

Obraz *Bitwa pod Orszą* – propaganda dworska czy epos rycerski?

Volodymyr Hucul

Peer review and editing managed by / Recenzje i redakcję zapewniło:

Katarzyna Jagodzińska, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków / International Cultural Centre, Krakow

Reviewers / Recenzenci:

Juliusz Chrościcki, Michał Mencfel

English version available at / Wersja angielska dostępna pod adresem:

(RIHA Journal 0093)

Streszczenie

Bitwa pod Orszą, znajdująca się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, jest zabytkiem malarstwa tablicowego (1525–1535) i ma ogromne znaczenie dla studiów wojskowości, a także badań z zakresu historii sztuki, kultury materialnej, życia codziennego oraz historii elit politycznych i wojskowych Europy Środkowo-Wschodniej doby renesansu. W artykule zostały opisane sposoby wykorzystania przez elity ruskie i litewsko-polskie materialnych i intelektualnych produktów kultury rycerskiej, a także kwestia dokumentalnej i propagandowej roli narracji wizualnej. Po opublikowaniu prac Davida Freedberga¹ i Petera Burke'a² konieczność odtworzenia kontekstu powstawania, funkcjonowania i recepcji obrazów stała się oczywista. Daniel Arras znacznie poszerzył środki metodologiczne tego kierunku badań³. Nadal jednak istnieje wiele zabytków, których kontekst historyczny i społeczny albo nie jest zbadany, albo został zbadany niedostatecznie. Często powoduje to ich błędną interpretację, mimo iż zajmują ważne miejsce w kulturze. *Bitwa pod Orszą* jest z tego punktu widzenia spektakularnym przykładem.

Spis treści

Charakterystyka zabytku

Walory estetyczne

Pozaestetyczne funkcje zabytku

Zadania badawcze

Konstrukcja narracji batalistycznej i gatunek zabytku

Detale umieszczone w kontekście historycznym i "dokumentalność" zabytku

Zakończenie

Charakterystyka zabytku

[1] *Bitwa pod Orszą* (tempera na dębowej desce, 165×260 cm), podobnie jak najlepsze dzieła batalistyki renesansowej zwraca uwagę epicką kompozycją, realistycznym odtworzeniem postaci (na obrazie przedstawiono ich co najmniej kilkaset), wagą przywiązywaną do luksusowych przedmiotów i ich właścicieli, a także niemal krytyczną ilością detali (il. 1). Obraz mieści się w tradycjach niemieckiego malarstwa późnego gotyku i renesansu (XV–XVI wiek), gdzie znaleźć można najbliższe mu analogie – *Bitwę pod Issą* Albrechta Altdolfera i *Bitwę pod Zamą* Jorga Breu. W odniesieniu do nich

¹ David Freedberg, *Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989; David Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, Kraków 2005.

² Peter Burke, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, New York 2001; Peter Burke, *Naoczność: materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, Kraków 2012.

³ Daniel Arrase, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris 1992; Daniel Arrase, *Detal. Historia malarstwa w zbliżeniu*, Kraków 2013.

miał być i był rozpatrywany⁴. Jednak już po pierwszym spojrzeniu zabytek zaskakuje wnikliwego badacza i w miarę zagłębiania się w szczegóły mnoży trudności interpretacyjne. Wszelkie podobieństwo stylu i techniki, jakie znaleźć można między tymi trzema obrazami, błędnie przy różnicach wyłaniających się w analizie ich treści, fabuły i ikonografii. Obrazy Altdolfera i Breu są interpretacjami zdarzeń historii antycznej, zawierającymi wiele odniesień alegorycznych i symbolicznych. *Bitwa pod Orszą* natomiast ukazuje rzeczywiste zdarzenia i prawdziwych ludzi, a ich przedstawienie koresponduje z dokumentami z epoki. Bitwa miała miejsce w dniu 8 września 1514 roku na terenie dzisiejszej Białorusi i toczyła się między wojskami litewsko-ruskimi i polskimi z jednej strony, a armią moskiewską z drugiej. Zakończyła się zwycięstwem tych pierwszych. Centralną postacią obrazu jest hetman Wielkiego Księstwa Litewskiego, prawosławny Rusin, książę Konstanty Ostrogski. Wśród bohaterów obrazu, oprócz Polaków, Litwinów i Moskali, dają się również rozpoznać Tatarzy. Wśród kilkuset postaci można również odnaleźć Węgrów, Serbów i Włochów. Autor ukazuje ich na tle wiernie odtworzonych warunków terenowych. Jako dzieło dokumentujące rzeczywistość, obraz jest bliższy tradycji włoskiej batalistyki: trzyczęściowej *Bitwie pod San Romano* (1435–1440?) Paolo Uccello albo serii arrasów *Bitwa pod Pawią* wykonanych (ok. 1528–1531) według kartonów Bernarda van Orley, w których można dostrzec wpływy różnych prądów artystycznych.



1 *Bitwa pod Orszą*, tempera, deski dębowe, 1525–1535. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 2575. Fot. Piotra Ligiera, Pracownia Fotograficzna MNW

⁴ Alwin Schulz, "Über ein Gemälde wahrscheinlich von Georg Preu (polnische Schlacht aus dem Anfange des 16. Jh.)", w: *Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift*, T. 3, Breslau 1877, 180; Jakob Caro, "Die Schlacht bei Orsza 1514 (Nach dem grossen Bilde im Museum Schlesischer Altertümer)", w: *Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift*, Breslau 1879, 345–353; Jan Białostocki, "Zagadka Bitwy pod Orszą", w: *Biuletyn Historii Sztuki* 1 (1955), 80–98.

[2] Datowanie obrazu nie zostało doprecyzowane. Dyskusja na ten temat toczy się nadal i nie złagodziły jej nawet przeprowadzone w 1992 roku badania dendrochronologiczne, podczas których wskazano na rok 1525 jako na najwcześniejszą możliwą datę powstania obrazu, a czas po 1530 jako wiarygodny. Stanowiska uczestników tego sporu bardzo się różnią – możliwą datę powstania obrazu sytuuje się między rokiem 1515 (tuż po bitwie)⁵ a rokiem 1540⁶. Autorem był zapewne artysta niemiecki, ale do tej pory nie udało się ustalić jego tożsamości, mimo że w latach 1515–1540 niewielu było fachowców zdolnych do wykonania zamówienia tej skali, a do tego zaznajomionych z włoską tradycją batalistyczną oraz z realiami militarnymi obszaru Europy Wschodniej. Niewiele pomogła obecność w kompozycji postaci, której gest ("prawa dłoń z właściwym u malarzy gestem kadrowania przestrzeni przyszłego obrazu⁷") i wygląd (jest jedyną ukazaną bez broni i w cywilnym stroju) sugeruje, że autor sportretował samego siebie. Zdzisław Żygulski w roku 1980 stwierdził, że postać ta przez badaczy obrazu była pomijana⁸. Wszystko wskazuje na to, że dzieje się tak nadal. Wątek ten zasługuje na osobne studia, zwłaszcza że namalowany w pobliżu postaci rycerz-kopijnik wskazuje na artystę kopią z herbem Radziwiłłów na proporcu. Przyjmuje się, że autor jest związany z warsztatem Cranachów (il. 2).



2 *Bitwa pod Orszą*. Fragment z domniemanym autorem obrazu, tempera, deski dębowe, 1525–1535. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 2575. Fot. Piotra Ligiera, Pracownia Fotograficzna MNW

⁵ Zdzisław Żygulski wysunął hipotezę, że obraz został namalowany na zlecenie króla Zygmunta I Starego z okazji zjazdu wiedeńskiego w 1515 roku. Zdzisław Żygulski jun., "Bitwa pod Orszą – struktura obrazu", w: Zdzisław Żygulski jun., *Światła Stambułu*, Warszawa 1999, 253–290, here 257, 289.

⁶ Mieczysław Morka, *Sztuka dworu Zygmunta I Starego. Treści polityczne i propagandowe*, Warszawa 2006.

⁷ Żygulski jun., "Bitwa pod Orszą – struktura obrazu", 273.

⁸ Zdzisław Żygulski jun., "The Battle of Orsha – an explication of the arms, armour, costumes, accoutrements and other matters ...", w: *Art, Arms and Armour*, Chiasso 1979–1980, 109–143, tutaj 123.

[3] Na obrazie można również zauważyć wpływy Albrechta Dürera, najwyraźniejsze w przedstawieniu tak zwanej armaty orszańskiej, ukazanej w prawej dolnej części kompozycji. Swego czasu wywołała ona zażarte dyskusje polskich badaczy⁹. Ostatnio Dieter Koepplin wysunął tezę, że autorem obrazu jest Hans Krell¹⁰, malarz znany wyłącznie jako portrecista. Teza ta może wydawać się prawdopodobna, gdyż na obrazie twarze drugo- a nawet trzecioplanowych postaci są namalowane z zachowaniem istotnych detali. Jednak wszystkim opisanym wyżej tezom brakuje mocnego oparcia w źródłach.

