

Wprowadzenie

Postjugosłowiańska produkcja dramatopisarsko-teatralna oraz jej funkcjonowanie w regionalnej sieci pojęć spod znaku „trans”

Zasadniczy cel niniejszej pracy sprowadza się do próby dokonania opisu specyfiki powiązań i zależności zachodzących na poziomie tworzenia tekstów dramatycznych, a także realizacji scenicznych postjugosłowiańskich autorów oraz autorek (dodam, że szczególna uwaga została poświęcona twórczości powstałej w Chorwacji i Serbii, co uargumentowałam w dalszej części wywodu). Procesy te wymuszają na badaczach zmianę i uelastycznienie dotychczasowej perspektywy interpretacyjnej. W tym przypadku punktem wyjścia rozważań było postrzeganie kultury jako procesu wymiany oraz odwołanie się do transkulturowego modelu sieci otwartych połączeń. Na taką orientację wpłynęła też sama natura teatru, żywego pola partycypacji, materializacji społecznych praktyk oraz umacniania relacji, które podlega mechanizmom związanym z przemieszczeniem, zmianą kontekstów i budowaniem stref kontaktu. Nie bez znaczenia był również fakt, że zjawiska potwierdzające transfer elementów różnych kultur, ich przenikanie się i sprzęganie, dają się bez trudu uchwycić w unikatowej przestrzeni komunikacyjnej, którą wygenerowała sytuacja geopolityczna końca XX i początku XXI wieku na terenach byłej Jugosławii.

Region postjugosłowiański¹ z jego tradycją i historią jest swoistym laboratorium, w którym zachodzi szereg specyficznych procesów związanych

¹ Termin „postjugosłowiański” został rozpowszechniony jako odniesienie do koncepcji kulturowej lub do określonej sfery ekonomiczno-politycznej. Położenie półperyferyjne, pociągające za sobą akumulację, wyzwolenie i przepływy elementów kultury, wiąże się z polityką kulturalną i obserwacją transferów kulturowych. Te dynamiczne okoliczności mają zasadnicze znaczenie dla statusu postjugosłowiańskiego dyskursu kulturowego i literackiego. Jest to rozsądna, a także konieczna koncepcja kulturowej oraz literackiej teorii i produkcji. Mówienie o postjugosłowiańskiej przestrzeni kulturowej oznacza pośrednie dystansowanie się od izolacjonizmu i autarchii kultur narodowych (i nacjonalistycznych) oraz postrzeganie ich jako części współtworzących otwartą, dynamiczną konstelację. B. Postnikov, *Postjugoslavenska književnost?*, 2012, za: T. Matijević, *National, post-national, transnational*.

z transkulturowością, stanowiących dowód na to, że granice polityczne rzadko korespondują z granicami etnicznymi oraz że solidną podstawą współpracy międzynarodowej może być pokrewność lingwistyczna i wspólne lub podobne doświadczenia. Na przestrzeni trzech ostatnich dekad dążenia do interakcji i tworzenia nowych hybrydycznych jakości manifestowały się na różne sposoby i ze zmiennym natężeniem (są one oczywiście dostrzegalne nie tylko w ostatnich latach, ale uwidaczniają się też w procesie analizy dawniejszych praktyk, powstających w ramach Socjalistycznej Federacyjnej Republiki Jugosławii). Transkulturowość, która może przybrać formę kosmopolitycznego wyboru światopoglądowego i stanowić cechę pewnej kreatywnej strategii, staje się obecnie coraz bardziej widoczna na poziomie tworzenia, promocji, (re)formowania i wspierania rozwoju dramatu oraz teatru na interesującym mnie obszarze. Model ten opiera się na metaforze płynności w opisywaniu charakteru działań artystycznych oraz na idei usieciowienia jako czynnika reorganizacji przestrzeni społecznej, który umożliwia pojawienie się nowych praktyk polegających na współpracy.

Niniejsze opracowanie jest pierwszą kompleksową próbą opisu i wyeksponowania przeniesień oraz transakcji, które dokonują się w postjugosłowiańskim (głównie chorwackim oraz serbskim) dramacie i teatrze, a jednocześnie poświadczają istnienie nowej wrażliwości artystycznej. Moje zainteresowanie wzbudził tryb, w którym zachodzą transpozycje i (re)konstruowanie idei w twórczości dramatopisarzy i realizatorów teatralnych. W części interpretacyjnej skupiłam się na najbardziej reprezentatywnych przykładach wzajemnych oddziaływań między powstającymi we względnej kulturowej symetrii chorwackimi i serbskimi ośrodkami a krajami sąsiadującymi, które wraz z Chorwacją i Serbią tworzyły do 1991 roku Jugosławię. Pozwoli to osiągnąć pełniejszy, szerszy ogłód, zorientowany na odczytanie fenomenu dramatu oraz spotkania teatralnego i specyfiki wymiany przebiegającej w zetknięciu z mniej lub bardziej dostrzegalnymi barierami natury językowej, narodowościowej, religijnej, etnicznej i społecznej.

Postjugosłowiański (a szczególnie wyraziście – chorwacki i serbski) dramat oraz teatr oferuje wiele możliwości zaobserwowania transpozycji idei artystycznych, społeczno-politycznych i filozoficznych. Wiąże się to z cykulacją i integracją komponentów o różnym pochodzeniu kulturowym. Idee nie są autonomiczne czy samowystarczalne, lecz podlegają nieustannym przemieszczeniom, co prowadzi do tego, że sama zmiana jest sposobem ich

istnienia². Zebrane tu przykłady potwierdzają chęć stworzenia przez artystów nowych kodów kulturowych i estetycznych oraz wykorzystania odpowiednich elementów danej tradycji kulturowej zgodnie z określonymi aktualnymi potrzebami i oczekiwaniami użytkowników, ale wskazują też na pragnienie modelowania postaw odbiorców.

Dokonując analizy kondycji chorwackiego i serbskiego dramatopisarstwa oraz teatru na przełomie tysiącleci (w odniesieniu do produkcji regionalnej), jako badaczka poruszałam się w sieci pojęć spod znaku trans-, dotykając kategorii, takich jak: transfer, transakcja, transgraniczność, transformacja, translacja, co współgra z podstawowymi zadaniami nowoczesnej komparatystyki. Kluczowe okazują się tu przejawy przekraczania granic, tworzenia i umacniania spłotów narodowo-kulturowych systemów, interakcja między tym, co źródłowe, a tym, co docelowe, zjawiska i konteksty o charakterze globalnym³, polityczno-ekonomiczne determinanty, stopniowa erozja i rozmontowywanie przyjętych norm oraz krystalizowanie się nowych paradygmatów estetycznych wpływających na aspekty tożsamościowo-kulturowe. Spinający je niczym klamra prefiks trans- konotuje otwartość, niestabilność oraz płynny charakter analizowanych fenomenów. Wskazuje on w przypadku zebranych tu opracowań pryzmat, przez który dokonany został przegląd zjawisk tworzących aktualną konfigurację twórczości dramatopisarstwo-teatralnej, jednej z najbardziej cenionych i rozpoznawalnych części składowych kultury⁴ postjugosłowiańskiej (a zwłaszcza chorwackiej i serbskiej). Ich analiza w tak szczególny sposób wymaga jednak właściwego ramowania⁵, a w zasadzie zmiany i uelastycznienia ram jako schematów interpretacyjnych, społecznie konstruowanych, modelowo przewidywalnych i bezkrytycznie odtwarzanych⁶, co oznaczać tu będzie zastosowanie wspomnianej już optyki transkulturowej oraz wytyczenie granic systemu-świata⁷ postjugosłowiańskiego dramatu i teatru.

² D. Sajewska, *Perspektywy peryferyjnej historii i teorii kultury*, „Didaskalia” 2020, nr 156, <https://didaskalia.pl/pl/artukul/perspektywy-peryferyjnej-historii-i-teorii-kultury> [dostęp: 30.06.2021].

