WOJCIECH KLIMCZYK

REJTAN JAKO TOTEM NARODU. AMNEZJA GESTU

WOJCIECH KLIMCZYK
Kulturoznawca pracujący na stanowisku adiunkta z habilitacją w Katedrze Porównawczych Studiów Cywilizacji Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Jego zainteresowania badawcze ogniskują się wokół problemu relacji ciała i kultury. Autor książek *Erotyzm ponowoczesny* (2008), *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca* (2010) oraz *Wirus mobilizacji. Taniec a kształtowanie się nowoczesności 1455–1795* (2015).

Oczy szeroko otwarte, wzniesione ku górze, zaszklone. Usta lekko rozchylone, być może łapiące powietrze. Mięśnie szyi napięte, głowa osadzona na niej stabilnie, niemal majestatyczna. Palce lewej dłoni rozczapierzone, jakby już puszczały brzeg odsuniętej z piersi koszuli. Palce ręki prawej na tejże koszuli zaciśnięte, nadają dramatyczności odsłonięciu całkowicie gładkiej, szerokiej klatki piersiowej. Lewy łokieć daje ciału podparcie, tak jak lewa noga ułożona prosto na podłodze. Prawe kolano zgięte, stopa płasko spoczywa na posadzce. Oto Rejtan takim, jak go namalował Jan Matejko. Oto słynny gest Rejtana, który do dziś nawiedza polską sferę publiczną. Świadomie używam słowa „nawiedza", bo o widmowy charakter namalowanego przez Matejkę gestu w niniejszych rozważaniach chodzi. O anatomię zjawy i jej powidoki.

Proponuję, by spróbować popatrzeć na gest Rejtana tak, jakby on nieustannie dopiero się rodził, równocześnie pamiętając, że żaden gest nie rodzi się w próżni, tylko jest manifestacją złożonego pola sił, które trzeba zrekonstruować. W niniejszym tekście mam nadzieję zaproponować taką teorię gestu, która odda skomplikowaną kulturową matrycę czyniącą go ekspresyjnym. Moje rozważania nie mają na celu przedstawienia ostatecznej prawdy o samym obrazie Matejki. Są jedynie skromną propozycją metodologii jego oglądu. Z punktu widzenia historii sztuki, a i historii po prostu, moją analizę z pewnością cechują liczne niedostatki, jeśli chodzi o wiedzę faktograficzną i analizę formalną, niemniej chcę przyjrzeć się Matejkowskiemu *Rejtanowi*[1] przede wszystkim jako teoretyk kultury, a nie historyk (sztuki).

1 Choć pełny tytuł dzieła brzmi *Rejtan – Upadek Polski* (spotykane są też warianty: *Reytan – Upadek Polski, Rejtan na sejmie warszawskim,* a także *Rejtan bądź Upadek Polski*), będę się posługiwał tytułem skróconym.

Jak patrzeć na gest, jeśli przyjmiemy założenie, że nigdy nie wydarza się on w próżni? Najbezpieczniej przyjąć za punkt wyjścia jego źródłową dwoistość – gest jest, mówiąc Weberowskimi kategoriami, działaniem społecznym, czyli zachowaniem (w porządku ciała: czynnością) obdarzonym znaczeniem (w porządku kultury: semiozą). Oczywiście te dwa porządki – ciała i kultury – nie są od siebie oddzielone inaczej niż analitycznie. Gest to poruszenie ciała, które w swojej istocie jest kulturowym komunikatem. Z tej perspektywy nie ma bezwiednych gestów, choć mogą być bezwiedne czynności. Gesty zawsze są czynione dla kogoś, a więc odwołują się do intersubiektywnych reguł komunikacji. Nie twierdzę jednak, że gest jest z konieczności konwencjonalny. On jedynie do konwencji w ten czy inny sposób się odnosi, jest jej świadomy. Gest to ciało, które artykułuje się dla Innego. Mówiąc jeszcze inaczej: gest nie wyczerpuje się w ciele gestykulującym, czynność staje się gestem, gdy dociera do innego ciała, które ją interpretuje. Także w tym sensie gest jest od początku dwoisty.

Sprawa komplikuje się, gdy zostaje sportretowany, tak jak ma to miejsce na interesującym nas obrazie Matejki. Ruch przedstawienia zmusza nas do wykonania ruchu analitycznego, który pozwoli wyróżnić nakładające się na siebie warstwy tego, co trzeba nazwać już nie tyle działaniem społecznym, co wydarzeniem kulturowym. Gdy taką analizę podejmujemy, okazuje się, że wydarzenie, które mamy przed oczami (a obraz nie jest bynajmniej, co w szczegółach pokazały studia nad kulturą wizualną, martwym obiektem, a żywotnym bytem obdarzonym pewną sprawczością[2]), to dynamiczna gra refleksów. Gest nieustannie odbija się w innym geście, podwaja się w każdej interpretacji, mutuje pod wpływem indywidualnych spojrzeń. Niemniej na potrzeby analizy warto przynajmniej naszkicować jego podstawowe warstwy jako przedstawienia drugiego stopnia (przedstawieniem pierwszego stopnia, a więc Saussure'owskim znakiem, jest gest źródłowy, czyli obrazowane działanie społeczne).

Analiza gestu Rejtana namalowanego przez Matejkę odsłania przed nami jego trzy podstawowe warstwy:

- przedstawiane działanie społeczne, czyli cielesny gest[3],
- przedstawienie działania – gest (na)malowany oraz gest malowania, czyli gest artystyczny[4],
- uwarunkowania zewnętrzne działania społecznego i jego przedstawienia, czyli kulturę (a może kultury) gestu, która – jeżeli przyjmiemy przywołaną przez

2 Traktuje o tym słynna praca W.J.T. Mitchella (W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów,* tłum. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015), która w znacznym stopniu wyznaczyła mój kierunek myślenia o obrazie Matejki, choć muszę też podkreślić, że proponowana przeze mnie metodologia nie ogranicza się do problemu ontologicznego statusu obrazu, który zajmuje Mitchella.

3 By nie komplikować nadmiernie sprawy, wyłączam z analizy rozważania na temat relacji między gestem cielesnym wyobrażonym sobie przez artystę a gestem cielesnym wykonywanym w atelier przez modela, który najprawdopodobniej posłużył artyście jako wzorzec malarski.

4 Pojęcie gestu artystycznego rozumiem tak jak Aby Warburg: „Pomiędzy wyobrażeniowym sięgnięciem po a pojęciowym oglądem sytuuje się manipulatywne obmacywanie [...] obiektu z następującym po nim odzwierciedleniem rzeźbiarskim lub malarskim, które nazywa się aktem artystycznym" (A. Warburg, *Atlas obrazów Mnemosyne,* tłum. P. Brożyński, M. Jędrzejczyk, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa–Kraków 2016, s. 3). Nie tyle zatem jako obraz, ile obrazowanie, jako „manipulatywne obmacywanie".

Aleidę Assmann definicję kultury Jurija Łotmana i Borysa Uspienskiego, że jest ona „niedziedziczną pamięcią zbiorowości" – operuje pewną kulturową pamięcią gestyczną[5].

Wskazane warstwy nakładają się, bo gest – w tym wypadku Rejtana – i kultura, która go warunkuje, są nierozłączne. Tak jak nie ma gestu bez wyobrażeń społecznych[6] nadających mu sens, tak nie ma kultury bez gestów, które ją ucieleśniają. Gest cielesny i gest artystyczny żywią się funkcjonującymi w społeczeństwie znaczeniami, podejmując z nimi grę. Można zatem powiedzieć, że w porządku kultury tak jak nie ma gestu artystycznego bez gestu cielesnego będącego jego modelem, tak też nie ma gestu cielesnego bez gestu artystycznego rozumianego jako przedstawienie, bo też w kulturze żyje tylko to, co zostało przedstawione. Gest jest znaczący jedynie wtedy, gdy zostaje zapamiętany, czy może bardziej – gdy jest pamiętany, to znaczy wciąż na nowo poddawany interpretacji[7].

Wszystko to sprawia, że skłaniam się ku tezie, iż gest Rejtana nie daje się zrozumieć bez wzięcia pod uwagę tego, jak był i jest przeżywany. Nie można powiedzieć, że się wydarzył, a jedynie, że wciąż się dzieje. Gest, tak zresztą jak obraz, który go współkonstytuuje, to społeczny proces, Eliasowska figuracja. To zaś oznacza, że trzeba mówić o *Rejtanie* Matejki jako o „żywym obrazie" mającym funkcje polityczne. Barbara Markiewicz pisała o polityce jako dziedzinie, w której powiązane zostają pojęcia i obrazy. Tak rozumiana polityka żywi się wyobrażeniami, czyli spostrzeżeniami przemienionymi przez pamięć w materię międzyludzkiego porozumienia[8]. Markiewicz proponuje, by w tym świetle popatrzeć na bardzo popularną w czasach Matejki praktykę tworzenia żywych obrazów, czyli odgrywania scen malarskich, literackich, historycznych. Filozofka tak tłumaczy istotę żywych obrazów:

> *W wieku XIX, podobnie jak i w okresach wcześniejszych, sięgano do żywych obrazów, aby „urobić" opinię publiczną, wywołać pewne oczekiwane nastawienie, wzmacniane przez obrazowe skojarzenie. Niesłychanie pomocne w tym celu okazywało się łączenie abstrakcyjnych haseł z inscenizacjami, które w znaczący sposób wzmacniały siłę ich oddziaływania. Źródłem tej siły wydaje się przede wszystkim ów szczególny nastrój, który miały takie inscenizacje wywoływać – nastrój entuzjazmu*[9].

5 Cyt. za A. Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej,* tłum. P. Przybyła, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka,* red. M. Saryusz-Wolska, Wydawnictwo „Universitas", Kraków 2009, s. 112.

6 Na temat wyobrażeń społecznych zob. B. Baczko, *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej,* tłum. M. Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.

7 Aleida Assmann podkreśla komunikacyjny charakter pamięci: „Jednostki i kultury konstruują swoją pamięć interaktywnie, komunikując się za pomocą języka, obrazu i rytualnych powtórzeń. Zarówno jednostki, jak i kultury organizują swoją pamięć za pomocą zewnętrznych nośników i praktyk kulturowych" (A. Assmann, *Przestrzenie pamięci...,* dz. cyt., s. 112).

