

Szukając Oblicza. Droga Danuty Waberskiej do twórczości sakralnej

Danuta Waberska, absolwentka Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, dziś Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu (absolutorium uzyskała w 1969 roku), większą część swego twórczego życia poświęciła służbie Kościołowi w dziedzinie sztuki sakralnej. Na owej pracy upłynęło jej bez mała trzydzieści lat. Obrazy Waberskiej można dziś znaleźć w wielu (nie tylko poznańskich i nie tylko polskich) kościołach, muzeach, w siedzibach wspólnot religijnych i domach prywatnych¹.

Zanim jednak w jej malarstwie ujawniły się treści o rodowodzie nadprzyrodzonym, świeżo upieczona absolwentka PWSSP tworzy w nurcie Nowej Figuracji, dając wyraz typowemu dlań pesymizmowi egzystencjalnemu, dramatowi alienacji i pustki duchowej [il. 1]. Emanujący z jej wczesnych płócien klimat melancholii potęgują przewrotne tytuły, jak *Dialog* czy *Rozmowy* prowadzone w gruncie rzeczy z samą sobą. Rozmówca, pozbawiony indywidualności, wydaje się równie nieprzenikniony i obcy jak zdepersonalizowany tłum „figur wygnanych z pełni i Jedności”², który przedstawia malarka na kilku obrazach. W cyklu *Podróże* i w pierwszych pracach z serii *Okna* wielowymiarowa symbolika okna i odbicia lustrzanego oraz związana z nią alternacja otwarcia – zamknięcia stawiają problem granicy pomiędzy różnymi poziomami rzeczywistości. W obu seriach granica, o której mowa, jawi się jako nieprzekraczalna, co jeszcze wzmaga odczucie wyobcowania, niekiedy wręcz parali-

¹ Niniejsze opracowanie jest pierwszą, daleką od kompletności, próbą całościowego spojrzenia na dorobek artystyczny D. Waberskiej, rozpatrywany do tej pory jedynie w sposób fragmentaryczny. Studium powstało głównie w oparciu o własną znajomość jej malarstwa i rozmowy z artystką. Bibliografia tekstów poświęconych Waberskiej jest nader skromna, ograniczona do kilku not katalogowych i krótkich wzmianek prasowych. Ich wartość poznawcza jest niewielka. Wyjątek stanowią teksty: Agaty Ławniczak (w: *Danuta Waberska. Malarstwo*, katalog wystawy, Dział Sztuki Współczesnej, Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze, 1985) oraz Tadeusza Żukowskiego (*Figura i Osoba albo zmagania z Obrazem*, www.muzeum.poznan.pl/www2/index.php?option=com_content&view=article&id=42:waberska-u-przyjacio-wystawa-malarstwa&catid=35:wystawy-czasowe&Itemid=2 [dostęp: 21 XII 2012]). Tekst Żukowskiego był rozpowszechniony w formie powielanej podczas wystawy *Waberska u przyjaciół*, Muzeum Archidiecezjalne w Poznaniu, 30 VI – 31 VIII 2008. Artystce bardzo dziękuję za informacje udzielane mi w trakcie pracy nad tekstem oraz udostępnienie zdjęć.

² T. Żukowski, jak przyp. 1.

In search of the Face. Danuta Waberska's way to sacred art

Graduate of the School of Fine Arts in Poznań (today: University of Arts),¹ Danuta Waberska has spent the vast majority of her professional life in the service of the Church, specializing in the field of sacred art. This work has taken up thirty years of her life. Today, her paintings can be found in many churches, museums, religious community centres, and private collections throughout Poland and abroad.

Before supernatural themes first emerge in her paintings, the newly minted artist (who left the School of Fine Arts in Poznań in 1969) worked within the New Figuration movement, expressing typical moods of existential pessimism, the drama of alienation, and spiritual emptiness [fig. 1]. The pervasive melancholy of Waberska's early works is further deepened by subversive titles, such as *Dialogue* or *Conversations*; it turns out that the artist basically converses with herself alone. Stripped of all individual features, the interlocutor is as foreign and inscrutable as the depersonalized crowd of “figures exiled from plenitude and unity”² seen in several paintings of the period. In *Journeys* and the first pieces of the *Windows* cycle, the multidimensional symbolism of windows and mirror re-

¹ This study is the first, as yet imperfect, attempt to take a more comprehensive look at the oeuvre of Danuta Waberska, which has been studied in a rather piecemeal fashion until now. The article is primarily based on my own knowledge of the paintings and a personal interview with the artist. Existing literature is scant on the subject, comprising only a handful of catalogue notes and short impressions published in the press, of very limited value to the scholar. Notable exceptions include two texts by Agata Ławniczak (in: *Danuta Waberska. Malarstwo*, exhibition catalogue, Contemporary Art Wing, Lubuska Land Museum in Zielona Góra, 1985) and Tadeusz Żukowski (*Figura i Osoba albo zmagania z Obrazem*, www.muzeum.poznan.pl/www2/index.php?option=com_content&view=article&id=42:waberska-u-przyjacio-wystawa-malarstwa&catid=35:wystawy-czasowe&Itemid=2 [accessed: 21 Dec. 2012]). Żukowski's essay was distributed in printed form during the exhibition *Waberska u przyjaciół*, Archdiocesan Museum in Poznań, 30 June – 31 August 2008. I would like to thank the artist for the help I received from her while working on the article and for making her photos available to me.

² Żukowski, as in fn. 1.



1. Danuta Waberska, *Sam*, 1972, olej na płótnie, 85 × 89 cm, własność prywatna, fot. A. Florkowski

1. Danuta Waberska, *Alone*, 1972, oil on canvas, 85 × 89 cm, private collection, photo by A. Florkowski

flections, as well as the dialectic of opening and closing, together investigate the complex boundary between various levels of reality. In both cycles, the boundary appears impassable, which further intensifies the experience of alienation, often turning into a sense of almost paralyzing incapacity. While illustrative of the broader movement in fashion at the time, Waberska's painting in the 1970s also notably stands apart. Reflective and nostalgic, it shuns the extreme forms of expressionism practised by Francis Bacon and his ilk. Evident in these works is a respect for the rules of (nearly) academic composition, a well-balanced structure, and mild harmonies of colour. In many of the paintings, silhouette figures with barely visible contours are cast against an abstract background of mildly opalescent geometric surfaces, all in subdued colours.

The end of the 1970s inaugurates another extensive cycle of paintings, *City*. In terms of atmosphere, the first pieces hark back to the earlier period. Monochromatic and drily geometric, the cityscapes yawn with emptiness, a clear expression of the artist's agnostic worldview [fig. 2]. Some paintings, however, already begin to exemplify the growing importance of light, still rather formal and emotional in character, but also increasingly symbolic. Imperceptibly, light becomes the source of supernatural meaning, at first enigmatic and free from explicit religious connotations. It turns into a vehicle of epiphany, suffusing every outline with an impalpable, glimmering vibration.

żującej niemożności. Obrazy Waberskiej z lat 70., dając wyraz przynależności do modnego wówczas nurtu, mają zarazem charakter „osobny”. Refleksyjne i nostalgiczne, wolne są od ekstremalnych form ekspresjonizmu, z jakich słynie malarstwo Francisca Bacona i jego licznych, także w Polsce, akolitów. Ujawniają szacunek dla zasad nieledwie akademickiej kompozycji, precyzyjnie zrównoważonej konstrukcji i pełnych łagodności harmonii barwnych. W wielu z tych przedstawień naszkicowanym sylwetowo, ledwie obrysowanym postaciom towarzyszy abstrakcyjne tło, sprowadzone do gry zgeometryzowanych, łagodnie opalizujących płaszczyzn o przygaszonej gamie kolorystycznej.

