



Ks. Marek Jodkowski

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski/ Instytut Północny im. W. Kętrzyńskiego, Polska
marek.jodkowski@uwm.edu.pl • <https://orcid.org/0000-0001-9793-9935>

Historia obrazu ołtarzowego św. Wojciecha z kaplicy nowego pałacu biskupiego we Fromborku

The History of the St. Adalbert Altarpiece from the Chapel of the New Bishop's Palace in Frombork

Die Geschichte des Altarbildes des Heiligen Adalbert aus der Kapelle des neuen Bischofspalastes in Frombork

Słowa kluczowe: diecezja warmińska, Frombork, Józef Ambroży Geritz, Heinrich Mücke, Ignatz von Olfers

Keywords: Warmia Diocese, Frombork, Joseph Ambrosius Geritz, Heinrich Mücke, Ignatz von Olfers

Schlüsselworte: Diözese Ermland, Frombork, Józef Ambroży Geritz, Heinrich Mücke, Ignatz von Olfers

STRESZCZENIE

Nowy pałac biskupów warmińskich we Fromborku, zaprojektowany przez Friedricha Augusta Stülera, członka Naczelnej Deputacji Budowlanej w Berlinie, oddano do użytku w 1850 r. W jego centralnej części wzniesiono kaplicę. Jej dominantą stał się ołtarz poświęcony św. Wojciechowi, patronowi diecezji warmińskiej. Wykonanie obrazu ołtarzowego zlecono malarzowi szkoły düsseldorfskiej, reprezentantowi realizmu i historyzmu, Heinrichowi Mückemu (1806–1891). Wpływ na jego ikonografię i kompozycję miał także dyrektor generalny królewskich muzeów w Berlinie Ignatz von Olfers. Biskup Józef Ambroży Geritz dzięki fundacji tego obrazu, wykazał się nie tylko smakiem estetycznym, czy też tradycją mecenatu artystycznego sięgającą swoich słynnych poprzedników, ale unaoczniał również przywiązanie do patrona diecezji, który stał się prekursorem chrześcijaństwa w Prusach.

ABSTRACT

The New Palace of Warmia Bishops in Frombork, designed by Friedrich August Stüler – a member of the State Construction Commission in Berlin – was opened in 1850. At its core stood a chapel, dominated by an altar dedicated to St. Adalbert, patron saint of the Warmia Diocese. The commission for the altarpiece was given to Heinrich Mücke (1806–1891), a painter of the Düsseldorf School known for his work in the Realist and Historicist styles. Its iconography and composition were further influenced by Ignatz von Olfers, Director-General of the Royal Museums in Berlin. In commissioning the altarpiece, Bishop Joseph Ambrosius Geritz demonstrated his aesthetic sensibilities, honored a tradition of artistic patronage established by his famous predecessors, and expressed his devotion to the patron saint of the diocese – the foundational figure of Christianity in Prussia.

ZUSAMMENFASSUNG

Der neue Palast der Bischöfe von Ermland in Frombork, entworfen von Friedrich August Stüler, Mitglied der Obersten Baubehörde in Berlin, wurde 1850 in Betrieb genommen. In seinem zentralen Teil wurde eine Kapelle errichtet. Ihr dominierendes Element war der Altar, der dem Heiligen Adalbert, dem Schutzpatron der Diözese Ermland, gewidmet war. Mit der Ausführung des Altarbildes wurde der Maler der Düsseldorfer Schule, Vertreter des Realismus und Historismus, Heinrich Mück (1806–1891) beauftragt. Einfluss auf seine Ikonografie und Komposition hatte auch der Generaldirektor der Königlichen Museen in Berlin, Ignatz von Olfers. Mit der Stiftung dieses Gemäldes bewies Bischof Józef Ambroży Geritz nicht nur seinen ästhetischen Geschmack und die Tradition der Kunstförderung, die auf seine berühmten Vorgänger zurückgeht, sondern machte auch seine Verbundenheit mit dem Schutzpatron der Diözese, der zum Vorläufer des Christentums in Preußen wurde, sichtbar.

WSTĘP

Nowy pałac biskupi we Fromborku wybudowano w połowie XIX wieku. Zaprojektował go słynny pruski architekt Friedrich August Stüler, członek Naczelnej Deputacji Budowlanej. Obiekt ten prezentował się jednak o wiele skromniej od okazałego, pełnego przepychu, kompleksu zamkowego w Lidzbarku Warmińskim, który do nominacji Ignacego Krasickiego na arcybiskupstwo gnieźnieńskie pełnił funkcję rezydencji biskupów warmińskich. Pierwszemu mieszkańcowi pałacu fromborskiego, biskupowi Józefowi Ambrożemu Geritzowi (1783–1867), zależało na walorach estetycznych nowej rezydencji. Szczególną uwagę przywiązywał do kaplicy domowej, która mieściła się w jej centralnej części. Dominantą jej wnętrza miał stać się ołtarz wraz z głównym obrazem poświęconym św. Wojciechowi¹.

Dotychczas nie opublikowano monografii dotyczącej nowego pałacu biskupiego, a tym samym nie poddano kompleksowym badaniom historycznym, czy też artystycznym, znajdującej się w nim kaplicy. Nieoceniony, popularyzatorski tekst na jej temat wyszedł spod pióra ks. Eugena Brachvogela (1882–1942)². Autor przytoczył

¹ M. Jodkowski, *Budowa nowego pałacu biskupiego we Fromborku w pierwszej połowie XIX wieku*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” (dalej: KMW) 2024, nr 2, s. 222.

² E. Brachvogel, *Die bischöfliche Hauskapelle zum hl. Adalbert in Frauenburg*, „Ermländischer Hauskalender“ 1935, s. 96–103.

w nim wiele istotnych szczegółów dotyczących obrazu ołtarzowego, które ze względu na wojenne zniszczenia zasobów archiwalnych, posiadają ponadczasową wartość. Nie skorzystał on jednak z dokumentacji zgromadzonej w Berlinie, która rzuca nowe światło na historię tego malowidła. Żeby uzupełnić te informacje, warto przeprowadzić analizę archiwaliów zdeponowanych w Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz (Berlin) oraz literatury dotyczącej autora obrazu. Należy zaznaczyć, że nie udało się dotrzeć do rysunków projektowych poprzedzających ostateczną wersję fromborskiego dzieła.

