



# TRANSGRESJA W POLSKIEJ SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ

Jednym z osobliwych następstw katastrofalnego tsunami, jakie pod koniec 2004 roku zdewastowało azjatyckie wybrzeże Oceanu Indyjskiego i pochłonęło 230 tysięcy ofiar, w tym wielu europejskich turystów, okazała się rosnąca popularność obrazu zatytułowanego *Wielka fala w Kanagawie*, powielanego na kanwie drzeworytu japońskiego artysty Hokusai<sup>1</sup>.

Wzmożone zainteresowanie dziełem z pierwszej połowy XIX wieku wzięło się zapewne z potrzeby oswojenia nieobliczalnego żywiołu poprzez jego estetyzację, przeskaldowanie do wygodnego formatu i umieszczenie w designersko skomponowanym wnętrzu jako element dekoracyjny – czy to w postaci reprodukcji na ścianie, czy w postaci nadruku na jakimś drobiazgu. Dobrze wszystkim znany frazeologizm „burza w szklance wody” („a storm in a teacup”) materializuje się w postaci filiżanki ozdobionej miniaturą podobną *Wielkiej fali*, dzięki czemu możemy podziwiać porcelanowe tsunami przy kawie czy herbacie. Chcemy sprowadzić niedający się poskromić żywioł natury do form, które w niczym nie zakłócają naszej codzienności, a nawet dodają jej ekscytującego uroku. Upowszechnienie *Wielkiej fali w Kanagawie* dobrze obrazuje powszechną skłonność do neutralizowania ekstremalnych doświadczeń, przenoszenia kataklizmów w kojący obszar sztuki codziennego użytku. Tymczasem transgresja to nie burza w szklance wody. Mówiąc dziś o transgresjach, nie możemy zapominać o realnych problemach współczesnego świata. Jako ludzkość przekroczyliśmy granice zrównoważonego rozwoju w zgodzie z naturą. Globalna transgresja prowadzi nas ku globalnej katastrofie, twierdzą klimatolodzy,

---

1 Jedna z odbitek dzieła powstałego około 1830 w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, zob. <https://zbiory.mnk.pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/348746>, dostęp: 1 czerwca 2022.



- 12-13 Hokusai, *Wielka fala w Kanagawie*.

- 14 Dominik Więcek w *Café Müller*.  
Fot. Maciej Nowak

a w ostatnim czasie problem przekraczania granicy przez uchodźców powraca do nas jako wyzwanie humanitarne. Jak w tym położeniu, w obliczu realnych

wyzwań mówić o transgresji w sztuce? Otóż mówić warto, bo współczesna sztuka ma olbrzymi potencjał krytyczny i naprawczy, demaskuje inercyjne stereotypy i kształtuje nową wrażliwość, skłania do przyjmowania otwartych postaw. Owszem, sztuka bywa zachowawcza (akademicka), bywa eskapistyczna (elitarna, niszowa), bywa konformistyczna (i przekupna), bywa też jednak, na szczęście, transgresyjna.

Transgresja w sztuce bodaj najczęściej jest rozumiana jako przekraczanie ustabilizowanych konwencji, norm gatunkowych, jako zerwanie z jednością stylistyczną, z zasadą decorum, z kanonicznymi interpretacjami, również z uznawanymi stylami wykonawczymi i utartymi zwyczajami odbioru (głośny przypadek Ivo Pogorelicia, którego występ w Konkursie Chopinowskim w 1980 roku spowodował bezprecedensowy rozłam w pracach jury<sup>2</sup>). Warto jednak zadać pytanie, czy każde naruszenie reguł twórczych, każda zdrada rozpoznawalnych konwencji artystycznych, każdy eksces interpretacyjny mogą być uznawane za transgresję? Szczególnie po doświadczeniach sztuki XX wieku, która nagminnie przełamuje gatunkowe ograniczenia, mnoży formy kolażowe, amalgamatowe, hybrydyczne, stosuje wobec czytelników, widzów i słuchaczy strategie prowokacji, a odbiorcy sztuki są z tymi formami już całkiem dobrze oswojeni. Czy transgresję dalej można sprowadzać jedynie do przekroczeń na polu estetyki dzieła bądź do pogwałcenia tradycji wykonawczej?

