

Stanisław Godlewski

My? Naród?

O Konstytucji na Chór Polaków Marty Górnickiej

www.polishtheatrejournal.com

Wydawca

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie

Akademia Teatralna w Warszawie

Stanisław Godlewski

My? Naród?

O Konstytucji na Chór Polaków Marty Górnickiej

„Dlaczego sam na to nie wpadłem?”¹ – pytał z zazdrością Maciej Nowak, dyrektor Teatru Polskiego w Poznaniu. Z zazdrością, bo *Konstytucja na Chór Polaków* Marty Górnickiej była efektownym wydarzeniem artystycznym i społecznym, w dodatku początek dała jej – jak zauważał Nowak – „dziecinnie prosta” idea. Górnicka razem z powołanym przy tej okazji Chórem Polaków przeczytała w warszawskim Nowym Teatrze w 2016 roku w rocznicę uchwalenia pierwszej w Polsce (i w Europie) konstytucji z 1791 roku (znanej powszechnie jako Konstytucja 3 maja) tekst konstytucji – ale już tej współczesnej, dziś obowiązującej. Obowiązującej teoretycznie, bo przełom 2015 i 2016 roku upłynął w Polsce pod znakiem sporu o Trybunał Konstytucyjny. Prawicowa partia Prawo i Sprawiedliwość, dysponująca większością w Sejmie, zdecydowała się na powołanie nowych sędziów Trybunału, choć poprzedni Sejm powołał już na te stanowiska inne osoby. Później, w szybkim tempie wprowadzono nowelizację ustawy o Trybunale, która miała uzasadniać takie decyzje rządzących. Została ona szybko oprotestowana przez opozycję, a cała sprawa (która ciągnie się do dziś) wywołała serię antyrządowych demonstracji. Górnicka trafiła swoim przedstawieniem w sam środek społecznych napięć. Rzecz była jednak bardziej skomplikowana niż proste i manifestacyjne odczytanie tekstu, jak choćby w zbiorowych lekturach *Golgoty Picnic* Rodriga Garcíi w 2014 roku. Tam był to spontaniczny akt protestu wobec cenzury Michała Merczyńskiego, dyrektora poznańskiego festiwalu Malta, który w ostatniej chwili zrezygnował z pokazu kontrowersyjnego spektaklu argentyńskiego reżysera, (podobno) ze strachu przed zamieszkami. Wtedy ci, którzy nie zgadzali się z decyzją Merczyńskiego, zdecydowali się wyjść na ulice i przeczytać tekst sztuki – czasem zbiorowo, a czasem z podziałem na role².

Stawka *Konstytucji na Chór Polaków* była inna. Otrzymaliśmy mocny, precyzyjny spektakl, w tym wymiarze podobny do wcześniejszych dokonań reżyserki i jej Chóru Kobiet. Polityczność przedstawienia nikogo nie dziwiła, wszak polityką – rozumianą szeroko – Górnicka zajmowała się

1 Maciej Nowak, *Nowak pyta: Dlaczego sam na to nie wpadłem?*, „Gazeta Wyborcza – Stołeczna”, 4 maja 2016, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/222114.html>, dostęp: 8 września 2017.

2 Więcej na ten temat w: *Piknik Golgota Polska. Sztuka – religia – demokracja*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Iwona Kurz, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.

w większości swoich prac. Dwa wczesne przedstawienia Chóru Kobiet – *Tu mówi chór, tylko 6 do 8 godzin, tylko 6 do 8 godzin* (2010) oraz *Magnificat* (2011) – dotyczyły kwestii uprzedmiotowienia kobiet, wpływu ideologii Kościoła Katolickiego w Polsce, sfery prywatnej i publicznej kobiecego doświadczenia. Późniejsza *Requiemaszyna* (2013), w której wystąpili także mężczyźni, oparta była na wierszach Władysława Broniewskiego i dotyczyła przede wszystkim kwestii pracowniczych i socjalnych. Międzynarodowa trylogia, *Matka Courage nie będzie milczeć. Chór na czas wojny* z Tel Awiwu (2014), *(M)other Courage* z Braunschweig (Staatstheater, 2015) oraz *Hymn do miłości* (2017) z Poznania, dotyczyła nacjonalizmu, wojny i uchodźstwa, zawsze wpisując się w lokalny kontekst danego kraju. Ale nawet na tym tle *Konstytucja...* sprawiała wrażenie wypowiedzi szczególnie zaangażowanej. Bodaj nigdy wcześniej Górnicka nie była tak blisko bieżącej polityki.