³ Pojęcie „glokalizmu” łączące treści lokalne z globalnymi wprowadził brytyjski socjolog Roland Robertson; por. R. Robertson, *Globalization: Social Theory and Global Culture*, SAGE Publications Ltd, London 1992.

⁴ Za zasadne uważam także stosowanie formy w liczbie mnogiej: „kultur postjugosłowiańskich”.

⁵ Termin „ramowanie” zastosowany tu został jako określenie strategii badawczej.

⁶ K. Franczak, *Perspektywa framing analysis – oferta analityczna dla badań nad dyskursem?*, „Przegląd Socjologiczny” 2014, nr 63 (LXIII), s. 136.

⁷ Aspekt ten jest zaakcentowany w koncepcji Franca Morettiego. Por. T. Bilczewski, *Wstęp*, w: F. Moretti, *Wykresy, mapy, drzewa. Abstrakcyjne modele na potrzeby historii literatury*,

Zakres i charakterystyka badanego materiału

Prezentacja materiału uporządkowanego według kręgów tematycznych i zagadnień pozwoli ustalić, jakie sposoby artystycznej interpretacji oraz kształtowania rzeczywistości są mocno zakorzenione w danym sektorze, które z nich charakteryzuje mobilność i jakie są efekty ich przeniesień. Różnice zauważalne są nie tylko w usytuowaniu, ale też w strukturze danej realizacji artystycznej, ponieważ nawet te same migrujące elementy, jednak odmiennie zestawione i skrzyżowane, tworzą nowe kompozycje oraz inaczej przystosowują się do danych okoliczności.

W rozważaniach uwzględnić należy przede wszystkim praktyki potwierdzające nakładanie się paradygmatów w strefie regionalnej – postjugosłowiańskiej, ale warto zrobić krok dalej poza oczywistą linię demarkacyjną. Siedem państw: Bośnia i Hercegowina, Chorwacja, Czarnogóra, Kosowo, Macedonia (dziś Macedonia Północna), Serbia i Słowenia, które współtworzyły „wielki kolaż” kulturowy, językowy i wyznaniowy, stanowią obecnie przestrzeń półperyferyjną w stosunku do Europy Zachodniej. Usytuowanie państw byłej Jugosławii w strefie między centralną integracją i logiką quasi-monopolu a destabilizacją i eksploatacją peryferii ma wpływ na życie kulturalne na tym obszarze. Oparty na binarnej opozycji schemat relacji między centrum a peryferiami przestaje pasować do zmieniającego się obecnie kontekstu kulturowego, ponieważ występują tu jednocześnie procesy przynależące do różnych porządków kulturowych (charakterystycznych zarówno dla centrum, jak i peryferii). Istotne jest zatem ujęcie tych kultur jako półperyferii wobec zachodnioeuropejskiego centrum. Ulokowanie analizowanej działalności artystycznej w kontekście specyficznych relacji półperyferyjnych pozwala ukazać zróżnicowane zagęszczenie sieci, oszacować zakres „lokalnych/regionalnych centrali”⁸ oraz sektorów dominujących, a także sporządzić przegląd przyjmowanych i udzielanych przez nie wpływów.

Na terytorium makroregionu promieniują dwie podstawowe centrale – Chorwacja i Serbia, na których skupiłam swoją uwagę. Wyeksponowanie akurat tych państw i powstała wskutek tego dysproporcja w stosunku do pozostałych krajów charakteryzowanych jako „ex-Yu” są tu uzasadnione,

przeł. T. Bilczewski, A. Kowalcze-Pawlik, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, s. XVI.

⁸ Każda z takich sieci posiada osłabione i niejednorodne centrum. Sieci różnią się zasięgiem, który wydaje się zależny od neoimperialnych możliwości gospodarczych, ekonomicznych, technicznych i informatycznych politycznie zjednoczonych państw czy kontynentów. Por. M. Duda, *Polskie Bałkany. Proza postjugosłowiańska w kontekście feministycznym, genderowym i postkolonialnym. Recepcja polska*, Universitas, Kraków 2013, s. 188.

ponieważ w obiektywnym ujęciu zarysowuje się pewna gradacja: Chorwacja i Serbia wyróżniają się ze względu na powierzchnię i gęstość zaludnienia, infrastrukturę edukacyjną⁹, skalę twórczości dramatopisarskiej i teatralnej, system promocji, tradycje konkursowe i festiwalowe oraz intensywność mobilności. Zasadnicze znaczenie dla partnerskiej współpracy i integracji ma tu także dzielenie wspólnego języka (lub, w zależności od stanowiska, zbliżonych jego wariantów). W obliczu wyraźnego układu bliskości zasadne jest potraktowanie chorwackiej i serbskiej centrali oraz ich wytworów jako wariantów tego samego zjawiska (zaznaczam, że prezentowana produkcja z tych krajów zostanie w wielu miejscach „obudowana” przykładami z terenów sąsiednich, głównie z Bośni i Hercegowiny, Czarnogóry i Kosowa, sporadycznie ze Słowenii).

Teksty dramatyczne i realizacje sceniczne są nośnikiem wpływów kulturowych. Pokonywanie lokalnych podziałów i krążenie propozycji artystycznych oraz idei jako ich elementów składowych ponad granicami państwowymi wynika z uwarunkowań historycznych. Refleksja dotycząca tych przepływów w obrębie dramatu i teatru powstającego na interesującym mnie obszarze obejmuje okres od 1990 do 2020 roku. Istotne jest ukazanie tego zjawiska w ciągu trzech dekad, ponieważ w ten sposób uchwycona zostaje pewna procesualność, w której można wyróżnić poszczególne etapy. Poszukiwanie przez twórców wspólnych wątków, płaszczyzn i energii przebiegało dość symptomatycznie. Początkowe działania kulturotwórcze od lat 90. koncentrowały się w dużej mierze na podkreślaniu odrębności i unikalności działań artystycznych w każdym z nowopowstałych krajów (zaznaczę, że jeszcze po roku 2000 niepodległość proklamowały Czarnogóra – w 2006 roku, i Kosowo – w 2008 roku) oraz dystansowania się od jugosłowiańskiej spuścizny¹⁰. Twórcy

⁹ Dwa duże ośrodki: Akademia Sztuki Dramatycznej w Zagrzebiu (Akademija dramske umjetnosti – ADU, założona w 1950 roku) i Wydział Sztuk Dramatycznych w Belgradzie (Fakultet dramskih umetnosti – FDU, założony w 1960 roku) przyjmują studentów również z okolicznych krajów i „wypuszczają w świat” więcej absolwentów. Uczelnie założone w innych byłych republikach (potem funkcjonujące w państwach powstałych po rozpadzie Jugosławii) są stosunkowo mniejsze i rozpoczęły swą działalność później, odpowiednio: w Lublanie Akademia Teatru, Radia, Filmu i Telewizji (Akademija za gledališče, radio, film in televizijo – AGRFT – wywodzi się z Akademii Sztuk Scenicznych z 1945 roku, a jako AGRFT działa od 1963 roku), w Prisztinie/Kosovskiej Mitrovicy Wydział Sztuki (Fakultet umetnosti FU – założony w 1976 roku), w Skopju Wydział Sztuk Dramatycznych (Fakultet za dramski umetnosti FDU – działa od 1986 roku), w Sarajewie Akademia Sztuk Scenicznych (Akademija scenskih umjetnosti ASU – najpierw powstały tu studia aktorskie, następnie w 1989 roku otwarty został wydział reżyserii, a w 1994 roku zaczęto szkolić w Sarajewie równolegle dramaturgów i dramatopisarzy), w Podgoricy i Cetyni Wydział Sztuk Dramatycznych (Fakultet dramskih umjetnosti FDU – uruchomiony w 1994 roku).

