



# MIGRACJA, PAMIĘĆ, TOŻSAMOŚĆ. NASZA PRZEMOC, WASZA PRZEMOC OLIVERA FRLJICIA

**Magdalena REWERENDA (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)**

ORCID: 0000-0001-9031-2793

Oliver Frljić jest prawdopodobnie najbardziej rozpoznawalnym zagranicznym reżyserem teatralnym w Polsce. Jego sława nie ogranicza się jedynie do wąskiego kręgu profesjonalnej widowni i środowiska teatralnego, ale sięga świadomości nawet tych, którzy teatry odwiedzają raczej sporadycznie. Mimo uznania wśród badaczy, powszechnie nie cieszy się najlepszą reputacją. Szczególną popularność zdobył trzy lata temu: jego *Kłątwa* (Teatr Powszechny w Warszawie, premiera: 18 lutego 2017), inspirowana dramatem Stanisława Wyspiańskiego, zbulwersowała konserwatywne środowiska oburzone między innymi sposobem obrazowania papieża Jana Pawła II i bezpośrednim poruszeniem tematu pedofilii w polskim Kościele katolickim, wywołała protesty i zamieszki, odbijając się szerokim echem w ogólnopolskich mediach. Nie był to jednak pierwszy raz, gdy Frljić nadepnął na odcisk polskiej widowni.

W 2013 r. w Krakowie naciski ze strony konserwatywnych środowisk, podburzanych przez lokalną prasę pravicową, doprowadziły do zerwania prób, a w efekcie do odwołania premiery jego przedstawienia *Nie-Boska komedia. Szczątki* (Narodowy Stary Teatr w Krakowie), poruszającego kwestię polskiego antysemityzmu. Trzy lata później w Bydgoszczy, podczas jednego z najważniejszych polskich festiwali teatralnych Festiwal Prapremier, Frljić zaprezentował swój spektakl *Nasza przemoc, wasza przemoc* (The Mladinsko Theatre w Lublanie, premiera: 13 października 2016). Zarówno on, jak i jego współpracownicy oraz dyrekcja Teatru Polskiego w Bydgoszczy zostali oskarżeni o obrazę uczuć religijnych, a sprawa trafiła do prokuratury. Choć śledztwo zakończyło się oczyszczeniem zespołu z zarzutów, zdarzenia te i dyskusja im towarzysząca są nadal żywe, a problemy poruszane w przedstawieniu stają się bardziej aktualne.

## Konflikt jako strategia

Główną zasadą organizującą spektakle Frłjicia jest przeniesienie fikcyjnego konfliktu (budującego dramaturgię już w teatrze antycznym) w autentyczny kontekst miejsca, w którym powstaje jego spektakl. Zapraszany przez teatry w całej Europie, jest obcym, outsiderem, który nie tyle mówi swoim „gospodarzom”, kim są, ile zmusza ich do autorefleksji na ten temat i inspiruje krytyczne myślenie. Wierzy, że „wszystkie społeczeństwa zbudowane są na kombinacji narodowych mitologii, zawłaszczaniu społecznej własności w imię narodowych interesów, niedbalstwie i duchowym spustoszeniu. Wszystkie cierpią na chroniczny brak krytycznej autorefleksji”<sup>1</sup>. Usiłuje ją wzniecić, wkładając palce w niezagojone rany i pytając o powody ich powstania. Używa do tego teatru, by przypomnieć to, co miało być zapomniane i poddać refleksji sam proces jednostkowego i zbiorowego pamiętania<sup>2</sup>.

Spektakl powstaje w dyskusji z aktorami. Wśród prawdziwych i zróżnicowanych poglądów, pomysłów i wspomnień reżyser diagnozuje najbardziej palące kwestie w danej społeczności i czyni je osią swojego przedstawienia. Poddaje także krytycznej refleksji politykę kulturalną, obnażając rządzące nią relacje siły. Dla niego każdy artysta (jak i każdy widz) powinien być podmiotem politycznym, współodpowiedzialnym zarówno za kształt spektaklu, jak i całego środowiska teatralnego. Nikt nie może pozostać neutralnym w stosunku do wątków poruszanych w jego spektaklach. *Nasza przemoc, wasza przemoc*, inspirowana *Estetyką oporu* Petera Weissa, mówi o kryzysie uchodźczym w Europie oraz o sieci politycznych i ekonomicznych zależności pomiędzy różnymi częściami świata. Stawia pytania o odpowiedzialność i przemoc symboliczną, interpretując strach jako źródło współczesnej nienawiści.

Do rozwijania tych kwestii Frłjić używa wszystkich swoich sprawdzonych strategii charakterystycznych dla jego teatru: zacieranie granicy między prawdą a fikcją, gra z biografiami aktorów, bezpośrednie zwroty do publiczności czy odwołania do symboli odnoszących się do kulturowej, narodowej i religijnej tożsamości. Największe kontrowersje, a w rezultacie zarzuty skierowane do prokuratury, wywołała scena z Chrystusem gwałcącym muzułmankę oraz wyciągania przez nią z wagi polskiej flagi. Te jak i inne metafory dotyczące związków migracji, tożsamości i pamięci zostaną poddane analizie w niniejszym artykule.

