

So erhoeret in got gnediglich.

Mathei vi
luca xi



ater vnder

Hoch in der Schöpfung
Reiche in dem erbe
Süße in der liebe

Der du pist
in den hmeln

Ein spiegel der gotheit
Ein kron der ewigkeit
Ein schatz der seligkeit

Beheiligt
werd dem
nam

Weyß bedeut.
Rein yn dem glauben

Das er uns sey ein hartzen ym oren
Ein hönig ym munde
Ein ynnicker ym hertzen

Zukum
dem reich

Plod bedeut.
Stett yn der hoffung

schlich on betrubnuß
Bauglan on hindernuß
Gewißlich on verlickung

Dem will
escheh als
in hmel und
in erd

Rot bedeut.
Gerichte in der lieb.

Alles das du liebest wir auch lieben
Alles das du habest wir auch haben
Alles dem gebore wir garmig volpung

Unser
tellig prod
gib vns
hewt

Bro bedeut.
Danckper in der demüt
zigkeit

Das sammentlich zum leben ewiglich
Das geistlich zu behalten fleißlich
Das materlich zu nuttueß messiglich

Und ver
gib vns vnser
schuld
als vnd wir ver
geben vnsern
schuldigen

Bel bedeut.
Gewert in der barmher
zigkeit

Die wir haben getan wider dich
wider vnsern nachsten freunlich
wider vns selbs williglich

Und nit
ein fuer vns
yn verfuere
ung

Grün bedeut.
Anfang yn der weis
ung

Die vns betrubt haben mit worten
Die vns verfert haben mit werken
Die vns verdacht haben ym hertzen

Der uel falscheit
Des teufels betruglichkeit



Jan A. Choroszy

T ekstografie ojczenaszowe (próba refleksji antropologicznej)

Uniwersytet Wrocławski, kontakt: jan.choroszy@uwr.edu.pl,
ORCID ID: 0000-0003-0447-9277

W społecznym życiu Modlitwy Pańskiej, a mówić można zaledwie o tych przedmiotach, zjawiskach i artefaktach, które utrwały się i przetrwały w kulturze, występuje niezliczona liczba fenomenów obecnych w niemal wszystkich jej (kultury) przestrzeniach i obiegach. Wszędzie tam, dokąd dotarło chrześcijaństwo, a po wynalezieniu mass mediów i internetu nawet niezależnie od uwarunkowań konfesyjnych, tekst najważniejszej modlitwy zapisanej w dwóch ewangeliach stawał się obiektem, wątkiem i tematem operacji językowych, refleksji filozoficzno-teologicznej, piśmiennictwa (w tym literatury pięknej), muzyki, sztuk plastycznych (ikonografii), rzemiosła, filmu i kultury audiowizualnej – przyjmując, jak sądzę, wymiar paradygmatu źródłowego¹. W każdej wskazanej dziedzinie można ponadto wyspecyfikować wiele poziomów działania i mnóstwo wykształconych form oraz praktyk: kościelnych i świeckich, oficjalnych i prywatnych, poważnych i ludycznych, wyznawczych i obrazoburczych, wszechstronnie dokumentujących ludzkie poczynania z tekstem świętym².

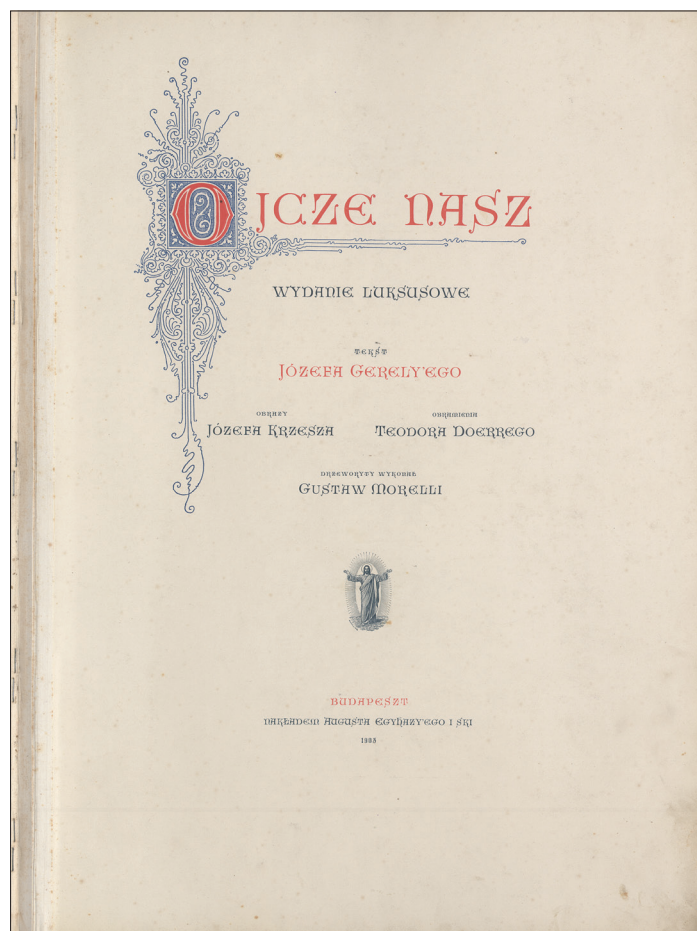
Oralność, piśmienność (cyrograficzność), typograficzność i wtórna oralność *Pater noster*, a zwłaszcza szczególnie i niejednolity status modlitwy codziennej – zarazem tekstowego składnika liturgii – legły u podstaw niezwykle głębokiego wniknięcia słów i fraz ojczenaszowych, zarówno łacińskich, jak i lokalnych, w żywą tkankę języka literackiego, a przede wszystkim potocznego. Powszechna znajomość, rozpoznawalność, ponadstanowa i ponadkonfesyjna (zwłaszcza po reformacji)

uniwersalność Modlitwy Pańskiej czyniły z niej dostępne narzędzie religijnej ekspresji czy formułczyny nośnik sakralnej mocy³, lecz także tekst oswojony i użyteczny w codziennej komunikacji, o czym świadczą obfite źródła rękopiśmienne i drukowane⁴. Wyznaczają one rozległe pole użyc i nadużyć, odniesień bezpośrednich i aluzyjnych, intertekstualnych nawiązań, funkcjonalizacji i – co jest szczególnie interesujące – instrumentalizacji, korzystających z typowych form stylizacji: parafrazy, trawestacji czy parodii⁵.

Niektóre dzieła/obiekty przybierają kształt kompozycji słowno-obrazowych⁶, których celowość mieści się w ramach tradycyjnego i w pewnym stopniu skonwencjonalizowanego opracowania ikonograficznego ilustrującego Modlitwę Pańską i wspierającego – przez wizualizację – proces jej zrozumienia⁷. Mamy wówczas do czynienia z sekwencją (cyklem) artefaktów, w których piśmiennej artykulacji słów *Pater noster* (inskrypcja, podpis) towarzyszą obrazowe przedstawienia Jezusa uczącego modlitwy do Boga Ojca oraz mniej lub bardziej realistyczne scenki rodzajowe, które intencjonalnie odpowiadają semantyce poszczególnych prośb pacierza, są zatem egzemplifikacją relacji, jakie w odniesieniu do sfery sacrum zostały ustanowione w Modlitwie Pańskiej. W XIX wieku seria obrazów podlega podporządkowaniu zamysłowi spójnej zideologizowanej i uniwersalizowanej opowieści⁸ o człowieku czy ludzkim losie, a w ramach poszczególnych alegorycznych scen pojawiały się dość czytelne i charakterystyczne znaki i symbole właściwe dla konkretnego konstruktów ideowego. W XX wieku ta tendencja była twórczo kontynuowana⁹. Inne kompozycje słowno-obrazowe wykraczały poza dydaktyczny albo ideologiczny schemat, wiązały *Pater noster* ze zdarzeniami historyczno-polityczną, okolicznościową i partykularną, komplikując jednocześnie i różnicując występujące w ich ramach relacje. Tekstualizacja słów Modlitwy Pańskiej przybiera w takich wypadkach formy nieoczywiste, a odniesienie do użytych lub przedstawionych figur lub scen, jeśli nie jest klarowne, wymaga objaśniającego komentarza. Konfesyjność łączy się w akcie wizualnym wprost albo aluzyjnie ze sferą świecką¹⁰.

Przegląd tekstografii ojczenaszowych, a więc wskazanych kompozycji słowno-obrazowych (i aktów wizualnych) inspirowanych modlitwą *Pater noster*, zasadniczo chciałbym, głównie ze względu na językowe ukształtowanie tekstu/tekstów, ograniczyć do obiektów polskich lub zrealizowanych po polsku, choć analogie do artefaktów zakorzenionych w innych kulturach są mniej lub bardziej czytelne i warto je przywoływać. Mam na uwadze, w ujęciu chronologicznym, cykl malarski Józefa Krzesza, przeniesiony na początku

XX wieku do luksusowego wydawnictwa albumowego, serię kart pocztowych Adama Setkowicza z okresu pierwszej wojny światowej, ulotny *List otwarty do narodu polskiego* księdza Dionizego Bączkowskiego z 1918 roku oraz tekę grafik Krystyny Wróblewskiej z 1950 roku. Wszystkie te kompozycje słowno-obrazowe można rozpatrywać w aspekcie formalnym (bibliologicznym) – reprezentują one najpopularniejsze i najszerszej rozpowszechnione dziewiętnasto- i dwudziestowieczne rodzaje publikacji papierowych, mają odmienną strukturę, inny zasięg (nakład) i obieg, wywołują adekwatny i odrębny styl odbioru¹¹. Z zauważalnego różnicowania formy wynika możliwość określenia zarówno materialności poszczególnych druków i artefaktów¹², sytuacji konstruowania spójnego przekazu słowno-obrazowego (sceny pisania¹³, ikoniczności¹⁴), jak i oddania się zawężająco pojętej praktyce piśmiennej (typograficznej)¹⁵. Równie istotne są jednak inne media, w których funkcjonował cykl Krzesza, wykraczające poza piśmienność. Każdy z wymienionych aspektów ma niebagatelne znaczenie, ponieważ łącznie wynoszą poszczególne artefakty poza nawias



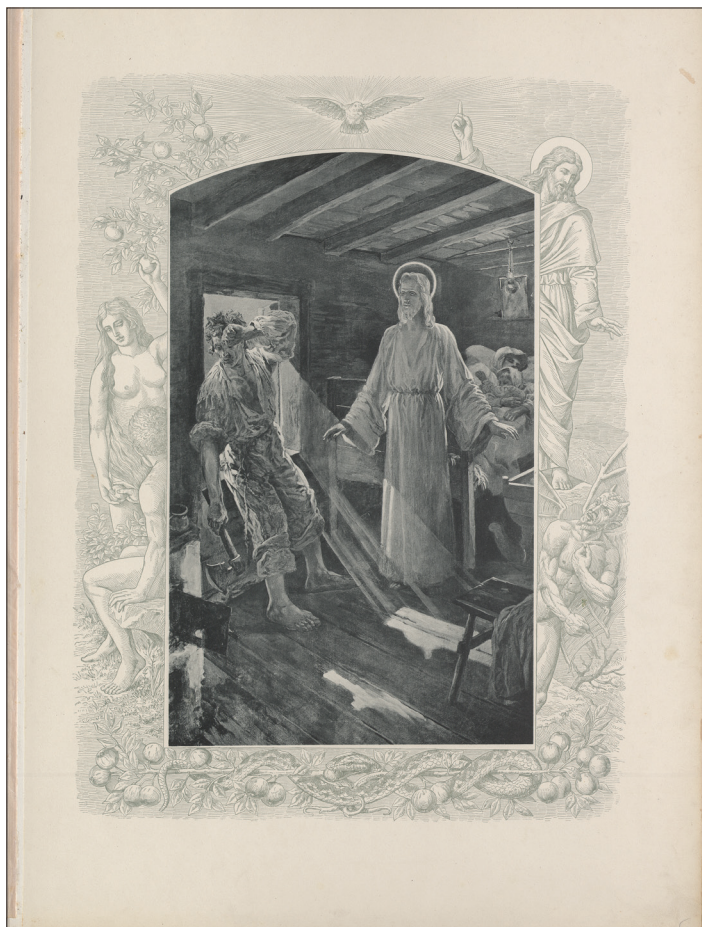
Il. 1. *Ojciec nasz*, wydanie luksusowe, Budapeszt 1903 (egzemplarz Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu) – karta tytułowa

gestu prywatnego (w innym miejscu nazwałem to paradygmatem jednostkowym), lokują je w sferze pisma lub napisu (to nazwałem rejestrem)¹⁶, a łącznie osadzają tekst *Pater noster* w arbitralnie wybranym kontekście słowa i obrazu¹⁷, przy czym na warstwę werbalną z reguły składa się zarówno kanoniczna lub zmodyfikowana (sparafrazowana) wersja *Ojciec nasz*, jak i mniej lub bardziej rozbudowana tkanka tekstowa komentarza. Stałym układem odniesienia jest – należy o tym przypomnieć – oralny wymiar Modlitwy Pańskiej w kształcie katechizmowym, rozpowszechnionym jako modlitwa codzienna. Wszystkie te okoliczności powodują, że opis i analiza tekstografii ojczenaszowych wymagają uwzględnienia licznych czynników związanych z religijnym statusem tej modlitwy, przypisanym jej znaczeniem illokucyjnym¹⁸ i nadanym sensem performatywnym¹⁹, w nich bowiem tkwi złożony rdzeń kluczowej praktyki społecznej, jaką jest publiczne odwołanie się do wzorca *Pater noster*.

Przedmiotem uwagi chciałbym uczynić cykl malarski *Ojciec nasz* Józefa Krzesza (1860–1934), artysty o bogatym i obecnie nieprzesadnie cenionym dorobku, lecz na przełomie XIX i XX wieku uznanego, wystawianego i nagradzanego. Dzięki dostępnym opracowaniom historyków i historyków sztuki²⁰, lecz bez przeprowadzenia bardzo wskazanej szczegółowej kwerendy archiwalnej wiadomo, że w 1894 roku twórca „wykonał szkice do cyklu *Ojciec nasz*” i przesłał je „do Ministerstwa Oświaty do Wiednia. Ministerstwo przyznało Krzeszowi subwencję (5 tys. złr.) na wykonanie obrazów olejnych, a po ich ukończeniu (1899) zatwierdzono je do zawieszenia w klasach szkolnych. Prawo reprodukcji nabyła węgierska firma w Budapeszcie (Egybrozy Agyston es Tarsa)²¹. Zapewne te same szkice kolorowe, a z całą pewnością nie finalne dzieła, trafiły do redakcji „Tygodnika Ilustrowanego” i zostały zamieszczone w poświęconym Krzeszowi numerze, wypełnionym dużą liczbą monochromatycznych obrazów i rysunków artysty. Cykl ojczenaszowy zajął rozkładówkę, a siedem rycin, podpisanych poszczególnymi prośbami Modlitwy Pańskiej, poprzedza portret Chrystusa (z jednoznacznym podpisem); materiał ikonograficzny został uporządkowany horyzontalnie w dwóch rzędach ilustracji, po cztery na jednej kolumnie²². Redaktor informował czytelnika, w jakim stopniu reproduktowane dzieła są reprezentatywne, wskazywał na trwającą ekspozycję *Ojciec nasz* w salonie Aleksandra Krywulta, a przede wszystkim odsyłał do czterdziestego czwartego numeru „Tygodnika Ilustrowanego”, w którym Zygmunt Sarnecki opisał poszczególne obrazy składające się na cykl.

Opisy Sarneckiego prowadzą do trzeciej dziedziny sztuki – muzyki

Pominąć wypada entuzjazm recenzenta, choć – wzięwszy pod uwagę liczbę miejsc prezentacji – można mówić o autentycznym sukcesie Krzesza²³. Ciekawsze są, w przyjętym kierunku rozważań, opisy malowideł, ponieważ są one w istocie rzeczy literackimi opisami unaoczniającymi, w których odbija się ówczesna wrażliwość²⁴, zdolność rozpoznawania znaków oraz tkanki alegorycznej i symbolicznej płócien²⁵, w „kulturalny” sposób wyraża się umiejętność dekodowania artefaktu²⁶. Wydaje się to dość istotne z dwóch, a nawet trzech powodów. Najpierw dlatego, że nie można wykluczyć, że podobny styl patrzenia i lektury przedstawionych do oceny szkiców Krzesza zastosowali cesarsko-królewscy urzędnicy od oświaty, uznając potencjał wychowawczy dzieła i otwierając mu drogę do sal lekcyjnych w szkołach monarchii²⁷. Po drugie, opisy Sarneckiego prowadzą do trzeciej dziedziny sztuki – muzyki – i środków wyrazu użytych przez Leoša Janáčka w kantacie *Otčenaš* na tenor, chór mieszany, organy i harfę (ostateczna wersja z 1906 roku). W historii tego utworu jest bardzo interesujący epizod słowno-muzyczno-wizualny (i performatywny): pierwszemu wykonaniu wersji stworzonej w 1901 roku, napisanej w Brnie na chór mieszany, tenor, harmonium i fortepian, towarzyszyło pięć tzw. żywych obrazów bezpośrednio nawiązujących do cyklu polskiego malarza i kreowanych przez aktorów²⁸. *Otčenaš* był wówczas formą muzyczno-sceniczną, a obie warstwy przedstawienia musiały odgrywać istotne role i skupiać uwagę publiczności²⁹. Kompozycję Janáčka można jednocześnie ostrożnie potraktować jak muzyczną ekfrazę dzieła Krzesza w tej wersji, która została opublikowana w „Tygodniku Ilustrowanym”³⁰. W tym wypadku oczywiście nie tylko będzie ważne, co na rozkładówce pisma zobaczył kompozytor, lecz przede wszystkim to, co i jak „usłyszał” na rycinach, jak one na niego spojrzały i czego od niego „chciały”. A wreszcie powód trzeci (choć, jak się okaże, nie ostatni): opis obrazów raz jeszcze pojawił się w edycji książkowej – społeczne życie cyklu dopełnia „wydanie luksusowe” (1903), sporządzone z ogromnym pietyzmem przez firmę August Egyhazy i Ska (zob. il. 1). Oprawiony w skórę tłoczoną złotem potężny foliał zawiera litograficzne reprodukcje płócien, kunsztowne graficzne obramienia rycin (dzieło Teodora Doerrego; zob. il. 2) oraz tekstowe opisy obrazów i obramowania, a także rozważanie słów Modlitwy Pańskiej (napisał je József Gerely). Frazy *Ojciec nasz* występują w formie wyrafinowanych dwukolorowych winiet (drzeworyty wykonał Gustav Morelli) nad poszczególnymi fragmentami medytacji. W zgromadzonym i precyzyjnie skomponowanym



Il. 2. Litograficzna reprodukcja obrazu Józefa Krzesza (*I nie wódz nas na pokuszenie*) i obramienie

żywole słowa drukowanego, zestawionego z dwoistą płaszczyną przedstawienia figuratywnego, malarski cykl Krzesza przemówił zupełnie inaczej niż do tej pory³¹.

Ponieważ nic pewnego nie wiadomo o produkcji plansz przeznaczonych do klas szkolnych, można jedynie sobie wyobrazić, jakie musiałyby one spełniać warunki, aby odegrać wyznaczoną rolę. Idzie o wielkość (rzędu formatu A1/B1 albo A2/B2), wyrazistą, podbitą kolorystykę lub czytelną, skonstruowaną skalę szarości, linearną stałą sekwencyjność, a przede wszystkim łatwość identyfikacji obrazu z odpowiednią częścią Modlitwy Pańskiej, czyli o podpis w języku narodowym lub w łacinie. Na pewno nie wchodziła w grę wieloobrazowa plansza typu épinal. Artysta, co widać na dostępnych reprodukcjach, dość przemyślnie nie włączył inskrypcji w obraz (w jakim języku uczynić to w wielojęzycznym państwie?), choć każdy element cyklu w sposób jednoznaczny był kojarzony – nawet jako tytuł – z poszczególnymi frazami *Pater noster*. Redakcja „Tygodnika Ilustrowanego” opatrzyła reprodukcje kartonowych szkiców podpisami ze składu drukarskiego (z dość banalnym, lecz charakterystycznym dla prasy błędem językowym: „I nie wódz nas na pokuszenie” zamiast „I nie wódz nas na pokuszenie” albo „I nie wódz nas w pokuszenie”). Sarnecki w recenzji warszawskiego pokazu płócien posługiwał się różnymi zwrotami i wyrażeniami („Pierwsze z nich [płócien – J. A. C.] uwydatniać ma słowa”, „Z drugich ram wygląda obraz symbolizujący wyrazy”, „W obrazie



I nie wódz nas
na pokuszenie.

