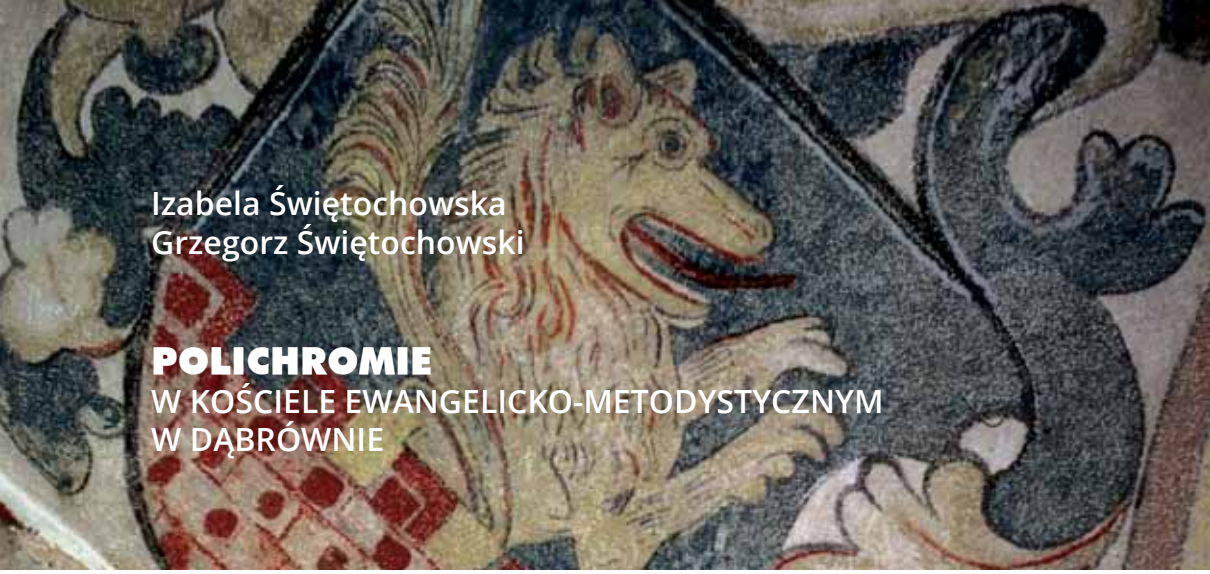


Izabela Świętochowska
Grzegorz Świętochowski

POLICHROMIE
W KOŚCIELE EWANGELICKO-METODYSTYCZNYM W DĄBRÓWNIE

Polichromie z prezbiterium ewangelickiego kościoła w Dąbrównie powstawały w kilku fazach, głównie w okresie średniowiecza i w czasach nowożytnych. Ten wyjątkowo bogaty i zróżnicowany zarówno formalnie, jak i stylistycznie zespół malowideł, o którego istnieniu wspominała literatura, w sposób dobitny i spektakularny został odkryty, przebadany i zakonserwowany dopiero w latach 90. XX wieku.

Istnienie wystroju malarskiego na ścianach kościoła w Dąbrównie, aczkolwiek sygnalizowane w literaturze przedmiotu w sposób dobitny i spektakularny, odkryto dopiero w 1993 roku. Podczas prowadzenia prac wymiany instalacji elektrycznej i wkrótce potem, przy demontażu deskowania dolnej partii loży kolatorskiej przysposabianej do przewiezienia w celu konserwacji, zauważono odsłonięte partie tynków pokryte polichromiami. Większe partie znajdowały się na północnej ścianie prezbiterium między podporami konstrukcji wspornikowej loży kolatorskiej.

Dostępne źródła archiwalne do dziejów Dąbrówna i jego najstarszego kościoła są nader skromne[1] i nie zawierają informacji o dekoracjach malarskich. Źródła publikowane dotyczą głównie historii miasta, a kościół traktują marginalnie. Jedyną in-

1 Najwcześniejsze spłonęły wraz z ratuszem w 1405 r. Archiwum miejskie obejmujące zachowane dokumenty z XV-XVIII w. w 1832 r. przeniesiono do Prowincjonalnego Archiwum w Królewcu, gdzie były przechowywane do 1945 r. Dzisiaj ich los jest nieznany. W Wojewódzkim Archiwum Państwowym w Olsztynie znajdują się jedynie dwa zespoły akt dotyczących zabytków Dąbrówna: Akten des Magistrats der Stadt Gilgenburg – zespół akt magistrackich z lat 1826-1938 obejmuje jedynie kilka tek zarządu budowlanego, oraz *Der Provinzialkonservator* – prowincjonalnego Konserwatora Zabytków – Akten des Magistrats der Stadt Gilgenburg, WAP, zesp. XXX/250 oraz *Der Provinzialkonservator*, WAP, zesp. XLII / Ost 5.

formacją o istnieniu polichromii jest wzmianka w kronice miejskiej z 1798 roku, autorstwa Chrystiana Beniamina Bocka[2], którą uzupełnił w 1820 Jerzy Gotfryd Rösky[3]. Przy okazji opisania części prezbiterialnej stropu wspomniał, że umieszczono je na tynkach pokrywających nieznane wcześniejsze malowidła, a przedstawiać one miały postaci 16 proroków starotestamentowych i opatrzone były inskrypcją umieszczoną przy postaci Jonasza: „Adam Zikau, Dawid Lutterman, Andreas Klein – 1727" – osoby, być może fundatorzy, zidentyfikowane przez autora jako ówczesna rada parafialna. Malowidła te jeszcze przed rokiem wykonania opisu miały zostać zatynkowane i zamalowane. Kronikę z 1820 roku wraz ze wspomnianym zapisem najpełniej wykorzystał Meye, w swojej monografii miasta[4]. Źródło to lub starszy zapis musiał znać Harnoch[5], który w swoim znacznie wcześniejszym opracowaniu historii kościoła w Prusach w krótkiej nocie o świątyni w Dąbrównie wspomina o zamalowanych wapnem polichromiach. W artykule poświęconym kościołowi wymienił elementy jego wyposażenia, datował je i dokonał niektórych atrybucji. Na jego ustalenia powołuje się m.in. Boetticher w kolejnych opracowaniach inwentarzy zabytków prowincji[6]. Materiał zebrany przez autora stanowił podstawowe źródło dla pojawiających się w latach następnych publikacji z dziedziny historii kościoła w Prusach[7] i przewodników historyczno-turystycznych[8].

Nic nowego do stanu wiedzy nie wnoszą starsze i nowsze opracowania historiograficzne prowincji[9], zagadnień z zakresu historii politycznej prowincji[10]

2 *Chronica der Ost-Preussischen Stadt Gilgenburg 1798. Gesammelt vom Rector Christian Benjamin Bock*, Sonderschriften des Vereins für Familienforschung in Ost- und Westpreussen, c. V., nr 51, Hamburg 1983, pag. 168, s.49; pol. wyd.: *Kronika miasta Dąbrówna. Zebrana przez Chrystiana Beniamina Bocka*, tłum. J. Siedlecka, oprac. i wstęp G. Białuński, Dąbrówno: [Mierzwa], [2003].

3 H. Meye, *Geschichte der Stadt Gilgenburg in Ostpreußen: 1326-1926. Zur Feier d. 600jähr. Bestehens d. Stadt*, Gilgenburg: Selbstverlag d. Stadt, 1926, s. 3, 87.

4 Tamże.

5 A. Harnoch, *Chronik und Statistik der evangelischen Kirchen in den Provinzen Ost- und Westpreussen*, Neidenburg 1890, s. 207.

6 *Die Bau- und Kunstdenkmäler in Königsberg*, [bearb. von Adolf Boetticher. Im Auftr. d. Ostpreuss. Provinzial-Landtages], Frankfurt/Main: Weidlich, 1983 [Weidlich-Reprints]; A. Boetticher, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen*, H. III: Oberlandes. Königsberg: Teichert, 1897; tenże, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen*, H. III: Oberlandes. Königsberg: Teichert, 1898; tenże, *Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen*, Oberlandes, Nachtrage, Königsberg 1898.

7 W. Hubatsch, *Geschichte der evangelischen Kirche Ostpreussens*, t. 1-3, Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1968; A. Kwiatkowski, *Die Böhmische Brüder in Gilgenburg* [w:] Mitteilungen der Literarischen Gesellschaft Masovia, nr 9, 1903, Königsberg Pr.: Thomas & Oppermann.

8 M. Orłowicz, *Ilustrowany przewodnik po Mazurach Pruskich i Warmii*, oprac. G. Jasiński, A. Rzempołuch, R. Traba, Olsztyn: Remix, 1991; G. Dehio, *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler*, neu bearb. von. E. Gall, Berlin; München: Dt. Kunstverl., 1952; A. Rzempołuch, *Przewodnik po zabytkach sztuki dawnych Prus Wschodnich*, Olsztyn: Remix, 1992, s.114.

9 M. Toeppen, *Historia Mazur. Przyczynek do dziejów krainy i kultury pruskiej. Według źródeł drukowanych i rękopiśmiennych przedstawił Max Toeppen, dyrektor gimnazjum w Kwidzynie*, tłum. M. Szymańska-Jasińska, Olsztyn: Borussia, 1998.

10 M. Biskup, *Trzynastoletnia wojna z Zakonem 1454-1466*, Warszawa: Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, 1967; K. Abe, *Die Komturei Osterode des Deutschen Ordens in Preussen (1341-1525)*, Köln, Berlin: Grote, 1972.; M. Biskup, *Lenne Prusy krzyżackie w latach 1466-1525*, [w:] tenże, G. Labuda, *Dzieje zakonu krzyżackiego w Prusach. Gospodarka, społeczeństwo, państwo, ideologia*, Gdańsk: Wydaw. Morskie, 1986;

oraz monografie poszczególnych miejscowości[11] i zabytków[12]. Równie jałowe są monografie biograficzne oraz genealogiczne związanego z miastem i kościołem rodu Finck von Finckenstein[13].

Przeprowadzone w roku 1991 badania architektoniczne[14] pozwoliły na określenie formy pierwotnej kościoła i wyodrębnienie kolejnych faz jego przeobrażania, które mogły mieć istotny wpływ na: charakter, technikę, zasięg, a przede wszystkim na stan zachowania polichromii ścian świątyni.

Przypadkowe odkrycie w 1993 roku polichromii spowodowało, iż podjęto decyzję o konieczności przeprowadzenia badań badawczo-sondażowych na obecność polichromii na pozostałych ścianach świątyni. Prace przeprowadzone przez mgr Izabelę Świętochowską w dwóch etapach (wiosną i jesienią 1994 roku) ujawniły istnienie starych tynków z nawarstwionymi polichromiami i pobiałkami na wszystkich wewnętrznych ścianach[15] kościoła. W prezbiterium i ścianie zachodniej (zarówno w partii pod chórem zachodnim jak i nad emporą) stwierdzono nawarstwienia pobiał i warstw polichromii na zachowanych tam tynkach średniowiecznych. Określono ich stratygrafię, zasięg i stan zachowania. Na ścianie zachodniej najstarsze – średniowieczne – tynki przetrwały w partii środkowej obejmującej prawie całą pierwotną szerokość kościoła. Na nich znajdowały się kolejne nowsze warstwy tynków i pobiał – (XVII-XX wiek). Podobną strukturę i stratygrafię warstw stwierdzono na ścianach prezbiterium i zakrystii. Jedynie w partiach ścian naw bocznych warstwy okazały się młodsze (XVIII-XX wiek) i było ich mniej. Relikty starych tynków, ich zasięg i układ znajdujących się na nich warstw w zasadzie potwierdzały znane z wcześniejszych badań fazy przebudowy i remontów wnętrza świątyni.

W tym samym roku badania, odsłonięcie, oczyszczenie i konserwację partii polichromii już poznanych w trakcie demontażu loży przeprowadził zespół prof. Stanisława Stawickiego[16]. Prace obejmowały niewielki, bo tylko liczący około 9 m^2 fragment starych tynków, gdzie odsłonięto krzyż zacheuszek wpi-

A. Nadolski, *Grunwaldzkie i pogrunwaldzkie losy Mistrza Ulryka* [w:] *Kultura średniowieczna i staropolska. Studia ofiarowane Aleksandrowi Gieysztorowi w pięćdziesięciolecie pracy naukowej*, red. D. Gawinowa, Warszawa: PWN, 1991.

11 E. Hartmann, *Geschichte der Stadt Hohenstein in Ostpreussen*, Würzburg: Holzner 1959.

12 B. Schmid, *Das Deutschenordenshaus Gilgenburg,* Der Burgwart. Zeitschrift für Burgenkunde und mittelalterliche Baukunst, nr 22, 1921.

