

# IKONOGRAFIA POLITYCZNA<sup>1</sup>

Martin Warnke

Budowli, obrazów i dzieł sztuki od najdawniejszych czasów używa się jako nośników przesłania politycznego. Monumentalne budowle unaocniają potęgę ekonomiczną i polityczną. Pomniki stawiano dla uczczenia ważnych wydarzeń wojennych albo wielkich czynów i cnót. Dzieła malarskie i graficzne aktualizowały historię, tradycję albo ingerowały w bieżące spory światopoglądowe. Współczesna sztuka w znacznej mierze uwolniła się od tego typu instrumentalizacji. Dawne motywy pojawiają się jednak i oddziałują silniej niż kiedykolwiek w obrazach dostarczanych przez środki masowego przekazu.

Obrazy łączą się z życiem politycznym na wiele sposobów. Nieprzypadkowo najbardziej wpływowa gazeta w Niemczech nosi tytuł „BILD-Zeitung”<sup>2</sup>. Najsilniej i najskuteczniej działa informacja, do której można od razu dodać obraz. Gdy dziennikarz w telewizji musi przyznać: „Nie dysponujemy jeszcze zdjęciami”, oznacza to, że danej informacji właściwie jeszcze nie ma. Waga wydarzenia politycznego w programach informacyjnych albo w dostarczających im materiałów agencjach informacyjnych zależy często od ilości i jakości dostępnego materiału filmowego.

We wszystkich epokach wśród władców i polityków rozpowszechnione było przekonanie, że najskuteczniej mogą oni wpływać na poddanych za pomocą obrazów i dlatego też muszą przeznaczać znaczne środki na wizualną realizację swojego przekazu politycznego. Także Kościół chrześcijański w końcu zrezygnował z pierwotnego zakazu tworzenia wizerunków

<sup>1</sup> Podstawa przekładu: Warnke M. 2003. *Politische Ikonografie*, „Kunsthistorische Arbeitsblätter”, nr 2, s. 5–16. W tekście pominięte zostały ilustracje występujące w oryginale. Wszystkie przypisy i bibliografia pochodzą od redakcji. Redakcja wyraża wdzięczność profesorowi Martinowi Warnkemu za zgodę na publikację polskiego przekładu artykułu.

<sup>2</sup> Powszechnie używa się formy skróconej tytułu – „Bild” („Obraz”).

i używania ich w praktykach religijnych, argumentując, że obrazowe przesłanie jest bliskie ludowi: „Obrazy to Biblia analfabetów”. W średniowieczu i w epoce nowożytnej wciąż uważano, że obrazy oddziałują skuteczniej na lud niż słowa, że doświadczenia wizualne wywierają na prostych umysłach silniejsze wrażenie niż komunikaty werbalne.

### **/// Architektura polityczna**

Wśród dziedzin sztuki, które w dawnych europejskich społeczeństwach nabrały znaczenia politycznego, architektura odgrywa najważniejszą rolę – chociażby ze względów ekonomicznych. Budowanie samo w sobie było przejawem dobroczynności państwa; o szesnastowiecznym księciu elektorze saskim Fryderyku III Mądrym czytamy: „Był on bowiem księciem miłującym pokój i tak mniemał, że budowaniem najlepiej można się przysłużyć ubogim”. Książęca działalność budowlana obejmowała zarówno przedsięwzięcia o charakterze obronnym i politycznym, takie jak twierdze, umocnienia graniczne czy mury miejskie, jak i inwestycje w infrastrukturę: drogową, wodną czy handlową. Gdy w późnym średniowieczu zamierzano przedstawić budowę wieży Babel, chętnie ukazywano tę scenę w obecności i pod nadzorem króla Nemroda, ponieważ najwyraźniej nie można było sobie wyobrazić tak wielkiego przedsięwzięcia bez przedstawiciela władzy państwowej. Znaczenie sektora budowlanego, które zwiększyły jeszcze powstające urzędy i ministerstwa oraz obszerne ustawodawstwo, do dzisiaj niewiele się zmieniło.

Na biblijnym przykładzie wieży Babel uwyraźnia się jeszcze inna specyficzna cecha działalności budowlanej władcy czy państwa, która ma niewiele wspólnego z celami czysto pragmatycznymi. Państwowe budowle mogą przyjmować takie kształty i rozmiary, których nie da się wyprowadzić z przeznaczenia tych budowli. Nieustannie zdarza się, że nawet budowle użyteczności publicznej, jak tamy czy elektrownie, wznoszone są przez poszczególne państwa w taki sposób, aby okazywały się największe na świecie, nawet jeśli z punktu widzenia polityki energetycznej czy ekologii ich sens jest dyskusyjny.

