

# KONNE FIGURY WŁADZY

Marcin Laberschek  
Uniwersytet Jagielloński

## /// Wprowadzenie

Niniejsza praca poświęcona jest szczególnego rodzaju monumentom – pomnikom konnym, czyli wolnostojącym, umieszczanym najczęściej na cokole posągom łączącym postać jeźdźca i rumaka. W opracowaniu położono nacisk na symbolikę i komunikowane znaczenie tych obiektów, zwłaszcza w odniesieniu do władzy, jaka prezentowana i utrwalana jest w otoczeniu społecznym pomnika, poprzez jego formę i treść. Związek z władzą nie jest przypadkowy. Zasiadający na koniu jeźdźcy często byli bowiem wybitnymi władcami, dowódcami, żołnierzami czy politykami, a taka forma ich przedstawienia oraz umiejscowienie w przestrzeni publicznej były dodatkową dystynkcją, podkreśleniem godności postaci.

Praca ma charakter analityczny. Poprzez przegląd i wzajemne porównanie pomników konnych od czasów starożytnej Grecji i Rzymu do początków XXI wieku autor podjął próbę odpowiedzi na pytania: po pierwsze, jaki rodzaj władzy był manifestowany dzięki tym obiektom w poszczególnych epokach historycznych oraz jak zmieniła się ta władza, po drugie, na fundamencie jakich wartości i za pomocą jakich elementów symbolicznych komunikowano tę władzę, a także po trzecie, dlaczego niektóre z komunikowanych wartości władzy ulegały dewaluacji, a pomniki stawały się antysymbolami? Opracowanie napisano w duchu nauk społecznych i humanistycznych, korzystając z dorobku socjologii, nauk politycznych i historycznych, a także antropologii i nauk o sztuce, natomiast przykładów pomników konnych dostarczyła literatura naukowa i specjalistyczna, a przede wszystkim książka Mieczysława Morki *Polski nowożytny portret konny i jego*

europajska geneza (1986), prace Keesa van Tilburga: *From Marcus Aurelius to Kim Jong-il: The Story of Equestrian Statues Throughout the Ages* (2017) oraz „Helden” op hengsten: *Verhalen over ruiterstandbeelden* (2020b) oraz strona internetowa poświęcona pomnikom konnym „Equestrian Statues” (Tilburg 2020a).

Przed rozpoczęciem części analitycznej warto wyjaśnić dość istotną kwestię: dlaczego to akurat pomniki konne są według autora tymi, które były i są skutecznym mechanizmem manifestowania oraz utrwalania władzy w społeczeństwie i w tym kontekście znajdowały i znajdują uznanie w oczach inicjatorów ich stawiania? Dlaczego akurat na tym rodzaju pomników skoncentrował się autor, biorąc pod uwagę to, że są przecież inne, „niekonne” pomniki, które także przedstawiają wizerunki władców i ukazują ich przymioty, które również mają przynieść im uznanie i splendor społeczny? O wyborze pomników konnych zdecydowała ich symbolika, czyli społeczne znaczenie przypisane tego rodzaju figurom. Znaczenie to przybliżył Władysław Kopalński w *Słowniku symboli* (2001). Jeśli symboliczne znaczenie konia samego w sobie ma charakter ambiwalentny – koń może oznaczać z jednej strony wierność, bohaterstwo, siłę życiową, miłość, zmysłowość, a z drugiej nieszczęście, egoizm, upór, strachliwość i głupotę (tamże) – to figura rumaka bojowego wraz z jeźdźcem ma już jednoznaczną symbolikę i odnosi się do „nieustraszonej odwagi” i „jest atrybutem zwycięstwa”, przywołuje skojarzenia wojenne (tamże: 155–156).

Wydaje się, że symboliczne konotacje przypisywane całej figurze konia i jeźdźca odnoszą się również do samej postaci, która siedzi na koniu, i są niejako przenoszone z figury na tę osobę. Toteż niezależnie od tego, kto dosiada konia, osoba ta, na zasadzie symbolicznej analogii, postrzegana będzie przez pryzmat bardziej ogólnych znaczeń męstwa, odwagi, bohaterstwa czy zwycięstwa. Biorąc to pod uwagę, można wyróżnić dwa rodzaje postrzegania jeźdźca: 1) jako osoby wyróżniającej się niepowtarzalnymi cechami oraz 2) postaci, która jest zwycięzcą. A jeśli zwycięzca to ktoś, kto pokonał innych i zdobył dominującą pozycję społeczną, to ktoś taki posiada rodzaj symbolicznej władzy nad innymi, gdyż ze względu na odniesione zwycięstwo znalazł się ponad nimi. Pomniki konne można zatem traktować jako figury władzy i w tym zakresie można wyszczególnić ich dwie funkcje: 1) wskazują, kto jest godzien tej władzy (ten, kto siedzi na koniu), i w związku z tym 2) ustanawiają hierarchię społeczną między tą osobą a resztą społeczeństwa, czyli pomiędzy władzą a nie-władzą. Poprzez stawianie pomników konnych funkcje te można wykorzystać zarówno w celu uhonorowania i utrwalenia wizerunków osób pełniących ważne funkcje społeczne, które czymś szczególnym się zasłużyły i w ten sposób

wyróżniają się spośród innych, jak i do „sztucznego” wytwarzania pozycji osób, które, owszem, posiadają formalną władzę (np. tradycyjną, administracyjną), ale w sensie symbolicznym nie muszą być nikim wyjątkowym. Symboliczne znaczenie pomników można także wykorzystać w inny sposób: w sytuacji, gdy na koniu siedzi bezimienna osoba, która reprezentuje określoną grupę społeczną, monument może się przyczynić do wzmocnienia znaczenia całej społeczności, a nie konkretnej osoby. Wszystkie trzy przykłady funkcji pomników konnych będzie można odnaleźć w niniejszym opracowaniu.

Warto również dodać, że w tej symbolicznej grze budowania i nadawania szczególnego statusu społecznego osobom na koniu oraz tworzenia ich bohaterskich, ponadnaturalnych wizerunków znaczenie ma również tworzywo, z którego pomnik jest wykonany. Trwałość, a zwłaszcza kosztowność materiału dzieła, odgrywa tutaj szczególną rolę. Posągi z brązu wydają się w większym stopniu podkreślać prestiż jeźdźca aniżeli monumenty kamienne. Jeszcze wyższą pozycję w hierarchii społecznej osoba na koniu może uzyskać dzięki pomnikom pozłacanym czy też wykonanym ze stali nierdzewnej. Podobnie należy podejść do rozmiarów pomnika – wraz z wielkością rośnie dominująca pozycja postaci na koniu.

Poza przybliżeniem symboliki figury jeźdźca na koniu oraz przedstawieniem roli gabarytów i materiału, z którego tworzone są pomniki, niezbędny jest jeszcze jeden komentarz, ten mianowicie, który dotyczy używanych w artykule dwóch kategorii: antysymbolu i niby-symbolu. Wcześniej należy jednak wyjść od bardziej podstawowej kwestii i wyjaśnić, czym jest symbol. Jest to, zdaniem Hansa-Georga Gadamera, „zbieżność zmysłowego zjawiska i ponadzmysłowego znaczenia” (Gadamer 1991: 102). W przypadku konnych pomników symbolem jest zatem zarówno materialny obiekt przestrzenny, czyli dzieło artystyczne, jak i wszelkie skojarzenia z nim związane, które pojawiają się w ludzkiej świadomości. Oba te elementy są ze sobą połączone: konkretny obiekt przywołuje określone znaczenie. Te znaczenia to nie tylko treść, ale też pewien zestaw wartości. To ważna uwaga, gdyż wartości, których nośnikami są symbole, konfrontowane są z systemem wartości danej grupy społecznej. Mogą być one zgodne z tym systemem lub jemu przeciwne. Ta teoretyczna podbudowa jest istotna, by wprowadzić pojęcie antysymbolu. Otóż antysymbol to symbol, którego znaczenie, a zwłaszcza reprezentowane przez niego wartości, są sprzeczne z systemem wartości danej grupy społecznej. Antysymbol to symbol, który jest nieakceptowany przez określoną społeczność i jako taki jest przez nią odrzucany. Symbole wraz z upływem czasu mogą przekształcić się w anty-

symbole, ale też jedne i drugie mogą istnieć równocześnie, niejako „obok siebie”. Obie możliwości można odnieść do pomników konnych. Pierwsza dotyczy sytuacji, gdy w określonym czasie historycznym postać na koniu jest obiektem kultu społecznego, z czasem jednak nastawienie to się zmienia, a skojarzenia, jakie wywołuje jeździec, nabierają negatywnej wymowy. Druga możliwość ma miejsce wtedy, gdy pomnik konny w tym samym czasie dzieli społeczność na dwie odrębne grupy: orędowników tego symbolu i jego przeciwników – antysymbolistów.

Inaczej należy spojrzeć na niby-symbole. Figury te nie mają na celu przywoływać określonych znaczeń. Są celowo stworzone, by dekonstruować, rozbijać i niszczyć znaczenia symboli, do których się odwołują, dewaluować wartości transferowane przez konkretne symbole. W przypadku pomników konnych mogą to być choćby wszelkie pastiszowe przedstawienia artystyczne, które mają ukazać jeźdźca i reprezentowany przez niego system wartości w karykaturalnym świetle, i jednocześnie dekomponować ten system, tworząc go nieczytelny. Można wymienić dwa sposoby tworzenia pomników niby-symboli: (1) mogą powstawać jako odrębne, nowe dzieła artystyczne (2) albo poprzez połączenie już istniejącego pomnika konnego z innym obiektem o symbolicznej wymowie, który zakłóca znaczenie tego pierwszego.

Analizę konnych figur władzy, popartą stosownymi przykładami pomników i odniesieniami do kategorii antysymboli i niby-symboli, przeprowadzono chronologicznie, zaczynając od klasycznej Grecji i Rzymu, a kończąc na współczesności, a więc na początku XXI wieku. W tym celu posłużono się stosowną periodyzacją, która odbiega nieco od tej, którą przyjmuje się w historii sztuki. Wiąże się to z tym, że pomniki, a zwłaszcza monumenty konne, mają silne zabarwienie polityczne i propagandowe, i często ważniejsza jest ich treść, czyli to, co komunikują, niż forma. Forma pomnika konnego nie zawsze nawiązywała do aktualnych nurtów w sztuce, natomiast treść zazwyczaj odnosiła się do bieżącej polityki. Dlatego też w opracowaniu nie ujęto niektórych nurtów, jak barok, rokoko i klasycyzm, ale zastąpiono je mającym polityczne konotacje absolutyzmem. Ostatecznie zastosowano następujący podział chronologiczny: starożytna Grecja i Rzym, średniowiecze, renesans, absolutyzm oraz wieki XIX–XXI.

