

Marianna Lis

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa

Rok 1965 w Indonezji w spektaklach Papermoon Puppet Theatre z Yogyakarta i filmie *Scena zbrodni* Joshuy Oppenheimera

Rok 1965 jest datą, która często była pomijana w najnowszej historii Indonezji i świata. Samozwańczy organizacja, Ruch 30 Września (ind. *Gerakan 30 September*, G30S), składająca się z przedstawicieli indonezyjskich sił zbrojnych, 1 października 1965 roku przeprowadziła zamach stanu. We wczesnych godzinach porannych członkowie G30S podjęli próbę uprowadzenia siedmiu przywódców indonezyjskiej armii: do domu każdego z nich przybyli przedstawiciele Ruchu, informując wojskowych, że są wezwani na spotkanie z prezydentem Sukarno (1901-1970). Trzech spośród wojskowych, dowódca armii Ahmad Yani (1922-1965), oficer Mas Tirtodarmo Haryono (1924-1965) i generał Donald Isaac Pandjaitan (1925-1965), zostało zamordowanych przez członków G30S we własnych domach, trzech kolejnych, generałowie Soeprapto (1920-1965), Siswondo Parman (1918-1965) oraz Sutoyo Siswomiharjo (1922-1965), zostało uprowadzonych i wywiezionych do Lubang Buaya, bazy Ruchu znajdującej się na obrzeżach Dżakarty, gdzie zostali zamordowani tego samego dnia. Siódmy z dowódców, który miał zostać schwytany, generał Abdul Haris Nasution (1918-2000), zdołał uciec, przeskakując do sąsiadującej z jego domem ambasady Iraku. Zamiast niego pojmany zo-

stał przez pomyłkę jego osobisty adiutant, Pierre Andreas Tendean (1939-1965). G30S został później obciążony odpowiedzialnością za śmierć dwunastu osób, poza sześcioma generałami zginęło również trzech innych wojskowych, ochroniarz, Albert Naiborhu, bratanek generała Pandjaitana oraz pięcioletnia córka generała Nasution, Ade Irma Suryani Nasution, która zmarła w wyniku odniesionych ran kilka dni później.

Tego samego dnia, 1 października 1965 roku, około dwóch tysięcy żołnierzy zajęło główny plac Dżakarty, dziś nazywany się Placem Wolności (ind. *Lapangan Merdeka*), w Radiu Republiki Indonezji (ind. *Radio Republik Indonesia*, RRI) nadano zaś pierwszy z komunikatów Ruchu, w którym jeden z jego dowódców, podpułkownik Untung bin Syamsuri (1926-1967), powiadomił o przejęciu kontroli nad strategicznymi punktami w mieście. Ogłosił również, że intencją G30S jest ochrona prezydenta Sukarno przed planowanym zamachem stanu, jaki mieliby przeprowadzić prawicowi generałowie wspierani przez CIA. Od tej pory zarówno organizacje polityczne, jak i wszelkie media, miały się podporządkować Rewolucyjnej Radzie Indonezyjskiej, która zamierzała podjąć kroki przeciwdziałające „spiskowi” prawicowych dowódców armii. Dokładny zakres działania Rady nie został nakreślony, ale już w kolejnym wystąpieniu radiowym, wyemitowanym po południu, na mocy Dekretu nr 1 ogłoszono, że Rada przejęła rządy w państwie, odsuwając od władzy gabinet prezydenta Sukarno. W kolejnych komunikatach podano listę wszystkich 45 członków G30S, a także zniesiono wszystkie stopnie wojskowe wyższe od podpułkownika. Po porannym komunikacie radiowym działania Ruchu poparł prezydent Surakarty, miasta położonego w Środkowej Jawie, w sąsiedniej Yogyakarcie zaś zostali porwani i zamordowani oficerowie Katamso i Sugijono.