[4] Zgodnie z zasadami renesansowego malarstwa batalistycznego obraz powinien sławić zwycięzców. Jednak zwycięzcy przypominają tu raczej zawodowców podczas pracy, a nie majestatycznych tryumfatorów, a zwyciężeni przedstawieni są w taki sposób, by budzić współczucie.

[5] Wybór obrazu jako środka przekazu też nie jest bez znaczenia. Bez wątpienia jest to sposób komunikacji symbolicznej, jednak należy odpowiedzieć na pytanie, jaki był cel zastosowania tej formy – propaganda królewska, gloryfikacja magnaterii polsko-litewskiej czy może pokazanie przedstawicieli stanu szlacheckiego? Wśród badaczy nie ma też zgody co do osoby fundatora, co utrudnia określenie pierwotnej funkcji i przeznaczenia zabytku. Oprócz polskiego króla i wielkiego księcia litewskiego Zygmunta I za prawdopodobnych fundatorów uznaje się któregoś z książąt Ostrogskich¹¹ albo Radziwiłłów¹², najpotężniejszych rodów książęcych w Wielkim Księstwie Litewskim w pierwszej połowie XVI wieku. Tu jednak znów brakuje dokumentacji źródłowej.

[<top>](#)

Walory estetyczne

[6] Estetyczne walory zabytku zasługują na omówienie, a poza tym mogą okazać się pomocne w dalszym poszukiwaniu jego autora. W ramach pojedynczej kompozycji udało się stworzyć klarowną, logiczną, spójną i – co najistotniejsze – możliwą do weryfikacji narrację wizualną o kluczowych wydarzeniach bitewnych. Z zachowaniem detali, ale i z niezwykłą ekspresją przedstawiono zarówno zwycięzców, jak i przegranych tego starcia. Średniowieczna symultaniczność została wykorzystana z renesansową wirtuozerią. Narracja koresponduje z tekstowymi źródłami dotyczącymi bitwy. Należy pamiętać, że dla realizacji podobnego zadania Bernard van Orley, autor kartonów do arrasów przedstawiających bitwę pod Pawią, potrzebował aż siedmiu odrębnych kompozycji. W

⁹ Zofia Stefańska, "Działo orszańskie", w: *Muzealnictwo Wojskowe* 1 (1959), 359–366; Jan Białostocki, "Czy Dürer naśladował Bitwę pod Orszą?", w: *Biuletyn Historii Sztuki* 3 (1969), 276–281.

¹⁰ Dieter Koepplin, *Neue Werke von Lukas Cranach und ein altes Bild einer polnischen Schlacht – von Hans Krell?*, Basel 2003.

¹¹ Andrzej Dzieciółowski i Macej Monkiewicz, "The Battle of Orsza", w: *Polish Commonwealth treasures. On the history of Polish collecting from the 13th century to the late 18th*, Olszanica 2003, 116–120.

¹² Piotr Oszczanowski, "Śląskie losy kolekcji dzieł sztuki księżnej Ludwiki Karoliny Radziwiłłówny (1667–1695)", w: *Roczniki Sztuki Śląskiej* 22 (2011), 204–215.

kompozycji orszańskiej udało się wykorzystać kilka nowych, oryginalnych sposobów przedstawienia zdarzeń militarnych. Jak każde wielkie dzieło sztuki, *Bitwa pod Orszą* znacznie wykracza poza granice gatunku. Autorowi udało się przekształcić wizualną opowieść o bitwie w obraz dokumentujący kulturę i obyczaje warstwy szlacheckiej.

[<top>](#)

Pozaestetyczne funkcje zabytku

[7] Z oczywistych powodów każdy obraz wywiera większe wrażenie na tych, którzy na niego patrzą, aniżeli na tych, którzy o nim czytają. W przypadku *Bitwy pod Orszą* imponująca, pisana w co najmniej pięciu językach historiografia nie przekłada się na popularność dzieła poza granicami Polski.

[8] W drugiej połowie XIX wieku zabytek znalazł się we Wrocławiu. Jako pierwsi zwrócili nań uwagę niemieccy historycy sztuki i przeprowadzili pierwotną atrybucję¹³. Pierwsza publikacja polskich badaczy dotycząca obrazu wyszła spod pióra Stanisława Herbsta i Michała Walickiego. Pod wieloma względami nie straciła na aktualności aż do dnia dzisiejszego. Postawione w niej tezy o niewątpliwiej wartości dokumentalnej zabytku, spowodowanej udziałem w bitwie jego autora, wiernym przedstawieniem uzbrojenia, formacji bojowych i technik walki, okazują się, mimo wcześniejszej krytyki, wiarygodne¹⁴.

[9] Jan Białostocki zademonstrował rozbudowane zestawienie analogii wizualnych do zabytku i omówił kilka zapożyczonych stamtąd motywów. Jego zdaniem, w kompozycji widoczne są wpływy Albrechta Dürera, Hansa Burgkmaira, Lukasa Cranacha, Niklasa Stoera. Autor wykazuje gruntowną znajomość ich twórczości. Trafnym jest spostrzeżenie o priorytetach artystycznych twórcy. Zdaniem Białostockiego bardziej interesuje go wierne oddanie detali i faktycznych wydarzeń aniżeli kompozycyjna elegancja, co tłumaczyłoby tak naturalistyczne przedstawienie okropności bitwy¹⁵.

[10] Publikacja szczegółowo pokazująca fragmenty zabytku autorstwa Zdzisława Żygulskiego po raz pierwszy ukazała się drukiem w Szwajcarii w języku angielskim¹⁶. Ten wysokiej próby tekst, który nie stracił ani szlif literackiego, ani aktualności naukowej, był skierowany do zachodnioeuropejskich badaczy tematyki militarnej i znawców broni, jednak wydaje się, że nie wywarł na nich takiego wrażenia, na jakie zasługiwał. Został na przykład całkowicie pominięty w wielkich syntezach historii uzbrojenia, takich jak prace

¹³ Caro, *Die Schlacht bei Orsha 1514*, 345–353.

¹⁴ Stanisław Herbst i Michał Walicki, "Obraz bitwy pod Orszą. Dokument historii sztuki i wojskowości", w: *Rozprawy Komisji Historii Sztuki i Kultury Towarzystwa Naukowego Warszawskiego*, T. 1, Warszawa 1949, 33–68.

¹⁵ Jan Białostocki, "Zagadka Bitwy pod Orszą", w: *Biuletyn Historii Sztuki* 1 (1955). 80–98.

¹⁶ Zdzisław Żygulski jun., *The Battle of Orsha*, 108–143; Zdzisław Żygulski jun., *Bitwa pod Orszą – struktura obrazu*, 85–132.

Ewarta Oakeshotta¹⁷. Mimo tego Zdzisław Żygulski kilkakrotnie powracał do tematu w swoich publikacjach¹⁸.

[11] Od początku lat 80. *Bitwa pod Orszą* zaczęła interesować polskich historyków sztuki. Mieczysław Gębarowicz umieścił ten zabytek na początku listy dzieł polskiego malarstwa historycznego, mocno przy tym podważając jego wiarygodność jako historycznego źródła¹⁹. Teresa Jakimowicz uwzględniła *Bitwę pod Orszą* w swojej książce *Temat historyczny w sztuce ostatnich Jagiellonów*²⁰. Mieczysław Morka, poszukując treści politycznych i propagandowych w sztuce dworu Zygmunta I, przedatował zabytek na czas po 1540 roku, opierając się na zestawieniu jednego tylko fragmentu dzieła z jednym tylko drzeworytem Niklasa Stoera²¹. Powyższe interpretacje zabytku, abstrahując od oryginalności podejść metodologicznych, mają jeden główny mankament – ich autorów bardziej interesują własne koncepcje, dla których *Bitwa pod Orszą* jest mniej lub bardziej istotnym materiałem, aniżeli sam zabytek, którego wykorzystanie ograniczyło się do manipulowania kilkoma niewielkimi fragmentami.

[12] Chociaż poza kołem polskich historyków sztuki i osób zainteresowanych szeroko pojętymi *culture studies* obraz nie jest popularny, mówi się o nim często, również poza granicami kraju.