Il. 3. Karta z serii wydanej ok. 1905 roku przez Salon Malarzy Polskich w Krakowie według projektów Iwowskiego malarza Józefa Kuryłasa (Osipa Kuryłasa); ze zbiorów Marka Sosenki

czwartym noszącym miano”, „zdają się brzmieć donośnie słowa”, „kompozycja tchnąca wyrazami modlitwy”), których jasnym celem była werbalizacja tekstu *Ojciec nasz* warunkująca czytelność relacji³². Wątpliwości nie wyjaśnia kolorowa fotografia udostępniona mi przez krakowskiego antykwariusza i kolekcjonera, Marka Sosenkę – jego zdaniem

Nieznane wydawnictwo zrealizowało tryptyk, którego poszczególne części zawierają alegoryczne sceny i fragmenty Modlitwy Pańskiej. Litografowane ilustracje oprawione zostały w luksusową ramę ze sztukaterią przedstawiającą Oko Opatrzności oraz wschód słońca i księżyc w nowiu. Fragmenty modlitwy wygrawerowano na mosiężnych blaszkach stanowiących aplikacje do ramy³³.

O skuteczność i komfort identyfikacji zadbali też twórcy wydania luksusowego, w nim bowiem modlitewna fraza jest wyrazista graficznie i kolorystycznie, ponadto została wyeksponowana w taki sposób, że nadaje ton poszczególnym rozkładówkom. W brneńskich żywych obrazach czytelność przedstawień była powiązana z brzmieniem słów kompozycji Janáčka, który wykorzystał kanoniczną, katechizmową wersję modlitwy *Otče naš*.

W europejskim imperium zdominowanym przez katolików na przełomie XIX i XX stulecia znajomość Modlitwy Pańskiej nie stanowiła wyzwania edukacyjnego czy katechetycznego, pomijając uniwersalną i historyczną zarazem kwestię teologicznej wykładni czy potocznego rozumienia. Pacierz należał do sfery oralności intensywnie wspomaganą przez piśmiennosc, podlegał permanentnym repetycjom w literaturze pobożnościowej i pięknej, przenikał życie codzienne i odświętne. Można chyba postawić pytanie o sens szkolnego projektu Krzesza, o jego celowość w aspekcie antropologicznym, czyli o perlokucyjność, a może i performatywność. Wiemy już, że artyście i jego ministerialnym patronom nie szło o oswojenie uczniów z tekstem *Pater noster*, *Ojciec nasz*, *Vater unser*, *Mi Atyánk* czy *Otče naš*, lecz zgodzili się chyba na potrzebę zainspirowania i ułatwienia rozmowy o tym, jak rozumieć pacierz, a także co do zasadności rozpowszechnienia bardzo spójnej i ujętej w nowoczesną formę plastyczną wizji, którą można nazwać malarskim poematem konsolacyjnym dość luźno związanym z literalnie pojmowaną Modlitwą Pańską. Jej głównym adresatem była młodzież szkolna, która na wszystkich poziomach edukacji podlegała oddziaływaniom wychowawczym jasno określonym w urzędowych wytycznych³⁴, a cykl Krzesza odpowiadał na kilka dyspozycji w sferze wyrabiania charakteru, szacunku dla ubogich czy

cnotliwego życia w odniesieniu do religii³⁵. Szlachetność intencji oraz – podkreślana przez odbiorców, choć w znacznym stopniu zakwestionowana przez Janáčka – siła wizji religijnej i artystycznej zostały uznane za wartościowe edukacyjnie. Wydaje się również, że prędzej czy później pojawiłby się jakiś scenariusz lekcji, zawierający ekfrazy i rozstrzygający problem ewentualnej wieloznaczności poszczególnych scen. Właściwy cykl malarski Krzesza, wystawiony w salonach i galeriach Wiednia, Warszawy czy Kijowa, przemawiał do innej publiczności³⁶ i nie realizował sprecyzowanego celu wychowawczego, lecz przecież nie stracił charakteru malarskiego poematu konsolacyjnego³⁷, w którym widz powinien docenić także jakość kompozycji, rysunku, barwy, a zwłaszcza światła. Pisał dla „Bluszczu” Jerzy Orwicz:

Cykl obrazów zatytułowany *Ojciec nasz* jest to prawdziwy poemat [...]. Majestat Boży zlewa się tu z tłem swojskim i plastycznie uświadamiamy sobie ból, cierpienie i zarazem słodycz modlitwy, która pokrzepia i umacnia tych prostaczków – ziemia daje im tak mało rozkoszy, lecz zaopatrzeni w nadziemską jasność stamtąd czerpią otuchę i siłę do znoszenia przeciwności losu, stamtąd jedynie czekają pomocy i wybawienia³⁸.

Dla odbiorcy usposobionego religijnie świecka przestrzeń galerii nie stanowiła liczącej się przeszkody w kontemplacji obrazów, czego dowody znajdujemy w recenzji Zygmunta Sarneckiego:

Wchodzimy teraz do ubogiej izdebki. [...] Noc. Przez otwarte okno wdzierają się do mieszkania biedy, zwątpień i rozpaczy białe blaski księżyca. Przy oknie, oparty o ścianę, stoi mężczyzna o twarzy pięknej, pooranej jednak bruzdami namiętności. Zazdrość wypiętnowała na niej swoje ohydne znamię. Trzyma w ręku siekiere. Przyszedł tym morderczym żelazem odebrać życie kobiecie, leżącej w łóżku i tulącej do łona dzieciątko maleńkie. Wisząca nad obrazem Bogarodzicy lampka czerwoną krwią już zdaje się łóżko zalewać (prześliczny kontrast dwóch oświetleń, naturą swą i kolorem różnych), gdy nagle między mężem a żoną ukazuje się Chrystus... i siekiera z dłoni gwałtownika wypada. Pokusę straszną rozwiął cudny wyraz lic Jezusa. W żadnym z obrazów cyklu postać Odkupiciela nie błyszczy takim czarem piękna, boleści, uduchowienia. Tu, pomimo przepysznych szczegółów rysunkowych i kolorystycznych, pomimo zajęcia, jakie budzi temat czy teza (więcej może literacka, niż malar-

ska), nie widzi się nic, o niczym się nie myśli, tylko o tym Chrystusie malowanym pędzlem umaczanym w srebrnym świetle miesiąca³⁹.

Warto przy okazji zauważyć, że mord z zazdrości (w domyśle autora „Tygodnika Ilustrowanego”) już w inscenizacji Janáčka został zinterpretowany jako napaść złodzieja (aktor nie trzymał chyba w ręce siekiery?), a w wydaniu luksusowym stał się aktem desperacji biedaka, który – straciwszy nadzieję na poprawę losu – zamierza dokonać rozszerzonego samobójstwa, zaczynając od zadania śmierci konającym z głodu żonie i dzieciom. Jeśli jednak zlokalizujemy te trzy prymarne skojarzenia ze sceną przedstawioną przez Krzesza i złączymy je z wyobraźnią i wrażliwością społeczną mieszkańca Warszawy, Brna i Budapesztu, a jeszcze uwzględnimy charytatywny kontekst prawykonania kompozycji *Otčenaš* (zbiórka funduszy na schronisko dla kobiet), to może nie tylko w wieloznaczności obrazu znajdziemy uzasadnienie dostrzegalnego zróżnicowania rozpoznania i intuicji? W wydaniu luksusowym nawet odrażające morderstwo, choć przewrotnie, jest motywowane i w jakimś sensie zrozumiałe etycznie.

Pomijając egzaltację recenzenta „Tygodnika Ilustrowanego”, znanego przecież pisarza i dziennikarza, trzeba podkreślić jego zdolność do konsekwentnego i, jak się wydaje, całkowicie uprawnionego odczytywania religijnego wymiaru cyklu⁴⁰. Jest zatem sporym zaskoczeniem, że w wywiadzie prasowym, opublikowanym w 1900 roku w „Kraju”, Krzesz niemal nic nie mówi o zauważalnej logice dzieła, o mocnej ekspozycji postaci Chrystusa, który objawia się ubogim i ratuje ich z każdej opresji, a w ostateczności udziela odpuszczenia osądzonych i żalowanych win, o metafizycznych przekroczeniach, którym dał wyraz na płótnach. Jakby dla malarza kwestią zasadniczą była techniczna strona pracy nad obrazami, powszechnie doceniona doskonałość formalna:

– Co mię cieszy, że mój cykl podobał się Warszawie! O to mi bardzo chodziło. Co ja z tym miałem strachu! Były chwile, że chciałem już rzucić całą pracę. Żaden z mych obrazów nie kosztował mię więcej pracy, przy żadnym nie przechodziłem takich obaw. Dopiero Wiedeń dodał mi odwagi. Urosłem we własnych oczach, przeczytawszy krytyki. [...] Mam [...] szkice *Ojciec nasz* – pojedyncze rysunki figur. Rad bym bardzo, żeby pan się naocznie przekonał, ile to trzeba było włożyć pracy, zanim się całość wysnuła. [...] Te stopy kłęzącej kobiety rysowałem

kilka razy, nim odpowiedziały moim wymaganiom; a ten włościanin, leżący krzyżem, co mię kosztował pracy! Trudno było modela trzymać długo w takiej pozycji. A jak się panu podoba kosiarz i ten bezmyślny, śpiący dzieciak?⁴¹

Kiedy dziennikarz próbuje skierować rozmowę na duchowość postaci („Jak ci ludzie pełni modlitwy!”), Krzesz bezceremonialnie zmienia temat („A teraz pokażę panu *Ostatnią pomoc*”). W innym miejscu wywiadu malarz żwawo wymyka się szufladkowaniu, odrzuca pojęcie specjalizacji i schemat oddania się wybranej tematyce, definiuje artyzm jako „odczucie i odtworzenie wrażeń”⁴², co nieuchronnie musi prowadzić do wniosku, że główny cykl ojczenaszowy, namalowany olejem na płótnach, nie został przez zawodowego artystę wymyślony jako kompozycja słowno-obrazowa, lecz czysto obrazowa seria religijna, odwołująca się – na granicy nadużycia – do utrwalonego w powszechnej świadomości ciągu tekstowego konotowanego przez tytuł *Ojciec nasz*. Warto zadać pytanie,

w jakim stopniu zainteresowanie krytyków i publiczności zostało nim wywołane i czy aby nie można go nazwać chwytnym?⁴³

Piękna edycja budapeszteńska stanowi całkowite przeciwieństwo hipotetycznych planów do użytku szkolnego, a zestawiona z porządnym trzecim wydaniem *Katechizmu polskiego dziecka* Władysława Bełzy, z ilustracjami Józefa Krzesza (Lwów 1902), ujawnia skalę wniesionej staranności i uzyskanego wykwintu. Nie ulega też wątpliwości, że mamy do czynienia z realną kompozycją słowno-obrazową (aktem wizualnym) podporządkowaną precyzyjnie wyznaczonym celom illokucyjnym, których hierarchię organizuje *Pater noster*: tekst wybitny na plan pierwszy, opatrzony stosunkowo obszernymi rozmyślaniami, podwójnie zilustrowany i dopowiedziany w opisach litografii i obramień⁴⁴. Wysoki styl przenika całą księgę – papier i oprawę, ryciny, typografię i język⁴⁵. Mniej religijnie usposobiony odbiorca może się zżymać na kaznodziejską emfazę użytych słów, ich przytłaczający nadmiar, lecz dzieło służy do praktykowania nabożnego skupienia i kontemplacji tekstu świętego, a lektura polega na uważnym dostrzeganiu relacji istniejących między wszystkimi składnikami kodeksu. Bardzo prawdopodobne mocne „odczucie wrażeń” utrwalonych w litografiach podlega intelektualnemu zrównoważeniu w obramieniach, a rozmyślanie zarówno obiektywizuje, jak i personalizuje doświadczenie religijne, dzięki czemu archetypowy i paradygmatyczny kulturowo *Pater noster* rezonuje w płaszczyźnie czasu

Wysoki styl przenika całą księgę – papier i oprawę, ryciny, typografię i język

historycznego, staje się tekstem powtarzalnym i aktualizującym się nie tylko w fikcjonalności malarskich przedstawień „prostaczków”⁴⁶, lecz także w dziejach zbiorowości wiernych i w indywidualnym losie wyrafinowanego czytelnika⁴⁷.

W podobnym kierunku poszedł Leoš Janáček, który – jak piszą muzykolodzy – z malarskiego cyklu Krzesza wydobył temat człowieka (dlatego w pięciu żywych obrazach tylko raz użył postaci Chrystusa)⁴⁸. Na nieocenionym kanale YouTube można znaleźć kilka wykonań kantaty *Otčenaš* i zwrócić uwagę na staranne i nośne operowanie głosami śpiewaków (chóru mieszanego i solisty), dialogowe prowadzenie partii instrumentalnych (z kontrastem skali, barwy i dynamiki organów i harfy), wyraziste zmiany tempa – kompozytor stworzył dzieło muzyczne, którym rządzi niekonfrontacyjna, zharmonizowana ambiwalencja obejmująca zbiorowość i jednostkę, doczesną rzeczywistość i mistykę, ciemność i światło.

Zaplanowane w ministerialnych gabinetach przeniesienie współczesnej, a nawet nowoczesnej ikonografii ojczenaszowej do zdemokratyzowanej przestrzeni szkolnej dokonało się w tym samym czasie w innej formie i na szerszą skalę w postaci kart pocztowych. Obok nich pojawiły się obrazki (tzw. święte obrazki) przeznaczone do wkładania do książeczek do nabożeństwa⁴⁹. Związek takich druków z Modlitwą Pańską był przesądzony, mocniej niż na płótnach Krzesza, ponieważ w obrębie obrazu albo w jego pobliżu (na marginesach, rzadziej na odwrocie) znajdował się stosowny napis, odpowiadający podstawowemu, katechizmowemu tekstowi *Pater noster* (w języku narodowym). Nie natrafiłem na serię kart zakończoną doksologią, co prowadzi do wniosku, że w ich produkcję nie angażowali się niekatolicy. Nie zajmuję się artefaktami, w których podpis „Vater unser” widnieje pod wizerunkiem cesarza, nawet na klęczkach, choć temat – w innej próbie antropologicznej – przynieść mógłby ciekawe zagadnienia badawcze i ustalenia⁵⁰. Nie rozwijam też wątku statusu i różnych okoliczności użycia *quasi*-świętych pocztówek, mimo że jest to zagadnienie pasjonujące: czy były one traktowane jak zwyczajne i obiegowe odkrytki, czy formy „pobożne”; czy ich wysłanie wiązało się z domyślną deklaracją religijną; czy prowokowały do zastosowania szczególnego stylu korespondencji; czy były zarezerwowane dla wyraźnego typu adresata; czy mogły być potraktowane ironicznie lub zabawowo, a nawet satyrycznie; czy mogły stać się narzędziem flirtu (zob. il. 3); czy...? Rzecz polegałaby zatem na opisie praktyk społecznych, lecz nie da się odpowiedzieć na podobne pytania bez dostępu do większej liczby użytych kart pocztowych i bez lektury autentycznej korespondencji⁵¹.

Przyjęte ramy rozważań przekracza także kwestia ojczenaszowego obrazowania (reprezentacji), a więc scenerie i scenografie, postaci, atrybuty, sztafaż religijny, formy epifanii, powtarzalność w cyklach, a także wariantowość, nie mówiąc już o istotnych różnicach kulturowych na gruncie europejskim, a zwłaszcza zamorskim⁵². Nie trzeba wielkiej przenikliwości, aby przypuścić, że w każdej serii kart, takich kart, artysta i producent zapisali jakąś historycznie osadzoną wizję rzeczywistości i człowieka, a ów pocztówkowy obraz świata pozostaje w relacji z większymi strukturami ideowymi, formacjami kulturowymi, społecznymi przeświadczeniami, mitologiami i narracjami, które mogą być motywowane religijnie lub politycznie, a niekiedy łączą obie płaszczyzny, prowokując pytanie o użycie albo nadużycie Modlitwy Pańskiej.



Ojczyzna nasza w ciężkiej dziś potrzebie
Synowie poszli w krwawą z wrogiem boję,
Prowadź ich Ojczy nasz, Któryś jest w Niebie,
A po wiek wieków święć się Imię Twoje!

Il. 4. Pierwsza z serii kart pocztowych według malarskich projektów Adama Setkowiaka; ze zbiorów Marka Sosenki

Przedmiotem kolejnych refleksji skupionych na ojczenaszowych kompozycjach słowno-obrazowych chciałbym uczynić natomiast dzieło krakowskiego malarza Adama Setkowicza (1875–1945), który w serii pocztówek, wydanych około 1915 roku przez Arnolda Fenichela w Wiedniu, połączył sceny martyrologiczno-batalistyczne z anonimową wierszowaną parafrazą *Pater noster*⁵³. Artysta uprawiał rozmaite formy, lecz największy sukces odniósł chyba jako grafik użytkowy, projektant wielkiej liczby artefaktów rozpowszechnianych na masową skalę przez kilka firm wydawniczych czy poligraficznych⁵⁴. Wyraźną linię w dokonaniach pocztówkowych Setkowicza wyznaczają karty poświęcone arcydziełom literatury polskiej, komponowane z obrazu i krótkiego fragmentu tekstu umieszczonego poniżej ilustracji. Model, jak się wydaje, został wypracowany, albowiem pozwalał na harmonijne skalowanie grafiki w klasycznych rozmiarach pocztówki i stosowanie optymalnego stopnia pisma w kilku (najczęściej czterech) wierszach. W serii ojczenaszowej na każdej następnej karcie występuje jedna zwrotka poetyckiej parafrazy (zob. il. 4), co powoduje, że sześć artefaktów (prośby druga i trzecia łączą się w strofie, dlatego cykl nie liczy siedmiu obiektów) tworzy pełną wypowiedź artystyczną w jej podwójnym wyrazie, a to od razu wskazuje na założoną strategię marketingową: nie udaremniając wykorzystania do korespondencji pojedynczych kart, twórcy najoczywiściej apelowali o nabycie i tekstowo-obrazową lekturę całej serii. Wydaje się ponadto, że nie mieli na uwadze wyłącznie filokartystów lub pospolitych zbieraczy czegokolwiek. Sekwencyjność cyklu ojczenaszowego, inaczej niż w popularnych wówczas seriach, zyskuje w pracy Setkowicza dodatkowe potwierdzenie, którym jest – oprócz następstwa prośb *Pater noster* oraz spójnego stylistycznie i znaczeniowo pocztówkowego obrazu świata – ciągłość tekstu literackiego. Struktura użytej parafrazy, a zwłaszcza wtopienie w nią poszczególnych fraz Modlitwy Pańskiej, wymusiła zastosowanie pisma pogrubionego w celu wyróżnienia słów świętych w szeregach mowy zwyczajnej. W relacji słowa i obrazu pojawia się zatem komplikacja w postaci wewnętrznej intertekstualności tekstu: w obrębie zwrotki modlitewny cytat, wyodrębniony, lecz zestrojony z resztą poetyckiej wypowiedzi, dialoguje ze słowem „świeckim” wiersza, a jednocześnie oba te werbalne szeregi odnoszą się do malarskich wizji Setkowicza – osobno i w całości. Trzeba od razu zaznaczyć, że parafraza Modlitwy Pańskiej nie jest ekfrazą, nie jest – stosowanym choćby w omawianym wydaniu luksusowym – literackim opisem plastycznej sceny i charakterystyką postaci, jest natomiast autonomicznym utworem. Konia z rzędem temu, kto zna kulisy pracy nad malarskim opracowaniem tekstu

anonimowego autora! Nie ulega jednak wątpliwości, że wykorzystana przez Setkowicza parafraza należy do grupy wierszy łączących tematykę religijną z mniej lub bardziej czytelną sferą aluzji patriotycznych, a na tym gruncie *Ojciec nasz*, podobnie jak inne formy modlitewne, zajmował miejsce centralne. W dziewiętnastowiecznym patriotycznym idiolekcie Polaków słowa „Przyjdź królestwo Twoje” miały jednoznaczny sens, a w okresie pierwszej wojny światowej brzmiały szczególnie wyraziście, musiały jednak uzyskać odpowiednią przestrzeń kontekstową, której nie zapewniała liturgia. Zwyczajna msza św. lub nabożeństwo nie stwarzały same z siebie wystarczających warunków do uzyskiwania efektu rezonansu patriotycznego Modlitwy Pańskiej, dopiero masowa manifestacja, odśpiewanie pieśni w domu lub wysłuchanie publicznego koncertu, tomik wierszy, druk ulotny, a wreszcie seria kart pocztowych tworzyły ramę (modalną), w której powszechnie znane słowa nabierały specjalnego znaczenia.