### **/// Starożytna Grecja i Rzym**

Wizerunki ludzi na koniach pojawiały się w różnych kulturach starożytnych, jednak to najprawdopodobniej w antycznej Grecji stworzono pierw-

sze przestrzenne i wolnostojące posągi konne. Warto podkreślić, że w Helladzie nadawano koniom szczególne znaczenie, co znalazło swój wyraz w ówczesnej sztuce (Morka 1986). Przymiślnie najstarszą (Wujewski 2017) lub jedną z najstarszych (Sprutta 2009–2012) greckich rzeźb tego rodzaju, powstała ok. VI w. p.n.e., jest Jeździec Rampin. Stał na Akropolu, gdzie w późniejszym czasie prezentowane były także inne posągi konne (Wujewski 2017). Nie jest jasne, kogo przedstawia rzeźba. Biorąc jednak pod uwagę czas powstania, uważa się, że chodzi o Hipparcha lub Hippiasza, jednego z synów arystokraty greckiego, tyrana Pizystrata (Twarddecki 1998: 91–92). Inna interpretacja wskazuje, że jeździec to zwycięzca igrzysk olimpijskich, co sugerować ma znajdujący się na jego głowie wieniec z dębowych liści (Sprutta 2009–2012). Interesujące jest to, że postać na koniu jest naga. Mogło to mieć na celu podkreślenie jej siły, męstwa i heroizmu, choć z drugiej strony warto podkreślić, że greckie posągi często były nagie i przy różnych okazjach odziewano je w szaty oraz przyozdabiano dodatkami, choćby kolczykami (Wujewski 2017).

Ogólnie rzecz ujmując, stawiane w starożytnej Grecji posągi konne, które wznoszono na cześć konkretnych osób, świadczyły o ich wysokim statusie społecznym. Osoby te nierzadko należały do greckich elit i dysponowały odpowiednim majątkiem (tamże). W późniejszych czasach, kiedy w ramach wdrażania w Grecji idei demokracji dążono do zniwelowania nierówności społecznych, zaprzestano wznoszenia pomników konnych (tamże). Pojawiły się ponownie za panowania Aleksandra Wielkiego i stawiano je na jego cześć, podkreślając polityczno-militarne osiągnięcia oraz pozycję społeczną wodza. W przedstawieniach konnych tworzonych przez Lizypa król Macedonii ukazywany był jako zwycięzca i posiadający pełnię władzy przywódca: „bez hełmu, w zbroi i na galopującym koniu Bucefale” (Sprutta 2009–2012: 259). Sam zresztą Bucefał był otoczony przez Aleksandra Macedońskiego szczególną czcią, czego wyrazem był wzniesiony zwierzęciu grobowiec.

Można przypuszczać, że to między innymi postać i pomniki konne Aleksandra Macedońskiego stały się inspiracją dla starożytnych Rzymian, którym również chodziło o podkreślenie statusu określonej osoby i oddanie jej stosownego hołdu. W Rzymie pomnik konny „symbolizował władzę” (tamże) i związaną z nią siłę oraz prestiż społeczny. Podkreślać to miały monumentalne gabaryty pomników i ich realizm. Jeźdźcami mogły być wyłącznie najznamienitsze postaci: cesarze, przywódcy wojskowi i politycy, jednak jedynie tym pierwszym oraz ich rodzinie przypisane było odgórne prawo wznoszenia pomników konnych (Wujewski 2017). Dlatego

też: „Nie musiał on [pomnik – przyp. autora] mieć uzasadnienia w militarnych sukcesach władcy, raczej przysługiwał mu zaraz po wstąpieniu na tron” (tamże: 149). Widać więc, że w starożytnym Rzymie funkcją pomników było nie tylko utrwalanie rzeczywistych zasług jednostek, ale także wytwarzanie wyjątkowego obrazu władcy w społeczeństwie, który nie musiał mieć pokrycia w faktach. Można powiedzieć, że w tym drugim przypadku pomnik konny pełnił funkcję propagandową. Chodzi tu o propagandę w rozumieniu zbliżonym do stanowiska Harolda Lasswella, który postrzegał ją jako działania o charakterze symbolicznym, realizowane w celu uzyskania pożądanых postaw i poglądów społecznych (Lasswell 1927). Jeśli zatem stawianie pomnika jest świadomym zabiegiem i próbą sterowania przekonaniami społecznymi, to należy je postrzegać w kategoriach działalności propagandowej. Jak podkreśla Arleta Witek: „Już od panowania Aleksandra Wielkiego władcy wykorzystywali posągi konne jako propagandę służącą celom politycznym” (Witek 2020: 375).

Wiele pomników konnych w Cesarstwie Rzymskim odwoływało się do wyobrażenia wodza idealnego, z kolei ideał ten powiązany był także z religią:

Kult zwycięskiego wodza był częścią rzymskiego świata wyobrażeń religijnych, do których należało także przekonanie o posłannictwie do zaprowadzania w świecie porządku według miar rzymskich. Rzymska religia zakładała wspieranie doskonałych rozwiązań ustrojowych, a z rozszerzania władzy Rzymu uczyniła państwowy obowiązek. Teologia i mistyka zwycięstwa złączyła się z ideą jedynowładztwa i uznaniem, że militarne zwycięstwa, jako epifania transcendentnych mocy, są też uzasadnieniem do sprawowania najwyższej władzy cywilnej. Zwycięstwo w boju sankcjonowało posiadanie władzy, a to skłaniało imperatorów do przedstawiania w dziełach sztuki czynności związanych z działalnością zbrojną (Wąs 2020: 307).

Pomnikowe wizerunki jeźdźców starożytnego Rzymu, w tym cesarzy, zmieniały się w czasie i stopniowo przyjmowały postać wyidealizowanego wodza (tamże). Odpowiednią ilustracją wizerunku takiego absolutnego władcy jest pomnik konny Marka Aureliusza – jedyny oryginalny rzymski posąg zachowany do czasów obecnych. Rzymskie posągi niszczone u schyłku starożytności i we wczesnym średniowieczu. Powody były często pragmatyczne – przetapiano je na monety i przedmioty użytkowe – ale

także symboliczne, gdyż pomniki przedstawiające rzymskich wodzów kojarzyły się chrześcijanom z opresyjną władzą i prześladowaniami. Stały się dla nich, przywołując wcześniej omówiony termin, antysymbolami, ponieważ reprezentowały wartości nieakceptowane przez tę grupę społeczną, co z kolei pociągało za sobą określone działania w postaci ich destrukcji. Inaczej jednak stało się z pomnikiem konnym Marka Aureliusza, którego nie zniszczono. Omyłkowo bowiem uznano, że postać na koniu to Konstantyn Wielki – pierwszy chrześcijański władca Cesarstwa Rzymskiego (Ramage 2010).

Pomnik konny Marka Aureliusza (il. 1) stworzony w 161 r. n.e., co znamienne – jeszcze za życia cesarza – miał na celu podkreślenie jego pozycji społecznej. Świadczą o tym: złote wykończenie pomnika – z którym to



Ilustracja 1. Pomnik konny Marka Aureliusza znajdujący się w zbiorach Muzeów na Kapitolu w Rzymie.

elementem zetknąć się można również we współczesnych pomnikach konnych – ręka wodza wyciągnięta w charakterystycznym geście pozdrowienia poddanych oraz postać barbarzyńcy, która – jak się przypuszcza – leżała niegdyś pod kopytami rumaka (Sprutta 2009–2012; Peter 2012). Scena z leżącą postacią (zwierzęciem lub obiektem) pojawia się zresztą w rozmaitych pomnikach różnych epok i w symboliczny sposób ukazuje jeźdźca jako zwycięzcę oraz obrazuje hierarchię między dobrem (na koniu) a złem (pod koniem), władzą i nie-władzą.

Siedzący na koniu Marek Aureliusz okryty jest szatą, ale istniały także takie rzymskie pomniki konne, które podobnie jak w Grecji przedstawiały jeźdźców z nagim torsem. Przykładem może być monument poświęcony cesarzowi Oktawianowi (Sprutta 2009–2012). Nagość była dodatkowym akcentem wzmacniającym wyjątkowość postaci jeźdźca, podkreślającym jej odwagę i hart ducha. Co ciekawe, motyw ten relatywnie rzadko pojawiał się w pomnikach konnych kolejnych epok, zwłaszcza jeśli monument odnosił się do konkretnej osoby. Pojawiał się natomiast w niektórych sytuacjach, gdy chodziło o podkreślenie statusu określonych grup społecznych, a nie o uhonorowanie poszczególnych osób.

### /// Średniowiecze

W średniowieczu pomniki konne straciły na znaczeniu. Wpływ na to miała religia chrześcijańska i wynikające z niej dwie kwestie: 1) specyficzne pojęcie piękna i odpowiadająca mu funkcja sztuki oraz 2) szczególna rola władców i innych ważnych postaci. To specyficzne pojęcie piękna odnosiło się do „piękna moralnego” (Eco 2009a: 88) i nie dotyczyło bezpośrednio tego, co doświadczalne, identyfikowane za pomocą zmysłów, ale tego, co transcendentne. Nie oznacza to, że barwy, przedmioty czy zjawiska naturalne nie odgrywały w średniowieczu żadnej roli. Przeciwnie, nadawano im szczególny status, ale postrzegano je przede wszystkim przez pryzmat symboliczny: „W średniowieczu wierzono niezachwianie, iż rzecz każda w całym wszechświecie ma znaczenie nadprzyrodzone i że świat jest jak księga spisana ręką Boga” (Eco 2009b: 121). Obejmowało to także ludzi, którzy również byli źródłem piękna moralnego, zwłaszcza ze względu na to, kim są, co robią i jaką pełnią funkcję społeczną. Rzeczy, ludzie i inne istoty, poprzez przypisywane im znaczenie, mogły zatem dawać natchnienie w dążeniu do Boga (lub być przeszkodą, jeśli ich symbolika nie miała wymiaru boskiego).



Sztuka średniowieczna nie mogła więc wykraczać poza naturę, gdyż piękno natury miało boskie źródło i przewyższało ludzkie. Twórczość miała być ascetyczna, skromna i raczej nie „używana do innych celów niż religijnych i wychowawczych” (Tatarkiewicz 1967: 113); nie powinna była dążyć do piękna empirycznego, gdyż „nadmierne upodobanie do piękna jest objawem zmysłowej pożądlivosti, *concupiscentia* i przeto jest godne potępienia” (tamże: 112).