8 B. Markiewicz, *Żywe obrazy. O kształtowaniu pojęć poprzez ich przedstawienie,* Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1994, s. 12.

9 Tamże, s. 10.

Wiemy, że płótna Matejki bywały materią żywych obrazów[10]. Wiemy też, że *Rejtan* budził entuzjazm, przekładający się na swoisty kult[11] w postaci składania podczas wystawy *Polaków portret własny* kwiatów pod obrazem. Dlatego proponuję, by myśleć o *Rejtanie* właśnie jako o żywym obrazie, a więc przedstawieniu, które będzie już zawsze ucieleśnione, choćby poprzez akt oglądania rozumiany jako cielesne przeżycie. To ucieleśnienie nie zachodzi oczywiście w próżni. Kultura gestu to nie tylko warunki umożliwiające pojawienie się danego gestu, ale też celebrowanie konkretnej czynności jako gestu właśnie. Kultura jest warunkiem koniecznym entuzjazmu, bo selekcjonuje przedstawienia, czyniąc pewne z nich godnymi kultu. To skomplikowany proces, którego szczegółów nie mam możliwości tutaj przedstawić. Trzeba jednak przy okazji *Rejtana* zapytać także o jego kult, a więc o entuzjazm mu towarzyszący, bo wchodzi on w skład rozważanego tutaj gestu.

Zanim przejdę do interesującego mnie przykładu, konieczne jest jeszcze jedno rozróżnienie. Otóż o geście można myśleć w dwóch planach: uniwersalistycznym i kulturalistycznym. Pierwszy został syntetycznie ukazany przez Aby'ego Warburga w *Atlasie obrazów Mnemosyne,* gdzie czytamy:

> *W regionie orgiastycznego masowego poruszenia szukać należy mechanizmu kształtowania* [...]*, który formy wyrazu* [...] *maksymalnego wewnętrznego wzruszenia, w takiej mierze, w jakiej daje się to wyrazić w języku gestów, wbija w pamięć z taką intensywnością, że te engramy doświadczenia emocjonalnego przeżywają jako zachowane pamięciowe dziedzictwo* [...] *i wzorcowo określają obrys, który tworzy ręka artysty, kiedy tylko najwyższe wartości języka gestów pragną uwyraźnić się za sprawą ręki artysty w dziennym świetle kształtowania*[12].

Oczywiście Warburgowska analiza *Rejtana,* szukająca genealogii gestu możliwie głęboko, w dziedzinie zbiorowej nieświadomości, mogłaby przynieść interesujące rezultaty, nie będę się jej jednak podejmował. Zdecydowanie bardziej interesuje mnie perspektywa kulturalistyczna.

Jak zauważył William J.T. Mitchell: „Życie obrazów nie jest kwestią prywatną czy indywidualną, lecz formą życia społecznego. Obrazy żyją w genealogicznych lub genetycznych seriach, reprodukując się w czasie, migrując z jednej kultury do drugiej. Prowadzą także równoległy żywot zbiorowy w mniej lub bardziej wyróżniających się pokoleniach i okresach, podporządkowanych zwykle wielkim formacjom obrazów, które nazywamy «światoobrazami»"[13]. W związku z tym postulował „traktowanie kultury wizualnej i obrazów wizualnych jako «pośredników» w społecznych transakcjach, jako zbioru [...] szablonów nadających strukturę naszym spotkaniom z innymi istotami ludzkimi"[14]. Tak właśnie chcę

10 M. Szypowska, *Jan Matejko wszystkim znany,* Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2016, s. 306.

11 Por. H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki,* tłum. T. Zatorski, Wydawnictwo Słowo/Obraz, Terytoria, Gdańsk 2010.

12 A. Warburg, *Atlas obrazów...,* dz. cyt., s. 4.

13 W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?,* dz. cyt., s. 123.

14 Tamże, s. 377.

patrzeć na gest Rejtana w ujęciu Matejki – jako na funkcjonujący w konkretnej zbiorowości punkt odniesienia, który jest na różne sposoby wykorzystywany do ustanawiania politycznych sensów. Z tej perspektywy obraz Matejki można nazwać obrazem historycznym, czyli dostarczającym ram doświadczeniu: „Obrazy bez względu na to, do jakiego należą ustroju, w kontakcie z pragmatycznym trwaniem wydarzeń organizują się w czasie, lub raczej organizują psychiczne chwile w jakąś «historię»”[15].

MALARZ PAMIĘCI

Pojęcie historii przywołane przez Gilberta Duranda na potrzeby naszych rozważań lepiej jest zastąpić pojęciem pamięci, idąc za rozróżnieniem Pierre'a Nory, wedle którego „Pamięć jest fenomenem wiecznie aktualnym, więzami łączącymi nas z wieczną teraźniejszością; historia natomiast stanowi reprezentację przeszłości”[16]. Historia w tym ujęciu jest domeną badaczy, a jej dążeniem – spełnienie wymagań naukowości. Matejko w pewnym stopniu miał tego typu ambicje[17]. Wierność metodzie naukowej nie była jednak jego celem podstawowym, nawet jeśli była celem istotnym. Przynajmniej na etapie tworzenia *Rejtana,* bo w późniejszym okresie dużo bardziej starał się być rzetelnym historykiem. Celem podstawowym nie było też dążenie do estetycznej maestrii. Choć to wypowiedź z drugiej ręki, a do tego przytoczona przez Stanisława Tarnowskiego, człowieka znacznie lepiej wykształconego niż Matejko, a więc być może nieoddająca sposobu wypowiadania się artysty, warto ją zacytować, bo uznawano ją często za programową: „Ja nie mogę zrobić tak, jakbym chciał, ja nie komponuję i nie maluję tak, jak rozumiem warunki artystycznej doskonałości obrazu. O rzeczy ważniejsze chodzi mi więcej niż o nią – o wyraz postaci lub o wyrazistość grupy więcej jak o czystość linii lub piękno układu”[18]. Artystyczne środki wyrazu są niczym więcej jak właśnie środkami do celu, który w przypadku Matejki malującego *Rejtana* ma więcej wspólnego z mitologią niż z archiwistyką. Przyznaje to nawet największy obrońca tezy o Matejce jako historyku Jarosław Krawczyk: „Matejko ujmuje [...] motywy i momenty przedstawienia w sposób nie literacki, a czysto historiograficzny i to w sensie ponadkronikarskim, bo w postaci znaczącej sekwencji przyczynowej”[19]. Matejko nie jest zatem pozytywistycznym historykiem-zbieraczem faktów, ale twórcą „narracji historycznych”.

Mówiąc słowami Aleidy Assmann, Matejkę można nazwać kreatorem pamięci funkcjonalnej, a nie magazynującej[20]. Jeśli uprawiał on historię, to w sensie skru-

15 G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna,* tłum. C. Rowiński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1986, s. 98.

16 P. Nora, *Między pamięcią i historią:* Les lieux de Mémoire, tłum. P. Mościcki, „Tytuł roboczy: Archiwum” 2/2009.

17 Nacisk na ten aspekt twórczości Matejki kładzie Jarosław Krawczyk w świetnej, choć inaczej niż niniejsze rozważania stawiającej akcenty pracy *Matejko i historia,* zob. J. Krawczyk, *Matejko i historia,* Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1990.

18 S. Tarnowski, *Matejko,* Kraków 1897, s. 466, http://www.dbc.wroc.pl/dlibra/docmetadata?id=5198&from=publication (20 lutego 2018). O „rzekomości” tej i innych wypowiedzi Matejki pisze Maria Poprzęcka, zob. M. Poprzęcka, *Matejko a akademizm,* [w:] *Wokół Matejki. Materiały z konferencji „Matejko a malarstwo środkowoeuropejskie” zorganizowanej w stulecie śmierci artysty,* red. P. Krakowski, J. Purchla, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 1994, s. 29.

19 J. Krawczyk, *Matejko i historia*, dz. cyt., s. 78.

20 A. Assmann, *Przestrzenie pamięci...,* dz. cyt., s. 128.

pulatnego gromadzenia materiałów archiwalnych w celu stworzenia sugestywnej opowieści o przeszłości. Jak powiedział sam malarz swojemu sekretarzowi Gorzkowskiemu: „ja po swojemu piszę historię”[21]. To pisanie miało na celu ożywianie przeszłości, odnajdywanie jej gorących źródeł. Tłumaczył to Gorzkowskiemu:

> *Obraz historyczny* [...] *obejmuje wprawdzie jakiś wypadek, ale pojmuje go samodzielnie* [...], *wnika w przyczyny i wpływy, które ten wypadek sprowadziły, wciela je każdą według rodzaju swego w różne postacie* [...]. *Różni ludzie w różnych latach działali, nie wiedząc o sobie, a suma tych działań wydała taki a taki historyczny rezultat. Malarz, który ten rezultat w jednej scenie chce pokazać, ma prawo umieścić w nim te wszystkie przyczyny w ludzkich postaciach, choć te postacie były oddzielone od siebie odległością czasu i miejsca* [...]. *Do całości zaś faktu należą ci ludzie, jako siły, które go poruszały* [...] *a obraz, który ma całość takiego faktu wystawić, ma prawo, owszem, powinien wszystkie te siły w swoich ramach skupić i pokazać*[22].

