DOROTA JOVANKA ĆIRLIĆ-MENTZEL *

(„Dialog”, Warszawa, Polska)

Świat przedstawiony i nieprzedstawiony byłej Jugosławii (na przełomie wieków)

The world presented and not presented in the former Yugoslavia. Not everyone puts their eternal myths on banners in order to kill others. The question is how a nation transforms myths into art, and in particular into theatre. A sudden focus in the Yugoslavia, which no longer existed, on topics that used to be forbidden, was a natural reaction to the previous existence of taboo. When Poland was celebrating its accession to the European community, the citizens of Yugoslavia were experiencing the nightmare of war. Later, the transformation reached them as well. And with it came corruption, theft, gangsters and kitch-coloured life. The dissolution of Yugoslavia was overzealously supported by ideologues and politicians. The authors of the new generation, such as Biljana Srbljanović and Milena Marković (Serbia), Ivana Sajko and Tena Štivičić (Croatia), Dorutina Basha (an Albanian from Kosovo), write about what people living in the former Yugoslavia lost irretrievably. And in this way they fight the servile function of art towards the official ideology. But does anyone want to hear what the theatre warns against? Transformation of the world is a political project, which always finds its place in the theatre, if only a group of people meet, sharing common beliefs and ideas and wishing to change the world. Someone said so once in the former Yugoslavia.

Keywords: (former) Yugoslavia, war, theatre

Prikazan i neprikazan svet bivše Jugoslavije. Ne ispisuju svi svoje prastare mitove na barjacima kako bi ubijali druge. Ono što je bitno je kako svaki narod pretvara mitove u umetnost, a posebno u pozorište. Naglo okretanje prethodno zabranjenim temama bila je, u već nepostojećoj Jugoslaviji, prirodna reakcija na dotadašnje tabue. Dok se Poljska radovala zbog pridruženja ujedinjenoj Evropi, građani

* **Adres do korespondencji:** „Dialog”, Al. Niepodległości 213, 02-086 Warszawa. **E-mail:** dorota.jovanka@wp.pl.

Jugosławie dożywiali su košmar rata. Onda je i kod njih stigla transformacija. A sa njom korupcija, lopovluk, gangsteri i kičasto-šareni život. Raspad Jugoslavije je postignut uz svesrdnu podršku ideologa i političara. O tome što su ljudi, koji su tamo živeli, nepovratno izgubili, pišu autori nove generacije kao što na primer Bilijana Srbljanović i Milena Marković (Srbija), Ivana Sajko i Tena Štivičić (Hrvatska), Dorutina Basha (Albanska iz Kosova). I na taj se način suprotstavljaju stavu da umetnost prati zvaničnu ideologiju. Ali da li iko želi da čuje na šta upozorava pozorište? Menjanje sveta je politički projekat koji će naći mesto u pozorištu kada se okupi grupa istomišljenika koji imaju volju da menjaju svet. Jednom je neko tako rekao u bivšoj Jugoslaviji.

Ključne reczi: raspad Jugoslavije, rat, teatr

Jugosławia, Bałkany to krawędź Europy. Tak jak język ludów tam żyjących zachował chyba najwięcej starych form języka prasłowiańskiego, tak ich przywiązanie do epiki, lansującej przestarzałe już w pewnym sensie modele bohaterstwa, jest niezniszczalne. Każdy naród ma, oczywiście, swoje mity. Mamy i my, Polacy, swojego Wyspiańskiego, który sprowadził nad Wisłę grecki Olimp i w sposób niezwykle wmieszał go w tłum naszych postaci historycznych.

Nie każdy jednak wypisuje swoje odwieczne mity na sztandarach po to, by zabijać innych. Rzecz w tym, jak każdy naród przetwarza mity w sztukę. Może nawet przede wszystkim, jak wykazało doświadczenie rozpadającej się Jugosławii, w literaturę. I w teatr. To zdania, położone na papier w imię odzyskanej po śmierci Tity wolności każdego „jugosłowiańskiego” narodu od Jugosławii, które wydobyły zakopane w jamach dawne upiory, ale i zwłoki rzeczywistych ludzi, a także zakazane piosenki, symbole, emblematy, rekwizyty, otworzyły boczną furtkę dziełu zniszczenia i rozpadu kraju. Nagłe zwrócenie się ku zabronionym tematom było naturalną reakcją na wcześniejsze istnienie tematów tabu. W jakimś sensie wszyscy w tym brali udział, większość nieświadoma, do czego to może doprowadzić. Lekcja, jaką my wszyscy dzięki temu przerobiliśmy, da się streścić krótko: nie wolno kłamać o historii. To lekcja, którą musi przerobić teraz Rosja, Ukraina. I wielu innych.

