# Izmuzljivost sodobne cenzure

Nik Žnidaršič, nikznidarsic5@gmail.com

**Anne Etienne in Chris Megson (ur.), *Theatre Censorship in Contemporary Europe. Silence and Protest* (University of Exeter Press, 2024)**

Knjiga *Gledališka cenzura v sodobni Evropi (Molk in protest)* se loti vznemirljive naloge: želi opisati sočasno cenzuro in njene postopke v demokratičnih (predvsem posttotalitarističnih) državah, predvsem pa želi to trasirati v gledališču kot prostoru pregovorno brezkompromisne svobode govora. Pri tem ji hudo spodleti in jasno pokaže prav na nezmožnost teoretičark_kov, ki so prispevke napisale_i, da bi definirale_i in popisale_i morda izmuzljive postopke delovanja sodobne cenzure.

Devet prispevkov, ki pokrivajo »primere« iz več evropskih držav (Srbija, Rusija, Irska, Slovenija, Poljska, prenos oper iz Evrope v Oman, Italija in Anglija, Grčija in Španija), sta urednika Anne Etienne in Chris Megson prepletla s petimi intervencijami, ki naj bi funkcionirale »kot dialoški mostovi med tremi deli te izdaje« (12): »Oblike in viri cenzure«, »Duhovi preteklosti« in »Uprizarjanje tabujev«. Deli namesto kot realna tematska usmeritev prispevkov delujejo kot njihovo deljenje na izredno površinski ravni. Knjigo delijo na enote, ki jih v resnici vsebinsko nima, saj je uredniško popolnoma neusmerjena: ni jasno, kako so prišli do primerov ali avtorjev prispevkov v knjigi, posledica česar je, da nekateri prispevki izpadejo skorajda nepomembni, kot tarnanje ali kot neuspeli poskusi, da bi dokazali, da nekaj, kar ni cenzura, v resnici to je, sicer ne bilo dovolj škandalozno. Glavni primer tega je prispevek Anne Etienne (torej sourednice knjige) in Lise Fitzpatrick, h kateremu se še vrnemo.

Intervencije prej kot mostovi funkcionirajo bodisi kot prispevki, ki so bili od ostalih krajši, a njihova tema zato ni nič manj pomembna (prispevka Andree Tompa o cenzuri na Madžarskem, ki je eden od redkih prispevkov, ki poskuša razkriti postopke cenzure, in Roae Ali o cenzuri predstav, ki so se ukvarjale z muslimanskimi skupnostmi v Angliji, s čimer pa se ukvarja tudi prispevek Chrisa Megsona, ki celo uporabi iste primere), bodisi kot prispevki, ki v knjigo sploh ne bi smeli biti vključeni, ker z gledališčem – ali kakršnokoli drug(ačn)o teatralnostjo ali performativnostjo – nikakor niso povezani (prispevka Vicki Ann Cremone in Marca Galee o protestih na Malti ter Lonneke van Heugten o kontroverzni figure Črnega Petra na Nizozemskem, pri kateri je še danes prisotna uporaba *blackfacea*). Edini izstopajoč in uredniško točno umeščen je prispevek Hannah Probst, ki na primeru performanse umetnice_ka Gestalta razčlenjuje kvir subjektiviteto in kink kulturo kot odziv na samocenzuro kvir

skupnosti v javnem prostoru. Prispevek se tako namesto s (samo)cenzuro ukvarja z umetniškim odzivom na to samocenzuro in izvede zanimiv teoretski obrat pogleda na osnovno temo.

A če začnemo na začetku: kot je značilno za podobne zbornike, poskušata tudi v uvodniku pričujoče knjige urednica in urednik predstaviti njen namen.

> Raziskuje sodobne prakse gledališke cenzure v Evropi (od vzhoda do zahoda in v manjši meri od severa do juga), za izhodišče ponovne ocene tega, kako so seizmične spremembe v Evropi v desetletjih, ki so sledila padcu Berlinskega zida, in kako so določene nacionalne politike vplivale na umetniško dejavnost in svobodo izražanja, pa si jemlje leto 1989. […] Naš glavni cilj je identificirati vire cenzure po opustitvi institucionalno in državno vodenih sistemov nadzora. (2)

