

KINGA KURYSIA

WSZYSCY JESTEŚMY MISIAMI KOALA

Kinga Kurysia – studentka MISH UW. Publikowała w „Dzienniku Teatralnym”, „Teatrze dla Was”, „Machinie Myśli”, obecnie współpracuje z Nową Siłą Krytyczną e-teatru.

TR Warszawa

CHINKA

reżyseria: Klaudia Hartung-Wójciak,
dramaturgia: Daria Kubisiak, scenografia,
kostiumy, światło: Agata Skwarczyńska,
muzyka: Piotr Peszat, asystentka
reżyserki: Katarzyna Gawryś-Rodriguez,
premiera: 29 czerwca 2018

Czym jest kino? Niczym. Czego chce?

Wszystkiego. Co może? Coś.

(Jean-Luc Godard, cyt. za: Mościcki,
2010, s. 58)

Trafiamy wprost na rozdanie nagród. Aktorki i aktorzy, ustawieni w rzędzie, już na nas czekają. Brakuje tylko publiczności, która ma przyjść pooklaskiwać mistrza. Złota Palma w postaci brązowej plastikowej doniczki z bazylią wędruje do rąk Jeana-Luca Godarda. Spod ciemnych okularów rzuca spojrzenie Paweł Smagała, który z zadawania szyku w konwencji *à la française* przechodzi płynnie w ironiczne rysowanie postaci reżysera. Zanim jednak można będzie usłyszeć bzurną, pełną frazesów mowę eleganckiego Francuza, laudację na jego cześć wygłoszą fani z całego świata. Jednak żaden z nich nie przypomina kogoś, kto przesiaduje w paryskich kawiarniach czy zakłada maoistyczną komunę za pieniądze rodziców, gładząc czule kolekcjonerskie wydanie *Manifestu komunistycznego* czy pism Mao.

Maria Maj łamanym węgierskim mówi o zachwycie reżyserem z punktu widzenia klubu dyskusyjnego w małej miejscowości pod Budapesztem. Monika Frajczyk

przyłącza się do podziękowań chińskim zaśpiewem, gra rolę perwersyjnej i tajemniczej dziewczyny zafascynowanej Azją i maniakalnie głaszcze figurkę machającego łapką kota *maneki-neko*. Gdy zapomina o byciu tajemniczą, przypomina swojemu ciału o wyprostowaniu lewej nogi tak, aby drewniane japonki z białymi skarpetkami do dżinsowego kombinezonu wyglądały naprawdę „posh”, a peruka z azjatycką grzywką się nie zsuwała. Jan Dravnel, w skórzanych sandałach i szelkach na lnianej koszuli, dokłada swój głos globalnego Południa do tych fanowskich laudacji na cześć Godarda za piękne filmy. Pełne marzeń. Kolorowe. Takie, które rozjaśniają życie. Przenoszą w sam środek nierealnego świata, czyniąc go dostępnym, bliższym. Można dzięki tej prawdziwie promieniującej z ekranu przebywać w towarzystwie gangsterów z pistoletami, szpiegów w beżowych trenczach i kapeluszach, pięknych kobiet w beretach i czarujących młodzieńców w golfach, którzy palą papierosy w kawiarniach i prowadzą zażarte dyskusje o polityce. Coś pięknego.

Pudło z jasnego drewna otwiera się, przypomina kontener do transportu towarów; opis spektaklu podpowiada, że to inspiracja pracami z lat sześćdziesiątych, które wypowiadały się na temat czulej i silnej relacji między sztuką a kapitalizmem, od tamtego czasu konsumpcja zaczyna być bardzo dobrze płatna. Rosa Esman w *7 Objects In a Box* zminiaturyzowała dzieła siedmiu artystów – Toma Wesselmanna, George’a Segala, Allana D’Arcangelo, Andy’ego Warhola, Jima Dine’a, Claesa Oldenburga, Roya Lichtensteina – po czym wpakowała je do pudła, gotowe do sprzedaży. Po lewej ogromna dłoń, obok mikrofon do wygłaszania kwestii, na suficie miniaturowa żarówka, po prawej drewniana mównica. Ale mikrofon nie znajduje się przy niej, za to przez cały spektakl, niezależnie od słów padających ze sceny, piosenek czy przebiegu wydarzeń, Tomasz Trojanowski, ubrany w granatowy roboczy kitel, odciska tytuł i logo *Chinki* na białych porcelanowych kubkach. Robi to cierpliwie, seryjnie, czerwona maszyna wyrzuca z siebie dzięki jego dłoniom rząd białych kubeczków