Kolejne lata twórczości (koniec lat 70.) przynoszą obszerny cykl *Miasto*. Pierwsze weduty, ziejące pustką, monochromatyczne, odpychające oschłym geometryzmem, przypominają klimatem płótna wcześniejsze, stanowiąc wyraz agnostycznego światopoglądu artystki [il. 2]. W innych widać już jednak rosnące znaczenie światła, początkowo bardziej formalne i emocjonalne, stopniowo coraz silniej symboliczne. Niemal niezauważenie staje się ono źródłem sensów nadprzyrodzonych, jeszcze enigmatycznych, pozbawionych konotacji religijnej. Jest jednak znakiem epifanii, napełnia każdy kształt lewie uchwytą, migotliwą wibracją. Sączy się poprzez skłębione chmury, płynie ku pogrążonym w mroku ulicom, wpada przez okno, odbija się w wodzie, wywołując magiczną grę lśnień i refleksów (*Miasto – obraz III*, 1981; *Chwila słońca*, 1984). Już tylko czekać, aż przybierze postać „hostii słońca” (*Noc III*, 1982; *Droga, Prawda, Życie III*, 1987), a tym samym



2. Danuta Waberska, *Miasto IV*, 1982, olej na płótnie, 110 × 145 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. D. Waberska

2. Danuta Waberska, *City IV*, 1982, oil on canvas, 110 × 145 cm, National Museum in Poznań, photo by D. Waberska

zyska sens sakramentalny. Podobny proces daje się obserwować w odniesieniu do widoków natury (*Jezioro w Łagowie*, 1979; *Jezioro białe – Osieki*, 1977). Obrazy artystki z tego czasu prezentują pod względem formalnym stan swoistego zawieszenia pomiędzy realnością a imaginacją, tradycją luministycznego malarstwa kolorystycznego a poszukiwaniami twórców abstrakcji metafizycznej, w czym przypominają twórczość innego poznańskiego artysty – Edmunda Łubowskiego³. Nie widać w nich pojedynczych smug pędzla; poszczególne partie kolorystyczne przenikają się, tworząc gładkie i czyste powierzchnie, niepozbowione przy tym wyrazu i życia. Efekt rozproszenia konturów form, swoistego zamglenia wprowadza nastrój tajemnicy.

Z potęgowaniem się efektów luministycznych idzie w parze coraz bardziej widoczna ingerencja linii prostych (*Pejzaż biały (okno duże)*, 1978; *Pejzaż zamglony*, 1980). Jak słusznie zauważa poeta Tadeusz Żukowski,

wpierw są to interwencje pionu i poziomu, które dynamizują przestrzeń w obrazie jakby jednocześnie wprowadza-

Rays seep in through fleecy clouds, flow towards darkened streets, break through windows, and, reflected by water, explode in a magical dance of glints and glimmers (City – Piece III, 1981; A Moment of Sun, 1984). One moment and it will turn into the “Host of the Sun” (Night III, 1982; Way, Truth, Life III, 1987) and thus acquire a sacramental sense. A similar process can be observed for landscapes (Lake in Łagowo, 1979; Białe Lake – Osieki, 1977). In formal terms, Waberska’s paintings are now suspended between reality and imagination, the luminist tradition of colour painting and forays into metaphysical abstraction, which makes it reminiscent of the work of another Poznań-based artist, Edmund Łubowski.³ The individual brushstrokes are not discernible; colour sections interpenetrate, creating surfaces which are smooth and clean, but also full of vividness and life. Diffuse outlines create an impression of mistiness and introduce a general atmosphere of mystery.

³ R. Boetner-Łubowski, *W kręgu światła i koloru. O twórczości Edmunda Łubowskiego*, Poznań, 2001, s. 44 i n.

³ R. Boetner-Łubowski, *W kręgu światła i koloru. O twórczości Edmunda Łubowskiego*, Poznań, 2001, p. 44.



3. Danuta Waberska, *Obraz złożony* (dyptyk), 1991, olej na płótnie, 92 × 146 cm, własność artystki, fot. D. Waberska

3. Danuta Waberska, *Complex Image* (diptych), 1991, oil on canvas, 92 × 146 cm, private collection, photo by D. Waberska

The increased use of luminist effects is also accompanied by an intrusion of straight lines (*White Landscape (Big Window)*), 1978; *Hazy Landscape*, 1980). As the poet Tadeusz Żukowski rightly remarks,

*at first the vertical and the horizontal appear, infusing the painting with spatial dynamism and introducing basic 'fixed points of reference', both for the character in the painting and the viewer. The lines represent the basic coordinates of the world: up-down, north-south, left-right, east-west. When a horizontal and a vertical line come together, the result is a cross. The seemingly unproblematic intersection of two straight lines leads into the depths of hitherto marginalized Judeo-Christianity, with all the consequences of further choice.*⁴

In this period, Waberska also begins to attach symbolic meaning to other archetypal figures, such as the circle, the triangle, and the square, now shown as mystical mandalas and symbols of wholeness. At once canonical and epiphanous, the figures permit Waberska to escape the pressures of the ego and endow her paintings with a more universal meaning [fig. 3]. It would be a mistake,

*dzają podstawowe »stałe odniesienia«, zarówno dla zagubionego bohatera jak i odbiorcy dzieła. Są to podstawowe kierunki świata: góra – dół; północ – południe – wschód – zachód oraz lewa i prawa strona. Gdy pion i poziom spotykają się, powstaje – krzyż/Krzyż. Niby oczywiste spotkanie dwóch krzyżujących się prostych prowadzi w głąb, wcześniej jakby zawieszonego, judeochrześcijaństwa, z wszystkimi, co do dalszych wyborów, tego skutkami*⁴.

W owym czasie malarka zaczyna przypisywać znaczenie symboliczne także innym figuram archetypicznym, jak koło, trójkąt, kwadrat, prezentowanym w ich aspekcie mandaliczno-mistycznym i symbolice całości. Jako formy zarazem kanoniczne i epifaniczne, pozwalają artystce uwolnić się spod presji ego, nasycić płótna sensem bardziej uniwersalistycznym [il. 3]. Myliłby się jednak ten, kto by upatrywał w rzeczonych figurach jedynie treści o rodowodzie chrześcijańskim. Geometria, ujawniając czyste zasady budowy wszechświata, jest wszak od niepamiętnych czasów formą wizualnego przekazu prawd filozoficznych i ezoterycznych. Zainteresowania malarki krążą wówczas wokół religii Wschodu, doktryn gnostycznych i mistycznych. Uważna lektura mistyków, buddyzm zen, poezja symboliczna, psychologia głębi są istotnym źródłem inspiracji zarówno dla scen figuralnych, martwych natur, pejzaży, jak i kompozycji z po-

⁴ Żukowski, see fn. 1.

⁴ T. Żukowski, jak przyp. 1.