[13] Kilkakrotnie został wspomniany w opracowaniu radzieckiego badacza Anatolija Kirpicznikowa²² oraz w artykule Ukrainka Oleksandra Galenki²³. W 2004 roku zabytek był prezentowany na wystawie *Tesauri Polonia* w Wiedniu. Przy tej okazji powstał artykuł Andrzeja Dzieciołowskiego i Macieja Monkiewicza, w którym autorzy zaprezentowali nową hipotezę o ufundowaniu zabytku przez książąt Ostrogskich²⁴. Ostatnio Piotr Oszczanowski zakwestionował ten pogląd powołując się na archiwalia z XVII wieku połączył fundację obrazu z innym potężnym litewskim rodem, Radziwiłłami²⁵.

[14] Zabytek, niezależnie od ciągłej krytyki, pozostaje dla polskich naukowców podstawowym źródłem do studiów nad polską wojskowością pierwszej połowy XVI wieku.

¹⁷ Ewart R. Oakeshott, *European Weapons and Armour from the Renaissance to the Industrial Revolution*, Cambridge 1980.

¹⁸ Zdzisław Żygulski jun., *Słynne bitwy w sztuce*, Warszawa 1996; Zdzisław Żygulski jun., *Broń wódzów i żołnierzy*, Kraków 2001, 35–39; Zdzisław Żygulski jun., *Broń w dawnej Polsce na tle uzbrojenia Europy i Bliskiego Wschodu*, Warszawa 1982, 204–208.

¹⁹ Mieczysław Gębarowicz, *Początki malarstwa historycznego w Polsce*, Wrocław 1981, 11–16.

²⁰ Teresa Jakimowicz, *Temat historyczny w sztuce epoki ostatnich Jagiellonów*, Warszawa 1985.

²¹ Mieczysław Morka, *Sztuka dworu Zygmunta I Starego*, 293–294.

²² Анатолий Кирпичников, *Военное дело на Руси в XIII–XV вв.*, Ленинград 1976.

²³ Олександр Галенко, "Лук та рушниця в лицарській символіці українського козацтва: до питання про східно-західні впливи на Україні XVI–XVII ст", w: Наукові записки, *Історія Національний університет "Києво-Могилянська академія"*, Т. 3, Київ 1998, 49–66.

²⁴ Dzieciołowski i Monkiewicz, *The Battle of Orsza*, 116–120.

²⁵ Oszczanowski, *Śląskie losy kolekcji dzieł sztuki*.

Jest również istotny w badaniach polskich relacji kulturalnych tak z Zachodem, jak i Wschodem.

[<top>](#)

Zadania badawcze

[15] Pierwszorzędne znaczenie ma odpowiedź na pytanie, jak zabytek był postrzegany przez odbiorców w momencie jego powstania, oraz kim byli i do jakiej grupy społecznej odbiorcy ci należeli. Dlatego głównym założeniem pracy powinno być umieszczenie obrazu w jego pierwotnym kontekście, czyli w realiach militarnych Europy Środkowo-Wschodniej pierwszych trzech dekad XVI wieku, które najlepiej poznać przez artefakty i dokumenty pochodzące z tego okresu. Uważam, że może to dostarczyć odpowiedzi na pytanie, jak powinna być postrzegana późnośredniowieczna i renesansowa batalistyka – jako propaganda i instrument manipulacji, czy jako świadome udokumentowanie ważnych wydarzeń? Czy same dzieła batalistyczne w tej kwestii nie różnią się zasadniczo między sobą? Warto przy tym zaznaczyć, że zarzuty fałszowania rzeczywistości przez dzieła średniowiecznej i wczesnonowożytnej batalistyki nie mają racji bytu, gdyż nie istnieją obiektywne kryteria "prawdziwej" ich prezentacji.

[<top>](#)

Konstrukcja narracji batalistycznej i gatunek zabytku

[16] Próbując odpowiedzieć na pytanie, czym jest obraz w przekazie kulturowym, od razu pojawia się pokusa sformułowania definicji zgodnie z terminologią używaną przez badaczy tzw. *culture history* – że jest on "faktem informacyjnym", opowiadającym o szlacheckiej i militarnej kulturze Europy Środkowo-Wschodniej początku XVI wieku.

[17] Do tej pory mieliśmy do czynienia z stereotypowym postrzeganiem zabytku jako wzorcowego przykładu propagandy dworskiej. Uważano, że *Bitwa pod Orszą* jest klasycznym przykładem propagandy dworu Jagiellonów. Zabytek miał efektownie uzupełnić skromne sukcesy polsko-litewskiej armii w wojnie z Moskwą, a ponadto gloryfikować osobę monarchy.

[18] Teza ta od kilku dziesięcioleci okazuje się wszechobecna. Pierwszymi, którzy ogłosili tezę o propagandowej funkcji zabytku, byli polscy naukowcy²⁶. Po nich, z wyjątkowym entuzjazmem, przyjęli ją radzieccy, a następnie rosyjscy historycy²⁷. Teza bardzo dobrze mieściła się w głównym nurcie ideologicznej rosyjskiej interpretacji szesnastowiecznych wojen litewsko-moskiewskich. Co więcej, permanentne dyskusje na temat czasu powstania zabytku (czy był on namalowany tuż po bitwie, czy zgodnie z badaniami dendrochronologicznymi po 1525, po 1531, a może dopiero po 1540 roku) nie miały wpływu na ten stereotyp, mimo że nie istnieją bezpośrednie dowody, że zabytek

²⁶ Gębarowicz, *Początki malarstwa historycznego w Polsce*, 11–16; Żygulski jun., *The Battle of Orsha*.

²⁷ А. Кирпичников, *Военное дело на Руси*, 6–8.

został wykonany na zlecenie dworu królewskiego lub że znajdował się na ziemiach koronnych do 1946 roku.

[19] Zastosowanie terminu "propaganda", który wszedł do użycia po roku 1622, w stosunku do dzieła sztuki powstałego prawie sto lat wcześniej, budzi pewne zastrzeżenia natury formalnej. Dla współczesnych zachodnioeuropejskich historyków kultury stosowanie tego terminu w odniesieniu do materiału wizualnego sprzed 1789 roku jest niewątpliwym anachronizmem, co znalazło odbicie nawet w pracach o charakterze podręcznikowym²⁸. W większości polskich prac dotyczących *Bitwy pod Orszą* terminu tego używa się niemal mechanicznie. Jeżeli przyjmuje się tezę, że zjawisko propagandy, zwłaszcza propagandy wojennej, definiowane inaczej lub niezdefiniowane w ogóle, istniało niemal od początku wojskowej historii ludzkości, to naznaczenie zabytku piętnem propagandowości wydaje się co najmniej wielkim uproszczeniem roli tego fenomenalnego dzieła. Zastosowanie terminu nie w historycznym, ale analitycznym sensie również nie wydaje się trafne. Pod terminem "propaganda" rozumiem praktyki komunikacyjne, które mają na celu manipulację umysłami odbiorcy. Nasze dzieło natomiast nie odwołuje się do podstawowych technik manipulacyjnych, w tym do manipulacji wizerunkami bohatera i wroga.

[20] Zygmunt I, monarcha, który byłby kluczowym podmiotem "propagandy" Jagiellonów, nie został na obrazie przedstawiony. Pojedyncze wyobrażenie polskiego orła białego, które może być interpretowane jako symboliczna reprezentacja monarchy, jest umieszczone akurat w tej części kompozycji, gdzie było to po prostu konieczne – nad atakującą nadworną chorągwią królewską²⁹. Orzeł nie jest szczególnie wyeksponowany i jest "ikonograficznie równorzędny" z herbami Ostrogskich i Radziwiłłów, również przedstawionych na obrazie. Na obrazie nie ma innych znaków lub przedmiotów, które mogłyby zostać formalnie zakwalifikowane jako nośniki lub symbole "monarszej ideologii". Zakładając, że w tym czasie i w tym miejscu coś takiego w ogóle istniało (il. 3).

²⁸ Burke, *Eyewitnessing*, 79.

²⁹ Dzieciotłowski i Monkiewicz, *The Battle of Orsza*, 116.



3 *Bitwa pod Orszą*. Fragment z nadworną chorągwią królewską, tempera, deski dębowe, 1525–1535. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 2575. Fot. Piotra Ligiera, Pracownia Fotograficzna MNW

[21] W narracji wizualnej zabytku nie wykorzystano też niezbędnego elementu propagandy wojskowej – demonicznego wizerunku wroga. Bez niego propagandowa konstrukcja traci spójność, jedność kompozycyjną i logiczną treść, gdyż zanika konieczna dla propagandy konstrukcja swój – heros vs obcy – zbrodniarz, barbarzyńca. Prawdopodobnie konfrontacji tej uniknięto celowo. Wrogich Moskali przedstawiano jako równych i czcigodnych przeciwników. Ich wygląd i uzbrojenie nie zostało skarykaturowane (il. 4).