Ale to wstęp. Kiedy my cieszyliśmy się z przystąpienia do wspólnej Europy i zachłystnęliśmy się transformacją, obywatele Jugosławii przeżywali realny koszmar rozpadającej się ojczyzny. I potwornej wojny. Cóż z tego, że potem i do nich przyszła transformacja? Korupcja, złodziejstwo, gangsterzy i kiczowato-kolorowe życie. Rozpad Jugosławii dokonał się z nadgorliwym wsparciem ideologów i polityków, panów wojny, wszystkich tych, którzy za wszelką cenę, zawsze i wszędzie chcą mieć władzę, nawet kosztem izolacji, zubożenia własnego narodu i jego kultury.

Dla nas te lata były czasem euforii, ulgi i nadziei dla całego społeczeństwa, może poza grupą satelitów odchodzącej władzy i zupełnie znikomą garstką komunistycznych ortodoksów. Dla nich to był czas pograżania się w magmie konfliktów podsyconych historią.

Wiedza o przeszłości ma czynić nas mądrzejszymi, wzbogacać. Kiedy zostaje zmystyfikowana — produkuje potwory. Ich kiczowate groby można podziwiać choćby na cmentarzu w Belgradzie. Ich domy-twierdze w tym mieście zieją pustką. Pokój to sprawa wewnętrzna — zaczyna się od pojedynczego człowieka. O tym opowiadał Macedończyk, Dejan Dukovski, w swojej sztuce *Beczka prochu*¹.

Pierwszą ofiarą wojny jest prawda, wtedy zaczyna się zorganizowane kłamstwo. Malarz i pisarz Mileta Prodanović w książce *Stariji i lepši Beograd (Starszy, piękniejszy Belgrad*, Stubovi kulture, Belgrad 2002), tytułem nawiązującej do słynnej wypowiedzi jednego z burzycieli Vukovaru, że „przecież odbudujemy starszy i piękniejszy Vukovar”, napisał tak:

Spółczesństwo, które postawiło znak równości między panującymi strukturami a kryminalistami, to zjawisko związane z szeroko rozumianymi obszarami wschodniej i południowo-wschodniej Europy, tyle że jak się wydaje, w Jugosławii i w jej stolicy, w Belgradzie, nabrało wyrazistszych konturów i wysyciło bardziej oczywiste piętno w plastyce miasta.

Dodajmy od razu, nie tylko w plastyce.

W tym kraju dokonało się zniszczenie moralności, mentalności lokalnej i wspólnotowej w sferze świadomości pojedynczego człowieka, który został ograbiony z przeszłości, z pamięci czy — jak kto chce — z nostalgii za wszystkim, co zostało za nim. Ale przecież nie tylko na Bałkanach zbiera się fotografie, ma osobisty stosunek do podręczników, nawet tych zniechodzonych, do lektur miłych sercu i obmierzłych, do bajek opowydanych przez babcie, nawet najbardziej okrutnych, i mitów, do przedstawień, które teraz kształtują także, miejmy nadzieję, wyobraźnię, rzecz w tym, co z tym wszystkim potem zrobią politycy, ideolodzy i zwykli bandyci, którzy posiedli sztukę manipulowania świadomością człowieka.

Jeszcze raz przywołam Milete Prodanovicia. Powołuje się on na czyjeś zdanie, że od kiczu do krwi jest tylko jeden krok, kiedy spojrzmy na Belgrad na przełomie wieków, bez cienia wątpliwości dojdziemy do wniosku, że takie urbanistyczne mutacje jak to miasto mogła stworzyć tylko taka władza, której ręce unurzane są we krwi po łokcie.

