

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).