Recenzja książki Andrzeja Draguły: *Bluźnierstwo. Między grzechem a przestępstwem*

Jakub Dąbrowski

Abstrakt: Tekst jest recenzją książki *Bluźnierstwo. Między grzechem a przestępstwem* autorstwa Andrzeja Draguły, w której autor – ksiądz i doktor habilitowany teologii – rozważa problem konfliktu między katolicką ortodoksją a liberalnymi praktykami społecznymi w dziedzinie sztuki i kultury wizualnej. Oprócz teologicznego ujęcia kwestii blasfemii w książce zostały omówione liczne przykłady kontrowersyjnych, obrazoburczych dzieł sztuki oraz reklam. Autor podjął się również detalicznej analizy znamion przestępstwa obrazu uczuć religijnych (art. 196 k.k.), które jest współczesnym, świeckim odpowiednikiem dawnego przestępstwa bluźnierstwa.

Wyrażenia kluczowe: bluźnierstwo; profanacja; wolność wypowiedzi artystycznej; przestępstwo obrazu uczuć religijnych

Książka *Bluźnierstwo. Między grzechem a przestępstwem* autorstwa Andrzeja Draguły, wydana w Bibliotece Więzi w 2013 roku (Draguła, 2013), jest ważnym głosem w dyskusji o granicach wolności wypowiedzi. Ważnym, gdyż jej autor – ksiądz i doktor habilitowany teologii – stara się rozważyć problem konfliktu między katolicką ortodoksją a liberalnymi praktykami społecznymi w dziedzinie sztuki i kultury wizualnej. Co więcej, wychodząc z pozycji teologicznych, konflikt ów Draguła umiejętnie osadza w kontekście prawnokarnych regulacji, nadając opracowaniu dosyć rzadki, interdyscyplinarny charakter.

Książka rozbita została na trzy rozdziały. Pierwszy z nich, zatytułowany *Grzech*, skupia się na teologicznym ujęciu problematyki bluźnierstwa. Autor próbuje przybliżyć czytelnikowi to pojęcie, odwołując się do teologii moralnej, katechizmu Kościoła katolickiego, tekstów biblijnych oraz analiz etymologicznych.

Egzegezy tekstów starotestamentowych, choćby kluczowego tu drugiego przykazania, wykazują daleko posunięte rozbieżności; interpretatorzy nie są zgodni co do znaczeń poszczególnych terminów, kontekstów ich występowania czy translatorskiej adekwatności. *Księga Kapłańska* potwierdza jednak, że bluźnierca skazywany był na śmierć przez ukamienowanie. O taką karę otarł się sam Jezus, postrzegany przez Żydów jako bluźnierca. W *Nowym Testamencie* blasfemia uważana jest za ciężkie wykroczenie, a skierowana przeciwko Duchowi Świętemu – za grzech nieodpuszczalny. Draguła podkreśla, że *Nowy Testament* diametralnie zmienia starotestamentową nieprzekraczalność dystansu między Bogiem a ludźmi, wyrażaną tetragramem YHWH (można było zbłuźnić przeciwko temu imieniu, ale nie przeciwko samemu Bogu, który za enigmatycznym YHWH ukrył niewypowiedzialne imię prawdziwe, a więc i swoją niepoznawalną tożsamość). Jezus jest nowym, pełnym imieniem Boga – Jezus w odróżnieniu od YHWH staje się na tyle bliski człowiekowi, że może go osiągnąć „zarówno modlitwa, jak i bluźnierstwo”.

Bluźnierstwo pozostaje w stosunku krzyżowania z takimi terminami, jak świętokradztwo i profanacja. Draguła, odwołując się do refleksji Giorgio Agambena, przypomina pierwotną neutralność terminu profanacja. Jak zauważa włoski filozof, w prawie rzymskim profanacja oznaczała „przywrócenie”, „reutilizację”, przeniesienie rzeczy świętych do ich pierwotnego świeckiego środowiska; była legalną odwrotnością poświęcenia.

Draguła podkreśla, że w religii chrześcijańskiej, w sensie teologicznym, dialektyka *sacrum* – *profanum* została przewyciężona i zniesiona przez Wcielenie. Jednak opozycja ta nieustannie pozostaje ważna z punktu widzenia praktyki społecznej i kulturowej. Żaden obraz nie jest bluźnierczy sam w sobie, staje się takim dopiero poprzez nieauto-ryzowane, nierytualne przekroczenie granic między sferami uznawanymi przez religijnych, wierzących odbiorców za rozdzielne. Transgresja ta może być dwukierunkowa, przy czym – jak zauważa Agamben – w każdej rzeczy sprofanowanej będzie funkcjonować residuum świętości, a w każdej rzeczy uświęconej pozostanie pierwiastek świeckości. Draguła zwraca uwagę, że coraz częstsze są przypadki wykorzystania tego, co sakralne, w celach świeckich, np. dominikanie zaprezentowali religijny *cover* przeboju Lady Gagi *Bad Romance*. Autor podkreśla, że pamięć społeczna przenosi do tych przeróbek elementy erotyki – pozostałości *profanum*, które mogą przykryć religijne przestania zakonnego *performance'u*. Moim zdaniem jednak, nie mamy tu do czynienia z sakralizacją piosenki Lady Gagi, lecz ciągle pozostajemy w obszarze profanacji – profanacji misji ewangelizacyjnej czy stanu zakonnego. Co istotne, to właśnie posmak profanacji dokonywanej przez duchownych (podwójne przekroczenie) czyni ją atrakcyjną dla szerokiej publiczności i jest sposobem pozyskania społecznej uwagi.

