

# paszport kraju, którego nie ma

III Międzynarodowy Festiwal Teatralny DEMOLUDY  
Strefa Tożsamości, Olsztyn, 14-19 września 2009 roku

**d**emoludy to nazwa, która nie tylko jasno wytycza konkretny geopolityczny obszar teatralnych zainteresowań, ale też przywołuje całe mnóstwo pytań związanych – jak słusznie podpowiada podtytuł olsztyńskiego festiwalu – ze „strefą tożsamości”. Pierwsze dwie edycje, przeprowadzone przez tłumaczkę Agnieszkę Lubomirę Piotrowską, prezentowały przede wszystkim Wschód: Ukrainę, Białoruś, Litwę, Rosję (choć czytano też teksty bułgarskie, rumuńskie, mołdawskie). Tegoroczny festiwal, przygotowany pod artystyczną dyrekcją Marcina Zawady, zajął się byłą Jugosławią.

Pomysł podwójnie perwersyjny: na festiwalu nieistniejącej wspólnoty pokazać dramaturgię i teatr nieistniejącego kraju. I podwójnie ryzykowny, bo wszystkie pytania o nową tożsamość budowaną na gruzach starej, które można by postawić byłym państwom tzw. „bloku wschodniego”, w przypadku ex-Jugosławii nabierają szczególnego ciężaru. Gruzy nie są tutaj tylko zgrabną metaforą. Są realne.

Już na etapie komponowania takiego Festiwalu wkracza się na grząski grunt. Bo dlaczego zaproszono Serbię, Bośnię, Słowenię i Chorwację, a nikogo z Kosowa, Macedonii i Czarnogóry? I dlaczego wszystkiego nie jest po równo? Oglądamy po jednym spektaklu słoweńskim, bośniackim i chorwackim, a z Serbii aż cztery. I do tego Chorwaci są z offu, a Serbowie z dwóch najbardziej znaczących belgradzkich teatrów. Oczywiście takie wątpliwości nie mają z teatralnej perspektywy większego sensu, ale trzeba się liczyć z tym, że decyzje repertuarowe mogą w czyichś oczach stać niebezpiecznie blisko decyzji politycznych. Rzadko się zdarza, by festiwalowi kuratorzy musieli stawiać czoła takim zupełnie pozaartystycznym kwestiom.

Tematem wiodącym Demoludów była nowa dramaturgia krajów byłej Jugosławii. W ślad za tym sformułowano mocno ograniczające – artystycznie i chyba też ideologicznie – założenie: każdy z zaproszonych teatrów powinien przywieźć realizację rodzimego dramatu. Według tej zwodniczo politycznie poprawnej logiki, najbardziej interesujące bośniackie przedstawienia powstają z bośniackich tekstów, serbskie – z serbskich, i tak dalej. Na szczęście nie udało się wyegzekwować tego pomysłu z żelazną konsekwencją, dzięki czemu mogliśmy zobaczyć aktorów z Sarajewa w spektaklu na podstawie dramatu młodego zagrzebskiego autora albo znakomitą słoweńską realizację innego chorwackiego tekstu.

Naruszenie proporcji w reprezentacji byłych republik Jugosławii na pewno nie może uchodzić za wadę Festiwalu. Rzeczywistość skorygowała też nie do końca trafne wymagania repertuarowe. Decyzję jednoosobowego jury, czyli dyrektora Teatru im. Jaracza, Janusza Kijowskiego, by – w sytuacji, gdy gościł u siebie kilka przedstawień wybitnych – nagrodę za najlepszy spektakl Festiwalu przyznać rodzimej, średnio udanej *Kobiecie-bombie*, wypada pominąć litościwym milczeniem. Poważnym niedociągnięciem był natomiast brak spotkań widowni z twórcami. Nawet jeśli takie festiwalowe pospektaklowe rozmowy się nie udają, trzeba ryzykować. Inaczej grzeszy się zaniechaniem. W tym wypadku szczególnie dotkliwym, bo nie tylko było o czym, ale i z kim rozmawiać. Organizatorom Festiwalu udało się sprowadzić do Olsztyna nadspodziewanie wielu znakomitych aktorów i reżyserów, dyrektorów legendarnych scen, nagradzanych dramatopisarzy. Tymczasem publiczność miała szansę spotkać się tylko z Biljaną Srbljanović i – niejako przy okazji – z szefostwem belgradzkiego Jugoslovensko Dramsko Pozorište, Branko Cveiciem i Aleksandrą Ilić. Zorganizowano też tzw. „śniadanie z Bałkanami”, podczas którego polscy slawiści, tłumacze i teatrologi zajmujący się tym obszarem (m.in. prof. Jadwiga Sobczak, Dorota Jovanka Cirilić, Goran Injac, Magdalena Koch) opowiadali o tamtejszej kulturze i teatrze. Opowiadali zajmująco i mógł to być dobry wstęp do kolejnych rozmów, tym razem z gośćmi.

