

Mateusz Maria Bieczyński

ORCID 0000-0002-4108-9449

Destrukcja dzieł sztuki a prawo w ujęciu historycznym

SŁOWA KLUCZOWE:

Prawo i sztuka, ochrona dóbr kultury, ikonoklazm, sztuka religijna

Wprowadzenie

Dekret o zniszczeniu posągów Buddy w Bamjan w Afganistanie został wydany 26 lutego 2001 przez mułłę Omara, przywódcę Talibów – fundamentalistycznych muzułmanów, zwolenników doktryny wahabickiej¹. Pomimo sprzeciwu światowej opinii publicznej oraz licznych not protestacyjnych ze strony światowych przywódców oraz natychmiastowej mediacji organizacji międzynarodowych, w tym UNESCO, liczących ponad 1500 lat artefaktów nie udało się ocalić². Począwszy od 10 marca 2001 roku światowe agencje prasowe rozpowszechniły filmy i zdjęcia przedstawiające moment niszczenia (rozstrzelania i wysadzenia) rzeźb

¹ Wahabizm (lub wahhabizm) jest to islamski ruch religijny i polityczny powstały w XVIII wieku. Zakłada on powrót do źródeł islamu, w tym również prostoty i surowości obyczajów. Nurt ten bywa mylony z bardziej ogólnym ruchem odnowy islamu – salafizmem mający swoje początki w wieku XIX.

² Bezsukteczne okazały się działania podjęte przez UNESCO oraz apele organizacji międzynarodowych. Dyrektor Generalny UNESCO Kōichirō Matsuura zwołał grupę 55 państw arabskich uczestniczących w Organizacji Konferencji Państw Islamskich w UNESCO, która potępiła stanowisko talibów. Państwa regionu Azji i Pacyfiku również wsparły działanie UNESCO oraz wezwały do utworzenia specjalnego funduszu ochrony dóbr kultury w Afganistanie.

oraz widoki pozostałości po nich (gruzowisko w skalnych niszach). Nie był to pierwszy przypadek destrukcji zabytków w Afganistanie³, jednakże ze względu na unikalność zniszczonych posągów opisane tu zdarzenia określono mianem barbarzyńskich⁴. Wydarzenia te oceniono jako fiasko dialogu międzykulturowego oraz powrót do sporu pomiędzy religiami o status obrazu i możliwość sporządzania wizerunków – zagadnienia, które nie było przedmiotem publicznej debaty na arenie międzynarodowej co najmniej od końca XVIII wieku.

Zniszczenie pomników Buddy, które z perspektywy europejskiej stanowi trudny do zrozumienia akt kulturowego wandalizmu, skłania do podjęcia naukowej refleksji nad zagadnieniem relacji prawa, religii i wizerunków w perspektywie historycznej. Wydarzenia te widziane w szerszym kontekście wydają się bowiem nabierać innego znaczenia. Wpisują się one w ciąg podobnych przypadków, w których prawo i polityka sankcjonowały niszczenie religijnych przedstawień plastycznych.

Niniejszy artykuł ma na celu dokonanie przeglądu wydarzeń, w których normy prawne były wykorzystywane do formułowania i utrwalania wytycznych polityki kulturalnej państwa w odniesieniu do dzieł sztuki i innych materialnych świadectw przeszłości związanych ze sprawowaniem kultu religijnego, a które w wyniku dokonujących się przemian kulturowych utraciły swoje pierwotne funkcje użytkowe, lub którym starano się nadać nowe znaczenie. Drugim celem opracowania jest próba odpowiedzi na pytanie, czy spór kultur, z którym mamy współcześnie do czynienia, a który w pewnym uproszczeniu przebiega pomiędzy cywilizacją Bliskiego Wschodu i cywilizacją Zachodu oraz między chrześcijaństwem, a islamem można ująć w ramy historycznie uwarunkowanego modelu o wielowymiarowym charakterze (m.in. politycznym, religijnym, narodowościowym). Dla udzielenia odpowiedzi istotne będzie sprawdzenie czy

³ Podobny los spotkał wcześniej zbiory Muzeum Narodowego w Kabulu, gdzie zniszczeniu lub wywozowi uległy bezcenne zbiory prehistorycznych artefaktów oraz kolekcje z epoki greckiej i rzymskiej. Degradacji i zniszczeniu uległy również liczne groty mnichów buddyjskich ozdobione freskami, służące teraz za miejsca biwaków i pozycje wojskowe [zob.: <http://nimosz.pl/pl/wydawnictwa/wydawnictwa-nimosz/cenne-bezcenne-utracone-1/cenne-bezcenne-utracone-archiwum/2001/nr-22001/zniszczenie-posagow-buddy-w-bamjan-zbrodnia-przeciw-kulturze>].

⁴ Talibowie zapewniali, że zniszczenie posągów nie stanowi aktu agresji przeciwko innym kulturom, ale jest wynikiem prowadzonej przez nich polityki wewnętrznej, a sama decyzja zapadła zgodnie z lokalnym prawem i została zatwierdzona jednogłośnie przez radę ulemów. Uzasadnieniem dla destrukcji rzeźbiarskich przedstawień miało być uznanie ich za wizerunki bożków niewiernych, których pozostawienie było niezgodne z nauką islamu.

można wskazać pewne prawidłowości dotyczące kulturowych odmienności wymienionych formacji społeczno-kulturowych w odniesieniu do twórczości plastycznej. Wykazanie ciągłości w zakresie sporu o wizerunki pomiędzy kulturami mogłoby prowadzić do częściowego przynajmniej podważenia idei kulturowej różnorodności, jako założenia prawa międzynarodowego, wykluczałoby bowiem możliwość pogodzenia sprzecznych założeń teoretycznych, które znajdują swoje bezpośrednie odzwierciedlenie w obowiązującym prawie stanowionym⁵.

Bizantyjskie spory o obrazy i ich konsekwencje

Kulturowa doniosłość sporów o wizerunki prowadzonych w Bizancjum jest niemożliwa do przecenienia, bowiem ich przebieg i skutki były odczuwalne w całej Europie i na Bliskim Wschodzie, ponadto zaś ich oddziaływanie wykraczało znacznie poza okres Starożytności i Średniowiecza.

We wschodnim Cesarstwie Rzymskim w okresie pomiędzy V a XV wiekiem wydano wiele aktów prawnych dotyczących sztuk plastycznych i architektonicznych. Przedmiotem regulacji było określenie stosunku państwa do dzieł sztuki starożytnej – cenionych za artyzm i wysoki poziom opracowania plastycznego i potępianych za treść niezgodną z oficjalną doktryną religijną, którą było chrześcijaństwo. Dualizm ten znalazł odzwierciedlenie w treści konstytucji cesarskiej wydanej w roku 382. Zezwalała ona na zachowanie antycznych, pogańskich dzieł sztuki, ale nakazywała doceniać je ze względu na ich artystyczną wartość, nie zaś religijną funkcję, jaką uprzednio pełniły⁶. Celem tej regulacji była ochrona rzeźb i budowli przed ich destrukcją, choć w treści normy pozostawiono furtkę dla niszczenia tych dzieł, które nie utraciły funkcji kultowych dla wyznań pogańskich.

W latach 320–420 wydano serię aktów prawnych, które włączone zostały następnie do Kodeksu Teodozjusza, a które odnosiły się do dzieł architektonicznych (sekcja zatytułowana „O poganach, ofiarach i święty-

⁵ Niniejszy artykuł został przygotowany w ramach międzynarodowego projektu badawczego, pt. „The Right to Cultural Heritage Its Protection and Enforcement through Cooperation in the European Union”, realizowanego w programie Unii Europejskiej Heritage Plus, nr umowy 030/DSAP-PF/HERITAGEPLUS/2015, <<https://heuright.eu>> (dostęp: 21.12.2017).

