

Aleksander Jankowski

NARODOWY PROGRAM  
ROZWOJU HUMANISTYKI

## Splendor pędzlem kreowany. Dekoracje ścienne jako wyraz ambicji benefaktorów świątyń drewnianych wielkopolskiej prowincji\*

W roku 1629 dominikański kaznodzieja Adam Fabian Birkowski w wydanym drukiem kazaniu, poświęconym pożytkom malarstwa sakralnego, stwierdził: „Piąty pożytek z obrazów jest na ozdobę kościołów, które zdadzą się Jerozolimą niebieską [...] A gdy wnidziesz do kościoła naszego, to jakobyś do rajy niebieskiego wszedł i wspomnisz zaraz ów wieczny Kościół i dom boży nie ręką uczyniony”<sup>1</sup>. Z pewnością podobne przekonanie podzielało wielu fundatorów dekoracji ściennych kościelnych wnętrz.

W czasach Birkowskiego, w dobie ciągle wojującej kontrreformacji, malarstwo religijne miało charakter normatywny. W malowidłach nie było miejsca na nic, co — jak to ujął Św. Karol Boromeusz — „[...] świeckie, szpetne lub nieprzyzwoite, albo po prostu niemądre, co budzi tak wielką ciekawość, że zamiast pobudzać pobożność wiernych odwodzi ich od niej lub wprowadza w ich umysły zamęt”<sup>2</sup>.

Z czasem, wraz z tryumfem katolicyzmu, surowe pryncypia doktrynalne osłabły i wnętrza sakralne otworzyły się na tendencje artystyczne europejskich centrów sztuki baroku.

Od około 1700 r. w kościołach wręcz eksplodowało programowe, pełne scenicznego rozmachu malarstwo iluzjonistyczne. Jego początki w poantycznym malarstwie europejskim sięgają XV w.<sup>3</sup> Jednak teraz, wybudane, zrodzone z barokowej fantazji dekoracje ścienne pochłaniały wnętrza, podporządkowywały architekturę rzeczywistą świata kreowanemu pędzlem, zacierały granice między transcendencją i profanum, realnością i wizją idealnego Kościoła Niebieskiego, tworzyły „architekturę w architekturze”<sup>4</sup>.

Wielkim propagatorem tego malarstwa okazał się Andrea Pozzo (1642–1709), jezuita, malarz i architekt. Jego dwutomowy traktat *Perspectiva pictorum et architectorum...*, wydany w Rzymie w latach 1693–1700<sup>5</sup>, podsumował dotychczasowy dorobek teoretyków i malarzy

\* Praca naukowa realizowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2012–2014.

<sup>1</sup> A.F. Birkowski, *Głos krwie B. Josaphata Konczewicza...*, Kraków 1629, przedruk: A.F. Birkowski, *O świętych obrazach, jako mają być szanowane, kazanie*, [w:] *Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki*, red. J. Starzyński, t. IV: *Pisarze polskiego Odrodzenia o sztuce*, oprac. W. Tomkiewicz, Warszawa 1955, s. 250–251.

<sup>2</sup> Św. Karol Boromeusz, *Pouczenia o budowie i wyposażeniu kościoła*, [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, wybór i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 403–404.

<sup>3</sup> A. Jankowski, *Przestrzeń w późnogotyckim malarstwie ściennym*, „Biul. Hist. Sztuki”, 1998, nr 3–4, s. 555–564; tenże: *Późnogotyckie malarstwo ścienne na Śląsku u progu Reformacji. Ikonografia–Funkcje–Styl*, Bydgoszcz 2005.

<sup>4</sup> A. Miłobędzki, *Główne nurty i zjawiska w architekturze polskiej 1 ćw. XVIII w.*, [w:] *Sztuka 1 poł. XVIII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Rzeszów, listopad 1978*, Warszawa 1981, s. 66.

