

GABRIELA ABRASOWICZ  
Uniwersytet Wrocławski  
e-mail: fuchschen@wp.pl

## (Od)cienie „czarnego” dramatu czarnogórskiego (Radmila Vojvodić – Nataša Nelević – Ljubomir Đurković)

### Abstract

(Under)tones of „Black” Montenegrin Drama (Radmila Vojvodić – Nataša Nelević – Ljubomir Đurković)

This paper is devoted to one of the currents of the Montenegrin contemporary drama – the phenomenon of “black drama”. Director Niko Goršić, which is actively working in Montenegro – recognized the potential of texts that were formed in this spirit and he briefly characterized their specificity. “Black drama” shows first of all connection with women’s playwriting which is involved, emerging and evolving since the 90s of the twentieth century. In these dramas are present current issues concerning the redefinition of identity, sexual freedom, breaking taboos, economic and political changes. Playwrights describe restrictive practices in culture of patriarchy and customary law of Montenegro viewed from the perspective of women. High sensitivity to any confounding psychological and social woman, her position and function in society and culture appears not only in women’s playwriting. Confrontations between history and present, tradition and modernity, femininity and masculinity, hope and disillusionment, micro- and macrostory are most fully reflected in the tragedies by Radmila Vojvodić (*Princess Xenia of Montenegro, Montenegro blues*), Nataša Nelević (*Eggs*) and Ljubomir Đurković (*Tobelija, Cassandra. Clichés*).

Keywords: „black drama”, contemporary drama, Montenegrin literature, feminism, identity.

Czarnogóra to kraj, który długo znajdował się na rozdrożu, pragnąc przedelfiniować swoją cywilizacyjną tożsamość i uniezależnić wszystkie sfery działalności, w tym kulturalną i literacką, od sąsiednich wpływów. Pierwsze postulaty uznania odrębności kultury oraz tradycji czarnogórskiej względem – dotychczas uznawanej za rodzimą – serbskiej pojawiły się na długo przed uzyskaniem przez

Czarnogórę niepodległości w 2006 roku<sup>1</sup>. Pewne dążenia zrealizowane na polu kultury doprowadziły do reinterpretacji i aktualizacji jej kanonu. Na uwagę zasługują przede wszystkim osiągnięcia pisarzy, których twórczość okazała się tak bardzo odmienna od dotychczasowej i tak bardzo potrzebna, że krytycy ogłosili swoiste „odrodzenie literatury czarnogórskiej”. Uznanie, którym cieszą się współcześni twórcy, wiąże się w praktyce z powstawaniem licznych opracowań literaturoznawczych i krytycznoliterackich poświęconych zagadnieniu najnowszej czarnogórskiej produkcji literackiej<sup>2</sup>. Należy nadmienić, że istotny wkład w trwający od lat 90. ubiegłego wieku proces nowego odczytania i zapisywania kultury narodowej stanowi twórczość dramatopisarzy, w której poruszane są kwestie związane z głęboko zakorzenionymi stereotypami, lokalną obyczajowością czy tożsamością narodową<sup>3</sup>, rozumianą i ujmowaną przede wszystkim w odniesieniu do pozostałych osi tożsamościowych<sup>4</sup>.

Twórcy prac krytycznoliterackich<sup>5</sup> uważają, że młody dramat czarnogórski stanowi refleks dramatopisarstwa postjugosłowiańskiego. Wskazuje na to pewna artystyczna bliskość, obecność bodźców aktywujących podobne pokłady twórczej energii oraz bezpośrednia styczność niektórych serbskich, chorwackich, macedońskich i czarnogórskich artystów z podstawową energią kształtującą nowy nurt dramatopisarski. Warto zaznaczyć, że znani dziś autorzy<sup>6</sup> przebywali po roku 2000 jako rezydenci w londyńskim Royal Court, teatrze, który wygenerował kontrowersyjny model tekstów określany mianem *in-yer-face*<sup>7</sup>. Produkcja zachodnioeuropejskich brutalistów wpłynęła m.in. na proces twórczy Igora Bojovicia (ur. 1969) z Czarnogóry, jednak większość dramatopisarzy długo nie przekraczała granic własnego kraju<sup>8</sup>, a ich utwory powstały samorodnie w izolacji lub jako spontaniczna odpowiedź na niewyraźne sygnały docierające z zewnątrz. W twórczości, która ewoluuje od lat 90. XX wieku, można wyróżnić trzy zasadnicze stylistyczno-tematyczne kręgi: historyczny melodramat, liryczno-ewokacyjne

<sup>1</sup> K. Sudnik, *Problemy literatury czy problemy z literaturą? Współczesna reinterpretacja kanonu literackiego a kwestie tożsamościowe w Czarnogórze* [w:] *Słowiańszczyzna dawniej i dziś – język, literatura, kultura*, red. A. Kołodziej, M. Bańka-Kowalczyk, A. Nowakowska, Červený Kostelec 2013, s. 399.

<sup>2</sup> *Ibid.*, s. 403.

<sup>3</sup> *Ibid.*, s. 405.

<sup>4</sup> V. Kocipl, *Dekonstrukcija rodnih stereotipa u video artu*, „Interkulturalnost” 2011, nr 1, s. 204.

<sup>5</sup> *Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji i Crnoj Gori*, red. S. Anđelković, Novi Sad 2004; *Govor drame – Govor glume. Zbornik radova sa simpozija „Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj te Srbiji i Crnoj Gori”*, red. S. Anđelković, B. Senker, Zagreb 2007.

<sup>6</sup> Bezpośredni kontakt udało się nawiązać m.in. serbskim autorkom Milenke Marković (ur. 1974) i Mai Pelević (ur. 1981), a także Dejanowi Dukovskiemu (ur. 1969) z Macedonii oraz Igorowi Bojoviciowi z Czarnogóry.

<sup>7</sup> Innowacyjna wówczas forma dramatu i teatru ochrzczona przez krytyków określeniem *in-yer-face*, czyli „prosto w twarz” (lub „jak w mordę”), o którego obliczu stanowił świadomie konfrontacyjny charakter, demaskowanie mirażów konsumpcyjnego społeczeństwa, nagromadzenie obrazów przemocy i wypracowanie języka ich opisu. Por. A. Sierz, *Jak w mordę*, przeł. I. Kurz, „Dialog” 1999, nr 3.

<sup>8</sup> G. Injac, „*Nie rozpoznają tego gatunku*” – *dramat jako struktura polityczna* [w:] *Postpolityczność. Antologia nowego dramatu serbskiego*, red. G. Injac, Kraków 2011, s. 11.

opracowanie historii i legend narodowych oraz krytyczny komentarz z elementami dramaturgii ukazującej najciemniejsze strony ludzkiej natury<sup>9</sup>.

Na gruncie czarnogórskim wyłonił się zatem, jak przypadku innych regionów postjugosłowiańskich, nowy dramat, w którym zauważalny jest odwrót od cytowania faktycznych znaczeń i ich mimetycznego odtwarzania, a jednocześnie zwrot ku zachowaniu krytycznego dystansu wobec wybranych modeli i fenomenów przetwarzanej rzeczywistości<sup>10</sup>. Artyści przeformułują także ideę o „narodowej misji” kultury, tak mocno obecną w publicznym i politycznym dyskursie. Przejawem dynamicznego wzrostu produkcji dramatopisarskiej są coraz bardziej liczne odrębne i zbiorowe publikacje, m.in. antologie współczesnego dramatu czarnogórskiego<sup>11</sup> oraz powstające na podstawie tych tekstów spektakle. Do rozkwitu i popularyzowania dramatu przyczynia się również organizowany od 2010 roku przez Czarnogórski Teatr Narodowy w Podgoricy (Crnogorsko narodno pozorište) prestiżowy konkurs na najlepszy współczesny tekst dramatyczny<sup>12</sup>, a także aktywność studentów i absolwentów Wydziału Sztuk Dramatycznych na Cetinju<sup>13</sup>. Jurorzy wspomnianego wyżej konkursu (wśród nich m.in. znana serbska dramatopisarka Biljana Srbljanović) dokonali pewnej kategoryzacji i wyeksponowali trzy podstawowe grupy motywów dominujących w najnowszym dramacie czarnogórskim. Autorzy wplatają mianowicie do swych politycznie zaangażowanych utworów komentarze dotyczące przemian na poziomie lokalnym, opisują kryzys anachronicznych relacji w systemie patriarchalnym (rodzina, stosunki intymne, życie publiczne) oraz decydują się na odwołania do spuścizny kulturowej (wątki pseudo-historyczne, folklorystyczne)<sup>14</sup>.