Nie każdy eksperyment artystyczny, nie każda innowacja, nie każde złamanie reguł ma charakter transgresji. Aby uznać przekroczenie za transgresję, konieczne wydaje się takie naruszenie uznawanego porządku, które w ten czy inny sposób wiąże się z brakiem zrozumienia i z ryzykiem represji, może skutkować odrzuceniem, ocenianiem, napiętnowaniem. W transgresję wpisane jest zerwanie kontaktu ze światem oswojonym, co niekiedy prowadzi do

2 Por. Grzegorz Piotrowski, *Syndrom Pogorelicia. O performatywności wykonań muzycznych*, [w:] tegoż, *Syndrom Pogorelicia. Muzyka – opera – performatywność*, Universitas, Kraków 2021.

wykluczenia, a w skrajnych przypadkach do samodestrukcji. Trzeba coś utracić, aby coś zyskać – mówi stara zasada inicjacji. Nie zawsze i niekoniecznie musi to być akt tak drastyczny, tak ostateczny jak autoagresja, niekiedy wystarczy uchylenie zasłony intymności, publiczne odsłonięcie skrywanych korzeni rodzinnych czy etnicznych, wyjawienie tego, co wyparte. Dla transgresji ważna jest granica wyznaczona nie przez konwencje estetyczne, lecz przez normy obyczajowe, w szczególności granica strzegąca tabuizowanych stref religijnych, seksualnych, egzystencjalnych, wspólnotowych. Bez normy, ale i bez tabu nie ma transgresji.

Gdyby transgresja miała polegać jedynie na innowacji, można by ją utożsamić z awangardą. Czy można jednak postawić między nimi znak równości? „Spalmy wszystkie muzea”, „wyjdźmy na ulicę”, zburzmy, odrzućmy... Awangarda odwraca się od tradycji, jest zerwaniem pamięci, uwolnieniem się od autorytetu przeszłości. Celem awangardy jest zmiana paradygmatu, negacja starych i narzucenie nowych reguł tworzenia, nowych kryteriów uznawania czegoś za sztukę i jej wartościowania. Awangarda tworzy nową estetykę (czy antyestetykę), walczy o „nową sztukę”. Tadeusz Peiper, którego obdarzono przydomkiem „papieża awangardy”, założył pismo pod wymownym tytułem „Zwrotnica”, sygnalizującym, że awangarda to przestawienie torów na inny szlak. Idąc w ślady tej przemożności, można powiedzieć, że transgresja to rzucenie się na tory, to przekroczenie sztuki czy też zniesienie rozdzielnosci sztuki i życia. Awangarda zwalcza kanon i akademizm, transgresja łamie tabu.

Transgresja jest przeważnie indywidualnym aktem (samo)poznawczym, jest ekscysem wewnątrz paradygmatu, który oczywiście może promieniować na innych, ale nie ma charakteru programowego. Bywa doświadczeniem wyjątkowym, niezwykłym i nie każdemu dostępnym, a ściślej: nie każdy ma tak nielimitowaną odwagę i dlatego nazywamy transgresorów „galernikami wrażliwości” czy „odmieńcami”. Wedle Marii Janion transgresja oznacza poszukiwanie „innego wymiaru egzystencji”, podejmowanie „najboleśniejszego eksperymentu na sobie”<sup>3</sup>. Eksperymentu, którego

---

3 Zob. *Odmieńcy*, wybór, oprac. i red. Maria Janion i Zbigniew Majchrowski, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1982, s. 170.