Nigdy wcześniej nie starała się też przekroczyć granicy dzielącej scenę od widowni. Artystce zarzucano niejednokrotnie, że choć jej spektakle mają rewolucyjne przesłanie i śmiało eksperymentują z formą teatralną, to jednak sytuacja odbiorcza pozostaje w nich niezmienna. „No tak, ale jednak kupujemy bilety, mamy miejsca siedzące, podział na aktorki i publiczność wciąż obowiązuje – więc jaki to nowy wzór, skoro tak wiele ram kulturowych zostało zachowanych? – pytała Ewa Guderian-Czaplińska, opisując działalność Chóru Kobiet i zaraz odpowiadała: – Ten »normalny« tryb uczestnictwa jest także elementem gry. [...] »Zwyczajność« uczestnictwa w spektaklu mówi tyle, że nie wymyśla się tu całkowicie nowego świata, ale usiłuje zamieszkać w jego ramach”³. Tym razem Górnicka postanowiła zamieszkać w „regułach gry” mocniej niż dotąd.

2.

Konstytucja... składa się z trzech części: występu Orkiestry Dętej Ochotniczej Straży Pożarnej z Nadarżyna, która przygrywa patriotyczne piosenki, rzeczowego czytania fragmentów konstytucji z 1997 roku (wymieszanych z innymi tekstami, m.in. z piosenek czy kibicowskich okrzyków) oraz tanecznej imprezy – *Patriotycznego disco*, w którym uczestniczą już wszyscy, widzowie i choreuci.

Na początek orkiestra z Nadarżyna gra *Witaj, majowa Jutrzenko*. Pieśń, znana też jako *Mazurek 3 maja*, napisana w czasie powstania listopadowego przez jego uczestnika Rajnolda Suchodolskiego, czci uchwalenie Konstytucji 3 maja i pokrzepia obrazami prosto z mesjanistyczno-romantycznego imaginarium: „Wstaje Polska z grobów łona,/ Pierzchają dumni morderce”. Przywołanie mitu Konstytucji 3 maja daje ambiwalentny efekt. Jak zauważa Maciej Nowak, ten sławny dokument został „przyjęty w podejrzanych okolicznościach”⁴, czyli w obawie przed represjami przegłosowano go w trybie przyspieszonym, korzystając z faktu, że część ówczesnych senatorów i posłów nie wróciła z przerwy wielkanocnej; sesji nie ogłaszano, a jedynie zwoływano parlamentarzystów imiennie; konstytucję podpisano w nocy, a jej przyjęcie wywołało ogromne protesty i dantejskie sceny w sali obrad. To wszystko – na czele z praktyką nocnych

3 Ewa Guderian-Czaplińska, [hur:a], „Didaskalia” 2011 nr 105, s. 96.

4 Maciej Nowak, *Nowak pyta...*, dz. cyt.

posiedzeń i przyspieszonego podpisywania dokumentów – niebezpiecznie kojarzy się z praktykami prawicowych polityków rządzących w Polsce od 2015 roku.

Podobnie niepokojące wrażenie pozostawiają inne pieśni odgrywane przez orkiestrę. W *Marszu Triumfalnym Sobieskiego*, opiewającym Bitwę pod Wiedniem, wracają echa nacjonalizmu, ksenofobii, rasizmu i dumy z dawnej Polski, która kiedyś była „przedmurzem chrześcijaństwa” i zablokowała „sarmackim mieczem” inwazję Imperium Osmańskiego. Idea „przedmurza chrześcijaństwa”, Polski broniącej Europy przed muzułmańskimi uchodźcami wraca dziś w otwarty sposób w retoryce nacjonalistycznej.

Co jednak istotne – w *Konstytucji*... nikt tych pieśni nie śpiewa, orkiestra gra tylko melodię, Chór Polaków jeszcze nie rozpoczął czytania. Całość ma charakter raczej dobrodusznej celebracji, czegoś w rodzaju sentymentalnej parady (wrażenie silne zwłaszcza podczas drugiego pokazu, 2 września 2017 roku na warszawskim placu Defilad pod Pałacem Kultury i Nauki). Tylko ci, którzy pamiętają teksty tych pieśni, mogą dostrzec ambiwalencję wpisaną w występ orkiestry.

3.

Po tej uwerturze na scenę wchodzi Chór Polaków – mężczyźni i kobiety, dzieci, dorośli, osoby starsze, hetero- i homoseksualiści, obcokrajowcy, uchodźczynie, osoby z niepełnosprawnościami. Jest i żołnierz w mundurze, i drag queen Kim Lee (co ciekawe, ta pochodząca z Wietnamu gwiazda polskiej sceny dragowej ma w pełni przygotowany makijaż i ludowy, wielki czepiec z kwiatów na głowie, ale poza tym nosi wytarte, duże džinsy i wyblakłą męską koszulę – czyżby dla podkreślenia performatywnego, niejednoznacznego charakteru tożsamości swojej scenicznej osoby?). Są amatorzy i doświadczeni aktorzy, niektórzy znani z okładek kolorowych magazynów.

