

Kilka uwag na temat twórczości Krzysztofa Boguszewskiego

ALEKSANDER STANKIEWICZ
INSTYTUT HISTORII SZTUKI UKSW

Krzysztof Aleksander Boguszewski należy do nielicznych polskich malarzy nowożytnych, którym poświęcono dość dużo uwagi w literaturze naukowej. Jednak od czasu publikacji międzywojennych nie próbowano krytycznie przeanalizować jego artystycznego dorobku i wskazać w związku z tym nowych postulatów badawczych.

Artysta był wzmiankowany już w opracowaniach XIX-wiecznych starożytników i w literaturze krajoznawczej¹, ale pierwszą i jak dotąd najobszerniejszą analizę obrazów Boguszewskiego zawdzięczamy Irenie Głębockiej-Piotrowskiej. Według niej malarz korzystał z doświadczeń Hermana Hana, a jego styl, charakteryzujący się dekoracyjnością i jednocześnie złożonością kompozycji, badaczka określała jako tradycyjny i zależny od prac twórców niderlandzkich czy dzieł Marcina Kohera. Autorem programu ideowego jego obrazów miałoby być zleceniodawcy².

1 N. Pajzderski, *Poznań*, Lwów-Warszawa 1922, s. 89.

2 I. Głębocka-Piotrowska, *Krzysztof Boguszewski i poznańska szkoła malarska na początku XVII wieku*, „Kronika Miasta Poznania” 1928, nr 2-3, r. 6, s. 115-159, 205-239 (w przypisach starsza literatura).

W tym samym czasie Marian Mika, odkrywca nieanalizowanych jak dotąd źródeł archiwalnych dotyczących artysty, określił jego styl malarski jako typowo polski³. Bardzo krytycznie na temat badań Ireny Głębockiej-Piotrowskiej wypowiedział się Alfred Brosig, dowodząc, że na podstawie kilku prac tego malarza trudno próbować wysnuć jakieś wnioski⁴. Genezy twórczości Boguszewskiego dopatrywał się w twórczości zakonnej, przytoczył też fragmenty jego testamentu⁵. Wnioski tych badaczy znalazły się w biogramie artysty autorstwa Krystyny Sinko⁶.

Propozycje dotyczące odczytania ikonografii dzieł Krzysztofa Boguszewskiego przyjął i rozwinął Władysław Tomkiewicz, który analizował je w kontekście aktualizacji⁷. Autorytet badacza sprawił, że większość

3 M. Mika, K.A. *Boguszewski, królewski serwitorka – proboszczem w Poznaniu*, „Kronika Miasta Poznania” 1934, nr 4, r. 12, s. 386-390.

4 A. Brosig, *Materiały do historii sztuki wielkopolskiej*, Poznań 1934, szp. XII-XIII.

5 Tamże, s. 176, 177, 178.

6 K. Sinko, *Boguszewski Krzysztof Aleksander*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 2, Kraków 1936, s. 219-220.

7 W. Tomkiewicz, *Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1951, nr 2-3, t. 13, s. 10-16. Przedruk w: tenże, *Pędzłem rozmaitym. Malarstwo w okresie Wazów w Polsce*, Warszawa 1970, s. 78-81, 84-85.

jego interpretacji przyjęto w późniejszych opracowaniach jako fakty.

W ramach przygotowania katalogu wystawy malarstwa wielkopolskiego Aniela Sławska jako pierwsza zaliczyła do dorobku artysty obraz ukazujący św. Pawła z kościoła cysterskiego w Paradyżu⁸. Prawie w tym samym czasie nieznaną dotąd dane na temat pochodzenia malarza odnalazł ks. Janusz Nowacki⁹, natomiast o architekturze w pracach Boguszewskiego w kontekście sztuki ok. 1600 r. pisał Tadeusz Chrzanowski¹⁰. W późniejszych latach Aniela Sławska nieco szerzej zajęła się jego działalnością, cytując dotychczasowe ustalenia¹¹. Zdecydowała się zaliczyć do dorobku malarza niektóre przedstawienia z pobernardyńskiego kościoła w Sierakowie¹². Jej propozycje przyjęła część badaczy¹³.

Znaczącym sukcesem było odkrycie przez Janinę Ruszczyńską wzmianek źródłowych na temat niezachowanego obrazu Boguszewskiego *Bitwa pod Grunwaldem*. Autorka jako pierwsza zwróciła uwagę na dobre opanowanie przez artystę techniki malarskiej i opublikowała pomijane dotąd przez badaczy fakty dotyczące jego życia¹⁴.

8 A. Sławska, *Malarstwo wielkopolskie 1520-1650* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1952, s. 32, 34, 43-44.

9 J. Nowacki, *Dzieje archidiecezji poznańskiej*, t. 1: *Kościół katedralny w Poznaniu*, Poznań 1959, s. 287.

10 T. Chrzanowski, *Neogotyki około roku 1600 – próba interpretacji*, w: *Sztuka około roku 1600. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Lublin, listopad 1972, Warszawa 1974, s. 96-98.

11 E. Kręglewska-Foksowicz, E. Linette, J. Powidzki, A. Sławska, *Sztuka baroku w Wielkopolsce*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1958, nr 1, t. 20, s. 58, 61.

12 B. Lenard, A. Sławska, *Sieraków*, Poznań 1973, s. 63.

13 A. Ryszkiewicz, M. Walicki, W. Tomkiewicz, *Malarstwo polskie – manieryzm, barok*, Warszawa 1971, s. 334; P. Krasny, *Krzyżowo-kopułowe kościoły – mauzolea w Polsce w pierwszej połowie wieku XVII*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z historii sztuki” 1992, z. 20, s. 36.

14 J. Ruszczyńska, „*Bitwa pod Grunwaldem*” nieznanego obrazu Krzysztofa Boguszewskiego, w: *Muzeum*



1. Krzysztof Boguszewski (?), *Obraz Matki Bożej z kościoła parafialnego w Otorowie*, 1. ćw. XVII w. Fot. A. Stankiewicz

Jej opracowanie nie miało większego wpływu na późniejsze wnioski Franciszka Stolota, który w biogramie malarza zamieszczonym w *Słowniku artystów polskich* uznał go za twórcę odosobnionego i wybitnego, zgodził się także co do wpływu na jego twórczość Hermana Hana¹⁵. Swoje wnioski powtórzył wiele lat później, tym razem uznając malarza za prowincjonalnego cechowego twórcę, a nawet – zapóźnionego miniaturzystę¹⁶. Z kolei według

i twórcą. *Studia z historii sztuki i kultury ku czci Prof. Dr. Stanisława Lorentza*, red. K. Michałowski, Warszawa 1969, s. 443-457.