13 A. Kwiatkowski, *Die Grafen Finck von Finckenstein Gesellschaft* [w:] Mitteilungen der Literarischen Gesellschaft Masovia, nr 13, 1908, Königsberg Pr.: Thomas & Oppermann; E. Joachim, M. Klinkenborg, *Familiengeschichte des gräflich Finck von Finckensteinschen Geschlechts,* Berlin: Klasing, 1920, Teil: T. 1. Darstellung u. biograph. Nachrichten, wcześniej: Verlag Gyldendal in Komm., Berlin [durch Koehler, Leipzig], s. 82-88. T. 2: E. Joachim, *Familiengeschichte des gräflich Finck von Finckensteinschen Geschlechts*, Berlin: Klasing, 1921, Teil: T. 2. Urkunden u. Akten 1921, wcześniej: Verlag Gyldendal in Komm., Berlin [durch Koehler, Leipzig].

14 W. Chodkowska, Badania architektoniczne kościoła metodystycznego w Dąbrównie, Olsztyn 1991 (mpis).

15 I. Świętochowska, Badania sondażowe na obecność polichromii w kościele ewangelicko-metodystycznym w Dąbrównie, Ostróda 1994 (mpis); taże, Odsłonięcie i konserwacja polichromii na ścianach prezbiterium kościoła ewangelicko-metodystycznego w Dąbrównie XIV-XVIII w. Dąbrówno, pow. ostródzki, woj. warmińsko-mazurskie, Ostróda, październik-listopad 2001 r. (mpis).

16 S. Stawicki, Ścienna gotycka dekoracja malarska – Zwiastowanie, zacheuszek oraz św. Biskup i św. Sebastian. Dąbrówno, kościół ewangelicko-metodystyczny, Warszawa 1994 (mpis).

sany w koło i dwa pola obrazowe ograniczone ceglanoczerwonymi ramami z przedstawieniami: św. Biskupa (św. Wolfgang?) i św. Sebastiana oraz scenę Zwiastowanie. Bardziej precyzyjnego określenia czasu powstania przedstawień obu świętych z powodu złego stanu zachowania jednoznacznie nie dokonano. Niemniej, jako najstarszy element, bo prawdopodobnie pochodzący już z XIV wieku, wskazano zacheuszek. Młodsze, lecz bez określenia czasu powstania są postaci świętych. Scenę Zwiastowania, po przeprowadzonej analizie porównawczej, datowano na koniec XV lub przełom XV i XVI wieku. Opisując stan zachowania, jako główny czynnik zniszczenia wskazano działalnie budowniczych loży kolatorskiej. Podczas oczyszczania malowidła z zabrudzeń nie stwierdzono wysmoleń, które powinny pojawić się w następstwie pożarów z XVI i XVII wieku. Również nie potwierdziły tego badania laboratoryjne pobranych próbek. Odsłonięte polichromie poddano pełnej konserwacji.

Od 30 czerwca 1999 do 30 września 2001 roku prowadzono prace konserwatorskie odkrytego zespołu polichromii na pozostałych ścianach prezbiterium[17].

Równie uboga, bo dotycząca wyłącznie końca XIX i początku XX wieku jest ikonografia obiektu. Najstarszym publikowanym przedstawieniem jest fotografia reprodukowana przez Boettichera w trzecim tomie monografii poświęconej zabytkom Prus Wschodnich[18]: widok prezbiterium wraz z lożą kolatorską i ołtarzem na tle jednolicie pobielonych ścian, w których wmurowano kamienne płyty nagrobne i epitafia Finckensteinów i Olesnitzów. Widoczny zadeskowany strop pozwala wnioskować, iż obrazuje stan sprzed 1896 roku.

W podobnym ujęciu przedstawiono ten sam fragment prezbiterium na następnym znanym przekazie, jakim jest fotografia zamieszczona w monografii Joachima i Klinkenborga[19]. Na ścianach widoczne są umieszczone tam kamienne tablice i dekoracja malarska w formie boniowania, górą zwieńczona palmetowym fryzem, nad którym widnieje fryz wieńczący z napisem oraz zachowany do dzisiaj fragment odsłoniętej konstrukcji belkowania i deskowanie stropu. Fotografia przedstawia obiekt po zakończonym w 1904 roku remoncie wnętrza[20] kościoła. Ten sam lub nieznacznie różniący się w szczegółach widok prezentują dwa zdjęcia publikowane przez Hubatscha[21] oraz pocztówki z okresu międzywojennego: widok prezbiterium z ufundowaną w 1920 roku tablicą upamiętniającą parafian poległych na frontach wojny światowej[22] i wy-

17 I. Świętochowska, Odsłonięcie i konserwacja polichromii, dz. cyt. Odkrycia i wyniki prac konserwatorskich zespołu prof. Stawickiego oraz część wyników badań i wstępnego etapu prac konserwatorskich prowadzonych przez I. Świętochowską z zespołem wraz z serwisem fotograficznym oraz zostały zasygnalizowane przez E. Olkowską i M. Kumorowicz w komunikacie: *Odkrycie gotyckich malowideł ściennych w prezbiterium kościoła ewangelicko-metodystycznego w Dąbrównie* [w:] Warmińsko-Mazurski Biuletyn Konserwatorski, rocznik 1 (1991), s. 203-210.

18 A. Boetticher, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen*, H. III: Oberlandes. Königsberg: Teichert, 1898, s. 27.

19 E. Joachim, M. Klinkenborg, dz. cyt., tabl. 10.

20 Tu za: W. Hubatsch, dz. cyt., t. 2, s. 133.

21 Tamże, s. 634, 636.

22 Tu za: *Der Kreis Osterode Ostpreussen in Bildern*, t. 1, Leer: Rautenberg, 1984; t. 2, 1987, t. 1, s. 28.

dana w 1926 z okazji 600-lecia miasta[23], na której obok trzech innych przedstawień zabytków umieszczono zdjęcie podobne do publikowanego przez Joachima i Klinkenborga. Ikonografię obiektu uzupełniają serwisy fotograficzne wykonane dla potrzeb dokumentacji badań prowadzonych w latach 1991--1994[24] oraz dokumentacji powykonawczej prac konserwatorskich[25].

Dąbrówno (poprzednio: Liliopolis, Ylienburg, Gilgenburg)[26], obecnie wieś – niegdyś miasto na dawnym szlaku handlowym prowadzącym z Mazowsza do Elbląga i Gdańska – rozwinęło się z osady powstałej obok istniejącego już w 1316 roku dworu-zamku prokuratorskiego; od 1325 będącego siedzibą urzędów: wójtowskiego i rybickiego[27]. W roku następnym z nadania komtura dzierzgońskiego Lutera z Brunszwiku otrzymuje przywilej lokacyjny na prawie niemieckim[28].

Miasto założono na planie regularnego prostokąta, z dużym rynkiem oraz włączonymi w układ urbanistyczny: zamkiem w narożniku północno-wschodnim i rozległym terenem przykościelnym w narożniku północno-zachodnim założenia. Niegdyś ufortyfikowane, otoczone pasem murów zamiennych z basztami i dwiema bramami: od północy tzw. niemiecką i od południa tzw. polską. System umocnień od strony południowej uzupełniała fosa (obecnie zasypana). Od wschodu i zachodu naturalną ochronę pełniły jeziora, a od północy wpływające do nich strumienie: Wikiera do jeziora Dąbrowa Duża, Wikierka do jeziora Dąbrowa Mała oraz bezimienny ciek łączący oba jeziora[29]. Po 1341 roku leży w granicach komturstwa ostródzkiego. Od XIV wieku było znane w Polsce i w Prusach z odbywających się tutaj sześć razy do roku targów bydła i koni.

Miasto już w średniowieczu kilkakrotnie ulegało zniszczeniu na skutek pożarów i działań wojennych. Prawdopodobnie podzieliło los okolicznych miast: Ostródy, Nidzicy i Działdowa zdobytych i spalonych podczas wyprawy Kiejstuta w 1376 roku[30]. Niemal doszczętnie płonie w wielkim pożarze w 1405 roku.

23 Tamże, t. 2, s. 126.

24 Komplety zdjęć z badań przeprowadzonych w: 1991 r. – stan po przemalowaniu w 1977 r. Chodkowska, dz. cyt.; w 1994 r.: serwis dokumentujący stan zachowania i proces konserwacji polichromii pod lożą kolatorską – Stawicki, dz. cyt.; w 1994 – (kwiecień-sierpień) – stan zachowania, stratygrafia i zasięg polichromii w prezbiterium i nawach – I. Świętochowska, Badania sondażowe…, dz. cyt., taże, Odsłonięcie i konserwacja polichromii…, dz. cyt.. Dokumentacje przechowywane w archiwum WUOZ Olsztyn.

25 I. Świętochowska 2001. Zob. przypis 17.

26 Tu za: W. Hubatsch, dz. cyt., t. 2, s. 133.

27 Na pierwszą wzmiankę w kronice Piotra z Duisburga o istnieniu zamku-dworu w Dąbrównie już w 1316 r. zwrócił uwagę Christoph Hartknoch (tenże, dz. cyt., s. 420), za nim Toeppen (tenże, dz. cyt., s. 420), Schmid (tenże, dz. cyt., s. 6); Dehio (tenże, dz. cyt., s. 267). Na 1319 r. wskazują: Harnoch (tenże, dz. cyt., s. 207), Boetticher (tenże, dz. cyt., 1893, s. 22); Schmid i Abe sugerują, że zamek-dwór miał powstać na zrębach wcześniejszego grodziska pruskiego, a w XIV w. istniały w Dąbrównie dwie warownie, z których każda podlegała innemu urzędnikowi, zob. Schmid (tenże, dz. cyt., s. 6), Abe (tenże, dz. cyt., s. 76), T. Oracki, *Dzieje Dąbrówna* [w:] *Ostróda. Z dziejów miasta i okolic*, Olsztyn: Pojezierze, 1976, przyp., s. 126.

28 M. Biskup, *Lenne Prusy krzyżackie*…, s. 318.

29 H. Meye, dz. cyt., s. 5; M. Biskup, *Trzynastoletnia wojna z Zakonem*…, dz. cyt., s. 71.

30 *Chronica*…, dz. cyt., s. 32.

Zniszczenia były tak poważne, że w 1407 komtur ostródzki musiał wspomagać mieszkańców znaczną pożyczką przeznaczoną m.in. na odbudowę ratusza i kościoła[31].

W kampanii roku 1410 miasto znalazło się na szlaku przemarszu armii polsko-litewskiej podążającej spod Kurzętnika przez Działdowo i Dąbrówno pod Grunwald. 13 lipca zostało wzięte szturmem[32]. Po zdobyciu zabudowa miasta wraz z zamkiem i kościołem została spalona, a ukrywająca się w świątyni grupa mieszkańców wymordowana[33]. Miał być to odwet za pacyfikacje Rypina, Lipna i Dobrzynia dokonane przez Krzyżaków w 1409 roku[34]. W okresie postępującego regresu państwa zakonnego następuje stopniowy upadek znaczenia politycznego, administracyjnego i gospodarczego miasta. Już w 1411 roku zlikwidowano urząd wójtowski, a zamku aż do 1508 nie obsadzano stałą załogą[35]. W wojnie głodowej 1414 roku ponownie zostało zdobyte przez wojska polsko-litewskie[36]. W roku 1454 na początku wojny trzynastoletniej Dąbrówno dwukrotnie zajmowały wojska Związku Pruskiego: po raz pierwszy w lutym[37]. Odbite przez wojska zakonu, ponownie opanowane zostaje w wyniku rajdu zaciężnych związkowych z Morąga, Elbląga i Pasłęka 2 października[38]. Ale już od 26 listopada, po ponownym zajęciu przez wojska zakonu i restytucji władzy komtura ostródzkiego Wilhelma von Eppingena[39], pozostaje w jego rękach do czasu zakończenia działań wojennych. 11 grudnia obsadzone zostaje załogą zaciężnych zakonnych pod komendą rotmistrza Jerzego (Georga) von Schellendorfa[40]. Staje się ważną bazą wypadową przeciwko zamkom, miastom i ziemiom opanowanym przez stronę polską[41], zwłaszcza kiedy w roku 1460 dowódcą załogi staje się jeden ze znakomitszych rotmistrzów pozostających na usługach zakonu Jerzy Ingeram[42].

Koszty prowadzenia wojny w sposób bezpośredni wpływają na kondycję ekonomiczną miasta, które jak wiele innych zmuszone zostaje do przekazywania opłat czynszowych lokalnemu dowódcy zaciężnych. Na tym tle, jesienią 1455 roku, zaznacza się wyraźny konflikt między dowódcami z Dąbrówna i Nowego Miasta a komturem ostródzkim[43].

