



OPOWIEDZIANE

Historia mówiona
w praktykach
humanistycznych

01

MEDIA I GATUNKI
HISTORII
MÓWIONEJ

” Oczekuj nieoczekiwanego

Rozmowa ALLISON PENNER z ALESSANDRO PORTELLIM
przet. Paweł KosiorekHistoria mówiona i historiografia. Przypadek
polski

DOBROCHNA KAŁWA

” To jest współtworzenie

Rozmowa AGNIESZKI KARPOWICZ z TOMASZEM RAKOWSKIM

Gatunki empatyczne. Między historią
mówioną a literaturą

AGNIESZKA KARPOWICZ

” Usłyszeć i odzyskać dla historii

Rozmowa MARTY RAKOCZY z KATARZYNĄ KUŁAKOWSKĄ

Głos, rozmowa, wywiad – o „źródłach”
historii mówionej

MARTA RAKOCZY

Historia mówiona i sztuka opowiadania

MAŁGORZATA LITWINOWICZ

” Zaczyna się od tego, że to ja przychodzę z jakimś
skarbemRozmowa MAŁGORZATY LITWINOWICZ
z BEATĄ FRANKOWSKĄ

Świat ludowej opowieści: pieśń

KLAUDIA NIEMKIEWICZ

02

PRAKTYKI
HISTORII
MÓWIONEJ

INSTYTUCJE I ARCHIWA SPOŁECZNE

Historia mówiona na granicach. Geografia,
mowa, tożsamość

AGNIESZKA KARPOWICZ

Kres fazy romantycznej. Krytyczne spojrzenie
na historię mówioną w Muzeum POLIN

JOANNA KRÓL

Miasto – opowieści zmysłowe. Prawobrzeżna
Warszawa we wspomnieniach mieszkańców

KATARZYNA KUZKO-ZWIERZ

Między pokoleniami. Dzieciństwo na
Podlasiu w opowieściach jego najstarszych
mieszkańców

KAJA KOJDER, MICHAŁ DEMSKI

„Seniorzy” i „seniorki” w historii mówionej

MARTA RAKOCZY

SZTUKA I ANIMACJA

Historia za historię. Opowiedziane w animacji
kultury i działaniach twórczych

MAŁGORZATA LITWINOWICZ

Muzyka jako opowieść

Rozmowa MAŁGORZATY LITWINOWICZ z EWA
GROCHOWSKĄ o projekcie „Genealogie. Tradycje muzyczne
Pomorza Zachodniego”Bieżenki. W stronę interdyscyplinarnych badań
w działaniu

KATARZYNA NIZIOŁEK, KATARZYNA SAWICKA-MIERZYŃSKA

INDEKS INSTYTUCJI

BIBLIOGRAFIA

MAKSYMALNE POSZERZENIE POLA ROZMOWY

Odpowiedź na pytanie, po co powstał podręcznik, na który składają się teksty reprezentujące różne dyscypliny (kulturoznawstwo, literaturoznawstwo, historię, historię sztuki, etnografię, animację kultury) i napisane na wiele sposobów (eseje, wywiady, studia przypadków) wyraziłybyśmy prostym zdaniem: **aby zachęcać do działania, nie zwalniając z myślenia.**

Historia mówiona jako metoda pracy badawczej ma ścisły związek z postulatami demokratyzacji życia i projektem kultury włączającej. Nie da się jej powstania oddzielić od wielkich

rewolucji społecznych wieku dwudziestego, które przełożyły się na autorefleksję humanistyki i wyodrębnienie w jej ramach nowych podmiotów historii – społeczności do tej pory pozbawionych głosu w przestrzeni publicznej z powodu ich statusu społecznego, wieku, płci czy rasy. Ta konstelacja jest ważna, bo przypomina o tym, że – mimo że do tego, jak do wielu stwierdzeń ogólnych można zgłosić tysiąc zastrzeżeń – choć historia mówiona ma swój cel badawczy, to w jego tle jest zawsze misja społeczna i przekonanie o wartości słuchania, rejestrowania, udostępniania i komentowania tego, co do tej pory było niesłyszane. Niesłuchane – może tak byłoby lepiej powiedzieć. Mogą się tym zajmować historycy i kulturoznawcy, etnografowie i badacze literatury, nauczyciele i ludzie teatru – istotnie zaciekawieni wywoływaniem i utrwalaniem osobistych świadectw doświadczenia historycznego. Zaangażowani i krytyczni jednocześnie, pełni ufności w świadectwa tropiciele niewypowiedzianych znaczeń.

Ostatecznie chodzi o to, by budować przestrzeń dla głosów różnorodności, ale nigdy nie zgodzić się na hegemonię jednego spośród nich. Słuchać możliwie wielu, niczyjej racji nie uznając za obowiązującą.

Otwierać pole rozmowy, ale zachowywać świadomość, że zdarzenie i opowieść o zdarzeniu to różne rzeczywistości. Równie istotne, ale różne.

Używać wszystkich sił, którymi dysponujemy: wiedzy, zaplecza instytucji i związanej z tym społecznej legitymacji, by umożliwić artykulację doświadczenia świadków historii, nie tracąc z oczu własnej podmiotowości.

Szanować ludzi, nie wierzyć sentymentom.

To, co zastyszone, przepracowywać, a nie powielać.

W podręczniku tym duże znaczenie przypisujemy ujęciu kładącemu nacisk na komunikację, media i gatunki językowe, z których korzystają zarówno ci, którzy mówią, jak i ci, którzy zapytują i słuchają. Oczywiście, to, co opowiedziane, na pewnym etapie społecznego i akademickiego przetwarzania, staje się tekstem: transkrypcją, esejem, artykułem, recenzją, monografią, tracąc i zyskując w swoich nowych konkretyzacjach określone znaczenia. W praktyce społecznej i akademickiej tekst, będący drugim życiem opowieści, bywa jednak często (i być może niestety) traktowany jako bezpośrednia reprezentacja doświadczenia – zarazem osobistego i społeczno-historycznego. Tymczasem rozmowa i wywiad, z których to gatunków językowych powstają historie mówione, są w praktyce złożonymi czynnościami komunikacyjnymi. Komunikacja zaś nigdy nie jest aktywnością polegającą na bezpośredniej wymianie myśli. Niezależnie od swej postaci – ustnej, rękopiśmiennej, drukowanej, cyfrowej – dzieje się między ludźmi i jest ich sposobem działania w rzeczywistości.

Po pierwsze, komunikacja dzieje się w języku, który dostarcza opowiadającemu i pytającemu uwikłane kulturowo kategorie, a przez to determinuje sposób interpretacji opowieści oraz formy ekspresji ich autora.

Po drugie, komunikacja dzieje się w określonym kontekście, który warunkuje to, co, komu, gdzie, kiedy i jak się opowiada.

Po trzecie, komunikacja jest zawsze zapośredniczona przez medium – głos, pismo odręczne, druk – narzucające opowieści własne znaczenia, zmieniające sposób jej funkcjonowania społecznego.

Wszystkie te uwarunkowania – językowe, gatunkowe i medialne – nie determinują nigdy ludzkich opowieści. Przeciwnie, dzięki istnieniu tych ram i ograniczeń opowieści zyskują swe formy i znaczenia.

Opowiadający – niezależnie czy mówią „od siebie”, czy używają skonwencjonalizowanych społecznie formuł – improwizują. Uprawiają sprawczy *performance*: wybierając z dostępnych sobie narzędzi to, co wydaje im się najlepszą formą opowiedzenia o tym, o czym chcą danej osobie i w danym momencie opowiedzieć. Są twórcami – w mocnym sensie tego słowa. Dlatego każda opowieść jest zarówno dziełem konkretnej osoby, jak i formą jej działania. Osadzona zaś w historii mówionej, traktowanej jako działalność akademicka, artystyczna i animacyjna zarazem, może stać się – podkreślmy to raz jeszcze – otwieraniem pola rozmowy.

Podręcznik ten ma wszelkie cechy świadczące o tym, że podręcznikiem nie jest. Nie należy w nim szukać technicznych instrukcji, jak przeprowadzić, nagrać, opracować, spisać i zarchiwizować wywiad. Nie można się z niego dowiedzieć, jak postępować krok po kroku w trakcie rozmowy, jak pozyskiwać rozmówców i przygotować się do wywiadów z tak zwanymi świadkami historii. Nie powiemy tu, jaki scenariusz powinny mieć wywiady, nie proponujemy definicji metody biograficznej ani historycznego zarysu rozwoju *oral history*, a nawet – uzasadnienia jej jako naukowej metody w obrębie historii. Nie będzie tu też ramek z treściami, które

trzeba zapamiętać ani definicji najważniejszych pojęć. Wierzmy jednak, że mimo to książka spełni najważniejszą z funkcji przypisywanych podręcznikom: będzie przydatna i użyteczna.

Historia mówiona w naszym ujęciu to sposób badania, myślenia i działania, który wymyka się sztywnym, podręcznikowym schematom. To raczej proces badawczy niż ortodoksyjna metoda, raczej sposób współtworzenia w tym procesie wiedzy niż pozyskiwanie i wywoływanie źródeł, raczej poręczna i elastyczna rama badawcza niż rygorystyczny scenariusz badań. Skoro wiedza wytwarza się dynamicznie w rozmowie, wykluwa w czasie spotkania i słuchania opowieści, również wskazówek etycznych, metodologicznych i teoretycznych – odpowiedzi na pytanie „jak uprawiać historię mówioną?” – należy naszym zdaniem szukać w rozmowach z badaczami odwołującymi się do własnych doświadczeń i praktyk. Relacyjny, międzyludzki sposób zdobywania wiedzy i wzajemnego uczenia się, charakteryzujący *oral history*, jest też związany z praktykowaniem w terenie. Stąd też pomysł, by przez arkana tej metody wiedli i wiodły nas autorzy i autorki zamieszczonych tu opisów projektów i instytucji oraz osoby w nie zaangażowane; by uczyć się historii mówionej, przyglądając się temu, co i jak dziś w kulturze i nauce z historią mówioną się robi i co robi się przy jej użyciu.

Historia mówiona jest według nas czymś, co się przydaje. Pojawia się ona – czasem niespodziewanie – w trakcie rozmów, dialogów, spotkań, wystuchiwania czyichś opowieści, niezależnie od tego, że pierwotne cele i założenia badawcze mogły być inne. Ta metoda badawcza jest przygodna, nie tylko dlatego, że rozmówcy zawsze w jakiś sposób współtworzą ją i przekształcają, lecz także dlatego, że prosząc „tylko” o historię życia, niekiedy dostajemy dużo więcej. Chodzi zaś o to, żeby nic z tego bogactwa nie uronić.

Zamiast więc szukać swoistości i wyjątkowości historii mówionej, wyznaczać granice jej terytorium na mapie współczesnej humanistyki, proponujemy maksymalne poszerzanie pola i otwarcie granic. *Oral history* jest cenną przestrzenią wspólną, w której otwiera się interdyscyplinarne pole współpracy i łączenia różnych perspektyw humanistycznych, a także samej humanistyki ze światem społecznym.

Proponujemy więc stworzenie sieci bliskich relacji, w jakie historia mówiona może wchodzić z tym, co dookoła niej: z rzeczywistością społeczną, ale też z innymi dyscyplinami – od geografii ujmowanej w perspektywie humanistycznej przez *urban studies* po badania regionalistyczne, od literaturoznawstwa po muzykologię i historię sztuki czy teatru. Bo historia mówiona przydaje się wszystkim, podobnie jak dialog i rozmowa.

01

**MEDIA
I GATUNKI
HISTORII
MÓWIONEJ**



„OCZEKUJ NIEOCZEKIWANEGO”

Allison Penner: Nazywam się Allison Penner, pracuję na Uniwersytecie Columbia w Nowym Jorku wraz z Alessandro Portellim. Jest 14 czerwca 2012 roku. Przygotowałam pokaźną listę pytań, ale nie jestem do końca pewna, od czego zacząć. Co sprawiło, że zacząłeś się interesować historią mówioną? W jaki sposób stałeś się historykiem-oralistą?

Alessandro Portelli: No cóż, nie jestem pewny, czy właściwie nim jestem, ponieważ w zasadzie wciąż pobieram pensję jako nauczyciel literatury. Określiłbym siebie chyba jako kogoś w rodzaju historyka-amatora. Początki moich zainteresowań tą dziedziną sięgają czasu, kiedy pracowałem

jako wolontariusz, zbierając pieśni ludowe, protest songi włoskiego ruchu robotniczego. Działo się to w okresie odrodzenia włoskiej pieśni ludowej. Ten rodzaj muzyki zawsze postrzegano jako źródło historyczne, źródło do badań nad historią klasy pracującej. Dla jej wykonawców było zaś rzeczą całkowicie naturalną, że opowiada się zarazem o rzeczach, w których ich pieśni biorą początek. Jedyne przeszkolenie dotyczące pracy w terenie, jakie otrzymałem, zawdzięczam mojemu mentorowi, Gianniemu Bosio, który wręczyszy mi mój pierwszy sprzęt do nagrywania, rzekł: „O jednym pamiętaj: żeby nigdy tego nie wyłączać”. Tak więc magnetofon cały czas nagrywał. Nie zatrzymywałem go nawet wtedy, gdy przestawano śpiewać.

Po jakimś czasie uświadomiłem sobie dwie rzeczy. Po pierwsze, że nie jestem muzykiem. Z muzyką nic nie byłem w stanie zrobić; mogłem ją tylko nagrać i przekazać muzykom. Jednocześnie zdałem sobie sprawę z tego, że uczyłem się w ten sposób dużo o literaturze, o narracji, i że znacznie lepiej mogę wykorzystać opowieści. Po drugie zaś, że są one interesujące częściowo dlatego, że

będąca ich kanwą historia, którą umieściłem w książce *Śmierć Luigiego Trastulli*, jest nieprawdziwa. Ponieważ moją pierwszą dziedziną jest literatura, zawsze ujmuję kwestię w następujący sposób – my literaturoznawcy zawsze się powtarzamy – „W tej dziedzinie nie odrzuca się dobrych opowieści tylko dlatego, że nie są prawdziwe”. Zacząłem zadawać sobie pytanie: „Dlaczego ci ludzie wciąż popełniają te same błędy? Jakie jest prawdziwe znaczenie opowiadanych przez nich historii?”. Działo się to w późnych latach siedemdziesiątych. Zaczynałem gdzieś mniej więcej w roku 1970, ale dopiero kilka lat później zacząłem się nad tym zastanawiać. W owym czasie poddawano rewizji cały paradygmat, na którym opierała się historia mówiona. Uwagę koncentrowano na kwestiach wiarygodności, weryfikowania faktów i tego rodzaju sprawach. Lecz przyglądano się także narracji jako takiej, a refleksję skierowano ku – używając terminu Luisy Passerini – subiektywności, wraz z całym towarzyszącym jej tłem psychologicznym. W tamtym czasie duży wpływ – jeśli chodzi o estetykę – wywarł na mnie Dennis Tedlock. Rzecz jasna, pracowałem również nad analizą narracji. Stąd wzięto się moje zaciekawienie kwestią, w jaki sposób odstąpić to, co w opowieściach pozostawało niewypowiedziane, w jaki sposób ujawnić miejsce, w którym milcząco założona jest subiektywność narratora opowieści i grupy społecznej, do której należy; jakie jest prawdziwe znaczenie jego narracji. Może pomógł mi brak wiedzy w tej dziedzinie [śmiech Allison Penner]. Dzięki temu w moim działaniu nie było nic z rutyny.

Co było tematem twojego pierwszego wywiadu w dziedzinie historii mówionej i jak on wypadł?

Jeśli chodzi o mój pierwszy tego rodzaju wywiad – wciąż jeszcze nie udało mi się znaleźć taśmy z nagraniem – to nawet nie zdawałem sobie wówczas sprawy, że był to wywiad z historii mówionej. To musiało być w roku 1969. Wcześniej już dzisiaj mówiłem o tych miasteczkach, które rywalizują między sobą o miano Małej Moskwy. Zatem pojechałem w poszukiwaniu pieśni do kolejnej Małej Moskwy i niczego nie znalazłem. Skończyło się na tym, że przeprowadziłem wywiad z burmistrzem. Nie miałem pojęcia, w jaki sposób można by ten materiał wykorzystać, więc chyba dlatego do dziś nie wiem, co się stało z tą taśmą.

Ale przedtem zajmowałem się pracą społeczną w rzymskich slumsach. Wówczas dla wielu z nas ten rodzaj pracy stanowił rytuał przejścia. Bywając w slumsach, pomagając tamtejszym dzieciom w odrabianiu pracy domowej, rozwijaliśmy swoją świadomość społeczną. Stanowiło to szkołę, po której przechodziliśmy do pracy organizacyjnej. Wtedy właśnie zacząłem przeprowadzać wywiady z ludźmi: stanowiło to część moich ówczesnych obowiązków. Było to mniej więcej w tym samym czasie, mniej więcej w roku 1969 albo 1970. I tak jak poprzednim razem, nic nie zrobiłem z tymi rozmowami, ponieważ jedynym sposobem, żeby je puścić w obieg, jaki mi wtedy przyszedł do głowy, było wydanie płyty długogrającej. I faktycznie, zapłaciłem

z własnej kieszeni i wyprodukowałem longplaya o rzymskim ruchu bezdomnych. Płyta zawierała bardzo dużo materiału mówionego, zgromadzonego dzięki wielu wywiadam.

Wtedy jeszcze nie myślałem w kategoriach „historii mówionej”. Zacząłem to robić dużo później, dopiero po wywiadach, o których mówiłem przed chwilą. I znowu, już na samym początku, pojawiła się kwestia formy, kwestia oralności. Jednym ze sposobów, w jaki ja i moi koledzy wykorzystywaliśmy te wywiady, była ich analiza pod kątem tego, kiedy mówiący używali dialektu, a kiedy nie, jakie robili przeskok językowe, jaka była ich szybkość mówienia, jakie zmiany tempa wypowiedzi. Już zatem na samym początku zaczęliśmy badać formę.

Wcześniej był jeszcze jeden wywiad, też koło roku 1969. Przyjechałem do Nowego Jorku, aby zgromadzić wiedzę na temat ruchów czarnoskórych. Nagrałem wówczas kilka rozmów z czarnoskórymi aktywistami właśnie tutaj, w Nowym Jorku. I znowu nic z nimi nie zrobiłem. W tamtym czasie naszym narzędziem upowszechniania był *longplay*. Takie płyty na dłuższą metę nie nadają się do pracy ze słowem mówionym.

Odnosiłeś się do swoich prac, w których można naprawdę usłyszeć mówiącego, zamiast wyłącznie o nim czytać: mam na myśli twoją ostatnią pracę na temat Harlan County. Co się zyskuje, rezygnując z zapisu filmowego, używając wyłącznie audio?

Chodzi tu przede wszystkim o to, że nigdy nie nauczyłem się używać kamery wideo [śmiej Allison Penner]. To jest jedna sprawa. A po drugie – ta myśl zawsze chodziła mi po głowie, zaś dzięki pracom Douga Boyda stało się to całkiem jasne – jeśli robisz materiał filmowy, musi to być materiał dobrej jakości. Chociaż wielu moich kolegów uważa, że wystarczy zwyczajnie umieścić kamerę naprzeciw gadającej głowy, ja jestem zdania, że taka metoda jest trochę za bardzo inwazyjna. Zwróć uwagę: aby powstał dobry materiał tego rodzaju, musisz mieć dobre oświetlenie, no i w związku z tym potrzebnych jest wiele czynności przygotowawczych. Moim zdaniem w większości przypadków wszystko to zakłóca sytuację rozmowy. Zawsze podkreślam, że prowadzący wywiad musi być widoczny. Trzeba pokazać, że jest to rozmowa. Poza tym dobry projekt wideo powinien zawierać również swoją własną historię. I kolejna sprawa: nie wiem, co zrobić z mową ciała. Nie dysponujemy gramatyką służącą do analizy aspektu wizualnego materiału historycznego na filmie, ale wiemy, co zrobić ze słowami. Trzymam się więc samych słów, bo wiem, jak je wykorzystać. Ale to nie znaczy, że jestem zasadniczo przeciw. Chodzi mi tylko o to, że jeśli zapis filmowy ma być użyteczny, musi być dobrej jakości. Nie chodzi tu po prostu o dobrą rozdzielczość obrazu, ale o dobrą jakość języka filmu – o dobry użytek z wizualności jako takiej. Jest to jednak rzadkie.

 Czy mógłbyś nieco opowiedzieć o tym, co się dzieje podczas wywiadu

z dziedziny historii mówionej między osobą prowadzącą rozmowę a rozmówcą?

Cóż, te sytuacje podlegają ciągłej zmianie, dzieją się więc najróżniejsze rzeczy. Moja ulubiona metafora to metafora tańca, chociaż sam tańczyć nie umiem. W tańcu ruchy twoje i twojego partnera oddziałują na siebie nawzajem. Chodzi więc tu w jakimś sensie o partnerstwo. A właściwie w historii mówionej chodzi o współautorstwo, o współpracę przy tworzeniu czegoś. Inna sprawa, że w większości przypadków mamy do czynienia z jakimś rodzaju różnicą oraz na ogół z dystansem społecznym. Natomiast żeby wywiad wyszedł dobrze, na jakimś poziomie musi zaistnieć równość. Jeśli nie istnieje ona na płaszczyźnie społecznej – jak bywa wtedy, gdy przeprowadzasz wywiad z kimś zepchniętym na margines społeczny – musisz ją podczas wywiadu stworzyć. Nie da się tego zrobić, udając, że tego rodzaju dystans nie istnieje – trzeba uczynić go głównym, lecz niewypowiedzianym wprost tematem rozmowy. Zatem dobry wywiad ma za przedmiot zawsze, gdzieś między wierszami, w głębokim tle, tego typu relację. Zawsze dotyczy społecznego i osobistego stosunku między osobami prowadzącymi rozmowę. Jest to jakiś rodzaj eksperymentu, w którym rozmawiacie ze sobą w taki sposób, jakbyście byli na jednej płaszczyźnie. Jest to w jakimś sensie taki utopijny moment, w którym myślisz o świecie jako o miejscu, w którym robotnik i intelektualista, mężczyzna i kobieta,

osoba czarnoskóra i ta o białej skórze mogą prowadzić ze sobą rozmowę. Kiedy tak rzecz się udaje, stanowi ona element twórczy.

[Tutaj znajdował się fragment, który został usunięty, a w którym Penner prosi Portellego o radę dotyczącą jednego z jej własnych projektów, następnie zaś przeprasza za poruszenie w rozmowie tematu jej własnej pracy; usunięty paragraf stanowi odpowiedź na tę prośbę]

Elementem dobrego podejścia do wywiadu jest twój własny wkład, wkład osoby przeprowadzającej wywiad. Chodzi o to, żeby osoba, z którą się rozmawia, wiedziała, dlaczego zadajesz takie, a nie inne pytania i kim jesteś. Nie mam na myśli tego, że zajmujesz całą przestrzeń wywiadu, ale że stanowisz jego część. Nasza obecna rozmowa, na przykład, to zdaje się wywiad profesjonalistki z profesjonalistą, ale gdyby dotyczył historii mojego życia, to byłoby to trochę co innego. Nie mogę oczekiwać, że ludzie będą mi opowiadać historię swojego życia, jeśli sam nie będę gotów opowiedzieć im czegoś o sobie. Zatem pamiętajmy, że jest to rozmowa, i jeśli mówisz o tym, skąd pochodzisz i dokąd zmierzasz, to osoba, z którą rozmawiasz, rozumie o wiele lepiej, o co w tym wszystkim chodzi. Tak więc myślę, że miałas dobry pomysł, aby poruszyć w tej rozmowie kwestie swojej własnej pracy [śmiej Allison Penner]. Sam cały czas to robię.

Naprawdę?

Jasne! Po pierwsze, ludzie chcą wiedzieć, co i ile wiesz. Teraz już na przykład wiem, że czytałaś moja książkę. Rozumiesz, kiedy ludzie opowiadali mi o życiu w zagłębiach węglowych, zawsze wspominałem o tym, że sam dorastałem w miasteczku robotniczym. Było tam całkiem inaczej, nie były to slumsy ani nic w tym rodzaju, ale te miejsca miały pewne cechy wspólne. Wiem, jak się żyje życiem, w którym czas odmierza syrena fabryczna. Całkiem dobrze zdaję sobie z tego sprawę. Wiem też, co znaczy być w zamkniętej przestrzeni, więc moi rozmówcy mogą się odnieść do tego doświadczenia. Albo na przykład, jeśli się rozmawia z ludźmi, którzy dorastali w latach pięćdziesiątych, można zapytać: „Jakiej muzyki wtedy słuchaliście?”. Coś by odpowiedzieli, a ja bym pewnie odrzekł na to: „Ja też tego słuchałem!”. Właśnie tego rodzaju spraw dotyczy moja metafora tańca. Ten, z którym rozmawiasz, porusza konkretne tematy, kierując się swoim wyobrażeniem na temat tego, kim jesteś ty. W pewnym sensie tematem rozmowy jest zawsze osoba prowadząca wywiad. Zwłaszcza, jeśli jest to wywiad pogłębiony – wtedy ludzie zawsze mówią to, co dyktuje im sposób, w jaki cię postrzegają.

Zawsze uważałem – choć może było kilka wyjątków – że szczerze mówienie o tym, kim jesteś, naprawdę pomaga. Często prowadziłem wywiady z faszystami. Za każdym razem dawałem im jasno do zrozumienia, że jestem po drugiej stronie, i w efekcie

wywiady te zawsze były bardzo dobre. Tym, co sprawia, że rozmowy stają się interesujące, jest moment, w którym ludzie uświadamiają sobie swoją odrębność. Oznacza to, że muszą w pełni wyjaśnić samego siebie komuś, dla kogo nic nie jest oczywiste. Jeśli zamierzasz wyjaśnić samego siebie komuś obcemu, musisz naprawdę osiągnąć pewien poziom samoświadomości. Myślę zatem, że moja definicja brzmiałaby następująco: wywiad jest możliwy tylko dzięki temu, co macie ze sobą wspólnego, zaś interesujący dzięki temu, co was różni. Ogólnie rzecz biorąc, sądzę, że im głębiej wchodzisz w rozmowę, tym ważniejsza staje się różnica pomiędzy tobą a rozmówcą oraz próba jej wyjaśnienia.

Co się w takim razie dzieje, kiedy wywiad się kończy?

Ta kwestia jest dla mnie nieco krępująca. Mam na myśli to, że nie stoi za mną żadna instytucja. Otóż kiedy mówiłem, że jestem amatorem, chodziło mi o to, że zawsze pracowałem sam, w większości wypadków płacąc z własnej kieszeni. Oznacza to, że nie kontynuowałem pracy w odpowiedni sposób. Brakowało mi na to czasu, energii. Chociaż może nie zawsze, może nawet nieraz udało mi się to zrobić, ale na pewno nie robiłem tego regularnie, systematycznie.

Chciałem ci opowiedzieć o jeszcze jednym rodzaju radości, jaką daje ta praca. Chodzi mi o te chwile, kiedy się dowiadujesz, że możesz zwrócić nagrania, chociaż co prawda nie autorom opowieści we własnej

osobie. Właśnie niedawno coś takiego się stało. Zatem właśnie teraz oddaję nagrania ludziom, z którymi rozmawiałem w rzymskich slumsach. Czterdzieści lat później. To znaczy ich dzieciom i wnukom, które przyjmują je ze szczerym entuzjazmem. Moim zaś ówczesnym rozmówcom nie bardzo na tym zależy [śmiejch] – spodziewałabyś się? – ale ich dzieciom i wnukom owszem. A ponieważ mamy katalog *online* – nie bibliotekę taśm czy plików, tylko katalog – od jakiegoś czasu dostaję prośby od ludzi, takie na przykład: „Znalazłem w tym katalogu imię mojego stryjecznego dziadka, chciałbym wiedzieć, co ten materiał zawiera. Czy mógłbym go otrzymać? Albo obejrzeć?”. W niektórych przypadkach, a na pewno we wszystkich moich długoterminowych projektach, była przynajmniej jedna osoba, która stała mi się bliska. Jest to jednak coś, z czym nie czuję się dobrze. W większości przypadków nie kontynuowałem tych relacji.

Wiele osób uważa, że twoja praca potożyła podwaliny dziedziny historii mówionej. Chodzi zwłaszcza o książkę *Śmierć Luigiego Trastulli* – wszyscy tę książkę znają, wszyscy z niej korzystają. A co ty sam uważasz za swój wkład w tę dziedzinę?

Cóż, jak już mówiłem wcześniej, uważam się za część zespołu. W jego skład wchodzi też Ron Grele, Dennis Tedlock, Luisa Pesserini oraz kilka innych osób – Al Thomson dołączył później – które przyczyniły

się do zmiany paradygmatu, do przejścia od koncentracji na twardych faktach do skupienia się na subiektywności. Albo może nie tyle do jego zmiany, ile do rozszerzenia. Wciąż poszukujemy twardych faktów, również dlatego, że ich nie znamy, ale jak w takim razie możemy wykorzystać „błędne” opowieści? Chodzi mi o to, że muszę przecież wiedzieć, że Luigi Trastulli zmarł w roku 1949, aby miał dla mnie sens fakt, że ktoś wymienia w opowieści rok 1953. Zatem zamiast mówić o zmianie paradygmatu, mówmy o jego poszerzeniu. Ja zawdzięczam to językoznawstwu, literaturze. W przypadku Luisy Passerini przyszło to od strony psychologii, jeśli zaś chodzi o Dennisa Tedlocka – od antropologii. Sądzę, że przyczyniliśmy się do tego, że historia mówiona stała się w o wiele większym stopniu nawet nie tyle interdyscyplinarna, ile adyscyplinarna albo wszechdyscyplinarna. Zawiera wszystkie dyscypliny. Masz skrzynkę z ponumerowanymi narzędziami, wyjmujesz właśnie to, którego potrzebujesz, wykonując konkretne zadanie. Moim zdaniem tym, co zainteresowało ludzi w historii Luigiego Trastulli, był przede wszystkim element wyobraźni; fakt, że słuchamy także głosu ludzkich pragnień, ich wysiłków, aby nadać sens przeszłości. Zatem nie chodzi już tylko o użytek z historii mówionej czyniony w celu rekonstrukcji przeszłości, lecz raczej o rekonstrukcję związków między teraźniejszością a przeszłością.

 Czy zdarzył ci się kiedyś wywiad, który zwyczajnie poszedł źle? Który okazał się całkowicie nieudany?

Mówiłem o tym dziś rano, mam na myśli wywiad z tą czarnoskórą starszą panią, która nie chciała mi nic powiedzieć. Ale nie jestem przekonany, że poszedł źle. Dowiedziałem się z niego, jak trudna jest dla dziewięćdziesięciodwuletniej czarnoskórej kobiety rozmowa z osobą białą, w dodatku o tym, jak żyło się w Alabamie w roku 1910. Zatem znów wracamy do kwestii relacji. Jeśli chodzi o inne nieudane wywiady – po prostu nic nie przychodzi mi do głowy. Bo przecież w pewnym sensie, to jednak jest coś, jeśli ktoś odmawia rozmowy z tobą [śmiej obydwojga]. A wiesz, można tutaj też przypomnieć, co Luisa Passerini mówi o momentach ciszy: że są one bardzo ważne i pełne znaczenia. Albo po prostu uparcie zaprzeczam i nie chcę przyznać, że niektóre rozmowy zwyczajnie się nie udały [śmiej Allison Penner]. Ale naprawdę nie przypominam sobie żadnego takiego wywiadu. Nie chodzi mi o to, żeby podkreślić, że tak dobrze prowadzę rozmowy, ale o to, że jeśli w ich trakcie twoje nastawienie zasada się na akceptacji drugiej strony – albo też na zawieszeniu negatywnej oceny na czas wywiadu, tak jak podczas rozmowy z faszystą – cały czas słuchasz. Jeśli akceptujesz rozmówcę, wówczas wszystkie jego działania są interesujące.

 Jak sądzisz, który wywiad był dla ciebie najtrudniejszy?

I ponownie odpowiedź zależy od tego, co masz na myśli. Miałem kilka wywiadów, podczas których wyłącznie siedziałem

i słuchałem. Jednym z nich był wywiad z osobą ocalałą z Shoah, cała strona taśmy nagrana, 45 minut, podczas których nie mówię ani słowa. Inny przykład to wywiad z jedną z moich studentek, która w czerwcu 2001 była na demonstracji w Genewie przeciwko spotkaniu grupy G8. Policja wpadła w szal, zabito młodego mężczyznę, ona przy tym była. I znowu słuchałem przez trzy kwadranse, nie odzywając się. Nie wiem, czy były to trudne rozmowy, czy też właśnie najłatwiejsze, ponieważ nic nie musiałem robić. Były w tym sensie trudne, że odebrało mi mowę. Łatwe zaś w takim, że opowieści toczyły się bez mojego udziału.

 Co uważasz za jedyny w swoim rodzaju wkład, jaki historia mówiona może wnieść do naszego rozumienia przeszłości?

Według mnie przede wszystkim to, jakie znaczenie dla teraźniejszości ma przeszłość, ale także inne kwestie, o których zawsze mówimy, zresztą słusznie, takie jak: „Teraz słuchamy ludzi, których dotąd nikt nie słuchał” albo: „To nie my sprawiamy, że mówią własnym głosem, to oni sprawiają, że my mówimy swoim”. Gdyby ludzie nie śpiewali ani nie mówili, nie mógłbym nic zrobić [śmiej]. A zatem mój głos pochodzi od osób, z którymi przeprowadzam wywiady. One z kolei dzięki mnie mogą być wystuchane. Uwielbiam metaforę Douga Boyda o zwałonym drzewie. Jeśli drzewo upada, a nie ma nikogo, kto by to usłyszał – my tam jesteśmy i słyszymy.

Więc drzewo wydaje dźwięk. To jest bardzo ważne, a ponadto jest jeszcze ta wiedza – wiedza o związku między teraźniejszością a przeszłością, o tym, jaki jest sens przeszłości w chwili obecnej. Rzecz nie tylko w pamięci o przeszłości, ale także w historii pamięci. Mam na myśli to, w jaki sposób, w różnych sytuacjach, pamięta się rozmaite rzeczy. Co ludzie uważali za warte pamiętania w latach siedemdziesiątych, a co uważają w roku 2010? Sądzę, że jest to naprawdę coś wyjątkowego.

 Czy uważasz, że opowieści, których wpływowi podlegałeś podczas prowadzenia rozmów, ukształtowały cię nie tylko zawodowo, ale też jako osobę?

Ależ oczywiście, jak najbardziej. Nie potrafiłbym powiedzieć, w jaki dokładnie sposób mnie zmieniły, bo ukształtowały mnie one całościowo. Jestem w zasadzie dziełem wszystkich ludzi, z którymi kiedykolwiek rozmawiałem. Stawką wywiadu jesteś ty, zawsze ty. Oto jeszcze jedna z moich maksym: jeśli nie wychodzisz z rozmowy inny, niż byłeś przed nią, stracisz tylko czas. To jest zawsze pouczające doświadczenie. Zawsze.

 Na ogół dorastającym dzieciom nie towarzyszy myśl: „Pewnego dnia będę specjalistą w dziedzinie historii mówionej” ani nawet: „Pewnego dnia będę historykiem literatury”. Kim chciałeś zostać, kiedy byłeś dzieckiem?

Chciałem być pisarzem. Uczyłem się cały rok w szkole średniej w Los Angeles, byłem dobry w pisaniu esejów. Pamiętam jednego nauczyciela, który następująco skomentował jeden z moich esejów: „Chciałbym, żebyś kiedyś został profesorem literatury”. Dziesięć lat później faktycznie już nim byłem [śmiech Allison Penner]. A więc chciałem być pisarzem. Ale po pierwsze, nie umiałem tworzyć opowieści. Po drugie, będąc pisarzem, musisz pisać o sprawach, o których masz pogłębioną wiedzę, a przecież my, intelektualiści z klasy średniej, mamy pogłębioną wiedzę jedynie na temat bardzo nieinteresującego świata intelektualistów z klasy średniej. Miałem wziąć się za pisanie kolejnej powieści o środowisku akademickim? Po trzecie, moje próby kończyły się na tym, że wszystkie postacie mówiły tak samo, jak ja. Zatem historia mówiona była doskonałym rozwiązaniem! Mam swoje historie, mam swoje postacie wraz z ich różnymi sposobami mówienia. Ludzie twierdzą, że konstruuje swoje książki jak powieści.

Nie wiem, czy znasz twórczość włoskiego pisarza i reżysera Piera Paolo Pasoliniego. Postać kontrowersyjna. Komunista, homoseksualista. Był poetą i zarazem krytykiem współczesnego społeczeństwa. Akcja jego pierwszych powieści umiejscowiona była w lumpenproletariackich dzielnicach Rzymu. Były skandale, ponieważ używał tamtejszego języka, włącznie z przekleństwami i tak dalej. Jak się to czyta dzisiaj, wydaje się to dość umiarkowane. Ale pamiętam, jak jako nastolatek siedziałem

w swoim pokoiku, czytając jego książki. Mówiłem sobie: „Umiem to zrobić! Potrzebuję tylko magnetofonu” – to był rok 1957, może 1958 [śmiech]. Potem już o tym nie myślałem, dopiero po trzydziestu latach nagle uderzyła mnie myśl: „Przecież właśnie tu jestem, w dzielnicy z Pasoliniego, i mam ze sobą magnetofon!” [śmiech]. Bo właśnie byłem w takim miejscu. Ale wtedy jeszcze nie sądziłem, że to właśnie chciałbym robić. Chciałem zostać pisarzem. Historia i historia mówiona to bardzo dobre substytuty, bo dzięki nim przechodzisz świetny trening – zanim zaczniesz pisać swoją własną beletrystykę, masz już zaplecze.

 Jaką radę dałbyś komuś, kto jest początkujący w dziedzinie historii mówionej?

Rób to, co lubisz. Rób to, co cię naprawdę interesuje – tak bym to ujął. To sprawi, że rozmowy przez ciebie przeprowadzone będą dobre. Jeśli natomiast będzie to dla ciebie tylko i wyłącznie zadana praca, efekty będą liche. Znajdź sobie temat, który naprawdę chcesz poznać. Coś, czego jeszcze nie wiesz, albo coś, na temat czego wiesz na tyle dużo, aby chcieć wiedzieć więcej. Potem idź śmiało naprzód i rób swoje. Jeśli nie wiesz, jak robić wywiady, ucz się w trakcie.

Coś ci opowiem. Kiedy mój syn był w pierwszej klasie, dostał takie zadanie. Miał zrobić wywiady z sąsiadami. Mieli w pierwszej klasie taki właśnie projekt. Wrócił po rozmowie z mieszkającym obok policjantem. Wyglądała

ona tak: „Ile masz lat?”, „Trzydzieści pięć”. „Bardzo ciekawe. Ile lat tu mieszkasz?”, „Dziesięć”. „Bardzo ciekawe. Podoba ci się?”. Żadne z tych pytań nie nawiązywało do udzielonej wcześniej odpowiedzi. Znowu przypomniatlbym metaforę tańca. Pytanie pierwsze, odpowiedź pierwsza. Nie przechodzisz bezpośrednio do pytania drugiego, następne pytanie to pytanie 1a. Drążysz. Kiedy kończysz, może już twój rozmówca dotarł do pytania dziesiątego z twojej listy, albo do spraw, o które nawet nie przyszłoby ci do głowy zapytać. O pytaniu numer dwa pamiętasz, czekasz, aż nadejdzie odpowiednia chwila, aby je zadać. Oczywiście, możesz tak czy inaczej błędnie ocenić sytuację i zadać je w złym momencie, ale tu nie ma reguły. Zatem cała sztuka w tym, aby zachować elastyczność.

Kiedy zdecydowałem się napisać książkę o Trastullim, chciałem zbadać to, co zdarzyło się w Terni w latach 1949–1953. Zacząłem od wywiadu z mężczyzną, który został zwolniony z pracy w roku 1953. Z powodów politycznych. Po chwili jego żona chwyciła mikrofon i opowiedziała mi historię swojego pradziadka, który po ślubie zabrał pannę młodą do domu. Wyszedł, aby kupić coś na obiad, i kiedy biegł do sklepu, wpadł na Garibaldiiego i jego ludzi, którzy akurat wymaszerowywali, aby oswobodzić Włochy. Poszedł więc z nimi i wrócił po czterech latach. Zatem przede wszystkim słuchasz opowieści ludzi, nawet jeśli nie dotyczą one twojego projektu. Druga sprawa: trzeba się zastanowić, czy pisząc książkę, rzeczywiście warto pominąć taką historię. Koniec końców moja książka objęła okres lat 1831–1985,

ponieważ w jakimś sensie powinno się towarzyszyć wszystkiemu, co mówią rozmówcy. Bo zawsze masz jakieś pytania, które chciałbyś zadać, a twój rozmówca ma jakieś historie, które chciałby opowiedzieć. W osiemdziesięciu procentach te rzeczy się pokrywają, ale zawsze są pytania, na które rozmówcy nie będą w stanie odpowiedzieć, albo takie, które okażą się nieadekwatne. Ludzie zaś będą opowiadać ci rzeczy, których się nie spodziewałaś i które mogą wydawać się nieistotne, ale tylko do czasu. Może upłynąć nawet dziesięć lat, zanim zrozumiesz, zanim uderzy cię myśl: „A jednak to było ważne” – jak w metaforze tańca. Coś może okazać się wielkim odkryciem, rewelacją, która właśnie rozbłąta. Zatem, żeby mieć z tego frajdę, trzeba zachować elastyczność. Oczekuj nieoczekiwanego. No i oczywiście najtrudniej jest powiedzieć, że to już koniec wywiadu.



Wiem, oczywiście!

[śmiech] [koniec nagrania]

PRZEŁOŻYŁ

PAWEŁ KOSIOREK

ŹRÓDŁO WYWIADU: *Histories of Oral Historians. The Practitioners Speak. Grele, Portelli, and Shopes on Oral History*, <http://oralhistory-centre.ca/projects/histories-oral-historians>, dostęp: 15.01.2019.

Alessandro Portelli – badacz i praktyk historii mówionej, profesor literatury anglo-amerykańskiej na uniwersytecie La Sapienza w Rzymie. Muzykolog i publicysta gazety „il manifesto”. Znawca, badacz i przyjaciel środowisk robotniczych, którym poświęcił większość swoich prac. Autor książek: *They Say in Harlan County: An Oral History* (Portelli 2011); *The Order Has Been Carried Out: History, Memory and Meaning of a Nazi Massacre in Rome* (Portelli 2003); *The Text and the Voice: Writing, Speaking and Democracy in American Literature* (Portelli 1994); *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories: Form and Meaning in Oral History* (Portelli 1991).