## Produkcja emigranta

W scenie otwierającej spektakl poznajemy aktorów teatru w Lublanie, którzy kolejno przedstawiają się widzom oraz opowiadają o swojej przeszłości i pochodzeniu: rodzicach i dziadkach, którzy wiele lat temu przybyli do byłej Jugosławii, o tym, jak się w niej osiedlali i tworzyli więzi ze swoim nowym krajem. Aktorzy grają amatorów zatrudnionych przez Frłjicia do tego spektaklu. Większość faktów z ich życia jest fałszywa lub zmanipulowana, a reżyser świadomie tego nie ukrywa — choć do scenicznych kłamstw nikt nie przyznaje się wprost, to z każdą kolejną, coraz bardziej nieprawdopodobną historią (jak np. ta, gdy jedna z aktorek mówi, że poprosiła reżysera o rolę po odbytych stosunku), stają się łatwiejsze do zdemaskowania. Jako postaci z przedstawienia są przedstawicielami drugiego lub trzeciego pokolenia muzułmańskich emigrantów, obywateli Chorwacji czy Słowenii, czującymi się Europejczykami, ale naznaczonymi przez swoje korzenie, z którymi nie zawsze się utożsamiają. Stano-

<sup>1</sup> *Balkan macht frei. Trzy rozmowy z Oliverem Frłjiciem*, Didaskalia 2016 nr 132, s. 20.

<sup>2</sup> B. Buden, *Performer po teatrze*, Didaskalia 2016 nr 132, s. 17.

wią żywy przykład pozytywnej integracji<sup>3</sup>. Zarówno oni, jak i ich rodzice nie są już przybyszami z zewnątrz, ale nadal definiuje ich emigracyjna przeszłość, czy tego chcą, czy nie. Stawiają pytania o to, czym właściwie jest narodowość i kto o tym decyduje; jak przeszłość przodków wpływa na tożsamość współczesnych w teraźniejszości; gdzie się zaczyna bycie Europejczykiem. Sztywna klasyfikacja wydaje się równie sztuczna i nieadekwatna jak skonstruowane przez Frljicia sceniczne tożsamości aktorów: umowna i nieprawdziwa, nieprzystająca do współczesnych realiów, ale funkcjonalna dla społeczeństwa. Znamię (post)pamięci, w zależności od zapotrzebowania, raz jest uwypuklane, a kiedy indziej zacierane.

Scena przedstawiania się ewokuje także inne skojarzenia. Krótkie, esencjonalne wypowiedzi, zawierające tożsamość postaci w pigułce i pokazujące wielopokoleniowe związki rodzin bohaterów z krajami bałkańskimi (od studiów i pracy aż po udział ojca w wojnie w byłej Jugosławii), błyskawiczne autoreferaty z pozytywnym przesłaniem, zdają się mieć funkcję perswazyjną: mają udowodnić prawo aktorów/postaci do przebywania w kraju i bycia jego obywatelami. Skuteczny performans to być i nie być występujących, a jedyna możliwa obecność to obecność w pełni zasymilowana, wyreżyserowana dokładnie przez zachodniego gospodarza. Udana prezentacja własnej użyteczności dla społeczeństwa i niemal nieodróżnialności od jego reprezentantów jest prawie tak istotna, jak ważny paszport na granicy — też daje przepustkę do życia w nowym kraju.

Mini-monologi bohaterów są metaforycznym testem „granicznym”, o którym pisała Sophie Nield: „Jeśli nie jesteś w stanie skutecznie się zaprezentować, to sama twoja obecność ulega rozbiuciu i wystąpienie staje się klęską”<sup>4</sup>. Metafora granicy jako teatralnej sceny proponowana przez Nield rozszerza się na całą rzeczywistość po jej przeciwnej stronie. Drugie i trzecie pokolenie emigrantów nieustannie staje na symbolicznej granicy, na której udowadniać muszą swoją wartość, a ona mierzona jest stopniem zatarcia różnic, z niewidzialnością jako formą doskonałą<sup>5</sup>. Teatralna rampa w spektaklu Frljicia gra przestrzeń granicy, która „[...] «pojawia się» lub jest wytwarzana wszędzie tam, gdzie ma miejsce spotkanie, narracja lub historia ruchu. To przestrzeń, gdzie tożsamość lub jej brak jest wystawiana, odgrywana, performowana. Sama granica ujawnia się w jej biurokratycznej produkcji, a my — jako jednostki czy podmioty («postaci») mamy pojawiać się lub znikać na granicy”<sup>6</sup>. Skuteczny performans autoprezentacji staje się warunkiem istnienia.

---

<sup>3</sup> O roli integracji wprost mówi pierwszy z prezentujących się aktorów w ramach podsumowania historii swojej rodziny w Europie: „Sądzę, że Europejczycy powinni zobaczyć, że my, którzy przybywamy z zewnątrz, jesteśmy w stanie z sukcesem zintegrować się z zachodnim społeczeństwem”.

<sup>4</sup> S. Nield, *On the border as theatrical space. Appearance, dis-location and the production of the refugee*, [w:] *Contemporary Theatre in Europe. A Critical Companion*, red. J. Kellehar, N. Kidout, Routledge, London–New York 2006, s. 65.