Draguła wielokrotnie w książce powtarza, że współcześnie granica między *sacrum* a *profanum* ulega zatarciu. Jako przykład komentarza do tego procesu podaje prace Aleksandra Kosiłapowa. Rosyjski artysta dostrzega to zatarcie, które wiąże się nie tylko z upadkiem *sacrum* religijnego w jego kraju, lecz także z równoległym „uświęceniem” ideologii komunizmu, a następnie kapitalistycznej konsumpcji. Kosiłapow komentuje to zjawisko poprzez ikoniczne przemieszanie tradycyjnie rozdzielnych sfer: religii, konsumpcji, ideologii i polityki. Podsumowując pierwszy rozdział, Draguła podkreśla, że profanacja traci pierwotne religijno-etyczne znaczenie i coraz częściej zostaje sprowadzona jedynie do transgresji kulturowej. Miejsce etyki zastępuje często kryterium estetyczne, sztuka zastępuje moralność.

*

W rozdziale drugim zatytułowanym *Transgresja* autor opisuje i komentuje różne przykłady profanacji pojawiające się w sztukach wizualnych, teatrze lub reklamie. Przywołując m.in. pracę Andresa Serrano *Piss Christ*, Draguła zauważa, że chrystotopiczna lektura tego typu dzieł jest nadużyciem. Powoływanie się na proces Wcielenia jako pretekst do zanurzenia krzyża w moczu nie uwzględnia tego, że w Chrystusie, co prawda, połączyły

się dwie natury, ale nie doszło ani do ich zmieszania, ani zmiany, a więc nie doszło do prawdziwej profanacji. Draguła jest skłonny bronić tego rodzaju przemieszania, jeśli nie mają charakteru realnego, ale umowny, metaforyczny, wyestetyzowany, taki jak w przypadku sztuki teatralnej *O twarzy. Wizerunek Syna Boga*, wyreżyserowanej przez Romeo Castelluciego. Mimo że w czasie przedstawienia fekalia spływają po olbrzymim wizerunku Chrystusa, dzieło, według Draguły, staje się wręcz ewangeliczną przypowieścią – „spektaklem sakralnym”.

Autor jest wyraźnie niechętny twórczości, która wykorzystuje transgresję do interwencyjnych i polemicznych celów. Na przykład zauważa, że kontrowersyjny cykl malarski Krzysztofa Kuszeja, choć zgodnie z intencją artysty miał służyć debacie na temat pedofilii w Kościele, to w rzeczywistości doprowadził tylko do roztrząsania problemu granic wolności artystycznej ekspresji oraz tego, co jest pornografią dziecięcą, a co nią nie jest. W tym samym podrozdziale *Sacro-porno na usługach debaty publicznej* Draguła płynnie przechodzi do analizy kampanii reklamowej firmy House z wiosny 2008 roku. Kampania ta, zgodnie z – trzeba to przyznać – mało przekonującymi deklaracjami jej twórców, również miała wywołać debatę na ważny temat, tym razem zachowania pełnej wstrzemięźliwości seksualnej. To płynne przechodzenie od sztuk wizualnych do kultury wizualnej, zwłaszcza reklam, jest charakterystyczną cechą narracji prowadzonej przez Dragułę (do tego problemu jeszcze wróć).

Jak wskazuje autor, profanacja jest nie tylko kwestią tego, co z czym się łączy, ale, przede wszystkim, w jaki sposób i w jakim celu. Problem ten ma dobrze ilustrować sprawa Nieznalskiej, która dokonała w pracy *Pasja* nieczystego połączenia w raczej niejawnym celu. Świadczą o tym między innymi niekonsekwencje w odautorskiej interpretacji dzieła, zwłaszcza negowanie chrześcijańskich konotacji krzyża, które przecież w naszej kulturze pozostają dosyć oczywiste. By lepiej wydobyć słabości pracy Nieznalskiej, Draguła przywołuje spektakl Teatru Telewizji *Porozmawiajmy o życiu i śmierci* w reżyserii Krystyny Jandy i Krzysztofa Bizia. W tym spektaklu sceny z życia niemoralnie prowadzącego się mężczyzny (w tej roli Borys Szyc) przeplatane są ujęciami Męki Pańskiej. Zdaniem Draguły „o ile w przypadku teatru cel artystyczny jest oczywisty, o tyle w przypadku Nieznalskiej dla wielu okazał się dużo mniej czytelny, stąd zarzut bluźnierstwa” (Draguła, 2013, s. 99). W sztuce telewizyjnej doszło do zestawienia krzyża i nagości (oraz innych profanacyjnych zestawień) w sposób umiemytny. Janda wykazała się dużą wrażliwością, gdyż plany *sacrum* i *profanum* nie mieszają się, tylko prowadzone są w dwóch równoległych narracjach (inaczej niż u Nieznalskiej, której dzieło jest nieudolne, właśnie dlatego, że miesza rozdzielne sfery).

