

Gabriela Abrasowicz

**(Trans)pozycje idei  
w postjugosłowiańskim  
dramatopisarstwie oraz teatrze  
(1990-2020)**  
Perspektywa transkulturowa



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
WYDAWNICTWO

### **Gabriela Abrasowicz**

– doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, slawistka, tłumaczka. Autorka książki *Dramat ciała. Ciało w dramacie. Twórczość serbskich i chorwackich dramatopisarek w latach 1990–2010* oraz artykułów poświęconych analizie współczesnego dramtopisarstwa i produkcji teatralnej w krajach byłej Jugosławii z perspektywy antropologii ciała i transkulturowości. Współredaktorka antologii: *(Nie tylko) fragmenty. Wybór nowych dramatów chorwackich* (z L. Małczakiem) oraz *Obudź mnie, gdy to się skończy. Wybór nowych dramatów z Bośni i Hercegowiny* (z M. Lechman). Na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach realizowała projekt badawczy *(Trans)pozycje idei w chorwackim i serbskim dramtopisarstwie oraz teatrze (1990–2020)*. Perspektywa transkulturowa, finansowany ze środków NCN.

**(Trans)pozycje idei  
w postjugosłowiańskim  
dramatopisarstwie oraz teatrze  
(1990–2020)**

Perspektywa transkulturowa

Gabriela Abrasowicz

**(Trans)pozycje idei  
w postjugosłowiańskim  
dramatopisarstwie oraz teatrze  
(1990–2020)**

Perspektywa transkulturowa

Recenzja

Katarzyna Osińska

Praca powstała w wyniku realizacji projektu badawczego nr 2017/24/C/HS2/00436,  
finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki



NARODOWE CENTRUM NAUKI

# Spis treści

## **Wprowadzenie / 9**

- Postjugosłowiańska produkcja dramatopisarsko-teatralna oraz jej funkcjonowanie w regionalnej sieci pojęć spod znaku „trans” / 9
- Zakres i charakterystyka badanego materiału / 12
- Perspektywa transkulturowa / 15
- Wstępne rozpoznania i ustalenia / 24
- Status produkcji dramatopisarsko-teatralnej / 24
- Podobieństwo paradygmatów twórczych i promocyjnych / 25
- Stan badań / 27
- Publikacje dramatów i realizacje sceniczne (kultura wyjściowa i perspektywa lokalna) / 33
- Projekty translatorskie zrealizowane w Polsce / 34
- Projekty artystyczne prezentowane i zrealizowane w Polsce / 37
- Dodatkowe refleksje / 41

## **Instytucjonalne usieciwienie a wsparcie procesów transkulturowych w postjugosłowiańskiej produkcji dramatopisarsko-teatralnej / 47**

- Perspektywa transkulturowa i model sieci w badaniach najnowszej produkcji dramatopisarsko-teatralnej i związanych z nią instytucji / 47
- Dyplomacja kulturalna i instytucjonalne usieciwienie w regionie postjugosłowiańskim / 49
- Ośrodki koordynujące i wspomagające (roz)budowę dramatopisarsko-teatralnej postjugosłowiańskiej sieci transkulturowej / 53
- Tradycja festiwalowa i konkursowa / 59
- Współtworzenie w sieci – koprodukcje teatralne / 62
- Wnioski / 65

## **Transfer jako tematyka i taktyka: Migracje, mobilność kulturowa i hybrydyzacja / 67**

- Migracja jako temat / 68
- Mobilność kulturowa / 74
- Hybrydyzacja w teatrze / 82

## **Działanie ponad reprezentacją w nowym teatrze (mikro)politycznym / 97**

- Nowy wymiar teatru politycznego / 97

Scena chorwacka / 107  
Scena serbska / 110  
Scena kosowska / 117  
Podsumowanie / 125

**Wobec kapitalistycznej (pseudo)wolności – teatralne manifesty na postjugosłowiańskich scenach / 129**

Wolność kontrolowana / 134  
Marks wiecznie żywy / 136  
Obnażona Wolna Europa / 138  
Głód wolności / 140  
Uprzedmiotowanie pracy – odrzeczywistnienie robotnic i robotników / 143  
Ku przestrodze / 145  
Podsumowanie wsparte jeszcze jednym przykładem / 147

**Porządki (de)marginalizacji a teatr stosowany / 151**

Postjugosłowiański pejzaż dramatopisarsko-teatralny – ponad granicami i różnicami / 151  
Rozwarstwienie etniczne i humanitarny teatr pamięci / 160  
Wykroczenie kobiet poza logikę mniejszości i teatr feministyczny / 163  
Punkty wspólne między strefą zewnętrzną i wewnętrzną – teatr jako rodzaj terapii / 168  
Wnioski / 170

**Figury dzieci i odgrywanie traumy wojny oraz tranzycji / 177**

„Przejścia” – trauma, dezorientacja i poszukiwanie nowego porządku / 177  
Serbia: Dzieciństwo z nadbagażem / 182  
Zabawy w dorosłość – Biljana Srbljanović / 183  
Koniec bajkowego dzieciństwa – Milan Marković / 185  
Bośnia i Hercegowina: Kłopotliwe dziedzictwo / 188  
Rozdrapywanie ran – Tanja Šljivar / 188  
Próba zaznania wolności – Tanja Šljivar / 191  
Niezdolność poczucie winy – Lejla Kalamujić / 192  
Chorwacja: Dokument jako punkt wyjścia do konfrontacji z niewygodną prawdą / 195  
Przeprowadzenie rachunku sumienia – Oliver Frljić / 196  
Próba wyrwania z marazmu – Katarina Pejović i Dario Harjaček / 200  
Czarnogóra: Dzieciństwo a obrona przed światem dorosłych / 203  
Przewodnik godny zaufania – Maja Todorović / 203  
Nowy wspaniały świat – Mirjana Medojević i Ilija Đurović / 206  
Kosowo: Dzieciństwo wykluczone – Jeton Neziraj / 208  
Odgrywanie „anormalnej normalności” traumy a współgranie z oczekiwaniami odbiorców / 212

