

HISTORYK W ŚWIECIE WIDOWISK PRZESZŁOŚCI

IZABELA SKÓRZYŃSKA

WPROWADZENIE

W tekście stawiam pytanie o status historyka – badacza kultury historycznej – w świecie widowisk przeszłości (jedna z form tej kultury). Jest to pytanie ważne dla mnie co najmniej z kilku powodów. Po pierwsze dlatego, że widowiska te są alternatywną dla pisma i tekstu, że są inną, choć wcale rzadszą w naszej kulturze, formą aktualizacji przeszłości w teraźniejszości. Po drugie dlatego, że przywracając właściwą rangę percepcji (nie ma widowiska bez publiczności), emancypują one, jak zauważa B. Koss-Jewsiewicki, zdominowane przez logocentryczne narrację i tekst, wyobrażenia społeczne i doświadczenie¹. Po trzecie, i znów w związku z formą, że uprzywilejowują one przeżycie (pamięć emocjonalną). Po czwarte, że są one faktem społecznym, czy szerzej – kulturowym, zaangażowanym w przeszłość, a zatem że nie są wobec niej bezinteresowne. I po piąte, że są one udziałem historyka jako to, co on w praktyce tworzy (np. wykłady, warsztaty, referaty, debaty, przewodnictwo turystyczne itd.), w czym żywo uczestniczy (np. ceremonie państwowe, spektakle teatralne, happeningi, marsze, parady itd.) i co bada.

WIDOWISKA PRZESZŁOŚCI. MIĘDZY ANTROPOLOGICZNĄ POTRZEBĄ IDENTYFIKACJI I ESTETYCZNĄ DYSPOZYCJĄ DZIEDZICTWEM PRZESZŁOŚCI

W tym miejscu interesuje mnie zwłaszcza, fundowane na bezpośrednim uczestnictwie i obserwacji, badanie przez historyka widowisk przeszłości. Wiąże się ono bowiem z wyzwaniem metodologicznym (w tym metodycznym), etycz-

¹ B. Koss-Jewsiewicki, *Doświadczenie, pamięć, wyobrażenia społeczne*, przeł. M. Bugajewski, [w:] Ch. Lavrence, C. Pépin, *Inscenizacje pamięci (Mettre en scene la mémoire. Staging Memory)*, Poznań 2007, s. 7–15.

nym i estetycznym, wynikającym z zaangażowania historyka w przedmiot badania, tu zwłaszcza w sytuacji, gdy jest on, wciąż jako badacz, także jednym z aktorów społecznych, członkiem wspólnoty widowiska, co wynika nie tylko z faktu, że jako obserwator (bezpośredni, uczestniczący) widowiska jest zarazem i tym, który je „ogląda”, i tym, który jest „oglądany”, ale także z samej specyfiki widowiska jako angażującej/zaangażowanej formy aktualizacji przeszłości w teraźniejszości.

Wyzwanie metodologiczne polega tu na koniecznym uwzględnieniu aktualnie obowiązujących filozoficznych i metodycznych założeń uprawiania zawodu historyka, co jest tym bardziej trudne, im bardziej jesteśmy skłonni/gotowi jako historycy sięgać np. po metody badań społecznych czy studiów kulturowych, a więc metody słabo ugruntowane w obszarze historii. Wyzwanie etyczne jest konsekwencją „działania poza akademią”, gdy badając widowisko przeszłości, stajemy się częścią jego wspólnoty, a więc także częścią stojącej za widowiskiem tym polityki. Wiąże się ono zatem ze słusznością interpretacji widowiska i krytyczną postawą historyka wobec tego, w czym zarazem i uczestniczy, i co bada. Wyzwanie estetyczne wiąże się z trafnością opisu i analizy widowisk przeszłości, fundowanych na koniecznej w tych okolicznościach refleksji historyka z zakresu antropologii widowisk oraz teorii i historii teatru, w tym estetyki. W każdym przypadku badanie i reflektowanie widowisk przeszłości jest więc tyleż zdaniem przez historyka relacji z tego, jak się inscenizuje/performizuje przeszłość, co także lekcją krytycznego myślenia na temat wartości i interesów, jakie za tymi praktykami stoją. Ostatecznie bowiem, jak słusznie zauważa Koss-Jewsiewicki, zapożyczając się u P. Ricoeura, wybór tego, co i jak jest pamiętane (ale także kiedy, gdzie i w jaki sposób jest wystawiane/performizowane), należy nie do badacza uniwersyteckiego, ale do obywatela². W powyższym kontekście pytanie o miejsce historyka w świecie widowisk przeszłości nie jest ani nowe, ani oczywiste. Tymczasem bowiem pod adresem historyków – badaczy pamięci, a w tym konkretnym przypadku współczesnych widowiskowych form odniesień do przeszłości, zwłaszcza gdy w grę wchodzi metody uczestnictwa i obserwacji, padają krytyczne głosy tradycyjnych historyków, że jest to bardziej polityka historyczna czy polityka pamięci niż pamięć historyczna, tym bardziej historia. Czy słusznie?

Rosnąca popularność widowisk przeszłości: spektakli teatralnych, rytuałów, *performance’ów*, happeningów, świąt i ceremonii aktualizujących przeszłość jako jej reprezentacje, skłania także historyka, a zwłaszcza historyka pamięci, do badań mieszczących się w tradycji, tyleż historii drugiego stopnia, co także

² Ibid., s.15.

antropologii i socjologii pamięci oraz historii/teorii sztuki/estetyki. Obok badań zastanych dokumentów są to coraz częściej badania terenowe i obserwacja uczestnicząca. Ostatnie strategie czy metody badawcze, dobrze zdomowione w naukach społecznych i naukach o kulturze, zyskały ponownie na znaczeniu dzięki studiom performatywnym³. Tutaj pojawia się jednak pytanie, jak poddany sile oddziaływania widowiska historyk może być zarazem i jego współuczestnikiem, i krytycznym analitykiem i interpretatorem. Pytanie to jest tym bardziej zasadne, gdy weźmiemy pod uwagę, wspomniany już, aktywny udział historyka w widowisku *in statu nascendi* i subtelną, ale znaczącą z punktu widzenia metodologicznego i etycznego, różnicę między chłodnym osądem fundowanym na studiowaniu zastanych dokumentów i zaangażowaniem historyka w proces nadawania znaczeń przeszłości w czasie i miejscu, gdzie się one tworzą – we współczesnych mu widowiskach przeszłości.

Bez wątpienia wpływa to na zmianę statusu historyka, który, badając widowiska przeszłości, staje się, by posłużyć się frazą P. Nory, także „historykiem własnych historii”⁴. Ta zmiana statusu ma swoje umocowanie w kontekście dwóch wielkich ruchów w obrębie myśli metodologicznej i praktyk badań historycznych ostatnich dziesięcioleci, które otworzyły przed historykami nowe horyzonty. Z jednej strony jest to „zachwianie się tradycyjnych wyznaczników obiektywizmu historycznego, z drugiej [...] zaangażowanie się historyka w terażniejszość [...]”⁵. Ma też ona swoje konsekwencje. W tym postawione w tytule artykułu pytanie o zaangażowanie historyka w terażniejszość jako to, w czym zarazem i współuczestniczy (z czym czasowo się identyfikuje, czemu się opiera), i co bada, a co leży u podstaw ponawianego co jakiś czas pytania o jego status.