Praca Nieznalskiej skłania Dragułę do bliższego przyjrzenia się problematyce znaku krzyża. W tym celu odwołuje się do Adriana Frutigera, według którego – mimo redukcji obrazu symbolu (krzyża z Chrystusem) do znaku symbolu (samego krzyża) – siła oddziaływania tego ostatniego pozostaje taka sama, co więcej, wartość symboliczna przedmiotu nie jest zależna od doskonałości formalnej przedmiotu, ale od gotowości widza do

transferu swoich przekonań na dany symbol. Właśnie dlatego nawiązania wizualne tak układem samej postaci, jak i samym kształtem przedmiotu do wizerunku ukrzyżowanego Chrystusa zawsze budzą emocje, ale także wywołują problemy interpretacyjne. Tu Draguła rozwodzi się nad licznymi przykładami wykorzystania tego motywu w sztuce (Maurizio Cattelan, grupa Kamera Skura), w plakacie filmowym (*Skandalista Larry Flynt, Ave Maria, Namiestnik*), w kampaniach społecznych (np. PETA) i reklamie (buty Black Jesus marki Pony). Wiele z tych przykładów Draguła uznaje za bluźniercze albo co najmniej dwuznaczne.

W społecznej świadomości funkcjonują również motywy ikonograficzne słabsze niż krzyż i dużo bardziej oddalone od rzeczywistości historycznej, czego przykładem może być mediolańska *Ostatnia Wieczerza* Leonarda da Vinci. Wiele reklamowych nawiązań do tego motywu spotkało się z ostrą reakcją wierzących, a nawet trafiało na wokandy sądów karnych. W sprawach tych pojawiło się kilka istotnych pytań: czy fresk Leonarda jest dziełem sztuki, które należy do dziedzictwa ogólnokulturowego, czy też wyłącznym depozytem Kościoła katolickiego. Czy kontrowersyjne artefakty należy rozpatrywać w kategoriach wypowiedzi komercyjnych, czy artystycznych? Do czego odnoszą się dane artefakty – do znaku, układu kompozycyjnego dzieła Leonarda, czy też do idei, Tajemnicy, konkretnego wydarzenia biblijnego?

Draguła podkreśla, że w tradycji katolickiej obraz Leonarda stał się częścią eucharystycznej ikonografii. Przy jego świeckim wykorzystywaniu stopień bluźnierstwa zależy od tego, czy mamy do czynienia z prostą substytucją postaci (wówczas brakuje ingerencji w treść), czy też z reinterpretacją treści w odniesieniu do Jezusa lub sensu wydarzenia. Zauważa również, że w zsekularyzowanym społeczeństwie, w którym wartości estetyczne zastępują wartości religijne i etyczne, tego typu wykorzystywanie motywów religijnych może być swoistym wyrazem tęsknoty za *sacrum*. Wracają one do społeczeństwa ze zmienionym znaczeniem, co jednocześnie przypomina chrześcijanom o istnieniu obrazu i niejako pomaga w przywróceniu wizerunkowi utraconego sakralnego statusu – można powiedzieć, że profanacja wyostreza wyblakłą świętość pierwowzoru.

W podrozdziale *W co wierzą i nie wierzą artyści* autor – odwołując się do refleksji Hansa Beltinga – dostrzega ekspansywne aspiracje sztuki i artystów, którzy są przekonani, że mogą dowolnie wykorzystywać cywilizacyjny dorobek ludzkości. Proces sekularyzacji obrazu rozpoczął się w epoce renesansu, gdy funkcje kultyczne zaczęły ustępować estetycznym. Ponieważ Kościół nieustannie traktuje wizerunki jako obrazy, którym „trzeba dawać wiarę”, a nie tylko je podziwiać, konflikt z artystami wydaje się nieunikniony. Z kolei podążając za Davidem Freedbergiem, Draguła podkreśla, że posługiwanie się przez artystów obrazami kultycznymi paradoksalnie podkreśla moc oddziaływania wizerunków. Na przykład w reklamach wykorzystuje się nie tylko strategię estetyzacji (przyciągnięcia uwagi widza poprzez wystylizowane piękno), ale także strategię stylizacji kulturowej (wykorzystania nawiązań kulturowych, pozwalających partycypować w wartościach, często sakralnych, niesionych przez dane punkty odniesienia). Przy czym – jak

się zdaje – Draguła uważa, że im silniej zaznacza się strategia estetyzacji, tym bardziej redukowane są aspekty bluźniercze czy profanacyjne artefaktu.

Dalej Draguła rozważa relacje między prowokacją a skandalem. Ta pierwsza ma ważną rolę do spełnienia, gdyż wybudza odbiorcę z letargu; należy jednak odróżnić prowokację od znieważenia, którego przykładem była *Pasja* Nieznańskiej. Z kolei by skandal był skandalem, musi być zamierzony przez artystę; jeśli nie jest wywołany intencjonalnie, pozostaje zwykłym nieporozumieniem. Prowokacje o charakterze profanacyjnym są również wykorzystywane przez katolików, by pobudzić ludzi do wiary. Do takich zabiegów posuwał się np. Wojciech Cejrowski czy redakcja pisma „Frona”. Draguła odnosi się negatywnie do tego typu działań. Podsumowując te rozważania, zauważa, że „podstawową trudność stanowi znalezienie właściwej miary prowokacji, tak by skandal nie zniszczył idei”, jednocześnie – jak podkreśla – nie zna „żadnej prowokacji, która skłoniłaby go do podjęcia debaty na temat w niej zawarty” (Draguła, 2013, s. 155).

