

<https://doi.org/10.19195/0137-1150.177.26>

Data przesłania artykułu: 18.01.2022

Data akceptacji artykułu: 13.03.2022

GABRIELA ABRASOWICZ

Centrum Transkulturowych Studiów Posttotalitarnych, Uniwersytet Wrocławski, Polska
(Center for Transcultural Posttotalitarian Studies, University of Wrocław, Poland)

Postjugosłowiański teatr wobec pandemii COVID-19. Poetyka, strategie kreacji i nowe uczestnictwo

Post-Yugoslav Theatre in Times of the COVID-19 Pandemic: Poetics, Creation Strategies and New Participation

Abstract

The COVID-19 pandemic caused the necessity to change the process of theatre production and facilitated the development of certain solutions enabling the presentation of its effects, such as the use of new technologies and a revamp of the “intimate show” strategy. That led to the discovery of model of theatre so far unknown on such a scale and generated a different mode of reception. It turned out that restriction became a great inspiration for many theatre artists, as evidenced by artistic projects (staged texts, installations, *cruising* performances, performative walks) from Croatia, Slovenia, Serbia and Montenegro. The selected examples confirm that in a certain regional dispersion in 2020 and 2021 similar contents have emerged and comparable concepts have come to fruition. The material includes an overview of dramatic plays and their transfer to the stage (also virtual or in “non-theatrical” spaces), and thus a description of decisions concerning the choice of subject matter, poetics and production strategy.

Keywords: the COVID-19 pandemic, playwriting, theatre, post-Yugoslav region, performance

Постјугословенско позориште према пандемији ковида 19. Поетика, креативне стратегије и нови облици учествовања

Сажетак

Неопходност промене режима позоришне производње изазване пандемијом ковида 19, као и одређена решења у вези са презентацијом резултата рада – применом нових технологија и освежавањем стратегије камерних представа – омогућила је откривање модела позоришта, раније непознатог у таквим размерама, и генерисала другачији начин рецепције дела. Испоставило се да је ситуација ограничења постала велика инспирација за многе позоришне ствараоце, о чему сведоче уметнички пројекти (инсценизације, поставке драмских текстова, инсталације, *cruising* перформанси, перформативне шетње) из Хрватске, Словеније, Србије и Црне Горе. Одабрани примери потврђују да су у одређеној регионалној дисперзији 2020. и 2021. године одзивали слични садржаји и остварени су упоредиви концепти. Материјал обухвата преглед драмских комада и њихово извођење на сцени (такође виртуелној у киберпростору или у „непозоришним” просторима), а самим тим и опис одлука у погледу избора тема, поетике и тактике реализације.

Кључне речи: пандемија ковида 19, драмско писмо, позориште, постјугословенски регион, перформанс

Sztuka odzwierciedla różnorodność i dynamikę ludzkiego doświadczenia oraz cywilizacyjne i kulturowe przemiany, których tempo bywa zawrotne (Kowalik, 2017, s. 423). Na uwarunkowania zewnętrzne niezwykle szybko reaguje zwłaszcza teatr, który uwalnia moc sprawczą w kontekście zmian społecznych. Nie sposób zaprzeczyć, że wybuch pandemii COVID-19 radykalnie wpłynęła na twórczość teatralną: jej kształtowanie, tryb produkcji i prezentacji. Surowe obstrzenia i restrykcyjne limity oznaczały bowiem okresowe zamrożenie podstawowych właściwości sztuk performatywnych: spotkania, wspólnotowości, kontaktu, przepływu energii i interakcji. Twórcy i odbiorcy spektakli (szczególnie ci artyści i konsumenci sztuki, którzy byli dotąd wierni swoim mainstreamowym przyzwyczajeniom) dotkliwie odczuli narzucane ograniczenia, nawet te mniej uciążliwe. Obawiano się, że teatr nie przetrwa tego stanu zagrożenia i destabilizacji.

Najistotniejsze pytania, które wyłoniły się, gdy zaczęliśmy zanurzać się w pandemiczną rzeczywistość, wciąż jednak wibrują w powietrzu. Zarówno przedstawiciele świata artystycznego, jak i badaczy nurtuje przede wszystkim kwestia, czy teatr jest istotną przestrzenią zbiorowego przeżywania w obliczu trudnych emocji. Czy taki rodzaj artystycznej konfrontacji jest w ogóle potrzebny? Czy ta gałąź sztuki w czasach nieładu i stresu okaże się delikatna i podatna na wstrząsy, wytrzymała, czy może wręcz antykrucha? Wreszcie, zważywszy na to, że nagłe zachwianie równowagi stało się akceleratorem zmian parametrów przekazu artystycznego i jego recepcji, należy się zastanowić, czy teatr przetrwa, a jeśli tak, to jaki będzie jego profil za jakiś czas, gdy wszystko wróci do tak zwanej normy lub gdy okaże się, że droga powrotu nie prowadzi tam, gdzie się zaczynała.

Mimo narastających wątpliwości środowisko teatralno-performatywne dostrzegło w tej reorganizującej się materii pewien potencjał oraz załączek alternatywnych strategii, które miały pozwolić przetrwać sztuce, artystom i instytucjom. Takie zjawiska można było zaobserwować także w interesującym mnie regionie postjugosłowiańskim, gdzie podobnie jak w innych zakątkach Europy teatry jako pierwsze zamknęły swoje drzwi już na początku epidemii ze względu na obowiązek zachowania dystansu społecznego. Po zniesieniu twardego lockdownu, co zbiegło się niemal z zamknięciem planowanego pierwotnie sezonu teatralnego 2019/2020, programy w instytucjach były prezentowane w ograniczonym zakresie i dla mniejszej liczby widzów. Jeszcze wiosną prace nad wieloma spektaklami zostały przełożone, zawieszono lub, co gorsza, przerwane, a dalszy los części projektów okazał się niejasny (niektórych przedstawień po pokazach przedpremierowych zrealizowanych w lutym i marcu 2020 roku nie włączono już do repertuarów), co stało się problemem przede wszystkim dla artystów niebędących stałymi członkami zespołów.

