
Agata Łuksza

„*Wołam do ciebie*”.

O teatrze chórowym Marty Górnickiej

<http://mbmh.pl/development/ptjournal/index.php/ptj/article/view/34/49>



Agata Łuksza

„*Wołam do ciebie*”.

O teatrze chórowym Marty Górnickiej

Jak zrobić babę? Teatr chórowy a teatr feministyczny

„Jak zrobić babę?” – pyta kierowany przez Martę Górnicką Chór kobiet, wykorzystując podwójne znaczenie słowa „baba”, aby zestawić robienie ciasta z kulturowym „urabianiem” kobiety, które ulegnie w ramach przedstawienia kompletnej implozji. Otwarcie spektaklu *Tu mówi chór, tylko 6 do 8 godzin, tylko 6 do 8 godzin* (2010) wyraźnie wskazuje zatem jego feminizującą tematykę, kontestacyjny i interwencyjny charakter. Chór uderzając w język, mierzy się z kulturowymi kliszami kobiecości (już w pierwszych minutach płynnie przechodzi od tradycyjnej polskiej gospodyni ku figurze seksownej poszukiwaczki przygód, bohaterce globalnej kultury masowej, Larze Croft) za pomocą oryginalnej formy teatralno-muzycznej.

Chór kobiet zainaugurował pracę Marty Górnickiej, reżyserki teatralnej młodego pokolenia, nad „nowoczesnym chórem tragicznym” czy też autorską formą „teatru chórowego”, by użyć określeń samej artystki. „Chór w założeniu ma być rewolucyjny”¹ – wyjaśnia reżyserka, przekonana o politycznej sile chóru oraz jego zdolności do przywracania „totalności doświadczenia teatralnego” i wywoływania efektu katartycznego². Premiera pierwszego spektaklu miała miejsce w 2010 roku w Instytucie Teatralnym w Warszawie, a więc na scenie eksperymentalnej i poza głównym nurtem teatralnym. W Instytucie Górnicka przygotowała także kolejne realizacje teatru chórowego: *Magnificat* (2011) i *Requiemaszyna* (2013). Chociaż spektakl *Tu mówi chór...* nie powstał w żadnym prestiżowym teatrze, odniósł niebywały sukces w Polsce i zyskał międzynarodowe uznanie, występując i zdobywając nagrody na festiwalach między innymi w Lyonie, Tokio, Monachium czy New Delhi. To rzadki przypadek teatru jawnie feminizującego i beczelnie politycznego (gdzie protest dokonuje się poprzez formę muzyczną), który równolegle funkcjonuje jako twórczość o wydźwięku uniwersalnym, jako humanistyczna refleksja nad kondycją człowieka i społeczeństwa. Być może ta wielowymiarowość przedstawień Górnickiej tłumaczy, dlaczego przedsięwzięcie tak radykalne w formie i treści, a przy tym czerpiące z myśli drugiej i trzeciej fali feminizmu, uniknęło gettoizacji i spotkało się z entuzjastycznym przyjęciem przez zazwyczaj wstrzemięźliwe wobec tego typu projektów środowisko zawodowe i krytykę teatralną.

1 *Każdy słyszy swoim uchem* z Martą Górnicką rozmawiała Krystyna Duniec, w: Krystyna Duniec, *Ciało w teatrze. Perspektywa antropologiczna*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2012, s. 310.

2 „*I sing the body electric*” z Martą Górnicką rozmawiała Justyna Stasiowska, „*Didaskalia*” 2013, nr 115/116, s. 125.

Pamiętając o uniwersalnym potencjale twórczości Górnickiej oraz o stanowiącym dla niej istotny kontekst trendzie umuzykalniania praktyki teatralnej w celu nadania jej politycznej skuteczności – widocznym w szczególności w teatrze niemieckim, gdzie od dwóch dekad mówi się o teatralnym „zwrocie muzycznym”³ – chciałabym jednak spojrzeć na teatr chórowy przede wszystkim jako na brawury przykład teatru feministycznego/feminizującego w Polsce, a więc kraju, który nie doświadczył drugiej fali feminizmu. Kiedy w latach 60. i 70. XX wieku feministyczne inicjatywy teatralne wpływały na artystyczny i polityczny kształt scen w Wielkiej Brytanii, Stanach Zjednoczonych czy Francji, polski teatr angażował się w radykalnie odmienne spory polityczne i ideologiczne niż tak zwana „sprawa kobieca”, którą żywo interesowała się Polska międzywojenna, a która w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej została całkowicie zmarginalizowana. Teatr Dwudziestolecia obfitował w przykłady działalności o profilu feministycznym, takie jak reżysersko-dramatyczny tandem Zofii Modrzewskiej i Marii Morozowicz-Szczepkowskiej; natomiast teatr powojenny, w tym również inicjatywy kontrkulturowe, podobnie jak cały dyskurs publiczny, pozostał poza sferą wpływów feminizmu, którego ślady można dostrzec jedynie w sztukach wizualnych, między innymi u Natalii LL, Marii Pinińskiej-Bereś i Ewy Partum⁴. W Polsce przełomu lat 60. i 70. nie powstał żaden odpowiednik amerykańskiego *It's All Right to Be Woman Theatre* czy brytyjskiego *The Women's Theatre Group*. O kształcie polskiego teatru decydowały przede wszystkim poszukiwania artystyczne Jerzego Grotowskiego oraz Tadeusza Kantora – każdy z nich pojawia się zresztą niczym widmo w praktyce Marty Górnickiej. Pierwszy polski kobiecy kolektyw teatralny, zmagający się z problematyką jawnie feministyczną, Teraz Polię powstał dopiero w 2008 roku i do dziś pozostaje jedyną taką inicjatywą w lokalnym pejzażu teatralnym. Choć warto odnotować, że od kilku lat refleksja feministyczna coraz silniej przenika do polskiego teatru dzięki cieszącej się sporym powodzeniem działalnością młodych reżyserek otwarcie przyznających się do feministycznych sympatii i inspiracji, na przykład Weroniki Szczawińskiej czy Igi Gańczarczyk. W przypadku twórczości Górnickiej nie tyle chodzi jednak o infuzję elementów feministycznych, ile o radykalną rewizję kulturowej instytucji teatru przeprowadzaną z pozycji, którą można zidentyfikować jako feministyczną, tak jak to miało miejsce w teatrze drugofalowym.

W połowie XX wieku, wraz z rozwojem myśli feministycznej, europejsko-amerykańska tradycja teatralna stawała się coraz bardziej podejrzana ze względu na jej głębokie uwikłanie w struktury patriarchalne. W końcu teatr kształtował się jako instytucja, która zarówno dosłownie, jak i w przenośni ufundowana była na wykluczeniu doświadczenia kobiecego⁵. Hélène Cixous pytała: „Jak możecie wy, kobiety chodzić do teatru, nie czując się współniczkami sadyzmu skierowanego przeciwko kobietom? Dlaczego nie pojmujecie, że chodząc do teatru, który *ad infinitum* reprodukuje strukturę patriarchalnej rodziny, wciąż potwierdzacie

3 David Roesner, *The politics of the polyphony of performance: Musicalization in contemporary German theatre*, „Contemporary Theatre Review” 2008, vol. 18:1.

4 Izabela Kowalczyk, *Od feministycznych interwencji do postfeminizmu*, w: tejsze, *Matki-Polki, chłopcy i cyborgi... Sztuka i feminizm w Polsce*, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2010.

5 Sue-Ellen Case, *Feminism and Theatre*, Methuen, New York 1988.

swoją rolę ofiary?”⁶. Nic zatem dziwnego, że w ramach feministycznych inicjatyw teatralnych dążono do reorganizacji samej instytucji teatru, wypracowując nowe techniki i taktyki działania teatralnego. Podobnie jak w przeżywającym wówczas burzliwy rozkwit performansie kobiecym (zwłaszcza w obszarze *body art*) chodziło o dekonstrukcję zachodniego systemu reprezentacji opartego na Kobiecie-obiekcie i zakłócenie obowiązującego porządku poprzez skonfrontowanie widowni z działającą kobietą-podmiotem⁷. Biorąc jednak pod uwagę fakt, że samo pojęcie feminizmu wzbudza trudności definicyjne ze względu na wewnętrzną różnorodność refleksji feministycznej oraz towarzyszącego jej działania i okazuje się utopijnym mirażem, który w drugofalowych środowiskach feministycznych funkcjonował jedynie w początkowym okresie ruchu, to jak można wyznaczyć granice teatru feministycznego?

