

Magdalena Sztandara
Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej
Uniwersytet Jagielloński

Był piękny i słoneczny dzień...

O „wyciszanych” narracjach mieszkańców Sarajewa

Abstract

The premiere of the *Bio je lijep i sunčan dan*, directed by Tanja Miletić-Oručević in Sarajevo War Theatre (SARTR) took place in May 2012. This date was chosen deliberately: both the month and the year alluded to the dramatic story of the siege of Sarajevo and to the day in which the theatre was founded. The performance is based on a book which consists of the memories of townspeople from only one day – 2 May 1992 – in Sarajevo. Their authors represent different age, social and professional groups and each of them writes about personal experiences that constitute the collective memory of the first day of the siege. The article is an attempt to explain the strategy of the theatre project, its relevant contexts and further consequences. The object of reflection is not the review of the performance, but rather its documentary dimension, also based on interviews with its director. In this case, a performance is a frame that can be used for consideration and problematizing some cultural practices of expressing important experiences, politics of memory and the process of constructing meaningful strategies of the narrations.

Key words: Sarajevo, May 2 1992, politics, theatre, document, Miletić-Oručević

Premiera spektaklu *Bio je lijep i sunčan dan...* w reżyserii Tanji Miletić-Oručević w Sarajewskim Teatrze Wojennym (*Sarajevski Ratni Teatar – SARTR*) odbyła się w maju 2012 roku. Data ta została celowo wybrana: zarówno miesiąc, jak i rok nawiązywały do dramatycznej historii oblężenia miasta oraz do rocznicy założenia samego teatru. Przedstawienie powstało na podstawie książki, którą tworzą wspomnienia mieszkańców Sarajewa tylko z jednego dnia – 2 maja 1992 roku. Ich autorzy reprezentują różne grupy wiekowe, społeczne i zawodowe, i każdy z nich pisze o osobistych doświadczeniach składających się jednakże na zbiorową pamięć o pierwszym dniu oblężenia. Artykuł jest próbą wyjaśnienia strategii projektu teatralnego, jego istotnych kontekstów oraz dalszych konsekwencji. Przedmiotem refleksji nie jest tym samym krytyka teatralna i recenzja samego spektaklu, a raczej refleksja nad jego dokumentalnym wymiarem – także w oparciu o rozmowy z jego reżyserką. Spektakl teatralny jest w tym przypadku ramą, która może służyć rozważaniom o kulturowych praktykach ekspresji pewnych doświadczeń, polityki pamięci i konstruowania znaczących strategii opowiadania i narracji.

Słowa kluczowe: Sarajevo, 2 maja 1992, polityczność, teatr, dokument, Miletić-Oručević

Data wpływu: 31.10.2015

Data akceptacji: 08.07.2016

„To jest także i moja opowieść”. Zakończenie

Kobiety i mężczyźni stoją w świetle reflektora, na skraju sceny Sarajevskog Ratnog Teataru, zwrócenii przodem do publiczności. Blisko siebie, w szeregu. W dłoniach trzymają na pozór zwykle czarne koszulki. Każdy z nich po kolei wykonuje tę samą czynność: powoli nakłada na ubranie koszulkę, na której wymalowane są dużej wielkości liczby: 8, 4, 12, 8, 1, 17, 13, 11, 8... Nie są to jednak tylko liczby, ale wiek każdego z nich w konkretnym dniu, który na zawsze zmienił życie obywateli Sarajewa, i w którym rozpoczęło się trwające 1395 dni oblężenie miasta. Następnie kolejno, ze spokojem i powagą każdy wypowiada trzy krótkie zdania: „Nazywam się..., 2 maja 1992 roku miałem/miałam 8, 4, 12, 8, 1, 17, 13, 11, 8... lat. To jest także i moja opowieść”. Tym indywidualnym, a zarazem i kolektywnym gestem, kluczowym dla narracji społeczeństwa Bośni i Hercegowiny, aktorki i aktorzy „kończą” przedstawienie. Scena ta jednak nie wydaje się przesądzać o jego ostatecznym zakończeniu, a raczej otwiera przestrzeń lub jest obietnicą dalszych refleksji i być może autorefleksji w szerszym niż tylko artystycznym i dramatycznym wymiarze. To zaledwie lub dopiero ich zapowiedź. Istotne jest także i to, że osoby na scenie zyskują głos, ciała i gesty tych osób, które doświadczyły konkretnych zdarzeń, co daje podstawy do specyficznie „performatywnej autorefleksji dramatu”¹.

Wypowiedziane krótkie historie-deklaracje nie oznaczają, że każdy z dziewięciu aktorów grających w spektaklu *Bio je lijep i sunčan dan...*² (Był piękny i słoneczny dzień), tego właśnie dnia w sensie dosłownym był w Sarajewie i pozostał w mieście przez cały okres oblężenia. Niektórzy z nich pozostali w nim do końca, inni przebywali w niewiele oddalonych Tuzli, Zenicy czy innych miejscach świata. Jednak i na jednych i na drugich zdarzenie to odcisnęło piętno niemalże takie samo: i to zarówno w sensie politycznym, historycznym, jak i tym najważniejszym – ludzkim. Podjęte wybory (opuszczenia miasta lub pozostania w nim), zawsze przecież z konieczności, ostatecznie dalekie były od obiecane go w ich definicji marginesu wolności i swobody. Ostatecznie nikt wyboru nie miał. Osobisty wymiar ostatniej sceny i jej dramatyzm podkreśla jeszcze dobitniej dokumentalny poziom spektaklu. Nie tylko z tego powodu, że na jego treść złożyły się fragmenty autobiografii spisanych przez świadków tego dnia, ale także i dlatego, że doświadczenie aktorów jest też doświadczeniem tych osób, które w nim „mówią”. O wspólnocie dramatu poświadczają także słowa twórców spektaklu: „Opowiadamy historię mieszkańców Sarajewa, ich osobistych doświadczeń w strukturze zbiorowej pamięci, i dlatego też w przedstawieniu <<grają>> historie wszystkich członków zespołu”³.

¹ Lehmann 2004, s. 55.

² Przedstawienie: *Bio je lijep i sunčan dan...*. Autorzy tekstów: mieszkańcy Sarajewa, reż.: Tanja Miletić Oručević, dramaturgia: Dubravka Zrnčić-Kulenović, scenografia i kostiumy: Lejla Hodžić, muzyka: Nedim Zlatar; aktorzy: Sonja Goronja, Mirela Lambić, Ana Mía Milić, Maja Salkić, Amila Terzimehić, Benjamin Bajramović, Adnan Kreso, Sead Pandur, Jasenko Pašić. Sarajewski Teatr Wojenny (Sarajewski Ratni Teatar); premiera 17 maja 2012 roku.

³ Premijera predstave..., 23. 03. 2013.

