

Mity dziejowe i wyobrażenia zbiorowa Polaków

Część I: Przedmurze chrześcijaństwa – przedmurze Europy

Janusz POLACZEK

Ukuty przez kulturoznawców truizm o mitach, symbolach i paradygmatach determinujących sferę życia realnego dotyczy Polaków jak chyba żadnej innej nacji w Europie. Mity wpływały na polskie losy, a i dziś nie rzadko powodują naszą politykę. Są składnikiem polskiej ikonosfery, tej wytworzonej z wyobrażeń plastycznych, literatury, tradycji ustnej itp. Ale nasze myślenie mityczne, w niemalym stopniu tożsame z naszą świadomością narodową, to nie tylko wiara we własne, niewiele mające wspólnego z rzeczywistością, kreacje myślowe. To niestety też przeświadczenie, że Europa podziela owe złudzenia. Przykład? Nie musimy go szukać ani daleko, ani w odległych czasach. Biorąc pierwszą lepszą gazetę krajową z aktualnościami, zorientujemy się (niezależnie od jej sympatii politycznych), na jakich to „opokach” opiera się nasza polityka zagraniczna, zwłaszcza „wschodnia” – nasz potencjalny wkład w tworzenie nowego ładu europejskiego. Promujemy ją. Jesteśmy z niej dumni. Jednak nie daj Boże, na przykład goszcząc w tak zwanej starej Europie, spotkać kogokolwiek zorientowanego w problematyce współczesnej czy (choć nieczęsto się to zdarza) zajrzeć tam do pierwszego lepszego dziennika... Jakżeż możemy się wtedy zdumieć i w konfuzji zapytać – czy aby na pewno nasze pomysły na Europę znajdują w niej zrozumienie? Czyżby na nic się nie zdał wysiłek naszych służb dyplomatycznych? Oto pewien, w naszym mniemaniu, „bohater walki z imperialnymi zakusami Rosji” jawi się tam raczej jako kaukaski watażka. Nie wspominając już przywódcy innego państwa, uważanego za „naszego strategicznego partnera”, od niedawna o proatlantyckich i proeuropejskich aspiracjach. Tymczasem – znowu trudno się z tym pogodzić – podstawowym problemem europejskich elit w kwestii tych aspiracji jest znalezienie sposobu grzecznego ich zbycia. Perspektywa Wschodu z Brukseli, Paryża, a nawet z Berlina jest cokolwiek bardziej odległa,

a więc szersza. I nie zmieni tego żadna promocja „polityki wschodniej”. Europa ma trudności ze zrozumieniem naszego wschodniego posłannictwa, wynikającego z wielowiekowej tradycji bycia pomostem pomiędzy Wschodem a Zachodem. W starej Europie pragmatyka – zdaje się – skutecznie wyparła już sentymentalne, oparte na mitach, złudzenia.

Ale zostawmy śliski temat współczesnej polityki – choć w kwestii mitologizacji rzeczywistości nie będzie to łatwe. Przeświadczenie o wyjątkowości polskich losów i przeznaczenia, mimo zgubnych tego skutków, cechuje polską politykę od wieków. Dlatego nigdy dość refleksji nad fenomenem zdumiewającej, zasadzającej się w znacznej mierze na kompleksach, odporności Polaków na doświadczenia historyczne. Klęski nie tylko niczego nas nie nauczyły, ale wręcz utwierdziły w poczuciu posłannictwa dziejowego, jak i przeświadczeniu o powinności Zachodu względem obrony naszej suwerenności. Pośrednio z tych kompleksów wynika także specyfika polskiej kultury, zwłaszcza literatury i sztuki – dziedzin, które ponad wszystko stały się medium narodowej mitologii.

Ów związek mitu i sztuki tak zwanej narodowej łatwo zilustrować, posługując się przykładami dzieł, których motywem przewodnim jest polskie przedmurze cywilizacji Zachodu. Przeświadczenie, że jesteśmy tarczą Zachodu, przekładało się na pewne obrazy-klisze, adaptowane potem do kanonu ikonografii narodowej – istotnej wykładni polskiej mitologii. Wczesna wersja owego kanonu, ukształtowana już w drugiej połowie XIX wieku – okresie zniewolenia narodowego – przez malarzy i literatów tworzących ku pokrzepieniu, zdominowana została przez wątki, których wymowa historiozoficzna uzasadniała posłannictwo dziejowe Polski. Miało to rzecz jasna swoje źródło w klimacie duchowym epoki. Pamiętać należy, że ów bujny rozwój polskiej historiografii i historiozofii, a wraz z tym pewnego rodzaju supremacji historii w sztuce, naznaczony został smutnymi doświadczeniami rozbiorów i będących ich następstwem zrywów powstańczych. To właśnie wymuszona *skromność polska*, która *bała się wszystkiego i wszystkich* – że użyję tu słów Józefa Piłsudskiego – lubowała się we wszelkiego rodzaju malowankach rycerskich, ukazujących niegdyśjsze przewagi bojowe Polaków czy dowody rycerskiego oddania ojczyźnie i religii katolickiej, pojmowanej jako fundament cywilizacji Zachodu.

Jednakowoż ani wszystkie te wyobrażenia bohaterstwa do końca, rozmaite wizerunki pokonanych, choć walczących w słusznej sprawie, wodzów, ani nawet – przeciwnie – obrazy dawnej, aczkolwiek podstępnie uwiedzionej, świetności i potęgi bynajmniej nie wyczerpywały repertuaru polskiej ikonografii historycznej. Wraz z równoległym rozwojem filozofii pozytywistycznej i myśli neoromantycznej pośród wątków narodowej mitologii, znajdujących istotne odzwierciedlenie w plastyce, odżywają, zaczynają konkurować bądź łączyć się z sobą i takie, które umacniają wiarę w misję dziejową i nieprzemijalne wartości, ciągle się tłące w zdrowym duchu narodu polskiego, co nierzadko wiązało się z postulatem naprawy czy wręcz budowy od podstaw fundamentów rozwoju społeczno-gospodarczego. Rozwoju niezbędnego dla kontynuacji posłannictwa dziejowego. Stąd między innymi, biorąc pod uwagę sferę sztuk pięknych, wynikała dążność do ujęcia w cykle lub przynajmniej formuły ikonograficzne owej swoistej narodowej metempsychozy czy palingenezy, uzasadniającej i zarazem wyjaśniającej również tragizm, a przy tym soteriologiczną moc historycznych doświadczeń Polaków. Wprawdzie Rzeczpospolita szlachecka upadła, ale poprzez cierpienie i śmierć odkupiła nie tylko swoje winy. Zdrowy duch polskości, wiara i szlachetna prostoduszność – tłumaczono – przetrwały w ludzie, nowym strażniku tożsamości narodowej i pretendencie do wypełnienia jej zbawczego posłannictwa. To wyraz sztafety pokoleń, w której w roli przewodników zmieniają się nie tylko postaci bohaterów, ale i klasy społeczne. Śpiący rycerze z popularnej tatrzańskiej legendy niekoniecznie musieli się przebudzić w lśniących zbrojach, ale równie dobrze w sukmanach.