W narracji prowadzonej przez Dragułę kilka kwestii budzi moje szczególne wątpliwości. Pierwsza to wyrwanie analizowanych dzieł, artefaktów z kontekstu społeczno-politycznego albo ich niedostateczne osadzenie w tym kontekście. Jest to o tyle dotkliwy brak, że autor swoje zastrzeżenia kieruje przede wszystkim do prac o charakterze interwencyjnym, mających aspiracje społecznego oddziaływania *hic et nunc*. Gdy np. opisuje *performance* grupy Pussy Riot w soborze Chrystusa Zbawiciela, stara się oczyścić analityczne przedpole, podkreślając, że ich występ nie był poddawany rzetelnej i obiektywnej dyskusji ze względu na chęć obronienia artystek przed represjami, co automatycznie narzucało komentatorom liberalną ocenę. Draguła – mimo pewnych zastrzeżeń – przychyliła się do negatywnej oceny występu, co, jak się wydaje, wynika z obrania przez niego perspektywy teologicznej. Tymczasem ocena czynu dziewczyn z Pussy Riot będzie obiektywna tylko wtedy, gdy uwzględni się warunki, w jakich działały – a więc autorytarny reżim Putina popierany przez moskiewską Cerkiew, której związki z państwowymi tajnymi służbami sięgają jeszcze zamierzchłych, sowieckich czasów i są czymś więcej niżli egzotycznym we współczesnych, demokratycznych państwach sojuszem ołtarza i tronu. Nie można pisać o występie Pussy Riot, nie biorąc pod uwagę tego, że w Rosji morduje się niewygodnych dla władzy dziennikarzy, działaczy społecznych i polityków; że napada się na dysydenckich artystów, kuratorów i galerie; że wolne media zostały unicestwione, a prokuratura i sądy są prowadzone na pasku Kremla (podkreślenie przez Dragułę, że zarówno Cerkiew, jak i państwo apelowały o niski wymiar kary dla Pussy Riot, nabiera w tym kontekście raczej dwuznacznego charakteru). Nie powinno się, jak wprost robi to autor, abstrahować od sposobu stosowania prawa, kwalifikacji prawnej czynu i surowości wydanego wyroku z tego prostego powodu, że w Rosji kwestie te są dalekie od standardów przyjętych w zachodnich państwach. Cerkiew nie tylko na tę sytuację patrzy przez palce, ale także czerpie z niej wymierne korzyści. Wypada więc zapytać, gdzie leży prawdziwe moralne zepsucie? Wydaje się, że jedynym wystarczająco adekwatnym sposobem działania w tych warunkach – dodajmy – wymagającym olbrzymiej odwagi jest właśnie

riot – ‘bunt’. Gdy ten sam kontekst odniesiemy do opisywanych wcześniej przez Dragułę prac Kosołapowa, także i one zaczną nabierać dodatkowych znaczeń, a wartość krytycznej, polemicznej postawy artysty zostanie wyostrzona.

Kontekst społeczny i polityczny okazał się ważniejszy od teologicznego także w przypadku ikonoklastycznego ataku w 2012 roku na obraz Matki Boskiej Częstochowskiej. Nawet profanacja hostii nigdy nie wywołała w Polsce takiego oburzenia – choć stopień naruszenia świętości byłby w tym przypadku większy. Jak tym razem słusznie zauważa Draguła, decydujące okazało się tu narodowe i kulturowe znaczenie ikony jasnogórskiej. Można dodać, że z niemal analogiczną sytuacją mieliśmy do czynienia, gdy w 1995 roku w polskich kinach był wyświetlany film *Ksiądz*. Wydaje się, że ani wcześniej, ani później żaden film, nawet *Ostatnie kuszenie Chrystusa*, nie wywołał tak gwałtownych reakcji, co było o tyle zastanawiające, że dzieło Antonii Bird dotyczyło bardziej realnych problemów stanu duchownego niż katolickiej dogmatyki, jak było to w przypadku obrazu Martina Scorsese. Okazuje się, że wyobrażenie księży homoseksualistów głębiej dotknęło wrażliwość polskich katolików niż heretycka, ale trudna, wymagająca od widza intelektualnego wysiłku, filmowa wizja życia Chrystusa.

Także *Pasja* Nieznalskiej – najczęściej przewijające się na kartach książki dzieło sztuki – nie doczekała się wystarczająco szerokiego osadzenia w kontekście społecznym. Draguła uznaje sugerowaną przez Nieznalską lekturę dzieła, zgodnie z którą jest ono krytyką kulturowego stereotypu męskości w typie „macho”, ale podkreśla, że przesłanie to jest nieczytelne. Nieznalska zgrzeszyła dosłownością bluźnierczego zestawienia, które przysłoniło potencjalne głębsze sensy. Co więcej, sama artystka nie była w stanie konsekwentnie bronić swojego dzieła.

