

## Sztuki wizualne a język polityki – przypadek pojęcia Polski w okresie zaborów

Niniejsza rozprawa dotyczy z pozoru niszowego zagadnienia pozatekstowych, a ściślej – wizualnych sposobów wyrażania pojęć społeczno-politycznych w dziewiętnastowiecznych realiach kulturowych na ziemiach polskich (rozumianych jako obszar przedrozbiorowej Rzeczypospolitej). W przypadku tomu metodologicznego kwestia wizualizacji pojęć jako narzędzia, za którego pomocą kształtuje się publiczne wyobrażenia, wydaje się bardzo istotnym, nawet jeżeli tylko pobocznym problemem. Wskazuje bowiem na dodatkowe źródło wiedzy o tym, jak rozumiano bądź chciano, aby rozumiano główne idee fundujące tożsamość wspólnotową – polską wspólnotę społeczno-polityczną – w tym czasie. Przekazy ikonograficzne mogą być – a nawet, w moim przekonaniu, powinny być – wykorzystywane przy okazji pisania haseł w planowanym w dalszej kolejności słowniku.

W badaniach nad historią języka politycznego to zagadnienie pojawiało się jak dotąd niezbyt często. Nie można jednak zapominać, że do przekazów wizualnych odwoływali się już wcześniej w swoich pracach (a nawet poświęcali im monograficzne studia) tacy badacze pojęć jak np. Quentin Skinner<sup>1</sup>. W artykule pt. *Ambrogio Lorenzetti: The Artist as Political Philosopher* Skinner podjął się reinterpretacji jednego z arcydzieł późnogotyckiego malarstwa, jakim jest fresk Lorenzettiiego w sienneńskim Palazzo Publico. Jak zauważał, „to oczywiste, że te obrazy nie tworzą tekstu teorii politycznej w konwencjonalnym sensie”, ale zarazem „jest to oczywiste nawet dla przypadkowego obserwatora, że mają one przekazywać ciąg politycznych informacji”<sup>2</sup>. Skinner podkreślał przy tym, że dzieło Lorenzettiiego stanowi „najbardziej pamiętny wkład do debaty”, która rozgorzała pomiędzy wczesnym wiekiem

---

<sup>1</sup> Q. Skinner, *Ambrogio Lorenzetti: the Artist as Political Philosopher*, „Proceedings of the British Academy”, 1986, s. 1–56 (tłum. własne – M.G.-K.).

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 1.

trzynastym, a połową wieku czternastego we włoskich republikach miejskich na temat ideałów i metod republikańskiego samowładztwa<sup>3</sup>. To właśnie specyfika wizualnego przekazu, którego istotną cechą jest przyciąganie uwagi w częstokroć większym stopniu niż tekst, stanowiła dla brytyjskiego badacza wystarczający powód do poświęcenia temu dziełu sztuki dość obszernego monograficznego studium.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że znaczenie przekazów artystycznych nastrocza wiele problemów metodologicznych z punktu widzenia współczesnej akademickiej historii sztuki. O ile bowiem wywodząca się z prac Erwina Panofsky'ego analiza ikonologiczna zamazywała różnice pomiędzy tekstem a obrazem, o tyle obecnie coraz popularniejsze, kulturowo zorientowane podejścia podkreślają rozłączność obu sposobów komunikacji, zwracając uwagę na specyfikę kontekstu i konwencji. Nawet jeżeli przedstawienia wizualne często (a w pewnych epokach wręcz przeważnie) są ściśle powiązane z szeroko rozumianą literaturą jako źródłem inspiracji, nie oznacza to, że stanowią po prostu ilustrację (do) tekstu. Ten istotny techniczny problem nie może jednak pozostawiać nas – badaczy języka polityki – bezradnymi w obliczu oczywistego faktu, na który zwracał uwagę Skinner, że idee polityczne były komunikowane za pomocą wizualnych środków wyrazu. Sztuka również współuczestniczyła w budowaniu zbiorowej tożsamości poprzez propagowanie określonych wartości, czyniąc to jednak w swoisty dla siebie sposób.

Szczególnym narzędziem tego typu była alegoria, która w interesującym nas XIX stuleciu przeżywała swój bujny rozkwit (wynikający chociażby z przewartościowania tradycyjnego *imaginarium* klasycznego, nawet jeżeli wciąż wiele z niego czerpała)<sup>4</sup>. To właśnie analizie ówczesnych przedstawień alegorycznych pod kątem ich politycznego zaangażowania została poświęcona niniejsza rozprawa. Jej celem jest dowiedzenie, że szeroko rozumiany obraz (nie chodzi bowiem wyłącznie o przedstawienia malarskie) ma w ramach dyskursu polityki swoistą autonomię, wynikającą z odmiennego sposobu wyrażania treści, który z kolei wpływa na jej interpretację. Niniejszy artykuł ma dowartościować wizualny sposób wypowiedzania się i rozumienia pojęć w badaniach nad ich historycznym rozwojem.

Tematem mojego opracowania są sposoby wyobrażania pojęcia Polski, współuczestniczące w budowaniu zbiorowej tożsamości modernizującej się wspólnoty narodowej od czasów Księstwa Warszawskiego po I wojnę światową. Poprzez analizę wybranych form wizualizacji jak i kontekstu tych przedstawień, pochodzących z różnych etapów rozwoju polskiej wspólnoty

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Zob. np.: M. Poprzeczka, *O alegorii w 2 poł. XIX wieku*, w: *Sztuka 2 połowy XIX wieku*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1973, s. 249–267.