4. Danuta Waberska, *Walka Jakuba z Aniołem II*, 1978, olej na płótnie, 107 × 130 cm, własność prywatna, fot. A. Florkowski

4. Danuta Waberska, *Jacob Wrestling with the Angel II*, 1978, oil on canvas, 107 × 130 cm, private collection, photo by A. Florkowski

granicza abstrakcji. Przy wszystkich różnicach tematycznych i estetycznych malarstwo Danuty Waberskiej z przełomu lat 70. i 80. jawi się już jednak jako wyraz coraz silniejszej tęsknoty za ładem, pełnią, za wyzwoleniem od tego, co przemijalne, ku temu, co nieskończone, wieczne. Walory formalne i pogłębiający się przekaz duchowy twórczości D. Waberskiej nie pozostały niezauważone. Świadczą o tym zarówno bardzo dobre recenzje, jak i nagrody uzyskane przez artystkę w trzech edycjach prestiżowego Ogólnopolskiego Konkursu im. Jana Spychalskiego (1976, 1979, 1981) – poznańskiego malarza, którego obrazy cenione są ze względu na piękno formy oraz poetycko-metafizyczną aurę.

Znaki

W 1978 roku pojawiają się pierwsze przedstawienia z serii *Walka Jakuba z Aniołem* [il. 4], na rok 1984 przypada powstanie obrazu *Znaki*, inicjującego podejmowany później kilkakrotnie motyw wędrowki Tobiasza i Anioła [il. 5]. Akcja obrazu rozgrywa się w scenarii

however, to see them only in their Christian dimension. From times immemorial, geometry has served as a visual vehicle for philosophical and esoteric truth by uncovering the pure principles that determine the structure of the universe. At the turn of the 1970s and the 1980s, Waberska takes an interest in Eastern religions, Gnostic doctrines, and mysticism; readings in the mystics, Zen Buddhism, symbolic poetry, and depth psychology provide a mine of inspiration for her figural scenes, still-lives, landscapes, and semi-abstract paintings. All differences in theme and style aside, her work presently begins to express a craving for order and plenitude, a quest for liberation from the transient towards the infinite and the eternal. The novel formal features and the deepening spiritual resonance of her work do not go unnoticed. Waberska receives many flattering reviews and wins three awards (in 1976, 1979, and 1981) at the prestigious nationwide Jan Spychalski Competition dedicated to the famous Poznań-based painter, whose pieces are still



5. Danuta Waberska, *Znaki (Anioł i Tobiasz)*, 1984, olej na płótnie, 110 × 130 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. D. Waberska
 5. Danuta Waberska, *Signs (Angel and Tobias)*, 1984, oil on canvas, 110 × 130 cm, National Museum in Poznań, photo by D. Waberska

admired for their formal beauty and unique poetic and metaphysical aura.

Signs

1978 marks the appearance of the first pieces in the *Jacob Wrestling with the Angel* cycle [fig. 4]. In 1984, *Signs* inaugurate the motif of Tobias and the Angel, later taken up on several more occasions [fig. 5]. The scene is set in a suburban street, with lampposts and road signs, all of which are both real and symbolic at the same time. In both cycles, the religious story is updated to illustrate the necessary and unchanging sense behind all that exists – in every place and time.

In this gradual, yet impressively consistent, manner Waberska inches ever closer towards the domain of religious art. She already deals with Judeo-Christian themes, but still remains independent of the Church and its approval, which gives her unrestrained freedom in the choice and interpretation of themes. The two cycles reflect her intellectual

podmiejskiej: widać szosę, latarnie uliczne i tytułowe znaki drogowe, zarazem realne i symboliczne. W przypadku obu cykli historia święta ulega aktualizacji, ujawniając konieczny, niezmienny sens wszystkiego co istnieje – wszędzie i zawsze.

Tak oto – chciałoby się rzec – stopniowo i niepostrzeżenie, a jednocześnie z zastanawiającą konsekwencją wkracza artystka w obszar sztuki religijnej, wprowadzając już najwyraźniej związaną z problematyką judeo-chrześcijańską, lecz jeszcze niezależną od+ kościelnego *imprimatur*, co sprzyja swobodzie zarówno w zakresie doboru tematów, jak i ich malarskiej interpretacji. Oba cykle odzwierciedlają intelektualno-duchowe peregrynacje artystki. Pozostają wyrazem „jakubowego” zmagania się z narcystyczną izolacją, powolnego, lecz nieustępliwego otwierania się na nowe, coraz silniej zabarwione chrześcijaństwem obszary *sacrum*. *Walkę Jakuba z Aniołem II* (1978) i *Walkę Jakuba z Aniołem III* (1979), podobnie jak kolejne płótna z cyklu *Znaki*, niejedno łączy z wcześniejszymi seriami *Okna* oraz *Miasta*. W dalszym ciągu motywy czerpane z natury ulegają swoistej filtracji, kształtowane są syntetycznie i porządkowane w sposób



6. Danuta Waberska, *Droga do Centrum*, 1995, olej na płótnie, 120 × 170 cm, Muzeum Archidiecezjalne w Poznaniu, fot. A. Głodkiewicz

6. Danuta Waberska, *Road to the Centre*, 1995, oil on canvas, 120 × 170 cm, Archdiocesan Museum in Poznań, photo by A. Głodkiewicz

klarowny, nieledwie krystaliczny. Godny podkreślenia jest również efekt jakby mgławicowego sposobu kładzenia plam barwnych, wzmagający odczucie tajemnicy. Jest już jednak istotna różnica w ich wymowie ideowej i działaniu emocjonalnym. Biblijni bohaterowie, wkraczając w przestrzeń miejskiej aglomeracji, dokonują już nie tylko jej sakralizacji, czemu dotąd służyły geometria i światło, lecz także personalizacji. Teologia judeochrześcijańska, w którą zaczyna wgłębiać się malarzka, nie jest nauką o czymś, lecz o Kimś; Bóg w religiach monoteistycznych ma charakter personalny. Teraz już tylko jeden krok dzieli twórczość Waberskiej od kolejnego, trzeciego etapu twórczości – poświęconego sztuce sakralnej.

Człowiecza twarz Boga

Krokiem, który dla poznańskiej malarki okazał się milowy, stało się studium twarzy Chrystusa z Całunu Turyńskiego wykonane w 1985 roku. Nie-ludzką-ręką-stworzona ikona Chrystusa jest – jak wiadomo – kamieniem węgielnym ikonografii religijnej. Jako wzorzec ideowy malarstwa ikonowego jest przede wszystkim cudem wiary i znakiem niewidzialnej obecności. Jest „kanałem” transmisji łaski uświęcającej, miejscem teofanii, co głosi zwłaszcza wykładnia Kościoła wschodniego. W przypadku Danuty Waberskiej rola owej ikony ikon okazała się *absolutnie* przełomowa. Przynosząc na-

and spiritual struggles, a wrestling with narcissistic isolation not unlike that of Jacob, and a slow but sure process of opening up to new, Christian regions of the sacred. *Jacob Wrestling with the Angel II* (1978) and *Jacob Wrestling with the Angel III* (1979), as well as successive *Signs*, have much in common with the earlier cycles of *Windows* and *Cities*. Motifs taken from nature continue to be filtered, synthesized, and ordered in a lucid, almost crystalline manner. The technique of nebulous colour spots enhances the pervasive sense of mystery. However, a substantial shift can already be noticed on a conceptual and emotional level. The appearance of biblical figures endows the urban setting with a sacred dimension, until now introduced by means of geometry and light. It also serves to personalize it. After all, Judeo-Christian theology, now explored in greater depth, teaches not about a thing but about a person: the God of monotheism is a personal God. With this move, Waberska finds herself only a step away from the third stage in her development towards religious art.