konsekwencje są nieprzewidywalne i – co może najważniejsze – zazwyczaj nieusuwalne. To w istocie droga bez powrotu, zgoda na brak zrozumienia, na osobność, na odrzucenie. W konkretnym doświadczeniu transgresja może okazać się przeżyciem na podobieństwo traumy, trwałej rany bądź piętna, o ile jednak trauma oznacza dewastację psychiki, unieruchomienie w niedającym się ukoić bólu, w poczuciu straty nie do odzyskania, nie do naprawienia, to transgresja ma raczej (a może: zdecydowanie?) charakter dynamiczny i aspekt wzbogacający, mimo poniesionych kosztów psychicznych, a niekiedy i fizycznych. Awangarda prędzej czy później staje się kolejnym -izmem (modernizmem, ekspresjonizmem, surrealizmem, konstruktywizmem, fowizmem, kubizmem, taszyzmem, aleatoryzmem), kolejnym trendem, kolejnym stylem, a w końcu pocztówkową reprodukcją czy nadrukiem na magnesie na lodówkę. Transgresja nie ma formy, nie narzuca stylu, nie tworzy nowego słownika. Jest doświadczeniem poza dyskursem, trudnym do zakomunikowania. Osadza się głównie w ciele, czyni ciało wehikułem przemiany. Aktor Bartosz Bielenia wspomina swoją pracę nad rolą w przedstawieniu na podstawie *Hymnów do nocy* Novalisa w Ośrodku Praktyk Teatralnych „Gardzienice” w 2015 roku:

Po przedarciu się przez mdłości, zmęczenie i irytację poczułem prawdziwą wolność. Coś niezwykłego stało się też z moim ciałem. W pewnym momencie poczułem jakby pęknięcie w szyjnym odcinku kręgosłupa. Mrowienie podobne do odzyskiwania czucia w kończynach rozeszło się po moich rękach aż po czubki palców. To samo silne mrowienie pojawiło się w okolicach skroni. Wydobył się ze mnie niepowstrzymany szloch, który nie był spowodowany smutkiem czy zmęczeniem, lecz zdawał się pochodzić z wnętrza ciała, okolic podbrzusza i splotu słonecznego. Był to szloch bardzo przyjemny i oczyszczający. [...] Zacząłem mówić tekst, który teraz brzmiał już nie jak opis czyjś przeżycia, a jak żywa relacja z dokonującego się tu i teraz aktu. [...] Czułem, że po tym wydarzeniu coś się we mnie zmieniło. Pierwszy raz tak prawdziwie odczułem coś, czego w żaden sposób nie byłem w stanie zwerbalizować<sup>4</sup>.

---

4 Bartosz Bielenia, *Droga do transgresji. Fragmenty pewnego dyskursu*, „Próby. Nieregularnik filologiczny” (Pismo Studentów Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku), 2016, nr 4, Rytuaty / gesty, pod red. nauk. Włodzimierza Szturca i Ewy Gorlewskiej, s. 193.





- 19a *Hymny do nocy*, reż. Maciej Gorczyński, Gardzienice 2015.  
Na zdjęciu Bartosz Bielenia i Maciej Sajur. Fot. Iwona Bandzarewicz
- 19b *Bartosz Bielenia w Hymnach do nocy*.  
Fot. Iwona Bandzarewicz

Można wręcz zapytać, czy nie jest tak, że bez udziału ciała nie ma transgresji? Represje, z jakimi spotykają się niektóre cielesne obrazy, zwłaszcza cenzurowanie nagości, to właśnie lęk przed transgresją, to lęk przed mową obnażonego ciała,

które próbuje przemówić do nas nie kostiumem, nie makijażem, ale nieskłamany idiomem cielesnej powłoki.

Z drugiej jednak strony wyjątkowości i ryzykowności doświadczenia transgresyjnego wydaje się zaprzeczać dzisiejsza popularność czy ekspansywność słowa „transgresja”. Transgresja staje się kategorią interpretacyjną, którą rzutujemy na rozmaite obszary. Z dzisiejszej perspektywy transgresyjny był romantyzm ze swoimi wyprawami w stronę ludowości i folkloru (pamiętne słowa Mickiewiczowskiej Karusi „Widzę, oni nie widzą” w balladzie *Romantyczność*), w stronę egzotyki świata Orientu. Jednym z najlepszych przybliżeń przeżycia transgresji może być ten fragment krymskiego sonetu Mickiewicza *Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*:

Mirzo, a ja spojrziałem! Przez świata szczeliny  
Tam widziałem – com widział, opowiem – po śmierci,  
Bo w żyjących języku nie ma na to głosu.