### **/// Superlatywy jako środek propagandowy**

Na prestiż miasta w znacznym stopniu może wpływać znajdujący się w nim najwyższy wieżowiec albo najwyższa wieża telewizyjna. Wyraża się w tym jeden z równie prostych, co powszechnych motywów architektury poli-

tycznej; dzięki imponującej budowli dana władza nadal jest w stanie wzbudzać najwyższy respekt, zarówno na zewnątrz, jak i wewnątrz. Zwiedzanie miejsc budowy i zakładów przemysłowych należy do żelaznych punktów programu każdej wizyty na szczeblu państwowym. Monumentalne budowle, pałace sprawiedliwości, gmachy rządowe albo dworce kolejowe dowodzą gotowości do rywalizacji i konkurencji, ale mają też po prostu budzić podziw i szacunek. Główne arterie w metropoliach bloku wschodniego, takie jak Stalinallee w Berlinie<sup>3</sup> czy jej odpowiedniczki w Rostocku lub Magdeburgu, zostały wytyczone wbrew wszelkiemu społecznemu rozsądkowi; kompleksy olimpijskie, zakrojone na wielką skalę projekty budowlane poszczególnych stolic, wystawne hotele stanowią jeden z architektonicznych przejawów władzy, potrzeby uznania czy prestiżu. Potwierdzają opinię Friedricha Nietzschego, że architektura jest „ujęta w formy wymową mocy”<sup>4</sup>.

### **/// Nośniki znaczenia**

W wielu przypadkach budynkom powstałym ze względów politycznych nadaje się nie tylko cechy kwantytatywne, takie jak wielkość, wysokość, położenie, ale też własną semantykę, przypisującą tym budowlom system znaków, który niesie za sobą szereg znaczeń możliwych do odczytania. Maszty flagowe, podjazdy, schody, rzeźby w portalach, posągi wieńczące budowle, ale też freski czy mozaiki mogą stać się nośnikami całych programów politycznych. Korpus budowli i jej poszczególne części mogą także bezpośrednio przyjmować postać symboliczną: kopuła parlamentu może oznaczać rozpościerający się jak sklepienie naród, motywy zamku czy krenelażu mogą w budowlu cywilnej wskazywać na stałość zasad, sakralne elementy zapożyczone z architektury kościelnej, takie jak wieże czy rozety, mogą nadawać świeckiej budowlu charakter solenny.

### **/// Pomniki**

Najbardziej oczywistym sposobem wykorzystania sztuki do celów politycznych są pomniki. Z reguły przyjmują one postać rzeźb stojących na cokole, chociaż zadanie pomnika mogą przejmować także malowidła i bu-

<sup>3</sup> Jedną z głównych ulic Berlina prowadzi od Alexanderplatz aż do Frankfurter Tor. Pierwotnie nazywała się Große Frankfurter Straße. Po wojnie znalazła się we wschodniej części Berlina, a w 1949 roku została przemianowana na Stalinallee. Od 1961 roku nosi nazwę Karl-Marx-Allee.

<sup>4</sup> Nietzsche F. 1906. *Zmierzch bogów i zyczeń czyli jak filozofuje się młotem*, tłum. S. Wyrzykowski, wyd. Jakób Mortkowicz, s. 75.

dowle. Zadanie to polega na upamiętnieniu ważnej osobistości albo doniosłego wydarzenia za pomocą widocznego znaku. Zgodnie z tą definicją o pomniku politycznym można mówić jedynie wówczas, gdy jest on skierowany do wyraźnie określonej publiczności lub do wszystkich. Wśród czynów i wydarzeń, które pomnik przywołuje na myśl i upamiętnia, są bitwy i zwycięstwa, polegli żołnierze, stłumione powstania, oddanie do użytku drogi czy mostu, spotkanie dwóch władców, zawarcie pokoju międzynarodowego albo inne wydarzenia, które ludziom im współczesnym wydawały się godne upamiętnienia.

### **/// Pojęcie i metoda**

Od starożytności pojęcie ważnej osobistości godnej pomnika ogranicza się niemal wyłącznie do władcy lub osoby piastującej wysoką godność, świecką czy duchowną. W ocenie i interpretacji pomnika politycznego należy brać pod uwagę trzy czynniki:

- pomysłodawcę budowy pomnika,
- temat pomnika, czyli wydarzenie czy osobę, które ma on upamiętniać, oraz
- adresatów, do których pomnik jest skierowany i do których może dotrzeć w danej przestrzeni.

Sily inicjujące wzniesienie pomnika mogą kierować się własnymi intencjami dalekimi od wartości, do których nawiązuje tematyka pomnika, chociaż zawsze należy brać je pod uwagę. Wszelkie intencje jednak, jeśli mają być zrozumiałe i odnosić zamierzony skutek, muszą uwzględniać adresatów, tak aby pomnik mieścił w sobie również ich wyobrażenia o wartościach. Nie mniej ważne są dalsze losy pomnika, ponieważ przez to, że każda epoka i każda publiczność przypisują pomnikowi swój własny sens, tworzy się jego własna historia oddziaływania.

