

## **Etos sztuki a prawo**

Autor tekstu: **Paweł Jankiewicz**

**P**roblem z dzisiejszą sztuką i z tym, że skandalizuje (a przypomnijmy, że skandal to tyleż wydarzenie, które wywołuje zgorszenie i oburzenie, co atmosfera wokół takiego wydarzenia), wynika w dużym stopniu z jej niezrozumiałości. W zasadzie trudno jej ten przywilej (niezrozumiałość) odbierać bez zakwestionowania tym samym jej istoty. Natomiast w sytuacji, gdy sztuka już dawno opuściła swoje konwencjonalne formy, można chyba wymagać więcej od społeczeństwa. Nie chodzi tu o kompetencje krytyka czy historyka sztuki. Wymykanie się sztuki próbom jej zinstytucjonalizowania jest i będzie kłopotliwe nawet dla „profesjonalistów”. Ale postulat, by niezrozumienie nie oznaczało zakwestionowania to, wydawałoby się, konieczne minimum tolerancji. Sztuka rzuca wyzwanie społeczeństwu, które może wyrabiać sobie dyspozycje do różnych reakcji, np. do podejmowania prób zrozumienia lub do pozostawania obojętnym. Społeczeństwo może też rozpoczynać od polowania na czarownice (często po to, by po latach czarownicom stawiać pomniki). Dziś nowa sztuka jest demonizowana przez tych, którzy nie odrobili lekcji z awangardy początku XX wieku, słabo rozpoznających postulaty postmodernizmu czy też przez tych, których sztuka z zasady nie interesuje, a stykają się z nią przypadkiem. Dzięki skróconej drodze do informacji, czy wręcz nachalności informacji, którą zapewniają media, tych przypadkowych zetknięć się ze sztuką jest coraz więcej. Odbiorca nie ma czasu przejść przez kolejne stopnie wtajemniczenia. Jak w tej sytuacji ma się znaleźć sędzia? Oczywiście ignorancja jakoś tłumaczy oburzenie, ale przecież go nie usprawiedliwia...

W sprawach dotyczących kontrowersyjnych działań artystycznych, niezbędnym może okazać się uwzględnienie etosu nowej sztuki. Sędzia stojący przed koniecznością uzasadnienia swojego orzeczenia — w sposób akceptowalny dla audytorium, nie może ignorować zasad panujących „wewnątrz sztuki”. Inaczej wolność twórczości artystycznej byłaby tylko pustym hasłem. Mimo czasem deklarowanego braku chęci „bawienia się w krytyka” <sup>[1]</sup>, uwzględnienie tego, czym sztuka dzisiaj *de facto* jest, okazuje się konieczne. Oczywiście — staje się to w coraz większym stopniu sferą wysokiej kompetencji. Filozofia prawa zdaje sobie obecnie sprawę, że stoi wobec procesów funkcjonalnego i społecznego różnicowania się systemów społecznych, a także dynamicznego przyrostu masy zjawisk kulturowych. Są one coraz bardziej złożone, często nie odnoszą się do siebie nawzajem lub zaprzeczają sobie. Trudno jest znaleźć dla nich wspólny mianownik. Wszystko to dokonuje się na tle pluralizmu kulturowego i kulturalnego. Sędziowie stają się niekompetentni nie tylko w sprawach sztuki, ale nawet w sprawach gospodarczych — wydawałoby się bardziej dla prawników „zasadniczych” i lepiej przez nich przyswojonych. O ile w sprawach gospodarczych niekompetencje sądów łagodzić może realizacja postulatów dotyczących alternatywnego wymiaru sprawiedliwości, to w sprawach kulturowych celowe jest co najmniej posługiwanie się pomocą biegłych. Jak bowiem pisze Lech Morawski: „Efektem ubocznym komplikowania się struktur społecznych, ich rosnącej złożoności i specjalizacji, staje się zmniejszenie kompetencji sądów. Nie tylko w sprawach lekarskich, budowlanych czy z zakresu ruchu drogowego, ale praktycznie we wszystkich sprawach mających związek z nowoczesną produkcją, komunikacją czy techniką, decyzje są faktycznie podejmowane przez biegłych. W kontekście takich spraw zasada, że to sąd ocenia stan faktyczny i materiał dowodowy, staje się po prostu fikcją”. <sup>[2]</sup>

Sędzia pozostaje specjalistą od ważenia zasad. Pamiętamy, że przypadki sztuki skandalizującej najczęściej dotyczą konfliktu wartości na poziomie zasad podstawowych. Praca sędziego — „sztuka rozstrzygania spraw nierozstrzygalnych” - musi skończyć się decyzją. Rzecz w tym, by była ona odpowiednio legitymowana. Oznacza to konieczność jej uzasadnienia, będącego rozważeniem wszystkich istotnych dla sprawy okoliczności i podniesionych argumentów. Można by zadać pytanie: czy kwestie artystyczno-estetyczne są prawnie relewantne? Czy sędzia powinien w kontrowersyjnych przypadkach pozwolić opiniować biegłym — historykom sztuki, krytykom sztuki, etykom? Przetoczymy fragment uzasadnienia wyroku sądu pierwszej instancji w sprawie Doroty Nieznalskiej:

„Sąd oddalił wnioski dowodowe stron w tym procesie uznając, że nie są one konieczne do przeprowadzenia. Przede wszystkim został oddalony wniosek oskarżyciela posiłkowego w przedmiocie dopuszczenia dowodu z opinii biegłego, z uwagi iż był on nieprzydatny do rozpoznania sprawy, ponieważ przedmiotem sprawy było naruszenie uczuć religijnych osób a nie możliwość ich naruszenia. Wobec powyższego ten dowód był całkowicie bezprzedmiotowy.

Jeżeli chodzi o żądanie przeprowadzenia oględzin, zrekonstruowanie instalacji *Pasja*, nie było to konieczne z jednego powodu. Żadna ze stron tego procesu nie kwestionowała nigdy okoliczności iż sporny krzyż z genitaliami był tylko częścią instalacji. Co więcej, pokrzywdzeni wskazywali, że nawet gdyby widzieli całą tę instalację i niezależnie gdzie by ją widzieli, to sam ten krzyż ich obraża. Dlatego oględziny bezpośrednie były zbędne, ponieważ nikt nie kwestionował wyglądu całej instalacji *Pasja*.

Niezasadny był też wniosek o dopuszczenie dowodu z opinii biegłego z zakresu Historii Sztuki na okoliczność iż w katolickiej tradycji kulturowej w tekstach, na obrazach, obecność prac ukazujących cierpienie i nagość ludzkiego ciała należy do powszechnie znanych. Zgodnie z artykułem 168 k.p.k. fakty powszechnie znane nie wymagają dowodu. Nie ulega wątpliwości iż rzeczywiście w sztuce nawet sakralnej jest reprezentowana nagość, ale jako naturalny element ludzkiego ciała, po prostu są nagie ciała. Natomiast nie ma w ten sposób, a przynajmniej sądowi absolutnie nie jest wiadomo aby takie zdarzenie miało miejsce, żeby wycięto część ciała. W sztuce sakralnej nie występowały motywy z wyciętymi genitaliami nałożonymi na krzyż w taki sposób iż muszą się one skojarzyć z osobą Chrystusa.

Odnosnie oceny charakteru sztuki zaangażowanej sąd również odmówił dopuszczenia dowodu z opinii biegłego, z tego powodu, iż ocena charakteru sztuki zaangażowanej należy do sądu a nie do biegłego. Sąd absolutnie nie neguje wartości sztuki zaangażowanej, czy jakiegokolwiek innej sztuki ponieważ sąd nie zamierza bawić się w krytyka literackiego, malarskiego czy w rzeźbie. Natomiast fakt iż dane dzieło mieści się w granicach sztuki czy to nowoczesnej czy archaizującej nie ma znaczenia dla faktu iż nie może obrażać uczuć innych ludzi". [3]

Ponieważ w rozprawie apelacyjnej skierowano sprawę do powtórnego rozpatrzenia z powodu naruszenia prawa do obrony, warto przyjrzeć się argumentacji i tej decyzji:

"Sąd Rejonowy sporządzając uzasadnienie wyroku nie sprostął wymaganiom artykułu 424 k.p.k. bowiem (...) w uzasadnieniu orzeczenia brak jest w ogóle wskazania dlaczego sąd nie dał wiary wyjaśnieniom oskarżonej, dlaczego nie dał wiary zeznaniom świadków Klamana i Janikowskiej-Szyłak, oraz Krechowicza [chodzi o poglądy artystów, kuratora i rektora gdańskiej ASP — A.P.].

