

Św. Józef z małym Chrystusem Danuty Waberskiej. Studium z ikonologii i estetyki recepcji

Przy pobieżnym oglądzie może się wydawać, że obraz Danuty Waberskiej, namalowany dla poznańskiego kościoła Bernardynów (św. Franciszka Serafickiego) w roku 1991 [il. 1], tkwi głęboko w sięgającej XIX stulecia konwencji malarstwa ołtarzowego. Przy bliższym wejrzeniu, którego próbę podjęto w niniejszym studium, okazuje się jednak dziełem frapującym, którego przesłanie zakorzenione jest w cechach niekonwencjonalnych.

Okresowi dzieciństwa Chrystusa szczególną uwagę poświęca *Ewangelia św. Łukasza*, który przekazuje, że w Nazarecie Jezus był poddany Józefowi i Maryi (Łk 2, 51), wzrastając „w mądrości, w latach i w łasce” (Łk 2, 52). Józef, prawny ojciec dziecka, „zapewnił niezbędną równowagę dziełu wychowania, współpracował z małżonką, by uczynić dom w Nazarecie środowiskiem sprzyjającym wzrostowi i osobowemu dojrzewaniu Jezusa. Wdrażając Go następnie do ciężkiej pracy cieśli, Józef pomógł Jezusowi wejść w świat pracy oraz włączyć się w życie społeczne”¹.

Na obrazie Danuty Waberskiej namalowanym dla poznańskiego kościoła Bernardynów Zbawiciel został ukazany w wieku, który pozwala przy rozpoznaniu treści dzieła wziąć pod uwagę jedyne odnotowane w ewangelii wydarzenie z okresu Jego dzieciństwa, kiedy to, mając dwanaście lat, oddalił się od Józefa i Maryi przy świątyni jerozolimskiej, by „przysłuchiwać się [nauczycielom] i zadawać pytania”. Rodzice odnaleźli Go tam dopiero po trzech dniach². Wymiar teologiczny wspomnianego wydarzenia wiąże się z odpowiedzią Jezusa, której udzielił Matce pytającej: „Synu, czemuś nam to uczynił? Oto ojciec Twój i ja z bólem serca szukaliśmy Ciebie” (Łk 2, 48), odpowiedzi, w której objawił pełną świadomość, że jest tym, który został posłany, aby

Danuta Waberska's *St Joseph with Young Jesus*. A study in the iconology and aesthetics of reception

A cursory glance at the 1991 painting of Danuta Waberska in the Bernardine Church of St Francis Seraphicus in Poznań [fig. 1] may suggest it is deeply rooted in the 19th-century conventions of altar painting. On closer analysis, however, such as is attempted in this study, *St Joseph with Young Jesus* appears to be an intriguing piece that conveys its message through an array of non-conventional means.

Christ's childhood is given particular attention in the *Gospel of St Luke*; the evangelist recounts that, in Nazareth, Jesus was obedient to Joseph and Mary (Luke 2:51) and continued to grow “in wisdom and stature, and in favour with God and man” (Luke 2:52). Joseph, the legal guardian of the child, “introduced the necessary balance to the task of upbringing and worked with his spouse to turn the house in Nazareth into an environment conducive to the personal growth and development of Jesus. By initiating his son into the hard carpenter's profession, Joseph helped Jesus enter the world of labour and eased his integration into social life.”¹

Waberska's painting [fig. 1] depicts Christ at an age of twelve. It sends us back to the only well-documented event of his childhood: the day when he strays from Mary and Joseph near the Temple of Jerusalem, “sitting among the teachers, listening to them and asking them questions.” His parents only found him there three days later.² The theological dimension of the episode comes

¹ Jan Paweł II, *Żywot Maryi*, Kraków 2012, s. 145.

² „Jego rodzice zauważają to dopiero po koniec pierwszego dnia drogi. Dla nich było rzeczą zupełnie normalną przypuszczać, że Jezus jest gdzieś w grupie pielgrzymów [...]. Te trzy dni można wyjaśnić w sposób bardzo konkretny. Przez jeden dzień Maryja i Józef szli na północ [z Jerozolimy – M.H.], drugiego dnia potrzebowali na drogę powrotną i wreszcie trzeciego dnia odnaleźli Jezusa”, J. Ratzinger (Benedykt XVI), *Jezus z Nazaretu. Dzieciństwo*, tłum. W. Szymona OP, Kraków 2012, s. 164.

¹ John Paul II, *Żywot Maryi*, Kraków 2012, p. 145.

² It is only at the end of the first day that Jesus's parents notice his absence. It was absolutely natural for them to assume that he was following somewhere together with other pilgrims [...]. The number of days, three, can be explained very easily. On the first day, Mary and Joseph walked north [from Jerusalem – M. H.]; on the second, they walked back, and, at long last, they found Jesus on the third. Cf. J. Ratzinger (Benedict XVI), *Jezus z Nazaretu. Dzieciństwo*, transl. W. Szymona OP, Kraków 2012, p. 164.



1. Danuta Waberska, *Św. Józef z małym Chrystusem*, 1989, olej na płótnie, kościół Bernardynów, Poznań, fot. M. Haake

1. Danuta Waberska, *St Joseph with Young Jesus*, 1989, oil on canvas, Bernardine Church, Poznań, photo by M. Haake

to light in the answer Jesus gives to his Mother's reproachful question: "Son, why have you treated us like this? Your father and I have been anxiously searching for you" (Luke 2:48). Manifest in his reply is the awareness that he has been sent to bring truth to the world: "Didn't you know I had to be in my Father's house?" (Luke 2: 49–50).

Accepting "his exclusive dedication to the Father and not to his family ties on earth", he announced his "absolute separateness" from Mary and Joseph; at the same time, the two were invited to "transcend reality and open up to the new perspective of His future."³ Waberska depicted Jesus and Joseph in a moment of great tenderness. In

przynieść prawdę światu: „Czy nie wiedzieliście, że powinienem być w tym, co należy do mego Ojca? ” (Łk 2, 49–50). Przyjmując jako normę swego postępowania „jedynie przynależność do Ojca, a nie więzi rodzinne na ziemi”, obwieścił „zdecydowaną odrębność” w stosunku do Maryi i Józefa, zapraszając ich jednocześnie „do przekroczenia sfery rzeczywistości i otwarcia się na nowe perspektywy związane z Jego przyszłością”³. Waberska ukazała Józefa i Jezusa w relacji pełnej czułości. W jej kontekście szczególne znaczenie ma opozycja, jaką wobec użytego przez Maryję sformułowania „ojciec Twój” odnoszącego się do Józefa ustanawia Syn Boży słowami „Ojciec mój”, mając na myśli Boga. Czułość okazywana Jezusowi zyskuje wymowę tym większą, im bardziej nie-

³ John Paul II 2012 (fn. 1), p. 154.

³ Jan Paweł II 2012, jak przyp. 1, s. 154.

odparta jest świadomość Józefa, że nie do niego odnosi się w swej istocie synostwo tulonego chłopca.