Gościom jednak zostawiono tylko scenę. Dzięki jakości zaproszonych spektakli, ze wszystkich pułapek, wątpliwości i zaniedbań Festiwal wyszedł obronną ręką. Udało mu się też pokazać, że teatr byłej Jugosławii jest znacznie bardziej wielowymiarowy, niż skłonni bylibyśmy mu przypisywać.

Wypada bowiem przyznać się, że nasze postrzeganie tamtego regionu ukształtowały przede wszystkim telewizyjne newsy i kultura popularna. Fakty (szczególnie, że znamy ich mało), wciąż przegrywają ze stereotypami. I nawet, gdybyśmy bardzo starali się myśleć o byłej Jugosławii w oderwaniu od kontekstu wojny sprzed dwudziestu lat, to i tak pierwszymi narzucającymi się skojarzeniami są – obok oczywiście malowniczych Cyganów Kusturicy i porywających rytmów Bregovicia – krwawe obrazy, powiedzmy, z

Sarajewa. I może jeszcze – skoro mowa o dramaturgii – sceny z *Beczki prochu* Dejana Dukovskiego i *Sytuacji rodzinnych* Biljana Srbljanovića, najbardziej znanych i często grywanych w Europie dramatów „post-jugosłowiańskich”. I nieważne, że powstały one w latach dziewięćdziesiątych; do dzisiaj wyobrażenie na temat tamtejszego teatru – i w ogóle sztuki – jako miejsca, w którym dominuje temat krwawej, bezwzględnej, nieuzasadnionej przemocy, wciąż trzyma się mocno. Tymczasem repertuar Demoludów pokazał, że jest to wyobrażenie tylko w połowie prawdziwe.

Rzeczywiście, spośród wszystkich prezentowanych podczas Festiwalu spektakli i tekstów te najciekawsze i najbardziej poruszające wyrastały w prostej linii z doświadczenia wojny i rozpadu państwa. Ale już język opisu tego doświadczenia i konteksty, w jakim je umieszczano, zupełnie nie układały się w homogeniczny obraz wszechogarniającej przemocy. Perspektywa powojennej traumy, okazuje się, ma wielką rozpiętość rejestrów stylistycznych (od hiperrealizmu, przez niemal filmową narrację, po absurdalny czarny humor i czysty liryzm) i tematycznych. Zdarza się też, że schodzi na całkiem daleki plan. Oprócz wielokulturowego Londynu emigrantów i uchodźców, psychicznie okaleczonych przez wojnę bywalców zakładu fryzjerskiego, czy pogrążonych w izolacji i apatii mieszkańców prowincjonalnego miasteczka, pojawiali się też na scenie starzy ludzie ze wsi i nowoczesne kobiety uwikłane w reklamowo-tabloidową rzeczywistość czy terrorystki-samobójczynie. Rozliczano się nie tylko z – jak powiedziała by Dubravka Ugrešić – „kulturą kłamstwa” własnego kraju, ale i z blichtrzem Zachodu i z nową rynkową rzeczywistością. Jak na osiem spektakli i cztery „czytania performatywne” to spora różnorodność.