Dlatego mówię, że nowe kraje powstałe z byłej Jugosławii, będące wtedy, w okresie, o którym mówimy, czyli na początku lat dziewięćdziesiątych, ledwie w powojakach, nie mogły przeżywać czy doświadczać tego, co my. Nie mogły zachłysnąć się transformacją. Niby istniała wcześniej wolna literatura (nie było urzędu cenzorskiego, choć zdarzało się, że wskutek zgłoszenia do prokuratury wycofywano książkę z rynku, autor zaś na krótko trafiał do więzienia), ale wyrzucali potem z bibliotek książki pisane cyrylicą (w Chorwacji), łacinką (nie wszystkie, w Serbii). Niby byli wolni, a poszli na wojnę. Niby mieli wszystko (czego my wcześniej nie mieliśmy), ale stracili to na własne życzenie.

¹ Druk „Dialog” 1996, nr 2.

O tym, między innymi, pisze Serbka, Biljana Srbljanović, w swoich sztukach. Urodzona w 1970 roku, uczy nowych dramatopisarzy na Akademii w Belgradzie, nazywa swoje pokolenie straconym, a gdy ma powiedzieć, gdzie żyje, mówi, że w dziurze (w dole mapy świata).

Powiedzmy wprost jeszcze raz: tam nie było żadnej prawdziwej burzy mózgów wokół posttotalitaryzmu czy totalitaryzmu, tylko realny podział kraju i wojna.

Tacy autorzy, jak Biljana Srbljanović wciąż jeszcze wierzą w zaangażowaną sztukę: sztuka wprawdzie nie może dokonać strukturalnych przemian, których nie mogłaby dokonać polityka, ale pozostaje przestrzenią niezgody na określoną rzeczywistość społeczną — doskonałym przykładem jest choćby uliczny „teatr” belgradzki, kiedy to ludzie naprawiający „zepsute” samochody (oraz ich dzieci „reperujące” plastikowe samochodziki) zablokowali miasto, stolicę państwa. I co? Policja nic nie mogła zrobić.

Czy ten teatr uliczny pomoże nam nazwać koordynaty określające estetykę buntu — nie jestem pewna. Jedynym wyjątkiem, który znam, a który potwierdzać może, że coś takiego jak estetyka buntu istnieje, jest chorwacki reżyser Oliver Frlić, który kojarzy mi się z tak zwanym teatrem otwartym czy studenckim z początku lat siedemdziesiątych. Mówi w wywiadach, że nie możemy zapomnieć, że sztuka to zbiór konwencji jednej klasy społecznej, wyraz jej smaku i interesów. Dzisiejsze normy estetyczne reprodukuja system wartości tych, którzy mają władzę ekonomiczną i polityczną. Nie istnieje piękno jako takie. To głupoty, które można usłyszeć na akademiach.

Oczywiście jest prawdziwy wysyp nowych autorów/autorek, którzy są zbuntowani. Wspomniana Biljana Srbljanović (Serbia), Ivana Sajko (Chorwacja), Nataša Nelević (Czarnogóra), Dorutina Basha (Albania z Kosowa)... Ale to temat na osobną rozprawę.

Czy sztuka stała się faktem politycznym na Bałkanach — bo przyjmujemy lata 1990/1991 za przełomowe, i o tym mówimy podczas seminarium — chyba nigdy do końca. Teatry trwają mimo wszystko, te same budynki, te same zespoły aktorskie (z wyjątkiem tych, którzy zmarli). Stworzenie festiwalu BITEF w roku 1956 w Belgradzie było ważne (także dla nas, w Polsce, oglądaliśmy świat teatru dzięki BITEF-owi), ale gdyby ten festiwal powstał u nas, puścimy wodze wyobraźni, kto wie, dokąd byśmy zaszli. Teraz jest to po prostu jeden z wielu światowych festiwali i tylko tyle. Nie żyje już od dawna jego twórczyni Mira Trajlović. I właśnie odszedł Jovan Ćirilov, bez którego BITEF nie przetrwałby tak długo.