Już na pierwszy rzut oka widać, że u Górnickiej Chór Polaków (wyłoniony po części w trakcie otwartego castingu) to grupa niehomogeniczna, różnorodna, zawierająca w sobie różne inności. Dla uważnych obserwatorów twórczości artystki to nie zaskoczenie, prace Górnickiej od początku były przecież w jakimś sensie emancypacyjne. W przypadku Chóru Kobiet należy docenić fakt, że to właśnie kobiety występują i „odzyskują” chór dla siebie. W *Tu mówi chór...* oraz *Magnifikacie* ważną funkcję spełniały teksty tragedii antycznych: *Antygony* i *Bachantek*. Stąd uzasadnione stało się odnoszenie spektakli Chóru do tradycji antycznej. Choćby do koncepcji Johna Goulda (w swej monografii chóru dramatycznego przywołuje go Ewa Partyga), który twierdzi, że „chór to najczęściej wcielenie »Inności«, tworzą go przeważnie marginalne grupy społeczne (starcy, kobiety, niewolnice, cudzoziemki), których w żaden sposób nie można uznać za depozytariuszy wartości obywatelskiej wspólnoty, a zatem ich głos nie może być autorytatywnym głosem demokratycznej *polis*”⁵. Gould zapomina jednak, że dramat antyczny był napisany przez mężczyzn, przez nich wystawiany i grany, wreszcie – tylko przez nich oglądany.

5 Ewa Partyga, *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004, s. 56.

Inną perspektywę wprowadza Sue-Ellen Case. Jej zdaniem chór był często zbiorem marginalizowanych postaci, właśnie po to, by uciszyć kobiety. Case przypomina, że do pewnego momentu jedyną dozwoloną publiczną formą kobiecej ekspresji gniewu lub żalu był w starożytnych Atenach lament. „Zakazując lamentów, ateńskie państwo wprowadziło tragedię jako aparat kontroli o ściśle określonej formie, pozostający wyłącznie w rękach mężczyzn. Daleko posunięty rygor formy teatru greckiego dosłownie ukrył zaangażowanie pod tragiczną maską, żeby oczyścić ulice”⁶.

Przywołując te słowa, można stwierdzić, że Górnicka przywróciła chór kobietom, wykorzystując antyczną matrycę, by rozsadzić patriarchalny system od środka, nie tylko za pomocą formy i cielesności choreutek (tu należy podkreślić rolę Anny Godowskiej, która od samego początku współpracuje z reżyserką i układa choreografię do większości jej spektakli), lecz także przez tekst – jawnie feministyczny. I przez sam akt zabrania głosu przez kobiety, który – jak zauważają Joanna Krakowska i Krystyna Duniec – jest obsceniczny: „Obsceniczna jest obecność dwudziestu pięciu różnych kobiet, które mówią »ja«, a słysząc – »my«”⁷. A to właśnie w obscenie (choć rozumianej raczej jako ujawnianie ukrytych praktyk cielesnych i eksperymentowanie z materialnością i wizerunkiem ciała) upatruje Dorota Sajewska mocy sztuki: „Jestem przekonana, że sztuka – szczególnie ta obsceniczna – potrafi wydobyć na światło dzienne treści przez kulturę wyparte, odrzucone i wprowadzić je ponownie w przestrzeń publicznej debaty”⁸.

W przypadku *Konstytucji*... ostentacyjnie obsceniczne było zaproszenie do projektu tych, którzy zazwyczaj nie mają okazji wypowiadać się jako Chór Polaków – uchodźców, osób z niepełnosprawnościami. Pikanterii temu zamysłowi dodało szczególne zaakcentowanie słów preambuły. Po odczytaniu całego jej tekstu przez Borysa Jażnickiego, chór powtórzył powoli i głośno tekst, „zawieszając” się czasem na pojedynczych słowach. „My, Naród Polski – wszyscy obywatele Rzeczypospolitej/wszyscy/wszyscy/wszyscy...”.

My? Naród? Polski? – właściwie każde z tych słów dałoby się zakwestionować, nie tylko poprzez to, kto je wypowiadał. Bo o jakim „my”, o jakiej wspólnotcie, można mówić w Polsce drugiej dekady XXI wieku, kiedy polaryzacja światopoglądowa, społeczna, ekonomiczna i polityczna wydaje się nie do pokonania? Czym właściwie jest ten wyobrażony naród, skoro jego symbole są zawłaszczane przez ugrupowania skrajnie prawicowe i nacjonalistyczne? A z drugiej strony: jak zachować wiarę w kategorię narodu w świecie przyspieszającej globalizacji?

„My, naród” – to oczywiście słowa szczególne w najnowszej historii Polski. Zacytowanie pierwszych słów amerykańskiej konstytucji przez Lecha Wałęsę podczas wystąpienia na Kapitolu w Waszyngtonie w 1989 roku (tuż po pierwszych częściowo demokratycznych wyborach

6 Sue-Ellen Case, *Aktywista w masce. Greckie strategie walki ulicznej*, przeł. Małgorzata Sugiera, Mateusz Borowski, „Didaskalia” 2008 nr 84, s. 84.