15 F. Stolot, *Boguszewski Krzysztof Aleksander*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. Malarze – rzeźbiarze – graficy, t. 1, red. J. Maurin-Białostocka i in., Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971, s. 198-199.

16 S. Krzysztofowicz-Kozakowska, F. Stolot, *Historia malarstwa polskiego*, Kraków 2000, s. 75.



2. Krzysztof Boguszewski, fragment obrazu *Wjazd św. Marcina do Amiens*, 1628 r., katedra w Poznaniu. Fot. W. Hildebrandt



3. Krzysztof Boguszewski (?), fragment obrazu *Niebieskie Jeruzalem*, ok. 1628 r., katedra w Poznaniu. Fot. W. Hildebrandt



4. Krzysztof Boguszewski (?), fragment obrazu *Niebieskie Jeruzalem*, ok. 1628 r., katedra w Poznaniu. Fot. W. Hildebrandt

5. Krzysztof Boguszewski (?), *Obraz Święty Paweł z kościoła pocysterskiego w Gościkowie-Paradyżu*, ok. 1628 r. Fot. A. Stankiewicz



Mariusza Karpowicza Boguszewski był samoukiem, a wpływ twórczości Hana można dostrzec u niego jedynie w zakresie kompozycji i w podejmowanych tematach. Tradycjonalizm przedstawień miałby mieć swoje korzenie w neobizantyzmie, wynikającym z reformy potrydenckiej Kościoła¹⁷. Domniemany dorobek Krzysztofa Boguszewskiego wciąż powiększono, często porównując nowe dzieła z pracami zaledwie mu atrybuowanymi¹⁸.

Nieco miejsca Boguszewskiemu poświęcił ks. prof. Janusz St. Pasierb, który początkowo wspominał jego prace w kontekście ikonografii maryjnej i ich relacji do dzieł Hermana Hana i Bartłomieja Strobla¹⁹. Część wniosków powtórzył w oparciu o publikacje Ireny Głębockiej-Piotrowskiej i Władysława Tomkiewicza w monografii Hana²⁰ oraz w opracowaniu tematu Niepokalanego Poczęcia²¹.

Niedawne badania naukowe dotyczące twórczości Boguszewskiego nie wniosły więcej materiału źródłowego czy też propozycji interpretacyjnych. Nie podjęto też prób uporządkowania dorobku malarza. Z pewnością na uwagę zasługuje dokonana ostatnio konserwacja obrazu *Wjazd św. Marcina do Amiens*²². Propozycje odczytania jego ikonografii autorstwa Władysława

Tomkiewicza zostały powtórzone przez Jacka Żukowskiego²³.

Dość znaczna ilość zróżnicowanych opinii zaprezentowana przez specjalistów zachęca do rewizji dotychczasowych wniosków. Punktem wyjścia do tych rozważań powinny być przede wszystkim źródłowe informacje na temat jego działalności.

Krzysztof Aleksander Boguszewski wywodził się z drobnej szlachty z diecezji chełmskiej²⁴. Do stolicy Wielkopolski przybył w orszaku nowego biskupa poznańskiego,

17 M. Karpowicz, *Sztuka polska XVII wieku*, Warszawa 1975, s. 65, 67.

18 J. Wolski, *Dwa wizerunki w kościele parafialnym w Biechowie*, w: *Ars una — prace z historii sztuki*, red. E. Iwanoyko, Poznań 1976, s. 105–112.

19 J. St. Pasierb, *Problemy ideowe i formalne pomorskich i wielkopolskich przedstawień „Koronacji Madonny” w XVII wieku*, „*Studia Theologica Varsaviensia*” 1963, nr 1–2, s. 154, 161, 190, 209.

20 Tenże, *Malarz gdański Herman Han*, Warszawa 1974, s. 167, 171, 174, 233, 244, 259, 267, 268.

21 M. Biernacka, T. Dziubecki, T.H. Graczyk, J. St. Pasierb, *Maryja Matka Chrystusa*, w: *Ikonografia nowożytnej sztuki kościelnej w Polsce. Nowy Testament*, red. J. St. Pasierb, t. 1, Warszawa 1987, s. 70.

22 B. Wrońska, *Wjazd św. Marcina do Amiens z poznańskiej katedry*, „*Kronika Miasta Poznania*” 2005, nr 2, s. 247–260.

23 J. Żukowski, *Kryptoportrety polskich władców w malarstwie sakralnym XVII i XVIII wieku*, „*Rocznik Historii Sztuki*” 2012, t. 37, s. 185.

24 J. Nowacki, dz. cyt., s. 287, przyp. 11; J. Ruszczycówna, dz. cyt., s. 451.



6. Krzysztof Boguszewski przemał. (?),
Obraz Matki Bożej z kościoła parafialnego
w Biechowie, ok. 1632 r. Fot. A. Stankiewicz

Jana Wężyka, w roku 1624²⁵. Szlachcic, malarz, który osiągnął „arte pictoria excellentiam” otrzymał tytuł serwitora królewskiego od Zygmunta III Wazy w Gołuchowie dnia 7 sierpnia 1623 r. dzięki wstawiennictwu bliżej dziś nieznanymi magnatów²⁶. Od 30 października 1630 r. był proboszczem w parafii św. Wojciecha w Poznaniu, a święcenia kapłańskie przyjął 19 kwietnia 1631 r.²⁷ W 1634 r., na rok przed swoim zgonem został kanonikiem przy kościele pw. św. Marii Magdaleny w Poznaniu²⁸. Nigdy nie był sekretarzem królewskim²⁹.

