



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Teatr w Serbii w latach 1990-2010

Author: Leszek Małczak (tłum.), Nebojša Romčević

Citation style: Małczak Leszek (tłum.), Romčević Nebojša. (2011). Teatr w Serbii w latach 1990-2010. W: L. Małczak (red.), A. Cielesta, D. Zwierzchowska (wybór) "Serbska ruletka : dramat serbski po 1995 roku : wybór tekstów. T. 1" (S. 43-49). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

TEATR W SERBII W LATACH 1990–2010

Lata 1990 do 2010 obfitują w tragiczne wydarzenia i zmiany, które dotknęły narody byłej Jugosławii. Niestety, te wydarzenia i zmiany wciąż nie należą do przeszłości; żyją symultanicznie w stosunku do rzeczywistości i wciąż nie widać linii oddzielającej historię od teraźniejszości. Wydaje się, że w przypadku Serbii okres ten można podzielić na dwie części, między którymi trudno wyznaczyć jednoznaczną cezurę czasową: *okres trwania tożsamości* (do 2000 roku) i trwający do dziś *okres poszukiwania tożsamości*.

Można powiedzieć, że ostatnie dwadzieścia lat to nowsza historia Serbii w pigułce. Ciągły kryzys, toczący się w niemalże laboratoryjnych warunkach izolacji międzynarodowej, sprawił, że Serbia ponownie znalazła się na rozdrożu, tak jak w XIX wieku, z tymi samymi nierozwiązanymi dylematami, które – zważając na cały kontekst polityczny – mają o wiele poważniejsze konsekwencje. W krótkim czasie obywatele Serbii utracili swoje ideologiczne, narodowe, polityczne, moralne, a nawet metafizyczne podstawy życia.

Koniec socjalizmu pociągnął za sobą w przepaść utopijną ideę sprawiedliwości społecznej i pozostawił po sobie ogromną pustkę. Nie zdołały jej wypełnić koncepcje o państwie obywatelskim i gospodarce rynkowej, wymagające ze względu na swą istotę długiego okresu adaptacyjnego. Transformacja to długi i bolesny proces zachodzący w krajach Europy Wschodniej, które nie rozpoczynały jej w warunkach krwawej wojny domowej. Serbię w okresie między upadkiem socjalizmu a początkami gospodarki rynkowej na 10 lat sparaliżowała całkowita anarchia, rujnował ją krach finansowy, w kraju szerzyło się powszechne złodziejstwo.

Zniknięcie Jugosławii doprowadziło do rozrzedzenia tożsamości narodowej, która ustąpiła miejsca romantycznej i mitologicznej koncepcji le-

gendarnej historii, utrzymanej w duchu ruchów narodowych z 1848 roku. Nacjonalizm w swym podstawowym wymiarze, jako zdecydowane odrzucenie rzeczywistości, „re-kreowanie” mitów narodowych i pseudotradycyjnego etosu, uciszył i tak słaby głos obywatelskiej części społeczeństwa.

Wkrótce Serbowie, którzy w swej historii budowali własną moralną tożsamość oraz integralność na (zasadniczo usprawiedliwionym) statusie ofiary, teraz znaleźli się w sytuacji odrzucenia, napiętnowania i potępienia przez międzynarodową wspólnotę. Odczucie, że jesteśmy najgorsi na świecie, było prawie namacalne i porażające. Ta okoliczność, w toksycznym połączeniu z nacjonalizmem, wywołała w społeczeństwie serbskim efekt negacji i głębokiego sceptycyzmu w odniesieniu do międzynarodowej wspólnoty, doprowadziła do samoizolacji i przekonania o tragicznym bankructwie moralnym całego narodu. Ten sceptycyzm i wstyd są widoczne do dziś.

Pełna utrata tożsamości na wszystkich poziomach świadomości zbiorowej, ten mroczny chaos w nas i wokół nas przekształciły się w *fatalistyczną negację świata*, która zastąpiła wszystkie postaci tożsamości. Rozum złożył broń przed instynktami.