³ W Polsce do kwestii tych nawiązują w sensie ogólniejszym: A. Skórzyńska (badająca teatr jako źródło ponowoczesnych spektakli społecznych), a w odniesieniu do przeszłości i jej pamięci: A. Szpociński (analizujący udział widowisk przeszłości, które nazywa wydarzeniami wizualnymi, w aktualnej kulturze historycznej Polaków), I. Kowalczyk (analizująca współczesną sztukę krytyczną w kontekście aktualizacji historii/pamięci przeszłości), P. Mościcki (rozważający kwestię społecznego zaangażowania/angażowania współczesnego teatru w dyskursy przeszłościowe), pisząca te słowa (w pracy na temat widowisk przeszłości jako alternatywnych polityk pamięci), wreszcie E. Domańska (podejmująca próbę analizy znaczenia zwrotu performatywnego w naukach historycznych). Wspomniane kwestie podnieśli także, z perspektywy metodologii badań społecznych i kulturowych, autorzy tomu *Obserwacja uczestnicząca w badaniach historycznych*, red. B. Wagner i T. Wiślicz, Zabrze 2008.

⁴ P. Nora, *Un genre nouveau pour nouvel âge de la conscience historique*, [w:] *Essais d'ego-histoire*, M.A.P. Chaunu, G. Duby, R. Girardet, J. Le Goff, M. Perrot, R. Rémond, zebrał P. Nora, Paris 1987, s. 5, cyt. za: P.S. Rosół, *Masochistyczne ego historyka. Obserwacja i uczestnictwo w krytycznej autohistorii*, [w:] *Obserwacja uczestnicząca...*, s. 224–225.

⁵ P. Nora, cyt. za: P.S. Rosół, op.cit., s. 224.

Jeszcze do niedawna jedną z największych przewin w naszej profesji było zaangażowanie jej przedstawicieli w terażniejsze konstruowanie obrazów przeszłości z pozycji innych niż scjentystyczne. W ten sposób historia naukowa, jakkolwiek nabrała cech swoistych, to zarazem stała się społecznie mało skuteczna, a co najmniej mało atrakcyjna. Z kolei nie wydaje się, aby jakimkolwiek historykowi udało się osiągnąć status doskonale obiektywnego badacza i narratora (to raczej kwestia tabuizacji problemu kondycji historyka w świecie nauki i życiu społecznym, politycznym, słowem – w świecie kultury, daje nam poczucie dystansu i obiektywności). Wielu natomiast historyków zyskało uznanie, poruszając zarazem i ugruntowaną autorytetem nauki wiedzę na temat przeszłości i metodologią oraz metodyką badań, które tę wiedzę historyczną organizują i autoryzują. To zdaje się miał na myśli Nora, mówiąc o związku historyka z terażniejszością, wyrażającym się w koniecznym porzuceniu przekonania, że historia historyków jest wolna od emocji i wyobraźni (dodajmy: od polityki, etyki i estetyki), i w podejmowaniu wyzwania, jakim jest, jak ją tu nazywam, historia angażująca/zaangażowana. W tym drugim przypadku mowa jest także oczywiście o odpowiedzialności za społeczne skutki uprawiania takiej historii. Odpowiedzią, choć zapewne nie jedyną, może być tu poszerzenie pola refleksji i pytanie nie tylko o to, co się wydarzyło i dlaczego, ale także o to, jak do tego dochodzimy, jak, z perspektywy współczesności, konstruujemy obrazy przeszłości oraz jaka wiedza, jakie motywy, oczekiwania, emocje, wyobrażenia i doświadczenia stoją za tymi konstrukcjami. Jest to jawny (w przeciwieństwie do ukrytego) program komunikowania rezultatów badań historycznych, w tym pamięciologicznych. Historia jawi się wtedy zarazem i jako prawda wiedzy na temat przeszłości, i jako prawda ustanawiania jej aktualnych sensów przez aktorów społecznych, w tym przez historyka. Tak właśnie można, nieco tylko upraszczając, określić historię krytyczną.

W szczególnym przypadku udziału historyków w widowiskach przeszłości przydatna okazuje się też świadomość, iż koncepcja historii krytycznej rozwija się paralelnie do podobnej koncepcji ugruntowanej w ramach teorii estetycznej, a mianowicie do sztuki krytycznej (społecznej). W przypadku tej ostatniej pozytywna odpowiedź pada m.in. ze strony francuskiego autora J. Rancière'a. W kontekście pytań o aktualną kondycję historyka i artysty nie ma oczywiście mowy o rezygnacji z różnic, jakie przypisane są do ich profesjonalnej aktywności. Zważmy jednak, że z perspektywy historii/sztuki krytycznej obu różnią raczej formy działania i komunikowania ich wiedzy/stosunku do przeszłości niż treści przeszłości i jej aktualizacji. A to dlatego, że zwłaszcza dziś historyk krytyczny nie unika społecznego zaangażowania (wie, że jest w pierwszym rzędzie częścią społeczeństwa i jego kultury odpowiedzialnym za jej przeszłe obrazy), podobnie jak krytyczny artysta, który podejmując działania artystyczne

(tu konkretnie w związku z przeszłością i jej aktualizacjami), traktuje je także i coraz częściej nie tylko jako akt twórczy, ale także jako narzędzie poznawcze⁶. W tym sensie jeden i drugi, obaj sięgając do przeszłości nieortodoksyjnie, spotykają się w przestrzeni określonej przez społeczne ramy pamięci. Dobrze widać to właśnie z perspektywy widowisk przeszłości, jako specyficznych formy jej aktualizacji. Ich status wiąże się ściśle z artykułowaną zbiorowo intencją zwrotu ku przeszłości, gdy wspólnota widowiska nabiera cech wspólnoty pamięci. Nie jest to jednak wspólnota w tradycyjnym znaczeniu tego słowa, ale raczej, za wspomnianym już Rancière'em, „wspólnota etyczna”, dla której wiążące są te same podzielane przez jej członków wartości⁷. W tym sensie widowiskowa wspólnota pamięci może być interpretowana jako przedpolityczna „wspólnota bycia – razem”⁸. Nie oznacza to jednak, że nie ma ona żadnych związków z polityką, ale raczej, że związki te określa sama poprzez wybór treści (pamięci) i estetyk widowisk przeszłości. W zakreślonej powyżej tradycji termin „widowisko” obejmuje praktyki, których granice wyznacza z jednej strony teatr i spektakl (inscenizacja), a z drugiej – rytuał⁹. Wyróżnione na tym tle tytułowe widowiska przeszłości mają wybrane cechy typowe dla obu tych form, umożliwiające przedstawianie przeszłości w tradycyjnym teatrze i/lub jej performizację w teatrze uczestnictwa i widowisku społecznym. Tak więc termin widowisko, i jest to pierwszy powód jego użycia, pozwala wyróżnić je spośród innych *performance*’ów ze względu na stopień nieodwracalności jego skutku, będący wypadkową angażowania się aktorów/aktoriów społecznych w działanie zarazem teatralne i społeczne. Termin ten jest więc skuteczny, i to jest drugi powód jego użycia, w artikulacji złożonych związków widowiska z życiem społecznym, sztuką i polityką. Ten sam termin, i to jest trzecie uzasadnienie dla jego użycia, każe widzieć widowisko jako kulturę w działaniu. Mówiąc o widowisku, mówimy o tym, co robią, jak działają aktorzy społeczni w konkretnym „tu i teraz”. Za tak pomyślanym widowiskiem stoją kluczowe dla niego postacie aktora i widza (w spektaklu teatralnym) oraz aktora społecznego (w widowisku społecznym), współtworzących wspólnotę widowiska, a w kontekście widowiskowego zwrotu ku przeszłości także potencjalnie wspólnotę pamięci. Ta

⁶ A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna”, 2007, nr 11–12, s. 21.