31 H. Meye, dz. cyt., s. 19.
32 M. Biskup, *Lenne Prusy krzyżackie*…, dz. cyt., s. 364.
33 A. Boetticher…, 1893, dz. cyt., s. 22; B. Schmid, dz. cyt., s. 6; H. Meye, dz. cyt., s. 19.
34 A. Nadolski, dz. cyt., s. 481 i przyp. 14.
35 B. Schmid, dz. cyt., s. 7; H. Meye, dz. cyt., s. 18, 50.
36 H. Meye, dz. cyt., s. 18.
37 M. Biskup, *Trzynastoletnia wojna z Zakonem*…, dz. cyt., s. 133 i n.
38 Tamże, s. 286.
39 Tamże, s. 277.
40 Tamże, s. 309.
41 Roty zaciężnych stacjonujące w Dąbrównie szczególnie aktywne były w początkowej fazie konfliktu: 28 kwietnia 1455 r. zaciężni z Dąbrówna ponoszą porażkę pod Nidzicą, zob. M. Biskup, *Trzynastoletnia wojna*…, s. 355; w tym samym roku uczestniczą w grabieżczych ekspedycjach na północne rubieże Mazowsza i do ziemi chełmińskiej, zob. tamże, s. 489 i n.; 17 lutego 1456 r. pod wodzą nowego komendanta Urlyka von Kingsberga uczestniczą w zdobyciu i spaleniu Radzynia, zob. tamże, s. 418.
42 H. Meye, dz. cyt., s. 19.
43 Tamże, s. 417. W roku następnym strony musiały dojść do porozumienia, skoro przedstawiciele Dąbrówna nie wystawili swojej reprezentacji na rokowania w Toruniu 11 lipca 1456 r., tamże, s. 444.

Po podpisaniu pokoju toruńskiego pozostaje we władaniu zakonu[44]. W 1475 roku miasto wraz z kilkoma okolicznymi wsiami zostaje przekazane dawnemu najemnikowi zakonnemu Georgowi von Löwenowi jako zabezpieczenie zaległego żołdu, a trzynaście lat później przez tegoż odstąpione pochodzącemu z Pomorza stronnikowi zakonnemu Mikołajowi Wilko (Wilkaw)[45]. W grudniu 1519 roku mieszczanie i miejscowe rycerstwo otwierają bramy miasta przed wojskami dowodzonymi przez hetmana Mikołaja Firleja. W rękach polskich utrzymane zostaje do hołdu krakowskiego w 1525 roku[46]. Po sekularyzacji zakonu pozostaje w granicach Prus Książęcych i staje się siedzibą nowo utworzonego w 1526 roku urzędu starościńskiego, który powierzony zostaje Hansowi von Gablenzowi, ostatniemu wójtowi krzyżackiemu z Działdowa[47]. Po jego śmierci w 1540 roku urząd ponownie obsadzony zostaje dopiero 15 marca 1544 po wykupieniu godności na własność przez marszałka Fryderyka von Oelsnitz (Oleśnicki). Jego syn Kwiryn 24 kwietnia 1572 roku odsprzedaje Dąbrówno wraz z przynależnym urzędem kapitanowi z Działdowa Feliksowi Finckowi[48]. We władaniu rodziny Finck, a od 1710 roku hrabiów Finck von Finckenstein, Dąbrówno pozostawało do 1832[49], kiedy to zubożała gałąź rodu opuściła Prusy Górne, przenosząc się do Królewca.

Stan względnego pokoju, którym cieszyło się miasto praktycznie od 1458 roku, w sposób dramatyczny został przerwany w okresie drugiej wojny północnej. Miasto złupione jest przez dwukrotnie stacjonujące tu oddziały wojsk szwedzkich. Na skutek dwuznacznej postawy elektora wschodnie i południowe dzielnice jego państwa są pustoszone przez podjazdy polsko-tatarskiego korpusu hetmana polnego litewskiego Wincentego Gosiewskiego. Miasto ponownie płonie 6 grudnia 1656 roku[50]. Wojny szwedzkie, a później okupacja rosyjska 1758 roku i kontrybucje napoleońskie z 1807, liczne pożary i epidemie w stopniu znacznym przyczyniły się do zahamowania procesu jego rozwoju. Stan ten uległ nieznacznej zmianie dopiero w drugiej połowie XIX wieku.

Pierwszy kościół powstał zapewne w chwili lokowania miasta. Nie jest znane patrocinium świątyni. Istniejącą budowlę wybudowano ok.1350 roku. Była wymurowana z cegły na podmurówce z kamienia polnego, jako jednoprzestrzenna hala posadowiona na rzucie wydłużonego prostokąta, a od wschodu zamknięta pięciobocznym prezbiterium opiętym skarpami. Przy ścianie północno-wschodniej postawiono zakrystię przykrytą sklepieniem krzyżowym (podwójnym, czterodzielnym, o gruszkowym profilu żeber spływających na wsporniki). Nad zakrystią, na piętrze istniała izba o nieznanym przeznaczeniu (kancelaria, archiwum?) oświetlona wąskim, ostrołukowym oknem usytu-

44 Tamże.

45 K. Kalinowski, Dąbrówno woj. olsztyńskie. Studium historyczno-urbanistyczne do planu zagospodarowania miasta, PKZ Gdańsk 1960 (mpis), s. 6.

46 M. Biskup, *Historia Pomorza*, t. 2, cz.1, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1969, s. 150.

47 B. Schmid, dz. cyt., s. 6; H. Meye, dz. cyt., s. 39.

48 B. Schmid, dz. cyt., s. 7; H. Meye, dz. cyt., s. 40.

49 A. Boetticher, 1893, dz. cyt., s. 22.

50 A. Boetticher, 1893, dz. cyt., s. 23; T. Oracki, d. cyt., s. 133.

owanym w północnej ścianie. Prawdopodobnie wejście do tego pomieszczenia znajdowało się na zewnątrz przy ścianie północnej nawy lub prezbiterium[51]. Najstarsze odcinki murów (w wątku wendyjskim z gruboziarnistą, białą zaprawą) zachowały się w partii prezbiterium, zakrystii, przypór oraz partii ściany zachodniej.

Nie wiadomo, w jakim stopniu kościół ucierpiał podczas pożaru w 1405 roku. Po zniszczeniach wojennych w roku 1410 został prowizorycznie odbudowany – koronę murów nadbudowano drewnem, a całość przykryto strzechą. Wiadomo, że w 1411 był świątynią ubogą i pozbawioną podstawowych paramentów[52].

Po sekularyzacji Prus stał się świątynią wyznawców nauki Marcina Lutra. Od 1526 roku formalnie podlegał staroście, który zobowiązany był do opieki i wspomagania zgromadzenia i jego świątyni. Nie służył Braciom Czeskim sprowadzonym tu w 1549 roku przez biskupa pomezańskiego Pawła Speratusa i popieranych przez Fryderyka Oleśnickiego[53]. Stosunki między wyznawcami obu kościołów nie układały się najlepiej, skoro spory między obiema gminami łagodzić musiał sam książę Albrecht, a przybysze szybko zdecydowali się wybudować własną świątynię. Był to drewniany kościółek postawiony w północnej części terenu przykościelnego obok murów miejskich i baszty – dzwonnicy, który po ich odejściu w 1564 roku pełnił rolę kościoła polskiego.

Pożar w 1578 roku, który spopielił większą część miasta, prawdopodobnie ominął świątynię. Budowla podupadała. Jej zły stan i konieczność podjęcia niezbędnych prac przy kościele, „który jest bez dachu, a nawy jego są w złym stanie, prawie w ruinie", jak stwierdza ksiądz Krzysztof Schafner w sprawozdaniu z 1579 roku[54], mógł być zarówno bezpośrednim następstwem kataklizmu, jak i zaniedbań wynikających ze szczególnie trudnej sytuacji mieszczan oraz uchylania się od obowiązku opieki nad kościołem przez prywatnego właściciela miasta – starosty Feliksa Fincka. Dopiero około 1600 roku przystąpiono do gruntownej renowacji[55]. Wzmocniono osłabione mury i wybudowano nowy dach, a wnętrze przykryto drewnianym, polichromowanym stropem podwieszonym do więźby i spływającym na ściany skosami. Rok tej fundacji zaświadczała znajdująca się w jednej z płycin w północnej części stropu, dziś już nieistniejąca, sygnatura: „Fundata 1600".

51 Brak dostępu do partii murów zasłoniętych dzisiaj schodami prowadzącymi na poziom loży kolatorskiej nie pozwolił na przebadanie i interpretowanie funkcji gotyckiej proweniencji wnęki znajdującej się obok wejścia na kazalnicę – niegdyś być może przejścia.

52 H. Meye, dz. cyt., s. 21.

53 M. Toeppen, dz. cyt., s. 216; M. Orłowicz, dz. cyt., s. 206; H. Meye, dz. cyt., s. 42; T. Oracki, dz. cyt., s. 132.

54 H. Meye, dz. cyt., s. 85 i n.

55 Zachowane mury oplaszczowano. Przebudowano zakrystię. Pozostawiono też szkarpy w partii prezbiterialnej. Mury kościoła z tej fazy zostały murowane w wątku polskim z opracowaną (podciętą) wapienno-piaskową spoiną. Otwory okienne nadal pozostały zamknięte ostrołukowo; za: Chodkowska, dz. cyt., s. 19 i n.

Po wojnach szwedzkich zubożali mieszkańcy nie są w stanie łożyć dostatecznie dużych środków na remonty obiektu. Stan taki utrzymywał się długo. Raport z wizytacji w 1676 roku wspomina o zniszczeniach wewnątrz kościoła powstałych na skutek oddziaływania opadów atmosferycznych. Dopiero w latach późniejszych, dzięki dotacjom, kościół jest sukcesywnie remontowany i wyposażany. W 1680 roku powstają nowe organy autorstwa Sarnowskiego, a w roku następnym figura anioła chrzcielnego ufundowana przez Jacoba Bechgera[56]. Niezależnie od prowadzonych w latach 1695-1696 prac zmieniających dawny zameczek wójtowski w barokowy dwór z rozległym ogrodem[57] Ernest Finck doprowadza do ukończenia w 1697 roku budowy kaplicy-mauzoleum własnego rodu[58], posadowionej obok i połączonej krytym przejściem z prezbiterium.

Zwiększenie liczby mieszkańców miasta na przełomie XVII i XVIII wieku warunkowało potrzebę rozbudowy kościoła. Roboty rozpoczęto w 1724 roku od wyburzenia ścian bocznych korpusu, powiększając go następnie o dwie nawy boczne. Umieszczono w nich drewniane empory. Okna powiększono. W większej części zachowany strop restaurowano w 1725 roku. Całość przykryto nowym wielkim dachem. Nad zakrystią częściowo adaptując istniejącą tam izbę, zaaranżowano lożę kolatorską z wychodzącym w przestrzeń prezbiterium ozdobnym wykuszem i prowadzącą do niej zewnętrzną klatką schodową[59]. W roku następnym zamontowano nowy ołtarz-kazalnicę i konfesjonał autorstwa Joachima Kapitzkiego, który też wykonał wystrój snycerski do nowych organów wybudowanych w 1726 roku przez mistrza Matiasa Brandtnera z Torunia.

Następny remont przeprowadzono w 1842 roku, zastępując istniejący dotychczas szczyt zachodni nowym – neogotyckim. Prace wznowiono w latach 1895-1896. Wybudowano nową więźbę dachową, pozostawiając elementy starszej konstrukcji z podwieszonym polichromowanym stropem nad nawą główną. Usunięto część odeskowania stropu nad prezbiterium i chórem zachodnim, odsłonięto i wymieniono część belkowania i deskowania, które przemalowano. Z powodu konieczności postawienia nowych empor nawy boczne podwyższono o blisko 0,5 m. Z tej też przyczyny zlikwidowano ukośne spływy stropu. Płyty epitafijne z posadzki chóru i nawy głównej przeniesiono na ściany prezbiterium. Organy rozebrano i zastąpiono nowymi, a ich elementy rzeźbione wykorzystano później (w 1920) do ozdobienia tablicy epitafijnej z nazwiskami parafian poległych na frontach pierwszej wojny światowej. Zakończenie prac upamiętniono, umieszczając w prawym narożniku stropu inskrypcję: „Renov 1896".

56 Przypisywany warsztatowi Chrystiana Klodsseysa, zob. G. Dehio, dz. cyt., s. 267.

57 B. Schmid, dz. cyt., s. 7; H. Meye, dz. cyt., s. 50; K. Kalinowski, dz. cyt., s. 9 i n.

58 Jest to budowla wzniesiona na planie prostokąta, prawie kwadratu, przykryta kolebką, zob.: A. Boetticher, 1893, dz. cyt., s. 23, H. Meye, dz. cyt., s. 88.