Cenzuro definirata kot »serijo polimorfnih fenomenov, ki v veliki meri ubežijo odkritju – in pogosto kontroverzi – ker ubežijo definiciji« (2). Posledično definicijo cenzure razumeta izjemno široko (s čimer sama sebi nastavita past) in vanjo vključita vse trenutke, »v katerih je nekomu onemogočen dostop do odra ali so dogodki odpovedani, ko protesti vodijo do molka in ustrahovanja namesto do dialoga, in ko je svoboda izražanja izrabljena za poziv k sovraštvu in zločinom« (4). Cenzura s tem obratom ni razumljena samo kot dejanje represivnega ali ideološkega aparata države, ki (bolj ali manj prikrito) onemogoča prikaz določene vsebine (v kateri koli obliki že), temveč tudi vsi protesti, ki na različne načine onemogočijo ali preprečijo prikazovanje vsebin. S tem odpreta zanimivo polje za razmišljanje in obdelavo cenzure kot represivne sile v imenu progresivnosti, ne pa samo kot dejanja verskih ločin in totalitarističnih voditeljev – če nekoliko posplošim. Namesto da bi se knjiga v nadaljevanju ukvarjala tudi s takšnimi primeri, avtorji_ce to popolnoma spregledajo in se ukvarjajo izključno s primeri »konservativne« cenzure, ko se država (ali neka druga konservativna skupnost) invazivno vmešava v različne dogodke in procese, ki naj bi bili od nje ločeni in avtonomni. Te primere je ideološko lažje analizirati, lažje razložiti.

Kljub temu tretjini teoretikov (in njihovim prispevkom) ne uspe, da bi se držali treh nežno (široko) zastavljenih parametrov: cenzura (1), povezana z gledališčem (2), ki se je zgodilo po letu 1989 (3). O cenzuri ne govorijo prispevki Anne Etienne in Lise Fitzpatrick, Denisa Poniža o domnevni cenzuri proslave ob podelitvi nagrad Prešernovega sklada v režiji Mareta Bulca leta 2016 in Duncana Wheelerja o bikoborbah. O gledališču ne govorita prispevka Poniža in Wheelerja. Ponižu spodleti tudi tretja omejitev: dober del prispevka se ukvarja s postopki cenzure v Jugoslaviji. Vse to z argumentom, da so ti vplivali na to, kako deluje cenzura v Sloveniji danes. Tega nikjer ne obrazloži, temveč zgolj uporabi kot argument, da lahko v prispevek skrajno nespretno vplete vse sprožilne besede »kulturnega boja« slovenske desnice: povojni poboji, švercanje prepovedanih knjig, Drago Jančar kot apolitični disident, razkošno

življenje političnih elit v nekdanji državi, vsesplošno zatiranje celotnega prebivalstva države ipd. S tem ne želim minimalizirati problematičnih in totalitarističnih točk slovenske zgodovine, temveč samo opozoriti na Poniževo natolcevanje enih in istih tem, ne glede na to, o čem naj bi prispevek v resnici bil. Na to namiguje tudi njegov opis na seznamu avtorjev prispevkov, v kateri kot žrtev cenzure prepozna tudi samega sebe: »Med leti 2008 in 2012 je vodil raziskovalni projekt *Cenzura in avtocenzura v slovenski dramatiki in gledališču 1945–1990*. Ko je bil projekt brez pojasnila ustavljen, je nadaljeval raziskovanje cenzure sodobnih evropskih in ameriških dramatikov« (x)

Zelo očitno se zdi, da je Poniž o cenzuri sposoben pisati samo v kontekstu totalitarne komunistične države. Sama izbira primera, o katerem piše – če predpostavljamo, da je primer izbral sam – je le nadaljevanje istih desničarskih predpostavk, s katerimi želi nedesno usmerjene institucije, vlado, ministrico in poimensko tudi novinarke okriviti za cenzuro, ki mu je sploh ne uspe dokazati. Morda je šlo v primeru proslave resnično za izjemno spretno cenzuro ministrstva in komisije za podelitev Prešernovih nagrad, kot je takoj po predstavi dejal tudi sam režiser. Vendar Poniževprispevek deluje kot poskus politične instrumentalizacije skupka interakcij, ki so posledica tega, da je šlo za režijo državne proslave. To od režiserja zahteva (in ga tudi omejuje), da sledi protokolarnim pravilom: državni simboli morajo biti barvni, scenografija za umetniški del ne sme preprečevati prometa za protokolarni del, celotno besedilo, vključno z besedili vseh pesmi, mora režiser predložiti komisiji ipd.

