didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 157/158**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2020
DOI: 10.34762/0vjz-0024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/oliver-frljic-i-nowy-koszmar-europy

/ oliver frljić

Oliver Frljić i nowy koszmar Europy

Paweł Sztarbowski | Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Oliver Frljić and Europe's New Nightmare

This article covers the works of the Croatian director Oliver Frljić from the perspective of the political influence of his performances. The frame for this research is Walter Benjamin's historiosophical concept of „angel of history" and Chantal Mouffe's theory of agonism concentrated on positive aspects of political conflicts. The author situates the director's theatrical activities and his biography (especially his personal experience of the Yugoslav Wars) as a tool for understanding inexorable nationalistic tendencies in contemporary Europe. Frljić's strategy of creating "radical fiction" and strong, shocking images is analysed as a vehicle for breaking the postdemocratic and postpolitical order. It means that theatre can be treated as a new form of protest and political subjectivity. For this reason Frljić's performances are concerned with social debates about refreshing democracy.

Keywords: Oliver Frljić; political theatre; nationalism; European crisis; leftist populism; agonism.

Bałkany jako przestroga

Podczas demonstracji „Die Vielen", która odbyła się w Berlinie tuż przed wyborami europejskimi, 19 maja 2019 roku, zebrali się artyści i aktywiści z całej Europy, by zabrać głos w obronie demokracji (z Polski wzięli w niej

udział m.in. Marta Górnicka i Paweł Łysak). Oliver Frljić wygłosił wtedy przemówienie pod hasłem „Musimy odzyskać zaufanie do demokracji", w którym zwracał uwagę na powrót idei faszystowskich w niemieckiej i europejskiej polityce: „Chcę przypomnieć, że ktoś na nich zagłosował. Ktoś dał im prawo zasiadania w waszym parlamencie. Ktoś dał im możliwość spełniania ich marzeń, by zlikwidować demokrację. I to marzenie bardzo łatwo może zamienić się w nowy europejski koszmar" (Frljić, 2019b). Odwołał się też do swojej biografii – opowiadał, że zdecydował się opuścić Chorwację ze względu na narastającą w tym kraju normalizację faszyzmu, rasizmu, nacjonalizmu i ksenofobii.

Niewielu jest reżyserów, którzy równie często odwołują się do faktów i doświadczeń z własnego życia. Można wręcz odnieść wrażenie, że Frljić sam siebie czyni główną figurą własnego teatru, przywołując wątki osobiste, ale też wyostrzając je i zmieniając tak, że trudno odróżnić fikcję od rzeczywistości. W spektaklu *Nienawidzę prawdy* (Teatr &TD w Zagrzebiu, 2011) zaprosił publiczność do swojego rodzinnego mieszkania, zrekonstruowanego na kameralnej scenie. Historia matki, ojca, siostry i samego Olivera ukazana została w serii nieustannych kłótni, zamieniających się wręcz w zadawanie sobie psychicznych tortur. Perspektywy czasowe mieszały się, pojawiały się nagłe flashbacki z przeszłości, aktorzy przeglądali album zdjęć rodzinnych Frljiciów, zupełnie jakby reżyser poprzez naruszenie intymności swojej i swoich najbliższych próbował rozwiązać zagadkę wzajemnych relacji, dociec, gdzie jest źródło wzajemnej przemocy. Zapytany o granice między fikcją a rzeczywistością, mówił, że „nie chodzi o dokumentalny materiał, ale o moje pamiętanie, które, być może, jest nieco porowate; pamiętanie, które deformuje rzeczy i uaktualnia je na własny sposób" (*Balkan Macht Frei*, 2016). Nawet bowiem dokumenty czy fotografie rodzinne, przeniesione w przestrzeń sceny, stają się elementem fikcji

teatralnej. Na koniec aktor będący *alter ego* reżysera przepraszał, że wywleka tę historię na widok publiczny, bo przecież to tylko jedna z wersji tej opowieści, a każdy z członków rodziny pamięta zupełnie co innego. Wydarzenia wyparte przez jednych były wręcz wyolbrzymiane przez innych. Szczególnie traumatyczny był zapowiadający wojnę moment spisu ludności w Bośni, który pokazywał, jak mieszana etnicznie rodzina nagle zaczynała dzielić się na Bośniaków i Chorwatów. W mały świat codziennej, rodzinnej przemocy wkraczała wielka przemoc dziejowa.

Sceną przesłuchania młodego Frljicia, który jako uchodźca trafił do Splitu w Chorwacji, zaczynał się spektakl *Drugie wygnanie* (Nationaltheater w Mannheim, 2017)[1]:

> Frljić – rzadkie nazwisko. Wiek – 16 lat, tak? Proszę nie odpowiadać! Mam pańskie dokumenty. Pochodzi pan z Bośni? Ubieganie się o azyl jako uchodźca u nas w Chorwacji to nic złego. Przyjmujemy uchodźców z otwartymi ramionami! Jesteśmy litościwi dla was, Bośniaków. Obrazy z Sarajewa i Mostaru były przerażające. Znajomą ostatnio zastrzelił tam snajper. Ale życie musi toczyć się dalej. Kraj pochodzenia? Narodowość? Podaje pan chorwacką. Ojciec ma na imię Dragan? Ujdzie za Chorwata. Ale matka ma na imię Sladjana! Nazwisko panieńskie Anatasijević. Z taką matką nie poradzisz sobie jako Chorwat. Nie możesz nam tego podać jako chorwackiego pochodzenia. Jest bez wątpienia serbskie! Chłopcy w twoim wieku walczą na froncie, ryzykują życiem! Ty nie dostałeś wezwania do wojska? Pewnie jest w domu w Travniku, u mamy i taty w biurku? (Frljić, 2018).

Reżyser powraca do tych traumatycznych doświadczeń wielokrotnie, rekonstruując je i przywołując na różne sposoby:

> Split wystarczająco mnie uformował. Miałem szesnaście lat i mieszkałem w akademiku. Przez pięć miesięcy żadna szkoła nie chciała mnie przyjąć, ponieważ nie miałem swojej ojczyzny. […] W tym okresie naprawdę widziałem wszystko. Nękanie trwało bezustannie, bez końca trzeba było wyjaśniać, «kim i czym» jesteś. Karta uchodźcy, jedyny dokument, który wtedy posiadałem, nie miał specjalnej wartości (*Balkan Macht Frei*, 2016).

Nacjonalistyczny demon wyzwolony w krajach byłej Jugosławii na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku i rozpad tego kraju stały się dla niego obsesyjnym tematem. Poszukiwał historii zakorzenionych społecznie i historycznie, ale właściwie nigdy nie tworzył teatru dokumentalnego, bardziej bowiem niż opis i zrozumienie faktów, interesowało go pytanie o źródła społecznej przemocy. Najsilniejszy wyraz znalazło to w spektaklach określanych czasem jako „Bałkańska trylogia" – *Turbofolku* (Chorwacki Teatr Narodowy w Rijece, 2008)[2], *Przeklęty niech będzie zdrajca ojczyzny* (Słoweński Teatr Młodych w Lublanie, 2010)[3] i *Tchórzostwie* (Teatr Narodowy w Suboticy, 2011) oraz w *Trylogii o chorwackim faszyzmie* (Chorwacki Teatr Narodowy w Rijece, 2014), na którą złożyły się *Bachantki*, *Aleksandra Zec* i *Chorwacki teatr*[4]. We wszystkich tych spektaklach uporczywie powraca zderzenie oficjalnych narracji z osobistą pamięcią przekazywaną przez aktorów w intymnych zwierzeniach, a teatr traktowany jest jako narzędzie do prezentowania historii nieobecnych w oficjalnym przekazie. „Nie tak dawna przecież przeszłość jest nadal obecna tu i teraz, a jednocześnie o wieki oddalona z powodu ekstazy nietrwałością informacji,

jaką obecnie przeżywamy. Pojawia się najczęściej w formie nacjonalistycznych atawizmów, które wciąż jeszcze mają rynek zbytu i polityczną wartość" (tamże). Przypomina to wizję zawartą w słynnym tekście Waltera Benjamina *O pojęciu historii*, gdzie pisze on, że teraźniejszość może rozpoznać się w tym, co dawne: „Prawdziwy obraz przeszłości przemyka w ułamku chwili. Przeszłość uchwycić można tylko jako obraz, który rozbłyskuje w chwili swej poznawalności, by nigdy już nie ukazać się ponownie" (Benjamin, 2012, s. 313). Dlatego też rozpoznanie tego rozbłysku jest tak ważne. Benjamin pisze wręcz o „tajemnej umowie między minionymi pokoleniami a naszą generacją". To właśnie ona sprawia, że „niczego, co się kiedyś wydarzyło, nie powinno się uważać za stracone dla historii" (tamże, s. 312).

