

Czyj jest teatr narodowy?

Z Oliverem Frlijciem rozmawiają  
Agata Adamecka-Sitek i Marta Keil

[www.polishtheatrejournal.com](http://www.polishtheatrejournal.com)



## Czyj jest teatr narodowy?

Z Oliverem Frłjciem rozmawiają  
Agata Adamiecka-Sitek i Marta Keil

**Marta Keil:** Twoja praktyka artystyczna przychodzi mi często na myśl figurę trickstera: pojawiaasz się w instytucji, tematyzujesz jej sposób pracy, odsłaniasz i problematyzujesz strukturę, pokazujesz relacje władzy, nazywasz to, o czym się głośno nie mówi.

**Oliver Frłjić:** A potem jestem zmuszony odejść...!

**MK:** I za chwilę pojawiaasz się znienacka gdzieś obok. Przypomina mi to koncepcję działań krytycznych sformułowaną przez Freda Motena i Stefano Harney'a w książce *Undercommons*<sup>1</sup>. Autorzy opisują dwa sposoby przyjmowania krytycznego podejścia do instytucji: pierwszy polegałby na frontalnym ataku, drugi na krytykowaniu systemu z wewnątrz instytucji poprzez dostępne i powszechnie przyjęte środki – kolejne artykuły, spektakle, rozmowy. Oni sami wybierają trzeci: stałe i radykalne zmiany wewnątrz instytucji, problematyzowanie istniejących struktur i wywracanie ich do góry nogami. W takiej sytuacji to, co wydawało się oczywiste, przestaje takim być. Ramy instytucji mają być podane w wątpliwość i przemyślane na nowo. Zadając pytania na temat sposobu pracy instytucji, zastanawiając się nad obowiązującymi relacjami i podziałem pracy, sam stajesz się dla tej instytucji problemem i zmuszasz ją do określenia się na nowo. Twoje prace w teatrach repertuarowych zazwyczaj prowadzą w tę stronę. I chyba to właśnie wydarzyło się w Starym Teatrze w Krakowie, prawda?

**OF:** Na pewno. Najbardziej w teatrze obchodzi mnie performowanie instytucji; nie interesuje mnie tworzenie dobrego lub złego przedstawienia, ale sprawdzanie, jak możemy użyć teatru jako narzędzia performatywnego. I moim skromnym zdaniem w przypadku Starego Teatru w Krakowie (choć prawdę mówiąc staram się nie odnosić do tamtej sytuacji zbyt często, co nie jest takie łatwe, szczególnie w Polsce...), miało miejsce pewnego rodzaju nieporozumienie, które przyniosło bardzo ciekawe rezultaty. Część aktorów i kierownictwa teatru nie rozumiała, że w ogóle nie chodziło o stworzenie dobrego lub złego spektaklu, ale o zadanie sobie pytania, jak bardzo możemy rozszerzyć performatywne narzędzia samego teatru. Spory na ten temat pojawiają się zresztą wszędzie, gdzie pracuję.

<sup>1</sup> Fred Moten, Stefano Harney, *The Undercommons. Fugitive Planning and Black Study*, Autonomedia, Brooklyn NY, 2013.

**Agata Adamięcka-Sitek:** Używając instytucji teatru repertuarowego jako narzędzia performatywnego, czynisz teatr widzialnym dla społeczeństwa, także dla tej jego części, która do teatru nie chodzi. W Polsce w teatrze raz w roku bywa około 17% społeczeństwa.

**OF:** Co wcale nie wygląda tak źle w porównaniu z sytuacją w innych krajach!

**AA-S:** Tak, ale te obliczenia opierają się na liczbie sprzedanych biletów w zeszłym sezonie teatralnym. Tymczasem jeśli przyjrzymy się im z bliska, okaże się, że ten niezły wynik w znacznej mierze wyrabiają ludzie, którzy do teatru chodzą kilka lub kilkanaście razy w roku. Nie da się tego policzyć dokładnie, ale można szacować, że w istocie do teatru co najmniej raz w roku chodzi około dziesięć procent społeczeństwa albo nawet mniej. I dotyczy to tylko wielkich miast, w których w ostatnich latach eksplodował fenomen „supernowej kultury”, jak to zjawisko nazwali badacze kultury miejskiej<sup>2</sup>. Istnieje pewna grupa ludzi, którzy intensywnie uczestniczą w różnych formach życia kulturalnego, są „wszystkożerni” i nieustanne uczestnictwo w kulturze jest ich modelem funkcjonowania, ale to stosunkowo wąska grupa. Krąg ludzi, na których oddziałuje kultura i teatr, coraz bardziej się zawęża, dla pozostałych teatr jest całkowicie niewidoczny. To problem dla tych, którzy wierzą w społeczną skuteczność sztuki i za jeden z celów twórczości uważają zmianę.

**OF:** Myślę, że teatr jest dzisiaj bardzo elitarną sztuką i najczęściej w ogóle nie udaje nam się nawiązać kontaktu z tą publicznością, na której najbardziej nam zależy. Dlatego moim zdaniem powinniśmy szukać sposobów taktycznego używania innych dostępnych nam mediów. Kilkakrotnie byłem w sytuacji, w której tak naprawdę pokazanie spektaklu nie było najważniejsze: cele, które sobie postawiłem, zostały osiągnięte jeszcze przed premierą, w ramach tzw. performansu medialnego. Nie uważam, by żywa współobecność widzów i aktorów była jedynym warunkiem zaistnienia teatru.

