

Mieczysław Gębarowicz

## NOWE MATERIAŁY DO IKONOGRAFII WOJENNEJ KRÓLA JANA III SOBIESKIEGO

---

Najwymowniejszym świadectwem popularności Jana III w kraju i za granicą jest jego ikonografia wojenna, zwłaszcza ta jej część, która nie łączy się z bezpośrednią inicjatywą króla. Ikonografia ta zatacza szerokie kręgi, obejmuje bowiem zarówno przedstawienia autentyczne czy tylko wiarygodne, jak i fantastyczne, które stanowią jednak odbicie nastrojów, obudzonych w świecie przez przewagi oręża polskiego. Stąd jej niezwykle bogactwo, o którym w głównych zarysach poucza wzorowo opracowana monografia A. Czołowskiego<sup>1/</sup>. Okazuje się jednak, że praca ta nie zdołała ogarnąć całego materiału, od czasu do czasu bowiem wypływają zabytki, które uchodziły dotychczas uwagi. Dwom tego rodzaju dziełom poświęcone są niniejsze rozważania, których celem jest odtworzenie ich tła historycznego oraz miejsca w rozwoju sztuki, a więc i uzupełnienie w ten sposób obrazu kultury odnośnej epoki.

### I. Bitwa pod Chocimiem. Obraz olejny nieznanego artysty, pochodzący ze zbiorów Mniszchów.

Opis zamku w Laszkach Murovaniach z 1748 r. wymienia wśród obrazów jeden, określony jako "Wiktoria chocimska nad Turkami, w ramach wyznaczonych, sub N<sup>o</sup> 3"<sup>2/</sup>. W następnych dziesięcioleciach

---

1/ A. C z o ł o w s k i, Ikonografia wojenna Jana III, "Prze-  
gląd Histor.-Wojskowy", r.II, t.2, 1930, z.2, s.199 nn.

2/ M. G ę b a r o w i c z, Materiały źródłowe do dziejów  
kultury i sztuki XVI - XVIII w., Wrocław 1973, s.69.

głucho o tym malowidle; dopiero w 130 lat później pojawia się pierwsza o nim wzmianka w opisach zamku w Wiśniowcu<sup>3/</sup> i powtarza się następnie w kilku wariantach<sup>4/</sup>. Że we wszystkich tych wypadkach szło o to samo malowidło, nie ulega wątpliwości. Wskazuje na to okoliczność, że Eysymont, autor pierwszego opisu, przytoczył wiernie tytuł obrazu - w polskim tłumaczeniu /włącznie z błędną datą dzienną, podobnie jak na oryginale/, ten zaś odpowiada zapiskowi w inwentarzu z 1748 r. Historyczne wytłumaczenie zmiany pomieszczenia malowidła dają dzieje rezydencji rodzinnych Mniszchów. Ci bowiem, dziedzicząc w połowie XVIII w. zamek w Wiśniowcu, obrali go jako stałą siedzibę i przenieśli do niej z Laszek urządzenie, a zwłaszcza obrazy. Stąd też w opisach nowej rezydencji znajdujemy większość malowideł wymienionych we wzmiankowanym inwentarzu laszeckim. Losy kolekcji wiśniowieckiej w związku z dziejami zamku zwłaszcza w XIX w. są dostatecznie znane, na uwagę zasługuje tylko to, że kilkakrotna zmiana właścicieli nie zdołała tych zbiorów całkowicie rozproszyc. Część obrazów, w tym i nas tu zajmujący, pozostała na miejscu, gdyż jak zauważyli ostatni oglądający je w zamku wiśniowieckim: "obrazy te ocalały tylko dzięki zupełnemu indyferentyzmowi w stosunku do malarstwa tego rodzaju i dzięki zaniedbaniu, w jakim znajdowały się przez długi czas"<sup>5/</sup>. Stanten miał trwać jeszcze ponad pięćdziesiąt lat, gdyż z chwila wybuchu pierwszej wojny światowej rzucone malowidło znikło z widowni, i to tak skutecznie, że nawet Czołowski wspominał o nim tylko pobieżnie, w oparciu o mało ścisły opis u Eysymonta<sup>6/</sup>. Dopiero w 1972 r. obraz nasz odnalazł się w magazynach Muzeum Sztuki

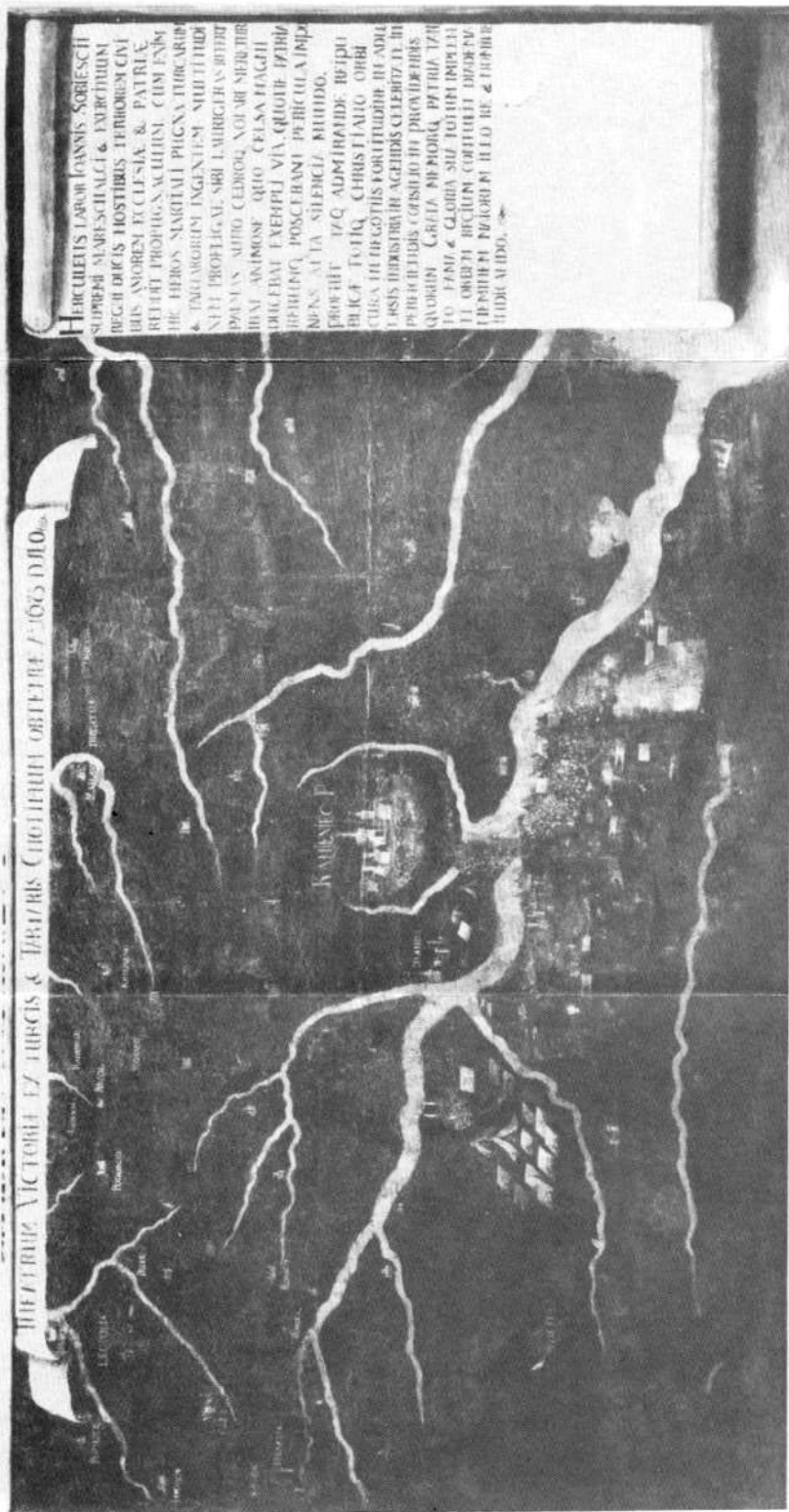
---

3/ F. M. E y s y m o n t, Na zamku wiśniowieckim, "Kłosa", t. XXV, 1877, s.119.

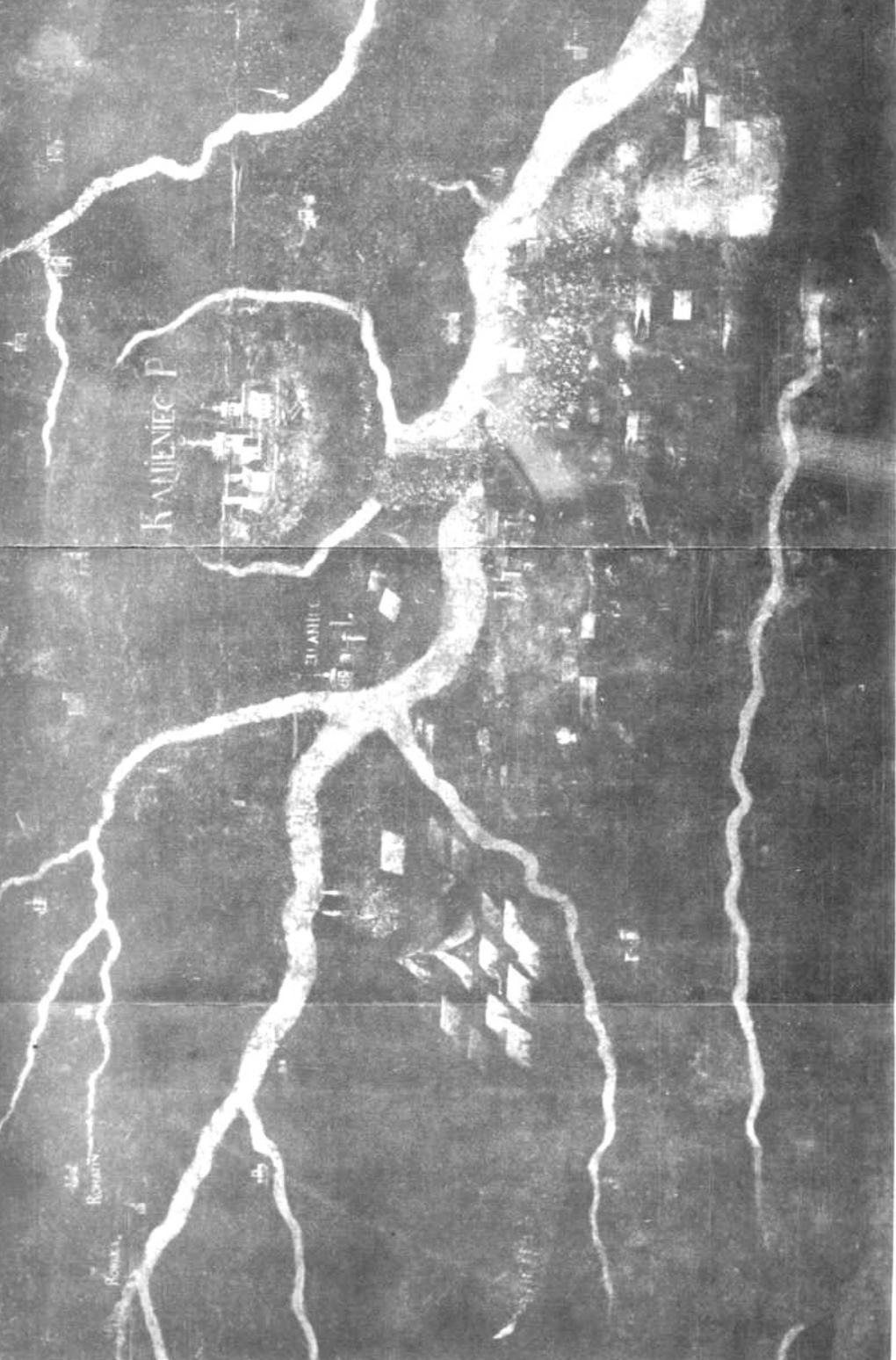
4/ W. G o r d e n k o, Rasprodaża w wiszniewieckom zamkie, "Kijewskaja Starina", t.III, 1884, s.365; W.i G. Ł u k o m s k i j a, Wiszniewieckij Zamok, "Staryje Gody", 1912, Mart, s.25.

5/ W. i G. Ł u k o m s k i j a, o.c.

6/ A. C z o ł o w s k i, Ikonografia, o.c., s.10 n. nr 5.



1. Malarz nieznaný z pol. XVII w., Bitwa pod Chocimiem. Zamek w Olesku. Fot. ze zb. autora.



Ukraińskiej w Kijowie, a przekazany Lwowskiej Galerii Obrazów i tam poddany zabiegom konserwatorskim, zawieszony na ścianach zamku w Olesku. Dzięki temu możemy o nim dziś mówić na podstawie autopsji.

Obraz bitwy pod Chocimiem malowany jest na płótnie w rozmiarach 148 x 290 cm, które zdają się odpowiadać pierwotnym /il.1/. Stan zachowania określić należy jako średni. Brak wprawdzie śladów większych przemalowań i zmycia malowidła, ale farby ściemniały i zatarły wiele szczegółów; ponadto mechaniczne uszkodzenia prawej strony malowidła z łacińską legendą, a zwłaszcza części środkowej na dole, zniszczyły bezpowrotnie pewne wycinki kompozycji, które mają dla nas szczególne znaczenie /il.2/.

Malowidło samo<sup>7/</sup> składa się z dwóch części: lewej, która zajmuje pięć szóstych powierzchni i przedstawia samą bitwę oraz prawej, którą tworzy łacińska legenda na białym zwoju. Przedmiot kompozycji stanowi właściwie teatr wojen polsko-tureckich, a jego trzon tworzy rzeka Dniestr, mniej więcej od źródeł aż do ujścia. Od południa zamyka go rzeka Prut, od północy górne biegi Bugu, Styru i bodajże Horynia, od wschodu górny bieg - zdaje się - Teterwu, Boh i Morze Czarne. Teren ten zapełnia poza biegami rzek czterdzieści kilka osiedli, wyobrażonych w formie schematycznych zespołów architektonicznych. Środek całej kompozycji tworzy wyróżniający się rozmiarami i starannym wykończeniem duży napis "KAMIENIEC P". Z pozostałych tylko kilkanaście miejscowości /głównie w lewej i górnej części obrazu/ posiada legendy, wśród których zwraca uwagę zniekształcona nazwa "Podorche"; nie jest to szczegół obojętny, gdyż jak zobaczymy, rzuca on pewne światło na genezę samego malowidła. Poniżej Kamień-

---

7/ Obraz powyższy po odnalezieniu został przeze mnie zasygnalizowany w Materiałach do dziejów kultury, o.c., s.89. przyp. 108; ponieważ jednak opis ten, sporządzony w czasie robót konserwatorskich, wykazuje pewne rozbieżności w stosunku do obecnego stanu, należy tylko niniejszy opis uważać za miarodajny.



ca Podolskiego wyobrażony jest zamek i obwarowany obóz w Chocimiu, a wokół niego rozmieszczone wojska polsko-litewskie, które przedarłszy się przez fosy i wały walczą z wojskiem tureckim.

Kompozycja całości podana jest w perspektywie z lotu ptaka, z punktem widzenia znajdującym się poza obrazem, nad jego lewą dolną ramą. Tam także znajduje się źródło światła, które w charakterystyczny sposób modeluje zarówno symbole topograficzne, jak obozy i oddziały walczących. O ile można się zorientować na podstawie miniaturowo traktowanych i przez to trudno dzisiaj czytelnych szczegółów, obraz nasz przedstawia najbardziej krytyczny moment samej bitwy. Głównodowodzący bowiem wojsk tureckich, Hussejn basza, pod naciskiem armii polsko-litewskiej zaczął ustępować z częścią wojska na północ przez most na Dniestrze ku Kamieńcowi Podolskiemu, co zdawało się przesądzać o ostatecznym wyniku bitwy. Tymczasem basza Bośni Soliman, zgromadziwszy wokół siebie kilka tysięcy żołnierzy, wypadł niespodziewanie ku południowi, zagrażając tyłom oddziałów, goniących Hussejną; atak jednak został odparty przez husarię, Bośniacy zepchnięci do fosy wypełnili ją swymi trupami, co oznaczało zupełny pogrom wojsk tureckich. Do tego punktu to, co widzimy na obrazie zdaje się odpowiadać najbardziej wiarygodnym wiadomościom o przebiegu bitwy pod Chocimiem<sup>8/</sup>, co mogłoby świadczyć, że malowidło nasze opiera się na autopsji. Sposób jednak traktowania innych szczegółów zaleca w tej mierze jak najdalej posuniętą ostrożność. Pomijając bardzo pobieżnie traktowane momenty topograficzne, nie można przemilczeć, że samo przedstawienie pola walki odbiega od tego, co wiemy z innych źródeł. I tak wiadomo, że Hussejn basza, zajmawszy w początkach lipca 1673 r. dawne okopy polskie z czasów pierwszej bitwy w 1621 r., przystąpił do ich naprawy: wzmocnił ich profile, pogłębił fosy do 8 łokci, zaopatrzył w "wycieczki" i baterie dział, które znalazły się tak

---

8/ Opieram się w tej mierze na pracy T. Korzona, *Dzieje wojen i wojskowości w Polsce*, t.II, Kraków 1912, s.444-445.

wysoko, że ich ogień, przelatując nad głowami zbliżających się oddziałów polskich, był zupełnie bezskuteczny. Tymczasem na obrazie wały przybierają postać niskich okopów, a umieszczone na nich działa niewiele tylko wznoszą się nad ziemią. Stary zamek chocimski, który zresztą nie odgrywał tu żadnej roli, wygląda zupełnie inaczej, aniżeli w rzeczywistości /zachował się do chwili obecnej w dość dobrym stanie/. Jeżeli idzie o lewy brzeg Dniestru, skąd Hussejn basza spodziewał się uderzenia polskiego, został on połączony z obozem przy pomocy mostu na łożniach oraz zabezpieczony szańcem przedmostowym i zamkiem z drzewa zbudowanym. Tego wszystkiego na obrazie nie widzimy, gdyż miejsce ufortyfikowanego przyczółka zajmują tylko trzy namioty. Dość szczegółowo potraktowana architektura Żwańca, a zwłaszcza Kamieńca Podolskiego włącznie z położeniem miasta i zamku, nie odpowiada w żaden sposób istniejącemu wówczas i dzisiaj jeszcze stanowi rzeczy.