The human face of God

An important milestone comes with the study of the face of Christ from the Shroud of Tu-

rin, completed in 1985. The supernatural icon is a well-known motif of religious iconography. As a conceptual model for iconic painting, it represents the miracle of faith and a visible sign of divine presence. The motif acts as a channel for sanctifying grace and the place of theophany, especially in the teachings of the Eastern Church. For Danuta Waberska, it marks an *absolute* breakthrough. The icon of icons inspires her conversion and becomes the spiritual prototype of her subsequent art. In the phenomenal *Road to the Centre* (1985), the Face of Christ is shown suspended over a cityscape steeped in twilight [fig. 6].

The veneration of the Holy Face was never confined to Eastern Orthodoxy; it resonated equally well with the spirit and piety of the Western Church. The difference was that Eastern Christianity mostly contemplated the Transfiguration, while the West focused on the Passion. Saint Thérèse of Lisieux, for whom the Face was the vector (Latin: “the one who carries”; “carrier”, from *vehere*, “to carry”; *via*, “road”) of life, wrote:

The words in Isaiah: »No stateliness here, no majesty, no beauty, as we gaze upon him, to win our hearts. Nay, here is one despised, left out of all human reckoning; how should we recognize that face?« – these words were the basis of my whole worship of the Holy Face. [...] I too, wanted to be without comeliness and beauty, unknown to all creatures.⁵

Danuta Waberska’s religious art, however, gives centre stage to a vision of divinized humanity purged of the traces of martyrdom. This certainly holds true for the group of images inspired by the shroud of Manoppello, which, according to tradition, was created when Christ rose from the dead (*Shalom II*, 2006). The Glorious Jesus is also encountered in numerous depictions of Divine Mercy, again linked to the religious meaning of the divinely inspired prototype. According to its theology, rooted in the vision of St Faustina (who describes Jesus as one “glowing like the sun”), the image of Divine Mercy represents not an actual, but an ideal man, clothed in the light of glory, and is indicative of the Passion and grace flowing from Christ’s pierced side.⁶ The first painting of Divine Mercy dates back to Waberska’s artistic breakthrough of 1985; the following years bring several more [figs. 7–9]. At the time when art busies itself with deconstructing basic aesthetic and



7. Danuta Waberska, *Obraz Miłosierdzia Bożego I*, 1986, olej na płótnie, 170 × 100 cm, kościół pw. św. Stanisława Kostki w Poznaniu, fot. T. Pawlicki

7. Danuta Waberska, *Image of Divine Mercy I*, 1986, oil on canvas, 170 × 100 cm, Church of St Stanislaus Koska in Poznań, photo by T. Pawlicki

wrócenie, stała się ważkim źródłem inspiracji i prototypem duchowym podjętej wkrótce twórczości sakralnej. W zjawiskowej *Drodze do centrum* (1985) przedstawia ją malarka ponad pogrążonym w mroku miastem [il. 6].

Kult Świętego Oblicza był bliski nie tylko prawosławiu, lecz również duchowi i pobożności chrześcijańskiego Zachodu, który jednak w przeciwieństwie do Kościoła wschodniego, kontemplującego obraz Chrystusa przemienionego, koncentrował się na tajemnicy Jego męki. Św. Teresa z Lisieux, dla której Oblicze było wręcz wektorem (z łac. „niosący”; „ten, który niesie”; „nośnik”, od *vehere*, „nieść”; *via*, „droga”) życia, pisała 5 sierpnia 1897 roku:

Moje nabożeństwo do Najśw. Oblicza, czyli raczej cała moja pobożność, opierała się na tych słowach Izajasza: »Nie ma kraszy ani piękności; i widzieliśmy go, a nie było na co

⁵ Saint Thérèse of Lisieux, *Last Conversations*, 5 August 1897.

⁶ J. Salij OP, *Teologia obrazu Pana Jezusa Miłosiernego*, „W drodze” 6, 1982, pp. 14–15.

spojrzeć... wzgardzonego i najpodlejszego z mężów, męża boleści i znającego niemoc; i jakby zastonięta twarz jego i wzgardzona; stąd i za nic go mieliśmy» (Iz 53, 2–3). [...] Ja również pragnęłam być bez krasy i bez piękności, sama tłoczyć wino w prasie, a nie znana stworzeniom⁵.

W sakralnym malarstwie Danuty Waberskiej górę bierze jednak wizja człowieczeństwa przeobstwowanego, uwolnionego od śladów męczeństwa. Jest tak w przypadku grupy wizerunków inspirowanych całunem z Manoppello, który powstał, jak głosi tradycja, w momencie zmartwychwstania Chrystusa ze śmiertelnego letargu (*Szalom II*, 2006). Z Jezusem chwalebnym spotykamy się również w licznych w twórczości malarki przedstawieniach Bożego Miłosierdzia, co znów wiąże się z charakterem i wymową religijną natchnionego pierwowzoru. Teologia wizerunku, jaki narodził się z widzenia siostry Faustyny (opisującej, iż Jezus „jaśniał jak słońce”), upatruje w nim bowiem reprezentację nie tyle człowieka żyjącego, ile idealnego, odzianego w światło chwały, choć zarazem przypomnienie męki i łask płynących z przebitego boku⁶. Pierwszy z obrazów powstaje już w przełomowym dla artystki roku 1985. Następne lata przynoszą kolejne realizacje [il. 7–9]. W czasach postępującej w sztuce dekonstrukcji podstawowych kategorii estetycznych i etycznych obie ikony – Jezusa Miłosiernego i Świętego Oblicza – dały artystce poczucie zanurzenia się w jakimś pierwotnym, nadprzyrodzonym porządku, oczarowały ładem stabilnych i klarownych wartości. Dziś wykonane przez nią obrazy Bożego Miłosierdzia, w większości przeznaczone do publicznego kultu, funkcjonują w przestrzeni wielu kaplic i kościołów, w tym, by poprzestać na Poznaniu: Ofiarowania Pańskiego przy ulicy Bluszczowej, Świętego Stanisława Kostki na Winiarach, Nawrócenia św. Pawła na Osiedlu Piastowskim, św. Jana Bosko na Winogradach, św. Józefa (karmelitów bosych) przy ul. Działowej. Znaleźć je też można w podpoznańskim Swarzędzu (kościół NMP Wspomożycielki Wiernych), w Tyńcu (kościół Świętych Apostołów Piotra i Pawła), Płocku (kościół Świętej Królowej Jadwigi), a nawet w Brazylii i Tanzanii.

Dogłębna analiza ikonograficzna i stylistyczna obszernej grupy przedstawień winna stać się przedmiotem osobnego tekstu. Poprzestaśmy więc na uwagach natury ogólniejszej. Jak wiadomo, w przypadku obrazu Miłosierdzia Bożego, pod pewnymi względami bliskiego ikonie, mamy do czynienia z przedstawieniem silnie określonym przez wizję świętej. Z tego powodu Danuta Waberska pozostaje w zasadzie wierna tradycyjnym ujęciom autorstwa Eugeniusza Kazimirowskiego i Adolfa Hyły. Dotyczy to zwłaszcza samej postaci Chrystusa, poddawanej przez autorkę jedynie drobnym modyfika-

⁵ Św. Teresa od Dzieciątka Jezus, *Dzieje duszy*, Kraków 1984, s. 328.

⁶ J. Salij OP, *Teologia obrazu Pana Jezusa Miłosiernego*, „W drodze” 6, 1982, s. 14–15.