**AA-S:** Na tym polegała twoja strategia, kiedy przez dwa lata kierowałeś Teatrem Narodowym w Rijecie, prawda? Sprawileś, że ta instytucja stała się ekstremalnie widoczna.

**OF:** Pochłonęliśmy przy okazji pozostałe teatry, o których na moment zapomniano. Wszystko to nie działo się przypadkiem, przenoszenie przedstawienia teatralnego do mediów było elementem świadomej strategii. Chociaż wiele osób, także teatralnych znawców, miało kłopot z przyjęciem takiego sposobu użycia teatru, właśnie jako narzędzia performatywnego. W ich sposobie myślenia, chociaż otwartego na wyłapywanie i analizowanie rozmaitych nowych, progresywnych form teatralnych, nie mieściła się zupełnie propozycja przeniesienia teatru w znacznie szerszy kontekst społeczny. Nie brali też pod uwagę tego, że teatr może być narzędziem używanym przez pewne grupy społeczne do

2 Wojciech J. Burszta, Mirosław Duchowski, Barbara Fatyga, Piotr Majewski, Jacek Nowiński, Mirosław Pęczak, Elżbieta A. Sekuła i Tomasz Szlendak, *Kultura miejska w Polsce z perspektywy interdyscyplinarnych badań jakościowych*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011.

reprodukcji określonej ideologii (np. neoliberalnej) i związanych z nią interesów konkretnej klasy społecznej. Wydaje mi się, że teatr nie powinien być nigdy celem samym w sobie; jest instrumentem, za pomocą którego chcemy coś zakomunikować, wytworzyć pewien rodzaj performatywności, który byłby niemożliwy gdzie indziej – nie znajdziemy, go pisząc książki.

**AA-S:** W takiej perspektywie przypadki cenzury okazują się szczególnie produktywne, bo dzięki nim twórcy i ich komunikaty stają się widoczni. Cenzura sprawia, że artyści mogą tłumaczyć sens swoich dzieł, bo ogniskuje się wokół nich debata publiczna. Dzięki cenzurze widoczne stają się granice wolności i relacje władzy.

**OF:** To prawda, chociaż miałem tak wiele doświadczeń z cenzurą, że jestem naprawdę szczęśliwy, kiedy akurat nikt nie interweniuje w moją pracę... Myślę jednak, że teatr powinien prowadzić dialog z różnymi ośrodkami władzy – przy czym pojęcie dialogu jest tutaj eufemizmem, bo przecież na realną, partnerską rozmowę w takiej relacji zwykle nie ma szans. Ale można przynajmniej sprowokować drugą stronę do reakcji; tę stronę, która zazwyczaj próbuje jakoś sankcjonować twoją pracę. To właśnie możliwość wywoływania reakcji po drugiej stronie jest moim zdaniem dobrym dowodem na to, że teatr ma jeszcze w naszym społeczeństwie jakiegokolwiek znaczenie.

**MK:** Ale czy naprawdę potrzeba aż cenzury do ujawnienia instytucji, do tego, by widoczne stały się jej ramy i sposoby funkcjonowania? Nie wydaje mi się, i twoja praca (nie zawsze na szczęście cenzurowana) jest tego dobrym przykładem. Z mojego punktu widzenia twoja praktyka jest ciekawą formą krytyki instytucjonalnej w teatrze. Rzucasz wyzwanie istniejącym metodom pracy, pytasz o relacje wewnątrz instytucji i grasz z nimi, problematyzujesz własną pozycję reżysera – i wynikającą z niej władzę.

**OF:** Pracuję nad tymi tematami bez przerwy, chociaż nie jest to takie proste. Kiedy jesteś elementem instytucjonalnej struktury władzy, możesz odrzucać własną uprzywilejowaną pozycję, możesz walczyć przeciw niej, ale system zawsze będzie cię kurczowo trzymał w przypisanej roli, będzie przywracał ci przewidzianą w strukturze władzę symboliczną – i nie tak łatwo jest się jej pozbyć.

**AA-S:** Nawet ten gest, na mocy którego rezygnujesz ze swojej pozycji, możliwy jest tylko dzięki niej. Właśnie dlatego, że jesteś reżyserem, możesz używając swojej symbolicznej władzy, zaproponować inne reguły gry.

**OF:** To prawda, zazwyczaj aktorzy nie mogą sobie na to pozwolić.

**MK:** I zwykle to jednak ty podpisujesz spektakle.

**OF:** Praca kolektywna nie jest najlepiej widziana w ramach instytucji teatralnej, która zwykle domaga się jednego nazwiska.

**MK:** Myślę, że ta sytuacja jest rzeczywiście dość problematyczna w ramach teatru repertuarowego: kiedy przychodzisz z projektem, w którym nie ma jednej reżyserki czy choreografki, problemy pojawiają się na każdym niemal poziomie, włącznie z tym, jak ma wyglądać plakat, komu ma być przypisane autorstwo spektaklu itd. Ale nie tylko do pracy kolektywnej chciałam się tutaj odnieść: to jeden z możliwych sposobów uprawiania krytyki instytucjonalnej w teatrze, ale przecież nie jedyny.

**OF:** Swoją drogą, chyba nie słyszałem dotąd o reżyserze, który dobrowolnie zrzekłby się honorarium...

**MK:** Zdaje się, że nie jest to częsty przypadek. Ale tym, co obok takich kroków wydaje mi się ważne, jest samo kwestionowanie istniejących pozycji i statusów w ramach instytucji. Często przywracasz aktorom podmiotowość, w czasie pracy nad spektaklem dajesz im dużą odpowiedzialność, opierasz scenariusz na ich opowieściach, czynisz z nich realnych współtwórców. Jak na to reagują?