Prezydent Sukarno już w kilka godzin po nadaniu pierwszego z komunikatów nakazał przywódcom G30S zakończenie akcji i odmówił udzielenia im poparcia. Przywódcy Ruchu jednakże nie chcieli się poddać i próbowali kontynuować zaplanowaną akcję na własną rękę, bez wsparcia ze strony prezydenta. Szybko okazało się, że zamach nie został należycie zaplanowany, zabrakło m.in. aprowizacji dla zgromadzonych na głównym placu stolicy żołnierzy, których nie powiadomiono również o celu ich misji. Chociaż okupowali najbardziej strategiczne punkty wokół placu, to zabrakło ich przed siedzibą Dowództwa Rezerwy Strategicznej Wojska (ind. *Komando Cadangan Strategis Angkatan Darat*, KOSTARD). Wykorzystał to Suharto, ówczesny przywódca KOSTARD, który zmobilizował podlegające sobie siły i przed wieczorem, bez walki, przejął kontrolę nad zgromadzonymi

na placu żołnierzami. Błyskawicznie odzyskał również władzę nad wszystkimi zajętymi wcześniej przez Ruch miejscami i już o 9 wieczorem, w komunikacie radiowym, ogłosił przejęcie dowództwa nad armią oraz zapowiedział stłamszenie akcji podjętej przez Ruch i samego Ruchu. Następnego dnia, 2 października 1965 roku, po krótkiej walce armia przejęła bazę sił powietrznych na lotnisku Halim, gdzie przebywali przywódcy Ruchu (wcześniej na lotnisku znalazł się również prezydent Sukarno, który tłumaczył później, że chciał w ten sposób zapewnić sobie szybką drogę ucieczki w razie nagłego niebezpieczeństwa). Ruch 30 Września upadł.

5 października odbył się pogrzeb zamordowanych generałów. Tego samego dnia rozpoczęto akcję propagandową oskarżającą o zamach Komunistyczną Partię Indonezji (ind. *Partai Komunis Indonesia*, PKI). W 1960 roku prezydent Sukarno ogłosił doktrynę Nasakom (skrót od „nacjonalizm, religia, komunizm”, ind. *Nasionalisme, Agama, Komunisme*), według której głównymi siłami w państwie miały stać się armia, grupy religijne (z przewagą ugrupowań muzułmańskich) oraz komuniści. Doprowadziło to do wzrostu popularności PKI, która w 1965 roku była trzecią największą komunistyczną partią na świecie (po KPZR w Związku Radzieckim i KPCh w Chinach), deklarującą 3,5 miliona członków i 23,5 miliona sympatyków w innych organizacjach, m.in. wśród stowarzyszeń rolników, przedstawicieli związków zawodowych, studentów czy wreszcie artystów (Roosa 2010). Ci ostatni zgromadzeni byli w Instytucie Kultury Ludowej (ind. *Lembaga Kebudayaan Rakyat*, Lekra), który rozpoczął swoją działalność już w latach pięćdziesiątych. W 1956 roku Lekra wydała swój drugi manifest zatytułowany *Mukamidah* (*Wprowadzenie*), w którym wzywała do postępowania zgodnie z doktryną realizmu socjalistycznego.

[...] sztuka powinna odzwierciedlać realia społeczne i wspierać postęp społeczny, a nie tylko badać ludzką osobowość. W szczególności manifest wsparł idee humanitaryzmu (*kerakyatan*) w sztuce i zachęcał artystów, by zejść do mas (*turun ke bawah*) i czerpać od nich inspiracje (Cribb 2004: 242).

Akcja propagandowa, zapoczątkowana już w kilka dni po akcji Ruchu, miała przekonać społeczeństwo indonezyjskie oraz opinię międzynarodową, że za zamachem stanu, którego celem było obalenie prezydenta Sukarno, stali komuniści oraz wszelcy ich sympatycy. Przez kraj przetoczyły się demonstracje antykomunistyczne, w stolicy spalono główną siedzibę PKI. W następnych tygodniach października

komuniści, ich zwolennicy i rzekomi zwolennicy zaczęli być usuwani z życia publicznego, nasiliły się aresztowania i morderstwa, zdelegalizowano PKI, jeden z filarów polityki prezydenta Sukarno. Szacuje się że ponad pół miliona ludzi zginęło w zabójstwach dokonanych w latach 1965-66, zaś do 1978 roku mogło stracić życie nawet do 3 milionów osób. Kolejne setki tysięcy do 2 milionów ludzi zostało na wiele lat odłączonych od rodzin, czy to pozostając w więzieniach, czy też, po wcześniejszym pozbawieniu obywatelstwa, poza granicami kraju. W 1967 roku obalony został po 22 latach sprawowania władzy pierwszy prezydent niepodległej Indonezji Sukarno, a jego następcą został Suharto. W historii kraju rozpoczął się Nowy Porządek (ind. *Orde Baru*). Przypadające na szczytowy okres zimnej wojny czystki roku 1965 na Zachodzie zostały odczytane jako zwycięstwo nad komunizmem, w Indonezji zaś przez prawie pół wieku pozostawały tematem tabu.