Niezmienne fundamentalnym wyznacznikiem polskości pozostawała religia. Rzymskokatolicka, a więc zachodnia. Dlatego potęgę Rzeczypospolitej w XIX-wiecznej ikonografii określały toposy, takie jak innowierczy, wrodoży nam sąsiedzi (przede wszystkim późniejsi zaborcy), ukorzeni (na przykład klęczący) przed majestatem Królestwa Polskiego (Rzeczypospolitej). Konkretnym uosobieniem był na przykład Albrecht Hohenzollern (protestancki władca zsekularyzowanych Prus Wschodnich – ongiś domeny państwa krzyżackiego), składający hołd Zygmunтови Staremu. Bohater najpopularniejszej chyba redakcji wspomnianego toposu (Bacciarelli, Szwedkowski, Matejko). Mogli to też być władcy czy wodzowie prawosławni, a więc Rusini bądź Rosjanie. Wspomnę tu: wjazd Chrobrego do Kijowa (Michałowski, Juliusz Kossak, Matejko); carów Szujskich przed Zygmuntem III (Dolabella, Szwedkowski, Matejko); Batorego pod Pskowem (Matejko) czy – w pewnym sensie – Chmielnickiego przed Janem Kazimierzem (Matejko). Poniekąd osobny, ale rychło zaniechany wątek stanowiły wyobrażenia ukorzonych rodzimych innowierców, którzy sprzeniewierzyli się ojczyźnie – na przykład sąd nad arianami (vide plafon pałacu biskupiego w Kielcach). Narodową dumę pobudzali zresztą nie

tylko ukorzeni wobec potęgi Rzeczypospolitej wrogowie czy zdrajcy. Pośród popularnych tematów polskiego malarstwa znajdziemy też wysłannika katolickiej Austrii w obliczu nawały tureckiej, błagającego Jana III Sobieskiego o ratunek (Rodakowski, Gerson), a także samego cesarza przewrotnie zmuszonego pod Wiedniem do oddania honorów polskiemu królowi (Suchodolski, Matejko). Katolickiej Austrii – późniejszemu zaborcy – wytykano w ten sposób niewdzięczność.

Najważniejszym wszakże przesłaniem zawartym w niejednym polskim obrazie z okresu triumfującego historyzmu wydaje się przypomnienie, w kontekście zbrodni rozbiorów, roli Polski jako obrończyni cywilizacji europejskiej. Polska, czy raczej państwo polsko-litewskie, którego granice – mimo całej jego różnorodności wyznaniowej i etnicznej – wyznaczały zasięg religii katolickiej na wschodzie, przez wieki strzegła Europy przed płynącymi ze wschodu zagrożeniami, najczęściej kojarzonymi z ekspansją wyznawców islamu (Tatarzy, Turcy)¹. Polska wersja mitu przedmurza chrześcijaństwa przeciwstawiała się przy tym podobnym, wywodzącym się z innej interpretacji dziejów, pretensjom, między in-

Niezmienne fundamentalnym wyznacznikiem polskości pozostawała religia. Rzymskokatolicka, a więc zachodnia

nymi ze strony Rosji², co dziś jeszcze wyrażają słowa poety Jewgienija A. Jewtuszenki, że bez ofiar w bitwie z Mongołami na Kulikowym Polu nie byłoby włoskiego Odrodzenia.

Popularny i różnie upostaciowiony w polskiej ikonografii historycznej XIX wieku mit polskiego przedmurza Europy nie jest wszakże li tylko wytworem ówczesnego historyzmu. Zanim przybrał formę opartą na motywach z XVII-wiecznych wojen polsko-tureckich, jego symptomy uwidoczniły się już w sztuce polskiej schyłku Średniowiecza. Najwcześniejszymi motywami ikonograficznymi o tego typu wymowie były wyobrażenia bitwy pod Legnicą i śmierci Henryka Pobożnego³. Zrazu – co oczywiste dla wieków średnich – te pierwsze w sztuce polskiej wyobrażenia konkretnej historycznej bitwy zyskały też wymiar quasi-religijny. Ilustrowały rękopiśmienne opisy żywota św. Jadwigi Śląskiej (*Kodeks Lubiński z Legendą obrazową o św. Jadwidze*, 1353) bądź funkcjonowały jako kwatery ołtarza (tryptyk z *Legendą obrazową o św. Jadwidze* z I połowy XV wieku). Aż dziw bierze, że to potencjalnie archetypiczne wydarzenie dla obrony chrześcijaństwa przed nawałą niewiernych, połączone z aktem poświęcenia życia głównodowodzącego – księcia Henryka II Pobożnego –



Archiwum

nie stało się kanwą jego kultu jako męczennika poległego w obronie wiary. Jego legendę rycerską, funkcjonującą też w plastyce, traktowano co najwyżej jako poboczny wątek żywota św. Jadwigi Śląskiej, kanonizowanej w roku 1267. Niewykluczone, że brak większego zainteresowania bitwą legnicką i śmiercią za wiarę Henryka II Pobożnego w polskich średniowiecznych źródłach wynikał z faktu, że najazd tatarski z 1241 roku przyspie-



Archiwum

Bitwa pod Legnicą, kwatery tryptyku z *Legendą obrazową* o św. Jadwidze Śląskiej powstałego w kręgu Mistrza tryptyku z Wielowsi, początek drugiej tercji XV wieku, Muzeum Narodowe w Warszawie

Nagrobek Henryka II Pobożnego w kościele św. Jakuba we Wrocławiu, rycina Bartłomieja Strachowskiego, 1874

szył proces odłączenia Śląska od innych ziem monarchii piastowskiej. Zdają się to poświadczać wyobrażenia bitwy legnickiej. Aż do Oświecenia trudno je w szerszym zakresie kojarzyć z egzystującym już mitem polskiego przedmurza chrześcijańskiej Europy, a ukazywane na nich wojska występowały nie pod polską, lecz pod śląską chorągwią.

Ale jeszcze u schyłku Średniowiecza uwagę Europejczyków przyciągnęły inne wydarzenia, w pewnym sensie analogiczne do bitwy legnickiej i śmierci Henryka II Pobożnego. Mamy tu na myśli klęskę pod Warną i bohaterką śmierć króla Władysława III, nazwanego po śmierci Warneńczykiem. W osobie króla władającego też Węgrami, i z tej przede wszystkim racji zmuszonego do walki z Portą Otomańską, także i Polska zyskiwała bohate-

ra – rycerza oraz władcę poległego w obronie chrześcijaństwa. Sama też, zwłaszcza w kontekście rychłego upadku Konstantynopola, stawała się państwem tarczą i przedmurzem. Imię Władysława III nie tylko jako obrońcy chrześcijaństwa, ale i (zanim poniósł klęskę) jako pogromcy Turków znane było w Europie. Wyrażał to jeszcze wiele lat później słynny, *opracowany z drobiazgową uczonością*, drzeworyt z konnym portretem króla, zamieszczony w kronice Marcina i Joachima Bielskich (1597). Pod względem symboliki antycypujący konne portrety Sobieskiego. Słusznie też Teresa Jakimowicz zauważyła, że w tym wypadku *król z bronią w ręce, spinający konia do ataku, uosabia [...] i bohatera, i ideę*. Uderzający hieratyzm tego przedstawienia kojarzy się z plastyką nagrobną, z którą jakże dobrze komponowałyby się słowa epitafium, jakie Warneńczykowi ułożył Jan Kochanowski:

*Grób jego jest Europa, słup – śnieżne Bałkany*⁴.

Zwróćmy też uwagę na turecki proporzec z półksiężcem, wyobrażony na tym drzeworycie pod kopytami królewskiego rumaka, w rzeczy samej – nieodłączny element symboliki XVII-wiecznych wizerunków polskich wodzów walczących z Turkami. Między innymi tego typu ikonografia kojarzyła od czasów bitwy pod Warną Polskę i jej rycerstwo z zaporą wobec wzrastającego zagrożenia tureckiego, jak to klarownie wyartykułował, cytowany przez Długosza, arcybiskup kreteński, a zarazem legat papieski Hieronim Lando w przemówieniu wygłoszonym w Krakowie w roku 1462. Walki toczono ówczesnie przez Kazimierza Jagiellończyka z Tatarami nadawały tej tezie realny wymiar. Uczynienie z Polski antytureckiej tarczy było zresztą jednym z nadrzędnych celów dyplomacji papieskiej. Stwarzało to też pewne pokusy ze strony dyplomacji polskiej, bowiem do czasów Warny państwo polsko-litewskie postrzegane było, za sprawą Krzyżaków, jako współdziałające z Tatarami na szkodę świata chrześcijańskiego. W związku z powyższym pojawiły się, zapewne nie bez inspiracji Jagiellonów oraz stronnictwa Hunyadyego na Węgrzech, wyobrażenia Władysława III jako rycerza chrześcijańskiego (czy wtedy jeszcze jako krzyżowca), antycypujące późniejszą ikonografię królów polskich o antytureckiej wymowie.

