

Jan-Tage Kühling

O dobru wspólnym.
Instytucja chóru a obrazy narodu
w teatrze Marty Górnickiej

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



Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

Jan-Tage Kühling

O dobru wspólnym.
Instytucja chóru a obrazy narodu
w teatrze Marty Górnickiej

I

Wielkimi literami wyświetlają się słowa: „W trosce o byt i przyszłość naszej Ojczyzny”. Nie jesteśmy ani w sali sejmowej, ani w siedzibie Trybunału Konstytucyjnego. Słowa te, stanowiące pierwsze zdanie Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej, widnieją na tylnej ścianie dużej, nowo wybudowanej sali Nowego Teatru na warszawskim Mokotowie. Jest 3 maja 2016 roku, dzień w którym w Polce obchodzi się święto Konstytucji 3 maja, a więc dzień, w którym dwieście dwadzieścia pięć lat temu, w 1791 roku na warszawskim Zamku Królewskim, została uchwalona jako pierwsza w Europie polska konstytucja, czyli Ustawa Rządowa Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Za chwilę rozpocznie się performatywne czytanie tekstu współczesnej Konstytucji RP. Ten najważniejszy w Polsce akt prawny odczytuje pięćdziesięciu pięciu performerów: warszawiaków, ludzi młodych i starszych, tych, którzy mieszczą się w statystycznych normach „przeciętnego Polaka” i tych, którzy daleko poza nie wykraczają. Wszyscy oni biorą udział w projekcie *Konstytucja na Chór Polaków* reżyserki Marty Górnickiej.

Kilka miesięcy później, 21 stycznia 2017 roku, w Poznaniu słyszymy z kolei inny tekst: „Jeszcze Polska nie umarła, póki my żyjemy” – pierwszy wers najstarszej wersji tekstu *Mazurka Dąbrowskiego*, polskiego hymnu narodowego. Wybrane frazy hymnu, zarówno jego archaiczne wersje, jak i współczesne raperskie przeróbki, wypowiedane są przez ponad dwudziestoosobową grupę poznaniaków, z urodzenia bądź z wyboru, na samym początku kolejnego spektaklu Górnickiej w Teatrze Polskim – *Hymnu do miłości*.

W obu przypadkach mamy do czynienia z różnorodną grupą osób, która wypowiada się na scenie teatralnej na temat kraju, idei, narodu polskiego – mówiąc o nim, komentując, dyskutując, krzycząc i szepcząc na jego temat. W pierwszym przypadku chór zdaje się jednak mówić w imię bezpośrednio deklarowanej troski o przyszłość Polski – naród jawi się tu jako idea, do której można się odnieść w określony sposób, przybliżyć się lub zdystansować. W drugim – naród zdaje się nabierać cech organicznych, zbiorowe ciało chóru tworzy „żywy” organizm, który zależy od zintegrowanych w akcie mowy choreutów i zarazem warunkuje ich istnienie.

W obu zespołach aktorzy zawodowi stanowią mniejszość. Chóry składają się w dużej mierze z wybranych w castingach amatorów, którzy po raz pierwszy w życiu staną na scenie. Co więcej, zarówno w przypadku warszawskiego, jak i poznańskiego spektaklu chór tworzą bardzo

różnorodni ludzie. Różnią się wiekiem, płcią, kolorem skóry, mają inne rysy twarzy, ubierają się w różny sposób.

Taka konstelacja prowokuje szereg pytań. Pojawia się pytanie o relacje pomiędzy jednostką a wspólnotą w ujęciu politycznym, a zatem o to, jaki mechanizm łączy te osoby, tworząc z nich „naród”, czyli – mówiąc za Benedictem Andersonem – wspólnotę wyobrażoną¹. W tym przypadku zasadniczy staje się kontekst instytucji teatralnej jako przestrzeni, w której można prowadzić takie negocjacje, a zarazem uwidaczniać ich mechanizmy. Chodzi zatem o to, w jaki sposób instytucja teatralna wytwarza ów sens polityczności, umożliwiając rekonfigurację nie tylko estetycznych, ale również politycznych praw dyskursu. W centrum stoi pytanie, kto mówi. Przytoczone fragmenty otwierające spektakle Górnickiej każą postawić zasadnicze pytanie o podmiot wypowiadający słowa, które stanowią symboliczne fundamenty polskiej „tradycji wynalezionej”, sięgając po termin Erica Hobsbawma². Kto jest – lub może być – osobą mówiącą o sobie, iż jest Polakiem? Kto jest – lub ma prawo być – osobą biorącą odpowiedzialność za ideę, którą stanowi naród? Kto zatem – i w jakich warunkach, w jakiej przestrzeni – tworzy to, co skłonni byłibyśmy nazwać sferą publiczną, czyli formą świadomości, łączącą jednostkę ze społeczeństwem i polityką³.

Istnieje szereg badań kategorii narodowości polskiej i polskości jako kategorii przedstawieniowej – jako konceptu performatywnego, który wciąż na nowo jest tworzony i wystawiany. Przywołać można choćby prace Dariusza Kosińskiego, który w książce *Teatra polskie. Historie* pisze, iż tożsamość polskiego narodu „ma charakter wybitnie dramatyczno-przedstawieniowy”⁴, czyli że jej specyfika polega na publicznym „performowaniu” tożsamości narodowej. Choć badaczowi udaje się w tej perspektywie ująć cechy i przemiany tego, co możemy uznać za pewien obraz czy też ideę „polskości”, to jednak nie stawia on pytania, o to, kto jest podmiotem tychże „polskich historii”.

Chciałbym odwrócić tę perspektywę. Przyglądając się wymienionym spektaklom Górnickiej, spróbuję prześledzić podmiotowe konfiguracje związane z narodowością. Interesują mnie tu zarówno poziom estetyczny, jak i instytucjonalny – z jednej strony chciałbym przyjrzeć się mechanizmom scenicznemu, zbadać, w jaki sposób „podmiot(y) wspólnotowe” w spektaklach Marty Górnickiej są scenicznie wytworzone i przedstawione. Z drugiej strony chciałbym dowiedzieć, że przemiany estetyczne mają w tym przypadku znaczący wpływ na rzeczywistość instytucjonalną i polityczność teatru. Analiza procesów upodmiotawiania na tej płaszczyźnie wydaje mi się szczególnie istotna i to zarówno na poziomie polityki

1 Benedict Anderson, *Wspólnoty wyobrażone: rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. Stefan Amsterdamski, Wydawnictwo Znak, Fundacja im. Stefana Batorego, Kraków-Warszawa 1997.

2 Eric Hobsbawm, Terence Ranger, *The Invention of tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, s. 1.

3 Volker Gerhardt, *Öffentlichkeit die politische Form des Bewusstseins*, C.H. Beck, München 2012, s. 10; zob. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990.

4 Dariusz Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, PWN, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2013, s. 21; zob. również tegoż, *Teatra polskie. Rok katastrofy*, Wydawnictwo Znak, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Kraków-Warszawa 2013.

narodowej jak i globalnej. Ostatnie spektakle Górnickiej – tak brzmi moja teza – dążą do przepracowania kategorii podmiotowości zarówno na poziomie wspólnoty „narodowej” czyli polskiej, jak i europejskiej, i jednocześnie zadają pytanie o warunki (nie)możliwości społeczeństwa różnorodnego.

