

POMNIK KONNY JANA III SOBIESKIEGO W ŁAZIENKACH JAKO SYMBOL ZWYCIĘSTWA

NOTA DO DZIEJÓW HIPOLOGII POLITYCZNEJ

Robert Pawlik

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

Tomaszowi Chachulskiemu

Łazienkowski pomnik Jana III Sobieskiego, chronologicznie drugi po kolumnie Zygmunta warszawski monument o tematyce niereligijnej, wystawiony został przez Stanisława Augusta Poniatowskiego na moście rezydencji królewskiej w Łazienkach 14 września 1788 roku. Zaprojektowany przez André Le Bruna, a wykonany przez Franciszka Pincka, wiąże się kompozycyjnie ze stiukowym posągiem Sobieskiego nieznanego autorstwa, powstałym ok. 1700 roku i znajdującym się w pałacu w Wilanowie. Oba pomniki przedstawiają Sobieskiego jako zwycięskiego wodza na wspiętym koniu; na obu triumfator ukazany jest w stroju rzymskiego imperatora; wreszcie, na obu królewski wierzchowiec unosi się nad postaciami pokonanych wrogów. W przypadku pomnika wilanowskiego końskie kopyta wiszą nad półnagimi, pochylonymi figurami w turbanach. Łazienkowski jeździec trątuje dwie postaci leżące na wznak – jedną w turbanie, drugą z oseledcem na głowie – których ręce ułożone są w geście obronnym. Po obu stronach posągu łazienkowskiego widnieją kamienne tarcze z inskrypcjami po łacinie i po polsku oraz zwycięskie trofea. Potwierdzają one, że pomnik miał upamiętniać militarne dokonania polskiego władcy w zmaganiach z Imperium Osmańskim.

Żaden z tych pomników nie doczekał się jeszcze oddzielnej monografii (zob. m.in. Głębocki 1990: 15–16; Domański 1983: 129–131; Pyzel 2013:

193–200). W 1981 roku uwagi dotyczące ikonografii wilanowskiego monumentu przedstawił Mariusz Karpowicz (1981). W 1986 roku, w kontekście polskich portretów konnych, obie rzeźby analizował Mieczysław Morka (1986), a w 2010 roku, w ramach monografii twórczości André Le Bruna, pomnik lazienkowski obszernie omówiła Katarzyna Mikocka-Rachubowa (2010, t. I: 200–2008, t. II: 277–283)¹. W 1998 roku swoje uwagi na temat etycznego aspektu ikonografii lazienkowskiego pomnika sformułował Janusz Tazbir. W artykule *Tratowanie powalonych Turków* (Tazbir 1998) dostrzegł w pomniku Sobieskiego przykład „okrucieństwa w polskiej rzeźbie świeckiej” (tamże: 67): Zdaniem autora fakt, że „zbrojny jeździec deptce leżących pod jego koniem dwóch bezbronnych i prawie nagich przeciwników” (tamże: 66) oznacza „okrutne pastwienie się nad pokonanym”. Akt okrucieństwa wobec „bezbronnych, ale i nagich ludzi” (tamże: 71) jest – zdaniem Tazbira – niczym innym jak afirmatywnym przedstawieniem wojennej przemocy: „lazienkowski postument był przypuszczalnie ostatnim w sztuce europejskiej, ukazującym z pełną aprobatą okrucieństwa wojny” (tamże: 74).

Tazbir sugeruje, że lazienkowski pomnik należy potraktować jako rzeźbę historyczną². Warto jednak zauważyć, że pomnik nawiązuje kompozycyjnie do wcześniejszej rzeźby, znajdującej się w Wilanowie, oraz do malarzkich i graficznych przedstawień Sobieskiego. Ważny w tym kontekście jest również fakt, że ikonografia Sobieskiego sytuuje się w obrębie dawnej konwencji, w ramach której konne traktowanie było ustalonym symbolem militarnego zwycięstwa. W niniejszym szkicu chciałbym przywołać kilka momentów z dziejów owej ikonograficznej konwencji. Zarys „łańcucha ikonograficznego”, którego późnymi ogniwami są oba warszawskie pomniki, będzie punktem wyjścia do sformułowania kilku uwag na temat konnej symboliki zwycięstwa oraz klęski w obrębie zachodniej tradycji obrazowej.

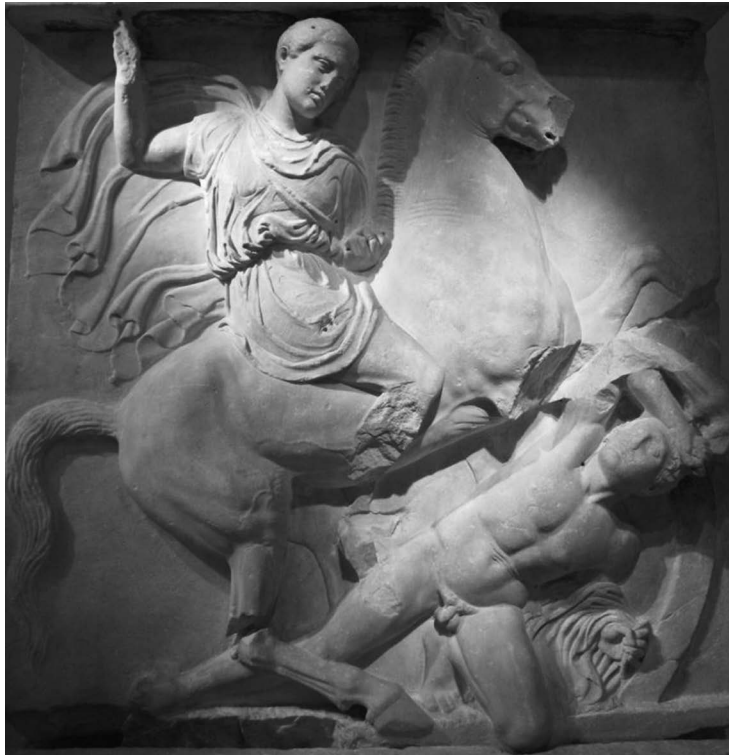
/// I

W okresie grecko-rzymskiego antyku koń był jednym z najpopularniejszych narzędzi heroizacji i gloryfikacji. Postać jeźdźca na koniu idącym stępa, opanowanie zwierzęcia większego od człowieka, wyrażała polityczne panowanie nad poddanymi i od czasów rzymskich była jedną z ikon władzy

¹ Zob. również wcześniejsze opracowanie: Mikocka-Rachubowa 2009.

² Tazbir stawia na równi pomnik w Łazienkach z przedstawieniem masowej egzekucji „jeńców moskiewskich ukazaną na płaskorzeźbie nagrobku Jana Tarnowskiego w kolegiacie tarnowskiej” (Tazbir 1998: 67).

(zob. m.in. Benoit 1954; Keller 1971; Morka 1986; Laberschek 2020). Natomiast kompozycja przedstawiająca jeźdźca na koniu wspiętym symbolizowała wywyższenie i w greckiej plastyce funeralnej była wykorzystywana do heroizacji poległego w boju. W języku wizualnym, w kontekście kultu pogrzebowego, wspięty koń wyrażał „wyniesienie” poległego kawalerzysty, przeobrażając jego indywidualną porażkę w ostateczny triumf. Stela nagrobna Deksileosa (ateńskie Muzeum Keramejkosu), wystawiona w 394 roku przed Chr. poległemu w wojnie korynckiej (396–387 p.n.e.) ateńskiemu żołnierzowi, ukazuje dynamicznego jeźdźca na wspiętym koniu, jak z rozwianą chlamidą naciera na hoplitę (il. 1) (zob. m.in. Hurwit 2007; Will 1955: 55–124). Schemat kompozycyjny, zwany motywem Deksileosa, ukazuje moment starcia, w którym postać na koniu zdaje się odnosić przewagę, jednak broniący się piechur nie został jeszcze całkowicie pokonany. Ostateczny wynik pojedynku pozostaje w zawieszeniu.



Ilustracja 1. Stela nagrobna Deksileosa (394–393 rok p.n.e.), Narodowe Muzeum Archeologiczne w Atenach, Grecja.

Kluczowa dla tego przedstawienia bitewnego jest równorzędność adwersarzy. Między nacierającym i broniącym się nie ma wyraźnej dysproporcji. Klęczący hoplita został ukazany bez uszczerbku dla własnej godności: w akcie heroicznej obrony uwidacznia się jego doskonałość i piękno (zob. Zanker 2002: 47). Ewentualna porażka nie byłaby skutkiem jego „niższości”, lecz zrzędzeniem przypadku.

