

Alicja Saar-Kozłowska

## **Minerwa Północy i Szwedzki Herkules Wizerunek królowej Krystyny w grafice propagandowej z 1649 roku**

### **Wstęp**

**P**owstała w roku 1649 grafika<sup>1</sup> przedstawiająca królową Szwecji Krystynę (1626–1689) ma charakter propagandowy<sup>2</sup> i jest związana z serią druków wydanych po zawarciu kończącego wojnę trzydziestoletnią pokoju westfalskiego (24 X 1648 roku) oraz przedkoronacyjnych (20 X 1650 roku). Stanowi deifikujący portret władczyni pozwalający utożsamiać ją jednocześnie z boginią Minerwą i Herkulesem. Wyraża ideę dobrego i potężnego władcy, a także trwałość i niezmienność podstaw i potęgi państwa szwedzkiego, które w tym czasie przeżywało zmiany (kres wojny trzydziestoletniej), a czekały je kolejne (abdykacja królowej w roku 1654).

---

1 Literatura szwedzka określa, że grafika pochodzi ze strony tytułowej tak zwanej *Kristinabibeln* – Biblii królowej Krystyny. Druk wykonał typograf królewski Henryk Keyser. Była datowana na rok 1646, prawdopodobnie w związku z pracami nad Biblią. Datę tę należy uznać za pomyłkową. Na ilustracji widnieje data 1649, co jest też bardziej zgodne z treścią przedstawienia. Por. też: A. Friberg, *Den Svenske Herkules. Studier i Stiernhielms Dikting*, Lund 1945, s. 177–178, przyp. nr 3. W rozdziale *Hercules – Högedeler Herre*; *Svenska Kungliga Porträt i Svenska Portret Archivet Sammlingar, nr 1: Gustav Vasa-Karol XII*, cz. 1, Stockholm 1943, *Index*, Christina 11; K. E. Steneberg, *Kristinatidens Måleri*, Malmö 1955, s. 72, pl. 27 b.; *Kristina. Queen of Sweden – a personality of European civilisation*. Katalog of the Exhibition, National Museum. Stockholm 29 June–16 October 1966, Stockholm 1966, *Protestantism in Sweden*, s. 121, pozycja 155, pl. 24; R. Pfeiff, *Minerva in der Sphäre des Herrschebildes. Von Antike bis zur Französischen Revolution*, Münster 1990, s. 94–95, il. 86.

2 Grafika znajduje się w zbiorach Carolina Rediviva Biblioteki Uniwersyteckiej w Uppsali (Kart-och Bild Avdelningen, Sv[enska] Portt[retet] K[u]n[gliga]. 8, nr 12335) oraz w Kungliga Biblioteket w Sztokholmie (nr inwentarzowy: F. 1700/Fol. 10).

Autorem inwencji przedstawienia królowej jest Laurentio Bodock<sup>3</sup>, profesor Akademii w Rostoku, autor druku panegirycznego poświęconego królowej Krystynie wydanego w roku 1645, czyli rok po przejściu przez nią rządów wraz z uzyskaniem pełnoletności, w wieku 18 lat, co nie uprawniało jej jednakże do koronacji – była ona możliwa dopiero po ukończeniu 24 roku życia. Już sam tytuł tej pracy określa sposób kreowania przydatnego w propagandzie symbolu władczyni<sup>4</sup>. Krystyna jest w nim *Fortuna... Regina Victris, Piae, Felicis, Augustae, novae HELENAE, novi Orbis miraculi, novi posteritatis Exempli*. [...]. Królowa w tym dziele to także *Virgo Augusta... triumphatrix* oraz *Septentrionis Minerva – Minerva Pólnocy*.

W literackich dziełach dedykowanych królowej Krystynie – podobnie jak w dziełach z tego okresu poświęconych innym władcom – pojawia się zaszczytny i pożądany wówczas przez panujących tytuł „dawcy pokoju”. Znajdujemy określenia: *Pacifera, Pacis Princeps Augustam Christinae Pacificere*<sup>5</sup> – i do takiej roli królowej między innymi nawiązuje interesująca nas grafika.

3 Zob. A. Friberg, *Den Svenske Herkules*, s. 178.

4 *Fortuna Christina Svecorum, Gothorum Vandalarumquae Regina Victris, Piae, Felicis, Augustae, novae HELENAE, novi Orbis miraculi, novi posteritatis Exempli. Dum, Die Decembris Octavo Anni M DCXXXV, annum aetatis Vigesimal felicitur auspicaretur. IN ARCE STOCKHOLMENSIS CORAM. IPSIUS SERENNISIMAE REGIAE MAIESTATIS UT ET CELSISSIMORUM REGNI SVECIAE PROCERUM PRAESENTIA. Denique IN ILLUSTRIS, MAGNIFICIO, AMPLISSIMO, COMITUM, BARONUM, NOBILIUM, AC SELECTISSIMORUM VARIIS ORDINIS AUDITORUM CONSENSU. Publico Sermone expressa. a LAURENTIO BODOCK M.P. Illustrissimi ac Reverendissimi Principis Mecklemburgensis Adolphi Friderici & in Academia Rostochiensis Eloquentiae Professore Publico. Excusa, Typis Henrici Keyser, Sacrae Reg. Maiest. Typographo. Egzemplarz w Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu, sygn. Pol. 7. III. 1077.*

5 Inne określenia to: *Trias Sacrosancta cui sit laus & gloria aeviterna, Christinae Augustae Divinitus Coronatae ... Antiope, Penthesilea, Thalestris, tres Amazonum Reginae Statuerunt*. Zob.: *Oliva Pacifera, serenissimae Potentissimae Principi ac Dominae, Dominae Christinae... Reginae... Rostocchi Sacrata a Laurentio Bodock I.C. in Academia Rostochiensis...*, Anna M.DC.LIX. Egzemplarz w Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu, sygn. Pol. 7. III. 1083; *Serenissima & Potentissima Regina Domine Clementissima... Christina... Oratio Panegirica de Pace*, 1648, Biblioteka Uniwersytecka w Toruniu, sygn. Pol. 7.III.1080; *Artes Belli et Pacis, Quibus Deo Opt. Max Auspice Magno Parente Duce CHRISTINA Serenissima et Potentissima*

W kontekście propagandowego druku trzeba silnie podkreślić, że królowa Krystyna rzeczywiście konsekwentnie opowiadała się za pokojem, nawet gdyby miało to oznaczać zmniejszenie korzyści dla Szwecji. Choć całe życie marzyła, aby stanąć na czele wielkiej armii i choć ogromnym szacunkiem darzyła swego ojca, choć porównywała się do Aleksandra Wielkiego, to jednak w pamięci potomnych pragnęła zapisać się jako orędowniczka pokoju i w tym właśnie widziała swoją powinność. Było to osiągnięcie być może jeszcze większe niż poruszające światem zwycięstwa Gustawa Adolfa. Po zawarciu pokoju westfalskiego sławiono ją w niezliczonych panegirykach, hymnach pochwalnych i publicznych wystąpieniach jako boginię pokoju i genialną królową, dzięki której został przywrócony pokój w Europie<sup>6</sup>.

Celem zawartego w grafice słowa i obrazu ma być retoryczna perswazja skierowana do poddanych oraz odbiorców poza krajem. Istotną kwestią jest w niej jednakże nie to, jaki był ówczesnie rzeczywisty wizerunek królowej, a tym samym stan państwa i społeczeństwa, lecz to, jak został dzięki propagandzie państwowej wykreowany. Określenie celów, treści i środków propagandy oraz konfrontacja z rzeczywistym kontekstem historycznym jest zadaniem niniejszej pracy.

---

*Regina Suecorum, Gothorum, Vandalorum & Avita Regna gubernat piè, prudenter, feliciter Pacem statuit Germaniae Et Orbis Christiani fundat quietem, In tantâ Fatorum Benignitate Dum Ecclesiae securitatem Sueciae felicitatem, Germaniae libertatem Europae inchoatam tranquillitatem gratulatur PACI FICAE PRINCIPI AETERNITATEM NOMINIS APPRECATUS Servus ejusdem humillimus Matthias Maximillianus à Parasim, Holmiae Ex Officina Joannis Ianssonii Regni Tyographi, Anno 1649.* Egzemplarz w Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu, sygn. Ob.7.III.821.

6 Por. S. Stolpe, *Królowa Krystyna*, tłum. M. Olszańska, Warszawa 1988, s. 147–153, passim. Przykładem jest balet *Fredens födelse – narodziny pokoju*. To właśnie w nim występowały siły rozsądku i sprawiedliwości: *Pallas* i *Justitia* oraz *Pax*. Wędrowały one dokoła świata, aby znaleźć królestwo, w którym mogłyby bezpiecznie zamieszkać. Wezwała je córka wielkiego króla, jedyna, „która ze szczerzej chęci miłuje mądrość, pokój i sprawiedliwość, która głupotę, wojnę, gwałt wygnała ze swego kraju”. Pojawiała się bogini *Fama*, a Merkury zachęcał, aby szybując na wszystkie strony świata, głosiła chętnie słyszane przez wszystkich słowa: „Pokój, pokój, niosę wszystkim! / Pokój niosę morzu i ziemi. / Cieszcie się, karmcie się radością, / bo oto nadszedł czas wesela!” (s. 151).

## Wizerunek propagandowy

### Prezentacja dzieła

Królowa Szwecji została przedstawiona w całej postaci (il. 1), w stroju odpowiadającym aktualnej modzie (suknia z dekoltem), lekko zwrócona w lewo, z berłem i w koronie, na tle pejzażu, w owalnym polu wyznaczonym przez opleciony taśmą wieniec owocowo-listny, na tle którego ukazane zostały także w owalnych polach personifikacje określające jej przymioty<sup>7</sup>. W sąsiedztwie górującej nad nimi i większych rozmiarów *Religio* (religijność, sumienność, wiara, życie ascetyczne, pobożność) z kwitnącą gałązką i księgą, znajduje się *Prudentia* (Roztropność) z lustrem i węzłem, a poniżej *Justitia* (Sprawiedliwość) z mieczem i wagą, *Pietas* (Miłość ku Bogu, Pobożność, poczucie obowiązku) z bociąnem, wizerunkiem kościoła i ołtarzem, oraz na samym dole *Clementia* (Łagodność) z dwójką dzieci. Po prawej zaś, w towarzystwie *Libertas* (Wolność<sup>8</sup> – wolność polityczna, niezależność, niezawisłość, wolność myślenia) – analogicznie większych rozmiarów, tak jak *Religio* – przedstawionej w małej koronie otwartej na głowie oraz z berłem o takiej samej formie jak berło królowej w lewej i koroną zamkniętą w prawej ręce, ukazane zostały *Fortitudo* (Męstwo) z kolumnami, *Temperantia* (Umiarkowanie) nalewająca z dzbana wody do kielicha, *Liberalitas* (Szczodroblewość) z dwoma rogami obfitości oraz *Veritas* (Prawda, Uczciwość) z krucyfiksem i gołębicą Ducha Świętego. Najbliżej głowy władczyni usytuowane zostały heraldycznie po prawej *Prudentia* (odnośnie do polityki wewnątrz kraju), zaś po stronie lewej *Fortitudo* (od-

---

7 Już w czasach antycznych dokonywano zestawienia cnót i zasług władcy na tak zwanych tarczach honoryfikacyjnych (*clipeus virtutis*), które stanowiły zwyczajową formę czci oraz rozpowszechniania wizerunku panującego. Wystawiane na nich cnoty odzwierciedlały postawę osoby uhonorowanej oraz oczekiwania senatu względem niego. Prawdopodobnie w wielu miastach tarcze te wystawiano na widok publiczny. Na jednej z zachowanych (Arles, 26 r. p.n.e.) znajduje się następująca inskrypcja: *virtutis, clementiae, iustitiae, pietatisque erga deos patriamque – z powodu męstwa, łagodności, sprawiedliwości i pobożności względem bogów i ojczyzny*. Zob. P. Zanker *August i potęga obrazów*, Poznań 1999, s. 101, il. 79 na s. 100.

