

TADEUSZ ZATORSKI  
Kraków

# UZDROWIENIE PARALITYKA NAD SADZAWKĄ BETESDA ARTUSA WOLFFORTA W KOŚCIELE ŚW. MIKOŁAJA W BOCHNI

ATRYBUCJA I IKONOGRAFIA

Ten najcenniejszy zabytek sztuki, znajdujący się w posiadaniu kościoła św. Mikołaja w Bochni [il. 1], wyeksponowano stosownie do jego rangi: wisi na północnej ścianie prezbiterium, tuż obok głównego ołtarza. Trudno go nie zauważyć: obraz mierzy (wraz z dziewięciocentymetrowej grubości ramą) 237×191 cm. Dlatego zdumiewa brak jakiegokolwiek wzmianki o nim w piśmiennictwie poświęconym zabytkom sztuki niderlandzkiej w Polsce oraz nikłe zainteresowanie, z jakim do tej pory spotykał się u autorów zajmujących się dziejami regionu bocheńskiego. Nie uwzględnia go *Katalog zabytków sztuki w Polsce*<sup>1</sup> z 1951 r. (*Uzdrowienia* nie było najprawdopodobniej jeszcze wówczas w kościele), nie wspomina o nim również żaden z dawniejszych inwentarzy mienia parafii, sporządzanych przez każdego nowego proboszcza – nawet bardzo dokładny spis z 1962 r.<sup>2</sup> Próżno szukać o nim jakichkolwiek informacji w *Kościelnych dziejach Bochni* Teofila

Wojciechowskiego, obszernie opisujących poza tym wystrój świątyni<sup>3</sup>.

Od pewnego momentu jednak tu i ówdzie pojawiają się o nim skąpe wzmianki. „Rocznik Diecezji Tarnowskiej” na rok 1972 w wyposażeniu wnętrza kościoła św. Mikołaja wymienia obraz „Sadzawka Siloe, pocz. w. XVIII”<sup>4</sup>, Marian Kornecki z kolei uznaje go za import „włoskiego pochodzenia”<sup>5</sup>, a ks. Stanisław Wójtowicz przypisuje „holenderskiemu malarzowi Van Nemeckenowi”, datuje na XVII w. i tytułuje z ostrożną wieloznacznością *Chrystus uzdrawia chorego przy sadzawce*<sup>6</sup> – ta ostrożność okaże się zresztą całkowicie usprawiedliwiona. Wreszcie Jerzy Wyczęsany łączy dzieło z holenderskim malarzem „Tobiasem van Nymegen (1670–1740)”<sup>7</sup>. Atrybucja ta, choć błędna, ma swoje uzasadnienie: na dolnej listwie ramy obrazu przymocowana jest niewielka tabliczka, na której z trudem daje się odczytać na wpół zatarty napis: „TOBIAS VAN NYMEGEN 1676–1740 SADZAWKA W SILOE”.

<sup>1</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 1: *Województwo krakowskie*, z. 2: *Powiat bocheński* (oprac. J.E. Dutkiewicz), Warszawa 1951 (wyposażenie kościoła św. Mikołaja na s. 1 n).

<sup>2</sup> Jakimi drogami obraz dotarł do Bochni, nie wiadomo. Nie wiadomo nawet, od kiedy znajduje się w kościele. Rozmowy ze starszymi mieszkańcami Bochni oraz z duchownymi związanymi z parafią św. Mikołaja w okresie powojennym okazały się bezowocne. Zawieszono go zapewne na przełomie lat 50. i 60. Ustalenie jego pochodzenia wymagać będzie zapewne dodatkowych poszukiwań. Wkrótce ma zostać poddany konserwacji, co umożliwi także jego dokładne oględziny z obu stron. Być może umieszczono na nim metryczki wskazujące na jego pochodzenie. Oględziny takie były do tej pory niemożliwe.

<sup>3</sup> Zob. T. WOJCIECHOWSKI, *Kościelne dzieje Bochni 1772–1985*, Bochnia 2013.

<sup>4</sup> „Rocznik Diecezji Tarnowskiej”, 1972, s. 110.

<sup>5</sup> M. KORNECKI, *Dzieje sztuki regionu bocheńskiego*, [w:] *Bochnia. Dzieje miasta i regionu*, red. F. Kiryk, Z. Ruta, Kraków 1980, s. 222.

<sup>6</sup> S. WÓJTOWICZ, *Kościół parafialny w Bochni i jego środowisko artystyczne*. Przewodnik, Bochnia 1983, s. 75.

<sup>7</sup> J. WYCZESANY, *Wystrój artystyczny kościoła św. Mikołaja w Bochni*, Bochnia 1988, s. 52 n.





1. Artus Wolffort, *Uzdrowienie paralityka nad sadzawką Betesda*. Kościół św. Mikołaja w Bochni. Fot. G. Eljasiewicz

## I

To zapewne ta tabliczka stała się także źródłem błędnej interpretacji ikonograficznej obrazu<sup>8</sup>. Sadzawka Siloe wzmiankowana jest w Ewangelii Jana (J 9, 1–41) w opowieści o uzdrowieniu pewnego ślepego. Jezus spotyka niewidomego od urodzenia i przywraca mu wzrok: spluwa na ziemię, nakłada powstałe w ten sposób błoto na powieki ociemniałego i każe mu je obmyć w sadzawce Siloe.

Nietrudno zauważyć, że to nie tę scenę przedstawia bocheński obraz. Okoliczność, że Jezus nakazuje niewidomemu, by udał się do sadzawki Siloe, dowodzi, że sama scena uzdrowienia nie rozgrywa się w jej bezpośrednim pobliżu – zresztą na większości przedstawień tego cudu brak jakiegokolwiek akwenu<sup>9</sup>. Ważniejszy jest jednak inny

szczeół: na bocheńskim obrazie uzdrowiony to siwobrody starzec, podczas gdy Janowy ślepiec musiałby być człowiekiem względnie młodym, skoro kilka wersetów dalej wspomina się o jego żyjących wciąż rodzicach.

Jest jednak w Ewangelii Jana wzmianka o drugiej jeszcze sadzawce, zwanej Owczą lub Betesda (5, 1–18)<sup>10</sup>. Co jakiś czas pojawiał się nad nią anioł, poruszał jej wody, a kto pierwszy się w nich wówczas zanurzył, „stawał się zdrowym, jakkolwiek byłby zdjęty chorobą”<sup>11</sup>. Jezus dostrzega tam człowieka sparaliżowanego od 38 lat. Ten skarży się, że nie ma nikogo, kto pomógłby mu wejść do wody po jej wzburzeniu, dlatego zawsze go ktoś wyprzedza. Jezus lituje się nad jego losem i rozkazuje: „Wstań, weźmij łożo swoje, a chodź”. Skutek jest natychmiastowy. Kaleka podnosi się, zabiera swoje rzeczy i rusza w stronę świątyni.

<sup>8</sup> Zob. ibidem, s. 52: *Uzdrowienie ślepego nad sadzawką Siloe*. Powtarza tę informację także Jan FLASZA (*Sadzawka Siloe*, „Kronika Bocheńska”, 3, 2005, s. 22–23; idem, *Bochnia. Przewodnik po mieście*, Bochnia 2015, s. 87). Zob. także podpis pod reprodukcją obrazu w: *Bazylika św. Mikołaja w Bochni*, Bochnia 2009, s. 58: „Na ścianie północnej prezbiterium wisi obraz holenderskiego malarza Tobiasa van Nymegen (1670–1740) *Uzdrowienie ślepego nad sadzawką Siloe*”. Po raz pierwszy prostowałem te ustalenia w artykule *Bocheńska Betesda*, „Znak”, 5, 2015, s. 114–118.

<sup>9</sup> Na niektórych starszych malowidłach, komponowanych z kilku następujących po sobie scen (np. na jedenastowiecznym fresku

w bazylice św. Michała Archaniola w Kapui) uwidoczniło co prawda także sadzawkę, ale to zawsze jakby osobny obraz, ilustrujący ciąg dalszy opowieści.

<sup>10</sup> Nazwa sadzawki i odczytanie tego fragmentu Ewangelii jest przedmiotem sporów, których omówienie wykraczałoby poza ramy niniejszego artykułu (zob. na ten temat B. GÓRKA, *Sadzawka Bethesda (J 5, 2) w patrystycznej i współczesnej egzegezie*, „Vox Patrum”, 36–37, 2000, s. 455–464).

<sup>11</sup> Wszystkie cytaty z Biblii za tłumaczeniem ks. J. Wujka, wyd. 3, Kraków 1962.

Nie ulega wątpliwości, że to właśnie tę opowieść zilustrowano na obrazie: jest na nim anioł unoszący się nad sadzawką, jest starzec trzymający zmięte posłanie, a na ziemi dostrzec można nawet kawałki drewnianej ramy łoża. Po lewej stronie widać świadków zdarzenia, z których przynajmniej część wyraźnie manifestuje oburzenie wywołane zlekceważeniem reguł wypoczynku szabatowego. Jest wreszcie i sadzawka, otoczona zgodnie z opisem ewangelicznym kilkoma portykami, pod którymi spoczywali chorzy.