7 Krystyna Duniec, Joanna Krakowska, *Soc, sex i historia*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 205.

8 Dorota Sajewska, *Pod okupacją mediów*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2012, s. 191.

kończących epokę komunistycznej dyktatury, zakończonych przygniatającym zwycięstwem reprezentantów Solidarności) miało wyjątkowe znaczenie symboliczne, konstatawało (czy zapowiadało) polską transformację, ze wszystkimi jej blaskami i cieniami. Ciekawie, również w sposób bardzo przewrotny, zagrał z tym Radosław Rychcik podczas Koncertu Finałowego 36. Przeglądu Piosenki Aktorskiej, zatytułowanego *Wielkie przemówienia* (2015), w którym kilkanaście aktorek i wokalistek odśpiewywało słynne przemówienia „wielkich” (męskich) liderów. Wszystkie ubrane w eleganckie smokingi, pojawiały się na scenie zaprojektowanej niczym Kodak Theatre podczas rozdania Oscarów. Wystąpienie Wałęsy wykonała Anna Mierzwa, która zmysłowo wyszeptała do mikrofonu słynne „My, naród”, po czym imponująco zaśpiewała dalszą część wystąpienia – niezwykle głosem przypominającym ludowy, biały śpiew, który do rytmicznej, elektronicznej muzyki zespołu The Natural Born Chillers dodawał folkową nutę i akcentował swoisty charakter Lecha Wałęsy – „prostego elektryka z Gdańska”, który pamiętał o zasadzie „rządów ludu, przez lud i dla ludu”.

U Górnickiej Chór stoi w jednym, bardzo długim rzędzie (liczy około 50 osób) i po wygłoszeniu początku preambuły zawiesza się na słowach „Rzeczypospolitej Polskiej”, powtarzając je w równym rytmie. Wtedy przed szereg wychodzą pojedynczy choreuci, którzy powtarzają w zapętleniu inne słowa z preambuły: „My, naród”, „Wierzący w Boga” itd. Z czasem tych „pojedynczych” głosów jest coraz więcej, zaczynają tworzyć kakofonię, tak, jakby każdy manifestacyjnie coś ogłaszał i nie słyszał innego głosu obok siebie. Górnicka wielokrotnie wykorzystywała podobny gest w swoich innych spektaklach – by pokazać, że wspólnota niekoniecznie musi mówić jednym głosem, jednoczyć się we wspólnej sprawie. „CHÓR nie jest prostą opowieścią o wspólnotcie. [...] nie afirmujemy w sposób prosty takich wspólnotowych ruchów, bo CHÓR pokazuje też niebezpieczeństwa podpięcia się pod takie kategorie; demonstrowuje mechanizmy rządzące wyłonieniem się wspólnoty, które zawsze obejmują też wykluczenie”⁹ – stwierdzała Górnicka w wywiadzie. To wyobrażone „My, naród” zostaje u Górnickiej zdekonstruowane na szereg pojedynczych głosów, które wykrzykując poszczególne fragmenty preambuły („wierzący w Boga” itd.), udowadniają, że o żadnym wspólnotowym „my” nie może być mowy. A kategoria narodu jest w tym wypadku tyleż nieadekwatna, co niebezpieczna.

Ta kakofonia głosów w pewnym momencie zaczyna przekształcać się w dwa chóry, które w różnym tempie krzyczą „my, naród polski”, tak, jakby każda z grup uzurpowała sobie wyłączne prawo do używania tego określenia. Wydaje się, że ta silna polaryzacja doskonale rezonuje z nastrojami politycznymi widowni – w sytuacji, w której coraz wyraźniej widać podział społeczeństwa na dwa, wykluczające się obozy: jeden rządowy, drugi opozycyjny. Trzecią drogę trudno dostrzec. Jakikolwiek zróżnicowanie postawy przestaje być możliwe, liczy się jedynie to, kto ma prawo do obwoływania się „narodem polskim” i kto może nim rządzić. Te głośne okrzyki przywodzą na myśl manifestacje nacjonalistyczne, podczas których

9 Justyna Stasiowska, „*I sing the body electric*”. Rozmowa z Martą Górnicką, „Didaskalia” 2013 nr 115–116, s. 127.

jednym z haseł jest zawołanie: „Tu jest Polska!”. Tu, czyli tam, gdzie „my”, a nie gdzie „oni”.