---

Podsumowanie / 215

**Sceniczne ożywanie i potencjały autobiograficznego archiwum / 217**

Autobiografia jako funkcja / 217

Sceniczna odsłona autobiografii / 220

Tekst dramatyczny o rysie autobiograficznym / 224

Adaptacja prozy autobiograficznej / 231

Aktywizacja aktorów – integracja wyznań / 237

Autor(ka) jako agens / 240

Teatralne opracowanie danych / 243

Projekt autobiograficzny o projekcie socjokulturowym / 250

Przypadek osobny: proces, skrypt i odrzucenie gładkości spójnej narracji  
na rzecz absolutnej „przygody języka” / 253

Podsumowanie / 255

**Zakończenie / 257**

**Bibliografia / 263**

**Indeks osobowy / 281**

**Spis ilustracji / 291**



# 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 sprzężanie, dają się bez trudu uchwycić w unikatowej przestrzeni komunikacyjnej, którą wygenerowała sytuacja geopolityczna końca XX i początku XXI wieku na terenach byłej Jugosławii.

Region postjugosłowiański<sup>1</sup> z jego tradycją i historią jest swoistym laboratorium, w którym zachodzi szereg specyficznych procesów związanych

---

<sup>1</sup> 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 ogląd, 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 cyrkulacją 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

---

*Is post-Yugoslav literature an arguable or promising field of study?*, w: *Grenzüme – Grenzbewegungen: Ergebnisse der Arbeitstreffen des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft in Basel 2013 und Frankfurt (Oder) und Stübice 2014*, red. N. Friess, G. Lenz, E. Martin, A. Hodel, T. Hoy, R. Rast, Universitätsverlag Potsdam, Potsdam 2017, s. 106.

istnienia<sup>2</sup>. 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 spłótów narodowo-kulturowych systemów, interakcja między tym, co źródłowe, a tym, co docelowe, zjawiska i konteksty o charakterze globalnym<sup>3</sup>, 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 kultury<sup>4</sup> postjugosłowiańskiej (a zwłaszcza chorwackiej i serbskiej). Ich analiza w tak szczególny sposób wymaga jednak właściwego ramowania<sup>5</sup>, a w zasadzie zmiany i uelastycznienia ram jako schematów interpretacyjnych, społecznie konstruowanych, modelowo przewidywalnych i bezkrytycznie odtwarzanych<sup>6</sup>, co oznaczać tu będzie zastosowanie wspomnianej już optyki transkulturowej oraz wytyczenie granic systemu-świata<sup>7</sup> postjugosłowiańskiego dramatu i teatru.

---

<sup>2</sup> 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].

<sup>3</sup> 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.

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

<sup>5</sup> Termin „ramowanie” zastosowany tu został jako określenie strategii badawczej.

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

<sup>7</sup> 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”<sup>8</sup> 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. Kowalcz-Pawlik, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, s. XVI.

<sup>8</sup> 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 edukacyjną<sup>9</sup>, 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 spuścizny<sup>10</sup>. Twórcy

---

<sup>9</sup> 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).

<sup>10</sup> Tanja Petrović w swojej książce *Yuropa: 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 państwa<sup>11</sup>. Komentatorzy współpracy skuteczniejszej w ostatniej dekadzie mówią o „wciąż żywej wspólnej imaginacji”, która często nabiera cech „emocjonalnego kiczu”<sup>12</sup>. Oderwanie się od lokalności, które umożliwia konstytuowanie 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 rozbitcie na nowe państwa, produktywne negocjacje i ponowne „bycie ze sobą” (nie tylko „obok siebie”<sup>13</sup>). Co ważne, nie doprowadziło to do unifikacji czy ujednoczenia,

---

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.

<sup>11</sup> 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 Frljicia, 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”).

<sup>12</sup> 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).

<sup>13</sup> 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 wpraw. 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”<sup>14</sup> 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-

---

<sup>14</sup> 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”<sup>15</sup>.

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

---

<sup>15</sup> J. Denegri, *Strategije devedesetih: jedna kritička pozicija*, [http://www.rastko.rs/likovne/xx\\_vek/jesa\\_denegri.html](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 Frljić, Ivana Sajko, Anica Tomić i Jelena Kovačić, Goran Ferčec, Tena Štivičić, Ivor Martinić, Tanja Šljivar, Dino Mustafić, Selma Spahić, Nenad Todorović, Jeton Neziraj, Ljubomir Đurković, András Urbán, Zlatko Paković, Kokan Mladenović, Biljana Srbljanović, 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 kulturowy<sup>16</sup>. 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.

---

<sup>16</sup> 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 kroskulturowe<sup>17</sup> negocjacje związane z globalizacją zaowocowały wieloma nowymi koncepcjami. Najważniejsze terminy, z którymi spotykamy się w literaturze, to: wielokulturowość (multikulturowość), międzykulturowość (interkulturowość), wewnątrzkulturowość (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. Umędzynarodowienie 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 sieci<sup>18</sup>.

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

---

<sup>17</sup> 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\\_educacyjny\\_multicultural\\_1\\_kompetencje\\_wielokulturowe.pdf](http://www.biblioteki.org/dam/jcr:ef-c11497-bd3e-4e28-b263-88ed1830d1e4/MIC_material_educacyjny_multicultural_1_kompetencje_wielokulturowe.pdf) [dostęp: 30.06.2021].