Analogiczne transcendentalne uzasadnienie miała średniowieczna władza:

Wszelka władza w chrześcijańskich państwach należała do Boga i od Boga pochodziła. To Bóg przekazał królowi władzę na ziemi. Jako „Pomazańca Bożego” władcę łączyły silne więzi z ziemią i ludem, nad którymi panował. Należy zaakcentować usankcjonowany sakralnie wpływ władcy na wszystkie sfery życia, w tym władca jawi się jako obrońca ludu, żywiciel ludu, jedyny posiadający władzę rozwiązywania konfliktów oraz tworzenia prawa (Ciesielska 2010: 42).

Tego rodzaju orientacja spowodowała, że będące połączeniem sztuki i władzy pomniki konne tworzone sporadycznie i w przeciwieństwie do starożytnego Rzymu nie miały one monumentalnej formy – ich gabaryty co najwyżej odpowiadały naturalnym rozmiarom konia i człowieka. Poza tym raczej nie stawiano ich w miejscach publicznych, a w miejscach kultu: w świątyniach i miejscach pochówku. Tam bowiem pełniły funkcję łącznika pomiędzy ludzką i boską rzeczywistością. Postać na koniu i sam wierzchowiec zasadniczo przyjmowały postawę pozbawioną nadmiernej ekspresji, co jednak nie musiało dotyczyć postaci świętych. Pomniki konne, które stawiano w epoce średniowiecza, można podzielić na trzy grupy: monumenty władców, możnowładców i postaci świętych. Dwie pierwsze kategorie pomników miały swoje starożytne odpowiedniki, natomiast wizerunki osób świętych były czymś wyjątkowym.

Najstarszym zachowanym średniowiecznym pomnikiem konnym jest Jeździec bamberski (il. 2) pochodzący z XIII w., zlokalizowany w archikatedrze św. Piotra i Pawła w Bambergu. Trwają spory o to, kto jest jeźdźcą (Waszak 2016), najprawdopodobniej chodzi jednak o wpływową ówczesnie postać świecką – choćby króla niemieckiego Henryka III – lub świętą – w tym św. Jerzego, czyli jednego z patronów katedry (Sauerländer 2001). Posąg wpisuje się w kanon sztuki średniowiecza: oczywiście sama figura

jeźdźca na koniu miała podkreślać godność i dostojęństwo tego pierwszego, ale poprzez statyczność, naturalną wielkość i brak wyeksponowania dzieła na pierwszy plan – średniowieczna rzeźba była wkomponowana w tkanę większego obiektu architektonicznego (Zieliński 2014) – nie tworzono wokół postaci swojego kultu, jak miało to miejsce w starożytności i w późniejszych epokach.



Ilustracja 2. „Jeździec bamberski” – posąg konny znajdujący się w archikatedrze św. Piotra i św. Jerzego w Bambergu.

Nawiązania do filozofii chrześcijańskiej znaleźć można w pomnikach włoskich możnowładców-kondotierów, którzy będąc najemnymi obrońcami miast, z biegiem czasu nierzadko sami stawali się ich władcami, dorabiając się pokaźnego majątku. Przykładem są pomniki konne władców Werony, rodziny della Scala. Były to pomniki nagrobne, w których po-

przez odpowiednią symbolikę podkreślono przede wszystkim etos rycerza, w mniejszym stopniu – jednostki. Ten etos rycerza bardzo dobrze obrazują monumenty z XIV wieku, Cangranda della Scali i jego bratanek Mastina II della Scali. Jedną z najważniejszych powinności rycerza był udział w wojnach i osiągnięcie zwycięstw ku chwale władcy i Boga. Wzorem dla innych byli rycerze nieustraszeni w boju, bohaterzy i niepokonani. Nie dziwi więc, że pomniki konne kondotierów przedstawiały ich w pełnym rynsztunku wojennym. Koń Mastina II ukazany jest w specjalnym okryciu – kropierzu, jeździec natomiast siedzi w stosownym siodle, ubrany jest w zbroję, w jednej ręce dzierży włócznię, w drugiej tarczę. Atrybuty te odwoływały się także do określonego systemu moralnego, wspomnianego piękna moralnego. Na przykład tarcza w średniowieczu „symbolizowała cnotę, prawdę, pokój, wierność i zaufanie” (Marek 2017: 43), a jej strata „sprowadzała na jego właściciela hańbę” (tamże). Mimo że postać na koniu zaprezentowana jest w gotowości do walki, to jednak kompozycja całego dzieła jest statyczna, spokojna. Podkreślone są w ten sposób godność i dystynkcja, ale też pokora średniowiecznego rycerza.

Ekspresyjne rozwiązania można natomiast odnaleźć w pomnikach konnych św. Jerzego, np. z Pragi z 1373 roku czy późnośredniowiecznym ze Sztokholmu z 1498 roku. Oba monumenty ukazują scenę unicestwienia smoka przez jeźdźcę. Smok w sposób wymowny znajduje się pod kopytami konia – co nie tylko wskazuje na to, kto jest przegranym, a kto zwycięzcą, ale także ustanawia hierarchię pomiędzy dobrem (na koniu) a złem (pod koniem), gdzie to pierwsze triumfuje. Interpretacja ta ma swoje uzasadnienie w chrześcijańskiej, zwłaszcza wschodniochrześcijańskiej symbolice. Figury świętych (nie tylko św. Jerzego) uosabiały boskie dobro, smok natomiast, ale też wąż, skorpion czy choćby półzwierzęca i półludzka hybryda (Sprutta 2018), reprezentowały wszelkie zło, czyli to, co do Boga nie należy. Symbole średniowieczne były jednak swego rodzaju pomostem pomiędzy nadprzyrodzonym i doczesnym, stąd też scena św. Jerzego pokonującego smoka odwoływała się nie tylko do niebiańskich, ale również do przyziemnych, ludzkich spraw: wyznaczała określone zasady postępowania i sankcjonowała szczególnego rodzaju hierarchię społeczną. Św. Jerzy był „patronem rycerstwa” (Jaszczewska 2010: 281) i jednocześnie ludzi „walczących za Królestwo Boże” (Rozyńkowski 2006: 189). Pomnikową postać świętego należy zatem czytać jako uosobienie wszystkich tych, którzy stawali do walki z przeciwnikami Królestwa Bożego, czyli z poganami – których z kolei reprezentował smok. Pomnik miał nie tylko zobrazować, ale przede wszystkim uzasadnić sens zmagania rycerstwa w walce z poganami.

Co więcej, z góry wyznaczał zwycięzcę, stawiając w dominującej pozycji reprezentantów boskich wartości. Tego rodzaju figura była czytelną informacją, że wszelka władza pochodzi z Królestwa Bożego.

### **/// Renesans**

Zmianę w podejściu do pomników konnych, również w zakresie ich funkcji manifestowania władzy, przyniósł renesans. Wiązało się to może nie tyle z całkowitym zanegowaniem myśli średniowiecznej, ile raczej ze wzrostem zainteresowania człowiekiem jako jednostką i leżącej u podstaw tej optyki idei humanizmu, o czym pisał Umberto Eco:

Można powiedzieć jednakże, że wraz z duchem humanizmu pojawiła się nowa koncepcja relacji człowiek-Bóg-świat. Jeśli Średniowiecze było epoką teocentryczną, to humanizm renesansowy ujawnia niewątpliwie oznaki antropocentryzmu. Nie znaczy to, że człowiek zastąpił Boga, ale znaczy, że człowiek pojmuje siebie jako ośrodek działań, jako głównego bohatera dramatu religijnego, jako pośrednika między Bogiem a światem (Eco 2006: 186–187).

Zarysowana przez Eco koncepcja znalazła odbicie w pomnikach. W dalszym ciągu sięgano po postaci świętych, kontynuując w ten sposób transcendentalne wątki średniowiecza, jednak w centrum uwagi coraz częściej stawał człowiek, zwłaszcza wyjątkowe postacie. Jak podkreśla Bogna Ludwig: „Idee humanizmu w renesansie wyraziły się bowiem także przez honorowanie słynnych obywateli” (Ludwig 2020: 4). Dlatego też, w odróżnieniu od średniowiecza, w epoce renesansu pomniki konne stawiano raczej w miejscach publicznych. To publiczne „honorowanie” było nawiązaniem do starożytności i miało na celu kształtować i utrwalać społeczny szacunek dla jednostki, nadając jej dodatkowo ponadzwyczajnych cech. Świeckie postaci zasiadających na koniu musiały się czymś wyróżniać i było to albo odpowiednie urodzenie, albo sukcesy militarne i polityczne. Stąd też na renesansowych rzeźbach koni zasiadali rzeźbieni władcy (królowie lub reprezentanci posiadających władzę rodów, np. przedstawiciel rodu Medyceuszy, Kosma I Medyceusz, którego konny pomnik z 1598 roku znajduje się we Florencji) oraz wybrani dowódcy (np. włoscy kondotierzy). To właśnie monument konny jednego z kondotierów, Gattamelaty (il. 3), wykonany przez Donatella w 1453 roku na zlecenie syna kondotiera, Gianantonio, oraz wdowy po przywódcy, Giacomu Bocarini Brunori, zapoczątkował rene-

sansowy nurt w tworzeniu obiektów tej kategorii (von Bode, Draper 1980), a także nowy rodzaj uwznioślenia postaci na koniu. Uwznioślenie to było wytwarzane nie tylko poprzez publiczną prezentację jeźdźca, ale też jego odzienie. Gattamelata nie jest ubrany w zbroję rycerza, ale w strój cesarza. Poza tym po raz pierwszy od czasów Cesarstwa Rzymskiego posąg konny odlano z brązu (tamże). Pomimo tych charakterystycznych nawiązań do starożytności w renesansowym monumencie Gattamelaty da się wyróżnić kilka elementów, które nawiązywały do średniowiecza. Na cokole, na którym postawiono rzeźbę, widoczne są symbole oraz zarys drzwi, które mogą świadczyć o tym, że pomnik, podobnie jak inne średniowieczne tego typu, pełnił funkcję nagrobnego. Poza tym miejsce przy bazylice św. Antoniego w Padwie, gdzie pomnik wzniesiono, było tradycyjnym terenem cmentarnym. Jednak już wówczas przestrzeń ta miała charakter otwarty, gromadzili się tam pielgrzymi zmierzający do świątyni. Poza tym ciało samego Gattamelaty złożono gdzie indziej, a nie w miejscu postawienia obiektu. Elementy te każą sądzić, że dzieło stworzono przede wszystkim



Ilustracja 3. Pomnik konny Gattamelaty wykonany przez Donatella, stojący przed bazyliką św. Antoniego w Padwie.

ku czci i podkreśleniu statusu społecznego przywódcy, a nie jako pomnik cmentarny (Fémelat 2013).