Zdawał sobie z tego sprawę Stanisław Moniuszko, który skomponował dwa utwory ojczenaszowe. Pierwszy, oparty na katechizmowym tekście *Ojciec nasz*, znajdował zastosowanie w muzycznej oprawie liturgii i mógłby być uznany za odpowiednik późniejszej kantaty Leoša Janáčka. Drugi, pieśń *Modlitwa Pańska* („W ciężkiej niedoli, którą dziś ponoszę”) z 1867 roku, wykonywany był co prawda w kościołach, lecz w pełnym niskim głosie śpiewaka zgromadzona publiczność słyszała zakazane przez władzę przesłania i przeżywała oczyszczające, mimo że krótkotrwałe, misterium wolności nie tylko wewnętrznej⁵⁵. W tym wypadku, podobnie jak w cyklu kart Setkowicza („Ojczyzna nasza w ciężkiej dziś potrzebie”), już od pierwszej linijki poetycka parafraza dawała werbalną przestrzeń kontekstową, w której prośby *Pater noster* odbijały się donośnym echem. Warto dodać, że pozbawione jej było wydanie luksusowe z litografiami wzorowanymi na obrazach Krzesza.

Jeśli zatem seria pocztówek trafiła w ręce człowieka świadomego, stawała się, niczym rzecz cenna, przedmiotem starannego oglądu i nabożnej kontemplacji, zwłaszcza że stałym elementem obrazów Setkowicza, jak u Krzesza, jest postać Chrystusa⁵⁶. Nie można się w tej figurze doszukiwać typu Dobrego Pasterza⁵⁷, ponieważ mamy do czynienia z Jezusem zmartwychwstałym, przemienionym jak na górze Tabor, odzianym w białą jaśniejącą szatę, w jednym z przedstawień odsłaniającym przebity bok, zjawiającym się w bitewnych sceneriach niczym w drodze do ewangelicznego Emaus⁵⁸. Inaczej niż u Krzesza, jest to Chrystus pośrednio wciągnięty w sprawę narodową, a bezpośrednio uczestniczący w dokonującej się martyrologii jako aktywny, choć niedostrzegalny

dla innych aktorów świadek. Jego postać stanowi uobecnienie, w dramatycznych realiach wojny światowej, zapisanych w pacierzu próśb do Boga i religijno-moralnych dyspozycji adresowanych do człowieka. Gest błogosławieństwa skierowany do maszerującej kolumny żołnierzy nie oznacza zgody na przelewanie krwi i unieważnienie siódmego przykazania, lecz wiąże się z pragnieniem spełnienia woli Bożej i zapanowania Królestwa „Jako w Niebie, tak i tu na ziemi”⁵⁹. W patriotycznym rezonansie Modlitwy Pańskiej istotny jest oczywiście niepozorny zaimek „tu” (innym razem, w historycznej chwili, którą pamiętamy, będzie to „tej”).

Forma i materialność karty pocztowej, abstrahując od istotnej przeciw jej podstawowej funkcji praktycznej, w wypadku serii ojczenaszowej Setkowicza uprawnia do kilku jeszcze spostrzeżeń. Artefakty same w sobie były wiadomością, a nawet wieścią, przekraczającą kordony oraz granice społecznych światów, stanowe bariery, pokoleniowe okopy. Jako taniżna były sztuką uformowaną egalitarnie, dostępną w trafice na rogu ulicy albo na przykościelnym straganie, lecz naznaczoną sakralnie, a więc godną szacunku jak każdy święty obrazek⁶⁰. Niewielki format wymuszała uważność, ostrość spojrzenia i precyzję rąk, zbliżał karty do zacnej miniatury, w której koncentracja ludzkiego talentu i zdolności wzbudzą podziw⁶¹. Niepozorny rozmiar konspirował przed złym okiem prawdziwą wartość i niezwykłą moc. Język ojczysty – przynajmniej w polskiej serii kart – przemawiał bez wahania⁶².

Dość czytelne nawiązania Setkowicza do głośnych cykli Artura Grottgera, a zwłaszcza w powiązaniu z poetycką ekfrazą *Wojny* pióra Marii Konopnickiej⁶³, a także – jak się wydaje – spora zależność od płócien Krzesza, odsłaniają mechanizm tekstografii ojczenaszowej w paradygmacie zbiorowym i rejestrze napisowym, właściwych dla sfery illokucji patriotycznej. Kontemplacja, jedna z podstawowych form doświadczenia dzieł sztuki (literackiej i malarskiej), podlega tu wyraźnemu ukierunkowaniu na przyjęcie przez odbiorcę założonej i chyba pożądanej postawy⁶⁴, która wyłania się z przeżycia zwizualizowanych emocji oraz uwewnętrznienia nowej, zideologizowanej, sakralnej i przesakralizowanej, sparafrazowanej wersji modlitwy *Pater noster*. Pozbawiona obrazowego odniesienia i wzmocnienia parafraza poetycka podlega temu samemu mechanizmowi, lecz oddziałuje dużo słabiej, czego nie można już powiedzieć o parafrazie pieśniowej, która wywołuje emocje porównywalne z aktem wizualnym. Internalizacja przekształconego tekstu *Ojczy nasz* od tej pory zawsze będzie rzutować na sposób wypowiedzania katechizmowej

**Niewielki format
wymuszał uważność,
ostrość spojrzenia
i precyzję rąk**

wersji modlitwy codziennej, wikłać ją będzie w poważne relacje intertekstualne, nie pozostawi wiary w spokoju. Dokona się trwałe splecenie pierwiastków religijnych z pierwiastkami społecznymi, a patriotyzm wchłonie przesłanie ewangeliczne. Wydaje się, że w takim wypadku można już mówić o dokonującej się perlokucji, której skuteczność w wielkim stopniu zależy od siły malarskiej ekspresji, a zwłaszcza oddziaływania na emocje.

Gdyby podjąć próbę wyobrażenia sobie wywiadu prasowego z Adamem Setkowiczem, mając w pamięci wypowiedzi Józefa Krzesza, należałoby oczekiwać chyba zupełnie innego rozłożenia akcentów. Artysta grafik, akwarelista, specjalista od małych form i formatów, nie domagałby się uznania dla technicznej doskonałości rysunku, pracy z modelem, eksperymentów ze światłem, lecz zwracałby uwagę na uniwersalność tematu, tradycję Grottgerowską, a przede wszystkim – jak się wydaje – na własną ideowość i głęboką religijność. Może by nawet perorował o wielkiej osobistej przemianie?

O czymś takim myślał zapewne ksiądz Dionizy Bączkowski (1868–1953), którego *List otwarty do narodu polskiego* z 1918 roku potraktuję jako trzeci przykład ojczenaszowej kompozycji słowno-obrazowej⁶⁵. Mamy do czynienia z drukiem ulotnym zadrukowanym dwustronnie i czterokrotnie składanym do formatu 222 × 124 mm, wykonanym na białym papierze kredowanym (zob. il. 5). Po rozłożeniu na awersie w części nagłówkowej znajduje się – w sąsiedztwie symbolu orła w koronie – nadruk (w katalogach bibliotecznych pełniący funkcję tytułu) złożony pismem prostym: LIST / Otwarty / do Narodu Polskiego (liczba wielkich liter nie pozostaje oczywiście bez znaczenia). Na środku został umieszczony następny tytuł, odnoszący się do utworu literackiego na odwrocie karty, w układzie stosownym dla tytułówki: POLSKIE / OJCZE NASZ / za / JEDNOŚĆ i ZGODĘ / / RODAKÓW / ułożył / Ks. D. BĄCZKOWSKI / Szambelan Papieski. Na prawo od bloku tekstowego znajduje się rycina, sygnowana nazwą warszawskiej firmy Zakłady Graficzne B. [Bolesław] Wierzbicki i Ska, przedstawiająca grupę wieśniaków pod kapliczką, opatrzona sparafrazowaną strofą pieśni *Boże, coś Polskę* („Przed Twe ołtarze / Zanosim wołanie: / Zgodę w Ojczyźnie / Racz zachować, Panie!”) oraz inskrypcją: STARA / PIEŚŃ. Na dole części środkowej druku znajdują się ważne informacje dodatkowe: cena (60 fenigów), zastrzeżenie przedruku, nota imprimaturowa, a przede wszystkim adres księdza Bączkowskiego, który realizuje zamówienia indywidualne oraz zbiorowe wedle uczciwej kupieckiej zasady,

że „osoby, nabywające w większej ilości dla rozpowszechnienia wśród ludu, za przesyłkę nie płacą”. Ponadto deklaracja: „Cały dochód przeznaczony na wydawnictwa ludowe, ku zjednoczeniu polskiej myśli i serca”. Po odwróceniu druku odsłaniają się – jak w ołtarzowym tryptyku – dwa skrzydła. W ich górnej części umieszczono dwie grafiki: pierwszą jest obraz Matki Boskiej Częstochowskiej z Dzieciątkiem, druga przedstawia żołnierza w mundurze Księstwa Warszawskiego z wzniesioną szablą i polskim sztandarem oraz imaginacyjną postać Kościuszki wskazującego prawą ręką kierunek ataku – na tle widoku Warszawy z kolumną Zygmunta i wieżą Zamku Królewskiego. Ponad głowami postaci widnieje inskrypcja: „Patrz, Kościuszko, na nas z nieba”, czyli incipit pieśni powstańców

listopadowych Rajmunda Suchodolskiego. Zasadnicze części obu skrzydeł „tryptyku” wypełnia odezwa autora (sygnowana Ks. D. B.), z wyróżnionym wykrzyknieniem „Rodacy!”, zawierająca wywód o Bożej sprawczości w najnowszych dziejach Polski, czyli w odzyskaniu niepodległości. Retoryczna emfaza znalazła w księdzu Bączkowskim zdolnego użytkownika, o czym świadczy jeden z akapitów:

Wiara i cierpienia Ojców naszych, łzy Matek polskich, bóle całych pokoleń i gorące pragnienia milionów serc polskich, słowa naszego hymnu narodowego „Ojczyzny wolność racz nam wrócić, Panie” były modlitwą, która przebiła niebiosa i wyblagała u Boga wolność Ojczyzny.

Il. 5. Druk ulotny wydany nakładem ks. Dionizego Bączkowskiego, Warszawa 1918 (egzemplarz Biblioteki ZNiO) – awers

Wątek modlitwy (a także, uprzedźmy, hymnu) okazuje się istotny w aspekcie nowego narodowego zadania, jakim jest, po zjednoczeniu Ojczyzny, „zjednoczenie serc polskich” – środkiem do „jedności i zgody” jest zespolenie w jednej oracji wszystkich jednostek należących do zbiorowości „my”, a w historycznym momencie należy odwołać się do narzędzia najskuteczniejszego, którym jest *Pater noster* –

Jakaż z modlitw może być potężniejsza nad Modlitwę Pańską, którą zawsze można zastosować do potrzeb chwili obecnej, wyrażając to, co odczuwa każdy Polak i życzy przez modlitwę wyjednać swej ukochanej Ojczyźnie?!

Wiara w potęgę *Pater noster* zakorzeniona była w tradycji chrześcijańskiej na każdym jej poziomie, od subtelnych medytacji Ojców Kościoła do tekstów folkloru, była również jednym z powodów wysokiej frekwencji parafraz ojczeszowych w literaturze okolicznościowej, korzystającej z form religijnych⁶⁶. W tej dziedzinie ksiądz Bączkowski był dobrze poinformowany. Prezentując własne, a w najwyższym stopniu polskie, ujęcie Modlitwy Pańskiej, inicjował proces, w którym miała dokonać się wielka zbiorowa przemiana, wspólnotowa narodowa perlokucja:

Niech tę modlitwę odmawia młodzież polska, polski żołnierz i robotnik, lud polski i polska niewiasta, niech ją śpiewają jako hymn narodowy, wrażliwym w swój umysł i serce główne obowiązki względem Ojczyzny i ufając, że nic tak nie jednoczy myśli i serca ludzkiego, jak jedność wiary i modlitwy. Niech ta modlitwa, jako błogosławieństwo, zawisnie na ścianach domów polskich i chat wieśniaczych, na znak, czego chce i o co prosi Polska w chwili obecnej. Czego zaś pragnie cały naród i ciągle swe pragnienie powtarza, to się stać musi. Tak było zawsze, tak jest i tak będzie do końca świata. Obyśmy tylko sami tego zechcieli!

„Ta modlitwa” nie jest oczywiście tożsama z kanonicznym (katechizmowym) tekstem Modlitwy Pańskiej w którymś z jej wzorców konfesyjnych, z doksolgią albo bez niej. Zapowiedziana w sekcji nagłówkowej akcydensu jako „Polskie Ojczy nasz za jedność i zgodę Rodaków”, w całej słowno-obrazowej okazałości odsłania się po otwarciu obu skrzydeł z odezwą i odkryciu mnogości (bogactwa?) znaków tekstowych i ikonicznych, wizualno-werbalnych figur retorycznych⁶⁷ wewnątrz drukowanego „retabulum” (zob. il. 6). Najważniejsze jednak jest spostrzeżenie, że zapowiadana

modlitwa jest wierszowaną parafrazą *Pater noster* złożoną z dziesięciu czterowersowych zwrotek rymowanych aabb, pisanych jedenastozgłoskowcem, opatrzoną tytułem *Polskie „Ojczy nasz” za Ojczyznę* i poprzedzoną nagłówkiem (nadtytułem?) „Błogosławieństwo domu”. W tym wypadku od drugiej linijki („My, dzieci Polski, wnosim głos do Ciebie”) poetycka parafraza dawała werbalną przestrzeń kontekstową, w której prośby *Pater noster* rezonowały patriotycznie. Wyróżnienie słów Modlitwy Pańskiej (antykwą) splecionych z mową zbiorowego podmiotu wiersza (kursywą) – podobnie jak w cyklu kart pocztowych Setkowicza – buduje relację intertekstualną, której jednak nie można odnosić do ojczeszowego obrazowania (obrazowej reprezentacji), ponieważ go tu nie ma. Ikonosfera listu otwartego została wypełniona patriotycznymi emblematami potwierdzającymi ścisły związek dziejów Polski z religią, czyli z katolicyzmem. Złoto nie kapie, a wprost przeciwnie – mamy wrażenie dysonansu między rangą podjętego tematu-idei a zastosowanym instrumentarium edytorsko-estetycznym (jakość druku i reprodukcji, styl języka)⁶⁸.

Czytelność, rozpoznawalność i siemiężna finezja operowania ikonami kultury narodowej każą myśleć o założonym ludowym (w konwencji literatury „dla ludu”)⁶⁹ adresacie, wyposażonym w ograniczony i bardzo mocno sformatowany zasób słów i znaków, lecz doskonale zorientowanym w patriotycznym idiolekcie, zdolnym do właściwego zrozumienia przesłania, które w jednakowym stopniu odwołuje się do pamięci i do emocji, lecz w obu płaszczyznach trafia na podatny, odpowiednio przygotowany grunt – znajdujemy się w środku przestrzeni symbolicznej kształtowanej przez niezliczone katechizmy polskiego dziecka albo żołnierza, kalendarze, druki dewocyjne, czasopisma i pisemka, a także karty pocztowe i święte obrazki⁷⁰. W nich właśnie ścisły związek wiary i polskości został na wieki przesądzony, rozpowszechniane zatem w liście otwartym przesłanie nie jest nowością⁷¹. Na jednej kolumnie (liczącej pięć łamów) sześć emblematów zostało powiązanych z nadpisami/nagłówkami (są to imiona świętych Wojciecha i Stanisława, nazwiska Kościuszki i Sienkiewicza, ogólne określenie „twierdza polskie” odniesione do Wawelu i Jasnej Góry), trzy umieszczone na osi (Jezus przy stole z dwoma uczniami, Matka Boska Królowa Polski, orzeł) występują bez nagłówków, wszystkie łączą się z wierszowanymi podpisami, w których rozwija się eksklamacyjny, soczyście wzmacniany wykrzyknikami, patetyczny słowotok nieuchronnie konkurujący z poetycką parafrazą Modlitwy Pańskiej, niewolną przecież od werbalnej obfitości. Można rzecz jasna przeprowadzić identyfikację

wykorzystanych fragmentów literatury religijno-patriotycznej, lecz nie wydaje się to niezbędne⁷².

Mechanizm jest interesujący, mimo myśli o jego niefunkcjonalności, a nawet sprzeczności z deklarowaną wiarą w potęgę *Pater noster*. W przeważającej liczbie aktów parafrazowania Modlitwy Pańskiej, czynionych z pozycji wyznawczych, można dostrzec zasadniczą koncentrację na tekście wzorcowym (paradygmacie źródłowym) i modlitewno-medytacyjne jego rozwinięcie (odnowienie słowa) tak poprowadzone, że tekst święty znajduje się w centrum zachodzącego procesu i klarownej, choć złożonej sceny pisania. Czynność parafrazowania czerpie z oralności, z zakorzenienia *Pater noster* w pamięci, po czym dokonuje się jego piśmienne sprywatyzowanie na kartce papieru – rękopisu albo maszynopisu, a w dalszym ciągu na kolumnie druku. W cyrograficznych czy typograficznych upostaciowaniach parafraza Modlitwy Pańskiej utrzymuje status tekstu wyjątkowego, jasno odgraniczony od piśmiennego otoczenia, cała mówi sobą o sakralnej proweniencji. Jej lektura ma przeto charakter odmienny od czytania innych utworów literackich, bo też jej mowa wyrasta z innego porządku⁷³. W druku ulotnym księdza Bączkowskiego wskazana reguła została złamana, ponieważ autorowi parafrazy szło o przeciwny skutek, a mianowicie o wtopienie *Pater noster* w słowną strukturę patriotyczno-religijną, a nawet o poddanie tekstu świętego dyktatowi przesłania politycznego. Nie ulega wątpliwości, że przeprowadzone zabiegi przyniosły założony efekt, to znaczy w szerokim strumieniu mowy zatarta została odrębność Modlitwy Pańskiej i przekreślony uniwersalizm – tytuł przesądza o jej etnicznej partykularyzacji, repetycje derywatów nazwy „Polska” upodabniają wierszowaną parafrazę do ulokowanych w najbliższym sąsiedztwie wierszowanych sloganów narodowych. Ojczesz Bączkowski działa już jak markowe i profesjonalnie użyte narzędzie agitacyjne, a nawet propagandowe („klasy premium”), natomiast dyspozycja używania go w roli nowego hymnu narodowego może być uznana za radykalny postulat zerwania z tradycją⁷⁴.

W ilustracyjnych kompozycjach słowno-obrazowych, a także w dziełach Krzesza czy Setkowicza, tekst *Pater noster* komunikował się z ikonografią inspirowaną literalnym lub wykoncypowanym sensem Modlitwy Pańskiej. Związek słowa i obrazu, po odgadnięciu zastosowanego klucza albo mechanizmu relacji, mieścił się w jej prymarnym porządku semantycznym i logicznym. W tekście ojczeszowym – kanonicznym (katechizmowym), sparafrazowanym lub zrekonstruowanym w literackim opisie – obrazy znajdowały

uprawnione uzasadnienie, z czego wynikał nawet ich status przedstawień wyjątkowych⁷⁵. Bączkowski nie dysponował jednak żadnym cyklem porównywalnym do prac Krzesza i Setkowicza, a tym bardziej nie miał pod ręką artysty, który sprostałby wszystkim oczekiwaniom, dlatego posłużył się składnikami patriotycznej ikonosfery. Relacja – w gruncie rzeczy pozorna, a nawet fałszywa – musiała przecież tworzyć wrażenie, że jest uprawniona, że obrazowym odpowiednikiem (analogonem) tekstu *Pater noster* są patriotyczne emblematy. Poddana w *Liście otwartym* homogenizacji Modlitwa Pańska przekształcała się w słowo etniczne i zideologizowane, a immanentna w przytaczanych frazach sakralność podlegała przeniesieniu na pole pojęć i wyobrażeń odnoszących się do uwolnionej, niepodległej ojczyzny. Rzecznik polskiego mesjanizmu nie po raz pierwszy odwołał się do *Pater noster*⁷⁶, lecz nikomu nie przyszła wcześniej do głowy tak radykalna zmiana towarzyszącej i wizualizującej tekst ojczeszowy ikonosfery⁷⁷.