¹⁰ Tanja Petrović w swojej książce *Juropa: jugoslovensko nasleđe i politike budućnosti u postjugoslovenskim društvima* (Fabrika knjiga, Beograd 2012, s. 11) podaje przykłady, gdy

(np. członkowie multimedialnej grupy artystycznej Škart z Belgradu) coraz bardziej zdecydowanie artykułowali swoje przekonania, że dopiero wtedy, gdy obywatele nowych krajów zmierzają się ze swoją (socjalistyczną i wojenną) przeszłością, będą w stanie zbudować wspólnotę, a na arenę dziejową wkroczy to, co było postrzegane jako niemożliwe lub niedopuszczalne. Po tym okresie politycy i pracownicy sektora kultury zaczęli wykazywać predylekcje do odbudowania pozytywnych relacji sprzyjających wymianie i współtworzeniu (lub po prostu kontynuowali swoje działania). Pochodzący z Bośni i Hercegowiny pisarz Muharem Bazdulj (ur. 1977, Travnik) komentując te praktyki na poziomie twórczości literackiej, teatralnej, filmowej oraz mediów, podkreślił, że po dwudziestu latach od rozpadu federacji wspólna scena kulturalna jest jeszcze bardziej zespolona, a współpraca bardziej ożywiona niż w czasie istnienia jednoczącego państwa¹¹. Komentatorzy współpracy skuteczniejszej w ostatniej dekadzie mówią o „wciąż żywej wspólnej imaginacji”, która często nabiera cech „emocjonalnego kiczu”¹². Oderwanie się od lokalności, które umożliwia konstituowanie ponadnarodowej sieci afiliacji kulturowych, wywołało w pewnych kręgach spore zaskoczenie, ponieważ tak obrany kurs nie był automatyczny ani oczywisty. Zmierzanie ku tworzeniu wspólnoty miało także swoje odzwierciedlenie w dążeniach do uzyskania członkostwa większej struktury, jaką jest Unia Europejska (co doszło do skutku w przypadku Słowenii – w 2004 roku i Chorwacji – w 2013 roku). Zarysowuje się tu więc pewne następstwo faz, choć trudno mówić o kontinuum i ciągłości oddziaływań: przejście od federacyjnej Jugosławii jako narzuconej konstrukcji, rozpad tej struktury i rozbieżności na nowe państwa, produktywnie negocjacje i ponowne „bycie ze sobą” (nie tylko „obok siebie”¹³). Co ważne, nie doprowadziło to do unifikacji czy ujednolicenia,

na początku XXI wieku osoby decyzyjne w krajach postjugosłowiańskich nawoływały do usunięcia elementów jugosłowiańskiej przeszłości z narodowych narracji, przedstawiając ją jako problematyczny segment, który pogłębia podziały wśród ludności.

¹¹ M. Bazdulj, *Snaga neformalne integracije*, „Vreme” 2011, br. 1068 [dostęp: 12.03.2021], przeł. G. Abrasowicz. Jako przykłady ze świata teatralnego Bazdulj podaje spektakle *Rođeni u YU* Dino Mustaficia oraz *Leksikon YU mitologije* Olivera Frlijicia, a także hasło sezonu w Teatrze Atelje 212 w 2010 roku, które brzmiało „nEXt YU” (podkreślając grę słowną uzyskaną dzięki inkorporowaniu określenia „ex” – „były” w słowie „next” – „następny”).

¹² A. Bremer, I. Sajko, D. Velikić, *Rozmowa: Über Familiengeschichte(n) und Zeugenschaft: Dragan Velikić und Ivana Sajko*, (26.02.2021), spotkanie odbyło się w ramach festiwalu Tage südosteuropäischer Literatur w Zurychu (transmitowane na żywo).

¹³ Wykorzystane są tu formuły Jürgena Boltena, który rozróżnia wielo- i interkulturowość, pisząc o „byciu obok siebie” i „byciu z sobą”. „Bycie obok siebie” traktować należałoby jako punkt wyjścia do „bycia ze sobą” (co oznacza dialog, interferencję i wspólną kreację). J. Bolten, *Interkulturowa kompetencja*, przeł. i wprowadz. B. Andrzejewski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2006, s. 108.

ponieważ stale podkreślana jest różnorodność, która wynika z włączenia tego, co lokalne i narodowe w szerszy kontekst.

Postjugosłowiańską strefę kulturową określić można jako szczególnie złożoną i dynamiczną. W jej obrębie powszechnym zainteresowaniem cieszyły się od lat 90. XX wieku przemiany polityczne, społeczne, gospodarcze, kulturowe, do których doszło przede wszystkim w Chorwacji i Serbii. Stało się to wprawdzie za sprawą wydarzeń nieartystycznych, takich jak: krwawe konflikty (przede wszystkim wojna w Chorwacji, która wybuchła w 1991 roku, wojna w Bośni i Hercegowinie w latach 1992–1995, oblężenie Sarajewa, masakra w Srebrenicy, wojna w Kosowie, czy w końcu bombardowanie Serbii przez wojska NATO w 1999 roku), dramatyczny rozpad Jugosławii, formowanie się nowych państw i tożsamości narodowych, okres transformacji, jednak zaowocowało skupieniem uwagi na kulturze tego regionu. Mimo wzmożonego zainteresowania, chorwacka i serbska produkcja dramatopisarsko-teatralna powstająca po 1990 roku domaga się wciąż wydobywania jej z obszarów niewiedzy, ale też potrzebuje nowego odczytania i właściwego wartościowania. To właśnie tę sferę działalności artystycznej charakteryzuje wyjątkowo wysoki potencjał transkulturowy, moc kształtowania wspólnej rzeczywistości oraz tworzenia nowych płaszczyzn dialogu.

Przełom tysiącleci jest jedną z najbardziej intensywnych faz w historii rozwoju dramatopisarstwa i realizacji przedsięwzięć teatralnych w Chorwacji i Serbii. Bywa on opisywany jako preludium do artystycznej reorientacji – przejścia od skrajnie heterogenicznego charakteru twórczości do działań sprzyjających transpozycjom i łączliwości. Czynniki, których działaniu podlegali autorzy podejmujący kroki w celu odnowy lokalnego, ale otwartego na przepływy teatru, są natomiast wciąż aktywne i w wielu przypadkach nadal rzutują na obraz dzisiejszej (hiper)produkcji tekstów i form scenicznych.

Perspektywa transkulturowa

Obraz regionu postjugosłowiańskiego stanowi odbicie jednego z kluczowych problemów współczesności – „napięcia pomiędzy kulturową homogenizacją a kulturową heterogenizacją”¹⁴ i obowiązującego na świecie idiomu wielojęzyczności, wieloetniczności, wielowyznaniowości, skomplikowanych procesów tożsamościowych i zależności. Wśród zagadnień priorytetowych w badaniach nad dynamiką i geomorfologią współczesnego życia literacko-

¹⁴ A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przeł. Z. Pucek, Universitas, Kraków 2005, s. 49–50.

-teatralnego na terenie państw-sпадkobierców byłej Jugosławii powinna zatem znajdować się kwestia transkulturowości, która wywarła wpływ na wstępne rozstrzygnięcia, sytuując od razu omawiane zjawiska w określonym świetle. To słowo, które pojawi się tu wielokrotnie, stało się przedmiotem globalnych dociekań i przyciągnęło uwagę literaturoznawców, kulturoznawców oraz socjologów.

Poszukiwacze języka opisującego kondycję współczesnej kultury na tym obszarze coraz częściej za punkt wyjścia uznają właśnie transkulturowość, rozumianą jako proces przenikania się kultur oraz tworzenia nowych jakości. Pojęcie to, które zdefiniowało profil moich badań, odgrywa w ostatnim czasie decydującą rolę w kształtowaniu nowego czy też „alternatywnego paradygmatu” rozważań dotyczących przemian kulturowych.