Zastanawiające, że w polskiej ikonografii – świeckiej czy religijnej – mit przedmurza chrześcijaństwa uobecniał się przede wszystkim pośrednio, poprzez wyobrażenia monarchów, wodzów jako rycerzy – obrońców katolickiej Europy, rzadziej w postaci scen walki z niewiernymi czy widoków-planów fortec wyznaczających w istocie granicę pomiędzy światem chrześcijańskim a islamem (vide miedziorytniczy plan Kamieńca Podolskiego Cypriana Tomaszewicza z lat 1672–1679). Natomiast zupełnie wyjątkowo idea ta wyrażała się jako element symboliki licznych w tym czasie personifikacji Polonii. Badaczka tego zagadnienia Magdalena Górską⁵ na skatalogowanych około 170

wyobrażeń Polonii w sztuce XVI–XVIII wieku odnalazła zaledwie trzy z wyrażeniem *antemurale christianitatis*⁶.

Prawdziwie złotym wiekiem rozkwitu polskiej wersji mitu przedmurza chrześcijańskiej Europy stało się – rzecz jasna – XVII stulecie. Choć nie sposób w tym miejscu nie podnieść istotnej, ale rzadko dostrzeganej kwestii. Otóż, mimo że południowo-wschodnie kresy Rzeczypospolitej były areną częstych starć pomiędzy wyznawcami islamu a chrześcijanami, Polska nie przez wszystkich w Europie była postrzegana jako przedmurze. W krajach protestanckich na przykład nader często dawały się słyszeć głosy traktujące katolicką, pozostającą na usługach Watykanu Rzeczpospolitą jako narzędzie Antychrysta. Za takiego – na równi z Turkiem – uważano tam papieża. Z tej perspektywy bogactwo ikonografii, w tym najprzeróżniejszych rycin z Polakami w roli obrońców chrześcijaństwa przed nawałą turecką, należałoby rozpatrywać jako środek swoistej kontrpropagandy.

Do XVII wieku, chociaż konflikty polsko-tureckie miały już miejsce, a zagrożenie ze strony Tatarów wydawało się czymś niezmiennym, polityka Rzeczypospolitej wobec Porty Otomańskiej charakteryzowała się powściągliwością. Jeszcze w XVI wieku pojęcie *antemurale*, jeśli znajdowało zastosowanie, to przede wszystkim w odniesieniu do oporu, jaki państwo polsko-litewskie stawiało ekspansji Wielkiego Księstwa Moskiewskiego. Jednakże – jak zaznacza Janusz Tazbir – *Choć przedmurzu przyznawano funkcje obronne także wobec wschodniego sąsiada, nie oznaczało to bynajmniej stawiania znaku równości między polskim antemurale a forpoczta kultury łacińskiej. Na plan pierwszy, obok różnic wyznaniowych, wybijały się natomiast kontrasty ustrojowe*⁷. Kontrasty uwidaczniały się też w organizacji siły zbrojnej i sztuce wojennej, co dokumentowały współczesne przekazy ikonograficzne. Po stronie polskiej sposób prowadzenia wojen był wyrazem etosu rycerskiego – jednego z fundamentów kulturowych cywilizacji Zachodu. Wyraźne przeciwstawienie rycerskiej cywilizacji Zachodu, symbolizowanej przez zakute w płytowe zbroje rzesze kopijników, brodatym (barbarzyńskim) jeźdźcom moskiewskim (bizantyńskim) dobitnie sformułowane zostało na przykład na słynnym obrazie tablicowym wyobrażającym bitwę pod Orszą (1514) – najbardziej spektakularne zwycięstwo Zygmunta I. Ponownie zbliżone treści przywołane zostały w postaci propagandowych rycin, w dobie awantur moskiewskich Dymitra Samozwańca.

Antyturecki wyraz, przy całym swym zróżnicowaniu, pojęcie *antemurale* zyskało w wieku XVII – stuleciu wojen z wyznawcami islamu. Epokę karmionej apokaliptycznymi widmami tureckiej dominacji⁸. Świadectwem funkcjonującego mitu przedmurza stają się wtedy także widoki kresowych fortec Rzeczypospolitej ze wspomnianym już Kamieńcem Podolskim (jako *antemurale sensu stricto*) na czele. Symptomatyczne jest uwypu-



Archiwum

Jan Sobieski pod Wiedniem, fragment obrazu Andrzeja Stecha i Ferdynanda van Kessela, po 1673, Lwowska Galeria Obrazów, Oddział w Olesku

klanie jego wyjątkowych, potęgujących walory obronne, warunków topograficznych, traktowanych jak znak boży naznaczający to miejsce na przedmurze, co zauważył między innymi Wacław Potocki:

*Kto kował te kamienie? kto skały obrywał?
Bóg! rzeką, słuszną, żeby i on je zdobywał⁹.*

Licniejszą grupę w XVII-wiecznej ikonografii dającej się powiązać z mitem przedmurza stanowią oczywiście obrazy i ryciny gloryfikujące zwycięstwa nad Turkami, komponowane według tradycyjnych schematów, z wizerunkiem wodza na pierwszym planie (bywa, że bitwa jest jedynie tłem portretu konnego), nierzadko wzbogacone elementami alegorycznymi i epigrafami. W pierwszej kolejności legendą bohaterską obrosła bitwa pod Chocimiem (1621). Jednocześnie starano się zapomnieć o stanowiącej do niej prelude wyprawie, zakończonej klęską pod Cecorą. Próżno szukać artystycznych wyobrażeń śmierci hetmana Żółkiewskiego w tej bitwie, choć biorąc pod uwagę schematy mitycznego obrazowania bohaterów, była to wręcz sytuacja modelowa. Nie nastał jeszcze czas gloryfikacji klęsk, choćby narodowej hagiografii dostarczały męczenników.

Natomiast ledwie trzy lata po pierwszej bitwie pod Chocimiem popularność zyskał miedzioryt Jakuba Laurro, nieszczęśliwy pod względem artystycznym – w istocie plan batalii ze schematycznie zaznaczonym w dol-



Archiwum

Portret konny księcia Eugeniusza Sabaudzkiego pędzla Jacoba van Schuppena, około 1785, Galeria Sabauda w Turynie

nym rogu zamkiem¹⁰ niczym antytureckim szansem. O tym, że ta skromna rycina zyskała oddźwięk propagandowy, świadczy choćby powtórzenie jej kompozycji w tle portretu konnego królewicza Władysława Wazy (późniejszego króla). Choć jego rola w bitwie chocimskiej skończyła się na przyprowadzeniu części wojsk koronnych (rychło złożyła go choroba), to zamawiając ten reprezentacyjny portret, i to w pracowni Rubensa¹¹, dawał sposobność propagandowego wykorzystania swego pobytu w rejonie walk. Obraz, podkreślając rolę Wazów jako obrońców wiary, a religii rzymskokatolickiej w szczególności, dyskontował jednocześnie zasługi prawdziwego zwycięzcy Turków i Tatarów – Jana Karola Chodkiewicza, zmarłego na zamku chocimskim w przeddzień szczęśliwego finału, a więc nieślaknącego już laurów i sławy. Ten na ikonografię bohaterską musiał czekać aż do Oświecenia.