Przyjmuję za Lizbeth Goodman, że teatr feministyczny „zmierza do pozytywnego przewartościowania ról oraz/lub do wywołania zmiany społecznej, kierując się szeroko rozumianymi ideami feministycznymi”⁸. Przy czym „zmiana społeczna” może dokonywać się zarówno na zbiorowym, jak i indywidualnym poziomie. Goodman podkreśla imperatyw prowokowania widzów do refleksji społecznej, do stawiania pytań o społeczno-kulturowe aspekty płci. Autorka dodaje również, że chociaż teatr feministyczny sprzyja przedstawianiu doświadczenia kobiecego, to zarazem jest w nim miejsce także dla tych feministek, które odrzucają takie myślenie o płci jako redukcjonistyczne lub esencjalistyczne (teatr feministyczny kształtują więc zarówno idee feminizmu radykalnego, jak i materialistycznego). Reasumując, pod pojęciem teatru feministycznego rozumiem praktykę teatralną, w którą wbudowany jest krytyczny namysł nad obowiązującym porządkiem płciowym oraz aktywizująca zachęta do uczestniczenia w tym namyśle, potencjalnie prowadzącym do realnych działań na rzecz społecznej zmiany. Sądzę, że dwie pierwsze realizacje teatru chórowego – *Tu mówi chór...* i *Magnificat* – spełniają wszelkie kryteria tak definiowanego teatru feministycznego, a zarazem tę definicję przekraczają. Natomiast późniejszy spektakl, *Requiemaszyna*, stanowi próbę uruchomienia poza kontekstem płciowym interwencyjnych mechanizmów protestu wypracowanych w obrębie poprzednich przedstawień. W dalszej analizie teatru chórowego będę odwoływać się więc głównie do *Tu mówi chór...* i *Magnificat*, kolejno koncentrując się na następujących aspektach twórczości Górnickiej i determinujących tę twórczość problemach: język/ciało, forma chórowa, wspólnota, interwencja polityczna oraz władza.

Drżenie sensu: język, ciało/głos

W jednym z wywiadów Górnicka tłumaczy, w jaki sposób w Chórze funkcjonuje język, a zarazem wyłania się antysystemowy potencjał: „Muzyczność jest szansą na przekroczenie. Lubię taką frazę [Rolanda]

6 Cyt. za: Małgorzata Sugiera, *Polifonia głosów i obrazów kobiet w teatrze Hélène Cixous i Katariny Frostenson*, w: *Gender w humanistyce*, red. Małgorzata Radkiewicz, Rabid, Kraków 2001, s. 193.

7 Jeanie Forte, *Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism*, w: *Performing Feminisms*, ed. Sue-Ellen Case, The Johns Hopkins University Press, Baltimore – London 1990.

8 Lizbeth Goodman, *Contemporary Feminist Theatres: To Each Her Own*, Routledge, London – New York 1993, s. 34. Tłumaczenie tekstów anglojęzycznych własne, o ile nie zaznaczono inaczej.

Barthes'a – «język drży na granicy sensu». To drzenie jest dla mnie możliwe właśnie dzięki muzyczności⁹. Chór Górnickiej roztrzaskuje językowe klisze, kontrapunktuje słowa, miksuje heterogeniczne cytaty – libretto spektaklu *Tu mówi chór...* tworzą między innymi tradycyjny przepis kulinarny z XIX wieku, slogany reklamowe, fragmenty *Antygony* i dzieł wspomnianego Barthes'a, podczas gdy w *Magnificat* zderzają się teksty *Bachantek*, *Pieśni nad pieśniami*, kuchenne porady Nigelli Lawson i frazy zaczerpnięte z liturgii katolickiej. Należy jednak podkreślić, że ta gra z językiem toczy się nie tyle na poziomie tekstu (jak w dramatach Jelinek, do których zresztą Górnicka też sięga), ile na styku słowa, głosu i ciała, gdzie wybrzmiewa muzyczność i materialność języka. Istotne jest zatem nie tylko to, co mówi Chór, ale nade wszystko, jak to mówi: Chór syczy, krzyczy, sapie, szepce, wzdycha, śpiewa arie operowe i popowe szlagiery, powtarza i zapętla frazy, wycisza je lub niespodziewanie urywa. Według Górnickiej: „Chór demonstruje, prezentuje język w jego władzy. Portata, staccata, glissanda łamią kark słowom albo rozbijają stałe związki frazeologiczne. Zawsze pokazuję językowi język!”¹⁰. Chór wykorzystuje zatem ciało/głos w celu zaburzania sensów i wytwarzania dystansu wobec słowa, co nie tylko obnaża wmontowaną w język ideologię, ale też wpływa na recepcję Chóru, który silnie oddziałuje na widzów na poziomie zmysłowym.

Górnicka eksploruje szczególną sytuację choreutek: kiedy z obecnych na scenie ciał kobiecych wydobywa się głos produkujący zarówno muzykę, jak i język. Dlatego też zasadne wydaje się ponowne przywołanie, tak bliskiego reżyserce, Barthes'a i jego koncepcji „ziarna głosu”, które według francuskiego filozofa byłoby „materialnością ciała mówiącego językiem ojczystym: być może literą, prawie na pewno znaczeniem”¹¹. Tym bardziej, że chodzi tutaj o głos, który nie będąc głosem osobistym i oryginalnym, pozostaje głosem indywidualnym – innymi słowy, mamy do czynienia z ciałem/głosem pozbawionym tożsamości społecznej, lecz zarazem wyraźnie odrębnym. Dokładnie w taki sposób funkcjonują ciała/głosy choreutek w przedstawieniach Górnickiej, ponieważ w teatrze chórowym wytraca się personalny aspekt tworzących go jednostek, formujących jakiś rodzaj wspólnoty, ale zachowana zostaje indywidualna materialność i zmysłowość ich ciał/głosów. Aby przybliżyć mglisty koncept „ziarna głosu” Barthes, w odwołaniu do prac Julii Kristevej, rozróżnia feno-śpiew i geno-śpiew. Podczas gdy pierwszy z nich odsyła do tych aspektów wykonania, które mają służyć komunikacji, reprezentacji i ekspresji, geno-śpiew jest „przestrzenią, w której rodzą się znaczenia «wewnątrz języka i w jego materialności» [...] to ten punkt (lub podstawa) tworzenia, w którym melodia naprawdę przemierza język [...], pokazuje, jak pracuje język i jak utożsamia się z tą pracą. Jest to, używając bardzo prostego słowa, które jednak trzeba brać poważnie: dykcja języka”¹². Być

9 *Każdy słyszy swoim uchem* z Martą Górnicką rozmawiała Krystyna Duniec, w: Krystyna Duniec, *Ciało w teatrze. Perspektywa antropologiczna*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2012, s. 304.

10 *Każdy słyszy swoim uchem*, dz. cyt., s. 302.

11 Roland Barthes, *Image – Music – Text*, trans. by Stephen Heath, Hill and Wang, New York 1978, s. 182. Polskie tłumaczenie cytatów Barthes'a podaje za: Paweł Mościcki, *Od strażnika sensu do narzędzia rozkoszy. Myśl francuska o głosie*, „Glissando” 2006, nr 9, <http://www.glissando.pl/tekst/od-straznika-sensu-do-narzedzia-rozkoszy-mysl-francuska-o-glosie-2/>, dostęp: 6 lutego 2015.

12 Roland Barthes, dz. cyt., str. 182–183.

może to właśnie w obszarze geno-śpiewu należałoby zatem lokalizować poszukiwania artystyczne Górnickiej, które mają miejsce na styku ciała/głosu i języka; tam, gdzie drżą sensory.