Wspólnota zawsze obejmuje wykluczenie lub może inaczej – wykluczenie pewnych grup społecznych jest konieczne dla skonsolidowania się wspólnoty, ludu. Jednak, jak przekonuje Judith Butler w swoich *Zapiskach o performatywnej teorii zgromadzeń*: „Istotą polityki demokratycznej nie jest po prostu objęcie tą kategorią [ludu – SG] wszystkich ludzi, ale zrozumienie, że tylko dzięki zmianie relacji między tym, co uznawalne, a tym, co nieuznawalne można a) osiągnąć równość i b) otworzyć lud na dalsze przekształcenia. Nawet jeśli formę uznania rozszerzy się na wszystkich ludzi, u podstaw leży założenie istnienia rozległych obszarów nieuznawalności, a ta nierówność sił odtwarzana jest za każdym razem, gdy poszerza się granice formy uznania”¹⁰. Wspólnota zatem z natury nie może być homogeniczna, ale za to może operować dyskursami władzy i uznania. U Górnickiej ten problem jest złożony, bo z jednej strony konstruuje ona wspólnotę maksymalnie różnorodną, ale właśnie – to ona ją konstruuje. Ona też dyryguje chórem, w efekcie czego (na co zwróciła uwagę Agata Adamiecka-Sitek, stale współpracująca z Górnicką¹¹) jedyną rozpoznawalną „gwiazdą” zespołu jest sama Górnicka. Oczywiście artystka swojej władzy nie ukrywa, wręcz przeciwnie, ujawnia ją i tematyzuje w kolejnych spektaklach. Mimo to po tych już kilku premierach należałoby spytać: „I co dalej?”. Władza Górnickiej jako dyrygentki, reżyserki i autorki tekstu została już wszak klarownie zaznaczona i wypowiedziana. Być może w przyszłych projektach struktura pracy wewnątrz Chóru bardziej się zdeokratyzuje, a władza Górnickiej zostanie osłabiona.

Istotna jest także w tym wymiarze funkcja choreografii Anny Godowskiej, w *Konstytucji*... może nie tak wyraźna, jak w innych przedstawieniach. Bardzo geometryczny, mechaniczny ruch, układanie grupy w konkretne figury (rzędy, kliny), działanie bardzo precyzyjne, oparte głównie na mocnych gestach dłońmi, wyprostowany korpus. W wielu momentach przypomina to żołnierski rygor i dryl, ruch jest zdyscyplinowany, mało w nim miejsca na swobodną ekspresję cielesną. Choć Górnicka kilkakrotnie odżegnywała się od tego porównania, to jednak momentami jej spektakle przypominają przedstawienia Einera Schleefa – choć u niemieckiego reżysera o wiele więcej było widowiskowości i o wiele więcej rygoru. Skojarzenia napływają same – żołnierska musztra, efektowne parady z *Triumfu woli* Leni Riefensthal czy automatyzacja człowieka jak z *Dzisiejszych czasów* Chaplina. Paradoksalnie w chórze, w tej „postaci zbiorowej”, granica między podmiotowością a przedmiotowością jest bardzo cienka, niemal nieuchwytna. Z jednej strony Górnicka podkreśla indywidualność uczestników (choćby dobierając ich podczas castingu

10 Judith Butler, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, przeł. Joanna Bednarek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016, s. 8.

11 *How far can you go w instytucji? O zwrocie feministycznym, którego nie było, rozmawiają Agata Adamiecka-Sitek, Milena Gauer i Weronika Szczawińska*, w: *Nikt mnie nie zna, czyli Fredro niekanoniczny*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Warszawa 2015, s. 315 oraz *How Far Can You Go in an Institution? On a Feminist Turn That Wasn't: Agata Adamiecka-Sitek Talks with Milena Gauer and Weronika Szczawińska*, „Polish Theater Journal” 2015 nr 1, <http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/57/114>, dostęp: 12 grudnia 2017.

w odpowiedni sposób), z drugiej – forma teatralna to zaciera, sprawia, że niejednokrotnie choreuci stają się zarazem masą i maszyną.

Tę precyzję choreograficzną widać zwłaszcza w kolejnej scenie spektaklu, gdy choreuci ustawiają się w plan krzyża (to zapewne aluzja do władzy, jaką Kościół katolicki sprawuje w Polsce jako organ opinotwórczy i lobbujący, naturalnie niekonstytucyjnie). Grupa osób ustawiona w środku kołysze się rytmicznie z boku na bok, sylabizując skrótowce „RP – PL” (oba akronimy oznaczają to samo, jeden to pierwsze litery wzięte z oficjalnej nazwy kraju: Rzeczpospolita Polska, drugi jest bardziej rozpowszechniony jako skrót w adresie internetowym). Na tle tych dźwięków odczytywane są fragmenty Konstytucji dotyczące ustroju: że władzę lud sprawuje bezpośrednio lub przez swoich przedstawicieli. Później (nadal uformowany w kształt krzyża) chór zaczyna odczytywać artykuł 13. dotyczący zakazu powstawania partii politycznych i innych organizacji, które są rasistowskie, totalitarne, nazistowskie, faszystowskie i komunistyczne, które promują nienawiść rasową i narodowościową. To już brzmi jak gorzka ironia – Obóz Narodowo-Radykalny (ONR), ugrupowanie polityczne o jawnie nacjonalistycznym i faszystowskim charakterze, święcił w kwietniu 2016 roku 82. rocznicę swego powstania marszami w całej Polsce, w czasie których wykrzykiwane były hasła takie, jak: „Precz z Unią Europejską”, „Raz sierpem, raz młotem czerwoną hołotę”, „Polska dla Polaków”.

