
Emancypacja, reprezentacja, cenzura

Grzegorz Niziołek

TEKSTY DRUGIE 2023, NR 2, S. 105–120

DOI: 10.18318/td.2023.2.6 | ORCID: 0000-0001-5082-8285

1.

W swoim wystąpieniu¹ odnoszę się do pojęć bardzo ogólnych, powszechnie stosowanych, może nadużywanych, o złożonej genealogii, ale niepoddawanych w codziennej praktyce uściślającym definicjom. Ułatwiają komunikację, ale mogą być też instrumentalizowane dla doraźnych celów. Są to pojęcia znajdujące się w wyposażeniu – bliskiego mi – dyskursu lewicowo-liberalnego, każde z nich jest jednak odmiennie wartościowane. Tak więc emancypacja to kategoria jednoznacznie pozytywna, stanowiąca dźwignię oceny wszelkich zjawisk społecznych i artystycznych. „Emancypacyjny” oznacza: sprzyjający demokracji, wyzwalający, skierowany przeciwko przemocy. Reprezentacja natomiast jest polem negocjacji i krytyki, może być dobra lub zła, pożyteczna lub szkodliwa, służyć emancypacji lub ją hamować. Cenzura należy

Grzegorz Niziołek

– prof. dr hab., kieruje Katedrą Teatru i Dramatu na Wydziale Polonistyki UJ, prowadzi seminarium dramaturgiczne w krakowskiej AST im. S. Wyspiańskiego. Zajmuje się problematyką pamięci kulturowej i sfery publicznej. Za książkę *Polski teatr Zagłady* (2013) otrzymał nagrodę im. Jana Długosza, jej przekład na język angielski ukazał się w wydawnictwie Bloomsbury w 2019 roku. Kontakt: grzegorz.niziolek@uj.edu.pl.

¹ Tekst jest rozszerzoną wersją referatu wygłoszonego podczas konferencji „Cenzura i autocenzura. Nowe ujęcia”, Wydział Polonistyki UJ, Kraków 21–23 października 2021.

zaś do zjawisk piętnowanych, przypisywanych politycznym przeciwnikom, wrogom obdarzonym polityczną władzą. Nie służy raczej do opisu własnych mechanizmów kontrolowania tych reprezentacji, które uznajemy za szkodliwe, czyli wrogie emancypacji. Krytyka reprezentacji nie jest uznawana za podłoże aktów cenzury.

Tak jak dwa pierwsze pojęcia – „emancypacja” i „reprezentacja” – żyją w dyskursie lewicowo-liberalnym w doskonałej symbiozie, wzajemnie się legitymizując, tak pojęcie cenzury wydaje się całkowicie nieobecne w obszarze lewicowych strategii autokrytycznych, jest słowem obcym, niestosownym, a nawet zagrażającym samolegitymizacji dyskursów emancypacyjnych. Nawet jeśli jest dzisiaj definiowana szeroko dzięki koncepcjom Michela Foucault, Pierre’a Bourdieu czy Judith Butler, należy raczej do zastanego już hegemonicznego pola strukturalnych ograniczeń, które emancypacyjna interwencja ma naruszyć. Interesuje mnie, jak układ napięć między triadą tych pojęć funkcjonuje w dzisiejszym polu sztuki, w jaki sposób wpływa na ich redefinicję i do jakiego stopnia je przewartościowuje.

Dzisiejszy duch postkrytyczny skomplikował niewątpliwie obraz tych mechanizmów. Rita Felski, jedna z gorących propagatorek postkrytycznych postaw w dzisiejszej humanistyce, zadaje pytanie: „Dlaczego tak jest, że krytycy są tak szybcy, że przesłuchują, demaskują, obalają, rozplątują, demystyfikują, destabilizują, podejmują problem i obrażają się?”². Pytanie to należałoby jednak postawić nie tyle twórcom teorii krytycznych, jak czyni to Felski, ile przede wszystkim rozpowszechnionym sposobom szybkiego reagowania, jakie zdominowały dzisiejsze medialne dyskursy postkrytyczne, zwłaszcza w mediach społecznościowych – choć nie tylko tam. Krytyka teorii krytycznych – jako nadmiernie podejrzliwych, paranoicznych, protekcyjnych, patriarchalnych – paradoksalnie dostarczyła alibi praktyce pospiesznego (bez podejmowania nadmiernego wysiłku hermeneutycznego) rozpoznawania treści rasistowskich, seksistowskich, homofobicznych, klasistowskich zarówno w dyskursie publicznym, jak i w dziełach sztuki. Jednak to nie ta praktyka jest atakowana przez postkrytyków i postkrytyczki – raczej wydaje się przez nich osłaniana jako wyraz troski zabezpieczającej zdobycze emancypacji poprzez eliminowanie zagrażających jej dyskursów i reprezentacji. Owe zautomatyzowane już odruchy krytyczne wskazują na to, że zdobycze teorii krytycznych zostały nie tyle podważone przez postkrytykę, ile po pierwsze uległy normatywizacji,

2 R. Felski, *The Limits of Critique*, The University of Chicago Press, Chicago–London 2015, s. 5.

a po drugie weszły w fazę dyskursów hegemonicznych. Metody teorii krytycznych zostały przez Ritę Felski i Elizabeth S. Anker przedstawione we wstępie do *Critique and Postcritique* w formie dość uproszczonej, jako oparte głównie na strategii podejrzeń, samozwrotnych dyskursach i metaperspektywie. A w konsekwencji zostały pozbawione tego wszystkiego, co zostało z kolei uznane za cnoty postkrytyki: etycznej troski, zróżnicowanych form afektywności, obywatelskiego zaangażowania, ducha afirmacji i spekulatywnej inwencji.