**OF:** Bardzo różnie. Część aktorów postrzega instytucjonalne hierarchie jako odzwierciedlenie społecznej i ekonomicznej rzeczywistości oraz towarzyszących im społecznych nierówności. Inni nie mają z tym problemu, ponieważ tak pomyślana struktura zdejmuje z nich przynajmniej część odpowiedzialności. Z mojego punktu widzenia proces prób to czas i przestrzeń konfrontacji z uwewnętrznionymi strukturami i systemami wartości, w ramach których aktorzy mają funkcjonować jak gadające głowy, narzędzia służące reprezentacji, zarazem odtwarzając porządek obowiązujący w rzeczywistości. Podstawowym zadaniem teatru jest kwestionowanie tego, co bierzemy za oczywiste. A co w teatralnym porządku wydaje się bardziej oczywiste niż aktor, który podporządkowuje się pomysłom reżysera?

**MK:** W przypadku Krakowa na pewno zakwestionowałeś sposób działania instytucji. Z mojej perspektywy tym, co udało ci się wtedy osiągnąć (pomimo tego, że nie mieliśmy szansy zobaczyć spektaklu), było wywołanie być może największej i najgorętszej w ostatnich latach debaty na temat instytucji teatru, jej roli, obowiązków, odpowiedzialności.

**OF:** Moją strategią w Starym Teatrze w Krakowie było wywoływanie konfliktów na rozmaitych poziomach i sprawdzanie, co z nich wyniknie. Więc w tym sensie jestem bardzo konserwatywny: dalej wierzę, że konflikt może świetnie zadziałać w teatralnym kontekście, chociaż nie wierzę w fikcję konfliktu.

**AA-S:** Masz na myśli reprezentację konfliktu na scenie?

**OF:** Tak, dokładnie. Wierzę w sens kreowania realnych konfliktów podczas prób, w czasie procesu pracy. W Starym Teatrze zależało mi na sprawdzeniu, jak daleko można przesunąć granice instytucji. W pewnym momencie powiedziałem nawet pracującym ze mną dramaturgom: Goranowi Injacowi, Agnieszce Jakimiak i Joannie Wichowskiej, że nie jestem pewien, czy będziemy mogli dokończyć naszą pracę, czy instytucja nam to umożliwi. Ale to był jeden z tych przypadków, w których końcowy rezultat nie był najważniejszy. I to również stało się zarzewiem

konfliktu: odmowa przyjęcia przez niektórych twórców teatralnych możliwości, że teatr to nie tylko spektakl na scenie, że może dziać się dużo wcześniej i na znacznie szerszym polu. Zaproszenie widzów do teatralnego budynku wcale nie jest najważniejsze. Pamiętam, że kiedy pracowaliśmy nad spektaklem *Complex Ristic*, natrafiliśmy na jeden z wywiadów Risticia, w którym mówił, że do teatru przychodzą ludzie, którzy mają wspólny system wartości i chcą go sobie tylko potwierdzić. I to jest coś, z czym fundamentalnie się nie zgadzam. Kiedy myślę o wywołaniu konfliktu z publicznością, marzy mi się sytuacja, w której antagonizmy pojawiają się pomiędzy każdym z widzów. Moim zadaniem nie jest ich unifikowanie, ale pokazanie, jak bardzo się różnią.

**MK:** To ciekawe, bo np. Oliver Marchart twierdzi, że właśnie otwarcie przestrzeni teatralnej na konflikty stwarza szansę, by ujawnić ramy instytucji i pokazać, jak bardzo są przypadkowe, jak zależne od określonego kontekstu, danej grupy społecznej, jej interesów. Przecież tworzenie instytucji, wyznaczanie danego instytucjonalnego obszaru zawsze będzie jednocześnie oznaczało wykluczanie jakiejś jego części. Dlatego uświadomienie sobie, że ramy instytucjonalne ani nie są uniwersalne, ani dane raz na zawsze, wydaje mi się kluczowe.

**AA-S:** Moim zdaniem to, co stało się w Krakowie, miało wielkie znaczenie. Choć nie powstał „produkt finalny”, przy okazji tej pracy udało się stworzyć coś, co może być postrzegane jako prawdziwie teatralna idea, w tym sensie, że proces ten mógł zaistnieć tylko w teatralnym medium, więcej – tylko w tym konkretnym teatrze – z jego historycznymi, ideologicznymi i estetycznymi uwarunkowaniami. Konflikt, jaki wywołałaś czy raczej ujawniłaś wewnątrz zespołu, który pracował ze sobą od lat, a nawet dziesięcioleci, podporządkowany instytucjonalnym rygorom, był w istocie odbiciem tłumionych konfliktów społecznych narosłych wokół najtrudniejszych doświadczeń, postaw i afektów wiążących się z antysemityzmem jako mrocznym mechanizmem powoływania naszej narodowej wspólnoty. Co więcej, w jakiś obsceniczny sposób wiązało się to z romantyczno-modernistyczną matrycą naszego teatru, z Konradem Swinarskim, największym polskim reżyserem, dawno kanonizowanym i umieszczonym w narodowym panteonie! Zaatakowałaś zarazem fundamenty instytucji, której działanie i symboliczny kapitał opierają się na niepodważalnym autorytecie wielkich reżyserów i artystycznej jakości ich dzieł, i fundamenty społecznego kontraktu, na mocy którego mamy prawo uważać się za niezłomnych i zawsze niewinnych spadkobierców romantycznych bohaterów. A więc naprawdę zaatakowałaś teatr narodowy, w obu znaczeniach tego terminu.