Impulsem do podjęcia badań nad transferem i mobilnością kulturową jako przejawów praktyk transkulturowych jest zauważalna postępująca zmiana paradygmatu powstawania dramatów i spektakli teatralnych w strefie kontaktów oraz przepływów, jaką jest region postjugosłowiański. Obejmuje on Chorwację i Serbię, jako lokalne centrale, i tereny sąsiadujące, czyli Bośnię i Hercegowinę, Czarnogórę, Kosowo, Macedonię (Macedonię Północną) oraz Słowenię. Należy zauważyć, że w metaprzestrzeni nieistniejącej już Jugosławii praktyki artystyczne są kontynuowane w nowym wymiarze, niemal na tym samym obszarze, na którym urzeczywistniały się przed upadkiem państwa (odnotować można jednak szereg działań wykraczających poza jego granice). Ten region istnieje jako „organizm, który jest bardzo złożony i naturalnie zdecentralizowany, a jednocześnie jest ściśle powiązany w swoich segmentach przez różne wydarzenia, kreatywne sieci i więzi międzyludzkie, a także wspólne dążenie do stania się częścią jeszcze szerszego (europejskiego, globalnego) kontekstu artystycznego”¹⁵.

Ramy wyznaczające pola badawcze obejmują:

- propozycje artystyczne dramatopisarzy z Chorwacji i Serbii, które są realizowane na gruncie lokalnym, choć wykorzystują zasoby kulturowe spoza granic własnego kraju oraz potwierdzają transkulturowy namysł autorów;
- inicjatywy łączące twórców z różnych państw w obrębie regionu – realizacje teatralne na podstawie serbskich i chorwackich dzieł w krajach sąsiednich;
- koprodukcje regionalne, a także przeniesienie utworów powstałych w Bośni i Hercegowinie, Czarnogórze, Kosowie, Macedonii Północnej oraz Słowenii w chorwacką i serbską strefę teatralną.

Egzemplifikację tych praktyk stanowią propozycje artystyczne, które wpisują się w mechanizm tworzenia transkulturowych powiązań oraz odzwierciedlają

¹⁵ J. Denegri, *Strategije devedesetih: jedna kritička pozicija*, http://www.rastko.rs/likovne/xx_vek/jesa_denegri.html [dostęp: 15.03.2021].

cyrkulację i rozpowszechnienie pewnych tematów i idei. Jest to zjawisko pozostające wciąż w fazie rozkwitu, a jego dynamiczna formuła jest ekspansywna, otwarta na uwalnianie, anektowanie i reorganizowanie treści. Punktami, które mają strategiczne znaczenie dla sieci, będą głównie utwory artystów i artystek urodzonych jeszcze w wielokulturowej Jugosławii, takich jak między innymi: Mate Matišić, Borut Šeparović, Oliver Frlić, Ivana Sajko, Anica Tomić i Jelena Kovačić, Goran Ferčec, Tena Štivić, Ivor Martinić, Tanja Šljivar, Dino Mustafić, Selma Spahić, Nenad Todorović, Jeton Neziraj, Ljubomir Đurković, András Urbán, Zlatko Paković, Kokan Mladenović, Biljana Srbijanović, Maja Pelević, Olga Dimitrijević, Milena Minja Bogavac i Milan Marković. Odwołują się oni często do zbiorowych i indywidualnych doświadczeń oraz wspomnień, zestawiając je z aktualną sytuacją i współczesnymi opcjami wspólnotowości. Co ciekawe, niektórzy z nich funkcjonują na poziomie transnarodowym i transkulturowym oraz dopuszczają istnienie hybrydycznych tożsamości.

Należy zaznaczyć, że autorzy i autorki z regionu postjugosłowiańskiego za pomocą mediów elektronicznych i przez możliwość migracji, mogą budować niebywale drożne i efektywne transterytorialne kanały komunikacyjne. W niektórych obszarach rzeczywistości działa mechanizm oddzielający kulturę od geografii, dzięki czemu wytwarzany jest świat zapełniany dryfującymi kulturami bez swoistych przestrzeni i z ludźmi oderwanymi od miejsc, co może prowadzić do postnarodowej rzeczywistości kulturowej (w dobie globalnego obiegu kapitału, ciągłej deterytorializacji i reterytorializacji, pojęcie „narodowości” może stać się przedmiotem licznych wątpliwości). Najnowsze doświadczenia potwierdzają, że teatr przestał funkcjonować jako miejsce spotkania określonej wspólnoty na danym obszarze, ale poprzez różne formy konstruowania afiliacji na odległość, przeniesień, reprodukcji i transmisji, działa w poprzek tradycyjnych podziałów terytorialnych i kulturowych.

Podkreślenia wymaga fakt, że krwawy rozpad byłej Jugosławii i zburzenie mostów porozumienia w konflikcie zbrojnym pozostawiły po sobie, oprócz różnych traum, także atmosferę ostrożności, niedowierzania w powodzenie projektów współpracy czy wymiany oraz zwiększoną izolację narodową. Okazało się, że ujawniane przez poszczególne rządy dążenia do wewnętrznej homogenizacji i wyraźnej zewnętrznej demarkacji mogą prowokować szowinizm i fundamentalizm kulturowy¹⁶. Teza, że kultury nie mogą reprezentować odrębnych bytów, zyskiwała jednak coraz bardziej na popularności, zaczęto też postrzegać strukturalny model kultury monadycznej, osobnej i wsobnej (wielo- i interkulturowy) jako archaiczny.

¹⁶ W. Welsch, *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today*, w: *Spaces of Culture: City, Nation, World*, red. M. Featherstone, S. Lash, SAGE Publications Ltd, London 1999, s. 197.

W regionie pojawiły się warunki, które uruchomiły teatralną moc tworzenia nowej rzeczywistości, także dzięki rosnącej tendencji do nawiązywania regionalnej i ponadregionalnej współpracy artystycznej, wymiany i usieciowiania (*networking*). Mobilność kulturowa i artystyczna, stanowiące niewątpliwie ważny czynnik w tych aspiracjach, przyniosły nowe pomysły, umiejętności i praktyki kulturowe. Analitycy konkludują, że zintensyfikowane i długotrwałe działania tego typu mogą przyczynić się do odpowiedzialnej oraz trwałej transformacji społeczeństwa. Poprzez łączenie takich form kultur lub stylów życia, przenikanie jednej kultury do drugiej i integrację społeczno-przestrzenną, kultura ulega przekształceniu i formuje się z niej neokultura. Proces ten pociąga za sobą pojawienie się nowych, oryginalnych dzieł kulturowych i transformację tradycyjnych form w nowym kontekście. Akwizycja obcego materiału kulturowego i twórcza fuzja z kulturą krajową zależy jednak od modalności działania: wielokulturowej, międzykulturowej lub transkulturowej.

Przypomnę, że złożone i różnorodne kroskulturowe¹⁷ negocjacje związane z globalizacją zaowocowały wieloma nowymi koncepcjami. Najważniejsze terminy, z którymi spotykamy się w literaturze, to: wielokulturowość (*multikulturowość*), międzykulturowość (*interkulturowość*), wewnątrz-kulturowość (*intrakulturowość*), pozakulturowość (*ekstrakulturowość*), transkulturowość, transnarodowość oraz synkretyzm i hybrydyczność. Już po latach 60. XX wieku w światowych procesach ujawniła się różnica między internacjonalizacją a globalizacją. Umiedzynarodowienie jako proces naznaczyło kulturę przełomu tysiącleci, otwierając granice narodowe wielu państw dla dóbr napływających z innych kultur. Globalizacja posunęła się dalej w tym otwarciu granic i jako proces zaczęła funkcjonować na zasadzie interakcji między różnymi działaniami ekonomicznymi a całkowicie nową kulturą wytwarzaną przez policentryczny system, który dynamicznie przechwytyje kontakty i tworzy nowe sieci¹⁸.