Przedstawienie *Bio je lijep i sunčan dan...* w reżyserii Tanji Miletić–Oručević, miało swoją premierę w Sarajewskim Teatrze Wojennym (*Sarajevski Ratni Teatar – SARTR*) w maju 2012 roku – miesiącu i roku wielu rocznic: 20. dramatycznej historii oblężenia miasta i w dniu, w którym został założony ten teatr. Szczególnym i kluczowym w tym przypadku jest fakt, że scenariusz do spektaklu powstał na podstawie książki o niemalże tak samo brzmiącym tytule *2 maj 1992.: bio je lijep i sunčan dan*⁴, która swoje pierwsze wydanie miała cztery lata wcześniej. Na książkę składa się ponad siedemdziesiąt historii mieszkańców Sarajewa, będących rekonstrukcją ich wspomnień inspirowanych tylko jednym dniem – 2 maja 1992 roku. Ich autorzy należą do różnych grup wiekowych, społecznych i zawodowych; o swoich przeżyciach piszą młodzi i starzy, mężczyźni i kobiety, żołnierze, policjanci, strażacy, dziennikarze, aktorzy, reżyserzy i gospodynie domowe... Wartość ich zeznań wydaje się niezaprzeczalna; w końcu to zapis często intensywnych emocji, doświadczeń z jednego dnia, czasem zupełnie zwykłych i zabawnych, ale i ważnych, bo tego dnia dla wielu, którzy wierzyli, że wojna nie będzie możliwa, skończyła się era niemalże dziecięcej naiwności. Także i sami aktorzy, biorący udział w przedstawieniu, podkreślają wagę tego „bardzo osobistego, wstrząsającego i emocjonalnego doświadczenia i zaangażowania, by oddać atmosferę solidarności i wzajemnego wsparcia, jaka panowała wśród mieszkańców oblężonego Sarajewa”⁵. Intencja wydawców książki, a następnie producentów i twórców spektaklu była – jak się wydaje – nader znacząca: z jednej strony zapis i przedstawienie wspomnień mieszkańców ma umożliwić stworzenie swoistego archiwum pamięci dla przyszłych pokoleń. Z drugiej natomiast, ma stanowić ważną rekonstrukcję tego, co się wydarzyło. W tym przypadku małe codzienne sprawy tworzą teatr: to, o czym mieszkańcy Sarajewa myśleli, co planowali zrobić i czego zrobić nie zdążyli oraz to, o czuli tego konkretnego dnia. Ostatecznie, jako szerokie działanie artystyczne (a także i społeczne) spektakl miał być refleksją na temat tego, co pamiętamy i jak pamiętamy⁶. Tak zakrojone przedsięwzięcie już na pierwszym poziomie odczytania wydaje się być próbą przeniesienia punktu ciężkości poza granice odgórnie narzuconych i dominujących w krajach byłej Jugosławii kolektywnych dyskursów politycznych, które „pracują” na rzecz planowego i wyrachowanego podziału kulturowego i społecznego. A „podgrzewanie” nastrojów narodowościowych nie wróży przecież dobrze – pamięć nacechowana propagandą staje się zarazem narzędziem, jak i instrumentem walki politycznej.

Koniecznym wydaje się w tym miejscu krótkie wyjaśnienie na temat przyjętej przeze mnie strategii opisu projektu teatralnego i sposobu patrzenia na jego konteksty. Przedmiotem mojego artykułu nie jest krytyka teatralna, a w związku z tym też i próba dyskusji o „złym” czy „dobrym” teatrze, zwłaszcza gdy dodatkowo takie możliwości

⁴ *2. maj 1992.: bio je lijep i sunčan dan...*, predgovor, N. M. Krešvljaković, MES, Medžunarodni teatarski i film festival Sarajevo; U.G. Videoarhiv, Sarajevo 2010.

⁵ Premijera predstave..., 23. 03. 2013.

⁶ Zob.: *Bio je ...*, 23. 03. 2013.

ogranicza jego dokumentalny wymiar. Scenariusz spektaklu powstał bowiem na podstawie relacji świadków i uczestników zdarzeń w Sarajewie 2 maja 1992 roku. Swoisty dokument teatralny służy w tym przypadku jako pretekst do rozważań na temat strategii wydobywania/przedstawiania długo lekceważonych, a nawet nierzadko celowo „zapomnianych” znaczeń określonych przekazów kulturowych. Skondensowane w przestrzeni sceny narracje podważają dominujące w dyskursie publicznym koronne dowody w sprawie kulturowej przeszłości. Co więcej, usilnie domagają się odmiennego spojrzenia na obecne w krajach byłej Jugosławii polityki pamięci silnie uwarunkowane relacjami sił, służącymi konstruowaniu historii ważnej tylko dla uczestników danej, wyselekcjonowanej kultury. Tak wykorzystywana pamięć „nie zachowuje przeszłości, lecz dostosowuje ją do obecnie panujących warunków, [...] zawsze zaczyna się od odbicia teraźniejszości i biegnie w tył czasu”⁷.

Jak więc wyglądają owe próby wyjścia poza granice dominujących dyskursów przy użyciu takich strategii jak spektakl teatralny? Zwłaszcza, gdy mówimy o teatrze, w którym historia polityczna, codzienność, intymność i świadectwo przeplatają się ze sobą i składają na przeszłość oraz dzisiejszą tożsamość nie tylko mieszkańców tego konkretnego miasta.

Teatr dokumentalny. Opowieści zwykłych ludzi

W książce *2 maj 1992: bio je lijep i sunčan dan* celowo oprócz nazwisk autorów wymienia się dodatkowo tylko datę ich urodzin. Pomijając tym samym kategorie „entitetów”, a kładąc nacisk w pierwszym rzędzie na wielokulturowość, różnorodność i obywatelskość, czyli to, co przed wojną stanowiło o Sarajewie. Celowo taki też i klucz zastosowano przy selekcji wspomnień, nie drukując tych, które promowały jakiegokolwiek idee polityczne, czy pozostawały na usługach określonego systemu⁸. Daleki od uwikłań politycznych jest także i sam tytuł projektu teatralnego *Był piękny i słoneczny dzień...* W zdecydowanej większości historii powtarzane jak mantra pojawiają się głęboko zakodowane w pamięci mieszkańców wrażenia ciepła i piękna tego dnia, na pierwszy rzut oka mocno opozycyjne wobec dramatycznych i jakże dojmujących zdarzeń:

Drugi maja był ładnym i słonecznym dniem”; „Ranek był spokojny. Ładny i słoneczny dzień”; „To był ciepły i słoneczny dzień wiosny. Nosiłam tylko długi żółty sweter”; „Nigdy nie zapomnę ciężkiego zapach prochu w ten piękny wiosenny dzień, i kontrastu pomiędzy piękną pogodą, przyrodą i wiosną z jednej strony, a okropnościami wojny z drugiej⁹.

⁷ Hastrup 1997, s. 24.

⁸ Zob. *Bio je lijep ...*, 23. 03. 2013.

⁹ Wszystkie cytaty pochodzą z książki: *2. maj 1992.: bio je lijep i sunčan dan...*, predgovor, N. M. Krešvljaković, MES, Međunarodni teatarski i film festival Sarajevo; U.G. Videoarhiv, Sarajevo 2010, s. 219, 7, 101, 29; (tłum. M. Sztandara).

Opowiadanie przy użyciu środków teatralnych historii o jednym dniu, a zatem ustawienie scen z fragmentów indywidualnych historii, anegdot, niemal zwierzeń, a czasem wręcz banalnych opowieści, wymaga umiejętności zabiegów reżyserskich i dramaturgicznych. Opowiedzieć przecież wtedy trzeba o codzienności zwykłych ludzi, o ich intymnych, osobistych doświadczeniach, uczuciach, stanach emocjonalnych i z tych fragmentarycznych historii złożyć opowieść o zdarzeniu, które należy do zbiorowej pamięci mieszkańców Sarajewa. W tym przypadku reżyserka spektaklu zaufała fragmentom i mikrostrukturalnym tekstów oraz własnym impulsom i doświadczeniu (jest przecież „stamtąd”), by urzeczywistnić projekt. Następnie z tych „kawałków”: słów, tekstów, dźwięków, gestów, sensów stworzyła pewną dramaturgię, nie tylko dla widza, ale też i dla tych osób, które historie opowiadają. Ważne jest także i to, że obecni na „scenie” jako performerzy są w tym przypadku zarówno aktorzy teatralni, autorzy historii, a ostatecznie, także i sami widzowie – obywatele miasta Sarajewa. Performatywność przybiera w tym przypadku wielopostaciowy kształt, który pomieścić może wielość narracji i wykracza poza klasycznie rozumiany dramat. Staje się wydarzeniem społecznym. Pojawia się w nim określona konkretna realność nie tylko odnosząca się do przeszłości, ale też i mocno ulokowana w tym, co teraz – tematyżowana i autoreferencyjna. To na niej postawiona jest inscenizacja. Wspomniane zabiegi dramaturgiczne i reżyserskie czynią ze spektaklu zdarzenie, które wymyka się regułom i definicjom wieczornego epizodu służącemu estetycznemu podziwianiu i oglądaniu, ale raczej stawiają nas – widzów w sytuacji przyglądania się moralnie i społecznie problematycznym kwestiom. Widzowie w Sarajewie na sceniczne wydarzenia reagują jak na rzeczywistość, zwłaszcza, że opowiadane historie są napisane przez ich byłych lub obecnych sąsiadów, mieszkańców ich miasta, którzy współdzielili los ich lub ich rodzin. Realność staje się więc silniejsza od zainscenizowanej fikcji. Także sami aktorzy w ostatniej scenie, ściągają „maski”, które były im niezbędne, by mówić opowieściami innych, i ostatecznie pojawiają się jako zwykli ludzie współdzielący dramatyczność przedstawionych wcześniej historii. Teatr staje się więc miejscem dla aktu opowiadania, w którym wspomnienia i historie konkretnych jednostek stają się podstawowym tematem, i w którym narratorami są zarówno autorzy wspomnień, jak i sami aktorzy, a może ostatecznie jest ich więcej – wszyscy mieszkańcy Sarajewa – ci z przeszłości i obecni...