Brak jest precyzyjnego wyjaśnienia podstawy prawnej wyroku, brak jest właściwego uzasadnienia wymierzonej kary, wskazania również na okoliczności, które mają wpływ na wymiar kary.

Sąd w swoim uzasadnieniu nie odniósł się do wielu wątków, które były na rozprawie przeprowadzane, które wynikały bezpośrednio z zeznań świadków, z innych powodów, które sąd na tej rozprawie ujawniał. Nie można przejść do porządku dziennego nad prawem oskarżonego do obrony, a to prawo przez sąd rejonowy zostało naruszone. Zarówno oskarżona, jak i świadkowie w swoich zeznaniach przedstawiali liczne okoliczności dotyczące wymowy artystycznej, przedstawiali cele, jakie przyświecały przy wykonywaniu instalacji, a zatem okoliczności dotyczące motywów działania oskarżonej. Przyjęcie tytułu pracy w istotny sposób świadczy o psychicznym stosunku oskarżonej do swojej pracy, a także o zamiarze jaki jej przyświecał. Bez analizy tych dowodów, a nadto również innych dowodów, które sąd przyjął w poczet materiału dowodowego i ujawnił, a więc opinii dr hab. Jarosława Baraniewskiego, czy listów otwartych środowisk twórczych, broszury dotyczącej instalacji *Pasja* uzasadnienie orzeczenia będzie wadliwe, gdyż narusza podstawową zasadę procesu karnego, a więc prawo do obrony.

Wskazać również trzeba, że rozważaniu sądu o zamiarze, w jakim miała działać oskarżona dotknięte są również istotnymi wadami. Sąd w szczególności nie wyjaśnił dlaczego dokonano podziału zamiaru bezpośredniego na zamiar, jak to sprecyzował, rozmyślny i zwykły, co w doktrynie prawa, trzeba stwierdzić, jest kwestią bardzo sporną. W szczególności ustalając, że przestępstwo z artykułu 196 k.k. wykonane z zamiarem bezpośrednim, tzw. zwykłym sąd nie wyjaśnił na jakiej podstawie przyjął, że oskarżona dla osiągnięcia sukcesu była zdecydowana nawet na obrazę uczuć religijnych. Miała świadomość, że wykonywane dzieło jest obraźliwe dla wierzących i pomimo tej wiedzy i świadomości zdecydowała się je upublicznić i wykonać, a obraza uczuć religijnych była nieuchronnym i przewidywanym z wystawą skutkiem jej dzieła. (...)

Sąd wydając wyrok i przekazując sprawę do ponownego rozpatrzenia widzi konieczność przeprowadzenia postępowania na nowo. Widzi konieczność ustosunkowania się do wszystkich złożonych przez wszystkie strony wniosków dowodowych raz jeszcze. Swoim wskazaniem Sąd Okręgowy uznał za trafny zarzut niedopuszczenia do procesu biegłego z zakresu historii sztuki, ale jedynie w zakresie okoliczności ustalenia charakteru tzw. sztuki zaangażowanej, co może przyczynić się istotnie do poczynienia ustaleń faktycznych w zakresie treści przekazu instalacji, a tym samym dokonać istotnych analiz w zakresie zamiaru oskarżonej. Co do wniosku o ekspozycję *Pasji* na

potrzeby sądu, to będzie zależało już od postanowień pierwszej instancji. Sąd Okręgowy nie widział potrzeby w swoich wytycznych zakreślenia takiej potrzeby, albowiem trudno jest obecnie w dniu dzisiejszym odtworzyć takie warunki: galeria została zamknięta, nie ma całego otoczenia i obraz będzie zniekształcony". [4]

W marcu 2006 sąd na wniosek obrony zdecydował, że eksperci (antropolodzy religii, historycy sztuki i socjologzy) wypowiedzą się na temat prac ukazujących cierpienie i nagość ludzkiego ciała oraz odpowiedzą na pytania, czy krzyż z instalacji *Pasja* jest przedmiotem kultu religijnego, a także czym jest sztuka zaangażowana. Rozważane jest także przeprowadzenie oględzin zrekonstruowanej w tym celu instalacji *Pasja*.

Przekonujące audytorium (obie strony sporu, ale także opinię publiczną) uzasadnienie jest istotne nie tylko ze względu na legalność samej decyzji, ale także ze względu na rolę sędziego w rozstrzyganiu konfliktów społecznych. Nie wystarczy samo stwierdzenie, kto naruszył normę i jaka sankcja powinna zostać wymierzona. Nie chodzi o to, by sędzia faworyzował którąś ze stron, ale by miał na uwadze i mocno podkreślał rolę swobody wypowiedzi w demokratycznym społeczeństwie. Również komunitarystycznie pojęte dobro wspólne wymaga, by nie demonizowano sztuki skandalizującej, gdyż historia uczy, że wkład jaki „skandale” artystyczne miały w rozwój ludzkiej myśli, wrażliwości i moralności jest nie do przecenienia. W związku z tym niezbędne staje się uświadomienie sobie etosu nowej sztuki. Pozwala to nie tylko uchwycić jej istotne sensy czy rozpoznać zamiar artysty, ale także zrozumieć, jak w ogóle możliwe jest zderzenie się wartości artystycznych z innymi — zwłaszcza moralnymi. Często bowiem może okazać się, że tarcie jest pozorne, lub też istnieje ono na innej płaszczyźnie. Jeśli ujawnienie artystycznego paradygmatu mogłoby wystarczyć do załagodzenia konfliktu społecznego, to warto taką próbę podjąć.

## 2. Sztuka a wartości moralne

*Potrzeba nam myśli, która nie cofa się zmięszana przed okropnością; trzeba nam też samoświadomości nie uchylającej się od obowiązku eksploracji obszarów możliwego, aż po jego krańce.*  
Georges Bataille [5]

Nie uważam za celowe (ani możliwe) konstruowanie na potrzeby tej pracy spójnej koncepcji etosu sztuki, chciałbym jednak zaprezentować różne stanowiska dotyczące problemów związków sztuki z wartościami. Interesujące mnie konflikty sztuki ze społeczeństwem — „skandalizowanie” — wynikają ze zdolności sztuki do generowania znaczeń nieobojętnych aksjologicznie. Historia pokazuje, że od zawsze próbowano wpręgnąć artystów w realizację któregoś (co najmniej) z trzech platońskich ideałów wartości. Dzisiaj sztuka zdaje się nie służyć ani dobru, ani prawdzie, ani nawet pięknu. Przynajmniej nie każdemu dobru, nie każdej prawdzie, nie każdemu pięknu. O ile jednak dzisiejsza sztuka nie potrafi się podporządkować, to jednak potrafi znaczyć [6]. W mojej pracy zajmuję się sztuką, która jest odbierana (zawsze tylko przez niektórych) jako „przemoc symboliczna”.