Co więcej, romantyczne „książki zbójcekie”, które wspomina Gustaw w IV części *Dziadów*, stanowiły niejako scenariusze transgresji, a ich naśladowcza lektura doprowadziła do manii samobójstw, jakiej ulegali co poniektórzy czytelnicy *Cierpień młodego Wertera*. No tak, ale na swój sposób transgresyjne było również europejskie oświecenie z nowym zdesakralizowanym horyzontem filozoficznym, transgresyjna była też metafizyczna sztuka baroku... Czy nie powinna niepokoić ekspansywność tego pojęcia? Czy to określenie nie jest obecnie nadużywane, a tym samym poznawczo zawodne? To zaś skłania do pytania: jaka jest przyczyna jego popularności?

Jedną z przyczyn dzisiejszego zainteresowania transgresjami może być zanik *rites de passage* – rytów przejścia, a więc rytuałów inicjacyjnych, deficyt formuł wtajemniczenia. Ich miejsce zajmuje rozciągnięty w czasie zinstytucjonalizowany proces edukacji

(z lekcjami religii w szkolnych ławkach) oraz wszechobecna kultura masowa, pospołu ze szkołą formatująca osobowości powierzchowne, multiplikująca ludzkie klony. Ten proces karlenia rytuałów wtajemniczenia wypełnił całe minione stulecie. Jego diagnozę i zarazem prognozę już sto lat temu Stanisław Ignacy Witkiewicz wpisał w monolog Leona w „niesmacznej sztuce” *Matka* (1924):

Faktem jest, że ludzkość degrengoluje coraz bardziej. Sztuka upadła i niech koniec jej będzie lekki – można się bez niej obejść zupełnie dobrze. Religia skończyła się, filozofia wyżera sobie bebechy i też skończy śmiercią samobójczą. Koniec indywiduum zarzniętego przez społeczeństwo – rzecz już dziś banalna. Jak odwrócić ten pozornie absolutnie nieodwracalny proces uspołecznienia, w którym ginie wszystko, co wielkie, co ma związek z Nieskończonością, z Tajemnicą Istnienia?<sup>5</sup>

Wbrew pesymizmowi Witkacego chcemy wierzyć, że sztuka wciąż ma moc sprawczą. W dzisiejszym świecie transgresja poprzez sztukę staje się wyrazem oporu wobec „światów gotowych”, wyborem poznania pozainstytucjonalnego, ucieczki przed sformatowaną kulturą masową – jako egzystencjalne przejście na „drugą stronę”.

Wprawdzie inicjacyjne rytuały zostały wyparte przez programy edukacyjne, a szamanów i guślarzy zastępują edukatorzy, psychoterapeuci i trenerzy, ale zachowały się jeszcze zaułki dla mistrzów, którzy potrafią być akuszerami transgresji w relacji Mistrz – uczeń. Jednym z nich był niewątpliwie Jerzy Grotowski, który przeszedł do historii teatru jako jeden z jego najważniejszych reformatorów, ale w równej mierze był badaczem transgresji. W opublikowanym w 1965 roku manifeście *Ku teatrowi ubogiemu* Grotowski powiedział:

A teraz o spektaklu jako akcie transgresji. Dlaczego zajmujemy się sztuką? Aby przekroczyć swoje bariery, wyjść z własnych ograniczeń, zapełnić to, co jest naszą pustką i kalectwem, zrealizować się, czy też – jak wolałbym to nazwać – dojść do spełnienia. Jest to nie stan, nie

---

5 Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Dramaty*, t. 2, oprac. i wstępem opatrzył Konstanty Puzyna, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 407.

kondycja po prostu, ale proces, jakby mozolne dźwiganie się, w którym to, co w nas ciemne, ulega prześwietleniu<sup>6</sup>.

W pracy ze swymi aktorami, w szczególności z Ryszardem Cieślakiem, wykonawcą głównych ról w *Księżu Niezłomnym* (1965) oraz w *Apocalypsis cum figuris* (1968) Grotowski praktykował uruchamianie procesu, w którym aktor przekraczał własne ograniczenia (co właśnie opisał przywołany wcześniej Bartosz Bielenia) i oddawał się „całym sobą” postaci, dzieląc się tym doświadczeniem z widzem. Prowokował tym samym widza do odrzucenia pozycji podglądacza, jaką narzuca zasiadanie na widowni, i przyjęcia postawy otwartej na spotkanie z bliźnim.