Listy nieścisłości dopełnia napis na wstędze biegnącej wzdłuż górnej ramy obrazu w następującym brzmieniu: "Theatrum Victoriae ex turcis /!/ et Tartaris Chocimum obt ntae. A. <sup>o</sup>1673. D. 11 O/cto/bris" /!/. W napisie tym niezależnie od ortografii i strony gramatycznej, uderzają dwie nieścisłości rzeczowe, a mianowicie udział w bitwie Tatarów, którzy w niej nie uczestniczyli, i data dzienna, która jak wiadomo przypadła na 11 listopada.

Aby te zgodności w jednych szczegółach i niezgodności w innych w jakiś sposób wyjaśnić, sięgnąć trzeba do legendy, zajmującej prawą stronę obrazu i szóstą część jego powierzchni /il.3/. Obejmuje ona 23 wiersze na rozwiniętym zwoju i ma następujące brzmienie: "Herculeus labor Joannis Sobiescii supremi mareschalii et exercituum Regni ducis hostibus terrorem Civibus amorem, ecclesiae et P A T R I A E reddit propugnaculum. Cum enim hic heros martiali pugna Turcarum et Tartarorum ingentem multitudinem profligat, sibi Laurigeras refert palmas auno

/! auro?/ cedroque notari meretur, ibat animose quo celsa magni  
ducebat exempli via. Quotie /!/ P A T R I A rerumque poscebant  
pericula imponens alta silentia Mundo.-

Profuit taq /! itaque?/ admirande reipublicae Totique chri-  
stiano orbi cura in negotiis fortitudine in adnensis industria  
in agendis celeritate in perficiendis consilio in providendis  
Quorum Grata memorque patria tanto fama et gloria sua totum im-  
plenti orbem regium contulit diadema neminem maiorem illo re et  
nomine indicando"<sup>9/</sup>.

Tekst ten, niezależnie od jego właściwości filologicznych  
i oczywistych pomyłek, częściowo z winy malarza, częściowo zaś  
spowodowanych przez roboty konserwatorskie /n.p. auno = auro,  
taq = itaque/, zawiera tyle cennych wskazówek, że musi się stać  
punktem wyjścia dla dalszych rozważań.

Po pierwsze wskazuje on, że malowidło to w obecnej swej po-  
staci powstało w trzech etapach. Dziełem dwóch pierwszych jest  
właściwy obraz, część oznaczeń miejscowości i pierwszych osiem-  
naście wierszy tekstu, skierowanych do Sobieskiego jako w.mar-  
szałka i w.hetmana koronnego. Pozwala to ustalić czas powstania  
zasadniczej części malowidła na pierwsze miesiące 1674 r., w  
każdym razie na czas przed elekcją, która - jak wiadomo - odby-

---

9/ Tekst powyższy należałoby w następujący sposób przetłu-  
maczyć: "Herkulesowy trud Jana Sobieskiego, wielkiego marszałka  
i wodza wojsk Królestwa, budzi wśród nieprzyjaciół strach, u  
obywateli - miłość, tworzy obronę Kościoła i Ojczyzny. Gdy bo-  
wiem ten bohater w marsowym boju pokonywa niezliczone masy Tur-  
ków i Tatarów, zdobywa wawrzynem uwieńczone palmy, godne, by je  
złotem na wieki zapisać. Szedł mężnie stromą drogą wielkich  
przykładów, ilekroć Ojczyzna i zagrożenie porządku rzeczy tego  
wymagały, narzucając światu milczący podziw. - Wspomagał więc  
podziwu godną Rzeczpospolitą i cały świat chrześcijański troską  
o ich interesy, dzielnością w przeciwnościach, wytrwałością w  
działaniu, szybkością w wykonywaniu planowanych zadań, rozwagą  
w przewidywaniach. Czego pomna wdzięczna Ojczyzna temu wielki-  
emu mężowi, który rozgłosem i swoją sławą cały świat napełnił, -  
ofiarowała królewską koronę, zaznaczając w ten sposób, że niema  
nikogo, górującego nad nim zdolnościami i imieniem".



ła się 19 maja, a ostateczna nominacja, po przełamaniu opozycji litewskiej, dokonała się 21 maja 1674 r. Odnosi się wrażenie, że malowidło nie zostało wtedy wykonane w całości zgodnie z pierwotnym planem. Wskazywałoby na to wprowadzenie wielkiego zwoju dla umieszczenia legendy, z tym jednak, że został on mniej więcej do połowy tylko wypełniony napisem. Podobnie przedstawiała się sprawa z opisaniem mapy rozpoczętym planowo od lewej strony w górze, ale ograniczonym do oznaczenia tylko kilkunastu miejscowości, w tym w uderzający sposób Kamieńca Podolskiego i Żwańca. Na tym zakończył się pierwszy etap pracy przy malowidle.

Drugi etap, którego chronologię będziemy się starali ustalić później, przyniósł mniej istotne dodatki: w pierwszym rzędzie ostatnich pięć wierszy wielkiej inskrypcji, nawiązujących wprost do elekcji i jej moralnego znaczenia. Wtedy też zapewne dodano biegnącą wzdłuż górnej ramy wstęgę z błędnie - jak widzieliśmy - zredagowanym tytułem obrazu. Przysłoniła ona część tła, czego nawet nie próbowano zamaskować, poza tym może też wtedy próbowano uzupełnić opisywanie miejscowości, czego po kilku próbach zaniechano. Wracając do wielkiej legendy na zwoju, zaznaczyć należy, że obie części tekstu mimo dostrzegalnej odmienności perspektywy historycznej, łączy wspólny ton entuzjazmu i podziwu dla osoby bohatera. Nie dziwiłby on w panegiryku lub w jakimś dziele o charakterze reprezentacyjnym, natomiast zastanawia w obiekcie, należącym do wyposażenia domu prywatnego, a więc raczej o przeznaczeniu intymnym, stanowiącym wyraz osobistego stosunku właściciela do bohatera.

Właściciela, a zapewne również inicjatora tego obrazu, ustalić nie trudno, zwłaszcza, że wszystko wskazuje na to, iż dzieło to było od samego początku przeznaczone dla zamku w Łaszkach Murowanych, gdzie się z nim po raz pierwszy spotykamy. A właścicielem zamku był w tym czasie jedyny żyjący przedstawiciel rodziny Mnischów, Jerzy, który umarł w 1693 r. jako wojewoda wo-

Łyński. Jedyny z Mniszców, który nie zaczynał swej kariery w służbie dworskiej i obok ojca swego Franciszka /+ 1662 r./ kasztelana sądeckiego, najmłodszego brata Maryny, również jedyny przedstawiciel tej rodziny, który się cieszył ogólnym szacunkiem u współczesnych. Mniej natomiast zajmowała się nim historia, jako że nie wysuwał się nigdy na pierwszy plan. Spokrewniony lub spowinowacony z najznakomitszymi rodami w Rzeczypospolitej przez prababkę Kamieniecką, babkę Tarłównę, matkę Stadnicką oraz żonę Chodkiewiczównę kasztelanek wileńską, posiadał wysokie wyobrażenie o świetności swej rodziny, a chociaż dawał temu wyraz w różny sposób, ambicjami nie wychodził poza najbliższe środowisko szlacheckie. Przez długie lata zadawał się stanowiskiem starosty sanockiego, co z uwagi na grodowy charakter tego starostwa zapewniało mu pierwsze miejsce w powiecie. Szlachta sanocka przeniosła na Jerzego sympatie, jakimi cieszył się jego ojciec, obdarzając go wszystkimi stanowiskami w powiecie. Od pierwszej chwili, kiedy wypłynął na szerszą widownię, w 1646 r. obejmując zastępstwo swego ojca na stanowisku starosty, spotykamy go stale na kartach uchwał sejmików ziemi sanockiej i generalnych wiszeńskich. Jest przez szereg lat posłem ziemi sanockiej na sejm, członkiem sądów kapturowych w czasie bezkrólewia, marszałkiem sejmiku, deputatem do trybunału, a przede wszystkim pułkownikiem pospolitego ruszenia ziemi sanockiej. W tym charakterze bierze on udział w bitwie pod Chocimiem i w odsieczy Wiednia, co przynosi mu godności senatorskie, kasztelana sanockiego w 1678 r. i wojewody wołyńskiego w 1683 r. Z królem Janem III zetknął się bezpośrednio w 1675 r. w szczególnych okolicznościach, a mianowicie, gdy stojąc na czele specjalnej deputacji "urodzonych obywateli ziemi sanockiej", miał złożyć królowi podziękowanie za przekazane przezeń życzenia i uznanie za ofiarność. Prócz tego Mniszech miał zlecone, aby osobście "paciatori tempore z królem JMcią jako i IMciami p.p. hetmany konferował, jak by ziemia nasza na przyszłe lata iusto

respectu jakiegokolwiek respirium mieć mogła". Widocznie więc wiadziano ogólnie, że posiadał on jakiś mir u króla<sup>10/</sup>.

Ten stosunek Jana III, który w nim cenił zapewne dzielnego i wiernego wojownika, odpłacał Mniszech bezgranicznym podziwem i uwielbieniem dla osoby króla. Znalazło to wyraz w sformułowaniu obszernej legendy na naszym obrazie, a może i w dwóch innych malowidłach, które znamy dziś tylko z cytowanego inwentarza zamku w Laszkach z 1748 r. Występują one łącznie z "Wiktoria chocińską" i noszą tytuły: "Kamieniec Podolski z okolicznymi miastami w ramach złotych" oraz "Wiktoria wiedeńska nad Turkami, w ramach wyzłacanych"<sup>11/</sup>. - Wszystkie te malowidła zawdzięczają niewątpliwie swe powstanie temu samemu mecenasowi i łączą się z jego życiorysem i prywatną działalnością.

Jerzy Mniszech, mimo że nie zabiegał o tytuły, ani nie zamawiał i nie finansował panegiryków na swoją cześć, wyobrażenie o znakomitości swego rodu przejawiał w różny sposób. Jednym z nich było uzupełnienie swego nazwiska przydomkiem "Wandalin", które utrzymało jego potomstwo, a poza tym dużo uwagi i trudów poświęcał podnoszeniu wspaniałości siedziby rodowej, a mianowicie zamku w Laszkach Murowanych. Zamek ten, zbudowany w XVI w. przez Tarłów, został przy końcu tego wieku własnością Mniszchów, którzy go rozbudowywali i wyposażając galerią portretów rodzinnych, nadali charakter rezydencji. Działalność w tym kierunku rozwijał zarówno Jerzy Mniszech, wojewoda sandomierski, jak i jego najmłodszy syn Franciszek, który po odzyskaniu zamku z wie-

---

10/ Dane, dotyczące biografii i działalności publicznej Jerzego Mniszcha, opierają się na następujących wydawnictwach: T. Ż y c h l i ń s k i, Złota księga szlachty polskiej, t.X, s.209 n.; N i e s i e c k i - B o b r o w i c z, Herbarz polski, t.VI. s.437, oraz Akta grodzkie i ziemskie - Lauda sejmi-kowe Wiszeńskie, Lwowskie, Przemyskie i Sanockie z lat 1648-1732: t.XXI /s.20, 419, 420, 451 - mylnie podane imię niezjącego ojca, 452, 473, 482, 518, 538, 564, 599, 602 n., 605, 609, 611/ i t.XXII /s.2, 15 n., 24, 30, 32, 39, 92, 209, 213/.

11/ Materiały do dziejów kultury i sztuki, o.c., s.69.

loletniego zastawu węgierskiego i po pożarze dwukrotnie go odbudowywał, uzupełniając zbiory rodzinne. Akcję tę prowadził nadal jego syn Jerzy, którym się tu głównie zajmujemy. Nie mamy wprawdzie w tej mierze bezpośrednich źródeł, istnieją jednak pośrednie, które są o tyle wymowne, że możemy się na nich opierać jak na budzących zaufanie świadectwach.

Świadectwem takim jest wspomniany już wielokrotnie inwentarz zamku laszeckiego z 1748 r. Jest on wprawdzie o przeszło pięćdziesiąt lat późniejszy od daty śmierci Jerzego wojewody wołyńskiego /zm. w 1693 r./ i odtwarza stan, jaki został stworzony przez jego syna i wnuka, ale obejmuje przedmioty i ich zespoły, które tylko dzięki Jerzemu mogły się znaleźć w Laszkach. Do takich należą w pierwszym rzędzie portrety Paców, Chodkiewiczów i innych litewskich rodów, stanowiące galerię przodków jego żony. Prawdopodobnie Jerzy zamyslał uzupełnić cykl obrazów historycznych, ilustrujących dzieje Maryny i Dymitra Samozwańca<sup>12/</sup>, i zapewne z jego inicjatywy wśród pamiątek rodzinnych znalazły się przedstawienia z wojen tureckich Jana III. Nie pomysleli o takich obrazach potomkowie Jerzego, ci bowiem, wchodząc w szeregi arystokracji o nalocie kosmopolitycznym, przyjęli inny styl życia, w którym na tradycje sarmacko-szlacheckie niewiele było miejsca. Dlatego też wiktoria chocimska i wiedeńska, jedyne wydarzenia historyczne, w których Mniszchowie uczestniczyli, nie przedstawiały w ich oczach większej wartości. Udział Jerzego w obu tych bitwach nie miał znaczenia decydującego, nie został też na obrazie w żaden sposób uwypuklony, a sama tematyka turecka w literaturze i sztuce po pokoju karłowickim wyszła z mody. Inne zupełnie wymiary miały te sprawy we wspomnieniach Jerzego, jako współtwórcy dni chwały narodu: były to szczytowe punkty jego życia, które zbliżyły go osobiście do

---

12/ Dane dotyczące mecenatu Jerzego Mniszcha są zapożyczone z oddanej do druku monografii, opracowanej przez autora niniejszego artykułu, p.t. Początki malarstwa historycznego w Polsce.

uwielbianego króla-bohatera, które wreszcie przyniosły mu tytuły senatorskie. Nic więc dziwnego, że zapragnął je utrwalić w obrazach i w tej postaci wpieść w wieniec chwały rodu, przemaszając do potomnych ze ścian zamku w Laszkach.

Podobny zamiar nie był w działalności Jerzego niczym nowym. Przygodnie dowiadujemy się, że już w 1671 r. pracował dla niego lwowski malarz ruski Matwiej Domaradzki, który "jeździł do Laszek do Imci starosty sanockiego z robotą", gdzie zatrzymał się dłużej, zapewne w celu wykończenia swych dzieł pod kierunkiem mecenasa.

Można przypuszczać, że w podobny sposób przebiegała praca nad naszym malowidłem. Malarz wykonał prawdopodobnie najpierw szkielec geograficzny według otrzymanych map, a następnie on sam, albo inny nieco zdolniejszy, uzupełnił go - może na miejscu - sceną batalistyczną pod okiem jej uczestnika. W taki sposób można by wytłumaczyć pewne rozbieżności, a nawet sprzeczności, zarówno jeśli idzie o stronę artystyczną, jak i wierność historyczną poszczególnych części kompozycji. Jedno tylko zdaje się nie ulegać wątpliwości, a mianowicie to, że artysta ani nie był świadkiem odnośnego wydarzenia, ani nie znał jego terenu. Natomiast jego instruktor odtwarzał przebieg bitwy z pamięci, ta jednak zachowała tylko szczegóły samej operacji wojennej, ale pominęła momenty topograficzne. Nie należy przy tym zapominać, że Mniszech w szeregach wojsk koronnych, okalających obóz turecki od południa i od wschodu, ten tylko odcinek miał w bezpośrednim polu widzenia. Nie wiadomo przy tym, czy był dobrym obserwatorem, w każdym razie nie posiadał ani większej kultury artystycznej, ani ambicji w tym kierunku. Świadczą o tym dobitnie zarówno obrazy serii Mniszchowskiej, jak i zajmująca nas tutaj bitwa pod Chocimiem. Przy zamawianiu tego malowidła szło nie tylko o uzyskanie wybitnego dzieła sztuki, ile o wierne odtworzenie - w granicach czysto praktycznych możliwości, a więc przy pomocy sił miejscowych - wydarzenia, ważnego nie tylko w życiu jego jako uczestnika, ale i w dziejach narodu, a nawet całego świata.