Nie mniej istotne jest, że omawiany wizerunek królewicza Władysława Wazy stał się w XVII wieku pewnego rodzaju ideowo-symbolicznym (niekoniecznie kompo-

zycyjnym) *exemplum* dla monumentalnych, konnych portretów, heroizujących królów Polski jako obrońców chrześcijańskiej Europy. A do tego miana pretendowali niemal wszyscy władający Rzeczpospolitą w tym stuleciu, określając się na przykład jako: *Athleta Christi*, *Bel-lator Christi* czy z polską – *rycerz Chrystusowy*. Co zrazu odzwierciedlało się w sztuce (nie tylko batalistycznej). Biorąc wszakże pod uwagę chrześcijańsko-bohaterską ikonografię wojenną, bezapelacyjnie ponad inne wysuwają się wyobrażenia hetmana, a następnie już króla, Jana Sobieskiego¹². Miejsce w panteonie sławy narodowej i koronę zapewniło mu świetne zwycięstwo w drugiej bitwie pod Chocimiem. Niemalą zasługę w propagandowym zdyskontowaniu tego zwycięstwa miał sam Sobieski, który okazał się też wybitnym mecenasem sztuki. Sławę wojenną przekuwał w siłę polityczną, umiejętnie posługując się realizacjami artystycznymi. Nie tylko z dziedziny plastyki, o czym świadczy architektura jego rezydencji w Wilanowie. Wspólną wszakże cechą gloryfikujących go dzieł sztuki było eksponowanie idei triumfu, poprzez odniesienia do ikonografii cesarzy rzymskich, wyobrażeń triumfalnych wjazdów *all'antica*¹³, w dobie renesansu przeistoczonych w podstawowe wzorce heroicznej imaginacji.

Wcześniej od wizerunków Jana Sobieskiego jako zwycięzcy Turków pojawiły się jednak wyobrażenia samej bitwy. Na przykład już w rok po bitwie ukazała się akwaforta Romeyna de Hoogha, zamówiona przez Sobieskiego z myślą o papieżu Klemensie X, obrazująca z lotu ptaka końcowy moment zmagania. Podobne ryciny inspirowały malarzy różnej klasy, na przykład Jerzego Eleutera Szymonowicza Siemiginowskiego (portret konny Sobieskiego) czy twórców wielkiego obrazu bitwy pod Chocimiem z kolegiaty żółkiewskiej, z czasem zapamiętanego jako fragment serii płócien batalistycznych – rodzaju *summy* historiozoficznej na temat przedmurza – rzecz jasna, z Polską i Polakami w roli narzędzia boskiej Opatrzności.

Najwcześniejszy z owych obrazów, *Bitwę pod Kłuszynem* (z inskrypcją: *Dextera Domini fecit virtutem* – Prawica Pańska dała siłę), zamówił ku upamiętnieniu swego triumfu nad Moskwą hetman Żółkiewski¹⁴, w przeddzień czekającej go niebezpiecznej wyprawy mołdawskiej (może przeczuwając klęskę i śmierć). Kilkadziesiąt lat później kolejny właściciel Żółkwi, Jan Sobieski, postanowił sprawić coś w rodzaju *pendant* do *Kłuszyna* – obraz bitwy pod Chocimiem (nawet komentarz: *Dextera Domini percussit inimicum* – Prawica Pańska rozgromiła nieprzyjaciela – nawiązywał do dewizy wcześniejszego obrazu). *Chocim* – dzieło dawniej przypisywane Ferdynandowi van Kesselowi, a obecnie¹⁵ również Andrzejowi Stechowi (niewątpliwie namalował postać Sobieskiego) – jest nie tyle obrazem batalistycznym, ile monumentalnym konnym portretem wodza z walką w tle. Wyeksponowanie hetmana i ujęcie jego postaci w sposób analogiczny do ikonografii kościelnej (na

przykład św. Marcina) najwymowniej ukazuje Sobieskiego jako rycerza chrześcijańskiego, a zarazem zwycięskiego imperatora, nowego Konstantyna Wielkiego, podkreślając antyczne konotacje popularne wcześniej w grafice związanej z Sobieskim.

U schyłku panowania Jan III – już jako zwycięzca spod Wiednia – zamówił u słynnego Marcina Altomontego jeszcze dwie gloryfikujące go kompozycje. Nowe obrazy bardziej dobitnie określiły charakter wnętrza żółkiewskiego kościoła jako sanktuarium chwały wojennej Polaków i ich wodza, obrońcy chrześcijaństwa, odwołując się do kluczowych momentów kampanii 1683 roku – starć pod Wiedniem i Parkanami.

Jeśliby porównywać skalę zamierzeń z efektami, to w tym względzie działalność Sobieskiego przyniosła imponujące rezultaty. Imię żadnego z XVII-wiecznych europejskich władców nie stało się równie uniwersalnym synonimem obrońcy chrześcijaństwa, prawdziwego rycerza Chrystusowego

Altomonte, chcąc stworzyć dzieła prawdziwe pod względem faktograficznym, sporządził szereg studiów ubiorów, uzbrojenia, oporządzenia, namiotów i tym podobnych rekwizytów, polskich i tureckich. Ponoć wyprosił u króla, by specjalnie dla niego urządził inscenizację szarży husarii na Turków i to z udziałem jeńców spod Wiednia. Efekt artystyczny i propagandowy gotowych dzieł przewyższał wszystko, co dotąd w dziedzinie malarstwa batalistycznego w Polsce stworzono. Zwłaszcza pierwszy ze wspomnianych obrazów, opatrzony słowami: *Ne quando dica[nt] gentes ubi est Deus eorum* – Aby kiedyś nie powiedziały narody, gdzie jest ich Bóg (mal. 1693–1694), uznawany jest za najważniejszą polską kompozycję batalistyczną z XVII wieku, wzorowaną na najgłośniejszych w owym czasie dziełach, takich jak *Bitwa pod Arbelą* Charlesa Le Bruna – pierwszego malarza Ludwika XIV. Sięgnięcie po cudze pomysły nie znaczy bynajmniej, że Altomonte nie czuł się pewnie jako batalista. Wręcz przeciwnie, jak zauważył Mariusz Karpowicz, właśnie w tej dziedzinie malarstwa okazał się najbardziej indywidualny¹⁶, a powołanie się na powszechne wśród elit znane wzorce ikonograficzne i ich antyczny bądź biblijny koncept mogło być świadomym zabiegiem heroizującym Jana III. Oczywiście wówczas byłby powód oparcia sposobu wyobrażenia króla bądź bezpośrednio na stworzonej przez Rafaela wizji jeźdźcy z fresku *Wypędzenie Heliodora*, bądź – co bardziej

prawdopodobne – na trawestującej ten fresk kompozycji Le Bruna – *Bitwa Konstantyna z Maksencjuszem*. Te konkretne zapożyczenia okraszone elementami alegorycznymi podkreślają wyraz symboliczny obrazu bitwy pod Wiedniem, bezpośrednio wiążąc go z etosem chrześcijańskim. Zauważmy, że w identycznej pozie i przebraniu pojawia się Jan III Sobieski w konnym pomniku, jaki w 1694 roku zaprojektował Jerzy Eleuter Siemiginowski z pierwotnym przeznaczeniem dla Wielkiej Sieni pałacu wilanowskiego. I ta statua była formalną i ideową transpozycją wyobrażenia Konstantyna Wielkiego – pomnika dłuta Berniniego ustawionego na Scala Regia w Watykanie¹⁷.

Drugie ze wspomnianych dzieł Altomontego, *Bitwa pod Parkanami*, z dewizą: *Flavit spiritus Tuus, et submersi – sunt quasi plumbum in aquis vehementibus* – Powiał duch Twój i zatopieni są jak ołów w wodach wzburzonych (mal. 1693–1695), choć mniej ekspresyjne i bardziej konwencjonalne, również nosi ślad inspiracji wielką batalistyką europejską (konkretnie *Bitwą Aleksandra Wielkiego* Altdorfera z 1529 roku) i uniwersalnymi, odwołującymi się do antyku, wzorcami wielkiej heroizacji, co pozwala postrzegać *Bitwę pod Parkanami*, odmiennie od *Bitwy pod Wiedniem*, jako uogólniony (uniwersalny) obraz starcia cywilizacji. Charakterystyczna sylwetka Sobieskiego na koniu jest jednak rozpoznawalna pośród tłumu walczących, podobnie jak chorągiew i proporce husarskich kopii identyfikują zwycięzców.