społeczno-politycznej na przestrzeni długiego wieku XIX, można zaobserwować, w jaki sposób w dyskursie wizualnym ewoluowało wyobrażenie o Polsce jako określonym porzbirowym bycie. Niderlandzki historyk kultury Johan Huizinga, z wykształcenia lingwista, który w swoich publikacjach często odwoływał się do twórczości artystycznej, stwierdził niegdyś, że „wizja epoki, która wynika z kontemplacji dzieł sztuki, jest zawsze niepełna, zawsze zbyt życzliwa, i dlatego też błędna”<sup>5</sup>. Nawet jeżeli zgodzilibyśmy się z jego opinią, nie oznacza to, że taki niepełny, zbyt życzliwy i „błędny” (z punktu widzenia kogoś, kto szuka w źródłach historycznych obiektywnego lustra przeszłości) dyskurs nie zasługuje na uwagę badaczy dyskursu politycznego. Wszakże w tego typu badaniach nie chodzi o to, aby ustalić jakąś kryjącą się za źródłami i niezależną od nich prawdę o świecie, lecz o analizę ich ideologicznego (a więc z zasady reprezentującego i promującego jakiś partykularny światopogląd) przekazu. Język polityki nigdy nie jest obiektywny – on zawsze kreuje rzeczywistość. Huizinga stwierdził również, że „źródła literackie dają nam jedno kryterium więcej niż sztuki wizualne: pozwalają nam wziąć pod uwagę zarówno ducha [w znaczeniu: treść] jak i formę”, podczas gdy źródła wizualne prezentują nam tylko formę<sup>6</sup>. Nawet jeśli tak jest, w niczym ten fakt nie osłabia wyjściowej tezy o udziale wizualności w rzeczonym dyskursie. Lekceważąc przekazy wizualne, skazujemy nasze analizy na zbyt daleko posuniętą niekompletność.

W opracowaniu *Polonia – Respublica – Patria: personifikacja Polski w sztuce XVI–XVIII wieku* Magdalena Górską zauważyła, że

pomimo utraty ziemi i bytu politycznego przetrwanie miały zapewnić Polakom jedność i poczucie przynależności do wspólnoty [...]. Brak wolności oznaczał śmierć Rzeczypospolitej (ciała politycznego), nie przerywał jednak bytu ojczyzny-narodu (ziemi i jej mieszkańców). Pod rządami Poniatowskiego nastąpiło istotne przekształcenie pozycji wyobrażenia Polski wśród alegorii politycznych. Z jednej strony personifikacja wycofywana była z ikonografii królewskiej i środków autokreacji stanu szlacheckiego, z drugiej – zaczęła być wykorzystywana w prezentacjach dążeń i uczuć nie-szlachty. Wiek XIX odziedziczył wyobrażenie popularne w ostatnich latach istnienia I Rzeczypospolitej, skonwencjonalizowane pod względem ideowym (ojczyzna) i ikonograficznym (matrona)<sup>7</sup>.

Ta konstatacja, odnosząca się do kluczowych przemian w zakresie wizualizacji pojęcia Polski w dobie polityczno-społecznej transformacji za rządów Stanisława Augusta, stanowi punkt wyjścia analizy dalszej ewolucji tego tematu ikonograficznego i zarazem problemu ideowego w dobie rozbiorów.

<sup>5</sup> Cyt. za: M. van Gelderen, *Between Cambridge and Heidelberg. Concepts, Languages and Images in Intellectual History*, w: *History of Concepts: Comparative Perspectives*, red. I. Hampsher-Monk, K. Tilmans, F. van Vree, Amsterdam 1998, s. 237 (tłum. własne – M.G.-K.).

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> M. Górską, *Polonia – Respublica – Patria: personifikacja Polski w sztuce XVI–XVIII wieku*, Wrocław 2005, s. 392–393.

Problem płciowości wyobrażeń Polski jest tutaj kluczowym zagadnieniem, podobnie jak (choć w gruncie rzeczy dość powolna) demokratyzacja tych wyobrażeń, dostosowująca aparat ikonograficznych środków wyrazu do stopniowo poszerzającej się społecznej bazy idei Polski jako ojczyzny.

Sposób personifikowania Polski jako kobiety utrzymał się na dominującej pozycji przez cały interesujący nas okres. Zwracali już na to uwagę tacy badacze jak – dawniej – Andrzej Ryszkiewicz, czy bardziej współcześnie – Anna Myślińska. Trudno jednak uznawać to „dziedziczenie” formy po epoce przedrozbiorowej jedynie za konwencję bądź mechaniczne odtwarzanie ustalonego modelu. Ten model z jakichś powodów musiał bowiem zachowywać swoją aktualność w zmieniającym się kontekście. Innymi słowy, musiały istnieć konkretne przesłanki stojące za zachowywaniem tej konkretnej formy przedstawieniowej w określonych figuralnych i symbolicznych zestawieniach. Rzecz jasna możemy się tutaj odwołać nie tylko do tradycji polskiej, ale również do analogicznych praktyk w innych częściach Europy, gdzie ideę narodu na przestrzeni dziejów także personifikowano pod postacią kobiety. Uzasadnienia dla międzynarodowej popularności tego symbolu możemy szukać chociażby w powszechnym skojarzeniu większości cnót z żeńskością (wyrażającą się w rodzaju gramatycznym). Potencjalnych wyjaśnień tego fenomenu jest zresztą w literaturze więcej<sup>8</sup>. Mają one jednak z natury rzeczy charakter uniwersalistyczny, starając się znaleźć wspólny mianownik dla zbioru podobnych zjawisk, jednak bez wgłębiania się w specyficzne okoliczności, lokalne konteksty, a przede wszystkim w charakter obrazowania. W tym przypadku nie chodzi bowiem jedynie o sam fakt symbolicznej feminizacji Polski, ale o konkretne sytuacje i artystyczne narracje w jakich Polonia występuje. To określone relacje personifikacji Polski z innymi „aktorami” alegorycznych kompozycji nadają tej pierwszej konkretną mowę.

W interesującym nas polskim przypadku kluczowe wydają się tradycyjne kulturowe asocjacje kobiecego ciała ze słabością, podległością, czy też potrzebą wsparcia. Miały one istotne znaczenie z punktu widzenia sytuacji historycznej, w jakiej ci, którzy popierali ideę polskiej niepodległości, znaleźli się w pierwszych porozbiorowych dekadach. W wielu ówczesnych reprezentacjach kobieca personifikacja Polski występuje właśnie w tego typu zestawieniach, podkreślających jej zależność i podporządkowanie silniejszym, a zewnętrznym (nie będącym częścią wspólnoty narodowej) protektorom. Jest to motyw pojawiający się w alegorycznych przedstawieniach Napoleona z okresu Księstwa Warszawskiego. Za dobry przykład należy uznać obraz

---

<sup>8</sup> S.K. Mitra, L. König, *Icons, Nations and Re-use: Marianne, France and Bharat Mata, India*, w: *Re-Use. The Art and Politics of Integration and Anxiety*, red. J.A.B. Hegewald, S.K. Mitra, Delhi 2012, s. 295.