Nie zmienia tej konkluzji niedwuznaczna uwaga św. Łukasza poczyniona w zakończeniu relacji o odnalezieniu w świątyni: „niczego jednak nie zrozumieli z tego, co im powiedział”. Odpowiedź Jezusa w świątyni musiała odnowić w świadomości Józefa to, co usłyszał owej nocy dwanaście lat wcześniej: „Józefie [...] nie bój się wziąć do siebie Maryi, twej Małżonki; albowiem z Ducha Świętego jest to, co się w Niej poczęło. Porodzi Syna, któremu nadasz imię Jezus, On bowiem zbawi swój lud od jego grzechów” (Mt 1, 20–21). Idąc tym tropem, można domniemywać, że świadomość Józefa została ożywiona również pamięcią słów usłyszanych podczas ofiarowania Jezusa w świątyni od starca Symeona, który rozpoznał w dziecku „światło na oświecenie pogan i chwałę” Izraela, ale także pamięcią przepowiedni „naznaczonej cierpieniem przyszłości Mesjasza” wypowiedzianej wówczas do Maryi: „Oto Ten przeznaczony jest na upadek i na powstanie wielu w Izraelu, i na znak, któremu sprzeciwiać się będą. A Twoją duszę miecz przeniknie, aby na jaw wyszły zamysły serc wielu”. Rodzice przyjęli te słowa w milczeniu. Wiemy, że Maryja rozważała je w swoim sercu.

O postawie Józefa rozstrzyga zgoda na treść zwiastowania: „uczynił tak, jak mu polecił anioł Pański: wziął swoją Małżonkę do siebie” (Mt 1, 24), to zaś, co uczynił, było najczystszy „posłuszeństwem wiary” (por. Rz 1, 5; 16, 26; 2 Kor 10, 5–6). Od tego momentu i od ofiarowania w świątyni Józef wiedział, że jest powiernikiem Bożej tajemnicy. Jezus dwunastoletni nazwał tę tajemnicę po imieniu: „powinienem być w tym, co należy do mego Ojca” (Łk 2, 49–50)⁴.

Wypada zatem stwierdzić, że rozumienie każdej zobrazowanej relacji między Józefem a wzrastającym Jezusem powinno być prowadzone w kontekście przesłania, jakie cieśla otrzymał od anioła i podczas ofiarowania (tym bardziej że wobec obrazu Waberskiej hipotezą musi pozostać, czy ukazana scena rozgrywa się przed nauczaniem Jezusa w świątyni, czy po nim). Zubożylibyśmy wymowę dzieła, odczytując gest Józefa jako służący jedynie ukojeniu przejściowych emocji chłopca. Jest on także gestem przyjęcia chłopca zrozumiałym w planie ojcostwa Józefa: „Jego ojcostwo wyraziło się w sposób konkretny w tym, że uczynił ze swego życia służbę, złożył je w ofierze tajemnicy wcielenia i związanej z nią odkupieńczej misji; posłużył się władzą, przysługującą mu prawnie w świętej Rodzinie, aby złożyć całkowity dar z siebie, ze swego życia, ze swej pracy; przekształcił swe ludzkie powołanie do rodzinnej miłości w ponadludzką ofiarę z siebie, ze swego serca i wszystkich zdolności, w miłość oddaną na służbę Mesjaszowi wzrastają-

this context, it is important to bear in mind the difference between the words “your father” that Mary uses to refer to Joseph, and those that Jesus uses to refer to God: “my Father”. The tenderness that he receives from Joseph is all the more telling in light of Joseph’s awareness that the boy in his arms does not properly belong to him.

The conclusion is in no way affected by the unambiguous remark with which St Luke chooses to end his account of the reunion in the temple: “But they did not understand what he was saying to them.” Jesus’s reply must have reminded Joseph of the words he had heard from an angel twelve years earlier: “Joseph... do not be afraid to take Mary home as your wife, because what is conceived in her is from the Holy Spirit. She will give birth to a son, and you are to give him the name Jesus, because he will save his people from their sins” (Matthew 1: 20–21). Taking this line of reasoning further, it is not out of place to suppose that Joseph’s awareness was also moved by the memory of Jesus’s presentation in the Temple and the words of Simeon, who had recognized the baby as “a light to lighten the gentiles and to be the glory of... Israel,” as well as his prophecy of the sorrowful future of the Messiah: “this child is destined to cause the falling and rising of many in Israel, and to be a sign that will be spoken against, so that the thoughts of many hearts will be revealed. And a sword will pierce your own soul too.” The two parents took in these words in silence. We know that Mary weighed them in her heart.

Joseph’s attitude is shaped by his acceptance of the angel’s annunciation: “he did what the angel of the Lord had commanded him and took Mary home as his wife” (Matthew 1:24); his actions serve as the purest example of the “obedience of faith” (cf. Romans 1:5; 16:26; 2 Corinthians 10:5–6). From the moment of annunciation and the presentation in the Temple, Joseph knew he was the bearer of divine mystery. At the age of twelve, Jesus at last expressed the nature of the mystery in concrete terms: “I had to be in my Father’s house” (Luke 2: 49–50).⁴

With this in mind, the analysis of any visual representation of the relationship between adolescent Jesus and Joseph should take into account the message of the angel and the words of Simeon (especially that it is rather inconclusive whether the scene depicted in Waberska’s paint-

⁴ Jan Paweł II, *Adhortacja apostolska Redemptoris Custos. O świętym Józefie i jego Posłannictwie w życiu Chrystusa i Kościoła*, za: www.opoka.org.pl [dostęp: 7 I 2013].

⁴ John Paul II, *Apostolic Exhortation Redemptoris Custos. On the Person and Mission of Saint Joseph in the Life of Christ and of the Church*, translation after: <http://www.vatican.va> [accessed: 30 Aug. 2013].

ing precedes or follows the teaching of Jesus in the Temple). We would not do full justice to the painting, were we to read the gesture of Joseph only as an attempt to pacify Jesus's emotions; it is also a gesture of acceptance properly understood only in the perspective of Joseph's fatherhood: "His fatherhood is expressed concretely in his having made his life a service, a sacrifice to the mystery of the Incarnation and to the redemptive mission connected with it; in having used the legal authority which was his over the Holy Family in order to make a total gift of self, of his life and work; in having turned his human vocation to domestic love into a superhuman oblation of self, an oblation of his heart and all his abilities into love placed at the service of the Messiah growing up in his house."⁵ Particularly important is the silence of the saint: "The same aura of silence that envelops everything else about Joseph also shrouds his work as a carpenter in the house of Nazareth. It is, however, a silence that reveals in a special way the inner portrait of the man. The Gospels speak exclusively of what Joseph »did«. Still, they allow us to discover in his »actions« – shrouded in silence as they are – an aura of deep contemplation. Joseph was in daily contact with the mystery »hidden from ages past«, and which »dwelt« under his roof."⁶ In conclusion, the relationship between Joseph and Jesus should be looked at not just in the context of a particular event in the life of Jesus, but also within the broader perspective of Joseph's role in the universal history of redemption.