<sup>5</sup> A. Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum Andrea Putei e Societate Iesu. Pars prima (- secunda): In qua doctus modus expeditissimus delineandi optice omnia que pertinent ad Architecturam*, Romae M.DC.XCIII (p. prim.), Romae M.DCC (p. sec.).

z XVI–XVII w.<sup>6</sup> i przyniósł wzory o charakterze uniwersalnym, inspirujące rozwiązania dekoracyjne wnętrz sakralnych w całej Europie. Łacińsko-włoskie dzieło Pozza doczekało się w XVIII stuleciu 38 wydań, w których do wersji łacińskiej dodawano różne wersje językowe, np. niemiecką, francuską, flamandzką, angielską, hiszpańską, a nawet chińską<sup>7</sup>. Wiadomo o około 40 egzemplarzach traktatu Pozza przechowywanych w osiemnastowiecznej Rzeczypospolitej, zarówno w bibliotekach magnackich i klasztornych, jak też w prywatnych zbiorach malarzy. Korzyścili z niego m.in.: Franciszek Sebastiani (pochodzący z Moraw i działający na Śląsku), bazylianin Antoni Gruszecki vel Dombrowski oraz cieszący się sławą w Wielkopolsce franciszkanin Adam Swach<sup>8</sup>.

Malarska gra pozorów i teatralizacja rzeczywistości doskonale wpisywały się w sarmacką kulturę, z jej orientalnym przepychem, ostentacją i wybujałą pobożnością. Iluzjonistyczne, scenograficzne, barokowe dekoracje, także w duchu koncepcji Pozza, pokryły ściany i sklepienia murowanych budowli sakralnych w całej Rzeczypospolitej, nie tylko tych nowych, ale też starszych, przeobrażonych w guście epoki<sup>9</sup>.

Tendencje do teatralnego barokowego iluzjonizmu, wprowadzającego wiernego w malarzski świat wizji, przeniknęły również do świątyni drewnianych, bezwzględnie dominujących w ówczesnym krajobrazie kulturowym<sup>10</sup>. Do dziś na terenie historycznej Wielkopolski zachowało się blisko 250 kościołów drewnianych sprzed 1795 roku, zaś w 25 z nich przetrwały osiemnastowieczne dekoracje ścienne.

Bezpośrednio do wzorców Pozza sięgnął wspomniany Adam Swach w kościele Podwyższenia Krzyża Św. w Welnie koło Rogoźna. Jego malowidła z około 1730 r. całkowicie zdominowały architekturę. Sprawily, że drewniana świątynia we wnętrzu wydawała się murowana. Malowana *da sotto in sù* (w skrócie perspektywicznym od dołu) architektoniczna dekoracja stropów sugestywnie „podniosła” niskie wnętrza do samego nieba, gdzie rozgrywają się ponadczasowe wydarzenia (ryc. 1). Świątynia stała się niejako widownią sakralnego spektaklu. W welnieńskiej „kwadraturze” Swach wykorzystał różne pozoskie wzory, m.in. motywy kolumnowych arkad i sklepiennych konsol<sup>11</sup>. Integralnym komponentem tego całościowego programu uczynił także wzorowane na traktacie Pozza malarskie iluzje wyposażenia, w tym architektonicznych ołtarzy w typie Borrominiego<sup>12</sup>, by — jak pisał włoski mistrz — „poprzez sztukę zastąpić to, czego nie ma w naturze”<sup>13</sup>.

<sup>6</sup> D. Folga-Januszewska, *Wprowadzenie do zagadnień przedpozzowskiej perspektywy iluzjonistycznych malowideł ściennych*, „Biul. Hist. Sztuki”, 1981, nr 2, s. 203.

<sup>7</sup> J. Kowalczyk, *Andrea Pozzo a późny barok w Polsce (cz. 1). Traktat i ołtarze*, „Biul. Hist. Sztuki”, 1975, nr 2, s. 162.

<sup>8</sup> O recepcji wzorów A. Pozza w Polsce, por. J. Kowalczyk, *Andrea Pozzo a późny barok w Polsce (cz. 1)...*, s. 162–178; tenże, *Andrea Pozzo a późny barok w Polsce (cz. 2). Freski sklepienne*, „Biul. Hist. Sztuki”, 1975, nr 4, s. 335–350.

<sup>9</sup> Zasoby osiemnastowiecznego malarstwa ściennego w Polsce omawia M. Witwińska, *Topografia i kierunki malarstwa ściennego w Polsce około połowy XVIII wieku*, „Biul. Hist. Sztuki”, 1981, nr 2, s. 180–202.