Pod koniec lat dziewięćdziesiątych XX wieku społeczeństwo się homogenizuje w sprzecznie wobec Miloševicia i jego reżimu, co można też w odniesieniu do obywateli tłumaczyć jako skutek nieodpartej potrzeby wyjścia z ideologicznie amorficznego stanu i konieczności zdefiniowania samych siebie, choćby tylko jako oponentów władzy. Ta ogólna mobilizacja wywołała na krótki czas swoistą iluzję o możliwości przyśpieszonej odnowy moralnej. W tym momencie wielu naiwnie uwierzyło, że wystarczy być przeciwko Miloševiciowi, aby się znaleźć po właściwej stronie. Historia zaś uczy, że o wiele łatwiej zmobilizować masy w celu obalenia systemu aniżeli budowy nowego.

Upadek Miloševicia rozpoczął okres nadziei, optymizmu i iluzji o nowym początku, czystych sumieniach oraz o nowej obywatelsko-europejskiej tożsamości. Wydawało się, że Serbia w końcu wybrała kierunek zmian. Szybko jednak przyszło płacić rachunki przeszłości. Odejście Miloševicia okazało się niewystarczające, aby naród się odrodził. Po prostu, odrzucił to, co było, i zaczął od początku.

Wraz z zabójstwem Zorana Đindicia kraj pogrążył się w partiokratycznej szarości, korupcji i euroatlantyckiej rynkowej demagogii, którym to-

warzyszyło mnóstwo nierozwiązanych dylematów moralnych. Serbia nadal poszukuje tożsamości i duszy.

Stosunek państwa do teatru w okresie rządu Miloševicia był bardzo interesujący, a dla miłośników stereotypów dotyczących dyktatorów okazał się nie do przyjęcia. W ostatnich dwudziestu latach doszło do porażającej redefinicji społecznej roli teatru, a lata dziewięćdziesiąte ubiegłego stulecia w Serbii są tylko bardziej brutalnym obrazem tego, co się stało z teatrem na świecie w ogóle.

Teatr działał bez ograniczeń; wystawiano spektakle, w których często krytykowano reżim, przedstawienia nie były zakazywane, ba na teatr nie wywierano nawet jakiegoś poważniejszego bezpośredniego nacisku politycznego. Teatr serbski nie miał swoich dysydentów ani swoich bohaterów – poza tymi, którzy sami się takimi ogłosili. Oczywiście, wolność wypowiedzi nie była celem reżimu. Chodziło raczej o coś znacznie boleśniejszego dla teatru; teatr nie miał ani znaczenia społecznego, ani siły politycznej, która mogłaby zagrozić władzy. Z elitarnej sztuki przekształcił się teatr w sztukę części elity dzielącej poglądy z publicznością, która przychodziła na spektakle.

Sądzę, że byłoby swoistym przecenianiem rządu twierdzenie, jakoby za tą obojętnością stała jakaś strategia zapewnienia sobie wentylu bezpieczeństwa lub alternatywnej przestrzeni wolności, aby zrobić lepsze wrażenie na ogóle. Reżim Miloševicia był po prostu głupi i brutalny; pierwsze skrzypce grali w nim półpiśmienni autokraci, którzy niewiele wiedzieli o istnieniu teatru. Samego Miloševicia raz tylko widziano na przedstawieniu, które zresztą jedynie warunkowo można nazwać teatralnym. Sztuka teatru znalazła się w sytuacji, w której musiała na nowo odkrywać swoją rolę społeczną.

Sam teatr był zresztą zdeorientowany, ogarnięty strachem, bez jasnej koncepcji. Teatralny repertuar tego czasu nadal jest powodem toczących się dyskusji na temat moralnego upadku teatru w Serbii. Pod tym samym dachem grano w tym samym czasie wodewile, utrzymane w eskapistycznym duchu estetyzujące przedstawienia konceptualne, krytyczne teksty o tematyce społecznej, nacjonalistyczno-romantyczne utwory patriotyczne, a publiczności było na wszystkich przedstawieniach znacznie więcej niż w poprzednich dziesięcioleciach.

Fenomen teatru w kryzysie, jak uczy historia teatru, nie musi oznaczać kryzysu w teatrze. Kryzys w społeczeństwie rodzi zwykle aktywny, wal-

czący teatr, artykułuje i kanalizuje emocje oraz myśli swojej publiczności. Ale w Serbii tak się nie stało, chociaż były wszelkie powody do buntu. Taki bunt się nawet zrodził, ale nie jeden, tylko dziesiątki, z rozbieżnymi motywami, celami i ambicjami.

