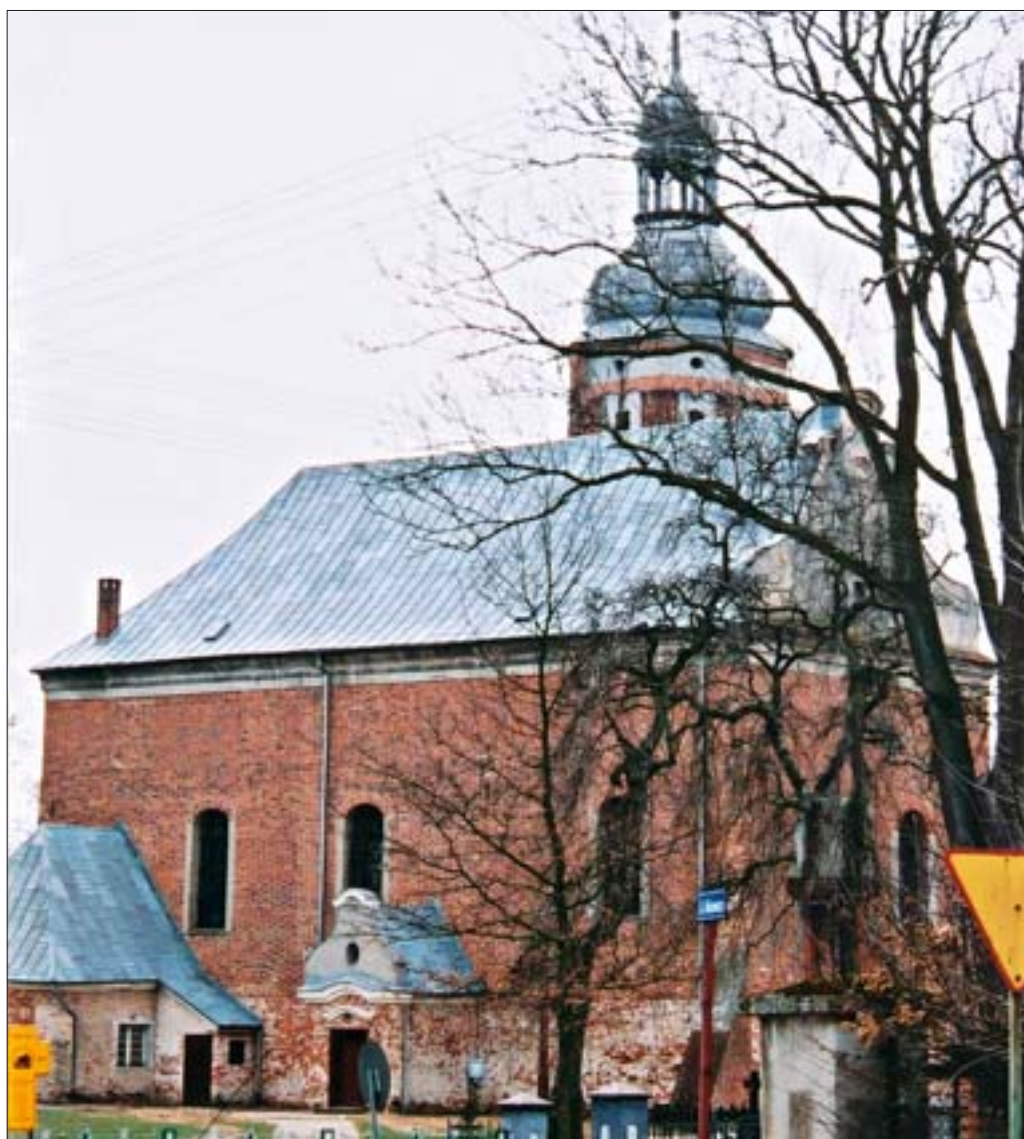


RENEZANSOWE MALOWIDŁA ŚCIENNE NA ZAMKU W KRAJENCE



1. Zamek w Krajence, ob. kościół parafialny. Wszystkie fot. i szkice T. Wujewski.

1. Krajenka Castle, today: parish church. All photos and sketches: T. Wujewski.

Miasto Krajenska znajduje się 20 km na północny wschód od Pily, w woj. wielkopolskim, na obszarach historycznej Krajny. W średniowieczu było własnością rodu Toporczyków Danaborskich (m.in. osławionego Włodka, ściętego z rozkazu królewskiego w 1467 r.), później drogą dziedziczenia bądź kupna przeszło do Kościeleckich, Grudzińskich, Działyńskich, w roku 1743 zakupione zostało przez Aleksan-

dra Józefa Sułkowskiego, byłego faworyta Augusta III, późniejszego księcia, właściciela Rydzyny. W okresie zaborów miasto i cały majątek przeszły w ręce pruskie, od 1839 r. należało do Hohenzollernów (Fryderyk Wilhelm III).

Z zamku krajeńskiego zachowało się skrzydło zachodnie, najstarsze, którego początek budowy można datować na ok. 1542 r.¹ Stało się tak dzięki temu,

że w roku 1774 księżna Anna Sulkowska przeznaczyła je do adaptacji na kościół parafialny pw. św. św. Mikołaja i Anny². W tej funkcji pozostaje do dziś (il. 1). Szczęśliwie kościół prawie w ogóle nie ucierpiał podczas walk w 1945 r., mimo że niemal całe miasto zostało zrównane z ziemią. Przeprowadzone przez autora badania architektoniczne przyniosły frapujące odkrycia stosunkowo dobrze zachowanych gotycko-renesansowych relikwów architektonicznych zamku, jak też, niestety, mocno zniszczonych, aczkolwiek jeszcze czytelnych malowideł.