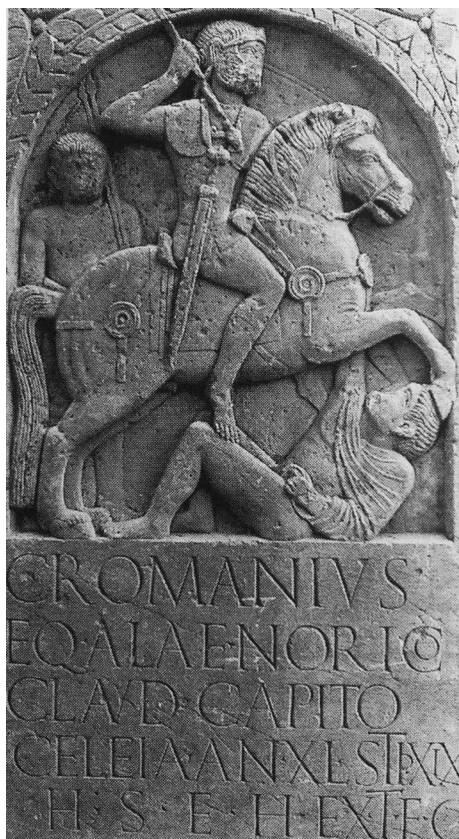
Dynamiczna postać jeźdźca na wspiętym koniu nabrała charakteru kanonicznego w epoce hellenistycznej. W ten sposób artyści przedstawiali bowiem Aleksandra Macedońskiego, którego armia opierała swoją siłę uderzeniową na oddziałach konnicy. Na mozaice z II wieku przed Chr. z tzw. Domu Fauna w Pompejach, ukazującej bitwę pod Issos i będącej kopią obrazu powstałego pod koniec IV wieku przed Chr., Aleksander ukazany został na galopującym wierzchowcu w zbroi, ale bez helmu, i przeciwstawiony królowi perskiemu jadącemu na rydwaniu, będącym perskim symbolem majestatu (zob. Hölscher 2011: 52–55). W podobny sposób Lizyp uchwycił Aleksandra w rzeźbie, o której wyobrażenie daje późniejsza kopia znajdująca się w Muzeum Archeologicznym w Neapolu.

Wśród licznych rzymskich zapożyczeń z rezerwuaru greckich formuł kompozycyjnych znalazł się również motyw Deksideosa, który wykorzystywano na kamieniach nagrobnych poległych rzymskich ekwitów (Mackintosh 1986).

Porównując grecką formułę kompozycyjną ze schematem ukazany np. na steli nagrobnej Gaiusa Romanusa Capito z Landesmuseum w Moguncji (il. 2), łatwo dostrzec różnice między greckim i rzymskim wyobrażeniem zwycięstwa. Na rzymskim nagrobku z Moguncji walczące strony nie wyglądają na równorzędnych przeciwników. Konna postać całkowicie góruje, a los powalonego piechura został już definitywnie przesądzony³. Scena została skonstruowana w oparciu o kontrast między wyniesionym na grzbiecie konia oraz powalonym na ziemię; między dynamizmem jeźdźca a bezwładem leżącego. Nie jest zatem wyobrażeniem agonu porównywalnych co do wartości stron, lecz sugestią całkowitego podporządkowania i dominacji.

W tej formie motyw triumfującego jeźdźca pojawił się w mennictwie rzymskim epoki późnego cesarstwa (zob. Brilliant 1963; zob. również Malone 2009). Wyobrażenia numizmatyczne, nazywane niekiedy pomnikami w pomniejszeniu, były podporządkowane rzymskiej propagandzie politycz-

³ Na temat różnicy między greckim i rzymskim obrazem zwycięstwa zob. m.in. niepublikowany wykład E.H. Kantorowicza, *Roman Coins and Christian Rites*, oraz Rodenwaldt 1922; Rodenwaldt 1935.



Ilustracja 2. Stela nagrobna Gaiusa Romaniusa Capito (ok. I wieku), Landesmuseum, Moguncja, Niemcy.

nej. Obraz traktowania wroga został w ten sposób przeniesiony do sfery politycznej dla wyrażenia wojskowej supremacji cesarza nad wrogami Rzymu (il. 3). Schemat ten propagował koncepcję imperatora jako zwycięskiego wodza, pogromcy barbarzyńców⁴, tzn. gwaranta pokoju, bezpieczeństwa i pomyślności imperium. O ile stela Deksiliosa nie wartościowała walczących stron, o tyle przedstawienia monetarne, przez dysproporcję między jeźdźcą i karłowatym piechurzem, komunikowały, że zwycięstwo nie jest dziełem przypadku, lecz wynika z przyrodzonej wyższości jeźdźca. Cesarz jest zawsze zwycięzcą – *Semper Victor* – jak głosi jeden z jego tytułów. Barbarzyńca jest natomiast zawsze poddany i stale ponosi klęskę.

Cesarstwo Rzymskie wspierało się na wizerunkach zwycięstwa propagujących jego niezwykłość. Nośnikami zakrojonej na ogromną skalę wizualnej propagandy triumfu była architektura (łuki, kolumny, trojaiony),

⁴ Np. na rewersie monety Konstansa, gdzie legenda w otoku głosi: *Debellatori Gentium Barbarorum* – zob. Brilliant 1963: 184.



Ilustracja 3. Aureus cesarza Lucjusza Werusa (165).

rzeźba, malarstwo oraz rytuały (procesje triumfalne). Przedstawienia scen bitewnych, ukazujące zwycięskie kampanie cesarzy, wykuwano na kolumnach i noszono w pochodach triumfalnych jako obrazy tablicowe. Motyw tratowania wroga przez galopującego na wierzchowcu cesarza stał się konstytutywnym elementem wizerunku sceny bitewnej. Na tzw. fryzie Trajana, reliefach znajdujących się na attyce Łuku Konstantyna, ale pochodzących z wcześniejszego, nieznanego nam obiektu, przedstawiona została zwycię-



Ilustracja 4. *Trajan walczący z Dakami* (312–315), relief z wielkiego fryzu Trajana, Łuk Konstantyna, Rzym, Włochy.

ska kampania cesarza przeciw Dakom oraz powrót imperatora do Rzymu (zob. Leander-Touati 1987). Trajan jest głównym bohaterem sceny batalistycznej: na koniu, w rozwianym płaszczu, na czele wojsk naciera na barbarzyńców z takim impetem, że „zgniata wrogów znajdujących się przed nim jak masę” (Hölscher 2011: 69–70) (il. 4). Pod kopytami cesarskiego wierzchowca kuli się barbarzyński Dak.

Rzecz jasna, nie jest to wizerunek historyczny, lecz alegoria zwycięstwa. Wiadomo, że cesarz nie brał osobistego udziału w przedstawionej bitwie (Żygulski 1996: 19). W scenie szarży – podobnie jak wcześniej Aleksander Macedoński – ukazany został bez helmu, który nie jest potrzebny „zawsze zwycięskiemu” władcy (Brilliant 1963: 111). Kontrapunktem dla unoszącego się na koniu cesarza jest postać Daka, rzucającego się przed cesarzem na kolana z dłonią błagalnie wyciągniętą na znak prośby o litość. W rzymskiej ideologii władzy sukces militarny związany był z aktem cesarskiej łaskawości (*clementia*), okazaniem wspaniałomyślności tym, którzy się poddali. Obok niezwykłej *clementia* należała do naczelnych cnót rzymskiego wodza (Bux 1948).

Na tym samym reliefie wizerunek konnego traktowania sąsiaduje ze sceną odbywającą się już w Rzymie po powrocie ze zwycięskiej kampanii. Unosząca się skrzydlata Wiktoria zdobi wieńcem skroń triumfatora (il. 5).



Ilustracja 5. *Trajan koronowany przez Wiktorię* (312–315), relief z wielkiego fryzu Trajana, Łuk Konstantyna, Rzym, Włochy.

Obie akcje wydają się dialektycznie splecione. Laur dla imperatora jest nagrodą za pokonanie wroga; wywyższenie przez Wiktorię jest konsekwencją tego militarnego pokonania, wizualizowanego jako powalanie na ziemię pod naporem końskich kopyt.