Pomyślany w ten sposób spektakl wydaje się silnie emocjonalny, prowokujący (zakładając, że nikt nie pozostanie obojętnym na eksponowane w nim wspomnienia i osobisty wymiar) i ostatecznie znaczący w procesie badań nad codziennością, pamięcią i faktograficznością w teatrze dokumentalnym. Strategia artystyczna zamyka się w tym przypadku w próbie stworzenia teatru dokumentalnego, sprowadzonego do ewidencji wspomnień, dochowania wierności ludziom, zdarzeniom, ale i faktom z tego dnia. Wybrane fragmenty historii z pierwszego dnia oblężenia Sarajewa ujawniają się w kolejnych scenach na podobnych zasadach jak funkcjonuje i sama pamięć, którą rządzą nie tylko zdarzenia czy fakty, ale także pojawiające się i zanikające wrażenia i drobiazgi. Od namysłu nad pamięcią, bo

to jej rytmem będzie się on toczył, zaczyna się sam spektakl. Aktorzy przywołują fragmenty refleksji nad pamięcią i procesem pamiętania samych autorów „dramatu”:

„Pamiętać, aby zeznawać. Jaka jest rzeczywista pozycja świadka? Jakie wspomnienia są ważne?”; „Pamięć jest zarówno płytka, jak i głęboka, zabawna i tragiczna, ostatecznie zawsze oznaczona parą skrajnych przeciwieństw, tak jak i wojna, z którą jest związana”; „Pamiętam sporadyczne zapachy. Pamiętam uczucie i prawie nic więcej”; „Czym dokładnie jest pamięć? O pamiętaniu, możemy powiedzieć, że wynika z pamięci”; „I, co pamiętam? Przez wszystkie te dni staram się wrócić do tego dnia, i wiem, gdzie byłem i co się stało”¹⁰.

Każdy z nich pamięta „na” różny sposób to, co stało się wspólnym doświadczeniem wielu widzów. W spektaklu pielęgnuje się także detale: imiona i nazwiska konkretnych ludzi (bez względu na ich narodowe czy etniczne brzmienie) i ich zwykłe, codzienne historie pozbawione nieraz wojennego patosu (ludzie śmieją się i płaczą). Dokumentalną wierność emocjom i zdarzeniom tego dnia oddaje również zabieg wykorzystania programu telewizyjnego, czytanego przez aktorów. Nie tylko zbliża on do rzeczywistości, ale wskazuje na coś, co niepokoić będzie w dalszej kolejności – zapomnianą interpretację. Praca „z” pamięcią i „na” pamięci przenika także scenografię, która dopełniają opowieści. Wizualne detale, kolory – a w zasadzie ich programowy brak i dominująca czerń – światło, materialność rzeczy i kostiumy aktorów tworzą jednocześnie swego rodzaju kompozycję. Zasadniczo jest ona minimalistyczna, chociaż wyczuwa się dbałość o dwie kwestie: przedmioty wykorzystane jako rekwizyty odnaleziono na sarajewskim pchlim targu, a kostiumy nawiązują stylistyką do roku 1992. „Nie kłamiąc i mówiąc o czasie”¹¹, jak podkreśla reżyserka spektaklu Tanja Miletić-Oručević, rekwizyty i przedmioty stają się jeszcze jednym elementem bezpośredniego odniesienia do rzeczywistości.

Wydaje się, że wciąż mamy do czynienia z silną potrzebą powrotów do teatru dokumentalnego, choć jego wymiar nieco przekracza narzucone mu dotąd interpretacje i przyporządkowania. Zwykle ważne miejsca zajmowały i zajmują w nim dramatyczne zdarzenia z przeszłości o charakterze relacji z procesów sądowych, przesłuchań, zeznań świadków, wojen, czyli zdecydowanie takie, których los się dopełnił; bo jak podkreśla Hans-Thies Lehmann „o sprawach podejmowanych przez taki teatr [...] już dawno zdecydowała historia i polityka”¹². Czy aby jednak na pewno ich interpretacje są „domknięte” i przesądzone? Niektóre z tych zdarzeń wymagają przecież przedstawienia jako niepewne, albo omówienia raz jeszcze, tylko już z nieco innej perspektywy, innym głosem i w innym kontekście. I to przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze po to, by zachwiać funda-

¹⁰ Cytaty pochodzą z książki *2. maj 1992. : bio je lipje i sunčan dan...*, predgovor, N. M. Krešvljaković, MES, Međunarodni teatarski i film festival Sarajevo; U.G. Videoarhiv, Sarajevo 2010; s. 35, 110, 171, 172.

¹¹ Tanja Miletić-Oručević, fragment rozmowy przeprowadzonej przez autorkę artykułu, Mostar, maj 2013.

¹² Lehmann 2004, s. 75.

mentalnymi rozstrzygnięciami, zakwestionować je i ostatecznie zwrócić uwagę na inny rodzaj napięć. Po drugie, by o sensach nadawanych codzienności opowiedzieć głosem ich uczestników, koncentrując się raczej na mikrohistoriach, a poddawać w wątpliwość historyczne i polityczne makronarracje, strategie polityk pamięci i ich uzasadnienia narzucane przez konkurencyjne systemy.

Teatr dokumentalny w takim wymiarze konfrontuje się z tym, co dotkliwe, zwykle, banalne, ale jednocześnie i „ciemne”, trudne; bardzo często dzieląc lub też jednocząc samą publiczność. Teatr taki pozwala pomimo dramaturgicznych i inscenizatorskich zabiegów na szczeliny i pęknięcia, jakże bliskie zwykłemu życiu, które wcale nie jest lokowane ostatecznie poza dramatem. Przywołana na początku końcowa scena może być taką formą gestu, który Dariusz Kosiński określa jako „przebicie się przez sztywniejące błyskawicznie warstwy <<kultury teatru>> ku temu, co wydaje się żywe i autentyczne”¹³. A często też nieprzyjemne czy niewygodne, można byłoby dodać. Teatr taki, nie tylko burzy przyjęty spokój, ale także stawia widzom dwojakie wymagania. Dla publiczności SARTR-u, która osobiście doświadczyła wydarzeń z 2 maja 1992 roku może być zabiegiem pracy „z” pamięcią i „na” pamięci. Dla tych natomiast, którzy doświadczeń tych nie podzielają, zadanie może być nieco inne, zwłaszcza gdy publiczność zostanie skonfrontowana z odmiennym obrazem pewnych spraw. Spektakl rozbija bowiem utarte schematy myślenia i wyobrażenia, o których w dużej mierze decyduje przyjęta gra ideologii i praktyk społeczno-politycznych. Lekceważąc aspekt rozrywki, tak rozumiany teatr realizuje potrzebę aktywnego uczestniczenia w praktykach opowiadania. Konsekwencja prezentacji takich tematów w oparciu o *collage* sentymentalnych: zabawnych i bolesnych, ale też i dramatycznych wspomnień nawet o jednym dniu, może mieć swój dalszy wymiar: wpływać na rzeczywistość, ale także – co wydaje się być bardziej możliwym celem – odmienić sposoby przedstawiania określonych spraw i tematów poprzez wydobycie często dzisiaj ukrywanych, wyciszanych i pomijanych narracji.