The relationship between the characters in the painting is manifest not only in their embrace, but also in their heads touching; the proximity of Joseph's lips to Jesus' forehead alludes to a kiss. In order to interpret the painting, it is also important to see that the young Christ is standing on two wooden beams. In the context of his death, they can be seen not only as two physical elements arranged in the shape of a cross, but also as the *sign* of the cross. The second interpretation, of course, is predicated on the high degree of resemblance between the sign and its referent, which, following Peirce, allows us to classify it as an icon: "a great distinguishing property of the icon is that by the direct observation of it other truths concerning its object can be discovered than those which suffice to determine its construction."⁷ Once established,

cemu w jego domu"⁵. Charakterystyki tej dopełnia milczenie ukazanego na obrazie Józefa: „Nad pracą Cieśli w domu nazaretańskim rozpościera się ten sam klimat milczenia, który towarzyszy wszystkiemu, co jest związane z postacią Józefa. Milczenie to równocześnie w sposób szczególny odsłania wewnętrzny profil tej postaci. Ewangelie mówią wyłącznie o tym, co Józef »uczynił«. Jednakże w tych osłoniętych milczeniem »uczynkach« Józefa pozwalają odkryć klimat głębokiej kontemplacji: Józef obcował na co dzień z tajemnicą »od wieków ukrytą w Bogu«, która »zamieszkała« pod dachem jego domu"⁶. Konkludując, można stwierdzić, iż relacja Józefa i Chrystusa winna być rozumiana nie wyłącznie w kontekście tego czy innego wydarzenia z życia Jezusa, lecz na planie ogólnym, w perspektywie całości roli, jaką Józef spełnia w dziele odkupienia.

Więź między postaciami ukazanymi przez Waberską jest wydobyta nie tylko przez ich wzajemne objęcie się, ale też zetknięcie głów i przede wszystkim bliskość ust Józefa i czoła Jezusa zawierającą sugestię pocałunku. Dla interpretacji obrazu znaczące jest również, że młodociany Chrystus stoi na dwóch deskach. W kontekście jego śmierci układ desek można odczytywać nie tylko jako ułożenie dwóch fizycznych elementów na krzyż, lecz również jako znak krzyża. Interpretacja ta jest oczywiście uwarunkowana tym, że układ desek zachowuje silne podobieństwo do elementu znaczonego, co pozwala go, w świetle terminologii Pierce'a, zakwalifikować jako ikonę: „Istotną, szczególnie wyróżniającą cechą znaku ikonicznego jest to, że dzięki jego bezpośredniej obserwacji można odkryć prawdy o przedmiocie inne niż te, które wystarczają do określenia jego budowy"⁷. Odczytanie układu belek jako znaku krzyża prowadzi z kolei do pytania o relację między obejmowaniem się postaci a tym znakiem, innymi słowy, czy zachowanie postaci wynika z wiedzy na temat mechanizmu zbawienia, które ma się dokonać przez śmierć na krzyżu, a zatem czy znak krzyża jest komentarzem stanu świadomości Chrystusa, czy wyłącznie znakiem odczytywanym przez widza.

Nie pomylimy się chyba, twierdząc, że tulący się do Józefa Chrystus reprezentuje jakiś stan emocjonalny. Św. Ambroży pisał, że Chrystus „Doznawał smutku jak człowiek, wziął bowiem na siebie mój smutek"⁸. Kwestia ludzkich odczuć Jezusa jest złożona. Jeśli chodzi o smutek, w świetle doktryny Kościoła Chrystus „nie podlegał uczuciu pełnego smutku, natomiast doznawał smutku

⁵ Pope Paul VI, Speech of 19 March 1966: Insegnamenti, IV (1966), 110, quoted after: Jan Paweł II (fn. 4).

⁶ John Paul II (fn. 4).

⁷ Charles Sanders Pierce, *Collected Papers* (Cambridge, MA: Harvard U P, 1965–1967) 2.278.

⁵ Paweł VI, Przemówienie z 19 marca 1966 roku: Insegnamenti, IV (1966), 110, cyt. za: Jan Paweł II, jak przyp. 4.

⁶ Jan Paweł II, jak przyp. 4.

⁷ Ch.S. Pierce, *Wybór pism semiotycznych. Znak – Język – Rzeczywistość*, Warszawa 1997, s. 151.

⁸ Cyt. za: Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, t. 24: *Tajemnica Wcielenia Słowa Bożego*, przekł. i objaśnienia S. Piotrowicz, Londyn 1964, s. 258.



2. John Everett Millais, *Chrystus w domu rodziców*, 1850, Tate Gallery, Londyn, fot. za: Common Wikimedia. Repozytorium Wolnych Zasobów

2. John Everett Millais, *Christ at the House of His Parents*, 1850, Tate Gallery, London, photo from: Common Wikimedia

jako początkowego odczucia”⁹. Niezależnie od tego, jaki konkretnie stan emocjonalny reprezentuje Chrystus, wydaje się konieczne uznać, że jeśli zachodzi związek między obejmowaniem się postaci a znakiem krzyża, to trzeba odpowiedzieć na pytanie, czy Chrystus jako człowiek wiedział o swojej przyszłej śmierci na krzyżu.

Akwinata podaje, że Chrystus posiadał trzy rodzaje wiedzy: wiedzę uszczęśliwiającą, wynikającą z faktu, że zna się Boga przez to, że widzi się Go „twarzą w twarz” (ogląda Istotę Bożą), a nie poprzez wiarę; wiedzę wlaną, czyli posiadaną od urodzenia; wiedzę empiryczną, czyli „nabytą, która jest wiedzą ludzką we właściwym tego słowa znaczeniu” (uczył się, jak chodzić, jak mówić, pracy w warsztacie etc.)¹⁰. Pytając, czy Chrystus jako człowiek wiedział o swojej przyszłej śmierci na krzyżu, pytamy, czy znał Słowo Boże, ponieważ Słowo Boże jest tym, przez które „wszystko się stało”, czyli były przez nie uczynione wszystkie czasy. Pytanie zatem, czy Jezus miał wiedzę o Słowie Bożym jako człowiek, mocą

the interpretation of the beams as the sign of the cross, however, leads to further questions. What is the connection between the sign of the cross and the embrace depicted in the painting? In other words, are the characters aware of the mechanism of salvation, which is to culminate on the cross? More specifically, is the sign of the cross a commentary on the state of mind of Jesus or merely a sign recovered by the viewer?

It would not be far-fetched, I suppose, to claim that Waberska’s Jesus must be in an emotional state of some kind. St Ambrose once wrote that Christ “as a man... had sorrow; for he bore my sorrow.”⁸ The question of Jesus’s emotional life is a complex one. As concerns sadness, the doctrine of the Church holds that “sorrow was not in Christ, as a perfect passion; yet it was inchoatively in him as a »propassion«.”⁹ Regardless of what specific emotional state is represented in the painting if there is any connection between the embrace and the sign of the cross, it must first be determined whether Christ, as a man, knew of his future death on the cross.