z logotypami, których pod koniec spektaklu jest już sporo. Na mównicy się robi, nikt z niej nie wygłasza przemowy, a Godard zza sceny próbuje reżyserować wydarzenia i podawać recepty na atrakcyjny spektakl. Mistrz ma też konferencję prasową, na której opowiada o pomysły na zaangażowaną politycznie wypowiedź dotyczącą obecnej kondycji naszego kraju, pełną wzniosłości i metafor, włącznie z przemycanym przez granicę kawałkiem węgla z polskiej kopalni, który jest świadkiem posthumanistycznych przemian ustrojowych. Monika Frajczyk jako dziennikarka pyta go, czy – skoro zbliża się już do swoich osiemdziesiątych ósmych urodzin, wielokrotnie zdążył już ogłosić śmierć kina autorskiego, a jego ostatnie filmy to eseje filozoficzne na temat rzeczywistości – może już najwyższy czas na działanie?

„Godard, zmarnowałeś mi tyle czasu. A może było warto?” – pada w pewnym momencie. No właśnie. Co ma wspólnego teatr polityczny, licealne fascynacje „nową falą” i estetyczną rewolucją roku 1968 z realnym kapitalizmem roku 2018? *Chinka* w reżyserii Klaudii Hartung-Wójciak, z dramaturgią Darii Kubisiak zupełnie niesłusznie przechodzi dziwnie bocznym torem teatralnym. Próżno szukać recenzji, nie znalazłam informacji o feedbacku *Chinki*, mimo że od czerwca do października minęło trochę czasu. Może to specyfika późnoczerwcowych premier albo tonu spektaklu, który jest dla mnie jedną z bardziej świadomych systemowo wypowiedzi o polityczności teatru i jego społecznej niemocy, być może płynącej

z formalnych, klasowych i komunikacyjnych ograniczeń samego medium.

Kontekst spektaklu jest szczególnie ważny, podbija i wzmacnia diagnozy, które *Chinka* formułuje. Powstał w ramach Debiutu TR po krakowskim Forum Młodej Reżyserii, które Klaudia Hartung-Wójciak wygrała spektaklem *Tkacze – historia jak z życia wzięta, a przez to bardzo smutna*.

To debiut, który umieszcza medium teatru i sztuki w zabetonowanym późnokapitalistycznym systemie. Nie ma złudzeń, nie wierzy w teatr, nie wierzy w życzeniową rewolucję, demagogię zmiany społecznej i coachowego optymizmu. Te tony co rusz wybrzmiewają w pracach reżyserów i reżyserów, którzy jakoś chcą usprawiedliwiać swoją hipokryzję, często wypieraną ironicznymi komentarzami na temat własnej twórczości, lądującą w ciepłym centrum neoliberalnych zakusów. Opowiadają bajki, jakby myśleli, że jesteśmy w okolicach lat siedemdziesiątych. Niestety, sztuka w 2018 roku i mechanizmy rynkowe aż krzyczą, że nie można patrzeć na teatr poprzez pryzmat estetyczny, nie uwzględniając socjologii, ekonomii, szerokiego spojrzenia na uwarunkowania polityczne. Teatr to nie tylko pudełko do podmieniania produkcji, ale jedynie wyimek systemu, kolejny towar do sprzedania. Jedyne, czego można być pewnym, to siła, która płynie z rewizji złudzeń. Przynajmniej nie prowadzi to do opowiadania bajek koloryzujących pieniądze za spektakl, który powstaje z klapkami na oczach. A szczególnie w przypadku teatru politycznego, który

jest robiony z kalendarzową pewnością co do zaplanowanych kilku kolejnych produkcji.

Spektakl odrzuca interesowny i efektowny interwencjonizm społeczny, który mógłby być kojarzony z patriarchalnym wykładem dydaktycznym. Mówieniem „prawdy”, czym zajmują się starsi reżyserzy i umocowane w systemie reżyserki, przejmujący skoncentrowaną na wyjaśnianiu strategię zarządzania depozytem biblioteki wiedzy. W tym sensie teatr nie ma nic szczególnego do powiedzenia, bo kontekst instytucjonalno-ekonomiczno-prawniczy zdaje się te wypowiedzi kompromitować.