<sup>5</sup> Niewidzialna granica, otwarta i możliwa do przekroczenia bez przeszkód, nie dotyczy jednak sprowadzanych ze Wschodu towarów. Mówi o tym powtarzający się przez całe przedstawienie (np. dzięki scenografii zbudowanej z kanistrów z benzyną) motyw eksportu ropy do krajów europejskich. Refleksję tę jedna z postaci wypowiada w spektaklu wprost: „Ropa z Syrii może do Europy przyjechać, ale Syryjczyk nie”.

<sup>6</sup> S. Nield, *On the border as theatrical space*, s. 69.

## Wymazywanie, zapisywanie

Metafora usuwania znamienia lub tatuażu, tożsamości dosłownie wypisanej na skórze potomków emigrantów z krajów arabskich, którzy często wyglądają inaczej niż ich europejscy sąsiedzi, użyta jest w kolejnej części spektaklu. Nadzy aktorzy pokazują się na scenie literalnie naznaczeni swoim kulturowym dziedzictwem — inskrypcjami w języku arabskim wypisanymi na ich ciałach — które stopniowo znikają, ściera się w fizycznym kontakcie z innymi aktorami. Akompaniamentem dla tej sceny jest kolęda *Cicha noc* wykonana w języku niemieckim. Napisy znikają jak odległa pamięć przodków<sup>7</sup>, która jest sukcesywnie wymazywana przez zachodnie społeczeństwo dążące do unifikacji i agresywnej asymilacji: egzekwowanej stopniowo, najpierw łagodnie, z czasem coraz brutalniej, tak jak wzajemne gesty aktorów w omawianej scenie, gdy początkowo łagodne pieszczoty i pocałunki zmieniają się w gwałtowność, zapowiadającą mający nadejść w końcowej sekwencji gwałt. I tak też „nasza” przemoc, zawarta w tytule spektaklu, staje się wielowymiarowa. Z jednej strony dotyczy problemów poruszanych w przedstawieniu wprost: rasizmu, budowania monolitycznych obrazów i fantazmatycznych konstruktów, wypierania kolonialnej przeszłości Europy. Z drugiej „nasza” przemoc jest też znacznie subtelniejsza, ale równie dotkliwa. Kulturowa dominacja Europy czy szerzej społeczeństw zachodnich i ich wiary we własną wyższość, symbolizowana jest tu właśnie przez esencję kultury wysokiej i kulturowej wykluczającej potęgę Zachodu<sup>8</sup>: niemiecką wersję *Cichej nocy* napisanej i skomponowanej w austriackim Oberndorfie koło Salzburga.

W spektaklu kolęda ta reprezentuje wciąż żywe faszystowskie tendencje europejskiej kultury i chrześcijaństwa jako dominujących i przemocowych modeli, które przyczyniają się do utraty kulturowej różnorodności i wymuszają podporządkowanie się. Asymilacja emigranta, czyli de facto przyjęcie nowej, akceptowalnej tożsamości, możliwe jest dopiero po odbyciu serii upokarzających rytuałów przejścia, które tu symbolizowane są przez dotkliwą scenę torturowania Syryjczyka: tak aby pokazać mu — jak mówi jedna z postaci — europejską gościnność. Przed pełną integracją Muzułmanin musi wziąć odpowiedzialność za wszystkich terrorystów i wyrzec się swoich wartości. Po wysłuchaniu długiej tyrady o Europejczykach, zabitych w zamachach, po krztuszeniu się wlewaniem mu na siłę prosto do gardła winem i dławieniu wpychanym mu do ust świńskim łbem, mężczyzna słyszy: „Tylko nie mów, że nie dbamy o uchodźców. Spójrz, jak cię karmimy. Spójrz, jak się troszczymy”. W spektaklu Frljicia Europa buduje swoją tożsamość na tłumieniu inności i braku empatii, wymazywaniu i ponownym zapisywaniu, przy jednoczesnym deklarowaniu chrześcijańskiego miłosierdzia i współczucia, wybierając agresywną asymilację zamiast pełnej szacunku integracji<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Pamięć o tym, jak kształtowała się droga, którą przeszli ich rodzice i dziadkowie, jest szlifowana jak w wierszu Bertolta Brechta *Sonet na emigracji*: „Starą drogą znowu muszę kroczyć / Szlifowali ją ludzie bez nadziei wszelkiej!”. Paweł Mościcki pisze, że „poeta sugeruje więc, że chodzi po śladach swoich stłamszonych i cierpiących poprzedników [...]. Wydeptana przez nich ścieżka nie zachowuje jednak ich śladów, jest całkiem wygładzona przez ich kroki”; zob.: P. Mościcki, *Migawki z tradycji uciśnionych*, Bydgoszcz–Warszawa 2017, s. 12.

<sup>8</sup> O nieadekwatności argumentu „chrześcijańskiej Europy” jako źródła i stabilnego modelu kultury pisał między innymi Leszek Kołakowski, wskazując na opresyjne i wykluczające właściwości takiego podejścia w obrębie nawet samego kontynentu; zob.: L. Kołakowski, *Czy Europa może zaistnieć?*, „publica.pl”, <https://publica.pl/teksty/kolakowski-czy-moze-europa-zaistniec-2-60628.html> [dostęp: 24.01.2020].