BUDOWA KAPLICY DOMOWEJ W NOWYM PAŁACU BISKUPIM WE FROMBORKU

Wmurowanie kamienia węgielnego pod nową rezydencję biskupią we Fromborku odbyło się 15 października 1844 r. Wybrano tę datę ze względu na rocznicę urodzin króla pruskiego Fryderyka Wilhelma IV, którą celebrowano jako święto narodowe. Wspomnianego dnia, po mszy św. w katedrze fromborskiej, duchowieństwo katedralne oraz kanonicy zgromadzili się w kurii św. Ludwika, zamieszkiwanej przez biskupa Geritza. Stamtąd udali się na plac budowy, udekorowany listowiem oraz girlandami z kwiatów. Kamień węgielny wmurowano od północnego rogu kaplicy domowej. Wydarzeniu temu nadano charakter celebracji liturgicznej, podobnej do poświęcenia kamienia węgielnego pod budowę kościoła. Przewodził jej biskup pomocniczy Franciszek Großmann. Podszedł on do kamienia węgielnego i odmówił modlitwę. Z kolei biskup Geritz w trakcie trzykrotnego uderzenia młotem wypowiedział słowa Psalmu 126,1: „Jeżeli Pan domu nie zbuduje, na próżno się trudzą ci, którzy go wznoszą”. Przy kamieniu węgielnym złożono dokument, podpisany przez biskupa warmińskiego oraz kapitułę katedralną. Zgodnie ze zwyczajem, podano w nim czas poświęcenia i zgromadzone osoby. Zwracano się do Stwórcy, żeby pobłogosławił początek i zakończenie wznoszenia pałacu, otoczył opieką tę budowę, a także zachował ją od jakiegokolwiek nieszczęścia i niedoli. Proszono go ponadto, żeby obdarzył pokojem ówczesnego oraz przyszłych biskupów warmińskich³.

W projektach nowego pałacu biskupiego we Fromborku szczególną wagę przykładano do domowej kaplicy. W rewizji jednego z nich berlińska Naczelna Deputacja Budowlana (Oberbaudeputation) podkreśliła, że jej przestrzeń zapewni rezydencji biskupiej stosowny charakter i dlatego nie powinna przybrać formy zwykłego pokoju, lecz „samodzielnej budowli” (selbständiger Bau). Urząd ten uwypuklał potrzebę za projektowania szerokiego, odpowiedniego dojścia do niej. Jej długość miała wynosić

³ Ibidem, s. 97.

101 stóp, zaś szerokość – 45 stóp. Pierwotnie optowano, żeby jej długość stanowiła aż 120 stóp, co upodobniłoby ją do niewielkich kościołów miejskich⁴.

W początkowych planach kaplicę biskupią zamierzano posadowić przy północno-wschodnim narożniku rezydencji. Biskup Geritz oponował jednak przeciwko takiej koncepcji. Dobudowa usytuowana od tej strony, z powodu skąpego nasłonecznienia, niosłaby ze sobą problemy związane z zawilgoceniem. Ponadto zasłaniałaby piękne widoki rozciągające się ponad dachami miasteczka na miejscowy port. Ordynariusz zaproponował, żeby włączyć ją w architekturę rezydencji i rozciągnąć jej wysokość na dwa piętra. W ten sposób właściciel pałacu miałby bezpośredni do niej dostęp. Z kolei z empory znajdującej się w jej górnej kondygnacji mógłby uczestniczyć w nabożeństwach. Kaplicę domową zintegrowano zatem z przestrzenią nowego pałacu. Zyskała ona około 15 stóp kwadratowych nawy, tworzącej w zewnętrznej elewacji ryzalit, zamknięty trójbocznym prezbiterium. Jego ściany zaopatrzone w okna⁵.

Wyposażenie kaplicy, a konkretnie ołtarz i ozdobne ławy, zamierzano przenieść z kościoła katedralnego. Na ten cel planowano przeznaczyć stary, uszkodzony, marmurowy ołtarz, który miał zostać poprawiony i pomniejszony przez kamieniarza. Malarzkie prace dekoracyjne przeprowadził przy nim malarz F. Saage z Dobrego Miasta. Z kolei ławy zamierzano pozyskać z resztek średniowiecznych stall katedralnych. Największą wagę, jeśli chodzi o wyposażenie kaplicy, przywiązywano jednak do obrazu ołtarzowego, który miał wyjść spod ręki znakomitego artysty. Przedstawiałby postać św. Wojciecha, apostoła Prus⁶. Biskup Geritz przeprowadził się do nowego pałacu w maju 1850 r.⁷ Poświęcenie nowo wybudowanej rezydencji biskupiej nastąpiło 15 października tego roku, czyli podobnie jak przy wmurowaniu kamienia węgielnego, wybrano rocznicę urodzin króla pruskiego. Tego dnia ordynariusz warmiński odprawił pierwszą mszę św. w domowej kaplicy, pozbawionej jednak obrazu ołtarzowego⁸.

KONCEPCJA OBRAZU OŁTARZOWEGO

Wkrótce po wprowadzeniu się biskupa Geritza do nowej rezydencji we Fromborku, zwrócił się on z prośbą do dyrektora generalnego królewskich muzeów w Berlinie Ignaza von Olfersa, urzędnika cieszącego się dużym zaufaniem króla pruskiego, o pośrednictwo w znalezieniu odpowiedniego malarza, który przyjąłby zlecenie na namalowanie obrazu religijnego. Miał reprezentować ten kunszt, który zachwycał znawców sztuki przy malowidłach düsseldorfskiej szkoły w Królewcu i w Głotowie, a także dzieł wykonanych przez monachijskich artystów w Elblągu⁹.

⁴ Ibidem, s. 98.

⁵ Ibidem; zob. także M. Jodkowski, *Budowa nowego pałacu...*, s. 218–219.

⁶ E. Brachvogel, *Die bischöfliche Hauskapelle...*, s. 98–99.

⁷ Ibidem, s. 96.

⁸ Ibidem, s. 97–98.

⁹ Ibidem, s. 99.

Biskup Geritz zamierzał ufundować w swojej kaplicy domowej ołtarz poświęcony św. Wojciechowi. Tematyka obrazu ołtarzowego miała bezpośrednio odnosić się do tego męczennika¹⁰. Należy podkreślić, że ten święty był przede wszystkim patronem diecezji warmińskiej. Miejsce jego męczeństwa łączono z Pomezanią, wsią Truso nad Jeziorem Drużno koło Elbląga oraz Tenkitami w Sambii. Ta ostatnia miejscowość cieszyła się szczególną popularnością, bowiem mimo reformacji, która objęła te obszary, nieprzerwanie zdążały do niej pielgrzymki. O miejscu śmierci apostoła Prus przypominał drewniany krzyż. W schyłkowych etapach powstania listopadowego oddziały generała Dezyderego Chłapowskiego przekroczyły granicę pruską i zostały internowane na obszarach historycznej Sambii. Generał wraz ze swoim adiutantem, hrabią Wincentym Wielopolskim, a także jego żoną Elżbietą, odwiedzili Tenkity. Widząc rozpadający się krzyż, postanowili zastąpić go żelaznym. Do realizacji tego planu przyczyniła się zwłaszcza hrabina Wielopolska, która zleciła odlanie go w Królewcu. Zamówienie to zrealizowano w 1834 r. Z kolei poświęcenie krzyża nastąpiło rok później¹¹. Krzyż z 1834 r. zastąpiono nowym w 1897 r. Warto wspomnieć, że pierwotny krzyż posadowiono na cokole, wzniesionym z dużych płyt kamiennych, który znajdował się przy murze będącym częścią dawnej kaplicy ku czci św. Wojciecha. Tę kaplicę pielgrzymią wybudowano z polecenia komtura Ludwiga von Landsee w 1422 r. Uległa ona zawaleniu w 1669 r.¹²

Biskup Geritz dość mocno zaangażował się w inicjatywę arcybiskupa gnieźnieńskiego i poznańskiego Marcina Dunina, którą poparł wcześniejszy biskup warmiński Andrzej Stanisław Hatten, żeby wybudować w Tenkitach nową kaplicę ku czci św. Wojciecha. Biskup Geritz 3 listopada 1842 r. wysłał w tej sprawie petycję do króla pruskiego, który wyraził zgodę na przeprowadzenie kolekty domowej. Niestety, rok później Ministerstwo Wyznań Religijnych, Oświaty i Zdrowia zdecydowało, że na tym miejscu może stanąć jedynie kaplica symultanna, przeznaczona zarówno dla katolików, jak i protestantów. Na to rozwiązanie biskup warmiński nie mógł się zgodzić. Obawiał się, że wspólna przestrzeń liturgiczna generowałaby konflikty wyznaniowe i niebezpieczeństwo bezczeszczenia jej sakralności¹³.

