

Augustyniak, Urszula

"Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587-1668", Juliusz A. Chrościcki, Warszawa 1983 : [recenzja]

Przegląd Historyczny 75/2, 331-335

1984

Artykuł umieszczony jest w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych, tworzonej przez Muzeum Historii Polski w Warszawie w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego.

Artykuł został opracowany do udostępnienia w Internecie dzięki wsparciu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach dofinansowania działalności upowszechniającej naukę.

środowiskiem itp. Podobnie wygląda kwestią okoliczności zagubienia źródła, o których niczego się nie dowiadujemy. Ciekawią również, nie podane w przypisach, zarzuty stawiane w końcu XIX w. przez sceptycznego S. A. Bielekurowa zwolennikom istnienia wielkiej i urozmaiconej pod każdym względem biblioteki cara. W bibliografii widnieje na przykład 10 artykułów historyka A. I. Sobolewskiego, najżywszego zwolennika istnienia takiego właśnie zbioru ksiąg Iwana IV.

System władzy w Rosji za Iwana IV sprawił, że treści piśmiennictwa nie mogły być szeroko rozpowszechniane poza środowiskiem dworu i wyższej hierarchii cerkiewnej, aczkolwiek tego spontanicznego procesu nie można było, mimo surowych zakazów, uniknąć. Zbierana pieczołowicie biblioteka miała być użytkowana jedynie w określonych ściśle ramach. Dlatego pewnie do dzisiejszego dnia skarb ten czeka na swego odkrywcę.

Maria Barbara Topolska

Juliusz A. Chrościcki, *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Warów 1587—1668*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983, s. 278, il. 202 czarnobiałe i 4 kolorowe na wkładce.

Książka niniejsza jest pozycją wyjątkową z kilku względów: na tle zgrzebnej na ogół produkcji PWN przyciąga uwagę staranna forma graficzna (od obwoluty F. Starowiejskiego począwszy); spośród licznych prac historyków sztuki XVII wieku wyróżnia ją świadome pominięcie tradycyjnych metod historii sztuki (s. 12); od prac historycznych i teoretycznych poświęconych problemom propagandy różni ją zasadniczo sposób potraktowania tematu.

Nie negując zapóźnienia historiografii polskiej w podejmowaniu zagadnień roli i dziejów propagandy (s. 15) — wypada zwrócić uwagę, że temat ten pojawił się, zwłaszcza po wojnie, częściej niż sugeruje to zestawiona przez autora bibliografia — tyle, że w postaci zakamuflowanej, jako jeden z elementów badań nad opinią publiczną społeczeństwa staropolskiego¹. Propaganda interesowała historyków i teoretyków z punktu widzenia jej skuteczności — w pracy Chrościckiego następuje odwrócenie perspektywy. Rola sztuki w propagandzie, czy może propagandy sztuką, stając w centrum zainteresowania autora sprawia, że społeczne relacje propagandowe interesują go wyłącznie w kategoriach „typów odbioru społecznego”. Widać to zarówno w proponowanej terminologii i wprowadzeniu trzech typów odbiorców według reakcji na cel pierwotny zawarty w dziele sztuki (relacje pozytywne, negatywne i obojętne — s. 20), jak i w rozdziale 5 „Efekty propagandy”.

Wynikło to zapewne w trudności oceny efektów propagandy w ich historycznej perspektywie, ale i z osobistych preferencji autora. Zasadniczy trzon jego pracy, po krótkim omówieniu literatury i sformułowaniu modelu propagandy w rozdziale

¹ Z. Libiszowska, *Antyszwedzka literatura propagandowa z czasów „potopu”*, [w:] *Polska w okresie drugiej wojny północnej* t. II, Warszawa 1957, s. 481—529; J. Maciszewski, *Szlachecka opinia publiczna w Polsce wobec interwencji w Moskwie (1604—1609)*, KH r. LXX, 1963, z. 2, s. 363—386; J. Seredyka, *Szlachecka opinia publiczna wobec sukcesów szwedzkich w Prusach w 1626 roku*, „Sprawozdania Opolskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk” seria A, nr 2, Wrocław 1968; H. Wisner, *Opinia szlachecka Rzeczypospolitej wobec polityki szwedzkiej Zygmunta III w latach 1587—1632*, ZH t. XXXVIII, 1972, z. 2, s. 9—50; U. Augustyniak, *Racje i emocje w staropolskiej polityce*, „Przegląd Humanistyczny” 1979, z. 1, s. 57—68.