⁷ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przed. S. Žižek, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa 2007, s. 21.

⁸ Ibid.

⁹ J. Wachowski, *Rytuał a teatr, czyli o drogach myślenia*, Gniezno 2004, s. 148, *passim*. Cf. J. Duvignaud, *Ceremonia społeczna i ceremonia teatralna*, przeł. L. Kolankiewicz, [w:] *Antropologia widowisk*, oprac. A. Chałupnik, W. Dudzik, M. Kanabrodzki, L. Kolankiewicz, Warszawa 2005, s. 197–203.

ostatnia wiąże się z kolei z przechodzeniem od nieperformatywnych ze swej natury przedstawień teatralnych do performizujących przeszłość jako jej pamięć widowisk społecznych, w których aktor społeczny aktywnie uczestniczy, współtworzy czy wręcz tworzy widowisko przeszłości, jako także „jego” widowisko. Pytanie o skuteczność wspólnoty widowiska jako wspólnoty pamięci wiąże się z szerszym zagadnieniem, jakim jest społeczna funkcja widowiska, co z jednej strony wyrażają sformułowane na gruncie antropologii widowisk koncepcje V. Turnera i L. Kolankiewicza, a z drugiej – formułowane z perspektywy teorii estetyki i socjologii sztuki i zaproponowane przez Rancière’a oraz P. Mościckiego relacyjne podejście do świata sztuki i życia społecznego (sztuka społeczna).

W pierwszym przypadku antropologicznych ujęć widowisk przeszłości ich status określają uzupełniające się wspomniane koncepcje: (1) Turnerowska, gdy pisze on o widowisku jako o dramacie społecznym (*social drama*), wskazując, iż jest to działanie – zespolenie wspólnoty podejmowane przezeń wobec kryzysu, jaki ona przeżywa i rozpoznaje zarazem jako własny i obcy¹⁰, oraz (2) Kolankiewicza, który rozumie widowisko jako instytucję kulturową powołaną do „ześrodkowania się społeczeństwa na aktywnym podtrzymywaniu i redefiniowaniu tradycji oraz na refleksji o społecznych więziach i komunikacji [...] umożliwiającej za każdym razem odnowienie tych więzi. [Jako instytucję powołaną – I.S.] do symbolicznego wykonywania (formułowania, odgrywania i przeżywania) komentarzy metaspolečnych”¹¹. Wziąwszy pod uwagę tradycję antropologiczną, przez widowiska przeszłości rozumiem zatem wspólnotowe i bezpośrednie (bez pośrednictwa mediów) praktyki aktualizowania przeszłości w teraźniejszości, służące publicznej artykulacji potrzeb tożsamościowych wspólnoty widowiska. Są to widowiska społeczne: inscenizacje, performizacje, *performance* – oferujące przeszłości nową obecność wśród nas¹². Warunkiem ich skuteczności jest bezpośrednie fizyczne, emocjonalne i intelektualne zaangażowanie wspólnoty w ich становienie i przebieg. To z kolei zależy od wagi tematów widowisk przeszłości. Im bliższy, bardziej ważki dla wspólnoty jest ich temat, treść, tym większa jest inicjatywa/akceptacja, aby one działały. A także od ich form, w różnym stopniu i roli angażujących ich uczestników jako aktorów, widzów, aktorów społecznych, świadków w oglądanie, przeżywanie, poznawanie, współtworzenie, a nawet działanie.

¹⁰ V. Turner, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005.

¹¹ L. Kolankiewicz, *Wstęp*, [w:] *Antropologia widowisk* red. W. Dudzik, M. Kanabrodzki, L. Kolankiewicz, Warszawa 2005, s. 11. Cf. Z. Raszewski, *Teatr w świecie widowisk*, Warszawa 1991.

¹² L. Kolankiewicz, *Wstęp... Vide: V. Turner, op.cit.*

Argumentowana antropologicznie, widowiskowa obecność przeszłości wśród nas ma też swoje umocowanie w drugiej z wymienionych tradycji, tym razem formułowanej na gruncie teorii estetyki i socjologii sztuki. Nie wnikając w szczególności trwającego blisko sto lat sporu o autonomię – społeczne zaangażowanie sztuki, trudno pominąć fakt, że w ostatnich latach spór, też powrócił z nową siłą. Zwłaszcza w związku z aktywnym udziałem teatru w polityce historycznej i kulturze pamięci, co znalazło swój wyraz m.in. w pismach Mościckiego. Argumentując za teatrem społecznym, wspomniany autor, określa go jako: „ożywiony sprzecznością między zaangażowaniem i angażowaniem, między uczestnictwem i inwencją, polityką i stojącą u jej źródła mistyką”¹³, wskazując na konieczny ponowny namysł nad miejscem artysty w społeczeństwie i w świecie sztuki¹⁴. Próbując przezwyciężyć wspomniany spór sięga Mościcki do, przynoszącej pozytywne rozstrzygnięcia, koncepcji sztuki relacyjnej zaproponowanej przez Rancière’a. W sporze o podejście do świata przedstawień nadal obecne są, pisze Rancière, dwie tendencje, z których pierwsza dotyczy sztuki „stającej się życiem”, a druga „polityki odpornej formy”. Pierwsza „utożsamia formę doświadczenia estetycznego z formami życia”, wymazując „siebie jako oddzielną rzeczywistość”, podczas gdy druga „przeciwnie, odgradza polityczną obietnicę od doświadczenia estetycznego, przez oddzielenie samej sztuki oraz opór jej form wobec jakiegokolwiek przemiany w formę życia”¹⁵. Sztuka relacyjna pojawia się w ramach tych dwóch stanowisk, z których żadne, jak zauważa Rancière, nie spełniło pokładanych w nim nadziei¹⁶. Z kolei koncepcja relacyjnego podejścia do świata sztuki głosi, że jakkolwiek sztuka i artyści „rezygnują z misji zmieniania świata i tworzenia wyjątkowych obiektów”, to zarazem nadal odwołują się oni do twórczej dyspozycji: „przedmiotami i obrazami tworzącymi już dany świat wspólny bądź tworzeniem sytuacji mogących zmodyfikować nasze poglądy i nasz sposób patrzenia na to kolektywne otoczenie. Te mikro sytuacje, niezbyt oddalone od sytuacji z życia codziennego [...] mają tworzyć lub odtwarzać więzi międzyludzkie, pobudzać nowe modele konfrontacji i partycypacji”¹⁷.