⁶ J. Alchermes, *Spolia in Roman Cities of the Late Empire: Legislative Rationales and Architectural Reuse*, „Dumbarton Oaks Papers” 1994, vol. 48, s. 171–172.

niach”)⁷. Istotne znacznie miała konstytucja cesarska z roku 397 pozwalająca na wykorzystanie elementów architektonicznych pogańskich świątyń do budowy mostów, akweduktów oraz murów miejskich⁸, jak również konstytucja z 10 lipca 399 roku, która nakazała „zburzenie bez zamętu i zamieszania świątyń na wsiach [w celu] pozbycia się wszelkiej postawy zabobonu”⁹. Dzieła jednoznacznie nie związane z pogańskimi obrzędami religijnymi należało jednak oszczędzić. Dekoracje reliefowe objęto ochroną („chcemy, aby ozdoby publicznych budowli były zachowane”)¹⁰. W treści tych norm wyraźnie widoczne jest dążenie do podkreślenia przez władzę państwową własnego prestiżu poprzez zachowanie ciągłości idei cesarstwa rzymskiego jako formacji politycznej o wysokiej kulturze plastycznej. Spadek jakości dzieł sztuki związany z kryzysem cesarstwa, a niedługo potem, z jego rozpadem (476 r.) wymagał ograniczenia interesu religijnego dla zachowania spuścizny kulturowej.

Na podstawie szczegółowych dyspozycji cesarskich wiele dzieł sztuki starożytnej zostało wykorzystanych przy wznoszeniu nowych budynków, z chrześcijańskimi świątyniami włącznie. Choć przenoszenie pogańskich dekoracji do fundowanych kościołów może wydawać się pewnym paradoksem¹¹, to wpisywało się ono w ogólny nurt teologiczny określany mianem *interpretatio Christiana*, a polegający na nadawaniu nowych znaczeń starym obyczajom i tradycjom. Tego typu „reinterpretacje” mogą być jednak odczytywane jako wyraz zwycięstwa chrześcijaństwa nad poganizmem¹². Dualizm w bizantyjskim sposobie podejścia do dzieł sztuki antycznej doskonale oddaje treść konstytucji cesarskiej z dnia 15 listopada 407 roku, która stanowiła podsumowanie wcześniejszych regulacji¹³.

⁷ Tamże, s. 168.

⁸ H. Saradi, *The Use of Ancient Spolia in Byzantine Monuments: The Archaeological and Literary Evidence*, „International Journal of the Classical Tradition” 1997 (Spring), vol. 3, nr 4, s. 397.

⁹ *Kodeks Teodozjusza. Księga Szesnasta*, tłum. A. Caba, oprac. M. Ożóg, M. Wójcik, seria *Synody i Kolekcje Praw*, tom VII, Kraków 2014, s. 119.

¹⁰ Tamże, s. 118.

¹¹ J. Alchermes, *Spolia in Roman Cities...*, s. 170.

¹² H. Saradi, *The Use of Ancient Spolia...*, s. 395.

¹³ *Kodeks Teodozjusza...*, s. 120: „1.) Posągi, jeśli jakieś jeszcze teraz są w świątyniach i kaplicach, które gdziekolwiek albo odbierały, albo odbierają pogańską cześć, niech zostaną usunięte ze swoich miejsc, ponieważ wiemy, że to zostało ustanowione częścią powtarzaną sankcją. 2.) Same budynki świątyń, które są na terenach miejskich, albo wewnątrz murów miasta, albo poza nim, niech zostaną skonfiskowane na użytek publiczny. Ołtarze we wszystkich miejscach niech zostaną zburzone, a wszystkie świątynie w naszych posiadłościach niech będą przekazane na jakiś pożyteczny cel. Właściciele

Kolejne stulecia – wiek VIII i X – przyniosły jeszcze radykalniejsze regulacje dotyczące możliwości zachowania nie tylko starożytnych, ale także współczesnych dzieł sztuki religijnej. Czasy te przeszły do historii pod pojęciem wojen ikonoklastycznych. Wynikały one z walki o władzę pomiędzy dwiema przeciwstawnymi frakcjami politycznymi, z których pierwsza propagowała kult świętych wizerunków, natomiast druga zwracała się ku czystemu spirytualizmowi pozbawionemu rozbudowanych form plastycznej reprezentacji. W roku 725 cesarz Leon III Izauryjczyk (pan. 717–741) ogłosił pierwszy edykt przeciwko obrazom. „Nakazywał zastąpienie wszystkich krucyfiksów surowymi krzyżami”¹⁴. Kolejny edykt z roku 730 zakazał czczenia ikon Chrystusa, Maryi Dziewicy oraz świętych. Należało je zniszczyć. Cesarz skierował do papieża Grzegorza II list, w którym wezwał go do wspólnego „położenia kresu odśrodkowym oddziaływaniom kultury wprowadzającej podział i wpływom autorytetów lokalnych”¹⁵. Biskup Rzymu odrzucił te tezy i rzucił na władcę klątwę. Odpowiedzią cesarza było zaostrenie polityki ikonoklastycznej. „Wrzenie od Bizancjum po Rzym opanowało masy przywiązane do obrazów”¹⁶. Regulacje prawne wprowadzone przez cesarza spotkały się z oporem ludu, bowiem były sprzeczne ówczesną praktyką religijną.

„Po śmierci Leona III i Grzegorza II za następných cesarzy i papieży walka nie tylko nie ustała, lecz jeszcze przybrała na sile. Po synodzie 731 roku, który ekskomunikował niszczyteli obrazów, cesarz Konstantyn V (pan. 741–775) wzmógł jeszcze ich akcję, działając zarówno zarządzeniami, jak pismami, w których uzasadniał potępienie obrazów Chrystusa i świętych. [...] Był to jeden z dość rzadkich w dziejach wypadków, gdy za pogląd na sztukę płacono wolnością, a niekiedy i życiem”¹⁷. Sprzeciw duchowieństwa, zgromadzeń monastycznych oraz wiernych nie podkopał przekonania cesarza Konstantyna V o słuszności własnych racji. Dążąc do nadania swoim postanowieniom rangi religijnego dogmatu zwołał synod w Hierii (10 lutego – 8 sierpnia 754 roku), na

niech będą zmuszeni je zburzyć. 3.) Również biskupom [właściwych] miejsc dajemy możliwość zabrania tych rzeczy władzą Kościoła”.

¹⁴ Zob.: N. Davis, *Europa*, Kraków 2000, s. 279; por. też: T. Krannich, Ch. Schubert, C. Sode, *Die ikonoklastische Synode von Hieria 754*, [w:] *Studien und Texte zu Antike und Christentum nr 15*, Tuebingen 2002, s. 4; oraz: B. Brock: *Der byzantinische Bilderstreit*, [w:] M. Warnke (red.), *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerkes*, München 1973, s. 30–41.

¹⁵ H. Belting, *Obraz i kult*, Gdańsk 2010, s. 170.

¹⁶ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. II, Warszawa 2009, s. 45.

¹⁷ Tamże, s. 45.

którym – mimo sprzeciwu papieża¹⁸ – ustanowiono zakaz sporządzania wizerunków świętej rodziny oraz przedstawień Boga. Ikonoklazm stał się w ten sposób częścią oficjalnej doktryny¹⁹, przyznano mu prawomocność kanoniczną, jak również – zgodnie z ustrojem Bizancjum, którym był cesaropapizm²⁰ – uznano go za prawo państwowe²¹.