Dla działającego w Yogyakarcie Papermoon Puppet Theatre rok 1965 jest kluczowy dla zrozumienia przeszłości, terażniejszości i przyszłości ich ojczyzny. W Indonezji, a zwłaszcza na Jawie, teatr jest częścią codzienności. Spośród wszystkich form teatralnych najpopularniejszy jest tradycyjny teatr cieni, *wayang kulit*, który trwa nieprzerwanie od ponad tysiąca lat i uważany jest za jedną z najdłużej istniejących na świecie tradycji opowiadania. Termin *wayang kulit* powstał z połączenia dwóch jawajskich słów: *wayang* w języku starojawajskim znaczy „przodek” lub „cień”. Wyraz pochodny *hyang* używany jest na określenie bogów, zaś słowo *eyang* – przodków. W wierzeniach animistycznych częste było zrównywanie przodków i bogów (Irvine 1996: 129). Słowo *kulit* oznacza skórę i odnosi się do materiału, z jakiego wykonywane są lalki.

Historia teatru dramatycznego jest dużo skromniejsza, teatr ten bowiem powstał w Indonezji dopiero na przełomie XIX i XX wieku, przede wszystkim pod wpływem przywiezionego przez holenderskich kolonizatorów teatru europejskiego. Szybko jednak zaczął zdobywać popularność, będąc wykorzystywany głównie do kształcenia postaw narodowościowych i budowania nastrojów niepodległościowych. Jedną z pierwszych oryginalnych sztuk była napisana wierszem przez Rustama Effendiego w 1926 roku *Bebasari* (ind. *bebas* ‘wolny, wyzwolony’). Pochodzący z Sumatry, ale wykształcony w Europie autor opisał opartą na wątkach z *Ramajany* historię bohaterskiej walki Bu Janggi o uwolnienie księżniczki Bebasari z rąk Rahwany, podstępnego demona. Uczniowie ze szkoły, w której uczył Effendi, przysto-

wywali prapremierę sztuki, ostatecznie zablokowaną przez holenderskiego dyrektora, który uznał ją za zagrażającą władzy kolonialnej. Z czasem teatr dramatyczny przyswoił sobie zachodnie techniki i tematy, w latach trzydziestych na malajski, a później indonezyjski, przetłumaczono zarówno sztuki Shakespere'a, jak i klasyków dziewiętnastowiecznego realizmu i naturalizmu. Zaczęto korzystać z metody Stanislawskiego, dużym powodzeniem, zwłaszcza w okresie wojennym, cieszyły się również adaptacje Ibsena. Widownię teatru dramatycznego do dzisiaj stanowią przede wszystkim młodzi, wykształceni mieszkańcy większych miast, którzy od tradycji bardziej cenią nowoczesność, a międzykulturowość jest dla nich cechą oczywistą i łatwą do odczytania.

Równoległe do teatru dramatycznego rozwijał się *teater boneka*, teatr lalkowy (ind. *boneka* 'lalka') z repertuarem przeznaczonym wyłącznie dla dzieci. Teatr ten zdobył na tyle dużą popularność, że zaczęto uważać, iż teatr lalkowy, inny niż *wayang*, może być przeznaczony wyłącznie dla najmłodszych widzów (sam *wayang* nigdy nie był zresztą uważany za teatr lalkowy). Inspiracje dla lalek i repertuaru pochodziły z różnych źródeł, najczęściej dość odległych kulturowo i geograficznie. Z czasem największe uznanie zdobyły przedstawienia wzorowane na amerykańskiej *Ulicy Sezamkowej* czy malezyjskiej kreskówce *Upin & Ipin*.

Powstały w kwietniu 2006 roku w Yogyakarcie Papermoon Puppet Theatre początkowo również miał być teatrem lalkowym dla dzieci. Z czasem jednak, przede wszystkim pod wpływem spektaklu niemieckiego teatru Figuren Theatre Wilde & Vogel, twórcy Papermoon Maria „Ria” Tri Sulistyani i Iwan Effendi zdecydowali się stworzyć teatr lalkowy dla dorosłych. Ich głównym tematem stały się wydarzenia 1965 roku. Już w 2008 roku wystawiono pierwszy spektakl, który opowiadał o tamtych czasach. Przedstawienie *Noda Lelaki di Dada Mona (Plama na piersi Mony)* od początku zapowiadano hasłem „lalki dla dorosłych”.