Kultury nigdy nie istniały w całkowitej, idealnej izolacji, lecz wchodziły ze sobą w rozmaite interakcje, użyczały sobie nawzajem swoich elementów, mieszały się i przenikały, tworząc hybrydyczne sieci relacji. Każda kultura zawsze jest w pewnym stopniu transkulturowa, a zjawisko to współcześnie

¹⁷ W polskich opracowaniach pojawia się ten zwrot stosowany synonimicznie do określenia „międzykulturowy”, na przykład kompetencje kroskulturowe umożliwiają pracę w zróżnicowanym środowisku kulturowym i społecznym. Istotna jest łatwość adaptacji w różnych środowiskach oraz zrozumienie i działanie w innej kulturze. Por. L. Rogowska, A. Masevičienė, *Czym są kompetencje międzykulturowe?*, http://www.biblioteki.org/dam/jcr:ef-c11497-bd3e-4e28-b263-88ed1830d1e4/MIC_material_edukacyjny_multicultural_1_kompetencje_wielokulturowe.pdf [dostęp: 30.06.2021].

¹⁸ D. Lukić, *Kazalište u svom okruženju. Knjiga 2: Kazališna intermedijalnost i interkulturalnost. Kazalište u medijskom i globalizacijskom okruženju*, Leykam international, Zagreb 2011, s. 141.

zostało jedynie wyostrzone. Transkulturowość przybiera różnorodne postaci, wyłaniane zarówno w układach lokalnych, wąskich wspólnotowych kręgach międzykulturowych tworzonych w wyniku fuzji, jak też w wielkich, globalnych, sieciowych społecznościach międzycywilizacyjnych, objawiających się na przykład w diasporach¹⁹. Procesy wpisujące się w model transkulturowy zachodzą tylko w pewnym stopniu spontanicznie, ponieważ to instytucje regulują tryb, w jakim składniki kultur i tradycji (w tym dramatopisarskiej i teatralnej) ulegają, w zależności od kontekstu i czasu, nieoczekiwanemu przemianowaniu funkcji, zawłaszczeniu, niezrozumieniu bądź odrzuceniu²⁰. Jak zauważył niemiecki badacz komunikacji interkulturowej Hans-Jürgen Lüsebrink²¹, nie wolno w tych rozpatrywaniach pomijać instytucji, które pełnią rolę mediacyjną w procesach transmisji, stanowiącej (wraz z selekcją i recepcją) element triady transferu kulturowego.

Interesująca mnie produkcja dramatopisarsko-teatralna podlega w dużej mierze mechanizmom związanym z przemieszczeniem i zmianą, włączaniem się w szerszy obieg kultury, przenoszeniem ukształtowanych lokalnie wyobrażeń poza granice własnej wspólnoty, konfrontacją z nowym odbiorcą²² oraz tworzeniem nowych hybrydycznych jakości. Powstające w ten sposób propozycje artystyczne funkcjonują jako punkty przecięcia²³ w otwartej na przepływy transkulturowej sieci. Model ten, cieszący się popularnością w wyniku zwrotu przestrzennego w humanistyce, sprzężony jest z wizją Wolfganga Welscha²⁴.

¹⁹ T. Paleczny, *Procesy asymilacji, transkulturowości i uniwersalizacji kulturowej: przegląd problematyki*, „Krakowskie Studia Międzynarodowe” 2017, nr 3, s. 21.

²⁰ E. Bał, *Lokalność i mobilność kulturowa teatru. Śladami Arlekina i Pulcinelli*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 14–15.

²¹ H.-J. Lüsebrink, *Kulturtransfer – neuere Forschungsansätze zu einem interdisziplinären Problemfeld der Kulturwissenschaften*, za: J. Jabłkowska, *Transfer kulturowy czy po prostu kontakty? O polsko-niemieckich pograniczach literackich*, w: *TEATR – LITERATURA – MEDIA. O polsko-niemieckich oddziaływaniach w sferze kultury po 1989 roku*, red. M. Leyko, A. Pełka, Primum Verbum, Łódź 2013, s. 35.

²² Działania takie odnotować można było już w epoce renesansu i baroku. Informację taką podają za redaktorami i współautorami książki *Transnational Mobilities in Early Modern Theatre* (red. R. Henke, E. Nicholson, Routledge, Ashgate 2014). Por. E. Bał, *Lokalność...*, s. 13.

²³ Punkty te skoncentrowane są głównie w większych ośrodkach miejskich, w których rozwijają się także instytucje kultury, w tym instytucje artystyczne z sektora publicznego, przedsiębiorstwa oraz tzw. trzeci sektor. Działalność w sferze kultury mogą prowadzić także inne podmioty, przybierając formy stowarzyszeń, fundacji, towarzystw. W typologii wyróżniane są przede wszystkim: samorządy, samorządowe instytucje kultury, podmioty prywatne, organizacje pozarządowe, podmioty otoczenia biznesu, grupy nieformalne.

²⁴ Transkulturowość bywa analizowana najczęściej w wymiarze międzynarodowym, jak u Ulfa Hannerza czy Stevena Vertoveca, ale model ten jest znacznie rozleglejszy i wielo-

Proponowany przez niemieckiego teoretyka postmodernizmu alternatywny paradygmat rozważań nad przemianami kulturowymi nie jest zupełnie nowym trybem ich odczytywania, ponieważ jego zręby sięgają XIX wieku. Siatka pojęciowa od tego momentu istotnie ewoluowała od dyfuzjonizmu, poprzez akulturację do transkulturacji²⁵ zaktualizowanej przez Welscha²⁶. To odnowione podejście oznaczało odwołanie się do książki kubańskiego antropologa Fernando Ortiza²⁷ *Kubański kontrapunkt: tytoń i cukier* (*Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, 1940). Ukutym przez siebie terminem „transkulturacja” Ortiz chciał oddać szczególny charakter związku kultur, ich mieszanie się i przenikanie (dodam, że podejście to było popularyzowane przez wybitnego polskiego antropologa społecznego Bronisława Malinowskiego). Model transkulturowy został ponownie odkryty i przeniesiony do Europy przez niemieckiego teoretyka w latach 90. XX wieku, przez co nastąpiło odrodzenie tego pojęcia na nowym gruncie. Koncepcja Welscha, obejmująca poziomy makro- i mikro-, lepiej oddawała w jego przekonaniu kulturowe przemiany doby globalizacji. Jako argumenty badacz przedstawiał między innymi: usieciowienie kultur,

wymiarowy w koncepcjach Wolfganga Welscha czy Arjuna Appaduraia. Por. T. Paleczny, *Procesy asymilacji...*, s. 77.

²⁵ Mianem dyfuzji określa się przemieszczanie, zapożyczenie elementów jednej kultury w obręb drugiej. Z dyfuzjonizmu wyłoniła się w latach 30. XX wieku akulturacja, oznaczająca proces, w wyniku którego jedna kultura ulega pod wpływem innej kultury gwałtownej przemianie. W podobnym znaczeniu używano terminu transkulturacja, wprowadzonego przez kubańskiego antropologa Fernanda Ortiza, do opisanego procesu, w którym w następstwie kontaktu kultury wytwarzają nowe hybrydyczne całości bądź ich elementy. Por. K. Deja, *Transkulturowość: od koncepcji Wolfganga Welscha do transkulturowej historii literatury*, „WIELOGŁOS. Pismo Wydziału Polonistyki UJ” 2015, nr 4 (26), s. 88; J. Romanowska, *Transkulturowość czy transkulturacja? O perypetiach pewnego bardzo modnego terminu*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2013, nr 6 (1), s. 145. Z kolei włoski badacz Armando Gnisci, opisujący zadania komparatysty, w 2011 roku opublikował *Manifest Transkulturowy (Il Manifesto Transculturale)*, nazwany później przez niego *Transmantra*, w którym oficjalnie wprowadza do Europy myśl o poetyckiej praktyce transkulturacji, według niego drogi do właściwego rozpoznania i zrozumienia zjawisk migracyjnych i społecznych naszych czasów oraz do twórczej koewolucji, A. Gnisci, *Transmantra*, s. 5, https://www.ae-info.org/attach/User/Gnisci_Armando/Highlight/gnisci_armano_transmantra.pdf [dostęp: 28.09.2021].