<sup>9</sup> Zob.: M. Środa, *Obcy u naszych bram. Humanizm w potrzasku?*, [w:] *Prognozowanie teraźniejszości. Myślenie z wnętrza kryzysu*, red. P. Czaplinski, J. B. Bednarek, Gdańsk 2018, s. 99.

Europocentryczna wizja „cywilizacji” opartej na chrześcijańskim humanitaryzmie i najwyższych osiągnięciach kultury zostaje skompromitowana.

Takie też jest znaczenie sceny, która stała się przyczynkiem do oskarżenia twórców spektaklu o obrazę uczuć religijnych: tej, gdzie owinięty w tkaninę w kolorach polskiej flagi Jezus (a właściwie — choć to oczywiste, ale w przypadku budzących emocje strategii reżyserskich Frłjicia warte nieustannego podkreślania — symbol, znak Jezusa, aktor grający postać mającą w tej scenie skojarzenia z Jezusem wywoływać) zrywa kobiecie z głowy hidżab, a następnie (gra, że) ją gwałci. Postaci te są wielopiętrowymi znakami: nie tylko odpowiednia charakteryzacja buduje znak „polskiego” Jezusa, ale i Jezus jest tu tylko i aż metaforą: po raz kolejny silnej, dominującej, niemal monolitycznie chrześcijańskiej Europy, agresywnie podporządkowującej sobie „Muzułmankę”: słaby, egzotyczny i obcy kulturowo, ale skutecznie eksploatowany ekonomicznie Wschód<sup>10</sup>. Frłjić brutalnie gra tu ze stereotypami islamskiego terroryzmu i chrześcijańskiej łaski, odwracając role i zwracając uwagę na ich powierzchowność.

„Polskość” tego symbolicznego Chrystusa też jest zaledwie symbolem — Polska to Europa, podobnie jak każdy inny kraj, w którym spektakl Frłjicia jest pokazywany: flaga zmieniana jest w zależności od zapraszającego państwa, nie była pomysłem dedykowanym Polsce, choć romantyczna wizja „Polski — Chrystusa narodów” przypadkowo buduje tu kolejne piętro tego złożonego znaku. Jezus Frłjicia jest figurą „turbopatriotyczną”<sup>11</sup>: uzbrojony w polską flagę i koronę cierniową staje do boju w obronie wciąż zagrożonej niepodległości Polski, w swoistym „połączeniu rozkoszy i bólu”<sup>12</sup>, w roli „kulturowego herosa pokonującego pierwotnego smoka chaosu i ustanawiającego ład w świecie. Sprzeciw dodaje mu siłę, usztywnia pancerz tożsamości”<sup>13</sup>.

Nie jest to zresztą pierwsze pojawienie się flagi w tym spektaklu. Zaraz po omawianej wcześniej sekwencji zacierania arabskich napisów na ciałach aktorów, gdy większość z nich się rozchodzi, ale *Stille Nacht* nie przestaje jeszcze grać, na scenie zostaje jedynie aktorka w hidżabie i, powtarzając performance Carolee Schneemann *Interior Scroll*, wyciąga z wagi kawałek materiału w kolorach polskiej flagi. Muzułmanka przejmując rolę Matki Boskiej, a zamiast Jezusa „rodzi” Polskę, która nie mogłaby istnieć bez figury Muzułmanki: istota polskości powstaje w odniesieniu do Innego definiowanego jako zagrożenie<sup>14</sup>. Tożsamość narodowa rodzi się dzięki temu, co ma być wypchnięte w celu zapewnienia bezpieczeństwa homogenicznej struktury, uruchamiając „maszynę schizotypiczną”, opartą na pamięci sfantazmatyzowanej:

---

<sup>10</sup> Zob. też.: S. Godlewski, *Po raz drugi — co widzimy?*, „e-teatr.pl”, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/230113.html> [dostęp: 18.01.2020].

<sup>11</sup> Pojęcie, które Marcin Napiórkowski ukuł z inspiracji bałkańskim „turbofolkem”, w zaskakujący sposób zbliża rozważania na temat polskiej tożsamości zbiorowej z samym Oliverem Frłjiciem. Ten powstały w latach 80. w byłej Jugosławii gatunek muzyki rozrywkowej, dostarczył, jak pisze Napiórkowski, „estetykę, w ramach której wyrażały się duma i gniew, miłość i nienawiść”; zob.: M. Napiórkowski, *Turbopatriotyzm*, Wołowiec 2019, s. 23. Frłjić stworzył zresztą spektakl zatytułowany *TurboFolk* (premiera: 31.05.2008, Chorwacki Teatr Narodowy w Rijece), który prezentowany był w Poznaniu w czasie Malta Festival w 2017 r.

<sup>12</sup> Tamże, s. 46.

<sup>13</sup> Tamże, s. 16.

<sup>14</sup> „[...] kluczowa dla turbopatrioty staje się figura wroga: odwiecznego, jak Niemiec, Rosjanin czy Żyd, ale też współczesnego, którym może stać się feministka, neomarksista, Ukraińiec, unijny biurokrata czy imigrant-terrorysta. Turbopatriotyzm buduje wokół niepodległości poczucie obłąkania”; tamże s. 47.