Ale wydaje mi się, że nie można pójść dalej tą drogą. Postawiłaś instytucję w sytuacji, w której mogła albo odwołać przedstawienie i w ten sposób ujawnić właściwą jej przemoc i ograniczenia, albo eksplodować przy okazji tego spektaklu i rozpocząć proces transformacji, który byłby skrajnie bolesny. Dyrektor Jan Klata wybrał pierwszą opcję: cenzurę instytucjonalną. Po odwołaniu premiery odbyła się dyskusja w Instytucie Teatralnym z udziałem zespołu, powstało wiele ważnych tekstów interpretujących tę sytuację, z tą samą ekipą dramaturgów przygotowaliście w kolejnym roku w Krakowie inne przedstawienie, które odnosiło się do odwołanego spektaklu. Wszystko to jest znakomitym przykładem produktywnej cenzury. Co nie zmienia jednak faktu, że ta strategia



wyczerpała się w tamtym procesie, ani też tego, że ostatecznie całe to zdarzenie dotyczyło ograniczonego kręgu ludzi zainteresowanych kulturą.

**OF:** Wydaje mi się, że udało mi się pójść dalej tą ścieżką, ale dopiero wtedy, kiedy zostałem dyrektorem innej instytucji: Narodowego Teatru w Rijeci. Oczywiście, obejmując stanowisko musiałem być bardzo ostrożny; nie mogłem od razu całkowicie odsłonić swoich planów, ponieważ nawet by mnie tam nie wpuszczono. Powszechnie przyjęte założenie jest takie, że po przekroczeniu progu budynku teatru narodowego, odejmie ci mowę, instytucja cię obezwładni. Tymczasem dla mnie od początku było jasne, że chciałbym jej użyć jako narzędzia performatywnego i rozszerzyć jej obecność poza scenę; wiedziałem, że będę chciał performować instytucję w każdym możliwym rodzaju mediów. Chciałem zantagonizować całe społeczeństwo – i to jakoś nam się udało. W ten sposób wszyscy dowiedzieli się o teatrze. Nawet ludzie, którzy nigdy tam nie byli, mieli swoje zdanie o programie, czuli potrzebę zabrania głosu. I to ważne, nawet jeśli dziewięćdziesiąt procent osób sprzeciwiało się temu, co tam robiliśmy.

**AA-S:** Co konkretnie robiłeś w czasie swojej dyrekcji?

**OF:** Skorzystałem z kapitału symbolicznego tej instytucji. Oczekiwano ode mnie, że będę zajmował się kultywacją narodowej kultury. Tymczasem zamiast tego realizowałem rozmaite działania, w których czerpałem z doświadczeń performansu i sztuki konceptualnej. Jedną z pierwszych rzeczy, które zrobiliśmy, było zawieszenie na budynku teatru flagi LGBTQ w dniu jednego z najważniejszych świąt narodowych w Chorwacji. To była bardzo prosta, niedroga akcja, która wywołała duże poruszenie. Bo oto mamy narodowe święto, reprezentujące pewne wyobrażenie o społeczeństwie – wyobrażenie, z którego niektóre grupy społeczne są wykluczone. A my zdecydowaliśmy się zawiesić na teatrze flagę jednej z wykluczanych mniejszości. Reakcje były natychmiastowe, pojawiły się oskarżenia, że próbujemy ośmieszyć narodowe święto.

**AA-S:** I jak odpowiedzieliście?

**OF:** Pojawiłem się w niemal wszystkich możliwych chorwackich mediach, opowiadając o akcji. Próbowałem wyjaśnić, jak moim zdaniem powinien funkcjonować teatr narodowy w XXI wieku. W tamtym czasie starałem się również rozbić strukturę Narodowego Teatru w Rijeci, który podzielony jest na trzy niezależne działy: teatr, operę i balet. W moim przekonaniu taki podział jest kompletnie niepotrzebny. Próbowałem więc dokonać performatywnej dekonstrukcji tej instytucji i jej struktury; wszystkie zasady i reguły były poddane pod dyskusję. Chciałem przenieść do centrum tej debaty tematy i obszary, które zazwyczaj pozostawały na marginesie instytucji – a zarazem na marginesie życia społecznego.

Narodowy Teatr w Chorwacji powstał w XIX wieku jako narzędzie wspierające narodową emancypację wobec Austro-Węgier. I było to zapewne słuszne zadanie w tamtym momencie, ale instytucja powinna się zmieniać wraz z przemianami kontekstu, w jakim działa. Dlatego wobec tak silnych nastrojów ksenofobicznych i homofobicznych, jakie

widać w tej chwili w chorwackim społeczeństwie, oświadczyłem, że nasz teatr stanie się rodzajem azylu dla wszystkich mniejszości w kraju. Ten krok również okazał się problematyczny, ponieważ teatr narodowy nie jest od tego – teatr narodowy ma być schronieniem, ale dla kultury narodowej. Przechowujesz ją w teatrze jak w lodówce, żeby nie zgniła. Nasze działania były więc odbierane jako zupełne odwrócenie zasad działania instytucji. Kolejną rzeczą, którą zrobiliśmy, było przygotowanie wydarzenia w dniu świętowania rocznicy „Operacji Burza”, podczas której część Chorwacji została wyzwolona. W jej trakcie chorwacka armia popełniła wiele zbrodni i zmusiła ponad 100 000 mieszkańców (głównie pochodzenia serbskiego) do opuszczenia swoich domów. Tymczasem w oficjalnych narracjach towarzyszących przygotowaniom do obchodów rocznicy nie padło słowo na temat ofiar. Dlatego zaprosiłem do teatru pięć kobiet różnych narodowości, by opowiedziały tę historię z własnego punktu widzenia. I tu pojawiły się problemy: pierwszym z nich było to, że ich opowieści nijak nie pasowały do oficjalnej narracji na temat wojny, drugim – to, że były kobietami.