Jak się wydaje, nie było to jednak konieczne. Wahania Nieznalskiej w egzegezie mogły po prostu wynikać z tego, że każde słowo potencjalnie oddalało ją bądź przybliżało do skazania przez sąd. Ponadto twórcy współczesnej sztuki często nie szukają jednoznaczności, a wręcz przeciwnie – gloryfikują niestabilność, która wywołuje dyskomfort u widza i konieczność podejrzliwości, ciągłego pytania „o co tu chodzi?”, „co artysta miał na myśli?”. Drążąc sensy i twórcze intencje, Draguła stara się ujednoznaczyć artefakty; ignoruje przy tym nie tylko postmodernistyczną otwartość lektury, ale i to, że niepokój, niepewność w obliczu dzieła, które udzielają się widzowi, mogą być także udziałem samego artysty (na marginesie warto zauważyć, że wystarczy przeczytać zapis przesłuchania Paola Veronese przed weneckim trybunałem inkwizycyjnym w 1573 roku, aby się przekonać, że nawet tak przez nas wielbieni mistrzowie renesansu nie do końca potrafili uzasadnić swoje artystyczne wybory). Co jednak najistotniejsze, Draguła nie czyta pracy Nieznalskiej (jak wielu innych dzieł) w optyce ostrego sporu z religią rozumianą jako typ opresyjnej, politycznej i świeckiej w gruncie rzeczy władzy; religia jest u niego jakby „czystym bytem” – Dobrem, podług którego mierzy *profanum* świeckiej praktyki życiowej. Wystarczy przypomnieć – tak przez artystkę podkreślany – strach przed tyranizującym

rodzinę ojcem, a następnie przymusowe ochrzzczenie w wyniku presji społecznej trzynastoletniej Nieznalskiej. W tej perspektywie w *Pasji* religia katolicka poprzez swój patriarchalny charakter i zdolność do wywierania symbolicznej przemocy powiązana zostałaby *via* film (część instalacji) z przemocą fizyczną. Katolicyzm, czy szerzej – chrześcijaństwo, rozumiany byłby tu jako religia uprawomocniająca/ułatwiająca zniewolenie psychiczne i fizyczne kobiet przez silniejszych, agresywnych mężczyzn, np. poprzez wymóg (nie tyle doktrynalny, co na płaszczyźnie faktycznej) trwania w patologicznym związku małżeńskim. Motyw pasyjny wiązałby się więc z cierpieniami kobiet, ewentualnie termin „pasja” byłby synonimem wściekłości – „szewskiej pasji” towarzyszącej przemocy w rodzinie.

Wydaje się, że wartość rozważań Draguły umniejsza również specyficzne rozumienie sztuki – to kolejny z aspektów jego książki, który w moim przekonaniu wymaga krytycznego komentarza. Przy okazji omawiania kazusu Pussy Riot autor zauważa, że „sztuką jest to, co – na pierwszy rzut oka – cechuje się «nieużytecznością», a więc gdzie funkcja estetyczna dominuje nad jakąkolwiek funkcją użytkową” (Draguła, 2013, s. 148). Założenie to wyrażane w stulecie powstania pierwszych *ready-made* musi dziwić. Konsekwentne stosowanie się do zaproponowanych przez Dragułę założeń stawiałoby pod znakiem zapytania artystyczny status znacznej części dorobku pierwszej awangardy i przede wszystkim krytycznych, społecznie zaangażowanych nurtów twórczości rozwijających się od lat sześćdziesiątych XX wieku (zgodnie z tym, co pisze, tego rodzaju wytwory byłyby zwykłą „publicystyką” – por. Draguła, 2013, s. 251). Skierowanie się ku formalnym własnościom artefaktu, a nie ku instytucjonalnemu kontekstowi jego funkcjonowania sprawia również, że Draguła ma problemy z odróżnieniem sztuki od przejawiającej estetyzujące aspiracje reklamy. Swoją drogą, częste, gładkie przejścia w wywodach od jednego typu twórczości do drugiego irytują i utrudniają konkluzje zwłaszcza na obszarze prawa, gdzie reklama objęta jest swoistym reżimem prawnym (etyka w reklamie, nieuczciwa konkurencja).

Charakterystyczne dla Draguły jest również przekonanie, że im silniejsza estetyzacja, tym donioślejsze staje się dzieło sztuki i tym słabsze są aspekty profanacyjne – to samo ma dotyczyć reklamy. Jednak współczesna moc oddziaływania i waga sztuki wynika nie tylko z zakorzenienia artefaktu w realnym życiu, ale właśnie ze zminimalizowanego uesztetycznienia, formalnego zmetaforyzowania prezentowanej realności, które budowałoby dystans i pozwalałoby widzowi uciec od stawianego problemu. Często ważniejsza od estetyki staje się subwersja kodów. Wielu artystów i teoretyków uważa, że estetyczne zapośredniczenie dzieła spycha je w sferę autonomii i blokuje możliwości społecznego (a więc i politycznego) oddziaływania „tu i teraz”.

Zaryzykowałbym stwierdzenie, że w rozważaniach Draguły wyczuwalny jest charakterystyczny dla polskich intelektualistów (zresztą mający historyczne uzasadnienie) zdystansowany stosunek do sztuk wizualnych, które w naszym kraju, na mocy pewnej tradycji, ustępują palmy pierwszeństwa bardziej narracyjnym formom twórczości, takim jak teatr czy film, nie mówiąc już o literaturze. W myśleniu tym obowiązuje również przekonanie, że sztuki wizualne to „sztuki piękne” i jeśli już mają zwracać się ku życiu, to raczej

mierząc się z wielkimi uniwersalnymi tematami, a nie podejmując doraźną interwencję czy krytykę społecznych stosunków władzy.