*Alegoria Napoleona* pędzla Józefa Peszki, znany też pod alternatywnym, nie pochodzącym z epoki tytułem *Napoleon, czyli Eneasza porzucający Dydonę* (il. 1). Ten ostatni tytuł wynika z interpretacji Andrzeja Ryszkiewicza. Zdaniem tego historyka sztuki płótno Peszki zamiast gloryfikować cesarza Francuzów, stanowi wyraz jego krytyki i nawiązuje do mitu o Eneaszu, który porzucił Dydonę, która w konsekwencji popełniła samobójstwo<sup>9</sup>. Scenę tę jednak można odczytywać również inaczej, w nurcie dominującego wówczas – o czym zaświadczyają liczne źródła pisane – kultu Napoleona jako „wskrzesiciela” Polski pod postacią Księstwa<sup>10</sup>. Uwzględniona przez Peszkę postać Hekate, którą Ryszkiewicz wiązał z historią Eneasza i Dydony, może w tym przypadku symbolizować pozytywne wyroki opatrności, których wyrazem miało być „wskrzeszenie” państwa. Obraz Peszki ukazuje więc nie zawód polskich nadziei związanych z Napoleonem, ale wręcz przeciwnie, właśnie owe nadzieje. Obumarła Polska została bowiem uśmiercona przez rozbiory, a pojawienie się cesarza Francuzów mogło ją przywrócić do życia.

Nas jednak w tym przypadku najbardziej interesuje sama relacja pomiędzy Polską-kobietą, a Napoleonem-mężczyzną. Zarówno w świetle pierwszej jak i drugiej interpretacji obraz Peszki ukazuje niemoc narodu w zakresie samoistnego odzyskiwania swojego państwowego bytu i pełną zależność od potęgi „wskrzesiciela”. Ten sam sposób myślenia reprezentuje również pochodzący z tego okresu obraz Kazimierza Wojniakowskiego *Nadzieja* (Muzeum Narodowe w Poznaniu). Polskę uosabia na nim młoda niewiasta, przebrana w białą suknię sugerującą jej niewinność. To zdecydowanie nie jest samodzielna matrona, ale bardziej panna na wydaniu, oczekująca oblubieńca-opiekuna. Wydaje się, że również nieprzypadkowo to właśnie postaci kobiet – jako kariatyd – zostały wykorzystane w dekoracji nigdy niezrealizowanego (z powodu upadku Księstwa) pomnika ku czci Napoleona w Sali Senatorskiej Zamku warszawskiego, projektu Chrystiana Piotra Aignera<sup>11</sup>. Tak jednoznaczne podkreślenie niewolniczego statusu Polaków mogło wynikać ze specyfiki polskiego kultu cesarza – kultu podkreślającego szczególnie aktywną rolę tego ostatniego w dziele „wskrzeszenia”, czyli wyzwolenia ze stanu niewoli.

Co charakterystyczne, alternatywne personifikacje Polski – jako dominującego, przejmującego inicjatywę mężczyzny – należały do wyjątków w tym czasie i – co znamienne – nie dotyczyły bezpośrednio kultu Napoleona. Przykładem jest projektowany przez Michała Stachowicza prawdopodobny transparent<sup>12</sup> ukazujący Polskę pod postacią Michała Archaniola depczącego

<sup>9</sup> A. Ryszkiewicz, *Alegorie i satyry na kilka momentów z historii Polski przełomu XVIII i XIX w.*, w: *Ikonoografia romantyczna*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1977, s. 242.

<sup>10</sup> Por.: J. Polaczek, *Sztuka i polityka w Księstwie Warszawskim*, Rzeszów 2005, s. 177.

<sup>11</sup> M. Getka-Kenig, *Pomniki publiczne i dyskurs zasługi w dobie „wskrzeszonej” Polski lat 1807–1830*, Kraków 2017, s. 133.

<sup>12</sup> J. Polaczek, *op. cit.*, il. 27.



1. Józef Peszka, *Alegoria Napoleona*, olej na płótnie (cyfrowe MNW)

Prusy bądź Austrię pod postacią diabła. Zachowały się dwie jego wersje – jedna w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Wrocławiu (il. 2), druga w Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie (il. 3). Nie uwzględnia on odniesień napoleońskich, kreując wizję samodzielnego triumfu Polaków nad zaborcą w latach 1806–1807, bądź 1809, w którego wyniku powstało, a następnie zostało poszerzone Księstwo Warszawskie. Co jednak znamienne, ta triumfująca Polska w wizji Stachowicza to Polska tradycyjna, szlachecka, a jej pognębnym przeciwnikiem jest nowoczesna machina państwowa. Zauważmy bowiem, że Archanioł-Polak jest ubrany w szlachecki kontusz i przepasany orderem Orła Białego, podczas gdy Szatan-Prusak lub Austriak to frakowy biurokrata. Ten konserwatyzm, a nawet reakcjonizm Stachowicza, był całkiem charakterystyczny dla części ówczesnej elity szlacheckiej, z którą ten krakowski mieszczanin był zresztą związany<sup>13</sup>. W tej wizji nie było miejsca na wyrazy podległości wobec Napoleona, chociażby ze względu na modernizacyjny proces napoleońskiego „wskrzeszenia”, które w gruncie rzeczy prowadziło do stworzenia polskiego analogu systemu pruskiego. Wszakże wizja Polski niezależnej i samodzielnej przeciwstawiała się modernizacyjnym tendencjom pronapoleońskiego środowiska niepodległościowego, które upatrywało w związkach z porewolucyjną Francją istotnego czynnika narodowego rozwoju na ograniczonym geopolitycznie obszarze.