Na niełatwe spotkanie z Drugim przygotowuje nas również Franciszek Orłowski pracą zatytułowaną *Wiatrołap* (2013)<sup>7</sup>. W migawkowej relacji wideo z werniszażu w Galerii Narodowej Zachęta oglądamy przechodzenie zwiedzających przez szczelinę w kolorowej kurtynie, zawieszanej na progu przedsionka galerii, w miejscu, gdzie zazwyczaj nie eksponuje się dzieł sztuki. Ścieżka dźwiękowa filmu z charakterystyczną dla werniszażu aurą towarzyską sprawia, że skłonni jesteśmy patrzeć na kurtynę-wiatrołap jak na tkaninę artystyczną nawiązującą wizualnie do abstrakcyjnego malarstwa takich chociażby artystów jak Joan Miró czy Piet Mondrian. Wbrew narzucającym się skojarzeniom obrazowym nie mamy tu jednak do czynienia ze stylistyczną kontynuacją, lecz właśnie z odrzuceniem kulturowego kodu. Materię kurtyny stanowią bowiem ubrania pozyskane w drodze wymiany od bezdomnych z ulicy, zszyte metodą patchworkową. *Wiatrołap* powstał w wyniku wcześniejszej akcji Franciszka Orłowskiego pod nazwą *Pocątunek miłości* (2009)<sup>8</sup>, kiedy to artysta dokonał przejścia na stronę budzącą zazwyczaj odrazę – dobrowolnie przyjął kondycję Innego-gorszego,

---

6 Jerzy Grotowski, *Teksty z lat 1965–1969*, wybór i red. Janusz Degler, Zbigniew Osiński, wyd. II popr., Wydawnictwo Wiedza o Kulturze, Wrocław 1990, s. 15–16.

7 Zob. [https://www.youtube.com/watch?v=nm2pTQAE\\_Ps](https://www.youtube.com/watch?v=nm2pTQAE_Ps), dostęp: 31 stycznia 2022. Por. Franciszek Orłowski, *Work for small change* [Prace za drobne], red. Magdalena Radomska, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2018, s. 124–127.

8 Zob. Franciszek Orłowski, *Work for small change* [Prace za drobne], dz. cyt., s. 52–57.





- 23a Stanisław Ścierański, *Apocalypsis cum figuris*, Mediolan 1979.  
Fot. Maurizio Buscarino
- 23b Jerzy Grotowski *Apocalypsis cum figuris*, Teatr Laboratorium we Wrocławiu, prem. 19 lipca 1968.

jakim jest wycinany z pola widzenia Człowiek-śmieć<sup>9</sup>. Staroruski jurodiwyj naśladował Chrystusa, współczesny artysta wchodzi w „skórę” Bezdomnego. Oddając mu własne i przyjmując na siebie jego ubranie, zamieszkuje w jego bezdomno-

ści. Akcja Franciszka Orłowskiego to redukcja aktywności artysty do nagiego życia bez wsparcia kultury, której ewentualnego śladu można dopatrzeć się jedynie w tytule: pocałunek miłości.

Artysta wchodzi w relację sam na sam z Anonimem, który nie jest już ani podpatrywanym obiektem, ani wykorzystywanym do pozowania modelem. Orłowski dopuszcza jedynie fotograficzną rejestrację zdarzenia, a ten egzystencjalny dokument umieszcza w przestrzeni galeryjnej czy muzealnej. Akt transgresji polega tu na całkowitym odrzuceniu sztuki, odrzuceniu formy, odrzuceniu ekspresji i solidarnym przejściu na stronę bezimiennego życia. Wymaga to przede wszystkim pokonania bariery przykrego zapachu – sekwencja zdjęć nie oddaje w pełni klimatu doświadczenia, któremu poddał się Orłowski:

Lęk mnie ogarniał na myśl, że w tym, aby spojrzeć mu w oczy i zobaczyć cokolwiek innego w nim niż to, co zewnętrzne, przeszkodzą mi torsje. Jestem osobą wyjątkowo wrażliwą na zapach – czułem ograniczenie swojego ciała lub raczej to, że ono mnie ogranicza w tak fundamentalnym geście, jak stanięcie wobec drugiego i zobaczenie, co kryje się w jego twarzy, mimice, oczach etc. [...] Zbliżyć się jak najbardziej. Skoncentrowałem się na tym całkowicie. Przedzierałem się do niego. A droga była trudna, bo wiodła przez niewyobrażalny smród, przez nienaturalną twardość tkaniny nasączonej nim, jego drogą, jego losem<sup>10</sup>.