To zjawisko wygodnego ustawiania sobie przeciwnika w celu wzmocnienia własnej pozycji, z której zabieramy głos, Sara Ahmed nazwała „inflacyjną logiką”³, krytykując współczesne nurty feminizmu materialistycznego za podobnie upraszczające i fałszywe przedstawianie osiągnięć feminizmu historycznego jako rzekomo skoncentrowanego wyłącznie na treściach kulturowych i pomijającego aspekty biologiczne i materialne. Tego rodzaju praktyki Ahmed ryzykownie porównuje z argumentacją osób, które dowodzą, że opowiadanie rasistowskich żartów stanowi dowód wolności słowa. Takie osoby sytuują siebie w pozycji mniejszościowej, starając się zwalczać dominujące, ich zdaniem, dyskursy poprawności politycznej. Podobną logikę badaczka odnajduje w sposobach odczytywania historii feminizmu jako obszaru konstruowania zakazu mówienia o biologii, dzięki którym zostaje podniesiona ranga aktualnych projektów uwzględniających perspektywę biologiczną. Zdaniem Ahmed inflacji podlega władza przypisywana tym, którzy ustanawiali tamte zakazy. Im silniejsza władza dawnego zakazu, tym większa zasługa tych, którzy go obecnie łamią.

W duchu inflacyjnej logiki Anker i Felski przedstawiają postawy krytyczne jako uderzające we wszystko, co może być uznane za naturalne:

Cokolwiek jest naturalne, brane za pewnik, esencjalne lub transparentne, staje się celem krytyka: takie cechy postrzegane są nie tylko jako teoretycznie nieadekwatne (bo nieuwzględniające językowej i kulturowej konstrukcji rzeczywistości), ale także politycznie niepokojące (bo „naturalizujące” społeczne zjawiska i tym samym czyniące je odpornymi na krytykę i zmiany)⁴.

3 S. Ahmed, *Open Forum Imaginary Prohibitions: Some Preliminary Remarks on the Founding Gestures of „the New Materialism”*, „European Journal of Women’s Studies” 2008, vol. 15, no. 1, s. 23-39.

4 *Critique and Postcritique*, ed. by E.S. Anker, R. Felski, Duke University Press, Durham–London 2017, s. 3.

Sztuka w nowych ujęciach odczytywana jest przede wszystkim jako dyskurs i praktyka społeczna – a podstawowym kryterium oceny stają się jej wartości emancypacyjne formułowane w normatywny sposób. Co oznacza, że powinna ona podlegać takiej samej normatywizacji jak każda inna domena życia obywatelskiego. Niezależność pola sztuki jest traktowana pragmatycznie i wykorzystywana taktycznie w krytyce instytucjonalnej – atakowana lub chroniona w zależności od oceny sytuacji. Wyrzeczenie się strategii transgresyjnych, które w przeszłości najczęściej padały ofiarą cenzorskich żądań, ułatwia dewaluowanie wolności wypowiedzi artystycznej jako chronionej wartości. Zwraca też uwagę fakt, że definiowanie praktyk emancypacyjnych jako z założeńa nieprzemocowych usuwa automatycznie poza ich granice działania transgresyjne.

Truizmem jest twierdzenie, że wartości estetyczne stają się coraz słabszą podstawą definicji sztuki i jej oceny. Nawet dowartościowanie wymiaru estetycznego przez Jacques'a Ranciere'a czy Claire Bishop w obszarze sztuki zaangażowanej także podlega warunkowi politycznej skuteczności⁵. Radykalna krytyka autonomii sztuki wobec innych sfer życia publicznego stała się dziś dogmatem w obrębie dyskursów progresywnej sztuki. Dodać można jeszcze, że idea autonomii sztuki jest także dzisiaj często postrzegana jako zasada legitymizowania przemocy wewnątrz instytucji artystycznych, kojarzona jest z krytykowanym modernistycznym modelem i silną pozycją artysty. Mit autonomii sztuki można jednak również wpisać w komentowaną już logikę inflacyjną – dzieje sztuki modernistycznej trudno bowiem uznać za domenę artystycznej bezkarności, wprost przeciwnie: są one pełne przypadków cenzurowania, penalizowania i wykluczania. Jakub Dąbrowski i Anna Demeno, obalając ten mit, piszą, że „sztuka czy szeroko pojęta działalność artystyczna nie stanowią ustawowej okoliczności wyłączającej winę”⁶, a kontratyp sztuki traktowany jako okoliczność zwalniająca z odpowiedzialności karnej uderzałby przeciw w zasadę obywatelskiej równości.

Wokół takiego przeorganizowania pola sztuki tworzą się instytucjonalne konstelacje wspierających się podmiotów. Podstawą tych sojuszy są praktyki

5 J. Ranciere, *Estetyka jako polityka*, przeł. P. Mościcki, J. Kutyla, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007; C. Bishop, *Sztuczne piekło. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przeł. J. Staniszeński, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015.