⁹ Ibidem, s. 259.

¹⁰ Ibidem, s. 177–185. „Jezus zaś czynił postępy w mądrości, w latach i w łasce u Boga i ludzi” (Łk 2, 51). Stwierdzenie to Benedykt XVI komentuje: „Jako człowiek nie żyje w abstrakcyjnej wszechwiedzy, lecz jest zakorzeniony w konkretnej historii, w miejscu i czasie, w fazach ludzkiego życia, i stąd otrzymuje konkretny kształt swej wiedzy. Widać tu więc bardzo jasno, że myślał i uczył się na ludzki sposób”, Ratzinger 2012, jak przyp. 2, s. 169.

⁸ Quoted after Thomas Aquinas, *Summa Theologica*, III.15.6

⁹ Ibidem.

Thomas Aquinas claims that Christ possessed three kinds of knowledge: beatific knowledge, i.e. knowledge based not on faith but on being able to contemplate God “face to face”; infused knowledge, i.e. knowledge possessed from birth; and empirical knowledge, i.e. acquired knowledge, which is human knowledge in the strictest sense (he had to learn how to walk, talk, work in the carpenter’s shop, etc.).¹⁰ To ask whether Christ knew of his future death on the cross is to ask whether he knew the Word of God, because it was through the latter that “all things came into being”; the Word created all things past, present, and future. It is to ask, further, whether Jesus possessed this knowledge as a man, by virtue of his human nature, i.e. the union of body and soul. On to Thomas Aquinas: “the soul of Christ does not comprehend the Word,”¹¹ it does not know the fullness of God’s glory. His knowledge, however, encompasses the awareness of all that “is, or was, or will be”, as well as “all that in any way whatsoever is, will be, or was done, said, or thought, by whomsoever and at any time.”¹² The capacity to know the “future” was also part of the knowledge infused by the Holy Spirit, thanks to which “Christ knew all things made known to man by Divine revelation, whether they belong to the gift of wisdom or the gift of prophecy, or any other gift of the Holy Ghost.”¹³ He knew who he was (“Didn’t you know I had to be in my Father’s house?” (Luke 2: 49–50)) and, accordingly, was aware of the Old Testament prophecies predicting his death and resurrection. The cross in Waberska’s painting, therefore, can be said to reflect the state of Christ’s consciousness. In other words, Jesus does not step on the beams only to embrace Joseph more easily; rather, he does so as a sign, which may also go some way towards explaining his behaviour and his sadness.

Let us stop for a while and consider what it is precisely that allows us to read the arrangement of the beams not just as an arrangement of two physical objects, but also as the sign of the cross. As noted above, the interpretation will immediately suggest itself to any viewer who knows the story of Jesus and his death. The Catholic doctrine

swej ludzkiej natury, będącej zjednoczeniem ciała z duszą. Jak czytamy u Tomasza z Akwinu, „Dusza Chrystusa nie poznaje słowa w sposób wyczerpujący”¹¹, nie poznaje pełni mocy Boga. Jej poznanie obejmuje jednak wiedzę o „każdej rzeczy, która w jakikolwiek sposób jest, była lub będzie”, i o „wszystkim tym, co było przez kogokolwiek uczynione, wypowiedziane lub pomyślane w jakikolwiek sposób”¹². Zdolność poznania „przyszłości” jest też udziałem wrodzonej wiedzy Chrystusa, wlanej przez Ducha Świętego. Dzięki niej „poznał [Chrystus] całe objawienie Boże, przekazane ludziom bądź to w zakresie daru mądrości, bądź daru proroctwa, czy któregoś z darów Ducha Świętego”¹³. Mając świadomość tego, kim jest („Czy nie wiecie, że ja powinienem być w tym, co należy do mojego Ojca?” – Łk 2, 50), znał więc wszystkie zapowiedzi starotestamentowe swej śmierci i zmartwychwstania. Można zatem w odniesieniu do obrazu Waberskiej stwierdzić, że krzyż odzwierciedla stan świadomości Chrystusa. Innymi słowy, nie wchodzi on na ułożone belki po to, by móc łatwiej przytulić się do Józefa, lecz daje w ten sposób widzowi znak, z czego wynika jego sposób zachowania i odczuwany smutek.

Rozważmy przez chwilę, co pozwala odczytywać układ desek nie tylko jako ułożenie dwóch fizycznych elementów na krzyż, lecz również jako znak krzyża. Jak już wspomniałem, możliwość tę dostrzeże widz, który zna dzieje Chrystusa i rodzaj śmierci, jaką poniósł. Doktryna Kościoła katolickiego dostarcza uzasadnienia dla takiego odczytania w słowach św. Jana Złotoustego dotyczących Marii: „Dlatego była poślubiona cieśli, bo Chrystus, małżonek Kościoła, miał dokonać zbawienia wszystkich ludzi przez drzewo krzyża”¹⁴. Z kolei percepcja obserwatora zaznajomionego z tradycją obrazów i ikonografią chrześcijańską będzie zapewne uwarunkowana pamięcią o obrazach Johna Everetta Millaisa i Williama Holmana Hunta przedstawiających Chrystusa w warsztacie ciesielskim Józefa (*Chrystus w domu rodziców* z 1850 roku, Tate Gallery [il. 2]; *Cień śmierci* z lat 1870–1873, Manchester Art Gallery [il. 3]). W świetle wywodu św. Jana Złotoustego już samo przedstawienie warsztatu cieśli wystarczy, aby uwagę widza odesłać do późniejszej męki Chrystusa. Natomiast obrazy prerafaelitów ukazują takie zachowanie postaci i relacje między poszczególnymi elementami, które tę asocjację czynią wyraźniejszą niż w przypadku przedstawienia jedynie miejsca pracy (Millais ukazał m.in. Jezusa skaleczonego w dłoń i krew kapiącą na jego stopę, Hunt nałożył cień rozwartych rąk Syna Bożego na deskę z narzędziami stolarskimi)¹⁵. Obrazy te, znane z tysięcy reprodukcji,

¹⁰ Ibidem, “Jesus grew in wisdom and stature, and in favour with God and man” (Luke 2:52). Benedict XVI comments that as a man, Jesus did not live in a state of abstract omniscience, but was rooted in history, in a specific place and time, following the stages of human life, and in this manner his knowledge took shape. It is clear that he thought and learned the way men do. Cf.: Ratzinger 2012 (fn. 2), p. 169.

¹¹ Thomas Aquinas (fn. 8), III.10.1.

¹² Ibidem, III.10.3

¹³ Ibidem.

¹¹ Tomasz z Akwinu, jak przyp. 8, s. 188.

¹² Ibidem, s. 190.

¹³ Ibidem, s. 201–202.

¹⁴ Św. Tomasz z Akwinu, *Ewangelia Ojców Kościoła*, wyb. i przekł. J. Salij OP, Poznań 2001, s. 27.