4 *Bitwa pod Orszą*. Fragment z pułkami moskowskimi, tempera, deski dębowe, 1525–1535. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 2575. Fot. Piotra Ligiera, Pracownia Fotograficzna MNW



5 *Bitwa pod Orszą*. Fragment z pułkami moskowskimi, tempera, deski dębowe, 1525–1535. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 2575. Fot. Piotra Ligiera, Pracownia Fotograficzna MNW



6 *Bitwa pod Orszą*. Fragment z walczącymi moskowitami, tempera, deski dębowe, 1525–1535. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 2575. Fot. Piotra Ligiera, Pracownia Fotograficzna MNW



7 *Bitwa pod Orszą*. Fragment z umierającymi Moskalami, tempera, deski dębowe, 1525–1535. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 2575. Fot. Piotra Ligiera, Pracownia Fotograficzna MNW

[22] Oni dzielnie walczą i giną z godnością (il. 5–6). Umierający Moskale są odtwarzani z tak uderzającą ekspresją, że mogą budzić współczucie (il. 7). Moskal jest przeciwnikiem, ale przeciwnikiem godnym, nad którym zwycięstwo przysparza splendoru. Dualistyczne postrzeganie adwersarza jako sytuacyjnego wroga, ale egzystencjalnego towarzysza wydaje się być charakterystyczne dla etosu średniowiecznych rycerzy i renesansowych żołnierzy zaciężnych, często mających pochodzenie szlacheckie. Ale już nie dla propagandy.

[23] Z tego powodu interesujące jest, kto był adresatem orszańskiej narracji i dla jakich kręgów społecznych i kulturowych ikonografia obrazu była czytelna.

[24] Głównym tematem obrazu jest walka. Stroje bojowe, oporządzenie koni (il. 7), uzbrojenie i sposób jego użycia, ciosy, rany i trupy (il. 8–9) odtworzone zostały z wprawą, w najdokładniejszych konstrukcyjnych i anatomicznych szczegółach, w prawdopodobnych ilościach. Szczegóły na obrazie przylegają do siebie tak ściśle, że tworzą swoisty narracyjny kod, czytelny tylko dla widza, który posiada specjalistyczną wiedzę i żyje w określonej kulturze.



8 *Bitwa pod Orszą*. Fragment z atakującymi husarzami, tempera, deski dębowe, 1525–1535. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 2575. Fot. Piotra Ligiera, Pracownia Fotograficzna MNW



9 *Bitwa pod Orszą*. Fragment z wojakami polsko-litewskimi, tempera, deski dębowe, 1525–1535. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 2575. Fot. Piotra Ligiera, Pracownia Fotograficzna MNW



10 *Bitwa pod Orszą*. Chaos bitwy. Fragment, tempera, deski dębowe, 1525–1535. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 2575. Fot. Piotra Ligiera, Pracownia Fotograficzna MNW

[25] W przeciwnym razie można zgubić się w chaosie bitwy, w walczącym tłumie, w skupiskach konających ludzi i koni (il. 10). Nie ma wątpliwości, że obraz był skierowany do kompetentnego odbiorcy, który znał się na narzędziach, koncepcjach i praktykach walki. Także ten jego aspekt odpowiada dawnej tradycji artystycznej związanej bezpośrednio z kulturą rycerską.

[26] Daniel Arras stwierdził kiedyś, że takie konwencje artystyczne były uzasadnione wymogami rycerskiego gustu artystycznego:

Obfitość szczegółów nie wynika, jak twierdzą niektórzy, z tego, że malarz puścił wodze fantazji; jest raczej związana z rozpowszechnionymi w całej Europie dworskimi upodobaniami, które szacują jakość przedstawienia według tego, co zostało pokazane, a więc przedmiotów i czynów, zgodnie z wartością, jaką przypisuje im społeczny kod i dworska hierarchia. Tradycja ta była żywa jeszcze w szesnastym wieku³⁰.

[27] Wymagania szlachetnie urodzonego widza z XV–XVI wieku co do wizualnego przekazu znacznie różnią się od naszych. Na dowód tego Arras cytuje fragment z *Żywotów* Vasariego, gdzie ten chwali utracone dzieło Pisanelła:

Św. Jerzy po zabicu smoka wkłada do pochwy miecz. W podniesionej prawej ręce trzyma miecz, przymierzając jego ostrze do pochwy. Lewą, trzymającą pochwę, opuszcza nisko, aby uzyskać większą odległość i łatwiej wysunąć długi miecz. Pisanello przedstawił to tak umiejętnie i w tak świetny sposób, że trudno coś lepszego zobaczyć³¹.

[28] Aby oceniać i artystę, i świętego, trzeba wiedzieć, że długi miecz znacznie szybciej daje się ustawić w pozycji bojowej, gdy jego głownia nie jest wyciągana z pochwy, ale właśnie pochwa ściągana z głowni. Od precyzyjności i przytomności wykonania takich ruchów czasami zależeć może życie wojownika. Ze względu na tego typu kwestie, niewtajemniczonymu odbiorcy zazwyczaj trudno odczytać wizualne narracje pokrewne orszańskiej. Jak stwierdził Daniel Arasse, "nie znamy już reguł rycerskiej elegancji". Mentalność piętnastowiecznych odbiorców kazała im doceniać szczegóły, których my nie zauważamy. Wtedy były to elementy wzbogacające wartość dzieła. Nawet od swojej grupy docelowej artysta wymaga więcej niż wnikliwej, szczegółowej obserwacji. To była standardowa metoda artystów europejskich XV i XVI wieku stosowana po to, aby wzbudzić u widza *affectum devotiones*³². Wykorzystanie tej metody wydaje się uzasadnione, jeśli zgodzimy się, że autor patrzy na bitwę z perspektywy swego czasu, jak na ordalia, na Sąd Boży, gdzie zwycięstwo dostaje się nie mocniejszemu, lecz poczciwzszemu. Nie mamy pewności, jakimi motywami kierował się autor obrazu, ale to, że uczestnicy batalii orszańskiej mieli właśnie takie poglądy na realia militarne, wiemy na pewno ze słów Jana Amora Tarnowskiego (1488–1561), czołowego uczestnika batalii orszańskiej, przyszłego hetmana wielkiego koronnego:

³⁰ Arasse, *Detal*, 120–121.

³¹ Arasse, *Detal*, 121.

³² Arasse, *Detal*, 80–92, 120–121.

A iż do każdej rzeczy jednak umiejętności potrzeba, wszakże na łasce Bożej a na szczęściu waleczna sprawa więcej należy, niżli na umiejętności, a tak nie trzeba sobie dufać, jeno Pana Boga o szczęście prosić, a gdzie Pan Bóg poszczęści, tedy się w pychę nie podnosić, a Panu Bogu to przywłaszczać i za to mu dziękować, a nie swej umiejętności przypisować. Albowiem by jeden najwięcej też z młodości na tym się uchował, w potrzebach bywał, o walecznych rzeczach wiele czytał, tedy nie przyjdzie k temu, aby w tym rzemieśle doskonały był, gdyż są różne przygody, przy których nie bywał, ani o nich słuchał, ani się na ten czas hejtman domyślał co działać, a Pan Bóg aby to poszczęścić raczył, o to Pana Boga trzeba zawsze prosić³³.

[29] Królewski orzeł występuje na obrazie tylko raz, ale już książę Ostrogski został przedstawiony trzy razy (il. 11–12).



11 *Bitwa pod Orszą. Książę Ostrogski*. Fragment, tempera, deski dębowe, 1525–1535. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 2575. Fot. Piotra Ligiera, Pracownia Fotograficzna MNW

³³ Jan Tarnowski, *Consilium rationis bellicae*, Warszawa 1987, 97–99 [15–15v].



12 *Bitwa pod Orszą*. Książę Ostrogski. Fragment, tempera, deski dębowe, 1525–1535. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 2575. Fot. Piotra Ligiera, Pracownia Fotograficzna MNW

[30] Jednakże we wszystkich trzech przypadkach ani w kompozycyjnej skali, ani w szczegółach ubioru czy uzbrojenia nie wyróżnia się on wśród reszty towarzyszy broni (il. 12). Oprawiona złotem szabla i brokatowy strój są podobne do co najmniej kilkunastu innych. Obserwując hetmana, trudno zgodzić się z teorią, że obraz miał go gloryfikować (il. 13).



13 *Bitwa pod Orszą*. Książę Ostrogski. Fragment, tempera, deski dębowe, 1525–1535. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 2575. Fot. Piotra Ligiera, Pracownia Fotograficzna MNW

[31] Książę jest pokazany nie jako niezwyciężony bohater, ale jako doświadczony specjalista sumiennie wywiązujący się ze swoich obowiązków, *primus inter pares*. Można powiedzieć, że w podobny sposób zostało ukazane całe polsko-litewskie wojsko – jako zwarta grupa dobrze wyposażonych fachowców podczas wykonywania pracy zawodowej.