W epoce średniowiecza konne przedstawienia władców były rzadkie, jednak motyw triumfalnego jeźdźca nacierającego na wroga przetrwał, zmieniając jednak swój sens. Od VI wieku w ikonografii chrześcijańskiej postać na wspiętym koniu przedstawiała chrześcijańskich świętych męczenników: Teodora, Jerzego lub Demetriusza, atakujących i przeszywających włócznią smoka lub węża (zob. m.in. Walter 1995; Walter 1989/90, Grotowski 2011). Konne wywyższenie przysługiwało teraz nie temu, kto zadawał śmiertelną przemoc, ale temu, kto jej doznawał – męczennikowi. Zgodnie z logiką doktryny chrześcijańskiej rzeczywistym triumfateorem była ofiara⁵. Z tego względu jako konnego wojownika-zwycięzcę ukazywano niekiedy Chrystusa, którego czyn zbawczy rozumiano jako zwycięstwo odniesione nad grzechem i śmiercią (Aulén 1953; zob. również Gagé 1933), a którego znakiem był krzyż rozumiany jako *tropaion* – pomnik zwycięstwa (Dinkler 1965). Święci na koniach wyobrażali zmagania toczone z niewidzialnym wrogiem – siłami demonicznymi, w których stawką był wewnętrzny pokój. Wyobrażali zatem walkę duchową, która „jest równie brutalna jak bitwa ludzi” (Rimbaud 1980: 85).

Święty Jerzy był według chrześcijańskiej legendy rzymskim trybunem wojskowym z Kapadocji, który poniósł męczeńską śmierć w czasie prześladowań chrześcijan za Dioklecjana. Ikonografia chrześcijańska przedstawia go niekiedy na wspiętym koniu, nacierającego na powalonego cesarza (il. 6) (Voragine 1994: 294–302; zob. Snyder 2019). W ten sposób konna formuła cesarskiego zwycięstwa nad barbarzyńskim wrogiem została zaadaptowana do wizualizacji triumfu męczennika nad imperatorem-prześladowcą, z rozkazu którego męczennik poniósł śmierć.

Zasługą Aby’ego Warburga było pokazanie, do jakiego stopnia renesansowy powrót do antyku wiązał się ze wskrzeszeniem triumfalistycznych formuł sztuki rzymskiej (zob. np. Warburg 2019). Obok inscenizowania procesji triumfalnych rzymskich imperatorów (Burckhardt 1965: 101; szerzej zob. Stinger 1981; Zaho 2004), projektowania bram i luków triumfalnych oraz wznoszenia pomników konnych, powrót ten wyrażał się upodobaniem do cesarskich formuł heroizacji, wśród których nie mogło zabraknąć motywu galopującego jeźdźca. Skarbnicą cesarskich formuł heroizacji był dla odrodzeniowych artystów Łuk Konstantyna, wzniesio-

⁵ „Victor quia victima”, jak powiada św. Augustyn (1987).



Ilustracja 6. *Święty Jerzy przebijający włóczęgą Dioklecjana* (XI wiek), Gruzja.

ny w 315 roku dla upamiętnienia zwycięstwa cesarza nad Maksencjuszem w bitwie przy Moście Mulwijskim.

Gdy w 1517 roku na zlecenie Juliusza II Rafael zaprojektował fresk wyobrażający bitwę przy Moście Mulwijskim, artysta w znacznej mierze wzorował się na scenie bitewnej z reliefu fryzu Trajana (zob. Quednau 1979; Fehl 1993)⁶. Malowidło w papieskich apartamentach w Pałacu Watykańskim, wykonane po śmierci Rafaela przez Giulia Romano, jako centralną postać bitewnego tumultu ukazuje wodza na czele armii. Galopując na białym wierzchowcu, w rozwianym płaszczu, tratuje on powalonych żołnierzy Maksencjusza (il. 7). Fresk Giulia Romano okazał się jednym z najbardziej wpływowych wizerunków batalistycznych w dziejach zachodniego malarstwa⁷.

Motyw konnego tratowania wroga pojawił się na ścianach Pałacu Watykańskiego już kilka lat wcześniej, gdy w latach 1511–1512 Rafael zobrazował tam biblijną historię z drugiej Księgi Machabejskiej (2 Mch 3, 7–25)

⁶ Z fryzu Trajana Rafael zapożyczył m.in. motyw odciętej głowy Daka prezentowanej cesarzowi przez żołnierza jako trofeum, zob. Gombrich 1966: 124.

⁷ Fakt ten odnotował już Vasari: „Giulio [Romano] pokazał tak dobry styl w malowaniu bitew, że obrazy jego stały się wzorem dla malowania późniejszych podobnych scen” (Vasari 1986: 320).



Ilustracja 7. Giulio Romano, *Bitwa Konstantyna* (1520–1524), Sala Konstantyna, Watykan.

(zob. Frommel 2019: 42–44). Jej bohaterem jest Heliodor, który na polecenie syryjskiego władcy Seleukosa IV udał się do Jerozolimy w celu zagrabienia dóbr zdeponowanych w żydowskiej świątyni. Gdy wysłannik Seleukosa grabił miejsce święte, arcykapłan Oniasz wznosił modły do Boga o pomoc. W odpowiedzi „ukazał się [...] jakiś koń mający straszliwego jeźdźca, przyozdobiony w najpiękniejsze pokrycie, który gwałtownie się unosząc nacierał na Heliodora przednimi kopytami. Siedzący zaś na nim wydawał się mieć złotą zbroję” (2 Mch 3, 25, tłum. J Homerski). Mistrz z Urbino ukazał niebiańskiego rycerza w złotej zbroi i na białym koniu, który kopytami powala Heliodora na ziemię, aby ten „poznał wyraźnie władzę Boga” (2 Mch 3, 28). (il. 8). W scenie tej konne tratowanie staje się figurą surowej kary Bożej spadającej na świętokradcę.

Oprócz cudownej interwencji w centralnej części fresku artysta namalował arcykapłana Oniasza modlącego się przy ołtarzu. Świadkiem obu wydarzeń uczynił zaś Juliusza II, który wnoszony jest na scenę na *sedia gestatoria*. Wzrok papieża kieruje się w stronę modlącego się arcykapłana, co uwydatnia typologiczny charakter fresku: namalowane wydarzenia biblijne zapowiadają to, co stanie się w przyszłości. Tak jak Bóg otoczył opieką Świątynię Jerozolimską oraz jej arcykapłana, tak otoczy opieką arcykapłana nowego ludu Bożego – Juliusza II. Klęska Heliodora prefiguruje zatem los papieskich wrogów, którzy również doświadczą władzy Boga. Wydzwięk „Wypędzenia Heliodora ze świątyni” zgodny jest zatem z pozostałymi malowidłami zdobiącymi papieskie komnaty, w tym ze „Zwycięstwem Konstantyna przy Moście Mulwijskim”. Wszystkie obrazują nadzwyczaj-



Ilustracja 8. Rafael, *Wypędzenie Heliadora ze świątyni* (1511–1512), Stanze Watykańskie, Watykan.

ne boskie interwencje wyzwajające chrześcijaństwo (papiestwo) od niewoli i prześladowców (Rohlmann 2013: 32). Postać cesarza Konstantyna rozumiana jest tu jako narzędzie cudownej interwencji karzącej pogańskich prześladowców chrześcijan.

Na freskach w watykańskich Stanzach Rafael zaadaptował język sztuki cesarskiej – rzymski język siły – do celów gloryfikacji papiestwa⁸. Konne tratowanie na ścianach papieskiego pałacu, w scenach zwycięstwa odniesionego „w znaku krzyża” oraz ukarania świętokradcy, przydało motywowi konnego tratowania wydzźwięku nadprzyrodzonej kary spadającej na religijnego wroga podnoszącego rękę na chrześcijańską (papieską) wolność bądź własność.

⁸ Konna gloryfikacja papieża to osobne zagadnienie. Warto tylko wspomnieć, że przeniesienie symboliki cesarskiej na następcę św. Piotra obejmowało również transfer cesarskiej symboliki konnej. Np. od XII wieku po koronacji papież udawał się w triumfalnym pochodzie na białym koniu z bazyliki św. Piotra na Lateran. Także w tym wypadku koń spełniał podwójną funkcję. Z jednej strony wizualizował papieskie „wyniesienie” i „objawienie się” Rzymowi, z drugiej był narzędziem inscenizacji cesarskiego podporządkowania. Zgodnie bowiem z zapisem Donacji Konstantyna cesarz miał spełniać wobec papieża posługę masztalerza. Zob. Kantorowicz 2016 oraz Traeger 2008.

