

# Antoni Romuald Chodyński

---

## Płyta nagrobkowa z Ostrowina

---

Komunikaty Mazursko-Warmińskie nr 1-4, 3-18

---

1990

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Antoni Romuald Chodyński

## Płyta nagrobkowa z Ostrowina

W 1901 r. z inicjatywy Bernharda Schmida<sup>1</sup>, asystenta Conrada Emanuela Steinbrechta, ówczesnego kierownika odbudowy Zamku Malborskiego<sup>2</sup>, przeniesiono z cmentarza w Ostrowinie, w dawnym powiecie ostródzkim na Zamek ocalałe fragmenty płyty nagrobkowej Wolfa von der Oelsnitz<sup>3</sup>. Prace przy uzupełnianiu zniszczonych partii rzeźbiarskich epitafium zakończono w 1915 r., o czym świadczy napis umieszczony w lewym dolnym rogu: „Erganz 1915”. Nie ulega wątpliwości emocjonalne zaangażowanie uczonego w owym przedsięwzięciu<sup>4</sup>, płyta jest bowiem historycznym dokumentem, dotyczącym rodu von der Oelsnitz, z którego wywodziła się matka B. Schmida<sup>5</sup>.

Nazwisko Oelsnitz (de Oelsnitz, von Olschnitz, von Elsnic) nie pochodzi jednak od polskiego nazwiska Oleśnicki<sup>6</sup>, jak za Kaspem Niesieckim podaje *Polska encyklopedia szlachecka*<sup>7</sup>, a także Stanisław Srokowski w *Pamiętkach polskich w Prusach Wschodnich*<sup>8</sup>. Nazwisko to należało do starego rodu saksońskiego osiadłego w marchii miśnieńskiej już na początku XIII w.<sup>9</sup> W następnych stuleciach główną siedzibą rodu była miejscowość

1 Stanowisko kierownika odbudowy Zamku Malborskiego objął Bernhard Schmid w rok przed śmiercią Conrada Steinbrechta; pracami kierował od lipca 1922 do 25 stycznia 1945 r. Konserwatorem Prowincji Zachodniopruskiej był od stycznia 1903 do 30 czerwca 1941 r. Zob.: K. Hauke, Schmid Bernhard, *Altpreussische Biographie*, red. Ch. Krollmann, Bd. 2, Marburgh/Lahn 1967, s. 619 i n. (dalej *Alt. Biogr.*).

2 K. Hauke, *Steinbrecht Conrad, Alt. Biogr.*, 1969, s. 695; A. R. Chodyński, *Conrad Steinbrecht i jego dzieło*, Rocznik Gdański, 1987, t. 47, z. 2, s. 21—59.

3 Płyta ufundowana przez wdowę po Wolfie von der Oelsnitz, Annę Streschsin pod koniec 1593 lub po 1593 r., zniszczona podczas kampanii napoleońskiej w 1807 r. Umieszczona w 1913 r. pod murem skrzydła wschodniego Zamku Wysokiego w Malborku poddana była rekonstrukcji w 1915 r. Informacje te zacytowałem z autografu B. Schmida pt. *Grahmäler und Erinnerungsbilder der Familie von der Oelsnitz der meine liebe Mutter, Anna Schmid, 7. Febr. 1918, entstamante*, Marienburg 18. April 1919, przechowywanego obecnie w zbiorach Biblioteki Muzeum Narodowego w Gdańsku. Jest to album formatu 4°, oprawiony w czerwony półskórek z wyciśniętym monogramem B. Schmida i z datą 1916, zawierający notaty i fotografie pamiątek rodziny von der Oelsnitz. Za zwrócenie mojej uwagi na ten dokument dziękuję Pani Magister Danucie Milewskiej, dyrektorowi Muzeum Narodowego w Gdańsku.

4 Niewątpliwie płodna naukowa działalność genealoga i heraldyka Ernsta von der Oelsnitz inspirowała B. Schmida w badaniach historii rodu, zwłaszcza osiedlonego w Prusach Wschodnich. Bibliografię Ernsta von der Oelsnitz wydał Schmid w: *Ernst von der Oelsnitz Schriften ausserhalb der «Altpreussischen Geschlechterkunde», Altpreussische Geschlechterkunde* (dalej *Alt. Ges.*), Königsberg Pr. 1938, ss. 17—18.

5 Nazwisko von der Oelsnitz figuruje w *Alphabetische Configuration derer Gräflichen, Freyherrlichen und Adelichen Familien in Preussen*, w: *Erleutertes Preussen*, Bd. 2, Königsberg 1724, s. 365. Nie znajdujemy go jednak w trzytomowej genealogii V. Königa, *Genealogische Adels-Historie*, Leipzig 1736.

6 Na błąd ten zwrócił uwagę B. Schmid w artykule *Zur Adelsgeschichte Ostpreussen*, publikowanym w 6 tomie *Alt. Ges.* 1936, s. 27.

7 *Polska encyklopedia szlachecka*, t. 9, Warszawa 1937, s. 133 i 149.

8 S. Srokowski, *Pamiętki polskie w Prusach Wschodnich*, w: *Prusy Wschodnie. Przeszołość i terażniejszość*, red. M. Zawadzki, Poznań 1932, ss. 113—140.

9 Pierwszym znanym z dokumentów klasztoru cysterek w Eisenburgu z 1219 r. był Rembertus de Olsnitz — zob.: E. Oelsnitz, *Die von Koberse und von der Oelsnitz im Ermland*, *Zeitschrift für die Geschichte und Altertumskunde Ermlands*, Braunsberg 1923, s. 131.

Olsnitz w Górnych Rudawach, położona między miastami Zwickau a Stolberg<sup>10</sup>. Na początku XV w. jedna z gałęzi rodu osiadła we Wschodnich Rudawach i nabyła posiadłości Gelenau i Schönfeld pod Annabergiem. Z linii gelenauerskiej wywodził się Fryderyk, protoplasta wschodniopruskich Oelsnitzów. Od 1514 r. pozostawał on w służbie margrafa Albrechta Hohenzollerna, ostatniego wielkiego mistrza pruskiego państwa Zakonu Krzyżackiego, i był przy nim również w 1525 r.<sup>11</sup> W 1544 r. został dziedzicznym kapitanem dąbrówieńskim (Gilgenburg). W 1553 r. lub w 1554 r. zmarł. Z tego czasu pochodzi płyta nagrobkowa z kościoła w Dąbrównie<sup>12</sup>. Wprawdzie zamek w Dąbrównie kupił w 1572 r. Feliks von Fink, ale kapitanat pozostał nadal w rękach Oelsnitzów. Do nich też należały majątki Ostrowin, najprawdopodobniej w latach 1531—1625, następnie Elgnówko (Gilgenau) i Gromel (Grünmühle) w kapitanacie ostródzkim oraz Mędrzyki (Lauterbach) na Warmii i Kozłowo (Gross Koslau) w kapitanacie nidzickim<sup>13</sup>. Elgnówko i Gromel, 26 września 1531 r.<sup>14</sup> zapisał książę Albrecht Fryderykowi von der Oelsnitz, późniejszemu, trzeciemu z kolei wielkiemu marszałkowi Księstwa Pruskiego w latach 1533—1553<sup>15</sup>.

Interesuje nas postać Wolfa von der Oelsnitz. Imię jego nie figuruje jednak w podanej przez Ernesta von der Oelsnitz<sup>16</sup> skróconej genealogii tego rodu rozpoczynającej się od wielkiego marszałka Fryderyka. Jedynie H. Gollub, pisząc o urzędach piastowanych w Księstwie przez członków rodu von der Oelsnitz w XVI w., wymienia imię Wolfa jako wójta Działdowa i Rybaków (Fischhausen)<sup>17</sup>.

Napis F. D. Rath umieszczony w inskrypcji informacyjnej epitafium Wolfa oznaczać może urząd w Księstwie piastowany pod koniec życia — Freisass Domäne Rath — co należałoby tłumaczyć: zarządca kamery ekonomicznej. Uzasadnienia tej interpretacji można znaleźć w polityczno-ekonomicznych dziejach zsekularyzowanego państwa zakonnego — Księstwa Pruskiego — w XVI w. Może to również oznaczać — Freisass Die Rathsherr — czyli członka rady stanu, senatora. Wolf otrzymał prawdopodobnie w dzierżawę domenę — kamerę ekonomiczną; dzierżawienie kapitanatów i domen praktykował książę Albrecht już wcześniej, chcąc zwiększyć zasoby kasy uszczuplonej w wyniku zmian ustrojowych w państwie<sup>18</sup>. O znaczeniu tego urzędu świadczy poczesne miejsce kamery ekonomicznej wśród innych jednostek władzy centralnej w Królewcu.

