

JOLANTA GAJEWSKA

DOKTORANTKA, UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

ORCID: 0000-0002-2684-862X

Ikonograficznoprawne aspekty *Bitwy pod Grunwaldem* Jana Matejki

1. Wprowadzenie; 2. Twórczość Jana Matejki – „styl matejkowski”; 3. *Bitwa pod Grunwaldem* – analiza stylistyczno-porównawcza; 4. Wizualizacja prawa w *Bitwie pod Grunwaldem*; 5. Podsumowanie.

1

Celem niniejszego artykułu jest analiza obrazu *Bitwa pod Grunwaldem* Jana Matejki pod kątem ikonograficznoprawnym. Ikonografia prawna znajduje swoje miejsce wśród nauk pomocniczych prawa i historii prawa. Najogólniej rzecz ujmując, wśród podstawowych problemów badanych przez ikonografię prawną wyróżnia się m.in. metody wizualizacji źródeł i rodzajów prawa, symbolikę prawną (np. chorągwie, herby czy powiązane z prawem atrybuty świętych) oraz zagadnienia z zakresu prawa publicznego i prywatnego, karnego i procesowego ukazywane przy pomocy obrazów. Natomiast wizualizacja prawa w samej *Bitwie pod Grunwaldem* obejmuje przede wszystkim kwestie takie jak: sygnalizacja uprawnień i pełnionych funkcji, odznaki godności i znaki władztwa państwowego, pozycja w strukturze społecznej (prawo publiczne, symbolika prawa), nawiązując swą tematyką również do kwestii związanych z prawem wojennym i walką z bezprawiem oraz do prawa karnego.

Warto podkreślić, iż w XIX w. batalistyka była jednym z wiodących tematów malarstwa, a twórczość tego typu popularyzowały głównie francuskie instytucje propagandy państwowej, podkreślające rolę walk napoleońskich dla ówczesnego świata. Tytułem przykładu można wskazać obraz Wojciecha Kossaka *Bitwa pod Somosierrą* (motyw często powtarzany w narodowej polskiej ikonografii), cykl dzieł opiewających wojny napoleońskie Ernesta Meissoniera, *Bitwę pod Wagram* Louisa Daguerre'a, obrazy Jeana-Charlesa Langloisa, Piotra Michałowskiego czy Juliusza Kossaka. Wzrost zainteresowania malarstwem batalistycznym związany był również z rozwojem w XIX w. historyzmu jako kierunku w sztuce, który zmierzał do ukazania wydarzeń w świetle prawdy historycznej, wiernie odtwarzając

postaci, stroje, broń i inne rekwizyty z przeszłości, przy równoczesnym przedstawieniu ich interpretacji historiozoficznej i wymowie dydaktycznej. W Polsce głównie przedstawiciele historyzmu wywodzili się z krakowskiej szkoły historycznej, sprzyjającej obozowi konserwatywnemu. Nadto przedmiotowy kierunek w Polsce łączył się ściśle z dziedzictwem romantyzmu, gloryfikującego bohaterstwo postawy i czynów jednostek wybitnych. Przy mnogości XIX-wiecznych obrazów batalistycznych podejmujących tematykę wojen napoleońskich zwraca uwagę fakt, iż Matejko – czołowy reprezentant polskiego historyzmu – nie poruszył w żadnym ze swych dzieł wątku walk Napoleona¹.

Pomimo że temat wojny, walki o życie i brutalnej śmierci spotykał się z różnymi reakcjami odbiorców, to jednak malarstwo batalistyczne cieszyło się przez cały wiek XIX niesłabnącym zainteresowaniem. Stanisław Witkiewicz, komentując obrazy przedstawiające bitwy, wyrażał swe zdziwienie, iż poruszanie tematów tak bolesnych i nieprzyjemnych jak śmierć, rany, starcia wojsk etc. spotyka się z uznaniem i entuzjazmem odbiorców. Zauważył jednak, iż tę „wstrętną ludziom potworną prostotę scenariusza najwyższej ohydy”² próbuje się niejako ukryć pod „kolorowymi łatkami, złotem i srebrem haftowanych uniformów, pióropuszcami chwiejącymi się na kaskach, hasłami wypisywanymi na sztandarach, aby piórno i strojno występować w boju na śmierć i życie”³. Patrząc na *Bitwę pod Grunwaldem* Matejki, odnosimy podobne wrażenie – wymowa kłębowiska zwartych w śmiertelnym uścisku ciał ludzkich i koni została złagodzona ukazaniem blasku chwały i potęgi rycerstwa (wszak wojna była także szansą na pokazanie swoich umiejętności, waleczności czy bogactwa), przepychu wspaniałych strojów i barw, pięknych zbroi i kunsztownej broni, podniosłej atmosfery zwycięstwa.

Owa wspaniałość historycznych postaci, barwy i kształty ubiorów, insygniów, chorągwi i innych elementów obrazu stanowi wdzięczny temat do analizy z punktu widzenia malarstwa i historii sztuki, ale dostarcza także bogatego materiału do badań ikonograficznoprawnych. Szczegółowe omówienie kwestii z zakresu ikonografii prawnej zostanie poprzedzone krótką refleksją na temat specyficznych cech twórczości Jana Matejki, stylu jego malarstwa oraz wskazaniem celów, do których artysta dążył w swojej pracy, znajdując one bowiem swoje odzwierciedlenie także w przedstawionych elementach wizualizacji prawa w *Bitwie pod Grunwaldem*.

¹ Zob. J. Polaczek, *Szkice do panoramy „Bitwa pod Somosierrą” Wojciecha Kossaka i Michała Wywiórskiego na tle malarstwa batalistycznego przełomu XIX i XX wieku*, Przemyśl 1999, s. 11–27, 21–23.

² S. Witkiewicz, *Juliusz Kossak*, Warszawa 1906, s. 180.

³ *Ibidem*, s. 181.

2

„Styl matejkowski” w pełni wykształcił się na etapie tworzenia *Rejtana*. Istotną cechą szczególną tegoż stylu – niepojawiającą się jednak w *Bitwie pod Grunwaldem* – było posługiwanie się przez malarza rysami własnej twarzy dla ukazania postaci występującej na obrazie, co miało na celu odniesienie przedstawionej na płótnie przeszłości do aktualnej sytuacji społecznej i prawno-politycznej, a nadto wyrażało osobiste zaangażowanie artysty⁴.