### **/// Skrajna forma indywidualnego pomnika politycznego: pomnik konny**

W średniowieczu nie istniały zasadniczo publiczne pomniki poświęcone jednej osobie. Najbardziej ambitną formą takiego pomnika jest bez wątpienia pomnik konny. Jeszcze w XV stuleciu, gdy pojawiły się pierwsze pomniki konne jako pomniki konkretnej osoby, umieszczane były w kontekście kościelnym albo w scenerii pogrzebu. Od XVI wieku rozwijała się, począwszy od Italii, potrzeba lub konieczność, aby – stawiając w miejscach

publicznych pomniki konne lub posągi – umacniać autorytet władzy, unaczyniać go lub zabezpieczać z myślą o przyszłości dynastii. Za najwcześniejszy pomnik konny w przestrzeni otwartej uchodzi ten, który na zlecenie księcia Ferdynanda stworzył Giambologna w latach 1581–1594 dla [uczczenia] jego poprzednika, księcia Kosmy I Medyceusza<sup>5</sup>. Od tego czasu nie było końca pomnikom konnym wznoszonym przez absolutystycznych władców: w 1614 roku na paryskim Pont-Neuf odsłonięto pomnik Henryka IV<sup>6</sup>, w 1699 roku na Place Vendôme – pomnik Ludwika XIV ustawiony na trzymetrowym cokole<sup>7</sup>, a w 1703 roku na Schlossbrücke – pomnik Wielkiego Elektora Fryderyka Wilhelma autorstwa Andreasa Schlütera<sup>8</sup>; w tym samym czasie podobne pomniki powstały również w Düsseldorfie i Dreźnie<sup>9</sup>.

### /// Problematyka pomników

Rzecz charakterystyczna, że w XVIII wieku pierwsze i przeważnie publiczne pomniki wznoszono dowódcom wojskowym. Chroni je popularność. Każdy wzniesiony pomnik potrzebuje uznania publiczności, a zarazem je ucieleśnia. To uznanie gwarantuje, że pomnik może pozostawać na swoim miejscu. Pomimo wyraźnego oddziaływania wizualnego, dzięki któremu pomniki mogły przyczynić się do narzucenia i umocnienia rządów absolutystycznych, nigdy nie były one czymś oczywistym: zarówno projekty pomników konnych Francesca Sforzy<sup>10</sup> i Giana Giacom Trivulzia<sup>11</sup> w Mediolanie opracowane przez Leonarda da Vinci, jak i pomnik konny cesarza Maksymiliana przy prezbiterium kościoła św. Ulryka w Augsburgu, nie do-

<sup>5</sup> Kosma I Medyceusz (1519–1574). Pomnik wystawiony przez młodszego syna, Ferdynanda I Medyceusza jest dziełem rzeźbiarza Giambologni (Jeana de Boulogne'a, 1529–1608).

<sup>6</sup> Posąg konny króla francuskiego Henryka IV Burbona (1553–1610) powstał z inicjatywy jego małżonki, Marii Medycejskiej (1575–1642), stanął na najstarszym kamiennym moście paryskim Pont-Neuf.

<sup>7</sup> Pomnik Ludwika XIV (1638–1715) autorstwa François Girardona stojący do rewolucji francuskiej na placu Ludwika Wielkiego (obecnie Place Vendôme).

<sup>8</sup> W 1703 roku Fryderyk I król pruski (1657–1713) wystawił pomnik swojemu ojcu, Fryderykowi Wilhelmowi I, zwanemu Wielkim Elektorem (1620–1688). Pomnik zaprojektowany przez Andreasa Schlütera (1634/1654–1714) stanął na moście prowadzącym od zamku królewskiego w Berlinie. Po II wojnie światowej został przeniesiony na dziedziniec pałacu Charlottenburg.

<sup>9</sup> Odlany z brązu i pozłacany konny pomnik elektora saskiego i króla polskiego Augusta II Mocnego (1670–1733) stanął na Neustädter Markt w Dreźnie w 1736 roku.

<sup>10</sup> W 1482 roku młodszy syn Francesca, Ludovico il Moro, zlecił Leonardowi da Vinci wykonanie pomnika swojego ojca Francesca Sforzy (1401–1466). Artyście udało się wykonać model, nie doszło jednak do jego realizacji.

<sup>11</sup> W 1506 roku wykonanie swojego pomnika konnego zlecił Leonardowi mediolański kondotier, Gian Giacomo Trivulzio (1440–1518). Projekt ten nie został zrealizowany.

czekały się realizacji. Nie powiodły się także plany wystawienia pomnika konnego cesarzowi Karolowi V w Rzymie. Wiele mogło być ku temu powodów, ale pokazuje to, że taką formę indywidualnej autoprezentacji można było urzeczywistnić jedynie wewnątrz pewnej strefy bezpieczeństwa. Nawet Ludwik XIV nie był pewien swojego pomnika na Place Vendôme, w każdym razie nakazał tak zmienić napis, aby złagodzić swoje roszczenia do chwały i nieśmiertelności. Być może z tych samych powodów król Fryderyk III w Berlinie nakazał Andreasowi Schlüterowi odlać pomnik konny swojego ojca, a nie – swój własny, jak to pierwotnie planował<sup>12</sup>.