Powinowactwo z Barthes'em nie przekreśla związków podejścia Górnickiej do języka z wprowadzoną przez Cixous metaforą kobiety jako sroki-złodziejki. Jak pisze autorka Śmiechu Meduzy:

Kraść i latać [po fr. homonim *voler* – A.Ł.] – to gest kobiety, kraść w języku, ukraść go i poszybować. Kradnąc nauczyłyśmy się wszystkich sposobów, od wieków, odkąd nie posiadamy dostępu do nich inaczej niż przez kradzież: żyłyśmy kradnąc, szukając ukrytych i wąskich dróg pożądania. Szybując w powietrzu nauczyłyśmy się tych wszystkich sposobów: żyłyśmy w locie, szukając dla pożądania otwartych przestrzeni.¹³

Wykorzystując dwuznaczność francuskiego czasownika *voler*, oznaczającego zarazem kraść i latać, Cixous wyobraża sobie piszącą kobietę jako srokę złodziejkę, która bezwstydnie podkrađa z obcego sobie języka, a następnie szybuje ze swoją zdobyczą w rozległe przestworza własnej twórczości. Język pozostaje zatem dla kobiety rezerwuarem środków, metod, zasad, do którego musi ona sięgać, ale zachowując dystans, czujność i przekorę. W tym samym duchu Górnicka przechwytuje – produkowane w polach kultury wysokiej i kultury popularnej, życia artystycznego i życia codziennego – słowa, zwroty, frazy, które miksuje i przekształca w autorskim procesie twórczym, pokazując wyobcowującemu kobiety językowi – język.

Metafora Cixous świetnie zresztą oddaje nie tylko istotę relacji między feminizmem a językiem, ale także sedno feministycznych praktyk teatralnych: zaangażowane w nie kobiety od samego początku podejrzliwie odnosiły się do zachodniej tradycji teatralnej, lecz zarazem świadomie „kradły” z niej według własnych potrzeb i upodobań. Feministyczna praktyka teatralna, jak przekonuje Elaine Aston, opierając się na brytyjskich przykładach, to „praktyka, która «kradnie» lub czerpie ze wszystkiego i zewsząd, jeśli tylko jest to konieczne i pożądane”¹⁴. Z kolei Peta Tait, charakteryzując australijski teatr feministyczny, porównuje praktyczki teatralne do butnych piratek w „śródlądowym, męskim świecie teatru”, które „musiały napadać i plądrować, aby wejść w posiadanie teatralnych form”¹⁵. Wyraźnie okazuje się więc, że twórczość kobieca rodzi się z przekroczenia, zaczynając się od aktu przemocy wobec zastanego języka i formy. Teatr chórowy znakomicie egzemplifikuje tę zasadę: nie dość, że Górnicka kradnie i rozsadza język, to jeszcze przeprowadza tę dekonstrukcję, impertynencko splądrowawszy świat zachodniego teatru, z którego wyrwała i zawłaszczyła chór antyczny, przekształcając go w „nowoczesny chór tragiczny” kobiet.

13 H el ene Cixous,  miech meduzy, przeł. Anna Nasilowska, „Teksty Drugie” 1993, nr 4–6, s. 160.

14 Elaine Aston, *Feminist Theatre Practice: A Handbook*, Routledge, London – New York 1999, s. 19.

15 Peta Tait, *Feminism in Australian Theatre*, w: *The Routledge Reader in Gender and Performance*, ed. Lizbeth Goodman, Jane de Gay, Routledge, London – New York 2002, s. 223.

Nowoczesny chór tragiczny

Nasza wiedza o chórze antycznym pozostaje oczywiście dalece niesatysfakcjonująca i fragmentaryczna, a pytania o istotę i funkcje chóru w antycznych dramatach i ich inscenizacjach oraz generalnie w kulturze starożytnych wciąż na nowo wzbudzają polemiki w środowisku naukowym. Dość przypomnieć spór Johna Goulda¹⁶ i Simona Goldhilla¹⁷: chociaż obaj badacze zgodnie odrzucają modele chóru antycznego jako idealnego widza, tuby odautorskiej czy wyraziciela emocji widowni, ich końcowe wnioski dotyczące roli i wagi chóru w kontekście kategorii wspólnoty, władzy i *polis* okazują się przeciwstawne. U źródeł różnicy leży przyjęcie odmiennych perspektyw badawczych, odpowiednio: literaturoznawczej i historycznokulturowej, przy czym pierwsza z nich naznacza chór jako byt marginalny, podczas gdy druga podkreśla jego centralną pozycję¹⁸. Melinda Powers wymienia liczne „pułapki” czyhające na badaczy chóru antycznego, które determinują i różnicują wyniki badań, na przykład: przecenianie reprezentacyjności pojedynczych źródeł, konstruowanie niepewnych związków przyczynowo-skutkowych, odwoływanie się wyłącznie do określonego typu materiału badawczego¹⁹. Dlatego trudno o konsensus w sprawie chóru antycznego. Jak stwierdził ponad trzydzieści lat temu Albert Weiner, o greckim chórze wiemy na pewno, że na początku V wieku p.n.e. składał się z pięćdziesięciu osób i to prawdopodobnie Ajschylos zmniejszył tę liczbę do dwunastu, a następnie Sofokles podwyższył do piętnastu. Wiemy też, że chór ograniczony był do przestrzeni nazywanej *orchestra*, a więc „miejsca do tańczenia”, a zatem pewnie nie tylko śpiewał, ale i tańczył. Zakładamy również, że poeci uznawali jego wagę, choćby z tego powodu, że występuje we wszystkich zachowanych tragediach²⁰. Poza tym, snujemy domysły. Zresztą sam Weiner, wychodząc od *Poetyki* Artystotelesa, który poświęcił chórowi zaledwie akapit, proponuje, aby chór rozpatrywać nie jako element dramatyczny, lecz praktyczny/teatralny²¹. Mówiąc inaczej, chór – w przeciwieństwie do postaci dramatu – nie istnieje na papierze, a słowa chóru zyskują znaczenie jedynie wtedy, kiedy są śpiewane i tańczone w obrębie wspólnotowej przestrzeni performatywnej. Jeśli przyjąć koncepcję Weinerja, to teatr chórowy pozostawałby bardzo blisko „skradzionej” oryginalnej formy – u Górnickiej również sensy wytwarzają się nie w samym librecie, lecz dopiero podczas jego wykonania, na przecięciu logosu i ciała/głosu, kiedy choreutki stają naprzeciwko chóru widzów.

Za sprawą Górnickiej grecki chór tragiczny staje się narzędziem odzyskiwania kobiecego głosu, który został w teatrze antycznym uciszony. Agata Adamiecka uważa, że Chór „wystawia kobiecą nie-obecność na scenie historii, a wyspiewując widzom w twarz swoją mocarną pieśń,

16 John Gould, *Tragedy and Collective Experience*, w: *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, edited by M. S. Silk, Oxford University Press, Oxford 1998.

17 Simon Goldhill, *Collectivity and Otherness – The Authority of the Tragic Chorus: Response to Gould*, w: *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, ed. M.S. Silk, Oxford University Press, Oxford 1998.

18 Melinda Powers, *Athenian Tragedy in Performance: A Guide to Contemporary Studies and Historical Debates*, University of Iowa Press, Iowa City 2014, s.54–56.

19 Melina Powers, dz. cyt., s. 48.

20 Albert Weiner, *The function of the tragic Greek chorus*, „Theatre Journal” 1980, vol. 32:2, s. 205.

21 Albert Weiner, dz. cyt., s. 211–212.

drwi z systemu, który skazał kobiety na milczenie”²². Choć faktyczna funkcja chóru antycznego pozostaje przedmiotem naukowych kontrowersji, to niewątpliwie wiązała się ona z doświadczeniem estetyczno-politycznym płci męskiej, która przecież jako jedyna miała dostęp do teatru, a do tego z dużym prawdopodobieństwem (zwłaszcza w przypadku chórów „kobiecych”) bezpośrednio dotyczyła efebów i formowania się ich męskości kosztem odrzucenia elementów klasyfikowanych jako kobiece²³. *Tu mówi chór...* i *Magnificat* – już poprzez samą formę – stawiają zatem pytanie o możliwość zaistnienia głosu kobiecego w systemie patriarchalnym, zwłaszcza w matrycy teatru zachodniego.