Przystosowanie skrzydła dawnego zamku do funkcji kościelnych polegało na usunięciu wszystkich stropów i ścian wewnętrznych w kondygnacjach naziemnych i wprowadzeniu pozornego sklepienia

nad jednonawowym wnętrzem, które w ten sposób uzyskano. Zmieniono wielkość niektórych otworów okiennych, inne zamurowano. Zmiany dotyczyły więc tych części zamku, które stanowiły wnętrze kościoła. Natomiast ponad drewnianym sklepieniem świątyni pozostawiono budowlę w takim stanie, w jakim była ok. 1774 r. Zachowały się więc lica wewnętrzne wszystkich czterech ścian zewnętrznych najwyższej kondygnacji skrzydła zamku (czyli 2. piętro). Niezmieniona pozostała także bryła, z wyjątkiem dachu nad nawą i najwyższej części wieży. To, że tak interesujący obiekt nie był do tej pory zauważony przez badaczy, wynika m.in. stąd, że partia budowli ponad sklepieniem jest trudno dostępna.



2. Malowidło przedstawiające alegorię *Zmysłu Słuchu*.

2. Mural depicting an allegory of *The Sense of Hearing*.



3. Szkic relikwów malowidła z alegorią *Zmysłu Słuchu*.

3. Sketch of the remnants of a mural with an allegory of *The Sense of Hearing*.

4. Malowidło przedstawiające alegorię *Zmysłu Dotyku*.

4. Mural depicting an allegory of *The Sense of Touch*.



5. Szkic reliktyw malowidła z alegorią *Zmysłu Dotyku*.

5. Sketch of the remnants of a mural with an allegory of *The Sense of Touch*.

Publikowane tu po raz pierwszy malowidła znajdują się na dwóch ścianach niegdyśszego niewielkiego (ok. 25 m²) pokoiku w narożniku południowo-wschodnim najwyższej kondygnacji zachodniego skrzydła zamku. W ścianie wschodniej znajduje się asymetrycznie umieszczona wnęka okienna. Po jej lewej stronie zachowały się jedynie plamy zielonej farby, nieczytelne, ale niewątpliwie były to motywy liściaste, a także niewielka partia malowanego żółtym kolorem treliazu. Natomiast po prawej stronie okna, na odcinku dość krótkim (ok. 1,70 m), znajduje się najlepiej zachowana partia dekoracji malarskiej omawianego pomieszczenia.

Jest to alegoria *Zmysłu Słuchu* (il. 2, 3). Malowidło to, jak też wszystkie pozostałe, znajduje się w strefie tzw. krańca, którego dolną krawędź wytrasowano w tynku 1,16 m poniżej murlaty renesansowego stropu pomieszczenia. Dekoracja figuralna ujęta jest w tondo w kształcie leżącego owalu, którego krótsza średnica wynosiła ok. 80 cm. Krawędzie obramowania tonda wykonano kreskami czerwonymi i niebieskimi. Od strony wewnętrznej kreski te były zagierowane przynajmniej w dwóch miejscach. Tondo zostało wkomponowane w malowaną imitację treliazu pergoli. Jego elementy, okonturowane czerwonym kolorem, były zapewne pokryte barwnikiem

żółtawym, imitującym drewno. Pręty altany zasadniczo krzyżują się pod kątem prostym, ale niektóre ich zakończenia były esowato wygięte. Pomiędzy kratkami namalowane są długie lancetowate liście, których unerwienie wykonano kolorem czarnym. Elementy treliazu przechodzą ponad wnęką okienną i pierwotnie niewątpliwie spajały wszystkie cztery ściany pomieszczenia, nadając mu charakter jakby altany obwieszonej obrazami w owalnych ramach.

W tondzie widzimy frontalnie upozowaną młodą kobietę, niewątpliwie siedzącą, być może na ziemi, na ławie lub murku. Odziana jest w suknię z cienkiej, jak się wydaje, materii (wskazują na to liczne drobne kreski szkicu), z kwadratowym dekoltem ujętym lamówką. Prawy rękaw jest podwinięty aż do łokcia. W wysoko upiętych blond włosach można zauważyć biżuterijny diadem lub trzęsido.

Twarz szczupła, z nieco ostrą brodą. Kobieta przedstawiona z lutnią, której pudło rezonansowe opiera na udach i brzuchu. Mimo zniszczeń widać, że artysta trafnie oddał charakterystyczny owalny kształt przedniej płaskiej strony pudła i wypukłej ścianki tylnej. Gryf się nie zachował, ale miejsce, w którym widoczny jest fragment lewej dłoni kobiety, sugeruje, że nie tyle przyciska ona struny, ile raczej stroi instrument. Dłonią prawą trąca struny.

Na lewo od kobiety, ponad poziomą krawędzią jakby murku (?) zachował się fragment przedstawienia postawionego pionowo instrumentu strunowego. Pozostałe motywy są, niestety, trudne do zidentyfikowania, ale widać partie żółtej farby, drobne motywy graficzne wykonane również żółcią, a tuż obok lewego skraju tonda partię koloru zielonego, jakby tła widocznego na lewo od pionowej krawędzi czoła wspomnianego murku lub ławy. Partia zielonego



6. Malowidło przedstawiające alegorię Zmysłu Powonienia.
6. Mural depicting an allegory of *The Sense of Smell*.



7. Szkic reliktyw malowidła z alegorią Zmysłu Powonienia.
7. Sketch of the remnants of a mural with an allegory of *The Sense of Smell*.

8. *Zmysł Sluchu*. Sztych z oficyny Hieronima Cocka, wyk. Cornelis Cort wg Fransa Florisa, repr. z: C. Van de Velde, *Frans Floris (1519/20–1570). Leven en Werken*, Bruksela 1975, il. 289.

8. *The Sense of Hearing*. Engraving from the Hieronymus Cock printing house, executed by Cornelis Cort after Frans Floris, repr. from: C. Van de Velde, *Frans Floris (1519/20–1570). Leven en Werken*, Brussels 1975, fig. 289.



koloru zachowała się również na prawo od *Auditus*, poniżej jej dłoni.

Artysta realistycznie przedstawił charakterystyczną podczas gry pozę, z lekko przygiętą sylwetką i opuszczoną głową.