### **/// Zarzut bałwochwalstwa**

Demonstracja wyższości władców poprzez pomniki mogła się wydawać problematyczna z wielu względów. Wznoszenie przez papieża Bonifacego VIII posągów ku swojej czci nad bramami miasta i w kościołach król francuski potępił jako przejaw bałwochwalstwa, zarzucając papieżowi powrót do praktyk pogańskich. Niemniej jednak o wystawieniu papieżowi pomnika w pobliżu ratusza w Orvieto zdecydowała rada miejska, podobnie jak o pozłaczonym pomniku Bonifacego III, który w 1301 roku stanął w Bolonii nieopodal ratusza<sup>13</sup>. To historia politycznych pomników w dużym stopniu decyduje o możliwości ich późniejszego usunięcia. Postawienie pomnika w przestrzeni publicznej oznacza pewność co do szacunku podwładnych, ponieważ pomnik danej osobistości zakłada, że cieszy się ona popularnością i jest godna pomnika. Nigdy też nie można było przewidzieć, jak długo szacunek dla osoby uczczonej pomnikiem będzie go chronił przed przeróbkami i zeszpeceniem. Dopelnieniem historii pomników są dzieje ich burzenia.

### **/// Burzenie pomników**

Burzenie nie musi być wcale inspirowane oddolnie. W Antwerpii w 1571 roku hiszpański namiestnik Alba zlecił wykonanie naturalnej wielkości własnego pomnika miejscowemu giserowi Jacques'owi Jonghelinckowi. Pomnik miał stać w cytadeli, która górowała nad miastem. Został odlany z sześciu zdobycznych armat, jak zresztą głosił napis umieszczony

<sup>12</sup> Pomnik wedle projektu Andreea Schlütera odlał giser Johann Jacobi (1661–1726).

<sup>13</sup> Mieszkańcy Orvieto wystawili papieżowi posąg marmurowy (ok. 1297 roku), a Bolonii – z brązu. Ten drugi stanął przed Palazzo della Biada, ówczesną siedzibą władz miejskich. Oba miasta znajdowały się na terytorium Państwa Kościelnego.

na cokole: „ex aere captivo”<sup>14</sup>. Dla mieszkańców Antwerpii pomnik ten stanowił prowokację, ale to nie oni go przetopili. Pomnik Alby został zniszczony po jego odwołaniu w 1577 roku, z rozkazu króla hiszpańskiego Filipa II, którego władzę Alba reprezentował w Niderlandach. Król nie chciał niepotrzebnie drażnić mieszkańców Antwerpii. Tego typu przykłady usunięcia pomników powtarzają się wszędzie. Jeszcze w 1647 roku krzyż, który w 1291 roku król Edward I kazał postawić w miejscu, gdzie na drodze do Westminster została złożona trumna jego małżonki, usunięto na rozkaz Parlamentu. Przy Porta Capuana w Neapolu marmurową rzeźbę grupową upamiętniającą koronację króla Ferdynanda II Aragońskiego już 45 lat później zastąpiono herbem cesarza Karola V – z okazji jego wjazdu do miasta. We Francji żaden pomnik królewski nie przetrwał rewolucji, zburzono nawet pomnik tak popularnego władcy, jak Henryk IV. W 1794 roku w Neuss usunięto posąg, który z wdzięczności za udzieloną pomoc wystawiono cesarzowi Fryderykowi III w 1475 roku. Zrozumiałe jest zatem, że niejedna władza wahała się, czy wystawiać się pod postacią pomnika na widok publiczny. Warto zauważyć, że przed XVIII wiekiem w okazałych świeckich rezydencjach niemieckich w Monachium czy Stuttgarcie, w katolickich siedzibach biskupów i elektorów, w protestanckich wolnych miastach Rzeszy – nie było ani jednego pomnika.

### **/// Mieszczańskie szaleństwo pomnikowe**

W XIX wieku – stuleciu pomnikowego szaleństwa – mieszczenie aktywnie włączyli się w historię pomników, wznosząc je swoim wybitnym przedstawicielom, znakomitym intelektualistom i twórcom, i przeciwstawiając ich – jako bohaterów wielkich duchem – panegirycznemu kultowi władców. Wcześniej można wymienić zaledwie kilka takich pomników: posąg wystawiony Erazmowi z Rotterdamu w tymże mieście w 1621 roku czy okrągłą świątynię z popiersiem Gottfrieda Wilhelma Leibniza wzniesioną w Hanowerze w 1790 roku, w XIX wieku tego typu pomniki poświęcone poetom i myślicielom tworzyły już gęstą sieć: w 1819 roku stanął pomnik Marcina Lutera w Wittenberdze, następnie w 1837 roku – Albrechta Dürera w Norymberdze i Johanna Gutenberga w Moguncji, w 1839 roku – Fryderyka Schillera w Stuttgarcie, w 1844 roku – Johanna Wolfganga von Goethego we Frankfurcie, a w latach 1852–1857 wzniesiono wspólny pomnik Goethemu i Schillerowi w Weimarze. Ówczesne

<sup>14</sup> „Ze zdobytego brązu”.

pomniki władców i mężów stanów były często wystawiane z inicjatywy obywateli i finansowane dzięki zakrojonym na szeroką skalę zbiórkom pieniędzy. Pomniki Ottona von Bismarcka i wieże ku czci Wilhelma I, które powstawały dzięki zbiórkom pieniędzy organizowanym przez studentów lub mieszczan i mocno wpisały się w krajobraz, są najbardziej wyrazistymi świadectwami zawłaszczania przez pomniki przestrzeni do celów politycznych.

