

WIZERUNEK KRÓLEWSKI W SCENIE POKŁONU TRZECH KRÓLI NA KWATERZE PÓŹNOSREDNIOWIECZNEGO OLTARZA Z KOŚCIOŁA NAJŚWIĘTSZEJ MARYI PANNY W ELBLĄGU

WSTĘP

Życie religijne schyłku średniowiecza, skupione na terenie miasta Elbląga wokół bardzo licznych bractw, tudzież skomplikowana sytuacja społeczno-polityczna, zaowocowały ogromną ilością fundacji na rzecz wyposażenia świątyń. Niszczące dla kościołów skutki tzw. wojny kleszej (1477–1479)¹, a z drugiej strony znakomite rządy na Warmii biskupa Łukasza Watzenrode (1489–1511), dominującej postaci politycznej Prus Królewskich, przyczyniły się do lawinowego wzrostu zamówień płynących do elbląskich pracowni artystycznych. Tematem niniejszej pracy jest wyjaśnienie treści sceny Pokłonu Trzech Króli oraz ustalenie tożsamości młodzieńca o charakterystycznych rysach twarzy, pojawiającego się na kwaterze w miejscu Świętego Józefa. Przedmiotem analizy jest porównanie sposobu przedstawiania samej sceny czyli kompozycji, stylistyki i inspiracji, z której czerpali twórcy. Autor próbuje także znaleźć społeczne uwarunkowania, zapisane w przedstawieniu sceny Pokłonu Trzech Króli, widoczne w nieco odmiennej stylistyce poszczególnych kwater.

Obiekt poddany analizie pochodzi z Kościoła Najświętszej Maryi Panny, a obecnie jest przechowywany w kościele Św. Mikołaja, który od 1992 roku został podniesiony do rangi Katedry.

RYS HISTORYCZNY

Dzieje miast pruskich, dźwigających brzemię hegemonii krzyżackiej, przy tym mocno ograniczonych zręcznymi działaniami krzyżackich urzędników, warto zarysować od krótkiego przedstawienia sytuacji zaistniałej po bitwie grunwaldzkiej. Obawy elblązan co do powrotu wojsk polskich przez teren Prus, co zwykle wiązało się ze zwyczajowym rabunkiem, a także co do losów jeńców wojennych zostały dość szybko rozwiane. Przypuszczalnie już 17. lipca 1410 roku mieszczanie elbląscy znali imiona swoich poległych i wziętych do niewoli współobywateli².

¹ M. Jó z e f c z y k, *Średniowiecze Elbląga. Z problematyki społeczno-religijnej*, Elbląg 1996, s. 182–186.

² Tamże, s. 129.

Jagiello odesłał znaczniejszych jeńców do Polski, zaś większość odesłał na mocy danej rękojmi, którą to mieszczanie zobowiązali zgłosić się w Krakowie na świętego Marcina (11. listopada)³. Uwolnieni mieszczanie walnie przyczynili się do dalszego toku wydarzeń. Prawdopodobnie wysłano wówczas przeora Dominikanów by potajemnie pertraktował z królem polskim. Jeszcze przed 22. lipca przybyło poselstwo elbląskie, by złożyć hołd królowi, przebywającemu w Sambrodzie⁴.

Zakon Krzyżacki po klęsce grunwaldzkiej miał pełną świadomość potrzeby wewnętrznych reform. Powołano zjazd stanów podejmując jednocześnie próbę ich zinstytucjonalizowania, powołując do życia Landesrat (28. października 1412 roku). Członkowie rady byli jednak mianowani przez Zakon, co przyczyniło się do fikcyjnego charakteru tejże instytucji⁵. W szeregach dostojników zakonnych istniało jednak niebezpieczne przekonanie, że tylko niemieccy członkowie zakonu są godni zaufania, zaś rycerstwo, będące często polskiego, bądź pruskiego pochodzenia, takowego nie jest warte⁶.

Ta nieufność, a także rozpasanie rycerzy zakonnych dodatkowo zaostrzone poprzez coraz potężniejsze ciężary finansowe, nakładane na poddanych przyczyniły się do powstania Związku Pruskiego w 1440 roku. Akt erekcyjny podpisano w Kwidzynie 14. marca tego roku⁷. Narastający później konflikt wokół Związku, oraz procesy sądowe toczone przez Zakon przeciw własnemu poddanym doprowadziły do ogłoszenia przez cesarza, że związek jest nielegalny (1. grudnia 1453 roku) W dwa miesiące później, 4. lutego 1454 roku Związek wypowiedział posłuszeństwo Wielkiemu Mistrzowi⁸. Poddanie się królowi polskiemu Kazimierzowi Jagiellończykowi i złożony mu 10. czerwca hołd w Toruniu był początkiem krzyżacko-polskiej wojny trzynastoletniej⁹.

Wojna, zakończona pokojem toruńskim w 1466 roku ma jeszcze swój warmiński epizod w postaci wspomnianej tzw. wojny kleszej, czyli konfliktu między Kazimierzem Jagiellończykiem a biskupem warmińskim Mikołajem Tüngenem. Na sejmie w Piotrkowie doszło w czerwcu 1497 do ugody, która zakończyła konflikt.

Dla naszych rozważań istotne są następujące fakty: król polski w dowód wdzięczności mieszczanom elbląskim za przymierze w wojnie kleszej przyłączył do Starego Miasta Elbląga Nowe Miasto (założone przez Krzyżaków sto lat wcześniej jako konkurujące z mieszczanami Starego Miasta), co znacząco przyczyniło się do wzrastającej później zamożności miasta. Drugim faktem jest wyraźny nakaz, jaki otrzymały wojska polskie, by plądrować miasta i wsie warmińskie, nie wyłączając kościołów, co spowodowało znaczące zniszczenia. Trzecim zaś najistotniejszym jest fakt wizyty króla Jana Olbrachta w Elblągu, który

³ S. Kuczyński, *Wielka wojna z Zakonem Krzyżackim w latach 1409–1411*, Warszawa 1960, s. 370.

⁴ A. Semrau, *Johann von Thorun, Bürgermeister der Altstadt Elbing*, Mitteilungen des Coppernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst, H. 31, Thorn 1923, s. 40.

⁵ *Akten des Standetage Preussens unter der Herrschaft des Deutschen Ordens*, Bd I, (hrsg.) M. Toeppen, Leipzig 1878–1886, s. 168.

⁶ M. Józefczyk, dz. cyt., s. 136.

⁷ M. Biskup, *Wojna trzynastoletnia z Zakonem Krzyżackim 1454–1466*, Warszawa 1967, s. 32–34.

⁸ E. Carstenn, *Geschichte der Hansestadt Elbing*, Elbing 1937, s. 241.

⁹ M. Józefczyk, dz. cyt., s. 178–182.

przebywał w mieście czternaście dni, od 7. do 21. lutego 1496 roku, co bez wątplenia wiązało się także z fundacjami i potwierdzeniem przywilejów. Król bowiem szukał poparcia wśród mieszczan elbląskich wobec działań pojednawczych z biskupem warmińskim, Łukaszem Watzenrode¹⁰. Późniejsza odbudowa świątyń przyczyniła się do lawinowych zamówień składanych elbląskim warsztatom sncy-rskim¹¹.