²⁶ W. Welsch, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, w: *Filozoficzne konteksty koncepcji rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, red. R. Kubicki, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998.

²⁷ Myśl tę rozwijali także: Oswaldo de Andrade, Aimé Césaire, Frantz Fanon, Édouard Glissant, Walter D. Mignolo, Roberto Fernández Retamar, Eduardo Galeano, Leonardo Boff.

redukcję wyboru i różnicowania między kulturą cudzą a własną, wielorakie kulturowe kształtowanie tożsamości, jej pluralizm i przecinanie się²⁸.

Tryby odczytywania procesów relokacji, nawiązywania kontaktów oraz odkrywania różnorodności pojawiały się w pewnej sekwencji i ewoluowały, począwszy od koncepcji multikulturowości (istnienia różnych kultur w tej samej przestrzeni), dochodząc do pojęcia interkulturowości (stykania się tych kultur). Transkulturowe zainteresowanie opierające się na humanistycznym podejściu do zrozumienia innych kultur, w których zjawiska społeczne, polityczne i ideologiczne oraz artefakty kulturowe różnią się od kultury wyjściowej, stanowi natomiast krok naprzód, ponieważ w sensie rozwojowym idea transkulturowości została stworzona przez dodatkowe wyjaśnienia i rozróżnienia wcześniej wymienionych terminów²⁹. Należy zaznaczyć, że przesunięcie akcentu z wielokulturowości³⁰, która jest „pewną społeczną strukturą organizacyjną” oraz interkulturowości, która „odnosi się do procesu i dynamiki współżycia”³¹, na transkulturowość, wydaje się zabiegiem koniecznym, ponieważ były to perspektywy niewystarczające. Poszerzyło to przede wszystkim

²⁸ A. Vujanović, *Studije performansa i/kao studije kulture: Procesi »deauratizacije« umetničkog dela*, w: *Uvod u studije performansa*, red. A. Jovičević, A. Vujanović, Fabrika knjiga, Beograd 2007, s. 92.

²⁹ Zasadne jest dodanie w tym miejscu jednego wyjaśnienia na podstawie refleksji teoretyka literatury i krytycznego myśliciela Mikhaïla Epsteina, według którego transkulturalizm jest planem teoretycznym, na podstawie którego można opisać i przeanalizować dynamikę kulturową oraz ekspresję twórczą we współczesnych społeczeństwach mobilnych, a transkulturowość jest nowym operacyjnym i ideologicznym sposobem interakcji kulturowej, por. M. Epstein, *Transculture: A Broad Way*, „American Journal of Economics and Sociology” 2009, vol. 68, s. 340. W wielu pracach pojęcia te są stosowane wymiennie, synonimicznie.

³⁰ Wielokulturowość rozumiana jest tu jako pewna struktura organizacyjna w przypadku współwystępowania kultur na danym terenie (nie musi między nimi dochodzić do jakiegokolwiek interakcji), a interkulturowość odnosi się do dynamiki dialogu. Por. K. Deja, *Transkulturowość...*, s. 90. Określenia multikulturowość po raz pierwszy oficjalnie użył Pierre Trudeau, premier Kanady w 1971 roku, kiedy powiedział, że Kanada jest społeczeństwem właśnie o takim charakterze. Rozwijana następnie jako praktyka kulturowa i jako opcja polityczna, idea wielokulturowości wychodzi z założenia, że należy dostrzegać wszelkie różnice i osobliwości kulturowe (etniczne, religijne), a także osobiste prawa człowieka, które są fundamentem zachodnich demokracji i reprezentują absolutne prawo grup mniejszościowych do ich szczególnej tożsamości w odniesieniu do kultury większości. Pojęcie wielokulturowości jest bardzo podobne do pojęcia pluralizmu kulturowego popularyzowanego w latach 20. XX wieku przez Alana Locka, jednej z czołowych postaci afroamerykańskiej emancypacji literackiej. Podobne znaczenie mają terminy międzykulturowość lub kroskulturowość, z którymi w związku pozostają z kolei kategorie, takie jak ekstrakulturowy, transkulturowy lub transnarodowy. Por. D. Lukić, *Kazalište u svom...*, s. 140.

³¹ J. Bolten, *Interkulturowa...*, s. 108.

Herderowską wizję, która zakładała istnienie kultur jako zamkniętych kul, ich wyjściowej statyczności i braku możliwości bezkonfliktowego ruchu pomiędzy nimi, wymiany czy wzajemnego przenikania się. Welsch zweryfikował tę koncepcję i uznał, że zbyt kurczowo trzyma się ona przedawnionych ustaleń i skostniałych wzorców, a problem kultury traktuje powierzchawnie. Rozwiązania te nie pozostawiały według niego miejsca na dialog, współdziałanie i wzajemne nasycanie. Dlatego zamiast modelu strukturalnego niemiecki badacz zaproponował model sieciowy, który miał obrazować powiązania dzisiejszych kultur budowanych przez procesy hybrydyzacji³², nazywanej „trzecią przestrzenią” oraz oznaczającej kreację, wzbogacanie, budowanie nowej strefy negocjacji znaczeń i reprezentacji.

Transkulturowość wpisana w działania artystyczne powinna być jednak identyfikowana w konfrontacji z realiami społecznymi. Dla pogłębionej interpretacji odnotowanych zmian strategii teatru i wobec teatru konieczne jest włączenie w obszar rozważań relewantnych zagadnień, takich jak dyplomacja i polityka kulturalna, mobilność kulturowa oraz instytucjonalna sieć pozyskiwania i dystrybucji informacji, koncepcji, znaków. Nie należy pomijać kompetencji transkulturowych, które umożliwiają uznanie i przyjęcie elementów innych kultur jako surowca wzbogacającego, akcelerującego rozwój własnych zasobów³³.

Zmiany cywilizacyjne, które nie ominęły, rzecz jasna, również regionu postjugosłowiańskiego, doprowadziły do powstania rozrastającej się tam transkulturowej sieci, co stanowi dowód na to, że społeczeństwa i kultury są dynamicznymi strukturami podlegającymi nieuchronnym przekształceniom i podobnie zmienia się wywodząca się z nich sztuka³⁴. Sorpcja (wchłanianie i wiązanie) i desorpcja kulturowa (uwalnianie) to tylko punkty wyjścia do dalszej hybrydyzacji. Należy podkreślić fakt, że w przypadku interesującego mnie regionu nie chodzi jednak o koncepcję ujednolicenia i przejścia w kulturę neojugosłowiańską, ale o nowy typ organizacji w postaci sieci relacji, w której mnożą się artystyczne arterie, węzły i punkty przecięcia. W jej obrębie toczą się stałe negocjacje w duchu intersubiektywności i interakcji oraz wytwarzana jest nowa różnorodność „kultur i form życia, z których każda wyrasta z transkulturowego przenikania i odznacza się transkulturowym krojem”³⁵. W makroregionie zauważalne jest obecnie delikatne zacieranie się

³² M. Duda, *Polskie Bałkany...*, s. 182.

³³ N. Matoš, *Transkulturne dimenzije kurikuluma*, „Pedagoška istraživanja” 2013, br. 10 (1), s. 152.

³⁴ D. Lukić, *Uvod u primijenjeno kazalište. Čije je kazalište?*, Leykam international, Zagreb 2016, s. 266.

