



JOANNA WICHOWSKA

TO NIE JESTEŚMY MY

1

Oliver Frłjić, reżyser nazwany kiedyś przez jedną ze swoich aktorek teatralnym terrorystą, artysta, którego każda kolejna produkcja to estetyczna i polityczna prowokacja, ekspert od śmiałych rewizji klasyki (między innymi *Przebudzenie wiosny*, *Bachantki*, *Trzy siostry*, *Śmierć Dantona*) i twórca spektakularnych autorskich projektów (realizowanych od Dubrownika, Zagrzebia i Rjeki przez Zenicę, Podgoricę, po Belgrad i Suboticę, czyli w niemal wszystkich eks-jugosłowiańskich krajach), które są bezwzględny rozliczeniem społeczeństw krajów byłej Jugosławii z minionych i obecnych grzechów, na tegorocznym festiwalu BITEF pokazał

kameralne, skromne inscenizacyjnie przedstawienie o własnej rodzinie.

Hasło 46. edycji BITEF-u brzmiało „Podróż do prawdy”. Na festiwalowych plakatach widniały wydłużone za pomocą techniki cyfrowej nogi w modnych, wąskich spodniach – skoro kłamstwo ma krótkie nogi, nogi prawdy muszą być długie. Oliver Frłjić zatytułował swoje przedstawienie, zrealizowane w 2011 roku w zagrebskim teatrze &TD, radykalnym wykrzyknikiem *Nienawidzę prawdy!*.

Spektakl Frłjicia zdobył najwięcej głosów publiczności (która oglądała w Belgradzie między innymi produkcje Ivo

van Hove i Romeo Castelluccio) oraz nagrodę specjalną festiwalowego jury.

2

Programatorzy, członkowie jury i widzowie BITEF-u najprawdopodobniej pamiętają słynny esej Dubravki Ugrešić *Kultura kłamstwa*, napisany w roku 1993, podczas wojny w Bośni. Wojenne czasy wymagają bohaterkich historii, są bowiem czasami kolektywu – pisze Ugrešić. „Prawdą jest jedynie to, co da się łatwo wpisać w obraz uznany przez kolektyw za Prawdę. Jeśli dodamy do tego ogólny zamęt czasów postmodernizmu – wówczas prawda brzmieć będzie jak kłamstwo, a kłamstwo jak prawda”. Powtarzane bez końca kłamstwo staje się w końcu „uznaną prawdą”. „Kłamiemy, by bronić ojczyzny, kłamiemy w imię ojczyzny, kłamiemy – oczywiście tylko tymczasowo – ponieważ ojczyzna jest w niebezpieczeństwie”.

Wojna dawno się skończyła, nowe jugosłowiańskie „ojczyzny” są niepodległe, ale to nie znaczy, że zanikła w nich „kultura kłamstwa” i strategie, które – według Ugrešić – powołują ją do życia: „terror niepamięci (zmuszają cię, byś zapomniał to, co pamiętasz) i terror pamięci (zmuszają cię, byś przypomniał sobie to, czego nie pamiętasz)”¹.

3

Urodzony w połowie lat siedemdziesiątych w bośniackim Travniku, Oliver Frlić dorastał w latach wojny i rozpadu Jugosławii, czyli w czasach „kultury kłamstwa”. Jej strategię zna z mediów, z ulicy i z własnego domu. Spektakl *Nienawidzę prawdy!* to psychodrama, której bohaterem i obiektem jest on sam, jego rodzice i siostra, ale to zarazem wierna kronika lat dziewięćdziesiątych – czasów agresywnych nacjonalistycznych narracji, których skutkiem była eksplozja przemocy i niezaleczone do dzisiaj traumy.

„Reżyserując [spektakl *Nienawidzę prawdy!*], powróciłem do najbardziej traumatycznych dla mojej rodziny momentów. Bazowałem na tym, co mówi Haneke: że rodzina jako podstawowa komórka społeczna w gruncie rzeczy jest szkołą faszyzmu. Wysysasz go z mlekiem matki. Gdyby ojcowie mogli karmić piersią, również od nich można by przejąć coś faszyzującego”².

4

Oliver Frlić od lat zajmuje się w swoich pracach właśnie miejscami zaatakowanymi przez traumę, w obu jej wymiarach – zbiorowym i prywatnym. Działa jak bezwzględny socjoterapeuta, konfrontujący społeczeństwo (chorwackie, serbskie, bośniackie) ze wszystkim tym, co trudne do przyswojenia, wypierane, fałszowane.