W Serbii od bodaj dwustu lat dramatopisarze odwołują się do historii, legend, mitów, ludowych przekazów. Dramat historyczny, ponieważ historia narodu jest żywa, to i on jest wciąż żywy. Kiedy oba narody, chorwacki i serbski, zaczęły się jednocześnie odwoływać do własnej wizji historii, historia nabrała przyśpieszenia. A służebna funkcja sztuki wobec martyrologii i ideologii oficjalnej stała się faktem. Wspomnijmy takie serbskie spektakle, jak *Kolubarska bitka* (1983, adaptacja po-

wieści Dobricy Ćosicia *Vreme smrti*, „Czas śmierci”) czy *Valjevska bolnica* (1989, spektakl Dejana Mijača, JDP), żywy fresk martyrologiczny, wzięty z tej samej eposy. Teraz te przedstawienia są traktowane jako spektakle o wymowie nacjonalistycznej. I jeszcze *Sveti Gjorgije ubiva aždahu*” (Dušan Kovačević, reżyseria Egon Savin, 1986).

Najgorsze jest to, że z dramatu historycznego nie wyrosło nic, co można by nazwać myśleniem nowoczesnym — prawda historyczna wzięta z legendy zaczęła wyrażać ideologię jednej określonej partii, nie uległa transformacji w nowoczesne formy teatralne i dramaturgiczne. W 1989 roku świętowano rocznicę bitwy kosowskiej. Podsumowanie zamieściło pismo „Teatron” (2002/2003). Okazało się, że wszystko, co pokazywano i wydrukowano, podsycало nastrój ksenofobii i umacniało poczucie dziejowej niesprawiedliwości.

I jest jeszcze umiejętnie grający na uczuciach narodowych Serbów Siniša Kovačević ze swoją sztuką *Sveti Sava* (1990). Spektakl stał się obyczajowo-polityczną sensacją, autor naruszył tabu, okazało się, że święty Sava nie był taki święty. Jednocześnie jednak wystarczyło, że Sava Nemanic powiedział ze sceny: „Serbio, wolna, niezależna, wielka” — a brawa widowni na festiwalu Sterijino Pozorje były gromkie (w Belgradzie przedstawienia nie pokazano, bo wojownicza publiczność skandowała, że nie wolno „dopuścić do poniżania imienia świętego”).

W 2002 roku Svetislav Jovanov, wraz z żoną, w dwutomowej antologii młodej dramaturgii serbskiej, napisał, że serbska (czy może postjugosłowiańska?) dramaturgia próbuje oznaczyć „miejsca zamaskowane czasem” lub „czas zamaskowany miejscem”; omawia stosunek rzeczywistości i iluzji (bo nie da się poprzez historyczną iluzję zbudować świadomości o wydarzeniach współczesnych); szuka korzeni zła i dochodzi do wniosku, że to, czego nie ma w życiu, idealizuje się w sztuce.

Czy takim idealistą był kiedyś Ljubiša Ristić, jakbyśmy dziś powiedzieli, „kultowy” reżyser? Naprawdę wielki reformator jugosłowiańskiego teatru — KPGT, Subotica i festiwal YU fest, w 1989 roku to wszystko skurczyło się do samej Suboticy, w 1990 i 1991 festiwal odbywał się w cieniu politycznych konfliktów, które doprowadziły do wojny, ale w Suboticy ciągle trwała praca, jakby symulowano normalność, jednocześnie zapowiadając katastrofę. Šećerana, KPGT Fond, Międzynarodowe Centrum Sztuki i Teatr KPGT 1995 — dla widzów skończył życie twórcze jako przewodniczący partii JUL i przyjaciel Miry Marković, żony Miloševicia. Pierwszy KPGT był ostrzeżeniem przed tym, co unosiło się w powietrzu. Ristić mówił w wywiadach, że czuli to, że w przygotowaniu są narodowe gospodarki, państwa, kultury; że to, co przed piętnastu laty było ostrzeżeniem, teraz jest realnością. Niestety, nikt nie chciał tych ostrzeżeń słuchać. Dodawał też, iż przemiana świata to zadanie, które stawiały przed sobą poszczególne teatry i artyści, to swoisty projekt polityczny, który zawsze znajdował miejsce w teatrze, jeśli tylko spotkała się grupa ludzi podobnie myślących i pragnących przez swoje działanie zmienić świat.