6 J. Dąbrowski, A. Demenko, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Aspekty prawne*, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2015, s. 150.

afirmacyjne, a nie intencje transgresyjne, zagrażające procedurom stabilizowania pozytywnie wartościowanych praktyk artystyczno-aktywistycznych, które uzasadniają roszczenia hegemoniczne ze strony promujących je instytucji. Łączy nas to, co afirmujemy. Nic dziwnego, że pojęcie cenzury zostało wyeliminowane z dyskursów autokrytycznych, stało się bezużyteczne. Co więcej, „niecenzuralność” traktowana jest jako coś zagrażającego emancypacyjnym praktykom i nowym koncepcjom instytucji sztuki (podczas gdy jeszcze niedawno niecenzuralność i transgresja popychały praktyki emancypacyjne do przodu). Zbyt silne afekty, afekty negatywne, zbyt drastyczne obrazy stanowią zagrożenie dla afirmacyjnych postaw traktujących empatię i troskę jako podstawę ustanawiania relacji społecznych. Konstelacja sojusznicznych instytucji traktuje kontrolowanie sfery artystycznych praktyk jako procedurę jawną, demokratyczną i opartą na konsensusie – tym samym trudno, przynajmniej z tej wewnętrznej perspektywy, nazwać ich działania cenzurą. Atakowane są już zresztą nie tyle konkretne reprezentacje, ile raczej pewne modele ich ustanawiania.

Polityka dekonstrukcji uczyła nas brać za cel krytyki niedefiniowane lub odruchowo wartościowane pojęcia własnego dyskursu, ale obecnie polityka dekonstrukcji sama stała się obiektem krytyki jako osłabiająca dynamikę aktywistycznego zaangażowania. Teorie dekonstrukcji są zaś wycofywane z obszaru nowoczesnej humanistyki zaangażowanej i dyskursu akademickiego. Piszą o tym Anker i Felski, kwestionując dekonstrukcyjne wyczulenie na rozróżnianie znaku i znaczenia, znaku i oznaczanego przezeń realnego obiektu, opowiadając się za „naturalną” skłonnością do zacierania granic między nimi. I jeśli krytyka reprezentacji spod znaku dekonstrukcji akcentowała różnicę między reprezentującym a reprezentowanym, to strategie postkrytyczne raczej tę różnicę zawieszają, zmierzając do skracania dystansu między dziełem sztuki a jego społecznym skutkiem, między praktyką artystyczną a nieartystyczną praktyką społeczną. Dobre reprezentacje służą społecznej zmianie, złe zaś traumatyzują odbiorców lub utrwalają szkodliwe stereotypy. Zasadą sztuki emancypującej i jej odbioru staje się performowanie własnej postawy politycznej, społecznej i etycznej, dzięki czemu reprezentujący jest równocześnie reprezentowanym, a przedstawianie innego staje się przedsięwzięciem podlegającym normatywnym instrukcjom i w razie konieczności – piętnowanym. Co więcej, samo pojęcie reprezentacji rozpada się, znajduje się w stanie zaniku, a w konsekwencji afirmacyjny autoperformans zawiera w sobie, traktowany jako norma, zakaz przedstawiania innego.

2.

Pojęcie emancypacji, gdy poddać je krytyce, naprowadza nas na szereg sprzeczności i samozaprzeczeń. Ma ono swoją historię, syntetycznie przedstawioną przez Reinharta Kosellecka w artykule *Przesuwanie się granic emancypacji*. Przede wszystkim trzeba podkreślić, że u swojego źródła (czyli rzymskiego prawodawstwa) czasownik „emancypować” nie miał formy zwrotnej – był pewną formą działania podmiotu władzy, który uwalniał od zależności inny, podległy mu, podmiot. Emancypacja nie była możliwa jako akt samo-emancypacji. Zmianę przyniosło, jak twierdzi Koselleck, dopiero oświecenie. Ale Immanuel Kant, znając rzymskie prawne znaczenie słowa „emancypacja”, nie posłużył się nim, pisząc o oświeceniu. Emancypacja oznaczała dla niego raczej stan uzależnienia od pozycji podporządkowania niż możliwość zmiany tego stanu przez podmiot podporządkowany. Zamiast o emancypacji Kant pisał więc o „wyjściu człowieka z zawinionej przez siebie niedojrzałości”, dodając, że ludzie „chętnie pozostają niedojrzali”⁷. Przeszkodą dla procesów emancypacji, w takim ujęciu, są zatem nie tylko ci, którzy sprawują władzę, ale także ci, którzy jej podlegają. Koselleck śledzi proces semantyczny, w wyniku którego termin „emancypacja” traci swoje ścisłe prawne znaczenie i uzyskuje „status i oczywistość hasła: oczywiście hasła, które zakładało minimalny konsens co do równouprawnienia wszystkich ludzi”⁸.

Ciekawym rozwinięciem krytyki Kanta stały się o dwa wieki późniejsze krytyczne rozważania na temat emancypacji, zrodzone wewnątrz dojrzałych już ruchów emancypacyjnych. Bardzo trafną formułę dla opisanego podstawowej sprzeczności praktyk emancypacyjnych zaproponowała Wendy Brown na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku w tekście *Wounded Attachments*⁹. Tworząc koncepcję „zranionego przywiązania”, autorka odnowiła Nietzscheańską krytykę resentymentu w duchu radykalnej lewicowej krytyki. Jej myśl podjęli później, między innymi, Lauren Berlant czy Michael Hardt i Antonio Negri:

Projekty tożsamości mające na celu ujawnianie społecznej przemocy i hierarchii osiadają na mieliznie, gdy kojarzy się je z doznawaniem urazów. Jak twierdzi Wendy Brown, stają się one tym samym grupowym

7 R. Koselleck, *Dzieje pojęć. Studia z semantyki i pragmatyki języka społeczno-politycznego*, przeł. J. Merecki, W. Kunicki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2009, s. 206.

8 Tamże, s. 207.

9 W. Brown, *Wounded Attachments*, „Political Theory” 1993, vol. 21, no. 3, s. 390-410.

wysiłkiem na rzecz podtrzymywania statusu poszkodowanych przyjmujących postawę resentmentu. Można powiedzieć, że tożsamość postrzega się jako mienie i jest broniona jako własność. Brown podkreśla, że tym, czego w sposób najbardziej znaczący brakuje w takiej polityce tożsamości, jest dążenie do wolności, które powinno być jej podstawą¹⁰.