HISTORIA MÓWIONA I HISTORIOGRAFIA

PRZYPADEK POLSKI

Badacze dziejów najnowszych mają ambiwalentny stosunek do historii mówionej. Z jednej strony cenią sobie tę wyjątkową okazję do bezpośredniej rozmowy z żyjącymi uczestnikami i świadkami wydarzeń historycznych, zadania im własnych pytań, poznania ich motywów i wyjaśnień, wyjścia poza zamknięty korpus źródeł zastanych [Eisler 2003; Kersten 1989; Wereszycki 1938]. Z drugiej strony mają świadomość, że relacje są wyjątkowo kłopotliwym źródłem. Wśród powracających zastrzeżeń kluczową rolę odgrywa argument dotyczący niskiej wiarygodności relacji, wynikającej z dystansu

między momentem wydarzenia a opowiadania o nim, subiektywizmu świadków historii, ich ukrytych motywów, wreszcie z psychologicznych mechanizmów decydujących o nieścisłościach detali przez nich zapamiętywanych. Wielu tradycyjnie myślących historyków nie widzi potrzeby rozmawiania z żyjącymi świadkami wydarzeń. Twierdzą, że wiedza zarówno o ludzkiej pamięci (z natury niedoskonałej, zmiennej, podatnej na sugestie i zniekształcenia), jak i o możliwych ukrytych motywacjach świadków każe nie wierzyć w ich opowieści i sięgać po nie tylko wtedy, gdy nie ma innych źródeł. Są w takim wypadku zwolennikami stosowania technik śledczych, z pytaniami krzyżowymi, kontrolnymi, powtarzaniem wątków na czele. Wszystko po to, by ustalić zakres konfabulacji, przekłamań i przeinaczeń.

Jeśli wspominam o krytykach, to dlatego, że ich zarzuty i wątpliwości wyznaczają niezmiennie przebieg dyskusji nad statusem epistemologicznym relacji i nie pozostają bez wpływu na kształt historii mówionej.

Dlaczego zatem my, historycy, jesteśmy tacy podejrzliwi wobec historii mówionej? Modelowy historyk (który w praktyce nie istnieje, ale większość z nas jest do niego mniej lub bardziej podobna) jest przede wszystkim uważnym czytelnikiem pisma, postugu-

jącym się specyficzną dla badań historycznych metodą ustalania – na podstawie posiadanej już wiedzy – pytań, dzięki którym tekst źródła ujawni i usensowni wpisane w niego uprzednio odpowiedzi. Ten praktykowany na co dzień odwrócony porządek komunikacji, w którym odpowiedź powstaje przed pytaniem, staje się z czasem bardziej oczywisty i godny zaufania. Historyk jest podejrzliwy wobec źródeł, biegły w tropieniu plew fałszerstwa lub kłamstwa i oddzieleniu od nich ziarna wiarygodnych, potencjalnie prawdziwych informacji. Naszym laboratorium jest Archiwum, w którym spędzamy długie godziny, studiując dokumenty i zapisy z epoki, wdychając kurz Historii dosłownie i metaforycznie (Steedman 2002). Postępujemy zgodnie z regułami warsztatu historycznego, którego uczymy się od pierwszego roku studiów i który praktykujemy tak długo, aż staje się on elementem tożsamości.

Najpierw zatem ustalam autentyczność, okoliczności powstania dokumentu (kim był jego autor, w jakim celu go stworzył), następnie sprawdzam wiarygodność i prawdziwość zawartych w nim informacji, między innymi odwołując się do posiadanej już wiedzy i porównując je z innymi źródłami (żadnemu nie dowierzając do końca). Na końcu tego etapu (re)konstruuje najbardziej prawdopodobny przebieg wydarzeń oraz buduję logiczny wywód: ustalam przyczyny, wskazuję bezpośrednie i dalekosiężne skutki, tłumaczę jego znaczenie.

Ten aspekt pracy profesjonalnego historyka – procedury i metody badań źródłowych – pozostaje nieznamy amatorom historii i miłośnikom książek historycznych, a dzieje się tak dlatego, że my, historycy, obok umiejętności badawczych mamy również inną – zacierania śladów swojej działalności badawczej i pisarskiej. Carlo Ginzburg słusznie uważa, że istnieje analogia między stosowaną przez historyka procedurą ustalania faktów historycznych na

podstawie pozornie niezrozumiałych i fragmentarycznych śladów, a pracą detektywa, który drogą dedukcji odczytuje ze śladów informacje o tym, co się stało, i rekonstruuje przebieg wydarzeń (Ginzburg 2006). Jednak inaczej niż słynny Sherlock Holmes, rezygnujemy zazwyczaj z wyjaśnienia, w jaki sposób doszliśmy od poszlak do konkluzji (rzecz jasna, na marginesach – w przypisach, bibliografii, cytatach – zostawiamy kolegom po fachu czytelne dla nich informacje na temat procesu badawczego). Wolimy wykreować realistyczny i przekonujący obraz przeszłości, takiej „jaką była naprawdę”, ukrywając głęboko naszą obecność i sprawczość. Konwencja historyograficzna opiera się na wprowadzeniu wszechwiedzącego narratora i jednocześnie założeniu przez badacza „czapki-niewidki”, dzięki czemu zostanie utrzymany pozór wiedzy obiektywnej, pewnej, tej samej i takiej samej w przypadku wszystkich badaczy, którzy bez względu na dzielące ich różnice światopoglądowe, tożsamości, rasy, klasy, płci pozostają wierni dyrektywie dążenia do prawdy i zachowania bezstronności przy formułowaniu ocen.

Znakomitą metaforą idealnej sytuacji badań prowadzonych w tym klasycznym i nieodmiennie powracającym paradygmacie jest metafora historyka zamkniętego w wysokiej, niedostępnej wieży z kości słoniowej: wszystko z niej widać, zapewnia ona poczucie oddzielenia od badanego świata, daje poczucie dystansu i transcendencji. Daje wreszcie poczucie pewności własnej wiedzy. Z tej pozycji historyk formułuje krytyczne uwagi na temat historii mówionej, która zdaniem niektórych w ogóle nie mieści się w granicach dyscypliny.

Historia mówiona wymaga jednak opuszczenia bezpiecznej i dobrze znanej wieży, bo tylko poza nią możliwe jest spotkanie ze świadkiem historii, który podzieli się swoimi wspomnieniami i doświadczeniami. Ten rodzaj zdobywania informacji o przeszłości

początkowo wywołuje u historyków – to także moje osobiste doświadczenie – szereg pytań. Czy można wierzyć świadkom historii, ich opowieściom, ich kruchej pamięci, ukrytym motywom? Jaką wartość mogą mieć ich relacje w porównaniu z innymi źródłami? Jakiego typu wiedza jest dostępna wyłącznie za pośrednictwem wywiadów? I wreszcie pytanie, na które trudno o odpowiedź jednoznaczną: jak pytać? Doświadczenie spotkania ze świadkiem historii nie rozwiewa wątpliwości, ale sprawia, że rodzą się kolejne pytania, przede wszystkim natury etycznej, o naszą (moją) odpowiedzialność wobec rozmówców, o dobre praktyki używania historii mówionej, o nasze (moje) zaangażowanie w projekty polityczne na rzecz emancypacji i walki z dyskryminacją. Wreszcie o konsekwencje epistemologiczne podwójnej roli: badaczki źródeł mówionych i ich współautorki, mającej wpływ na treść i przebieg rozmowy. Skoro współuczestniczę w rozmowie, muszę zdjąć czapkę-niewidkę, wyjawiać i wyjaśniać motywy towarzyszące rozmowom i badaniom. To opisywanie siebie jako jednego z uczestników analizowanego projektu jest w wypadku historyków doświadczeniem szczególnie trudnym i problematycznym. Nie dość, że trzeba rozstać się z czapką-niewidką, z iluzją bezstronności i wszechwiedzy, to jeszcze należy otwarcie przyznać się do emocji, osobistego zaangażowania, ograniczeń poznawczych. I porzucić utarte ścieżki myślenia o badaniach historycznych. Ta zmiana jeszcze nie nastąpiła i nie wiadomo, czy w ogóle nadejdzie.

Historycy są przywiązani do tradycyjnych metod badań. Co prawda coraz chętniej i liczniej korzystają z historii mówionej, traktują jednak wywiady jako jeszcze jeden typ źródeł o charakterze autobiograficznym, które można i należy poddać klasycznej procedurze badawczej. W znakomitej większości jednak nie dostrzegają potrzeby rekonceptualizacji pola badań. Zamiast zwrotu

paradygmatycznego, który dokonałby się pod wpływem historii mówionej, w historiografii dziejów najnowszych znajdziemy zatem obok siebie prace reprezentujące różne paradygmaty, strategie i obszary badawcze.

Najstarszą z tradycji jest refleksja metodologiczna, która w sposób nieciągły, skokowy istnieje od 1938 roku, ale dopiero od niedawna inspiruje także praktykę badawczą. Pierwsze dyrektywy, które nie doczekały się realizacji, formułowali w kolejnych pokoleniach Henryk Wereszycki, Krystyna Kersten, Tadeusz Łepkowski, Jerzy Maternicki. W tym nurcie relacje stają się środkiem zastępczym, protezą dokumentów, do których dostęp był ograniczony lub w ogóle niemożliwy. Skoro celem jest drobiazgowa rekonstrukcja przebiegu wydarzeń, to i pytania są drobiazgowe, forma odpowiedzi mniej jest zaś istotna od treści [Ciechanowski 1971; Eisler 1991].

Rozmowy z uczestnikami wydarzeń były cennym źródłem w czasach, gdy dostęp do archiwalnych dokumentów był ograniczony czy wręcz niemożliwy. Świadectwa obywateli PRL stały się alternatywnym, niecenzurowanym archiwum, w którym deponowano wywiady. W tym nurcie szczególnie cenne okazały się inicjatywy wydawnictw źródłowych, wśród których dominują rozmowy z kombatanami drugiej wojny światowej, byłymi więźniami obozów koncentracyjnych, z Polakami mieszkającymi na terenie byłego Związku Sowieckiego, działaczami opozycji antykomunistycznej. Lista publikacji źródłowych, z których pierwsze ukazały się jeszcze w latach osiemdziesiątych, jest długa i imponująca. Relacje były zbierane dość przypadkowo i dopiero po 1989 roku akcja gromadzenia ich i wydawania przybrała formę bardziej zorganizowaną. Wydawnictwa źródłowe – kolekcje wywiadów – stanowią specyficzny przykład perswazyjnej narracji o przeszłości, w której historycy ukrywają swój wpływ na przekaz, kształtowany samym układem, wyborem,

dodanym komentarzem. Konstrukcja tego typu wydawnictw, choć jest dziełem autorskim, prezentuje się w formie zbiorowego, autentycznego chóru świadków historii, a jednocześnie zmusza do zastanowienia się, na ile – poprzez konstrukcję, układ, selekcję – historyk może tworzyć własną interpretację rzeczywistości historycznej (np. Grupińska, Wawrzyniak 2011).

Historia mówiona posługuje się w narracji historiograficznej dużymi fragmentami cytatów, by tym samym dać czytelnikom możliwość zrozumienia, czego dotyczy tak naprawdę relacja. Wyrwanie z kontekstu zdań czy ich fragmentów – a i takie nadużycia w narracjach historiograficznych spotkamy – jest niezgodne z etycznymi i poznawczymi regułami historii mówionej. Przede wszystkim, wbrew pierwotnej idei, pozbawia rozmówców podmiotowości i sprawia, że ich słowa mają wartość jedynie legitymizującą wywód historyka, wyposażonego w „lepszą”, profesjonalną wiedzę płynącą z archiwów. Najstłynniejszym przykładem jest biografia Lecha Wałęsy autorstwa Pawła Zyzaka (Zyzak 2009), która przez przypadek i wyłącznie na podstawie niezgodnej z prawdą deklaracji autora uchodzi za książkę wpisującą się w badania historii mówionej, mimo protestów i krytyki ze strony środowiska polskich oralistów (Kierzkowski 2011).

Najczęściej relacje są obecne w badaniach historii społecznej, zwłaszcza u badaczek i badaczy świadomych, że tam właśnie znajdują cenne informacje na temat strategii życia codziennego, emocji, sprawstwa na poziomie mikropraktyk społecznych (Brzostek, Wawrzyniak 2007; Kałwa, Klich-Kluczevska 2011; Mazurek 2005; Szpak 2007). Najbardziej innowacyjni okazują zaś się... metodolodzy i metodolożki, którzy stanowią ważną grupę, stymulującą rozwój historii mówionej. Marta Kurkowska-Budzan czy Wiktoria Kudela-Świątek łączą refleksję teoretyczną nad statusem źródeł

mówionych zarówno dla badań historycznych, jak i dla samej historii mówionej z analizą materiału empirycznego – wywiadów przeprowadzonych przez historyczki – czyniąc ostatecznie własne doświadczenie badań terenowych przedmiotem metarefleksji (Kudela-Świątek 2013; Kurkowska-Budzan 2009). Obie również szukają inspiracji w innych dyscyplinach: socjologii i językoznawstwie. W ten sposób wkraczają w obszar tekstów, które współdzielone tworzą nową jakość w polskiej historiografii. Czy ich propozycja przyniesie zmianę? Czas pokaże...

„TO JEST WSPÓŁTWORZENIE”

Agnieszka Karpowicz: Jaką rolę w Twojej pracy badawczej odgrywa rozmawianie z ludźmi? Do czego nie mógłbyś dotrzeć bez tych rozmów?

Tomasz Rakowski: Rozmowa i spotkanie są czymś takim, co pozwala rozumieć świat inaczej niż przy użyciu gotowych struktur czy schematów, za pomocą których rozumiemy historię i to, co się wydarzyło na przykład w ciągu ostatnich 30 lat, w czasach potransformacyjnych. Mamy mnóstwo gotowych obrazów, podręcznych schematów i sposobów rozumienia tego, co się w tym okresie działo. Są one jakimś domyślnym, uwspólnionym płótnem historii. Mogą być różne, na przykład osoby z odmiennych opcji światopoglądowych

czy politycznych inaczej rozumieją pewne wydarzenia, ale pewne wspólne obrazy zawsze się utrwalają. Rozmowa może stać się takim punktem, który pozwala stanąć mocno na własnych nogach i zrozumieć, że ta historia jest złożona z tysięcy ziaren, a to właśnie zmienia sposób pamiętania i opowiadania o minionych wydarzeniach. Trzeba tylko zrozumieć, że nie są to ziarenka, które możemy do siebie dodawać, żeby tworzyły razem jakieś jedno płótno; że za każdym razem to ziarenko może przejąć kontrolę nad opowieścią historyczną i doprowadzić do stworzenia czegoś fundamentalnego. Tak naprawdę rozmowa może być punktem wyjścia do myślenia o historii, a nie uzupełnieniem tego dużego płótna historii, które wszyscy mamy w głowach. Rozmowa powoduje, że można zupełnie odwrócić tę relację w tym sensie, że doświadczenie historii mówionej zmienia nasze rozumienie całej historii.

Na każdym poziomie rozmowy i jej zaawansowania może zdarzyć się, że będziemy mieć do czynienia z formułowaniem sensów czy wręcz pewnych faktów na bardzo podstawowym poziomie, mimo że są to fakty

czyjeś, przez kogoś doświadczone. Wiadomo, że w świecie humanistycznym przyjmujemy, za Znanieckim, że fakty zawsze są „czyjeś”, chociaż tradycja historiograficzna pokazuje, że nie zawsze tak było, bo bardzo często mieliśmy do czynienia z pracami mocno ukierunkowanymi na analizę źródeł pisanych, a medium pisma powoduje, że w wyobraźni historyków dziewiętnastowiecznych i późniejszych subiektywne fakty można weryfikować i sprawdzać krzyżowo, że można dochodzić tego, „jak było”. I właśnie spotkanie z człowiekiem powoduje, że możemy dochodzić, jak było, ale tylko w skali jednostkowej, w diadycznej skali spotkania, która sprawia, że to, co wydarza się między ludźmi, jest faktem „bazowym”, jak by powiedział Jerzy Topolski. Jest czymś takim, co powoduje, że można zrozumieć wykuwanie się faktu historycznego między rozmawiającymi ludźmi. To wywraca do góry nogami nasze rozumienie historii. Warto prowadzić rozmowy po to, żeby zorientować się, że zarówno procesy interpretacyjne, czyli nadawanie sensu doświadczeniom, jak i samo odkrywanie tego, „jak było”, czyli sfery faktograficznej, cały czas są obecne w spotkaniu, rozmowie, doświadczeniu. Paradoksalnie może być tak, że rozmowa – jej prowadzenie i powtarzanie w coraz bardziej zawansowanej formie – jest bardziej stabilna i wiarygodna niż to, co się za takie uznaje: archiwa, źródła pisane. Ciekawe jest dla mnie to odkrywanie możliwości tworzenia metody, która za bardziej sensowne źródła uznaje te, które płyną z doświadczeń ludzkich.

Jednak po rozmowie zwykle znów wracamy do pisma, bo efektem tych rozmów i wywiadów są zwykle teksty, które pisze badacz. Jakie problemy czy zagrożenia to stwarza?

Pochodną tej wiedzy: doświadczeń przekazywanych w rozmowie, wspólnym przebywaniu, spotykaniu się, wiedzy wizualnej, doświadczalnej, nie musi być tekst, może to być opowieść, performans, cykl fotografii, a przede wszystkim sama wiedza, która zostaje z badaczem do końca życia, ulega ciągłej transformacji i wcale nie znajduje ujścia w artykule ani w książce. Badacz staje się zasobnikiem tej wiedzy czerpanej z czyichś faktów, z rozmów. Podlega ona bardzo silnej transformacji, spotykają się w niej dwie podmiotowości: rozmówcy i badacza. W praktyce etnograficznej – nie jest ona tożsama z praktykami *oral history*, choć bywa z nimi łączona – właśnie w rozmowie współtworzą się fakty, sens i opowieść. Wydaje się, że badacz jest prowadzącym rozmowę, a jednak często okazuje się, że *de facto* prowadzi ją ten, z kim się rozmawia. Sam najbardziej lubię taką metodę, w której nie pyta się bezpośrednio. Staram się zadawać jak najmniej pytań i nie pytać przez ich zadawanie, a przez nawiązania, kontynuacje, rozwinięcia wypowiedzi rozmówcy. Wtedy pojawia się jakiś element transformujący.

Mówisz o bliskości doświadczenia, wielu perspektywach, czyichś faktach i ich współtworzeniu, ale

potem musisz sam je jakoś ująć, uwspólnić i uspołnić, narzucić perspektywę, z jakiej napiszesz tekst na podstawie rozmów, zbudować własną narrację, opowiedzieć o nieswoich faktach. Musisz dokonać transkrypcji czyjegoś doświadczenia i doświadczenia rozmowy na tekst. Jednym z ciekawych zabiegów zastosowanych przez ciebie w książce przygotowanej na podstawie rozmów i badań terenowych, opowiadającej po części historię czasów transformacji (*Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy...*) stosujesz bardzo ciekawą technikę – idącą trochę wbrew idei historii mówionej – „nieoddawania ludziom głosu”. Chodzi mi o to, że nie przytaczasz w tekście obszernych wypowiedzi swoich rozmówców, nie wydobywasz ich graficznie, całkowicie przejąłeś narrację, a jednocześnie ludzie, o których piszesz, są tu mocno podmiotowi, zindywidualizowani.

Pełne oddanie głosu rozmówcom rozumiane jako zapisanie ich wypowiedzi, cytowanie czyichś słów, to według mnie sytuacja, w której opowieść ma się wytwarzać i opowiadać sama; to oddać ją komuś, kto będzie to czytał i słyszał i sam nada jej znaczenie zgodne ze swoim odczytaniem, a nie z sugestią interpretującego ją antropologa czy historyka. Tu pojawia się problem. Uważam,

że historia mówiona, również w wymiarze biograficznym, może być dziedziną wiedzy o dużej sile interpretacyjnej. Wierzę, że jeśli posługujemy się skryptami wiedzy o historii i jej podręcznymi obrazami, to pracując metodą *oral history* wchodzimy tak głęboko w świat innych ludzi po to, żeby płótno historii przekształcać, przecinać, tworzyć na nowo, wносить tu coś, co zmieni sposób rozumienia rozmówcom i tworzenie ich autonomicznych narracji, jak pracuje się na przykład w szkole Fritza Schützego, metodą biograficzną, ale jednak też się temu sprzeciwiam, a zwłaszcza wersji „muzealniczej” takiej historii mówionej. Oddawanie głosu tym, którzy opowiadają, masowe archiwizowanie opowieści, zabawa nimi – wszystko to według mnie prowadzi do neutralizacji siły, jaką możemy w nich znaleźć. Potencjał transformacyjny jest wtedy zneutralizowany, rozmięziony na drobne, takie opowieści traktuje się czasem jako ciekawe dodatki, barwne historyjki, których warto posłuchać i być może się nimi zadziwić, które warto kolekcjonować. Ma to oczywiście sens i jest ciekawe, ale ostatnio jest tego naprawdę mnóstwo, w teren wysyłani są często zwykli ludzie, amatorzy, uczestnicy warsztatów, nie są oni oczywiście profesjonalnie przygotowani do prowadzenia rozmowy i jej interpretowania. Ma to swój sens animacyjny i edukacyjny, ale jednocześnie może być formą odsuwającą te najważniejsze elementy rozmowy, przynoszące przemiany naszej własnej perspektywy. Daje to wrażenie, że każda z tych alternatywnych, innych historii

społecznych jest neutralizowana. Dla mnie metoda rozmowy to wywoływanie takich historii, dzięki którym potrafimy udowodnić, że logika dziejów była zupełnie inna, niż nam się wydaje. To fundamentalne spotkanie między ludźmi, którzy są w stanie wygenerować zupełnie inną historię, zmieniać rozumienie samej historyczności, generować nowe rozumienie dziejów, odginać i przekształcać utarte schematy i podręczne wizje historii, pokazać, że było zupełnie inaczej. Dla mnie takim momentem było na przykład spotkanie z panią Elżbietą Szewczyk, która opowiadała historię ostatnich dekad PRL i czasu tuż po transformacji. To spotkanie miało swój inny sens, doświadczenie tworzenia historii było tu dla mnie równie ważne, jak doświadczenie sprawczości po stronie rozmówcy i badacza.

A zatem w momencie, gdy przyjmie się koncepcję pełnego oddania głosu rozmówcom i stworzenia opowieści, która będzie się sama opowiadała i interpretowała, wyjaśniała, to zaczynam mieć z tą metodą problem. Umiem, mam wrażenie, tak poprowadzić rozmowę, że nagranie będzie propozycją alternatywnej historii społecznej, a człowiek opowie takie rzeczy i będzie tak ugruntowany w tym, co mówi, że jego opowieść zmienia naszą wiedzę o rzeczywistości historycznej. A jednocześnie wiem, że można nagrać tę rozmowę tak, żeby była to kolejna opowiastka stanowiąca ciekawe uzupełnienie wizji historii, którą uznajemy za powszechnie obowiązującą.

Są więc opowieści transformacyjne, ale są i takie, które mają charakter

zneutralizowany i stają się tylko ciekawostkami. Żeby przeprowadzić rozmowę, w wyniku której otrzymamy pierwszą z nich, trzeba być bardzo dobrze przygotowanym. Takie świadectwa, które są historiami życia rodzin, zbiorami archiwalnymi, wymagają interpretacji, nadania formy. Wypowiedzi ludzi wciąż pozostają podmiotowe, ale żeby zbudować taką rozmowę, po mojej stronie, badacza, przez kilka miesięcy musi zachodzić proces interpretacyjny, również po to, żeby tę opowieść w ogóle zdobyć. Taka opowieść *in crudo*, zupełnie *sauté*, bardzo łatwo może zmierzać w stronę neutralnego repozytorium historii mówionej, które nie ma potencjału transformacyjnego.

A jak myślisz, skąd współcześnie taka popularność metody „mówionej”? Według mnie stało się coś takiego, że praktyki, które przypominają wywiady historii mówionej czy etnograficzne, zaczynają dominować w życiu i akademickim, i społecznym. Pop-historia mówiona faktycznie angażuje dziś w Polsce wiele instytucji, ośrodków nieakademickich.

Według mnie upowszechnienie się tej metody, i jej spopularyzowanie, może odebrać część wartości tym opowieściom, ale trzeba tę sytuację jakoś zracjonalizować. Uważam, że jest to związane z polityką kulturalną, bogato finansowaną, stwarzającą dobre warunki do pracy. Porównywałbym

te działania z tym, co działo się wraz z upowszechnieniem fotografii cyfrowej czy nowych mediów: na przykład amatorskie nagrywanie filmów komórką, wyposażanie w sprzęt i multimedia lokalnych ośrodków przez Akademię Orange itd. Z jednej strony są to rzeczy bardzo pozytywne. Miały to być w końcu działania demokratyzujące, aktywizujące i otwierające. Z drugiej strony z perspektywy czasu widać, że był to rodzaj polityki społeczno-kulturalnej. Nie mówię, że intencje są nieuczciwe, ale niepokoją mnie takie nurty na szerszą skalę. Jeśli chodzi o archiwizowanie wszelkich historii, rozmawianie z babciami i dziadkami, stało się to już taką praktyką, która sama siebie tłumaczy, niewymagającą świadomości ani zadawania pytania, po co to się w ogóle robi. Narzędzie samo jest tu uzasadnieniem tego, że się je wykorzystuje, bo jest fajne, łatwe. Jednak może być niebezpieczne, gdy trafia w ręce różnych środowisk (też np. skrajnych), robiących z niego swój użytek, bez starannej interpretacji. Ta metoda w wersji spopularyzowanej nie odnosi się już do warsztatu historyka-oralisty czy etnografa, w którym zaawansowanie w poddawaniu refleksji i interpretacji tego, o czym się mówi, jest po stronie zarówno rozmówcy, jak i badacza. To inne światy, to trochę jak różnica między trójwymiarową wizualizacją podczas USG ciąży, służącą zwykle innym celom niż medyczne, a USG robionym w celach interpretacji medycznej, profesjonalnej, realnie wpływającej na dalsze działanie lekarza.

Sama metoda historii mówionej, jej idea oddawania głosu tym, którzy go nie mają, zawiera w sobie znaczenia takie jak oddolność, zerwanie z oficjalną, państwową historią, zawłaszczoną przez władze i dominujące grupy społeczne. Tymczasem to, co intencjonalnie oddolne i społeczne, wpisuje się według ciebie w oficjalną politykę kulturalną i edukacyjną, a oddawanie ludziom głosu na masową skalę definiujesz jako pacyfikowanie tego głosu – jego uciszenie. To same paradoksy. Wróćmy więc do kolejnego, czyli twojej metody narracyjnej, znanej z książki, o której już mówiliśmy. Silne przefiltrowywanie wypowiedzi rozmówców, do których się odwołujesz, przez twoją interpretację i niecytowanie surowych wypowiedzi rozmówców mają być takim sposobem na nieneutralizowanie ich opowieści?

Tak, bo rozmowa w trakcie badań jest procesem, któremu poświęciłem np. kilka miesięcy swojego życia, nie ujmuję więc przez to rozmówcom podmiotowości. To fikcja, że gdy oddamy komuś głos, to jego opowieść zupełnie wystarczy. Wywiad czy rozmowa to jest współtworzenie, przecież wywiad nigdy nie należał jedynie do rozmówcy, był jego i mój. W przypadku wielu historyków i innych badaczy – np. Piotra Filipkowskiego, Agnieszki

Daukszy – też na pewno tak jest. Proces badawczy to intensywne spotkania z ludźmi, badacz i rozmówca dobrze się poznają i coś współtworzą. Nie można udawać, że wiedza, która jest zbudowana wspólnie w rozmowie, należy tylko do jednej osoby, rozmówcy. Według mnie rozmowę wręcz należy redagować. Często w zapisie wywiadów wydobywa się niezręczności językowe, nieporadności, wahania. Ja uważam, że taka detaliczna transkrypcja jest niepokojąca, bo co innego wydaje mi się stawką w grze. Interpretacja świata pozwala bardziej dostrzegać historię, sens, inność jej doświadczania. Potencjał transformacyjny rozmowy wynika z jej redakcji, z procesu interpretacyjnego, będącego jej pochodną, a nie z surowego materiału. Zadziwia mnie, czemu w metodzie biograficznej transkrypcja jest aż tak pieczętowana.

Może chodzi o prawdę i autentyczność? To pozorne, ale chyba taki jest sens? Na pewno dokładna transkrypcja i wierne oddanie mowy i sytuacji rozmowy może mieć znaczenie dla lingwistów i socjolingwistów. Taki zapis bardzo mocno wydobywa materialność mowy, sam materiał, bardzo przydatny dla dialektologów i innych badaczy języka, których celem nie jest odkrycie tego, co jest mówione, lecz przede wszystkim tego, jak coś jest mówione. Takie zatrzymanie na warstwie „jak” utrudnia dojście do głębszych warstw znaczeń, o których mówisz?

Tak, natomiast jeśli ma to badać historyk, antropolog czy socjolog, jest inaczej. Taka rygorystyczna i pieczołowita transkrypcja, jaką znajduję w metodzie biograficznej, może narzucić jakąś mitologię prawdy czy naukowego podejścia, ale tak naprawdę jest to według mnie przejęcie kontroli nad tym, co mówione. Strategia dominacji i kontroli jest bardzo ukryta, a w dodatku robi się to wszystko pod hasłem „oddania głosu ludziom” i upodmiotowienia. W pieczołowitej transkrypcji władzą znaczeń staje się badacz. Gdy zapisuje rozmowę sekunda po sekundzie, bardzo dokładnie, to sprawuje drobiazgową kontrolę nad podmiotem. Współrozumienie świata i spotkanie polegają na czymś zupełnie innym, to znaczy po prostu, że w ich trakcie przekształcają się różne „notatki mentalne”, kompleksy rozumienia, po obu stronach, badacza i rozmówcy. Budowane są wspólne elementy rozumienia, które składają się na daleko idący proces. Dla mnie ważne są tu tezy antropologa Nigela Rapporta i jego sposób pisanie o spotkaniu, rozmowie. Zaznacza on, że to jest moment, w którym zachodzi znacząca przemiana po stronie zarówno badacza, jak i rozmówcy.

Istnieje cała szkoła badania narracji dowodząca, że opowiadanie jest czymś wszechobecnym i fundamentalnym, wychodząca z założenia, że ono nas przenika, jest jak powietrze. To założenie wynika jednak, jak myślę, z chęci posiadania narzędzi i technik, które pozwolą te opowiadania dekonstruować, demistyfikować. W wersji między innymi Nigela Rapporta, która jest

bliska temu, jak sam to rozumiem i praktykuję, opowiadanie to sytuacja dokonująca przekształcenia pewnej interpretacji, po obu stronach. Nie chodzi tylko o to, że wszyscy opowiadamy, więc narratologowie mają narzędzia do badania, lecz o to, że opowiadając, transformujemy siebie, a gdy spotykają się dwie osoby, to obie podlegają tej zasadzie.



Tak, dużo mówimy o tym, jakie pożytki z rozmowy płyną dla badacza. A co ma z niej rozmówca? Psychologowie zajmujący się narracją, tacy jak Jerzy Trzebiński, dużo mówią o tym, że opowiadanie, a zwłaszcza opowiadanie o sobie, ma autokreacyjny, tożsamościowy wymiar; że autonarracja to kształtowanie siebie. Mówią też, że również opowiadając o przeszłości, ludzie konstruują swoją przyszłość i teraźniejszość, kształtują swój wizerunek i tożsamość. A co poza tym spotkanie z tobą i rozmowa mogą dawać rozmówcy? Jak to jest, gdy do rozmówcy wraca jego własna opowieść? Czy lubisz prowokować takie sytuacje, w których zwracasz też historie swoim rozmówcom?

Oddawanie opowieści to kluczowy moment, ponieważ dopiero wtedy okazuje się, czy badanie w ogóle miało sens. Nie oddaje się jednak czegoś, co jest prawdą albo nie, ale coś, co stanowi wynik procesu współpracy

między ludźmi. Nie oddaję im samej rejestracji rzeczywistości, lecz rejestrację jako pewną kreację. Czy rozmówca potrafi odnaleźć się w tej naszej wspólnej kreacji? Wyobrażam sobie to tak, że jeśli rozmowy są udane, to rozmówca też mógłby swoim językiem napisać tekst o spotkaniu ze mną. Moment zwrócenia opowieści w formie tekstu jest bardzo trudny, ponieważ moja opowieść ingeruje w czyjeś sposoby wyobrażania sobie świata i siebie. Psychologowie często instrumentalizują, czynią to zjawisko „operatywnym”, a ja mówię o sytuacji, w której dwie strony: badacz i rozmówca, dostają od siebie wzajemnie narzędzia rozumienia, możliwości używania pewnych słów i konstrukcji po raz pierwszy. To rodzaj egzaminu, niepokojący moment dla dwóch stron. Kiedy opisywałem sposób działania i myślenia aktywistów wiejskich, oddałem tekst do autoryzacji – przy czym autoryzacja to według mnie kolejna forma współpracy, kontynuacja tej, która zaczęła się w trakcie rozmowy. Najtrudniejsze jest chyba długie czekanie na odpowiedź. Po rozmowach między innymi z Zenonem Szparagą, Elżbietą Szewczyk, Wojciechem Zbrozarczykiem wróciłem z książką do mieszkańców Broniowa czy Ostałówka i faktycznie wszyscy czytali, komentowali, dostałem list od córki gospodarzy, która po przeczytaniu książki opisała mi te zdarzenia po swojemu. To po prostu kolejne spotkania, bo dyskutuje się coś, co jest zaawansowanym przetworzeniem tej rzeczywistości przez obie strony: przeze mnie i przez rozmówców. W takich sytuacjach tekst trafia do ludzi, którzy odnajdują w nim

prawdę swoich doświadczeń, która jest w dużym stopniu sporna, ponieważ widzi się wtedy bardziej intensywnie część swojej rzeczywistości, a jest to tylko jej fragment.

Kiedy zacząłem pracować z artystami społecznymi, moi rozmówcy, z ludzi mieszkających w Broniowie na wsi czy zajmujących się kopaniem węgla w biedaszybach, zmienili się na inną kategorię – artystów. Ale czytają oni moje teksty o sobie dokładnie tak samo, jak ludzie w Ostałótku, z którymi mieszkalem. Przy oddawaniu tekstu Łukaszowi Surowcowi, Alicji Rogalskiej i Danielowi Rycharskiemu przeżywałem pewien rodzaj autorskiego stresu, podobnie jak przy przekazywaniu tekstu sołtysce z Broniowa czy radnemu z Załawy. Te spotkania są do siebie podobne, ale gdy mamy do czynienia z twórcami, którzy świadomie realizują swoje projekty wizerunkowe i opowieść o sobie, pewne rzeczy się wyostają.



Co nie znaczy, że tylko artyści kreują swój wizerunek podczas wywiadu...

Artyści na pewno mocniej reagują, bo dochodzą do głosu takie sprawy, jak prawo do wizerunku, własność, oryginalność własnej opowieści, tymczasem przychodzi ktoś, kto opowiada o sztuce tego artysty często zupełnie inaczej, niż on sam chciałby swoją sztukę realizować i postrzegać. Podobnie jest ze wszystkimi spotkaniami w terenie, bo nagle przychodzi ktoś, kto opowiada o rozmówcy inaczej, niż on sam siebie postrzega, a przecież całkowicie opiera się na tym, co usłyszał

podczas spotkania. To są wciąż te same ziarna prawdy, ale ich konfiguracja jest inna. Trzeba wyobrażać sobie prowadzenie rozmów z ludźmi, w terenie, dokładnie tak, jakby byli oni artystami, twórcami i mieli doświadczenie w kreowaniu swojego wizerunku, przygotowanie do jego kształtowania i świadomość tego wszystkiego. Trzeba rozmawiać z panią Elżbietą Szewczyk tak, jakby się rozmawiało np. z panią Agnieszką Holland. Nie do końca zdawałem sobie przedtem sprawę, że tak właśnie robię.

Nigel Rapport – powołując się na słowa Victora Turnera – mówi, że nigdy nie istniała taka istota, której poszukują antropologowie, historycy, socjologowie itd., czyli że nie istnieje jakiś nieskomplikowany „depozytariusz” treści kulturowych, który może je jedynie przekazać. Rozmówca to zawsze ktoś, kto odgrywa jakiś spektakl wobec siebie i drugiej osoby i przede wszystkim dokonuje refleksji nad tą materią, którą opowiada; zachowuje się podobnie, jak na przykład Daniel Rycharski, który jest świadomym artystą, i dla którego jest to kolejny wywiad, jakiego udziela. Tak samo, jako „grającego”, samoświadomego artystę można potraktować przeciwieństwo moich rozmówców z Broniowa czy Wałbrzycha. Z kimś, kto ma już takie klisze językowe i gotowe opowieści o sobie, coraz trudniej jest przeprowadzić rozmowę, ponieważ w wywiadzie etnograficznym chodzi w sumie o to, żeby wyjść poza obszar, w którym człowiek ma już swoją bezpieczną umiejętność narracyjnego mówienia o tym, co się działo. Jak tylko zapytamy, na przykład

o to, jak to tam było w kopalni w Wałbrzychu, to rozmówcy od razu wskakują w pewną opowieść, którą wszyscy sobie uowsólnili. Cały problem polega na tym, żeby wyjść w stronę doświadczeń, które każą stwarzać na nowo słowa i słowniki, znaleźć ekspresję językową dla pewnych doświadczeń. Gdy uczę studentów prowadzenia rozmowy, to mówię, że powodzenie rozmowy polega właśnie na tym wyjściu poza przewidywalną formułę rozmowy, przewidywalną w tym sensie, że używa się gotowych schematów narracyjnych opowiadania o transformacji, o jakichś wydarzeniach czy wspólnych doświadczeniach, które już funkcjonują jako lokalnie opowiedziane. W momencie, gdy zaczniesz się eksperymentować i pojawiają się prywatne słowniki i doświadczenia, wtedy rozmowa staje się najbardziej wartościowa, tak przynajmniej jest w przypadku rozmowy etnograficznej.



Etnografia, historia mówiona, socjologia, muzealnictwo – opowiadając o rozmowie, mówię o wszystkich tych dziedzinach i dyscyplinach. Czy widzisz jakieś znaczące różnice między rozmawianiem, prowadzeniem wywiadów w każdej z nich? Sam pracowałeś chyba w każdym z tych obszarów. Czy różnice między wywiadem w historii mówionej i etnografią w praktyce nie okazują się trochę sztuczne? W teorii jest jakiś podział, ale rozmowa to jednak elastyczna forma, zmienna

i dynamiczna, więc każda z tych form w interakcji musi ulegać zmianom i może różnice ulegają zatarciu? Czy te różnice są w ogóle istotne?

To jest istotne, bo mówimy o innych warsztatach metodycznych i tradycjach, to po prostu różne rzemiosła. Rzemiosło jest inne w zależności od tego, czy jest się antropologiem, czy socjologiem z paletą różnych typów wywiadów jakościowych, czy historykiem z rygorami metody biograficznej, metodami historii mówionej. Do sytuacji rozmowy dochodzimy więc z punktu widzenia jakiegoś konkretnego rygoru, tradycji. Ale rozmowa ma to do siebie, że odwraca te perspektywy. Podczas dyskusji we Wrocławiu o historii mówionej, z Piotrem Filipkowskim, Dobrochną Kałwą, Anną Kurpiel, Jackiem Kowalewskim, Wojciechem Piaskiem i innymi, doszliśmy do wniosku, że rozmowa jest prawdziwym punktem startowym, bo tam zaczyna się formułowanie sensu i tak naprawdę kwestią wtórną jest to, jakie mamy rzemiosło i z jakich narzędzi korzystamy. Spotkanie i rozmowa mają potencjał do bycia elementarnym doświadczeniem, wobec którego nasze rzemiosła są wtórne. Choć oczywiście w każdym z tych podejść badacze inaczej sobie wyobrażają rozmowę i mają różne cele. Obie te wersje są prawdziwe: wychodzimy od metody, więc założenia i cele są różne; wychodzimy od rozmowy, która – jeśli jest ważnym, prawdziwym spotkaniem, w którym formułują się sensy – sprawia, że różnice perspektyw nie są już tak ważne

i pełnią funkcję wtórną. Od rozmowy do metody i od metod do rozmowy – oba kierunki są uprawnione. Jednak różnica między metodą biograficzną czy metodą historii mówionej a wywiadem etnograficznym jest według mnie duża. Czynienie kogoś autorem, świadkiem historii, autorem opowieści o własnym życiu, oddanie inicjatywy opowiadającemu to jednak nieco inna sytuacja niż wywiad w praktyce etnograficznej. Etnograf to osoba, która „prowadzi” wywiad, dopytuje, ma pewien scenariusz rozmowy po to, żeby poprowadzić ona dalej rozmówców w takie obszary, jakich się nie spodziewamy. W metodzie biograficznej jest trochę inaczej, to znaczy może nas ona zaskakiwać, ale ma swój stały schemat, w etnografii zaś jest większa otwartość na to, co przyjdzie. Udany wywiad etnograficzny może przerodzić się w coś bliskiego historii mówionej, na przykład w momencie, gdy badacz już tylko potakuje, prosi o kontynuację wypowiedzi. Lubię ten moment rozmowy etnograficznej, gdy po jakimś czasie już przestaje się zadawać pytania, tylko się parafrazuje, kontynuuje. Wtedy dostajemy bardziej autonomiczną opowieść rozmówcy. Ale to jest coś innego niż przyjęcie założenia, że wywiad ma się tak właśnie rozwijać. W etnografii potrzeba rzemieślniczego treningu prowadzenia rozmowy: rozmówca często ucieka w stronę, która nas do końca nie interesuje, więc mamy techniki, żeby sprowadzać rozmowę na inne tematy. Ale tu pojawia się pytanie: co jest tak naprawdę interesujące? Być może rozmówca ma rację, może to on zmierza w tę właściwą stronę? To

nie znaczy, że mam słuchać każdej opowieści, na przykład historii o zepsutym wózku dziecięcym, która zdarzyła się w przeddzień wywiadu i dlatego jest dla rozmówcy istotna. To jest bardzo trudne. Etnograf prowadzi rozmowę, ale nie może jej narzucić rygoru, ukierunkować w pełni, a jednocześnie chodzi przecież o to, żeby zrozumieć, co jest ważniejsze. Jednak czasem dopiero po odsluchaniu nagrania okazuje się, że coś, co w czasie spotkania wydawało się nieistotnym szumem, jest najciekawsze i trzeba wrócić w teren.

Tomasz Rakowski – pracuje w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego, współpracuje z Instytutem Kultury Polskiej UW. Etnolog, kulturoznawca, antropolog, prowadzi badania w Polsce i w Mongolii. Lekarz, specjalista medycyny ratunkowej. Zajmuje się badaniami oddolnych procesów rozwojowych, antropologią sztuki współczesnej i partycypacyjnej, zorientowaną etnograficznie animacją kultury oraz najnowszą metodologią badań kulturowych. Autor książek *Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy. Etnografia człowieka zdegradowanego* (Rakowski 2009), *Przeptywy, współdziałania, kręgi możliwego. Antropologia powodzenia* (Rakowski 2018b).