W samym Elblągu dominującą rolę mecenasów sztuki odgrywały wspomniane już bractwa cechowe, kultywujące życie religijne we własnym gronie i wyposażające kaplice, tudzież fundujące liczne ołtarze. XIV-wieczne księgi Miasta Elbląga podają ponad 30 zawodów rzemieślniczych, przy czym nie wszystkie mają swoje organizacje cechowe. Wymienia się piekarzy, piwowarów, słodowników, rzeźników, rybaków, krawców, szewców, rymarzy, kuśnierzy, cieśli, murarzy, kowali, szczytników, złotników, łąziebników, garbarzy, farbiarzy, nożowników, kotlarzy, stolarzy, szkatułkarzy, bednarzy, garncarzy, mieczników, sukienników, żeglarzy, malarzy, kapeluszników, koszowników, siodlarzy, karczmarzy, tkaczy, furmanów¹². Co do bractw religijnych, to wiele powstało w wieku XIV, choć istnieje uzasadnione przekonanie, że większość została zawiązana w XV wieku. Warto wspomnieć tu Bractwo Maryjne tragarzy piwa (najstarsze), Bractwo kapłańskie Św. Marii Magdaleny, Bractwo Kapłańskie Św. Doroty, Bractwo Kurkowe, Bractwo Św. Katarzyny (skupiało ludzi pracujących na morzu), Bractwo Ubogich, Bractwo Maryjne, Bractwo Rybaków, Bractwo Żeglarzy, Bractwo Pięciu Ran Chrystusa, Bractwo Przewoźników Wiślanych¹³.

Powracając do początku wojny trzynastoletniej warto wspomnieć o wydarzeniach bezpośrednio związanych z powstaniem ołtarzy. Bunt mieszczan przeciw Krzyżakom, zakończył się rzuceniem jarzma krzyżackiego i zburzeniem zamku w 1454 roku. W dowód wdzięczności Dominikanom za prowadzenie mediacji z Władysławem Jagiełłą, mieszczenie elbląscy, starannie zabezpieczając zdobycze przed kradzieżą, przekazali do Kościoła Najświętszej Maryi Panny część wyposażenia Kaplicy Zamkowej m.in. Madonnę Szafkową, pochodzącą z ok. 1400 roku. Nie znamy niestety pełnej listy ofiarowanych przedmiotów (szczególnie argenteriiów). Dnia 13. grudnia 1457 r. Kazimierz Jagiellończyk zaakceptował fakt przekazania argenteriiów z Zamku Elbląskiego kościołowi parafialnemu. Figura Matki Boskiej została przekazana Dominikanom¹⁴. Dominikanie posiadając figurę dobudowali do niej retabulum. Stało się to po pożarze kościoła Mariackiego (Dominikanów) w 1504 roku. Warto w tym miejscu wspomnieć, że zakończenie prac przy jego odbudowie (1514), przyjęto jako *terminus post quem* dla całego nurtu późnogotyckiej sztuki elbląskiej¹⁵.

¹⁰ E. Carstenn, dz. cyt., s. 273.

¹¹ Tamże, s. 182–187; J. Garbacik, *Jan I Olbracht*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. X, Wrocław – Warszawa – Kraków 1962–1964, s. 405–410.

¹² *Das Elbinger Stadtbuch*, Bd. I: 1330–1360, (Hrsg.) H.W. Hoppe, Münster 1976.

¹³ M. Józefczyk, dz. cyt., s. 182 nn.

¹⁴ Ł. Okulicz-Kozaryn, *Dzieje Prusów*, Wrocław 1997, s. 381; E. Carstenn, *Über den Schrein der Elbinger Marienkirche*, AM, Bd XLVI, H. 2, Königsberg 1909, s. 248–252; H. Abs, *Vier Elbinger Altäre und ihre Abhängigkeit von Dürerschen Holzschnitten*, EJ, 5–6 (1927), s. 66–81. Przytoczone za: M. Józefczyk, dz. cyt., s. 206.

¹⁵ Rzeźba elbląska ok. roku 1500. *Katalog wystawy czerwiec – wrzesień 1998 r.*, Elbląg 1998, s. 6.

Zachowane obiekty wskazują na fakt, iż Elbląg w ostatnich latach przed reformacją wyspecjalizował się w dziedzinie snycerki. Ta koniunktura załamała się ok. 1521 roku, gdyż w wyniku ostatniej wojny polsko-krzyżackiej zostało zniszczone zaplecze gospodarcze miasta. W 1523 roku miasto opowiedziało się po stronie reformacji. Co prawda nie było w Elblągu gwałtownych wystąpień i aktów niszczenia dzieł sztuki, ale sytuacja była dość napięta, o czym świadczy ucieczka przeora Dominikanów w 1525 roku.

STAN BADAŃ

Późnośredniowieczna twórczość artystyczna stała się w ostatnich latach przedmiotem coraz intensywniejszych badań. Wspominając na początku o społecznym zapleczu powstawania dzieł sztuki będących popisem umiejętności snycerskich warsztatów elbląskich, trzeba wspomnieć o badaniach Janusza Tandackiego nad cechami rzemieślniczymi w średniowiecznym Elblągu¹⁶. Działalność o charakterze religijnym tychże cechów, skupionych w bractwach opisuje Ks. Mieczysław Józefczyk, dając wnikliwą analizę życia duchowego i praktyk religijnych mieszczan elbląskich XV wieku¹⁷.

Badania dotyczące ołtarza głównego z kościoła Mariackiego w Elblągu były prowadzone od XIX wieku. Jednak zainteresowania badawcze specjalistów niemieckich, skupiały się przede wszystkim na Madonnie szafkowej z początku XV wieku. Intrygowała także niespójność poszczególnych części retabulum. E. Carstenn, częściowo opierając się na opinii Munzenbergera przypuszczał, że główny ołtarz Dominikanów z 1. połowy XV wieku ucierpiał tylko częściowo podczas pożaru w 1504 roku, gdyż część chórowa nie uległa wówczas zniszczeniu¹⁸. Jego zdaniem, z dawnej skrzyni ołtarzowej i części wystroju rzeźbiarskiego (w tym Madonny Szafkowej i reliefów) wykonano nowe, większe retabulum na pomieszczenie figur Świętej Barbary i Świętej Marii Magdaleny, o czym świadczył brak złocień w dolnych partiach ścianek szafy. Podobnie podwyższone pole złocień znajdowało się w podstawach figur z szafy (z wyjątkiem Madonny Szafkowej). Zakończenie prac, dodanie skrzydeł z malowanymi kwaterami datował na drugie dziesięciolecie XVI wieku.

B. Schmid sądził, że partie rzeźbiarskie wykonał norymberski mistrz po 1504 roku. H. Kownatzki datował na drugie dziesięciolecie XVI w., A. Ulbrich na rok ok. 1513, podobnie H. Abs¹⁹. Obaj badacze wskazywali na wpływ drzeworytów Dürera z teki *Żywot Maryi*.