Co istotne, forma teatralna, którą Górnicka „przechwytuje” na własny użytek, to forma *par excellence* paradoksalna. Chór tragiczny – jak pokazują wspomniane badania nad chórem antycznym – w dyskursie historycznoteatralnym cechuje się inherentną niestabilnością i wewnętrzną sprzecznością, a dualistyczna optyka zdaje się tracić w jego przypadku rację bytu. Chór może bowiem funkcjonować jednocześnie jako znak tradycji i eksperymentu, zawieszony między sceną i widownią bywa interpretowany jako głos wspólnoty, figura liminalna czy wyraziciel poglądów autora, a przy tym choć kojarzy się ze wzniosłą liryką, konstytuuje się w fizycznych ciałach/głosach²⁴. Górnicka wykorzystuje ambivalencję chóru, dążąc do powołania na scenie nie mniej paradoksalnego podmiotu: polifonicznej wspólnoty kobiet, która wytwarzając się w skradzionym języku, zarazem oddziałuje nade wszystko swoją zmysłowością i materialnością.

Polifoniczna wspólnota kobiet

W przedstawieniach *Tu mówi chór...* i *Magnificat* (inaczej niż w *Requiemaszyne*) występują wyłącznie wyłonione w toku otwartego castingu kobiety, reprezentujące rozmaite profesje, typy urody, kategorie wiekowe. Krystyna Duniec i Joanna Krakowska piszą:

Już sam fakt zabrania głosu bywa obsceniczny. Zwłaszcza jeśli zabierają go osoby nieuprawnione, czytaj: anonimowe, osoby, których i o których wcześniej nie słyszano. Zabranie głosu po raz pierwszy jest obsceniczne szczególnie wtedy, kiedy jest przekroczeniem wstydu, wyrwaniem się z niewidzialności, zerwaniem paktu milczenia. [...] Obsceniczna jest obecność dwudziestu pięciu różnych kobiet, które mówią „ja”, a słysząc – „my”.²⁵

W *Tu mówi chór...* dochodzi do materializacji obscenicznego fantazmatu polifonicznej (a nie utopijnie monolitycznej) wspólnoty kobiet, kulturowo pozbawionych głosu, która uderza w publiczność z potężną siłą cielesną. Podrzędny status kobiet w kulturze euroamerykańskiej i na jej teatralnej trybunie, status przeciwko któremu występuje Chór, Górnicka sygnalizuje, przywołując w zamykającym spektakl, wyciszonym

22 *Siła Chóru. Niesterowane głosy*, rozmawiają Agata Adamiecka-Sitek i inni, „Dialog” 2012, nr 1, s. 29.

23 Zob. Mary deForest, *Female choruses in Greek Tragedy*, „Didaskalia – The Journal for Ancient Performance” 1997, vol. 4.1.

24 Ewa Partyga, *Chór dramatyczny. W poszukiwaniu tożsamości teatralnej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.

25 Krystyna Duniec i Joanna Krakowska, *Soc, sex i historia*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 305.

fragmencie libretta grecką kategorię metojsów, czyli cudzoziemców osiedlających się w Atenach i niedysponujących pełnią praw obywatelskich. Chór kobiet pozostawia zatem publiczność z szaleniem mocnym obrazem: kobiety jako cudzoziemki egzystujące w obcej sobie kulturze i działającej na obcej sobie scenie, z której jest od tysiącleci wykluczana. Tylko tyle, że Górnickiej udaje się uprzednio powołać wyraźnie polityczną i aktywną wspólnotę „metojsów”, która przemawia zbiorowym głosem kobiecym, nie roszcząc sobie jednak praw do absolutyzmu i umiejętnie unikając aporii logiki drugiej fali. Chór kobiet, wyłaniając się na przecięciu takich kategorii jak głos i *logos*, indywidualizm i zbiorowość, forma i przekaz, władza i emancypacja, w obrębie paradoksalnej formy teatralnej, jest bowiem nie tyle podmiotem samoafirmującym się, ile „podmiotem w kryzysie”²⁶. Konstytuująca się wspólnota kobiet jest bowiem z założenia ambiwalentna – poszukując „my”, odnosi się podejrzliwie do samej idei „my” – i swojej ambiwalencji świadoma, ponieważ nieustannie mocuje się z problemem, co i jak mówić. Interpretowanie Chóru Górnickiej w kategoriach „podmiotu w kryzysie” czy „podmiotu paradoksalnego” wydaje się zbieżne z zamysłem samej reżyserki, która w jednym z wywiadów ujawnia towarzyszące jej pracy napięcie między tym, co jednostkowe i tym, co zbiorowe, opisując Chór jako „wspólnotę polityczną”, która jednak „zachowuje nieufność wobec unifikacyjnych mechanizmów”²⁷.

Polityczność przedstawień Górnickiej – programowa i nieskrywana – ma szansę efektywnie zaistnieć właśnie dzięki ich chórowej formie. Być może chór tragiczny od samego początku był środkiem działania politycznego, a Górnicka ożywiając antyczne medium, przypomina o jego „elementarnym związku” z polityką²⁸. W XX wieku rozpoznanie politycznego potencjału szeroko rozumianej muzyczności w teatrze, w tym formy chórowej, sprowokowało zwrot muzyczny na scenach niemieckich, gdzie twórcy tacy, jak Einer Schlee czy Christoph Marthaler, w poszukiwaniu nowych form reprezentacji i komunikacji, które umożliwiłyby interwencję polityczną, zaczęli eksplorować polifoniczność i heterogeniczność głosu, zmieniając przestrzeń teatralną w pejzaż dźwiękowy, a aktora w „ciało muzyczne”²⁹. David Roesner twierdzi, że „muzycyzacja może zrewidować lub zrekontekstualizować tekst, wzmocnić nasze rozumienie tekstu, potwierdzić je lub mu zaprzeczyć, uprościć lub utrudnić jego odbiór oraz – co jest jednym z wielu dostępnych scenariuszy – może go zastąpić”³⁰. Przy czym według autora o muzycyzacji teatru niemieckiego ostatnich dwóch dekad należałoby mówić na trzech poziomach analizy: w procesie powstawania spektaklu, w odniesieniu do podstawowej zasady organizującej spektakl oraz w kontekście procesu odbiorczego³¹. Chociaż twórczość Górnickiej jest znakomitym przykładem teatru umuzykalnionego (na każdym wymienionym poziomie), opartego na uznaniu antysystemowych właściwości muzyczności i zrównującego w prawach głos, ciało i tekst, trudno byłoby porównać ją do jakiegokolwiek niemieckiego artysty tego nurtu, nawet do Einera Schleefa.

26 Agata Adamiecka-Sitek, dz. cyt.

27 *Każdy słyszy swoim uchem*, dz. cyt., s. 305.

28 Dobrochna Ratajczakowa, *Kilka uwag o chórze*, „Dialog” 2012, nr 4, s. 189.

29 Patrick Primavesi, *A theatre of multiple voices*, „Performance Research: A Journal of Performing Arts” 2003, vol. 8:1.

30 David Roesner, *The politics of the polyphony of performance: Musicalization in contemporary German theatre*, „Contemporary Theatre Review” 2008, vol. 18:1, s. 46.

31 David Roesner, dz. cyt., s. 45.

O ile tematem przewodnim artystki pozostają wykluczeni, o tyle *idée fixe* Schleeffa³² była historia; co więcej, w zestawieniu z Chórem Górnickiej, chóry Schleeffa wydają się hieratyczne i pod względem formalnym monolityczne.