<sup>10</sup> A. Jankowski, *Problemy interpretacji źródeł do dziejów budownictwa w Wielkopolsce w świetle najnowszych badań kościołów drewnianych z XVII–XVIII w.*, „Kw.HKM”, R. LV, 2007, nr 2, s. 124.

<sup>11</sup> A. Swach wykorzystał w Welnie m.in. ryc. 98 (z części 1 traktatu Pozza) oraz ryc. 106 (z części 2 traktatu), por. J. Kowalczyk, *Andrea Pozzo a późny barok w Polsce (cz. 2)...*, s. 337.

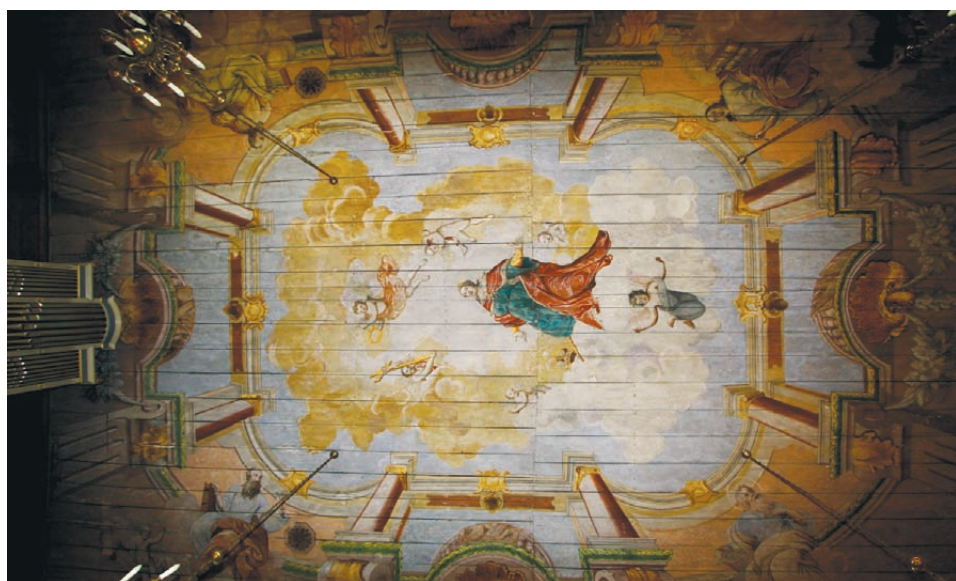
<sup>12</sup> J. Kowalczyk, *Andrea Pozzo a późny barok w Polsce (cz. 1)...*, s. 174, 175. Iluzjonistyczne barokowe malarstwo ścienne na obszarze Rzeczypospolitej pierwszy tworzył w początkach XVIII w. Michelangelo Palloni, w farze w Węgrowie, por. też M. Karpowicz, *Działalność artystyczna Michelangela Palloniego w Polsce*, Warszawa 1967, s. 13 i n.

<sup>13</sup> A. Pozzo, op. cit., cz. 2 (komentarz do ryc. 69, przedstawiającej ołtarz główny w kościele Il Gesù we Frascati). Cytat w wolnym tłumaczeniu autora.



Ryc. 1. Wełna, kościół filialny p.w. Podwyższenia Krzyża Św., dekoracja stropu nawy, ok. 1730 r.  
Fot. A. Jankowski

Fig. 1. Wełna, the church of the Exaltation of the Holy Cross, the decoration of the nave ceiling,  
c. 1730. Photographed by A. Jankowski



Ryc. 2. Siekierki Wielkie, kościół parafialny p.w. św. Jadwigi, dekoracja stropu nawy, ok. 1780 r.  
Fot. A. Jankowski

Fig. 2. Siekierki Wielkie, the parish church of St Hedwig, the decoration of the nave ceiling,  
c. 1780. Photographed by A. Jankowski



Ryc. 3. Zakrzewo, kościół parafialny p.w. św. Klemensa, malowidła ściany nawy, 1728 r. Fot. A. Jankowski

Fig. 3. Zakrzewo, the parish church of St Clement, paintings on nave walls, 1728. Photographed by A. Jankowski

Echa koncepcji Pozza, mających na celu wykreowanie dekoracją malarską „idealnego modelu” Kościoła Niebiańskiego, wyraźnie czytelne są również w powstałym pół wieku później wystroju kościoła św. Jadwigi w Siekierkach Wielkich koło Poznania (ryc. 2). Tu także architektura malowana w skrócie perspektywicznym od dołu przeobraża strop w sklepienie, optycznie podnosi wnętrze i otwiera je na wizję niebiańskiego świata. Przestrzeń rzeczywista staje się częścią przestrzeni malarskiej wizji. W świątyni w Siekierkach, podobnie jak w Wełnie, wierny zyskuje poczucie uczestnictwa w wydarzeniu niebiańskim.