W *TurboFolk* (Chorwacki Teatr Narodowy w Rijeci) scenom niebywalej agresji towarzyszą sentymentalno-kiczowate tony tytułowego turbo-folku – gatunku muzycznego bardzo popularnego w krajach byłej Jugosławii. To niesmaczne i groźne połączenie sentymentalizmu i brutalności jest w regionie natychmiast rozpoznawalne jako tło wojny

i przemocy. W spektaklu *Tchórzostwo*, zrealizowanym w Teatrze Narodowym w Suboticy, aktorzy wspominają czas bombardowań Serbii przez wojska NATO i odczytują kilkadziesiąt nazwisk zidentyfikowanych ofiar srebrenickiej masakry. Rzucają te nazwiska publiczności w twarz. Aktorzy przedstawienia *Przeklęty niech będzie zdrajca swej ojczyzny!*, wyreżyserowanego w Teatrze Mladinsko w Lublanie (i pokazywanego na zeszłorocznym festiwalu Dialog) przechadzają się po scenie owinięci we flagi, z nożami i pistoletami w dłoniach. Oni również mówią we własnym imieniu, przedstawiając się z imienia i nazwiska, mieszając prawdziwe wspomnienia (na przykład z dnia, w którym umarł Tito) z fantastycznymi zwierzeniami o tym, jak scena onanizmu w przedstawieniu Olivera Frlijca doprowadziła każdego z nich do śmierci. Śmierci jest w tym spektaklu mnóstwo. Podobnie jak wyzwisk, skierowanych również do publiczności: „I na co się gapicie, słoweńskie piczki? Co, wy to Europa, a my to chuj, tak?”. We Wrocławiu to polska publiczność została wyzwana od piczek, wypomniano jej także kult prezydenta, który zginął w zamachu (bo przecież nie w katastrofie lotniczej) i papieża, który już teraz jest święty.

Te trzy wymienione spektakle Oliver Frlić łączy w jednorodny, „rozliczeniowy” cykl. Ale ten twórca zrealizował też wiele innych przedstawień, które działały jak palec wepchnięty w świeżą ranę i jednocześnie jak trzeźwiący policzek.

List z 1920 roku, wyprodukowany w Bośniackim Teatrze Narodowym w Zenicy, pokazywał bośniackich żołnierzy – strzelających, czołgających się w prochu i kopulujących ze zwierzętami – oraz wykorzystywał zapis audio patetycznego, zagrzewającego do walki na śmierć i życie z wrogami „pięknej Bośni” wojennego monodramu znanego sarajewskiego aktora, późniejszego ministra kultury Emira Hadžihafizbegovicia. W kraju, który buduje swoją tożsamość przede wszystkim w oparciu o pozycję (niewinnej) ofiary, przywoływanie rodzimego wojennego zacierzawienia (Frlić powiedziałby wręcz: faszyzmu) brzmiało jak zamach na fundamenty państwowości. Tak samo zresztą brzmiały jego spektakle realizowane w innych krajach byłej Jugosławii, które mają podobne, jak Bośnia, problemy z fundamentami swojej nowej tożsamości. Frlić rozdaje ciosy po równo, nie oszczędzając żadnego ze społeczeństw swojej nieistniejącej ojczyzny.

W swojej ostatniej zagrzebskiej premierze – komedii *Pani Ministrowa*, napisanej niemal sto lat temu przez serbskiego komediopisarza Branislava Nušića, wprowadził tłumaczenia z serbskiego na chorwacki, komentując w ten sposób walkę o czystość chorwackiego języka. Walkę absurdalną, jeśli się pamięta, że jeszcze dwadzieścia lat temu mieszkańcy Chorwacji posługiwali się językiem serbo-chorwackim, czy też, jeśli ktoś woli, chorwacko-serbskim. Ignorowanie praw lingwistyki jest częścią lansowanej w Chorwacji wersji patriotyzmu, opartej w dużym stopniu na negowaniu jakichkolwiek kulturowych związków z Serbią. Nic dziwnego, że spektakl Frlijca, prosta komedia zrealizowana w Teatrze Satyrycznym Kerempuh, wywołał w Zagrzebiu potężny skandal.