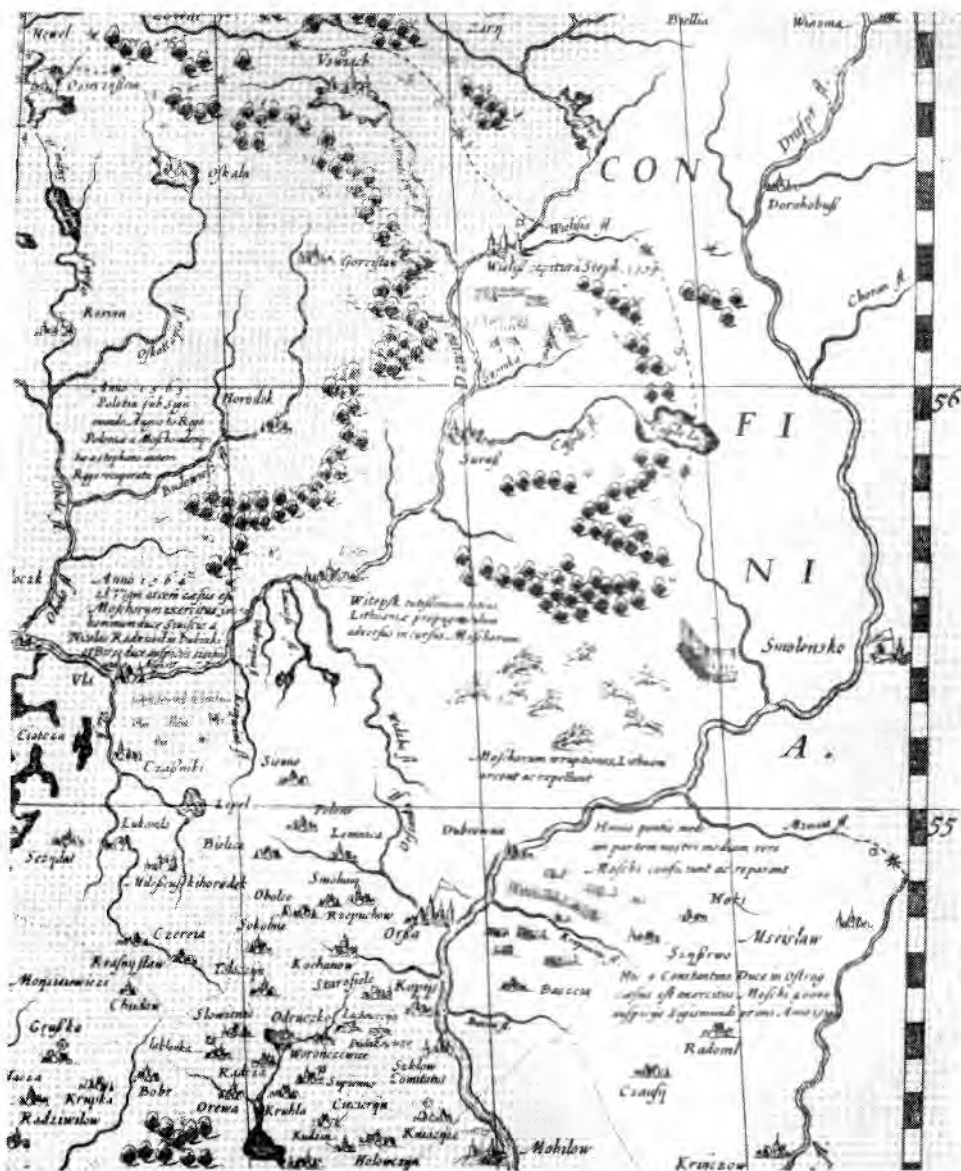


Jakkolwiek bądź, zarówno inicjatywa powstania naszego obrazu, jak i jego idea czyli koncepcja i zasady jej realizacji, należały do mecenasa - Jerzego Mniszcha. Nie był on tu w żadnym kierunku zupełnie oryginalny, zasługą jego natomiast pozostaje, że w realizacji swego zamierzenia sięgnął do miejscowych tradycji. Dotyczy to w pierwszym rzędzie samej koncepcji dzieła, a więc przedstawienie określonego wydarzenia na szeroko zakreślonym tle teatru odwiecznych wojen turecko-polskich, których bitwa pod Chocimiem była jednym z końcowych epizodów.

Tutaj źródłem natchnienia i w pewnym stopniu pierwowzorem były mapy, dla których zaproponowano określenie "historyzujących". Rzecz polegała na tym, że kartografia średniowieczna przy ubóstwie swej symboliki, dla zaznaczenia szczegółów topograficznych posługiwała się przedstawieniami o charakterze opisowym. Tworzyły je budowle pojedyncze lub ich grupy jako wyobrażenie miejsc zasiedlonych, wydarzenia historyczne i mityczne, egzotyczne lub fantastyczne figury ludzkie, bajeczne zwierzęta i t.p. Zasadę tę przyjęła kartografia polska, w szczególności jej twórca Bernard Wapowski, który w wydanej w 1526 r. w Krakowie mapie Polski, zachował symbolikę średniowieczną; ograniczył ją wprowadzając tylko do scen historycznych, rezygnując z wszelkich motywów egzotycznych, które zastąpił mniej lub bardziej schematycznie traktowanymi lasami, wodami stojącymi itp. Mapa Wapowskiego, która dzięki dokładności pomiarów odegrała w dziejach kartografii światowej rolę pionierską, stała się w Polsce pierwowzorem dla dalszych poczynań w tej dziedzinie. Z nich najdonioślejsza, to tzw. Radziwiłłowska Mapa Litwy wydana w 1613 r. Mapa ta, której współtwórcą był Tomasz Makowski, tym się wyróżnia, że jej powstanie poprzedziły szczegółowe badania w terenie, a prawdopodobnie i źródła historycznych. Dzięki temu, przy zachowaniu ustalonej przez Wapowskiego symboliki, obok pisemnych objaśnień historycznych wprowadzono przy poszczególnych miejscowościach graficzne wyobrażenia bitew i utarczek, które, jeśli idzie o

HERCULEUS LABOR IOANNIS SOBIESCI  
SUPREMI MARESCHALCI & EXERCITUM  
REGNI DUCIS HOSTIBUS TERROREM CIVI  
BUS AMOREM ECCLESIAE & PATRIAE  
REDDIT PROPUGNACULUM. CUM ENIM  
HIC HEROS MARTIALI PUGNA TURCARUM  
& TARTARORUM INGENTEM MULTITUDI  
NEM PROFLIGAT, SIBI LAURIGERAS REFERT  
PALMAS AUNO CEDROQ, NOTARI MERETUR  
IBAT ANIMOSE QUO CELSA MAGNI  
DUCEBAT EXEMPLI VIA, QUOTIE PATRIA  
RERUMQ, POSCEBANT PERICULA IMPO  
NENS ALTA SILENCIA MUNDO.  
PROFUIT TAQ, ADMIRANDE REIPU  
BLICAE TOTIQ, CHRISTIANO ORBI  
CURA IN NEGOTIIS FORTITUDINE IN ADU  
ERSIS INDUSTRIA IN AGENDIS CELERITATE IN  
PERFICIENDIS CONSILIO IN PROVIDENDIS  
QVORUM GRATA MEMORQ, PATRIA TAN  
TO FAMA & GLORIA SUA TOTUM IMPLEN  
TI ORBEM RECIUM CONTULIT DIADEMA  
NEMINEM MAIOREM ILLO RE & NOMINE  
INDICANDO. ∞

3. Malarz nieznaný 2 poł. XVII w., Bitwa pod Chocimiem, Fragment il. 1.  
Fot. ze zb. autora.



4. Tomasz Makowski, Mapa Litwy zw. „Radziwiłłowska” z 1613 r. — fragment. Fot. ze zb. autora.

uszykowanie armii i rozmieszczenie w terenie, wykazują nieraz zastanawiającą zgodność ze współczesnymi źródłami. Ta właśnie mapa musiała nasunąć Mniszchowi pomysł podobnego potraktowania przedstawienia bitwy pod Chocimiem /il.4/.

Trudność jednak pełnego wykorzystania Mapy Radziwiłłowskiej polegała na tym, że nie uwzględniała ona należycie terenu Podola, nie mogła więc służyć malarzowi jako wzór, po który trzeba było sięgnąć do bliższej czasem powstania mapy Polski, tj. do "Carte de Pologne et des Estats qui en dependent, par du Val Geographe". Jej autor, kartograf francuski, Pierre du Val, wykonał ją w latach 1645-1658, zaś znany wydawca ówczesny Nicolas Sanson d'Abbeville, opublikował ją w swym atlasie w 1659 r.<sup>13/</sup>.

Odnosny wycinek tej mapy /il.5/ został skopiowany i dziesięciokrotnie powiększony, przy czym malarz zadanie swoje potraktował tak skrupulatnie, że nawet linie, oznaczające rzeki, odpowiednio pogrubiał, co fatalnie zaciążyło na całości obrazu. Najpoważniejszym jednak brakiem stało się przyjęcie podziałki pierwowzoru z wszystkimi błędami w oznaczaniu długości i szerokości geograficznej; nie obeszło się również bez pewnych zniekształceń, n.p. biegu rzek Zbrucz, Bug, Smotrycz, lub nieproporcjonalnie dużych rozmiarów i przesunięcia w głąb łądu Białego Jeziora przy ujściu Dniestru. Wzorując się na nieścisłych pomiarach tejże mapy malarz rozmieścił w terenie miejscowości zamieszkałe, przy czym na obrazie wykonanym w Polsce, niektóre nazwy zostały na cudzoziemski sposób zniekształcone; tak zatem obok "Potilitz", "Visna", "Brodi", występują "Podorche" /Podhorce/ które w tej formie znamy tylko z mapy du Val'a. Mapa du Val'a nie była jednak jedynym pierwowzorem; obok niej zdaje się

---

13/ Na mapę tę, jako podkład naszego malowidła, zwrócił mi uwagę prof.K.Buczek, któremu na tym miejscu składam podziękowanie. O samej mapie oraz jej reprodukcji por. K. B u c z e k, The history of polish cartography from the 15 th to the 18 th century /Monografie z dziejów nauki i techniki, t.XXIV/, Wrocław-Warszawa 1966, s.81 n. i tbl.29.

była wykorzystana także "Mapa Litwy" Makowskiego, z której został zapożyczony typ symboliki topograficznej gdzie dla oznaczenia miejscowości, zamiast kropek, kółek czy wieloboków widać schematyczne budowle, względnie ich zespoły. W dwóch wypadkach, a mianowicie przy Kamieńcu Podolskim i Żwańcu, odstąpiono od ogólnie stosowanego szablonu, powiększono rozmiary odnośnych symboli, spróbowano je zindywidualizować i na swój sposób uwiarygodnić. Pokażna wieża z półksiężycem na wysokim maszcie miała oznaczać, że miejscowości te znajdowały się pod władzą turecką, co było ważniejsze, niż wierne odtworzenie topografii miasta i zamku w Kamieńcu Podolskim. Zarówno malarz, jak i zapewne jego instruktor, nie znając Podola, skazani byli na własną fantazję, pragnęli natomiast przekazać dane o bieżącej sytuacji politycznej poszczególnych miast. Na mapie Makowskiego wzorowane były również nazwy miejscowości /uzupełniane w drugim etapie/, jak Lwowa - "Loewenburg al. Leopolis" lub Zasiław z dodatkami "ducatatus" - określeniem już wówczas anachronicznym.

Przypuszczać należy, że pracujący w pierwszej fazie we Lwowie malarz, przenosząc na płótno zasadniczy schemat mapy du Val'a, automatycznie przeniósł z niej nazwy miejscowości. Następnie przewiózł na wpół wykonane malowidło do Laszek Mirowanych, aby pod bezpośrednim kierunkiem Jerzego Mniszcha uzupełnić sztafaż historyczny: w tych warunkach powstało m.in. wierne i zgodne z autentycznymi relacjami współczesnych przedstawienie bitwy pod Chocimiem i rozmieszczenia wokół niego wojsk /il.6/. Stąd daleko posunięta zgodność tej części obrazu z najbardziej autentycznymi relacjami współczesnymi. To jednak było zasługą mecenaśa czyli Jerzego Mniszcha, który sam doglądał postępów pracy i nie wykluczone, że zażądał wprowadzenia pewnych retuszy w oparciu o mapę Makowskiego. Jest przy tym wysoce prawdopodobne, że zamierzano wówczas uzupełnić legendę obrazu, nie tylko na zwoju zajmującym prawą część płótna, ale i w odniesieniu do topografii; wskazuje na to choćby wzmiankowane już określenie "Zasiław



*Lezno le France a 11 on Doze*

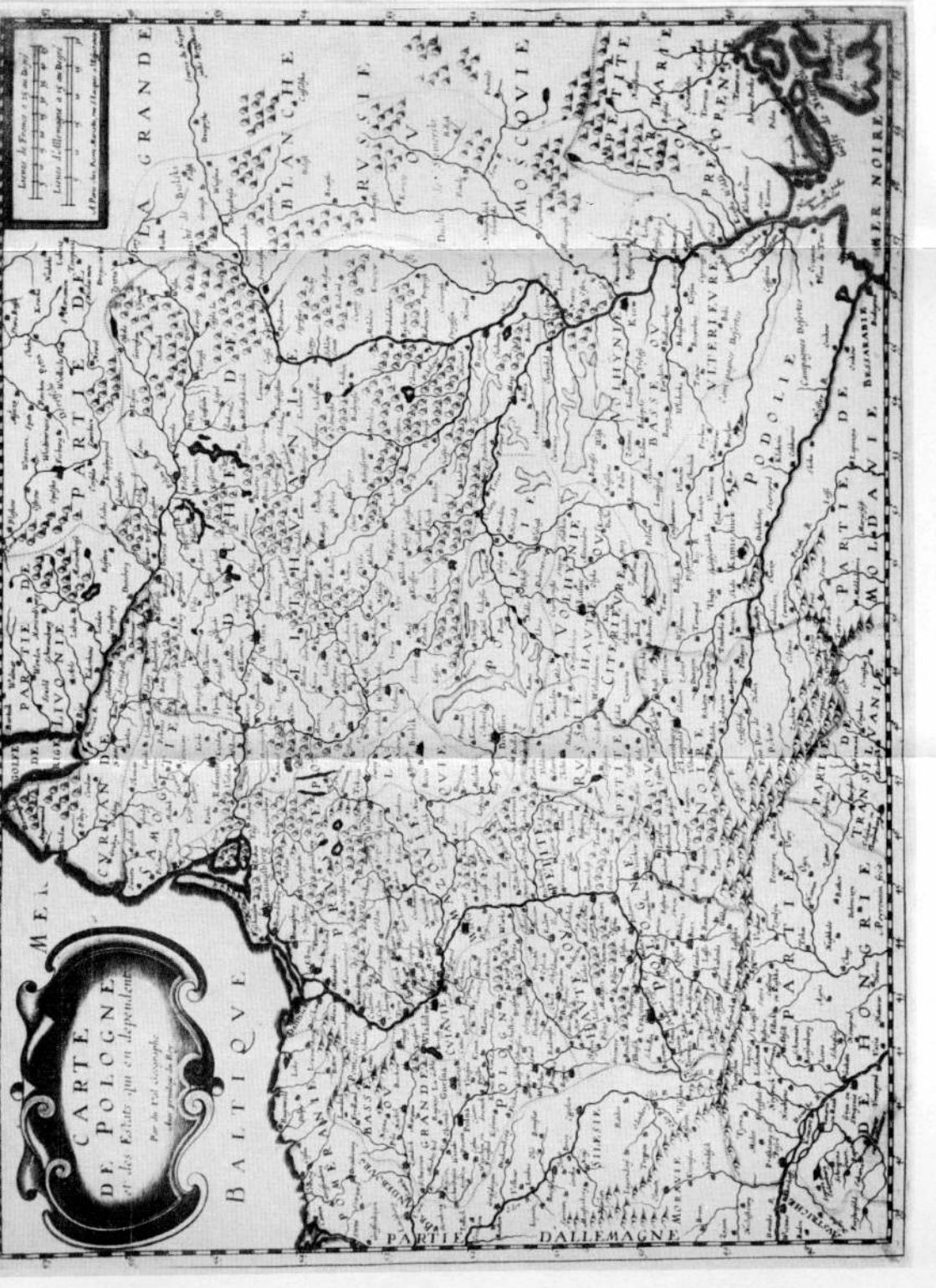
*Lezno le Allongez a 15 on Doze*

*A Deux des Points de l'Equateur a l'Equateur*

**CARTE**  
**DE POLOGNE**  
*et des Etats qui en dependent*

*Par de 1711 corrigez*  
*chez Gerard van der Waert*

**BALTIQUE**



KAMENEC P

ZUJANEC



ducatus", którego sama grafika zdradza powstanie w dwóch odstępach czasu. Że retusze te dokonywały się w Laszkach, dowodzi występująca na północ od Felsztyna miejscowość "S. Anna"; której nie spotykamy na żadnej innej mapie. Zapewne chodzi tu o podobnie usytuowane Sasiadowice, które słynęły w tych stronach aż do ostatniej wojny z kościoła i cudownego obrazu św. Anny wraz z założonym w 1603 r. klasztorem karmelitów. Wprowadzenie zatem tej miejscowości do naszego obrazu dokonać się mogło tylko w atmosferze środowiska, w którym ten kult lokalny spełniał rolę katalizatora zbiorowego życia duchowego.

Czy wykonano wówczas więcej uzupełnień tego rodzaju, stwierdzić się nie da, nie ulega natomiast wątpliwości, że prace nad malowidłem przerwano i to dość nagle. Najbardziej przekonującym dowodem jest tu wykonana tylko w połowie legenda łacińska na zwoju, którego prawie połowa została niezapisana. Co było tego przyczyną łatwo się domyśleć. Bitwa pod Chocimiem odbyła się, jak wiadomo, 11 listopada 1673 r., Jerzego Mniszcha zaś znajdujemy na sejmiku w Wiśni 29 grudnia t.r.<sup>14/</sup>; zapewne w tym mniej więcej czasie został zamówiony interesujący nas obraz. Na jego wykonanie wiele czasu nie zostało, gdyż na 20 kwietnia 1674 r. zwołany został sejm elekcyjny w Warszawie, w którym Mniszech niewątpliwie brał udział i razem z całą szlachtą ruską forsował kandydaturę Sobieskiego. Nowy król po złożeniu przysięgi odkłada koronację na później, na razie rządu swe rozpoczyna mową inauguracyjną na radzie wojennej 8 czerwca t.r. i z miejsca przystępuje do zabezpieczenia południowo-wschodnich granic Rzeczypospolitej<sup>15/</sup>. Pospolite ruszenie ogłoszono w sierpniu, a jesienią Jan III, odpierając uderzenie Turków na Ukrainę, odzyskuje Bar, Mohylew, Kalnik i Bracław. Na 5 sierpnia 1675 r. wzwano nowe pospolite ruszenie, a sejmik sanocki przyjmując ten

14/ Akta grodzkie i ziemskie /por. przyp. 10/, t. XXII, s. 2.