Matejkę obrazującego gest Rejtana nie interesowała czysto obiektywna reprezentacja, ale więź z przodkami, a zatem pamięć. Pamiętanie zaś ma zawsze, jak to podkreślił Maurice Halbwachs[23], charakter jednostkowy, choć odbywa się w ramach społecznych. Dlatego też materia, z której utkane jest Matejkowskie płótno, to nie obiektywne fakty (a przynajmniej nie tylko fakty), ale subiektywnie przeżywana pamięć zbiorowa. Stanisław Witkiewicz najpewniej przesadził, gdy stwierdził: „Wszystkie postacie, które [Matejko – przyp. WK] malował, były tylko wyrazem rozmaitych stanów jego własnej duszy. On malował zawsze ten wewnętrzny stan, który w nim powstawał na tle stałych cech psychicznych, pod wpływem rozmyślań nad historią, i ten wewnętrzny obraz, który był zmaterializowaniem tego stanu”[24]. Niemniej obiektywny historyzm Matejki można do pewnego stopnia postawić pod znakiem zapytania, a nawet stwierdzić, jak zrobił to młodopolski krytyk Stanisław Lack, że dla malarza

> *nic nie jest przeszłością, lecz wszystko jest obecnością.* [...] *Na obrazach Matejki uważny widz dopatrzy się pewnego pokrewieństwa i podobieństwa Jagiełły, Joanny d'Arc, Sobieskiego, Rejtana, Kościuszki. Jest to wszędzie ten sam wyraz napięcia, poczucia powołania i spełnienia wielkiej misji. Matejko nie uniknął nawet pewnej jednostajności w pozie. Glo-*

21 Cyt. za K. Wyka, *Matejko i Słowacki,* Wydawnictwo „Czytelnik”, Warszawa 1953, s. 123. Sam Wyka stawia sprawę jednoznacznie: „uderzającą cechą Matejki, jako malarza dzieł o anegdocie wybitnie literacko-historycznej, jest to, że całą tę anegdotę, wraz z doborem momentu kulminacyjnego mającego wystąpić na obrazie, stwarza on sam” (tamże, s. 33).

22 Cyt. za J. Woźniakowski, *Wizja historii w rysunkach doby romantycznej,* [w:] *Wokół Matejki. Materiały z konferencji...,* dz. cyt., s. 84.

23 Paul Ricoeur przytacza odpowiedni *passus* z *La Mémoire collective*: „jeśli pamięć zbiorowa swą siłę i trwałość zawdzięcza temu, że jest zakorzeniona w grupie ludzi, to jednak chodzi o jednostki, które przypominają sobie coś jako członkowie grupy. Powiedzielibyśmy zatem, że pamięć indywidualna określa punkt widzenia pamięci zbiorowej i że ów punkt widzenia zmienia się w zależności od miejsca zajmowanego przeze mnie i że samo owo miejsce zmienia się w zależności od stosunków, jakie utrzymuję z innymi środowiskami” (cyt. za P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie,* tłum. J. Margański, Wydawnictwo „Universitas”, Kraków 2012, s. 163).

24 S. Witkiewicz, *Pisma wybrane,* t. 3*: Matejko,* red. J.Z. Jakubowski, Wydawnictwo „Książka i Wiedza”, Warszawa 1950, s. 64.

ryfikacja przeszłości. Jest i ten motyw, ale przede wszystkim tamten. A jeśli głównie gloryfikacja, to gloryfikacja wiecznej obecności[25].

Arbitralny to punkt widzenia, zgoda, ale równie arbitralna jest teza, że Matejko był sumiennym historykiem.

Bez przesady można nazwać twórcę *Hołdu pruskiego* kreatorem przeszłości działającym zgodnie z duchem czasu, w którym przyszło mu żyć, a nie czasu, który portretował. On nie magazynował, on pamiętał, czyli powoływał do życia sensy postaci i wydarzeń[26]. Gest Rejtana postawiony w tym świetle w znacznej mierze staje się interpretacyjnym gestem Matejki. Entuzjastycznie nastawiona doń biografka Maria Szypowska ujęła to bardzo celnie: „Mówiąc o historii Polski swymi obrazami, chciał ukazywać narodowi siły będące motorem dziejów, ich dynamizmem – a przez to tworzyć nową historię narodu..."[27]

Ta „nowa historia narodu", którą przynosi między innymi *Rejtan,* wypływała z tęsknoty: „Skarga, Rejtan, Batory, Possewin, książę Witold są nie tacy jak na starych portretach czy pieczęciach, ale wryli się w narodową pamięć dlatego, że są pokazani «tak, jak powinni być przedstawieni» – patetyczni, wielcy, doskonali"[28]. Badanie obrazu jako przestrzeni ekspresji pamięci zbiorowej, które tutaj postuluję, ma na celu zrozumienie, jak możemy interpretować to „powinni". Kto dekretuje powinność? Czy to sam Matejko w jakimś konkretnym celu uznał, że powinien Rejtana ukazać tak, jak go ukazał? Zapewne tak, choć dokładnych intencji Matejki co do namalowanego przezeń gestu nie znamy. A może to odbiorcy jego obrazów stwierdzają, że są one zgodne z powinnością, robią to zaś, idąc za wyznawanym przez siebie systemem wartości? Tutaj również, jak sądzę, odpowiedź jest twierdząca. Matejko, malując gest Rejtana, pamiętał go w pewien sposób, zgodnie z regułami pamięci zbiorowej swoich czasów, ale subiektywnie je stosując. Po upublicznieniu płótna namalowany gest został poddany kulturowemu upamiętnieniu. Tak jak Matejko pisał historię po swojemu, tak i patrzący na jego obraz ludzie ją pisali (i piszą), twórczo powielając gest Rejtana, a więc tworząc na jego bazie upolitycznione wyobrażenia. Gest Rejtana to zatem nie jedynie gest Matejki, ale cały zestaw gestów kulturowych.

GEST ZWIELOKROTNIONY

Warto pokusić się o przegląd znaczeń, jakie nadawano obrazowi Matejki. Krytyk sztuki Ludwik Siemieński tuż po prezentacji obrazu pisał, kładąc nacisk na podtytuł *Upadek Polski*:

25 Cyt. za P. Krakowski, *Sesja matejkowska. Głos wprowadzający,* [w:] *Wokół Matejki. Materiały z konferencji...*, dz. cyt., s. 7–8.

26 „Pamiętanie jest zasadniczo procesem rekonstruktywnym; za punkt odniesienia przyjmuje niezmiennie teraźniejszość, a tym samym prowadzi niechybnie do przesunięcia, deformacji, zniekształcenia, przewartościowania, odnowienia pamiętanych treści w chwili ich odtworzenia" (A. Assmann, *Przestrzenie pamięci...,* dz. cyt., s. 119).

27 M. Szypowska, *Jan Matejko...,* dz. cyt., s. 120. Warto tutaj przywołać tezę Mitchella: „obrazy wprowadzają do świata nowe formy wartości, podważając dotychczasowe kryteria i zmuszając nas do weryfikacji przekonań. [...] Zmieniają to, jak myślimy, patrzymy i marzymy. Przekształcają nasze wspomnienia i wyobraźnię, wprowadzając do świata nowe kryteria i pragnienia" (W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?,* dz. cyt., s. 122).

28 M. Poprzęcka, *Matejko a akademizm*, dz. cyt., s. 32.

Upadek Polski to akcja historyczna ciągnąca się niemal sto lat [...], *prawie niepodobieństwem znaleźć jeden moment, w którym by zestrzeliwała się akcja, jak w ostatniej scenie tragedii. Artysta chciał ją znaleźć w znanej protestacji Tadeusza Rejtana na sejmie konfederacji Ponińskiego, ale że nie znalazł ją dostateczną, dołączył konfederację targowicką o dwadzieścia lat późniejszą. Tym sposobem ułożył się obraz więcej alegoryczny niż ściśle historyczny* [...]. *Przymieszka alegorii do historii ubliża majestatowi tej ostatniej. Albo jest ścisłość historyczna, albo jej nie ma*[29].

Oto zatem *Rejtan* jako nieudana, bo nieścisła, alegoria. Był też *Rejtan* odbierany jako okropieństwo, choćby przez Ambrożego Grabowskiego:

Okropny jest widok Rejtana leżącego na ziemi, rozrywającego koszulę i nagle odsłaniającego piersi, gotowe raczej do przyjęcia śmiertelnego ciosu niż do położenia podpisu na zhańbienie narodu. Utwór ten obudza niemiłe uczucie, choć jest malowany z wielką prawdą; krótko nań też patrzałem i odwróciłem oczy w inną stronę. Scena tego obrazu jest odrażająca, bo jest niegodna, aby ją uwieczniać dla przyszłych pokoleń[30].

W podobnym duchu wypowiadał się Józef Ignacy Kraszewski, rzucając słynne: „jest to może piękny obraz, a zły uczynek. Policzkować trupa matki się nie godzi..."[31] Nieusatysfakcjonowany był też Cyprian Kamil Norwid, który miał stwierdzić (przynajmniej wedle Kraszewskiego):

Wszystko tam [na obrazie – przyp. WK] *wyzute z ideału. To parlament? To wielka karczma flamandzka, gdzie hałaburdują z kijami i pięściami;* [...] *Rejtan nie gladiator konający, ani męczennik ufny w zapieczętowanie sprawy i czujący pod palcami ręki swojej sakramenta dziejów. Nie, Rejtan tam jest wąsaty demoniak, który zawiesiście dokazał swojego i koniec*[32].

Na „wąsatość" i „demoniakowatość", czyli krzykliwość Rejtana i jego gestu, zdawali się też przede wszystkim zwracać uwagę zagraniczni widzowie. Jeden z francuskich krytyków uznał, że jest on „najmniej udaną a najbardziej interesującą postacią". To zainteresowanie miało jednak charakter dość płytki, gdyż cytowanemu krytykowi brakowało kompetencji, by w pełni zrozumieć dzieło. Witkiewicz ujął to celnie:

Matejko wyraził tylko to, na co pozwalają środki malarstwa: stosunek pewnej jednostki do pewnego tłumu, stosunek oparty na pewnych uczuciach, reszta nie leży już w mocy malarstwa i ten, dla którego wyraz Rejtan, podpowiedziany przez katalog, nic nie mówi, ten nie może wiedzieć, ani czuć tego, co możemy odczuwać my – Polacy. Francuzi myśleli, że to dzielni Polacy wyrzucają za drzwi tureckiego posła[33].

29 Cyt. za *Jan Matejko. Biografia w wypisach,* opr. J. Gintel, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966, s. 203–204.

30 Cyt. za tamże, s. 206.

31 Cyt. za tamże, s. 208.

32 Cyt. za tamże, s. 209.

33 S. Witkiewicz, *Pisma wybrane*, dz. cyt., s. 92.

Myśleli też podobno, według Kraszewskiego, że „jest to szulernia... jedni się kłócą, ten pijany leży na ziemi, a zza drzwi widać żołnierzy, co ich przychodzą wziąć do kozy”[34]. Brak dostępu do pamięci zbiorowej, czysto anegdotyczne odczytanie pokazywanego gestu (jeśli oczywiście relacjonowane reakcje są autentyczne) owocować może interpretacjami (gestami) bardzo odległymi od tych pojawiających się na gruncie kultury polskiej[35]. Potwierdzenie znajduje tu przedstawiona na początku teza, że znaczenie gestu nie jest umiejscowione w samej czynności, ale w procesie semiozy, który go oplata.