Należy jeszcze ustalić stopień pokrewieństwa Wolfa z Fryderykiem, zmarłym w 1553 bądź 1554 r. H. Gollub podaje imię Wolfa tylko raz i wymienia go przed Quirynem, (synem Fryderyka), kapitanem Dąbrówna zmarłym w 1600 r.<sup>19</sup>. Prawdopodobnie Wolf

10 B. Schmid, *Zur Adelsgeschichte*, s. 28. Do dziś na terenie Saksonii znajdują się dwa miasta o nazwie Oelsnitz — jedno w Vogtlandzie w okręgu Zwickau nad Białą Elsterą, drugie w Rudawach — zob.: *Wielka encyklopedia powszechna*, t. 11, Kraków, b.r.w., s. 268.

11 B. Schmid, *Zur Adelsgeschichte*, s. 29.

12 Zob. G. Dehio, E. Gall, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Deutschordensland Preussen*, München-Berlin 1952, s. 267.

13 B. Schmid, *Grabmäler*.

14 A. Boetticher, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen. Nachtrag zu Heft 3. Oberländ*, Königsberg 1898, s. 47.

15 Tak podaje E. Oelsnitz, *Die von Koberse*, ss. 132 i 123, oraz B. Schmid, *Zur Adelsgeschichte*, s. 29. Mylne są daty sprawowania urzędu wielkiego marszałka księstwa pruskiego przez Fryderyka von der Oelsnitz (1538—1557) w: *Historie der Preussische Regierung*, w: *Erleutertes*, s. 107. W 1553 r. Fryderyk przedsięwziął podróż na dwór kurfiirsta saskiego; zmarł w drodze powrotnej w Poznaniu, w gościnie u Łukasza Górki — B. Schmid, *Zur Adelsgeschichte*, s. 29.

16 E. Oelsnitz, *Die von Koberse*, s. 138.

17 H. Gollub, *Die Amtshauptleute von der Oelsnitz*, Alt. Ges., 1928, Jhg. 2, Heft 1, s. 43. W pracy zbiorowej *Ostróda. Z dziejów miasta i okolic*. Olsztyn 1976, Wolf von der Oelsnitz (Ólsnitz) wzmiankowany jest jako starosta działdowski — s. 184.

18 T. Grygier, *Organizacja władzy naczelnej Prus Książęcych*, Komunikaty Mazursko-Warmińskie, 1964, nr 4, s. 464 i n.

19 H. Gollub, op. cit., s. 43; E. Oelsnitz, *Die von Koberse*, s. 138.



*Ryc. 1. Płyta nagrobkowa Wolfa von der Oelsnitz z Ostrowina.  
Archiwum Muzeum Zamkowego w Malborku*

nie pozostawił męskich potomków, skoro syn Quiryra, Wolfgang<sup>20</sup>, po śmierci Anny, wdowy po Wolfie, otrzymał w dzierżawę Ostrowin w 1615 r.<sup>21</sup> Należy również nadmienić, iż z całej protestanckiej rodziny jedynie Wolfgang przeszedł na katolicyzm (być może ze względów politycznych) i w 1610 r. przebywał na studiach w Rzymie. Nie był żonaty, toteż po jego śmierci dzierżawiony w rodzinie Ostrowin powrócił do księcia. Można przyjąć, że Wolf był młodszym bratem Fryderyka i przybył do Prus z Saksonii.

Wolf von der Oelsnitz zmarł 8 września 1593 r., płytę ufundowała wdowa po nim Anna Streschsin, o czym informuje napis na wewnętrznym brzegu płyty:

„Anno 1593 den. 8. septe[m]bris ist der edle und ehrenveste Wolf von der Oelsnitz. F. D. Rath in Goth entschlafrn welch[e]m die edle Frau Anna Streschsine nachgelassene witwe dis monument hat mach enlassen”.

Na początku i na końcu napisu występują wizerunki trójlistnej koniczyny<sup>22</sup> (ryc. 1).

Na płycie w kształcie niecki, w centrum na osi, przedstawiono postać leżącego rycerza w pełnej zbroi, z dłońmi złożonymi w geście modlitewnym ku dołowi. Głowa odkryta, włosy krótko przystrzyżone, broda i wąsy. Pod głową poduszka z podwiązanymi rogami tworzącymi frędzle. Po lewej stronie rapier, po prawej hełm, a w czterech narożach herby w tradycyjnym układzie: herb rodowy — po mieczu — von der Oelsnitz<sup>23</sup> i babki — von Töpfer<sup>24</sup>, herb matki — po kądzieli — von Merike<sup>25</sup> i babki ze strony matki — von Laken<sup>26</sup>. Nieckę płyty ujmują obramowanie z szerokim parapetem, na którym wykuto majuskułą fragment Ewangelii według św. Jana:

„[A]lso hat Gott die wel[t] geliebet, das er seinen eingebornen Son gab, auf das alle, die an Ihn gleuben, nicht verlorn werden sondern das e[w]igige leben haben JOH.3.” („tak bowiem Bóg umiłował świat, że swego Syna Jednorodzonego dał, aby każdy, kto w Niego

20 Wolf (Wolfgang) von der Oelsnitz (ok 1582—1628), podkomorzy króla polskiego i komisarz okrętowy Zygmunta III Wazy, syn Quiryra i Kathariny von Kostütz — *Polski słownik biograficzny*, t. 28/3, z. 98, Wrocław 1978, s. 582 i n.

21 E. Oelsnitz, *Die von Koberse*, s. 138. Wolfgang von der Oelsnitz, piszący się również Oleśnicki, był właścicielem Ostrowina w latach 1615—1625.

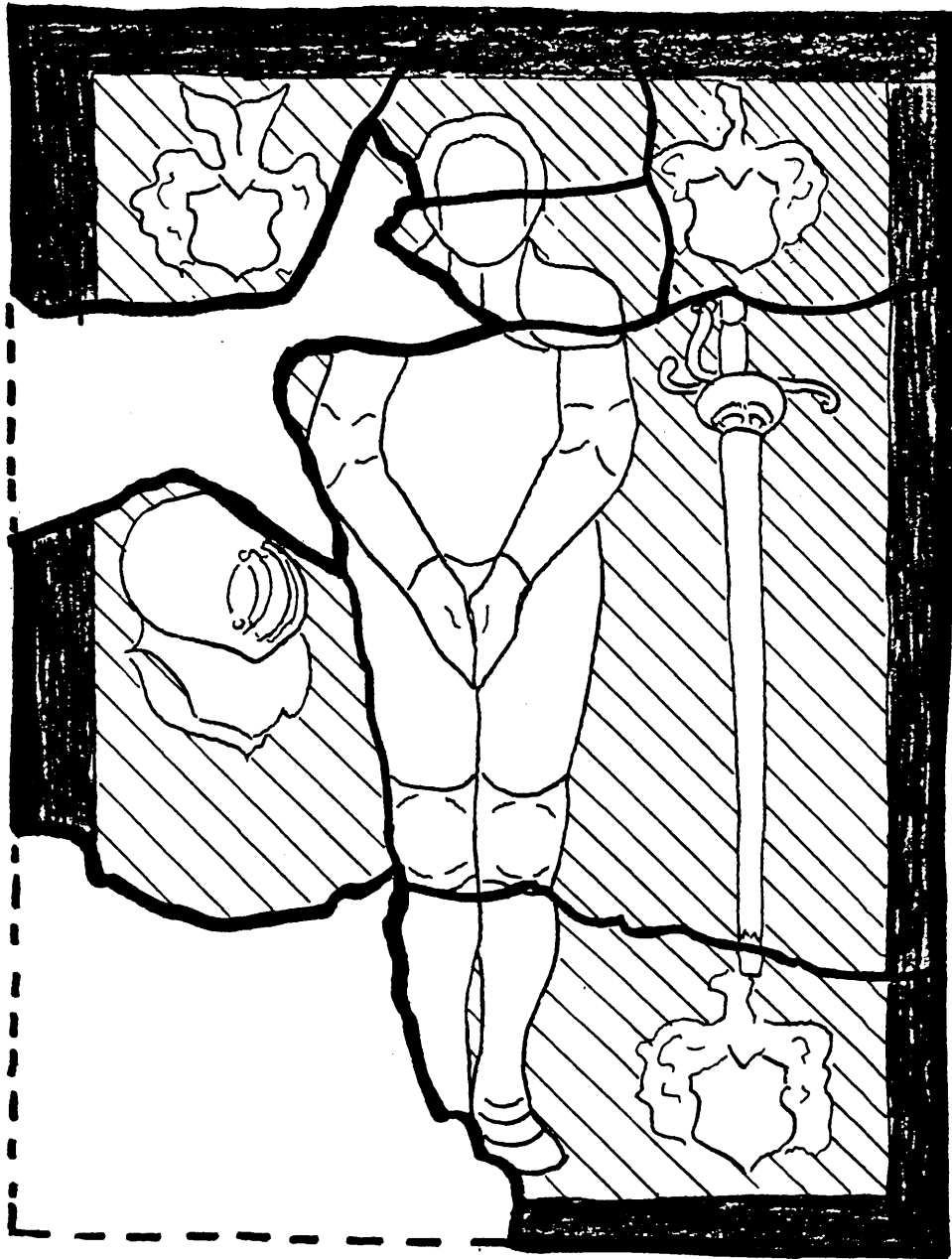
22 Motyw koniczyny trójlistnej wykomponowany jest w prawym górnym rogu tarczy w herbie von Töpfer. Powtórzenie motywu godła herbowego sugeruje możliwość partycypowania w kosztach fundacji nagrobka przez cioteczne rodzeństwo Wolfa von der Oelsnitz.