Autorem najszerszej wypowiedzi na temat rzeźb z ołtarza był W. Wallerand. Ołtarz datował na lata 1517–1526²⁰. Uważał, że przy retabulum pracowało dwóch

¹⁶ J. T a n d a c k i, *Cechy rzemieślnicze w średniowiecznym Elblągu*, w: „Archaeologia Elbigensis” 2 (1997), s. 81–89.

¹⁷ Tamże, s. 144–151.

¹⁸ E. C a r s t e n n, *Über den Schrein...*, s. 246–254.

¹⁹ H. A b s, jw., s. 142, 147; B. S c h m i d, *Bau- und Kunstdenkmäler der Ordenszeit in Preußen*, Bd. II, w: *Pomesanien, das Oberland und das Grosse Werder*, Marienburg 1941, s. 78–80; H. K o w n a t z k i *Brückenkopf Elbing*, Elbing 1936, s. 67, 69–74; A. U l b r i c h, *Kunstgeschichte Ostpreussens von der Ordenszeit bis zur Gegenwart*, Königsberg 1932, s. 57–58.

snycerzy. Jego zdaniem, figury z szafy i opracowanie kwater, różnił typ fizjonomiczny postaci, sposób opracowania fałd i pewna niedojrzałość artystyczna cechująca twórcę płaskorzeźb. Powstanie figur Świętych Barbary i Marii Magdaleny wiązał z oddziaływaniem „liryki” ołtarza Mariackiego Michała z Augsburga w Gdańsku, zaś płaskorzeźby z twórcą rzeźby tzw. ołtarza Mestwina z Żukowa z ok. 1515 roku, działającego pod wpływem Stwosza. Jako pierwszy zauważył związek upozowania Marii ze sceny Zwiastowania z płaskorzeźbioną kwaterą ołtarza z Lusiny, powstałego w kręgu Wita Stosza (obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie). Podobne uwagi miał do opisanego powyżej retabulum Pokłonu Trzech Króli.

Podobnie sądził Z. Świechowski, który retabulum ołtarza Mariackiego, uznał za jedno z najlepszych dzieł schyłku gotyku, ale uważał, że snycerkę reliefów i figury z korpusu wykonał jeden rzeźbiarz²¹. J. Piskorska uznaje, że płaskorzeźbione kwatery wykonano przed 1510 rokiem²².

W. Rynkiewicz-Domino łączy powstanie figur z korpusu z wpływem Stosza, być może dziełem ucznia tego mistrza, zaś kwatery rzeźbione z wpływem warsztatu Michała z Augsburga. Uważa, że Madonna Szafkowa została zamontowana wtórnie w późnogotyckiej nastawie²³.

Nie zgadza się z tym poglądem A. Wozniński i M. Kierkus-Prus²⁴. Co więcej, obydwójce badacze uważają, że twórcy retabulum wykonanego po pożarze stylizowali swoje prace, dostosowując je do kanonu urody i ubioru Madonny Szafkowej. Wozniński twierdzi, że figury z korpusu są dziełem twórcy ołtarza Pokłonu Trzech Króli z Nowego Miasta Elbląga oraz Jana Chrzyciela z Pierzchał²⁵. Reliefy ze skrzydeł zdaniem tego badacza, wykonał inny snycerz, po 1512 roku.

M. Kierkus-Prus figury z korpusu wiąże z mistrzem Schofsteinem, twórcą retabulum Pokłonu Trzech Króli, działającym pod wpływem warsztatu Michała Wolgemuta (figury retabulum Św. Katarzyny w kościele Św. Wawrzyńca w Norymberdze) i Stosza z okresu norymberskiego. Natomiast reliefy i maswerkowe tła, zdaniem autorki, powstały pod wpływem gdańskiego ołtarza Mariackiego Michała z Augsburga, ale zostały wykonane przez warsztat elbląski, ok. 1515–1517²⁶. Układ postaci oraz modelunek twarzy Św. Barbary najbardziej zbliżony do figury Św. Anny ze zwieńczenia ołtarza głównego w Sabinowie na Spiszu, dzieła współpracownika Mistrza ANS z końca XV wieku, ucznia Wita Stosza.

Elbląską figurę wiele łączy z bukszpanową figurką Madonny z Dzieciątkiem z Muzeum w Londynie, przez część badaczy uważaną za dzieło Stosza, przez innych za pracę jednego z uczniów.

²⁰ W. Wallerand, *Altarkunst des Deutschordensstaates Preußen unter Dürers Einfluß*, (b.m.r.), s. 24–28.

²¹ Z. Świechowski, *Warmia i Mazury*, (red.) S. Zajchowska, Poznań 1953, s. 360.

²² J. Piskorska, *Zabytki ruchome w Domu Biskupim, Kurii i Seminarium Duchownym w Olsztynie według stanu z 1974 roku*, SW 11 (1976), s. 597.

²³ Tamże, s. 261–262.

²⁴ A. Wozniński, *Późnogotycka rzeźba drewniana na Pomorzu Wschodnim*, (mpis), Poznań 1996, s. 216–222; M. Kierkus-Prus, *Twórczość warsztatów snycerskich w Gdańsku, Elblągu i Toruniu w latach 1485–1525*, Kraków 1997, (mpis), s. 59, 111–118.

²⁵ M. Kierkus-Prus, dz. cyt., s. 111 nn.

²⁶ Tamże.

Figura Świętej Marii Magdaleny zdradza inspirację zarówno figurą Św. Katarzyny z ołtarza w Zwickau (dzieło warsztatu Michała Wolgemuta) oraz Św. Janem spod krzyża — W. Stosza z kościoła Św. Sebalda w Norymberdze z ok. 1506 roku. Dziełem twórcy elbląskich figur Świętej Marii Magdaleny i Świętej Barbary jest prawdopodobnie tzw. Madonna z Waplewa²⁷ oraz zaginiona grupa Świętej Anny Samotrzeć z Szalmii²⁸.

Reliefy elbląskiego retabulum Mariackiego kompozycyjnie inspirowane zarówno drzeworytami A. Dürera z teki „Żywot Maryi” (opublikowanej w całości w 1511 roku) w kwaternionach Pokłonu i Adoracji, jak i motywami stoszowskimi (rys. „Ofiarowanie w świątyni”), w scenie Koronacji aniołki stojące na konsolach (z ołtarza Mariackiego w Krakowie) oraz pracami elbląskimi. Wyraźna jest też inspiracja warsztatami krakowskimi przedstoszowskimi, o czym świadczy identyczna kompozycja sceny Pokłonu Trzech Króli z Elbląga i kwatery wykonanej w Krakowie w latach 1460–1470, obecnie przechowywanej w Krakowskim Muzeum Archidiecezjalnym.

Najwięcej zawdzięczają retabulum: Pokłonu Trzech Króli, skrzydłom Św. Wawrzyńca mistrza Schofstaina oraz Przewoźników Wiślanych. Zostały wykonane przez mistrza ołtarza Przewoźników Wiślanych z udziałem warsztatu. Ten sam zespół wykonał polichromię i złocenia. Prace przy retabulum ukończono najpóźniej ok. 1517 roku.