Polityczność Chóru kobiet

Wymiar polityczny *Tu mówi chór...* i *Magnificat* ma oczywiście przede wszystkim charakter feministyczny, choć w poszczególnych przedstawieniach Górnicka inaczej rozkłada akcenty. Skuteczność projektowanej przez reżyserkę interwencji politycznej (w patriarchalny system społeczny, zwłaszcza w Polsce, i androcentryczną matrycę zachodniego teatru, a także szerzej: we wszelkie mechanizmy dyscyplinujące i wykluczające) gwarantuje siła oddziaływania i energia, którą jej Chór uzyskuje na scenie. Głos Chóru fizycznie dotyka publiczności, nie można się przed nim schować i nie można go zignorować, gdy uderza w ciała widzów. Sama Górnicka przyznaje, że nie potrafi w pełni zwerbalizować tego zjawiska: „To rodzaj bardzo silnej obecności, jakby zognioniej, energetycznej, brak na to słów...”³³. Szczególnie mocne wrażenie wywiera scena, która rozpoczyna się od frazy wypowiedzianej przez jedną, występującą do przodu choreutkę: „My kobiety jesteśmy potwornie inne, jesteśmy potwornie inaczej”. Stopniowo dołączają do niej – zarówno głosem, jak i ciałem – pozostałe kobiety, konstytuując napierający na publiczność, gniewny i monstrialny tłum. Kobiety, wielogłowy „potwór” przemawia różnymi głosami, które zaczynają w indywidualnym tempie powtarzać „mów” i kumulują się we wściekłym wrzasku, odzyskując kobiece prawo do języka. W takich fragmentach dochodzi do zespolenia kobiecych głosów i ciał; ciał, które rosną i potężnieją tak bardzo, że ich obecność staje się fizycznie i zmysłowo wszechogarniająca. Górnicka podkreśla jednak, że ta – zaiste rewolucyjna – siła Chóru rodzi się w kontakcie z publicznością, wytwarza się w sytuacji społecznej, w warunkach cielesnego współprzebywania choreutek i widzów. „Zawsze Chór staje naprzeciwko chóru” – mówi artystka³⁴.

W przedstawieniach Górnickiej mamy zatem do czynienia z oryginalnym połączeniem dwóch taktyk feministycznego działania politycznego wypracowanych przez kolejne fale feminizmu, odmiennie konceptualizujące tożsamość kobiecą. Z jednej strony, na poziomie cielesnym Chór przywodzi na myśl *écriture féminine* oraz drugofalowy performans feministyczny, konfrontując publiczność z ucieleśnionymi podmiotami kobiecymi, które tworzą poprzez ciało posiadające status źródła i narzędzia specyficznego kobiecego języka przekraczającego męski logos. Z drugiej jednak – na poziomie językowym Chór zongluje kliszami i stereotypami, praktykując kulturowy *bricolage*, którego celem jest zdemaskowanie performatywnego charakteru kobiecości, a nie odnalezienie „prawdziwej” kobiecości pod skorupą społecznych imperatywów³⁵. Górnicka obnaża wyobcowanie kobiet z języka, który sprowadza się dla nich do niekończących się serii narzuconych nakazów i zaleceń określających kulturowe

32 Matthias Dreyer, *Prospective Genealogies: Einar Schleeff's Choric Theatre*, „Theatre Research International” 2009, vol. 34:2.

33 *Każdy słyszy swoim uchem*, dz. cyt., s. 209.

34 *Każdy słyszy swoim uchem*, dz. cyt., s. 313.

35 Feona Attwood, *Sluts and Riot Grrrls: female identity and sexual agency*, „Journal of Gender Studies” 2007, vol. 16:3.

warunki bycia kobietą i jego dopuszczalne warianty. Opresyjny charakter języka i szerzej: kultury nie implikuje jednak, że istnieje jakakolwiek autentyczna, a stłumiona kobiecość. Chór może zatem z przekazem powiedzieć: „Zamów sobie kobietę. Rozmiar trzydzieści sześć. Do wyboru Halka³⁶ lub Lara”, lecz nie będzie próbował roztrząsać, czy kobieta formująca samą siebie zgodnie z którymś – z dostępnych na rynku – modeli, musi najpierw wyrzec się jakiejś „prawdziwej” kobiecości. Istotne jest, że powinna skroić swoją tożsamość płciową według obcego sobie projektu.

Jedną z ograniczających klisz kobiecości, która kilkakrotnie powraca w *Tu mówi chór...*, jest figura księżniczki. Górnicka wplata w libretto fragmenty cyklu *Śmierć i dziewczyna I-V*. Dramaty księżniczek Elfriede Jelinek, a konkretnie *Śpiącej królowny*, pozwalając, by na scenie wybrzmiały między innymi dosadne słowa: „jakbym bez niego była tylko pustym naczyniem, które dopiero on napełnił miłością”³⁷, wskazujące na wpisana w baśniowy scenariusz zależność kobiecej tożsamości od męskiego, samoustanawiającego się podmiotu. Trudno wyobrazić sobie bardziej bezwolny i pasywny model kobiecości niż pogrążona we śnie księżniczka, której jedyną szansą na życie okazuje się pocałunek *de facto* obcego mężczyzny. Parafraza Jelinek pojawia się również w *Magnificat*, gdzie słowa Jackie Kennedy, współczesnej księżniczki: „to cud, że taki obraz jak ja potrafi mówić”³⁸, powtarza Matka Boska, dodając jednakże istotne wtrącenie: „to cud, że taki święty obraz jak ja potrafi mówić”. W każdym przypadku Górnicka uwypukla wmontowany w obowiązującą kulturę imperatyw milczenia nałożony na płęć kobietą i strukturalne założenie o niemożności samoistnego wyłonienia się podmiotu kobiecego. Widmo księżniczki pojawia się w *Tu mówi chór...* również w wersji popkulturowej, gdy słynny temat muzyczny Disneyowskich produkcji, urocza i radosna melodyjka, płynnie przechodzi w głośny, przeszywający krzyk kobiet, którym baśniowa narracja przypomina bądź frustrującą fatamorganę, bądź ograniczającą pole działania złotą klatkę.

Analogiczną diagnozę wpływu modelu księżniczki na doświadczenie kobiet odnajdujemy w sztukach wizualnych w serii zdjęć urodzonej w Izraelu kanadyjskiej artystki Diny Goldstein *Fallen Princesses*³⁹ [*Upadłe księżniczki*] oraz w cyklu fotografii *Disney Princesses* Brytyjki Sarah Maple⁴⁰. U Goldstein chodzi o porównanie doskonałej rzeczywistości baśni z bezwzględną i bolesną codziennością, które zarazem przynosi możliwą odpowiedź na pytanie, co stało się później z księżniczką. Disneyowskie bohaterki, których tożsamość rozpoznajemy bez trudu po ich charakterystycznych kreacjach i fryzurach, zostają wrzucone w wyjątkowo trudne sytuacje, w różnym stopniu korespondujące z fabułą przywoływanej baśni, na przykład Roszponka (*Rapunzel*) siedzi na

36 Chodzi o tytułową bohaterkę *Halki* Stanisława Moniuszki z 1848 roku – jednej z najsłynniejszych polskich oper romantycznych.

37 Elfriede Jelinek, *Śmierć i dziewczyna I-V. Dramaty księżniczek*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Panga Pank, Kraków 2007, s. 54-55.