2

Młoda reżyserka Marta Górnicka zadebiutowała w 2009 roku w warszawskim Instytucie Teatralnym spektaklem *TU MÓWI CHÓR: tylko 6 do 8 godzin, tylko 6 do 8 godzin*. Spektakl został entuzjastycznie przyjęty zarówno przez widzów, jak i krytyków. Jego forma wyznaczyła dalszy kierunek działań artystycznych reżyserki: wraz z realizacją *TU MÓWI CHÓR* reżyserka podjęła się pracy z chórami scenicznymi i stworzyła własny język teatralny, opierający się na pracy głosowo-ruchowej z większymi grupami aktorów-amatorów w Polsce i zagranicą⁵. Praca z chórem była dla artystki świadomym krokiem w stronę teatru politycznego, który odchodzi, jak tłumaczy Górnicka, od postaci dramatycznej na rzecz obcowania z formami zbiorowości na scenie⁶. Polityczność jej dwóch pierwszych chórowych spektakli (także *Magnificatu*, którego premiera odbyła się 27 czerwca 2011 roku w Instytucie Teatralnym w Warszawie) opierała się ponadto na stworzeniu chóru wyłącznie z udziałem kobiet,⁷ budującego teatr mocno zaangażowany feministycznie, o wyraźne emancypacyjny przesłaniu⁸. Siła tych ostentacyjnie „kobiecych” projektów, choć w obu przedstawieniach inaczej się manifestowała, uderzała „w patriarchalny system społeczny, zwłaszcza w Polsce i androcentryczną matrycę zachodniego teatru, a także szerzej: we wszelkie mechanizmy dyscyplinujące i wykluczające”⁹. Polityczny gest spektakli związany był z kobiecą tożsamością i obecnością – symbolicznym i dosłownym zajęciem miejsca na scenie¹⁰.

Sprawa nie przedstawiała się jednak tak prosto. W obu spektaklach polityka tożsamości wyrażała się przez napięcie między sprzeczną dynamiką zjednoczenia i rozproszenia choreutek¹¹. Pytanie brzmi,

5 26 września 2013 roku w słowackim Košice odbyła się premiera projektu *The Chorus for Roma People*, na podstawie libretta składające się z wypowiedzi mieszkańców romskiego getta. 11 grudnia 2014 roku w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Tel Awiwie odbyła się premiera projektu *Matka Courage nie będzie milczeć. Chór na czas wojny*, który stanowił pierwszą część tryptyku bazującym na motywach z *Matki Courage* Bertolda Brechta. Tu sześćdziesięcioosobowy chór składał się z „matek arabskich i żydowskich, izraelskich tancerzy-żołnierzy, dzieci arabskich”. Druga część tryptyku, *M(other) Courage* miała premierę 25 września 2015 roku w teatrze w Brunzswiku. *Hymn do miłości* w poznańskim Teatrze Polskim domyka tryptyk. Zob. więcej: www.martagornicka.com.

6 Wywiad z Martą Górnicką dla portalu culture.pl, <https://www.youtube.com/watch?v=Wpf-TfGBxlQ>, dostęp: 12 stycznia 2017.

7 W odróżnieniu do późniejszych spektakli Górnickiej, w których występują performerzy wszystkich płci.

8 Zob. Agata Łuksza, *Wolałam do ciebie. O teatrze chórowym Marty Górnickiej*, „Polish Theatre Journal” 2015, nr 1, <http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/53/129>, dostęp: 12 stycznia 2017.

9 Tamże.

10 http://www.berlinerfestspiele.de/media/2014/foreign_affairs_5/abendprogramme_5/fa14_abendprogramm_07_gornicka.pdf, dostęp: 12 stycznia 2017.

11 Por. *Siła Chóru. Niesterowane głosy. Rozmawiają Agata Adamiecka-Sitek i inni*, „Dialog” 2012, nr 1.

kim jest kobieta, kim jest ten podmiot, który Górnicka nam przedstawia? Fakt, iż w trakcie spektakli (przede wszystkim podczas *Tu mówi Chór...*) chór brzmi nie tylko unisono – rozpada się na partie solowe, duety, tercety, często nakładające się i przeplatające – wskazuje na to, że chór kobiet nie jest chórem kobiety. Nie mówi o emancypacji kobiety „jako takiej” w esencjonalnym znaczeniu i unika w ten sposób logicznych aporii drugiej fali feminizmu¹². W samym centrum działania leży tu spór o to, co wspólne, a co indywidualne – zarówno w sferze cielesnej, jak i w matrycy pojęciowej, która formuje materialność ciał i głosów kobiet. Spektakle nie tylko przedstawiają kobiety „podmiot w kryzysie, świadom własnej ambiwalencji”¹³, lecz przede wszystkim odsłaniają zmagania podmiotów kobiecych z kategorią „kobiecości”, która jest przez choreutki zarówno zbiorowo, jak i indywidualnie w trakcie spektaklu wciąż podważana i przekonfigurowywana. Pracę sceniczną kobiet w chórze można zatem nazwać pracą dogłębnie ideologiczną: emancypacyjną i zarówno polityczną siłą chóru nie polega na „przejęciu”, rzekomym „odzyskaniu” sceny przez kobiety. Polegała ona na rekonfiguracji pojęcia „kobiety”, ustrukturyzowanego przez wzory władzy patriarchalnej. Scena nie była miejscem reprezentacji kobiet – była polem sporu o definicję, kim kobieta może być.

Mówiąc, iż jest to praca ideologiczna, trzeba dodać, że jest to zarazem praca ściśle performatywna, która związana jest nie z reprezentacją pewnych treści, właściwości czy istot, lecz z jej nieustanną konstytucją i redefinicją. Przywołać można tu choćby definicję Judith Butler:

[K]obieta jako taka jest pojęciem o charakterze procesualnym, stawaniem się, konstruowaniem, o którym nie sposób z pełnym przekonaniem powiedzieć, że się zaczyna bądź kończy.”¹⁴

W takim rozumieniu spektakle „emancypacyjne” Górnickiej, czyli *Tu mówi chór...* i *Magnificat* uznać trzeba za spektakle, które nie tyle „wyzwalają” już predefiniowaną istotę kobiety, lecz mówią o upodmiotawianiu kobiet, o stawaniu się¹⁵ kobietą w ciągłym sporze o redefinicję kobiecych ciał i kategorii, które te ciała jako „kobiece” określają.

To jawne napięcie między dyskursem reprezentacyjnym a performatywnym pozwala nam zwrócić uwagę na mechanizmy sceniczne wypracowane przez Górnicką, działające zarówno w jej wcześniejszych spektaklach, jak i późniejszych, czyli w *Konstytucji na Chór Polaków* i *Hymnie do Miłości*. Istnieje bowiem między nimi jedna zasadnicza różnica – pierwsze spektakle Górnickiej przedstawiały proces kobiecego upodmiotawiania poprzez ciała kobiece, wyraźnie zwracały uwagę zarówno na działający tu podmiot, jak i przedmiot – temat – ich działania (kategorię „kobiecości”) na zasadzie przekształcającej się rzekomej analogii ciała i dyskursu. Takiej spójności pomiędzy performerami a oznaczającą ich kategorią w późniejszych spektaklach nie ma – nie możemy zatem odnieść się w analizie do jednej grupy osób zmarginalizowanych, która pozwalałaby zrozumieć spektakle jako projekty emancypacyjne.

12 Agata Łuksza, dz. cyt., s. 8.

13 *Siła Chóru. Niesterowane głosy*, dz. cyt.

14 Judith Butler, *Uwikłani w płęć*, przeł. Karolina Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 93.

15 Adrian Parr, *The Deleuze dictionary*, Columbia University Press, New York 2005, s. 25.

Wspólnym mianownikiem osób występujących w *Konstytucji...* i *Hymnie do Miłości* jest ich zasadnicza różnorodność, która na poziomie percepcji nie pozwala choreautów podsumować jednym „znaczącym”. Zbadać trzeba, w jaki sposób ten brak znaczącego wpływa tu na odbiór i zrozumienie podmiotowości. Metodologicznie konieczne jest zatem odejście od badania porządku reprezentacji na rzecz performatywnego procesu upodmiotawiania, procesu stawania się podmiotem, jak również – stawania się wspólnotą. W ten sposób nie tylko zrozumiemy polityczne implikacje spektakli, ale również będziemy mogli powrócić do początkowego pytania o związek pomiędzy kategorią narodowości a jej podmiotem.