Warto zauważyć, że pomysł księdza Bączkowskiego skonkretyzował się w dwoistości form piśmiennych. List otwarty, a więc gatunek publicystyczny, służył publicznemu wyrażeniu stanowiska prezentowanego konkretnemu adresatowi (indywidualnemu lub instytucjonalnemu), zazwyczaj w trybie alarmującym, a jego naturalnym środowiskiem jest prasa⁷⁸. Za użyciem druku ulotnego przemawiało wiele okoliczności,



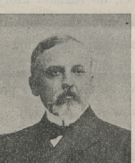


choć nie wszystkie (zasięg terytorialny, dystrybucja bezpośrednia, model biznesowy – prawie *non profit*, wydłużony cykl sprzedaży) odegrały ważną rolę. Istotniejsze, jak się wydaje, okazało się odwołanie szambelana papieskiego do innej formy piśmiennej, co zostało zasugerowane odpowiednim nagłówkiem, a jest nią błogosławieństwo domu, definiowane jako modlitwa za mieszkańców, gości i wszystkich przekraczających próg⁷⁹. Ze skąpych źródeł wynika, że był i jest to typ modlitwy ustalonej, w ograniczonym zakresie podatnej na modyfikacje, mocno zestandaryzowanej i przewidywalnej. Błogosławieństwo domu funkcjonuje w ramach wyrazistej praktyki społecznej, a ściślej rzecz ujmując, religijnej: stosunkowo krótki tekst w formie estetycznego, nieraz wykwintnego druku powinien zawisnąć na ścianie w pobliżu drzwi wejściowych i skłaniać do głośnego wypowiedzenia. W większości podobizn dostępnych we wszędobylskim internecie można odnaleźć pokrewieństwo zarówno ze świętym obrazkiem, z formą niebywale mobilną, jak i ze stabilniejszą planszą z różnymi modlitwami liturgicznymi (np. kanonami czy litaniami), charakterystyczną dla kościołów przed soborem watykańskim drugim i wprowadzeniem języków narodowych.

Za użyciem
druku ulotnego
przemawiało
wiele okoliczności

Tekstowi błogosławieństwa domu mogły towarzyszyć (i dziś się manifestują) emblematy religijne.

Nawiązanie przez księdza Bączkowskiego do wskazanej praktyki i tej szczególnej formy piśmiennej nadaje (formalny właśnie!) sens ojczenaszowemu „retabulum”, godzi ze sobą poszczególne składniki kompozycji słowno-obrazowej, lecz nie eliminuje sformułowanych wyżej zastrzeżeń i wątpliwości, których źródłem jest nadmiar wątków, pomysłów, emblematów i założonych celów. Zwyczajowo krótkie błogosławieństwo domu przybiera tutaj postać obszernej czterdziestowersowej parafrazy, która ma być w dodatku śpiewana na melodię pieśni *Boże, coś Polskę* (z dodanym refrenem)⁸⁰ jako nowy hymn narodowy, epatującej przy okazji galerią patriotycznych

obrazków ze sloganowymi podpisami bez związku z modlitewnym rdzeniem druku. Nieodparte jest wrażenie, że konfesyjna forma została wybrana pragmatycznie: wydana za zgodą urzędu kościelnego mogła wejść w obieg parafialny, nie prowokowała pytań, co „z tym” zrobić (zawiesić przy drzwiach) i jak się posługiwać (czytać, odmawiać i śpiewać), zapobiegała, a przynajmniej osłabiała krytyczną ocenę literackiej i religijnej wartości. Niemniej trzeba powiedzieć, że została użyta niemal pretekstowo, ponieważ prosty model komunikacji modlitewnej z Bogiem na progu domostwa ksiądz Bączkowski przesłonił złożonym aktem manifestacji postawy patriotycznej „ludu polskiego” zmartwychwstałej ojczyzny w granicach przedrozbiorowych, „od morza do morza”⁸¹.

<p>Św. WOJCIECH</p> 	<h2>Błogosławień Polskie „OJCZE</h2>	<h2>stwo domu. NASZ” za Ojczyznę.</h2>	<p>Św. STANISŁAW</p> 
<p>Pieśniarzu Dziewicy. Strzeż polskiej granicy!</p>	<p>Ojcze nasz, Boże, który jesteś w niebie, <i>My, dzieci Polski, wznosim głos do Ciebie</i> Dzięki Ci, Panie, za to dziś składamy, Że znów Ojczyznę naszą wolną mamy!</p>	<p>Chleba naszego daj nam dzisiaj, Panie! <i>To najważniejsze dziś Polski wołanie.</i> Chleba daj ciału i chleba dla ducha, <i>Niech mądrych wodzów Polska ma i słucha.</i></p>	<p>Kość z kości Polaków, Wskrześ ducha Rodaków.</p>
<p>T. KOŚCIUSZKO</p> 	<p>Święć się Twe Imię przez wszystkie narody, <i>Któręś powołał do wiecznej nagrody;</i> Przez wszystkich ludzi, jacy są na świecie, Przez wszystkich, komu słońce w Polsce świeci!</p>	<p>Odpuść nam winy, jak my przebaczyli <i>Tym, co Ojczyznę naszą umęczyli!</i> Za winy Ojców i za nasze swary <i>Oddal od Polski Twój gniew i Twe kary!</i></p>	<p>H. SIENKIEWICZ</p> 
<p>Za cześć Waszyngtona Dał Polsce Wilsona.</p>	<p>Przyjdź Twe Królestwo <i>porozecznej wolności,</i> <i>Braterstwa ludów i bratniej jedności,</i> <i>Zbratania stanów w miłości bliźniego,</i> <i>Królestwo szczęścia dla ludu polskiego!</i></p>	<p>Na pokuszenie bezkarnej swawoli, <i>Co lud prowadzi do łez i niedoli,</i> Nie wwdź nas, Panie; lecz daj, aby w pracy <i>Ojczyznę swoją wzmocnili Polacy!</i></p>	<p>On Polskę w nas włożył, Lecz sam jej nie dożył.</p>
<p>TWIERDZE POLSKIE</p> 	<p><i>Te pierwsze prośby ku czci Twej składamy,</i> <i>Bo Ciebie, Panie, nad wszystko kochamy;</i> <i>Ale i Polskę kochamy też szczerze,</i> <i>Więc za nią mówim swe dalsze pacierze:</i></p>	<p>Racz nas wybawić od wszelkiego złego: <i>Od głodu, ognia, od krzywdy bliźniego,</i> <i>Od bratniej wojny i od najścia wroga,</i> <i>Od zrad Ojczyzny i obrazy Boga!</i></p>	<p>TWIERDZE POLSKIE</p> 
<p>Czem jest Wawel dla Krakowa,</p>	<p>W górę, wolny orle, leć, I jak słońce Polsce świeć. Leć do Wilna, Zaporozia, Świeć od morza aż do morza.</p>	<p>Niech cię ujrzy ziemia cała, W znak, że Polska zmartwychwstała. Leć orlęta polskie zwołać, Polskę w zgodzie odbudować!</p>	<p>Tem dla Polski Częstochowa.</p>

Modlitwę powyższą można śpiewać na nutę „Boże, coś Polskę”, jako nowy hymn narodowy, zastosowany do chwili obecnej, dodając za każdą zwrotkę: „Przed Twe ołtarze zanosił błaganie: Zgodę w Ojczyźnie racz zachować, Panie!”

Druk J. Świętochowski i S-ka, Wareszawa, Kopernika 34.

Il. 6. Druk ulotny ks. Bączkowskiego z parafrazą Modlitwy Pańskiej w roli nowego hymnu narodowego – rewers

W propagandzie cel uświęca przecież środki, a „świętość” narzędzi zwykle udziela się celom.

Autor *Polskiego „Ojciec nasz” za ojczyznę* musiał cenić własne dzieło, ponieważ użył go wielokrotnie, a nawet poddał istotnej przeróbce w lutym 1944 roku⁸², nigdy jednak nie sięgnął już do ikonograficznych środków wsparcia przesłania. Pozbawiony patriotycznego sztafażu obrazowego, a więc wyzwolony z natręctwa arcy polskich skojarzeń i szablonów, tekst ojczyszowej parafrazy Bączkowskiego rozpoczął nowe życie, czego interesujący epizod można zobaczyć w ewangelickim śpiewniku⁸³. W religijnej logosferze utworu nie zyskał wielkiej wartości, lecz odnalazł właściwy kontekst.

Ostatnią kompozycją słowno-obrazową, której chciałbym poświęcić kilka uwag, jest cykl drzeworytów *Ojciec nasz* Krystyny Wróblewskiej (1904–1994) z 1950 roku⁸⁴. Artystka wykonała jedenaście obrazów (w tym karton tytułowy i osobną kompozycją finalną) rozpowszechnionych w formie teki grafik odbitych w nakładzie 4 800 egzemplarzy z oryginalnych klocków gruszkowych na papierze bezdrzewnym o gramaturze 200 g/m². Formalne ramy cyklu tworzą dwie prace zdominowane przez napisy – są one cięte grubo i wyeksponowane głęboką czernią, a na drugim planie, w tle, które wylewa się spoza liter, toczy się subtelna ikoniczna opowieść o różnorodnym ludzkim życiu (*Ojciec nasz*) i pracy (*Amen*). Każdy drzeworyt poświęcony frazom Modlitwy Pańskiej (a więc bez pierwszego i ostatniego) zawiera wkomponowaną inskrypcję ułożoną linearnie z wykorzystaniem zróżnicowanych rysunków pisma i obdarzonych własną dynamiką, dostosowaną do charakteru poszczególnych scen obrazujących *Pater noster*. Czytelność inskrypcji jest zróżnicowana, lecz bezdyskusyjna, co prowadzi do powstania jednoznacznej relacji między słowem a obrazem, który odgrywa rolę ikonicznego odpowiednika modlitewnej frazy, staje się jej artystyczną wizualizacją⁸⁵. Można chyba przyjąć, że sposób opracowania i rytowania tekstu jest metakomentarzem do przedstawionej sceny, stanowi istotny składnik kompozycji.

Grafika uprawiana przez Wróblewską zupełnie naturalnie łączy ją z szesnastowiecznymi cyklami ojczyszowymi mistrzów niemieckich, z wielką europejską tradycją drzeworytniczą. W przeciwieństwie do dawnych praktyk, jej praca nie miała charakteru użytkowego, a wydanie teki należy traktować jako nowoczesną formę zmultiplikowania autonomicznego dzieła sztuki – kodeks papierowy, a już zwłaszcza w wersji luksusowej, naruszałaby status i substancję faktualną pojedynczych artefaktów, seria pocztówek, wyobraźalna przecież, oznaczałaby pogwałcenie szczególnej sytuacji komunikacyjnej, jaką jest oglądanie i kontemplacja drzeworytu. Ów charakter

użytkowy w przeszłości polegał na prymacie funkcji ilustracyjnej cyklu, na jego zbliżeniu i powiązaniu nie tylko z tekstem *Pater noster* w Biblii, lecz także z wykładem lub komentarzem do Modlitwy Pańskiej. Krystyna Wróblewska stworzyła natomiast dzieło medytacyjnie skupione na frazach pacierza, niebywale zdyscyplinowane technicznie i skondensowane znaczeniowo. Nie brakuje dowodów na prawdziwość stwierdzenia, że praca nad cyklem była dla artystki indywidualnym, osobistym doświadczeniem religijnym⁸⁶.

Oryginalne podejście do ikonograficznej tradycji ojczyszowej, zarówno dawnej, jak i dziewiętnastowiecznej (Ludwig Richter i Józef Krzesz), wybór nowych w tym nurcie motywów (scena z Edenu, muzyka anielska – zob. il. 7 – cztery jeźdźcy Apokalipsy) i łączenie ich z obrazami wiejskiej oraz miejsko-przemysłowej współczesności, a także liczne nawiązania do nowoczesnych rozwiązań graficznych czynią z cyklu Wróblewskiej dzieło niebanalne, a jednocześnie mocno osadzone w horyzoncie teologicznym i ideowym Modlitwy Pańskiej. Istotne wydaje się dobre rozpoznanie napięcia między jednostką a zbiorowością, między „ja” a „my”, „mój” a „nasz”, wyrażające się w scenach figuralnych i dramatycznych gestach niektórych postaci ludzkich wysuniętych na plan pierwszy⁸⁷. Rozwijający się przed oczami tekst *Ojciec nasz*, czyli podzielony na frazy monolog prowadzony w pierwszej osobie liczby mnogiej, konfrontowany jest z mocno zarysowaną indywidualną podmiotowością, która się ujawnia i personalizuje w akcie artystycznego obrazowania.



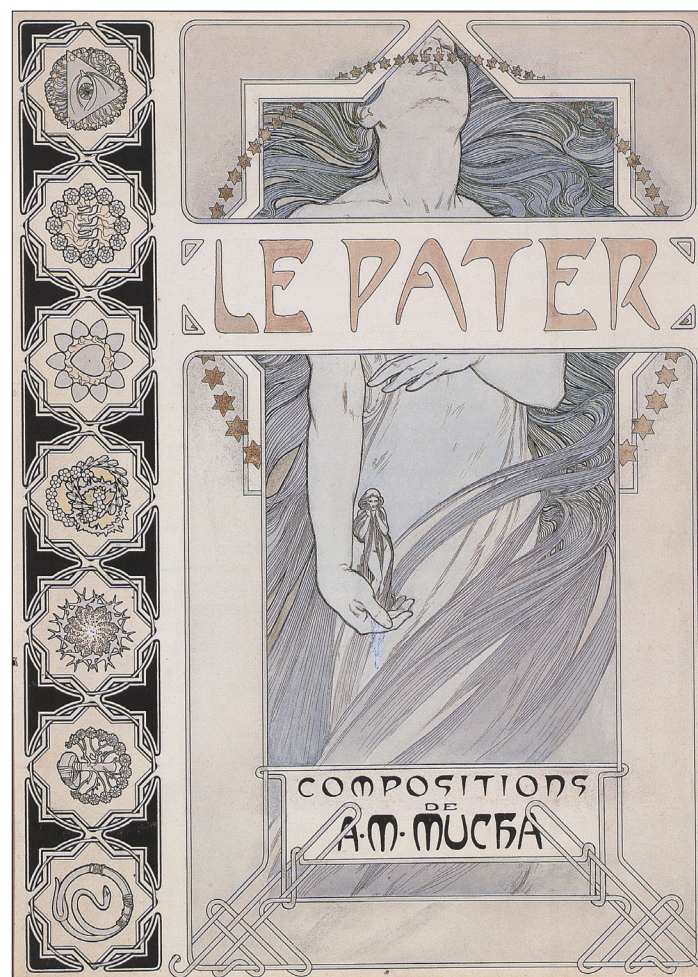
Il. 7. Grafika Krystyny Wróblewskiej. Źródło: „Ojciec nasz”. 11 drzeworytów Krystyny Wróblewskiej, Warszawa 1950 [teka]

Wyodrębnienie własnego „ikonicznego” głosu, paradoksalnie nieosiągalne dla obficie posługującego się słowem księdza Bączkowskiego, można widzieć jako nawiązanie do najlepszych parafraz i pieśni ojczeszowych traktowanych jako odnowienie i zindywidualizowanie tekstu świętego w sferze doświadczenia religijnego⁸⁸.

Cykl Wróblewskiej był prezentowany na wystawach indywidualnych i zbiorowych, co łączy go z obrazami Krzesza w ramach profesjonalnego obiegu sztuki⁸⁹. W Salonie Artystycznym Krywulta, a zwłaszcza w galeriach z połowy XX wieku, obowiązywały dość uniwersalne reguły ekspozycji⁹⁰, którym należało podporządkować obiekty o tematyce bezpośrednio religijnej lub inspirowane konfesyjnie. Od początku pozbawione kościelnego kontekstu i sztafażu, jako artefakty „świeckie”, niekonsekrowane⁹¹, dzieła te musiały obronić własną wartość artystyczną, przekonać krytykę, ująć widzów, a może nawet wywołać w nich przeżycie religijne obok estetycznego. Miały jednak kolosalną przewagę nad innymi obiektami, wynikającą z powszechnej znajomości *Pater noster* i zasadniczo zmieniającą sytuację odbioru cykli ojczeszowych, ponieważ konfrontowały się one nie tylko z sąsiadującymi pracami w ich tematycznym i rodzajowym rozproszeniu, lecz przede wszystkim mierzyły się z uewnętrznionym sposobem rozumienia Modlitwy Pańskiej na poziomie werbalnym, konfesyjnym, emocjonalnym i obrazowym. W takim aspekcie dość ważny był także język inskrypcji (pod płótnami Krzesza podpisy podano w łacinie), który – w realiach dominujących praktyk kościelnych – wywoływał asocjacje z modlitwą codzienną wypowiedzaną w języku domowym albo z łacińską liturgią przeżywaną zbiorowo. Wydaje się właśnie, że Wróblewska operowała w rejestrze jednostkowym, bardzo intymnym, ścisłym i stonowanym (monochromatycznym), przez co jej akt wizualizacji *Ojciec nasz* mógł być szczególnie ważny i pobudzający dla widzów zaangażowanych religijnie, a przynajmniej oddanych praktykom modlitewnym. To przede wszystkim do takiego typu odbiorcy była adresowana teka grafik zrealizowana przez PAX – oficynę wyspecjalizowaną w publikacjach konfesyjnych, poszerzająca przestrzenny i czasowy zasięg dzieła⁹². Dokonało się jednocześnie ustanowienie nowej sytuacji odbioru cyklu w warunkach bibliotecznych, a przede wszystkim w domowych, zupełnie przecież innej od przeglądania luksusowych albumów z reprodukcjami sztuki czy serii barwnych kart pocztowych Setkowicza. Wolne od narzuconego kontekstu werbalnego, pozbawione arbitralnych ram modalnych i obronione przed pokusą ideologicznego naznaczenia, grafiki Wróblewskiej – brane po kolei do ręki i ciekawe światła⁹³ – pobudzały do

kontemplacji, dostarczały estetycznej satysfakcji, jak również, chyba, prowokowały do dialogu, w którym język ikoniczny komunikował się z mową i myślą na wspólnej płaszczyźnie doświadczenia religijnego i zbliżał w sferze pojmowania tekstu pacierza. Czasu przeszłego należy oczywiście używać wymiennie z czasem teraźniejszym i przyszłym, nie można przecież wykluczyć i tego, że oprawiony w ramki cykl ojczeszowy zawisł na ścianie, niekoniecznie w pobliżu drzwi, pełniąc od tej pory funkcję znaczącego elementu domowej, całkiem prywatnej i niekościelnej, religijnej ikonosfery. W nawiązaniu do Norwidowskiego rozumienia uduchowionej sztuki⁹⁴ można chyba stwierdzić, że dzieło Wróblewskiej pierwotnie było i na nowo mogło się stawać indywidualnym aktem perlokucyjnym.

W zbiorze dzieł sztuki inspirowanej Modlitwą Pańską można wskazać wiele prac, którym nie nadano postaci obrazowej reprezentacji wszystkich próśb tworzących tekst



Il. 8. Cykl ilustracji Alfonsa Muchy został ukończony w 1899 roku. Źródło: Mucha, *le Pater. Illustrations pour Le Notre-Père [à l'occasion de l'exposition ... présentée à la Fondation Neumann à Gingins en Suisse...]*, ed. A. Dvořák, Paris 2001 – karton tytułowy

tej oracji. Wiadomo, że Józef Krzesz znał tryptyk Waltera Firlego⁹⁵, istnieją liczne pojedyncze obrazy i grafiki, w tym karty pocztowe oraz wytwory rzemiosła, w których tytuł *Ojciec nasz* organizuje syntetyczną całość przedstawienia i rdzeń znaczenia. Wydaje się jednak, że istotą obrazowego ujęcia *Pater noster* jest seryjność/sekwencyjność, albowiem w niej rozwija się i supła wieloskładnikowa siatka werbalno-ikoniczna, podlegająca automatyzmowi odniesienia do kanonicznego (katechizmowego) tekstu, który pełni podwójną funkcję syntagmy i paradygmatu zarówno dla słów, jak i obrazów. To jest relacja i pole ujawniania się wrażliwości albo ideowości artysty, dokonywanych wyborów, zdystansowania lub sprzeciwów, a także stosowania środków zgodnych z przyjętą estetyką – przykłady dokonań Alfonsa Muchy⁹⁶ (zob. il. 8) i Maxa Pechsteina dowodzą, jak istotną rolę w takich kompozycjach odgrywa sposób graficznego opracowania słowa. Można chyba odważyć się na tezę, że nie fragment ani odosobnione dzieło, lecz właśnie cykl ojczenaszowy zbliża doświadczenie artysty do Całości⁹⁷.