Na swój sposób pośrednią wymowę miała inna kompozycja przeznaczona na okolicznościowy transparent z tego samego okresu (il. 4). Jego projektant, Kazimierz Wojniakowski, ukazał na nim z jednej strony klęczącą kobietę, przed którą leżą insygnia królewskie i polsko-litewskie motywy heraldyczne. Wpatruje się ona w podobiznę Napoleona i wypowiada słowa *spes in te*. Z wizją Wojniakowskiego korespondował umieszczony poniżej cytat z ody Ludwika Osińskiego: „Tak Polska z losów kolei z gruzów swoich ożywiona ujrzała cel swych nadziei Wielkiego Napoleona”. Jednak po drugiej stronie znajdowała się postać podnoszącego się z grobu rycerza w zbroi, którego przykrywa płyta z napisem *resurgam*. Wizja Polski pokładającej nadzieję na swoje zmartwychwstanie w cesarzu Francuzów łączyła się tutaj ściśle z ideą odrodzenia własnej siły militarnej, nawiązującej do starodawnych tradycji (o której cytowany tekst nie wspominał).

Ten sposób obrazowania Polski jako podporządkowanej swojemu wybacielowi kobiety przejęło konstytucyjne Królestwo Kongresowe. Kult „wskrzesiciela” Aleksandra I zastąpił wówczas dotychczasowe akty gloryfikacji cesarza Francuzów. Jednym z pierwszych przedstawień tego typu jest rysunek – być może projekt grafiki autorstwa Józefa Peszki (Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu) – w którym Ryszkiewicz dopa-

<sup>13</sup> Na temat stosunku Polaków do porządków napoleońskich w Księstwie patrz: J. Czuby, *Księstwo Warszawskie (1807–1815)*, Warszawa 2011, s. 450 i n.



2. Michał Stachowicz, projekt transparentu (?), rysunek  
(Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu)





3. Michał Stachowicz, projekt transparentu (?)  
(Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie)



4. Kazimierz Wojniakowski, projekt transparentu, grafika (cyfrowe MNW)



5. Józef Peszka, *Polska składająca hołd Aleksandrowi I*, rysunek  
(Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu)

trywał się niegdyś raczej bezpodstawnie „urągowiska” (il. 5)<sup>14</sup>. Ukazuje on Polskę-kobietę klęczącą na jedno kolano przed Aleksandrem i podającą mu olej do królewskiego namaszczenia. Obok znajduje się orzeł pokornie schylający głowę u stóp cesarza rosyjskiego. W podobny sposób – jako klęczącą kobietę ofiarowującą Aleksandrowi insygnia koronacyjne – przedstawiono Polskę w okolicznościowej ulicznej dekoracji z okazji pierwszego wjazdu Aleksandra do Warszawy jako króla polskiego w listopadzie 1815 roku. Tymczasowa konstrukcja architektoniczna zwana Świątynią Wdzięczności, projektu Fryderyka Alberta Lessla, została wówczas udekorowana „przeźroczem” właśnie z wyobrażeniem takiej sceny<sup>15</sup>.

W relacji z Aleksandrem pozostawały też personifikacje Polski-kobiety, które nie miały tak otwarcie poddańczego charakteru. Przykładem może być wyobrażenie z portretu Aleksandra pędzla Nicoli Montiego z 1817 roku (Muzeum Narodowe w Warszawie), na którym Polska-kobieta została ukazana razem z Rosją-kobietą (il. 6). Obie podają sobie ręce ponad ofiarnym paleniskiem. Był to symbol przymierza polsko-rosyjskiego, wynikającego z faktu, że oba państwa miały tego samego monarchę. Warto jednak zauważyć, że ten (wydawałoby się) kluczowy z polskiego punktu widzenia motyw jest

<sup>14</sup> A. Ryszkiewicz, *op. cit.*, s. 242–243.

<sup>15</sup> „Gazeta Warszawska”, 91 (1815), s. 1830.



6. Nicola Monti, *Portret Aleksandra I*, olej na płótnie  
(cyfrowe MNW)

w gruncie rzeczy mało istotnym detalem całej kompozycji, zdominowanej przez postać samego Aleksandra i figurę koronującą go laurowym wieńcem Sprawiedliwości. Relacja między dwoma narodami-państwami została tutaj sprowadzona do drugorzędnej pozycji w zestawieniu z gloryfikacją władcy, który zresztą w Rosji miał status samodzierzwcy, a nad Wisłą króla konstytucyjnego, teoretycznie mającego współpracować z parlamentem, a więc z narodem, którego był władcą. Portret Montiego, przeznaczony do sali sądowej, w gruncie rzeczy podważał ideę samodzielności narodu, a podkreślał suwerenność i tym samym nadrzędność władzy monarszej. O ile taka myśl nie mogłaby być wyrażona publicznie w formie pisemnej, gdyż zbyt mocno godziła w tradycyjny polski sposób myślenia o władzy we własnym państwie, o tyle opierająca się bardziej na sugestii niż jednoznacznej deklaracji reprezentacja malarska pozwalała na tego typu ideologiczne manifestacje. Dodajmy, że portret Montiego był przeznaczony do sali posiedzeń w budynku Sądu Apelacyjnego w Warszawie, a więc instytucji reprezentującej majestat królewski (wyroki sądowe były wszakże wydawane w imieniu króla)<sup>16</sup>.