W świecie, w którym przeszłość albo nikogo nie interesuje, albo w swoim okrojonym, heroicznym wymiarze staje się narzędziem nacjonalistycznej polityki, Frljić wyszukuje takie jej pola, które nie zostały wciąż domknięte. Wierci w nich jak w otwartych ranach, wierząc z Benjaminem, że przeszłość nie jest domknięta, dopóki nie wypełnimy jej potencjału: „Historia jest przedmiotem konstrukcji, której miejscem nie jest czas jednorodny i pusty, lecz czas wypełniony Teraz" (tamże, s. 320). Dlatego przeszłość w spektaklach Frljicia nie jest traktowana linearnie, jako ciąg historycznych faktów, ale, zgodnie z rewolucyjnym postulatem Benjamina, artysta stawia sobie przede wszystkim za cel „rozerwać kontinuum historii" (tamże, s. 321). Służą temu owe rozbłyski wydarzeń wypartych z pamięci, dawnych katastrof, jakie nadal pozostają wyzwaniem dla współczesnych. *Tchórzostwo* kończyło się sceną, w której aktorzy upamiętniali pięćset pięć ofiar masakry w Srebrenicy. Wcześniej jednak wybrzmiewał monolog o tym, jak efemeryczny ze swej natury teatr może być narzędziem zapobiegania zapomnieniu i czasem wręcz jedynym dokumentem czyjegoś istnienia. W *Bachantkach*,

zredukowanych do opisów rzezi z początku i końca sztuki Eurypidesa, mityczna historia zderzona została z opisami tortur na niechorwackich obywatelach w obozie jenieckim w Splicie. W *Chorwackim teatrze* narracja współczesna mieszała się z wojną w byłej Jugosławii w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, by płynnie przejść do czasów II wojny światowej i współpracy Chorwacji z nazistowskimi Niemcami. Przemówienie przewodniczącego prawicowej Chorwackiej Wspólnoty Demokratycznej Tomislava Karamarka poprzedzało przemówienie chorwackiego faszysty Ante Pavelicia, odpowiedzialnego za masowe ludobójstwa na Serbach, Żydach i Romach w latach czterdziestych XX wieku. Frljić przywoływał w ten sposób wypieraną pamięć o ustaszach, czyli chorwackim ruchu faszystowskim, który w 1941 roku stanął na czele marionetkowego, zależnego wobec Niemiec Niepodległego Państwa Chorwackiego. Aktorzy przebrani w mundury ustaszów śpiewali pieśni patriotyczne, po czym szli w uroczystej procesji niosąc krzyż, co wskazywało na sojusz faszyzmu z religią katolicką. Podobnie jak potem w *Klątwie* (Teatr Powszechny w Warszawie, 2017), drewniane krzyże stawały się karabinami. Ponad sceną pojawiał się napis „Narodowy Teatr Jasenovac", przywołujący największy obóz koncentracyjny założony przez ustaszów, w którym dla oszczędzania kul podrzynano więźniom gardła.

Historyczne tło łączące różne epoki pozwalało zadać szereg niewygodnych pytań o postawy artystów. Z imienia i nazwiska wymieniano aktorów, pisarzy i polityków różnych czasów, pokazując ich gotowość do współpracy z każdą władzą lub, co najmniej, do wygodnego przymykania oczu, by nie zauważać nawet najbardziej tragicznych wydarzeń. Tłumaczenie jest zwykle to samo – autonomia i uniwersalność sztuki. Dlatego wyśpiewywane w pierwszej części spektaklu podniosłe pieśni patriotyczno-religijne o matce Chorwacji pod koniec spektaklu przechodziły w pogodną piosenkę:

Czy chcecie pięknego czasu?

Chcemy pięknego czasu!

Czy chcecie pięknych kobiet?

Chcemy pięknych kobiet!

To znaczy, że chcemy tych samych rzeczy,

Chcemy pięknych rzeczy! (Frljić, 2014).

Zajmujący się polityką symboli antropolog Ivan Čolović badał postawy serbskich intelektualistów i artystów, którzy w czasie wojny w byłej Jugosławii zaangażowali się w budowanie wizji kultury jako elementu „duchowego dziedzictwa i tradycji" łączącego naród z terytorium. Pisze on, że takie strategie żywe są również wśród chorwackiej elity kulturalnej. „Naród został tu ukazany jako wspólnota, której przetrwanie zależy od przywrócenia utraconej jedności narodowej, co w istocie znaczy: od zlikwidowania niebezpiecznej różnorodności w obrębie narodu i zaostrzenia kontroli na granicach jego przestrzeni duchowej" (Čolović, 2007, s. 88). A zatem akceptowanym polem kultury staje się wyłącznie pole kultury narodowej. Serbski badacz zauważa, że po wojnie nie tylko nie zakwestionowano tej wizji, ale wręcz nadano jej nowe znaczenie, czyniąc kulturę podstawowym orężem, służącym kontynuowaniu wojny innymi metodami. Przytaczając konkretne wypowiedzi polityków i intelektualistów, Čolović pisze o „nacjonalistycznym Kulturkampfie": „Teraz kultura okazuje się pozycją rezerwową, na którą wycofały się siły narodowe, by

przegrupować szyki i poczekać na następną okazję do nowej ofensywy” (tamże, s. 91).

Rozpoznanie, że dla nacjonalistycznego imaginarium kultura staje się sublimacją wojny, staje się główną składową teatru Frljicia. Dlatego artysta stale powraca do tematu przynależności narodowej oraz związanych z nią uprzedzeń i stereotypów, prowadzących do eskalacji przemocy. W filmie dokumentalnym *Serbka*, który Nebojša Slijepčević realizował podczas prób do *Aleksandry Zec*, pochodzący z różnych części byłej Jugosławii aktorzy opowiadają, jak tuż przed wojną małe dzieci zaczynały rozmawiać na podwórku o tym, kto jest Serbem, a kto Chorwatem. Nagle przedmiotem dociekań stało się to, że ktoś chodzi na lekcje religii, a ktoś inny nie, więc pewnie jest muzułmaninem. „Moje dzieciństwo zostało zniszczone” – mówi jeden z nich. Inni aktorzy zaczynają płakać, oglądając zdjęcia dokumentalne dotyczące tytułowej bohaterki – dwunastoletniej Serbki zamordowanej w 1991 roku przez Chorwatów. W wizji Frljicia Aleksandra Zec robi wyrzuty matce: „Dlaczego musisz być Serbką? To przez to jestem skazana. Skoro jesteście Serbami, to nie mogliście mieszkać w Serbii? Po co przyjechaliście tutaj? Już samo słowo Serb ma w Chorwacji negatywne konotacje” (*Serbka*, 2018). Narodowość jest niezmywalnym piętnem, które naznacza i wywołuje agresję. W filmie ta historia nakłada się na historię zaproszonej na casting dziewczynki, która zastanawia się, czy powinna mówić ze sceny, że jest Serbką, bo obawia się agresji otoczenia. Minęło wiele lat od zakończenia wojny, dziewczynka nawet jej nie pamięta, a jednak podświadomy strach podpowiada, by nie opowiadać zbyt głośno o swoim pochodzeniu. W *Chorwackim teatrze* aktorzy w pewnym momencie zmywają makijaże, zdejmują kostiumy, zaczyna się niby prywatna, luźna konwersacja w garderobie. Jeden z aktorów opowiada, jak niedawno po raz pierwszy przyznał się, że jest Serbem, trochę przypadkowo, podczas festiwalowej

dyskusji po spektaklu:

> Jasmin: Pierwszy raz przyznałeś się, że jesteś Serbem? A szkoła średnia, podstawówka, jakieś dokumenty?
>
> Nikola: Starzy wszędzie pisali, że jestem Chorwatem i tyle. Oni byli w dużym strachu i chyba go przenieśli na mnie.
>
> Jerko: No dobra, ale żaden z kolegów o tym nie wiedział? Gdy robiliście to przedstawienie?
>
> Nikola: No nie. Przecież nie będę wkoło chodził i gadał: Jestem Serbem! Jestem Serbem! (Frljić, 2014).

Po tym wyznaniu sympatyczna pogawędka niemal w jednej sekundzie zamienia się w scenę gwałtownej przemocy i tortur. Prawie taki sam zabieg zastosowany był w *Przeklęty niech będzie zdrajca ojczyzny* w Lublanie. Groteskowa scena pokazu mody, w której funkcję kreacji *haute couture* pełniły flagi narodowe, okazywała się zapowiedzią horroru – nagle spod flag wyłaniały się ostrza noży. Przemoc nie pojawiała się jednak od razu. Noże były jedynie modowym gadżetem. Tak charakterystyczna dla Frljicia technika gwałtownego montażu – szybkie cięcia scen i radykalne zmiany nastroju, muzyki i świateł – pokazuje, że nakręcająca się spirala przemocy wykracza poza jakąkolwiek logikę zdarzeń. Tu także oglądamy aktorów, którzy niby po odegranym już spektaklu wrócili do garderoby. Nagle pada pytanie skierowane do jednego z nich: czy to prawda, że ma dom w Chorwacji? Niby niewinna zaczepka, którą zdziwiony jest sam indagowany, więc niezdarnie zaczyna tłumaczyć, w jaki sposób znalazł się w posiadaniu

tego domu. Nie wiadomo właściwie, czy gęstniejącą atmosferę rozmowy należy traktować serio, czy raczej jako upiorny żart, zwłaszcza że z chorwackiej daczy rozmowa płynnie przechodzi na łódkę zacumowaną w chorwackim porcie. „A jaką masz flagę na łódce?" – pytają koledzy. „Twoi rodzice nie byli Słoweńcami, więc dlaczego ty twierdzisz, że jesteś Słoweńcem?" (Frljić, 2010). W ten oto sposób otwiera się nacjonalistyczna puszka Pandory, dla której najbardziej nawet idiotyczne argumenty i podejrzenia stają się możliwym dowodem w sprawie narodowej przynależności. Sprawiają wrażenie komicznych, a jednak wystarczą, by na scenie pojawiły się strzały, a machina przemocy rozkręciła do tego stopnia, że całe proscenium usłane jest trupami owiniętymi w narodowe flagi. Kulminacją pokazu mody narodowej jest zatem pokaz mody funeralnej.

