze do ustawy zasadniczej, również omawianego w dalszej części pracy art. 73. Lech Garlicki analizując pojęcie „twórczości artystycznej”, wskazuje, że „twórczość” to „działania polegające na samodzielnym kreowaniu dzieła, cechującego się przymiotem nowości”<sup>26</sup> przy dowolnej jego formie. Charakter „artystyczny” winien ukazywać określone myśli i idee, które zamierza przekazać artysta przy wykorzystaniu szczególnej formy oddziaływującej na uczucia estetyczne odbiorcy<sup>27</sup>. Wskazane ujęcia prawne ukazują luki i niekompatybilność z dzisiejszym, rzeczywistym światem sztuki. Nie ogranicza się on bowiem tylko do wskazanych tendencji, ale ukazuje konieczność elastycznego i otwartego podejścia do owej problematyki.

---

*Wolność artystyczna. Praktyczny przewodnik*, Warszawa 2014, s. 14. J. Dąbrowski, A. Demenko, op. cit., s. 50 wskazują również: *Ustawę z dnia 29 sierpnia 1997 r. o ochronie danych osobowych – Obwieszczenie Marszałka Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 17 czerwca 2002 r. w sprawie ogłoszenia tekstu jednolitego tekstu ustawy o ochronie danych osobowych*, Dz.U. 2002 nr 101 poz. 926, art. 3a ust. 2 o częściowym niestosowaniu ustawy wobec prasowej działalności dziennikarskiej oraz do „działalności literackiej lub artystycznej, chyba że wolność wyrażania swoich poglądów i rozpowszechniania informacji istotnie narusza prawa i wolności osoby, której dane dotyczą” oraz *Ustawę z dnia 7 października 1999 r. o języku polskim*, Dz.U. 1999 nr 90 poz. 999 ze zm., która wyłącza prawnie chroniony język polski do twórczości naukowej i artystycznej.

<sup>26</sup> L. Garlicki, *Komentarz do art. 73, [w:] Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej. Komentarz*, tom III, red. L. Garlicki, Warszawa 2003, s. 2–3.

<sup>27</sup> Interesującą polemikę z owym ujęciem oraz szersze omówienie problematyki znajduje się w: J. Dąbrowski, A. Demenko, op. cit., s. 52–58.

W interpretacji prawnej co najmniej dwa elementy wydają się archaiczne. Pierwszy, czy każda sztuka musi ukazywać określone poglądy? Sztuka wielokrotnie powstaje z wewnętrznej potrzeby i wolna jest od swoistego dydaktyzmu. Po drugie, polemicznym wydaje się użycie terminu artysta, bez świadomości kim on jest i co ten termin oznacza. Powstałe na gruncie prawnym definicje obarczone są skazą ograniczania podejścia do terminu „sztuka”, „twórczość” czy też „artysta”. Należy przyjąć, że tak samo jak państwo demokratyczne zakłada wolność wypowiedzi, analogicznie owe pojęcia winny mieć charakter otwarty i jak najbardziej pojemny. W tym przypadku za sztukę można uznać wszelką aktywność ludzką (bez względu na autora) motywowaną osiągnięciem celu artystycznego. Nim mogą być różnorodne pobudki od samorealizacji twórcy czy artysty, przekazania własnego stosunku wobec świata zewnętrznego do zaspakajania potrzeb społecznych.

Szczególne miejsce w analizie ukazującej obecność sztuki w życiu społecznym, korespondowanie z dniem bieżącym i rzeczywistością nas otaczającą, zajmuje sztuka krytyczna. Poddając krótkiej analizie jedno z najważniejszych zjawisk współczesnego życia kulturalnego, należy odwołać się do źródeł owego zjawiska. Powiązane są one ze wskazywaną już tradycją krytycznej teorii społeczeństwa. Zakorzeniona w latach trzydziestych XX wieku, wyrastała z interdyscyplinarnych badań prowadzonych w ramach Instytutu Badań Społecznych we Frankfurcie nad Menem. Kluczowym tekstem dla początkowego kształtu teorii, rozwiniętej w pracach m.in. Adorno i Marcuse’a, była rozprawa *Teoria tradycyjna a teoria krytyczna*, niemieckiego filozofa i socjologa Maxa Horkheimera<sup>28</sup>. Porównując badacza „tradycyjnego” z „krytycznym” wykazał różnicę. Pierwszy sytuuje siebie „na zewnątrz” badanej rzeczywistości społecznej, to drugi ma pełną świadomość bycia „wewnątrz”. Ujęcie krytyczne to postrzeganie siebie i swojego badania w kontekście przygodnych relacji społecznych. To wejście w życie społeczne i bezpośrednie zaangażowanie się w jego funkcjonowanie. W tym punkcie można zauważyć zbieżność teorii krytycznej z ideą sztuki krytycznej. Działania są analogiczne, ale odmiennie zostały potraktowane strategie i funkcje krytyki oraz podejście do zaangażowania społecznego<sup>29</sup>. Jak już zauważono, frankfurczycy postrzegali kulturę symboliczną jako płaszczyznę możliwej zmiany społecznej i owe tchnienie zauważyć można w aktywności twórców powiązanych ze sztuką krytyczną. Należy ją rozumieć, stawiając w opozycji sztukę zaangażowaną, posiadającą własny program pozytywnej zmiany, jako nie formułującą manifestów, „nie rości sobie praw do monopolu na rację, nie obiecuje n i c – jedynie problematyzuje pewne zjawiska w ramach kulturowych dyskursów nie głosząc alternatyw

<sup>28</sup> Esej można odnaleźć w dwutomowym (cztery części) zbiorze *Szkola frankfurcka*, red. J. Łoziński, Warszawa 1985–1987.

<sup>29</sup> Por. J. Zydorowicz, *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku*, Warszawa 2005, s. 53–54.

ani utopii”<sup>30</sup>. Jej rozwój na gruncie europejskim przypada na lata sześćdziesiąte XX wieku, czasu aktywności młodych, zaangażowania społecznego i radykalnych działań w sztuce i jej ewentualnego wpływu na otaczającą rzeczywistość.

Termin sztuka krytyczna w Polsce pojawił się w końcu lat dziewięćdziesiątych XX wieku<sup>31</sup>. Jego pierwsze użycie przypisuje się kulturoznawcy Ryszardowi W. Kluszczyńskiemu. W eseju analizującym hamowanie wolności wypowiedzi w okresie bezpośrednio po przełomie roku 1989, wskazał: „Dyskusje wokół radykalnej sztuki, zwłaszcza tej, która posiada charakter krytyczny nie tylko wobec standardów artystycznych, ale i wobec norm kulturowych i społecznych (będę ją odtąd nazywał sztuką krytyczną), przybierają obecnie inny charakter. To, co jest dziś często kwestionowane, to już nie wartość tworzonych dzieł, ale wręcz prawo artystów do swobodnej ekspresji”<sup>32</sup>. Kluszczyński określił ramy terminu polskiej sztuki krytycznej. Posiłkując się przykładami ukazał jego zasięg odwołujący się do krytycznego opisu rzeczywistości czy też tworzenie komentarzy na temat współczesności. Rolą tej sztuki stało się ujawnianie, ukazywanie tego co nieoczywiste, zepchnięte na margines czy niedookreślone. Swoistym punktem odniesienia stały się tezy, wielokrotnie cytowane w opisie polskiej sztuki krytycznej, francuskiego filozofa Michela Foucaulta: „W krytyce nie idzie o to, by powiedzieć, że sprawy nie tak się mają jak powinny. W krytyce o to idzie, by obnażyć milczące przesłanki, rozmaitego rodzaju nawykowe, bezkrytycznie przyjmowane, niedostrzegane sposoby myślenia, na których akcentowane przez nas praktyki się wspierają. (...) Krytycyzm na tym polega, by te myśli wydobyć na światło dzienne i próbować je zmienić; na tym, by pokazać, że sprawy nie są tak oczywiste, za jakie się uważa, i sprawić, by nie przyjmować za oczywiste tego, co się za oczywiste przyjmuje. Uprawiać krytycyzm to tyle co czynić łatwe gesty trudnymi”<sup>33</sup>. W sztuce krytycznej można wykazać kręgi zainteresowań: obserwowanie współczesności i budowanie strategii oporu wobec utartych modeli

---

<sup>30</sup> Ibidem, s. 70. Autor wskazuje i analizuje klasyków sztuki krytycznej: Akcjonistów wiedeńskich, Josepha Beuysa, Kolektyw Sztuki Socjologicznej i Hansa Hackego.