Zlecenie, które otrzymałby artysta, polegało na zobrazowaniu życia i śmierci św. Wojciecha zgodnie z warmińską tradycją. Malarz miał również zademonstrować

¹⁰ Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (dalej: GStA PK), I. HA Rep. 137 I, Nr. 77, Bd. 20, Geritz do Olfersa, 7 X 1850.

¹¹ J. Obłąk, *Kult św. Wojciecha w diecezji warmińskiej*, „Studia Warmińskie” 1966, t. III, s. 9, 11; C. Pletzing, *Das Projekt einer Adalbert-Kapelle in Tenkitten im 19. Jahrhundert*, „Zeitschrift für die Geschichte und Altertumskunde Ermlands” 2005, t. LI, s. 39; zob. również J. Powierski, *Śmierć świętego Wojciecha i jej miejsce w świetle starszych źródeł*, KMW 1993, nr 3, s. 388–389.

¹² E. Brachvogel, *Die bischöfliche Hauskapelle...*, s. 99; J. Obłąk, op. cit., s. 14.

¹³ P. Romański, *Biskup warmiński Józef Ambroży Geritz (1783–1867)*, Olsztyn 2015, s. 177–178; E. Brachvogel, *Der hl. Adalbert und die neue Kapelle in Fischhausen*, „Ermländischer Hauskalender” 1928, s. 57; J. Obłąk, op. cit., s. 11–14; C. Pletzing, *Das Projekt einer...*, s. 43–45.

lokalny, sambijski krajobraz¹⁴. Biskupowi Geritzowi zależało na tym, żeby artysta bazował zarówno na przesłankach historycznych, jak i geograficznych w celu uzyskania właściwej kompozycji obrazu. W rozpowszechnionym na Warmii żywocie św. Wojciecha zawarto informację, że narzędziami jego męczeństwa były wiosła. Z tego względu przedstawiano tego świętego z pastorałem w jednej oraz jednym bądź dwoma wiosłami w drugiej dłoni¹⁵. Biskup Geritz na co dzień miał okazję przyglądać się obrazowi Maryi z Dzieciątkiem, adorowanym przez św. Wojciecha i bł. Bogumiła, umieszczonym w retabulum ołtarza św. Tomasza (XVII w.) w katedrze fromborskiej. Ukazany na nim św. Wojciech trzymał pastorał i wiosło w prawej, zaś modlitewnik w lewej dłoni. Rzeźbę św. Wojciecha ze skarbca fromborskiego (XVI w.) również zapoprzeczono w wiosło. Obrazowanie św. Wojciecha z wiosłem ugruntowało się zatem w warmińskiej tradycji sztuk plastycznych.

Warto również odnieść się do późnogotyckiego tryptyku z samych Tenkit, który w XIX w. znalazł się w kaplicy zamkowej w Malborku. Odwrocie skrzydeł poświęcono malowanym scenom z legendy św. Wojciecha, rozpowszechnionej w Sambii w XV w. Zobrazowano na nich sen św. Wojciecha, podczas którego anioł przestrzega go przed pójściem do Prusów. Na przeciwległym skrzydle biskup praski naucza tę ludność z ambony. Podczas tej czynności jeden z pogan atakuje go maczugą, dwóch innych zbliża się z włóczyniami. Trzecia kwatery odnosi się do ćwiartowania zwłok oraz umieszczenia głowy apostoła Prus na drzewie. Ostatnia scena przedstawia dwóch marynarzy bądź kupców, którzy, wykupiwszy jego ciało, zabierają ze sobą wspomniane szczątki¹⁶.

Jeśli chodzi o anturaż planowanego obrazu do kaplicy biskupiej, malarz miał zaprezentować bezpośrednie wydarzenia doprowadzające do męczeństwa św. Wojciecha, ukazując Prusów w ich charakterystycznym odzieniu. Zleceniodawca nadmieniał przy tym, że kronikarz Piotr z Dusburga oraz historyk Krzysztof Hartknoch odtworzyli w swoich publikacjach przykłady staropruskiego ubrania. Malarz miał także opierać się na żywocie św. Wojciecha, który znajdował się w pierwszym tomie historii Prus, wydawanej w latach 1827–1839 przez Johanna Voigta¹⁷.

W celu namalowania sambijskiego krajobrazu przez artystę, zlecono wykonanie rysunku tuszem ukazującego miejsce śmierci św. Wojciecha królewieckiemu malarzowi pejzażowemu i portreciście H. Fr. Ludwigowi Bilsowi. Na pierwszym planie zaprezentował on wspomniany powyżej niemal dziesięciometrowy, żelazny krzyż,

¹⁴ E. Brachvogel, *Die bischöfliche Hauskapelle...*, s. 99.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ R. Knapieński, *Titulus ecclesiae. Ikonografia wezwań współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*, Warszawa 1999, s. 495–496.

¹⁷ E. Brachvogel, *Die bischöfliche Hauskapelle...*, s. 99. Chodziło o następującą publikację: J. Voigt, *Geschichte Preußens von den ältesten Zeiten bis zum Untergange der Herrschaft des Deutschen Ordens*, Bd. I, *Die Zeit des Heidenthums*, Königsberg 1827.

upamiętniający 900 rocznicę męczeństwa św. Wojciecha. Artysta po lewej stronie ukazał wydmy i morze, po prawej natomiast przebijające się kontury Tenkit¹⁸.

WYBÓR ARTYSTY I OFERTA ZLECENIODAWCY

Dyrektor muzeów królewskich Olfers zaproponował, żeby zlecić namalowanie obrazu do kaplicy biskupiej we Fromborku Heinrichowi Karlowi Antonowi Mückemu z Düsseldorfu¹⁹. Należał on to tzw. düsseldorfskiej szkoły malarzkiej, czyli artystów skupionych wokół akademii sztuk działającej w tym mieście. Szkoła düsseldorfska obejmowała ponad 4 tys. artystów, tworzących w latach 1819–1918. Zajmowali się oni przede wszystkim malarstwem historycznym, w tym portretem, później zaś także pejzażem. W malarstwie tym dużą rolę odgrywały wątki religijne, mitologiczne, historyczne i literackie²⁰.