3

Proponuję spojrzeć na chór, nie skupiając się na istocie przekazu, lecz na jego scenicznym istnieniu i na obrazach jego przekształcenia. Okazję do tego daje wspomniana już scena otwierająca *Konstytucję...* Pod napisem „W trosce o byt i przyszłość naszej Ojczyzny” widzimy grupę pięćdziesięciu pięciu osób, różniących się od siebie pod względem niemal wszystkich możliwych kategorii tożsamościowych. Stoją w jednym rzędzie pod tylną ścianą sceny, wypełniając całą jej szerokość i obserwując, jak publiczność wchodzi do sali i siada dokładnie naprzeciwko. Ta z kolei, usiadłszy na widowni, zaczyna analizować relację fizyczną i symboliczną pomiędzy chórem, tytułem spektaklu, określającym chór jako Chór Polaków, napisem widniejącym nad nim na scenie i samą sobą. W tej aranżacji możemy *in nuce* zaobserwować procesy i mechanizmy zachodzące w spektaklu: kim jest chór, co przedstawia, jaką rolę gra? Chór – konstelacja rozpoczynająca spektakl to obrazuje – jest niczym więcej niż samym „sobą”, jest formą zbiorową zrzeszającą ludzi w jedną wspólną kategorię – mianowicie chór. Ta definicja nie jest tautologią, lecz wskazuje na specyficzną medialność chóru, odzwierciedlając jego współczesną rzeczywistość estetyczną i rzeczywistość historyczną jego antycznego wzoru. W dramatach antycznych bowiem chór zawsze miał wybitnie autoreferencyjny charakter, ponieważ grał rolę chóru¹⁶. Chór jest w nich określony mianem „chóru” – jego wymiar diegetyczny równa się jego wymiarowi ekstradiegetycznemu¹⁷. Jego miejsce w instytucji teatralnej pokrywa się z jego miejscem w dramacie – i tu, i tam chór jest chórem. Chór antyczny nie przedstawiał zatem żadnej *dramatis personae*, lecz wyróżniał się ze względu na swoją autoreferencyjność w diegetycznym świecie dramatu, tworząc instytucję chóru teatralnego¹⁸. Jak dowodzi niemiecki teatrolog Detlev Baur, owa instytucjonalna rola osadzona była w miejscu pomiędzy dramatem a teatrem jako instytucją:

16 Detlev Baur, *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts Typologie des theatralen Mittels Chor*, Niemeyer, Tübingen 1990, s. 26; zob. Albert Henrichs, „Why Should I Dance?“, *Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy*, „Arion. A Journal of Humanities and the Classics” 1994, vol. 3, no. 1, s. 56-111.

17 Pojęcie *diegesis* zostało wprowadzone przez Gérarda Genetta. Zob. Gérard Genette, *Die Erzählung*, Fink UTB, München 1998.

18 Detlev Baur, dz. cyt., s. 28.

Choreuci zamieniają się, na mocy konwencji chóralnej, już zanim gra albo próba się rozpocznie, w aktora 'chór' [...]. Postać chóru nie podlega pełnej iluzji, lecz pozostaje połączona z realnym otoczeniem, w którym obejmuje już performatywną, artystyczno-rytualną rolę.¹⁹

Jako instytucja stojąca pomiędzy widzami a dramatem, chór osiągnął swoją kulturową i polityczną rolę – kreowanie publiczności – przez komentowanie i uwidacznianie ram diegetycznych²⁰. Ujawnienie owych ram jest dosłowna: publiczność zderza się tu z ludźmi, którzy nie są ani przebrani, ani w inny sposób usytuowani w kontekście „fikcyjnym” – odbijając wzrok widzów, choreuci podkreślają, iż granica pomiędzy fikcją a rzeczywistością nie jest wyznaczona przez istnienie tekstu dramatycznego²¹. Jest ona elementem instytucji teatralnej, która – określając pewną topologię sceny, czyli układy relacyjne pomiędzy widzami, performerami a architekturą – zmienia ramy i konteksty naszego odbioru²². Rola choreutów jako „ich samych” nie powinna być w żadnym razie mylona z ich tożsamością codzienną, lecz musi być odebrana właśnie jako rola wyznaczona przez konteksty sceny, czyli przez dyspozytyw architektoniczny, estetyczny i instytucjonalny²³. Procesy stawania się podmiotem (scenicznym), rekonfiguracja logiki reprezentacji tożsamości dokonuje się zatem na poziomie instytucjonalno-diegetycznym, na poziomie umownej fikcji, czyli zaakceptowanych przez widzów ram podkreślających fikcyjność scenicznego podmiotowości.

Jednocześnie owe „podwójne bycie” choreutów wyznacza relację, w którą wchodzi z publicznością. Być „sobą” jako chór oznacza stać naprzeciw publiczności, zarówno w sensie dosłownym, jak i przenośnym: kontekst sceniczny wystawia chór przed publiczność i w ten sposób przeciwstawia go jej jako przykład, czy też wyjątek – jako zbiorowość, która jednocześnie należy do publiczności jako części większego zbioru, jak i jako grupę, która od niej jest odłączona przez ramy wystawiające ją: chór jest grupą wyodrębnioną i wyszczególnioną, jest grupą specyficznie określoną i wystawioną przed publicznością²⁴. Idąc za Giorgio Agambenem, mechanikę wyjątku można określić tu mianem

19 Tamże. s. 27 [Wszystkie tłumaczenia tekstów niemieckojęzycznych pochodzą od autora].

20 Tamże. s. 23–24.

21 Słowo „fikcja” w takim rozumieniu nie wskazuje na odrębny „wymagowany” świat, lecz – w rozumieniu „fikcyjności” – zwraca uwagę na fakt, iż okoliczności są sfingowane, skonstruowane. Zob. Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre Perspektiven literarischer Anthropologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991.

22 Zob. Benjamin Wihstutz, *Der andere Raum Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*, Diaphanes, Zürich 2012.

23 Zob. Lorenz Aggermann, Georg Döcker, Gerald Siegmund, *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2017; Giorgio Agamben, *What Is an Apparatus? and Other Essays*, trans. David Kishik, Stefan Padatella, Stanford University Press, Stanford 2009.

24 Tu można zauważyć kolejną analogię z chórem antycznym: Baur podkreśla, iż antyczny chór nie przedstawiał całości ludu, nie był odzwierciedleniem *polis*. W dramatach antycznych chór przedstawiał „jasno określoną, wąską grupę osób”, często grupę osób wykluczonych (chór starców, kobiet). Trzeba go rozumieć jako wyjątek stojący naprzeciw, lecz nie poza normą. Zob. Detlew Baur, dz. cyt., s. 25.

„wkluczającego wykluczenia”²⁵. Chór ani nie odzwierciedla już *a priori* istniejącego podmiotu zbiorowego, ani nie odpowiada w sensie reprezentacyjnym siedzącej naprzeciw publiczności. Zamiast tego chór zostaje z publicznością w stosunku relacyjnym, kreując przez określoną strukturę instytucjonalną siebie jako wyjątek od normy i normę jako taką. Wyjątek bowiem *ex negativo* kreuje normę; dopiero przez istotę wyjątku zdefiniować można normę: Carl Schmitt, którego myśl dla teorii Agambena stanowi jeden z głównych obszarów odniesienia, pisze:

Wyjątek jest bardziej interesujący niż normalna sytuacja. Normalność o niczym nie świadczy, wyjątek świadczy o wszystkim; reguła istnieje tylko dzięki wyjątkom, które ją potwierdzają. Wyjątki są wyrazem prawdziwego życia, przełamującym rzeczywistość skostniałą w mechanicznej powtarzalności.²⁶

Dopiero wyjątek pozwala nam się odnieść do reguły, dopiero to, co wykluczone, pozwala zauważyć nie tylko relacje, które zachodzą pomiędzy tym, co wykluczone, a tym, co wyklucza, ale również to, co jako norma się od wyjątku odróżnia. Jeśli zatem chór sceniczny u Górnickiej składa się z osób, które nie łączy jeden wspólny mianownik, *norma*, na zasadzie formalnej, jest jak najbardziej homogeniczna. Uznając, że chór konstituuje się jako wyjątek w stosunku do normy, a jednocześnie kreuje *normę* jako taką, trzeba zapytać, do jakich ram poznawczych i *norma*, i wyjątek się odnoszą. Chodzi tu o to, aby rozpoznać strukturę, pozwalającą na odróżnienie jednego od drugiego, o dyskurs, który dopiero dzieli pole na wyjątek i normę. Szukamy zatem tego, co Agamben określa mianem *suwerenności*²⁷.