W rewolucjach angielskiej, amerykańskiej, ale przede wszystkim francuskiej, a następnie rosyjskiej, burzenie pomników było jednym z charakterystycznych działań politycznych, często nakazywanych przez nowe władze. Pod tym względem to współczesność dostarcza nam najbardziej dobitnych przykładów: z niezliczonych pomników komunistycznych wznoszonych we wszystkich krajach byłego bloku wschodniego nie zachował się prawie żaden; te, które przetrwały, wydają się być dziełem jakiejś sekty. Najwyraźniej społeczeństwo postsocjalistyczne widzi w pomnikach zagrożenie, tak jak ich twórcy spodziewali się korzyści z ich oddziaływania.

### **/// Obrazy na widoku publicznym**

W przypadku sygnałów politycznych wysyłanych przez obiekty architektoniczne i rzeźbiarskie można liczyć na to, że to przesłanie polityczne zdoła trwale bronić się wobec szerszej publiczności. Malarstwo natomiast ma bardziej ograniczony czasowo i przestrzennie zasięg oddziaływania, ale może w zamian wypowiadać się w sposób bardziej wyrazisty. Najbardziej bezpośrednia autogloryfikacja cesarskiej koncepcji władzy we wczesnym średniowieczu stała się domeną malarstwa miniaturowego, które z reguły miało indywidualnego adresata. Freski i malarstwo tablicowe są zwykle dostępne jedynie w pomieszczeniach. Władze miejskie zamawiały czasem do swoich sal obrad obszerne cykle malowideł, mających przedstawiać maksymy związane z dobrymi rządami lub niebezpieczeństwa związane z władzą despotyczną. W ratuszach przedstawiano często także tzw. wizerunki sprawiedliwości, na których za pośrednictwem egzemplów z Biblii albo z historii rzymskiej objaśniano reguły polityczne. W pałacach świeckich władców umieszczano mitologiczne programy, które unaoczniały prawowitość władzy książęcej i jej zasady. Podobne przesłanie miały znajdujące się we wnętrzach freski i arras.



### **/// Publiczny wymiar przestrzeni**

Wyraźnym znakiem postępującego rozwoju sfery publicznej jest przeniesienie takich wizualnych programów na ulice i place. Efemeryczne inscenizacje na łukach tryumfalnych pod postacią malowideł i żywych obrazów miały zwracać uwagę wkraczających do miasta władców na potrzeby i pragnienia obywateli. Żyjącego władcę „przebierano” chętnie za Jowisza, Marsa, a przede wszystkim – za Herkulesa, ponieważ Herkules uosabia pełnego cnót, odważnego i miłosiernego bohatera. Z szesnastowiecznej Francji wywodzi się zwyczaj ukazywania Herkulesa jako mówcy i opierania jego autorytetu na sile perswazji – co wskazuje na próbę ugruntowania władzy monarszej w nowy sposób. W późnośredniowiecznych miastach zarówno na północy, jak i na południu, zwyczajem stało się komunikowanie zasad moralnych i politycznych za pośrednictwem ogromnych malowideł na fasadach. Za sprawą takich programowych objaśnień wymagania intelektualne stawiane malarzom stopniowo okazywały się tak wysokie, że zaczęto wydawać podręczniki, aby pomóc w tworzeniu odniesień mitologicznych i alegorycznych. Od około 1600 roku w ramach sztuki tworzenia dewiz heraldycznych rozwijał się specjalny rodzaj emblematyki politycznej, którą później wykorzystywano powszechnie przy dekorowaniu ratuszy, na przykład w Norymberdze. Technika malarstwa ściennego przeżyła swój renesans także w niedawnych czasach w krajach socjalistycznych. Niemniej jednak również w zachodnich demokracjach nieustanną irytację władz i obywateli wzbudzają pojawiające się nagle murale i agresywne ataki graficyści.

### **/// Grafika polityczna**

Polityczne znaczenie sztuki w czasach nowożytnych wynika w dużym stopniu z faktu, że obrazy stały się mobilne i możliwe do reprodukcji. Około 1400 roku wynaleziono nowe techniki reprodukcji obrazów – drzeworyt i miedzioryt, a około 1500 roku pojawiły się pierwsze polityczne druki ulotne wykorzystujące te techniki. W czasach reformacji, a zwłaszcza wojen chłopskich, ilustrowane druki ulotne stały się głównym narzędziem walki politycznej. Podczas wojny o niepodległość Niderlandów oraz wojny trzydziestoletniej ta forma walki politycznej osiągnęła nowy punkt kulminacyjny, aby pojawić się ponownie ponad sto lat później, w dobie rewolucji francuskiej.

