

[ˈhu:r kobjə+]]

koncepcja, libretto, reżyseria: Marta Górnicka

partytura: IEN

współpraca literacka: Agata Adamiecka

projekt I: *Tu mówi chór* (premiera: 13 czerwca 2010)projekt II: *Magnificat* (premiera: 27 czerwca 2011)

[ˈhur:a]

kobiecny projekt chóralny zrealizowany w Instytucie Teatralnym (dwie kolejne odsłony: *Tu mówi chór* i *Magnificat*) już na etapie kompletowania obsady zapowiadał się niezwykle: na casting zapraszano wszystkie kobiety, które miałyby ochotę na wspólne działanie, bez względu na wiek, profesję, wygląd i umiejętności wokalne. To ciekawe: zgłosić się do chóru bez ustawionego głosu, znajomości nut i całej potrzebnej reszty – i znaleźć w nim swoje miejsce. Przypuszczam, że jednak jakaś „reszta” była pożądana, choćby w postaci elementarnej poczucia rytmu, ale z pewnością profesjonalne wykształcenie muzyczne wśród kryteriów doboru uczestniczek plasowało się gdzieś na końcu listy. A na czele listy była może potrzeba zrobienia czegoś nowego, działania, choćby nawet o nie całkiem określonym kierunku. Ostatecznie ten chór złożył się z kobiet, które się pięknie różnią i pięknie jednoczą. Są tu bardzo młode dziewczyny, kobiety w średnim wieku i trochę starsze, z głosami czystymi jak dzwon albo – dla odmiany – z interesującą chrypą, każda inna, każda z własną osobowością, której wspólne działanie nie zakrywa, a właśnie w przedziwny sposób ją eksponuje. Stroje chórzystek sprawiają wrażenie roboczych, w każdym razie wyglądają na zwyczajne i wygodne, ale nie są jednakowe: bawełniane koszulki, legginsy albo spodnie, czasem sukienka; tu styl „szmaciany”, ówdzie odrobina szyku w postaci bardziej ozdobnej bluzki. Na scenie – pustym, białym podeście lekko nachylonym w stronę widowni – grupują się w rozmaite układy: tworzą wspólny front albo rozpraszają się na mniejsze zespoły, niekiedy wychodzą do solówek. Kobiety stoją, siedzą na podłodze, klęczą, leżą; przodem, bokiem, tyłem. Mimikę trzymają na wodzy, ale czasem twarze wykrzywiają się w złości lub rozciągają w uśmiechu. Owszem, czasem też śpiewają (w tradycyjnym znaczeniu) ale rzadko; raczej skandują, szepczą, krzyczą, produkują wielogłosowe kombinacje lub przedzierają się równiutko w deklamacji muzycznej przez naprzemienny układ wysokich i niskich dźwięków. Czyli jednak śpiewają nieprzerwanie – jeśli za śpiew uznać, najprościej, uporządkowany sposób wydawania dźwięków, inny niż codzienna mowa. Zwłaszcza że istnieje tu bardzo precyzyjna partytura, której pilnuje dyrygentka pozostająca w napiętym, intensywnym kontakcie z całą grupą.