Obywatele Sarajewa. Zgubiona narracja

Sarajewo to miasto, o którym opowiadając nie można pominąć mocnych pojęć: genocyd, memoricid i libaricid¹⁴; trudno zapomnieć też o zapachach, smakach, widokach i „wynałazkach” wojny. W kontekstach opowieści, utożsamia się je ze „sceną tragedii – przyszłościową <<areną krwawych walk>>, dramatycznych zdarzeń”¹⁵. Jest „miastem smutku”, którego symbole, metafory, znaki, tradycje, sposób życia poddane zostały próbie wymazania i zniszczenia. Jest miastem, które zostało doświadczone okrutnie, będąc najdłużej oblężonym w historii współczesnej Europy. Mieszkańcy Sarajewa, zarówno ci, którzy zostali i oblężenie przeżyli, jak i ci, którzy z niego wyjechali, każdego dnia zmuszeni byli nie tylko

¹³ Kosiński 2010, s. 494.

¹⁴ Zob. Olewicz 2008.

¹⁵ Olewicz 2008, s. 149.

do walki o przetrwanie, ale też i do odnalezienia nowych rozwiązań na najprostsze banalne sprawy, które stanowią o codziennej egzystencji i nowych sensów, a które nieraz wszystko czyniły cenniejszym, ważniejszym lub odwrotnie kruchym i pozbawionym znaczenia. „Ludzie byli zagubieni, wszystko co robili, było nie tak jak trzeba, było pomyłką; nie ma rozwiązania: zostajesz czy uciekasz, zawsze cierpisz”¹⁶ – wspomina Hussein Oručević, jeden ze świadków ówczesnych wydarzeń w Sarajewie. Trwające 1395 dni oblężenie, wyzwoliło zachowania wcześniej niespodziewane, zdekonstruowało i zdekomponowało zwykłe i przyjęte porządki, a jednocześnie wymusiło procesy wyznaczania nowych ram, budowania mikrokosmosów i przymierzy, a wreszcie sposobów „bycia w wojnie”, w okolicznościach, w których – jak podkreśla reżyserka spektaklu: „po raz pierwszy doświadcza się strzelania na ulicy, gdy po raz pierwszy spada granat, i tego jaki to dźwięk; gdy wydawało się, że będzie dokładnie tak jak w filmach ze Schwarzeneggerem, a to wcale tak nie było”¹⁷.

Spektakl, w którym wykorzystane są, czasem nawet utrzymane w bardzo konfesjonalnym tonie historie mieszkańców oblężonego miasta, jest opowieścią o tym, jak społeczeństwo radzi sobie z sytuacją konfliktu i zagrożenia, o którym pierwszego dnia wie tak niewiele. Jako widzowie jesteśmy bliżej tego, co niekiedy banalne czy nawet trywialne. Bierzymy udział we wszechobecnej praktyce codzienności radzenia sobie we wspólnej sytuacji. Słyszymy, czujemy, widzimy...

Teatr „czytany” jako prefiguracja życia społecznego, montaż wrażeń zmysłowych, staje się interesującym medium, za pomocą którego udaje się uchwycić myśli w bardzo klarownej formie. Zawdzięczać to można jego umiejętnej kondensacji rzeczywistości w przestrzeni sceny, a równocześnie – zdaniem Pawła Mościckiego – temu, że dysponuje on narzędziami pozwalającymi „pokazywać nietrwałość zastanych sytuacji społecznych, tymczasowość pewnych porządków”¹⁸. Możliwym, według Ewy Rewers, staje się wtedy wydobyć „na pierwszy plan zagubionych, zlekceważonych, uśpionych znaczeń przekazów kulturowych, które w praktykach współczesnych społeczeństw nieoczekiwanie nabierają pierwszoplanowego znaczenia, ustanawiając nowy kontekst interpretacyjny dla dominujących konwencji i pojęć”¹⁹. Na scenie zostaje pokazane Sarajewo „nowych znaczeń”, a może nie tyle nowych, co przypomnianych. Pamięć tych, którzy pisali swoje małe dramaty, historie opowiedziane w spektaklu, przesądza na rzecz wielowarstwowości i wielogłosości tego miejsca-miasta. Nie tylko raz jeszcze opowiada się historię związaną z konkretnym, brutalnym i bolesnym zdarzeniem, choć już z innej perspektywy – całkiem prywatnej i osobistej, ale także przywraca sens interpretacjom, które osadzone są we wspomnianej poetyce wielogłosości, różnorodności i wielokulturowości; silnemu pogranicznemu charakterowi miejsca, długo kształtującemu sposób myślenia mieszkańców

¹⁶ Hussein Oručević, fragment rozmowy przeprowadzonej przez autorkę artykułu, Mostar, maj 2013.

¹⁷ Tanja Miletić-Oručević, fragment rozmowy przeprowadzonej przez autorkę artykułu, Mostar, maj 2013.

¹⁸ Mościcki 2008, s. 38.

¹⁹ Rewers 2008, s. 23.

miasta. Otwiera się przestrzeń do dyskusji o pograniczach pamięci: jednostkowej i zbiorowej, subiektywnej i obiektywnej. A także i o samym mieście i jego mieszkańcach, którym „pozwolono” opowiedzieć swoje historie. Historie, które potwierdzają Simmelowską przenikliwość – jakże ważną dla analizy miasta – by w ludziach i okrucinach codziennego życia szukać klucza do społeczeństw²⁰. W przypadku Sarajewa można to uczynić dopiero wtedy, gdy – idąc tropem dramaturgii spektaklu – zwątpi się w narzucone i dominujące identyfikacje i interpretacje oraz powróci do znaczeń odartych z kostiumów społecznych, ideologicznych czy historycznych. Spektakl w reżyserii Tanji Miletić-Oručević wydaje się te narzucone interpretacje wyraźnie przekraczać. Nie tylko stanowi jeszcze jedną możliwą formę opowiadania o, ale także zwrot do podmiotowości i ostatecznie nie tak oddalonych przecież jeszcze czasów, ale również do utraconych istotnych sensów. Jako „głos” o tym, co utracone i uciszone, sytuuje się on poza przyjętą i mocno wykorzystywaną w powojennych praktykach tendencją do jednoznacznych wyróżnień.

Perspektywa mieszkańców Sarajewa pozwala wejść głębiej w temat, wskazać na detale czy szczegóły, często pomijane i marginalizowane, a nawet jak się dzisiaj może wydawać – niewygodne. Zwolennicy politycznie popularyzowanych dziś interpretacji, mogą widzieć w tym „odwróceniu spojrzenia”²¹ poważne niebezpieczeństwo: polemikę z dominującym dyskursem politycznym. Spektakl, wykorzystując prywatne, osobiste opowieści mieszkańców, wytwarza osobliwą „trzecią przestrzeń”, w której „trzeci głos” wyzwalac może jednocześnie możliwą kolejną interpretację i percepcję rzeczywistości²².