...o osieroconej dziewczynie, która została wychowana przez emerytowanego wojskowego, który oddał błędny strzał w czasie wydarzeń 30 września 1965 roku...

...o nieśmiałej właścicielce pralni, która zakochuje się w kliencie, który zawsze przynosi do prania poplamione bokserki...

...o dziadku, który bardzo kochał swojego jedyne wnuka...

...o chłopaku, który bardzo lubił swoją własną płciowość...

(Papermoon Puppet Theatre [oficjalna strona teatru])

Przedstawiona przez Papermoon historia o silnym zabarwieniu politycznym i seksualnym została rozpisana na 18 lalek, 8 lalkarzy i 2 aktorów. Artyści starali się połączyć ze sobą tradycje *wayangu*, teatru dramatycznego i lalkowego, tworząc tym samym nowy w Indonezji typ teatru. Temat roku 1965 został w tym przedstawieniu tylko zasygnalizowany, posłużył za tło rozgrywających się wydarzeń. Jednak już dwa lata później, w 2010 roku, swoją premierę miał spektakl *Mwathirika* (*Ofiary*, tytuł zaczerpnięty z suahili). Zbierając materiały i budując scenariusz, twórcy rozmawiali z sąsiadami, znajomymi, bliższą i dalszą rodziną, wszystkich pytając o wspomnienia i historie związane z wydarzeniami 1965 roku. Wśród rodzin ofiar czystek nadal panuje strach i niechęć do dzielenia się prawdą o zdarzeniach sprzed lat. Wciąż na przykład nie odkryto większości miejsc masowego pochówku ofiar, bo chociaż wiadomo, że ciała porzucano w miejscach takich jak rzeki, lasy, wapienne jaskinie (w których zwłoki rozkładały się w ciągu kilku lub kilkunastu miesięcy) czy cmentarze, to świadkowie do dzisiaj boją się wskazywać zbiorowe mogiły. Pomimo lęku przed przełamaniem milczenia, jeden z członków zespołu Papermoon opowiedział historię swojego wujka, który jako dwunastolatek musiał zaopiekować się młodszym rodzeństwem, po tym, jak ich ojciec został zaaresztowany i nie wracał przez 13 lat. Chłopiec, by zdobyć pożywienie dla rodziny, łapał żaby na polach ryżowych. Nikt w wiosce nie ośmielił się pomóc dzieciom, każdy bał się oskarżenia o sprzyjanie komunistom, więzienia i śmierci. Relacje zebrane przez Papermoon nie osądzają, nie wskazują winnych ani nie wskazują wygranych.

Mwathirika stawia przede wszystkim pytania o to, jaki wpływ miała historia na życie pojedynczych ludzi, rodzin, całego pokolenia, które wychowało się w tamtych latach. Opowiada o historii straty i o stracie historii. Wciąż bowiem nie tylko nie udało się ustalić, co stało się z wieloma ludźmi zaginionymi w czasie czystek, nie jest znane miejsce ich pochówku, ale także nie udało się ustalić, kto stał za zamachem przeprowadzonym przez Ruch 30 Września. Oficjalna wersja, rozpropagowana w czasach prezydentury Suharto, winą za zabójstwo generałów obarczała komunistów. W okresie *Orde Baru* Suharto narzucił nową nazwę Ruchu, określanego odtąd skrótem G30S/PKI, by mocniej podkreślić związek partii komunistycznej z zamachem. Podręczniki szkolne musiały przestrzegać oficjalnej wersji wydarzeń, którą dodatkowo promował powstały w 1984 roku film *Pengkhianatan G30S/PKI* (ind. *Zdrada G30S/PKI*) pokazywany aż do obalenia Suharto w 1998 roku w szkołach i w publicznej telewizji. Spośród innych wersji wydarzeń najciekawsze wydają się przypusz-

czenia, jakoby zamach stanowił rozgrywkę wewnątrz armii, na co od początku wskazywała PKI, lub jakoby był inspirowany przez zagraniczne służby wywiadowcze CIA lub MI6. Osobnym pytaniem pozostaje, jaką wiedzę o przygotowywanym zamachu mieli Sukarno i Suharto, część badaczy (w tym Benedict Anderson w głośnej publikacji z 1971 roku zatytułowanej *A Preliminary Analysis of the October 1, 1965, Coup in Indonesia*) sugeruje nawet, że Suharto był wtajemniczony w plany Ruchu.