Dla zrozumienia społecznego czy szerzej – kulturowego znaczenia widowisk przeszłości, obok koncepcji sztuki społecznej, wiążąca może okazać się także koncepcja doświadczenia estetycznego jako doświadczenia historycznego. To

¹³ P. Mościcki, *Zaangażowanie i autonomia teatru*, „Dialog”, 2007, nr 12, s. 35. Wybór tekstów autora poświęcony teatrowi i polityce/polityce historycznej ukazał się także nakładem „Krytyki Politycznej”. Vide: id., *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Warszawa 2008.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ J. Rancière, op.cit., s. 38.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid., s. 22–23.

pierwsze jest udziałem wspólnoty widowiska, to drugie wspólnoty widowiska jako wspólnoty pamięci. O doświadczeniu historycznym pisze A. Ziębińska-Witek, zapożyczając się u F.R. Ankersmita, że jest ono „momentem intensywnego, bezpośredniego, natychmiastowego, kontaktu z przeszłością”¹⁸, które pozwala zarazem znieść dystans między przeszłością i teraźniejszością oraz głęboko przeżyć (nostalgia) jej nieobecność w teraźniejszości¹⁹. U źródeł doświadczenia estetycznego jako doświadczenia historycznego leży zatem głębszy problem obecności/nieobecności przeszłości jako aktualnej formy życia. Odpowiedzią na tę kwestię jest/może być właśnie widowisko, jako ucieleśniona w osobie aktora/aktora społecznego, w postaci miejsca, przedmiotu, rzeczy oraz powtórzona jako jej przedstawienie/*performance*, obecność przeszłości wśród nas.

Obie omówione tradycje, antropologiczna i estetyczna, trafnie organizują myślenie na temat statusu historyka w świecie widowisk przeszłości, statusu, który z jednej strony określa antropologiczna potrzeba identyfikacji i estetyczna dyspozycja dziedzictwem przeszłości, a z drugiej – i nadal – powinność historyka jako badacza.

CASUS AKTORA/AKTORA SPOŁECZNEGO JAKO ŚWIADKA ZASTĘPCZEGO

Przyjąwszy, że jakieś widowisko aktualizuje przeszłość, określam kilka warunków, jakie musi ono spełnić, by mogło być za takie uznane. Pierwszy dotyczy roli, jaką pełnią w nim aktorzy/aktorzy społeczni, a mianowicie roli zbliżonej, a czasem tożsamej, z rolą świadka (*witness of the past*) przeszłości i/lub zastępczego (*vicarious witness*). Większość autorów zajmujących się problematyką świadka/świadczania wiąże tę rolę z obowiązkiem pamięci wobec przeszłości i/lub użyczeniem ciała i głosu tym, których już nie ma. O tym, iż aktor społeczny jest/może być świadkiem/świadkiem zastępczym, decyduje relacja, w jakiej pozostaje on ze wspólnotą doświadczenia np.: Ocaleni dzielący doświadczenie Zagłady z jej ofiarami czy członkowie rodzin dzielący żywą pamięć z pokoleniem poprzedników²⁰. Relacja ta może mieć różny charakter:

¹⁸ A. Ziębińska-Witek, *Holocaust. Problemy przedstawiania*, Lublin 2007, s. 7–8. Cf. F.R. Ankersmit, *Język a doświadczenie historyczne*, przeł. S. Sikora, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, 1997, nr 1–2, s. 81; A. Ziębińska-Witek, *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holocaustu*, Lublin 2011.

¹⁹ F.R. Ankersmit, op.cit, s. 81.

²⁰ F. Hartog, *Le témoin et l'historien*, „Gradhiva”, 2000, t. 27, s. 1–14. Na ten temat także cytowani przez autora: P. Levi, *Les naufragés et les rescapés*, Paris 1989; R. Dulong, *Le témoin oculaire, Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris 1998; G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris 1999.

od bezpośredniego związku aktora/aktora społecznego ze wspólnotą doświadczenia – świadka przeszłości, po różne formy świadczenia zastępczego, od wspomnianego Ocalonego, który świadczy w imieniu ofiar, w jakimś, nigdy takim samym stopniu dzieląc z nimi ich doświadczenie przeszłości, przez różne formy zaangażowań, w tym imitacji świadka/świadka zastępczego, np. w wykonaniu aktora teatralnego wcielającego się/kreującego postać historyczną w widowisku/spektaklu.

Między świadczeniem *sensu stricto* i imitacją występują formy pośrednie, np. nawiązanie przez aktora społecznego relacji z miejscem, obiektem czy przedmiotem należącym do nieobecnego i przyjęcie na siebie ogólniejszego obowiązku poświadczenia tej nieobecności, często poprzez jej zaprzeczenie, co potęguje poczucie braku, upewniając nas, że ktoś/coś istniało w przeszłości, np. wykreowana przez aktora postać sceniczna, który „jakoś” jest tym, kogo już nie ma²¹. Bycie „jakoś” tym, kogo już nie ma, może być z kolei argumentowane jako z jednej strony sprawcza siła widowiska wynikająca z, jak to ujmuje M. Steiner, „paktu o niekwestionowaniu świata przedstawionego”²², a z drugiej, w związku z wykonaniem w określony sposób roli przez aktora, zwłaszcza aktora „grającego samego siebie”, o czym szeroko pisze A. Duda²³.

Sformułowany przez Steiner „pakt o niekwestionowaniu świata przedstawionego” fundowany jest na potencjale, jaki tkwi w niemal każdym widowisku i w żywym rytuale, gdy czynności rytualne są podejmowane i ponawiane przez wspólnotę widowiska w przekonaniu o ich realnym wpływie na jej życie, i także np. w spektaklu teatralnym, którego uznanie przez wspólnotę, warunek *sine qua non*, aby się ona w ogóle zawiązała, zależy od splotu takich jego cech, jak aktualność i doniosłość tematu, autentyzm wykonania, realność czasu i miejsca widowiska, a zwłaszcza gra aktorska. Jeśli bowiem „w jakiś sposób uda się wprowadzić w ramy spektaklu rzeczywiste działania lub słowa w pełnej mocy performatywnej – pisze Duda – proporcje iluzji i realności zmieniają się na korzyść tej drugiej, bycie sobą [aktora – I.S.] zastępuje formy imitowania, udawania”²⁴. Dla cytowanego Dudy to właśnie teatr, a w jego ramach także poszukiwanie nowego typu aktorstwa jest punktem wyjścia do rozważań na temat dzisiejszego nieoczywistego statusu aktora/aktora społecznego, który

²¹ Cf. T. Plata, *Między obecnością a nieobecnością: teatr i aktorstwo po dekonstrukcji*, [w:] *Aktor teoretyczny*, red. J. Krakowska-Narożniak, Warszawa 2002, s. 44–57.