W strategii gwałtownego montażu do głosu dochodzą atawistyczne rozbłyski przemocy hodowanej na plemiennym kulcie krwi i obronie kulturowego terytorium. Przecież nie pojawiają się one znikąd – ich źródłem jest zawsze żmudna i powolna praca afektów. Nacjonalistyczne imaginarium bazuje wszak na podziałach, uprzedzeniach i wybiórczości, na co zwraca uwagę Ernest Gellner, wybitny znawca tego zjawiska:

> Nacjonalizm stwarza narody, a nie na odwrót. Oczywiście, czyni on użytek z wcześniejszej, historycznie odziedziczonej proliferacji kultur (czy też zasobów kulturowych), jest to jednak użytek niesłychanie selektywny. Najczęściej dochodzi do radykalnych przeobrażeń. Ożywia się martwe języki, wymyśla tradycje, wskrzesza fikcyjną pierwotną czystość (Gellner, 2009, s. 144).

W poszukiwaniu tej opowieści pierwotnej nacjonalizm chętnie podszywa się

pod kulturę ludową, szukając w niej źródłowego uwiarygodnienia. Tak naprawdę jednak w ukryty sposób wytwarza własną kulturę, „opartą na oświacie i przekazywaną przez specjalistów, choć oczywiście powiązaną z wcześniejszymi swojskimi dialektami i stylami" (tamże, s. 147). Tradycja nie tyle jest więc odkrywana, ile tworzona na nowo i zafałszowywana. „Głosi się hasło zachowania tradycyjnego porządku, a faktycznie pomaga się w budowie społeczeństwa anonimowego i masowego" (tamże, s. 229). Takie społeczeństwo jest podatne na manipulacje i skłonne do przemocy w obronie narodowych wartości. Towarzyszy temu strategia sakralizowania rzeczywistości narodowej. Frljić mówił w jednym z wywiadów, że tym, co go najsilniej ukształtowało w młodości, oprócz wojny w byłej Jugosławii, były studia teologiczne w Zagrzebiu – „moja praca bazuje na tych doświadczeniach, ponieważ podczas tych zajęć mogłem zobaczyć, jak Kościół katolicki działa od środka. Myślę, że moja krytyka polityki instytucjonalnej wzięła się z tego czasu. Niektórzy z profesorów, którzy mnie wtedy uczyli, są obecnie flagowymi postaciami rewolucji konserwatywnej w Chorwacji" (*Oliver Frljić interviewed…*, 2018). Układanie rzeczywistości politycznej na wzór religijny jest bowiem istotą nacjonalizmu. W ten sposób kształtuje się zbiorowa komunikacja symboliczna, którą Frljić próbuje rozbrajać. Jak pisze Čolović: „Język, folklor, gęśle, ale także pomniki, mogiły i groby bohaterów narodowych oraz inne narodowe symbole, mity i relikwie pochodzenia świeckiego stają się święte poprzez swoistą narodową sakralizację" (Čolović, dz. cyt., s. 22). To narodowo-religijne repozytorium znaków chętnie odwołuje się do elementów folklorystycznych, tworząc przedziwną mieszankę, która potwierdza rzekomą źródłowość i odwieczność.

Frljić zdaje sobie sprawę z tego, jak bardzo nacjonalistyczna kultura „lubuje się w pieśniach i tańcach, które zapożycza (po drodze je stylizując) z kultury ludowej" (tamże, s. 147). Dlatego co najmniej od czasu *Turbofolku* próbuje

przechwycić jej strategie. Ważną funkcję w jego spektaklach pełni muzyka – często są to pieśni patriotyczne lub ludowe, ckliwe i łatwo wpadające w ucho, budujące nastrój kolejnych scen. *Turbofolk* był świadomym sprzeciwem wobec „kultury wysokiej" i wyrastał z zainteresowania nie tyle konkretnym gatunkiem muzycznym, ile fenomenem jego masowego oddziaływania i szczególnej popularności w czasie wojny, kiedy stał się nośnikiem treści skrajnie nacjonalistycznych. Spektakl został skonstruowany niczym seria teledysków – dynamiczność i kondensacja znaków tworzą rodzaj performatywnego rollercoastera. Pozwala to wyjąć nacjonalistyczne treści z naturalnego dla nich kontekstu, przepełnionego rzewnością i sakralizacją ojczystego krajobrazu, i wydobyć to, co jest ich sednem – maczystowską kulturę, pod którą kryje się przemoc i wykluczenie.

„Nazywam się Oliver Frljić. Pochodzę z Chorwacji, tego faszystowskiego kraju" – mówił w *Mauzerze* (Rezidenztheater w Monachium, 2017) jeden z aktorów, ubrany w mundur oficera SS. Reżyser, który jest uważnym czytelnikiem tekstów Heinera Müllera, mógłby zapewne powtórzyć za nim: „Z biograficznych powodów zawsze interesowałem się historią, czy wręcz musiałem się nią interesować" (cyt. za: Sugiera, 2009, s. 8). Wojna w byłej Jugosławii i zetknięcie się z najgwałtowniejszymi obrazami „demona nacjonalizmu" są źródłem obsesyjnych wręcz powrotów przemocy i wzajemnego upadlania w imię ideałów narodowych czy religijnych. Mimo że jego spektakle dalekie są od realizmu, są mocno zakorzenione w rzeczywistości – nie pokazują jednak jej warstwy widzialnej, ale to, co wyparte i ukryte w społecznej podświadomości. Dlatego Frljić tak uważnie wsłuchuje się w symptomy nacjonalistycznych atawizmów i przestrzega, że horror, jaki on sam poznał w młodości, może stać się doświadczeniem całej Europy. Wspomniane na początku przemówienie podczas demonstracji „Die Vielen" kończyło się pytaniem: „Czy chcemy Europy granic, Europy rasowej i

narodowej segregacji, czy chcemy Europy, gdzie zbrodnia przeciwko jakiejś grupie etnicznej może być znów zalegalizowana?" (Frljić, 2019b).

Moment populistyczny

„Walczę w wojnie kulturowej, by wprowadzić nowe formy estetyczne i przekazać wiadomości, które nie są zbyt popularne w różnych społeczeństwach" – mówił w trailerze do *Drugiego wygnania*. Gdy zaś w filmie dokumentalnym *Serbka* pada pytanie, dlaczego nie zrobi przedstawienia o chorwackich dzieciach mordowanych przez Serbów, odpowiada, że może zrobić taki spektakl, ale nie w Chorwacji, tylko tam, gdzie mieszkają ci, którzy te dzieci zabili. Bo w przeciwnym razie wpisałby się jedynie w hegemoniczny dyskurs, a jemu zależy na tym, by spektakle działały jak kontrhegemoniczne interwencje. Taka postawa zbiega się z wezwaniem Chantal Mouffe, która nawołuje do przezwyciężania postpolitycznego konsensusu na rzecz „radykalizacji demokracji" i agonistycznej debaty, umożliwiającej konfrontację różnych wizji społecznych. W swojej najnowszej książce *W obronie lewicowego populizmu* wprowadza ona pojęcie „momentu populistycznego", stwierdzając, że możemy o nim mówić, „gdy pod naciskiem przemian politycznych lub społeczno-ekonomicznych dominująca hegemonia ulega destabilizacji wskutek zwielokrotnionych niezaspokojonych żądań" (Mouffe, 2020, s. 16-17). Te żądania są zwykle artykulacją słusznych potrzeb wyrażanych przez tych, których hegemonistyczny dyskurs pomija. W swoich rozważaniach Mouffe dostrzega więc w zjawisku populizmu nie tyle zagrożenie dla demokracji, ile szansę dla jej radykalizacji, poprzez możliwość pogłębienia ideałów demokratycznych opartych na sporze. Nawołuje do „lewicowego populizmu", który działałby na rzecz wyjścia z obowiązującej wcześniej hegemonii neoliberalnej. W odróżnieniu od „prawicowego populizmu", który głosi

przywrócenie suwerenności ludu, ale zakorzenia je w pojęciu „narodu", przez co pojęcie „ludu" wyklucza wiele kategorii obywateli, postrzeganych jako zagrożenie dla tożsamości i dobrobytu narodu, „lewicowy populizm" również konstruuje się przeciwko neoliberalnym elitom i w obronie równości, ale pragnie ożywić i pogłębić demokrację. „To wymaga ustanowienia łańcucha ekwiwalencji między żądaniami pracowników, imigrantów i prekaryjnej klasy średniej, a także innymi demokratycznymi żądaniami, na przykład ze strony społeczności LGBT" (tamże, s. 27).