1 „Propaganda a sztuka”, poświęcony jest nie tyle omówieniu funkcji propagandowych „sztuki epoki Wazów”, co raczej „sztuki Wazów” powstającej w kręgu mecenatu tej dynastii.

W całości poświęcony jest temu zagadnieniu rozdział 2 „Familia Vasorum”. Autor omawia w nim symbolikę państwową epoki (część I „Król i królestwo”), opartą na łączeniu pojęcia państwa z godłami królewskimi, choć „nie zawsze łączono pojęcie głowy *Corpus Regni* z konkretną postacią władcy w Polsce” (s. 26). Szczególnie interesujące wydaje się zwrócenie uwagi na, zarysowującą się od początku panowania Zygmunta III, różnicę koncepcji propagandowych króla i opozycji, przeciwstawnych tendencji do sakralizacji władzy i wykorzystania kultu patronów królestwa (zwłaszcza św. Stanisława) dla jej umocnienia (s. 27 n.) oraz prawnopolitycznego ujęcia powinności królewskich wobec Rzeczypospolitej przez Zamoyskiego (s. 32). Część 2 „Mit Jagielloński” omawia tworzenie propagandy dynastycznej, opartej na „podpisaniu się” Wazów pod autorytet Jagiellonów, dzięki czemu „okrywano królewskim płaszczem skromne pochodzenie szwedzkiej rodziny” (s. 36). W części 3 „Wazowie jako dynastia”, przedstawił autor własną interpretację walki o elekcję *vivente rege* i umocnienie nie tylko osobistego autorytetu króla, lecz dynastii. Szczególną rolę przy realizacji tego celu przypisuje Chróścicki stworzonej przed połową w. XVII w kręgu Władysława IV „generalnej koncepcji urbanistycznej — kontynuowanej w dobie Jana Kazimierza, która przewyższała podobne zamierzenia europejskie” (s. 50) — przedstawiając sugestywny obraz układu urbanistycznego *Forum Vasorum*, którego centralnym punktem była kolumna Zygmunta, stanowiąca „uświęcenie króla w znaczeniu katolickim i jego deifikację w tradycji antycznej” (s. 54), a zarazem symbol suwerenności Korony polskiej (s. 55).

Ow sugestywny obraz świadczy nie tylko o wielkości projektowanego dokonania, ale i o fascynacji autora splendorem dynastii, a zwłaszcza jej założyciela Zygmunta III. Już pierwsze strony książki uzasadniają podjęcie przez otoczenie króla „zdecydowanej obrony swoich stanowisk na sejmiku, trybunale i sejmie” (s. 10), doprowadzając do sformułowań i tez odbiegających od znanej ze źródeł i literatury rzeczywistości historycznej, jak twierdzenie, iż na sejmie 1626 r., w związku z planami elekcji *vivente rege*, postawiono kandydaturę królewicza Władysława (s. 45), podczas gdy jedynym zgłoszonym wówczas oficjalnie kandydatem do tronu był Jan Kazimierz² — niezależnie od tego, czy potraktujemy to jako „pierwotny cel polityczny” faksji królewskiej, czy jako „sondaż opinii publicznej”.

Również przypisywanie rezygnacji z reformy elekcji po 1630 r. „dalekowzrocznej taktyce króla i królewicza” (s. 47) wydaje się pochopne, zważywszy ówczesne stosunki w rodzinie królewskiej, dalekie od idylli i prowadzone w związku z tym przez Władysława pertraktacje z szefem opozycji, Krzysztofem Radziwiłłem³.

Powtarzane kilkakrotnie twierdzenie, że kolumna stanowiąca punkt centralny „Forum Wazów” jest fizyczną (a po części i programową) kontynuacją projektowanego przez Zygmunta III pomnika dla uczczenia „zwyyczajstwa królewskiego nad rokosem” (ss. 52, 57, 83), wydaje się hipotezą ciekawą, lecz słabo uzasadnioną. Autor opiera ją na informacji zamieszczonej na rycinie z 1646 r. autorstwa architekta A. Locciego i grafika W. Hondiusa, ale zredagowanej w imieniu Władysława IV, nie tylko „podpisującego się” pod autorytet ojca, ale i tworzącego legendę tego autorytetu. Wątpliwości budzi brak innych wzmianek źródłowych o tym projekcie, który w napiętej atmosferze porokoszowej byłby sprawą głośną i niepopu-

² W. Czapliński, *Władysław IV i jego czasy*, Warszawa 1972, s. 78; A. Szelański, *Sprawa reformy elekcji za panowania Zygmunta III*, Lwów 1912, s. 4 n.