[32] Trudno mówić o propagandzie króla Zygmunta I, gdy na obrazie, który miałby temu służyć, trzykrotnie powtórzony jest portretowy wizerunek najpotężniejszego wówczas ruskiego księcia, i gdzie wszystkie postaci są ikonograficznie równoprawne. Również trudno uwierzyć, że obraz wysławia hetmana Konstantego lub innego przedstawiciela polsko-litewskiej elity. Jedynie uderzające podobieństwo hetmana do króla Salomona z drzeworytu Burgkmaira może mieć na celu podkreślenie jego cnót. Najprawdopodobniej podobieństwo to zostało nadane celowo, zwłaszcza że wygląd księcia stwarzał taką możliwość. Ale to było wszystko, do czego posunął się autor obrazu w ewentualnej gloryfikacji hetmana.

[33] Alternatywny sposób przedstawiania centralnych postaci historii wojennych prezentują dwie narracje wizualne stworzone na zlecenie imperatora Maksymiliana Habsburga. Warto dodać, że cesarz był osobiście zaangażowany w problematykę formy i treści tych utworów. Pierwsza, *Freydal*, to księga turniejowa powstała w latach 1512–1515. Drugą jest seria drzeworytów wykonanych w pierwszych dwóch dekadach XVI wieku do literackiej biografii imperatora Maksymiliana zatytułowanej *Weisskunig* (*Biały król*). Prace zlecono zespołowi artystów w składzie: Leonard Beck (1480–1542), Hans Burgkmair (1473–1531), Hans Schäuuffelein (1480–1540) oraz Hans Springinklee (1490–1540). Dzieło zostało zamówione, by utrwalić waleczne wyczyny Maksymiliana w turniejowych szrankach.

[34] Drzeworyty te wykonane są według wyraźnego wzoru ikonograficznego, mającego na celu sławienie władcy. Główny bohater, cesarz Maksymilian, jest wyeksponowany, wywyższony i odseparowany od reszty postaci poprzez układ kompozycyjny, postawę, gesty i ikoniczne detale, takie jak pióropusz, korona czy szaty. Miejscami w kompozycji zawodzą proporcje i umiar – na przykład, patrząc na turniejowe pióropusze, z ich rozmiarów od razu można odczytać, kto jest kim. Takiego zabiegu nie uda się doszukać w *Bitwie pod Orszą*, co sugeruje, że ani autorowi, ani fundatorowi nie chodziło o personalną gloryfikację.

[35] Natomiast zbiorowego bohatera – jak pisze autor *Krótkiego Latopisu Wołyńskiego* – "odważnych rycerzów, tych udatnych wojowników, książąt, panów i dworzan Wielkiego Księstwa Litewskiego i Ruskiego, z pomocą sławnych i szlachetnych rycerzów, udatnych panów Polaków"³⁴, przedstawiano z imponującą elegancją (il. 14).

³⁴ *Краткая Волынская Летопись* [Kratkaja Wolynskaja Letopis / Krótki Latopis Wołyński], w: *Полное Собрание Русских Летописей*, Т. 35, Moskwa 1980, 126.



14 *Bitwa pod Orszą*. Fragment z husarzami, tempera, deski dębowe, 1525–1535. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 2575. Fot. Piotra Ligiera, Pracownia Fotograficzna MNW

[36] Interpretatorzy zabytku widzą w tym próby upiękśnienia rzeczywistości, jednak biorąc pod uwagę panujące podczas ówczesnych wojen realia, można przypuszczać, że to sami walczący starali się ubierać strojnie i bogato – posiadacz luksusowego ekwipunku miał powody żywić nadzieję, że podczas starcia nie zostanie zabity, lecz wzięty do niewoli dla okupu.

[37] *Bitwa pod Orszą* jest przykładem wizualnej kommemoracji wydarzenia, które miało tak historyczne, jak i symboliczne znaczenie dla fundatora i dla przedstawicieli stanu rycerskiego, do których obraz jest skierowany. Narracja jest utrzymana w zrozumiałym dla rycerstwa stylu, w którym wiarygodność przekazu determinuje ilość dokładnie namalowanych detali. W Europie Zachodniej taki styl nabrał uniwersalnych cech i coraz częściej był spotykany tak w tekstach jak i obrazach co najmniej od drugiej połowy XIV wieku.

[38] Pod koniec XIV wieku Jean Froissart, "protoplasta reportażu wojennego" wyjaśnił dokładnie, czemu ma to służyć:

Aby te chwalebne działania, szlachetne przygody i czyny broni, wykonywane w wojnach między Anglią i Francją, mogły być prawidłowo opowiedane i ostały się w wiecznej pamięci aż do końca, skąd dzielni mężowie mogliby brać przykład z nich dla pokrzepienia serca, siadam, aby zapisać historię, która na wielką pochwałę zasługuje³⁵.

[39] Taka narracja miała dostarczać przedstawicielom stanu rycerskiego wzorców, motywacji, rozpalać w nich entuzjazm do walki, do stosowania przemocy. Aby takie

³⁵ *Chronicles of England, France and Spain and the adjoining countries from the latter part of the reign of Edward II to the coronation of Henry IV* by Sir John Froissart, V. 1, London 1862, 1.

zabiegi były skuteczne, Jean Le Bel w tym samym czasie przestrzegał przed nadmierną gloryfikacją bohaterów, powołując się na przykład pewnego autora, który

nakłoniony do śmiesznych przesad, przydaje pewnemu rycerzowi lub giermkowi tak niesamowitej dzielności, że jego prawdziwe czyny mogą zostać w ten sposób zaniżone, a więc prawdziwa historia o jego wyczynach wzbudzi niewielkie zaufanie i będzie to jemu szkodzić. Dlatego zdarzenia powinny być opisane w sposób najbliższy prawdy i najbardziej dokładnie³⁶.

[40] Jean Le Bel nalegał, aby również przeciwnik był przedstawiany dostojnie.

Przytaczając listę angielskich bohaterów Wojny Stuletniej, jaka zamieszczona jest w prologu do *Prawdziwych Kronik*, zauważa:

To nie znaczy, że ich przeciwnicy budzą mniej szacunku. Bo szczerze mówiąc, powinno się uważać za bohaterów wszystkich, którzy zdecydowali się wziąć udział w takich brutalnych, niebezpiecznych i licznych bitwach i walczyć do zupełnej swej porażki, sumiennie wykonując swe powinności³⁷.

[41] I taki właśnie program narracyjny realizował artysta w *Bitwie pod Orszą*.

[42] Z pewnym opóźnieniem w stosunku do innych elementów kultury rycerskiej, taka tradycja kommemoracyjna przenikała w polsko-litewską przestrzeń kulturową. Na przykład kronika Macieja Strykowskiego w sposobie narracji, doborze i kompozycji materiału wojennego jest bardzo bliska "rycerskim kronikom" Le Bela i Froissarta, czyli średniowiecznej tradycji. Przyczyną tego jest nie tyle erudycja Strykowskiego, ile fakt, że w tamtych czasach podobne rycerskie potrzeby kulturalne dyktowały podobne rozwiązania. Główną metodą historiograficzną poszukiwania prawdy u Jeana Le Bela i Jeana Froissarta było dokładne dopytywanie świadków wydarzeń i konstruowanie z ich zeznań powściągliwego w emocjach, ale bogatego w szczegóły opowiadania. Kronika Strykowskiego obfituje w militarne detale, które trudno brać za wymysł, jednak jeszcze trudniej uwierzyć, iż zostały kiedyś udokumentowane. Ale to właśnie w tych szczegółach brzmią wojackie historie opowiadane przy taborowym ognisku³⁸. To pozawala przypuszczać, że tradycja ustna przechowywała ważne i szczegółowe informacje o zdarzeniach militarnych długo po tym, jak stały się one historią. Mogli z niej korzystać twórcy narracji nie tylko tekstowych, ale i wizualnych.

[43] *Bitwa pod Orszą* nawiązuje do tej tradycji, której wpływ widoczny jest w wielu ówczesnych europejskich zabytkach. Wydaje się, że w pierwszych trzech dekadach XVI wieku szlachta polsko-litewska, ba, nawet ruska, obcowała z kulturą rycerską. Ograniczając się tylko do jednego przykładu, i to ruskiego, chcę wspomnieć o ruskiej wersji romansu rycerskiego o Tristanie i Izoldzie, zatytułowanej *Повесть о Трыщане*³⁹.

³⁶ *Les vrayes chroniques de Messire Jehan Le Bel*, red. M.L. Polain, V. I, Bruxelles 1863, 2.