15/ T. K o r z o n, Dola i niedola Jana Sobieskiego 1629-1674, t. III. Kraków 1898 s. 482 nn.

termin, "uprasza" Mniszcha, aby został "pułkownikiem naszym i wodzem naszym"<sup>16/</sup>. W sierpniu 1675 r. Sobieski odgania czambuły tatarskie spod Lwowa aż do Suczawy, a 22 września wygrywa bitwę z armią turecką pod Żurawnem i odzyskuje Białą Cerkiew oraz Pawołoczę.

Dopiero po załatwieniu tych spraw został zwołany na 2 lutego 1676 r. sejm koronacyjny, na który posłem ziemi sanockiej został obrany Jerzy Mniszech<sup>17/</sup>. Jak zatem widzimy, od wyjazdu na sejm elekcyjny wiosną 1674 r. nie miał on zbyt wiele czasu na kontynuowanie swej działalności mecenasowskiej. Niedokończony obraz wiktorii chocimskiej pozostawał w zapomnieniu przez mniej więcej dziesięć lat, aż do chwili wiktorii pod Wiedniem, która na nowo rozgłosiła imię Polski na cały świat. Udział osobisty Mniszcha rozciągał tę chwałę również na cały jego ród, stąd też trzeba było owo wydarzenie upamiętnić w trwały sposób na ścianach zamku laszeckiego. I wtedy pojawił się obraz wiktorii wiedeńskiej, a że trzeba ją było odróżnić od poprzedniej chocimskiej, należało dawniejsze malowidło odpowiednio odznaczyć. A więc dodano u góry wstęgę z napisem objaśniającym, który początkowo nie był przewidziany, przynajmniej w tym miejscu. Błędy stylistyczne, a co ważniejsze rzeczowe /n.p.wymienienie Tatarów/, jeśli by nawet zniekształcenie daty dziennej przypisać późniejszym zabiegom konserwatorskim, - wskazują, że w ostatniej fazie nie traktowano tych spraw zbyt skrupulatnie. Tak samo ustosunkowano się do wielkiej legendy na zwoju po prawej stronie. Zdaje się, że pierwsza redakcja była znacznie obszerniejsza, gdyż z obawy o miejsce, ostatnie dwa wiersze zapisano bardzo ściśle. Zamierzonego tekstu, który - jak wolno przypuszczać - zajmował się osobą Jana III jako wysokiego dygnitarza państwowego i męża opatrznosciowego zarówno dla ojczyzny, jak dla całego chrześcijaństwa, nie przepisano w całości może w

16/ Akta grodzkie i ziemskie, j.w., t.XXII, s.30.

17/ J.w., s.39.



oczekiwaniu elekcji, której wynik w nastrojach narodu szlacheckiego był z góry przesądzony. A kiedy po dziesięciu latach wrócono do tego tekstu, okazało się, że dawny entuzjazm nieco zbladł, przestano więc na pięciu tylko wierszach, odpowiednio zamykających patetyczną część dawniejszą. Powstała w ten sposób dysharmonia między rozmiarami białego zwoju, a wypełniającą go kolumną pisma i między dawniejszą częścią napisu, która stała się niejako wstępem i motywacją, a stanowiącym jej piątą część uzupełnieniem i ostatecznym wnioskiem.

Tak można w przybliżeniu odtworzyć dzieje powstawania tego malowidła. Jego wartościowanie pod względem artystycznym wymaga dużej oględności. Nieudolna transpozycja kartograficznego pierwowzoru zaciążyła na całości fatalnie, nie poprawiają ogólnego wrażenia dość mechanicznie dołączone do kompozycji obie części z legendą. Na tym tle wyróżnia się korzystnie część historyczno-figuralna, sprowadzona do roli sztafażu. Wobecnym stanie szczegółowa analiza przedstawienia gromadzących się wokół okopów tureckich oddziałów jest niesłychanie trudna, zwłaszcza, że oderwane od zwartych szeregów figury jeźdźców są słabo czytelne. Bardziej natomiast syntetyczne traktowanie zastępów walczących i uciekających w postaci jasnych punktów i sylwetek, gęsto rozmieszczonych na ciemnym tle, stwarza sugestię gwałtownego poruszenia i zmagania się mas ludzkich. To przekonujące wrażenie dotyczy nie tylko strony formalnej, ale i dokumentalnej tego malowidła, za którym wyczuwa się wiarygodną relację naocznego świadka. Tym zaś był inicjator tj. Jerzy Mniszech kierujący ręką malarza, zwłaszcza tego, który wykonywał sztafaż. Czy chybiony podkład kartograficzny był dziełem pomocników, czy samego malarza, nie dowiemy się nigdy. Jednak na podstawie tego, co widzimy, nie możemy go uważać za wybitniejszego artystę. Jeśli nie był nim wspomniany wyżej Domaradzki, na co brak wystarczających dowodów, szukać by go należało wśród majstrów cechowych zapewne lwowskich, bardziej rzemieślników, aniżeli cry-



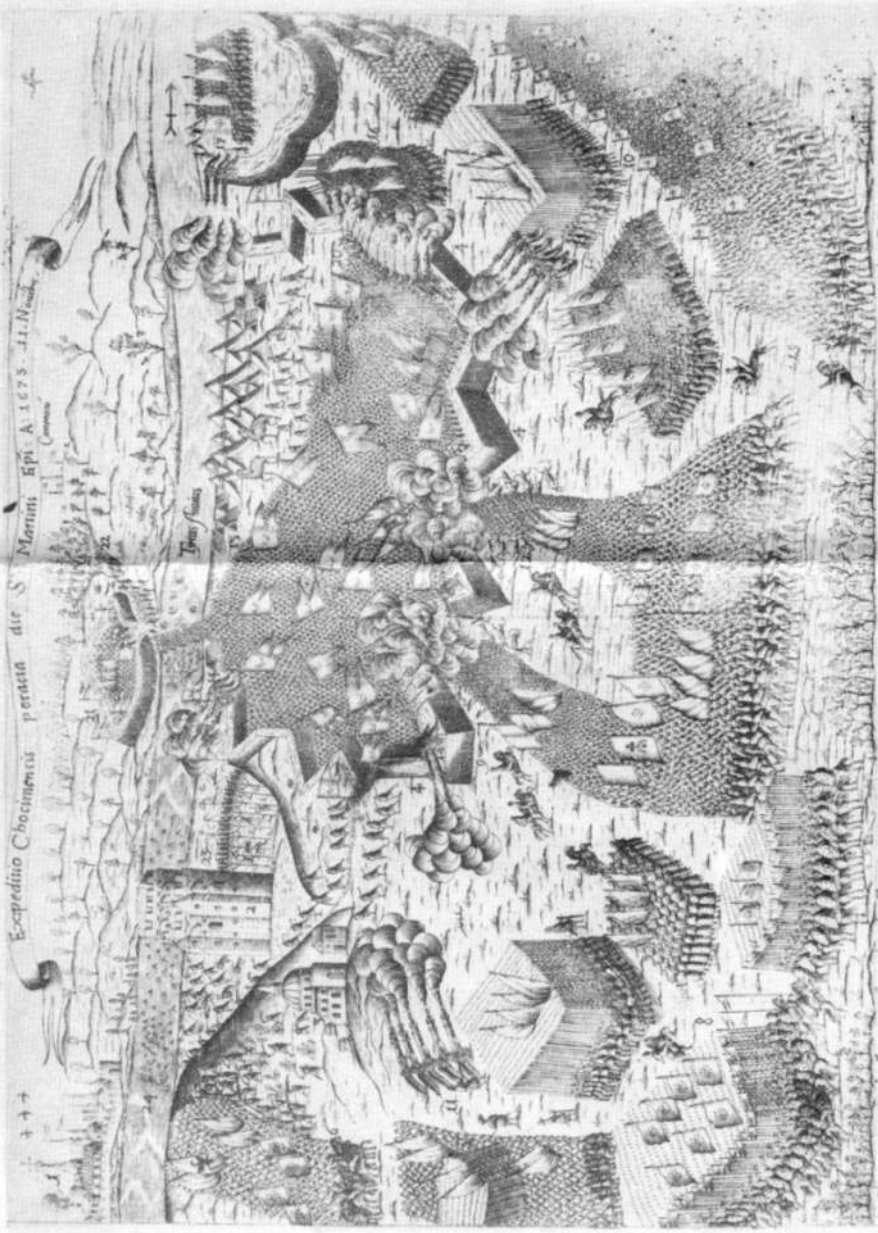
ginalnych twórców. Przyjąć raczej trzeba, że przy wykańczaniu szczegółów artysta posługiwał się jakimiś szablonami, których znajomość tworzyła część podstawowej wiedzy fachowej ówczesnych malarzy. Tyle mu chyba przyznać trzeba, że przy stosunkowo niewielkich rozmiarach malowidła i dość ogólnikowym traktowaniu formy uniknął drobiazgowego wchodzenia w szczegóły, a jeśli idzie o całość - osiągnął pewne pozytywne wyniki. Bez względu więc na ostateczną ocenę jego umiejętności jako artysty, trzeba stwierdzić, że dzięki wyobraźni, która równoważyła wiele subiektywnych i obiektywnych niedostatków, potrafił on relację ustną i wskazówki naocznego świadka przetłumaczyć na formę plastyczną w sposób nie szablonowy i budzący zaufanie. Może nie jego jest winą, że nie potrafił on naprawić grzechu pierworodnego, jakim był fatalny kartograficzny podkład malowidła. Mecenas natomiast mało był na te sprawy wrażliwy, dla niego bowiem wartość miała wiarygodność przekazu, a nie jego forma.

## II. Miedzioryt Wawrzyńca-Laurentego Krzczonowicza, przedstawiający bitwę pod Chocimiem.

Drugi nieznaną dotąd przekaz graficzny bitwy pod Chocimiem łączy się z omówionym wyżej malowidłem laszecko-wiśniowieckim, zarówno czasem, jak i okolicznościami powstania, różni się natomiast techniką, szatą formalną i intencjami, w których został stworzony. Jeśli idzie o stopień wiarygodności, góruje on nad obrazem przede wszystkim tym, że według wszelkiego prawdopodobieństwa tak jego inicjator, jak i wykonawca, byli bezpośrednimi uczestnikami albo świadkami samego wydarzenia. Poza tym nie stawiali oni sobie innego celu, jak tylko odtworzyć samą bitwę zgodnie z tym obrazem, który utkwiał w ich pamięci łącznie z pewnymi, może nawet drugorzędnymi szczegółami, które ich szczególnie zaciekawiały.

Expediō Chocimienis peractā die S. Martini. Epi. A. 1673. J. N. N. N.

Commissarius



1. Turci fugati ad mare supra lyma positum. 10. Nites Polonus
2. Chocimienis
3. E. Solifia Polonus
4. Circumvolans Turcarum
5. Alla Hadamens que mare Polonus occupat. M. D. Lithuanis
6. Annapoli Radibus Turcarum fugati ad lymam
7. Franciscum
8. Milia Lithuanis
9. Princeps Wladyslaw, Duxa Turcarum vinctus
10. Praefatus noster externi, milia
11. Turci Polonus occupant. M. D. Lithuanis
12. Supremi Lithuanis Dux peractus
13. Turci fugati ad mare supra lyma positum. 10. Nites Polonus
14. Turcicenta Turcarum
15. Turcicenta Turcarum
16. Praditus supra Epi. Duxo Radu Turcarum. Turci ad Cameracum fugati
17. Turci Polonus occupant. M. D. Lithuanis
18. Turci Polonus occupant. M. D. Lithuanis
19. Turci Polonus occupant. M. D. Lithuanis
20. Linczar Turcarum je derent
21. O allum Turci ad pontem
22. Turci Polonus occupant. M. D. Lithuanis
23. Polonus occupant. M. D. Lithuanis
24. Turci Polonus occupant. M. D. Lithuanis
25. Turci Polonus occupant. M. D. Lithuanis
26. Turci Polonus occupant. M. D. Lithuanis
27. Turci Polonus occupant. M. D. Lithuanis
28. Turci Polonus occupant. M. D. Lithuanis
29. Turci Polonus occupant. M. D. Lithuanis
30. Turci Polonus occupant. M. D. Lithuanis
31. Turci Polonus occupant. M. D. Lithuanis
32. Turci Polonus occupant. M. D. Lithuanis
33. Turci Polonus occupant. M. D. Lithuanis
34. Turci Polonus occupant. M. D. Lithuanis
35. Turci Polonus occupant. M. D. Lithuanis
36. Turci Polonus occupant. M. D. Lithuanis
37. Turci Polonus occupant. M. D. Lithuanis
38. Turci Polonus occupant. M. D. Lithuanis
39. Turci Polonus occupant. M. D. Lithuanis
40. Turci Polonus occupant. M. D. Lithuanis
41. Turci Polonus occupant. M. D. Lithuanis
42. Turci Polonus occupant. M. D. Lithuanis
43. Turci Polonus occupant. M. D. Lithuanis
44. Turci Polonus occupant. M. D. Lithuanis
45. Turci Polonus occupant. M. D. Lithuanis
46. Turci Polonus occupant. M. D. Lithuanis
47. Turci Polonus occupant. M. D. Lithuanis
48. Turci Polonus occupant. M. D. Lithuanis
49. Turci Polonus occupant. M. D. Lithuanis
50. Turci Polonus occupant. M. D. Lithuanis

7. Wawrzyniec-Laurenty Krzczonowicz, Bitwa pod Chocimiem, miedzioryt 1655. Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. H. Romanowski.

Zabytkiem tym jest /przeoczany dotychczas/ miedzioryt nieznanego w tym charakterze sztycharza Krzczonowicza, ujawniony i opublikowany ostatnio przez ukraińskiego historyka sztuki D. Stepowyka w monografii Aleksandra Tarasowicza<sup>18/</sup>. Szytych ten/il.7/ o rozmiarach 29,6 x 35,1 cm, wykonany został jako dodatek do druku J. Benneta, p.t. "Virtus dexteræ Domini", do którego jeszcze powrócimy.

Ponieważ autor sztychu, Wawrzyniec-Laurenty Krzczonowicz, dopiero niedawno i dzięki temu właśnie swemu dziełu wszedł na karty historii sztuki, godzi się na wstępie poświęcić mu nieco uwagi<sup>19/</sup>. Dane biograficzne dla pierwszego okresu jego życia nie są wprawdzie znane, ale przypuszczać można, że urodził się około 1650 r. na Wileńszczyźnie i pochodził z polskiej rodziny; przemawia za tym samo jego nazwisko, które w zawsze poprawnym brzmieniu występuje w XVI i XVII w. zarówno wśród patrycjatu lwowskiego, jak i na Litwie. Wykształcenie, które pozwoliło mu opanować język łaciński i rudymenty sztuki, zdobył on zapewne w Wilnie i tu rozpoczął działalność artystyczną. Nie udało się stwierdzić czy stało się to przed wyprawą chocimską, w której brał udział, czy po niej. Wiadomo tylko, że w Wilnie powstały pierwsze i jedyne sygnowane jego prace, spośród zaś nich, oprócz zajmującego nas tu sztychu, ujawniono dotychczas tylko kartę tytułową wileńskiego wydania panegiryku W. Tylkowskiego, "Iugum grave" /z 1674/. Musiało ich być niewątpliwie więcej i one zapewne zwróciły na niego uwagę w kołach fachowych. Temu bowiem artysta zawdzięczał zaproszenie do Czernihowa w 1675 r., które zapoczątkowało drugi okres jego życia. Ten okres nie leży wprawdzie w kręgu naszych aktualnych zainteresowań, gdyż Krzczonowicz zasymilowawszy się zupełnie w nowym środowisku odegrał pewną rolę w procesie historycznym, który określić można

---

<sup>18/</sup> D. S t e p o w y k, Aleksandr Tarasewycz, Kijów 1975, s.66 n.

<sup>19/</sup> Szkic powyższy opiera się na przygotowywanym opracowaniu działalności Krzczonowicza.

jako polsko-ukraińską symbiozę kulturalną. Tego jednak etapu życia artysty nie można pominąć, ponieważ cała jego późniejsza działalność opierała się na doświadczeniach zdobytych w Wilnie, z którym utrzymywał nadal stały kontakt.

W takiej siatce chronologiczno-biograficznej mieści się powstanie sztychu bitwy pod Chocimem, który jeśli nawet nie jest pierwociną działalności artystycznej Krzczonowicza w ogóle, stanowi pewnego rodzaju dokument autobiograficzny. I te właśnie momenty muszą być brane pod uwagę przy rozpatrywaniu omawianego dzieła.

Stanowiący jego treść widok bitwy chocimskiej przedstawia pole walki od południa, z dość rozległą perspektywą obejmującą lewy brzeg Dniestru; tu z lewej strony widnieje fantastyczna zresztą sylweta Żwańca, w środku nad rzeką znajduje się przyczółek mostowy, w dali zaś z za wzgórz wyzierają wieże Kamieńca Podolskiego. Nad całością obrazu biegnie u góry wstęga z napisem: "Expeditio Chocimensis peracta die S: Martini Epi/scopi/: A: 1673. 11. Noue/m/bris". Dolną część ryciny zajmuje szeroki margines z łacińską legendą, obejmującą 24 hasła w czterech kolumnach. W pierwszej u góry ujęta w kreskowe ramki sygnatura: "L. Krzczonowicz fecit".

Ośrodek walki stanowi turecki obóz obronny otoczony zygzakowato załamującymi się wałami. Jeży się on działami i w przeważającej części jest wypełniony mrowiem głów ludzkich z wysoko wzniesionymi chorągwiami z półksiężycem. Zachowanie się tych mas trudno odgadnąć. Stoją nieruchomo, część ich wypełnia most na rzece, a tylko z prawej strony dają się dostrzec na wałach zarysy poszczególnych postaci z wysoko wzniesionymi kopiami i strzelbą ręczną, rażącą ogniem oddział dragonów polskich; są oznaczone numerem "20", który legenda u dołu rozwiązuje: "Ianczari Turcarum se defendunt". Natomiast północno-wschodni, przylegający do rzeki, odcinek obozu jest stosunkowo dość pusty, gdyż poza kilkunastu namiotami widać tylko dwa wielbłądy, spło-

szzonego konia, który zrzucił jeźdźca i kilku ludzi, uciekających przed dwoma innymi nacierającymi z szablami.