### Jugosławia po polsku

Klucz, według którego wybrano czytane przez aktorów olsztyńskiego Teatru im. Jaracza teksty wydaje się dość arbitralny. Możliwości było wiele. Bo skoro już przedstawia się dwójkę autorów o ugruntowanej, również w Polsce, pozycji: Biljanę Srbljanović i Dušana Kovačevića – to dlaczego nie przypomnieć którejś ze sztuk trzeciego spośród najbardziej znanych dramaturgów byłej Jugosławii, Dejana Dukovskiego (byłaby to jednocześnie okazja do zaprezentowania w programie Festiwalu zupełnie na nim nieobecnej Macedonii). Albo dlaczego wręcz nie pójść tropem „sprawiedliwych” proporcji i nie zaprezentować po jednym tekście – jeśli nie z każdej byłej jugosłowiańskiej republiki, to przynajmniej z kilku. Albo skoro już zdecydowano się dwa spośród czterech czytań oddać Biljanie Srbljanović, to można było pójść za ciosem i przygotować minifestiwal poświęcony wyłącznie jej dramaturgii. Organizatorzy mogli też wykorzystać sytuację i jako pierwsi w Polsce pokazać wyłącznie sztuki najświeższe, jeszcze u nas nieznane (prawdopodobnie pełną ich szufladę ma choćby Dorota Jovanka Cirilić, tłumaczka ogromnej większości jugosłowiańskiej i postjugosłowiańskiej dramaturgii i prozy). Zamiast tego przeczytano dwa stosunkowo rzadko wystawiane dramaty Srbljanović *Upadek* i *Supermarket*, wiekowy już, bo napisany w 1990 roku tekst Kovačevića *Profesjonalista* (znany również z polskich realizacji i z głośnego filmu) oraz sztukę *Vladimir* Matjaža Zupančiča, bodaj najczęściej granego za granicą dramatopisarza słoweńskiego.

Choć ryzyko podjęte przez organizatorów było minimalne, sprawdził się sam pomysł oddania tych tekstów w ręce młodych reżyserów: Julii Pawłowskiej, Krzysztofa Jaworskiego, Małgorzaty Głuchowskiej i Ireneusza Janiszewskiego. W znikomym stopniu zainteresowani zgłębianiem lokalnych bałkańskich kontekstów, realizatorzy znaleźli dla nich bliskie naszym doświadczeniom ekwiwalenty. Przeprowadzona w laboratoryjnych warunkach studenckiego mieszkania analiza fenomenu manipulacji (*Vladimir*), przegląd strategii ataku i obrony stosowanych w totalitaryzmie pokazany na przykładzie indywidualnych biografii opozycjonisty i śledzącego go całe życie pracownika służb specjalnych (*Profesjonalista*), brawurowa rewizja ludowo-narodowych mitów, wykorzystywanych do wzmocnienia ksenofobicznej, absurdałnej i groźnej zarazem dyktatury (*Upadek*) i bezlitosny opis względności naszych zasad moralnych, wyprzedawanych w imię odnalezienia nowego domu w bezgranicznie cynicznym, zachodnim świecie (*Supermarket*) – każda z tych historii zabrzmiała nadzwyczaj znajomo, żeby nie powiedzieć swojsko. Po części jest to wynik pracy reżyserów i aktorów, po części – zasługa samych tekstów. Być może właśnie ich uniwersalizm, na pierwszy rzut oka wcale nie tak oczywisty (z wyjątkiem popisowo ponadlokalnego *Profesjonalisty*), stanowił kryterium wyboru takich, a nie innych przykładów postjugosłowiańskiej dramaturgii.

Gospodarze przygotowali też na Festiwal prapremierę polską *Kobiety-bomby* Ivany Sajko. Giovanni Castellanos rozpiął długi, kobiecy monolog na pięć głosów, pięć postaci, ale zamiast umożliwić nam dostęp do wielowymiarowego, mnożącego znaczenia i tętniącego niepokojem tekstu, kazał podążać za kolejnymi pomysłami formalnymi. Są urokliwe taneczne figury, sprawnie zorkiestrowane dialogi, precyzyjne rytmy, ale ginie w tym wszystkim finezynie i wnikliwie przeprowadzone zestawienie opowieści kobiety-Europejki z tym, co w jej głowie mówi kobieta-terrorystka, szykująca się do samobójczego zamachu. Nie pomagają też przedstawieniu próby uczynienia z widzów współników: zamiast zarazić nas grozą (za chwilę przecież odpalona zostanie bomba), wywołują zrozumiałe zażenowanie. Znienacka wyciągnięty na scenę widz musi stać się partnerem w dziwnych ćwiczeniach, wrywani też jesteśmy do odpowiedzi („Co byś

zrobił, gdybyś miał tylko dwanaście minut i trzydzieści sekund życia?”). Tam, gdzie spektakl chce być efektowny, staje się banalny. Chcąc nas urzec bezpretensjonalnością, wpada w pułapkę manieryzmu. Najcenniejsze są momenty, w których dochodzi do głosu wyciszone skupienie, a zabawa słowami, układami choreograficznymi na chwilę zostaje zawieszona. Wtedy udaje się usłyszeć to złowieszcze „tik-tak” – uparte tykanie zegara, zapowiadające wybuch.