Wystrój kolegiaty dopełniały przedstawione w podobnym duchu portrety wodzów i właścicieli Żółkwi (między innymi popiersie Jana III dźwigane przez jeńców tureckich). Z kolei Salę Wielką pobliskiego zamku zdobiła inna jeszcze seria obrazów starć z Turkami i Tatarami toczonych w dobie Sobieskiego pod Lwowem (Lesienicami), Parkanami, Żurawnem, Trembowłą, Chocimiem, Strygonią (Esztergomem czy, jak podaje dawniejsza literatura, Ostrzyhomiem) i Wiedniem. Tym razem nie format, lecz liczba obrazów i drobiazgowość relacji z kampanii, postrzeganej jako decydująca w ostatecznym zażegnaniu tureckiego zagrożenia, zapewniały jej wyjątkowość.

Żółkiew dla Jana III stanowiła ważną domenę, przede wszystkim zaś dla jego prywatnej działalności gospodarczej. Centrum jego działalności artystycznej był Wilanów. I właśnie wymowa dekoracji tej bardziej oficjalnej rezydencji monarszej miała istotniejsze z propagandowego punktu widzenia znaczenie. Jej logiczny sens sprowadzał się do apoteozy monarchy i jego rodu. Wyraźnie zaakcentowana została idea triumfu. Wszakże była to rezydencja króla zwycięzcy Turków i obrońcy chrześcijaństwa. Jak zauważył Wojciech Fijałkowski, *motyw antycznego łuku triumfalnego jako metaforyczne określenie apoteozy, znak czci i hołdu, a także symbol zwycięstwa, znalazł swoje zastosowanie w architektoniczno-rzeźbiarskim opracowaniu elewacji frontowych obu galerii pałacowych*¹⁸.

Smutny finał panowania Stanisława Augusta, katastrofa rozbiorów, był powodem kompletnego przewartościowania ocen historycznych. Turcja, ongiś najgroźniejszy przeciwnik, okazała się jedynym obok republikańskiej Francji państwem nieuznającym rozbiorów. Stare stereotypy o posłannictwie Polski w dziele obrony cywilizacji europejskiej jednak nie odeszły w zapomnienie, uległy transformacji

Podkreślał on wymowę symboliczną dekoracji malarzkiej i rzeźbiarskiej nie tylko zewnętrznych elewacji, ale i wnętrz pałacowych. Jan III Sobieski ukazany został tam bądź jako triumfator na rydwanie, otoczony postaciami alegorycznymi i poprzedzony korowodem jeńców oraz własnych żołnierzy niosących *signia militaria*, trofea i łupy wojenne, bądź też – jak w medalionie ukazującym Aleksandra Wielkiego – pod postacią Herkulesa *jako sławny monarcha, pogromca nieprzyjaciół, doskonały wódz i nieustraszony wojownik*.

Herkules pojawiał się zresztą wtedy na licznych polskich wyobrażeniach artystycznych, nie tylko jako uosobienie Jana III¹⁹. Stanowił uniwersalny wzór rycerza obarczanego wszelkimi niebezpiecznymi misjami. W Rzeczypospolitej już na początku XVII wieku ukształtowały się swoiste jego wyobrażenia, w rodzaju *Hercules Sclavonicus* bądź *Hercules Sarmaticus* jako *exemplum* władcy doskonałego, a jego cnoty zyskiwały wymiar chrześcijański w odniesieniu do najpełniejszej metamorfozy tego mitu, mianowicie Herkulesa Chrześcijańskiego – porównywanego z samym Chrystusem. Sztuka oficjalna czy też dworska czasów Sobieskiego powiązała większość herculianów z osobą króla. Tytuł Herkulesa Polskiego przypisano Janowi III już na tak zwanej rycinie koronacyjnej, będącej w istocie apoteozą władcy z rozbudowanym alegorycznym sztafażem. Tworzący tło łuk triumfalny opatrzony został dedykacją *Herkulesowi Polskiemu*. Wspomniane przez nas wątki treściowe jeszcze wyostnione zostały w triumfalnych apoteozach tworzonych po zwycięskiej kampanii wiedeńskiej. Hanna Widacka słusznie je określa jako *theatra*, wskazując na rozbudowane do maksimum bogactwo symbolicznych powiązań figur alegorycznych z aluzjami. Nic dziwnego, że niektóre z nich można traktować jako tak zwane tezy bądź konkluzje wyrażone za pomocą obrazu, że wspomnimy tu *Tezę Andrzeja Kuropatnickiego*, gdzie

prócz elementów heraldycznych, symboliki nawiązującej do idei triumfu, znajdziemy postaci Herkulesa i Fortuny. Wszystko, by zobrazować wywód na temat znaczenia zwycięstw Sobieskiego nad Turkami dla ówczesnej Rzeczypospolitej i chrześcijańskiej Europy. Podobnie jako opokę chrześcijańskiej Europy traktowali Sobieskiego autorzy epigrafów, stanowiących nierzadko dopełnienie obrazu. Były to zwroty-określenia w rodzaju: *Liberator Civium Christi, Christianitatis Defensor, Restitutor, Liberator Christianitatis Protector, Infidas Turcarum Gentis, Orbis Pacificator* czy *Europas Conservator*²⁰.

Z uwagi na użytą symbolikę trudno nie dostrzec podobnych intencji w realizacjach architektonicznych, na przykład w rezydencji wilanowskiej. Jej wzniesienie też w pewnym stopniu wynikało z chęci świadomego współtworzenia przez Sobieskiego własnej legendy, wpisującej się w mit polskiego przedmurza Europy.

Jeśli by porównywać skalę zamierzeń z efektami, to w tym względzie działalność Sobieskiego przyniosła imponujące rezultaty. Imię żadnego z XVII-wiecznych europejskich władców nie stało się równie uniwersalnym synonimem obrońcy chrześcijaństwa, prawdziwego rycerza Chrystusowego. Wątpliwości można mieć jedynie w kwestii, czy ten sukces propagandowy był w większym stopniu efektem zabiegów samego Sobieskiego, dyplomacji watykańskiej, czy może wynikał z samoistnie rodzącej się legendy. W każdym razie żadnego z tych czynników nie należy lekceważyć.

Podobnie rzecz się ma w przypadku równie bogatej i nie mniej wymownej ikonografii bitwy pod Wiedniem. Jej skalę można porównywać jedynie z bitwą pod Lepanto – innym starciem chrześcijaństwa z islamem, które odbiło się echem w Europie.

Koniec epoki konfliktów polsko-tureckich, który nastąpił wraz ze śmiercią Jana III, nie spowodował równoległego zaniku gloryfikującej go ikonografii. W czasach saskich powoływanie się na tradycję wiedeńską stało się przejawem walki z rzekomo zgubnym wpływem cudzoziemskiej. Doktryna, wedle której Rzeczpospolita stanowi tarczę Europy – jak pisał Janusz Tazbir – w sposób paradoksalny spowodowała jej odejście od głównego nurtu kultury europejskiej i stała się jednym z fundamentów sarmatyzmu²¹. Stąd w tworzonej pod „sarmackiego” odbiorcę grafice portretowej królów z dynastii Wettynów tyle jest zapożyczeń z ikonografii Sobieskiego; zdarzają się na przykład przypadki podmieniania samego oblicza króla: Sobieskiego na Sasa, przy niezmiennym kształcie graficznym ryciny.