Inną wymowę miała natomiast wykonana przez Massimiliana Labourera rzeźba Polski na pomniku nagrobnym Stanisława Małachowskiego w katedrze warszawskiej z lat dwudziestych XIX stulecia. W tym przypadku to już nie Aleksander był punktem odniesienia, ale rodzime siły „wskrzeszające”, których reprezentantem miał być właśnie Małachowski – przed rozbiarami Rzeczypospolitej marszałek Sejmu Wielkiego, a po rozbiarach, w dobie napoleońskiego „wskrzeszenia” – prezes senatu Księstwa Warszawskiego. Postać Polski nie odnosi się tutaj jednak do współczesności, ale do dawnej Rzeczypospolitej. Opiera się ona o tarczę z wyobrażeniem herbu polsko-litewskiego państwa z okresu Stanisława Augusta (w środku czwórpolowej tarczy znajduje się herb Ciołek). Opłakuje stratę człowieka, który reprezentował upadłą Rzeczpospolitą jako przywódca narodu reprezentowanego w sejmie. Jednak z drugiej strony pomnika ustawiono figurę żołnierza trzymającego sztandar z napisem „Woy. Pol.” Nie jest on zafrasowany, lecz śmiało spogląda w górę, w kierunku Małachowskiego. Określenie „wojsko polskie”, które kryje się pod wspomnianym skrótem, odnosi się do armii Księstwa Warszawskiego. To wysiłek zbrojny stał u podstaw państwowości „wskrzeszonej” z łaski Napoleona i to on miał zapewnić jej kontynuację pod berłem Aleksandra. Mamy więc tutaj do czynienia z przeciwstawieniem słabej – kobiecej – Polski przedrozbiorowej i silnej – męskiej – Polski „wskrzeszonej”. Ten charakterystyczny nacisk na samowskrzeszającą siłę narodu – nad którym Małachowski miał mieć symboliczne przywództwo, będąc bezpośrednim łącznikiem pomiędzy historią a teraźniejszością – nie był w tym przypadku przypadkowy. Pomnik, który fundowała rodzina

<sup>16</sup> N. Monti, *Poliantea*, Lucca 1829, s. 47.

zmarłego, wchodził bowiem w dialog z warszawskim pomnikiem ku czci księcia Józefa Poniatowskiego. Ten ostatni stanowił najbardziej spektakularny wyraz idei czynnego udziału Polaków w dziele „wskrzeszenia”, a w jego budowę zaangażowała się znaczna część polskiego społeczeństwa nie tylko z terenu Królestwa Polskiego. Nagrobek Małachowskiego odnosił się do tej idei, gdyż miał w założeniu kreować marszałka na narodowego bohatera<sup>17</sup>. Sukces akcji pomnikowej ku czci Poniatowskiego dowodził, że podkreślanie polskiej sprawczości jest tym, czego Polacy wówczas ewidentnie oczekiwali.

Pomnik Małachowskiego został odsłonięty dopiero w okresie powstania listopadowego, jednak pod względem koncepcyjnym był dzieckiem epoki „wskrzeszenia”, której ideologiczne fundamenty rzucone powstanie podważyło. Samostanowienie narodu stało się wówczas ideą zdecydowanie dominującą w polskim dyskursie narodowej tożsamości, określając masowo akceptowany wzorzec patriotyzmu. „Kobiecość” Polski wciąż jednak stanowiła przedmiot artystycznych interpretacji w skali międzynarodowej, jako że samo powstanie z lat 1830–1831 odbiło się szerokim echem poza granicami dawnej Rzeczypospolitej. Autorem jednego z takich obrazów (ściślej akwarelowego rysunku), zatytułowanego zresztą *Polonia* (Muzeum Narodowe w Warszawie), był Ary Scheffer, niderlandzki malarz działający we Francji. Ukazał on Polskę jako półnągą kobietę leżącą na białym orle i tratowaną przez siedzącego na koniu Kozaka, trzymającego w ręce skierowaną do dołu lancę. Jest to w zasadzie scena gwałtu, stawiająca Polskę na pozycji niewinnej ofiary – zwróćmy uwagę na biel ciała leżącej kobiety – natomiast Rosję – na pozycji nieokiełznanego, dzikiego i namalowanego w ciemnych tonacjach winowajcy. W tym specyficznym kontekście personifikowanie Polski pod postacią kobiety miało zapewne wzbudzać litość i współczucie. Podobny efekt był zapewne celem innego francuskiego malarza z tego czasu, Horace’a Verneta. Jego *Polski Prometeusz* (Polskie Towarzystwo Historyczno-Literackie w Paryżu) przyrównywał los Polaków – personifikowanych tutaj poprzez postać młodego mężczyzny-żołnierza – do historii mitologicznego bohatera, który cierpiał za pomoc okazaną ludzkości. Jednak w tym przypadku Vernet chciał zapewne podkreślić okupione cierpieniem męstwo Polaków w walce z despotyzmem, stąd uwzględniono tutaj postać mężczyzny. W obu przypadkach mamy więc do czynienia z wizualizacją klęski i obezwładnienia, jednak poprzez odmienną formę personifikacji i zarazem postaci obezwładniającego szczegółowy przekaz jest różny. Do mitu prometejskiego odwoływał się też dużo później – już w drugiej połowie XIX wieku – rodzimy artysta Julian Maszyński w obrazie *Alegoria Polski* (Muzeum Polskie w Rapperswilu) (il. 7). Jego Polska-Prometeusz nie

<sup>17</sup> M. Getka-Kenig, *op. cit.*, s. 295–296.



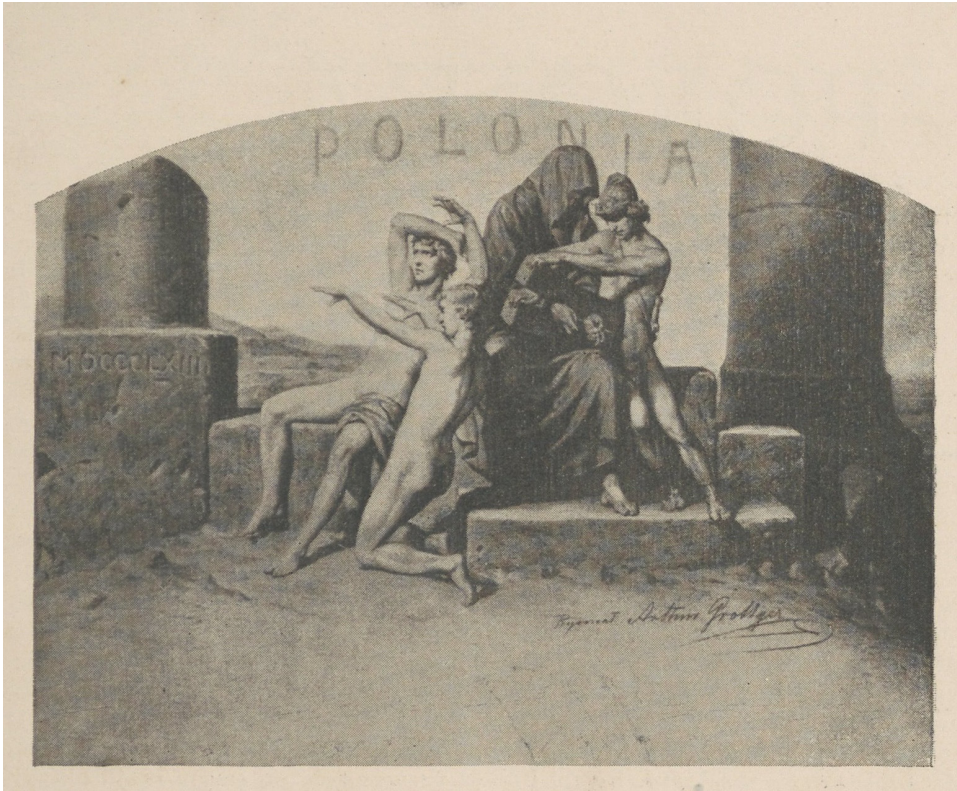
7. Julian Maszyński, *Alegoria Polski*, olej na płótnie (Polona)