<sup>31</sup> Tej problematyce zostało poświęconych wiele prac, dla przykładu: J. Zydorowicz, op. cit.; I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90*, Warszawa 2002. Również, odnoszące się do nazwy nurtu, koncepcje prowadzenia współczesnej przestrzeni wystawienniczej nie oderwane od problematyki społecznej: P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011.

<sup>32</sup> R.W. Kluszczyński, *Artyści pod pręgierz, krytycy sztuki do kliniki psychiatrycznej, czyli najnowsze dyskusje wokół sztuki krytycznej w Polsce*, „Exit. Nowa sztuka w Polsce” 1999 nr 4, s. 2074–2081.

<sup>33</sup> Za: J. Zydorowicz, op. cit., s. 95. Myśl Foucaulta wielokrotnie była wskazywana jako główne motto sztuki krytycznej w Polsce. Rozpoczyna ona tekst Kluszczyńskiego, została zawarta również w tekście Z. Bauman, *O znaczeniu sztuki i sztuce znaczenia myśli parę*, [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Poznań 1996. Ciekawy esej tej problematyce poświęciła A. Grzyb, *Problematyczność krytyki rozumu w filozofii Michela Foucaulta i szkoły frankfurckiej*, „Kultura i Wartości” 2012 nr 2, s. 19–34.



praktyki artystycznej. Szczególnym, wyróżniającym punktem zainteresowania było i dalej pozostaje: ciało, jako eksperyment, miejsce oddziaływania władzy, ulegające modyfikacjom i poszukujące swojej podmiotowości. Wykorzystując jego walory i ułomności punktem odniesienia stały się zagadnienia wiary, rzeczywistości społecznej, tożsamości i samoświadomości. Artyści, jako członkowie wspólnoty, krytyczne odnosili się zastanego świata początków polskiej transformacji. Dokonali również całkowitego przewartościowania sfery wizualnej i zredefiniowali pojęcia estetyki i piękna. Można powiedzieć, że owe terminy uległy nie tyle degradacji, co uzyskały nową jakość. Rolą sztuki krytycznej nie miało być stwarzanie komfortu dla odbiorcy, ale podważenie jego dobrego samopoczucia i zmuszenie do refleksji na temat współczesności. Wstrząs, ale i głęboka refleksja towarzyszyły kolejnym pokazom prac Grzegorza Klamana, Katarzyny Kozyry, Zbigniewa Libery, Doroty Nieznalskiej, Artura Żmijewskiego, Alicji Żebrowskiej, Roberta Rumasa, Piotra Uklańskiego czy Jacka Markiewicza. Sztuka krytyczna burzyła dotychczasowe przyzwyczajenia i nawyki. Stała się podstawą licznych kontrowersji i ożywionych dyskusji. To właśnie ona została narażona na liczne próby ograniczenia wolności wypowiedzi i akty wandalizmu<sup>34</sup>. Negującymi jej sens byli nie tylko politycy, ale również niezwykle aktywni dziennikarze, powierzchownie i jednowymiarowo informujący o pracach artystów. Upatrywano w sztuce krytycznej niszczytelkę utartych archetypów. Próby jej degradacji występują do dnia dzisiejszego, są jaskrawym przykładem braku społecznego zrozumienia dla sztuki wchodzącej w konflikt z innymi społecznymi wartościami, ale również pokazują jej siłę jako krytyka rzeczywistości zastanej.

Na tym tle warto zwrócić uwagę na rolę i znaczenie innej ze sztuk – teatru. Nie posiada on tak silnego związku z teorią krytyczną, ale niezmiennie, od momentu wykrystalizowania, odgrywał on ważną rolę społeczną. Lech Sokół, polski historyk teatru i dramatu, wskazywał: „Teatr jest jedną z najdonioślejszych sztuk. Dowodów na potwierdzenie tego faktu nie brakuje. Dostarczają go dzisiaj, podobnie jak przed wiekami, bardzo liczne odwołania do teatru w myśleniu potocznym, religijnym, wreszcie naukowym. Liczne metafory teatralne, chętnie przy najrozmaitszych okazjach przywoływane, rzucają światło na te zależności i paralele. Pisano wielokrotnie, że «świat jest teatrem». Metafora «wielkiego teatru świata», «*theatrum mundi*» przedstawia świat jako scenę, zrównuje i zestawia teatr i świat”<sup>35</sup>. To symboliczne ujęcie ukazuje rangę teatru w panteonie innych sztuk. Unaocznia, jaka siła jest nie tyle w samej materii sztuki scenicznej, ale jak głęboko jego forma była i jest wykorzystana w otaczającym świecie.

<sup>34</sup> Por. rozdział V niniejszej publikacji. W tym zakresie warto odwołać się do pracy J. Dąbrowski, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Artyści, sztuka i polityka*, t. 2, Warszawa 2014, wskazującej przypadki ograniczeń wolności wypowiedzi w sztukach wizualnych.

<sup>35</sup> L. Sokół, Wstęp, [w:] *Historia teatru*, red. J.R. Browna, Warszawa 2007, s. 1.

Teatr uważany jest za najbardziej społeczną ze wszystkich sztuk, gdyż w jako jedynej dochodzi do bezpośredniego spotkania twórcy i odbiorcy. Nie istnieje żaden pośrednik przekazu, zachodzi bezpośrednia interakcja wykonawców i widzów, przez co uczestników zdarzenia teatralnego. Można założyć, że każdy spektakl teatralny to odmienny akt artystyczny realizowany we wspólnocie uczestników scenicznego zdarzenia. Kazimierz Braun, praktyk i teoretyk teatru wskazuje na podstawowe cechy teatru: (1) teatr to proces międzyludzki, kształtowany artystycznie; (2) to sztuka żywego człowieka; (3) jest sztuką ludzkiej zbiorowości składającej się z aktorów i widzów; (4) widowisko to podstawowy wytwór teatru, od XX wieku nazywane dziełem sztuki; (5) życie społeczne wykazuje cechy teatralizacji czyli wykorzystywania elementów teatru do obrzędów i rytuałów społecznych powiązanych z polityką, sportem czy muzyką; (6) każdy poszczególny teatr jest strukturą społeczną, stanowi bowiem grupę ludzi jednoczących się dla konkretnego celu. Staje się on instytucją społeczną, która posiada zespół ludzi, właściwą siedzibę oraz fundusze umożliwiające jego funkcjonowanie<sup>36</sup>. Na podstawie powyższego można wskazać trzy płaszczyzny styku pomiędzy teatrem a sferą publiczną. Pierwszą jest samo widowisko (spektakl, przedstawienie) teatralne. Pokaz adresowany jest do konkretnego odbiorcy, który staje się pośrednio lub bezpośrednio uczestnikiem zdarzenia artystycznego. To również określony przekaz, który powinien odnosić się do rzeczywistości społecznej – zarówno w warstwie formy jak i treści. Drugą to bezpośrednio wykorzystane teatru w życiu społecznym. Jest to możliwe w dwojaki sposób – jako sztuki propagującej, wspierającej określone idee i wartości, bądź polemicznej, stojącej w opozycji do otaczającego świata. W inny sposób to wykorzystanie technik teatralnych w innych dziedzinach. Po trzecie to rozumienie teatru jako instytucji, która podlega rygorom i zarządzeniom, prawu i najważniejsze finansowaniu. Te wszystkie elementy wskazują na zależność, do której dochodzi pomiędzy teatrem a polityką.

Cechą wyróżniającą polski teatr w latach 1939–1989 był jej polityczny charakter<sup>37</sup>. Wykazać to można w dwojaki sposób. Z jednej jako formy zaangażo-

---

<sup>36</sup> Zob. K. Braun, *Kieszonkowa historia teatru na świecie w XX wieku*, Lublin 2000, s. 12–16.