Na tle współczesnego dramatopisarstwa czarnogórskiego powstał szczególnie odłam o zabarwieniu (lub obciążeniu) kobiecym, nazywany przez Niko Goršiča „czarnym dramatem”. W wywiadzie z 2012 roku znany reżyser (posługujący

<sup>9</sup> A. Radoman, *Potruga za čovjekovim poetskim mjestom u stvarnosti*, „ARS: časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja” 2012, nr 1–2, s. 245–246.

<sup>10</sup> M. Lazin, *Nova drama – nova gluma?* [w:] *Govor drame – Govor glume. Zbornik radova sa simpozijuma „Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji i Crnoj Gori”*, red. S. Anđelković, B. Senker, Zagreb 2007, s. 105.

<sup>11</sup> *Dramski tranzit – antologija dramskih tekstova u Crnoj Gori 1994–2005*, red. N. Nelević, Podgorica 2008; *Klasa: nova crnogorska drama*, red. O. Spahić, Podgorica 2010; *Poslije Hamleta. Izbor iz novije crnogorske drame*, red. L. Čale Feldman, Lj. Đurković, Dubrovnik–Kotor–Podgorica 2011.

<sup>12</sup> Laureaci konkursu: 2010 – Ljubomir Đurković, *Kasandra. Klišeji*, Nataša Nelević, *Jaja*; 2012 – Vasko Raičević, *Kalinin proces*; 2014 – Jovana Bojović, *Otvoren kraj*. Organizatorzy konkursu podkreślają, że dążą do tego, aby wspierać rozwój czarnogórskiego dramatopisarstwa i zachęcać autorów do udostępniania swoich tekstów. Nagrodzony dramat zostaje opublikowany, a Czarnogórskiemu Teatrowi Narodowemu przysługuje prawo do realizacji premiery spektaklu. Wszystkie zgłoszone do konkursu teksty zostają udostępnione w Bibliotece Czarnogórskiego Teatru Narodowego.

<sup>13</sup> Wydział Sztuk Dramatycznych na Cetinju (FDU – Fakultet dramskih umjetnosti, Univerzitet Crne Gore) rozpoczął swą samodzielną działalność w 1997 roku. Wykładowcami są znani w regionie dramaturdzy, teatrologi, reżyserzy i producenci, m.in. Stevan Koprivica, Siniša Jelušić, Radmila Vojvodić, Janko Ljumović.

<sup>14</sup> J. Nelević, *Najbolji crnogorski dramski tekst – „Kalinin proces” Vaska Raičevića*, <http://www.vijesti.me/caffe/najbolji-crnogorski-dramski-tekst-kalinin-proces-vaska-raicevica-99393> (dostęp: 05.09.2016).

się także pseudonimem artystycznym Nick Upper) wyjaśnia, że autorzy i autorki postjugosłowiańskich, a w przeważającej mierze czarnogórskich dramatów decydują się na to, aby z mrocznych tematów uczynić jądro swych utworów<sup>15</sup>. Teksty powstające w tym nurcie mają według Goršiča większą nośność od tradycyjnych męskich tekstów zaangażowanych, w których dominuje warstwa polityczna. Znakami rozpoznawczymi „czarnego dramatu”, którego istnienie świadczy o autonomii kultury czarnogórskiej, są obecne w nim w różnym nasyceniu elementy, takie jak: irracjonalność, destrukcja, anarchia, pesymizm, frustracja, konflikt, paradoks. „Czarny dramat” to domena autorek, które jeszcze pod koniec XX wieku wkroczyły prężnie w nową strefę wyzwań artystycznych i wyznaczyły kilka ważnych atrybutów w zakresie poetyki oraz tematyki gatunku. Niko Goršič słusznie zauważył, że zjawisko dramtopisarstwa kobiecego, nabierającego mocy w ciągu ostatnich dwóch dekad w regionie byłej Jugosławii, nie może być dłużej ignorowane. Jego zdaniem, autorkami najbardziej trafnych odpowiedzi na trendy społeczne we współczesnej historii literatury czarnogórskiej są właśnie dramtopisarki<sup>16</sup>, które szczególnie sugestywnie interpretują polityczno-kulturowe przemiany, a kreując wizję otaczającego świata, utrzymują go w poważnej, często wręcz pesymistycznej tonacji.

## Perspektywa płci a wprowadzanie nowych niuansów

Należy podkreślić fakt, że bycie kobietą pisarką na terenie dzisiejszej Czarnogóry oznaczało do niedawna skrajne wyobcowanie, działanie poza głównymi kanonami obowiązującymi w danej epoce i funkcjonowanie na marginesie zjawiska, jakim jest życie literackie. Obecnie nie można jeszcze mówić o pełnej inkluzji, jednak w najnowszych propozycjach artystycznych aktywizujących się dramtopisarek<sup>17</sup> dostrzegalne jest odrzucenie utartych wzorców przedstawiania rzeczywistości, odwołanie do problematyki gender i chęć zaznaczenia własnej perspektywy patrzenia na świat.

Terminowi „dramat kobiecy” zarzucano prowizoryczność, hipotetyczność i umowność<sup>18</sup>, jednak chorwacka teatrołożka Lada Čale Feldman, komentując wzmożoną aktywność autorek w latach 90. minionego stulecia, kilkakrotnie podkreślała, że dramtopisarki tego okresu zaproponowały strategię w zakresie arty-

<sup>15</sup> N. Goršič, *Premijera predstave „Jaja”*: *Žene i emancipacija*, <http://www.vijesti.me/caffe/premijera-predstave-jaja-zene-i-emancipacija-65887> (dostęp: 05.09.2016).

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Do autorek czarnogórskich, które dają świadectwo kobiecej ekspansji w świecie dramtopisarstwa, należą: Bojana Mijović, Jelena Lela Milošević, Marija Čolpa, Stela Mišković, Dragana Tripković, Ružica Vasić, Sandra Vujović, Nada Vukčević, Jovana Bojović, Nataša Nelević. Opis szczególnej dynamiki rozwoju oraz refleksje nad kondycją tej gałęzi sztuki uwzględniające komentarz dotyczący aktywności dramtopisarek stanowiły dotąd przedmiot usytuowany poza główną sferą rozważań badawczych, co jednak stopniowo ulega zmianie, por. *Žene, drama i izvedba: Između post-socijalizma i post-feminizma*, red. L. Čale Feldman, Beograd 2015.

<sup>18</sup> L. Čale Feldman, *Postoji li suvremeno hrvatsko dramsko žensko pismo?*, „Republika” 1996, nr 3/4, s. 29–40.

kulacji artystycznej, które stały się dominantami niszowego autorstwa kobiecego, ale też wpłynęły na całokształt współczesnej produkcji dramaturgicznej. Na ich twórczości, której wzorzec trudno ustalić, zaważyło „ekonomiczno-polityczne zjawisko tranzyjacji, przebiegające pod znakiem chaosu wojny, a także rosnąca popularność feministycznych teorii tożsamościowych nie tylko na światowej, ale i rodzimej scenie”<sup>19</sup>. Dramatopisarstwo kobiece ujmowane jest powszechnie jako zbiór utworów kobiecego autorstwa, odwołujących się do kobiecych doświadczeń egzystencjalnych lub też przedstawiających sytuację kobiety w świecie<sup>20</sup>. Działalność ta wiąże się z podejmowaniem niepopularnej dotąd lub nowatorsko opracowanej problematyki i opisywaniem wielu (g)lokalnych<sup>21</sup> zjawisk z wykorzystaniem innowacyjnych rozwiązań.