Lalki wykorzystywane w spektaklach Papermoon Puppet Theatre zostały zaprojektowane przez Iwana Effendiego i skonstruowane zgodnie z dwoma japońskimi technikami lalkarskimi: *bunraku* i *kuruma ningyo*. W tej drugiej lalkarce poruszają się na małych, drewnianych skrzynkach na kółkach (*rokuro-kuruma*), animując jednocześnie lalki (*ningyo*). Za pomocą prawej ręki poruszają prawą rękę lalki, za pomocą lewej – głowę i lewą rękę lalki. Nogi lalek zaopatrzone są w specjalne uchwyty, które lalkarz umieszcza między palcami swoich stóp. Bliski kontakt lalkarza z lalką nie tylko zwiększa realizm ruchów, ale też pozwala na zwiększenie tempa akcji. W spektaklu, w którym lalki zostały pozbawione możliwości komunikacji za pomocą słów, ruch stał się najważniejszym i jedynym sposobem przekazywania emocji i treści.

Ponieważ Papermoon Puppet Theatre sam siebie określa jako *teater boneka*, wywołując tym samym skojarzenie z teatrem dla dzieci, widzowie przychodząc na spektakl, oczekują przede wszystkim zabawy, rozrywki i nie spodziewają się trudnych, kontrowersyjnych czy bolesnych tematów. Tymczasem, podobnie jak w *wayangu*, otrzymują przedstawienie dotyczące wartości, moralnych wyborów, konfliktów, które każdy może napotkać w swoim życiu. Opowiadając o najtrudniejszych momentach historii współczesnej Indonezji, twórcy Papermoon nie podają dat, liczb i statystyk. Opowiadają historie pojedynczych ludzi, jakie mogły wydarzyć się im, ich rodzinom, jakie wydarzyły się ich bliskim.

Mwathirika, godzinny spektakl pozbawiony słów, zadedykowany został ofiarom września 1965 roku i wszystkich innych tragedii na świecie spowodowanych zawirowaniami politycznymi. Bohaterami spektaklu są dwie mieszkające po sąsiedzku i przyjaźniące się rodziny. Jedną tworzą Baba, jednoreki ojciec, który kocha swoje dzieci ponad wszystko na świecie, jego starszy, dziesięcioletni syn Moyo i czteroletni, zawsze szczęśliwy Tupu. Głową rodziny z naprzeciwka jest Haki, dla którego najważniejsze jest bezpieczeństwo i spokój najbliższych, a przede wszystkim poruszającej się na wózku inwalidzkim jedynej córki Lacuny. Dorosłym dni upływają na ciężkiej pracy, dzie-

ci dokazują, bawią się razem. Atmosferę sielanki na chwilę przełamują pojawiający się na drugim planie, oddzielenym cienką przezroczystą siatką, zamaskowani i uzbrojeni żołnierze. Tak bardzo jednak nie pasują do tego, co dzieje się na pierwszym planie, że wydają się tylko złym snem, przywidzeniem.

Aż pewnego dnia Moyo i Tupu wyciągają należący do ojca czerwony gwizdek, beztrudno na nim gwizdzą, bawiąc się jednocześnie czerwonym balonikiem i czerwoną chorągiewką, podarowaną im przez przechodzącego przez wieś kuglarza. Scenę zalewa czerwone światło, a w tle wyświetlona zostaje krótka animacja: w pierwszej sekwencji widzimy wciąż przybywających żołnierzy-lalki. Niewidzialna ręka dostawia ich coraz więcej i więcej. W kolejnej – ta sama ręka zabiera zakrwawione lalki przedstawiające anonimowych ludzi. Czerwone światło gaśnie, zapada noc, w czasie której ktoś maluje na oknie domu Baby, Moyo i Tupu czerwony trójkąt. Rano Baba, nie wiedząc, że znak ten oznacza wyrok, stara się go bezskutecznie zetrzeć, w końcu wraca do swych codziennych czynności. Wkrótce do wsi przychodzą żołnierze i zabierają ze sobą mężczyznę. Wykonują swoją pracę, rozkaz, aresztują ojca chłopców, nie wiadomo, dokąd go zabierają, nie wiadomo na jak długo. Dzieci zostają same, sąsiad Haki nie dość, że odmawia im swojej pomocy, to także w obawie przed utratą córki zakazuje jej zabaw z chłopcami. Ci, by przeżyć, polują na żaby, w czasie chłodnych dni siadają blisko siebie, starając się w ten sposób ogrzać.