W tym ujęciu emancypujący się podmiot nie jest zainteresowany zamknięciem procesu emancypacji, ponieważ traci tym samym podstawę politycznych roszczeń, jaką daje mu pozycja narzuconego podporządkowania. Emancypacja, która powinna prowadzić do wyzwolenia od zależności, a tym samym od dotychczasowej tożsamości, staje się narzędziem umacniania tożsamości. Z jednej strony tożsamość staje się silną podstawą grupowego roszczenia wobec krzywdzącego systemu dominacji, z drugiej – prowadzi do narastania konfliktów między różnymi podmiotami emancypacji. Dla przykładu: znane są napięcia między Żydami a czarnymi w społeczeństwie amerykańskim, barwna jest też historia ideologicznych walk między ruchami feministycznymi i gejowskimi. Jako modelowy przykład niech posłuży surowa krytyka, jakiej Peggy Phelan poddała spektakl *Queer Body* gejowskiego performerera Tima Millera, jednego z artystów zajadle atakowanych przez prawicowe media w USA i poddawanych ekonomicznej cenzurze. Phelan włączyła performans Millera, eksponujący nagie męskie ciało, w obszar fallocentrycznych praktyk kultury patriarchalnej, podważając jego prawo reprezentowania kultury queerowej: „Tim Miller nie jest lesbijką. Nie jest też kobietą. (A przynajmniej nie publicznie). O ile mi wiadomo, nie jest transseksualistą ani hermafrodytą. Ciało przedstawione i pokazane w *My Queer Body* Millera jest czymś, co wcześniej było nazywane ciałem-młodego-białego geja”¹¹. Inny przykład: Kaliban – symboliczna ikona walk dekolonizacyjnych – jest w dramacie Szekspira gwałcicielem, który gwałt na białej kobiecie potraktował jako akt buntu przeciwko własnemu zniewoleniu przez białych. W głośnej sztuce *Dutchman* Amiriego Baraki schemat ten ulega odwróceniu: to biała kobieta dopuszcza się przemocy w nowojorskim metrze na przypadkowo spotkanym czarnym mężczyźnie. A radykalny queerowy teatr Jacka Smitha, bazujący na hollywoodzkich fabułach przedstawiających egzotyczne i orientalne światy, był podejrzewany o utrwalanie kolonialnych klisz. Przykłady tego rodzaju

10 M. Hardt, A. Negri, *Rzecz-pospolita. Poza własność prywatną i dobro publiczne*, przeł. „Praktyka Teoretyczna”, Ha!art, Kraków 2012, s. 445.

11 P. Phelan, *Tim Miller's My Queer Body: An Anatomy in Six Sections*, „Theater” 1993, no. 24, s. 30-34.

kolizji w sferze ideologicznej, politycznej i symbolicznej między różnymi ruchami emancypacyjnymi można mnożyć.

Z tych powodów Hardt i Negri, idąc za inspiracją Kanta, proponują, aby termin „emancypacja”, obciążony tożsamościowymi roszczeniami, zastąpić pojęciem wyzwolenia. Zauważają przy okazji, że dziewiętnastowieczny nacjonalizm, wynoszący jeden rodzaj tożsamości nad wszelkie inne, stał się dla wielu ruchów emancypacyjnych – świadomym bądź nieświadomym – wzorem i punktem odniesienia. Zwracają uwagę na rzecz oczywistą, że żaden podmiot nie jest definiowany przez jedną tożsamość, lecz stanowi wiązkę tożsamości – jej może być czarnym robotnikiem albo białym politykiem, biała kobieta może należeć do wyższej klasy średniej lub być lesbijką, czarny może być heteroseksualnym mężczyzną, a biały heteroseksualny mężczyzna może być bezdomną ofiarą systemu kapitalistycznego. W związku z tym pojawia się pytanie, czy roszczenie emancypacyjne nie może służyć temu samemu podmiotowi do zabezpieczenia na przykład przywilejów klasowych lub ekonomicznych, które mogą być związane z przynależnością do klasy średniej, heteroseksualnością bądź białością. Wychodząc od hybrydyczności naszych tożsamości, stabilizowanych przez procesy emancypacyjne, Hardt i Negri widzą rewolucyjny proces zniesienia tożsamości jako zjawisko „potworne”, traumatyczne i pełne przemocy. Krytykują też traktowanie pojęcia *queer* jako kolejnej kategorii tożsamościowej, obejmującej różnego rodzaju odmienności. „Rewolucyjny projekt przekracza reformistyczną wizję emancypacji” – piszą.

Terminologiczne rozróżnienie między emancypacją a wyzwoleniem jest tutaj kluczowe. Podczas gdy emancypacja dąży do wolności tożsamości, wolności bycia tym, kim naprawdę jesteś, wyzwolenie zmierza do wolności określania i przekształcania siebie, wolności określania, kim możesz się stać¹².

Wizja rewolucyjnego procesu, w ich ujęciu, wyzwala się w ten sposób z coraz ciaśniejszego pola konsensusu między rywalizującymi emancypacjami, o którym wspominał Koselleck. Hardt i Negri zwracają ponadto uwagę, że siły represji nie są wyłącznie siłami zewnętrznymi, lecz że kształtują także podmiotowość zniewolonych osób od wewnątrz, ulegają internalizacji, dlatego ich zdaniem emancypacja o podłożu tożsamościowym blokuje w pewnym momencie możliwość wyzwolenia.