²² M. Steiner, *Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej*, Wrocław 2003, s. 256–276.

²³ A. Duda, *Teatr Realności. O iluzji i realności w teatrze współczesnym*, Gdańsk 2006, zwłaszcza rozdział: *Aktor a problem bycia sobą*, s. 159–251.

²⁴ *Ibid.*, s. 246.

wobec przemian w dwudziestowiecznym teatrze pozwala zasadnie pytać o jego status jako także świadka przeszłości/zastępczego. W tym miejscu zatrzymam się zwłaszcza na uobecniającej funkcji widowiska fundowanej na kreacji aktora/aktora społecznego jako „grającego samego siebie”, a więc także, przynajmniej potencjalnie, jako świadka/świadka zastępczego. Historia aktora „grającego samego siebie” zaczyna się u progu lat sześćdziesiątych XX wieku, gdy teatr wkroczył w fazę postteatralną²⁵. Wzrosło wtedy zainteresowanie twórców problemami społecznymi i ich zaangażowanie w życie wspólnoty. Nastąpiło bezprecedensowe otwarcie inscenizacji oraz jej performizacja. Dla wielu eksperymentalnych grup teatralnych – zawodowych, amatorskich, studenckich, alternatywnych – teatr stał się formą życia i drogą do samodoskonalenia, instytucją kulturową wspierającą wspólnotę w jej dążeniu do samookreślenia, scalającą i służącą manifestowaniu tożsamości. Wiążące dla tej fazy poszukiwań było odrzucenie tekstu dramatycznego, odejście od fikcji na rzecz kreowania rzeczywistych sytuacji – otwarcie przedstawienia na to, co spontaniczne i przygodne oraz wynikające z tego faktu, postępujące wraz z rozwojem akcji widowiska, wspólne aktorom i widzom (wspólnocie widowiska) ustanawianie jego sensu przez współdziałanie. Zmianie uległa konstrukcja przestrzeni teatralnej, teraz – *enviromentalnej*, otwartej, codziennej, heteronomicznej oraz konstrukcja czasu, teraz – rozchodzenie się czasu dramatu, widowiska, opowieści, postaci, aktora, aktora społecznego²⁶. Wraz z rosnącą popularnością społecznych odniesień do przeszłości zaczęły się rozwijać również widowiskowe ich formy – określane w polskiej literaturze przedmiotu mianem „ponowoczesnych spektakli społecznych”²⁷, „wystawiania historii”²⁸, „widowisk przeszłości”²⁹, „wydarzeń wizualnych”³⁰ czy „sztuki jako podróży do przeszłości”³¹.

Jak zaznaczyłam powyżej, w sposób konieczny w teatrze postdramatycznym zmienił się też status aktora. Na początek powiedzmy, że zwłaszcza w widowi-

²⁵ Vide: H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2009; E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.

²⁶ Ibid.

²⁷ Vide: I. Skórzyńska, *Teatr jako źródło ponowoczesnych spektakli społecznych*, Poznań 2007.

²⁸ Vide: F. Rokem, *Wystawianie historii*, Kraków 2010.

²⁹ Vide: I. Skórzyńska, *Widowiska przeszłości. Alternatywne polityki pamięci (1989–2009)*, Poznań 2010.

³⁰ Vide: A. Szpociński, *Widowiska przeszłości. Pamięć jako wydarzenie*, [w:] *Kultura jako pamięć. Posttradycyjne znaczenie przeszłości*, red. E. Hałas, Kraków 2012, s. 63–75.

³¹ I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2010.

skach przeszłości zdarza się, i to nierzadko, że aktor ów tożsamy jest ze świadkiem przeszłości. Często bowiem jest to świadek, który osobiście staje na scenie, innym razem świadek, który użycza głosu nieobecnym, jeszcze innym świadek – autor, współautor wspomnień, scenariusza, dialogów użytych następnie w widowisku. A oto kilka przykładów. W misterium *Jedna Ziemia – Dwie Świątynie* Teatru NN – Brama Grodzka w Lublinie takimi świadkami byli Ocaleni i Sprawiedliwi wśród Narodów Świata, którzy podczas ulicznego *performance'u* dzielili się ze współuczestnikami swoimi historiami³². W poznańskim przedstawieniu *Teczki* Teatru Ósmego Dnia, opartym na esbeckich *dossier* jego aktorów, na scenie stanęli ci sami ludzie/aktorzy, którzy w latach siedemdziesiątych byli przedmiotem inwigilacji, intryg i prześladowań politycznych, prezentujący w „tu i teraz” spektaklu zarówno wyłaniającą się z tajnych akt ich „kryminalną” charakterystykę, jak i, w opozycji do niej, fragmenty spektakli i pism (listów, notatek itd.) stworzonych przez nich samych, w czasie gdy byli przedmiotem postępowania operacyjnego służb. Świadectwo, jakie stało się udziałem ich widzów, było świadectwem podwójnym, stojącej za zespołem, jego aktorami ich dysydenckiej przeszłości, ale także wartości, jakie były onegdaj dla nich wiążące, i które także i dziś, pozytywnie zweryfikowane przez czas, co poświadczają oni swoją obecnością na scenie, pozostają dla nich ważne zarówno w pracy teatralnej, jak i w życiu³³. A oto inny przykład. We wrocławskim spektaklu J. Klaty *Transfer* świadkowie-uczestnicy – Polacy deportowani ze wschodu na zachód Polski i Niemcy deportowani z zachodu Polski do Niemiec tuż po II wojnie światowej – osobiście stają na scenie, poświadczając realność doświadczeń, którymi dzielą się z publicznością. W tym przypadku konieczne jest dopowiedzenie. Otóż jakkolwiek na scenie *Transferu* spotykamy bohaterów wydarzeń, świadków przeszłości *sensu stricto*, to razem mamy do czynienia z aktorskim wykonaniem świadczenia, a to dlatego (mówił o tym Ł. Drewniak podczas spotkania w poznańskim Teatrze Ósmego Dnia wokół problemu teatru dokumentu i czytania performatywnego), że reżyser *Transferu* Kłata poprosił świadków o pamięciowe opanowanie wypowiedzianych przez nich tekstów³⁴. Z kolei w licznych spektaklach i akcjach teatralnych wykorzystuje się dziś nagrania foniczne głosów świadków, odtwarzane następnie podczas widowiska, jak choćby historie robotników Zakładów Cegielskiego w Poznaniu w projekcie *Ceglorz* Teatru Ósmego Dnia³⁵. W wielu przypadkach świadczenie oznacza też nie tyle obecność świadka na scenie, co np. jego udział w tworzeniu scenariusza

³² Szerzej: I. Skórzyńska, *Widowiska przeszłości...*

³³ Ibid.

³⁴ Ibid.

³⁵ http://osmego.art.pl/t8d/main/pl/#news_anchor_221, data dostępu: 30.06.2013 r.

spektaklu/widowiska. Ten przypadek dobrze ilustruje lokalny projekt *Nasze stare dobre Sejny* Teatru Dziecięcego z Sejn, gdy młodzi aktorzy, zbierając wspomnienia najstarszych mieszkańców miasteczka i okolic, włączyli je następnie do śpiewogry *Kroniki sejneńskie*³⁶.