³ J. Dürr-Durski, *Narada w Dolatyczach (marzec 1630) i udział w niej Daniela Naborowskiego*, „Zeszyty Uniwersytetu Łódzkiego”, ser. I, 1960.

larną, nawet jeśli pomnik miał akcentować nie tyle zwycięstwo królewskie, co upamiętnienie poległych w bitwie (jak przypuszczał odkrywca sztychu A. Wejnert⁴). Ktokolwiek zresztą był inicjatorem wydobycia trzonu kolumny w Chęcinach to właściwym jej dysponentem, głównym twórcą programu propagandowego dynastii i największym w niej mecenasem był Władysław IV, którego program polityczny, zdaniem autora, w momencie formułowania tak ambitnych artystycznie zamierzeń „sprowadzał się do nieudanych prób wciągnięcia kraju do wojny ze Szwecją, a od roku 1643 do wojny z Turcją” (s. 58). Jeśli przyjąć, że stwierdzenie to nie jest uproszczeniem odnosi się wrażenie zasadniczej rozbieżności poziomu i ambicji sztuki i polityki regalistycznej.

W oczach autora nie tylko (nie podlegający wątpliwości) wysoki poziom i wyrefinowanie formalne sztuki powstającej w kręgu mecenasu dworskiego, lecz i propagowane treści polityczne nieporównanie przewyższają poczynania wszystkich innych, wymienionych na wstępie, ośrodków władzy i propagandy (religijnej, miejskiej i rodowej — s. 10). Rozdział 3 „Pax et bellum” omawiający (cz. 1) „Zwycięstwo królewskie”, (cz. 2) „Wojny domowe” i (cz. 4) „Traktaty pokojowe” zawiera liczne ilustracje formułowanej już wcześniej przez autora tezy, że wojnę i pokój łączono tradycyjnie z przymiotami władzy królewskiej (s. 91); cz. 3 rozdziału 3 „Victoriae hetmańskie” zamyka konkluzja, iż wyobrażenia zwycięstw hetmańskich miały inne cele propagandowe, niż królewskie wiktorie, ale naśladowały od połowy XVII w. ikonografię monarszą⁵.

Owe „inne cele” hetmanów, nie do końca skłonnych do zgody na przypisywanie królowi swych zwycięstw — jak J. Lubomirski, czy J. Radziwiłł (s. 89) — łączy autor z celami propagandy rodowej. Przedstawia ją w rozdziale 4 książki „Splendor principum”, a szczególnie w jego cz. 1, opisującej rezydencje magnackie: Krzyżtopór Ossolińskich, Laszki Mniszchów, Bronowice Firlejów. Autor ukazuje formy propagandy rodowej na różnych piętach stanu szlacheckiego, podkreśla zasadę „wspaniałej starożytności”, przyjętą przez fundatorów założeń rezydencjonalnych niezależnie od ich skali — do „skromnych siedzib szlacheckich” włącznie (s. 123). W części 2 omawia Chrościcki stały element polskiej propagandy dyplomatycznej — wjazdy wielkich posłów do obcych stolic — na znanych przykładach wjazdu Ossolińskiego do Rzymu w 1633 r. i wjazdu Opalińskiego do Paryża w 1645 r.

„Splendor principum” nie ograniczał się do rezydencji, tryumfów hetmańskich i „intrad poselskich”, czego dowodów dostarcza poprzednia książka Chrościckiego⁶. Czyżby więc magnaci, dysponując wszystkimi środkami ekspresji stosowanymi przez dwór królewski — od akcji ulotkowych, przez teatr dworski, do manifestacyjnych wjazdów sejmowych, nie byli w stanie stworzyć programów propagandowych wykraczających poza „apoteozę” rodu?

Powołując się na Tomkiewicza pisze autor (s. 93), że wizerunki plastyczne triumfów dyplomatycznych i wojennych magnatów (J. Mniszcha, K. Radziwiłła, J. Zadzika) służyły celom walki politycznej z królem, jednak uważa je za naśladownictwo splendoru królewskiego, szczególne znaczenie przypisując przejmowaniu przez magnatów form i haseł typowych dla władców (s. 159) w propagandzie antykrólewskiej.

Owe „uzurpacje” datowane zresztą dopiero od połowy stulecia nie wyczerpują chyba arsenału walki politycznej w sztuce; ponadto jak zauważa A. Miłobędz-

⁴ A. Wejnert, *Starożytności warszawskie* t. IV, Warszawa 1858, s. 264.

⁵ J. A. Chrościcki, *Wojna i pokój. O przedstawieniach emblematycznych za panowania Wazów w Polsce*, [w:] *Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN*, pod red. A. Morawińskiej, Warszawa 1962, s. 129—150.