Prawa część tonda została zniszczona wskutek przebicia w narożniku budowli kanału dymowego w XX w.

Na ścianie południowej, pomiędzy narożnikiem pokoju a wnęką okienną, znajduje się alegoria *Zmysłu Dotyku* (il. 4, 5). Tu również tondo umieszczone było pośród treliazu, którego elementy widoczne są tylko w partii pomiędzy tondem a nadprożem wnęki okiennej. Ponadto pod tondem zachowały się minimalne ślady zieleni liści.

W tondzie przedstawiono siedzącą na ziemi, frontalnie zwróconą młodą kobietę, w luźnej szacie z cienkiego materiału. Rękaw prawy jest wysoko podwinięty powyżej łokcia, natomiast cała lewa ręka jest goła. Niewykluczone, że w blond włosach postać ma upięte podobne trzęsidło, jak *Sluch* na sąsiednim malowidle. Z tyłu głowy, na ukos w kierunku prawego barku postaci malarz namalował albo rozwiane pasemka włosów, albo wstążki. Palcem wskazującym prawej, uniesionej w górę dłoni kobieta niemal dotyka obramowania tonda. Ręka lewa jest wyciągnięta daleko w bok, a na dłoni z podwiniętymi palcami

najprawdopodobniej przysiadł drapieżny ptak. Poniżej lewej ręki postaci widnieje korab z przewieszoną przez burtę siecią rybacką, a na dalszym planie – niewielki statek żaglowy. Na lewo i prawo od siedzącej postaci zachowały się partie koloru zielonego i szarego. Jest więc oczywiste, że *Dotyk* znajduje się na brzegu morza. Na prawo od twarzy postaci został umieszczony napis „TACTVS”, jedyny zachowany w zespole malowideł krajeńskich, choć z całą pewnością tego rodzaju objaśnienia były umieszczone przy każdej alegorii.

Na sfazowaniu krawędzi nadproża wnęki okiennej zachowały się resztki malowanej plecionki. Na podłuczcu tegoż nadproża widoczne są skromne pozostałości malowanych motywów kwiatowych i liściastych. Analogiczna dekoracja zapewne była także w drugiej wnęcie okiennej opisywanego wnętrza.

Pomiędzy wnęką okienną a (nieistniejącym) południowo-zachodnim narożnikiem pomieszczenia znajdują się pozostałości trzeciego tonda z alegorią *Zmysłu Powonienia* (il. 6, 7). Po jego lewej stronie widnieje treliaz z liśćmi, analogiczny, lecz nie identyczny, jak po przeciwległej stronie nadproża wnęki okiennej. Pod tondem widnieją ślady zielonych liści, a jeszcze niżej – poziomy czarny pasek 2-centymetrowej szerokości, 21 cm ponad śladem trasowania. Analogiczny pasek znajduje się 7 cm powyżej tonda.

Zagierowania wewnętrznej krawędzi obramowania tonda są tu nieco bogatsze niż w poprzednich dwóch malowidłach.

Wewnątrz tonda widnieje ukazana w trzech czwartych na lewo postać siedzącej na ziemi młodej kobiety, odzianej w ciemną suknię z dekoltem identycznym jak personifikacja *Sluchu*. Również diadem i trzęsido, upięte w jej blond włosach, są analogiczne do tamtej postaci. *Odoratus* wkłada kwiaty do dużego wazonu z pękającym brzuścem, którego

pozostawałoby jednak jeszcze miejsce na dwa lub trzy tonda, których charakter powinien być podobny, zakładamy bowiem, że artystyczna koncepcja dekoracji całego pokoju była z góry przemyślana.

Obrazy w tondach powstały według wzorów stworzonych przez znanego malarza flamandzkiego Fransa Florisa (ur. ok. 1519-1520 r., zm. w 1570 r.),³ rozpowszechnianych przez antwerpską oficynę sztycharską Hieronima Cocka. Serię *Pięciu Zmysłów*



9. *Zmysł Dotyku*. Sztych z oficyny Hieronima Cocka, wyk. Cornelis Cort wg Fransa Florisa, repr. z: C. Van de Velde, *Frans Floris (1519/20-1570). Leven en Werken*, Bruksela 1975, il. 290.

9. *The Sense of Touch*. Engraving from the Hieronymus Cock printing house, executed by Cornelis Cort after Frans Floris, repr. from: C. Van de Velde, *Frans Floris (1519/20-1570). Leven en Werken*, Brussels 1975, fig. 290.

dno wychodzi poza obramowanie tonda. Z kwiatów zachowały się tylko łodyga trzymana palcami prawej dłoni oraz kilka liści w pobliżu. Przed kobietą, po lewej stronie tonda, widnieje drugi pękaty wazon z kwiatami, w którym zachowały się jedynie tylko niektóre liście. Prawa strona tonda, czyli za plecami kobiety, jest zniszczona.

Z malowideł zachowały się przede wszystkim kontury wykonywanego czerwoną farbą rysunku, natomiast barwy kryjące w większości szczyły; najodporniejsze były zielenie, niebieski, żółty.

Jest oczywiste, że poza zachowanymi trzema alegoriami musiały być w pomieszczeniu ponadto tonda z alegorią *Zmysłu Smaku* (*Gustus*) i *Zmysłu Wzroku* (*Visus*). Uwzględniając fakt, że w nieistniejących ściankach był jeden lub dwa otwory wejściowe,

sztychował dla tegoż wydawcy Cornelis Cort w roku 1561⁺ (il. 8, 9, 10). Malarz w Krajence zmienił jednak pewne szczegóły kompozycyjne, zachowując przede wszystkim same alegoryczne postaci, mniej wiernie trzymał się natomiast detali tła i sztafażu.