Kanoniczna dziś interpretacja gestu Rejtana, którą pozwolę sobie nazwać heroiczną, zdobywała przewagę stopniowo. Kształtowały ją takie opinie, jak ta wygłoszona przez szwagra malarza, Leonarda Serafińskiego:

> *ten na ziemi ogniem zapału, bólem rozpaczy i poświęceniem męczeństwa drgający człowiek – to naród, to Polska sama, brutalną przemocą, zdradą, przekupstwem, gwałtem, rozbojem powalona, upadająca, ale nieupadła i niespodlona. Rejtan to symbol dziejowy; ten obraz to upadek Polski, a nie jej sprzedaż. Sakiewka z rozsypanym złotem zdrajców to epizod – jak oni sami, przeminie. Naród-Rejtan trwać będzie jak on w izbie sejmowej, uparcie, wiecznie aż do szaleństwa idei ojczyzny bez ziemi, trwać będzie, jak trwa pamięć Rejtana cnoty i Rejtana miłości*[36].

W słowach powyższych odnajdujemy źródło martyrologicznych interpretacji gestu Rejtana, tworzonych wbrew diagnozie Norwida: od kwiatów składanych na wystawie *Polaków portret własny* przez słynny plakat Solidarności z 1981 roku autorstwa Waldemara Wojciechowskiego po *Reytana. Upadek Polski* Jarosława Marka Rymkiewicza.

A jednak Rejtan heroiczny to nie tylko dzieło antykomunistycznej opozycji. Za bohatera uznawała go także marksistowska historia sztuki, choćby piórem Janusza Boguckiego, który pisał o obrazie: „Klasę magnacką, która stała u steru rządów, przedstawił tu artysta z całą bezwzględnością jako zdrajców sprzedających ojczyznę. Głęboko zakorzeniona w Matejce niechęć do «panów» znalazła tutaj wyraz niezwykle dosadny”[37]. Zdawano sobie oczywiście sprawę, że i Rejtan był panem, niemniej „Matejko swym obrazem stwierdzał, że w okresie tym nawet wśród arystokracji trafiały się jednostki szlachetne, wrażliwe na głos narodowego sumienia”[38]. Stąd już tylko krok (który zrobił na przykład Kazimierz Wyka w pracy *Matejko i Słowacki*) do stwierdzenia, że prawdziwym bohaterem płócien malarza był lud: „Dzięki niemu w wielkiej mierze sens historii narodowej został dla przeciętnego Polaka ocalony z potopu szlachetczyzny [ciżba ludzka w *Rejta-*

34 Cyt. za *Jan Matejko. Biografia w wypisach*, dz. cyt., s. 208.

35 Pozwolę sobie postawić hipotezę, że gdyby dziś pokazać Matejkowski gest Rejtana nie-Polakom bądź polskim dzieciom, które jeszcze nie przeszły odpowiedniej edukacji, pierwszym skojarzeniem będzie Clark Kent rozrywający koszulę, by odsłonić znajdujący się pod nią strój Supermana.

36 Cyt. za M. Szypowska, *Jan Matejko...*, dz. cyt., s. 170.

37 J. Bogucki, *Matejko,* Wiedza Powszechna, Warszawa 1956, s. 102.

38 J. Starzyński, *Jan Matejko,* Wydawnictwo „Arkady”, Warszawa 1955, s. 13.

nie, której bohater zagradza drogę – przyp. WK]. Został przeniesiony na tę płaszczyznę, która sprawiła, że to, co Matejko dawał narodowi burżuazyjnemu, nie przestało być w większości aktualne dla narodu socjalistycznego"[39].

A zatem Rejtan jako rewolucjonista. Jednak nawet jeśli przyjmiemy taką interpretację, to sam rewolucjonizm można przecież różnie oceniać. Józef Szujski, który napisał *Objaśnienie* przy okazji premiery obrazu[40], był daleki od celebrowania Rejtanowskiego gestu, co uwypuklił Henryk M. Słoczyński. Interpretację Szujskiego napędza teza o „niszczącej zarazie negacji", która dotknęła społeczeństwo polskie w czasach rzeczpospolitej szlacheckiej. Jak pisał Słoczyński: „Swoista negacja określa bodaj sam czyn Rejtana niewolny od pewnej dozy ambiwalencji, skoro, choć w najlepszej intencji, był przecież żądaniem respektowania szkodliwej instytucji *liberum veto*"[41]. Dalej myśl ta zostaje doprecyzowana, by ukazać szkodliwość Rejtanowskich gestów *en masse:*

> *Dyktowany emocjami radykalizm, eliminujący rozsądek i umiarkowanie – pisał* [Szujski – przyp. WK] – *powodował dawniej i obecnie równie zgubne skutki: w pierwszym przypadku anarchię, słabość i stopniową utratę suwerenności* [Rejtan jest spadkobiercą tych, którzy doprowadzili do rozbiorów „zawiesistymi gestami" wolności szlacheckiej – przyp. WK]*, w drugim – nieprzynoszący efektów przelew krwi, utratę możliwości ewolucyjnej poprawy sytuacji i zacieśnienie pętli niewoli.* [...] *Gest Rejtana uświęcony jako symbol niezłomności narodu stawał się w kontekście refleksji historyka wyrazem beznadziejności sytuacji, do której doprowadziła błędna ewolucja ładu wewnętrznego, wiodąca do zupełnej destrukcji*[42].

Słoczyński stwierdza, iż „to odczytanie przesłania obrazu wydawało się odpowiadać intencji Matejki"[43]. Nawet jeśli nie mamy w tym względzie pewności, nie powinniśmy takiej możliwości wykluczać, co z kolei czyni z malarskiego przedstawienia znacznie więcej niż propagandową ulotkę. Szczególnie jeśli przytoczymy jeszcze jeden, znów odmienny osąd, tym razem Stanisława Witkiewicza widzącego w Rejtanie:

> *człowieka, który w szale obłąkania zawalił sobą drogę do zbrodni, człowieka, którym miota już tylko bezrozumna wściekłość rozpaczy – wszystkie rozumowe pobudki czynu stopiły się już w tym żarze rozpaczy w jeden szał nienawistnego zapamiętania się. Zdaje się, że się słyszy zgrzytanie jego zębów, chrzęst rozrywanej piersi – a oczy wychodzące z powiek nigdy już nie będą w stanie spojrzeć inaczej*[44].

39 K. Wyka, *Matejko i Słowacki*, dz. cyt., s. 144.

40 J. Szujski, *Obraz Jana Matejki* Upadek Polski *(Objaśnienie)*, „Czas", Kraków 1866, https://polona.pl/item/obraz-jana-matejki-upadek-polski-objasnienie,MjY0NTE1OTI/2/#info:metadata (20 lutego 2018).

41 H.M. Słoczyński, *Jan Matejko,* Wydawnictwo „Bellona", Ożarów Mazowiecki 2015, s. 29.

42 Tamże.

43 Tamże. Z Szujskim mocno łączy Matejkę, idąc śladami Tarnowskiego, również Krawczyk, zob. J. Krawczyk, *Matejko i historia,* dz. cyt., s. 149–160.

44 Cyt. za *Jan Matejko. Biografia w wypisach*, dz. cyt., s. 203.

PIĘKNO REJTANOWSKIEGO GESTU?

Słoczyński podsumowuje rozrastający się w najróżniejszych kierunkach około-matejkowski dyskurs interpretacyjny następująco:

> *Mimo szerokiego uznania, a okresowo wręcz uwielbienia, czasami pozorów jednobrzmiącego zachwytu nad którymś z obrazów, nigdy Matejkowska Prawda Najwyższa Dziejów Polski, z czasem coraz wyraźniej zdogmatyzowana, nie stała się – co skądinąd normalne – przekonaniem powszechnym. Zarazem miało się okazać, że malarskie, nieostre środki komunikacji nadały jego przesłaniu kameleonową naturę; w każdym razie przedstawiciele różnych ideowych i politycznych opcji próbowali, często skutecznie, deformować jego kształt według własnych potrzeb. W rezultacie to, co w intencji artysty było Prawdą Objawioną, z istoty jedyną, funkcjonowało jako jej przeciwieństwo – jako swoista, bez mała postmodernistyczna, „wielość narracji"*[45].

Wielość narracji wpisana jest też w cielesny gest samego Rejtana. Niby „wszyscy wiemy, że rozdarł koszulę przed posłami sejmu 1773 r.", jak pisze jeden ze współczesnych publicystów[46], a jednak nawet w komentowanej przez tegoż publicystę relacji historyka brak tego dokładnie gestu. Ów historyk, Ludwik Karol Koniński, rekonstruuje sytuację tak: „Gdy na samozwańcze solwowanie sesji posłowie podnoszą się do wyjścia, staje Reytan w drzwiach, zapiera je sobą, perswaduje, błaga; nareszcie rzuca się na kolana, modli się do nich"[47]. O rozdzieraniu koszuli ani słowa. Podobnie w słynnej, towarzyszącej płótnie Matejki eksplikacji napisanej przez Szujskiego, z której dowiadujemy się jedynie, że „Rejtan rzucił się na ziemię przed drzwiami"[48]. Tu również ani słowa o koszuli[49]. A zatem: czy rzeczywiście ją rozdarł?

Dla proponowanych rozważań metodologicznych faktyczne zachowanie Tadeusza Reytana na sejmie warszawskim nie ma większego znaczenia, bo też „wszyscy wiemy, że rozdarł koszulę" nie z relacji historyków, ale z obrazu Matejki. Jeśli chodzi o społeczne imaginarium, pamięć zbiorową (a także kulturową[50]), nie ma wątpliwości – Rejtan rozdarł koszulę i to rozdarcie jest konstytutywną częścią jego gestu. Musimy jednak pytać dalej: jak dokładnie można odbierać to rozdarcie? Jak je ocenić?

45 Tamże, s. 56.

46 *„Depczcie to ciało, które się za was nastawia..."*, 21 kwietnia 2012, Portal Acana, http://www.portal.arcana.pl/Depczcie-to-cialo-ktore-sie-za-was-nastawia,2665.html (20 lutego 2018).