To właśnie osoby przynależne do artystycznego prekariatu i tworzące liczne grono freelancerów, które znalazły się w położeniu nie do pozazdroszczenia, ponieważ nagle zostały bez pracy i dochodów, najbardziej dotknęła pandemia koronawirusa i nie złagodziło tego wsparcie w postaci subwencji finansowych. Ta niekorzystna sytuacja wymusiła jednak na twórcach teatralnych generowanie nowych pomysłów i ujawniła ich zdolności adaptacyjne. Nie zaakceptowali oni zastoju i nie zrezygnowali z aktywności, co odzwierciedlają przede wszystkim działania na tym polu odnotowane w Chorwacji, Słowenii, Serbii i Czarnogórze.

Warto zaznaczyć, że mainstreamowe teatry z długą tradycją zintensyfikowały produkcję skromniejszych, kameralnych spektakli, ale koronakryzys zmotywował też wielu aktorów, reżyserów, dramaturgów i innych artystów teatralnych do zakładania własnych, niezależnych organizacji¹ (powstały one właśnie z powodu pandemii i poniekąd dzięki niej), do tworzenia ożywczych projektów i przekraczania wytyczonych wcześniej granic (eksperymenty formalne, mixmedialność, wielokanałowość, montaż sensów, platformy międzynarodowej wymiany i współpracy), aby zapewnić sobie minimum egzystencji (w odniesieniu do sfery ekonomicznej i artystycznej). Ponadto pandemia pobudziła ekspansję i mobilność — stowarzyszenia, związki, ale też niezrzeszeni artyści umożliwiali odbiorcom obcowanie z teatrem w nietypowych, „nieteatralnych” miejscach, odkrywając zasoby centrów kultury, zagospodarowując przestrzenie niezwiązane ze sztuką czy aranżując akcje artystyczne w plenerze.

Pod wpływem systemowo wywieranej presji podtrzymywania regularnego życia teatralnego w pierwszym odruchu zdecydowano się na streamingi spektakli i czytań performatywnych, następnie na kreowanie form hybrydycznych,

¹ Dowodem na to jest uruchomienie w 2021 roku zagrzebskiego Teatru Empiria. Jak sugeruje nazwa instytucji, w jej działalności ważny jest proces badawczy oparty na autentycznych doświadczeniach, a także na ich wymianie i poszanowaniu oraz zaangażowaniu uczestników i odbiorców tych projektów scenicznych.

łączących teatralną tkanę z filmem, animacją i nowymi mediami. Udostępniano także nagrania prób przeprowadzanych w warunkach domowego odosobnienia, organizowano emisje dodatkowych dyskusji i spotkań promocyjnych, do czego wykorzystywano niezwykle drożne kanały komunikacyjne. Wywołało to aprobatę części konsumentów kultury, którzy twierdzili, że zaistniała sytuacja ma swoje plusy, bo przecież kiedyś miłośnicy teatru, chcąc śledzić produkcję, musieli dokonywać trudnych wyborów ze względu na mniejszą dostępność fizyczną, czasową i ekonomiczną. Nie brakowało też opinii, że kwestia „nażywości” nie jest nadrzędna, a dokumentacja i rejestracja w niemal równym stopniu pozwalają na doświadczanie i przeżywanie teatru. Nasilały się jednak rozdziewki, ponieważ szybko doszło do przesytu i coraz głośniej wybrzmiewały głosy wzywające do podjęcia walki z dominacją utowarowienia sztuki i z gorączkową nadprodukcją surogatów teatru² (krytyka przytłaczającego zalewu tendencyjnych „wytworów” i poprawa sytuacji epidemiologicznej sprawiały, że ta rozpędzona machina produkcji internetowej kilkakrotnie się zatrzymywała).

W publicznym dyskursie o teatrze wciąż powtarzano, że to premiera, produkcja, dzieło stawiane jest w centrum życia instytucji teatralnej i sztuk performatywnych, a jednocześnie pojawiały się stwierdzenia, że uczestnictwo w życiu teatralnym nie ma polegać wyłącznie na odbiorze spektakli, a raczej na pobudzeniu myśli i emocji w ramach — choćby efemerycznej — wspólnoty (również takiej, która pozwala zachować odrębność).

Nie oznacza to bynajmniej, że w konsekwencji swoistej blokady od marca 2020 roku rozpoczął się okres jałowy dla teatru i performansu. Wprawdzie aspekt czynników zewnętrznych warunkujących proces tworzenia³ nabrał wówczas szczególnej wagi i regulował przebieg prac nad większością zainicjowanych projektów, jednak na gruncie postjugosłowiańskim (zwłaszcza w Chorwacji, Słowenii, Serbii i Czarnogórze) artyści nie dali się na długo uwięzić w stanie zawieszenia, niepewności i dezorientacji. Zgodnie z dominującym przekonaniem,

² Na tle tej produkcji wyróżnia się akcja zorganizowana przez Chorwackie Stowarzyszenie Pisarzy *Dziennik kwarantanny* (*Dnevnik iz karantene*, 2020), która rozwinęła się do formatu tekstualno-sceniczno-cyfrowego, ponieważ teksty napisane przez grupę 40 autorów i autorek (wzięły w nim udział między innymi Monika Herceg, Dorta Jagić, Alen Brklek, Nora Verde, Ivana Bodrožić, Tatjana Gromača, Dino Pešut, Damir Šodan) zostały w sposób performatywny odczytane przez aktorów Zagrzebskiego Teatru Młodych, co zarejestrowano i udostępniono online. Wiele emocji wzbudziła także propozycja artystycznej grupy Montažstroj — *Ulica Robotnicza* (*Radnička cesta*, 2021, tekst i dramaturgia [dalej: dram.] A. Prolić, reż. B. Šeparović). Sami twórcy unikają precyzyjnej definicji materiału, wymieniając takie określenia jak „teatr cyfrowy”, „first person theatre”, „zmediatyzowany spektakl teatralny”, „nagranie dokumentujące powstanie spektaklu”, „miniseria online”, a za najbardziej trafne uważają „owoc pracy zdeterminowanych artystów sceny niezależnej”.