była jednak mężczyzną, ale kobietą wymagającą obrony i wstawiennictwa dwóch świętych patronów dawnej Rzeczypospolitej – św. Stanisława i św. Kazimierza, wznoszących modły do Matki Bożej i Jezusa.

Kolejny masowy zryw niepodległościowy, czyli powstanie styczniowe z lat 1863–1864, przyniósł nowe artystyczne wyobrażenia Polski, choć nie do końca jej nowe koncepcje, mimo że to właśnie ten czyn powstańczy ugruntowywał nowy, bardziej demokratyczny sposób rozumienia polskości. Dotychczasowy język wizualnej alegorii był pod tym względem dość elitarny, nie zdradzając żadnej refleksji nad fundamentalnymi przemianami społecznymi, które stopniowo podkopywały tradycyjny, szlachecki model wspólnoty. Jeszcze w pierwszym roku powstania Artur Grottger ukończył swój cykl rysunkowy *Polonia*<sup>18</sup> (później również w formie graficznej). Otwiera go *Obraz symboliczny Polski* z przedstawieniem szczerle odzianego i zakapturzonego człowieka (z niewidoczną twarzą) z obiema rękami w pętach, które zdejmuje nagi efeb z czapką frygijską, symbolem wolności (il. 8). Z boku dwaj inni nadzy młodzieńcy w dość swobodnych pozach patrzą przed siebie, a być może w przyszłość. Scena ta rozgrywa się jakby w starożytnych ruinach – zapewne na gruzach dawnej Polski. Co znamienne, postać oswojadzanej Polski nie ma widocznych oznak płci. Jej męskość czy kobiecość nie odgrywała w tym przypadku, jak widać, istotniejszej roli. Symboliczne znaczenie miało natomiast jej odzienie skonstrastowane z nagością efebów. Młody wiek chłopców wydaje się reprezentować nowe pokolenie, wyrosłe już na gruzach dawnej Polski. W tym przypadku płeć jak najbardziej ma znaczenie. Ich ewidentna, choć niedojrzała męskość może wskazywać na nadzieję ponownego militarnego zrywu w przyszłości – Grottger w swoich rycinach przekonuje nas zresztą, że walka o niepodległość to zdecydowanie męska sprawa (nawet jeżeli jej biernymi uczestnikami i ofiarami są kobiety). Zauważmy jednak, że artysta wcale nie kreuje wizji jakiejś społecznej rewolucji, jaka miała przecież nastąpić w wyniku manifestu powstańczego, nadającego ziemię chłopom i tym samym doprowadzającego do unicestwienia odwiecznego systemu, na którym zbudowano dawną, upadłą już Polskę. Polska przyszłości to po prostu Polska wolna, ale niekoniecznie społecznie przemieniona. Może nas o tym przekonywać tematyka pozostałych rysunków z tego cyklu, opowiadających historię szlacheckich (ziemiańskich) bojowników o wolność. Nawet jeżeli faktycznie znaczna część powstańców wywodziła się ze szlachty, to w dobie tak rewolucyjnych przemian, które samo powstanie miało wprowadzać, można by się było spodziewać bardziej demokratycznej wizji. Jest to istotne świadectwo tego, że idea szlacheckiego dworu jako bastionu polskości i fundamentu, na którym będzie się budować narodową przyszłość, była dość mocno zakorzeniona.

<sup>18</sup> T. Dobrowolski, *Artur Grottger*, Kraków 1970, s. 12.





8. Artur Grottger, *Obraz symboliczny Polski*, grafika (Polona)

W gruncie rzeczy pokrewną – szlacheckocentryczną – wizję pozostawił nam również Jan Matejko w obrazie *Polonia – Rok 1863* (Muzeum Narodowe w Krakowie – Muzeum XX Czartoryskich). W tle widać co prawda manifest rządu powstańczego, ale centralnym punktem tej kompozycji jest postać młodej, zniewolonej kobiety, zakuwanej w kajdany z woli rosyjskiego zaborcy. Co prawda poddaje się ona losowi, ale zarazem jest pełna dumy i – co znamienne – odznacza się piękną, czarną suknią, jaką nosiły damy z wyższego towarzystwa na znak narodowej żałoby. Nie jest to przedstawicielka Polski ludowej, lecz elitarnej – tej zakorzenionej w dawnej szlacheckiej przeszłości, której utrwalaniu Matejko (sam nie mający herbowych korzeni) się poświęcił i z którą mógł się utożsamiać późniejszy nabywca tego płótna, książę Władysław Czartoryski, będący jednym z politycznych liderów polskiej arystokracji w dobie powstania<sup>19</sup>. Dodajmy jeszcze, że Polska na obrazie Matejki ma zresztą rysy jego żony, Teodory

<sup>19</sup> *Matejko: obrazy olejne. Katalog*, red. K. Sroczyńska, Warszawa 1993, s. 99.

z Giebułtowskich, pochodzącej ze starego (choć zubożałego) szlacheckiego rodu<sup>20</sup>. Płeć Polski-kobiety pozwoliła więc artyście nie tylko podkreślić jej zniewolony i haniebny status (Matejko uwzględnił również postać mężczyzny-katorżnika chcącego ją ratować, jak gdyby stawającego w obronie honoru kobiety), ale również podtrzymać szlachecki ideał narodowej wspólnoty.