Skąd więc ta dziwna pomyłka w podpisie obrazu? Okazuje się, że może ona mieć pewne uzasadnienie. Ruiny budowli otaczającej sadzawkę Betesda odkopano dopiero w drugiej połowie XIX w. Wcześniej utożsamiano niekiedy oba akwenty. Tradycja ta sięgała Ireneusza z Lyonu (ok. 140 – ok. 202), który w traktacie *Adversus haereses* (*Przeciw herezjom*) pisał, że „także sadzawka Siloe uzdrawiała w dniach szabatu i dlatego wielu ludzi siadywało nad nią w tym czasie”<sup>12</sup>, najwyraźniej myląc Siloe z Betesdą, czy może raczej traktując je jako jeden i ten sam obiekt (tylko w Janowej opowieści o uzdrowieniu paralityka przy sadzawce Betesda mowa jest o gromadzących się wokół niej chorych). Nie bez znaczenia był i fakt, że ewangelista opisuje wody sadzawki (J 5, 7) jako ulegające okresowo pewnym poruszeniom (wzmianka o „aniole Pańskim” jest dodatkiem jednego z późniejszych kopistów, który chciał może w ten sposób wytłumaczyć to zjawisko). Jedynym akwenem jerozolimskim, w którym odnotowywano takie okresowe poruszenia wody, była właśnie sadzawka Siloe. To kazało także niektórym biblistom przypuszczać, że autor Ewangelii, być może słabo zorientowany w topografii Jerozolimy, mógł, pisząc o jakiejś sadzawce przy Bramie Owczej, mieć w rzeczywistości na myśli właśnie Siloe. Taką pomyłkę rozważał jeszcze w 1941 r. Rudolf Bultmann<sup>13</sup>. Domniemanie to wzmacniał uderzający fakt, że w piśmiennictwie nowotestamentowym Betesda wzmiankowana jest tylko w Ewangelii Jana oraz że nie wspomina o niej w ogóle Józef Flawiusz.

Przeciwko takiej interpretacji przemawiały z kolei dwie inne ważne okoliczności. Pierwsza to ta, że ewangelista wyraźnie pisze jednak o dwóch akwenach – to jednak ostatecznie dałoby się wytłumaczyć istnieniem dwóch różnych wcześniejszych tradycji, połączonych przezeń bez oglądania się na rzeczywistą topografię. Drugą było istnienie bardzo licznych świadectw z pierwszych wieków chrześcijaństwa, pochodzących od pielgrzymów i mieszkańców Jerozolimy, jednoznacznie rozdziałających dwie sadzawki, położone zresztą na przeciwległych krańcach

miasta<sup>14</sup>. I to właśnie dlatego pogląd, że Siloe i Betesda to jeden i ten sam obiekt, bywał w bibliście przedmiotem ostrej krytyki<sup>15</sup>. Mimo to opatrzenie bocheńskiego obrazu podpisem „Sadzawka w Siloe” można było uznać za w jakiejś mierze usprawiedliwione, a nawet wręcz za dowód szerokiego odczytania w literaturze biblistycznej, choć umieszczenie „w” przed „Siloe” wskazywałoby na raczej słabe obeznanie z tekstem nowotestamentowym i stosownymi komentarzami. Możliwa jest zatem po prostu zwykła omyłka<sup>16</sup>. Resztę łatwo sobie dopowiedzieć. Ten tytuł, dający się wytłumaczyć jeszcze w XIX w., połączono później automatycznie z zawartą w rozdziale 9. Ewangelii Jana opowieścią o uzdrowieniu ślepego od urodzenia, a interpretację tę wzmacniało jeszcze przypadkowe usytuowanie dłoni Jezusa na wysokości oczu chorego. Oczywiście uważniejsza analiza samego obrazu taką interpretację wyklucza.

## II

Dziś wiadomo już także z całą pewnością, że bocheński obraz nie wyszedł spod pędzla Tobiasza van Nijmegen. W 1977 r. profesor Uniwersytetu Katolickiego w Lovanium, Hans Vlieghe, opublikował obszerny artykuł, w którym przekonująco połączył kilkadziesiąt różnych dzieł, anonimowych bądź przypisywanych innym artystom, z antwerpskim malarzem Artusem Wolffortem<sup>17</sup>. Znalazł się wśród nich również cykl przedstawień uzdrowienia paralityka nad sadzawką Betesda, ładząco podobnych do obrazu bocheńskiego.

Wolffort bardzo rzadko sygnował swoje obrazy (jednym z tych nielicznych podpisanych – choć sygnatura zachowała się tylko częściowo – jest *Zdjęcie z krzyża* w kościele w Sierakowie<sup>18</sup>). To sprawiło, że przez całe wieki pozostawał artystą prawie zapomnianym, a jego prace przypisywano innym malarzom tego czasu, znamienne zresztą, że zazwyczaj tym lepszym, między innymi van Veenowi, Jacobowi Jordaensowi, a nawet młodemu Rubensowi.

O życiu Wolfforta wiadomo niewiele<sup>19</sup>. Urodził się w 1581 r. w Antwerpii. Wkrótce potem jego rodzice

<sup>12</sup> I. von LYON, *Adversus haereses. Gegen die Häresien*, IV, 8, 2, Herder b.d.w., (Fontes christiani, VIII/4), s. 63 n.

<sup>13</sup> Zob. R. BULTMANN, *Das Evangelium des Johannes*, Göttingen 1968, s. 179 n., przyp. 7. Bultmann wyraża to przypuszczenie bardzo ostrożnie: „Mogłoby tu chodzić o pomylenie ich [t.j. obu sadzawek – T.Z.] ze sobą”. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autora.

<sup>14</sup> Zob. J. JEREMIAS, *Die Wiederentdeckung von Bethesda*, Göttingen 1949, s. 11.

<sup>15</sup> Zob. np. V. BEBBER, *Der Teich Bethesda und der Teich Siloe*, „Theologische Quartalschrift” (Tübingen), 85, 1903, s. 161–195 i obszerną krytykę jego stanowiska w: C. MOMMERT, *Der Teich Bethesda zu Jerusalem und das Jerusalem des Pilgers von Bordeaux*, Leipzig 1907, s. 19 nn.

<sup>16</sup> Zob. także niżej uwagi na temat sewilskiej wersji obrazu.

<sup>17</sup> H. Vlieghe, *Zwischen van Veen und Rubens: Artus Wolffort (1581–1641), ein vergessener Antwerpener Maler*, „Wallraf-Richartz-Jahrbuch”, 39, 1977, s. 93–136.

<sup>18</sup> Na temat obrazu sierakowskiego zob. H. ANDRZEJEWSKA, T. ANDRZEJEWSKI, P. TOMCZAK, *Perła wśród jezior. Pobernardyński kościół parafialny w Sierakowie*, Poznań 2007, s. 50–55.

<sup>19</sup> Wszystkie dane biograficzne podaję w oparciu o wspomniany wyżej artykuł Hansa Vlieghego (zob. przyp. 17).



2. Artus Wolffort, *Pokłon trzech królów*, Antwerpia, katedra. Wg: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Artus\\_Wolffort#/media/File:Adoration\\_of\\_the\\_Magi\\_\(Artus\\_Wolffort\)\\_July\\_2015-1a.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Artus_Wolffort#/media/File:Adoration_of_the_Magi_(Artus_Wolffort)_July_2015-1a.jpg) (dostęp: 19.10.2017)

przenieśli się z nieznanymi przyczyn do Dordrechtu – powodem mogła być trudna sytuacja ekonomiczna miasta, spowodowana pośrednio przez zaostrzające się wówczas konflikty religijne. Do Antwerpii Wolffort powrócił około 1615 r. Zamieszkał u Ottona van Veena, znanego malarza, który niegdyś nauczyciela Rubensa. Przypuszczalnie współpracował też ze starszym o 25 lat artystą i ciągle się odeń uczył. Niedługo potem otworzył, jak się wydaje, własną pracownię, prosperującą chyba całkiem nieźle. Już wkrótce mógł sobie bowiem pozwolić na wynajęcie domu, a w 1619 r. ożenił się z Marią Wandelaer. Miał z nią czwórkę dzieci: trzy córki i syna, Jana Baptystę, który zresztą również został malarzem. Zmarł w 1641 r.

Wolffort był artystą cenionym. Jego prace zdobią kilka ważniejszych kościołów antwepskich: *Pokłon trzech królów* [il. 2] znalazł się w ołtarzu cechu krawców w katedrze, a na zlecenie Bractwa Różańcowego przy kościele Dominikanów malarz wykonał *Wniebowstąpienie Jezusa* i *Wniebowzięcie Marii*. Brał także udział w pracach nad dekoracjami przygotowywanymi w 1635 r. na przyjazd namiestnika Niderlandów, kardynała-infanta Ferdynanda Habsburga, a wykonanymi według projektu Rubensa.

O renomie, jaką się cieszył, świadczą też inne fakty. Cornelis de Bie wzmiankuje go w swoim *Het Gulden Cabinet vande Edel Vry Schilder-Const* (*Złoty skarbczyku szlacheckiej wolnej sztuki malarzkiej*), wierszowanym zbiorze żywotów najwybitniejszych malarzy flamandzkich, wydanym w 1662 r., nazywając go „wielkim mistrzem” i artystą „godnym pochwały zarówno w dziedzinie sztuki nabożnej, jak i opowieści świeckich” (*poetery*, przez co zapewne rozumiał malarstwo rodzajowe)<sup>20</sup>. Anton van Dyck sporządził jego portret do swojej *Ikonografii*, w której zamierzał zebrać wizerunki najwybitniejszych osobistości ówczesnych Niderlandów [il. 3]. A już około 1617 r. znany handlarz dziełami sztuki, Willem Verhagen, wymienia go jako „seer vermaerde constschilder” („bardzo sławnego artystę”) – wraz z Herculesem Segersem, Martinem Ryckaertem i... Rubensem<sup>21</sup>.