Charakterystyczny dla dzieł Matejki jest również dynamizm i tzw. narracja historyczna. Owa „technika” polega na łączeniu na jednym obrazie wątków wielu wydarzeń historycznych w postaci procesu – artysta starał się przedstawić konkretne zdarzenie, jego genezę oraz skutki – np. obrazując upadek Rzeczypospolitej, ukazał również jego przyczyny i zapowiedź przyszłości. Konsekwencją takiego kształtowania sytuacji była nieścisłość historyczna, która objawiała się m.in. tym, iż w wydarzeniu przedstawionym na obrazie artysta umieszczał postaci, które w nim nie brały udziału. Jako przykład wskazać można przywołane powyżej płótno *Rejtan. Upadek Polski* – malarz umieścił na obrazie Franciszka Salezego Potockiego (który zmarł, zanim podpisano akt rozbiorowy), Hugona Kołłątaja i Stanisława Augusta Poniatowskiego (w rzeczywistości nieobecnych na sejmie rozbiorowym).

Dobór tematyki historycznych obrazów był u Matejki podyktowany jego wielkim pragnieniem odzyskania przez Polskę niepodległości i chęcią wywierania wpływu na postawy rodaków. Ten cel chciał osiągnąć, posługując się dwoma motywami przewodnimi – ukazywaniem klęsk (błędów) oraz odmalowywaniem chwil wielkiej chwały (zwycięstw i świetności) ojczyzny⁵. Doskonale tę cechę stylu matejkowskiego oddają słowa Elżbiety Matyaszewskiej:

Malarz, postrzegając siebie jako „sumienie narodu”, w swoich dziełach historiozoficznych zarówno ukazywał momenty zwycięskie Rzeczypospolitej, jak i wskazywał na przyczyny błędnej polityki polskich możnowładców, starając się unaocznic, jak brzemienne w skutki były ich prywatnie, wątpliwe sojusze czy nieumiejętność wykorzystania osiągniętych zwycięstw⁶.

Podejmowanie tematów historycznych i patriotyzm Matejki związane były z ówczesną sytuacją narodu, ale na tym tle wyróżniała się postawa środowiska krakowskiego, w którym artysta wzrastał i tworzył. Historia w XIX w. cieszyła się

⁴ Zob. K. Sroczyńska, *Jan Matejko*, Warszawa 1976, s. 9–12, 15–16.

⁵ *Ibidem*, s. 8–9.

⁶ E. Matyaszewska, „Wierzę w cuda nie od dziś”. *Religia w życiu i twórczości Jana Matejki*, Lublin 2007, s. 5.

rosnącą popularnością, w szczególności w narodzie polskim była postrzegana jako najważniejsza dla zachowania tożsamości i tradycji⁷. Popularyzowała ją zwłaszcza krakowska szkoła historyczna (Stanisław Smolka, Stanisław Tarnowski, Józef Szujski) „pouczająca, że przypominając o chwale ojczyzny, nie można pomijać jej klęsk, gdyż tylko wykazanie błędów, jakie popełniała ona przez wieki, może ustrzec przed nimi w przyszłości”⁸.

Wskazane powyżej cele i pragnienia Matejki skutkowały wykształceniem jeszcze jednej istotnej cechy jego stylu – artyście zarzucano nie tylko nieścisłość historyczną, lecz także nietrzymanie się praw fizyki, swobodne operowanie bogactwem kolorów czy lekceważenie harmonii i perspektywy obrazu. Znaczący mu malarze wysuwali uwagi odnośnie do nadmiernego stłoczenia osób i przesadnego zagęszczenia przedmiotów i rekwizytów, usprawiedliwiając je pragnieniem Matejki, by jego dzieła tworzyły u odbiorcy nie tylko wrażenie realizmu i wiernego oddania prawdy historycznej, ale miały również silną wymowę emocjonalną i nastrojową⁹.

3

W *Bitwa pod Grunwaldem* znajdziemy potwierdzenie omówionych powyżej charakterystycznych cech stylu malarstwa Matejki – przedstawiona na płótnie walka nie stanowi odzwierciedlenia jednego z prawdopodobnych momentów rzeczywistej walki, lecz jest pewną wizją artysty, wprawdzie stworzoną na podstawie historycznych opisów, lecz ujętą w dynamikę procesu i mającą swoje konkretne przesłanie¹⁰. Obrazują to słowa Janusza Macieja Michałowskiego:

„Bitwa pod Grunwaldem” to kompozycja zajmująca szczególne miejsce w Matejkowskim programie przypominania najważniejszych wydarzeń z historii Polski, które malował mając zawsze na uwadze znaczenie tych wypadków dla późniejszych losów narodu i które przywoływał przed oczy współczesnych, aby pouczać, przestrzegać,

⁷ Zob. *Matejko. Obrazy olejne*, wstęp J. Malinowski, wybór ilustracji K. Sroczyńska, Warszawa 1993, s. 5.

⁸ E. Matyaszewska, *op. cit.*, s. 150.

⁹ Zob. K. Sroczyńska, *op. cit.*, s. 16.

¹⁰ Jak jednak zauważa Andrzej Nowakowski, obraz Jana Matejki, „w niewielkim tylko stopniu odzwierciedlający historyczną rzeczywistość, wywarł tak silne piętno w świadomości oglądających, że dla wielu osób stanowi jedyne źródło wyobrażeń o bitwie oraz uczestniczących w niej ludziach” (*Wojownicy pod Grunwaldem*, Warszawa 1988, s. 2). Choć artysta inspirował się relacjami kronikarskimi i malował „z natury” – poszukiwał pierwowzorów strojów, broni i insygniów – częstokroć odstępował od ukazania prawdy historycznej na rzecz historiozoficznej wymowy obrazu.

przypominać. W obliczu narastającej potęgi Niemiec, znów zjednoczonych w Rzeszę po zwycięstwie nad Francją, wobec nasilających się prześladowań Polaków w zaborze pruskim, podjął Matejko temat świętego, choć politycznie nie w pełni wykorzystanego zwycięstwa zjednoczonych sił Polski i Litwy nad wojskami Zakonu Krzyżowego, w dniu 15 lipca 1410 r.¹¹.