### **Pieniądze, wieś, kobieta**

Pierwszy pokazany na Festiwalu spektakl gościnny, przygotowany przez niezależną zagrzebską grupę KUFER (Kazališna Udruga Frustriranih Redatelja czyli Teatralne Stowarzyszenie Sfrustrowanych Reżyserów) zaskoczył wszystkim: i niezobowiązującą, bardziej happeningową, niż teatralną formą ni to wykładu, ni to rozmowy z publicznością, i tematyką. *O szczerości albo odpowiedzialność kapitału* w reżyserii Mario Kovača to przede wszystkim gest obywatelski. Właśnie tak – obywatelski, nie artystyczny. „Zamierzeniem spektaklu – piszą jego autorzy – jest demistyfikacja procesu finansowania chorwackich projektów teatralnych. Efektem pracy ma być przedstawienie przejrzyste zarówno ideowo, jak i pod względem finansowym.” Kokieteria? Prowokacja? Żart? Nie – realizatorzy przedstawienia spełniają swoją zapowiedź co do joty. Ich spektakl to laboratorium badawcze kondycji sztuki niezależnej, działającej – a raczej próbującej działać, wbrew wszystkiemu – w warunkach kapitalizmu. W improwizowanych zwierzeniach aktorzy opowiadają o swoich marzeniach i... o swoich zarobkach. Skrupulatnie rozliczają się z każdego grosza wydanego na spektakl, który właśnie oglądamy. W końcowej scenie pojawiają się w kreacjach, które kupili na popremierowy bankiet – oczywiście za to, co zostało im ze śmiesznie małej dotacji otrzymanej na realizację przedstawienia. Poznajemy cenę każdej pary butów i każdego krawata. Rozbrajająca jest ta drobiazgowa, bezpretensjonalna i często zabawna spowiedź. Nie ma w niej ani biadolenia, ani wściekłości. Są fakty. Na ekranie wyświetla się wykresy i tabelki. W tabelkach – zestawienia wydatków, jakie władze przeznaczają na operę i balet, teatry miejskie (miliony) i w końcu – niezależne projekty teatralne (marne grosze). Przelicza się chorwackie kuny na euro i złotówki, dbając, byśmy szczegółowo wyobrazili sobie rozmiary dysproporcji. Wyobrażamy sobie. I świetnie rozumiemy. Spektakl *O szczerości...* mógłby równie dobrze powstać w jakiegokolwiek innej europejskiej stolicy, szczególnie gdzieś w środkowo-wschodniej części Unii Europejskiej. Fakt, że powstał w Zagrzebiu i to, że rozumiemy go aż tak dobrze, dowodzi jedynie wspólnoty doświadczeń w przechodzących niekończący się proces transformacji byłych „demoludach”.