Bio je lep i sunčan dan... jako teatralne studium jednego dnia może być także próbą stworzenia interpretacji, która uwzględniłaby tak „mile widziane” w antropologii przenikanie się stosunków międzyetnicznych, kulturowych i narodowych, poprzez nakładające się na siebie jak w kalejdoskopie osobiste historie i opowieści mieszkańców określonego miejsca. Proces przypominania nie jest jednak łatwy w zderzeniu z rządzącymi konwencjami i siłami politycznymi, które dążą najczęściej do przesunięć interpretacyjnych, mających służyć wzmocnieniu podziałów i utrzymaniu silnych kategorii: kulturowych, etnicznych, społecznych, a także pamięci... Zakładana metafora kalejdoskopu nie jest porzucana także i dziś w różnych etnograficznych i kulturoznawczych opracowaniach, których autorzy chcą widzieć zabarwione kolorami „płynne i dynamicznie różnorodne Sarajewo”²³, ujawniające wielość może nie do końca stabilnych, ale zawsze powiązanych ze sobą wzorów etnicznych i kulturowych. Jedno jest wspólne w tych trudach, zrozumienie, że na wzory te dziś oddziałują zabiegi uprawomocnienia jednostronnie postrzeganego dziedzictwa historycznego, a tym samym i etnicznego (czy to serbskiego, czy bośniackiego, czy chorwackiego) oraz polityczne strategie przenikające do codziennych praktyk, które

²⁰ Zob. Simmel 1975.

²¹ Zob. Sikora 2009.

²² Zob. Kaminsky 1992.

²³ Zob. Markovitz 2010.

od zakończenia wojny zawłaszczają pamięć, historię i jej interpretacje do własnych celów. Teatr jest niewątpliwie w bardziej uprzywilejowanej sytuacji niż naukowe teorie. Z jednej strony wydaje się niewiele mówić o wymiarze relacji między nacjonalizmem a multikulturowością, z drugiej jednak uwydatnia stosunki władzy w dość subtelny sposób, wskazując na odmienność pomiędzy indywidualnym dyskursem i tym zbiorowym – narzuconym. Strategię taką wydaje się stosować także w swoim spektaklu Tanja Miletić-Oručević: „nazwiska pojawiające się w sztuce reprezentują wszystkie narodowości i grupy etniczne. Taki był nasz cel: podkreślić, że Sarajewo było multietniczne – bo rzeczywiście było; i to jest fakt”²⁴. Reżyserka, próbuje tym samym zwrócić uwagę na wspólnotę doświadczeń wszystkich obywateli Sarajewa, a nie tylko określonych grup etnicznych i narodowych – Boszniaków²⁵, Serbów czy Chorwatów, co było intencją polityków. Zobrazowaniem tego, jej zdaniem, może być późniejsza już „nacionalistyczna interpretacja oblężenia Sarajewa. Ostatecznie przecież ludzie, którzy przeżyli oblężenie dystansują się do tego, bo ich własne odczucia i wspomnienia są dokładnie takie, jak opisali w książce” – dodaje²⁶. Z drugiej strony, sztuka to nie tylko ekspresja, ale w większym stopniu tworzenie, nadawanie form, próba urzeczywistnienia określonych uniwersalizacji. Tym samym, na poziomie estetyki i etyki może przekroczyć przyjęte i narzucone modele oraz rozpocząć aktywną pracę nad zredefiniowaniem i transformowaniem tego, co jest widziane. Zwłaszcza, że według Jacques Rancière’a „sztuka uczestniczy [...] w pewnego rodzaju demontażu ustalonych porządków i aktywnie wpływa na rzeczywiste sposoby bycia i przeżywania codzienności”²⁷.

OVO JE SRBIJA . OVO JE POŠTA BUDALO!!!

Słowa te nawet nie są wypowiedziane, a jedynie napisane na tablicy, która jest częścią scenografii spektaklu. Brzmiać jednak bardzo wymownie, zwłaszcza, że są rozpoznawalne dla większości mieszkańców Sarajewa. Przekreślone na budynku poczty graffiti „To jest Serbia”, uzupełnione o komentarz „To jest poczta idiota” – wydaje się być dosadnym komentarzem (ostatecznie mocno usytuowanym w lokalnym kontekście), który dla wielu brzmi po prostu jak głos rozsądku: poczta jest tylko poczta.

Polityczność przedstawienia, wyraża się więc w subtelnym wykorzystaniu dokumentu, pracy nad pamięcią i symbolicznych zabiegach teatralnych, poprzez które ostatecznie pozostaje ono krytyczne wobec dominującego kulturowego i społeczno-politycznego stanu rzeczy. Wspomniana krytyka jest także kolejnym celem twórczyni spektaklu:

²⁴ Tanja Miletić-Oručević, fragment rozmowy przeprowadzonej przez autorkę artykułu, Mostar, maj 2013.

²⁵ Bošnjaci (Boszniacy) – pojęcie wprowadzone po rozpadzie byłej Jugosławii, używane do opisanie jednej z grup etnicznych zamieszkujących Bośnię i Hercegowinę (obok Serbów i Chorwatów), której przedstawiciele w dużej mierze deklarują swoją przynależność do islamu. Określenie Bosanci (Bośniacy) jest bardziej wieloznaczne i odnosi się do wszystkich obywateli zamieszkujących terytorium Bośni i Hercegowiny bez względu na pochodzenie etniczne czy wyznanie.

²⁶ Tanja Miletić-Oručević, fragment rozmowy przeprowadzonej przez autorkę artykułu, Mostar, maj 2013.

²⁷ *Przeustrzenie myślenia...*, 02.04.2013.

Jednym z argumentów strony serbskiej na rzecz wojny i obłężenia było usprawiedliwienie konieczności powstrzymania muzułmanów i tzw. ludzi od Aliji Izetbegovića²⁸. Nie jest to jednak prawda, a same usprawiedliwienia pozbawione są większego sensu. W spektaklu jest jedna groteskowa scena o tym, jak ludzie w piwnicy dyskutują na temat zatrzymania Izetbegovića na lotnisku przez armię jugosłowiańską. Komentarze ludzi są naiwne i proste: po pierwsze dlatego, że nie za bardzo wiedzą, co się dzieje, po drugie: sami nie za bardzo wierzą, że to jest dobry człowiek. Ludzie nie byli przekonani, że ich prezydent ma rację. A argumentem Serbów było to, że wszyscy są ludźmi od niego, którzy wybrali wojnę i zasłużyli sobie na nią²⁹.

Teatr w takim wymiarze ma istotną funkcję do spełnienia – wygenerowanie nowego języka opowiadania o tym zdarzeniu. Już w tym można upatrywać jego polityczności, która – jak proponuje Paweł Mościcki – „polegać może na tym, że ingeruje ona w sferę jak najbardziej zmysłową, może pokazywać coś, co dotychczas było nie do pomyślenia, nie do wyobrażenia”³⁰. Tak rozumiana polityczność może zmieniać i kwestionować język używany do tej pory do opisywania fragmentów zbiorowego życia, zestawiając legitymizowane przez politykę makrohistorie o oblężeniu Sarajewa z subiektywnymi historiami jego obywateli (potwierdzającymi tradycyjną kosmopolityczność i otwartość miasta). Propozycja podważenia znormalizowanych wizji na rzecz nowych sposobów patrzenia, nowej wrażliwości, wydaje się być także szczególnie cenna dla widzów spoza Sarajewa, dla których dzisiaj niekoniecznie oczywistym jest fakt, że miasto było wielokulturowe, i że wszyscy jego obywatele na równi – bez względu na przynależność etniczną, polityczną i narodową – przeżyli oblężenie. Rekonfiguracja istniejących schematów myślenia i interesów politycznych czy nacjonalistycznych poprzez zbliżenie się sztuki do życia może stworzyć przestrzeń, w której teatr stanie się miejscem dla nowych społeczności – społeczności politycznych, które powstaną na ruinach obecnie przyjętych dyskursów³¹. Sztuka bowiem, jak podkreśla Rancière, wkraczając w obszar zmysłowości, wydziela przestrzeń, czas, mowę, pokazuje coś, czego nie można było zobaczyć, potrafi zmienić język, którym mówi wspólnota, nadać komuś lub czemuś rangę podmiotu³². I nie tyle chodzi w tym przypadku o zmytyzowane programy naprawy świata, ale o to żeby mieć nadzieję, że to, co skutecznie wykluczane, powróci do łask, stając się widoczne i słyszalne, i że trud pamięci nie będzie bezużyteczny.