<sup>37</sup> Teatr polityczny należy traktować bardzo szeroko jako teatr pozostający w bezpośredniej, bądź pośredniej relacji do reżimu politycznego danego państwa. Odwzorowane jest to w praktyce teatralnej i formach aktywności artystycznej ukazującej metaforycznie, również aluzyjnie, stosunek twórcy (twórców) do rzeczywistości społecznej. Sam termin teatr polityczny został wprowadzony przez Erwina Piscatora, który oddał scenę na usługi bieżącej polityki czerpiąc z najnowszej sztuki i cywilizacji, zob. E. Piscator, *Teatr polityczny*, Warszawa 1982. Według słownikowego ujęcia, teatr polityczny to: „teatr zajmujący się konkretnymi wydarzeniami politycznymi i reprezentujący wobec nich określone stanowisko. Twórcy uprawiający ten rodzaj teatru posługują się bardzo różnymi środkami inscenizacyjnymi i różnego rodzaju tekstami. (...) Radykalną odmianę teatru politycznego stanowi *agit-pop*, teatr agitacyjny. (...)”

wanej, z drugiej odzęgającej się od wspierania określonych idei czy wartości. Owa cecha definiowana była niedemokratycznym reżimem politycznym, który wymuszał od sztuki podległość i uznanie, ale również poszukiwanie pól niezależności<sup>38</sup>. Według Kazimierza Brauna, można wyróżnić trzy rodzaje polityzacji teatru polskiego od początku II wojny światowej do początku transformacji, są to: (1) teatr aktywnie zaangażowany w politykę po stronie władz; (2) teatr aktywnie opozycyjny wobec władz; (3) teatr pozornie (treściowo i formalnie) obojętny politycznie<sup>39</sup>. To jedna z możliwych interpretacji teatru poprzedzającego rok 1989. Przyjmując ją jako ważną, z punktu niniejszego opracowania, należy wskazać, że spuścizna i owe doświadczenie nie jest obce współczesnej scenie. Ale należy przyjąć ujęcie rozszerzające. Brak konieczności dwuznacznego ukazywania podejścia do otaczającego świata, będący konsekwencją zniesienia urzędu cenzury, powiększył pole scenicznego zaangażowania. Paweł Mościcki w eseju *Teatr angażujący* zauważył, że współczesny teatr polityczny powinien zajmować się najróżniejszymi formami, symbolami, dyskursami, za pomocą których społeczeństwo chce sobie siebie przedstawić<sup>40</sup>. Teatr ostatnich dwudziestu pięciu lat jest istotnym, ważnym obserwatorem rzeczywistości. Jest polemiczny, dygresyjny, komentujący. Wzbudza emocje, spektakle swoją formą i poruszaną problematyką otwierają dotychczas nieznanne pokłady wrażliwości artystycznej. Jego główną cechą wyróżniającą pozostaje aktualność. Mimo przedstawionego, jasno określonego charakteru polskiego teatru, który odpowiadałby ujęciu sztuki krytycznej, nie posiada on wykrystalizowanej naukowo narracji. Dlatego można nazwać model uprawianej sztuki jako kontestującą w ujęciu konfrontacyjnym – sztukę poddającą w wątpliwość, kwestionującą możliwy ład i rzeczywistość. Konfrontowanie rozumiane nie jako stawanie na barykadzie, pisanie nowych scenariuszy społecznych czy też manifestów politycznych, ale jako zestawianie utartych schematów myślowych z wrażliwością, odczuwaniem i wyobrażeniem społecznym artystów. To tematycznie teatr niezgody, ale i obserwacji, łama-

---

Teatr polityczny w szerokim, przenośnym znaczeniu, to utwory i realizacje sceniczne ukazujące mechanizmy życia politycznego, dotyczące moralnych aspektów władzy itp. Za pomocą analizy (...) nakłaniają widza do politycznego myślenia o rzeczywistości”, M. Semil, E. Wysińska, *Słownik współczesnego teatru. Twórcy, teatry, teorie*, Warszawa 1990, s. 357.

<sup>38</sup> Jako jedną z nich można wskazać aktywność w teatrze alternatywnym czy studenckim, który choć finansowany z pieniędzy publicznych wykazywał większą autonomię artystyczną niż teatry instytucjonalne. Nie należy całego okresu Polski Ludowej rozpatrywać jako jednorodnego życia teatralnego. Charakteryzowała go zmienność względem ukazywania problematyki aktualnej czy też dnia codziennego.

<sup>39</sup> Por. K. Braun, *Teatr Polski 1939–1989. Obszary wolności-obszary zniewolenia*, Warszawa 1994, s. 12.

<sup>40</sup> Por. P. Mościcki, *Teatr angażujący*, [w:] program festiwalu *Express EC 47. Odcienie polityki*, Warszawa 2006, s. 5.

nia dotychczasowych stylistyk, czy również operowanie sprawdzonymi technikami teatralnymi.

Sztuka sceniczna ostatnich lat poszerza swoje kręgi zainteresowań. Ważnym punktem staje się cielesność, ukazywanie odmienności, patologii społecznych i polemizowanie z utartymi poglądami odnoszącymi się do kwestii wiary, tożsamości, patriotyzmu, seksualności i szeroko ujętej problematyki społecznej. Jednym z najważniejszych punktów odniesienia pozostaje szeroko rozumiane życie polityczne. To teatr wchodzący w spór ze światem wartości moralnych, które mają prawo podlegać krytyce twórcy, który jest częścią wspólnoty społecznej jak każdy inny obywatel. Analogicznie jak w przypadku sztuk wizualnych, w ostatnich latach owa aktywność teatralna poddawana jest licznym obostrzeniom i próbom ograniczania swobody twórczej.

Słowo teatr kumuluje jeszcze jeden istotny aspekt, nie tyle samego widowiska, co wskazanej powyżej instytucji artystycznej. W państwie demokratycznym winna być ona niezależna od nacisków politycznych – organizatorów działalności kulturalnej. Mimo to mechanizm finansowania buduje zależność, która może wpływać na realizowany program artystyczny i wpływać na eliminowanie treści niespójnych z oczekiwaniami władzy. Ta druga kategoria styku teatru i polityki, *stricte* instytucjonalna ukazuje możliwe próby ograniczania wolności wypowiedzi artystycznej.

Wskazane powyżej aspekty ukazują dualny związek sztuki i polityki, który nacechowany jest wyrazem artystycznym (poprzez przygotowany spektakl) i zależnością organizacyjną (mechanizm finansowania kultury ze środków publicznych). Mimo ćwierćwiecza, które minęło od przełomu roku 1989 nie udało się wytworzyć mechanizmu pełnej niezależności sztuki i polityki w Polsce. Tej problematyce zostały poświęcone analizy dalszej części pracy. Jako model praktyczny wybrano właśnie teatr, który kumuluje wskazane elementy zależności: zarówno artystyczne jak i instytucjonalne.

### 3. Wolność i jej ograniczenia

Odwołując się do słownikowych definicji termin wolność należy rozpatrywać w kilku ujęciach. Jest ona uprawnieniem jednostek do podejmowania decyzji i postępowania zgodnego z własną wolą. W rozumieniu prawnym to uprawnienie do czynienia lub nieczynienia czegoś ze względu na normy prawne. W najprostszym ujęciu to brak zewnętrznego przymusu<sup>41</sup>. Pojęcie wolności wiąże się jeszcze z praktyką polityczną. Wolność państwowa, polityczna to synonimy niezależności, niezawisłości i suwerenności. Termin łączy się nierozzerwalnie z myślą polityczną.

<sup>41</sup> Por. pojęcie wolności, Encyklopedia PWN, <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/wolnosc;3997768.html>, [data dostępu: 15 lipca 2016].

To podstawowy element w opisie natury ludzkiej, jej relacji z otoczeniem społecznym, ekonomicznym i politycznym. Pierwsze interpretacje terminu można powiązać ze starożytnymi Atenami. *Polis* stanowiła szczególną wspólnotę moralną. Fundament demokratycznego ładu stanowiły równość obywateli wobec prawa oraz ich wolność. Nie było to proste zaprzeczenie niewolnictwa, ale wiązało się z obywatelską aktywnością. To odpowiedzialna praca na rzecz wszystkich obywateli w imię dobra państwa<sup>42</sup>.