59 Od strony wnętrza świątyni ma ona kształt balkonu, przeszklonego oknami angielskimi, bogato złoconego i polichromowanego, zwieńczonego okazałym kartuszem, zob. M. Orłowicz, dz. cyt., s. 206; H. Meye, dz. cyt., s. 88; G. Dehio, dz. cyt., s. 267; A. Rzempołuch, dz. cyt., s. 114.

W 1904 roku wolne partie ścian wewnętrznych ozdobiono dekoracją malarską naśladującą podziały architektoniczne wykreślone liniami czerwonymi i czarnymi na tle w kolorze jasnym zielonoszarym, przypominającym barwę mundurów armii pruskiej z końca XIX i początku XX wieku. Taki stan znany z przekazów fotograficznych dotrwał do 1977 roku, kiedy to wnętrze pomalowano farbą klejową w kolorze żółtym[60].

Na podstawie analizy źródeł założyć można, że w całej historii obiektu polichromie znajdujące się na ścianach prezbiterium nigdy nie były odnawiane. Kolejne przebudowy i remonty ograniczały się do uzupełniania zniszczonych partii murów lub tynków, a pozostałą jeszcze istniejącą dekorację malarską białkowano lub zastępowano nową, bardziej odpowiadającą gustom epoki. Kolejne remonty, zwłaszcza te prowadzone w XIX wieku, stopniowo uszczuplały powierzchnię najstarszych dekoracji malarskich.

Polichromie będące przedmiotem prowadzonych w latach 1999-2001 prac konserwatorskich znajdują się wyłącznie na ścianach zamykających prezbiterium. W partii dolnej ścian tworzy ją dekoracja w formie purpurowoczerwonych, rytmicznie pofalowanych draperii, których czytelne relikty zachowane zostały jedynie na ścianie południowej. Wyżej ścianę wschodnią zdobiono w formie pojedynczych kwiatków o czerwonych płatkach (różyczki?), rytmicznie rozmieszczonych na powierzchni muru. Prawdopodobnie nanoszono je stemplami. Na tej samej ścianie, obok bramki i tuż nad balustradą ołtarza-ambony, zachowały się jedynie dwa takie kwiatki. Obramienia wejścia do zakrystii[61] zdobiono malowidłem prezentującym sploty czerwonej wici roślinnej. Nieco wyżej umieszczono krzyże zacheuszki[62]. Pierwszy z zachowanych, znajduje się obok wejścia na schody ołtarza-ambony i ma formę równoramiennego krzyża rycerskiego wpisanego w okrąg. Jest to krzyż o ramionach klinowych, nieznacznie rozszerzonych na końcach, czerwonych i obrysowanych czernią. Krzyż zajmuje część pola zaznaczonego przez okrąg utworzony z kolejno następujących po sobie linii: czerwonej, zielonej, czarnej, czerwonej, zielonej, czerwonej. Został namalowany na wcześniejszym i powtarza jego rysunek i kolorystykę. Drugi umieszczono na ścianie południowej i ma również formę równoramiennego krzyża wpisanego w okrąg; ramiona proste, rozszerzone na końcach, czerwone, obrysowane czernią prawie dotykają wewnętrznej krawędzi okręgu utworzonego z trzech dość grubych linii: czarnej, czerwonej i zielonej.

60 Decyzja nr KL.II.5345-120/77 z 15 października1977 r., Teczka Obiektu w archiwum WKZ Olsztyn.

61 Odkryte podczas badań sondażowych w roku 1994. Obecnie ponownie zamalowane.

62 W trakcie badań sondażowych (w 1994 r.) na ścianie zachodniej znaleziono fragment okręgu i jednego ramienia podobnego krzyża.



1



2



3



4

Ilustr. **1**. Sceną główną tworzącą oś kompozycyjną dekoracji jest przedstawienie Deesis umieszczone na spojeniu ścian wschodniej i północno-wschodniej. Jest to kompozycja symetryczna, w której centrum wyobrażenie Chrystusa Sędziego Świata ujęto frontalnie, gdy zasiada na łuku tęczy z dłońmi wzniesionymi w geście oranta. Na wysokości Jego ust po prawej – kwiat lilii, po lewej – obnażony miecz; wokół głowy nimb. Cała postać zamknięta została w mandorli. Z Jego lewego ramienia na kolana i stopy w swobodnych fałdach spływa płaszcz purpurowy z błękitnym podbiciem. Nie zasłania nagiego torsu i ramion z widocznymi ranami oraz fragmentu białego perizonium. Po Jego prawej ręce stoi Maria, po lewej, św. Jan Chrzciciel. Bogurodzicę przedstawiono jako młodą kobietę w czerwonej sukni, podwice i błękitnym płaszczu; proroka jako brodatego mężczyznę w sukni ze skór włosiem pokrytych i narzuconym na nią płaszczu o barwach odzienia Chrystusa. Obie postacie ujęte w trzech czwartych, zwrócone ku Zbawicielowi, klęczą z dłońmi złożonymi do modlitwy. Wokół ich głów widnieją aureole. Łuki mandorli i tęczy są czerwono-żółto-błękitne. U kolan namalowano spiętrzone fałdy sukien i płaszczy. Ujęcie sceny jest rysunkowe: załamania płaszczyzn akcentowano kreską, płaszczyzny obrysowano, następnie wypełniono kolorem z walorowym modelunkiem. Tło jest neutralne, kremowobiałe.

Ilustr. **2**. W przestrzeń wokół kompozycji głównej wpisany jest zespół herbów. Pierwotnie było ich co najmniej sześć, podzielonych na dwie grupy. Każdy herb tworzą cztery zasadnicze elementy: tarcza z umieszczonym na niej godłem, hełm, labry i klejnot. Wszystkie tarcze prezentują tzw. typ turniejowy – z półkoliście zarysowanym profilem dolnej krawędzi i wycięciem do oparcia kopii w pobocznicy przy głowicy. W każdym z zachowanych przedstawień tarcza z narożnikiem zaopatrzonym w owo wycięcie jest pochylona ku przedstawieniu centralnemu. Hełmy umieszczono nad górnym rogiem tarcz. Są to hełmy turniejowe: z obojczykami w typie żabi pysk lub z zasłoną prętową. Na hełmach zawieszono labry dekoracyjnie wycięte i powyginane na kształt wici floralnych, a nad nimi zamocowano klejnoty. Charakterystyczną cechą tych przedstawień jest to, że dzwony hełmów ujęto w trzech czwartych i nieco z góry, a labry i jedyny z zachowanych klejnotów, frontalnie.

Znaki umieszczono dwa: po prawej stronie sceny głównej; pozostałe cztery po stronie przeciwnej – jeden bezpośrednio przy przedstawieniu, a trzy za otworem okiennym na sąsiedniej ścianie.

Ilustr.**3**. Godło herbu z pierwszej grupy, umieszczonego bezpośrednio obok sceny centralnej przedstawia: w polu błękitnym mur z blankami, zza którego widać pół zwierzęcia drapieżnego, wilka lub lwa złotego wspiętego. Fragment błękitno-żółtych labrów nad rogiem tarczy stanowi jedyną pozostałość po klejnocie.

Na tarczy drugiego z herbów tej grupy, który znajduje się dalej na skraju pola obrazowego, umieszczono: w polu czerwonym krzywaśń utworzoną ze



5



6



7



8

skręconej wstęgi biało-czerwonej i wywiniętą na kształt litery „S" ze złotym krzyżem kawalerskim umieszczonym na jej szczycie. Tu również nie zachował się hełm i klejnot.

Po stronie przeciwnej przedstawienia centralnego umieszczono nieznany herb, z którego zachował się jedynie obrys dolnej partii labrów. Bezpośrednio za niszą okna zachowały się tylko zarysy dolnej krawędzi szczytu innego herbu. Dwa przedstawienia umieszczone bezpośrednio przy otworze uległy zniszczeniu podczas powiększania okna.

Ilustr.. **4**. Godłem następnego znaku są dwie białe lub czerwone poziome belki na polu żółtym (złotym) lub czerwonym; nad górnym rogiem tarczy hełm z zasłoną prętową, żółto-czerwono-białymi labrami[63] i klejnotem – między żółtymi (złotymi) trąbami stojącą panną w koronie i czerwonej sukni ze złotym krzyżem na piersiach. Za nim znajduje się godło, podobnie jak umieszczone po przeciwnej stronie: w polu czerwonym krzywaśń biała ze złotym krzyżem kawalerskim umieszczonym na jej szczycie. Nad tarczą hełm turniejowy z zasłoną typu żabi pysk, fragmentami labrów i koroną klejnotu; między herbami fragment nieczytelnej ligatury gotyckiej; tło neutralne, kremowobiałe.

Ilustr. **5**. W późniejszym okresie ostatni herb zastąpiono wizerunkiem nieznanego z imienia Świętego Rycerza. Jest to przedstawienie kroczącego mężczyzny ujętego z lewego profilu i *en pied*. Prawdopodobnie[64] jego kark i głowę chroni czepiec kolczy i hełm z podniesioną zasłoną. Ciało okrywa płytowa zbroja z kirysem, pełną osłoną rąk i nóg. Tylko stopy obute w brązowe ciżmy pozbawione są ochrony. Do boku przypasany ma miecz o wąskiej głowni. Dłonią lewej ręki ugiętej w łokciu podtrzymuje drzewce sztandaru, na którego płachcie widnieje fantastyczne zwierzę – czerwony dzik lub smok. Zbroja jest w kolorze szarozielonym z precyzyjnie czarną kreską zaznaczonymi krawędziami poszczególnych blach.

Ilustr. **6**. Dalej w kierunku południowym, na tym samym poziomie i tym samym neutralnym kremowobiałym tle, umieszczono wyobrażenia ewangelistów. Postacie przedstawiono w postawie stojącej i zwrócone ku sobie, wyizolowane z przestrzeni, monumentalne, ujęte *en trois quarts*, izokefalicznie i antytetycznie; pogrupowane w pary. Rozczłonkowanie kolegium apostołów na układy dwójkowe wynikło z konieczności podporządkowania kompozycji malarskiej płaszczyzny ścian strony południowej prezbiterium jej wertykalnymi podziałami architektonicznymi – wnękami okiennymi. W zależności od miejsca usytuowania wizerunku od krawędzi otworu są to przedstawienia pół- lub pełnopostaciowe.

63 Barwy na tarczy i na labrach określone według zachowanych śladowych ilości pigmentu. Zwłaszcza próba określenia kolejności barw na tarczy nie dała jednoznacznych wyników.

64 Stan zachowania i wzajemne przenikanie się górnej partii postaci i rysunku klejnotu herbu nie pozwalają na jednoznaczne odczytanie przedstawienia.

Cykl rozpoczyna wyobrażenie św. Piotra – starszego mężczyzny z siwymi włosami nad wysokim czołem. Jego głowę otacza aureola. Twarz jest okrągła, z dużymi podkrążonymi niebieskimi oczami, okolona brodą, lecz bez wąsów. Został ujęty *en pied*, z prawej; ubrany w jasnozieloną tunikę z obszernymi rękawami i zapinaną na piersiach na trzy duże guzy, długą, lecz niezasłaniającą bosych stóp apostoła. Na ramionach zarzucony ma płaszcz zapięty pod brodą, dwustronny – czerwonobrązowo-niebieski. W lewej wyciągniętej przed sobą dłoni trzyma olbrzymich rozmiarów klucz, prawym ramieniem przyciśniętym do torsu podtrzymuje wywiniętą połę płaszcza.

Ilustr. **7**. Naprzeciwko św. Paweł – ujęty w półpostaci, a raczej w popiersiu z lewej. Głowa, którą otacza nimb, jest lekko pochylona do przodu; twarz pociągła, z dużymi błękitnymi oczami, którymi spogląda przed siebie i nieco w dół. Nad pomarszczonym czołem ma bujne, czarne włosy. Takiego samego koloru zarost (również bez wąsów) otacza jego twarz. Na lewym ramieniu opiera klingę obnażonego miecza, którego fragment jelca widać nad jego dłonią. Ubrany jest w brązową tunikę i niebieski płaszcz. Pozostałe partie wizerunku nie zachowały się (zniszczone podczas powiększania okna).

Ilustr. **8**. Podobnie rzecz się miała w przypadku następnego wizerunku – św. Jana. Przedstawiono go jako młodego mężczyznę o brązoworudych włosach okalających twarz bez zarostu. Niebieskie oczy skierował w kierunku trzymanego lewą dłonią na wysokości piersi repusowanego kielicha, który błogosławi gestem prawej dłoni. Ujęty został w półpostaci, z prawej; ubrany w czerwony płaszcz z żółtym podbiciem i błękitną szatę spodnią.

Obok znajduje się św. Andrzej podtrzymujący prawą dłonią swój atrybut. Został ujęty *en pied*, z prawej; ubrany w różowobrązową tunikę z obszernymi rękawami i płaszcz błękitny zarzucony na ramiona; twarz i szczegóły nieczytelne.