HISTORIA OBIEKTU

Ołtarz główny z Kościoła Najświętszej Maryi Panny wykonany został po roku 1504 w warsztacie elbląskim. Do 1945 roku retabulum znajdowało się w kościele poddominikańskim pw. Najświętszej Maryi Panny w Elblągu, pierwotnie w głębi chóru.

Figura Madonny Szafkowej z początku XV wieku znajdująca się obecnie w Vacha w Turynii, pierwotnie znajdowała się na zamku krzyżackim w Elblągu. Występujące w wewnętrznych skrzydłach szafki postaci komturów świadczą o wykonaniu jej przed 1405 rokiem. W posiadanie Ojców Dominikanów trafiła w bardzo szczególnych okolicznościach. Bunt mieszczan przeciw Krzyżakom, (będący skutkiem represji, których dopuszczali się Krzyżacy na elblążanach za oddanie miasta w opiekę Jagielle w 1410 roku) zakończył się zrzuceniem jarzma krzyżackiego i zburzeniem zamku w 1454 roku. W dowód wdzięczności Dominikanom za prowadzenie mediacji z Władysławem Jagiełłą, mieszczanie elbląscy przekazali do Kościoła Najświętszej Maryi Panny wyposażenie Kaplicy Zamkowej m.in. Madonnę Szafkową. Nie znamy niestety pełnej listy ofiarowanych przedmiotów. Dominikanie, posiadając figurę, dobudowali do niej retabulum.

W 1681 roku dawną predellę zastąpiono prostokątną skrzynią z licem zasłoniętym, z malowaną na desce Ostatnią Wieczerzą. Brak danych na temat zwieńczenia. Około połowy XIX wieku nastawę poddano zabiegom konserwatorskim, związanym z przesunięciem ołtarza pod łuk tęczy. Prawdopodobnie

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże.

wówczas wykonano neogotyckie, ażurowe uszaki predelli oraz pas snycerskiej koronki zastępujący zwieńczenie. Niewykluczone, że dokonano go później, to znaczy latach osiemdziesiątych XIX wieku, podczas kolejnej zmiany wystroju wnętrza.

Pod koniec działań wojennych II Wojny Światowej ołtarz został wywieziony z miasta, następnie odnaleziony w bliżej nieokreślonych okolicznościach, przechowywany w składnicy muzealnej w Oliwie, w 1955 roku przekazany parafii Świętego Mikołaja w Elblągu. Brakowało wówczas figur ze skrzyni i płaskorzeźbionych scen z kwater. Zachowały się natomiast wszystkie kwatery malowane. Scenę z Adoracją Dzieciątka i Koronacją Marii do połowy lat 70. przechowywano w Wyższym Seminarium Duchownym „Hosianum” w Olsztynie. Kwatera z Pokłonem Trzech Króli została odzyskana w latach 70. z Muzeum Zamkowego w Malborku.

STAN ZACHOWANIA

Figura Madonny Szafkowej z początku XV wieku znajduje się obecnie w Vacha w Turynii. Trwają pertraktacje w celu odzyskania tego obiektu. Nie udało się odnaleźć figury Świętej Marii Magdaleny i kwatery ze Zwiastowaniem. Po ostatniej wojnie prawie kompletnemu zniszczeniu uległy partie snycerskich ornamentów. Zachowały się jedynie w cokółach prawego skrzydła i baldachim w lewym. Zaginęła także figurka siedzącego Ewangelisty z baldachimem w narożniku prawym. Obecnie ołtarz jest w trakcie konserwacji i rekonstrukcji. W 1998 roku ukończono konserwację konstrukcji szafy i jej złoceń. Po pełnej konserwacji są kwatery z Pokłonem Trzech Króli i Koronacją Marii i Adoracją Dzieciątka, którą wykonał mgr J. Wziątek. Krzysztof Łangowski zrekonstruował brakujące ornamenty snycerskie oraz figurkę z baldachimem w korpusie (druga od lewej strony).

Figura Świętej Barbary uległa dotkliwym zniszczeniom: liczne ubytki mechaniczne, brak obu dłoni z atrybutami, górnej części korony, duże partie spróchniałego drewna w dolnych partiach szat, zniszczona polichromia – nieliczne resztki w załamaniach fałd, liczne otwory po drewnojadach. Obiekt był poddany impregnacji i utwardzeniu w pracowni konserwacji drewna w Muzeum Narodowym w Gdańsku, w 1976 roku. W 1999 roku mgr J. Wziątek zrekonstruował polichromię i złocenia. Obecnie rzeźba została przywrócona dawnej świetności.

ANALIZA IKONOGRAFICZNA

Scena Pokłonu Trzech Króli²⁹:

A. Źródła

Scena wizyty Mędrców ze Wschodu, nazywanych potem Królami, opisana jest w Ewangelii Św. Mateusza (Mt 2, 1–12). Mędrcy postępując za gwiazdą, trafiają

²⁹ Sporządzona w oparciu o *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 1, Wien 1994, s. 539–550.

najpierw do pałacu Heroda. Za radą uczonych w Piśmie podążają do Betlejem i kierowani ponownie blaskiem gwiazdy odnajdują nowonarodzone Dziecię. Adorują Je wręczając przywiezione dary: złoto, kadzidło i mirrę. We śnie otrzymują ostrzeżenie by nie wracać do Heroda, inną więc drogą powracają do swojej ojczyzny.

W apokryficznej Protoewangelii Jakuba (21) adoracja przebiega jeszcze w miejscu narodzenia. Pseudoewangelia Mateusza (16) podaje, że wizyta Mędrców miała miejsce dwa lata później. Z tekstów Patrystycznych Orygenes w „Homiliach na Narodzenie Pańskie” (14,3) twierdzi, iż dary były ofiarowane zgodnie z godnościami Chrystusa: złoto – dla Króla, kadzidło – dla Boga, mirra – dla Zbawiciela, zapowiadając jego śmierć. Magowie zaczynają być nazywani królami na podstawie dociekań Tertulliana („Adversus Judeicorum”) na podstawie Psalmu 71 (Ps 71,10) i Księgi Proroka Izajasza (Iz 60,3).

B. Kult

Kult Mędrców rozpoczął się w Kościele powszechnym wraz ze sprowadzeniem ich relikwii do Europy. Jedna ze średniowiecznych legend głosi, że w VI wieku miał je otrzymać od cesarza z Konstantynopola bp Mediolanu św. Eustorgiusz. W 1164 roku Fryderyk I Barbarossa po zajęciu Mediolanu zabrał je do Kolonii. I właśnie ta data znaczący dynamiczny rozwój kultu Trzech Króli.

Trzej Królowie są patronami podróżujących, pielgrzymów, gospodyń domowych. Ich wizerunki mają chronić przed ogniem, gradobiciem, demonami, epilepsją. Od XVII wieku są patronami misji.