8 Odniesienia do przepisów zawartych w *Iconologii* Cesarego Ripy zostały tu pominięte z uwagi na ograniczenie miejsca na publikację. Warto podkreślić jednak, że w stosunku do tego wzornikowego dzieła zachodziły tu rozbieżności.

nośnie do polityki na zewnątrz państwa, wobec obcych). U góry ponad głową królowej wyobrażony został król bogów Jowisz o rysach Gustawa II Adolfa z orłem u nóg szykującym się do lotu w dół ku heraldycznie lewej stronie przedstawienia związanej z działaniami wojennymi. W lewej ręce ma on pioruny, zaś drugą wykonuje gest powstrzymywania skierowany ku stronie rady i pokoju. Na głowie ma malutką koronę, identyczną z koroną *Libertas* a podobną do korony królowej. Na dole grafiki, u stóp władczyni leży lew przygniatający swym ciałem węża. Heraldycznie po prawej, obok berła królowej Krystyny frunie uskrzydłona *Fama* – Sława dmąca w uniesioną do góry trąbkę (dobra Sława), z gałązką palmową w dłoni. Po stronie lewej sokół zawisł w powietrzu, a pod nim wznosi się żuraw z pionowo ustawionym do góry dziobem<sup>9</sup>.

Po prawej stronie królowej, na samej krawędzi pola obrazowego, poniżej portretu Axela Oxenstierny znajdują się atrybuty Minerwy: na globusie o delikatnie zaznaczonych lądach leży otwarta księga, a na niej stoi sowa, w głębi widać fragment biurka, o które oparte zostały księgi. Znajdujący się poniżej napis głosi: *Consilia in Regno Prudentia – Rada w królestwie roztropna*. Po stronie przeciwnej, poniżej portretu Lennarta Torstensonsona leży oręż i towarzyszy mu następujący napis: *Arma foris felicia – Walka zewnątrz [poza krajem] szczęśliwa*.

Wewnątrz wieńca po prawej stronie władczyni przedstawiony został pochód grajków dmących w trąbki skierowane do góry, za nimi wóz ciągnięty przez przystrojone konie wiozący domy, wieże, bramy. Po stronie przeciwnej grajkowie dmą w trąby zaokrąglone i skierowane do dołu, a w wozie znajduje się ekwipunek wojenny. Na dalszym planie,

---

9 Identyfikacja ptaków została dokonana poprzez emblematy. Zob. J. Camerarius, *Symbolorum & Emblematum Ex Volatilibus et insectis desumptorum centuria tertia...*, Norimberg. 1546. Nr 32, Lemmie *Exitus in dubio est* towarzyszy imago przedstawiające walkę sokoła z żurawiem na tle pejzażu oraz subskrypcja: *Sunt dubii eventus incertaque praelia Martis: Vincitur haud raro, qui prope victor est*. Zob. A. Henkel, A. Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1976, szp. 785 (il. 4). W *Emblemata Anniversaria Academia Noribergensiss, Anno MDCVII*, s. 103 (egzemplarz Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu, sygn. Pol.7.II.5830) znajdujemy lemmę *Nulla Salus Bello – Wojna żadnym wybawieniem* towarzyszącą walczącym ptakom przedstawionym analogicznie jak w pracy Camerariususa. Wyobrażenie opatrzone datą 1587.



jakby za wzniesieniem terenu, widać fragmenty obu pochodów. Pochód wojenny jest wyprowadzany poza obraz.

Inskrypcja towarzysząca obrazowi rozdzielona została na dwie części umieszczone ponad i pod przekazem obrazowym (il. 2, 3). W górnej partii grafiki czytamy: *Diva Septentrionalis / CHRISTINA / D[ei]. G[ratiā]. Svecorum, Gothorum, Vandalorumque / REGINA / Pia, Felix, Triumphatrix, Augusta / IN CUNIS IOVE DIGNA*. Poniżej pola obrazowego umieszczony został następujący napis: *Ad imitationem Ovidii de HERCULE scribentis, paucis mutatis. PARVA FUIT, MANIBUSQUE SUIS, CHRISTINA COLUBROS PRESSIT, ET CUNIS IAM IOVE DIGNA FUIT. Inventore et Auctore LAURENTO BODOCK A.[cademia] R.[ostochiensis] P.[rofessore] Anno Domini 1649<sup>10</sup>*. Co znaczy: *Bogini Północy KRYSTYNA z Łaski Boga Szwedów, Gotów i Wandali KRÓLOWA Pobożna, Szczęśliwa, Triumfalna, Wspaniała. W KOŁYSCE JUŻ GODNA JOWISZA*. A poniżej: *Na wzór Owidiusza piszącego o HERKULESIE, z niewielkimi zmianami. KRYSTYNA BYŁA MAŁA, A WŁASNYMI RĘKAMI ZGNIOTŁA WĘŻE, I W KOŁYSCE JUŻ GODNA BYŁA JOWISZA<sup>11</sup>*. Dwa ostatnie wersy górnej części napisu przebiegają na wysokości korony Jowisza oraz po bokach jego głowy.

## Metody i środki sztuki propagandy i propagandy poprzez sztukę

W grafice splecione zostały różnorodne wątki treściowe: historyczno-biograficzne dotyczące królowej (jej rola jako władczyni i jej sytuacja życiowa – oczekiwane w państwie jej zamążpójście i koronacja; planowana przez nią abdykacja), genealogii rodu Wazów (córka Gustawa II Adolfa), Szwecji (idea władcy niosącego pokój i dobrobyt dla poddanych, groźnego dla wrogów), Europy (kres wojny trzydziestoletniej, do którego królowa przyczyniła się wbrew swoim doradcom), mityczne (symbolika Herkulesa oraz Minerwy, opiekuńcza rola Jowisza), etycz-

<sup>10</sup> Na samej krawędzi pola obrazowego umieszczony został napis: D. Diricksen H. Fecit. Frontyspis został wykonany przez Diricka Diricksena w Hamburgu, por. *Christina Queen of Sweden*, s. 121.

<sup>11</sup> Słowa *Jove digna* odsyłają nas od dzieł Owidiusza. Odnajdujemy je w I księdze *Metamorfoz* wers 600 oraz w *Ars Amatoria* księga I, wers 188.

no-moralne (wieniec cnót charakteryzujących królową jako dobrego władcę, zaprzestanie wojny na rzecz pokoju, przedkładanie rady i mądrości ponad siłę), polityczne (pokonanie papizmu symbolizowanego przez węża, przez protestantyzm symbolizowany przez lwa, mającego także odniesienie do Gustawa II Adolfa, ojca królowej, zwanego Lwem Północy, walczącego w obronie protestantyzmu).

Wymowa treściowa grafiki została skonstruowana z różnorodnych, czytelnych elementów, typowych dla ówczesnych kodów obrazowania: personifikacji ikonologicznych (konkretnie określonych poprzez atrybuty, silnie wzorowanych na przepisach Ripy, a także potraktowanych indywidualnie) oraz konstrukcji emblematycznych (walczące ptaki – imago emblematu, współdział słowa i obrazu w konstruowaniu przekazu treściowego), przedstawień alegorycznych (królowa jako Minerwa Północy, Szwedzki Herkules) i realnych (wizerunek królowej, kanclerza i dowódcy wojsk), historycznych (królowa) i mitycznych (Minerwa, Jowisz, Herkules), skomponowanych na zasadzie podwójnego znaczenia: królowa Minerwa (określona poprzez atrybuty – sowa, księgi) – Herkules (dzięki komentarzowi słownemu oraz kompozycji sytuującej jej wizerunek w miejscu należnym herosowi), alegoria siły (Herkules) – alegoria Mądrości (Minerwa), Jowisz (opiekun władców, ojciec Herkulesa-Krystyny, o rysach Gustawa II Adolfa) – Gustaw II Adolf (władca, ojciec i poprzednik królowej, którego symbol i potęgę ona przejmuje-dziedziczy), Lew – Gustaw II Adolf i protestantyzm.

W grafice wykorzystanej w propagandzie władzy treści są wielowątkowe, splatają się wzajemnie, istnieje w niej kod „dla wtajemniczonych” – wykształconych intelektualistów i można przyjąć, że był on czytany bez problemów (odesłania do mitologii, personifikacje, kontekst historyczny) oraz kod dla ludzi niewykształconych, czytelny i prosty (personifikacja Sławy i walczące ptaki, domy zamiast sprzętu wojennego, skala i majestat postaci królowej, wieniec cnót).

Kompozycja zawiera wizerunek władczyni, rozpoznawalne na podstawie obrazów i grafik portrety jej doradcy, znakomitego dyplomaty kanclerza Axela Oxenstierny oraz słynnego dowódcy wojsk szwedzkich Lennarta Torstensa, zestaw 11 personifikacji (*Religio, Prudentia, Justitia, Pietas, Clementia, Libertas, Fortitudo, Temperantia,*

*Liberalitas, Veritas, Fama*), pojedyncze symbole (sowa, globus, księgi, wieniec, panoplia, lew, wąż), elementy zaczerpnięte z imago emblematów przedstawiających walczące ptaki (sokół oraz żuraw), o lemmach *Exitus dubio est – Wynik nie jest pewny* lub *Nulla Salus Bello – Wojna żadnym wyjściem* (wyrażają zagrożenie kraju i opiekę władczyni, a także niepewność wyników działań wojennych) oraz wątki narracyjne o symbolicznej wymowie określające z jednej strony pokój (pochody i wozy wiozące domy oznaczające dobrobyt w państwie, oznaki radości, trąby skierowane do góry<sup>12</sup>), a z drugiej – wojnę (trąby skierowane do dołu i wozy pełne ekwipunku wojennego, walczące ptaki).