Niebawem władcy zastosowali techniki graficzne, by uzasadnić i popularyzować swoje działania. Techniki te miały tę zaletę, że obok obrazu dawały możliwość umieszczenia tekstów objaśniających. Cesarz Maksymilian I, który jako jeden z pierwszych dostrzegł siłę oddziaływania tych technik, zapisał w swoim testamencie, że jego drzeworytowy portret ma zawisnąć we wszystkich urzędach. W ciągu XVI wieku te graficzne podobizny rozrastają się do regularnych traktatów politycznych, zyskując dookoła obramowanie z obszernym aparatem alegorycznym. Zwłaszcza w XVII wieku dzięki technikom graficznym można było rozpowszechnić cykle programowe tworzone na potrzeby chwili, na przykład książęcych narodzin lub zaślubin, a także wjazdów władców do podległych im miast.

W ostatnich latach szczególne zainteresowanie badaczy z różnych dyscyplin wzbudziły druki ulotne, które od XVI wieku towarzyszyły decyzjom i wydarzeniom politycznym. Za pośrednictwem tego medium po raz pierwszy można było usłyszeć publicznie głos grup i sił nastawionych krytycznie albo opozycyjnie.

Z satyrycznych i polemicznych elementów tych drukowanych obrazów rozwinęła się – najpierw w Anglii, a później we Francji – karykatura polityczna, która swoje estetyczne i argumentacyjne apogeum osiągnęła w litografiach Honoré Daumiera publikowanych na łamach czasopism. W karykaturach działania polityczne nierzadko są nie tylko komentowane, ale także prowokowane. Karykatura nieustannie wystawia na próbę próg tolerancji danego systemu politycznego.

### **/// Ilustrowane kroniki**

Ilustrowana publicystyka publiczna nie zawsze jest stronicza. Posługując się obrazem, dąży ona nierzadko do przedstawienia kronikarskiej, obiektywnej, prawdopodobnej relacji. Bitwy, osobliwości, egzekucje, uroczystości, ceremonie, spotkania władców oraz godne uwagi wydarzenia ukazywane były na ilustracjach, zaspokajając w ten sposób niemal nienasycone pragnienie informacji. W czasach oświecenia pojawił się szczególny rodzaj zawodu w służbie obrazu, a mianowicie wędrowny śpiewak, który w miejscach publicznych – częściowo śpiewając, częściowo opowiadając – przedstawiał wydarzenia historyczne, opowieści o mordach, rozbojach itd., najczęściej ilustrując swoją opowieść rozwiniętym obrazem na dany temat. W XIX wieku sukces odnosiły i kształtowały świadomość tzw. obrazki z Épinal<sup>15</sup>,

<sup>15</sup> Tym mianem określa się malowane na żywe kolory proste obrazki (drzeworyty, miedzioryty, litografie) przeznaczone dla szerokiego grona odbiorców, szczególnie popularne w XVIII i XIX

które za pomocą ilustracji relacjonowały wszystkie możliwe wydarzenia w świecie. Jest to pierwotna forma ilustrowanego reportażu, który następnie przez rozwój fotografii, filmu i telewizji prowadzi do powszechnej wizualizacji wszystkich aktów politycznych.

### **/// Obraz jako reprezentant**

Dotychczas obszarem ikonografii politycznej zbadanym w niewielkim stopniu jest konkretne użycie czy też realna obecność obrazów w sferze politycznej. Obrazy bywały często używane, gdy chodziło o bezpośrednie wyrażenie wdzięczności poddanym albo ich wyróżnienie. Gdy władca wjeżdżał do miasta, wśród ludu rozrzucano medale i monety z jego podobizną. Takie medale mogły być również wykorzystywane w konkretnych sytuacjach. Mocowane na złotym łańcuchu medale uroczyste wręczano, stopniując ich rangę w zależności od uznania i zasług.

Rodzaj magii sympatycznej, zakładającej tożsamość obrazu i osoby na nim przedstawionej, może leżeć u podstaw karania i prześladowania przeciwników politycznych za pomocą ich podobizn. W późnośredniowiecznej Italii rozpowszechniło się tzw. malarstwo hańby: zamiast nieuchwytnych zdrajców aresztowano ich podobizny. Zachowała się relacja o florenckim kapitanie, którego papież w 1377 roku wysłał przeciwko Florencji: „Florentczycy ścigali go jako zdrajcę i na wszystkich drzwiach kazali wymalować jego podobiznę, jak nagi wisi na szubienicy, a więc tak, jakby rzeczywiście został powieszony”. Wybitni artyści, wśród nich także Sandro Botticelli, musieli malować takie wizerunki. W 1534 roku za zamach na Gregoria Magalottiego, biskupa Lipari, skazano Giuliana Cesariniego i „namalowano go na fasadzie Kapitolu jako buntownika z rękami związanymi na plecach”. Równie powszechne było palenie kukiel adwersarzy: na przykład w 1586 roku w Londynie na pastwę ognia wydano kukły papieża i zdetronizowanego króla. Również w tym samym czasie paryski parlament postanowił, że zbiegli przestępcy winni obrazy majestatu mają być karani publicznymi, upozorowanymi egzekucjami. W taki sposób stracona została wypchana kukła Gasparda de Coligny’ego<sup>16</sup>.