Skandale towarzyszące przedstawieniom Frljicia nie są środowiskowe. Angażują się w nie dziennikarze nie tylko teatralni oraz politycy różnych opcji. Tak było choćby w przypadku zrealizowanego w Belgradzie spektaklu *Zoran Đinđić*, poświęconego pierwszemu demokratycznemu premierowi Serbii, zastrzelonemu w zamachu w 2003 roku. Na środku sceny Frljić postawił blaszaną beczkę z napisem „nowa serbska historia”: aktorzy zanurzali w niej ręce, które odtąd ociekały krwią. Układali też z wielkich liter napis „krademo” (kradniemy), który po małej korekcie zmieniał się w słowo „demokracja”. „Przez was zrobiliśmy to przedstawienie, z którego nic nie zrozumiecie – zwracali się do publiczności. To przez was musimy zająć się tematami, którymi wy nie chcecie się zająć. To przez was w Srebrenicy zabiliśmy 8000 muzułmanów w siedem dni. To przez was wygnaliśmy 850 000 Albańczyków z Kosowa. To przez was mamy 12-letnich narkomanów i heroinę za 4 euro. To przez was zabiliśmy Zorana Đindicia”.

5

Przeprowadzając swój atak na społeczny *consensus*, na przemilczanie win i celebrowanie ofiar, na manipulowanie pamięcią i historią, na patriotyczne dyskursy wykluczające nie tylko wszelkich obcych, ale też tych, którzy ośmielają się mieć wątpliwości, na powszechną amnezję, ślepotę i bezmyślność, Frljić nie bawi się w łagodne perswazje i subtelne metafory. Głowy widzów spektaklu *Śmierć Dantona* unieruchomił w konstrukcjach przywodzących na myśl gilotynę. Pomiedzy tymi głowami biegali aktorzy w czerwonych kostiumach i z zaciekami czerwonej farby na twarzach. Publiczność spektakli Frljicia musi wziąć na siebie rolę reprezentantów społeczeństwa i przyjąć przeznaczone dla niego razy.

6

Leczenie publiczności, czyli – społeczeństwa – z „politycznego analfabetyzmu” (reżyser przywołuje ten termin za Brechtem) wymaga radykalnych środków. Frljić nie gra jednak roli jedyne go sprawiedliwego, który poucza, gani albo wręcz terroryzuje swoją prawdą resztę ludzkości. Potrafi tego uniknąć, bo na linii strzału stawia przede wszystkim samego siebie, swoją profesję i całą przestrzeń teatru.

W jego spektaklach pojawia się postać Olivera Frljicia, reżysera, który zmusza aktorów do robienia rzeczy, jakich nie chcą robić. Oni sami często buntują się ze sceny (we własnym imieniu?) przeciwko tematom, o których muszą mówić, i skarżą się (czy szczerze?) na formę, w której ich zamknięto. Tęsknią za „zwykłymi” rolami, za graniami postaci, z którymi widz mógłby się utożsamić. Jeszcze częściej Frljić każe im opowiadać historie z ich własnego (?) życia. Widzowie wydobywani są z anonimowości – wściekle monologi adresowane wprost do nich to znak, że ich obecność ani przez chwilę nie jest ignorowana. Sytuacja, w której się znaleźli, wraz z aktorami, jest jawna. Staje się jasne, że obie strony mają prawo stawiać sobie nawzajem wymagania.

Tematyzując wszystkie te role – widza, aktora, reżysera – Frljić z upodobaniem balansuje na cienkiej linii między rzeczywistością a fikcją. W wielu spektaklach miesza dokumenty z fantazją, autentyczne świadectwa z fikcyjnymi zwierzeniami, i robi to tak przemyślnie, że nie da się wytyczyć między nimi wyraźnej granicy. Interesuje go miejsce, gdzie nakłada się na siebie teatralne kłamstwo i pozateatralna prawda. To miejsce na wskroś polityczne.

7

W spektaklu *Nienawidzę prawdy!* Frljić po raz kolejny, tym razem w małej skali, w serii zbliżeń, które imitują stary, dobry, realistyczny teatr, bada dręczące go tematy i sprawdza skuteczność ulubionych strategii. Robi to za pośrednictwem czwórki nadzwyczajnie skutecznych aktorów skupionych wokół archetypowego rodzinnego stołu. Przy tym stole odbywa się rekonstrukcja (czy może raczej konstrukcja i – oczywiście – dekonstrukcja) dramatów rodziny Frljić, czasem tragicznych, często groteskowych. Rodzice Olivera (Filip Križan): Sladana i Dragan (Ivana Roščić i Rakan Rushaidat) oraz jego siostra Marina (Iva Visković) istnieją jednocześnie w kilku czasach: w latach siedemdziesiątych, dziewięćdziesiątych, dziś. Jedzą (nieistniejącą) zupę, palą (prawdziwe) papierosy. Bez końca wyklócają się o przeszłość (każde z nich pielęgnuje własną jej wersję), politykę (tu też nie są zgodni), życiowe wybory (praca Olivera, a szczególnie trwające właśnie przedstawienie, którego są bohaterami, wywołuje u członków rodziny lawinę frustracji i pretensji).