C. Ikonografia

Najstarsze wizerunki trzech Mędrców pojawiły się w malowidłach katakumbowych w III wieku po Chr. W IV wieku wykonywano często sarkofagi z cyklem Mędrców. W kościele San Apolinare Nuovo w Rawennie z VI wieku, występują jako zbliżający się z darami do tronującego Chrystusa. Pojawiają się też na portalach jako osoby towarzyszące tronującej Maryi a także jako osoby w centrum ołtarza. Pod wpływem liturgii gallikańskiej, od około 800 roku, obraz Trzech Króli służy przedstawieniom tzw. „Trzech Misteriów”. Takie przedstawienia zachowały się na sakramentariach z Ivres i Fuldy z ok. 1000 roku. Były one źródłami do ukazywania Epifanii Pańskiej w średniowieczu jako objawienia Chrystusa i Kościoła. Świadczą o tym także liczne księgi liturgiczne. W późnym średniowieczu interesujący nas temat był okazją do bujnego przedstawiania mnogości egzotycznych wątków.

We wczesnej sztuce ukazywano trzech mędrców (króli) w barwnych orientalnych przeważnie perskich strojach (spodnie, zdobne chitony, chlamidy) z rozwieszonymi brodami w typie barbarzyńców. W przedstawieniach, na których byli w tiarach (Santa Maria Maggiore w Rzymie; Castelseprio, VI w.) nosili insygnia irańskich i partyjskich władców. Pierwsze korony zaobserwować możemy w za-

chodnim i bizantyńskim malarstwie miniaturowym (Ewangeliarz Egberta ok. 975 roku). Stosunkowo wcześniej pojawiają się też napisy z imionami (San Apolinare Nuovo w Rawennie, VI w.) Imiona brzmią Caspar, Melchior i Baltazar. Od wczesnego średniowiecza trzem mędrcom przypisuje się reprezentowanie części ówczesnego świata czyli Europy, Azji i Afryki. Oprócz darów pojawiają się rzadko dodatkowe atrybuty: kij wędrowca, gałązki palmowe, mitry biskupie. Czasami mają aureole.

Scena adoracji Dzieciątka przez Mędrców (Króli)

1. Typ podstawowy numer jeden

W katakumbach i na sarkofagach występuje hellenistyczny typ przedstawiania sceny: Maryja siedzi na katedrze (Rzym – Santa Sabina) na jej łonie Dzieciątka, mędrzy zbliżają się pośpiesznie z darami na tacach bądź w formie wieńców. Kompozycja jest zaczerpnięta z rzymskiej sztuki tryumfalnej – trybut barbarzyńców dla cesarza. Rzadko mędrzy przedstawiani są jako zerkający na gwiazdę, przy czym przeważnie za Maryją stoi Baalam, a potem Józef (sarkofag lateraneński). Zdarza się przedstawienie przed grota, gdzie Maryja trzyma zawinięte Dzieciątka, lub leży na pochyłości.

2. Typ podstawowy numer dwa

Tronująca frontalnie Maryja, znajdująca się pośrodku grupy adorującej, stawia Dzieciątka na kolana przed sobą. Po prawej stronie Madonny i adorujących mędrców odbywa się zwiastowanie pasterzom, na górze znajduje się gwiazda.

3. Typ wschodniobizantyński

Jest uzupełniony o wskazujące gwiazdę i przyklękające anioły. Dary są przeważnie skrzyneckkami. Józef stoi obok tronu Maryi (Rzym, S. Maria Antica, 705 r.). Późniejszy typ przedstawienia bizantyńskiego przybycia mędrców albo adoracji występuje przeważnie jako rozwinięcie sceny Narodzenia.

4. Różnorodność typów średniowiecznych

W średniowieczu przedstawiano najpierw scenę adoracji Dzieciątka przez mędrców początkowo jako scenę z dewocyjnym charakterem ceremonii dworskiej nierzadko na tle architektury pałacowej (ottońskie malarstwo miniaturowe). Korony i strój królów były zgodne z ówczesnymi regułami. Jako dary składali cenne przedmioty: kielichy, relikwiarza, cyboria, często złożone na malowidłach. Ze starego typu wyrósł w XIII wieku typ nowy, gdzie pierwszy król klęczy, drugi zaś pokazuje trzeciemu pojawiającą się na nowo gwiazdę.

W sztuce katedralnej przedstawiona jest adoracja króli jako reprezentantów ludzkości w przedstawieniach Madonny najczęściej na tympanonach (Vezelay,

Bourges, baptysterium w Parmie), przy czym Maryja często siedzi na umieszczonym centralnie tronie z baldachimem, często w koronie, z atrybutami władzy królewskiej. W gotyckich portalach występują królowie jako pojedyncze figury w niszach, umieszczonych w rozglifieniach drzwi (Amiens, Freiburg). Inne dodatkowe sposoby przedstawiania sceny wizyty Trzech Króli były umieszczane wspólnie ze sceną Narodzenia (Moissac, Maryja leży na łożu). Jako główna scena cyklu świętych występuje w Neuilly-en-Donjon. Królowie przybywają konno przed ukoronowaną Maryję (Bamberg). Maryja trzyma księgę zamiast Dzieciątka (Retabulum w Barcelonie, Godzinki Księcia de Berry).

W późnym średniowieczu, około 1300 roku pojawiły się sceny wzbogacone o wątek dramatyczny. Miejsce sceny było malowane w realistycznym otoczeniu, w domu (na podstawie Ewangelii Mateusza), w szopce, często w stajni (Giotto w Padwie), w ruinach Domu Dawidowego, albo w zburzonej synagodze (Konrad Witz). Rzadziej jest to jaskinia (Ambona Giovanniego Pisano w Pizie). Pierwszy król adoruje przeważnie Dzieciątka na kolanach, często całując je w stopkę (Nicola Pisano w Sienie), albo całując w rączkę (od XIV stulecia). W XIV wieku pojawia się gest zdjęcia korony a czasem ofiarowania jej Dziecięciu przez pierwszego, a czasem i drugiego króla (ambona w Klosterneuburgu). Dary stają się pełnymi przepychu ostensoriami.

Od XV wieku przedstawia się królów jako trzy typy rasowe. Murzyn, który nie występuje regularnie, jest przeważnie młody i stoi zakłopotany na uboczu. Gwiazda jest duża i świeci jak rozświetlające bożonarodzeniowe słońce. Jako krajobraz w tle często występuje Jerozolima, z widoczną świątynią (Rogier van der Weyden). Przybywającym królom często towarzyszy procesja, albo korowód z murzynami, wielbłędami, psami, leopardami, rzadziej żyrafami i innymi motywami egzotycznymi (Andrea del Sarto). Od roku 1400 często Józef stoi przy ogniu, gotując zupę lub odbiera dary.

Z powyższej analizy wynika, że kwatery z elbląskiego ołtarza reprezentują typ przedstawienia powszechnie stosowany od schyłku wieku XIV. Zarówno postaci trzech króli, przedstawionych jako reprezentanci trzech kontynentów i ras, odziane w bogate stroje, gest zdejmowania koron (czapek), świadczą jednoznacznie o przedstawieniu tej sceny zgodnie z XV-wieczną ikonografią. Ważne jest także umieszczenie w śladowy sposób tuż obok siedzącej Madonny z Dzieciątkiem ruin Domu Dawida, przedstawionych jako stos cegieł. Adoracja Dzieciątka przez Trzech Mędrców ze Wschodu, czyli jak uważano podówczas Trzech Króli, ograniczona w przedstawieniu elbląskim do scen figuralnych, nosi duży ładunek narracyjny. Twórcom udało się przedstawić dynamizm tej sceny, jako dziejącej się w trakcie składania pokłonu.