Podstawową cechą maszyn społecznych, o których mowa, jest dynamizm budowany mocą tożsamości identyfikujących wrogów — z zasady zewnętrznych. Tożsamość taka nie istnieje poza ową identyfikacją — inaczej mówiąc, ustanawia się sama w momencie zidentyfikowania wroga, ponieważ ustanawia się wobec jego traumatyzującej obecności. [...] Maszyna jest uruchamiana jako dynamiczna walka z identyfikowanym przez jej pamięć wrogiem<sup>15</sup>.

Europejskie tożsamości narodowe analizowane w spektaklu konsolidują się w oparciu o zidentyfikowanego zewnętrznego wroga, którego same konstruują, czyli rodzą, bo te w swym fantazmatycznym kształcie nie istniały przed tą kulturową produkcją. A jednocześnie — co także symbolizuje scena „rodzenia” flagi — narodowe imaginarium opiera się na zinstytucjonalizowanej i niemożliwej do przekroczenia granicy (samą w sobie będącą wynalazkiem Europy<sup>16</sup>) między tym, co wewnętrzne a zewnętrzne, swoje a obce.

### **My i oni, czyli konstrukcja tożsamości**

*Nasza przemoc, wasza przemoc* — podobnie jak inne spektakle Olivera Frlijcia — pokazywana jest w wielu krajach Europy i niemal zawsze reakcja widowni jest bardzo emocjonalna. Jednak nigdzie temperatura dyskusji towarzysząca pokazom przedstawień reżysera nie jest tak wysoka jak w Polsce. Ostra reakcja nie ominęła także i tego spektaklu, choć tematyka w nim poruszana — kwestia muzułmańskich uchodźców migrujących do Europy oraz polityczne i ekonomiczne zależności między „Wschodem” a „Zachodem” — dotyczy Polski w niewielkim stopniu ze względu na nieznaczącą obecność uchodźców i emigrantów z krajów muzułmańskich<sup>17</sup>. Dlaczego zatem przedstawienie kwestionujące europejskie ideały w kontekście relacji między chrześcijańskim Zachodem a islamskim Wschodem było tak problematyczne dla polskiej widowni?

Oczywiście użycie symboli religijnych i narodowych w Polsce stało się właściwie gwarancją skandalu. W moim przekonaniu jednak mechanizm ten był bardziej złożony. Ma on, rzecz jasna, związek ze sposobem, w jaki od dawna kształtowana jest polska tożsamość narodowa: w antagonistycznej relacji do agresora, w oparciu o martyrologiczną pozycję Polski jako ofiary, wzmacnianą przez serię zbiorowych traum i pamiętanie krzywd — tych doświadczonych (i wyobrażonych), a nie wyrządzanych. Wytykanie Polsce win (a oskarżenie wystosowane w kierunku chrześcijańskiej moralności w państwie katolickim staje się tożsame z bezpośrednim afrontem wobec polskości) jest obraźliwe, ponieważ podważa ten utrwalony i wygodny status, zwłaszcza, gdy zostają do tego użyte symbole chrześcijańskie. A figura uchodźcy, złego i groźnego obcego, wydaje się idealnym kozłem ofiarnym: nie dlatego, że emigranci z krajów islamskich są codziennym kłopotem jakiegokolwiek rodzaju, ale właśnie dlatego, że są

---

<sup>15</sup> T. Polak, B. A. Polak, *Resentiment, paranoja psychoza. Dlaczego tak łatwo uruchomić populizm?*, [w:] *Prognozowanie teraźniejszości*, s. 192.

<sup>16</sup> S. Nield, *On the border as theatrical space*, s. 65. Jej celem jest „[...] wskazanie, kto jest na zewnątrz, a kto w środku”. Tamże, s. 66.

<sup>17</sup> Powodem ich nieobecności są działania konserwatywnych polityków skutecznie zniechęcających Polaków do przyjęcia uchodźców, ale i niechęci ich samych do emigracji do Polski: „[...] ci, którzy trafiali tu jeszcze kilka lat temu, traktowali Polskę — stety albo niestety — jako kraj tranzytowy. [...] Polska nie była, nie jest i raczej nie będzie atrakcyjna dla uchodźców”; I. Klementowska, *Skóra. Witamy uchodźców*, Kraków 2019, s. 130.

nieobecni<sup>18</sup>. Dzięki temu, że są nieznanymi, łatwiej umieścić ich w fantazmatycznym modelu zagrożenia dla polskiej tożsamości i wyjaśnienia własnych klęsk<sup>19</sup>.

Wymazywanie pamięci i narzucanie europejskiej kultury jest dokładnie tym, o czym Magdalena Środa pisze w kontekście kolonizacji:

[...] za górami, za lasami mieszkał „obcy”, był dziki, czarny, nierozumny, pozbawiony mowy, pamięci, historii, ale przyszedł biały Europejczyk i go wykształcił, ubogacił, obdarzył religią, demokracją i darem konsumpcjonizmu. Jednym słowem zhumanizował. Europejczyk zrobił wszystko, by z figury „odzwierzęcej” [...] uczynić człowieka: łagodnego (*gentle*), prawie białego, prawie rozumnego, prawie użytecznego cywilizacyjnie<sup>20</sup>.