Zasadę, która rządzi podziałem literatury na „męską” i „kobietą”, wyklada w swojej debiutanckiej i nieszablonowej powieści o odcieniu feministycznym czarnogórska lingwistka Slavica Perović. Komentarz dotyczący oscylowania między przeciwieństwami wkłada w usta głównej bohaterki książki: „Mężczyzna pisze, bo chce zmienić świat. Kobieta pisze, bo świata zmienić nie może. Pisarz chce, żeby go słuchano. Pisarka chce być usłyszana. Męskie teksty często nasyczone są groźbą, a kobiece rozpaczą”<sup>22</sup>. Konkluzje niezwykle postępowej Agnezy Eny z utworu *Life Lift* potwierdzają niewątpliwie tezę, że teksty autorek są specyficzne i eks-centryczne. Kobieta autorka może pisać w sposób pozornie uniwersalny, ale wytwarza teksty z potencjałem „nadczytania”, a pochylenie się nad pewnymi ich szczegółami pozwala odnaleźć pewną inskrypcję, zapis płci i tożsamości. Idea czytania nie tyle kobiecego, ile raczej genderowego<sup>23</sup> otwiera nowe furtki interpretacyjne, ponieważ nie pozwala ono poprzestać na „zapoznaniu się z fabułą, staje się czytaniem «wyczulonym» na ciało, płęć, seksualność (piszących, tekstów, odbiorców), na relacje władzy, społeczne (nie)porządki, hierarchie, zawsze przecież oparte na przemocy, dominacji, stereotypowych ustaleniach, skojarzeniach, a więc na ulubionych narzędziach patriarchy”<sup>24</sup>. Nasuwa się tu wniosek, że kobiecość tekstu może odnosić się bardziej do pewnej dyspozycji etycznej, estetycznej czy politycznej podmiotu (piszącego) niż do jego biologii<sup>25</sup>. Poza tym, jak twierdzi Grażyna Borkowska, kategorię literatury kobiecej sankcjonuje głos krytyka, a nie pisarza<sup>26</sup>, dlatego należałoby się powstrzymać od mechanicznego utożsamiania terminu „literatura kobieca” z pojęciem „literatura pisana przez

<sup>19</sup> L. Čale Feldman, *Femina ludens*, Zagreb 2006, s. 186.

<sup>20</sup> G. Borkowska, *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4.

<sup>21</sup> Pojęcie „glokalizmu” łączące treści lokalne z globalnymi wprowadził brytyjski socjolog Roland Robertson; R. Robertson, *Globalization: Social Theory and Global Culture*, London 1992.

<sup>22</sup> S. Perović, *Life Lift*, Podgorica 2012, s. 26.

<sup>23</sup> Zaznaczam, że terminem *gender* nie należy posługiwać się jako synonimem kobiecości, ponieważ odnosi się ona także do konstrukcji męskości.

<sup>24</sup> D. Zalewska [w:] I. Iwasiów, *Gender dla średnio zaawansowanych. Wykłady szczecińskie*, Warszawa 2004, s. 241.

<sup>25</sup> J. Bator, *Julia Kristeva – kobieta i „symboliczna rewolucja”*, „Teksty Drugie” 2000, nr 6, s. 19.

<sup>26</sup> G. Borkowska, op. cit.

kobiety” lub „autorstwo kobiece”, co oznacza stosowanie zbyt daleko idących uproszczeń albo też implikuje bezwarunkowy determinizm biologiczny.

W czarnogórskich mediach i krytyce określenie „kobiece” obejmuje wszystko, co rozpoznaje się jako potencjalnie wyrotowe, feministyczne i polityczne<sup>27</sup>. Przykłady ze skromnie, ale dumnie reprezentowanego dramatopisarstwa czarnogórskiego stanowią dowód na to, że choć zasada głosząca: „Kobieta powinna pisać kobietę”<sup>28</sup> wciąż obowiązuje, to nie jest już ona tak restrykcyjna. Okazuje się, że zarówno autorzy, jak i autorki dążą do rozsadzania literackich i teatralnych schematów przedstawiania rzeczywistości oraz dyskredytują konwencjonalny werbalizm. Współtworzą tym samym radykalną siłę podważającą pojęcia, założenia i struktury dyskursu patriarchalnego jako systemu uniwersalnego. Ponadto starają się rozbudować kanon literacki i wprowadzić do niego wiele nowych zagadnień związanych z prezentacją kobiecych doświadczeń, a także przybliżają mroczne strony wielkich historii w zderzeniu z codzienną egzystencją. Mikrohistorie lokalnej społeczności nie są zatem pozbawione kontekstu makrospołecznego, ponieważ głównym celem przyświecającym twórcom jest ukazywanie procesu poszukiwania nowych tożsamości. Wynioskować można zatem, że zakres „czarnego dramatu” stawianego często na równi z autorstwem kobiecym obejmuje również propozycje wychodzące spod pióra mężczyzn.

W dalszej części artykułu przedstawię najbardziej reprezentatywne przykłady „czarnego dramatu” autorstwa dramatopisarek i jednego wybitnego dramatopisarza. Nie są oni przedstawicielami najmłodszej generacji artystów, ale stworzyli w ostatnich latach niezwykle nowatorskie teksty pod względem ideowym, jak i formalnym. Utwory te ilustrują zmianę charakteru tekstu dramatycznego, co wyraźnie koresponduje z przekształcaniem się paradygmatów społecznych i ukierunkowaniem na zaspokajanie potrzeb (auto)definicji i (auto)identyfikacji.

## Szarość egzystencji

Cechą charakterystyczną dorobku dramatopisarskiego Radmili Vojvodić (ur. 1961) jest tematyzowanie kluczowych momentów i wypadków dziejowych rozgrywających się w czarnogórskich realiach. Postaci w jej utworach egzystują skonfrontowane w pewien sposób z historyczno-polityczną rzeczywistością, uchwyconą w określone ramy czasowe. W ten sposób zarysowany został istotny dla autorki problem emigracji (*Princeza Ksenija od Crne Gore*, 1994; *Montenegrini*, 1998) oraz tranzycji (*Montenegro blues*, 2005)<sup>29</sup>.

Debiutancka sztuka Radmili Vojvodić *Księżniczka Ksenia Czarnogórska – zesłańczy lament rodziny Petrović* (*Princeza Ksenija od Crne Gore – izgnanička*

<sup>27</sup> N. Nelević, *Zaznaczyć swoją obecność*, przeł. D. Ćirić-Straszyńska, „Dialog” 2013, nr 9, s. 146.

<sup>28</sup> H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 149.

<sup>29</sup> S. Jelušić, *Dramski tekstovi kao antipodi. Biljana Srbljanović i Radmila Vojvodić* [w:] *Govor drame – Govor glume. Zbornik radova sa simpozijuma „Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji i Crnoj Gori”*, red. S. Anđelković, B. Senker, Zagreb 2007, s. 66.



*tugovanka doma Petrovića*<sup>30</sup>, 1994) zysała status kamienia milowego w rozwoju dramaturgii czarnogórskiego ostatniego dwudziestolecia. Premiera teatralna odbyła się w 1994 roku na deskach odrestaurowanego wówczas Czarnogórskiego Teatru Królewskiego „Zetski dom” na Cetinju. Twórczyni tego szczególnego lirycznego splotu melancholijnych wspomnień i swoistego wykładu historycznego o zniknięciu Czarnogóry z mapy Europy w 1918 roku<sup>31</sup> jest dziś na poziomie lokalnym autorką wielkiego formatu.

Vojvodić, wykładowczyni na Wydziale Sztuk Dramatycznych na Cetinju<sup>32</sup>, zespala w swej twórczości metahistoryczną fikcję i tzw. miękkie lub kobiece piśmiectwo, osiągając przy tym spektakularny efekt<sup>33</sup>. Strategię taką obrała również w dramacie o Księżniczce Kseni, uznawanej za patriotkę, ale też działaczkę społeczną i emancypantkę. *Zeslańczy lament rodziny Petrović* opowiadający o życiu Kseni w ojczyźnie i na obczyźnie (we Francji) to dramat obrachunkowy i w pewien sposób uzdrawiający, ponieważ ma na celu głównie demitologizację oraz zrzucenie balastu antropologiczno-religijno-narodowo-genetyczno-etnicznego szaleństwa<sup>34</sup>.

Główna bohaterka dramatu została przedstawiona w trzech fazach życia – jako osiemdziesięcioletnia staruszka, czterdziestoletnia aktywistka oraz dziewięcioletnia dziewczynka, i w każdej swej odsłonie wykazuje hart ducha, niezależność oraz przywiązanie do ziemi ojczystej. Czarnogóra jest dla samotnej Kseni (Księżniczka nigdy nie wyszła za mąż) pięknym sentymentalnym wspomnieniem, a w dużej mierze również utopią.

KSIĘŻNICZKA KSENIA: Panna z domu Petrovićów! Jak dobrze to słyszeć. Brzmi po naszemu... *Vous voyez, moi je réfléchis, comme ça, dans la solitude...* Tutaj na obczyźnie nie mam okazji rozmawiać po naszemu, ale myślę, myślę po naszemu...