47 Cyt. za tamże.

48 J. Szujski, *Obraz Jana Matejki...*, dz. cyt., s. 2.

49 O rozdzieraniu koszuli nie wspominają ani Józef Szujski (J. Szujski, *Tadeusz Rejtan na sejmie 1773 roku*, „Przegląd Polski" 5/1872, https://polona.pl/item/tadeusz-rejtan-na-sejmie-1773-roku,MjY0NTE2MzI/6/#info:metadata, 20 lutego 2018), ani Leon Wegner (L. Wegner, *Tadeusz Rejtan na Sejmie Warszawskim z roku 1773: w stuletnią rocznicę Sejmu Rozbiorowego*, Drukiem i nakładem Wł. Dyniewicza, Chicago 1896, https://polona.pl/item/tadeusz-rejtan-na-sejmie-warszawskim-z-roku-1773-w-stuletnia-rocznice-sejmu-rozbiorowego,MTA0NjcxOA/2/#info:metadata, 20 lutego 2018), ani Jerzy Michalski (J. Michalski, *Rejtan i dylematy Polaków w dobie pierwszego rozbioru*, „Kwartalnik Historyczny" 4/1986, s. 969–1013). Szujski pisze, że Rejtan „rozkrzyżował się we drzwiach", a następnie padł (s. 13). Wegner również mówi, że Rejtan „rozkrzyżował ręce we drzwiach", ale uszczegóławia, iż „upadł w progu krzyżem na ziemię" (s. 69–70). Michalski, opierający swój opis na wielu relacjach z epoki, relacjonuje bardzo podobnie: „Rejtan stanął w drzwiach, rozkrzyżowawszy ręce, zaklinał na miłość Boga i ojczyzny, a wreszcie padł na ziemię, nie przestając błagać" (s. 1006–1007).

50 Więcej na temat rozróżnienia pamięć zbiorowa – pamięć kulturowa w dalszej części tekstu.

Także tutaj warto zacząć od samego Matejki i rozważyć, jak mógł postrzegać namalowany przez siebie dramatyczny gest. Intuicja, kształtowana przez lata kulturowej batalii o Rejtana, podpowiada, że najpewniej po trosze się z nim utożsamiał. Wielu interpretatorów, jak widzieliśmy, nie miało wątpliwości, że Rejtan to postać tragiczna, ucieleśniająca sam naród. Wiemy skądinąd (przede wszystkim z takich hagiografii jak Marii Szypowskiej *Jan Matejko wszystkim znany*), że artysta naród ukochał. Jeśli dodamy, że postać ukazana została do tego zgodnie ze schematem „sam przeciw wszystkim", co przywodzi na myśl mit Matejki jako artysty osobnego, który sam pielęgnował, sprawa wydaje się prosta – na Rejtana Matejko spogląda z uznaniem i chce, by widz także go uczcił. Czy jednak sytuacja jest rzeczywiście tak oczywista? Przywoływałem już za Słoczyńskim interpretację Szujskiego, który w czynie Rejtana dopatrywał się „pewnej dozy ambiwalencji". Nie jest zatem absolutnie wykluczone, że i Matejko do pewnego stopnia mógł patrzeć krytycznie na ukazaną przez siebie postać, co suponuje właśnie Słoczyński.

Spróbujmy w tym kontekście przeprowadzić pewien eksperyment myślowy, który tę możliwość ukaże. Opiera się on na założeniu, że w sensie społecznym Matejko nie był bynajmniej postacią osobną, ale przedstawicielem konkretnej kultury, która cechowała się określonym „gustem gestycznym". Z całą pewnością składową stosunku do przedstawionego gestu była jego ocena estetyczna. Nie idzie tu o to, że malarz koniecznie chciał uczynić portretowany przez siebie gest ładnym. Wręcz przeciwnie, mógł świadomie przedstawić go jako brzydki i to w jednym z następujących celów: by brzydotę uheroizować bądź by poprzez zbrzydzenie gestu zbrzydzić jego wykonawcę. Nie mam, niestety, danych, by rozstrzygnąć ostatecznie, którą drogą Matejko chciał pójść. Proponuję jednak rozważyć, jaka mogła być ocena estetyczna gestu, jeśli weźmiemy pod uwagę uwarunkowania kulturowe, którym podlegał malarz. Pytanie na tym etapie rozważań brzmi: jaki był dominujący gust gestyczny środowiska społecznego, w którym artysta się obracał? Z powodu ograniczeń objętościowych niniejszego artykułu odpowiedź musi być jedynie szkicowa, ale znów chodzi mi bardziej o metodę badania gestu niż o ostateczne konkluzje.

Wrażliwości gestycznej społeczeństwa, które odeszło w przeszłość, szukać trzeba w dokumentach, jakie po sobie pozostawiło. Wśród nich jedno źródło wydaje mi się szczególnie użyteczne, bo też namysł nad gestem zajmuje w nim sporo miejsca – to podręczniki gry aktorskiej[51]. Oczywiście nie mam zamiaru używać ich w charakterze dokumentacji tego, jak ludzie gestykulowali w życiu codziennym, bo przecież traktują one o gestach drugiego stopnia. Niemniej zawierają bardzo konkretną antropologię, co przekonująco pokazał Ryszard Strzelecki[52], a więc są świadectwem konkretnej wrażliwości kinetycznej czy też gustu gestycznego. Możemy bowiem zakładać, że jeżeli coś nie było w tamtym okresie akceptowane jako materia teatralna, to tym bardziej nie było akceptowane w życiu pozateatralnym. Z podręczników gry aktorskiej dowiadujemy się zatem, które ge-

51 Bardzo dziękuję Agnieszce Wanickiej za wskazanie tego tropu.

52 R. Strzelecki, *Aktor a wiedza o człowieku. Teoretyczne wypowiedzi o sztuce aktorskiej w Polsce od oświecenia do końca wieku XIX i ich antropologiczne podłoże,* Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Rzeszów 2001.

sty były odpychające, a które uznawano za piękne, a więc jaki ogólny charakter miała dziewiętnastowieczna kultura gestu w społeczeństwie polskim[53].

Pojęciem kluczowym w tym kontekście okazuje się umiar, rozumiany jednak w sposób zniuansowany. Punkt widzenia typowy dla bardziej wysublimowanej widowni, do której, mimo swoich obiekcji wobec teatru[54], należał Matejko, znakomicie wyraził recenzent krakowskiego „Czasu", pisząc o jednym z aktorów występujących w inscenizacji *Marii Tudor* Victora Hugo: „Wielkie efekta głosu ciągle używane, mimika przesadna zdająca się przechodzić za każdym silniejszym uczuciem w konwulsje i atak epilepsji, mogą się niektórym podobać, lecz nigdy nie wzbudzą współczucia w widzu wykształceńszego smaku i sprzeciwią się wyższemu pojęciu sztuki"[55]. Biorąc te słowa pod uwagę, możemy domniemywać, że jeśli Matejko chciał wzbudzić współczucie dla Rejtana, ukazując go w pełnej dramatyzmu pozie, to czynił to nieumiejętnie. Szczególnie biorąc pod uwagę specyfikę publiczności swojego miasta rodzinnego, której gusta kształtował w tamtym okresie Stanisław Koźmian, twórca szkoły krakowskiej. „[Szkoła ta – przyp. WK] w katechizmie swoim wypisała jako główne artykuły artystycznej wiary: powściągliwość, hamowanie się, koncentrację, zamknięcie się w sobie, trzymanie na wodzy wybuchów, nieufanie rwącym polotom, miarę, takt i spokój"[56].

Oczywiście można przyjąć, że Matejko nie przejmował się lokalnymi gustami teatralnymi, a nawet, że przeciwko nim występował i świadomie swoim obrazem prowokował[57], opowiadając się za „niskim pojęciem sztuki". Ale bynajmniej

53 Zdaję sobie sprawę, że w związku z zaborami mówienie o dziewiętnastowiecznym społeczeństwie polskim można uznać za nadużycie. Z drugiej strony nie sposób jednak stwierdzić, że zaborcom udało się dokonać rzeczywistego zniszczenia jedności polskiego społeczeństwa, a przede wszystkim polskiej kultury. Niemniej różnice regionalne odgrywały znaczenie. Widać to chociażby na przykładzie teatru XIX wieku w Polsce, którego niektórzy historycy (w tym Jan Michalik) piszą o dwóch szkołach aktorskich: krakowskiej i warszawskiej. Mówiąc o Matejce, należałoby się w tym kontekście skupić na tej pierwszej. Jednak Dariusz Kosiński w znakomicie udokumentowanej pracy *Dramaturgia praktyczna...* (D. Kosiński, *Dramaturgia praktyczna. Polska sztuka aktorska XIX wieku w piśmiennictwie teatralnym swej epoki*, Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana", Kraków 2005) wykazał, że ścisłe odgraniczanie dwóch kultur teatralnych jest wysoce problematyczne. Biorąc to pod uwagę w kontekście Matejkowskiej „kultury gestu", zdecydowałem się na patrzenie przede wszystkim z perspektywy społeczeństwa polskiego, a nie samego Krakowa.

54 Swojej teściowej miał malarz powiedzieć, że „gdyby wtedy [w młodości – przyp. WK] panna Teodora [żona Matejki] «dotknęła była desek teatralnych», choć już ją kochał, nie byłby prosił o jej rękę" (cyt. za M. Szypowska, *Jan Matejko...*, dz. cyt., s. 76). Równocześnie Szypowska pisze, iż Matejko z lubością czytywał recenzje na temat gry Modrzejewskiej (tamże, s. 459). Nawet jeśli cenił wielką aktorkę, to w jego biografiach informacje o związkach artysty z teatrem są bardzo skąpe. To już raczej ludzie teatru interesowali się Matejką, szukając w jego twórczości inspiracji (na przykład Wincenty Rapacki pod wrażeniem obrazu *Wykonanie wyroku na Maćku Borkowicu skazanym na śmierć głodową* napisał cały dramat). Możemy jednak założyć, iż malarz w teatrze bywał, bo w tamtym okresie był to jeden z głównych sposobów spędzania wolnego czasu, a także pewnego rodzaju towarzyski obowiązek.