W przypadku alegorii *Sluchu* nie ukazał on całej postaci, tak jak Floris (il. 8), ponadto zmienił jej fryzurę i dekolt sukni, zachowując układ rąk i instrumentu – sugerujący jego strojenie (dzięki czemu można w sposób pewny rekonstruować analogiczną partię obrazu w Krajence). W kompozycji flamandzkiego pierwowzoru widzimy wokół *Auditus* porozkładane instrumenty muzyczne, w tym także prospekt organowy, a scena jest umieszczona w krajobrazie, z leżącym jeleniem, jakby przysłuchującym się dźwiękom płynącym ze strojonego instrumentu.

10. *Zmysł Powonienia*. Sztych z oficyny Hieronima Cocka, wyk. Cornelis Cort wg Fransa Florisa, repr. z: C. Van de Velde, *Frans Floris (1519/20-1570). Leven en Werken*, Bruksela 1975, il. 292.

10. *The Sense of Smell*. Engraving from the Hieronymus Cock printing house, executed by Cornelis Cort after Frans Floris, repr. from: C. Van de Velde, *Frans Floris (1519/20-1570). Leven en Werken*, Brussels 1975, fig. 292.



W alegorii *Dotyku* malarz także zredukował postać, zachowując jednak dość wiernie jej upozowanie i charakterystyczną szatę, z odkrytym lewym ramieniem (il. 9). Dzięki rycinie z oficyny Cocka wiemy, że na dłoni *Dotyku* z Krajenki przysiadł ptak⁵. Inne są tam jednak proporcje korabia i żaglowca, choć oba motywy są powtórzone dość dokładnie.

Zniszczenia malowidła nie pozwalają rozsądzić, czy były na nim także motywy pajaka i żółwia, ważne dla alegorycznej wymowy kompozycji (pająk jest nadzwyczaj czuły na każde poruszenie sieci, a jego ukąszenie dotkliwie; żółw, jako znany od czasów antycznych atrybut Afrodyty Pandemos, oznacza zmysł dotyku). W każdym razie na pewno inaczej była



11. *Zmysł Wzroku*. Sztych z oficyny Hieronima Cocka, wyk. Cornelis Cort wg Fransa Florisa, repr. z: C. Van de Velde, *Frans Floris (1519/20-1570). Leven en Werken*, Bruksela 1975, il. 288.

11. *The Sense of Sight*. Engraving from the Hieronymus Cock printing house, executed by Cornelis Cort after Frans Floris, repr. from: C. Van de Velde, *Frans Floris (1519/20-1570). Leven en Werken*, Brussels 1975, fig. 288.

rozwiązana w obrazie partia krajobrazowa na lewo od postaci. Na rycinie można także dostrzec motywy związane z wiatrem (żagiel, rozwiewany dym nad latarnią morską); muśnięcia wiatru, odczuwane w szczególności nad morzem, to jeden z aspektów wrażliwości na dotyk.

W trzecim obrazie krajejskim, przedstawiającym *Powonienie*, postać jest tak samo nieco zredukowana, zmieniony jest układ dłoni, a zamiast donicy na murku malarz wprowadził drugi duży wazon (il. 10). Wydaje się, że nie ma też tutaj miejsca dla psa i murku. Ten ostatni motyw natomiast twórca z Krajenki prawdopodobnie zaadaptował do alegorii *Sluchu*.

Zmienione zostały również fryzury kobiet. Wszystkie trzy postaci w tondach mają jakby tę samą fizjonomię, „słowiańskie” jasne włosy i podobne trzęsидła.

Wiedząc zatem, że autor obrazów zasadniczo odtwarzał pomysły kompozycyjne Florisa, możemy sobie wyobrazić, jak mniej więcej wyglądały niezachowane alegorie *Wzroku* i *Smaku*⁶ (il. 11, 12).

Co do pozostałych dwóch lub trzech tond, mogły one również zawierać alegorie znane z rycin tej samej oficyny, która dosłownie zarzucała Europę sztychami, zwłaszcza w latach 1560-1565⁷ (il. 13).

Aranżacja obrazów wplecionych jakby w malowaną altanę jest własnym pomysłem malarza, choć

motywy treliazu były znane w malarstwie renesansowym, np. we Włoszech⁸, co jednak nie znaczy, że mamy tu do czynienia z adaptacją jakiegoś konkretnego wzorca. Warto także zwrócić uwagę, że „altana” była widoczna tylko jak gdyby ponad murem, w pasie u góry ścian pomieszczenia, w miejscu, w którym już wcześniej w Polsce pojawiały się malowane tzw. krańce, najbardziej znane z dekoracji Wawelu⁹. Jak wyglądała dekoracja ścian poniżej?

Malowidła w Pokoju Pięciu Zmysłów, jeśli możemy sobie pozwolić na takie jego określenie, nie należą do najstarszej fazy budowy zamku w Krajenca. Dowodzi tego chociażby fakt, że pod nimi znajduje się starsza, pierwotna warstwa tynku z gładzią, dziś mająca zabarwienie brunatnoszare. Do tego tynku zostały dostawione dwie lekkie ścianki działowe, zapewne drewniane lub szachulcowe (były to owe nieistniejące ściany północna i zachodnia omawianego pomieszczenia). Pokój Pięciu Zmysłów powstał zatem w wyniku podziału wcześniejszego dużego pomieszczenia na mniejsze pokoje¹⁰.

Pierwsza faza budowy zamku w Krajenca wiąże się z faktem poślubienia przez Janusza Kościeleckiego (ok. 1524-1564)¹¹ w roku 1541 Gertrudy Danaborskiej, prawnuczki wspomnianego wyżej Włodka i ostatniej dziedziczki rodu, która wniosła w wianie Krajenkę. Ten najstarszy zamek był w swojej



12. *Zmysł Smaku*. Sztych z oficyny Hieronima Cocka, wyk. Cornelis Cort wg Fransa Florisa, repr. z: C. Van de Velde, *Frans Floris (1519/20-1570). Leven en Werken*, Bruksela 1975, il. 291.
12. *The Sense of Taste*. Engraving from the Hieronymus Cock printing house, executed by Cornelis Cort after Frans Floris, reprod. from: C. Van de Velde, *Frans Floris (1519/20-1570). Leven en Werken*, Brussels 1975, fig. 291.