Wydaje się uzasadnione przytoczenie krótkiego biogramu Heinricha Mücke. Urodził się w 1806 r. we Wrocławiu. W mieście tym zdobywał pierwsze szlify artystyczne. W 1824 r. wstąpił do Akademii Berlińskiej, żeby kształcić się u Wilhelma von Schadowa. Dwa lata później przeniósł się za swoim nauczycielem do akademii w Düsseldorfie. W latach 1833/1834 przebywał jako stypendysta rządu pruskiego w Italii i Sycylii. Obracał się wówczas wśród artystów kręgu nazareńskiego, którzy za wzór stawiali sobie malarstwo quattrocenta, a swoją nazwę otrzymali wskutek zainteresowania tematyką religijną. Od 1836 r. należał do „klasy mistrzów” („Meisterklasse”) prowadzonej przez Schadowa. W 1844 r. Mücke zaczął prowadzić zajęcia z rysunku anatomii i proporcji w Akademii Düsseldorfskiej. W 1849 r. otrzymał profesurę tej uczelni. Zmarł w 1891 r. w Düsseldorfie²¹. Zyskał on sławę jako malarz realizmu i historyzmu. W 1836 r. namalował obraz „Przeniesienie ciała św. Katarzyny na Górę Synaj”, który nabyła Galeria Narodowa w Berlinie. Dzieło to pojawiło się następnie w wielu kopiach. Mücke był znany z tworzenia wizerunków świętych. Wśród jego prac warto wymienić malowidło ścienne Dziewicy Maryi z kościoła św. Andrzeja w Düsseldorfie, obraz ukazujący Ambrożego i Teodozjusza, liczne obrazy ze św. Elżbietą, czy też Koronację Maryi²².

W październiku 1850 r. Olfers wysłał Mückemu oczekiwane materiały niezbędne do właściwego zaplanowania kompozycji: widok na plażę w Rybakach (niem.

¹⁸ E. Brachvogel, *Die bischöfliche Hauskapelle...*, s. 99.

¹⁹ Ibidem, s. 99–100.

²⁰ H. Paffrath, *Meisterwerke der Düsseldorfer Malerschule 1819–1918*, Düsseldorf 1995, s. 7.

²¹ *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. XXV, hrsg. H. Vollmer, Leipzig 1931, s. 211; W. Hütt, *Die Düsseldorfer Malerschule 1819–1869*, Leipzig 1984, s. 14, 19–20; H. Lossow, *Schlesische Maler in der Biedermeierzeit*, w: *Schlesien in der Biedermeierzeit. Kultur und Geschichte Schlesiens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, oprac. E. Trux, Würzburg 1987, s. 146.

²² E. Brachvogel, *Die bischöfliche Hauskapelle...*, s. 100; W. Hütt, op. cit., s. 20.

Fischhausen, ros. Primorsk; miejscowość w bezpośrednim sąsiedztwie dawnych Tenkit), na której miejsce śmierci św. Wojciecha oznaczono krzyżem, rzut poziomy kaplicy biskupiej we Fromborku oraz arkusz sztywnego papieru z wymiarami obrazu. Dyrektor muzeów królewskich sugerował, żeby św. Wojciecha zobrazować na pierwszym planie, w dawnym kroju ornatu wraz z pastorałem i wiosłem. Na dalszym planie miała znaleźć się plaża w Rybakach, a na niej przebieg wydarzeń związanych ze śmiercią świętego. Olfers postulował, żeby przedstawić je w pomniejszonej formie, spotykanej na starych obrazach²³. Żywił on także nadzieję, że wkrótce przedłoży ordynariuszowi warmińskiemu szkice projektowe²⁴.

Olfers przekonał również biskupa Geritza do swojej koncepcji obrazu. Uważał on, że jego wielkość uniemożliwiała prezentację pełnej sceny męczeństwa św. Wojciecha, które winno znaleźć się na dalszym planie kompozycji. Rzekomy ubiór Prusów, udokumentowany przez Piotra z Dusburga i Hartknocha, był w rzeczywistości późniejszym wymysłem. Wskazał przy tym na średniowieczne drzwi katedry w Gnieźnie, na których zaprezentowano kwatery z życia św. Wojciecha. Ich ikonografia, ze względu na czas powstania, wydawała się bliższa realnym wydarzeniom: pogański kapłan przebił św. Wojciecha z tyłu włócznią, podczas gdy inny toporem odcinał mu głowę. Oczywiście Olfers nie sprzeciwiał się przedstawieniu męczeństwa apostoła Prus, zgodnie z legendą rozpowszechnioną na Warmii, a więc przy pomocy wiosła. Malarzowi przesłano ponadto wymiary kaplicy oraz opisano wygląd pluwiaka i paliusza²⁵.

REALIZACJA ZLECENIA DOTYCZĄCEGO OBRAZU ŚW. WOJCIECHA

Heinrich Mücke dostarczył dyrektorowi Olfersowi 9 listopada 1850 r. dwa szkice postaci św. Wojciecha, który miał być centralną figurą kompozycji obrazu w kaplicy fromborskiej. Artysta prosił adresata o wskazanie tej najbardziej właściwej. Nadmienił, że celowo naszkicował świętego w dwóch zupełnie różnych wariantach, ponieważ nie był pewien, jakie szaty liturgiczne najbardziej kojarzyły się w Prusach z ubiorem biskupim. Mücke odnosił się przy tym do Śląska, gdzie św. Wojciecha nie przedstawiano w dawnym ubiorze liturgicznym, na dodatek bez paliusza²⁶. Jeśli chodzi o plan dalszy kompozycji obrazowej Mücke stwierdził, że wprawdzie namalował widok z brzegiem morza, jednakże zastanawiał się nad właściwym usytuowaniem pogańskiego ołtarza. Tłumaczył się również, że szkice przesyła z opóźnieniem, ponieważ nie mógł pozyskać rekomendowanej przez Olfersa historii Prus Voigta.

²³ GStA PK, I. HA Rep. 137 I, Nr. 77, Bd. 20, Olfers do Mückego, 21 X 1850.

²⁴ Ibidem, Olfers do Geritza, 10 XI 1850.

²⁵ Ibidem, Olfers do Geritza, 10 XI 1850; E. Brachvogel, *Die bischöfliche Hauskapelle...*, s. 100.

²⁶ GStA PK, I. HA Rep. 137 I, Nr. 77, Bd. 20, Mücke do Olfersa, 9 XI 1850.

W niej natomiast znalazł opis męczeństwa św. Wojciecha przy użyciu włóczni. Mücke oczywiście nadmienił, że jeżeli wymaga tego lokalna tradycja, włócznię łatwo można zamienić na wiosło. Przyznał także, że rysunki sporządził szybko, bez przyjętego powszechnie etapu studium. Jeśli chodzi o wyobrażenie sceny męczeństwa, zachował zgodność z informacjami podanymi przez Voigta²⁷.