fot. archiwum Instytutu Teatralnego

W odśrobie pierwszej w patchworkowym librecie pojawiły się, między innymi, przepisy kulinarne (Ćwierczakiewiczowa), streszczenie Moniuszkowskiej *Halki*, trawestacja baśni o śpiącej królowie, Lara Croft i jej „fenomenalnie krótkie spodnie”, fragmenty z *Antygony* (pieśń o potęgze miłości), reklamowe slogany. W odśrobie drugiej – już silniej stematyzowanej – na tekstowy kolaż złożyły się cytaty z Biblii (w tym z *Pieśni nad pieśniami*), fragmenty modlitw, dane statystyczne dotyczące „niewierzących, ale praktykujących” rodaków („71 procent bierze śluby kościelne, 74 procent chrzci swoje dzieci”), urywki artykułów prasowych i wypowiedzi księży oraz ludzi „broniących krzyża” lub czczących Kolosa ze Świebodzina, opis nowej sukni i korony Madonny Jasnogórskiej (pryozdobionej we wrześniu 2010 roku brylantami, złotem, kawałkami meteoratów oraz fragmentem blachy z prezydenckiego tupolewa), ale są też cytaty z *Dziadów*, Marilyn Monroe zapewnia, że jej serce „belongs to daddy”, przebija się Elfriede Jelinek, a obok niej przepisem na mięsna galaretkę z *chardonnay* zmysłowo kusi Nigella Lawson; głos zabiera, także w trybie autoreklamy, sama Matka Boska („jestem logo polskiego Kościoła, jestem znakomitą marką”). Wszystkie te tekstowe strzępy – wyszczone, wyskandowane, wykrzyczane, wyśpiewane – ułożone są w przemyślnie kontrapunkty, tak by w odśrobie pierwszej sprawdzić krytycznie, za pomocą jakich języków wciąż mówi się o kobietach, a w odśrobie drugiej „skonfrontować się z obrazem Najświętszej Marii Panny. Z jego ideologiczną i estetyczną władzą. Z magnetyczną siłą tej świętej ikony kobiecości” – jak powiada reżyserka.

W projekcie najważniejsza, podstawowa jest forma chóralna. Ale zaskakująca, zbudowana na nowo. Z przeformowania i nadania jej (przywrócenia?) funkcji społecznej bierze się tu wielka siła. Marta Górnicka nazywa ją formą „postoperową” i, jak rozumiem, nie chodzi tylko o zmianę pojmowania muzyczności (dźwiękowości), ale przede wszystkim o zbudowanie spektaklu wyłącznie na działaniach chóru: nie ma tu orkiestry ani solistów, chór wszystko robi sobie sam. Gra ciałem i głosem (to jego własna orkiestra: może samplować, mruzczyć, parskać); kiedy trzeba, wyłania z siebie na chwilę solistkę albo grupę. Ani na chwilę nie przestaje jednak być chórem: kobiety są jak jedno

ciało, oddechy idealnie wyrównane, ruch precyzyjny, wszystkie teksty głosowo zgrane i trafione w punkt, dyrygentka czuwa i nadaje tempo. A jednocześnie ani przez chwilę nie jest chórem, bo nie tworzy zunifikowanej „postaci zbiorowej” – przeciwnie, eksponuje indywidualność chórzystek, sprawia wrażenie, że każda mówi we własnym imieniu, że działa w tej kobiecej zbiorowości jako „ja”. To zmienia także sens udziału dyrygentki, bo nie jest to relacja zależności, tylko partnerstwa; publiczność także nie jest wykluczona, ponieważ dyrygentka stoi pomiędzy widzami pierwszego rzędu, a więc niejako „wśród nas”, a jej energia udziela się obu stronom i bardzo obie grupy (publiczność i chórzystki) do siebie zbliża.

Na afiszu projektu słowa „chór kobiet” zapisano specyficznym liternictwem, często stosowanym przez Instytut Teatralny – z użyciem znaków przestankowych zamiast niektórych liter, odwróconych symboli. Ale tutaj nazwę umieszczono jeszcze dodatkowo w nawiasie kwadratowym, podkreślając jej zapis fonetyczny. Ten zabieg – podobny do chwytów futurystów przeprowadzających atak na konwencjonalną pisownię – uświadamia także, w jakich sprawach chór zabiera głos. Bo to nie jest całkiem oczywiste – choć na pierwszy rzut oka wydaje się wcieleniem niezgody i buntu, namiętym protestem przeciw uprzedmiotowieniu kobiet, ciągłemu wymogowi uległości. Ale to nie tak, tę lekcję mamy już za sobą. Fonetyczny zapis jest po to, by pokazać, jak coś naprawdę słyszymy; zrywa z ortograficzną normą wypracowaną przez kulturę pisma. Podobnie chór: wprowadzając teksty z kolorowych pism czy kazań w obcy im kontekst, pozwala usłyszeć te słowa „w nawiasie kwadratowym”, wyrzuca je z własnego środowiska i pokazuje, jak działają. Ale ostatecznie mówi za ich pomocą o tym, że wciąż nie ma kobiecego języka: że są wmówienia i uzurpacje, manipulujące wizerunkiem kobiety według potrzeb męskiego świata.