Średniowieczne nawiązania w posągu Gattamelaty należy postrzegać jako wyjątkowe. Konne pomniki renesansu wyraźnie odcinają się od idei wcześniejszej epoki, w tym także od etosu rycerza, i kierują się ku myśli humanistycznej, stawiającej na piedestale jednostkę wraz z jej autorytetem. To jednostka miała być i była obiektem podziwu społecznego. Interesujące jest to, że wraz z upływem czasu ten kult skoncentrowany wokół konkretnych osób przybierał na sile, a pomniki konne z renesansowej funkcji uwznioślenia jednostki coraz częściej stawały się symbolicznym orężem władzy absolutnej.

### /// Absolutyzm

Absolutyzm to rodzaj scentralizowanej władzy jednej osoby i bliskiej jej grupy osób. Z monarchią absolutną jest podobnie: w tym systemie władza spoczywa w rękach monarchy – króla, cara lub innej arystokratycznej jednostki. „Władca absolutny, mając pełnię władzy, stoi ponad prawem, zgodnie z rzymską zasadą *princeps legibus solutus est* («władca nie jest związany prawem»)» (Wiszowaty 2014).

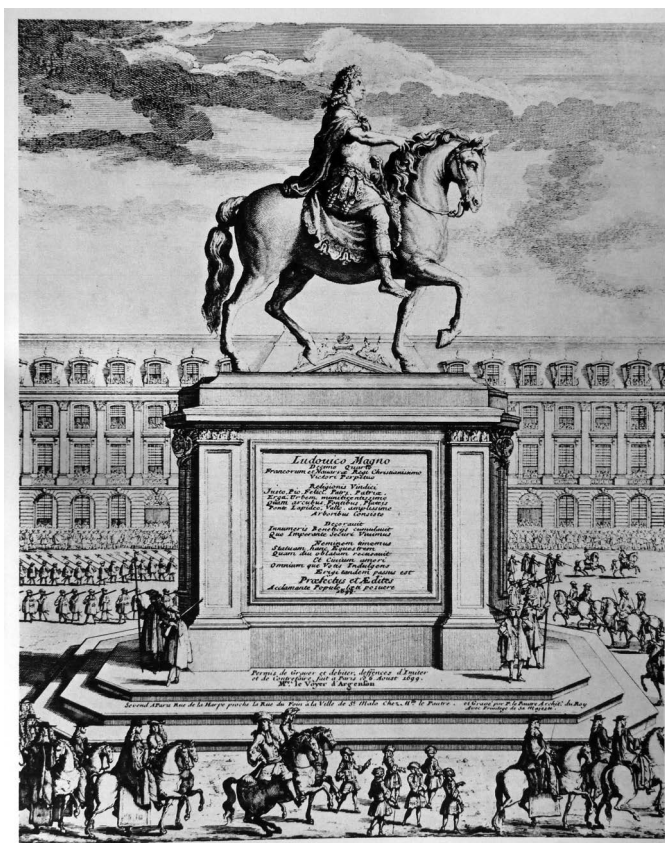
Absolutyzm był ustrojem charakterystycznym dla nowożytnej Europy. Trudno jest jednak przyjąć bardziej precyzyjne ramy czasowe, gdyż rozwijał się sukcesywnie. Jego wyraźne symptomy pojawiły się w XVI wieku, a przede wszystkim w XVII (Klementowski 2012), natomiast za symboliczny koniec absolutyzmu można uznać rewolucję francuską. Monarchia absolutna rozwijała się przede wszystkim we Francji, Anglii, Hiszpanii, Austrii, Prusach, jak też w carskiej Rosji.

Jak słusznie zauważyła Paulina Grobelna, absolutyzm nie był wyłącznie ustrojem, ale odnosił się także do zjawisk społecznych, politycznych i kulturalnych (Grobelna 2014). Ten ostatni aspekt jest tutaj szczególnie ważny. Do sprawowania absolutnej władzy niezbędny był bowiem odpowiedni aparat symboliczny, toteż monarcha sięgał po różne rozwiązania twórcze, dzięki którym mógł nie tylko komunikować się ze społeczeństwem, ale też zyskiwać oczekiwany poklask. W tym kontekście szczególną rolę odgrywały pomniki konne. Powstawały one w wielu absolutnie rządzonych krajach i były symboliczną emanacją królewskiej bądź carskiej władzy.

Można podać wiele stosownych przykładów monumentów konnych władców absolutnych, choćby: pomnik Karola II, króla Anglii i Szkocji, wzniesiony w Edynburgu w 1685 roku, cara Rosji Piotra Wielkiego w Pe-

tersburgu z 1782 roku czy posąg Ludwika XIV ustawiony w 1699 roku na Placu Vendôme w Paryżu (il. 4). Cechą łączącą wszystkie postaci na koniach było to, że ich sylwetki i ubiór wprost odnosiły się do cesarzy rzymskich. Starożytne akcenty w pomniku Piotra Wielkiego dostrzegł również Adam Mickiewicz, do czego odniósł się w trzeciej części *Dziadów*. Widział w nim inspirację posągiem konnym Marka Aureliusza oraz Bucefałem – rumakiem Aleksandra Wielkiego:

Pierwszemu z carów, co te zrobił cuda,  
 Druga carowa pamiątek stawiła  
 Już car odłany w kształcie wielkoluda  
 Siadł na brązowym grzbiecie bucefala (Mickiewicz 1955: 283)



Ilustracja 4. Zniszczony podczas rewolucji francuskiej pomnik konny Ludwika XIV stojący na Placu Vendôme w Paryżu.

Absolutyzm czerpał więc z jednej strony ze starożytnych rozwiązań politycznych w zakresie sprawowania władzy przez jednostkę i wysokiego statusu społecznego wodza, z drugiej zaś – z użytkowej funkcji sztuki tamtego okresu, zwłaszcza w zakresie propagandy. Wszystkie te elementy miały podkreślić wyjątkowość osób sprawujących władzę, w sposób wyreżyserowany wytwarzać estymę i autorytet przywódców absolutnych.

Szczególnym rodzajem manifestacji obrazu wodza absolutnego był wspomniany pomnik Ludwika XIV. Wizerunek ten wykreowały zarówno nawiązania do tradycji rzymskiej, jak i wyjątkowe gabaryty obiektu. Wydaje się, że ów monumentalizm miał w sposób metaforyczny wynieść władzę królewską Ludwika XIV na możliwie najwyższy poziom. Pomnik króla został zniszczony podczas rewolucji francuskiej, stając się, można powiedzieć, antysymbolem. Jak wspomniano, antysymbol to symbol, który jest społecznie nieakceptowany. To figura, której znaczenie jest niezgodne lub wręcz sprzeczne z systemem wartości określonej grupy ludzi i która oddziałuje na tę zbiorowość, obrazowo rzecz ujmując, w sposób alergiczny, wyzwalając negatywne postawy społeczne, skierowane na siebie samą. Tego typu postawy wzbudzał rzeczony monument Ludwika XIV, co doprowadziło do jego obalenia.

### **/// XIX wiek**

Zmiany społeczne, polityczne i gospodarcze w Europie końca XVIII wieku przyczyniły się do zaniku władzy monarchicznej (jak we Francji) lub jej osłabienia (choćby w Austrii). Zaczęły się natomiast rozwijać państwa narodowe, świeckie, oparte na ustroju republiki. Ponieważ pomniki służą utrwalaniu i kształtowaniu tożsamości określonych społeczności (Holda 2013, Krzyżanowska 2016, Laberschek 2020), monumenty, które tworzyły tożsamość państw do XVIII wieku, czyli pomniki władców, mężów stanu, ale też postaci związanych z religią chrześcijańską, nie wpisywały się w koncepcję nowej państwowości i należało zastąpić je innymi. Od czasu francuskiej Wielkiej Rewolucji zaczęto stawiać pomniki poświęcone osobom poległym na polach bitwy. Było to powiązane z szerszą ideą „politycznego kultu zmarłych”, gdzie krew przelana przez żołnierza miała się przyczynić do wzmacniania tożsamości narodowej (Koselleck 2012). Śmierć przestała mieć zatem wymiar transcendentny, a przyjęła narodowy. Pojawiły się również inne pomniki, które miały ugruntowywać tożsamość nowych państw: były to posągi uznanych osób świeckich, w tym artystów, naukowców, polityków, ale także postaci historycznych, gdyż to



historia stała się jednym z filarów ówczesnej państwowości. Ze względu na masowość zjawiska XIX wiek nazywany jest „wiekiem pomników” (Mansweld 2001).

W XIX wieku zmianie uległy także pomniki konne, dotyczyło to zarówno samych postaci jeźdźców, jak i sposobu ich prezentacji. Wciąż jednak nie zmieniła się funkcja tych monumentów: ciągle bowiem wskazywały, jakim osobom należy przypisywać największe znaczenie społeczne, nadal informowały, jakie osoby są symbolicznymi patronami określonych społeczności i na jakich wartościach opiera się to patronowanie.

Pierwszą kategorią dziewiętnastowiecznych obiektów, na które należy zwrócić uwagę, są pomniki konne władców absolutnych oświeconych. Absolutyzm w jego klasycznym wydaniu wygasł w drugiej połowie XVIII wieku i przekształcił się w absolutyzm oświecony (Wiszwaty 2014). Monarcha oświecony, dostosowując się do zmian społecznych i gospodarczych, wprowadzał szereg reform mających na celu rozwój nowoczesnego państwa. Wspierał więc system szkolnictwa, służby zdrowia, administracji publicznej oraz zrzekał się swoich uprawnień na rzecz władzy świeckiej. Władza monarchy stawała się coraz bardziej symboliczna. W podzięce za zasługi monarchom oświeconym stawiano więc w XIX wieku pomniki konne. Przykładem może być posąg Marii Teresy, cesarzowej Austrii i królowej Czech i Węgier, postawiony w 1897 roku w Bratysławie, czy wcześniejszy, odsłonięty w 1851 roku w Berlinie monument Fryderyka II Wielkiego, króla Prus. Zmiana roli władcy i jego miejsca w strukturze społecznej widoczna jest również w samej tkance pomnika. Król Prus nie jest już odziany w szaty rzymskich cesarzy, a we współczesne mu odzienie i charakterystyczne dla epoki nakrycie głowy – bikorn. Wokół posągu Fryderyka II ustawione są 74 postacie i są to osoby istotne z punktu widzenia tworzenia nowej państwowości, w tym artyści (np. Gotthold Ephraim Lessing), naukowcy (choćby Immanuel Kant) czy politycy. To jednak król jest wywyższony ponad wszystkie te postacie i wciąż to monarcha zajmuje najwyższy stopień w hierarchii władzy; status ten w późniejszych latach ulega jednak dalszej erozji.