Charakterystyczną zmianę pod tym względem możemy zaobserwować bliżej przełomu stuleci, wraz z ustabilizowaniem się sytuacji po reformach uwłaszczeniowych (które następowały w różnych okresach w różnych zaborach) oraz postępem procesu politycznego upodmiotowienia chłopów. Spektakularnym tego przykładem jest niezrealizowany projekt witrażu *Polonia* do katedry łacińskiej we Lwowie, wykonany przez Stanisława Wyspiańskiego w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku. Według zachowanego do dziś pastelu ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie miał on ukazywać Polskę jako omdlewającą kobietę-królową (w gronostajowym płaszczu i ze Szczerbcem), którą podtrzymują m.in. dzieci w chłopskich strojach, przy znamienym braku innych akcentów odnoszących się do tradycji szlacheckiej. Chłopskość została tutaj – podobnie zresztą jak w innych pracach tego artysty – nie tylko nobilitowana, ale i w zasadzie zrównana z pojęciem polskości. Tego typu manifestacja raczej nie dziwi w kontekście Galicji, w której właśnie w tym czasie powstała pierwsza polska partia chłopska i gdzie przynajmniej pewna grupa chłopów miała formalny dostęp do aktywnego udziału w życiu politycznym poprzez głosowanie w wyborach do sejmu krajowego i parlamentu austriackiego. Co jednak ciekawe, mogła być ona dość kontrowersyjna, zwłaszcza w środowiskach konserwatywnych zleceniodawców, takich jak kapituła katedralna we Lwowie. Śmiałość koncepcji Wyspiańskiego nie tylko pod względem formalnej ekspresji, ale właśnie wątków ludowych (choć przede wszystkim w odniesieniu do chłopskiej stylizacji Matki Bożej w drugim witrażu) miała istotny wpływ na odrzucenie jego projektu<sup>21</sup>.

Fakt, że Wyspiański zdecydował się powiązać chłopskie akcenty właśnie z dziećmi, nie wydaje się przypadkowy. Dzieci w tym przypadku mogą symbolizować przyszłość ojczyzny – już bardziej zdemokratyzowanej, w której chłopci będą odgrywać coraz istotniejszą rolę. Tego typu zabieg został również wykorzystany w pochodzącym z 1903 roku obrazie *Ojczyzna*, czyli środkowej kwarterze tryptyku *Prawo-Ojczyzna-Sztuka* (Muzeum Narodowe we Wrocławiu) pędzla Jacka Malczewskiego – malarza również związanego z Galicją, choć pochodzącego z Królestwa Polskiego (il. 9). Samej kobiety-Polski z tego obrazu nie da się jednoznacznie określić mianem chłopki. Jej drogocenna biżuteria, jak i purpurowy płaszcz ze złotą lamówką raczej to wykluczają.

<sup>20</sup> M. Wallis, *Autoportrety artystów polskich*, Warszawa 1966, s. 160.

<sup>21</sup> M. Tomczyk-Maryon, *Wyspiański*, Warszawa 2009, s. 122–123.



9. Jacek Malczewski, *Ojczyzna*, olej na płótnie (Polona)

Chłopskie odzienie mają jednak na sobie towarzyszące jej dzieci – chłopiec i dziewczynka – z których ta druga – krocząca na przodzie przyszła matka kolejnego pokolenia – trzyma rozchylone kajdany. Macierzyństwo Polski, a więc i pokoleniowa różnica, jest tutaj pretekstem do podkreślenia kluczowej społecznej zmiany i jej znaczenia dla przyszłości narodu.

Szczególnie spektakularnym i zarazem bezpośrednim artystycznym komentarzem do tego problemu jest dzieło jeszcze innego Galicjanina, Jana Styki. Jego monumentalna *Polonia* (Muzeum XX Lubomirskich przy Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Wrocławiu) powstała jeszcze w końcu lat osiemdziesiątych XIX wieku i miała upamiętniać setną rocznicę Konstytucji 3 maja (il. 10). Polska została tutaj ukazana jako kobieta przykuta do górującej nad okolicą skały w sposób, który ponownie nasuwa skojarzenia z mitem prometejskim. Dostępu do niej bronią zasieki, częściowo jednak już rozbite. Z boku widać osiemnastowiecznych magnatów-targowiczów, z obojętnością przechodzących u stóp wzgórza. W tym gronie widzimy również karetę z królem Stanisławem Augustem, zapewne udającym się na wygnanie. Cześć szlachty z Tadeuszem Czackim, Hugonem Kołłątajem, księciem Józefem Poniatowskim i Janem Henrykiem Dąbrowskim znajduje się jednak bliżej wejścia na szczyt. Po drugiej stronie widać ludzi kultury – inteligenckich



10. Jan Styka, *Polonia*, olej na płótnie (Polona)

liderów z Mickiewiczem, Słowackim, Krasińskim, Grottgerem i Matejką. W centrum stoi jednak nie kto inny jak Tadeusz Kościuszko, do którego przybiegają chłopci i rzemieślnicy, czyli szeroko rozumiany lud, który uzyskał narodową podmiotowość właśnie na mocy konstytucji. Polska jest zresztą tutaj wyraźnie utożsamiona z państwem zreformowanym na Sejmie Wielkim – ponad głową uwięzionej Polonii wisi bowiem kartka z napisem „Konstytucja 3 maja 1791”. Styka daje nam w ten sposób do zrozumienia, że to właśnie lud jest w tej niepodległościowej walce najważniejszy – że to od niego w głównej mierze zależy przysłe wyzwolenie narodu. Zauważmy, że został on ukazany jednoznacznie pozytywnie – brak tutaj odniesień np. do rabacji galicyjskiej, która mogłyby zniuansować ten jednostronny wizerunek – w przeciwieństwie do ambiwalentnej oceny tradycyjnej elity narodu.