Rozważam sytuację, kiedy sztukę sądzi się za to, co „znaczy”. W związku z tym pominię kwestię medium, w którym artysta znaczenie zapośrednicza. Oczywiście dokonuję tym samym uproszczenia, gdyż użyte medium nie jest dla znaczenia obojętne. Jednak z punktu widzenia prawa jest to operacja usprawiedliwiona. Można bowiem „sądzić za muzykę” przez to, że jest za głośna. Kant w *Krytyce władzy sądenia* zauważa: „muzyka grzeszy (...) gdyż — głównie ze względu na właściwość swych instrumentów - rozprzestrzenia się swym wpływem dalej, niż się tego pragnie (na sąsiadów) i tym samym ogranicza wolność innych ludzi...” [7]. Tej sytuacji jednak nie rozważam. Można też „sądzić za muzykę”, za to, że jest konkretnym typem muzyki — sądzi się wtedy przypisywaną jej

zawartość symboliczną (dawne zakazy użycia instrumentów perkusyjnych, np. w liturgii, dzisiejsze zakazy koncertów blackmetalowych). Happener może podpalić miasto dla wywołania wartości estetycznej — wtedy sądzi się go za podpalenie, a nie za znaczenie, jakie tym aktem wygenerował [9]. Oczywiście podłożenie ognia w tej sytuacji, z perspektywy sztuki będzie użytym środkiem artystycznym, jednak sam „nośnik” znaczenia jest przez prawo zabroniony. Wartość estetyczna podpalonego miasta oraz pytanie o cel działania artysty z punktu widzenia krytyka sztuki wystarczą dla uzasadnionych rozważań typu: „dobra” czy „zła” sztuka? Morderstwo też może być piękne i też może być sztuką. Jest jednak pewien poziom ingerencji użytego medium w rzeczywistość fizykalną, po przekroczeniu którego z punktu widzenia prawa nieistotne stają się walory symboliczne działania artystycznego. Skądinąd ciekawe rozważania na temat granicy legalności „ingerencji medium” nie mieszczą się jednak w ramach tej pracy [10]. Rozważamy więc sytuację, gdy samo medium — nieistotne, czy konwencjonalne, czy niekonwencjonalne — nie budzi kontrowersji. Jeśli jest to graffiti to nie szokuje zniszczeniem cudzej własności, ale — powstałe za zgodą właściciela budynku — szokuje tym, co komunikuje. Jeśli jest to performance, to nie skandalizuje, jak Chris Burden owinięciem się w brezent i położeniem na środku ruchliwego bulwaru w Los Angeles (za co został skazany na karę aresztu za upozorowanie wypadku komunikacyjnego — w Polsce czyn mógłby być zakwalifikowany jako wykroczenie z art. 90 k.w. [11] lub przestępstwo z art.174 § 2 k.k.) [12]. Interesowałby nas raczej jego pokaz, w którym zażądał przybicia swoich rąk — na wzór ukrzyżowania Chrystusa - do Volkswagena Golfa i kazał się bić (przebieg akcji transmitowany był przez jedną z amerykańskich stacji telewizyjnych). [13]

Skandal, jaki działanie artysty wywołuje swoją warstwą symboliczną, wiąże się najczęściej z sytuacją, gdy sztuka transcenduje poza specyficzną dla niej sferę estetyczności. [14] Często też same wartości estetyczne pojmowane są jako związane z innymi wartościami, takimi jak prawda i dobro, ale też kłamstwo i zło. Przy pewnej koncepcji wartości, każda wartość estetyczna transcenduje do jakiejś innej. Jak zauważa Maria Gołaszewska [15], jeśli nawet przyjmie się autoteliczność sztuki, to powstają różne możliwości, ustosunkowania jej do wartości naczelných świata człowieka, zwłaszcza do wartości moralnych.

Po pierwsze, między wartościami tymi zachodzi stosunek wykluczania. Hasło „sztuka dla sztuki” postuluje traktowanie jej jako układu zamkniętego, odizolowanego od innych układów (takich jak życie społeczne, wiedza naukowa, moralność itp.). Jest to radykalny autotelizm sztuki.

Po drugie, możliwy jest stosunek tożsamości, wyrażający się najdobitniej w krańcowym stanowisku konceptualistów: sztuka jest życiem, a życie jest sztuką. Zacierają się wtedy granice między sztuką a innymi dziedzinami wartości. W tej sytuacji mamy do czynienia z panestetyzmem.

Stanowisko trzecie — autoteliczność transcendująca, zakłada stosunek wzajemnej względnej otwartości: „sztuka jest układem względnie izolowanym od innych, pod pewnymi względami zbliża się do moralności, ale także do filozofii, polityki, religii itp.; pod innymi zaś jest od tych wszystkich zjawisk odgródzona; także wymienione sfery ludzkiego świata pod pewnymi względami ulegają wpływom sztuki, pod innymi zaś są na te wpływy zamknięte”. [16]

Fakt istnienia w prawie pojęcia „wolności twórczości artystycznej”, jako wyodrębnionej działalności człowieka, dowodzi, że prawo nie rozważa zjawiska panestetyzmu. Natomiast możliwe ograniczenia tej swobody (dodajmy — ze względu na jej sferę symboliczną) świadczą, że hasło „sztuka dla sztuki” nie zawsze jest wystarczającym alibi. Warto w tym miejscu zauważyć, że nawet jeśli sztuka przekracza siebie ku czemuś innemu, ku wartościom, które nie są dla niej właściwe, nie traci swojej „tożsamości”. Przekracza siebie, by wznieść się na wyższy stopień rozwoju. Sądząc sztukę, trzeba pamiętać, że „nie daje nam ona poznania realności, lecz tylko i wyłącznie tego, co możliwe. Tym różni się od niesztuki, że nie daje poznać ani faktów, ani konieczności (...) Kto traktuje dosłownie warstwę świata przedstawionego albo wyrażonego w dziele sztuki ten nie dotrze do istotnych wartości dzieła. Poprzez prezentowanie możliwości sztuka ukazuje pozaracjonalne aspekty rzeczywistości ludzkiej, obejmowane nie tyle umysłem, co uczuciem i intuicją”. [17] Sztuka współczesna nie zadawała się już tylko mówieniem o sobie samej. Nawet sztuka będąca „sferą samotności”, nie jest przeciwieństwem sztuki angażującej w sprawy społeczne, polityczne, moralne. Jednak by sztukę zrozumieć, „niezbędny jest dystans nie tylko wobec niej samej, lecz i wobec spraw, o których ona traktuje”. [18] Maria Gołaszewska w tym dostrzega etos nowej sztuki, że pełni ona „(...) demaskatorską rolę, odrzucając wszystko, co gładkie, uporządkowane, ładne, ukazując chaos i skłócenie, brzydotę i zło - rzucając nieeksplicytowane zazwyczaj hasło: trzeba dociekać prawdy aż do wykrycia zła. Sztuka ta mówi: nie trzeba bać się własnej autentyczności, choćby była z punktu moralnego, jak najbardziej okrutna. Lepsze jest zło wykryte, uświadomione, niż rozprzestrzeniające się w nas bez naszej wiedzy. Sfera ta wiąże się z postawą chłodu: bo tylko dystans krytyczny wobec

samych siebie pozwala na przyznanie się do win i błędów". Jakże często za sztukę „grzeszną” brana jest sztuka mówiąca o grzechu. Alibi dla sztuki nie musi być hasłem radykalnego autotelizmu. Sztuka nie egzystuje w świecie człowieka w odosobnieniu, lecz zawsze jest wpleciona w całokształt sytuacji estetycznej, której podstawowymi czynnikami są: twórca, dzieło sztuki, odbiorca i wartość estetyczna. Skandal konstruuje zwykle sam odbiorca. Jak zauważa Lukas Zpira: przemoc często nie jest w akcji, lecz w oczach patrzącego. [19]