Obóz otaczają podwójnym pierścieniem oddziały polsko-litewskie oznaczone numerami, których objaśnienie znajduje się w legendzie u dołu. Nad ich głowami wznoszą się tu i ówdzie sztandary, przeważnie z krzyżem maltańskim. Na jednej z chorągwi /po lewej stronie u góry/ widnieje czarny orzeł radziwiłłowski, anr 6 objaśnia: "Princeps Radziwiłł Turcas fugientes ad Tyram interceptit". Napis ten niezbyt odpowiada obrazowi, na którym po tej samej stronie skarpy zbiegowie tureccy zmierzają ku wsi Chocim, a przeciw nim wyskakują z szeregów litewskich ochotnicy z wyciągniętymi szablami. W samym środku ryciny duży oddział konnych ze sztandarami, między którymi występuje herb Wiśniowieckich i Gozdawa Paców, wydłuża się dwiema kolumnami ku okopom tak, że ich czoła giną w kłębach dymu armatniego. Po obu stronach kolumn leżą na ziemi rozciągnięte trupy poległych, a obok i między nimi dwie grupy jeźdźców. Z tych jedną numer 9 oznacza jako "Pri/n/ceps Wisnieweci/us/, Valla Turcarum perumpit!/!", drugą numer 12 - "Supremus Lithuaniae Dux /t.j. Michał Kazimierz Pac/ portas valli Turcici occupat". Prawe skrzydło atakujących tworzą oddziały polskie: bliżej środka pułk pieszych w długich kapotach z chorągwiami o nie dających się zidentyfikować owalnych znakach. Do niego i stojącej na prawo baterii dział odnosi się nr 15: "Tormenta et peditatus-Polonus". Poniżej galopujący husarz ze skrzydłami, nr 19 - "Miles Polonus". Za baterią stoi pułk kuso odzianej piechoty cudzoziemskiej, z jeźdźcą się nad głowami lasem kopii, oznaczony nr-em 10 jako "Peditatus noster externi militis". Powyżej przy samych wałach oddział pieszych w długich kapotach z krótką bronią; określa go nr 16 jako "Peditatus supremi Ex/ercitus/ Pol/oniae/ Ducis /czyli Jana Sobieskiego/ Vallu/m/ Turcar/um/ invadit". Jest to jedyny oddział walczący wręcz, przeciw niemu bowiem skierowana jest ziejąca ogniem broń ręczna na wale. Za nim, bliżej kraju ryciny, kro-



czący oddział pieszych w długich kapotach zbliża się do kolistych okopów nr 5: "Valla Multanorum, quae miles Polonus occupat". Wewnątrz wału trzy działa ostrzeliwujące obóz turecki i oddział piechoty, nr 17: "Tormentis Poloni ex vallo Multanorum/um impetunt Turcas". Na przeciwległej zachodniej stronie obozu, czyli na przedpolu obu frontów, znajduje się stary zamek chocimski, połączony z wałami mostem, na którym tłoczą się uciekinierzy, spychając słabszych w dół /nr 23: "Pons quo ex vallo Turcae Chocimum fugiunt"/. Inni zbiegowie uciekają pieszo ku Dniestrowi, z którego fal wyzierają gęsto głowy tonących /nr 24: "Merguntur Turcae"/. Inni wynurzają się z wody w pobliżu mostu do przyczółka /oznaczonego numerem 21: "Vallum Turcarum ad pontem"/, który jeszcze stoi cały i pozwala uciekającym szukać schronienia w obrębie wałów, względnie podążać dalej na północ ku Kamieńcowi. Grupę tę objaśnia nr 22: "Turcae Camenecum fugiunt".

Tak się przedstawia przebieg bitwy chocimskiej na rycinie Krzczenowicza i nietrudno stwierdzić, że występujące w niej sprzeczności wewnętrzne utrudniają wartościowanie jej jako dokumentu ikonograficznego. Pominięcie bowiem osoby głównego dowódcy, ograniczenie udziału wojsk polskich i uwypuklenie roli oddziałów litewskich, jest poważnym odchyleniem od prawdy historycznej, w tym oczywiście zakresie, w jakim się ona daje stwierdzić na podstawie wiarygodnych dokumentów historycznych. W rzeczywistości bowiem wojska koronne, zwrócone czołem ku Polsce, otoczyły obóz turecki półkolem od wschodu i od południa; od tej strony środkowe skrzydło zajmowała husaria Dymitra Wiśniowieckiego, lewe natomiast dwaj Połoccy z oddziałami zwróconymi ku wschodowi. Zachodnio-północny odcinek pierścienia tworzyły wojska litewskie, których lewe skrzydło, dochodzące prawie do Dniestru na wprost Żwańca tworzyły oddziały Radziwiłła, środek zaś i prawe skrzydło zajmował Pac<sup>20/</sup>. Tymczasem na sztychu połud-

<sup>20/</sup> T. K o r z o n, Dola i niedola, o.c., t.III, s.402 nm.; t e n ż e, Dzieje wojen, o.c., t.II, s.451 nm.

niowy odcinek polsko-litewskiego frontu stanowią oddziały Wiśniowieckiego i pułki litewskie Paca. Widocznie zatem chęć uwypuklenia udziału wielkiego hetmana litewskiego pociągnęła za sobą zniekształcenie stanu faktycznego. Dlatego przedstawiono obie kolumny, atakujące wały. Prawa bowiem, obejmująca pułki Wiśniowieckiego i obu Potockich, odpierała wypad Turków przez bramę południową, Cecorską lub Jasską; natomiast kolumna lewa, czyli wojska litewskie Paca, przeprowadzała podobną operację przy bramie zachodniej i przez nią wdzieraa się do obozu. Te zresztą szczegóły występują w znacznie poprawniejszej formie na sztychu Bensheimera, o którym jeszcze będzie mowa.

Dziełem nieporozumienia jest także obranie samego momentu bitwy. Wojska polsko-litewskie przystępują dopiero do ataku i są jeszcze na zewnątrz obozu tureckiego, a tymczasem jego załoga jest już w odwrocie; wiadomo zaś, że ten zaczął się dopiero po sforsowaniu wałów i przeniesieniu walki w ich obręb.

Sama fortyfikacja obozu przedstawiona jest fałszywie nie tylko w proporcjach, ale i przez pominięcie głębokiej fosy dokoła i częstokołu, który w prowadzeniu ataku przez Sobieskiego odegrał tak istotną rolę. Sobieski bowiem przystępując do ataku, dla utworzenia drogi konnicy polecił piechocie rozkopywać wały, ich ziemią zasypywać fosy i mościć wyrwanymi palami częstokołu.

Podobnych niedociągnięć jest więcej, co jednak nie przekreśla faktu, że szereg szczegółów jest trafnie zaobserwowanych i wiernie oddanych. A to nie pozwala przejść nad tą ryciną do porządku jako fałszerstwem lub wytworem czystej fantazji.

Lista braków i uchybień pod względem artystycznym i czysto technicznym jest również długa, a jednak nie można twierdzić, że sztych ten jest bezwartościowym dziełem nieudolności i dyletanizmu, pozbawionym wszelkich cech pozytywnych.

Aby wyjść z tego koliska sprzeczności, trzeba się zastanowić, jaki charakter miała posiadać ta rycina w pierwotnym zamierzeniu. Jak już wspomniano, miała ona stanowić uzupełnienie

druku pod tytułem /w skrócie/ "Virtus dexteræ Domini", który ukazał się w Wilnie w 1674 r. jako dzieło Jakuba Benneta "szlachcica litewskiego i akademika wileńskiego". Jest to wydana nader ozdobnie broszura folio o 12 kartach, której każda stronica posiada drukarską ramkę ornamentalną, druk bardzo staranny przy zastosowaniu różnego kroju czcionek i marginaliów. Utwór sam dedykowany jest wielkiemu hetmanowi litewskiemu Michałowi Kazimierzowi Pacowi, hetmanowi polnemu litewskiemu Michałowi Kazimierzowi Radziwiłłowi oraz "Całemu wojsku W.Księstwa Litewskiego", treść zaś jego stanowi pochwała głównych, w pierwszym rzędzie litewskich uczestników bitwy pod Chocimiem. Z nich ostatni, to ojciec autora, Jerzy Benet, major i sekretarz królewski. Jemu poświęcono aż 14 wierszy, a mówią one o jego dzielności i przewagach wojennych "które oby się stały wiecznymi pomnikami sławy Bennetów".

Sprawa zatem jest jasna, jeśli chodzi o intencje i charakter oraz o osobę inicjatora tego zbiorowego panegiryku. Jerzy Benet /albo Bennet/ jest bowiem znaną w historii postacią. Jako szlachcic angielski otrzymał na sejmie 1673 r. indygenat. Na wyprawę chocimską wystawił własnym kosztem oddział 200 dragonów dobrze wyposażonych. Podpisał elekcję Jana III z powiatu wiłkomierskiego jako sekretarz królewski. Na sejmie 1676 r. przedłożył wywód swego szlachectwa oraz jako major i sekretarz królewski złożył przysięgę wierności królowi i Rzeczypospolitej. Umarł między 1677 a 1680 r.<sup>21/</sup>.

Mniej mamy wiadomości o jego synu Jakubie, autorze panegiryku. Wyszukany, przeładowany w duchu barokowym styl, rojący się od metafor i innych ozdób retorycznych, pełen imion bohaterów mitologii i historii starożytnej oraz innych dowodów uczoneści, pozwala się domyślać, że autorem utworu jest nie tyle młody, nie

---

21/ Polski Słownik Biograficzny, t.I, s.428; A. B o n i e - c k i, Herbarz polski, t.I, s.161.

odznaczający się szczególnymi uzdolnieniami student<sup>22/</sup> akademii wileńskiej, ile któryś z jego jezuickich nauczycieli. Tylko taki bowiem mógł się podjąć napisania w przeciągu kilku tygodni dłuższego utworu wierszowanego i przetkać go tak umiejętnie pochlebstwami kierowanymi do jego adresatów.

Autor tego pokroju, dysponując nawet rozległym doświadczeniem literackim, nie orientował się dostatecznie w przebiegu autentycznych wydarzeń. Tym można tłumaczyć dziwny fakt, że w liczącym 750 wierszy, utworze, którego ideową przesłankę stanowiła głośna w całym chrześcijaństwie zwycięska bitwa nad Turkami, nazwa Chocim nie występuje ani razu, nie brak natomiast takich określeń, jak "Podole" i "Tyras" czyli Dniestr. Podobnie trudno znaleźć jakies konkretne dane, dotyczące samej bitwy, a nawet roli poszczególnych adresatów panegiryku w jej przebiegu.

Ten niedostatek szczególnie dotkliwy w okolicznościowym wydawnictwie, miał naprawić rytownik. Nie bawiąc się w interpretację tekstu i zawiłych figur retorycznych, miał on całe wydarzenie ściągnąć niejako na ziemię, przedstawić jako rozgrywające się w określonych warunkach. Krzczonowicz był wówczas młodym, początkującym artystą, który poza pewnym opanowaniem techniki rytownictwa nie miał większego doświadczenia. Dowodzi tego drobny szczegół, a mianowicie umieszczenie sygnatury, która znalazła się nie pod ramą dolną sztychu, ale w obrębie legendy, oddzielona od jej tekstu linijkami. Nie zrezygnował z niej jednak może z chęci rozreklamowania swego nazwiska, do czego zdaje się nie miał przedtem sposobności. Podjął się więc zadania, które przerażało jego możliwości twórcze i wywiązał się z niego, jak umiał. Zrezygnował tedy z wyższych ambicji artystycznych, a że prawdopodobnie sam brał udział w bitwie chocimskiej, postanowił przed-

---

22/ O Jakubie Benecie posiadamy tylko jedną, i to znacznie późniejszą, bo z 1713 r. wiadomość, że był stolnikiem mozyrskim. Nie zrobił widocznie kariery, mimo, że musiał być dość zamożny, skoro wydał swą córkę za ks. Połubińskiego.

stawić całe wydarzenie tak, jak je widział i zapamiętał. Stąd też rycina jego ma charakter bezpretensjonalnego opowiadania w gronie zaufanych, a wrażenie to potęguje naiwna czasem w swych sformułowaniach legenda, zajmująca dół ryciny. Do takich należą jakby nie dowierzające obrazowi takie określenia, jak: "Janczarzy tureccy się bronią" /20/, "Turcy toną" /24/ lub oznaczone nrem 7 "Zarośla" na pierwszym planie; w rzeczywistości szło tu o las bukowy, który osłaniał ruchy zbliżającej się armii polsko-litewskiej. Ale takie właśnie naiwności wnoszą w całość akcent pewnej szczerości i pogłębiają zaufanie do czystości intencji artysty. Niemniej, nie można zapominać, że sztych ten nie powstał z jego własnej inicjatywy, ale na zamówienie Beneta. A ten z dobrze zrozumiałych powodów mógł wysuwać żądania, zgodne z zasadniczym celem całego wydawnictwa; miało ono zyskać mu względy możliwych, od których zależała jego kariera osobista, a takie właśnie sugestie mogły ograniczać pełną swobodę artysty.

Krzczonowicz musiał się do życzeń takich zastosować, ale w trakcie roboty natrafił niespodzianie na dodatkowe trudności, jakie stwarzał brak czasu. Panegryk Beneta na karcie tytułowej jest datowany 14 stycznia 1674 r., czyli ukazał się w dwa miesiące po samej bitwie, a więc na jego przygotowanie pozostawał właściwie tylko grudzień, ewentualnie pierwsze dni następnego miesiąca. Powodów przyspieszenia wydania tego panegiryku nie znamy, ale zdaje się, że zaskoczyło ono artystę.

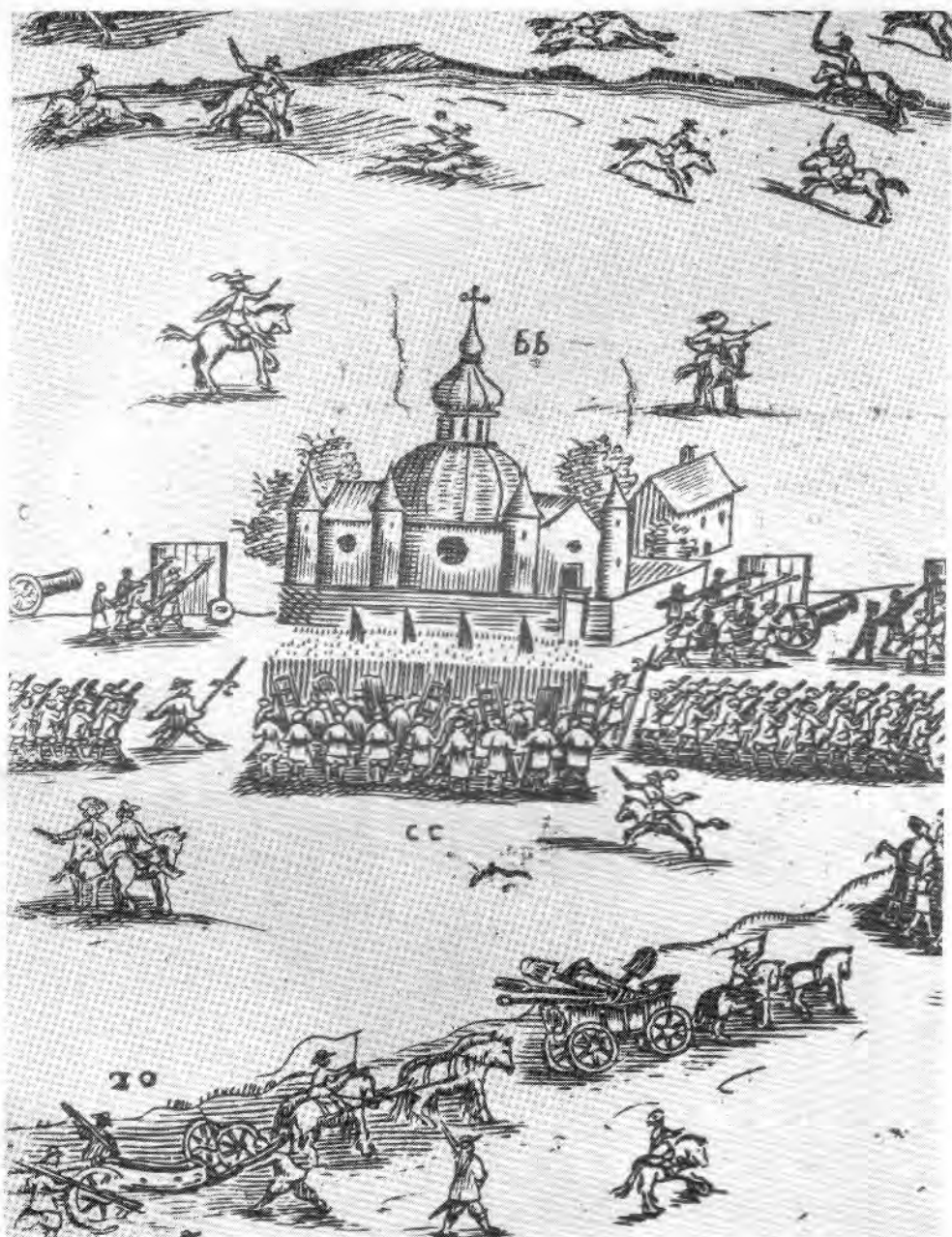
Największe jednak trudności sprawiała sama kompozycja. Brak doświadczenia w połączeniu z niedostateczną znajomością zasad perspektywy i umiejętności zachowania właściwych proporcji między poszczególnymi elementami nie pozwoliły młodemu artyście wywiązać się pomyślnie z tego zadania.