⁶ Tenże, *Pompa funebris*, Warszawa 1974.

ki, podatność na oddziaływanie sztuki dworskiej typowa jest „głównie dla możnowładców z rdzennych ziem Korony, mniej lub bardziej zbliżonych do dworu królewskiego”⁷.

Chrościcki pomija, istotny zwłaszcza dla pierwszej połowy XVII w., kiedy nowsze formy architektoniczne zaczynały oddziaływać na prowincję (s. 123), problem odrębnej mentalności i gustów magnackich ze wschodnich ziem Rzeczypospolitej, z Lubelszczyzną włącznie⁸. Jeszcze w trzeciej ćwierci stulecia ich potrzebę teatralności i orientalnego przepychu zaspokajali murarze cechowi. Rozbieżność gustów artystycznych królewskich i „sarmackich”, stającą się wskaźnikiem orientacji politycznej, lepiej wyjaśnia popularność M. Zebrzydowskiego, czy J. Lubomirskiego, niż przypisywane im głoszenie bez osłonek sprzecznej z zasadą równości propagandy „wielmożności” rodowej.

Programu opozycji można by szukać w części 2 rozdziału 3, omawiającego „Wojny domowe”; jest to jednak najslabiej udokumentowana część książki. Czytamy w niej (s. 83): „Wojny domowe i rebelie kozackie nie znalazły, poza zamkiem dobromilskim, realizacji większych przedsięwzięć artystycznych” — toteż, po ciekawych uwagach dotyczących funkcji sztuki okresu rokосу Zebrzydowskiego (fundacji Kalwarii, s. 80—82) i antykrólewskiego programu fresków dobromilskich z r. 1611, autorstwa J. Sz. Herburta (s. 81), pozostałe „rozterki domowe” wstrząsające krajem za Wazów skwitowane zostały na jednej stronie. Jeśli autor traktuje „rebelię Chmielnickiego” jako wojnę domową (s. 82) to dziwi, że o sztuce propagandowej tego okresu dowiadujemy się (niewiele) od strony dworskiej; nie zaś właściwie o poczynaniach propagandowych J. Lubomirskiego, interesującego autora tylko z racji funkcji hetmańskich.

Mankamenty te tylko częściowo tłumaczy brak przekazów ikonograficznych — pozostały bowiem źródła pisane, zwłaszcza publicystyka ulotna, do których sięga Chrościcki w innych miejscach z pełnym powodzeniem. Przekazują one nie tylko relację z wręczenia marszałkowi pozwu na sejmiku w Proszowicach. Było to widowisko parateatralne z pozwanym w roli „uciśnionej niewinności”, który „stał, oparłszy się na lasce i oczy trzymał wzniesione w górę. Niekiedy tylko wzruszał ramionami”⁹. Tak też wizerunek przekazują odwołujące się bezpośrednio do wyobraźni plastycznej nagrobki Lubomirskiego, jak ów „Kamień świadectwa”¹⁰, „położony na granicznym kopcu cesarstwa i królestwa, nie bliższy koryncką miedzią ani wyrzeźbiony wzorem sztuki Fidiasza, ale masa gruba i nieogładzona”. Niewątpliwie funkcje propagandowe i informacyjne pełniły także szytchy J. Falcka według portretów D. Szulca, a wśród nich J. Lubomirskiego, B. Radziwiłła, J. Radziwiłła¹¹.

Propagandą magnacką i szlachecką łączyła nie tylko wspólnota haseł — w tym: rodowości — lecz także, w pewnym zakresie, możliwość wypowiedzi propagandowej. Poza przytoczonymi przez autora przykładami dekoracji wnętrz znamy bowiem także przypadki malowania deklaracji politycznych na zewnątrz rezydencji, na użytek publiczny¹². Można wręcz zaryzykować wniosek, że właśnie opozycjoniści odczuwali szczególną potrzebę fundacji propagandowych, usprawiedliwiających ich wobec historii, jak tłumaczy Chrościcki dekorację rezydencji J. Mniszcha.

⁷ A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku* t. I, Warszawa 1980, s. 39.

⁸ Tamże.

⁹ W. Czermak, *Ostatnie lata Jana Kazimierza*, Warszawa 1973, s. 164.

¹⁰ *Poezja Związku święconego i rokосу Lubomirskiego*, wyd. i wstęp J. Nowak — Dłużewski, Wrocław 1953, s. 256.

¹¹ M. Karpowicz, *Sztuka polska XVII wieku*, Warszawa 1983, s. 112.