Ostatnią możliwą do zidentyfikowania postacią z tego cyklu jest św. Jakub Starszy. Ujęty i odziany podobnie jak św. Andrzej, w stroju różni się od niego kapeluszem o wywiniętym rondzie. Z fizjonomii zachowały się fragmenty oczu i nosa.

Nieco dalej, na ścianie południowej przedstawiono wizerunki pozostałych świętych, z których zachował się jedynie fragment bogato drapowanej, zielonej szaty.

Na wszystkich przedstawieniach kolegium apostolskiego płaszczyzny obrysowano cienką czarną kreską i wypełniono kolorem. W partiach szat widać ostre, rzeźbiarskie załamania fałd zaznaczone walorowo, często zaakcentowane czarną linią lub w takim samym kolorze ukośnym szrafowaniem. Głowy otoczono lekko wydłużonymi w pionie nimbami zakreślonymi podwójną kreską. W tej samej strefie płaszczyzn ścian, na północnym ich odcinku i nieco niżej

pozostałe partie boków prezbiterium wypełnia zespół przedstawień pasyjnych. Ułożone rzędem, tworzące kwaterowy układ obrazów, z których każdy obwiedziony został brązowoczerwoną bordiurą, wydzielającą go jako samodzielną jednostkę kompozycyjną, addytywnie dodaną do następnej, jakby jedna karta umieszczana obok drugiej. Wszystkie umieszczono na tym samym neutralnym, kremowobiałym tle.

Ilustr. **9**. Po lewej stronie sceny głównej na płaszczyźnie oddzielonej od niej niszą okna umiejscowiono przedstawienie: Modlitwa w Ogrójcu. Pod tą sceną umieszczono kwaterę z przedstawieniem Chrystus przed Arcykapłanem, a dalej w prawo na tym samym poziomie pozostałe tematy z cyklu: pod Deesis dwie sceny – Naigrywanie i Biczowanie. Na ścianach: wschodniej i południowo-wschodniej, tuż pod przedstawieniami Rycerza i pierwszego z kolegium apostołów umieszczono sceny Cierniem Koronowanie i Ecce Homo.

Ilustr. **10**. Na ścianie południowo-wschodniej i południowej umieszczono duże, bo zajmujące powierzchnię zbliżoną do obszaru zajmowanego przez dwie poprzednie sceny łącznie, przedstawienie Zdjęcie szat. Dwa ostatnie – Przybicie do krzyża i Ukrzyżowanie dopełniają wystrój ściany południowej.

(il. **11**) W kwaterze przedstawiającej temat Modlitwa w Ogrójcu większą część pola obrazowego zajmuje postać Jezusa, ujętego *en pied*, w trzech czwartych z prawej, w chwili gdy klęcząc, modli się z twarzą zwróconą w górę ku widniejącej na szczycie kamienia wizji kielicha. Kształt i gest dłoni, podobnie jak i rysy twarzy – nieczytelne; włosy w kolorze czerwonobrązowym. Jego głowę otacza aureola. Ubrany jest w długą tunikę w kolorze kremoworóżowym. Tuż za Nim w lewym – dolnym narożniku przedstawiono grupę uczniów, z których w stopniu możliwym do zidentyfikowania, zachowała się jedynie postać św. Piotra. Apostoła przedstawiono, gdy półleżąc, śpi z głową wspartą na lewej dłoni, prawą podtrzymując oparty na jego ramieniu tasak. Ubrany w czerwoną suknię z brązowym kołnierzem i niebieski płaszcz. U kolan widać spiętrzone fałdy sukni i płaszcza. Górną partię wypełniają, jak gdyby tworząc dalszy plan, kolejno od lewej: człowiek w długiej szacie – Judasz (?) – idący na czele kohorty i grupy sług świątynnych oraz brodata postać z kijem na ramieniu i niezidentyfikowanym przedmiotem w prawej dłoni – zapewne latarnią. Z pierwszej postaci zachowała się tylko dolna partia z czytelną lewą stopą i fragmentem długiej szaty. Druga osoba to zapewne sługa arcykapłana, który na głowie ma brązową, spiczastą czapkę, a ciało okrywa mu suknia granatowo-czerwona z rozcięciem na piersiach, przez które widać fragment koszuli. Zbrojnych przedstawiono, gdy idą w szyku – co sugerować miało ich kulisowe ujęcie. Z bliższej grupy dwóch żołnierzy pozostały tylko fragmenty czerwonych kaftanów i pancernych naramienników. Pozostałych naszkicowano czarną kreską. Ujęcie sceny rysunkowe: załamania płaszczyzn i ich krawędzie obrysowane lub zaakcentowane linią, następnie wypełnione kolorem z walorowym modelunkiem.



9



10



11



12

Ilustr. **12**. W centrum kwatery z przedstawieniem tematu: Chrystus przed Arcykapłanem znajduje się Jezus, ujęty *en pied* i *en trois quarts* z prawej, stoi z rękoma skrępowanymi i głową lekko pochyloną ku Kajfaszowi siedzącemu na tronie. W głębi, między postaciami planu pierwszego, sługa w szpiczastej czapce z otokiem, który prawdopodobnie (zatarta i nieczytelna partia polichromii) zwraca się ku Arcykapłanowi. Ten prawą dłoń podnosi do twarzy, lewą opuszcza, ukazując rozdarcie szaty na piersiach. Z prawej strony i w głębi grupa żołnierzy z halabardami, z których jeden w półzbroi wymierza cios. Chrystus ubrany jest w długą tunikę w kolorze kremoworóżowym. Głowę o brązowo-rudych włosach otacza nimb. Kajfasz w mitrze na głowie, spod której wysuwają się równo przycięte nad ramionami i podobnej barwy włosy; ubrany jest we wzorzystą suknię z długimi, rozcinanymi rękawami.

W centrum pola obrazowego z przedstawieniem tematu Naigrywanie znajduje się postać Jezusa (ujęty *en pied* i *en trois quarts* z prawej) stojącego, z głową lekko pochyloną ku dwóm postaciom oprawców; jedna zachowana fragmentarycznie (tylko dłoń i część rękawa – obszernego i niebieskiego, a druga w półprzyklęku podaje Zbawicielowi trzcinę (kaduceusz). Za Nim stoi mężczyzna w zielonej tunice z brązowym kołnierzem i w wysokiej wzorzystej czapce ze szpicem wywiniętym na kształt haka.

Podobny układ kompozycyjny znajdziemy w temacie Biczowanie. Pośrodku wydzielonego pola obrazowego stoi Chrystus, którego przywiązano z rękoma skrępowanymi z tyłu do znajdującej się za nim kolumny. Ujęty prawie frontalnie, w lekkim kontrapoście pochyla głowę ku znajdującemu się po lewej stronie oprawcy. Ten uniesioną lewą dłonią chwyta Zbawiciela za włosy, prawą trzyma flagellum. Po przeciwnej stronie drugi z katów lewą dłonią ciągnie koniec splecionego sznura, prawą, uzbrojoną w taki sam bicz, wznosi do góry, czyniąc zamach do zadania razu. Ciało Chrystusa okrywa jedynie perizonium. Wokół głowy widnieje żółty nimb. Pierwszy oprawca ubrany jest w czerwoną szatę spodnią z rozcięciami na łokciach, przez które wystają fałdy koszuli. Na nią założył zielony kaftan z krótkimi rękawami, na brzegu wycinanymi w zęby. Strój jego towarzysza tworzy zielona suknia z bufiastymi rękawami i wycięciem na torsie, sięgająca do połowy uda, nałożona na czerwoną szatę spodnią.

W tych ostatnich z opisanych scen: Chrystus przed Arcykapłanem, Naigrywanie i Biczowanie osoba Zbawiciela tworzy jakby oś kompozycyjną sceny, której warstwa ekspresyjna zbudowana jest na kontraście postaci Chrystusa, z pokorą przyjmującego cierpienia, z okrucieństwem i brutalnością siepaczy. Oprawców przedstawiono w wymyślnych, nienaturalnych pozach. Ich „wschodnią egzotyczność" akcentują też dziwaczne elementy stroju, w których są przedstawieni.



13



14



15



16

Ilustr. **13**. Podobne zabiegi formalne zastosowano, komponując scenę Cierniem Koronowanie. Tu również Osoba Zbawiciela zajmuje centralne miejsce. Przedstawiony *en pied* i *en face*, gdy siedzi ze skrępowanymi rękoma (nieczytelna partia), z głową lekko pochyloną w prawo. Po bokach dwaj oprawcy za pomocą długich, skrzyżowanych żerdzi wciskają wieniec z cierni na głowę Zbawiciela, którą otacza żółta aureola. Chrystus ubrany jest w obszerną tunikę i płaszcz.

Ilustr. **14**. Oprawcy odziani są w kaftany głęboko rozcięte na piersiach i z krótkimi rękawami, spod których widać obcisłe i długie szaty spodnie. Siepacz z lewej strony ma kaftan brązowy ze sznurowaniami na piersiach, a na głowie szpiczastą czapkę; jego towarzysz kaftan zielony, szatę spodnią w pionowe czarno-białe pasy, podobną lewą nogawicę, a na nogach buty z cholewkami sięgającymi do połowy łydek.

Ilustrację tematu Ecce Homo zredukowano do dwóch postaci. Na pierwszym planie z lewej Piłat (*en pied*, z prawej) przedstawiony w chwili, gdy prawą dłonią odciąga brzeg płaszcza stojącego u jego boku Chrystusa, ukazując gawiedzi umęczone ciało Zbawiciela. Namiestnik ubrany jest w długą szatę z wykładanym kołnierzem i szpiczastą czapkę. Twarze nieczytelne; z postaci Syna Bożego zachował się jedynie fragment płaszcza.

Ilustr. **15**. Inaczej zakomponowano scenę Zdjęcie szat. Z lewej strony pola obrazowego stoi grupa sług ubranych podobnie jak w scenie Cierniem Koronowanie i żołnierz w zbroi i z halabardą. Jeden, ujęty z prawego profilu, wyciągniętymi przed siebie rękoma chwyta i zdziera czerwony płaszcz ze stojącego przed nim Zbawiciela. Chrystus w perizonium stoi zwrócony ku oprawcy z rękoma skrępowanymi na plecach, z lewą nogą wysuniętą przed siebie. Jego głowę otacza nimb. W tle z prawej, głowy i nimby dwu postaci: św. Jana i Marii. Postacie uległy zatarciu, możliwe do zidentyfikowania w zasadzie tylko po rysunku konturowym.

Równie nieczytelna jest scena Przybicie do krzyża. Kompozycję skośną sceny wyznacza leżące drzewo krzyża, do którego oprawcy przybijają Chrystusa. Lewa strona niezachowana – jedynie można zidentyfikować fragment nóg obutych w płytkie brązowe ciżmy należące do oprawcy, który klęcząc, przybija stopy. W prawym górnym narożniku fragment głowy, torsu i uniesionej dłoni (z młotkiem?).

W ostatniej scenie Ukrzyżowanie centrum pola obrazowego wypełnia krzyż z rozpiętym ciałem Chrystusa. Po Jego prawej stoi Maria, po lewej św. Jan. Wokół głów postaci widnieją nimby. Chrystus został ujęty frontalnie, z głową lekko zwróconą w prawo ku Matce Bożej, ubrany w perizonium, Maria *en pied* i *en trois quarts* z prawej, lekko pochylona. Gest dłoni nieczytelny. Postać św. Jana prawie frontalnie, lewą dłonią uniesioną na wysokość piersi wskazuje na Zbawiciela. Maria została przedstawiona w czerwonej sukni i błękitnym płaszczu. Takiego samego koloru płaszcz ma na sobie św. Jan.

Ilustr. **16**. Najlepiej zachowanym reliktem dekoracji nowożytnych jest fragment polichromii na zamurowanym oknie w północno-wschodnim murze zamykającym prezbiterium. Znacznie słabiej zachowane pozostałości tej fazy dekoracji znajdują się na ścianie południowej. Dekoracja ta reprezentuje repertuar form właściwych dla wczesnego baroku: okuciowe obramienia okien, małe okrągłe medaliony, bogate girlandy z liści i owoców zawieszonych na wstęgach. Malowane na szaroróżowawej pobiale, swobodnie, cienko i z oszczędnym modelunkiem.