Malarska „uługa” innych niż w rzeczywistości jakości architektonicznych wnętrz drewnianych świątyń przybierała również skromniejszy i bardziej tradycyjny wymiar. W kościele św. Klemensa w Zakrzewie koło Rawicza (ryc. 3) dekorację z 1728 r. tworzą malowane marmurowe kolumny dźwigające gzyms, na którym osadzone jest sklepienie. Między kolumnami



Ryc. 4. Łęki Wielkie, kościół parafialny p.w. św. Katarzyny i Niepokalanego Serca Marii, dekoracja malarska wnętrza, 1776 r. Fot. A. Jankowski

Fig. 4. Łęki Wielkie, the parish church of St Catherine and The Immaculate Heart of Mary, the decoration of the interior, 1776. Photographed by A. Jankowski

pojawiają się imitacje dużych sztalugowych obrazów. Niektóre z nich zdają się być ustawione na posadzce i na gzymsie koronującym ścianę. Inne wydają się zawieszonymi na wstęgach tondami w snycerskich obramieniach. Sugestywność wykreowanych pędzlem elementów architektonicznych i wyposażenia niweczy jednak wszechobecny ornament pokrywający ściany i sklepienie na zasadzie *horror vacui*.

Znacznie bardziej konsekwentną iluzję innych niż w rzeczywistości walorów architektonicznych wnętrza zrealizowano w 1776 r. w Łękach Wielkich koło Kościana (ryc. 4). W kościele p.w. św. Katarzyny i Niepokalanego Serca Marii, założonym na planie krzyża greckiego z kopułą pozorną na skrzyżowaniu transeptu<sup>14</sup>, malarski wystrój sugeruje solidną pilastrowo-arkadową strukturę, posadzoną na marmurowym cokole, dźwigającą wydatny gzyms z osadzonymi na nim sklepieniami i pendentywami kopuły. Malowana architektura optycznie przełamuje materialność dylowych ścian, stwarzając wrażenie systemu baldachimowego — symbolicznej struktury Niebieskiego Jeruzalem.

Niekiedy w surowym wnętrzu drewnianej świątyni malarskimi środkami wyrazu naśladowano tylko pojedyncze elementy budowli murowanych, przede wszystkim portale, tak jak

<sup>14</sup> Rozbudowa kościoła na początku XX w. częściowo zatarła pierwotny, centralny plan, A. Jankowski, *Kościół drewniane o zdwojonej konstrukcji ścian w Wielkopolsce*, Bydgoszcz 2009, s. 238–239.



Ryc. 5. Stary Borków, kościół parafialny p.w. św. Andrzeja Apostoła, malarska oprawa portalu zakrystii, ok. 1760 r. Fot. A. Jankowski

Fig. 5. Stary Borków, the parish church of St Andrew the Apostle, paintings around the sacristy portal, c. 1760.

Photographed by A. Jankowski



Ryc. 6. Gąsawa, kościół parafialny p.w. św. Mikołaja, malowany tympanon portalu zakrystii, 1705–1706 r. Fot. A. Jankowski

Fig. 6. Gąsawa, the parish church of St Nicholas, the painted tympanon of the sacristy portal, 1705–1706.

Photographed by A. Jankowski

np. w kościele św. Andrzeja Apostoła w Starym Borkowie koło Kalisza (ok. 1760 r.) (ryc. 5) bądź tylko tympanony, jak w kościele w Gąsawie koło Żnina (z lat 1705–1706) (ryc. 6).