Żeby osiągnąć efekt „usłyszenia braku”, potrzeba było specjalnej konstrukcji tego chóru. W *Poskromieniu złościcy* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego ostatnia scena (wyznania Kasi) jest tak bardzo dotkliwa, bo pracuje na nią cały spektakl: musimy wiedzieć, jak niewolnica stała się niewolnicą, jak to było możliwe, że z własnej woli weszła do

klatki, pozwoliła się w niej zamknąć i teraz z za krat ogłasza własne szczęście. W tej scenie wszystko było piorunującym kontrapunktem: tekst, który kłamał głosowi i łzom, upokorzone ciało w ślubnej sukni, panna młoda bez życia. [‘hu:r kobje+] jest zrobiony tak, jak ostatnia scena *Poskromienia*, ale bez poprzedzającej akcji – od razu wchodzimy w kontrapunkt i sprzeczność, tylko o innych wektorach: tu kobiety mają pełną świadomość własnej siły, ale nie ma języka, który mógłby je wspierać. W otoczeniu przepisów kulinarnych i napomnień Kościoła można tę siłę stracić i zapomnieć o jej istnieniu. Zadaniem chóru jest przywrócenie kobietom mocy wbrew tym brakom i opresji. Zwrócenie publicznego prawa do używania własnego głosu i ciała.

Najsilniejszym argumentem w tej sprawie są same chórzystki. Ponieważ one właśnie tę moc odzyskały i potrafiły się nią z nami podzielić, przekonały nas, że można. To nie są przecież zawodowe aktorki, obyte z występami; z pewnością musiały przełamać mnóstwo własnych uprzedzeń i lęków, zanim wyszły na scenę i wydały z siebie krzyk. Kiedy słuchamy chóru, dajmy na to, Stuligrosza, to zachwyt pięknem wykonania miesza się w nas z podszytą żalem pewnością, że z czegoś tu jednak jesteśmy wykluczeni, że nigdy tak nie zaśpiewamy. Odległość między nimi a nami jest nie do pokonania. Kiedy słuchamy Chóru kobiet czujemy, że ten bunt jest także w zasięgu naszych ciał. Z chórem Stuligrosza wchodzimy w krąg podtrzymujący społeczną opresję, reprodukujący wzorce kulturowe. Z chórem kobiet, przeciwnie, udaje się z niego wypisać, zobaczyć siebie w nowej konfiguracji. A przecież ten chór jest równie precyzyjny, dopracowany, skupiony, wyliczony co do sekundy. Różnica jest taka, że zaproponował on własny wzór, własną wizję kultury.

No tak, ale jednak kupujemy bilety, mamy miejsca siedzące, podział na aktorki i publiczność wciąż obowiązuje – więc jakież to nowy wzór, skoro tak wiele ram kulturowych zostało zachowanych? Ten „normalny” tryb uczestniczenia w spektaklu jest także elementem gry – smutny przekaz implikowany przedstawieniem jest taki, że raczej nie ma wyjścia poza granice kultury. Chórzystki znowu (tak, jak wewnątrz spektaklu) działają w polu buntu „gorącego” i „zimnego”: ten pierwszy powoduje, że z powrotem dostajemy nasze ciało, wiemy, że potrafimy krzyczeć, szeptać, śpiewać; ten drugi pomaga dostrzec i zrozumieć opresywną stronę kultury. „Zwyczajność” uczestniczenia w spektaklu mówi tyle, że nie wymyśla się tu całkowicie nowego świata, ale usiłuje zamieszać w jego ramach. Chór nie narusza żadnych obyczajowych norm, nie działa transgresyjnie czy prowokująco – pokazuje natomiast, jak nabałaganić w społecznym podziale głosów, nie wychodząc poza granice teatru.

Niestety, chór – to wyraz rodzaju męskiego. Nie zgadzam się. Po spektaklach wolę napisać o „tej chórze”. Hura, że jest taka chóra. Hura, że [‘hu:ra].