Zmiana atrybucji bocheńskiej *Betesdy* nie byłaby więc wiadomością złą, bo Wolffort to w dziejach sztuki flamandzkiej postać znacznie wyższej rangi niż Tobias van

<sup>20</sup> Ibidem, s. 130.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 132.

Nijmegen. Co jednak sprawiło, że obraz w sposób tak jednoznaczny przypisano właśnie temu ostatniemu artyście? Zdani tu jesteście oczywiście jedynie na spekulacje i domysły. Jest jednak pewien istotny trop, o którym warto wspomnieć. Bardzo podobny obraz [il. 4], będący niewątpliwie kopią kompozycji Wolfforta, datowany na lata 1690–1695, znajduje się w muzeum Het Schielandshuis w Rotterdamie<sup>22</sup>. Wcześniej, do 1879 r., stanowił część dekoracji kominka w biurze przełożonego szpitala dla psychicznie i zakaźnie chorych Gasthuis aan de Hoogstraat. Jego autorstwo przypisywano właśnie Tobiasowi van Nijmegen – atrybucję tę dziś uważa się zresztą za niepewną. Zachował się nawet kolorowy szkic A. Hoyneka van Papendrechta, datowany na pierwszą ćwierć XX w., przedstawiający ów kominek w pierwotnej postaci [il. 5]. Niewykluczone więc, że ktoś, kto miał do czynienia z obrazem bocheńskim, jego właściciel bądź ktoś mu znajomy, odwiedził Rotterdam i widział ową kopię, czy to w Gasthuis aan de Hoogstraat czy w muzeum Boijmans Van Beuningen, gdzie trafiła ona później, a stwierdziwszy niewątpliwie podobieństwo kompozycji, doszedł do wniosku, że można teraz przypisać anonimowe do tej pory dzieło konkretnemu twórcy, co uznano za stosowne uwidocznic także na ramie obrazu.

Produkcja warsztatu Wolfforta może niekiedy sprawiać wrażenie seryjnej, co nie było jednak wówczas niczym nadzwyczajnym. Podobnie pracowała nawet „fabryka” Rubensa. Niektóre kompozycje, jak choćby *Pokłon trzech królów* czy właśnie *Uzdrowienie paralityka*, wykonywano w kilku, może nawet kilkunastu bardzo zbliżonych do siebie wersjach, co zapewne wiązało się z ówczesnym dużym popytem na dzieła wielkoformatowe. Chętnie je też kopiowano poza warsztatem. Staranność wykonania bocheńskiego płótna i jego bliskie podobieństwo do wariantów bezsprzecznie pochodzących z pracowni Wolfforta pozwalają przypuszczać, że i ono jest jej oryginalnym wytworem, nie zaś jedynie kopią pozawarsztatową.

Zachowało się kilka wersji bliźniaczych *Uzdrowienia*. Oglądać je można m.in. w Muzeum Narodowym w Poznaniu (brak na niej anioła, zapewne z jakichś powodów zamalowanego – il. 6), Art Gallery of Ontario w Toronto, w katedrze w Sewilli, kilka innych zaś, pozostających w kolekcjach prywatnych, przewinęło się przez znane galerie sztuki jak Christie’s w Londynie czy Jürgen Fischer w Lucernie, Veilinghuis Bernaerts w Antwerpii i wiedeńskie Dorotheum<sup>23</sup>. Co ciekawe, także wersja sewilska była przez czas jakiś interpretowana jako „uzdrowienie ślepeca”<sup>24</sup>, co poniekąd dostarcza dodatkowego



3. Cornelis Galle, sztych według portretu Artusa Wolfforta wykonanego przez Antona Van Dycka. Wg: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cornelis\\_Galle\\_\(I\)\\_and\\_Antony\\_van\\_Dyck\\_-\\_Portrait\\_of\\_thePainter\\_Artus\\_Wolffort.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cornelis_Galle_(I)_and_Antony_van_Dyck_-_Portrait_of_thePainter_Artus_Wolffort.jpg) (dostęp: 19.10.2017)

usprawiedliwienia wcześniejszym opisom ikonograficznym obrazu bocheńskiego.

Kiedy dokładnie powstało bocheńskie *Uzdrowienie*, ustalić nie sposób. Zachował się notatnik jednego z uczniów Wolfforta, Pietera van Linta, który zapisywał w nim tematy prac aktualnie wykonywanych przez warsztat. W lipcu 1629 r. wzmiankuje on jakąś „sadzawkę” (*een pissine*)<sup>25</sup>, co oczywiście wskazuje jedynie bardzo ogólnie na pewien przedział czasowy, obejmujący, być może, nawet wiele lat, a notatka może się przecież odnosić do któregoś z bliźniaczych wariantów *Uzdrowienia*. Ale i tak powiązanie obrazu z warsztatem Wolfforta pozwala przesunąć datowanie dzieła na pierwszą połowę XVII w., prawdopodobnie na jego lata dwudzieste lub trzydzieste, a więc o prawie wiek.

### III

Pierwsze dziesięciolecia XVII w. to dla Antwerpii okres rozkwitu gospodarczego i wielkiego ożywienia w dziedzinie

<sup>22</sup> Zob: <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=Bethesda&start=20> (dostęp: 15.08.2017).

<sup>23</sup> Zob. również H. Vlieghe, *Zwischen van Veen und Rubens* (jak w przyp. 17), s. 107, przyp. 22 i 23.

<sup>24</sup> Zob. M.D. Padrón, *Un lienzo de Artus Wolffort en la catedral de Sevilla: la piscina de Bethesda*, „Laboratorio de Arte”, 25, 2013, s. 901.

<sup>25</sup> H. Vlieghe, *Zwischen van Veen und Rubens* (jak w przyp. 17), s. 136 (aneks).



4. Tobias van Nijmegen (?), *Uzdrowienie paralityka nad sadzawką Betesda*, Het Schielandshuis, Rotterdam, wcześniej w Gasthuis aan de Hoogstraat. Wg: <https://museumrotterdam.nl/collectie/item/11090-A-B> (dostęp: 19.10.2017)



5. A. Hoyneck van Papendrecht, *Szkic dekoracji kominka w gabinecie przełożonego Gasthuis aan de Hoogstraat (1900–1928)*, Museum Rotterdam. Wg: [https://www.europeana.eu/portal/en/record/2021609/objecten\\_31130.html](https://www.europeana.eu/portal/en/record/2021609/objecten_31130.html) (dostęp: 19.10.2017)



6. Artus Wolffort, *Uzdrowienie paralityka nad sadzawką Betesda*, Muzeum Narodowe w Poznaniu

sztuk plastycznych. Te tłuste lata poprzedzone zostały latami bardzo chudymi, czasem zamętu i krwawych wojen. Od 1477 r. Niderlandy pozostawały pod panowaniem Habsburgów, a po abdykacji Karola V w 1556 r. władzę w kraju dzierżyła hiszpańska linia rodu. Był to najsilniej zurbanizowany wówczas obszar w Europie. Antwerpia, jeden z najbogatszych ośrodków handlowych na kontynencie, liczyła w 1568 r. prawie 100 tysięcy mieszkańców. Region szybko znalazł się też w orbicie wpływów rodzącej się reformacji, tyle że najliczniejszym wyznaniem protestanckim stał się tu nie luteranizm, lecz kalwinizm, zyskujący, mimo brutalnych prześladowań, wciąż nowych zwolenników – około 1560 r. ich liczba sięgnęła w Antwerpii 16 tysięcy. W sierpniu 1566 r. zaostrzający się konflikt religijny znalazł ujście w zbrojnym powstaniu i fali ikonoklazmu: zniszczono wówczas wielką liczbę dzieł malarstwa i rzeźby, znajdujących się w kościołach Antwerpii i jej okolic. Była to niejako odpowiedź na dekret Soboru Trydenckiego z 1563 r., potwierdzający i umacniający kult obrazów, odrzucony przez protestantów. Ten ikonoklastyczny bunt ludowy stał się zarzewiem trwającej osiemdziesiąt lat krwawej wojny. Już pod koniec XVI w. doprowadziła ona do ostatecznego podziału kraju na protestancką Republikę Zjednoczonych Prowincji Północnych, połączonych unią w Utrechcie, która dała początek dzisiejszej Holandii, i Niderlandy Południowe, które pozostały pod władzą Hiszpanii i z których wyrosła współczesna Belgia. Antwerpia, zdobyta w 1585 r. przez hrabiego Alessandro Farnese, namiestnika Filipa II, po kilkunastu miesiącach wyczerpującego oblężenia znalazła się ostatecznie w granicach katolickich prowincji południowych.

W kraju rozpoczyna się energiczna restauracja katolicyzmu. Oznacza to także czas prosperity dla artystów. W ciągu pierwszego ćwierćwiecza XVII w. liczba malarzy zrzeszonych w antwerpskiej Gildii św. Łukasza wzrasta czterokrotnie. Ogołocone z obrazów kościoły trzeba zapełnić na nowo – odtworzenie dawnych ołtarzy katolickich jest jednym z warunków narzuconych miastu przez zwycięskiego hrabiego Farnese w 1585 r. Do kraju wracają mnisi różnych zakonów i dźwigają z ruin dawne klasztory, władza życzliwie wspiera te wysiłki, a kto chce się jej przypodobać, ten również nie szczędzi grosza na pobożne fundacje. Antwerpia staje się *Pictorum Nutrix*, „żywicielką malarzy”, jak jeszcze w 1665 r. tamtejszy malarz Theodor Boeyermans zatytułuje swoją monumentalną alegorię ojczyzny. I należy to rozumieć całkiem dosłownie: znamienne, że Wolfforta stosunkowo szybko stać na wynajęcie domu, podczas gdy jego rówieśnik Frans Hals, który jak on przyszedł na świat w Antwerpii, ale osiedlił się w holenderskim Haarlemie, jeden z najwybitniejszych portrecistów tamtego czasu, klepie przez całe życie biedę.