Wyrywkowy⁹ przegląd kilku momentów w długiej tradycji motywu triumfalnego jeźdźca wyznacza tło, na którym należy rozpatrywać ikonografię Sobieskiego. Wiadomo, że formy sztuki renesansowej szybko zadomowiły się w sztuce Rzeczypospolitej (por. Kowalczyk 1976). W tym wypadku cesarską ikonografię przenoszono na królów, ukazując ich jako spadkobierców rzymskich imperatorów. Tryumfalne formy rzymskie w ogromnej mierze kształtowały również ikonografię Jana III Sobieskiego, świadomie korzystającego z różnorodnych metod komunikacji wizualnej: architek-



Ilustracja 9. Jerzy Eleuter Siemiginowski, *Jan III Sobieski na tle Bitwy pod Wiedniem* (1686), Muzeum Narodowe w Warszawie, Polska.

⁹ W średniowiecznych dziejach motywu pomijam np. przykłady konnego tratowania w rzeźbie romańskiej, zob. Crozet 1971. Najważniejszym ogniwem opuszczonym w renesansowych dziejach toposu są niezrealizowane projekty pomników konnych projektowanych przez Leonarda da Vinci: Francesca Sforzy w Mediolanie (1484–1483) oraz kondotiera Trivulzio (1508–1511).

tonicznych, malarskich, graficznych czy medalierskich¹⁰. Królewscy artyści stworzyli kanoniczny wizerunek króla-zwycięzcy, wyobrażając go na wspiętym koniu. Najwcześniejszy z nich przedstawiał Sobieskiego jeszcze jako hetmana wielkiego koronnego na tle zwycięskiej bitwy pod Chocimiem, ubranego w żupan, z szablą w ręku (Morka 1986: 123). Na obrazie Jerzego Eleutera Siemiginowskiego widać króla jako triumfatora spod Wiednia: kopyta królewskiego wierzchowca unoszą się nad zwycięskimi trofeami: chorągwią, tarczą i turbanem (il. 9).

W ten sam sposób Jan III Sobieski był reprezentowany w malarstwie batalistycznym. Na monumentalnym płótnie Martina Altomontego przedstawiającym bitwę pod Wiedniem, powstałym w latach 1693–1694 na zamówienie króla, z przeznaczeniem dla kolegiaty w Żółkwi, rozpoznajemy motywy typowe dla późnocesarskiego patosu zwycięstwa. Naczelną postacią sceny bitewnej jest wódz ruszający do boju na czele armii. Sobieski w rzymskiej zbroi, z regimentem w dłoni, prowadzi husarię do ataku. Kopyta galopującego wierzchowca wznoszą się nad parą nieprzyjacielskich żołnierzy, jednym w turbanie, drugim z oseledcem na głowie (il. 10).

Stukowy pomnik Sobieskiego nieznanego autora, powstały ponad dziesięć lat po wiktorii wiedeńskiej, przeznaczony był do wilanowskiej rezydencji króla (pierwotnie stał w Wielkiej Sieni pałacu, na wprost głównego wejścia do budynku), powtarza utrwalony topos wizualny króla jako wodza w rzymskiej zbroi, na wspiętym koniu (il. 11).

Kompozycji wyobrażającej Sobieskiego jako jeźdźca tratującego nieprzyjaciół nie można zatem uznać za przykład rzeźby historycznej. Jest alegorią zwycięstwa odniesionego dzięki heroicznemu zaangażowaniu wodza¹¹ niosącą ideologiczny przekaz: Jan III jest spadkobiercą cesarskiej chwały¹².

Wilanowski monument ma jednak jeszcze jedną charakterystykę: zdradza szereg podobieństw do wizerunku niebiańskiego jeźdźca z watykańskiego fresku Rafaela (il. 12). Na tej podstawie Mariusz Karpowicz twier-

¹⁰ Na temat ikonografii Sobieskiego zob. m.in. Czołowski 1930; Gębarowicz 1978; Ruszczyćówna 1982; Morka 1991; Fijałkowski, Mieleško, red. 1983; Widacka 2010; Górka 2017.

¹¹ M. Karpowicz zauważa (1981: 54): „nasz pomnik nie jest bowiem na pewno zjawiskiem izolowanym. Był on powtórzeniem w rzeźbie takiego schematu postaci króla, jaki już wcześniej, u początków panowania, a może nawet jeszcze w czasach hetmańskich, został skryształizowany z inspiracji samego Jana III”. Przekonanie J. Tazbira, że lazienkowski pomnik przedstawia „prawdziwą scenę walki”, mogło wynikać stąd, że ten sam motyw traktowania widnieje na malarskich przedstawieniach „Bitwy pod Wiedniem”.

¹² M. Karpowicz podkreśla, że ikonografia wojenna Sobieskiego nawiązuje do reliefów fryzu Trajana, dobrze wtedy znanych dzięki rycinom stanowiącym wówczas główny kanał transmisji wiedzy o zabytkach starożytności. Jedną z najsłynniejszych edycji rycin – dzieło François Perriera, *Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum quae Romae adhuc extant* z roku 1654 – znajdowała się w królewskiej bibliotece (Karpowicz 1981: 59).



Ilustracja 10. Martin Altomonte, *Bitwa pod Wiedniem* (1693–1694).



Ilustracja 11. *Jan III Sobieski* (ok. 1693), Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Warszawa, Polska.



Ilustracja 12. Rafael, *Wypędzenie Heliodora ze świątyni* (fragment) (1511–1512), Stanze Watykańskie, Watykan.

dzi, że pomnik „ukazuje Jana III jako «jeźdźca niebieskiego», trującego Turka jak Heliodora” (por. Karpowicz 1981: 63)¹³.

„Intertekstualne” nawiązanie do fresku Rafaela sugeruje, że zwycięski król okazał się narzędziem Opatrzności, a odsiecz wiedeńska – Boską karą wymierzoną w nieprzyjaciół chrześcijaństwa. Choć pomnik komunikuje ideę zwycięstwa militarnego w języku rzymskiego triumfalizmu, to przez aluzję do niebiańskiego jeźdźca wprowadza konotacje religijne. Jak wiadomo, sukces militarny z 1683 roku był dziełem koalicji monarchów chrześcijańskich, którym patronował papież Innocenty XI. Wraz z cesarzem Leopoldem I oraz pozostałymi koalicjantami Sobieski był podporą antytureckiej polityki Innocentego, który niejako „wyprosił” u Boga karę dla wrogów wiary chrześcijańskiej¹⁴. Zwycięstwo pod Wiedniem odniesione zostało nie tylko dla obrony Rzeczypospolitej, ale dla całego chrześcijaństwa. Sobieski został za nie nagrodzony przez papieża tytułem *Defensor fidei* i miał zostać uhonorowany pomnikiem stojącym w przedsionku bazyliki watykańskiej naprzeciw rzeźby Berniniego przedstawiającej Konstantyna Wielkiego (zob. Janocha 1999), bez wątpienia dla podkreślenia zbieżności dokonań obu władców¹⁵.

Łazienkowski pomnik Sobieskiego powstał kilkadziesiąt lat później, z okazji 105. rocznicy odsieczy wiedeńskiej (il. 13). Ufundowany przez Stanisława Augusta, zaprojektowany przez francuskiego rysownika i rzeźbiarza pracującego na dworze króla, André Le Bruna (1737–1811) (zob. Mikocka-Rachubowa 2009; Mikocka-Rachubowa 2010, t. I: 39–45 oraz 200–208, t. II: 277–283), odsłonięty został 14 września 1788 roku w oprawie uroczystego festynu. Choć inspirowany barokowymi rzeźbami Konstantyna Wielkiego i Ludwika XIV wykonanymi przez Berniniego¹⁶, wpisywał się

¹³ Opinię tę podziela Ruszczycówna 1982: 298, Fijałkowski 1983: 16. Zastrzeżenia formuluje Moraka 1986: 128.

¹⁴ Według świadków, podczas rzymskiej ceremonii przekazania Innocentemu XI najcenniejszego z trofeów zdobytych pod Wiedniem, chorągwi Proroka (czy raczej tego, co Sobieski uważał za chorągiew Proroka – zob. Żygulski 2000: 7), opat mogiński Jan Kazimierz Denhoff miał stwierdzić: „Wasza Świątobliwość, najślawniejszego zwycięstwa tego zrobiliś początek modłami swymi do Boga”, cyt. za Żygulski 2000: 7; zob. również Osiecka-Sasmosnowicz 2009: 49.