8. Danuta Waberska, *Obraz Miłosierdzia Bożego*, 2002–2004, olej na płótnie, 163 × 81 cm, kościół pw. NMP Wspomożycielki Wiernych w Swarzędzu k. Poznania, fot. D. Waberska

8. Danuta Waberska, *Image of Divine Mercy*, 2002–2004, oil on canvas, 163 × 81 cm, Church of Our Lady Help of Christians in Swarzędz near Poznań, photo by D. Waberska

ethical categories, the icons of the Merciful Jesus and the Holy Face give Waberska a sense of immersion in a primordial, supernatural order, enchanting her with the clarity of pure and stable values. Today, her depictions of Divine Mercy intended for public worship can be found in numerous chapels and churches throughout Poland. Sites in Poznań alone include: the Church of the Presentation Of Christ in ul. Bluszczowa, the Church of St Stanislaus Kostka in Winiary, the Church of the Conversion of St Paul in Os. Piastowskie, the Church of St John Bosco in Winogrody, the Church of St Joseph (belonging to the Barefoot Carmelites) in ul. Działowa. They can also be found in Swarzędz, near Poznań, (the Church of Our Lady Help of

Christians), in Tyniec (the Church of St Peter and Paul), Płock (the Church of St Hedwig), and even in such far-flung places as Tanzania and Brazil.

An in-depth iconographic and stylistic analysis of this large group of paintings merits serious treatment in a separate article. At this juncture, allow me to make several remarks of a more general nature. The image of Divine Mercy has been strongly determined by the vision of St Faustina. For this reason, Danuta Waberska mostly remains faithful to existing traditional renditions of the subject, specifically those by Eugeniusz Kazimirowski and Adolf Hyla. This is particularly true of the figure of Christ, to which she introduces only very slight modifications. The treatment of the background, however, is quite innovative. *Image of Divine Mercy I* (1985) and two other paintings from 2002, for instance, contain allusions to the cosmic and Eucharistic reach of mercy, which are absent from the prototypes. The move can be seen as referring back to a vision St Faustina received after the first painting by Kazimirowski had been completed. In her vision, the saint saw two rays, white and red, flowing from the pierced side of Christ and breaking through the Host to embrace the whole wide world. The paintings in Swarzędz [fig. 8] and Tanzania (2004) both include allusions to this vision, which occurred on Easter Saturday in 1935: “In the evening of the same day, when I had gone to bed, I saw the image going over the town, and the town was covered with what appeared to be a mesh and nets. As Jesus passed, He cut through all the nets and finally made a large sign of the cross and disappeared”.⁷ Even though this group of paintings also includes less successful pieces, most are remarkable for the skilful use of a variety of tools derived from the luminist, colourist tradition. Thanks to the unbounded power of her faith, but also much more easily quantifiable skills such as the masterful technique of transposing light to colour, contrasting light and darkness, and harmonizing carefully chosen colour palettes, Waberska brings to life the essential triad of colour, value, and light. Light is the principal actor in the images of Divine Mercy; it gives them their symbolic and emotional resonance, and enhances the evocative power of the vision, which straddles the boundary between reality and imagination. Similar features appear in *Heart of Jesus* in Tyniec (the Church of St Peter and St Paul, 2010) [fig. 10].⁸ In all the above examples, attention is in-



9. Danuta Waberska, *Obraz Miłosierdzia Bożego*, 2009, olej na płótnie, kościół pw. św. Królowej Jadwigi w Płocku, fot. D. Waberska

9. Danuta Waberska, *Image of Divine Mercy*, 2009, oil on canvas, Church of St Hedwig in Płock, photo by D. Waberska

cjom. Większą inwencją odznacza się traktowanie tła, w którym pojawiają się, nieznane pierwowzorom, aluzje do kosmicznego i eucharystycznego zasięgu miłosierdzia, obecne w *Obrazie Miłosierdzia Bożego I* (1985) i dwóch przedstawieniach tematu z 2002 roku. Upatrywać w tym można nawiązania do wizji św. Faustyny, która miała miejsce po namalowaniu pierwszego obrazu przez E. Kazimirowskiego. Święta ujrzała w niej, jak dwa promienie – biały i czerwony – płynące z przebitego boku przeszły przez hostię i ogarnęły cały świat. W wizerunku ze Swarzędza [il. 8], podobnie jak w obrazie z Tanzanii (2004), dostrzec też można odniesienia do kolejnego widzenia Faustyny, które nastąpiło w sobotę Wielkiego Tygodnia 1935 roku: „W ten sam dzień wieczorem, kiedy położyłam się do łóżka, ujrzałam, jak ten obraz szedł ponad miastem, a miasto to było założone siatką i sieciami. Kiedy Jezus przeszedł, przeciął wszystkie sieci, a w końcu zakreślił duży znak krzyża świętego i zni-

⁷ S. M. Faustyna Kowalska, *Diary of Saint Maria Faustina Kowalska. Divine Mercy in My Soul*, Stockbridge 2011, p. 135.

⁸ For more information on the development of the worship and iconography of the Heart of Jesus, see: E. Klekot,



10. Danuta Waberska, *Jezus Serce* (fragment), 2010, olej na płótnie, 119 × 100 cm, kościół pw. św. św. Apostołów Piotra i Pawła w Tyńcu, fot. D. Waberska

10. Danuta Waberska, *Heart of Jesus* (excerpt), 2010, oil on canvas, 119 × 100 cm, Church of St Peter and St Paul in Tyniec, photo by D. Waberska

kl”⁷. Jakkolwiek w prezentowanej grupie przedstawień istnieją też realizacje mniej udane artystycznie, to jednak można śmiało powiedzieć, że w większości z nich artystka umiejętnie wykorzystała dostępny jej arsenał środków malarskich wywodzących się, o czym była już mowa, z tradycji malarstwa kolorystyczno-luministycznego. Dzięki niezmiernie sile wiary, ale również całkowicie wymiernym umiejętnościom artystycznym, przede wszystkim: transponowania światła na kolor, kontrastowania partii oświetlonych z ciemnymi, harmonizowania odpowiednio dobranych zależności barwnych, mogła w nich zaistnieć triada trzech istotnych wartości: koloru, waloru i światła. Światło – główny kreator obrazów Miłosierdzia – daje im potencjał działania symbolicznego i emocjonalnego oraz wzmacnia sugestywność wizji na granicy realności i imaginacji. Analogiczne przymioty posiada wizerunek *Jezus Serce* dla Tyńca (kościół św. św. Apostołów Piotra i Pawła, 2010) [il. 10]⁸. We