Še bolj problematičen je prispevek Duncana Wheelerja, ki ga lahko z najprijaznejšimi besedami označim kot zgrešenega, ideološko zmedenega in teoretsko diletantskega. V njem brezsramno zagovarja množično morijo bikov za zabavo množice. Vse v imenu tega, da je treba to tradicijo, ki je še edini prostor tragičnega (za tragedijo pa je treba pač nekaj – ali nekoga – žrtvovati), obdržati, saj tega niti strašni Franco ni prepovedal, v demokratični Španiji pa naj bi se to zgodilo? Kako predrzno od vseh, ki se jim ne zdi prav, da biki umirajo, da se lahko večinoma bogatunski gledalci zabavajo. Njegova fetišistična obsedenost s špansko »kulturo« pronica do ravni jezika, kar ne spremeni dejstva, da je prispevek osupljiv in naravnost ogaben v kaotičnosti svoje misli. Bikoborbe morajo obstati, ker »noben španski gledališki ustvarjalec 21. stoletja ne ustvari tako velikih pričakovanj« (211), »*taurinska* [taurine] skupnost vedno pogosteje išče spoštovanje s pomočjo združenj, ki govorijo v imenu *aficionadov*, kot so bili Francisco de Goya, Pablo Picasso ali dramatik Federico Garcia Lorca« (211), ker ni *tauromahija* tista, ki bi jo morala zaščititi družba, temveč je v resnici obratno: bikoborbe ščitijo družbo (212), ker »srečanje med človekom in zverjo ni cirkus, saj bikoborba, tako kot duhovnik, ki vodi mašo, nima nobene želje po tem, da bi zamotila prisotne« (214) ipd.

Prispevek Anne Etienne in Lise Fitzpatrick se ukvarja z implicitno cenzuro ženskih avtoric na irskih odrih. Sploh v povezavi s kampanjo #WTF (Waking the Feminists),

ki deluje še danes in se zavzema za enakopravnost žensk in drugih manjšin (gibanje je hitro postalo izjemno intersekcionalno) v irski kulturi. Nedvomno se prispevek ukvarja s patriarhalnim omejevanjem in brisanjem ženskih glasov, kar pa še ni nujno cenzura. Ta naj bi bila odziv na nekaj, prekinitev nekega postopka/dejanja/ustvarjanja, ker nekaj ogroža oziroma ga nekdo razume, kot da ogroža. Cenzura ni zgolj nadaljevanje zatiranja ali omejevanja z argumentom nevednosti, kot ga je formuliral eden od direktorjev javno financiranih gledališč na Irskem: »Nikoli nisem izbiral iger na podlagi spola« (77). Kar samo pomeni, da so avtorice_ji nemoškega spola za umetniške vodje neprisotne_i, nevidne_i, ne pa namerno izbrisane_i, kot bi se zgodilo kot posledica cenzure. Prispevek natančno trasira raznovrstne primere patriarhalnosti institucij, a v knjigi, ki naj bi govorila o cenzuri, izpade skorajda nepotrebno, čeprav je v resnici izredno pomemben.

Kljub naštetemu večino knjige tvorijo prispevki, ki obravnavajo najbolj jasne in standardne primere: cenzuro (ali poskuse cenzur) predstav disidentskih ali politično provokativnih režiserk_jev. Prispevek Milene Dragićevič Šešić in Aleksandre Jovićević se ukvarja z mikropolitikami upora na zahodnem Balkanu. Tudi ti avtorici, podobno kot Poniž, del prispevka posvetita cenzuri v Jugoslaviji, vendar to storita, da bi pokazali prav na menjavo skupin, ki zasedajo glavne cenzorske funkcije moči: politično elito Jugoslavije so nadomestile pravoslavna in rimskokatoliška cerkev ter političnoekonomske elite. Njun pogled je usmerjen poglavitno v Srbijo in osvetljuje primere redkih neodvisnih gledališč, ki v državi še vedno (v času pisanja prispevka) ustvarjajo politično gledališče. Posebej izpostavita Bitef Teatar, ki »je skorajda edinstven po tem, da redno gosti alternativne in neodvisne produkcije ter k delu vabi radikalne umetnice_ke, ki se ukvarjajo z aktualnimi političnimi in družbenimi temami« (39), in Oliverja Frljića, predvsem njegovo predelovanje različnih nacionalizmov in razpada Jugoslavije ter različnih cenzur in samocenzur, ki so se zgodile njegovim predstavam (*Kukavičluk*, *Aleksandra Zec*, *Zoran Đinđić*, *25 761* itd.).