23 Herb własny — Oelsnitz (Elsnic, Olsnic, Olschnitz): na tarczy, w polu cielistym, godło w postaci skosu czerwonego z trzema kulami białymi. Na helmie „klamrowym” z brzegami, z łańcuszkiem i złotą koroną — klejnot w postaci dwóch skrzydeł orlich (cielistych) rozłożonych, z rysunkiem godła w skosie. Labry złote lub cieliste, czerwone i stalowe w pasach poziomych od dołu do góry. Herby własne rodu von der Oelsnitz znane są: z pieczęci Reinprechta (Ruprechta?) z 1368 r., z płyt nagrobkowych na cmentarzu w Stolpen, okręg Pirm a z 1487 r., z kościoła w Lauterbach, okręg Marienburg z 1549 r., cmentarza w Hirschberg a. Saale z 1742 r. oraz z terenów Księstwa Pruskiego: dawnego biskupstwa pomezanańskiego, kapitanatu ostródzkiego: z kościoła w Elgnówku z 1646 r., kościoła w Szczuplinkach i z fundacyjnego kielicha tamże (l. poł. XVII w.), z dziecięcego epitafium w katedrze kwidzyńskiej z 1657 r., z płyty nagrobkowej w kościele parafialnym w Morażu i epitafium tamże z 1640 r.: B. Schmid, *Zur Adelsgeschichte*, s. 29; tenże, *Grabmäler*, passim; E. Oelsnitz, w: *Gothaisches Genealogisches Taschenbuch d. Adl. Häuser*, l. 1900, ss. 652—657, oraz nowsze opracowanie część A. 34, 1935, ss. 364—358; tenże, *Die Gedenktafel des Ernst Reichard von der Oelsnitz im Dom zu Marienwerder*, Alt. Ges., 1929, Bd. 3; tenże, *Das Denkmal der Frau Justina Borck geb. von Zehmen in der evangelischen Pfarrkirchen zu Mohrunge*, Alt. Ges. 1928, Jhg. 2, Heft 1, ss. 1—7. Ponadto J. Ostrowski podaje, że herb własny Elsnic (Oelsnitz, Olsnic, Olschnitz) jest pochodzenia niemieckiego, znany od XVI w. w Prusach — J. Ostrowski, *Księga herbowa rodów polskich*, Warszawa 1898, z. 1, s. 124, tabl. 673.

24 Herb rodu von Töpfer (nazwa godła nie jest mi znana) przedstawia tarczę dwudzielną; w pasie górnym godło w postaci trójlistnej koniczyny wkomponowane w prawej części. W klejnocie skrzydła orle, podwójne, rozłożone; na prawym skrzydle powtórzone godło.

25 Herb rodu Merike (nazwa godła nie jest mi znana) przedstawia uniesione w górę przedramię z otwartą dłońią; w klejnocie powtórzone godło.

26 Herb rodu von Laken (godło jak w herbie Gryf w odmianie V — wg J. Ostrowskiego, op. cit., s. 166, tabl. 928): w polu czerwonym gryf czarny, wspięty; w klejnocie pół-gryf. Herbem takim pieczętowały się niektóre rody polskie osiadłe na Śląsku — por. J. Ostrowski, op. cit., 1899, z. 2, s. 98.



Ryc. 2. Rysunek schematyczny ukazujący stan zniszczenia płyty przed restauracją w 1915 r. Rys. A. R. Chodyński

wierzy, nie zginął, ale miał życie wieczne” — J.3,16). W napisie tym poszczególne słowa oddzielone są kropkami.

W górnej, dolnej i prawej bocznej części płyty widoczne są pęknięcia. Jedno z nich przechodzi przez twarz postaci, powodując znaczne ubytki w partii nosa i lewego policzka. Schmid uzupełnił prawą dolną część, o wymiarach ok. 80 × 70 cm, i prawą górną na wysokości głowy postaci. Przy tej okazji uzupełnił też brakujące fragmenty napisu:

„Welch[fi]m die edle Frau Anna Streschsine [...]we dis monum [...]uben nicht verlort en werden S” (ryc. 2).

Płytę wykonano z różowego, gruboziarnistego piaskowca o wymiarach krawędzi zewnętrznych: 140,5 × 197,5 cm, a wewnętrznych: ok. 107 × 170 cm z fragmentami przedstawień: 170 × 55 cm — postaci; 108 cm długość całkowita i 83 cm długość pochwy z głównią rapiera; ok. 40 cm — hełmu; 16 × 18 cm — tarcz herbowych.

W analizie zabytku zwrócić pragnę uwagę na znaczenie warstw treściowych kompozycji, na kodyfikację hierarchii funkcji epitafium jako płyty kommemoratywnej, na budowę bryły rzeźbiarskiej, modelunek formy. Spróbuję też określić stopień wartości artystycznej zabytku, formę typu i genezę jego rodowodu, archetyp przedstawienia postaci, wreszcie charakter i typ oręża zarówno uzbrojenia ochronnego, jak broni. Przeprowadzone badania wskażą stopień indywidualności w ikonosferze tego obiektu.

## STRUKTURA BUDOWY I KOMPOZYCJI RZEŻBY

Linia przeprowadzona od czoła postaci wzdłuż nosa, środkiem brody, kołnierzyka, napierśnika, w miejscu złożonych dłoni i nóg, aż do pięt, dokładnie wyznacza oś płyty i dzieli ją na dwie równe części. Wyznacza też symetrię postaci — kształty części prawej odpowiadają części lewej. Następnie dzieli w głąb poduszkę pod głową i płaszczyznę niecki. Herby po mieczu odpowiadają symetrycznie umieszczonym herbom po kądzieli. Niemal idealna symetria jest zakłócona tylko w poziomej części środkowej, wypełnionej akcesoriami oręża — hełmem i rapierem. Wypełniające formy tworzą kompozycyjne uzupełnienie układu pionowego ograniczonego tarczami.

Prócz osi głównej, 3 dodatkowe osie podrzędne wyznaczają przekątne oraz linię biegnącą przez środek złożonych dłoni, tuż pod serdecznymi palcami. Oś pozioma, podobnie jak pionowa, w przeciwieństwie do dwóch przekątnych dzieli płytę i przestrzeń z tarczami herbowymi symetrycznie. Przecięcie czterech linii w miejscu zetknięcia się serdecznych palców dokładnie wyznacza punkt centralny płyty i całej kompozycji. Taki układ linii, i ułożonych w utworzonych polach elementów przestrzenno-architektonicznych, dąży w całości do kompozycji dośrodkowej ku postaci. Tak więc wznoszący się brzeg niecki, szeroki parapet obramiający i 2 rzędy pasów z inskrypcjami stanowią o ramach kompozycyjnych, organizują przestrzeń wewnętrzną i ograniczają całość.

## ZNACZENIE TREŚCI, KODYFIKACJA FUNKCJI

Drugi spośród cytowanych napisów ma znaczenie nadrzędne w stosunku do pierwszego. Wyraża się to zróżnicowaniem wielkości liter i frontalnym ich odkuciem. Zależność formy i treści wskazuje hierarchia znaczenia funkcji tych inskrypcji w kontekście całej płyty kommemoratywnej mającej za zadanie nie tyle przypomnienie postaci ongiś żyjącej, co podkreślenie wiary, że się z tym zmarłym spotka po śmierci. Funkcje sekundarne otrzymują znaczenie nadrzędne, kierują myśli na problemy eschatologiczne<sup>27</sup>.

27 W naszym przykładzie: kodyfikując hierarchię funkcji denotuje się odwiedzanie, zatrzymanie, modlenie, zaś konotuje poczucie wiary, pamięci i więzi, powagi rzeczy wiecznych i ostatecznych.