55 Cyt. za D. Kosiński, *Dramaturgia praktyczna...*, dz. cyt., s. 349.

56 Cyt. za tamże, s. 374.

57 Taka interpretacja zgadzałaby się z tezą o młodym Matejce jako malarzu patriotyczno-mieszczańskim, walczącym z galicyjskim, arystokratycznym konserwatyzmem, lansowaną przez krytykę w okresie PRL-u. Jest ona oczywiście wątpliwa pod wieloma względami. Zresztą nawet jeden z głównych jej proponentów, Kazimierz Wyka, stawia progresywne przekonania młodego malarza pod znakiem zapytania, przywołując specyfikę zaangażowania artysty w powstanie styczniowe: „Matejko jeździł z Szujskim do obozu Langiewicza, przewożąć broń, lecz znalazł tam tylko klęskę swoich nadziei. Listy do Stanisława Giebułtowskiego z wiosny 1863 i późniejsze o rok listy do narzeczonej pełne są tej klęski. Pisząc je, Matejko maluje równocześnie *Rejtana*. Opowiadał też później Tarnowskiemu, że ujrzawszy obóz Langiewicza, «zrozumiał, jaki będzie koniec, i ufności nie odzyskał już nigdy». Dla całkowitej zaś charakterystyki politycznej tej sprawy pamiętać trzeba, że dyktatura Langiewicza, który reprezentował w powstaniu jego

panujących gustów nie lekceważył. Dowodem poszlakowym jest ewolucja gestu Rejtana od szkiców do ostatecznej kompozycji. Otóż na jednym ze wstępnych studiów ma on ręce rozłożone tak, jakby był przybity do krzyża. Dlaczego Matejko zrezygnował z tego pomysłu, który miałby przecież ogromną wymowę propagandową?[58] Być może nie chciał być krzykliwy, biorąc sobie do serca (najpewniej nieświadomie) przestrogę udzieloną adeptowi aktorskiego fachu przez Jana Tomasza Seweryna Kamińskiego w *Teorii sztuki dramatycznej*: „w uczuciach gwałtownych, wymagających odpowiednich poruszeń, nie należy wyciągać rąk zbytnio ponad głową, nie odrzucać jej zbytecznie od siebie, nie wyginać poza siebie, tudzież strzec się szerokiego otwarcia rąk, które by krzyż tworzyło”[59].

To prawda, że za czasów Matejki istniało już „bardzo głębokie, tyczące sfer pozateatralnych przekonanie, że istnieją sytuacje, w których właśnie nie umiar, ale gwałtowność jest naturalna i pożądana”[60]. Czy jednak gest Rejtana można było odczytywać w takich kategoriach, skoro, jak barwnie pisał inny człowiek teatru Jan Nepomucen Kamiński: „I rozpacz ma swoje prawa; ta nieprzyjaciółka nadziei nie cierpi jej klejonki; ale jak sklejona deska, nim się pękiem rozpaczy, wprzód się, zanim w rozpęk pukiem pójdzie, spaczyć i mocno ściągnąć musi”[61]? Rejtan był posłem, a więc powinien być oceniany w kategoriach mężów stanu, tym zaś egzaltacja nie przystoi, przynajmniej wedle dziewiętnastowiecznych prawideł.

To prawda, Rejtan nie był aktorem i być może właśnie to Matejko chciał podkreślić – spontaniczny charakter dramatycznego gestu. Równocześnie malarz przypisał mu cechę, którą dziewiętnastowieczna estetyka zdecydowanie potępiała: przesadę. Na pytanie: „Co powstaje z przesady?”, Jasiński odpowiadał dobitnie: „Nienaturalność zawsze nieprzyjemna, śmieszna, często rażąca, której zwykle mierność się chwyta, aby mogła popisać się z patetycznością, kiedy przeciwnie: talent istotny szuka najwyższej prostoty spokojności, prawdy uczucia, myśli i mowy”[62]. Pozostaje dopowiedzieć, dlaczego talent, czyli aktor, miałby szukać właśnie „spokojności”. I dlaczego możemy sądzić, że rozpaczliwy gest Rejtana można było odebrać jako bynajmniej nie wzniosły. Oddajmy raz jeszcze głos Jasińskiemu jako wyrazicielowi gestycznego gustu czasów Matejki: „Osoba znakomita powagą i godnością, w najdotkliwszym cierpieniu serca nie rozrzewnia się jak człowiek zwyczajny, a przecież

najbardziej prawe skrzydło, stanowiła próbę odegrania się białych przeciwko rządowi czerwonych. Gest Matejki posiadał zatem charakter daleki od radykalizmu społecznego” (K. Wyka, *Matejko i Słowacki*, dz. cyt., s. 28). Może więc i gest Rejtana nie był (przynajmniej w oczach Matejki) aż tak heroiczny, jak nam się dziś wydaje?

58 W świetle relacji przytoczonych w przyp. 49 byłaby to poza bliższa historycznych realiów.

59 J.T.S. Jasiński, *Teoria sztuki dramatycznej,* [w:] *Polskie piśmiennictwo teatralne XIX wieku,* t. 1: *W stronę praktyki – podręczniki sztuki aktorskiej,* red. D. Kosiński, A. Marszałek, A. Wanicka, współpr. A. Narębska, Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana”, Kraków 2007, s. 148. Istnieje też alternatywne wytłumaczenie, jeśli przyjmiemy tezę Krawczyka, że „Matejko był niewzruszonym ortodoksem, wyznawcą doskonałym, który zawsze uważał, że w malarstwie «bez wiary, i to katolickiej» nic zdziałać nie można” (J. Krawczyk, *Matejko i historia*, dz. cyt., s. 206). Krawczyk przekonuje, że jako ortodoksyjny katolik nie mógł się Matejko zgodzić na mesjanizm, gdyż „z punktu widzenia ścisłej ortodoksji, mesjanistyczny projekt dziejów był heterodoksyjny, szczególnie że nie był pozbawiony pewnych akcentów antyklerykalnych” (tamże). Przedstawienie Rejtana w pozie ukrzyżowanego, nawet jeśli wywiedzione ze źródeł historycznych, mógł artysta koniec końców uznać zatem za bluźniercze.

60 D. Kosiński, *Dramaturgia praktyczna…*, dz. cyt., s. 359.

61 J.N. Kamiński, *Myśli o umnictwie dramatycznym*, [w:] *Polskie piśmiennictwo teatralne*, t. 1, dz. cyt., s. 120.

62 J.T.S. Jasiński, *Teoria sztuki dramatycznej*, dz. cyt., s. 159.

nie skryje tego, że cierpi”[63]. Nie chodzi o to, że Rejtan miałby po stoicku zdławić swoją rozpacz. Tego estetyka dziewiętnastowieczna nie zalecała. Czy jednak gest wybrany przez Matejkę do jej ukazania świadczy na korzyść człowieka, który go wykonuje, czy może przeciw niemu, to inna kwestia. Ludzie żyjący w XIX wieku, szczególnie w Krakowie czasów Matejki, byli dużo mniej skłonni chwalić egzaltację niż współcześni. Warto tu przywołać cytowany przez Szypowską komentarz Tarnowskiego, który dotyczy *Kopernika* Matejki, do pewnego stopnia podobnie jak *Rejtan* dynamicznego w wymiarze gestycznym tytułowej postaci, a przecież jednak dużo mniej spazmatycznego: „to raczej «aktor, który patetyczną scenę gra, nie wielki człowiek, który wielką chwilę ma»”[64]. O ile jednak w świetle cytowanych podręczników Kopernik to aktor zachowujący umiar[65], o tyle Rejtan jest już w zasadzie manieryczny. Jego gest najpewniej się Matejce osobiście nie podobał, choć jest też oczywiste, że mogło to być bez znaczenia, skoro, jak podobno deklarował: „O rzeczy ważniejsze chodzi mi więcej niż o nią – o wyraz postaci lub o wyrazistość grupy więcej jak o czystość linii lub piękno układu”.

TOTEMICZNOŚĆ REJTANA

W przytoczonym już po raz drugi cytacie chciałbym zwrócić uwagę na wieloznaczność wyrażenia „wyrazistość grupy”. O czym dokładnie ono mówi? Matejce chodziło z pewnością o wrażenie estetyczne: chciał, by przedstawiane przez niego na obrazach grupy postaci były ekspresyjne, sugestywne, by przykuwały uwagę widza, dzięki czemu temat płótna, jego przesłanie zostaną głębiej przeżyte. Ale wyrazistość grupy można też rozumieć bardziej metaforycznie – w kategoriach narodowych, bo przecież Matejko, jak sam twierdził, malował dla narodu, narodowi niejednokrotnie swoje dzieła ofiarowywał, jemu nową historię pisał, bo wierzył, że malarstwem może się przyczynić do narodowego odrodzenia[66]. Gest Rejtana Serafiński rozumiał jako gest narodu. Wyrazistość samotnej postaci staje się w tej interpretacji wyrazistością grupy, a Matejko zostaje ukazany jako ten, który dostarcza grupie spoiwa.

Jeżeli sięgniemy do słownika antropologii społecznej, znajdziemy tam bardzo użyteczny termin, za pomocą którego można oddać charakter Matejkowskiego przedstawienia gestu Rejtana – totem. O jego użyteczności dla studiów nad wizualnością przypomniał Mitchell, sytuując obok częściej wykorzystywanych: idola i fetysza. Różnica między tymi pojęciami przedstawia się dla niego następująco: „O ile idol jest bogiem lub go reprezentuje, zaś fetysz jest «wytworzoną rzeczą» wypełnioną duchem lub demonem, o tyle totem «należy do mojej krwi», jak in-

63 Tamże, s. 212.

64 Cyt. za M. Szypowska, *Jan Matejko...*, dz. cyt., s. 261–262.

65 Pewnie dlatego obraz tak bardzo podobał się Szujskiemu, który w tym samym czasie, gdy artysta namalował portret astronoma, napisał o nim poemat dramatyczny. Więcej na temat Kopernika według Szujskiego (i zapewne Matejki) zob. J. Krawczyk, *Matejko i historia*, dz. cyt., s. 209, 213–214.