²⁸ Polityk i publicysta, prezydent Bośni i Hercegowiny w latach 1990-1996. Kontrowersyjna postać: przez zwolenników postrzegany jako ojciec narodu boszniackiego, przez przeciwników – jako fundamentalista islamski.

²⁹ Tanja Miletić-Oručević, fragment rozmowy przeprowadzonej przez autorkę artykułu, Mostar, maj 2013.

³⁰ Mościcki, 02.04.2013.

³¹ Zob. *Przestrzenie myślenia...*, 02.04.2013.

³² Zob. Rancière 2007.

Scena teatralna nieraz jest miejscem gry pomiędzy tym, co dominujące, a tym, co ujarzmiane. Także i miejscem, w którym często w sposób szczególnie dochodzi do przekształcania jednostki w podmiot; jednostki, którą często jako przedmiot „więzi” się w określonych i narzuconych interpretacjach. W ramach takiej perspektywy – podkreśla Dariusz Kosiński – „teatr, rozumiany jako zestaw zinstytucjonalizowanych i historycznie określonych technik i praktyk przedstawiania siebie przez jednostkę i zbiorowość, okazuje się szczególną przestrzenią modelową, będącą metateatrem procedur”³³. Co więcej, zdaniem badacza, teatr nabiera przy tym nowych znaczeń: próbuje przemienić napięcia między dominującymi i dominowanymi. W takim sensie stanowi ostatecznie fakt polityczny, kwestionując podjętymi procedurami artystycznymi, estetycznymi i dokumentalnymi, pompacyjną, monumentalną i zorientowaną nacjonalistycznie grę z historią i narracjami. Jedną ze strategii artystycznych w spektaklu *Bio je lep i sunčan dan...* można odczytać jako próbę zdepolityzowania zdarzenia, jakim było oblężenie Sarajewa i sprowadzenia go do poziomu ludzkich wrażeń, emocji i wspomnień. Zawiesza się jasną dychotomię: dobrzy – zli ludzie, właściwa i niewłaściwa polityka, a wprowadza do refleksji perspektywę tych, którzy nie byli i nie są zaangażowani i – oraz określone politycznie. W piekle oblężenia są jednostki ludzkie, a nie polityczne, etniczne czy narodowe. Takie „odczarowanie” realizuje się już w tezie, że obywatele Sarajewa nie mają pochodzenia narodowego. Intencje zawieszenia narodowych i etnicznych wskazań na rzecz zwrotu w stronę zapomnianych sensów swoistego *communitas* mieszkańców miasta w dniu 2 maja 1992 roku można utożsamić z próbą krytyki dominujących paradygmatów interpretowania i komentowania zdarzenia, a na szerszym poziomie – krytyki ideologii, która do niego doprowadziła.

Próbując jednak walczyć o wartości sytuowane na przeciwnym biegunie, nie można próbować pozostać z dala od politycznego wymiaru sensów. Gest wymierzony w politykę pozostaje niebezpiecznie blisko niej, zwłaszcza gdy mamy do czynienia z fenomenami granicznymi, które można scharakteryzować jako wyjątkowe, a więc wojną czy stanem oblężenia. Polityczny wymiar mają też przeciwie sprawy, „które w jakiś sposób wiążą się z władzą społeczną”³⁴ i pracą na rzecz porozumienia między kulturami.

Nie można nie uniknąć dyskusji i pominąć kwestii rozstrzygnięć dotyczących wzajemnych relacji między polityką a teatrem. Zwykle jest tak, że spór ten niemal automatycznie zamyka się w radykalizacji myślenia na temat powołania czy misji teatru oraz jego roli w życiu społecznym. Warto więc może na moment powrócić do sporu i dyskusji dowodzących, czym jest teatr polityczny czy też jego polityczność? Pomocne w tym przypadku mogą być tezy postawione przez Pawła Mościckiego, który rozróżnia trzy rozumienia polityki. Szczególnie interesujące są ostatnie dwie, traktujące o teatrze zaangażowanym i teatrze angażującym. W pierwszej z nich według niego polityka uznana

³³ Kosiński 2010, s. 279.

³⁴ Lehmann 2004, s. 301.

za obszar dyskusji jest przestrzenią ścierania się holistycznych poglądów i próbą dążenia do „tworzenia takich komunikatów, które będą odpowiedzią na aktualne sytuacje, problemy i napięcia”³⁵. Teatr angażujący osadzony jest natomiast w szerszym rozumieniu polityki – jako polityczności – „sfery symbolicznej, w której dokonują się pewne podstawowe rozstrzygnięcia mające wpływ na życie codzienne oraz politykę [...]” i chodzi w niej nie o „[...] zajmowanie pozycji w ramach pewnego sporu, ale o rozstrzygnięcia co do tego, jakie pozycje w ogóle istnieją, o co toczy się spór, jak jest definiowany oraz jakim dysponujemy językiem do jego opisywania”³⁶. Status każdego z nich (teatru zaangażowanego i angażującego) jest nieco odmienny, ale i jednakowo dramatyczny. Sztuka zaangażowana, porzucając przypisaną sobie autonomię artystyczną, wchodziłaby w spory społeczne, pozostając niebezpiecznie blisko polityki; a sztuka angażująca – „zachowująca autonomię i skupiająca się na artystycznej inwencji, może z łatwością stracić z pola widzenia polityczną skuteczność”³⁷.

Jak więc robić teatr (zwłaszcza w aspekcie jego dokumentalności), który nie rezygnowałby z artystycznego wyrafinowania, a przy tym był skuteczny politycznie? Co więcej: jednocześnie zakładał refleksyjność nad warunkami istnienia sztuki i działaniami w polityce? Społeczny wymiar teatru autor *Polityki teatru. Eseje o sztuce angażującej* dostrzega w sprzeczności między tymi dwiema formami: zaangażowaniem a angażowaniem. Zwykle bowiem sztukę zaangażowaną dyskredytuje się w oczywisty sposób jako sztukę właśnie (ta ma bowiem przecież co innego na „głowie”), sprowadzając ją do bycia narzędziem w walce o władzę, propagandowym nisko intelektualnym zdarzeniem, skoncentrowanym na omawianiu aktualnych tematów społecznych, i któremu ostatecznie daleko do sztuki³⁸.

Może więc owej siły sprzeczności między angażowaniem a zaangażowaniem spróbować doszukiwać się na poziomie krytyki. W tak rozumianym teatrze, opartym na dokumentalnych zapisach doświadczeń, emocji i stanów pamięci ludzi, znaczenie odzyskuje pojęcie „sztuki krytycznej”. Niewątpliwie takie projekty teatralne pracują na rzecz „rozmontowania” oficjalnych i potocznych, ale z jaką siłą nieraz narzucanych uzasadnień dla narodowych wspólnot, tożsamości i zbiorowych pamięci. Posługując się groteską, przywołując też nierzadko konfesjonalne zwierzenia bohaterów wspomnień, wskazuje się i podważa paradoksy (nawet gdy nie czyni się tego w sposób bezpośredni) obecnych polityczno-kulturalnych scen, już chociażby poprzez proces uwalniania historii wykluczonych, bo wspólnych wszystkim obywatelom Sarajewa: Serbom, Bośniakom i Chorwatom. Twórcy projektu teatralnego wprowadzają na scenę odmienny dyskurs postpamięciowy lub wadzą się z tymi, które są obecne w przestrzeni publicznej.