Jeśli chodzi o wzory, możliwe, że jednym z nich był wielki miedzioryt Aleksandra Gorczyzna<sup>23/</sup>, przedstawiający oblężenie Ja-

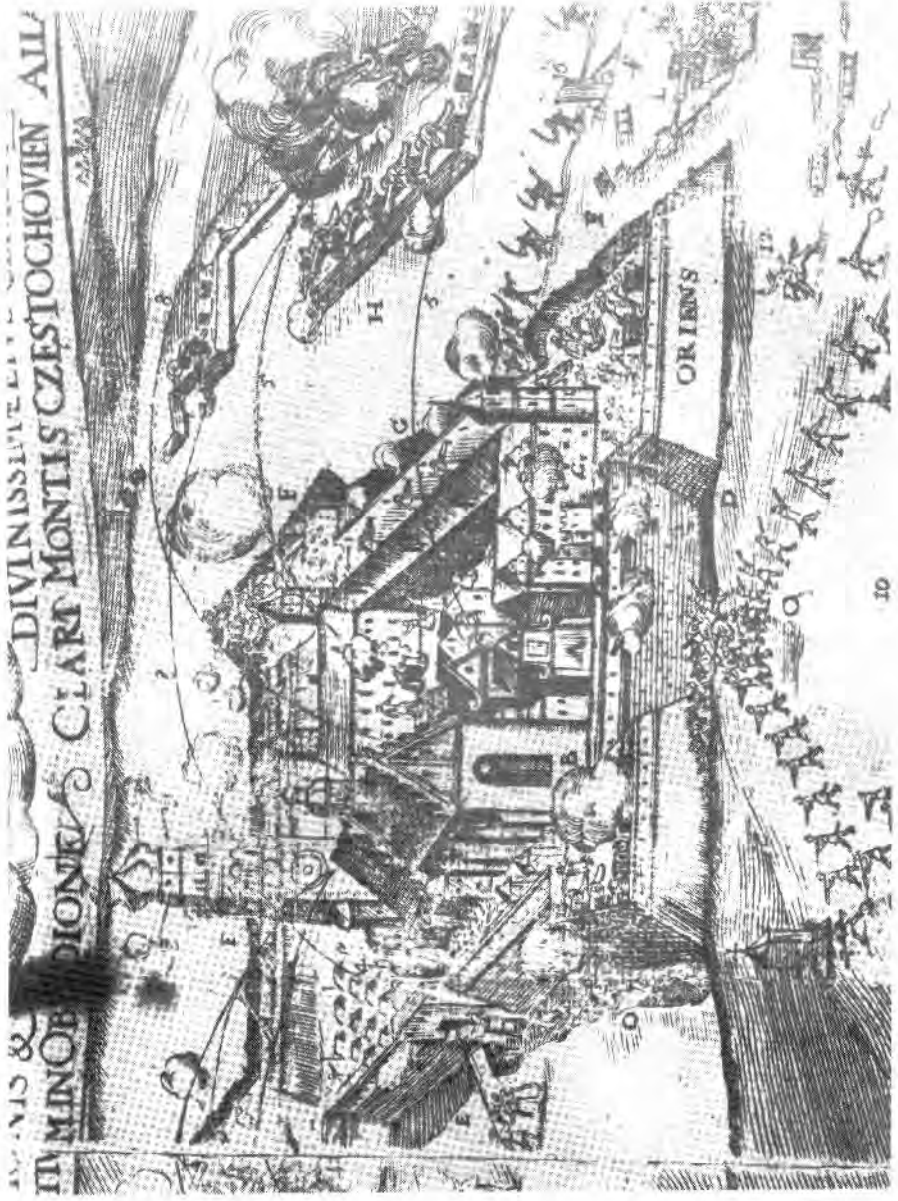
23/ A. T r e i d e r o w a, Ze studiów nad ilustracją wydawnictw krakowskich w wieku XVII, "Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie", r.XIV, 1968, s.18 nn.; Słownik Artystów Polskich i w Polsce działających, T.II, Wrocław-Warszawa 1975, s.401 nn.







9. Jan Aleksander Gorczyń, Oblężenie Jasnej Góry, fragment il. 8. Fot. H. Romanowski.



10. Jan Aleksander Gorczyn, Oblężenie Jasnej Góry, fragment il. 8 z klaszorem. Fot. H. Romanowski

snej Góry<sup>24/</sup> /il.8/, z którego mógł on zapożyczyć panoramiczną kompozycję o rozległych horyzontach, zróżnicowanie wyglądu . poszczególne oddziałów, ale przede wszystkim dokładniejsze ukazanie pojedynczych postaci harcówników i innych ochotników przed frontem oraz jeźdźców uwijających się na przedpolu /il.9/. Niektóre z nich, n.p. zbiegający z murów klasztornych wojownicy z wyciągniętymi szablami /il.10/, przypominają analogiczne figury w bitwie chocimskiej po lewej stronie u góry.

Drugim częściowym wzorem mogły być ryciny Tomasza Makowskiego w "Hippice" Dorohostajskiego. Dzieło to, które pojawiło się po raz pierwszy w 1603 r. cieszyło się długo, bo ponad sto lat, niezwykłą popularnością, o czym najlepiej świadczy fakt, że doczekało się następnych wydań w latach 1620, 1647, 1700 i około 1730. Dotrzeć do niego zatem nie było trudno, zwłaszcza, że cenione było jako najpełniejsze źródło wiedzy o koniu. Stąd mogły pochodzić w sztychu Krzczonowicza nienagane w ruchu postacie jeźdźców między oddziałami. Trudno bowiem przypuścić, aby początkujący artysta miał sposobność tak szczegółowego studiowania konia w ruchu.

Wskazać inne wzory, czy źródła natchnienia, narazie niepodobna i dlatego przyjęć można, że Krzczonowicz, wykonując to zlecenie, kierować się musiał własnymi wyczuciami i inwencją; jeżeli te czasem zawodziły przy rozwiązywaniu zasadniczych problemów, w mniej ważnych lub mniej rzucających się w oczy szczegółach podsuwały mu pomysły, które świadczą o nim dobrze jako o ar-

---

24/ Miedzioryt ten, znacznych rozmiarów, odbity z dwóch płyt, nosi pod legendą z lewej strony sygnaturę artysty: "In Monte Claro Czestochoviensi Ioannes Alexander Gorczyn sculpsit". Pomijany - o ile udało się stwierdzić - w dotychczasowej literaturze, stanowi on rzadkość zbieraczą. W zbiorach krajowych znamy jeden tylko egzemplarz w Muzeum Narodowym w Warszawie i na nim oparte są niniejsze uwagi oraz ilustracje. Drugi egzemplarz, lepiej zachowany, sygnalizował katalog antykwariatu Gilhofer-Rauschurg nr 258 z 1936 r., pod poz.177 /z b.małą reprodukcją/.



tyście. I tak niedostateczna znajomość perspektywy utrudniała mu n.p. odtworzenie reliefu terenu zgodnie z obowiązującą wówczas wiedzą malarską. Radził sobie z tym w różny sposób. Gdy n.p. zaznaczenie wzniesień wysokiej skarpy Dniestru przez wprowadzenie cieniowania wzdłuż krawędzi zawiodło, ożywił teren rozrzuconymi kępkami krzewów i traw, które stanowią swego rodzaju namiastkę akcentów plastycznych i przeciwdziałają martwocie tła. Przedstawienie rzeki Dniestru, który w przebiegu bitwy odegrał ważną rolę, nie było łatwe, gdyż nie powiodło się zastosowanie skrótu perspektywicznego samego koryta. Znalazł się jednak pomysłowy wybieg w postaci pokrycia powierzchni wody gęsto naniesionymi cienkimi kreskami, które w pewnych odstępach przerywają pionowo rozmieszczone, dość szerokie zygzakowate białe pasma papierowego tła. Wszystko to sprawia wrażenie głębokiego spokojnego nurtu płynącej wody.

Takie rozwiązanie nie pozbawione pewnej wartości artystycznej należy uznać jako oryginalny pomysł Krzczonowicza, który świadczy o nim dobrze, jako wrażliwym obserwatorem, a równocześnie realistą, szukającym dla swych doznań wzrokowych odpowiednich symboli formalnych.

Wszystkie jednak mniej lub bardziej trafne rozwiązania, podobnie jak niedociągnięcia formalne, nieścisłości rzeczowe i zwykłe potknięcia artysty, nie podkopują zaufania do autentyczności jego przekazu. Jest ona wyczuwalna w niejednym szczególe, chociaż nie zawsze daje się udowodnić. Wyjątek pod tym względem stanowi topografia środkowego odcinka terenu na lewo od obozu /il.11/. Otóż tu przez duży jar, który przecina skarpe nadrzeczną, widać po stronie północnej stary zamek chocimski, na zboczu zaś południowym cerkiew i kilka budyneczków wioski Chocim.

Pomijając szatę architektoniczną obu tych obiektów, która jeśli idzie o cerkiewkę wiejską musi budzić zastrzeżenia, stwierdzić wypadnie, że naogół w oficjalnych raportach zostały one pominięte, jako szczegóły mało istotne. Nie były jednak takimi dla wojsk



litewskich, w szczególności dla rozlokowanych w pobliżu oddziałów Radziwiłła, gdyż odgrywały pewną rolę w ich działaniach bojowych. Świadkiem w tej mierze jest ich niejako rzecznik, Jan Ślizień, który swe sprawozdanie z bitwy chocimskiej ujęte w poetycką formę ogłosił w Wilnie kilka miesięcy po panegiryku Beneta. Góruje ono nad wielu relacjami bogactwem szczegółów, przemilczanych w źródłach oficjalnych, ale znanych autorowi z autopsji. Do takich należy strategiczne znaczenie zamku i konfiguracji najbliższego terenu<sup>25/</sup>. W zestawieniu z opisem Ślizienia przekaz graficzny Krzczonowicza nabiera wiarygodności, zwłaszcza, że uwzględnia szczegóły pominięte przez poetę, jak np. utarczki ochotników ze zbiegami przed frontem oddziałów radziwiłłowskich.

Zbieżności i rozbieżności obu relacji: graficznej i poetyckiej, pochodzić mogły stąd, że ich autorzy, znajdując się na lewym skrzydle wojsk atakujących, widzieli tylko pewną część terenu walki, a w rozwijających się akcjach bojowych różny mieli udział. Krzczonowicz mógł pozostawać w rezerwie na południowym zboczu skarpy i stąd obserwował lepiej to, co się działo w bezpośredniej bliskości. Natomiast Ślizień, przechodząc na północne

25/ Ś l i z i e Ń J., Haracz krwią turecką Turkom wypłacony. Wilno 1674 /data na k.2: "/.../ MDCCLXXIV. Miesiąca Maja 13 dnia"/.

Wiersze dotyczące zamku brzmią:

"Z bliskich zatem skał, które na zamek patrzyły  
Wkoło mur swym od słońca cieniem otaczały,  
A z jednej strony zamku Dniestr brzeżysty huczy /.../"

Pierwszy wiersz podaję w brzmieniu egzemplarza w Bibliotece Baworowskich z odręcznymi poprawkami i uzupełnieniami autorskimi, s.64.

W opisie pogoni za cofającym się wojskiem tureckim powiedziano:

"Część wojska ku mostowi i z nim kto ochoczy,  
Po wybojach skalistych aż za zamek skoczy,  
Gdzie do Kamieńca przedtym asyllum naszego.  
Tak rok [t.zn. rok temu - przyp. autora] dzikim  
narodom w rządy oddanego!"

/j.w., s.62/.

skarpy koło zamku, wziął udział w pogoni, wyrzynaniu zbiegów i spychaniu ich do rzeki. Sam o tym wspomina wprawdzie krótko, ale dostatecznie wyraziście i można mu wierzyć<sup>26/</sup>. A wreszcie nie wolno zapominać, że ani artysta, ani poeta, nie robili na miejscu żadnych zapisków, ani szkiców. Skazani byli zatem na własną pamięć, z tym, że Krzczonowicz musiał dodatkowo ulegać pewnym sugestiom ze strony Beneta.

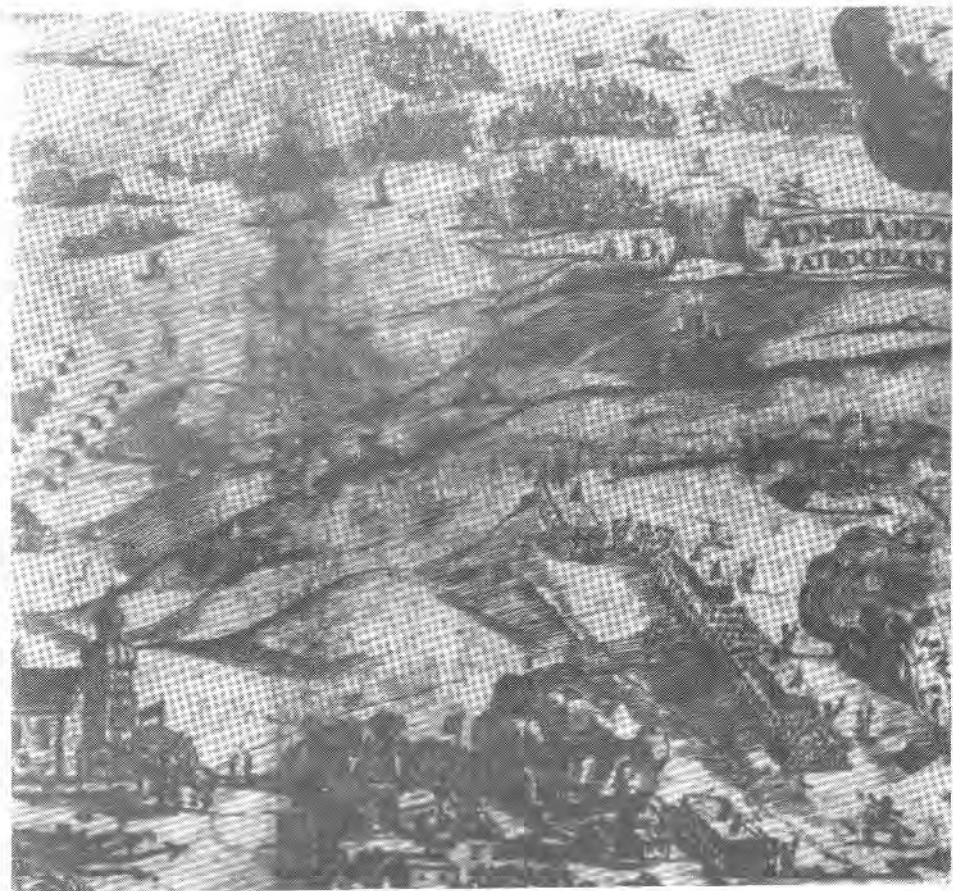
Ta właśnie okoliczność pozwala zrozumieć pewne rzeczowe nieścisłości w jego przekazie, wyrażające się zarówno w odchyleniach w stosunku do stanu faktycznego, jak i wypaczeniu niekiedy prawdy historycznej.

Jeśli idzie o pierwsze, to obok wytkniętych już wyżej niedociągnięć, uderza niezgodne z rzeczywistością przedstawienie obwarowań tureckich, które były tak wysokie, że pociski mieszczące się na nich artylerii przelatywały nad głowami polsko-litewskich oddziałów, podchodzących pod same wały, otoczone głęboką fosą i częstokołem, których brak na rycinie. Podobnie obwarowania przyczółka mostowego na lewym brzegu Dniestru mają postać okrągłych, niskich wałów, chociaż, jak wiadomo z innych źródeł, przyczółka tego bronił mały drewniany zamek.

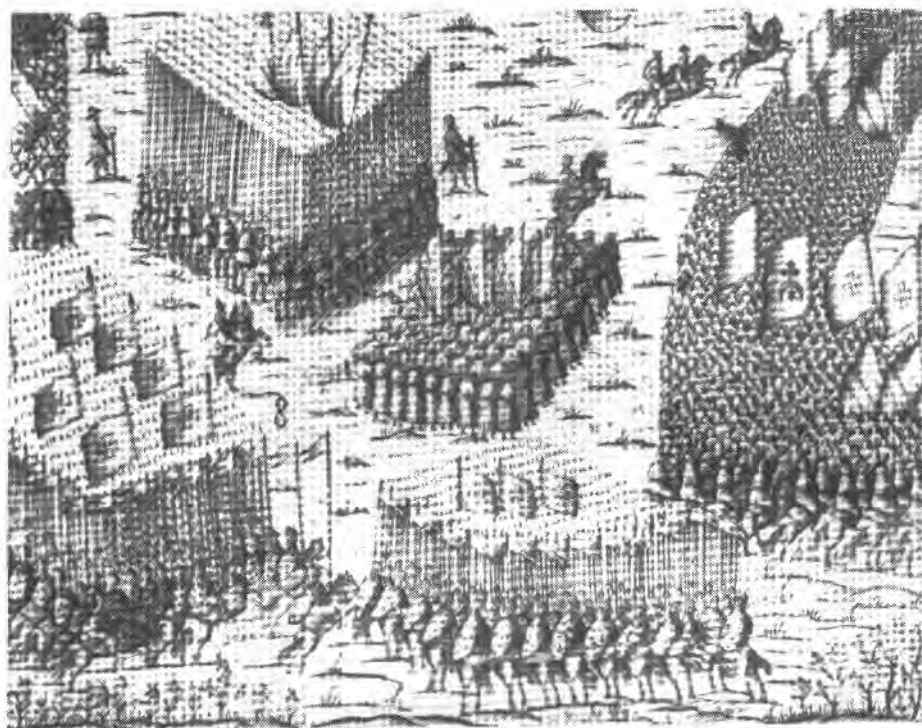
Wypaczeniem prawdy jest natomiast zaakcentowanie udziału wojsk litewskich na niekorzyść wojsk koronnych, które przejawiało się w uwypukleniu osoby w. hetmana litewskiego Paca, przed-

26/ Oto jego słowa /s.63/:

"Gdy krwią z mostu płynącą banki się wspierały,  
Na nurtach Dniestru, tylko rąk nam nie stawało,  
Że do tak mnóstwa ludzi bijących nas mało.  
Prze Bóg żywy zaklina Starszyna i prosi,  
By bito to pogaństwo, tu zaś ledwie nosi  
Krwawe po łokcie ręce żołnierz z mordowany,  
Tęskni, że się nie pastwi, gdy czas nad pogany:  
Wre jako w kotle bitwa, krew z ziemią na poły  
Miesza się i Chocimskie oblewa popioły,  
Lecz bitwą trudno nazwać, jedna tylko bije  
Strona, a ta, podając tył, nadstawia szyję".