Stół i inne zużyte domowe sprzęty – krzesła, łóżko, telewizor, telefon, miednica, lampka nocna – upchnięte są w kącie jednego z korytarzy Historycznego Muzeum Serbii. Wytoczony w ten sposób, prowizorycznie i tymczasowo, tylko na czas festiwalowych pokazów, mały kwadrat sceny, otoczony z czterech stron widownią, pozostaje jednocześnie otwarty na monumentalną przestrzeń muzeum i w jakiś sposób wobec niej bezbronny. Jeśli jest to rzeczywiście „portret rodzinny we wnętrzu” (a szybko okaże się, że to tylko sztafaż, pożyczona z naturalizmu forma, którą Frljić doszczętnie rozsadza przemyślnie rozmieszczonymi w różnych punktach ładunkami wybuchowymi), to „wnętrze” ma szkatułkową konstrukcję. Dom rodzinny znajduje się wewnątrz historycznego archiwum, mikronarracja przynależy do makronarracji, indywidualna pamięć, chcemy tego czy nie, jest częścią pamięci zbiorowej, podlega tym samym manipulacjom i sama w ten sam sposób manipuluje rzeczywistością. Terror pamięci i nie-pamięci zaczyna się przy rodzinnym stole, a kończy w parlamencie albo w wojennych okopach.

8

W *Nienawidzę prawdy!* Frljić bawi się różnymi formami: dokumentaryzmem, biografizmem, dramatem psychologicznym, dramatem pamięci, psychodramą z całym jej terapeutycznym zapleczem, a także postdramatycznymi procedurami kwestionowania istoty rzeczywistości i zarazem

zapośredniczającego ją medium. Jego spektakl tylko udaje teatralną wersję *cinema vérité*. Psychologiczna dosłowność permanentnie podważana jest teatralną umownością i kolejnymi piętami autoreferencyjności. W rzeczywistości mało ma wspólnego z dokumentacją „prawdziwego życia” prawdziwej rodziny. Chociaż, z drugiej strony...

Można uwierzyć, że podczas spisu powszechnego w 1991 roku mama Olivera rzeczywiście zadeklarowała się jako Jugosłowianka, a tata jako Chorwat. Że niewiele później mamę zwolniono z pracy z powodu niewłaściwego pochodzenia etnicznego i że do dzisiaj unika się w rodzinie tego tematu. Można uwierzyć, że Oliver zbierał w szkole same piątki. Że w wieku kilku lat był mimowolnym świadkiem aktu seksualnego rodziców. Ale czy brat bliźniak Mariny naprawdę umarł przy porodzie? Czy ojciec Olivera rzeczywiście miał ataki wściekłości? Czy Oliver groził, że go zabije, jeśli uderzy matkę? Czy matka naprawdę biła małego Olivera kijem? Czy mówiła mu, że skoro go urodziła, ma też prawo go zabić?

9

Aktorzy bez zająknięcia przechodzą od odtwarzania „scen z życia” do komentarzy, które imitują prawdziwe reakcje realnych postaci. „Mamo, ale to nie jesteś ty, mówisz słowa, które ktoś napisał. To nie jesteśmy my, to jest przedstawienie” – Marina cierpliwie tłumaczy zbulwersowanej treścią spektaklu matce zasady gry. Pirandellowski bunt postaci wobec autora pokrywa się z buntem rodziny wobec nieczulego syna, który traktuje swoich bliskich instrumentalnie i nie zważając na ich uczucia, portretuje w swojej sztuce w bardzo niepochlebnym świetle. Oczywiście, wszystkie te rodzaje metakomentarzy tylko podszywiają się pod prawdę, w rzeczywistości są kolejnym poziomem kunsztownej manipulacji (jej częścią była rozpowszechniana przed premierą informacja, że aktorzy spędzili miesiąc z rodzicami i siostrą Frljicia w ich dzisiejszym domu w teksaskim miasteczku), kolejnym piętrem teatralnego fałszu.