Nowy obcy, politycznie wmanipulowany w *ordo caritatis*<sup>21</sup> — uchodźca, imigrant — zamienił się we wroga, by mógł realizować określone interesy polityczne:

„Obcy” stał się użyteczną i bardzo wygodną figurą retoryczną, niezbędną do konsolidacji (konserwatywnych) sił politycznych. W wersji retorycznej zbitki „obcy-uchodźca-terrorysta” zaczął pełnić funkcję wroga — alibi dla sił poszerzających swą władzę<sup>22</sup>.

Zidentyfikowanie „obcego” umacnia funkcjonalny podział na „my” i „oni”, które — jak dowodził Zygmunt Bauman — znaczą więcej niż istnienie dwóch grup: to zderzenie „[...] dwóch zdecydowanie odmiennych postaw: uczuciowego związku i antypatii, zaufania i podejrzliwości, pewności siebie i trwogi, gotowości do współpracy i wrogości”<sup>23</sup>. Ze strachu przed unieważnieniem lub osłabieniem stabilnej tożsamości narodowej — tak została skonstruowana figura imigranta, którego powinniśmy unikać. Imigranta, który jest mile widziany tylko jeśli akceptuje nasze zasady. Niemile widziane

---

<sup>18</sup> O komforcie spowodowanym nieobecnością emigrantów z Bliskiego Wschodu świadczy niechęć do przyjmowania uchodźców w Polsce także wśród osób młodych, które — jakby się mogło wydawać — wychowały się w świecie korzyści płynących z naturalnego otwarcia granic. W 2016 r. (roku powstania spektaklu Frlijcia) „[...] CBOS podał, że sześćdziesiąt siedem procent Polaków sprzeciwia się przyjmowaniu uchodźców z Afryki i Bliskiego Wschodu, dwadzieścia osiem procent opowiada się za ich przyjęciem, a pięć procent nie ma zdania. Przeciwno przyjmowaniu uchodźców byli przede wszystkim młodzi ludzie, w wieku od osiemnastu do trzydziestu czterech lat, głównie mieszkańcy wsi, z wykształceniem podstawowym lub zawodowym”; I. Klementowska, *Skóra*, s. 80–81.

<sup>19</sup> Mowa chociażby o niepowodzeniach ekonomicznych. Jak zauważa Jan Sowa — z pomocą figury Innego — wykorzystuje je prawicowy populizm, który „[...] udałoby się wyeliminować, gdyby gniew pokrzywdzonych skierować nie ku sztucznie skonstruowanemu Złemu Innemu (ubekowi, komuchowi, Żydowi czy gejerowi), ale w stronę faktycznego źródła problemów, czyli ekonomii”; J. Sowa, *Ciesz się, późny wnuku! Kolonializm, globalizacja, demokracja radykalna*, Kraków 2008, s. 444. Paweł Mościcki przypomina w tym kontekście pojęcie „sekurytyzacji” Zygmunta Baumana, czyli tłumaczenia problemów politycznych poprzez dyskurs bezpieczeństwa. W efekcie tego zjawiska Europa zaczyna przypominać „[...] coraz szczelniej pozamykaną i obłożoną z każdej strony twierdzą”; zob. P. Mościcki, *Migawki z tradycji uciśnionych*, s. 146.

<sup>20</sup> M. Środa, *Obcy u naszych bram*, s. 89–90.

<sup>21</sup> „Miłość bliźniego, chrześcijańskie rozległe *caritas*, jest z kolei ograniczana zasadą *ordo caritatis*, z której chętnie korzystają na przykład politycy pragnący zatrzęsnać drzwi przed obcymi, by — rzekomo — miłować swoich”; tamże, s. 114.

<sup>22</sup> Tamże, s. 118.

<sup>23</sup> Z. Bauman, *Socjologia*, Poznań 1996, s. 47.

go, aby pozostał nieznan, a tym samym politycznie użyteczny. Niemile widziany, ale i niezbędny, żeby ustanowić naszą tożsamość we wrogiej relacji do niego. Tym samym podział na „my” i „oni” zyskuje nowy, sprawczy, czyli performatywny wymiar.

Wątek polskiej ksenofobii i niechęci do Muzułmanów, poruszony w spektaklu *Nasza przemoc, wasza przemoc*, zarysowany jest mimo wszystko bardzo subtelnie: większość scen stanowią teatralne, metaforyczne obrazy, które — choć pokazywane w Polsce i za pomocą detali dostosowane do jej kontekstu — nie odnoszą się do Polski bezpośrednio, powstały w Słowenii i rozgrywane są identycznie we wszystkich krajach. Temat jednak powrócił we wspomianej *Kłatwie*, spektaklu jeszcze głośniejszym, poświęconym pozornie innym kwestiom. Powrócił w jednej, bardzo przejmującej i przewrotnej scenie, która — podobnie jak scena torturowania Syryjczyka — w medialnym skandalu przeszła niemal bez echa, choć reżyser stąpa w niej po cienkim lodzie.