GATUNKI EMPATYCZNE

MIĘDZY HISTORIĄ MÓWIONĄ A LITERATURĄ

ARCYDZIEŁA HISTORII MÓWIONEJ

Poszukiwanie odpowiedniej formy literackiej to jedna z ważniejszych przyczyn, dla których Miron Białoszewski zaczął pisać *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, należący dziś do kanonu polskiej literatury XX wieku, dopiero wiele lat po wojnie, w 1967 roku: „Poeta przez lata opowiadał przyjaciołom swoje przeżycia, ale ich nie publikował. Nie tylko z powodu klimatu politycznego, który nie sprzyjał wspomnieniom o powstaniu, także z powodu niepewności co do

ich formy. Białoszewski chciał w nich ocalić dynamikę wypowiedzi ustnej, rozwijanej tu i teraz, w obecności słuchaczy, przez opowiadacza, który nie jest funkcją konwencji literackich, ale żywym człowiekiem, identyfikowanym jako osoba dająca świadectwo i podmiot zapamiętanych zdarzeń” (Kopciński 2011, s. 211). Opowiadania na żywo były więc wprawkami do literatury, które ostatecznie przekonały Białoszewskiego o tym, że jego trudne do opisu przeżycia związane z powstaniem powinny przybrać formę bliską właśnie historii mówionej.

Pamiętnik... łączy ze świadectwami zbieranymi nie tylko narracja ustna, lecz także konsekwentnie stosowana pierwsza osoba liczby pojedynczej (i mnogiej), odpowiadająca relacji autobiograficznej i jednostkowej, subiektywnej perspektywie, z jakiej ogląda się opisywane wydarzenia historyczne, a także osadzenie ich w realnych doświadczeniach osoby opowiadającej oraz forma pamiętnika, przeznaczona do przywoływania z pamięci po latach tego, co przeżyte, wprowadzająca więc dystans między czasem zdarzeń a czynnością opowiadania. Szukając podobieństw, można też wskazać język, jakim został napisany *Pamiętnik...*: potoczny, pełen kolokwializmów, prawie pozbawiony pełnych zdań, nasycony elipsami i wyrazami

dźwiękonaśladowczymi, odległy od norm poprawnościowych języka literackiego czy tak zwanego stylu wysokiego, bliski więc sposobowi mówienia nieprofesjonalnych narratorów (zob. Rudnicka 2017) i charakterystyczny dla przekazów ustnych. Znaczącą różnicą pozostaje w zasadzie tylko to, że Białoszewski nie użył w swojej narracji opowieści biograficznej innego człowieka, lecz własnej, tworząc formę, którą można by nazwać autohistorią mówioną. Opowiadanie, którego wysłuchuje badacz *oral history*, z jego perspektywy jest biografią (o czym może świadczyć choćby określanie podstawowej metody badawczej historii mówionej „biograficzną”), a dla rozmówcy pozostaje autobiografią (Filipkowski 2014). Symptomatyczne, że to właśnie sposób opowiadania Białoszewskiego o powstaniu, tak bliski temu, który rozpoznajemy w narracjach, znajdujących w licznych archiwach historii mówionej, został uznany za oryginalny, nowatorski i zadecydował w znacznej mierze o okrzyknięciu *Pamiętnika...* arcydziełem.

Skojarzenia z techniką opowiadania właściwą *oral history* wywołuje wiele innych, równie już uznanych i cenionych, utworów literackich. Czasem porównania tych dwóch gatunków uzasadnia po prostu technika zbierania źródeł do książki literackiej. Agata Stolarz dowodzi na przykład bliskości tej metody badawczej i twórczości białoruskiej pisarki, Swietłany Aleksijewicz, przeprowadzającej wywiady z ludźmi doświadczonymi przez historię i pozyskującej w ten sposób swoje tworzywo literackie: ich historie oddolne z okresu walki w Armii Czerwonej, komunizmu, transformacji ustrojowej w byłym ZSRR czy katastrofy czarnobylskiej. Stolarz pisze: „Po przyznaniu Aleksijewicz literackiej Nagrody Nobla prestiżowe amerykańskie media pisały nie tylko o «pierwszym Noblu dla literatury non-fiction», ale także o pierwszej takiej nagrodzie dla *oral history*” (Stolarz 2015, s. 31). Innym razem skojarzenia uznanych utworów

artystycznych z historią mówioną są mniej oczywiste i oparte głównie na dostrzeżeniu formy ustnej i perspektywy, z jakiej opowiada się o Wielkiej Historii, ale równie uzasadnione. Katarzyna Uczkiewicz-Styś poszukuje na przykład „historii opowiedzianej” w prozie Bohumila Hrabala, mając jednocześnie pełną świadomość, że obcujemy w tym wypadku z fikcją literacką, i wskazując na narracyjne cechy wspólne jednej z powieści tego autora i *oral history*: „[...] rodzaj wypowiedzi, quasi-potocznej, quasi-autobiograficznej, zacierającej granice między mową a językiem literackim, między wielką historią a doświadczeniem prywatnym, między dialogiem a monologiem, lecz także między fikcją a rzeczywistością pozaliteracką” (Uczkiewicz-Styś 2012, s. 77).

Dodajmy od razu, że podobne cechy ma również narracja *Pamiętnika z powstania warszawskiego*, choć w nim o fikcji literackiej w tradycyjnym rozumieniu w ogóle nie może być mowy. Jak dobrze wiadomo, zapis ten jest w pełni poparty doświadczeniem biograficznym autora, co nie oznacza oczywiście, że stanowi on realistyczny zapis „nagich faktów”, przy czym nie są nim przecież ani autobiografie nieprofesjonalnych pisarzy, ani relacje tak zwanych świadków historii. Z jednej strony literackie utwory autobiograficzne nie muszą – choć mogą – być fikcją. Jak dowodzi badaczka, porównująca powieść Hrabala i „historię opowiadaną”, narracja bohatera literackiego w tym przypadku „może być – na poziomie faktów – uznana za wiarygodne, choć oczywiście jednostronne źródło. Zarówno przedstawione przez niego procesy społeczne, jak i wydarzenia historyczne pomyślnie przechodzą konfrontację z ustaleniami historyków. Dotyczy to zarówno opisu wydarzeń przedwojennych, wojennych, jak i powojennych” (Uczkiewicz-Styś 2012, s. 87). Z drugiej strony dobrze już wiemy, że w opowieściach nieliterackich, również tych gromadzonych przez oralistów, rzeczywistość

historyczna i biografia rozmówcy mogą ulegać fikcjonalizacji (zob. np. analizowane przez Piotra Filipkowskiego wypowiedzi pana Władysława [Filipkowski 2015, s. 57–59] jako narracje sowizdrzańskie). Mówiąc inaczej: „Każdą opowieść o życiu, spisana autobiografia czy świadectwo mówione, jest ukształtowana nie tylko przez przepracowanie doświadczenia poprzez pamięć i reewaluację, lecz zawsze, przynajmniej w jakimś stopniu, również przez sztukę” (Thompson, Chamberlain 1998, s. 4, cyt. za: Kushner 2018).

GATUNKI AUTENTYCZNE

Wielokrotnie już odpierany i coraz rzadziej podnoszony zarzut klasycznych historyków wobec relacji mówionych, według którego takie opowieści są niewiarygodne, wydaje się paradoksalny, jeśli przyjrzymy się temu, jak funkcjonuje pierwszoosobowa narracja autobiograficzna w historii literatury. Zasadniczo była ona i nadal jest wykorzystywana tu jako strategia uwiarygodniająca, przydająca wypowiedzi literackiej i jej treści autentyczności i prawdziwości. Według najbardziej dziś klasycznych teoretyków opowiadanie w pierwszej osobie, dające wrażenie identyczności narratora i jednej z postaci powieściowych (a w przypadku narracji autobiograficznej również autora), wzmacnia poczucie, że mamy do czynienia z „historią prawdziwą” i od zawsze niosło za sobą wartość weryfikacyjną (zob. np. Stanzel 1980). Podobną funkcję w praktykach badawczych literaturoznawców pełni zwykle tekst autobiograficzny, daje on „zawsze możliwość autentycznego wprowadzenia w daną epokę, a jego lektura [...] umożliwia rodzaj spojrzenia od wewnątrz stojącemu na zewnątrz” (Ritz 2013, s. 97). Autentyczność i prawdziwość, podobnie jak perspektywa oddolna, są więc wpisane w formę narracji, jaką posługują się rozmówcy historyka, ponieważ jej znaczenia

kulturowe, wykorzystywane chętnie przez pisarzy, odsyłają do tych właśnie wartości. W przypadku archiwów nagrań wzmacnia je jednostkowy, żywy głos, odsyłający do konkretnej, fizycznej osoby mówiącej, nawet jeśli jedynie ją słyszymy, a niekoniecznie widzimy.

Zarówno piśmiennictwo autobiograficzne, jak i forma pierwszoosobowej opowieści oraz mowa żywa, opowiadanie ustne, były w literaturze wykorzystywane właśnie jako nośnik takich wartości, jak oddolność czy autentyczność, poświadczenie lub sugestia prawdy, choć nie chodziło tu oczywiście o prawdę „faktów i wydarzeń”, lecz o prawdę ludzkiego doświadczenia. W drugiej połowie XX wieku nie tylko Białoszewski eksperymentował w Polsce z narracją łączącą żywą mowę i autobiografię. Z jednej strony obserwowano wtedy literacką „karierę autentyku” (Jarzębski 1984), popularność literatury faktu, nieprofesjonalnych pism autobiograficznych, dzienników, świadectw, reportaży czy pamiętników (Rodak 2011, s. 18–19). Z drugiej strony w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych tacy pisarze, jak Janusz Anderman czy Ryszard Schubert sugerowali wręcz, że ich utwory lub pokażne ich części są cudzymi opowieściami, znalezionymi gdzieś przypadkiem lub wystuchanymi, uchwyconymi na bieżąco i na żywo, a następnie po prostu spisany przez autorów. We wszystkich tych przypadkach chodziło o sugestię oddolności, autentyczności i prawdziwości – bo to właśnie czyjś nieprzetworzony głos, mówiący w pierwszej osobie liczby pojedynczej o własnych doświadczeniach biograficznych, zamieniał fikcję literacką w prawdę. Tendencja taka nie dotyczyła zresztą tylko literatury polskiej. W 1975 roku Raymond Federman, jeden z najważniejszych pisarzy i teoretyków awangardowych, paryżanin, który po drugiej wojnie światowej emigrował do Nowego Jorku, dostrzegł wyczerpanie się możliwości fikcji literackiej, twierdząc, że niewiarygodne wydarzenia historyczne XX wieku, łącznie z wojną w Wietnamie, są bardziej nierzeczywiste

niż wymyślone historie: „autobiografie pisane przez ludzi, którzy rzekomo przeżyli coś **prawdziwego** na ulicach miast, w gettach, w więzieniach, na arenie politycznej, stanowią być może lepszą fikcję literacką niż głupawe opowiadki [...], które powieść chce nam dalej serwować” (Federman 1983, s. 422). Prawdziwe wydarzenia XX wieku, „fakty” historyczne w doświadczeniu ludzkim okazują się więc tak niewiarygodne i nierzeczywiste, że nie może z nimi konkurować żadna fikcja.

Podobnie jak narracje tak zwanych świadków historii, również literatura XX wieku (w tym *Pamiętnik...*), eksperymentująca z formą pierwszoosobowej opowieści ustnej, niejednokrotnie ujawnia luki dominujących Narracji Historycznych i Wzniosłych Historii Bohaterskich znanych z podręczników i oficjalnych przemówień.

Panna Lilianka Schuberta to opowieść o drugiej wojnie światowej pisana z perspektywy poznaniarki o niskim statusie społecznym, mówiącej gwarą: „Świnia, wiesz? Ja dwadzieścia siedem lat, właśnie co rozkwitłam w biodrach się rozrosłam osiągnęłam pełnię – nie-e: świnia dziad... Hitler to był świnia-dziad!” (Schubert 1983, s. 91, pisownia oryginalna). Jednocześnie taka opowieść ma więc potencjał dekonstruujący uwzniośnione, heroiczne narracje patriotyczne, skupia się na ludzkich, przyziemnych doświadczeniach zamiast na ideach. Z podobnym zjawiskiem mamy też do czynienia w wypowiedziach rejestrowanych przez Andermana w powieści *Zabawa w głuchy telefon*:

Pan nie uwierzy, że ja osiwałem, jak miałem trzydzieści pięć lat. Zaraz – do wojny brakowało dwa, potem jeszcze dwa – trzydzieści cztery.

Byłem na robotach – bombardowanie.
[...]

Panie, to było morderstwo...

To była ogromna rzecz...

Wolałbym umrzeć niż...

Drugi raz...

A po naloce Staszek mnie nie poznał; ja się w lustrze zobaczyłem...

Osiwałem ze strachu, wierzy mi pan? (Anderman 1976, s. 30–31).

Zwykle te wydarzenia są przedstawiane – zgodnie zresztą z ideą *oral history* – z niskiej, przyziemnej perspektywy odpowiadającej porządkowi życia codziennego: „Wiecie co jak se przypomniałem, w ty piwnicy, bez umycia w tym brudastwie na tych węglach, całe dwa tygodnie” (Schubert 1983, s. 131, pisownia oryginalna). Z jakichś powodów takich historii nie można było po prostu napisać albo przepisać z dzienników, gazet, pamiętników, lecz trzeba je było opowiedzieć swoim lub czymś, ale w każdym przypadku żywym, ludzkim głosem.

GATUNKI „NISKIE”

W sferze literackiej gatunki autobiograficzne – podobnie jak *oral history* w dziedzinie historii – długo nie były uznawane za pełnoprawne wypowiedzi artystyczne: „Teoria i historia literatury, jak wiadomo, w bardzo różny sposób traktowały formy inności literatury autobiograficznej. Były fazy wykluczenia albo przypisywania literaturze autobiograficznej funkcji wyłącznie służebnej. Jest to widoczne w wielkich syntezach epokowych, w których literaturę autobiograficzną omawia się w odrębnym, ostatnim rozdziale” (Ritz 2013, s. 96–97). „Niższosc”, „gorszość” czy „niepełnoprawność” tych

gatunków wyrażała się między innymi w tym, że sytuowały się one przed ich dwudziestowieczną nobilitacją w sferze „preestetycznej” czy paraliterackiej, łączonej też często z twórczością kobiet, odciętej od przestrzeni publicznej, do której nie miały one dostępu: „Ponieważ listy i dzienniki nie miały własnego, jasno określonego miejsca w literaturze, wolno było kobietom pisanstwo takie uprawiać. Jedynie romantycy uważali rozmowę – kolejna kobieca dziedzina literatury – za działalność estetyczną” (Bovenschen 1987, s. 153). Autobiografia (podobnie jak wykorzystująca ją historia mówiona), a zwłaszcza jej awans estetyczny, jaki dokonał się w ubiegłym stuleciu, są więc silnie związane z zachodzącym wtedy procesem emancypacji grup społecznych, a także ze sztandarowym i założycielskim hasłem historii mówionej oddawania głosu tym, którzy są go pozbawieni.

MÓWIENIE AUTOBIOGRAFII

Co znamienne, gdy mowa o gatunkach autobiograficznych, najczęściej chodzi jednak o teksty pisane (zob. np. Rodak 2014), a nie mówione. Poza eksperymentami literackimi i kontekstem psychoterapii trudno znaleźć takie obszary kultury, w których rozbudowana, oralna opowieść o sobie byłaby czymś naturalnym lub pożądanym. Zdarza się, oczywiście, spontaniczne opowiadanie w gronie znajomych o własnym życiu, jednak dla ciągłej, ustnej formy opowieści autobiograficznej, dla **mówienia autobiografii** (nawet takie sformułowanie brzmi nienaturalnie) nie znajdziemy zbyt wielu przestrzeni. Jeśli się ona pojawia, jest zwykle przez kogoś wywoływana w ramach uprzednio opracowanej i spisanej procedury, jak w gabinecie terapeuty lub podczas wywiadu-rzeki ze znaną osobą czy rozmowy prowadzonej metodą biograficzną przez badacza *oral history*. W przypadku historii mówionej żywe opowiadanie jest też

nagrywane i transkrybowane, a więc w dwójnasób poddane procedurom związanym z utrwalaniem i zapisem, a nie ulotnością słowa mówionego. To prawda, że „nad słowem mówionym, nad dźwiękiem jego wypowiedzenia nie potrafimy zapanować. W ruchu jest nieuchwytny, a gdy ruch ustaje – słowa już nie ma, przepada w ciszy, znika” (Filipkowski 2014, s. 38), jednak w sytuacji, gdy możemy odtworzyć lub cofnąć nagranie, wrócić do niektórych wypowiedzi ponownie, opowieść podlega już po części specyfice przekazu piśmiennego. Świadomość tego, że słowa zostaną nagrane i utrwalone, mają też od początku i badacz, i jego rozmówca, co niekoniecznie sprzyja spontanicznej, żywej narracji.

Autobiografię postrzega się bezsprzecznie jako gatunek piśmiennictwa. Jest on „konstruowaniem tożsamości autora w akcie piśmiennej rekonstrukcji jego własnego życia”; „nie jest powtórzeniem przeszłości, lecz jej konstrukcją. Autobiografia nadaje zatem sens czemuś, co mogło być go pozbawione, czyni z dziejących się w życiu zdarzeń, mniej czy bardziej chaotycznych, pewną znaczącą całość rozpiętą na linii czasu” (Rodak 2014, s. 43). Wszystkich tych czynności trudno dokonywać, jednocześnie mówiąc – na bieżąco, na żywo, na gorąco, najczęściej chaotycznie i w nieuporządkowany sposób, niepoddany linearnym i syntaktycznym (szkolne „pisz/mów pełnymi zdaniami!”) regułom wypowiedzi piśmiennej. Tę sztuczność sytuacji mówienia autobiografii podczas seansów *oral history*, które w praktyce też są przecież dialogami i nie polegają na biernym wystuchiwaniu czyjegoś monologu, trafnie podsumowała jedna z badaczek. W przeanalizowanych przez siebie nagraniach pierwszych części wywiadów, czyli „swobodnych narracji” z archiwów historii mówionej, dostrzegła ona raczej „życiorysy mówione”, odwołujące się bardziej do czysto piśmiennej, wyuczonej konwencji opowiadania o sobie i swoim życiu (Rudnicka 2017, s. 78 i in.) niż

do spontanicznego żywiołu swobodnej opowieści ustnej. Oczywiście, w praktyce badawczej zdarzają się i inne sytuacje, w których historykom udaje się uruchomić swobodną narrację, zaskakującą spontanicznością nawet samego opowiadającego (zob. Filipkowski 2014, s. 36–43), ale nie wydaje się to regułą, gdy podstawą analiz uczynimy internetowe archiwa mówione. Dodatkowo, nawet jeśli zebrane opowiadania wymykają się konwencji uładowanych życiorysów, archiwiści i historycy zwykle porządkują później świadectwa, nadają im chronologię, ciągłość, sklejają w spójną i logiczną narrację przyczynowo-skutkową, próbują opanować narracyjnie nie-linearność czy chaos, chociaż ingerencja może ograniczać się do minimum: sposobu zadawania pytań lub katalogowania i tagowania nagrań w archiwum (zob. Kushner 2018, s. 223).

Z tej perspektywy narracje autobiograficzne *oral history* częstokroć okazują się bardziej piśmienne niż mówione, choć ich nośnikiem pozostaje żywy, ludzki głos. Paradoksalnie, pisane narracje literackie chwytają – a czasem fingują – logikę mówioną dużo precyzyjniej, nie tylko oferując nam historie oddolne, lecz także podważając chronologiczno-logiczne, piśmienne, a więc z natury linearne i poprawne językowo sposoby opowiadania historii. Pisarze XX wieku, doświadczeni przez traumatyczne dzieje w równym stopniu, co nieprofesjonalni autobiografowie, czynili to zresztą bardzo świadomie, dostrzegając nieprzystawalność tradycyjnej narracji historycznej do własnego doświadczenia: „Aha, i czego jeszcze uczą... że to i to zdarzyło się przed, to po, to tu i dlatego, i trwało, i że były skutki na długo. [...] Może nie uczyli fałszywie. Ale to się wydawało poukładane i statyczne, a nawet stateczne. I nagle nas wciąga w wir szybkiego życia i zdychania ogromnych mas, są bitwy, murowania żywcem, legalne tłuczenie czyjaś głową w mur do zatluczenia, jedzenie szczurów, wrzucanie w piec, fronty, historyczne daty leją się

jak z kranu...” (Białoszewski 2015, s. 225–226). Metoda *oral history* ma więc – według mnie nie do końca jeszcze wykorzystany – potencjał tworzenia nie tylko przeciw- i kontr-, innych czy alternatywnych historii, uzupełniających klasyczne narracje historyków i wtłaczanych w ich ramy, lecz także **opowiadania historii alternatywnie, inaczej**. Potencjalne kierunki wyznacza zaś wciąż literatura, eksperymentująca z formą opowiadania.

NARRACJA EMPATYCZNA

Według Piotra Filipkowskiego wystuchanie rozmówcy może mieć na celu nie tyle „zagęszczanie naszych mocno już zużytych map rzeczywistości”, ile „pokazywanie, że można posługiwać się zupełnie innymi, zindywidualizowanymi mapami – albo świadomie rezygnować z jakichkolwiek map” (Filipkowski 2015, s. 60). „Nie zdawaliśmy sobie sprawy, że przed nami, za nami idzie drugi ciąg; żywa mapa... i do tego historyczna” (Białoszewski 2015, s. 225) – tak mogłaby brzmieć literacka parafraza tego postulatu. Słowa pisarza pochodzą z opowiadania, w którym wspomina on po latach tułaczy exodus z Warszawy we wrześniu 1939 roku. Na czym miałyby polegać inność tej mapy i narracji?

Białoszewski dobrze zdaje tu sprawę z faktu, że „w autobiografii istnieje nieusuwalne napięcie między doświadczonym, zapamiętanym i opisanym oraz – analogicznie – między trzema czasami: czasem życia, czasem pamięci i czasem pisania”, a sama autobiografia „jest konstrukcją własnej przeszłości autobiografa z punktu widzenia teraźniejszości” (Rodak 2014, s. 43). Dlatego narrator odwołuje się do tego, co wie z narracji historycznej, kilkadziesiąt już lat po tamtych wydarzeniach, ale stara się – podobnie jak w poprzednim cytowanym fragmencie *Rajzy* – zrekonstruować

i unaocznąć swoje doświadczenia i przemyślenia z rzeczywistego czasu wydarzeń, odtworzyć własną świadomość z tamtego okresu zamiast opowiadać o zdarzeniach z dystansem właściwym komuś, kto już wie, w jaką historyczną, narracyjną całość zostały one ułożone. Między innymi ten właśnie zabieg – bardzo rzadko spotykany w archiwach historii mówionej (choć nie twierdzę, że nie stosowany przez rozmówców w praktyce) – stanowi również o wyjątkowości *Pamiętnika z powstania warszawskiego*.

Narrator już na pierwszej stronie powieści przedstawia się jako ocalały, mieszkający w Warszawie, która „znów ma milion trzysta tysięcy mieszkańców”, „żywy, wolny, w dobrym stanie i humorze” (Białoszewski 2014, s. 5), ale w ciągu narracji nie znajdziemy śladów większego uporządkowania przez niego tamtego splotu chaotycznie i symultanicznie dziejących się wydarzeń, skojarzeń na bieżąco. Inność tej narracji o powstaniu, szczególnie dobrze widoczna, jeśli zestawimy ją ze sformatowanymi i zestandaryzowanymi opowieściami udostępnionymi przez Archiwum Historii Mówionej Muzeum Powstania Warszawskiego, polega na przykład na stosowaniu – nieistniejącego w polszczyźnie – czasu przeszłego teraźniejszego: „Więc potem ta siatka. W nocy. Świt. Jak zwykle pogoda arcy. Upał. No, a tu i upał, i do tego jak w piecu. – Pięć dni temu dom się spalił [...]” (Białoszewski 2014, s. 113); „Zaczęło się – po tej sielance – nagle, ale za to w wiadomy sposób. Dużo było zlatywań i huków. Wstrząsów. Obrywań się. Bieganin. Tupotów. Wotań. Wieści. Takich złych. Że to... Że to... Że zaraz tu...” (Białoszewski 2014, s. 154); „Tak to pacąto, bo z niewysoka: – pac! – i worek z sucharami, albo: – pac! – i worek z bronią” (Białoszewski 2014, s. 183); „Wyskakują. Najpierw ktoś tam. Strzał. Co? – Kto wie co?” (Białoszewski 2014, s. 217).

„Twórczość autobiograficzna wymaga od czytelnika mimetycznego odtworzenia, a odsuwa na plan dalszy stworzenie

porządku, czyli interpretację” (Ritz 2013, s. 96) – chodzi w niej więc z założenia nie tyle o reprezentację wydarzeń czy ich doświadczenia, ile o ich współprzeżywanie z odbiorcą: czytelnikiem lub słuchaczem. Katarzyna Uczkiewicz-Styś, analizując powieść Hrabala, dochodzi do podobnych wniosków. Według niej, niezależnie od tego, że fabuła tej prozy pozostaje w zgodzie z realnymi wydarzeniami historycznymi i ich chronologią, forma językowa i literacka, jaką jej nadano, przekształcającą opisywaną rzeczywistość, sprawia, „że odbiorca odczuwa tym bardziej grozę okresu stalinowskiego” (Uczkiewicz-Styś 2012, s. 87). Empatia i angażowanie odbiorcy-badacza w przeżycia opowiadane przez rozmówcę są też postulowane i związane z metodą *oral history* oraz określane jako jej misja przez Piotra Filipkowskiego.

Na jedną z podstawowych (modelowych i niewykluczających wyjątków, rzecz jasna) różnic między mówionymi opowieściami artystycznymi a relacjami tak zwanych świadków historii zwraca uwagę Agata Stolarz, pisząc, że chociaż w *oral history* stawką jest doświadczenie jednostki, to wciąż najważniejsze pozostają jednak informacje o świecie zewnętrznym i przeszłości, podczas gdy w innych narracjach autobiograficznych na pierwszy plan wysuwa się „ja” osoby mówiącej (Stolarz 2016). Ta sama badaczka przeanalizowała również narracje zgromadzone w Archiwum Historii Mówionej MPW pod kątem różnic między opowieściami kobiet i mężczyzn. Porównanie dowiodło, że zgromadzone materiały, zestandaryzowane i sformatowane, nie pozwalają zachować jednostkowości i osobowości rozmówców i rozmówczyń, a nawet ich płci. Cechy alternatywnej opowieści historycznej mają zaś według niej narracje wojenne zgromadzone na przykład w literackich książkach Aleksiejewicz czy Weroniki Grzebałkowskiej (Stolarz 2014), w których kobiety opowiadają historię **inaczej** i **inną** niż mężczyźni. Zachowanie

jednostkowości, podmiotowości i osobowości rozmówcy, widoczne zarówno w sposobie prowadzenia wywiadów, jak i w ich prezentacji, wydaje się warunkiem koniecznym, by gatunki te faktycznie miały moc wzbudzania empatii, współodczuwania, zwłaszcza w sytuacji, gdy jako użytkownicy archiwów nie jesteśmy zaangażowani w zobowiązującą etycznie sytuację bezpośredniej współobecności, bycia twarzą w twarz z rozmówcą, która niemal samoistnie może prowokować takie uczucia (Filipkowski 2014).

Historia powstania opowiedziana przez Białoszewskiego, który niczego nie relacjonuje, lecz angażuje odbiorcę w rwany i chaotyczny tok opowieści, unaoczniający doświadczenie konkretnego człowieka (i jego najbliższych) w sytuacji powstańczej, definiowanej przede wszystkim jako trauma, prowokuje bardziej do współprzeżywania niż do dowiadywania się i poznawania czegośkolwiek czy uzupełniania wiedzy. Wymaga też od czytelnika angażującego, samodzielnego rekonstruowania logiki historycznej wydarzeń z *Pamiętnika...* przez rzutowanie ich na plan faktograficznie ujmowanej historii. Narrator pamiętnika odtwarza tamtą źródłową sytuację, w której zdarzenia nie układały się w żaden logiczny czy zrozumiały ciąg, a pierwszoosobowa perspektywa doskonale oddaje ograniczenia poznawcze człowieka, który się w takim położeniu znalazł. Ukrywanie się w piwnicach, rzadkie, ukradkowe wyjścia na zewnątrz, nieregularne i przypadkowe zazwyczaj kontakty z innymi ludźmi i przynoszonymi przez nich plotkami i niepewnymi strzępami informacji to sytuacja, dla której adekwatna jest właśnie pierwsza osoba liczby pojedynczej, związana z narratorem o ograniczonym polu widzenia i słyszenia, postrzegającym jedynie to, co znajduje się w zasięgu jego oka i ucha: wyrywkowe obrazy i hałasy, których źródła i znaczenia może się tylko domyślać. Narracja taka powołuje czytelnika do współprzeżywania wszystkiego na bieżąco

i podzielania doświadczenia chaosu, fragmentaryczności i niezrozumiałości tego, co się dzieje.

HISTORIA OPowiedzIANA INACZEJ

Pamiętnik... to utwór unikatowy również – a może przede wszystkim – dlatego, że oferuje nam nie tyle mikroopowieść cywilną czy antybohaterską, nie tyle demitologizującą Wielką Narrację Powstańczą i dekonstruującą heroiczne wyobrażenia o tym wydarzeniu (Janion 1976), ile opowiadanie alternatywne wobec kanonu polskiej pamięci o powstaniu. Pozornie nieistotne sprawy i drobiazgi, jak cienkie kromki chleba, stelaż materaca wrzynający się w plecy podczas snu otwierają więc przestrzeń na alternatywnie opowiedzianą historię (zob. Niżyńska 2018). Przemilczenia i niedopowiedzenia, odniesienia do dźwięków, głosu, słuchu, języka mówionego są również sposobami wyślizgiwania się zawłaszczającym dyskursom i oficjalnym narracjom, łatwo dającym się wprzęgać w zinstytucjonalizowaną symbolikę narodową (zob. Niżyńska 2018). Podobny wywrotowy potencjał mają i inne ludzkie historie mówione, zwłaszcza te zbliżone do literackich eksperymentów z formą opowieści, wymykające się procedurze badawczej, będące efektem rozmów „nieudanych” w tym sensie, że wartość pozyskanych relacji dla nauk historycznych jest kłopotliwa i wątpliwa: gdy rozmówca nie chce lub nie umie opowiadać, długo milczy, odpowiada skrótowo, eliptycznie, nielogicznie albo nie ma wiele do przekazania lub przeciwnie, gdy sprawnie konfabuluje i zarysowuje przed oczami historyka przygodową fabułę wojenną, bo jest urodzonym opowiadaczem, mającym swój sposób narracyjnygo przepracowywania traumy (Filipkowski 2015).

Na alternatywność *Pamiętnika...* składa się także niemęski obraz zdarzeń należących do Wielkiej Historii. Jest on niemęski

w dwóch znaczeniach: kobiecy, bo młody Białoszewski, chroniący się w piwnicach, przebywa głównie wśród kobiet i przyjmuje po części ich perspektywę, ale i ogołocony z męstwa, przedstawiony z perspektywy pacyfistycznego, opiekuńczo-ochronnego „matriarchatu jaskiniowego” okupacyjnych piwnic i schronów, w których codziennością była „ochrona życia”, a nie walka (Niżyńska 2018, s. 264).

Tymczasem narracje mówione prezentowane w Archiwum Historii Mówionej **MPW** ukazują walkę jako codzienność. Symptomatyczne są tu na przykład fiszki prezentujące bohaterów i bohaterki opowieści. Pod nazwiskiem, obok zdjęcia, podawany jest ich pseudonim powstańczy i stopień wojskowy, a wśród tych ostatnich nie rzadko pojawia się określenie „cywil”; przy nazwie formacji powstańczej zdarzają się też znaki „minus”, odpowiadające w tym wypadku sformułowaniu „brak”. Punktem odniesienia jest więc tu hierarchia wojskowa. Jedna z kobiet – „cywil” – pytana o posiadanie broni odpowiada: „To znaczy miałam pojęcie, bo musiałam się orientować. Ale i tak bym nie strzelała. Bo ja nie nadaję się na takiego bohatera”. Cywil to określenie ukute w opozycji do walczących zbrojnie żołnierzy, poza tą opozycją pozbawione zupełnie sensu, a w narracji AHM **MPW** zostaje ono zmilitaryzowane w myśl zasady, że również cywile walczyli w powstaniu, co zapewne ma przydawać im godności. Jednak kobieta mówiąca o swoim kontakcie z bronią waha się między tabu, jakim jest obwarowane zabijanie, przypisywaną mu bohaterskością w czasie zrywu 1944 roku, ale też jego niewłaściwością w odniesieniu do kruchej i delikatnej kobiety, jak przedstawia samą siebie rozmówczyni. Ostatecznie dowodzi ona swojej umniejszonej pozycji wobec tych, którzy faktycznie strzelali – bohaterów.

Kobiety i mężczyźni, o których opowiada Białoszewski, raczej słyszą dobiegające zewsząd strzały, niż sami strzelają, zajmują się pozyskiwaniem jedzenia, a nie broni, raczej zabijają nudę

piwnicznych dni i nocy niż innych ludzi. Przede wszystkim jednak bohaterowie *Pamiętnika...* i *Rajzy „życiowiej”* (Białoszewski 2015, s. 225), szybko przywykają do anormalnych warunków i starają się w nich normalnie – jakkolwiek to brzmi – żyć. Odmowa udziału w wojnie, czynnego udziału w powstaniu – a taką deklarację zawiera *Pamiętnik...* – może być interpretowana jako jedna z form sprzeciwu wobec narracji i postawy militarystycznej, a osadzone w codzienności opowieści tego rodzaju, jakich sporo przecież wysłuchują historycy-oraliści, stawać się mogą, podobnie jak opowieść Białoszewskiego, „dziedzictwem, które mogłoby stanowić dla polskiej kultury impuls do przebudowania schematów, na których się opiera, tak aby nie usuwały marginesów w cień” (Niżyńska 2018, s. 273). Do tych schematów zaliczyć trzeba przekonanie o wyższości moralnej tych, którzy podczas wojny strzelają. Empatycznie wysłuchane historie mówione mogą natomiast tworzyć – wraz z powstańczą opowieścią Białoszewskiego – nurt opowieści historycznej o tych, którzy „życiowiel” i niekoniecznie chcieli strzelać lub walczyć; próbę oddania im głosu jako kolejnej grupie marginalizowanej przez Wielką Historię.

„Dlaczego on tak wyprął z myśli swojego bohatera, zrobił z niego wyłącznie przewód pokarmowy, wyptósza z amputowaną pamięcią i zdolnością do kojarzenia, embrion pływający w roztworze cudzej walki, kulący się odruchowo i szukający mamy” (Żukrowski 1970, s. 1191) – dopytywał krytyk *Pamiętnika...* w czasie, gdy postawa i narracja pisarza były uznawane za szczególnie niegodne i rugowane jako niewpisujące się w rozliczne bohaterskie mity. Odpowiedź jest prosta i mogą jej udzielić również repozytoria historii mówionej. Nie jest to obrazoburczy gest Białoszewskiego. Przyczyną było wszystko to, co z nim uczyniła wojna, gdy „historia przyszła do niego, a nie on do niej” (Sobolewski 2014).

„USŁYSZEĆ I ODZYSKAĆ DLA HISTORII”

Marta Rakoczy: Na początek chciaabym zapytać o rzecz najbardziej ogólną. Co by się zmieniło w twoich badaniach doświadczeń aktorek tworzących kontrkulturę teatralną w Polsce, bohaterek Twojej książki *Błażnice...*, gdybyś nie prowadziła rozmów, a bazowała głównie na źródłach pisanych lub na nagranych spektaklach?

Katarzyna Kułakowska: To, że oparłam swoją pracę na wywiadach, było kluczowe z dwóch powodów. Po pierwsze, moimi rozmówczyniami były głównie aktorki, które w ogóle nie udzielały wcześniej wywiadów. Nie napisałabym ich historii, gdybym sama nie stworzyła sobie źródeł.

Po drugie, wynika to ze specyfiki tematu – mówiąc o teatrze kontrkulturowym w Polsce, myśli się głównie o męskich liderach. Kobiety z pola widzenia gdzieś umykają i źródeł na ich temat nie ma – historia kontrkultury jest pisana z męskiej perspektywy, głównie przez mężczyzn. Dlatego też zainteresował mnie ten temat i dlatego zaczęłam szukać źródeł. Oczywiście nie jest tak, że o żadnej z tych kobiet nic nie wiadomo – są to znane, rozpoznawane w środowisku aktorki [krótkie biogramy bohaterek książki znajdują się pod koniec tekstu – przyp. red]. Ewa Wójciak z Teatru Ósmego Dnia udzieliła wielu wywiadów, ale na przykład Jolanta Krukowska z warszawskiej Akademii Ruchu nie udzieliła żadnego. Ewa Benesz z kolei pisała własne teksty antropologiczne, dwa z nich były już opublikowane po polsku w „Kontekstach” w momencie, kiedy zaczynałam badania (Benesz 2016). Tak czy owak tych źródeł jest stosunkowo niewiele.

Jak myślisz, czy użycie historii mówionej w odniesieniu jednocześnie do kontrkultury i do

kobiecości zadziałało lepiej albo dało lepsze efekty?

To jest trudne pytanie i mam na nie kilka odpowiedzi, bo wszystko zależy od danego przypadku. Po pierwsze, na pewno jest tak, że gdy rozmawiam z kobietami, które są aktorkami, to one często nie wychodzą z roli nawet w rozmowie. To znaczy kreują się w rozmowie tak, jak kreują się na co dzień na scenie. Jednocześnie, w swoich badaniach wychodzę z założenia, że każdy spektakl, każda rola, każdy prowadzony przez nie warsztat, każda forma narracyjna jest artykulacją doświadczenia, a więc w jakiś sposób konstruowaniem i konstytuowaniem własnej tożsamości. Sposób, w jaki o sobie mówią, zwłaszcza na samym początku naszej relacji, potwierdza to, że one cały czas są w roli. Praca metodą historii mówionej to praca z autokreacją. Tym, co mnie interesowało najbardziej, jest właśnie budowanie przez moje rozmówczynie swojej tożsamości ze słów opowieści. To po pierwsze. Po drugie, niezaprzeczalnie głos kobiet kontrkultury do tej pory nie był słyszany. Chciałam go usłyszeć i odzyskać dla historii. Moja praca była – mówiąc metaforycznie – próbą uwolnienia tego głosu, będącego dla aktorek narzędziem, którym posługują się na co dzień. W teatrze kontrkultury, zwłaszcza w jego poszukującym, antropologicznym nurcie, głos jest nie tylko narzędziem, ale też wehikułem, głosem wewnętrznym, który w tobie płynie i trzeba go usłyszeć, by dotrzeć do własnych korzeni, odnaleźć w sobie głos prababki, o którym

mówi Ewa Benesz... W tym kontekście próba odzyskania głosu kobiet kontrkultury nabiera jeszcze dodatkowych sensów.

W jakich okolicznościach spotykałaś się ze swoimi rozmówczyniami? Jak często? Na ile rozmowy różniły się od siebie w zależności od osoby, z którą rozmawiałaś?

Właściwie większość bohaterek mojej książki spotkałam już podczas studiów w Instytucie Kultury Polskiej, kiedy zaczęłam wyjeżdżać na staże i praktyki prowadzone przez specjalizację Animacja kultury. To był moment zwrotny w moim myśleniu o kontrkulturze – nagle zrozumiałam, że teoria, jaką poznawaliśmy na zajęciach z antropologii czy historii kultury, teatru, rozmija się z praktyką. I tak na przykład: historia Gardzienic kręci się wokół ich założyciela, Włodzimierza Staniewskiego, związanego na początku swojej pracy twórczej z Jerzym Grotowskim. Jako studenci i studentki animacji przyjeżdżamy do Gardzienic na staż, który trwa siedem dni, ale niestety, nawet Staniewskiego nie spotykamy, nawet nie mamy okazji się z nim przywitać, bo widocznie nie jesteśmy dla niego żadnymi odbiorcami. Całym stażem – i od strony organizacyjnej i od strony merytorycznej – zajmują się kobiety, aktorki. To one zapewniają nam nocleg, wyżywienie, prowadzą warsztaty i to one tak naprawdę Gardzienicami rządzą... Albo inaczej: nie tyle rządzą, ile sprawiają, że ten ośrodek trwa.

Bo one organizują jego życie?

Tak, biorą na siebie wymiar praktyczny istnienia tego miejsca. I właśnie wtedy – podczas staży i praktyk – poznałam wiele aktorek tworzących ruch kontrkultury teatralnej w Polsce (początkowo zakładałam, że badaniami obejmę znacznie szersze grono kobiet niż pięć ostatecznie wybranych) i przy każdym zetknięciu z ich teatrami czułam wielki zgrzyt między tym, czego uczę się o teatrze kontrkultury, a tym, jak w praktyce to wygląda i kto tam odgrywa główną rolę – i znowu: na pewno główną rolę w sytuacjach publicznych odgrywają mężczyźni, ale najważniejszą, niewidzialną, kobiety. Po prostu te teatry by nie trwały, gdyby nie działania kobiet. I nie chodzi tu wyłącznie o wymiar organizacyjny działania teatru, zespołu. Obserwując, jak aktorki prowadzą warsztat, jak uczą swojego rzemiosła, zauważałam, że pod wypracowanymi przez nie metodami podpisuje się cały zespół. To one – na równi z innymi, w tym liderami – są współtwórczyniami tych teatrów. Niekiedy okazuje się, że faktycznie brały udział w pracach zespołu od samego początku i też zakładały ten teatr, którego założyciel – w świetle powszechnie znanej i powtarzanej historii – jest jednak jeden i jest to mężczyzna. Ewentualnie wspomina się, że jakaś osoba mu pomagała i jak ma szczęście, to zostanie w źródłach wymieniona z imienia i nazwiska, a jak nie, to w tekstach pisanych będzie figurować wyłącznie jako na przykład „jego żona” i tyle.

To był moment, kiedy zdałam sobie sprawę z tego, że aby naprawdę poznać historię teatru kontrkultury i wypełnić jej białe plamy, należy stworzyć sobie źródła i że to jest kwestia solidnej, wieloletniej pracy. Tym bardziej, że profesorowie i badacze – mężczyźni – którzy pisali tę historię i brali udział w początkowych działaniach tych teatrów, wielokrotnie podkreślali, że mój status jako badaczki jest wątpliwy, bo zwyczajnie, z racji wieku, nie miałam możliwości (w przeciwieństwie do nich) śledzić, jak rodziła się kontrkultura teatralna w Polsce. *Mansplaining* w czystej postaci, na który jako studentka pierwszego roku studiów doktoranckich nie byłam jeszcze odporna. Więc z wielką niepewnością i brakiem wiary zarówno w siebie, jak i w sensowność całego przedsięwzięcia rozpoczęłam rozmowy z aktorkami. Początki były trudne. Zdałam sobie sprawę, jak bardzo rozmowa na temat roli i statusu kobiet w kontrkulturowych zespołach jest dla moich rozmówczyń trudna, jak bardzo jest to temat intymny, osobisty. Zdarzało się, że dopiero nasze spotkanie było dla nich okazją do podjęcia refleksji na ten temat, do nazwania pewnych mechanizmów, które do tej pory były nienazwane... Ale każda rozmowa była inna. Na przykład Ewa Wójciak nie powiedziała mi nic nowego, czego wcześniej bym nie wyczytała z rozmów z nią. Miała gotowe, zapamiętane z wywiadów z dziennikarzami odpowiedzi na pytania, a ja byłam zielona, speszona, niepewna – to był mój pierwszy wywiad na potrzeby doktoratu – i nie potrafiłam tak dopytywać, tak poprowadzić rozmowy, jak z czasem się nauczyłam.