Praktyki artystyczne Frljicia od zawsze podporządkowane były postulatowi przekroczenia bezpiecznej pozycji teatru i co najwyżej pozorowanego zaangażowania w sprawy społeczne. W spektaklach tworzonych w krajach niemieckojęzycznych Frljić pokazuje, jak demon nacjonalizmu rozlewa się na całą Europę, dumną z humanistycznych wartości, a zbudowaną na fundamencie kłamstwa i przemocy. Jego ocena współczesnej rzeczywistości jest jednak tyleż bezlitosna, ile bezradna: „Sytuacja w Europie będzie tylko gorsza. Nie ma instytucji ani kraju, który jest w stanie powstrzymać rozlewający się w Europie faszyzm. Byłoby naiwnością oczekiwać, że sztuka coś zmieni" (*Oliver Frljić o Polsce…*, 2017). Jedyne, co jest w mocy sztuki, to rozszerzanie ram społecznej wyobraźni. Podczas pracy nad spektaklem *Where do you go to, my lovely?* (Schauspiel Graz, 2013), punktem wyjścia było wymyślanie alternatywnych wersji europejskiej historii, jak choćby próba wyobrażenia sobie, co by się stało, gdyby Helmuth Kohl został zamordowany w 1989 roku przez grupę terrorystyczną z NRD. Końcówka spektaklu opowiadała o równoczesnym ataku terrorystycznym na wszystkie instytucje europejskie, w wyniku czego w całej Europie wprowadza się stan wyjątkowy. Ostatnie zdanie spektaklu brzmiało: „Jeśli chcemy zachować demokrację, musimy czasowo ją zawiesić" (cyt. za: *Oliver Frljić interviewed…*, dz. cyt.). Czyż z perspektywy kilku lat nie brzmi to jak

proroctwo?

Heiner Müller w głośnym wywiadzie zatytułowanym dosadnie *Umieraj szybciej, Europo* zauważył, że Europa z ideału kulturowego, utożsamianego z liberalizmem i demokracją, przeobraziła się w „międzynarodową solidarność kapitału przeciw biedzie" (cyt. za: Todorova, 2008, s. 342). Przewidywał, że bezwzględne kapitalistyczne i kolonialne zasady, jakim podporządkowana została idea europejska, doprowadzą do jej rychłej destrukcji i rozpadu. Gdzie indziej mówił: „Paryż zniszczy niepowodzenie tej struktury, którą chciał narzucić byłym koloniom. Azja i Afryka zagarną Paryż; kolonie się zemszczą. Wreszcie się zemszczą, mam nadzieję, ponieważ nienawidzę metropolii i ich arogancji. Nienawiścią bardzo prymitywną. (cyt. za: Sugiera, 1997, s. 133). Frljić, co prawda, w swojej realizacji *Mauzera* kazał jednej z aktorek rozbijać pomnik Müllera siekierą, ale gdyby już szukać jakiegokolwiek patrona dla jego teatru, to niemiecki dramatopisarz – z jego obsesją odkopywania horroru społecznej podświadomości – mógłby nim zostać z pewnością. W jednym z najnowszych spektakli Frljicia – *Imaginary Europe* (koprodukcja Nowego Teatru w Warszawie, Teatru Młodych w Zagrzebiu i Schauspiel Stuttgart, 2019) istotnym motywem stają się dwa obrazy anioła historii. Pierwszy to oczywiście słynna wizja Waltera Benjamina ze wspomnianego już tekstu *O pojęciu historii*, który, zainspirowany rysunkiem Paula Klee *Angelus Novus* z 1920 roku, stworzył melancholijny opis anioła niezdolnego do lotu i przezwyciężenia klęski. „Twarz zwrócił ku przeszłości. Gdzie nam ukazuje się łańcuch wydarzeń, on widzi jedną wielką katastrofę, która nieustannie piętrzy gruzy i ciska mu je pod nogi" (Benjamin, dz. cyt., s. 316). Jego chęć, by się zatrzymać i poukładać gruzy i katastrofy dziejowe, ułożyć historię raz jeszcze, jest, niestety, daremna. Goni go bowiem wicher postępu, a ten „gna go niepowstrzymanie w przyszłość, do której zwrócony jest plecami, podczas

gdy przed nim po samo niebo rosną zwaliska gruzów” (tamże). W spektaklu Frljicia ten obraz zostaje uzupełniony wizją Heinera Müllera z jego krótkiego poematu prozą z 1958 roku, zatytułowanego *Nieszczęśliwy anioł*. U Benjamina anioł patrzył w przeszłość, nie mogąc jej uporządkować, u Müllera zaś:

> Przed nim piętrzy się przyszłość, w którą wpija on swoje oczy. Jego źrenice z wytężonego wpatrywania się w dal błyszczą jak gwiazdy, a z ust zaciśniętych kneblem próbuje wydobyć się zbawcze słowo, lecz anioł, zamiast je obwieścić, tylko się nim dusi (Müller, 2003, s. 438).

W tej wizji nie ma żadnych szans na lepszą przyszłość – jedyną drogą ludzkości jest nieustanne sianie zniszczenia i przybliżanie się ku katastrofie, dlatego rzucane przez ludzi kamienie poruszają skrzydłami anioła, nie pozwalając mu na odpoczynek. „Gdy jego lot, spojrzenie i oddech zastygają, wyczekuje on, aż historia ludzi zacznie się toczyć. Zaraz potem fale kamieni znowu się podnoszą, wprawiając w ruch jego skrzydła” (tamże).

W *Imaginary Europe* na scenie występuje sześcioro młodych aktorów pochodzących z różnych krajów. Dowiadujemy się, że tworzą oni „European ensemble”, „teatralną utopię w samym środku Realpolitik! Unikalny kwiat na rynku europocentrycznej poprawności politycznej” (ten i następne: Frljić, 2019a) – zapowiada niemiecki konferansjer, zapraszając na scenę reprezentantów najbardziej niedemokratycznych krajów europejskich: Rosji („globalna podpora nieliberalnej demokracji”), Chorwacji („mistrz w homofobii”), Polski („najbardziej ksenofobiczny kraj Europy, który ma odwagę otwarcie powiedzieć NIE uchodźcom”). Podczas prezentacji

przedstawiciela Niemiec pojawia się jednak ironiczna deklaracja, że skoro pieniądze na projekt pochodzą właśnie z tego kraju, to nie padnie żadne złe słowo na jego temat. Choć oczywiście to właśnie Niemcom i krytyce uosabianej przez ten kraj kultury europejskiej poświęcony będzie cały spektakl. Okaże się on serią „opisów obrazów", odsłanianych kolejno na scenie. To z nich ma się wyłonić tradycja i współczesność Europy wyobrażonej i tej jak najbardziej realnej, która, niczym Mężczyzna, Kobieta i Ptak w *Opisie obrazu* Heinera Müllera, porusza się w beznadziejnym kręgu przemocy, w nieskończonych kombinacjach jej różnorodnych wariantów. W pierwszej odsłonie widzimy *Czarny kwadrat na białym tle* Kazimierza Malewicza z 1915 roku – „zerowy punkt malarstwa", który był radykalnym gestem odrzucenia reprezentacji w sztuce. Aktorzy opowiadają losy samego Malewicza, którego obrazy w czasach czystek stalinowskich zostały uznane za przejaw sztuki burżuazyjnej, a on sam oskarżony o szpiegostwo. „Wybraliśmy *Czarny kwadrat* Malewicza do tego spektaklu, bo można go uznać za utopię modernizmu".