*

W trzecim, ostatnim i najdłuższym rozdziale książki zatytułowanym *Przestępstwo Draguła* rozważa prawne aspekty bluźnierstwa, które do prawodawstwa państwowego po raz pierwszy wprowadził cesarz Justynian I w 538 roku. Zaangażowanie się władz niekościelnych w ochronę *sacrum* wynikało z chęci ochrony państwa i społeczeństwa przed gniewem Boga. Od tego czasu rządzący zaczęli uważać karanie bluźnierców za istotną prerogatywę władzy, często nakładając na sprawców surowsze sankcje niż przewidywało prawo kościelne. W XVIII wieku bluźnierstwo zaczęto postrzegać głównie jako wykroczenie przeciwko chrześcijańskiemu charakterowi państwa, a więc przeciwko porządkowi publicznemu; wtedy też stopniowo zaczęto odchodzić od karania bluźnierców śmiercią.

Draguła podkreśla, że w prawodawstwie większości współczesnych państw, w tym także w Polsce, przestępstwo bluźnierstwa otrzymało zeświecczoną postać – obecnie nie tyle chroni się Boską Osobę, lecz raczej szeroko rozumianą wolność religijną jednostek. Jako przykłady autor podaje polski art. 196 k.k. penalizujący obrazę uczuć religijnych; art. 33 francuskiego prawa prasowego z 1881 roku, który zakazuje znieważania osoby bądź grupy osób z powodu ich przynależności bądź nieprzynależności do grupy etnicznej, narodu, rasy lub określonej religii; art. 166 niemieckiego k.k. zakazujący obrażania przekonań religijnych lub światopoglądowych innych osób w sposób grożący zakłóceniem porządku publicznego; art. 524 i 525 hiszpańskiego k.k. – pierwszy penalizuje akty profanacji w świątyni lub innym miejscu kultu bądź podczas ceremonii religijnych w celu obrazy uczuć religijnych, a drugi przepis przewiduje karę grzywny, jeśli ktoś w celu obrazy uczuć członków religijnego wyznania publicznie, ustnie, pisemnie lub za pośrednictwem jakiegokolwiek typu dokumentu szydzi z ich dogmatów wiary, obrzędów i ceremonii albo publicznie poniża tych, którzy je wyznają lub praktykują.

Wskazując wspólną liberalną i laicką podstawę tych przepisów, w moim przekonaniu, Draguła w niewystarczającym stopniu wydobywa różnice pomiędzy poszczególnymi regulacjami. Zarówno rozwiązanie niemieckie, jak i francuskie (mające odpowiednik w art. 257 polskiego k.k.) nakierowane są nie tylko na ochronę godności człowieka (jego uczuć), ale także pokoju społecznego. Takie zakreszenie przedmiotu ochrony pozwala istotnie ograniczyć zakres penalizacji w porównaniu z art. 196 k.k. Z kolei kazuistycznie ujęta strona przedmiotowa przepisów hiszpańskich doznaje istotnego ograniczenia poprzez zawężenie strony podmiotowej do zamiaru bezpośredniego „kto szydzi **w celu** obrazy”. Wszystko to sprawia, że polskie przepisy chroniące religijne aspekty życia społecznego jawią się jako najbardziej restrykcyjne z omawianych, co dotyczy także sankcji norm prawnych.

Draguła zdaje się przychylić do założenia, że większa wartość dzieła, które może być odebrane jako obraźliwe, pozwala na przyznanie mu większej ochrony prawnej.

Transgresyjne dzieło, czy ogólniej – wypowiedź, powinno przyczyniać się do debaty publicznej, wymiany idei i poglądów. Autor zestawia dwie głośne polskie sprawy: wypowiedź piosenkarki Dody o naprutyh winem i palących zioła autorach *Biblii* oraz gdyński koncert zespołu Behemoth, w czasie którego wokalista, Adam Darski *vel* Nergal, Lżył i zniszczył *Biblię*. Zdaniem Draguły ani wypowiedź Dody (skazana), ani występ Nergala (uniewinniony) nie prezentowały *stricte* krytycznych wartości wobec religii jako takiej, chrześcijaństwa czy Kościoła. Wypowiedzi te nie przyczyniły się do rozwoju debaty publicznej czy wymiany myśli; dyskusje i spory nie dotyczyły tego, co zostało powiedziane, a jedynie tego, co wolno, a czego nie wolno mówić. Co ciekawe, autor w tym miejscu sobie przeczy, gdyż po wypowiedzi Dody pojawiły się próby naukowego uzasadnienia jej poglądu o powstaniu *Biblii* (Draguła uznał je jednak za „wciskanie kitu”, a nie poważną debatę). Kolejną kwestią, jaką wypada podnieść w kontekście wywodów Draguły, jest pytanie, na ile autor prowokacji może odpowiadać za taką, a nie inną jej recepcję oraz kształt dyskusji w mediach? Zwykle najbardziej słyszalni są ci, którzy reagują ostro i gwałtownie, a nie merytorycznie. Dobrym tego przykładem były wydarzenia związane z wystawieniem w 2000 roku pracy *La nona ora* Maurizio Cattelana na jubileuszowej ekspozycji w Zachęcie. Praca została zniszczona przez prawicowych posłów, a kurator wystawy, Szwajcar, Harald Szeemann i szefowa galerii Anda Rottenberg niemal zaszczuci, mimo że stawiane przez nich pytania były ważne: co rzeczywiście stoi za – co tu dużo mówić – kultycznym stosunkiem Polaków do papieża Jana Pawła II. Czy setki statui Jana Pawła II rozsianych po całej Polsce przekładają się na znajomość i realizację jego nauczania? Jaka jest w związku z tym rzeczywista moc tego nauczania i rzeczywista pozycja „namiestnika Boga na ziemi”? Jaki obraz papieża zawładnął naszą narodową świadomością? Czy możliwa jest polemika z jego poglądami bez narażania się na histeryczną reakcję jego licznych i często bezkrytycznych wielbicieli?