66 Por. słynne wystąpienie Matejki z okazji wręczenia mu berła sztuki polskiej w 1878 roku, podczas którego powiedział: „Swego Króla Ducha bodaj czy naród mój nie uznaje w sztuce polskiej. Wręczeniem berła dozwalacie mu przeczuwać rychłą dziejową przemianę. Odrodzenie! – widzę je w oddali” (cyt. za *Jan Matejko. Biografia w wypisach*, dz. cyt., s. 335).

formuje nas jego dosłowne znaczenie w języku ojibwe”[67]. Co szczególnie ważne, totemy „nie są bóstwami, oraz [...] w odróżnieniu od fetyszy, nie posiadają one ani mocy leczniczych, ani magicznych. Przede wszystkim są przedmiotami utożsamienia indywidualnego i zbiorowego”[68]. To właśnie funkcja więziotwórcza wysuwa się w totemie na plan pierwszy, o czym pisał już Émile Durkheim[69]. I choć potem Claude Lévi-Strauss stawiał pod znakiem zapytania naukową wartość tego pojęcia, zachowało ono moc figuratywną. O ile trudno nazwać gest Rejtana idolem bądź fetyszem, o tyle myślenie o nim w kategoriach totemicznych ciekawie pozycjonuje dzieło Matejki i jego późniejsze losy.

Kluczowy w teorii Mitchella jest dla moich rozważań następujący fragment: „Totem jest [...] obrazem ideologicznym *par excellence,* ponieważ stanowi narzędzie naturalizowania kultur i społeczeństw. Naród staje się «natalny», genetyczny, genealogiczny i (oczywiście) rasowy. Jest zakorzeniony, ugruntowany w ziemi, niczym roślina lub zwierzę zajmujące terytorium”[70]. W sposób zadziwiający, ale i niezwykle wymowny koresponduje z tym, co na temat Matejki napisał Witkiewicz, wart zacytowania *in extenso*, i co jest szczególnie trafne w kontekście *Rejtana*:

> *Stworzył on swoją rasę ludzi, napiętnowanych jakimś fatalistycznym tragizmem. Są to natury o wielkich namiętnościach, głębokich uczuciach, przejęte do dna stałym, niesłychanie silnym napięciem energii psychicznej, która orze w bruzdy i fałdy ich twarze o rysach wybitnych, wypracowanych, wyrafinowanych, na których zdają się ciężyć pokłady całe odziedziczonej kultury, powstałej pod najwyższym ciśnieniem życiowego tragizmu. Dzieci, kobiety i te pyszne młode postacie męskie i ci starcy potężni, wszystko to patrzy oczami, w których lśni żar namiętności, zduszonej bezmiernym smutkiem, nie dającym się otamować przeczuciem złowrogich nieszczęść. Nie tylko w każdym obrazie, w którym dzieje się coś jaśniejszego, Matejko umieszcza jakąś postać, która paraliżuje i mrozi pogodę i wesele, która stoi jak widmo czyhającego nieszczęścia, ale ci ludzie, którzy mają się weselić, którzy są sprawcami i czynnikami radosnej chwili, zdają się nie wierzyć w to, co się dzieje; spełniają oni jakiś zewnętrzny obrządek radości, ale w ich oczach mroczy się smutek, w ich ustach drży ból tajony, na ich czołach rysują się zmarszczki cierpienia, ich uśmiech jest bolesnym, nieszczerym skrzywieniem ust, ich ruchy niechętnym dźwiganiem członków, jakby skręconych, obezwładnionych bólem i zmęczeniem. Z Matejką wchodzi się zawsze w świat, zaludniony przez rasę ludzi potężnych, wielkich, nadzwyczajnych, żyjących w jakiejś chmurze nieszczęścia. Matejki ludzie, źli czy dobrzy, wzniośli czy podli, są ludźmi niepospolitymi, silnymi nadmiernie. W jego rasie nie rodzą się karłowate, nikłe, marne natury*[71].

Jeżeli zastanawiamy się nad żywotnością gestu Rejtana, nad jego miejscem w polskiej pamięci zbiorowej, to powinniśmy brać pod uwagę właśnie ten „ra-

67 W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?,* dz. cyt., s. 127.

68 Tamże, s. 150.

69 É. Durkheim, *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii,* tłum. A. Zadrożyńska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.

70 W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?,* dz. cyt., s. 130.

71 S. Witkiewicz, *Pisma wybrane,* dz. cyt., s. 85.

sowy" charakter Matejkowskich postaci[72], w który wpisany jest fatalistyczny tragizm. Matejko jawi się tu jako jeden z tych, którzy zakodowali specyficznie rozumianą polskość, wyrazili, ucieleśnili podstawowy rys polskiej kultury. To prawda, malował polskość w konkretnych okolicznościach, w przypadku *Rejtana* była to klęska powstania styczniowego. Mógł jednak namalować ją inaczej. Nie zrobił tego i zapewne dlatego jego malarstwo stało się obiektem kultu. Gest Rejtana unaocznił konstytutywny rys porozbiorowej kultury, jakby zgodnie z tezą Nory, że „porywający nas proces i nasze reprezentacje tego procesu są tym samym"[73]. Unaocznił, a więc dał do wierzenia. Jak stwierdza Mitchell: „Totemy są wytworzonymi rzeczami, sztucznymi obrazami. Jednak zaczynają żyć niezależnie. Zdają się wytwarzać same siebie oraz wytwarzać formacje społeczne, które reprezentują"[74].

Wchodzimy tu na terytorium pamięci kulturowej, która jest zawsze polityczna. Znajdujemy do niej pewien klucz już u Halbwachsa:

> *Społeczeństwo, które osądza ludzi za ich życia i w dniu ich śmierci, a także osądza fakty wtedy, kiedy mają one miejsce, zamyka przecież w każdym swym ważniejszym wspomnieniu nie tylko fragment swego doświadczenia, ale także jakby odbicie swoich refleksji. Skoro fakt miniony jest nauką, a osoba, która już odeszła, dodaje otuchy lub daje ostrzeżenia, wtedy to, co nazywamy ramami pamięci, jest również łańcuchem idei i sądów*[75].

Pamięć zbiorowa (czy też społeczne ramy pamięci) nie jest neutralna aksjologicznie. Społeczeństwo zapamiętując, zawsze ocenia. Robi to za pośrednictwem swoich członków, ale ci członkowie nie oceniają, jak im się podoba. Łańcuch idei i sądów wykuwa się w kulturowym ogniu, by spętać przeszłość, niemożliwą skądinąd do przechowania w całości.

Na bazie pamięci zbiorowej rozumianej jako kulturowo ograniczane procesy zapamiętywania kształtuje się to, co Jan Assmann nazywa pamięcią kulturową:

> *Pamięć kulturowa jest zorientowana na utrwalone punkty w przeszłości.* [...] *nie potrafi przechować przeszłości jako takiej. Przemienia ją więc w symboliczne figury, na których się wspiera. Historia patriarchów,* exodusu, *przejścia przez pustynię, zajęcia ziemi czy wygnania to właśnie takie figury pamięci, liturgicznie wspominane podczas świąt i objaśniające aktualną sytuację. Także mity są figurami pamięci: różnica między mitem a historią zostaje w pamięci kulturowej zawieszona. Dla niej nie liczą się fakty, lecz tylko historia zapamiętana. Można by powiedzieć, że pamięć kulturowa transformuje historię faktyczną w zapamiętaną, a tym samym w mit*[76].

72 O tym, że Matejko – podobnie jak większość ludzi epoki – myślał w kategoriach rasowych, świadczy antysemityzm artysty przypomniany przez Krawczyka, zob. J. Krawczyk, *Matejko i historia,* dz. cyt., s. 189–192.

73 P. Nora, *Między pamięcią i historią...*, dz. cyt., s. 4.

74 W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?,* dz. cyt., s. 133.

75 M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci,* tłum. M. Król, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 411–412.

76 J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych,* tłum. A. Kryczyńska-Pham, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 68.

Gest Rejtana w ujęciu Matejki jawi się w świetle tej definicji właśnie jako „figura pamięci". Nie jest on bynajmniej reprezentacją historycznego faktu. Nie funkcjonuje w porządku archiwaliów. Jako składnik pamięci kulturowej ma charakter żywego obrazu, zgodnie z tym, co pisał Halbwachs: „Każda postać i każdy fakt historyczny, jak tylko przenikną do społecznej pamięci, przemieniają się w niej w pewnego rodzaju nauczanie, w pojęcie, w symbol, nabierają pewnego określonego sensu, stają się elementem systemu idei społeczeństwa"[77].

AMNEZJA GESTU

Totem nie jest czymś jedynie funkcjonalnym. Uczestniczy bowiem w porządku sakralnym. Jest mitem w szerokim, barthes'owskim sensie tego słowa – nieustannie przemienia historię w naturę. Na tym polega potęga *Rejtana* i jego twórcy:

> *Matejko nie był trzymającym się po dziewiętnastowiecznemu faktów malarzem „historycznym", był mitotwórcą, działającym w ponadczasowym, „metahistorycznym", acz wypełnionym zabytkami przeszłości teraz. Stąd nie fantazmatyczna, ale wręcz fantasmagoryczna ostrość wmalowanych przezeń w obraz detali, ich agresywna pierwszoplanowość* [...]*, ich nie historyczna, ale alegoryczna* [...] *interpretacja. Alegoryczna, ale zwracająca się w stronę symbolizmu*[78].

Krawczyk w konkretny sposób rekonstruuje charakter tworzonej przez Matejkę alegorii: „Jego «historyczna teologia» zakłada, że w dziejach Polski odwzorowuje się rytuał grzechu, kary i pokuty – artysta podniósł treść praktyk religijnych w sferę historiozoficznych uogólnień. Przekształcając dzieje Polski w metaforę, czy raczej w alegorię rytuału"[79]. Być może tak było, ale z perspektywy metodologii konkretny charakter rytuału jest mniej istotny niż zdiagnozowana w malarstwie Matejki rytualność jako taka. Na koniec tych rozważań chciałbym za jej pomocą odsłonić kluczowy, moim zdaniem, poziom gestu Rejtana, a z nim każdego w zasadzie gestu.