Ostatecznie zakazy ikonoklastyczne zostały odwołane na mocy postanowień soboru w Nicei (28 września – 23 października 787 roku; tzw. Sobór Nicejski II), zwołanego z inicjatywy cesarzowej Ireny działającej w porozumieniu z przychylnym obrazom patriarchą Tarasiosem. „Obrazoburstwo” potępiono jako herezję. Przywrócono kult obrazów, podkreślając jednak, że odnosi się on do osoby przedstawionej na obrazie, a nie do samego obrazu. Ustalono także zasady tworzenia ikon, wykluczające dowolność i zezwalając na „pisanie obrazów” jedynie duchownym²². Postanowieniem o największej doniosłości, mającym na celu zapobieżenie podobnym kontrowersjom w przyszłości było dostosowanie starotestamentowego dekalogu do zmienionych zasad postnicejskiego Kościoła. Usunięto Drugie Przykazanie zakazujące kultu obrazów i posągów, a dziesiąte stanowiące integralną całość rozdzielono na dwa, by zachować pierwotną ich liczbę. Akta soborowe zostały promulgowane, zyskując charakter prawodawczy, administracyjny oraz dyscyplinarny. Mimo pewnych kontrowersji²³ wokół treści dokumentu zasady w nim wyrażone stały się wyznacznikiem zasad tworzenia świętych wizerunków w epoce średniowiecza²⁴.

¹⁸ E. Caspar, *Papst Gregor II und der Bilderstreit*, „Zeitschrift für Kirchengeschichte” 1933, nr 52, s. 29–89.

¹⁹ Uchwały synodu ogłoszone 29 sierpnia stwierdzały, że Chrystus jest niewyobrażalny, każdy zaś Jego wizerunek służy albo monofizycznej, albo nestoriańskiej chrystologii.

²⁰ M. Zmierczak, *Historia doktryn polityczno-prawnych*, Poznań 2008, s. 56.

²¹ Zob.: H.G. Beck, *Senat und Volk von Konstantinopel. Probleme der byzantinischen Verfassungsgeschichte*, München 1966.

²² Zgodnie z kanonami postacie na ikonach powinny mieć duże szerokie oczy, całe ciało osłonięte odzieniem, odsłonięte jedynie twarze i dłonie. Figury miał okalać czarny kontur, karnacja postaci winna być ciemna, święci mieli posiadać długie brody, schematycznie zarysowane szaty nie powinny uwidaczniać kośćca, powinien być stosowany umowny światłocien.

²³ Por.: G. Händler, *Epochen karolingischer Theologie. Eine Untersuchung über die Karolingischer Gutachten zum byzantinischen Bilderstreit*, Berlin 1958.

²⁴ Por.: H. Gauer, *Texte zum byzantinischen Bilderstreit. Der Synodalbrief der drei Patriarchen des Ostens von 836 und Seine Verwandlung in sieben Jahrhunderten*, Frankfurt am Main 1994.

Ikonoklazmy reformacyjne

Kolejną fazę religijnego ikonoklazmu wspartego autorytetem państwa (czyt. władzy politycznej) i prawa stanowionego przyniosły czasy Reformacji. Od pierwszej połowy XV wieku do końca wieku XVII okresowo, w różnych częściach Europy dzieła sztuki religijnej padały ofiarą zmasowanych ataków ze strony zwolenników Lutera, Kalwina i innych reformatorów. Przypadki niszczenia dekoracji kościelnych nie ominęły państw niemieckich, Królestwa Francji i Anglii, Niderlandów znajdujących się pod protektorem hiszpańskim, jak również Czech. We wszystkich wymienionych państwach zagadnienie wizerunków o użytkowej funkcji religijnej stało się kartą przetargową w prowadzonych sporach o władzę. Aksjologia poszczególnych wyznań chrześcijańskich przenikała do sporów politycznych, stając się jedną z ich głównych sił napędowych.

Między poszczególnymi reformatorami z początku XVI wieku brak było pełnej zgodności w sprawie świętych wizerunków. Różnice wynikały przede wszystkim z odmienności w interpretacji Pisma Świętego. „Przedmiotem polemik stała się kolejność Dziesięciu Przykazań, gdyż katechizmy reformowane wymieniały jako drugie przykazanie zakaz sporządzania obrazów, nie traktując go po prostu jako objaśnienia pierwszego przykazania, co [...] czynili w swoich katechizmach luteranie i rzymscy katolicy. Obie strony sporu miały świadomość, iż kwestia ta, sama w sobie, nie jest bardzo doniosła. Jednak anomalia polegająca na tym, że kalwińscy ikonoklaści mogli przywoływać autorytet wschodnich ortodoksyjnych ikonodulów [zwolenników obrazów – M.B.] w kwestii podziału przykazań, podpowiadała, iż prawdziwym problemem było znaczenie i stosowanie przykazań, a nie ich numeracja”²⁵. Stąd też, dla analizowanego tu zagadnienia najważniejsze znaczenie ma fakt, że teorie religijne poszczególnych reformatorów znajdowały bezpośrednie przełożenie na praktykę postępowania z istniejącymi już przedstawieniami o tematyce religijnej. Niezależnie od stopnia radykalizmu protestanci palili dzieła drewniane, kamienne wykorzystywali do budowy, inne rzadziej zwracali fundatorom. Luteranie postępowali tak z dziełami nieodpowiadającymi nowym kanonom ikonograficznym. Zwolennicy ruchów radykalnych czynili tak ze wszystkimi malowidłami i rzeźbami, które znaleźli we wnętrzach kościołów. W znaczeniu teologicznym takie działanie rozumiano analogicznie do Chrystusa oczyszczającego świątynię z nieprawości. Wie-

²⁵ J. Pelikan, *Tradycja chrześcijańska. Historia rozwoju doktryny. Tom IV: Reformacja Kościoła i dogmatów (1300–1700)*, Kraków 2010, s. 262.

lokrotnie jednak niszczenie wizerunków przybierało formy rytualne lub symboliczne: figury były skracane o głowę, ustawiane na pręgierzu, wieszane na szubienicy. Stosowano więc wobec nich prawem przewidziane cielesne kary hańbiące, mające na celu pozbawienie dzieł przypisywanej im siły oddziaływania. Szczególnie charakterystyczne przejawy tego zjawiska miały miejsce w Münster (1534–1535)²⁶.

Zasady postępowania z obrazami zyskały moc prawodawczą w wyniku pokoju w Augsburgu zawartego w 1555 roku (koniec wojen religijnych w Niemczech), na którym ustanowiono zasadę *cuius regio, eius religio* (łac. czyja władza, tego religia), zgodnie, z którą książęta otrzymali prawo wyboru wyznania i narzucania go swoim poddanym niezależnie od woli cesarza²⁷. W normie tej najpełniej wyraża się ściśle powiązanie czynnika władzy politycznej z prawem stanowionym. Oto mocą suwerena – władcy świeckiego – decydowały się losy wyznawców religii, a w konsekwencji również artystów, którzy działali uprzednio na usługach związków wyznaniowych. Dla przykładu, „w roku 1525 artyści skierowali do magistratu miasta Strasburga prośbę, aby udzielono im pomocy przy zmianie zawodu, ponieważ nie mają żadnego zatrudnienia, odkąd za sprawą Słowa Bożego zmniejszyła się znacznie cześć dla obrazów”²⁸.