Jan Dravnel w jednej z kwestii nawiązuje do książki *Koala* Lukasa Bärfussa z 2014 roku, będącej próbą umieszczenia w szerokim kontekście społecznym historii samobójstwa brata, żyjącego niewidzialnym życiem, pracującego jako pomocnik w noclegowni. Podmiotom o wątpliwym wpływie politycznym blisko do misiów koala, zdają się mówić twórcynie i twórcy – jak szukać oporu, którego patriarchalne późnokapitalistyczne społeczeństwo aktywności i widzialności nie zaprogramowało już w systemie przyszłości? Podobnie jak misie koala, pandy, leniwce, te pulchne i ospałe wybryki produktywnej natury, kluchy zaklejające trybiki produktywnej maszyny fitspołeczeństwa na psychotropach, świadomie mogą odmówić startu w wyścigu ambicji, która w najlepszym razie doprowadzi do sukcesu kosztem innych, w najgorszym – do frustracji i przegranej. Zamiast Bernhardowskiej frustracji czy interwencjonizmu Jelinek, Hartung-Wójciak i Kubisiak wybierają strategię Roberta Walsera: „trzeba by się nad tym zastanowić”, pomijając jego przekonanie, że można się jeszcze czegoś nauczyć, bo można. Dodatkowo formuła „wolałbym nie”, która funkcjonuje w spektaklu, kiedy wszyscy aktorzy leżą na podłodze jako wyraz Żiżkowskich kategorii oporu zaczerpnięty z opowiadania Hermana Melville’a *Kopista Bartleby. Historia z Wall Street*, w czasach niemocy czy świadomego patrzenia może okazać się jedyną możliwą.

Kiedy banda uczniów André Bazina z młodzieńczym marzeniem zmiany świata przez estetykę dyskutowała o kinowych gniotach spod znaku francuskiego kina „papy”, rezerwowała dla fotografii i wytwarzania wizualności moc mówienia prawdy. Co więcej, na taśmie filmowej miała odciskać się i promieniować z niej prawda o materialnym świecie. Co w kontekście formalizmu „nowej fali”, rozumianej współcześnie jako utarta konwencja estetyczna, brzmi dość dziwnie, ale dokładnie o to zestetyzowanie, które nowa fala scementowała jako prawdę, chodzi. W jednej ze scen Godardowskiego *Żołnierzyka* (1963) pada słynne: „Fotografia jest prawdą. Kino to prawda 24 klatki na sekundę”.

Społeczny kontekst funkcjonowania medium, jego konwencja, która podaje się za rzeczywistość, mówi wiele o obowiązującym kryterium „rzeczywistości” – właśnie przez ten pryzmat kolejne brechtowskie sceno-kadry rekonstruuja wyimkowo wzbogacone o improwizacje aktorskie Godardowskie filmy – *Made in U.S.A.*, *Alphaville*, *Do utraty tchu*, a przede wszystkim *Chinkę*, plus *Biesy* Dostojewskiego, które z fragmentów przeplatanych utworami sklejały kolejne sceny. Nikt nie jest w stanie poradzić sobie z rzeczywistością; dlaczego właśnie teatr miałby mieć szczególną misję, skoro teatr, w którym powstaje, jest po uszy zanurzony w długach, ma problemy bardziej realne niż „produkcja”?

Na ostatnim festiwalu Ruhrtriennale Bini Adamczak w swoim wykładzie przytaczała przetłumaczony na angielski fragment swojego *Beziehungsweise Revolution. 1917, 1968 und kommende*, w którym zajmuje się dziedzictwem rewolucji 1917 i 1968 roku, zadając pytanie o to, co poszło nie tak. Patrząc w przyszłość i pytając kolejne zmiany społeczne, rewiduje spuściznę walki politycznej i społecznej. Dość szybko okazywało się, że przyspieszone rewolucje to zbiór nieporozumień. Choć ludzie myślą, że chcą tego samego w jednym czasie, wcale nie jest to takie oczywiste. Przede wszystkim dlatego, że ludziom się wydaje, iż rozumieją się nawzajem. Adamczak nazywa

dotychczasowe rewolucje zbiorem milionów nieporozumień w jednym czasie, które skutkują reprodukcją binarnych klisz, jedynie przemieszczając sfery panowania. Te jedynie estetyzowały społeczne przemiany, nie sięgając po głębsze ingerencje w system, który, w gruncie rzeczy, pozostawał niezmieniony, wymieniano jedynie scenografię i kostiumy dla aktorów, dopasowane do ideału równości wobec mężczyzn. Co napędzało kapitalizm, któremu na rękę były nieustanne zmienianie obrazków i kontrkulturowa rewolucja.