Trochę później wybitna serbska teatrolożka Mirjana Miočinović o tej niedokonanej przemianie świata napisała ważny tekst *Małe bagno pełne krokodyli*². Pisała, że kultura południowoślowiańska została bezpowrotnie zniszczona. W czasach, o których mówimy, toczyła się wojna o usunięcie wszelkich śladów inności. Zwłaszcza w Chorwacji i w Bośni niszczone kultury powstały z krzyżówki: jedność w różnorodności. W zamian dano uproszczony monolit: kulturę w rękach lokalnych możnowładców. Na terenach byłej Jugosławii zachodziły procesy inne niż te, które śledzimy w — jak my to nazywamy — nowoczesnym świecie. Trudno jest przekraczać granice kulturowe byłej Jugosławii. Chodzi o zakazy natury umysłowej. Tam naprawdę dokonało się samobójstwo. Zмага się z tym wciąż garstka. Brak zainteresowania Zachodu „blaskiem i nędzą” rzeczywistości bałkańskiej zmieniło się w tych małych narodach w poczucie planetarnego spisku. Dlatego się izolujemy — twierdzi Mirjana Miočinović. — Chorujemy na paranoję. I mamy małe bagno pełne krokodyli.

Teatr serbski wiernie towarzyszył prezydentowi Miloševićowi, odgrywając najbardziej wstydliwą rolę w swoich dziejach. Z początku usilnie starał się przedstawić jako wywrotowy w stosunku do systemu komunistycznego i drwiąc z dawnych zakazów, tworzył w rzeczywistości przestrzeń dla nowych tabu. Zamiast do otrzeźwienia, przyczyniał się do nowej indoktrynacji: dostarczał uzasadnień do dyskusji i konfliktów narodowych, w retoryczne stereotypy opakowywał argumenty, podsycające nienawiść między narodami. Kiedy papier-mâché zmienił się w namacalną rzeczywistość ruin, a farba — w krew, uruchomiono wielką maszynę zabawy, która miała uspić nieczyste sumienie ogółu. To znowu słowa Mirjany Miočinović. W latach 1993–1995 w Serbii grano wodewile, opera i balet miały się dobrze, choć kraju nie było na nie stać. Tworzono iluzję, niby nie ma wojny ani biedy, lub jeszcze gorzej — to wszystko ma sens.

Sumienia ludzi po końcu tej wojny bałkańskiej nie były czyste. I wtedy pojawiły się nowi/nowe, młodzi/młode dramatopisarze/dramatopisarki. Mówili w tonie smutku, nie o buncie, ale o zmarnowanym pokoleniu.

W tym czasie w Bośni pojawiały się oczywiste tematy: transformacja, fatalna sytuacja ekonomiczna (w skali makro i mikro), w repertuarze teatrów panowała konfuzja i chaos, odnotowano hiperprodukcję młodych i brak starszych aktorów, minimalizację funkcji dramaturga, brak etycznych norm w teatrze, bo one należą do „mrocznej przeszłości”, komercjalizację za cenę jakości i sztuki w ogóle, koprodukcje, które nie owocują żyjącymi dłużej i wartościowymi przedstawieniami. Były też wyjątki, ale, patrząc z naszej perspektywy, chyba efemeryczne i przypadkowe. Czasem błysnęło jakieś przedstawienie, ale powoli zapadało się w masę przeciętności i znikało ze sceny bez żadnego merytorycznego wytłumaczenia. Może to faza, którą bośniacki teatr musi przejść. Nie ma powrotu do tego, co było, ani dreptania w miejscu, musi być nowa droga w nowe przestrzenie, których wymaga nowy czas

² „Dialog” 1999, nr 5.

i nowa publiczność — powiedziała mi Ljubica Ostojić, poetka, dramatopisarka i nauczycielka chętnych do pisania sztuk teatralnych.

Tymczasem wszystkie trzy narody w Bośni, Serbowie, Chorwaci i Muzułmanie, sławią zwycięstwo. Zadajmy sobie pytanie: Kto tam naprawdę zwyciężył? I co zwycięstwo oznacza w tym kontekście? I czy o tym mówi teatr?

W 2014 roku na 54. festiwalu teatralnym MESS w Sarajewie padły następujące słowa:

Pamięć to ważny komponent nas samych. Nasze doświadczenia z Bałkanów są szczególne, mamy potrzebę i obowiązek, by przenieść nasze wspomnienia poprzez empatię na innych, bo to otwiera perspektywę przyszłości, w której nienawiść i wojna nie będą się powtarzać jak refren historii.