<sup>18</sup> 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 diasporach<sup>19</sup>. 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 odrzuceniu<sup>20</sup>. Jak zauważył niemiecki badacz komunikacji interkulturowej Hans-Jürgen Lüsebrink<sup>21</sup>, 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 odbiorcą<sup>22</sup> oraz tworzeniem nowych hybrydycznych jakości. Powstające w ten sposób propozycje artystyczne funkcjonują jako punkty przecięcia<sup>23</sup> w otwartej na przepływy transkulturowej sieci. Model ten, cieszący się popularnością w wyniku zwrotu przestrzennego w humanistyce, sprzężony jest z wizją Wolfganga Welscha<sup>24</sup>.

---

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

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

<sup>21</sup> 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.

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> 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 transkulturacji<sup>25</sup> zaktualizowanej przez Welscha<sup>26</sup>. To odnowione podejście oznaczało odwołanie się do książki kubańskiego antropologa Fernando Ortiza<sup>27</sup> *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: usieciwienie kultur,

---

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

<sup>25</sup> 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](https://www.ae-info.org/attach/User/Gnisci_Armando/Highlight/gnisci_armano_transmantra.pdf) [dostęp: 28.09.2021].

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

<sup>27</sup> 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 się<sup>28</sup>.

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 terminów<sup>29</sup>. Należy zaznaczyć, że przesunięcie akcentu z wielokulturowości<sup>30</sup>, która jest „pewną społeczną strukturą organizacyjną” oraz interkulturowości, która „odnosi się do procesu i dynamiki współżycia”<sup>31</sup>, na transkulturowość, wydaje się zabiegiem koniecznym, ponieważ były to perspektywy niewystarczające. Poszerzyło to przede wszystkim

---

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

<sup>29</sup> 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.

<sup>30</sup> 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.

<sup>31</sup> 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 hybrydyzacji<sup>32</sup>, 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 zasobów<sup>33</sup>.

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 sztuka<sup>34</sup>. 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”<sup>35</sup>. W makroregionie zauważalne jest obecnie delikatne zacieranie się

<sup>32</sup> M. Duda, *Polskie Bałkany...*, s. 182.

<sup>33</sup> N. Matoš, *Transkulturne dimenzije kurikulumu*, „Pedagogijska istraživanja” 2013, br. 10 (1), s. 152.

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

<sup>35</sup> 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)<sup>36</sup>.

Praktyki transkulturowe (łączone 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 relacje<sup>37</sup>.

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”<sup>38</sup>.

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 mobilizatorami<sup>39</sup>, innymi słowy kulturtraegerami, czyli przenoszącymi kulturę ponad granicami państw narodowych<sup>40</sup>, preferują funkcjonowanie poza tradycyjnymi ramami, ponieważ zdali sobie sprawę, że transfer kulturowy jest cywilizacyjną nieuchronnością i widzą w mobilności szansę na przetrwanie oraz rozwój.

<sup>36</sup> A. Vujanović, *Studije performansa...*, s. 93.

<sup>37</sup> M. Duda, *Polskie Bałkany...*, s. 8.

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

<sup>39</sup> 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.

<sup>40</sup> 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 narodowej<sup>41</sup>. 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

---

<sup>41</sup> 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. Zwierzchowska, 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 KPGT<sup>42</sup>, 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 roku<sup>43</sup>), znany letni przegląd opery, teatru, tańca i muzyki Spliackie Lato (Splitsko ljetno, 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

---

<sup>42</sup> 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.

<sup>43</sup> 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 szczeblu 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.

# Indeks osobowy

- A**  
Abrasowicz Gabriela 14, 31, 35, 36, 47, 71,  
73, 78, 79, 86, 97, 99, 110, 116, 124, 126,  
137, 140, 146, 148, 149, 157, 161, 162,  
164, 167, 170, 173, 175, 177, 185, 189,  
190, 192, 217, 228, 233, 234  
Albahari David 217  
Albright Madeleine 211  
Anđelković Sava 29, 30, 105, 129, 134, 178  
Appadurai Arjun 15, 20  
Arendt Hannah 198, 238, 239  
Arnautović Samir 155  
Artuković Andrija 239  
Augustynowicz Anna 40  
Aviv Rachel 206, 208
- B**  
Bach Johann Sebastian 141  
Bachura-Wojtasik Joanna 220  
Bal Ewa 19, 23, 75, 78, 223, 258  
Banović Snježana 28  
Bańka Augustyn 181, 203  
Barna Lipkovski Marija 228  
Basha Doruntina 62–64, 159, 162–164, 166  
Bauman Zygmunt 154  
Bayerdörfer Hans-Peter 54  
Bazdulj Muharem 14  
Beckmann-Dierkes Norbert 127, 257  
Bečković Matija 115, 134  
Berardi Franco 109  
Bettelheim Bruno 205, 207  
Bevanda Dario 159  
Bhugra Dinesh 69  
Blagojević-Hughson Marina 42  
Blair Tony 120  
Blok Zbigniew 98  
Boal Augusto 162  
Bodroža Stevan 33, 71, 73, 79, 189  
Bodrožić Ivana 233, 234, 256  
Bogajewska Małgorzata 40  
Bogavac Jelena 110, 159, 160  
Bogavac Milena Minja 62, 63, 77, 87, 89,  
110, 122, 148, 158–160  
Bogusławska Magdalena 32, 47  
Bojović Igor 77  
Boko Jasen 33  
Bolten Jürgen 14, 15, 21  
Borowski Mateusz 23, 67, 76, 87  
Botić Matko 29, 101  
Bourdieu Pierre 48, 138  
Božinović Vedrana 137  
Bragiel Józefa 213  
Brecht Bertolt 112, 145  
Breivik Anders 109  
Bremer Alida 14  
Brešan Ivo 32, 34  
Brklek Alen 256  
Brnabić Ana 113  
Brudnicki Piotr 140  
Bugajski Ryszard 40  
Bujan Ivan 152  
Bujwid-Kurek Ewa 133  
Buljan Ivica 39  
Burić Igor 236  
Byers Eben 143, 144
- Č**  
Čakširan Boris 169  
Čale Feldman Lada 28–30, 45, 163, 164, 239  
Čaržavec Marta 167  
Castellanos Giovanni 38, 40