Olfers, 16 listopada 1850 r. przekazał biskupowi warmińskiemu otrzymane od Mückego szkice do obrazu. Nadawca poinformował hierarchę, że obie wersje znalazły jego uznanie, jednakże bardziej odpowiadał mu drugi wariant. Niestety, z powodu braku zachowanego materiału ikonograficznego, trudno jest dokonać ich dyferencjacji. Olfers zastrzegął, że jeśli pluwiak miałby zostać uwypuklony, szaty biskupie będzie można łatwo skorygować. Plan dalszy z ołtarzem ofiarnym zbudowanym ze świętych dębów, a w oddali zarysowany brzeg morza, zostały, zdaniem nadawcy, właściwie skomponowane. W efekcie zobrazowanie śmierci męczeńskiej wydaje się klarowne. Sekwencja scen odpowiadała informacjom o ostatnich etapach życia św. Wojciecha, przytoczonych przez Voigta. W dłoni świętego znalazła się jedynie włócznia. Olfers uważał, że jeśli zobrazowana postać trzymałaby zarówno włócznię, jak i wiosło, byłoby to zbyt dużo. Gdyby jednak biskup Geritz życzył sobie obu atrybutów w dłoniach świętego, kompozycję można byłoby łatwo skorygować, deklarował nadawca²⁸.

Biskup Geritz odniósł się do listu Olfersa 5 grudnia 1850 r. Podzielał preferencje dyrektora dotyczące wariantu obrazu. Stwierdził jednak, że jeśli zaprezentowanie św. Wojciecha z paluszkiem miałoby stać w sprzeczności z tradycją kościelną, woli wybrać pierwszą wersję malowidła, w której godność biskupią artysta podkreślił przy pomocy pluwiaka. Twarz (dosł. *Kopf*, czyli głowa) z tego szkicu wydawała się hierarsze niesamowicie piękna. Wszystkie inne szczegóły kompozycji pozostawiał do rozstrzygnięcia Olfersowi²⁹.

Dyrektor muzeów królewskich 4 lutego 1851 r. odesłał artyście opisywane warianty przedstawienia św. Wojciecha. Wyboru wersji dokonał jednak biskup Geritz. Decydujący okazał się pluwiak, zaakcentowany w jednej z nich, który kojarzył się z biskupią godnością. Ponadto w wariantcie tym nie uwypuklono palusza. Olfers zaznaczył, że Praga, czyli stolica biskupia św. Wojciecha, podlegała arcybiskupowi rezydującemu w Moguncji, który miał wyłączne prawo noszenia tej oznaki godności pasterskiej. Olfers sugerował, żeby głowa apostoła Prus pozostała w goście uniezienia, jednakże wymagała mocniejszego zaakcentowania. Święty miał również silnym gestem trzymać księgę i włócznię, ponieważ w całym swoim życiu był odważnym bojownikiem – twierdził Olfers. Dyrektor muzeów królewskich podkreślał lepszy rysunek palmy z drugiego wariantu. Również przebieg męczeństwa i krajobraz

²⁷ Ibidem.

²⁸ GStA PK, I. HA Rep. 137 I, Nr. 77, Bd. 20, Olfers do Geritza, 16 XI 1850.

²⁹ Ibidem, Geritz do Olfersa, 5 XII 1850.

wyglądały korzystniej w drugiej wersji. Według ikonografii widocznej na Drzwiach Gnieźnieńskich (Olfers zamiast na drugą połowę XII wieku, datował je na XI wiek) poganie dopadają modlącego się biskupa. Jeden z ich kapłanów zadaje mu cios z tyłu włócznią. Nadawca listu pytał się artysty, czy taki porządek zdarzeń korespondowałby z jego koncepcją, a zatem czy ich sekwencja mogłaby pojawić się na obrazie? Oczywiście nie mogło zabraknąć wiosła i maczugi, konkludował Olfers³⁰. Mücke zadeklarował 18 lutego 1851 r., że przystępuje niezwłocznie do pracy. Zamierzał ukończyć obraz najpóźniej do lipca tego roku³¹.

Warto nadmienić, że 16 kwietnia 1851 r. Olfers przesłał biskupowi Geritzowi w podarunku odlew kwatery z Drzwi Gnieźnieńskich w zahartowanym gipsie, na której przedstawiono męczeństwo św. Wojciecha³². Ordynariusz zdecydował, że po odpowiednim umocowaniu i naniesieniu inskrypcji zostanie on umieszczony w opisywanej kaplicy domowej w nowym pałacu biskupim we Fromborku³³.

Dyrektor muzeów królewskich zachęcał również hierarchę, żeby nabył po korzystnej cenie model bardzo dużej (*kolossale*) figury Kopernika, którą zainstalowałby w wybranym przez siebie miejscu we Fromborku. Zaznaczył, że dzięki temu zostaliby uhonorowani zarówno wspomniane miasto, jak i astronom³⁴. Jak się później okazało, była to najprawdopodobniej inicjatywa Towarzystwa Mikołaja Kopernika. Niestety, biskup odrzucił tę ofertę, informując o tym przedstawiciela tej organizacji, a jednocześnie nadburmistrza Torunia, Theodora Körnera. Tłumaczył, że dla tak dużej statuy nie znalazł miejsca w katedrze fromborskiej. Konsultował zresztą ten zamiar z kapitułą katedralną³⁵. Z podobnym pomysłem wystąpiło Stowarzyszenie Miłośników Historii i Starożytności Warmii w 1871 r. Odstąpiono wówczas od tych planów, ponieważ okazało się, że tego rodzaju pomnik wystawiono wcześniej w miejscu urodzin Kopernika, czyli w Toruniu³⁶.

TRANSPORT OBRAZU DO FROMBORKA

Mücke informował Olfersa 25 lipca 1851 r., że zakończył malowanie obrazu do kaplicy biskupiej we Fromborku. Następnego dnia zamierzał go wysłać transportem kolejowym do Berlina. Zaznaczał, że obraz jeszcze nie wysechł w kilku miejscach, a mianowicie w partiach pluwiaku św. Wojciecha. Mücke wyrażał nadzieję, że biskup

³⁰ Ibidem, Olfers do Mücke, 4 II 1851.

³¹ Ibidem, Mücke do Olfersa, 18 II 1851.

³² Ibidem, Olfersa do Geritza, 16 IV 1851.

³³ Ibidem, Geritz do Olfersa, 6 V 1851.

³⁴ Ibidem, Olfersa do Geritza, 16 IV 1851.

³⁵ Ibidem, Geritz do Olfersa, 6 V 1851.

³⁶ A. Kopiczko, *Upamiętnienia Mikołaja Kopernika przed jubileuszem 400-lecia jego urodzin*, w: *Mikołaj Kopernik i Warmia. O pamięci regionalnej w 550. rocznicę urodzin i 480. śmierci*, red. A. Kopiczko, Pełplin 2023, s. 310.

warmiński sceduje na niego prawa dotyczące powielania i kopiowania tego przedstawienia. Argumentem usprawiedliwiającym tę prośbę była niska cena, którą artysta zażądał za swoje dzieło³⁷. Biskup Geritz dowiedziawszy się o przybyciu obrazu do Berlina, zresztą z publicznych mediów, wyraził listownie swoją radość Olfersowi. Dodał także, że nie może doczekać się jego przetransportowania do Fromborka. Zaznaczył jednak, że gdyby chciał go zobaczyć król pruski, obraz może nieco dłużej pozostać w stolicy³⁸.