³ Wyróżnia się cztery wymiary (aspekty) twórczości: (1) wytworu (aspekt atrybutywny); (2) procesu (aspekt procesualny); (3) cech osoby (aspekt personologiczny); (4) czynników zewnętrznych warunkujących proces tworzenia (aspekt stymulatorów — inhibitorów) (Szmidt, 2013, za: Witerska, 2018, s. 184).

że przeniesienie życia teatralnego do Internetu może poszerzyć wymiar teatru i zwiększyć zasięg partycypacji w nim, ale zdecydowanie limituje niektóre obszary doświadczenia, teatr rozpatrywano w dalszym ciągu przede wszystkim jako laboratorium praktyk społecznych i żywe pole interakcji, tym samym stawiając sobie za cel przekaz urzeczywistniany na oczach widzów. We wskazanym regionie stosunkowo szybko światło dzienne ujrzały inicjatywy, które uzmysłowiły wszystkim zainteresowanym teatrem, że wprawdzie jego istnienie niekoniecznie sprowadza się do kwestii możliwości realizacji i oglądania spektaklu — na żywo bądź w zapośredniczeniu — ale przedsięwzięcia artystyczne nie powinny stanowić namiastki spotkania, lecz być do niego jak najbardziej zbliżone. W tej fazie skupiono się zatem na kontekście i procesie tworzenia traktowanym jako produkt finalny, a częściej jako preludium, punkt wyjścia, fundament, na którym w bardziej sprzyjających okolicznościach powstanie performatywna nadbudowa.

Poprzez swoje dokonania twórcy starali się dowieść, że teatr nie jest tylko oderwaną od realnych problemów rozrywką lub w najlepszym razie ekskluzywną intelektualną stymulacją. Badając i artystycznie opracowując napięcie oraz towarzyszące sytuacji zagrożenia niepokoje, często nawiązywali do praktyk, postaw i idei obecnych od dawna w nurcie offowym czy w teatrze stosowanym, dążąc do zwiększenia partycypacji odbiorców i uwzględniania propozycji innych niż zamknięte dzieło przeznaczone do oglądania. Sednem ich działalności było podejście jeszcze w okresie przedpandemicznym wyróżniające wiele formacji niezależnych i alternatywnych. Co ciekawe, zainteresowało ono także tradycyjnie dotąd nastrojonych artystów, którzy w swoich usiłowaniach pozostali jednak dość schematyczni i zachowawczy.

Jako egzemplifikację przywołam projekty, które są zakorzenione w rzeczywistości i są dowodem na to, że okoliczności pandemiczne nie były przeszkodą, lecz stały się wręcz tworzywem i motorem procesu kreacji. W przeglądzie skoncentruję się na przykładach usytuowanych poza głównym nurtem, potwierdzających, że sporo działo się „na bocznych skrzydłach — w łonie kolektywów, organizacji pozarządowych, indywidualnych projektów, podejmowanych na peryferiach prób wypracowania nowej estetyki lub formy oraz uważnej refleksji” (Ogrodzka, 2021, s. 212). Eksperymentom tym towarzyszyły raczej entuzjazm, ciekawość oraz otwartość na pytania i zmiany niż panika i poczucie obowiązku, aby ocalić źródła utrzymania.

Chorwacki teatr niezwykle szybko, efektywnie i błyskotliwie odpowiedział na złożony kryzys wywołany pandemią. Okazało się, że izolacja i niemoc stały się dla twórców projektu *MONOVID-19* (2020) wielką inspiracją. Przedsięwzięcie było realizowane wspólnymi siłami przez portal internetowy Drame.hr, SPID — Związek Scenarzystów i Pisarzy Utworów Scenicznych (Savez scenarista i pisaca izvedbenih djela) oraz czasopismo „Kazalište”, wydawane przez Chorwackie Centrum ITI. Koordynatorzy — dramatopisarze Jelena Kovačić i Ivor Martinić — zaprosili do współpracy chorwackich autorów i autorki reprezentujących różne gene-

racje i style. Tomislav Zajec, Dino Pešut, Nina Mitrović, Ivana Vuković, Rona Žulj, Espi Tomičić, Dubravko Mihanović, Mirna Rustemović, Katja Grcić, Jasna Jasna Žmak, Vedrana Klepica, Olja Lozica, Dina Vukelić, Beatrica Kurbel, Ivan Penović, Ivana Sajko, Luka Vlašić, Tena Štivičić i Goran Ferčec, wchodzący w skład dziewiętnastoosobowego zespołu (stąd element „19” w nazwie projektu, będącej rodzajem gry językowej), zgodzili się, aby poprzez monologi wyrazić swój stosunek do paradoksu sytuacji, która wszystkich dzieli, a równocześnie jednoczy w zupełnie nowy sposób. Inicjatorzy tego innowacyjnego projektu zaznaczyli, że:

właśnie w formie monologu odnaleziony został rodzaj dramatycznego odpowiednika dla stanu ograniczenia i odosobnienia. [...] Pozwala on bowiem werbalizować strach przed przyszłością, kryzysem gospodarczym i zagrożeniem egzystencji, przed utratą kontroli nad własnym życiem, ale też przed koniecznością przygotowania się na wiele zmian. (Kovačić, Martinić, 2020, s. 165; przeł. G.A.)

Cykl monodramów potwierdza, że wirus bardzo szybko stał się kwestią polityczną, ponieważ w przekazach artystycznych wyeksponowano również problem naruszenia wolności osobistej, podważania podstaw demokracji, zagadnienia dotyczące uprzywilejowania i defaworyzowania, a także trwałości ustalonych paradygmatów gospodarczych.