Do tradycji wiedeńskiej odwoływał się nawet Stanisław August Poniatowski – władca światły i zapatrzonny w nowe, płynące z Zachodu, oświeceniowe prądy intelektualne. Okazji ku temu dostarczała setna rocznica wiktoria wiedeńskiej i – w pewnym momencie rysująca się – perspektywa sojuszu rosyjsko-polskiego wymierzonego w Turcję, którego uwieńczeniem miała być wspólna, skierowana przeciwko Porcie Otomańskiej akcja

zbrojna. Choć owe kalkulacje Stanisława Augusta spaliły na panewce, pozostał po nich ślad w realizacjach artystycznych. Oto na terenie parku Łazienkowskiego stał pomnik Jana III autorstwa François Pincka według modelu André Le Bruna, jako żywo trawestujący postać króla z *Bitwy pod Wiedniem* Altomontego (z nieodłącznym sztafażem w postaci powalonych Turków). Zbliżoną pozę Jan III przybrał też na obrazie wiedeńskiej batalii z wykonanego przez Bacciarellego wystroju Sali Rycerskiej zamku warszawskiego. Włączenie tej bitwy do pomyślanego jako *summa* historii Polski cyklu podkreślało nie tyle rangę militarnego zwycięstwa, ile ukazywało Rzeczpospolitą w roli tarczy cywilizacji Zachodu. Pozostałe obrazy z cyklu, między innymi odnoszący się do konfliktów polsko-tureckich *Pokój chocimski*, gloryfikowały dokonania pokojowe i postęp cywilizacyjny.

Smutny finał panowania Stanisława Augusta, katastrofa rozbiorów, był powodem kompletnego przewartościowania ocen historycznych. Turcja, ongiś najgroźniejszy przeciwnik, okazała się jedynym obok republikańskiej Francji państwem nieuznającym rozbiorów. Stare stereotypy o posłannictwie Polski w dziele obrony cywilizacji europejskiej jednak nie odeszły w zapomnienie, uległy transformacji. Teraz to barbarzyńska Rosja (biorąc pod uwagę obcy, zarówno zachodniemu, jak i staropolskiemu system rządów) symbolizowała wroga. Sceny ze szturmów i rzezi Pragi (Norblin, Orłowski) podsycaly wyobraźnię patriotów wierzących w odkupieńczą misję Polski względem cywilizacji zachodniej. Hekatomba wyprawy moskiewskiej Napoleona, znowu przez niektórych postrzeganej jako starcie odmiennych cywilizacji, dostarczyła tu nowych wątków mitotwórczych. Lecz dopiero Romantyzm wraz z kultem bohaterów słusznej, ale przegranej sprawy wykreował sporo tematów, a w konsekwencji dzieł ukazujących polskiego Prometeusza cierpiącego w imię wolności narodów europejskich (vide Horace Vernet, Jean Gigoux). Wszakże powstanie listopadowe ocaliło zrewoltowane narody: Francuzów czy Belgów przed interwencją rosyjską. Polski rycerz Chrystusowy przeistoczył się w żołnierza wolności, ginącego za *wolność naszą i waszą*. Ten zaś okazywał się zwykle weteranem powstań, również po ich upadku nieszczędnym krwi w imię wolności innych narodów. Popularność ikonografii walczących i ginących za postęp oraz wolność nie oznacza bynajmniej zarzucenia schematów ikonograficznych osnutych na kanwie walk polsko-tureckich. Nierzadko mamy do czynienia ze zbliżonymi ujęciami kompozycyjnymi. Bo czy słynny karton Grottgera zatytułowany *Bitwa* z popularnego cyklu *Polonia*, przedstawiający grupę powstańców w patetycznej pozie z powiewającym sztandarem, niczym żywy szaniec, gotowych w imię wolności ponieść najwyższą ofiarę, nie przypomina na przykład romantycznych redakcji tematu hetmana Żółkiewskiego ginącego z wojskiem pod Cecorą (Juliusz Kossak, Walery Eliasz Radzikowski)?



Druga połowa XIX wieku w sztuce polskiej to czasy triumfującego historyzmu, również jeśli chodzi o tematykę dzieł malarskich. Jednakże do zaspokojenia potrzeb zamawiającego wystarczało wtedy stworzenie wielkoformatowej, opartej na aktualnym stanie wiedzy historycznej, ilustracji. Za takie też można uznać większość ówczesnych polskich malowanych epizodów z wojen polsko-tureckich. Tematyka ta fascynowała na przykład Januarego Suchodolskiego, Juliusza Kossaka, Henryka Rodakowskiego, Artura Grottgera czy Józefa Brandta. Pośród ich dzieł specjalnie wyróżnić należy te ukazujące spotkanie Sobieskiego z cesarzem Leopoldem pod Wiedniem (Suchodolski, Grottger). Temat ten stwarzał bowiem okazję do głębszych, wykraczających poza poczucie dumy z dawnych przewag bojowych Polaków, refleksji. Z tego powodu nie mogło go też zabraknąć w twórczości Matejki – artysty lubiącego pofilozofować na temat historii. Na kanwie tego zdarzenia osnuł opowieść o poświęceniu Polaków, wybawiceli Europy, oraz o niewdzięczności (czy ściślej rzecz ujmując, wymuszonej, nieszczerzej wdzięczności) władcy ocalonego europejskiego mocarstwa. Nabierało to wymowy w czasach, gdy inni artyści (Artur Grottger, Witold Pruszkowski, Jacek Malczewski, Aleksander Sochaczewski) jako świadkowie popowstaniowych represji doświadczali narodowej traumy. Wyrażał ten ból na przykład tytuł dzieła Sochaczewskiego *Pożegnanie Europy* – wizji pędzonych na Sybir powstańców styczniowych. Swoją drogą, mógłby posłużyć za gorzką puentę



Artur Grottger, Witold Pruszkowski, Jacek Malczewski, Aleksander Sochaczewski jako świadkowie popowstaniowych represji doświadczali narodowej traumy. Wyrażał ten ból na przykład tytuł dzieła Sochaczewskiego *Pożegnanie Europy* – wizji pędzonych na Sybir powstańców styczniowych. Swoją drogą, mógłby posłużyć za gorzką puentę rozważań na temat racjonalności idei bycia tarczą cywilizacji

rozważań na temat racjonalności idei bycia tarczą cywilizacji.

Wracając do Matejki, inną – rzadko podnoszoną – jego zasługą jest włączenie do ikonografii narodowej tematu bitwy pod Legnicą jako wątku mitu polskiego przedmurza Europy. Wcześniejsze średniowieczne obrazy bitwy pod Legnicą, jak pamiętamy, służyły głównie celom dynastycznym Piastów śląskich czy antytureckiej akcji propagandowej, inicjowanej przez dalekich od poczucia polskości mieszczan wrocławskich.

Śmierć króla Władysława III pod Warną, fragment obrazu Stanisława Chlebowskiego, 1882, Muzeum Narodowe w Krakowie

« « **Cud nad Wisłą, fragment obrazu Jerzego Kossaka, 1930, Zamek Królewski w Warszawie**

« **Józef Piłsudski, drzeworyt Władysława Skoczylasa wykorzystany jako wzór plakatu propagandowego, 1920, Centralna Biblioteka Wojskowa w Warszawie**



Archiwum

Matejko do historii z 1241 roku sięgał kilkakrotnie. Wpierw około roku 1865, malując niewielkie, aczkolwiek wybitne dzieło *Wyjazd Henryka Pobożnego z Legnicy*. Prostą, a zarazem głęboką treść ideową tego wyobrażenia możemy nawet uznać za pewnego rodzaju antytezę *Grunwaldu*. Oto przez ostrołuk bramy legnickiego zamku, identyfikujący architekturę zachodnią, wyjeżdżają na śmiertelny bój z hordami tatarskimi Henryk II Pobożny z krzyżem procesyjnym w dłoni i ukazany nieco w tle wielki mistrz krzyżacki Poppo von Osterna. W przeciwieństwie do *Grunwaldu*, odczytywanego jako apologia sojuszu Słowian przeciwko Krzyżakom, tu nadrzędną ideą wydaje się potrzeba wspólnej obrony cywilizacji łańskiejskiej. Jeszcze dobitniej tezę o tożsamości europejskiej Polski i jej misji obrony cywilizacji sformułował Matejko w cyklu *Dzieje cywilizacji w Polsce* – obraz *Kłeska legnicka. Odrodzenie R.P. 1241* (mal. 1888). Ukazał na nim uroczystości pogrzebowe – w spowitym dymem kadzidłanym gotyckim wnętrzu na marach leżą zwłoki Henryka II Pobożnego, Poppona von Osterny i Bolesława Morawskiego. Nad ciałami bohaterów chylą się chorągwie głównych dzielnic Polski, w tym Śląska.