Kolejnym obrazem jest *Tratwa Meduzy* Théodore'a Géricault z 1819 roku, obraz traktowany przez niektórych jako zapowiedź XX-wiecznych totalitaryzmów. Była to reakcja dwudziestosiedmioletniego malarza na tragiczne zatonięcie u wybrzeży Afryki statku Meduza, który transportował do Senegalu przyszłych francuskich administratorów tego obszaru, mających przejąć od władz brytyjskich panowanie nad kolonią. Gdy statek zaczął tonąć, miejsca w łodziach ratunkowych zajęła elita urzędniczo-oficerska. Reszta pasażerów znalazła się na tratwie zbitej w pośpiechu z elementów statku. Początkowo holowały ją łodzie, ale kierujący nimi szybko uznali, że to spowalnia kurs i odcięli liny, pozostawiając najbiedniejszych samym sobie. Na pokładzie tratwy zaczęło dochodzić do awantur, szybko pozbyto się słabszych i rannych. Gdy skończył się prowiant, ocaleni zaczęli jeść ludzkie

mięso. Ta mordercza podróż trwała czternaście dni. Z około stu pięćdziesięciu rozbitków ocalało zaledwie piętnastu. Tonąca tratwa i męczeństwo pozostawionych samym sobie ofiar kolonializmu francuskiego kojarzą się w spektaklu Frljicia z losem uchodźców, którzy w podobnych warunkach próbują przemierzyć Morze Śródziemne. Obraz działa jako oskarżenie wobec współczesnej katastrofy humanitarnej, która rozgrywa się na naszych oczach, ale jest też metaforą kapitalistycznej Europy – elitarystycznej, podporządkowanej idei zysku, pozbawionej solidarności, dbającej tylko o najbogatszych. Kryzys uchodźczy okazał się wielkim sprawdzianem – nagle okazało się, że ekonomia i doraźne cele polityczne są dużo ważniejsze niż wyznawane idee i wartości. Europa wyobrażona nie sprostała wyzwaniom Europy rzeczywistej. Nadzy aktorzy starają się ożywić obraz Géricault, wskazują na jego detale. Opowiadają, że malarz pracując nad płótnem, rozmawiał z ocalonymi, a niektórzy z nich nawet pozowali do obrazu. Pierwsza publiczna prezentacja obrazu zakończyła się skandalem. Interpretowano bowiem obraz jako sprzeciw wobec reżimu Burbonów.

Działania aktorów, którzy wyjmują pojedyncze kawałki obrazu i skupiają się na każdym szczególe, przypominają ów obraz anioła historii Benjamina, który „chciałby może się zatrzymać, pobudzić umarłych i złączyć to, co rozbite” (Benjamin, s. 316), ale europejskiej tratwy Meduzy, zmierzającej ku katastrofie, zatrzymać się nie da. Rozpadła się na naszych oczach. W pewnym momencie aktorzy stają na wprost publiczności i zaczynają opowiadać, jak to dzisiejszy wieczór i kontakt z tak wspaniałą publicznością obudził w nich wiarę we wspólnotę. Dziękują matce Ziemi, że urodzili się Europejczykami i że mogą teraz być wszyscy razem w tej jednej przestrzeni. „Możemy nawet zatrzymać czas. Gdyby to było w ogóle możliwe, naprawdę możliwe, żeby zatrzymać czas i byłby to jeden jedyny moment, kiedy mógłbym to zrobić, to byłoby to właśnie teraz. Chcę zostać tu z wami na

zawsze. Razem” (ten i następne: Frljić, 2019a). Więc jednak możliwa jest teatralna utopia, która miała być celem i marzeniem „European ensemble”? Aktorzy zapraszają na scenę publiczność, by wspólnie ułożyć ostatni obraz – słynne płótno Eugène’a Delacroix *Wolność wiodąca lud na barykady*, będące hołdem malarza dla rewolucji lipcowej, która udaremniła przywrócenie absolutyzmu we Francji. Obraz miał ukazywać jedność różnych grup społecznych i wspólny wysiłek walki z niesprawiedliwością. Aktorzy prezentują go jednak jako świadectwo wielkiego oszustwa – rewolucji, która miała służyć równości i wyzwoleniu ludu, a została wykorzystana przez klasy wyższe do pomnażania ich kapitału. Zdradził ją również malarz, któremu bliżej było do burżuazji niż obrony interesów ludu. „Stoimy na twardym gruncie Wolności. Ale ta Wolność namalowana przez Delacroix jest ideologiczną konstrukcją – zresztą tak jak każda inna wolność. Ta Wolność jest naga […]. Ta właśnie Wolność jest jedynie fallokratyczną projekcją męskiej normy i dlatego nigdy nie powinna przedstawiać wolności”.

Podróż młodych aktorów do teatralnej utopii się nie powiodła. „Staraliśmy się znaleźć przyszłość Europy, ale wszystko to było jedynie przylepioną do nas przeszłością. Staraliśmy się zobaczyć to, co przed nami, ale wszystko, co udało nam się zobaczyć, to teraźniejszość. Staraliśmy się patrzeć na słońce przed nami, ale wszystko, co mogliśmy zobaczyć, to cienie za nami”. Czyż jednak obrazy przeszłości i teraźniejszości nie są dobierane przez Frljicia tak, że stają się, w gruncie rzeczy, obrazem naszej przyszłości? Srećko Horvat, chorwacki filozof, którego Frljić zaprosił do Burgtheater w Wiedniu do kuratorowania programu „Europa Maszyna” wokół premiery *HamletaMaszyny*, w swojej najnowszej książce *Poetry from the Future* zauważa, że współczesna rzeczywistość zachodniego świata pokazuje naszą dystopijną przyszłość. Trzeba się jej tylko uważnie przyglądać. Mury budowane na granicach państw, areszty i obozy dla uchodźców, wojsko

chodzące z karabinami po ulicach, narastające poparcie dla ruchów faszystowskich, powracający autorytaryzm, katastrofa klimatyczna, niszczenie demokracji przez rozwój technologii i zarządzanie algorytmami – to wszystko staje się dla niego nowymi symbolami epoki. „A jeśli apokalipsa nie jest czymś, co nadejdzie, ale czymś, co już tu jest?" (Horvat, 2019, s. 61) – pyta prowokacyjnie filozof, opisując cyniczną reakcję Europy na kryzys uchodźczy i widząc w tym wydarzenie niezbędne dla zrozumienia współczesności, które ujawniło słabość i fasadowość idei europejskiego humanizmu. „W miejsce solidarności, pracy i pokoju, to miejsce zwane «Europą» znajduje się obecnie w permanentnym stanie wyjątkowym. Nie ma żadnej ucieczki. Może z wyjątkiem bardzo bogatych" (tamże, s. 68). Współbrzmią z tym tezy niemieckiej politolożki Ulrike Guérot, która nazywa to zjawisko jeszcze dosadniej, pisząc o „europejskiej wojnie domowej" i zaznaczając jednocześnie, że w stanie tego głębokiego kryzysu „Europa przegrywa przede wszystkim przez siebie samą!" (Guérot, 2017, s. 15).

Obraz granicy, poniżającego miejsca, które trzeba przekroczyć w drodze do lepszego świata, stale powraca w spektaklach Frljicia. Europa zbudowana na kulturowym rasizmie, pełna podziałów i uprzedzeń, nie jest jednak abstrakcyjną ideą, ale ma zakorzenienie w konkretnych biografiach aktorów lub samego reżysera. W *Gorki – Alternatywie dla Niemiec* (Gorki Theater w Berlinie, 2018) biografie niemieckich aktorów stawały się ironicznym odniesieniem dla tych z imigranckim backgroundem, a w jednej ze scen organizowany był konkurs, który z monologów o migracji bardziej poruszy widownię. *Drugie wygnanie* zaczynało się obrazem grupy uchodźców z walizkami. Linda Begonja, partnerka Frljicia grająca gościnnie w tym spektaklu mówiła: „Nie mówię po niemiecku. Zmusili mnie do nauczenia się na pamięć tego, co opowiadam, dlatego nie wiem, co mówię. Mam powiedzieć, że jestem najgłupszą i najbardziej leniwą aktorką" (Frljić, 2018).

W *Imaginary Europe* grupa młodych aktorów, aby wejść do świata teatralnej utopii musi poddać się rewizji i oddać wszystko, łącznie z marzeniami. Gdy pod koniec spektaklu zaczynają opowiadać osobiste historie, okazuje się, że matka niemieckiego aktora, Tenzina Kolscha, pochodzi z Tybetu. Aktor wspomina sytuacje wykluczenia i przemocy, które obserwował jako dziecko „małej, głupiej Azjatki", włącznie z próbą wyrzucenia ich z restauracji, gdy kelner uznał, że kobieta jest romską żebraczką. „Matka mówi, że musiała pozbyć się tożsamości tybetańskiej, gdy zamieszkała w Niemczech". W *Balkan macht frei* (Rezidenztheater w Monachium, 2015) podobnej rewizji zostaje poddany sam Frljić, który chce wejść do świata zachodniej sztuki. Groteskowa rozmowa trzech dyrektorów niemieckiego teatru z reżyserem zamienia się w poniżające przesłuchanie skłonnego do prowokacji artysty z peryferii Europy. W reakcji na to poniżenie aktor grający jego *alter ego* zaczyna strzelać do dyrektorów, którzy przyczepiają do szyi tabliczki z wypisanymi na nich nazwiskami, uosabiającymi szczytowe osiągnięcia niemieckiej kultury, w tym również twórców teatralnych, m.in. Franka Castorfa i René Pollescha. W pełnym pasji monologu aktor wykrzykuje w stronę publiczności: „Nie wiem nic o Niemczech. Nie wiem nic o ich historii. Nie wiem nic o ich teraźniejszości, ale wiem coś o ich przyszłości. Wiem o przyszłości Niemiec, że nie dalej jak za dwa lata będzie tu wojna, obiecuję wam to. W tę stronę to zmierza. Ale wy, wy nawet tego nie bierzecie pod uwagę, bo kiedy myślicie o wojnie, myślicie tylko o II wojnie światowej" (Frljić, 2015). W *Requiem dla Europy*, zrealizowanym w Dreźnie (2016), na początku spektaklu jeden z aktorów stawał na proscenium i spokojnym głosem życzył miastu zniszczenia i bombardowania, by pozostał z niego tylko gruz i popiół – po czym przytaczał dokładny opis bombardowania miasta w 1945 roku. Przeszłość stawała się w tej wizji niedaleką przyszłością. „Myślicie, że nie macie żadnych problemów, ale tak naprawdę macie bardzo

dużo problemów” (tamże) – to zdanie w *Balkan macht frei* przeradzało się w oskarżenie przeciw postdemokratycznej gładkości, która nie dostrzega zagrożeń związanych z narastającymi podziałami i nowymi formami społecznej segregacji.