Następna sekwencja dotyczy „wolności”. Początkowo to słowo zostaje na różne sposoby powtórzone przez choreutów, tak wiele razy, aż powoli staje się czymś w rodzaju zaklęcia. Później ze wspólnego długiego rzędu wychodzą pojedyncze osoby i przypominają te fragmenty Konstytucji, które mówią o różnych wolnościach i równościach: równości w prawach, wolności osobistej, wolności w wychowywaniu dzieci, wolności i równości zapewnianej obywatelom polskim, którzy są przedstawicielami mniejszości etnicznych. Jedynie co jakiś czas te spokojne deklaracje przerywa ostry, szybki wtręt męskich głosów: „Wolności, o których mowa, mogą podlegać ograniczeniom określonym w ustawie”. Po chwili już wszyscy powtarzają tę frazę, tak jakby istotniejsze od samych wolności były ograniczenia, które ją regulują.

Część choreutów zaczyna wydawać syki, które zagłuszają fragment artykułu 79.: „Każdy, czyje konstytucyjne wolności lub prawa zostały naruszone, ma prawo, na zasadach określonych w ustawie, wnieść skargę do Trybunału Konstytucyjnego w sprawie zgodności z Konstytucją”. Tego już się nie da tak łatwo powiedzieć – kryzys polityczny wokół Trybunału, poza wieloma fatalnymi skutkami, odbił się także na świadomości społecznej. Utracona została wiara w niezawisłość Trybunału, w jego niezależność, a co za tym idzie – wiara w to, że Trybunał może faktycznie stać na straży prawa i Konstytucji.

4.

Druga część *Konstytucji*... kończy się na zdaniu: „Obowiązkiem obywatela polskiego jest wierność Rzeczypospolitej Polskiej i troska o dobro wspólne” (artykuł 82). Pojedynczy aktorzy powtarzają te słowa, patrząc na publiczność. Chociaż należałoby dodać, że chór patrzy na widzów przez cały czas. Warto ten prosty fakt docenić. Nietzsche w swoich *Narodzinach tragedii* wspomina, że chór w tragedii antycznej ma za zadanie

nie tylko komentować i dopowiadać akcję sceniczną – jego podstawową funkcją jest patrzeć. Chór z założenia jest widzem idealnym, ale – jak dodaje Ewa Partyga – nie chodzi tutaj o widzenie rozumiane jako racjonalne poznanie, bo „wystarczy [...] uświadomić sobie, że podmiotem owego widzenia jest w tragedii zaangażowany emocjonalnie, roztańczony i rozśpiewany chór”¹².

Czy można jednak odwrócić perspektywę? A może ci, którzy tylko patrzą, także są chórem? Być może właśnie podczas czytania *Konstytucji...* spotkały się dwa chóry – ten na scenie i ten na widowni. O ile jednak ten pierwszy miał za sobą kilka tygodni wspólnej pracy, o tyle w skład tego drugiego wchodziły raczej obce sobie osoby, które łączyło niewiele więcej niż fakt, że tego dnia znalazły się w tej samej przestrzeni, skupione na tej samej czynności, czyli oglądaniu i słuchaniu Chóru Polaków. Tyle tylko, że w kontekście wspomnianych wyżej wydarzeń politycznych decyzja, by tego dnia przyjść do Nowego Teatru Krzysztofa Warlikowskiego i zobaczyć tam *Konstytucję...* zaaranżowaną przez Martę Górnicką, była wyborem stricte politycznym. Mladen Dolar, pisząc o polityczności głosu¹³, przywołuje *Politykę* Arystotelesa, który wskazywał, że tym różni się człowiek od zwierząt, że posiada głos (*phone*) i mowę (*logos*). Ale może wystarczy tylko cielesna obecność, by coś zmanifestować? Judith Butler pisze: „Kiedy więc ludzie zbierają się razem na ulicy, jedno pozostaje jasne: wciąż tu są, trwają, gromadzą się i w ten sposób dowodzą swojego zrozumienia lub potencjału zrozumienia faktu, że dzielą tę samą sytuację [...] niezależnie od tego, czy używają słów, czy nie, zebrane ciała mówią: »nie jesteśmy zbędne« [...]”¹⁴.

Czy publiczność teatralną podczas spektaklu można potraktować jako publiczne zgromadzenie o charakterze politycznym? Pewnie nie zawsze, ale w przypadku tego projektu takie stwierdzenie jest chyba uprawnione – na pewno było w trakcie drugiego pokazu we wrześniu 2017 roku. Deszcz, zimny wiatr, ciemność, a jednak przyszło sporo widzów. Spotkały się dwa chóry Polaków, choć tylko jeden czytał *Konstytucję*. Po jej odczytaniu oba chóry się wymieszały – kończące całość *Patriotyczne disco* było wspólną potańcówką, w rytmie przebojów (nie tylko polskich).