W 1608 r. z Italii powraca Rubens i utwierdza swym autorytetem rodzącą się modę na wielkoformatowe obrazy ołtarzowe i ściennie. Tę modę wspiera Kościół, traktujący malarstwo jako ważną broń w arsenale kontrreformacji. Nowe świątynie projektuje się z rozmachem, by mogły pomieścić tłumy wiernych, i właśnie to sprawia, że zwiększają się także wymiary malowideł, bo ich treść winna być czytelna i rozpoznawalna nawet z dużej odległości. *Vera ecclesia sit visibilis* – „Kościół prawdziwy niech będzie widzialny”, pisze w swych *Controversiae* kardynał



7. Rembrandt, *Rycina stućguldenowa*. Wg: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt\\_The\\_Hundred\\_Guilder\\_Print.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_The_Hundred_Guilder_Print.jpg) (dostęp: 19.10.2017)

Robert Bellarmin<sup>26</sup>. Jednoznaczne i zrozumiałe mają być także relacje między postaciami, stąd ich często przesadna, typowo barokowa ekspresja, uwidaczniająca najprostsze uczucia i emocje. Barok docenia wyrazistą gestykulację jako narzędzie retoryki i perswazji. „Dwoma sposobami można opanować dusze słuchaczy – pisał Nicolas Poussin, współczesny Wolffortowi francuski malarz działający w Rzymie – gestem i słowem. Gest sam przez się jest tak możny i skuteczny, że Demostenes cenił go wyżej niż sztukę wymowy; dlatego też Marek Tulliusz [Ciceron] nazwał go «mową ciała», a Kwintylian przypisywał mu tyle siły i mocy, że bez niego – jak sądził – bezużyteczne są pojęcia, dowody i ekspresja. Bez gestu także linie i kolory są bezużyteczne”<sup>27</sup>. Obraz ma bowiem dotrzeć do tych, do których nie zawsze można dotrzeć słowem, przynajmniej drukowanym. Pogląd, że przedstawienia wizualne są księgami niepiśmiennych, *libro degli idioti*, jest „jądrem katolickiej teologii obrazów”<sup>28</sup>. Kardynał Gabriele

Paleotti w sławnej *Rozprawie o obrazach świętych i świeckich* z 1582 r. – podobnie jak prawie wszyscy teologowie, którzy ten temat podejmują – przywołuje słowa papieża Grzegorza Wielkiego: „Tym, czym służy pismo umiającym czytać, tym prostaczkom malarstwo, [...] w nim czytają ci, którzy liter nie znają”<sup>29</sup>. I dodaje od siebie: „Książki są bowiem czytane jedynie przez ludzi wykształconych, których nie jest wielu, zaś obrazy ogarniają powszechnie wszelkie rodzaje osób”<sup>30</sup>. Malarze winni zatem, jak formułuje to tenże Paleotti, naśladować Pawła Apostoła, który chciał być „wszystkim dla wszystkich” i używać wszelkich środków, by „pozyskiwać każdy umysł i przynosić wszystkim uniwersalny pożytek”, innymi słowy winni stać się „niemymi kaznodziejami ludu”<sup>31</sup>.

Pewne przesunięcia akcentów następuje także w tematyce sztuki religijnej. Artystom radzi się na przykład, by odchodzili od przedstawień postaci legendarnych i nieudokumentowanych, jak św. Krzysztof przenoszący Jezusa przez rzekę czy św. Jerzy walczący ze smokiem, a zwracali się raczej ku wątkom i postaciom niebudzącym takich

<sup>26</sup> Cyt. za J.M. BAUMGARTEN, *Sprache - macht - Bilder oder Bild - macht - Sprache? Die jesuitische Theologie der „visibilitas“ zwischen ästhetischer Individualisierung und politischer Disziplinierung*, [w:] *Zeitenwenden: Herrschaft, Selbstbehauptung und Integration zwischen Reformation und Liberalismus. Festgabe für Arno Herzig*, red. J. Deventer, S. Rau, A. Conrad, Münster 2002, s. 242.

<sup>27</sup> Poussin i teoria klasycyzmu, red. J. Białostocki, Wrocław 1953, s. 63. Zob. także J. BIAŁOSTOCKI, *Czy istniała barokowa teoria sztuki*, [w:] idem, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 135.

<sup>28</sup> Ch. HECHT, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock: Studien zu Traktaten von Johannes*

*Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 1997, s. 169.

<sup>29</sup> Cyt. za: G. PALEOTTI, *Rozprawa o obrazach świętych i świeckich*, [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*, wybrał i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985 (Historia doktryn artystycznych: wybór tekstów 2), s. 413 n.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 417.

<sup>31</sup> G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, [w:] *Trattati d'arte del Cinquecento*, t. 2, red. P. Barocchi, Bari 1961, s. 498-499.





8. Theodor Boeyermans, *Jezus źródło życia*, Antwerpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.  
Wg: H. Vlieghe, *Flemish Art and Architecture 1585–1700*, New Haven 1998, il. 129

wątpliwości, czyli nade wszystko ku motywom czerpanym z Ewangelii i Dziejów Apostolskich. Synod w Antwerpii w 1610 r. wydaje wręcz zalecenie, by na obrazach stanowiących centralny element ołtarza przedstawiać wyłącznie sceny z Nowego Testamentu. Wyobrażenia uzdrowień mają przy tym w sobie coś podniosłego, pozwalają postać Jezusa ukazać jako majestatycznego, wszechmocnego boskiego taumaturga, dostojnie zbliżającego się do tłumu cierpiących i miłosiernie pochylonego nad nędzą ludzkiej egzystencji. Ten typ kompozycji osiągnie swój punkt kulminacyjny w *Rycinie stuguldenowej* Rembrandta (ok. 1647–1649, il. 7), którą Adolf von Harnack uznał za najtrafniejsze i najbardziej poruszające przedstawienie działalności Chrystusa<sup>32</sup>, a ćwierć wieku później powrócił do niego w Antwerpii Theodor Boeyermans w ogromnym, liczącym ponad 6 m szerokości obrazie *Jezus źródło życia* [il. 8]. Jezus stoi tu na podwyższeniu, otoczony błagającymi o ratunek chorymi, a wszystkiemu przyglądają się z lewej Matka Boża, z prawej fundatorka obrazu. Tło stanowią znów klasycyzujące budowle arkadowe, wzmacniające patos sceny i nadające jej nieco teatralny charakter<sup>33</sup>.

*Uzdrowienie paralityka* wyróżnia się czymś jeszcze. Jezus nie ucieka się tu do technik wywołujących skojarzenia z praktykami magicznymi, jak nakładanie na chory organ śliny czy choćby tylko dotyk. W tym wypadku poprzestaje

na samym słowie, boskim „niech się stanie” – ten gest, na obrazie zaznaczony władczo wyciągniętą dłonią, ma w sobie jakąś szczególną wielkość, siłę wyrazu i majestat, przywodzące na pamięć sławny gest Boga Ojca, ożywiający Adama na fresku Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej. Nie przypadkiem też właśnie *Uzdrowienie paralityka przy sadzawce Betesda* pędzla Jana Erasmusa Quellinusa, nieco późniejsze od serii Wolfforta i być może w jakiejś mierze na niej wzorowane, szwedzki architekt Nikodemus Tessin Młodszy, podróżujący w 1673 r. po Włoszech, uzna za dzieło „największej mocy” wśród tych, które zobaczył w antwerpskim kościele św. Michała<sup>34</sup>.

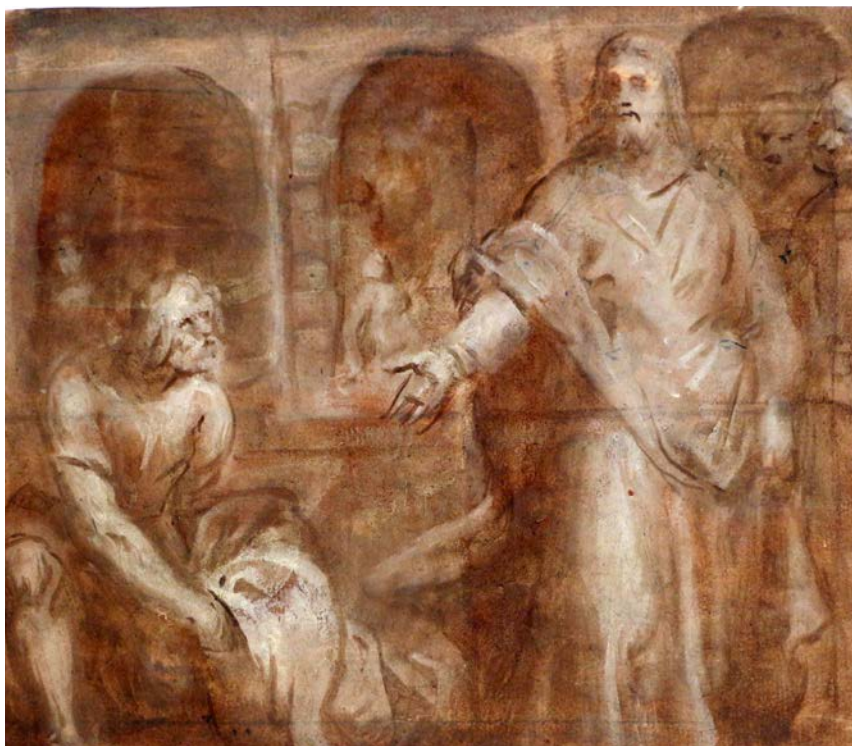
#### IV

Scena uwidoczniiona na obrazie bocheńskim, zakomponowana w sposób bardzo przemyślany i kunsztowny, choć zarazem przejrzysty i prosty, wyraźnie odzwierciedla te tendencje epoki. Niewykluczone, że twórcą jej zasadniczego konceptu i układu był Otto van Veen, wspomniany wyżej nauczyciel Rubensa i samego Wolfforta. Zachował się w każdym razie wykonany przezeń szkic (Millon, Paryż, aukcja, 2012), na którym dostrzec można postać starszego mężczyzny, przybierającego przed nadchodzącym Jezusem pozę bardzo podobną do tej, w jakiej później Wolffort namalował uzdrowionego paralityka [il. 9]. Postacie pierwszego planu są duże, wyraziste, a układ ich wzajemnych odniesień daje się dość łatwo rozpoznać

<sup>32</sup> Zob. A. von HARNACK, *Medicinisches aus der ältesten Kirchengeschichte*, Leipzig 1892, s. 89.