Innym, a przecież pokrewnym zagadnieniem jest kwestia nieobecności w ojczenaszowym zbiorze prac obrazoburczych: parodystycznych lub bluźnierczych (na granicy sytuuje się ekspresjonistyczny *Vater unser* Pechsteina). W dziejach literackich opracowań Modlitwy Pańskiej stanowią one od średniowiecza wyrazistą linię równoległą do tekstów wyznawczych, są powiązane z różnymi aspektami kultury i życia społecznego, a nawet polityki (na gruncie literatury okolicznościowej), wyrażają się w parodii, trawestacji i pastiszu⁹⁸. Owszem, można mówić o humorystycznym odbiorze niektórych cykli kart pocztowych, a zwłaszcza rażących nieporadnością współczesnych (i polskich, oj, polskich) ilustracji w pobożnościowych książkach dla dzieci⁹⁹, niemniej wydaje się, że ich groteskowy wydzźwięk mocno odbiega od nadzwyczaj poważnych założeń ich producentów. Trudność obrazoburstwa wynika w dużym stopniu z braku kanonu ikonicznego (bo za taki nie można raczej uznać najbardziej znanych cykli szesnastowiecznych), a przede wszystkim z reguł życia artystycznego i zasad publicznego udostępniania prac, w czym względy cenzuralne (państwowe i kościelne) odgrywały wielką rolę. Warto też stwierdzić, że – w przeciwieństwie do postaci przywódców religijnych i kwestii wyznaniowych – Modlitwa Pańska nigdy nie była przedmiotem konfesyjnych napięć czy sporów. Stała się, rzecz jasna, narzędziem brutalnej polemiki i zacieklej walki pobożnych harcówników, bywała obiektem aluzyjnym gry literackiej, lecz sama w sobie, w istocie, najczęściej zachowywała niepodważalny status sanctissimum.

Inaczej zatem niż w literaturze temat ojczenaszowy tworzy stosunkowo jednorodne pole wizualne¹⁰⁰, w którym funkcjonują rozmaite ekwiwalenty obrazowe¹⁰¹ poszczególnych fraz *Pater noster*, lecz w gruncie rzeczy dostrzegalna jest strukturalna (syntagmatyczna) spoistość wieloelementowego, sekwencyjnego przedstawienia¹⁰². Element performatywny różnicujący wynika z zastosowanej ramy kontekstowej, a zwłaszcza z wprowadzonego w pobliże ikonografii tekstu, np. parafrazy, oraz użytego medium. Karton dydaktyczny, malowidło olejne, żywy obraz, tryptyk litograficzny w okazałej ramie, albumowe wydanie luksusowe, seria kart pocztowych, druk ulotny czy teka grafik, zgodnie z żelazną zasadą kultury nowoczesnej, komunikują się z odbiorcą kodem własnej materialności¹⁰³ i – jednocześnie – prowokują do odpowiedzi na założoną przez twórcę praktykę. Otóż ze splotu rozmaitych okoliczności, a w odniesieniu do kompozycji słowno-obrazowych czy aktów wizualnych także z charakteru i relacji dwóch systemów znakowych¹⁰⁴, wynikać będzie to, co przekracza granice praktyk, zmierzając do doświadczenia¹⁰⁵.

Key Words: *Pater noster*, The Lord's Prayer, *Our Father*, Józef Krzesz, Adam Setkowicz, Dionizy Bączkowski, Krystyna Wróblewska, Leoš Janáček, anthropology of writing, anthropology of the image, acts of speech, performatives, prayer, paraphrase, graphics, lithography, postcard, woodcut

Abstract: The Lord's Prayer (*Pater noster*) is one of the most important texts of Christianity of all denominations, with a double – liturgical and everyday (private) – dimension. It has always been the object, motif and theme of various studies that result in the language and image artifacts, so it can be treated as the root paradigm (the term by Victor Turner). The subject of the description conceived as a study of four related cases are: the painting series by Józef Krzesz, transferred at the beginning of the 20th century to a luxury album publication, a series of postcards by Adam Setkowicz from the First World War, a fleeting *List otwarty do narodu polskiego* (*Open Letter to the Polish Nation*) by priest Dionizy Bączkowski from 1918 and a portfolio of graphic works by Krystyna Wróblewska from 1950. Their common ground is the form of verbal-visual composition (visual act), variously constructed and functionally pragmatically differentiated, in a different way establishing the relationship with the recipient. The author, without assuming a priori theoretical approach, creates a “dense description”, in which he characterizes various social practices (writing, image, music and performative), while constantly, in the background of the main text, referring to the 20th-century and recent reflection on image and visibility. The key question that emerges from the text is the concept of experience, within contemporary anthropology most deeply rooted in phenomenological and hermeneutic reflection.

¹ Termin biorę od Victora Turnera: „Paradygmaty źródłowe to pewne rozpoznawane z użyciem świadomości (choć nie zawsze świadomie pojmowane) kulturowe modele zachowania [...], przedstawiają cele człowieka jako gatunku tam, gdzie stoją one ponad partykularnym interesem jednostki – czyli dobro powszechne ponad dobrobyt jednostki. Są jakby kulturowymi transliteracjami kodów genetycznych [...]. Sięgają one poza sferę kognitywną, a nawet moralną, do sfery egzystencjalnej, co czyniąc, zaczynają tonąć w aluzjach, sugestiach i metaforach”; V. Turner, E. L. B. Turner, *Obraz i pielgrzymka w kulturze chrześcijańskiej*, tłum. E. Klekot, Kraków 2009, s. 218–219.

² *Ojciec nasz – nasz. Przekłady, parafrazy i inne literackie opracowania Modlitwy Pańskiej*, t. 1–2, oprac. J. A. Choroszy, Wrocław 2008. Niech sens tego tekstu choć w części oświetli następujące założenie: „[...] każde ludzkie działanie przepełnione jest znaczeniem, a znaczenie trudno jest mierzyć, aczkolwiek często można je uchwycić, choćby nawet przelotnie i niejednoznacznie. Znaczenie wyłania się wówczas, kiedy próbujemy zestawić to, co wykrystalizowało się z przeszłości w kulturze i języku, z tym, co czujemy, chcemy i myślimy o naszym teraźniejszym miejscu w życiu. [...] wracamy do wniosków, które nasi przodkowie ujęli w różnych trybach kulturowej ekspresji”; V. Turner, *Dewey, Dilthey i gra społeczna: szkic z zakresu antropologii doświadczenia*, w: *Antropologia doświadczenia*, z epilogiem C. Geertza, pod red. V. W. Turnera i E. M. Brunera, tłum. E. Klekot i A. Szczurek, Kraków 2011, s. 43.

³ „Można powiedzieć, że formułczość jest wyznacznikiem nie tyle ustności, co kolektywności komunikacji językowej. Jej zaplecze światopoglądowe stanowią pewne wartości wspólnotowe, ponadindywidualne, które w tradycyjnych formach komunikacji ustnej [...] są przywoływane w sposób regularny”; J. Bartmiński, *Opozycja ustności i literackości*, w: *Antropologia twórczości słownej. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. K. Hągmajer-Kwiatkiewicz, A. Karpowicz i J. Kowalska-Leder, wstęp i red. A. Karpowicz, Warszawa 2012, s. 45.

⁴ Jako część logosfery Modlitwa Pańska podlega, choć niejednakowo, tym samym mechanizmom i procesom językowym co inne gatunki mowy. Por. M. Bachtin, *Z prehistorii słowa powieściowego*, w: idem, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982. Zob. też: A. Karpowicz, *Proza życia. Mowa, pismo, literatura (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderman, Redliński, Schubert)*, Warszawa 2012 (rozdz. *Logosfera i literatura*). Z antropologii słowa wyrasta przekonanie, że „logosfera jako środowisko komunikacyjne to przestrzeń zmaterializowanego słowa, wypowiedzianego bądź zapisanego, mającego swój nośnik w postaci głosu, pisma lub innych mediów słowa. Logosfera jest więc środowiskiem ludzkim, a nie domeną transkulturowego czy transhistorycznego, abstrakcyjnego języka”; ibidem, s. 45.

⁵ J. A. Choroszy, *Między teologią a antropologią słowa. O użyciach płynących z Modlitwy Pańskiej*, „Napis” 2010, S. 16. Obfity repertuar form i gatunków słownych jest przedmiotem zainteresowania antropologii – w tej perspektywie „można mówić o formach twórczości słownej jedynie w odniesieniu do sfery werbalnej działalności uczestników danej kultury, czyli rozpatrywać je na tle całego bogactwa praktyk językowych właściwych danemu kontekstowi kulturowemu i istniejących w konkretnym medium, środowisku komunikacyjnym, w szczególnej, ale zmiennej historycznie i funkcjonalnie logosferze. Twórcze działania językowe [...] istnieją w symbiozie z gatunkami zestandaryzowanymi”; A. Karpowicz, *Wstęp: słowo – twórczość słowna – literatura*, w: *Antropologia twórczości słownej*, s. 14.

⁶ Używam dywizu, ponieważ postulowany przez Agnieszkę Karpowicz termin „słowo-obraz” wskazuje na silniejsze zespolenie składników artefaktu, widoczne już w cyklu Maxa Pechsteina z 1921 roku. Por. „Większość twórców awangardowych [...] próbowała odnaleźć nowe środki językowej ekspresji, zdolne wyrazić i jednocześnie zorganizować doświadczenie ówczesnej rzeczywistości, słowoobraz byłaby natomiast wybierany jako medium najpełniej ogarniające i porządkujące rodzącą się właśnie dwudziestowieczność”; A. Karpowicz, *Wizualność logosfery. Relacja słowo – obraz w literaturze i sztuce awangardowej*, w: *Almanach antropologiczny. Comunicare*, pod red. A. Mencwela et al., t. 3: *Słowo/obraz*, oprac. I. Kurz i A. Karpowicz, Warszawa 2010, s. 104.

⁷ Przegląd ikonografii dostępny jest w zbiorze *Ojciec nasz – nasz*, t. 1, s. 905–1016. Por. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Hrsg. E. Kirschbaum, Bd. 5, Rom 1972, s. 411–415; G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 4.1, Gütersloh 1976, s. 147–154.

⁸ K. Kaczmarczyk, *O podstawowych założeniach narratologii transmedialnej i o jej miejscu wśród narratologii klasycznych i postklasycznych*, w: *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, red. nauk. K. Kaczmarczyk, Kraków 2017; K. Speidel, *Jak pojedyncze obrazy opowiadają historię? Krytyczne wprowadzenie do problematyki obrazów narracyjnych i narracji ikonicznej*, w: ibidem, „Semiotyczność, medialność, dyskursywność, gatunkowość różnicują formy narracji i sposoby jej istnienia. [...] obraz malarski, fotografia, muzyka, architektura, taniec, muzeum, ogród mogą w swoich jednostkowych realizacjach charakteryzować się narracyjnością, a więc mieć potencjał dyskursywny, oraz cechować się zdolnością do twarzania w postrzegającym podmiocie ciągu myślowego, w którym każde kolejne zdarzenie odczytywane jest jako zależne od poprzedniego i warunkujące następne. W takiej sytuacji przekaz staje się impulsem uruchamiającym myślenie narracyjne odbiorcy, który dokonuje unarracyjnienia postrzeganego elementu” – pisze Ewa Szczęśna w szerszym kontekście;

O myśleniu narracyjnym i jego cyfrowej reprezentacji, w: ibidem, s. 254–255. Potwierdzeniem tych potencjalności są niżej cytowane relacje z wystaw. O zwrocie narracyjnym (i innych) w badaniach kultury: D. Bachmann-Medick, *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012.

⁹ J. A. Choroszy, *Modlitwa Pańska między słowem a obrazem. Prolegomena*, w: *Obraz świętości – świętość w obrazie*, pod red. I. Lis-Wielgosz, W. Józwiaka i P. Dziadula, Poznań 2014.

¹⁰ Zapożyczam termin od Aleksandry Łukaszewicz-Alcaraz, która powołuje się na fenomenologiczną refleksję Romana Ingardena i Maurice’a Merleau-Ponty’ego oraz prace Georges’a Didi-Hubermana i Hansa Beltinga, projektując „takie przeformułowanie pojęcia obrazu, by mógł być on włączony w procesualne myślenie o sztuce, w myślenie o niej przez pryzmat doświadczenia”, i dochodzi do „ujmowania obrazu nie jako przedmiotu, ale jako **aktu wizualnego**, którego konkretnymi realizacjami są spotkania artefaktu z odbiorcą. Spotkań tych nie powinniśmy postrzegać przez pryzmat relacji przedmiotowo-podmiotowej, a więc takiej, w której ktoś coś ogląda, poznaje, weryfikuje, ustanawiając się jako aktywny w opozycji do tego, co bierne i podporządkowane, co jest rzeczą w czyichś rękach. [...] Jest to relacja o charakterze performatywnym, czyli materialne otoczenie wpływa realnie na zachowania, także fizyczne, społeczne oraz na sposób pojmowania świata”; *Obraz – akt wizualny*, w: *Zwrot performatywny w estetyce*, pod red. L. Bieszcza, Kraków 2013, s. 323. Zob. też: A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010.

¹¹ W tym ostatnim mieści się również problematyka widzenia obrazu; M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, tłum. S. Cichowicz, w: idem, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wybór i oprac., wstęp S. Cichowicz, Gdańsk 1996; H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2012; G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, pod red. D. Kotackiej, tłum. M. Łukasiewicz i A. Pieczyńska-Sulik, Kraków 2014; K. Chmielewski, B. Lisowska, *Wstęp*, w: *Teoria obrazu w naukach humanistycznych*, pod red. K. Chmieleckiego i B. Lisowskiej, Łódź 2015; S. Borowicz, *Demon interpretacji. Obraz jako tekst ikoniczny w studiach filologicznych*, w: *Ikoniczne i literackie teksty w przestrzeni nowoczesnej dydaktyki*, pod red. A. Pilch i M. Rusek, Kraków 2015; W. Bobiński, *Przegląd literatury i sztuki*, Kraków 2010. *Nowoczesna teoria obrazu a szkolne praktyki interpretacyjne*, w: ibidem. Podsumowanie dyskusji zawiera książka Gillian Rose: „[...] widzenie obrazu zawsze dokonuje się w określonym kontekście społecznym, który zapośrednicza jego wpływ. Zawsze też odbywa się w danym miejscu, z którym łączy się specyficzne dla niego praktyki. [...] Różne miejsca mają swoją własną ekonomię spojrzenia, dyscyplinę i zasady [...]”; G. Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, Warszawa 2010, s. 30.

¹² E. Domańska, *Historia egzystencjalna. Krytyczne studium narratywizmu i humanistyki zaangażowanej*, Warszawa 2012, s. 94–97. Podrozdział nosi zamiennym tytuł „*Fakturyzacja przeszłości*”. Kiedy tylko pojawia się obraz, znaki ikoniczne mają swoją **teksturę** – teksturę, która wkracza jako często niedyskretny składnik w operację „smaku”, sugerując nawet, że konkretny styl zapożycza od niej część swego prestiżu. To w ten sposób klasyczna już opozycja „linearnego” i „malarskiego”, jeśli ma być wartościowa, odsyłać musi do splotu materialnego wątku procesu malarskiego”; H. Damisch, *Teoria /obloku/. W stronę historii malarstwa*, tłum. P. Tarasiewicz, Gdańsk 2011, s. 33. Zob. też: G. Rose, op. cit. (podrozdz. *Spoleczne życie przedmiotów: materialność, materializacja i mobilność*).

¹³ Określenie Rüdiger’a Campego; I. Iwasów, *Wprowadzenie*, w: *Autobiografie (po)graficzne*, pod red. I. Iwasów i T. Czerskiej, Kraków 2016, s. 11.

¹⁴ O. Fischer, *Dowody na ikoniczność w języku*, tłum. M. Majewska, w: *Ikoniczność znaku. Słowo – przedmiot – obraz – gest*, pod red. E. Tabakowskiej, Kraków 2006.

¹⁵ Agnieszka Karpowicz, konsekwentnie odwołując się do Michaiła Bachtina, kwestionuje dokonujące się w ramach „kulturowego zwrotu” w badaniach literatury „utekstowanie” kontekstu kulturowego wypierające „ukontekstowanie” dzieła literackiego w podstawowej płaszczyźnie ekspresji komunikacyjnej. „Alternatywą dla takiego stanu rzeczy mogą być [...] słowa Bachtina: »Tekst jako taki nie jest martwy: od dowolnego tekstu, niekiedy przez długi łańcuch ogniw pośrednich, zawsze w końcu dojdziemy do ludzkiego głosu, by tak rzec – natkniemy się na człowieka, jednocześnie tekst jest zawsze utrwalony w jakimś martwym materiale«. Tak rozumiany tekst przestaje być oderwany od kontekstu, to znaczy, że istnieje między nimi sfera pośrednia, a ustanawia ją gatunek mowy, sposób widzenia i kulturowy sposób istnienia materialności, czyli jej potencjalność, a także związane z nią sposoby działania ujmowane jako zachowania komunikacyjne. Te elementy są składowymi i tekstu, i doświadczanej rzeczywistości kulturowej, rozumianej także jako przestrzeń praktyk komunikacyjnych. [...] Po zdefiniowaniu literatury jako ekspresji typograficznej musimy jednak uznać, że będziemy mieć do czynienia z wypowiedzią zdekontekstualizowaną i dekontekstualizującą, ponieważ jest to główna cecha odrywająca słowo od głosu ludzkiego i wszelkiej materialności poza nośnikiem, na jakim zapisane zostały słowa”; A. Karpowicz, *Proza życia*, s. 378–379. W wypadku tekstu świętego i jego zmodyfikowanych tekstualizacji głos ludzki – jak się wydaje – stale potwierdza jednak obecność. Por. G. Godlewski, *Antropologia pisma: nowe obszary*, w: *Antropologia pisma. Od teorii do praktyki*, pod red. Ph. Artières i P. Rodaka, Warszawa 2010, s. 58–59.

¹⁶ J. A. Choroszy, *Pacierz Polaków. Modlitwa Pańska w dziewiętnastowiecznych opracowaniach literackich*, w: *Biblia w literaturze polskiej. Romantyzm – Pozytywizm – Młoda Polska*, pod red. E. Jakiela i J. Mosakowskiego, Gdańsk 2013, s. 361–362.

¹⁷ „W obszarze swojej aktywności wizualnej, stanowiącej ich zasadę życiową, ludzie wyodrębniają ową jednostkę symboliczną, którą nazywamy »obrazem«. Właśnie ten fakt, że od pojęcia obrazu nie można oddzielić podwójnego znaczenia – obraz to zarówno obraz wewnętrzny, jak i zewnętrzny – wskazuje na jego fundament antropologiczny. »Obraz« jest czymś więcej aniżeli tylko wytworem percepcji. Powstaje jako wynik osobowej lub kolektywnej symbolizacji. Wszystko, co pojawia się w polu spojrzenia lub przed okiem wewnętrznym, można na tej zasadzie ukonstytuować lub zmienić w obraz. Dlatego pojęcie obrazu, jeśli traktuje się je poważnie, może być ostatecznie tylko pojęciem antropologicznym»; H. Belting, op. cit., s. 12–13. Por. M. Heidegger, *Czas światłobrazu*, tłum. K. Wolicki, w: idem, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybór i oprac. K. Michalski, tłum. K. Michalski et al., Warszawa 1977; W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłość obrazów*, tłum. Ł. Zaremba, Warszawa 2015; M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska i J. Migasiński, postowie J. Migasiński, Warszawa 2001.

¹⁸ Odwołują się do teorii aktów mowy Johna Langshawa Austina; J. L. Austin, *Jak działać słowami*, w: idem, *Mówienie i poznanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, tłum. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993. Richard Ohmann (*Mowa, działanie, styl*, tłum. K. Rosner, w: *Antropologia twórczości słownej*, s. 91) pisze, że „wszystkie [...] rodzaje aktów można spełnić w mowie pisanej. Charakter aktów lokucyjnych ulegnie wówczas oczywistej zmianie, akty ilokucyjne ulegną mniejszemu lub większemu osłabieniu, akty perlokucyjne zaś – opóźnieniu w czasie”. Por. J. R. Searle, *Czynności mowy. Rozważania z filozofii języka*, tłum. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1987. Zob. też: D. R. Olson, op. cit., s. 193–195.