- Čelebić Marko 143  
 Chadwick Jonathan 162–164  
 Chisholm Alex 38  
 Chlebda Wojciech 238  
 Chojnowski Dominik 147  
 Cichosz Marzena 49  
 Cielesta Agnieszka 24, 36  
 Cieplak Piotr 39  
 Clinton Bill 123  
 Crimp Douglas 83  
 Czarnecka Barbara 235  
 Czermińska Małgorzata 223, 247  
 Czyżewski Krzysztof 23, 260  
 Ćirić Mina 167  
 Ćirić Sonja 101, 102, 179  
 Ćirlić Dorota Jovanka 34, 38, 47, 72, 80,  
 97, 183  
 Ćosić Dobrica 115
- D**ąbkowska Paulina 222  
 Dąbrowski Mieczysław 153, 154  
 De Luka Dara 250  
 Dean Jodi 105  
 Dedić Nikola 48  
 Deja Katarzyna 20, 21  
 Delahaye Gilbert 185  
 Denegri Ješa 16  
 Depolo Milena 158  
 Đerić Zoran 34, 144  
 Dimitrijević Olga 17, 33, 34, 62, 63, 77, 134,  
 136, 145, 148, 158, 165, 166, 250, 251,  
 261  
 Đinđić Zoran 29, 106, 112, 113, 130  
 Divjak Žiga 37, 247, 248  
 Długosz Piotr 179  
 Dolto Françoise 201  
 Domańska Ewa 42  
 Đorđev Bojan 63, 80, 141, 148, 158  
 Đorđević Jelena 40  
 Đorđević Marko 97, 118, 130  
 Drabik-Podgórna Violetta 180
- Dragičević Šešić Milena 51–53, 59, 61, 77  
 Drakulić Slavenka 217, 232, 237, 238  
 Drndić Daša 232, 233  
 Držić Marin 26  
 Duda Dean 48  
 Duda Maciej 12, 22, 23, 218  
 Dukovski Dejan 34, 102  
 Đulić Sead 249  
 Duniec Krystyna 99  
 Đurić Dubravka 29, 106  
 Đurović Ilija 206, 208  
 Đurković Ljubomir 17, 63, 77  
 Dzido Dominika 70  
 Dziuba Jolanta 31, 40
- E**co Umberto 154  
 Eichmann Adolf 159, 238, 239  
 Ekmečić Milorad 115  
 Eldan Filip, Eldan Nikša, Eldan Petar 88  
 Epstein Mikhail 21  
 Espagne Michel 68
- F**ehimović Mirza 62  
 Ferčec Goran 63, 77, 141, 142, 158, 225,  
 232, 233, 261  
 Ferlin Matija 39  
 Fiedor Marek 40  
 Fischer-Lichte Erika 42, 68, 83, 95  
 Forman Miloš 120  
 Franczak Karol 11  
 Franko Jure 58  
 Frankowiak Anita 221  
 Frańkowiak Bartosz 91, 140, 149  
 Friedman Milton 133, 134, 145, 149  
 Frljić Oliver 14, 17, 28, 29, 39, 41, 52, 63,  
 80, 81, 100, 101, 103, 104, 106, 107, 112,  
 117, 130, 148, 159, 196–200, 253, 254  
 Fromm Erich 131, 132, 147
- G**adacz Tadeusz 131  
 Gal Štromar Maja 167

- Gašparović Darko 126, 199, 200  
Gašparović Tajana 28  
Gavran Kristina 167  
Gavran Miro 32, 35, 40  
Gazvoda Nejc 37, 261  
Ghandi Mahatma 113  
Giddens Anthony 181  
Gielen Pascal 79, 98, 125, 257  
Giergiel Sabina 218, 222  
Glovacki Aleksandra 46  
Gnisci Armando 20  
Goffman Erving 153, 170  
Gojković Neda 167  
Goldsworthy Vesna 217  
Golka Marian 91, 93, 156  
Goris Yannicke 69  
Gosk Hanna 42, 217  
Gospić Županović Ana 28  
Govedarica Nataša 63, 92, 159  
Govedić Nataša 29, 101, 134, 141, 178, 253  
Górski Wiesław 40  
Grabowska Ewa 40  
Grace Sherrill 222  
Graves James Bau 170  
Grcić Katja 261  
Greenblatt Stephen 23, 42, 76, 81  
Grochola Wiesława 256  
Gromača Tatjana 256  
Grubić Marko 111  
Gruchlik Honorata 154  
Grujić Filip 33, 74, 143, 144  
Grušanović Zlatko 228  
Grzemska Aleksandra 220  
Guichard Jean 188  
Gunn Janet Varner 247
- H**adžić Fadil 45, 59  
Hamer Simona 261  
Handke Peter 124  
Handl Hrvoje 169  
Harjaček Dario 160, 200, 201  
Harwood Ronald 103  
Hedenius Marie Persson 208  
Heiser Jörg 83  
Herceg Monika 167, 256  
Herder Johann Gottfried von 22  
Herman Judith Lewis 206  
Hollander Saskia 69  
Horváth Ödön von 109  
Hoxha Fjolla 167  
Hristić Jovan 34  
Hrvatín Varja 261  
Huremagić Ramiz 158, 240, 242
- I**bsen Henrik 112, 121  
Ilić Branislava 33, 159  
Ilić Vlatko 30, 91, 156  
Injac Goran 32, 36, 38, 47, 60, 74, 86, 97,  
104–106, 130  
Isakov Aleksandra 148, 149  
Isaković Ana 158, 240–242  
Ivanović Oliver 113  
Iwan Bolesław 61  
Iwasiów Inga 222, 223
- J**abłkowska Joanna 19, 259  
Jagić Dorta 256  
Janežič Tomi 63  
Janković Aleksandra 111  
Jelčić Bobo 107, 108, 159  
Jelušić Siniša 29  
Jezerkić Vesna 33  
Jońska Anna 202  
Jovanov Svetislav 33  
Jovanović Dušan 34  
Jucewicz Agnieszka 196  
Jukić Elmir 38  
Jurčić Mia Laura 167
- K**afka Franz 120  
Kalamujić Lejla 36, 158, 188, 192–194, 225  
Kantner Katarzyna 198