Jak się wydaje, problemem jest tutaj specyfika ikonicznego komunikatu, który z jednej strony pozwala na szeroką interpretacyjną dowolność, czasami z trudem poddając się jakiegokolwiek dyskursywizacji i uracjonalnieniu, a z drugiej wiąże się ze specyficznym typem doznania obecności i realności (Freedberg) oraz cielesną mediatyzacją tego, co ogląda widz (Belting). Wypada żałować, że Draguła nie wykorzystuje w analizach możliwości, jakie oferują teoretyczne refleksje obu wybitnych historyków sztuki.

Trzonem części prawniczej książki jest charakterystyka znamion przestępstwa stygizowanego w art. 196 k.k., które Draguła omawia, odwołując się do różnych kazusów, orzecznictwa oraz rozważań doktryny. Autor logicznie argumentuje za szerokim rozumieniem znamienia przedmiotu czci, jego zdaniem jest to nie tylko przedmiot kultyczny, ale także sama Osoba Boska, znaki, symbole, obrazy, które „sygnalizują i materializują niebieski prototyp”. Warunkiem tutaj jest kult danego przedmiotu czy znaku, przy czym Draguła broni i rewaloryzuje wrażliwości kultu typu ludowego.

Autor negatywnie odnosi się do pojawiających się w orzecznictwie i doktrynie sugestii, że przy ocenie dzieła należy zwrócić się do innej, podobnej twórczości, i jednocześnie

śluszenie podkreśla konieczność uwzględnienia specyfiki różnych wypowiedzi artystycznych, ponieważ każdy z gatunków „będzie posługiwał się innym językiem, inną retoryką obrazu, inną stylistyką, co należy czytać zawsze w ramach kryteriów i kanonów obowiązujących w danym typie sztuki”. Jednak i w tym miejscu pomija kontekst powstania i prezentacji dzieła jako istotny element pozwalający na jego interpretację i prawnokarną ocenę. Na przykład praca Adama Rzepeckiego, w której domalował Czarnej Madonnie wąsy, nie była, jak pisze Draguła, obrazem, tylko okładką czasopisma „Tango” wydawanego przez kolektyw artystyczny Łódź Kaliska. Okładka ta powstała w 1983 roku, w czasie naznaczonym patriotyczno-religijnym uniesieniem i dominacją Kościoła (jedynej liczącej się alternatywy dla komunistycznego reżimu) w życiu społecznym i artystycznym. Znaczna część środowiska artystycznego niesiona patriotycznym imperatywem zwróciła się wówczas do tandetnej, realistycznej stylistyki, prostej, odpustowej ikonografii i nachalnie dydaktycznych tematów. Dadaistyczny, duchampowski gest Rzepeckiego był próbą kontestacji tej sytuacji oraz, szerzej, ówczesnego bipolarnego, hegemonicznego układu sił w społeczeństwie. Dlatego – podążając za kryterium wartościowania podanym przez Dragułę – mógł przyczynić się do publicznej dysputy oraz pluralistycznej wymiany poglądów. Pokazywany dziś jest po prostu świadectwem tamtych czasów.

W rozważaniach o stronie podmiotowej czynu stypizowanego w art. 196 k.k. Draguła, jak się wydaje, przychyliła się do wykładni zaproponowanej przez Sąd Najwyższy w uchwale z dnia 29 października 2012 roku, zgodnie z którą przestępstwo obrazy uczuć religijnych można popełnić w zamiarze bezpośrednim i ewentualnym. W moim przekonaniu rozwiązanie to oznacza, że każde odniesienie się do religijnej sfery, które wzbudziłoby społeczny opór, może skończyć się skazaniem, co więcej, nie ma formalnych możliwości, by temu zapobiec. Na przykład prawnie bezskuteczne będzie zawieszenie odpowiedniego ostrzeżenia przed wejściem do galerii – oskarżonemu pozostanie w zasadzie tylko możliwość obrony poprzez odwołanie się do pozaustawowego kontratypu zgody pokrzywdzonego.

Draguła omawia również problematykę kontratypu sztuki, opierając się na rozważaniach orzecznictwa i doktryny. Te ostatnie jednak są zwykle niekompetentnie osadzone w teorii i historii sztuki, co sprawia, że wartość ustaleń jest znikoma, a sam autor raczej nie próbuje ich wyprostować. Zresztą Draguła często nie ustosunkowuje się do przytaczanego materiału, przez co niektóre fragmenty książki mają charakter bardziej relacjonujący niż analityczno-krytyczny.

Trzeba jednak podkreślić, że autor nie jest zwolennikiem takiej wykładni przepisu art. 196 k.k., która za wszelką cenę zmierzałaby do poszerzenia zakresu penalizowanych czynów. Szczególnie istotne jest zwrócenie przez niego uwagi na konieczność bezpośredniości pokrzywdzenia jako warunku koniecznego wypełnienia znamion obrazy. Założenie to, przy uwzględnieniu skutkowego charakteru przestępstwa z art. 196 k.k. (a do tego chyba skłania się Draguła), pozwala ograniczyć potencjalny zakres stosowania tego przepisu do osób, których uczucia zostałyby obrażone w wyniku bezpośredniej styczności z inkryminowanym dziełem.