38 Elfriede Jelinek, dz. cyt., s. 84.

39 Fotografie można obejrzeć na stronie <http://www.fallenprincesses.com>, dostęp: 9 lutego 2015.

40 Fotografie dostępne pod adresem: <http://www.sarahmaple.com/disneyprincesses.htm>, dostęp: 9 lutego 2015. Zarówno prace Maple, jak i Goldstein były prezentowane w Polsce na wystawie *Księżniczki: międzynarodowa wystawa fotografii i wideo*, Nowe Miejsce w Warszawie, 4 października – 27 października 2013, kuratorka: Katarzyna Majak.

szpitalnym łóżku, trzymając w jednym ręku stojak z kroplówką, w drugim swój niezwykle, długi warkocz, który straciła wskutek chemioterapii. Z kolei cykl *Maple* zmierza do przełamania biografii księżniczek, które pozbawia się prawa do samorealizacji na rzecz biernego oczekiwania na księcia. *Disney Princesses* składają się z dwóch odsłon: *Graduation* (*Ukończenie studiów wyższych*) oraz *Job* (*Praca*), w których artystka pozuje przebrana za bohaterki Disneyowskich baśni. W serii portretów *Graduation* księżniczki z dyplomami w dłoniach śmiało patrzą w obiektyw, ale nie wdzięczą się – to dumne, aspirujące młode kobiety wciśnięte w groteskowe, niepasujące do studenckich biretów stroje, a nie słodkie uwodzicielki z omdlewającym spojrzeniem. Natomiast *Job* przedstawia te same bohaterki podpatrzone w trakcie pracy: Ariel (*Mała Syrenka*) prowadzi zebranie biznesowe; Bella jest trenerką piłkarską żywo gestykulującą podczas meczu; Jasmin ze skupieniem piastuje funkcję sędziego; Kopciuszek właśnie wygrała wybory parlamentarne; Śnieżka przeprowadza badania w laboratorium, a Aurora (*Śpiąca Królewna*) – operację chirurgiczną. Umieszczając księżniczki w kontekście szczególnie prestiżowych i kulturowo zdominowanych przez mężczyzn zawodów, *Maple* obnaża śmieszność przypisanych księżniczkom strojów. Baśniowe kreacje nie przystają do realiów pracy zawodowej, wyraźnie kontrastują z estetyką przestrzeni publicznej i stawiają pod znakiem zapytania kompetencje księżniczek – wygląd wpływa bowiem na ocenę kwalifikacji zawodowych. *Maple* zestawia zatem model kobiecości proponowany dziewczynkom w baśniach z rzeczywistością społeczno-kulturową, w której władza, wpływy i decyzyjność warunkowane są w znacznej mierze przez edukację i pełnioną funkcję publiczną. I dlatego spektakl wieńczy Disneyowski dżingiel krzykiem.

O ile w *Tu mówi chór...* Górnicka przywołuje cały korowód kulturowych klisz kobiecości, o tyle w *Magnificat* figurą organizującą przedstawienie staje się postać Matki Boskiej, mającej fundamentalne znaczenie dla definiowania kobiecości w przenikniętej katolicką obrzędowością kulturze polskiej i funkcjonującej jako narzędzie ideologicznej kontroli nad kobietami w Polsce. *Magnificat* należałoby zatem uznać za spektakl dużo silniej włączony w kontekst lokalny i bardziej bezpośrednio komentujący aktualny polski dyskurs publiczny, wkomponowane w niego mesjanizm i martyrologię, które zakładają całkowitą instrumentalizację i radykalną idealizację (rozumianą jako odcieleśnienie i odseksualnienie) kobiet. Libretto odnosi się między innymi do katastrofy smoleńskiej z 10 kwietnia 2010 roku (kiedy podczas nieudanego lądowania zginęło ponad osiemdziesiąt osób z elity politycznej kraju, w tym ówczesny prezydent Polski Lech Kaczyński), do Pomnika Chrystusa Króla w niewielkiej miejscowości Świebodzin, który przez jakiś czas był najwyższym posągiem Chrystusa na świecie czy wreszcie do specyfiki katolicyzmu w Polsce – gdzie wszyscy są katolikami, ale dwadzieścia osiem procent wierzy w reinkarnację i nawet niewierzący praktykują. Tematyka libretta przekłada się oczywiście na warstwę muzyczną spektaklu, na którą w dużej mierze składają się dźwięki, słowa i melodie zaczerpnięte z liturgii katolickiej. W *Magnificat* Chór uderza konkretnie w polski Kościół katolicki, zastępując rozproszone ośrodki władzy wyraźnie zidentyfikowanym przeciwnikiem. W konsekwencji, w początkowej części spektaklu, Chór również tymczasowo się unifikuje i mobilizuje, co wpływa na warstwę dźwiękową i choreograficzną: linia muzyczna zostaje oczyszczona z indywidualnych akcentów, Chór jednolicie i uparcie powtarza określone frazy

lub niczym karne wojsko kiwa się z boku na bok. Ta unifikacja Chóru nie trwa jednak długo – wymiar publicystyczny przedstawienia nie ma bowiem charakteru dominującego, lecz uzupełniający, dlatego Chór szybko powraca do wypracowanej w pierwszym spektaklu wspólnoty polifonicznej. Zasadniczo *Magnificat* stanowi próbę odpowiedzi na pytanie o cielesność Matki Boskiej, w której cieniu żyją polskie kobiety, lub – by przytoczyć wypowiedź Górnickiej⁴¹ – chodzi o to, aby zobaczyć „co się kryje pod błękitną sukienką”.

W *Magnificat* Górnicka mierzy się z wpisana w polską kulturę koncepcją macierzyństwa, której kontury wyznacza figura Maryi. Bycie matką oznacza przede wszystkim utratę własnej cielesności, macierzyństwo zdaje się naznaczać ciało kobiety jako przezroczyste. Co gorsza, utracie cielesności towarzyszy odebranie prawa do indywidualizmu – kobieta przestaje być (o ile kiedykolwiek była) odrębną i niezależną jednostką. Powinna stać się niema i niewidoczna, pokorna i posłuszna autorytetom, i zawsze gotowa do samopoświęcenia. Napięcia i konflikty, które wynikają z tak zdefiniowanego macierzyństwa – paradoksalnie oznaczającego dla kobiety równoczesne wywyższenie i marginalizację, a przy tym niewątpliwe wyłączenie z uniwersalnej kategorii ludzi – wybuchają w końcowych sekwencjach *Magnificat*. Chór – podobnie jak w *Tu mówi chór...* – skanduje przepis kuchenny; tym razem jednak zamiast tradycyjnego przepisu na babę Górnicka miksuje porady Nigelli Lawson, jak obchodzić się z mięsem. To moment, w którym Chór ogromnie, staje się groźny i niebezpieczny, wzbiera w nim buntownicza i gniewna energia, która wciska widzów w krzesła. Język kuchni w zetknięciu z potężniejszymi ciałami/głosami choreutek przekształca się w rewolucyjny oręż. Następnie Chór, przypominający podpalony lont, przechodzi ku fragmentom *Bachantek* Eurypidesa. Skumulowana podczas przygotowywania mięsa energia rozładowuje się w transgresyjnym geście Agawe, która rozszarpuje ukochanego syna Penteusza, ale przecież jest to transgresja sterowana – energia kobieca zostaje przechwycona i wykorzystana do realizacji boskiego planu. Pozornie tak odległa od Maryi, Agawe, jak Matka Chrystusa, poświęca własnego syna, aby stało się zadość boskiej woli, której nie ma prawa zakwestionować. Przedstawienie wieńczy cudownie odśpiewana pieśń *Magnificat* (*Wielbi dusza moja Pana*) – Chór wykonuje ją klasycznie, bez żadnych charakterystycznych dla siebie deformacji dźwiękowych czy „fizjologicznych” zakłóceń, sapań i wzdychań. *Magnificat* to pieśń dziękczynna Maryi na wieść o Zwiastowaniu, zapowiadająca zarazem wywyższenie pokornych i biednych kosztem pysznych i bogatych. Górnicka nie dopowiada, jak publiczność powinna tę pieśń odebrać, pozwalając wybrzmieć obecnej w niej dwuznaczności: czy *Magnificat* to jedynie kolejny muzyczno-słowny analogon figury Matki Boskiej, równie hipnotyzujące i skuteczne narzędzie manipulacji służące utrzymywaniu kobiet na wyznaczonym im miejscu? Czy może rzecz-wista obietnica religijno-społecznej rewolucji, o której nieuchronnym nadejściu kościelna hierarchia stara się nie pamiętać?

41 *Matka Boska rzezi*, z Martą Górnicką rozmawiała Anna Rączkowska, „Wprost”, 6 czerwca 2011, nr 23, <http://www.wprost.pl/ar/247621/Matka-Boska-rzezi/?I=1478>, dostęp: 8 lutego 2015.