Obraz powstawał zatem w czasach wyjątkowo trudnych – dla ojczyzny i dla tak wielkiego patrioty, jakim był Matejko – i niesie określone przesłanie. Tematem płótna jest wielkie starcie zjednoczonych sił polskich i litewsko-ruskich z armią krzyżacką. Wizja artysty łączy wiele epizodów toczonej walki, wśród których na pierwszy plan wysuwa się moment tuż przed ostatecznym pokonaniem krzyżackiej potęgi. Układ ma odzwierciedlać blask chwały polskiego zwycięstwa – który reprezentuje wielki książę litewskie Witold, oraz klęskę zakonu krzyżackiego – oddaną przez śmierć wielkiego mistrza Ulricha von Jungingen. Obraz skomponowany jest wokół trzech głównych punktów: postaci Witolda, dwóch wojowników atakujących wielkiego mistrza włócznią i toporem oraz Jana Żiżki z Trocnowa wymierzającego cios komandorowi tucholskiemu Heinrichowi. Powyższe trzy grupy są otoczone kłębowiskiem walczących, wśród których Matejko zamieścił wiele postaci historycznych, m.in. miecznika krakowskiego Zyndrama z Maszkowic, Zawiszę Czarnego z Garbowa, komtura Heinricha von Plauen (w rzeczywistości nie uczestniczył w tej bitwie), Władysława Jagiełłę (na oddalonym pagórku), orszak z Zygmuntem Korybutem i Jana Długosza (ojca dziejopisarza)¹². Kompozycja ma nie tylko wzbudzać w widzu emocje, lecz angażować jego wszystkie zmysły: „Protagoniści wielkiego dramatu pokazani są frontalnie, na pierwszym planie. Rozpędzone rumaki i pochylone kopie atakują wprost widza, a jednocześnie jest to malarska realizacja Długoszowej frazy o rycerzach co «jakby w jednym zawiśli tłumie»”¹³.

Namalowanie monumentalnego dzieła (426 x 987 cm), zajęło Matejce około trzech lat – od 1875 do 1878 r. Sposób jego tworzenia, wymowa i styl odzwierciedlają charakterystyczne cechy malarstwa artysty. Pracę poprzedziły lata szczegółowych studiów historycznych (dokumentacja ujęta w *Historii* Jana Długosza i *Kronice* Marcina i Joachima Bielskich), połączonych z jednej strony z drobiazgowym przygotowaniem malarskim (studia w stadninach nad anatomią i ruchem

¹¹ J.M. Michałowski, *Jan Matejko*, Warszawa 1979, ilustr. 15 i 16: *Bitwa pod Grunwaldem* – fragment szkicu.

¹² Zob. *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, red. i wstęp K. Sroczyńska, Warszawa 1993, pkt 177. Dokładny opis poszczególnych postaci przedstawionych na obrazie (wraz z 65 fotografiami ukazującymi fragmenty dzieła) zamieścił Mieczysław Porębski w książce *Jana Matejki Bitwa pod Grunwaldem*, Kraków 1953.

¹³ Z. Żygulski jr., *Sławne bitwy w sztuce*, Warszawa 1996, s. 66.

koni, studia portretowe i dotyczące zabytków, w roku 1877 podróż na pola Grunwaldu i Stębarku), doborem modeli (pieczołowite odtwarzanie postaci Polaków, Litwinów, Tatarów i Krzyżaków) i rekwizytów (choćby militariów, które Matejko kupował i pożyczał, niektóre otrzymał w darze lub szkicował w muzeach), a z drugiej – z dynamiką i rozmachem tworzenia dzieła (choćaby spontanicznie rzucane na płótno szkice skłębionych sylwetek ludzkich i koni). Autor czasami dopuszczał do pracowni bliskich przyjaciół i rodzinę i opisywał im kolejne postaci i sytuacje ukazane na obrazie. Cała ta ogromna praca złożyła się na końcowy efekt i sukces obrazu, którego zwieńczeniem było uroczyste wręczenie artyście berła przez prezydenta miasta Mikołaja Zyblikiewicza – miało ono symbolizować panowanie Jana Matejki w sztuce¹⁴.

Jeszcze przed ukończeniem obraz został nabyty przez warszawskiego bankiera Dawida Rosenbluma. Następnie przeszedł od jego spadkobierców na własność Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, a podczas dwóch wojen światowych był kilkakrotnie przewożony w celu ochrony przed zniszczeniem (Moskwa, Warszawa, Lublin). Obecnie znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie i jest uważany za jedno z najważniejszych dzieł polskiego malarstwa. Choć już na pierwszej wystawie spotkał z wielkim uznaniem Rady Miasta Krakowa i szerokich rzesz publiczności, to jednocześnie podnoszono wobec niego zarzuty – krytyka dotyczyła m.in. nadmiernego zagęszczenia postaci (niemożliwe było, aby w jednym miejscu bitwy znalazły się wszystkie spośród przedstawionych osobistości), naruszenia zasad kompozycji i braku perspektywy. Zarazem usprawiedliwiano błędy artysty, podkreślając, iż owe nieściśności i naruszenia Matejki wynikają z jego szczególnego zamierzenia i wiążą się z opisanymi powyżej swoistymi cechami malarskiego stylu artysty, który świadomie zrezygnował z przedstawienia jakiegoś konkretnego epizodu walki na rzecz namalowania własnej wizji bitwy¹⁵:

To jednak nie chybiona próba „realistycznego”, werystycznego przedstawienia historycznej bitwy, to jej wizja pełna niezwykłego dynamizmu, która w skłębieniu walczących przypomina Leonardowską „Bitwę pod Anghiari”, ale efekt tamtej kompozycji potęgująca wielokrotnie. Jest to świadoma rezygnacja z umiaru i ładu na rzecz ekspresji, ta zaś została podniesiona do krańców możliwości wyrazowych malarstwa¹⁶.

Ikonografia przedstawień w *Bitwie pod Grunwaldem* wynika nie tylko ze szczególnej wizji Matejki, powiązanej z ówczesną sytuacją narodu polskiego (wzrost niemieckiej potęgi, zaborcza polityka, prześladowania Polaków). Okoliczności

¹⁴ Por. M. Szybowska, *Jan Matejko wszystkim znany*, Poznań 2016, s. 291–301.

¹⁵ Zob. J.M. Michałowski, *op. cit.*, ilustr. 16: *Bitwa pod Grunwaldem* – fragment szkicu.

¹⁶ *Ibidem*.

tworzenia dzieła przenikają się z pomysłami artysty i jego wielkim pragnieniem pouczenia i krzepienia serc. Natomiast w odniesieniu do artystycznych wzorów i inspiracji innymi dziełami sztuki, znawcy wskazują m.in. na drzeworyt znajdujący się w *Kronice Bielskich*, *Bitwę pod San Robiano* Paola Uccella i *Bój pod Hastings* François Hippolyte Debona¹⁷.