Już od kwietnia 2020 roku portal Drame.hr zamieszczał na swojej stronie internetowej⁴ pojedyncze teksty — elementy tego zaangażowanego wielogłosu — a dyrektorka Chorwackiego Centrum ITI Željka Turčinović zdecydowała, że wszystkie utwory zostaną opublikowane na łamach czasopisma „Kazalište”⁵. Na tym Chorwaci jednak nie poprzestali. Postaci wykreowane przez dramatopisarki i dramatopisarzy ożyły latem tego samego roku w Zagrzebskim Teatrze Młodych (choć początki następującej po lockdownie reaktywacji były trudne). Realizacja sceniczna wykonypowana przez znany tandem reżysersko-dramaturgiczny: Anicę Tomić i Jelenę Kovačić⁶ stanowi kolejny poziom tej niebywale interesującej (i pionierskiej) artystycznej artykulacji. Przedstawienie w konwencji *cruising* performansu, również w przestrzeniach teatru poza tradycyjną sceną, było z wielu względów pełnym zaskoczeniem. Materiał został przeorganizowany i wyprowadzono z niego trzy spletające się na końcu linie narracyjne (liczące po sześć scen). Każdy z trzech minispektakli kończy się siódmą, zespalającą te ścieżki, konfesyjną odsłoną na dachu i discoapokalipsą — wyrazem świętowania życia i wolności.

⁴ <https://drame.hr/hr/monovid> (dostęp: 10.01.2022).

⁵ „Kazalište” 2020, nr 81/82/83. Utwory zostały także zaprezentowane w przekładzie na język polski (przeł. G. Abrasowicz) na stronie Instytutu im. M. Hertza: <http://instytuthertza.pl/monovid-19> (dostęp: 10.01.2022). Promocję zamknęło czytanie performatywne tekstu Tomislava Zajeca *David. Przez szybę (David. Preko stakla, 2020)* w wykonaniu Marcina Łuczaka.

⁶ Reżyserkę i autorkę adaptacji wsparł w tym przypadku dramaturg Ivor Martinić (Zagrebačko kazalište mladih, premiera: 2020). Kolejną płaszczyzną upowszechniania cyklu *MONOVID-19* była realizacja czytań monodramów w Programie Dramatycznym Chorwackiego Radia (HRT — HR 3 — Dramski program — Radio igra pod redakcją Hrvoje Ivankovicia). Materiał został podzielony na „fale” i wyemitowany w grudniu 2021 roku.



Fotografia 1. *MONOVID-19*, na zdjęciu Mia Melcher

Źródło: archiwum Zagrzebskiego Teatru Młodych (Zagrebačko kazalište mladih), fot. Marko Ercegović.

Niemal w tym samym momencie słoweńscy autorzy potwierdzili, że twórczość dramatopisarska nie zamiera w czasach, gdy teatry straszą pustkami. Z myślą o jubileuszowej, 50. edycji Tygodnia Dramatu Słoweńskiego w Teatrze im. Franca Prešerna w Kranju powołano do życia projekt *Monologi z sofy* (*Monologi s kavča*, 2020). Organizatorzy chcieli zachęcić w ten sposób odbiorców do podtrzymania kontaktu z twórczością teatralną i dramatem słoweńskim również w tych niesprzyjających okolicznościach.

Omnibus⁷ składał się z ośmiu krótkich monologów napisanych przez znane słoweńskie dramatopisarki i dramatopisarzy: Simonę Hamer (inicjatorkę projektu), Roka Vilčnika, Nejca Gazvodę, Kim Komljanec, Simonę Semenič, Varję Hrvatini, Tjašę Mislej i Petera Rezman. Twórcy napisali monologi dla ośmiu aktorów z teatru w Kranju, którzy zinterpretowali je i nagrali czytania performatywne, siedząc w salonie własnego mieszkania na tytułowej sofie. Realizację cyklu tych zapisów, udostępnionych na stronie teatru⁸, objęli opieką reżyserską Maša Pelko i Luka Marcen.

Monologi z sofy są dokumentem wyjątkowego czasu immobilizacji, „polifonią monologów”, które pozwoliły utrwalić moment nagłego ustania znanych aktywności. Jednocześnie utwory te antycypują nadejście rzekomego nowego świata i manifestują tęsknotę za starym.

⁷ Omnibus — dramat „spakowany”, dramat-zbitka, w obrębie którego znajdują się fragmenty kilku różnych tekstów dobranych według jednego klucza.

⁸ https://pgk.si/repertoar/monologi_s_kavca (dostęp: 3.01.2022). W maju 2020 roku można tam było obejrzeć i przeczytać dwa monologi tygodniowo.

Wiosną 2021 roku seria monodramów została przeniesiona na deski teatralne⁹. Realizatorzy zdecydowali się na klasyczny format inscenizacji, spektakl zaś stanowi przede wszystkim wyraziste memento, które skłania do refleksji nad niektórymi z naszych oczywistych nawyków i charakterem nawiązanych relacji, uświadamia liczne nowe obawy, prowokuje do testowania odporności na panikę, ale też do kwestionowania systemów społecznych i politycznych, w których funkcjonujemy.

Na uwagę niewątpliwie zasługuje również projekt *Lonely Planet (Lounli planet)*¹⁰, zrealizowany w kultowym belgradzkim teatrze Atelje 212. Spektakl opatrzony podtytułem *Wycieczka po dystopii i utopii* został określony przez inicjatorów jako immersywny, co sugeruje szczególną poetykę recepcji, polegającą na zatraceniu się w świecie narracji i kojarzoną ze sztukami audiowizualnymi. Zgodnie z ustaleniami amerykańskiego pedagoga i „filozofa cyberprzestrzeni” Michaela Heima immersywne jest każde „zanurzanie użytkownika w przestrzeni wzrokowej, dźwiękowej i dotykowej właściwej dla danego środowiska”, kreujące „poczucie obecności w wirtualnym świecie, wrażenie, które wymyka się fizyczności” (1993, s. 153; przeł. K.M. Maj). Wybór tytułu, wiązane przede wszystkim z wydawnictwem zajmującym się edycją przewodników turystycznych, nie był przypadkowy. Wykorzystując różne tworzywa, strategie i media, zespół dramatopisarsko-performerski pozwala bowiem odbiorcom zagłębić się w segmentach swoistej wędrówki przez intymne światy.