Warto w tym miejscu wspomnieć o pomniku konnym Józefa Poniatowskiego autorstwa Bertela Thorvaldsena, nad którym prace odlewnicze ukończono w 1832 roku (Kotkowska-Bareja 1971). Otóż w porównaniu do wyżej opisanych pomników ten przedstawiający polskiego księcia i bohatera narodowego jest inny. Poniatowski ukazany jest w rzymskim stroju, a samo dzieło inspirowane jest monumentem konnym Marka Aureliusza (Sztompke 2019). Te rzymskie nawiązania były wyraźnym odniesieniem do

pomników konnych z wcześniejszych epok i nie wpisywały się w ówczesne trendy estetyczne. Oczywiście wnikało to z samej wizji artystycznej Thorvaldsena, ale warto również pamiętać, że sytuacja polityczna na terenach Królestwa Polskiego była zgoła inna niż w krajach odgrywających główne role w Europie XIX wieku. Królestwo nie posiadało bowiem autonomicznej państwowości i pozostawało pod wpływem Cesarstwa Rosyjskiego. To polityczne uzależnienie mogło być swego rodzaju blokadą odcinającą



Ilustracja 5. Pozłocany pomnik konny Joanny d'Arc z 1874 roku, znajdujący się na Place des Pyramides w Paryżu.

polskie społeczeństwo od zewnętrznych wpływów kulturowych i najnowszych rozwiązań twórczych, ale też od swobodnego manifestowania poprzez pomniki własnych wewnętrznych postaw i przekonań. Trzeba bowiem podkreślić, że inspirowany starożytną symboliką monument Poniatowskiego powstał pomimo oczekiwań Polaków, by stworzyć go w duchu narodowym i nawiązującym do polskiej historii i tożsamości (tamże).

Zmniejszanie znaczenia arystokracji w krajach europejskich oraz zakresu sprawowanej przez nią władzy pociągało za sobą potrzebę nie tylko zmiany sposobu przedstawiania bohaterów na koniu, ale także sięgania po inne postacie, które z jednej strony byłyby godne dosiąść pomnikowego konia, a z drugiej – stałyby się spoiwem nowej, republikańskiej państwowości. Odwoływano się zatem do przeszłości, opierając tożsamość państwową na wspólnej pamięci. W XIX wieku pojawiają się pomniki konne postaci historycznych, które dla określonej społeczności miały szczególne znaczenie. Przykładem może być pomnik konny Jana III Sobieskiego, wzniesiony we Lwowie w 1898 roku, który należy odczytać jako symbol polskości – świadczy o tym choćby ubiór króla, przede wszystkim nawiązujące do rodzimej tradycji żupan i kontusz. Należy też zwrócić uwagę na pojawiające się pomniki konne historycznych postaci kobiet. Wcześniej bowiem pomniki tego rodzaju zarezerwowane były wyłącznie dla mężczyzn. To pomnikowe przesunięcie wektora jest nie tylko wyróżnieniem kobiet jako takich, ale przede wszystkim podkreśleniem ich istotnej roli dziejowej, zarówno w znaczeniu historycznym, jak i państwowotwórczym, zwróceniem uwagi, że władza i zwycięstwa przynależą również do kobiet. W tym kontekście warto przytoczyć francuskie przykłady pomników konnych Joanny d'Arc z drugiej połowy XIX wieku, zarówno z Orleanu, jak i z Paryża (il. 5), oraz madrycki monument z 1883 roku królowej Izabelli Kastyljskiej, która pod koniec XV wieku przyczyniła się do zjednoczenia Hiszpanii.

W XIX wieku pojawiają się również innego typu pomniki konne, które nie odnoszą się do konkretnych osób, a do większej grupy społecznej. Ich funkcje nie sprowadzają się wyłącznie do wyemancypowania tych grup; mają one również ukazać siłę tych społeczności, ich potencjał, które to aspekty nie były z różnych powodów wcześniej dostrzegane. Mowa tutaj o europejskich posągach amazonek (np. z Berlina: zarówno sprzed Starego Muzeum, jak i z parku Tiergarten), a także serii pomników konnych Indian ze Stanów Zjednoczonych, którą na przełomie XIX i XX stulecia stworzył amerykański artysta Cyrus Edwin Dallin. W drugim przypadku chodziło o wyeksponowanie kultury rdzennych mieszkańców Ameryki i o oddanie im w ten sposób stosownej czci, w pierwszym natomiast o podkreślenie

potencjału kobiet. Amazonka to bowiem nie tylko figura kobiety na koniu, ale także mitologiczna wojowniczką przynależąca do złożonego wyłącznie z kobiet plemienia, które w sposób skuteczny i bezwzględny odpierało najeźdy męskich armii.

### **/// XX i XXI wiek**

W poprzednim i obecnym stuleciu zainteresowanie pomnikami konnymi znacznie się zmniejszyło. Można wskazać dwa ogólne powody tego stanu rzeczy: 1) rozwój państw demokratycznych i zanik znaczenia arystokracji, 2) rozwój nowych technologii militarnych i coraz mniejsza rola oddziałów konnych w operacjach wojskowych. Mniejszej popularności tych obiektów towarzyszyły również inne zmiany. Od początku XX wieku pojawiło się wiele rozwiązań, które wcześniej w pomnikach konnych nie występowały lub nie były dominujące. Najważniejsze zmiany dotyczą jeźdźca, gabarytów pomnika, jego kompozycji i miejsca postawienia.

Pomimo tych zmian, w XX i XXI wieku wciąż jest obecna tradycja pomników konnych możnowładztwa. Znaczenie tych monumentów jest jednak dużo mniejsze. Pojawiają się one przede wszystkim w krajach, gdzie tradycje arystokratyczne wciąż są obecne, a wpływ tych środowisk na politykę jest większy niż tylko symboliczny. Pomniki te są zresztą materialnym potwierdzeniem tego wpływu. Przykładem może być odsłonięty w 1974 roku pomnik konny królowej Holandii Wilhelminy, która zasłużyła się postawą proniepodległościową i realnym wsparciem, jakiego udzielała narodowi holenderskiemu podczas II wojny światowej. Innym przykładem jest pomnik królowej brytyjskiej, Elżbiety II, odsłonięty w 1993 roku w Ottawie w Kanadzie. Pomniki te mają nie tylko podkreślać status społeczny przedstawicieli możnowładztwa, ale też, podobnie jak miało to miejsce w XIX wieku, zaakcentować rolę kobiet w realnym sprawowaniu władzy. W stworzenie holenderskiego pomnika zaangażowała się zresztą organizacja kobieca Amsterdam Contact Group of Women's Organisations.

W XX i XXI wieku wciąż aktualny jest temat postaci historycznych i dotyczy to zarówno mężczyzn, jak i kobiet. Owe monumenty mają wzmacniać pamięć narodową społeczności związanych z tymi postaciami. Pomnik konny Władysława Jagielly postawiony w 1910 roku w Krakowie czy też wzniesiony w tym samym mieście w 1921 roku monument Tadeusza Kościuszki są tego bardzo dobrą ilustracją. Decyduje o tym zresztą nie tylko figura samego posągu, ale również odpowiedni kontekst: pomnik Jagielly powstał w 500. rocznicę bitwy pod Grunwaldem, Kościuszki na-

tomiast w symbolicznym miejscu dla Polaków – na Wzgórzu Wawelskim. Podobną funkcję pełnią pomniki konne dowódców wojskowych, które nie odwołują się do odległej historii, a raczej bliskiej, bieżącej. Chodzi tutaj o okres od początku pierwszej wojny światowej do zakończenia drugiej i o osoby, których działalność przyniosła wolność i niepodległość określonego krajowi. Można podać kilka przykładów pomników konnych tego formatu – choćby te, które prezentują postaci marszałków: pomnik konny Józefa Piłsudskiego z Lublina z 2001 roku (Landecka 2008, Ożóg 2014), monument Carla Gustafa Mannerheima z Helsinek z 1960 roku czy Gieorgija Żukowa z Jekaterynburga z 1995 roku – jak też ten ukazujący pierwszego prezydenta i orędownika niepodległej Czechosłowacji, Tomáša Masaryka, odsłonięty w 1949 roku w Chicago w Stanach Zjednoczonych.

Podobnie jak w XIX wieku, również w XX i XXI pojawiają się posągi, na których jeździec nie jest znany, a które wzmocnić mają status określonej grupy osób lub społeczności. Za wyjątkowe należy jednak uznać obiekty, które odwołują się do oddziałów wojskowych, podkreślając ich bohaterstwo, poświęcenie i honor oraz rodzaj spartańskiej odwagi. Przykładem jest posąg ulana z 2014 roku z Kaluszyzna – symbolizujący 11 Pułk Ułanów Legionowych, który konno pokonał uzbrojone wojsko niemieckie podczas II wojny światowej. Pomnik jest, podobnie jak ten omówiony wyżej Marka Aureliusza, pozłacany – co ma wzmocnić siłę przekazu. Dobrą ilustracją jest również pomnik konny z 2011 roku z Nowego Jorku ukazujący amerykańskiego żołnierza. Posąg nawiązuje do wydarzeń z 2001 roku z Afganistanu, kiedy to przedstawiciele amerykańskich sił specjalnych po raz pierwszy od 1942 roku prowadzili operacje militarne konno.