Kończąc, warto przywołać jeszcze jedno charakterystyczne dzieło z okresu rewolucji 1905 roku, czyli rysunek *Zerwane kajdany*, albo *Alegoria Polski* autorstwa Witolda Wojtkiewicza (Muzeum Narodowe w Warszawie). Ukazuje on tronującą Polskę (il. 11), która z przerażeniem, o ile nie ze łzami w oczach spogląda przed siebie (na widza), podczas gdy obok przechodzi obojętny robotnik, z rozerwanymi kajdanami, jedną nogą wstępując na piedestał, na którym stoi rzeczony tron. Anna Rudzińska zinterpretowała niegdyś to przedstawienie w następujący sposób:

rysunki Wojtkiewicza świadczą o tym, że mimo lewicujących sympatii, artyście bliższe były teorie głoszone przez Stanisława Przybyszewskiego, uważającego tłum za niekontrolowany, ciemny motłoch. Taki tłum pokazuje Wojtkiewicz – prostacki, rozchełstany, silny, nieobliczalny, groźny, w *Zerwanych kajdanach* obojętny dla przeszłości. W tym kontekście płacząca Polonia bardziej niż ze wzruszeniem kojarzy się z upostaciowaniem smutku i żalu, może nawet przerażenia rodzącego się wobec przecucia dalszego rozwoju wypadków i dramatyzmu ich skutków<sup>22</sup>.

Czy utrwalony przez Wojtkiewicza prymitywizm robotników uzasadnia przypisywanie mu krytycznego stosunku do pochodzących ze społecznych nizin rewolucjonistów? Można w to wątpić, biorąc pod uwagę nie tylko owe wspomniane przez Rudzińską lewicowe sympatie, ale i ewidentną fascynację brzydotą, eksplorowaną w wielu jego dziełach. Jak pisał Ignacy Witz, „niesamowita sztuka Wojtkiewicza, przesycona pozorną brzydotą, jest w istocie pełna głębokiego, przejmującego współczucia dla człowieka i świata, na którym panują nieszczęścia i niesprawiedliwość”<sup>23</sup>. Obojętność „rozchełstanego” robotnika wobec płaczącej na tronie kobiety nie wydaje się być wcale wyrazem „ciemnoty”, ale raczej odpowiedzią na dotychczasowe lekceważenie problemów społecznych przez niepodległościowych

<sup>22</sup> A. R[udzińska], *Zerwane kajdany (Alegoria Polski)*, w: *Historia i Polonia*, red. A. Myślińska, Kielce 2009, s. 225 (kat. II/116).

<sup>23</sup> I. Witz, *Polscy malarze, polskie obrazy*, Warszawa 1970, s. 388.



11. Witold Wojtkiewicz, *Zerwane kajdany*, grafika (MNW)

ideologów. Emancypacja niższych warstw społeczeństwa nie była wszakże szczególnie istotnym elementem dotychczasowego patriotycznego dyskursu. To odbudowa państwa – stawianego na piedestale jak wyraźnie stylizowana na Matkę Bożą Polska Wojtkiewiczza – była najważniejsza. Demokratyzacja wspólnoty odchodziła natomiast na dalszy plan. W obliczu rewolucyjnego zrywu, który porwał masy przeciwko zaborcy, ale nie do walki o państwo polskie, tylko o społeczno-ekonomiczną sprawiedliwość, ta elitarna koncepcja ojczyzny traciła jednak rację bytu. Stąd więc brało się przerażenie i lzy w oczach Polski-Maryi – przedmiotu wciąż jeszcze dość elitarnego kultu.

Podsumowując, opisany powyżej alegoryczny dyskurs artystyczny prezentował polskość jako stan zależności od sił zewnętrznych, zarówno w wymiarze do pewnego stopnia pozytywnym (zależność od „wskrzescieli”), jak i zdecydowanie negatywnym (zależność od ciemnych zaborców). Służyła temu nie tyle sama jej feminizacja, ile przede wszystkim specyficzne konteksty (sytuacje), w jakich te Polski-kobiety (Polonie) były przez artystów odmalowywane. Równocześnie artystyczny dyskurs polskości miał przez znaczną część interesującego nas okresu charakter elitarny. Jego przedmiotem była sama idea niepodległości politycznej, kwestia demokracji społecznej do pewnego momentu nie miała znaczenia. Zaczęła je mieć dopiero wówczas, kiedy zmiana społeczna zaczęła być całkiem oczywista, czyli u schyłku XIX wieku.

Co więc ten przykład mówi nam o roli sztuki w poznawaniu języka społeczno-politycznego epoki? Mówi nam przede wszystkim to, że jakkolwiek znaczenie dyskursu artystycznego nie byłoby możliwe do (przekonującego) rozszyfrowania bez znajomości dyskursu tekstualnego, przekaz wizualny miał swoją specyfikę. Sposób obrazowania sam w sobie był bowiem aktem interpretacji, który mógł akcentować to, co nie było wypowiedane wprost słowami – widać to najlepiej w przypadku portretu Aleksandra I pędzla Montiego, podkreślającego pełną zależność losu narodu od woli monarchy, jak i w serii rycin Grottgera, wyraźnie osadzonych w szlacheckim stereotypie patriotyzmu. Działając na zasadzie sugestii i szerokiej sieci skojarzeń, dyskurs wizualny ukierunkowywał, a zarazem pogłębiał i problematyzował sposób myślenia o danej idei. Jest to wystarczający argument za tym, aby go nie lekceważyć w naszych rozważaniach nad historią pojęć. Tak jak w przypadku wspomnianego we wstępie fresku Lorenzettiego, który analizował Skinner, zaprezentowane tutaj wizualne alegorie Polski nie są tekstami teorii politycznej i nie oferują definicji interesujących nas idei. Stanowią jednak integralny element jednego politycznego dyskursu. Dlatego też chociażby z racji samego istnienia nie powinny one być pomijane w jego analizach, ale konfrontowane z bardziej typowymi (w tym przypadku) źródłami.