Projektując później z tak pozyskanych ubrań kurtynę i zawieszając ją w głównych drzwiach wejściowych Galerii Narodowej Zachęta, Franciszek Orłowski zmuszał odwiedzających do bezwiednej transgresji – ocierania się o materię budzącą zazwyczaj wstręt,

9 Por. Zygmunt Bauman, *Życie na przemiał*, przeł. Tomasz Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

10 *Człowiek. Z Franciszkiem Orłowskim rozmawia Paweł Brożyński*, Magazyn „Szum” online, 12 grudnia 2013, <https://magazynszum.pl/z-franciszkiem-orkowski/>, dostęp: 31 stycznia 2022.



pm.  
tion

iny  
Textiles



pokonania bariery oddzielającej siedzibę sztuki wysokiej od najbardziej przyziemnego obszaru, z którym wolimy nie mieć styczności, bo narusza naszą sferę komfortu. Transgresja jest dotkliwa dla tego, kto jej dokonuje, ale również dla tych, którzy stają się jej zdystansowanymi świadkami i których dotyka przekaz, jaki wyłania się z transgresyjnego aktu.



- 25 Franciszek Orłowski, *Wiatrotap*, 2013.

- 26 Franciszek Orłowski, *Pocątunek miłości*, 2009.

Do sfery tabuizowanej, prowokującej do transgresji, należy lęk przed chorobą, przed starością, przed śmiercią, które zwykle usuwane są z pola widzenia, gdyż choroba, starość i śmierć wytwarzają obrazy nie do wytrzymania w kulturze kultu piękna, kultu młodości, kultu sprawności i aktywności. Osobliwym aktem transgresji jest testamentowa decyzja kompozytora i pianisty Andrzeja Czajkowskiego, który trzy lata przed śmiercią (zmarł w 1982) zapisał swoją czaszkę Królewskiemu Teatrowi Szekspirowskiemu, by służyła za rekwizyt w przedstawieniach *Hamleta*<sup>11</sup>. Rytuały pogrzebowe i rytuał żałoby służą naszemu, żyjących, rozłączeniu się ze zmarłym, by zapewnić zwłokom spokój, tymczasem Czajkowski niejako odmówił zejścia ze sceny życia, chciał na niej pozostać po śmierci, w rękach żywych aktorów! Pragnął przedłużenia egzystencji przez sceniczne życie po życiu – nie tylko poprzez estradowe wykonania jego kompozycji, ale też przez „osobistą” szczątkową obecność, wszak tkanka kostna jest najtrwalszą częścią wielotkankowej materii ciała. Pisałem, że bez ciała nie ma transgresji – i oto drastyczny tego przykład. Czajkowski dokonał transgresji nie we własnej sztuce pianistycznej czy kompozytorskiej, lecz poza nią, wdzierając się *pars pro toto* własną czaszką w obszar teatralnego mitu *Hamleta* (jak pamiętamy, w tragedii Shakespeare’a w scenie z grabarzami *Hamlet* wydobywa z rozkopanego grobu czaszkę *Yoricka*, królewskiego błazna, do której czule przemawia). Niesamowitość tej decyzji nabiera szczególnego znaczenia, jeśli pamięta się, że Czajkowski był żydowskim dzieckiem ocalonym z warszawskiego getta. Ostatnia wola Andrzeja Czajkowskiego stanowi zarazem transgresyjne wyzwanie rzucone teatrowi, uderza bowiem w samą

11 Zob. *A musician divided: Andre Tchaikovsky in his own words*, ed. Anastasia Belina-Johnson, Toccata Press, London 2013, s. 64.



• 28ab David Tennant w roli Hamleta w scenie z czaszką Yorika, Royal Shakespeare Company, 2012.

jego istotę, czyli wytwarzanie iluzji. Widz spodziewa się, że na scenie teatralnej wszystko jest tak umowne jak zabójstwo teatralnym sztyletem. A ta czaszka jest prawdziwa! To okazało się trudne do zniesienia, zarówno dla aktorów, jak i dla widzów<sup>12</sup>.