³⁷ *Les vrayes chroniques de Messire Jehan Le Bel*, 2–3.

³⁸ *Kronika Polska, Litewska, Żmudzka i wszystkiej Rusi Macieja Strykowskiego*, T. I–II, Warszawa 1846.

³⁹ "Повесть о Трыщане", w: *Легенда о Тристане и Изольде*, под ред. А. Д. Михайлов, Москва 1976, 384–475.

Tekst pochodzący najprawdopodobniej z pierwszej połowy XVI wieku, w przeciwieństwie do ówczesnych zachodnich wersji, jest całkowicie pozbawiony wątków fantastycznych i hiperbolicznych. Fabuła romansu rozgrywa się na tle szczegółowych opisów przemocy zbrojnej i problemów lojalności wobec seniora. Turnieje, których opisom poświęcono sporo miejsca, są traktowane nie jako gra albo festiwal, ale jak zawody na śmierć i życie, w których bohater w końcu odnajduje swój koniec. Czy nie jest to aluzja literacka do losu najstarszego syna hetmana Konstantego Ostrońskiego, Eliasza, który zmarł przedwcześnie na skutek ran odniesionych w turnieju podczas uroczystości ślubnych Zygmunta Augusta⁴⁰?

[44] Skoro polska ideologia monarchiczna jest przedstawiona w kompozycji bardzo skromnie, fundatora albo fundatorów obrazu warto poszukać wśród magnaterii litewsko-ruskiej, jak to ostatnio zrobili Maciej Monkiewicz, Andrzej Dzieciołowski oraz Piotr Oszczanowski. Pierwsi dwaj opowiedzieli się za Ostrońskimi, trzeci za Radziwiłłami.

[45] W 1525 roku, zgodnie z badaniami dendrochronologicznymi ten rok jest teoretycznie najwcześniejszym możliwym dla powstania zabytku, i hetman Ostrowski i Radziwiłłowie mieli istotne polityczne powody, by dzięki obrazowi przypomnieć swój tryumf na orszańskim poboju. W tym roku bowiem zaostrzył się konflikt pomiędzy księciem Konstantym Ostrońskim i "litewskim separatyzmem", jak można umownie określić stanowisko wojewody wileńskiego i kanclerza litewskiego Olbrachta Gasztoda. Już rok wcześniej król Zygmunt I specjalnym listem zabronił kanclerzowi podejmowania jakichkolwiek wrogich działań przeciwko hetmanowi Ostrońskiemu i ustanowił pomiędzy nimi tak zwaną "zarukę" (poręczenie) w wysokości 30 tysięcy kop groszy, ponieważ "мерзяхъка и вазнь великая ся дееть"⁴¹.

[46] Posłanie, które Olbracht Gasztod wystosował w 1525 roku do królowej Bony, miało jednoznaczny przekaz: "Contra ducem Constantinum de Ostrogk et contra Radivillones" ["Przeciwko księciu Konstantynowi Ostrońskiemu i przeciwko Radziwiłłom"]. Autor wypomina hetmanowi między innymi klęskę nad Wiedroszą w 1500 roku i porażkę podczas zdobywania Smoleńska w kampanii w roku 1514⁴². Jak to ujął Tomasz Kempa

Ostroński był zwolennikiem ścisłej współpracy Litwy z Polską. Jako wódz naczelny lepiej od innych zdawał sobie sprawę z niebezpieczeństwa grożącego państwu litewskiemu ze strony Moskwy. [...] zaostrzyło to walkę o wpływy na Litwie ze zwolennikami samodzielności tego kraju. Głównym filarem tej grupy był Olbracht Gasztod – w przeciwieństwie do hetmana sprzyjający Habsburgom i umiarkowanie nastawiony do Moskwy. Wojewoda wileński próbował deprecjonować Ostrońskiego

⁴⁰ Jan Szymczak, *Pojedynki i harce, turnieje i gonitwy. Walki o życie, cześć, sławę i pieniądze w Polsce Piastów i Jagellonów*, Warszawa 2008, 144.

⁴¹ "Кі́отня, нienаві́сьць wielka się dzieје", "Лист до воеводы виленьскаго и до кн(я)зя гетмана ручьныи. Тымъ обычаемъ до виленьскаго", w: *Lithuanian Metrica. Book of Inscription, No. 7 (1506–1539)*, Vilnius 1993, 441.

⁴² *Acta Tomiciana*, T. VII, Kórnik 1857, 261.

przed Boną jako człowieka o niepewnym pochodzeniu i sprzyjającego Rusinom, a co miało rzekomo iść za tym – Moskwie⁴³.

[47] Ufundowanie takiego "wizualnego dokumentu" jak *Bitwa pod Orszą* byłoby równocześnie potężną ripostą na kanclerskie paszkwile i przesłaniem przystępnym w odbiorze dla przedstawicieli stanu szlacheckiego. Z punktu widzenia konfliktu pomiędzy litewskimi "separatystami" i "unionistami", wybór tematu był logicznie uzasadniony, ponieważ w walce z moskiewskim agresorem bardzo ważne role odegrali tak hetman Konstantyn, jak Radziwiłłowie. W przypadku traktowania obrazu jak argumentu w konflikcie Ostrogskich i Radziwiłłów z Olbrachtem Gasztodem, nie warto jego przekazu utożsamiać z propagandą. Skoro perswazja przedstawicieli rycerstwa przez kody informacyjne obowiązujące wśród stanu rycerskiego nie jest tym samym co manipulacja ich umysłami za pomocą obrazów i symboli.

[48] Dla takiego rodzaju komunikacji symbolicznej bardzo ważne były dokumentalne walory narracji wizualnej. Najtrafniejszym podejściem do nawiązania komunikacyjnej łączności między obrazem i grupą docelową, czyli szlachtą, było konstruowanie narracji na gruncie kultury rycerskiej, a więc odtworzenie ze szczególną rzetelnością instrumentów, koncepcji i praktyk walki zbrojnej.

[49] Peter Burke pisał o renesansowym malarstwie włoskim:

W większości przypadków ograniczyć się musimy jedynie do domysłów na temat ukrytych znaczeń moralnych. Współcześni, z wyjątkiem samego artysty, klienta i ich najbliższych, mieli prawdopodobnie ten sam problem. Ważne jest, by pamiętać, że wielu ówczesnych ludzi oczekiwało od malarstwa treści tego rodzaju⁴⁴.

[50] Teoria, że główny moralny przekaz obrazu miał uświadomić odbiorcy ścisłą współpracę przeciwko inwazji moskiewskiej szlacheckiego ludu wszystkich *gentes* państwa polsko-litewskiego i tym samym integrować ten lud rycerski w jedną polityczną nację, nie tylko mieści się w głównym nurcie politycznych poglądów Konstantego Ostrogskiego, ale dobrze koresponduje z relacją o zwycięstwie orszańskim zamieszczoną w *Krótkim Latopisie Wołyńskim*. Relacja ta powstała przed rokiem 1530, najprawdopodobniej pod czujnym okiem samego hetmana.

[51] W wiadomościach o połączeniu litewskiego, polskiego i ruskiego wojska położono nacisk na to, że było to możliwe dzięki zabiegom hetmana, który działał zgodnie z wolą Bożą i za porozumieniem z swoim suwerenem Zygmuntem I:

jakby stratilat księcia Konstantin Iwanowicz Ostrogski, najwyższy hetman litewski, który najprzód z Pana Boga pomocą i rozkazem i nauką hospodara swego wielkiego króla Zygmunta słuszne urządzenie wojska, jego braterskie, czułe zespolenie łaskawie połączył i postawił⁴⁵.

⁴³ Tomasz Kempa, *Konstanty Wasyl Ostrogski*, Toruń 1997, 19.

⁴⁴ Peter Burke, *Kultura i społeczeństwo w renesansowych Włoszech*, Warszawa 1991, 143.

⁴⁵ *Krótki Latopis Wołyński*, 126.

[52] Kim byli prawdziwi fundatorzy dzieła? Ostrogscy? Radziwiłłowie? A może była to ich wspólna inicjatywa, gdyż stanęli przed podobnymi zarzutami? I gdzie miał zostać wyeksponowany obraz? W jednej z rezydencji magnackich? Na zamku królewskim na Wawelu, gdzie miałyby największą siłę oddziaływania?