Zasadę treściowych skojarzeń określają także napisy. Przede wszystkim inskrypcja charakteryzująca przymioty królowej oraz naprowadzająca na wątek herkulejski. Oprócz niej na grafice pojawiają się podpisy personifikacji cnót oraz określenie przez tekst charakteru stron kompozycji o różnym wydźwięku etycznym i różnej wadze dla obydwu grup odbiorców propagandy. Są to „strona spraw wewnętrznych – strona rady i pokoju” oraz „strona polityki zewnętrznej – strona walki” określana tu bardziej pejoratywnie. Podział ten wewnątrz wieńca cnót wyznaczają z jednej strony *Fama* i radosny pochód oraz ochraniający gest patrona Jowisza-Gustawa II Adolfa, z drugiej walczące ptaki i wozy z ekwipunkiem wojennym oraz szykujący się do lotu w dół orzeł i pęk piorunów w ręce Jowisza. Poza wieńcem z jednej strony znajduje się wizerunek doradcy i atrybuty bogini mądrości Minerwy oraz cytowany już tekst, z drugiej wizerunek dowódcy wojsk oraz oręż i analogicznie tekst. Elementem spinającym kompozycję oraz wątki treściowe jest wieniec cnót władczyni charakteryzujących ją jako władcę idealnego oraz zapewniających królowej możliwość wypełnienia powinności opieki i obrony wobec poddanych. Ze względu na określoną wartość moralną i propagandową wymienionych działań zastosowano hierarchię stron. Pokój i Rada<sup>13</sup> znajdują się po prawej – zawsze preferowanej – stronie królowej.

---

12 Przedstawiony pochód przypomina drzeworyt z książki Franciscusa Colonna *Hypnerotomachia Poliphili*, Wenecja 1499, s. 26. Na wizerunek ten mają też zapewne wpływ popularne wówczas alegorie triumfalne z wozami, na których umieszczano różnorodne personifikacje.

13 Por. J. A. Chrościcki, *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587–1668*, Warszawa 1983, il. 22–26. Warto przypomnieć tu z kręgu iko-



Akcentowanie w propagandowej grafice mądrości i siły szwedzkiej władczyni jest przykładem wykorzystania i tym samym odesłania odbiorców do antycznej tradycji kreowania bohaterów. Przekonanie, że dobra rada jest tak samo potrzebna jak odważne czyny sięga w literaturze czasów homeryckich<sup>14</sup>. Homer wyrażał myśl, że siła i inteligencja są w równych proporcjach podstawą zalet wojownika, lecz rzadko cechy te łączą się w jednym bohaterze. Częściej młodość charakteryzuje się burzliwością, starość zaś – mądrością. U Homera połączenie odwagi i mądrości występuje – zdaniem Ernsta Roberta Curtiusa – w trzech głównych formach: „sztuki wojowania”, męstwa w boju i radzie wojennej, sprawności posługiwania się poszczególnymi rodzajami broni. Nowy ideał bohatera, którego wielkość polega na sile moralnej, choć oczywiście musiał on umieć sprostać próbie bitewnej, stworzył Wergiliusz. „W postaci Eneasza cnota moralna (*iustitia, pietas*) zajmuje miejsce »mądrości« i współlistnieje, najwidoczniej bez sprzeczności, z jego zdolnościami jako wojownika. Jest on (IV, 403) [...] *pietate insignis et armis* (słynący z cnoty i męstwa) [...] Eneasze nigdy nie pragnie wojny”<sup>15</sup>. W *Eneidzie* Draces (XI, 336), sprzeciwiając się Turnusowi, rzekł: *Nulla salus bello*<sup>16</sup>, a przypomnijmy, że tę myśl wyraża też lemma wykorzystanego w grafice imago z walczącymi ptakami. Twórczość Wergiliusza przyczyniła się do tego, że opozycja *sapientia – fortitudo* przeszła do dziedziny topiki. Topos ten został także podchwycyony przez wieki średnie, w których topika przeniosła dalej tę formułę do oplakiwania zmarłych i do pochwał władców, a także do krótkich narracyjnych poematów i eposów. W czasach karolińskich chwalony jest bohater „tęgi w radzie i rzemiośle wojennym”<sup>17</sup>.

---

nografii polskiej ryciny z dzieła *Statuta y Metrika przywileiow koronnych* Stanisława Sarnickiego (1594), gdzie trzecia powinność królewska to Obrona, a tekst głosi: *Poddanych Królestwa Swego bronić, radą, y bronią woienną, y dilatatione finium*. A poniżej: *RADA. Wszystkich niebezpieczeństw obmyślania, pierwey radą niż woyną kosztować*. Pozostałe powinności władcy to Wierność, Jedność oraz Sprawiedliwość.

14 E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Kraków 2009, s. 179–181.

15 Cyt. za: ibidem, s. 181.

16 Cyt. za: ibidem.

17 Ibidem, s. 182–183.

Topos *sapientia et fortitudo* – jak pisze Curtius<sup>18</sup> – w renesansie pojawił się za pośrednictwem dydaktycznej literatury poświęconej dworskim ideałom, do której należał *Dworzanin (Il Cortegiano)*, wyd. 1528) Baldassare’a Castiglione, pisarza i dyplomaty włoskiego.

Od najdawniejszych czasów ideałem był połączenie cech *sapientia et fortitudo*, co dokonało się – jak przekonuje poprzez słowo i obraz grafika poświęcona królowej Krystynie – właśnie w jej osobie.

Wymowę treściową grafiki konstruuje zarówno tekst, jak i elementy plastyczne, jednakże nie tylko te wizualnie przedstawione, o treści w znacznym stopniu skodyfikowanej, ale także tak istotne czynniki jak ich skala, układ i wzajemne relacje, ich kompozycja oraz wytyczona oś podziału obrazu na dwie części.

Kompozycja grafiki, pod względem formy archaiczna jak na połowę XVII wieku, odgrywa istotną rolę w procesie przekazywania treści propagandowych. Wyznacza Królowej wyizolowane, uprzywilejowane miejsce w centrum obrazu. Zdecydowane zróżnicowanie skali monarchy i towarzyszących mu osób albo też ukazanego w tle pejzażu nie są w propagandzie władzy niczym wyjątkowym. Monumentalizm postaci Królowej potęguje dodatkowo zmienny punkt widzenia: na wprost dla jej majestatycznej postaci oraz z góry, w odległej perspektywie dla pejzażu i ukazanych w nim pochodów. Dominację i hieratyzm wizerunku królowej podkreślają też jej znacznie wydłużone proporcje, szczególnie zmienione w stosunku do niskiego wzrostu panującej, niemal frontalna pozycja, zwarta i statyczna bryła postaci, stojącej niczym monumentalny posąg, gest ręki ugiętej w łokciu i opartej na biodrze oznaczający dumę, śmiałość i władzę<sup>19</sup>. Bezruch, w jakim z łagodnym uśmiechem

---

18 Ibidem, s. 186 i nn. (rozdział: *Broń i studia*). Wątek ten pojawia się w epice Matteo Marii Boiarda (rozmowa na temat oręża i studiów w *Orlando Innamorato* – *Orland zakochany*, I, 18, 41–45), u Ludovica Giovanniego Ariosta (XX, 1-2) oraz u François Rabelais’go (*Pantagruel*, rozdz. 8). Przypomniano, że Rzymianin był zarazem żołnierzem i politykiem. Problemy te podejmowała XVII-wieczna literatura francuska, a szczególnie hiszpańska XVI i XVII wieku (temat: *armas y leteras*) w osobach Garcilaso della Vega, Miguela de Cervantesa, Lopego de Vega i Calderona.

19 Zob. J. Spicer, *The Renaissance elbow, w: A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the present Day*, red. J. Bremmer, H. Roodenburg, Nowy Jork 1992, s. 84–128; [http://keur.eldoc.ub.rug.nl/FILES/wetenschappers/11/125/05\\_c5.pdf](http://keur.eldoc.ub.rug.nl/FILES/wetenschappers/11/125/05_c5.pdf). Gest dumy u kobiet pojawiał się początkowo tylko u tych o najwyższym statusie np. w wizerunku

na twarzy prezentuje się szwedzka władczyni jest także wyrazem królewskiego majestatu – znanym od wieków wyrazem doskonałości i suwerenności oraz dostojności<sup>20</sup>. Także i w ten sposób określona została hierarchia – zwierzchność władcy wobec podległych terenów i osób.

Umieszczenie postaci władczyni w centrum jaśniejszego od otoczenia owalu podkreśla jej wyjątkowość oraz pozwala odnieść kompozycję do obrazów przedstawiających postać Marii<sup>21</sup>, świętych<sup>22</sup>, szczególnych personifikacji w *Iconologii* Ripy, takich jak Jasność, Łaska Boga, Piękno<sup>23</sup>, czy też wizerunku *Virtus Inconcussa* (Cnoty niewzruszonej) w popularnych, wielokrotnie wznawianych *Emblemata Horatiana* Otto van Veena (1556–1629)<sup>24</sup>. W dziele van Veena, stanowiącym moralistyczny wybór myśli i wyobrażeń antyku przystosowanych do mentalności

---

królowej angielskiej Elżbiety I, albo wizerunkach bogiń wojowniczek – Minerwy lub Ateny. Taki gest ręki zgiętej w łokciu występował też w alegoriach Dumy, Pychy i Pani Świat (zob. s. 100). W portretach gest zgiętego łokcia swoje apogeum osiągnął w czasie od 1500 roku (Dürer) po połowę XVII w.

20 Na znaczenie bezruchu w wymowie gestów zwraca uwagę J.-C. Schmitt, *Gest w średniowiecznej Europie*, tłum. H. Zaremska, Warszawa 2006, s. 26–27.

21 Zob. R. Pfeiff, *Minerva in der Sphäre des Herrschebildes*, il. 187, Maria i Minerwa jako *optima connexio* (1709), przedstawione jako stojące na kolumnach w malowidle sufitowym auli biskupiego gimnazjum we Freising. Sposób przedstawiania Marii z berłem w ręku w świetlistej mandorli w wieńcu z symbolami przedstawia np.: ilustracja Theodora Galle, *Najświętsza Panna Maria Niepokalanie Poczęta*, w: *Officium Beatae Mariae Virginis*, Antwerpie 1600, 1609, s. 438, ukazująca ją w otoczeniu medalionów z symbolami litanii loretańskiej. Zob.: B. Frey-Stecowa, *Ryciny w Officium Beatae Mariae Virginis z antwerpskiej oficyny wydawniczej „Officina Plantiniana” i ich recepcja w sztuce polskiej XVII wieku*, w: *Inspiracje grafiką europejską w sztuce polskiej. Czasy nowożytne*, red. K. Moisan-Jabłońska i K. Ponińska, Warszawa 2010, s. 93, il. 70.