Dysponujemy informacjami źródłowymi na temat dwóch omawianych jak dotąd szerzej w literaturze prac malarza – *Wjazdu św. Marcina do Amiens* (il. 7), namalowanego w roku 1628 na polecenie i według koncepcji opata cystersów w Paradyżu, Marka Lentowskiego (Łętowskiego)³⁰, oraz *Bitwy pod Grunwaldem*, datowanej na lata ok. 1627–1631, powstałej na zamówienie kasztelana śremskiego, Abrahama Ciświckiego, a dedykowanej królowi Zygmuntowi III Wazie i jego synowi, Władysławowi³¹. W latach 1631–1635 Krzysztof Boguszewski zaangażował się w fundację ołtarza bractwa Anioła Stróża w poznańskim kościele pw. św. Wojciecha, co zresztą było podstawą dla części autorów do atrybucji malarzowi obrazu w nastawie³². Dnia 13 stycznia 1635 r. Boguszewski sporządził swój testament i jest to ostatnia

wzmianka źródłowa dotycząca jego działalności³³.

Analizując fakty z życia malarza i poszczególne zamówienia, można dojść do wniosku, że Krzysztof Boguszewski był kilkakrotnie zmuszony zmieniać swoich patronów. Zdaniem autora niniejszego artykułu inaczej, niż przedstawiano to dotychczas, rysuje się kwestia jego artystycznego wykształcenia. Jest mało prawdopodobne, by nauczył się rzemiosła malarskiego od Hermana Hana, jak chciała tego część badaczy. Skoro już w roku 1627 otrzymał od Abrahama Ciświckiego zlecenie na namalowanie wspomnianej bitwy grunwaldzkiej, Boguszewski musiał być wówczas znanym artystą. Nie mogło być mowy o złożeniu zamówienia u kogoś o wątpliwych umiejętnościach, skoro w Poznaniu działał cech malarzy, zrzeszający twórców, których prace koneser sztuki Krzysztof Opaliński porównywał do zakupionych przez brata Łukasza obrazów niderlandzkich. Magnat pisał do niego w jednym z listów, że nakupił „takich błazeństw dziecinnych, że w Poznaniu dostałby tego wszystkiego i lepiej”³⁴. Z pewnością scena batalistyczna robiła na współczesnych wrażenie, skoro malarz Daniel Schulz wyprosił płótno w roku 1669 u króla Jana Kazimierza Wazy i ofiarował rajcom, którzy umieścili je w gdańskim ratuszu³⁵.

Niestety, nie są jak dotąd znane wczesne dzieła Krzysztofa Boguszewskiego. Być może faktycznie należałoby genezy jego prac szukać w cechowym malarstwie Lublina lub Lwowa. Wiadomo, że w końcu wieku XVI i początku XVII jedynym cechem malarzy w Rzeczypospolitej, w którym kładziono nacisk na umiejętność malowania scen batalistycznych w ramach egzaminu

25 J. Nowacki, dz. cyt., s. 287; J. Ruszczyćówna, dz. cyt., s. 451.

26 I. Głębocka-Piotrowska, dz. cyt., s. 181–182; J. Ruszczyćówna, dz. cyt., s. 450, 451 (tu inna paginacja w odnośniku do źródła). Tekst dokumentu: Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, Metryka Koronna, sygn. MK170, k. 387–387v.

27 M. Mika, dz. cyt., s. 387; J. Nowacki, dz. cyt., s. 287, przyp. 11; J. Ruszczyćówna, dz. cyt., s. 451; F. Stolot, dz. cyt., s. 198.

28 M. Mika, dz. cyt., s. 388.

29 Por. F. Stolot, dz. cyt., s. 198.

30 I. Głębocka-Piotrowska, dz. cyt., s. 129.

31 J. Ruszczyćówna, dz. cyt., s. 451.

32 I. Głębocka-Piotrowska, dz. cyt., s. 205–206; M. Mika, dz. cyt., s. 386, 389.

33 M. Mika, dz. cyt., s. 388.

34 *Listy Krzysztofa Opalińskiego do brata Łukasza 1641–1653*, red. R. Pollak, oprac. M. Pełczyński, A. Sajkowski, Wrocław 1957, s. 69.

35 J. Ruszczyćówna, dz. cyt., s. 455–456.



7. Krzysztof Boguszewski, *Wjazd św. Marcina do Amiens*, 1628 r., katedra w Poznaniu.
Fot. A. Stankiewicz

już dla opata Łętowskiego. Trudno więc z powodu wykonania tych kilku zamówień utrzymać o nim opinię jako o „zakonnym malarzu”, jak chcieli tego niektórzy badacze³⁷. Tym bardziej, że dopiero w 1629 r. został klerykiem, a święcenia kapłańskie przyjął dwa lata potem, już pod koniec życia.

Krzysztof Boguszewski mógł korzystać z protekcji cystersów, usamodzielniąc się ostatecznie w sensie prawnym, ale też finansowym po wstąpieniu do stanu duchownego.

Nowe informacje, na które dotychczas nie zwrócił uwagi żaden z badaczy zajmujących się twórczością Boguszewskiego, przynosi jego testament. W swej ostatniej woli malarz prosił o przekazanie właścicielom ukończonych przez niego już prac, przechowywanych w jego poznańskiej pracowni. Wymienił „obraz P. Marii na półtora okna nad oknem do kaplicy różańcowej w Otorowie, obraz P. Marii na drzewie do św. Wojciecha, obraz Marii Magdaleny na półtora łokcia i św. Franciszka ma otrzymać Opaliński do Wągrowca, dwa obrazki na miedzi malowane – jeden *Translatio Crucis* i drugi *in Sepulchro* w ramach, na których są cherubinkowie srebrni do kościoła Bożego Ciała to jest do szkaplerze P. Najświętszej, obraz św. Antoniego na miedzi otrzymać ma Jegomość Pani Woj. Poznańska – do Sierakowa”. Ponadto, „obrazy drukowane, farby i przyrządy malarskie zabrać ma Hanusz, czeladnik jego”³⁸.