[53] Dla dalszych badań nad zabytkiem są to pytania niezwykle istotne. Spojrzenie na *Bitwę pod Orszą* przez pryzmat kultury rycerskiej, jako na artefakt komunikacji symbolicznej, wymaga od współczesnego badacza więcej wysiłku, może jednak przynieść lepsze rezultaty niż włożenie zabytku w ramy propagandy czy ideologii monarchicznej. Postrzeganie jego narracji wizualnej jak eposu dokumentalnego jest możliwe, ponieważ każdy wątek miał odzwierciedlenie w prawdziwym życiu odbiorców obrazu. Spróbuję to udowodnić na przykładzie analizy kilku fragmentów dzieła, których wiarygodność najczęściej spotykała się z krytyką.

[<top>](#)

Detale umieszczone w kontekście historycznym i "dokumentalność" zabytku

Siedmiu rycerzy i koń bojowy (il. 15)

[54] Do dzisiaj trwają dyskusje na temat tego, czy rycerstwo na polach bitewnych w czasach renesansowych było elitą posługującą się wyrafinowaną technologią militarną i mającą bogate tradycje kulturowe, czy bezużytecznym przeżytkiem. Johan Huizinga w sposób szczególnie sugestywny napiętnował kultywowanie kultury rycerskiej jako bezużyteczną mistyfikację, eskapizm, sprawdzony sposób na ucieczkę od rzeczywistości (il. 15).



15 *Bitwa pod Orszą*. Siedmiu rycerzy i koń bojowy. Fragment, tempera, deski dębowe, 1525–1535. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 2575. Fot. Piotra Ligiera, Pracownia Fotograficzna MNW

[55] Siedmiu mężczyzn w rycerskich zbrojach nie przypomina marzycieli lub eskapistów. Na pewno zwycięzcy jednej z największych środkowoeuropejskich bitew XVI wieku nie wyraziliby zgody na to, by nazywano ich anachronizmem lub rekwizytem "zwodniczej gry". Wręcz przeciwnie, w postawach i gestach tych panów w słusznym wieku, nawet przez artystyczną konwencję renesansowego malarstwa batalistycznego, wylania się siła i gracia doświadczonych zawodowców.

[56] Ekwipunek rycerzy często prowokował dyskusję o autentyczności. Ostatnie badania, dokumentalne i ikonograficzne dowiodły, że przedstawione na obrazie wyposażenie ludzi i ekwipunek koni występowały w polsko-litewskim wojsku, czego dowodem są wzmianki w rejestrach rot zaciężnych w Koronie i rejestrach pospolitego ruszenia na Litwie. Na poświęconym orszańskiemu zwycięstwu drzeworycie w dziele Andrzeja Krzyckiego z 1515 roku hetman został wyobrażony na ladrowanym koniu.

[57] Broń rycerzy uważana była za najwyższej jakości, a skutki jej stosowania były straszne. Stanisław Górski, sekretarz królowej Bony, tak opisuje pobojuwisko orszańskie:

Na całym polu widać było gęsto porozrzucane zwłoki, z których krew płynęła na ziemię, ciała bez głów, bez rąk i nóg, u niektórych głowa rozbita nadziakiem, rozłupana na dwie części, u tego kręgosłup przebity, u owego brzuch rozpruty, u innego ramię oddzielone od ciała albo mieczem twarz rozbita, albo sam jest od głowy do pasa rozcięty, w tamtego kopię wbito⁴⁶.

[58] Wierzchowiec bojowy nieprzypadkowo jest włączony do tej kompozycji. To on był najdroższym elementem wyposażenia rycerza. Używanie końskiej zbroi, której szczątki archeologowie odnajdują od kanału La Manche po Kijów, jest dowodem na próbę zabezpieczenia ważnej inwestycji, a nie epatowanie bogactwem. Warto przypomnieć sobie, że podstawową rycerską techniką walki jest tak zwany *mounted shock combat*, w wolnym polskim tłumaczeniu – taranująca szarża z pochyloną kopią. Sprawność konia w takich warunkach często miała decydujące znaczenie nie tylko dla zwycięstwa, ale i dla życia jeźdźcy. Natomiast specjaliści od historii jazdy konnej zauważyli, że środki kontrolowania przez rycerza wierzchowca ladrowanego były bardzo ograniczone. Opancerzenie i wysokie siodło niemal zupełnie uniemożliwiało bezpośredni kontakt, a ostrogi uważane były za ostateczny, często zawodny środek. Dlatego wielkie znaczenie miała inteligencja zwierzęcia i psychiczny kontakt jeźdźcy i wierzchowca. Z tego powodu koń dla rycerza był nie tylko środkiem transportowym, ale dosłownie towarzyszem broni. Jak to zauważył Maurice Bowra, przedstawienie "bohaterskiego konia" było ważnym, uniwersalnym motywem w tradycji heroicznej epiki. Równie ważne było przedstawienie bohatera, który ekwipuje się do walki, ze szczególnym uwzględnieniem jego uzbrojenia⁴⁷. Taki rycerz został przedstawiony w bezpośrednim sąsiedztwie naszych siedmiu rycerzy.

⁴⁶ *Acta Tomiciana*, T. III, Kórnik 1853, 5.

⁴⁷ Cecil Maurice Bowra, *Heroic poetry*, London 1952, 157–162, 188–193.

Obecność tego typu wątków w kompozycji jest kolejnym argumentem przemawiającym za rozpatrywaniem zabytku jako narracji skierowanej do stanu rycerskiego.

Zbroja turniejowa (il. 16)



16 *Bitwa pod Orszą*. Siedmiu rycerzy i koń bojowy. Fragment, tempera, deski dębowe, 1525–1535. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 2575. Fot. Piotra Ligiera, Pracownia Fotograficzna MNW

[59] Tego fragmentu obrazu użyto do podważenia konkluzji Stanisława Herbsta, że "w zakresie uzbrojenia w zabytku nie znaleziono anachronizmów". Uważa się, iż zbroje płytowe do pieszej walki turniejowej nie były stosowane na ówczesnych polach bitewnych i zostały namalowane przez artystę dla "upiększenia rzeczywistości". Prawdziwym upiększeniem rzeczywistości na zabytku jest zaniżenie strat poniesionych przez stronę polsko-litewską. Znowu mamy tu do czynienia z symboliką, gdyż w ten sposób pokazano, której stronie konfliktu dana była łaska Boża. Zbytek nie ukazuje żadnego zabitego żołnierza po "właściwej" stronie. Natomiast przedstawienie elementów identyfikacji i reprezentacji elit wojskowych, a więc uzbrojenia, w niewłaściwym kontekście, doprowadziłoby do zakłócenia komunikatu obrazu, ponieważ kompetentnemu odbiorcy takie szczegóły mogłyby wydawać się fałszywe i po prostu śmieszne.

[60] Dlaczego twórca umieścił tych turniejowych bojowników w jednym z najbardziej wizualnie aktywnych miejsc w kompozycji i przyodził ich w tak ekstrawaganckie zbroje? Mogła to być identyfikacyjna metoda artysty, który w ten sposób wyróżnił konkretnych uczestników bitwy kojarzących się ówczesnemu widzowi z uczestnictwem w turniejach. Niewykluczone, że było to bezpośrednie odzwierciedlenie rzeczywistości. Nie istniały bowiem w tamtych czasach ścisłe reguły dotyczące bojowego ekwipunku. Kontrolowano jakość wyposażenia, ale już nie jego rodzaj. Płytowa zbroja jest zaprojektowana do walki

na koniu. Dlatego nie sprawdza się u rycerzy pieszych. Tonlette stanowczo stwierdza jednak, że w takim rynsztunku nie dało się dosiadać konia, był on też niewygodny przy poruszaniu się pieszo na duże odległości, ale w przypadku walki pozycyjnej mógł skutecznie chronić uda, miednicę i pachwiny. Zaletą takiej zbroi było też to, że metal nie dotykał ciała rycerza i przyjmował całą kinetyczną siłę uderzenia.

[61] Przeciwstawienie bitwy i turnieju, oczywiście dla większości współczesnych badaczy problematyki militarnej w omawianym okresie, nie miało decydującego znaczenia dla elit rycerskich. Jak pisze Larry Silver:

"Podczas turniejów [...] na początku XVI wieku [...] odbywało się definitywne starcie: *melee* lub generalna walka w kompaniach. Ta szczególna forma walki turniejowej uznana była za szczególnie interesującą, pośród innych zalet przypisywanym turniejom w ogóle, ponieważ symulowała prawdziwe starcie i w czasach pokoju dawała okazję do ćwiczenia wojskowych umiejętności. [...] W *Weisskunig* Maksymilian przedstawił świat polityki, uprawianej podobnie jak prowadzi się wojnę, i świat sztuki wojennej, która była praktykowana jako turniejowe *melee*. W tym tekście adwersarze na polu bitwy są identyfikowani przez ich herby i heraldyczne kolory, są łatwo rozpoznawalni. [...] W zasadzie pozbawieni są motywacji, tak politycznej, jak i osobistej, ale związani regułami sztuki wojennej walczą jako królowie i przywódcy w imieniu określonych grup społecznych, ale sfera ich walki pozostaje niemal rytualnie wyizolowana od tych grup. W skrócie, turniej pozostaje wzorem dla tej koncepcji prowadzenia wojny"⁴⁸.