¹⁵ Obraz Millaisa, wystawiony po raz pierwszy bez tytułu, ale



3. William Holman Hunt, *Cień śmierci*, 1870, City Art Gallery, Leeds, fot. za: Common Wikimedia. Repozytorium Wolnych Zasobów

3. William Holman Hunt, *The Shadow of Death*, 1870, City Art Gallery, Leeds, photo from: Common Wikimedia

współtworzą konwencję polegającą na włączaniu w przedstawienie pracy młodego Jezusa znaków odsyłających do jego późniejszej męki. Wiele reprezentujących ją dzieł kreuje znak męki w mniej wyszukany sposób, np. poprzez ukazanie Jezusa dźwigającego skrzyżowane deski. Nie jest moim zamiarem ustalenie, czy pracy Waberskiej bliżej dzieła Millaisa, czy raczej jego licznych, ocierających się o banalność naśladownictwom. Poprzestaję na hipotezie, że wpisuje się ona w tę właśnie strategię formułowania aluzji. Wypada jeszcze zaznaczyć, że poznaki obraz różni się od przedstawień, w których znak krzyża został wprowadzony *expressis verbis*, np. w postaci cienia rzucanego przez Jezusa¹⁶. Dzięki swojej wiedzy o przedstawionych postaciach widz rozszyfrowuje na obrazach prerafaelitów i Waberskiej znaki w konste-

supplies an additional justification in the words of John Chrysostom: “therefore Mary was espoused to a *carpenter*, because Jesus, the Spouse of the Church, was to work the salvation of the world by the wood of the Cross.”¹⁴ The perception of anyone familiar with Christian iconography and the history of painting, on the other hand, will no doubt be informed by the recollection of two paintings, one by John Everett Millais and the other by William Holman Hunt, both of which depict Jesus in the carpenter’s shop (*Christ in the House of His Parents* from 1850, Tate Gallery [fig. 2]; *The Shadow of Death* from 1870–1873, Manchester Art Gallery [fig. 3]). In light of John Chrysostom’s remarks, the depiction of the carpenter’s shop characters’ behaviour and the relations between individual elements in the two Pre-Raphaelite paintings further serve to reinforce such associations (for instance,

z cytatem z Księgi Zachariasza (13, 6) przyczynił się do oskarżeń malarza o bluźnierstwo za to, że ten traktujący o krwi fałszywego proroka werbet odniósł do ofiary Chrystusa, por. E. Morris, *The Subject of Millais’s Christ in the House of His Parents*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1970, t. 33, s. 343–344.

¹⁶ Zob. www.prayerflowers.com/Jesus.htm [dostęp: 12 V 2013].

¹⁴ Thomas Aquinas, *Catena Aurea (Golden Chain). Gospel of St Matthew 1:18–25*.

the Jesus of Millais's painting has just cut his finger and blood from the cut is shown dripping on his foot; Hunt, in turn, projects the shadow of Christ's outstretched hands onto the carpenter's board).¹⁵ Known from myriads of reproductions, the paintings represent a tradition in which images of young Jesus at work are supplanted by symbols alluding to his Passion. Many illustrate the convention in a much less sophisticated manner, e.g. by showing Jesus carrying crossed beams on his back. It is not my intention to conclude whether Waberska's work is closer to that of Millais or to some of its lesser and rather banal imitations. I shall content myself with the hypothesis that it forms part of the broader strategy of allusion. It should be noted that the painting differs from representations in which the sign of the cross is introduced explicitly, for instance, as a shadow cast by Jesus.¹⁶ It is through prior knowledge of the biblical story that the viewer can look at the works of Waberska and the Pre-Raphaelites and easily decipher the seemingly random constellation of symbols.¹⁷ The decoding process begins with the discovery of a surprising motif that does not follow from the relations between elements as it is known from reality.

Presented thus far, our reading of Waberska's work has relied on a prior knowledge of its content, both on the general (the story of Christ's death) and the individual plane (the knowledge possessed by Jesus). This pattern applies to religious art in general; the content of religious paintings is always already known beforehand. However, the Scriptures hardly ever instruct us how to imagine biblical events and characters. To say that the arrangement of the beams can only be seen as the sign of the cross on the basis of

lacjach na pozór przypadkowych¹⁷. Ich lekturę inicjuje dostrzeżenie motywu niespodziewanego, ponieważ nie wynika on z relacji między elementami przedstawienia znanymi z rzeczywistości.

Dotychczasowa lektura obrazu Waberskiej była możliwa wyłącznie na mocy uprzedniej wiedzy o treści przedstawienia zarówno o charakterze ogólnym (historia śmierci Chrystusa), jak i szczegółowym (kwestia wiedzy, jaką posiadał Syn Boży). Tę zależność da się odnieść do malarstwa religijnego w ogóle. Treści obrazów religijnych są znane skądinąd – obraz nie jest ich źródłem. Bez wątpienia jednak Pismo Święte nie mówi, w jaki sposób mamy sobie wyobrażać postaci czy wydarzenia biblijne. Z chwilą, gdy stwierdzamy, że odczytanie w układzie desek znaku krzyża jest możliwe wyłącznie w oparciu o uprzednią wiedzę, oddalamy się od odpowiedzi na pytanie, jak przedstawienie zostało wyobrażone, rozstrzygamy o sensie obrazu niezależnie od jego warstwy zmysłowej. Bez wątpienia jest zagadnieniem szczególnej wagi, czy i jaki udział w poznaniu treści obrazu religijnego może mieć jego warstwa wizualna, doświadczana zmysłami. Dzieje sporu o obrazy dostarczają odpowiedniej argumentacji. W tym miejscu chcę jedynie stwierdzić, że nie zadaliśmy jeszcze wobec dzieła Waberskiej pytania, jakie historia sztuki może – a uważam, że powinna – zadawać przedmiotom swych badań. Podzielałam pogląd wielu badaczy, takich jak Charles Sterling, Otto Pächt czy Zdzisław Kępiński, że „prawda rzeźby czy obrazu tkwi w jego warstwie oglądowej”, że „oku widza oddana jest władza zrozumienia tej prawdy, którą następnie można przełożyć na słowo”¹⁸. Innymi słowy, chcę na koniec na przykładzie obrazu Waberskiej ustalić, czy pytanie o tak rozumianą prawdę obrazu jest adekwatne wobec przedstawienia religijnego.