Czas w spektaklu odmierzają wizyty wędrownego kuglarza z przenośnym straganem pełnym kolorowych lalek i kolejne dni wyroku skreślane przez pozostającego w więzieniu Babę. W pewnym momencie całą scenę wypełniają kreski symbolizujące płynące dni, miesiące, lata, ale też symbolizujące miliony innych ludzi oczekujących na powrót swoich bliskich do domów. W tle pojawiają się po raz kolejny żołnierze wykonujący wyroki śmierci, a także produkujący lalki na swoje podobieństwo.

Ostatnia odsłona jeszcze raz stawia pytanie o to, kim są ofiary tamtych wydarzeń. Lacuna znajduje porzuconą na podłodze charakterystyczną czapkę Tupu i czerwony gwizdek. Podnosi go i próbując wezwać towarzysza zabaw, delikatnie w niego dmucha. Światła gasną, a gdy po chwili zapalają się po raz ostatni, na scenie widzimy jedynie pusty wózek Lacuny i pochylającego się nad nim zrozpaczonego ojca.

Spektakl *Mwathirika* był jednym z głośniejszych wystąpień dotyczących roku 1965 w Indonezji. Prezentowany był najpierw w Yogyakarcie i Dżakarcie, później również poza granicami Indone-

zji, między innymi w Singapurze, Stanach Zjednoczonych czy Australii. Kolejnym głośnym przedstawieniem Papermoon Puppet Theatre był powstały rok później, w 2011 roku, *Setjangkir Kopi dari Playa* (*Filizanka kawy z Playa*). Filizanka kawy stała się motywem przewodnim w historii pary rozłączonej przez wydarzenia roku 1965. Poszukując materiałów do poprzedniego spektaklu, Ria znalazła relację opowiadającą o losach Pak Widodo, urodzonego w 1940 roku we Wschodniej Jawie. Na czas studiów przeniósł się on do Yogyakarta, gdzie poznał córkę dyrektora miejscowej fabryki, w której zakochał się i z którą chciał się ożenić. Jednak w 1960 roku, w nagrodę za wybitne osiągnięcia naukowe, został wysłany przez rząd Indonezji na studia za granicę, do Moskwy. Tuż przed wyjazdem zaręczył się ze swoją ukochaną i obiecał, że zaraz po powrocie wezmą ślub. Widodo, podobnie jak tysiące innych młodych Indonezyjczyków kształcących się w krajach bloku komunistycznego, został wybrany do tworzenia przyszłych elit kraju. Nadszedł jednak rok 1965 i wszyscy studenci przebywający w krajach komunistycznych zostali pozbawieni obywatelstwa indonezyjskiego. Bez paszportu, bez możliwości powrotu, bez kontaktu z rodziną, w Rosji, na Kubie czy w innych krajach bloku komunistycznego, utracili ojczyznę.

W spektaklu występują dwie pary lalek przedstawiające tych samych bohaterów: w roku 1960 i dzisiaj. Narracje budują również przedmioty: tytułowa filizanka kawy, którą zaparza narzeczona przed wyjazdem ukochanego, z tej samej filizanki mężczyzna samotnie pije wiele lat później. Stary rower, na którym wspólnie jeżdżą, maszyna do pisania, na której bohater pisze listy, walizki symbolizujące podróż. Przedstawienie rozgrywa się w sklepie z antykami i ilustrowane jest archiwalnymi nagraniami radiowymi, które również podkreślają dokumentacyjny charakter spektaklu.

Pak Widodo, pozostając wierny obietnicy danej niegdyś swojej ukochanej, przez ponad 40 lat próbował nawiązać z nią kontakt. Nigdy się nie ożenił, nigdy też nie wrócił do Indonezji, której obywatelstwo odzyskał dopiero na początku XXI wieku. Niedawno dowiedział się, że jego narzeczona wyszła za mąż, ma dziś czworo wnuków. Ria długo wahała się, czy może użyć prawdziwej historii w spektaklu, czy nie urazi tym samym jej głównych bohaterów. W czasie pracy nad przedstawieniem poznała pierwowzory postaci, a spotkanie z nimi przekonało ją, że należy opowiedzieć ich losy widzom.