Stawia się także monumenty bezimiennych osób, które odnoszą się do większych społeczności. W Stanach Zjednoczonych wznoszone są, podobnie jak z końcem XIX wieku, konne pomniki Indian. Popularne, zwłaszcza w latach 60. i 70. XX wieku, stały się również posągi konne kowbojów, wznoszone jakby w symbolicznej kontrze do wizerunków rdzennych mieszkańców Ameryki. Natomiast zupełnie nową perspektywę, tak się przynajmniej może wydawać, wyznacza pomnik czarnoskórego mężczyzny na koniu nazwany *Rumors of War* autorstwa Kehinde'a Wileya (il. 7). Monument wzniesiono w 2019 roku w Nowym Jorku, a następnie przeniesiono go do Richmond. Interesujące jest to, że *Rumors of War* jest inspirowany pomnikiem, który do 2020 roku, czyli do czasu obalenia, stał również w Richmond i przedstawiał generała konfederatów Jamesa E.B. Stewarta (il. 6). Inspiracja polegała na stworzeniu identycznego pomnika, zarówno jeśli chodzi o gabaryty, jak i formę, różnica dotyczyła natomiast

samego jeźdźca: w miejscu białego generała pojawił się czarnoskóry mężczyzna. W ten sposób doszło do symbolicznej zamiany oprawcy (konfederaci byli za utrzymaniem niewolnictwa) z ofiarą (niewolnikiem). Można zatem powiedzieć, że antysymbol – pod postacią pomnika konfederaty, który niósł za sobą negatywną wiązkę znaczeń opresyjnej władzy jednego człowieka nad innym – został zastąpiony kontrastującym symbolem Afroamerykanina na koniu. Wypada zapytać, co ów symbol oznacza? Łukasz Zaremba podaje kilka wyjaśnień: po pierwsze Rumors of War jest pomnikiem człowieka dążącego do wolności, po drugie – „podważa spójność pamięci o wojnie domowej, z której wymazane zostało niewolnictwo czarnych” (Zaremba 2019: 21), po trzecie – dopytuje o aktualną sytuację Afroamerykanów, zarówno w przestrzeni publicznej, jak i pamięci społecznej, i po czwarte – podaje w wątpliwość trwałość pomników konfederatów, podkreśla ich tymczasowość (tamże). Wyjaśnienie Zaremby wydaje się jednak zbyt defensywne. Z jakiegoś powodu badacz nie dokonuje próby odniesienia się do tradycji pomników konnych i tego, co one oznaczają, nie szuka szerszego kontekstu znaczeniowego, pozostaje na poziomie lokalnym. Owszem, zwraca uwagę, że zaadoptowanie przez autora pomnika klasycznych rozwiązań skutkuje wytworzeniem się relacji podległości pomiędzy „spiżowym bohaterem” a publicznością. Zauważa również, że bohater ten jest ukazany w sposób stereotypowy, „którego tak często bała się biała Ameryka” (tamże: 19). Porzuca jednak ten wątek, jakby z gruntu był fałszywy, i nie mówi dlaczego. W pomniku widzi jedynie obraz dążenia do sprawiedliwości, wolności, równego traktowania. I słusznie. Nie pyta jednak o sposób osiągnięcia tych wartości. A sposób ten jest czytelnie ukazany w formie i treści pomnika. Jest dokładnie taki sam, jak w przypadku konfederaty (który z kolei czerpał z tradycji wcześniejszych tego typu monumentów). „Wysadzenie z siodła” Stewarta jest więc przejęciem jego sposobu działania – tutaj wolność idzie w parze z dominacją, a sprawiedliwość jest ustalona z góry. Oczywiście można zapytać, w jakim innym celu, jeśli nie zmiany tego, kto wyznacza zasady sprawiedliwości i wolności, forma pomnika konnego miałaby być wykorzystana przez jego autora? Chodzi o żart? Nie wydaje się. Odnosi się wrażenie, że w przeciwieństwie do pomników konnych zaprezentowanych poniżej, czyli współczesnych konnych pastiszy, Rumors of War jawi się jako całkowicie „poważny” obiekt.

Obok bezimiennych osób na koniach pojawiają się także te fikcyjne, w tym bohaterowie literaccy. Pomniki tych postaci stawiano od XIX wieku. Oczywiście konnych jest zdecydowanie mniej i są znamienne raczej dla XX stulecia. Mowa tutaj przede wszystkim o pomnikach konnych



Ilustracja 6. Pomnik konny generała konfederatów Jamesa E.B. Stewarta, stojący do 2020 roku w Richmond w Stanach Zjednoczonych.



Ilustracja 7. Pomnik konny Afroamerykanina, stojący w Richmond w Stanach Zjednoczonych, inspirowany pomnikiem Jamesa E.B. Stewarta i jednocześnie kontestujący jego znaczenie.

Don Kichota, ukazywanego najczęściej w towarzystwie swojego giermka, siedzącego na osle Sancho Pansy. Monumenty te stoją w wielu miejscach świata, zwłaszcza tych związanych z kulturą hiszpańską: choćby w Madrycie w Hiszpanii, gdzie zmarł autor powieści Miguel de Cervantes, ale też w mieście Guanajuato w Meksyku czy w Hawanie na Kubie. Można odnieść wrażenie, że publiczna prezentacja fikcyjnej postaci błędnego rycerza, który nie jest ucieleśnieniem zwyczajcy i herosa, przeciwnie – symbolizuje ludzkie słabości, jest charakterystycznym dla XX wieku odejściem od manifestowania za pomocą pomników konnych władzy i tworzenia idealnego, krystalicznego wizerunku jeźdźca. Postać na koniu staje się zwykłym człowiekiem. Podobnym przykładem pomnika jest monument z 1992 roku z Glasgow. Nawiązuje do stworzonego przez szkockiego rysownika Buda Neilla komiksu, którego akcja rozgrywa się na Dzikim Zachodzie, i przedstawia szeryfa Lobey'a Dossera i ściganego przez niego przestępcę Ranka Bajina, którzy wspólnie podążają na dwunożnym rumaku El Fideldo. Do tej klasy pomników należy zaliczyć również ten ukazujący Grażynę z poematu Adama Mickiewicza, który zlokalizowany jest na terenie parlamentu litewskiego w Wilnie. Jego forma, można powiedzieć, zawieszona jest pomiędzy dosłownością a umownością. Figuracywność nie jest tutaj jednak najważniejsza – postać Grażyny i koń wydają się przerysowane – na pierwszy plan wysuwa się natomiast uzbrojenie. Postawienie tego rodzaju pomnika w miejscu stanowienia władzy budzi wiele sprzeczności i jest źródłem wielu domysłów, zwłaszcza co do natury tworzonego prawa, któremu bliżej do świata znaczeń i symboli niżli rzeczywistych przepisów.

Wydaje się, że jednym z najważniejszych nurtów dotyczących współczesnych pomników konnych jest gigantyzm. Gigantyzm odnosi się do wyjątkowych gabarytów pomnika, które nadają postaci na koniu dodatkowej dystynkcji. Tworzy się jeszcze większe rozwarstwienie hierarchiczne pomiędzy wyeksponowaną postacią a publicznością. Choć pomniki władców absolutnych również osiągały spore rozmiary, na przykład pomnik Ludwika XIV, nie mogły się jednak równać z niektórymi współczesnymi. Ciekawym przykładem jest stojący na 20-metrowym cokole, pozłacany pomnik konny prezydenta Turkmenistanu Gurbanguly'ego Berdimuhamedowa. Obiekt wzniesiono w 2015 roku w stolicy Turkmenistanu Aszchabadzie. Zwracają uwagę nie tylko gigantomania i złoty kolor figury jeźdźca na koniu, ale także to, że obiekt jest poświęcony aktualnie sprawującemu urząd prezydentowi. Pomnik stwarza podejrzenie, że władza Berdimuhamedowa może mieć charakter absolutny. Jest to bowiem symbol tego rodzaju władzy. Jednak największym pomnikiem konnym na świecie jest 40-metrowy, wykonany ze



stali nierdzewnej posąg Czyngis-chana w Mongolii, powstały w 2008 roku. Gigantyczny pomnik wodza i założyciela imperium mongolskiego sprzed ośmiu wieków wskazuje, jak istotne dla obecnych władz w Mongolii ma odwoływanie się do przeszłości, jest też informacją dla mieszkańców tego kraju, gdzie leży źródło ich tożsamości oraz z jakiego rezerwuaru wartości powinni czerpać. Ten rodzaj pomnikowej gigantomanii, umiejscowionej głęboko w historii, pełni zatem użyteczną funkcję jednoczenia społeczności wokół wspólnej idei. Wciąż natomiast trwają prace nad największym konnym posągiem. Od 1948 roku w Black Hills w Dakocie Południowej w Stanach Zjednoczonych powstaje rzeźba indiańskiego wodza Dakotów. Obiekt jest wykuwany w litej skale i docelowo ma mieć 195 metrów długości i 172 wysokości. Rozmiar i praca włożona w powstanie obiektu są wyraźnym znakiem podkreślającym siłę społeczności Indian.

Manifestacja władzy może się dokonywać nie tylko poprzez monumentalność pomników, ale również dzięki ich zwielokrotnieniu. W Pjongjang w Korei Północnej stoją obok siebie dwa pomniki konne – Kim Ir Sena, założyciela wodzowskiego klanu Kimów, i jego syna Kim Dzong Ila (il. 8) – choć w zasadzie należałoby w tym przypadku powiedzieć o jednym pomni-



Ilustracja 8. Podwójny pomnik konny przedstawiający Kim Ir Sena (z lewej) i jego syna Kim Dzong Ila (z prawej).

ku złożonym z dwóch posągów. Ten podwójny charakter jednego obiektu nie jest bowiem przypadkowy i ma głębsze znaczenie. Stojące obok siebie wizerunki ojca i syna na wierzchołkach to czytelna informacja o tym, że władza dzierzona jest przez przedstawicieli jednej rodziny i że dziedziczona jest wyłącznie w jej obrębie. Tego rodzaju pomnik nie tylko więc pełni funkcję propagandową, lecz także wyznacza i legitymizuje władzę kolejnego potomka. Jest to ważna kwestia, gdy weźmie się pod uwagę, że pomnik powstał w 2012 roku, już po śmierci Kim Dzong Ila, a wznosił go jego syn, Kim Dzong Un.