OPIS OBIEKTU

Wymiary skrzyni:

wysokość 240 cm; szerokość 204 cm, głębokość 44 cm;

wymiary kwater płaskorzeźbionych:

wysokość 109 cm, szerokość 89 cm, głębokość reliefu 7 cm; płaskorzeźby i kwatery malowane.

Technika:

Skrzynia jest dębowa, polichromowana, złożona. Partie snycerskie wykonane są z drewna lipowego, rzeźbionego, złożonego. Retabulum z kościoła Mariackiego jest poliptykiem z trzema parami skrzydeł, z rzeźbionym, uroczystym otwarciem szafy.

Uroczyste otwarcie ukazywało w szafie tzw. Madonnę Szafkową z początku XV wieku, między figurami Świętej Magdaleny i Świętej Barbary. Madonna Szafkowa pochodzi z roku 1400. Przedstawia siedzącą postać Matki Bożej, trzymającą na rękach Dzieciątka. Dzieciątko stoi na prawym kolanie Maryi i prawą ręką chwyta Matkę za palec u prawej ręki. Lewą ręką Dzieciątka podtrzymuje szatę. Wewnątrz figury znajduje się przedstawienie Tronu Łaski. Awersy zawierają cztery płaskorzeźby poświęcone Maryi. Wewnętrzne strony płaszczyzn, zamykających figurę, przedstawiają Wielkiego Mistrza Konrada von Jungingena, komtura elbląskiego Konrada von Kybung-Burgdorf, oraz Błogosławioną Dorotę z Małtów Wielkich. Dwie postacie z błyszczącymi koronami, mają najprawdopodobniej oznaczać króla rzymsko-niemieckiego Ruprechta i jego żonę.

W skrzydle lewym, od góry znajdowała się niezachowana scena Zwiastowania Najświętszej Maryi Pannie, u dołu Pokłon Trzech Króli; w skrzydle prawym, od góry scena Adoracji Dzieciątka, u dołu scena Koronacji Maryi.

Wszystkie tła uroczystej odłony występują w formie kaplicznych wnętrz z dwuprzęsłowymi strefami żebrowego podniebia w kwaterach bocznych i trójprzęsłowym w korpusie. Poniżej sklepień pola kwater dekorowane są ślepymi maswerkami sięgającymi do połowy ich wysokości. W skrzydłach podniebia przesłonięte są ażurowymi baldachimami utworzonymi ze swobodnie splecionej wici ostowej i suchych gałęzi. Podobna dekoracja zdobi lica cokołów pod wszystkimi kwaterami. Ramy kwater ujmują kolumnienki ze skrzyżowanych suchych łądy. Baldachim w korpusie jest wyłamany trójkątnie nad każdą z figur. W załamaniach baldachimu znajdowały się cztery małe figurki Ewangelistów z księgami w dłoniach i tarczki przesłaniające podstawki pod postaciami. Wszystkie elementy snycerskie z wyjątkiem karnacji i partii włosów są złożone, przy czym niektóre części (maswerki) matowione.

Kwatery malowane zawierały przedstawienia ilustrujące dzieje Maryi i Chrystusa. Ostatnia para skrzydeł, jednostronnie malowana przedstawiała pary świętych. Wszystkie sceny z tablic ujmowały girlandowe obramienia, malowane *en grisaille*.

OPIS ELBLĄSKIEJ KWATERY POKŁONU TRZECH KRÓLI

Scena ukazuje grupę z siedzącą Matką Bożą z nagim Dzieciątkiem na kolanach z prawej strony. Przed Nią, pośrodku kompozycji, klęczy król z odsłoniętą głową i modlitewnie złożonymi dłońmi. Jest odziany w długie, złote szaty, przez które prześwituje rycerska zbroja. Włosy ma krótkie i obfitą brodę. Za nim wkracza murzyński król o młodej twarzy, z czapką w prawej dłoni i sakiewką w lewej. Ubrany w przepasaną szatę sięgającą do kolan, z bufiastymi rękawami trzykrotnie wiązаныmi. Obok niego, na drugim planie, brodaty król, ubrany w długą szubę i podwójny kosztowny łańcuch zdobiący pierś. W lewej dłoni trzyma puklowany puchar, prawą dłonią zdejmując nakrycie z głowy. W głębi planu, za Matką Bożą widoczna jest młodzieńcza postać, ubrana w długą szatę z szerokimi rękawami, trzymająca w lewej dłoni puklowaną puszkę. W wyciągniętej prawej trzyma zdjętą okrągłą czapkę. Siedzące na kolanach Matki Bożej Dzieciątko wykonuje gest błogostawieństwa. Na samym skraju po prawej stronie widać stos kilku cegieł, będących ruinami domu Dawida.

WIZERUNEK KRÓLEWSKI – ANALIZA PORÓWNAWCZA

W scenach pokłonu Trzech Króli występują często fundatorzy świeccy, przede wszystkim cesarz i królowie, którzy pielgrzymowali do kolońskich relikwii i składali ofiary, szczególnie złoto. Wczesną praktyką jest gloryfikowanie władcy jako jednego z trzech świętych królów. Np., pokłon trzech króli z zamkowej kaplicy Św. Krzyża w Karlsteinie, malowany w latach 1360–1365 przez Mistrza Teodoryka, posiada portret Karola IV. Trzeci i najmłodszy król żywo przypomina wizerunki cesarskie, znane z malowideł ściennych i tablicowych³⁰. W modlitewniku autorstwa Jeana Fouqueta z ok. 1459 roku przedstawiony jest król Francji Karol VII, jako najstarszy król, klęczący i wręczający Dziecięciu złoto³¹. Retabulum ołtarzowe, dzieło z ok. 1515–1520 roku, anonimowego mistrza z Frankfurtu, przedstawia najstarszego króla z rysami twarzy Fryderyka III, zaś drugiego, stojącego po prawej stronie z twarzą Maksymiliana I. Trzeci, nosi rysy nieznanego fundatora³². Retabulum z Frankfurtu nie było jednak ufundowane przez samego cesarza. Portrety wiążą się z kolońskim kultem relikwii Trzech Króli, o czym wiemy z opisu wizyty Maksymiliana w katedrze kolońskiej w dniu 13 kwietnia 1486 roku, cztery dni po jego koronacji w Akwizgranie³³.

Znamiennym dla naszych rozważań są podobne przedstawienia królewskie na terenach polskich. Za przykład może posłużyć scena Pokłonu Trzech Króli, znajdującego się na skrzydle tryptyku z Katedry Wawelskiej, w którym upatrywano

³⁰ T. Kubatova, *Z podobnieni Karla IV Mistrzem Teodorikiem na Karlstajne*, Umeni 1953, s. 210–214; za: T. Dobrzeniecki, *Gotycka płaskorzeźba ze sceną pokłonu Trzech Króli — odnaleziony pierwowzór znanych od dawna jego kopii*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 23 (1979), s. 164.