Rozwój pojęcia wolności wykorzystała przede wszystkim myśl liberalna, której celem było stworzenie systemu wolności przez wyeliminowanie przymusu w dziedzinie moralności i religii, o czym świadczy spuścizna Johna Locke'a, ekonomii (Adam Smith) oraz polityki i obyczajów. W tym ostatnim zakresie warto przytoczyć słowa Johna Stuarta Milla, które mają istotny związek z dzisiejszym podejściem do wolności twórczej. Zwracając uwagę na właściwą dziedzinę ludzkiej wolności, pisał: „zasada ta wymaga swobody gustów i zajęć; opracowania planu naszego życia zgodnie z naszym charakterem; działania jak nam się podoba, pod warunkiem ponoszenia konsekwencji, jakie mogą nastąpić – bez żadnej przeszkody ze strony naszych bliźnich, dopóki nasze czyny im nie szkodzą, choćby nawet uważali nasze postępowanie za głupie, przewrotne lub niesłuszne”<sup>43</sup>. Beniamin Constant, dokonując porównania wolności starożytnej z nowoczesną uwzględniał, że jest to niepodleganie niczemu innemu jak tylko prawom i stanowiło ono zaprzeczenie arbitralnemu kształtowaniu i wpływowaniu na jednostkę przez grupy czy też inne osoby. Wolność jednostki objawiała się w: wolnościach osobistej, poglądów i ich wyrażania, wolność wyznania, posiadania majątku, zgromadzeń czy też wyboru zajęcia. W owym ujęciu widać odmienne podejście do terminu wolność. Starożytni rozumieli je jako bezpośredni udział w sprawowaniu władzy publicznej. Podejście nowożytne przesuwając ideę jako indywidualną niezależność gwarantowaną przez prawo<sup>44</sup>.

Ukazując tradycje terminu wolność to związany jest on również z ideami Marcina Lutra i rozwinięty przez Georga Wilhelma Friedricha Hegla, który uważany jest za prekursora najbardziej powszechnego rozróżnienia na „wolność od czegoś” będąca wolnością negatywną oraz „wolność do czegoś” nazywaną wolnością pozytywną. Pierwsza związana jest z doktryną klasycznego liberalizmu. Definiuje się ją jako brak przymusu, a jedynym ograniczeniem jest „wolność drugiej osoby” oraz wartości prawne ujęte jako reguły postępowania posiadające charakter zwyczajowy, powszechnie znany i uznany przez wspólnotę. Drugie podejście wskazuje na jedyną możliwość opanowania natury poprzez respekto-

<sup>42</sup> Za. K. Trzciniński, *Obywatelstwo w Europie. Z dziejów idei i instytucji*, Warszawa 2006, s. 32–33.

<sup>43</sup> J.S. Mill, *O wolności*, [w:] *Konstytucjonalizm. Demokracja. Wolność. Wybór tekstów*, wybór Paweł Śpiewak, Warszawa 1996, s. 69.

<sup>44</sup> Por. B. Constant, *O wolności starożytnych i nowożytnych*, „Arka” 1992 nr 42.

wanie prawa. W praktyce oznacza katalog uprawnień, które otrzymuje jednostka. To przyznanie jej gwarancji prawnych, politycznych, socjalnych, ekonomicznych i kulturalnych<sup>45</sup>. Współczesne rozwinięcie odnaleźć można u Isaiaha Berlina<sup>46</sup>, który odwołał się do koncepcji dwóch wolności: pojęcia wolności pozytywnej i negatywnej. Pierwsza z nich dotyczy stanu, pragnienia, aby stać się panem samego siebie, a inni nie przeszkadzają mi w wyborze tego, co zamierzam robić i czynić. To „wolność do...” tego co jest dane. Jest ona tożsama z demokracją, która w jego ujęciu nie tyle prowadzi do prawdziwej wolności, ale jest dla niej zagrożeniem. Wolność negatywna związana jest ze stopniem w jakim inni, albo grupa ludzi nie włącza się do mojej aktywności. Oznacza granicę, w obrębie której człowiek może działać w sposób nie hamowany przez innych. To „wolność od...” wszelkiego przymusu i w ujęciu Berlina ona jest prawdziwą wolnością.

I właśnie na styku przytoczonych definicji upatrywać można obecnego podejścia do istoty wolności wypowiedzi artystycznej w państwie demokratycznym. Jak głęboko twórca jest niezależny od działania władzy publicznej, czy jest w pełni niepodległy w swoich poczynaniach artystycznych. Faktycznie ukazuje pravidła współczesnej demokracji – stopień reglamentacji aktywności ludzkiej będącej konsekwencją regulacji prawnej władzy państwowej. Ów przegląd ujęcia problematyki wolności byłby niezwykle ubogi, gdyby nie odwołać się do *Konstytucji wolności* Fridricha Augusta von Hayek’a. W jego ujęciu wolność to sytuacja „człowieka, w której przymus stosowany przez jednych wobec drugich jest ograniczony tak dalece, jak tylko jest to możliwe w społeczeństwie”<sup>47</sup>. Tym samym wskazuje on, że wolność zdeterminowana jest przez zasady prawne, które stają się gwarancją i granicami wolności (swobód), również dla aktywności artystycznej<sup>48</sup>. Współczesne państwa demokratyczne posiłkują się owym rozumieniem wolności. W każdym z nich jednostki posiadają zakres swobód indywidualnych, w sferze nie objętej działaniami państwa. Tym samym państwo staje się regulatorem wolności oraz zapewnia system gwarancji umożliwiający respektowanie tych swobód. Termin wolność nie oznacza niepohamowanej aktywności, bliskiej naturalnej spontaniczności. Stoi w opozycji do pojęcia dowolności, która nie podlega unormowaniu i prawnym gwarancjom respektowania.

<sup>45</sup> Por. *Leksykon politologii*, praca zbiorowa pod redakcją A. Antoszewskiego i R. Herbuta, Wrocław 1997, s. 459–460.

<sup>46</sup> Por. I. Berlin, *Dwie koncepcje wolności: pojęcie wolności «negatywnej»*, [w:] *Konstytucjonalizm...*, s. 72–74; I. Berlin, *Cztery eseje o wolności*, Warszawa 1994; I. Berlin, *Dwie koncepcje wolności*, [w:] R. Aron, I. Berlin, H. Arendt, *Trzy głosy o wolności*, Warszawa 1987, s. 57–98.

<sup>47</sup> F.A. von Hayek, *Konstytucja wolności*, Warszawa–Wrocław 1987, s. 17.

<sup>48</sup> W pracy terminy „wolność wypowiedzi” i „swoboda wypowiedzi” stosowane są zamiennie, mimo warunkującej różnicy – z posiadanej wolności wynika swoboda działania, postępowania. To wolność implikuje możliwość swobodnego postępowania.

Pojęcie wolności łączy się również z aktywnością twórców, którzy stanowią nierozdzielalną część społeczeństwa. Wolność w sztuce (twórcy) jest jednym z fundamentalnych praw państw demokratycznych. Wynika ona z faktu, że sztuka jest zawsze elementem sprzeciwu, buntu i kontry wobec stanu rzeczywistego i zastanego. Ograniczenie wolności wypowiedzi równoznaczne jest z zahamowaniem aktywności artystycznej, podporządkowaniem jednym, potencjalnym wzorcom. Tym samym wolna twórczość ustępuje miejsca sztucznej kreacji posiadającej znamiona propagandowej formy. Artysta krytycznym okiem przygląda się rzeczywistości, ocenia ją, reinterpretuje. W konsekwencji dochodzi do przemian estetycznych, reorientacji światopoglądu i postrzegania rzeczywistości. Jak zauważa krytyk sztuki Maria Anna Potocka<sup>49</sup>, spojrzenie artysty sięga głębiej niż spostrzeganie przeciętne. W przekroju wieków byli doceniani właśnie za owe widzenie świata – wymuszali zmianę spojrzenia. Ceniono ich za bezkompromisowość i odmienne podejście. Wiek XX stał się przełomowy dla roli i funkcji społecznej sztuki. Twórcy stali się orędownikami i zaczęli manifestacyjnie ukazywać niezadowolenie z norm społecznych, podważać stan zastany czy też przekonania religijne. Stali się krytykami (odnosząc się do sztuki krytycznej), ale i kreatorami nowego. Wychwytyją to, co przemilczają inni. Nasza współczesność byłaby uboga bez owego innego ujęcia – wolnego od podporządkowania woli rządzących.