Co interesowało cię w tych opowieściach najbardziej?

Miałam takie przekonanie, że zespoły kontrkulturowe wbrew temu, co głosiły, nie brały pod uwagę faktu, że jeśli kobieta w pewnym momencie zostaje matką, to jej zaangażowanie jest innego rodzaju; że wartości, które kontrkultura promowała, nie przekładają się na rzeczywistość. Ta niekonsekwencja jest moim zdaniem najbardziej dostrzegalna, kiedy analizuje się doświadczenie kobiet. Dzieje się tak w dużej mierze dlatego, że wartości kontrkulturowe są tak naprawdę bardzo męskie – tworzone przez męskich liderów w zgodzie z ich męskim światoodczuciem: w gruncie rzeczy chodziło im o efekt, o rozwój, o wzrost, o hierarchię, o konkurencyjność, choć zgodnie z etosem kontrkulturowym powinno chodzić o współdziałanie, o troskę, o praktyczny wymiar rzeczywistości, o proces. Nie zaobserwowałabym tej porażki ideałów kontrkulturowych, korzystając wyłącznie ze źródeł pisanych – pisanych przez mężczyzn i o mężczyznach; można je natomiast wydobyć, rozmawiając z uczestniczkami tego ruchu. I to też mnie ciekawiło, dlaczego tak się stało, dlaczego zespoły kontrkulturowe, tworząc w zamierzeniach idealną wspólnotę w kontrze do otaczającego świata, oparty ją na wartościach istotnych dla męskiego świata...

...reprodukowanych ze świata zewnętrznego?

Tak, właśnie tak. I być może właśnie dlatego zarówno we wspólnotach kontrkulturowych, jak i w społeczeństwie w ogóle, sfera reprodukcyjna nie jest brana pod uwagę. W przypadku kontrkultury to jest paradoks, bo zgodnie z jej etosem chodzi o to, by nie sztukować życia, by tworzyć przestrzenie, gdzie twórczość i życie się przeplatają, a więc teatr kontrkulturowy nie miał być instytucją, a teatrem-rodziną, a jednak, kiedy w tej rodzinie pojawiają się dzieci, kobietom-matkom odmawia się prawa twórczego uczestniczenia we wspólnocie. A zatem kontrkultura, wbrew temu, co głosi, nie traktuje poważnie takiego wymiaru uczestniczenia w kulturze, który nie jest nastawiony na efekt, lecz na proces. I znów: to wszystko jest w etosie, ale tylko w teorii, bynajmniej nie w praktyce, a doświadczenia kobiet, uczestniczek tego ruchu, tę teorię weryfikują. Pamiętam opowieść Mutki Sobaszek o jej rozmowie z lokalnym działaczem, który zajrzał do domu Sobaszków w drodze na spotkanie we wsi, podczas którego miano rozprawiać o jakichś ważnych kwestiach politycznych. Wacek już był na miejscu, a Mutka została w domu z dziećmi, bo – jak sama stwierdza po latach – ktoś musiał. Działacz wyraził swoje wielkie zdumienie, że ona na spotkanie się nie wybiera i w spokoju gotuje zupę, podczas gdy tam dzieją się tak ważne rzeczy. I Mutce ręce opadły, bo poczuła, że właśnie w taki sposób, podskórnie, odbywa się wartościowanie i dzielenie rzeczywistości na to, co ważne, a więc publiczne, męskie i to, co nieistotne, prywatne, a co społecznie jest

przypisane kobietom, a powinno być wspólną sprawą, zwłaszcza we wspólnocie idealnej, którą kontrkultura miała ambicje tworzyć. „Wacek w dużym stopniu brał na siebie kontakty społeczne, kierownictwo artystyczne i reprezentowanie teatru na zewnątrz, a ja dbałam o codzienność” – wspomina Mutka – „Podział pracy u nas miał tę cechę, że był sprawny i praktyczny [...], takie uzupełnianie się wzajemne” [Kułakowska 2017, s. 354]. Z czasem jednak zauważyła, że ten podział nie jest równy, że w polskim społeczeństwie z tymi obszarami wiąże się wartościowanie.

To są właśnie te treści, których nie znalazłabym w żadnych dotychczasowych źródłach o kontrkulturze teatralnej – ani w opracowaniach historycznych, ani w udzielonych wywiadach – a to właśnie interesowało mnie najbardziej: praktyczny wymiar codzienności w kontekście porażki ideałów kontrkulturowych.

Drugim obszarem mojego zainteresowania były drogi twórczej samorealizacji aktorek, które, jak się okazało, spełniały się twórczo raczej poza działalnością teatralną swoich zespołów. Dlaczego tak się działo, że właściwie każda z moich rozmówczyń poza pracą w grupie prowadziła własną, indywidualną działalność artystyczną, najczęściej wówczas, gdy odchowala już dzieci? Dlaczego ich monodramy czy spektakle tworzone poza zespołem tak bardzo różniły się estetycznie i tematycznie od dotychczasowej pracy grupy? Tak było w przypadku Jolanty Krukowskiej, która, kiedy jej syn był już dorosły, oprócz tego, że nieustannie działała w Akademii

Ruchu, stworzyła osobno kilka monodramów, bardzo ciekawych formalnie, właściwie bez wyjątku opowiadających o doświadczeniu bycia kobietą. Podobnie Mutka – kilka lat temu wraz z Zofią Bartoszewicz, aktorką Węgajt, stworzyły własny spektakl, bardzo kobiecy, wyrastający z improwizacji opartych na swoim doświadczeniu, dotyczący kwestii związków, relacji międzyludzkich, macierzyństwa, starości, pamięci. Tych przypadków indywidualnej pracy poza zespołem jest więcej. Pojawia się zatem pytanie, czy na kobiece doświadczenie nie było miejsca w obrębie wspólnoty teatralnej, wspólnoty, która głosi, że w jej ramach każdy i każda może się spełniać twórczo, ma zagwarantowaną przestrzeń na ekspresję indywidualnego doświadczenia. Okazuje się, że nie, nie ma w niej miejsca na doświadczenia aktorek. Co ciekawe, ich spektakle, zwłaszcza te tworzone kolektywnie, różniły się od zespołowych nie tylko formą i treścią, lecz także organizacją pracy. O tym, jak wyglądała praca z Mutką, opowiadała mi Zofia – mówiła, jak bardzo dbały o horyzontalność wzajemnych relacji, jak wsłuchiwały się w siebie nawzajem, jak szukały we własnym doświadczeniu tematów do improwizacji, jak bardzo były nastawione na proces, na zmianę, na wielogłosowość.

Niezwyczajnie istotny, ale już na innym etapie pracy – nie generowania źródeł, a weryfikowania moich interpretacji – był dla mnie sposób, w jaki moje rozmówczynie odnajdą się w zaproponowanej przeze mnie interpretacji ich doświadczeń, która jednak jest bardzo autorska.

Jest pewną formą tworzenia ich wizerunku?

Tak, z pewnością. W mojej pracy nazywam to figuracją podmiotowości. Dla każdej z nich stworzyłam odrębną figurację, przez którą opowiadam o ich doświadczeniu – Ewa Benesz jest Omą, Tą, Która Wie, Ewa Wójciak Rewolucjonistką, Anna Zubrzycki Cudzoziemką, Jolanta Krukowska Derwiszką, a Erdmute Sobaszek Akrobatką. Konfrontowanie z nimi moich interpretacji ich doświadczenia, niekiedy, a raczej w każdym przypadku trudnego, było najbardziej stresującym, ale też najważniejszym momentem całego procesu. Jak teraz to wspominam, to myślę, że dopiero wtedy zrozumiałam, czym jest antropologia zaangażowana, że bycie badaczem, badaczką jest działaniem sprawczym, że tekst ma moc performatywną...

Czy w tym przypadku główną siłą performatywną dla tych kobiet miał tekst? To znaczy konfrontacja z zamkniętym, pisanym materiałem, w którym ktoś może się przejrzeć? Ciekawa jest rola tekstu w tym procesie.

Tak. Choć mam poczucie, że – mimo wszystko – choć zapisane słowo ma moc, to jednak tekst był dla nich bezpieczniejszy niż na przykład spotkania autorskie organizowane po wydaniu książki. Tych spotkań było kilka i właściwie we wszystkich prawie wszystkie

bohaterki brały udział. To jest dla mnie do dziś bardzo wzruszające, bo po pierwsze było to dla mnie potwierdzenie, że identyfikują się z zaproponowaną przeze mnie interpretacją ich biografii; a po drugie, że moje przepisanie historii kontrkultury na nowo, tym razem z perspektywy kobiet, i opowiadanie o tych zapomnianych, niezauważanych, niedocenianych bohaterkach, jest naszą wspólną sprawą. Niemniej, podczas tych spotkań, wypowiadanie pewnych rzeczy na głos wobec widowni, nazywanie na scenie tego, co już ponazywane w książce (w tekście często nawet znacznie bardziej dosadnie czy wprost), okazywało się bardzo trudne. W świecie badawczym jest odwrotnie – tekst napisany, zautoryzowany, zamknięty, wydrukowany stresuje, a rozmowa jest sytuacją otwartą, w której zawsze można coś dopowiedzieć, wyjaśnić, dodać kontekst. Z jednej strony spodziewałam się, że dla aktorek tym bardziej scena i sytuacja publiczna będzie sytuacją swobodną, komfortową. Z drugiej jednak strony one na scenie zawsze były w roli, raczej nie musiały być sobą, a już na pewno nie musiały rozmawiać o własnym, nieraz bardzo intymnym doświadczeniu.

Może to jest kwestia różnicy doświadczeń badacza, którego głównym medium są teksty, i aktora, dla którego głównym medium są głos i słowo?

Tak, myślę, że w jakimś stopniu tak jest. Co więcej, ten głos – głos kobiet

kontrkultury – do tej pory był przytłumiony, niesłyszany, więc dla nich to było zupełnie nowe doświadczenie – mówić o swoim doświadczeniu i to nie swoimi słowami. Bo jednak podczas tych spotkań prowadzące czy prowadzący rozmowę odwoływali się do książki, a więc do stworzonych przeze mnie kategorii czy figuracji. I nawet jeśli moje rozmówczynie identyfikują się z zaproponowanymi przeze mnie interpretacjami ich doświadczenia, nie jest to język, którym posługiwałyby się, mówiąc o nim. Widzę jednak, jak bardzo to się zmienia z czasem, co przekonuje mnie o procesualnym charakterze kultury. Spotkań było kilka – widziałyśmy się w Warszawie w [Instytucie Teatralnym](#) na spotkaniu promującym *Błażnice...*, później Ewa Wójciak zaprosiła nas na dyskusję w Poznaniu w ramach organizowanych przez Ósemki „68 warsztatów z rewolucji”, kolejne spotkanie, na zaproszenie Mutki, miało miejsce podczas Wioski Teatralnej w Węgajtach, niedawno widziałyśmy się we Wrocławiu podczas rezydencji artystycznej Anny Zubrzyckiej w Muzeum Teatru im. Henryka Tomaszewskiego. I to jest niezwykle, jak ze spotkania na spotkanie uczymy się rozmawiać podobnym językiem, nazywać pewne fakty, korzystając z tych samych kategorii. Niezwykle jest to, co się dzieje między nami, i to, jak poziom naszych rozmów ewoluje. Pierwsze spotkanie było dla mnie kompletną katastrofą – miałam poczucie, że na scenie spotkałam zupełnie inne osoby niż podczas pracy nad książką, zupełnie inne niż te, z którymi godzinę przed spotkaniem ustalałyśmy, o czym będzie

ta rozmowa. Sytuacja sceniczna i obecność widowni sprawiły, że one w jednej chwili stały się aktorkami, w tych dokładnie rolach, jakie odgrywały przez lata: łagodzą kontrowersyjny wydźwięk swoich wypowiedzi, przybrały postawę tłumaczącą zachowania liderów ich zespołów... Pod tym względem spotkanie we Wrocławiu było dla mnie rewolucyjne. Znów – mimo obecności widowni – rozmawiałyśmy niemalże zupełnie prywatnie o praktycznym wymiarze codzienności, o podwójnych standardach wobec kobiet i mężczyzn, często niewidocznych, przejawiających się w drobnych działaniach. Co więcej, po raz pierwszy poczułam, że one korzystają z języka, który jeszcze nie tak dawno nie był ich. Zauważyłam, że dla nich to też już jest poręczne, by pewne rzeczy tak, a nie inaczej nazywać. Wprost. To nie tylko pokazuje, że działania badawcze mają moc sprawczą, ale też unaocznia procesualność kultury – że doświadczenie wprowadzone w obieg, nazwane, zobiektywizowane w formie narracji, zmienia zarówno kulturę, jak i tego, który doświadczył.

Moment autoryzowania tekstu i reakcje na moją interpretację doświadczeń rozmówczyń w każdym przypadku były inne, mnie jednak bardzo zależało na tym, by one się dobrze czuły w zaproponowanych przeze mnie figuracjach. Dlatego to był dla mnie ważny proces – uwspólniania perspektyw. Dwie bohaterki tekstu nalegały, żebym w ostatecznej wersji umniejszyła ich rolę w zespole albo złagodziła wydźwięk całości, bo ich dokonania nie były aż tak wielkie. Ewa Benesz uważała, że przesadziłam, pisząc, że w swojej pracy

parateatralnej znacznie przerosła swojego mistrza, czyli Jerzego Grotowskiego, i że wcale nie osiągnęła tego, co Grotowski jedynie deklarował, a co w praktyce mu nie wyszło. Nie zgadzała się z tą interpretacją, wskazując, jak wiele zaczerpnęła od Grotowskiego. A ja wiem – zarówno na podstawie relacji uczestniczek i uczestników działań Grotowskiego, jak i na podstawie krytycznych opracowań jego pracy oraz na podstawie własnych doświadczeń udziału w pracach parateatralnych Ewy – że Grotowski nie mógł prowadzić warsztatów w taki sposób, jak robiła Ewa, z taką troską o uczestników i uczestniczki, z taką uważnością, z takim wyczuciem, z taką odpowiedzialnością za każdego i każdą, za ich proces.

Podobna historia była z Mutką, która czytając o działaniach Węgajt wyłącznie w kontekście jej osobistego w nich udziału, upominała się o Wacka, autoryzując tekst, podkreślała w komentarzach, że ona nie działała sama, że pracowała z mężem, że do wszystkiego dochodzili wspólnie. I ja doskonale wiem, że tak było, zresztą sama o tym piszę i podkreślam, że akurat w przypadku Węgajt w ich teatrze-rodzinie najbardziej urzeczywistniała się utopia kontrkulturowej wspólnoty, niemniej moje badania dotyczyły bezpośrednio Mutki, a nie Wacka, jej kobiecej perspektywy, jej doświadczenia bycia jednocześnie matką, żoną reżysera i aktorką wszystkich granych przez teatr spektakli. Czytanie o Węgajtach wyłącznie przez pryzmat własnego doświadczenia było jednak dla Mutki czymś nowym, nienaturalnym, trudnym.

A co robiłaś z tymi głosami, redagując tekst? Staralaś się je uwzględnić? Wstawiać przypisy? Współredagować?

W każdym przypadku było inaczej. Ewa Wójciak na przykład nie miała żadnych uwag. Anna Zubrzycki zidentyfikowała się w całości z figurą Cudzoziemki, którą proponowałam. Jeśli chodzi o Mutkę, to i ona odnalazła się w swojej figuracji Akrobatki, mediatorki, która próbuje balansować, jest cały czas pomiędzy, szuka poziomych relacji, złotego środka, kompromisu. Zaprzyjaźnione z Mutką kobiety, którym dała do przeczytania tekst, powiedziały: „Boże, to jesteś cała ty”. Jedynym problemem podczas wypracowywania ostatecznej wersji rozdziału było to, o czym mówiłam: Mutka nie była przyzwyczajona, że rzeczy, które robili z Wackiem od początku wspólnie, są przedstawione z jej perspektywy. Na marginesie, to jest właśnie paradoksalne, bo żaden z męskich liderów kontrkulturowych zespołów raczej nie upomina się o swoją partnerkę, żonę, współzałożycielkę. Gdy się czyta o teatrach alternatywnych, jest tam tylko perspektywa lidera. Wracając do Mutki, faktycznie zgodnie z jej życzeniem zmieniałam w kilku miejscach tekst, bo zależało mi na tym, by czuła się w pełni komfortowo w tej interpretacji. Jeśli chodzi o Ewę Benesz, zrezygnowałam z kilku porównań jej pracy do pracy Jerzego Grotowskiego, bo też wyszłam z założenia, że jej dzieło jest – mimo widocznych inspiracji – odrębną jakością i może tych porównań wcale nie potrzebuje,

więc udało mi się wypracować kompromis. Staralam się, żeby one się w tym tekście dobrze czuły, ale też żebym ja jako autorka pozostała w zgodzie ze sobą. Staralam się wszystko wyważyć – tam, gdzie mogłam uwzględnić zaproponowane przez nie zmiany, tam, gdzie nie naruszały one znacznie mojej interpretacji, to je uwzględniałam; tam, gdzie jednak zmiany ingerowały znacznie w mój sposób myślenia czy moją strategię pisarską, dbałam o swój komfort jako autorki. Było tak w przypadku stosowania przeze mnie konsekwentnie feminatywów, do których Jolanta Krukowska nie jest przekonana. W jej poprawkach mojego tekstu wszystkie żeńskie końcówki zostały zamienione na męskie i były to poprawki, których nie uwzględniłam, mimo że wiem, że ona sama nigdy nie nazwałaby się na przykład pantomimką.

A jak to uzasadniałaś w rozmowie?

Na pewno było tak, że w sytuacjach, gdy bohaterki chciały za wszelką cenę umniejszać swoją rolę w zespole, to starałam się je przekonać, że moje skupienie na kobietach nie oznacza, że nie uwzględniam wkładu mężczyzn. Niemniej historie męskie są już znane, a *Błażnice...* mają wypełnić brakującą połowę dziejów. Tłumaczyłam się z tego zabiegu. Od Joli Krukowskiej na początku usłyszałam, że gdyby ona wiedziała, do jakich interpretacji mnie nasze rozmowy poprowadzą, to by się nie zgodziła na udział w całym procesie.



Sama rozmowa nie naprowadziła ją na to, że tak to będzie wyglądać?

Myślę, że jest osobą, która bardzo ceni sobie prywatność, a jednocześnie jest strażniczką pamięci o Akademii Ruchu, której zależy, by pamięć o zespole jak najdłużej się zachowała. Jednocześnie starała się zareagować na potrzebę młodszej kobiety, która chciała się dowiedzieć, jak to jest być kobietą w teatrze kontrkultury. A jest to temat, który wymaga od rozmówczyni, by odstąpiła jakiś fragment swojego życia, często bardzo intymny. I to napięcie między pragnieniem zachowania dla siebie swojej historii a decyzją, by jednak podzielić się nią na potrzeby moich badań nad kontrkulturą, w tym nad Akademią Ruchu, było wyczuwalne podczas naszych rozmów i wybuchło, kiedy przyszedł czas na autoryzację. Wówczas postawiłam sprawę jasno, że jeśli ona nie czuje się komfortowo z tym, żeby tekst ujrzał światło dzienne, to ja to szanuję i nie opublikuję tego rozdziału. Mogę książkę skrócić do czterech biografii, mogę też w rozdziale o niej nie cytować jej słów, a ograniczyć się wyłącznie do własnej interpretacji. Wtedy też zdałam sobie sprawę, że tak naprawdę Jolę Krukowską, w przeciwieństwie do pozostałych aktorek, cytuję bardzo rzadko, że podczas naszych rozmów niewiele mi powiedziała, ja natomiast starałam się usłyszeć za tymi słowami coś więcej i stworzona przeze mnie figuracja jej podmiotowości – wirująca Derwiszka – jest w istocie taka właśnie: trudna do uchwycenia w jednoznacznej interpretacji. Myślę, że do

podobnych wniosków doszła i Jola, bo koniec końców wyraziła zgodę na użycie większości swoich wypowiedzi i poprosiła o wykreślenie tylko niektórych fragmentów, które miały bardziej charakter ozdobników i nie zaważały na interpretacji. Myślę zresztą, że momentem zwrotnym dla tej decyzji było zapoznanie się z pozostałymi biografiami i z „Próba syntezy”, czyli drugą, podsumowującą wszystkie historie częścią książki, w której staram się odnaleźć wątki wspólne dla tych biografii i stworzyć figurację podmiotowości kobiety kontrkultury w ogóle. Jola zobaczyła, że w porównaniu z innymi rozmówczyniami nie odstąpiła się aż tak bardzo, że nie zdradziła wielu szczegółów, że rozdział o niej jest w gruncie rzeczy bardzo autorską interpretacją stworzoną na bazie niewielu cytowanych wypowiedzi; że to nie jest tak, że to ona się odstania w tym tekście, a raczej ja ją odstaniam poprzez interpretację, co jest moim prawem jako autorki, żeby tak, a nie inaczej jej doświadczenie interpretować. „Próba syntezy” pokazała, że jej historia pięknie się zgrywa z innymi, że są wspólne wątki w tych życiorysach, że to doświadczenie, każde inne i specyficzne, może być jednak podzielanym przez nie doświadczeniem pokoleniowym. Z wielką ulgą przyjąłam to, że koniec końców to właśnie Jola była inicjatorką ich pierwszego spotkania po latach dzień przed promocją książki. I one we trzy z różnych stron Polski – i z Wrocławia, i z Poznania, i spod Olsztyna, zjechały się pod jej dach. Zresztą ona sama brała udział we wszystkich spotkaniach, które odbyły się wokół książki i wiem, że ostatecznie nie żałuje udziału w tym całym

przedsięwzięciu, bo wyniknęło z niego dużo dobrego, tak międzyludzko. Myślę, że dla tych aktorek jest cenne to, że na widowni zawsze jest dużo młodych dziewczyn, które zadają pytania, są ciekawe, są pełne uznania dla ich biografii, a jednocześnie nie zawsze rozumieją kontekst tamtych czasów. To dla nich wspólna okazja, by opowiedzieć o tym, jak inna była wówczas rzeczywistość społeczno-polityczna, że feminizm w Polsce wówczas raczkował, że w obliczu walki o demokrację inne kwestie – kwestie kobiece – schodziły na dalszy plan. Co więcej, zarówno one, jak i ja, dostajemy wciąż dużo sygnałów, jak cenne jest to, że podzieliły się swoim doświadczeniem i jak ważne stały się *Błażnice...*, zarówno jeśli chodzi o uzupełnienie brakującej połowy dziejów polskiej kontrkultury, jak i dla kobiet osobiście, bez względu na pokolenie.

Tytułowe Błażnice to pięć aktorek wybranych do studium przypadku. Z nurtu teatru zaangażowanego politycznie są to: **Ewa Wójciak** (ur. 1951) z poznańskiego Teatru Ósmego Dnia, „Matka Boska Polskiej Sceny Alternatywnej”, „wieczna rewolucjonistka”, której działania teatralne i okototeatralne do dziś są silnie zaangażowane politycznie, oraz **Jolanta Krukowska** (ur. 1950) z warszawskiej Akademii Ruchu, która prócz działania w zespole prowadzi autorskie warsztaty ze świadomości ciała i tworzy solowe performanse. Wójciak, po Lechu Raczaku liderka teatru, oraz Krukowska, żona zmarłego niedawno lidera zespołu, od początku istnienia teatrów biorą udział we wszystkich podejmowanych przez nie przedsięwzięciach teatralnych, otwarcie kontestujących rzeczywistość społeczno-polityczną, w pewnym momencie będąc jedynymi kobietami w swoich zespołach.

Kolejne dwie wybrane do analizy aktorki wywodzą się z antropologicznego nurtu kontrkultury. Są to **Erdmute (Mutka) Sobaszek** (ur. 1957), która wraz z mężem do dziś pracuje w założonym wspólnie Teatrze Wiejskim „Węgałty”, i **Anna Zubrzycki** (ur. 1950), która rozpoczęła karierę w Ośrodku Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, następnie współzакładała Teatr Pieśń Kozła we Wrocławiu, a obecnie nie będąc związana z żadnym ośrodkiem teatralnym, przygotowuje autorskie monodramy o własnych doświadczeniach pracy w zarządzanych przez mężczyzn zespołach teatralnych i warsztaty dla kobiet-twórczyń. Choć obie wywodzą się z tej samej tradycji kontrkulturowej, każda z nich odnalazła inną drogę samorealizacji i wypracowała charakte-

rystyczny dla siebie język ekspresji aktorskiej. Zubrzycki stworzyła „technikę koordynacji” harmonizującą tekst, muzykę, śpiew, ruch i dynamikę, której naucza na studiach aktorskich MA Acting (Manchester Metropolitan University, London School of Performing Arts Practices). Sobaszek prowadzi też autorski projekt pod hasłem „Pedagogika teatralna w akcji”, w którym od lat osiemdziesiątych organizuje warsztaty dla dzieci, nawiązujące do motywów teatru obrzędowego – kolędowania, tradycyjnych gier, tańców. Realizacja na polu pedagogiki dziecięcej stała się dla niej nie tylko sposobem na pogodzenie roli matki z działalnością artystyczną, lecz także pewnego rodzaju budowaniem nowej antropologii, w której za Innego uznaje dziecko. Piątą artystką jest pracująca w przestrzeni pogranicza teatru i parateatru **Ewa Benesz** (ur. 1943). W latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych z przerwami praktykowała w Teatrze Laboratorium, jednocześnie współtworząc Puławskie Studio Teatralne (1970–1975) i od 1972 pracując indywidualnie nad spektaklem „Pan Tadeusz”, z którym wędrowała po Polsce od połowy lat siedemdziesiątych do września 1981 roku. Benesz należała także do grupy inicjującej działalność „Gardzienic”. W 1993 roku razem z Reną Mirecką założyła International Centre of Work na Sardinii, gdzie do dziś prowadzi autorskie warsztaty parateatralne skupione tematycznie najpierw wokół mitów antycznych, obecnie wokół roślin. Benesz jako jedyna z bohaterek *Błażnic* nie założyła tradycyjnej rodziny i nie realizowała się jako matka.

Katarzyna Kułakowska – adiunktka w Instytucie Sztuki PAN, absolwentka wiedzy o kulturze Uniwersytetu Warszawskiego i specjalizacji animacja kultury, doktorka nauk humanistycznych w zakresie kulturoznawstwa. Autorka dwóch książek: *Miasto płci* (Kułakowska 2010) oraz *Błażnice. Kobiety kontrkultury teatralnej w Polsce* (Kułakowska 2017). Pracuje nad poszerzaniem polskiej teatrologii o perspektywę feministyczną.

GŁOS, ROZMOWA, WYWIAD. O „ŹRÓDŁACH” HISTORII MÓWIONEJ

MÓWIONE, CZYLI ODDOLNE?

Wywiad – rozumiany jako profesjonalna rozmowa stanowiąca narzędzie badawcze – nie jest gatunkiem ani bezpiecznym komunikacyjnie, ani oswojonym. Gruntowne przemyślenie jego konsekwencji etycznych nakazuje widzieć w nim gatunek skrajnie trudny, najeżony szeregiem pułapek, a jednocześnie pozwalający budować niezwykle wartościowe doświadczenia intelektualne, społeczne i – a może przede wszystkim – międzyludzkie. W praktyce okazuje się

on czymś więcej niż przestrzenią „zdobywania informacji”. Każda obrana metodologia niesie zaś za sobą ryzyko. Pułapki te postaram się pokazać między innymi na podstawie własnych doświadczeń, zdobytych podczas prowadzenia wywiadów na temat wspomnień o szkole PRL, które przeprowadzałam z Moniką Maciejewską (badaczką, studentką Instytutu Kultury Polskiej UW), rozmawiając ze słuchaczami i słuchaczkami warszawskiego Uniwersytetu Otwartego Trzeciego Wieku oraz ich znajomymi. Wywiady te miały charakter, co trzeba podkreślić, pilotażowy. W tym tekście są przywołane, by zilustrować niektóre hipotezy interpretacyjne, nie przesądzając jednak, czym jest i czym może być wywiad jako taki.

W ramach historii mówionej wywiad jest określany jako „sytuacja spotkania dwojga (najczęściej) ludzi, zawiązana albo chociaż zadzierzgnięta na chwilę między nimi relacja i będąca jej częścią rozmowa. Ta rozmowa jest zwykle ukierunkowana i przechylona w jedną z jej stron, ku jednej osobie, ale skrywa jakiś głębszy, międzyludzki dialog. Albo tylko, może tak najczęściej, jego próbę, jego potencjalność” (zob. Filipkowski 2018, s. 41). Ujrzenie w rozmowie – jak sugeruje Filipkowski – historii oddolnej, czyli historii „zwykłych ludzi” (zob. Kurkowska-Budzan

2003) także jest jednak narażone na mistyfikację. Wynika ona z przyjęcia założenia, że wywiad jako forma ustnej, a zatem rzekomo bezpośredniej komunikacji jest źródłem prawdy na temat jednostkowego doświadczenia rozmówcy. Założenie to jest mocno związane z wyobrażeniem ustności jako medium spontaniczności, bezpośredniości i autentyczności. Jak wiadomo, głos i mowa – kojarzone z naturalnością i szczerością – były przedmiotami potężnych ideologii państw nowoczesnych doby rozwijającego się kapitalizmu. Powrót do tego, co mówione, był nierzadko utożsamiany z powrotem do tego, co istotowo ludzkie, prawdziwe, niezafałszowane tym, co jeszcze Bronisław Malinowski określał mianem „nadmiernie ujednoliconej kultury” (Malinowski 2000, s. 522–523). Implikowało to przekonanie, że ludzie są bardziej szczerzy, mówiąc, niż pisząc, a pismo, będące artefaktem, jest sztuczne i przeciwstawić je można naturalności mowy (zob. Ong 2011); że w mowie ludzie potrafią częściej nieintencjonalnie ujawnić coś na temat siebie, ponieważ spontaniczność i zaangażowanie miałyby być wpisane w mowę w przeciwieństwie do refleksyjności i dystansu wpisanych w pismo.

Te przekonania mają nadal duży wpływ na sposoby rozumienia historii mówionej, mogą bowiem wywoływać złudzenie, że rozmowa, wykorzystywana jako forma tworzenia źródeł, pozwala zawsze i wszędzie adekwatnie rekonstruować to, co osobiste, oddolne, subiektywne, osobowe i partykularne. Powrót do „mowy żywej” służyłby wówczas przywróceniu ludzkiemu doświadczeniu znaczeń, zaniedbanych w metodologiach skoncentrowanych na poszukiwaniu obiektywnych, ponadosobowych faktów, mechanizmów i procesów historycznych. Przekonanie to jest nadal często spotykane w inicjatywach związanych z historią mówioną: zarówno *stricte* naukowych, jak i społeczno-animacyjnych. Tymczasem to,

co mówione, nie jest z istoty swej „oddolne” ani „osobiste”, a wpisywanie w nie tego rodzaju znaczeń jest mocno uwikłane ideologicznie. W praktyce badawczej zdarza się, że rozmówcy mają inną wizję zarówno rozmowy i znaczeń z nią związanych, jak i tego, co osobiste, prywatne lub warte opowiedzenia (głos i narzędzia rejestrujące stwarzające wrażenie, że sytuacja jest bliska „przysłuchaniu”). Zdarza się także, że mają wizję zbliżoną do wizji badacza czy badaczki, tyle że nie chcą ich do swego osobistego świata wpuścić.

Oczywiście, wywiadam jakościowym, zwłaszcza tym, które towarzyszą historii mówionej, etycznie przyświeca podstawowe założenie, że każde życie ma wartość poznawczą i symboliczną i jako takie warte jest opowiedzenia. To przekonanie nie jest neutralne. Przejście z roli osoby mówiącej o własnym doświadczeniu do roli osoby obecnej w tekście (jako narrator, świadek bądź rozmówca) w założeniu właściwym dla współczesnego liberalizmu jest nobilitujące, ponieważ w tym rozumieniu wartość jednostki jest uzależniona od obecności jej głosu w przestrzeni publicznej (zob. Beverly 2010).

Wypowiadanie doświadczenia staje się zarówno prawem, jak i obowiązkiem. Milczenie postrzegane jest jednoznacznie jako nieobecność, transparentność, brak głosu, nie zaś – przykładowo – świadoma, intencjonalna odmowa uczestnictwa w sferze publicznej. Z jednej strony głos jest niepowtarzalnym śladem osoby, z drugiej zabranie głosu oznacza wejście w sferę publiczną, która ma charakter polityczny, bo jest sferą wyrażania ocen i poglądów (zob. Dolar 2015). Równie nieneutralne jest założenie, że to, co opowiada rozmówca, rozmówczyni, jednoznacznie daje się kwalifikować jako prywatne. Przekonanie to wynika z utożsamienia ustnej wypowiedzi z tym, co osobiste, przypisane do niepowtarzalnej jednostki, i co w związku z tym ma stanowić dla rozmówcy szczególnie cenną wartość.

WYWIAD, CZYLI „PROFESJONALNA INTERAKCJA”?

W niedawno opublikowanej książce Steinara Kvalego, poświęconej metodologicznym kulisom prowadzenia wywiadów w badaniach jakościowych, możemy przeczytać, że „wywiad jest rozmową, której struktura i cel są określone przez jedną ze stron – osobę przeprowadzającą wywiad. Jest to profesjonalna interakcja, która wykracza poza spontaniczną wymianę opinii, jak to się dzieje w codziennej rozmowie, i polega na starannym zadawaniu pytań oraz uważnym wysłuchiowaniu odpowiedzi w celu zdobycia szczegółowo sprawdzonej wiedzy”, a także, że „w badaniach jakościowych wywiad jest przestrzenią konstrukcji wiedzy” (zob. Kvale 2010, s. 37). Mamy tu wizję badacza, który bezwzględnie panuje nad przebiegiem konwersacji, wyznaczając jej cel, będący zarazem jego celem; celem badacza, który, w przeciwieństwie do swego nieprofesjonalnego rozmówcy, zna warunki i reguły wpisane w wywiad jako gatunek profesjonalny. Inicjowana przez niego interakcja jest narzędziem pozyskiwania/konstruowania wiedzy na podstawie informacji udzielanych przez rozmówcę. „Zagadnienia etyczne – pisze Kvale – są nieodłączną częścią badań z wykorzystaniem techniki wywiadu. Wytwarzana wiedza zależy bowiem od relacji społecznej między osobą prowadzącą wywiad a badanym. O jakości tej relacji decyduje z kolei zdolność badacza do stworzenia sytuacji, w której respondent czuje się swobodnie i bezpiecznie przekazując informacje o swoim prywatnym życiu, mimo że zostaną one później upublicznione” (Kvale 2010, s. 38). Jakość relacji, podobnie jak etyka, są tu traktowane instrumentalnie, podporządkowane tworzeniu wiedzy i uzależnione od zapewnianego przez badacza poczucia bezpieczeństwa. Fakt, że mówi się tu o poczuciu bezpieczeństwa, a nie o rzeczywistym bezpieczeństwie, jest zastanawiający. Badacz to

ten, kto ma kompetencje poznawcze, dzięki którym wywołuje określone emocje u rozmówcy. Jeden wie, a drugi – dzięki stosownym zabiegom pierwszego – głównie czuje. Naukowa racjonalność wyznacza cele i środki; kontroluje też i konstruuje wrażenia rozmówcy, nie gwarantując mu rzeczywistego bezpieczeństwa.

WYWIAD, CZYLI „ŹRÓDŁO”?

W ujęciach nieortodoksyjnych, inicjowanych od drugiej połowy XX wieku, wywiad nie jest już traktowany jako gatunek służący pozyskiwaniu rzekomo surowego „materiału badawczego”. Krytyce poddaje się osobę badacza jako nieneutralną, pojawiającą się w polu doświadczenia społecznego swoich rozmówców w różnorodnych rolach (intruza, obcego, reprezentanta określonego światopoglądu, rasy, płci, narodowości, w końcu działacza – animatora lub partnera walczącego o prawa osób badanych itd.). O pewne rzeczy nie wypada pytać ze względu na własny wiek lub własną płć, ze względu na określony czas i miejsce. Czynniki te – w praktyce stanowiące nierozzerwalny spłot – determinują zarówno badacza, jak i jego rozmówców. Stwarzają okazje do wykorzystywania lub negocjowania różnorodnych strategii konwersacyjnych będących z jednej strony określonymi konwencjami rozmowy, z drugiej głęboko indywidualnymi wyborami związanymi z obieraną i zmienianą często w trakcie wywiadu definicją sytuacji. Inaczej rozmawia się w miejscu publicznym, inaczej w domu, którego przestrzeń prowokuje nieraz określone rytuały gościnności (wspólne jedzenie, przychodzenie z ciastem, częstowanie posiłkiem), mogące zmienić relację między badaczem a jego rozmówcą: skrócić dystans, uruchomić nowe kody ekspresji i wzajemnego otwarcia.

Podobnie nieneutralną częścią wywiadu jest wiek jego uczestników. Dystans pokoleniowy tworzy różnorodne bariery i nieporozumienia. Początkujący badacz może paść ofiarą stereotypu wiążącego starość z wiekiem, kiedy „lubi się wspominać”. Może też uznać, że starsi ludzie – często samotni, odsuwani na margines w neoliberalnym świecie pośpiechu i koncentracji na „wieku produkcyjnym”, częściowo obcy nawet własnym rodzinom, których młodsza część żyje na co dzień w świecie radykalnie innych praktyk kulturowych – chcą być wysłuchani. Badacz czy badaczka mają więc „misję”, zapewniającą im komfort etyczny, niezastużone poczucie, że działają słusznie i że uprawniony jest ich skrycie protekcyjny stosunek do starości, nad którą należy się „pochylić” i zapewnić jej określone, obrane przez badacza formy terapii, ekspresji i upamiętnienia. Postawa ta już na początku może całkowicie zniweczyć rozmowę, traktowaną jako spotkanie: skłonić do pytań nie dość ostrożnych wobec tego, co może stanowić traumę lub wyraz osobistych przekonań rozmówcy.

Powrót do przeszłości czasem oznacza powrót do ekstremalnie trudnych doświadczeń, które postrzegane są ciągle jako boleśnie wstydlive, aktualne, takich jak na przykład własne sieroctwo, o którym nasi rozmówcy i rozmówczynie rzadko mówili wprost i nie wracali do niego jak do oswojonej przeszłości postrzeganej z perspektywy osoby dojrzałej. Trudnym doświadczeniem w świetle naszych badań jest także niechętnie wspomniane przez mieszkających w mieście rozmówców ich wiejskie pochodzenie: w trakcie odbytych rozmów wsie często nie były nawet wymieniane z nazw, zakładano bowiem, że badaczowi na pewno nie są znane, „nie zasługują” na lokalizację i wskazanie w wywiadzie. Wspominanie może też być powrotem do ciągle przeżywanej żałoby związanej ze stratą bliskich; przykładowo, nasza rozmówczynie,

mówiąc o swoich rodzicach, posługiwała się czułymi, domowymi określeniami „tatuś” i „mamusia” – co wiązać się mogło (choć jest to tylko jedna z możliwych interpretacji) z poczuciem ciągle żywej straty, która zawsze, niezależnie od wieku, jest stratą poniesioną przez dziecko. Bywa też, że wywiad przywołuje traumę. W trakcie jednej z rozmów obecność sprzętu nagrywającego skojarzyła się naszej rozmówczynie z gromadzeniem materiałów, które mogłyby rzucić złe światło na osoby czy instytucje, z którymi czuła się niegdyś związana (rozmówczynie jako młoda dziewczyna i jednocześnie sierota, wychowywana początkowo w szkole prowadzonej przez siostry zakonne, przeżyła dwudniowe przesłuchanie w związku z odmową wstąpienia do ZMP w czasie, kiedy upaństwowiono jej szkołę). Dystans wiekowy między rozmówcami a badaczem czy badaczką nieraz prowokuje tych pierwszych do pouczenia, przekazywania wiedzy ponadosobowej („to było tak...”), okazywania, że doświadczenie generacyjne jest nieprzekazywalne, a próba jego przekazania wywołuje poczucie bezradności („wy, młodzi, sobie nie wyobrażacie”, „wy, młodzi, nie pamiętacie”); albo, przeciwnie, może skłaniać do chęci przekazania wspomnień.

Także płeć powoduje pojawianie się w wywiadzie określonych tropów i gatunków mowy. W prawie wszystkich przeprowadzonych przeze mnie i Monikę Maciejewską wywiadach rozmówczynie często powoływały się na zawodność własnej pamięci i niepewność co do tego, czy ich opowieści mogą się do czegokolwiek „przydać”: chętniej uruchamiały konteksty rodzinne/domowe/codziennie; tak jakby historyczność była czymś, co ma niewiele wspólnego z ich doświadczeniem jako kobiet. Z kolei znane mi z udostępnionych wywiadów przeprowadzonych w Legnicy pod kierunkiem Zuzanny Grębeckiej (Burszta, Grębecka 2015; zob. Grębecka 2016) anegdoty na temat młodzieńczych podbojów miłosnych i urody ówczesnych

kobiet opowiadane przez mężczyzn młodym badaczom-mężczyznom trudno uznać za naiwnie sentymentalne wspomnienia. Jako „męskie” przechwatki – choć jest to robocza hipoteza interpretacyjna – korzystające z kulturowych stereotypów i jednocześnie je umacniające, kładą one nacisk raczej na płeć niż wiek opowiadającego. Tym samym pozwalają rozmówcy w określony sposób pozycjonować się wobec skonsternowanego i zaskoczonego badacza. Jeśli sytuacja wspominania uruchamia stereotyp kulturowy „starości”, rozmówca przeciwstawia mu stereotyp „męskości” konotowanej z seksualnym doświadczeniem. Co by było, gdyby badaczkami były w tej sytuacji młode kobiety? Jakie anegdoty by przywołano, za pomocą jakich tropów, stereotypów i strategii konwersacyjnych? Jeśli te same, to w jaki sposób ukierunkowałyby one cały wywiad? I którą z tych sytuacji uznałibyśmy za bliższą doświadczeniu rozmówców?

WYWIAD JAKO „WGŁĄD”?