22 Zob. np.: R. Knapiński, *Tak zwana kolońska seria rycin „Icones et Miracula Sanctorum Poloniae” i jej domniemany pierwowzór Jacopa Lauro*, w: *Inspiracje grafiką europejską w sztuce polskiej*, il. 1, 3, 5–31.

23 C. Ripa, *Iconologia*, tłum. I. Kania, Kraków 1998, s. 82 (Jasność), 94 (Łaska Boga), 128 (Piękno).

24 Zob. R. Pfeiff, *Minerva in der Sphäre des Herrschebildes*, s. 95 oraz il. 54; O. van Veen, *Emblemata Horatiana* nr 1, 1607. Wydania 1607, 1612, kilkakrotnie w latach późniejszych aż po rok 1687, także w wyborach i wersjach różnojęzycznych. Zob. O. van Veni, *Emblemata Horatiana: Imaginibus in aes incisus atque latino, germanico, gallico et belgico, carmine illustrats*, Amsterdam Apud Henricum Wetstenium MDCLXXXIV, s. 2–3; <http://www.archive.org/stream/othonisvaeniembl00veen>. W grafice z roku 1649 postać królowej Krystyny ukazana została w wieńcu i jakby w „mandorli”. Wieniec – symbol płodności i wieczności, może chronić przed wszelkim

europiejskiej XVI i XVII wieku, cnota wyobrażona została pod postacią Minerwy w hełmie, z włócznią i mieczem, w otoczeniu świetlistej mandorli oraz otoku z obłoków z osadzonymi w nim uskrzydłonymi puttami z atrybutami cnót w dłoniach (il. 5). Virtus-Minerwa stopę opiera na leżącej personifikacji *Fortuny* z wyróżnionym kosmykiem włosów na czole, a zamieszczony obok tekst pełniący funkcję subskrypcji wyjaśnia: *Fortunam pedibus premens Honores ac Divitias despiciens sola sibi ipsi merces [...]*. Cnoty towarzyszące Minerwie określone zostały poprzez atrybuty oraz subskrypcję. Są to (od lewej od dołu) *Magnanimitas* – Wielkoduszność z lwem; *Prudentia* – Roztropność z lustrem, *Pietas* – Pobożność z naczyniem z ogniem wiary, *Justitia* – Sprawiedliwość z wagą, *Fortitudo* – Męstwo z fragmentem kolumny, *Temperantia* – Wstrzemięźliwość lub Umiarkowanie z wędzidłem. Poniżej leżą fasces z toporem, cztery różnych rodzajów wieńce, hełm, korona, trąbka<sup>25</sup>.

W grafice poświęconej królowej Krystynie miejsce świetlistej mandorli i obłoków zastępuje wieniec owocowo-listny z personifikacjami, a władczyni pojawia się w rozświetlonym centrum kompozycji w miejscu Minerwy-Cnoty niewzruszonej. Zestaw cnót został rozszerzony o wyróżnione wielkością oraz usytuowaniem personifikacje *Libertas* oraz *Religio*, a także w wieńcu *Liberalitas*, *Clementia* oraz *Veritas*. Nie występuje *Magnanimitas*, ale jej atrybut – Lew – pojawia się w kompozycji w wieloznacznej funkcji. W toku tych rozważań warto zwrócić też uwagę na pochodzące z roku 1555 wyobrażenie Minerwy jako alegorii

---

złem, z wieńcem związana jest idea zwycięstwa, czci i wyróżnienia. Mandorla przysługująca Chrystusowi i Marii sporadycznie spotykana była także w XVII w.

25 W *Emblemata Horatiana* odnajdujemy też inne rozwiązania mogące stanowić podstawę dla poszczególnych detali kompozycji poświęconej królowej Krystynie. Na s. 5 w imago emblematu *Virtutis Gloria* ponad triumfem cnoty patronuje mu na obłoku Jowisz z orłem z piorunami, na s. 73 w imago emblematu *Potestas Potestati Subjecta* w górnej partii obrazu pojawia się postać Zeusa z piorunami w dłoniach z prawą ręką wyciągniętą w kierunku dolnej sceny w geście interwencji, a na s. 81 w imago emblematu *Sors sua quemque beat* orzeł z rozpostartymi skrzydłami i piorunami w szponach jako atrybut Jowisza. Cztery wieńce według Ripy przynależą wyobrażeniu *Miłości Cnoty* – *Amor di Virtu*, zob. C. Ripa, *Iconologia*, s. 193. Na frontyspisie S. Niedenthal, *Bellum Scythico-cosacicum* Joachima Pastoriusa, miedzioryt, 1659 (zob. J. A. Chrościcki, *Sztuka i polityka*, il. 113) umieszczony w rogu obrazu w otoku z obłoków pojawia się Jowisz z piorunami oraz w centrum kompozycji orzeł z piorunami w szponach.

cnoty, przedstawionej w zbroi, hełmie, z włócznią, tarczą egidą, stojącej na pokonanym występku o kształcie hydry lernejskiej, z którą walczył Herkules<sup>26</sup>, oraz na jeden z medali Gustawa II Adolfa, na którym na reversie jest on przedstawiony w zbroi, z tarczą i mieczem stojący na pokonanych heretykach-papistach<sup>27</sup>.

Dobrze znana apoteoza Cnoty z dzieła Veeniusa nie pozostawała bez wpływu na skuteczność propagandowej ulotki w szerzeniu pozytywnego wizerunku królowej Krystyny, a tym samym i szwedzkiego państwa. Królowa zajęła miejsce Cnoty niewzruszonej-Minerwy<sup>28</sup>. Dodatkowo jako Minerwę charakteryzują ją atrybuty umieszczone po stronie Rady i Pokoju pod wizerunkiem Oxenstierny. Są to sowa oraz księgi. Atrybut sowy odnajdujemy na dwu grafikach przedstawiających Minerwę w Natale Conti, *Mythologiae...*, 1555, obok kaduceusza, włóczni, egidy, węża, drzewka oliwnego oraz wrzeciona<sup>29</sup> globus odnosi się do naukowych zainteresowań królowej.

---

26 Zob. R. Pfeiff, *Minerwa in der Sphäre des Herrschbildes*, il. 48.

27 Grafika w zbiorach Carolina Rediviva – Biblioteka Uniwersytecka w Uppsali, Sygn. Sv. Port. Kn. 7, nr 12 263, podane źródło: Bremer, *Thesaurus memorandum Sveogothicorum*, Stockholm 1731.

28 W średniowiecznym dziele Pierre Bersuire *Ovide moralisé*, 1340, Minerwa mogła być interpretowana *in bono* jako alegoria Mądrości, a broń jej stanowią cnoty takie jak: cierpliwość, ostrożność, miłosierdzie, pokora, albo też *in malo* jako grzeszna duma zrodzona z Jowisza. Por. J. A. Tomicka, *Adaptacja mitologii w XVI i XVII wieku – chrześcijańska tradycja, główne metody, komentarze*, w: *Ars Mitologica. Wokół zagadnień recepcji mitów greckich. Ceramika i rzeźba starożytna. Grafika europejska oraz Sztuka zdobnicza XVI–XIX wieku*, Wystawa ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, wrzesień–listopad 1999, s. 33. Wyobrażenie *Virtus inconcussa* Otto van Veena miało także wpływ na wyobrażenie bóstw *Virtus* i *Fortuny* z lemmą *Moschorum Fregit Regis Constantia Vires* na anonimowym miedziorycie emblematycznym wchodzącym w skład pracy Waleriano Montelupiego pt.: *Gratulationes In Reditum... Sigismundi III...* Poznań w drukarni Jana Wolraba 1611. Ilustracja w: J. Bednarska, *Z dziejów polskiej ilustracji panegirycznej pierwszej połowy XVII wieku, część 1: Motywy i tematy antyczne w polskiej panegirycznej ilustracji książkowej: studium z zakresu ikonografii sztuki nowożytnej*, Katowice 1994, ryc. 31. Autorka pisze, że wyobrażenie najczęściej razem występujących bóstw: *Virtus* oraz *Fortuny* należało do ulubionych przedstawień polskiej literatury panegirycznej (s. 117–118).

29 Zob. R. Pfeiff, *Minerwa in der Sphäre des Herrschbildes*, il. 43, 44.



Wizerunek królowej Krystyny jako Minerwy w tym samym 1649 roku propagował także sztych Jeremiasza Falcka<sup>30</sup> (il. 6). Popiersiu władczyni towarzyszą sowa i trzy księgi symbolizujące jej mądrość oraz zainteresowanie nauką a także gałązka drzewa oliwnego jako symbol umiłowania pokoju. Na przełomie 1649 i 1650 roku powstał medal Sebastiana Dadlera przedstawiający królową Krystynę także jako Minerwę. Z jednej strony wyobrażone zostało jej popiersie w hełmie i z gałązką oliwną z napisem CHRISTINA a z drugiej cała postać w hełmie, z gałązką oliwną w dłoni, obok młodego drzewka oliwnego z napisem REPERTRIX – Sprawczyni, co odnosi się do jej udziału w zawarciu pokoju westfalskiego<sup>31</sup>.

Szczególna rola Minerwy w utrzymaniu pokoju została podkreślona i rozpowszechniona w miedziorycie Annibale Caracciego z 1598 roku według obrazu Jacopo Tintoretta, przedstawiająca *Minerwę oddzielającą Marsa od Pokoju i Dobrobytu*, czy też w obrazie Piotra Pawła Rubensa z przełomu lat 1629/1630, na którym Minerwa ochrania Pokój przed Marsem<sup>32</sup>. Na medalu królowej Krystyny wydanym w 1645 roku na rewersie napis głosi: *Et Bello et Pace Triumphat*. W grafice z roku 1649 akcent został przesunięty wyraźnie w kierunku pochwały działań na rzecz pokoju. Warto też przypomnieć, że emblemat o lemmie *STUDIO ET VIGILANTIA – Gorliwość i nieznużona troskliwość* posiada imago przedstawiające sowę o rozpostartych skrzydłach ponad otwartą książką – podobnie jak w interesującej nas grafice – i wyraża zapał do zgłę-

---

30 Il. zob. Z. Ważbiński, *Udział Krystyny Szwedzkiej w „Editio Princeps Traktatu o Malarstwie” Leonarda da Vinci (1651)*, w: *Po obu stronach Bałtyku. Wzajemne relacje między Skandynawią a Europą środkową*, red. J. Harasimowicz, P. Oszczanowski, M. Wisłocki, Wrocław 2006, s. 411, il. 5.