Rozpatrzenie wizualności obrazu pozwoli nam odnieść się także do poruszonej kwestii wartości dzieła. Rzut oka na tradycję artystyczną może skłaniać do uznania obrazu za ocierający się o trywialność. Historia sztuki jako dyscyplina naukowa, tak jak ją pojmuję, uczy jednak i tego, aby wystrzegać się wartościowania dzieł, zanim nie podda się ich oględzinom. Te zaś nie mogą oznaczać czynienia dzieła poddanym naszym uprzednim wyobrażeniom na temat tego, co czyni dzieło wartościowym, lecz powinny realizować dyrektywę „wytrwania w opisie”, opisie nie czego innego, jak tego, co dla dzieła swoiste, czyli jego

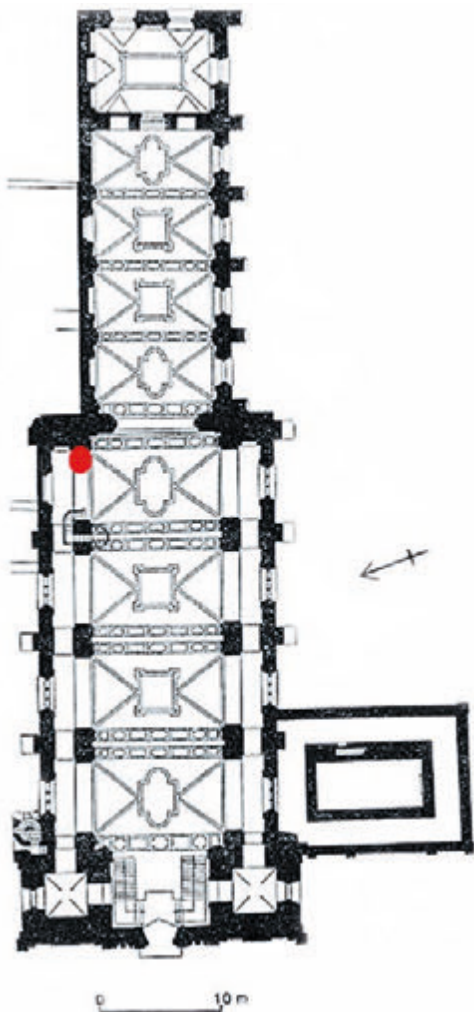
¹⁵ Millais's painting, initially presented without a title but with a verse from the Book of Zechariah (13:6), which referred the words speaking of the blood of a false prophet to the sacrifice of Christ, drew the charges of blasphemy, cf. E. Morris, *The Subject of Millais's Christ in the House of His Parents*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 1970, vol. 33, pp. 343–344.

¹⁶ See: www.prayerflowers.com/Jesus.htm [accessed: 12 Jun. 2013].

¹⁷ For more information, cf.: J. Nicoll, *The Pre-Raphaelites*, London 1970; *Praeraffaeliten*, exhibition catalogue, Staatliche Kunsthalle in Baden-Baden, 23 Nov. 1973 – 24 Feb. 1974, ed. K. Gallwitz, Baden-Baden 1973; G. Crepaldi, *Rossetti i prerafaelici*, transl. A. Majewska, Warszawa 2006. About Millais's painting: A.L. Baldry, *Sir John Everett Millais. His Art and Influence*, London 1899; Morris 1970 (fn. 15), pp. 343–345; G.H. Fleming, *John Everett Millais. A Biography*, London 1998, pp. 54–65; A. Sanders, *Millais and Literature*, in: *John Everett Millais. Beyond the Pre-Raphaelite Brotherhood*, ed. D.N. Mancoff, New Haven–London 2001, p. 73.

¹⁷ Spośród obfitej literatury por. m.in.: J. Nicoll, *The Pre-Raphaelites*, London 1970; *Praeraffaeliten*, katalog wystawy, Staatliche Kunsthalle w Baden-Baden, 23 XI 1973 – 24 II 1974, red. K. Gallwitz, Baden-Baden 1973; G. Crepaldi, *Rossetti i prerafaelici*, tłum. A. Majewska, Warszawa 2006. Na temat obrazu Millaisa: A.L. Baldry, *Sir John Everett Millais. His Art and Influence*, London 1899; Morris 1970, jak przyp. 15, s. 343–345; G.H. Fleming, *John Everett Millais. A Biography*, London 1998, s. 54–65; A. Sanders, *Millais and Literature*, w: *John Everett Millais. Beyond the Pre-Raphaelite Brotherhood*, red. D.N. Mancoff, New Haven – London 2001, s. 73.

¹⁸ A.S. Labuda, *Okno, obraz, słowo. Charles Sterling i Otto Pächt*, „Biuletyn Historii Sztuki” 55, 1993, nr 4, s. 347, 352.



4. Kościół Bernardynów (pw. św. Franciszka Serafickiego) w Poznaniu – plan, czerwonym punktem oznaczone umiejscowienie ołtarza z obrazem Danuty Waberskiej *Św. Józef z małym Chrystusem*

4. Bernardine Church (Church of St Francis Seraphicus) in Poznań (layout), the position of the altar with Danuta Waberska's painting is marked with a red dot

niepowtarzalnej wizualności. Żaden przecież z istniejących bytów nie wygląda tak jak to dzieło.

Aby temu zadaniu sprostać, korzystam z ustaleń estetyki recepcji, pojętej najszerzej – jako badanie sposobu uwarunkowania warstwy oglądowej dzieła przez kontekst jego ekspozycji. Pytam o – używając terminologii Wolfganga Kempa – zależność między *Zugangsbedingungen* – warunkami dostępu a *Darstellung* – czyli formą, jaką artystka nadała tematowi, aby ustanowić związek między jego elementami¹⁹.

¹⁹ W. Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983, s. 33–34. „Materialne warunki dostępu są określone przez np. plan miasta dla budowl, architekturę dla obrazu czy rzeźby. W wymiarze socjologicznym tworzą je np. rytuały związane z kultem i postrzeganiem sztuki. Antropogeniczne warunki dostępu wynikają z indywidualnych i socjalnych predyspozycji obserwatora bądź posiadacza obrazu”.

prior knowledge is to beg the question of how its representation was imagined; it is to pronounce on the meaning of the image without considering its sensory component. It is crucially important to determine what role in the perception of a painting is played by its sensory, visual side. The history of struggle over images supplies relevant argumentation. With regard to Waberska's painting, one question that art history can, and should, ask of all its objects has not yet been posed. I concur with the view of scholars such as Charles Sterling, Otto Pächt, and Zdzisław Kępiński that “the truth of a sculpture or painting lies in its visual aspect” and “the eye of the beholder is vested with the capacity to understand the truth, which it can subsequently translate into words.”¹⁸ My intention is to take a closer look at Waberska's painting to determine whether the questions of truth are also appropriate with regard to religious representation.

An analysis of the visual side of *St Joseph with Young Christ* will also allow us to address the question of its artistic value. A cursory glance at the centuries of tradition may incline us to dismiss the painting as verging on the banal. However, the academic discipline of art history, as I understand it, teaches us to withhold judgment until a work of art has been thoroughly examined. The analysis should not hastily subordinate the painting to preconceived notions of what makes a work of art valuable; rather, it should describe what makes it unique, that is, its visual side. After all, no other thing in the world looks exactly like it.

In order meet the task, I will draw on the insights of the aesthetics of reception, broadly understood as the study of how the visual side of a work is conditioned by the context of its display. To use the terminology of Wolfgang Kemp, I am interested in the relation between *Zugangsbedingungen*, the access conditions, and *Darstellung*, the form that the artist gave to her subject to establish connections between its elements.¹⁹

The altar decorated by Waberska's painting is situated along the axis of the northern sequence of pillars separating the naves of the church, specifically, on the wall of the nave near the east-

¹⁸ A.S. Labuda, *Okno, obraz, słowo. Charles Sterling i Otto Pächt*, “Biuletyn Historii Sztuki” 55, 1993, no. 4, pp. 347, 352.