Twórczość Papermoon Puppet Theatre wpisuje się w nurt indonezyjskich badań nad udokumentowaniem wydarzeń 1965 roku, możli-

wych dopiero po upadku reżimu Suharto w 1998 roku. Badania te są żmudne i trudne do przeprowadzenia nie tylko ze względu na strach świadków, ale też na dokonywane w okresie Nowego Porządku wieloletnie niszczenie dokumentów i zacieranie wszelkich śladów.

Dla tworzącego na Zachodzie Joshuy Oppenheimera spotkanie z dawnymi zbrodniarzami stało się przyczyną zrobienia filmu mówiącego o systemie politycznym, w którym ludobójstwo zostało wymazane ze zbiorowej pamięci tych, którzy przeżyli, a jego sprawcy wciąż pozostają bezkarni. W filmie dokumentalnym *Scena zbrodni* (ang. *The Act of Killing*, ind. *Jagal*), który miał premierę w 2012 roku, drobni gangsterzy (ind. *preman*, tłumaczone w filmie jako pochodzące od holenderskiego *vrijman* lub od angielskiego *free man* ‘wolny człowiek’) dokonują za namową reżysera rekonstrukcji swoich zbrodni sprzed lat. Należy pamiętać, że chociaż czystki nadzorowane były i koordynowane przede wszystkim przez antykomunistyczne oddziały indonezyjskiej armii, to brali w nich udział także niezwiązani z armią antykomuniści oraz drobni przestępcy, na co dzień zajmujący się na przykład ściąganiem haraczy od sklepikarzy.

Główni bohaterowie filmu, Anwar Congo i Adi Zulkadry, pochodzący z miasta Medan w północnej części Sumatry, wykorzystując różne konwencje filmowe, od westernu do wodewilu, wcielają się ponownie w role katów. Dawni mordercy nie wstydzą się swojej przeszłości, wręcz przeciwnie – z dumą tłumaczą reżyserowi, jakie techniki zabijania są najskuteczniejsze, jak zaciskać drut na szyi ofiary, żeby nie pobrudzić się krwią, pokazują miejsca, w których mordowali i opowiadają o setkach ludzi, których pozbawili życia. Swoje czyny uzasadniają krótko: „Bóg był przeciw komunistom”. W 1965 roku oskarżony o bycie komunistą mógł zostać każdy, wystarczyło mieć chińskie korzenie lub mieszkać w jednej wsi z sympatykiem PKI. Oficjalna propaganda zachęcała do zabijania, grożąc, że jeśli nie zabije się komunistów, komuniści zaczną mordować niewinnych ludzi. Na Jawie namawiano pobożnych wyznawców islamu, *santri*, by szukali komunistów wśród muzułmanów *abangan*¹, którzy łączą islam z elementami tradycji jawańskiej. Dla wielu zabijanie komunistów stało się więc religijnym obowiązkiem. Szacuje się, że w wyniku czystek na Bali zginęło około 5% całej populacji wyspy, zabijano przede wszystkim przedstawiceli mniejszości chińskiej.

¹ *Santri* i *abangan* są terminami używanymi przez Clifforda Geertza w pracy *The Religion of Java* (Geertz 1960).

W „Scenie zbrodni” mordercy pokazują siebie tak, jak chcieliby, żeby ich zobaczył świat - i jak sami siebie widzą. To film o kreowaniu mitu, również na własny temat. O potrzebie narracji, *stwarzaniu sobie iluzji, na której zasadza się każdy reżim* (Sobolewski 2014).

Anwar Congo i jego towarzysze chcą stworzyć „piękny, rodzinny film o masowym zabijaniu”, który będą mogli pokazać swoim wnukom, by opowiedzieć im o roku 1965. W Indonezji film nie został dopuszczony do oficjalnej dystrybucji, ale był wyświetlany na setkach zamkniętych pokazów dla dziennikarzy, studentów czy intelektualistów. Wielu młodych Indonezyjczyków po raz pierwszy poznało inną od oficjalnej, propagowaną przez władze, wersję dawnych wydarzeń. W prasie zaczęły pojawiać się pierwsze teksty poświęcone krytycznej analizie zarówno samego zamachu, jak i późniejszych czystek oraz propagandowej działalności *Orde Baru*, która przez wiele lat cenzurowała historię. W wielu miejscach kraju członkowie prawicowej organizacji *Pemuda Pancasila* (Młodzieżówka Pancasila²), która odegrała dużą rolę w czystkach i której historia została przedstawiona w filmie Oppenheimera, atakowali miejsca, gdzie miały odbyć się projekcje *Sceny zbrodni*.