Ostatni obraz w *Imaginary Europe* to ogromna figura ukrzyżowanego Chrystusa, którą taszczą na scenę polscy aktorzy – Jaśmina Polak i Jan Sobolewski. Spektakl, który zaczynał się od utopii modernizmu – rewolucyjnego *Czarnego kwadratu* Malewicza, kończy się krzyżem ustawionym pośrodku sceny – spełnionym ideałem konserwatywnej rewolucji. Reakcyjna wizja świata i narastające podziały stają się codziennością Europy. „Zarysowująca się europejska wojna domowa jest *de facto* transnarodową walką o dystrybucję dóbr oraz kulturkampfem – walką o kulturę” (Guérot, dz. cyt., s. 16) – zauważa Guérot, opisując, jak żądanie bezpieczeństwa i izolacji, przedstawiane jako obrona wartości europejskich, staje się zdradą kulturowego dziedzictwa, podbudowaną „grą strachem”. Konserwatywna rewolucja przyczynia się do rozwoju pokusy autorytarnej i sprawia, że „niezauważenie zanika akceptacja struktur demokratycznych, a zwłaszcza państwa prawa” (tamże, s. 64). Stan wyjątkowy staje się naszą codziennością do tego stopnia, że już nawet nie zauważamy jego normalizacji. Stoimy już na „ruinach Europy”. W *HamlecieMaszynie* Müllera w reżyserii Frljicia (Burgtheater w Wiedniu, 2020) symbolem tej degradacji jest ogromna świnia wyciągana z trumny i sadzana na czerwonym tronie. To ona okazuje się „mężem stanu” i „Dostojnym Ścierwem” (por. Müller, 2000, s. 87), które zarządza dziś światem. W jednej ze scen z trumny wyciągane są sczepione ze sobą flagi krajów należących do Unii Europejskiej. Na koniec zaś świnia-Europa zostaje brutalnie zgwałcona, a sprawca, który przejmuje władzę, wywrzaskuje przemówienie zaczynające się od słów: „Mordu naszego powszedniego daj nam dzisiaj” (tamże, s. 92). Obrazów

splugawionej, zdegradowanej Europy można znaleźć w spektaklach Frljicia bez liku. W *Requiem dla Europy* głównym elementem scenografii był „dom europejski" – liche rusztowanie, które najpierw było szkołą, potem kościołem, meczetem, by na końcu zamienić się w burdel. To w nim przyjmowała klientów stara Europa, pokazana w spektaklu jako umierająca dziwka. Gwałt stojący u źródeł mitu założycielskiego tego kontynentu pojawiał się również w *Where do you go to, my lovely*, gdzie młoda dziewczyna była gwałcona przez byka w takt *Ody do radości*, niczym mityczna córka Agenora porwana przez Zeusa. W *Imaginary Europe* nagie, zakrwawione ciało Europy jest zjadane przez aktorów. Wykrwawia się ona na naszych oczach i nikt nawet nie próbuje jej ratować. Jedynie rozpoczęcie historii na nowo dałoby szansę na wyrwanie się z zaklętego kręgu przemocy, dominacji i ujarzmienia, na których zbudowana jest zachodnia cywilizacja. W *Drugim wygnaniu* stojący gdzieś w kącie stary, niemodny zegar z napisem „Europa" przestał jednak działać. Stał się jedynie bibelotem – świadectwem dawnej, zamierzchłej świetności. Czy możliwe jest zatem „rozsadzenie kontinuum historii", postulowane przez Benjamina, które pozwalałoby stworzyć nowy idiom kultury europejskiej?

Nowe obrazy przyszłości

Srećko Horvat, opisując „permanentny stan wyjątkowy" i katastrofę współczesnej Europy, targanej ksenofobią, zapędami autorytarnymi i izolacjonistycznymi, zadaje pytanie o możliwość rewolucyjnej opowieści alternatywnej. „Nowy świat może być zbudowany tylko wtedy, gdy uświadomimy sobie, że musimy odkryć nowe formy protestu i organizowania się, razem z nowymi formami podmiotowości politycznej. Ujmijmy to tak: można zauważyć, że podczas masowych demonstracji lewica wciąż śpiewa XX-wieczne pieśni protestu. To oczywiście piękne i ważne pieśni, które nie

mogą zostać zapomniane, ale jeśli chcemy stworzyć naprawdę nową podmiotowość polityczną, potrzebujemy nowych pieśni. Metaforycznie i dosłownie" (Horvat, dz. cyt., s. 34). W ostatnich spektaklach Frljicia wiara w rozsadzenie kontinuum historii i możliwość stworzenia nowej podmiotowości politycznej ustępuje miejsca melancholii i depresji. W *Sprawozdaniu dla Akademii* (Gorki Theater, 2019) na podstawie opowiadania Franza Kafki o małpie, która staje się gentlemanem, kultura okazuje się wielką pułapką. Scenografia to ściana ogromnej biblioteki, z której w pewnym momencie spadają wszystkie książki, tworząc rumowisko wiedzy, a samą bibliotekę zamieniając w klatkę. Proces tresury cywilizacyjnej, jaki przeszedł Czerwony Piotruś, by z małpy stać się człowiekiem, to ciąg brutalnych eksperymentów i przemocy. „I uczyłem się, moi panowie! Ach, jak się uczymy, gdy trzeba, jak się uczymy, gdy pragnie się jakiegoś wyjścia! Uczymy się bez względu na wszystko. Nadzorujemy się sami batem, rozdzieramy sobie ciało przy najmniejszym oporze" (Kafka, 2016, s. 351). Przetrwanie w kulturze staje się możliwe tylko za cenę utraty tożsamości, zaprzeczenia samemu sobie i własnej naturze. A teatr jest jedynie elementem tego cywilizacyjnego łańcuszka, o czym świadczy scena, w której Czerwony Piotruś wraz z żoną zasiadają na widowni Gorki Theater, by obejrzeć w nim spektakl Frljicia. „Staraliśmy się znaleźć nowy sposób mówienia o Europie, ale nasze języki były związane starymi konceptami politycznymi", mówią zrezygnowani aktorzy w *Imaginary Europe*, by za chwilę dodać: „Przyszliście do teatru po słowa, a jedyne, co wam daliśmy, to obrazy" (Frljić, 2019a). Może Frljić i nie daje w swoim teatrze nowych, rewolucyjnych pieśni, za którymi tak tęskni Horvat, ale ironia i rozpacz wpisane w tworzone przez niego obrazy służą procesowi odkłamywania rzeczywistości wytworzonej przez kulturę. Wszak, by znowu przywołać słynną maksymę Benjamina: „Nie istnieje dokument kultury, który nie byłby zarazem dokumentem barbarzyństwa" (Benjamin, dz.

cyt., s. 315). Teatr jest fikcją, teatr jest umowny, a jednocześnie pozwala tworzyć obrazy na tyle silne, by mogły choć na chwilę odsłonić przerażenie i traumę, kryjące się u podwalin europejskiego projektu kulturowego. Rzeczywistość w wydaniu Frljicia staje się niekończącym się koszmarem, który trwa na jawie. W czasie dyskusji na festiwalu BITEF w Belgradzie Frljić mówił, że jako reżyser jest uzależniony od mocnych znaków i stara się, aby były one „serią eksplozji znaczeń". Groteskowa deformacja i niewybredne żarty upodabniają jego spektakle do przerażających pokazów cyrkowych, gdzie poczciwi klauni okazują się nagle siewcami przemocy i gwałtu.