¹⁵ W odniesieniu do rzeźby Pincka zbieżność tę dostrzegł J. Białostocki: „tratujący Turka Sobieski z warszawskich Łazienek to *ideona* [podkreślenie moje] i formalna transpozycja monumentalnej figury św. Konstantyna, zdobiącej podest u stóp watykańskiej Scala Regia” (*Dwugłos o Berninim...* 1962: XII). Innymi słowy, obaj byli pogromcami pogańskich wrogów chrześcijaństwa. W tym kontekście warto przypomnieć, że w ten sam sposób, tj. jako rycerza na koniu nacierającego na powaloną postać w turbanie, przedstawiano innego bohatera „odsieczy z nieba” – św. Jakuba. Zgodnie z legendą, Santiago Matamoros miał wielokrotnie cudownie ukazywać się na białym koniu, by prowadzić hiszpańskich żołnierzy do boju przeciw Maurom.

¹⁶ K. Mikocka-Rachubowa akcentuje zależność pomnika Sobieskiego od francuskiej tradycji artystycznej.



Ilustracja 13. Franciszek Pinck, *Jan III Sobieski* (1788), Warszawa, Polska.

w tradycję ikonograficzną Sobieskiego jako triumfalnego jeźdźcy, stąd zapewne często powtarzana opinia, że był wzorowany na pomniku wilanowskim.

Wypada postawić pytanie, dlaczego po blisko stuleciu od wcześniejszej rzeźby, w całkowicie odmiennych okolicznościach historycznych – w epoce stanisławowskiej, uchodzącej za szczytowy okres Oświecenia – sięgnięto po tradycyjny i z pozoru nieoświeceniowy schemat kompozycyjny. Wydaje się, że fakt ten mogłoby tłumaczyć częste w dziejach sztuki zjawisko „inercji ikonograficznej”, tj. zaskakującej żywotności pewnych konwencji przedstawieniowych, z którą bez wątpienia mamy do czynienia w przypadku ikonografii Sobieskiego¹⁷. Warto jednak pamiętać, że gdy dekadę wcześniej, tj. na początku lat 70. XVIII wieku, Stanisław August po raz pierwszy próbował wznieść monument dedykowany Sobieskiemu, powstały wtenczas projekt, najprawdopodobniej również autorstwa Le Bruna, nie był pomnikiem konnym, lecz przedstawiał króla stojącego na wysokim czworobocznym postumencie¹⁸. Zatem powrót do kompozycji konnej na-

¹⁷ Żywotność tę podkreśla m.in. Ruszczycówna 1982: 298. Znamienne, że do tradycji tej nawiązuje również późniejszy o stulecie od lazienkowskiego pomnika obraz Jana Matejki *Sobieski pod Wiedniem*, który ukazuje króla na koniu depczącym okolicznościach historycznych – w epoce stanisławowskiej, uchodzącej za szczytowy okres Oświecenia – sięgnięto po tradycyjny i z pozoru nieoświeceniowy schemat kompozycyjny. Wydaje się, że fakt ten mogłoby tłumaczyć częste w dziejach sztuki zjawisko „inercji ikonograficznej”, tj. zaskakującej żywotności pewnych konwencji przedstawieniowych, z którą bez wątpienia mamy do czynienia w przypadku ikonografii Sobieskiego¹⁷. Warto jednak pamiętać, że gdy dekadę wcześniej, tj. na początku lat 70. XVIII wieku, Stanisław August po raz pierwszy próbował wznieść monument dedykowany Sobieskiemu, powstały wtenczas projekt, najprawdopodobniej również autorstwa Le Bruna, nie był pomnikiem konnym, lecz przedstawiał króla stojącego na wysokim czworobocznym postumencie¹⁸. Zatem powrót do kompozycji konnej na-

¹⁸ K. Mikocka-Rachubowa opisuje ten model następująco: „Przedstawiono w nim króla stojącego na wysokim czworobocznym piedestale, w stroju rzymskiego wodza, z paludamentem na ramio-

leży uznać za świadome nawiązanie do ustalonej tradycji ikonograficznej. Nawiązanie to bywa tłumaczone okolicznościami bieżącej polityki fundatora. Konny monument Sobieskiego jako pogromcy Wysokiej Porty wpiisywał się w politykę Stanisława Augusta, w czasie gdy w obliczu konfliktu rosyjsko-tureckiego zaproponował on Katarzynie II wojskową pomoc w zamian za zgodę na podwyższenie liczebności armii Rzeczypospolitej. Przypominając pomnikiem dawny sukces wojskowy nad Turcją, mógł też podsycać antyturskie nastroje¹⁹.

Wydaje się jednak, że sięgnięcie po wzór triumfującego jeźdźca należy również widzieć w kontekście Sejmu Czteroletniego, którego obrady rozpoczęły się parę tygodni po odsłonięciu pomnika²⁰. Upamiętniono wiktoryę wiedeńską, gdyż chciano postawić przed oczami publiczności oddziałujący mobilizująco tradycyjny symbol militarnego zwycięstwa. W przypomnieniu konkretnego sukcesu oręża Rzeczypospolitej bardziej niż o zwycięstwo nad Turcją chodziło o militarne zwycięstwo jako takie. Według świadectwa Kazimierza Władysława Wójcickiego tak właśnie odczytywano ten pomnik w połowie XIX wieku:

Podług tego posągu w rzymskim stroju króla Sobieskiego wykonano na dużym arkuszu staloryt, który niesłychany miał pokup. W Warszawie nie było domu czy zamożnego obywatela, czy warsztatu rzemieślnika na poddaszu, gdzie by w ramach za szkłem nie ujrzałeś tego sztychu. W całym kraju, w najuboższym zaścianku szlacheckim, obok obrazów Matki Boskiej Częstochowskiej, Gidelskiej, Ostrobramskiej i wizerunków Zbawiciela, zawieszano go też na ścianie i ojcowie dziatwie i wnukom podawali w pamięć wspomnienia o ukochanym królu Sobku i zwycięstwa pod Wiedniem (Wójcicki 1974: 231).

nach i szablą u boku, z wstęgą i Orderem Św. Ducha, w wieńcu laurowym na głowie. Monarcha lewą ręką podpierał się pod bok, w prawej opuszczonej ręce trzymał dawniej zapewne regiment lub buławę, a u jego stóp leżały chorągiew i lwia skóra. Cztery boki piedestału zdobiły reliefowe sceny wyobrażające: Jana III na tronie przyjmującego poselstwo austriackie, spotkanie króla z cesarzem Leopoldem, Jana III dowodzącego bitwą pod Wiedniem oraz na frontowej ścianie triumfalny wjazd Sobieskiego do Wiednia. W górnej krawędzi piedestału zwisały się girlandy podtrzymywane przez cztery orły z gałązkami laurowymi w szponach. Naroża piedestału zdobiły cztery siedzące figury zakutych w kajdany jeńców, między którymi z przodu widniał kartusz z herbami Rzeczypospolitej i Sobieskich (Janina) zwieńczony koroną, a z boków panoplia. Całość usytuowano na kilkustopniowej podstawie” (Mikocka-Rachubowa 2010, t. I: 39).

¹⁹ Okoliczności odsłonięcia pomnika w Łazienkach referują m.in. Anusik, Anusik 1985; Jabłońska-Deptuła 1987; Pyzel 2014; Getka-Kenig 2017: 63–73.

²⁰ Na „wyraźne powiązania między wystawieniem pomnika a mającymi się rozpocząć obradami sejmowymi Sejmu Wielkiego” wskazuje Jabłońska-Deptuła 1987: 177.

Pozostaje do rozpatrzenia jeszcze jedna kwestia: w stosunku do wilanowskiego – lazienkowski monument radykalizuje obraz pokonanych. W rzeźbie wilanowskiej poza obu tratowanych przypomina pochylonego do ziemi Daka z fryzu Trajana, tymczasem w pomniku przy Agrykoli tratowani leżą powaleni pod końskimi kopytami²¹. Nie reprezentują jednak „bezbronnych [...] i nagich ludzi” (Tazbir 1998: 71). Tak bowiem jak triumfujący jeździec w rzymskiej stroju w obu wypadkach nie był historycznym obrazem króla Sobieskiego, lecz gloryfikacyjną stylizacją, tak postaci zgięte lub powalone przez królewskiego wierzchowca są alegorią pokonanego wroga.