Spektakle Papermoon Puppet Theatre skierowały uwagę lokalnej widowni na wydarzenia, które wciąż odciskają swoje piętno na kolejnych pokoleniach Indonezyjczyków. Film *Scena zbrodni* skierował uwagę międzynarodowej widowni na pomijane w podręcznikach historii zbrodnie 1965 roku. To, co jeszcze do niedawna było jednym z największych tabu w Indonezji, powoli zaczyna być dyskutowane, analizowane, opisywane, dokumentowane.

² *Pancasila* (sanskryt *panca* ‘pięć’, *sila* ‘zasada’) – pięć zasad przyjętych 1 czerwca 1945 roku przez przyszłego prezydenta Sukarno, które stanowią filozoficzną podstawę funkcjonowania Indonezji: 1. Wiara w jednego i jedyne boga (*Ketuhanan Yang Maha Esa*); 2. Sprawiedliwość i cywilizowana ludzkość (*Kemanusiaan Yang Adil dan Beradab*); 3. Jedność Indonezji (*Persatuan Indonesia*); 4. Demokracja (*Kerakyatan Yang Dipimpin oleh Hikmat Kebijaksanaan, Dalam Permusyawaratan dan Perwakilan*); 5. Równość społeczna dla wszystkich Indonezyjczyków (*Keadilan Sosial bagi seluruh Rakyat Indonesia*).

Bibliografia

- Anderson, Benedict, Ruth T. McVey. 2009. *A Preliminary Analysis of the 1 October 1965, Coup in Indonesia*. Singapore: Equinox Publishing.
- Bonczol, Łukasz. 2012. *Zrozumieć Indonezję. Nowy Ład generała Suharto*. Warszawa: Dialog.
- Cribb, Robert, Audrey Kahin. 2004. *Historical Dictionary of Indonesia*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.
- Geertz, Clifford. 1960. *The Religion of Java*. Chicago: University of Chicago Press.
- Irvine, David. 1996. *Leather Gods & Wooden Heroes*. Singapore: Times Editions.
- Ricklefs, Merle C. 2001. *A History of Modern Indonesia*. Stanford: Stanford University Press.
- Vickers, Adrian. 2005. *A History of Modern Indonesia*. Cambridge: Cambridge University Press.

Źródła internetowe

- Papermoon Puppet Theatre [oficjalna strona teatru],
http://www.papermoonpuppet.com/2008/05/noda-lelaki-didada-mona_18.html, dostęp: 20.10.2012.
- Roosa, John. 2010. Dictionary of a Disaster, *Inside Indonesia* 99,
<http://www.insideindonesia.org/feature-editions/dictionary-of-a-disaster>, dostęp: 6.09.2014.
- Sobolewski, Tadeusz, Paweł T. Felis. 2014. „Scena zbrodni” – piękny film o zabijaniu. Rozmowa z reżyserem, *Gazeta Wyborcza*,
http://wyborcza.pl/1,75475,15544490,Scena_zbrodni__piekny_film_o_zabijaniu_Rozmowa.html, dostęp: 6.09.2014.

Abstract

The Year 1965 in Indonesia in the Performances of Papermoon Puppet Theatre from Yogyakarta and the film *The Act of Killing* by Joshua Oppenheimer

1965 is the date that has been disregarded in the recent history of Indonesia and the world. *Gerakan 30 September* (30th September Movement), self-appointed organization consisting of representatives of the Indonesian army carried out a failed coup on October 1, 1965, killing six generals. The same day evening the Movement fell and

Partai Komunis Indonesia (Indonesian Communist Party) was blamed. In the following weeks communists and their supporters began to be removed from public life being arrested and murdered. The 1965 purges have been read in the West as a victory over communism. In Indonesia they remained taboo for almost half of the century.

The paper focuses on showing how the events of 1965 are shown in today's Indonesia and in the word. For Papermoon Puppet Theatre 1965 is a key to understand the past, present and future of their homeland. For Oppenheimer meeting with former criminals has provided an opportunity to make the film about the political system in which genocide was erased from the collective memory of those who survived, and the offenders remain unpunished.

Keywords: Indonesian studies, Indonesian history, 1965 and its aftermath, theatre, puppet theatre, Papermoon Puppet Theatre, *The Act of Killing*, documentary film, Joshua Oppenheimer