Można by pewnie uznać ten pomysł twórców za gest bezpretensjonalny i niezobowiązujący. Po tak intensywnym, pełnym sprzeczności doświadczeniu nastąpiła zwyczajna zabawa – choć być może właśnie to było przejściem „od słów do czynów”. Bo skoro Chór skończył na hasło „dobro wspólne”, to może twórcy uznali, że warto je wprowadzić w życie na najprostszym poziomie – bawmy się tak, by wszyscy czuli się dobrze. Problem w tym, że nie wszyscy chcieli się bawić. *Patriotyczne disco* okazało się rodzajem pułapki zastawionej nie tylko na tych widzów, których aktorzy wciągnęli do tańca. O ile klarowny podział na widzów i aktorów był w jakimś sensie „bezpieczny” i znany dla obu stron, o tyle późniejsze jednoczenie się dwóch grup obnażyło sztuczność całej sytuacji. Zimno, więcej, działania rządu są coraz bardziej opresyjne, radykalizm wśród obywateli wzrasta, a my tu mamy tańczyć i udawać, że „jest nadzieja, bo przez

12 Ewa Partyga, *Chór dramatyczny w poszukiwaniu...*, dz. cyt., s. 38.

13 Mladen Dolar, *Polityka głosu*, przeł. Grzegorz Nowak, Paulina Bożek, „Teksty Drugie” 2015 nr 5.

14 Judith Butler, *Zapiski o performatywnej teorii...*, dz. cyt., s. 26.

moment jesteśmy razem”? Performować tańce na Titaniku, choć wszyscy widzowie *Konstytucji* wiedzą, że statek idzie na dno? Dlaczego zostajemy zmuszeni do zabawy, choć pewnie naturalniejszą formą byłoby stworzenie konduktu? Czy realne zaangażowanie widzów w spektakl nie jest możliwe bez interakcji? I czy możliwa jest w teatrze wspólnota albo po prostu wspólne bycie razem bez śladów manipulacji i/lub przemocy?

W *Konstytucji* nie znajdziemy ostatecznej odpowiedzi. Bo też może o co innego toczy się gra w tym spektaklu. To, co udaje się tu uchwycić i artystycznie przetworzyć, to linie politycznego napięcia określające sytuację we współczesnej Polsce. Twórcy nie silą się na budowanie na scenie jakiejś alternatywnej rzeczywistości, nie wpadają w realizm. Kreują najprostsza sytuację teatralną: ktoś mówi, ktoś słucha. W konsekwencji Chór wprowadza widza w sam środek politycznej kontrowersji. Jednocześnie – i tu, jak sądzę twórczość Górnickiej ujawnia swój post-teatralny potencjał – Chór nieustannie się redefiniuje, wytwarza znaczenia, a potem wywraca je na nice. Przekształcając słowa i fragmenty dyskursów, Górnicka wraca do pierwotnej definicji performatywności, tej, która sugeruje, że można „działać słowami”. Jednocześnie reżyserka wie doskonale, że teatralna rama dodaje wszystkiemu element fikcji/dystansu, a performatywność niekoniecznie musi funkcjonować w logice natychmiastowej akcji, efektu czy produktu. Teksty Chóru mieszają różne języki i fragmenty dyskursów, ujawniając ich opresyjne i ideologiczne znaczenie, a jednocześnie przez sam akt wypowiedzenia ich na scenie jakoś je unieważniają, ujmują w nawias. Słowa służą komunikacji, ale to komunikacja świadomie jednostronna i poddawana ciągłym zakłóceniom. Działania Chóru są post-teatralne, bo ujawniają performatywność słów i dyskursywność ciał, a jednocześnie tę kondycję problematyzują. Chór, który składa się z różnorodnej grupy ludzi, w większości bez doświadczenia teatralnego, sugeruje demokratyczny rodzaj wspólnotowości, a zarazem poddawany jest rygorystycznej reżyserskiej opresji, która zresztą zostaje ostentacyjnie ujawniona. Nieustanna gra w kwestionowanie pozycji Chóru jest wprost post-teatralna, bo odsłania ramy sytuacji teatralnej, w jakiej wszyscy (zarówno artyści, jak i widzowie) się znajdujemy. W efekcie widzimy wyraźnie, że teatr to nie tylko miejsce „wspólnotowego spotkania” nastawionego na seans wzruszeń i afektów, lecz również konkretna instytucja, pracująca w określony sposób, wytwarzająca takie, a nie inne dyskursy ideologiczne. Chóry Górnickiej zdają się być właśnie „post-teatralne” w tym sensie: wykorzystują konwencję teatru (bardzo tradycyjnego, o antycznym rodowodzie), a jednocześnie sygnalizują, że ta zabawa nie jest niewinna, a każdy akt zabrania głosu niesie ze sobą określone konsekwencje. Post-teatr jest tutaj zarazem świadomym odniesieniem do tradycji i wykreśleniem poza nią, jest działaniem, artystycznym aktem oraz krytyczną refleksją. Jeżeli chodzi o estetykę, dominuje prostota, minimalizm (także w strojach choreutów, które nie odznaczają się niczym szczególnym), muzyka używana jest rzadko, światła niemal się nie zmieniają, na scenie nie ma prawie żadnych rekwizytów czy scenografii. Ale to, co zostaje wytworzone na styku tekstów, głosów i ciał, buzuje od zmiennych znaczeń, konfliktów, agonów, intelektualnych kontekstów i emocjonalnego zaangażowania.