Zupełnie innym obrazem procesu transformacji jest *Wymieranie* Dušana Spasojevicia w reżyserii Egon Savina, jeden z dwóch spektakli przywiezionych przez słynny belgradzki teatr Atelie 212. Mimo dużej sceny – kameralny, ostentacyjnie nienowoczesny, a nawet w jakiś szlachetny sposób anachroniczny. Anachroniczny – na tle współczesnej dramaturgii – wydaje się już sam tekst, oddający głos pięciorgu mieszkańców zapomnianej przez boga šumadijskiej wsi, nie próbujący niczego komentować ani analizować, niemodnie rustykalny i bezwstydnie naturalistyczny. Trzy pozlepiane ze sobą mansjony ułożone z szarych, trochę krzywych ścian, ustawione na proscenium, tuż przy pierwszych rzędach widowni, to wnętrza wiejskich chat. Bohaterowie nie mówią wiele; tylko tyle, ile trzeba, by zakomunikować najprostsze fakty i najprostsze uczucia. Ich język i gesty są surowe jak ich życie. Wszyscy tutaj są winni i każdego da się w jakiś sposób usprawiedliwić: i dzieci, które chcą uciec stąd jak najdalej, i rodziców, którzy nie mogą tej potrzeby ucieczki zrozumieć, tak jak nie mogą zrozumieć, że syn waży się sprzedać ziemię, w której pochowany jest jego ojciec. Starzy popadają w obłęd, zabija ich rakija i bieda, młodzi wybierają „wielki świat”, w którym z pewnością nie będą nawet próbowali utrzymać żadnych tradycyjnych wartości, dzieci się nie rodzą. Ta wieś, w której panują odwieczne – co wcale nie znaczy moralne – prawa, nie dające się pogodzić z regułami współczesnego świata jest skazana na śmierć, na wymieranie. Nie jest to może szczególnie odkrywcza diagnoza, ale przeprowadzona z taką precyzją i powściągliwością, że spektaklowi udaje się uniknąć pułapki naiwnego sentymentalizmu. Siłę dają przedstawieniu aktorzy, w twardych intonacjach i podpatrzonych w realnym życiu gestach nadzwyczaj trafnie portretujący swoich bohaterów. Trudno uwierzyć, że zrealizowana przez Gorana Markovicia *Skórka pomarańczowa* Maji Pelević powstała w tym samym teatrze. W *Wymieraniu* mieliśmy popis tradycyjnej szkoły psychologicznego aktorstwa; tutaj obserwujemy żywiołowość, umiejętność balansowania między narracją i postacią, zdolność do natychmiastowych metamorfoz. Z mrocznej beznadziei peryferii cywilizacji przenosimy się do błyszczącego jak okładki pism kobiecych, wypełnionego lustrami, rockowymi piosenkami, pędzącego w rytmie MTV świata wielkiego miasta. Zamiast pytań o odpowiedzialność za los ludzi wykluczonych z cywilizacyjnych przemian słuchamy dylematów nowoczesnej dziewczyny, poddanej presji idealnego wizerunku, narzucanego przez zinfantyliźowaną pop-kulturę i tzw. oczekiwania społeczne. Jak zdobyć męża? Jak go przy sobie utrzymać? Jak sprawić, by spółdził dziecko? A także, rzecz jasna: jak pozbyć się zmarszczek i tytułowego cellulitu? I oczywiście pytanie kluczowe: jak z tymi wszystkimi problemami pozostać kobietą inteligentną, niezależną, wrażliwą i szczęśliwą? Mimo, że to problematyka mocno

wyeksplatawana przez współczesną dramaturgię (ponieważ zajmują się nią również setki genderowych badaczy, symptomatyczną ciekawostką wydają się materiały promocyjne Atelie 212, w których znajdujemy zapobiegliwe zastrzeżenie, powtórzone w programie Festiwalu, że *Skórka* nie jest spektaklem feministycznym), przedstawienie potrafi się skutecznie obronić przed zarzutem powtarzania oczywistości. Przede wszystkim dzięki tekstowi, który opowiada historię niebanalnie, mieszając intymność z dowcipną autoironią. Serbscy recenzenci nazwali *Skórkę* kabaretem krytycznym. A że to kabaret inteligentnie niegrzeczny i urzekająco beczelny, łatwo mu się wybacza brak oryginalnego tematu.

### Co na to Biljana?

W Serbii Biljana Srbljanović jest kimś znacznie więcej, niż znakomitą, cenioną w świecie dramatopisarką. Podczas spotkania z nią [zapis jego fragmentów drukujemy w 94 numerze „Didaskaliów” – przypis red.] dyrektor Jugoslovensko Dramsko Pozorište opowiadał o ogromnym autorytecie, jakim Srbljanović cieszy się wśród serbskich intelektualistów, oczywiście tych krytycznie oceniających ostatnie dwadzieścia kilka lat historii ich kraju. Jej opinia – mówił Branko Cveić – często jest traktowana jak wyrocznia. Przy okazji każdego ważnego politycznego wydarzenia w Serbii ludzie czekają na jej komentarz. Wszędzie słychać: Co na to powie Biljana? Żeby zrozumieć fenomen takiego społecznego zaufania (choćby dotyczył on w rzeczywistości wąskiego bardzo kręgu) dla autorki siedmiu zaledwie dramatów, trzeba pamiętać, że Srbljanović przez lata – jeszcze zanim działała w partii Liberalno-Demokratycznej i kandydowała na burmistrza Belgradu – na różne sposoby angażowała się w życie polityczne swojego kraju, niezwykle krytycznie oceniając posunięcia władzy. Pisała artykuły, udzielała wywiadów, publikowała słynny blog na łamach internetowego wydania cieszącego się ogromną estymą nie tylko w Serbii opozycyjnego Radia B92. Z pasją piętnowała rodzimy nacjonalizm, opowiadała się za autonomią Kosowa, a ostatnio brała aktywny udział w kampanii na rzecz praw homoseksualistów – by wymienić tylko kilka problemów głęboko dzielących serbskie społeczeństwo, w którym głos „naszej Biljany” jest niczym głos sumienia.