- Kasperski Edward 217  
 Kasprzak Jakub 38  
 Kaštelan Lada 34, 35  
 Katić Branka 250  
 Kempinsky Grzegorz 39  
 Kesar Jovan 34  
 Kesey Ken 120  
 Kękuś Anna 40  
 Kica Janusz 227  
 Kiš Danilo 122  
 Kisić Izabela 114, 117  
 Klaić Dragan 23, 42, 47, 54, 77, 79, 90, 257, 260  
 Klarić Lucija 167, 232  
 Klepica Vedrana 145–147, 159, 165, 166, 250, 251, 261  
 Knežević Jelena 102  
 Koch Magdalena 36, 46, 86, 151, 156, 219  
 Kodrić Gagro Ana 36  
 Kokanov Dimitrije 33, 261  
 Kokotović Nada 54  
 Kolb Marija 167  
 Komljanec Kim 261  
 Kopiczek Alojzy 59  
 Korbar Hrvoje 225  
 Korczak Janusz 181, 215  
 Koruga Igor 261  
 Kovač Mario 38  
 Kovačević Dušan 34, 40  
 Kovačević Marko 30  
 Kovačić Jelena 17, 37, 38, 158, 159, 233–235, 261  
 Kozirolecki Józef 259  
 Krakowska Joanna 31, 225, 256  
 Kramer Stanley 239  
 Kraskowska Ewa 196  
 Križan Nina 39  
 Kreševljaković Nihad 46  
 Krleža Miroslav 31, 112  
 Krnajski Ksenija 33  
 Krsmanović Asja 159  
 Kryeziu Edona 124  
 Kuligowski Waldemar 32, 47, 86, 97, 130  
 Kuljić Todor 92  
 Kurbel Beatrica 167, 261  
 Kurelec Tomislav 255  
 Kurjački Luka 229  
 Kusturica Emir 115  
  
**Laclau Ernesto** 99  
 Lanzmann Claude 239  
 Lasić Ana 77  
 Lasocińska Kamila 223, 255  
 Lazić Jasmina 172  
 Lazin Miloš 30, 129, 183  
 Lebović Đorđe 235, 236  
 Lechman Martyna 36, 73, 79, 189  
 Lederer Ana 28  
 Lehmann Hans-Thies 99–101, 104, 125, 126  
 Lepa Brena 217, 250–253  
 Levinas Emmanuel 154  
 Lichy Dominika 36  
 Liješević Boris 63  
 Lipiec-Wróblewska Agnieszka 40  
 Lis Adrian 138  
 Lis-Turlejska Maja 180  
 Lityńska Aleksandra 134  
 Ljubić Lucija 28  
 Ljumović Janko 29, 30, 46, 127, 138, 151, 156, 257, 260  
 Lončarević Faruk 102  
 Lorenci Jernej 39, 41, 85, 159, 238, 239  
 Lozica Olja 141, 158, 246, 261  
 Lubas-Bartoszyńska Regina 219, 221, 225  
 Lugonić Adnan 159  
 Lukić Darko 18, 21, 22, 29, 30, 152, 153, 157, 160, 171, 173, 178  
 Lukić Velimir 34  
 Lupi Alvir Magdalena 159  
 Lüsebrink Hans-Jürgen 19

- Łazarkiewicz Piotr 40  
Łuczak Marcin 37
- M**  
Macura Sanja 154  
Magnone Lena 220  
Majdzik Katarzyna 34, 35, 219  
Maksimović Galina 167  
Malaparte Curzio 239  
Malinowska-Tyszkiewicz Tatiana 39  
Malinowski Bronisław 20  
Malkočević Nedim 169  
Małczak Leszek 24, 31, 35, 36, 39, 40, 45,  
71, 86, 219, 231  
Mamet David 102  
Manojlović Miki 63, 84  
Marković Goran 38  
Marković Jagoš 103, 183  
Marković Milan 17, 29, 33, 38, 73, 77, 106,  
185–188  
Marković Milena 29, 33, 34, 39, 77, 158  
Marks Karol 136, 137, 143  
Marlier Marcel 185  
Marot Kiš Dajana 152  
Marszałek Magdalena 238  
Martin Carol 221  
Martinić Ivor 17, 29, 37, 38, 52, 77, 159, 261  
Martinović Bogojević Jelena 257  
Masevičienė Alma 18  
Mataković Marijan 34  
Matijević Tijana 9, 48  
Matišić Mate 17, 28, 33, 38, 227, 228  
Matka Teresa 123  
Matoš Nikolina 22  
Matusiak Agnieszka 32  
May Karol 123, 124  
Medenica Ivan 101, 103, 104, 116  
Medojević Mirjana 77, 206, 208  
Meheik Diana 39, 71, 159  
Mehić Selma 31  
Meissner Krystyna 39  
Melchinger Siegfried 125  
Mihajlović Mihiz Borislav 26, 33  
Mihajlović Petar 144  
Mihanović Dubravko 33, 35, 38, 159, 261  
Mijač Dejan 38  
Milekić Sven 200  
Milin Boško 30  
Milivojević Mađarev Marina 29, 46, 163, 164  
Milošević Slobodan 55, 105  
Mirčevska Žanina 77  
Mirren Helen 261  
Mislej Tjaša 261  
Mitrović Nina 33, 35, 261  
Mladenović Kokan 17, 87, 89, 110, 111,  
148  
Mladić Ratko 102, 115  
Möderndorfer Vinko 37, 145  
Morawski Witold 180  
Moretti Franco 11  
Moskwin Andriej 37, 248  
Moszkowicz Mirosława 82  
Mouffe Chantal 99, 105  
Mrakovčić Matija 170  
Mrđenović Maja 136, 174, 182  
Munjin Bojan 200  
Murić Dušan 137  
Mustafić Dino 14, 17, 62, 63, 93, 94, 102,  
110, 122, 237, 238, 241
- N**  
Nastovska Biljana 166  
Nelević Nataša 29, 30, 34, 159, 165, 166  
Nežić Anja 197  
Neziraj Blerta 38, 39, 63, 120, 121, 123  
Neziraj Jeton 17, 34, 38, 46, 56, 63, 73,  
77, 93, 110, 112, 118–124, 130, 148,  
158–162, 164, 208, 209, 211  
Niedziałek Ewa 84  
Nikčević Sanja 28, 30, 33, 125  
Nikitorowicz Jerzy 118  
Nikolić Darinka 30, 105, 212  
Nikolić Katarina 62  
Nikolić Mirjana 52