Sztuka o kolażowej strukturze funkcjonowała od razu jako materiał do opracowania scenicznego, a nie jako integralny tekst dramatyczny odseparowany od spektaklu, ponieważ założeniem było wielozmysłowe obcowanie widzów-uczestników wycieczki ze splotem idei dotyczących politycznego wymiaru naszych jednostkowych problemów i potrzeb. Twórcami koncepcji oraz tekstów są Maja Pelević, Dimitrije Kokanov, Olga Dimitrijević, Tanja Šljivar i Igor Koruga. Występując jako performerzy, przedstawiają wizje zaproponowane przez swoich kolegów/koleżanki (odgrywając role, nie są przypisani do epizodu swojego autorstwa) — wędrują między poszczególnymi odsłonami (treści są też demonstrowane bez fizycznie obecnego wykonawcy — poprzez nagranie audio i projekcje wideo przekazywane są interpretacje wybranych elementów składowych sztuki). Intencją było wykroczenie poza klasyczną scenę, dlatego spektakl odbywa się we foyer teatru i wokół budynku. Jest to próba nakreślenia potencjalnych wariantów wspólnoty w przestrzeni publicznej w przyszłości, a co za tym idzie przeformułowania trybu tworzenia teatru. Ostatnia scena spektaklu — sekwencja lirycznych obrazów i rozważań na temat samotności, szczególnie dokuczliwej podczas pandemii, rozgrywa się przed głównym wejściem do Atelje 212. Przypadkowi przechodnie

⁹ *Monologi s kavča*, reż. L. Marcen, dram. M. Pelko, Prešernovo gledališče Kranj, premiera: 2021.

¹⁰ *Lounli planet*, tekst, reż. i wykonanie M. Pelević, D. Kokanov, O. Dimitrijević, T. Šljivar, I. Koruga, Atelje 212, premiera: 2020. Skrypt spektaklu został przetłumaczony na język polski przez Magdalenę Koch.

dołączający do rytuału, który zmienia nastroje i przyzwyczajenia myślowe publiczności, są częstowani rakiją i proszeni o wzniesienie toastu za zdrowie i życie.



Fotografia 2. *Lonely Planet (Lounli planet)*, na zdjęciu (od lewej): Maja Pelević i Olga Dimitrijević

Źródło: archiwum teatru Atelje 212, fot. Boško Đorđević.

Należy podkreślić, że wątki tematyczne eksponowane w monologach oscylują wokół zagadnień zdrowia, choroby i śmierci (ich społeczno-politycznego znaczenia), bezpieczeństwa, relacji międzyludzkich, a także (nie)mocy izolowanego ciała. Podobne przemyślenia zawarte są w utworach uczestników konkursu regionalnego na krótki tekst dramatyczny *Opowieści z balkonów, opowieści z Bałkanów (Priče sa balkona, priče sa Balkana)*, zorganizowanego latem 2020 roku przez ATAK — Alternatywną Teatralną Aktywną Kompanię (Alternativna teatarska aktivna kompanija) — z siedzibą w Czarnogórze. Balkon, symbolizujący dystans (fizyczny i społeczny), jest w tym przypadku ramą tematyczną i swego rodzaju sceną. W czasie silnej ekspansji pandemii stał się on bowiem ważną przestrzenią dla ludzi, którzy mimo ograniczenia swobody przemieszczania się i bezpośredniego kontaktu mogli wyrażać swoją solidarność międzyludzką oraz osiągać namiastkę socjalizacji.

Z prawie 100 zgłoszeń (nadesłanych z Austrii, Bośni i Hercegowiny, Chorwacji, Czarnogóry, Słowenii i Serbii) jury wybrało 10 miniatur dramatycznych, w których autorzy zbadali możliwości interakcji (również między artystami) w warunkach „nowej normalności”. Współtworzą one swoistą mozaikę rzeczywistości tożsamej dla mieszkańców regionu, naznaczonej traumą, frustracją i niepewnością.

Organizatorom zależało na tym, aby po tej aktywności dramatopisarzy pozostał trwały ślad, dlatego zdecydowali się na wydanie zbioru tekstów (Raičević, 2021c), w którym znalazły się nagrodzone utwory¹¹ oraz 10 wyróżnionych dramatów. Ponadto w duchu zeszlórocznego reżimu, który przeniósł wiele treści

¹¹ Autorzy i autorki najlepszych 10 dramatów wyłonionych w konkursie *Priče sa balkona, priče sa Balkana* to Almir Alić, Danilo Brakočević, Monika Herceg, Vid Adam Hribar, Vladan

artystycznych na platformy cyfrowe, formacja ATAK udostępniła nagrania minispektakli przygotowanych na podstawie wybranych propozycji. Interpretacje zostały zatem utrwalone, a niezależnie od tego powstało kameralne przedstawienie w oparciu na jednej ze sztuk: *O Srđanie: jakiej narodowości jest prawda? (O Srđanu: koje nacionalnosti je istina?*¹²). Zdecydowano się na takie działanie, ponieważ — jak ujął to Vasko Raičević, członek organizacji ATAK i redaktor książki — „materiał ten powinien zostać zaprezentowany w obecności »żywego« widza, z poszanowaniem zasad antycznego rytuału, z którego wywodzi się teatr” (2021a, s. 7; przeł. G.A.).



Fotografia 3. *Opowieści z balkonów, opowieści z Balkanów (Priče sa balkona, priče sa Balkana)*

Źródło: okładka publikacji, fot. Relja Brković.