Najistotniejszą cechą twórczości Marty Górnickiej jest to, na co zwróciła uwagę Agata Łuksza¹⁵: chór, z natury polifoniczny, kwestionuje wszelkie kategoryzacje i wychodzi poza binarną estetykę i myślenie. Ja dodałbym do tego jeszcze: niedosyt, niemożliwość nasycenia. We wspomnianym tekście Mladen Dolar przywołuje słowa Freuda, który uważał, że istnieją trzy zawody, „których wykonywanie nie jest w stanie przynieść satysfakcjonujących rezultatów: rządzenie, wychowywanie, psychoanaliza”¹⁶. Dolar zauważa, że tym, co łączy wszystkie te profesje, jest głos – i to właśnie on nie pozwala na pełne dookreślenie, satysfakcjonujący rezultat i proste wykładnie. I to chyba także cecha teatru Marty Górnickiej – nic tu nie jest proste, przede wszystkim zaś to, co zostaje wypowiedziane wprost. Projekty Górnickiej, choć pozornie proste, prowokują mnóstwo pytań i dają często sprzeczne lub znoszące się odpowiedzi.

15 Agata Łuksza, *Glamour, kobiecość, widowisko. Aktorka jako obiekt pożądania*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016, s. 361–369.

16 Mladen Dolar, *Polityka głosu*, dz. cyt., s. 258.

Bibliografia

- Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej. Tekst uchwalony w dniu 2 kwietnia 1997 r. przez Zgromadzenie Narodowe*, [online] <http://www.sejm.gov.pl/prawo/konst/polski/kon1.htm>, dostęp: 1 grudnia 2017.
- Butler, Judith, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, przeł. Joanna Bednarek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.
- Case, Sue-Ellen, *Aktywista w masce. Greckie strategie walki ulicznej*, przeł. Małgorzata Sugiera, Mateusz Borowski, „Didaskalia” 2008 nr 84.
- Dolar, Mladen, *Polityka głosu*, przeł. Grzegorz Nowak, Paulina Bożek, „Teksty Drugie” 2015 nr 5.
- Duniec, Krystyna, Krakowska, Joanna, *Soc, sex i historia*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.
- Guderian-Czaplińska, Ewa, [‘hur:a], „Didaskalia” 2011 nr 105.
- How far can you go w instytucji? O zwrocie feministycznym, którego nie było, rozmawiają Agata Adamiecka-Sitek, Milena Gauer i Weronika Szczawińska w: Nikt mnie nie zna, czyli Fredro niekanoniczny*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2015.
- Łuksza, Agata, *Glamour, kobiecość, widowisko. Aktorka jako obiekt pożądania*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016.
- Nowak, Maciej, *Nowak pyta: Dlaczego sam na to nie wpadłem?*, „Gazeta Wyborcza – Stołeczna”, 4 maja 2016, [online] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/222114.html>, dostęp: 8 września 2017.
- Partyga, Ewa, *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.
- Piknik Golgota Polska. Sztuka – religia – demokracja*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Iwona Kurz, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.
- Sajewska, Dorota, *Pod okupacją mediów*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2012.
- Stasiowska, Justyna, „I sing the body electric”. Rozmowa z Martą Górnicką, „Didaskalia” 2013 nr 115–116.

ABSTRAKT

Stanisław Godlewski

My? Naród? O Konstytucji na Chór Polaków Marty Górnickiej

Autor analizuje przedstawienie *Konstytucja na Chór Polaków* Marty Górnickiej (premiera: 1 maja 2016) zarówno pod kątem wcześniejszych dokonań artystki, jak i w świetle polskiej sytuacji politycznej, zwłaszcza kryzysu wokół Trybunału Konstytucyjnego w Polsce. Przyglądając się kolejnym częściom przedstawienia, Godlewski pokazuje jak bardzo sztuka Marty Górnickiej próbuje znosić różnorokie hierarchie, jednak sama wpada w dyskursy władzy i dominacji. Post-teatralny charakter przedstawienia objawia się w świadomym odnoszeniu się do tradycji, a jednocześnie ujawnianiu performatywnych mechanizmów dotyczących obecności tekstu czy ciała w przestrzeni, a przez to także – uciekaniu od iluzyjności.