¹⁹ W. Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983, pp. 33–34. The material access conditions for a building, for instance, are determined by the urban plan; those for a painting or sculpture – by architecture. In the sociological dimension, they are shaped, for example, by rituals concerning the perception and cult of art. Anthropogenic access conditions, on the other hand, derive from the individual and social characteristics of the observer or owner of the painting.

ern half-pillar [fig. 4]. The painting is placed in a frame between two pilasters which support the entablature with its crowning pediment [fig. 5]. The centripetal structure of the altar mirrors the architecture seen in the background of the depiction of Joseph and Jesus. The three parts of the altar, i.e. the two pilasters and the central casement correspond to the threefold division of the architectural background in the painting: the brick wall on the left, the door in the middle, and the wall of the garden on the right. The function of the side elements is to provide framing for the figures; particularly emphasized is the erect figure of Joseph. The attention of a viewer who approaches the altar from the central nave is immediately drawn to the saint by the transverse beam of the “cross”. Jesus, clad in white, is turned towards Joseph. In terms of colour, Joseph serves as the background for the child and provides support for him on the conceptual level. The whiteness of Jesus’ garments imperceptibly blends into the whiteness of Joseph’s right sleeve;²⁰ the sleeve itself hangs down over a group of lily flowers. Three out of the lilies are not turned towards the viewer but towards the saint. Together with Joseph, whom they symbolize, they are placed along the axis of the entryway to the house and inscribed in the doorframe. (Their position vis-à-vis Joseph is also underscored by the arrangement of the saint’s striped veil, whose three folds cascade down towards them).

At the same time, when the central focus with its compositional and symbolic emphasis on Joseph seems the strongest, the unity of the figures is relativized by their differential relation to the central segment. The figure of Joseph is optically related to the door frame, which rises slightly above him and encloses him from the left. In contrast, even though Jesus points towards the building with his left hand, thus signalling his connection with the household, he is largely placed outside the middle segment. The segment places strong emphasis on the figure of Joseph and is slightly displaced from the axis of the painting. Jesus and his guardian come together precisely along this axis. Their mutual relationship, as should now be clear, is shaped by the planar order, the order of the painting.

At the same time, the figure of Christ stands in the shadow cast on the garden wall in the background. The shadow is important, because it acts as an element of optical symmetry; the distance from its outline to the axis of the painting is

²⁰ I extend my thanks to Rev. Wojciech Lipka for bringing this detail to my attention.



5. Ołtarz św. Józefa z obrazem Danuty Waberskiej *Św. Józef z małym Chrystusem*, fot. M. Haake

5. St Joseph's Altar with *St Joseph with Young Jesus*, photo by M. Haake

Ołtarz z obrazem Waberskiej znajduje się na osi północnego ciągu filarów międzynawowych, przy półfilarze wschodnim na ścianie korpusu nawowego [il. 4]. Malowidło jest ujęte w ramę oraz w pilastry wspierające belkowanie z wieńczącym kondygnację naczółkiem [il. 5]. Dośrodkowa struktura ołtarza znajduje odzwierciedlenie w konstrukcji architektury, na tle której ukazani zostali Józef z Jezusem. Trzem członom kondygnacji ołtarza, czyli pilastrów i środkowej kwaterze, odpowiada podział architektonicznej kurtyny na obrazie na trzy elementy: ceglany mur po lewej, segment środkowy mieszczący otwór drzwiowy oraz mur ogrodowy po prawej stronie. Elementy boczne pełnią funkcję ramującą wobec grupy figur, w szczególności zaś eksponując wyprostowaną postać Józefa. Percepcję widza zbliżającego się do ołtarza nawą główną kieruje ku świętemu także poprzeczna belka „krzyża”, ku świętemu zwraca się również chłopiec w białej koszuli, co czyni sylwetkę mężczyzny pod względem kolorystycznym tłem, a w wymiarze znaczeniowym – oparciem dla sylwetki dziecka.



6. Danuta Waberska, *Św. Józef z małym Chrystusem*, schemat kompozycyjny, oprac. M. Haake

6. Danuta Waberska, *St Joseph with Young Jesus*, compositional layout, by M. Haake

Nadto biel sukni dziecka zespala się z bielą prawego rękawa św. Józefa²⁰, rękaw z kolei zwiesza się ku kwiatom lilii. Spośród nich trzy nie są zwrócone ku widzowi, jak pozostałe, lecz skierowane ku opiekunowi Zbawiciela, wprowadzone w pole wejścia do domu i razem z postacią – jako jej symbol – objęte ramą otworu drzwiowego (ukierunkowanie kwiatów ku świętemu podkreślone jest też przez zwrócenie w ich stronę części odzienia świętego – pasiastej chusty uformowanej w trzy kaskadowo ku liliom opadające fałdy).

Zarazem – niejako w momencie najsilniejszego ześrodkowania sceny i związanego z tym kompozycyjnego oraz symbolicznego podkreślenia roli Józefa – zjednoczenie postaci jest relatywizowane przez zróżnicowanie ich stosunku do segmentu środkowego. Jedynie bowiem św. Józef wiąże się optycznie z otworem drzwiowym, który jest nieznacznie wyższy od postaci i ramuje ją od lewej strony. Jezus zaś, jakkolwiek wskazuje ku wnętrzu budynku lewą ręką, zaznaczając więź z domostwem, sytuuje się w znacznej swej części poza segmentem środkowym. Segment środkowy podkreśla sylwetkę Józefa i jest jednocześnie przesunięty od osi obrazu. Chrystus zaś łączy się ze swoim opiekunem dokładnie na tej osi. W ukształtowaniu ich wzajemnej relacji uwzględniony został zatem porządek płaszczyzny, czyli porządek obrazu.

Postać Chrystusa mieści się zarazem w polu cienia, który pada na mur ogrodowy w głębi. Cień ten jest optycznie dowartościowany, ponieważ jest elementem symetrii, jego granica znajduje się bowiem w takiej samej odległości od osi obrazu jak krawędź ceglanego muru [il. 6a]. Zarówno krawędź muru, jak i przedłu-

the same as that from the edge of the brick wall [fig. 6a]. The edge of the wall and the upward extension of the shadow both touch the ends of the upper strip of the frame [fig. 6b]. In consequence, the figures are optically placed between the brick wall to the right and the illuminated rectangle on the garden wall to the left. The former is optically linked to the orange robe of Joseph and his symbol, the lilies; the latter, with the white shirt of Jesus and the grapes that symbolize him. A four-step transition is evident from the matter of the wall to the light that dematerializes it [fig. 6c].

These relationships shift perception from a view that considers the figures against their architectural background to one that situates them in the planar order. Rather than perceiving the architectural segments in their simultaneous projection against the background, it is possible to consider their structural succession from left to right.