Iluzjonistyczne malarstwo barokowe służyło również tworzeniu pozorów bogatszego niż w rzeczywistości wyposażenia wnętrza. Najczęściej sugerowano rozwieszone w przyziemiu cenne tapiserie, podpiętą w tle ołtarza kotarę, zawieszzone na ścianach obrazy sztalugowe, bądź ustawione na konsolach rzeźby. Do najwcześniejszych, a zarazem najbardziej programowo koncepcyjnych realizacji tego typu należy dekoracja ścienna w świątyni św. Mikołaja w Gąsawie. Przyziemie ścian przesłoniły malowane „gobeliny” (ryc. 7), na emporze chóru stanął prospekt organowy o pięciodelnej szafie (ryc. 8), a obok „zawieszono” naturalnej wielkości instrumenty muzyczne, typowe dla ówczesnych kapel kościelnych. W ten sposób rekompensowano ubogą muzyczną oprawę liturgii<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> W tym czasie kościół wypełniały dźwięki jedynie małych organów zwanych „regalem”, w źródłach określanych jako *organum parvum*, Archiwum Archidiecezjalne w Gnieźnie, *Acta Visitationes Archidiaconatus Gnesnensis*, sygn. ACons E.6 (b.pag.).



Ryc. 7. Gąsawa, kościół parafialny p.w. św. Mikołaja, dekoracja południowych ścian nawy i prezbiterium, 1705–1706 r. Fot. A. Jankowski

Fig. 7. Gąsawa, the parish church of St Nicholas, decorations on the southern walls of the nave and presbytery, 1705–1706. Photographed by A. Jankowski



Ryc. 8. Gąsawa, kościół parafialny p.w. św. Mikołaja, malowidła zachodniej ściany nawy, 1705–1706 r. Fot. A. Jankowski

Fig. 8. Gąsawa, the parish church of St Nicholas, paintings on the western wall of the nave, 1705–1706. Photographed by A. Jankowski



Ryc. 9. Grodzisk Wielkopolski, kościół filialny p.w. Św. Ducha, malowany ołtarz boczny, druga połowa XVIII w.  
Fot. A. Jankowski

Fig. 9. Grodzisk Wielkopolski, the church of the Holy Spirit, a painted side altar, the 2<sup>nd</sup> half of the 18<sup>th</sup> c.  
Photographed by A. Jankowski

Niekiedy, tak jak w niewielkim kościele szpitalnym Św. Ducha w Grodzisku Wielkopolskim, malarstwo iluzjonistyczne miało wymiar bardzo pragmatyczny (ryc. 9), uzupełniało bowiem niedostatki wyposażenia małym kosztem i nie zajmując miejsca. Ten praktyczny aspekt iluzjonistycznych dekoracji ściennych podnosił sam Andrea Pozzo, pisząc: „malowane na ścianach ołtarze pozwalają małym wydatkiem dokonać dzieł wielkich i wspaniałych, które są pożyteczne i przez to, że nie zajmują miejsca innym rzeczom koniecznym, masywnym i rzeczywistym”<sup>16</sup>.

Fundatorami przywołanych dekoracji iluzjonistycznych byli najczęściej benefaktorzy sprawujący patronat nad świątynią z tytułu własności dóbr. Gąsawa i Siekierki Wielkie należały do majątności klasztornych: Gąsawa — do kanoników regularnych z Trzemeszna, Siekierki — do poznańskich jezuitów. Sugerując malarzskimi iluzjonizmem godne wyposażenie powierzzonego ich pieczy domu Bożego, zakonnicy dawali wyraz troski o utwierdzenie w wierze parafian. Taka malarska iluzja nabierała zarazem wymowy społecznej reprezentacji, eksponowała rangę benefaktora, stawała się swoistym znakiem jakości benefaktorskiej opieki. Kościół w rodowych włościach, podobnie jak dwór czy pałac, świadczył o godności rodziny, jej pozycji społecznej i cnocie pobożności. Stosownie bogate wyposażenie podnosiło prestiż patrona. Tu zasiadał w kolatorskich ławach, tu też spoczywały doczesne szczątki jego rodziny i przodków.