Z powyższego dokumentu wyraźnie wynika, że malarz posiadał własną pracownię w Poznaniu, którą należałoby umiejscowić w okolicy bądź nawet na plebanii parafii św. Wojciecha. W pracy pomagał mu nieznan bliżej czeladnik Hanusz, który odziedziczył po nim farby, zbiór rycin oraz przyrządy malarskie – malarczyk nie był więc tylko

jego pomocnikiem, ale też uczniem. Bardzo interesujące są informacje na temat prac, które Krzysztof Boguszewski zdążył ukończyć tuż przed śmiercią. Niestety, nie zachowały się wspomniane obrazy przeznaczone do Sierakowa, malowane dla Zofii z Kostków Opalińskiej, czy Opalińskiego (może Krzysztofa), ani też te do kaplicy Szkaplerza przy kościele pw. Bożego Ciała w Poznaniu. Kroniki oraz wizytacje kościelne milczą na ten temat. Udało się natomiast znaleźć dzieło, które odpowiadałoby notatce o namalowaniu wizerunku Matki Bożej do XVI-wiecznego kościoła parafialnego w Otorowie, przy którym od 1640 r. działało bractwo różańcowe³⁹. Powszechnie czczony i uznawany za łaskami słynący obraz w typie rzymskiego wizerunku Matki Bożej Śnieżnej (*Salus Populi Romani*) w otorowskiej świątyni faktycznie datowany jest na pierwszą ćwierć XVII w.⁴⁰ (il. 1). Twarz Maryi wydaje się podobna do innych kobiecych typów fizjonomicznych, które wyszły spod pędzla malarza, co w kontekście treści testamentu może świadczyć o autorstwie Krzysztofa Boguszewskiego.

Ograniczona ilość potwierdzonych jak dotąd źródełowo prac nie zniechęciła badaczy do związania z nim znacznej liczby dzieł. Sytuację tę można traktować jako typowy w polskiej literaturze historyczno-artystycznej przypadek, gdy do każdego wybijającego się ponad przeciętność dzieła należy przypisać jakieś znane nazwisko. Wstępny przegląd realizacji wiązanych z Krzysztofem Boguszewskim pozwala na określenie ich zakresu podobieństwa i odrzucenie części z nich, jako powstałych w innych, anonimowych warsztatach.

Punktem wyjścia do scharakteryzowania stylu Boguszewskiego może być



8-9. Krzysztof Boguszewski, fragmenty obrazu *Wjazd św. Marcina do Amiens*, 1628 r., katedra w Poznaniu. Fot. A. Stankiewicz, W. Hildebrandt

analiza formalna jedyne zachowanego i potwierdzonego źródłowo dzieła malarza – *Wjazd św. Marcina do Amiens* (il. 7). Należy zgodzić się z zasadniczymi spostrzeżeniami Ireny Głębockiej-Piotrowskiej oraz Mariusza Karpowicza. Artysta zdecydowanie preferował barwy chłodne, zielonkawe bądź niebieskawe, koncentrował się na oddaniu każdego niemal szczegółu szat, zbroi, architektury, co jest rysem pewnej naiwności stylu. Świetnie operując laserunkami, był w stanie perfekcyjnie przedstawiać przezroczyste i aksamitne tkaniny. Technika ta sprawdzała się również w ukazywaniu rzeczywistości niebiańskiej, prześwieconych obłoków czy delikatnego *sfumato* twarzy aniołów (il. 2-3). Oblicza postaci zaludniających płótna Krzysztofa Boguszewicza z reguły mają wyraziste oczy,

wyzwalającego na mistrza, była lwowska konfraternia³⁶.

Otrzymanie przez Krzysztofa Boguszewskiego w roku 1623 tytułu królewskiego serwitora na prośbę możnych panów oznacza, że to dla nich wykonywał swoje pierwsze zamówienia. Jego przybycie w orszaku biskupa Wężyka do Poznania jest z kolei dowodem na protekcję artysty przez duchownego. W 1627 r., gdy jego opiekun został prymasem i opuścił Poznańskie, Krzysztof Boguszewski otrzymał zlecenie od Abrahama Ciświckiego, a w 1628 r. pracował

36 W konstytucji brackiej z 1596 r. ubiegający się o tytuł mistrza był zobowiązany wykonać przedstawienia ukrzyżowania Chrystusa, portret oraz scenę batalistyczną. T. Mańkowski, *Lwowski cech malarzy w XVI i XVII wieku*, Lwów 1936, s. 337; W. Tomkiewicz, *Aktualizm...*, dz. cyt., s. 17.

37 A. Brosig, dz. cyt., s. 176, 177, 178.

38 Archiwum Archidiecezji Poznańskiej, *Acta Causarum* 1633-1635, sygn. AC 144, k. 337v-344; M. Mika, dz. cyt., s. 389-390.

39 *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 5: *Województwo poznańskie*, z. 23: *Powiat szamotulski*, oprac. T. Ruszczyńska, A. Sławska, Warszawa 1966, s. 16.

40 Tamże, s. 17.

które w przypadku aniołów zdają się być nieco szkliste, jakby uchwycone w momencie uniesienia duchowego, a w przypadku ludzi – okrągłe, nieco wyłupiaste. Trzeba też dodać, że przedstawiając tych ostatnich nie bał się oddawać ich brzydoty. Nie radził sobie z perspektywą linearną, ale jednocześnie potrafił ukazać otaczającą go naturę i odrealnioną atmosferę zaświatów. Właśnie niezwykła „wizyjność” przedstawień niebiańskiej rzeczywistości świadczy o podjęciu próby odnalezienia własnej, odpowiedniej formuły do prezentacji stanów zachwyty i rajskiej szczęśliwości, w jakiej wszyscy zbawieni kontemplują obecność Boga.

Wymienione cechy można odnaleźć jedynie w niewielkiej grupie przedstawień religijnych. Bardzo ostrożni w analizach stylistycznych autorzy międzywojenni zdecydowali się na zwiążanie z Krzysztofem Boguszewskim wszystkich obrazów z poznańskiej katedry, które po roku 1834 przeniesiono tam z kościoła cystersów w Paradyżu. Wśród nich znalazły się *Niebieskie Jeruzalem* i przechowywane obecnie w zbiorach Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu *Niepokalane Poczęcie*, które wyczerpująco omówiono już pod kątem ikonografii⁴¹. W obydwóch pracach można wskazać właściwie cały repertuar środków stosowanych przez Krzysztofa Boguszewskiego; łączy je też z przedstawieniem z legendy św. Marcina fakt, że wykonane zostały na płótnie naciągniętym na deski. Najlepszymi partiami *Niebieskiego Jeruzalem* z całą pewnością są przenikające się z obłokami postacie aniołów i świętych, unoszące się ponad niezmiernym morzem głów zbawionych, o których św. Jan Ewangelista wspominał w swojej wizji (il. 4). Trudno nie odnieść też

wrażenia, że Maryja w *Niepokalany Poczęciu* przewyższa swoją eteryczną urodą Matkę Bożą z prac Hermana Hana, choć z pewnością poziom artystyczny malowideł gdańskiego malarza był wyższy.