#### 4. Pojęcie cenzury

Z pojęciem wolności nierozdzielnie związane są próby jej ograniczania bądź hamowania. Jak wskazano powyżej, współczesne ujęcie wolności, rozumiane jako przyzwolenie przez prawo do konkretnego postępowania, posiada już kategorię reglamentowania uprawnień dla obywateli. W kontekście działalności artystycznej ważnym wydaje się pytanie, czy każde ograniczenie wolności wypowiedzi możemy określić mianem cenzury<sup>50</sup>. Samo pojęcie, wykorzystując słownikowe definicje, wskazuje że jest to „kontrola, zwłaszcza państwowa, pod względem politycznym, obyczajowym, moralnym itp. publikacji, widowisk, programów RTV; urząd sprawujący tę kontrolę”<sup>51</sup>. Podobnie analizuje politolog Andrzej Antoszewski: „kontrola wypowiedzi (także artystycznych) pod kątem ich zgodności z polityką władz państwowych i promowanymi przez nie wartościami”<sup>52</sup>. W innym ujęciu: „Cenzura rządowa jest narzędziem służącym władzy państwowej

<sup>49</sup> Por. M.A. Potocka, *Wolność w sztuce*, „MOCAK Forum” 2013 nr 2, <https://www.mocak.pl/wolnosc-w-sztuce-maria-anna-potocka>, [data dostępu 15 lipca 2016].

<sup>50</sup> W tym przypadku warto odwołać się do analiz J. Dąbrowski, A. Demenko, op. cit., s. 5–31, w której autorzy starają się udowodnić tezę o współczesnej cenzurze.

<sup>51</sup> W. Kopaliński, op. cit., s. 142.

<sup>52</sup> *Leksykon politologii...*, s. 47.

do kształtowania i utrzymywania oficjalnej wersji «prawdy». Może obejmować wszelkie środki komunikowania się i wszelkie środki ekspresji – artystycznej, naukowej czy politycznej, jakie uzna potencjalnie za wywrotowe<sup>53</sup>. Wykazać można dwa główne, występujące elementy: kontrola i władza państwowa. Kontrola to ustalenie faktycznego stanu rzeczy i porównanie go ze stanem przedstawionym jako faktyczny lub pożądanym. Władza, będąca jednym z elementów pojęcia państwa, zgodnego z definicją Georga Jellinka, ujmowana w tym ujęciu to oddziaływanie na ludzi w celu spowodowania pożądanego zachowań. Taka interpretacja stoi w opozycji do szerokiego, dzisiejszego podejścia używanego w publicystyce oraz w niektórych publikacjach, które wskazują, że każde próby ograniczenia wolności wypowiedzi, niezależnie kto ich dokonuje i jaki mają charakter, są zachowaniami cenzorskimi. Wydaje się to głęboko polemiczne. Wyróżnić możemy cenzurę prewencyjną, którą stosuje się przed upowszechnieniem wypowiedzi. Charakterystyczna jest dla reżimów niedemokratycznych, stanowi wyraz niedopuszczania do publicznej domeny treści niespójnych z oczekiwaniami władz. Drugi rodzaj cenzury to represyjna, będąca formą kontroli wypowiedzi, które są już w obiegu publicznym.

Aby ukazać ową specyfikę i różnicę pomiędzy typami cenzury należy odwołać się do dziejów Polski Ludowej. Przy zachowaniu konstytucyjnych pozorów (odwołanie do konstytucji marcowej i regulacje Konstytucji PRL z 1952 roku) o swobodzie wyrażania myśli i przekonań, wprowadzano reglamentację w tym zakresie. Pierwsze regulacje prawne związane są z Dekretem z dnia 5 lipca 1946 roku<sup>54</sup>. Na jego mocy został utworzony Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk podległy bezpośrednio Prezesowi Rady Ministrów<sup>55</sup>. W myśl art. 2 do zadań urzędu należało: nadzór nad prasą, publikacjami oraz widowiskami oraz kontrola rozpowszechniania wszelkiego rodzaju utworów za pomocą druku, obrazu i żywego słowa, mająca na celu zapobieżenie: godzeniu w ustrój Państwa Polskiego, ujawnianiu tajemnic państwowych, naruszaniu międzynarodowych stosunków Państwa Polskiego, naruszania prawa lub dobrych obyczajów oraz wprowadzaniu w błąd opinii publicznej przez podawanie wiadomości niezgodnych z rzeczywistością<sup>56</sup>. Przepisy dekretu faktycznie obo-

<sup>53</sup> T. Goban-Klas, *Powstanie i kres cenzury w Europie Zachodniej*, [w:] *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*, tom I, red. J. Kostecki, A. Brodzka, Warszawa 1992, s. 44.

<sup>54</sup> *Dekret z dnia 5 lipca 1946 r. o utworzeniu Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk*, Dz.U. 1946 nr 34 poz. 210.

<sup>55</sup> Do momentu wydania dekretu zakres kompetencyjny należał do Ministra Spraw Wewnętrznych oraz władz administracyjnych.

<sup>56</sup> W 1948 zwiększono zakres kompetencyjny poprzez: udzielanie zezwoleń na wydawanie czasopism oraz kontrolę zakładów poligraficznych, *Dekret z dnia 28 lipca 1948 r. o częściowej zmianie dekretu z dnia 5 lipca 1946 r. o utworzeniu Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk*, Dz.U. 1948 nr 36 poz. 257. W 1952 roku dla podmiotów, które uchylały się od nadzoru lub kontroli wprowadzono kary: aresztu do jednego roku, grzywny do 10 000 zł lub



wiązywały do uchwalenia kolejnego dokumentu w tym zakresie, który powstał w roku 1981<sup>57</sup>. *Ustawa z 31 lipca 1981 roku o kontroli publikacji i widowisk*<sup>58</sup> zapewniała wolność słowa i druku w publikacjach i widowiskach, ale korzystanie z nich zostało ograniczone poprzez wskazanie czynów niedozwolonych. Było to dziesięć punktów, wedle których nie można było: godzić w niepodległość lub integralność terytorialną PRL; nawoływać do obalenia, lżyć, wyszydzać lub poniżać konstytucyjny ustrój PRL; godzić w konstytucyjne zasady polityki zagranicznej PRL i jej sojusze; uprawiać propagandy wojennej; ujawniać wiadomości stanowiących tajemnicę państwową i dotyczącą obronności kraju; nawoływać do popełnienia przestępstwa lub je pochwalać; ujawniać informacje procesowe prowadzone z wyłączeniem jawności; naruszać uczucia religijne i uczucia osób niewierzących; propagować dyskryminacji narodowościowej i rasowej; propagować treści szkodliwych obyczajowo, a w szczególności alkoholizmu, narkomanii i okrucieństwa. Organami kontroli były okręgowe urzędy kontroli publikacji i widowisk oraz Główny Urząd Kontroli Publikacji i Widowisk. Wskazano druki i publikacje, które nie podlegały kontroli wstępnej (np.: sprzed roku 1918, wystąpienia posłów, podręczniki szkolne zatwierdzone przez ministerstwo oraz druki na prawach rękopisu do 100 egz.). Dokładnie regulowano procedurę kontrolną (terminy) oraz zakładano możliwość zaskarżenia decyzji do Naczelnego Sądu Administracyjnego<sup>59</sup>. Zniesienie owej ustawy dokonało się 11 kwietnia 1990 roku. Tym samym kończył się okres stosowania cenzury prewencyjnej, dziś zakazanej konstytucyjnie w myśl art. 54 ust. 2.

Kwestią otwartą i dyskusyjną pozostaje cenzura represyjna. To kontrola już rozpropagowanych poglądów, istniejących, ale uznanych przez rządzących za naruszenie norm obyczajowych lub prawnych. Tym samym występowanie kontroli i władzy państwowej jest również niezbędne do zaistnienia tej formy cenzury. W polskim prawie, co zostało przedstawione w dalszej części pracy, zgodnie z art. 31 ust. 3, istnieje „klauzula limitacyjna”, która wskazuje możliwość ograniczenia konstytucyjnych wolności i praw, ale tylko poprzez ustanowienie

---

wykonywane łącznie, *Dekret z dnia 22 kwietnia 1952 r. o częściowej zmianie dekretu z dnia 5 lipca 1946 r. o utworzeniu Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk*, Dz.U. 1952 nr 19 poz. 114. Zachowano pisownię oryginalną.

<sup>57</sup> O historii cenzury w Polsce zob. A. Kozieł, J. Adamowski, *Cenzura w PRL*, [w:] *Granice wolności słowa. Materiały konferencji naukowej, Kielce 4–5 maja 1995 r.*, red. G. Miernik, Kielce–Warszawa 1999, s. 57–71.

<sup>58</sup> Dz.U. 1981 nr 20 poz. 99.