Autorka dramatu zakłóca patriarchalno-patriotyczny dyskurs poprzez wprowadzenie kobiecej perspektywy. Zaakcentowanie zmarginalizowanej pozycji historycznej w *Księżniczce Kseni Czarnogórskiej* miało umożliwić kwestionowanie zasadności dotychczasowego porządku<sup>35</sup>, co dramatopisarka obrazuje przede wszystkim w ujęciu retrospektywnym, prezentując bohaterkę w pierwszych latach życia:

<sup>30</sup> R. Vojvodić, *Princeza Ksenija od Crne Gore – izgnanička tugovanka doma Petrovića*, Podgorica 1998. Tekst udostępniony w wersji elektronicznej przez autorkę, za co pragnę jej w tym miejscu podziękować. Cytaty prezentuję w przekładzie własnym.

<sup>31</sup> Na mocy deklaracji niepodległości, którą przedstawił książę Nikola I Petrović-Njegoš 28 sierpnia 1910 roku, Księstwo Czarnogóry przekształciło się w Królestwo Czarnogóry z Nikołą I jako królem. W roku 1918 Królestwo Czarnogóry weszło w skład Królestwa Serbów, Chorwatów i Słoweńców (serbski: Краљевина Црне Горе/Kraljevina Crne Gore, do 1929 roku). W trakcie I wojny światowej Czarnogóra była sojusznikiem aliantów. Od stycznia 1916 do października 1918 roku była okupowana przez wojska austro-węgierskie.

<sup>32</sup> Od 2014 roku autorka pełni funkcję rektora Uniwersytetu Czarnogórskiego w Podgoricy.

<sup>33</sup> N. Nelević, *Gdje je produžni kabal*, „Sarajevske Sveske” 2006, nr 11/12.

<sup>34</sup> B. Pavićević, *Dramski predlog jedne dame*, [http://www.montenegrina.net/pages/pages1/film/princeza\\_ksenija\\_r\\_vojvodic.htm](http://www.montenegrina.net/pages/pages1/film/princeza_ksenija_r_vojvodic.htm) (dostęp: 05.09.2016).

<sup>35</sup> N. Nelević, *Gdje...*

MAŁA KSIĘŻNICZKA KSENIA: Ostrą szablę bym wzięła,  
gdyby Turcja z nami bój rozpoczęła,  
wojnę krwawą i okropną  
na śmierć, na życie, wojnę bohaterską  
sama bym podjęła.

Ksenia jako dojrzała kobieta włącza się do dyskusji dotyczących przyszłości Czarnogóry, jest też swego rodzaju doradczynią i powierniczką swego ojca – Króla Nikoli I<sup>36</sup>, który darzy ją szacunkiem i często nazywa „Wielką”. Przydomek ten odzwierciedla postawę i zaangażowanie Księżniczki, które nie słabnie z wiekiem, ale nabiera innego charakteru:

KSIĘŻNICZKA KSENIA: A cóż ja mogę, nie pozwalam sobie na to, czym gardzę u innych.  
A niczego bardziej nie ignoruję od braku własnego zdania albo, jakkolwiek, niewyrażania  
własnej opinii.

Podobnie do wcześniejszych utworów Radmili Vojvodić: *Princeza Ksenija od Crne Gore* i *Montenegrini*, również w tekście *Montenegro blues – cztery sceny trywialności, sztuka z tranzycji (Montenegro blues – četiri scene trivijalnog, komad iz tranzicije*<sup>37</sup>, 2004; premiera teatralna – Crnogorsko narodno pozorište, 2004) wyraźna jest formuła tragicznego zbiorowego patosu. W wymienionych już dramatach tej autorki historyczne grupy czarnogórskich azylantów doświadczają problemu nieokreśloności (dotyczącej tożsamości oraz, odpowiednio, języka, kościoła, przynależności), a także (nie)możności autentycznego dawania świadectwa. Teatroložka Nataša Nelević podkreśla w analizie tych utworów istnienie pewnego sprzężenia praktyki dekonstruowania historii narodowej lub okoliczności politycznych z poetyką postmodernizmu<sup>38</sup>.

W dramacie z 2005 roku autorka obnaża współczesne stosunki społeczne i ukazuje losy ludzi, którzy nie posiadają własnej wersji historycznej prawdy oraz żadnego przesłania dla potomności. Zasadniczym problemem tej udręczonej i sparaliżowanej tranzycyjnej grupy jest utrata prawa do posiadania własnego dyskursu. Bohaterowie *Montenegro blues* zostali osadzeni w epokowej luce, a ich aktywność oraz mobilność ograniczają się do działań typowych dla pracowników i gości *kafany*<sup>39</sup>. Przestrzeń ta stanowi istotny symbol bałkańskiego życia towarzyskiego, w którym bardzo wyraźnie zarysowuje się podział na strefę męską i kobiecą. Jest to też emblemat kraju, który ma już za sobą lata świetności i ładu,

<sup>36</sup> V. Vičević, *Šest pisama princeze Ksenije*, „Matica” 2012, ljeto, s. 227.

<sup>37</sup> R. Vojvodić, *Montenegro blues – četiri scene trivijalnog, komad iz tranzicije*, Podgorica 2004. Dalej cytuję według tego wydania w przekładzie własnym, podając w nawiasie symbol utworu i numer strony w tekście zasadniczym.

<sup>38</sup> N. Nelević, *Gdje...*

<sup>39</sup> Typowa dla Bałkanów *kafana* (termin używany w krajach byłej Jugosławii, oznaczający jednocześnie rodzaj tawerny, knajpy, restauracji, choć żadne z tych określeń samodzielnie nie oddaje trafnie znaczenia) funkcjonowała głównie jako miejsce spotkań mężczyzn, którzy, zgodnie ze społecznym stereotypem, topili w alkoholu swoje smutki, oddawali ostatnie pieniądze przygrywającej orkiestrze, finalizowali nielegalne interesy itp. Utało się, że „uczciwe” kobiety nie zaglądają do *kafany*, mogą się na to odważyć tylko w towarzystwie swych partnerów. Wiązało się to jednak bardziej z wyłączeniem kobiet z przestrzeni publicznej niż poczuciem moralności. Wstęp do lokalu zarezerwowany był zatem jedynie dla śpiewaczek i tancerek – artystek zabawiających i cieszących oczy klientów.



a stopniowo pogrąża się w marazmie. Doświadcza tego nawet najbardziej dynamiczna postać w utworze, kelnerka Słodka Mała:

SŁODKA MAŁA: Patrzę na siebie w lustrze i mówię: umyj mi zęby, umyj mnie, wymaluj, no ubierz mnie, proszę, zapnij mi ubranie, to nie tak, że mi się nie chce, ale zrób to dla mnie, pokaż, że ci na mnie zależy, proszę cię, jestem strasznie samotna, no proszę cię, Słodka Mała... Już nie mogę, nie mogę, moooooogę... (MB, s. 11)

Stali bywalcy lokalu staczają się po równi pochyłej do sytuacji granicznych oraz patologicznych. Nie potrafią uporządkować swojego życia w zgodzie z obowiązującym, nowym rytmem, a niepokój próbują zagłuszyć, szukając nadzwyczajnych wrażeń – na przykład przy pomocy używek lub wchodząc w niebezpieczne relacje. Okres przejściowy między minionym a nadchodzącym systemem politycznym sprzyja przemianom światopoglądowym, na które nie wszyscy są gotowi. Postępową siłę reprezentuje Słodka Mała, która określa się mianem „feministycznej pragmatyczki” (MB, s. 37) i jest oskarżana o wygłaszanie feministycznych tyrad:

SŁODKA MAŁA: Kobiety to jadowite skorpiony, zwodnicze koty, bezrozumne hodowlane królice... Znam tę twoją piosenkę na pamięć. A więc jest tak, prawda? Męska bigamistyczna natura stoi silniej na piedestale tego męskiego świata, prawda?! (MB, s. 31)



Fot. 1. *Montenegro blues*, Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica, fot. D. Miljanić

Czasy, w których przyszło im żyć, nie są ustrukturyzowane, a ich egzystencja zawieszona jest poza historią. Bohaterowie uchwyceni w oczekiwaniu na pojawienie się ogólnych ram funkcjonowania nowego systemu pragną skomponować „Montenegro blues”, zapisać „nowym językiem” rodzaj postmodernistycznego metalamentu o globalnym zasięgu, w którym zatopią się lokalne głosy rozpacz. Autorka uznała właśnie ten gatunek muzyczny za najbardziej adekwatny, ponie-

waż „blues” dosłownie oznacza smutek i rozpacz. Wywodzi się on wprawdzie z kultury uciskanej ludności afroamerykańskiej z południa USA, ale jego tematyka skupia się wokół realistycznie ujętych i uniwersalnych relacji damsko-męskich (miłość, zazdrość, wierność, samotność), wątków podróży, pracy zarobkowej, wolności. W bluesowych tekstach obecny jest też krytyczny akcent społeczny, rozciągający się od nierówności rasowej po kwestie polityczne. Z tej palety czerpie także autorka dramatu o grupie Czarnogórców doświadczających skutków tranzykcji.