Na przestrzeni lat wnętrze kościoła w Dąbrównie było kilkakrotnie przemalowywane. Przeprowadzone badania pozwalają wyodrębnić kolejno nawarstwiające się fazy powstawania dekoracji malarskiej. Począwszy od najwcześniejszej, są to:

1. Faza średniowieczna I

Reprezentowana przez relikty pierwszego wystroju malarskiego świątyni, powstałego zapewne jeszcze przed pożarem budowli w 1405 lub w 1410 roku. Zachowane w formie szczątkowej na niewielkiej powierzchni tynków w dolnej partii ścian. Znikome partie tych polichromii i ich zły stan zachowania nie pozwalają na przeprowadzenie wnikliwszej analizy stylistyczno-porównawczej, niemniej należy zauważyć podobieństwa omawianych partii polichromii do wybranych zabytków XIV wieku sztuki dekoracyjnej z terenu Pomorza, zwłaszcza Torunia. Na przykład dekoracje w części podwieżowej kościoła parafialnego św. Jakuba w Toruniu (około 1350-1360)[65], dekoracji w prezbiterium fary w Chełmnie (koniec XIV wieku) lub też nieco późniejszych, bo pochodzących z drugiej ćwierci XV wieku malowideł w Mariance. Tę fazę powstawania wystroju malarskiego reprezentują też krzyże – zacheuszki. Pierwszy ma formę najwcześniejszych krzyży zakonu teutońskiego, znanych z licznych przykładów drobnej plastyki z terenu Prus i Pomorza, datowanej na wiek XIV. Namalowano go na wcześniejszym, którego formę powtórzył; drugi – z nieznacznie rozszerzonymi ramionami, podobny do krzyża w typie *fourchée* znalezionego pod lożą kolatorską[66]. Można założyć, że malowidła te wraz z przedstawieniami św. Sebastiana i nieznanego św. Biskupa tworzą zespół dekoracji najwcześniejszych – XIV-wiecznych[67] – prawdopodobnie związanych z pierwszą świątynią.

2. Faza średniowieczna II

Chronologicznie druga dekoracja malarska powstała najprawdopodobniej w dwóch następujących dość szybko po sobie etapach. Etap wcześniejszy

65 *Gotyckie malowidła ścienne w kościele św. Jakuba w Toruniu. Problematyka badawczo-konserwatorska. Konserwacja zabytkowych wnętrz*, red. M. Woźniak, Toruń: Związek Polskich Artystów Plastyków, 2001, s. 29-30, 194, fot. 86-89.

66 Podobne w formie i proporcjach i występują w wielu obiektach z terenu Pomorza, np. zob. malowidło na ścianie południowej kościoła w Behrenhoff (druga połowa XIV w.). Porównaj też S. Stawicki, dz. cyt., s. 9.

67 Tamże.

reprezentują: Deesis i fryz herbowy oraz przedstawienia apostołów. Polichromie powstałe w etapie późniejszym tworzy cykl scen z życia Chrystusa.

Zauważyć tu wypada współistnienie i wzajemne uzupełnianie się partii fazy I oraz chronologicznie młodszych przedstawień – fazy II. Zły stan zachowania nie pozwala na pełną rekonstrukcję programu ikonograficznego – zwłaszcza że badano wyłącznie partie polichromii zachowane na ścianach prezbiterium. Zapewne ich program ideowy w dużym stopniu wynikał z założeń malarskiej dekoracji, która pierwotnie obejmowała układami strefowymi całe wnętrze świątyni. Ten system, wyrastający jeszcze z tradycji epoki romańskiej, miał wiele odmian wynikających z konieczności dostosowania go do warunków stwarzanych przez architekturę albo od niej niezależnego artykułowania płaszczyzny ścian. Dekoracje wzajemnie dopełniały się z zespołami przedstawień na witrażach. Uzupełniały lub zastępowały zespoły architektonicznej rzeźby figuralnej: na przykład posągi apostołów przy filarach międzynawowych. Czasami występowały na wolno stojących obiektach rzeźbiarskich, sakrariach, mensach ołtarzowych, tumbach nagrobnych[68]. W XIV wieku upowszechnia się naśladowanie przez malowidła ścienne retabulów ołtarzowych, obrazów wotywnych i epitafiów. Spotyka się naśladownictwo tkanin, a także tzw. obrazów symultanicznych, występujących u nas częściej w malarstwie sztalugowym[69]. Nawiązaniem do tradycji jest też wypełnienie najniższych partii ścian polichromią stanowiącą naśladownictwo tkanin, wydzielających strefę retabulum ołtarzowego. Dekoracja partii ściany wschodniej ozdobiona rytmicznie rozmieszczonym na powierzchni muru malarstwem patronowym stanowić mogła jego tło[70]. Wyższą partię ścian – prawdopodobnie też stropu, ołtarza i innych sprzętów znajdujących się w wyposażeniu stałym świątyni – zgodnie z tradycją przeznaczono do umieszczenia scen, które ilustrowały podstawowy program ideowy. Taki system, oparty na cyklu malowideł obejmujących całe wnętrza pełnym programem dekoracyjnym, ilustrował ideowy plan definiujący stosunek człowieka do Boga w aspekcie: grzechu, odkupienia i sądu, oraz roli Kościoła w zapewnieniu wiernym życia wiecznego. Jego egzegezy dokonywano, używając czterech zasadniczych cyklów przedstawień wywodzących się nierzadko jeszcze ze sztuki starochrześcijańskiej. Cykl pierwszy to przedstawienia: proroków i królów oraz wybrane sceny ze Starego Testamentu zwłaszcza z Genesis. Cykl drugi to zespół przedstawień chrystologicznych i maryjnych. Cykl trzeci to postaci świętych i męczenników (Kościół Tryumfujący). W czwartym podstawowym przedstawieniem był Sąd Ostateczny z ilustracjami tematów towarzyszących[71].

68 A. Karłowska-Kamzowa, *Programy ideowe gotyckich malowideł ściennych w Polsce,* [w:] *Gotyckie malarstwo ścienne w Europie środkowo-wschodniej. Materiały konferencji naukowej Instytutu Historii Sztuki (Poznań 20-23 X 1975*, Poznań: UAM, 1977, s. 137 i n.

69 Tamże.

70 Porównaj polichromię patronową z kościoła p.w. św. Jakuba w Toruniu. *Gotyckie malowidła ścienne*…, dz. cyt., s. 194.

71 Tamże.


17


18


19


20

Ilustr. **17** i **18**. W Dąbrównie przedstawienia z cyklu pierwszego nie zachowały się, z cyklu drugiego i trzeciego – fragmentarycznie, a czwarty zredukowany jest jedynie do przedstawienia tzw. Małej Deesis. Zastosowano tu, jak się wydaje, popularną od drugiej połowy XIV wieku metodę narracyjną. Opowiadanie tworzono przez mnożenie tematów. Polegało to na tym, że mnożono liczbę scen ukazywanych w strefach lub w malowanych kwaterach szeregowanych pasowo. Poszczególne przedstawienia reprezentują zazwyczaj najprostsze ujęcia ikonograficzne. Możliwość wyboru wątków tematycznych ze Starego Testamentu, chrystologicznych – zwłaszcza pasyjnych – bywała dowolna. W rezultacie ich liczba zależała od typu dekoracji lub woli fundatora.

Ilustr. **19** i **20**. Szukając analogii i materiału porównawczego, należy zwrócić uwa-gę na reprezentujące podobny program malarstwo ścienne z Prus, gdzie jest schematem nieomal obowiązującym. Z najbliższych – to cykl w kościele parafialnym w Sząbruku (około 1510 roku). W takim ujęciu rzadko występuje też na Pomorzu – tylko w Grzędzicach (około 1450 roku) i w Wełtyniu (około 1520-1534). Nieco odmienny sposób prezentacji programu ikonograficznego zastosowano w monumentalnym malarstwie śląskim około połowy XV wieku. Wskazać tu należy na kilka scen pasyjnych z II fazy malowideł, zdobiących kościół w Strzelnikach, datowanych pierwotnie na lata 50. XV wieku, obecnie przesuwanych na lata pomiędzy 1418-1428, oraz zespół malowideł ściennych z kościoła św. Jerzego w Hajdukach Nyskich, datowanych na czwartą ćwierć XV stulecia (II faza malowideł).

Należy zwrócić też uwagę na podobieństwa cech stylistyczno-formalnych wspomnianych zespołów, które również wynikać mogą z podobnego źródła inspiracji artystów, jakim była grafika. W XV stuleciu pojawia się w obrębie sztuk przedstawieniowych sztuka graficzna. Jest to gatunek posługujący się specyficznymi środkami wyrazu zawężonymi do linii i konturu oraz czarno-białych plam z wyłączeniem czynnika koloru. Jednocześnie jest to też gatunek mający niezwykłą zdolność szybkiego rozpowszechniania się dzięki małemu formatowi, lekkości materiału i dużej liczebności produkowanych odbitek. Od samego początku funkcjonuje w podwójnej roli: jako samodzielny gatunek artystyczny, najczęściej w połączeniu z tekstem drukowanym, oraz jako materiał służący za wzorzec i źródło inspiracji dla artystów pracujących w innych rodzajach technik sztuk przedstawieniowych, tak w zakresie układów kompozycyjnych jak i elementów formalnych. Drzeworyt oraz inkunabułowe techniki metalowe pojawiają się w pierwszych latach XV wieku, ale jako masowy środek wizualnego przekazu działać poczynają dopiero od połowy stulecia, sięgając następnie daleko w głąb wieku XVI. Powyższe fakty określają zarazem dolną granicę ram czasowych, w jakich rozpatrywać przyjdzie zjawisko relacji pomiędzy grafiką a malarstwem z Dąbrówna. Należy zwrócić uwagę na fakt, że forma malowideł nie wykazuje wiele zbieżności z doświadczeniami formalnymi wczesnego drzewortu inkunabułowego. Świadczy o tym konturowa i zarazem linearna forma wykonania, przy wyraźnym zarzuceniu elementów stylu miękkiego. W okresie powstania tych malowideł sztuka drze-

worytnictwa w formie luźnych odbitek ilustracji, niezwiązanych jeszcze z drukowaną książką, ustępuje jej w latach około połowy stulecia. Proces ten jest szczególnie zauważalny w przypadku zespołu malowideł z Hajduków Nyskich – dość zbliżonego formalnie do polichromii z Dąbrówna. Obejmują one cykl wyobrażeń pasyjnych, ułożonych rzędami, tworzących kwaterowy układ obrazów wypełniających ścianę. Z kart rycinowych malarze hajducki i dąbrowieński istotnie korzystali obficie. Wzorami dla nich mogły być m.in. miedzioryty Mistrza ES z serii pasyjnej (L. 37-48), datowanej na okres przed rokiem 1446. Przytoczone miedzioryty Monogramisty ES oznaczają się szczególnymi cechami: występuje w nich pewna lapidarność, jednoplanowość, redukcja drugorzędnych szczegółów. Wykonane są linią konturową bez wprowadzania znaczniejszego modelunku kreskowaniem. Cechy te ułatwiały zadanie malarzowi, korzystającemu z rycin jako wzorów. Przejęto w tym wypadku układ postaci i przedmiotów stosunkowo wiernie, łącznie z drobnymi szczegółami, jak charakterystycznie wydłużony kształt nimbów, typowy dla wczesnej twórczości Mistrza ES. Niemniej nawet pobieżna analiza poszczególnych przedstawień wskazuje na różnorodność źródeł, których znajomość zademonstrował. W scenie Chrystus w Ogrodzie Oliwnym, która nie odbiega wzorcem motywów obrazowych i kompozycją od przedstawień tego tematu w sztuce południowych Niemiec drugiej połowy XV wieku, niektóre szczegóły – rozbicie grupy apostołów, ujęcie Judasza jako postaci w długiej sukni, kroczącej i wskazującej na Jezusa, motyw pachołka z latarnią – znajdują analogie w sztychu ucznia Martina Schongauera, Monogramisty AG (L. 81). Mogłyby one wskazywać na rolę górnoreńskiej inspiracji w powstaniu przedstawienia. Trzeba podkreślić, że wywierające wówczas w Europie Środkowej największy wpływ strasburskie ujęcia tematu, na przykład obraz Mistrza Pasji z Karlsruhe (Kunsthalle) i Martina Schongauera (L. 19), też mogą być traktowane jako bezpośrednie źródła inspiracji[72]. W przypadku najpopularniejszego przedstawienia, jakim jest scena Ukrzyżowania, istnieje równie dużo źródeł, na które można wskazać. Jest to motyw przejęty z dzieł dawniejszych za pośrednictwem sztychu Mistrza ES (L.31) lub (L.44). Raczej nie jest to rycina Marcina Schongauera, wykazująca zbieżności z miedziorytem mistrza z Kolmaru, z serii znanych rycin pasyjnych (L. 27), powstałej w dojrzałym okresie jego twórczości. Ryciny te, wielokrotnie kopiowane i wykorzystywane jako materiał pomocniczy, uzyskały znaczenie niemalże wzorca, kanonu[73]. W obu przypadkach przejęty został układ kompozycyjny głównych postaci znajdujących się na pierwszym planie. Pozostałe cechy charakterystyczne dla miedziorytu zostały przetworzone: przestrzenny krajobraz zredukowano do formy jednoplanowej, dodatkowo zawężonej – zamykającej przestrzeń po obu stronach figury Chrystusa. Kanon delikatnych, wiotkich postaci schongaue-

72 Inspiracją równie dobrze mogły być przedstawienia plastyczne, np. twórczość Wita Stwosza *Chrystus w Ogrodzie Oliwnym* z Muzeum Narodowego w Krakowie – 1480-1485 lub scena środkowa epitafium Pawła Volcknera, Norymberga, kościół p.w. św. Sebalda – 1499.