<sup>59</sup> Wskazany dokument został zmodyfikowany *Dekretem o stanie wojennym z dnia 12 grudnia 1981 r.*, Dz.U. 1981 nr 29 poz. 154, który rozszerzył zakres publikacji poddawanych cenzurze, jak i same podstawy ingerencji cenzorskich m.in. o nie wyrażenie zgody na upublicznienie ze względu na zagrożenie interesów bezpieczeństwa lub obronności państwa. Te zasady zostały wprowadzone do ustawy nowelą *Ustawa z dnia 28 lipca 1983 r. o zmianie ustawy o kontroli publikacji i widowisk*, Dz.U. 1983 nr 44 poz. 204.

ich w ustawie, gdy są niezbędne dla bezpieczeństwa, porządku publicznego, moralności bądź praw innych osób. Tym samym daje możliwość zastosowania tego co nazywamy cenzurą po wystąpieniu owych elementów, w szczególności uchwalenia adekwatnego, dedykowanego prawa w tej materii. Dlatego też wątpliwym wydaje się używanie owego terminu dla zdarzeń, które miały i mają miejsce w naszym kraju w dziedzinie sztuki. Ingerencje w wolność wypowiedzi artystycznej to wielokrotnie przypadki nieposiadające podstawy prawnej, wykazujące arbitralne działania zarówno funkcjonariuszy państwa różnego szczebla, organizacji społecznych, mediów czy też pojedynczych osób. Dlatego też w ujęciu autora są to ograniczenia wolności wypowiedzi, które występują w dwojaki sposób. Pierwszy – prawny, związane z obowiązującymi normami, gdy dochodzi do kolizji z innymi wolnościami. Posiadają one swoją podstawę prawną w kodeksie karnym czy też cywilnym i tyczą naruszenia konkretnych dóbr osób czy podmiotów. Druga kategoria to pozaprawne ograniczanie wolności wypowiedzi wynikające z arbitralnego czy też autorytatywnego rozstrzygnięcia lub prób hamowania swobody twórczej. W jednym i drugim przypadku wykonywane są jednostkowo przez konkretne osoby, a nie dedykowany podmiot nadany prawem.

Z pojęciem cenzury wiąże się termin autocenzury. Występuje ona wówczas, gdy osoba korzystająca z wolności sama z niej rezygnuje w całości lub części z uwagi na spodziewane, negatywne konsekwencje wprowadzenia do publicznego obiegu określonych treści, które mogą być niespójne z oczekiwaniami odbiorcy<sup>60</sup>. To swoista kalkulacja, szacowanie ryzyka przez twórcę czy artystę. Wynikać może z dwóch powodów. Po pierwsze, reakcji co do treści, które zostaną upublicznione. Ewentualnej odpowiedzialności prawnej, ale również może być to motywowane względami politycznymi czy też obyczajowymi. Po drugie – konsekwencji długofalowych. W przypadku sztuki, w zasadzie prowadzenia instytucji kultury, gdy pojawiają się niepożądane treści z punktu widzenia odbiorcy, następstwem może być ograniczenie środków finansowych na działalność artystyczną bądź utrata stanowiska kierowniczego. Odnosząc to zjawisko do naszego kraju, wskazując system zależności, organizator działalności kulturalnej – instytucja kultury, jest możliwe zaistnienie owego mechanizmu obawy przed konsekwencjami ze strony organu założycielskiego bądź wspierającego działalność artystyczną. Autocenzura jest zjawiskiem, które bardzo trudno zbadać i zidentyfikować. Jest faktycznie nie do uchwycenia, gdyż zazwyczaj jest nieupubliczniana.

Tendencje ograniczania wolności wypowiedzi artystycznej w państwach demokratycznych nie są tylko domeną współczesności. Alexis de Tocqueville, wybitny francuski myśliciel polityczny, analizując społeczeństwo amerykańskie i jego podejście do materii teatru, w dziele życia z połowy dziewiętnastego wieku

---

<sup>60</sup> Zob. A. Biłgorajski, *Konstytucyjny zakaz cenzury prewencyjnej. Przyczynek do dyskusji*, [w:] *Wolność wypowiedzi i jej granice...*, s. 53–54.

*O demokracji w Ameryce*, ukazywał bliskie spostrzeżenia do dnia dzisiejszego. Wskazywał, że purytanie, którzy założyli republiki amerykańskie, żywili do teatru szczególną nienawiść. Uważali go za szczególnie obrzydliwą rozrywkę. Wedle opinii Tocqueville'a bezwzględna surowość moralna i sztywna obyczajowość nie sprzyjały rozwojowi sztuki teatralnej. Co więcej, owe poglądy założycieli pozostawiły głęboki ślad na potomkach, którzy również żywili odrazę do tej dziedziny sztuki. Przedstawienia dramatyczne stanowiły margines zainteresowania społecznego. Niezwykle trafny, korespondujący z dniem dzisiejszym, pozostaje sąd: „Amerykanie, których prawa gwarantują wolność słowa, a nawet dopuszczają jej nadużywanie, poddali jednak autorów dramatycznych swego rodzaju cenzurze. Przedstawienia teatralne nie mogą się odbywać bez pozwolenia administracji gminnej. Społeczeństwa są bowiem jak ludzie – nieumiarkowanie oddają się swoim największym namiętnościom, pilnując się bacznie, by za bardzo nie ulec innym, których akurat nie odczuwają”<sup>61</sup>. Niespójność i niekompatybilność założeń oraz koncepcji państwa demokratycznego z jego codzienną praktyką wyróżnia podejście do materii sztuki. Analogicznie jak w społeczeństwie amerykańskim, społeczności ograniczały i hamowały, niespójne z własną obyczajowością treści pojawiające się w spektaklach teatralnych, dziś można wskazać owe przypadki w życiu publicznym. Z jedną różnicą. Wówczas występowała konieczność otrzymania zezwolenia od administracji lokalnej, dziś mają one charakter nie tylko prawny, ale również arbitralny, wynikający z odmiennego oglądu rzeczywistości.

Owa praktyka unaocznia, że prawidła demokracji z hasłami równości są faktycznie pustym sloganem. Sztuka nieustająco narażona jest na próby jej ograniczania. Występują przypadki hamowania ekspresji twórców, a niezależność instytucji kultury jest łamana. Te przykłady wyraźnie wskazują, że ukształtowanie państwa demokratycznego, w którym wolność stanowi istotny element jego funkcjonowania jest długim i żmudnym procesem. Jednym z najważniejszych pozostaje kształtowanie świadomości społecznej, że różnorodność i odmiennosc poglądów nie stanowi zagrożenia i zamachu na utarte wzorce, ale jest wzbogaceniem i urozmaiceniem własnego i wspólnego spostrzegania świata.

## 5. Polityka a kultura

W naukach o polityce najczęściej występująca relacja słów kultura i polityka odnosi się do terminu kultura polityczna. Wedle definicji słownikowej jest to „odnosząca się do polityki warstwa kultury rozumianej jako ogół materialnych i niematerialnych wytworów społeczeństwa, zdolnych się rozprzestrzeniać

---

<sup>61</sup> A. de Tocqueville, *O demokracji w Ameryce*, Warszawa 2005, s. 466. Tytuł rozdziału pozostaje wielce wymowny w odniesieniu do treści: *Kilka uwag o teatrze społeczeństw demokratycznych*.

w przestrzeni i czasie”<sup>62</sup>. Najprościej można ująć, że są to postawy wobec ustroju politycznego oraz ocena roli jaką może odegrać w ramach systemu jednostka. Im większe jej zaangażowanie, tym większe możliwości stworzenia kultury obywatelskiej, uczestniczącej. Kultura polityczna to swoiste otoczenie społeczne systemu politycznego<sup>63</sup>. Owa problematyka nie jest tematem niniejszej rozprawy. Drugim możliwym ujęciem słów kultura oraz polityka jest związek kultura i polityka. Faktycznie jest on nieopisany w literaturze. Dla autora są to wszelkiego rodzaju próby ujęcia politycznego zjawisk artystycznych. Świadome realizowanie przez twórców zdarzeń artystycznych posiadające znamiona polityczności. W tym podejściu najbliższe do terminu sztuki politycznej, krytycznej, kontestującej, konfrontacyjnej – wskazanej we wcześniejszych fragmentach rozdziału. Trzecią możliwą konfiguracją słów jest pojęcie polityka kulturalna.