Widzialność władzy

Dotychczasowa analiza przedstawień Górnickiej koncentrowała się na działaniach Chóru. Biorąc pod uwagę feministyczny kontekst teatr chórowego, należy także zwrócić uwagę na relację między Chórem a tą, która go powołała do istnienia i każdorazowo go reanimuje podczas przedstawień: samą Martą Górnicką. Feministyczne praktyczki teatralne utożsamiały teatralne jednowładztwo z opresyjną władzą patriarchalną, stąd starały się organizować swoją pracę artystyczną według odmiennych zasad, takich jak kolektywność czy konsensus⁴². Nie bez powodu na historię teatru feministycznego składają się opowieści o grupach artystycznych, a nie o pojedynczych reżyserkach. Przykładowo IARtBWT działał jako pozbawiony kierownictwa kobiecy kolektyw artystyczny, w którym wszystkie decyzje zapadały wspólnie, a każda członkini była jednocześnie dramatis personae, reżyserką i aktorką. Wiele feministycznych inicjatyw teatralnych korzystało z metody *devised theatre*, która odrzuca klasyczną inscenizację tekstów dramatycznych na rzecz tworzenia scenariusza w drodze wspólnych poszukiwań, dyskusji i prób inspirowanych aktualnymi problemami społeczno-politycznymi determinującymi doświadczenie kobiece.

Tymczasem teatr chórowy Górnickiej nie powstaje ani w ramach kolektywnej pracy, ani w obrębie ahierarchicznej struktury. Władza Górnickiej nad Chórem jest niezaprzeczalna i realna – to ona na samym początku spisała *Dokument zasad*, którego konsekwentnie przestrzega; to ona opracowała autorski trening choreutek oparty na specyficznej pracy z „ciałem/głosem”; to ona jest autorką librett do wszystkich przedstawień; to wreszcie ona kieruje Chórem podczas występów. Chór – podporządkowany Górnickiej, realizujący jej autorską wizję i ufundowany na intensywnym treningu fizycznym przekształcającym amatorki w profesjonalistki⁴³ – stanowi pasjonujący przypadek praktyki artystycznej prowadzącej do wyzwolenia kobiecego podmiotu i kobiecej wspólnoty poprzez dyscyplinę, w tym dyscyplinę cielesną. Taki typ pracy z aktorem, w którym sformalizowany wysiłek cielesny służy wytworzeniu nowego rodzaju performerki, odsyła w polskim kontekście teatralnym do działalności Jerzego Grotowskiego, a więc do tradycji męskiej i homospołecznej. Górnickiej udaje się jednak tę tradycję przejąć, zreformować i wykorzystać w poszukiwaniach polifonicznego głosu kobiecego.

Władza Górnickiej nad Chórem – artystki, która jest performerką *per se*, ekspresyjnie dyrygującą Chórem zawsze z widocznego dla publiczności miejsca – jest władzą widzialną, a przez to Chór zyskuje wywrotowy i rewizyjny charakter. Adamiecka argumentuje, że teatr chórowy ujawnia „na poziomie metateatralnym władzę, która tradycyjnie w teatrze należała

42 Elaine Aston, *Feminist Theatre Voices: A Collective Oral History. Six Feminist Theatre Groups in Interview*, LTT, Loughborough 1997.

43 Choć Górnicka rekrutuje choreutki i choreutów w drodze otwartego castingu, ze względu na długość, intensywność, wagę i efekty późniejszego treningu, trudno mówić w tym przypadku o wykonaniu amatorskim. Nie sposób byłoby zatem zestawiać teatr chórowy z bardzo popularnymi w ostatnich latach chórami amatorów (na przykład The17, Feral Choir, Complaints Choir) – oba typy działalności dzieli nie tylko rodzaj występu (teatr chórowy łączy medium teatru i medium chóru, podczas gdy chóry amatorów ograniczają się do praktyki muzycznej), ale i pracy nad nim. Elementem wspólnym jest natomiast uruchamianie potencjału krytycznego medium chórowego (Misha Myers 2011).

do mężczyzn, i która zwykle pozostawała ukryta⁴⁴. Ponadto w spektaklu zdarzają się momenty, kiedy ostentacyjnie zaburza się władzę Górnickiej, na przykład wówczas, gdy choreutki siedzą tyłem do widowni i do Górnickiej, która przez krótką chwilę może obserwować Chór, ale nie może na niego wpływać.

Przychodzi mi do głowy tylko jeden artysta polskiego teatru, którego ostentacyjna obecność na scenie podczas własnych spektaklów tak silnie warunkowała ich recepcję: Tadeusz Kantor. Tak jak Górnicka – zawsze w czerni – na oczach zahipnotyzowanych widzów dyryguje swoim Chórem, który wyłania się jako podmiot paradoksalny, tak Kantor – zawsze w czerni – dyrygował swoimi aktorami, którzy stawali się sobowtórami umarłych. Jak czytamy u Jana Kotta:

Kantor obecny/nieobecny na scenie od pierwszej do ostatniej chwili spektaklu, przygarbiony, w tym samym, zawsze czarnym ubraniu i ciemnym szalu, ponaglający swoich aktorów lekkim, czasem niemal niedostrzegalnym trzepnięciem palców, jakby zniecierpliwiony, że to wszystko jeszcze tak długo trwa, wydać się może Charonem, który przeprowadza umarłych na tamtą stronę. Ale Kantor nie tylko odprowadza umarłych, on ich także sprowadza. W tym teatrze zanikającego i rozmytego śladu Kantor obecny na scenie jest pamięcią po miejscach i ludziach.⁴⁵

Nigdy nie widziałam przedstawienia Kantora na żywo; własną percepcję i interpretację obecności Górnickiej podczas występów Chóru mogę więc porównywać jedynie z historycznymi zapiskami dokumentującymi wpływ Kantora na przebieg i odbiór jego przedstawień, na przykład z esejami Jana Kotta, w których dominuje postać Kantora-Charona. Wydaje mi się, że podstawowa różnica między Górnicką a Kantorem to nie różnica płci czy wieku – rzecz jest dużo subtelniejsza. Otóż Kantor kierował teatrem śmierci, Górnicka dyryguje chórem życia.

U Kantora nieustannie „ponaglani” aktorzy stawali się za sprawą artysty mechanicznymi marionetkami i bezwolnymi sobowtórami umarłych z wyblakłych fotografii, którzy uczestniczyli w melancholijnym i, nieraz jakże koszmarnym, seansie. „Figury zjawiały się i znikwały jak w renesansowych i barokowych kościelnych albo ratuszowych zegarach [...]. Albo jak na kunsztownych pozytywkach, gdzie figuynkom podrygującym i kręcącym się w koło towarzyszy uparcie ta sama skoczna melodia⁴⁶. Teatr Kantora zwracał się ku przeszłości, Chór Górnickiej zwraca się ku przyszłości. W teatrze chórowym chodzi przecież o bunt, o przebudzenie, o interwencję, o zmianę. Wreszcie chodzi też o ciało – oddychające, silne, żywotne, wyemancypowane kobiece ciało. Pomimo pozornych podobieństw między performansem Górnickiej i Kantora, nie ma wątpliwości, że rola dyrygentki powołującej do życia aktywną, polityczną i cielesną wspólnotę performerek oraz Charona przeprowadzającego „żywych/umarłych”, „umarłych/żywych”, „sobowtóry/manekiny” – nie może być taka sama.

44 *Siła Chóru. Niesterowane głosy*, dz. cyt., s. 31.

45 Jan Kott, *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*, wyd. 2, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, s. 17.