Biorąc wszystko powyższe pod uwagę, jej najnowszy, napisany dwa lata temu tekst, *Barbelo, o psach i dzieciach*, przywieziony na Demoludy przez Jugoslovensko Dramsko Pozorište może wydawać się dużym zaskoczeniem. W żadnym z wcześniejszych jej dramatów nie było takiego ładunku intymności. I żaden nie pozwalał się czytać aż tak bezpośrednio biograficznie.

W didaskaliach czytamy: „Akcja toczy się dzisiaj, w Serbii w czasach transformacji. Na dole mapy, u mnie, w mojej dziurze. I dookoła”. Ostatnia scena zaś nosi tytuł „Wy oczywiście rozumiecie, że ja mówię o sobie?” Między tymi dwoma jasno wyznaczonymi punktami: konkretnym krajem i prywatnym „ja” otwarta zostaje przestrzeń pustki i rozpacz.

Na ulicy, „przy której jest jeden dom, jedna ławka i jeden cmentarz” („Czego więcej potrzeba nam w życiu?” – dopowiada autorka) martwi chodzą między żywymi, śpiewając absurdalno-złowieszcze piosenki, a psy noszą imiona czterech ewangelistów. Dzieci – małe i dorosłe – tęsknią za matkami, a matki za dziećmi: tymi, których nie urodziły i tymi, które zostawiły, popełniając samobójstwo. Dla włóczęgi mieszkającego na cmentarzu matką jest jego stara suka. Kloszardka swoje psy nazywa dziećmi. Wszystkie metafory o pieskim życiu, skundlonym człowieczeństwie, ale też o psiej wierności, psiej tęsknocie i psiej śmierci nabierają realności. Życie ludzi przecież nie różni się niczym od życia psów. Niemal w każdej scenie rozgrywa się przerażająca komedia omyłek: nie wiemy, o kim mówią bohaterowie – o psie, czy o człowieku. Nieodmiennie dajemy się nabrać.

Sceniczna realizacja tego tekstu, w reżyserii Dejana Mijacia (kolejna ważna postać w serbskim teatrze) jest piękna. Pustka i niespełnienie tematyzują się w perfekcyjnie co do milimetra zakomponowanej przestrzeni: ogromnej, oślepiąco jasnej albo tonącej w zmieniających się odcieniach bieli, czerwieni i błękitu, niemal pozbawionej sprzętów. Stojący w centrum stół jest jednocześnie katafalkiem. Ściany zbiegają się do środka w idealnie symetrycznej perspektywie zbieżnej. To zimne piękno bez żadnej skazy, żadnego pęknięcia jest niemal nie do wytrzymania. Idealne tak, że aż nieludzkie. Musi istnieć jakiś inny sposób, myślimy, by pokazać świat, w którym nie ma się o co oprzeć, w co wierzyć i w imię czego walczyć. Chwilową ulgę przynoszą pojawiające się co jakiś czas na scenie psy – sympatyczne kundle. Ale i one drapiąc się, nie gubią rytmu, a spuszczone ze smyczy zatrzymują się dokładnie w tym miejscu, gdzie powinny. Zupełnie niebywały kunszt aktorów wydaje się również podporządkowany rygorom estetyki. W tej idealnej, abstrakcyjnej przestrzeni wyglądają zawsze elegancko, nawet jeśli noszą łachmany. Jak odcieleśnione widma. Ale to, co mówią, wbija w fotel.

Biljana Srbljanović opowiadała gdzieś o swoim pokoleniu jako pokoleniu bezdzietnych, dodając, że sama uważa swoje niespełnione macierzyństwo za największą osobistą stratę, będącą skutkiem wojny. *Barbelo* jest dedykowane „Moim koleżankom: samobójczyniom i całej reszcie”. „Jestem w porządku. Niczego mi nie brak. Życie okazuje się nie takie ważne. A śmierć jednak neutralna. Nie jest straszna. I nie boli bardzo. Wtedy, kiedy się dokona. Tylko dziecka. Jego strasznie mi brak” – duka w spektaklu Milica, duch, umarła matka, samobójczyni. Jakby wyduszała z siebie słowa, które nie chcą, ale muszą być wypowiedziane. I my

„oczywiście rozumiemy”, że bezwstydne szukanie w tekście nawiązań do biografii autora jest właśnie w tym przypadku, wyjątkowo, uprawomocnione. Więcej: że jest obowiązkiem. Bo Biljana Srbljanović mówi nie tylko o sobie, ale też w imieniu tej „całej reszty”. W imieniu ludzi, którzy już nic nie powiedzą. Być może po prostu dlatego, że spośród trzech dostępnych na tej ulicy miejsc postępu wybrali cmentarz.