13. *Alegoria Geometrii*. Szttych z oficyny Hieronima Cocka, wyk. Cornelis Cort wg Fransa Florisa, repr. z: C. Van de Velde, *Frans Floris (1519/20-1570). Leven en Werken*, Bruksela 1975, il. 275.

13. *Allegory of Geometry*. Engraving from the Hieronymus Cock printing house, executed by Cornelis Cort after Frans Floris, reproducing from: C. Van de Velde, *Frans Floris (1519/20-1570). Leven en Werken*, Brussels 1975, fig. 275.



koncepcji jeszcze gotycko-renesansowy i posiadał mało podzielone kondygnacje, z zasadniczo jedną dużą salą i jedną lub dwiema małymi. Był on ukończony zapewne jeszcze przed połową stulecia. Wkrótce jednak, gdy w Wielkopolsce przyjął się renesans, Kościelecki, będąc człowiekiem światowym, musiał zdać sobie sprawę z nienowoczesności budowli i jej nieprzystosowania do nowych czasów. Dlatego zapewne jeszcze za jego życia przystąpiono do modernizacji zamku. Niewykluczone że jednym z impulsów mogło być sprawowanie przez niego ważnego urzędu starosty generalnego wielkopolskiego (od 1552 r.). Z tą właśnie modernizacją należy wiązać wydzielanie Pokoju Pięciu Zmysłów. Dekoracja malarska powstała zapewne wkrótce potem. Ponieważ jednak znamy czas wydania przez oficynę Cocka szttychów, które posłużyły za wzór malarzowi, nie mogło to mieć miejsca przed rokiem 1561. Kościelecki zmarł pod koniec roku 1564. Czy jeszcze za jego życia malowidła te zostały wykonane? Nie jest to niemożliwe, ale również trzeba brać pod uwagę, że nastąpiło to dopiero za czasów władania Krajenką przez jego synów, w szczególności przez Stanisława i Krzysztofa (ten drugi był od 1570 r., w wyniku działów braterskich, wyłącznym właścicielem zamku i miasta). Antwerpski przedsiębiorca Hieronim Cock zmarł w 1570 r. Po jego śmierci szttychy niewątpliwie jeszcze przez jakiś czas były w obiegu i mogły inspirować

artystów. W każdym razie ostrożne datowanie czasu powstania malowideł w Krajence na okres pomiędzy 1560 a 1580 rokiem wydaje się być uzasadnione, choć nieco późniejszej daty wykluczyć też nie można.

Szttychy mogły być zakupione w Gdańsku, w którym miedzioryty niderlandzkie były w tym czasie w szerokiej ofercie¹². Ogólnie jednak rzecz biorąc, wpływy niderlandzkie w sztuce polskiej omawianej epoki są znaczące i już od dłuższego czasu dobrze rozpoznane¹³. Czy również z Gdańska lub Torunia sprowadzono do Krajenki malarza? To już jest dużo bardziej wątpliwe. Janusz Kościelecki był przede wszystkim związany z Poznaniem i tam mógł pozyskać wykonawcę. Wiadomo że około połowy wieku były wykonane natynkowe dekoracje w ratuszu poznańskim, także alegoryczne, odnowione w 1571 r.¹⁴ Kościelecki mieli też dobrą znajomość środowiska bydgoskiego. Mamy informacje o malarzach działających w tym środowisku w XVI w.¹⁵, a także o malarzach działających w mniejszych miastach, wiemy np., że w 1565 r. mieszkał w Gnieźnie malarz, który malował ratusz¹⁶. Nie wydaje się natomiast prawdopodobne, aby malowidła w zamku mógł wykonać jakiś lokalny malarz z Krajenki czy pobliskiej okolicy.

Odkrycie malowideł w Krajence daje, mimo poważnych ich zniszczeń, ważny przyczynek do historii sztuki Wielkopolski, już choćby dlatego, że przykłady świeckich malowideł natynkowych z XVI w. są tu

nadzwyczaj rzadkie. Należy do nich dekoracja na ościeżach i podłuczach nadproża otworu okiennego w zamku Górków w Szamotułach, przedstawiająca kartusz z herbem Łódzia w otoczeniu motywów groteskowych i figuralnych¹⁷. Ponadto w kamienicach przy Starym Rynku 41, 42 i 43 w Poznaniu odkryto relikty malowideł ściennych oraz na sklepieniach, zapewne z okresu renesansu. Szczególnie godne uwagi są dekoracje w ostatniej z wymienionych kamienic, datowane na lata 50. i 60. XVI w., gdzie oprócz motywów ornamentalnych są również figuralne¹⁸. W kamienicy nr 42 zachowały się motywy ornamentalne, a w kamienicy nr 41 stosunkowo niedawno została odkryta dekoracja malarska roślinna i cykl *Ośmiu Błogosławieństw*¹⁹. Można do tego jeszcze dodać dość skromną malarską dekorację roślinną na sklepieniu z ok. 1560 r. sieni kamienicy przy Starym Rynku 49²⁰.

Niewiele lepiej przedstawia się stan zachowania sakralnego malarstwa ściennego z omawianego okresu w tym regionie. Z początków XVI w. (może z ok. 1508 r.) pochodzi przedstawienie św. Anny Samotrzeć na jednym z filarów południowych prezbiterium katedry poznańskiej²¹. Bardzo interesujące są polichromie sklepień i ścian kościoła parafialnego w Nowym Mieście nad Wartą, z motywami roślinnymi, ornamentalnymi i figuralnymi (cykl pasyjny, *arma Christi*, symbole i alegorie), z umieszczoną pośród nich datą „1563”²².