O autentyczności tych i innych form świadczenia przez świadków przeszłości oraz towarzyszącemu temu aktowi wyjątkowemu przeżyciu, jakie staje się udziałem wspólnoty widowiska, nie trzeba specjalnie przekonywać – tu nawet najbardziej naturalistyczne, amatorskie czy niedoskonałe wykonanie ma siłę rażenia porównywalną do obcowania z tym, kto „przeżył” przeszłość, będąc zarazem i jej bohaterem, i strażnikiem jej pamięci, i..., jak wynika z przytoczonych przykładów, aktorem.

Inną, mniej oczywistą formą świadczenia jest kreacja aktorska przeszłej postaci/bohatera, historii jej życia, jej opowieści, która z jednej strony i ze względu na sukces artystyczny przedstawienia powinna być na tyle przekonująca, by zadziałał opisany przez Steiner *casus* „paktu o niekwestionowaniu świata przedstawionego”, a z drugiej – na tyle bliska życiu, abyśmy jako widzowie/obserwatorzy zwątpili w aktora „grającego rolę”, dopuszczając myśl, że oto stoi/działa przed nami aktor „grający samego siebie”. Tu prosty przykład artystów scen dramatycznych, którzy np. odczytując apele poległych, poddają się także prywatnie, osobiście, intymnie, czemu dają jednak wyraz publicznie, siłą wzruszenia. Inny, nieco bardziej wyrafinowany przykład wiąże się z fundowaniem kreowanej postaci na studiach jej biografii, na świadomym organizowaniu doświadczeń aktora tak, by będąc np. rycerzem, opanował uprzednio rzemiosło rycerskie, co dotyczy zarówno aktorów teatralnych, jak i wybranych rekonstruktorów historycznych. Z kolei niezwykle ciekawe wydają się te formy świadczenia, w których aktor opowiada przeszłość nieobecnego nie tyle w jego, co zwłaszcza we własnym imieniu. Dobrym przykładem takich praktyk są wybrane formy *storytelling*, praktykowane zarówno przez aktorów i muzyków wędrownych, jak i także np. antropologów, którzy w tej nieco tylko teatralizowanej formie dzielą się/świadczą o przeszłości „nieobecnego”, podejmując jego dziedzictwo/brzemie. W Polsce od lat *storytelling* uprawiają m.in. wywodząca się z Teatru Laboratorium J. Grotowskiego E. Benesz, aktor i monodramista Teatru NN – Brama Grodzka W. Dąbrowski czy muzyk ludowy J. Hałas wraz z A. Hałas z Poznania³⁷. Antropologizujący projekt *Kurdish Storytelling* proponuje też np. amerykańska performerka D. Edgecomb. Jak czytamy na stronie

³⁶ I. Skórzyńska, *Widowiska przeszłości...*

³⁷ <http://www.halas.art.pl/>, data dostępu: 30.06.2013 r.

domowej jej projektu³⁸, przez ponad 10 lat podróżowała ona do kurdyjskich wiosek położonych w górach południowo-wschodniej Turcji, zbierając opowieści ostatnich kurdyjskich strażników pamięci. Są wśród nich baśnie i legendy, które Edgecomb uczyniła przedmiotem własnych seansów. Swoją opowieść rozpoczyna od autorefleksji na temat podróży i życia wśród Kurdów, następnie opowiada o osobie/osobach, które podzieliły się z nią opowieścią, wreszcie opowiada, melorecytuje, wyśpiewuje, często przy dźwiękach ludowej muzyki w tle, historię, którą podjęła za swoimi rozmówcami³⁹.

Jest symptomatyczne, że pisząc o aktorze jako świadku przeszłości/zastępczym, oddaliśmy się od aktora, by odkryć, że zwłaszcza w widowiskach przeszłości stroną aktywną jest tyleż wykwalifikowany aktor teatralny, co aktor społeczny. I dalej, że aktor społeczny to nie tylko osoba dająca występ, ale także współdziałająca, animująca (performizująca) widowisko i jego wspólnotę jako część pamięci historycznej, kultury pamięci czy polityki historycznej. Jeśli w *Kronikach sejneńskich* w roli świadków odnaleźliśmy najstarszych mieszkańców miasteczka dzielących się z młodymi aktorami swoimi historiami, to w owych młodych aktorach odnajdujemy świadków zastępczych. Jeśli w osobach Ocalonych i Sprawiedliwych z misterii lubelskich rozpoznaliśmy aktorów-performerów, to nie inaczej myślimy o pozostałych uczestnikach widowiska, którzy nie tylko słuchali opowieści, ale także tworząc szpaler wzdłuż ulic miasta, przekazywali sobie z rąk do rąk, by połączyć w jednym naczyniu, ziemię spod dwóch nieistniejących dziś lubelskich świątyń – synagogi i kościoła rzymskokatolickiego. Podobnie jest w przypadku wybranych rekonstruktorów historycznych, tych zwłaszcza, którzy ponad naśladownictwo i imitację przedkładają rzemiosło, oraz opowiadaczy historii, którzy w pierwszym rzędzie służą przeszłości i jej bohaterom, podtrzymując poprzez różne formy uwidowiskowania ich przeszłość „przy życiu”.

Uwidowiskowanie (teatralizacja, performizacja, rytualizacja) oprócz tego, że często polega na podjęciu przeszłości jako przeszłości jej świadka, wspiera też programowo, by nie powiedzieć totalnie, aktora/aktora społecznego w roli świadka zastępczego. Wsparcie to pojawiło się wraz z reformą teatralną we wspomnianym już teatrze postdramatycznym, społecznym, otwartym, wspólnoty, *enviromentalnym*, w teatrze, który pojawia się w historycznie znaczących miejscach, który animuje wspólnotę widowiska wokół także dziedzictwa przeszłości. Lubelskie misterium w miejscu zburzonych świątyń, wpisany w ramy działania społeczno-artystycznego rytuał modlitewny na terenie byłego

³⁸ <http://livingmyth.com/about/>, data dostępu: 30.06.2013 r..