¹⁹ „»Performatywne« dzieła sztuki stanowią inspirację dla wielu teorii estetycznych i filozoficznych, podkreślających konieczność aktywizacji, wciągnięcia odbiorcy w sytuację twórczą, bezpośrednio angażując go poprzez cielesne, afektywne, wolicjonalne, intelektualne oddziaływanie na niego” – stwierdza Lilianna Bieszczad; *Wstęp, w: Zwrot performatywny w estetyce*, s. 10. Zob. też: J. Wachowski, *O performatywności sztuk performatywnych*, w: ibidem; A. Krajewska, *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009 (rozdz. *Dyskurs performatywny w literaturoznawstwie*); E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski i M. Sugiera, Kraków 2008.

²⁰ U. Leszczyńska, *Krzysztof Męcina Józef*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 4, zespół red. J. Maurin-Białostocka et al., Wrocław 1986. Dobrym adresem bibliograficznym jest praca magisterska Katarzyny Kenc-Lachowskiej, „Twórczość Józefa Męciny-Krzyszta”, napisana pod opieką dra Waldemara Okonia w Instytucie Historii Sztuki UW, Wrocław 1995 (maszynopis, sygn. 3530). Tamże czytamy: „Nie jest znane obecne miejsce przechowywania cyklu; nie wiadomo, czy zachował się on do tej pory. Już w 1928 roku był on w posiadaniu prywatnym. Cykl ten jeszcze przez następnych 9 lat, aż do roku 1937 (wystawa pośmiertna w Poznaniu) był prezentowany na wystawach, ale późniejsze jego dzieje nie są znane; być może zachował się do dzisiaj w jakiejś prywatnej kolekcji” (s. 35). Informacji, że album wydany był w kilku wersjach językowych, nie udało mi się potwierdzić.

²¹ R. Jodłowska, *Józef Feliks Krzesz-Męcina*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 15, pod red. E. Rostworowskiego, Wrocław 1970, s. 539.

²² „Tygodnik Ilustrowany” 1899, nr 48, s. 946–947.

²³ Dowodzi tego zbiór recenzji opatrzony nadtytułem „Głosy prasy zagranicznej i polskiej” (*„Ojciec nasz”. Cykl obrazów Józefa Męciny-Krzyszta*, Lwów 1902), a także liczba reprodukcji w czasopiśmie; L. Grajewski, *Bibliografia ilustracji w czasopiśmie XIX i pocz. XX w. (do 1918 r.)*, Warszawa 1972, s. 146.

²⁴ „Jednym z bardziej charakterystycznych zjawisk artystycznej kultury XIX wieku wydaje się literacki styl odbioru malarstwa. Niestety, kojarzony zazwyczaj z pospiesznie kreślonymi recenzjami z wystaw malarskich i dyletanckimi uwagami wielu krytyków nie cieszy się on poważaniem ani historyków literatury, ani tym bardziej znawców historii sztuki” – pisze Iwona Węgrzyn (*Czytanie obrazu. Lektura fresków Michała Anioła w „Juliuszu II” Juliana Klaczki*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, pod red. S. Balbusa, A. Hejmeja i J. Niedźwiedzia, Kraków 2004, s. 151), powołując się m.in. na prace Aliny Kowalczykowej i Waldemara Okonia.

²⁵ „Alegoria to system wielu znaków, które potwierdzają się wzajemnie bądź też neutralizują w taki sposób, że wieloznaczność ulega redukcji, w wyniku czego powstaje w miarę jednoznaczny sens”, stwierdza Hans Holländer; *Literatura – grafika – malarstwo. Interakcje, funkcje i konkurencja*, w: *Ut pictura poesis*, pod red. M. Skwary i S. Wystouch, Gdańsk 2006, s. 224. Wydaje się, że ważną rolę odgrywa w tym wypadku tytuł malowidła: „Zwiedzający w muzeum chętnie czytają najpierw podpisy pod obrazami, spodziewając się, że dostarczą im one wskazówek literackich i historycznych, niezbędnych do zrozumienia dzieła. Oczekiwanie to jest jak najbardziej uzasadnione: jeśli bowiem tytuł jest zgodny z obrazem, określa literacki punkt wyjścia obrany przez malarza lub jego zleceniodawcę jako asumpt do stworzenia dzieła. Trzeba jeszcze tylko wiedzieć, jakie teksty były wykorzystywane w czasach powstania malowidła”; ibidem, s. 222. Nie ulega wątpliwości, że nie literacki, lecz religijny temat/tytuł poszczególnych obrazów Krzesza nie wymagał szczególnej erudycji.

²⁶ Prasowe omówienia dowodzą, że odbiór dzieła sztuki ma charakter relacyjny i – mówiąc w uproszczeniu – kształtowany jest przez kontekst. Oto fragment artykułu Franza Servaesa z „Neue Freie Presse” (20 lipca 1899 roku): „Co w obrazach tych wyda się Niem-

com niezrozumiałym, to da się wytłumaczyć nieco żywszym i skłonny do ekstazy religijnej temperamentem rasowym Polaków”; *„Ojciec nasz”. Cykl obrazów Józefa Męciny-Krzyszta*, s. 6. W optyce antropologa obrazu przybiera to postać stwierdzenia, że „Malarstwo» nie tworzy wyłącznie »dzieł«. Dostarcza swoim użytkownikom, postrzegającym w różnorodności ich przynależności społecznych i kulturowych, pewnej liczby figur odgrywających swą rolę w opracowaniu obrazu, który użytkownicy ci wyprowadzają z samych siebie oraz ze świata, w jakim żyją, z zajmowanej w nim pozycji”; H. Damisch, op. cit., s. 209. Teoretyczny wątek językowego odniesienia do obrazu, bardzo interesujący i istotny w badaniach nad sztuką, muszą pominać; ibidem, s. 148–149; G. Boehm, op. cit. (rozdz. *Opis obrazu. O granicach obrazu i języka*).

²⁷ Wyobrażenie o sposobie myślenia rodzi się z lektury trochę późniejszej pracy historyka literatury Kazimierza Wóycickiego *Obraz w nauczaniu języka ojczystego i literatury* (Warszawa 1923).

²⁸ B. Stědroň, *Polské ohlasy v české hudbě*, w: *Česko-polský sborník vědeckých prací*, uspořádal M. Kudělka, Praha 1955 (rozdz. *Janáček a Polsko*).

²⁹ „W wieku XIX, podobnie jak i w okresach wcześniejszych, sięgano do żywych obrazów, aby »urobić« opinię publiczną, wywołać pewne oczekiwane nastawienie, wzmacniające przez obrazowe skojarzenia. Niestychanie pomocne w tym celu okazywało się łączenie abstrakcyjnych hasła z inscenizacjami, które w znaczący sposób wzmacniały siłę ich oddziaływania. Źródłem tej siły wydaje się przede wszystkim ów szczególny nastrój, który miały takie inscenizacje wywołać – nastrój **entuzjazmu**. [...] Twórcy żywych obrazów [...] wykorzystywali już istniejące lub tworzyli nowe powiązania między obrazami i pojęciami, przy czym samo istnienie takich powiązań zakładali jako coś oczywistego. [...] To tytuł wyznaczał kierunek i sposób rozumienia, łączył w całość wszystkie elementy obrazu, niezależnie od tego, czy dokonywało się to przez alegorię, symbol czy metaforę”; B. Markiewicz, *Żywe obrazy. O kształtowaniu pojęć poprzez ich przedstawienie*, Warszawa 1994, s. 10–11. Na powiązanie tych form performatywnych z filantropią zwraca uwagę Małgorzata Komza: „[...] żywe obrazy musiały być pozytywne [...]”. Spośród różnych szlachetnych celów, które uzasadniały podejmowanie zbiorowych działań, na pierwsze miejsce wysuwały się akcje charytatywne”; *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wrocław 1995, s. 278–279. Por.: „[...] rytuały, dramaty i inne gatunki performatywne nie wyrażają się tylko przez pojedyncze medium, ale często przez wiele mediów, zorganizowanych w całość. [...] Ten sam komunikat [...] jest zbiorem subtelnie zróżnicowanych komunikatów, bowiem każde medium wnosi [...] swój własny gatunkowy komunikat”; V. Turner, *Antropologia widowiska*, tłum. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2008, s. 33.

³⁰ O możliwości i zasadności przenoszenia pojęcia ekfrazy na zjawiska intersemiotyczne przekonuje Marcin Gmys; *O szczególnym przypadku „ekphrasis”*, „Sonata widm” Augusta Strindberga a „Sonata d-moll” op. 31 nr 2 Ludwiga van Beethovena, w: *Intersemiotyczność*. Badacz dokonuje sparafrazowania definicji ekfrazy Clausa H. Clüvera (s. 102), a re-parafrazę mogłaby przyjąć taką oto postać: kompozycję Janáčka można interpretować jako ekfrazę *sensu largo*, czyli strukturę, która tworzy muzyczne odzwierciedlenie realnego cyklu obrazów utworzonego w ikonycznym systemie znakowym.

³¹ *Ojciec nasz*, wyd. luksusowe, Budapeszt 1903; reprodukcje w: *Ojciec nasz – nasz*, t. 1, s. 964–977.

³² Z. Sarnecki, „Ojciec nasz” Krzesza, „Tygodnik Ilustrowany” 1899, nr 44, s. 868–869.

W anonimowej notatce w „Kronice Rodzinnej” stwierdza się, że każdy obraz „nosi napis skreślony w języku łacińskim” (1899, nr 21, s. 703). „Właśnie tam, gdzie figury wydają się podporządkowane danemu tekstowi, danej opowieści, gdzie »temat« obrazu daje się rozwinąć i tłumaczyć w ślad za dyskursem, obraz, figury nie są ani sobowtórem, ani ornamentem poprzedzającej je mowy. Opowieść malarska ma swoje prawa, jest posłuszna własnym zasadom; poza jakąkolwiek perspektywą narracyjną gramatyka zarządzająca organizacją elementów figuratywnych na powierzchni o dwóch wymiarach nie czerpie też bynajmniej z mechanizmów języka, za którego pomocą interpretator usiłuje zdać sprawę z obrazu malarskiego, opisać go, zanalizować”; H. Damisch, op. cit., s. 149.

³³ Charakterystyka została zapisana 23 listopada 2007 roku. Wspomniane fragmenty są oczywiście frazami Modlitwy Pańskiej odpowiadającymi trzem pierwszym obrazom cyklu Krzesza. „Z litografią technika reprodukcji wchodzi na zasadniczo nowy poziom. Znacznie bardziej sugestywna metoda różniąc naniesienie rysunku na kamień od wyrzycia go w kawałku drewna czy wytrawienia na płycie miedzianej po raz pierwszy dała grafice możliwość wprowadzenia na rynek jej wytworów nie tylko masowo (jak przedtem), lecz także codziennie w nowych formach. Dzięki temu grafika była w stanie ilustratywnie towarzyszyć codzienności. Zaczęła dotrzymywać kroku drukowi” – pisał Walter Benjamin; *Dzieło sztuki w epoce jego reprodukowalności technicznej*, w: idem, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 26.

³⁴ Zob. m.in. *Plan nauki języka polskiego w gimnazjach galicyjskich i Instrukcja dla nauczycieli tego przedmiotu*, Lwów 1892; *Plan nauki języka polskiego w gimnazjach galicyjskich i Instrukcja dla nauczycieli tego przedmiotu, zatwierdzona rozporządzeniem ministerialnym z dnia 25 lutego 1905*, Lwów 1905.

³⁵ Jest to wątek, który koresponduje z refleksją o wykorzystywaniu obrazów w dyskursie władzy. „Zdanie, że stając wobec obrazów, stajemy wobec świata, ma bowiem znaczenie i metaforyczne (obrazowe), i dosłowne. Obrazy przedstawiają rzeczywistość, a rzeczywistość

daje nam się poznać za pośrednictwem obrazów (w ramach, w perspektywie, pod kątem). Stąd wymiar społeczny – a w następstwie polityczny kultury wizualnej” – stwierdza Iwona Kurz; *Wobec obrazu – wobec świata. Projekt antropologii kultury wizualnej*, w: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. I. Kurz, P. Kwiatkowska i Ł. Zaremba, wstęp I. Kurz, Warszawa 2012, s. 18. Dodam i tę uwagę Hansa Beltinga: „Ambiwalencja między obrazem i medium polega na tym, że ich stosunek w każdym pojedynczym przypadku ustanawia się na nowo w niemal nieograniczonej wielorakości. Instytucje rozporządzające obrazami realizują władzę obrazów poprzez aktualne medium i jego atrakcyjność: za pomocą medium agituje się na rzecz obrazu, który zamierza się wtłoczyć odbiorcom” (op. cit., s. 29). Zob. też: G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. i oprac. M. Kwaterko, Warszawa 2006; R. Debray, *Wprowadzenie do mediologii*, tłum. A. Kapiak, Warszawa 2010 (rozdz. *Skuteczność symboliczna*). W tekstowej postaci Modlitwy Pańskiej idzie zwłaszcza o frazę „Bądź wola Twoja”, w powszechnej wykładni sankcjonującej panujące stosunki społeczne i dystrybuującą władzę.

³⁶ „Tym, co odróżnia malarstwo olejne od wszystkich innych gatunków malarstwa, jest jego szczególna zdolność do oddawania wrażenia materialności, namacalności przedmiotów, tekstury, połysku, trwałości tego, co przedstawione. [...] Jakkolwiek obrazy te są dwuwymiarowe, iluzjonistyczny potencjał malarstwa olejnego jest o wiele większy niż analogiczny potencjał rzeźby, ponieważ może ono sugerować obiekty posiadające barwę, teksturę i temperaturę, wypełniające przestrzeń, a zatem – przez implikację – cały świat” – pisał John Berger; *Sposoby widzenia*, tłum. M. Bryl, Warszawa 2008, s. 89; cyt. za: *Antropologia kultury wizualnej*, s. 287.

³⁷ Lektura kilku prasowych omówień ekspozycji, zapisów przejścia od obrazu do obrazu po przekroczeniu progu galerii, prowokuje do odniesienia powtarzalnego zdarzenia do znanych koncepcji procesu rytualnego i wspólności: „W społeczeństwach przedprzemysłowych i wczesnoprzemysłowych z całym ich kompleksem związków społecznych *communitas* spontaniczna, jak się okazuje, bardzo często kojarzona jest z mocą mistyczną i postrzegana jako charyzmat lub łaska zesłana przez bóstwa czy przodków. [...] Spontaniczna *communitas* jest głęboko przesycona emocjami, przede wszystkim przyjemnymi. [...] ma w sobie coś »magicznego«. Subiektywnie kryje się w niej poczucie nieskończonej mocy. Jednak ta moc bez przekształcenia nie może od razu zostać zastosowana do organizacyjnych szczegółów egzystencji społecznej. Nie stanowi substytutu przejrzystej myśli i silnej woli”; V. Turner, *Proces rytualny*, tłum. I. Kurz, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. I. Chałupnik et al., wstęp i red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2020, s. 151 i 153. Zob. też: idem, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, tłum. W. Usakiewicz, Kraków 2005 (rozdz. *Przejścia, marginesy i bieda: religijne symbole „communitas”*). Bezpośrednio do praktyk muzealno-wystawienniczych (instytucjonalnych i jednostkowych) kategorii progowości i rytuału odnosi Carol Duncan; *Muzeum sztuki jako rytuał*, tłum. D. Minorowicz, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, wstęp i red. M. Popczyk, Kraków 2005. Zob. też: B. O’Doherty, *Uwagi o przestrzeni galerii*, tłum. A. Szytak, w: ibidem.

³⁸ J. Orwicz, *U A. Krywicka, „Bluszcz” 1899*, nr 45, s. 357. O wystawionych w Warszawie obrazach pisał też Janusz Korczak, a wybieram z jego felietonu fragment odnoszący się do sposobu patrzenia: „Przechodziliśmy w niemym podziwie i w milczeniu – od obrazu do obrazu. Prosta jest treść ich jak prostymi są słowa modlitwy, a bije z nich taka siła i świętość. Wielki talent nie stroi się nigdy w »odrębności pychę«, cechą jego prostota i zrozumiałość. Dobrze uczyniono, że usunięto z wystawy te dziwackie obrazy, wyrażające marność polotu i niedbalstwo wykończenia”; „Czytelnia dla Wszystkich” 1899, nr 43, s. 2; cyt. za: J. Korczak, *Na mównicy. Publicystyka społeczna (1898–1912)*, [t.] 1, Warszawa 1994, s. 201. Por. uwagę Hansa-Georga Gadamera o obrazach religijnych: „Tylko dlatego są ustanawiane i wystawiane jako znaki skupienia, czci, pobożności, że taki kontekst funkcji same z siebie wyznaczają i współkształtują. Same z siebie domagają się miejsca i nawet gdy się je przemieszcza, na przykład we współczesnej kolekcji, nie można wymazać w nich śladu, który wskazuje na ich pierwotne przeznaczenie. Należy ono do samego ich bytu, gdyż ich bytem jest prezentacja”; *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. i wstęp B. Baran, Warszawa 2004, s. 227.

³⁹ Z. Samecki, op. cit., s. 869.

⁴⁰ Opinia była powszechnie podzielana: „Ta wiara, która cuda stwarza, bije z każdego ruchu, z każdej twarzy modlących się postaci. Przenika ona niebiosą, a wdziara się nawet do serc tych, którzy przysli patrzeć na *Ojciec nasz* ze sceptycznym na ustach uśmiechem, a odchodzą od obrazów jeżeli nie z wiarą rozbudzoną w duszy, to przynajmniej z poważną zadumą”; J. Luba, „*Ojciec nasz*”. *Wystawa dzieł Józefa Męciny-Krzesza*, „Ognisko Rodzinne” 1899, nr 38, s. 614.

⁴¹ Łowczy (K. Laskownicki), *U twórcy „Ojciec nasz”, „Kraj” 1900*, nr 11, s. 165–167.

⁴² Ibidem, s. 165.

⁴³ „Religia – pisał Victor Turner – tak samo jak sztuka, jest żywa, o ile jest przedstawiana, to znaczy, o ile jej rytuały »cieszą się zainteresowaniem«. [...] nie jest jedynie systemem kognitywnym, czyli zbiorem dogmatów, ale pełnym znaczenia doświadczeniem i zarazem pełnym doświadczenia znaczeniem. W rytuale żyje się wydarzeniami lub też poprzez alchemię ich oprawy i symboliki na nowo przeżywa się semiogenetyczne wydarzenia – czyni oraz słowa proroków i świętych, a jeśli ich brakuje, to mity i święte eposy” (op. cit., s. 75). Skon-

frontować chciałbym tę wypowiedź z opinią Waltera Benjamina: „Obraz zawsze miał najdoskonalsze prawo do bycia oglądanym przez niewielu. Równoległe oglądanie obrazów przez wielką publiczność, proces zaczynający się w XIX wieku, to wczesny objaw kryzysu malarstwa, kryzysu w żaden sposób nie wywołanego przez samą fotografię, lecz względnie niezależnie od niej przez pretensje dzieła sztuki do masowości” (op. cit., s. 44).

⁴⁴ W anonimowej *Przedmowie* rzecz została szczegółowo wyeksplikowana: „Obramienia [...] stanowią objaśnienie i uzupełnienie obrazów. Przedstawiają one sceny rzeczywiste lub symbole, odnoszące się do tej prośby modlitwy, którą przedstawia obraz. Polski tekst dodany do naszej książki jest wolną parafrazą węgierskiego oryginału, którego autorem jest znany pisarz ks. Józef Gerely. Tekst daje nam nie tylko suche wyjaśnienie obrazów i obramienia, ale jest poetyczną i głęboką parafrazą samych słów modlitwy”; *Ojciec nasz*, s. 5–6. Por. opis tego mechanizmu: „Co prawda obraz związany z danym tekstem zawsze był jego interpretacją, jednak obraz-komentarz w swej funkcji memoratywnej, narracyjnej i wizjonerskiej bazował na bliskości tekstu. Obrazy »biegły« w pewnym sensie równoległe do niego, nawet jeśli dostarczały »informacji, których on sam nie zawierał, ale które wynikały ze współczesnego kontekstu i z dzieł interpretacji danego utworu. Dotyczy to szczególnie istotnych »świętych tekstów«, ale również żywotów świętych, modlitewników i komentarzy patrystycznych”; H. Holländer, op. cit., s. 214.