W farze w Ostrzeszowie odkryto fragmenty malowideł ściennych datowanych od XIV aż do XIX w. Z początków XVI w. pochodzi prymitywna dekoracja figuralna ze scenami pasyjnymi, a ponadto motywy jeźdźców i psów. Kolejna, renesansowa polichromia z 1545 r. składa się ze scen figuralnych – jest to m.in. *Modlitwa w Ogrójcu*, *Droga Krzyżowa*, ujęte w ramy pilastrów z ornamentem kandelabrowym, ponadto św. Anna Samoczwart, groteski, tarcze heraldyczne, malowany baldachim, motywy roślinne. Zapewne w 1584 r. na ścianach fary wykonano kolejną polichromię, m.in. scenę *Niesienia Krzyża*, dość słabą pod względem warsztatu, ponadto występują *arma Christi*, *Chrystus Bolesciwy*, apostołowie, św. Krzysztof, scena piekielna, scena z karczmy, motywy ornamentalne²³.

W kościele parafialnym pw. św. Jakuba w Wągrowcu znajdują się malowidła z datą „1587”, z przedstawieniami *Zbawiciela*, *Zwiastowania*, *Wniebowzięcia*, *Pokłonu Trzech Króli*, *Ucieczki do Egiptu*, proroków, ojców Kościoła, świętych, a także motywy ornamentów roślinnych²⁴.

W podłuczach wschodniej arkady kaplicy Szoldrskich w katedrze poznańskiej umieszczono dekoracje roślinno-ornamentalne; są one wcześniejsze (przed 1558 r.) od malowideł apostołów na podłuczach sąsiedniej arkady, datowanych napisem na 1616 r.²⁵

Z XVI w. pochodzą malowidła na ścianach kościoła parafialnego w Kaźmierzu k. Szamotuł, w tym nieźle zachowany całopostaciowy wizerunek św. Stanisława Biskupa, w renesansowym obramowaniu²⁶. Również w prezbiterium kościoła pw. św. św. Piotra i Pawła w Kostrzynie Wielkopolskim znajdują się malowidła figuralne z 2. poł. XVI w.

Mimo tak skromnej listy obiektów można jednak, na podstawie źródeł pisanych, wyrobić sobie mniemanie, że dekoracje malarskie ścian i sklepień w XVI w. były w Wielkopolsce dość popularne. W szczególności warto zwrócić uwagę na dekoracje obiektów świeckich.

W rezydencji biskupów poznańskich na Ostrowie Tumskim wykonano jeszcze za czasów biskupa Jana Lubrańskiego (zm. w 1520 r.) galerię wizerunków biskupów poznańskich; jej autorem był prawdopodobnie Stanisław Skórka z Krakowa. Około 1554-1555 r. została ona na polecenie bp. Andrzeja Czarnkowskiego zniszczona i miała być odtworzona w innym miejscu²⁷. Za czasów Lubrańskiego być może były tam również portrety królów polskich, prawdopodobnie zaaranżowane we fryzie podstropowym²⁸.

W latach 1539-1541 malarz Jakub wykonał polichromie na zewnątrz i wewnątrz domu poznańskiego pisarza miejskiego Błażeja Winklera. Dom ten znajdował się w zabudowie śródrynkowej²⁹. Chyba ten sam malarz dekorował wieżę ratuszową w roku 1542³⁰. Zarówno w tych przypadkach, jak i w niektórych innych trudno rozsądzić, jaki był stopień artystycznej trudności pracy, czy były to malowidła figuralne, czy tylko ornamentalne, a może jeszcze bardziej rzemieślnicze. Natomiast niewątpliwie artystyczne walory miały dekoracje ratusza poznańskiego, wykonane po jego rozbudowie i modernizacji przez Giovanniego Battistę Quadra. Przed rokiem 1560 wykonano polichromie fasady z wizerunkami Jagiellonów oraz sklepienia Sali Renesansowej³¹. W sieni znajdował się fryz (kraniec), odnotowany w rachunkach z lat 1563-1564, a w izbie radzieckiej malowane sentencje. W sali sądowej w 1974 r. odkryto malowidło ścienne przedstawiające rycerza w zbroi³². Jakieś prace malarskie były realizowane w ratuszu także w 1588 r.³³

Dekoracje malarskie istniały niewątpliwie w domach mieszczzańskich, na podstawie wzmianek jednak ich charakter jest trudny do oceny. Na przykład

w 1581 r. zapłacono „*a pictura in domo familiae civilis*” tylko 22 gr³⁴. Malarskie dekoracje posiadały bramy miejskie; można przypuszczać, że oprócz motywów heraldycznych były tam także sceny religijne i wizerunki świętych patronów. Wzmianek o malarzach działających w XVI w. w Poznaniu jest względnie dużo, jednak należy zakładać, że w większości zajmowali się oni malarstwem sztalugowym.

Tym bardziej więc renesansowe malarstwo ściennego na zamku w Krajence powinno zostać odnotowane w historii sztuki Wielkopolski³⁵.