Całkowicie innymi, ale emblematycznymi dla współczesności, są pastisze pomników konnych, czyli dzieła artystyczne wchodzące w dyskusję z tradycyjnymi pomnikami klasycznymi. Dyskusja ta nie ma jednak charakteru „pojedyunku na argumenty”. Pomniki-pastisze, korzystając z figury ironii, dystansują się od klasycznych monumentów i dokonują dekonstrukcji znaczeń symbolicznych (zwłaszcza władzy), które skrywają się za tymi drugimi. Nie są więc symbolami, bo nie niosą znaczeń, natomiast grają z nimi i je rozbijają; nie są też antysymbolami, gdyż nie konotują negatywnych skojarzeń, a raczej w sposób prześmiewczy zaburzają je. Nazwać je można zatem niby-symbolami, ponieważ żeby coś zdekodować, najpierw muszą się do tego czegoś odwołać. Jednym z najbardziej znanych pomników niby-symboli jest ten z 1999 roku autorstwa Davida Černego. Znajdująca się w Pradze rzeźba przedstawia siedzącego na koniu patrona Czech, św. Wacława. Bohater nie siedzi jednak w siodle, a na brzuchu odwróconego do góry kopytami wierzchowca. Dzięki temu prostemu zabiegowi historyczna wielkość św. Wacława została zachwiana. Poprzez odwrócenie znaczeń symboliczna władza straciła siłę oddziaływania. Dekonstrukcji uległa również symbolika św. Wacława jako patrona: przestał być obrońcą przestraszonych i uciśnionych, kimś, do kogo można się odwołać w sytuacjach zagrożenia. Podobnie można odbierać rzeźbę Antoine’a Claraza z 1965 roku znajdującą się w szwajcarskim Fryburgu. Artysta przedstawił siedzącą na koniu postać Bertholda IV, księcia Zähringen, założyciela Fryburga, w sposób umowny, daleki od figuratywności, co więcej, posąg nie spoczywa ani na piedestale, ani na powierzchni poziomej, ale przytwierdzony jest do ściany budynku. Pozbawiona jakiegokolwiek oparcia i stabilizacji rzeźba sprawia wrażenie, jakoby sam Berthold IV był postacią, której brakuje zdecydowania i pewności. W kontekst niby-symboli bardzo dobrze wpisuje się również praca Izy Rutkowskiej z 2020 roku, zatytułowana *Pomnik konny*. Jest to drewniany koń na biegunach mierzący ok. 3 metrów, który w ramach akcji artystycznej stanął w mieście Logroño w Hiszpanii, tuż obok

klasycznego pomnika konnego Baldomera Espartera, hiszpańskiego generała i premiera z XIX wieku. Akcja ustawienia konia na biegunach przy konnym pomniku miała na celu zdekonstruować niesione przez to drugie dzieło znaczenie: zniekształcić symbolikę nierówności, dominacji, triumfalizmu, czyli składowych władzy. Znaczenie figury konia na biegunach przybliży także strona internetowa artystki:

Koń bez jeźdźca jest efemeryczny i nieinwazyjny, podczas gdy pomnik Espartero prawdopodobnie zostanie na zawsze. Interwencja Rutkowskiej niczym Koń Trojański zwraca uwagę na opresyjność pomników konnych i niesprawiedliwość, z jaką cały czas projektuje się przestrzeń publiczną bez uwzględniania potrzeb użytkowników i bez ich udziału (Rutkowska 2020).

Jest jeszcze jedna kwestia, o której należy tutaj wspomnieć. Chodzi mianowicie o zmianę lokalizacji pomników konnych. W Europie następuje wyraźne odejście od tej formy przedstawienia pomnikowego. Po pierwsze maleje znaczenie pomników konnych samych w sobie – oczywiście mowa tutaj o pewnej ogólnej tendencji – po drugie odchodzi się od figuratywności w sztuce, po trzecie pojawiają się działania artystyczne zakrzywiające symbolikę tych pierwszych, zniekształcające ich znaczenie. Tymczasem wiadać wzrost zainteresowania pomnikami konnymi na innych kontynentach, zwłaszcza w Azji. Świadczą o tym choćby przykłady gigantycznych pomników konnych. Nie chodzi tutaj wyłącznie o samo przemieszczenie się pola estetyki, o to, że prądy twórcze przeniosły się poza Europę. Przede wszystkim chodzi o zmianę akcentów władzy, których pomniki są egzemplifikacją. Całkiem możliwe, że podczas gdy tradycyjna władza w Europie się rozmywa, ulega dekonstrukcji, to w Azji się umacnia. Świadczą o tym pomniki konne, które powstają na obu kontynentach. W tym sensie pomniki konne nie są wynikiem niezależnej twórczości, ale odbiciem rzeczywistości politycznej określonej społeczności. I wydaje się, że dotyczy to zarówno pomników konnych symboli, jak i pomników konnych niby-symboli.

### **/// Podsumowanie**

W pracy podjęto próbę chronologicznego uporządkowania pomników konnych, począwszy od klasycznej Grecji, aż po czasy współczesne, ale nie tylko. Ponieważ figura jeźdźca na koniu symbolizuje siłę, bohaterstwo, zwycięstwo i przewagę określonej osoby (lub osób) oraz reprezentowanych

przez nią wartości nad innymi, toteż bardziej istotne stało się określenie, jaki rodzaj hierarchii wyznaczają czy też jaką postać władzy prezentują te obiekty. Za sprawą przeprowadzonej analizy można dojść do kilku ogólnych konkluzji.

Pomniki konne mogą odzwierciedlać i dążyć do utrzymania politycznego i kulturowego systemu władzy przyjętego w danym społeczeństwie. Dotyczy to pomników władców, przywódców i polityków, reprezentujących systemy autorytarne i absolutne, gdzie władza skupiona jest wokół jednej osoby. Mogą to być także pomniki konne świętych, które odwołują się do władzy mającej wymiar boski – ilustrują ją i umacniają. Z kolei w systemach demokratycznych i świeckich, gdzie władza nie jest scentralizowana i nie ma transcendentalnego charakteru, za utrzymanie porządku społecznego odpowiedzialne są inne monumenty, choćby pomniki postaci historycznych, wzmacniające wspólną pamięć. Poza funkcjami odzwierciedlenia i utrzymywania, można też wyróżnić funkcje wytwarzania pól wpływu lub dekonstrukcji władzy. Funkcja wytwarzania dotyczy pomników odwołujących się do społeczności, które z różnych powodów są marginalizowane. Pomniki rdzennych mieszkańców Ameryki czy Afroamerykanów mają odwrócić tę sytuację i w symboliczny sposób ukazać siłę tych środowisk. Dekonstrukcyjną funkcję pełnią z kolei pomniki pastiszowe, niby-pomniki, które sięgając po narzędzia ironii, rozbijają znaczenie władzy.

Pomniki konne zmieniają się w czasie. To znaczy zmieniają się postaci osób dosiadających zwierzęcia, zmieniają się ich ubiór i dzierżone przez nich artefakty, różnią się ich forma i gabaryty. Zmiany te odpowiadają zmianom ustrojów politycznych na przestrzeni czasu. Kult jednostki w starożytności znajduje odzwierciedlenie w pomnikach, podobnie w okresie nowożytnym, gdzie postaci monarchów na koniach odziane są w stroje rzymskie. Z kolei w średniowieczu, a także od początku XIX wieku pojawiają się pomniki konne osób, które w poprzedzających je okresach nie występowały (choćby święci i przedstawiciele marginalizowanych społeczności). Analiza tych zmian pozwala wyznaczyć cztery charakterystyczne okresy. Dwa z nich odnoszą się do władzy absolutnej, gdzie najwyżej w hierarchii stoi konkretny człowiek, wyidealizowana jednostka, dwa są jej przeciwieństwem. Okresy przeciwne przeplatają się wzajemnie: 1) starożytny okres władzy absolutnej (wzrost znaczenia pomników konnych; pomniki władców, przywódców, polityków), 2) średniowieczny okres władzy boskiej (spadek znaczenia pomników konnych; pomniki monarchów, rycerzy, świętych), 3) nowożytny okres władzy absolutnej (wzrost znaczenia pomników konnych; pomniki

monarchów absolutnych), 4) współczesny okres władzy demokratycznej (spadek znaczenia pomników konnych; pomniki postaci historycznych, pomniki mniejszości, niby-pomniki). Oczywiście podział ten jest pewnym uproszczeniem, gdyż w przytoczonych okresach mogły się pojawiać przykłady pomników konnych innego rodzaju, poza tym ma charakter raczej lokalny, który odnosi się przede wszystkim do cywilizacji europejskiej.

Ten ostatni wątek jest szczególnie ważny, gdyż warto podkreślić, że licząca 2500 lat „zachodnia” tradycja pomników konnych, która obecnie zanika zarówno w samej Europie, jak i w obrębie cywilizacji zachodniej w ogóle (czego przykładem jest usuwanie w Stanach Zjednoczonych pomników konnych symbolizujących dominację białego człowieka), przenosi się w inne miejsca oraz przejmowana jest przez inne kultury. Świadczą o tym pomniki władców i przywódców absolutnych powstające w Azji oraz pomniki konne społeczności uciskanych przez przedstawicieli zachodniej kultury. Zdarza się, że pomniki te przyjmują gigantyczne rozmiary. Elementy te mogą informować o tym, gdzie współcześnie tworzą się ogniska władzy, wskazywać, jakie kultury manifestują swoją supremację lub dążą do zmiany hierarchii władzy.

Wreszcie należy zauważyć, że pomniki konne są symbolami władzy. Symbolami w tym sensie, że przekazują odpowiednią wiązkę znaczeniową społecznościom, które z tymi monumentami obcuja. W pomnikowej postaci publiczność może widzieć zwycięzcę, herosa, bohatera – wówczas władza, jaką ta postać reprezentuje, będzie postrzegana analogicznie jako sprawiedliwa i szlachetna. Istnieją jednak pomniki konne, które są antysymbolami. Pomniki takie budzą negatywne skojarzenia związane zarówno z samą postacią, jak i z manifestowaną przez nią władzą. Pomniki antysymbole kojarzą się z opresją, niegodziwością i dominacją. A ponieważ symbole oprócz komunikowania znaczeń mają również wydzźwięk pragmatyczny rozumiany jako „skłanianie jednostek do określonego działania” (Whitehead 1991: 20), to antysymbole będą pobudzać jednostki do działania o negatywnym, destrukcyjnym zabarwieniu. W tym sensie antysymbole kierują agresję ludzi same na siebie i doprowadzają do własnego unicestwienia. Wiele pomników antysymboli zniknęło w ten sposób z przestrzeni publicznej, choćby wspomniany pomnik konny Ludwika XIV czy monument konfederaty Stewarta. Warto podkreślić, że pomniki zazwyczaj dopiero stają się antysymbolami, nie są nimi od razu. Potrzebny jest tutaj upływ czasu. Negatywne emocje wokół pomnika mogą z czasem narastać i w konsekwencji doprowadzić do jego likwidacji. Istnieją też pomniki konne niby-symbole, czyli monumenty ukazane w sposób prześmiewczy.

Nie są to ani symbole, ani antysymbole, gdyż ich rolą nie jest wzbudzenie jakichkolwiek skojarzeń. Ich zadaniem jest dekompozycja komunikowanej przez klasyczne pomniki konne hegemonii.

#### Bibliografia:

/// Bode W. von, Draper J.D. 1980. *The Italian Bronze Statuettes of the Renaissance*, De Reinis.

/// Ciesielska A. 2010. *Wybrane koncepcje władzy i ich aplikacja w badaniach nad polskim średniowieczem – przykład Ostrowa Lednickiego*, „Studia Lednickie”, nr X, s. 29–56.

/// Eco U. 2006. *Sztuka i piękno w średniowieczu*, tłum. M. Kimula, M. Olszewski, Wydawnictwo Znak.