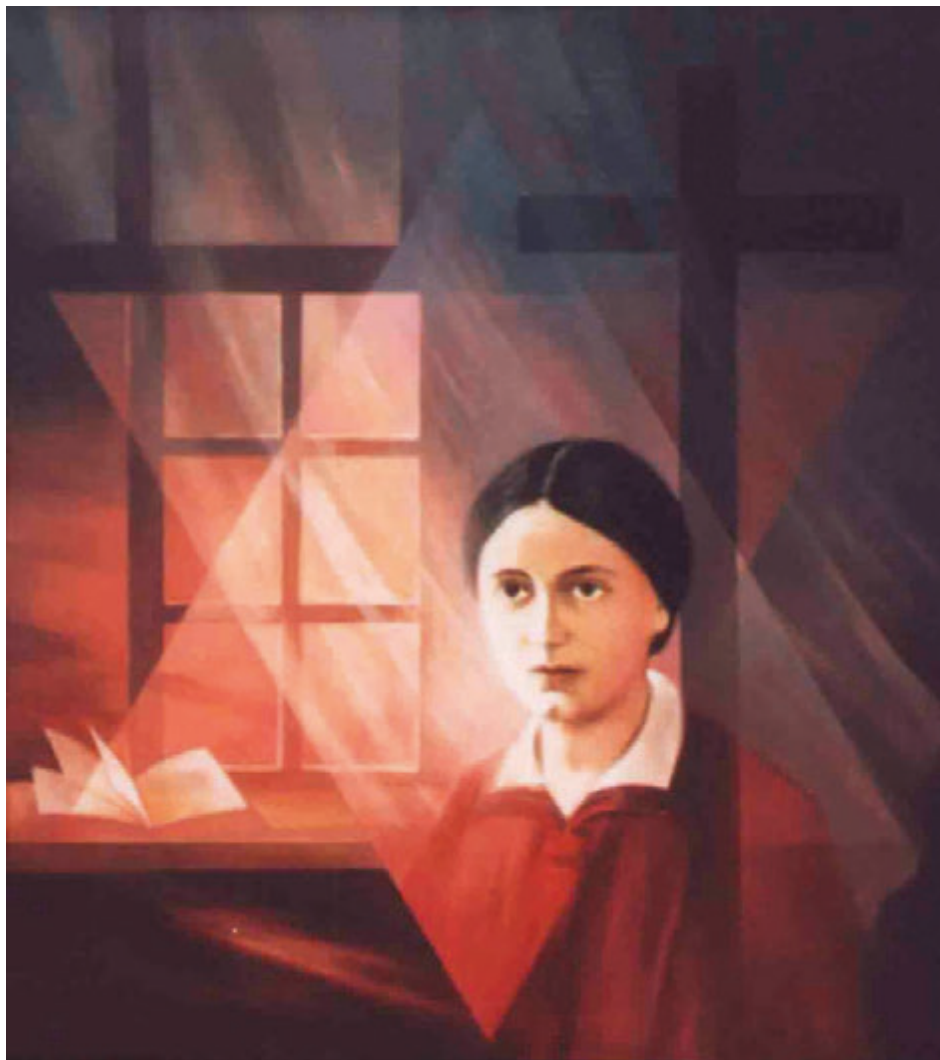
stantly drawn to the face of Christ with its accurate outline and meticulous modelling, sending forth might and glory. Seen against the on-going deformation of the human figure in modern art, which often removes the human face, the timeless beauty of Waberska’s images never fails to attract attention. It bears repeating, however, that this beauty is rooted in conventions now largely discarded, which only continue to function within the domain of devotional art.

The traditionalism of symbols, attributes, and techniques in the depictions of Divine Mercy can be justified by Waberska’s respect for their prototypes, treated as revelations of divine grace and objects of worship. However, a number of other devotional images painted for church purposes seem to reflect the artist’s surrender to the conservative tastes of her clients. The Vatican no longer takes a dim view of contemporary art; successive popes (Paul VI, John Paul II, Benedict XVI) have declared their openness to new developments. Ac-

⁷ S. M. Faustyna Kowalska, *Dzienniczek służki bożej S.M. Faustyny Kowalskiej Profesorki wieczystej Zgromadzenia Matki Bożej Miłosierdzia*, Kraków 1983, s. 88.

⁸ Na temat rozwoju kultu i ikonografii Serca Jezusa zob. E. Klekot, *Najświętsze Serce Jezusowe – sceny z życia symbolu*, „Konteksty” 51, 1997, nr 3–4, s. 55–66.

Najświętsze Serce Jezusowe – sceny z życia symbolu, „Konteksty” 51, 1997, vol. 3–4, pp. 55–66.



11. Danuta Waberska, *Św. Edyta Stein*, 2004, olej na płótnie, 73 × 65 cm, Instytut Kulturoznawstwa UAM, Centrum Badań im. Edyty Stein, fot. D. Waberska

11. Danuta Waberska, *Edith Stein*, 2004, oil on canvas, 73 × 65 cm, Institute of Cultural Studies at the Adam Mickiewicz University, Edith Stein Research Centre, photo by D. Waberska

tual artistic practice, however, remains far removed from official proclamations. For theological reasons (the theology of Incarnation), as well as out of respect for tradition and a concern for those who find contemporary art difficult to grasp, the Polish Church expects Christian art to conform to a legible realist-idealist formula, i.e. to repeat history. Such guidelines are the basis of Waberska's Marian images: *Our Lady of St Benedict*, *of Brazil*, *of Olives*, *of Camomile*, and *of Sunflowers*. Framed in decorative floral patterns, these Marian paintings are characterized by a conventional scenic prettiness, bringing the distant object of worship closer to the homely sphere of folk piety. It is of little wonder that they appeal to many churchgoers. They radiate honesty, religious fervour, diligence, knowledge, and show a clear mastery of colour; what they lack, however, is a shape more in tune with the art of our time.

One cannot help but agree with the accepted Church opinion, here formulated by Joseph Ratzinger, that "the image of Christ and the images of the saints are not photographs. Their whole point is to lead us beyond what can be apprehended

wszystkich wskazanych przykładach zwraca uwagę twarz Chrystusa o precyzyjnym rysunku i starannym modelunku, emanująca pełnią chwały i mocy. W sytuacji postępującej deformacji obrazu człowieka, jakże często pozbawionego twarzy, prezentacje Waberskiej przyciągają uwagę ponadczasowym pięknem. Trudno jednak nie dostrzec, iż jest to piękno wyrosłe z dawno już minionych konwencji artystycznych, funkcjonujących dziś jedynie w obrębie sztuki o przeznaczeniu dewocyjnym.

Podczas gdy we wskazanej grupie przedstawień tradycjonalizm symboli, atrybutów, środków obrazowania daje się usprawiedliwić szacunkiem dla pierwowzorów, uznanych za objawione mocą łaski Bożej i stanowiących przedmiot długotrwałego kultu, to w przypadku innych realizacji o przeznaczeniu kościelnym jawi się on jako rezultat kapitulacji artystki wobec konserwatywnych gustów zleceńodawców. Jakkolwiek dawno mamy już za sobą przełom w (negatywnym) stosunku Kościoła do sztuki współczesnej, a kolejni papieże (Paweł VI, Jan Paweł II, Benedykt XVI) deklarują otwartość na dokonujące się w niej zmiany, to praktyka artystyczna pozostaje od tych oświadczeń nieskończenie odległa. Z racji teologicznych (teologia Wcielenia), ze względu na szacunek dla tradycji oraz oczekiwań wiernych, którzy nie radzą



12. Danuta Waberska, *Zwiastowanie w oknie*, 2000, olej na płótnie, 120 × 120 cm, własność prywatna, fot. D. Waberska

12. Danuta Waberska, *Annunciation in the Window*, 2000, oil on canvas, 120 × 120 cm, private collection, photo by D. Waberska

sobie z percepcją sztuki współczesnej, Kościół w Polsce oczekuje od sztuki chrześcijańskiej czytelnej formuły realistyczno-idealistycznej, zatem skazanej na powtórki z historii. W przypadku twórczości D. Waberskiej w sukurs owym dyrektywom przychodzą zwłaszcza wizerunki maryjne: *Matka Boska Benedyktyńska*, *Brazylij-ska*, *Oliwkowa*, *Słonecznikowa*, *Rumiankowa*. Otoczone dekoracyjnymi układami stylizowanych kwiatów, dają wyraz dążeniu do konwencjonalnej ładności i rodzajowości przenoszącej przedmiot kultu w bardziej swojską przestrzeń pobożności ludowej. Nic dziwnego, że podobają się wielu wierzącym. Jest w nich wiele szczerego uczucia, zaangażowania religijnego, pracy, wiedzy, kultury kolorystycznej, brak jednak kształtu plastycznego, który by konweniował ze sztuką naszych czasów.