Tracking this succession, the eye uncovers a strict correspondence between the structure of the painting and the spatial context which conditions its perception. The path towards the altar leads mainly through the central nave. A sequence of arcaded pillars by the northern wall allows entry to the cloister. No matter whether the painting is looked at from the central nave or the outlet of the pathway, however, the altar is seen in the context of a pillar situated in the presbytery, with a suspended canopied pulpit and an enormous statue of Christ, as well as in the

²⁰ Za tę uwagę dziękuję księdzu Wojciechowi Lippie.



7. Kościół Bernardynów w Poznaniu, widok na prezbiterium i ołtarz z obrazem Danuty Waberskiej *Św. Józef z małym Chrystusem*, fot. M. Haake

7. Bernardine Church in Poznań, view of the presbytery and the altar with *St Joseph with Young Jesus* of Danuta Waberska, photo by M. Haake

context of the presbytery's high ceiling [fig. 7]. These elements constitute the cross-section of the pillar's side, which is twice broken at a right angle. The layout of the architectural segments in the painting reflects the simultaneously perceived architectural structure of the church. The wall of the nave corresponds to the brick wall to the left, the side of the pillar on which the pulpit is suspended mirrors the doorway, and the presbytery represents the slightly removed wall of the garden. The architectural backdrop of the painting is optically structured in analogy with the space of the church. The optical succession of segments from left to right discussed above corresponds to the progression from the nave towards the presbytery. It is important to note that the analogy does not hold between the illusionary order of the painting and the space of the church. It has nothing to do with the illusion of spatial continuity. Since the succession of segments is a visual relation, and not the result of an illusion, the analogy is between the space of the church and the visual order.

The positioning of the architectural background in the painting towards the presbytery

żenie granicy cienia w górę stykają się z końcami prostego odcinka górnego profilu ramy [il. 6b]. W konsekwencji postaci sytuują się optycznie między ceglanym pasmem muru po prawej a rozświetlonym prostokątem na murze ogrodowym. Z tym pierwszym optycznie łączy się pomarańczowa szata Józefa oraz jego symbol – lilie, z drugim – biel koszuli Chrystusa i symbolizująca go winorośl. Wyraźnie rysuje się czterostopniowe przejście: od materii muru do światła, które materię dematerializuje [il. 6c].

Opisane zależności zmieniają charakter percepcji z takiej, która określa figury jako stojące na tle architektury, na taką, która jest prowadzona zgodnie z porządkiem płaszczyznowym. Zamiast postrzegania segmentów architektonicznych w ich niejako jednoczesnym usytuowaniu w tle, widzi się ich strukturalne następstwo od lewej ku prawej.

Spojrzenie podążające za tym następstwem odkrywa ścisłą zależność między strukturą obrazu a kontekstem przestrzennym określającym jego percepcję. Droga ku ołtarzowi, w którym praca Waberskiej została umieszczona, wiedzie przede wszystkim z nawy głównej. Ciąg arkad wydrążonych w przyściennych filarach przy ścianie północnej daje przejście do klasztoru. Niezależnie jednak od tego, czy percepcja obrazu będzie prowadzo-

na z nawy głównej czy u wylotu przyściennego ciągu komunikacyjnego, ołtarz jest postrzegany w kontekście uskołu filara usytuowanego w prezbiterium i wiszącej na nim ambony zwieńczonej baldachimem i potężną figurą Chrystusa oraz w kontekście przestrzeni wysokiego prezbiterium [il. 7]. Części te tworzą przekrój uskołu podwójnie załamane pod kątem prostym. Układ segmentów architektonicznych na obrazie odzwierciedla strukturę architektury kościoła percypowanej wraz z oglądem obrazu. Ścianie nawy odpowiada ceglany mur po lewej stronie, bokowi filara, przy którym umieszczona jest ambona – ściana z drzwiami, przestrzeni prezbiterium – cofnięcie muru ogrodowego. W strukturze kurtyny architektonicznej zaznacza się przez to wyraźna optyczna analogia do przestrzeni kościoła. Wspomniane optyczne następstwo segmentów z lewej ku prawej odpowiada przejściu z nawy ku prezbiterium. Chcę podkreślić, że analogia ta nie zachodzi między porządkiem iluzjonistycznym obrazu a przestrzenią kościoła. Nie mamy do czynienia ze złudzeniem kontynuacji przestrzeni. Analogia zachodzi między porządkiem wizualnym – następstwo segmentów jest relacją wizualną, nie zaś efektem iluzji – a przestrzenią świątyni.

Ukierunkowaniu struktury architektonicznej na obrazie ku prezbiterium kościoła odpowiada położenie dłuższej belki „krzyża”. Ściślej rzecz ujmując, wiedzie ona ku granicy obrazu. Oczywiście jakakolwiek myślowa rekonstrukcja jej dalszego ciągu byłaby sprzeciwieniem się percypowanej rzeczywistości. Prowadzi ona wzrok nie ku swej fizycznej kontynuacji, lecz ku przestrzeni, jaka otwiera się na prawo od obrazu. W przestrzeni tej znajduje się wyobrażenie Jezusa Zmartwychwstałego. Tam też sprawowana jest Eucharystia. W ten sposób obraz odnosi poza siebie, ku przestrzeni obecności Boga. Nie jest zatem sceną historyczną opowiadającą o pewnym etapie życia Jezusa. Jest dziełem, które odsyła poza własną wizualność, nie w to, co minione, lecz ku temu, co obecne. Tę obecność zapowiadają niejako symbole winorośli i światła. W relacji do tej obecności dzieło Waberskiej pozostaje „jedyne” obrazem.

Wartość jej pracy nie polega na mniej czy bardziej udatnej transpozycji tradycji obrazowej. Polega na spełnianiu istoty obrazu religijnego, czyli odsyłaniu ku tajemnicy, która nie jest jedynie intuicyjnie przeczucwana, lecz realnie obecna. Jest też przykładem na to, że prawda obrazu, taka, jak ją określiliśmy na początku tekstu, i treść religijna mogą być sprzężone, że ta pierwsza może służyć wyrażaniu drugiej.

of the church is mirrored by the position of the longer beam of the “cross”. Specifically, the beam guides the eye towards the edge of the painting. Any conceptual attempt at the reconstruction of its trajectory beyond the edge would belie perception. The beam points not towards its own physical continuation but to the space that unfolds to the right of the painting and contains the image of the Risen Christ. This is where the Eucharist is celebrated. In this way, the painting directs the viewer beyond itself towards the space of divine presence. It is, therefore, not a historical painting designed to recount a particular episode in the life of Jesus. It is a work of art which transcends its own visual side and directs the viewer not towards what is past but towards what is present, and which is somehow anticipated in the symbols of the grapes and the light. In relation to this presence, Waberska’s painting is “merely” an image.

The value of this work rests not on the more or less successful transposition of traditional motifs. It stems from its role as a religious painting, from pointing towards a mystery not only foreseen but actually present.

It also serves to demonstrate that the truth of the painting, as defined at the beginning of this article, and its religious content can be geared together, or better yet, that the former can serve to express the latter.

Translated by Urszula Jachimczak