Rewolucja Francuska i „ostatni” wielki ikonoklazm

Związek pomiędzy władzą państwową, a prawem, jako instrumentem kontroli decydującym o materialnym bycie dzieł sztuki religijnej ujawnił się z pełną mocą w okresie Rewolucji Francuskiej, w okresie pomiędzy rokiem 1789, a ustanowieniem Cesarstwa w roku 1804. Akty terroru wymierzone przeciwko wszelkim wizualnym reprezentacjom starego porządku – głównie dziełom rzeźbiarskim – skupiły się na sztuce kościel-

²⁶ W latach 1534–1535 dwóch Holendrów – Jan Matthijas oraz Jan Beukelza z Lejdy – założyły w Münster w Westfalii „Królestwo Wybranych”, zrzeszającą anabaptystów, rekrutujących się głównie ze zwolenników Thomasa Müntzera. Miała być to idealna chrześcijańska republika, w której miałyby rządzić zasady Ewangelii. Anabaptyści byli pierwszymi „fundamentalistami” świata chrześcijańskiego i katolicy prześladowali ich tak samo jak protestanci. W swoich koncepcjach zawarli również sprzeciw wobec obrazów, jako wynikający z przykazań Pisma Świętego [zob.: M. Warnke, *Durchbrochene Geschichte? Die Bilderstürme der Wiedertäufer in Münster 1534/1535*, [w:] Tenże (red.), *Bildersturm*, München 1974, s. 65–99].

²⁷ Mocą postanowień pokoju augsburskiego pełnoprawnymi religiami zostały jedynie katolicyzm i luteranizm.

²⁸ H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, Gdańsk 2012, s. 530.

nej. Prawo również i w tym wypadku stanowiło konsekwencję przyjmowanej linii politycznej zakładającej określoną wizję świata społecznego po wdrażanych przemianach. Dzieła sztuki odgrywały w tym procesie ustanawiania „nowego porządku” centralną rolę, podobnie jak ich niszczenie w przypadkach, gdy nie były zgodne z planowanymi reformami lub stanowiły reprezentację zwalczanych frakcji.

Działania tego typu wynikały z rewolucyjnego zapału, były jednak również efektem dualizmu treści aktów prawnych – w lipcu 1790 roku rząd rewolucyjny wydał dekret nakazujący niezwłoczne usunięcie reliefów z pomnika Ludwika XVI znajdującego się na Place Victorie, a jednocześnie – w generalnej normie – prawnie zakazał niszczenia monumentów z poprzedniego systemu²⁹. Definitywny upadek monarchii 10 sierpnia 1792 wyzwolił jednak na nowo niszczycielskie siły. Lud francuski zapadł na „epidemię ikonoklazmu”, której ofiarą padały w pierwszej kolejności dekoracje z fasad kościołów.

Rząd rewolucyjny podjął działania mające na celu ochronę dzieł sztuki znajdującej się w znacjonalizowanych świątyniach. Nakazano gromadzenie ich w specjalnie do tego powołanych magazynach, w celu stworzenia udostępnianej publicznie kolekcji sztuki średniowiecznej. Władze republiki namawiały artystów do prowadzenia studiów nad tą sztuką, co bezpośrednio przyczyniło się do ukształtowania dziedziny studiów historycznych nazywanych dziś mediewistyką. Pierwsza utworzona kolekcja dzieł sztuki kościelnej została powierzona Alexandre Lenoirovi.

Zapewnienie ochrony sztuce dawnej okazało się jednak nie w pełni możliwe, bowiem lud, pod wpływem rewolucyjnych postulatów zerwania z dawnym porządkiem niszczył ją szybciej niż Minister Spraw Wewnętrznych był w stanie rejestrować straty. Trend ten utrzymał się co najmniej przez kolejne dwa lata. W roku 1794 na zlecenie władz republiki Abbe Gregoire sporządził specjalny raport mający oszacować rozmiary dokonanych zniszczeń³⁰. Autor pracował nad dokumentem ponad osiem miesięcy. Opracowanie, opublikowane po raz pierwszy w sierpniu 1794 roku wykraczało poza suchy opis skutków rewolucyjnego wandalizmu. Autor zawarł w nim osobiste przemyślenia natury teoretycznej na temat opisywanych zdarzeń. Uznał wezwanie do niszczenia artefaktów za niepatriotyczne, bowiem przyczyniało się do utraty spuścizny kulturowej

²⁹ S.J. Idzerda, *Iconoclasm during the French Revolution*, „The American Historical Review” 1954, vol. 60, nr 1, s. 15.

³⁰ H. Grégoire, *Rapport sur les destructions opérées par le Vandalisme et les moyens de le réprimer*, Paris 1794.

narodu francuskiego³¹. Skoro dzieła te zostały znacjonalizowane i należą do wszystkich, ich niszczenie jest równoznaczne z okradaniem własnej kultury. Wezwanie Gregoire'a poskutkowało dzięki porównaniu omawianych działań do starożytnego wandalizmu i złupienia Rzymu przez Germanów³².

W ochronę dzieł sztuki religijnej zaangażował się Alexandre Lenoir. Posiadał on kredyt zaufania rządu dzięki heroicznym aktom ratowania monumentów niszczonych w roku 1790. Ta reputacja pozwoliła mu na dużo swobody. Udało mu się ocalić niektóre artefakty związane z osobą króla, pomimo, że praktyką było ich przetapianie na działa³³. Również dzięki niemu ocalono figurę umierającego niewolnika autorstwa Michała Anioła, która zdobiła nagrobek papieża Juliusza II³⁴. Lenoir zorganizował studyjne pokazy dzieł sztuki kościelnej w danych budynkach kościelnych. Stworzył on również teoretyczne podstawy nowej interpretacji tych obiektów³⁵. Jego działania są z całą pewnością jedną z podwalin nowoczesnej ochrony zabytków rozumianej jako dział prawa. Dzięki zaangażowaniu w bieżącą politykę udało mu się uzyskać zgodę na założenie Muzeum Monumentów – pierwszego muzeum poświęconego sztuce średniowiecznej³⁶. Stało się to możliwe dzięki zaakcentowaniu przez pomysłodawcę jedynie historycznej, a nie religijnej wartości gromadzonych artefaktów³⁷. Strategia ta przywodzi na myśl regulację Kodeksu Teodozjusza, zgodnie

³¹ J.L. Sax, *Heritage Preservation as a Public Duty: The Abbé Grégoire and the Origins of an Idea*, „Michigan Law Review” 1989, nr 88, s. 1143–1144.

³² Francuskie *monumentes* miało inne znaczenie niż angielskie *monuments* czy polskie *monumenty*. Oznaczało bowiem również dzieła symbolizujące określone wartości historyczne o ruchomym charakterze, takie jak medaliony czy książki pamiątkowe.

³³ E. Kennedy, *Vandalism and Conservation*, [w:] *A Cultural History of the French Revolution*, Binghamton, NY 1989, s. 206.

³⁴ A. McClellan, *Inventing the Louvre. Art, Politics and the Modern Museum in Eighteenth Century Paris*, Berkeley 1999, s. 159.

³⁵ A. Lenoir, „Foreword” to the *Historical and Chronological Description of the Monuments of Sculpture 1795/7*, [w:] Ch. Harrison, P. Wood, J. Gaiger (red.), *Art in Theory 1648–1815: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishers 2000, s. 733.

³⁶ D. Poulot, *Revolutionary „Vandalism” and the Birth of the Museum: The Effects of a Representation of Modern Cultural Terror*, [w:] S. Pearce (red.), *Art in Museums*, „New Research in Museum Studies” 1995, nr 5, s. 206; C.M. Greene, *Alexandre Lenoir and the Musée Des Monuments Français during the French Revolution*, „French Historical Studies” 1981, nr 12, s. 213; A. McClellan, *Nationalism and the Origins of the Museum in France*, [w:] G. Wright (red.), *The Formation of National Collections of Art and Archeology*, Waszyngton 1996, s. 35.