Są nimi, jak powyżej opisałem, ramy sceny i instytucji teatralnej, czyli przede wszystkim immanentne konteksty estetyczne i architektoniczne, inaczej: mapa relacji przestrzennych. To topologia określa, w jaki sposób układają się relacje pomiędzy wyjątkiem a normą. Jest to jednak też inny kontekst, w ramach którego relacja widzów i chóru nabiera dodatkowego znaczenia: dyskusja, którą Górnicka z nami toczy, dotyczy definicji pojęcia *narodu polskiego*, które to pojęcie nie tylko nazywa stojący na scenie chór, ale stanowi także strukturę kształtującą pole poznawcze i polityczne pomiędzy wyjątkiem a normą, czyli chórem scenicznym a publicznością. Chór Polaków nie jest tożsamy ani z grupą osób na scenie, ani z grupą osób na widowni – jest on matrycą pojęciową strukturyzującą ich relację. Chór Polaków jest kategorią budującą wzajemne relacje normy i wyjątku w ramach teatralnej instytucji. Kategorią, której funkcja jest tu wystawiona i podważona. Stawką w *Konstytucji na Chór*

25 „Odmienny jest mechanizm wyjątku. Podczas gdy przykład jest wyłączony z całości jako przynależny do niej, wyjątek jest włączony w obszar normalnych przypadków, ponieważ doń nie należy. Jak przynależność do klasy może być wykazana jedynie przez przykład, to znaczy poza tą klasą, tak nie-przynależność do niej może być wykazana jedynie w jej obrębie, to znaczy jako wyjątek. W każdym wypadku (czego dowodzi dyskusja między anomalistami i analogistami dzieląca antycznych gramatyków) wyjątek i przykład są korelatami dążącymi do tego, by ostatecznie zmieszać się ze sobą, oraz wkraczającymi do gry za każdym razem, kiedy chodzi o to, by zdefiniować sam sens przynależności jednostek, sens tworzenia przez nie wspólnoty”, cyt. za: Giorgio Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. Mateusz Salwa, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008, s. 37.

26 Carl Schmitt, *Teologia polityczna i inne pisma*, przeł. Marek Cichocki, Aletheia, Warszawa 2012, s. 41.

27 Giorgio Agamben, *Homo sacer...*, dz. cyt.

Polaków jest zatem pytanie, czym jest i czym może być ów chór jako pojęcie dzielące i strukturyzujące ciała.

Powołując do istnienia Chór Polaków, reżyserka uruchamia kategorię narodu/ludu – pojęcia, które, jak przypomina Agamben, w swoich korzeniach romańskich jako *populus* wskazuje na zbiorowość ogólną pewnego państwa i jednocześnie określa grupę osób wykluczonych wewnątrz tejże zbiorowości, czyli „lud” jako grupę osób odciętych od dyskursu, władzy czy też praw politycznych²⁸. Agamben wskazuje w swojej analizie na biopolityczną funkcję tejże dwuznaczności semantycznej: leżąca u podstaw zachodniego rozumienia polityki, biopolityka działa na rzecz uporządkowania, dzielenia, władania, a w końcu eliminacji kategorii podrzędnej, czyli „nagiego życia” ludu – *people* – aby unicestwić to, co nie może być włączone w całość bez reszty²⁹.

W *Konstytucji na Chór Polaków* do eksterminacji nie dochodzi, aczkolwiek ustawienie grupy osób pod ścianą w scenie pierwszej przywołuje również kontekst egzekucji: hasło widniejące nad performerami „W trosce o byt i przyszłość naszego narodu” w takim rozumieniu staje się cynicznym wezwaniem do wykonywania poleceń biopolitycznej maszyny. Nabiera to innego jeszcze wydźwięku, jeśli bierzemy pod uwagę realny kontekst społeczno-polityczny, w którym spektakl jest osadzony: kategoria „narodu” dla rządzącej od listopada 2015 roku partii Prawo i Sprawiedliwość jest kategorią wiodącą, w imię której rząd nie tylko w sposób ukryty czy otwarty piętnuje wszelkich „innych” – czy to obcokrajowców, czy osoby nieheteronormatywne, czy nawet wegetarian, ale również piętnuje projekty artystyczne krytycznie komentujące owo pojęcie narodu³⁰.

Różnorodność performerów tworzących instytucję chóru u Górnickiej staje się tu punktem zapalnym: krytyczna siła spektaklu nie uderza w politykę państwową prowadzoną wobec jednej jasno określonej grupy osób wykluczonych. Model chóru w *Konstytucji...* ukazując mechanizmy biopolityki, przeciwstawia się jej jako takiej. Różnorodność jako model zbiorowości dąży bowiem do zniesienia wewnętrznego biopolitycznego rozszczepienia: nie przez unicestwienie nagiego życia, lecz przez niekończące się powielanie owych granic i różnic wewnątrz formy zbiorowej.

4

Model tu przedstawiony odnosi się do choreutów określonych przez prawo, objętych matrycą pojęć dzielących i kształtujących ich ciała w stosunku do widzów. Górnicka jednak zakłada inny jeszcze przebieg akcji. Chór, składający się z kobiet, dzieci, mężczyzn, osoby queerowej, osób niepełnosprawnych i pełnosprawnych, zaczyna przemawiać: rozpoczynając od jednego głosu, stopniowo rosnąc w siłę przez dołączanie się kolejnych osób, chór odczytuje preambułę Konstytucji RP. Słowa „Rzeczypospolitej Polskiej” są wielokrotnie powtarzane, po czym

28 Zob. Giorgio Agamben, *Means without end: notes on politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000, s. 29–34. Na związek pomiędzy agambenowskim ujęciem kategorii „ludu” i chórem teatralnym zwraca uwagę Sebastian Kirsch. Zob. Sebastian Kirsch, *Gibt es einen richtigen Chor im falschen? Von der Pest und vom Glück des Volkes*, „Maske und Kothurn” 2014, 60(2), s. 43–54.

29 Giorgio Agamben, *Means without end...*, dz. cyt., s. 31.

30 Zob. Przemysław Czapliński komentuje ową politykę pod kątem polityki afektywnej: <http://bliscynieznaomi.pl/wspolnota-wstydu-wspolnota-dumy-prof-przemyslaw-czaplinski/>, dostęp: 12 stycznia 2017.

choreuci rozchodzą się po scenie, zaburzając w ten sposób jednolity porządek sceniczny chóru, który zamienia się w zbiór głosów wymawiających pojedyncze fragmenty tekstów preambuły. Przez polifoniczną symfonię przebija się zwrot „Rzeczypospolitej Polskiej”, który stopniowo jest zastąpiony słowami „My naród polski”, wypowiedzianymi już nie unisono, lecz raz z lewej, raz z prawej strony. Na scenie powstają dwa kontr-chóry, symbolicznie walczące o prawo do podpisania się pod kategorię „narodu polskiego”. Przejście od haseł „Rzeczypospolitej Polskiej” do „My naród polski” zwraca uwagę na rozróżnienie pomiędzy tymi pojęciami: „naród” jest tu zwrotem antagonizującym, który dzieli wspólnotę i staje się kategorią wytwarzania tego, co „własne” i tego, co „obce”. „Rzeczypospolita” z drugiej strony jest tym, o czym mówi, czyli jest rzeczą pospolitą, rzeczą publiczną. Aby zrozumieć wymiar tego słowa, warto przywołać choćby zasadniczą implikację „rzeczy publicznej” wskazaną przez Martina Heideggera: *R e c z* nie jest równoznaczna z przedmiotem, który stoi naprzeciw podmiotowi. *Rzecz* jest tym, co „obchodzi” (*angeht*) obywatela, jest tym, wokół czego obywatele się zbierają, aby negocjować, dyskutować i wytwarzać to, co wspólne³¹. Jest ona tym, co wytwarza sieć wspólnych relacji w dyskursie. *Rzecz* publiczną uznać możemy za kategorię dynamiczną, kreowaną przez i jednocześnie stanowiącą dyskurs publiczny. W jej centrum stoi pytanie o dyskurs jako dynamiczną praktykę, jako proces niedokończony, składający się z wielości różnych głosów, który nie zamyka się w sporze antagonizujących ze sobą pojęć.