Fundacja malarskiej imitacji wyposażenia była (podobnie jak realne wyposażenie) formą manifestacji pobożności. Taką intencję dzieła „ku Bożej chwale” dobrze wyraża werset *Psalmu 25* na malowanym tympanonie portalu kościoła w Gąsawie: *DOMINE DILEXI DECOREM*

*DOMUS TUAE ET LOCUM HABITATIONIS GLORIAE TUAE*. Powyżej zamieszczono inskrypcję mówiącą o dacie przyozdobienia świątyni, zaś nad nią — dużą kompozycję Św. Augustyn nadający Regułę kanonikom regularnym. Zestawienie obrazów i tekstów stworzyło ikoniczno-inskrypcyjny dokument aktu donacji mnichów z Trzemeszna.

Jeśli ostateczny efekt zabiegów malarskich upiększających i wzbogacających świątynię traktować jako miarę ambicji patronackich, to w Wielkopolsce niewątpliwie palma pierwszeństwa przypada Wojciechowi Rydzyńskiemu, właścicielowi wspomnianej Wefny. Wykonanie malowideł powierzył twórcy cieszącemu się już dużą sławą. Jako kasztelan łądzki, Rydzyński

<sup>16</sup> A. Pozzo, op. cit., cz. 2 (komentarz do ryc. 67); tłum. J. Kowalczyk, *Andrea Pozzo a późny barok w Polsce (cz. 1)*..., s. 174.





Ryc. 10. Września, kościół filialny p.w. Św. Krzyża, malowane triforium, 1851–1852 r.  
Fot. A. Jankowski

Fig. 10. Września, the church of the Holy Cross, a painted triforium, 1851–1852.  
Photographed by A. Jankowski

miał sposobność podziwiać dzieła Adama Swacha, który w 1711 r. ozdobił m.in. kopułę fary w Łądzie, a w 1722 r. wnętrza tamtejszego klasztoru cystersów<sup>17</sup>. W Wehnie artysta sygnując malowidła opatrzył je — niewątpliwie przy akceptacji fundatora — krótkim, ale wymownym komentarzem: *NON SUM PARHASIUS NEC ZEUIKSIS NEC FUI APELLES SED PICTURA MIHI SICUT ET ORDO MINOR*<sup>18</sup>. Cenił więc zakonny braciszek-malarz wysoko swój kunszt, skoro sugerował, że można by jego malowidła wziąć za dzieło słynących z iluzjonistycznych umiejętności antycznych malarzy greckich.

Nawet jeśli fundatorem malarskiej dekoracji był proboszcz, to działając „ku chwale Pana”, chciał dorównać benefaktorom innych świątyń lub własnym poprzednikom. Tak było w przypadku kościoła w Borkowie Starym, którego proboszcz, Mateusz Stawicki, kontynuował fundatorskie dzieło zacnego i majątnego biskupa Bartłomieja Tarły oraz biskupa warmińskiego, Mikołaja Szyszczkowskiego<sup>19</sup>.

Koncepcje dekoracyjne wnętrz odwołujące się do „kwadratury” i wzorników Pozza były fenomenem tylko XVIII wieku. W połowie stulecia zaznaczyła się tendencja do zwiększonej jeszcze dekoracyjności, z wykorzystaniem w kompozycjach sklepiennych zasady „panoramy”, tzn. zakładających odrzucenie centralnego punktu optycznego i rozmieszczenie elementów kompozycyjnych wzdłuż linii nasady sklepienia bądź ramy otaczającej dekorację<sup>20</sup>. Od początku

<sup>17</sup> W klasztorze A. Swach ozdobił sien, krużganki i salę opacką. Był również twórcą dekoracji ściennych w kościele parafialnym w Owińskach oraz być może w farze w Żerkowie. Jego dziełem są też ołtarze i obrazy sztalugowe, m.in. w kolegiacie w Szamotułach i kościele parafialnym w Łądzie.

<sup>18</sup> Inskrypcję Swach umieścił na zachodniej ścianie południowego ramienia transeptu.

<sup>19</sup> A. Jankowski, *Kościół drewniane o zdwojonej konstrukcji...*, s. 295.

<sup>20</sup> Tłem dla dekoracji malarskich w typie „panoramy” był często pejzaż. Prawidłowy odbiór kompozycji był możliwy z różnych miejsc (pod malowidłem). Takie rozwiązania stosowali już w latach dwudziestych XVIII w. malarze północnowłoscy, m.in. Piazzetta i Tiepolo, por. M. Witwińska, op. cit., s. 183, 186.