4

Pierwszy i podstawowy aspekt wizualizacji prawa w *Bitwie pod Grunwaldem* odnosi się do samej tematyki obrazu. Przedstawiona walka była najważniejszą spośród wszystkich bitew w ramach wojny polsko-krzyżackiej w latach 1409–1411¹⁸. W sposób bezpośredni nawiązuje zatem do prawa wojennego. Jest to szczególna gałąź prawa międzynarodowego publicznego, która reguluje szereg kwestii związanych prowadzeniem wojny. Odnosi się do takich zagadnień szczegółowych jak sposoby wypowiedzenia i zakończenia wojny, odjazd posłów, teren prowadzenia wojny i możliwe do zastosowania środki wojenne, niewola wojenna, władza nieprzyjaciela w kraju zajęтым, konsekwencje zdobycia nieprzyjacielskiej chorągwi¹⁹.

Powyższe kwestie można rozpatrywać zarówno pod kątem prawnym, jak i politycznym, nadto osobny problem stanowi aspekt moralny prowadzonych wojen i stosowanych w nich metod dążenia do zwycięstwa. Niewątpliwie wymowa dzieła odnosi się do niemoralności krzyżackiego postępowania, a zarazem wskazuje na gotowość zjednoczonych słowiańskich sił do obrony państwa, ich wierność i walkę z własną słabością – nie można zapomnieć, iż „Matejko [...], pojmując sztukę jako służbę społeczną, traktował i pracę nad *Grunwaldem* jako świadomie podjęty czyn patriotyczny”²⁰. W kontekście bitwy pod Grunwaldem w szczególności nawiązują się pytania o słuszność i sprawiedliwość toczonej wojny, biorąc pod uwagę cel utworzenia zakonu krzyżackiego oraz bezpodstawność jego ataków na naród już chrześcijański. Historiozoficzna wymowa obrazu jednoznacznie wskazuje na stosunek Matejki do ukazanego wydarzenia, co potwierdza chociażby omówiona

¹⁷ Zob. Matejko. *Obrazy olejne. Katalog*, pkt 177.

¹⁸ Szczegółowa analiza rzeczywistego przebiegu bitwy pod Grunwaldem, prezentująca wyniki badań dotyczących terenu, wojsk, sposobów prowadzenia walki w: A. Nadolski, *Grunwald. Problemy wybrane*, Olsztyn 1990, s. 35–195.

¹⁹ Zob. W. Góralczyk, S. Sawicki, *Prawo międzynarodowe publiczne w zarysie*, wyd. 17, Warszawa 2017, s. 403–446. Prawne i polityczne zagadnienia związane z wypowiedzeniem wojny, wysłanymi poselstwami, próbą zawarcia rozejmu, dowództwem wojskowym, przyczynami i przebiegiem wojny oraz pokojem toruńskim szczegółowo przedstawia Mečislavas Jučas w pozycji *Grunwald 1410*, tłum. J. Jurkiewicz, Kraków 2010.

²⁰ K. Sroczyńska, *op. cit.*, s. 32.

poniżej symbolika katowskiego topora oraz słowa Krystyny Sroczyńskiej: „*Grunwald* Matejki, tak jak i *Grunwald* historyczny, to orężny obrachunek z ideologią podbojów, bezprawia i gwałtów, to generalna rozprawa z żądzą łupów i z żądzą krwi, wyglądających spod krzyżackiego płaszcza obłudnych frazesów o misji cywilizacyjnej”²¹.

Przedstawiony przez Matejkę epizod wojenny nawiązuje do chwili, w której książę Witold na czele wojsk litewskich i ruskich ponownie uderza na Krzyżaków. W gęstej ciżbie ludzi i koni kilkanaście postaci jest możliwych do zidentyfikowania (i tworzy wymowę historiozoficzną dzieła), pozostałe – bezimienne, stłoczone w niezwykłym napięciu – oddają bitewny zamęt. Patrząc od lewej strony – Jakub Skarbek z Góry, jadący na białym rumaku, godzi w księcia szczecińskiego Kazimierza V. Wierzchowiec Zyndrama z Maszkowic stał się z koniem Ulricha, obok niego – Mikołaj Skunarowski-Powała krótkim puginałem sięga krzyżackiego wojownika, jednocześnie wrywając mu proporzec wielkiego mistrza (biała chorągiew z czarnym krzyżem). W centrum kompozycji książę Witold, a pod kopytami jego rumaka – Konrad Biały, książę na Oleśnicy (książę śląski walczący po stronie krzyżackiej). Marcin z Wrocimowic (ze złotymi skrzydłami na hełmie) dzierży czerwoną chorągiew z Orłem Białym i dmie w bitewny róg. Po prawej stronie – Zawisza z Garbowa i Domarat z Kobylan, ugodzony przez Zawiszę kopią komtur gniewski Jan von Wende, biskup lubeceński Krzysztof, dalej Jan Długosz (ojciec kronikarza) z maczugą w rękach, wojownik w czapie zarzucający arkan na Markwarda von Salzbach i Jan Žižka z Trocnowa z wybitym okiem, którego komtur tucholski Heinrich błaga o litość. W tle na wzgórzu widoczny Władysław Jagiełło, a wokół niego: Zbigniew Oleśnicki (powalił Dypolda Kökeritz von Dieber, który chciał zaatakować króla, i wskazuje na znak na niebie – postać św. Stanisława), Mikołaj Trąba, Ziemiowit książę mazowiecki, Zygmunt Korybut (z królewską chorągwią)²².

Wojska polskie oraz litewsko-ruskie walczące pod *Grunwaldem* zmobilizowane zostały jako pospolite ruszenie (inne sposoby mobilizacji wojskowej wówczas to wyprawa z dóbr i miast oraz obrona ziemi, czasem korzystano także z wojsk zaciężnych służących za żołd) – zbrojni rycerze stawający konno wraz ze swymi pacholkami tworzyli kopie. Choć na obrazie Matejki to chłopci atakują Ulricha, w rzeczywistości piesza czeladź była powołana do obsługi taboru i nie brała bezpośredniego udziału w walce. Oddziały (chorągwie) formowane były z przynajmniej kilkudziesięciu kopii, ruszały do walki w szyku klinowo-kolumnowym (na zewnątrz ciężkozbrojni kopijnicy wyposażeni w kopie, miecze i koncerze, wewnątrz lekkkozbrojni strzelcy z kuszami). Pod *Grunwaldem* walczyło 51 chorągwi polskich:

²¹ S.M. Kuczyński, K. Sroczyńska, *Grunwald*, Warszawa 1960, s. 56.