73 Ryciny Mistrza hw (B.002 C1), (417-5) p. 31 z 1460 r.; Monogramista AG (B. 003) z 1491 r., który najpewniej korzystał z rycin Schongauera czy też wiernie za nim powtarzający Wentzel z Ołomuńca (B. 19-327).

rowskich przemieniony zostaje na bardziej masywny. Natomiast w sposobie ukształtowania niektórych partii draperii: chusty Marii, sukni św. Jana czy perizonium Chrystusa, czytelne są formy miedziorytniczego modelunku, zastosowanego w pierwowzorze. Nic natomiast nie pozostało z subtelnych niuansów ciemnych i jasnych powierzchni stworzonych przez schongauerowską technikę kreskowania, w rzeczy samej nieprzetłumaczalnej na język formalny malowidła ściennego. W przypadku korzystania z wzoru graficznego, tak złożonego jak rycina Schongauera, proces jej adaptacji stawał się zarazem procesem jej upraszczania w znacznie większym wymiarze aniżeli w wypadku rycin mistrza ES. Wydaje się, że malarz z Dąbrówna pośrednio korzystał z schongauerowskiego wzorca, jakim po adaptacji stały się ryciny kanonowe w rozlicznych drukach.

Twórczość Schongauera mogła też inspirować twórcę w przypadku scen: Naigrywanie, która wykazuje wiele zbieżności z londyńskim przedstawieniem tego tematu (L. 23) oraz pochodzących z cyklu Pasja scen: Biczowanie (L. 22), Chrystus przed arcykapłanem (L. 19), Cierniem koronowanie (L. 23). Również motyw odsłonięcia przez Piłata poły płaszcza w scenie Ecce Homo (B. 15) szeroko rozpropagowała grafika tego mistrza i jego naśladowców[74]. Przedstawienie Chrystusa z Deesis mogło mieć swój pierwowzór w grafice Chrystus Zbawiciel (B. 20).

Wzorce opracowane w pracowniach mistrzów były kopiowane i przetwarzane na użytek edytorski przez ich uczniów lub naśladowców. W przypadku scen pasyjnych z cyklu z Dąbrówna znaleźć można wiele cech wspólnych z grafikami wykorzystywanymi w wydawnictwach Lukasa Brandisa, powstających w Norymberdze i Ulm od połowy lat 70. XV wieku. Oprócz wielu analogii z poszczególnymi przedstawieniami na szczególną uwagę zasługuje scena Przybicie do krzyża, która znalazła się w wydanym w roku 1478 druku *Nye Ece und Pasionis* i powtarzana była, obok pozostałych, w następnych wydawnictwach tej oficyny powstających jeszcze na początku lat 90. XV wieku.

Przedstawienia św. Piotra i św. Pawła mogły być inspirowane rycinami autorstwa Izraela van Meckenena z cyklu Chrystus, Maria i Apostołowie[75]. Z tego samego cyklu pochodzi przedstawienie św. Jakuba, które powstało w oparciu o pierwowzór Schongauera[76]. Przedstawienia św. Jana i św. Andrzeja wzorowane były na rycinach Mistrza ES[77] z cyklu Chrystus i dwunastu Apostołów lub rycinami Schongauera[78] zamieszczonymi w druku *Apostoli in Credo*. Powyższe spostrzeżenia określają zarazem dolną granicę ram czasowych, w których rozpatrywać przyjdzie zjawisko relacji pomiędzy grafiką a malarstwem z Dąbrówna.

74 Zob. Monogramista I.C. (B.15).
75 Odpowiednio: św. Piotr – B.66 (L. 282), św. Paweł – B. 78 (L. 283).
76 Izrael van Meckenen – B. 68, M. Schongauer – B. 36.
77 Odpowiednio: św. Jan – B. 40 (103), św. Andrzej – B. 40 (19), L.102.
78 Odpowiednio: św. Andrzej – B. 35.

Stosowany powszechnie w sztuce średniowiecza zabieg aktualizacji przedstawień pozwala na przeprowadzenie próby określenia czasu powstania polichromii na podstawie analizy kostiumologicznej i bronioznawczej. Mimo zgłoszonych wyżej uwag na temat udziwniania strojów oprawców zauważyć należy, że nie odbiegają one zasadniczo od przykładów znanych z przekazów ikonograficznych pochodzących z ostatnich dekad XV wieku. Motywy owocu granatu i siedmiopłatkowej róży, które znajdujemy w ornamencie tkaniny szaty Kajfasza, są elementami bardzo charakterystycznymi dla aksamitów włoskich z końca XV wieku[79]. Na schyłek stulecia wskazywać też może zbroja św. Rycerza. Wykazuje ona wiele cech charakterystycznych dla uzbrojenia ochronnego, wykształconych około 1480 roku w augsburskiej pracowni płatnerza Lorentza Helmschmieda.

Osobną kwestią jest określenie imienia świętego noszącego tę zbroję i osoby, której patronem może być ów nieznany z imienia orędownik. Jeśli jest to św. Jerzy, patron rycerzy[80], to wskazanie takiej osoby byłoby mało prawdopodobne. Raczej nie będą to komendanci czasu wojny noszący imię świętego: Jerzy von Schellendorf lub Jerzy Ingeram. Być może fundatorem był pierwszy właściciel miasta od 1475 roku Georg (Jerzy) von Löwen, a wówczas uprawniona byłaby hipoteza, że zasadniczy program ikonograficzny zrealizowany został przed rokiem 1488.

Innym elementem datującym może być poprawne rozpoznanie osób, potencjalnych fundatorów (?), na podstawie analizy fryzu herbowego. Elementem datującym nie może być typ tarcz – tzw. turniejowych – ponieważ ten rodzaj uzbrojenia obronnego w plastyce heraldycznej polskiej lub z Polską związanej sporadycznie reprezentowany jest przez zabytki datowane już na drugą połowę XIV wieku[81]. Po tym czasie w Hiszpanii, ale także w Niderlandach i w Niemczech, tarcza przekształca się z wcześniejszej formy gotyckiej, zastępując ostre zakończenie podstawy półkolistym, by w ostatnim dwudziestoleciu XV wieku stać się coraz bardziej powszechnym. Ten typ tarczy w literaturze przedmiotu funkcjonuje jako tarcza „niemiecka". Zwłaszcza w Niderlandach i w Niemczech proces ten wykształci niezwykle wyszukane formy – zarówno tarczy, ale też klejnotu, a zwłaszcza dekoracyjne układy labrów. Szczytowymi przykładami tego typu twórczości mogłyby być zarówno sygnet Erhardta Ratdolta, umieszczany na licznych drukach liturgicznych tłoczonych przez jego oficynę w Augsburgu od roku 1485, jak i tarcza herbowa z czaszką – nieco późniejszy, bo datowany na rok 1505 miedzioryt Albrechta Dürera. Formy wówczas wypracowane powszechnie stosowano w plastyce

79 M. Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów*, Wrocław; Warszawa [etc.]: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo,1968, s. 228 i n.

80 Zły stan zachowania elementów identyfikujących, takich jak znak na tarczy lub płachcie chorągwi nie pozwala na określenia imienia świętego. Oprócz św. Jerzego równie uzasadnione jest wskazanie bardzo popularnych wówczas: św. Kwiryna, św. Floriana lub św. Maurycego.

81 Para tarcz herbowych z godłem i klejnotem węgierskiej linii dynastii andegaweńskiej i Orlem Białym z przełomu lat 60. i 70. XIV w., Akwizgran – skarbiec katedralny; za: J. Łojko, *Średniowieczne herby polskie*, Poznań: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1985., s. 75.

dwojga prowincji pruskich, ale też w sztuce polskiej, i to jeszcze w połowie XVI wieku. Wydaje się, że na gruncie plastyki polskiej przez pewien czas jednocześnie funkcjonowały dwa modele tarczy turniejowej. Oprócz wyżej opisanego podobny, lecz zachowujący „tradycyjne" ostre zakończenie szczytu, w literaturze z dziedziny heraldyki sporadycznie określany jako „tarcza polska". W źródłach ikonograficznych pochodzących z terenów Prus i regionów ościennych występował już w pierwszej połowie XV wieku, by dla przykładu wspomnieć tarczę z herbem Doliwa z epitafium Jana Kota z Dębna, kasztelana lądzkiego w latach 1453-1454[82]. Przykładem stosowania tego wzoru mogą być herby w górnym zwieńczeniu berła rektorskiego z daru kardynała Fryderyka Jagiellończyka[83]. W zabytkach z terenów Polski wzór tarczy tzw. niemieckiej występował głównie w importach z krajów niemieckich lub nimi inspirowanych[84] – głownie sztuki kommemoratywnej[85].

Być może inspiracją dla twórcy quasi-fryzu herbowego z Dąbrówna były druki. Źródłem bezpośrednim mogły być herby umieszczone na rycinach Israela van Meckenena z cyklu przedstawień świętych: św. Benedykt, (B. 223; L. 322) i św. Bernard, (B. 224; L. 323). Oprócz podobnych proporcji i rysunku tarcz wspólną cechą przedstawień dąbrowieńskich i obu wymienionych grafik jest sposób rysowania herbu, który charakteryzuje się zastosowaniem odmiennych ujęć perspektywicznych dla poszczególnych elementów herbu. Zabieg zgodny z zasadami heraldyki, ale też sygnalizujący tradycyjne, by nie powiedzieć archaiczne ujęcie tematu. Źródłem pośrednim mogła być też grafika Madonna na krzewie różanym, (B. 48; L. 199) autorstwa tego samego artysty.

Rysunek tarczy, jej proporcje to elementy herbów z Dąbrówna, które wykazują szczególnie bliskie analogie z podobnymi elementami występującymi w późnogotyckim malarstwie monumentalnym i tablicowym Śląska. Najbliższe przedstawieniom z Dąbrówna wydają się: para herbów z rewersu obu skrzydeł ołtarza z wrocławskiego kościoła św. Elżbiety, datowana około 1470 roku[86] i obraz epitafijny nieznanego młodzieńca z rodu dolnośląskich Piastów. W tym ostatnim wzorowana na rycinie Marcina Schongauera scena Zwiastowania połączona została z grupą patronów piastowskiego domu. Identyfikacja tej postaci pozostaje jeszcze sprawą otwartą. Obraz powstał około 1500

82 Obraz przypisywany Mistrzowi Politptyku św. Barbary z Wrocławia – pierwotnie przeznaczony dla kościoła Świętych Janów w Toruniu i zaginiony w 1945 r. z Pelplina; za: M. Walicki, *Gotyk, renesans, wczesny manieryzm*, Warszawa: Auriga, 1963, ilustr. 41.

83 W zbiorach Muzeum UJ w Krakowie. Datowane na lata 1499-1503; autorstwo przypisywane jest Marcinowi Marcińcowi; za: J. Samek, *Polskie rzemiosło artystyczne. Średniowiecze*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe; Wydaw. Naukowe PWN, 2000, ilustr. IX.

84 Dla przykładu druki pierwszych oficyn rodzimych: rycina pełnostronicowa przedstawiająca króla Aleksandra Jagiellończyka i senat z dzieła Jana Łaskiego, Communne incliti Polloniae Regni privilegium, Kraków 1506.

85 Dla przykładu zabytki plastyki sepulkralnej z początku XVI w.: herby z płyty grobowej Andrzeja z Szamotuł, warsztat Vischerów w Norymberdze, 1511; nagrobek Bernarda Lubrańskiego, 1508; tu za: J. Łojko, dz. cyt., s. 97, 99.

86 T. Dobrzeniecki, *Galeria sztuki średniowiecznej. 1.Malarstwo tablicowe. Katalog zbiorów,* Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1972, p. 78 A1 b, 78 B1 b.

roku, a ostatnie badania konserwatorskie odsłoniły spod niewiele późniejszych przemalowań nie tylko postać młodzieńca, ale i tarczę z piastowskim orłem[87].