Podobnej krytyce można poddać rzekomy reprezentacjonizm wywiadu. Kvale pisze, że wywiad „Pozwala na jedyny w swoim rodzaju wgląd w świat życia badanych, którzy własnymi słowami opisują swoje działania, doświadczenia i poglądy” (Kvale 2010, s. 39). Tymczasem praktykowanie historii mówionej pozwala odkryć, że rozmówcy nie tyle w prosty sposób odzwierciedlają w wypowiedziach określone doświadczenie społeczne, ile je współtworzą na podstawie swoich celów, kodów ekspresji, wyobrażeń na temat siebie, badacza i towarzyszącej im konkretnej, zlokalizowanej historycznie i kulturowo sytuacji komunikacyjnej. Przykładowo, przywołane już opowieści legnickie są werbalnymi majstersztykami, w których rozmówcy zręcznie lawirują między historią oficjalną (topos radzieckiej

okupacji symbolizowanej przez ostry podział na Polaków i Rosjan) a historią oddolną (toposy częstych polsko-rosyjskich, codziennych, nieoficjalnych kontaktów, związanych z pokątnym handlem, dziecięcymi zabawami, przyjaźniami, robionymi sobie dowcipami), wskazując w swych historiach dwa różne, choć nierozzerwalnie ze sobą związane wymiary życia, ale przede wszystkim za pomocą opowieści godząc zakładane przez siebie oczekiwania badaczy (traktowanych jako reprezentanci oficjalnego dyskursu historycznego) z własnym doświadczeniem biograficznym, postrzegany jako niejednoznaczne. Z podobnymi zabiegami zetknęliśmy się podczas naszych badań, w których opowieści o politycznym przymusie uczestniczenia w pochodach pierwszomajowych w niektórych wypowiedziach przenikają się z dziecięcymi – apolitycznymi i głównie zmysłowymi – wspomnieniami ich odświętności i widowiskowości.

W opowieściach łączą się gatunki mowy kojarzone z familiarnością i towarzyskością (żarty, anegdoty, przechwatki), w których życie codzienne jest brane w symboliczny nawias i opowiadane za pomocą stereotypów (niekoniecznie związanych z rzeczywistymi poglądami rozmówców), z przywoływanymi gatunkami oficjalnymi (artykuły prasowe, książki historyczne jako nośniki „obiektywnej wiedzy historycznej”), tworząc niepowtarzalny *patchwork* odwołań do lokalnych praktyk życia codziennego i ponadlokalnych dyskursów historyczno-politycznych. Opowieści te nie są zatem w dosłowny sposób reprezentacjami doświadczenia, nie są też prostym wyrazem jego „oddolności”. Są narzędziami tworzonymi na potrzeby konkretnej interakcji i konkretnych założeń dotyczących funkcji wywiadu oraz roli i umiejscowienia przeprowadzającego go badacza w konkretnym dyskursie społecznym. Są też działaniami, pozwalającymi twórczo łączyć różne porządki wyobrażeń i wypowiedzi, unikając przy tym jednoznacznych ocen, postaw i deklaracji

polityczno-światopoglądowych poprzez celebrowanie w rozmowie stereotypów, wskazywanie napięć między nimi i unikanie wyraźnej deklaracji, czy się je przyjmuje czy nie.

Bywa, że brak zaufania i jakiegokolwiek choćby naprędcie stworzonej więzi między rozmówcą a badaczem sprawia, że „informacyjność” wywiadu staje się całkowitą fikcją. Zdarza się też, że fakt nagrywania rozmowy kojarzony jest z gromadzeniem danych, których użycie, wykorzystanie i interpretacja budzi niepokój i poczucie braku kontroli nad nimi. Wywiad, a także rozmowa stają się wówczas werbalnymi podchodami rozmówcy, który analizując pytania badacza, stara się rozstrzygnąć, jakie stanowisko światopoglądowe ten reprezentuje, co jest mu bliskie, a co obce i w jaki sposób może czy powinien interpretować wydarzenia historyczne, w których sam uczestniczył. W takiej sytuacji komunikacyjnej nie istnieją neutralne i bezpieczne pytania, nie ma żadnego sposobu, by wymiana słów mogła zostać uznana za wymianę informacji bezosobowych oraz transparentnych etycznie i politycznie. Każde pytanie, niewiedza, zainteresowanie takim, a nie innym aspektem rzeczywistości bywa interpretowane jako wyraz postawy politycznej, światopoglądowej, generacyjnej, która może być oceniona jako obca, wroga, uniemożliwiająca dalszą rozmowę; stanowiąca raczej pole walki niż przestrzeń porozumienia.

Zdarza się też, że bardziej istotne niż to, o czym mówią rozmówcy, jest to, na temat czego milczą: badacz wnioskuje wtedy o doświadczeniu raczej na podstawie przemilczeń, niedopowiedzeń niż samych wypowiedzi. Wspominanie podczas wywiadu bywa praktyką kulturową, która z punktu widzenia rozmówcy nie jest mniej ani bardziej adekwatną rekonstrukcją własnego doświadczenia. I nie chodzi tu o wybiórczość czy selektywność pamięci, którą, zgodnie ze stereotypem na temat starszych osób, często określa się jako

raczej ułomną niż twórczą (a przecież mechanizmy te wskazują na intencjonalne i twórcze procesy wpisane w praktykę pamiętania). Wspominanie może wbrew pozorom nie dotyczyć przeszłości jako takiej. Może być formą oceny i radzenia sobie z teraźniejszością, która z jakichś powodów staje się obca i nieakceptowalna, którą racjonalizuje się i poddaje osądowi poprzez przywołanie wybranych epizodów przeszłości, które wspomina się ze szczególnym sentymentem lub szacunkiem. Z tego względu historia mówiona mówi czasem więcej o aktualnym doświadczeniu rozmówców. Może być formą – udanego lub nie – terapeutycznego procesu zmagania się z bieżącymi zmianami kulturowymi, do którego zaproszony zostaje badacz. W skrajnych przypadkach może być formą sygnalizowania traumy. Zdarza się, że za pomocą słów – zrytualizowanych, skonwencjonalizowanych, powtarzanych i świadomie wskazujących na semantyczną pustkę wypowiedzi – rozmówca pokazuje doświadczenie, którego nie może zrationalizować, a zatem poddać jakiegokolwiek osobistej dyscyplinie symboliczno-werbalnej. Jeśli rozmówcy antropologa Tomasza Rakowskiego, pochodzący z dotkniętych transformacją środowisk byłych górników z okolic Wałbrzycha, używają w wypowiedziach form bezosobowych, unikając pierwszej osoby, to nie z racji swego nieindywidualistycznego światopoglądu, a także nie z racji głębokiego uwewnętrznienia rytuałów konwersacyjnych związanych z tradycyjnym, chłopskim narzekaniem. Ucieczka w stronę skrajnie skonwencjonalizowanych praktyk konwersacyjnych może być manifestacją traumy, w przeżywaniu której rozmówca nie znajduje własnych słów, a odmawiając użycia biograficznej, zindywidualizowanej opowieści, wskazuje na własną niemoc, bezradność, niemożność jej wyrażenia [Rakowski 2009].

WYWIAD JAKO NARRACJA AUTOBIOGRAFICZNA?

Wywiad jest nieuchronnie uwikłany politycznie i historycznie i to nie tylko w związku z uwikłaniem jego podmiotów, ale także z racji uwikłania historyczno-politycznego samego gatunku. Przykładowo, obranie strategii pytania o doświadczenie biograficzne jako doświadczenie „własne”, subiektywne, służące celebracji podmiotowości jako takiej, może w pewnych kontekstach kulturowych spotkać się z wyraźnym oporem; rozmówca opowiada wówczas o sobie z trudem i raczej korzystając z uników. Narracja autobiograficzna skoncentrowana na własnym doświadczeniu i towarzyszących mu przeżyciach jest strategią uwarunkowaną klasowo, środowiskowo, powiązaną z określonymi kodami komunikacji kładącymi nacisk na wagę ekspresji werbalnej i narrację pierwszoosobową (zob. Bernstein 1980). Dlatego jest nieraz traktowana jako nie tylko nienaturalna, lecz także, choćby z powodu przyjmowania nieindywidualistycznej kosmologii – głęboko obca. Może być także odrzucana z powodów politycznych. Przykładowo, na białoruskich terenach postsowieckich kołchozów manifestowanie pokoleniowej „rodzinności” i „religijności” może się nadal kojarzyć z gestem cichego oporu i jednocześnie ekspresją chłopskiej tożsamości, przeciwstawianej kultowi miejskiego proletariatu, faworyzowanego ideologicznie w czasach komunizmu. Bywa, że opowiada się tu lakonicznie, pokazując fotografie, co jest aktem zaproszenia do świata, który odszedł, a który rozmówca dzięki skrzętnie przechowywanym pamiątkom uznaje za namacalnie bliski.

Te praktyki pokazywania – nie do końca uchwytne w transkrypcji – są o tyle ważne, że zdjęcia rodziny nie są po prostu jej wizualnymi reprezentacjami. Są cennymi przedmiotami, które pozwalają uobecnić tych, których już nie ma. Sam gest ich pokazania bywa głęboko osobistym aktem zaufania i jednocześnie zaproszeniem do

wymiany, która przestaje być już tylko wymianą słów: oglądanie czyichś zdjęć rodzinnych oznacza nieraz wejście do świata, do którego wejścia nie daje rozmowa jako taka. Warto też wspomnieć o tym, że zastosowana w nich konwencja wizualna jest śladem praktyk kulturowych, które także nie są przezroczyste, domagając się od badacza osobnej refleksji. Przykładowo, jeśli pokazywane zdjęcia rodziny dotyczą głównie sytuacji rytuałów przejścia (ślubów, chrzcin, komunii i pogrzebów), mówi to dużo nie tylko o tym, w jakich sytuacjach ludzie się kiedyś fotografowali, ale także o wizji ludzkiego życia, wpisywanego w religijne cykle obrzędowe, które uznaje się za uniwersalnie ważne dla jednostkowego życia. Nie prywatność, intymność i partykularność doświadczenia rodzinnego staje się tym, wokół czego chce się osnuć własną historię. Opowiadanie bezpośrednio „o sobie” komuś, kogo dobrze się nie zna, może być czasem traktowane przez rozmówcę jako niewygodna, nietakt, a nawet wyraz braku skromności. Jest strategią uwikłaną w kulturowe wyobrażenia na temat osoby i wartości, którymi powinna się kierować.

WYWIAD JAKO AKTYWNOŚĆ (TAKŻE POZAWERBALNA)?

Wywiad zatem nie jest mechaniczną wymianą pytań i odpowiedzi, przebiegającą według wcześniej przygotowanego scenariusza. Jest raczej wspólną aktywnością konkretnych ludzi wyposażonych w określone potrzeby, uczucia, motywacje, nawyki, pragnienia, poglądy i uprzedzenia (zob. Fontana, Frey 2010). Aktywnością – dodajmy – w ramach której każde pytanie ukierunkowuje odpowiedź, każda wypowiedź ma wpływ na kształt i rozumienie pytania, zaś sama interakcja ma charakter nie do końca przewidywalny, wymagający od obu stron wysiłku i ciągłej improwizacji. Dlatego często to, co najważniejsze, dzieje się poza sytuacją wywiadu, traktowanego jako

wymiana werbalna zachodząca w czasie między włączeniem i wyłączeniem sprzętu nagrywającego. Rozmowa zaczyna się znacznie wcześniej i to ona dostarcza ramę interpretacyjną, która nie tylko pozwala badaczowi przynajmniej częściowo zrozumieć doświadczenie rozmówcy, jego wstępną wizję współtworzonego spotkania, ale także buduje miejsce i czas spotkania. Na rozmowę tę składają się nieraz w mniejszym stopniu słowa, w większym stopniu zaś działania, czyli to, co niewypowiedziane, ucieleśnione i co uchwytnie jest dla badacza tylko dzięki temu, że sam, podobnie jak jego rozmówcy, tworzy się nieustannie poprzez zaangażowane zanurzenie w nienazywane i niewyrażane relacje międzyludzkie (zob. Rakowski 2018a): to zdejmowanie butów lub pomoc przy robieniu kawy mimo częstych zapewnień, „że nie trzeba”. Wstęp ten nie ma charakteru jedynie kurtuazyjnego, nie jest zrytualizowaną wymianą uprzejmości. Bywa, że właśnie wtedy, w pozornie tylko skonwencjonalizowanej pogawędce, pada ze strony rozmówcy wypowiedź-klucz pozwalającą zrozumieć to, co go nurtuje, co stanowi dla niego rzeczywisty cel rozmowy i czego nie chce ujawnić w wywiadzie, a chętniej to robi podczas domowej „krzątany” wokół badacza czy badaczki, których chce postrzegać jako „gości”. Jeśli jedna z naszych rozmówczyń, krzątając się serdecznie po kuchni i robiąc nam herbatę, zanim usiadłyśmy do stołu, wspomniata, że dawniej ludzie mieli czas, by się spotkać, a dziś go nie mają; że media społecznościowe nie są w stanie pewnych rozmów czy spotkań zastąpić i że my „młodzi” tego nie rozumiemy, zasygnalizowała nam w ten sposób doświadczane przez siebie boleśnie granice generacyjne, które prawdopodobnie skłoniły ją do udzielenia tego wywiadu. Podobnie ważną ramą mogą być słowa jednej z kobiet, wygłoszone, kiedy wraz z grupą studentów czekaliśmy na zebranie się koła seniorów. Z ogromną dumą narzekała ona, że nawet na starość brakuje jej czasu, rodzina nie daje spokoju, chcąc podkreślić, że

ona sama nadal jest dla rodziny ważna i jej potrzebna. Równie istotnym gestem może być przygotowanie badaczowi posiłku, co tworzy sytuację familiarności, nie będąc jedynie uprzejmością, lecz raczej chęcią wskazania reguł współbycia, uważanych za cenne i jednocześnie zagrożone. Ważna jest także każda nieprzewidziana przez obie strony sytuacja (nagły płacz kogoś, kto wzrusza się, wspominając własnych bliskich), która może zupełnie przededefiniować rozmowę: nie tylko wymusić inne zachowania, ale stworzyć więź, która dalece przekracza ramy wywiadu; sprawia, że obie strony rozmowy wypadają z przyjętej wcześniej roli, poszukując po omacku roli nowej (pocieszyciela, powiernika, skonsternowanego rozmówcy?), która – jako nowa i z reguły improwizowana – otwiera na rzeczywiste spotkanie.

WYWIAD JAKO „WZMACNIANIE”?

Podejście reprezentacjonistyczne określa rozmówcę – zgodnie z głośnym porównaniem – jako „pomarańczę do wyciśnięcia”, a metodologię jako „poszukiwanie nowej sokowirówki” (zob. Fontana, Frey 2010). Takie podejście krytykowano, uznając, że osoba przeprowadzająca wywiad powinna nie tylko cechować się empatią i nieprzedmiotowym stosunkiem do ludzi, z którymi przeprowadza wywiad, ale także że powinna być partnerem lub wręcz adwokatem spraw rozmówców, którym udziela głosu i których jednocześnie wprowadza w dyskurs publiczny czy naukowy. Współcześnie częstym priorytetem historii mówionej i wywiadu jako takiego staje się wsparcie grup postrzeganych jako szczególnie zaniedbane społecznie i politycznie, marginalizowane, uciszane. Wywiad jako narzędzie badawcze jest traktowany jako gatunek podporządkowany odzyskiwaniu ich głosu w przestrzeni publicznej, a w konsekwencji sprawowaniu bardziej egalitarnej, demokratycznej polityki społecznej,

zorientowanej na różnice doświadczeń. To przekonanie, według mnie, ma jednak charakter raczej życzeniowy i zależny od określonej polityki społecznej, ponieważ żadne narzędzia metodologiczne nie działają z istoty swej na rzecz takich a nie innych wartości. Wywiad postrzegany jest w coraz większym stopniu jako gatunek etycznego i politycznego budowania solidarnej współpracy między badaczem a jego rozmówcami na rzecz wzmocnienia tych drugich. A jednak znajomość przywołanych postaw rewizjonistycznych wobec wywiadu, choć niewątpliwie rozszerza wrażliwość badawczą, niekoniecznie przełożyć się musi na łatwość jego praktykowania. Postulowane współpraca i solidarność okazują się bowiem obwarowane wieloma trudnościami. Rozmowa, w tym także wywiad, nie jest narzędziem badawczym używanym po poznaniu stosownej instrukcji. Jest żywą improwizacją pełną niespodzianek: nieintencjonalnie straconych szans lub nieprzewidzianych olśnień. Praktykowanie historii mówionej okazuje się bardziej skomplikowane, zaś deklarowany na poziomie postulatów teoretycznych zwrot w stronę etyki i polityki nie zapewnia i co więcej nie powinien zapewniać badaczowi komfortu etycznego i politycznego. W praktyce badawczej może się okazać, że obrona przez badacza formuła „wzmocnienia” (*empowerment*) rozmówców jest nieadekwatna; że wzmocnienie oznaczać może jedynie wysłuchanie i zrozumienie, że model badania zaangażowanego prowokuje więcej pytań niż odpowiedzi i że poszukiwanie tych ostatnich jest mozolnym odkrywaniem miejsc wspólnych biograficznie badacza i rozmówcy, wymagającym opowiedzenia przez badacza własnej historii: po co i dlaczego zbiera opowieści, a także kim jest jako osoba, która ich chce wysłuchać.

HISTORIA MÓWIONA I SZTUKA OPOWIADANIA

Materiał historii mówionej jest opowieść. Można metodologię *oral history* bez wielkiej przesady nazwać sztuką wywoływania opowieści – jeśli mamy na myśli badacza terenowego, który ostatecznie zawsze wypowiada prośbę: „Proszę opowiedzieć o...”. Dotyczy to także analityka, który pracuje z historią mówioną jako źródłem. Tak czy inaczej – obcuje on i z materiałem opowieści, i ze złożonym kilkusobowym wysiłkiem, który ostatecznie doprowadził do tego, że opowieść została sformułowana, przedstawiona, zarejestrowana, spisana i upubliczniona.

Żywe opowiadanie – układanie zdarzeń w sensowne sekwencje, nadawanie im znaczeń i wykonywanie opowieści w obecności słuchacza – ma swoje stabilne miejsce we wszystkich kulturach. Wobec takiego rozpoznania należy uznać, że badania z zakresu *oral history* stanowią część olbrzymiego obszaru uniwersalnej praktyki kulturowej, choć oczywiście ta uniwersalność to czasem *story*, a nie *history*; opowieść, niekoniecznie historia – rozumiana jako narracja porządkująca zdarzenia z przeszłości. Oraz – wbrew zwodniczemu przymiotnikowi *oral* – mocno odwołująca się do wysokich kompetencji piśmiennych. Trudno na to coś poradzić: są świadkowie, którzy dają badaczom poczucie tadu i sensu. Nie tylko mówią, **jak było**. Mówią **od początku do końca**. Ich historie mają celne **puenty** albo cechę, którą można określić **to jest dobrze powiedziane**. Mówią **pełnymi zdaniami**.

Gdzie zdobywamy wszystkie te umiejętności?

Na lekcjach języka polskiego. W ramach **nauki o języku i literaturze**. Sama wolęabyś może i tę nieistniejącą nazwę: **historia językowa**. Świadectwo wyrażane jest zawsze w konkretnym języku, obecne w cielesności mówienia, performowane przez swobodną wypowiedź językową. Spisywane tak, by stało się dostępne

czytelnikom, spełniające normy językowe (w transkrypcji nie naśladujemy przecież nigdy potencjalnej ortografii mówiących). Świadek *oral history* wyrasta z kompetencji piśmiennych, ma swój moment performatywny, a potem wraca do zapisu. I może to jest dobre usprawiedliwienie tego, że w rozważaniach o relacji między *oral history* a opowiadaniem będę przywoływała przykłady nie terenowe, ale literackie (czy tekstowe – jeśli mówimy o scenariuszu filmowym).

NIESPEŁNIENIE

Z filmu *American Hustle* zapamiętałam niewiele: ogólne wrażenie, nawet wiele ogólnych wrażeń, i moment deziluzji, kiedy okazuje się, że włoskie loczki Bradleya Coopera to kręcone wieczorami papiloty.

Oraz niedokończoną historię *Ice fishing story*. W sumie to najbardziej – tę historię.

Jest to dramatyczna opowieść, której bohaterami są dwaj chłopcy łowiący pod lodem dawno temu gdzieś w Stanach Zjednoczonych. Zaskakuje ich burza śnieżna, gdzieś wśród zamieci pojawia się sylwetka ojca. W filmie opowiada tę historię Stoddard Thorsen, starzejący się agent FBI (gra go Louis C.K., czyli Louis Szekely).

Opowieść pojawia się kilka razy, właściwie zaczyna się ją kilka razy. Najpierw łudzimy się, że odstani nam ona jakąś tajemnicę: może to będzie ważny wątek pozwalający zinterpretować którąś z postaci, może przestanie historii okaże się proroctwem albo podsumowaniem całości fabuły i będzie istotne dla jej zrozumienia. Zainicjowana anegdota obiecuje fabularnie bardzo wiele, oczekujemy od niej, że musi się jakoś dokonać, musi mieć znaczenie. To oczekiwanie się nie spełni. Historia nigdy nie zostaje opowiedziana do końca, ciągle ktoś przerywa opowiadanie, a na koniec – nie

wiemy właściwie, po co i dlaczego Thorsen w ogóle je zaczął. Świat w całości i nawet mały wewnętrzny świat *American Hustle* doskonale się bez niego obywają. Dramatyczne okoliczności wędkowania pod lodem (dwaj chłopcy, postać ojca mającą gdzieś w śnieżycy) ciągną ku złemu zakończeniu – najprościej byłoby, gdyby Thorsen opowiedział wreszcie wszystko i wykrzyczał na koniec, że chodził z tym przez całe życie i musiał wyrzucić z siebie prawdę o śmierci brata, do której się przyczynił. Widzimy jednak coraz bardziej desperacki wysiłek doprowadzenia sprawy do końca, tylko po to, by zdać sobie sprawę z tego, że nasze **przewidywania** nijak się mają do intencji opowiadającego, że nie miało to być wyznanie neutralizujące traumę z młodości. Nie jest tak. Stoddard krzyczy: „My brother is dead” po to, by dodać, że brat wcale nie umarł wtedy, ale wiele lat później i z zupełnie innego powodu.

Kolejne podejścia i zwroty możemy zobaczyć w krótkim montażu **tutaj**.

Po co to wszystko było? Być może jedynym powodem opowiedzenia historii bywa czasem niepowstrzymana chęć opowiedzenia historii. Nie ma ona **służyć czemuś**. Ta oś mikrokonfliktu jest zresztą w scenariuszu *American Hustle* dobrze poprowadzona: niecierpliwość agenta DiMasso, który kategorycznie żąda **syntezy** w miejsce narracji. Usiłuje słuchać, a potem próbuje zmusić opowiadającego do sformułowania właśnie czegoś w rodzaju moralu, puenty, przestania. O czym to jest i po co tracić tyle czasu na opowiadanie historii, a co gorsza – na jej słuchanie? I o czym w ogóle jest to opowiadanie, skoro nie ma zakończenia i właściwie nic się w nim nie wydarza?

W jakiś sposób opowiadanie życia pozostaje zawsze niedokończone, może nawet zwłaszcza wtedy, gdy zaczyna się inaczej niż w usiłowaniach Thornsena – czyli jako swobodna wypowiedź, a nie

przypowieść od samego początku podporządkowana konkretnemu przesłaniu. Nie da się jednak mówić bez pauzy, w każdej żywej opowieści obecna jest bowiem dyskretna struktura i elementy, które nazwałabym *narrative units* – jednostkami narracyjnymi. To małe zamknięcia tematów („Opowiem teraz o czymś innym”) i zdarzeń („No i tak to było”). Przy czym granicą mogą być także fakty – przestaje się opowiadać o miejscu, bo trzeba było je opuścić, przestaje się opowiadać o osobie, bo ta zniknęła z historii. Niezmiennie myślę o sytuacji swobodnego opowiadania jako o sytuacji przechodzenia na przykład przez zatłoczoną płytę koncertową. Nie zawsze to, co widoczne, ma największe znaczenie – z setkami mijanych ludzi nie wchodzi się w interakcję, ale nie można powiedzieć, że nie mają oni znaczenia, przecież w pustce szłoby się zupełnie inaczej. Ostatecznie ludzie ci nie stają się elementami narracji, ale przecież przez swoją obecność kształtują jej trajektorię. Sama trajektoria jest zresztą dla opowiadającego niewidoczna – bo ogląd ogólny zwykle nie jest częścią doświadczenia i semiotyzującej to doświadczenie opowieści. Gdzieś na końcu jest wielka scena; nawet gdyby dało się podejść maksymalnie blisko – widać będzie jedynie maleńkie sylwetki wielkich bohaterów (wieczoru). Na ogół się nie udaje, w polowie wędrówki dynamiczna trajektoria staje się statycznym punktem. Co nie zmienia tego, że horyzont, wobec którego określa się osobista narracja, na ogół jest szerszy niż tylko **ja i ci, co są najbliżej**. Często pozostaje on jednocześnie niejasny, odległy i intensywnie obecny jako siła kształtująca sens wypowiedzi. Ostatecznie jednak opowieść pozostaje niespełniona, na pytanie: „O czym to jest?” nie uzyskujemy odpowiedzi, którą można by zamknąć w jednym zdaniu. A jednocześnie – tych mocnych zamknięć nigdy byśmy nie chcieli, bo możliwość zdeterminowania sensu opowiadanej historii przez naszą interpretację przynosi i poczucie własnej sprawczości,

i poczucie złożoności znaczeń opowieści i niemożności ich domknięcia. Tylko niejednoznaczność jest naprawdę interesująca.

OBJAŚNIANIE

„Powiemże, jakie złowiono straszdyłto?
Choć powiem, nikt nie uwierzy.
Powiem jednakże.”
(Adam Mickiewicz, *Świtez*)

Ten fragment *Świtezi* Adama Mickiewicza to jeszcze inny wymiar opowiadania.

Nie chodzi nawet o wysyconą złością uporczywość **„Nikt mnie nie słucha, więc właśnie będę opowiadać”**, choć i taka realizacja tego opowiadackiego motta się zdarza – wtedy mamy do czynienia z resentymentowym i trudnym do przyjęcia **„Powiem jednakże”**, czyli opowiadaniem, które bywa sytuacją przemocy, wywierania wpływu, obciążenia badacza koniecznością uznania (a czasem – przekazania światu) tego, **jak było naprawdę**.

Narrator *Świtezi* jest niewątpliwie wyćwiczony w sztuce opowiadania, a jego „Powiem jednakże” jest wstępem do kunsztownej ballady, narratorskiego popisu. Można więc w tej konkretnej sytuacji uznać jego deklarację **to nieprawdopodobne, więc/dlatego opowiem** za manifestację narratorskiej kokieterii i zapowiedź tego, że będzie się mówiło wyłącznie o rzeczach **niestłuchanych**.

Być może jest to też o tym, że opowieść o przeszłych zdarzeniach to sytuacja niemożliwego porozumienia: opowiadający/opowiadająca to świadkowie i depozytariusze, ale słuchający/słuchająca z racji dystansu czasowego i odmienności pokoleniowej nie brali w tych zdarzeniach udziału i z perspektywy swojego

doświadczenia nijak się do tego nie mogą zbliżyć. **Nie wyobraża sobie pani tego** – mówią czasem opowiadający; czasem tego nie mówią, ale ewidentne jest, że próba oddania rzeczywistości minionej w porządku opowieści jest bardzo trudna. Zwłaszcza wtedy, gdy dotyczy to sytuacji nadzwyczajnych, właściwie niemożliwych do wyrażenia z powodu związanej z nimi traumy, poczucia bezsilności, czasem – poczucia winy, które w jakiś sposób towarzyszy świadkom. Choć i zwyczajność nie jest prostą materią – bo co jest w niej właściwie godnego uwagi? **Powiem jednakże** to akt odwagi, przystąpienie do porozumienia, zgoda na podjęcie pracy odpominania przeszłości i nadawania jej klarownej formy – bez gwarancji sukcesu.

GATUNKI

Dla spędzenia czasu i zajęcia długich godzin nocy oczekiwania na prawdziwą i wielką przygodę Sancho Pansa rozpoczyna opowieść: „– Mówię tedy, że w pewnej miejscowości w prowincji Estremadurze żył pewien koziarz, czyli chciałem powiedzieć ten, który kóz pilnował. Pasterz ten czy koziarz, jak o tym historia mówi, zwał się Lope Ruiz. Ten Lope Ruiz kochał się w pasterce zwanej Torralva, która to pasterka, zwana Torralva, była córką bogatego pasterza, a ten bogaty pasterz...

– Jeżeli będziesz w ten sposób prowadził opowiadanie – przerwał Don Kichot – powtarzając dwa razy każde słowo, to nawet przez kilka dni nie skończysz. Gadaj więc jak człowiek albo nie gadaj wcale.

– Opowiadam tak – odparł Sanczo – jak w moim kraju wszystkie historie się opowiada. Nie umiałbym ani trochę inaczej, nie żądamie tedy, panie, abym szedł innym torem.

– Mów zresztą, jak chcesz – rzekł Don Kichot.”
(Cervantes 2014, s. 153)

Potem jest tylko gorzej. Sancho w swojej wolno toczącej się opowieści (ona od samego początku nie ma **żadnej** puenty na horyzoncie, a przynajmniej tak to wygląda) dochodzi do chwili, w której pasterz Lope Ruiz ma przeprowadzić przez rzekę swoje stado. Kóz jest trzysta, łódź jedna, o pojemności jednej kozy. I tak, tak właśnie jest: Sancho zamierza opowiedzieć o przeprowie **każdej** sztuki ze stada, terroryzuje słuchacza obowiązkiem dokładnego rachowania przeprowionych kóz, protesty obytego literacko Don Kichota i kateryczne żądanie wypowiedzenia zdania **Przeprowił wszystkie kozy** Sancho odrzuca. Mało tego – zaprzestaje opowiadania, twierdząc, że bieg historii był ściśle związany z rachunkiem przeprowionych kóz, a skoro ten ustał, zerwała się także opowieść. **Umarła jak moja matka** – mówi Sancho i obraża się na całego. Nie ma tak, nie dowiemy się, co się stało z pasterzem, pasterką i (co przecież bez miary ekscytujące!) z trzema setkami kóz przepławianych dłubanką gdzieś kiedyś przez jakąś rzekę w Estremadurze.

To jest wspaniała opowieść o opowiadaniu. Nie, nie z tego powodu, że przypomina nam o ludzkiej skłonności do mówienia nudnego i przydługiego (nie jest ona zresztą tak powszechna, częstsza jest przecież tak naprawdę skłonność do niemówienia wcale). I nie z powodu potencjału przypowieści, który jest w niej ukryty, a zawiera się w morale **Bez cierpliwości nie ma nagrody** (czy coś w tym rodzaju). Umówmy się, średnia to nagroda – dowiedzieć się, że trzysta kóz jedna po drugiej przepłynęło w końcu rzekę i żadnej z nich nie przydarzyło się nic godnego uwagi.

Być może przypomina nam ona o tym, że ludzie opowiadający zawsze postępują się gatunkami. „**Opowiadam tak – odparł Sanczo – jak w moim kraju wszystkie historie się opowiada**”.

Sprawa gatunków jest bliska sprawie struktury żywego opowiadania – są one obecne, ale i dyskretne. Każdy swoim stylem

opowiadania, stylem wykonawczym, wyborem tropów i akcentów, tempem i rytмами, muzycznością mowy, układem pauz i wszystkimi innymi aspektami strukturalnymi i wykonawczymi – nawiązuje do tego, „**jak w moim kraju wszystkie historie się opowiada**”. Możemy dokonywać odkryć: tutaj opowiadający sięga po hagiografię, tutaj po klisze opowieści totrzykowskiej, ten ma skłonność do zwartych powiedzeń i przysłów, tamta do lamentów, ów preferuje dyskurs ekspercki, inna mówi manifestami. Żywa wypowiedź i tak jest zawsze heterogeniczna, choć upodobania gatunkowe mówcy zawsze powinny być przedmiotem naszej uwagi. Myślę też, że konsekwencją otwarcia tematu **gatunki w żywym opowiadaniu** nie jest jedynie stwierdzenie istnienia i istotności tego wymiaru. Ważny jest także aspekt **w moim kraju**. Być może ludzie decydują się na podzielenie się swoimi historiami z badaczami terenowymi, ponieważ towarzyszy temu jakiś rodzaj nadziei na bycie wysłuchanym przez ludzką wspólnotę. Bycie wysłuchanym – czyli właśnie prawo do mówienia do końca tego, co się chce powiedzieć, w sposób, jaki uważa się za najbardziej stosowny. Choćby to była opowieść o (niedo)rzecznej podróży trzystu kóz. Przez ludzką wspólnotę – nie chodzi więc o pisanie dziennika, o opowieść, która może się rozwinąć wyłącznie w intymnej, ukrytej sytuacji. To jest na pewno dyskusyjne i słabo się lokuje na gruncie akademickim: doświadczenia badań terenowych i rejestrowania opowieści rozmówczyń i rozmówców niezmiennie wiążą się z wrażeniem, że ostatecznie opowiadają oni nam, ale właśnie przez ramie. Stoją za nami indywidua i zbiorowości: rodzice i rodzeństwo rozmówców, wsie, grupy sąsiedzkie, grupy pokoleniowe i wspólnoty wyobrażone – narodowe czy religijne – którym opowiadacz chce coś powiedzieć od siebie, wierząc w to, że jego głos zostanie (czasem po raz pierwszy) usłyszany. Nikt go tym razem nie będzie poprawiał, nie będzie mu przerywał, odbierał mu znaczenia ani też nadawał nieobecnej w nim wagi. Osobista opowieść

jest zawsze rozmową z nieobecnymi. Rozwijaną i wykonywaną zgodnie z tym, „**jak w moim kraju wszystkie historie się opowiada**”.

OCHOTA ZMYŚLANIA

„Laertiady Odysa zacna białogłowo!
Toż koniecznie chcesz o mym rodzie się dowiedzieć?
Słuchaj więc, lubo z góry muszę cię uprzedzić,
Że to boli, rozjątża serca przeszłe blizny
Każdemu, co lat wiele nie widział ojczyzny,
Co, jak ja, przewędrował ziem i grodów tyle!
Lecz gdy pytasz, do twoich życzeń się przychylę.
Kreta, wyspa wśród morskiej rzucona otchłani,
Żyzna, pełna uroków [...]”
(Homer 1975, Pieśń 19, w. 119–127)

Odyszeusz jest kłamcą. Opowiada Penelopie o krajobrazie i ludach zamieszkujących Kretę, o grocie Ejlety, o niedobrej przystani w Amnisos; zmyśla własne imię i oto bohaterem opowieści staje się Ajton, syn Deukaliona, wnuk króla Minosa, brat Idomeneja, przyjaciela Odysa. Sceny autobiograficznych zmyśleń powtarzają się w *Odyssei* kilkakrotnie. Ulysses pytany o imię i pochodzenie zwykle wymyśla niestworzone historie. Nieciągnięty specjalnie za język przez swoich rozmówców, buduje wielką i bogatą narrację o przygodach życia. Kłamstwo? Więcej, dużo więcej niż kłamstwo. Pokusa opowiadania. Spektakularna opowieść opromienia jej wykonawcę i właściciela, czyni jego życie niezwykłym. Budzi czasem współczucie, czasem podziw – wiemy, że Odys umiał wywoływać w swych słuchaczach obydwa te uczucia. Wiemy też, że świat jest pełen takich opowieści,

a liczba żołnierzy, którzy jako pierwsi zatknęli flagę na Bramie Brandenburskiej w dniu zdobycia Berlina, znacznie przewyższa liczbę flag zatkniętych tam nie tylko tego pamiętnego dnia, ale być może w dziejach całej budowli. Autobiografia nie jest prawdą, najprawdziwsza opowieść o życiu nie jest prawdą – jest zawsze wyborem spośród możliwych do opowiedzenia rzeczy, wyborem zdarzeń i mniej lub bardziej świadomą strategią układania ich w znaczące przebiegi. Może to czynić nasze życie bardziej niezwykłym, wyjątkowym, może je też czynić życiem bardziej nieszczęśliwym – jeśli taki mamy pomysł na zbudowanie poczucia własnej unikalności.

Być może to jest kolejny wymiar prowadzonego z uwagą i zainteresowaniem wywiadu: opowieść przywraca sprawczość w najbardziej elementarnym sensie, a dzięki niej opowiadający stają się na nowo autorami własnego życia. Ta narracyjna performatyka może jednak otwierać także poczucie nadsprawczości, czyli przeżywania własnego życia w rozmaitych jego wariantach. Emancypacyjna siła opowiadania i powrót sił podmiotu, wzmocnione zwykłą ludzką ciekawością, otwierają możliwość rozpatrywania różnych wariantów Ja. Owo Ja okazuje się wówczas plastyczne i pełne potencjałów, a własność narracji zostaje utożsamiona z autorstwem sytuacji. Granicznym przypadkiem pozostaje tutaj historia Martina Guerre’a, analizowana między innymi przez Nathalie Zemon Davis. Świetnie opisuje to też Aleksander Fredro w pierwszych akapitach pamiętnika *Trzy po trzy*. Napoleon i **ja**, potężne w swoim sprawstwie **myśmy**, okazuje się tutaj wyłącznie kwestią osobistej perspektywy.

ZROBIONE

„Błagam o wybaczenie, efendi – powiedział Hakawati. – Byłbym zaszczycony, mogąc opowiedzieć wam moją sztandarową historię.

Niestety, przykazano mi, bym pod żadnym pozorem nie snuł opowieści dłużej niż dwa tygodnie. Dwa tygodnie, efendi.”

(Alameddine 2009, s. 127)

Oraz:

„ – A co z Liną?

Ona ma inną historię – odpowiedział.

Jak to? Przecież jest moją siostrą. Nie możemy mieć różnych historii.

Kto tak powiedział?

To bez sensu – oznajmiłem. – Rodzina ma jedną historię.”

(Alameddine 2009, s. 123–124)

Nie wiemy, jak jest lepiej. Te dwa fragmenty wywołują temat **gotowej opowieści**. Gotowej – czyli opowiadanej **jak należy** (problem ten pojawił się już w podrozdziale „Gatunki”), opowiadanej zgodnie z regułami nakładanymi przez społeczne role i zobowiązania. Zamknięta forma opowiadania może być konsekwencją tego, że opowiadający są po prostu rzecznikami jakiejś wspólnoty – rodzinnej, plemiennej, miejskiej, narodowej itd. Zabierając głos, mówią zawsze w czyimś imieniu, są na wieczystej konferencji prasowej lub udzielają przeznaczonego do publikacji wywiadu; tak czy tak – pracują na rzecz uspołnienienia, a nie rozszczelnienia narracji. Zresztą – czy sama sytuacja wywiadu nie prowokuje tego rodzaju usztywnienia? Władza pytania i możliwość udzielania odpowiedzi są dość dokładnie podzielone, świadek-opowiadacz nie ma wielkiej przestrzeni do zadawania pytań. Być może tracimy w ten sposób z oczu **inne historie** – pojedyncze, niereprezentatywne, dziwne marginesy spektrum.

O podróżach po Hiszpanii Jan Potocki w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* (Potocki 1976, s. 162) pisze tak:

„Prawie wszystkie gospody w Hiszpanii były naówczas podobnie urządzone. Cały dom składał się z jednej długiej izby, której lepszą połowę zajmowały muły, skromniejszą zaś podróżni. [...] Podróżni zaznajamiali się nawzajem i zapraszali na wieczerzę, następnie wszyscy przysuwali do ogniska, każdy rozповідаł, kim był, skąd przybywał, i czasami dodawał całą historię swojego życia. Dobre to były czasy.”

To jest pełen sentymentu fragment o kulturze, która nie ma czasu na wyznania i pielęgnowanie uczuć, ale w której możliwe są chwilowe otwarcia i opowieści o **całej historii swojego życia**. Nie na utopię retrospektywną chciałabym zwrócić uwagę (**Dobre to były czasy**), ale na przygodność sytuacji opowiadania. Opowieść i jej wystuchanie nie zadzierzgują więzów przyjaźni i nie są zobowiązaniem bliskości na całe życie. Sytuację opowiadania charakteryzują: emergentność, przypadkowość, niepowtarzalność. Może i dobrze, jeśli przystępują do niej pełni przejęcia debiutanci. Może dobrze, jeśli doświadczeni mówcy i równie doświadczeni zbieracze odnajdują w sobie za każdym razem zaangażowanie pierwszego razu. Kiedy nic się nie zdarzy, ale wszystko może zostać powiedziane.

„ZACZYNA SIĘ OD TEGO, ŻE TO JA PRZYCHODZĘ Z JAKIMŚ SKARBEM”

Małgorzata Litwinowicz: Jesteś opowiadaczką, która od wielu lat współpracuje ze szkołami. Jakie swoje działania i projekty zrealizowane właśnie w tym kontekście edukacyjnym uważasz za najważniejsze?

Beata Frankowska: Zacznę od projektu, który otworzył wszystko, całą ścieżkę naszej współpracy ze szkołami, i to jest oczywiście projekt „Taniec opowieści, czyli chasydzi Piaseczna”, który razem realizowaliśmy (w 2002 roku!). Ten projekt ma już piętnaście lat, to takie nasze najstarsze dziecko, ciągle żywotne; różne projekty po drodze poumierają śmiercią naturalną, a ten ciągle ma się dobrze. I mam poczucie,

że wtedy właśnie wyklarowała nam się jakaś formuła: pracy w szkołach z dziećmi, ale też szerzej – formuła tego, co chcemy opowiadać. To połączenie historii lokalnej budowanej z dokumentów, wiedzy historycznej z opowieściami tradycyjnymi, takimi jak opowieści Nachmana z Bractawia czy innymi narracjami z tradycji żydowskiej – bo z nią związany był ten projekt. I do tego historie osobiste, które są powodem, że w ogóle człowiek zajmuje się jakimś tematem. Plus pamięć lokalna, pamięć mieszkańców. Formuła, którą wtedy wypracowaliśmy, działa we wszystkich projektach, które w tych latach zrealizowałam, właśnie od tego zaczynam: opowiadam o „Piasecznie”.

To było bardzo ciekawe w „Piasecznie”: formuła, którą teraz możemy nazwać metodą, została wymyślona dlatego, że nic nie było. Ta różnorodność źródeł, która jest bardzo fajna, czyli: historia tradycyjna albo literacka plus pamięć lokalna i historia mówiona i do tego archiwalia zupełnie nienarracyjne, takie jak

dokumenty, podania czy nasz ulubiony protokół z egzaminu, w którym zaświadcza się, że „Srul Jakubowicz umie dobrze jeździć na rowerze” – to wszystko zostało uruchomione z konieczności, ponieważ szukaliśmy historii Żydów piaseczyńskich. Tej historii po prostu nie było i trzeba ją było zrobić z takich klocków i takich nitek, jakie się udało znaleźć. Były one bardzo różnorodne i ostatecznie złożyły się na coś, co działa przez lata. Ty prowadziłaś przecież potem podobne projekty w Biłgoraju, Kazimierzu, Węgrowie i wielu innych miejscowościach.