## Mroki patriarchy

Utwory wielu czarnogórskich autorek są ewidentnie skoncentrowane na opisie kobiecego doświadczania dyskryminacji oraz stanowią artystyczny przyczynek do tzw. kwestii kobiecych. Odzwierciedlają one opresję nad kobietami, ale też ich aktywizację i sprawczość. Dramatopisarki eksponują jednocześnie motyw „kobiecego szaleństwa” oraz skomplikowanej więzi między matkami i córkami. Propagatorka feminizmu w Czarnogórze Nataša Nelević (ur. 1961), która interesuje się tworzywem tekstu dramatycznego od strony teoretycznej i praktycznej, zauważa jednak, że eksplikacje oraz strategie tekstotwórcze autorek nie wskazują na bezpośrednie oddziaływanie polityki feministycznej i literacko-teoretycznych podejść wypływających z feminizmu<sup>40</sup>. Sama Nelević jest autorką jednego, ale niezwykle złożonego i wielowymiarowego dramatu, który wyrasta z nowoczesnych teorii feministycznych, a jej aktywność artystyczna skłania do namysłu nad tym, w jak wysokim stopniu kobiety nadal muszą walczyć z dziedzictwem patriarchy, które ograniczało je w sensie instytucjonalnym, ekonomicznym, politycznym i ideologicznym<sup>41</sup>.

W debiutanckiej realizacji artystycznej Nataši Nelević *Jaja – kobiecy polilog*<sup>42</sup> (*Jaja – ženski polilog*<sup>43</sup>, 2012, premiera teatralna – Crnogorsko narodno pozorište, 2012) postaci dramatu wypowiadają swoje kwestie i nie komunikują się między sobą, ale raczej wchodzą w dialog z kulturą i jej dominującymi patriarchalnymi poglądami. *Jaja* można scharakteryzować również jako feministyczny lub gincocentryczny dramat o performatywnym potencjale<sup>44</sup>. Autorka nie kryje źródła swojej inspiracji i wykorzystuje w tym autorefleksyjnym tekście-palimpseście rozmaite dramatopisarskie rozwiązania popularne w drugiej połowie XX wieku. Kompilacja krótkich tekstów w duchu postdramatycznym wprowadza odbiorców do zakątków piekła kobiecej codzienności.

<sup>40</sup> N. Nelević, *Savez feminističke politike i ženskog dramskog pisma: pogled iz Crne Gore* [w:] *Žene, drama i izvedba: Između post-socijalizma i post-feminizma*, red. L. Čale Feldman, Beograd 2015, s. 150.

<sup>41</sup> R. Young, *Postkolonializm. Wprowadzenie*, przeł. T. Król, Kraków 2012, s. 136.

<sup>42</sup> N. Nelević, *Jaja*, przeł. D.J. Ćirlić, „Dialog” 2013, nr 9. Dalej cytuję według tego wydania, podając w nawiasie symbol utworu i numer strony w tekście zasadniczym.

<sup>43</sup> N. Nelević, *Jaja*, Podgorica 2011.

<sup>44</sup> D. Đurić, *Ženski polilog Nataše Nelević* [w:] N. Nelević, *Jaja*, Podgorica 2011, s. 4.

W swym innowacyjnie skonstruowanym dramacie Nelević eksponuje schematy marginalizacji i podporządkowywania kobiet w rodzinie, ale przyjmuje też szerszą – społeczną – optykę. Jednocześnie jest w nim poruszony problem przemocy wobec kobiet, który obejmuje rozległe spektrum – od (auto)manipulacji, przemocy domowej, poprzez nadużycia społeczne, do najbardziej brutalnych przejawów ujarzmiania doświadczanych przez kobiety w czasie wojny.

KOBIETA: Nie, to nic takiego. Nosi duży pierścień, niczym pieczęć, na prawej ręce. Przedtem zawsze przykładalam lód. Wtedy usta tak nie rozkwitają... Wczoraj nie przyłożyłam lodu. Świadomie. Chciałam, żeby wszyscy to zobaczyli [...]. Tylko nie lód! Nie chcę, żebyś mi przykładala lód do warg! Ani żebyś kładła puder pod oczy, pudru też nie chcę, ani tapirowania rozczochranych włosów! Niczego od ciebie nie chcę! (J, s. 111)

Tytuł dramatu nasuwa skojarzenie z załączkiem nowego życia, ale też z jednym z podstawowych produktów potrzebnych do przygotowania pożywienia, może też sugerować przeniesienie do sfery domowej, prywatnej, a także kobiecej. Ponadto słowo „jaja”, posiadające silne konotacje, oznacza w żargonie męską moc, potencję i zaradność konfrontowaną z rzekomo kobiecą biernością i podporządkowaną cielesnością.

KOBIETY: Pokaż jaja! Żebyśmy wiedzieli, z kim mamy do czynienia! VERA: Zostawcie ją w spokoju! Dobrze wiecie, że nie może ich wam pokazać. Bo ich nie ma. Jasne, ktoś tak sobie chlapanął, tak mu się tylko powiedziało, nic dosłownego. Co za metafora! KOBIETY: Tu nie chodzi o żadną metaforę! Jaja albo masz, albo ich w ogóle nie masz. Powinnaś to wytłumaczyć swojej siostrze. Trzeba by ją rozebrać do naga! Może wtedy by sobie przypomniała, że jest kobietą (J, s. 127).

W poszczególnych fragmentach tekstu akcent położony został na opis relacji między matką i córką, między przyjaciółkami, ale też między kobietą i męskim światem. Bohaterki dramatu artykułują swoje wnioski na temat zagadnień i kontrowersji związanych z umacniającą się nową pozycją kobiet.

BRANKICA: Jak my, kobiety, dziwnie siusiamy, Olja. Myślałaś kiedyś o tym? To przystawanie co chwila, oglądanie się, poczucie wstydu. Nawet gdy jestem sama, boję się, a nuż ktoś usłyszy. A kiedy jestem w gościach, zawsze puszczam wodę, żeby leciała, nim zacznę, żeby nałożyły się te dwa szумы, kiedy skończę, znów puszczam wodę. I jakby tak wszystko podsumować, nigdy w życiu nie wysusiałam się po ludzku (J, s. 133).

To zestawienie krytycznych komentarzy i rzeczywistości kobiet zmagających się z (nad)bagażem tradycji i fizjologii powstało prawdopodobnie z przekonania, że realizacja artystyczna może nie tylko odzwierciedlać pewne fakty oraz stanowić przechowalnię uwag, ale także powinna wpływać na zastaną sytuację społeczną i prowokować do dyskusji.

## Zmierzch tradycyjnego porządku

Cechą charakterystyczną dramatów Ljubomira Đurkovicia (ur. 1952) jest obecny w nich topos poszukiwania tożsamości. Pojawia się on w kontekście historycznym (*Kronikarž rodžiny – Pisac porodične istorije*), a także socjologicznym, w odniesieniu do kategoryzacji genderowej (*Tobelija – Tobelija, Prze-*