[62] Mogło być tak, że usytuowawszy wśród piechurów żołnierzy dających się wyraźnie zidentyfikować jako rycerze, artysta zignorował stereotyp mówiący, że walczący rycerz musi być zawsze wyobrażony na koniu. W czasach powstania zabytku istniały już przypadki promowania walki pieszej wśród rycerstwa, Jak pisze Larry Silver:

Innym powiązaniem pomiędzy turniejową praktyką i działaniami wojennymi w boju była walka piesza. Tradycyjnie unikana przez szlachtę, której wyczyny konne, tak w szrankach jak i na wojnie nie pasowały do tego sposobu walki, "piesza" forma konfrontacji była promowana przez Maksymiliana. *Gefecht* był jednym z czterech rodzajów walki przedstawionych na drzeworytach Dürera zamieszczonych w *Freydal. Weisskunig*, po wymienieniu rodzajów broni, w użyciu której kształcił się Maksymilian, opowiada: "Kiedy się młody Biały Król nauczył się walczyć bez zbroi z pawężą i tarczą, [...] wielkim staraniem nauczył się on walczyć w zbroi, w pierwszej kolejności pieszo z oszczepem i halabardą"⁴⁹.

⁴⁸ Larry Silver, *Marketing Maximilian. The visual ideology of a Holy Roman Emperor*, Princeton 2008, 147.

⁴⁹ Silver, *Marketing Maximilian*, 157–158.

Rota ladrowanych koni (il. 17)



17 *Bitwa pod Orszą*. Rota ladrowanych koni. Fragment, tempera, deski dębowe, 1525–1535. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 2575. Fot. Piotra Ligiera, Pracownia Fotograficzna MNW

[63] Sposób przedstawienia kopijników – ustawionych w czworobok, w centrum kompozycji – budzi wątpliwości kilku interpretatorów zabytku z powodu "paradnych, turniejowych" zbroi, jak też ladrowanych koni. Mieczysław Gębarowicz twierdził, że te ostatnie "nie były zdaje się nigdy w szerszym zakresie w Polsce używane"⁵⁰. Twierdzenie to jest z zasady słuszne, jednak należy dodać, że walka w pełnej płytowej końskiej zbroi na przełomie XV i XVI wieku nie należała do popularnych także w innych krajach europejskich. Wyjątek stanowiły najwyższe elity społeczne, na przykład dwór cesarza Maksymiliana. Poza tym tradycja nakładania uzbrojenia na konia bojowego jest znana od czasów rzymskich⁵¹. Tak zwane ladry były specjalistycznym i kosztownym ekwipunkiem bojowym, użytecznym tylko w specyficznych warunkach terenowych i celach taktycznych. Najlepiej sprawdzały się przy taranowaniu i szarży z pochyloną kopią (tzw. *mounted shock combat*), a ten sposób walki na renesansowych polach bitewnych stosowany był rzadko, gdyż rzadko występowały sprzyjające mu okoliczności.

[64] W polskich opisach rot zaciężnych XV–XVI wieku końska zbroja jest wspominana jest rzadko, ale jeden dokument wymienia pewną formację wojskową, gdzie ladry były używane celowo i systematycznie. W rejestrze oddziału Krzysztofa Kotwicza z początku XVI wieku wymieniono

ogółem aż 34 konie mające ochronę ciała. W 33 przypadkach są to ladry, spośród których 4 określono jako *ladra curta*, a więc skrócone lub niepełne, w jednym przypadku wzmiankowano *roskop* tzn. nagłówek. [Podobnie wyposażone konie

⁵⁰ Gębarowicz, *Początki malarstwa historycznego w Polsce*, 12.

⁵¹ Claude Blair, *European Armour*, London 1958, 184; Michał Gradowski i Zdzisław Żygulski jun., *Słownik uzbrojenia historycznego*, Warszawa 2000, 150.

bojowe są widoczne na arrasach Bernarda van Orley – V.H.] Szczególnie interesujące, że wśród owych 34 koni, stanowiących jedną trzecią ogólnej liczby wierzchowców w rocie Kotwicza, aż 29 ladrowanych koni określono jako strzelcze⁵².

[65] Zgodnie z rachunkami królewskimi, od 29 kwietnia 1514 roku Janusz Świerczowski otrzymał na wyprawę do Smoleńska, w trakcie której rozegrała się bitwa pod Orszą, po 10 złotych na konia, w sumie 300 złotych na rotę z 30 koni, podczas gdy wszyscy inni rotmistrze otrzymali po 4 złote na konia⁵³. Nasuwa się więc pytanie, czy królewska inwestycja nie była przeznaczona na wyekwipowanie wyspecjalizowanej roty – w tym przypadku kopijników – podobnej do oddziału Kotwicza i to właśnie ona została wyobrażona na obrazie w całości z racji swojej reprezentacyjności. Prawdopodobny wizerunek samego dowódcy usytuowany jest obok kopijników. Wprawdzie liczebność wyobrażonej na obrazie kompanii przekracza tę podaną w rachunkach, ale znane są przypadki, kiedy rotmistrzowie wystawiali dodatkowe zbrojne poczty na własny koszt.

[66] Ponadto nie powinno się zapominać, że wbrew powszechniej akademickiej opinii w pierwszych dekadach XVI wieku nie zawsze precyzyjnie rozróżniano zbroję bojową i turniejową. Było to ściśle związane ze stereotypami występującymi wśród przedstawicieli stanu rycerskiego, chociaż w tych czasach były już produkowane specjalne zbroje turniejowe. Jak pisze Larry Silver:

Taka zbroja nie była specjalnie dostosowana do pojedynków i swobodnie nadawała się do wykorzystania na polu bitewnym. [...] Dla Maksymiliana zwycięstwo wojenne ściśle było powiązane z turniejowym. Ta postawa była wyraźnie widoczna w określaniu poznaczenia uzbrojenia, które było dla Maksymiliana produkowane i często miało wymienne zastosowanie tak w szrankach turniejowych jak i na polu bitewnym⁵⁴.

[67] Nasuwa się wniosek, że nie wszystkie charakterystyczne cechy rzeczywistości bitewnej zostały wiernie odtworzone zapewne dlatego, że realizacja takiego zadania przy użyciu technik malarskich nie była możliwa wówczas, tak jak nie jest możliwa dzisiaj. Jednak wszystko to, co zostało ujęte do kompozycji, miało odpowiedniki w rzeczywistości.

[<top>](#)

Zakończenie

[68] Obraz wydaje się dokumentalny w detalach, ale symboliczny w treści i formie przekazu i komunikacji z odbiorcą. Jego osobliwość stale prowokuje do dyskusji i prowadzi do skrajnie odmiennych ocen. Daje jednak możliwość odbierania go jako eposu dokumentalnego. Pamiętajmy, że moda na hiperkrytykę przychodzi i odchodzi, a źródła historyczne pozostają. Dlatego umieszczenie ich w sztywnych ramach klasyfikacyjnych

⁵² *Uzbrojenie w Polsce średniowiecznej 1450–1500*, red. A. Nowakowski, Toruń 2003, 113.

⁵³ *Lithuanian Metrica. Book of Inscription, No. 7 (1506–1539)*, 642.

⁵⁴ Silver, *Marketing Maximilian*, 153.

opartych na apriorycznych, a przy tym bardzo nowoczesnych terminach, takich jak "propaganda" albo "ideologia", zaciera ich poznawczy potencjał.

[69] *Bitwa pod Orszą* jest przykładem celowego przedstawienia tradycji rycerskiej i poszerzenia jej oddziaływania na przedstawicieli innych militarnych i elitarnych kultur, na przykład litewskich Tatarów albo bałkańskich najemników, husarzy. Program ikonograficzny wydaje się bardzo świadomym zabiegiem mającym połączyć litewskie, polskie i ruskie elity w nową szlachecką "nację". Taki środek komunikacji symbolicznej nie tyle proponuje jakąś ideologię, ile na sposób epicki ukazuje, i to bardzo sugestywnie, procesy polityczne i kulturalne, które zachodziły w polsko-litewsko-ruskim środowisku szlacheckim. Obfite analogie ikonograficzne do zabytków zachodnioeuropejskich, których tak entuzjastycznie poszukiwali w detalach obrazu jej badacze przez ostatnich 60 lat, świadczą o tym, że te procesy były ściśle związane z ogólnoeuropejskimi zjawiskami kulturalnymi.

[<top>](#)