---

wieku. Pierwotnie o tematyce religijnej, od końca XVIII wieku – również politycznej. Nazwa pochodzi od miasta Épinal (departament Wozezy), które na początku XIX wieku wyspecjalizowało się w tego typu produkcji na masową skalę.

<sup>16</sup> Gaspard II de Coligny (1519–1572), admirał francuski, w 1560 roku przeszedł na protestantyzm. Podczas wojen religijnych we Francji stał na czele hugenotów. Zginął zamordowany podczas nocy św. Bartłomieja.

W krajach wschodnich palenie podobizn, fotografii i flag jest nadal powszechnie praktykowane w walce politycznej. Ślad tych pierwotnych przekonań, według których obraz stanowi realne zastępstwo ilustrowanej treści, przebija jeszcze z każdej relacji z placu Niebiańskiego Spokoju, na którym władze chińskie przypuściły śmiertelny atak na demonstrantów dokładnie w chwili, gdy wzniesli oni podobiznę nowojorskiej Statui Wolności.

### /// Obraz a wizerunek

Ogromne znaczenie, jakie może mieć wizerunek władcy, tłumaczy także, dlaczego wielcy tego świata w każdej epoce dbali, by przedstawiano ich we właściwy sposób. Cesarz Maksymilian I osobiście korygował projekty obrazów. Później zabroniono reprodukcję portretów władców bez pozwolenia dworu: istotne było, aby rozpowszechniać stosowne wizerunki, zgodne z *decorum* i ogólnym poczuciem smaku. Ponadto jako zbrodnię obraży majestatu traktowano uszkodzenie podobizny króla lub jej zniszczenie. Do dzisiaj wizerunek osób publicznych podlega szczególnej ochronie.

W XX wieku podobizna władcy przyjęła niespotykane dotąd w dziejach hipertroficzne formy zarówno w systemach faszystowskich, jak i komunistycznych. Z drugiej jednak strony w XX wieku także ugrupowania polityczne nadal używały wizerunków jako środka walki „oddolnej”. Dzięki portretom Che Guevary studenckie grupy w latach 70. mogły liczyć na zadziwiający oddźwięk. Nawet w ruchach islamistycznych, gdzie w zasadzie panuje zakaz przedstawień, w masowych działaniach ważną rolę odgrywają podobizny wyczekiwanych albo czczonych przywódców.

### /// Zakończenie: służba artysty

Na drzeworycie ilustrującym *Weisskunig* cesarza Maksymiliana I Hans Burgkmair przedstawił władcę szepczącego – niczym muza dająca natchnienie – malarzowi przy sztaludze, który na płótnie namalował fantastyczne rzeczy, wskazówki dla „polepszenia” obrazu, jak głosi zamieszczony podpis<sup>17</sup>. Scena ta ilustruje zatem oczywisty fakt, że sztuka musi być posłuszna swojemu chlebobdawcy. W 1635 roku Anton van Dyck w ostatnim autoportrecie przedstawił alegorycznie swoją relację do króla jako postawę

<sup>17</sup> *Weisskunig* to historia Białego Króla, pod którego postacią krył się Maksymilian I Habsburg, napisana po niemiecku między 1505 a 1516 rokiem przez samego cesarza oraz jego sekretarza Marxa Treitzsaurweina. W latach 1514–1516 w Augsburgu powstało 251 drzeworytów, które miały ilustrować księgę – ich autorami byli Hans Burgkmair i Leonhard Beck. Po raz pierwszy niedokończone dzieło zostało wydrukowane w 1526 roku, całość udało się wydać w 1775 roku.

slonecznika: dumnie odwraca się na obrazie i spogląda na obserwatora, przy czym lewą ręką dotyka łańcucha z medalem, na którym widnieje królewski wizerunek, a prawą ręką wskazuje na slonecznik; kwiat ten jest symbolem królewskiej przychylności i laski, co do których wdzięczny Anton van Dyck tym obrazem się upewnia i których blask go opromienia.