W pewnym sensie sztuka może realizować swój etos tylko wtedy, gdy jest autentyczna. Gdy jest prawdziwą sztuką, a nie np. sztuką „moralną”. Gdy wymagamy, by sztuka była moralna, nie może ona realizować struktury transcendencji, ponieważ pierwszym tego warunkiem jest, by realizowała wartości artystyczne i estetyczne. „Inaczej mamy do czynienia ze strukturą niejako odwróconą: wkraczaniem świata w obręb dzieła sztuki, świata "tu i teraz", wyznaczonego ideologią i zamiarem, by człowieka w określony sposób ukształtować”. Jeśli nawet sztuce takiej przyznamy wartości estetyczne, nie będą one transcendującymi. Realizowane są wtedy bowiem wykalkulowane i w tym sensie racjonalne zabiegi, by w określony sposób człowiekiem manipulować. Sztuka przestaje być zaangażowaną i staje się propagandową lub jednym z towarów konsumowanych w kulturze masowej. [20] Sztuka skandalizująca, o ile jest prawdziwą sztuką, może być przeciwko moralności, niekoniecznie będąc karygodną. Wprost przeciwnie. Warto tu przytoczyć słowa Mikela Dufrenne: „(...) etyce można nadać nowe życie dzięki ethosowi sztuki. I to prawdopodobnie odróżnia etykę od moralności. Moralność jest wyrazem panującej ideologii, uczy ona, pod płaszczykiem mądrości, podlegania ustalonemu porządkowi, respektu dla władzy, rezygnacji. Nie troszczy się o ethos sztuki, chce ją tylko ocenzurować: wymaga, by podporządkowała się prawu, które nie jest jej własnym prawem, które może być uznane jedynie wbrew niej, pod przymusem. Taka moralność odrzucana jest przez etykę, która dotyczy przede wszystkim stosunku do bliźniego, przyczynia się do nadejścia nowego świata” [21]. Ochrona moralności przed sztuką — i to za pomocą prawa karnego — jest więc ryzykowna z punktu widzenia etycznego. Oczywiście sztuka nie może sama przez się ukonstytuować etyki. Ponieważ "etyka spełnia się w porządku *praxis* i ponieważ *praxis* ta mierzona jest tym, co bezwarunkowe, Kant powiedział raz na zawsze: jeśli imperatyw miałby być hipotetyczny, a również gdyby powiedziałoby się przeciw Heglowi, że praktyka rozgrywa się jedynie w porządku *Sittlichkeit*, nie byłoby moralności” [22]. Sztuka cały czas pozostaje bardziej „możliwym” niż „bezwarunkowym”. W tym wypadku możemy rozważyć co najwyżej etos poszczególnych dzieł. Oczywiście sztukę — *poesis* możemy rozważać też jako praktykę, która wprowadza swego twórcę na drogę etyki, jako że „wdraża go do wolności”. Taki był etos sztuki na przykład według sytuacjonistów. Jednak artyści utożsamiający sztukę z życiem godzili się ponosić pełną odpowiedzialność za swoje czyny i prawdopodobnie sprzeczne z ich etosem byłoby powoływanie się na swobodę twórczości artystycznej, jako okoliczność wyłączającą ich odpowiedzialność.

Istotne jest rozróżnienie etosu w sztuce (etos poszczególnych dzieł), od etosu sztuki i etosu artysty poza sztuką. Pozwala ono zrozumieć rozmaite konfiguracje związku działania artystycznego i jego efektu ze sferą wartości moralnych. Oczywiście ich kształt będzie wynikał z przyjętej koncepcji wartości i założonych cech poszczególnych rodzajów wartości. Zwykle uważa się, że o wartości estetycznej stanowi to, co indywidualne, bez presji uznania jej za zobowiązującą oraz odmowa znaczenia praktycznego. Wartość moralna zaś domaga się bezwzględnej aprobaty, ma charakter ogólny, pociąga za sobą praktyczne konsekwencje [23]. Niezależne od siebie wartości można jednak związać ze sobą w działaniu twórczym i twierdzić, że moralny sens przekazu estetycznego (*moralité implicite*) wynika z poczucia odpowiedzialności artysty za jego pracę. [24] Taka sytuacja właśnie oddaje znaczenie, jakie niektórzy przypisują pojęciu „etos sztuki”.

Stefan Morawski rozważa sytuację specyficznych dla sztuki wartości artystycznych i estetycznych, jako zanurzonych w świecie, więc niewolnych od wpływu innych — niespecyficznych — wartości. Zwraca uwagę na najczęściej pojawiające się stanowiska w tej kwestii. Pogląd kontekstualistyczny zakłada, że swoiste wartości estetyczne współtworzą z innymi wartościami całość organiczną, a więc, że owe inne wartości nie są bynajmniej obojętne dla oceny globalnej dzieła sztuki, ale wyłącznie wówczas, gdy są niejako zakorzenione w wartościach swoistych. Podejście izolacjonistyczne wskazuje, że wartości ściśle artystyczne stanowią jedyny wyznacznik wartościowości dzieła sztuki, że mają one charakter „wyspiarski”, ale nieustannie podlegają presji i inwazji wartości innych, zniekształcających i zaciemniających strukturę artystyczną. Według obu stanowisk sztuka od etosu uwolnić się nie może. Jednak o ile dla kontekstualistów jest to coś pozytywnego, to izolacjoniści widzą w tym problem wymuszony z zewnątrz i „zgrzytliwy” [25].

Możliwość skandalu jako uświadamiana (i nieuchronna przy zastosowaniu takich a nie innych środków artystycznych) konsekwencja dzieła sztuki, może być różnie przez artystów postrzegana. Jedni uważają, że skandal wzbogaca odbiór i wartość dzieła, inni traktują go jako zło konieczne — woleliby spotkać odbiorcę bez uprzedzeń. Tak czy inaczej - ewentualne konsekwencje nie zawsze determinują kształt dzieła sztuki. Zgodnie z tezą Adorna, sztuka jest pojmowana — obok filozofii — jako przejaw dumnej niezgody, nie dającej się nigdy ujarzmić, na nieludzki świat zastany. [26] Wśród artystów jest stosunkowo silnie reprezentowana postawa nonkonformistyczna. Często dopiero jeśli artysta stwierdzi, iż nie ma niezgodności pomiędzy jego interesami a roszczeniami systemu moralnego czy prawnego, podejmie działanie konformistyczne. [27]

W drugiej połowie XX w. nastąpiło przesunięcie akcentu z etosu sztuki na etos artysty (wątpiącego w sens i zasadność komunikacji artystycznej *sensu stricto*, tzn. dzieła sztuki). Były to czasy sztuki zaangażowanej, która formułowała programy mające zmienić rzeczywistość, a także etosu artysty poza sztuką, artyści nastawionego na antysztukę lub ostrożniejszego — zbuntowanego przeciw niej wciąż jeszcze wewnątrz jej obszaru. Jaki jest sens nazywania kogoś, kto nie tworzy sztuki, „artystą”? Jolanta Brach-Czaina wyjaśnia: „Odchodzenie od działań specyficznie artystycznych nie musi oznaczać odwrócenia się artystów od kreowania wartości. I nie oznacza. Bowiemy artyści nowej awangardy przełamują sztukę nie dla nihilistycznej potrzeby niszczenia, lecz po to, by zastępować działania artystyczne innymi, bezpośrednimi działaniami, których celem jest przywoływanie wartości. Zatem niszczenie sztuki okazało się procesem samotranscendencji: sztuka została przekroczona ku wartościom, została odrzucona dla działań, które przywołują bezpośrednio wartości kultury: nowe bądź odnowione”. [28] Jest to więc wykorzystanie pewnego rodzaju wrażliwości — wrażliwości artystycznej — by tworzyć w materii codziennych zdarzeń. Jedną z możliwości pozaartystycznych, zgodną z etosem artysty „poza sztuką”, było ujawnienie i uaktywnienie „wszelkich ekspresji naturalnych, aby być sobą bez maski, bez ról do odegrania, bez restrykcji narzucanych przez porządek kulturowy. Tzn. w buncie moralno-obyczajowym, usuwającym panujące tabu (...)”. [29] Artysta taki skandalizował w ramach „dumnej niezgody” na „nieludzki świat zastany” (oczywiście przed 1989 inaczej realizował się etos artysty w Polsce a inaczej w krajach spoza bloku sowieckiego). Sytuacja etosu artysty poza sztuką — aktualna w różnych przejawach i dzisiaj — nas jednak nie zajmuje. Zaznaczmy tylko, że z perspektywy prawa skandale artystów „poza sztuką” (o ile jesteśmy w stanie stwierdzić, że nie mamy do czynienia ze sztuką, co często nie jest proste) mogą przywołać kwestie związane z pojęciem nieposłuszeństwa obywatelskiego. [30]

W aspekcie omawianego w tej pracy zagadnienia istotniejsza jest sztuka zaangażowana, która ma zakodowany program zmiany rzeczywistości lub ambicje poznawcze. Niektórzy filozofowie [31] łączą ją z moralnością (ale także z nauką) poprzez twierdzenie, że razem stanowią one autentyczne, lecz modalnie zróżnicowane formy poznania. Poznanie w takim ujęciu byłoby zawsze poznaniem wartości, a epistemologia zbiegałaby się z aksjologią.