³⁷ F. Haskell, *History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past*, Londyn 1993, s. 241.

z którą dzieła sztuki dawnej oprócz wartości religijnej mają również wartość artystyczną i dlatego nie można ich niszczyć.

Zniszczenia dzieł sztuki w wyniku wojen toczonych w Europie w XIX wieku, jak również rozwój nowoczesnej archeologii związany z odkryciem pozostałości starożytnych miast wezuwiańskich – Pompei i Herculanium – skłaniały społeczność międzynarodową oraz badaczy i miłośników sztuki dawnej do opracowania reguł ochrony świadectw przeszłości o szczególnej doniosłości dla ludzkości zarówno na poziomie lokalnym, narodowym i światowym. Dzięki działalności „ludzi kultury” żywo zainteresowanych zapewnieniem trwałości artefaktom przeszłości, argument o związku zasobów dzieł sztuki dawnej z prestiżem państwa przeniknął do polityki, stając u podstaw inicjatyw legislacyjnych na tym polu. Pierwsze próby uregulowania statusu obiektów o dużej wartości artystycznej i historycznej związane były z działalnością takich osobowości jak K.F. Schinkel czy A. Riegl. Ten ostatni stworzył podstawy dla pierwszej ustawy regulującej ochronę zabytków przyjętej przez Austrię w roku 1901. Wszystkie te zabiegi i działania nie powstrzymały działań wojennych przed niszczeniem dzieł sztuki.

Zniszczenia wojenne i ustroje totalitarne wobec sztuki

Okres dwudziestolecia międzywojennego, totalitaryzmów, drugiej wojny światowej oraz zimnej wojny to czas zakrojonych na szeroką skalę działań zmierzających do kontroli nad funkcją reprezentacyjną oraz opiniotwórczą wizerunków. Zarówno we Włoszech, Niemczech, Hiszpanii, czy Związku Radzieckim realizowana była „totalitarna polityka obrazu”³⁸. Według B. Seidela i S. Jenkera termin ten należy rozumieć jako symboliczną, mentalną oraz prawną płaszczyznę walki o funkcjonujące w przestrzeni publicznej obrazy, mającą na celu zawłaszczenie świadomości i indoktrynację obywateli. Dotyczyło to zarówno dzieł sztuki współczesnej, jak i sztuki dawnej³⁹.

Sztuka nazistowskich Niemiec powstająca w latach 1933–45 kształtowała się jako wypadkowa oficjalnych wyborów. W kontekście omawianych

³⁸ Por.: B. Seidel, S. Jenkner (Hrsg.), *Wege der Totalitarismusforschung*, Darmstadt 1974; I. Gołomsztok w książce zatytułowanej *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, Londyn 1990.

³⁹ Por.: H. Prolingheuer, *Hitlers fromme Bilderstürmer*, Kolonia 2001; M. Struwe, *Nationalsozialistischer Bildersturm. Funktion des Begriffs*, [w:] M. Warnke, *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerkes*, Monachium 1973, s. 121–140.

tu zagadnień związanych z niszczeniem dzieł sztuki, które były sankcjonowane przez prawo lub/i państwowe instytucje na uwagę zasługują w szczególności trzy zdarzenia: 1) napiętnowanie sztuki awangardowej, 2) przejście władzy w uczelniach artystycznych, 3) sprzedaż niepożądanych dzieł sztuki za granicę i propagandowe, publiczne spalanie książek i obrazów.

Do pierwszej fazy niszczenia dzieł sztuki nieprawomyślniej doszło podczas prześladowań artystów, których celem było uniemożliwienie im dalszej działalności twórczej⁴⁰. Konkretne regulacje prawne zatwierdzające przejście kontroli nad działalnością szkół artystycznych poprzedziła fala aktów przemocy⁴¹. W dniu 30 stycznia 1933 roku nazistowskie bojówki opanowały Akademię Sztuk Pięknych w całym kraju, dotkliwie bijąc studentów i profesorów uznanych za „wrogów systemu”. Kolejny „szturm na szkoły artystyczne” miał miejsce 17 lutego 1933 roku, gdy splądrowano wiele pracowni twórczych. Wedle inicjatorów (m.in. Otto-Andreas Schrieber) akcja skierowana była przeciwko „kulturalnemu bolszewizmowi”. Dochodzenie w tej sprawie wszczęte na wniosek poszkodowanych „nie wykazało żadnych nieprawidłowości”⁴². Działania te nie znajdowały swojego bezpośredniego odbicia w powszechnie obowiązujących aktach prawnych, a jedynie wynikały z instrukcji wewnątrzadministracyjnych i rozkazów specjalnych. Stanowiły zatem czysty wyraz władzy faktycznej polityków wybranych w demokratycznych wyborach. Należy je jednak traktować na równi z normami prawnymi, bowiem ich skutek dla sztuki był realny. Dopiero pod koniec akcji usuwania niewłaściwej sztuki, 13 marca 1933 roku, zostało powołane Ministerstwo do Spraw Oświecenia Publicznego i Propagandy Rzeszy, na którego czele stanął Goebbels. Działania administracyjne na polu kultury mogą być więc przedmiotem namysłu z punktu widzenia faktów dokonanych. Uzasadnienie dla nich można podzielić na: ściśle polityczne (związane z niszczeniem obrazów jednoznacznie kojarzonych z określoną frakcją), kulturalne (związane z utwierdzeniem określonego modelu sztuki oficjalnej), religijno-społeczne (związane z niszczeniem symboli judaistycznych).

22 września 1933 roku Goebbels powołał Izbę Kultury Rzeszy (*Reichskulturkammer RKK*), jako instrument narodowosocjalistycznej polityki

⁴⁰ Zob.: B. Hinz, *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, Monachium 1974, s. 18–47.

⁴¹ Najwcześniejszy akt prawny organizujący życie kulturalne w III Rzeszy Niemieckiej to Dekret z 1932 roku dotyczący utworzenia Izby Artystycznej Rzeszy Niemieckiej.

⁴² Ch. Fischer-Defoy, *Kunst. Macht. Politik. Die Nazifizierung der Kunst- und Musikhochschulen in Berlin*, Berlin 1988, s. 59–63.

kulturalnej⁴³. Miała ona pełnić funkcję nadzorczą nad całokształtem życia artystycznego i kulturalnego w kraju. Izba składała się z 7 izb branżowych, w tym Izby Sztuk Plastycznych (*Reichskammer der bildenden Künste*). Miała działać na podstawie szczegółowych przepisów⁴⁴. Jej celem było ujednoczenie wszelkich przejawów życia kulturalnego (*Gleichschaltung*). Najważniejszymi „dokonaniami” tej instytucji było rozwiązanie słynnego Bauhausu w Dessau w 1934 roku⁴⁵ oraz prezentacja prac artystów i projektantów związanych z tym ruchem na wystawie sztuki zdegenerowanej w Monachium w 1937 roku⁴⁶.