Praca Mückeego została wystawiona na pokaz w Berlinie wraz z obrazem św. Wincentego a Paulo pędzla Eduarda Dägego, dyrektora Berlińskiej Akademii³⁹. Pod koniec sierpnia 1851 r. Mücke wyraził niepokój, że biskup warmiński nie zareagował na wysłane przez niego malowidło⁴⁰. Artysta nie wiedział bowiem, że znajduje się ono jeszcze w Berlinie. Olfers usprawiedliwiał jego przetrzymanie wolą samego biskupa, któremu zależało, żeby obejrzał je król pruski⁴¹. Tak też rzeczywiście się stało. Po swojej podróży do Prus Wschodnich dzieło to podziwiał Fryderyk Wilhelm IV, któremu zresztą przypadło do gustu⁴². Warto wspomnieć, że monarcha oglądał obraz w pałacu Sanssouci w Poczdamie. Mimo ograniczonego czasu, wpatrywał się w niego przez dłuższą chwilę. Wypowiedział przy tym słowa: „To wspaniałe, bardzo wspaniałe” (*Das ist ja prächtig, ganz prächtig*)⁴³. Olfers postanowił przetrzymać malowidło jeszcze dłużej w stolicy, ponieważ, jak zaznaczył, chciał je obejrzeć profesor Hening⁴⁴. Mimo oboczności w nazwisku, chodziło prawdopodobnie o Gustava Adolfa Henniga, który był dyrektorem Akademii Sztuk Pięknych w Lipsku⁴⁵. Ostatecznie Olfers powiadomił Mückeego 24 września tego roku, że obraz został wysłany do Fromborka⁴⁶.

Ks. Eugen Brachvogel odnotował, że Fryderyk Wilhelm IV miał okazję oglądać malowidło już po jego umieszczeniu w kaplicy biskupiej we Fromborku, co niestety nie jest prawdą. Wprawdzie na początku sierpnia 1851 r. monarcha odbywał podróż do Prus Wschodnich, a konkretnie do Królewca na odsłonięcie pomnika konnego Fryderyka Wilhelma III, jednak obraz znajdował się w tym czasie w Berlinie. 5 sierpnia tego roku władca odwiedził nową rezydencję biskupa warmińskiego we Fromborku. Towarzyszył mu m.in. Olfers. Pisał on do Mückeego, że widział „piękną, małą kaplicę domową biskupa”, w której wspomniane dzieło znajdzie „piękne miejsce”⁴⁷.

³⁷ GStA PK, I. HA Rep. 137 I, Nr. 77, Bd. 21, Mücke do Olfersa, 25 VI 1851, k. 139.

³⁸ Ibidem, Geritz do Olfersa, 18 VIII 1851, k. 183.

³⁹ Ibidem, Olfers do Mückeego, 24 VIII 1851, k. 186v.

⁴⁰ Ibidem, Mücke do Olfersa, 21 VIII 1851, k. 186.

⁴¹ Ibidem, Olfers do Mückeego, 24 VIII 1851, k. 186v.

⁴² Ibidem, Olfers do Mückeego, 24 IX 1851, k. 140.

⁴³ Ibidem, Olfers do Geritz, 23 IX 1851, k. 257; E. Brachvogel, *Die bischöfliche Hauskapelle...*, s. 102.

⁴⁴ GStA PK, I. HA Rep. 137 I, Nr. 77, Bd. 21, Olfers do Mückeego, 24 IX 1851, k. 140.

⁴⁵ *Nekrologe. Gustav Adolph Hennig*, w: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, Bd. IV, hrsg. C. von Lützow, Leipzig 1869, s. 105.

⁴⁶ GStA PK, I. HA Rep. 137 I, Nr. 77, Bd. 21, Olfers do Mückeego, 24 IX 1851, k. 140.

⁴⁷ E. Brachvogel, *Die bischöfliche Hauskapelle...*, s. 102; GStA PK, I. HA Rep. 137 I, Nr. 77, Bd. 21, Olfers do Mückeego, 24 VIII 1851, k. 186v.

Dyrektor muzeów królewskich zapewniał także hierarchę warmińskiego, że jeszcze większe wrażenie będzie ono sprawiało w jego cichej, prostej, małej (geschränkt) kaplicy domowej. Przekonywał go, że obraz ten zapewni mu radość i będzie powodem jego uwzniośleń. Zastrzegł przy tym zapobiegawczo, żeby świeczniki nie stały w jego bezpośredniej odległości⁴⁸.

KOSZT OBRAZU

Mücke za opisywany obraz św. Wojciecha o wysokości niemal pięciu stóp zażądał początkowo 500 talarów. Olfers poinformował o powyżej kwocie biskupa Geritza 16 listopada 1850 r. Tłumaczył przy tym, że artysta pracuje sumiennie, a jego dzieło nabiera subtelного efektu. Cena, jego zdaniem, nie była zbyt wygórowana. Olfers argumentował ponadto, że wykonawca miał do wyżywienia żonę i dzieci. Zaznaczał również, że malarz ten wykazywał się zdolnościami rzeźbiarskimi i zamierzał wykonać małą figurkę apostoła Prusa⁴⁹. Biskup warmiński 5 grudnia tego roku odpowiedział dyrektorowi muzeów królewskich, że zaproponowana kwota finansowa wydaje się mu niezmiernie wysoka. Prosił go zatem, żeby wpłynął na jej obniżenie. Nie chciał bowiem, jak zaznaczył, by plotkowano o nim, że roztrwania pieniądze diecezjalne⁵⁰.

Ostatecznie Olfers przekazał Mückemu, że cena 500 talarów jest dla biskupa warmińskiego zbyt wygórowana. Tłumaczył, zresztą na podstawie informacji uzyskanych od tego hierarchy, że nieco wcześniej zamówiono w Düsseldorfie dwa obrazy ołtarzowe do kościoła katolickiego w Elblągu, każdy za 200 talarów. Dyrektor muzeów berlińskich sugerował zatem, żeby artysta określił wartość honorarium za opisywane zlecenie pomiędzy 300 a 400 talarów⁵¹. Mücke w liście do Olfersa wyraził zażenowanie koniecznością obniżenia ceny. Twierdził, że nawet za malarstwo krajoobrazowe mniejszych rozmiarów płaci się większą kwotę. Ubolewał, że biskup nie był świadomy stawek na rynku dzieł sztuki. Mücke nadmienił, że próbował dowiedzieć się w lokalnym środowisku artystycznym, kto jest autorem obrazów ołtarzowych do Elbląga, niestety bezskutecznie. Przypuszczał nawet, że ktoś z obcych malarzy podaje się za artystę z Düsseldorfu. Artyści z tego kręgu wykonywali w tym czasie jedynie zamówienia dla Królewca i Głotowa. Obraz „Chrystusa z uczniami przed Emaus”, malowany dla kościoła w tej drugiej miejscowości, przedstawiający trzy półpostaciowe figury, miał kosztować aż 800 talarów. Biskup po jakimś czasie przyznał się do pomyłki. Obrazy ołtarzowe dla kościoła w Elblągu zostały zamówione nie w Düsseldorfie, a w Monachium. Mücke stwierdził ostatecznie, że ze względu na radość

⁴⁸ GStA PK, I. HA Rep. 137 I, Nr. 77, Bd. 21, Olfers do Geritza, 23 IX 1851, k. 257.