Jaskrawy kontrast zwycięskiego króla w zbroi i na wierzchowcu oraz nagich postaci zgiętych lub rozpostartych na ziemi komunikuje dysproporcję między zwycięzcą i pokonanym. Nie jest to zatem wyłącznie przeciwnik polityczno-militarny, lecz zgodnie z późnorzymską konwencją, „niższy” wróg-barbarzyńca. Wyobrażenie potężnej armii Imperium Osmańskiego jako barbarzyńców tylko z pozoru wydaje się zaskakujące, bowiem rzymska idea pozbawionego cywilizacji barbarzyńcy już w starożytności przejęta została przez chrześcijan i przeniesiona na przeciwników religijnych – pogan, a następnie innowierców²². Gdy w Renesansie powrócił antyczny schemat gloryfikacji zwycięskiego wodza, wraz z nim odżyła także rzymska barbaryzacja wroga (zob. Chevallier 1990). W rezultacie kojarzące się z dzikością nagie postaci skulone pod kopytami wierzchowca stanowią alegorię innowierców, czyli „mahometańskich barbarzyńców”²³.

Warto podkreślić ten religijny kontekst wizerunku wroga. Choć bowiem konflikt z Osmanami miał charakter polityczny i jego celem było powstrzymanie ekspansji terytorialnej, to na poziomie retorycznym przedstawiany był jako zderzenie chrześcijańsko-islamskie. Od XV wieku Imperium Osmańskie przewodziło krajom islamu i było uważane za najstraszniejszego wroga chrześcijańskiej Europy. We wszystkich krajach kwitła antyosmańska agitacja i Rzeczpospolita nie stanowiła tu wyjątku²⁴. Z racji

²¹ O pozie obronnej powalonych jeńców jako ustalonej formule ikonicznej zob. Brendel 1969.

²² *Locus classicus* stanowi tu konstatacja chrześcijańskiego poety Prudencjusza (1987), według którego między Rzymianami a barbarzyńcami istnieje większa różnica niż między czworonogami a ludźmi. Szerzej na temat przedstawień barbarzyńców zob. Rocca 1994.

²³ Nathaniel William Wraxall (1963, t. I: 546) militarne dokonanie Sobieskiego określił jako wyzwolenie stolicy imperium Leopolda „z rąk mahometańskich barbarzyńców”, a tym samym jako obronę „cywilizacji, chrześcijaństwa i Europy”. Na jednym z medali upamiętniających zwycięstwo wiedeńskie klęskę imperium osmańskiego wyobraża: „napis Mahumed (Mahomet) z przekreślonymi literami w dolnej części awersu” (Rokita 2019: 43).

²⁴ Na temat polskiej antytyureckiej literatury propagandowej zob. m.in. Tańfilowski 2013 oraz Pylypenko 2016.

długiej linii granicznej z Wysoką Portą silnie odczuwała zagrożenie płynące z jej strony, a propaganda wizualna Sobieskiego nie tylko barbaryzowała, ale wręcz demonizowała Turków²⁵.

Wyobrażenie konnego tratowania wrogów nie było tu zatem afirmatywnym przedstawieniem wojennego okrucieństwa, lecz powtórzeniem rzymskiego symbolu zwycięstwa, którego konstytutywnym elementem jest widok pokonanego wroga. Wiadomo, że w Cesarstwie Rzymskim personifikacje nieprzyjaciela były zawsze wyraźnie eksponowane. Ukazywano je w scenach ujarzmiania, jak w przypadku cesarskich monet z wizerunkiem konnego tratowania. Jako jeńcy wojenni stanowili oni składnik procesji triumfalnej, krocząc bezpośrednio przed cesarzem jadącym na rydwanie. Wreszcie, w symbolice zwycięstwa ukazywano ich jako jeńców siedzących na ziemi u stóp tropaionu²⁶. W tej ostatniej formie ukazywał ich wczesny, niezrealizowany projekt pomnika Sobieskiego, w którym „w narożnikach piedestału umieszczono cztery siedzące figury zakutych w kajdany jeńców” (Mikocka-Rachubowa 2010, t. I: 39).

Jako uobecnienie zagrożenia skrywającego się poza granicami imperium widok pokonanego wroga należy uznać za strukturalny korelat widoku zwycięzcy, który w ten sposób potwierdzał swój status gwaranta bezpieczeństwa i pomyślności imperium²⁷. O ile jednak w przypadku pomnika wilanowskiego chodziło o konkretnego wroga – Imperium Osmańskie, stawiające realne wyzwanie dla granic Rzeczypospolitej, o tyle w przypadku późniejszego o stulecie pomnika w Łazienkach zradykalizowany obraz wroga, pomimo swej osmańskiej postaci, zdaje się odnosić do bardziej uniwersalnego adwersarza: całokształtu zagrożeń stojących przed Rzeczypospolitą u progu rozbiorów.

W epoce Oświecenia nie wznoszono już pomników przedstawiających konne tratowanie, znikaly także personifikacje wrogów z pomników zwycięskich władców²⁸. Oświecenie odrzuciło zasadę, wedle której każdy porządek polityczny „opiera się na jakiejś formie wykluczenia” (Mouffe 2008: 33). Tworząc projekt wiecznego pokoju, marzyło o położeniu kresu konfliktom i wyrzeczeniu się wojny jako środka rozstrzygania sporów. Ide-

²⁵ Na temat przykładów wizualnego demonizowania Turków zob. Górska 2017: 107.

²⁶ O historii tego motywu zob. Cadario 2016.

²⁷ W wielu kulturach sceny militarne pokonywania wroga traktowano jako magiczne wizerunki zapanowania nad siłami chaosu. W ikonografii egipskiej funkcję tę pełniły wizerunki faraona chwytającego jeńca za włosy i wymierzającego cios – zob. Śliwa 1973; Keel 1999; Śliwa 2014.

²⁸ Zmianę tę Tazbir tłumaczy postępowaniem wrażliwości etycznej: „oświecenie podjęło [...] walkę ze stosowaniem tortur” i „nie sposób już było umieszczać podobnych scen na pomnikach” (Tazbir 1998: 71). O usuwaniu jeńców z pomników Ludwika XIV wspomina Mikocka-Rachubowa 2010, t. I: 42–45.

al świata bez wrogów doprowadził do tego, że kategoria wroga zaczyna jawić się jako archaiczny fenomen. Same antagonizmy jednak nie zniknęły, a tylko zaczęły być „rozgrywane w rejestrze moralności” (por. tamże: 18)²⁹. Natomiast wróg zniknął z widoku oraz z języka.

Bibliografia:

/// Anusik M., Anusik Z. 1985. *Jan III Sobieski w tradycji historycznej czasów stanisławowskich*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Historica”, nr 22, s. 75–90.

/// św. Augustyn. 1987. *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, Znak.

/// Aulén G. 1953. *Christus Victor. An Historical Study of the Three Main Types of the Idea of Atonement*, SPCK.

/// Benoit F. 1954. *L'Héroïsation équestre*, Editions Ophrys.

/// Brendel O.J. 1969. *A Kneeling Persian. Migration of a Motif*, [w:] *Essays in the History of Architecture Presented to Rudolf Wittkower*, red. D. Fraser, H. Hibbard, M.J. Lewine, Phaidon, s. 62–70.

/// Brilliant R. 1963. *Gesture and Rank in Roman Art. The Use of Gestures to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage*, Connecticut Academy of Arts and Sciences.

/// Burckhardt J. 1965. *Kultura odrodzenia we Włoszech*, tłum. M. Kreczkowska, PIW.

/// Bux E. 1948. *Clementia Romana. Ibr Wesen und ihre Bedeutung für die Politik des römischen Reiches*, „Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft”, t. 3, nr 2, s. 201–230.

/// Cadario M. 2016. *La costruzione di un'immagine di vittoria : l'associazione di trofei e captivi nel mondo romano*, „Eidola: International Journal of Ancient Art History”, nr 13, s. 15–29.