Akcja skierowana przeciwko sztuce awangardowej była trójfazowa. Adolf Ziegler, prezydent Izby Sztuki Rzeszy, wyznaczony przez Hitlera na pełnomocnika do jej przeprowadzenia⁴⁷, rozpoczął od bezprawnego zajęcia dzieł artystycznych. W maju 1936 roku w muzeach i galeriach bez odszkodowania skonfiskowano kilkanaście tysięcy dzieł powstałych po roku 1910 pod hasłem „oczyszczania sztuki germańskiej”⁴⁸. Dzieła te zaprezentowano szerokiej publiczności podczas szkalującej wystawy obwoźnej, której premiera miała miejsce w Monachium w lipcu 1937 roku. Jej pierwsza odsłona zbiegła się w czasie z wystawą „Grosse Deutsche Kunstausstellung (GDK)”, na której przedstawiono dzieła artystów popieranych przez państwo. Zestawienie obu wystaw miało służyć pouczeniu obywateli odnośnie do tego, jaka sztuka jest właściwa⁴⁹. Wystawa sztuki zdegenerowanej obejmowała 730 dzieł 112 artystów, a zwiedziło ją ponad 3 miliony widzów⁵⁰. Po wystawie, 125 najbardziej wartościowych dzieł

⁴³ Na temat historii powołania i struktury organizacyjnej tej instytucji: Alan E. Steinweis, *Art, Ideology and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theater and the Visual Arts*, New York 1996, s. 32–72.

⁴⁴ Zob.: K.-F. Schrieber (red.), *Das Recht der Reichskulturkammer. Sammlung der für den Kulturstand geltenden Gesetze und Verordnungen, der amtlichen Anordnungen und Bekanntmachungen der Reichskulturkammer und ihrer Einzelkammern*. 2 Bände, Berlin 1943.

⁴⁵ M. Droste, *A German Bauhaus? End of the Bauhaus*, [w:] Tenze: *Bauhaus Archiv 1919–1933*, Taschen 2002, s. 228–232.

⁴⁶ R.A. Etlin, *Art, Culture and Media under the Third Reich*, Chicago 2002, s. 299.

⁴⁷ Por.: G. Durozoi (red.), *Słownik sztuki XX wieku*, hasło: *Entartete Kunst*, Warszawa 1998, s. 201.

⁴⁸ Akcja dotknęła przede wszystkim Kunsthalle w Mannheim, muzeum w Dusseldorfie, Folkwang-Museum w Essen, galerię krajową w Hanowerze oraz zbiory monachijskie.

⁴⁹ D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, Kraków 2005 (1989), s. 393.

⁵⁰ P.K. Schuster, *Die Kunststadt München 1937. Nationalsozialismus und Entartete Kunst*, Monachium 1987: Artyści zaprezentowani na wystawie reprezentowali najważniejsze kierunki sztuki awangardowej owego czasu: abstrakcję (m.in. Wassily Kandinsky, Paul Klee), ekspresjonistów (m.in. Lyonel Fenninger, Emil Nolde), twórców nowej secesji

sprzedano na aukcjach w Lucernie, pozostałe – na aukcjach w innych miastach Szwajcarii⁵¹. Te, których nie udało się sprzedać, zostały spalone w marcu 1937 roku na dziedzińcu Komendy Głównej Straży Pożarnej w Berlinie (nie jest znana ich dokładna liczba)⁵².

Oprócz zniszczeń będących wynikiem planowego działania systemów totalitarnych w zakresie realizowanej przez nie polityki kulturalnej nie należy zapominać, że znacznie więcej dzieł sztuki i zabytków zostało bezpowrotnie zniszczonych w konsekwencji prowadzonych działań wojennych – zarówno wojny lądowej, jak i bombardowań z powietrza. Żadna ze stron konfliktu nie dążyła do ogólnego chociażby zabezpieczenia dziedzictwa kulturowego znajdującego się na terenach objętych walkami.

Współczesność i niszczenie wizerunków (zamiast zakończenia)

Dokonany w niniejszym opracowaniu skrótowy przegląd przypadków regulacji prawnych mających na celu określenie losu obiektów artystycznych o religijnej i historycznej wartości wskazuje na trwałość społeczno-politycznych uwarunkowań ich istnienia. Z jednej strony można zauważyć nawroty sporów o wizerunki w okresach światopoglądowych i politycznych przemian, z drugiej strony zaś, szczególnie wyraźnie objawia się silne kulturowe uwarunkowanie norm prawnych regulujących możliwość zachowania dzieł sztuki powstałych w innych kręgach kulturowych lub w okresie dominacji innych systemów religijnych i politycznych. Zależności te podkreślają wagę norm prawnych mających na celu ochronę dóbr kultury ze względu na ich obiektywną wartość historyczną i artystyczną.

(z kręgu Maxa Pachsteina), Bauhausu, „Sturmu”, „Novembergruppe” (Oskar Kokoschka, El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer), dadaistów (George Grosz, Kurt Schwitters, John Heartfield) czy wreszcie takich innych znakomitości jak Piet Mondrian czy Pablo Picasso. Dla porównania oficjalną wystawę sztuki niemieckiej odwiedziło jedynie ok. 500 000 widzów.

⁵¹ S. Frey, *Die Auktion in der Galerie Fischer in Luzern am 30 Juni 1939 – ein Ausverkauf der Moderne aus Deutschland*, [w:] E. Blume, D. Scholz (red.), *Überbrückt: Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus*, Kolonia 1998, s. 275–291; por. też: J. Huener, F.R. Nicosia, *The Artist in Nazi Germany. Continuity, Conformity, Change*, University of Vermont 2006, s. 137. Przebieg aukcji, sprzedawane obiekty oraz uzyskane ceny opisuje J. Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, Univ. of North Carolina 1999, s. 75–83.

⁵² Zob.: N. Cieślińska-Lobkowicz, *Zwrot dóbr kultury w stosunkach polsko-niemieckich ostatniego dziesięciolecia*, [w:] G. Czubek, P. Kosiewski (red.), *Przemieszczone dobra kultury. Przypadek Europy Zachodniej i problemy państw Europy Środkowej i Wschodniej w XX wieku*, Warszawa 2004, s. 139–149; K. Chamberlain, *War and Cultural Heritage*, Leicester 2004.

Opisane w niniejszym artykule problemy pozostały aktualne również współcześnie. Wprawdzie po II wojnie światowej odnotowano wzmożoną refleksję na temat losu zabytków i dzieł sztuki podczas konfliktu zbrojnego, jednakże pomimo przyjęcia kilku konwencji międzynarodowych w tym przedmiocie los zabytków i dzieł sztuki na terenach objętych wojną nadal pozostaje niepewny. Społeczność międzynarodowa skupiona pod auspicjami ONZ oraz UNESCO od końca II wojny światowej dążyła do wypracowania minimalnych standardów ochrony dziedzictwa kulturowego w przypadku działań militarnych. Starania te zostały zwieńczone przyjęciem Konwencji UNESCO o ochronie dóbr kulturalnych w razie konfliktu zbrojnego wraz z Regulaminem wykonawczym oraz Protokołem do tej Konwencji, podpisanej w Hadze dnia 14 maja 1954 roku⁵³. Przyjęcie tego aktu stanowi ważny krok w kierunku unifikacji standardów ochrony dóbr kultury na terenach objętych wojną⁵⁴. Należy jednak zauważyć, że w praktyce skuteczność ochrony zabytków i dzieł sztuki na podstawie tego aktu prawnego jest ograniczona. Konwencja posługuje się wąską definicją konfliktu zbrojnego, rozróżniając konflikty konwencjonalne o charakterze zewnętrznym (spór dwóch stron) i wewnętrznym (wojna domowa). Współczesne formy konfliktu, taki jak np. wojna hybrydowa na Krymie czy „umiędzynarodowiona wojna domowa” w Syrii wydają się wykraczać poza przyjęte w niej ramy.