11. Wawrzyniec-Laurenty Krzczonowicz, Bitwa pod Chocimiem, fragment il. 7. Fot. H. Romanowski.



**12. Wawrzyniec-Laurenty Krzczonowicz, Bitwa pod Chocimiem, fragment il. 7.  
Fot. H. Romanowski.**

stawionego na sztychu jako postać niejako centralna, pośrodku obrazu. W takiej interpretacji prawdy można by się dopatrywać przejawu partykularyzmu albo nawet separatyzmu litewskiego, co przypisać należy nie tyle artyście, ile jego inspiratorowi Benetowi; podobna bowiem tendencja charakteryzuje jego panegiryk.

Niezależnie od udziału czynników postronnych w powstawaniu tego sztychu główną uwagę skupić należy na osobie Krzczonowicza. Jeśli bowiem nawet musiał on nieraz ulegać woli mecenasa, to jednak był przede wszystkim artystą, który mimo niedostatecznego przygotowania próbował kierować się własną wyobraźnią i zgodnie z nią kształtować formę.

Wszystkie zalety i niedomagania talentu i rylca Krzczonowicza występują najdobitniej w przedstawianiu zmasowanych oddziałów wojska. Patrząc na nie z punktu umieszczonego poniżej dolnej ramy obrazu, a zarazem z góry od lewej strony, widzi on kolumny żołnierzy jako mniej lub bardziej regularne figury geometryczne. Stara się przy tym o zindywidualizowanie ich wyglądu, a więc ubioru i uzbrojenia, a że je obserwuje z profilu lub z ukosa w trzech czwartych od tyłu, szczegóły są widoczne tylko w skrajnych szeregach /il.12/. Dzięki temu z pomocą legendy można wyróżnić i określić piechotę litewską, koronną wybraniecką, dragonów cudzoziemskiego autoramentu z kopiami i z krótką bronią ciężką, lekką jazdę litewską czyli petyhorców, a nawet /w prawym rogu u dołu/, husarię polską; ta ostatnia jednak jest najpobieżniej potraktowana, a może po prostu z pośpiechu niedopracowana. Zmasowane oddziały z krótką bronią przedstawiają się jako oparte o skrajne szeregi morze głów, przypominające sieć o wielkich oczkach, nad którą wznoszą się chorągwie; czasem przy zagęszczeniu szeregów i nielogicznie zmniejszonych ich proporcjach siatka ta przechodzi w gęste sztrafowanie, co daje bardzo dobry efekt. W oddziałach kopijników, zwłaszcza widzianych z ukosa, skrajne szeregi i ich uzbrojenie tworzą jakby literę L, między której ramionami mieszczą się szeregi kropek, oznaczających ostrza kopii, a nad nimi wznoszą się rozwinięte sztandary.

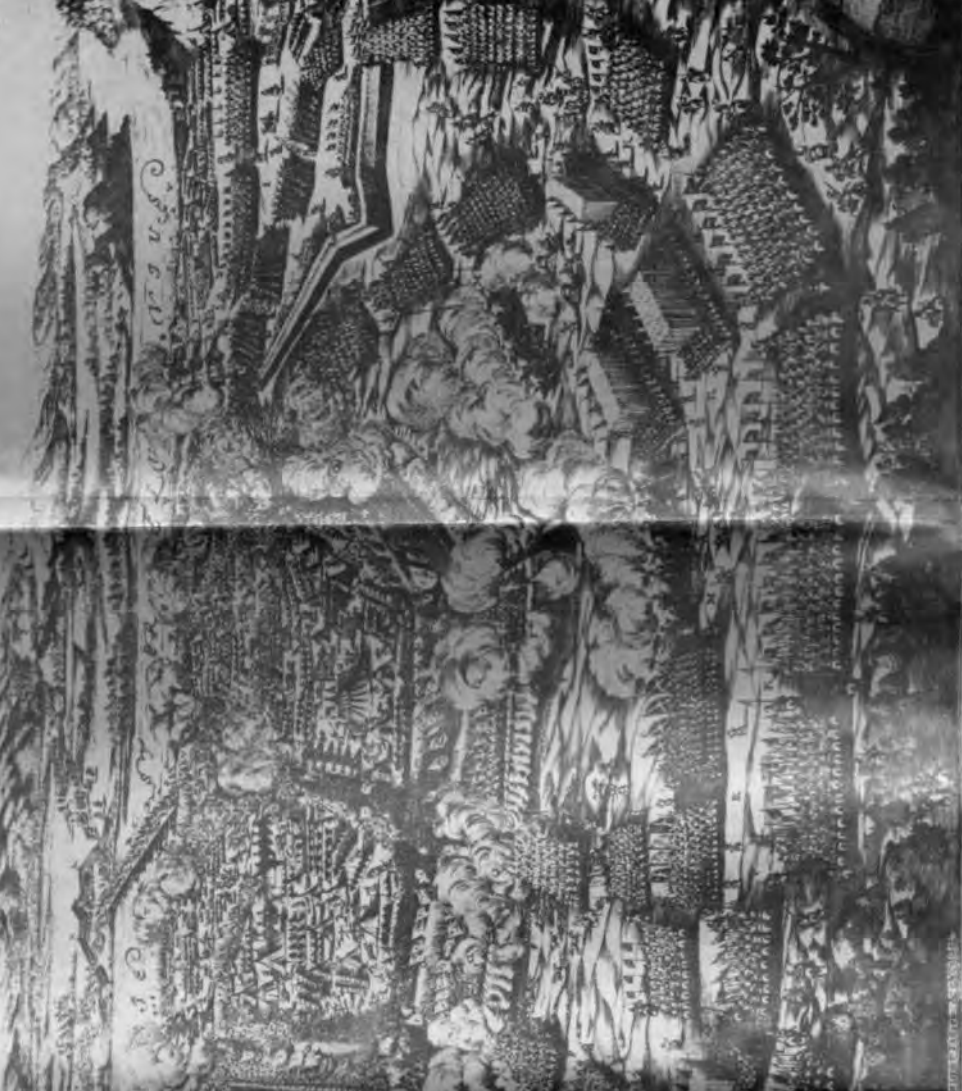


Bystrością obserwacji, realizmem i poprawnością ujęcia odznaczają się pojedyncze postacie zarówno piesze, jak konne. Wśród pieszych zwracają uwagę dobre w ruchu postacie harcówników i zbiegów tureckich, a zwłaszcza oficerów wojsk cudzoziemskich, wspartych na laskach, względnie z regimentem w ręku. Ale szczególną trafnością w przedstawieniu póz i ruchów wyróżniają się poszczególni jeźdźcy, dowódcy, a może i adiutanci, kłusujący lub galopujący przed frontem oddziałów. Jeśli Krzczonowicz wzorował się w tym wypadku na miedziorytach Makowskiego, to uczynił to bardzo umiejętnie.

Wszystkie te szczegóły podkreślają autentyczność przekazu Krzczonowicza, bez względu na różne zastrzeżenia. Nie mamy powodów sądzić, aby twórca sztychu - uczestnik wydarzenia opierający się na własnych obserwacjach miał się kierować ubocznymi względami i świadomie wypaczać prawdę; dlatego też sztych ten zajmuje odrębne miejsce w ikonografii bitwy chocimskiej, górując nad innymi jej wyobrażeniami. Posiadamy w tej mierze podobne, niezwykle cenne, a zarazem pouczające dzieło współczesne, które przy niewątpliwiej wyższości formalnej jest zarazem sprawdzianem autentyczności przekazu Krzczonowicza, zarówno obiektywnej czyli dokumentalnej jak i subiektywnej t.j. artystycznej. Zabytkiem tym jest znany w literaturze<sup>27/</sup>, współczesny miedzioryt o podobnych rozmiarach /33,5 x 41 cm/, przedstawiający bitwę pod Chocimem, widzianą również od strony południowej. Nosi on tytuł "Delineatio insignis victoriae ab exercitu Polonico Lithwanico prope Chocimum a Turcis reportatae D. XI Novembr /is/ A<sup>o</sup> MDCLXXIII". Tytuł ten w niemieckim tłumaczeniu znajduje się obok łacińskiego po prawej stronie /il.13/. Autor sztychu umieścił swą sygnaturę "Ioh. Benssheimer faciebat et excudebat", na dole na czarnym tle obrazu, pod którym znajduje się dość szeroki margines z polską i niemiecką legendą w czterech kolumnach.



- A Cameracensium.
- B Ars & Oppidum Syracuse.
- C Pons super fluvium Tyran.
- D Ars Chocim.
- E Ceibovv tempium Ruronicum.
- F Caltra Turcica.
- G Hucium Basil Tentorium & Vexillum pumarium.
- H Locus cadis Capitanet Broomburgis.
- I Caltra Moldavicum & Valachorum.
- K Ordo Polonici & Lituanici Exercitus.
- L Moxovnici Exercitus.
- M Torrensia bellica Poloni. & Lithvan.
- N Pedivnus Pol. Invasit. & Oppugnat Caltra Turcica.
- O Invasio Lithvanorum Post am Turcicorum Caltra-nam oppugnantium.



- P Cataphractum Lithvan. Invasio.
- Q Turcarum Ordo & Defensio in Caltra.
- R Equites Turcici.
- S Turce à Miliarij Lithvanici in Caltra & fluvium pellunt.
- T Turcarum omnia ex parte cindorum confusio!
- V Turce a fugam pars verius Cameracium, Chodimur & Carosa pars se in fluvium prapiciat.
- W Tormenta Polonica & Caltra Moldav. ad Caltra Turcica.
- X Tormenta Polonica Chocimicum oppugnantia.
- Z Syva è qua: recitua Polonico Lithvanicaj ad Castra pergit Turcica.

- X Befestigung Kaminitze.
- y Syva mit Schiffen besetzt.
- z Syva der Turken mit dem Fluss besetzt.
- a Schiff & Boot.
- b Gierweide oder Weidenfeld.
- c Turcische Lager.
- d Polische Orda (Ordnung) aus Russen & Litauern.
- e Der Ort wo der Einzug von Russen geschah.
- f Der Wald wo die Lithvanen sich aufhalten.
- g Russen, Polen, Lithvanen & Lituani.
- h Lithvanen mit ihren Schiffen.
- i Russen mit ihren Schiffen.
- k Russen mit ihren Schiffen.
- l Russen mit ihren Schiffen.
- m Russen mit ihren Schiffen.
- n Russen mit ihren Schiffen.
- o Russen mit ihren Schiffen.

P Anse der Lituanischen Orde (Ordnung) des Russen. (Russische Orda)

Q Der Ort wo der Einzug von Russen & Litauern geschah.

R Russische Lager für die Besatzung des Ordes (Ordnung) des Russen.

S Orden der Lituanischen Orde (Ordnung) des Russen.

T Russen & Litauern mit ihren Schiffen.

V Russen mit ihren Schiffen.

W Russen mit ihren Schiffen.

X Russen mit ihren Schiffen.

Y Russen mit ihren Schiffen.

Z Russen mit ihren Schiffen.

Nazwisko Bensheimera jest w historii sztuki znane<sup>28/</sup>. Urodzony w Dreźnie, przebywał - jak się przyjmuje - w latach 1655-1674 w Gdańsku na usługach Kaspra Förstera, który zainteresował go tematyką polską. Czy z jego inicjatywy powstał nasz sztych, stwierdzić się nie da; nie jest to jednak wykluczone choćby dlatego, że posiada on legendę w dwóch językach, a więc obliczony był na handel. W każdym razie data jego wykonania przypada na pierwsze miesiące 1674 r.<sup>29/</sup>.

Rzeczą jednak ważniejszą jest, że sztych ten powstał przy udziale czynników polskich, które próbowały artystę zorientować w przebiegu samego wydarzenia, chociaż ich informacje nie zawsze były ścisłe<sup>30/</sup>. Na szczęście dotyczyło to szczegółów, rzeczy natomiast najistotniejsze, a mianowicie rozmieszczenie oddziałów wojskowych zostały na ogół prawidłowo podane. To samo da się powiedzieć o obwarowaniach tureckich, w których występują fosy i częstokoły; jedynie wały wydają się niższe, aniżeli były w rzeczywistości. Ścisłość tych danych rzeczowych zdaje

28/ U. Th i e m e, F. B e c k e r, Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler Von der Antike bis zur Gegenwart, t.III. s. 350; Słownik artystów polskich /.../, o.c., t.I, w.133.

29/ Naprowadza nas na to niemiecka wersja legendy, która pod literą "N" mówi o ataku piechoty polskiej pod osobistym dowództwem "wielkiego hetmana koronnego"; szczegół ten jest historycznie stwierdzony, sama "tytulatura" wodza była jednak aktualna tylko do chwili elekcji.

30/ Taż sama legenda pod literą "H" podaje w obu wersjach miejsce śmierci "starosty bydgoskiego", tym zaś był Jan Zelęcki, albo Zelenski, łowczy koronny, powiernik Sobieskiego. Zginął on w niewyjaśnionych okolicznościach, jednak nie na północno-zachodnim odcinku obozu, jak podano w sztychu, ale poza jego obrębem /por. N i e s i e c k i - B o b r o w i c z, Herbarz, o.c., t.X, s.132; F. K l u c z y c k i, Pisma do wieku i spraw Jana III Sobieskiego /Acta historica res gestas Poloniae illustrantia, t.III/, Kraków 1881, s.1325/. Podobnie nieścisła jest informacja, że wojska tureckie cofały się "częściowo ku Kamieńcowi, Żwańcowi, Chocimiowi i Cecorze, częściowo przez Dniestr, w którym większość potonęła" /pod lit. "V"/. W rzeczywistości Cecora leży na południowy wschód i od Chocimia oddalona jest o kilka dni marszu.

się przesądzać o wiarygodności przekazu Bensheimera, opartego na informacjach naocznego świadka.

Tu jednak wyłania się nowy szkopał. Wyższy w porównaniu ze sztychem Krzczonowicza poziom formalny i techniczny dzieła Bensheimera, w szczególności zaś obfitość danych topograficznych, prawidłowość perspektywy i poprawność rysunku nasuwają przypuszczenie, że artysta, jeśli idzie przynajmniej o teren, opierał się na autopsji. Przemawiałyby za tym również taki szczegół, jak bardziej prawdopodobny wygląd cerkiewki chocimskiej i oznaczenie jej w legendzie /pod literą E/ jako "Cerkiovv templum Rutenicum", takie bowiem określenie Niemiec-artysta mógł zaszyścić na miejscu. Domniemania te jednak, po uważnym przyjrzeniu się całości, odpadają. Przede wszystkim cały teren jest nierówny, jakby usypany z piasku, który zaćiera jego naturalny relief. Głęboki jar między obozem a zamkiem jest znacznie spłycony i jakby rozdwojony, wysoka skarpa przeobraża się w sfalowaną równinę, dochodzącą do samej rzeki. A już dziełem czystej fantazji jest ukształtowanie lewego brzegu Dniestru. Ma on wygląd rozległej równiny, z nieprawdopodobnie rozbudowanym na wzniesieniu na lewym krańcu Żwańcem, zamkiem i miastem. Za nim ciągnie się ku wschodowi łańcuch wzgórz, z których trzy najwyższe w środku zajmuje Kamieniec Podolski, zamek i miasto. Dalej na wschód wzgórze stopniowo się obniżają. Taka konfiguracja terenu nie odpowiada rzeczywistości, choćby z tego względu, że Kamieniec Podolski odległy o dwie mile nie jest widoczny z Chocimia.

Wszystkie te nieścisłości występują szczególnie jaskrawo w zestawieniu ze sztychem Krzczonowicza, który chociaż razi niedołnością wykonania, stoi pod niejednym względem wyżej, zwłaszcza jeśli idzie o autentyczność przekazu. Nie ulega przy tym wątpliwości, że oba te dzieła grafiki są ze sobą ściśle związane, za czym przemawia prawie identyczny schemat kompozycyjny, chociaż ten ostatni jest u Bensheimera znacznie rozbudowany i szerszą obejmuje perspektywę. Można też, wyprzedzając dalsze wy-



wody, sformułować ostateczny wniosek, że dzieło Krzczonowicza było pierwowzorem dla Bensheimera, który chociaż we własnym przekonaniu poprawiał jego usterki, w niejednym szczególnie je naśladował i powtarzał. Różnica zasadnicza polega na tym, że polski artysta utrzymywał jak umiał to, co widział, jego niemiecki kolega natomiast opierał się na tym, co wiedział od swych informatorów. Na obiektywne sprawdzanie swych wiadomości ani jeden ani drugi artysta nie mieli czasu, jako że obaj pracowali w pośpiechu, a dzieła ich dzieliły w najlepszym wypadku trzy miesiące.