31 Zob. R. Pfeiff, *Minerwa in der Sphäre des Herrschebildes*, il. 87 i 88, 89.

32 H.-M. Kaulbach, *Friede als Thema der bildenden Künste – Ein Überblick*, w: *Pax: Beiträge zu Idee und Darstellung des Friedens*, hrsg. W. Augustyn, München 2003, s. 193, il. 17, s. 194, il. 18. Zestawianie pary bogów Marsa i Minerwy było szczególnie popularne w ilustracjach polskich panegiryków królewskich za czasów Władysława IV, co zgodnie z intencjami autorów koncepcji ideowych rycin miało za zadanie podkreślić cechy swoistego uniwersalizmu polityki polskiego władcy „mądrej w czasie pokoju i pełnej marsowej bojowości podczas wojny”, podobnie jak było to – zgodnie z przesłaniem grafiki propagandowej – w przypadku królowej Krystyny. Zob. J. Bednarska, *Z dziejów polskiej ilustracji panegirycznej pierwszej połowy XVII wieku*, s. 98.

biania wiedzy<sup>33</sup> (il. 7). Patronująca działalności intelektualnej Minerwa miała też swojego odpowiednika wśród chrześcijańskich cnót kardynalnych, jakim była Sprawiedliwość.

Wśród wizerunków rozmaitych personifikacji pojęć abstrakcyjnych zakorzenionych już na dobre w świadomości ludzi połowy XVII wieku i określanych bez pomocy tekstu znajdowały się także te wyrażające istotne kwestie etyczne, które można by ze względu na zaproponowane cechy wyglądu określić „minerwopodobnymi”. Należą do nich: *Ragione di Stato* – Racja Stanu (w zbroi, hełmie, z szablą, z lwem jako oznaką górowania nad innymi oraz nakazu zachowania czujności koniecznej dla utrzymania pokoju i państwa) oraz *Fortezza* – Moc (w szacie koloru lwiej skóry dla oznaczenia mocy, z włócznią oraz tarczą z walczącymi lwem i dzikiem, w zbroi i hełmie). Personifikacje te oznaczają idee, które mogły dodatkowo wzbogacać zespół cech łączonych z postacią bogini, a w dalszej kolejności w interesującej nas grafice z wizerunkiem królowej. W *Iconologii* z sową i księgą wyobrażona została personifikacja Rady<sup>34</sup> (po „stronie Rady” w grafice z 1649 roku też znajduje się sowa). Jednakże największe chyba znaczenie dla upozowania władczyni ma wyobrażenie Wolnej Woli w dziele Ripy (il. 8). Podobieństwo pozy i atrybutów przyczynia się do silnego wzbogacenia ideowego grafiki. Według przepisu Wolną Wolę ma wyobrażać człowiek w młodym wieku odziany w różnokolorowy strój królewski, z koroną na głowie, z berłem zakończonym hieroglifem Pitagorasa, czyli grecką literą Y, i – dodajmy poza tekstem Ripy – stojący nieruchomo z ugiętą, wspartą na biodrze lewą ręką, prezentującą znany nam z wizerunku królowej gest dumy<sup>35</sup>. W komentarzu odnajdujemy opinie św. Tomasza z Akwinu, że wolna wola jest „swobodną władzą, w jaką gwoli Boga wyposażono rozumną

---

33 A. Henkel, A. Schöne, *Emblemata*, szp. 897. Subskrypcja głosi: *Qui VIGILI STUDIO Sapientem scripta volutat,/ Hic dici doctus, Cur mereatur, habet.* Emblem w: Gabriel Rollenhagen *Nucleus Emblematum Selectissimorum, Quae Itali vulgo Impresas*, Arnheim 1611, nr 67.

34 C. Ripa, *Iconologia*, s. 354, 101. Na temat Rady (s. 151) czytamy: „Księga w prawej dłoni znaczy, że rada rodzi się ze zgłębiania mądrości. Aby jej symbolika była jeszcze wyraźniejsza, dodaje się Sowę, ptaka poświęconego Minerwie, przez pogan uważanej za boginię Mądrości i rady”.

35 Ibidem, s. 414–415.

naturę, aby mogła wybierać spośród licznych rzeczy” lub też – jak pisał Arystoteles (*Etyka*, ks. 3) – „jest to władza możności wyboru rozmaitych rzeczy gwoili osiągnięcia wytkniętego celu”<sup>36</sup>. Postać jest młoda, zdaniem Ripy, gdyż musi dysponować pełną swobodą, która z chwilą osiągnięcia dorosłości sprawi, że człowiek zacznie dążyć do swego celu za pomocą środków odpowiednich do jego stanu i sytuacji (tak jak to miało nastąpić w przypadku królowej). Niewidoczna na wizerunku władczyni, a adekwatna w kontekście utożsamiania jej z Herkulesem (w związku z tematem *Herkules na rozstajnych drogach*<sup>37</sup>), litera Y wprowadza graficznie dopełnienie o charakterze etycznym, gdyż stanowi symbol wyboru właściwej drogi w życiu. W przypadku królowej był to wybór pomiędzy zaszczytem zwycięstw wojennych a opartym na mądrej radzie pokojem. Jej inne planowane niekonwencjonalne wybory (abdykacja, konwersja do wiary katolickiej) w momencie kształtowania propagandowego wizerunku nie były powszechnie znane. Akcentowanie szeroko pojętej wolności jest w przypadku królowej Krystyny jak najbardziej uzasadnione<sup>38</sup>. Wysunięta poza wieniec personifikacja *Libertas* ma analogiczną koronę, berło oraz podobny strój i łagodną, lekko uśmiechniętą twarz jak królowa Krystyna.

Jest jeszcze jedna personifikacja w propozycjach Ripy, która niewątpliwie nie wpłynęła na kształt wizerunku królowej, ale która oznacza konsekwencje przyjętych zaszczytów (przejęcie władzy w 1644 roku) i płaconą za nie cenę – stałego zmęczenia oraz przepracowania, na które uskarżała się młoda władczyni – jaką jest przygniecione ciężarem ozdobnego głazu Dostojeństwo<sup>39</sup>. Wytrwania na czele państwa oczekiwali od królowej Krystyny poddani<sup>40</sup>.

---

36 Cyt. za: ibidem, s. 414.

37 Zob. np. Johannes Sadeler I, *Herkules na rozstajnych drogach*, miedzioryt, 1595, w: *Ars mitologica*, il. 157, nr kat. 87, s. 156–157.

38 Zob. S. Stolpe, *Królowa Krystyna*, tłum. M. Olszańska, Warszawa 1988, passim, np. *Krystyna i Luteranizm*.

39 C. Ripa, *Iconologia*, s. 29–30.

40 Zachowały się informacje o tym, co rozegrało się w czasie riksdagu w 1654 roku. Gdy królowa wyjawiała wolę abdykacji, miał wówczas wystąpić przedstawiciel stanu chłopskiego, zwykły wieśniak w podkutych butach i w sutannie, i powiedzieć wprost do królowej: „Na Boga, co Wasza Majestat myśli zrobić? Martwimy się słysząc, jak mówicie o opuszczeniu tych, którzy was kochają tak gorąco jak my. Możecie mieć

### Minerwa, Herkules, Lew – treści propagandy

Gdy Krystynę uznano za Minerwę Północy<sup>41</sup>, z jej imieniem połączono cnoty przynależne antycznej bogini<sup>42</sup>, a jej postać została włączona do grona potężnych władczyń Europy takich jak Maria de' Medici (np. obrazy Rubensa przedstawiające ją jako Minerwę, 1623–1625, z berłem w lewej ręce a w prawej ze statuetką uskrzydłonej *Victorii* na wzór Ateny Parthenos Fidiasza), królowa Anglii Elżbieta I i caryca Rosji Katarzyna Wielka.

Takie cechy jak dziewiczość, zainteresowanie sztuką i filozofią, zabieganie o pokój, mądrość, przedłożenie pertraktacji pokojowych ponad walkę zbrojną w sposób bezpośredni odnoszą się rzeczywiście do bohaterki propagandowej grafiki – królowej Krystyny.

Królowa w kompozycji grafiki zajmuje wyeksponowane miejsce należne Herkulesowi<sup>43</sup>. Ponad jej wizerunkiem znajduje się wyobrażenie jego ojca Jowisza, tu utożsamionego z Gustawem II Adolfem i posiadającego jego rysy. Towarzyszący wizerunkowi tekst wskazuje na jeden z wyczynów Herkulesa – pokonanie w kołysce nasłanych przez Herę węży, zaświadczający o jego nadludzkiej sile i odwadze. Te cechy zostają przeniesione na szwedzką królową.

---

gdzieś lepiej, niż tu macie? Jesteście królową nad wszystkimi krajami i jeżeli opuścicie to wielkie królestwo, skąd weźmiecie inne? Jeżeli to zrobicie, i my, i Wy, wszyscy będą mieć powód do smutku, kiedy już będzie za późno. Dlatego moi towarzysze i ja prosimy, lepiej nad tym pomyślcie... Zostańcie dalej w zaprzęgu, nasza królowo, i bądźcie koniem lejcowym, jak długo żyjecie, a my, na ile potrafimy pomożemy Wam dźwigać jarzmo”. Cyt. za: S. Stolpe, *Królowa Krystyna*, s. 266–267.

41 R. Pfeiff, *Minerwa in der Sphäre des Herrschebildes*, „Deifizierte“ *Damenporträts mit den Attributen Minervas*, s. 86–109, p. 4, *Christina von Schweden als Minerva* (s. 94–99). Zob. też: H.-M. Kaulbach, *Friede als Thema der bildenden Künste – Ein Überblick*, s. 183 i nn., il. 12, 13, 14.

42 Zob. np. Grimal, s. 48, 236. E. Zwolski, *Atena*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. I, Lublin 1995, szp. 1040–1042. Atrybuty Minerwy podobne były do atrybutów greckiej Pallas Ateny.

43 Zob. np. miedzioryt Johannesesa Sadelera, *Herkules na rozstajnych drogach*, 1595, gdzie ponad umieszczonym centralnie Herkulesem w obłokach znajduje się *Fama* a ponad nią Jowisz na orle z pękiem piorunów w prawej ręce, z lewą wyciągniętą w stronę Minerwy. *Ars Mitologica*, nr kat. 87, na s. 157.