Należy zgodzić się z powszechną w Kościele opinią, iż, jak to ujął Joseph Ratzinger w *Duchu liturgii*,

at the merely material level”.⁹ By depicting the material, the painting should serve to make the immaterial visible. There is no need to idealize the bodies of saints, even though many decision-makers in the Church still see the mannerism as an antidote to physical concreteness. Late Nazarene aesthetics, with its maudlin images, continues to reign supreme. This is particularly true of portraits painted for the purposes of canonization or beatification, which often sacrifice human truth in an effort to place emphasis on the charisma of the saint. In Waberska’s oeuvre, examples of such “ideal portraits” include: the canonization portrait of St Rafał Kalinowski (1991)

⁹ J. Ratzinger, *The Spirit of the Liturgy*, San Francisco 2000, p. 133.



13. Danuta Waberska, *Pleroma I*, 1998, olej na płótnie, 245 × 245 cm, kościół Trójcy Świętej w Berezie Kartuskiej, fot. D. Waberska

13. Danuta Waberska, *Pleroma I*, 1998, oil on canvas, 245 × 245 cm, Church of the Holy Trinity in Bereza Kartuska, photo by D. Waberska

and the beatification portrait of Father Michał Sopoćko (2008), as well as the *Vision of Saint Faustina* (2005). It is only thanks to the theological insight and artistic diligence of the artist that these images still stand out from the larger mass of hagiographic paintings, which equate sainthood with pathos and sentimentality.¹⁰ The

¹⁰ At the same time, the portrait of Father Michał Sopoćko is a testament to the breadth of Waberska's theological knowledge and her responsible approach to every church order. This is evident in the artist's commentary to the painting, excerpts of which are presented here: "In my explorations for the portrait of the Blessed Father Michał Sopoćko, I was inspired by the words of the holy liturgy, spoken during the mass right before the consecration: »Truly, O Lord, you are the Holy One, the source of all holiness«. [...] The Eucharist, represented by the successive circles steeped in paschal light, is the first and the most important Source of sanctity. Acting in *persona Christi*, the Blessed Michał Sopoćko understood that Mystery and lived it out in a truly heroic manner. Even though it was intended

„Obraz Chrystusa i obrazy świętych nie są fotografiami. Ich istota polega na wyprowadzeniu poza to, co daje się stwierdzić w sposób czysto materialny”⁹. Przedstawiając rzeczywistość realną, obraz winien prowadzić do unaocznienia innej rzeczywistości – nadprzyrodzonej, ponadmaterialnej. Nie musi to być jednak równoznaczne z przyjęciem manieri idealizującej ciała świętych, stanowiącej, w każdym razie w opinii niejednego z kościelnych decydentów, antidotum na ich zmysłową konkretność. Do dziś nie straciła w naszym Kościele na popularności idealizująca estetyka późnonazareńska, znajdująca wyraz w obrazach pełnych słodyczy, co rzuca się w oczy zwłaszcza w przedstawieniach przeznaczonych na kanonizację bądź beatyfikację. Służąc jakoby podkreśleniu charyzmy świętych, niweczy zarazem ich prawdę humanistyczną. W przypadku twórczości Waberskiej przykładem uległości wobec oczekiwań „ideaportretu” są obrazy: kanoni-

⁹ J. Ratzinger, *Duch liturgii*, tłum. E. Pieciul, Poznań 2002, s. 120.

zacyjny św. Rafała Kalinowskiego (1991) oraz beatyfikacyjny bł. ks. Michała Sopočki (2008), a także *Wizja św. Faustyny* (2005). Teologiczna wnikliwość i artystyczna rzetelność malarki sprawiły, że i tak wyróżniają się korzystnie na tle wielu innych przedstawień hagiograficznych, w których świętość utożsamiana jest z egzaltacją i sentymentalizmem¹⁰. Bardziej przekonująco wypadły wizerunki Edyty Stein, znanej też jako św. Teresa Benedykta od Krzyża OCD [il. 11]. Dysponując zdjęciem, Waberska mogła oddać podobieństwo fizyczne postaci i równocześnie, dzięki symbolicznemu sztafażowi oraz odpowiedniej artykulacji środków malarskich, ukazać ich zaangażowanie duchowe.

Widoczna konwencjonalność pewnej grupy przedstawień o przeznaczeniu dewocyjnym, będąca – jak powiedziano – efektem kompromisu wobec wymogów de-

¹⁰ Równocześnie obraz bł. ks. M. Sopočki pozostaje świadectwem rozległej wiedzy teologicznej oraz wnikliwego i rzetelnego stosunku malarki do każdego kościelnego zamówienia. Uzmysławia to audytorski komentarz, który warto z tego względu przytoczyć choćby we fragmentach. „Punktem wyjścia dla moich artystycznych poszukiwań w pracy nad portretem Błogosławionego Ks. Michała Sopočki są słowa z liturgii Mszy Świętej wypowiedziane przez celebransu tuż przed konsekracją: »Zaprawdę Święty jesteś Boże, źródło wszelkiej świętości«. [...] W ten sposób Eucharystia, którą wyrażają kolejne kręgi przeniknięte paschalnym blaskiem, jest pierwszym i najważniejszym Źródłem uświęcenia. Błogosławiony, działając in persona Christi, rozumiał i przeżywał w sposób heroiczny tę Tajemnicę.

Obraz (mimo że służy do liturgii beatyfikacji) jest chrystocentryczny. Święci nie wiążą nas ze sobą, pełnią tę samą rolę, jaką spełnia ikona, która prowadzi w głąb Tajemnicy, odsyła w głąb świata metafizycznego, całkowicie Bożego. Wszelkie więc anatomiczne szczegóły, owa »fizyczność«, »cielesność« ich człowieczeństwa jest czymś względnym. To nie postać Ks. Sopočki, ale tajemnica Miłosierdzia, która w nim znalazła szczególnego adresata i powiernika, jest najważniejsza. To, kim był i kim się stał, świadczy o szczególnym udzieleniu się Boga, które nie pozostało bez odpowiedzi. Błogosławiony jest przedstawiony jako stosunkowo młody ksiądz, gdy jako spowiednik i duchowy kierownik S. Faustyny w imieniu Kościoła dopiero rozeznaje rodzące się nowe i nikomu jeszcze nieznanne doświadczenie Tajemnicy od zawsze obecnej i wyznawanej wiarą Kościoła. [...] Błogosławiony w swojej prostocie i zwyczajności wydaje się się onieśmielony tym, co go spotyka. Przeżywa swoją kondycję, czuje się niegodny. Jednak jako człowiek zawierzenia nie traci wewnętrznego pokoju. »Uzbrojony« w narzędzia modlitwy (breviarz i różaniec), w prostej, lekko zniszczonej sutannie, stoi w gotowości, niczym mąż opatrzniościowy powołany na pierwszego kustosa orędzia Miłosierdzia. Osobiście widzę tu pewną analogię ze św. Józefem, oblubieńcem, który musi przeżyć własne zwiastowanie, aby móc odpowiedzialnie współuczestniczyć w powołaniu Maryi. [...] Pojawiające się schody, których archetyp zawiera sen Jakuba, [...] symbolizują jedność Kościoła – wspólnoty zbawionych i pielgrzymujących. Błogosławiony egzystuje na granicy światów, przynależy do obu, choć sukcesywnie rozstaje się z jednym i zaślubia z drugim. Schody są też symbolem wzrastania w cnotach i wywyższenia poprzez kenozę doczesnego krzyża.