²⁹ R. Koselleck wyróżnił trzy kategorie wrogów: politycznego, religijnego i etycznego, oraz dostrzegł radykalizację tego pojęcia w nowożytności. O ile bowiem wroga politycznego się „pokonuje” na polu bitwy, a wroga religijnego (kacerza, innowiercę) „niszczy” bądź „likwiduje”, o tyle wroga etycznego się odczłowiecza i utożsamia z samym złem (Koselleck 2009: 295–306). Na temat eskalacji kategorii wroga zob. również uwagi Kantorowicza, *Roman Coins and Christian Rites*.

/// Chevallier R. 1990. *Le triomphe sur le barbare à la renaissance et ses précédents antiques*, „Latomus”, t. 49, nr 4, s. 850–866.

/// Crozet R. 1971. *Le thème du cavalier victorieux dans l'art roman de France et d'Espagne*, „Príncipe de Viana”, nr 32, s. 125–143.

/// Czołowski A. 1930. *Ikonografia wojenna Jana III*, Główna Księgarnia Wojskowa.

/// Dinkler E. 1965. *Das Kreuz als Siegeszeichen*, „Zeitschrift für Theologie und Kirche”, t. 62, nr 1, s. 1–20.

/// Domański M. 1983. *O pomnikach Jana III Sobieskiego*, „Akcent”, nr 3, s. 129–131.

/// *Dwugłos o Berninim. (Baldinucci i Chantelou)*. 1962. Zakład im. Ossolińskich – Wydaw. PAN.

/// Fehl Ph. 1993. *Raphael as a Historian. Poetry and Historical Accuracy in the Sala di Costantino*, „Artibus et Historiae”, t. 14, nr 28, s. 9–76.

/// Fijałkowski W. 1983. *Chwała i sława króla Jana. Gloryfikacja Sobieskiego w sztuce i piśmiennictwie XVII w.*, [w:] *Chwała i sława Jana III w sztuce i literaturze XVII–XX w. Katalog wystawy jubileuszowej z okazji trzechsetlecia odsieczy wiedeńskiej (wrzesień–grudzień 1983)*, red. W. Fijałkowski, J. Mieleszko, Muzeum Narodowe w Warszawie, s. 7–50.

/// Fijałkowski W., Mieleszko J., red. 1983. *Chwała i sława Jana III w sztuce i literaturze XVII–XX w. Katalog wystawy jubileuszowej z okazji trzechsetlecia odsieczy wiedeńskiej (wrzesień–grudzień 1983)*, Muzeum Narodowe w Warszawie.

/// Frommel C.L. 2019. *Rafaël. Skarby apartamentów papieskich*, tłum. E. Firewicz, K. Stopa, Jedność.

/// Gagé J. 1933. *Stauros nikopoiios. La victoire impériale dans l'empire chrétien*, „Revue d'Histoire et de Philosophie religieuses”, t. XIII, nr 4–5, s. 370–400.

/// Getka-Kenig M. 2017. *Pomniki publiczne i dyskurs zasługi w dobie „wskrzęszanej” Polski lat 1807–1830*, Universitas.

/// Gębarowicz M. 1978. *Nowe materiały do ikonografii wojennej króla Jana III Sobieskiego*, „Studia Wilanowskie”, t. III–IV, s. 45–87.

/// Głębocki W. 1990. *Warszawskie pomniki*, Wydawnictwo PTTK „Kraj”.

- /// Gombrich E. 1966. *The Style „all'antica”. Imitation and Assimilation*, [w:] tegoż, *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, Phaidon.
- /// Górska M. 2017. *Zbanca Europy. O graficznych tezach gloryfikujących Jana III Sobieskiego*, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.
- /// Grotowski P.Ł. 2011. *Święci wojownicy w sztuce bizantyńskiej (843–1261). Studia nad ikonografią uzbrojenia i ubioru*, Wydawnictwo WAM.
- /// Hölscher T. 2011. *Sztuka rzymska. Język obrazowy jako system semantyczny*, tłum. L. Olszewski, Wydawnictwo Poznańskie.
- /// Hurwit J.M. 2007. *The Problem with Dexileos. Heroic and Other Nudities in Greek Art*, „American Journal of Archaeology”, t. CXI, nr 1, s. 35–60.
- /// Jabłońska-Deptuła E. 1987. *Niektóre wątki „Legendy Sobieskiego” na przełomie XVIII i XIX wieku*, „Roczniki Humanistyczne”, t. XXXV, nr 2, s. 175–187.
- /// Janocha M. 1999. *O niezrealizowanym pomniku Jana III Sobieskiego w Rzymie*, „Barok: historia, literatura, sztuka”, t. VI, nr 2(12), s. 159–167.
- /// Kantorowicz E.H. 2016. „Constantinus Strator”, *czyli o cesarzu jako papie-skim masztalerczu*, tłum. P. Napiwodzki, „Znak”, nr 730, s. 56–63.
- /// Kantorowicz E.H. *Roman Coins and Christian Rites*. <http://www.archive.org/stream/ernstkantorowicz00reel01#page/n1057/mode/1up>; dostęp: 03.12.2021.
- /// Karpowicz M. 1981. *Jan III, Trajan i brama w Wilanowie*, [w:] tegoż, *Sekretne treści warszawskich zabytków*, PIW, s. 50–74.
- /// Keel O. 1999. *Powerful Symbols of Victory*, „Journal of Northwest Semitic Languages”, t. XXV, nr 2, s. 205–240.
- /// Keller U. 1971. *Reitermonumente absolutistischer Fürsten*, Verlag Schnell & Steiner.
- /// Kobieliński S. 2011. *Krzyż jako tropaion i labarum*, [w:] *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Tyniec Wydawnictwo Benedyktynów, s. 159–166.
- /// Koselleck R. 2009. *Pojęcia wroga*, [w:] tegoż, *Dzieje pojęć. Studia z semantyki i pragmatyki języka społeczno-politycznego*, tłum. J. Merecki, W. Kunicki, Oficyna Naukowa.

- /// Koselleck R. 2019. *Przełom w nowoczesności, czyli koniec epoki koni*, tłum. K. Wudarska, „Kronos”, nr 1(48), s. 172–185.
- /// Kowalczyk J. 1976. *Tryumf i sława wojenna all'antica w Polsce w XVI w.*, [w:] *Renesans. Sztuka i ideologia*, red. T.S. Jaroszewski, PWN, s. 293–348.
- /// Laberschek M. 2020. *Konne figury władzy*, „Stan Rzeczy”, nr 2(19), s. 39–72.
- /// Leander-Touati A.M. 1987. *The Great Trajanic Frieze. The Study of a Monument and of the Mechanisms of Message Transmission in Roman Art*, Paul Åströms Förlag.
- /// Mackintosh M. 1986. *The Sources of the Horseman and Fallen Enemy Motif on the Tombstones of the Western Roman Empire*, „Journal of the British Archaeological Association”, t. 139, s. 1–21.
- /// Malone Ch.M. 2009. *Violence on Roman imperial coinage*, „Journal of the Numismatic Association of Australia”, nr 20, s. 58–72.
- /// Mikocka-Rachubowa K. 2009. „*A la glorie du Roi*”. *André Le Bruna projekty pomnika Jana III Sobieskiego*, [w:] *Polska i Europa w dobie nowożytnej. Prace naukowe dedykowane Prof. Juliuszowi A. Chrościckiemu*, red. T. Bernatowicz i in., Zamek Królewski w Warszawie, s. 65–74.
- /// Mikocka-Rachubowa K. 2010. *André Le Brun, „piernszy rzeźbiarz” króla Stanisława Augusta*, t. I, t. II, Instytut Sztuki PAN.
- /// Morka M. 1986. *Polski nowożytny portret konny i jego europejska geneza*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, s. 138–139.
- /// Morka M. 1991. *Tematyka batalistyczna w sztuce dworu Jana III*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 53, nr 1–2, s. 3–26.
- /// Mouffe Ch. 2008. *Polityczność*, tłum. J. Erbel, Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- /// Osiecka-Sasmosnowicz H. 2009. „*Venimus, vidimus...*”. *Kto zwyciężył? Rzymskie uroczystości na cześć wiktorii wiedeńskiej w 1683 r.*, [w:] *Polska i Europa w dobie nowożytnej. Księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Juliuszowi Chrościckiemu*, red. T. Bernatowicz i in., Zamek Królewski w Warszawie, s. 47–54.
- /// Prudencjusz 1987. *Przeciw Symmachowi*, tłum. M. Brożek, [w:] tegoż, *Poezje*, Akademia Teologii Katolickiej.