¹² Tamże, s. 448.

Autorzy *Rzecz-pospolitej* odwołują się w swoim wywodzie do ostatniej książki Jeana Geneta *Zakochany jeniec*, która jest autobiograficzną opowieścią o pobycie autora wśród amerykańskich Czarnych Panter i w oddziałach palestyńskich bojowników. Jak piszą, Genet był „urzeczony ich «stylem», przez który rozumiał wynajdywanie nowych form życia, ich wspólne praktyki i zachowania oraz oryginalny zbiór gestów i afektów”¹³. Autor *Zakochanego jeńca* podkreślał, że argumenty Czarnych Panter „nie wyrastają ze wspólnego źródła amerykańskiej demokracji”¹⁴, że ten ruch kieruje się dynamiką brutalnych fantazmatów, a nie chęcią negocjowania normatywnej wspólnej przestrzeni: „dziś tym, co dzieli nas od czarnych, jest nie tyle kolor skóry czy włosy, co prześladowana obsesjami [ich] psychika”¹⁵. Genet nie jest zatem rzecznikiem tworzenia utopijnej przestrzeni bezkolizyjnego łączenia rozmaitych roszczeń emancypacyjnych, lecz podkreśla różnicę, która staje się wyzwaniem dla projektów politycznej zmiany.

Czas zająć się więc kolejnym pojęciem – reprezentacją. Oderwało się ono całkowicie od synonimicznie niegdyś traktowanej *mimesis*. Szeroko to zagadnienie omawiał, w ramach sławnego cyklu seminariów poświęconych problematyce reprezentacji zorganizowanego w uniwersytecie w Irvine w latach 1983-1984, Wolfgang Iser, zwracając jednocześnie uwagę, że termin „reprezentacja” jest znaczeniowo przeładowany (w podobnym duchu o emancypacji pisał Koselleck). Reprezentacja, jak wyjaśnia Iser, odwołując się do niemieckiego terminu *Darstellung*, jest rodzajem inscenizacji, przedstawieniem, performansem, a nie – jak *mimesis* – obrazem czegoś, opisem stanu rzeczy, naśladowaniem rzeczywistości. Nacisk zostaje położony na performatywny aspekt reprezentacji, która tworzy rzeczywistość, a nie ją odtwarza. Performatywność jest tutaj jednak rozumiana jako ciągła i nieuchronnie nieudana próba zniesienia różnicy między obiektem reprezentacji a samym procesem przedstawiania. Rezultatem są: deformacja, zaburzenie znaczeń, „nieporządek pełen zdarzeń”, sieć powiązań, która „przywołuje i deformuje pozatekstowe pole referencji”. Tak rozumiany akt przedstawiania zmusza odbiorcę do zawieszenia swojego „naturalnego stosunku do reprezentowanych rzeczy”¹⁶,

13 Tamże, s. 475.

14 J. Genet, *Zakochany jeniec*, przeł. J. Giszczak, W.A.B., Warszawa 2012, s. 75.

15 Tamże, s. 74.

16 W. Iser, *Representation: A Performative Act*, w: *The Aims of Representation*, ed. by M. Krieger, Columbia University Press, New York 1987, s. 220.

uznania estetycznego wymiaru reprezentacji. Świat wzięty w nawias może przypominać świat, ale równocześnie jest światem, który empirycznie nigdy nie istniał. Performatywność, o której pisze Iser, w niczym nie przypomina jej uproszczonej koncepcji, która zakłada zniesienie tej podwójności, zakłócającej nasz potoczny stosunek do rzeczy przedstawianych poza ramą przedstawienia.

Michał Paweł Markowski, omawiając koncepcję Isera, pisze, że podstawowym zadaniem reprezentacji jest „przekonanie nas do swojej ważności”¹⁷. Robert Weimann, który również uczestniczył w tym cyklu seminariów, uznał sprzeczność między porządkiem konstatającym a porządkiem performatywnym za podstawowe źródło kryzysu reprezentacji w obrębie nowoczesności, co przejawia się w tym usilniejszych próbach narzucenia odbiorcom przekonania, że to, co performowane, ma równocześnie wartość konstatającą¹⁸. Weimann nazywa to zjawisko kulturą użytecznych iluzji, mających uwierzytelniać nasze performanse. Pewnym sposobem nie tyle rozwiązania tych sprzeczności, ile ich uniknięcia, stała się modernistyczna koncepcja sztuki – domeny autonomicznej i estetycznej. Tak pojmowana sztuka – pisze Weimann – uwalnia siebie i swoich odbiorców od obowiązku reprezentatywności. Reprezentacje pozbawione wartości estetycznych stają się bowiem nośnikami jednoznacznych i samodemaskujących się treści ideologicznych.

Dominick LaCapra, kolejny uczestnik seminariów w Irvine, zauważa, że kryzys marksizmu jako teorii krytycznej był związany przede wszystkim z trzema kwestiami. Po pierwsze: z uczynieniem z proletariatu podmiotu zbawczego historii (co jest pokusą wszelkich zbiorowych podmiotów emancypacji), po drugie: z przesunięciem marksowskiej krytyki w stronę pozytywizmu, po trzecie: z położeniem nacisku na wartość wymienną i wartość użytkową reprezentacji¹⁹. Nadmierna krytyka fetyszyzmu prowadzi, zdaniem LaCapry, do zrównania wszystkich reprezentacji, które zawsze wtedy odsłaniają to samo – działanie systemu dominacji. Fetyszyzm natomiast wprowadza pewną dodatkową wartość symboliczną, która mówi o czymś jeszcze – o czymś, co zostało pominięte w reprezentacji, co nie jest reprezentatywne lub szkodzi reprezentatywności. Podobną wartość krytyczną miała koncepcja reprezentacji w psychoanalizie – przedstawienia dostępne świadomości są,

17 M.P. Markowski, *O reprezentacji*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków 2006, s. 289-290.

18 R. Weimann, *History, Appropriation, and the Uses of Representation in Modern Narrative*, w: *The Aims of Representation*, s. 175-216.