⁴⁹ Ibidem, Bd. 20, Olfers do Geritza, 16 XI 1850.

⁵⁰ Ibidem, Geritz do Olfersa, 5 XII 1850.

⁵¹ Ibidem, Olfers do Mückego, 4 II 1851; E. Brachvogel, *Die bischöfliche Hauskapelle...*, s. 102.

z realizacji zamówienia dotyczącego obrazu do rezydencji biskupiej obniżył swoje honorarium do 385 talarów⁵². Olfers konstatował, że biskup warmiński zapłacił za niego z własnych funduszy⁵³.

SKRÓTOWY OPIS OBRAZU

W centralnej części obrazu ukazano św. Wojciecha w powłóczystej, przez pluwiak okrytej albie. Na głowie ma mitrę jako znak godności biskupiej. Święty zobrazowany z gęstą brodą kieruje wzrok pełen tęsknoty i przejęcia ku górze. W lewej dłoni trzyma włócznię i gałązkę palmową, w prawej natomiast księgę. Pastorału i wiosła nie umieszczono w jego dłoniach. Ten drugi przedmiot znalazł się u jego stóp. Zarosła i gałęzie przeplatają się za męczennikiem na drugim planie w gęstym, leśnym krajobrazie tuż nad brzegiem morza. Po lewej mordujący poganie rzucają się na towarzysza św. Wojciecha, po prawej natomiast dym unosi się z ołtarza posadowionego między świętymi dębami, który otaczają pogańscy kapłani. Jak stwierdził ks. Brachvogel, ekspresja obrazu bazuje na wiernym odtworzeniu przesłania religijnego. Ta maniera artystyczna była widoczna w malowidłach maryjnych Franza Ittenbacha, znajdujących się m.in. w reszelskiej kaplicy klasztornej, a także w religijnych obrazach innych słynnych düsseldorfczyków, należących do grupy malarskiej określanej mianem późnych nazareńczyków, jak Ernsta Degera, czy też braci Andreasa i Karla Müllerów. Obraz Mücke promieniuje ponadto intymnym uczuciem romantycznego przemienienia, którego doświadcza apostoł Prus, stojąc ponad ewangelizowanym przez siebie ludem stapiającym się ze światem pogańskiej obrzędowości⁵⁴.

OBRAZ OŁTARZOWY A WNĘTRZE KAPLICY BISKUPIEJ

Obraz ołtarzowy powstał dla kaplicy wzniesionej w tzw. drugiej fazie neogotyku, która charakteryzowała się spójnością projektu architektonicznego i dekoracji artystycznej. Niestety, z powodu braku monografii poświęconej nowemu pałacowi biskupiemu, odtworzenie proveniencji artystycznej poszczególnych jego elementów generuje sporo trudności. Przede wszystkim warto zwrócić uwagę, że wynagrodzenie biskupa warmińskiego Józefa Ambrożego Geritza, wypłacane przez państwo pruskie, nie było zbyt wygórowane. Zresztą uregulowano je dopiero po napomnieniu przez Kongregację Konsystorialną w 1855 r.⁵⁵ Nie był on w stanie zatem przejąć roli

⁵² GStA PK, I. HA Rep. 137 I, Nr. 77, Bd. 20, Mücke do Olfersa, 18 II 1851; Olfers do Geritza, 16 IV 1851; Geritz do Olfersa, 6 V 1851; E. Brachvogel, *Die bischöfliche Hauskapelle...*, s. 102.

⁵³ GStA PK, I. HA Rep. 137 I, Nr. 77, Bd. 20, Olfers do Mücke, 21 X 1850.

⁵⁴ E. Brachvogel, *Die bischöfliche Hauskapelle...*, s. 100–101.

⁵⁵ A. Kopiczko, *Duchowieństwo katolickie diecezji warmińskiej w latach 1821–1945*, cz. 1, *Studium prozopograficzne*, Olsztyn 2004, s. 278.

hojnego mecenasa artystycznego, co charakteryzowało jego poprzedników, zwłaszcza z okresu przynależności Warmii do Rzeczypospolitej. Ordynariusz ten uzgadniając opłatę za obraz wspominał, co zaznaczono powyżej, że nie może być zbyt duża, w przeciwnym wypadku zostałby oskarżony o roztrwianie pieniędzy⁵⁶. Najprawdopodobniej początkowo w kaplicy znalazł się jedynie, wspomniany w początkowej części tego tekstu, pomniejszony przez kamieniarza, marmurowy ołtarz jako podstawa dla obrazu, oraz ławy wykonane z resztek średniowiecznych stall katedralnych. Należy domniemywać, że nie zdecydowano się wówczas na malarską dekorację tego obiektu sakralnego.

Wzajemne powiązania Kapituły Katedralnej i biskupa warmińskiego uprawniając do poszukiwania artysty, który przyjmując zlecenie na wymalowanie katedry, podjąłby się prac w kaplicy nowego pałacu biskupiego. O katedrze wiadomo, że koncepcję dekoracji wnętrza opracował w 1874 r. koloński artysta Michael Welter. Konsultował ją wówczas z konserwatorem Ferdinandem von Quastem. Decyzję o renowacji katedry zatwierdzono w 1875 r. Niestety, z powodu Kulturkampfu jej nie zrealizowano. W 1887 r. biskup Andrzej Thiel przedłożył kapitule propozycje wymalowania wnętrza katedralnego na podstawie projektów Weltera i Justusa Bornowskiego z Elbląga. Ostatecznie w 1890 r. podpisano kontrakt z Bornowskim⁵⁷. Malarz ten w dekoracji sklepień katedry wykorzystał kartony Weltera⁵⁸. Współpraca pomiędzy tymi dwoma artystami przebiegała nadzwyczaj pomyślnie, skoro już w 1875 r. Bornowski wykonywał polichromię do kościoła św. Piotra i Pawła w Lidzbarku Warmińskim, zaprojektowaną właśnie przez Weltera. Rok później pomagał temu kolońskiemu artyście przy zleceniu w Głotowie. Nie kto inny jednak, jak Bornowski po pracach zrealizowanych w katedrze zyskał rekomendację biskupa warmińskiego Andrzeja Thiela⁵⁹. Czyżby zatem malowidła wnętrza kaplicy w nowym pałacu biskupim powstały dopiero około 1890 r., a ich autorem był właśnie Bornowski? Warto dodać, że kaplica nowego pałacu biskupiego wyróżnia się typowym dla neogotyku, spójnym, szablonowym malarstwem ornamentalnym, o głębokich barwach, które ożywiają ściany tego wnętrza. Przeplatają się w nim motywy floralne, geometryczne oraz architektoniczne. Spośród figuralnych przestawień, obecnych głównie na łuku tęczowym, na uwagę zasługują aniołowie. Prawdopodobnie z tego okresu pochodzi ołtarz stanowiący podstawę dla obrazu św. Wojciecha oraz ławki w kaplicy.