Temat Herkulesa<sup>44</sup> należy do wątków mitologicznych o nieprzerwanej tradycji w kulturze europejskiej. Łączy on w sobie nierozdzielnie wątek polityczny z wątkiem etycznym<sup>45</sup>. W ikonografii władców wątek Herkulesa odgrywa znaczną rolę od czasów starożytnych, poprzez średniowiecze po czasy nowożytne, kiedy to cieszył się ogromną popularnością. Herkules jako protoplasta i model idealnego władcy był niezwykle atrakcyjny dla propagandy władzy monarszej. Był bóstwem bardzo popularnym, o czym zaświadcza materiał źródłowy. Kult herosa miał charakter uniwersalny, a nowożytna ikonografia przypisała mu silny ładunek ideologiczny. Herkulesowi przysługiwał przydomek *Pacifer*, znany z monet antycznych, nie tylko ze względu na jego heroiczne czyny, ale także jako temu, który tępił niesprawiedliwość i przemoc oraz uznawał dobre obyczaje i sprawiedliwe prawa<sup>46</sup>. Stał się on opieku-

---

44 P. Wojciechowski, *Czczyciele Herkulesa w Rzymie. Studium epigraficzno-antropomastyczne (I-IV w. n.e.)*, Toruń 2005; M. Jaczynowska, *Główne kierunki przemian kultu Herkulesa w państwie rzymskim*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici, Historia IX – Nauki Humanistyczno-Społeczne” 1973, z. 58, s. 31–42; M. Jaczynowska, *Kult Herkulesa jako główny element opozycji pogańskiej przeciw chrześcijaństwu w III i IV w.*, w: *1500-lecie upadku cesarstwa zachodniorzymskiego. Materiały Ogólnopolskiego Symposium Naukowego w Karpaczu, 8–9 grudnia 1976 r.*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 1979, nr 449, s. 149–154; K. Narecki, *Herakles*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. VI, Lublin 1993, szp. 727–728.

45 Bohater ten pierwotnie był czczony ze względu na moc odwracania złych uroków oraz długie i pomyślne podróże jak bóstwo opiekuńcze własności, strażnik progów i bram, dróg, portów, protektor podróży, kupców, handlu. W III i IV w. p.n.e. Herkules stał się bóstwem wojskowym i opiekunem zwycięzców (przybrał przydomek *invictus*) po tym jak cesarz Kommodus uznał siebie za wcielenie Herkulesa. Mit o Herkulesie już od czasów starożytnych dostarczał tematów literaturze (prace Wergiliusza, Horacego, Owidiusza), filozofii oraz sztuce (K. Narecki, *Herakles*, szp. 727).

46 M. Stahr, *Medale Wazów w Polsce 1587–1668*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990. Zob. gdański medal Jana Höha, przedstawiający Władysława IV z Herkulesem z roku 1637. (s. 132, il. 84). Herkules walczący z trzygłowym Cerberem jest aluzją do zmagania Władysława IV z Moskwą, Szwecją i Turcją. W inskrypcji podkreślono dwukrotnie na awersie i reversie, że król ten jest dawcą pokoju (s. 133). Według *Commentaria symbolica* Antonia Riccardiego (Wenecja 1593) Herkules z maczugą i Cerberem „oznacza władcę panującego, który dzięki swej znakomitej cnocie za pomocą sprawiedliwych i świętych praw poskramia i odpędza występki od swoich ludów”. Autor przytoczył 139 wykładni alegorycznych postaci Herkulesa. W myśl komentarzy literatury emblematycznej walka z Cerberem oznacza pokonanie przeważających sił nieprzyjacielskich. W czasie wojen religijnych ta praca Herkulesa była symbolem walki z herezją.



nem domu cesarskiego, a także patronem warstw niższych jako obrońca sprawiedliwości, opiekun biednych i mściciel doznanych krzywd, co nie mogło pozostać bez wpływu na treść interesującej nas grafiki. Symbolika postaci herosa została dzięki kompozycji i inskrypcji przeniesiona na królową Krystynę.

Postać Herkulesa wiąże wizerunek królowej Krystyny z całą serią prac poświęconych temu bohaterowi<sup>47</sup>. Mit herosa wprowadzany był do przedstawień władców w trojaki sposób: poprzez wyobrażenie postaci lub akcji z bohaterem, poprzez identyfikację przedstawianego władcy z herosem dzięki cechom postaci takim jak poza, ubiór, atrybuty (np. Ludwik XIII jako Herkules-Imperator ukazany jako stojący w skórze lwa z maczugą<sup>48</sup>), oraz poprzez podstawienie wizerunku władcy w miejsce Herkulesa bez oznak identyfikacji wizualnej z herosem, wraz z odpowiednim komentarzem słownym dokonującym utożsamienia i przejścia symbolu (np. portret konny Fryderyka Augusta I, elektora Saksonii<sup>49</sup>).

Wyobrażenie królowej Krystyny należy do trzeciej grupy przedstawień, gdzie identyfikacja z postacią mityczną następuje poprzez umiejscowienie – tu pod wizerunkiem gromowładnego Jowisza dosiadającego orła, w otoczeniu cnót, pomiędzy napisami wyraźnie naprowadzającymi na przywoływaną postać.

Omawiana grafika włączająca postać królowej Krystyny do popularnej w czasach nowożytnych herkulejskiej alegorii władzy kró-

---

47 P. Gerlach, *Herkules*, w: *Lexicon der Christlichen Ikonographie*, Bd. 2, *Allgemaine Ikonographie*, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1970, szp. 243–246. Zob. też: *Ars Mitologica*, s. 156–157.

48 Ludwik XIII jako Herkules-Imperator. Miedzioryt, 1635 (?). Ilustracja w: J. Banach, *Hercules Polonus. Studium z ikonografii nowożytnej*, Warszawa 1984, il. 109. W pierwszej kategorii przedstawień Herkules towarzyszył wizerunkom królewskim ukazywany w czasie wykonywania jednej ze swych 12 prac – najczęściej w starciu z hydrą lernejską lub lwem nemejskim oraz centaurem. Ukazywano jego triumf, odpoczynek, stał z maczugą obok królewskich wizerunków, często w towarzystwie umieszczonej po przeciwległej stronie Minerwy (np. Apoteoza Jana Kazimierza, ryt. Wilhelm Hondius, wg rys. Adolfa Boya, miedzioryt, 1649. Zob. il. w: J. A. Chrościcki, *Sztuka i polityka*, il. 118) był widoczny w całej postaci, fragmentarycznie (np. jego głowa), lub też ukazywano tylko jego atrybuty: maczugę i skórę lwa.

49 Portret konny Fryderyka Augusta I, elektora Saksonii, miedzioryt, po 1694. Ilustracja w: J. Banach, *Hercules Polonus*, il. 126.

lewskiej, sytuuje jej wizerunek wśród przedstawień Herkulesów narodowych znanych np. z ikonografii francuskich władców Henryka IV, Ludwika XIII, także cesarza Karola V, króla Augusta II Mocnego, czy też Zygmunta I Starego (miecz trumienny), Stefana Batorego (sarkofag), Zygmunta III Wazy (portret), królewicza Władysława Zygmunta (grafika z czasów podróży po Europie) czy też już jako władcy (grafika z wizerunkiem króla w otoczeniu postaci mitologicznych), a także króla Jana III Sobieskiego (m.in. ryciny, dekoracje okolicznościowe, pałacu Wilanowskiego).

Rozważając kwestie gloryfikacji królowej Krystyny i propagandy władzy wyrażone w grafice z 1649 roku, można przypomnieć dychoomiczną koncepcję władzy, wyrażająca się w późnośredniowiecznej koncepcji prawniczej i konstytucyjnym zwrocie retorycznym „dwa ciała króla”, która mogła mieć swoje początki już w klasycznej starożytności i została przypomniana w XVI wieku<sup>50</sup>. W starożytności władca mógł zostać zidentyfikowany z istniejącym i uznawanym bóstwem, które reprezentował jako *novus Herkules* albo *novus Sol*. Na monetach można spotkać zestawione profile cesarza i Herkulesa, przy czym wygląd Herkulesa był bliźniaczo upodobniony do swego ludzko-cesarskiego odpowiednika<sup>51</sup>. W propagandowej grafice z 1649 roku rysy portretowe władcy szwedzkiego otrzymuje Jowisz, natomiast z Minerwą i Herkulesem, jako ich nowe wcielenia, utożsamiona została królowa Krystyna.

---

50 E. H. Kantorowicz, *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, tłum. M. Michalski i A. Krawiec, redaktor naukowy wydania polskiego J. Serczyk, Warszawa 2007, s. 392–393.

51 Ibidem, s. 396–397, 69. W III wieku cesarz Dioklecjan ustanowił tetrarchię i w związku z tym dynastię „Jowiszową” i „Herkulesową”. Nastąpiło utożsamienie boga i władcy. Powstała idea uznająca boga za *comes Augusti*, wiecznego towarzysza cesarza. Ludzkemu, śmiertelnemu ciału władcy towarzyszy superciało, nieśmiertelne, boskie. Zasada ta jest też czasem odpowiedzialna także w sztuce chrześcijańskiej za podobieństwo twarzy bóstwa i władcy – Chrystusa i jego namiestnika na ziemi. Hellenistyczni królowie i cesarze rzymscy mogli twierdzić, że są Nowym Dionizosem czy Nowym Heliose, władcy karolińscy – Nowym Dawidem, czy Nowym Konstantynem, to znaczy „doczesnymi wcieleniami obrazu boga albo herosa, jego wieczną substancją i siłą życia. Byli skrzepowanymi doczesnością nosicielami »aureoli« boskości albo pierwowzorami o cechach herosów”. Wcielen prototypu w tym samym czasie mogło być wiele.

W przedstawionych w dolnej partii grafiki zwierzętach także dostrzeżono się znaczenia symbolicznego. Triumfującego Lwa postrzegano jako symbol protestantyzmu, a węża – jako uosobienie papizmu<sup>52</sup>. Wizerunek królowej szwedzkiej należy wobec tego także do nurtu ikonografii związanej z podziałami religijnymi Europy czasów nowożytnych. Krystyna jako królowa państwa, w którym obowiązującą religią jest luteranizm, winna jawić się jako jego obrończyni i kontynuatorka dzieła swego ojca – i do takiego wizerunku odwołuje się propagandowa grafika z 1649 roku. Wiadomo jednakże, iż władczyni nie tylko opuściła swe królestwo, ale także i jego religię, konwertując do wiary katolickiej. Zatem wkrótce po ukazaniu się propagandowej grafiki i ten element symboliki jej królewskiego majestatu stracił na aktualności.

Dla celów propagandowych Lwem Północy został nazwany ojciec królowej Krystyny, Gustaw II Adolf. Króla cechowało poczucie odpowiedzialności za kraj, za swoją pierwszą powinność, nakazaną przez Boga, uznawał jego obronę. Wojna była jego zdaniem złem koniecznym. Twierdził, że „Pokój, obok słowa Bożego, jest największym dobrem, najniebezpieczniejszy pokój jest lepszy niż niesłuszna wojna”<sup>53</sup>. W sensie symbolicznym odniesiono jego osobę oraz militarną działalność w Europie w czasie wojny trzydziestoletniej do szeroko rozumianej symboliki lwa<sup>54</sup>, a w szczególności „lwa z pokolenia Judy”, opartej na opisanym

---

52 *Kristina. Queen of Sweden*, s. 121. Warto zwrócić uwagę na fakt, że gdy Herkules pojawia się w dekoracji kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu to, zgodnie z interpretacjami Lecha Kalinowskiego, wspiera Jowisza w walce z bezbożnymi gigantami i, jak pisze Stanisław Mossakowski, poprzez to wyrażona zostaje aluzja do działania Króla Zygmunta I na rzecz obrony katolicyzmu.