³¹ T. Dobrzeniecki, dz. cyt., s. 165.

³² Tamże.

³³ Wspomniany opis za: T. Dobrzeniecki, dz. cyt., s. 169.

ukryty portret Władysława Jagiełły³⁴. Podobne przedstawienie Zygmunta I występuje w modlitewniku Olbrachta Gasztołda, kanclerza litewskiego, z dekoracją Stanisława Samostrzelnika. Król składający dary, ubrany jest w długi, ciężki płaszcz, o futrzanym kołnierzu. Miniaturę z hołdem Trzech Króli dokładnie opisał Jerzy Kieszkowski³⁵. Scena Pokłonu Trzech Króli wykazuje ważne pod względem treściowym motywy. Jednym z nich jest przedstawienie króla, zdejmującego koronę lub czapkę.

Kwaterna z Pokłonem Trzech Króli, pochodząca z warsztatu krakowskiego, przechowywana obecnie w Muzeum Archidiecezjalnym w Krakowie, datowana na lata 1460–1470, jest identycznie skomponowana jak kwaterna z ołtarza głównego z Kościoła Najświętszej Maryi Panny w Elblągu, co wyraźnie świadczy o ścisłych związkach warsztatowych Elbląga i Krakowa. Widoczne różnice to: inne ubiory, czapki w miejsce koron jako nakrycia głowy na kwaterze elbląskiej, postać świętego Józefa zastąpiona wizerunkiem młodzieńca bez brody. Na kwaterze krakowskiej klęczący król na wizerunku krakowskim trzyma Dzieciątka za rękę, w scenie tej Madonna zwrócona jest ku klęczącemu. Na przedstawieniu elbląskim zaś klęczący mężczyzna w zbroi, w miejscu najstarszego króla, żywo przypomina wizerunki rycerzy krzyżackich, przedstawionych w uroczystym otwarciu Madonny Szafrkowej, a opisanych powyżej. Postać w poddańczym geście złożonych rąk i bez daru królewskiego wskazuje raczej na uniżoność i upokorzenie pokonanego przedstawiciela teutońskiego Zakonu. Jest podobizną Wielkiego Mistrza proszącego o przebaczenie w imieniu Zakonu Rycerskiego Najświętszej Maryi Panny.

Dary trzymają trzy kolejne osoby. Najmłodszy król reprezentujący Afrykę, nie odbiega od stosowanych powszechnie przedstawień. Środkowy król, trzymający cyborium i zdejmujący nakrycie głowy ubrany jest w strój charakterystyczny dla mieszczańskiego patrycjusza z Elbląga lub z Lubeki, które to miasta utrzymywały bardzo serdeczne stosunki³⁶. Tenże ubiór był powszechny w miastach niemieckich późnego średniowiecza, co widać na rycinie przedstawiającej tańczących patrycjusza Augsburga³⁷.

Najbardziej interesujący dla nas jest wizerunek trzeciej stojącej osoby, o młodzieńczych rysach. Cechy charakterystyczne rysów twarzy przedstawionej postaci czyli migdałowe oczy, charakterystyczne zmarszczki na twarzy, tajemniczy i mocno zarysowany półuśmiech, długie kręące się włosy i gładka, pozbawiona zarostu twarz pozwalają przypuszczać, że to wizerunek króla Jana Olbrachta. Wskazuje na to zgodność z opisami kronikarskimi wyglądu króla, jak również wyraźne podobieństwo przedstawień na zabytkach, na których utrwalono oblicze króla. Maciej Miechowita, znający króla osobiście, opisał króla dość dokładnie: *Był wysokiego wzrostu, oczu piwnych, na twarzy z pewnym wyrzutem i wysiękiem. Tęgi, kościsty i silny, około piersi, rąk i nóg gęstszym, na głowie rzadkim włosem okryty*³⁸.

³⁴ Dokładną analizę porównawczą przeprowadził T. Dobrzeńcki, dz. cyt., s. 171–179.

³⁵ J. Kieszkowski, *Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki. Z dziejów kultury i sztuki Zygmunto-wskich czasów*, t. I, Poznań 1912, s. 146.

³⁶ M. Józefczyk, dz. cyt., s. 11–40.

³⁷ Wizerunek zaczerpnięty ze zbiorów Muzeum Miejskiego w Augsburgu, reprodukowany dzięki życzliwości kustosa Muzeum.

³⁸ M. Duczmal, *Jagiellonowie. Leksykon Biograficzny*, Kraków 1997, s. 333.

Z wyglądu Jan Olbracht nie był typowym Jagiellonem. Twarz miał okrągłą i pełną o charakterystycznych policzkach i wydatnych wargach, nieco przypominających habsburskie rysy, choć pokrewieństwo było bardzo dalekie. Jan Olbracht podobny był do Jagiellonów jedynie z ciemnej cery, ciemnych włosów i oczu. Marcin Kromer pisał, że *król był wzrostu wysokiego, płci greckiej, włosów czarnych a rzadkich*³⁹.

Znane są zabytki sztuki końca XV i początku XVI wieku z wizerunkiem tego monarchy. Dają się wyróżnić dwa typy przedstawień na zabytkach rzeźby i malarstwa: ukazanie twarzy króla o twarzy naznaczonej chorobą, oraz druga grupa z idealizowanym wizerunkiem. Należące do pierwszej grupy stylistycznej: marmurowy relief na nagrobku z figurą Jana Olbrachta, znajdujący się w katedrze Wawelskiej, a wykonany w latach 1502–1505 oraz tryptyk z kaplicy Jana Olbrachta z Ukrzyżowaniem i osobą króla, wykonany po 1505 roku, ukazujący króla z obliczem zarysowanym cierpieniem fizycznym. Mistrz nagrobka Jana Olbrachta, identyfikowany bez dostatecznych podstaw z synem Wita Stosza, Stanisławem ukazuje postać króla w wypukłym marmurowym reliefie⁴⁰. Leżąca postać nosi wyraźne cechy portretowe. Zaokrąglona twarz królewska naznaczona głębokimi bruzdami, bez zarostu, ukazana jest z otwartymi oczami, lekkim uśmiechem o charakterystycznym kształcie ust. Twarz okalają długie włosy, spadające na ramiona.

Podobnie ukazany jest król na tryptyku z kaplicy Jana Olbrachta w katedrze na Wawelu. Wydatne policzki uwypuklone na twarzy monarchy u schyłku życia, podkreślają portretowe cechy wówczas władcy, ukazanego w pozie błagalnej, choć przedstawionego w pełni majestatu królewskiego.