²² Zob. J. Stępieniowa, *Jan Matejko*, Warszawa 1961, s. 35–43; M. Porębski, *op. cit.*, s. 8–11.

dwie królewskie (nadworna i gończa), trzy lenne mazowieckie, 17 ziemskich, 26 wystawionych przez możnowładców świeckich i duchownych oraz rody rycerskie, trzy zaciężne (gromadzące Czechów, Morawian i Ślązaków – pod dowództwem Jana Sokoła z Lamberku, Jana Janczykowica z Morawian i Gniewosza z Dalewic) oraz około 40 litewsko-ruskich. Po stronie krzyżackiej walczyli wojownicy z Zakonu (wielki mistrz, bracia-rycerze uprawnieni do noszenia na szatach czarnego krzyża), chorągwie tworzone na zasadzie terytorialnej, jak również oddziały zaciężne krajowe i spoza Prus oraz tzw. goście (przybyli m.in. z Westfalii, Nadrenii, Frankonii, Szwabii, Bawarii, Turyngii, aby „nawracać pogan”, walczyli w chorągwi św. Jerzego), także książe Konrad Biały oleśnicki i Kazimierz szczeciński – łącznie 51 chorągwi krzyżackich. Ogólna liczba walczących – według stanowiska Andrzeja Nowakowskiego (analizującego obliczenia m.in. S.M. Kuczyńskiego, H. Heveke-ra, A. Kotzebue, J. Voigta, A. Nadolskiego i uznającego wyniki tego ostatniego za najbliższe rzeczywistości) – wynosiła około 30 tysięcy dla wojsk króla Władysława Jagiełły (20 tysięcy wojowników koronnych i 10 tysięcy litewskich) i około 15 tysięcy pod wodzą Wielkiego Mistrza²³.

Wizualizacja prawa na przedmiotowym obrazie polega także na ukazaniu na płótnie obiektów, które mają znaczenie prawne, jak chociażby insygnia czy stroje sygnalizujące posiadane uprawnienia bądź pozycję w strukturze społecznej. W analizie elementów ikonograficznych można pomocniczo posłużyć się badaniami z zakresu archeologii prawnej przeprowadzonymi przez Witolda Maisla. Zgodnie z wprowadzoną przez niego systematyką obiekty archeologicznoprawne można podzielić na dwa zasadnicze zbiory. Pierwszy z nich obejmuje obiekty o charakterze usługowym względem funkcji stanowienia i realizowania norm prawnych. Do tej kategorii zaliczone zostały m.in. miejsca składania hołdów lennych i odbywania sądów, budynki władz, narzędzia i urządzenia do wykonywania kar (np. kary śmierci – miecz i topór katowski), sprzęty wykorzystywane w sądownictwie i administracji. Natomiast drugi zbiór zawiera w sobie wszelkie znaki, symbole i przedmioty, które towarzyszą dokonywaniu czynności prawnych lub wyrażają pewne pojęcia, stosunki i instytucje prawne. W tej grupie Maisel wyróżnił m.in. stroje i mundury, znaki prawne (np. znaki władztwa państwowego, herby, chorągwie), insygnia (np. korony, diademy, berła czy sygnalizujące władzę wojskową buławy i buzdygany królów i hetmanów), symbole prawne²⁴.

W ramach analizy ikonograficznoprawnej poszczególnych elementów mających znaczenie prawne w pierwszej kolejności wskazać można topór – wykorzystywany

²³ A. Nowakowski, *op. cit.*, s. 3–19.

²⁴ Zob. W. Maisel, *Archeologia prawna Europy*, Warszawa–Poznań 1989, s. 5–11, 25–30, 51–58, 141–146, 190–218, 222–312.

w walce w starciu wręcz, podobnie jak miecz czy pugińał, lecz jednocześnie będący narzędziem wykonywania kary śmierci przez ścięcie. Dla uzyskania mocnego i skutecznego ciosu posiadał znaczną wagę²⁵. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na słowa Anny Straszewskiej, która stwierdziła, iż jeden z wojowników atakujących wielkiego mistrza zakonu nie tylko ma w rękę topór, lecz nadto nosi ubiór charakterystyczny dla kata: kukłę, czyli czerwony kaptur z pelerynką zakończoną ząbkami²⁶. Ponadto z interpretacji dokonanej przez Straszewską wynika, iż „anachronizmy i pewne niestosowności w ubiorze głównych bohaterów mogły pełnić niekiedy rolę symboliczną i pomagać w zaakcentowaniu historiozoficznej wymowy dzieła”²⁷ – podkreślając jednocześnie, iż wojownik „jest wykonawcą sprawiedliwego wyroku na reprezentującym potęgę zakonu Ulrichu von Jungingenie”²⁸.

Istotnym aspektem prawnym *Bitwy pod Grunwaldem* są stroje przedstawionych na obrazie postaci, odzwierciedlające status danej osoby w społeczeństwie i pełnioną funkcję. Wyróżnić można w szczególności ubiór stanowy – rycerski, dworski, mieszczański oraz strój noszony przez przedstawicieli zakonu rycerskiego. Strój rycerski oraz broń wojowników walczących w szeregach wojsk koronnych używane podczas bitwy pod Grunwaldem nie różniły się znacząco od ówczesnego ekwipunku wojsk Europy Zachodniej – choć z uwagi na charakter pospolitego ruszenia, rycerze posługiwali się zarówno bronią i ubiorem nowoczesnym, jak i przestarzałym. Rycerze dysponowali kopiami (długości około czterech metrów), mieczami (z długą głownią, służące do cięcia i klucia), zawieszanymi u pasa pugińałami (tulichami, z krótką głownią), tasakami i kordami. Elementami uzbrojenia ochronnego były: zbroja (w postaci kolczego pancerza, żelaznych płatów w kształcie kamizeli przynitowanych do wierzchniej skóry bądź kirysów płytowych – czyli napierśników połączonych sprzączkami i rzemieniami) wraz z ochraniaczami na ramiona i nogi, hełm (z ruchomą zasłoną – przyłbica, otwarty z czepcem kolczym – szłom, w kształcie kapelusza – kapalin) i tarcza (wykonana ze skóry i drewna, z namalowanym herbem); rumakom zakładano rząd koński i specjalne siodło²⁹.

Wojownicy litewscy, żmudzcy i ruscy rzadziej używali kopii, dysponowali lżejszą bronią – sulicami (włóczniami), łukami, mieczami i szablami, koncerzami, sierpami osadzonymi na długim drzewcu oraz toporami. Zazwyczaj nie nosili pełnej

²⁵ *Ibidem*, s. 141–142.