**MK:** A więc przyniosły inny punkt spojrzenia na historię, niekoniecznie heroiczny.

**OF:** Oczywiście. Kobiety są przecież od czegoś innego: mają opatrywać rannych żołnierzy i rodzić kolejnych.

**AA-S:** I sprzątać bałagan, który tamci robią.

**OF:** Oraz opłakiwać poległych. Tamtego dnia przed teatrem zrobiło się duże zamieszanie, ludzie protestowali i blokowali wejście, dwie osoby (w tym jeden dziennikarz) zostały pobite. Musieliśmy poddać się ewakuacji, ale w jej trakcie okazało się, że jedna z kobiet nie chciała opuścić budynku, ponieważ obawiała się, że zarejestruje ją telewizja, która okupowała jedno z wejść. Była to kolejna forma przemocy, z którą tego dnia musieliśmy się zmierzyć – przemoc mediów. Po tamtych wydarzeniach zaczęła się medialna histeria, jedna z gazet opublikowała artykuł, w którym oskarżała mnie o próbę przeprowadzenia anty-operacji „Burza”. Kiedy w takich okolicznościach jesteś przedstawiony na pierwszej stronie gazety, stajesz się łatwym celem.

**MK:** Rozumiem, że w jakimś sensie zostałeś wtedy „rozpoznany” jako wróg, przeciw któremu można się zjednoczyć?

**OF:** Prezydentka Chorwacji kilkakrotnie wymieniła w tamtym czasie mnie jako jednego z tych, którzy najbardziej nienawidzą własnego kraju.

**AA-S:** No nie, Polski nienawidzisz bardziej (śmiech). Oświadczyłeś to wprost w monologu, którym zaczynało się twoje krakowskie przedstawienie w ramach Pop Up-u: „... nienawidzę was bardziej niż kraju, z którego pochodzę”.

**OF:** W jakimś sensie była to moja odpowiedź na obowiązek ciągłego opowiadania o miłości do własnego kraju. Naprawdę tego nie rozumiem. W krajach, które powstały po rozpadzie Jugosławii, sytuacja stała się jeszcze bardziej niepojęta: w niemal każdej sytuacji publicznej wymagają od



ciebie deklarowania patriotyzmu. Byłem już za stary na tę grę.

**MK:** W efekcie twoich działań Narodowy Teatr w Rijece był kilkakrotnie okupowany, i to często przez grupy, które być może wcześniej w ogóle nie miały potrzeby doń zaglądać. I tutaj pojawia się pytanie: czego i kogo dotyczy koncept narodowego teatru? Czyj taki teatr właściwie jest?

**OF:** No właśnie – najważniejsze dla mnie jest pytanie o to, kto wchodzi w skład narodowości? Do kogo należy narodowy teatr?

**AA-S:** Stawiając takie pytanie, trzeba pamiętać, że koncept teatru narodowego służy nie tylko wzmocnieniu pewnej tożsamości narodowej, ale także pewnego podziału klasowego. Instytucja teatru narodowego zawsze działa w obu tych rejestrach jednocześnie. W Polsce teatr narodowy bez reszty wpisuje się w model „teatru kulturalnego miasta”, który służy wzmocnieniu identyfikacji klasy średniej i jej oddzieleniu od klas ludowych, które do takiego teatru nie chodzą.

**OF:** Zgadzam się. Wartości narodowe zwykle reprezentują wartości danej klasy społecznej i w moim przekonaniu instytucje narodowe służą reprodukowaniu nie tylko określonych systemów wartości, ale i społecznego podziału. Kiedy jeszcze niedawno zdarzało mi się słyszeć, że moja praca jest artystycznie beznadziejna, trochę mnie to bolało; dzisiaj myślę, że trudno o lepszy komplement. Ustalanie tego, co jest artystyczne, a co nie, nie odbywa się przecież w społecznej czy politycznej próżni. Dbalność o zachowanie danego porządku estetycznego oznacza dbalność o utrzymanie danych społecznych struktur i podziałów.

**MK:** Ale mając w głowie to wszystko, o czym rozmawiamy, nie mogę nie zapytać, dlaczego w ogóle zdecydowałeś się porzucić scenę niezależną i zacząć pracować w teatrze repertuarowym? Przez lata pracowałeś przy projektach niezależnych, poza strukturami teatru, współtworzyłeś spektakle z najważniejszymi europejskimi choreografami. Co sprawiło, że postanowiłeś zupełnie zmienić instytucjonalne ramy swojej pracy?

**OF:** Zawsze byłem bardzo sceptyczny wobec teatru, przeszkadzał mi fałsz. Zazwyczaj byłem zażenowany, oglądając na scenie ludzi udających kogoś innego. Kiedy zacząłem myśleć o robieniu sztuki, wybrałem performans – z co najmniej dwóch powodów. Po pierwsze: był dostępny, nie wymagał wielkich środków; potrzebny był tylko pomysł i ty sam jako performer, można było pracować gdziekolwiek. Po drugie, bardzo bliskie były mi polityczne założenia performansu: brak powtarzalności, prób i rejestracji wydarzenia. Jedynym śladem działania było doświadczenie, które dzieliłeś z publicznością. Dzisiaj możemy obserwować, jak te idee są wypaczane, także przez pionierów sztuki performansu. Marina Abramović jest tego najlepszym przykładem – udało jej się skapitalizować niemal każdą kroplę krwi i potu ze swoich prac. Kiedy później zetknąłem się z przedstawicielami „nowej fali” flamandzkiej, zdałem sobie sprawę, że bariery między teatrem a performansem można znieść – i zacząłem pracować bliżej teatru. Wtedy też zdecydowałem się zacząć studia na Akademii Sztuk Dramatycznych w Zagrzebiu, co okazało się dość potwornym doświadczeniem. Szkoła była bardzo konserwatywna,

nauczyciele albo próbowali zrobić z nas swoje własne kopie, albo uśrednić i zbylejaczyć.