Zachowane rysy twarzy pozwalają nam znaleźć wyraźne analogie z przedstawieniem elbląskim, mimo różnicy w wyglądzie. Młodzieńczy wizerunek z Elbląga nosi wyraźnie podobne rysy twarzy, charakterystyczny krój ust i długie, sfalowane włosy. Zaskakująco podobne do elbląskiego wizerunku królewskiego są przedstawienia z drugiej grupy przedstawień, do której należą: postać króla z „Graduału Jana Olbrachta” znajdującego się w Archiwum Kapitulnym na Wawelu i z kafla z postacią króla (Jana Olbrachta?) przechowywanego obecnie w Muzeum Historii Wawelu. Są to bowiem idealizowane wizerunki króla, podobnie jak na wspomnianym powyżej ołtarzu z elbląskiego Kościoła Mariackiego.

Miniatura z Janem Olbrachtem, klęczącym u stóp Matki Bożej, pochodzi z ogromnego (*folio maximo*) trzytomowego „Graduału Jana Olbrachta”⁴¹. Pracowano nad nim w latach 1501–1505. Miniatura znajduje się w części III (*De Beata Maria Virgine*) – folio 63r. Księgi „Graduału” skupiają 401 inicjałów, w tym 7 całostronicowych i 100 dużych, a 110 średniej wielkości ze scenami z obu Testamentów, a także świeckimi, odnoszącymi się m.in. do dworu królewskiego⁴². „Graduał” fundacji króla Jana Olbrachta dla katedry Wawelskiej był wotum błagalnym śmiertelnie chorego króla. Został on przepisany przez Stanisława, identyfikowanego z katedralisem królewskim Stanisławem z Buku, zwanym także Stanisławem z Wieliczki z racji uposażeń, jakie pobierał z żupy wielickiej, oraz

³⁹ Tamże.

⁴⁰ T. Dobrowolski, *Sztuka Krakowa*, Kraków 1971, s. 153.

⁴¹ Archiwum Kapitulne na Wawelu, nr 42.; wymiary karty 74×52 cm.

⁴² T. Dobrowolski, dz. cyt., s. 256.

niejakiego Tomka, który prace ukończył⁴³. Dekorację graduaułu wykonał zespół iluminatorów, na którego czele stał zapewne Maciej z Drohiczyzna, „iluminator librorum in castro Cracoviensi”. Główny trzon opracowanego programu ideowego przedstawień „Wielkiego Graduaułu Olbrachta” stanowi problematyka teologiczno-moralna. W III tomie „Graduaułu” uwidoczniają się tendencje do kompromisu artystycznego między pracownikami krakowskimi – zarówno z warsztatem Kodeksu Behema, jak i pracownikami wawelskimi⁴⁴. Zwracają uwagę szerokie proporcje postaci, bujność form zgodna z epoką schyłku gotyku i znaczne nasilenie realizmu. Tu przedstawiony jest król klęczący, ze złożonymi rękami w modlitewnym geście, w stroju monarszym. Twarz królewska wyraźnie młodzieńcza, portretowa, nosi wyraźne podobieństwo do wizerunku królewskiego z Elbląga.

Wysoki poziom krakowskiej wytwórczości ceramicznej, mającej świetne tradycje bodaj od czasów przedhistorycznych, a na pewno od czasów romańskich, widać w dziele przypisywanym mistrzowi Bartoszowi z Kazimierza⁴⁵. Mowa o kaflu gotyckim, ukazującym postać króla o rysach twarzy Jana Olbrachta, pochodzącym z początku XVI wieku, przechowywanym w Muzeum Historii Wawelu nr. Inw. Cer. 52⁴⁶. W polu o kształcie stojącego prostokąta, w ozdobnym, późnogotyckim obramieniu architektonicznym, za parapetem, przez który przewieszona jest tkanina, znajduje się popiersie młodego władcy w koronie, z berłem i jabłkiem. Konstrukcja jest półcylicyndryczna, dekoracja zaś reliefowa, bardzo plastyczna. Glazura jest ołowiowocynowa w kolorach białym, zielonym, żółtym, kobaltowo-niebieskim i brunatnofioletowym. Znaleziony został w postaci ułamków pod posadzką krużganków wawelskich w 1927 roku⁴⁷. Zaskakujące jest uderzające podobieństwo z rzeźbą króla, pochodzącą z omawianej powyżej kwatery ołtarza głównego z elbląskiego kościoła Mariackiego. Młodzieńczy król ukazany na kaflu i na ołtarzu nosi niemal identyczne rysy twarzy.

W oparciu o tak szczegółową i dobrze zachowaną bazę porównawczą z dużym prawdopodobieństwem można stwierdzić, że na kwaterze z Pokłonem Trzech Króli z ołtarza głównego, pochodzącego z Kościoła Najświętszej Maryi Panny w Elblągu mamy do czynienia z osobą króla Jana Olbrachta.

ZAKOŃCZENIE

Wspomniane powyżej fakty historyczne, mianowicie przyłączenie Nowego Miasta do Starego oraz powtórzenie przywilejów Kazimierza Jagiellończyka (w tym przywilejów nadanych Dominikanom) dokonane w czasie wizyty króla Jana Olbrachta w Elblągu, wydają się być bezpośrednią przyczyną umieszczenia wizerunku króla w interesującym nas ołtarzu. Wyeksponowano w ten sposób jego

⁴³ *Sztuka w Krakowie w latach 1350–1550, katalog wystawy Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 1964, s. 104–105.

⁴⁴ Tamże, s. 26.

⁴⁵ T. Dobrowolski, dz. cyt., s. 273.

⁴⁶ Wymiary: 22,5 × 21,5 cm.

⁴⁷ *Sztuka w Krakowie*, dz. cyt., s. 202.

osobę umieszczając go w miejscu, w którym zwyczajowo usytuowany był Święty Józef. Na kwaterze z ołtarza elbląskiego udało się zatem połączyć pamięć po zwycięstwie nad Krzyżakami (o czym świadczy klęczący rycerz o wyraźnych rysach jednego z dostojników zakonnych, przedstawionego na skrzydłach uroczystego otwarcia z rzeźby Madonny Szafkowej) z hojną fundacją zwycięskich mieszczan na rzecz klasztoru (o tym fakcie przypomina postać mieszczanina trzymającego argenteria, przekazane ze zdobytego elbląskiego Zamku Krzyżackiego, co później potwierdził Kazimierz Jagiellończyk) i wreszcie z przywilejami nadanymi miastu przez samego Jana Olbrachta.

Co do rysów twarzy Jana Olbrachta, nie było problemu dla ówczesnych mieszczan z rozpoznawaniem monarchy, gdyż żywa jeszcze była pamięć wśród mieszkańców Elbląga z jego wizyty. Bez wątpienia widzieli króla także zatrudnieni do realizacji ołtarza snycerze.

Przedstawiona przez autora hipoteza nie pretenduje do waloru stuprocentowego pewnika. W świetle przedstawionej analizy wydaje się być jednak bardzo wiarygodną i godną dalszej refleksji naukowej. Co więcej, zachęca do nowych badań nad wizerunkami mędrców w scenach pokłonu Trzech Króli. Elbląska kwatera powinna być także włączona w nurt badań nad ikonografią królewską, stanowi bowiem uzupełnienie podobnych przedstawień władców z czasów Jagiellonów i to z mało przebadanego pod tym względem terenu Prus Królewskich.