- Nikolić Nikolić Danica 33  
Nikolić Romano 38, 39, 158, 159, 244–247  
Nikolić Tatjana 250  
Niziołek Katarzyna 155, 172, 173  
Nola Marijana 39  
Novakov Sibinović Jasna 28, 107, 198  
Novljaković Jasmin 39  
Nowicka Ana 39  
Nye Joseph 49
- O**  
Obara Tomasz 40  
Obradović Slobodan 250, 251  
Obrenović Aleksandar 34  
Ochodlo Andre 40  
Odija Daria 31  
Ognjenović Vida 28, 102  
Ogrodzka Dorota 261  
Olkusz Ksenia 153  
Olkusz Piotr 126  
Orel Barbara 104  
Ortiz Fernando 20, 42
- P**  
Pahor Boris 239  
Pajak Patrycjusz 36  
Paković Zlatko 17, 63, 112–117, 122, 130, 148, 149, 159  
Palczny Tadeusz 19, 20  
Pantelić Zoran 240–242  
Parchomiuk Monika 155  
Pavičević Mila 159, 244, 245, 246  
Pavičević Borka 55  
Pavković Vasa 235  
Pejaković Petar 137, 175  
Pejović Katarina 159, 200, 201  
Pejović Marko 170  
Pekaniec Anna 221  
Pekić Borislav 34  
Pelević Maja 17, 29, 33, 34, 38, 39, 77, 90, 106, 134–136, 158, 250, 251, 261  
Penović Ivan 261  
Perić Vesna 62, 158
- Perković Franka 232  
Perrault Charles 206  
Peruzović Filip 35  
Pešikan-Ljuštanović Ljiljana 29  
Pešut Dino 33, 62, 158, 224, 256, 261  
Petković Liker Marina 243  
Petranović Martina 28  
Petrović Tanja 14, 47  
Petrž Sandra 245  
Pick Dominik 68, 75  
Pieniążek-Marković Krystyna 35  
Pieprzyca Maciej 40  
Pieterse Jan Nederveen 83, 84  
Piscator Erwin 99  
Plavšić Biljana 115  
Pograjc Matjaž 38  
Ponte Carla del 123  
Potocka Maria Anna 131  
Pregrad Sonja 243  
Primavesi Patrick 98  
Prohić Ozren 159, 245  
Przastek Daniel 130
- Q**  
Qena Vesa 165, 166
- R**  
Radić Maša 167  
Radonjić Miroslav 28, 46, 102  
Radosavljević Duška 132  
Radović Veljko 34  
Radulović Ksenija 103  
Radulović Neda 37  
Rafaj Nikolina 225, 232  
Rafolt Leo 28, 33, 35  
Raičević Ljiljana 166  
Rajković Nataša 107  
Rakić Kiselčić Jovana 170  
Ranković Danijela 166, 167  
Ranković Nemanja 102  
Reinelt Janelle 127  
Rem Goran 35  
Rewerenda Magdalena 107