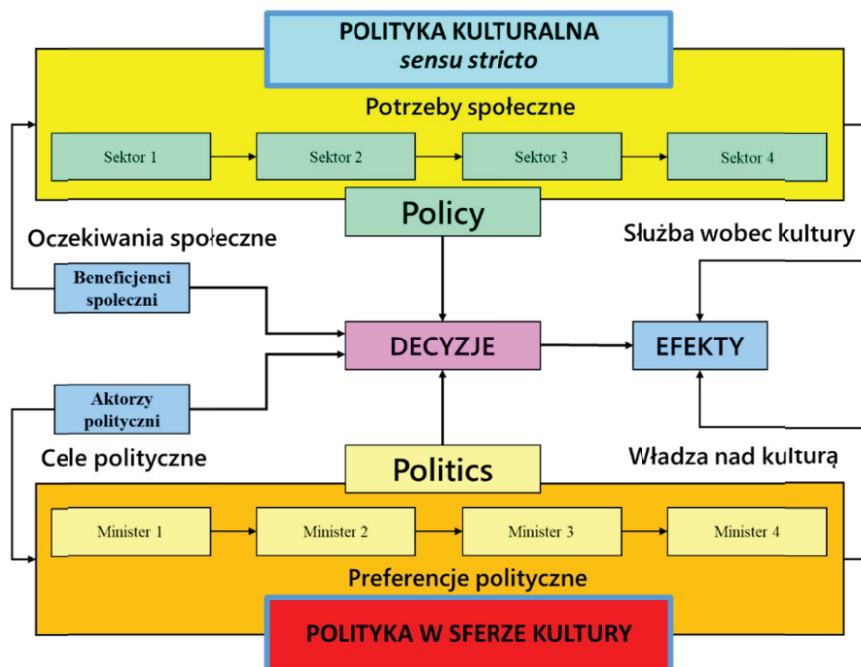
Termin „polityka”, posiadający wiele definicji i ujęć w różnych orientacjach teoretyczno-metodologicznych, dla właściwej interpretacji będącej przedmiotem analizy, najlepiej ukazać na przykładzie doświadczeń politologii anglosaskiej. Tamtejsze, coraz prężniej wskazywane również w naszym kraju, rozróżnienie na *policy* i *politics* daje szansę uchwycenia i dobrego zrozumienia pojęcia polityki kulturalnej. *Policy* jest rozumiane jako stanowienie decyzji przez jednostkę bądź grupę, które dotyczą wyboru celów i metod ich osiągnięcia w ściśle określonych granicach. To faktycznie praktyczne działania czy też zarządzanie podejmowane przez różne podmioty polityczne. *Politics* to proces zachodzący w systemie społecznym (nie tylko politycznym), polegający na selekcjonowaniu i porządkowaniu podstawowych celów tego systemu. To sfera stanowienia i realizacji decyzji dotyczących wielu aspektów: ekonomicznych, politycznych, socjalnych i kulturowych. Jest to formułowanie celów ogólnych, dobór środków, podjęcie decyzji, realizacja oraz kontrola wykonania<sup>64</sup>. Upraszczając – *policy* odnosi się do wykonania, kierunku działania, stosowania zdobytej władzy. Wężziej – odnosząc do samej polityki kulturalnej – służbą wobec kultury zgodną z oczekiwaniami społecznymi. Natomiast *politics* to szeroki proces zdobywania i sankcjonowania władzy z wykorzystaniem wszelkich możliwych środków. Rozpatrując działania w sferze kultury, jest to władza nad kulturą do realizacji celów politycznych. Owe zależności ilustruje poniższy schemat.

<sup>62</sup> *Leksykon politologii...*, s. 185.

<sup>63</sup> Szerzej: G.A. Almond, S. Verba, *The Civic Culture. Political Attitudes and Democracy in Five Nations*, Princeton 1963; J. Garlicki, A. Noga-Bogomilski, *Kultura polityczna w społeczeństwie demokratycznym*, Warszawa 2004; D. Przystek, *Kultura polityczna społeczeństwa polskiego w XX wieku*, „Społeczeństwo i Polityka” 2004 nr 1, s. 47-65; *Kultura polityczna Polaków. Przemiany, diagnozy, perspektywy*, red. naukowa i oprac. K.B. Janowski, Toruń 2010.

<sup>64</sup> *Leksykon politologii...*, s. 310.

Schemat: relacje *kultura – politics – policy*



Źródło: opracowanie własne.

W związku z powyższym, ujęcie polityki kulturalnej w naszym kraju należy traktować dualnie<sup>65</sup>. Jest to efekt atrakcyjności dla polityków kultury i możliwości wpływania na nią różnymi kanałami w celu realizacji własnych zamierzeń politycznych. To też konsekwencja faktycznie braku spójnej reformy organizacyjnej tej dziedziny życia społecznego w ostatnich ponad dwudziestu pięciu latach. To również traktowanie kultury marginalne (choć owe podejście znacznie się zmieniło) przez samorząd terytorialny i organizacje pozarządowe, pozostawiając ją faktycznie w dyspozycji i licząc na wsparcie ekonomiczne władz centralnych. Wspólnoty lokalne, w ramach zadań własnych, dotują, organizują i prowadzą działalność kulturalną na poziomie 75% wszystkich instytucji kultury i różnych inicjatyw artystycznych. Z jednej strony pomogło to znacząco utrzymaniu wielu podmiotów kultury, regionalnej tożsamości czy też promowaniu miast – ważnych elementów z punktu widzenia sfery publicznej. Ale równolegle doprowadziło to do prób podporządkowywania i hamowania wolności wypowiedzi na szeroką skalę. Tendencje dominacji politycznej są codziennością, a maksyma „łożę to wymagam” powszechna.

<sup>65</sup> W pracach anglojęzycznych występuje termin *cultural policy*.

Z jednej strony, odnosząc się do *policy*, jest ona wykorzystywana do wykonywania polityki, już rządzenia, a właściwie zarządzania, sprawowania władzy czy też do realizacji określonego, konkretnego, dedykowanego, doraźnego celu bądź wielu celów. W tym podejściu jest to spójne z polityką publiczną, gdzie upatruje się w niej – zawężając – celowego działania podmiotów politycznych. Odnosi się ona do sfery publicznej, która winna charakteryzować się otwartością, dostępnością i transparentnością. Nie powinna być zawłaszczana przez żaden podmiot czy organ państwowy czy też wykorzystywana do bieżącej gry politycznej<sup>66</sup>. Jak zauważa Jerzy Hausner, polityki publiczne „realizuje się w mniej lub bardziej wyodrębnionych obszarach życia społecznego przez zastosowanie specyficznych technologii, które nadają tym politykom techniczny charakter i odpolityczniają je”<sup>67</sup>. Tym samym posiadają znamiona operatywności. Bliżej im do zarządzania publicznego, będącego projektowaniem i wdrażaniem polityk publicznych. Profesjonalizuje to działalność państwową i zbliża do beneficjentów – ogółu społeczeństwa. W badaniach nad polską polityką kulturalną można spotkać tego typu podejście i wskazuje się umiejscowienie owego zjawiska jako część polityki publicznej państwa, rozumianej jako działalność polegająca na jej kształtowaniu „przez władze publiczne oraz publiczne instytucje, które realizują zadania w określonej dziedzinie”<sup>68</sup>. Wydaje się to podejściem zawężającym, ukazującym problematykę kultury jako realizację określonych zadań i działań, nie uwzględniając szerszej, istotnej roli wykorzystania jej, w sposób doraźny, w bieżącej polityce. Wskazywanie polityki kulturalnej jako elementu polityki publicznej „jest zasadne tylko wówczas, jeżeli uznamy, że w społeczeństwie i państwie kultura jest przedmiotem publicznej troski – jest sprawą publiczną i w związku z tym usługi kultury, jako zaspakajające potrzeby społeczności lub część tych usług, uznajemy za usługi/dobra kultury”<sup>69</sup>. I tylko w takim przypadku pomijając wpływanie czy też hamowanie na zjawiska artystyczne przez świat polityki.

Ukazując dwojaki sposób podejścia do polityki kulturalnej, rozdarte pomiędzy *policy* i *politics*, wskazać trzeba, że jest to również element realizacji konkretnych zamierzeń politycznych ważnych dla wspólnoty czy ogółu społeczeństwa.