W tym newralgicznym, przejściowym okresie popularność zyskały aktywizujące, receptywne modele polegające na eksploracji przestrzeni, na przykład zainicjowane jeszcze w erze przedpandemicznej interaktywne spacery performatywne, które zachęcają uczestników do podróży w głąb siebie i intymnej medytacji. Doskonałymi przykładami takich działań są koprodukcja *Time / Czas (Time / Vrijeme*¹³, 2019), a także pożegnalny projekt znanej progresywnej grupy

Kuzmanović, Stamen Milovanović, Sara Radojković, Zoran Rakočević, Mirza Skenderagić i Divna Stojanov.

¹² *O Srđanu: koje nacionalnosti je istina?*, tekst D. Stojanov, reż. U. Mladenović, I. Vlček, Srpsko narodno pozorište, premiera: 2021.

¹³ *Time / Vrijeme*, scen. i adapt. Y. Solonets, reż. P. Baranichenko, Zagrebačko kazalište mladih, U!ZAHVATI, premiera: 2019.

performerskiej BADco.¹⁴ *Praca paniki (Rad panike*¹⁵) oraz realizowana w tunelu Grič¹⁶ instalacja dramatyczna¹⁷ *Kierunek obowiązkowy (Obavezan smjer*¹⁸, premiera: 2020) w wykonaniu pozbawionego dachu nad głową¹⁹ zespołu Teatru im. Branka Gavelli.

Aktualne zjawiska związane z pandemią stały się także osią tematyczną wybranych przedsięwzięć scenicznych. W ramach programu „Future Epics” w 2020 roku wystawiono spektakl *Intymność (Intimnost*²⁰, 2020), natomiast w autorskim projekcie *Kons: Nowy Czas (Kons: Novi dobi*²¹, 2021) artyści ze Słowenii zestawili przedapokaliptyczne wizje i wyobrażenie nowej Europy. Do rozważań nad perspektywą jutra skłania też subwersywne spotkanie *Jakby koniec nie był nawet blisko (Kao da kraj nije ni sasvim blizu*²², 2021), zainspirowane sprzężeniem znanego, otaczającego nas świata z rzeczywistością wirtualną.

Chorwacki teatrolog Alen Biskupović wyjaśnia, że obrane strategie nie są niczym nieznanym ani zaskakującym. Badacz zaznacza ponadto, iż zjawisko „wchodzenia” teatru w nowe przestrzenie również nie jest nowym pomysłem²³, i podkreśla, że:

teatr to każde miejsce, w którym performer przedstawia coś dla kogoś, w związku z tym nie może być i nie jest ograniczony określonym wzorcem przestrzennym. Od początku swojego istnienia teatr istniał i przejawiał się wszędzie tam, gdzie przynajmniej jedna osoba oglądała

¹⁴ Zespół założony w 2000 roku w Zagrzebiu i działający do 2020 roku. Jego członkowie systematycznie badali możliwości prezentacji i percepcji, organizując swoje projekty w ramach różnych form i relacji.

¹⁵ Tytuł performansu koresponduje z chorwackim przekładem książki francuskiego urbanisty i filozofa Paula Virilia (*Ville panique*, 2004) — *Miasto paniki (Grad panike)*; dram. G. Ferčec, reż. G.S. Pristaš, premiera: 2020.

¹⁶ Tunel dla pieszych w centrum Zagrzebia, zbudowany w czasie drugiej wojny światowej pod zabytkową dzielnicą Grič. Obecnie jest atrakcją turystyczną i miejscem imprez kulturalnych.

¹⁷ Określenie zaproponowane przez autora koncepcji, tekstu i reżysera Enesa Vejzovicia.

¹⁸ *Obavezan smjer*, tekst i reż. E. Vejzović, Gradsko dramsko kazalište Gavella, premiera: 2021.

¹⁹ Z powodu poważnych uszkodzeń budynku podczas trzęsienia ziemi w marcu 2020 roku zagrzebski zespół został pozbawiony siedziby, a spektakle są teraz prezentowane przeważnie w Centrum Kultury Travno (KUC Travno), w prywatnej galerii Lauba lub w plenerze.

²⁰ *Intimnost*, dram. B. Srbljanović, reż. A. Nosov, Hartefakt Fond/Dubrovačke ljetne igre, premiera: 2020.

²¹ *Kons: Novi dobi*, dram. K. Morano, reż. Ž. Divjak, Prešernovo gledališče Kranj, premiera: 2021.

²² *Kao da kraj nije ni sasvim blizu*, tekst M. Pelević, reż. N. Zavišić, BITEF Teatar, premiera: 2021.

²³ Zwłaszcza w Chorwacji rozpowszechniły się teatr autorski, teatr współtworzony oraz teatr stosowany — specyficzne praktyki realizowane poza siedzibą teatru. Instytucje artystyczne Boom!Teatar, RadioTeatar, BADco., Arterarij, Teatr Wędrowny (PUK Putujuće kazalište, realizujący cykl audio-performatywny w ruchu RadioWalk) z powodzeniem wprowadzają w życie idee osadzania swoich spektakli w nietypowej przestrzeni.

spektakl²⁴. Być może teraz mamy do czynienia z niestandardowymi sposobami prezentacji, ale w teatrze spotykaliśmy się też z dużo bardziej niezwykłymi dokonaniem. (Biskupović, 2022; przeł. G.A.)