branie – *Presvlačenje* i *Kasandra. Frazesy – Kasandra. Klišeji*) oraz zbiorowych wyobrażeń (*Šmieć – Otpad*) i konstrukcji bazujących na reorganizacji mitów (*Kasandra. Frazesy – Kasandra. Klišeji, Medea – Medeja, Kłamstwo Tejrezjasza – Tiresijina laž*)<sup>45</sup>. W dramacie *Tobelija – sztuka teatralna dla trzech aktorek i jednego męskiego cienia* (*Tobelija – pozorišna igra za tri glumice i jednu mušku sjenku*)<sup>46</sup>, 1995; premiera teatralna – Crnogorsko narodno pozorište, 2000; Dramski teatar iz Vrace, Mali dramski teatar iz Bitolja i Festival Ex Ponto iz Ljubljana, 2014) zostaje przetworzony niezwykley obyczaj przejmowania przez kobietę roli mężczyzny, który kultywuje się, aby zachować tradycyjną strukturę rodziny<sup>47</sup>. Ljubomir Đurković tematyzuje w tekście relikw światopoglądu patriarchalnego poprzez konfrontację fenomenów „Kobiecości i Męskości” oraz poprzez zniekształcanie damsko-męskich paradoksów<sup>48</sup>. Autor wziął pod lupę znaną czar-nogórskiej kulturowości – wcielanie się kobiety w mężczyznę i przyjmowanie bagażu odmiennych doświadczeń, innymi słowy – „zakładanie spodni”, które zapewniają szacunek i dają wolność<sup>49</sup>. Zjawisko to jest egzemplifikacją przekraczania ról płciowych w klasycznych strukturach, przede wszystkim w bałkańskiej rodzinie rozszerzonej (*zadruga*). Charakteryzowała się ona patrylinearnym dziedziczeniem i patrylokalną rezydencją<sup>50</sup>, a status kobiety – pozbawionej prawa głosu i mocy sprawczej – zawsze był znacznie niższy niż mężczyzny. W sytuacji braku syna-dziedzica lub gdy córka odmówiła zamążpójścia, rozwiązaniem okazywały się instytucje wżeniania się mężczyzny w dom rodzinny (osoba określana jako *domazet*) oraz wskrzeszana przez dramaturga, praktyka przejmowania przez kobiety ról męskich (po serbsku *muškobana, žena-čovjek* – męska kobieta, kobieta-mężczyzna; dosłownie: kobieta-człowiek lub *tombelija, tobelija* – chłopczyca, po albańsku *virgineshë, virgjina* – dziewica)<sup>51</sup>. Wzór *tobelii* rozpatrywać można w aspekcie utylitarno-fizycznego i obyczajowo-estetycznego urabiania

<sup>45</sup> Teksty dramatyczne Ljubomira Đurkovića zostały ujęte w podobne kręgi tematyczne w związku z ponowną ich publikacją. W roku 2015 na rynku wydawniczym pojawiła się trylogia *Greycy (Grci)*, zawierająca wyżej wymienione utwory: *Kasandra. Frazesy, Medea, Kłamstwo Tejrezjasza*. Rok później ukazał się natomiast tryptyk *Trylogia rodzinna (Porodična trilogija)*, w którym są zawarte dramaty *Kronikarz rodzinny, Tobelija* i *Šmieć*.

<sup>46</sup> Lj. Đurković, *Tobelija*, Podgorica–Ljubljana 2000. Dalej cytuję według tego wydania w przykładzie własnym, podając w nawiasie symbol utworu i numer strony w tekście zasadniczym.

<sup>47</sup> O sposobie artystycznego transponowania obyczaju pisze Sava Anđelković w artykule *Ljubomir Đurković, „zavjetovani” dramski pisac*, „Lingua Montenegro” 2011, nr 7.

<sup>48</sup> R. Vojvodić, *Politički angažman, organska mučnina i sentimentalizam beznađa* [w:] *Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji i Crnoj Gori*, red. S. Anđelković, Novi Sad 2004, s. 185.

<sup>49</sup> K. Domagalska, *Spodnie daję mi wolność*, „Wysokie Obcasy. Kraj” 2010, nr 1.

<sup>50</sup> K. Bielenin, *Muškobana, virginja, tobelija*, „OPCIT” 2008, nr 1, s. 20.

<sup>51</sup> Praktyki te opisywane są w źródłach z XIX i początku XX w. przede wszystkim z górzystych rejonów północnej Albanii, ale także z Macedonii, Czarnogóry oraz Kosowa. Analizując tę tradycję, należy się odnieść do prawa zwyczajowego Kanun, które spełniało wśród Albańczyków funkcję normatywną i sądowniczą. Ten zbiór zasad określa bardzo precyzyjnie pozycję kobiet i mężczyzn w społeczności, podział pracy, przywilejów i obowiązków. Por. film *Virđžina*, reż. Srđan Karanović, 1991.

typu cielesnego<sup>52</sup>, oznacza on również rodzaj subwersji. Głównym celem jednej z bohaterek dramatu jest przemiana w niekobietę i upodobnienie swojego wyglądu zewnętrznego oraz zachowania do męskiego<sup>53</sup>, co sprowadza się do cytowania i reprodukcji elementów alternatywnej kategorii tożsamościowej.

VIDA: Tobelie to dziewczęta w rodzinach bez męskich potomków, które składają przysięgę swoim rodzicom, że nie będą wychodzić za mąż. Przejmują miejsce i rolę ich nieistniejącego syna i obiecują, że będą troszczyć się o rodziców, aby ich życie na starość było mniej uciążliwe. [...] Dziewczyna, która składa taką przysięgę, cieszy się wśród mężczyzn szacunkiem. Ubiera się jak mężczyzna, zachowuje się jak mężczyzna, nosi broń i bierze udział w walkach. Właśnie tak jak mężczyzna, głowa rodziny, *pater familias* (T, s. 38).

W sztuce Đurkovicia przedstawione są skomplikowane relacje między trzema kobietami na linii matka–córka, teściowa–synowa, a także między siostrą martwego bohatera i wdową po nim. Postaci te są skazane na koegzystencję w przestrzeni naznaczonej męskim cieniem i męską (nie)obecnością:

*Na ścianach wisi kilka powiększonych i obramowanych męskich fotoportretów, coś jak małe rodzinne muzeum* (T, s. 7).

Seniorka rodu, Vida, rozpacza po stracie syna i wciąż próbuje zrekompensować sobie jego odejście – stara się za wszelką cenę wydać za mąż swoją krnąbrną córkę Anę. Matka uznaje wyższość pierwiastka męskiego, co przejawia się także w przedstawionym przez autora serbskim i czarnogórskim zwyczajem<sup>54</sup>, by do dzieci płci żeńskiej zwracać się jak do syna:

BOJANA: Chcesz kawę? Jest na stole. ANA: Zimna? VIDA: (*Szlochając cicho*) Tak, synu. Stygnie od wpół do siódmej. ANA: (*Zmęczona*) Jestem twoją córką, Vido. Córką. VIDA: (*Urażona*) Mówię tak, bo cię kocham. ANA: To mnie tak nie kochaj (T, s. 14).

Wdowa po tragicznie zmarłym młodym gospodarzu, Bojana, jest traktowana przez teściową jak intruz, w swojej szwagierce wzbudza natomiast coraz cieplejsze uczucia. Kobieta ponownie przyjmuje funkcję żony, tymczasem w rolę męża wciela się Ana, która od tej pory mówi o sobie i każe zwracać się do siebie w rodzaju męskim. Dzięki ukłonowi w stronę tradycji (a w rezultacie w stronę regresu i opresji) do życia została powołana figura podobna do Derridiańskiego suplementu, która reprezentuje obecność i nieobecność, a wprowadzając nadwyżkę, uzupełniając i zastępując, pozostaje instancją podrzędną<sup>55</sup>. Kuriozalna decyzja o zespoleniu swobody i nowoczesności z fundamentalnym niegdyś obyczajem wywołuje odrazę w środowisku, w którym się on narodził i w którym był umacniany.

<sup>52</sup> L. Pac-Pomarnacka, *Kult męskości. Tradycja Virżiny w społeczności albańskiej Zadruga w aspekcie prawa Kanun*, „Rozprawy Naukowe Akademii Wychowania Fizycznego we Wrocławiu” 2013, nr 43, s. 5.

<sup>53</sup> Ibid., s. 8.

<sup>54</sup> Zwyczajowy zwrot do córek *sine* ma tu charakter nie tylko życzeniowy, lecz przede wszystkim performatywny.

<sup>55</sup> Por. A. Rosochacka, *Potworne ciała protetycznego. Obecność uwewnętrzniiona*, „Świat i Słowo” 2012, nr 1, s. 125–136.

VIDA: Ana, synu!

*Ana podchodzi do niej, całuje ją w policzek.*

ANA: Mów do mnie tylko „synu”! [...] Jestem głodny.

VIDA: Jest głodny! Ona jest głodny! A czy wiesz, że kiosk Bojany obrzucili jakimś sy-fem? Krzyczeli: Lesba! Lesba!... Ty jesteś taka sama! Ty też... (T, s. 48)

Bohaterki, które próbują zniwelować brak aktywnej męskiej obecności, zostały przez autora prowokacyjnie skazane na porażkę. W posunięciu tym nie należy jednak dopatrywać się cynizmu dramatopisarza lub jego niechęci wobec wdrażania nowych wzorców, ale raczej potraktować ten splot elementów spod znaku „trans” (obejmującego transpozycję obyczaju, transformację sposobów jego kultuwowania, transwestytyzm oraz rodzajową i seksualną transgresję bohaterki) jako alegoryzację strat, których nie można przeboleć, antycypację ugruntowywania się niestandardowych jakości oraz jako wyraz dezaprobaty wobec (b)lokującego kobiety antyprogresywnego systemu<sup>56</sup>.