Niewiele wiadomo o obrazie *Święty Paweł* (il. 5), wciąż eksponowanym w cysterskim kościele w Paradyżu, wiązany z Krzysztofem Boguszewskim przez część badaczy na podstawie analizy formalnej⁴². Wizerunek wymaga osobnych badań, w tym miejscu trzeba wspomnieć jego program ikonograficzny, nawiązujący do istotnej roli misjonarskiej, jaką apostoł odegrał w historii Zbawienia. Święty starzec w czerwonym, obszytym futrem płaszczu przerzuconym przez ramię, prawą ręką odbiera od unoszącego się w obłokach Chrystusa – któremu towarzyszą Bóg Ojciec oraz gołębicą symbolizująca Ducha Świętego – otwartą książkę z napisem „NON AB NOMINE ILLUD ACCEPI”. W lewej ręce na sznurze apostoł trzyma okrągłą mapę Europy i północnego wybrzeża Afryki, której krawędzie otoczyły karty z tytułami listów świętego. Po bokach postaci unoszą się cztery symbole Ewangelistów ujęte w nimby, połączone promieniami, które biegną prosto z rąk Boga-Ojca. Świetlista gama barwna, precyzja oddanych szczegółów oraz zastosowane laserunki pozwalają faktycznie zaliczyć obraz do dorobku Boguszewskiego, a złożony program ikonograficzny należałoby wiązać także i tym razem z opatem Łętowskim.

Wśród większości badaczy nie budziło wątpliwości zaliczenie do dzieł malarza wizerunku Matki Bożej na smoku z ołtarza bocznego w kościele pobernardyńskim w Sierakowie⁴³. Oczywiście, w świetle

wspomnianej w testamencie wzmianki na temat pracy malarza dla Zofii z Kostków Opalińskiej faktycznie można by założyć, że któreś z płócien z tej świątyni powstało w jego pracowni. Datowaną na rok 1629⁴⁴ nastawę z obrazem Maryi w towarzystwie św. Ludwika de Valois i św. Bonawentury trudno jednak bezrefleksyjnie uznać za dzieło Krzysztofa Boguszewskiego. Za atrybucją przemawia hieratyczne przedstawienie postaci Matki Bożej oraz typy fizjonomiczne aniołów, ale sposób nakładania farby i kolorystyka postaci znacząco różnią się od prac typowych dla Boguszewskiego. Nie można wykluczyć, że stan zachowania oraz późniejsze przemalowania zniweczyły ostateczny wyraz artystyczny, ale też trudno nie odnieść wrażenia, że jest to dzieło innego mistrza⁴⁵.

Pracą Krzysztofa Boguszewskiego jest prawdopodobnie również maryjny wizerunek z Biechowa (il. 6). Po przeprowadzeniu konserwacji w 1962 r. okazało się, że był pierwotnie niewielkich rozmiarów przedstawieniem namalowanym ok. 1460 r. przez artystę ze szkoły bizantyńsko-włoskiej. Około 1632 r. płótno powiększono i przemalowano. Przypuszczalnie uczynił to sam Boguszewski, o czym świadczą wyraźne analogie z pracami paradyskimi⁴⁶.

Przegląd domniemyanych dzieł malarza zamyka obraz Matki Bożej w kościele

parafialnym w Kawnicach, który związał niegdyś z malarzem konserwator Leonard Torwirt⁴⁷. Propozycja ta nie wydaje się trafna, ze względu na zbyt małe podobieństwo do dzieł Boguszewskiego.

Dotychczasowe rozważania koncentrowały się na wskazaniu pewnych wątpliwości bądź spostrzeżeń na temat życiorysu, formacji artystycznej oraz dorobku artysty. Warto natomiast przyjrzeć się uważniej relacjom malarza z jego zleceniodawcami, odpowiedzialnymi za program ikonograficzny konkretnych realizacji. Jak udowodniła Jadwiga Ruszczyćówna na przykładzie *Bitwy pod Grunwaldem*, analiza tych zależności pozwala dokładniej określić nie tylko znaczenie i kontekst dzieła, ale też zrozumieć zakres zaangażowania artysty w proces tworzenia. Największą możliwość przeprowadzenia takich badań bez ryzyka popełnienia błędów nadinterpretacji mamy w przypadku *Wjazdu św. Marcina do Amiens*, który doczekał się jak dotąd najliczniejszych, ale też – jak się okazuje – bałamutnych wzmianek w literaturze.

Naturalizm przedstawienia części postaci w tym obrazie, epickość przekazu sprawiły, że uwaga autorów skupiła się głównie na odnajdywaniu na płótnie podobizn współczesnych malarzowi osób. Już Nikodem Pajzderski dopatrywał się w jeźdźcu w złotej zbroi króla Zygmunta III Wazy⁴⁸ (il. 10). Pomysł ten podchwyciła Irena Głębocka-Piotrowska, która w obliczu świętego Marcina widziała młodego Jana Kazimierza, a w żebraku – cysterskiego przeora Augustyna Dobrowolskiego⁴⁹. Z tą ostatnią interpretacją nie zgadzał się ks. Janusz St. Pasierb, który dość ostrożnie przyjął propozycje obu

41 I. Głębocka-Piotrowska, dz. cyt., s. 136–146; J. St. Pasierb, *Problemy ideowe...*, dz. cyt., s. 154, 161, 190, 209; tenże, *Malarz gdański...*, dz. cyt., Warszawa 1974, s. 167, 171, 174, 233, 244, 259, 267, 268; M. Biernacka, T. Dziubecki, T. H. Graczyk, J. St. Pasierb, dz. cyt., s. 70; F. Stolot, dz. cyt., s. 199.