³⁵ Mościcki 2008, s. 12.

³⁶ Ibidem, s. 9.

³⁷ Kosiński 2010, s. 387.

³⁸ Zob. Sosnowska, 02.04.2013.

I to w nim kryje się potencjał zmian, polegający na podważeniu przez reżyserkę przyjętych reprezentacji: „chciałam podjąć dyskusję z tym dyskursem, zwłaszcza, że obecnie historia oblężenia Sarajewa jest politycznie zakłamaną i zmanipulowaną. Podkreślić to, że atakowani byli ludzie jako obywatele miasta”³⁹. Przedstawienie o 2 maja jako teatr dokumentalny wkracza na społeczną scenę z odmienną reprezentacją, czyli taką, która podważa spektakl władzy, wnosi w pole widzenia to, co wcześniej było niewidoczne, a może nawet i niewygodne. Ożywiony sprzecznościami pomiędzy angażowaniem a zaangażowaniem jest działaniem jednocześnie krytycznym, estetycznym i etycznym, które w „w sensie politycznym wychodzi poza przyjętą platformę polityki, którą zgodnie z tradycją weberowską można rozumieć jako relacje władzy”⁴⁰. Prowadzi do przełamania mitologizowanych historii, jest formą celebracji różnorodności i zwykłości, ale też i wielokulturowości w obliczu nacjonalistycznych „pudełkowych” formuł myślenia. I jak się okazuje, znaczną częścią narracji wielu mieszkańców Sarajewa. To ewokowanie „codziennością życia” jest nie tylko strategicznym posunięciem, ale i podkreśleniem fenomenu różnorodności, który można sprowadzić do czytelnego komunikatu: tożsamość mieszkańców Sarajewa nie może być zamknięta w narodowej i etnicznej matrycy⁴¹. Zwłaszcza, że „w tym dniu, nikt nie wiedział, że musi się określić jako ten albo tamten”, tłumaczy przywoływany wcześniej Husein Oručević⁴². 2 maja 1992 roku nie działały formy wykluczenia społecznego, które dzisiaj próbuje się przyjąć i uprawomocnić jako kształtujące wzorce identyfikacji, mające wspierać polityki kolektywnych nacjonalizmów i tożsamości narodowych, w świetle których przestaje się dostrzegać człowieka, a jedynie jednostki narodowe lub etniczne. Obecnie zakłada się, że teatr w sprawach politycznych zdany jest na pewnego rodzaju spowolnienie i pośredniość, gwarantowane przez refleksyjne pogłębienie tematów. Co więcej, zdaniem Hansa-Thiesa Lehmannna „jego polityczne zaangażowanie nie kryje się w wyborze tematów, ale formach percepcji”⁴³. Jednak dalej może on stanowić gest polityczny. Zakładana polityczność realizuje się już choćby z tego powodu, że teatr pozostaje w służbie realności. A także i dlatego, że używa znaków podkreślających określoną percepcję oraz większy nacisk kładzie na dobór materiału i elementów, które pomogą odsłonić fragment rzeczywistości – w pełni wiarygodny świat i możliwy do pomyślenia lub przypomnienia. Zgodzić się należy także chyba i z tym, że gdy teatr wchodzi w przestrzeń zajętą przez inne dyskursy i próbuje napełnić ją nowymi znaczeniami, to jest to działanie nie tylko mocno znaczące, ale i polityczne. Nie pozostaje on niezależny od rzeczywistości, a jest w niej mocno „zanurzony”. Mocno też i w tym kontekście wybrzmiewają słowa samej reżyserki: „to jest gest

³⁹ Tanja Miletić-Oručević, fragment rozmowy przeprowadzonej przez autorkę artykułu, Mostar, maj 2013.

⁴⁰ Zob. Lewellen 2010.

⁴¹ Zob. Markovitz 2010.

⁴² Husein Oručević, fragment rozmowy przeprowadzonej przez autorkę artykułu, Mostar, maj 2013.

⁴³ Lehmann 2004, s. 317.

polityczny – ja chcę to podkreślić także dlatego, że dokumentu nie wymyśliłam – to są autentyczni ludzie i ich historie”⁴⁴.

Czy należy więc każdorazowo rozważać kwestie politycznego znaczenia poszczególnych działań teatralnych? Pewnie tak, zwłaszcza gdy wchodzi one w polemikę z dominującym dyskursem i spektaklem władzy oraz gdy próbują wprowadzić w przestrzeń publiczną odmienną interpretację określonych momentów⁴⁵. Polityczność można więc widzieć podobnie jak Anna Vujanović: jako jeden z aspektów dzieła artystycznego, związany z jego oddziaływaniem w sferze publicznej, który pozostaje blisko aktualnych dyskusji i konfliktów dotyczących stosunków społecznych⁴⁶. Praktyki artystyczne i formy sztuki, będąc Rancierewskim „sposobem działania i stwarzania”⁴⁷, ingerują w powszechną dystrybucję zmysłowości; ingerują odnosząc się do przyjętych modułów istnienia i postrzegania. O podobnych możliwościach sztuki mówi także Paweł Mościcki:

Jeśli uznamy, że życie zbiorowe reguluje pewien podział zmysłowości, wówczas każda polityka, każde społeczne działanie posiada swój wymiar estetyczny (bo działa na zmysły, zmienia ich wrażliwość oraz modyfikuje dane im przedmioty), natomiast każda sztuka ma swój wymiar polityczny (bo dokonując zmian w sferze zmysłowej przesuwa granice tego, co w społeczeństwie możliwe – do zobaczenia, wypowiedzenia, zdziałania)⁴⁸.

Drugie możliwe zakończenie

Historia drugiego dnia maja nie kończy się ani z chwilą wypuszczenia książki z drukarni, ani przywołaną na początku mocną, konfesyjną sceną samych aktorów, ani ostatecznie oklaskami widzów po spektaklu. Wydaje się, że jest jeszcze jedno możliwe zakończenie, w którym spisane, a następnie odegrane opowieści zyskują nowe „życie”. Na *foyer* teatralnym, po spektaklu przy papierosie ludzie otwierają się – zaczynają opowiadać swoje historie i się nimi dzielić. W strzępkach rozmów słysząc śmiech, wzruszenie i smutek. Jedne opowieści prowokują do dalszych, wyzwalają procesy pamięci, każdy z widzów „coś” sobie przypomina: sytuacje, zdarzenia, miejsca, ludzi..., smaki, zapachy, strach i radości... I tak jak bohaterowie spektaklu oni także płaczą, przeklinają, śmieją się, mówią o lękach, dzielą się refleksjami. Spektakl stwarza warunki dla widza, w których jego postawa jest prawdziwie aktywna i na podstawie własnej interpretacji podejmuje autonomiczną decyzję o działaniu. Opowiada, bo czuje się dotknięty i sprowokowany do tego, by przedstawić i napisać swoją historię.

⁴⁴ Tanja Miletić-Oručević, fragment rozmowy przeprowadzonej przez autorkę artykułu, Mostar, maj 2013.

⁴⁵ Zob. Foucault 2000.

⁴⁶ Zob. Vujanović 2002.

⁴⁷ Zob. Rancière 2007.

⁴⁸ Mościcki, 02.04.2013.