**AA-S:** Jeśli instytucje teatralne są tak konserwatywne, to po co przy nich trwać?

**OF:** Przede wszystkim możesz skorzystać z ich symbolicznego kapitału i dać swojej pracy znacznie większą rozpoznawalność. Wewnętrzne kody instytucji, jej porządek, hierarchie, towarzyszące im oczekiwania dają ogromny potencjał performatywny. Poza tym instytucje są dobrem publicznym, dlatego więc miałibyśmy je porzucić, dlatego miałibyśmy przestać o nie dbać? Przez wiele lat współtworzyłem scenę niezależną Zagrzebia i właściwie pracowałem wtedy znacznie bardziej intensywnie niż teraz – na wszystkich poziomach: od przygotowania koncepcji po rozwieszanie reflektorów. Ale nasza praca była niemal niewidoczna, niedostępna szerszej publiczności. W pewnym momencie zdałem sobie sprawę, że przecież można robić to samo w ramach instytucji, pod warunkiem, że zamiast podążać za jej regułami, będziemy je łamać. Oczywiście najpierw potrzebujesz swojego „konia trojańskiego”, by w ogóle się do instytucji przedrzeć. Najpierw musisz wypracować swoją pozycję w ramach instytucji, a dopiero potem możesz zacząć dekonstruować jej zasady i praktyki artystyczne.

**AA-S:** W wielu przypadkach kooperacja i realne wsparcie instytucji są jednak możliwe. Dobrym przykładem jest Christoph Schliengensief, który swoje radykalne projekty realizował właśnie dzięki sile i autorytetowi takich instytucji teatralnych jak berlińska Volksbühne, która lojalnie wspierała go w przekraczaniu klasowych, narodowościowych, rasowych i wszelkich innych podziałów społecznych. Bardzo interesuje mnie kwestia klasowa, bo mam wrażenie, że niewiele uwagi poświęca się jej w polskim teatrze, a jest ona dla naszej konstrukcji teatru publicznego zasadnicza. Czy odkryłeś jakąś skuteczną w tym kontekście strategię? Jak docierać do ludzi, którzy nie należą do tej ustabilizowanej, klasowo segregowanej teatralnej publiczności? Więcej, którzy właściwie na mocy samej definicji teatru publicznego jako teatru kulturalnego miasta zostali z niej włączeni.

**OF:** Z mojego punktu widzenia to było znacznie łatwiejsze kiedy byłem dyrektorem teatru w Rijece. Jeśli przychodzisz do instytucji, by zrealizować jeden lub dwa spektakle, nie masz takiej decyzyjności i wpływu, by np. zmienić ceny biletów.

**AA-S:** Ale to zaczyna się wcześniej niż na poziomie barier finansowych. Spójrzmy choćby na architekturę budynków teatralnych i zakodowaną w nich symbolikę. Nie tak wielu ludzi będzie miało odwagę, by wejść do teatru, poczuć, że to przestrzeń dla nich.

**OF:** Oczywiście. Innym problemem jest tzw. „niekompetencja kulturalowa”, cokolwiek to miałyby oznaczać. Teatr stosuje złożone kody, nie zawsze łatwo czytelne. Dlatego w swojej pracy szukam innego języka; język jest narzędziem komunikacji, a nie intelektualnej masturbacji. Masz za jego pomocą komunikować się z ośrodkami politycznej władzy, z ludźmi spoza teatralnego kontekstu. I myślę, że do zbudowania takiej

komunikacji nie jest konieczna fizyczna obecność widzów w teatrze, kontakt może zostać nawiązany na różnych poziomach i wieloma środkami – trochę tak, jak robiliśmy to w Rijecie.

**MK:** A twoim zdaniem powinniśmy przejmować istniejące instytucje, czy tworzyć nowe?

**OF:** Ustabilizowane instytucje ucieleśniają rozmaite interesy, w związku z czym otaczają je zapisy prawne, chroniące ich struktury – nie ma więc za wiele przestrzeni do działania. Z drugiej strony, tworząc nową instytucję i chcąc zapewnić jej ciągłość działania i rozpoznawalność, musisz mieć stabilne źródło finansowania.

**MK:** No tak, stabilność finansowa potrzebna jest nie tylko do produkcji spektakli, ale przede wszystkim po to, by móc je pokazywać, rozwijać, dalej nad nimi pracować, sprawdzać z publicznością rozmaite rozwiązania. Inaczej jesteś zmuszony do pracy ciągle nad czymś nowym, przygotowujesz kolejne wydarzenia, kolejne premiery, które po dwóch, trzech pokazach znikają – tak zwykle dzieje się na scenie niezależnej, co prowadzi do nadmiernej eksploatacji i wyczerpania wielu twórczyń i twórców.