BOJANA: Zrobiłeś ze mnie kurę domową, niewolnika sobie zrobiłeś. Nie powinnam była cię słuchać i rzucać pracy... Męska, szowinistyczna świno! Pamiętasz, co mi mówiłeś? Że kobiety mają takie same prawa! Minęło zaledwie dziesięć dni, a ty zdążyłeś pokazać swoją prawdziwą twarz!

*Ana wstaje i podchodzi do niej, uśmiechając się.*

ANA: Hej, nie możesz oczekiwać ode mnie, że będę feministą. Przynajmniej ode mnie nie możesz (T, s. 46).

Jak już wspomniano, transponowanie dawnych i tradycyjnych motywów oraz osadzanie ich w odmiennym pod względem semantycznym kontekście jest znakiem rozpoznawczym twórczości Ljubomira Đurkovića<sup>57</sup>. Już we wcześniejszych dramatach czarnogórskiego autora można zidentyfikować zapożyczenia z matryc myślowych, które odgrywają w późniejszych artystycznych opracowaniach modeli rodziny, stosunków politycznych i międzyludzkich coraz większą rolę. Przykładem wskazującym na taką tendencję jest z pewnością utwór *Kasandra. Frazesy – reality fiction* (*Kasandra. Klišeji – reality fiction*<sup>58</sup>, 2009; premiera teatralna – Ex Ponto Festival, Centar za kulturu Nikola Đurković iz Kotor, TEUTA festival, Srpsko narodno pozorište, 2009). Wykorzystana w tytule wskazówka sugeruje, w jakiej konwencji utrzymany jest utwór, w którym odbiorca staje się uczestnikiem pewnego widowiska, a frazesy, którymi żongluje autor, służą obalaniu pewników „życia jako spektaklu”. Ponadto tytułowa *Kasandra*, która prowadzi popularny program rozrywkowy i dąży do poznania indywidualnych skandalicznych prawd swoich gości, sygnalizuje złowróżbny – kasandryczny wydźwięk dramatu.

<sup>56</sup> Por. A. Radoman, *Porodična/podgorička trilogija Ljubomira Đurkovića* [w:] Lj. Đurković, *Porodična trilogija*, Cetinje–Podgorica 2016, s. 135–139.

<sup>57</sup> A. Martinović, *Plamen ispod vode* [w:] Lj. Đurković, *Kasandra. Klišeji – reality fiction*, Podgorica 2011, s. 4.

<sup>58</sup> Lj. Đurković, *Kasandra. Klišeji – reality fiction*, Podgorica 2011. Dalej cytuję według tego wydania w przekładzie własnym, podając w nawiasie symbol utworu i numer strony w tekście zasadniczym.



KASANDRA: Panie i Panowie! Szanowna publiczności zebrana w studiu, drodzy goście, witamy w reality show KASANDRA. U nas zawsze coś się dzieje, coś, co nadaje waszemu życiu zupełnie nowy wymiar, nowy sens. Przenosicie się do życia innych. Do prawdziwego życia, a nie, jak w teatrze, do wyobraźni autora. Choć wydaje się wam, że jesteście tylko biernymi obserwatorami, jesteście tak naprawdę uczestnikami (K, s. 11).

Đurković stworzył persyflaż tragicznego scenariusza zmontowanego z fragmentów mitologicznych motywów i symboli, potwierdzając jednocześnie ich nośność oraz żywotność. Pseudorealistyczna koncepcja naśladowująca telewizyjne *reality show* (określone bardziej precyzyjnie jako *reality fiction*) i jego typową dramaturgię zdeterminowała również konstrukcję tekstu. Hybrydyczna forma przekształca rekontekstualizację mitu w swoistą grę stereotypami myślowymi<sup>59</sup>. Konwencjonalne modele rodziny ulegają rozpadowi, a ich funkcje pierwotne – wypaczeniu, czego przyczyną są rozmaite indywidualne i społeczne traumy. Jak w innych dramatach Đurkovicia, tu także przedstawiona została alegoryzacja własnej straty<sup>60</sup>. Wszystkie trzy bohaterki, które gości w swoim *show* Kasandra, łączy obsesyjne wypełnianie tragicznego proroctwa. Edypa, Hipolita i Narcyza osadzone w strefie transgresji<sup>61</sup> uzewnętrzniają się publicznie i współtworzą swego rodzaju spektakl, ponieważ za wszelką cenę szukają oczyszczenia. Prowokacyjna gospodyni programu stara się doprowadzić kobiety do sytuacji skrajnej, do uruchomienia najgłębszych pokładów emocji i ich eksplozji:

KASANDRA: Mogę Państwu obiecać, będzie tu krew, pot, a najwięcej będzie łez. Obiecuję wam, scena zatonię w łzach! (K, s. 12)

Pierwszy poziom odczytania sztuki stanowią wyraźne relacje z hipotekstem dramatu antycznego. Drugi natomiast – dominująca specyficzna forma desakralizacji rytuału – *reality show*, w którym „przedstawione historie są prawdziwe, a imiona wymyślone” (K, s. 13), jawi się jako strefa obnażania się i ekspozowania osobistych fragmentów rzeczywistości. Znany mit ukazany w krzywym zwierciadle współczesności, choć dotyka szerokiej gamy aktualnych problemów, przekształca się jednak w banalny ciąg zwierzeń. Bohaterki przechodzą rozmaite psychosomatyczne transformacje, które piętrzą się i rozciągają, od fetyszyzmu poprzez kazirodztwo do transseksualizmu. Ponadto autor ukazuje elementy procesu konstruowania rodzaju poprzez język:

KASANDRA: Dlaczego nie mówi pani o sobie w rodzaju męskim?

NARCYZA: Dlatego, że jestem kobietą.

KASANDRA: Zresztą, to tylko gramatyka (K, s. 30).

Dramatopisarz wybiera mitologiczne stylizacje i w sposób intertekstualny aktywizuje matryce klasycznych tekstów kultury oraz symboliczno-metaforyczne ujęcia problemu poszukiwania tożsamości. Autor przywołuje i przekształca mit o Edypie oraz uwypukla w nim wątek kazirodczy. Nowoczesna wersja tej historii opowiedziana w programie Kasandry kończy się samobójstwem kochanka-ojca, który nie mógł pogodzić się z wynikami testów DNA, wykazujących najbliższe

<sup>59</sup> A. Martinović, op. cit., s. 5.

<sup>60</sup> Ibid.

<sup>61</sup> Ibid.

pokrewieństwo z kobietą jego życia. W dramacie zauważalne jest także nawiązanie do greckiego mitu o Fedrze, która podczas nieobecności męża usiłowała uwieść swego pasierba Hippolytosa. Historia mitologiczna została odpowiednio zmieniona i wzbogacona. W opracowaniu Đurkovicia dorastający chłopak ulega względom macochy, a następnie oboje pozwalają sobie na narodziny więzi podważającej moralność i poczucie obowiązku. Niebawem jednak uwiedziony młody mężczyzna opuszcza rodzinny dom w tajemniczych okolicznościach. Wyznanie trzeciej bohaterki stanowi adaptację mitu o Narcyzie, który zachwycony własną urodą zakochał się w swoim odbiciu dostrzeżonym w zwierciadle wody. Czarnogórski dramatopisarz przywołuje mniej znany wariant historii – podanie o młodzieńcu, dla którego siostra bliźniaczka stała się obiektem pożądania, ale też odwzajemniała jego uczucia<sup>62</sup>. Rodzeństwo stanowiło jakby dwie części tego samego bytu. W interpretacji Pauzanasza dziewczyna jednak zmarła, a Narcyz, łudząco do niej podobny, wpatrywał się nad wodą w swoją twarz, nie chciał bowiem zapomnieć wyglądu ukochanej. Wydawało mu się, że widzi jej twarz, co kołoło jego cierpienie, aż w końcu i on umarł z wyczerpania<sup>63</sup>.



Fot. 2. *Kassandra*, Kulturno društvo B-51 / Festival Ex Ponto, fot. D. Miljanić

Ładunek konfesyjnych wypowiedzi kobiet wywołuje zmiany ustosunkowania się do danego problemu i towarzyszących mu okoliczności oraz pozwala dostrzec bohaterkom rozziw między projektowanymi oczekiwaniami a faktycznymi efektami działań. Te zagubione podmioty zamykają się z poczuciem winy w swoich alternatywnych światach:

KASANDRA: Co za pieprzenie! Co za sentymentalne gówno! Co za banalny szajs!  
DOŚĆ! Nie mogę was już słuchać! Włączamy reklamy!