MESS pokazał — cytuję za programem festiwalowym — „jak ludzkość na początku XXI wieku prowadzi wojny na całej planecie”. Przesłaniem tego festiwalu było, że kluczowym zagadnieniem jest to, co wybierzemy z annałów naszej pamięci.

Teraz pamięć bywa selektywna, przepuszczona przez polityczno-społeczne relacje, historyczne wydarzenia widziane są poza kontekstem i korelacją z czasem, w którym się rozegrały. A teatr ma być przestrzenią dla przyszłości, bo ponoć wierzy, że świadomość i wyobrażenia, wspólnota aktora/aktorki i publiczności stwarzają inny, paralelny świat. Bo przecież każdy ma prawo do życia, wolności i bezpieczeństwa. Dlatego w spektaklu *Koštana* (według sztuki Borislava Stankovicia, Narodno pozorište, Subotica, reżyseria András Urban) wykrzyczano i wyśpiewano modlitwę za dyskryminowanych Romów (i kobiety). A w przedstawieniu *Balkańskie requiem* (Bornaško narodno pozorište, Zenica) przypomina się ludzi, którzy zniknęli z Bałkanów w wojnach lat dziewięćdziesiątych, bo ta mroczna przeszłość, jak to my mówimy, zostaje zamieciona pod dywan.

O Chorwacji nie wiem, co myśleć. Podobno chorwacka „europejskość”, sami tak mówią, to tylko fasada, za którą kryją się/kryły ciągoty faszystowskie (powiedzmy może: jasno zadeklarowane dążenia narodowościowe), na koncertach i meczach wciąż owacyjnie pozdrawiani są ludzie osądzeni już za zbrodnie wojenne i choć wojna dawno się skończyła, wciąż przybywa inwalidów wojennych. W roku 1997 kulturalna agitacja osiągnęła swój artystyczny szczyt: w Hrvatsko narodno kazalište znany reżyser Zlatko Vitez przygotował uroczystość urodzinową dla prezydenta Tudjmana, a aktorzy teatru, z nielicznymi wyjątkami, wzięli udział w spektaklu. Czy to symbol posłuszeństwa?

A tymczasem na 48. BITEF-ie we wrześniu 2014 roku pokazano spektakl *A gde je revolucija, stoko?* (reżyseria Borut Šeparović, Montažstroj, Zagrzeb). Kiedy Eugenio Barba pojawił się na pierwszym BITEF-ie po upadku Miloševicia i bezpośrednio po bombardowaniach NATO, pokazał przedstawienie *Mithos* i wyznał w rozmowie z publicznością, że dla niego sprawą mityczną XX wieku jest rewolucja. Oczywiście ta z 1917 roku w ZSRR, ale też każda inna zmieniająca kapitalizm. Z tych krwawych porachunków zrodził się nowy porządek — socjalizm. Oczywiście terror należało wprowadzić, dyktaturę proletariatu także. A socjalizm w walce o równość, wolność

i braterstwo, przede wszystkim w sowieckiej Rosji, stał się sam rodzajem imperia-
lizmu. I wreszcie — w 1989 roku, padł mur berliński i socjalizm. Jednak wojny się
nie skończyły, niektóre państwa poszły w rozsypkę, resztę widać czarno na białym
w północnej Afryce i na Bliskim Wschodzie. Po micie rewolucji z XX wieku rodzi
się mit niekończącej się, wstecznej wojny i ponownej imperialistycznej eksploatacji.
Pełna katastrofa. To wizja Eugenio Barby, i w dużym skrócie.