Henryk II Pobożny w roli chrześcijańskiego rycerza wystąpił w jeszcze jednym dziele Matejki, quasi-ołtarzowym tryptyku zatytułowanym *Korona Korony Polskiej* (1887–1888). Na jednym ze skrzydeł ujrzymy go tam w gronie polskich rycerzy męczenników: Stanisława Żółkiewskiego i Władysława III Warneńczyka.

Właśnie tego rodzaju tryptyki, cykle malarskie czy układające się w zamkniętą całość malowidła ściennie bądź witraże, wyrażające inwencję artystyczną i dające sposobność wypowiedzi historiozoficznej, stały się pożądaną formułą wyrazu w sztuce schyłkowego historyzmu i modernizmu. Zbliżone, ukazujące pewne kontinuum ideowe zestawienia polskich męczenników wielkiej sprawy znalazły się pośród najczęściej przywoływanych wtedy motywów narodowej ikonografii. I tak Stanisław Wyspiański, projektując w 1900 roku witraże do katedry wawelskiej, ożywił (równolegle do pisanych przez siebie rapsodów) upiorne maryl bohaterów, oznaczające epoki historii narodu polskiego. Bowiem – jak zauważa Anna Król – Wyspiański widział w Polakach *Naród [...] na wpół żyjący i uśmiercony, egzystujący pozornym bytem, oczekujący niby w letargu, przemian i ofiar umożliwiających zmartwychwstanie. Ich źródłem powinna się stać wielka przeszłość Polski, ucieleśniona w postaciach herosów-truchel królujących poza czasem i przestrzenią*. Pośród tych wizjonerskich projektów, obok Kazimierza Wielkiego, świętego Stanisława i Wandy, co Niemca nie chciała, znalazł się też karton ze zjawą księcia – czy, jak go nazywa Wyspiański, *Króla Henryka Wtórego* – którego pośród zamętu bitewnego na legnickim polu dosięga śmiertelny cios. Według Wyspiańskiego ta właśnie śmierć wyniosła go do Królów. Jego duch bowiem zwyciężył. Mimo fizycznej klęski Henryk II Pobożny zmusił chana do odwrotu. W hi-

storii Henryka II, co poległ z całym rycerstwem, Wyspiański widzi: *Zwycięstwo duchowe Polski – jej ocalenie poprzez zagładę*, zespalać tym samym mit przedmurza z mitem soteriologicznym, będącym emanacją wyobrażeń mesjanistycznych o Polsce jako Chrystusie narodów.

Jeszcze bliżej strefy mitycznego przedmurza chrześcijańskiej Europy zawędrował trzydzieści sześć lat później Michał Boruciński. W swych czterech kartonach – projektach witraży inspirowanych zresztą sztuką Wyspiańskiego – wyobraził aż trzech rycerzy-męczenników, obrońców wiary i cywilizacji: księcia Henryka Pobożnego, króla Władysława Warneńczyka i hetmana Stanisława Żółkiewskiego. Czwarty – książę Józef Poniatowski – choć za wzór cnót chrześcijańskich rzadko kto go stawiał, w nie mniejszym stopniu niż poprzednicy uosabiał etos rycerski, symbolizując przy tym wizję nowego (napoleońskiego) ładu europejskiego, w obronie którego padł. *Pax napoleonica* była przecież alternatywą dla dominacji rosyjskiej, w czasie, gdy tworzył Boruciński, kojarzonej z zakusami Stalina. W sumie dawało to połączenie starszych – sarmackich i nowszych – romantycznych tradycji.

I właśnie prawdziwe wypełnienie mitu Polski jako przedmurza chrześcijańskiej Europy i cywilizacji zachodniej dokonało się wedle potocznych opinii w roku 1920 na przedpolach Warszawy w starciu z bolszewicką Rosją – obcą cywilizacyjnie (Azja) i zagrażającą wierze ojców, jak niegdyś imperium osmańskie. Wagę tego zwycięstwa pojęli też strwożeni reprezentanci zachowawczych elit europejskich. Nie przypadkiem program ikonograficzny wystroju kaplicy w Castel Gandolfo – letniej rezydencji papieża – z polecenia Piusa XI został oparty na (namalowanych przez Jana Henryka Rosena i tworzących *pendant*) obrazach Polaków trwających w obronie niepodległości i katolicyzmu: *Obrona Częstochowy* oraz *Bitwa pod Warszawą* (śmierć księdza Skorupki). Także i w międzywojennej Polsce wyobrażenia odnoszące się do wojny 1920 roku stały się jednym z podstawowych tematów sztuki oficjalnej. W większości wypadków, nie wyłączając plakatów agitacyjnych, sięgano po analogie do obrazów zmagających z nawałą turecką z poprzednich epok. Weźmy chociażby drzeworyt Władysława Skoczylasa, wykorzystany propagandowo przez Generalny Inspektorat Armii Ochotniczej, będący prostym przetransponowaniem typowych wyobrażeń graficznych Jana III Sobieskiego. Tyle że postać króla na koniu zastąpił Naczelnik Państwa. A leżącego pod kopytami rumaka Turka – bolszewik, podobnie dosadnie scharakteryzowany. Zatrwożeni, przykucnięci pod leśną kapliczką z krzyżykiem wieśniacy unaoczniają zaś sens prowadzonej walki.

Nie lada ewenementem, bynajmniej nie ze względu na małą ilość użytych formuł kompozycyjnych i wręcz

kiczowaty styl, był zmultiplikowany przez liczne repliki, kopie i reprodukcje obraz Jerzego Kossaka *Cud nad Wisłą, bitwa warszawska 15 sierpnia 1920 roku* (mal. 1930). Pomimo prostackiej formuły kompozycyjnej trudno mu odmówić walorów mitotwórczych. Trafiając prostymi środkami do wyobraźni masowej, wyrażał ciągłość chrześcijańsko-rycerskiego etosu Polaków – obrońców wiary i cywilizacji. Oto prowadzonemu z furją atakowi na pozycję bolszewików patronuje Niepokalana Dziewica, otoczona – w sposób surrealistyczny – aeroplanami. Z kolei płynące w chmurach obok *Immaculaty* zastępy husarii wyrażają pewne narodowe kontinuum. To pomieszanie nowoczesności z tradycją, staroświeckiej czy wręcz anachronicznej formuły z aktualną treścią, paradoksalnie czyni ten kuriozalny obraz czymś, co Erwin Panofsky nazywał formą symboliczną, poprzez którą wyraża się klimat duchowy epoki. Kultura II Rzeczypospolitej stanowiła bowiem konglomerat, w którym, w sposób wyrażony między innymi przez Jerzego Kossaka, dogorywały stare formuły artystycznego wyrazu, umożliwiając jednocześnie trwanie mitów zrodzonych jeszcze w czasach dawnej Polski.

Dziś ten mający wielowiekową tradycję mit Polski – obrońcy wiary i cywilizacji – nie znajduje już może odbicia w nowych, wybitnych realizacjach plastycznych (w pewnym sensie rolę wiodącego medium w tym względzie, przynajmniej potencjalnie, przejęło kino). Ale czy tradycja ta stała się rzeczywiście martwa? Można się sprzeczać, czy na przykład etos rycerski, nierozłączny przecież z obroną wyrosłych na gruncie cywilizacji łacińskiej idei, należy traktować jako spoiwo integracji naszego kontynentu. W tym wymiarze bycie przedmurzem-tarczą wielce by nobilitowało nasz naród. Tym bardziej, że tarcza jako symbol zapładnia wyobraźnię współczesnych polskich polityków. Tarcza daje nam przecież sposobność bycia stosem pogrzebowym w imię obrony „wolnego świata”. Co nam iskandery, skoro dzięki naszym zgłiszczom spokojnie będzie mógł być wystawiany na Broadwayu nowy musical. Co nam partnerzy europejscy – czuwa nad nami Ameryka niczym Bogarodzica. Jej się nie odmawia. Cóż z tego, że nas sprzedała w Jałcie. Ot, taka historyczna próba. Ponoć nawet Bóg najbardziej doświadcza tych, których miłuje. Problem pojawia się z chwilą, gdy zadamy sobie pytanie: czy transoceaniczna rubież to nie ewidentne szaleństwo? I czy dobrze pojmujemy miejsce, w którym jesteśmy? Zachód to już nie jedność. Wyraźnie rozróżniły się interesy integrującej się Europy od widzącej się w roli światowego żandarma Ameryki.