Trudna do wytrzymania jest też *Lekcja śpiewu 1* (2001), zaaranżowany przez Artura Żmijewskiego i zarejestrowany kamerą eksperyment muzyczny: grupa głuchych uczennic i uczniów pod kierunkiem dyrygenta podejmuje próbę wykonania utworu Jana Maklakiewicza *Msza polska na chór mieszany i organy* (1944). Sam Żmijewski tak komentuje efekt:

*Lekcja śpiewu* to nie jest film o przełamywaniu barier przez słabych. Przede wszystkim dlatego, że efekt ich działań nie jest dobry – ich śpiew pozostaje kaleki, zdeformowany. To jest film o niepowodzeniu – w kategoriach muzycznych jest to klęska. Oczywiście przewidziana – oni są inni i ich inność zostaje potwierdzona. Uczynili wielki wysiłek, ale nie upodobnili się do słyszających – przeciwnie – kaleką muzyką potwierdzili swoje kalectwo<sup>13</sup>.

Patrząc na film Żmijewskiego, przyglądając się zaangażowaniu głuchych chórzystów i słuchając kakofonii (głusi pod dyktando dyrygenta z całą mocą wydają dźwięki, nie słysząc ani siebie samych, ani siebie nawzajem) odczuwamy terror kultury muzycznej, która domaga się doskonałości (a co najmniej poprawności) wykonawczej.

Nieobojętne jest przy tym, że utwór wykorzystany przez Artura Żmijewskiego nosi tytuł *Msza polska*, co wyraziście sytuuje kompozycję w przestrzeni określonej kultury religijnej i narodowej: „W tym świętym miejscu, w tym najświętszym miejscu głos nasz ku Tobie wzbiera i wybucha, jako szum morski z głębokiej

12 Na ten temat zob. <http://andretchaikowsky.com/miscellaneous/skull.htm>, dostęp: 31 stycznia 2022. Z czaszką Czajkowskiego grał David Tennant w inscenizacji *Hamleta* w Royal Shakespeare Company w Stratfordzie w roku 2008, a następnie w telewizyjnej produkcji BBC, wydanej na płycie DVD w 2010 roku. Fragment nagrania: <https://www.youtube.com/watch?v=Oml4CIYwpyE>, dostęp: 31 stycznia 2022.

13 *Terror sprawnych. Z Arturem Żmijewskim rozmawia Sebastian Cichocki*, [w:] Żmijewski. Przewodnik Krytyki Politycznej, Wydawnictwo Krytyka Polityczna, Warszawa 2011, s. 166.









- 30a Stanisław Szymański tańczy do muzyki Fryderyka Chopina. Nagranie z programu *Estrada 62*, zrzut z ekranu.
- 30b Artur Żmijewski *Lekcja śpiewu 2*. Nagranie w kolekcji Zachęty, zrzut ekranu.
- 31a Artur Żmijewski *Lekcja śpiewu 1*, kadr z DVD.
- 31b Stanisław Szymański w programie *Estrada 62*, zrzut z ekranu.

otchlani. O, Chryste, usłysz; o, Chryste, wysłuchaj. Dźwignij nas, Panie”<sup>14</sup>. Młodzi wykonawcy, biegle przekazując tekst *Kyrie* w języku migowym, nie są w stanie sprostać wymogom wokalnemu, a tym samym nie mogą w pełni uczestniczyć w kulturowej wspólnotcie. Film Żmijewskiego opowiada więc o nieprzekraczalnej odrębności obu światów – świata muzyki i bezgłośnego świata niesłyszących, o próbie transgresji, która jedynie wykazała autonomię świata Głuchych.