Rozmiar biedy i totalny brak nadziei spowodowały, że rzeczywistość zaczęto odbierać jak metafizyczną katastrofę, rzecz większą od polityki, historii, wojen i sankcji.

Teatr w tych warunkach nie mógł właściwie zaoferować nic nowego, nic, co mogłoby rywalizować z fantastyczną i ze złożoną grozą rzeczywistości. Milošević z pewnością znajdował się w centrum kryzysu, ale kryzys zaczęto już wiązać z abstrakcyjnymi, mitycznymi pojęciami – z losem, przekleństwem, karą Bożą, winą. Nawet dzisiaj chodzi przede wszystkim o proces wypierania, a nie rozumienia wszystkiego, co nam się przytrafiło, dlatego nie dziwi, że wtedy, w czasie apogeum kryzysu, teatr nie potrafił wykreować pełnego obrazu momentu historycznego i nie zaproponował nic więcej ponad ilustrację braku nadziei, za który obwiniało się to Miloševića, to wspólnotę międzynarodową, to Los. Pokonując samą siebie, rzeczywistość przekształcała się w ciąg symulaków, w metaforę, której nie sposób sprowadzić do jednego znaczenia. Rzeczywistość przestała być realna i teatr po prostu nie mógł skomentować ani zilustrować tej metafory. Rozpad tożsamości i systemu wartości w społeczeństwie był tak duży i irracjonalny, że przekroczył możliwości krytyki.

Teatr polityczny odnosił się tylko do małej, banalnej części ogólnej degrengolady. Problematyka, jaką podejmował, oraz sposób jej opracowania były dla publiczności w Serbii oczywiste, a nawet nudne.

W tej napiętej sytuacji ogólnej dekonstrukcji ponownie na aktualności zyskało pytanie o cel sztuki teatru, jej (jeżeli w ogóle istnieje) społeczną rolę i zadania; pytanie, na które daje zwykle odpowiedź moment historyczny, a nie sam tylko teatr. Symultaniczność kryzysu uniemożliwiła wszakże teatrowi odnalezienie twardego punktu oparcia. Teatr w Serbii znalazł się na marginesie społeczeństwa i tu pozostał.

Tak więc możemy mówić o znaczących przedstawieniach i artystycznie wartościowych przedstawieniach jako o dwóch paralelnych kategoriach, które czasami się krzyżują. Ciekawe jest to, że artystycznie relewantne przedstawienia najczęściej powstawały na podstawie tekstów klasycznych, przez których pryzmat można było transcendować rzeczywistość do po-

ziomu artystycznej godności (Molier, Corneille, Shakespeare, Jovan Sterija Popović), ale zgodnie z naturą rzeczy pozostawały one niedopowiedziane w swym politycznym zaangażowaniu, a „znaczące” przedstawienia powstawały na podstawie rodzimego tekstu dramatycznego, z zamiarem wywalczenia dla teatru, jako takiego, moralnego *raison d'être*; nie udawało im się jednak skutecznie przebić błony rzeczywistości. Buntować się, bronić teatru, bronić resztek uczuć narodowych, ratować publiczność, wegetować aż burza minie, i to w sytuacji, w której państwo finansuje teatr... Każda opcja okazuje się nieuchronnie wątpliwa pod względem moralnym, dlatego że unika odpowiedzi na pytanie, „co tak naprawdę mamy na myśli, kiedy mówimy – teatr”.

Mówiąc o twórczości dramatycznej tego okresu, zwykle pomijamy fakt, że w istocie mamy na myśli tylko te dramaty, które trafiły na scenę, a tym samym w gruncie rzeczy skupiamy się bardziej na smaku oraz oczekiwaniach kierowanych pod adresem dramatopisarzy ze strony kierownictw teatrów i zespołów aniżeli na obiektywnym obrazie pracy samych autorów tekstów.

Lata dziewięćdziesiąte są ciekawe również dlatego, że współczesny dramat serbski, początkowo tylko ten politycznie zaangażowany, zaczyna się cieszyć dużą popularnością, zwłaszcza na zachodzie Europy.