W typowej dla Frljicia poetyce obalania czwartej ściany, jeden z aktorów, grających w spektaklu, Jacek Beler, staje przed publicznością i odsłania kulisy pracy nad przedstawieniem. Opowiada o dyskusji na temat dekretu prezydenta Donalda Trumpa z 26 stycznia 2017 r., który zabrania muzułmanom z siedmiu krajów wstępu na terytorium USA. Mówi o tym, że chętnie zrobiłby to samo w Polsce:

Jestem Polakiem, katolikiem i będę bronił tych wartości. Widzimy, że cudzoziemcy, przede wszystkim Muzułmanie, rozprzestrzeniają się po naszym kraju jak choroba. Przelaliśmy tyle krwi, żeby odzyskać naszą ojczyznę. Tak często byliśmy w opresji, a nasz kraj trwał tyle lat pod rozbiorami. Tyle polskich żyć zostało poświęconych na ołtarzu wolności słowa, żebym teraz mógł swobodnie powiedzieć: nie chcę Muzułmanów w moim kraju.

Wyraża swój lęk, bo przecież nawet, jeśli mieszkający w Polsce Muzułmanie są mili, to nigdy nie mamy pewności, czy nie planują zamachu terrorystycznego. Mówi, że polski rząd nie radzi sobie z problemem, więc on spróbuje go rozwiązać na własną rękę. W towarzystwie groźnie wyglądającego psa na smyczy zaczyna przechadzać się po widowni w poszukiwaniu Muzułmanów. Gdy kogoś wytypuje, obraża go rasistowskimi wypowiedziami: „Myśli, że jest taki cywilizowany i kulturalny, bo przyszedł do teatru. Że może się wmieszać w tłum. Ale ten pies rozpoznaje Muzułmanów po zapachu. Jeśli zwierzę rozpoznaje twój zapach, to znaczy, że nie jesteś wiele lepszy od zwierzęcia”. Swoje wystąpienie konkluduje obiegową mądrością: „Powiedzmy sobie jasno, nie wszyscy Muzułmanie to terroryści, ale wszyscy terroryści to Muzułmanie”.

W tej scenie jak w soczewce skoncentrowane jest wszystko: tożsamość narodowa oparta na martyrologicznej wizji „polskości”, katolicyzm, stereotypowe i rasistowskie wyobrażenie o Muzułmanach jako dzikich, bliższych zwierzętom niż ludziom, obsesja niepodległości i walki z zagrażającym nam i nadciągającym na nasze terytorium obcym, oczekiwanie na całkowitą asymilację zacierającą wszelkie różnice kulturowe, wreszcie groźba realnej przemocy. Frljic i Beler stawiają lustro przed polską publicznością, pokazując najbardziej upowszechniony model narracji na temat imigrantów. Przechwytyują codzienny język internetowych komentarzy, prawniczej prasy i zasłyszanych ulicznych dyskusji, by z teatralnej sceny wybrzmiała ich przemocowość. Strategia jest oczywiście zabiegiem teatralnym, a nie wygłoszeniem autentycznych przekonań którekolwiek z twórców, ale wydaje się znacznie bardziej kontrowersyjna niż np. gra z symboliką religijną. W tym przypadku jednak reżyserski zabieg okazał się zrozumiały dla wszystkich, nie oburzył konserwatywnych środowisk zaskarżających Frljicia, nikt nie zarzucił mu nadużycia, co tylko potwierdziło stawiane w tej scenie tezy.



Strach przed obcym, który mógłby zrewidować naszą tożsamość, nie odnosi się tylko do imigrantów ze spektakli Olivera Frłjicia, ale i do samego reżysera. On także jest obcym, przybywającym z zewnątrz, z Europy, ale tej jej części, z którą Europa zachodnia niechętnie się utożsamia. Zmusza nas swoją sztuką do odpowiedzi na stawiane przez niego pytania i zaangażowania w polityczną dyskusję. Te pytania nie są łatwe. Co to znaczy być Polakiem? Co to znaczy być religijnym? Co to znaczy być patriotą? Czym jest polska gościnność? Odpowiedzi na te pytania są wyzwaniem dla komfortowej narodowej i europejskiej tożsamości i dlatego spektakle bałkańskiego reżysera w Polsce przyciągają zainteresowanie mediów i rozpętują burzę. Jak powiedziała Joanna Wichowska, Frłjić przeprowadza „[...] 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 ośmielił się mieć wątpliwości”<sup>24</sup>. Frłjić — obcy, kozioł ofiarny z własnymi regułami i artystycznym językiem, pełni rolę celu i katalizatora agresji wywołanej wewnętrznymi problemami określonej wspólnoty, jej lękami i resentymentem. I, mimo deklarowania irytacji, wydaje się, że nie ma nic przeciwko temu.