Utworzenie tzw. Państwa Islamskiego (określanego również skrótem ISIS) otworzyło nowy rozdział w sporze pomiędzy Europą i Bliskim Wschodem. Zdarzenie to było dla wspólnoty międzynarodowej tym bardziej zaskakujące, że na krótko przed jej wybuchem świętowano Arabską Wiosnę i obalenie dyktatur w państwach basenu Morza Śródziemnego. Powstaniu samozwańczego kalifatu sprzyjała destabilizacja Iraku po interwencji wojsk amerykańskich, które obaliły rząd Saddama Husajna i powołanej przez niego partii Baas jak również wojna domowa w Syrii pomiędzy tzw. opozycją i prezydentem Baszarem al Asadem. Bojówki ISIS zasiły zdelegalizowane przez Amerykanów irackie służby porządku publicznego (policja, żandarmeria wojskowa, straż miejska), jak również „mudżahedini wolontariusze” z innych krajów. Konflikt ten nie ma charakteru konwencjonalnej wojny polegającej na starciu dwóch przeciwników, ani wojny domowej, w której zwaśnione frakcje walczą o przejęcie władzy. Interesy stron i uwikłanych w nią państw, które – w zależności

⁵³ Konwencja weszła w życie dnia 7 sierpnia 1956 r., a przez Polskę została ratyfikowana dnia 6 sierpnia 1956 r. i zaczęła obowiązywać od dnia 6 listopada 1956 r.

⁵⁴ Zob.: K. Zeidler, *Prawo ochrony dziedzictwa kultury*, Warszawa 2007, s. 127.

od okoliczności zwalczają się lub zawierają z sobą nietrwałe sojusze – sprawia, że jakkolwiek dialog mający na celu ochronę dóbr kultury na terytoriach objętych tym konfliktem jest znacznie utrudniony⁵⁵. Dodatkowo zaś fundamentalistyczni bojownicy samozwańczego kalifatu dokonują systematycznych i celowych działań w celu zniszczenia dzieł sztuki dawnej, które pełniły niegdyś funkcje religijne. Łupem ich działań padły m.in. znakomite zbiory sztuki asyryjskiej zgromadzone w Muzeum Niniwy w Mosulu. Niektóre z nich miały ponad 3000 lat. Podobny los spotkał ruiny starożytnej Palmiry, które zostały wysadzone w powietrze i uległy – najprawdopodobniej bezpowrotnemu – zniszczeniu.

Samozwańczy kalifat nie został wprawdzie uznany na arenie międzynarodowej za państwo w rozumieniu prawa, jednakże spełnia wszystkie kryteria formalne wymagane dla takich kwalifikacji: posiada terytorium, ludność, stanowi prawo, powołuje infrastrukturę świadczącą określone usługi, ściągą podatki. Choć międzynarodowa koalicja walcząca z kalifatem systematycznie odzyskuje zagarnięte przez niego terytoria syryjskie i irackie⁵⁶, znacznie zmniejszając obszar jego władztwa, to wyrządzone szkody nie dadzą się nigdy naprawić. Istotną odmiennością ISIS od innych znanych państw jest bowiem realizowana przez nie, niejednokrotnie zbrodnicza, polityka wewnętrzna oparta na jawnej dyskryminacji oraz przemocy. Charakterystyka ta dotyczy również realizowanej przez islamistów polityki kulturalnej, której głównymi założeniami były i są: kradzież i destrukcja. Ten anty-program można porównać do „autoimmunologicznej choroby”, która wbrew naturalnym funkcjom organizmu państwowego zmierza nie do jego równowagi, ale do wyniszczenia.

Działania tzw. Państwa Islamskiego, których ofiarą padły zabytki Syrii i Iraku postawiła przed wspólnotą międzynarodową wiele nowych, nieznanych dotąd wyzwań. Jednym z nich jest „wewnątrzkułturowy” charakter opisywanych działań ikonoklastycznych. Logika związana z prawną ochroną dóbr kultury na wypadek konfliktu zbrojnego wydaje się nie odpowiadać sytuacji, w której dochodzi do celowego niszczenia zabytków przez władze określonego terytorium. W związku z zaistniałą sytuacją pojawił się również problem natury etycznej – czy można złamać zakazy nabywania dóbr kultury pochodzących z nielegalnego źródła w celu ich ocalenia? Wykup historycznych artefaktów z rąk islamistów naruszałby

⁵⁵ UNESCO powołało specjalny sztab kryzysowy w sprawie dziedzictwa kulturowego Syrii, jednakże wedle aktualnych raportów wszystkie sześć syryjskich obiektów wpisanych na listę światowego dziedzictwa zostało albo zniszczonych, albo poważnie naruszonych.

⁵⁶ M. Kurowicki, *Wojna w Syrii: Rakka odbita z rąk ISIS, Państwo Islamskie przenosi stolicę do Al-Majadin*, www.polskatimes.pl/fakty, post z 9 września 2017 roku (dostęp: 12.12.2017).

jednak nie tylko międzynarodowe konwencje dotyczące kultury i sztuki, ale również zakazy dotyczące finansowania terroryzmu.

O paradoksie opisywanej sytuacji świadczyć może również wynik debaty prowadzonej w Paryżu w ramach panelu UNESCO na temat możliwości odbudowy pomników Buddy. Jakkolwiek byłoby to możliwe (szacowny koszt to ok. 12 mln dol.), to przeciwko realizacji takiego zamierzenia wydają się przemawiać dwa istotne argumenty. Po pierwsze, odtworzone rzeźby byłyby oszustwem, gdyż zachowało się jedynie 7% pierwotnego kształtu posągów. Po drugie zaś, przedstawiciel UNESCO wyraził opinię, że zniszczenie rzeźb jest faktem historycznym, dlatego organizacja nie poprze odbudowy, gdyby władze Afganistanu się na nią zdecydowały.

Wola polityczna państw zachodnich inspirowanych przez działalność UNESCO stanęła u podstaw przyjęcia nowego międzynarodowego aktu prawnego nastawionego na ochronę dóbr kultury przed ich niszczeniem i nielegalnym handlem. W dniu 3 maja 2017 roku Komitet Ministrów Rady Europy przyjął tekst Konwencji o przestępstwach przeciwko dobrom kultury. Celem tego aktu normatywnego jest zapobieganie i zwalczanie nielegalnego handlu i niszczenia mienia kulturowego⁵⁷. Bezpośredni związek powstania konwencji z aktualnymi wydarzeniami na Bliskim Wschodzie został jednoznacznie wskazany przez legislatorów we wstępie do niego (preambuła).

W opisywanych powyżej historiach najistotniejszym czynnikiem uzasadniającym wprowadzane normy nakazujące niszczenie dzieł sztuki były uzasadnienia natury religijnej. Najczęściej regulacje prawne wymierzone przeciwko twórczości artystycznej były wydawane w okresach tranzytji systemu politycznego na danym terytorium. Były ściśle powiązane z konstytuowaniem się nowych struktur władzy. W tym kontekście uwagę zwraca również trwałość sporu o możliwość obrazowania wpisana we wszystkie kultury wywodzące się z tradycji Starego Testamentu (judaizm, chrześcijaństwo, islam), jak również łączące (lub raczej dzielące) je relacje. Przez długi czas uważano ikonoklazm towarzyszący Wielkiej Rewolucji Francuskiej za ostatni masowy ruch przeciwko obrazom, motywowany względami religijno-światopoglądowymi. Zarówno obalenie pomników po upadku komunizmu, jak również działania ISIS pokazały jak bardzo się mylono.

⁵⁷ *Council of Europe Convention on Offences relating to Cultural Property*, <https://www.coe.int/en/web/culture-and-heritage/convention-on-offences-relating-to-cultural-property> (dostęp: 23.11.2017).