²⁶ A. Straszewska, *Kostium historyczny w twórczości Jana Matejki na tle malarstwa XIX wieku*, Warszawa–Kraków 2012, s. 244.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Zob. A. Nowakowski, *op. cit.*, s. 19–24.

zbroi płytowej, a charakterystycznymi dla nich elementami były hełmy w kształcie stożkowatym z czepcami kolczymi, „okazy elastyczne” (kolczuga, pancerz z metalowymi płytkami), i pawężki (rodzaj tarczy). Rycerze krzyżaccy posługiwali się orężem i uzbrojeniem podobnym do wymienionego wyżej – posiadali kopie i sulice, miecze, hełmy, zbroje i tarcze. Na tle standardowego uzbrojenia wyróżniały się tzw. hełmy pruskie (o stożkowatym kształcie, z łuskowym czepcem) i hełmy pekilhube (zwięzające się ku górze i ostro zakończone, z miejscem na pióropusz) oraz używane przez nich pawężki pruskie lub litewskie³⁰.

Na obrazie Matejki wyjątkowo okazale prezentuje się strój wielkiego księcia (wzorowany na płycie nagrobnej Władysława Jagiełły). Witold jednak został namalowany nie w ubiorze rycerskim, lecz dworskim – ubrany jest w jopulę (purpurowy aksamitny kaftan zapinany na guzy) i rycerski pas z metalowych ogniwi. Nie ma na sobie pancerza ani kolczugi, a dla nadania strojowi charakteru bardziej rycerskiego Matejko wyposażył księcia w karwasz (osłona przedramienia, tzw. zarękawie) i pancerz łuskowy chroniący nogi. W podobnym uroczyscie dworskim stylu przedstawiony został Konrad Biały, padający na ziemię w turkusowych sukiennych nogawicach, złotolitej tunice i pątluku (opaska biżuteryjna na włosy)³¹.

Do charakterystycznych elementów rycerskiego stroju przedstawionych przez Matejkę należą również ochronne jakki (dopasowany, watowany męski kaftan, noszony z metalowym pasem na biodrach), zbrojone płytkami z metalu lub wszytą kolczugą, jak też kaftany zakładane na zbroję czy skórznie (wysokie buty sięgające pachwin), w które malarz przyodził Jana Žižkę z Trocnova. Zgodnie z tradycją – współcześnie jednak kwestionowaną – na obrazie ukazane zostały krzyżackie hełmy ozdobione pawimi piórami (takowy posiada np. książę szczeciński Kazimierz V, walczący po stronie Krzyżaków). Natomiast pełny strój zakonu rycerskiego charakterystyczny dla Krzyżaków rozpoznać można tylko na postaci Ulricha von Jungingen. Wielki mistrz jest odziany w zbroję w stylu renesansowym i białą tunikę herbową bez rękawów, niezszytą po bokach, z czarno-złotym krzyżem i czarnym orłem na piersi. Zbroję i tunikę ma na sobie także komtur tucholski Heinrich von Schwelborn, aczkolwiek nie jest to tunika krzyżacka, lecz zielona z dwugłowym orłem³².

Elementem rycerskiego rynsztunku ukazany na obrazie jest również broń. W przypadku dowódców bitwy mamy nadto do czynienia z uzbrojeniem w postaci buław i buzdyganów, które miały charakter broni obuchowej i jednocześnie symbolizowały władzę wojskową. Także tutaj spotykamy się z zabiegami Matejki powodującymi nieścisłość historyczną. Malarz, kierując się pragnieniem oddania

³⁰ *Ibidem*, s. 25–30.

³¹ Zob. A. Straszewska, *op. cit.*, s. 239–241, 367.

³² *Ibidem*, s. 240–243, 366.

na płótnie bitewnego zgiełku i ukazania bogactwa uzbrojenia, wyposażył walczących w różnorodne rodzaje broni – w szczególności perskie, oraz w zbroje w stylu renesansowym bądź późniejszym, właściwe dla wojen XV i XVI-wiecznych. Wprowadził także na scenę husarzy, umieszczając ich na tyłach żołnierzy polskich. Pomimo powyższych nieścisłości zwrócić należy uwagę na fakt, iż artysta odzwierciedlił różnicę w rynsztunku wojsk polskich i krzyżackich, przeciwstawiając pancierzom polskim (które były wykonane ze skóry i umocnione tylko przez wszycie metalowych płytek) nowoczesne zbroje wojsk krzyżackich – pełne zbroje płytowe³³.

Kolejną kategorią przedstawionych obiektów ikonograficznoprawnych są insygnia władzy królewskiej, książęcej i rektorskiej, jak diadem czy berło. Dość nieoczekiwanie na obrazie walki wojsk polsko-krzyżackich pojawia się berło rektorskie Uniwersytetu Jagiellońskiego – nim właśnie posłużył się Matejko dla odzwierciedlenia berła, które dzierży w dłoni Konrad Biały. Nieoczekiwanie, gdyż berło należy do insygniów rektorskich (obok pierścienia i łańcucha), oznaczających godność rektora akademii i jurysdykcję uniwersytecką. Z kolei Witold ma na głowie mitrę symbolizującą godność i władzę wielkiego księcia. Ponadto Matejko wprowadza jeszcze jeden istotny atrybut prawny, a mianowicie włócznię św. Maurycego. Tę szczególną dla losów Polski broń dzierży w dłoni jeden z wojowników wymierzających cios w pierś wielkiego mistrza. Malarz posłużył się repliką włóczni cesarskiej, którą Bolesław Chrobry otrzymał w Gnieźnie w 1000 r. od cesarza Ottona III, a przechowywaną w skarbcu królewskim na Wawelu. Przypomina w ten sposób nie tylko blask chwały grunwaldzkiego zwycięstwa, lecz nawiązuje do chwil świetności politycznej i przymierza z cesarstwem³⁴.

Warto nadmienić, iż włócznia św. Maurycego namalowana została przez artystę także przy okazji przygotowywania – zamówionego przez Maurycego Perlesa – *Pocztu królów i książąt polskich* (1890–1891). Oczywiście pojawia się przy postaci Bolesława Chrobrego i tutaj również – podobnie jak w *Bitwie...* – pełni funkcję patriotycznego przypomnienia³⁵. Zatem wymowa *Grunwaldu* – także dzięki użytym przez Matejkę rekwizytom oraz poszukiwaniu pierwowzorów postaci (np. nagrobek Jagiełły w katedrze na Wawelu) – w pełni odpowiada jego zamierzeniom ideowym. Jak bowiem stwierdził Marian Biskup: „Dzieła jego, oparte na donio-

³³ Zob. Z. Żygulski jr., *op. cit.*, s. 65–66; A. Straszewska, *op. cit.*, s. 243–244. Przeciwny pogląd wyraża natomiast A. Nowakowski (*op. cit.*, s. 26–30), według którego oddziały polskie nie ustępowały pod względem uzbrojenia wojskom krzyżackim – członkowie Zakonu posługiwali się zarówno kopiami, jak i sulicami (lekkimi włóczniami stylu litewskiego), na ich oręż składały się elementy zarówno nowoczesne, jak i zupełnie przestarzałe.