53 Cyt. za: S. Stolpe, *Królowa Krystyna*, s. 35.

54 Zwierzę to z powodu jego czujności i siły od najdawniejszych czasów uważano za doskonałego stróża. Budzi i podziw, i trwogę. Jego symbolika jest podwójna. Może oznaczać zarówno Boga czy Chrystusa, jak i szatana. Boga porównywano z lwem, gdy objawiał swą karzącą sprawiedliwość albo stawał w obronie ludu wybranego. Zob. np. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 276. W Księdze Rodzaju (49,9) czytamy: „Judo, młody lwie, na zdobyczy rósć będziesz, mój synu: jak lew czai się, gotuje do skoku, do lwicy podobny – któż się ośmieli go drażnić”; zaś w Apokalipsie (5,5: *Losy całej ludzkości, Bóg wręcza Barankowi księgę przeznaczeń*): „Oto zwyciężył lew z pokolenia Judy”. Symbolikę Lwa z pokolenie Judy odnajdujemy też w Księdze Ezechiela (19,1-9: *Żale nad władcami Izraelskimi*). Cyt. według *Biblii Tysiąclecia*. Zob. M. Pastoureau, *Średniowieczna gra symboli*, Warszawa

w Księdze Rodzaju błogosławieństwem udzielonym przez umierającego Jakuba swym dwunastu synom. Lew jest tu symbolem królewskiej władzy, a jej spadkobierczynią królowa Krystyna.

Gustaw Adolf był entuzjastą sprawy protestanckiej<sup>55</sup>, a jego gorliwość w tej kwestii wynikała z głębokiej wiary i przekonania, że został wybrany przez Opatrzność, aby walczyć bezustannie o chwałę Boga, że jest narzędziem w jego ręku, oraz że ma do wypełnienia wielkie zadanie<sup>56</sup>, a prowadzona przez niego wojna toczy się w obronie protestantyzmu i Szwecji – jest więc wojną sprawiedliwą. Propaganda dokładała starań, aby taki wizerunek przedstawić Europie. Opierając się na potęg-

---

2006, s. 61. Jakub błogosławiąc swoich 12 synów i przepowiadając przyszłość ich potomstwa, oglądał czwartego z nich, Judę, przodka Chrystusa, pod postacią lwa. Jest to symbol dobrego lwa, który używa swej siły dla wspólnego dobra i którego ryk wyraża słowo boże. Jest najdzielniejszy ze wszystkich zwierząt i stanowi symbol plemienia Judy, najpotężniejszego plemienia Izraela. Jest jako taki kojarzony z Dawidem, jego potomstwem a nawet z Chrystusem.

55 Z. Anusik (*Gustaw II Adolf*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1996, s. 54, 67) pisze, że przez pierwszą część panowania Gustawa II Adolfa jego polityka zagraniczna była zdominowana przez stosunki z Rzeczpospolitą. Już ojciec króla Karol IX usiłował przekonać protestancką Europę, że jego walka przeciw Polsce jest walką w interesie wyznań reformowanych. Gustaw Adolf zmuszony był naśladować politykę ojca. Od początku swego panowania uważał dynastyczną rywalizację z Zygmuntem III i walkę o opanowanie wybrzeży Morza Bałtyckiego za wojnę obronną, prowadzoną przeciwko siłom katolickiej reformacji.

56 Z. Anusik, *Gustaw II Adolf*, s. 220. Na s. 160–161 czytamy: „Od samego początku Gustaw Adolf przywiązywał ogromną wagę do propagandowego uzasadnienia wmiśzania się w sprawy Niemiec. Kolportowane zarówno w Rzeszy, jak i na innych dworach europejskich dokumenty wyjaśnić mogły motywy, którymi kierował się dwór sztokholmski. Zawarte w nich argumenty usprawiedliwiać miały jednak również i samego Gustawa Adolfa w jego własnych oczach [...] król wiedział dobrze, jak wielką swobodę działania pozostawiano temu, kto prowadził wojnę sprawiedliwą. Robił więc wszystko, by udowodnić, że prowadzona przez niego wojna mieści się w tej kategorii [warto zwrócić uwagę na propagandową grafikę, na której Szwedzki Lew niesie gałązkę palmową (Zob. 1648. *Krieg und Frieden in Europa. Ausstellung katalog, Münster-Osnabrück 1998–1999*, hrsg. Von Klaus Bussmann und Heinz Schilling, Münster 1998, il. 1200). Nie wystarczyło mu, że sam czuł, iż racja jest po jego stronie. Chciał, by europejska opinia publiczna również podzielała jego punkt widzenia [...] naprawdę wierzył, że wojna, którą właśnie rozpoczynał, jest wojną obronną. Wojną prowadzoną w imię zapewnienia bezpieczeństwa Szwecji, wojną w obronie pobitych i upokorzonych protestantów niemieckich”.

dze wypracowanej przez swego ojca, Krystyna wprowadziła radykalne zmiany właśnie w polityce przez niego propagowanej.

## Obraz rzeczywisty

Powstała w roku 1649 grafika przedstawia młodą władczynię w doniosłym momencie jej życia oraz w szczególnej sytuacji w rządzonym przez nią kraju. Po ukończeniu osiemnastu lat, to znaczy w 1643 roku, przejęła władzę w państwie, wspierał ją znakomity dyplomata, kanclerz Axel Oxenstierna. W roku 1648 przyczyniła się do zakończenia rujnującej Europę Zachodnią, lecz korzystnej dla Szwecji, wojny trzydziestoletniej, opowiadając się za pokojem wbrew interesom swego kraju. Jej koronacja odbędzie się za kilka lat, kiedy ukończy dwudziesty czwarty rok życia. Jest córką jednego z największych władców Szwecji Gustawa II Adolfa, określonego mianem Wielki, wojownika i dobrego władcy. On został nazwany Lwem Północy, ona zaś Północy Minerwą. On zasłużył się na polu bitwy, ona – w sferze dyplomatycznych działań pokojowych.

Już wkrótce w roku 1651 Krystyna podejmie pierwszą, niezrealizowaną próbę abdykacji na rzecz wyznaczonego wcześniej następcy tronu, niedoszłego męża Karola Gustawa. Wiadomo, że wieści o tym rozchodziły się już wcześniej, a plany królowej były od dawna znane w ścisłym kręgu. Ona sama zastanawiała się nad tym już od wielu lat, według jej oświadczenia – od pięciu albo sześciu<sup>57</sup>. Twierdziła, że dobro królestwa wymagało od niej zrzeczenia się tronu, tęskniła do spokoju i wypoczynku, państwu potrzebny był jej zdaniem dobry wódz<sup>58</sup>. Plany swoje zrealizowała w roku 1654. Godność władcy Szwecji Krystyna zaproponowała Karolowi Gustawowi już w roku 1648. W roku 1649 został on wybrany na następcę tronu. Właśnie wtedy, kiedy ukazała się propagandowa grafika.

Królowa jest z własnej woli niezamężna, poważnie traktuje obowiązki władcy, ponad wszystko wynosi cnotę czystości, charakteryzuje ją katolickie marzenie o dziewictwie, niechęć do zamążpójścia i poddania się władzy mężczyzny, poszukuje prawdy naukowej i filozoficzno-

---

57 S. Stolpe, *Królowa Krystyna*, s. 231.

58 *Ibidem*, s. 242.



religijnej, w jej umyśle rodzi się myśl o abdykacji i opuszczeniu Szwecji. Kraj przeżywa problemy finansowe, królowa stawia na rozwój kultury, popiera rozwój teatru, nauki, zaprasza znakomitości literatury, sztuki i nauki na swój dwór, skupuje i gromadzi różnymi metodami księgi, by rozbudować swą bibliotekę. Interesuje się poglądami nie zawsze zgodnymi z ortodoksyjnym luteranizmem, prowadzi rozmowy z katolickimi zakonnikami jezuitami, wkrótce konwertuje do wiary katolickiej.

Ambasador Francji w Szwecji, Hector Pierre Chanut w roku 1648 przesłał swojemu rządowi sławny i piękny raport, kiedy królowa miała 22 lata i kiedy zapewne powstawała idea interesującej nas grafiki. Chwalił w nim wygląd królowej, wykształcenie lingwistyczne, jej świadomość celu i siłę, charakterystyczną dla młodego księcia – gdyż natura obdarzyła ją przymiotami młodego mężczyzny – jej pobożność, jej miłość do heroicznego i nienagannego trybu życia. Pisał: „Nic nie ma dla niej najmniejszego znaczenia w porównaniu z płomienną miłością, jaką żywi dla honoru, dla la vertu: rzec by można, że ambicją jej jest rozślawić swe imię bardziej przez najniezwyklesze zasługi niż przez podboje”. Ocena to zawyżona, ale 22-letnia wtedy kobieta rządziła samowładnie jednym z mocarstw europejskich, dumna, samotna, piastująca najwyższą godność w kraju, z zapalem studiowała, wywierała urzekające wrażenie, zdumiewała osobliwymi męskimi manierami.

Krystyna była urodzonym politykiem szkolonym w tym kierunku – i taki jej wizerunek uległ rozpowszechnieniu. Krystyna została Cudem Północy, Minerwą w kraju Scytów. Legenda ta jednakże wkrótce się rozwiała i za granicą szybko stworzono opinię przeciwną, szczególnie po opuszczeniu przez nią Szwecji (1654). Powstawały plotki, pisano paszkwile. Jednakże ta dobra legenda przetrwała i funkcjonowała dłużej wśród lojalnych szwedzkich chłopów, mieszczan i szlachty<sup>59</sup>. Właśnie w celu utrwalenia pozytywnego wizerunku władczyni została stworzona interesująca nas grafika – wyidealizowane przedstawienie, w którym poszczególne symbole miały budzić określone skojarzenia, łatwo się utrwałać, chronić przed refleksją opartą na realnych doświadczeniach.

---

59 Ibidem, s. 10–14.

Grafika – różnorodnymi metodami przekazu obrazowego i słownego, zarówno w sposób nowatorski, jak i oparty na tradycji – przekazuje pożądany z punktu widzenia polityki szwedzkiego państwa wizerunek władczyni. Obrazuje to, co swymi rządami i cechami królowa zapowiadała, ale czego w przyszłości nie dopełniła (szkoda, bo zapewne lepsze byłyby zapewne i losy Rzeczypospolitej w XVII wieku). Prezentuje propagandowy wizerunek władczyni, który już w momencie powstania nie był do końca zgodny z rzeczywistością. Obraz miał być elementem jego stabilizacji, silniejszym niż rzeczywiste wydarzenia. Koncept tego druku polegał między innymi na tym, że w miejsce zapowiedzianego przez inskrypcję silnego Herkulesa postawiona została posługująca się mądrością Minerwa<sup>60</sup>.