Sfera symboli scalających daną zbiorowość jako wspólnotę etniczną czy narodową z reguły podlega szczególnej kontroli i zasadzie nietykalności. W polskiej kulturze doszło do fetyszyzacji krajobrazu przypisywanego muzyce Chopina, a czołowym fetyszem stała się wierzba, czego najlepszym obrazowym skrótem jest plakat Tadeusza Trepkowskiego, anonsujący V Międzynarodowy Konkurs im. Fryderyka Chopina w 1955 roku: rzucona na pole klawiatura fortepianu, a ponad nią – sięgający aż po horyzont rząd wierzb. Twórczość Chopina została w dużej mierze zawłaszczona przez polską kulturę jako maszyna do wytwarzania i kolportowania nostalgicznej polskości<sup>15</sup>. Dał temu ironiczny wyraz Tadeusz Różewicz już w 1960 roku w *Kartotece*, w groteskowo ukazanej scenie egzaminu dojrzałości:

NAUCZYCIEL Aa! (*przypomniał sobie*) powiedz mi jeszcze, za co kochasz Chopina.

STARZEC I Chopin ukrył w kwiatkach armaty, panie profesorze, i spularyzował imię Polski w świecie.

14 Cyt. wg: *Msza polska (Polish Mass) : Kyrie (W tym swietym miejscu)* (Maklakiewicz) (<https://www.youtube.com/watch?v=ZaBjWOpZiBM>), dostęp: 30 listopada 2023.

15 Por. Elżbieta Szubertowska, *Muzyka Chopina ostoją polskości na obczyźnie*, „Muzyka – Historia. Teoria. Edukacja” 2011 nr 1, s. 19–28. Autorka w podsumowaniu pisze: „jako kompozytor zostawił potomnym arcydzieła przepojone klimatem ojczyzny i tęsknotą do niej, które zawierają niezwykle ładunek emocjonalny i patriotyczny” (s. 27).

NAUCZYCIEL Tak, lecz cóż odczuwasz, słuchając jego muzyki jak rok długi?

STARZEC I Odczuwam głęboką wdzięczność dla kompozytora<sup>16</sup>.

Toteż za akt transgresyjny, a jeśli nie transgresyjny, to na pewno dywersyjny, uznać można teledysk Telewizji Polskiej *Walc* (1962) z udziałem wybitnego tancerza klasycznego, Stanisława Szymańskiego, który interpretuje walc cis-moll op. 64 nr 2<sup>17</sup>. Szymański tańczy Chopina w pustej przestrzeni studia, przypominającej galeryjny *white cube* bez jakiegokolwiek nacechowania, jedynie w krótkim ujęciu pojawia się w kadrze krawędź fortepianu i zaciemniony profil pianisty. W tej minimalistycznej scenografii dominującym elementem jest konwencjonalny kostium tancerza – równie dobrze przystawałby do Romea bądź Hamleta, także do każdej z ról księcia w *Giselle*, w *Jeziorze łabędzim*, w *Kopciuszku*. Solowy taniec Szymańskiego to kwintesencja tańca klasycznego, który jest ponadczasowy i ponadnarodowy. Zbliżenia kamery pozwalają nadto dostrzec cokolwiek androgeniczne oblicze wykonawcy, co jeszcze bardziej pogłębia dysonans poznawczy pomiędzy nachalnym polonizowaniem muzyki Chopina w szkolnej edukacji a subwersywnym wizerunkiem solisty w telewizyjnym pokazie.

A jednak pół wieku później, w drugim tomie swoich studiów nad Chopinem Mieczysław Tomaszewski co najmniej pięciokrotnie (pod jedną okładką!) przytacza zdanie Wilhelma von Lenza: „On dawał Polskę; w tym, co komponował, była Polska” [tłum. z niem.: „Er gab Polen, er komponierte Polen”]<sup>18</sup>, tyleż razy powtarzając jeszcze słowa Norwida: „I była w tym Polska”. Nic więc dziwnego, że Dariusz Czaja, antropolog kultury, zdecydował się na autobiograficzne odsłonięcie okaleczenia słuchu muzycznego przez nieustannie polonocentryczne pozycjonowanie kompozytorskiego dorobku Chopina:

---

16 Tadeusz Różewicz, *Zielona róża. Kartoteka*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961, s. 100–101. Premiera *Kartoteki* miała miejsce 25 marca 1960 roku w Teatrze Dramatycznym w Warszawie.

17 Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=NEUcFDgAoz8>, dostęp: 31 stycznia 2022.

18 Zob. Mieczysław Tomaszewski, *Chopin, 2. Uchwycić nieuchwytnie*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne / Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Kraków – Warszawa 2016, s. 51, 60, 80, 91, 238.