<sup>33</sup> Zob. także H. Vlieghe, *Flemish Art and Architecture 1585–1700*, Yale University Press 1998, s. 100–101.

<sup>34</sup> Zob. J.B. KNIPPING, *De iconografie van de contra-reformatie in de Nederlanden*, Hilversum 1939, s. 293 n.



9. Otto van Veen, *Uzdrowienie paralityka nad sadzawką Betesda*, szkic, Millon, Paryż, aukcja, 2012. Wg: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Otto\\_van\\_veen\\_detto\\_otto\\_venius\\_cristo\\_guarisce\\_il\\_paralitico\\_e\\_piscina\\_di\\_bethesda,\\_1575-1620\\_ca.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Otto_van_veen_detto_otto_venius_cristo_guarisce_il_paralitico_e_piscina_di_bethesda,_1575-1620_ca.jpg) (dostęp: 19.10.2017)

i zinterpretować. Nie ma tu właściwie – na pierwszym i drugim planie – nikogo, kto byłby zbyt cenny, wszyscy mają do odegrania jakieś wzajemnie się uzupełniające role, rozpisane według jednego scenariusza. To wyraźnie różni *Betesdę* Wolfforta od *Betesdy* Pietera Aertsen (Rijksmuseum Amsterdam), powstałej pół wieku wcześniej, w 1575 r., [il. 10], gdzie samo uzdrowienie potraktowane zostało jako jedno z wielu równoległe rozgrywających się zdarzeń, a obraz wypełnia tłum postaci zajętych swoimi sprawami i niezwracających uwagi na to, co się dzieje w jego ideowym centrum – to sposób komponowania przedstawianych scen znamieny, jak wiadomo, dla wielu ówczesnych twórców niderlandzkich z Pieterem Bruegłem na czele. Aertsen połączył tu motyw ewangeliczny z elementami malarstwa rodzajowego – zabieg być może mający na celu zmylenie ewentualnych obrazoburców przez zatarcie jednoznacznych cech obrazu religijnego<sup>35</sup>. Wolffort pracuje już w innych czasach. Szaleństwo

<sup>35</sup> Zob. D. FREEDBERG, *Kunst und Gegenreformation in den südlichen Niederlanden, 1560–1660*, [w:] *Von Bruegel bis Rubens: das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei: eine Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums, Köln, des Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen und des Kunsthistorischen Museums*, red. E. Mai, H. Vlieghe, Wien-Köln 1993, s. 68: „Krótko mówiąc, w trudnych czasach przed i po 1566 r. każdy rodzaj malarstwa religijnego dostarczał sposobności do podejrzeń i nieporozumień. Artyści, umieszczając na swych obrazach przedstawienia jarmarków i straganów warzywnych, zacierali ich cechy gatunkowe i chronili je być może przed zniszczeniem”.

barbarzyńskiego ikonoklazmu to odległa przeszłość, a od artysty oczekuje się przede wszystkim kaznodziejskiej pa-sji i wyrazistości.

Główną oś *Betesdy* Wolfforta wyznacza postać sparaliżowanego starca. Cud właśnie się dokonuje, dłoń Jezusa wciąż pozostaje uniesiona w geście rozkazu, uzdrowiony podnosi się z wolna i zwija swoje posłanie, wpatrując się ze zdumieniem i czcią w swojego dobroczyńcę. Pochylenie jego sylwetki umożliwiło względnie bezkolizyjne umieszczenie w oddali namalowanego z wielkim dynamizmem anioła, zniżającego się ku powierzchni sadzawki i gestem władczo wyciągniętej dłoni wzburzającego jej wody. Jak trudnym zadaniem było wkomponowanie w całość sceny tego motywu – będącego zresztą już w samej opowieści Jana niejako „ciałem obcym” – dowodzi choćby *Uzdrowienie paralityka* Giovanniego Domenica Tiepolo (kilka wersji, m.in. w Philadelphia Museum of Art), młodsze o około półtora wieku od bocheńskiego: anioł umieszczony tu na pierwszym planie sprawia wrażenie, jakby lada moment miał runąć całym ciężarem na Jezusa i tłum zgromadzony na brzegu sadzawki<sup>36</sup>. Rozwiązaniem najłatwiejszym było

<sup>36</sup> Wpisanie takiej pełnowymiarowej unoszącej się w powietrzu fantastycznej postaci w dość realistycznie zazwyczaj pomyślaną scenę było nie lada wyzwaniem kompozycyjnym, z którym ówcześni artyści zmagali się z różnym skutkiem. U Tintoretta anioł pocieszający w więzieniu św. Rocha (Kościół św. Rocha w Wenecji) czy interweniujący Ewangelista w *Cudzie św. Marka* (Wenecja, Galleria dell'Accademia) sprawiają wrażenie, jak gdyby sztucznie podwieszono ich na niewidzialnych linach. Gerrit van Honthorst na



10. Pieter Aertsen, *Uzdrowienie paralityka nad sadzawką Betesda*, Rijksmuseum Amsterdam. Wg: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings\\_by\\_Pieter\\_Aertsen#/media/File:De\\_genezing\\_van\\_de\\_lamme\\_van\\_Bethesda.\\_Rijksmuseum\\_SK-A-4892.jpeg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_by_Pieter_Aertsen#/media/File:De_genezing_van_de_lamme_van_Bethesda._Rijksmuseum_SK-A-4892.jpeg) (dostęp: 19.10.2017)

oczywiście „zepchnięcie” anioła na możliwie odległy plan. Tiepolo chciał jednak najwyraźniej skonfrontować niejako obie postacie, a była to myśl nieobca chyba i Wolffortowi. W tle jego obrazu widać bowiem chorych czekających nad sadzawką i pod portykami, o których wspomina Ewangelia, na wzburzenie wody. Ręka anioła jest równoległa do ręki Jezusa, co wywołuje wrażenie jakby przepływu dwóch różnych energii z lewej ku prawej stronie. Tę paralelność kompozycji wzmacnia postać chorego, pochylonego nad sadzawką w pozycji naśladowującej nieco pozę anioła. Ta równoległość ma swoje uzasadnienie egzegetyczne: w komentarzu do tego fragmentu Ewangelii Jana Augustyn z Hippony pisze, że Jezus „wzruszał wodę swą obecnością” podobnie jak anioł wody sadzawki, przy czym – w nawiązaniu do Apokalipsy – rozumie tu „wodę” metaforycznie jako lud izraelski, który jednak owego aktu „poruszenia” nie dostrzegł i nie rozpoznał<sup>37</sup>. Nie musi to oznaczać, że

*Ścięciu św. Jana* (Rzym, Santa Maria della Scala) zatapia anioła niosącego świętemu wieniec męczeństwa w półcieniu *chiaroscuro*, co pozbawia go przynajmniej części zwykłego ciężaru istoty szubującej nienaturalnie nisko nad głowami. W podobnej roli anioł pojawia się także u Caravaggia w *Męczeństwie św. Mateusza* (Rzym, San Luigi dei Francesi), by wręczyć męczennikowi gałązkę palmową, symbol męczeństwa. Tu artysta nieco inaczej rozwiązał problem tektoniki sztucznie zawieszonych postaci, „podpierając” niewielkiego anioła obłokiem.

<sup>37</sup> Zob. św. AUGUSTYN, *Homilie na Ewangelię i Pierwszy list św. Jana*, cz. 1, tłum. W. Szoldrski, W. Kania, Warszawa 1977, Homilia 17, 2–3, s. 249 n. Por. Ap 17, 15.

Wolffort studiował Augustyna, ale ówczesni malarze swoje kompozycje planowali starannie także pod względem teologicznym, konsultując je zapewne niekiedy z egzegetami i duchownymi<sup>38</sup>.