42 A. Sławska, dz. cyt., s. 43–44; F. Stolot, dz. cyt., s. 76.

43 A. Sławska, dz. cyt., s. 43; *Katalog zabytków...*, dz. cyt., t. 5, z. 13; *Powiat międzychodzki*, red. T. Ruszczyńska, A. Sławska, Warszawa 1968, s. 18; A. Ryszkiewicz, M. Walicki, W. Tomkiewicz, dz. cyt., s. 334; B. Lenard, A. Sławska, dz. cyt., s. 63; P. Krasny, dz. cyt., s. 36.

Przeciw tej propozycji zob. F. Stolot, dz. cyt., s. 75.

44 *Katalog zabytków...*, dz. cyt., t. 5, z. 13, s. 18; *Kronika konwentu bernardynów sierakowskich spisana w latach 1624–1819*, red. T. Andrzejewski, R. Jędrzejczak, A. Paczesny, tłum. M. Miazek-Męczyńska, R. Piętka, M. Szymańska-Piętka, J. Zaborowska-Musiał, Sieraków 2015, s. 26.

45 W listach Krzysztofa Opalińskiego do jego brata Łukasza z początku lat 40. XVII w. wspomniano dwóch pracujących dla nich malarzy: Jurge oraz „malarczyka sierakowskiego”. S. Wiliński, *Krzysztofa Opalińskiego stosunek do sztuki. Malarstwo i grafika*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1955, nr 2, t. 17, s. 196. Malarz Jurga w 1616 r. pracował przy odnawianiu poznańskiego ratusza. A. Brosig, dz. cyt., s. 30.

46 J. Wolski, dz. cyt., s. 108, 109.

47 R. Ukleja, *Miejsca święte w Polsce łaskami i cudami słynące. Sanktuaria i miejsca kultu Matki Bożej Pocieszenia*, Warszawa 2007, s. 35.

48 N. Pajzderski, dz. cyt., s. 89.

49 I. Głębocka-Piotrowska, dz. cyt., s. 131–132.



10. Krzysztof Boguszewski, fragment obrazu *Wjazd św. Marcina do Amiens*, 1628 r., katedra w Poznaniu. Fot. W. Hildebrandt

badaczy⁵⁰. Poparł je i rozwinął znacząco Władysław Tomkiewicz, który pisał, że nie ma wątpliwości, że są to podobizny Zygmunta III i jego najbliższego otoczenia⁵¹. Powołując się na portrety z epoki, dopatrzyl się w obrazie wizerunku Lwa Sapiehy i Mikołaja Wolskiego, a w świętym – królewicza Władysława, mimo że nie potrafił poprzeć tej propozycji żadnym argumentem⁵². Taką interpretację powtórzyli wszyscy późniejsi autorzy⁵³. W dziele Krzysztofa Boguszewskiego doszukiwano się rozbieżnych cech stylowych, charakterystycznych dla malarza, podkreślając fakt udziału

50 J.St. Pasierb, *Malarz gdański...*, dz. cyt., s. 233.

51 W. Tomkiewicz, *Aktualizm...*, dz. cyt., s. 79.

52 Tamże, s. 79–80.

53 E. Kręglewska-Foksowicz, E. Linette, J. Powidzki, A. Sławska, dz. cyt., s. 58; A. Ryszkiewicz, M. Walicki, W. Tomkiewicz, dz. cyt., s. 334; F. Stolot, dz. cyt., s. 76; S. Krzysztofowicz-Kozakowska, F. Stolot, dz. cyt., s. 199; J. Żukowski, dz. cyt., s. 185.

w powstaniu programu ideowego dzieła opata Łętowskiego, co miałyby potwierdzać podpis umieszczony u dołu płótna. Zwracano też uwagę na fantastyczność i abstrakcyjność miejskiego pejzażu Amiens⁵⁴.

Według treści inskrypcji zamieszczonej w dolnej partii obrazu, został on namalowany przez Krzysztofa Aleksandra Boguszewskiego według inwencji opata paradyskiego, Marka Łętowskiego w 1628 r. Jego powstanie łączono dotychczas z zamówieniem wspomnianych wyżej innych prac Boguszewskiego do kościoła cystersów w Paradyżu i najwyraźniej miało związek z akcją wymiany wyposażenia w tej świątyni w myśl zaleceń zawartych w statutach generalnych zakonu z 1601 r.⁵⁵ Inicjatorem tych zmian był wspomniany już Marek Łętowski, królewski sekretarz i wychowawca królewicza Władysława, opat w Paradyżu w latach 1617–1629, odpowiedzialny nie tylko za gospodarczy rozwój klasztoru⁵⁶, ale także za fundację licznych zachowanych do dziś precjozów⁵⁷. Inicjatywy duchownego miały dla niego duże znaczenie, skoro wszystkie zostały opatrzone jego herbem⁵⁸ i inicjałami (il. 9),

54 T. Chrzanowski, dz. cyt., s. 96–98.

55 J. Nowiński, *Ars cisterciensis. Kościół cysterski w średniowieczu – wyposażenie i wystrój*, Warszawa 2016, s. 352–353.

56 G. Dogiel, *Paradyż. Opactwo pocysterskie i jego zabytkowy zespół (historia – rewaloryzacja)*, Kraków 1988, s. 13–14.

57 R. Gapski, *Złotnicze fundacje opata łętowskiego dla Paradyża*, „Roczniki Humanistyczne KUL” 1994, t. 17, z. 4, s. 215–225. W literaturze można spotkać się z opiniami, że w wyniku wielkiego pożaru opactwa paradyskiego w 1633 r. spłonęło wnętrze kościoła. Zachowane obrazy i złotnictwo zdają się podważać taką interpretację wzmianek o tej katastrofie. S. Wiliński, *Gotycki kościół pocysterskiego opactwa paradyskiego w Gościrowie*, Poznań 1953, s. 14; B. Grabowska, *Paradyż i Raj Utracony*, Gorzów Wielkopolski 2010, s. 23.