³⁴ Zob. A. Straszewska, *op. cit.*, s. 240; W. Maisel, *Archeologia prawna Polski*, Warszawa–Poznań 1982, s. 232; Z. Żygulski jr., *op. cit.*, s. 64.

³⁵ Zob. W. Okoń, *Jan Matejko*, Wrocław 2001, s. 66 (W Zwierciadle Sztuki).

słych wątkach naszej historii, miały nie tylko ilustrować je i odtwarzać, lecz także sądzić. Miały one służyć zarówno w teraźniejszości, jak i w przyszłości, wyrażaniu w sztuce miłości ojczyzny³⁶.

Na koniec warto wspomnieć o jeszcze jednej istotnej kategorii obiektów archeologicznych – na obrazie Matejki pojawiają się również znaki władztwa państwowego i niepaństwowego, takie jak chorągwie (proporce, znaki) i herby (zamieszczane na tarczach) państw, ziem, księstw czy zakonów rycerskich. Szczegółowe zestawienie chorągwi krzyżackich zdobytych podczas bitwy przedstawił Witold Mikołajczak i Tomasz Specyał w pracy pt. *Bitwa pod Grunwaldem 1410*³⁷. Godnymi uwagi są w tym zakresie zapiski Jana Długosza, który dokonał dokładnego opisu około stu chorągwi biorących udział w bitwie, a którego zapiskami posiłkował się Matejko przy tworzeniu obrazu. Po stronie polskiej wyróżnił 51 chorągwi, w tym m.in. następujące: chorągiew wielka ziemi krakowskiej (orzeł biały z koroną na czerwonym tle), gończa (żółty podwójny krzyż w polu niebieskim), nadworna (mąż zbrojny na białym koniu, z mieczem, na czerwonym tle), św. Jerzego (biały krzyż w czerwonym polu), ziemi poznańskiej (orzeł biały w czerwonym polu), ziemi sandomierskiej (trzy belki niebieskie w polu czerwonym w jednej części godła, siedem gwiazd na błękitnym tle w drugiej części), ziemi lwowskiej (żółty lew na skale na błękitnym tle), arcybiskupa gnieźnieńskiego (rzeka z krzyżem w czerwonym polu), wojewody łęczyckiego (ośła głowa – herb Półkozic – w czerwonym polu). Według Długosza w wojskach litewskich było 40 chorągwi – w tym 30 ze znakiem Pogoni różnego typu (zbrojny mężczyzna na koniu z mieczem w ręku w czerwonym polu) oraz 10 chorągwi księcia Witolda inaczej oznaczonych. Chorągwie krzyżackie – w liczbie 51 – obejmowały w szczególności dwie chorągwie wielkiego mistrza (wielka i mniejsza, krzyż i czarny orzeł), chorągiew Zakonu (czarny krzyż w białym polu), Konrada Białego, księcia na Oleśnicy (czarny orzeł w żółtym polu), Kazimierza szczecińskiego (gryf w białym polu), św. Jerzego (czerwony krzyż w białym polu), biskupa pomezańskiego (żółty orzeł z dwiema łaskami pasterskimi), wielkiego komtura (biała belka w polu czerwonym), podskarbiego Zakonu (biały klucz na czerwonym tle), miasta Królewca (biały lew w czerwonym polu), komandorstwa i miasta Tucholi (czerwone i białe pole przedzielone czarną linią), rycerzy zaciężnych (dwa czerwone i dwa niebieskie pola ułożone w kształt szachownicy)³⁸.

Na płótnie krakowskiego malarza najbardziej charakterystyczne są: chorągiew polska, chorągiew wielka ziemi krakowskiej z orłem białym w koronie w czerwono-

³⁶ M. Biskup, *Grunwaldzka bitwa. Geneza, przebieg, znaczenie, tradycje*, Warszawa 1990, s. 164.

³⁷ Zob. *Bitwa pod Grunwaldem 1410*, tekst W. Mikołajczak, konsultacja merytoryczna i dobór ikonografii T. Specyał, Zakrzewo 2010, s. 40–41.

³⁸ Zob. J. Długosz, *Bitwa grunwaldzka*, oprac. J. Dąbrowski, Wrocław 2003, s. 61–79.

nym polu (trzymana przez Marcina z Wrocimowic, chorążego ziemi krakowskiej, ukazanego po prawej stronie księcia Witolda), proporzec królewski trzymany przez Zygmunta Korybuta (stojącego w orszaku króla Władysława Jagiełły ukazany w oddali, na pagórku), chorągiew zakonu krzyżackiego (proporzec z czarnym krzyżem na białym polu), nadto chorągiew wielkiego mistrza (czarno-złoty krzyż, pośrodku którego znajduje się czarny orzeł na złotym polu) i chorągiew Kazimierza V, księcia szczecińskiego (czerwony gryf na białym polu). Dysponując *Kroniką* Długosza i zebrany materiał historyczny, Matejko musiał dokonać wyboru, by spośród opisanych przez dziejopisarza chorągwi wybrać najbardziej znaczące i najlepiej oddające wymowę historiozoficzną dzieła.

5

Bitwa pod Grunwaldem Jana Matejki jest dziełem wyjątkowym w kanonie sztuki polskiej, ale i szczególnie na tle europejskiego malarstwa batalistycznego. Pomimo zarzutów natury technicznej, uwag dotyczących nieściśłości historycznej, lekceważenia perspektywy itp., płótno polskiego malarza charakteryzuje się ekspresją i wymową nieporównywalnie większą od wielu stylistycznie poprawnych, lecz uczuciowo bezbarwnych obrazów. Jak słusznie powiedział Stanisław Witkiewicz o Matejce: „Miał on wiele wad, których unikają nawet średnie talenty, ale miał jedną bezwzględną zaletę – tworzył arcydzieła”³⁹.

Matejko jest mistrzem także w ukazywaniu wydarzeń i obiektów o charakterze prawnym i archeologicznoprawnym. W jego cyklu wielkich dzieł historycznych znajdziemy obrazy przedstawiające wprost czynności i zdarzenia prawne, jak np. *Hołd pruski*, *Unia lubelska*, *Konstytucja 3 Maja 1791 roku*, jak również płótna odnoszące się do wydarzeń historycznych powiązanych polityczno-prawnie, a jednocześnie prezentujących całą gamę znaków i symboli prawnych – jak w przypadku omawianej *Bitwy pod Grunwaldem*. Obraz będący przedmiotem analizy jest pod tym kątem niezwykle bogaty treściowo.