¹² P. Piasecki, *Kronika...*, Kraków 1870, s. 103 — o M. Leśniowskiem kasztelanie podlaskim.

Znacznie lepiej od magnackiej została potraktowana propaganda religijna omówiona w części 5 rozdziału 3 „Rycerz Chrystusowy”. Na uznanie zasługuje zasygnalizowanie specyfiki propagandowej wyznań protestanckich — a zarazem zbieżności celów i wzorców idealnych „kościół wojujących” XVII w., prezentujących jako żołnierzy chrześcijańskich z jednej strony Gustawa Adolfa, z drugiej Zygmunta III. Opierając konstrukcję książki o katalog funkcji propagandy w czasie pokoju i wojny, autor nie traktuje dysponentów sztuki propagandowej równorzędnie, lecz wedle własnej oceny ich zasług na obu tych polach.

W konsekwencji te grupy, które zdaniem autora „rzadko fundowały dzieła o charakterze propagandowym” (s. 22), tj. średnia i uboga szlachta i bogate mieszczaństwo, potraktowane zostały jako odbiorcy „komunikatów propagandowych” i pojawiają się dopiero w rozdziale 5 „Efekty propagandy”. Z punktu widzenia historyka jest to rozdział bardzo interesujący; oczekuje on tu sformułowania sądu w podstawowej kwestii: „Czy można po trzech wiekach ocenić efektywność działania propagandowego sztuki z końca wieku XVI, czy 1 połowy XVII wieku?” (s. 11).

Autor powraca jednak znowu do form działania; reakcja odbiorców interesuje go głównie w aspekcie psychologicznym: możliwości zrozumienia programu propagandowego i typów reakcji nań. Przytoczone przykłady — łącznie z kapitalną anegdotą o szlachcicu, który rzucił się na portret Zygmunta III, jako zwycięskiego wodza „prowokujący go” do awantury, są świadectwem nie tylko emocji. Przypominają czytelnikowi, oglądającemu dotąd sztukę i politykę z perspektywy dworu warszawskiego, o istnieniu prowincji i ogromnych rzesz szlachty, której większość nigdy w Warszawie nie była, kolumny Zygmunta nie oglądała, posiadała jednak własny, odrębny smak artystyczny a mitowi jagiellońskiemu mogła przeciwstawić własny sarmacki rodowód.

Czy zatem „cel pierwotny” propagandy królewskiej: umocnienie autorytetu dynastii — odrzucali tylko ci, którym nie odpowiadały formy jego przedstawiania w sztuce (lub ich nie rozumieli) — czy też został on zaakceptowany, a zwłaszcza kiedy? Odpowiedź znajdzie czytelnik w tych partiach książki, które uważam za szczególnie cenne: omawiających zmiany funkcji propagandowych dzieła sztuki w czasie, w zależności od kontekstu historycznego. Do zmian w formułowaniu celu propagandy, jego dezaktualizacji i wtórnego efektu dzieła sztuki już istniejącego powraca autor wielokrotnie (s. 21, 57, 150, 157 itd.), dokonując z powodzeniem rzeczy niezwykle trudnej: uchwycenia dynamiki modelu propagandowego.

Sądzę, że uwagi szczegółowe o losach kolumny Zygmunta — symbolu dynastii — a zwłaszcza stwierdzenie, że „im bardziej traciła kolumna na znaczeniu propagandowym, tym bardziej zyskiwała sympatię mieszkańców miasta” (s. 157), można odnieść do losów całej sztuki epoki Wazów. To prawda, dwór królewski był inicjatorem nowoczesności w sztuce i polityce; propagowana przezeń nowa formacja artystyczna została jednak przyswojona przez masy szlacheckie dopiero około 1650 r., po przefiltrowaniu jej przez gusta artystyczne i polityczne zachowawczej prowincji. Odpowiada to stwierdzonej przez Chrościckiego ewolucji działań propagandy w dobie panowania trzech Wazów i odchodzenia w sztuce od funkcji informacyjnych do komentujących wydarzenia, podkreślających więc znaczenie magnackich dysponentów.

Podsumowując: zgłoszone powyżej wątpliwości wynikają w przeważającej mierze z odmienności spojrzenia na sprawy propagandy historyka sztuki i społeczeństwa.

Sądzę, że książka Chrościckiego nie wymaga w oczach czytelników „Pompa funebris” dodatkowych rekomendacji czy konwencjonalnych pochwał, łącząc walory naukowe z literackimi w stopniu nader rzadko, niestety, spotykanym.