- Rewers Ewa 23, 84, 220  
Reza Jasmina 102  
Rezman Peter 261  
Ricoeur Paul 92, 255  
Rifatović Rifat 160  
Ristić Irena 30, 156  
Ristić Ljubiša 54  
Ristić Zoran 161, 162  
Robertson Roland 11, 83  
Rogač Mijatović Ljiljana 52, 53, 77  
Rogowska Lena 18  
Romanowska Jadwiga 20  
Romčević Nebojša 24  
Rosandić Tara 167  
Roźnowski Bohdan 209  
Rudnički Erna 167  
Rustemović Mirna 261  
Ruttar Anna 35  
Ruždjak Podolski Dora 39  
Ryznar Anera 233
- Sadowski Andrzej 40  
Sajewska Dorota 11, 104, 127  
Sajko Ivana 14, 17, 28, 29, 34, 38, 39, 52, 77, 85, 86, 126, 134, 159, 178, 261  
Šajtinac Uglješa 38, 74, 106  
Samardžić Nikola 115  
Šamić Jasna 70, 159  
Šarić Lana 37  
Satir Virginia 183  
Savić Slobodan 28  
Savin Egon 38, 62  
Schechner Richard 42  
Scheuermann Hodak Lydia 71, 159  
Schubert Gabriella 151  
Šćepanović Ninoslav 240  
Sekuloska Blagica 165, 166  
Semenič Simona 34, 37, 63, 159, 261  
Senker Boris 29, 30, 36, 129  
Šeparović Borut 17, 77, 90, 108, 109, 111, 159  
Siekiera Joanna 49
- Sijarić Ćamil 112  
Sikorska Iwona 180, 209, 213  
Simović Ljubomir 34  
Šimpraga Mila 167  
Siuda Małgorzata 40  
Skenderagić Mirza 36, 62  
Skerlić Boban 158  
Šljivar Tanja 17, 31, 33, 34, 36, 37, 52, 63, 71, 73, 77–80, 86, 99, 159, 160, 165, 166, 179, 188, 189, 191, 192, 250, 251, 261  
Smiljanić Radmila 158  
Šnajder Slobodan 32, 34, 39, 232  
Sobczak Jadwiga 32  
Šodan Damir 256  
Solar Maja 154, 155  
Sołtysik Natalia 40  
Sordyl Alina 237  
Sosnowska Dorota 220, 255, 256  
Šovagović Filip 34, 35  
Spahić Selma 17, 63, 79, 89, 92, 159, 189, 237  
Spasojević Dušan 38, 74  
Srbljanović Biljana 17, 28, 29, 34, 37–40, 72, 94, 103, 105, 117, 134, 159, 178, 183, 184, 188  
Srđić Stojan 159  
Srniec Todorović Asja 35, 39  
Stambolić Ivan 113  
Starina Matic 238  
Stelmach Andrzej 180  
Štikš Igor 63  
Štivičić Tena 72, 77, 159, 261  
Stoiński Andrzej 131  
Stojanović Gorčin 117, 235, 236  
Strindberg August 102  
Sugiera Małgorzata 23, 67, 76, 87, 104  
Suša Anja 38, 39, 185, 203  
Šušak Dorotea 167, 246  
Šuvaković Miško 48, 52, 98, 105  
Szekspir William 84  
Szkotak Paweł 40

- Szkudlarek Tomasz 134  
 Szlendak Tomasz 140  
 Szpecht Magda 87  
 Szperlik Ewa 219, 234  
 Sztandara Magdalena 32, 47, 60, 86, 97, 130  
 Sztarbowski Paweł 197  
 Szumiec Paweł 40  
 Ślawska Magdalena 217, 218  
 Śliwonik Lech 168  
 Świątkowska Wanda 232
- T**aczyńska Katarzyna 219, 235  
 Tadić Dimitrije 77  
 Tajbl Stefan 159  
 Tasić Ana 29, 91, 92, 101  
 Tešija Kristina 179  
 Thoreau Henry David 113  
 Todorova Marija 238  
 Todorović Maja 78, 181, 203–205  
 Todorović Nenad 17, 110, 130, 159, 160  
 Tomičić Espi 158, 224, 225, 227, 261  
 Tomić Anica 17, 37, 38, 158, 159, 191,  
 233–235, 261  
 Tomović Ana 63, 159  
 Topčić Zlatko 34  
 Toplak Kristina 52  
 Torbica Vuk Igor 39  
 Toth Laszlo 206  
 Traczyk Przemysław 131  
 Trifunović Branislav 160  
 Tripković Dragana 151  
 Tryka Barbara 99  
 Trzebiński Jerzy 224  
 Turčinović Željka 25, 46  
 Turczyn Anna 253  
 Turner Victor 59
- U**dovičić Pleština Željka 237, 238, 241  
 Udovički Lenka 103, 141  
 Ugrešić Dubravka 217, 219, 232  
 Ugričić Sreten 185, 186
- Unkovski Slobodan 102  
 Upper Nick 63  
 Urbán András 17, 101, 102, 117, 130, 136–139  
 Urbanek Joanna 132
- V**asiljev Igor 248  
 Végel László 138–140  
 Veličković Nenad 217  
 Velikić Dragan 14  
 Verde Nora 256  
 Vilčnik Rok 261  
 Vlašić Luka 261  
 Vojvodić Radmila 29, 30, 179, 257, 269  
 Vučetić Milenko 34  
 Vučić Aleksandar 113  
 Vujadinović Dimitrije 49–52, 76  
 Vujanović Ana 21, 23, 47, 52, 60, 97, 99,  
 105, 106, 171, 173  
 Vujasinović Dada 113  
 Vujčić Marina 167  
 Vujić Joakim 26, 45, 60  
 Vujošević Filip 63, 92, 106, 159, 190  
 Vukelić Dina 261  
 Vuković Ivana 261
- W**aldenfels Bernhard 154, 155  
 Walejewa Roza 215  
 Wallerstein Immanuel 42  
 Warsicka Małgorzata 38  
 Wądolny-Tatar Katarzyna 180  
 Wątróbski Adam 131  
 Weber Samuel 95  
 Webster Mark 171  
 Welsch Wolfgang 17, 20, 22, 42, 82, 259  
 Wichowska Joanna 254  
 Wielechowska Katarzyna 44  
 Więckiewicz Agnieszka 43, 152  
 Winiecki Jan 132  
 Wnuk Agnieszka 224, 247  
 Wolny-Hamkało Agnieszka 259

**Yuval-Davies** Nira 70

**Zadel** Andrew 162

Zajas Paweł 42, 65, 67, 68

Zajec Tomislav 33–35, 37, 38, 158, 225, 261

Zavišić Nikola 90

Zawodziński Waldemar 39, 71

Zawojski Piotr 87, 89, 90

Zec Aleksandra 130, 159, 197–200

Zielińska Mirosława 68

Zieliński Bogusław 35

Žižek Slavoj 105, 124

Žmak Jasna Jasna 63, 159, 245, 261

Žulj Rona 167, 261

Zwierzchowska Dominika 24, 36

## Spis ilustracji

**FOTOGRAFIA 1.** *Ali grad me je štitio*, tekst: Tanja Šljivar, reż. Bojan Đorđev, Teatr Narodowy w Užicu. Fot. Baja Vujović / 80

**FOTOGRAFIA 2.** *Jami distrikt*, tekst: Milena Minja Bogavac, reż. Kokan Mladenović, Teatr BITEF. Fot. Dejan Lalić / 89