XIX wieku powracano do prostszych wersji iluzjonizmu. Realizacjom brakowało rozmachu, fantazji i śmiałości kreowania środkami malarskimi nowych jakości wnętrza. Wpłynęła na to niewątpliwie zmiana kręgu fundatorów. Po rozbiorach wiele wielkopolskich kościołów drewnianych przeszło pod tzw. „patronat rządowy”, co w praktyce oznaczało, że opiekę nad nimi przejęły zbiorowości parafialne. Gdy w tych warunkach pojawiała się potrzeba społecznej reprezentacji, realizowana była inaczej — mniejszym kosztem, siłami lokalnych twórców i pod dyktando prowincjonalnych gustów. Skromną, choć koncepcyjnie spójną wersję iluzjonizmu prezentują dekoracje ścienne kościoła Narodzenia Najświętszej Marii Panny Na Półku w Bralinie (1825 r.)<sup>21</sup>, zaś w prowincjonalnym wydaniu lokalnego artysty — wystrój kościoła Św. Krzyża we Wrześni (z lat 1851–1852) (ryc. 10). W tym drugim przypadku malowidła nadsładowujące detale architektoniczne przybrały formę płaskich kompozycji ornamentalnych.



Ryc. 11. Kalisz-Zawodzie, kościół filialny p.w. św. Wojciecha, malowany prospekt organowy i tralkowa balustrada, czwarta ćwierć XIX w. Fot. A. Jankowski

Fig. 11. Kalisz-Zawodzie, the church of St Adalbert, a painted organ façade and balustrade, the 4<sup>th</sup> quarter of the 19<sup>th</sup> c. Photographed by A. Jankowski

Do barokowego iluzjonizmu nawiązywano też rekonstruując i uzupełniając malowidła w kościele św. Stanisława Biskupa w Sokolnikach koło Gniezna<sup>22</sup>. Echa sztuki łudzenia oka ożyły też w dekoracji kościoła św. Wojciecha w Kaliszu-Zawodziu (z czwartej ćwierci XIX w.) (ryc. 11) oraz w malowanych szarościami (*en grisaille*), imitujących płaskorzeźby tondach z popiersiami Ewangelistów w kaplicy w Dzierlinie koło Sieradza<sup>23</sup>. Najdobitniej tradycje przeobrażania środkami malarskimi skromnego wnętrza świątyni zaznaczyły się w neobarokowej dekoracji kościoła św. Barbary w Odolanowie. Wszystkie te realizacje stanowiły jeden z nurtów malarskich wystrójów wnętrz sakralnych. Na przełomie XIX i XX stulecia powstają dekoracje inspirowane koncepcjami „dywanowych” wystrójów świątyń neogotyckich. Przykładem są dzieła zrealizowane w kościele Św. Trójcy w Kucharkach koło Kalisza (ok. 1900 r.) bądź w kościele p.w. św. Józefa i Św. Trójcy w Węglewiczach koło Kępna (z początku XX w.)<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Malarska dekoracja kościoła Na Półku w Bralinie została przemalowana i częściowo zniszczona w latach sześćdziesiątych XX w.

<sup>22</sup> Malowidła wykonali w 1886 r. Bernard Gosieniecki i Bolesław Zwolski.

<sup>23</sup> Kaplica pierwotnie była kruchtą osiemnastowiecznego kościoła z sąsiedniej wsi Chartupia Mała, rozebranego w 1906 r. Malowidła prawdopodobnie powstały już po transferze i adaptacji dawnej kruchty na kaplicę, tj. tuż po roku 1906.

<sup>24</sup> Malowidła w kościele w Węglewiczach zostały przemalowane i uzupełnione w 1933 r. oraz po 1945 r.



Ryc. 12. Węglewice, kościół parafialny p.w. św. Józefa i Św. Trójcy, dekoracja ściany nawy, początek XX w. Fot. A. Jankowski

Fig. 12. Węglewice, the parish church of St Joseph and the Holy Trinity, decorations on the nave wall, beginning of the 19<sup>th</sup> c. Photographed by A. Jankowski

(ryc. 12). Motywy architektoniczne tworzą tu wzorzyste, dwuwymiarowe kompozycje, które szczerlnie pokrywają bierwiona, deski szalunku i stropy, ale nie służą kreacji iluzji nowych jakości architektonicznych.