STRESZCZENIE

Niniejszy artykuł stanowi próbę przyjrzenia się zagadnieniu destrukcji dzieł sztuki regulowanej przez prawo w różnych okresach historycznych. Przegląd ten ma na celu wykazanie ciągłości problemów związanych z koniecznością określenia prawnego statusu dzieł sztuki dawnej w okresie przejściowym pomiędzy systemami polityczno-społecznymi. Opracowanie zwraca również uwagę na związki pomiędzy prawem, trwałością dzieł sztuki, a zmianą zapatrywań na rolę religii jako regulatora stosunków społecznych. Dodatkowo artykuł ten zarysowuje historyczne przemiany sposobu prawnej regulacji dzieł sztuk wizualnych. Wykazuje również łączność współczesnych sporów o wizerunki ze wcześniejszymi przemianami religijnymi na kontynencie europejskim.

Mateusz Maria Bieczyński

THE DESTRUCTION OF ART WORKS AND LAW IN HISTORICAL PERSPECTIVE

This article is focusing on the issue of the destruction of art works regulated by law in different historical periods. This overview is intended to demonstrate the continuity of the problems associated with the need to determine the legal status of older art in the transitional period between the following political and social systems. This elaboration draws the attention to the relationship between law, the preservation of art works, and the change of opinion on the role of religion as a regulator of social relations. Additionally, this article outlines the historical transformation of the way in which law regulated visual arts. It shows the connection between today's disputes about images in the context of international war conflicts with the earlier religious changes on the European continent.

KEY WORDS: *art and law, protection of cultural heritage, iconoclasm, religious art*

Bibliografia

- Alchermes J., *Spolia in Roman Cities of the Late Empire: Legislative Rationales and Architectural Reuse*, „Dumbarton Oaks Papers” 1994, vol. 48.
- Beck H.G., *Senat und Volk von Konstantinopel. Probleme der byzantinischen Verfassungsgeschichte*, München 1966.
- Belting H., *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, Gdańsk 2012.
- Brock B., *Der byzantinische Bilderstreit*, [w:] M. Warnke (red.), *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerkes*, München 1973.

- Caspar E., *Papst Gregor II und der Bilderstreit*, „Zeitschrift für Kirchengeschichte” 1933, nr 52.
- Chamberlain K., *War and Cultural Heritage*, Leicester 2004.
- Cieślińska-Lobkowicz N., *Zwrot dóbr kultury w stosunkach polsko-niemieckich ostatniego dziesięciolecia*, [w:] G. Czubek, P. Kosiewski (red.), *Przemieszczone dobra kultury. Przypadek Europy Zachodniej i problemy państw Europy Środkowej i Wschodniej w XX wieku*, Warszawa 2004.
- Davis N., *Europa*, Kraków 2000.
- Droste M., *A German Bauhaus? End of the Bauhaus*, [w:] Tenże: *Bauhaus Archiv 1919–1933*, Taschen 2002.
- Durozoi G. (red.), *Słownik sztuki XX wieku*, Warszawa 1998.
- Etlin R.A., *Art, Culture and Media under the Third Reich*, Chicago 2002.
- Fischer-Defoy Ch., *Kunst. Macht. Politik. Die Nazifizierung der Kunst- und Musikhochschulen in Berlin*, Berlin 1988.
- Freedberg D., *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, Kraków 2005.
- Frey S., *Die Auktion in der Galerie Fischer in Luzern am 30 Juni 1939 – ein Ausverkauf der Moderne aus Deutschland*, [w:] E. Blume, D. Scholz (red.), *Überbrückt: Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus*, Kolonia 1998.
- Gauer H., *Texte zum byzantinischen Bilderstreit. Der Synodalbrief der drei Patriarchen des Ostens von 836 und Seine Verwandlung in sieben Jahrhunderten*, Frankfurt am Main 1994.
- Greene C.M., *Alexandre Lenoir and the Musée Des Monuments Français during the French Revolution*, „French Historical Studies” 1981, nr 12.
- Gołomszok I., *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, Londyn 1990.
- Grégoire H., *Rapport sur les destructions opérées par le Vandalisme et les moyens de le réprimer*, Paris 1794.
- Händler G., *Epochen karolingischer Theologie. Eine Untersuchung über die Karolingischer Gutachten zum byzantinischen Bilderstreit*, Berlin 1958.
- Haskell F., *History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past*, Londyn 1993.
- Hinz B., *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, Monachium 1974.
- Huener J., Nicosia F.R., *The Artist in Nazi Germany. Continuity, Conformity, Change*, University of Vermont 2006.
- Idzerda S.J., *Iconoclasm during the French Revolution*, „The American Historical Review” 1954, vol. 60, no. 1.
- Kennedy E., *A Cultural History of the French Revolution*, Binghamton, New York 1989.
- Kodeks Teodozjusza. Księga Szesnasta*, tłum. A. Caba, oprac. M. Ożóg, M. Wójcik, seria *Synody i Kolekcje Praw*, tom VII, Kraków 2014.
- Krannich T., Schubert Ch., Sode C., *Die ikonoklastische Synode von Hiereia 754*, „Studien und Texte zu Antike und Christentum” 2002, nr 15.
- Lenoir A., „Foreword” to the *Historical and Chronological Description of the Monuments of Sculpture 1795/7*, [w:] Ch. Harrison, P. Wood, J. Gaiger (red.), *Art in Theory 1648–1815: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishers 2000.
- McClellan A., *Inventing the Louvre. Art, Politics and the Modern Museum in Eighteen Century Paris*, Berkeley 1999.
- McClellan A., *Nationalism and the Origins of the Museum in France*, [w:] G. Wright (red.), *The Formation of National Collections of Art and Archeology*, Waszyngton 1996.

- Pelikan J., *Tradycja chrześcijańska. Historia rozwoju doktryny. Tom IV: Reformacja Kościoła i dogmatów (1300–1700)*, Kraków 2010.
- Petropoulos J., *Art as Politics in the Third Reich*, Univ. of North Carolina 1999.
- Poulot D., *Revolutionary „Vandalism” and the Birth of the Museum: The Effects of a Representation of Modern Cultural Terror*, [w:] S. Pearce (red.), *Art in Museums*, „New Research in Museum Studies” 1995, nr 5.
- Prolingheuer H., *Hitlers fromme Bilderstürmer*, Kolonia 2001.
- Saradi H., *The Use of Ancient Spolia in Byzantine Monuments: The Archaeological and Literary Evidence*, „International Journal of the Classical Tradition” 1997 (Spring), vol. 3, nr 4.
- Sax J.L., *Heritage Preservation as a Public Duty: The Abbé Grégoire and the Origins of an Idea*, „Michigan Law Review” 1989, nr 88.
- Schrieber K.-F. (red.), *Das Recht der Reichskulturkammer. Sammlung der für den Kulturstand geltenden Gesetze und Verordnungen, der amtlichen Anordnungen und Bekanntmachungen der Reichskulturkammer und ihrer Einzelkammern. 2 Bände*, Berlin 1943.
- Schuster P.K., *Die Kunststadt München 1937. Nationalsozialismus und Entartete Kunst*, Monachium 1987.
- Seidel B., Jenkner S. (red.), *Wege der Totalitarismusforschung*, Darmstadt 1974.
- Steinweis A.E., *Art, Ideology and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theater and the Visual Arts*, New York 1996.
- Struwe M., *Nationalsozialistischer Bildersturm. Funktion des Begriffs*, [w:] M. Warnke, *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerkes*, Monachium 1973.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. II, Warszawa 2009.
- Warnke M. (red.), *Bildersturm*, München 1974.
- Zeidler K., *Prawo ochrony dziedzictwa kultury*, Warszawa 2007.
- Zmierczak M., *Historia doktryn polityczno-prawnych*, Poznań 2008.