Z pism Lévi-Straussa wiemy, że mit i rytuał łączy intymna więź. By funkcjonować w społeczeństwie, mit potrzebuje rytuału. Używając języka kolokwialnego, można powiedzieć, że rytuał „łata dziury" w micie, utrwala go poprzez powtarzanie, usuwa niepewność, ustala ciągłość. Mit to teoria, której praktyką jest rytuał. Jeśli przyjmiemy tę tezę jako założenie, możemy posłużyć się koncepcją mitomotoryki gestu Assmanna, która pozwala nam zapytać: co gest napędza? Napędzanie ma tu oczywiście podwójne znaczenie: mit uruchamia rytuał, ale sam jest też uruchamiany przez konkretne siły. Jak pisze Assmann, mitomotoryka dotyczy „wpływu [mitu – przyp. WK] na wzorce działania w danej zbiorowości oraz na jej obraz samej siebie; roli, jaką odgrywa on w teraźniejszości, mocy orientowania, jaką posiada dla grupy społecznej w jej konkretnej sytuacji"[80]. Mocy tej mit nie

77 M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, dz. cyt., s. 431.

78 M. Porębski, *Czy Matejko był malarzem?*, [w:] *Wokół Matejki. Materiały z konferencji...*, dz. cyt., s. 22.

79 J. Krawczyk, *Matejko i historia*, dz. cyt., s. 217.

80 J. Assmann, *Pamięć kulturowa...*, dz. cyt., s. 94.

czerpie sam z siebie – jest ona mocą więzi konkretnej wspólnoty. Ta więź z kolei potrzebuje mitów, by odnawiać swój sens. Prowadzi to do aktów rytualnych, które aktualizują społeczne sensy, czyniąc je cieleśnie namacalnymi.

Gest, który znajduje drogę do pamięci kulturowej, jest właśnie takim aktem rytualnym. Trzeba to wyraźnie raz jeszcze podkreślić – gest mający cechę kulturowego wydarzenia to nieustanny performance. Czynność, a nawet przedstawienie tej czynności jest jedynie budulcem, z którego tworzy się upolityczniony sens. Kultura w tym kontekście to nieustanne powtarzanie gestów po to, by zyskały one aktualność. Konieczność powtarzania wiąże się z idiosynkratycznym charakterem powtórzonego gestu. Jeżeli przyjmiemy za Mieczysławem Porębskim, że malarstwo Matejki jest materializacją pewnej odmiany myślenia symbolicznego, to warto też za Durandem przypomnieć, iż „problem symbolu nie jest wcale problemem jego podstaw, jak to chciały widzieć w swych substancjalistycznych perspektywach scjentyzm, socjologia czy psychoanaliza, lecz raczej widziany jest [on – przyp. WK] w perspektywie funkcjonalnej, którą zakreśla krytycyzm; jest to problem ekspresji immanentnej samego symbolizującego. Przedmiot symboliki nie jest w żaden sposób jakąś rzeczą poddającą się analizie, lecz wedle wyrażenia tak drogiego Cassirerowi pewną fizjonomią, to znaczy pewnym rodzajem globalnego, ekspresywnego i żywego modelunku rzeczy martwych i bezwładnych”[81]. W związku z tym cielesny gest Rejtana, a nawet malarski gest Matejki to z perspektywy widmowych powidoków jedynie „rzeczy martwe i bezwładne”. Gesty te zostają w konkretnych okolicznościach kulturowych spożytkowane, a raczej odtworzone.

Durand pokazał możliwe konsekwencje arbitralności gestu: „symbol, jak każdy obraz, jest zagrożony regionalizmem znaczenia i narażony na to, że w każdej chwili może przeobrazić się w to, co R. Alleau słusznie nazywa «syntememem», to znaczy obrazem mającym przede wszystkim za funkcję uznanie społeczne, jakąś konwencjonalną segregację”[82]. *Rejtan* Matejki zdaje się właśnie takim „syntememem”, czy też tym, co za Norą można nazwać miejscem pamięci. Nora poetycko stwierdza, że miejsca pamięci to „momenty historii oderwane od jej ruchu, a potem do niego powracające; już niezupełnie żywe, a jednak nie całkiem martwe, niczym muszle pozostawione przez odpływ na brzegu morza żywej pamięci”[83]. Same w sobie gest Rejtana czy przedstawiające go płótno Matejki to nic więcej jak tylko muszle, które kolejne pokolenia odnajdują na plaży, by je wykorzystać do zabawy w politykę, a więc do tworzenia wyobrażeń. Rodzą one entuzjazm, którego warunkiem jest zapomnienie o tym, że muszle mają historię, a więc i operacje tworzenia wyobrażeń są historyczne. Im bardziej miejsca pamięci chcą się wydawać naturalne, tym bardziej w gruncie rzeczy okazują się plastyczne (czyli sztuczne)[84].

81 G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, dz. cyt., s. 73–74.

82 Tamże, s. 45.

83 P. Nora, *Między pamięcią i historią*..., dz. cyt., s. 7.

84 Pierre Nora zauważa: „Jeśli bowiem przyjmiemy, że najbardziej podstawowym celem *lieu de mémoire* jest zatrzymanie czasu, zablokowanie procesu zapominania, ustanowienie pewnego stanu rzeczy, unieśmiertelnienie czegoś

Nora pisze o miejscach pamięci tak, jak ja proponuję popatrzeć na gest Rejtana z obrazu Matejki:

> lieux de mémoire *nie mają odniesienia w rzeczywistości; raczej same są swoim odniesieniem: są znakami czystymi, odnoszącymi się wyłącznie do samych siebie. Nie oznacza to jednak, że pozbawione są treści czy fizycznej obecności albo historii; chodzi o pokazanie, że tym, co czyni je* lieux de mémoire, *jest to, przez co umykają one historii. W tym sensie* lieux de mémoire *mają podwójny status: są miejscem nadmiaru, zamkniętym w sobie i skoncentrowanym na sobie, ale także czymś na zawsze otwartym na pełen wachlarz możliwych znaczeń*[85].

Sprzeczność nadmierności znaczenia z otwartością na interpretacje jest źródłem dynamiki gestów kanonicznych, gestów drugiego stopnia. U jej źródeł stoi nieuchronna arbitralność gestu stopnia pierwszego, który jest zawsze historyczny, bo też mógłby być inny. Mówiąc inaczej: gest, który się wydarzył, zawsze zajmuje miejsce innych gestów, które jedynie wydarzyć się mogły (ale z pewnych przyczyn się nie wydarzyły – pytanie o te przyczyny jest pytaniem o kulturę).

Dochodzimy tu do kwestii zupełnie podstawowej, która jednak w ferworze interpretowania gestów, ich (u)pamięt(ni)ania, ucieleśniania przy ich pomocy fantazmatycznych tożsamości często umyka naszej uwadze. Gest potrzebuje pustej przestrzeni, by się wydarzyć. Co więcej, potrzebuje miejsca, a więc przestrzeni oswojonej, czyli odebranej „naturze". „Natura", o której tutaj mowa, jest tworem kultury, która pokazuje swoim ludziom Innego. Gest jest więc ze swojej istoty pokazywaniem Innego. Nie tylko wyraża siebie, on też zaprzecza innym gestom. W tym kontekście postuluję, by zwrócić baczną uwagę na władczość gestu Rejtana, na wszystkich wskazanych poziomach. Trzeba bowiem pamiętać, że na każdym z nich: gestu cielesnego, gestu artystycznego, kultury gestu, mógł on być inny. Przeoczenie tej możliwości nazywam amnezją gestu. Zresztą najczęściej gesty właśnie taką amnezją się cechują, bo też nie zdają sobie sprawy z tego, że mogłyby być inne. W tym sensie są jak obrazy, o których Mitchell napisał: „Podobnie jak ludzie, przedstawienia mogą nie wiedzieć, czego chcą; trzeba im pomóc przypomnieć to sobie za pomocą dialogu z innymi"[86].

Opisana przeze mnie teoria gestu i podążająca za nią analiza stawiają sobie za cel przypominanie gestom to, o czym zapomniały. Postuluję, by rekonstruować nie tylko pamięć gestów, ale też ich amnezję. W przypadku gestu Rejtana z obrazu Matejki warto sobie uświadomić, że mógł on być inny: jeszcze bardziej wzniosły (Rejtan ukrzyżowany), ale też bardziej solenny (jak gest Skargi czy Kopernika). Inna też mogła być jego interpretacja w każdym ze wskazanych przypadków. Witkiewicz mógł zobaczyć Rejtana tak jak Szujski, i na odwrót. Tak się jednak nie

martwego, materializacja czegoś niematerialnego [...], jest również jasne, że *lieux de mémoire* istnieją wyłącznie dlatego, że posiadają zdolność metamorfozy, nieustannego odradzania swego znaczenia i nieprzewidywalną ilość rozgałęzień" (tamże, s. 10).

85 Tamże, s. 12.

86 W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, dz. cyt., s. 79.

stało, co oznacza, że Witkiewicz „zapomniał" Szujskiego, a Szujski – Witkiewicza. W ten sposób odsłania się przed nami możliwość, którą przynajmniej warto rozważyć – źródłowej pustki gestu, jak zresztą każdego symbolu, który według Duranda „odsyła do niewysłowionego i niewidzialnego oznaczonego i przez to jest zmuszony konkretnie ucieleśniać tę adekwatność, która mu się wymyka, a dokonuje tego dzięki grze mitycznych, rytualnych, ikonograficznych redundancji, które korygują i uzupełniają bez końca tę nieadekwatność"[87]. Istotą gestu Rejtana jako procesu społecznego staje się w tym ujęciu jego redundancja rozumiana jako niekończący się spór o istotę gestu Rejtana, którego motorem jest nie tylko pamięć, ale też amnezja.

Data wpłynięcia: 5 września 2017 r. Data zatwierdzenia do druku: 13 kwietnia 2018 r.

REYTAN AS THE NATION'S TOTEM. AMNESIA OF A GESTURE

The article encourages treating an image of a gesture as a complex cultural event – a communication process, where following interpretations of an image reconfigure the initial gesture. This requires treating a presented gesture in terms of an argument, that is – as a political issue. As we embrace this approach by analysing Reytan's gesture known from the Matejko's famous painting, the article calls for a methodology of observing gesture while emphasising not its memory, but rather its amnesia, meaning the alternatives forgotten (psychologically repressed) in the process of gesture's development.

SŁOWA KLUCZOWE: Jan Matejko, Rejtan, gest, totem, amnezja
KEY WORDS: Jan Matejko, Reytan, gesture, totem, amnesia

87 G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, dz. cyt., s. 29.