Rekonstruując wtedy jej etos, należy jednak pamiętać, że twórczość wymaga aktu transcendencji poza to, co już zostało osiągnięte. [32] Nurt modernistyczny w sztuce nie jest czymś, co przebrzmiało — różne „ideologicznie” nastawione dzieła sztuki cały czas skandalizują — jednak dla obecnych kontrowersji znacznie bardziej charakterystyczna jest sztuka krytyczna. Ma ona korzenie w filozofii postmodernistycznej i ujawnia pewne jego cechy, które są przy jej „osądzaniu” istotne. Sztuce zaangażowanej i krytycznej poświęcę więc miejsce w dalszej części pracy.

Na ważną kwestię dotyczącą filozoficznego usprawiedliwienia sztuki w ogóle, która odnosi się również do sztuki skandalizującej, zwraca uwagę Józef Tischner. [33] Otóż we wszystkich rozważaniach aksjologicznych nie jesteśmy w stanie wyjść poza trzy idee aksjologiczne lub ideały wartości, jakimi są: dobro, prawda i piękno. Nie wiadomo dokładnie, na czym polega różnica między nimi, wiadomo jednak, że nie można jej zlikwidować. Te wartości są samodzielne, a sposób ich doświadczania ma charakter dramatyczny — jego istotą jest spór. Nie wiadomo, które wartości są niższe, a które wyższe, które pierwsze, a które następcze, spierają się więc między sobą o pierwszeństwo. „Gdyby było inaczej, zapewne życie ludzkie nie byłoby dramatem narażonym na tragedię”. [34] Brak jednoznacznej odpowiedzi w sporze o hierarchię ideałów wartości może dowodzić jakiejś słabości metafizyki wartości — według Józefa Tischnera pewniej jednak dowodzi ich dramatycznej sporności. Spór o pierwszeństwo jest sporem o usprawiedliwienie. „Dramatyzm istnienia ludzkiego na tym polega, że istnienie człowieka i świata wymaga usprawiedliwienia, a jedynym sposobem usprawiedliwienia bytu jest usprawiedliwienie przez wartości. Spór o wartości jest sporem między ideałami wartości o to, który z nich usprawiedliwia absolutnie”. [35] Trudno

wymagać od sędziego ustosunkowywania się do tego sporu w oderwaniu od prawa obowiązującego, wypada jednak odnotować w tym miejscu rolę sztuki, dzięki której ma ona szczególną wartość (co uwzględnia również ustawa zasadnicza). Powtórzmy więc: godność ludzka jest punktem odniesienia dla rozważań aksjologicznych, stoi też u podstaw porządku prawnego. Odmawianie sztuce (także skandalizującej) prawa bycia polem eksperymentalnym dla poszukiwania możliwych usprawiedliwień istnienia, może więc świadczyć o złej woli odbiorcy.

Przy omawianiu etosu sztuki oraz kwestii odbiorcy sztuki, warto parę słów poświęcić również zagadnieniu przeżycia estetycznego, a zwłaszcza różnicy między przeżyciem estetycznym a przeżyciem religijnym. Znaczna część skandali wywoływanych sztuką dotyczy wykorzystywania przez nią symboli religijnych. Biorąc pod uwagę łatwość wzbudzenia kontrowersji w tej sferze, możemy zasadnie pytać o stopień „współdziałania” odbiorcy. Posłużmy się w tym miejscu wskazaniem Johna Fischera, który charakteryzuje cechy obu doświadczeń. [37] Doświadczenie estetyczne charakteryzuje: bezpośredniość przedmiotu, poczucie wolności, poczucie dystansu, poczucie aktywnego odkrywania, poczucie integracji osobowej i harmonii. Natomiast w doświadczeniu religijnym nie ma dystansu. W swej najbardziej intensywnej postaci, dąży do jedności ze swoim przedmiotem, z tym, co boskie. Obydwa te przeżycia cechuje transcendencja, jednak ma ona inny kierunek i inny charakter. W doświadczeniu estetycznym chodzi o transcendencję „(...) poza zwykłe zabiegi i interesy życiowe, przy skupieniu się bez reszty na samym przedmiocie estetycznym w sposób bezinteresowny (...). W doświadczeniu religijnym ostateczną wartością jest to, co boskie, a rozkoszowanie się samym tym doświadczeniem wydaje się czymś nieodpowiedzialnym, a być może nawet bluźnierczym. Każde z tych doświadczeń ma swoje uniesienia, lecz w doświadczeniu estetycznym czymś najwyższym jest przedmiot estetyczny. W doświadczeniu religijnym przedmiot (samo doświadczenie) jest narzędziem pozwalającym na uchwycenie tego, co święte”. [38] Artysta tworząc właściwe jego działalności artefakty, nie tworzy ich po to, by oddawano im cześć religijną. Z punktu widzenia np. *quality* może to być reakcja wyjątkowo wręcz niepożądana, gdyż świadczy o przeżyciu charakterystycznym wobec... kiczu. [39] To raczej o dziele, które trzyma odbiorcę w stanie chłodnej kontemplacji (co nie znaczy, że go nie porusza, ale raczej, że jednocześnie go dyscyplinuje) możemy powiedzieć, że konstruuje je „właściwe” środki artystyczne. W wielu wypadkach należy więc zważyć, czy oburzenie, jakie dzieło sztuki wywołuje, nie nosi znamion przeżywania go w sposób religijny — co świadczy bardziej o niekompetencji odbiorczej, niż o nieodpowiedzialności artysty.

Problem reakcji społecznych na dzieło sztuki porusza Teresa Kostyrko. [40] W perspektywie socjologicznej można badać relację „sztuka a wartości moralne”, poprzez obserwację społecznej reakcji na przesłania moralne dzieł sztuki (w zależności od różnych czynników). Istotna jest nie tylko ich treść, ale również wyżej wspomniana kompetencja kulturowa danej grupy społecznej i wartości przez nią preferowane oraz moment historyczny, w którym interpretowane jest dzieło. Problem odpowiedzialności artysty wyraża dylemat, czy realizować etos sztuki czy podporządkować się okolicznościom - moralności społecznej (która jest definiowana poprzez kategorie „większościowe”). Wybory moralne to decyzje określające stosunek do tego, co jest społecznie „dobre”, lub „dobre” z uwagi na jednostki wchodzące z nami w określone relacje. Decyzje w dziedzinie kultury artystycznej, wybory estetyczne mogą nie być moralnie obojętne z tego względu, że pośrednio współkształtują społeczną egzystencję, przyczyniając się do jakiegoś stanu, niekiedy dającego się opisać w skali wartości: „dobro — zło”. Nie oznacza to możliwości redukcji wartości artystycznych do moralnych. Oznacza jedynie, iż z punktu widzenia tego, co jest społecznie „dobre”, kultura artystyczna może być (w uzasadniony sposób) przedmiotem oceny. [41]

Teresa Kosytrko wyraża przekonanie o względnej autonomiczności i względnej autoteliczności sztuki. Powołując się np. na poglądy Kierkegaarda i Gadamera, etos sztuki formułuje jako formę świadomości zdolną wytworzyć nowe więzi międzyludzkie w rozpadającej się kulturze. Więzy te miałyby powstawać przez przekazywanie zawartych w sztuce egzystencjalnych znaczeń. Rozpad kultury natomiast upatruje (za Heideggerem) m.in. w wyspecjalizowaniu się języka artystycznego (podobnie jak dyskursywnego) jako narzędzia rozdzielającego podmiot i przedmiot, co przejawia się zwłaszcza w oddzieleniu światopoglądu od sfery działań praktycznych. Można więc dostrzegać rolę pewnych „naruszających się” przekazów artystycznych w tym, że nie dają zepchnąć sztuki do „autotelicznego getta”. Jeśli ujawniają kwestie szokujące, a czynią to w poczuciu odpowiedzialności, to skandal przez nie generowany musi być ważony w świetle faktu, że sztuka autentyczna wręcz musi okazać się kontrowersyjna. Zauważane jest to również w orzecznictwie Trybunału Strasburskiego. Skandale wywoływane przez sztukę w przestrzeni publicznej często oburzają, bo

mówią o rzeczach ważnych, o których nie chcemy słyszeć (nie dlatego, że sztuka jest niemoralna, ale dlatego, że jest niepokojąca). Przykładem mogą być „partyzanckie” akcje artystów o orientacji antyglobalistycznej, pacyfistycznej czy anarchistycznej. Zaistnienie w przestrzeni publicznej komunikatu jest w zasadniczy sposób związane z kwestią relacji „prawa do mówienia” i „prawa do niesłuchania”. Artyści ci jednak pamiętają o tym, na co wskazuje Gadamer, że „mówienie należy nie do sfery jednostki, lecz do sfery wspólnoty. Kto mówi językiem niezrozumiałym dla nikogo, nie mówi w ogóle. Mówić, to mówić do kogoś”. [42] Opuszczenie „autotelicznego getta” rodzi więc odpowiedzialność.