46 Jan Kott, dz. cyt., s. 23.

Zakończenie

Analiza *Tu mówi chór...* i *Magnificat* Górnickiej pokazuje, że oba przedstawienia można odczytywać w kategoriach feministycznego działania teatralnego, w ramach którego dochodzi do pogłębionej krytyki obowiązującego paradygmatu kobiecości, a jednocześnie twórczej rewizji i reindykacji kulturowej instytucji teatru – zarówno tradycji szeroko rozumianego teatru zachodniego (chór tragiczny), jak i lokalnie polskich praktyk (Grotowski, Kantor). Teatr chórowy Górnickiej istnieje wyłącznie na scenie; to teatr, który wydarza się między choreutkami a widzami, na styku ciała/głosu i języka, syntetyzując formę i treść, co nadaje mu prawdziwie rewolucyjną moc oddziaływania. Dalsza działalność Górnickiej – w szczególności oparte na twórczości socjalistycznego poety Władysława Broniewskiego przedstawienie *Requiemaszyna* – dowodzi, że mamy do czynienia z twórczością o wydźwięku potencjalnie uniwersalnym i nieograniczonym do kwestii płci⁴⁷. W każdej z trzech wymienionych realizacji teatru chórowego kluczowe znaczenie ma zwrócenie uwagi na kulturowo uciszone głosy; w każdej Górnicka eksponuje wątek niemożności mówienia. W *Tu mówi chór...* i *Magnificat* zagadnienie marginalizacji doświadczenia kobiecego i strukturalnie zagwarantowanego milczenia kobiet pojawia się jak najbardziej bezpośrednio. W pierwszym spektaklu choreutki wykrzykują kulturowe imperatywy kobiecości (na przykład „bądź piękna”, „bądź sexy”, a także „bądź cicho”), w tym ten najtrudniejszy: „bądź kobietą”; następnie generują hałaśliwy i przytłaczający dyskurs o medykalizacji i utowarowieniu ciała kobiecego, by przejść do przejmującej sceny, w której poszczególne kobiety zduszonym głosem wychrypują bądź wyszeptują „wołam do ciebie”. Czy to ledwo słyszalne, ledwo wymówione, wydobywające się gdzieś z samych trzewi przez gardło zaciśnięte kulturowymi ograniczeniami sformułowanie „wołam do ciebie” – to próbujący się ukonstytuować głos kobiecy? Z kolei *Magnificat* podkreśla, że w dyskursie katolickim milczenie zostaje uznane za największą cnotę kobiecą, jako „wyraz” pokory, cichości i całkowitej akceptacji autorytetu Kościoła. Natomiast w *Requiemaszynie* Górnicka przywołuje chorobę poety – raka krtani – aby umożliwić Chórowi, który charcząc i dusząc się powtarza słowa Broniewskiego „jestem niemy”, poszukiwanie języka ofiar i wyrzutków systemu kapitalistycznego. Być może więc teatr chórowy Górnickiej istnieje po to, aby wreszcie zabrali głos ci, którym go kulturowo wzbroniono – jako teatr programowo antysystemowy i wywrotowy, w którym w skradzionych formach i słowach uobecniają się wykluczeni.

Bibliografia

Aston, Elaine, *Feminist Theatre Practice: A Handbook*, Routledge, London – New York 1999.

Aston, Elaine, *Feminist Theatre Voices: A Collective Oral History. Six Feminist Theatre Groups in Interview*, LTT, Loughborough 1997.

⁴⁷ W grudniu 2014 roku Górnicka przygotowała w Tel Awiwie nową premierę – *Matka Courage nie będzie milczeć. Chór na czas wojny*, zapraszając do współpracy arabskie i izraelskie matki, izraelskich żołnierzy i arabskie dzieci.

- Attwood, Feona, *Sluts and Riot Grrrls: female identity and sexual agency*, „Journal of Gender Studies” 2007, vol. 16. 3.
- Barthes, Roland, *Image – Music – Text*, trans. by Stephen Heath, Hill and Wang, New York 1978.
- Sue-Ellen Case, *Feminism and Theatre*, Methuen, New York 1988.
- Cixous, Hélène, *Śmiech meduzy*, przeł. Anna Nasiłowska, „Teksty Drugie” 1993, nr 4–6.
- deForest, Mary, *Female choruses in Greek Tragedy*, „Didaskalia – The Journal for Ancient Performance” 1997, vol. 4.1.
- Dreyer, Matthias, *Prospective Genealogies: Einar Schlee’s Choric Theatre*, „Theatre Research International” 2009, vol. 34.2.
- Duniec, Krystyna, Krakowska, Joanna, *Soc, sex i historia*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.
- Forte, Jeanie, *Women’s Performance Art: Feminism and Postmodernism*, w: *Performing Feminisms*, ed. Sue-Ellen Case, The Johns Hopkins University Press, Baltimore – London 1990.
- Goldhill, Simon, *Collectivity and Otherness – The Authority of the Tragic Chorus: Response to Gould*, w: *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, ed. M. S. Silk, Oxford University Press, Oxford 1998.
- Goodman, Lizbeth, *Contemporary Feminist Theatres: To Each Her Own*, Routledge, London – New York 1993.
- Gould, John, *Tragedy and Collective Experience*, w: *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, ed. M.S. Silk, Oxford University Press, Oxford 1998.
- „I sing the body electric”, z Martą Górnicką rozmawiała Justyna Stasiowska, „Didaskalia” 2013, nr 115/116.
- Każdy słyszy swoim uchem*, z Martą Górnicką rozmawiała Krystyna Duniec, w: Krystyna Duniec, *Ciało w teatrze. Perspektywa antropologiczna*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2012.
- Matka Boska rzezi*, z Martą Górnicką rozmawiała Anna Rączkowska, „Wprost”, 6 czerwca 2011, nr 23, <http://www.wprost.pl/ar/247621/Matka-Boska-rzezi/?I=1478>, dostęp: 8 lutego 2015.
- Jelinek, Elfriede, *Śmierć i dziewczyna I-V. Dramaty księżniczek*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Panga Pank, Kraków 2007.
- Kott, Jan, *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*, wyd. 2, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.
- Kowalczyk, Izabela, *Od feministycznych interwencji do postfeminizmu*, w: tejsze, *Matki-Polki, chłopcy i cyborgi... Sztuka i feminizm w Polsce*, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2010.
- Mościcki, Paweł, *Od strażnika sensu do narzędzia rozkoszy. Myśl francuska o głosie*, „Glissando” 2006, nr 9, <http://www.glissando.pl/tekst/od-straznika-sensu-do-narzedzia-rozkoszy-mysl-francuska-o-glosie-2/>, dostęp: 6 lutego 2015.

Partyga, Ewa, *Chór dramatyczny. W poszukiwaniu tożsamości teatralnej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.

Powers, Melinda, *Athenian Tragedy in Performance: A Guide to Contemporary Studies and Historical Debates*, University of Iowa Press, Iowa City 2014.

Primavesi, Patrick, *A theatre of multiple voices*, „Performance Research: A Journal of Performing Arts” 2003, vol. 8:1.

Ratajczakowa, Dobrochna, *Kilka uwag o chórze*, „Dialog” 2012, nr 4.

Roesner, David, *The politics of the polyphony of performance: Musicalization in contemporary German theatre*, „Contemporary Theatre Review” 2008, vol. 18:1.

Siła Chóru. Niesterowane głosy, rozmawiają Agata Adamięcka-Sitek i inni, „Dialog” 2012, nr 1.

Sugiera, Małgorzata, *Polifonia głosów i obrazów kobiet w teatrze Hélène Cixous i Katariny Frostenson*, w: *Gender w humanistyce*, red. Małgorzata Radkiewicz, Rabid, Kraków 2001.

Tait, Peta, *Feminism in Australian Theatre*, w: *The Routledge Reader in Gender and Performance*, red. Lizbeth Goodman, Jane de Gay, Routledge, London – New York 2002.

Weiner, Albert, *The function of the tragic Greek chorus*, „Theatre Journal” 1980, vol. 32:2.

Przedstawienia:

Requiemaszyna, koncept, libretto i reżyseria: Marta Górnicka, choreografia: Anna Godowska, współpraca literacka: Agata Adamięcka-Sitek, premiera: 24 marca 2013, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

Chór kobiet. Projekt II: Magnificat, koncept, libretto i reżyseria: Marta Górnicka, choreografia: Anna Godowska, współpraca naukowa i literacka: Agata Adamięcka-Sitek, premiera: 27 czerwca 2011, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

Chór kobiet. Tu mówi chór, tylko 6 do 8 godzin, tylko 6 do 8 godzin..., koncept, libretto i reżyseria: Marta Górnicka, choreografia: Anna Godowska, współpraca naukowa i literacka: Agata Adamięcka-Sitek, premiera: 13 czerwca 2010, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.