**OF:** Dlatego myślę, że istniejące instytucje mogą być przydatne, ale jednocześnie nie wierzę w ich łagodne, bezkonfliktowe przekształcanie. Nie wierzę, że możemy praktyki instytucjonalne zmieniać stopniowo i delikatnie. Wielu ludzi lewicy ciągle wierzy w taką metodę działania za pomocą demokracji, próbują zmieniać system polityczny i ekonomiczny poprzez istniejące polityczne i ekonomiczne instytucje. Tymczasem to nie tak działa. Instytucje te powołano po to, by chronić status quo, a nie zmieniały cokolwiek. Wspominałaś o Schliengensiefie: on wywracał instytucje do góry nogami. Zrobił tak np. z Wiener Festwochen, kiedy zrealizował tam projekt *Bitte liebt Austria*. Gdzie indziej ten projekt mógłby nie mieć żadnego znaczenia, w tym kontekście miał ogromne.

**MK:** A zgodziłbyś się poprowadzić znowu teatr repertuarowy, gdybyś dostał taką ofertę?

**OF:** Tak, ale na innych warunkach niż te, które miałem w Rijecie. Przyjąłbym taką propozycję, gdybym dostał zapewnienie, że naprawdę mogę wprowadzić jakieś zmiany. Ale tutaj nie chodzi tylko o to, czy byłby to teatr narodowy czy miejski; problem nie polega na tym, czy masz do czynienia z ministerstwem kultury czy z radą miasta. Najpierw trzeba by zmienić prawo dotyczące instytucji teatru. W kontekście chorwackim bez poważnych zmian prawnych dotyczących teatru niewiele można zrobić. Ale myślę, że w Rijecie i tak zrobiliśmy wszystko, co było możliwe. Z jednej strony, ustanowiliśmy na chwilę nowy paradygmat myślenia o narodowym teatrze, pokazaliśmy, że może być czymś innym niż zamrażarką kultury narodowej. Z drugiej strony, myślę, że teraz każdy nowy rząd i minister kultury będzie bardzo uważał, by nie wpuścić tam kogoś takiego jak ja. Kilka razy w życiu łudziłem się, że projekty, które zrealizowałem, coś zmienią na dłuższą metę. Ale wiesz, reguły, często nawet niezapisane, są znane każdemu: jeśli chcesz odnosić sukcesy na tym polu, musisz się do nich po prostu dostosować – i zachowywać tak, jak tego od

ciebie oczekują.

**AA-S:** A jak w kontekście tych instytucjonalnych strategii ma się twoje przedstawienie w warszawskim Teatrze Powszechnym?

**OF:** W tym momencie jestem w trakcie pracy, więc na razie mogę powiedzieć, że – jakkolwiek wciąż uczę się tej instytucji – już widzę, iż się dosyć różni od krakowskiej, to inny typ instytucji, i zupełnie inny rodzaj wsparcia tu otrzymujemy – bez porównania. Z drugiej strony, sądzę, że ważne tu będzie nie tyle nawiązanie dialogu z teatrem, ile wprowadzenie szerszego, społecznego kontekstu, który mamy tu i teraz, w Polsce – i do tego zmierzam. W samym przedstawieniu będziemy pytać, co wolno nam zrobić w ramach teatru, kiedy możemy się spodziewać ingerencji władz, kiedy mogą wejść w rolę specjalistów od estetyki. To doprowadzanie artystów do nieustannego przekraczania granic sztuki jest fascynujące. Nie mogę zrozumieć, że po dawnej awangardzie, która dążyła do zrównania życia i sztuki, ktoś – zwłaszcza prawodawcy czy władza – może chcieć rozstrzygać, co jest sztuką, a co nie. To zawsze zależy od kontekstu, od ram, w jakich ją umieszczamy. Ja w każdym razie zdecydowanie nie wierzę w taką normatywną estetykę.

**AA-S:** No, w pewnym sensie taką ramą jest instytucja.

**OF:** Oczywiście. Myślę, że w szerszym sensie przedstawienie w Teatrze Powszechnym będzie zależało od normatywnej presji, jaką będzie na nas wywierać instytucja oraz od naszej zdolności bądź niezdolności opierania się jej. I w tym kontekście nie mogę nie nawiązać do wydarzeń w Bydgoszczy, gdzie pokazaliśmy przedstawienie *Nasza przemoc, wasza przemoc*, po którym zostaliśmy oskarżeni (głównie przez ludzi, którzy go nie widzieli) o obrazę uczuć religijnych i zbezczeszczenie polskiej flagi. Tam w pewnym momencie oskarżyciele przesłuchiwali świadków – ludzi, którzy oglądali przedstawienie. Miałem już wiele doświadczeń z cenzurą, ale muszę przyznać, że z czymś takim jeszcze się nie spotkałem. To jest dla mnie interesujące ale i jakoś niezrozumiałe, jak represyjny aparat państwowy może decydować o tym, co jest a co nie jest dziełem sztuki. Spotkałem parę osób – tu w Warszawie czy w Bydgoszczy – które oznajmiły mi, że idą na policję złożyć doniesienie na mój spektakl *Nasza przemoc, wasza przemoc*. No więc jakoś siłą rzeczy trzeba było powiedzieć o tym przypadku. Pomyślałem, że powinniśmy faktycznie przetestować, co wolno, a czego nie wolno nam robić w teatrze, gdzie wolno państwu czy przedstawicielom państwa ingerować i decydować, co jest lub nie jest sztuką. Chcę również pokazać, że pewien zbiór znaków wyjęty z pierwotnego kontekstu nabiera innego znaczenia i ma odmienną wartość. Liczymy się oczywiście z wszelkimi możliwymi nieporozumieniami, zwłaszcza w stosunkach z różnymi ośrodkami władzy. Ale z drugiej strony uważam, że w sztuce mamy obowiązek przekraczania istniejących norm społecznych i artystycznych.