Odcięcie sztuki współczesnej od praktyki społecznej i relacji zależności nie oznacza wcale, by te potrzeby i interesy społeczne, które w epoce przednowoczesnej skrywały, zaspokajały albo wzbudzały dzieła sztuki, obecnie przestały już istnieć i nie domagały się, by im służyć. Od XX wieku obrazy i ich konsumpcja odgrywają większą rolę niż kiedykolwiek wcześniej. W Niemczech każdy człowiek spędza przed telewizorem przeciętnie trzy i pół godziny dziennie, w Ameryce znacznie więcej<sup>18</sup>. Poza pracą nie ma nic innego, co przykuwałoby tak skoncentrowaną uwagę. Budżety reklamowe przedsiębiorstw, partii politycznych i rządów, inwestycje instytucji społecznych w oprawę wizualną przekraczają wszelkie wyobrażenia i standardy, jeśli chodzi o fundusze, które analogiczne instytucje w przeszłości przeznaczały na swoją oprawę i autoprezentację. Stosowane środki i strategie wizualne mogą w pełni odpowiadać tym, których używano w sztuce dawnej. Zanim sztuka uzyskała autonomię, nie tylko przedstawiała polityczne i zwykłe działania, lecz także inscenizowała je i robiła z nich użytek w imię konkretnych poglądów i konkretnych interesów. Potrzeba ta nadal występuje, i to na taką skalę, że jej zaspokojenie znacząco przekracza możliwości sztuki konwencjonalnej.

Zadanie, aby dla jednego władcy pozyskiwać przychylność nielicznych ważnych ludzi, we wcześniejszych epokach z powodzeniem spełniał namalowany albo wyrzeźbiony obraz lub odpowiednia alegoria. Do stworzenia skutecznego medialnie obrazu, który ma w demokratycznej przestrzeni publicznej dotrzeć do każdego, o wiele lepiej nadawały się nowe metody, które pozwalały na powielanie, zwłaszcza fotografia i wywodzące się z niej techniki wizualne.

Na przykład obrazy władców i polityków tak masowo wykorzystuje się w każdej demokratycznej kampanii wyborczej, że artyści ze swoimi rzemieślniczymi narzędziami, takimi jak pędzel i paleta, nie są w stanie za-

---

<sup>18</sup> W 2020 roku były to już 4 godziny i 10 minut w Niemczech (badanie przeprowadzone przez GfK w marcu 2020 roku) oraz ponad 4 godziny w Stanach Zjednoczonych (według portalu Statista.com). Dla porównania w 2020 roku przeciętny Polak spędzał dziennie przed telewizorem około 4 godzin (dane się różnią; np. w badaniu przeprowadzonym przez AGB Nielsen Media Research Sp. z o.o. na próbie 7 tys. osób we wrześniu 2020 roku były to niespełna 4 godziny, a w badaniu przeprowadzonym przez portal Wirtualnemedia.pl – 4 godziny i 20 minut). Badania te nie uwzględniają jednak oglądania treści w Internecie ani korzystania z platform takich jak Netflix.

spokość tych potrzeb. Istotne elementy procesu prezentacji i tworzenia wizerunków znane sztuce dawnej pozostają jednak aktualne i przydatne. Cesarz Maksymilian I na przykład czasami domagał się poprawienia swojego wizerunku na monecie, ponieważ twierdził, że wygląda, „jak gdyby miał zeza”. Niezliczone dające się udowodnić ulepszenia dokonywane w dawnych wizerunkach władców odpowiadają praktykom stosowanym w studiach telewizyjnych, w charakterystykach. Przed występem w telewizji upodabnia się żywe ciało do obrazu: należy się umalować, zwracać uwagę na właściwe ustawienie, tak postawić promptery, by powstało wrażenie, że osoba mówi swobodnie, ćwiczyć patrzenie na wprost, bo spojrzenie w bok rujnuje każdy występ telewizyjny. Już od dawna to nie malarze kształtują takie idealne obrazy; w innym medium robią to: reżyser, operator, montażysta, choć dawne metody pozostały w użyciu, także po zasadniczej zmianie medium, której doświadczyła sztuka tworzenia wizerunku.

Polityczna ikonografia traktuje więc swoje historyczne tematy ze świadomością, że wykorzystywane środki i metody są nadal aktualne. Dawne dzieła sztuki często działały na zmysły, aby dać wyraz pragnieniom i normom, potrzebom i fantazjom społecznym, które poruszają ludzi po dziś dzień. W podobnym stopniu jednak dzieła sztuki przekazują nam ideologie, przeinaczanie prawdy i przesłanianie rzeczywistości.

*Przełożył Piotr Napiewodźki*

Wybrana bibliografia:

/// Harms M., red. 1980–1989. *Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts*, t. 1–5, Kraus International Publications, Max Niemeyer Verlag.

/// Herding K., Reichardt R. 1989. *Die Bildpublizistik der Französischen Revolution*, Suhrkamp.

/// Keller H. 1954. *Denkmal*, [w:] *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, red. Zentralinstitut für Kunstgeschichte, t. 3, Druckenmüller, s. 1257–1297.

/// Keller U. 1971. *Reitermonumente absolutistischer Fürsten. Staatstheoretische Voraussetzungen und politische Funktionen*, Schnell & Steiner.

/// Mittig H.E., Plagemann V., red. 1972. *Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik*, Prestel.

/// Reinle A. 1984. *Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, Artemis Verlag.

/// Scharf H. 1984. *Kleine Kunstgeschichte des deutschen Denkmals*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

/// Schoch R. 1975. *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, Prestel.

/// Warnke M., red. 1984. *Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute. Repräsentation und Gemeinschaft*, DuMont Taschenbücher.