19 D. LaCapra, *Criticism Today*, w: *The Aims of Representation*, s. 235-236.

zdaniem Freuda, niepełne i zniekształcone, często fetyszystyczne właśnie, tworzy je raczej to, co zostało w nich pominięte, niż to, co jest w nich obecne.

Z obszaru teorii queerowych przychodzi najczytelniejsze ostrzeżenie przed nadmiernie pozytywistycznymi i afirmacyjnymi praktykami reprezentacji, które powstają pod naciskiem grupowych dążeń emancypacyjnych. Heather Love głosi pochwałę *backwardness*, co czytane dzisiaj, w świecie sztuki pełnej praktyk progresywnych i reparacyjnych, zakrawa na dużą zuchwałość. Pisząc o literaturze lesbijskiej, staje w obronie mrocznych reprezentacji oraz destrukcyjnych i antywspólnotowych emocji. W trybie programowym i pochwalnym formułuje taki pogląd: „Na przykład kamp ze swoją czułą troską o przestarzałe elementy kultury popularnej i swoją odmową przewyciężenia dziecięcych rozkoszy i traum to sztuka «zacofana»”²⁰. Heather Love podkreśla, że jej książka o *backward feelings* wiele zawdzięcza długiej tradycji queerowej negatywności – książce *No Future* Lee Edelmana czy pracom Leo Bersaniego. José Esteban Muñoz tworzy natomiast queerową koncepcję dezidentyfikacji (*disidentification*), która rozbija moralistyczne klasyfikacje „złych” i „dobrych” reprezentacji:

Dezidentyfikacja dotyczy recyklingu i ponownego przemyślenia zakodowanego znaczenia. Proces dezidentyfikacji miesza i rekonstruuje zakodowane przesłanie tekstu kulturowego w sposób, który zarówno ujawnia uniwersalizujące i wykluczające machinacje zakodowanego przekazu, jak i reformuluje jego działanie w celu wyjaśnienia, włączenia i wzmocnienia tożsamości mniejszości. Tak więc dezidentyfikacja jest o krok dalej niż złamanie kodu większości; kontynuuje używanie tego kodu jako surowca do reprezentowania pozbawionej władzy polityki lub stanowisk, które stały się nie do pomyślenia w ramach dominującej kultury²¹.

Zarówno Heather Love, jak i José Esteban Muñoz nie kryli inspiracji psychoanalizą. W ich ujęciu reprezentacje nie są efektem intencjonalnych i jednoznacznie etycznych działań: są hybrydyczne, a ich dynamika oparta jest na grze sprzeczności, dlatego mogą stawiać opór wszelkim upraszczającym politykom tożsamości, zarówno większościowym, jak i mniejszościowym.

20 H. Love, *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*, Harvard University Press, Cambridge–London 2007, s. 7.

21 J.E. Muñoz, *Disidentification: Queer of Color and the Performance Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 1999, s. 72.

Fetysyzmu dominujących reprezentacji nie należy negocjować, lecz poddawać nowemu opracowaniu czy, jak nazywa to Muñoz, recyrkulacji, która stanowi, według niego, podstawę przetrwania queerowych podmiotów.

W myśl koncepcji Freuda każdą reprezentacją psychiczną rządzą równocześnie dwa procesy: pierwotny i wtórny. Pierwszy z nich oparty jest na ciągłym przepływie energii, obrazów i znaczeń, dąży najkrótszą drogą do „halucynacyjnego odtworzenia tych wyobrażeń, którym pierwotne doświadczenie zaspokożenia nadało szczególną wartość”. Proces wtórny odnosi się do takich „funkcji, jak myślenie w czasie czuwania, uwaga, ocena, rozumowanie, kontrolowane działanie”²². Nie ma reprezentacji bez cenzury, mówi Freud. Cenzura tworzy jej dynamikę i złożoność. A naszym zadaniem jest odkryć utajoną aktywność cenzurujących mechanizmów, które przede wszystkim ukrywają własną widzialność.

Koncepcja cenzury była przez Freuda parokrotnie formułowana na nowo. Pierwsza jej personifikacja przybrała postać strażnika, który czuwa przy drzwiach prowadzących z przedpokoju do salonu i nie wpuszcza tłoczących się nieświadomych pragnień do przestrzeni świadomości. Kolejnym jej wcieleniem stała się potężna instancja Nad-ja ukształtowana na wzór moralnych i społecznych autorytetów, którzy dyktują Ja, jak ma myśleć i postępować. We Freudowskiej koncepcji reprezentacji cenzura zjawia się natomiast jako gracz, trickster i negocjator między sprzecznymi procesami i dążeniami – zawsze gotowy zmieniać reguły działania i otwierający perspektywę życiodajnych transgresji. W tej właśnie personifikacji widziałbym szansę na przywrócenie pojęciu cenzury funkcji autokrytycznego narzędzia w obszarze praktyk emancypacyjnych, zwłaszcza w sytuacji, gdy osiadają one na gruncie konserwatywnej skłonności do rozwiązań normatywnych.