<sup>62</sup> P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław 2008, s. 245.

<sup>63</sup> J. Schmidt, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Katowice 2006, s. 220–221.

HIPOLITA/EDYPA/NARCYZA:

Nie!

Nie! I nie!

Walić reklamy!

Nie mam dość!

Nigdy nie będę miała dość!

Przez całe życie będę opowiadała swoją historię.

Żyję tylko w tej historii.

Gdy skończę opowiadać, będę martwa.

Kiedy umrę, będzie idealna (K, s. 44).

## Adekwatny (?) koloryt percypowanej rzeczywistości w dramacie czarnogórskim

Niewygodne zagadnienia codzienności odzierane z wszelkiej idealizacji odnalazły jedną z najsilniejszych i najbardziej relewantnych artykulacji artystycznych w najnowszej czarnogórskiej produkcji dramatopisarskiej określanej mianem „czarnego dramatu”. Profesor Siniša Jelušić konstatuje, że wspólnym mianownikiem tego rodzaju twórczości jest tendencja do traktowania treści związanych z aktualnymi przemianami w kraju jako czynnika generującego akcję lub kształtującego psychologiczne portrety bohaterów<sup>64</sup>, którzy adaptują się do wielkich zmian, dotyczących także manifestowania się kobiecości i męskości. W analizowanych przez mnie dramatach autorstwa Radmili Vojvodić, Natašy Nelević i Ljubomira Đurkovića zauważalna jest podstawowa dychotomia na linii ogólne–jednostkowe, ale też polityczne–indywidualnie psychologiczne oraz wciąż podkreślany rozróż między bohaterami i schizofreniczny rozszczęp każdego z nich. Wyrażna mroczna otoczka i pesymistyczna wymowa stanowią immanentną właściwość tego teatru społecznej interwencji, który przeraźliwie dobitnie ukazuje głównie cienie (a nie blaski) relacji ludzkich.

## Bibliografia

### Literatura podmiotowa

Đurković Lj., *Kassandra. Klišeji – reality fiction*, Podgorica 2011.

Đurković Lj., *Tobelija*, Podgorica–Ljubljana 2000.

Nelević N., *Jaja*, Podgorica 2011.

Nelević N., *Jaja*, przeł. D.J. Ćirlić, „Dialog” 2013, nr 9.

Vojvodić R., *Montenegro blues – četiri scene trivijalnog, komad iz tranzicije*, Podgorica 2004.

Vojvodić R., *Princeza Ksenija od Crne Gore – izgnanička tugovanka doma Petrovića*, Podgorica 1998.

<sup>64</sup> S. Jelušić, op. cit., s. 66.

## Literatura przedmiotowa

- Anđelković S., *Ljubomir Đurković, „zavjetovani” dramski pisac*, „Lingua Montenegro” 2011, nr 7.
- Bator J., *Julia Kristeva – kobieta i „symboliczna rewolucja”*, „Teksty Drugie” 2000, nr 6.
- Bielenin K., *Muškobana, virginja, tobelija*, „OPCIT” 2008, nr 1.
- Borkowska G., *Metafora drożdzy. Co to jest literatura/poezja kobieca*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4.
- Čale Feldman L., *Femina ludens*, Zagreb 2006.
- Čale Feldman L., *Postoji li suvremeno hrvatsko dramsko žensko pismo?*, „Republika” 1996, nr 3/4.
- Cixous H., *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6.
- Domagalska K., *Spodnie dają mi wolność*, „Wysokie Obcasy. Kraj” 2010, nr 1.
- Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji i Crnoj Gori*, red. S. Anđelković, Novi Sad 2004.
- Đurić D., *Ženski polilog Nataše Nelević* [w:] N. Nelević, *Jaja*, Podgorica 2011.
- Goršič N., *Premijera predstave „Jaja”: Žene i emancipacija*, <http://www.vijesti.me/caffe/premijera-predstave-jaja-zene-i-emancipacija-65887> (dostęp: 05.09.2016).
- Grimal P., *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław 2008.
- Injac G., *„Nie rozpoznają tego gatunku” – dramat jako struktura polityczna* [w:] *Post-polityczność. Antologia nowego dramatu serbskiego*, red. G. Injac, Kraków 2011.
- Iwasiów I., *Gender dla średnio zaawansowanych. Wykłady szczecińskie*, Warszawa 2004.
- Jelušić S., *Dramski tekstovi kao antipodi. Biljana Srbljanović i Radmila Vojvodić* [w:] *Govor drame – Govor glume. Zbornik radova sa simpozijuma „Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji i Crnoj Gori”*, red. S. Anđelković, B. Senker, Zagreb 2007.
- Kocipl V., *Dekonstrukcija rodni stereotipa u video artu*, „Interkulturalnost” 2011, nr 1.
- Lazin M., *Nova drama – nova gluma?* [w:] *Govor drame – govor glume. Zbornik radova sa simpozijuma „Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji i Crnoj Gori”*, red. S. Anđelković, B. Senker, Zagreb 2007.
- Martinović A., *Plamen ispod vode* [w:] Lj. Đurković, *Kassandra. Klišeji – reality fiction*, Podgorica 2011.
- Nelević J., *Najbolji crnogorski dramski tekst – „Kalinin proces” Vaska Raičevića*, <http://www.vijesti.me/caffe/najbolji-crnogorski-dramski-tekst-kalinin-proces-vaska-raicevica-99393> (dostęp: 05.09.2016).
- Nelević N., *Gdje je prođužni kabal*, „Sarajevske Sveske” 2006, nr 11/12.
- Nelević N., *Savez feminističke politike i ženskog dramskog pisma: pogled iz Crne Gore* [w:] *Žene, drama i izvedba: Između post-socijalizma i post-feminizma*, red. L. Čale Feldman, Beograd 2015.
- Nelević N., *Zaznaczyć swoją obecność*, przeł. D. Ćirlić-Straszyńska, „Dialog” 2013, nr 9.
- Pac-Pomarnacka L., *Kult męskości. Tradycja Virdżiny w społeczności albańskiej Zadruga w aspekcie prawa Kanun*, „Rozprawy Naukowe Akademii Wychowania Fizycznego we Wrocławiu” 2013, nr 43.

- Pavićević B., *Dramski predlog jedne dame*, [http://www.montenegrina.net/pages/pages1/film/princeza\\_ksenija\\_r\\_vojvodic.htm](http://www.montenegrina.net/pages/pages1/film/princeza_ksenija_r_vojvodic.htm) (dostęp: 05.09.2016).
- Perović S., *Life Lift*, Podgorica 2012.
- Poslije Hamleta. Izbor iz novije crnogorske drame*, red. L. Čale Feldman, Lj. Đurković, Dubrovnik–Kotor–Podgorica 2011.
- Radoman A., *Potruga za čovjekovim poetskim mjestom u stvarnosti*, „ARS: časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja” 2012, nr 1–2.
- Radoman A., *Porodična/podgorička trilogija Ljubomira Đurkovića* [w:] Lj. Đurković, *Porodična trilogija*, Cetinje–Podgorica 2016.
- Robertson R., *Globalization: Social Theory and Global Culture*, London 1992.
- Rosochacka A., *Potworne ciała protetycznego. Obcość uwewnętrzzniona*, „Świat i Słowo” 2012, nr 1.
- Schmidt J., *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Katowice 2006.
- Sierz A., *Jak w mordę*, przeł. I. Kurz, „Dialog” 1999, nr 3.
- Sudnik K., *Problemy literatury czy problemy z literaturą? Współczesna reinterpretacja kanonu literackiego a kwestie tożsamościowe w Czarnogórze* [w:] *Słowiańszczyzna dawniej i dziś – język, literatura, kultura*, red. A. Kołodziej, M. Bańka-Kowalczyk, A. Nowakowska, Červený Kostelec 2013.
- Vićević V., *Šest pisama princeze Ksenije*, „Matica” 2012, ljeto.
- Vojvodić R., *Politički angažman, organska mučnina i sentimentalizam beznada* [w:] *Dramski tekst danas u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji i Crnoj Gori*, red. S. Anđelković, Novi Sad 2004.
- Young R., *Postkolonializm. Wprowadzenie*, przeł. T. Król, Kraków 2012.
- Žene, drama i izvedba: Između post-socijalizma i post-feminizma*, red. L. Čale Feldman, Beograd 2015.