Podkreślenie dynamicznego wymiaru pojęcia „Rzeczypospolita Polska” implikuje, iż tożsamości osób zaangażowanych w dyskurs o tym, „co wspólne” nie wymagają jednoznacznego określenia. Osoby te stają się podmiotami w relacyjnym stosunku do siebie wobec rzeczy wspólnej, to jest wobec ich wspólnego dyskursu. Wielokrotne powtarzanie przez chór słowa „dobro” we zwrocie „Obowiązkiem obywatela polskiego jest wierność Rzeczypospolitej Polskiej oraz troska o dobro wspólne” z artykułu 82 Konstytucji RP w ostatniej scenie spektaklu nie zwraca zatem uwagi na jakość rzeczy wspólnych, lecz na ich wymiar interpersonalny, kreujący wspólny dyskurs. Uświadamia nam również, iż fundamentem wspólnego dyskursu – aktem założycielskim, który dopiero jako a k t performatywny wyznacza to, w jaki sposób dyskurs powstanie – jest dokument, w którym o dobru wspólnym wspomniano, czyli Konstytucja. Tekst zarówno Konstytucji RP, jak i *Konstytucji na Chór Polaków* rozumiany w ten sposób staje się performatywem, w trakcie czynienia którego dopiero wyznaczona jest wspólnota, o której mowa.

Performatywne odczytywanie konstytucji przez chór Rzeczypospolitej Polskiej w projekcie Górniczej przypomina nam o performatywnej mocy tego tekstu. Uświadamia również, iż podmiot prawny konstytucji nie jest podmiotem ustalającym konstytucję, lecz podmiotem wytworzonym, określonym przez i na podstawie konstytucji, która zatem paradoksalnie nie ma swojego „autora”. Jacques Derrida pisze w tym sensie o *Deklaracji niepodległości Stanów Zjednoczonych*: „There was no signer, by right, before the text of the Declaration which itself remains the producer and

31 Martin Heidegger, Gesamtausgabe Abt. 1 Veröffentlichte Schriften Bd. 7 Vorträge und Aufsätze, Klostermann, Frankfurt am Main 2000, s. 176.

guarantor of its own signature.”³²

Podczas spektaklu chór nie tylko odczytuje tekst Konstytucji³³, ale w różny sposób komentuje go i modeluje, stawia się w relacji do niego i wytwarza, odnosząc się również do aktualnego kontekstu politycznego, różne konteksty jego odbioru. Wymienić można tu chociażby najbardziej oczywiste przykłady: odczytywanie art. 56.2 („Cudzoziemcowi, który w Rzeczypospolitej Polskiej poszukuje ochrony przed prześladowaniem, może być przyznany status uchodźcy zgodnie z wiążącymi Rzeczpospolitą Polską umowami międzynarodowymi.”) przez kobietę noszącą hidżab podważa stanowisko polskiego rządu odmawiającego przyjęcia syryjskich uchodźców na podstawie ich tożsamości religijnej. Powtórzenie art. 79.1 („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...”) i zestawienie go z kakofonią wielokrotnie wykrzyzanego słowa „wolność” odnosi się z kolei do wywołanego przez rząd PiS kryzysu wokół Trybunału Konstytucyjny, który zakończył się brutalnym przejściem Trybunału Konstytucyjnego i *de facto* naruszeniem trójpodziału władzy w Polsce. Tekst Konstytucji nie jest tekstem określającym ogólnie podmiotowość prawną obywatela/obywatelki, lecz staje się również performatywną matrycą, prawem w sensie prawa stosowanego, czyli praktykowanego³⁴. Nie na zasadzie ogólnych reguł, które obowiązują konkretne grupy społeczne, lecz na zasadzie mechanizmu *apersonalnego*, czyli takiego, który nie zważa na płeć, pochodzenie, wyznanie czy orientację seksualną: Konstytucja w jej performatywnym ujęciu, zwraca uwagę jedynie na wierność Rzeczypospolitej i troskę o dobro wspólne – innymi słowy: jest deklaracją immanentnie demokratyczną, ponieważ w swoim centrum stawia istotę wspólnego dyskursu jako takiego. Chór sceniczny zatem nie tylko przedstawia ów mechanizm. Czytanie i „performowanie” Konstytucji RP jest samo w sobie powtórzeniem performatywnego aktu założycielskiego, jest – w rocznicę uchwalenia pierwszej polskiej konstytucji – sprawdzianem, czy zasady konstytucyjnej demokracji w roku 2016 wciąż obowiązują. Miejszem tego sprawdzianu jest instytucja teatralna, która – siłą wytwarzania wciąż nowych układów topologicznych – pozwala na przepracowanie i przetestowanie owej demokracji performatywnej oraz instytucja chóru jako medium negocjującego sfery po dwóch stronach estetycznej i politycznej rzeczywistości.

5

Pytanie o implikacje biopolityczne w ramach refiguracji estetycznej i instytucjonalnej topologii powraca również w *Hymnie do miłości. Konstytucja...* jednocześnie ukazywała suwerenność biopolitycznej władzy rozdzielającej obywateli, jak i podważała ten mechanizm przez sceniczne budowanie dobra wspólnego jako przestrzeni performatywnego dyskursu w ramach immanentnej demokracji. Można taką politykę

32 Jacques Derrida, *Declarations of Independence*, w: „New Political Science” 1986, vol. 15, s.10 (s. 7-15).

33 Napisane przez Górnicką libretto obejmuje artykuły z preambuły i z pierwszych dwóch rozdziałów Konstytucji.

34 Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 2 kwietnia 1997 roku, Preambuła: „Konstytucja wszystkich tych, którzy (...) tę Konstytucję będą stosowali” [wyróżnienie: własne].

za Oliverem Marchartem określić również mianem polityki postfundamentalnej, takiej, która nie bazuje na metafizycznie fundującym ją podłożu monarchistycznym, religijnym, etnicznym, czyli na fundamencie esencjonalno-tożsamościowym³⁵. Różnorodność performerów w chórze scenicznym dawała wyraz temu mechanizmowi, obrazując fikcyjny proces samozakończycielski w performowaniu Konstytucji, który – jako autopojetyczny akt – wykracza poza, a wręcz neguje politykę tożsamościową. Performatywny proces *Konstytucji*... stanowił próbę postfundamentalistycznej demokracji *in actu*. *Konstytucja*... konfrontowała nas ze świadomością czasu teraźniejszego, *Hymn do miłości* natomiast bierze w nawias teraźniejszość na rzecz dyskusji o przeszłości i przyszłości. Spektakl odsłania historyczne tło (nie tylko) polskiej biowładzy i wskazuje również ostrzegawczo na potencjał dystopijnej przyszłości, która może się urzeczywistnić na bazie takiej polityki. Chciałbym postawić tezę, iż różnorodność chóru jako instytucji lokującej się pomiędzy sceną a widownią, podobnie jak w *Konstytucji*..., zawiera w sobie swoistą dialektykę: choreuci przedstawieni bowiem jako przedmiot dyskursów krytycznie ukierunkowanych w stronę obecnej polityki stają się rzekomymi ofiarami *in spe* tożsamościowych zapędów nacjonalistycznych. Z drugiej zaś strony stanowią odbicie społeczeństwa „politycznie poprawnego”, które staje się niezdolne do działania i – co gorsze – niezdolne do dyskursu, zatem powtarzające mechanizmy powstawania wszelkich rodzajów ksenofobii i nienawiści. Twierdzę, iż tu leży krytyczna siła spektaklu w rozumieniu Butlerowskim. Spektakl Górnickiej kwestionuje bowiem nie tyle jednostronnie jedną wybraną pozycję w dyskursie politycznym, lecz staje się postawą również autokrytyczną, zaburzającą mechanizmy stabilizujące podstawę podmiotowości³⁶.