W paragrafie 420 *Dociekań filozoficznych* Ludwig Wittgenstein zaczyna sobie wyobrażać, że ludzie dokoła są automatami i nie mają świadomości, choć ich sposób postępowania jest taki sam jak zawsze. Uznaje, że to wyobrażenie nabiera innych cech w wyizolowanym procesie myślowym we własnym pokoju, a czym innym byłoby jego zastosowanie np. na ulicy. Konstatacją tych rozważań jest sentencja: „Patrzeć na żywego człowieka jak na automat jest czymś analogicznym do patrzenia na daną figurę jako na przypadek graniczny albo wariant innej; np. na krzyż okienny jako na swastykę" (Wittgenstein, 2001, s. 180). Kontekst, w jakim dane wyobrażenie funkcjonuje, decyduje o jego znaczeniu i mocy performatywnej. W spektaklu *Balkan macht frei* na tylnej ścianie wypisany został fragment paragrafu 421 *Dociekań*: „Spójrz na zdanie jako na narzędzie, a na sens zdania jako na jego użycie!" (tamże). Postulowane przez Wittgensteina patrzenie na daną figurę jako przypadek graniczny lub wariant innej figury rymuje się ze strategią Müllera, który w uwagach do *Mauzera* pisał, że „skrajność to nie przedmiot, lecz przykład, z którego pomocą demonstruje się normalność kontinuum koniecznego do zburzenia" (Müller, 2008, s. 79). Strategia Frljicia polega na radykalizacji sposobów użycia zdań i obrazów tak, by stawały się narzędziem tworzenia zupełnie nowych ikonograficznych zestawień i skojarzeń. Dzięki

temu wychodzi on poza automatyzm społecznego postrzegania i obowiązujące schematy przedstawieniowe, burzy kontinuum utartych znaczeń. W poszukiwaniu znakowych „przypadków granicznych", o których wspomina Wittgenstein, często sięga po symbole narodowe i religijne, zdając sobie sprawę z wpisanych w nie uwznioślających i tabuizujących strategii. Flagi, hymny, pieśni patriotyczne i religijne, znaki religijne, figury świętych stają się właśnie narzędziami użytymi tak, by zmienić ich oficjalny sens i wydobyć konflikty. Stąd powracające obrazy gwałcenia kraju ojczystego (np. Chorwacji w *Chorwackim teatrze* czy Polski w *Klątwie*), wyjmowanie flagi z waginy (w *Nasza przemoc, wasza przemoc*), fellatio robione pomnikowi papieża czy ścinanie krzyża (w *Klątwie*), sikanie na mapę Jugosławii (w *Kompleks Ristić*), albo wkładanie sobie do odbytu zdjęć austriackich polityków (w *HamlecieMaszynie*). Zbiorowe symbole zderzone zostają z realnością ciał aktorów – obsceniczność, seksualny eksces, nagość rozsadzają społeczne przyzwyczajenia. Frljić radykalnie łamie zasady reprezentacji i najwznioślejsze elementy ikonografii narodowej i religijnej, by obnażyć ich powierzchowność i pozorną bezproblemowość. Opowiada, że „symbole narodowe są dla mnie kondensacją głupoty, zbiorowej głupoty. Jak można pozwolić, żeby kawałek materiału czy jakiś orzeł miał cię reprezentować?" (*Tożsamość…*, 2017). Obnaża tu prymitywną materialność symboli – kawałek gipsowej figury czy papierowy obrazek podniesione zostają do wyżyn nienaruszalnej świętości, spełniając funkcję batów w narodowo-religijnej tresurze. Czasem też szuka ich ukrytych i zapomnianych sensów. Jezus w *Imaginary Europe* indagowany przez nagich aktorów, co sądzi o judeochrześcijańskiej tradycji Europy, opowiada o muzułmańskim dziedzictwie i jego znaczeniu dla tego kontynentu, a zapytany o przyszłość, odpowiada: „Wyobrażam sobie Europę bez religii i własności prywatnej. Pamiętacie, że rewolucja francuska zaczęła się od ataków na bogatych i

korupcję w Kościele?" (Frljić, 2019a). Lewacki, rewolucyjny Jezus to kolejny wywrotowy obraz, pokazujący, jak znaki mogą funkcjonować, jeśli tylko odrzucimy utarte schematy ich postrzegania.

W strategii przełamywania istniejącego zdrowego rozsądku Chantal Mouffe widzi najważniejszą rolę wszelkich praktyk kulturowych. „W perspektywie teorii hegemonii praktyki artystyczne odgrywają rolę w konstruowaniu i podtrzymaniu pewnego porządku symbolicznego lub jego kontestowaniu i dlatego nie mogą wyzbyć się wymiaru politycznego (Mouffe, 2015, s. 98). Zakłócenie dominującej hegemonii i tworzenie alternatywnych narracji staje się w ten sposób podstawowym postulatem sztuki krytycznej. Jej cel powinien być zawsze konfrontacyjny i polegać na „uwidocznianiu tego, co dominujący konsensus próbuje zaciemniać i zamazać, oddawaniu głosu tym wszystkim, którym w ramach istniejącej hegemonii zamyka się usta" (tamże, s. 100). By jednak działanie to było skuteczne, idee muszą być połączone z afektami (por. Mouffe, 2020, s. 67-72). „Open your hearts and kill your ratio!" – wykrzykują aktorzy *Imaginary Europe*, zapewniając, że ze wszystkich sił będą się starali zabawiać publiczność. Frljić doskonale rozumie rolę afektów w konstruowaniu tożsamości politycznej i oddziaływaniu na odbiorców, dlatego jego dosadne, pełne przemocy obrazy często są zaskakująco poetyckie. Nie boi się ckliwości i efektu kiczu. Podczas pracy w Belgradzie nad traktującym o zamordowanym premierze Serbii spektaklem *Zoran Đinđić*, na jedną z prób generalnych zaprosił wdowę po tytułowym bohaterze. Ustawiano wtedy światła. „Siedzieliśmy w półmroku i nagle uświadomiłem sobie, że potrzebujemy więcej światła na widowni niż na scenie. I w końcu rzeczywiście tak zrobiłem – scena była ciemniejsza niż widownia. Kiedy cała elita polityczna pojawiła się na premierze, okazało się to słuszną decyzją" (*Oliver Frljić interviewed…*). Emocje ze sceny przeniosły się na publiczność.

Frljić często opowiada, że interesuje go wyjście poza wyizolowaną przestrzeń budynków teatralnych. Czasem, jak choćby w przypadku *Klątwy* czy *Aleksandry Zec*, udaje mu się wywołać szerokie dyskusje społeczne, sprawiając, że performans sceniczny przekształca się w performans medialny. „Rola teatru nie polega na tworzeniu konsensusu społecznego, lecz [na] antagonizowaniu różnych grup społecznych. Nie należymy do tej samej klasy społecznej, nasze opinie na temat kwestii płciowych lub małżeństw jednopłciowych nie są takie same, nie działamy w ramach tego samego systemu ideologicznego, więc teatr powinien wyróżniać te różnice, a nie je ukrywać" (*Prawo fikcji*, 2017). Dlatego też ważna jest dla niego praca w instytucjach, z ich ugruntowaną pozycją i społecznym kontekstem, jaki ze sobą niosą. Celem jest zamienienie ich w agonistyczne przestrzenie publiczne, w których otwarcie kontestuje się istniejącą hegemonię. Kreowanie fikcji przy jednoczesnym jej przekraczaniu daje możliwość odziaływania politycznego. „Hans-Thies Lehmann mówi o wtargnięciu realności do fikcyjnego uniwersum, a ja staram się robić coś zupełnie odmiennego – tworzyć radykalną fikcję, która umożliwia wtargnięcie w realny socjo-polityczny kontekst" (*Oliver Frljić interviewed…*).

Problem polega jednak na tym, że coś, co jeszcze kilka lat temu wydawało się radykalną fikcją, przestało mieć znamiona artystycznego ekscesu i stało się elementem naszej rzeczywistości politycznej. Antyfaszystowski alarm ze spektakli Frljicia, który jeszcze podczas pokazów *Przeklęty niech będzie zdrajca ojczyzny* w Teatrze Powszechnym w Warszawie pod koniec 2015 roku wzbudzał śmiech na widowni, szybko stał się codziennością nie tylko w Polsce, bo przecież radykalnie prawicowe partie, zbudowane na zarządzaniu nienawiścią i strachem, na całym świecie przesuwają się z politycznego marginesu do mainstreamu. Gdy w *HamlecieMaszynie* pojawiają się przemówienia Viktora Orbána, Władimira Putina i Marine Le Pen, trudno