### Brutalizm i kruchość

Wojna tkwi w głowie. Jako zespół stresu pourazowego albo wściekłość i cynizm przesłaniające pustkę, albo jako poczucie bezdomności nie do zaleczenia. Ten pierwszy przypadek pokazany jest w spektaklu *Žaba* wg tekstu Dubravko Mihanovicia przygotowanym przez sarajewski Kamerni Teatar 55 (reż. Elmir Jukić), drugi – w *Hadersfeld* Uglješa Šajtinaca z belgradzkiego Jugoslovensko Dramsko Pozorište (reż. Aleksa Čizholm), trzeci – we *Fragile* Teny Štivičić ze Slovensko Mladinsko Gledališče z Lubljany (reż. Matjaž Pograjc). Można by równie dobrze przetasować to przyporządkowanie, bo w każdym z tych trzech przedstawień każda z wymienionych wersji powojennej traumy, choć w różnym natężeniu, jest obecna.

W *Žabie* wszystko zostaje powiedziane wprost. Zakład fryzjerski, w którym toczy się akcja, urządzono z realistyczną dosłownością. Prawdziwa jest piana i brzytwa, i woda w miednicy. Bardzo prawdziwie wyglądają też kliniczne objawy PTSD, na które cierpi główny bohater, fryzjer Zeko. Wiemy, że walczył na wojnie i że wojna odebrała mu wiarę w wartość życia i szacunek do samego siebie. Nie potrafi opanować goryczy, ambicji umoralniania jego zdaniem grzesznych bliźnich, w końcu – agresji. Jego dialogi z bratem i przyjacielem to nieustanne kłótnie. Ta dosłowność, nie zostawiająca miejsca na żadną metaforę ociera się, niestety, o niewyszukany sentymentalizm, którego kwintesencją jest zakończenie spektaklu. Fryzjera, który najwyraźniej chce popełnić samobójstwo, odwiedza młody student, sprzedawca książek. Pokazuje mu, że świat składa się nie tylko ze wspomnień o wojnie, ale też z prostych, zwyczajnych zdarzeń, np. zaplanowanego, powiedzmy na przyszły piątek meczu piłki nożnej. Kiedy Zeko, w młodości zapalony piłkarz, zgadza się w końcu w tym meczu zagrać – nadzieja, niby za sprawą czarodziejskiej różdżki, zostaje przywrócona. Jak na historię o takim ładunku emocji, a do tego opowiadaną z perspektywy miasta, w którym krew i cierpienie nie są – i długo nie będą – figurami retorycznymi, ta puenta niesie pocieszenie jakoś zbyt pocziwie i zbyt łatwo.

Absolutnie żadnych sentymentów i łatwych pocieszeń nie ma w *Hadersfeld*, spektaklu mogącym uchodzić za – jedyny w repertuarze Festiwalu – przykład „bałkańskiego brutalizmu”. To przedstawienie jest mroczne, gorzkie, bezlitosne. Losy trzydziestolatków z serbskiej prowincji – pokolenia zmuszonego do służby w jugosłowiańskiej armii (choćby były to tylko dwa miesiące spędzone w Słowenii), umierającego w Kosowie, nie kończącego uniwersytetów, uciekającego w mistyczne teorie, faszystowskiego psychotropami w szpitalach psychiatrycznych, mieszkającego w ciasnych klitkach z rodzicami-alkoholikami albo emigrującego za granicę – opowiedziane są w sposób porażający naturalizmem i siłą skondensowanego bólu. Klaustrofobiczne wnętrza zaniedbanego mieszkania, z którego już na początku – nieprzypadkowo, wręcz symbolicznie – wyniesione zostają drzwi do toalety jest scenerią spotkania dawnych kolegów szkolnych. Spotkanie szybko zamienia się w okrutną psychodramę. Żadne uczucie, żadna wartość, żadna świętość nie zostaną oszczędzone. „Myślisz, że ktoś tu jeszcze został żywy?” – mówi o własnym kraju główny bohater, Rasha, zwracając się do przyjaciela, który ostatnie jedenaście lat spędził w Anglii. „Tutaj – ciągnie – umarła nawet poezja. Jej grób jest wszędzie dookoła, gdziekolwiek spojrzysz.” Sarkazm kryje głębokie rany, a mentalna agresja jest maską wrażliwości. Frenetyczne dialogi i wściekłe diatryby przeciw państwu wypowiedziane są niemożliwie obscenicznym językiem, ale jednocześnie ze ściśniętym gardłem. Aktorzy pokazują tę mieszaninę gniewu i rozpacz używając całej dostępnej skali środków: od brawury po krańcową subtelność. Wstrząsająco. Dzięki nim spektakl jest eksplozją bólu, przed którą nie sposób się bronić. Nawet jeśli do końca nie rozumiemy, co dla pokiereszowanych przez historię postaci oznacza pojawiająca się w ostatniej scenie rzeźba Matki-Ojczyzny z szeroko otwartymi do krzyku ustami.