Hymn do miłości zbudowany jest z fragmentów różnych pieśni narodowych, wierszy patriotycznych i sloganów reklamowych. Reżyserka określa spektakl jako „potworny Śpiewnik *narodowy*”, w którym przeróbkę przeszły *Mazurek Dąbrowskiego*, *Katechizm Małego Polaka* czy też *Warszawianka 1831 r.* autorstwa Casimira Delavigne, przetłumaczona przez Karola Sienkiewicza. W *Hymnie o miłości* reżyserka konfrontuje grupę różnorodnych performerów z pieśniami o wartości mocno symbolicznej dla „bycia” Polakiem, będące efektem i wywołujące artefakty rzekomej „wspólnoty wyobrażonej”. Podczas gdy w *Konstytucji*... odnośnik suwerenności strukturyzujący pole pomiędzy wyjątkiem a normą był wyraźny, ale wypowiedziany wyłącznie w podtytule spektaklu (*Chór Polaków*), *Hymn do miłości* odsyła nas mocą pieśni narodowych do przeszłości, do wyobrażonej tradycji Polski, która jednoznacznie decyduje, kto wciela normę, a kto wyjątek.

Fakt, że chór osób różnorodnych wyśpiewuje teksty rzekomo ich jednoczące, działa na zasadzie kontrastu. Niczym Brechtowski *Verfremdungseffekt* takie zestawienie ukazuje głębokie fantazmatyczne połączenia, które spaja pieśni narodowe z ciałem je śpiewającym. Pieśń staje się nośnikiem ideologii zjednoczenia, opisaną przez Jean-Luc Nancy’ego mianem „immanentyzmu” jako jednej z cech państw totalitarnych³⁷.

35 Oliver Marchart, *Die politische Differenz*, Suhrkamp, Berlin 2010, s. 16.

36 Judith Butler, *What is Critique? An Essay on Foucault's Virtue*, w: David Ingram, *The Political*, Blackwell Publishers, Malden-Oxford 2002, s. 212–228.

37 Jean-Luc Nancy, *The inoperative community*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991, s. 2–3.

Stawia w centrum swojej ideologicznej maszyny obraz ciała-narodu, w którym wszystkie jednostki są połączone w jeden wspólny gest, niwelując nie tylko wszelkie różnorodności wewnątrz owego ciała, ale tym samym również antagonistyczną przestrzeń dyskursu.

Zestawiając pieśni narodowe z bojowymi okrzykami i krążącymi w sieci hasłami propagującymi mowę nienawiści oraz łączącymi się z zamachami terrorystycznymi, Górnicka nie tylko przybliża te dwa poziomy do siebie, ale również ukazuje cel biopolitycznej maszyny. Ujawnione mechanizmy fantazmatycznej ideologii tożsamościowej zwracają się przeciw osobom je śpiewającym: pieśni stają się narzędziami symbolicznego uśmiercania różnorodnego chóru. Chór staje się ofiarą własnych wyprodukowanych treści, ulega pod naporem tego, co służyć ma zjednoczeniu.

Mechanizm ukazujący treści krytyczne w *Hymnie...* działa na zasadzie wyraźnych kontrastów, a autokrytyka się w ten mechanizm wpisuje. W kolejnej scenie chór wykrzykuje swoje dążenie do biopolitycznego zawłaszczenia terytorialnego w żargonie nazistowskim („Tu się będzie rozmnażał tylko nasz naród. Wszystkim innym narodom powiemy *bye*. Wrzucimy ich do pieca, damy im popalić”). Kolejny, nakładający się na te powtarzane frazy tekst jednak zaskakuje. Chór mówi: „Nie mamy o czym rozmawiać. Nie mamy z tym nic wspólnego. Nie ta wspólnota wartości. *No platform*”. Wprowadzając tu pojęcie „*no platform*”, czyli strategię zwalczania ruchów opartych na nienawiści na tle rasowym przez nieudzielenie im „sceny” do wypowiedzi, Górnicka po raz kolejny odwraca perspektywę i porządk politycznej reprezentacji i wypowiedzi: chór sceniczny przeistacza się w obraz społeczeństwa, którego lęk przed zderzeniem się z treściami niewygodnymi prowadzi do wyparcia tematów z dyskursu publicznego³⁸.

Poprawność polityczna, która neguje dyskurs z powodu lęku przed konfrontacją z treściami podważającymi własny obraz oświeconego człowieka, wytwarza społeczeństwo, w którym rzekoma różnorodność i tolerancja stają się tylko pozorami. Wskazuje na to jedna z przewrotnie najsilniejszych scen spektaklu: z chóru powtarzającego przytoczone powyżej, nakładające się frazy, wyłania się młody, przystojny mężczyzna, który zaprasza kobietę z syndromem downa do tańca. Scena działa jak świadomie naiwna i bezpośrednia manifestacja harmonii pomiędzy osobami, które na mocy swojej performatywnej deklaracji stają ponad podziałami wyznaczanymi przez „normę” i „wyjątek”. Jednak afirmowana różnorodność może się tu wydać pozorem, bo mężczyzna nie tylko inicjuje taniec, ale wyraźnie góruje ruchowo nad partnerką, animuje jej

38 W kontekście polskim śledzić można to na zasadzie „Lęku przed afektem”. Zob. Grzegorz Niziołek, *Lęk przed afektem*, „Didaskalia” 2016, nr 131, s. 11. Mechanizmy, które ujawnia chór właściwe są społeczeństwu zachodnim. W dalszej części Hymnu... przywołana jest postać Andersa Breivika i cytowane są obszerne fragmenty z jego manifestu *Europejska Deklaracja Niepodległości 2083*. Przywołuje to sytuację, która miała miejsce w Niemczech, gdzie w 2012 roku podczas kongresu „Power and Dissent” w Weimarze doszło do odwołania premiery spektaklu Milo Raua *Breiviks Erklärung*, w którym niemiecka aktorka o pochodzeniu tureckim odczytywała mowę-obronę, którą Breivik wygłosił w czasie swojego procesu. Premiera spektaklu została przeniesiona do leżącego blisko teatru kina. Dyrektor artystyczny teatru tłumaczył, że spektakl nie mógł być pokazany w jego teatrze ze względu na nieostateczną „transformację materiału”, aby spektakl został uznany jako dzieło artystyczne. Zob. <http://derstandard.at/1350258739687/Theater-Weimar-distanziert-sich-von-Breiviks-Erklärung>, dostęp: 12 stycznia 2017.

ciało i w efekcie traktuje niepełnosprawną performerkę w sposób przedmiotowy. Można w tym tańcu zobaczyć deklarację wolności, ale można także widzieć w nim obraz społeczeństwa, w którym tolerancja jest niczym więcej niż maską, a poprawność polityczna inną formą przemocy.