Przypisy

1. Historia architektoniczna zamku została rozpoznana dopiero niedawno, zob.: T. Wujewski, *Zamek w Krajence*, Poznań 2008.
2. Obecnie funkcjonuje praktycznie tylko drugie wezwanie.
3. „Rafaela flamandzkiego”, jak go nazwał G. Vasari, zob.: G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, t. VII, Warszawa 1988, s. 345.
4. D. Zuntz, *Frans Floris. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Kunst im XVI. Jahrhundert*, Strassburg 1929, s. 25; C. Van de Velde, *Frans Floris (1519/20-1570). Leven en Werken*, Brussel 1975, s. 32, 95, il. 289, 290, 292. Zob. też: H. Kauffmann, *Die Fünfsinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, (w:) *Kunstgeschichtliche Studien (= Festschrift Dagobert Frey)*, red. H. Tintelnot, Breslau 1943, s. 135, il. 4, 5.
5. Wg H. Kauffmanna, jw., jest to papuga, ponieważ dziobnięcie tego ptaka jest bardzo boleśnie odczuwalne. C. Ripa jednak mówi o sokole, zob.: *Ikonologia*, Kraków 2008, s. 242.
6. C. Van de Velde, jw., il. 288 (*Wzrok*), 291 (*Smak*).
7. Tamże, s. 32. Zob. też: il. 233-240 (*Cnoty*), il. 270-276 (*Umiejętności*) i inne szytchy Corta oraz alegorie innych miedziorytników.
8. Np. w Castello Sforzesco w Mediolanie, S. Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien 1400-1470*, München 1997, II, s. 18; *Italian painting, The Uffizi*, Florence, red. A. Petroli Tofani, Köln 2000, s. 21, 151, 213, 230.
9. K. Sinko-Popielowa, *Hans Dürer i Cebes wawelski*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, V, 1937, nr 2, s. 141 i n.
10. Warto dodać, że poza obszarem omawianego pokoju nie ma na dalszych odcinkach ścian kondygnacji jakiegokolwiek śladu malarstwa artystycznego.
11. *Polski Słownik Biograficzny*, t. XIV, Wrocław 1968-1969, s. 407 i n.
12. T. Grzybkowska, *Złoty wiek malarstwa gdańskiego na tle kultury artystycznej miasta 1520-1620*, Poznań 1989, s. 212. Wg A. Gosienieckiej, *Malarstwo gdańskie XVI i XVII w.*, Gdańsk 1957, s. 8, już na początku XVI w. orientacja niderlandzka w sztuce Gdańska jest wyraźnie widoczna.
13. *Niderlandyzm w sztuce polskiej. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń, grudzień 1992*, Warszawa 1995. T. Jakimowicz podkreśla, że w Wielkopolsce wpływy niderlandzkie doszły do głosu w latach 1550-1580, aczkolwiek

Dr hab. Tomasz Wujewski, historyk sztuki, profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, absolwent tej uczelni, kieruje Pracownią Historii Sztuki Starożytnej Instytutu Historii Sztuki UAM. Zajmuje się architekturą i rzeźbą antyczną („Anatolian Sepulchral Stelae in Roman Times”, Poznań 1991; „Symbolika architektury greckiej”, Poznań 1995), a także niektórymi zagadnieniami sztuki późniejszych epok, w tym badaniami architektonicznymi („Dwór w Nietuszkowie”, Poznań 2001; „Zamek w Chodzieży”, Chodzież 2005; „Zamek w Krajence”, Poznań 2008).

głównie w zakresie zdobnictwa, zob.: T. Jakimowicz, *Sztuka renesansu i manieryzmu w Poznaniu*, (w:) *Dzieje Poznania*, t. I, Poznań 1988, s. 563.

14. J. Kowalczyk, *Fasada ratusza poznańskiego. Recepcja form z traktatu Serlia i antyczny program*, „Rocznik Historii Sztuki”, VIII, 1970, s. 145; A. Warschauer, *Der Posener Stadtbaumeister Johannes Baptista Quadro. Ein Künstlerleben aus Renaissancezeit*, „Zeitschrift der Historischen Gesellschaft f. die Provinz Posen”, 28, 1913, s. 196.

15. *Historia Bydgoszczy*, t. I, Warszawa 1991, s. 266 i n.

16. W. Maisel, *Materiały do historii malarstwa i rzeźby w renesansowym Poznaniu*, „Studia Renesansowe”, 1, 1956, s. 364.

17. Przy obecnych schodach sieni, na wysokości I piętra. Ponadto jest niewielki fragment malarskiej dekoracji ściennej w przziemiemiu sieni, obecnie nieczytelny. Wg J. Skuratowicza, *Zamek Górków w Szamotulach*, Szamotyły 2005, s. 40 i n., niewielkie fragmenty malowideł w sali sądowej są jeszcze późnogotyckie, podobnie jak polichromia w izbie I piętra Baszty Halszki w Szamotulach, tamże, s. 27. Nie znaczy to jednak, że nie można ich datować na XVI w.

18. Malowidła są obecnie w większości zabezpieczone przez podklejenie, co przy jednoczesnym braku oświetlenia w budynkach praktycznie uniemożliwia ich studiowanie. Nie zostały one, jak dotąd, w pełni zidentyfikowane i wydатовane. Wstępne informacje na ich temat dał W. Gałka, *O architekturze i plastyce daune-go Poznania do końca epoki baroku*, Poznań 2001, s. 188 i n., il. 204, 208 (s. 190: „sceny figuralne, odwołujące się do tematyki antycznej i biblijnej”, „postacie w białych togach, jedna krocząca po stopniach”, „Martwe natury, owoce, ptaki i sceny myśliwskie”, „św. Krzysztof, św. Maria Egipcjanka, fragment sceny z koniem”); zob. też: tenże, *Ostatnie odkrycia w kamienicach przy Starym Rynku 42 i 43*, Poznań 1990, s. 39 (mpis w zbiorach miejskiego konserwatora zabytków), gdzie autor mówi o malowanych motywach kolumn jońskich, tympanonie, balustradzie i fryzie, tzw. krańcu. Zob. też: P. Korduba, *O kamienicach przyrynkowych*, „Kronika Miasta Poznania”, 2003, nr 2, s. 96 i n., il. 7, 9; tamże, il. 12, reprodukowana śmiała rekonstrukcja hipotetyczna sceny figuralnej z jeźdźcami, autorstwa J. Borwińskiego.

19. Możliwe że malowidła z kamienicy nr 41 pochodzą dopiero z XVII w.

20. Nie istnieje, ale znane jest z fotografii archiwalnej, zob.

W. Galka, *O architekturze...*, jw., il. 206.

21. *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce* (dalej: KZSP), *Seria Nowa* (dalej: SN), VII, 1, *Miasto Poznań*, 1: *Ostrów Tumski i Śródmieście z Komandorią*, s. 8, fig. 151. Obecnie malowidło jest już słabo widoczne; zdjęcie archiwalne, zob. W. Galka, jw., il. 173.