³⁹ Ibid.

obozu koncentracyjnego na Majdanku, głosy robotników *Ceglorza* w hali fabrycznej W7 Zakładów Cegielskiego w Poznaniu, rekonstrukcja bitwy w miejscu, gdzie wciąż spoczywają prochy poległych, lokalna kronika teatralna w miejscowej synagodze – te i inne przykłady widowisk przeszłości sytuowanych w miejscach reprezentujących przeszłość jako jej ślady dają poczucie ponownego zawiązania z nią więzi, poczucie ważności, doniosłości, a nawet wzniosłości doświadczenia estetycznego widowiska, jako także doświadczenia historycznego. W przypadku widowisk przeszłości owa ważność, doniosłość czy wzniosłość jest dodatkowo argumentowana dramatyczną/udramatyzowaną formą przedstawienia/performizacji, która aktualizuje wspólnotę widowiska nie tylko wokół treści przeszłości, ale także wokół wartości, jakie one ze sobą niosą. Tak jak miało to miejsce na przykład w plenerowym widowisku Ł. Czuja i M. Olszewskiego w Krakowie, w którym autentyczną historię ojca i syna (O. i R. Terleckich, z których pierwszy był TW, a drugi opozycjonistą) reżyser i autor scenariusza wpisali w porządek antycznej tragedii, stawiając syna, odpowiedzialnego w wolnej Polsce za lustrację, wobec tragicznego wyboru między ujawnieniem lub ukryciem niechlubnej przeszłości ojca⁴⁰. Widowisko Czuja/Olszewskiego *Tempora Travel* było w tym sensie powrotem do przeszłości w poszukiwaniu wartości. To one bowiem, bardziej niż przeszłe wydarzenia, które zasadniczo nie są nam dostępne, organizują nas w trwalsze wspólnoty pamięci. Z drugiej strony u źródeł praktyki inscenizacji/performizacji przeszłości leżą nie tylko wspólne i podzielane wartości, ale także interesy⁴¹. Znajdują się wśród nich i komercyjny sukces autorów widowisk przeszłości, i doraźny sukces polityczny. O znaczeniu widowisk przeszłości, o ich istotności dla wspólnoty widowiska jako wspólnoty pamięci decyduje zatem to, czy i na ile służą scalaniu wspólnoty⁴², a na ile spektakularnym interesom ich autorów.

CASUS HISTORYKA JAKO AKTORA SPOŁECZNEGO

Wszystko, co dotychczas zostało powiedziane na temat widowiska przeszłości oraz statusu aktora społecznego, z powodzeniem odnieść można tyle do całej wspólnoty widowiska jako wspólnoty pamięci, co także do historyka, który badając przeszłość jako jej widowiskowe aktualizacje, także przecież staje się

⁴⁰ Szerzej: I. Skórzyńska, *Widowiska przeszłości...*

⁴¹ Cf. M. Ziółkowski, *Zmiany systemu wartości*, [w:] *Współczesne społeczeństwo polskie. Dynamika zmian*, red. J. Wasilewski, Warszawa 2006.

⁴² Cf. A. Szpociński, op.cit., s. 74.

częścią tej wspólnoty. Tymczasem jednak jego status aktora społecznego w sposób zasadniczy określa, obok oczywiście prawideł badania, także charakter samego widowiska. W tradycyjnym teatrze i spektaklu historyk jest w pierwszym rzędzie widzem. Widzemy na tyle zaangażowanym, by „nie kwestionować świata przedstawionego”, ale też na tyle odseparowanym od akcji scenicznej, także przecież w sensie fizycznym, gdy zasiada na widowni, aby zachować dystans i właściwy badaczowi krytyczny stosunek do tego, co i jak jest przedstawiane. Tradycyjny spektakl to także ta szczególna sytuacja, gdy historyk działa, by tak rzec, myślami, uczuciami, fizycznie przywiązany do roli i miejsca (często miejsca w fotelu) widza. Inaczej rzecz się przedstawia, gdy w grę wchodzi wszelkiego rodzaju performizacja (działania ze skutkiem). Już w pochodzie, paradzie, procesji czy przemarszu staje się on aktorem społecznym – aktywnym uczestnikiem widowiska. A w przypadku, gdy taki aktor ma do wykonania konkretne zadanie, bez czego jego doświadczenie widowiska byłoby niepełne, także i potencjalnie świadkiem/świadkiem zastępczym.

HISTORYK. ŚWIADEK ZASTĘPCZY?

Podając kwestię historyka – uczestnika widowisk przeszłości, w roli także świadka zastępczego, podzielę się własnymi doświadczeniami. Najpierw udziałem w dorocznym przygranicznym święcie w polsko-ukraińskim Korczminie–Stajiwce, które badałam w roku 2006. Zaangażowana jako jedna z uczestniczek badań terenowych, zostałam podówczas poproszona, aby tak jak kilka innych osób wziąć do ręki pęk biało-czerwonych balonów. Balony miały być rozdane uczestnikom procesji ekumenicznej zmierzającej z polskiego Korczmina, przez tymczasowe przejście graniczne, do ukraińskiej Stajiwki. Po drugiej stronie granicy balony w kolorach niebieskim i żółtym miały być rozdane także tamtejszym uczestnikom procesji. Wszystkie balony miały być wypuszczone w chwili, gdy obie procesje zbliżą się do przejścia granicznego. Nie wnikając w wartość estetyczną tego gestu, i nazbyt łatwo identyfikowalne jego znaczenie symboliczne, podejmując balony z rąk organizatorów, stałam się mimowolnie „świadkiem” widowiska, które w pierwszym rzędzie badałam. Stało się tak dlatego, że pęk balonów, który otrzymałam przed procesją i które powinnam natychmiast rozdać jej uczestnikom, na skutek silnych porywów wiatru splątał się do tego stopnia, że ich rozdzielenie nie było możliwe bez pomocy osób trzecich. Tymczasem postępując w procesji i próbując rozplątać balony, byłam siłą rzeczy „mocnym znakiem” na „ideowej mapie polsko-ukraińskiego pojednania” i wdzięcznym obiektem lokalnych fotografów. Dopiero prośba pod adresem jednego z nich, by raczej pomógł mi rozplątać balony i rozdać je,

zamiast traktować moje zachowanie jako manifestację czegokolwiek, pomógł mi „wyjść” z roli świadka i wtopić się w tłum⁴³.

Inny przykład takiego zaangażowania to mój udział w dwóch happeningach miejskich w Lublinie poświęconych pamięci tamtejszych Żydów. Pierwszy happening, *Misterium Światła i Ciemności*, polegał na odczytywaniu, oczywiście dobrowolnym, list dawnych mieszkańców lubelskiej dzielnicy żydowskiej w rocznicę likwidacji getta. W Bramie Grodzkiej, zwanej też żydowską, organizatorzy happeningu udostępniali przechodniom i grupom młodzieży mikrofon i listy z żydowskimi nazwiskami, aby każdy, kto wyrazi taką wolę, mógł je odczytać na głos. Nie tylko symbolicznie, aktorzy społeczni – osoby, które podjęły inicjatywę odczytania listy, wzięły na siebie obowiązek poświadczenia nieobecności lubelskich Żydów wobec tych, którzy akurat w tym czasie znaleźli się w pobliżu bramy. W podobnej roli, odczytując jedną z list, znalazłam się ja sama. W innym happeningu, *Listy do Henia*, także rozgrywającym się w przestrzeni publicznej, napisałam przy ustawionym pod jednym z lubelskich banków list do małego chłopca, ofiary obozu na Majdanku. Tu także przecież, nawet nie mając takiej intencji, stałam się świadkiem zastępczym. Tym, który poprzez uprawianą na oczach przechodniów, tuż przy dużej fotografii adresata listu Henia Żytomirskiego, sztukę korespondencji, przypomina postać chłopca i wobec tych przechodniów i wobec pracowników Poczty Polskiej, za pośrednictwem której wysłałam list⁴⁴.