Na twarzach choreutów i choreutek w większości scen widnieją szerokie uśmiechy, groteskowo podkreślając niezgodę ciał z pieśniami jako nośnikami biopolitycznego zjednoczenia. Przywodzi to na myśl jedno z najważniejszych przedstawień w historii polskiego teatru, w którym twarze aktorów także zastygały w koszmarnie, groteskowe maski: mowa tu o *Akropolis* Jerzego Grotowskiego z 1962 roku, w którym dramat Wyspiańskiego został przeniesiony w przestrzeń obozu koncentracyjnego Auschwitz. Jak dowodzi Grzegorz Niziołek, komiczna maska-twarz, zakłócała tam porządek symboliczny przez „osadz[enie] podmiot[u] w porządku Realnego”³⁹. Symboliczne „My” się nie rozpada, ale ukazuje swoją fikcyjność. Maska zatem, jak przypomina również Gerald Siegmund, stoi pomiędzy rolą a osobą, jednocześnie daje, jak też zniekształca twarz⁴⁰. Maska pełni funkcję konstytutywną, w którą wpisane jest jednocześnie jej zniesienie: dekonstruuje nie na zasadzie destrukcji, lecz substytucji. Niziołek zatem stawia tezę, iż Grotowski substytuując Wawel Wyspiańskiego na Oświęcim, nie tylko zanegował polskie mity narodowe, jak głosiło większość krytyków, lecz jednocześnie dążył „do komediowego ustanowienia Auschwitz jako nowego mitu założycielskiego”⁴¹; mitu, który – jak tłumaczy Niziołek – paradoksalnie do dziś jest odczuwalny w warstwie afektywnej społeczeństwa polskiego na zasadzie wyparcia, lęku przed afektywnym zderzeniem się z rolą Polaków w Zagładzie⁴².

Spektakl Górnickiej jednak nie tylko *implicite* nawiązuje do tematu Zagłady, czyli do miejsca w historii, które dla Agambena stanowi paradygmat współczesnej biopolityki⁴³. Plakat zapowiadający spektakl, przedstawia „orkiestrę obozową” składającą się z więźniów KL Janowska we Lwowie grających na rampie w momencie przybycia nowego transportu więźniów i ich selekcji⁴⁴. Zdjęcie zostaje pod koniec samego spektaklu odtworzone: w półkrygu na scenie zbierają się performerzy, po raz pierwszy wyraźnie odwracają wzrok od dyrygującej – jak w każdym jej spektaklu – chórem Górnickiej i biorą do rąk skrzypce, aby zagrać i zaśpiewać *Pasję Św. Jana* Jana Sebastiana Bacha. Nie tylko dochodzi tu do przecięcia symbolicznej więzi z koryfeuszką/dyrygentką. Również na płaszczyźnie formalnej chór opuszcza swoją rolę jako

39 Grzegorz Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 306.

40 Gerald Siegmund, *Subjektivität, Amerika und die Stimme im Theater der Wooster Group*, w: Hans-Peter Bayerdörfer, *Stimme-Klänge-Töne: Synergien im szenischen Spiel*, Gunter Narr, Tübingen 2002, s. 69-79.

41 Tamże.

42 Niziołek odnosi się do odwołania spektaklu *Nie-boska Komedia. Szczątki* w Starym Teatrze w Krakowie w 2013 roku. Zob. Grzegorz Niziołek dz. cyt. oraz Agata Adamiecka-Sitek, *Dzieje Grzechu. „Nie-Boska komedia”*, *Żydzi i doświadczenie estetyczne*, „Didaskalia” 2015, nr 126, s. 22-31.

43 Zob. Giorgio Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, dz. cyt.; tenże, *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008.

44 Zob. Guido Fackler, *Des Lagers Stimme: Musik im KZ: Alltag und Haftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1936: mit einer Darstellung der weiteren Entwicklung bis 1945 und einer Biblio-/Mediographie*. Temmen, Bremen 2000.

instytucja performatywna stojąca pomiędzy widzami a światem przedstawionym i wpisuje się tu w porządek reprezentacji. Przypomina nam nie tylko o Oświeceniach jako punkcie „zerowym” we współczesnej historii, lecz stawia niepokojący nawias w stosunku do pierwszej sceny spektaklu: obraz polskiego społeczeństwa, które w *Konstytucji na Chór Polaków* jeszcze śmiało manifestowało swoje prawo konstytucyjne jako performatywną gwarancję różnorodności, w *Hymnie do miłości* zostaje zawieszony w próżni symbolicznej, którą stanowi obóz. Nie jest on bowiem wyłącznie miejscem śmierci, lecz także przestrzenią wyznaczenia nagiego życia – istnienia pomiędzy śmiercią a życiem, istnienia również poza dyskursem.

Górnicka przedstawia nam aporie polityki tożsamościowej, w której albo traktujemy Innego jako zagrożenie i dążymy do jego unicestwienia, albo budujemy nową tożsamość opartą na „poprawności politycznej”, która jednak – wypierając to, co wewnątrz niej obce – powiela mechanizmy negacji i tym samym prowadzi do ślepej uliczki liberalnej demokracji.

6

Chór zarówno w *Konstytucji...*, jak i w *Hymnie...* konfrontuje nas z implikacjami biopolityki, celującej w sferę tego, co pozostaje jako „obce” w fantazmatycznej relacji z tym, co własne. Wspólnym mianownikiem osób występujących na scenie jest całkowita różnorodność, czyli brak wyraźnego mianownika. Jak starałem się wykazać, chór osób różnorodnych i w *Konstytucji...*, i w *Hymnie...* zaznacza wyraźnie aktualne konteksty polityki zarówno polskiej, jak i europejskiej. Kwestie dotyczące tożsamości narodowej i wspólnotowej są tu jednak przedstawione w nieco inny sposób. W *Konstytucji...* chór ukazuje strategię wyjścia zarówno poza biopolitykę, jak i wszelką politykę tożsamościową przez odwołanie się do konstytucji i performatywne powtórzenie jej tekstu. W ten sposób ukazuje jej wymiar dogłębnie demokratyczny, nie tyle w treści, co na zasadzie mechaniki samego dyskursu. W *Hymnie...* Górnicka natomiast pesymistycznie spogląda na modele demokracji oparte na pozornej różnorodności: biorąc pod uwagę historyczne tło biowładzy, reżyserka przedstawia nam aporyczną sytuację polityki związanej z fasadową poprawnością. Ukazuje ślepe uliczki społeczeństwa pozornie otwartego, w którym nadal ten, kto „inny”, traktowany jest na zasadzie przedmiotowej negacji.

W obu spektaklach istotna jest funkcja chóru jako instytucji, mieszczącej się pomiędzy światem ekstradiegetycznym a diegetyczną reprezentacją teatralną. W ten sposób chór nie jest wyłącznie medium przedstawiającym dyskursy polityczne. Stanowi próbę odzwierciedlenia społeczeństwa niebazującego już na antagonizujących mechanizmach tożsamości, lecz na utopijnym modelu demokracji jako rzeczy wspólnej. Inaczej mówiąc, jest próbą odzwierciedlenia mechanizmu absolutnej dyskursywności.

Powrót Górnickiej w porządek reprezentacji w *Hymnie...* i odwrócenie się tym samym od chóru jako instytucji, zrozumieć można zatem jako przyznanie się do faktu, iż instytucja chóru dziś nie wystarczy. Poza dyskursywnością na scenie istnieje bowiem kwestia zmiany instytucjonalnych ram owej sceny, a także problem „realnej polityki”, która potrzebuje silnych instytucji. Krokiem w stronę połączenia tych wymiarów i ich

wzajemnego wspierania pracy na rzecz społecznej zmiany, byłoby osadzenie tego, co działa na scenie, w strukturze instytucjonalnej teatrów i instytucji kultury. Chodzi o realną interakcję i współdziałanie tego, co dotyczy performansu artystycznego i organizacyjnego. W ramach polityki imigranckiej takowe kroki zostały podjęte chociażby w berlińskich teatrach Maxim-Gorki Theater i Ballhaus Naunynstraße już kilka lat temu. Są to teatry, w których większość pracowników ma pochodzenie imigranckie. Nie chodzi tu jednak o politykę tożsamościową – kategoria postmigracji, którą często przywołuje się w odniesieniu do tych teatrów, zwraca w takim kontekście uwagę na płynność czynników określających tożsamość jednostek⁴⁵. Oczywiście sytuacja demograficzna w Niemczech jest nieco inna niż w Polsce i nie może tu być mowy o prostych przeniesieniach tych samych rozwiązań. Podstawy takiej praktyki instytucjonalnej rozpoznajemy u Górnickiej na poziomie estetycznym: ciągle i radykalne podważanie pewności podmiotu politycznego przez ukazywanie tego, co zaburza pozorną dialektykę „własnego” i „obcego”. W przestrzeni instytucjonalnej polskie teatry nie podjęły dotąd analogicznych działań. Ale *Hymn do miłości* – pierwsze przedstawienie, które Górnicka zrealizowała w teatrze instytucjonalnym w Polsce, i które nie ma cech eventu czy performansu, ale funkcjonuje na prawach regularnego, repertuarowego spektaklu – odczytać można jako wezwanie do instytucjonalnej zmiany, do głębszej strukturalnej pracy na rzecz powołania instytucji jako rzeczy wspólnej.