W spektaklu Jean mówi:

Socjalizm działa na sentymencie i resentymentach. Idee socjalistyczne zagarnięte przez narodowy socjalizm, idee Maja '68 wchłonięte przez kapitalizm, puszyste łapki koali spreparowane i wprowadzone do taksonomii zoologicznej. Pluralizm, wolność i czułość są po to, żeby uniemożliwić stworzenie realnej siły politycznej w ramach systemu demokratycznego. Pluralizm, wolność i czułość są po to, żeby rewolucja nie była możliwa¹.

Godard w czasie kręcenia *Chinki* przeżywał fascynację maoizmem, a Anne Wiazemsky, jego ówczesna miłość, aktorka grająca tytułową postać filmu, została posądzona po czasie o to, że oderwała go od polityki i rewolucji, choć fakt, że młoda studentka filozofii była krewną Charles'a de Gaulle'a, początkowo Godardowi podobał się szczególnie. Przydaje się jeszcze kontekst filmu *Ja, Godard* Michela Hazanaviciusa (2017, w rolach głównych Stacy Martin jako Wiazemsky i Louis Garrel jako Jean-Luc), o którym można powiedzieć tyle, że Godard po długim procesie zdzierania złudzeń dowiadywał się o istnieniu świata zewnętrznego. Jego *Chinka* zostaje odrzucona przez strajkujących studentów za to, że jest filmem burżuazyjnym, co Hazanavicius, przyczepiając łysinę Godarda, krytykuje, a jednocześnie traktuje go jako nadpobudliwego chłopca o rozbuhaną wyobraźnię, rozmiłowanego w autokreacji.

Natalia Kalita, której postać, przez cały czas w białych rajstopach, trenczu i sukience w paski, była powidokiem kultowej kreacji Jean Seberg w *Do utraty tchu*, pod koniec wkłada na siebie ogromny kostium dłoni, który czekał oparty o ścianę. Po prawej stronie przed scenograficznym pudłem leżał od początku wielki zabawkowy młotek na płamie czerwonej Krwi, wszystko wielkoformatowe i uszyte z materiałów, których używa się do szycia akcesoriów na wuef albo worka treningowego. To zakończenie jakoś porusza, wielka człapiąca dłoń nawet nie daje się pozgiąć, żeby wydostały się dłonie aktorów, która stara się chwycić ten wielki na kilka metrów młotek. Ręce prześlizgują się po nim, a pofałdowany materiał gigadłoni nie chce się uformować w uchwyt.

Trzeba szukać dalej, ale rozpatrując stosunki systemowe, ekonomiczne, klasowe, tożsamościowe – nie w cyrkulacji nagród, pieniędzy, estetyk i na wielkich scenach, skupionych na produkcji dzieła opakowanego jak cukierki za duże pieniądze. Ale to „dalej” nie jest niewinne. Może tam nie ma nic. To część systemu, mówmy o tym, nie wstydzmy się tego, nie maskujemy paradoksów, ale je ujawniamy, przecież każda aktywność zasadza się na przecięciu biernego oporu i systemowej produkcji, która napędza finansowo świat. Przecież w najlepszym (rzekomo) wariacie sukcesu żyjemy i tak w tych samych zestetyzowanych, efektownych wizualnie pudełkach, które unieważniają indywidualność. Obecnie zabarwionych wszystkim, co azjatyckie: od kina, ramenów, zup *phở bò* po minimalistyczny japoński dizajn i dyfuzory z Muji. Mamy w głowie zaprojektowane te same obrazki, które łączą nas w jedną machinę frustracji. Nie ma co się czerwienić, przecież to nie nasz scenariusz na rzeczywistość. ■

¹ zob. <http://trwarszawa.pl/spektakle/chinka/> [dostęp: 9 XI 2018].

Bibliografia:

Mościcki, Paweł, *Godard. Pasaże*, ha!art, Kraków 2010.