Od momentu wybuchu pandemii, kiedy kultura sceniczna zastygła, cała społeczność teatralna zaczęła zastanawiać się nad tym, jak działać w stanie przymusowego spoczynku, jak zareagować na nowe okoliczności, które wszystkich zaskoczyły. Specyficzna sytuacja, której doświadczyli twórcy, pozwoliła im podjąć wyzwania artystyczne, merytoryczne, formalne, a także związane z trybami produkcji, na które prawdopodobnie nie odważyliby się w tak zwanych normalnych warunkach. Pokazały one, że dramaturgia rzeczywistości i społecznej zmiany ma ogromne znaczenie, a teatr nie wisi w próżni i nie może być „szczelną, nieprzepuszczalną bańką służącą samoreprodukcji dobrze już znanych form, wypracowywanych na niezmiennych zasadach” (Ogrodzka, 2021, s. 212). Aktualne problemy zostały włączone do zakresu treści — tematy, motywy, obrazy i znaczące gesty doszły do głosu w pracach różnych artystów w regionie. Pandemia niewątpliwie sprowokowała też twórców teatralnych do szukania bardziej adekwatnych form ekspresji artystycznej i komunikacji poprzez wykorzystanie nowych przestrzeni oraz praktycznie nieograniczonego wachlarza mediów (poza)artystycznych i nowoczesnych technologii. Prowadzono warsztaty dramaturgiczne oparte na doświadczeniu wspólnego pisania, czytania i słuchania tekstów, a także prace z obiektami i obrazami, oprócz tego organizowano spacerzy performatywne, *crucising* performanse i uruchamiano rozmaite instalacje.

Wychodząc z założenia, że świat może już nie powrócić w pełni do pozycji sprzed pandemii, artyści i badacze zastanawiali się nad tym, czy teatr będzie dosłownie „żył” poza budynkiem, w którym „normalnie” odgrywane jest przedstawienie (zgodnie z koncepcją wyjścia i pokonywania ograniczeń, wcielając ideę „cały świat to scena” w przestrzeni miasta, na łonie natury, w opuszczonych fabrykach, „na bruku” itp.), czy może znajdzie swoje miejsce w przestrzeni cyfrowej. Czarnogórski dramatopisarz Vasko Raičević (2021b), komentując wydajność sztuk scenicznych, zasugerował, że zamiast teatru skoncentrowanego na spektaklu, który osiągnął apogeum w XX wieku, teatr mógłby zrobić zdecydowany krok w kierunku bardziej intymnego, kameralnego działania²⁵. Przykładem udanej realizacji takiego zamierzenia są właśnie scharakteryzowane w przeglądzie projekty będące wynikiem bardzo przemyślanych operacji twórczych. Ich autorzy starali się uniknąć trybu bezrefleksyjnego, biernego pochłaniania treści, priorytetem było

²⁴ Doskonałym pandemicznym przykładem jest projekt *Personal Guru* (2021) Jerka Marčicia, którego premiera odbyła się w zagrzebskim kinie Urania. Mowa tu o multimedialnym performansie prezentowanym jednemu widzowi/jednej widzce.

²⁵ Raičević zaznacza, że tym samym teatr mógłby powrócić do dawnych form, na przykład tych znanych w XVIII wieku, kiedy spektakle prezentowano dla wąskiego kręgu publiczności w mieszkaniach lub na improwizowanych scenach. Nie był to już teatr elitarny w sensie klasowym czy wariant niedostępnego dla pospólstwa teatru dworskiego, ale pełne doznań intelektualnych i emocjonalnych spotkanie ludzi otwartych na sztukę (Raičević, 2021b).

dla nich natomiast stworzenie podstaw do receptywnej kontemplacji oraz aktywnej intelektualizacji i medytacji.

To zestawienie nasuwa wnioski, że spore grono twórców, dyrektorów instytucji i producentów o ugruntowanej pozycji, których aspiracją było podtrzymanie żywego kontaktu i żywotności teatru, nie trzymało się kurczowo przyzwyczajęń i dobrze znanych ścieżek, lecz wykazało gotowość do podjęcia ryzyka i poniesienia kosztów. Dzięki elastyczności, kreatywności i otwartości na zmiany mieli oni okazję przyczynić się do rozwijania i przestawienia myślenia o teatrze na nowo. Istnieje jednak uzasadniona obawa, że tylko w erze największego kryzysu, który uwypukla wszelkie nierówności, trudy i paradoksy, panował trend, aby z taką premedytacją dążyć do transgresji i budowania nowych jakości stymulujących odbiorców do autentycznych przeżyć.

Wydawało się nawet, że zmiana jest już faktem. Po fazie zaburzenia znane go porządku i rozluźnienia dobrze osadzonych struktur nastąpiły pewne przesunięcia, które częściowo zaszły samoistnie, ale w dużej mierze wymagały wysiłku i świadomego nakierowania. Proces transformujący²⁶ jest jednak wciąż w toku i bez konsekwentnych, celowych działań nie zakończy się rzeczywistym, satysfakcjonującym przekształceniem i progresją. W wielu przypadkach można raczej mówić o incydentalnych eksperymentach niż o pełnym wdrożeniu i utrwaleniu zmiany. Pole manewru zaś jest ogromne, ponieważ — jak zauważyła reżyserka i badaczka Dorota Ogrodzka (2021) — pandemiczne zamrożenia i rozmrożenia stworzyły szczelinę, w której może zaistnieć jakiś rodzaj zwrotu w funkcjonowaniu teatru, na przykład w obszarze zwiększenia inkluzji, poszerzenia dostępności, aktywizmu, demokratyzacji, różnorodności estetycznej i konstruowania wspólnotowości.

Na początku tekstu przedstawiłam pokrótce, jak zarysowują się najważniejsze dociekania dotyczące trudnych do przewidzenia losów teatru. Podstawowe pytanie, które powinno zostać zadane, brzmi moim zdaniem: czy jesteśmy gotowi na takie transpozycje? Może istotne było tylko opracowanie takiej formuły, aby nie nastawiać się na niezakłócony powrót do dawnych układów?

Obecnie teatr w regionie postjugosłowiańskim funkcjonuje mniej więcej w podobnym kształcie, a pod kątem doboru treści już tylko sporadycznie nawiązuje do pandemii²⁷. Można więc pokusić się o stwierdzenie, że w niezłej kondycji powraca do gry, proponując premiery i przedstawienia na żywo, a ewentualnie, w kryzysowych momentach, transmisje. Sądząc po reakcjach na proporcje zachowane w układanych repertuarach, obecnie nie pragnie się w tej sferze rewolucyjnej

²⁶ Warto przyrzeć się ustaleniom „ojca psychologii społecznej” Kurta Lewina, które w kontekście produkcji teatralnej przeanalizowała Dorota Ogrodzka (2001).

