

El nou teatre serbi

Igor Marojević

Si tenim en compte el creixement del nacionalisme, les guerres, les sancions polítiques i tot el que a partir de final dels anys vuitanta es va produir a Sèrbia i als Balcans, queda clar que una realitat d'aquestes característiques oferia un tema tan abundant als artistes que ja els resol·lia un aspecte de l'obra per endavant. Així doncs, relatar la història dels nous artistes serbis, sempre i de manera indefectible, vol dir relatar la història del tractament artístic d'una realitat radical. És més que evident, doncs, que en aquest sentit el teatre no és una excepció. L'única excepció, en el cas concret, no té a veure amb el tema, sinó amb el procediment artístic. I és que a diferència dels escriptors o els directors de cinema, els autors del nou teatre serbi, a l'hora d'explicar la nova realitat, gairebé no disposaven de suport contemporani poètic entre les obres nacionals. Al marge dels drames de Dušan Kovačević (1948), van quedar pràcticament sense cap mena de base. Per això no és estrany que les primeres reaccions dels autors joves (i relativament joves) del teatre serbi davant la realitat que hem descrit fossin produïdes de manera força conservadora.

Al seu drama *Sveti Sava*, estrenat el 1988, Siniša Kovačević (1954) reaccionava davant del creixement dels aspectes mític i històric en el discurs públic serbi cap a final dels anys vuitanta. Feia una paròdia de la vida de la família d'uns sants serbis, els Nemanjić, dels quals formava part el protagonista, Sveti Sava (sant Sava). Mentre es representava al Teatre Iugoslau (Jugoslovensko dramsko pozorište), però, va entrar un grup de nacionalistes serbis que va interpretar l'obra de manera força literal i va interrompre la representació i va amenaçar l'elenc. Un cop acabada la representació i arran de la por que va experimentar, l'actor principal, Žar-



ko Laušević (1960), es va comprar una pistola. A partir d'aleshores sempre més va anar armat. Al cap d'un temps, amb els nervis debilitats, va caure fàcilment en una baralla amb dos nois montenegrins i els va matar. Crec que és una imatge molt plàstica —i, és clar, cínica— de la vinculació tan estreta que existeix entre el teatre serbi i la vida.

Siniša Kovačević és un dels autors més agosarats del teatre serbi pel que fa al plantejament dels temes; en el seu cas, són la sida, la vida de la gent procedent de zones pobres i rurals a la relativament rica Vojvodina, a les cases dels alemanys que, després de la II Guerra Mundial, havien estat assassinats o expulsats pels partisans i els comunistes iugoslaus. Ara bé, els escàndols que susciten les obres de Kovačević es deuen més a la relació, una mica crua, que mantenen amb la realitat brutal que a qualsevol altre tipus de provocació poètica.

Dins de la mateixa categoria (la influència poètica indubtable de Dušan Kovačević, l'escriptura conservadora, la generació dels anys cinquanta, la figura de l'escriptor-professor universitari d'arts dramàtiques), Stevan Koprivica (1959) podria representar una visió «més tova» de Siniša Kovačević. Les seves peces teatrals són més «diplomàtiques» que les de Siniša Kovačević: Koprivica continua tenint a veure amb el que és polític, però se serveix més de les més al·lusions i sovint reemplaça el problema de l'actualitat amb l'ambientació històrica. La possibilitat d'una recepció salvatge per part del públic serbi disminueix també gràcies al fet que les obres tinguin lloc a Montenegro: per exemple, és allà on s'esdevé el seu drama dedicat a l'absolutisme balcànic *Dugo putovanje u Jevropu* (1992).

El pas de la poètica conservadora i clàssica a les tendències més noves es pot veure en les obres de Nebojša Romčević (1962), Uglješa Šajtinac (1971) i Milena Marković (1974). Aquests tres autors també tracten la mentalitat local, però, alhora, intenten aplicar diversos tipus de distanciament respecte al tema.

El drama *Paviljoni...*¹ (2001), de Milena Marković, aparentment és un document naturalista de la vida d'un suburbi marginal de Belgrad. Però, com si de fet l'autora creés una base realista per poder destruir-la a poc a poc, l'obra juga tota l'estona amb la forma i amb l'horitzó d'expectatives del públic. Marković ho aconsegueix, sobretot, fent ús d'unes inesperades digressions fantàstiques. L'element de cohesió entre les dues característiques principals de l'obra, la (neo)realista/naturalista i la fantàstica, rau en un element gairebé inexplicable, molt ben administrat i quasi líric: un element que té a veure amb el fet que el segon ofici de Marković sigui el de poetessa.