Sprawy komplikują się jeszcze bardziej, gdy aktorzy zarzucają Oliverowi niekonsekwencję, domagają się wyjaśnień, kogo w końcu mają grać: matkę z przeszłości czy matkę, która komentuje spektakl, czy może aktorkę, która nie wie, kogo gra i buntuje się przeciw reżyserowi... Dysfunkcje teatru, systemu opartego na hierarchii i reżyserskich manipulacjach, stają się przedmiotem badań w tym samym stopniu, co dysfunkcje rodziny i społeczeństwa. Poziomy autoreferencyjności mnożą się w nieskończoność.

10

- Nie mogę tak dłużej, Oliverze. Pokazujesz swoją mamę jako jakieś monstrum. Kiedy siebie słyszę, kiedy na siebie patrzę, mam wrażenie, że jestem najgorszą mamą na świecie.
- Ale, mamo, to jest moja praca. To jest teatr. Byłbym przezszcęśliwy, gdyby ci ludzie tutaj w cokolwiek wierzyli. Problem w tym, że tu nikt w nic nie wierzy. Wszyscy wiemy, że z chwilą, gdy wchodzimy do teatru, prawda znika.

Wielopoziomowa gra z rzeczywistością nie może się jednak skończyć prostą konstatacją na temat immanentnego fałszu teatru. Nie może się też rozstrzygnąć wygraną jednej ze stron: prawdy albo kłamstwa. Wszystkie pieczołowicie porostawiane przez Frljicia elementy układanki służą kumulowaniu wątpliwości. Scena zmusza rzeczywistość, by udawała fikcję, a fikcję, by imitowała rzeczywistość. Naturalnym odruchem widza jest próba oddzielenia tego, co autentyczne, od tego, co zmyślone – wysiłek skazany na niepowodzenie, ale zarazem owocujący pełnym, zaangażowanym uczestnictwem.

Frljić gra o wysoką stawkę i jest ona nierozzerwalnie związana ze sferą etyki. Chodzi o odpowiedzialność. O wszystkie świadome i odruchowe, indywidualne i społeczne, jawne i ukrywane strategie, które umożliwiają uchylene się od odpowiedzialności i zachowanie (pozorów) czystego sumienia.

Rodzina, która przede wszystkim dba o własny wizerunek, nie akceptuje publicznego prania brudów („Ludzie na nas patrzą, nie kłóćmy się”), ignoruje problemy, wypiera z pamięci traumy, fałszuje wspomnienia. W makroskali – społeczeństwo, które kultywuje pamięć o krzywdach, zawsze tych doznanych, nigdy – wyrządzonych, i fałszuje historię. Artyści, którzy dają sobie prawo manipulowania rzeczywistością – w imię twórczej wolności, o ile nie zwyczajnego narcyzmu. Teatr, który godząc się pełnić funkcję burżuazyjnego rytuału, bezrefleksyjnie podtrzymując własny fikcyjny status, usuwa ze swojego pola widzenia – i z pola widzenia odbiorców – wszelkie możliwe etyczne dylematy. I w końcu widzowie, którzy, oczekując od teatru reprodukcji starych sposobów reprezentacji, czują się zwolnieni z obowiązku jakiegokolwiek innej, niż estetyczna, reakcji. Również reakcji na świat, nie tylko przedstawiony. Frljić z niezwykłą pasją i zarazem precyzją godzi we wszystkie te sfery, wciąż mocno obwarowane różnego rodzaju tabu.

11

„Prawda brzmieć będzie jak kłamstwo, a kłamstwo jak prawda”. Spektakl Frljicia jest perfekcyjną realizacją tego niepokojącego równania. Ale zamiast niezobowiązującej apologii relatywizmu, proponuje uważne i ustawiczne regulowanie etycznego kompasu. W teatrze rozplątywanie nitek, oddzielanie kłamstwa od prawdy może być wspaniałą intelektualną rozrywką. Ale uwaga! – mówi Frljić – publiczność to również społeczeństwo, a w życiu społecznym próby rozwiązywania tej łamigłówki przestają być zabawą, a stają się obowiązkiem. Można go zlekceważyć, ale wtedy pozostanie nam tylko grzeczne wykonywanie tekstu, który ktoś dla nas napisał. ■

¹ D. Ugrešić, *Kultura kłamstwa*, [w:] *też*, *Kultura kłamstwa (eseje antypolityczne)*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2006, s. 109, 118, 127.

² *Odważa w teatrze stała się estetyką*, z Oliverem Frljiciem rozmowa Goran Injac, „Dwutygodnik.com”, 2011 nr 69.