Właśnie pod koniec lat dziewięćdziesiątych znacząco wzrosło zainteresowanie serbskim dramatem; najpierw w zachodniej Europie, a wkrótce i poza nią. Czy chodziło o chęć dowiedzenia się czegoś o sytuacji w hermetycznie zamkniętej Serbii, czy też o potwierdzenie wcześniej ukutych sądów – to temat na inny esej i opowieść o stosunku zachodniego teatru do dalekich, niezbyt atrakcyjnych pod względem kulturowym oraz egzotycznych pod względem politycznym krajów.

Najciekawszym zjawiskiem parateatralnym tego czasu są studencko-obywatelskie protesty, szczególnie z końca 1996 i początku 1997 roku, które właśnie zdefiniowały idealną formę teatralno-politycznego zaangażowania, znacznie silniejszego od tego, co tradycyjny teatr mógł zaferować. Protesty uliczne zrodziły się spontanicznie, ale z czasem zyskały imponujący multimedialny wymiar artystyczny i w jasny sposób pokazały, że sztuka (jako ogólna postawa) może pokonać strach przed policyjnymi kordonami. W odróżnieniu od karnawału, w którym nie ma podziału na wykonawców i publiczność, protesty te miały publiczność najbardziej

paradoksalną: policjantów – uzbrojonych po zęby, chronionych przez kaski, schowanych za tarczami – dla których lub przed którymi odgrywano fragmenty przedstawień, wypowiadano monologi, wykonywano koncerty jazzowe i muzyki klasycznej, chociaż prawie każdy wieczór kończył się fizycznym starciem z policją. Tych parę miesięcy, w teatralno-politycznym sensie, sprawiło więcej aniżeli lata połowicznego zaangażowania w oficjalnych teatrach, a co najważniejsze – pokazało, że rozwój teatru jako formy komunikacji z rzeczywistością jest możliwy.

Rząd Miloševića stwarzał teatrowi możliwość komfortu moralnego – wystarczyło być przeciwko Miloševićowi, żeby pod względem moralnym myśleć, że jest się po właściwej stronie. Opór przeciwko reżimowi był najważniejszym homogenizującym czynnikiem w teatrze i poza nim. Ale po upadku Miloševića jak gdyby znikł ten na krótko ustanowiony sens; w pluralizmie opcji politycznych, ogólnej euforii z powodu iluzji wolności, nowym zrywem należało odnaleźć nowy krąg tematów, strząsnąć z siebie przeszłość i zwrócić się ku przyszłości. Pokonanie przyzwyczajęń i koncepcji wypracowanych podczas dziesięciu lat kompletnej anarchii okazało się jednak bardzo trudne. Teatr, tak jak cały naród, odrzucał możliwość zmierzenia się z przeszłością, zajął się wypieraniem traumy. Początek nowego milenium wiąże się z wkroczeniem nowej generacji autorów do świata teatru, jak również nowej, neonaturalistycznej poetyki, która w swym centrum umieszcza postaci młodych ludzi, doświadczających skutków dorastania w warunkach wojennych. Brak nadziei, silne zadrażnienia, brutalność, społeczna deklaszacja – to wspólne miejsca tej fali, która po zabójstwie głównego nośnika pozytywnych zmian Zorana Đinđicia jeszcze przybrała na sile.

Zmierzając ku tworzeniu tożsamości bez tożsamości, co po dziesięciu latach bycia na ławie oskarżonych stanowi krok naprzód, serbski teatr znajduje się w typowej sytuacji przejściowej, w obliczu wiecznych (i wydaje się – fałszywych) rozterek: czy przedstawienie jest produktem, jaką rolę odgrywa marketing, jak zapełnić salę, jak zarobić pieniądze, teatr artystyczny czy komercyjny. Wciąż nie doszło do estetycznego i merytorycznego zwrotu, zarówno w odniesieniu do tekstu, jak i reżyserii. Spotkanie pokoleń nie skończyło się konfliktem, lecz kompromisem partiokratycznych kierownictw teatru. Teatr utracił swój dysydencki status, wybrał bezbarwną neutralność i stał się kolejną pozycją w budżecie. Serbski teatr

znajduje się w sytuacji wyczekiwania zmiany; czy ona nastąpi (czy jest możliwa), w coraz mniejszym stopniu zależy od teatru.

Nebojša Romčević

Tłumaczenie *Leszek Małczak*