Wybrany fragment z Ewangelii według św. Jana podkreśla jedną z naczelnych zasad chrześcijaństwa, mianowicie wiarę w życie wieczne i możliwość zbawienia dzięki tej wierze. Stojący przed nagrobkiem czuje się, jak gdyby, w obliczu spraw ostatecznych. Śmierć wyzwalamąca duszę pojmowana jest jako dobro, toteż patrząc na epitafium przeżywa się zgon bliskiej osoby, konotując pamięć o niej, a nie rozstrząsa się sensu życia wobec majestatu śmierci. Ambivalentność uczuć, jaka się rodzi w człowieku, protestantyzm sprowadził do mianownika, jakim jest tylko wiara, a nie wiara i uczynki: „aby każdy kto w Niego wierzy, nie zginął, ale miał życie wieczne” — przypomina cytowany fragment.

Jak w każdym obiekcie tego typu, pewne znaczenie treściowe mają wykute przedmioty; wskazują na pochodzenie, godność, rycerskość, a więc mówią o życiu i o działalności zmarłego. W rozpatrywanym przypadku wyrazistość tych elementów zwalnia od ich analizowania.

### FORMA RZEŹBIARSKA

Centralne tendencje kompozycji wpływają na formy plastyczne. Budowa bryły rzeźbiarskiej wykonanej z miękkiego materiału, jakim jest piaskowiec — co praktycznie wykluca uzyskanie refleksów — ma wpływ na spotęgowanie plastyki we wzajemnym stosunku płaszczyzn i w kontrastach światłocieniowych. Wielokierunkowa praca dłuta i różny kąt przecinania się krawędzi tych płaszczyzn tworzą dynamikę w przestrzennym sposobie plastycznego ujęcia. Występuje tu nadrzędność form kubicznych — zasadniczych — i podporządkowanie form linearnych — uzupełniających. Formy kubiczne ściśle określają bryłę postaci w układzie anatomicznym, powodują ujęcie statyczne. Występuje zbieżność w kompozycji całości w przestrzennym sposobie przedstawienia przedmiotu.

W dotychczas przeprowadzonej analizie raz jeszcze podkreślić należy znaczenie formalnych funkcji pierwotnych. Zastanówmy się nad funkcjami wtórnymi w plastycznym odbiorze bryły.

Topografia bryły, umieszczonej przy wschodniej ścianie Zamku Wysokiego, warunkuje jej odbiór. Mianowicie układ światła i cieni podkreśla artykulację formy, wydobywa plastykę, a nawet przerysowuje ją. Na skutek silniejszego światła rzeźbiarskie opracowanie bryły sugeruje inne ustawienie płaszczyzn, pogłębienie jednych partii, wydobycie drugich (ryc. 3). Zaakcentowanie przestrzenności dzięki głębokiemu tłu powoduje, jak gdyby nowe zakomponowanie powierzchni (ryc. 1 i 3).

Artysta w pracy nad płytą kierował się zasadami poprawnych proporcji anatomicznych. We fragmentach uzbrojenia starał się nadać odpowiednią fakturę przez zestawienie powierzchni wygładzonych i wprowadzenie ostrych krawędzi np. w folgach zbroi, przez nierówną, grostkowaną płaszczyznę w partiach kolczugi bądź miękkie wymodelowanie fragmentów poduszki i koronkowych mankietów.

Obróbkę poszczególnych części akcesoriów oraz inskrypcji (wydrążenie tła liter) podporządkowano formie pracy stosowanej przy wykonaniu całości płyty. Przejścia między rzeźbą a tłem są ostre i wyraźnie oddzielone. Fragmenty np. uzbrojenia i broni odtworzono drobiazgowo; odkuto każdy niezbędny nit, sprzączkę pasa wiążącego napierśnik z naplecznikiem, w części rapiera odtworzono nawet konkretny typ rękójści. Realia te wskazują na opanowanie techniki warsztatowej, na dążenie do zgodności z realiami epoki<sup>28</sup>.

28 Porównując detal odkuty na płytach nagrobkowych można przytoczyć jako przykład realia z płyt z postacią rycerza zm. w 1602 r. z rodu von Eichicht (dokładnie odkute: hełm, miecz, rękawice) z miejscowości Neuhausen leżącej na północny wschód od Królewca. Zob. A. Ulbrich, *Geschichtekunst in Ostpreussen vom Ausgang des 16 bis zu die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 2, Königsberg Pr. 1929, s. 17.



## FORMA TYPU

Płyta z Ostrowina zachowuje formalne elementy charakterystyczne dla dwóch typów nagrobków. Pierwszy typ to nagrobek tumbowy z niecką, niekiedy dość głęboką — nyżą. Istotnym elementem jest tu dominujący wizerunek postaci przedstawionej najczęściej jako zmarłej z dłońmi złożonymi w geście modlitewnym i z otwartymi oczami lub postaci odpoczywającej, śpiącej. Herby, inskrypcje i akcesoria umieszczone są jak w nagrobkach typu przyściennego z postacią stojącą. Herby są układane trojako: — tarcza herbowa prezentowana przez postać; — tarcza herbowa jak w przypadku pierwszym, a w narożach płyty herby matki i obu babek; — wszystkie (4) tarcze umieszczone w narożach.

W typie drugim postać przedstawiona jest „jak żywa”, niekiedy w ujęciu reprezentacyjnym. Obramienie stanowi inskrypcja lub ornamentalna bordiura. Ten typ rozpowszechnił się po 1540 r. nie tylko na ziemiach śląskich, ale i w zachodniej Małopolsce oraz południowej Wielkopolsce<sup>29</sup>.

Analizując płytę z Ostrowina zauważymy, że zabytek ten łączy w sobie niektóre cechy charakterystyczne dla obu typów nagrobków. W typie pierwszym: zastosowanie niecki; hieratyczne zakomponowanie postaci; umieszczenie poduszki pod głową; pulpitowe nachylenie tarcz herbowych. W typie drugim: zastosowanie niecki; zakomponowanie postaci i wszystkich elementów rzeźbiarskich jak do oglądania en face.

Tło płyty z Ostrowina jest wklęsnięte. Dlatego postać, tarcze herbowe i akcesoria uzbrojenia wysunięte są plastycznie ku przodowi (ryc. 3). Plastyczność ta wskazuje pośrednio na technikę pracy dłuta, jak przy rzeźbie pełnej. Tradycyjne ustawienie wszystkich elementów nie przesądza jednak o typie; to co najważniejsze dla typologicznej analizy, to tradycyjne ułożenie jakby na marach człowieka z poduszką pod głową, jak nakazywał zwyczaj. Czy postać ukazana jest w stanie snu śmiertelnego? Raczej nie, skoro gałki oczne są otwarte, a portretowo potraktowana twarz nie wykazuje cech hipokratycznych. Postać ta przedstawiona została jako odpoczywająca. Natomiast gest rąk i układ dłoni, nie spotykany w znanym mi materiale zabytkowym odnoszącym się do sztuki sepulkralnej, wskazuje na wyjątkową indywidualizację rzeźby<sup>30</sup>.

## GENEZA TYPU

Motyw epitafium rycerskiego w układzie tradycyjnym na Śląsku i w Małopolsce sięga XIII w., otrzymuje dojrzałą postać w XIV w. w nagrobkach książąt śląskich<sup>31</sup>. Ukształtowany typ nagrobka tumbowego charakterystyczny jest niemal dla większości epitafiów europejskich na północ od Alp, a ich przykłady sięgają na terenie Anglii nawet początków naszego stulecia<sup>32</sup>. Stosowany był również często w Saksonii i Skandynawii<sup>33</sup>, także na Pomorzu Gdańskim i Warmii, również dość często na terenach Prus Książę-

29 J. Kłębowski, *Renesansowa rzeźba na Śląsku 1500—1560*, Prace Komisji Historii Sztuki, Poznań 1967, R. 8, z. 1, s. 174.

30 W zbadanym materiale z obszaru Polski, a także dawnego Księstwa Pruskiego, obecnie w granicach ZSRR, nie znalazłem w wizerunkach na płytach nagrobkowych podobnego układu dłoni zmarłego, jak na płycie z Ostrowina.

31 Problematykę gotyckich nagrobków śląskich poruszył J. Kłębowski w pracach: *Nagrobki gotyckie na Śląsku*, Poznań 1969; *Treści ideowe gotyckich nagrobków na Śląsku*, Poznań 1970; *Pomniki Piastów Śląskich*, Wrocław 1971.

32 Por.: M. Clayton, *Catalogue of Rubbings of Brasses and Incised Slabs*, London 1968; H. Macklin, *Monumental Brasses*, oprac. J. Page-Philips, London 1970. W dziewiętnastowiecznej katedrze anglikańskiej w Liverpool, wg projektu S. G. Scotta znajdują się sarkofagi dwóch pierwszych biskupów z przełomu XIX i XX w. Epitafia w swym typie nawiązują do form gotyckich.