Kaplica w nowym pałacu biskupim mogła poszczycić się jeszcze jednym znakomitym dziełem, a mianowicie reliefem wykonanym z kadyńskiej terakoty

⁵⁶ GStA PK, I. HA Rep. 137 I, Nr. 77, Bd. 20, Geritz do Olfersa, 5 XII 1850.

⁵⁷ A. Kopiczko, *Dzieje Warmińskiej Kapituły Katedralnej*, t. II: *Od 1821 roku*, Olsztyn 2010, s. 79–80.

⁵⁸ M. Arszyński i M. Kutzner, *Katalog zabytków sztuki. Braniewo, Frombork, Orneta i okolice*, Warszawa 1980, s. 57.

⁵⁹ M. Jodkowski, *Budownictwo sakralne diecezji warmińskiej w latach 1821–1945*, Olsztyn 2011, s. 219–220; zob. również F. Dittrich, *Die neue Dekoration des Domes zu Frauenburg*, „Zeitschrift für Christliche Kunst” 1892, nr 10, kol. 310.

prawdopodobnie przez słynnego przedstawiciela realizmu, Adolfa von Menzela. Przedstawiała Matkę Bożą z Dzieciątkiem. Wysokość tego reliefu wynosiła 105 cm, zaś szerokość – 55 cm. Szerokość ram opiewała na 20 cm. Relief ten podarował w 1901 r. cesarz Wilhelm II biskupowi warmińskiemu Andrzejowi Thielowi⁶⁰.

ZAKOŃCZENIE

Kaplica w nowym pałacu biskupim we Fromborku epatowała poczuciem smaku artystycznego, o co jako pierwszy zadbał biskup Józef Ambroży Geritz. Obraz ołtarzowy poświęcony św. Wojciechowi, patronowi diecezji warmińskiej, będącemu jednocześnie apostołem Prus, wyszedł spod pędzla uznanego malarza realizmu i historyzmu, reprezentującego düsseldorfską szkołę artystyczną, Heinricha Mückego. Do ukształtowania jego kompozycji wydatnie przyczynił się dyrektor generalny królewskich muzeów w Berlinie Ignatz von Olfers, który z ramienia władz państwowych opiniował projekty artystyczne przeznaczone dla przestrzeni publicznej w całych Prusach. Dzięki skrupulatnej weryfikacji źródeł historycznych, ikonografię obrazu fromborskiego wzbogacono o sekwencję wydarzeń odnoszących się do męczeństwa św. Wojciecha. Zadbano również o wierne odwzorowanie domniemanego miejsca kaźni apostoła Prus. Obraz odzwierciedlał przywiązanie ordynariusza warmińskiego do patrona diecezji. Wskazywał także na ciągłość chrześcijaństwa w Prusach, zapoczątkowanego śmiercią tego praskiego hierarchy, którego biskup Geritz czuł się bez wątpienia następcą i kontynuatorem.

⁶⁰ E. Brachvogel, *Die bischöfliche Hauskapelle...*, s. 102.



Fot. 1. Kaplica nowego pałacu biskupiego we Fromborku



Fot. 2. Ołtarz św. Wojciecha z kaplicy we Fromborku

BIBLIOGRAFIA

Źródła archiwalne

GSa PK, I. HA Rep. 137 Generaldirektion der Staatlichen Museen I, Nr. 77, Bd. 20 i 21.

Źródła drukowane

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. XXV, hrsg. Hans Vollmer, Verlag von E. A. Seemann, Leipzig 1931.

Nekrologe. Gustav Adolph Hennig, w: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, Bd. IV, hrsg. Carl von Lützow, Leipzig 1869.

Opracowania

Arszyński Marian i Kutzner Marian, *Katalog zabytków sztuki. Braniewo, Frombork, Orneta i okolice*, Warszawa 1980.

Brachvogel Eugen, *Der hl. Adalbert und die neue Kapelle in Fischhausen*, „Ermländischer Hauskalender“ 1928.

– *Die bischöfliche Hauskapelle zum hl. Adalbert in Frauenburg*, „Ermländischer Hauskalender“ 1935.

Dittrich Franz, *Die neue Dekoration des Domes zu Frauenburg*, „Zeitschrift für Christliche Kunst“ 1892, nr 10, kol. 307–318.

Hütt Wolfgang, *Die Düsseldorfer Malerschule 1819–1869*, VEB E. A. Seemann Buch- und Kunstverlag, Leipzig 1984.

Jodkowski Marek, *Budowa nowego pałacu biskupiego we Fromborku w pierwszej połowie XIX wieku*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 2024, 2.

– *Budownictwo sakralne diecezji warmińskiej w latach 1821–1945*, Olsztyn 2011.

Knapieński Ryszard, *Titulus ecclesiae. Ikonografia wezwań współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*, Warszawa 1999.

Kopiczko Andrzej, *Duchowieństwo katolickie diecezji warmińskiej w latach 1821–1945*, cz. 1, *Studium prozopograficzne*, Olsztyn 2004.

– *Dzieje Warmińskiej Kapituły Katedralnej*, t. II: *Od 1821 roku*, Olsztyn 2010.

– *Upamiętnienia Mikołaja Kopernika przed jubileuszem 400-lecia jego urodzin*, w: *Mikołaj Kopernik i Warmia. O pamięci regionalnej w 550. rocznicę urodzin i 480. śmierci*, red. A. Kopiczko, Pelplin 2023.

Lossow Hubertus, *Schlesische Maler in der Biedermeierzeit*, w: *Schlesien in der Biedermeierzeit. Kultur und Geschichte Schlesiens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, oprac. E. Trux, Bergstadtverlag Wilhelm Gottlieb Korn GmbH, Würzburg 1987.

Oblak Jan, *Kult św. Wojciecha w diecezji warmińskiej*, „Studia Warmińskie” 1966, t. III.

Pletzing Christian, *Das Projekt einer Adalbert-Kapelle in Tenkitten im 19. Jahrhundert*, „Zeitschrift für die Geschichte und Altertumskunde Ermlands” 2005, t. LI.

Powierski Jan, *Śmierć świętego Wojciecha i jej miejsce w świetle starszych źródeł*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 1993, 3.

Romański Paweł, *Biskup warmiński Józef Ambroży Geritz (1783–1867)*, Olsztyn 2015.

Voigt Johannes, *Geschichte Preußens von den ältesten Zeiten bis zum Untergange der Herrschaft des Deutschen Ordens*, Bd. 1, *Die Zeit des Heidenthums*, Königsberg 1827.