**AA-S:** Czy prokuratorzy naprawdę starają się ustalić, czy twój spektakl jest sztuką?

**OF:** To jedno z pytań, które każdemu zadawano.

**AA-S:** Nie mogli tego kwestionować.

**MK:** Ale uważali, że mogą, i na tym polega problem. W sprawie bydgoskiej pytali o to każdego świadka. A odpowiedź zawsze brzmiała: o czym tu mówić, skoro to jest dzieło sztuki, wy jako przedstawiciele władzy nie macie prawa weń ingerować.

**OF:** To nie podlega waszej jurysdykcji.

**AA-S:** Ale czy argumentacja, że skoro to sztuka, to jesteśmy w przestrzeni znaków i metafor, które nie mają rzeczywistej siły działania, które są jedynie metajęzykiem, nie jest w tej sytuacji przeciwnie skuteczna? Bo takie postawienie sprawy w istocie znaczy: w sztuce możesz robić co ci się podoba, bo ona nie ma żadnego społecznego znaczenia. Nic się nie dzieje na poważnie, bo to jest sztuka. A skoro mówisz, że w sztuce mamy obowiązek transgresji, to oznacza to jednak przekraczanie granic w rzeczywistości.

**OF:** I łamanie pewnych praw, pisanych bądź niepisanych, z pewnością.

**AA-S:** A choćby uświadamianie nam, gdzie są granice, jak działa system, bo często go nie widać. I bez tych cenzorskich reakcji nie widzielibyśmy go.

**OF:** W jednym z wywiadów Hans-Thies Lehmann powiedział, że po zimnej wojnie i upadku bloku wschodniego wróg przestał być widzialny i na tym polegał problem. Władza nie była już scentralizowana, rozproszyła się, stała się niewidoczna. Zabrakło starego represyjnego aparatu państwowego, przemoc stanowiła element ekonomicznego i politycznego systemu. W tych warunkach wielu artystów się pogubiło, nie wiedziało, jak wyrazić tę nową sytuację. Kłopot tkwi bowiem w tym, że bardzo trudno – o ile to w ogóle możliwe – zrobić sztukę o kapitalizmie, ponieważ on z natury nie daje się artykułować. Jego złożoność zmusza wszystkich krytyków owego systemu ekonomicznego i narzucanej przezeń polityki do pewnych uproszczeń. Tak więc te reakcje w Polsce, Chorwacji, Sarajewie, gdzie spektakl *Moja przemoc, wasza przemoc* atakowały zarówno katolickie media, jak i pewne fundamentalistyczne organizacje islamskie, pokazują mi, że znów wchodzimy w pewną nowo-starą konfigurację władzy. Widać to także na poziomie globalnym. Spodziewam się, że społeczeństwo będzie próbowało wprowadzić ściślejszą kontrolę. Myślę, że państwo chciałoby rejestrować nawet sny swoich obywateli. Chociaż to byłoby interesujące, bo uważam, że paradoksalnie, im bardziej represyjny system, tym życzniejszy grunt dla sztuki. Problem z dyktaturą permissywizmu, jak to chętnie nazywam, w neoliberalnym kapitalizmie polega na tym, że niby można robić co się chce, ale oczywiście w jasno określonych granicach. I dlatego właśnie bardzo mnie interesuje jako metoda działań artystycznych wywrotowa afirmacja. Zacytuję tu jej definicję według Inke Arns i Sylvii Sasse: „Wywrotowa afirmacja to artystyczna lub polityczna taktyka, która pozwala artyście czy działaczowi brać udział w pewnych społecznych, politycznych czy ekonomicznych dyskursach oraz je potwierdzać, przywłaszczać lub konsumować, jednocześnie je podważając. Cechuje ją właśnie to, że wraz

z afirmacją pojawia się dystans do afirmowanej rzeczy lub jej demaskacja. W wywrotowej afirmacji jest zawsze pewna nadwyżka, która destabilizuje afirmację i przekształca ją w swoje przeciwieństwo”.

Tekst jest rozszerzoną wersją wywiadu z programu do spektaklu *Klątwa* w reż. Olivera Frljicia (premiera: 18 lutego 2017, Teatr Powszechny w Warszawie); w krótszej wersji opublikowany także na portalu Krytyki Politycznej: <http://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/czyj-jest-teatr-narodowy/>.

Abstrakt

### **Czyj jest teatr narodowy?**

Z Oliverem Frljiciem rozmawiają Agata Adamiecka-Sitek i Marta Keil

Oliver Frljić w rozmowie z Agatą Adamiecką-Sitek i Martą Keil opowiada o swojej strategii performowania instytucji, przywołując m.in. przykłady ze swojej dyrekcji w Teatrze Narodowym w Rijece. Nawiązując do elitarności teatru, reżyser mówi o swoich próbach przeniesienia spektaklu i towarzyszącego mu dyskursu poza budynek teatralny oraz używania teatru jako narzędzia uruchamiającego szeroką społeczną debatę. Przywołuje również dotychczasowe przypadki cenzury, z jakimi się spotykał w pracy. Analizując polityczne i społeczne uwikłania instytucji sztuki, reżyser zastanawia się nad tym, do kogo właściwie należy teatr. Rozmowa przeprowadzona została przed premierą *Klątwy* w reżyserii Frljicia w Teatrze Powszechnym w Warszawie i ukazała się w programie do spektaklu.