Należy pamiętać, że to wartość estetyczna (której satysfakcjonujące zdefiniowanie nie jest dziś jednak możliwe [43]) stanowi sens generalny dzieła. Czyni ona dzieło sztuki niedostępnym dla jednoznaczności. Środki artystyczne, o tyle w ogóle są artystycznymi, o ile są instrumentalnie niezbędne wobec wartości estetycznej. Przy wyjaśnianiu sztuki konieczne jest wyjaśnienie wartości estetycznej (która — powtórzmy — uniemożliwia jednoznaczność). Niezbędny do tego jest opis kulturowych kompetencji artysty, jego przekonań artystycznych i dążeń, a zarazem odwołanie się do wiedzy historycznej stanowiącej opis kontekstu, w którym podejmował on artystyczne decyzje. [44] Teresa Kostyrko proponuje, by wartość estetyczną w taki proces poznawczy wpisano ująć ogólniej jako artystyczną wizję świata. Możliwe jest wyznaczenie „(...) takiego zakresu generalnego sensu dzieła, w którym mieściłyby się również wartości etyczne. W szczególnych przypadkach wartości etyczne stanowiłyby elementy składowe wartości estetycznej i byłyby tym samym jej podporządkowane. (...) Występowanie wartości etycznych jako składników wartości estetycznej nie jest jedynym z tego punktu widzenia przypadkiem, w którym wartość etyczna przejawia się jako sens dzieła. Może ona wystąpić niejako obok wartości estetycznej jako sens występowania w dziele innych środków wypowiedzi niż artystyczne”. [45] Czy takie pojęcie wartości estetycznej zachowuje przypisywaną jej w tradycji filozoficznej cechę (także wykazaną w programie estetycznym Ingardena), że jest ona wartością „ostateczną” — nie służy żadnym innym sensom mieszczącym się w obrębie dzieła? Teresa Kostyrko uważa, że tak, gdyż „ostateczność” wartości estetycznej nie wyklucza pełnienia przez nią (wskazanych np. przez hermeneutykę) funkcji światopoglądowych o istotnym kulturowym znaczeniu. [46]

Wróćmy jeszcze do kwestii, co odbiorca wnosi do sytuacji estetycznej i do znaczenia dzieła sztuki. Rozważając możliwość sądzenia artysty „za znaczenie” jego dzieła, zwróćmy uwagę, że wszelkie poznanie symboliczne (mediatyzowane przez znak) rozmija się z istotą swego przedmiotu. Jakkolwiek znak stwarza warunki, w których może zaistnieć akt komunikacji, to jednak z drugiej strony „odślania nieprzekraczalną dlań granice zapośredniczenia i przez to odkrywa właściwą mu dziedzinę milczenia”. [47] Dzieło sztuki ma szczególny status. Nie istnieje tylko w sposób fizyczny — jako materiał, z którego zostało wykonane, ale także w sposób artystyczny, „określony” przez zadaną na nim strukturę relacyjną, i estetyczny — zależny od przeżycia estetycznego. Oprócz tego sztuka nowa, a także wartość estetyczna, nie poddaje się żadnym próbom definicyjnym. „Bycie „przeciw słowu” jako pewien fenomen dany w przeżyciu estetycznym ponownie przenosi sztukę z porządku semiotycznego w porządek ontologiczny. Dzieło ukazuje się w swym „zanurzeniu w rzeczowości”, jednakże jego „aksjologiczna zawartość” wzbogaca się o warstwę wartości mających „odpodmiotować” źródło”. [48] Wobec tego szczególnie ważny staje się zamierzony przez artystę kontekst prezentowania dzieła. Skuteczność apelacji Doroty Nieznalskiej potwierdziła ważność tego problemu. Potwierdza ją również orzecznictwo strasburskie. Poddaje to w wątpliwość możliwość oceny dzieła sztuki z za urzędniczego biurka — co jednak nieustannie próbuje się czynić. Wątpliwe jest również „obrażenie” przez dzieło sztuki w sytuacji, gdy obrażony nie widział go w ustalonym przez artystę kontekście.

Andrzej Nowak twierdzi, że porządek estetyczny nie sprowadza się ani do porządku semiotycznego, ani do ontologicznego, pełniąc raczej rolę czynnika mediującego. Już w porządku ontologicznym dostrzega on możliwość ujawniania się właściwej sztuce elementarnej (i pozytywnej) wartości moralnej. Przez ukazanie wartości samego istnienia lub przynajmniej uprawdopodobnienie przekonania, iż światu przysługuje immanentny sens, może dojść do uświadomienia ontologicznych i zarazem aksjologicznych podstaw ludzkiej wolności, a także i odpowiedzialności. Zbieżne z tym stwierdzeniem wydają się być ustalenia zawarte w wyroku niemieckiego Federalnego Trybunału Konstytucyjnego w sprawie karykatur Straussa. Stwierdził on, że gwarancja swobody wypowiedzi artystycznej jest oparta na koncepcji istoty ludzkiej jako pewnej osobowości ze swoją własną odpowiedzialnością, rozwijającą się w sposób swobodny w ramach określonej społeczności. Wolność artystyczna jest więc częścią ogólnego systemu wartości ucieleśnionego w konstytucji i opartego na wartości podstawowej, jaką jest godność ludzka. [50]



Natomiast o ile sensotwórczej wartości sztuki upatrywać można w tym, że stanowi ona odpowiedź, jakiej sam sobie udziela człowiek w obliczu tajemnicy istnienia (która jest swoistym wartościowaniem świata i nie sprowadza się do symulowania aktu stwórczego), to należy jednak pamiętać, że wartościowanie świata przez sztukę nie ma charakteru werbalnego — sztuka nie stanowi zbioru twierdzeń wartościujących. Osłabia to możliwość utożsamienia jej z konkretnym twierdzeniem artysty (np. bluźnierczym). „W wymiarze semiotycznym sztuka „ma moc projektowania wizji świata”. Tu może pewne wartości afirmować lub potępiać. Może też być amoralna lub wręcz niemoralna. Podstawy, by w takich wypadkach traktować ją jako przejaw dezaprobaty, kontestacji, nie leżą po stronie domniemanych intencji twórców, lecz tkwią w samym sposobie jej istnienia”. [51]

W ostatecznym rozrachunku, próby uwikłania artysty w rozważania natury moralnej — czy zorganizować strukturę dzieła tak, by nie naruszało ono „obowiązującej” moralności — sprowadzają się dla niego często do alternatywy: „być albo nie być artystą”. Etos artysty podpowiada mu, że aby naprawdę realizować dobro moralne, musi tworzyć autentyczną sztukę. Staje on wobec problemu, o którym pisali Max Scheller i Nicolai Hartmann. Celem działań nie powinny być wartości moralne, lecz tylko wartości dóbr (dobra są środkiem do realizacji wyższych wartości). Działania, które wynikają z zamiaru bycia moralnym, nie są moralne. Intencje takie nie stanowią ani o nieindyferentnym moralnie charakterze działań z nich wypływających (w świetle etyki materialnej wszelkie działanie posiada aspekt moralny), ani też o moralnie pozytywnym charakterze tych działań. Postawa leżąca u ich podłoża jest postawą faryzejską — „Kto działa jedynie z uwagi na własną cnotę ten jej nie osiąga”. [52] Wszelkie próby moralnego dyscyplinowania artystów ignorujące reguły właściwej im dziedziny — sztuki, spotkają się z oporem. Opór wynikał będzie z etosu artysty, który mówi, że dopiero poprzez tworzenie autentycznej sztuki, może on wyzwać wartość moralną. „Jeśli ktoś jest artystą, to sztuka jest jego prawdziwym życiem, w sztuce przejawia się jego prawdziwe człowieczeństwo. A przejawianie się człowieczeństwa trzeba rozpatrywać w aspekcie moralnym, w aspekcie wartości metafizycznych. Tutaj wszelkie kłamstwo, udawanie czy jakakolwiek gra pozorów staje się aktem niemoralnym”. [53]

---

Przypisy:

[ 1 ] Patrz uzasadnienie wyroku sądu pierwszej instancji w sprawie Nieznalskiej.