Gestom „mocy” anioła i Jezusa przeciwstawiona jest gestykulacja postaci zgromadzonych po lewej stronie: chorych na brzegu sadzawki, zwracających się z nadzieją ku skrzydlatemu posłańcowi boskiemu, oraz świadków cudu. Matías Díaz Padrón interpretuje tę ostatnią grupę bardzo jednorodnie: „Inni, po lewej stronie widza, błagają

<sup>38</sup> Zob. H. Vlieghe, *Flemish Art*. (jak w przyp. 33), s. 4. Joannes Molanus, wykładowca uniwersytetu w Lowanium i autor dzieła *O historii świętych obrazów i wyobrażeń*, adaptującego postanowienia Tridentinum na użytek artystów flamandzkich wyraźnie pisze o podporządkowaniu artysty regułom teologicznym: „[...] nie można odnosić do świętych obrazów tego, co pogański poeta powiedział: «Malarze i poeci mieli zawsze słusznie [im daną]//Swobodę, by śmiało tworzyć, co im się podoba»” (J. MOLANUS, *O historii świętych obrazów i wyobrażeń, aby były właściwie używane, a przeciw nadużyciom, cztery księgi*, [w:] *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1994 [Historia doktryn artystycznych: wybór tekstów, t. 3, s. 118]. A Karol Boromeusz, arcybiskup Mediolanu, przestrzega w *Pouczeniach o budowie i wyposażeniu kościoła z 1577 r.*: „Malarzom i rzeźbiarzom grożą ciężkie kary, ażeby nie odchodzili od ustanowionych zasad” (*Pouczenia o budowie i wyposażeniu kościoła*, [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce*, s. 403 [jak w przyp. 29]).



11. Artus Wolffort, *Uzdrowienie paralityka nad sadzawką Betesda* (fragment), kościół św. Mikołaja w Bochni. Fot. G. Eljasiewicz

zbawiciela o pomoc<sup>39</sup>. To jednak chyba wykładnia nazbyt uproszczona, odległa ponadto od opisu Janowego. Ruch starca, powstającego i dźwigającego łożo, zdaje się bowiem wywoływać dość zróżnicowane reakcje widzów. Na twarzach trzech mężczyzn i kobiety stojących z tyłu malują się niechętny czy wręcz wrogie dystans, nieufność i zgorznienie, co odpowiada relacji ewangelicznej, opisującej świadków cudu oburzonych zlekceważeniem nakazu wypoczynku świątecznego: Jezus pogwałcił go, dokonując uzdrowienia, a chory dźwigając swoje posłanie – w czas święta obowiązywał zakaz przenoszenia jakichkolwiek ciężkich przedmiotów<sup>40</sup>. Niejednoznaczny jest gest ciemnowłosego młodzieńca. Można by go odczytywać z jednej strony jako wyraz sprzeciwu, z drugiej zaś jako coś w rodzaju błagania: „Proszę, uczyn to samo ze mną”. Wyraziście ujawnia swoje intencje młody mężczyzna ze splecionymi modlitewnie dłońmi. Powtarza ona błagalny gest jednego z chorych na drugim planie, co zdaje się sygnalizować akceptację Nowe-

go Przymierza, którego znakiem jest dokonujący się właśnie cud. Także jego rozjaśnione podziwem i uwielbieniem oblicze wyraźnie odcina się od zaciętych i gniewnych twarzy świadków uzdrowienia zgrupowanych za nim.

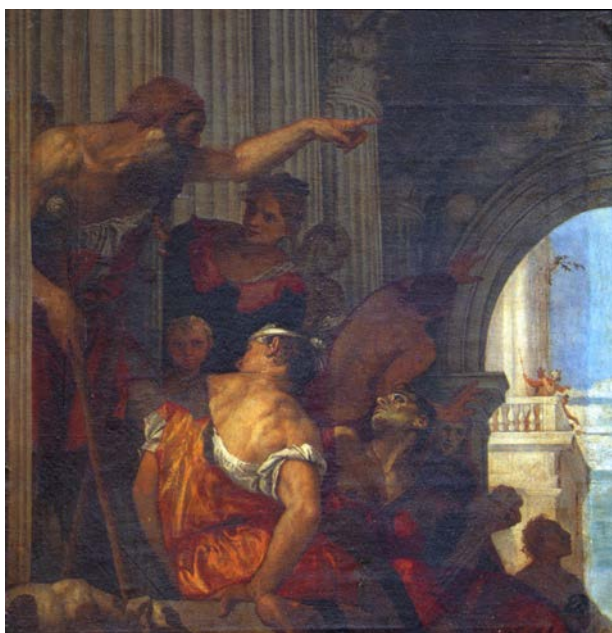
W łysawym mężczyźnie po prawicy Jezusa możemy się domyślać Piotra [il.11], i to nie tylko ze względu na jego rangę wśród apostołów. Właśnie Piotr wraz z Janem – to zapewne młody człowiek pośrodku stojącej za nimi dwoma trójki – powtórzy później cud przywrócenia władzy w nogach chromemu od urodzenia przy wiodącej do świątyni jerozolimskiej bramie zwanej Piękną albo Bramą Nikanora (Dz 3, 1 nn). Siwowłosym apostołem obok Jana mógłby być Mateusz, wykazujący pewne podobieństwo do innego wyobrażenia tego Ewangelisty, również przypisywanego Wolffortowi<sup>41</sup>. Ostatni z uczniów to chyba Jakub Starszy, gdyż to właśnie ta trójka – bez Mateusza – towarzyszy Jezusowi w kluczowych momentach Ewangelii (jak Przemienienie czy modlitwa w Ogrojcu).

Tego bardzo starannie uformowanego układu postaci dopełnia półnagi łysy mężczyzna z opaską na głowie, odwrócony do widza plecami i stwarzający przez to niejako przeciwwagę dla uzdrowionego paralityka (nawet

<sup>39</sup> M.D. PADRÓN, *Un lienzo de Artus Wolffort*, s. 902 (jak w przyp. 24).

<sup>40</sup> Zob. J 5, 10: „Mówili więc Żydzi temu, który został uzdrowiony: Szabat jest, nie godzi się tobie nosić łoża swego”. Por. Jer 17, 21 n: „To mówi Pan: Strzeżcie dusz waszych, a nie dźwigajcie brzemion w dzień sobotni ani nie wnoście bramami jerozolimskimi. Nie wynoście też brzemion z domów waszych w dzień sobotni [...]”. Zob. także E. HAENCHEN, *Das Johannesevangelium. Ein Kommentar*, Tübingen 1980, s. 271.

<sup>41</sup> Zob. H. Vlieghe, *Zwischen van Veen und Rubens* (jak w przyp. 17), il. 4. Bliźniaczko wręcz podobny do postaci na obrazie bocheńskim jest Mateusz Guida Reniego (Muzea Watykańskie), choć jest mało prawdopodobne, by Wolffort znał ten obraz (powstały w latach 1630–1640) z jakichś sztychów.



12. Paolo Veronese, *Uzdrowienie paralityka nad sadzawką Betesda* (fragment), kościół św. Sebastiana, Wenecja. Wg: T. Pignatti, F. Petrocco, *Veronese*, t. 1, Milano 1995, s. 128, il. 89

jego posłanie zdaje się „krzyżować” optycznie z posłaniem tamtego). Spoczywa na przenośnym łożu, podobnie jak jeszcze przed chwilą uzdrowiony starzec, można więc przypuszczać, że dotknięty jest podobnym co on schorzeniem. Jego mowa ciała, oddana z wielkim wyczuciem i subtelnością, zdaje się wyrażać rozgoryczone pytanie: „Dlaczego nie uzdrowiłeś mnie?”. To najprawdopodobniej subtelny „cytat”, przytoczony jednak bardzo twórczo, nowatorsko i samodzielnie. Siedzącego mężczyznę, odwróconego do widza na wpół odsłoniętymi plecami i z opaską na głowie (!) dostrzegamy bowiem już na *Uzdrowieniu paralityka* Paola Veronesego z 1560 r. (Wenecja, San Sebastiano) – obraz ten [il. 12] Wolffort, który chyba nigdy nie był w Italii, mógł znać z jakichś szychów.

Tło zdarzeń stanowi wyidealizowany z włoska krajobraz oraz antykizujące budowle: w ewangelicznym opisie cudu mówi się przecież wyraźnie o portykach otaczających sadzawkę. Dawało to artystom sposobność wielorakiego popisania się swym kunsztem: „Sadzawka Betesda – pisał Jacob Burckhardt – gdzie Chrystus mówi do chorego: «Wstań, weźmij łoże swoje, a chodź», skłaniała zarazem mistrzów weneckich i niderlandzkich do przedstawiania wielkiej architektury halowej, tafli wody czy tłumu cierpiących”<sup>42</sup>. Nieco inny charakter mają budowle po prawej stronie. To na wpół zrujnowane budynki o niekreślonym stylu. Hans

<sup>42</sup> J. BURCKHARDT, *Die Malerei und das Neue Testament*, [w:] *Vorträge 1844–1887*, red. E. Dürr, Basel 1919, s. 236. Nie bez znaczenia był zapewne także w tym wypadku wpływ sztuki włoskiej. Tenże Burckhardt elementy architektoniczne w *Betesdzie* Quellienusa łączy z Paolem Veronesem (zob. idem, *Zeitgenossen des Rubens*, [w:] idem, *Werke: kritische Gesamtausgabe*, t. 18, München–Basel 2006, s. 495).



13. Artus Wolffort, *Św. Hieronim*, Lyon, Musée des Beaux-Arts. Wg: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Artus\\_Wolffort#/media/File:Saint\\_J%C3%A9r%C3%B4me\\_-\\_Artus\\_Wolfaerts\\_\(A\\_58\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Artus_Wolffort#/media/File:Saint_J%C3%A9r%C3%B4me_-_Artus_Wolfaerts_(A_58).jpg) (dostęp: 19.10.2017)



14. Artus Wolffort, *Apostół Maciej*, Bruksela, kolekcja prywatna. Wg: <http://www.ebay.pl/itm/Der-heilige-Matthias-geschaffen-von-Artus-Wolffort-St-Butten-Sankt-A3-0023-/310541384853?hash=it em484db57c95:g:Ar4AAOSw8cNUOHck> (dostęp: 19.10.2017)



15. Artus Wolffort, *Uzdrowienie paralityka nad sadzawką Betesda* (fragment), kościół św. Mikołaja w Bochni. Fot. G. Eljasiewicz

Vlieghe uznaje to zamiłowanie artysty do przedstawiania ruin, „uwagę, jaką poświęca zwietrzałej powierzchni materii podlegającej erozji”<sup>43</sup>, za jedno z charakterystycznych znamion twórczości Wolfforta w ogóle, dostrzegając jego ślady także w tle jednej z nielicznych jego prac, sygnowanych przezeń monogramem AW. F., *Czterech Ewangelistów* (kolekcja prywatna, właściciel nieznany).