My zaś, jeśli staliśmy się wreszcie pełnoprawnym partnerem, to tylko w europejskiej rodzinie. Rodzinie, która złączona wspólnym interesem może też być spokojną przystanią dla wielokrotnych dziejowych rozbitków. Takich jak my. Nam tę dziejową szansę jakoś trudno dostrzec, a nie daj Boże interes europejski uznać za swój. Dziwne, wielce dziwne, że wielu tego nie zauwa-

żyło, ale przecież inną mamy Europę niż ta, której „broniśmy”. Pewnie wolnomyślicielka to i dzieciobójczyni. Ale stabilna i bezpieczna, zapewniająca ład i porządek prawny. Jak dotąd nikt na tym nie stracił. Tylko czy przystaje do krążących nad nami widm złudnej wielkości i posłannictwa? Tu musi się sączyć trupi odór (czy raczej trupi jad) ofiar romantycznych uniesień, muszą unosić się mary, wykreowane piórem i pędzlem narodowych proroków. Narodowe mity. Jesteśmy gotowi – to nasza powinność i cecha konstytutywna – paść w obronie cywilizacji, choć dziś do końca nie wiadomo jakiej. Truchlejemy na samą myśl, że perspektywa bycia tarczą w sensie dosłownym może się oddalić. My przecież chcemy bronić. To nic, że czort wie kogo i przed zagrożeniami, które sami kreujemy. Wszakże – jak pisze jeden ze współczesnych nam postromantycznych mentorów – aktem założycielskim nowej Polski

stał się stos ofiarny. Powstanie warszawskie. Znowu strach zapytać jakiej. Chociaż „cnoty” wybrańców narodu na co dzień każdy widzi. Wystarczy je jednak przybrać w odwołujący się do narodowej mitologii frazes, tę swoiście polską czapkę niewidkę maskującą prywatę, by znowu ruszył chocholi taniec – korowód męczenników słusznej, ale przegranej sprawy – a ci pierwsi spośród pierwszych patriotów w gorących dyskusjach mogli wyklądać swoje racje. Rzecz jasna – z dala od linii ognia.

Do tego doprowadziła nas narodowa mitologia i będące jej egzemplifikacją wytwory narodowej sztuki. Jakżeż piękne albumy można zestawiać na przykład z dzieł opartych na micie przedmurza. Czasem tylko świta myśl, że lepiej może byłoby te dzieła spalić. By nie mąciły umysłów w zupełnie odmienionym świecie. I by samemu w przyszłości nie spłonąć na ofiarnym stosie. ●

- ¹ Vide: T. Biernat, *Mit polityczny*, Warszawa 1989, s. 213–227. W literaturze zachodniej jedną z najważniejszych prac na temat wyobrażeń zderzenia się świata islamu i chrześcijańskiej Europy wydaje się praca: N. Daniel, *Islam and the West. The Making of an Image*, Edinburgh 1960.
- ² Rosja w tym względzie nie była jedynym konkurentem Polski, vide: U. Borkowska, *The Ideology of Antemurale in the Sphere of Slavic Culture*, [w:] *The Common Christian Roots of the European Nations. An International Colloquium in the Vatican*, Florence 1983, s. 1206–1221; J. Tazbir, *Najnowsze spory o polskie przedmurze: 1939–1992*, „Kwartalnik Historyczny” R. C, 1993, nr 4, s. 251–264.
- ³ Vide: G. Humeńczuk, *Ikonografia jako jedna z form wypowiedzi tworzących mit bitwy legnickiej w świadomości społecznej*, [w:] *Bitwa pod Legnicą 1241 w sztukach plastycznych 1353–1991*, Legnica 1991, s. 10–11.
- ⁴ Cyt. za: T. Jakimowicz, *Temat historyczny w sztuce ostatnich Jagiellonów*, Warszawa–Poznań 1985, s. 112.
- ⁵ M. Górka, *Polonia – Respublica – Patria. Personifikacja Polski w sztuce XVI–XVIII wieku*, Wrocław 2005.
- ⁶ Przy czym chodzi tu o powstałe w końcu XVII w. przeróbki drzeworytu zdobiącego druk Stanisława Orzechowskiego *Quincunx to jest wzór Korony polskiej na cynku wystawiony* [...], Kraków 1564.
- ⁷ J. Tazbir, op. cit., s. 43.
- ⁸ Owa psychoza przybierała już w II poł. XVI w. wręcz groteskowe formy (vide casus 1564 r. – uznania narodzin nieopodal Erfurtu zdeformowanego niemowlęcia o głowie przypominającej kształtem turecki turban za znak zbliżającej się zagłady). Vide: M. Bogucka, *Noworodek w tureckim kapeluszu, czyli o psychozie wroga ze Wschodu w XVI–XVII w.*, [w:] *Między Wschodem a Zachodem. Studia ofiarowane Zbigniewowi Wójcikowi* [...], Warszawa 1993, s. 39–41.
- ⁹ W. Potocki, *Wojna Chocińska*, Lwów 1850, s. 380, cyt. za: Dr Antoni J. [Rolle], *Zameczki Podolskie na Kresach Multańskich*, t. I: *Kamieniec nad Smotryczem*, Warszawa 1880, s. 85.
- ¹⁰ Chocim wtedy podlegał (na krótko zresztą) Rzeczypospolitej.
- ¹¹ Może wzorem i za sprawą jego ojca Zygmunta III Wazy, który również pretendował do miana zwycięzcy spod Chocimia i uwidaczniał to w popularnej ikonografii.
- ¹² Vide: A. Czołowski, *Ikonografia wojenna Jana III*, Warszawa 1930; *Chwała i sława Jana III w sztuce i literaturze XVII–XX w.* (katalog wystawy jubileuszowej), Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1983; J. Ruszczykówna, *Ikonografia Jana III Sobieskiego. Wybrane zagadnienia*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” XXVI, 1982.
- ¹³ Vide: J. Kowalczyk, *Triumf i sława wojenna „all’antica” w Polsce w XVI wieku*, [w:] *Renesans. Sztuka i ideologia. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN* [...] oraz *Sesji Naukowej SHS* [...], Warszawa 1976, s. 293–335.
- ¹⁴ Zapewne u malarza Szymona Boguszowicza.
- ¹⁵ Po odkryciu sygnatury.
- ¹⁶ M. Karpowicz, *Altomonte Marcin*, [w:] *Słownik artystów polskich*, t. I, Wrocław 1971, s. 25.
- ¹⁷ Pomnikowi temu też nie można odmówić podobieństwa formy względem wspomnianego fresku Rafaela.
- ¹⁸ W. Fijałkowski, *Rezydencja Jana III w Wilanowie w świetle materiałów z czasów saskich*, „Biuletyn Historii Sztuki” R. XXIX, 1967, nr 3, s. 373.
- ¹⁹ Vide: J. Banach, *Hercules Polonus. Studium z ikonografii nowożytnej*, Warszawa 1984, s. 131 i nn.
- ²⁰ Ich treść zwykle okazywała się zbieżna dla dzieł plastycznych, architektury, dekoracji okazjonalnych i literatury.
- ²¹ J. Tazbir, *Polskie przedmurze chrześcijańskiej Europy*, Warszawa 1987, s. 90.