Draguła podkreśla, że zadaniem regulacji prawnych dotyczących bluźnierstwa jest zabezpieczenie praw ludzi wierzących, żyjących w liberalnym i świeckim państwie. Zwraca również uwagę, że artyści winni być świadomi, iż „dotykają sfery dla kogoś cennej i ważnej, a w gruncie rzeczy – najważniejszej, bo przestrzeni jego wiary, zbawienia, wartości, za które inni oddawali i wciąż oddają swoje życie”. Ta perspektywa nie pozwala mu zastanowić się na przykład nad możliwością derogacji art. 196 k.k. i przesunięciem ciężaru ochrony uczuć religijnych na prawo cywilne (art. 23 i 24 k.c.), zwłaszcza że nadal obowiązywałyby przepisy chroniące wspólnoty religijne przed tzw. mową nienawiści (art. 256 i 257 k.k.). Tego typu rozwiązania nie są niczym szczególnym – jedna trzecia państw sygnatariuszy *Konwencji o ochronie praw człowieka i podstawowych wolności* w ogóle nie zdecydowała się penalizować ani bluźnierstwa, ani obrazy uczuć religijnych, ani też znieważenia religijnej doktryny. Niejako w zamian, by zadośćuczynić równości praw wierzących i niewierzących, Draguła rozważa możliwość wprowadzenia karnoprawnej ochrony niereligijnych przekonań światopoglądowych. W moim przekonaniu nie ma to jednak sensu. Jak się wydaje, olbrzymie problemy z wykładnią i praktycznym stosowaniem przepisu chroniącego uczucia religijne (co nakazuje głębszą refleksję nad konstytucyjnością tego zapisu) są niczym w porównaniu do kłopotów, do których by doszło w sytuacji rozszerzenia penalizacji na obrazę przekonań filozoficznych czy światopoglądowych.

Do omówionych powyżej zastrzeżeń można by również dodać nienajlepszą, jakby rwaną konstrukcję narracji, co zapewne jest wynikiem kazuistycznego (od szczegółu do ogółu) sposobu prowadzenia wywodu i interdyscyplinarnych aspiracji autora (teologia, prawo, historia sztuki, kultura wizualna). Z drugiej strony, to właśnie kazuistyka i interdyscyplinarność w dużej mierze stanowią o wartości publikacji. Pozytywnie zaskakuje bogactwo przykładów czerpanych z różnych państw i sfer ikonicznych, co umożliwia czytelnikowi szerszą, komparatystyczną refleksję. Atrakcyjność lektury podnosi aktualność omawianych kasusów, miejscami odnosi się wrażenie, że przed oczyma nie mamy naukowego opracowania, lecz wczorajszą gazetę. Dla mnie osobiście ciekawe było również ujawniające się na kartach książki napięcie między teologicznymi (doktrynalnymi) a religioznawczymi (społecznymi) ujęciami omawianych problemów; szkoda, że wątek ten rzadko był przez autora rozwijany. Natomiast na szczególne uznanie zasługuje odważne wtargnięcie teologa w sferę rozważań prawnych. Wydaje się, że propozycje wykładni niektórych znamion przestępstwa obrazy uczuć religijnych warte są tego, by pochyłili się nad nimi przedstawiciele juriesprudencji.

Na zakończenie należy podkreślić, że Draguła, wychodząc z dosyć określonych pozycji, stara się zachować otwartość wobec wydarzeń, które – w co nie wątpię – mogły być dla niego, jako osoby głęboko wierzącej, przykre. Książka jest dobrym przykładem kultury wywodu i analitycznego dystansu, tych niezbędnych elementów owocnego społecznego i naukowego dialogu.

Bibliografia

Draguła, A. (2013). *Bluźnierstwo. Między grzechem a przestępstwem*. Warszawa: Towarzystwo „Więź”.

**Andrzej Draguła *Bluźnierstwo. Między grzechem a przestępstwem*
(*Blasphemy: between sin and offence*) – a book review by Jakub Dąbrowski**

Abstract: The text is a review of the book *Bluźnierstwo. Między grzechem a przestępstwem* by Andrzej Draguła, a priest and Doctor of Theology. He reflects on the conflict between Catholic orthodoxy and liberal social practices in the domains of art and visual culture. Apart from the theological interpretation of blasphemy, the book presents numerous examples of controversial and iconoclastic works of art and commercials. The author also attempts to analyse in detail the features of criminal offences which are insulting for the feelings of religious believers (Par. 196 of Polish Criminal Code) – a contemporary, secular equivalent to blasphemy.

Keywords: blasphemy; desecration; freedom of artistic speech; to insult the *feelings of religious* believers – criminal offence

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 3.0 PL License, which permits redistribution, commercial and non-commercial, provided that the article is properly cited.

www.creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl

© The Author(s) 2014/2015

Publisher: Institute of Slavic Studies PAS [Wydawca: Instytut Sławistyki PAN]

DOI: 10.11649/slh.2015.004

Author: Jakub Dąbrowski, Akademia Sztuk Pięknych, Warsaw

Correspondence: j.dabrowski@asp.waw.pl

The work has been prepared on author's own expense.

Competing interests: No competing interests has been declared.