Niedociągnięcia rzeczowe u Krzczonowicza, - jak już zaznaczono - miały swe źródło w ograniczonym polu obserwacji, kruchości pamięci i sugestii postronnej. U Bensheimera powstały z powodu nieścisłości informacji. Dzięki temu obóz wołoski, który był przeznaczony dla 5 czy 6 tysięcy ludzi, jest niewiele mniejszy od tureckiego, który musiał pomieścić kilkakrotnie większą załogę. Następnym przesadnym wyolbrzymieniem tej części obwarowań było dalsze sfałszowanie faktów, jak umieszczenie wewnątrz opuszczonego obozu Wołochów oddziału dragonów, który pod dowództwem samego Sobieskiego przystąpił do decydującego ataku. W rzeczywistości operacja ta dokonała się w innym miejscu, położonym bardziej na południe i tak przedstawił to Krzczonowicz. Inną niezgodnością historyczną jest przedstawienie ataku na obóz, który prowadzi właściwie tylko konnica, podczas gdy wiadomo, że według rozkazu Sobieskiego, do obwarowań przybliżała się najpierw piechota, której zadaniem było rozkopywanie wałów, wrywanie pali częstokołu i zapełnianie nimi fosy, aby wyomścić drogę dla konnicy. Tak samo nieprawdziwe jest przedstawienie walki w samym obozie. U Bensheimera walki toczą się jeszcze na wałach, jednocześnie środkowa kolumna wojsk polskich, wdarłszy się do obozu przez bramę cecorską, przejeżdża zwartą kolumną, podczas gdy Turcy zaczynają odwrót przez most na Dniestrze. Wiarygodne źródła przedstawiają to inaczej. Pułki litewsko-polskie w kilku miejscach wdarły się do obozu i część



żołnierzy rozbiegła na rabunek namiotów; wykorzystały to oddziały bośniackie i przystąpiły do przeciwuderzenia, które husaria polska rozbiła nadbiegając z boku, a wówczas odwrót Turków zamienił się w bezładną ucieczkę. Część uciekających rzucała się ze stromego brzegu do Dniestru, a część w panicznym strachu biegła ku mostowi. U Bensheimera most ten zapełniają dość luźnie zbiegowie kroczący jak procesja z rozwiniętymi sztandarami, wiadomo natomiast /nie tylko z relacji Krzczonowicza/, że panował tam taki tłok, iż spychano się wzajemnie do wody, aż wreszcie most się załamał.

Do pozytywnych stron relacji Bensheimera należy wierniejsze przedstawienie udziału wojsk koronnych w samej bitwie. Zajmują one nie skrawek frontu, ale jego połowę, przy czym pośrodku pierścienia oblegających znajduje się konnica Dymitra Wiśniowieckiego i Połockich, na której rozwiniętych sztandarach odróżnić można orły i herby być może Wiśniowieckich i Pilawę Połockich. Na lewo od nich stoją oddziały litewskie z Pogonią na sztandarach; inne znaki są nieczytelne. To wszystko odpowiada prawdzie, podobnie jak i wygląd obozu tureckiego. Zapełnia go nie gęste morze głów, jak u Krzczonowicza, ale przeważnie namioty a obrońców widać tylko na częściach przylegających do obwarowań. Ostatnim szczegółem, potraktowanym przez Bensheimera realistycznie, jest przedstawiony na pierwszym planie, las bukowy, który w przygotowaniach do bitwy odegrał pewną rolę, a u Krzczonowicza był symbolizowany przez trzy kępy dekoracyjnych krzewów.

Jest rzeczą godną uwagi, że Benseimer, który we własnym przekonaniu korygował niedociągnięcia młodszego towarzysza i dawał "poprawniejszą" wersję jego przekazu, nie mógł się oprzeć pokusie zapożyczenia od niego pewnych motywów, czy pomysłów. Do takich należy wprowadzenie pojedynczych postaci ludzkich na przedpolu lub między oddziałami. Ale pod tym względem doświadczony majster nie dorównał swemu pierwowzorowi. Wyróżnia się np.



14. Romeyn de Hooghe, Bitwa pod Chocimiem, miedzioryt. „Genuina delineatio intra vallorum Arcis Chotimensis” w zb. Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. H. Romanowski.

trafne uchwycenie ruchu artylerzystów, rzucających się na ziemię przy odpalaniu dział, nieporadnie natomiast zostały przedstawione wielbłądy w obozie tureckim, przypominające u Bensheimera bardziej łabędzie, aniżeli czworonogi. Cała interpretacja sztafazu u Bensheimera nie wypadła zresztą udatnie. Brak mu tej żywości charakterystyki, którą podziwiamy u Krzczonowicza, a przy ilościowej rozbudowie i nadmiernym zagęszczeniu obraz jest raczej schematyczny i niezindywidualizowany. To samo dotyczy szyku i wyglądu poszczególnych oddziałów. U Krzczonowicza przy trafności obserwacji ubiorów i uzbrojenia uderza zróżnicowanie wyglądu oddziałów, ich udziału w akcji bojowej i rozmieszczenia, a całość tchnie jakąś świeżością, która budzi zaufanie. U Bensheimera natomiast prawidłowo uszykowane pułki zmasowanego wojska i schematycznie traktowany wygląd jego kolumn, robią wrażenie bezdusznej oschłości, mechanicznego wykonywania z góry nakreślonego planu bez najdrobniejszych odchyłań.

Oba omawiane szytchy, niezależnie od rozbieżności i podobieństw, wiążą się w jedną całość z omówionym poprzednio malowidłem wykonanym dla Jerzego Mniszcha. Wszystkie te trzy zabytki, jako powstałe w ciągu najbliższych miesięcy po samym wydarzeniu, są najdawniejszymi jego przekazami graficznymi. Mogą też uchodzić za wiarygodne w zasadzie dokumenty ikonograficzne, gdyż przedstawiają bitwę od strony południowej t.j. tej, z której naoczni świadkowie mogli obserwować jej przebieg i teren.

Pod tym względem odróżniają się one od drugiej grupy przekazów graficznych, które przedstawiają bitwę chocimską od strony północnej. Grupę tę otwierają znane i spopularyzowane, a pod względem artystycznym górujące nad wszystkimi innymi, dwa szytchy Romeyna de Hooghe. Wydane już po elekcji, czyli w drugiej połowie 1674 r., przedstawiają one plan bitwy pod Chocimiem a na jej tle gloryfikację Jana Sobieskiego<sup>31/</sup> /il.14/. Wykonane w

<sup>31/</sup> A. C z o ł o w s k i, Ikonografia wojenna, o.c., s.22-26; A. T r e i d e r o w a, Tematyka polska w twórczości Romeyna de Hooghe, "Rocznik Bibl.PAN w Krakowie" r.VI, 1960, s.20-24; Polski Słownik Biograficzny, o.c., t.VIII, s.555 nn.

Amsterdamie na podstawie rysunków Franciszka Gratty - towarzysza broni i sekretarza królewskiego, który uczestniczył w bitwie chocimskiej, uchodzą za jej najbardziej autentyczne przedstawienia, co jednak budzi pewne wątpliwości. Wojska polskie znalazły się na lewym brzegu Dniestru, ścigając cofających się Turków, a więc praktycznie po rozegranej już bitwie; stąd też jej przebiegu śledzić nie mogły, a na robienie szkiców rysunkowych w tym momencie nie było czasu. Szkice takie mogły być robione, ale już po skończonych walkach, a więc działania bojowe oddane były z pamięci, z autopsji zaś najbliższy teren po obu brzegach rzeki. Dlatego też nie mamy powodu podważać ich wiarygodności, jeśli idzie o momenty topograficzne, w szczególności o widok fortyfikacji tureckich od strony północnej. Pod tym względem stanowią one cenne uzupełnienie trzech omówionych wyżej przekazów. Natomiast w odniesieniu do strony batalistycznej należy zachowywać dużą rezerwę, mimo, że główny bohater bitwy chocimskiej, król Jan III udzielił jej swej aprobaty; na podstawie bowiem sztuchu Hooghe'a polecił wykonać duże malowidło, przeznaczone dla kolegiaty żółkiewskiej. Nie jest to jedyny wypadek tego rodzaju, w dziejach malarstwa. W tejże bowiem kolegiacie wisiał także obraz bitwy pod Kłuszynem, który chociaż wykonany pod okiem samego Żółkiewskiego różni się od jego relacji pisemnej, a w pewnych szczegółach zbliża się do innych przekazów, np. Miaskowskiego. Jest to jednak zagadnienie szersze, wykraczające poza ramy niniejszych rozważań. Dlatego też wskazane jest ograniczyć się do rozważenia jednego tylko problemu, a mianowicie autentyczności przekazów ikonograficznych.

Autentyczność - jak zaznaczono już poprzednio - może być rozumiana dwojako, jako obiektywna, czyli doświadczalnie sprawdzalna i jako subiektywna, dostępna w przeżyciu artystycznym.

Jeżeli idzie o autentyczność obiektywną, a więc zgodność przekazu z tym obrazem rzeczywistości, jaki odtwarzają wiarygodne źródła, to stwierdzić należy, że postulat tego w całości nie spełnia ani jedno ani drugie dzieło.



Pod tym względem nie stanowią one wyjątku, gdyż podobnie przedstawia się sprawa w odniesieniu do malarstwa batalistycznego w ogóle, jeśli stawia sobie zadanie odtworzenia całego wydarzenia, a nie jego fragmentów, czy epizodów. Każda bowiem bitwa jest wydarzeniem trwającym dłuższy przeciąg czasu, rozgrywającym się na większym froncie przy udziale wielkiej ilości uczestników, a obraz jego na poszczególnych odcinkach zmienia się ustawicznie. Stąd też ogarnąć całość i określić jej punkt kulminacyjny jest praktycznie niemożliwe, zarówno w przekazach ikonograficznych, jak i pisemnych. Te ostatnie mogą mieć charakter bądź oficjalny, bądź prywatny i różnią się między sobą dość znacznie. Oficjalne relacje dowódców są bowiem z natury rzeczy bardziej ogólnikowe i zwięzłe, niż prywatne, oparte na własnych obserwacjach i na zasłyszanych opowiadaniach.

Pod tym względem podobne są przekazy ikonograficzne z tym, że nie znoszą one wszelkich niedomówień. Dlatego ich dane dotyczące momentów stabilnych takich jak szczegóły topograficzne, rozmieszczenie wojsk, ich uzbrojenie itp. bywają nieraz bardziej wiarygodne. Jako przykład można przytoczyć wygląd oddziałów litewskich, które według Śliźnia były wszystkie uzbrojone w kopie, gdy na sztychu Krzczonowicza widzimy pułki piesze z krótką tylko bronią<sup>32/</sup>.

Rzecz jednak znamienita, że nawet między wiarygodnymi zresztą przekazami tego samego wydarzenia zachodzą poważne rozbieżności. Stwierdzamy to również w obu omawianych tu sztychach Krzczonowicza i Bensheimera, z których każdy odtwarza pewną tylko część prawdy, zwłaszcza jeśli idzie o przebieg działań bojo-

---

32/ J. Ś l i z i e Ń, o.c., w ustępie zatytułowanym na marginesie "Usarskie i Petyhorskie chorągwie W.X.Litt. z kopijami" podaje:

"Tam siła uzbrojony Usarz dokazował,  
Bo kopijami wojsko tak wymunderował /!/  
Czuły hetman Narodu X.Litewskiego,  
Że bez kopij żołnierza nie było żadnego".



wych. Zachodzące między nimi różnice w tym względzie określić można jako "wersję litewską" w redakcji Krzczonowicza i "wersję polską", którą przekazał Bensheimer. Źródła zachodzących między nimi różnic należy szukać nie tyle w działaniu momentów emocjonalnych lub chęci świadomego zniekształcenia prawdy, ile po prostu w roli czynników fizycznych, a mianowicie punktów, z których obserwowane było samo wydarzenie. W jednym wypadku znajdował się on po stronie północno-zachodniej, w drugiej po przeciwległej stronie, a że ani jeden ani drugi nie pozwalał równomiernie ogarniać całości, uzupełniano jej obraz na podstawie postronnych informacji, albo nawet fantazji.

Ponieważ wartość obserwacji zależy od zdolności spostrzegawczych i podobnie, jak ścisłość informacji opiera się na tak kruchej podstawie, jak pamięć ludzka, jasne jest, że o absolutnej autentyczności w obrazach batalistycznych mowy być nie może. Przedstawiają one tylko pewne fragmenty, czy epizody walk, a idzie o to, aby je prawidłowo rozmieścić oraz zsynchronizować w ramach całości. Pod tym względem w obu sztychach występują poważne odchylenia od prawdy. Jeden bowiem przedstawia początek bitwy i cofanie się Turków, drugi to samo, ale w momencie, kiedy wojska polsko-litewskie wdarły się dopiero do obozu, gdzie je czekały jeszcze ciężkie walki z dywersją. Podobnie walki przed frontem oddziałów Radziwiłła Krzczonowicz przedstawia jako utarczki z pojedynczymi pieszymi zbiegami tureckimi, a więc właściwie wstępną fazę, u Bensheimera natomiast widzimy walkę wręcz z konnicą, która rozproszona przy wypadzie z bramy zachodniej obozu ucieka ku wsi, względnie ku rzece. Podobnych szczegółów można by przytoczyć więcej, wszystkie one jednak utwierdzają nas w przekonaniu, że wartość dokumentalna czyli obiektywna autentyczność obu sztychów jest względna.

Jeśli idzie o autentyczność subiektywną, czyli wkład indywidualnego wysiłku twórczego w przekazanie obrazu określonej rzeczywistości, pamiętać należy, że mamy tu do czynienia z dwie-

ma indywidualnościami, z dwiema różnymi postawami zarówno życiowymi, jak i artystycznymi.

Z jednej strony występuje Krzczonowicz, młody, może debiutujący artysta, nie posiadający doświadczenia, które zapewne nie wychodziło poza umiejętność przenoszenia na blachę miedzianą cudzych rysunków i ograniczało się do wystroju graficznego wydawnictw drukarni wileńskich. Posiadał jednak Krzczonowicz dar bystrej obserwacji, a przede wszystkim duszę artysty, ta zaś kazała mu patrzeć po swojemu na otaczającą go rzeczywistość, dokonywać w jej obrębie selekcji i poszukiwać dla swej wizji własnych środków wyrazu. Przystępując do pracy w atmosferze entuzjazmu, który ogarnął wszystkie społeczeństwa chrześcijańskie na wieść o zwycięstwie chocimskim, Krzczonowicz jako jego uczestnik stanął wobec zadania przerastającego jego możliwości. Tu bowiem potrzebna była umiejętność podejmowania poważnych problemów artystycznych, on zaś musiał walczyć z niedostatkami swej wiedzy i przygotowania, brakiem czasu i może z własnym temperamentem, który go skłaniał ku obserwacji raczej szczegółów i wypowiedzaniu się w małych formach. W takich warunkach poszedł jedyną drogą, która była dlań dostępna. Budował kompozycję z poszczególnych elementów, tak jak je zachował w pamięci, albo wprowadził pod wpływem cudzych sugestii. A chociaż te elementy niezawsze jednolicie są przyswajane i harmonizowane, a w kompozycji konsekwentnie wykorzystywane, całość obrazu mimo wszystko budzi zaufanie dzięki wyczuwalnej na każdym kroku obecności twórczego wysiłku. Odnajdujemy go zarówno w charakterystyce pojedynczych postaci, jak i w oryginalnym rozwiązywaniu motywu zamasywanych oddziałów wojskowych. Nie brak tu wprawdzie oznak pewnej nieporadności albo nawet naiwności, jest jednak wiele przejawów niezawodnego instynktu malarskiego, które budzą respekt. Żywiołem w którym Krzczonowicz wyżył się najpełniej, są pojedyncze postacie zarówno pieszych, jak konnych; tworzą one uwagi godną galerię typów ludzkich bystro podpatrzonych, realiz-

tycznie przedstawionych i trafnie scharakteryzowanych w wyglądzie, gestach i ruchach. I dlatego sztych bitwy chocimskiej Krzczonowicza, mimo niedociągnięć formalnych, musimy cenić jako wiarygodny w szczegółach dokument ikonograficzny.

Pod tym względem nie dorównuje mu doskonalszy pod względem formalnym przekaz niemieckiego artysty. Bensheimer bowiem był doświadczonym, rutynowanym sztycharzem, który miał już poważny dorobek artystyczny, w nim zaś nie brakowało ani tematyki polskiej, ani scen batalistycznych. Zadanie przedstawienia bitwy chocimskiej, w której sam nie brał udziału, ani nie był uczciwie zaangażowany, potraktował jako jedno z wielu zleceń pracy zawodowej, obliczonych na zadowolenie odbiorców. Mając przed sobą niedoskonały miedzioryt Krzczonowicza oraz informacje, w jakim kierunku należy go poprawić, zmienić i uzupełnić, postanowił dać pełny obraz, odpowiadający wyobrażeniom i gustom artystycznym epoki. Zachował zatem schemat kompozycyjny swego pierwowzoru, ale znacznie go rozbudował, rozszerzając perspektywę i mnożąc ilość elementów. Tymi zaś są oddziały wojskowe mniej liczebne w swym składzie, ale ustawione w trzech liniach. Ich wyglądu nie indywidualizował, ale raczej schematyzował zgodnie z praktykami ówczesnego malarstwa batalistycznego, nie próbując szukać oryginalnych rozwiązań. Nie żywił też większych ambicji, poza solidnym wykonaniem roboty rzemieślniczej, pozbawionej jednak śladów osobistego wysiłku twórczego. Dlatego też sztych Bensheimera mimo, że znacznie poprawniej skomponowany i narysowany, niż pierwowzór, nie wykazuje cech jego bezpośredniości. Autentyczność jego przekazu warunkowana była ścisłością postronnych informacji, do których sztycharz nie miał nic od siebie do dodania. Nie pociąga też to jego dzieło, ale raczej nudzi widza, który w nim widzi tylko normalne, dobrze wykonane w niejednym szczególe, wiarygodne przedstawienie batalistyczne, jakich wiele produkowała ówczesna grafika na Zachodzie.

W tym zestawieniu wartość miedziorytu Krzczonowicza, przedstawiającego bitwę pod Chocimem, wbrew pozorom, wzrasta przy zastosowaniu odpowiednich kryteriów, zapewniając mu miejsce w naszej spuściźnie artystycznej.