³⁵ W. Welsch, *Transkulturowość...*, s. 217.

tradycyjnych porządków różnicy, ale nie neguje się stanowiska przyjmującego istnienie poszczególnych, dających się wyodrębnić kultur. Dostrzegalne jest pojawienie się nowych mechanizmów, które ułatwiają eksponowanie specyfiki i odrębności. W ten sposób można stwierdzić, że dla modelu transkulturowego szczególnie ważne jest, aby był mobilny, dynamiczny, responsywny i otwarty. Zawarta w nim tożsamość nie istnieje jako stabilny element, ale jest zmienna i konstytuowana przez procesy wchodzenia w sieci kultur(y)³⁶.

Praktyki transkulturowe (łącznie z ruchami dekolonizacji, kreolizacji i globalizacji) doskonale ilustrują, jakie jakości formują się dzięki wzajemnej wymianie oraz jak nieprzewidywalna jest transformacja (a jednocześnie daleka od przemocy i nakazów). Działania transkulturowe są różnorodne, a ich kierunek w sieci zespolonych kultur rzadko daje się sprecyzować, jest raczej dowolny. W niektórych przypadkach uwidacznia się jednak pewna hierarchia, a, jak można się domyślać, między kulturami spojonymi w mniejsze i większe sieci zachodzą nierówne relacje³⁷.

Tendencje globalistyczne i wspólnotowe, choć pobudzają różnorodność i dzięki nim się rozwijają, wiążą się z ryzykiem narzucania przez przemysł kulturalny standaryzacji. Z drugiej strony istnieją „siły oporu przywracające kulturowe różnice, rozbijające jednolity obraz, podporządkowany interesom globalnych mediów i kulturowej konsumpcji”³⁸.

Pracownicy sektora kultury coraz częściej odnajdują w transkulturowości idiom, który nie tylko generuje produkty artystyczne, ale prowadzi też do modyfikacji ludzkiej tożsamości, mentalności i światopoglądów. Okazuje się, że w regionie postjugosłowiańskim artyści, którzy są zaangażowanymi mobilizatorami³⁹, innymi słowy kulturtraegerami, czyli przenoszącymi kulturę ponad granicami państw narodowych⁴⁰, preferują funkcjonowanie poza tradycyjnymi ramami, ponieważ zdali sobie sprawę, że transfer kulturowy jest cywilizacyjną nieuchronnością i widzą w mobilności szansę na przetrwanie oraz rozwój.

³⁶ A. Vujanović, *Studije performansa...*, s. 93.

³⁷ M. Duda, *Polskie Bałkany...*, s. 8.

³⁸ E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, za: M. Duda, *Polskie Bałkany...*, s. 187.

³⁹ Określenie to pojawiło się w opracowaniu autorstwa Stephena Greenblatta *Manifest badań nad mobilnością kulturową* (przeł. M. Borowski, M. Sugiera), „Didaskalia” 2011, nr 106, s. 47, ale też w pracach polskich badaczy, np. w artykule E. Bał, *Mobilność kulturowa w badaniach nad przedstawieniami – perspektywy metodologiczne*, „Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura” 2019, nr 2, s. 13.

⁴⁰ K. Czyżewski, *Kulturtraeger Dragan Klaić*, w: D. Klaić, *Mobilność wyobraźni. Międzynarodowa współpraca kulturalna. Przewodnik*, przeł. M. Turski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2011, s. 10.

Wstępne rozpoznania i ustalenia

Do tej pory w badaniach komparatystycznych dotyczących praktyk artystycznych na obszarze postjugosłowiańskim ujmowano twórczość przede wszystkim w ramy narodowe i traktowano jako odrębne moduły. Pojawiają się dopiero pierwsze sygnały zmiany tej perspektywy, które mogą przyczynić się do zrewidowania nawyków myślowych i zastosowanie szerszej, przystającej wizji badań. Proponowane ujęcie teoretyczne tego zagadnienia oraz metodologia analizy korpusu tekstów kultury jest rozwiązaniem coraz częściej uwzględnianym w badaniach, jednak nie były one stosowane w przypadku tak wyselekcjonowanego materiału i tak zakrojonego obszaru. Podejście takie wzbogaci współczesne rozważania teatrologiczne, literaturo- i kulturoznawcze. Podjęty temat transkulturowego spotkania, które kształtuje kapitał kulturowy i tożsamość, przy aktualnym stanie badań, ale rosnącym zainteresowaniu jego potencjałem, zasługuje niewątpliwie na eksplorację i dokumentację z kilku względów, które przedstawiam poniżej.

Status produkcji dramatopisarsko-teatralnej

W obu krajach (Chorwacji i Serbii) współczesny dramat i teatr jako zaangażowany dokument społecznych przemian, zwierciadło politycznych poglądów i filozoficznych przekonań, świadectwo czasów oraz narzędzie interwencji – to jeden z najbardziej oryginalnych typów nowej twórczości artystycznej w Europie. Propozycje wielu dramaturgów i reżyserów teatralnych w regionie mają specyficzne parametry nieosiągalne na innych szerokościach geograficznych, a jednocześnie stanowią część większej konstelacji.

Nie ulega wątpliwości, że na przełomie tysiącleci dramat chorwacki i serbski, jako propozycja do opracowania scenicznego, stał się najbardziej cenionym oraz rozpoznawalnym intelektualnym „towarem eksportowym” z tych terenów. Jest to nośne oraz atrakcyjne tworzywo artystyczne wykorzystywane z powodzeniem przez autorów, którzy doświadczyli klęski wspólnotowego projektu, jakim była Jugosławia, a przez to utracili swoje ideologiczne, polityczne, moralne, a nawet metafizyczne podstawy życia oraz musieli zmierzyć się z rozrzedzeniem tożsamości narodowej⁴¹. Chorwacki i serbski dramat oraz teatr (ale także w szerszym ujęciu – postjugosłowiański), podlegający, zgodnie z ponowoczesnym rytmem, pewnej transformacji, przeszedł radykalną odnowę jakościową. Stał się przez to formą bardziej adekwatną dla ekspresji artystycznej

⁴¹ N. Romčević, *Teatr w Serbii w latach 1990–2010*, przeł. L. Małczak, w: *Serbska ruletka. Dramat serbski po 1995 roku*, t. 1., red. A. Cielesta, L. Małczak, D. Zwierchowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011, s. 43–44.

powiązanej z zaangażowaniem społecznym. Twórczość ta wywołuje silne reakcje i wzywa do wzięcia na siebie odpowiedzialności, a sprzężenie zwrotne wpływa na jej kształt.

Podobieństwo paradygmatów twórczych i promocyjnych

W przypadku twórców dramatów i spektakli z nowopowstałych państw postjugosłowiańskich można mówić o pewnej wspólnocie, a także narastającym nasileniu transnarodowych i transkulturowych kontaktów artystycznych. Realizowali oni swoje przedsięwzięcia w polu artystycznych napięć o podobnym nasileniu, poza tym ich twórczość wykazuje zbliżone cechy formalne. Uwagę chorwackich, serbskich oraz czarnogórskich dramatopisarzy i dramatopisarek (a także twórców teatralnych) przykuła wizja nowego teatru spod znaku zachodnioeuropejskiego brutalizmu i teatru postdramatycznego. Pomimo wzorowania się na „importowanej” estetyce, propozycje te nie stanowiły kopii, lecz posiadały swój własny, indywidualny pierwiastek. Wypowiedzi artystyczne twórców z regionu wywodzą się bowiem z odmiennych realiów oraz wzorców kulturowych. Wynikały także z okresowej izolacji, wywołanej zerwaniem komunikacji ze światem podczas konfliktów zbrojnych w latach 90. XX wieku. Należy też podkreślić, że poszukiwania inspiracji i nowych sposobów ekspresji wiązały się ze stopniowym odwróceniem od nacjonalistycznego i ksenofobicznego dyskursu reżimu oraz z wyparciem się rodzimych wzorców artykulacji artystycznej. Po fazie konfliktu i separacji dostrzegalne jest tu coraz wyraźniej zjawisko interferencji wartości, norm, praktyk i wytworów kultury.