Do najważniejszych kategorii obiektów ikonograficznoprawnych zaliczyć należy stroje i uzbrojenie walczących, ponieważ sygnalizują one ich godność i stan społeczny oraz zakres uprawnień i jurysdykcji. Ubiór poszczególnych postaci wyraża ich status w społeczeństwie i stąd czasem jest nieadekwatny do sytuacji historycznej – jak w przypadku wielkiego księcia, który zamiast hełmu i pancerza odziany jest w dworską jopulę, a na głowie ma mitrę książęcą. Wymowa historiozoficzna dzieła zadecydowała także o wyposażeniu wojownika atakującego

³⁹ M. Szybowska, *op. cit.*, s. 295.

wielkiego mistrza w ubiór i topór katowski. Wśród pozostałych kategorii ikonograficznoprawnych obrazu jako najbardziej charakterystyczne wyróżnić można znaki prawne (np. chorągwie, znaki jurysdykcji państwowej i niepaństwowej) oraz insygnia (berło, włócznia św. Maurycego). Zagadnieniem wartym dalszych badań byłoby porównanie wizualizacji prawa na Matejkowskiej *Bitwie pod Grunwaldem* z batalistycznymi dziełami współczesnych mu malarzy europejskich.

Bibliografia

- Biskup M., *Grunwaldzka bitwa. Geneza, przebieg, znaczenie, tradycje*, Warszawa 1990.
- Bitwa pod Grunwaldem 1410*, tekst W. Mikołajczak, konsultacja merytoryczna i dobór ikonografii T. Specyał, Zakrzewo 2010.
- Długosz J., *Bitwa grunwaldzka*, oprac. J. Dąbrowski, Wrocław 2003.
- Góralczyk W., Sawicki S., *Prawo międzynarodowe publiczne w zarysie*, wyd. 17, Warszawa 2017.
- Jučas M., *Grunwald 1410*, tłum. J. Jurkiewicz, Kraków 2010.
- Kuczyński S.M., Sroczyńska K., *Grunwald*, Warszawa 1960.
- Maisel W., *Archeologia prawna Europy*, Warszawa–Poznań 1989.
- Maisel W., *Archeologia prawna Polski*, Warszawa–Poznań 1982.
- Matejko. Obrazy olejne*, wstęp J. Malinowski, wybór ilustracji K. Sroczyńska, Warszawa 1993.
- Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, red. i wstęp K. Sroczyńska, Warszawa 1993.
- Matyaszewska E., „Wierzę w cuda nie od dziś”. *Religia w życiu i twórczości Jana Matejki*, Lublin 2007.
- Michałowski J.M., *Jan Matejko*, Warszawa 1979.
- Nadolski A., *Grunwald. Problemy wybrane*, Olsztyn 1990.
- Nowakowski A., *Wojownicy pod Grunwaldem*, Warszawa 1988.
- Okoń W., *Jan Matejko*, Wrocław 2001 (W *Zwierciadle Sztuki*).
- Polaczek J., *Szkice do panoramy „Bitwa pod Somosierrą” Wojciecha Kossaka i Michała Wywiórskiego na tle malarstwa batalistycznego przełomu XIX i XX wieku*, Przemyśl 1999.
- Porębski M., *Jana Matejki Bitwa pod Grunwaldem*, Kraków 1953.
- Sroczyńska K., *Jan Matejko*, Warszawa 1976.
- Stępieniowa J., *Jan Matejko*, Warszawa 1961.
- Straszewska A., *Kostium historyczny w twórczości Jana Matejki na tle malarstwa XIX wieku*, Warszawa–Kraków 2012.
- Szypowska M., *Jan Matejko wszystkim znany*, Poznań 2016.
- Witkiewicz S., *Juliusz Kossak*, Warszawa 1906.
- Żygulski Z., jr., *Sławne bitwy w sztuce*, Warszawa 1996.

JOLANTA GAJEWSKA

DOKTORANTKA, UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

ORCID: 0000-0002-2684-862X

Ikoniczno-prawne aspekty Bitwy pod Grunwaldem Jana Matejki

Celem artykułu jest przedstawienie ikoniczno-prawnych aspektów *Bitwy pod Grunwaldem* Jana Matejki. Pochodzący z 1878 r. obraz przedstawia jedno z najważniejszych zwycięstw odniesionych przez Polskę i wpisuje się w cykl dzieł Matejki mających ukazywać chwałę Rzeczypospolitej. Wobec obrazu podnoszone były zarzuty dotyczące np. naruszenia zasad perspektywy, nieścisłości historycznej czy nadmiernego stłoczenia postaci – cechy te wynikają jednak ze szczególnej wizji Matejki i wymowy jego dzieła. Wizualizacja prawa w *Bitwie pod Grunwaldem* obejmuje przede wszystkim kwestie takie jak sygnalizacja uprawnień i funkcji, odznaki godności i władzy, znaki jurysdykcji, pozycja w strukturze społecznej (stan społeczny). W szczególności Autorka omawia cechy ubioru rycerskiego i strój rycerzy zakonu krzyżackiego, insygnia (np. berło Uniwersytetu Jagiellońskiego, włócznia św. Maurycego) i broń (np. topór katowski).

Słowa kluczowe: bitwa pod Grunwaldem, wizualizacja prawa, ikonografia prawna, malarstwo Jana Matejki, symbolika prawa, insygnia

JOLANTA GAJEWSKA

DOCTORAL STUDENT, ADAM MICKIEWICZ UNIVERSITY IN POZNAŃ

ORCID: 0000-0002-2684-862X

Iconographical and legal aspects of Jan Matejko's Battle of Grunwald

The aim of this article is to present iconographical and legal aspects of Jan Matejko's *Battle of Grunwald*. The painting comes from 1878 and presents one of the most important victory in Polish history. It belongs to Matejko's paintings catalogue designed to picture glory of Poland. There were a lot of accusation regarding this painting (rules of perspective's infringement, historical inaccuracy, excessive herding of figures), but it was caused by Matejko's vision. The visualization of law in the *Battle of Grunwald* encompasses numerous issues, such as signalization of entitlements and functions, badges of dignity or authority, signs of jurisdiction, position in social structure (class). Notably Authoress elaborates attributes of knightly attire and attirement of the Teutonic Knights, insignia (e.g. the scepter of Jagiellonian University, the spear of St. Maurice), weapon (e.g. the executioner's axe).

Key words: the Battle of Grunwald, visualization of law, legal iconography, Jan Matejko's paintings, use of legal symbols, insignia