58 Nazwę herbu Niezgoda przyjęto za późniejszą tradycją. K. Niesiecki, *Herbarz polski*, t. 5, Lipsk 1842, s. 248. Łętowscy wywodzili się z gałęzi pomorskiego rodu Kunostowiczów, w XVI w. pisali się von Lantosch

które są także widoczne na obrazie Krzysztofa Boguszewskiego na jednej z chorągwi ponad jeźdźcami.

Przedstawiona scena została wyraźnie oparta na tekście *Legenda Aurea* Jakuba de Voragine’a⁵⁹. Wjazd legionisty rzymskiego Marcina do Amiens, w trakcie którego użyczył on części swojego płaszcza żebrakowi, Krzysztof Boguszewski ukazał w zimie, o czym świadczy przerębł oraz zasypany śniegiem stóg siana. Na drugim planie, za świętym, artysta namalował wjeżdżający do miasta orszak jeźdźców, wśród których wyróżnia się grupa rozmawiających zbrojnych. Fikcyjna architektura Amiens składa się z budowli o proveniencji średniowiecznej i wczesnonowożytnej, niderlandyzującej. Warto zwrócić uwagę, że Boguszewski pragnąc przekonać widzów, że jest to miasto francuskie, na bramie wjazdowej umieścił nie tylko heraldyczne lilie na tarczach, ale też wśród płaskorzeźb, flankujących wizerunek Matki Bożej, wyobraził św. Dionizego, patrona Francji, oraz św. Bernarda z Clairvaux (il. 8). Ponad miastem, łamiąc zasadę jedności miejsca i czasu, unoszą się chóry niebiańskie otaczające Chrystusa, który w ręce trzyma darowany mu przez świętego fragment szaty.

Staranność ukazania przebiegu historii dowodzi chęci prezentacji historycznych okoliczności wydarzenia, a nie aktualizacji sceny. Antykizacja zbroi jeźdźców oraz św. Marcina, ukazanego w stroju rzymskiego legionisty, miała nawiązywać do rzeczywistego czasu akcji. Ich „starożytny” charakter podkreślają zdobione maskami hełmy oraz naramienniki w formie lwich pysków, w nowożytnym płatnerstwie stosowanych jako odwołanie do konwencji *all’antica*⁶⁰.

lub von Lantow. P. Pragert, *Herbarz szlachty kaszubskiej*, t. 2, Gdańsk-Wejherowo 2007, s. 122–123.

59 J. de Voragine, *Złota Legenda. Wybór*, tłum. J. Plezio-wa, oprac. M. Plezia, Warszawa 1954, s. 639.

60 S.W. Pyhrr, J.A. Godoy, S. Leydi, *Heroic Armor of the Italian Renaissance Filippo Negroli and his Contempo-*

Ponadto na jednej z chorągwi wyobrażono dwugłowego Orła Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego (il. 9), które w powszechnej świadomości ówczesnych Europejczyków uchodziło za ideową kontynuację cesarstwa rzymskiego⁶¹. Za ewentualną aktualizację można uznać hełmy w typie przyłbicy, regiment w ręce jednego ze zbrojnych oraz szyszaki używane w początku XVII w. przez szwedzkich kirasjerów i polskich husarzy.

Osobnych badań wciąż wymaga sprawa kryptoportretów (il. 10). O ile faktycznie twarze części jeźdźców zdradzają wyraźnie portretowy charakter, to jednak niektóre dotychczasowe interpretacje nie przekonują. Można zgodzić się z propozycją, że w złotej zbroi przedstawiono króla Zygmunta III Wazę, a wśród osób mu towarzyszących można dostrzec też Lwa Sapiechę, ale św. Marcin nie jest podobny ani do królewicza Władysława, ani do Jana Kazimierza⁶². Wątpliwości budzi też postać żebraka (il. 11). Rację miał ks. Janusz St. Pasierb, który wołał w nim widzieć Marka Łętowskiego, a nie Augustyna Dobrowolskiego⁶³, który objął urząd przeora w roku 1642, a w roku 1628 był zaledwie młodym nowicjuszem⁶⁴. Dobór sportretowanych osób wynikał ze znajomości dworskich dostojników przez Łętowskiego, jak wspomniano wcześniej, wychowawcę królewicza Władysława i twórcę programu ikonograficznego.

Sytuacja, w której zleceniodawca samodzielnie wymyślał temat i czuwał nad

reries [katalog wystawy], The Metropolitan Museum of Art, New York 1999, s. 79.

61 C.S. Wood, *Maximilian I as Archeologist*, „Renaissance Quarterly” 2005, nr 4, t. 58, s. 1138.

62 W. Tomkiewicz, *Aktualizm...*, dz. cyt., s. 79–80.

63 J.St. Pasierb, *Malarz gdański...*, dz. cyt., s. 233.

64 J. Ostrowski, *Dobrowolski Augustyn*, w: *Polski słownik...*, dz. cyt., t. 5, Kraków 1939–1946, s. 251–252. Automatycznie należy odrzucić propozycję, by portret trumienny Augustyna Dobrowolskiego (zm. 1665) przypisywać Krzysztofowi Boguszewskiemu. I. Głębocka-Piotrowska, dz. cyt., s. 150.



11. Krzysztof Boguszewski, fragment obrazu *Wjazd św. Marcina do Amiens*, 1628 r., katedra w Poznaniu. Fot. W. Hildebrandt

jego realizacją, sygnując dzieło jako jego współtwórca, była dość niezwykła w praktyce malarzkiej XVII w. i epok wcześniejszych. Z reguły malarz otrzymywał jedynie ogólne ramy tematyczne od fundatora, a sam – posiłkując się rycinami, książkami lub własnym doświadczeniem – komponował szczegóły. Znaczna ingerencja duchownego w prace nad obrazem mogła być wynikiem zaleceń sformułowanych przez niektórych uczestników soboru trydenckiego. W 1601 r. biskup krakowski Bernard Maciejowski w *Epistola pastoralis* zalecał taką postawę, odwołując się do pism arcybiskupa mediolańskiego, Karola Boromeusza. Tekst ten został następnie uznany za instrukcję dla całej gnieźnieńskiej archidiecezji w Piotrkowie Trybunalskim w 1628 r. Druku w Poznaniu doczekał się dopiero w 1640 r.⁶⁵