⁴⁵ W *Przedmowie* (s. 6) zapisano i takie zdania: „Wydawcy spodziewają się, że dzieło wydane z wielkim trudem i ofiarami odpowie estetycznym i religijnym wymaganiom publiczności. Staraliśmy się, by najpiękniejsza modlitwa ukazała się w godnej siebie, pięknej i wspianej szacie. Oby ta książka znalazła życzliwe przyjęcie w każdym polskim i katolickim domu”. Wydaje się, że można tu odwołać się do refleksji Davida R. Olsona. Analogia do średniowiecznych kodeksów, w których iluminacje „stanowiły środek służący sygnalizowaniu mocy ilokucyjnej tekstu, stanowiąc raczej uzupełnienie niż jego część” (s. 185), byłaby niewłaściwa (H. Holländer, op. cit., s. 215), lecz stwierdzenia odnoszące się do dwudziestowiecznych praktyk piśmiennych są stosowne: „Rozumienie i wytwarzanie tekstów wymaga panowania nad treścią oraz nad mocą ilokucyjną – nad tym, co powiedziane, i nad tym, w jaki sposób powinno się to traktować. Doświadczony czytelnik lub pisarz jest świadom obu tych aspektów. Potrafi rozpoznać umysł tego, kto stoi za tekstem, i umysł domniemanego czytelnika, którego ten pierwszy miał na myśli. Te dwa umysły czytelnik musi odpowiednio zestawić z własnym. Czynność ta zapoczątkowuje wewnętrzny dialog umysłu, który zarówno Platon, jak i Hobbes uważali za myślenie”; D. R. Olson, *Papierowy świat. Pojęciowe i poznawcze implikacje pisania i czytania*, tłum. M. Rakoczy, wstęp i red. nauk. G. Godlewski, Warszawa 2010, s. 374.

⁴⁶ „W religii i sztuce wieśniakowi, żebrakowi, [...] w ogóle różnym pogardzanym i odrzuconym ludziom często przypisuje się symboliczną funkcję reprezentowania człowieczeństwa, bez cech i ograniczeń związanych ze statusem. Tu najniżsi reprezentują całokształt społeczeństwa” – pisze Victor Turner; *Gry społeczne, pola i metafory*, s. 197.

⁴⁷ Powtarzalność wynika z formułowości *Pater noster*, nie oznacza jednak, że wyklucza różnicowane indywidualne rozumienie złożonej tkanki tekstowej. „Derrida miał rację przynajmniej wtedy, gdy upierał się, że czytanie pociąga za sobą robienie czegoś z tekstem. Mylił się, interpretując tę czynność jako »iterowalność«. Jest ona bowiem czym innym; to, co robisz, czytając tekst pisany, polega na czynności przypisywania swoich znaczeń do form, które on zawiera. Ty jako czytelnik wytwarzasz znaki form, które widzisz na stronie, jeśli zaś tego nie robisz, tekst jest pozbawiony znaczenia. Tworzysz własny tekst”; R. Harris, *Racjonalność a umysł piśmienny*, tłum. M. Rakoczy, red. nauk. i wstęp P. Majewski, Warszawa 2014, s. 306.

⁴⁸ J. Wagstaff, *Leoš Janáček: Otčenáš “Our Father”, Preface*, 2010, https://repertoire-explorer.musikmp.de/wp-content/uploads/vorworte_prefaces/998.html (dostęp: 29.02.2020). Zob. też uwagi o performansie: „Wiele opisanych przez antropologów rytuałów to złożone kompozycje, w których splatają się ze sobą takie formy, jak [...] sztuki plastyczne, liturgia, muzyka, pieśń, opowieść narracyjna, dramat i inne. Ich wplatanie w tok widowiska stwarza rozmaite możliwości konstituowania i porządkowania doświadczenia, a także refleksji nad nim i jego komunikowania. W obrębie poszczególnych kultur, a być może i ponad ich granicami, są one równoznaczne z różnymi językami ekspresji i komunikacji. [...] język rytuału zawiera jeszcze dodatkowy potencjał, który pozwala mu na łączenie tego, co partykularne, z tym, co uniwersalne. [...] ludzie, którzy są zaangażowani w tę relację, mają możliwość **współuczestniczenia** w jednym doświadczeniu”; B. Kapferer, *Performans a strukturalizacja znaczenia i doświadczenia*, w: *Antropologia doświadczenia*, s. 203.

⁴⁹ Zob. reprodukcje w: *Ojciec nasz – nasz*, t. 1, s. 1002.

⁵⁰ Idzie mi głównie o kreowanie wizerunku, ustanawianie obecności, wywoływanie empatii, a w końcu – przesunięcie znaczeń w procesie zastosowania reprodukcji: „Wizerunki te stają się ukradkowym, lecz upartym przypomnieniem potęgi i zasług znacznie wykraczających poza te drobne objawy szacunku, który im okazujemy. A wtedy nagłe, niepostrzeżenie, jakby ukradkiem, stają się fetyszami i zyskują moc talizmanów”; D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005, s. 130.

⁵¹ Z innego punktu widzenia, choć w podobnych uwikłaniach, pisze o kartach pocztowych Ewa Skorupa: „Fenomen pocztówki, która sama w sobie jest kodem służącym komunikacji, polega między innymi na tym, że [...] pozbawiona jest konieczności objaśnienia swo-

jego sensu, jakkolwiek zdarzają się przekazy łączące obraz z tekstem literackim [...]. Drugą istotną kwestią jest »kod emocjonalny« wpisany w produkowane na przełomie XIX i XX wieku karty pocztowe [...]. Były to [...] komunikaty o silnej ekspresji i zabarwieniu emocjonalnym»; *Dziewiętnastowieczna ikonosfera a tożsamość narodowa, w: Ikoniczne i literackie teksty w przestrzeni nowoczesnej dydaktyki*, s. 45. O znaczeniu relacji między awerssem a rewerssem pocztówek był przekonany Paweł Banaś; *Karta pocztowa jako przedmiot badań, w: Aksjosemiotyka karty pocztowej*, pod red. P. Banasia, Wrocław 1993.

⁵² Kilka serii kart pocztowych zreprodukowałem w *Ojciec nasz – nasz*, t. 1, s. 996–1007.

⁵³ Reprodukacja jw., tam także (s. 559) scalony tekst parafrazy.

⁵⁴ I. Bal, J. Biriulow, uzup. J. Różalska, *Setkowicz Adam Franciszek, w: Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 10, Warszawa 2016. Pisał Walter Benjamin:

„[...] reprodukcja techniczna znalazła się w stanie, w którym swym obiektem uczyniła nie tylko ogół przekazanych jej dzieł sztuki, [...] lecz również sama zdobyła sobie miejsce wśród metod artystycznych” (op. cit., s. 26). Dodam i tę uwagę jakby dedykowaną Setkowiczowi: „Sztuka współczesna może liczyć na skuteczność tym bardziej, im bardziej nastawi się na reprodukowalność, a zatem, w im mniejszym stopniu będzie lokować w centrum dzieło oryginalne” (ibidem, s. 38).

⁵⁵ Zob. krótki komentarz w zbiorze *Ojciec nasz – nasz*, t. 2, s. 429–430.

⁵⁶ Hans Belting (op. cit., s. 122) pisze: „Jednak ciało Jezusa nie było po prostu ludzkim ciałem, tylko obrazem – nie obrazem człowieka, ale obrazem, który czynił widzialnym niewidzialnego Boga w Jezusie-człowieku. Można zatem mówić o ciele teomorficznym, które swoją unikatowość czerpie z tak rozumianego odniesienia do Boga”. Kwestia jest jeszcze wyraźniejsza w teologii prawosławnej i sztuce ikony, zwłaszcza w ujęciu Pawła Florenskiego. Pisał o tym syntetycznie Henryk Paprocki: „Ludzkie ciało jest więc najdoskonalszym dziełem sztuki Boskiego Artysty. Chrześcijanin w akcie stworzenia postrzega również w ciele obraz Boży. [...] Ciało Chrystusa jest bezgrzeszne, a tym samym ikona Chrystusa przedstawia ciało w jego rajskiej doskonałości i bezgrzeszności. Ikona Chrystusa jest obrazem Ojca [...] i prao obrazem, czyli archetypem człowieka [...]”. W światłości Chrystusa nie ma cieni, w Jego harmonii nie ma dysonansów i deformacji, stąd też cała ludzkość ma jedno oblicze – Chrystusa. Sztuka jest bowiem przede wszystkim ujawnieniem idei rzeczy w samej rzeczy”; H. Paprocki, *Świat jako ikona*, w: P. Florenski, *Ikostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, wprowadzenie H. Paprocki, wyd. nowe przejr. i uzup., Białystok 1997, s. 6–7.

⁵⁷ Taką sugestię znajduję w katalogu wystawy o pierwszej wojnie światowej: „La didascalia di questo »santino« tedesco inizia con una esortazione: »Va, o soldato! e compi il tuo dovere! Cristo, il buon Pastore, guarda le sue greggi«. Segue un passo del Padre nostro. Opera di Adam Setkowicz, pittore polacco; qui invoca la benedizione di Cristo in funzione anti-russa e in difesa della patria polacca posta sotto lo scettro dello Zar”; G. Restelli, P. Secol, *La Chiesa nel conflitto. Tra volontà di pace e nazionalismo [Kościół w konflikcie. Między wolą pokoju a nacjonalizmem]*, w: *La prima guerra mondiale 1914–1918. La Grande Guerra. Tra fili spinati e trince „l'inutile strage” che contrassegnò il novecento*, Ecoistituto della Valle del Ticino Onlus, Associazione Nazionale Partigiani d'Italia – Sezione di Legnano, Cuggiono–Legnano 2014, s. 266; opis został *in extenso* zaczerpnięty z serwisu www.minerva.unito.it. Źródłem przesunięcia znaczeń jest przywołany w katalogu niemiecki tekst parafrazy ojczenaszowej, zawierający dwuwiersz „Geh' o Soldat! und deine Pflicht erfülle! / Christus, der gute Hirt – bewachet seine Herden –”. W polskiej wersji pocztówki („świętej kartki”) odpowiednie wersy mają postać „Idź walcz, żołnierzu! taka twoja dola, / Ty, Boże, nie gardź modłami naszymi”. Wyrwany z dwójstego kontekstu serii i pełnej parafrazy artefakt mógł być uznany za narzędzie propagandy wojennej.

⁵⁸ M. Biernacka, *Ikonoграфия publicznej działalności Chrystusa w polskiej sztuce nowożytnej*, Warszawa 2003, s. 80.

⁵⁹ Kompozycja Setkowicza prawdopodobnie zainspirowała Juliana Fałata. „Symboliczny wyraz zyskał wzmarsz strzelców do Królestwa w obrazie Fałata *Wjście Legionów* (1917). W przedstawieniu tym, ciągnącej drogą kolumnie wojska błogosławi Chrystus, który z przydrożnego świętka przeistoczył się w żywą postać”; W. Milewska, M. Zientara, *Sztuka Legionów Polskich i jej twórcy 1914–1918*, Kraków 1999, s. 371.

⁶⁰ O wizerunkach wtórnych, w tym świętych obrazkach, zob. D. Freedberg, op. cit., s. 114–130.

⁶¹ „W medium obrazów zawarte jest podwójne odniesienie do ciała. Analogia cielesna w pierwszym sensie realizuje się poprzez to, że media-nośniki ujmujemy jako symboliczne lub wirtualne ciała obrazów. W drugim sensie powstają one przez to, że media zapisują się w naszej cielesnej percepcji, zmieniając ją. Media sterują naszym doświadczeniem ciała przez akt oglądu w takim stopniu, w jakim ich model kształtuje zarówno naszą własną percepcję, jak i sposób uzewnętrzniania naszego ciała”; H. Belting, op. cit., s. 16.

⁶² O popularności tematu legionowego i skuteczności kart pocztowych w propagowaniu tego patriotycznego czynu zob.: W. Wyganowska, *Pocztówka legionowa, w: Aksjosemiotyka karty pocztowej*; eadem, *Sztuka Legionów Polskich 1914–1918*, Warszawa 1994, s. 48–50; A. Myślińska, *Ku niepodległości – marsz z Oleandrów do Kielc (6–12 sierpnia 1914) w sztuce*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 2014, t. 29, s. 70–77; M. Kolasa, *Źródła ikonograficzne do dzieł Legionów Polskich w zbiorach Muzeum Historii Kielc*, „Studia Muzealno-Historyczne” 2015, t. 7, s. 45. „Wymogi jawnej korespondencji wojennej i rozwijający

się ruch filokartyzmu wpływały na powstawanie masowych wydawnictw pocztówek. Umieszczane na nich przedstawienia były szybkim i powszechnym nośnikiem idei niepodległościowej”; A. Myślińska, op. cit., s. 70. Na mechanizm przekazywania, niezbędny w realizacji rzeczywistej komunikacji, angażujący nie tylko przekazawcy biernych (tu byłby nim cykl obrazów), lecz także aktywnych (wydawnictwa), zwraca uwagę Régis Debray (op. cit., s. 148–151). Nie jest sprawą przypadku, że do prac malarskich Setkowicza można odnieść i ten wątek refleksji Debraya: „Nasza kultura umieściła na swym progu emblematyczną postać mediacji: postać Chrystusa. [...] I właśnie ten trzeci (po Bogu i Duchu Świętym), pełniący funkcję sworzni, łącznika, mostu, stał się centralną figurą naszej religii” (s. 141). Także – dodajmy – figurą mesjańskiego patriotyzmu zespolonego z religią.

⁶³ M. Konopnicka, *Wojna. Poemat do obrazów Artura Grottgera*, Kraków 1913; pierwodruk: „Przegląd Literacki”, dodatek „Kraju” 1888, nr 4–29 (z przerwami).

⁶⁴ R. Ingarden, *O budowie obrazu*, w: idem, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958.

⁶⁵ Druk znajduje się w zbiorach Ossolineum, jego reprodukcję zamieściłem w zbiorze *Ojciec nasz – nasz*, t. 2, s. 424–427.

⁶⁶ J. Nowak-Dłużewski, *Z historii polskiej literatury i kultury*, Warszawa 1967 (rozdz. *Formy religijne staropolskiej poezji politycznej*). Od parafrazy (trawestacji) ojczenaszowej zaczyna się ważny artykuł Jerzego Ziomka *Parodia jako problem retoryki, w: Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980. Zob. też: S. Balbus, *Między stylami*, wyd. 2, Kraków 1996.

⁶⁷ Termin zapożyczony: „[...] wizualno-werbalna figura retoryczna to połączenie znaków dwójakiego typu, których skuteczność w komunikacji zależy od napięcia między ich cechami semantycznymi. Łączny efekt tych znaków polega nie na ich prostym zsumowaniu, ale raczej na ich wzajemnych relacjach”; G. Bonsiepe, *Retoryka wizualno-werbalna, w: Ut pictura poesis*, s. 166. Warto podkreślić zsumowaną jednoznaczność *relatum*, czyli referencji wszystkich figur zastosowanych w druku księdza Bączkowskiego. Michał Rusinek postuluje „namysł nad obrazową naturą figur i tropów, nad spłotem zjawisk językowych i obrazowych, nad figurą w obrazie i obrazowością figury, nad swoistą fenomenologią retoryki. Krótko mówiąc, nad figurą retoryczną, która rządzi retoryką wizualną”; *Retoryka obrazu. Przyczynek do percepcyjnej teorii figur*, Gdańsk 2012, s. 49.

⁶⁸ Takie spojrzenie wynika z koncentracji na piśmienności, czyli z oceny warstwy lokucyjnej *Listu otwartego*. Odwrócenie perspektywy, czyli rozpoznanie założonych właściwości lektury, a więc mocy ilokucyjnej druku, skłania do wniosku, że niezbyt wyszukana, choć wyselekcjonowana ikonografia pełni decydującą rolę w pozakościelnym przedsięwzięciu kaznodziej: „[...] w dyskursie oralnym moc ilokucyjna jest aspektem wypowiedzi, który, ogólnie rzecz biorąc, jest dla słuchającego uchwytny. Zapis piśmienny natomiast utrwała jedynie dominujący aspekt wypowiedzi, mianowicie »to, co powiedziane«, nie zaś »jak powinno to być traktowane«. [...] pismo z łatwością przedstawia akt lokucyjny, nie konkretyzując mocy ilokucyjnej. Odszykanie jej staje się podstawowym problemem lektury, zaś dookreślenie jej – głównym problemem pisania”; D. R. Olson, op. cit., s. 159. W tym wypadku problem pisania należy potraktować szeroko, jako problem wyposażenia tekstowo-ikonicznego akcydensu.

⁶⁹ R. Waksmund, *Literatura dla ludu, w: Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Zabskiego, wyd. 2, Wrocław 2006.

⁷⁰ „Pozytywnym formom retencji i czerpania z przeszłości odpowiadają negatywne formy zapominania przez wyłączenie oraz wyparcia przez manipulację, cenzurę, zniszczenie, deformację lub podmienienie. Aby opisać tę dynamikę i jej relację do historycznych przemian technologii zapisu, do socjologii grup przechowujących informacje, do mediów i form organizacji przechowywania, tradycji i cyrkulacji kulturowego sensu, potrzebujemy pojęcia pamięci kulturowej: jako nadrzędnego wobec ramy funkcjonalnej wyznaczonej hasłami »formowanie tradycji«, »odniesienie do przeszłości«, »tożsamość polityczna« i »polityczna wyobraźnia«. Opisywana przez nas pamięć jest kulturowa, ponieważ tworzona wyłącznie instytucjonalnie i »artefaktycznie« – stwierdza Jan Assmann; *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, wstęp i red. nauk. R. Traba, Warszawa 2015, s. 39.

⁷¹ Ikonosferę, w nawiązaniu do koncepcji Mirosława Porębskiego (*Ikonosfera*, Warszawa 1972), Agnieszka Karpowicz definiuje jako „całość obrazów, wizerunków i innych form wizualnych, otaczających człowieka na co dzień i wchodzących w skład podejmowanych przez niego praktyk”; A. Karpowicz, *Wizualność logosfer*, s. 104.

⁷² Ponownie odwołam się do Jana Assmanna: „Pamięć kulturowa, w przeciwieństwie do komunikatywnej, bazuje na zinstytucjonalizowanej mnemotechnice. [...] jest zorientowana na utrwalone punkty w przeszłości. Także ona nie potrafi przechować przeszłości jako takiej. Przemienia ją więc w symboliczne figury, na których się wspiera. [...] Figury pamięci posiadają sens religijny, a uobecnianie ich przez wspomnianie ma często charakter święta. [...] Tożsamości zbiorowe mają w sobie coś odświętnego i niepowszedniego. Ta ceremonialność komunikacji oznacza pewne szczególne uformowanie. Obejmuje ono również pamięć, która przeistacza się w teksty, tańce, obrazy i rytury” (op. cit., s. 68). Ksiądz Bączkowski występuje zatem w roli „nosiela pamięci kulturowej” (ibidem, s. 69), no, może jednak szafarza, a na pewno „specjalisty” (ibidem, s. 70).

⁷³ W innym miejscu Jan Assmann pisze o wykonaniu rytuału i koherencji: „[...] w odniesieniu do społeczeństw niepiśmiennych można mówić o »przymusie powtarzania«, który pozwala osiągnąć koherencję rytualną. Przejście do koherencji tekstualnej oznacza

uwolnienie się od tego przymusu" (ibidem, s. 105), co prowokowało i prowokuje do tworzenia np. parafraz. W efekcie „powstało znacznie więcej tekstów prymarnych i sekundarnych, kanonicznych i apokryficznych, niż społeczeństwo było w stanie spamiętać i »zamieszkować«. Niektóre z nich, pogrążywszy się w otchłani pamięci kulturowej, uległy zapomnieniu i stały się grobem znaczeń wytraconych poza żywy obieg komunikacji" (ibidem, s. 111).

⁷⁴ Pomysł księdza Bączkowskiego ma wszystkie cechy niezbędne do zaistnienia „wydarzenia piśmiennego”, zmieniającego rzeczywistość społeczną, lecz nie wywołał założonego efektu. Béatrice Fraenkel pisze: „Pojęcie wydarzenia piśmiennego odnajduje swój właściwy sens w ramach współczesnej antropologii pisma. Wszystkie [wymienione – J. A. C.] akty pisma [...] nakładają, każde na swój sposób, do zerwania. Przerwywają długotrwałe ciągi wydarzeń, zmieniają ich kierunek, otwierają nowe okresy historii”; oraz: „[...] wydarzenie piśmienne jest rezultatem konstrukcji faktu piśmiennego – publicznego i zarazem elementarnego, należącego do znanego repertuaru działań – jako aktu wyjątkowego, godnego upamiętnienia, którego nie da się sprowadzić do analizy jego przyczyn”; *Pojęcie wydarzenia piśmiennego, w: Antropologia pisma. Od teorii do praktyki*, s. 68 i 74.