W przedstawieniu *Fragile* wojna i rozpad państwa pozornie należą do dalekiej – również w przestrzeni – przeszłości. Ale im bardziej bohaterowie chcą od niej uciec, tym skuteczniej ich ona dogania. Wielokulturowy Londyn chętnie przyjmuje różnego rodzaju rozbitków: spotykają się tam marząca o karierze piosenkarki Miła, Chorwatka i Marko, aktor komediowy in spe z Serbii. I jeszcze kilku innych bohaterów z różnych części świata, uciekających od dawnego życia. Ale to życie, które toczą teraz, nie wydaje się lepsze od poprzedniego. Jest naznaczone bolesną tymczasowością. Tę prowizoryczność i iluzoryczność świetnie oddaje scenografia, tworzona na naszych oczach – z niczego. Scena jest pozbawiona sprzętów i rekwizytów, tylko z boku, właściwie dla nas niewidoczne, stoją w rzędzie makiety wnętrz – malutkie i pełne miniaturowych detali jak domki dla lalek. Aktorzy są jednocześnie kamerzystami: filmują kolejne sceny, a montażysta układa je na tle filmowanych w tym samym czasie makiet. W ten sposób na zawieszonym w głębi sceny ekranie pojawia się bar, mieszkanie, ulica, poczekalnia na lotnisku. Wszyscy ci wykorzeni ludzie, okazuje się, żyją w jakiejś próżni, którą można wypełniać dowolnymi szczegółami. I całe ich życie, mimo że zrelacjonowane w konwencji obyczajowego realizmu, wydaje się

pozbawione rzeczywistego ciężaru – zupełnie jak animowana na bieżąco scenografia, która jest przecież tylko atrapą prawdziwych wnętrz. Prosty (choć pewnie wymagający technicznie) inscenizacyjny zabieg staje się doskonałą metaforą tytułowej kruchości. Wszystko w tej rzeczywistości jest ulotne, podatne na zranienie, nietrwałe. Wszystko może się lada moment rozpaść, właśnie jak domek dla lalek. Albo jak państwo, które jeszcze przed chwilą, trudno w to uwierzyć, naprawdę istniało.

*Fragile* to bodaj jedyny festiwalowy spektakl, który tak wyraźnie podejmuje temat „jugosłowiańskości”. Słoweński występuje tu w funkcji angielskiego – lingua franca ludzi żyjących na obczyźnie, ale dwójka głównych bohaterów rozmawia między sobą w swoich językach: Mila po chorwacku, Marko po serbsku. Oczywiście rozumieją się bez trudu. Słyszac jakąś „ogólno-bałkańską” melodię, graną przez uliczną kloszardkę, cieszą się jak dzieci: ta kobieta jest „nasza”. W finałowej scenie kamera pokazuje ujęcia małych laleczek – nie większych niż paszport, przy którym każda z nich jest posadzona. Paszporty wyglądają na autentyczne, w zbliżeniu widać zdjęcia i wyraźny adres: Jugosławia. W ostatnim ujęciu czyjaś dłoń przybija na otwartej stronie dokumentu pieczętkę z napisem „fragile”, anulując tym samym ten adres i ten paszport, i jakiegokolwiek poczucie przynależności. Boli? Powinno boleć. Jak requiem dla nieistniejącego kraju.

p i k s e l