W układzie promieni i kręgów możemy odczytać litery: Alfa i Omega, które według Apokalipsy oznaczają Chrystusa Pantokratora. Intencją moją było przedstawić pokornego szafarza całkowicie oddanego Tajemnicy Miłosierdzia, który nawet jeśli nie rozumie, nie przestaje wierzyć! D. Waberska, *Teologiczne założenia obrazu beatyfikacyjnego bł. ks. Michała Sopočki*, „W służbie miłosierdzia” 10, 2008, www.wsm.archibial.pl/wsm49/art.php?id_artykul=617 [dostęp: 21 XII 2012].

portraits of Edith Stein, also known as St Teresa Benedicta of the Cross, O.C.D., are more successful [fig. 11]. Waberska worked from a photograph, which allowed her to capture the physical resemblance and introduce an array of symbols and artistic means to illustrate the spiritual fervour of the saint.

The conventional character of a group of devotional paintings, which, as was shown, resulted from an artistic compromise with the expectations of church officials and the tastes of churchgoers, does not detract from Waberska's outstanding achievement in the field of sacred art. Even the historicizing paintings of the Baroque Church of St Francis Seraphicus in Poznań (1988-89), which by necessity conform to accepted stylistic requirements, include a number of original theological insights, iconographic ideas, and innovative solutions in terms of colour and composition. Waberska is remarkable for her artistic skill, the aura of deep faith which emanates from her canvases [fig. 12] and their innovative iconography [fig. 13], her complete devotion to

for a beatification ceremony, the painting is in its essence Christocentric. The saints do not refer us back to themselves. Their role is like that of an icon: to take the viewer into the depths of Mystery, point to the metaphysical realm, the realm of God. All the anatomical details, the »physical« and »corporeal« aspects of humanity are purely relative. It is not the figure of Father Sopočko that matters, but the Mystery of Mercy, of which he is at once the addressee and the custodian. Who he was and who he became testifies to the revelation of God, which he accepted. Michał Sopočko is shown at a relatively young age; the confessor and spiritual mentor of Saint Faustina only begins to discern the incipient, still hidden experience of the Mystery that has always been present and confessed in the Church. [...] In his modesty and simplicity, he seems intimidated by what is happening to him. Deeply moved by his calling, he feels unworthy. As a man of faith, however, he is at peace. »Armed« with the instruments of prayer (the breviary and rosary), in a simple, slightly worn cassock, he stands erect, a providential man called to proclaim the message of Mercy. A certain parallel with Saint Joseph suggests itself here, that of the beloved who first needs to experience his own annunciation to fully and responsibly participate in the calling of Mary. [...] The archetypal stairway from Jacob's dream [...] symbolizes the unity of the Church – the community of those already saved and those still in pilgrimage. Father Sopočko straddles the boundary between the two worlds; he belongs to both, but gradually leaves one to be wedded to the other. The stairway also represents the ascent through the degrees of virtue and the kenotic elevation of the cross. The rays and circles contain two letters, alpha and omega, which, according to the Revelation, represent Christ the Pantocrator. My purpose was to depict a humble servant completely devoted to the Mystery of Mercy, a servant who never loses faith even when his understanding fails him” D. Waberska, *Teologiczne założenia obrazu beatyfikacyjnego bł. ks. Michała Sopočki*, „W służbie miłosierdzia” 10, 2008, www.wsm.archibial.pl/wsm49/art.php?id_artykul=617 [accessed: 21 Dec. 2012].

religious art, and numerous evocative depictions of the metaphysical dimension of human life. All this makes her an important and noteworthy figure in the field of Polish Christian art. Her impressively large (and still growing) oeuvre calls for serious in-depth research, which, it should be hoped, will soon be undertaken.¹¹

Translated by Urszula Jachimczak

cydentów kościelnych i upodobań ogółu wiernych, nie niweczy wybitnych osiągnięć artystki w zakresie sztuki sakralnej. Nawet w obrazach z konieczności historyzujących, powstałych dla ołtarzy barokowego kościoła św. Franciszka Serafickiego w Poznaniu (1988–1989), a więc wpisujących się w zastaną stylistykę, udało się jej zawrzeć wiele własnych przemyśleń teologicznych, rozwiązań ikonograficznych i wartości kompozycyjno-kolorystycznych. Wysoki poziom kunsztu malarskiego, wyczuwany klimat głębokiej wiary [il. 12], inwencja w zakresie ikonografii [il. 13], całkowite oddanie twórczości religijnej, a także sugestywna wizja metafizycznego wymiaru życia ludzkiego czynią z Danuty Waberskiej ważną i godną uwagi postać w dziedzinie polskiej sztuki inspirowanej treścią wiary chrześcijańskiej. Jej imponujący liczebnie i ciągle powiększający się dorobek artystyczny wymaga wnikliwej pracy badawczej, która też, miejmy nadzieję, zostanie wkrótce podjęta¹¹.

¹¹ The limited scope of this study made it necessary to leave out several important contexts of Waberska's oeuvre. The relationship of her early paintings to the New Figuration movement, for instance, deserves separate attention, as does, albeit for a different reason, the artist's interest in New Age. It would also be interesting and important to perform an iconographic and aesthetic analysis of the images of Divine Mercy in the context of other paintings which deal with the same theme. The current state of research, however, would make this a challenging task. The iconographic and stylistic changes in the image of Divine Mercy have not yet become the subject of systematic study. Another important issue to be addressed by future research is a discussion of Waberska's oeuvre from the perspective of contemporary sacred art, its mission, achievements, trends, developments, etc. Many paintings still call for a closer scrutiny, including the cycles *Road, Journey, Way of the Cross, Vision, In the Window*.

¹¹ Ze względu na ramy niniejszego opracowania twórczość Danuty Waberskiej została wypreparowana z kilku ważnych dla niej kontekstów. I tak, dla przykładu, na osobną uwagę zasługiwałby związek jej wczesnej twórczości z nurtem Nowej Figuracji oraz, z zupełnie innych powodów, „nowej duchowości” – przybierającej w latach 70. wiele form, od fascynacji duchowością zen, jogą, poprzez tak zwaną medytację transcendentálną, po ponowne odkrywanie tradycji chrześcijańskich. Interesująca i ważna z poznawczego punktu widzenia byłaby również analiza ikonograficzno-estetyczna grupy obrazów Bożego Miłosierdzia rozpatrywanych na tle innych realizacji malarskich o analogicznym temacie. Przy obecnym stanie badań jest to jednak zadanie trudne do realizacji. Przemiany ikonograficzne i stylistyczne obrazu Miłosierdzia Bożego nie były bowiem do tej pory przedmiotem systematycznie prowadzonych prac badawczych. Kolejnym, szczególnie ważnym zadaniem stojącym przed badaczem omawianej twórczości jest spojrzenie na nią z perspektywy współczesnej sztuki sakralnej, jej zadań, dokonań, tendencji, meandrow etc. Szerszych analiz wymaga też wiele innych obrazów, w tym cykli *Droga, Podróż, Droga Krzyżowa, Widzenie, W oknie*.