Alex Trustrum-Thomas analizira delovanje cenzure v Rusiji na primeru Kirila Serebrenikova v najbolj natančnem in konkretnem opisu postopkov državne cenzure v knjigi ter razkriva uporabo društev z vladno podporo za umetno ustvarjanje konsenza javnosti, s čimer Putin (&co) sam sebi omogoča cenzuriranje posameznikov. Agnieszka Jakimiak je bila ena od dramaturginj_ov predstave *Nebožanska komedija*, ki jo je na Poljskem v gledališču Stary teatr režiral Oliver Frljić (dva prispevka se torej ukvarjata tudi z njim, še ena uredniško vprašljiva (ne)odločitev), vendar je bil po mesecu vaj proces prekinjen, predstava pa odpovedana. S subjektivnim vpogledom v proces ustvarjanja predstave analizira »dejanje institucionalne samocenzure« (119), ki je bilo posledica zunanjih konservativnih pritiskov, da ustvarjalci klasičnega poljskega besedila ne smejo »izrabiti« za analizo antisemitizma na Poljskem.

Andrew Holden raziskuje prenose opernih uprizoritev iz Evrope v Oman (»najočarljivejšo policijsko državo na svetu« (140)) in »kulturnih prilagoditev«, ki so jih producenti (operne hiše) izvedli sami, brez posvetovanja z režiserkami_ji, scenografkami_i, kostumografkami_i itd. Prispevek je zanimiv tudi zato, ker znotraj že tako zastarele, orientalistične in patriarhalne gledališke oblike razkriva prostore, v katerih se skrivajo vsebine, ki so v nekaterih današnjih kontekstih (kulturah) še vedno nesprejemljive, in s tem vsaj nakazuje na samoumevnost evropocentričnosti ostalih prispevkov in primerov. Chris Megson (sourednik knjige) se ukvarja s povezavo med različnimi verami in cenzuro, ko se ustvarjalci njihovim veram domnevno posmehujejo, jih kritizirajo ali onečaščajo svete podobe. Megson analizira »primere individualne in institucionalne samocenzure zaradi 'občutljivosti' referenc, vezanih na Islam in reprezentacijo muslimanov na odru« (179), odpoved predstave *Behzti* Gurpreeta Kaura Bhattija (Birmingham Rep, 2004) in Mozartovega *Idomeneja* (Deutsche Oper, Berlin, 2006) ter poskuse cenzure predstave Romea Castelluccija *O konceptu obraza Božjega sina* (2010). S podobno temo se ukvarja tudi prispevek Olge Kolokytha, Yulie Belinskaya in Matine Magkou, ki želi povezati versko senzibilnost in poskuse utišanja v Grčiji s posledicami zadnje hude finančne krize, kar mu v resnici nikoli zares ne uspe. Prispevek se po dolgem odvodu o finančni krizi in začetkih cenzure leta 1830 osredotoča na dva primera: na uprizoritev *Corpus Christi* po besedilu Terrencea McNallyja, ki so jo želele cenzurirati verske skupine, in na *Nashevo ravnovesje* po knjigi Savvasa Xirosa, ki jo je napisal med služenjem dosmrtne zaporne kazni zaradi terorizma. Čeprav je umetniški vodja narodnega gledališča odpovedal zadnje štiri ponovitve te predstave (od enajstih), je svet zavoda v izjavi zapisal, da »razumejo težavno situacijo, v kateri se je znašel Livanthos [umetniški vodja], vendar verjamejo, da bi morali odigrati še preostale ponovitve predstave« (204).

Zbornik tako ponudi nekaj zanimivih analiz primerov sodobne gledališke cenzure, a se vsem težjim nalogam izogne. Sodobni demokratični kapitalizem cenzuro izvaja tako, da ne deluje kot cenzura. S tem bi se morala ukvarjati knjiga, kot namigneta tudi urednika v uvodniku, torej s prikritimi ideološkimi mehanizmi, ki onemogočajo resnično kritičnost ter predstave (in druge posege), ki bi lahko nekaj resnično zamajale, hkrati pa občа javnost posega ne bi razumela kot cenzuro. Bolj smiselno bi bilo odkriti in predstaviti prav take primere.