Borut Šeparović, który mieszkał i w Jugosławii, i w rozwiniętym kapitalizmie
w Holandii, próbuje tańcem, muzyką, choreografią, sceniczną aranżacją dokumen-
talnych materiałów przeciwstawić się rozpadowi tego, co humanitarne w człowieku.
Populizmowi, faszyzmowi. Montažstroj (chyba było takie przedsiębiorstwo/fabryka
w byłej Jugosławii) to grupa artystyczna, która próbuje, cytuję, „walczyć o sprawie-
dliwość i równość, czyli o to, co zniszczyła tak zwana transformacja”. Zespół złożony
ze zwykłych ludzi, amatorów, do wtóru muzycznego rockowego buntu z lat siedem-
dziesiątych, osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych na Bałkanach, próbuje wyrazić
swoją terażniejszy protest i gniew. Spektakl zdjęto pod pretekstem nieposzanowania
praw autorskich do piosenek — które śpiewają wszyscy, jak była Jugosławia długa
i szeroka. Na BITEF Montažstroj przywiózł nagranie przedstawienia, przyjechali
niektórzy aktorzy, padł też wzięty z tytułu komentarz: A gdzie rewolucja, motłochu?
(To graffiti z Zagrzebia).

I choć wszelkie uogólnienia bywają nietrafione albo niesprawiedliwe, powie-
działabym tak (a ledwo dotknęłam tematu): w teatrze postjugosłowiańskim/post-
-jugo-totalitarnym toczy się współczesna opowieść, głównie miejska (tzw. urbani
teatar), bohaterami są młodzi ludzie, śledzimy ich emocjonalne kryzysy i marzenia,
które pielęgnują w popiele starych (ideologicznych) utopii, tonąc w swojej samotno-
ści i bojąc się wyzwań transformacji. Gnębi ich samotność, nie widzą sensu w swoim
życiu, a to się przekłada na emocjonalny autyzm bohaterów, izolację pokolenia, mo-
ralną konfuzję, „trywialną konwencję (po)wojennej, męskiej kultury śmierci”. Do-
dajmy do tego jeszcze medialną histerię. I fantastyczną izolację intelektualisty, jak
w sztuce *Hadersfild* Uglješy Šajtinaca, którą odbierano jako pochwałę klęski wyra-
żoną poprzez cynizm i autoironię głównego bohatera

Nowe pokolenie nie tylko ucieka od ideologicznych przesłań i szerszych histo-
rycznych aluzji (może dobrze?), ale, jak twierdzą krytycy, odrzuca wielką narrację,
nie ma historii, narodowych mitów, otwartego zaangażowania społecznego, a nawet
klasycznego konfliktu wewnątrzrodzinnego.

Rodzina się rozpada (wspomniany *Hadersfild*, *Pawilony* Mileny Marković),
jest tylko pustą formą (*Belgradzka trylogia* Srbljanović), stosem bezużytecznych
norm i środowiskowych aluzji (*Skórka pomarańczowa* Mai Pelević). Wszyscy au-
torzy — dalej uogólniam — opowiadając się za postmodernistyczną (czytaj: trans-
formacyjną) miejską intymnością, wiedzą, że ani naturalizm, ani tragicomiczna
i ponura wizja (tu można by się odwołać do czarnej fali filmu jugosłowiańskiego)
nie jest rozwiązaniem na przyszłość. Kombinują więc różne gatunki (głównie me-

lodramatyczne czy, jakbyśmy dziś powiedzieli, serialowe) i różne style. Czasem wychodzi z tego pastisz.

Mówiąc patetycznie: dla nich świat to utracony wszechświat i każdy autor jest samoswój. Światem pozostaje język bohaterów. Ale ten język wciąż się zmienia. Zatem świat autorów też wciąż rozpada się i rodzi na nowo.

I nie powtarzajmy wciąż, że na Bałkanach w kółko mówi się o wojnie. Bo to ona jest doświadczeniem tych, którzy tam teraz żyją, i ich bohaterów literackich. Wysłuchajmy słów Ivany Sajkov, które brzmią jak wyrok:

Powinnam napisać coś w stylu pisma kobiecego. Byle nie o przemocy. To już banalne i pokazywane na okrągło. I nazbyt osobiste. Polityczne. Bezpośrednie. Nie, nie, żadna Elfride Jelinek. Ludziom to się nie spodoba. Kobiecość jako pustka. Mąż znów krzyknie pijany: Ty głupia kurwo!, a ona odpowie: Nie jest łatwo patrzeć, jak twarz Matki Boskiej rozpada się na kawałki³.

³ I. Sajkov, *Rio bar*, tłum. D.J. Ćirlić-Mentzel, Warszawa 2006.