---

<sup>66</sup> O sferze publicznej zob. J. Osiński, *Anatomia sfery publicznej i przestrzeni publicznej a kształtowanie polityki publicznej w państwie*, [w:] *Polityka publiczna. Teoria. Jakość. Dobre praktyki*, red. naukowa J. Osiński, I. Zawiślińska, Warszawa 2016, s. 29.

<sup>67</sup> J. Hausner, *Polityka a polityka publiczna*, „Zarządzanie Publiczne” 2007 nr 1, s. 51.

<sup>68</sup> G. Praweńska-Skrzypek, *Polityka kulturalna polskich samorządów. Wybrane zagadnienia*, Kraków 2003, s. 13.

<sup>69</sup> P. Kieliszewski, *Polityka kulturalna w społeczeństwie obywatelskim*, „Kultura Współczesna” 2008 nr 1. Zaprezentowana teza może być potwierdzona polskim ustawodawstwem analizowanym w dalszej części pracy: *Ustawa z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej z późniejszymi zmianami* czy też ustawy o samorządzie gminnym, powiatowym czy wojewódzkim.

Teoretycznie w państwie demokratycznym wpływanie na sferę kultury wydaje się ograniczone do stwarzania regulacji prawnych i mechanizmów zarządzania instytucjonalnego, jednak występują również silne tendencje wykorzystywania kultury jako narzędzia do walki politycznej bądź budowania pozycji w społeczeństwie. Jest to między innymi konsekwencja, że państwo – szczebel centralny – jest ważnym dystrybutorem pieniądza przeznaczanego na kulturę. Ten mechanizm finansowy wpływa w sposób znaczący na próby dominacji politycznej w sferze kultury.

Nie ulega wątpliwości, że samo zjawisko polityki kulturalnej jest pochodną ustroju politycznego i dotyczy tej części polityki społecznej, która odnosi się do „twórczości artystycznej, promocji różnorodności, dostępności wytworów kultury, ochrony i zachowania dziedzictwa kulturowego”<sup>70</sup>. Owe elementy wskazują również definicje terminu. Kazimierz Krzysztofek uważa, że jest to „świadome, zgodne z założonymi celami i wartościami, wpływanie na procesy kulturowe w celu pobudzenia uczestnictwa w kulturze i jej demokratyzacji, tworzenia korzystnych warunków dla twórczości, zachowania duchowego i materialnego dorobku pokoleń, przygotowania – przez edukację – nowych pokoleń do dziedziczenia tego dorobku, czyli przekazu kanonu kultury danej społeczności oraz sprzyjania jej udziałowi w komunikacji między kulturami”<sup>71</sup>. Ujęcie świadczy o ideologicznym podejściu do sfery kultury, wskazuje na konkretne działania, które posiadają znamiona realizacji określonych celów. Kładzie nacisk na przeszłość względem kreowania i pobudzania nowych zjawisk w płaszczyźnie kultury. Wyróżnia sześć priorytetów: zwiększenie uczestnictwa w kulturze, demokratyzację kultury, stwarzanie korzystnych warunków dla twórczości artystycznej, zachowanie duchowego i materialnego dziedzictwa, edukację kulturalną oraz zintensyfikowanie komunikacji między kulturami, co należy rozumieć jako otwartość dla nowych wzorców jak i propagowanie rodzimej twórczości. Zbliżone ujęcie zasugerował Jan S. Wojciechowski, wskazując, że polityka kulturalna to strategia mądrego uczestnictwa w zachodzących procesach kulturowych, z fundamentalnymi zagadnieniami tożsamości narodowej, regionalnej i osobistej, a także dziedzictwa, edukacji, wolnego wyboru treści kulturowych i respektowania wolności twórczej<sup>72</sup>. Podobne ujęcie zaproponował zespół badaczy: Dorota Ilczuk, Andrzej Siciński i Jan S. Wojciechowski. W dokumencie przygotowanym na zlecenie Ministerstwa Kultury i Sztuki (1998) wskazano, że polityka kultu-

<sup>70</sup> A. Wąsowska-Pawlik, *Polityka kulturalna Polski 1989–2012*, [w:] *Kultura a rozwój*, red. J. Hausner, A. Karwińska, J. Purchla, Warszawa 2013, s. 108. Owe elementy są zbieżne z polskimi przepisami konstytucyjnymi.

<sup>71</sup> K. Krzysztofek, *Polityka kulturalna w międzynarodowych raportach o kulturze*, [w:] *Problemy zarządzania sferą kultury i turystyki*, red. K. Mazurek-Łopacińska, Wrocław 1999, s. 11.

<sup>72</sup> Za: J.S. Wojciechowski, *Jakiej wiedzy o kulturze wymaga dziś polityka kulturalna?*, Wrocław 2000, s. 38.

ralna państwa jest to jego celowa, systematyczna ingerencja w sferę kultury. Wśród nadrzędnych celów polityki kulturalnej państwa polskiego znalazły się analogiczne elementy jak w poprzednich definicjach: rozwój i zachowanie ciągłości kultury polskiej, edukacja kulturalna, wspieranie twórczości artystycznej, ochrona dziedzictwa kulturowego materialnego i niematerialnego. Również ujęto problematykę bezpośrednich związków kultury z polityką: ochrona kultury przed doraźnymi naciskami politycznymi, pobudzanie aktywności i zwiększenie roli samorządów, organizacji pozarządowych i społeczności lokalnych w popularyzacji i udostępnianiu dóbr kultury, zagwarantowanie wolności kulturowej, w tym wolności artystycznej ekspresji, dbałość o realizację praw kulturowych mniejszości narodowych, decentralizacja zarządzania i finansowania w sferze kultury<sup>73</sup>. Stworzony doraźnie katalog na potrzeby polskie to rozwinięcie uniwersalnych doświadczeń, które ukazują podejście do terminu polityka kulturalna w demokratycznych państwach europejskich.

Analogicznie ujmując politykę kulturalną jako celową, systematyczną ingerencję w sferę kultury, Dorota Ilczuk wskazuje cztery podstawowe cele jej prowadzenia: zachowanie tożsamości kulturowej narodu, zapewnienie równego dostępu do kultury, promocji twórczości i wysokiej jakości dóbr i usług kulturalnych oraz takiego zróżnicowania oferty kulturalnej, aby każda grupa społeczna mogła w niej znaleźć coś dla siebie<sup>74</sup>. Osiągnięcie owych celów możliwe jest poprzez przyjęcie standardów tożsamych dla Unii Europejskiej i Rady Europy: decentralizacji procesów decyzyjnych w dziedzinie organizowania i finansowania działalności kulturalnej; pogłębieniu uspołecznienia procesów decyzyjnych poprzez angażowanie zespołów eksperckich i doradczych; przestrzeganie zasady jawności podejmowanych decyzji; stosowanie zasady subsydiarności, poprzez podejmowanie decyzji najbliższej tych, których dotyczą oraz odejście od peryferyjnego usytuowania kultury w administracji publicznej<sup>75</sup>. To ujęcie wskazuje na definiowanie polityki kulturalnej poprzez cele, ale charakterystyczne dla państw o reżimach demokratycznych i zbliża do rozumienia polityki kulturalnej jako *policy*.

Owej tradycji tak definiowania polityki kulturalnej można doszukiwać się w dokumentach końcowych konferencji poświęconych problematyce kultury Organizacji Narodów Zjednoczonych ds. Oświaty, Nauki i Kultury (UNESCO). Spuścizna spotkania weneckiego z roku 1970 wskazywała i określała między innymi następujące cele: demokratyzację życia kulturalnego poprzez ułatwia-

<sup>73</sup> Za: D. Ilczuk, A. Siciński, J.S. Wojciechowski, *Polityka kulturalna państwa (projekt)*, „Kultura Współczesna” 1998 nr 2–3, s. 149–152.

<sup>74</sup> D. Ilczuk, *Polityka kulturalna w społeczeństwie obywatelskim*, Kraków 2002, s. 11–12. Zob. również. Idem, *Polityka kulturalna a społeczeństwo obywatelskie w świetle literatury, badań Rady Europy i Unii Europejskiej*, „Kultura Współczesna” 1999 nr 1.

<sup>75</sup> Za: idem, *Polityka kulturalna w społeczeństwie...*, s. 12.



*Dalsza część książki dostępna w wersji  
pełnej.*