[ 2 ] L. Morawski, *Główne problemy...*, s. 229.

[ 3 ] [www.spam.art.pl/\\_old/nieznalska/rozprawa8.html](http://www.spam.art.pl/_old/nieznalska/rozprawa8.html)

[ 4 ] [www.spam.art.pl/\\_old/nieznalska/apelacja2.html](http://www.spam.art.pl/_old/nieznalska/apelacja2.html)

[ 5 ] G. Bataille, *Historia erotyzmu*, tłum. I. Kania, Kraków 1992, s. 8.

[ 6 ] Sztuka może więc być zrozumiana.

[ 7 ] I. Kant *Krytyka władzy sądenia* § 53. Cyt. za: J. Krupiński *Piękno a dobro*, s. 201 [w:] *Ethos sztuki*, pod red. M. Gołaszewskiej, Kraków 1985, PWN.

[ 9 ] O atakach 11 września na Amerykę Karlheinz Stockhausen powiedział, że to największe arcydzieło artystyczne wszech czasów, ściśle: "największe dzieło sztuki dające się wyobrazić w całym kosmosie", A. Szostkiewicz, *Siedzimy na bombie?*, "Dialog", nr 11 (562) listopad 2006.

[ 10 ] Z uwagi na zasadę konstruowania wszelkich kontratypów, społeczna opłacalność sztuki powinna być większa niż dobra poświęcanego: "Nie mieszczą się więc w tej kategorii zachowania prowadzące do narażania życia lub skutkujące ciężkim uszczerbkiem na zdrowiu, bowiem takie wartości jak życie i zdrowie są cenniejsze niż zaspokajanie potrzeb kulturalnych nawet większej liczby odbiorców. Sytuacja odmienna powodowałaby wystąpienie dysproporcji dóbr, z których chronione byłoby dobro o mniejszej wartości społecznej, a więc miałyby miejsce przypadek wykluczający kontratyp. Działanie takie byłoby społecznie nieopłacalne", J. J. Nalewajko, R. Kubiak, [spam.art.pl/html\\_strony/nieznalska/kontratyp.html](http://spam.art.pl/html_strony/nieznalska/kontratyp.html)

[ 11 ] Ustawa z dnia 20 maja 1971 r. "Kodeks wykroczeń", Art. 90.: "Kto tamuje lub utrudnia ruch na drodze publicznej lub w strefie zamieszkania, podlega karze grzywny albo karze nagany".

[ 12 ] Art. 174. § 1. Kto sprowadza bezpośrednio niebezpieczeństwo katastrofy w

ruchu lądowym, wodnym lub powietrznym, podlega karze pozbawienia wolności od 6 miesięcy do lat 8. § 2. Jeżeli sprawca działa nieumyślnie, podlega karze pozbawienia wolności do lat 3.

[ 13 ] J. J. Nalewajko, R. Kubiak, [spam.art.pl/html\\_strony/nieznalska/kontratyp.html](http://spam.art.pl/html_strony/nieznalska/kontratyp.html)

[ 14 ] Choć zdarzają się też skandale czysto estetyczne. Wiele kontrowersji wśród opinii publicznej wywołuje np. architektura. Por. np. [raider55.blox.pl/html](http://raider55.blox.pl/html)

[ 15 ] M. Gołaszewska, *Sacrum i profanum sztuki*, s. 13-44 [w:] *Ethos sztuki*, pod red. M. Gołaszewskiej, PWN, Kraków - Warszawa 1985.

[ 16 ] Tamże, s. 35.

[ 17 ] Tamże, s. 21.

[ 18 ] Tamże, s. 25.

[ 19 ] [www.laspirale.org/pages/afficheArticle.php?id=208&lang=en](http://www.laspirale.org/pages/afficheArticle.php?id=208&lang=en)

[ 20 ] M. Gołaszewska, *op. cit.*, s. 43.

[ 21 ] M. Dufrenne, *O ethosie sztuki*, s. 47 [w:] *Ethos sztuki*, pod red. M. Gołaszewskiej, Kraków 1985, PWN.

[ 22 ] Tamże, s. 55.

[ 23 ] S. Hampshire (*Logic and Appreciation*, [w:] *Aesthetics and Language*, Oxford 1954); za: S. Morawski, *Od ethosu sztuki do ethosu artysty poza sztuką*, s. 64 [w:] *Ethos sztuki*, pod red. M. Gołaszewskiej, PWN, Warszawa - Kraków 1985.

[ 24 ] L. Pareyson (*Teoria dell'arte*, Milano 1965, s. 190-98, i *I problemi dell'estetica*, Milano 1966, s. 49-54); za: S. Morawski, *op. cit.*, s. 64.

[ 25 ] S. Morawski, *op. cit.*, s. 68.

[ 26 ] Tamże, s. 77.

[ 27 ] Por. A. Podgórecki, *Zarys socjologii prawa*, Warszawa 1971, PWN, s. 472-473.

[ 28 ] J. Brach-Czaina, *Etos Nowej Sztuki*, PWN, Warszawa 1984, s. 6.

[ 29 ] S. Morawski, *op. cit.*, s. 90-91.

[ 30 ] Więcej na ten temat zob. też: L. Morawski, *Główne problemy...*, s. 336-338.

[ 31 ] Por. A. Mercier, *Sztuka i odpowiedzialność*, s. 121; [w:] *Ethos sztuki*, pod red. M. Gołaszewskiej, PWN, Warszawa - Kraków 1985.

[ 32 ] Tamże, s. 115.

[ 33 ] J. Tischner, *Dramat wartości*, s. 135-140 [w:] *Ethos sztuki*, pod red. M. Gołaszewskiej, PWN, Warszawa - Kraków 1985.

[ 34 ] Tamże, s. 136.

[ 35 ] Tamże, s. 137.

[ 37 ] J. Fischer, *Doświadczenie estetyczne a doświadczenie religijne*, s. 141-149 [w:] *Ethos sztuki*, pod red. M. Gołaszewskiej, PWN, Warszawa - Kraków 1985.

[ 38 ] Tamże, s. 148-149.

[ 39 ] O przeżyciu "kiczowym" (które może mieć miejsce również wobec "prawdziwej" sztuki) zob. też uwagi A. Banacha, *O kiczu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968.

[ 40 ] T. Kostyrko, *Sztuka a wartości światopoglądowe*, s. 153-170 [w:] *Ethos sztuki*, pod red. M. Gołaszewskiej, PWN, Kraków 1985.

[ 41 ] Tamże, s. 157.

[ 42 ] Tamże, s. 168.

[ 43 ] Por. też np. rozważania o poczuciu niewystarczenia przeżycia estetycznego: J. Barański, *Intelektualizm estetyczny*.