W Biłgoraju dostałam przetłumaczoną właśnie z jidysz ogromną Księgę Zagłady Żydów Biłgoraja, to wyszło później jako *Zagłada Biłgoraja. Księga Pamięci* (Kronenberg 2009). Wielkie było wtedy moje zaskoczenie, teraz już mnie to nie zaskakuje: czytam historie (dotyczące nie tylko czasów Zagłady, ale też międzywojnia) i to jest tak, jakbym czytała opowieści o Szlemielu albo Hodży Nasreddinie. To jest ten sam typ wrażliwości.

Tak, opowiadałaś wtedy historię o jednym z mieszkańców Biłgoraja, który na pytanie: „Ile masz lat?” niezmiennie odpowiadał: „Czterdzieści”. Nie lubił zmieniać zdania. Istnieje taka sama historia o Hodży Nasreddinie. Warta uwagi

jest ta kwestia: do czego w ogóle potrzebne są nam źródła literackie, takie jak Singerowskie opowieści o Szlemielu i innych głupcach z Chełma czy Hodża Nasreddin, który jest bohaterem opowieści tradycyjnych i literackich.

Okazuje się, że istnieje odpowiedniość na bardzo głębokim poziomie. Ten, kto opowiada historie, świadomie bądź nie, podpiną się pod tę wielką tradycję ustnych historii. Niektóre z nich zyskiwały swoją wersję literacką. A były to często – co warto podkreślić – historie o lokalnych głupkach, tych naszych ukochanych wniebowziętych...

To jest ciekawy wątek – tych lokalnych głupków. Bo kiedy jedziesz pracować nad historią lokalną do Kazimierza, Węgrowsa czy Klimontowa, zgłaszasz się do dyrektora szkoły i mówisz „Jeśli chodzi o historię lokalną, to najbardziej interesują mnie głupcy”, to w pierwszym momencie może to wypaść dość słabo.

A tu się okazuje, że to są właśnie ci superbohaterowie, o których najbardziej chcemy opowiadać.

Ale jak to?

No tak, jak mówi się w opowieściach z Chełma: Bóg kocha głupców, dlatego tylu ich

stworzył. Te historie okazują się nośne, dobre do opowiadania.

To jest tradycja mądrościowa, tradycja myślenia opartego na paradoksie.

Jeśli pogrzebać w tych historiach, to dylematy, które przeżywają wioskowi głupcy, mają naturę filozoficzną – jak Szlemiel. Wędrował do Warszawy, a po drodze omyłkowo trafił z powrotem do swojego Chełma, ale uznał je za inne miasto: Chełm Drugi, w którym wszystko jest **takie samo, ale nie jest tym samym**.

Właśnie głupcy pytają: co to jest rzeczywistość, jaki mamy w nią wgląd, jak płynie czas, co to znaczy, że ja jestem sobą...

Jak w tej słynnej opowieści o Hodży, który kładąc się spać, zawiązuje sobie na nodze czerwoną wstążkę, żeby wiedzieć po przebudzeniu, że ten oznaczony wstążką to właśnie on. Ale w nocy jakiś żartowniś przewiązuje tę wstążkę na ogon wielbłąda. Hodża budzi się i zdumiony mówi: „Jeśli ten z wstążką na ogonie to Hodża, to kim jestem ja?”. Taka sama opowieść istnieje zresztą w tradycji żydowskiej. Tak się składa, że od samego początku w naszej pracy edukacyjnej i lokalnej prowadziły nas wątki żydowskie. To byli „Chasydzi Piaseczna”, o których już mówiłyśmy, a potem duży program Centrum Edukacji Obywatelskiej „Ślady przeszłości”,



Fot. 1 Projekt „instalacji narracyjnej” przygotowanej przez Czarli Bajkę do opowieści z Węgrowsa, fot. Czarli Bajka

następnie „Kulthurra!”. Same sobie ukułyśmy to hasło, że jeździmy po Polsce i ją zażydamy. Piętnaście lat temu to miało inne znaczenie niż teraz; wtedy to nie było oczywiste i często spotykałyśmy się z takim nastawieniem „Ale po co to? Po co aż tyle o tych Żydach?”. A często okazywało się, że to „aż tyle” oznaczało uruchomienie jakiejś kompletnie zagrzebanej pamięci, nie tylko w przestrzeni miejskiej

w Piasecznie, ale też wielu miasteczkach czy wsiach. Ten punkt wyjścia: nic nie ma. Jeśli gdzieś jeszcze stoi synagoga, to jest w niej basen, a w najlepszym razie biblioteka. Albo knajpa – jak w Chełmie, mieście słynnej tradycji głupców z Chełma, znanej w całym świecie. Ale w Chełmie – nieobecnej.

Było dużo różnych miejscowości, prawda?

Tak, Piaseczno, Chełm, Biłgoraj, Klimontów, Kazimierz, gdzie prowadziłam warsztaty z dziećmi kilkakrotnie w ramach odbywającego się w wakacje Festiwalu Kultury Żydowskiej. To była praca nad wątkami lokalnymi, ale też literacka, nad opowiadaniem dla dzieci Singera czy przy którymś kolejnym już cyklu – nad *Pamiętnikiem Blumki* Iwony Chmielewskiej (Chmielewska 2011). Zresztą był taki trop, który później mnie bardzo prowadził. No i Węgrów! Moja Mekka, jeśli chodzi o współpracę ze szkołami nad narracjami nie tylko żydowskimi. Jak się pracuje dłużej w jednym miejscu, można odkryć, że tych lokalnych opowieści jest znacznie więcej. Ale rzeczywiście zaczęło się od tego, że to z Węgrowsa przyszedł pierwszy impuls: „Pani to się podobno zajmuje kulturą żydowską, a my tu mamy takiego swojego Ángela Rosenblata, takiego swojego bohatera”. Z tym bohaterem to było tak, że Rosenblat opuścił Węgrów, jak miał pięć lat, jego rodzina wyjechała przed drugą wojną światową na fali żydowskiej emigracji do Argentyny. No więc rzeczywiście – wiele było do opowiadania

o Ángelu Rosenblacie w Węgrowsie! Później został światowej sławy językoznawcą, komparatystą, który badał języki Indian, całe życie spędził w Buenos Aires, był profesorem. „No i niech pani coś zrobi na temat tego Ángela Rosenblata, i jeszcze tak, żeby pokazać, że to był nasz węgrowski Żyd”. To było zresztą działanie związane z odświeżeniem pomnika Rosenblata w Węgrowsie w 2010 roku. Przy tej pracy użyłam naszej metody. Próbowałam sobie wyobrazić tego naszego Rosenblata w różnych sytuacjach w mieście. Na przykład: jak idzie z mamą na targ – i potem tworzyliśmy z dziećmi sytuację z okrzykami targowymi w różnych językach mówionych w Węgrowsie. Albo próbowaliśmy zastanowić się, jak wyglądała sytuacja podejmowania decyzji o emigracji i samej emigracji.

Zrobiliście na koniec spektakl, prawda?

Tak. Zwykle na początku pracy pokazuję swoje widowisko „Chasydzi Piaseczna...”. A potem zaczynam działanie z dziećmi. Pamiętam, że nauczycielki załamywały ręce: „Ale jak to? Przecież nie ma żadnego scenariusza! To co te biedne dzieci będą opowiadać. Co one będą robić? Przecież dzieci nie potrafią opowiadać! Trzeba im dać scenariusz, wyznaczyć role, mają nauczyć się na pamięć...”. Musiałam za pierwszym razem dawać temu wszystkiemu odpór. No bo rzeczywiście scenariusza nie było prawie do samego końca i wszyscy byli przerażeni – co to będzie? Ale potem była wielka satysfakcja!

Chciałabym, żebyś o tym więcej opowiedziała. Bo może z wewnętrznej perspektywy opowiadacza to wszystko jest oczywiste: że widowisko narracyjne opiera się na słowie żywym i na pamięci, na mocnej interakcji między uczestnikami, czasem na improwizacji; jest czymś różnym i w formie, i w stylu pracy od przygotowywania akademii szkolnej, najczęściej opartej na gotowych tekstach i rozdanych rolach.

Tak, taki moment też zawsze się pojawia, ale na ogół dzieje się to w końcowej fazie pracy. I zwykle taka dynamika pracy wywołuje niepokój, chyba że jest to miejsce, w którym już pracowałam i nauczyciele znają już tę metodę, więc mają do mnie zaufanie.

A jak zaczynasz pracę z dziećmi?

Zawsze zaczyna się od tego, że to ja przychodzę z jakimś skarbem. W Węgrowie przy kolejnych projektach to byli „Chasydzi Piaseczna”, potem *Pamiętnik Blumki* i *Cztery strony czasu* Iwony Chmielewskiej [Chmielewska 2013]. Potem jest pierwsze spotkanie warsztatowe, na którym ciągnę wszystkich za język: Co zapamiętali? Co było ważne? I tak niepostrzeżenie zaczynamy opowiadać. Te historie nie są jeszcze lokalne, nie dotyczą miejsca, w którym jesteśmy, ale zaczynamy w ten sposób doświadczać tego, czym jest pamięć, zwłaszcza pamięć ustna.

To zawsze mnie zdumiewa, jak wiele po takim jednym spektaklu dzieci czy młodzież pamiętają. Gdybym im zadała do domu lekturę – przeczytajcie *Pamiętnik Blumki* czy *Cztery strony czasu* – to spotkanie wyglądałoby zupełnie inaczej. A tak – odwołując się do pamięci ustnej, w jakiś sposób odwołujemy się do tego, co się wydarzyło. Te historie zaczynają właśnie trochę tak funkcjonować, co przekłada się na to, jak dzieci o tym mówią: jak o sytuacjach, które wydarzyły się przed ich oczami.

Dzieci pamiętają, jeśli im się podobało...

No tak, to jest tak, jak mówił wspaniały opowiadacz z Kanady, Dan Yashinski: opowiadanie może być najnudniejszą sztuką świata. Na szczęście nie musi!

To przypominanie sobie usłyszanej historii dzieje się na wielu poziomach: przywołuje się samą historię, ale też sytuację, w jakiej została opowiedziana, postać opowiadającego, własne emocje i skojarzenia. To jest od razu zakorzenione w życiu, w doświadczeniu, i ani na chwilę nie staje się tekstem. On się może pojawić na jakimś etapie pracy – ale punktem wyjścia jest wspólnie przeżywana i potem opowiadana sytuacja. A potem?

Często na początku robię coś w rodzaju „gadającego kijka”, który wędruje z rąk do rąk. Każda z osób uczestniczących w warsztacie może powiedzieć wtedy, co ją osobiście interesuje w związku z tematem, którym się zajmujemy. Namawiam do opowieści osobistej. Ten punkt wyjścia może być oparty na niewiedzy, na stwierdzeniu „Nie wiem zupełnie nic o... Na przykład o Żydach w Węgrowie. Jak żyli? Jakim mówili językiem? Ale to właśnie mnie ciekawi”. Powstaje wtedy wstępna mapa pomysłów – czym byśmy się chcieli zajmować. I to jest dla mnie zawsze bardzo ważne, weryfikuje moje wstępne założenia. Staram się naprawdę słuchać tego, co interesuje uczestników, i potem, odpowiadając na ich ciekawość i wewnętrzną potrzebę, sugeruję wątki i teksty. Czasem proponuję rodzaj małego wykładu, na przykład wprowadzającego podstawy wiedzy o kulturze żydowskiej. Konteksty symboliczne, wizualne, historyczne, odnoszące się też do miejscowości, w której się znajdujemy, są ważne. Jeśli mówimy o mezuzach – to objaśniamy sobie, co to jest, ale zastanawiamy się też – gdzie one są. A może ślady po nich? Może fajnie jest znaleźć dziurkę w odrzwiach i tam zajrzeć: jaka tam mieszka historia? A potem pracujemy z tym materiałem. W Węgrowie, w projekcie, dla którego inspiracją był *Pamiętnik Blumki* (a jego z kolei inspiracją – losy dzieci z Domu Sierot prowadzonego przez Janusza Korczaka i Stefanię Wilczyńską) – chciałam pracować nad narracjami dzieci, które przeżyły Zagładę. Bezpośrednich relacji zachowało się zresztą

bardzo niewiele, to są unikaty, więc musieliśmy wyluskiwać te opowieści ze wspomnień polskich sąsiadów, z książek historycznych, z relacji Sprawiedliwych (bo Węgrów i okolice mogą się nimi poszczycić w przeciwieństwie do Piaseczna). Ale ja chciałam znaleźć tamtą perspektywę. To jest spora praca: kiedy mam na przykład tekst będący wspomnieniem osoby dorosłej, która przyjęła żydowskie dziecko. Jak z tego wydobyć narrację tego dziecka? We wspólnej pracy konfrontowaliśmy wiedzę z dokumentów historycznych z wrażliwością uczestników: „To były dzieci w waszym wieku. Spróbujcie sobie wyobrazić, jak by to było...”. Wyobraźnia ma swoje granice, na ogół nie jesteśmy w stanie sobie wyobrazić sytuacji całkowitego zagrożenia życia, samotności. W tej perspektywie chodzi przede wszystkim o to, by być uważnymi świadkami, którzy próbują coś zrozumieć i poczuć. Dlatego robiliśmy pamiętniki. Sądzę, że małe dzieci potrzebują pracować nie tylko słowem, ale i rękami (wszyscy zresztą to lubimy). Więc jeśli pracujemy nad opowieścią, która będzie opowiadana w pierwszej osobie – to świetną formułą tekstowo-wizualną jest pamiętnik. I dzieciaki pracowały nad stworzeniem pamiętników pisanych z perspektywy – czy może lepiej powiedzieć: w imieniu – żydowskich dzieci z Węgrowa. Mam kilka tych zapisków, nie mogę się z nimi rozstać – tam są pomyłki, kleksy, rzeczy dodane od siebie, wykraczające poza to, co uczniowie dostali w dokumentach. Właśnie to jest w nich najbardziej poruszające.



Bardzo ważne wydaje mi się to, co powiedziałaś o początku pracy, o kręgu, w którym uczestnicy warsztatów mogą powiedzieć „Nie wiem, ale mnie to interesuje”. Wydaje mi się to niezwykle, bo jednak w sytuacji szkolnej „musimy wiedzieć”, a za niewiedzę jesteśmy po prostu karani – naganą, jedynką. To wielka wartość sytuacji opowiadania – jest to proces twórczy, który prowadzi na ogół do finału w postaci pewnej formy artystycznej, widowiskowej, ale zakłada się też tutaj bardzo dużą intensywność poznawczą. I to jest w porządku, że ona może się zacząć od niewiedzy potężnej z ciekawością.

To prawda. Zadajemy mnóstwo pytań, czytamy, szukamy: co jedli, jak świętowali, w co się ubierali, w jakim języku mówili nasi bohaterowie...



Żydowscy mieszkańcy Węgrowa, arianie czy Szkoci – powiedzmy może dla porządku o wszystkich projektach prowadzonych przez ciebie w Węgrowie.

Pierwszy projekt był o Ángelu Rosenblacie, ale następny to były „Kwiatki świętego Franciszka”, bo w Węgrowie jest klasztor, który obchodził wtedy 750. rocznicę założenia. I znowu – było to połączenie lokalnych historii związanych

z franciszkanami z tekstem literackim, czyli właśnie „Kwiatkami”. Potem był projekt „Zawinęła mnie w chustkę”, czyli opowieści z Zagłady i węgrowskiego getta. Przy tej okazji wydobyliśmy jednak wiele historii z czasów poprzedzających Zagładę, ale też późniejszych – pytając o to, jak się potoczyły losy tych, którzy przeżyli. Wiem, że nagranie tego spektaklu powędrowało w świat, do Izraela i innych miejsc. Potem był „Pamiętnik Blumki”, o którym już mówiliśmy. I tutaj przy końcowym widowisku nie mogło zabraknąć Roberta Lipki, akordeonisty i śpiewaka, który współpracuje ze Studnią O. od wielu lat i wiele razy przyjeżdżał do Węgrowa, żeby wspólnie z dziećmi zaśpiewać i zatańczyć. Potem były „Cztery strony czasu” inspirowane książką Iwony Chmielewskiej. Wykorzystaliśmy zaproponowany przez autorkę porządek przestrzeni: kuchnia, pracownia, salon, pokój dziecięcy. Zajęliśmy się przede wszystkim historiami z pracowni; pracowała z nami wtedy Czarli Bajka, mistrzyni takich subtelnych działań plastycznych. Wyczarowała miniaturowe pracownie, w których mogliśmy podglądać naszych bohaterów.



Powiedzmy, jak to wyglądało.

To zamknięte pudetka. Tylko przez mały otwór można było zobaczyć, to tam jest. Była wśród nich pracownia mistrza Twardowskiego, ponieważ historia Węgrowa związana jest z tą postacią. To jest bardzo ciekawe: zaczepienie nie o legendę, tylko o postać historyczną – niemieckiego alchemika

Laurencjusza Dura (Lorenz Dhur, Laurentius Duranovius – nazwisko „Twardowski” jest spolszczeniem oryginalnego nazwiska). W kolegiacie węgrowskiej wisi do dziś lustro Twardowskiego. Rzeczywiście pochodzi ono z XVI wieku i zostało wykonane w jednej z pracowni alchemicznych w Norymberdze.

- I rzeczywiście należało do niego?
- No tak, tam jest napis!
- A to, co napisane, to przecież zawsze jest prawda. Tylko nie wiadomo, jaka...

No naprawdę zostało zrobione w Norymberdze mniej więcej w tym czasie, kiedy Dhur studiował tam nauki tajemne. Wokół tego lustra powstała cała opowieść, wyobraziliśmy sobie, że w podziemiach kolegiaty była jego pracownia alchemiczna. Drugi wątek zaczęliśmy o historię arian w Węgrowie. Miasto było silnym protestanckim i ariańskim ośrodkiem drukarskim, z Węgrowem związana była postać Piotra z Goniądza, który wprawdzie urodził się gdzie indziej, ale działał tutaj jako słynny kaznodzieja i minister zboru. Równie ciekawa postać to właścicielka Węgrowa, Anna z Radziwiłłów Kiszczyna, która przeszła z kalwinizmu na arianizm. Można powiedzieć, że była taką szesnastowieczną emancypantką – głosiła kazania, pisała polemiki religijne, część jej tekstów się zachowała. Dziewczyny były bardzo



Fot. 2 Warsztat opowiadania historii w Węgrowie, fot. Czarli Bajka

przejęte tą postacią. Trzecie pudełko to była pracownia sofera – pisarza Tory. Nie udało mi się odkryć nazwiska konkretnej postaci, ale wiadomo, że Węgrów był uznanym ośrodkiem pisania Tory. Tutaj musieliśmy się posiłkować różnymi innymi tekstami, żeby zbudować sytuację i postać. A czwarta pracownia to był zakład fotograficzny Altera Szpilmana, który działał w Węgrowie przed wojną i – jak się mówiło – miał możliwość „zdejmowania” wszystkich w Węgrowie. Chodzili do niego nie tylko żydowscy mieszkańcy. Na przykład zdjęcia komunijne kto robił? Właśnie Alter Szpilman. Zastanawialiśmy się: co to jest za sytuacja, jak to opowiadać? I dziewczynki, które się opiekowały tą historią, spośród wielu, wielu

opowieści wybrały właśnie tę, która toczy się w majowy dzień, kiedy niejaka Hania Skrzyńska przychodzi do fotografa z rodzicami, by zrobić sobie zdjęcie komunijne. A w pracowni bawi się córeczka Altera – Bima. I potem jest opowieść z perspektywy Bimy, która razem z całą rodziną przeżyła Zagładę. Ale kiedy wraca po wojnie do Węgrowa – niczego już nie poznaje. To pudełko z pracownią Szpilmana przyniosłam kiedyś do Muzeum Polin na międzynarodowe targi projektów edukacyjnych; wszyscy zaglądali do pracowni Altera, nawet Marian Turski, który zawołał „Znałem Altera Szpilmana!”.

W Węgrowie zrobiłam też projekt związany z opowieściami o śmierci. Bardzo to zresztą było ciekawe – czas mijał, a dzieciaki,

które pracowały ze mną nad „Pamiętnikiem Blumki”, poszły do gimnazjum. Powiedziały swojej nauczycielce, że chcą zrobić z panią Beatą Frankowską nowy projekt, same wymyśliły temat: podziemia klasztorne, a projekt nazywał się „Strachy na lochy”. Te podziemia mają też warstwę legendową i historyczną: ludzie ukrywali się tam w czasie drugiej wojny światowej, wcześniej byli tam chowani różni wielcy ludzie Węgrowa. Ale też miejsce to nie było nigdy pielęgnowane – no wiadomo, pootwierane trumny, hulające kościotrupy, już w przestrzeni fantastycznej. Dzieci zrobiły świetne rzeczy: jedni zawiązali grupę reporterów i badali, jak podziemia funkcjonują w lokalnej wyobraźni, pamięci, co ludzie o tym wiedzą. Szli w miasto i przynosili bardzo smakowite historie o tym, co ludzie sobie wyobrażają – co tam jest w tych podziemiach. Druga grupa to byli archeolodzy pamięci, grzebali w źródłach, próbując przywrócić pamięć o ludziach, którzy tam leżą. Trudne to było bardzo, trzeba było użyć i wyobraźni, i kontekstów kulturowych, żeby coś w ogóle na ten temat powiedzieć. I była grupa fantasy, najliczniejsza; to ci, którzy chcieli iść wyłącznie szlakiem wyobraźni. Bohaterem miał być mały chłopiec, który wędruje po tym labiryncie i przeżywa różne przygody. Ale okazało się, że wcale nie jest łatwo wymyślić dobrą historię! I wtedy z pomocą przyszły nam tradycyjne opowieści o śmierci. Ta świetna szkocka opowieść o obiedzie ze śmiercią, ta z polskiej tradycji – o jaskini pełnej świec, które są ognikami ludzkiego życia...

Która jest też opowieścią bretońską, południowoamerykańską i w wielu innych tradycjach się pojawia...

Tak, to było ciekawe, jak braliśmy te historie – tu szkocka, tu bretońska – i wkładaliśmy je w węgrowskie podziemia. Jestem ogólnie bardzo ostrożna, jeśli chodzi o pracę z wyobraźnią, z tym „co nam się wydaje”, rezultat tego bywa często wątpliwy. Wymyślenie dobrej historii jest nieproste.

W naszej kulturze bardzo wysoko waloryzowana jest oryginalność, indywidualna kreatywność. To jest oczywiście bardzo fajne, ale czasem można się też czegoś nauczyć od historii tradycyjnej czy opowieści literackiej. Historie tradycyjne są porządnie zrobione – mają strukturę, sekwencję, rytm.

Mają swój porządek. I zwykle same zawierają odpowiedź na pytanie: po co się tę historię opowiada. Nie ma to nic wspólnego z morałem. To się bardzo ujawniło na przykład, kiedy pracowałam z pamięcią rodzinną – to jest inny mój ukochany temat i projekt. Pracowaliśmy z dziećmi nad wspomnieniami dziadków, pradiadków i bardzo ważne było to pytanie: O czym jest ta historia? Po co ją opowiadałam? Czy to jest wesół historia, wesół przygoda – i na tym się skupimy – czy jest o czymś innym.

Pestka!

No tak, chodzi o jądro historii. Jeśli go nie ma – historia rozpada się na jakieś obrazy, wrażenia, nie wiadomo, o czym jest. Więc ta praca z historiami tradycyjnymi jest konieczna, nawet jeśli wydaje nam się, że pracujemy z czystą pamięcią osobistą, wspomnieniami rodzinnymi.

Ten projekt opowieści rodzinnych był realizowany z dziećmi z Warszawy, a jego finał odbył się w tutaj Muzeum Etnograficznym. To było bardzo piękne w tym widowisku – dzieci opowiadały króciutkie historie. Ale to jest przecież o tym, z czego się składa pamięć rodzinna. Pewnie, że każdy z nas chciałby mieć sagę rodzinną, najlepiej wielotomową, zaczynającą się gdzieś u zarania dziejów. A rzeczywistość jest taka, że ta saga kończy się na opowieści o przepisie babci...

A cała pamięć rodzinna nie sięga dalej niż do pokolenia dziadków! To jest jednak przejmujące – dzieci często nie znają nawet imion dziadków swoich rodziców, a co dopiero mówić o ich historiach. W grupie, z którą pracowałam, bardzo rzadko ktoś sięgał pamięcią dalej niż dwa pokolenia wstecz. Projekt zaczął się od tego, że wyraźnie powiedziałam, że na pierwszym spotkaniu, na którym będę opowiadać *Cztery strony czasu*, mają być obecni rodzice i dziadkowie. Postanowiłam ich przytrzymać, bo wiedziałam,

że to nie wyjdzie, jeśli nie zrobimy czegoś razem. Poprosiłam, żeby po spektaklu rodzice i dziadkowie opowiedzieli dzieciom historie według klucza: przestrzeń domu, czyli jakąś historię z kuchni, jakąś historię z pokoju dziecięcego – dawne zabawy dziecięce i wspomnienia związane z dzieciństwem, jakąś historię z salonu – to o tym, jak wielka historia przetaczała się przez nasze domy, zwykle to była historia wojny. No i pracownia – jeśli w rodzinie były ciekawe zawody, to o tym się też opowiada historie. I co się okazało? Że niektóre historie w tych rodzinach zostały po raz pierwszy opowiedziane! W tej sztucznej sytuacji, w której zostało to „zadane” dziadkom i rodzicom! I jak mało było historii, które dotyczyły pokolenia na przykład pradiadków!

No, to jest o wielu sprawach. Także o tym, jak traumatyzowane jest polskie społeczeństwo i jak pozrywane są te nici pamięci.

Kiedy prosiłam na przykład o przyniesienie przedmiotów, to na ogół najstarsze były te należące do dziadków, urodzonych przecież na ogół już po wojnie. A wojna to już jest zupełna dawność, ludzie żyjący w tym czasie wydają się dzieciom jakimiś przodkami przodków.

To jest też o tym, jak obszerna lista jest tematów, o których się nie mówi.

Tak, nie szukając daleko, przypomina mi się reakcja jednej z nauczycielek po moim



Fot. 3 Opowieść ożywa w spotkaniu między ludźmi – finał jednego z projektów w Węgrowie, fot. Czarli Bajka

spektaklu „Mali Sindbadzi. Dzieci w drodze”. Składają się na niego historie współczesnych dzieci–uchodźców i polskich dzieci z drugiej wojny światowej, które znalazły schronienie u dobrego maharadży w Indiach i w irańskim mieście Isfahan. „Och, ja nie wiedziałam, że to będzie o wojnie. Przecież dzieciom należy zapewnić szczęśliwe dzieciństwo i nie konfrontować ich z takimi bolesnymi sprawami” – oburzyła się pani. Tak, jakby dzieci były na księżycu albo w jakiejś bańce. Nie oglądały telewizji, internetu, nie słuchały, o czym rozmawiają dorośli.

Chciałabym zapytać o coś innego: słyszałam (może to jest tylko szczęśliwy mit), że w Estonii w każdej szkole jest zatrudniony śpiewak-opowiadacz – uczy dzieci tradycyjnych piosenek, opowiada historie. Nawet jeśli to nie całkiem prawda – to ten obraz i tak jest bardzo fajny: opowiadacz, który pracuje w szkole na dłuższej rezydencji albo na stałe.

Tak, o czymś takim mówił też Dan Yashinski z Kanady. Sam pracował w ten sposób i wykształcił całe pokolenie opowiadaczy, którzy są obecni w szkole, prowadzą zajęcia ze storytellingu. Bardzo mi doskwiera rodzaj smutku i żalu, że to jest u nas ciągle niemożliwe. Nawet te zajęcia z edukacji kulturowej, które wydawały się ważne, chociaż dodatkowe – wszystko wskazuje na to, że będą się raczej zwiijać niż rozwijać. Chyba że nastąpi jakiś oddolny ruch rodziców, którzy takich zajęć będą szukać i się domagać. Im dłużej żyję i im więcej pracuję w szkołach, z dziećmi, tym wyraźniej widzę, jak ważna jest długofalowość, ciągłość. Jeśli to nie jest jednorazowe spotkanie, kiedy jakaś pani przyjdzie, coś opowie, wyjdzie, coś tam zostanie, ale nie wiadomo co... Jeśli to jest regularna praca – jak wiele może się urodzić i jak wiele zostaje! Miałam to doświadczenie właśnie w Węgrowie, gdzie małe dzieci, z którymi zaczynałam, już są nastolatkami i dalej chcą pracować nad opowiadaniem historii, bo poczuły, że dla nich stało się coś ważnego. Dla nich osobiście. Że to nie jest tylko tak, że przekazują historie lokalne, które są ważne dla społeczności Węgrowa. To są w pewnym sensie ich własne opowieści, to światło jest także na nich zwrócone. Taka umiejętność opowiadania o sobie może być bardzo cenna.

Wydaje mi się, że dzisiaj w Polsce jest dużo gniewu. Gniew jest teraz silną emocją społeczną; wiadomo, każdy człowiek czasem odczuwa gniew, ale teraz jest on dopuszczony

do głosu, jest pierwszoplanową emocją. Moment, w którym człowiekowi pozostaje tylko wrzask, rzucanie obelgami i przedmiotami, bierze się z różnych źródeł, ale być może czasem pochodzi z nieumiejętności nazywania świata, opowiedzenia tego, co się wydarza, co czuję, kim jestem w tych wydarzeniach.

Opowieść daje oddech i przestrzeń, dystans świadka. Dotyczy to gniewu, ale też uczuć rozpacz czy smutku.

Wydobywanie z tej bezmowności jest bardzo ważne i niewykluczone, że taką rolę odgrywa opowiadacz. W szkole to może mieć dodatkowe znaczenia mediacyjne, bo opowiadacz może pracować z dziećmi, ale równie dobrze – z nauczycielami. Opowiadanie jest też bardzo integrujące w takim prostym sensie: w pracy nad opowieścią mogą się spotkać polonistka z fizykiem, panią od muzyki, wuefistką i przyrodnikiem.

Tak, zawsze zapraszam nauczycieli różnych dyscyplin albo mówię dzieciom: „To idźcie i dopytajcie o różne rzeczy pana od historii czy panią od polskiego”. Bardzo lubię – to się nieczęsto zdarza – kiedy nauczyciele chcą uczestniczyć w danym projekcie i siedzą z uczniami w kręgu. Wychodzą wtedy trochę ze

swoich ról i nie spada im korona z głowy, kiedy gadający kijek przychodzi do nich i też muszą powiedzieć „nie wiem” albo podzielić się jakąś osobistą historią czy osobistym uczuciem, które wywołała opowieść. Widzę, jak inaczej patrzą wtedy uczniowie na swoich nauczycieli. Jesteśmy znowu razem.

Może to ten moment, w którym nauczyciel okazuje się człowiekiem, osobą – także w oczach uczniów. A to odkrycie bywa zaskakujące. I obiecuje.

Tekst pierwotnie został opublikowany pod tytułem „*Nie wiem i dlatego się dowiem*”. Małgorzata Litwinowicz rozmawia z Beatą Frankowską o sztuce opowiadania w szkole, w tomie *Wiedza 2*, pod redakcją Weroniki Parfianowicz-Vertun, wydanym przez Mazowiecki Instytut Kultury w Warszawie w 2017 roku.

Beata Frankowska – absolwentka polonistyki na UW oraz *gender studies* w ISNS, opowiadaczka, współzałożycielka Stowarzyszenia Grupa Studnia O., pierwszego w Polsce stowarzyszenia zajmującego się praktykowaniem i popularyzacją sztuki opowiadania. Zrealizowała wiele widowisk narracyjnych i programów edukacyjnych dla dorosłych i dzieci, wśród nich ważne miejsce zajmują projekty związane z lokalną tożsamością. Współzałożycielka fundacji Musszelka, zajmującej się edukacją z zakresu ekologii głębokiej. Występowała na międzynarodowych festiwalach sztuki opowiadania, między innymi w Walii, Grecji, Szwecji, Irlandii.

ŚWIAT LUDOWEJ OPOWIEŚCI: PIEŚŃ

JAK SŁUCHAĆ LUDOWYCH OPowieści

Zacznijmy od tego, jak słuchać ludowych opowieści. Usłyszeć opowieść w pracy terenowej to sztuka – i trochę szczęścia. Często najcenniejsze historie otrzymuje się, szukając czego innego bądź nie szukając niczego konkretnego. Można zaryzykować twierdzenie, że historia nie zostanie opowiedziana, jeśli zabraknie rzetelnego kontaktu terenowego, pola porozumienia. W doświadczeniu polskich kontynuatorów wiejskich tradycji muzycznych polem tym

okazała się muzyka, wykonywana wspólnie z wiejskimi twórcami. W ostatnim dwudziestoleciu w tym środowisku powstała specyficzna metoda badań terenowych, o charakterze przeważnie amatorskim, niepodlegająca wytycznym żadnej z góry przyjętej teorii. Nie została ona przez kilkanaście lat opisana w żadnej z dyscyplin. Po raz pierwszy sproblematyzowałam ją i opisałam w pracy „Przyswajanie wiejskich tradycji muzycznych. Refleksje krytyczne na temat recepcji muzyki ludowej przez muzykujących folklorystów w Polsce po roku 1980” (Niemkiewicz 2014), w której nazwałam ten sposób pracy terenowej „animatorską metodą pracy terenowej”. Jej specyficzna produktywność wynika z połączenia pracy etnograficznej i etnomuzykologicznej oraz animatorsko-artystycznej, o inspiracjach płynących z ruchu teatrów awangardowych i performatyki (Niemkiewicz 2014, s. 47–52). Umocowanie w narzędziach etnomuzykologii polscy rekonstruktorzy muzyki wiejskiej uzyskali przede wszystkim dzięki kontaktom z akademickimi folklorystami muzycznymi z Ukrainy, Litwy, Białorusi i Rosji, zapraszaniymi do Polski od początku lat dziewięćdziesiątych na konferencje i warsztaty. Inspiracja teatrem awangardowym ma swoje źródło w myśli Jerzego Grotowskiego i wiąże się z działalnością ruchów teatralnych

i teatrów „wiejskich” – m.in. w Gardzienicach, Węgajtach, Sejnach. W ciągu ostatnich dwudziestu lat polskie środowisko rekonstruktorów muzyki tradycyjnej nie przyjmowało odgórnie określonych założeń metodologicznych dotyczących badań terenowych, nie było też scentralizowane instytucjonalnie. Chociaż nie posługiwano się teorią badań etnograficznych ani nie stworzono żadnych publikowanych opracowań na temat tej metody, w trakcie wieloletnich wyjazdów w teren wytworzył się wśród rekonstruktorów muzyki ludowej pewien styl pracy terenowej oraz rodzaj wspólnych dla środowiska wiedzy praktycznej, języka i umiejętności, rozpowszechnianych w przekazie ustnym na festiwalach, konferencjach i w rozmowach.

Wyróżniającą cechą tej metody bycia w terenie jest jej brak sztywnego oparcia w profesjonalnej wiedzy muzykologicznej. Polscy rekonstruktorzy i amatorzy muzyki wiejskiej rzadko posługują się w terenie klasyfikacją gatunków pieśniowych. W ciągu ostatniego dwudziestolecia jeździli w teren przeważnie bez kwestionariuszy, a często nawet bez precyzyjnego określenia swoich oczekiwań badawczych. Zaowocowało to specyficznym rozłożeniem akcentów w badaniu terenowym, gdy na plan pierwszy w sytuacji badawczej mogły wysunąć się takie aspekty jak spotkanie, rozmowa, uczestnictwo. Nawiązanie osobistego kontaktu z twórcami wiejskimi stało się podstawą opisywanej metody, zmierzającej do tworzenia sytuacji, w których badacz próbuje podjąć się uczestnictwa w muzyce wiejskiej nie tylko jako widz i słuchacz, ale także jako twórca, osoba działająca.

Metody przeprowadzania wywiadów w środowisku polskich rekonstruktorów muzyki wiejskiej wydają się bliskie Kaufmannowskiemu wywiadowi rozumiejącemu (Kaufmann 2010). Kaufmann krytykował praktykowanie etnografii w formie nieuznającego interpretacji bezosobowego wywiadu, w opozycji do niego tworząc teorię

wywiadu jako podpory poszukiwań w terenie. Takie podejście zakłada uważne słuchanie zastępujące kwestionariusz i traktowanie informatorów jako depozytariuszy wiedzy i twórców, a nie tylko nosicieli pewnych struktur. Rola raczej uczniów niż badaczy sprzyjała ukształtowaniu się postawy szacunku dla spotykanych ludzi, a nie jedynie dla rozmaicie pojmowanych „wartości kulturowych”. Skutkowało to także pewną pasywnością i postawą oczekiwania na to, co się wydarzy, zwłaszcza w czasie pierwszych spotkań, a zatem w fazie rozpoznawczej badań. Praca terenowa amatorów wiejskiej muzyki opierała się zatem raczej na rozmowach niż na wywiadach. Ze względu na praktykę wspólnego muzykowania badacze stali się również obserwującymi uczestnikami badanej rzeczywistości.

W etnografii nie ma miejsca na całkowite wtopienie się badacza w świat, zawsze istnieje intelektualny lub społeczny dystans, w przestrzeni którego pojawia się rozumienie. Ważne jest jednak odróżnienie dystansu badawczego od przekonania o nieomyślnej znajomości „wartości kulturowych” badanej kultury. W etnografii postulat uczciwości ma nie tylko znaczenie moralne, ale również szerokie implikacje metodologiczne. Anna Wyka pisze: „Przykłady jawnej i ukrytej wyższości wobec badanych wypełniłyby tomy. Większość badaczy wyjeżdżających w teren spotkało się z dylematami, niemożliwymi do rozwiązania za pomocą wyboru którejkolwiek metodologii badań. Proces kontaktu i konfrontacji z obcą rzeczywistością naturalnie weryfikują założenia i uprzedzenia i rozwijają podmiotowe postrzeganie badanego. Manipulacja badawcza zostaje wykluczona.” (Wyka 1993, s. 26). Również pierwsze grupy badaczy-amatorów, szkolone pod koniec lat dziewięćdziesiątych przez Fundację „Muzyka Kresów” w stylu wschodnich etnomuzykologii, były wyposażone w silne przesady badawcze: poszukiwano wówczas w terenie „archaiki”, „surowego piękna”, „źródłowości”

i wyraźnie dzielono repertuar muzyczny na dawniejszy, obrzędowy (cenny) oraz nowszy, romansowo-balladowy (mniej cenny). Jednak w toku systematycznych badań terenowych i spotkań z ludźmi, w relacjach bez zastłony w postaci kwestionariusza i planu badawczego oraz o tyle specyficznych, że badacz był jednocześnie uczniem, większość z tych założeń okazywała się nie mieć związku z zastaną na wsi rzeczywistością. Poszukiwania archaiki zastąpił zachwyt nad niosącą treści i emocje muzyką, niezależnie od jej dawności, „surowe piękno” stało się określeniem nieadekwatnym, kiedy uświadomiono sobie kunszt i mistrzostwo w muzyce ludowej, nieokreślone „źródło” zostało zastąpione przez osobowości konkretnych ludzi-twórców. W środowisku rekonstruktorów muzyki wiejskiej pojęcie kompetencji badacza terenowego oznacza więc raczej umiejętność uważnego zachowania się i rozmowy niż stosowania określonego aparatu pojęciowego.

Ogromnie ważny dla tworzenia pola porozumienia badaczy folkloru muzycznego i wiejskich twórców jest wspólnotowy charakter muzyki, funkcjonującej jako gra i współtuczestnictwo. Śpiewanie w zespole wymaga zgrania tembrów, tak aby łączyły się w strumień dźwięku o jednorodnej wibracji. W śpiewie ludowym nie osiąga się tego przez modulację brzmienia głosu, jak w śpiewie chóralnym, kiedy głosy śpiewaków szkoli się do emitowania określonego stosunkowo wąskiego pasma częstotliwości. Głosy śpiewaków tradycyjnych, nazywane otwartymi między innymi dlatego, że żadne pasma dźwięku nie są celowo tłumione, emitują bardzo szerokie spektrum harmoniczne dźwięków. Strojenie dźwięku w śpiewie tradycyjnym nie polega więc jedynie na uzgodnieniu tonu podstawowego ani na ograniczaniu ilości słyszalnych składowych harmonicznym w spektrum dźwięku, jak ma to miejsce w chórze, ale na uzgodnieniu zarówno tonu podstawowego,

jak i dominujących słyszalnych alikwotów. Dlatego w muzyce tradycyjnej nie ma głosów czy tembrów, których w zespole nie słyszeć, a śpiew nie polega na „chowaniu się” ze swoim głosem. Jest to zjawisko tyleż muzyczne, co psychologiczne, a „ześpiewanie” zespołu wymaga czasu. Największym kapitałem jest prześpiewany wspólnie czas. Ewa Grochowska mówi: „Czy to w jednogłosie czy wielogłosie, wydaje mi się cudem to, że ludzie mogą ze sobą śpiewać. Jest to niby proste i banalne, a z drugiej strony wymaga wyjścia poza siebie, prawdziwego aktu komunikacji.” (Bikont 2012, s. 107–108). Wspólne muzykowanie i śpiew podczas przyjazdów folklorystów na wieś stają się płaszczyzną specyficznego porozumienia z miejscowymi artystami. Na gruncie spotkania muzycznego otwiera się przestrzeń wymiany emocji, doświadczeń i historii. Wspólne muzykowanie jest modelem międzyludzkiego spotkania i tworzy sytuacje, z których folklorysty i wiejscy muzycy korzystają na równi, chociaż brak, jaki chce wypełnić każda ze stron, prawdopodobnie jest nieprzekładalny na kategorie drugiej strony. Paradoksalnie tę wymianę gratyfikacji, nawet jeśli intencje obu stron się rozmiągają, można w istocie uznać za realny dialog kultur na tworzywie tradycji. W ten sposób folklorizm muzyczny stałby się więc modelem etnografii, który ma szansę przetłumaczyć ograniczenia metodologiczne dyscypliny, ponieważ rozpoczyna się na poziomie wymiany artystycznej, ustalającej płaszczyznę poznawczą, z której następnie może skorzystać nauka.

Pieśń ludowa jest otwarciem w opowieść, nie jedynie utworem muzycznym do wykonania ani gatunkiem folkloru do zbadania. Kiedy możemy wysłuchać pieśni w przynależnym jej czasie, kiedy przypomni się ona w spotkaniu, rozweseleniu, wspomnianiu, opłakiwaniu, kiedy – jak mawia się na wsi – „najdzie na myśl”, odnajdujemy ją wplecioną w tkaninę życia. W sytuacji, gdy jedynie zbieramy

materiał muzyczny – zamykamy drogę opowieści. W tym kontekście centrum metodologicznym w badaniu *oral history* okazuje się pozbawiony uprzedzeń i przesądów szacunek, który nie przeszkadza pojawiać się i wybrzmiewać opowieści.

OPOWIEŚĆ PRAWDZIWA

W pieśni ludowej opowieść ma ogromne znaczenie. Słowa w pieśni ludowej funkcjonują na równi z melodią i współtworzą całość dzieła muzycznego, wypowiadane są podobnie, jak w mowie. Miejscy śpiewacy często mają trudność z taką emisją tekstu słownego, a wyśpiewywane słowa wyraźnie ustępują pola czysto muzycznym walorom pieśni, stają się dodatkiem do dźwięków, brzmienia, harmonii.