/// Pylypenko W. 2016. *W obliczu wroga. Polska literatura antytyrecka od połony XVI do połony XVII wieku*, tłum. P. Tafilowski, Napoleon V.

/// Pyzel K. 2013. *Wokół pomnika konnego Jana III na Agrykoli*, [w:] *Primus inter pares. Pierwszy wśród równych, czyli opowieść o królu Janie III*, red. D. Walawender-Musz, K. Krzyżagórska-Pisarek, Muzeum Pałac w Wilanowie, s. 193–200.

/// Pyzel K. 2014. *Obchody setnej rocznicy odsieczy wiedeńskiej jako przykład polityki historycznej czasów Stanisława Augusta*, [w:] *Sarmacka pamięć. Wokół bitwy pod Wiedniem*, red. B. Dybaś, A. Woldan, A. Ziemlewska, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, s. 223–247.

/// Quednau R. 1979. *Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast. Zur Dekoration der beiden Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII.*, Georg Olms Verlag.

/// Rimbaud A. 1980. *Sezon w piekle. Iluminacje*, tłum. M. Międzyrzecki, Wydawnictwo Literackie.

/// Rocca E. La. 1994. *Ferocia barbarica. La rappresentazione dei vinti fra Medio Oriente e Roma*, „Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts”, nr 109, s. 1–40.

/// Rodenwaldt G. 1922. *Der Belgrader Kameo*, „Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts”, nr 87, s. 17–38.

/// Rodenwaldt G. 1935. *Über den Stilwandel in der antoninischen Kunst*, „Abhandlungen der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse”, nr 3, s. 1–27.

/// Rohlmann M. 2013. *The Representation of Artist and Patron in the Stanze Frescos, the Madonna di Foligno and the Sistine Madonna*, [w:] *Raphael and the Portrait of Julius II*, red. J. Sander, Michael Imhof Verlag, s. 25–38.

/// Rokita J. 2019. *Uwagi ikonograficzne na temat medalu upamiętniającego zwycięstwo wiedeńskie autorstwa Hansa Jacoba Wotraba z 1683 roku*, „Przegląd Nauk Historycznych”, t. XVIII, nr 2, s. 39–56.

/// Ruszczyćówna J. 1982. *Ikonografia Jana III Sobieskiego. Wybrane zagadnienia*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. XXVI, s. 209–307.

/// Snyder S. 2019. *An Image of Power in Transition. St. George Slaying Diocletian and the War of Images*, „Eidos. A Journal for Philosophy of Culture”, nr 4, s. 67–100.

- /// Stinger Ch.L. 1981. *Roma Triumphans. Triumphs in the Thought and Ceremonies of Renaissance Rome*, „Medievalia et Humanistica”, nr 10, s. 189–201.
- /// Storch R.H. 1970. *The Trophy and the Cross. Pagan and Christian Symbolism in the Fourth and Fifth Centuries*, „Byzantion”, t. XL, nr 1, s. 105–118.
- /// Śliwa J. 1973. *Zagadnienie przedstawień zwycięskiego władcy w sztuce egipskiej*, „Zeszyty Naukowe UJ”, t. XVI, s. 7–22.
- /// Śliwa J. 2014. *Faraon tryumfujący nad pokonanymi wrogami. Emblemata zwycięstwa nad siłami chaosu*, [w:] *W kręgu ikon władzy, ludzki oraz idei świata starożytnego*, red. A.A. Kluczek, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, s. 25–36.
- /// Tafłowski P. 2013. *Imago Turci. Studium z dziejów komunikacji społecznej w dawnej Polsce 1453–1572*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- /// Tazbir J. 1998. *Tratowanie powalonych Turków*, „Kwartalnik Historyczny”, nr 1, s. 65–76.
- /// Traeger J. 2008. *Der reitende Papst. Ein Beitrag zur Ikonographie des Papsttums*, [w:] tegoż, *Studien zur Renaissance*, Schnell & Steiner, s. 13–151.
- /// Vasari G. 1986. *Żywoty najświetniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, t. V, tłum. K. Estreicher, PWN.
- /// Voragine J. de. 1994. *Złota legenda*, tłum. J. Pleziowa, Wydawnictwo Dolnośląskie.
- /// Walter Ch. 1989/1990. *The Intaglio of Solomon in the Benaki Museum and the Origins of the Iconography of Warrior Saints*, „Deltion tes Christianikes Archaiologikes Hetaireias”, ser. 4, t. XV, s. 33–42.
- /// Walter Ch. 1995. *The Origins of the Cult of Saint George*, „Revue des études byzantines”, nr 53, s. 295–326.
- /// Warburg A. 2019. *Nastanie antykizującego stylu idealizowanego w malarstwie wczesnego renesansu*, tłum. P. Brożyński, [w:] tegoż, *Od Florencji do Nowego Meksyku. Pisma z historii sztuki i kultury*, Słowo/obraz terytoria, s. 159–202.
- /// Widacka H. 2010. *Lew Lechistanu. Jan III Sobieski w grafice*, Muzeum Pałac w Wilanowie.
- /// Will E. 1955. *Le Relief Cultuel Gréco-Romain. Contribution a l’Histoire de l’Art de l’Empire Romain*, E. de Boccard, Éditeur.

/// Wójcicki K.W. 1974. *Pamiętniki dziecka Warszawy i inne wspomnienia warszawskie*, t. 2, Państwowy Instytut Wydawniczy.

/// Wraxall N.W. 1963. *Wspomnienia z Polski 1778*, [w:] *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, oprac. W. Zawadzki, Państwowy Instytut Wydawniczy.

/// Zaho M. 2004. *Imago Triumphalis. The Function and Significance of Triumphal Imagery for Italian Renaissance*, Peter Lang.

/// Zanker P. 2002. *I barbari, l'imperatore e l'arena. Immagini di violenza nell'arte romana*, [w:] tegoż, *Un'arte per l'Impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo Romano*, Electa.

/// Żygulski Z. 1996. *Stawne bitwy w sztuce*, Pagina.

/// Żygulski Z. 2000. *Gdzie się podziała „chorągiew Proroka”?*, „Cenne, Bez-cenne/Utracone”, nr 1(19), s. 6–8.

/// **Abstrakt**

Pomnik Jana III Sobieskiego, chronologicznie drugi po kolumnie Zygmunta warszawski monument o tematyce niereligijnej, wstawiony został przez Stanisława Augusta Poniatowskiego z okazji 105. rocznicy wiktorii wiedeńskiej. Wyobraża on króla w stroju rzymskiego imperatora, na wspiętym koniu, tratującym dwie leżące postaci. Konne tratowanie wroga to ustalona formuła ikonograficzna sięgająca grecko-rzymskiego antyku, funkcjonująca jako symbol militarnego zwycięstwa nad wrogiem-barbarzyńcą. W Renesansie formuła ta zaczęła być kojarzona ze zwycięstwem odniesionym nad wrogiem religijnym, dzięki „nadprzyrodzonej interwencji Boga”. Wzniesiony u progu rozbiorów konny pomnik króla Jana III Sobieskiego stawał przed oczy publiczności mobilizujący symbol triumfu oręża Rzeczypospolitej nad jej wrogami.

Słowa kluczowe:

Jan III Sobieski, pomnik konny, tratowanie, symbolika zwycięstwa

/// Abstract

The Equestrian Statue of Jan III Sobieski in Łazienki Park as a Symbol of Victory: A Note on the History of Political Hippology

The Jan III Sobieski Monument, which is chronologically the second non-religious monument in Warsaw (after Sigismund's Column), was erected by Stanisław August Poniatowski on the 105th anniversary of the Victory of Vienna. It depicts the king dressed as a Roman emperor and mounted on a rearing horse which is trampling two prostrate figures. A horse trampling a fallen opponent is an established iconographic formula dating back to Graeco-Roman antiquity. It functioned as a symbol of military victory over a barbarian enemy. In the Renaissance, this formula came to be associated with victory over a religious enemy thanks to the "supernatural intervention of God". Erected on the eve of the partitions, the equestrian statue of King Jan III Sobieski displayed to the public the powerful symbol of the triumph of the Polish army over its enemies.

Keywords:

Jan III Sobieski, equestrian statue, horse trampling, symbols of victory

/// Robert Pawlik – historyk filozofii i kulturoznawca. Asystent na Wydziale Nauk Humanistycznych UKSW.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0728-4347>

E-mail: r.pawlik@uksw.edu.pl