Pierwsze dekady stulecia następnego (do roku 1939) przynoszą wyraźne tendencje do redukcjonizmu malarskich wystrojów kościołów drewnianych. Dominować zaczynają kompozycje ornamentalne z pojedynczymi przedstawieniami figuralnymi.

Słabe echa tradycyjnych koncepcji malarskiego iluzjonizmu odezwą się dopiero w latach sześćdziesiątych XX wieku, w atmosferze obchodów millenijnych<sup>25</sup>.

Adres Autora:

dr hab. Aleksander Jankowski, prof. UKW  
 Uniwersytet im. Kazimierza Wielkiego  
 Instytut Historii i Stosunków Międzynarodowych  
 Katedra Historii Kultury  
 ul. Księcia Józefa Poniatowskiego 12  
 85-671 Bydgoszcz

<sup>25</sup> A. Jankowski, „Polskie Milenium” w malarstwie ściennym zabytkowych kościołów drewnianych pogranicza Kujawsko-Wielkopolskiego. Studia z Dziejów Pogranicza Kujawsko-Wielkopolskiego, t. 4, red. A. Mietz, P. Szczepankiewicz, Bydgoszcz–Wierzbinek 2013, s. 101–124.

PAINTED SPLENDOUR. WALL DECORATION AS AN EXPRESSION  
OF THE ASPIRATIONS OF BENEFACTORS OF WOODEN CHURCHES  
IN GREATER POLAND

In the 18<sup>th</sup> century the interiors of Polish churches were dominated by monumental programmatic illusionist pictures inspired by Andrea Pozzo's treatise *Perspectiva pictorum et architectorum...*, published in the years 1693–1700. The new idea of wall decoration, which subjected real architecture to a vision created by the painter, was also applied in wooden churches, which dominated in Polish cultural landscape. There are almost 250 wooden churches built before 1795 surviving in the historical region of Greater Poland, 25 of which have eighteenth-century wall paintings.

Pozzo's ideas were directly applied by Adam Swach in the church in Wełna near Rogoźno. His paintings from about 1730 dominated over the architecture to such an extent that the wooden church seemed to be a brick one. The foreshortened decoration of the ceiling illusionistically heightened the low interior, opening it to a vision of heaven, pictured as a scene of timeless events. As an integral component of his programme the artist introduced illusionist paintings of furnishings, also modelled after Pozzo's work, including architectural altars in Borromini's style. Pozzo's concepts, aimed at creating an "ideal model" of the Heavenly Church by painting, also echo in the interior decoration of the church in Siekierki Wielkie near Poznań, which was painted half a century later.

The illusion of architectural qualities in wooden churches could also be more modest and more traditional, consisting in decorating walls with painted columns, imitations of large canvas pictures (the church in Zakrzew near Rawicz) or of whole arcade structures on marble plinths (the church in Łęki Wielkie). Sometimes illusionist paintings imitated a portal (the church in Stare Bortkowo) or a tympanum (the church in Gaśawa).

Illusionist baroque painting was also intended to give the appearance of more sumptuous furnishings than could be afforded in reality: tapestries, draped curtains behind the altar, canvas paintings on the walls or sculptures on consoles, the organ façade or altars. This function resulted in creating complex holistic decorations (as in Gaśawa) or in simply painting altars on walls (e.g. in Grodzisk Wielkopolski).

Illusionist decorations were usually funded by benefactors who were patrons of the given church as owners of the estate in which it was located. Then, the painted illusion became a social statement; it represented the benefactor's rank, also manifesting their piety and highlighting the status of their family. In the case of churches situated in estates belonging to religious orders funding lavish decorations manifested the benefactor's care for edifying the parishioners.

Interior decorations inspired by Pozzo's models were characteristic of eighteenth-century art. The beginning of the 19<sup>th</sup> century was marked with the return of a simpler illusionist style, sometimes implemented by second-rate local painters. Abandoning lavish decorations was partly induced by a change of the circle of potential benefactors. Distant echoes of the tradition of monumental illusionism returned only in the 1960s, when Poland celebrated its millennium.

Translated by  
Izabela Szymańska