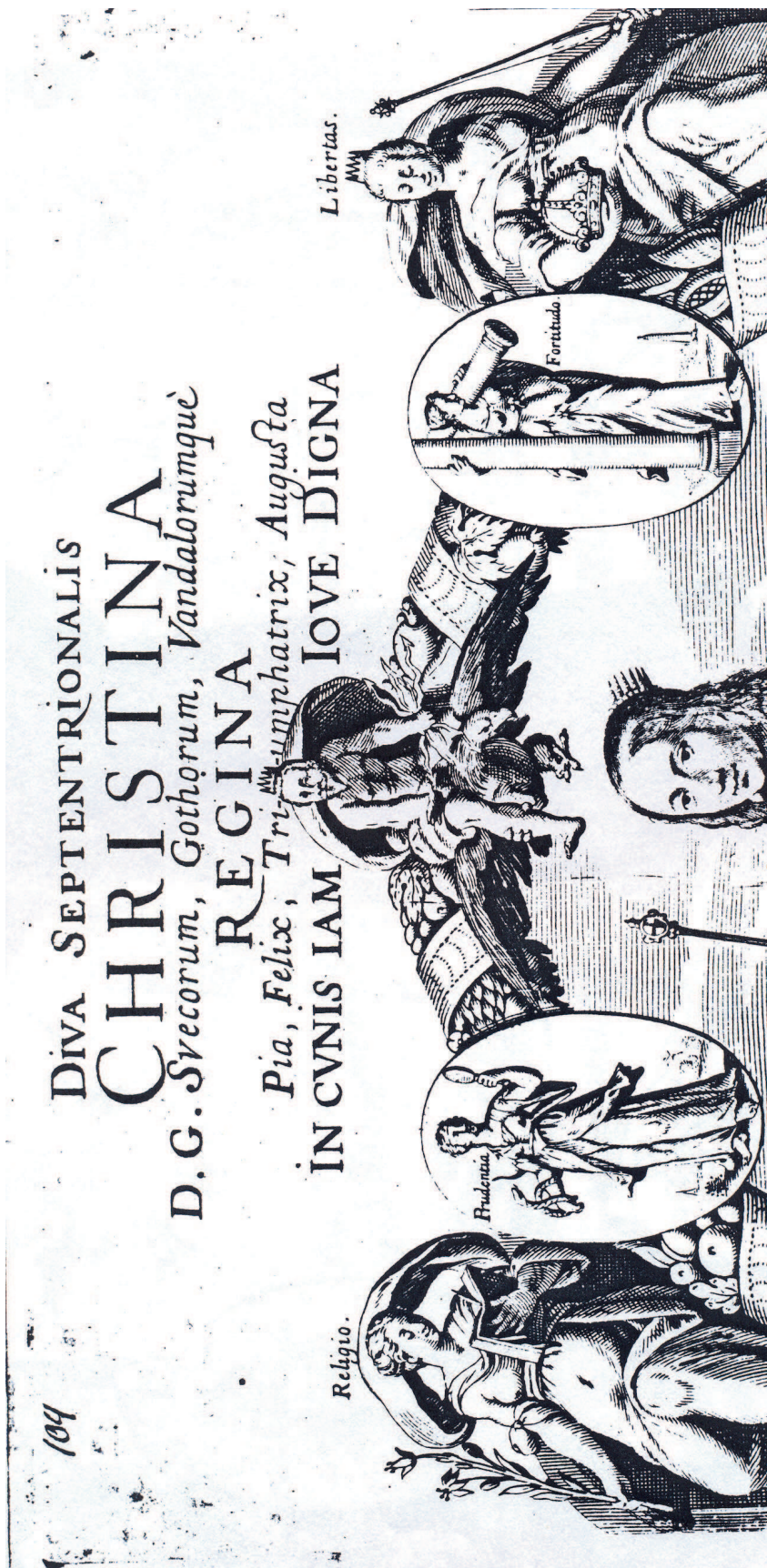
---

60 Postacie Herkulesa i Minerwy pojawiały się także w towarzystwie personifikacji Rzeczypospolitej. Zob. M. Górka, *Polonia – Respublika – Patria. Personifikacja Polski w sztuce XVI-XVIII wieku*, Wrocław 2005, s. 438, 476, 491, 495. O wadze propagandowej połączenia znaczenia postaci Jowisza, Herkulesa i Minerwy przekonuje projekt medalu Królowej Anglii Anny, gdzie kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz występuje jako Jupiter/Herkules a władczyni jako Minerwa. Podają sobie ręce, a o współpracy i pojednaniu zaświadcza napis: UNA SALUS AMBOBUS ERIT. Ilustrację zob. R. Pfeiff, *Minerwa in der Sphäre des Herrschebildes* s. 100, il. 112.



Il. 1. Grafika propagandowa przedstawiająca królową szwedzką Krystynę, 1649





Il. 2. Grafika propagandowa przedstawiająca królową szwedzką Krystynę, 1649, fragment





Il. 3. Grafika propagandowa przedstawiająca królową szwedzką Krystynę, 1649, fragment



Cam. III **Falke im Kampf mit einem Reiher**  
 Nr. 32

EXITVS IN DVBIO EST.



*ungewisser  
 Ausgang  
 des Kampfes*

Sunt dubii eventus incertaque praelia Martis:  
 Vincitur haud raro, qui prope victor erat.

*Der Ausgang ist ungewiß*

*Zweifelhaft ist der Ausgang, ungewiß sind die Schlachten des Mars:  
 Besiegt wird nicht selten der, der [schon] beinahe der Sieger war.*

✱

Il. 4. Emblemat o lemmie *Exitus in dubio est*. Imago przedstawia walkę sokoła z żurawiem. Pochodzi z pracy Joachima Camerariususa; rep. według A. Henkel, A. Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1976, szp. 785





Il. 5. Minerwa jako Cnota niewzruszona. Ottonis van Veni, *Emblemata Horatiana: Imaginibus in aes incisis atque latino, germanico, gallico et belgico, carmine illustrats*, Amsterdam MDCLXXXIV, nr 1, s. 2-3; rep. według R. Pfeiff, *Minerwa in der Sphäre des Herrschebildes. Von der Antike bis zur Französischen Revolution*, Münster 1990, il. 54





Il. 6. Jeremiasz Falck według rysunku Erasmosa Quellinusa, Krystyna Szwedzka jako Minerva, sztych 1649; rep. według Z. Waźbiński, *Udział Krystyny Szwedzkiej w „Editio Princeps Traktatu o Malarstwie” Leonarda da Vinci (1651)*, w: *Po obu stronach Bałtyku. Wzajemne relacje między Skandynawią a Europą środkową*, red. J. Harasimowicz, P. Oszczanowski, M. Wisłocki, Wrocław 2006, s. 411, il. 5



Roll. I **Eule auf einem Buch**  
Nr. 67

STVDIO ET VIGILANTIA.



*Eifer für die  
Wissen-  
schaften*

Qui VIGILI STVDIO Sapientem scripta volutat,  
Hic dici doctus, Cur mereatur, habet.

*Durch Eifer und Wachsamkeit*

*Wer in unermüdlichem Eifer die Bücher studiert, der nur verdient  
es, ein Gelehrter zu heißen.*

Il. 7. Emblemat o lemmie *Studio et Vigilantia* z pracy Gabriela Rollenhagena; rep. według A. Henkel, A. Schöne, *Emblemata*, Stuttgart 1976, szp. 897



Il. 8. Personifikacja Wolnej Woli; rep. według C. Ripa, *Iconologia*, Kraków 1998, s. 415



## Summary

### **Minerva of the North and Swedish Heracles The Image of the Queen Christina in the Graphic from 1649**

The graphic representing the queen of Sweden Christina is of propagandist nature. It expresses the ideology of a good sovereign, her power, and the concept of deification of the sovereign, as well as persistence and invariability of the power of the Swedish state. The intention and design of the word and picture contained herein are supposed to be rhetorical persuasion of the subjects and audience abroad. It is worth mentioning that the then actual image of the queen and therefore the condition of the state and society are of no importance but the queen's image as perceived through the means of state propaganda.

The graphic pictures the intermingling of historical and biographic issues related to the queen (role of the sovereign and her position – expected marriage and crowning, the abdication planned by her), genealogy of the house of Vasa (daughter of Gustavus II Adolfus), Sweden (concept of a sovereign bringing peace and welfare to the subjects, dangerous to the enemies), Europe (end of the Thirty Years' War to which the queen contributed against her advisors' will), mythical (identification with Heracles and Minerva, protective and carrying role of Jupiter), ethical and moral (wreath of virtues characterizing the queen as a good sovereign), political (conquering papism whose sign is a serpent, Protestantism symbolized by a lion related also to Gustavus II Adolfus referred to as the Lion of the North).

The content of the graphic was constructed using various, legible elements which are typical of the then iconographic codes – iconological and emblematic, allegorical and real, historical and mythical, all composed with the double meaning: the queen Minerva (defined by attributes – owl, books) – Heracles (due to the verbal comments and composition structure), Jupiter (carer of sovereigns, father of Christina-Heracles) – Gustavus II Adolfus (sovereign, father, and the queen's

predecessor whose power and symbol she takes over—inherits), Lion – Gustavus II Adolfus and Protestantism.

The graphic represents the image of the sovereign, portraits of her advisor, chancellor Axel Oxenstierna (beneath the inscription *Advice in the kingdom is prudent*) and military commander Lennart Torstenson (the inscription *The fight outside happy*), a set of 11 personifications (*Religio, Prudentia, Justitia, Pietas, Clementia, Libertas, Fortitudo, Temperantia, Liberalitas, Veritas*), symbols (owl, globe, books, wrath, lion, serpent), elements referring to *imago* of emblems representing the fighting birds (falcon and crane), with the wording *Exitus dubio est* or *Nulla Salus Bello* (both expressing the uncertainty of the outcomes of war actions) as well as narrative motifs symbolically denoting, on the one hand, peace (welfare in the state represented by parades, carts with houses, signs of joy, trumpets aiming upwards), and, on the other hand, wars (trumpets aiming downwards, carts with war equipment). The inscription *Goddess of the North CHRISTINA ... THE QUEEN Pious, Happy, Triumphant, Great, IN HER CRADLE YET WORTH JUPITER, ... following the example of Ovid writing about HERACLES... CHRISTINA WAS SMALL, BUT SHE THROTTLED SNAKES IN HER HANDS.*

Translated by Elżbieta Maćwicka