33 Nagrobek Mansa Erikssona Ulfsparre: H. Seitz, *Blankwaffen I*, Braunschweig 1965, il. 238.



Ryc. 3. Plastyka bryły rzeźbiarskiej płyty z Ostrowina.  
Fot. L. Stadnicki

cych<sup>34</sup>. Na licznych płytach nagrobkowych obu typów z XVI w. z terenów Śląska Opolskiego i Dolnego<sup>35</sup> obserwujemy tradycyjność elementów kompozycyjnych. W latach 1540—1560 wpływy południowoniemieckie i saksońskie uległy osłabieniu na rzecz powrotu do średniowiecznego jeszcze układu. Ale już w następnym dziesięcioleciu można obserwować rozwój tej sztuki w kierunku rodzimym, m.in. w udzieleniu pierwszeństwa nagrobkom przyściennym z postacią stojącą<sup>36</sup>. Rzeźbiarskie (bądź kamieniarskie) warsztaty śląskie były tak prężne, że wywarły wpływ na sąsiadujące ośrodki południowej Wielkopolski<sup>37</sup>. Notowane są również słabe wpływy śląskie w Saksonii, na przykładzie emigracji rzeźbiarzy z rodziny Waltherów (bądź Walterów)<sup>38</sup>, którzy także czynni byli w Królewcu.

J. Kłębowski, pisząc o charakterystycznych cechach obu typów nagrobków w XVI w., wywodzi je z tradycji średniowiecznych. Zwraca przy tym uwagę na wielokrotnie podkreślany tradycjonalizm. Główną rolę, według tego badacza, odgrywał światopogląd zleceniodawców i konserwatyzm twórców<sup>39</sup>. Podobny pogląd wyrażał również M. Zlat<sup>40</sup>.

W wypadku anonimowego choć zindywidualizowanego traktowania epitafiów trudno określić, z jakiego warsztatu pochodzą. Topograficzna analiza dostępnego materiału pozwala jednak dostrzec różnice regionalne. Mam na myśli przykład z postacią w kontrapoście, w zbroi, z poduszką pod głową, jak w nagrobku Jana Thurzona (zm. w 1558 r.) z kościoła Św. Jakuba w Lewoczy w północnej Słowacji czy Jerzego Sereďy'ego (zm. w 1557 r.) z kościoła Św. Idziego w Bardiowej; w tym ostatnim widoczny jest wpływ norymberskiego warsztatu Vischerów, a właściwie wyobrażeń na płytach pochodzących z tamtejszej pracowni, znajdujących się w Krakowie<sup>41</sup>.

W Słowacji — jak twierdzi J. Ross — postacie na płytach nagrobkowych przedstawiano najchętniej w pozie stojącej, podczas gdy ulubioną kompozycją w Małopolsce była poza leżąca. „Przy tym na Słowaczyźnie — dodaje — przez cały prawie ten okres

34 Za zwrócenie mojej uwagi na dość częste występowanie kamiennych płyt nagrobkowych na terenie dawnych Prus Wschodnich pragnę tą drogą podziękować Pani Doktor Kamili Wróblewskiej z Olsztyna. Należałoby w tym miejscu wymienić płyty nagrobkowe, które wykonywane były w okresie zbliżonym do powstania płyty z Ostrowina z następujących miejscowości, których nazwy podaje w zapisie niemieckim: Stradaunen, obecnie Straduny koło Ełku — płyta przedstawiająca en pied Christopha von Glaubitzu zm. w. 1577 r. i jego żonę Annę zm. w. 1582 r.; Goss-Schwansfeld, obecnie Łabędnik — postać rycerza en pied z rodu von Hondorf zm. w. 1593 r.; Schmellwalde — postać Hansa von Schönaasch zm. w. 1595 r.; Eichhorn (prawdopodobnie Wiewiórki koło Iławki Pruskiej) — postać hr. Fabiana von Lehndorffa zm. w. 1596 r. i jego żony, płyta z około 1600 r.; Pr. Eylau (Iławka Pruska) — płyta z postaciami Hansa von Wilmstorfa i jego żony Kathariny von der Oelsnitz z Wielimowa (Wilmstorfa koło Ostródy) z 1597 r.; Petershagen (prawdopodobnie Zelichowo lub Pieszkowo koło Iławki Pruskiej) — płyta z postacią Anselma von Tettau zm. w. 1598 r.; Neuhausen (miejscowość na północny wschód od Królewca) — z postacią rycerza en pied z rodu von Eichicht zm. w. 1602 r.; Mühlhausen (miejscowość na północny wschód od Iławki Pruskiej) — z postaciami w półfigurze Ruffusa zm. w. 1602 r. i Christopha zm. w. 1603 r. von Glaubitz; Tharau (miejscowość leżąca między Królewcem a Iławką Pruską) — z postacią rycerza en pied Wilhelma von Schliebena zm. w. 1603 r.; Królewiec, katedra — płyta Albrechta von Kiteilitza zm. w. 1604 r. Por.: A. Ulbrich, op. cit., s. 137 i n.

35 J. Kłębowski, *Renesansowa rzeźba*, passim.

36 J. Kłębowski, *Renesansowa rzeźba*, passim.

37 J. Kłębowski nie określa stopnia importów i osobno dzieł powstających pod wpływem śląskich warsztatów — ibidem, s. 193.

38 Ibidem.

39 „... w niektórych zakresach światopogląd wieku XVI nie różnił się od światopoglądu wieku XIV, mieścił te same treści, które nie mogły być w podobny sposób wypowiedziane przy pewnych tylko zmianach języka artystycznego”; ibidem, s. 184.

40 Badając różnice stylowe między klasycznym renesansem a manieryzmem M. Zlat sądzi, że pojedyncze elementy form rzeźbiarskich, m.in. w epitafiach, rozwijały się nieprzerwanie i stąd trudno dostrzec wyraźne granice między epokami stylów. Zob.: M. Zlat, *Sztuki śląskiej drogi do gotyku*, w: *Późny gotyk. Studia nad sztuką przelomu średniowiecza i czasów nowożytnych*, Warszawa 1965, ss. 22 i 224. Podobną uwagę można odnieść po przeprowadzonej analizie przeciwstawnych sobie nurtów w sztuce śląskiej XVI w. do tych zabytków, w których przenikają się formy gotyckie i renesansowe.

41 J. Ross, *Związki Słowaczyzny i Małopolski*, Folia Historiae Artium, 1968, t. 5, ss. 131—147, il. 3 i 6.

figury mężczyzn w pozach stojących ustawiano na lwach, co było kontynuacją symboliki średniowiecznej; w Polsce zaś już nawet na płytach Vischerowskich z przelomu XV i XVI w. nie spotyka się owego symbolicznego sposobu przedstawienia”<sup>42</sup>. Także w kościele Św. Trójcy w Horni Jeleni w Czechach znajdujemy nagrobek Hermana z Bubna z 1602 r. z postacią rycerza z głową opartą na lwie<sup>43</sup>. Czy jednak Ross nie popełnił omyłki twierdząc, że postacie te przedstawiano jako stojące. W katedrach i kościołach klasztornych w Anglii istnieje do dziś wiele nagrobków, na których pod stopami leżących postaci (królowie: Edward II, Edward III, Henryk IV, Henryk V, Henryk VI, Edward IV, Henryk VII i rycerzy z okresu panowania tych władców) znajdują się wyobrażenia lwa bądź psa symbolizujące męstwo, odwagę, wierność i czujność.

Na Pomorzu Gdańskim i dawnym Pogórze — czyli na terytorium należącym dawniej do biskupstwa pomezaniańskiego, następnie na Warmii i dalej na północ i północny wschód na terenach dawnych Prus Książęcych, płyty nagrobków tumbowych i przyściennych z postacią stojącą występują dość powszechnie<sup>44</sup>. Można przyjąć za T. Chrzanowskim, że produkcja warsztatów lokalnych na terenach ubogich w rzeźbę sepulkralną, z wyjątkami dotyczącymi importów jednostkowych, charakteryzowała się pewnym prymitywizmem, skostnieniem form, podczas gdy dzieła powstające wokół ośrodków twórczych (w latach 1580 — 1620 Brzeg — siedziba księcia, i Nysa — biskupia<sup>45</sup>), a także Królewiec, Gdańsk i Elbląg lub importowane cechowało duże poczucie artyzmu, dobre lub nawet wybitne opanowanie techniki oraz indywidualizacja przedstawianych postaci<sup>46</sup>. Podobną uwagę dotyczącą rzeźbionych płyt nagrobnych z terenów byłych Prus Wschodnich czyni Anton Ulbrich. Według niego płyty pod względem artystycznym słabe powstawały w warsztatach prowincjonalnych<sup>47</sup>. Toteż dużą rolę w badaniach genetycznych odgrywają cechy charakteryzujące większą produkcję danej prowincji i odstępstwa od stosowanego powszechnie schematu. Wskazuje to na znaczenie warsztatu, a zatem i konkretnego dzieła. Twórca płyty z Ostrowina mógł więc działać jako rzeźbiarz (chyba nie jako zwykły kamieniarz) w jednym z najbliższych położonych ośrodków artystycznych, jakim był dwór królewiecki. Mógł też być twórcą uprawiającym inną dziedzinę sztuki, a rzeźbiarstwem parął się wyjątkowo. Bo też wyjątkowa jest to płyta: z postacią leżącą i niepowtarzalnym w ikonografii układem dłoni.