**FOTOGRAFIA 3.** *Mladež bez Boga*, koncepcja i reż. Borut Šeparović, Montažstroj, Zagrebski Teatr Młodych, Akademia Sztuki Dramatycznej w Zagrzebiu. Fot. Marko Ercegović / 111

**FOTOGRAFIA 4.** *Srebrenica. Kad mi ubijeni ustanemo*, koncepcja, tekst i reż. Zlatko Paković, Helsińska Fundacja Praw Człowieka w Serbii. Fot. Srđan Veljović / 116

**FOTOGRAFIA 5.** *Hipokritët ose pacienti anglez*, tekst: Jeton Neziraj, reż. Agon Myftari, Blerta Neziraj, Centrum Multimedia. Fot. Jetmir Idrizi / 121

**FOTOGRAFIA 6.** *Sloboda je najskuplja kapitalistička reč*, tekst, koncepcja, reż. Maja Pelević, Olga Dimitrijević, Teatr BITEF. Fot. Vesna Radovanović / 136

**FOTOGRAFIA 7.** *What is Europe? Ratni obred*, na motywach tekstów Lászla Végela, dram. Bojana Vidosavljević, reż. András Urbán, Scena MESS – ART HUB. Fot. Velija Hasanbegović / 139

**FOTOGRAFIA 8.** *Zërat/Glasovi*, dram. Doruntina Basha, Marina Milivojević-Mađarev, reż. Jonathan Chadwick, koord. Jeton Neziraj. OMPF/CCTD. Fot. z archiwum Centrum Multimedia/OMPF / 164

**FOTOGRAFIA 9.** *Plave priče*, Duša – Belgrad, Ludruga – Zagrzeb, Feniks – Tuzla. Fot. Lidija Antonović / 172

**FOTOGRAFIA 10.** *Ljudožderka ili kako sam ubila svoju porodicu*, tekst: Lejla Kalamujic, reż. Lajla Kaikčija, Bośniacki Teatr Narodowy w Zenicy. Fot. Draženko Jurišić / 194

**FOTOGRAFIA 11.** *Aleksandra Zec*, koncepcja i reż. Oliver Frljić, dram. Marin Blažević, Teatr Chorwackiego Domu Kultury, Międzynarodowy Festiwal Małych Scen, Rijeka. Fot. Petar Fabijan / 199

**FOTOGRAFIA 12.** *Hotel Zagorje*, dram. Jelena Kovačić, reż. Anica Tomić, Miejski Teatr Dramatyczny im. Branka Gavelli, Zagrzeb. Fot. Jasenko Rasol / 235

**FOTOGRAFIA 13.** *Kako smo preživjele*, dram. Željka Udovičić Pleština, reż. Dino Mustafić, Zagrebski Teatr Młodych. Fot. Mara Bratoš / 241

**FOTOGRAFIA 14.** *Pogledajme/Lookatme*, dram. Mila Pavičević, reż. Romano Nikolić, Arterarij. Fot. Sanjin Kaštelan / 246

Redaktor  
Studio Editio

Zdjęcie na okładce autorstwa Saint-D z portalu Pixabay.com

Projekt okładki  
Tomasz Tomczuk

Redakcja techniczna  
Małgorzata Pleśniar

Korekta  
Marzena Marczyk

Redaktor inicjujący  
Michał Kompała

Łamanie  
Wostok-Design Jakub Popłoński | [www.wostok-design.com](http://www.wostok-design.com)

Nota copyrightowa obowiązująca do 31.12.2022  
Copyright © 2021 by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Wszelkie prawa zastrzeżone

Sprzymyamy otwartej nauce. Od 1.01.2023 publikacja dostępna na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



Wersja elektroniczna monografii zostanie opublikowana w formule wolnego dostępu w Repozytorium Uniwersytetu Śląskiego [www.rebus.us.edu.pl](http://www.rebus.us.edu.pl)

 <https://orcid.org/0000-0002-2977-4822>

<https://doi.org/10.31261/PN.4098>

Abrasowicz, Gabriela  
(Trans)pozycje idei w postjugosłowiańskim  
dramatopisarstwie oraz teatrze (1990-2020) :  
perspektywa transkulturowa / Gabriela Abrasowicz.  
Wydanie I. - Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu  
Śląskiego, 2021

**ISBN 978-83-226-4153-8**  
(wersja drukowana)  
**ISBN 978-83-226-4154-5**  
(wersja elektroniczna)

Wydawca  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice  
[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)  
e-mail: [wydawnictwo@us.edu.pl](mailto:wydawnictwo@us.edu.pl)

Druk i oprawa:  
Volumina.pl Daniel Krzanowski  
ul. Księcia Witolda 7-9  
71-063 Szczecin

Wydanie I. Arkuszy drukarskich: 18,25. Arkuszy wydawniczych: 21,5. Publikację wydrukowano na papierze offsetowym 90g. PN 4098. Cena 49,90 zł (w tym VAT).

Monografia Gabrieli Abrasowicz jest potrzebna, przede wszystkim z uwagi na rzetelny opis procesów zachodzących w teatrze i dramacie krajów byłej Jugosławii. Praca dowodzi niewątpliwych kompetencji autorki w zakresie opisywanych realiów, jak i jej teoretycznego przygotowania do podjęcia tematu w perspektywie transkulturowej. A trzeba podkreślić, że ukazanie analizowanych zjawisk w tej właśnie perspektywie jest uzasadnione z uwagi na szczególną sytuację badanego regionu – obszaru wciąż za mało w Polsce rozpoznanego.

*(dr hab. Katarzyna Osińska, prof. IS PAN,  
fragment recenzji wydawniczej)*

Cena 49,90 zł (w tym VAT)

ISBN 978-83-226-4154-5



9 788322 641545

Więcej o książce