22. T. Rudkowski, *Polichromia kościoła parafialnego w Nowym Mieście nad Wartą (problemy ikonograficzne)*, (w:) *Studia nad renesansem w Wielkopolsce*, Poznań 1970, s. 71 i n. Autor, odwołując się do argumentów ikonograficznych i stylistycznych, datuje zespół malowideł dopiero na lata z przełomu XVI i XVII w., nie tłumaczy jednak, do czego odnosi się data 1563.

23. E. Marxen-Wolska, *Sprawozdanie z prac odkrywco-konserwacyjnych nad malowidłami ściennymi w kościele parafialnym w Ostrzeszowie*, „*Studia i Materiały do Dziejów Wielkopolski i Pomorza*”, VII, 1, 1962, s. 325 i n., ryc. 3-9; A. Sławska, *Sztuka renesansu i manieryzmu, malarstwo*, (w:) *Dzieje Wielkopolski*, t. I, Poznań 1969, s. 673. KZSP, V, 17, *Powiat ostrzeszowski*, s. 123, fig. 23. Zob. też: A. Karłowska-Kamzowa, *Wielkopolska i Polska centralna*, (w:) J. Domasłowski, A. Karłowska-Kamzowa, M. Kornecki, H. Małkiewiczówna, *Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce*, Poznań 1984, s. 120, gdzie podana jest sugestia możliwości datowania części malowideł przed 1557 r.

24. KZSP, V, 27, *Powiat wągrowiecki*, s. 32, fig. 68-70.

25. KZSP, SN, VII, 1, jw., s. 38, fig. 152-156.

26. KZSP, V, 23, *Powiat szamotulski*, s. 6.

27. J. Łukaszewicz, *Obraz historyczno-statystyczny miasta Poznania w dawniejszych czasach*, Poznań 1998 (przedruk wydania z 1838 r.), t. II, s. 50, przyp. 10; J. Nowacki, *Dzieje archidiecezji poznańskiej*, t. II, Poznań 1964, s. 134.

28. B. Ulanowski, *Acta capitulorum nec non iudiciorum ecclesiasticorum selecta*, Kraków 1902, t. II, nr 1738; W. Maisel,

Materiały..., jw., s. 370. Wg K. Lutyńskiego, *Prokuratorzy Jana Kochanowskiego jako prepozyta poznańskiego (1564-1574)*, „*Pamiętnik Literacki*”, t. LXXII, 1981, z. 1, s. 209, Kochanowski, wzmiankując o malowidłach we *Wrózkach*, miał złe informacje, gdyż także zniszczone wizerunki przedstawiały wyłącznie biskupów, a nie królów. W 1561 r. malowidła nadal nie były odtworzone.

29. W. Maisel, *Materiały...*, jw., s. 365; tenże, *Zabudowa wewnętrzna rynku poznańskiego w wieku XVI*, „*Kronika Miasta Poznania*”, 2003, nr 2, s. 47 (przedruk artykułu z 1953 r.).

30. Tamże, s. 32; W. Maisel, jw., s. 363 (z datą 1541).

31. Ostatnie pozostałości malowideł fasady ratusza zniknęły w latach 1910-1913, A. Rogalanka, *Źródła do zagadnienia malarzkiej dekoracji fasad ratusza poznańskiego w epoce renesansu*, „*Biuletyn Historii Sztuki*”, 1955, nr 2, s. 278. H. Ehrenberg twierdzi, że pierwotnie były to sceny religijne, a nie wizerunki królów polskich, zob.: H. Ehrenberg, *Geschichte der Kunst im Gebiete der Provinz Posen*, Berlin 1893, s. 110.

32. T. Jakimowicz, *Sztuka lat 1550 – około 1580*, (w:) *Dzieje Poznania*, t. I, Poznań 1988, s. 576-581.

33. Tamże, s. 364. Malarzskie dekoracje fasady ratusza, wykonane przez Amona, były w 1618 r. przyczyną tumultu, jako że poczuli się nimi urażeni Żydzi, m.in. sceną *Wypędzenie przekupniów ze świątyni*, A. Brosig, *Materiały do historii sztuki wielkopolskiej*, Poznań 1934, s. 161 i n.

34. Tamże, s. 33.

35. Niewątpliwie malowidła należałyby poddać konserwacji. Ich udostępnienie publiczności nie będzie jednak w praktyce możliwe ze względu na brak technicznej możliwości zorganizowania komunikacji nieingerującej w integralność całego zespołu zabytkowego kościoła w Krajenka.

RENAISSANCE MURALS IN KRAJENKA CASTLE

The locality of Krajenka, 20 kms to the north-east of Piła (the voivodeship of Greater Poland) is the site of an extant western wing of a castle erected in about 1542-1550 for Janusz Kościelecki, the starosta general of Greater Poland. In 1774 the then owner, Princess Anna Sułkowska, had the building adapted for the purposes of a parish church, functioning up to this day. The solid of the wing was left intact, the ceiling and the partition walls were pulled down, and a wooden pseudo-ceiling was installed. Apart from the ceiling, no corrections were made, and only the window openings were walled up. Consequently, the former corner (south-eastern chamber on the highest storey of the castle preserved remnants of murals, discovered by the author of this article.

The murals depict allegories of The Sense of Hearing, The Sense of Smell and The Sense of Touch, while the missing walls probably displayed

allegories of The Sense of Taste and The Sense of Sight. The figural likenesses are framed by oval tondos amidst imitations of a garden treillage.

The paintings are an almost literal copy of compositions by Franz Floris (1519-1570), popularised in etchings by the Antwerp-based printing house of Hieronymus Cock since 1561. Owing to the different shapes, the painter working in Krajenka introduced assorted changes in the background.

The author of the article puts the date of the murals' origin in a period spanning from 1560 and 1580, although he does not exclude the possibility of a highly later date (albeit not exceeding the second half of the sixteenth century). He also refers to other, extremely scarce examples of Renaissance murals in Greater Poland in order to emphasize the rank of his discovery, regardless of the considerable damage incurred to the murals in Krajenka.