Wolf von der Oelsnitz, jako zarządca kamery ekonomicznej bądź senator księstwa, miał niewątpliwie częsty kontakt ze stolicą państwa i z jej artystycznym środowiskiem, podobnie zresztą jak wielki marszałek Fryderyk i Quiryn (piastujący już w 1550 r. stanowisko sekretarza na dworze księżęcym)<sup>48</sup>. Do tegoż środowiska mogła zwrócić się Anna w sprawie zlecenia na wykonanie płyty na grób męża, aczkolwiek brak dowodów potwierdzających takie przypuszczenie.

Dwór w Królewcu już za księcia Albrechta, a jeszcze bardziej za jego następców Albrechta Fryderyka i Jerzego Fryderyka, pragnął dorównać innym dworom, zwłaszcza kurfirsta saskiego, dokąd z poselstwem wyjeżdżał Fryderyk von der Oelsnitz. Do służby księżęcej chętnie przyjmowano budowniczych, malarzy, rzeźbiarzy, złotników i bursztynników. Przybywali oni z Renu, z Włoch, z sąsiedniego Gdańska. Wnosili nowe idee, ich twórczość popularyzowała nowe prądy w sztuce<sup>49</sup>. Przybywali także artyści śląscy, jak

42 Ibidem, s. 146 i n.

43 *Umelecké památky Čech*, Praha 1977, t. 1, s. 408.

44 Por. przyp. 34.

45 T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka Śląska Opolskiego od średniowiecza do końca wieku XIX*, Kraków 1974, s. 88.

46 Ibidem.

47 A. Ulbrich, op. cit., s. 135 i n.

48 Ehernberg, *Die Kunst am Hofe Herzöge von Preussen*, Leipzig-Berlin 1899, s. 185.

49 Ibidem, s. 83.

rzeźbiarz Andrzej Walther z Wrocławia (1563) należący do rodziny rzeźbiarzy czynnych wówczas w Brzegu<sup>50</sup>. Najbardziej popularnymi twórcami z Gdańska byli Willem i Abraham van dem Block zatrudnieni na dworze królewskim w latach 1578—1581<sup>51</sup>.

W latach 1597—1601 działał w Królewcu rzeźbiarz w kamieniu Hans von Möllen (może z miasta Mölln z okręgu lauenburskiego w Szlezewiku-Holsztynie), który wykonuje m.in. portrety księcia Jerzego Fryderyka w różowym piaskowcu i osobiście nadzoruje transport tego surowca z Gotlandii<sup>52</sup>. Nie wiadomo jednak, skąd przybył do Królewca i czy był zatrudniony w Księstwie Pruskim bądź na terenie Warmii przed 1597 r. Istnieje jednak w portretach Jerzego Fryderyka Hohenzollerna i Wolfa von der Oelsnitz podobieństwo manieri, a także użytego materiału. Zwraca uwagę podobieństwo do portretu księcia Albrechta (z alabastrowego popiersia, z 1563 r. z dawnych zbiorów zamkowych w Królewcu), na tyle, na ile umożliwia porównanie częściowo zniszczonej twarzy Wolfa z nagrobka w Ostrowinie<sup>53</sup>. Możliwe, że zaczerpnięto pomysł z tego bądź innego wzoru zarówno rzeźbiarskiego, jak malarskiego. Wspomnieć można również o rzeźbie z postaciami księcia Albrechta i księżny Doroty z królewskiej katedry oraz o licznych podobiznach Jerzego Fryderyka na monetach i medalach. Ponadto przyjąć należy i tę ewentualność, że Wolf rzeczywiście był podobny do wymienionych książąt lub przez noszenie krótko przyciętych włosów i brody upodobił się do nich.

Nie wiążąc ostatecznie płyty z Ostrowina z jakimkolwiek z znanych warsztatów rzeźbiarskich czwartej ćwierci XVI w., można nakreślić hipotetyczną genezę twórczego założenia kompozycyjnego i typologicznego od Śląska lub bezpośrednio przez zachodnią Wielkopolskę na Pomorze<sup>54</sup>. W interesującym nas zabytku jest jednak element, który zdecydowanie indywidualizuje schemat przedstawienia z zachowaniem bardzo dawnej tradycji.

## GENEZA ARCHETYPU. DALSZE UWAGI O IKONOGRAFII

Jak już podkreśliłem, elementem zasadniczo różniącym wizerunek Wolfa von der Oelsnitz od spotykanych na płytach nagrobnych — tych omówionych, a nawet pochodzących z dalszych terenów europejskich — jest układ dłoni. W większości przedstawień postać trzyma w jednej ręce chorągiew bądź hełm, tarczę, buławę lub inne akcesoria, drugą dłoń opiera na biodrach<sup>55</sup> lub obie dłonie złożone ma w geście

<sup>50</sup> Ibidem, s. 68.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 185. W czasie, gdy powstawała płyta z Ostrowina, działał warsztat architektoniczno-rzeźbiarski rodziny van dem Blocke, Willema i Abrahama w Gdańsku, w latach 1584—1628. Obaj artyści, ojciec i syn, przyjmowali liczne zamówienia, m.in. na pomniki nagrobne. Wpływ twórczości warsztatu van dem Blocke na ośrodek gdański, wcześniej królewiecki, był znaczny. Również w najbliższym sąsiedztwie Ostrowina, w Barczewie na Warmii, powstawał monumentalny pomnik grobowy Batorów w 1598 r. pod kierunkiem Abrahama. Zob.: W. Szydłowska, *Pomnik grobowy Batorów w Barczewie na Warmii*, w: *Studia Pomorskie*, 1957, t. 1, ss. 231—262. Nic jednak nie wskazuje na czerpanie wzorców z tej twórczości przez rzeźbiarza płyty z Ostrowina.

<sup>52</sup> U. Thieme, F. Becker, *Allgemeine Lexikon der Bildenden Künstler*, Bd. 25, Leipzig 1931, s. 3; Ehrenberg, op. cit., s. 227. H. M. Mühlport, *Königsberger Skulpturen und ihre Meister 1255—1945*, Würzburg 1970, s. 121. Anton Ulbrich wymienia obok Hansa również Kiliana von Müllena, czynnego w Królewcu około 1600 r. Zob.: A. Ulbrich, op. cit., s. 136.

<sup>53</sup> H. M. Mühlport, op. cit., s. 209.

<sup>54</sup> Trudności w określeniu proveniencji warsztatowej polegają i na tym, że znane są przykłady transportu dużych i ciężkich dzieł z terenów dość odległych, jak np. przewóz pomnika Krzysztofa Batorego, księcia Siedmiogrodu, po 1681 r. z Gdańska Wisłą i dalej drogą lądową na południe. Zob.: A. Bochnak, *Eksport z miast pruskich w głąb Polski w zakresie rzemiosła artystycznego*, w: *Studia Pomorskie*, t. 2, 1957, ss. 7—107. Gdybyśmy przyjęli, że twórca płyty z Ostrowina przybył ze Śląska, sztuka jego mogłaby reprezentować jeden z dwóch panujących tam nurtów, np. ten, który przeciwstawiał się „italianizmowi” bądź ten, który porzucił idealizm na rzecz realistycznego ujęcia przy zachowaniu tradycyjnej kompozycji.

<sup>55</sup> *Umelecké*, Praha 1980, t. 3 — np. na nagrobku Wojciecha z Pernšteina, z 1534 r., w kościele św. Bartłomieja w Pardubicach.

modlitewnym, jak w nagrobkach J. Iwińskiego (zm. w 1549 r.)<sup>56</sup>, U. Bockowej (zm. w 1562r.)<sup>57</sup>, czy A. Jankowskiego (zm. w 1565 r.)<sup>58</sup> — wszystkie z Wielkopolski. Wspomnieć należy o licznych wizerunkach z płyt reprodukowanych we wspomnianym już dziele A. Ulbricha<sup>59</sup>, o płycie z łlawki Pruskiej z postaciami Hansa von Wilmstorfa i Kathariny von der Oelsnitz, pary małżeńskiej z Wielimowa (Wilmsdorf), a spośród protestanckich płyt nagrobkowych, ze Szwecji, o wizerunku admirała Nilsa Karlsona Gyllenstierna, z 1584 r., z kościoła w Bålinge w Södermanland<sup>60</sup> i namiestnika Mansa Eriksona Ulfsparre, z Kårda w Smaland. Dłonie Wolfa złożone w geście modlitewnym opuszczone są ku dołowi. Tak zindywidualizowany gest, nie będący przecież typowym gestem modlitewnym według ogólnie przyjętego w ikonografii zwyczaju i schematu, wskazuje na niezwykle stary archetyp zaczerpnięty z wizerunków pasyjnych przedstawiających złożenie Jezusa do Grobu. I nie jest wiernym powtórzeniem wzoru, gdyż dłonie Wolfa nie są skrzyżowane na nadgarstkach lecz złożone, z palcami skierowanymi w dół ku kolanom.