Aktywność manifestowana wówczas przez twórców spotykała się z przychylnością głównie na gruncie lokalnym, ale została też doceniona poza granicami kraju powstania. Dokonania te stanowią też potwierdzenie, że postawa artystyczna etapowo podlega zmianom, ewoluując w kierunku otwartości, podatności na wymianę, akceptacji wpływów zewnętrznych oraz chęci wyjścia z cienia izolacji. Obecnie autorzy mają szansę, by zaistnieć na szerszą skalę na aktualnej mapie dramatopisarsko-teatralnej dzięki działalności ośrodków koordynujących i wspomagających (współ)pracę (wybrane ośrodki charakteryzuję bardziej szczegółowo w kolejnym rozdziale). W Chorwacji niezwykle ważną rolę odgrywa Chorwackie Centrum Międzynarodowego Instytutu Teatralnego (Hrvatski Centar International Theatre Institute, którego pracę koordynuje Željka Turčinović). Obok niego, sukcesami mogą pochwalić się inne zagrzebskie instytucje teatralne reprezentujące sztukę Europy Środkowej i Południowowschodniej: stowarzyszenie Epicentrum Teatralne (Kazališni epicentar), Tranzycyjno-Fikcyjny Teatr TRAFIK (Tranzicijsko-fikijsko kazalište TRAFIK), organizacja Kultura Przemiany (Kultura promjene, według najnowszych doniesień – już nieaktywna), Teatr &TD (Teatar &TD), a także

współpracujący z Europejską Konwencją Teatralną Zagrzebski Teatr Młodych (Zagrebačko kazalište mladih, ZKM). Na szczególną uwagę zasługują też instytucje w Serbii, których siedziby można zlokalizować głównie w Belgradzie: Fundacja Hartefakt (Hartefakt fond), Instytucja Kultury Parobrod (Ustanova kulture Parobrod), ośrodek z długą, jeszcze jugosłowiańską tradycją KPGT⁴², Centrum Dekontaminacji Kulturowej (Centar za kulturnu dekontaminaciju, CZKD) oraz kolektyw artystyczny Teatr DAH (DAH Teatar) powiązany z Centrum Badań Teatralnych (Centar za pozorišna istraživanja).

Proces upowszechniania twórczości młodych dramatopisarzy usprawnia także pewna tradycja konkursowa i festiwalowa o zasięgu lokalnym oraz szerszym i transgranicznym – postjugosłowiańskim. Autorzy walczą o nagrodę im. Marina Držicia (Nagrada „Marin Držić”) przydzielaną od 1991 roku przez Ministra Kultury Republiki Chorwacji. Oprócz tego, redaktorzy portalu internetowego Drame.hr wyłaniają co roku teksty dramatyczne, które zasługują na rekomendację i przekład na wybrany język obcy. Serbscy twórcy biorą natomiast udział w konkursie w ramach festiwalu teatralnego Sterijino pozorje na najlepszy rodzimy tekst dramatyczny, a także w artystycznym współzawodnictwie organizowanym przez Fundację Hartefakt. Szansą dla młodych autorów jest także przyznawana pod patronatem między innymi Ministerstwa Kultury i Informacji Republiki Serbii Nagroda im. Borislava Mihajlovicia Mihiza za twórczość dramatopisarską (Nagrada „Borislav Mihajlović Mihiz”).

Najbardziej prestiżowe festiwale teatralne, które posiadają charakter międzynarodowy i cieszą się długą tradycją, to w Chorwacji: muzyczno-sceniczna impreza Letni Festiwal w Dubrowniku (Dubrovačke ljetne igre, Dubrownik, organizowany od 1950 roku⁴³), znany letni przegląd opery, teatru, tańca i muzyki Splićkie Lato (Splitsko ljeto, Split, od 1954 roku), a także EUROKAZ (Zagrzeb, od 1987 roku), a w Serbii: Festiwal im. Jovana Sterii Popovicia (Sterijino pozorje, Nowy Sad, od 1956 roku), Belgradzki Międzynarodowy Festiwal Teatralny BITEF (Beogradski internacionalni teatarski festival, od 1967 roku) oraz festiwale o zasięgu regionalnym, na przykład: Jugosłowiański Festiwal Teatralny Bez Przekładu (Bez prevoda, Užice, od 1996 roku), Festiwal im. Joakima Vujicia (Joakim Fest, Kragujevac, od 2004 roku), W Pół Drogi (Na pola puta, Užice, od 2006 roku), Desiré Central Station (Subotica, od 2010 roku).

Digitalizacja, internetowe serwisy informacyjne i media społecznościowe odgrywają istotną rolę w procesie rozprzestrzeniania się nowej twórczości

⁴² KPGT – akronim złożony z pierwszych liter słowa „teatr” w poszczególnych językach byłej Jugosławii: Kazalište – chorwacki, Pozorište – serbski/czarnogórski, Gledališče – słoweński, Teatar – macedoński/bośniacki i Teatër – albański). Przez ostatnie lata aktywność ośrodka ograniczyła się do minimum.

⁴³ W nawiasach podaje daty rozpoczęcia działalności festiwali.

ci wśród miłośników dramatu (obecnie również dzięki streamingowanym spektaklom teatralnym). Także intensywny rozwój globalnej komunikacji oraz innowacyjne metody zdalnego porozumiewania się pozwoliły twórcom oraz ich wybranym utworom zaistnieć szybciej niż kiedykolwiek na szczereblu międzynarodowym. Streszczenia znanych tekstów wraz z najważniejszymi aktualnościami umieszczane są w elektronicznym archiwum Chorwackiego Centrum ITI. Udogodnieniem są również rozbudowywane prywatne blogi i strony internetowe autorów, na których udostępniają oni fragmenty swoich dramatów (również w przekładzie na języki obce). Na stronach internetowych teatrów zamieszczane są aktualności i materiały multimedialne. Promocji tekstów najmłodszych dramatopisarzy podjęli się twórcy dość skromnych portali internetowych poświęconych życiu kulturalnemu, a konkretnie literaturze i teatrowi (Kulturpunkt.hr, Kazalište.hr, Hoću(u)pozorište.rs, Kritičarskikaravan.rs). W Chorwacji jedynym zbiorem online najnowszych, często jeszcze niepublikowanych tekstów dramatycznych jest portal Drame.hr (niewielki zbiór dramatów dla dzieci znajduje się na stronie internetowej Miejskiego Teatru Lalek w Splicie), a propozycje serbskich autorów dostępne są w otwartym elektronicznym archiwum projektu Nova drama. Artyści rozwijają potencjały także dzięki włączaniu się w międzyinstytucjonalne programy wymiany rezydencyjnej, które wspierają aktywność międzynarodową.

W obliczu wyraźnego układu bliskości systemów promocji, ale też strategii artystycznych dramatopisarzy i reżyserów teatralnych aktywnych w Chorwacji i Serbii, zasadne jest potraktowanie tych dwóch produkcji jako wariantów tego samego zjawiska.

Stan badań

Do podjęcia badań nad transkulturowym charakterem współczesnego chorwackiego i serbskiego dramatu oraz teatru motywuje pewien niedosyt, ponieważ to niezwykle ciekawe zagadnienie nie doczekało się jeszcze rzetelnego opracowania i szczegółowych analiz ani na gruncie polskiej slawistyki lub teatrologii, ani wśród badaczy kultury w Chorwacji i Serbii.

Choć znaczenie aktywności artystycznej dramatopisarzy i realizatorów teatralnych w regionie zostało niewątpliwie zauważone i poświęca się mu coraz więcej uwagi w dyskursie współczesnej humanistyki, to jednak analizy zakrojone są na określoną skalę – koncentrują się głównie na twórczości wybranego autora lub autorów danej generacji i narodowości. Zbyt mało jest wśród nich prac komparatystycznych. Odczuwalny jest natomiast zupełny brak opracowań ukazujących nowe regionalne dramatopisarstwo i teatr synchronicznie przez pryzmat transkulturowości.