Śpiewaczki na wsi również współcześnie uczestniczą w rzeczywistości śpiewanej historii. Opowieść ludowa w toku porywającej i dramatycznej fabuły historii apokryficznych, ballad i pieśni miłosnych przenosi w swój wewnętrzny czas, w którym opisywana rzeczywistość staje się realna. Na Ukrainie niektóre śpiewaczki przerywają tok pieśni, wtrącając narracyjnie: „a win że jiji każe”, „a wona każe”. W folklorze południoworosyjskim istnieje sformułowanie „opowiadać pieśń”. Historie z pieśni i opowieści ludowych to historie prawdziwe. Opowieści i historie funkcjonują w baśniach i balladach, ale również w materii teatralizowanych obrzędów i zwyczajów. Prawdziwość historii nie dotyczy zgodności z realiami świata przedstawionego, które nie podlegają ocenie. Historie z najstarszych pieśni i podań, historie z nowszych pieśni radiowych, historie z telewizyjnych seriali, historie własnych sąsiadów – wszystkie one są równorzędne, funkcjonują w świadomości jako przypowieści, exempla porządku kosmicznego. Kultura ustna żywi się opowieściami, które jako przykłady są źródłem uniwersalnej wiedzy. W tym

znaczeniu kulturę ustną można określić jako epicką. Opowieść ludowa jest więc prawdziwa na mocy samego swojego bycia. Można więc powiedzieć, że nie tyle jest zgodna z „faktami”, ile przypomina o prawdzie (Tokarska-Bakir 2000, s. 382). W istocie uświadomienie sobie mimetyczności opowieści czy w ogóle mimetyczności sztuki wydaje się mieć związek z kulturą pisma. Joanna Tokarska-Bakir pisze o „odczarowaniu świadomości” Europejczyków, kiedy wraz z nastaniem epoki piśmienności i dominacji myślenia analitycznego, wszelkie zdarzenie zaczęto traktować albo jako tylko duchowe i mentalne, albo cielesne i materialne, a nie mogło być jednym i drugim zarazem (Tokarska-Bakir 2000, s. 213). W ten sposób symbol przestał być momentem przejścia w inny plan bytu czy momentem pogłębionej świadomości, zbliżając się do funkcji jedynie metafory. Jednocześnie ludzka potrzeba pełnego uczestniczenia w zmyślonej historii doprowadziła do powstawania coraz doskonalszych form złudzenia (*mimesis*) w prowadzeniu narracji: przez powieść przygodową i realistyczną XIX wieku, film, aż do rzeczywistości wirtualnej. Mimo rozwoju środków „wspomagania epiki”, współcześnie rzadko kiedy jesteśmy w stanie przekroczyć granicę między fikcją a rzeczywistością w odbiorze opowieści. Ludowa opowieść zachwyca swoją prostotą, mądrością lub czymkolwiek innym, ale nieczęsto bywa dla nas prawdziwa. Prawdziwość bycia ludowej opowieści podkreśla również i to, że nie jest wymyślona, ale pojawia się lub wydarza, niczym święty, nie ludzką ręką uczyniony obraz: „tak było, tak było!”, „i mówio, że to tu prawda była” (Niemkiewicz 2014, s. 94).

PIEŚŃ LUDOWA JAKO OPOWIEŚĆ KOSMICZNA I JAKO OPOWIEŚĆ INTYMNA

Pieśń ludowa to bardzo szczegółna postać opowieści prawdziwej. W niej bowiem uniwersalna prawda exemplum nasiąka wrażliwością i doświadczeniem śpiewaka. Mówi się, że w pieśni słyszeć historię życia wykonawcy. Otwartość w śpiewie i muzyce nie polega na autoekspresji czy samoartykulacji. Autentyzm w muzyce ludowej jest przekroczeniem siebie, taką odkrytością, która ujawnia więcej niż rozumie wykonawca. On sam ma poczucie, że przerasta go treść, nad którą nie próbuje nawet panować. Adam Strug mówi o tym następująco: „Piosenkarz to ktoś, kto zaśpiewać może wszystko, przez co – zazwyczaj – śpiewa o niczym lub o czymś, czego nie rozumie; śpiewak opowiada od wieków tę samą historię: o miłości, śmierci, nicości i wieczności, a w jego śpiewie materializuje się paradoksalne doświadczenie będące udziałem śmiertelnych.” (Strug 2014). Piotr Bikont pisał w 1994 roku o śpiewaniu kijowskiego etnomuzykologa Jewhena Jefremowa: „Śpiewanie Jefremowa to świadectwo postawy wobec rzeczy ostatecznych: kosmosu, życia, śmierci. Jefremow słucha każdej pieśni dwa tysiące razy. Wykonuje idealną kopię, a potem robi jeszcze krok. I to jest ta tajemnica. On robi w tej pieśni miejsce dla tego, co ma w sobie, i ten sposób śpiewania, ta pieśń jest trampoliną do własnego doświadczenia.” (Bikont, Haponiuk 1994).

Zgodnie z popularnym przed wojną podejściem ewolucyjnym do muzyki ludowej traktowano ją jako zbiór własności o różnym stopniu komplikacji. Semiotyce i Bogatyriewowi nauka zawdzięcza przekonanie, że twórczość ludowa jest realizowaniem wariantów w obrębie kanonu, a dzieło ludowe jest dziełem kolektywnym i pokoleniowym, zaś estetyka ludowa jest pochodną funkcjonalności. Zagadnienia środowiska i życia muzycznego oraz biegłości, kunsztu i artyzmu były

zepschnięte na dalszy plan. Perspektywy antropologiczna i etnologiczna poszerzyły spojrzenie na twórczość ludową o kontekst indywidualnego i społecznego życia ludzkiego, natomiast bezpośredni kontakt z twórcami ludowymi udowodnił, że istnienie kanonu nie przekreśla szans na ukształtowanie indywidualnego wyrazu artystycznego. Kunszt w sztuce ludowej opiera się na wyborze tempa, charakteru, sposobu zdobienia melodii i tembru, zaś im ściślejszy schemat, tym subtelniejsze okazują się możliwości wariacji i gry. W obrębie jednej tradycji melodie opierają się na tej samej skali, niekiedy zaledwie kilkudziesięciu, strukturalnie i melodycznie są do siebie bardzo podobne. Biegłość wykonawcy pozwala zaśpiewać lub zagrać tych kilka dźwięków na nieskoczenie wiele rozmaitych sposobów, ozdobić je grą oddechów, pauz, wariacji rytmicznych. Niebagatelnym aspektem wykonania pieśni jest tembr głosu śpiewaka. Tembr dojrzewa we własnym czasie, jest odbiciem w człowieku tego, co pozostaje nieskrytością, ujawnieniem obecności – lub nieobecności – czegoś, co jest pewną mocą, o strukturze płynnej i przenikliwej jak oddech. Im większą śpiewak czy muzyk ma kontrolę nad dźwiękami i im precyzyjniej utrzymuje się w obrębie danego wykonawczego stylu muzycznego, tym mocniej słyszeć jakby powstrzymaną w ryzach energię muzyki, skupienie wewnętrzne i ładunek emocji. Podobnie jest w przypadku skrzypka, który ogrywając oberki cały czas utrzymuje na granicy rozpadu wymykający się trójkowy rytm. Energia i emocje ujawniają się w sposobie naprężenia głosu czy poprzez koncentrację na zamknięciu improwizacji w obrębie muzycznej frazy. Ekspresja ludowego wykonania muzycznego nie uwalnia energii, ale kieruje ją do wewnątrz, kumuluje, opiera się na gromadzeniu i utrzymywaniu napięcia. Doskonałość takiego wykonania ludowego jako warunku *sine qua non* wymaga specyficznego rodzaju fizycznej i duchowej obecności wykonawcy i jego połączenia z muzyką oraz z tym, co muzyka niesie.

02

PRAKTYKI

HISTORII

MÓWIONEJ

INSTYTUCJE
I ARCHIWA
SPOŁECZNE

02

PRAKTYKI

HISTORII

MÓWIONEJ



HISTORIA MÓWIONA NA GRANICACH

GEOGRAFIA, MOWA, TOŻSAMOŚĆ

MIĘDZY WSCHODEM A ZACHODEM

W ostatnich dekadach archiwa historii mówionej stały się w Polsce szczególnie popularne. Oczywiście tworzone są też nagrania profesjonalne, których historycy używają jako źródeł wiedzy i materiału do opracowań naukowych, jednak boom na półprofesjonalne lub amatorskie gromadzenie opowieści mówionych od dekad przybiera na sile, a dziś wydaje się, że jest to nurt dominujący. Współtworzą go duże i małe lokalne muzea, traktujące nagrane opowieści jako

ważny element ekspozycji, zwłaszcza internetowych, ale też domy kultury, fundacje, stowarzyszenia i szkoły, pracujący w nich lub poza nimi aktywiści, dziennikarze, animatorzy, popularyzatorzy historii. To stopniowe rozpowszechnianie się archiwów mówionych w Polsce po 1989 roku aż do dziś zostało już dostrzeżone przez historyków (zob. np. Domańska 2006) i nazwane ruchem społecznym, a różnica między akademicką i amatorską *oral history* była przez nich podważana: z jednej strony dlatego, że nieakademiccy przedstawiciele tego nurtu zyskują coraz większą świadomość teoretyczno-metodologiczną i profesjonalizują się, z drugiej zaś z powodu nieakademickiego rodowodu polskiej historii mówionej, która wiele zawdzięczała od początku lokalnym i oddolnym inicjatywom, a nie uniwersyteckim teoriom (zob. Kudela-Świątek 2015).

Rozważając popularność tej metody, historycy zwracają szczególną uwagę na fakt, że w krajach postkomunistycznych *oral history* stawiała się popularna od lat dziewięćdziesiątych XX wieku, od czasu upadku komunizmu, i przybierała postać „przeciwhistorii”, alternatywnej wobec oficjalnej w PRL historii propagandowej, zafaszowanej i zideologizowanej. Archiwizowanie opowieści tak zwanych zwykłych ludzi miało wspomagać proces odzyskiwania

pamięci, było też sposobem przepracowywania traumy po komunizmie (zob. Domańska 2006; Filipkowski 2014), przybierało postać działalności politycznej. Po transformacji ustrojowej archiwa mówione stanowiły przestrzeń, w której status publiczny i oficjalny zaczęły mieć opowieści rodzinne, domowe, prywatne, przekazywane ustnie w PRL w kręgach rodzinnych jako jedno z niewielu dostępnych powszechnie źródeł historii nieprzekłamywanej przez propagandę, a przemilczanej przez wielką narrację o dziejach kraju. Z tych właśnie powodów w Polsce, podobnie jak w całej Europie Środkowo-Wschodniej, historia mówiona należeć ma do obywatelsko-edukacyjnego nurtu historii (Kałwa 2010). Buduje się w nim postkomunistyczną i antykomunistyczną pamięć zbiorową, odzyskuje zawłaszczoną pamięć lub ukrywane historie. W ten właśnie sposób *oral history* zaczęła spełniać w Polsce swoją uniwersalną funkcję, jaką jest dawanie głosu grupom marginalizowanym (robotnicy, kobiety i inni), upośledzonym społecznie, pozbawionym dostępu do dyskursu publicznego, a jednocześnie zaczęła być utożsamiana z prawdą i ujawnianiem tego, co oficjalnie tabuizowane i przemilczane.

Działania, takie jak archiwizacja i zbieranie materiałów mówionych – utożsamianych z oddolnymi i prawdziwymi, bo przeciwstawianymi fałszowi oficjalnej narracji – ich publiczne prezentowanie i uznawanie za źródła wiedzy historycznej, dają więc odpowiedź na pytanie, „jakiej historii potrzebuje Europa Środkowo-Wschodnia” (Kierzkowski 2010, s. 55) w XXI wieku. Badacz dostrzega przy tym źródło polskiego zapotrzebowania na nią między innymi w „asymetrii między pamięcią Wschodu i Zachodu” (Kierzkowski 2010, s. 55). Według niego: „Uwarunkowania historyczno-kulturowo-mentalne doprowadziły bowiem do powstania dwóch różnych wrażliwości historycznych, dzielących stary kontynent” (Kierzkowski 2010, s. 55).

Nośnikami najlepiej odpowiadającymi tej środkowo-wschodniej miatyby więc być słowo mówione i opowieść ustna.

Nie jest tak, że na zachodzie Europy ta metoda nie funkcjonuje czy też nie jest wykorzystywana poza akademią, a konflikty o historię lub pamięć w ogóle tam nie istnieją. Być może jednak te rozpoznania badaczy, wywodzących charakterystykę polskiej *oral history* z historii regionu, pomagają po części zrozumieć jej nośność i nadobecność na mapie Polski po 1989 roku, zwłaszcza że w drugim etapie jej rozwoju w środkowo-wschodniej Europie, który nastąpił zaraz po etapie odzyskiwania za jej pomocą tego, co zawłaszczane i przemilczane, zwrócono się ku regionalności i lokalności. Popularność *oral history* we współczesnej kulturze dowodzi, że wciąż, trzydzieści lat po transformacji i po wielu dekadach odkłamywania historii, pełni ona jakąś ważną funkcję i być może lepiej odpowiada na potrzeby społeczne niż bardziej tradycyjne archiwa i narracje historyczne. Co takiego miałoby więc sprawiać, że w Polsce leżącej w Europie Środkowo-Wschodniej najlepiej jest mówić, opowiadać i słuchać o przeszłości; dlaczego najchętniej opowiada się i słucha o tej regionalnej i lokalnej; dlaczego projektów *oral history* i poświęconych im stron internetowych wciąż przybywa?

MIĘDZY HISTORIĄ A HISTORIĄ MIEJSCA

Jeśli prześledzimy intencje twórców archiwów czy spacerów edukacyjnych i innych wydarzeń opartych na *oral history*, okaże się, że historię mówioną łączą oni przede wszystkim z edukacją regionalną. Wśród głównych celów tych działań najczęściej wymienia się: upowszechnianie dziedzictwa kulturowego i historii jakiegoś terenu, „budowanie obrazu przeszłości miasta i regionu, zachowując go dla przyszłych pokoleń” ([Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”](#)),

zachęcanie młodzieży do poznawania w przystępny sposób historii miejsca, w którym mieszka, motywowanie jej do „aktywnego działania na rzecz swojego środowiska lokalnego” ([zaproszenie do tworzenia Archiwum Historii Mówionej, Dom Współpracy Polsko-Niemieckiej](#)). Mowa też o ożywianiu lokalnego życia kulturalnego w małych miasteczkach lub peryferyjnych dzielnicach dużych miast. Projekty historii mówionej są wykorzystywane w pracy z seniorami, ale też z młodzieżą, która zbiera nagrania. Opowieściom tym i ich gromadzeniu przypisuje się moc budowania relacji międzypokoleniowych czy więzi społecznych, działania mają wzmacniać „świadomość miejsca i lokalną tożsamość” ([Archiwum Historii Mówionej – Kulturalny Wawer](#)). Już z tego pobieżnego przeglądu intencji twórców projektów wynika, że historia i pamięć, o jakie tu chodzi, są mocno osadzone w miejscu; że przedmiotem tych działań niekoniecznie jest historia jako taka, lecz dzieje konkretnego miasta lub regionu.

Potwierdzają to mapy pamięci towarzyszące projektom mówionym i chętnie tworzone w trakcie ich realizacji: zarówno rysunki, które przygotowują rozmówcy, rekonstruując dawny wygląd miasta ([Ikonografia Lublina](#), [Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”](#)), jak i interaktywne, multimedialne plany, w których po kliknięciu w dane miejsce możemy odtworzyć dotyczącą go opowieść ([„Warszawa Zapamiętana”](#), Archiwum Historii Mówionej [Ośrodek Karta](#)). Potwierdzają to również spacer edukacyjny szlakami opowieści, bardzo często stanowiące dopełnienie projektu *oral history*. „Siła przekazu owych relacji rośnie, gdy można ich wysłuchać w miejscach, z którymi są związane” – deklarują na przykład organizatorzy spaceru będącego częścią projektu [„Posłuchaj Gdyni – historia mówiona w przestrzeni miejskiej”](#).

Widać wyraźnie, że współczesną, popularną *oral history* zawładnęła wyobraźnia przestrzenna, a historia i pamięć o niej

są mocno osadzone w konkretnym terenie, jakby nie chodziło już o prawdę zdarzeń historycznych, jak na początku tego ruchu w Polsce, lecz o autentyczność miejsca, zwłaszcza że zachęca się również do doświadczania opowieści przez bezpośredni kontakt z miejscami, które się w niej pojawiły. Wciąż mowa tu o historii, a jednak spacer są przede wszystkim próbą jej uaktualniania tu i teraz, pomagają opleść miejsce historią, a więc znaczeniami, tak aby przestało być nieme. W ten sposób *oral history* okazuje się jedną z dogodnych metod realizowania współczesnej potrzeby uhistoryczniania polskiej architektury i wszelkich innych miejsc (zob. Szpociński 2008). W przesunięciu polskich praktyk tego nurtu ku lokalności „widać szczególnie funkcjonowanie historii mówionej, jako pamięci kultury nadającej sens teraźniejszości” (Kierzkowski 2010, s. 47).

Akademicka historia mówiona również nie opiera się już tylko na dokumentowaniu faktów i wydarzeń historycznych, można tu zaobserwować na przykład przesunięcie w kierunku badania tego, jak są one pamiętane i doświadczane przez ludzi. Jednak popularna historia mówiona, jak sądzę, nie służy już ani przeszłości, ani pamiętaniu o niej, lecz przede wszystkim – teraźniejszości i działaniu w niej. Dlaczego jest ona tak dogodnym sposobem działania w kontekstach lokalnych i regionalnych?

MIĘDZY GRANICAMI

Przeglądając się polskiej mapie lokalnych archiwów mówionych, można odkryć kolejną prawidłowość. Otóż szczególnie chętnie tworzy się je w regionach i miastach, które zmieniły swoją przynależność terytorialną po drugiej wojnie światowej, przyłączonych do Polski po 1945 roku, a dawniej znajdujących się na terytorium pruskim czy niemieckim, takich jak Pomorze, Śląsk czy Wrocław, gdzie

działa przecież jedna z najważniejszych instytucji zajmujących się historią mówioną, Ośrodek „Pamięć i Przyszłość”, wydający między innymi „Wrocławski Rocznik Historii Mówionej”, integrujący ogólnopolskie środowisko badaczy.

Metoda *oral history* służy według mnie przede wszystkim zaspokojeniu współczesnych potrzeb uczestników kultury: wytworzeniu poczucia ciągłości i tradycji, a przez to – własnej tożsamości i tożsamości miejsca. W regionach, o których mowa, ciągłość ta została drastycznie przerwana z powodu przymusowej wymiany etnicznej. Dziadkowie i babcie ludzi, którzy urodzili się tu na przykład w latach siedemdziesiątych lub później, mogli być związani z regionem dopiero od lat czterdziestych czy pięćdziesiątych XX wieku i nawet jeśli przekazywali wnukom ustnie swoje historie lokalne, to ich pamięć siłą rzeczy nie mogła sięgać głębiej. Dzieje się tak, jeśli zamieszkiwali wcześniej na przykład tereny pogranicza polsko-ukraińskiego lub ziemie wschodnie przedwojennej Polski. Ich pamięć nie jest więc związana na przykład z Mazurami, na które zostali przesiedleni po pozyskaniu ziem pruskich przez Polskę. Dzisiejszy czterdziestolatek urodzony w Krainie Tysiąca Jezior mógł więc wysłuchiwać długich rodzinnych opowieści zakorzenionych w zupełnie innych miejscach: Baligrodzie, Baranowiczach czy Lwowie.

Nawet jeśli przybysze zainteresowali się historią nowego dla siebie regionu, czytając o przedwojennych Mazurach, musieli prędzej czy później natknąć się na obco brzmiące, niemieckojęzyczne lub mazurskie nazwy własnych miast, co zapewne bardziej podkreślało wzajemną obcość miejsca i człowieka, niż wspomagało budowanie między nimi więzi. Wiele osób, które mogły opowiedzieć o przeszłości regionu, bo młodość i dzieciństwo spędziły na Mazurach, po wojnie zostało z kolei przymuszonych do wyjazdu do Niemiec. Dziś metoda *oral history* służy już nie tylko odzyskiwaniu



Il. 1. Mapa zmiany granic Polski po 1945 r.

MAPA ZMIANY GRANIC

- tereny przyłączone do Polski w 1945 r.
- tereny utracone na rzecz ZSRR w 1945 r.

przedwojennej, prusko-niemiecko-mazurskiej historii miejsca, jak dzieje się chociażby w Elku, gdzie Muzeum Historyczne wykorzystuje ją do „ocalenia pamięci o początkach polskiego Elku”, gromadząc i udostępniając opowieści osób, które trafiły do miasta po wojnie. W takich regionach, a jest ich w Europie Środkowo-Wschodniej mnóstwo, gdzie – jak pisze Inga Iwasiów w powieści *Bambino* w odniesieniu do Szczecina – to nie ludzie przekraczali granice, lecz granice przekraczały ludzi, przynależność miejsca do człowieka

i człowieka do miejsca była w XX wieku problematyczna, a wykorzenie stało się częścią ich dziedzictwa kulturowego (Iwasiów 2008). Tam właśnie historia mówiona pełni dziś istotną rolę w poszukiwaniu tożsamości miast i ich mieszkańców.

Bardzo ciekawym przykładem jest tu stworzony przez wrocławian pod opieką współczesnej artystki, Karoliny Grzywnowicz, na podstawie pracy metodą *oral history*, projekt „Grün | Zielony”, który „opiera się na poszukiwaniu ważnych dla wrocławian roślin i związanych z nimi opowieści”. „Interesuje nas historia i tożsamość miasta zapisana w roślinach” – czytamy na stronie projektu – „W odróżnieniu od architektury, pomników, inskrypcji na murach rośliny dały się łatwo zaadoptować do nowej, powojennej rzeczywistości. Dzięki temu zasadzone przez Niemców drzewa i krzewy przetrwały we Wrocławiu. Dęby, które były pomnikami przyrody przed wojną, są nimi nadal, czasem tylko zmieniły patrona. Drzewa mogą być świadkami historii i łącznikami między Breslau a Wrocławiem”. Ustne opowieści i opowiadane historie osobiste mają więc stać się spoiwem dla dwóch różnych tożsamości miejsca, podkreślonych tu niemiecko- i polskojęzyczną nazwą miasta. Opowieści takie powstają w obliczu wyrugowania z przestrzeni Wrocławia (ale i innych miast „odzyskanych”) większości materialnych śladów historii miejsca, w tym pomników, bo przecież gdyby zostały, zaświadczałyby o historii niemieckiej (czasem pruskiej). Rośliny i prywatne historie wydają się więc bezpiecznym, apolitycznym, łącznikiem między dwoma światami.

Bliżej wschodnich granic polski, które dotknął inny los, w historię mówioną nadal nieodłącznie wpisane są dzieje wieloetnicznej wędrówki ludów, ściśle związanej ze środkowo-wschodnioeuropejską geopolityką. Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” zbiera nie tylko wspomnienia o żydowskiej historii miasta, lecz

także nagrywa „wspomnienia byłych żydowskich mieszkańców Lublina i Lubelszczyzny i ich rodzin [...] mieszkających obecnie na terenie Izraela, Europy i USA”. Symptomatyczne są pod tym względem również zasoby pozyskane w projekcie Białostockiego Ośrodka Kultury / Centrum im. Ludwika Zamenhofs, dotyczące historii Białegostoku i Podlasia, „z uwzględnieniem wątków, które dotyczą losów białostoczian lub Podlasian, chociaż wykraczają poza ten obszar geograficzny (na przykład bieżąco, deportacje, powstanie warszawskie, emigracja)”. Historia mówiona jest oczywiście praktykowana nie tylko wzdłuż granic terytorium współczesnej Polski. Jednak migracyjny charakter zbieranych źródeł, bez których nie da się zrozumieć ani opowiedzieć historii regionu lub miasta w XX wieku, wciąż tu dominuje. Być może po odreagowaniu traumy komunistycznej czy zagładowej i wojennej w pierwszym etapie rozwoju polskiego nurtu historii mówionej, o których pisali Ewa Domańska i Piotr Filipkowski, przyszedł też czas na odreagowanie dziedzicznej do dziś traumy związanej z wykorzeniem geograficznym.

MIĘDZY MEDIAMI

Jak dowodzi Alessandro Portelli, w historii mówionej nawet „błędne” opowieści, mylne czy nieprawdziwe w odniesieniu do ustalonej wiedzy o wydarzeniach historycznych, trzeba traktować jako prawdziwe i wiarygodne, ponieważ wciąż niosą one ze sobą „psychologiczną prawdę”, która może okazać się równie ważna lub ważniejsza niż ustalanie czy rekonstruowanie faktów (Portelli 1991, s. 2). Współczesna regionalna moda na oddolne archiwa historii mówionej, tworzone przez nauczycieli lokalnych szkół, bibliotekarzy, działaczy lokalnych, osoby amatorsko interesujące się historią miejsca, w którym mieszkają, ujawnia według mnie przede wszystkim

marzenia, pragnienia i aspiracje obecnych mieszkańców tych regionów. Są to zasadniczo marzenia o tożsamości, o lokalności, więzi z miejscem, a także o bliskich relacjach społecznych i wspólnocie. W tym sensie obserwacja współczesnego ruchu *oral history* ujawnia nie tyle prawdę historyczną, ile prawdę z zakresu psychologii społecznej, istotną dziś potrzebę kulturową, na którą w pewien sposób odpowiada nagrywanie, zbieranie i gromadzenie opowieści.

Tworzeniu archiwów lokalnych na pewno sprzyja medium *oral history*, czyli słowo mówione i związana z nim współczesna łatwość nieprofesjonalnego nagrywania i prezentowania zebranych materiałów, wspomagana „rewolucją medialną”, która zmienia również oblicza historii mówionej (Frisch 2006). Pod względem technicznym materiały łatwo pozyskać i upowszechniać. Jednak chodzi tu też o samo słowo mówione: „Historia mówiona składa się przede wszystkim z tak niestabilnych materiałów, jak pamięć i język” (Portelli 2011, s. 109). W przypadku Polski efemeryczność tego, co w przestrzeni miejskiej i regionalnej powinno być materialne i stabilne, może być uzasadnieniem popularności metody *oral history*. Nawet materialną tkankę miast, w jej ciągłości historycznej, udaje się tu czasem zrekonstruować głównie lub wyłącznie dzięki ulotnemu słowu mówionemu, które trwa, jest słyszalne jedynie w trakcie wypowiedziania, a potem znika. Z tej perspektywy nagrywanie jako stabilizowanie słowa żywego, zapisywanie go na trwałym nośniku i unieruchomienie, umożliwiające ponowne odsłuchanie, wyjątkowo dobrze wpisuje się w ruch wytwarzania ciągłości historycznej niestabilnego pod tym względem miejsca, o której pisał Szpociński.

Regionalne archiwa *oral history* poświęcone miejscom o płynnej tożsamości, wieloetnicznej i wieloperspektywicznej

historii, mogą zaistnieć w internecie jako miejsca wirtualne. Wirtualność, jak sądzę, dobrze oddaje zaś kulturowy i tożsamościowy status tych miejsc, wydobywany przez towarzyszące projektom sentymentalne mapy pamięci, stanowiące kartografię nie tylko emocjonalną, ale i po części wyobrażoną, nieodpowiadającą żadnemu istniejącemu terytorium, stającą się fantazją na temat miejsca. W przypadku ziem przechodzących z rąk do rąk opowieści, podobnie jak ich wirtualna prezentacja, umożliwiają też zastąpienie nieistniejących eksponatów muzealnych, którymi mogłyby być tradycyjne, regionalne przedmioty zniszczone w trakcie wojny, wywożone po niej wraz z ich prawowitymi właścicielami, pozostawiane samym sobie lub wyrzucane jako niczyje i zbędne, jeśli nie niszczone i ponieczone ze względów ideologicznych jako obce i wrogie dziedzictwo.

Proces ten dotyczył nie tylko rzeczy, ale i mowy, a przecież: „Ogólnie rzecz biorąc, tradycyjna wiedza społeczności jest utrzymywana i przekazywana poprzez słowo mówione. Tradycja ustna to «żywe repozytorium» wiedzy, której zazwyczaj nie można znaleźć w żadnym innym miejscu” (Civallero 2017). W regionach, w których dziś masowo próbuje się odzyskiwać i wytwarzać historię miejsca, tradycja oralna również nie była kontynuowana po wojnie. Czasem dlatego, że język lokalny traktowano jako obce dziedzictwo (na przykład gwara mazurska, która zbyt przypominała niemiecki), ale i z tego powodu, że zwyczajnie nie istniała już wspólnota mogąca nim mówić i słowem żywym podtrzymywać i przekazywać z pokolenia na pokolenie tradycję czy historię. Być może popularność regionalnych ruchów *oral history* na tych terenach jest próbą wypełnienia tej właśnie luki i jednym ze sposobów skonstruowania w mówionych światach wirtualnych namiastki tego „żywego repozytorium”.

KRES FAZY ROMANTYCZNEJ.

KRYTYCZNE SPOJRZENIE NA HISTORIĘ MÓWIONĄ W MUZEUM POLIN

Zbiór historii mówionej **Muzeum POLIN** liczy ponad 800 relacji i jest przechowywany w muzealnym repozytorium cyfrowym. Stanowi część zbiorów cyfrowych, które obok muzealiów, archiwaliów, zbiorów bibliotecznych i zabytków archeologicznych składają się na kolekcję Muzeum, wypełniając tym samym jeden z jego celów strategicznych – działanie na rzecz ochrony dziedzictwa kulturowego Żydów polskich.

Pierwsze wywiady powstały w 2007 roku. Przeważają nagrania audio, mimo że od 2013 roku praktycznie wszystkie wywiady są

już nagrywane w formacie video. Uzupełnieniem wywiadów jest dokumentacja towarzysząca (na przykład skany dokumentów dotyczących rozmówcy pozyskane z archiwów) – niestety nie zawsze pozyskiwana do każdego wywiadu. Idealem, do którego dążymy w POLIN, jest dokumentacja, na którą składają się: wywiad wideo, z łatwą do wyodrębnienia ścieżką audio, portrety fotograficzne rozmówcy o charakterze reporterskim (najlepiej w otoczeniu domowym), skany zdjęć z archiwum rodzinnego, transkrypcja wywiadu, opracowany biogram i wątki wywiadu, zapiski badacza (opis sytuacji rozmowy), skany rysunków (na przykład kryjówki wojennej), skany wspomnień rozmówcy sprzed lat.

W kolejności chronologicznej w Muzeum POLIN powstały wywiady z następującymi grupami rozmówców:

1. z polskimi Sprawiedliwymi wśród Narodów Świata i ocalałymi dzięki nim Żydami (około 450 wywiadów);
2. z przedstawicielami społeczności żydowskiej w Polsce (przede wszystkim zgromadzonymi wokół gmin żydowskich i Towarzystw Społeczno-Kulturalnych Żydów w Polsce [TSKŻ], około 30);
3. z Żydami, którzy przeszli przez warszawskie getto (około 15);

4. z żydowskimi emigrantami z Polski (przede wszystkim emigracja 1956 roku, około 30);
5. z darczyńcami obiektów do kolekcji muzealnej (około 120);
6. ze świadkami życia żydowskiego w Polsce lub działaczami na rzecz zachowania dziedzictwa Żydów polskich (około 30);
7. ze świadkami Marca '68 (około 140).

Nie gromadzimy w POLIN relacji ocalałych z Zagłady Żydów, chyba że sami zainteresowani pragną taką relację w Muzeum pozostawić. Od kilku lat Muzeum co roku opta dostęp do zbiorów USC Shoah Foundation – kolekcji przeszło 50 000 relacji. Nie sposób, abyśmy konkurowali z tak obszernymi zbiorami, zarejestrowanymi ponad 20 lat temu, gdy Ocalali byli w dobrej formie psychofizycznej. Dlatego od pewnego czasu w działaniach mających na celu rozwój zbioru przyjęliśmy zasadę komplementarności – jeśli w istniejących poza Muzeum zbiorach odnajdujemy luki, których wypełnienie mogłoby być szansą dla rozwoju Muzeum, podejmujemy prace z zakresu gromadzenia zbiorów cyfrowych, dzięki czemu możemy jako instytucja dołożyć naszą część do ochrony dziedzictwa Żydów polskich.

Charakterystyczna dla zbioru historii mówionej POLIN jest przewaga relacji uzyskanych od polskich rozmówców (ponad 450 wywiadów w ciągu 10 lat z ostatnimi żyjącymi Sprawiedliwymi). Jest jednak wielki plus takiej sytuacji – możemy jako instytucja w sposób wiarygodny przekazywać wiedzę o tym wszystkim, co składa się na ciągle żywą debatę publiczną wokół stosunków polsko-żydowskich podczas drugiej wojny światowej. Zebrane wywiady są świadectwem zarówno o wielkości człowieka, jego poświęceniu i ogromnej dobroci, jak i o podłości i drzemającym w nim ekstremalnym złu. Całe to skomplikowane zagadnienie prezentujemy w postaci opracowań historii ratowania Żydów na [portal](#)u.

O ile – zwłaszcza po dwóch latach realizacji programu muzealnego „Obcy w domu. Wokół Marca '68” – możemy stwierdzić, że w sposób pełny udokumentowaliśmy doświadczenie Żydów emigrantów z Polski, o tyle odczuwamy niedosyt, jeśli idzie o dokumentację współczesnej społeczności Żydów mieszkających w Polsce tu i teraz, często odkrywających swoje pochodzenie. Dlatego w nadchodzących latach, chcielibyśmy skupić wysiłki na rejestracji konstytuowania się tożsamości żydowskiej w jej bardzo różnorodnych przejawach – zwłaszcza wśród średniego pokolenia (roczniki powojenne) oraz pokolenia transformacji ustrojowej, wychowanego w pełnym dostępie do wiedzy o historii Żydów polskich i informacji o żydowskim pochodzeniu swojej rodziny. Równie istotną grupą do dokumentacji są potomkowie Żydów polskich – części goście muzealnego Centrum Informacji Historycznej. Rejestracja ich relacji stanowi nie tylko przedsięwzięcie z zakresu dokumentacji dziedzictwa żydowskiego, ale też uzupełnienie planów wystawienniczych Muzeum (zwłaszcza w kontekście planowanej ekspozycji o charakterze stałym, prezentującej rozproszenie Żydów z Polski po całym świecie). W tej grupie interesującymi nas rozmówcami są również dzieci i wnuki Ocalałych oraz Żydów emigrantów – wywiady z nimi to przyszły materiał do badań nad tożsamością i odbiorem wydarzeń historycznych przez różne pokolenia.

Wspomniane Centrum Informacji Historycznej to miejsce w Muzeum, w którym nie tylko udostępniamy naszym gościom zasoby (w aplikacji Centrum opublikowaliśmy część wywiadów wideo [POLIN](#) z timecodami i ich transkrypcje, można także zamówić do odstuchu relacje z USC Shoah Foundation), ale też tworzymy przestrzeń do dzielenia się swoją historią, a tym samym dajemy publiczności okazję do współtworzenia naszej kolekcji.

Na muzealny zbiór historii mówionej w POLIN patrzymy już z ponad dziesięcioletniej perspektywy instytucji, która okrzepła

organizacyjnie. Możemy więc wyciągać wnioski: co poszło dobrze, co źle. Bez wątpienia kilka razy byliśmy ofiarą naszego własnego charakteru – muzeum totalnego, które u progu otwarcia wystawy stałej (2014) funkcjonowało na najwyższych obrotach, realizując również liczne granty. W ściśle ustalonych harmonogramach i ambitnie zadeklarowanych wskaźnikach część wywiadów powstawała w niepotrzebnym pośpiechu i różnorodności metodycznej. Na zjawisko to miała też wpływ cyfrowa technika wytwórcza – pozwalająca na nieograniczone utrwalanie relacji, co powodowało rozrutność merytoryczną. Efekt jest taki, że część wywiadów została przeprowadzona bez odpowiedniej dociekliwości badawczej i jest obciążona wadami technicznymi (źle nagrany dźwięk, błędy w kadrowaniu i oświetleniu, nieostrości). Po latach jednak okazuje się, że i takie relacje zyskują status bezcennych (zwłaszcza, gdy rozmówca zmarł, a jego relacja na temat ważnych wydarzeń historycznych jest jedyną dostępną).

Obecnie wychodzimy z tzw. romantycznej fazy realizacji projektów historii mówionej (czyli realizacji wywiadów za wszelką cenę, bo rozmówcy zaraz odejdą z tego świata – określenie zawdzięczamy dr Dobrochnie Katwie i dr Joannie Wawrzyniak). Od kilku lat opracowujemy wywiady (prawie wszystkie relacje mają transkrypcje, gorzej z tłumaczeniami – tłumaczone są przede wszystkim krótkie biografie rozmówców i streszczenia wywiadów publikowane na portalu www.sztetl.org.pl), pozyskujemy od rozmówców zaległe autoryzacje wywiadów. Przymierzamy się do skonstruowania infrastruktury *online*, dzięki czemu możliwe będzie udostępnianie relacji w całości w internecie (póki co wykorzystujemy możliwość współpracy z bardziej doświadczonymi partnerami, na przykład z USC Shoah Foundation, co zapewni również bezpieczniejsze przechowywanie kopii zapasowej części wywiadów).

W gromadzeniu zbioru kierujemy się zasadami „mniej znaczy lepiej” i „mierz siły na zamiary”. Na [portal](#)u i w Centrum Informacji Historycznej udostępniamy więc wybór wywiadów (lub ich opracowań) reprezentatywnych dla danej grupy rozmówców, dbając o to, by były to materiały publikowane jednocześnie w polskiej i angielskiej wersji językowej. W ten sposób użytkownicy mogą wyrobić sobie pojęcie o charakterze naszego zbioru. Ustalamy priorytety krótkoterminowe, które zapoczątkują później w długofalowej polityce rozwoju zbiorów cyfrowych Muzeum. Tu znów powołam się na przykład dobrych praktyk programu „Obcy w domu. Wokół Marca '68” – w ciągu dwóch lat realizowaliśmy wywiady z rozmaitymi rozmówcami (emigrantami z bardzo różnymi doświadczeniami, polskimi świadkami Marca, dziećmi emigrantów), które bardzo wzbogaciły zarówno kolekcję Muzeum, jak i wystawę czasową otwartą w pięćdziesiątą rocznicę Marca oraz działania *online* upowszechniające wiedzę na temat tych wydarzeń. Dbamy o przemyślaną dokumentację i obronę metodologię: preferujemy pogłębiony wywiad biograficzny, w określonych przypadkach podejmujemy decyzję o realizacji wywiadów tematycznych (choć w naszym zbiorze najczęściej spotykane są wywiady biograficzno-tematyczne: na przykład rozmówca opowiada o swoim życiu przez pryzmat przeżyć wojennych, historii emigracji, zainteresowań kulturą żydowską).

W działalności programowej [POLIN](#) równie ważne, jak udostępnianie wywiadów, są praktyki ich czynnego przetwarzania. Na podstawie wywiadów i zdjęć z archiwów domowych rozmówców powstają więc etiudy filmowe, podcasty, reportaże literackie, pakiety edukacyjne, wirtualne wystawy, serwisy tematyczne *online*, publikacje w czasopiśmie (na przykład w „Midraszu”). W przyszłości mamy nadzieję opublikować wydawnictwa książkowe, e-booki, audiobooki. W upowszechnianiu treści korzystamy ze wszystkich

możliwych, odpowiednich w danym przypadku kanałów dystrybucji (strona główna i portale tematyczne Muzeum, kanały YouTube, media społecznościowe). Wywiady i ich przetworzenia są wykorzystywane w czasie obchodów licznych rocznic – w siedzibie Muzeum (na przykład plakaty z cytataми z wypowiedzi Ocalałych z Zagłady prezentowane przy kasach i w windach Muzeum w Międzynarodowy Dzień Pamięci o Ofiarach Holokaustu), w internecie – największą praktykę mają tutaj pracownicy portalu [Sprawiedliwi](#) (na fanpage'u portalu publikowane są nawet memy z wykorzystaniem relacji; po dłuższej dyskusji uznaliśmy, że forma ta nie urąga godności rozmówcy, a jest sposobem na dotarcie do najmłodszego pokolenia odbiorców oferty Muzeum).

Na co dzień ze zbioru historii mówionej najczęściej korzystają sami pracownicy Muzeum (wydawcy portali wiedzy, kustosze i opiekunowie zbiorów, kuratorzy, pracownicy edukacji). Na 130 zapytań zewnętrznych rocznie, dotyczących udostępniania zasobu cyfrowego [POLIN](#), około 30 dotyczy historii mówionej. Zgłaszają się do nas przede wszystkim dziennikarze, inne instytucje kultury i wydawnictwa, doktoranci, badacze, pisarze i artyści pracujący z tematami historycznymi. Poza własnym zbiorem wywiadów Muzeum udostępnia również relacje z projektów fundacji „Centropa” (60 relacji ocalałych Żydów) i projektu „Zapisywanie świata żydowskiego” Anki Grupińskiej (40 relacji Żydów polskich z pokolenia wojennego i tuż powojennego). Kwerendy oraz udzielanie informacji i licencji odbywają się za pośrednictwem kontaktu przez e-mail (na adres: digital@polin.pl). Istnieje możliwość udostępnienia całej relacji wideo przez serwer muzealny.

Stosunkowo często w swojej pracy opiekunowie zbioru historii mówionej mierzą się z dylematami etycznymi dotyczącymi realizacji wywiadów oraz ich udostępniania i upowszechniania.

Dotyczy to zarówno odczuć samych badaczy historii mówionej, jak i odpowiedzialności za godne upublicznienie czyjejś relacji.

Zastanawiamy się, na ile możliwe i niezbędne jest wnikać w intymne sfery życia rozmówców (na przykład życie rodzinne i zawodowe rozmówców, pytania o obrzezanie i związane z tym problemy podczas wojny, przywoływanie doświadczeń przemocy seksualnej lub szantażu stosowanych zwłaszcza wobec kobiet i dzieci żydowskich) oraz na ile nasz rozmówca jest wiarygodny i czy możemy mu zawierzyć.

Część badaczy realizujących wywiady z emigrantami Marca '68 wskazywała, że odczuwała początkową rezerwę swoich rozmówców, którzy potrzebowali więcej czasu, by zaufać badaczom z Polski. Wiarygodność badaczy finalnie potwierdzał fakt, że są pracownikami szacowanej, powszechnie cenionej instytucji kultury. Podobny mechanizm budowania zaufania część badaczy zauważyła podczas realizacji wywiadów z niektórymi polskimi rozmówcami, dla których z kolei pracownik POLIN początkowo był identyfikowany jako przedstawiciel instytucji żydowskiej, w domyśle Żyd. Takie sytuacje dają do myślenia, prowokują dyskusje w zespole na temat neutralności badacza, jego zaplecza, a nawet pochodzenia. Oczywiście, to przede wszystkim kompetencje i doświadczenie badacza pełnią kluczową rolę w profesjonalnej realizacji wywiadu.