Prawozorem przedstawień ukazujących Jezusa na marach mógł być wizerunek negatywowy ze słynnego Całunu Turyńskiego, rozpowszechniony w ikonografii od połowy XI w.<sup>61</sup>

Do wcześniejszych przedstawień Oplakiwania, ukazujących konsekwentnie prawą rękę na lewej, z punktem skrzyżowania w okolicy nadgarstków, należą: płaskorzeźba z kości słoniowej z XI w., obecnie w londyńskim Muzeum Wiktorii i Alberta; relikwiarz krzyżowy z takimż wizerunkiem Jezusa, pochodzący z XI w., w Ermitażu i unikalny rysunek nagiego Jezusa z Modlitewnika Budapesztańskiego datowanego na lata 1192—1195. (Tak skrzyżowane na łędźwiach ręce musiały podtrzymywać opaski, gdyż ręce pod wpływem stężenia pośmiertnego mają tendencję do prostowania się).

Wizerunek z Całunu — w naszym przypadku chodzi o całą postać a nie tylko głowę, tzw. Mandylion — również był interpretowany w przykładach bizantyjskich<sup>62</sup>, jak też w gotyckim malarstwie tablicowym i miniaturowym<sup>63</sup>. Prócz scen ilustrujących odnośne ustępy eschatologiczne Biblii wyobrażenie zmarłego, leżącego na płycie grobowej, znane było w XIV w. Dla przykładu można wymienić chociażby płytę z wizerunkiem opata Thomasa de la Mare z opactwa St. Albans w Anglii z około 1370 r. bądź Simona of Wensleya z Wensley w hrabstwie York (z ok. 1370 r.)<sup>64</sup>. Tak przedstawiono ciało ludzkie w słynnych *Godzinkach księcia de Bery* (ok. 1480 r.)<sup>65</sup> lub złożone na sarkofagu w *Godzinkach mistrza z Roocloster* (1477—1480)<sup>66</sup>, bądź na macie jak w *Godzinkach Filipa z Kleve* (1485 r.) czy przygotowane do pogrzebu, jak w *Starszym Modlitewniku Maksymiliana I* (1486—1487)<sup>67</sup>. Podobny układ rąk i dłoni, skrzyżowanych na nadgarstkach i opuszczonych w dół, obserwujemy w graficznym przedstawieniu szkieletu, na

56 *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, 1978, t. 5, z. 24, red. T. Ruszczyńska i A. Sławska.

57 Ibidem.

58 Ibidem, 1977, z. 5, 20.

59 Zob. przyp. 34.

60 H. Seitz, op. cit., il. 192.

61 Spośród obfitej literatury dotyczącej Całunu Turyńskiego przytoczę jedną z pełniejszych dokumentacji: P. M. Rinaldi, *The Man in the Shroud. A Study of the Shroud of Christ Originally Published Under the Title «It is the Lord»*, London 1978, oraz polski przekład I. Wilson, *Całun Turyński* (przełożył A. Polkowski), Wrocław 1983 z ikonografią, komentarzami i zbraną literaturą polską na temat Całunu.

62 Przedstawienie Jezusa umarłego, haft, około 1200 r. — G. Schiller, *Ikongraphie der christliche Kunst*, Bd. 2, *Die Passion Jesu Christi*, Güterloch 1968, il. 592.

63 „Epitafium Chrystusa”, malowidło tablicowe, pocz. XV w., Mistrz z Bregencji: G. Schiller, op. cit., il. 580; „Złożenie do Grobu”, *Psalterz z Boumont*, 2. poł. XIII w.; H. Swarzenski, *Vorgotische Miniaturen*, Königstein in Taunus — Leipzig, b.r.w., s. 93.

64 M. Clayton, op. cit., il. 6, 7, 8.

65 Por.: A. S. Labuda, *Malarstwo tablicowe w Gdańsku w II połowie XV w.*, Warszawa 1979, s. 61.

66 Ibidem.

67 Ibidem, s. 62, przyp. 38 b.

plycie grobowej — ilustracji do piętnastowiecznego romansu *Le Chevalier delibéré* Oliviera de la Marche (1425—1502), dworzanina Filipa Dobrego<sup>68</sup>. Mistrz płyty z Ostrowina nie nawiązywał więc do schematów stosowanych przez jemu współczesnych rzeźbiarzy<sup>69</sup>. Kompozycję swoją oparł na bardzo starych wzorach o tematyce eschatologicznej. Prawdopodobnie sięgnął do przedstawień w malarstwie bądź grafice<sup>70</sup>, ale trud ten nie był wynikiem czystego przypadku lecz zdaje się niekonwencjonalnej osobowości twórcy.

### FORMA UZBROJENIA OCHRONNEGO I BRONI

Brak analizy kostiumologicznej i bronioznawczej w przypadku częstego występowania uzbrojenia i broni na nagrobkach wydaje się pominięciem ważnego problemu. Badania takie mogą pomóc w datowaniu większości rzeźb<sup>71</sup>. Należy jednak uwzględnić częste stosowanie archaizacji, rzadziej modernizacji stroju bądź oręża przez rzeźbiarzy<sup>72</sup>.

Zbroja Wolfa von der Oelsnitz należy do typu zwanego z włoska *anima*, używana była w końcu XVI w. na północy Europy. Napierśnik składał się zwykle z 8 do 9 wąskich folg zachodzących na siebie. Podobną konstrukcję miały ochrony przedramienia, nabiodrki i ochrony ud. Naramienniki i nałokcice, nakolanniki i ochrony dolnych części nóg były bardziej masywne. W ozdobnych nakolannikach w kształcie lwich głów dopatrzeć się można wzorów antycznych. Do form tych nawiązują półokrągłe w kształcie trzewiki<sup>73</sup>. Realizm i umiejętność odtwarzania szczegółów występuje w kolczudze widocznej pod nakolannikami i w szeregu nitów łączących folgi i inne części zbroi.

Głownia rapiera skryta jest w pochwie. Oprawa rękojeści tej broni jest masywna, o długim jelcu z esowato wygiętymi ramionami, z kabłąkiem dochodzącym do głowicy, z fragmentarycznie zachowanymi obłękami oraz palmetową tarczką chroniącą dłoń przed ześlizgnięciem się ostrza głowni przeciwnika. Typowym elementem rapiera jazdy ciężkiej w czwartej ćwierci XVI w. jest właśnie podobna forma oprawy. Tarczka z płatami nachylonymi skosem ku uchwyтови może wskazywać na północnoniemiecki bądź skandynawski warsztat mieczniczy. Głowica jest podłużna, sześcioboczna, jak w egzemplarzu z przełomu XVI i XVII w.<sup>74</sup>

Helm jest w typie przyłbicy z lekko zaznaczonym grzebieniem. Ta część dzwonu jest ornamentowana motywem skręconego sznura (ukośne nacięcia), tradycyjnym zdobieniem znanym od XIV do XVIII w. Z przodu helmu widoczne są siatka i pręty wizjera. W całości obiekt stanowi zapewne kopię otwartego helmu heraldycznego, znanego w malarstwie i grafice od XV do XVII w. Wskazane elementy uzbrojenia i broni określają czas zbieżny z podanym na płycie nagrobkowej z Ostrowina rokiem 1593.

68 Drzeworyty z *Le Chevalier de liberé*, według: F. W. Holstein, *Deutsch and Flemish Etchin, Engraving and Woodcuts ca 1450—1700*, vol. XII. *Masters and Monogramists of the 15th century*, Amsterdam, b.r.w., s. 131.

69 T. Chrzanowski, M. Kornecki, op. cit., ss. 189—252.

70 Podobnie przedstawiono leżącego w grobie Adama. Zob. rycina w duńskim inkunabule z 1483 r. zatytułowanym *Boeck van den houde*, według E. C. Quinn, *The Quest of the Seth for the Oil of Life*, Chicago 1962; zob. również T. Dobrzeński, *Legenda o Siecie i Drzewo Życia w sztuce średniowiecznej*, Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie, 1966, t. 10, s. 175, il. 2.

71 Na brak opracowań wykorzystujących w pełni analizę elementów kostiumologicznych zwrócił uwagę T. Chrzanowski, *Płyty nagrobkowe z postaciami z XVI—XVIII wieku na Śląsku Opolskim*, Rocznik Sztuki Śląskiej, 1970, t. 7, s. 76.