Bardzo flamandzki wydaje się inny rys jego malarstwa: rozmiłowanie w szczegółowym oddaniu faktury powierzchni, zwłaszcza ciała i tkanin – widać je choćby w muskulaturze pleców odwróconego paralityka, posłaniach obu chorych, resztkach łoża czy pojedynczych źdźbłach słomy rozrzuconych wokół, wreszcie w oddanej z jubilerską precyzją dekoracji portyków na bardzo odległym przeciwieście planie. Pod tym względem zresztą obraz malowany jest dość nierówno: partiom wykonanym niezwykle drobiazgowo towarzyszą i takie, które namalowano nieco mniej starannie, jak twarz Piotra [il. 11], albo schematycznie, jak twarz Jezusa (zapewne pracowało nad nim kilku pracowników warsztatu). Prawdziwy popis tej sztuki iluzjonistycznego wręcz imitowania faktury przedmiotów Wolffort da w jednym z najbardziej znanych swych obrazów, *Pokłonie trzech królów* [il. 2] w katedrze antwerpskiej. Nie przypadkiem obraz powstał na zamówienie cechu krawców, którzy

<sup>43</sup> H. Vlieghe, *Zwischen van Veen und Rubens*, s. 94 (jak w przyp. 17).



16. Artus Wolffort, *Pokłon pasterzy* (fragment), kościół św. Wawrzyńca, Oostmalle. Wg: Vlieghe, *Zwischen van Veen und Rubens: Artus Wolffort (1581–1641), ein vergessener Antwerpener Maleur*, Wallraf-Richartz-Jahrbuch; 39, 1977, s. 116, il. 41

z kolei zapewne chcieli za pośrednictwem malarza pochwalić się przepychem produkowanych przez siebie szat, uwiecznionych w scenie biblijnej.

Uderzające jest podobieństwo uzdrowionego paralityka do siwowłosego starca z jedwabistą brodą, który pojawia się u Wolfforta w rozmaitych wcieleniach: raz jest św. Hieronimem [il. 13], raz jednym z królów składających pokłon Dzieciątku Jezus [il. 2], to znów Maciejem Apostołem [il. 14]. To niemal jeden ze znaków rozpoznawczych jego malarstwa i nie przypadkiem zapewne właśnie ta postać jest na wielu jego obrazach najstaranniej dopracowana. Innym z takich „znaków rozpoznawczych” jest głowa kobiety w drugim rzędzie widzów (pierwsza z lewej) [il. 15]. Bardzo podobny kobiecy profil znajdziemy w *Pokłonie pasterzy* w kościele św. Wawrzyńca w Oostmalle [il. 16]. Zachowały się także dwa studia tej twarzy, rysunkowe i olejne<sup>44</sup>. Z kolei anioł nadlatujący nad sadzawkę zdradza pewne podobieństwo do anioła na przypisanym Wolffortowi przez Juliusa S. Helda obrazie przedstawiającym *Hagar na pustyni*, z którym autor ów zetknął się w jakimś mediolańskim antykwariacie<sup>45</sup>.

## V

Obok serii obrazów przedstawiających cud nad sadzawką Betesda warsztatowi Wolfforta przypisuje się także drugą,

<sup>44</sup> W Luvrze oraz w opactwie Sankt Florian w Górnej Austrii. Zob. ibidem, s. 115, 117 oraz il. 41–43.

<sup>45</sup> J.S. HELD, *Noch einmal Artus Wolffort*, „Wallraf-Richartz-Jahrbuch”, 42, 1981, s. 148, il. 8. Held tak właśnie lokalizuje to dzieło: „Ehemals Mailand, Kunsthandel”.



17. Artus Wolffort, *Uzdrowienie paralityka nad sadzawką Betesda*, kościół św. Kwintyna w Lowanium. Wg: <http://ba-lat.kikirpa.be/photo.php?path=X007796&objnr=58405&nr=5> (dostęp: 19.10.2017)

ilustrującą ten sam fragment Ewangelii Jana, ale dość znacznie różniącą się od pierwszej<sup>46</sup>. Reprezentuje ją chociażby *Uzdrowienie* w kościele św. Kwintyna (Sint-Kwintenterkerk) w Lowanium [il. 17]. Brak danych archiwalnych, które umożliwiałyby określenie ich kolejności, ale w serii, której elementem jest obraz bocheński, wyraźnie widać dążenie do udoskonalenia kompozycji i wyeliminowania dość zabawnych niekiedy błędów ikonograficznych. W *Uzdrowieniu* z kościoła św. Kwintyna daje się zauważyć dziwny brak równowagi: uzdrowiony zwraca się ku Jezusowi już stojąc, co zdarzenia rozgrywające się na pierwszym planie pozbawia dynamiki, jaką nadaje im ruch powstającego kaleki, a na dodatek wraz ze świadkami, w tym z „zazdrosnym” nieuzdrowionym chorym, optycznie spycha niejako ku lewej stronie grupę Jezusa i apostołów. Drugi plan powtarza w ogólnych zarysach znany schemat, ale pozostaje całkowicie niezespólony z pierwszym, bo przez odwrócenie na nim układu osób ulega unicestwieniu owa równoległość gestów anioła i Jezusa. Uzdrawiony jest przy tym znacznie młodszy, co trudno pogodzić z 38 latami jego choroby (co prawda Ewangelia nie mówi, w jakim wieku na nią zapadł). A o niezamierzony komizm ociera się postać Piotra, który idealnie wręcz spełnia swój najbardziej konwencjonalny wzorzec ikonograficzny łysawego starca z siwą brodą, choć oczywiście na ponad trzydzieści lat przed śmiercią święty musiałby wyglądać znacznie młodziej, tak właśnie, jak wyobrażony został na obrazie bocheńskim i jego bliźniaczych wersjach.

<sup>46</sup> Zob. H. Vlieghe, *Zwischen van Veen und Rubens*, s. 107 n (jak w przyp. 17).

Jeszcze inny wariant tej kompozycji wypracował i również powtórzył kilkakrotnie jeden z uczniów Wolfforta, wspomniany już wyżej Pieter van Lint (1609–1690), na przykład w *Uzdrowieniu paralityka* znajdującym się w Koninklijke Musea voor Schone Kunsten w Brukseli [il. 18]. Postacie nie grupują się tu tak wyraźnie w przeciwstawione sobie stronnictwa (uczniowie, świadkowie) – to za Jezusem stoi kilku mężczyzn, w których charakterystyczne żydowskie nakrycia głowy oraz gesty wyrażające sprzeciw lub zaniepokojenie każą się domyślać raczej faryzeuszów niż apostołów. Nacisk położony jest tu jednak, jak się zdaje, przede wszystkim na reakcje chorych pominiętych przez cudotwórcę, zwracających się doń z rozpaczliwym błaganiem<sup>47</sup>. Anioł i postacie nad sadzawką stanowią jedynie odległą i słabo widoczną kulisę.

Jeszcze ciekawsze, choć z innych przyczyn, może być porównanie *Betesdy* Wolfforta z przedstawieniami tego samego fragmentu Ewangelii Jana, powstałymi w protestanckim środowisku północnych Zjednoczonych Prowincji oraz Wielkiej Brytanii. Współczesny Wolffortowi Joost Cornelisz. Droochsloot (1586–1666) z Utrechtu powraca do motywu uzdrowienia paralityka kilkakrotnie w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XVII w. [il. 19]. Jego obrazy są znacznie mniejsze, bo przeznaczone

<sup>47</sup> Te wątki zdaje się na przedstawieniach *Uzdrowienia paralityka* zyskiwać z czasem na znaczeniu. Coraz częściej też pojawia się na nich postać matki z dzieckiem na ręku – w domyśle chorym – które prowokuje niejako do postawienia pytania o „niezbadane wyroki boskie”: uzdrowiony zostaje starzec, dziecko nie otrzymuje żadnej pomocy.