Stosunkowo wczesną recepcję ustaleń soborowych przez Marka Łętowskiego należałoby rozpatrywać w kontekście działań zmierzających do odnowy Kościoła, w których malarstwo miało pełnić rolę istotnego medium. Kopiowanie przez Krzysztofa Boguszewskiego kompozycji z prac Hermana Hana nie było tylko zapożyczeniem formalnym, ale świadomym

65 P. Krasny, *Epistola pastoralis biskupa Maciejewskiego z roku 1601. Zapomniany dokument recepcji potrydenckich zasad kształtowania sztuki sakralnej w Polsce*, „Modus. Prace z historii sztuki” 2006, t. 7, s. 132.

powtórzeniem sprawdzonych już w innych klasztorach wzorów. Bardzo prawdopodobne, że Łętowski chciał naśladować programy ideowe z wnętrza innych cysterskich kościołów, m.in. Pelplina, i dokonał wymiany wyposażenia kościelnego. Zresztą, atmosfera odnowy przeniknęła w tym czasie i inne zakony. Dominikanin Fabian Birkowski pisał: „co pismo czytającym, to prostaczkom patrzącym daje malowanie; patrząc na nie, widzą czego mają naśladować, na tym czytają, którzy czytać nie umieją. [...] ta reprezentacja żywa więcej go drugdy uczy i wzrusza aniżeli słowa kaznodziejskie”⁶⁶. To zalecenie było rozumiane dwojako – z jednej strony obraz był odczytywany jako sposób na prezentację prawd wiary, z drugiej – jako rodzaj bardziej złożonego programu teologicznego, nieraz na sposób klasycznie rozumianych emblematów. I w takim kontekście *Wjazd św. Marcina* może być traktowany jako zachęta do praktykowania cnoty miłosierdzia⁶⁷.

Niewykluczone, że również w przypadku samego Krzysztofa Boguszewskiego mamy do czynienia z malarzem nadążającym za postulatami reformatorskimi, a przynajmniej dobrze zorientowanym w nowych wymaganiach. Warto w tym miejscu wspomnieć, że jako autor wizerunku Matki Bożej z Otorowa, byłby jednym z pierwszych wielkopolskich malarzy, który zastosował zalecony w 1621 r. przez synod krakowski typ rzymskiej *Salus Populi Romani*⁶⁸. Ale są też inne przesłanki. Autorzy odnowy potrydenckiej zakładali również bezpośredni udział w reformie samych artystów. U podstaw działalności rzymskiego

66 W. Tomkiewicz, *O sztuce barokowej w Polsce*, w: tenże, *Pędzlem...*, dz. cyt., s. 12.

67 Epizod z Amiens z legendy o św. Marcinie odczytywano w ten sposób od średniowiecza. M. Walczak, *Miracles et Charité dans l'iconographie Martinienne*, w: *Martin de Tours: Le Rayonnement de la cité*, red. S. Join-Lambert, Milano 2016, s. 95.

68 P. Krasny, *Epistola...*, dz. cyt., s. 137.

oratorium Filipa Nereusza legła dysputa teologiczna i tłumaczenie prawd wiary w gronie specjalnie zapraszanych twórców, głównie malarzy. Z kolei według części teoretyków, m.in. kardynałów Gabriela Paleottiego czy Fryderyka Boromeusza, każdy artysta poprzez swoją twórczość oddaną Kościołowi mógł osiągnąć zbawienie⁶⁹. W kontekście działalności Boguszewskiego trudno nie odnieść wrażenia, że malarz ten poza wnikliwą analizą tekstów religijnych, na podstawie których z całym spokojem mógł samodzielnie przygotować program ikonograficzny *Niepokalanego Poczęcia* czy *Niebieskiego Jeruzalem*, usiłował także spełnić i ten postulat. Przyjęcie przez niego święceń można oczywiście interpretować jako próbę zdobycia stałego zarobku, ale już fundacja Bractwa Aniołów Stróżów świadczy o znaczącym zaangażowaniu w dzieło odnowy Kościoła.

Powyższe rozważania są zaledwie zarysem problematyki związanej z działalnością Boguszewskiego i wstępem do o wiele poważniejszego zagadnienia, jakim są badania nad całym malarstwem cechowym dawnego województwa poznańskiego. Z pewnością twórczość Boguszewskiego zajmuje w nim poczesne i wcale nie marginalne miejsce.

SOME REMARKS ON ARTISTIC WORK OF KRZYSZTOF BOGUSZEWSKI

ALEKSANDER STANKIEWICZ

The article deals with the artistic activity of Krzysztof Aleksander Boguszewski (d. 1635), nobleman, spiritual and painter, active in Poznań in years 1624–1635. In the past,

69 Tenże, *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki sakralnej w pismach pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*, Kraków 2011, s. 152–153.

scholars tried to do all they could to expand his oeuvre by resorting to imprecise comparisons or overinterpretation of his works. Also, they wanted to found style of his paintings in works of Herman Han. In the light of documents, it is sure that Boguszewski was not the imitator or even pupil of Han. He probably learned to paint in confraternity of painters in Lublin or Lwów.

In fact, we can only proof his signature in one existing work – *The entry of St. Martin into Amiens* from 1628, originally from Cistercian church in Paradyż, but today exposed in Poznań cathedral. Other paintings from Paradyż Abbey, like *The Heavenly Jerusalem* (1628?), *The Immaculate Conception* (1628?) and *St. Paul* (1628?) and effigies of St. Mary from church in Otorów and Biechów (1632) we can include in the works of Boguszewski using the compare method. The other painting attributed by scholars to artist are fundamentally different.

The iconography of his works from Paradyż were projected by the Cistercian abbot, Marek Łętowski (d. 1629). His conception for Boguszewski works was based on the instructions of Church intellectualist, like Carlo Borromeo or Gabriele Paleotti. It is very probably, that the painter, who became a priest in parish church of St. Adalbert in Poznań in 1630, was personally involved in the idea of artists working for the reform of the Church after the council of Trent.

SŁOWA KLUCZOWE / KEYWORDS:

Krzysztof Boguszewski, ikonografia, malarstwo manierystyczne, kontrreformacja
Krzysztof Boguszewski, iconography, mannerism painting, Counter-reformation