Krytyk takiego zaangażowania badacza uzna, i po części będzie miał rację, że przecież wystarczyło obserwować i dokumentować to, co robią inni, a nie działać. Tu wracam jednak do kwestii, którą podniosłam na początku artykułu, a mianowicie, że dystansując się do widowiska, dystansuję się zarazem, a często pozbawiam i siebie, i widowisko tego, co jest jego sensem najgłębszym, a mianowicie możliwości działania i doświadczenia/przeżycia skutków tego działania, a więc tego, co stanowi o wyjątkowości doświadczenia przeszłości jako jej widowiska we wspólnocie widowiska jako wspólnocie pamięci.

Inna rzecz, że ogromne znaczenie dla oceny statusu badacza – historyka jako aktora społecznego, uczestnika widowisk przeszłości, ma wymiar etyczny jego działania, polegający jednak nie tyle na sprzeniewierzeniu się roli badacza, co przeciwnie, na interesownym, w sensie poznawczym, udziale w performance'ie, który to udział podyktowany jest nie tylko, a nawet wcale być nie musi, chęcią podzielenia się z innymi pamięcią przeszłości, ale potrzebą obserwowania, jak robią, co mówią, czują, co manifestują swoim zachowaniem inni. Problem ten

⁴³ Szerzej: I. Skórzyńska, *Widowiska przeszłości...*

⁴⁴ Ibid.

jest tym głębszy, im bardziej drażliwe kwestie są przedmiotem widowiska, a zatem także im mniej przewidywalne są jego skutki. Jest bowiem tak, i potencjalnie, że biorąc udział w procesji ekumenicznej, uczestniczymy (jakoś legitymizujemy) pokojową dobrosąsiedzką polsko-ukraińską manifestację. Jest też jednak i tak, że stając w szeregu uczestników marszu niepodległościowego 11 listopada, legitymizujemy nie tylko przywiązanie do wartości narodowych, ale także, to *casus* jednego z polskich historyków szeroko dyskutowany w mediach, przemoc fizyczną i symboliczną, która stała się częścią tego wydarzenia. Cytowany tu Nora nazwałby zapewne tę sytuację „wojną o pamięć”. Wojną, w której zaangażowanie każdego badacza, w tym także historyka, musi budzić wątpliwości i pytania o etykę postępowania. Drugi przypadek różni się jednak od przytoczonych wcześniej pełną, jawną i osobistą (choć przecież nadal niepozabawioną możliwości krytycznego myślenia i interwencji w trakcie widowiska, aby uniknąć przemocy) akceptacją dla niego samego i stojących za nim wartości reprezentowanych przez postawy i zachowania różnych, także pozostających ze sobą w konflikcie, aktorów społecznych. Dzieje się tak również dlatego, i dotyczy to wszystkich opisanych w tym podrozdziale przypadków, że o charakterze naszego – badaczy udziału w widowiskach przeszłości – decyduje nie tylko to, kim w nim jesteśmy lub kim chcemy być (z czym przychodzimy, jakie cele chcemy osiągnąć, jak definiujemy swoją rolę, co robimy), ale także to, w jakiej roli w widowisku przeszłości postrzegają nas inni. Tu bywa, że nie tylko bierzemy na siebie, ale także, że jest nam przypisywana rola świadka zastępczego.

Performatywnie pouczeni nie możemy dłużej ignorować tego faktu, choć problem naszego udziału w widowiskach nadal pozostaje złożony.

ZAKOŃCZENIE

Stojąc na stanowisku, że badacz i badana przez niego kultura (w tym konkretnym przypadku kultura widowisk przeszłości) pozostają częścią świadomości społecznej (pamięci), a zatem częścią społecznych odniesień do przeszłości, historyk w pierwszej kolejności zobowiązany jest oczywiście do zachowania wierności historii jako nauce, co jednak poważnie ogranicza jego udział w widowiskach przeszłości. Z drugiej strony, będąc częścią kultury widowiska, historyk nie może dłużej ignorować faktu, że związki człowieka z przeszłością mają nieporównanie bardziej złożony charakter niż to, co postulują klasyczne ujęcia historii jako nauczycielki życia⁴⁵. Trafnie ujmuje to Nora, gdy pisze, że: „Współ-

⁴⁵ Vide: A. Szpociński, *O historycznym i socjologicznym rozumieniu kategorii „świadomo-*

czesny historyk w przeciwieństwie do swoich poprzedników, gotów jest przyznać się do ścisłych, intymnych i całkiem osobistych związków z własną pracą. Nikt już nie zaprzecza, że to zaangażowanie, ujawnione i objaśnione, zapewnia mu lepsze schronienie niż daremne deklaracje obiektywizmu. Przeszkoda przemieniła się w zaletę. Ujawnienie i analiza zaangażowania egzystencjalnego zamiast oddalać od wyważonych badań stały się narzędziem poznawczym⁴⁶.

Poszukując *modus vivendi* między powinnością historyka profesjonalisty i członka wspólnoty widowiska przeszłości (wspólnoty pamięci), pojawia się historyk w złożonej roli aktora społecznego jako z jednej strony zdystansowanego badacza, a z drugiej – niemal świadka zastępczego. Z braku lepszych określeń tę niejednoznaczną rolę historyka nazywam tu rolą świadka krytycznego. Świadka, albowiem także dla celów poznawczych przekracza on granicę „obcego” sobie widowiska i jego wspólnoty i staje się jego/jej częścią (gdyby się tak nie działo, musiałby uznać widowisko przeszłości i jego wspólnotę za nieskuteczne). Krytycznego, albowiem zachowuje krytyczny stosunek do miejsca i roli, jakie sam pełni w widowisku przeszłości, uwzględniając jego angażującą moc i próbując dociekać, na czym ta moc polega.

Jedną z możliwych i bardziej sprawczych strategii postępowania historyka – świadka krytycznego jest tu/może być takie „opowiedzenie” przezeń widowiska przeszłości, aby przemówiło ono zarazem i „głosami” jego duchów (bohaterów przeszłości), i „głosami” jego aktorów (świadków/świadków zastępczych), ale także i równocześnie „głosem” własnym historyka na temat zarazem i wiedzy, i doświadczenia, jakie wniósł zyskał dzięki widowisku i jako badacz, i jako człowiek. Zabieg ten nakłada oczywiście na historyka określone obowiązki. Przede wszystkim jest to odpowiedzialność za to, „co”, „kiedy”, „wobec kogo” i „jak” historyk „opowiada”. Jak on sam animuje widowisko, z którym zetknął się jako świadek krytyczny. Jest to etyczna odpowiedzialność, którą ponosi zarówno wobec wspólnoty widowiska przeszłości, jak i wspólnoty profesjonalnych historyków. Odpowiedzialność będąca nie tylko jego powinnością, ale także wskaźnikiem prawomocności formułowanych przezeń interpretacji i sądów.

mość historyczna”, [w:] *Świadomość historyczna jako przedmiot badań historycznych, socjologicznych i historyczno-dydaktycznych. Materiały konferencji naukowej*, Warszawa, 13 czerwca 1985, red. J. Maternicki, Warszawa 1985, s. 56.

⁴⁶ P. Nora, op.cit., s. 224.