/// Eco U. 2009a. *Piękno jako proporcja i harmonia*, [w:] *Historia piękna*, red. U. Eco, tłum. A. Kuciak, Rebis, s. 61–97.

/// Eco U. 2009b. *Światło i barwa w średniowieczu*, [w:] *Historia piękna*, red. U. Eco, tłum. A. Kuciak, Rebis, s. 99–129.

/// Fémelat A. 2013. *Donatello, Creator of the Modern Public Equestrian Monument*, [w:] *The Springtime of the Renaissance, Sculpture and the Arts in Florence, 1400–1460*, red. M. Bormand, B. Paolozzi Strozzi, Mandragora, s. 141–149.

/// Gadamer H.-G. 1991. *Symbol i alegoria*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] *Symbole i symbolika*, wybór M. Głowiński, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, s. 98–107.

/// Grobelna P. 2014. *Monarchia absolutna Ludwika XIV. Nowe ścieżki badawcze*, „Studia Europaea Gnesnensia”, nr 10, s. 53–73.

/// Holda R. 2013. *Pomniki w mieście. Pogranicza pamięci i historii*, „Studia Etnologiczne i Antropologiczne”, nr 13, s. 57–72.

/// Jaszczewska M. 2010. *Święty Jerzy w wierzeniach i przysłowiach polskich*, „Linguistics Applied”, nr 2/3, s. 280–286.

/// Klementowski M. 2012. *Powszechna historia stroju*, Wydawnictwo Naukowe PWN.

/// Kopaliński W. 2001. *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza Rytm.

- /// Koselleck R. 2012. *Przepustki pamięci i warstwy doświadczenia*, [w:] tegoż, *Warstwy czasu. Studia z metabistorii*, tłum. K. Krzemieniowa, J. Merecki, Oficyna Naukowa, s. 241–259.
- /// Kotkowska-Bareja H. 1971. *Pomnik Poniatowskiego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- /// Krzyżanowska N. 2016. *Antypomniki jako przedstawienia (nie)pamięci w mieście*, [w:] *Znaki (nie)pamięci. Teoria i praktyka upamiętniania w Polsce*, red. M. Fabiszak, A.W. Brzezińska, M. Owsński, Universitas, s. 57–71.
- /// Laberschek M. 2020. *Monuments to Enterprises in Communist-era Poland. The Creation and Consolidation of an Organizational Identity through Art*, [w:] *Aesthetics, Organization, and Humanistic Management*, red. M. Kostera, C. Woźniak, Routledge, s. 150–171.
- /// Landecka H. 2008. *Wokół koncepcji Placu Litewskiego w Lublinie*, „Wiadomości Konserwatorskie”, nr 24, s. 74–81.
- /// Lasswell H.D. 1927. *The Theory of Political Propaganda*, „The American Political Science Review”, Vol. 21, No. 3, s. 627–629.
- /// Ludwig B. 2020. *Fontanny i wodotryski jako pomniki miejskości w nowożytnej Europie*, „Architectus”, nr 3(63), s. 3–20.
- /// Mansweld B. 2001. *Pomniki czasu cesarstwa. Wybrane tematy z terenu Prus Wschodnich i Zachodnich*, „Czasy Nowożytne”, t. 11(12), s. 75–95.
- /// Marek L. 2017. *Średniowieczne uzbrojenie Europy łacińskiej jako ars emblematica*, Uniwersytet Wrocławski.
- /// Mickiewicz A. 1955. *Dziady*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. III: *Utwory dramatyczne*, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”.
- /// Morka M. 1986. *Polski nowożytny portret konny i jego europejska geneza*, Ossolineum.
- /// Ożóg K.S. 2014. *Pomniki Lublina*, Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”.
- /// Peter S. 2012. *The Equestrian Statue of Marcus Aurelius*, [w:] *A Companion to Marcus Aurelius*, red. M. van Ackeren, Wiley-Blackwell, s. 264–77.
- /// Ramage N. 2010. *The Reluctant Hero. The Equestrian Statue of Marcus Aurelius* [w:] *What Makes a Masterpiece*, red. Ch. Dell, Thames and Hudson, s. 52–55.

/// Rozynekowski W. 2006. *Święci na pograniczu. O świętych w państwie Zakonu Krzyżackiego w Prusach*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie”, nr 2, s. 187–193.

/// Rutkowska I. 2020. *Pomnik konny*, <https://izarutkowska.com/2020/09/14/pomnik-konny/>; dostęp: 3.01.2021.

/// Sauerländer W. 2001. *Rzeźba średniowieczna*, tłum. A. Porębska, Polskie Wydawnictwo Naukowe.

/// Sprutta J. 2009–2012. *Koń w sztuce antyku. Na podstawie wybranych dzieł*, „Meander”, nr LXIV–LXVII, s. 254–287.

/// Sprutta J. 2018. *Św. Demetriusz jako pogromca zła w tradycji bizantyńskiej i słowiańskiej (do XV w.)*, „Studia Teologiczno-Historyczne Śląska Opolskiego”, t. XXXVIII, nr 1, s. 159–177.

/// Sztompke E. 2019. *Nietuzinkowe historie pomników Warszawy. Opowieści warszawskiej przewodniczki*, Wydawnictwo VEDA.

/// Tatarkiewicz W. 1967. *Średniowieczny a nowożytny pogląd na piękno i sztukę*, „Studia Philosophiae Christianae”, nr 3/2, s. 111–118.

/// Tilburg K. van. 2017. *From Marcus Aurelius to Kim Jong-il. The Story of Equestrian Statues Throughout the Ages*, Boiten Bookprojects.

/// Tilburg K. van. 2020a. *Equestrian Statues*, <https://equestrianstatue.org/>; dostęp: 29.12.2020.

/// Tilburg K. van. 2020b. *„Helden” op hengsten: Verhalen over ruitersstandbeelden*, Amsterdam University Press.

/// Twardecki A. 1998. *Mały słownik sztuki starożytnej Grecji i Rzymu*, Unia Wydawnicza Verum.

/// Waszak P. 2016. *Inkluzje spraw polityczno-społecznych i światopoglądowych w badaniach z zakresu historii sztuki średniowiecznej. Studia przypadku*, „Świat Idei i Polityki”, t. XV, s. 477–491.

/// Wąs C. 2020. *Pomniki władców w sztuce hellenistycznej i rzymskiej. Ideowe źródła, treści i główne formy*, [w:] *Między architekturą nowoczesną a tradycyjną, między konstrukcją a formą. Prace naukowe dedykowane prof. Krzysztofowi Stefańskiemu*, red. P. Gryglewski, T. Bernatowicz, D. Rutkowska-Siuda, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 292–313.



/// Whitehead A.N. 1991. *Funkcje symbolizmu*, tłum. G. Borkowska, [w:] *Symbole i symbolika*, red. M. Głowiński, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, s. 11–29.

/// Wiszowaty M.M. 2014. *Papierony relikty, czyli o zasadności posługiwania się określeniem „monarchia absolutna” w stosunku do państw współczesnych*, „Gdańskie Studia Prawnicze”, t. XXXI, s. 157–178.

/// Witek A. 2020. *Symbolika i znaczenie konia w kulturze i sztuce na przestrzeni wieków*, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies”, nr 6, s. 373–387.

/// Wujewski T. 2017. *Życie starożytnych posągów*, Wydawnictwo Poznańskie.

/// Zaremba Ł. 2019. *Statuy i status quo. Czas pomników w Stanach Zjednoczonych*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”, nr 25, s. 1–39.

/// Zieliński M. 2014. *Rzeźba i pomnik w miejskim wnętrzu architektoniczno-krajobrazowym*, „space & FORM / przestrzeń i FORMA”, nr 21, s. 499–520.

### /// **Abstrakt**

Tradycja pomników konnych liczy sobie ponad 2500 lat. Początki sięgają starożytnej Grecji i Rzymu, natomiast z jej licznymi przejawami można spotkać się również i współcześnie; zresztą nie tylko w Europie, ale w zasadzie na wszystkich kontynentach. Monumenty te nie są przypadkowe – mają pełnić określoną funkcję społeczną. Świadczy o tym zarówno symbolika wierzchowca wraz z jeźdźcem, jak i postać samego jeźdźcy. Poprzez analizę pomników konnych autor pracy podjął się próby odpowiedzi na pytanie: jakie są funkcja i znaczenie społeczne pomników konnych jako figur władzy i jak to znaczenie zmieniało się w czasie? Dzięki analizie udało się wyodrębnić cztery główne okresy władzy manifestowanej za pomocą pomników konnych: 1) starożytny okres władzy absolutnej, 2) średniowieczny okres władzy boskiej, 3) nowożytny okres władzy absolutnej, 4) współczesny okres władzy demokratycznej.

Słowa kluczowe:

pomniki, pomniki konne, władza, symbole władzy, okresy władzy

### /// Abstract

#### **Equestrian Figures of Power**

The tradition of equestrian monuments is over 2,500 years old. The origins of such monuments date back to ancient Greece and Rome, and their numerous manifestations can be found today not only in Europe but on all continents. These monuments are not accidental – they perform a specific social function which is indicated both by the symbolism of a horse and rider, as well as by the figure of the rider himself. By analysing equestrian statues, the author of the paper attempts to answer the question: What is the function and social significance of equestrian statues as figures of power and how has this significance changed over time? Four main periods of power, manifested in equestrian statues, have been distinguished: 1) the ancient period of absolute power, 2) the medieval period of divine power, 3) the modern period of absolute power, 4) the modern period of democratic power.

Keywords:

monuments, equestrian statues, power, symbols of power, periods of power

/// **Marcin Laberschek** – doktor nauk humanistycznych w dyscyplinie nauk o zarządzaniu; pracownik Zakładu Badań Filozoficznych nad Kulturą w Instytucie Kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autor monografii *Symboliczne stanowienie władzy w organizacjach* oraz publikacji naukowych z zakresu zarządzania i marketingu w kulturze, mediach i reklamie. Zastępca redaktora naczelnego czasopisma naukowego „Zarządzanie w Kulturze”. Jego zainteresowania koncentrują się na: pomnikach i ich znaczeniu społecznym, metodologii badań w zarządzaniu humanistycznym, zarządzaniu organizacjami prowadzącymi działalność kulturalną, symbolicznych i kulturowych wymiarach zarządzania, dziedzictwie kulturowym przedsiębiorstw, marketingu i reklamie, nurcie marketingu krytycznego, postmarketingu i zarządzaniu na ponowoczesnym rynku.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1081-5073>

E-mail: [marcin.laberschek@uj.edu.pl](mailto:marcin.laberschek@uj.edu.pl)