Bibliografia

Adamiecka-Sitek, Agata, *Dzieje Grzechu. „Nie-Boska komedia”, Żydzi i doświadczenie estetyczne*, „Didaskalia” 2015, nr 126, s. 22-31.

Adamiecka-Sitek Agata, i in., *Siła Chóru. Niesterowane głosy*, „Dialog” 2012, nr 1.

Agamben, Giorgio, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. Mateusz Salwa, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008.

Agamben, Giorgio, *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008.

Agamben, Giorgio, *Means without end : notes on politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000.

Agamben, Giorgio, *What Is an Apparatus? and Other Essays*, przeł. David Kishik, Stefan Padatella, Stanford University Press, Stanford 2009.

Aggermann, Lorenz, Döcker, Georg, Siegmund, Gerald, *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2017.

Anderson, Benedict, *Wspólnoty wyobrażone: rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. Stefan Amsterdamski, Wydawnictwo Znak, Fundacja im. Stefana Batorego, Kraków-Warszawa 1997.

⁴⁵ Azadeh Sharifi, *Theater und Migration. Dokumentation, Einflüsse und Perspektiven im europäischen Theater*, w: Manfred Brauneck, *Das freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen - Ästhetik - Kulturpolitik*, Transcript, Bielefeld 2016, s. 335-430.

Baur, Detlew, *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts Typologie des theatralen Mittels Chor*, Niemeyer, Tübingen 1990.

Butler, Judith, *Uwikłani w płęć*, przeł. Karolina Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

Butler, Judith, *What is Critique? An Essay on Foucault's Virtue*, w: David Ingram, *The Political*, Blackwell Publishers, Malden-Oxford 2002.

Derrida, Jacques, *Declarations of Independence*, „New Political Science” 1986, vol. 15.

Fackler, Guido, *Des Lagers Stimme: Musik im KZ: Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1936: mit einer Darstellung der weiteren Entwicklung bis 1945 und einer Biblio-/Mediographie*. Temmen, Bremen 2000.

Genette Gérard, *Die Erzählung*, Fink UTB, München 1998.

Gerhardt, Volker, *Öffentlichkeit die politische Form des Bewusstseins*, C.H. Beck, München 2012.

Habermas, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990.

Henrichs, Albert, 'Why Should I Dance?'. *Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy*, „Arion. A Journal of Humanities and the Classics” 1994, vol. 3, no. 1.

Hobsbawm, Eric, Ranger, Terence, *The Invention of tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.

Iser, Wolfgang, *Das Fiktive und das Imaginäre Perspektiven literarischer Anthropologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991.

Kirsch, Sebastian, *Gibt es einen richtigen Chor im falschen? Von der Pest und vom Glück des Volkes*, „Maske und Kothurn” 2014, 60(2).

Kosiński, Dariusz, *Teatra polskie. Historie*, PWN, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2013.

Kosiński, Dariusz, *Teatra polskie. Rok katastrofy*, Wydawnictwo Znak, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Kraków-Warszawa 2013.

Łuksza, Agata, 'Wołam do ciebie'. *O teatrze chórowym Marty Górnickiej*, „Polish Theatre Journal” 2015, nr 1.

Marchart, Oliver, *Die politische Differenz*, Suhrkamp, Berlin 2010.

Nancy, Jean-Luc, *The inoperative community*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991.

Niziołek, Grzegorz, *Lęk przed afektem*, „Didaskalia” 2016, nr 131.

Niziołek, Grzegorz, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.

Parr, Adrian, *The Deleuze dictionary*, Columbia University Press, New York 2005.

Schmitt, Carl, *Teologia polityczna i inne pisma*, przeł. Marek Cichocki, Aletheia, Warszawa 2012.

Sharifi, Azadeh, *Theater und Migration. Dokumentation, Einflüsse und Perspektiven im europäischen Theater*, w: Manfred Brauneck, *Das freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen - Ästhetik - Kulturpolitik*, Transcript, Bielefeld 2016.

Siegmund, Gerald, *Siegmund Stimm-Masken: Subjektivität, Amerika und die Stimme im Theater der Wooster Group*, w: Hans-Peter Bayerdörfer, *Stimme-Klänge-Töne: Synergien im szenischen Spiel*, Gunter Narr, Tübingen 2002.

Wihstutz, Benjamin, *Der andere Raum Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*, Diaphanes, Zürich 2012.

Źródła online:

<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/146238,druk.html> (dostęp: 12 stycznia 2017)

<http://www.martagornicka.com/Gornicka/HOME.html>
(dostęp: 12 stycznia 2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=Wpf-TfGBxlQ> (dostęp: 12 stycznia 2017)

<http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/53/129>
(dostęp: 12 stycznia 2017)

http://www.berlinerfestspiele.de/media/2014/foreign_affairs_5/abendprogramme_5/fa14_abendprogramm_07_gornicka.pdf. (dostęp: 12 stycznia 2017)

<http://bliscynieznajomi.pl/wspolnota-wstydu-wspolnota-dumy-prof-przemyslaw-czaplinski/> (dostęp: 12 stycznia 2017)

<http://derstandard.at/1350258739687/Theater-Weimar-distanziert-sich-von-Breiviks-Erklaerung> (dostęp: 12 stycznia 2017),

Przedstawienia:

Hymn do miłości: Reżyseria, koncept, tekst libretta: Marta Górnicka, Muzyka: Teoniki Rozynek, Choreografia: Anna Godowska, Dramaturgia: Agata Adamiecka. Premiera: 21 stycznia 2017, Teatr Polski w Poznaniu.

K.O.N.S.T.Y.T.U.C.Ź.A. na Chór Polaków + Patriotyczne Disco: Koncept, reżyseria, tekst: Marta Górnicka, dramaturgia: Agata Adamiecka, choreografia: Anna Godowska. Premiera: 2 maja 2016, Nowy Teatr Warszawa.

Chór kobiet. Projekt II: Magnificat: koncept, libretto i reżyseria: Marta Górnicka, choreografia: Anna Godowska, współpraca naukowa i literacka: Agata Adamiecka. 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 Adamiecka, Premiera: 13 czerwca 2010, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

Abstrakt

Jan-Tage Kühling

O dobru wspólnym. Instytucja chóru a obrazy narodu w teatrze Marty Górnickiej

W niniejszym tekście chciałbym przyjrzeć się obrazom wspólnotowości narodowej w teatrze Marty Górnickiej. Analizując performatywny odczyt *Konstytucji na Chór Polaków* (Warszawa, 2 maja 2016) i spektakl *Hymn do miłości* (Poznań, 21 stycznia 2017), chciałbym postawić tezę, iż teatr Górnickiej dokonuje świadomej rozprawy z kategorią narodowości polskiej. Odnosi się on bowiem nie tylko do istotnych artefaktów narodu, jakimi są konstytucja, hymn czy też kanoniczne dla polskiej kultury wiersze, ale również do aktualnych wydarzeń politycznych zarówno w Polsce jak i w Europie. Teatralny chór pełni tu szczególną rolę: rozumiany jako „instytucja” stojąca pomiędzy światami diegetycznymi, przedstawia pryzmatyczny obraz wspólnoty, w której dochodzi do rekonfiguracji tego, co uznajemy za własne a co za obce. Stanowi on również postać autokrytyczną, odsłaniającą nasilające się obecnie zapędy nacjonalistyczne jak również *aporie* narracji liberalnej demokracji.