Współczesne teorie postkrytyczne od tych tradycji psychoanalitycznych trzymają się z daleka. Koncepcja cenzury i dynamiki procesów nieświadomych wpływających na kształt reprezentacji została zaatakowana i podważona jako część zjawiska, które Eve Kosofsky Sedgwick ochrzciła zabójczym terminem krytyki paranoicznej²³. Tylko paranoik podejrzewa dobrą represen-

22 J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, WSiP, Warszawa 1996, s. 245.

23 E. Kosofsky Sedgwick, *Czytanie paranoiczne, czytanie reparatorne, albo masz paranoję i pewnie myślisz, że ten tekst jest o tobie*, przeł. M. Szcześniak, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 5, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2014/5-queer-obrazy/czytanie-paranoiczne-czytanie-reparatorne> (21.03.2023).

tację o to, że nie jest dobra. A Freud często tak postępował. Tutaj leży, moim zdaniem, przyczyna wyłączenia pojęcia cenzury z lewicowo-liberalnego dyskursu autokrytycznego. Granicę rzeczywistości określają bowiem powołani do tego strażnicy. Performanse zaangażowane w proces emancypacji, ufając tylko mechanizmom procesu wtórnego, wciąż tę granicę odtwarzają i nie pozwalają jej przekraczać. Mają za to do zaoferowania swoim odbiorcom utopię o wymiarze normatywnym oraz ochronę przed destrukcyjnymi fantazmatami. Odrzucenie kategorii cenzury jako narzędzia autokrytycznego prowadzi do inflacji postaw moralizujących, idealistycznych, programowych i autorytarnych w swoim orzecznictwie.

3.

Na koniec, zamiast podsumowania, kilka uwag o twórczości Rainera Wenera Fassbindera. Zajmowałem się nią podczas seminarium dramaturgicznego w krakowskiej Akademii Sztuk Teatralnych w roku akademickim 2021/2022, co miało niewątpliwie charakter sabotażu ideologicznego i stanowiło zachętę do rozbrownienia zdogmatyzowanych pól dzisiejszych praktyk artystycznych w obszarze teatru. Ten niemiecki reżyser filmowy, wyrosły na fali niemieckiej kontrkultury, na różne sposoby doświadczał cenzuralnych zamachów na swoje dzieła. Najślawniejszym wydarzeniem było niedopuszczenie w 1975 roku do premiery we Frankfurcie jego sztuki *Der Müll, die Stadt und der Tod* w jego reżyserii – Fassbinder został wtedy oskarżony o antysemityzm. W dramacie występuje postać, która została nazwana Bogatym Żydem i która rzeczywiście jest bogatym Żydem, dorabiającym się na inwestycjach doprowadzających do gentryfikacji kolejnych dzielnic Frankfurtu. Pod jego adresem pada w sztuce wiele drastycznych antysemitycznych wypowiedzi: „gdyby został zagazowany, spałbym lepiej”, „pije naszą krew”, „wysie z nas wszystko”. Trudno opisać skalę medialnej burzy, jaką Fassbinder wywołał próbą wystawienia tej sztuki. Uznano, że autor przekroczył wszelkie granice, że powieli rasistowskie stereotypy, że pluje w twarz ofiarom Holokaustu. Chór oburzonych był potężny i jednomyślny – objął całe polityczne spektrum ówczesnych Niemiec, od lewicy do prawicy. Nikt jednak nie analizował zbyt dokładnie sztuki. Nie pytano, z czyich ust padają antysemityczne obrzydlistwa ani też jaka polityka stoi za przedstawionymi w dramacie wydarzeniami. Nie przyjmowano do wiadomości, że Fassbinder obnaża pokątny antysemityzm szanowanych obywateli niemieckiego państwa. Udział żydowskich przedsiębiorców w projekcie przebudowy Frankfurtu był faktem, ale stała za tym cyniczna kalkulacja

władz miasta liczących na to, że jeśli włączą ich w swoje inwestycje, nikt nie odważy się ujawnić korupcyjnych relacji między politykami a biznesmenami, bojąc się o posądzenie o antysemityzm, co w ówczesnych Niemczech zachodnich mogło oznaczać jedno – śmierć cywilną. Fassbinder wydobył na światło dzienne największy sekret powojennego życia publicznego w Niemczech Zachodnich, charakteryzującego się rozdźwiękiem między oficjalnym anty-antysemityzmem i prywatnie wyznawanym antysemityzmem²⁴. Jego ekstremalnie radykalną polityczną prowokację, pozbawioną precedensu w ówczesnym niemieckim teatrze, starano się rozbroić oskarżeniem o reprodukcję antysemickich klisz. Przypadek Fassbindera świetnie pokazuje, jak krytyka reprezentacji z narzędzia emancypacji może łatwo przekształcić się w instrument cenzury w rękach sił konserwatywnych i reakcyjnych i w jaki sposób ideologie emancypacji, stawiając racje moralne na pierwszym miejscu, stają się bezradne wobec bardziej złożonych mechanizmów życia politycznego. Zwraçała na to uwagę Judith Butler, pisząc, że „powrót do etyki” oznacza często ucieczkę od polityki²⁵. Fassbinder był świadomy, że odwołuje się do antysemickich klisz, ale wiedział też, że kluczowy dla życia publicznego lęk przed nimi został cynicznie wykorzystany w politycznej grze przynoszącej olbrzymie profity ekonomiczne. Odium, jakie spadło na sztukę Fassbindera, blokowało możliwość jej wystawienia w teatrze niemieckim jeszcze dekadę później, w połowie lat osiemdziesiątych XX wieku.