#### LITERATURA:

- Balkan macht frei. Trzy rozmowy z Oliverem Frłjiciem*, Didaskalia 2016 nr 132;  
Bauman Z., *Socjologia*, Poznań 1996;  
Buden B., *Performer po teatrze*, Didaskalia 2016 nr 132;  
Godlewski S., *Po raz drugi — co widzimy?*, „e-teatr.pl”, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/230113.html> [dostęp: 18.01.2020];  
Klementowska I., *Skóra. Witamy uchodźców*, Kraków 2019;  
Kolakowski L., *Czy Europa może zaistnieć?*, „publica.pl”, <https://publica.pl/teksty/kolakowski-czy-moze-europa-zaistniec-2-60628.html> [dostęp: 24.01.2020];  
Mościcki P., *Migawki z tradycji uciśnionych*, Bydgoszcz–Warszawa 2017;  
Napiórkowski M., *Turbopatriotyzm*, Wołowiec 2019;  
*Prognozowanie teraźniejszości. Myślenie z wnętrza kryzysu*, red. P. Czaplński, J. B. Bednarek, Gdańsk 2018;  
Sowa J., *Ciesz się, późny wnuku! Kolonializm, globalizacja, demokracja radykalna*, Kraków 2008;  
Wichowska J., *To nie jesteśmy my*, Didaskalia 2013 nr 113.

#### **MIGRATION, MEMORY, IDENTITY. OUR VIOLENCE AND YOUR VIOLENCE BY OLIVER FRŁJIĆ**

The article is an analysis of the performance of *Our Violence and Your Violence* by Oliver Frłjić through the prism of the important role the immigrants play in the process of shaping Polish national identity. It discusses the most crucial scenes which gained a lot of attention and led to protests held by the conservative circles during the presentation of the play during the 2016 edition of the Festival Premier in Bydgoszcz. The aforementioned scenes are interpreted in the context of the myth of the European Christian culture, the economic and symbolic dominance of the West over the East, the concept of the imaginary East, the phenomenon of enemy construction, and forced assimilation. The analysis also encompasses specific strategies employed by Oliver Frłjić as a director, such as blurring the boundary between fiction and reality, playing with actors' biographies, directly addressing the audience, and incorporating

---

<sup>24</sup> J. Wichowska, *To nie jesteśmy my*, Didaskalia 2013 nr 113, s. 135.

symbols referring to cultural, national, and religious identity. It also comments on social and artistic consequences of such artistic choices. The article reflects on the specific context of a scandal following the performance in Poland, the country hardly affected by the refugee crisis and where Muslim immigrants, despite their virtual absence, function as a bogeyman, a threatening figure of an immigrant-terrorist. The analysis of both Frłjić's performances and audience's reaction to them reflect the way in which Polish national identity is simultaneously constructed in the relation to the figure of an aggressor and based on the perception of Poland as a victim, which is additionally fuelled by collective traumas of suffered — and often imagined — damages. Through analysing the theatrical performance, the article demonstrates that the (non)existence of the Stranger not only perpetuates harmful and excluding stereotypes, but also consolidates the collective identity of the nation.

KEY WORDS: immigrants, memory, identity, theatre, Frłjić, social sciences

### **MIGRACJA, PAMIĘĆ, TOŻSAMOŚĆ. NASZA PRZEMOC, WASZA PRZEMOC OLIVERA FRŁJICIA**

Artykuł stanowi analizę spektaklu *Nasza przemoc, wasza przemoc* w reżyserii Olivera Frłjicia z perspektywy roli imigrantów z krajów muzułmańskich w procesie kształtowania polskiej tożsamości narodowej. Omawia kluczowe sceny, które wzbudziły protesty środowisk prawicowych podczas prezentacji przedstawienia podczas Festiwalu Prapremier w Bydgoszczy w 2016 roku w kontekście tematów takich jak: mit europejskiej kultury chrześcijańskiej, ekonomiczna i symboliczna dominacja Zachodu nad Wschodem, wyobrażony Wschód, wytwarzanie wroga czy przymus asymilacji. Analiza uwzględnia również specyficzne strategie reżyserskie Frłjicia takie jak zacieranie granicy między prawdą i fikcją, gra z biografiami aktorów, bezpośrednie zwroty do publiczności czy odwołania do symboli odnoszących się do kulturowej, narodowej i religijnej tożsamości oraz artystyczne i społeczne konsekwencje tych zabiegów. Omówienie uwzględnia także specyficzny kontekst skandalu towarzyszącego pokazom w Polsce, gdzie kryzys uchodźczy praktycznie nie istnieje (z racji nieobecności emigrantów z krajów muzułmańskich), ale obecny jest podsycany lęk przed sfantazmatyzowaną figurą Muzułmanina-terrorysty. Analiza zarówno spektakli Frłjicia, jak i ich recepcji wskazuje na sposób, w jaki kształtowana jest polska tożsamość narodowa: w antagonistycznej relacji do agresora, w oparciu o martyrologiczną pozycję Polski jako ofiary, wzmocnianą przez serię zbiorowych traum i pamiętanie krzywd — tych doświadczonych (i wyobrażonych), a nie wyrządzanych. Artykuł, bazując na kwestiach wypływających ze spektaklu teatralnego, pokazuje, jak (nie)obecność „obcego” nie tylko umacnia przemocowe i wykluczające stereotypy, ale także konsoliduje tożsamość zbiorową.

SŁOWA KLUCZOWE: imigranci, pamięć, tożsamość, teatr, Frłjić, socjologia