18. Pieter van Lint, *Uzdrowienie paralityka nad sadzawką Betesda*, Bruksela, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten. Wg: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter\\_van\\_Lint\\_-\\_Christ\\_healing\\_the\\_lame\\_at\\_the\\_pool\\_of\\_Bethesda.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_van_Lint_-_Christ_healing_the_lame_at_the_pool_of_Bethesda.jpg) (dostęp: 19.10.2017)

zapewne do mniejszych pomieszczeń. Mają przy tym charakter nie tyle przedstawień religijnych – nie dostrzeżemy na nich nawet Jezusa i apostołów ani samego aktu cudownego uzdrowienia – ile scen rodzajowych, tak lubianych przez artystów holenderskich, a w tym wypadku ocierają się wręcz o pastisz: chorzy zgromadzeni nad sadzawką to skarykaturowani rodacy artyści, jakby żywcem wyjęci z dzieł Bruegla czy Boscha, a i architektura w tle to budowle niderlandzkie, nie zaś dostojne antykizujące portyki katolickich Włochów i Flamandów, nawiązujące bezpośrednio do tekstu ewangelicznego. Bo też Droochsloot wcale nie zamierza ilustrować opowieści biblijnej na użytek i ku zbudowaniu niepiśmiennych prostaczków. Przenosi ją w swoją codzienność i próbuje sobie wyobrazić, co rzeczywiście może się dziać w tłumie kalek wyglądających cudownego uzdrowienia, świadomych przy tym, że dostąpić go może tylko jeden wybrany. Ta świadomość skutkuje rozpaczliwym wyścigiem do sadzawki, któremu kalectwo jego uczestników nadaje rysy groteski łączącej w sobie grozę i komizm. Na niektórych wariantach obrazu brak nawet anioła. Tam zaś, gdzie się pojawia, taneczna poza i różowa, frywolna wręcz suknia, nadają mu charakter nie tyle dostojnego emisariusza bożego, ile raczej ironicznego obserwatora zdarzeń, przyglądającego się z politowaniem i rozbawieniem ludzkiej małości<sup>48</sup>.

<sup>48</sup> Na skłonność artystów holenderskich do parodiowania flamandzkiego malarstwa religijnego zwraca uwagę Antoni ZIEMBA (*Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2016, s. 10 n). Przykładem takiej parodii jest jego zdaniem choćby obraz Josepha Braya *Pochwała śledzia*, przedstawiający tablicę ozdobioną girlandą z cebul i kawałków ryby, na które wryto poemat sławiący zalety marynowanego śledzia. „Obraz stanowi [...]

Nieco inaczej ma się rzecz z *Sadzawką Betesda* Williama Hogartha, powstała w 1735 r. [il. 20]. To wielkie malowidło ściennie Hogarth wykonał dla szpitala św. Bartłomieja w Londynie. Utrzymane jest z pozoru w dość klasycznym stylu, nawiązującym do Murilla czy Ricciego, a przecież zawiera też elementy niekonwencjonalne. Znamionuje je przede wszystkim niecodzienny naturalizm, uzasadniony zapewne specyfiką miejsca. Dolegliwości chorych oddane są z pieczołowitością godną ilustratora podręczników medycznych: dziecko z krzywicą, zniekształcona ręka chorego na reumatyzm, wycieńczona staruszka<sup>49</sup>. Ale na drugim planie, podobnie jak u Droochsloota, rozgrywa się dramatyczna walka o dostęp do cudownych wód sadzawki, co dostrzegł już Goethe w omówieniu miedziorytu sporządzonego na podstawie malowidła przez Simona François Raveneta: „Anioł, poruszywszy wodę, właśnie uleciał ku górze, pewien muzułmanin jest wielce zajęty wydawaniem rozkazów, by przenieść do sadzawki dziewczynę trapiącą, jak można odgadnąć z płam na jej nagiej postaci, przez pewne nowomodne schorzenie. Jeden z jego służących odpycha ubogą kobietę, niosącą do wody kalekie dziecko, wokół widać przerażające postacie”<sup>50</sup>.

przekorną analogię *à rebour* do flamandzkich otoków kwiatowych i owocowych Jana Breughla Starszego, Daniela Seghersa czy Jana Dawidsz'a de Heema obramowujących reliefowe lub malowane wizerunki Madonny z Dzieciątkiem, Chrystusa lub świętych albo przedstawienia kielicha Eucharystii [...].

<sup>49</sup> Zob. R. PAULSON, *William Hogarth*, tłum. H. Andrzejewska, Z. Potkowska, Warszawa 1984, s. 142 n.

<sup>50</sup> J.W. GOETHE, *Englische Kupferstiche*, [w:] *Beiträge zu den Frankfurter Gelehrten Anzeigen vom Jahr 1772*, cyt. za: J.W. GOETHE, *Werke*, Berliner Ausgabe, t. 19, Berlin 1960, s. 11.





19. Joost Cornelisz. Droochsloot, *Sadzawka Betesda* (1645), kolekcja prywatna. Wg: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joost\\_Cornelisz.\\_Droochsloot\\_-\\_The\\_Pool\\_of\\_Bethesda\\_-\\_WGA6681.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joost_Cornelisz._Droochsloot_-_The_Pool_of_Bethesda_-_WGA6681.jpg) (dostęp: 19.10.2017)



20. William Hogarth, *Uzdrowienie paralityka nad sadzawką Betesda*, St Bartholomew's Hospital Museum and Archive. Wg: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6e/Bartshogarth-800.jpg> (dostęp: 19.10.2017)

Naczelną zasadą sztuki chrześcijańskiej ma być wprowadzenie *verisimilitudo* – właśnie to pojęcie jest osią myślenia ideologów kontrreformacji<sup>51</sup> – a zatem „podobieństwo”, wierne odwzorowanie pewnej rzeczywistości, ale ta wierność jest jednak podporządkowana „celowi wyższemu”, co siłą faktu nadaje jej szczególny charakter. Paleotti opisuje to w sposób następujący: „Obraz, który pierwotnie miał za cel jedynie być do czegoś podobnym (*assomigliare*), teraz jako akt cnoty przywdziewa nową szatę wierzchnią i oprócz podobieństwa wznosi się ku celowi wyższemu, zmierzając ku wiecznej chwale, odwodząc ludzi od występku i prowadząc ich ku prawdziwemu kultowi Boga”<sup>52</sup>. Ten swoisty „realizm katolicki”, przedstawiający świat nie takim, jakim jest, lecz takim, jakim go wymyśliła kościelna ortodoksja i jakim zgodnie z jej zaleceniami należy go sobie wyobrażać, nie pozostawia, rzecz jasna, wiele miejsca na eksperymenty, czy to formalne, czy treściowe. Powszechnie znane są perypetie Paola Veronesego tłumaczącego się z powodu swojej *Ostatniej wieczerzy* przed wenecką inkwizycją i Caravaggia, *enfante terrible* katolickiego baroku, malującego św. Mateusza dla kaplicy kościoła San Luigi dei Francesi w Rzymie czy umierającą Marię dla tamtejszych karmelitów. A czas intensywnej, a niekiedy wręcz brutalnej rekatolicyzacji nie był zapewne w Antwerpii najlepszym momentem do wszczynania dyskusji ikonograficznych.

Dlatego w dziele Wolfforta wszystko jest na swoim miejscu i dokładnie takie, jakim ma być, zgodnie z oczekiwaniami zarówno tych, którzy za obraz płacą, jak i tych, którzy będą go oglądać – komercyjny charakter tej seryjnej produkcji artystycznej wydaje się tu również elementem ważnym – a także tych jeszcze, którzy chcieliby analizować jego teologiczną poprawność. Jezus i Wielka Czwórka uczniów promieniują dostojeństwem, z nieba sphywa majestatycznie anioł, uzdrowiony starzec spogląda z uwielbieniem i wdzięcznością na swojego wybawiciela, a „zatwardziali” Żydzi, głusi na przesłanie Mesjasza, wyraziście i niedwuznacznie manifestują swoją doń niechęć, która już wkrótce doprowadzi do Ukrzyżowania, choć i wśród nich znajdują się może sprawiedliwi, otwarci na przesłanie Dobrej Nowiny. Przejrzysta i czytelna kompozycja, przemyślana i mistrzowsko zrównoważona „tektonicznie”, naznaczona jest także swoistym schematyzmem, uroczystym i niewolnym od pewnej wystudiowanej teatralności, a przez to po granice banału przewidywalnym.

Za cenne konsultacje i wskazówki dziękuję Pani dr Hannie Benesz z Muzeum Narodowego w Warszawie, Panu prof. dr. Hansowi Vliegemu emerytowanemu profesorowi Uniwersytetu Katolickiego w Lowanium, oraz Panu Piotrowi Michałowskiemu z Muzeum Narodowego w Poznaniu.

## SUMMARY

Tadeusz Zatorski  
*CHRIST HEALING THE PARALYTIC  
 AT THE POOL OF BETHESDA BY ARTUS  
 WOLFFORT IN ST NICHOLAS CHURCH  
 IN BOCHNIA: ATTRIBUTION  
 AND ICONOGRAPHY*

The paper discusses a painting by Artus Wolffort (1580–1641), entitled *Christ Healing the Paralytic at the Pool of Bethesda*, in St Nicholas church in Bochnia, which, until now, has been erroneously attributed to Tobias van Nijmegen. Equally mistaken was the identification of its subject matter: according to the inscription on a small plate attached to the painting's frame, it was believed to depict the miraculous healing of the blind (J 9) whom Jesus instructed to wash his eyes in the pool of Siloe. Yet, following the findings of Hans Vlieghe from the 1970s, a series of almost identical paintings depicting the healing of the paralytic (J 5), to which also the painting in Bochnia apparently belongs, should be ascribed precisely to Wolffort.

Wolffort's workshop executed two series of paintings depicting the *Healing*, which differ substantially in composition and in the rendering of certain iconographic formulae. Additionally, the works reveal the artist's efforts at perfecting his compositions and eliminating anachronisms visible in the earlier series.

The composition of the painting under discussion and of its corresponding versions (which might derive from a sketch by Otto van Veen), as well as its iconography, reflect certain tendencies that emerged in the painting of the Catholic provinces of the Netherlands during the Counter-Reformation. This is particularly conspicuous when Wolffort's *Healing* is compared with depictions of the same episode from the Gospel of St John executed in the Protestant milieu.

<sup>51</sup> Zob. D. FREEDBERG, *Kunst und Gegenreformation*, s. 69 (jak w przyp. 35).

<sup>52</sup> *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, s. 211 (jak w przyp. 31).