²⁷ Jest to jednak główny temat powołanego niedawno Kolegium Dramatycznego „Cienie Pandemii: Ukryte Głosy” („Shadow Pandemic: Hidden Voices / Sjene pandemije: Skriveni glasovi”, 2022), pokłósia regionalnej współpracy partnerów i producentów: Zagrzebskiego Teatru Młodych, Słoweńskiego Teatru Narodowego w Mariborze oraz Belgradzkiego Teatru Dramatycznego.

zmiany, lecz powrotu do tego, co dobrze znane — do spektaklu w konserwatywnym wydaniu i jego hegemonii. Okazuje się zatem, że w krajach powstałych po rozpadzie Jugosławii pandemia nie przedefiniowała i nie przewartościowała teatru, a jedynie uświadomiła nam wszystkim, jak bardzo doświadczenie teatralne powiązane jest z wszelkiego rodzaju spotkaniami na żywo (Radojković, 2021). Ogólnie rzecz ujmując, poza przywołanymi wyjątkami (takich projektów jest oczywiście więcej, tu ograniczyłam się do najbardziej reprezentatywnych) doszło raczej do pewnego odświeżenia i dopełnienia znanych rozwiązań niż przecierania nowych szlaków lub przełomu w świecie sztuk performatywnych.

Według serbskiej dramatopisarki Sary Radojković (2021) artyści teatralni muszą być niezwykle rozważni w podejmowaniu decyzji dotyczących konstruowania utworu, jego poetyki i taktyki upowszechniania efektów swojej pracy, ponieważ „zastana sytuacja doprowadzić może zarówno do poszerzenia, jak i zubożenia spektrum twórczości” (gdy akt twórczy sprowadza się do reprodukcji). Przybliżone w artykule projekty dowodzą, że parametry techniczne i warunki produkcji spektaklu mogą ulec diametralnej modyfikacji, ale to, co pozostaje niezmienione, co stanowi rdzeń teatru, który zasadniczo odróżnia go od innych sztuk, to „żywy” człowiek — współobecność (Raičević, 2021a, s. 7). Wokół niego rozwiną się być może nowe strategie, które wzbogacą tę gałąź sztuki.

Ze wszystkich aktywności artystycznych teatr cechuje największa bezkompromisowość, jest on jednak zależny od bezpośredniej energii i reakcji (Raičević, 2021b) oraz skorelowany ze zmienną rzeczywistością. Pandemiczna utrata kontroli pozwoliła nam uzmysłwić sobie, że żyjąc, jesteśmy skazani na zagrożenia i przypadkowość, ale jesteśmy też zdeterminowani do wynajdowania antykruchych rozwiązań. Ostatnie praktyki potwierdziły, że teatrowi mogą służyć takie wstrząsy. Pozostaje nam wierzyć, że będzie się on regenerował i umacniał, wykorzystując zdarzenia losowe, stresory i niestabilność, zamiast padać ich ofiarą (Taleb, 2020, s. 8) i że taki mechanizm zadziała w szerszym ujęciu — w świecie kultury oraz w naszym codziennym życiu.

Bibliografia

- Biskupović, A. (2.01.2022). Pandemija koronavirusa ‘natjerala’ umjetnike na novu kreativnost — nikad živilja nezavisna kazališna scena. *Nacional*. Pobrane z: <https://www.nacional.hr/pandemija-koronavirusa-natjerala-umjetnike-na-novu-kreativnost-nikad-zivilja-nezavisna-kazališna-scena/> (dostęp: 10.01.2022).
- Heim, M. (1993). *Metaphysics of Virtual Reality*. Oxford: Oxford University Press.
- Kovačić, J., Martinić, I. (2020). Uvodna bilješka. *Kazalište*, 81/82/83, s. 164–165.
- Kowalik, A. (2017). Procesualność a materia sztuki. Różne drogi kreacji i funkcjonowania utworu sztuk wizualnych: od tradycyjnej do antysztuki i działań artystycznych. *Ogrody Nauk i Sztuk*, 7, s. 416–425.

- Ogrodzka, D. (2021). Nowe uczestnictwo. Zmiana nie dzieje się sama. *Dialog*, 7–8, s. 211–222. Pobrane z: <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/nowe-uczestnictwo-zmiana-nie-dzieje-sie-sama> (dostęp: 10.01.2022).
- Radojković, S. (2021), [za:] A. Hafner, *Balkanske priče s balkona u novoj normalnosti teatra*. Pobrane z: <https://atakart.me/balkanske-price-s-balkona-u-novoj-normalnosti-teatra/> (dostęp: 10.01.2022).
- Raičević, V. (2021a). Predgovor. W: V. Raičević (red.), *Priče sa balkona, priče sa Balkana* (s. 7–10). Podgorica: ATAK.
- Raičević, V. (2021b), [za:] A. Hafner, *Balkanske priče s balkona u novoj normalnosti teatra*. Pobrane z: <https://atakart.me/balkanske-price-s-balkona-u-novoj-normalnosti-teatra/> (dostęp: 10.01.2022).
- Raičević, V. (red.). (2021c). *Priče sa balkona, priče sa Balkana*. Podgorica: ATAK.
- Szmidt, K.J. (2013). *Pedagogika twórczości*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Taleb, N.N. (2020). *Antykruchomość. Jak żyć w świecie, którego nie rozumiemy*, przeł. O. Siara. Poznań: Zysk i S-ka.
- Witerska, K. (2018). Drama czy/i teatr. Aspekt procesualny i atrybutywny projektu dramowo-teatralnego „Bezsenność Jutki”. *Nauki o Wychowaniu. Studia Interdyscyplinarne*, 2(7), s. 183–190.