[ 44 ] Sposób odczytywania wizji świata, ukrytej w symbolach sztuk plastycznych proponuje Jolanta Brach-Czaina (J. Brach-Czaina, *Etos Nowej Sztuki...*, s. 19-22). Jest to, zmodyfikowana dla potrzeb sztuki współczesnej, metoda interpretacji Ervina Panofskiego. "(...) Panofsky wyróżnia trzy znaczące warstwy dzieła plastycznego: - Znaczenia pierwotne lub naturalne, które dzieli na przedmiotowe i wyrazowe. Odczytywanie tych znaczeń sprowadza się do stwierdzenia, co stanowi warstwę przedmiotową obrazu i jaka jest jego ekspresja bezpośrednio dana. Ten rodzaj postępowania wymagający jedynie znajomości stylów nazywa Panofsky opisem preikonograficznym. - Znaczenia wtórne lub umowne. Wiąże ze zrozumieniem

alegorycznych treści przedstawionych zdarzeń, to znaczy przedstawionych pojęć i tematów. Ten rodzaj postępowania nazywa Panofsky analizą ikonograficzną. Wymaga ona od interpretatora znajomości źródeł literackich funkcjonujących w kulturze czasów, których pochodzi analizowane dzieło. - Znaczenie wewnętrzne lub treść. Ta warstwa znaczeniowa obrazu obejmuje "świat wartości symbolizowanych". Odczytywanie jej należy do interpretacji ikonologicznej. Dotarcie do tej warstwy odsłania osobowość twórcy i kulturę jego czasów, odsłania przekonania i emocje, które autor dzieła posiadał. Odczytanie tych treści daje najgłębszą wiedzę o dziele. Postępowanie preikonograficzne i ikonograficzne są jedynie stopniami prowadzącymi do interpretacji ikonologicznej. Panofsky zdaje sobie jednak sprawę z trudnej sytuacji interpretatora sztuki: im więcej wie, tym mniej pewna jest jego wiedza. Interpretacja ikonologiczna daje wiedzę najpełniejszą, najciekawszą, ale ze względu na czynnik subiektywny związany z zaangażowaniem intuicji interpretatora, a także jego postaw i przekonań - mniej pewną. Interpretator tej warstwy znajduje się wszakże w położeniu nie gorszym niż sam artysta, a często nawet w lepszym, gdyż, jak pisze Panofsky, wartości symboliczne "na ogół są nieznane samemu artyście i mogą nawet daleko odbiegać od tego, co chciał on świadomie wyrazić" (...) Właśnie dlatego, że wizja świata jest tworem emocjonalno- intelektualnym, a nie czysto intelektualnym, jest ona wyrażana w sztuce, i może być odczytywana z symboli. Gdyby wizja świata była konstrukcją czysto intelektualną, nie w sztuce należałoby jej szukać, lecz w myśleniu dyskursywnym. (...) Dzieła sztuki z natury dopuszczają wielość interpretacji, co nie znaczy, że umożliwiają dowolną interpretację. Ingarden rozstrzygnął teoretycznie to, że istnieje określony obszar sensu dzieła, poza który wykraczanie jest, ze względu na dzieło nieuprawnione. Dokonał tego wszakże w fenomenologiczno-strukturalnej analizie dzieł sztuki jako swoistych bytów. Gdy jednak stoimy wobec konieczności interpretacji konkretnych treści, jesteśmy stale w sytuacji opisanej przez Panofsky'ego: z interpretacji ikonologicznej czynnika subiektywnego wyeliminować nie można. (...) Gdyby tę samą metodę analizy można było stosować wobec piętnastowiecznego malarstwa niderlandzkiego i wobec sztuki najnowszej, to - zważywszy niezwykle różnice w charakterze sztuki tych okresów - znaczyłoby to, że stosowana metoda jest nieczuła wobec samej sztuki, obojętna na to, co swoiste dla sztuki danego okresu i co odróżnia ją od innych. (...) Interpretacja sztuki najnowszej wymaga więc również w pierwszym rzędzie odsłonięcia znaczeń kryjących się w tym, co dla danej sztuki charakterystyczne, oraz w tym, co "dziwne" w sensie wyłamywania się z tradycji". Jolanta Brach-Czaina dochodzi do wniosku, że tworzywo w nowej sztuce jest tym, co samo w sobie zawiera zapis treści symbolicznych. Jest elementem znaczącym. Komplikuje to pracę sędziemu. Dopóki medium nie jest "agresywne fizycznie", nie ma problemu z włączeniem go w rozważania o znaczeniu dzieła. Przypadki gdy samo medium (w sensie fizycznym) staje się problematyczne, nie mieszczą się jednak w zakreślonym przeze mnie temacie pracy.

[ 45 ] T. Kostyrko, *op.cit.*, s. 169.

[ 46 ] Tamże, s. 170.

[ 47 ] A. Nowak, *Sens i wartość sztuki*, s. 191 [w:] *Ethos sztuki*, pod red. M. Gołaszewskiej, PWN, Warszawa - Kraków 1985.; por. też: D. Jarecka, [Czy sztuka musi prowokować?](#), "Gazeta Wyborcza", 2002-11-29.

[ 48 ] Tamże, s. 191-192.

[ 50 ] Wyrok FTK z 3 czerwca 1987 r., 1 BvR 313/85 (Strauss Caricature Case; cyt. za: *Decisions of the Bundesverfassungsgericht...*, *op. cit.*, s. 420 i n.); Przyt. za: Jacek Skrzydło, *Granice wolności słowa przy wypowiedziach o charakterze satyrycznym. Analiza prawoporównawcza*, *Przegląd Prawa Europejskiego*, 2(20)2005; FTK dalej stwierdza, że jeżeli wartości chronione przez konstytucje wchodzą ze sobą w kolizję, konieczne jest znalezienie równowagi w zależności od okoliczności danej sprawy. Wysoki stopień ogólności - zawarty w ustaleniach rozważań *in abstracto* z pogranicza

etyki i estetyki - sprawia, że mają one dla prawnika, oczywiście, ograniczoną przydatność.

[ 51 ] A. Nowak, op. cit., s. 192.

[ 52 ] N.Hartmann, *Ästhetik*, s. 339, Berlin 1966, Cyt. za: Janusz Krupiński *Piękno a dobro*, s. 201 [w:] *Ethos sztuki*, pod red. M. Gołaszewskiej, Kraków - Warszawa 1985.

[ 53 ] J. Nowosielski w rozmowie z M. Stopą, "Rzeczpospolita" 01.10.1993, przyt. za: J. Gondowicz, *Jerzy Nowosielski*, Edipresse Polska, Warszawa, 2006.

**Paweł Jankiewicz**

Absolwent prawa Uniwersytetu Łódzkiego.

[Pokaż inne teksty autora](#)

(Publikacja: 15-08-2009)

[Oryginał.](http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,6737) (<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,6737>)

Contents Copyright © 2000-2009 Mariusz Agnosiewicz

Programming Copyright © 2001-2009 Michał Przech

Autorem portalu Racjonalista.pl jest Michał Przech, zwany niżej Autorem.  
Właścicielami portalu są Mariusz Agnosiewicz oraz Autor.

Żadna część niniejszych opracowań nie może być wykorzystywana w celach komercyjnych, bez uprzedniej pisemnej zgody Właściciela, który zastrzega sobie niniejszym wszelkie prawa, przewidziane w przepisach szczególnych, oraz zgodnie z prawem cywilnym i handlowym, w szczególności z tytułu praw autorskich, wynalazczych, znaków towarowych do tego portalu i jakiegokolwiek jego części.

Wszystkie strony tego portalu, wliczając w to strukturę katalogów, skrypty oraz inne programy komputerowe, zostały wytworzone i są administrowane przez Autora. Stanowią one wyłączną własność Właściciela. Właściciel zastrzega sobie prawo do okresowych modyfikacji zawartości tego portalu oraz opisu niniejszych Praw Autorskich bez uprzedniego powiadomienia. Jeżeli nie akceptujesz tej polityki możesz nie odwiedzać tego portalu i nie korzystać z jego zasobów.

Informacje zawarte na tym portalu przeznaczone są do użytku prywatnego osób odwiedzających te strony. Można je pobierać, drukować i przeglądać jedynie w celach informacyjnych, bez czerpania z tego tytułu korzyści finansowych lub pobierania wynagrodzenia w dowolnej formie. Modyfikacja zawartości stron oraz skryptów jest zabroniona. Niniejszym udziela się zgody na swobodne kopiowanie dokumentów portalu Racjonalista.pl tak w formie elektronicznej, jak i drukowanej, w celach innych niż handlowe, z zachowaniem tej informacji.

Plik PDF, który czytasz, może być rozpowszechniany jedynie w formie oryginalnej, w jakiej występuje na portalu. **Plik ten nie może być traktowany jako oficjalna lub oryginalna wersja tekstu, jaki zawiera.**

Treść tego zapisu stosuje się do wersji zarówno polsko jak i angielskojęzycznych portalu pod domenami Racjonalista.pl, TheRationalist.eu.org oraz Neutrum.eu.org.

Wszelkie pytania prosimy kierować do [redakcja@racjonalista.pl](mailto:redakcja@racjonalista.pl)