zorientować się, co jest podszyte większą przemocą i agresją – prowokacyjny spektakl Frljicia oparty na mocnym tekście Müllera, czy też te nienawistne mowy polityczne. W *Gorkim – Alternatywie dla Niemiec?* program lewicowego Gorki Theater w Berlinie, jednego z najbardziej progresywnych i politycznie zaangażowanych teatrów w Europie, zajmującego się perspektywą migrancką i postmigrancką, zderzony został z programem Alternatywy dla Niemiec (AfD) – skrajnie prawicowej partii prowadzącej antyeuropejską i antymigrancką politykę. Program teatru promującego różnorodność, otwartość i integrację różnych grup społecznych jest dokładnym przeciwieństwem programu partii politycznej, bazującej na negowaniu Holokaustu, hasłach wykluczenia, ksenofobii i nostalgii za faszyzmem. Fasada budynku Gorki Theater zostaje odtworzona na scenie po to, by poddać ją dosłownej i metaforycznej dekonstrukcji. Frljić ujawnia w ten sposób bezradność teatru jako miejsca tworzenia nowego podmiotu politycznego. „Jesteśmy politycznie poprawni, jesteśmy szczęśliwi, że możemy robić wyrzuty złemu światu. Ale to nie przynosi realnej zmiany systemu" (Begrich, Frljić, 2018). Cytaty z programu AfD o ochronie niemieckich rodzin, walce o niemieckie dziedzictwo kulturalne i język trafiają na podatny grunt społeczny, porywają coraz szerszą rzeszę wyborców. Czy teatr może temu zaradzić? „Skoro jesteście tacy anty-AfD, to zróbcie coś. Idźcie i zastrzelcie kilku z nich! Podłóżcie bombę i rozpieprzcie siedzibę AfD! Nie macie problemu z AfD, bo w przeciwnym razie nie siedzielibyście tutaj. Tylko siedzicie i słuchacie. Skoro jesteście tacy lewicowi, to pokażcie to i zastrzelcie paru z nich, wy tchórzliwe świnie!" (tamże). A zatem jedyną skuteczną odpowiedzią na przemoc musi być inna przemoc? *Mauzer* pokazuje mechanizm rewolucji i zadaje pytanie, czy możliwe jest wyrwanie się z tego zaklętego kręgu „zabijania i zabijania". „Ostatnim tchem tu i teraz pytam rewolucję o człowieka" (Müller, 2008, s. 76) – pisze Müller. W finale

Mauzera Frljicia nadzy aktorzy z szaleńczym zaangażowaniem próbowali rąbać ogromne drewniane pnie. Ciężka fizyczna praca zestawiona została ze stosem trupów, którymi wcześniej usłana była scena, i z powracającą wielokrotnie sentencją, że „trawę wciąż trzeba wyrywać, żeby pozostała zielona" (Müller, 2008, s. 78). W *Drugim wygnaniu* ustawieni w rzędzie aktorzy zaczynali z całej siły walić głowami o ścianę. Długo, niezdarnie napierali na niewielki mur, odskakiwali zrezygnowani, rozcierali sińce na czole, by za chwilę znowu zacząć ten niezdarny, ale uporczywy atak. W końcu, kiedy już ledwo starczało im sił, na ścianie pojawiły się małe pęknięcia. Ciągła, mordercza praca tworzenia nowych sensów to jedyne, co może nas wyrwać z depresji i co pozwala wyjąć knebel z ust nieszczęśliwego anioła historii z wizji Müllera, by przestał się dusić i choć na chwilę mógł osiągnąć spokój. Jego „zbawcze słowo", ta nowa pieśń przyszłości, pewnie nie od razu stanie się nową formą protestu czy nową formą podmiotowości politycznej, ale może przynajmniej wskaże horyzont. Może przywróci nam nadzieję, że przyszłość jest nadal możliwa?

Autor/ka

Paweł Sztarbowski

Paweł Sztarbowski (pawel.sztarbowski@e-at.edu.pl) – dramaturg, teatrolog, wykładowca akademicki. Doktor nauk humanistycznych. Ukończył filozofię na Uniwersytecie Warszawskim, studiował Wiedzę o Teatrze w Akademii Teatralnej w Warszawie, w Instytucie Sztuki PAN obronił dysertację doktorską *Teatr i Solidarność. O teatrze wspólnoty*. W latach 2006-2011 pracował w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego na stanowisku kierownika działu promocji teatru, a w latach 2011-2014 w Teatrze Polskim w Bydgoszczy na stanowisku zastępcy dyrektora ds. programowych i dyrektora programowego Festiwalu Prapremier. Jako dramaturg współpracował m.in. z Pawłem Łysakiem, Wojciechem Farugą i Marcinem Liberem. Od września 2014 pracuje w Teatrze Powszechnym w Warszawie na stanowisku zastępcy dyrektora ds. programowych. Wykłada w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza. Jest członkiem Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych i Team Europe. Numer ORCID: 0000-0003-4787-9959.

Przypisy

1. W Polsce pokaz spektaklu odbył się 25 VI 2018 roku w Teatrze Powszechnym w Warszawie.
2. W Polsce pokaz spektaklu odbył się w ramach Malta Festival w Poznaniu (23-24 VI 2017).
3. W Polsce pokazywano spektakl dwukrotnie – podczas Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Dialog" we Wrocławiu (12-13 X 2011) i w Teatrze Powszechnym w Warszawie (22 XI 2015).
4. W Polsce pokaz *Aleksandry Zec* odbył się podczas Festiwalu Prapremier w Bydgoszczy (3 X 2015), a pokaz *Chorwackiego teatru* w Teatrze Powszechnym w Warszawie (14 XI 2017).

Bibliografia

Balkan macht frei. Trzy rozmowy z Oliverem Frljiciem, przeł. Goran Injac, Magdalena Sztandara, „Didaskalia" 2016 nr 132.

Begrich, Aljoscha; Frljić Oliver, *Gorki: Alternative für Deutschland?*, przeł. A. Galt, angielskie napisy do spektaklu, 2018, archiwum prywatne autora.

Benjamin, Walter, *O pojęciu historii*, przeł. A. Lipszyc, [w:] tegoż, *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. A. Lipszyc i A. Wołkowicz, Kraków 2012.

Čolović, Ivan, *Bałkany – terror kultury. Wybór esejów*, przeł. M. Petryńska, Wołowiec 2007.

Frljić, Oliver, *Balkan macht frei*, angielska wersja scenariusza, 2015, archiwum prywatne autora.

Tenże, *Chorwacki teatr*, polskie napisy do spektaklu, 2014, archiwum Teatru Powszechnego.

Tenże, *Drugie wygnanie*, polskie napisy do spektaklu, 2018, archiwum Teatru Powszechnego.

Tenże, *Imaginary Europe*, egzemplarz inspicjencki spektaklu, 2019a, archiwum prywatne autora.

Tenże, *Przeklęty niech będzie zdrajca ojczyzny*, polskie napisy do spektaklu, 2010, archiwum Teatru Powszechnego.

Tenże, *We have to regain the trust in democracy*, 2019b, https://www.gorki.de/de/we-have-to-regain-the-trust-in-democracy, [dostęp: 5 V 2020].

Gellner, Ernest, *Narody i nacjonalizm*, przeł. T. Hołówka, wyd. II, Warszawa 2009.

Guérot, Ulrike, *Europejska wojna domowa*, przeł. B. Nowacki, Warszawa 2017.

Horvat, Srećko, *Poetry from the Future*, London 2019.

Kafka, Franz, *Sprawozdanie dla Akademii*, przeł. J. Kydryński, [w:] tegoż, *Opowieści i przypowieści*, Warszawa 2016.

Mouffe, Chantal, *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, przeł. B. Szelewa, Warszawa 2015.

Taż, *W obronie lewicowego populizmu*, przeł. B. Szelewa, Warszawa 2020.

Müller, Heiner, *HamletMaszyna*, przeł. J.St. Buras, Kraków 2000.

Tenże, *Mauzer*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.

Tenże, *Smutny anioł*, przeł. J. Zychowicz, „Lewą Nogą" 2003 nr 15.

Oliver Frljić interviewed by Duška Radosavljević, „Contemporary Theatre Review", 2018, https://www.contemporarytheatrereview.org/2018/oliver-frljic-interviewed-by-duska-radosavljevic/ [dostęp: 15 V 2020].

Oliver Frljić o Polsce po „Klątwie"i o „Chorwackim faszyzmie", z Oliverem Frljiciem rozmawiała Izabela Szymańska, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane", 3 XI 2017, http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,22598225,146962,Oliver-Frljic-o-Polsce-po--Klatwie--i-o--Chorwacki.html, [dostęp: 5 V 2020].

Prawo fikcji, z Oliverem Frljiciem rozmawiała Katarzyna Niedurny, „Notatnik Teatralny" 2017 nr 84-85.

Serbka, film dokumentalny, reż. Nebojša Slijepčević, 2018, archiwum prywatne autora.

Sugiera, Małgorzata, *Na tej scenie straszy. Niemiecka historia w laboratorium wyobraźni*, [w:] Heiner Müller, *Germanie*, Kraków 2009.

Taż, *Wariacje Szekspirowskie w powojennym dramacie europejskim*, Kraków 1997.

Todorova, Maria, *Bałkany wyobrażone*, przeł. P. Szymor i M. Budzińska, Wołowiec 2008.

Tożsamość zbiorowa, z Oliverem Frljiciem rozmawiał Jakub Skrzywanek, „Notatnik Teatralny" 2017 nr 84-85.

Trailer „Second Exile" von Oliver Frljić, https://www.youtube.com/watch?v=kIrDOHmOy2s, 2018, [dostęp: 5 V 2020].

Wittgenstein, Ludwig, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2001.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/oliver-frljic-i-nowy-koszmar-europy*