⁷⁵ Miały status obrazów (wizerunków) religijnych. David Freedberg, powołując się na Hansa-Georga Gadamera i w zgodzie z nim, podkreśla, że „obraz jest wydarzeniem ontologicznym, a w związku z tym nie można go właściwie zrozumieć, traktując jako przedmiot świadomości estetycznej”; *Potęga wizerunków*, s. 77. W ujęciu Gadamera „dopiero obraz religijny pozwala w pełni wystąpić właściwej mocy bytowej obrazu. Przejaw sfery boskiej cechuje bowiem rzeczywistość to, że zyskuje ona obrazowość tylko przez słowo i obraz. Obraz religijny ma więc egzemplaryczne znaczenie. Ukazuje ponad wszelką wątpliwość, że obraz nie jest podobizną jakiegos odzworowanego bytu, lecz pozostaje w bytowym związku z tym, co odzworowane. [...] sztuka w ogóle i w uniwersalnym sensie przynosi bytowi przyrost obrazowości. Słowo i obraz nie są tylko wtórnymi ilustracjami, lecz temu, co prezentują, pozwalają dopiero być w pełni tym, czym to coś jest”; *Prawda i metoda*, s. 210–211.

⁷⁶ O barokowym pacierzu patriotycznym: J. A. Choroszy, „*Psalterium tempore belli*” *Jacoba Merlera* oraz „*Pacierz*” *Stanisława Wojciecha Chrościńskiego w nurcie religijnej i literackiej tradycji*, „Pamiętnik Literacki” 2015, z. 1.

⁷⁷ Mamy w tym wypadku do czynienia z nowym „logowizualnym środowiskiem komunikacyjnym”; A. Karpowicz, *Wizualność logosfery*, s. 105.

⁷⁸ T. Kostkiewiczowa, *List otwarty*, w: M. Głowiński et al., *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, wyd. 2, Wrocław 1988.

⁷⁹ „Błogosławieństwo domu tradycyjnie wiesz się blisko drzwi wejściowych. Jest formą modlitwy o Boże błogosławieństwo dla wszystkich mieszkańców, dla rodziny, przycho-dzących w odwiedziny i dla całego domu. Warto, by przywrócić piękny zwyczaj wieszania błogosławieństw w widocznych miejscach naszych mieszkań, będący wyrazem wiary i zaufania Bożej opatrności” – ta charakterystyka została zredagowana w wydawnictwie Rafael, <https://monumen.pl/kategorie/5599-obrazek-blogoslawienstwa-domu-swieta-rodzina.html> (dostęp: 29.02.2020).

⁸⁰ Tworzenie kontrafaktury jest następną praktyką godną uwagi, zwłaszcza w związku z postulowaną przez księdza Bączkowskiego rangą pieśni. Formę tę, zdaniem Jerzego Ziomka, „należy mierzyc ryzykiem zakłócenia odbioru jednego tekstu przez drugi, zarówno wcześniejszego przez późniejszy, jak i późniejszego przez wcześniejszy”; *Kontrafaktura*, w: J. Ziomek, *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*, Warszawa 1988, s. 272. Zob. też: M. Poprawski, *Kontrafaktura. Między muzykologią a teorią literatury*, w: *Intersemiotyczność*.

⁸¹ Nie można jednak odmówić złożonemu tekstowi *Listu otwartego* odpowiedniego wyposażenia w te składniki, które umożliwiają właściwe zrozumienie intencji autora. „Historia piśmienności jest po części nauką tworzenia dokumentów, które mogły ucieleśniać znaczenie i je przesyłać. Mogą one spełniać tę funkcję tylko wówczas, gdy jasno sygnalizują, czy należy je traktować jako »mówiące ściśle« czy też jako »mówiące swobodnie«, dosłowne czy metaforyczne. Innymi słowy, wymagają one wyraźnego zarządzania mocą illokucyjną”; D. R. Olson, op. cit., s. 284.

⁸² D. Bączkowski, *Polskie Alleluja albo Trzeci Maj. Obraz sceniczny dla polskiej młodzieży*, Łuck 1924, s. 33–34; *Wyborca. Przewodnik obywatelsko-społeczny Polaka*, ułożyli D. B. [Bączkowski] i Z. P. [Próchnicki], Warszawa 1930, s. 70–71; Niekraśki [D. Bączkowski], 1940–1944. *Szkopskie lata. Bajki, satyry i utwory aktualne z okresu okupacji niemieckiej*, Wrocław 1946, s. 75–77.

⁸³ *Śpiewnik Kościoła Chrystusowego*, Warszawa 1947, s. 20–21.

⁸⁴ „*Ojciec nasz*”. 11 *drzeworytów Krystyny Wróblewskiej*, Warszawa 1950; reprodukcja w: *Ojciec nasz – nasz*, t. 1, s. 1010–1016.

⁸⁵ „Począwszy od XVI wieku grafikę można traktować jako szczególny gatunek literacki, rządzący się własnymi prawami. W swej funkcji komentarza i ilustracji grafika odnosi się do tekstu, któremu jest podporządkowana. Relacja ta może też ulec odwróceniu: wówczas nadrzędną instancją staje się obraz lub seria obrazów, tekst zaś pełni funkcję towarzyszącą i objaśniającą albo wręcz staje się zbyteczny – o ile system znaków danego obrazu sam jest tekstem, który należy przeczytać i zrozumieć. Grafika cieszyła się znacznie większą swobodą niż malarstwo”; H. Holländer, op. cit., s. 215. Cykl ojczeszowy Wróblewskiej nie wymaga wprowadzenia na scenę figury Chrystusa, ponieważ artystka ani nie tworzy obrazów religij-

nych, ani nie musi się podporządkować rozpoznawalnym, czyli utrwalonym regułom sakralnej reprezentacji.

⁸⁶ „Na początku lat 50. artystka opracowała trzy teki graficzne o tematyce religijnej: *Ojciec nasz* i *Ave Maria*, liczące po dziewięć drzeworytów, oraz *Droga Krzyżowa* – złożona z piętnastu prac. Wróblewska szczególnie mocno uwypukliła kameralność scen, nastroj wyciszenia i kontemplacji, przypisując pracom rolę osobistej modlitwy. Jednak, jak się wydaje, temat zaczerpnięty z Ewangelii stanowił jedynie pretekst do głębszej zadumy nad losem człowieka”; M. Kozłowska, *Życie długie wyłobione. Twórczość Krystyny Wróblewskiej (1904–1994)*, Warszawa 2007, s. 43. Źródłem tej opinii jest m.in. wypowiedź artystki: „Jestem osobą religijną i temat mnie »bierze«. Mam w dorobku ponad sześćset drzeworytów, kilkadziesiąt z nich poświęconych jest tematyce religijnej, niektóre stanowią cykle. Ale ktoś mi powiedział, że również moje prace tematycznie nie związane z religią są religijne”; ibidem, s. 65; M. Kozłowska cytuje za: R. Zieliński, *Prezentujemy laureatów Nagrody imienia Brata Alberta 1978. Prof. Krystyna Wróblewska*, „*Za i Przeciw*” 1979, nr 1.

⁸⁷ „Wartości, które stwarzają indywidualność i budują sztukę Krystyny Wróblewskiej, to treści ludzkie, myśli krążące wokół spraw człowieka. Antropocentryzm jest jedną z zasadniczych cech jej twórczości, wyrastającej z atmosfery wileńskiego klasycyzmu. [...] Jej inspiracją twórczą będzie zarówno penetracja natury – przybliżanie się do rzeczywistości konkretnych faktów, jak i penetracja rzeczywistości zbiorowych, ogólnoludzkich prawd – refleksja nad wierzeniami, mitami i znakami utrwalonymi przez inne epoki. Stąd typowa dla prac Wróblewskiej oscylacja między zaabsorbowaniem niepowtarzalnym fragmentem codzienności, pojedynczym wzruszeniem a uniwersalizmem widzenia ludzkich spraw”; J. Pamula, *Grafika Krystyny Wróblewskiej*, „*Sztuka*” 1971, nr 1, s. 19.

⁸⁸ Na podwojny, dialogowy albo monologowy charakter modlitwy zwraca uwagę Gerardus van der Leeuw. W tym pierwszym wymiarze: „Modlitwa [...] nie jest czynem indywidualnym, lecz zawsze opiera się na świętej wspólnotcie; [...] opiera się ona zawsze na modlitwie gminy”; w drugim: „Modlitwa staje się stopniowo pobożną medytacją, monologiem”; *Fenomenologia religii*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1978, s. 469 i 470.

⁸⁹ G. Rose, op. cit. (podrozdz. *Aparat instytucjonalny galerii i muzeum* i n.).

⁹⁰ „Jest znamienne, że pierwsze muzea sztuki współczesnej pojawiły się na początku XX wieku i to właśnie ten wiek miał wypracować sposoby eksponowania sztuki nowoczesnej, jak również doprowadzić do pluralizacji praktyk wystawienniczych” – stwierdza Maria Popczyk; *Muzeum sztuki*, s. 11.

⁹¹ D. Freedbeeg, op. cit., s. 90–92. O konfrontacji dwóch biegunowości w dziele sztuki, wartości kultowej i wartości wystawienniczej, pisał Walter Benjamin (op. cit., s. 31–32).

⁹² I znowu zacytujmy Waltera Benjamina: „Reprodukcja techniczna może też [...] ułokować podobiznę oryginału w sytuacjach mu niedostępnych. Przede wszystkim zaś umożliwiła oryginałowi wyjście naprzeciw oglądającemu [...]. Notabene, te zmienne warunki mogą nie naruszać stanu dzieła sztuki – lecz w każdym wypadku dewaloryzują jego tu i teraz” (op. cit., s. 27). Filozof miał na myśli autentyczność – „ucieleśnienie wszystkiego, co od samego początku jest w nim [dziele – J. A. C.] przekazywalne, od jego trwania materialnego po formę historyczną. [...] Cechy te można ująć zbiorczo w pojęciu aury i powiedzieć: tym, co w epoce technicznej reprodukowalności dzieła się kurczy, jest jego aura” (ibidem).

⁹³ Akt oglądu jest, przypomnę, jedną z najważniejszych kwestii w antropologicznej refleksji Hansa Beltinga (op. cit., s. 16).

⁹⁴ Na przykład w rzeźbiarskim wierszu *Adam Krafft*; S. Sawicki, *Religijność liryki Norwida*, w: *Polska liryka religijna*, pod red. S. Sawickiego i P. Nowaczyńskiego, Lublin 1983, s. 231–232.

⁹⁵ Zwróciła na to uwagę Katarzyna Kenc w pracy magisterskiej.

⁹⁶ Cykl *Muchy* zreprodukowałem w: *Ojciec nasz – nasz*, t. 1, s. 979–994.

⁹⁷ Kwestia Całości jest zasadniczym motywem artykułu Jamesa W. Fernandez: „Prymarnej jedności, którą znajdujemy w kulturze religijnej, nie można zadowalająco wyrazić za pomocą jednej metafory. Ruchy religijne zawsze mieszają metafory, nawet jeśli nie czyni tego każdy akt kulturowej rewitalizacji i powrotu do Całości. To właśnie dynamiczna gra metafor jest najbardziej interesująca, najwięcej z niej wynika i to ona stwarza poczucie spójności – powrotu do Całości”; *Wypód za pomocą obrazów a doświadczenie powrotu do Całości*, w: *Antropologia doświadczenia*, s. 183. Fernandez (ibidem, s. 194) cytuje opinię Roya Rapaporta (*Sanctity and Lies in Evolution*, w: idem, *Ecology, Meaning and Religion*, Richmond 1979, s. 236–237): „Ludzie są częścią większych systemów, od których zależy ciągłość ich egzystencji. Jednak całość tych systemów – jeśli nie samo ich istnienie – może leżeć poza zasięgiem pojmowania zwykłej ludzkiej świadomości. Choć świadomy rozum pozostaje niepełny, to sposób rozumienia, do którego zachęca liturgia, uzupełnia czasem jego niedostatki. Uczestnictwo w obrzędach może poszerzać świadomość uczestników, dając im zrozumienie absolutnie naturalnych aspektów świata społecznego i fizycznego, które potrafią się wymknąć pozabawionemu wsparcia rozumowi”. W takim sensie recepcję ojczeszowskich kompozycji słowno-obrazowych można bardzo ostrożnie traktować jako odmiennie badanych przez Fernandezę ruchów rewitalizacyjnych, które Anthony F. C. Wallace definiował jako „zamierzony, zorganizowany i świadomy wysiłek członków jakiegos społeczeństwa, by stworzyć bardziej zadowalającą ich kulturę”, jako szczególny rodzaj „zjawiska zmiany kulturowej” (ibidem, s. 195).

⁹⁸ *Ojciec nasz – nasz*, t. 2.

⁹⁹ Przykłady: ibidem, s. 518–519.

¹⁰⁰ W antropologii nie ulega już wątpliwości, że „nie ma czegoś takiego jak samodzielny, osobny obraz – istnieje **pole wizualne**, dynamiczna przestrzeń relacji między człowiekiem, obrazem i rzeczywistością, dla której podstawowa jest kategoria **spojrzenia** i która wyznacza obszar gęsty od tekstów, języków, innych obrazów, technik i praktyk”; I. Kurz, *Wobec obrazu – wobec świata*, s. 12. Warto dopowiedzieć, że „w centrum pola powinien być człowiek i jego praktyki – tworzenie, zapisywanie i niszczenie itd. – jego władza nad widzeniem i poddanie się władzy widzenia oraz emocje, jakie budzą w nim obrazy i jakie on budzi w obrazach”; ibidem, s. 13.

¹⁰¹ Trudno w tym wypadku mówić o reprezentacji dość abstrakcyjnych wyrażań. Użyteczne wydaje się określenie: „intertekstualność polisemiotyczna”; E. Szczęśna, *Wprowadzenie do poetyki intersemiotycznej*, w: *Intersemiotyczność*, s. 36–37. Por. R. Nycz, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, pod red. M. P. Markowskiego i R. Nycza, wyd. 2, Kraków 2012; M. P. Markowski, *O reprezentacji*, w: ibidem.

¹⁰² Uświadomionym poniewczasie, lecz rozgzeszonym w sumieniu, niedostatkiem prezentowanego ujęcia jest brak odniesienia do refleksji nad cyklem i cyklicznością, zwłaszcza w kontekście prac zamieszczonych w zbiorze *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, pod red. M. Demskiej-Trębacz, K. Jakowskiej i R. Siomy, Białystok 2005. Omówienie tego wątku wymaga wyłonienia innego korpusu artefaktów.

¹⁰³ „McLuhan wyjaśniał [...] przemiany, powołując się na ogólną regułę, że każde medium zmienia postrzeganie treści; w McLuhanowskim żargonie »przekaznik jest przekazem«; D. R. Olson, op. cit., s. 105; M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, tłum. N. Szczycka, Warszawa 2004 (tu: »środek przekazu sam jest przekazem«). „Produkcja obrazu sama jest symbolicznym aktem i dlatego wymaga od nas symbolicznego aktu percepcji, radykalnie odmiennego od powszedniej percepcji naturalnych obrazów. Obrazy fundujące sens, które jako artefakty zajmują swoje miejsce w przestrzeni społecznej, przychodzą na świat jako obrazy medialne. Medium-nośnik zapewnia im powierzchwnie z aktualnym znaczeniem i formą percepcyjną. Od najstarszych wyrobów rąk ludzkich aż do procesów digitalnych obrazy podlegały uwarunkowaniom technicznym. Dopiero one wydobywają medialne własności obrazów, dzięki którym możemy te ostatnie percypować. Inscenizacja przez medium przedstawiania ugruntowuje dopiero akt percepcji”; H. Belting, op. cit., s. 26.

¹⁰⁴ Przyjmując roboczo to przekonanie, pamiętając o rozległej dyskusji na gruncie refleksji o literaturze i sztuce; S. Wystouch, *„Ut pictura poesis” – stara formuła i nowe problemy*, w: *Ut pictura poesis*; H. Holländer, op. cit. Andrzej Leśniak formułuje przeświadczenie, że „konceptja obiektu teoretycznego, podobnie jak teoria reprezentacji ewoluująca ku opisom pojedynczych materialnych elementów obrazu, a w dalszej kolejności ku teorii obrazu jako wiązki sił, to źródło współczesnego myślenia o obrazach w kategoriach przedmiotów obdarzonych sprawczością, tworzących myśli i zmuszających do myślenia [...]”. Pojawienie się obrazu zawieszania wiedzę, jest wydarzeniem, wraz z którym pojawia się konieczność rekonfiguracji wiedzy, pracy teoretycznej”; *Ikonofilia. Francuska semiologia piktoralna i obrazy*, Warszawa 2013, s. 212–213. Projekt hermeneutyki obrazu przedstawia Gottfried Boehm: „Hermeneutyka obrazu objaśnia specyficzny proces przekładu między mediami obrazu i języka, proces, który w inny sposób narzuca się naszemu doświadczeniu i myśleniu wówczas, gdy na przykład chodzi o przedstawienie związku między naocznością a pojęciem albo teorią i praktyką. Naszkicowaną tu metodę krytyki hermeneutycznej można zatem zrozumieć jako szczególnie przypadek uniwersalnej pracy przekładowej ducha – ale ducha, dla którego zmysły i ich organy nie są czymś zewnętrznym. Zainaugurowanej tym samym idei interpretacji, jako załączka teorii i historii obrazu, nie przyświeca bynajmniej ideał słonecznego logosu i totalnej samoprzejrzystości wiedzy absolutnej – jej spełnieniem jest rekonstrukcja otwartości na nowe doświadczenia” (op. cit., s. 171).

¹⁰⁵ W tym wypadku zdefiniować je można jak Ryszard Nycz (*Od teorii nowoczesnej do poetyki doświadczenia*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, pod red. T. Walas i R. Nycza, Kraków 2012) albo John Dewey (K. Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm życia. Rekonstrukcja filozofii sztuki Johna Deweya*, wyd. 2, Kraków 2003, s. 150), lecz to z hermeneutyki Wilhelma Diltheya (*Erlebnis*, to, co przeżyte) płyną istotne wskazówki. „Antropologia doświadczenia odrzuca wszelkie opozycje binarne w rodzaju statyczny – dynamiczny, system – proces, ciągłość – zmiana, etnografia – historia, synchronia – diachronia, ponieważ zakładają one stały i beczasowy świat esencji, świat wyobrażony; a dokonawszy tego, zmianę potrafią wytłumaczyć, doszukując się jej genezy poza tą beczasowością – tak jakby zmiana była zawsze zewnętrzną wobec systemu. [...] antropologia doświadczenia postrzega ludzi jako działające podmioty aktywnie uczestniczące w procesie historycznym, które tworzą własny świat” – stwierdza Edward M. Bruner; *Przeżycie i jego ekspresje*, w: *Antropologia doświadczenia*, s. 20. A w innym miejscu pisze: „[...] doświadczenie dociera do nas zarówno werbalnie, jak i w postaci obrazów i wrażeń. [...] przez długi czas przywiązywaliśmy zbyt wielką wagę do werbalizacji kosztem wizualizacji, do języka kosztem obrazów. Zatem pierwotną rzeczywistość stanowi doświadczenie przeżywane jako myśl i pragnienie, jako słowo i obraz”; ibidem, s. 12.



Rodacy!

Nie mądrość ludzka i starania
nasze zwyciężyły zaborców Polski
i dokonały zmartwychwstania Ojczyzny
naszej, jeno Wszchemoc Boża,
która jest potężniejsza niż wszystkie
ludzkie wysiłki.

Wiara i cierpienia Ojców naszych,
lzy Matek polskich, bóle całych
pokoleń i gorące pragnienia
milionów serc polskich, słowa
naszego hymnu narodowego „Ojczyzny
wolność racz nam wrócić, Panie”,
były modlitwą, która przebiła
niebiosa i wyblągała u Boga wolność
Ojczyzny!

Tak i dziś także: nie co innego
wyjedna Polsce jedność myśli i zgodność
czynów jej dzieci, jeno Wszchemoc
Boża. Dał Bóg nam zjednoczoną
Ojczyznę, da i zjednoczenie
serc polskich, jeżeli Go o to prosić
będziemy. Niech się więc zespola
w jednej modlitwie pragnienia tej
jedności i zgody, a z pewnością
Ten, kto zapewnił, że nas wysłucha,
da nam serce jedno i jedną wolę.

Jakaż z modlitw może być potężniejsza
nad Modlitwę Pańską, którą zawsze
można zastosować do potrzeb chwili
obecnej, wyrażając to, co odczuwa
każdy Polak i życzy przez modlitwę
wyjednać swej ukochanej Ojczyźnie?! *)