Ale nie tylko ta sztuka wywołała ataki na Fassbindera. Jego twórczość, która przeorała świadomość niemieckiego społeczeństwa, odważna, bezkompromisowa, artystycznie nowatorska, była oskarżana o mizoginię, homofobię, rasizm i propagowanie przemocy. Trudne do strawienia były „negatywne” reprezentacje, stawiające opór zbiorowo wypracowanym „pozytywnym” ideologiom emancypacyjnym. Lista inkryminowanych dzieł jest długa. Przywołam jedno – *Prawo silniejszego*. Film opowiada o środowisku bogatych niemieckich homoseksualistów, którzy doprowadzają do upadku młodego chłopaka ze środowiska robotniczego, również geja, wcześniej ograbiwszy go z pieniędzy, jakie wygrał na loterii. Nie trzeba wielkiej przenikliwości, aby domyślić się, jakie zarzuty zostały tutaj sformułowane. Po pierwsze – o szkodzące sprawie emancypacji powielanie społecznych stereotypów na

24 D. Barnett, *Rainer Werner Fassbinder and the German Theatre*, Cambridge University Press, New York 2005, s. 233.

25 J. Butler, *Ethical Ambivalence*, w: *The Turn to Ethics*, ed. by M. Garber, B. Hanssen, R.L. Walkowitz, Routledge, New York 2000, s. 15-28.

temat bogatych i amoralnych gejów z klasy średniej, a po drugie – o brak przedstawienia w filmie dyskryminacji homoseksualistów w ówczesnych Niemczech. Krytyka oparta była na kryteriach wypracowanych w obrębie instytucjonalizującego się już ruchu emancypacji gejów. Al LaValley, znany krytyk filmowy, wziął Fassbindera w obronę, nie kryjąc, że jego filmy są formą świadomego oporu artysty wobec pewnych aspektów Gay Liberation Movement. Podkreślał jednak jego odwagę: Fassbinder występował w swoich filmach jako gej, często nago, w scenach intymnych ze swoim kochankiem, realizując radykalną formę artystycznego coming outu – co było wtedy faktem bez precedensu. Przedstawiając życie gejów jako coś oczywistego i realnego i nie podkreślając ich męczeństwa, reżyser skuteczniej, zdaniem LaValleya, uderzył w mieszczańską moralność i homofobię. A co najważniejsze – Fassbinder nie krył brutalnych fantazmatów, jakie mieści w sobie gejowskie życie. Jego filmy – pisze Al LaValley – „są wyrazem oporu i utopijnych poszukiwań, ale jednocześnie eksplorują niespokojny świat gejowskich pragnień i związków, masochizmu i sprzecznych emocji, utrzymywania się patriarchalnych wzorców i utraty władzy, dominacji i uległości, separacji i żałoby”²⁶. Krytyk przypomina też, że wielka wystawa poświęcona Fassbinderowi, zorganizowana w Berlinie w 1992 roku, starała się tuszować gejowskie treści w jego filmach, usuwając tym samym „kluczowy i radykalny komponent jego dzieła”²⁷. Tego rodzaju cenzura, obejmująca także biografię artysty, była, zdaniem krytyka, warunkiem ponownego wprowadzenia jego twórczości do publicznego obiegu po zjednoczeniu Niemiec. To kolejny przykład powiązań istniejących między emancypacyjną krytyką reprezentacji a instytucjonalnymi aktami cenzury.

LaValley podkreślał, że utopijny aspekt tych filmów można odnaleźć poza „negatywnymi trajektoriami narracji”²⁸. Za Thomasem Elsaesserem zaznaczał, że to, „co ważne u Fassbindera nie znajduje się w narracyjnych rozwiązaniach, lecz w identyfikacji, w relacji między twórcą filmów a materiałem, oraz jego i naszym utożsamieniem się z bohaterami”²⁹. LaValley wskazuje na nowe sposoby odczytywania dzieła tego artysty w perspektywie queerowej,

26 A. LaValley, *The Gay Liberation of Rainer Werner Fassbinder: Male Subjectivity, Male Bodies, Male Lovers*, „New German Critique” 1994, no. 63, s. 108-137.

27 Tamże, s. 110.

28 Tamże, s. 112.

29 Tamże.

która nie skupia się na negatywności, lecz na szukaniu rozwiązań poprzez akceptację masochizmu stanowiącego libidynalny napęd jego filmów. Kluczowe jest to, co wyłamuje się z narracji na rzecz silnego uobecnienia ciała. Przypominają się argumenty LaCapry o konieczności chronienia fetyszyzmu w opozycji wobec dominujących wartości wymiennych i użytkowych rządzących cyrkulacją reprezentacji w obszarze kultury.

Fassbinder pozostawał wierny Brechtowskiej zasadzie krytycznej *mimesis* i precyzyjnego rozdzielania polityki i moralności, która zawsze – wcześniej czy później – występuje wobec sztuki z cenzorskimi żądaniem. Kolejną lekcją uzyskaną od Brechta było silne przekonanie, że działanie, dążenie do politycznych celów nie może blokować zasady poznania rzeczywistości. Fassbinder nie tylko nie ukrywał faktów, które mogłyby stanowić przeszkodę w dążeniu do emancypacji, ale też ze straceniczą konsekwencją je wydobywał i uwydatniał.

Abstract

Grzegorz Niziołek

JAGIELLONIAN UNIVERSITY

Emancipation, Representation, Censorship

The article provides a critical redefinition of such fundamental concepts as emancipation, representation, and censorship by examining the field of tensions created between these concepts in the area of emancipatory movements, especially in post-critical discourses, which emphasize ethical issues, or the queer theories that complicate the political and ethical meanings of artistic representations. Moreover, the author investigates the modern operationality of the censorship definition in the context of Freudian psychoanalysis.

Keywords

emancipation, representation, censorship, queer art, Fassbinder