Swoista dla teatru dokumentalnego jest również i kondycja widza. Wydaje się, że wymaga ona próby ponownego zdefiniowania. Zwłaszcza, gdy obecna sytuacja zdaje się uzależniać go od środków politycznych, gwarantujących byt i zaspokajających jego potrzeby. Należy więc także przywołać obecność widza jako obywatela. Obywatela, który nie stoi „grzecznie” z boku – na zewnątrz dziejących się lub opowiadanych kwestii; co więcej – powinien się „ruszyć”, a może nawet i zainterweniować. Teatr dokumentalny umieszcza ponownie nadawcę i odbiorcę w tej samej wspólnocie doświadczeń. Widzowie nie tylko się przyglądają, ale i uczestniczą. Nie umniejsza to także, pomimo określonej estetyki i rytmu obrazów, a nawet groteski, dramatycznego wymiaru zdarzenia. Skrywa się w tym obietnica, że oblężenie Sarajewa przejdzie do historii nakreślone opowieściami zwykłych ludzi; emocjami i ludzką pamięcią; głosami ofiar bez względu na brzmienie nazwisk. Zwykłe życie, zdarzenia, bardziej wrzynają się w pamięć niż legitymizowane przez historię i dyskurs polityczny normy opowiadania, fakty czy wojenne dokumenty w postaci zdjęć, obrazów i dźwięku. A owe opowieści zwykłych ludzi – młodych i starych, mężczyzn i kobiet, żołnierzy, policjantów, strażaków, dziennikarzy, aktorów i aktorek, reżyserów, gospodyń domowych, to odmitologizowane historie o oblężeniu, przeżyte w pierwszej osobie.

Granica między teatrem a codziennością zostaje zawieszona po to, by uruchomił się proces, w którym tworzenie i działanie teatralne w większym stopniu przybliży się do formy debaty, pewnej politycznej manifestacji, której logiczną konsekwencją jest samo przeżycie i próba jego uchwycenia. Ważne niezwykle w kontekście widza jest miejsce i przestrzeń, w którym spektakl jest prezentowany. W zależności od tego, „gdzie” i przed „kim” będzie odegrany, może albo uwalniać osobiste wspomnienia, albo kwestionować przyjęte i popularyzowane politycznie paradygmaty postrzegania. Dla wielu z widzów przestaje być już więcej sytuacją, która da się opisać obiektywnie, czy wobec której można ustanowić określone jednakowe prawa zrozumienia i jedną poprawną interpretację. W obu wypadkach, dla każdego z użytkowników odmiennej już dzisiaj przestrzeni geograficznej i politycznej (jaką była Jugosławia przed wojną w latach 90.), którą próbuje się z całą mocą ustanowić i zalegalizować, by uprawomocnić procesy polityczne i historyczne, doświadczenia nie będą się pokrywać. Jednak zarówno dla jednych, jak i drugich, teatr będzie czymś więcej niż miejscem przyglądania się temu, „co się wydarza”, będzie sytuacją społeczną, wobec której należy przyjąć określone stanowisko. Ciężar z aktu artystycznego zostaje w dużej mierze przeniesiony na widza, który konfrontuje się z własną obecnością w tej sytuacji, mimo że pozostaje ona opowieścią z przeszłości, a nieraz i spoza jego codzienności: „teatr staje się <<sytuacją społeczną>>, w której widz dowiaduje się, jak bardzo to, co przeżywa, zależy nie tylko od niego samego”⁴⁹.

W maju 2013 roku spektakl *Bio je lep i sunčan dan...* pokazano publiczności w Belgradzie na „Dniach Sarajewa”. Czy bogactwo spowiedzi świadków oblężenia pomogło

⁴⁹ Lehmann 2004, s. 169.

i pomoże w powojennym dialogu między Belgradem i Sarajewem? Czy sprawiło i sprawi, że historie tego dnia – subiektywne staną się zobiektywizowane? Tego odgadnąć się nie da. Wiadomo jednak, że widownia złożona z mieszkańców Belgradu reagowała śmiechem i wzruszeniem⁵⁰. „Obiecuje” to być może, że historie dotarły do ich dusz i umysłów, poruszyły ich wyobraźnię tak, by była wrażliwa na ruchome rusztowanie rzeczywistości, była otwarta na możliwe konstrukcje obszarów pamięci i wspólnot dawno już nie pomyślanych....

Wszyscy widzowie – i ci w Sarajewie i ci w Belgradzie – spędzili wieczory w teatrze, przyglądając się opowieściom o 2 maja 1992 roku. I wszyscy oni przyglądali i wsłuchiwali się w to, co działo się na scenie z nieco odmiennych perspektyw: czasem przez szeroko otwarte drzwi, a czasem tylko przez lekko uchylone. Niektórzy byli w środku i brali udział w codzienności obywateli Sarajewa, inni z dala ją obserwowali, spędzając wieczór u nich, ale nie z nimi.

Bibliografia

- Foucault M. 2000, *Filozofia. Historia. Polityka. Wybór pism*, tłum. D. Leszczyński, L. Rasiński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Hastrup K. 1997, *Przedstawianie przeszłości. Uwagi na temat mitu i historii*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, nr 1-2, s. 22-28.
- Kaminsky M. 1992, *Myerhoff's „Third Voice”: Ideology and Genre in Ethnographic Narrative*, „Social Text”, t. 33, s. 124-144.
- Kosiński D. 2010, *Teatra polskie. Historie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Lehmann H.-T. 2004, *Teatr postradmatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Lewellen Ted C. 2010, *Antropologia polityczna*, tłum. A. Dąbrowska, T. Sieczkowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Markovitz F. 2010, *Sarajevo: A Bosnian Kaleidoscope*, Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press.
- Mościcki P. 2008, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Rancière J. 2007, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyła, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Rewers E. 2008, *Od miejskiego genius loci do miejskich oligopticonów*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, nr 3-4, s. 21-30.
- Olewicz R. 2008, *Miasto w wojnie. Raport z obłązonego Sarajewa*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, nr 3-4, s. 149-19.

⁵⁰ O igraniu predstave ..., 20.05.2013.

- Sikora S. 2009, *Odwrócone spojrzenie albo antropologizacja antropologii*, [w:] Pomieciński A., Sikora S. (red.), *Zanikające granice. Antropologizacja nauki i jej dyskursów*, Biblioteka Telgte, Poznań, s. 59-86.
- Simmel G. 1975, *Socjologia*, tłum. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Vujanović A. 2002, *Javni nastup i društvena uloga*, „Kultura” t. 102, s. 54-62.
2. maj 1992.: *bio je lijep i sunčan dan...*, predgovor N. M. Krešvljaković, MES, Medžunarodni teatarski i film festival Sarajevo; U.G. Videoarhiv, Sarajevo 2010.

Źródła internetowe

- Bio je lijep i sunčan dan*: <http://www.radiosarajevo.ba/novost/25562/2-maj-bio-je-lijep-i-suncan-dan-intervju-audio-i-jos-mnoga-toga>; <http://protest.ba/v2/bio-je-lijep-i-suncan-dan>, 23.03.2013.
- Mościcki P., *Jacques Ranciere i polityka estetyki*: <http://www.obieg.pl>, 02.04.2013.
- O igraniu predstave *bio je lijep i sunčan dan* u Beogradu: <http://www.sartr.ba/radio-beograd-2-o-igranju-predstave-bio-je-lijep-i-suncan-dan-u-beogradu/>, 20.05.2013.
- Premijera predstave *bio je lijep i sunčan dan*: <http://www.oslobodjenje.ba/vjesti/kultura/premijera-predstave-bio-je-lijep-i-suncan-dan>, 23.03.2013.
- Przestrzenie myślenia*. Jacques Rancière w rozmowie z Martą Dziwiewąską, specjalnie dla Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie Paryż, 18 września 2007: <http://www.gazeta-muzeum.pl/artukul.php?id=8>, 02.04.2013.
- Sosnowska A., *W soczewce teatru – eseje o sztuce angażującej*: <http://www.obieg.pl>, 02.04.2013.