Wobec braku dostępu do źródeł archiwalnych kwestią otwartą pozostaje określenie czasu powstania polichromii. Na pewno nie był to okres działań wojennych trzynastoletniego konfliktu między Królestwem Polskim a zakonem. Dopiero po drugim pokoju toruńskim następuje okres względnej stabilizacji. Miasto oddane w dzierżawę kondotierom zakonnym cieszy się względnym spokojem. Jest to czas sprzyjający inwestycjom – być może z tymi osobami wiązać można powstanie dekoracji malarskiej. Inną grupę potencjalnych fundatorów stanowić może rycerstwo osiadłe we wsiach należących do parafii dąbrowieńskiej, którzy być może stanowili kolegium kuratorów kościoła. O ich słowiańskim – polskim – pochodzeniu świadczyć mogą właśnie znaki rodowe, którymi się posługiwali. Pierwszy z wymienionych herbów rysunkiem i barwą przypomina odmianę starego polskiego herbu Prawdzic. Oba z umieszczonych na skrajnych partiach pola obrazowego w rysunku i barwie przypominają równie dawny polski herb Śreniawa.

W komturstwie ostródzkim kolonizacja odbywała się przy znacznym udziale rycerstwa pochodzenia polskiego, wywodzącego się z Mazowsza, a głównie z ziemi chełmińskiej[88]. Nadania rycerskie wynoszące od dwudziestu do pięćdziesięciu, a nawet do stu łanów i były tu znacznie większe niż w innych dzielnicach państwa zakonnego, gdzie zazwyczaj nie przekraczały powierzchni 12 łanów[89]. Po wojnie trzydziestoletniej proces tworzenia się wielkich posiadłości ziemskich nasilił się na skutek zaniechania procesu wykupywania przez zakon majątków pozostawionych w zastaw za zobowiązania wojenne[90]. W latach 1467-1477 ziemia w opuszczonych i spustoszonych przez wojnę posiadłościach na tyle staniała, że powszechna stała się praktyka wykupywania jej przez szlachtę wywodzącą się z regionów przygranicznych Mazowsza, głównie z okolic Ciechanowa i Zakroczymia. Dobra te były często odsprzedawane osiedlającym się tu krewnym i ziomkom. W nowo nabytych dobrach osadzano też chłopów sprowadzanych z ziem etnicznie polskich[91].

Jeden z wymienionych wyżej herbów (tarcza z godłem: dwie poziome belki w polu) był znakiem wielu rycerzy pozostających na usługach zakonu, pochodzących głównie z Frankonii i dolnej Saksonii[92].

87 *Śląskie Malarstwo gotyckie*, oprac. A. Ziomecka, Wrocław: Muzeum Narodowe, 1986, s. 13, ilustr. 25.

88 Świadczyć może o tym też proces nadawania nazw miejscowych z ziemi chełmińskiej nowo zakładanym osadom, zob. M. Biskup, *Lenne Prusy krzyżackie*…, dz. cyt., s. 293.

89 Tamże, s. 304.

90 Tamże, s. 454

91 Proces ten był na tyle aktywny, że w sposób znaczący zmienił strukturę narodowościową w okolicach Ostródy, Dąbrówna i Nidzicy, gdzie do początku XVI w. w posiadaniu rycerstwa wywodzącego się z ziem polskich znalazło się ponad 250 majątków ziemskich; zob. M. Biskup, *Lenne Prusy krzyżackie*…, dz. cyt., s. 450.

92 Być może podobnym w rysunku herbem rodziny Bronsart v. Schellendorf, w którym tarcza za-



Ilustr. **19**. Godło i rysunek klejnotu pozwalają przypisać herb osobie z rodu Truchsess von Wetzhausen, który od połowy XV wieku uzyskał rozliczne dobra i uprzywilejowaną pozycję w państwie pruskim[93]. Pierwszym i zarazem najznakomitszym przedstawicielem tej familii w Prusach był Marcin (Martin) Truchsess von Wetzhausen, który niedługo po drugim pokoju toruńskim, jeszcze przed śmiercią wielkiego mistrza Ludwiga von Erlighausena, objął komturstwo ostródzkie, a od 4 lipca 1477 do 3 stycznia 1489 roku sprawował najwyższą godność w zakonie. Podobny herb, jako jeden z czterech, widniał na nieistniejącym już dzisiaj jego portrecie z prezbiterium katedry w Królewcu. Na wizerunku przedstawiono herb, którego elementy: labry, hełm z klejnotem i tarcza (według opisu: złota z dwiema czerwono-srebrnymi belkami[94]) są bardzo podobne do malowidła z Dąbrówna. Różnica w rysunku na polach tarcz rodowej i wielkiego mistrza: zaszachowanie srebrnych belek, mogła wyniknąć z zabiegu udostojnienia herbu, a biało-czerwona szachowni-

wiera identyczne zestawienie elementów, a różnica polega na odwróceniu barw (złote belki na czerwonym polu), posługiwał się wspomniany wcześniej Georg (Jerzy) von Schellendorf, dowódca jednej z rot zaciężnych zakonu, która stacjonowała w Dąbrównie. Na obecnym etapie badań nie udało się ustalić jego związku z rodziną Bronsart v. Schellendorf; zob. hasło: *Bronsart v. Schellendorf* [w:] Adellexikon 1 log.

93 Pruska gałąź wywodzi się od rodziny baronów Truchsesse, znanej już od początku XIII wieku. Ród ten miał swoją siedzibę rodową w niewielkim zamku Wetzhausen, położonym opodal Schweinfurtu we Frankonii. Zob.: P. Pizuński, Poczet wielkich mistrzów krzyżackich, Gdańsk: Marpress, 1997, s. 121. W źródłach heraldycznych godło herbu rodziny Truchses von Wetzhausen przedstawiano jako dwie poziome czerwone belki na złotym tle. Również za takim przypisaniem herbu przemawia rysunek zachowanego klejnotu.

94 *Die Hohmeister des Deutschen Ordens 1190-1994*, red. U. Arnold [w:] *Quellen und Studien zur Geschichte des Deutschen Ordens*, B. 40, Marburg: Elwert, 1998; B. Jähning, *Wykaz urzędów. Dostojnicy zakonu krzyżackiego w Prusach*, [w:] *Państwo zakonu krzyżackiego w Prusach. Podziały administracyjne i kościelne od XIII do XVI wieku*, red. Z. H. Nowak, Toruń: TNT, 2000, s. 147. Podobnie godło przedstawiono na jednej z monochromatycz-

ca znajdująca się na trąbach klejnotu może być zarówno odczytana jako znak komturstwa ostródzkiego lub wskazywać na osobę z urzędem tym związaną. Inni przedstawiciele tego rodu, którzy mogli zostać uhonorowani w ten sposób, to: Jerzy Truchsess von Wetzhausen, wójt działdowski w latach 1493--1505[95] i Grzegorz Truchsess von Wetzhausen, który doszedł w 1514 roku do godności wielkiego komtura[96]. Również w powyższych rozważaniach nie należy pomijać osoby Jobsta Truchsessa von Wetzhausen, pełniącego tę samą godność od 1522 roku[97], a wcześniej, w latach 1501-1513 urząd prokuratora nidzickiego[98].

Na bardziej precyzyjne określenie cezury czasowej, a także ustalenie powodu i okoliczności powstania malowideł pozwoli jedynie identyfikacja osób posługujących się tymi herbami. Należałoby w tym celu przeprowadzić osobne studia historyczne, w tym genealogiczne.

Reasumując – zauważyć należy, że u schyłku stulecia na terenie parafii dąbrowieńskiej istnieć musiała grupa dostatecznie silna ekonomicznie, by swoją wyjątkową pozycję zaakcentować w formie fundacji nowego wystroju kościoła. Przy założeniu pewnego okresu zapóźnienia sztuki pruskiej przedstawione wyżej spostrzeżenia pozwalają na wstępne określenie czasu powstania polichromii na przedział lat około 1480-1514.

Faza 3

W 1600 roku nastąpiła gruntowna przebudowa kościoła z częściowym wykorzystaniem starych murów. Przypuszczalnie z tym okresem należy wiązać wykonanie, zachowanej śladowo, I dekoracji nowożytnej. Prezentuje ona repertuar form zbliżony do datowanych na rok 1648 malowideł z fary w Nowym Mieście Lubawskim: obramienia okien z motywami okuć i wolut, podział ścian na pola przy pomocy malowanych listew, motywy małych, okrągłych medalionów w okuciowych ramach, ornamentów floralnych – girland z owoców i liści, uproszczony architektoniczny fryz wieńczący oraz pas ornamentu lambrekinowego poniżej linii okien. W tym samym czasie wykonano dekorację stropu.

nych rycin cyklu wizerunków w. mistrzów zamieszczonych w monografii: Ch. Hartknoch, *Alt- und Neues Preussen oder preussischer Historien zwey Theile: in derer erstem von deß Landes vorjähriger Gelegenheit und Nahmen, wie auch der Völcker, so darinnen vor dem Teutschen Orden gewohnet, Uhrankunfft, Lebens-Beschaffenheit, Sprache, Religion, Hochzeiten, Begräbnüssen, Haußhaltung, Kriegsrüstung, Republic und anderen Sitten und Gewohnheiten - in dem andern aber von deß Teutschen Ordens Ursprung, wie auch der nachfolgenden Herrschafft vornehmsten Thaten und Kriegen, Erbauung der Städte, der itzigen Innwohner Uhrsprung, Religion, Müntzordnung, Rechten und Policeywesen gehandelt wird*, Nachdr. der Ausg. Frankfurt und Leipzig, Hallervorden, 1684, mit einem Vorw. von Hans-Jürgen Schuch; repr.: *Alt- und Neues Preussen oder preussischer Historien zwey Theile, 1; Alt- und Neues Preussen oder preussischer Historien zwey Theile, 2*, Hildesheim; Zürich; New York: Olms, 2006.

95 B. Jähning, dz. cyt., s. 123.

96 P. Pizuński, dz. cyt., s. 121. Jähning identyfikuje tę postać jako Jerzego Truchsess von Wetzhausen, wcześniej wójta działdowskiego, zob.: tenże, dz. cyt., s. 121.

97 P. Pizuński, dz. cyt., s. 121.

98 B. Jähning, dz. cyt., s. 124.

Faza 4

Między wizytacją w 1676 i 1680 roku wykonano zapewne remont, z którym można wiązać zamurowanie okna w północno-wschodniej ścianie prezbiterium i wykonanie II dekoracji nowożytnej, częściowo nawiązującej charakterem do poprzedniej. Wykonano okuciowe ornamenty na obramieniach okien, duże owalne medaliony z postaciami królów i proroków Starego Testamentu (zidentyfikowano jedynie Salomona), małe okrągłe medaliony, bogate girlandy z liści i owoców zawieszonych na wstęgach, architektoniczne fryzy poniżej linii okien oraz architektoniczny fryz wieńczący. Istnienie opisanej w kronice nowej polichromii z przedstawieniami postaci 16 proroków jest mało prawdopodobne. Być może informacja ta odnosi się do omawianej polichromii z XVII wieku, a jeżeli wspomniana dekoracja obejmowała cały kościół, to na ścianach prezbiterium i nawy (łącznie) mogło zmieścić się 16 medalionów.

Faza 5

W bliżej nieokreślonym czasie – XVII/XVIII wiek – wykonano dekorację: bogatą purpurową kotarę z czarno-zieloną podszewką i ze złotą frędzlą, podpiętą sznurami zakończonymi ozdobnymi chwostami, stanowiącą tło dla ołtarza oraz analogiczną kompozycję na ścianie zachodniej jako tło dla prospektu organowego.

Faza 6

Najpóźniejsza (poprzedzającą ostatnie, pochodzące z lat 70. wymalowanie żółtą farbą klejową) była dekoracja powstała w związku z przeprowadzonym w latach 1895-1896 kolejnym remontem (budowa szczytu fasady zachodniej, podwyższenie murów, nowe empory). Ściany ozdobiono dekoracją w postaci czarno-czerwonego boniowania na szarozielonym tle, z czerwonym szablonowym fryzem palmetowym, fryz wieńczący z napisem. Wówczas wmurowano w ściany niektóre tablice epitafijne (przedtem znajdujące się w posadzce).

Izabela Świętochowska | Grzegorz Świętochowski
Fot. Izabela Świętochowska i Grzegorz Świętochowski

Izabela Świętochowska – konserwator dzieł sztuki, malarka, projektantka, prowadzi indywidualną praktykę w zawodzie konserwatora malarstwa i rzeźby polichromowanej, a także realizuje się na polu malarstwa sztalugowego oraz projektowania witraży i mebli. Członkini Towarzystwa Opieki nad Zabytkami w Olsztynie.

Grzegorz Świętochowski – zabytkoznawca, absolwent Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. W latach 1988-1992 zatrudniony w Muzeum Zamoyskich w Kozłówce na stanowisku kustosza zbiorów nowożytnych, obecnie pracownik Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Olsztynie.