El tractament del que és marginal resulta notable en les obres de dos altres autors d'aquest «grup potètic»: Uglješa Šajtinac i Nebojša Romčević. A *Huddersfield* (2004), Šajtinac intenta mantenir la distància amb els motius de la guerra, la pobresa i el fracàs psíquic col·lectiu, fent servir, d'una banda, els elements melodramàtics, i de l'altra, una varietat de punts de vista: el d'un noi que va decidir deixar la brutal realitat sèrbia i viure a Anglaterra, i el dels que es van quedar, entre altres, el punt de vista d'un senyor de cinquanta anys i el d'una noia de setze anys. Tot passa en un poble de Vovodina. Cal afegir-hi que l'obra es va estrenar a Leeds i que, a més, va ser traduïda a l'italià i publicada a Itàlia en format de llibre.

Romčević també descriu la marginalitat de la societat, la qual cosa sol ser una manera gairebé tradicional d'intentar aconseguir una certa distància artística d'un *grande récit*. En el cas de Romčević, però, amb l'àmbit marginal augmenta el risc poètic. I és que en la seva antipopulista *opera prima*, *Grobljanska* (1992), els protagonistes són la gent extremament marginal, la que treballa al cementiri. Per tant, la presència de la mort creix gairebé sense intermissió. I en la seva obra més prestigiosa, *Carolin Neuber* (1999), Romčević es permet un cert experiment —en un moment donat, l'escriptora alemanya interromp la

¹ La part baixa de Nou Belgrad.

representació per poder-se barallar amb el públic— i l'obsessió contra el poble serbi queda reemplaçada pel segle XVIII a Alemanya.

La combinació d'una actitud antipopulista amb l'ambient occidental, usat en virtut d'antípoda de la realitat sèrbia ja descrita, formava part de la poètica de les primeres obres de Biljana Srbljanović (1970). Així doncs, aquesta estratègia està present en la seva obra més prestigiosa, *Beogradska trilogija* (1996) i també a *Pad* (2000), obra que segons la mateixa autora és un pamflet antifeixista i que acaba en l'escena en què es desperta una nova Europa. L'obra *Supermarket* (2004) explica «el límit de l'ex-Occident que es troba en la transició política amb l'Occident liberal-capitalista, que no sap què fer-ne, de tot això» (Srbljanović). El pas de l'autora a les obres que tracten els temes totalment occidentals (per exemple *God Save Amerika*, 2005), tal com podem veure, té el seu origen en les obres anteriors de l'escriptora, encara que fossin políticament compromeses contra el règim de Milošević.

Biljana Srbljanović és una autora guardonada amb molts premis, tant a Sèrbia com a l'estranger. Entre altres, ha rebut el premi Ernest Toller, i és l'autora sèrbia més representada fora del país. Diguem-ho també de passada, la seva primera obra, *Porodične priče*, es va estrenar a Catalunya (*Histoires de famille*, TNC, 2002). Poèticament, Srbljanović agrega un tipus d'experiment al procediment realista: les seves obres solen ser narrades seguint una lògica de somni, a vegades de malson. Crec, però, que l'indubtable èxit internacional de Biljana Srbljanović es deu no tant als jocs poètics, sinó més aviat al fet que els autors ambiciosos que pertanyen a escenes artístiques reduïdes —entre altres, la sèrbia—, no es poden permetre dedicar les seves obres a un concepte purament artístic; l'han de combinar amb un tractament sociològic, ja que en tot cas la seva recepció ve marcada, també, per un tractament sociològic. A l'hora de veure una pel·lícula o una obra teatral sèrbia, la majoria d'espectadors que pertany a una cultura gran només hi intenta

reconèixer informació, i res més. És el que hauria de tenir en compte no només Srbljanović, sinó també el dramaturg i guionista serbi més (re)conegut, Dušan Kovačević.

I parlant de la recepció interna del nou teatre serbi, cal mencionar que algunes obres diferents de les esmentades, la majoria basades en diàlegs no gaire crítics amb la realitat immediata i amb actors que sobreactuen i diuen tantes paraules gruixudes com poden per fer riure la gent, encara obtenen un èxit comercial segur entre el públic local. Els joves (i relativament joves) dramaturgs serbis poden buscar el seu espai infraestructural entre l'interès en certa mesura gran del públic conservador, la manca de valor de la crítica i l'orientació relativament prooccidental del govern serbi. Si tenim en compte una situació d'aquestes característiques, no podem dir que el nou teatre serbi no tingui èxit. Al cap i a la fi, sí que hi ha alguna cosa nova en aquesta part del teatre nacional, i ho demostra el fet que dos dels autors de més èxit siguin dones.