72 Na niebezpieczeństwo popełnienia błędu typu *circulus vitiosus* zwrócił uwagę Z. Żygulski, *Broń w dawnej Polsce na tle uzbrojenia Europy i Bliskiego Wschodu*, Warszawa 1975, s. 94; zob. również: Z. Wawrzonkowska, *Uzbrojenie i ubiór rycerski Piastów Śląskich od XII do XIV w.*, Acta Archaeologica Lodziensia, 1976, t. 25, s. 98 i n.

73 Formalny i funkcjonalny rozwój zbroi na płytach nagrobkowych podał J. G. Mann, *Notes on the Evolution of Plate Armour in Germany in the Fourteenth Century*, Archaeologia, 1935, t. 84, ss. 69—97.

74 Wymiary rapiera na płycie z Ostrowina: długość całkowita ok. 108 cm, długość głowni w pochwie ok. 83 cm — w przybliżeniu odpowiadają wymiarom broni autentycznej z tamtego czasu.

## WNIOSKI KOŃCOWE

W świetle przedstawionego materiału, płyta z Ostrowina staje się egzemplarzem wyjątkowym, może nie tak z uwagi na rozmiary całości, co raczej na sposób układu rąk. Trzeba dodać, że płyty nagrobkowe z dawnych Prus Książęcych charakteryzowały się dużymi rozmiarami, np. wspomniana już płyta pary małżeńskiej z Wielimowa (141 × 228 cm) czy płyta Hansa von Schönach (zm. 1595 r. — 161 × 230 cm). Jak już wspomniano występowanie tumb na Pomorzu Wschodnim i Warmii nie było, w drugiej połowie XVI i w XVII w., rzadkie. Prawie wyłącznie stosowano wapien i piaskowiec. Były to na tych terenach surowce drogie, trzeba je było sprowadzać z północy (np. z Gotlandii). Do obramień epitafiów naściennych stosowano drewno, a tylko w wyjątkowych wypadkach kamień. Już A. Ulbrich zwrócił uwagę na problem ustalenia pochodzenia płyt wapiennych i z piaskowca; sądzi on, że jedynie obrobione z grubsza ciosy były transportowane statkami, więc drogą wodną do Prus Wschodnich, w których już na miejscu rzeźbiono detale<sup>75</sup>.

Nasuwa się również uwaga natury konserwatorskiej i muzealnej, a dotycząca pełnej rekonstrukcji płyty w stosunku do jej stanu pierwotnego. Bernhard Schmid, umieszczając w początkach XX w. zabytek przy wschodniej ścianie Zamku Wysokiego w Malborku, według tradycji na terenie dawnego cmentarza zakonnego, nawiązał wyraźnie do pierwotnych funkcji płyty. Ustawiając ją pionowo, sugerował wtórne funkcje jako zabytku rzeźby sepulkralnej. Działanie polegało m.in. na uchronieniu obiektu przed dalszą dewastacją i mieściło się w ogólnie wówczas przyjętych koncepcjach zabezpieczenia płyt przenoszonych z posadzek czy z cmentarza na ściany (por. np. epitafia kamienne i metalowe w kruchtach, nawach czy krużgankach ustawione podobnie jak w nawach bocznych kościoła pocysterskiego w Oliwie) i ponownego ich ustawienia w systemie galeryjnym, jak obrazów oglądanych na ścianach. Przy rekonstrukcji substancji materialnej Schmid nie analizował treści ikonograficznych i ikonologicznych, warunkujących horyzontalne ustawienie płyty, właściwe dla jej przeznaczenia i funkcji pierwotnych. Poprawna percepcja zabytku powinna dążyć do prawidłowego odczytania zarówno modelunku bryły, jak treści znaczeniowych. Przywracając płycie z Ostrowina położenie horyzontalne, właściwe nagrobkowi tumbowemu, nawiązano by do pierwotnego znaczenia obiektu.

Płyta z postacią Wolfa von der Oelsnitz będzie poddana ponownej restauracji, a następnie eksponowana przy budynku Karwanu na Przedzamczu. Przestronny parter Karwanu będzie po odbudowaniu zaadaptowany m.in. dla działu militariów Muzeum Zamkowego w Malborku. W ten sposób nawiąże się do historycznego arsenału malborskiego, którego główną część stanowił ten budynek. Płyta z przedstawieniem rycerza w pełnej zbroi i z bronią, włączona zostanie do ekspozycji lapidarium z odkutymi elementami dawnego oręża i panopliami.

---

75 A. Ulbrich, op. cit., s. 135.



## DIE GRABPLATTE AUS OSTROWIN

## Zusammenfassung

An der Ostterrasse, auf dem Gebiet des ehemaligen Ordensfriedhofes, am Südausgang aus der Kapelle der Hl. Anna auf der Hochburg in Malbork wurde am Anfang unseres Jahrhunderts eine Grabplatte mit der Gestalt eines Ritters in voller Rüstung aufgestellt. Sie stellt den am 8. September 1593 gestorbenen Wolf von der Oelsnitz aus Ostrowin (Osterwein) dar. Er bekleidete in der Regierung Albrecht Hohenzollerns im Herzogtum Preußen, dem Lehen des Königreichs Polen, die Stellung des Mitglieds des Staatsrates oder des Verwalters der herzoglichen Kammer für Ökonomie. Das Grabmal wurde von der Witwe Anna Streschin, die um das Jahr 1615 starb, gestiftet. Die während der napoleonischen Kriege Anfang des 19. Jahrhunderts zerstörte Platte wurde 1901 aus Ostrowin nach Malbork gebracht und um 1915 von Bernhard Schmid, dem damaligen Konservator der Provinz Westpreußen restauriert. Sie wurde auch im zweiten Weltkrieg (1945) beschädigt und wird bald restauriert und auf die Vorburg, in die Nähe des Gebäudes Karwan, des ehemaligen Zeughauses gebracht und der Detailausstellung mit militärischen Elementen angeschlossen.

Die aus grobkörnigem, rosigem Sandstein fertiggestellte Platte, ähnlich wie die meisten erhaltenen Grabplatten aus dem Gebiet des ehemaligen Ostpreußen (aus Sand- und Kalkstein) hat ein großes Format: 140,5 × 197,5 cm.

Die Platte aus Ostrowin gehört zu einer ziemlich häufigen Gruppe der Grabmäler aus dem 16. und dem Anfang des 17. Jahrhunderts, die sich an den Pfarrkirchen und an den Kirchen der großen und kleinen preußischen Stammgroßbesitze befanden. Sand- und Kalkstein trat nicht als Rohstoff auf diesem Territorium auf, die Platten wurden in Quadern herbeigeführt und an Ort und Stelle geschnitzt; sie waren teuer.

Die Platte aus Ostrowin bewahrt formelle, für zwei Typen von Grabmälern charakteristische Elemente: eines sarkophagartigen mit einer tiefen Mulde, mit der wie auf der Totenbahre gelegenen Gestalt mit den in einer Gebetsgeste gefalteten Händen und eines Repräsentationsgrabmals, mit einer „wie lebend“ dargestellten Figur. Wolf von der Oelsnitz wurde als eine ruhende, liegende Gestalt mit dem Kopf auf dem Kissen und aufgeschlagenen Augen nachgebildet. Nur die Faltung der Hände ist eigenartig, sehr individualisiert und völlig ungewöhnlich. Dieses charakteristische Element trug zu besonderen Erwägungen bei, die zur Suche nach dem sich auf das Bildnis Jesu vom Turiner Grabtuch stützende Archetyp, durch zahlreiche frühmittelalterliche Darstellungen in der Elfenbeinskulptur, auf der byzantinischen Stickerei, in den mittelalterlichen Miniaturen und in der Tafelmalerei geführt hatten.

Der waffenkundigen Analyse wurde auch der Plattenharnisch in der Art eines neuzeitlichen italienischen Harnisches, genannt *anima*, der im Norden Europas im 16. Jh. benutzt worden war, unterzogen. Auch das Rapier in der Art eines norddeutschen oder skandinavischen Fechtdegens der Reiterei um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts und der Helm, der an den offenen heraldischen Helm anknüpft.

Es ist nicht gelungen, den Schöpfer der Grabplatte aus Ostrowin mit einer konkreten Steinmetz- und Bildhauerwerkstatt zu binden. Die Analyse der künstlerischen Elemente der Platte weist jedoch auf die technische Fertigkeit und die ikonographischen Kenntnisse des Bildhauers hin. Es ist aber nicht ausgeschlossen, daß hier ein Fehler in der Benutzung der Zeichnungen auftauchen könne, den der Schöpfer beabsichtigt begangen habe und der auf die Eigenart seiner psychischen Individualität zu beziehen sei. Es ist möglich, daß er in einem der in unmittelbarer Nähe von Königsberg, Danzig oder Elbing gelegenen Zentren tätig gewesen sei.