Część badaczy zmaga się z poczuciem winy – zwłaszcza gdy zajmują się traumatycznymi wydarzeniami w relacjach polsko-żydowskich (uczucie to przybrało na sile na początku 2018 roku w czasie kryzysu politycznego pomiędzy Polską i Izraelem wokół nowelizacji ustawy o IPN). Część mierzy się z przekonaniem, że re-alizując dany wywiad, utrwalają szkodliwe stereotypy o Żydach (na przykład dla niektórych badaczy krępujące jest pytanie o działalność komunistyczną lub pozycję społeczną rodziców części rozmówców,

które może być odebrane jako powielanie stereotypu o żydokomunie). Wszystkie te problemy są rozwiązywane przede wszystkim w rozmowach między pracownikami, w tym z przełożonymi i dyrekcją. Wymiana doświadczeń ma pozytywny wpływ na umacnianie kompetencji badawczych. Staramy się raz na rok, dwa lata przeprowadzać ewaluację wywiadów z ekspertem zewnętrznym, dzięki czemu możemy spojrzeć na swoją pracę krytycznie, dokonać korekt.

Inaczej radzimy sobie z dylematami dotyczącymi udostępniania relacji, zwłaszcza w całości. Nie często, ale jednak zdarzają się przypadki, że rozmówcy podpisują zgody, nie zgłaszając zastrzeżeń do swoich wypowiedzi, a pracownicy Muzeum wiedzą, że ich upublicznienie może być szkodliwe (na przykład może ośmieszyć rozmówcę lub badacza, naruszyć zasady ochrony danych osobowych lub dobrego imienia osób wspominanych w wywiadach). W takich sytuacjach zachowujemy daleko idącą ostrożność, konsultujemy dany problem z historykami, metodykami historii mówionej, prawnikami, inspektorem ochrony danych osobowych. Istotna jest dbałość o dodanie komentarza przy danym wywiadzie przechowywanym w repozytorium cyfrowym Muzeum oraz uważne sprawdzanie wszelkich zgód i umów wynikających z realizacji wywiadu przed jego dalszym udostępnieniem. Kwestie problematyczne konsultujemy również z przedstawicielami innych instytucji gromadzących zbiory historii mówionej: pracownicy [POLIN](#) aktywnie biorą udział w szkoleniach, seminariach i konferencjach eksperckich, w tym organizowanych przez Polskie Towarzystwo Historii Mówionej.

MIASTO. OPOWIEŚCI ZMYŚŁOWE

PRAWOBRZEŻNA WARSZAWA WE WSPOMNIENIACH MIESZKAŃCÓW

[...]

Słowa „wspomnienia”, „opowieści”, „rozmowy” i wreszcie „historia mówiona” będą w tekście używane wymiennie. Należy jednak zaznaczyć, że choć są to rzeczywiście swego rodzaju opowieści wspomnieniowe, zapis ich snucia odbywa się w pewnych ramach metodologicznych. Linda Shopes określa historię mówioną (ang. *oral history*) jako samoświadomą, poddaną dyscyplinie rozmowę dwóch osób, prowadzoną z zamiarem zarejestrowania, a dotyczącą pewnych aspektów przeszłości, które uważają one za istotne historycznie (Shopes 2002).

W ramach takiego ujęcia mieści się projekt Archiwum Historii Mówionej, prowadzony w obrębie działów Muzeum Warszawskiej Pragi (będącego oddziałem Muzeum Warszawy). Ma on na celu nagrywanie, archiwizację oraz udostępnianie wspomnień dawnych mieszkańców prawobrzeżnych rejonów miasta. Są to przede wszystkim wywiady biograficzne i pogłębione z osobami urodzonymi przed drugą wojną światową, w okresie okupacji i krótko potem, koncentrujące się zwłaszcza na związkach rozmówców z Pragą. Oprócz utrwalenia relacji naocznych świadków historycznych wydarzeń, zamierzeniem projektu jest dotarcie za pośrednictwem doświadczenia biograficznego rozmówcy do historii społeczności – historii rozgrywającej się na poziomie lokalnym.

Założenie dotarcia w pierwszej kolejności do najstarszego pokolenia mieszkańców prawobrzeżnej Warszawy nie wymaga, jak się zdaje, szczególnych uzasadnień. W miarę rozwijania się projektu planowane jest też objęcie zainteresowaniem działalnością instytucji lokalnych (na przykład lokalnych towarzystw przyjaciół, szkół, ośrodków kulturalnych) z kolejnych okresów historycznych oraz doświadczeń życia codziennego w realiach kulturowych i geograficznych poszczególnych rejonów prawobrzeżnej Warszawy.

Przytoczone tu opowieści są nie tylko przestrzenne, ale też zmysłowe. Moim zamysłem jest bowiem skupienie się na tych fragmentach wspomnień, w których pojawiają się doświadczenia angażujące przede wszystkim zmysły słuchu, węchu, smaku (w mniejszym stopniu także wzroku i wrażeń dotykowych), a tym samym zwrócenie uwagi na codzienne, cielesne praktykowanie „przestrzeni przeżywanego oraz niepokojącej bliskości miasta” (Certeau 2008, s. 98).

Przy takim określeniu zainteresowań dochodzi do ciekawego spotkania dwóch obszarów odrzuconych bądź zdominowanych – warszawskiej Pragi, do niedawna niecieszącej się dobrą opinią części miasta (zob. Libura 1990, Lewicka 2004), i dziedziny zmysłów postrzeganych jako „pierwotne” czy „niższe” wobec zmysłu wzroku. Historia mówiona, której jeden z korzeni sięga zaangażowanego społecznie nurtu „historii oddolnej” (*history from below*), stawiającego sobie za cel oddanie głosu nieuprzywilejowanym grupom społecznym (zob. Kurkowska-Budzan 2003), staje się w tym polu doskonałym narzędziem pracy. W obrębie historii jako nauki dowartościowany zostaje przekaz ustny, a wraz z nim pamięć jednostki jako wiarygodne źródło historyczne (Filipkowski 2010). Owo rozumienie relacji jako źródła idzie nawet dalej, wykracza poza pojęcie „wiarygodności” i wydobywa wartości innego rodzaju. Jednocześnie w centrum zainteresowań badań prowadzonych w tym nurcie pojawiają się tematy dotychczas nieobecne bądź słabo udokumentowane: historia kobiet, dzieciństwa, ubioru (zob. Taylor 2001), a w końcu także codzienność i sposoby jej doświadczania/przeżywania (zob. Domańska 2005).

Ważnym aspektem funkcjonowania historii mówionej w dalszej fazie procesu badawczego jest zauważenie pozatekstowych jakości materiału, jaki pozostaje po spotkaniu, i włączenie ich do „odczytania” całości. Włoski historyk Alessandro Portelli

podkreśla, że w obrębie zainteresowań badacza, obok treści wspomnień znajdują się czynniki związane z ich dźwiękowym bądź audio-wizualnym zapisem, które to utrwalenie staje się źródłem i zostaje poddane procesowi analizy. Portelli zwraca uwagę na emocje zawarte w głosie, ton, tempo wypowiedzi, chwile wahania i milczenia oraz znaczenia, jakie niosą ze sobą wymienione właściwości głosu (Portelli 2008). Moim zamysłem nie jest szersze omówienie tej kwestii. Chciałabym raczej widzieć ją jako otwarcie na zmysłowy aspekt poznania. Wyraźne pobudzenie i słyszalny w późniejszym nagraniu uśmiech, z jakim niektórzy rozmówcy opowiadali o smakach dzieciństwa, czy lekki, ale często również słyszalny grymas pojawiający się na twarzy przy wspomnieniu nieprzyjemnych zapachów, by wymienić tylko te najłatwiej zauważalne i wyraźnie kontrastowe, były dla mnie jedną z inspiracji do przyjrzenia się doświadczeniom zmysłowym obecnym w opowieściach.

Materiałem wyjściowym stało się dwadzieścia sześć rozmów z dawnymi mieszkańcami Pragi. Jako pracownica [Muzeum Warszawskiej Pragi](#), część rozmów, do których się odwołuję, przeprowadziłam osobiście. Pozostałe wywiady zostały przeprowadzone (i jako oddzielny zbiór zachowane w Archiwum Historii Mówionej) przez studentów IEiAK UW w ramach prac grupy laboratoryjnej „Historia mówiona jako obiekt muzealny”, którą wraz z Jolantą Wiśniewską prowadziłam w latach 2009–2011. W lekturze transkrypcji i uważnym słuchaniu nagrań poszukiwałam wypowiedzi, w których zostają przywołane doświadczenia cielesne i wrażenia zmysłowe. Interesowały mnie przede wszystkim zapachy, dźwięki i smaki. Nie chcąc pomijać sfery wizualnej, zwracałam jednak uwagę także na szczególne obrazy czy nawet miejskie spektakle. W odwołaniu do założeń „geografii zmysłowej” Paula Rodawaya, który twierdzi, że wszystkie zmysły są geograficzne (lub przestrzenne) i „każdy

z nich pomaga człowiekowi orientować się w przestrzeni, uświadamiać sobie relacje przestrzenne i doceniać zalety poszczególnych miejsc” (Rodaway 1994, cyt. za: Macnaghten, Urry 2005, s. 149), zamierzałam podjąć próbę wyodrębnienia zmysłowych charakterystyk Pragi, ich powiązań i znaczeń. Za tym miało pójść takie nakreślenie krajobrazu dawnej Pragi, który uwzględnia jakości zapachowe (*smellscape*) i dźwiękowe (*soundscape*), a do pewnego stopnia także i smakowe, charakterystyczne dla danego miejsca i czasu. W wybranych fragmentach jest to przede wszystkim Stara i Nowa Praga, a także Szmulowizna oraz Kamionek, czyli najbliższe Pradze, ale jednak odrębne historycznie rejony, do których nieraz odnoszą się prezentowane opowieści. Ich czasokresem jest w większości okres przedwojenny i czas okupacji, a także okres następujący zaraz po wojnie. W zorientowaniu się, którego z okresów dotyczy wypowiedź, o ile nie jest to zaznaczone w komentarzu, pomóc ma każdorazowo podawany w cytacie rok urodzenia rozmówcy.

Ostatecznie – podczas kolejnej lektury wybranego z rozmów materiału – zdecydowałam się uczynić powyższy zamysł tylko jednym z elementów analizy, w prezentacji zaś i tekście podjąć wstępne rozpoznanie dotyczące wspomnień, w których przywołane zostają doznania zmysłowe. W ten sposób, na podstawie analizowanych opowieści, wyodrębniłam cztery główne kategorie, w których ujawnia się interesująca mnie zmysłowość ludzkiego doświadczania otaczającego świata. [...]

Pierwszą kategorię przywoływanych doświadczeń, wyróżnioną ze względu na „przedmiot” odniesienia interesujących mnie wrażeń, który stanowi przestrzeń miejska warszawskiej Pragi, nazwałam **zmysłowością przestrzenną**. Przez jej wyodrębnienie staram się zwrócić uwagę na rolę, jaką w kształtowaniu specyficznego charakteru miejsca mogą odgrywać usytuowane

przestrzennie bodźce, oddziałujące na zmysły mieszkańca okolicy czy choćby przechodnia.

Weronika Ślęzak-Tazbir i Marek S. Szczepański zauważają, że ze wszystkich pięciu zmysłów najlepszy ogląd przestrzeni i zjawisk w niej zachodzących zapewnia zmysł wzroku i dotyku, zaś „dużo trudniej poznawać przestrzeń za pomocą słuchu, a już całkiem niemożliwe wydaje się smakowanie przestrzeni, nawet jeżeli jest to przestrzeń całkowicie uczłowieczona. Również zmysł węchu mógłby się wydawać zupełnie bezużyteczny w percepcji przestrzeni ze względu na swoją ulotność, tymczasowość. A jednak zapach przestrzeni, gdy skoncentrować się na nim, jest czasem bardziej charakterystycznym landmarkiem aniżeli niejeden budynek czy droga” (Ślęzak-Tazbir, Szczepański 2008).

W realiach praskich jest to szczególnie wyraźne w przypadku dwóch zakładów: rzeźni praskiej, funkcjonującej pomiędzy ulicami Okrzei, Sierakowskiego i Wrzesińską od lat dwudziestych do siedemdziesiątych XX wieku, oraz fabryki Wedel, działającej na Kamionku również od lat dwudziestych po dziś dzień. Co prawda, jednocześnie wskazują one, że niekoniecznie tylko zapach może pełnić tę funkcję:

To tutaj, w tym narożniku była, była rzeźnia, warszawska rzeźnia. Tutaj były chlewnie, to znaczy budynki, gdzie... żywiec, te zwierzęta przeznaczone na rzeź, sprowadzali, właśnie kolejką tą wąskotorową, bo były wagony takie towarowe. To było bardzo przykre, dlatego, że te biedne krowy, wie pani, ryczały, bo one nieraz długą podróż przebywały, głodne, nienapojone. Poza tym zwierzę podobno czuje, że jedzie na śmierć, więc strasznie, okropnie myśmy to przeżywali, okropnie, bo one... (ze wzruszeniem – przyp.

K.K.Z.) tak jakby płakały, wie pani, te krowy, pamiętam te jęki tych krów, tych baranów też... (A.G., ur. 1925)

W ten sposób o okolicy miejsca swojego zamieszkania opowiada jedna z dawnych mieszanek Starej Pragi, przywołując słyszalną obecność rzeźni jako jeden z istotnych elementów opisu. Sposób jej funkcjonowania musiał wywierać silne wrażenie, skoro wspomnienia o podobnym zabarwieniu pojawiają się także w innych opowieściach.

Wspomnieniom fabryki Wedla, jak się łatwo domyślić, towarzyszą wrażenia przywoływane z zupełnie innym nastawieniem i zabarwieniem emocjonalnym:

To jeziorko, które [...] jest w parku Paderewskiego, to właśnie prawie nasze okna wychodziły na to jeziorko. A teraz tam, na tym, z jednej strony jeziorko jest park, a z drugiej strony jest ulica Wedla! Bo obok jest fabryka wyrobów Wedla. Te zapachy tośmy codziennie wąchali, **za darmo**.

Wspaniałe przecież wyroby Wedla. Tak, że chodziliśmy do parku nie tylko oglądać kwiatki, ale i wąchać Wedla. (D.B., ur. 1925)

Słowa „za darmo” są wyraźnie podkreślone przez sposób ich wypowiedzenia, co wzmacnia całościowy efekt przywołania czerpanej w dzieciństwie przyjemności. Zapach czekolady – nieodłączny od fizycznej obecności fabryki, która sąsiadowała z nieistniejącym już dziś domem rozmówczyni, zlokalizowanym po przeciwnej stronie ulicy Grochowskiej – również w tym fragmencie jest istotną charakterystyką okolicy domu. [...]

We wspomnieniach przyporządkowanych do kategorii zmysłowości przestrzennej znajdują się też bardziej ogólne charakterystyki rejonu Pragi:

Ponieważ Praga była taką dzielnicą, która miała dość dużą sieć kolejową, no to z kolei gwizd lokomotywy. W tej chwili przy dobrej pogodzie, jak jest tak w miarę założmy cicho, w godzinach nocnych czasami, to gdzieś tam jeszcze słychać z daleka jadący pociąg, ale brakuje właśnie tego gwizdu tej lokomotywy [...] to charakterystyczne, prawda, sapanie tego parowozu – jest to atrakcja, no, w mieście już się tego w tej chwili, w ogóle nie tylko w mieście, w ogóle już się tego prawie nie słyszy. (J.N., ur. 1947)

Na pierwszy plan w tej wypowiedzi przebija się zmiana, która się dokonała w przestrzeni dźwiękowej (*soundscape*) Pragi, choć nadal jest ona otoczona siecią kolejową, i towarzysząca jej nostalgia. Według Michela de Certeau „[...] miejsca, w których żyjemy, są jakby obecnościami nieobecności. Pokazuje się to, co już niewidoczne: «Widzi pan, tutaj było...», ale już tego nie widzimy” (Certeau 2008, s. 109). [...]

Kończąc namysł nad kategorią zmysłowości przestrzeni, chciałabym przytoczyć jeszcze jedną wypowiedź [...]:

... ale ja pamiętam, że jak się wyglądało przez okno, na tej Radzywińskiej [...] tam jest dojście do cmentarza na Bródnie, więc często na tej naszej ulicy, na tej Radzywińskiej, taki pogrzeb, kondukt żałobny, pogrzebowy. I to były te karawany, teraz już tego nie ma, konie ciągnęły, na czarno tam przykryte, karawan był taki zastonięty, znaczy z dachem, z taką,

takimi ozdobami bocznymi, jakieś czarne kiry i tam srebrne ozdoby. I konie miały też takie pióropusze i, i też na czarno były tam przykryte, no i za tym szli ludzie, znaczy ten pogrzebowy orszak[...] to była też jakaś taka atrakcja, bo konie były, jak bogatsze, to w cztery konie ciągnęły, no, a jak biedniejsze, to tam dwa konie. I te, te, te srebro i czarne, to tam wisało, obwieszane, a w środku była ta trumna, tak. (O.C., ur. 1926)

Powyższy opis jest kontynuacją opowieści o domu rozmówczyni i ściśle powiązanej z nim okolicy – funkcjonowaniu podwórza i zakładów zlokalizowanych w parterach. W jednym z pomieszczeń mieściła się bożnica użytkowana przez mieszkających w domu Żydów. Mówiąc o niej w kontekście układu podwórza, rozmówczyni wspomina:

[Z] dzieciństwa pamiętam, że zmarła jakaś Żydówka, no, bo to Żydzi tam mieszk... dużo było Żydów. No i ten pogrzeb. I to było takie jakieś niesamowite przedstawienie, bo to były tak zwane „płaczki”, na taki pogrzeb, i tak pamiętam, jak dziś, jak to było, że z drugiego podwórka właśnie ten kondukt jakby się zbliżał i przed trumną szły takie, ubrane jakoś, one peruki miały, na czarno ubrane, i płakały, i krzyczały, i wyły, tak jakby roz... wykazy... nie rodzina, bo to nie była rodzina, tylko to, taki ceremoniał był, wynajęte płaczki, które, właśnie ta trumna była wyprowadzana z tą, no, był przecież cmentarz żydowski w Warszawie. No, ale ja tylko pamiętam, te, to takie było jakieś dziwne widowisko, ponure, one tak szarpały, krzyczały, tam się, jakby, tego, a rodzina gdzieś tam z tyłu szła. (O.C., ur. 1925)

Dopiero potem następuje przytoczony wcześniej fragment dotyczący pogrzebów w obrządku katolickim, opisujący malowniczość karawanów i ciągnących się za nimi konduktów pogrzebowych. Co ciekawe, oba są określone jako widowiska, jednak drugi obraz zawiera dodatkowo komponent dźwiękowy, który zostaje wydobyty na pierwszy plan „obrazu”.

Chciałabym oba powyższe opisy swoistego spektaklu, rozgrywającego się zapewne dość często przed oknami domu rozmówczyni, uczynić łącznikiem z następną wyodrębnioną przeze mnie kategorią: **zmysłowością „inności”**, która odnosi się do społeczności odmiennych kulturowo od społeczności rozmówcy. Mimo że jest to najmniej liczny ze zbiorów fragmentów w zaproponowanym uporządkowaniu, wydaje mi się bardzo istotny. Zamysłem jego utworzenia nie była jednak chęć uwzględnienia charakterystycznego dla międzywojennej Pragi niejednolitego charakteru narodowościowego i wyznaniowego. Wręcz przeciwnie, podjęłam próbę wyróżnienia tej kategorii dostrzegłszy, że określenie „inności” następuje przede wszystkim przez postrzeganie zmysłowe codziennych, a jeszcze częściej – świątecznych praktyk, zwłaszcza licznej przed wojną społeczności żydowskiej.

[...]Jeden z rozmówców z rejonu Nowej Pragi wspomina:

Myśmy chodzili do kościoła, tu na Ratuszowej do Matki Boskiej Loretańskiej albo na Szwedzką do tzw. kapliczki. Ale my jako dzieciaki, chłopaki, nas to bardzo interesowało ten ich sposób modlitwy. Taki kwadrat sobie na czoło zakładali, wiązali takimi czarnymi jakimiś wstążkami, taki biało-czarny, chałat to się nazywało, zakładali na siebie, stojąc bokiem, cały czas się tak kiwał. No to była ciekawostka. (R.D., ur. 1929)

Ciekawe jest każdorazowe zamknięcie fragmentu określeniem sytuacji ciekawostką bądź atrakcją. Ten sam rozmówca w podobny sposób wspomina też odwiedziny w żydowskich domach w czasie szabatu:

Co jeszcze ciekawe z tego mojego podwórka. Żydzi w sobotę nie palili ognia. W pewnym okresie ja już taki po śmierci ojca, to chodziłem po tych żydowskich mieszkaniach i paliłem im ten ogień. Zawsze tam dali 20 groszy, 10 groszy, 15, zależy, no i dawali taką okrągłą macę. Ciasto takie kruche, to bardzo smaczne było. I to było takie okrągłe, duże było – 30, 40 centymetrów średnicy. No to też dla nas była taka wielka atrakcja. (R.D., ur. 1929)

Choć powyższe wspomnienie nie tworzy rozbudowanego opisu, który sam w sobie może oddziaływać silnie także na zmysły słuchacza, myślę, że przez określenie wielkości, kształtu, konsystencji i ocenę smaku, oddaje choć w pewnym stopniu doświadczenie, które leży u jego podstawy.

Podobnym wspomnieniem dzieli się też rozmówczyni z ulicy Radzymińskiej. W jej przypadku jest ono podkreślone przez znów nieco nostalgiczne zapewnienie „nigdy już, mówię, takich nie jadłam”:

Mironer, to był, miał ten sklep spożywczy, piekarnia, to zawsze nam przysyłał na święta macę, jak ich były święta, to te mace były, ale to bardzo smaczne były mace, no i, i chatki to właśnie na niedzielę, w niedzielę to tam się kupowało chatki, bo to były takie, nigdy już, mówię, takich nie jadłam, zawsze się nabieram, że: Ach, kupię chatkę, no, to

to będzie! A to było zawsze na niedzielę, była ta chatka do, do śniadania oprócz jakichś bułeczek. (O.C., ur. 1926)

Ciekawe, że obok wizualnego spostrzegania odrębności, które w niniejszym tekście jedynie sygnalizuję, pojawiają się w obrębie tej kategorii przede wszystkim smaki i dźwięki. Większość zbioru owych wrażeń przyporządkowanych zmysłowości „inności” to wspomnienia przede wszystkim dwojga cytowanych powyżej rozmówców. Myślę, że wpływa na to fakt bliskiego sąsiedztwa. W obu przypadkach domy rozmówców były w dużej części zamieszkane przez rodziny żydowskie, co z pewnością sprzyjało bardziej intensywnym kontaktom. Jednak także w innych rozmowach pojawiają się wspomnienia, w których główną rolę odgrywa spostrzegalna odrębność, jak w poniższym opisie parkowego zieleńca znajdującego się w okresie międzywojennym i krótko po wojnie w środkowym obszarze ulicy Targowej, który dziś zajmują tory tramwajowe:

Pamiętam jedno. Było bardzo dużo żydowskich dzieci. Tych żydowskich nianiek. Tam właściwie częściej słyszało się jidysz niż polski. To pamiętam dokładnie. Zresztą zawsze pytałem, dlaczego oni mówią inaczej, dlaczego ja ich nie rozumiem? (A.S., ur. 1933)

Niektórzy rozmówcy próbują też naśladować słyszane wówczas dźwięki i sposoby zachowania:

Handel uliczny był też. Żydzi się tym zajmowali. Oni, pamiętam mieli takie wózki, no i ta-kie: Handele! handele! Tak krzyczeli: handele! Żeby było słychać. I kartofle

wozili, i śledzie uliki wozili. Pamiętam, beczkę miał. (R.D., ur. 1929)

Specyficzne sformułowania i akcent czy brzmienie języka wyodrębniają w przytoczonym wspomnieniu postać żydowskiego handlarza. Handel uliczny czy mobilne usługi proponowane w kolejnych podwórkach były powszechnymi zjawiskami, nieprzypisanymi jednak do tej jednej grupy. Jeden z rozmówców wspomina na przykład mężczyznę, chodzącego z warsztatem na plecach i rozkładającego swój zestaw pracy w podwórzu, którego obecność oznajmiały charakterystyczne dźwięki:

Bęg, bęg, wchodził do podwórka, pang, pang, pang, pang, pang. Jak zadzwonił, wszyscy wiedzieli, że już jest. Każdy zlatywał, dawał mu ten nóż do naostrzenia, nożyk do, do... maszynek do mielenia mięsa dawali mu i on, prawda, pobierał opłatę. Ale to było tylko tego – przyszedł, zadzwonił, bęg, bęg, bęg, wszyscy już lecieli. A on z tego żył. (Z.G., ur. 1937)

Bohaterowie takich opowieści, choć często wspominani jako swego rodzaju atrakcje dzieciństwa, stanowili element codzienności w szeregu realiów i zjawisk charakterystycznych dla okresu przedwojennego. Na podstawie zebranych wspomnień postanowiłam zatem wyróżnić **zmysłowość codzienności** jako kategorię odnoszącą się do realiów życia rozmówców. Przyporządkowuję jej wrażenia zmysłowe specyficzne nie dla konkretnych miejsc czy rejonów, choć w ich kontekście przywoływane, ale raczej dla sposobów funkcjonowania powszechnie wykorzystywanych urządzeń oraz istniejącej infrastruktury.

Działanie konfiguracji tych elementów opisuje jedna z rozmówczyń:

Natomiast pamiętam też ulicę Radzywińską, to jeszcze za moich czasów, jak ja się urodziłam i później jeszcze do szkoły zaczęłam chodzić, to były kocie tby, cała Radzywińska to były kocie tby. I nie było kanalizacji, tylko były takie rynsztoki, dość głębokie, tak, jak były tutaj te kocie tby i słyszeć było, na przykład, furmanki takie z, bo później dopiero wprowadzono, nawet, na furmanki, przewożące towary czy węgiel, koła gumowe, a to były takie obręcze metalowe. Więc to tak, jak dziś słyszę też, że to taki huk był, bo myśmy na pierwszym piętrze, mieliśmy to mieszkanie od frontu, więc ten huk był taki. (O.C., ur. 1926)

Podobnego rodzaju, choć angażujące inny zmysł, jest też kolejne wspomnienie:

Poza tym zapachy – zapachy to są dorożki, to są końskie odchody, to jest też, hmm, w latach pięćdziesiątych to na Pradze była normalna rzecz, były postoje dorożek [...]. Były i samochodowe takie taksówki, że tak powiem, bagażowe, ale i transport końmi był bardzo popularny, bo i węglarze węgiel rozwozili wozami zaprzężonymi w konie [...] To inaczej to wygląda, bardziej się dba w tej chwili, żeby to, prawda, nie śmierdziało, nie brudziło. Natomiast kiedyś specjalnie nie zwracano na to uwagi, no. Koń był koń, był to kawałek środowiska i miał swoje potrzeby, i nie wybierał miejsca, gdzie ma się załatwić. Tam, gdzie potrzebował, tam się załatwił, resztę samochody

rozjeździły i tak to było, no. Ciec rano sprzątnął resztkę.
(J.N., ur. 1947)

Oba fragmenty relacji zawierają odniesienie do współczesnych realiów. Pewne jakości zostają wyartykułowane poprzez zmianę, jak choćby bruk na ulicy Radzymińskiej, która dziś jest w całości wyasfaltowana, bądź zostają wprost zestawione z dzisiejszymi praktykami, jak w przypadku konnych powozów, które pełnią inną funkcję niż wówczas.

Zniknęły też pewne codzienne rytuały, które – choć być może trudno byłoby im nadać taką rangę, jak dźwiękowi dzwonów kościelnych małego miasteczka – miały jednak swoje znaczenie w ówczesnym krajobrazie dźwiękowym:

Pamiętam, że tam był taki sklepik, no bo pamiętam, jak przywozili mleko, to przywozili w takich bańkach metalowych. To jak te bańki, wie pani, z wozu, też koniem, z wozu zdejmowali, to o chodnik tak wiu, wu, wu i już spania nie było. (R.C., ur. 1929)

[...]

Innym razem terazniejsze odczucie jakiegoś smaku czy zapachu, jak w przypadku Proustowskiej magdalenki, przywołuje przeszłą rzeczywistość. „Zapach ma tę moc przywracania przeszłości, ponieważ – w odróżnieniu od obrazu – jest skrótowym zapisem doświadczenia, które pozostało zasadniczo niezinterpretowane i nierozwinięte” (Tuan 1993, cyt. za: Urry 2009, s. 138). Tak właśnie zadziałała „pamięć zmysłowa” w przypadku poniższego wspomnienia, kiedy zapach nafty, napotkany po wielu latach w zupełnie innych okolicznościach, przywołał wspomnienie

doświadczenia związanego z niewielkim sklepikiem przy ulicy 11 Listopada:

Ale właśnie zapachy, które były w tej mydlarni, czyli były, pachniała tam nafta, były sprzedawane farby klejowe, które też miały charakterystyczny zapach. [...] Pani w mydlarni, pani Domańska, bo pamiętam jej nazwisko, doskonale znała się na wszystkich proporcjach. Jak człowiek powiedział, że taki pokój tam 20 metrów – o, proszę pana, to tyle tego, tyle tego, tyle tonu, tyle takiej farby, tyle innej farby, tyle mydła. No, i to człowiek tam kupował, w domu to tam zamieszały i już mamy, prawda. Potem weszły jakieś farby „maluj sam” i, ale to wszystko, wszystkie te produkty miały jakieś takie charakterystyczne zapachy, ale dominującym zapachem tej mydlarni to była ta beczka z tą naftą, i ja pamiętam ją do dzisiaj – stalowa beczka w rogu tego sklepiku zaraz przy wejściu. (J.N., ur. 1947)

Jakkolwiek przywołane tu smaki, zapachy i dźwięki stanowiły element codzienności i ich wspomnienie pojawia się w opowieściach w różnych wariantach, to są one jednak mniej powszechne niż czynnik angażujący zmysł wzroku: opis krajobrazu, wyglądu domu, okolicy czy używanych sprzętów. Należy zatem zwrócić uwagę na pewną indywidualną wrażliwość rozmówców na te aspekty doświadczenia. [...]

W wybranych przeze mnie opowieściach zawiera się też cały zbiór wspomnień, których nie sposób pominąć ze względu na ich wyrazistość i charakter, reprezentatywny dla okresu, na jaki przypadło dzieciństwo i wczesna młodość większości moich rozmówców. Chodzi oczywiście o czas wojny i okupacji, wydarzenia odwracające

zwykły porządek rzeczy. W zakresie interesujących mnie aspektów zmienia się choćby funkcjonowanie i wartościowanie przestrzeni miejskiej, bazarów, sklepów, lokali usługowych, a także – limitowane zaciemnieniami i godzinami policyjnymi – rytm życia codziennego. Wrażenia odnoszące się do tych specyficznych realiów i sytuacji przyporządkowuję kategorii zmysłowości wojny i okupacji, starając się zwrócić uwagę na rolę kontekstu. W tym wypadku jest to kontekst polityczny, który kształtując realia codzienności w jej wymiarze materialnym, stwarza pewne spektrum możliwych doświadczeń zmysłowych.

Ogromną rolę odgrywają wspomnienia smaków wydobytych przez brak, który jest częścią wojennych i okupacyjnych realiów. Niedobór żywności w ogóle, a tym bardziej pokarmów w jakkolwiek urozmaiconej formie, sprawia, że odczucie głodu staje się codziennym doświadczeniem znakomitej większości mieszkańców miasta:

Moja mama gdzieś zdobyła czy kupiła dwie średniej wielkości cebule, które pokrajała, wrzuciła do miseczki i to zalała olejem rzepakowym nierafinowanym w kolorze ciemnobrązowym. Bez soli, bez niczego. I dała dwie łyżki, jedną mnie, jedną mojej siostrze i myśmy to spałaszowali. Zwykłą cebulę zalaną olejem. Bez soli, bez chleba, bez niczego. Ten smak cudowny będę pamiętał zawsze. (A.F., ur. 1935)

[...]

Choć [...] wspomnienia wojenne i okupacyjne stanowią niezwyczajnie ciekawy zbiór, pozwalający przy tym zgłębiać doświadczenie codzienności tego czasu, nie będę w tym miejscu omawiać ich szerzej. Chciałabym jedynie zwrócić uwagę na jeszcze dwie istotne

dla mnie własności tychże relacji. Pierwszą z nich jest niesłyszana trwałość zapamiętanych wrażeń zmysłowych, na co bez wątpienia wywarła wpływ przeżyta trauma:

No jeszcze nie raz klęczałyśmy z moją mamą i modliłyśmy się, słysząc jak... jak dokonują egzekucji na ulicy Radzywińskiej koło Wału. To jest tam w stronę Targówka. Tam jest do dnia dzisiejszego jest... Bogu dzięki... ludzie dbają... tam jest płyta pamiątkowa... myśmy to słyszały w mieszkaniu...

Jak Niemcy wchodzili po schodach, bo powiedzmy do kogoś tam na rewizję, akurat może nie do nas, ale piętro wyżej, to ja do dzisiaj pamiętam te buty oficerki, które stuknęły o te schody... Tak samo do dzisiaj pamiętam i mam skojarzenia z czasów tamtych jak słyszę... tak... jadący... lecące samoloty, ale tak bardzo wysoko i tak wydają jakiś taki dźwięk takie pikowanie, nie wiem jak to nazwać w każdym bądź razie... Jak tak normalnie samolot przeleci, to nie, ale jak tak jedzie powoli, leci powoli tak nad domami to... mam skojarzenia takie, że zaraz się obniży i zaraz będą te bomby leciały... (Z.K., ur. 1933)

Zarazem warto zwrócić uwagę na widome powiązanie wydobywanego z pamięci wrażenia z reakcją cielesną, która często towarzyszy samemu wspomnianiu, jak, na przykład, obecne w poście i głosie napięcie, towarzyszące nasłuchiowaniu.

Drugą własnością analizowanych przeze mnie relacji, na którą chciałabym rzucić snop światła, jest zmiana w funkcjonowaniu, na poziomie zarówno użytkowym, jak i skojarzeniowym, nawet najbardziej znanych miejsc i szlaków. Szczególnie wyraźnie widać

to w przypadku obserwacji prowadzonej z okien przy ulicy Radzy-
mińskiej, kiedy kondukty pogrzebowe zastępuje innego rodzaju
przemarsz:

A, z kolei w czasie okupacji, jak się zaczęła wojna, to też
przez tą Radzymińską [...] codziennie rano oddział Niem-
ców szedł. Taki, ponieważ oni zajęli tę naszą szkołę na
Otwockiej. Ale dlaczego oni tak chodzili? W każdym razie
„Heili, heilo” śpiewali, ja to (śmiech), jak od razu to sły-
szę, czy na filmie, czy coś, to już widzę ten właśnie nie taki
duży oddział. Oni tam widocznie mieli, no, ranny taki prze-
marsz. I tak człowiek ze zgrozą, wszyscy w tych oknach
siedzieli i ze zgrozą patrzyli na tych „Heili, heilo” i masze-
ro... tak pięknie maszerowali. Dobrze ubrani, tak to czło-
wiek patrzył: „Boże, jaka to siła, potęga, w jakim tempie
nas tutaj...”. [O.C., ur. 1926]

Przedstawiona propozycja ujęcia opowieści zmysłowych,
występujących w tytule tego artykułu, w ramy czterech kategorii –
**zmysłowości przestrzennej, zmysłowości „inności”, zmysłowości
codzienności oraz zmysłowości wojny i okupacji** – jest wstępną
próbą analizy historii mówionych ze zbioru [Muzeum Warszawskiej
Pragi](#), uwzględniającą obecność wrażeń zmysłowych we wspo-
mnieniach dawnych mieszkańców. Podejmując ten temat, zadałam
sobie pytanie, czy można wyjść poza rekonstrukcję i klasyfikację
zmysłowego świata przeszłości.

[...] Prezentując wyniki z analizy zestawienia i katego-
rie, chciałabym na tak postawione pytanie odpowiedzieć twier-
dząco, a zatem poddać pod rozagę niekiedy trudną do zwer-
balizowania, ale jednak silnie obecną cielesność doświadczania

przestrzeni i miejskich praktyk. Niech stanie się to bodźcem do
wyeksponowania zmysłowych – dźwiękowych, olfaktorycznych
itd. – aspektów funkcjonowania miejsc i obszarów jako prze-
strzeni wyodrębnionych i znaczących. Tym bardziej należy włą-
czyć je w opowieść o mieście i konkretnym jego rejonie, jakim
jest warszawska Praga.

„Przeszłość to obcy kraj” – myślę, że słowa zaczerpnięte
z powieści Leslie Polesa Hartleya, które stały się tytułem książki
Davida Lowenthala, poświęconej procesom pamięci i zapomnienia,
oddają dystans, jaki powstał pomiędzy dniem dzisiejszym a okresem
przedwojennym. Ciekawym wątkiem w tym kontekście, zwłaszcza
ze względu na powiązanie prezentowanych tu materiałów z powsta-
waniem ekspozycji [Muzeum Warszawskiej Pragi](#), byłaby kwestia
„odtwarzania” przeszłości. Ma to pozwolić nie tyle na poznanie hi-
storii, ile właśnie na jej doświadczanie (zob. Domańska 2006).

Jednocześnie rodzi się kolejne pytanie – o to, jak historia
jest doświadczana i „myślana” na poziomie codzienności.

Tekst jest skróconą wersją
artykułu, który został opubli-
kowany pod tym samym tytu-
łem w numerze 2. czasopisma
„Kultura Miasta” z 2011 roku.
W przedruku pominięto więk-
szość przypisów.

MIĘDZY POKOLENIAМИ

DZIECIŃSTWO NA PODLASIU W OPOWIEŚCIACH JEGO NAJSTARSZYCH MIESZKAŃCÓW

Latem 2017 roku pojechaliśmy na Podlasie. Realizując projekt „Między pokoleniami. Etnografia i dziedzictwo”, chcieliśmy porozmawiać z najstarszymi mieszkańcami dwóch gmin (Gródek i Michałowo) o tym, jak wyglądało dzieciństwo ich samych i ich dzieci. Pytaliśmy, w co się bawili, skąd brali zabawki, czy mieli jakieś obowiązki i jak wyglądało ich dzieciństwo na co dzień. Chcieliśmy się też dowiedzieć, jakie mają wspomnienia związane ze swoimi dziećmi, z ich narodzinami, pierwszymi latami życia, jak pamiętają zwykłe dni opieki nad niemowlęciem. W opowieściach szukaliśmy tego, co

mogłoby być ciekawe dla współczesnych matek i ojców. Ideą, jaka nam przyświecała podczas planowania działań, było przede wszystkim dowartościowanie wiedzy i doświadczeń najstarszych mieszkańców podlaskich wsi. Dla nas – autorów tego tekstu – nie była to pierwsza wyprawa na Podlasie, w zespole były też osoby znające ten region, a nawet jedna pochodząca z podlaskiej wsi, pozostali jednak Podlasie, niezwykle zróżnicowane językowo, kulturowo i religijnie, odwiedzili po raz pierwszy. O zespole opowiemy jednak za chwilę. Teraz o terenie.

Podlasie, o którym tu piszemy i na terenie którego prowadziliśmy badania, to niewielka część województwa podlaskiego czy też krainy historycznej zwanej Podlasiem. To tylko dwie gminy i kilkanaście wsi w nich położonych. Wsie te zamieszkują głównie prawosławni i katolicy, w niektórych jest znaczna przewaga tych pierwszych. Prawosławni w Polsce są wprawdzie najliczniejszą mniejszością wyznaniową, stanowią jednak bardzo niewielki odsetek mieszkańców kraju. Część z nich nazwie siebie Białorusinami (ale ich związki z Republiką Białorusi są niewielkie), część tutajszymi, inni z kolei uważają się za prawosławnych Polaków. Nasi rozmówcy w większości byli ludźmi wierzącymi, jednak wyznawana

wiara nie była dla nas czynnikiem najistotniejszym. Najważniejszy był wiek, ukończone 60 lat, choć rozmawialiśmy głównie z ludźmi znacznie starszymi. Dzisiaj w podlaskich wsiach, niegdyś pełnych życia, będących liczącymi się miasteczkami (jak Jatówka, przed wojną zamieszkała przez 4000 osób, z czego połowę stanowili Żydzi), jest cicho, nieco sennie. Młodzi ludzie wyjechali do pracy, zostały stare kobiety, najczęściej wdowy. Żyją daleko od centrum, nawet tego najmniejszego, najbliższego centrum, jakim jest miejscowość gminna. W części domów brakuje bieżącej wody, w niektórych wsiach nie ma sklepu, a w innych nawet przystanku autobusowego. Nie bez powodu ludzie mówią o tym miejscu „koniec świata”. Niektórzy nasi rozmówcy urodzili się na terenie dzisiejszej Białorusi, we wsiach, które od Polski oddzieliła granica, ustanowiona w 1945 roku. Do dziś mają rodziny po drugiej stronie rzeki, ale już w innym państwie, w innym świecie. Dzieciństwo niektórych przypadło na czasy przedwojenne i czas wojny. Pamiętają oni jeszcze swoich żydowskich sąsiadów, o których oficjalna historia, ale i lokalne tradycje czy zwyczaje mówią niewiele. W ogóle historia na tych terenach to temat niełatwy, wielu osobom trudno się identyfikować z jej oficjalną, polską wersją. Ich samych o historię nikt nie pyta. A jeśli nawet, to o tę wielką, państwową, rzadko lokalną, a już na pewno nie o historię osobistą, prywatną. Ta jest przekazywana głównie, jeśli nie wyłącznie, ustnie. Jedną z tutejszych białych plam, zapętnianych dopiero od niedawna, jest historia bieżącego, wielkiej akcji uchodźczej głównie prawosławnej ludności, podczas pierwszej wojny światowej. Przodkowie niektórych naszych rozmówców także byli bieżącami – wyjechali do Rosji, a potem wrócili do swoich wsi, gdzie niekiedy nie było już śladu po ich gospodarstwach. To także nie był temat naszych badań, ale bez świadomości tego kontekstu nie moglibyśmy ich prowadzić.



Fot. 1 Zespół projektu, fot. Kaja Kojder

Odwiedziliśmy kilkanaście wsi, chodziliśmy od domu do domu, ale korzystaliśmy też z poleceń – prosiliśmy znane nam wcześniej osoby o wskazanie rozmówców i ewentualne zarekomendowanie nas. Tu pozwolimy sobie na niewielki wtręt. Prowadzimy badania etnograficzne od kilkunastu lat, nie tylko w Polsce, ale też na przykład na Ukrainie. Znaczna część naszych badań to właśnie takie „chodzenie od domu do domu” – pukanie do drzwi nieznajomych i prośbienie o poświęcenie chwili na rozmowę. To sytuacja niełatwa, wymagająca przewyciężenia wstydu, zakłopotania, a nawet strachu. Jeszcze trudniejsza być może jest dla naszych rozmówców – w końcu zaproszenie do domu zupełnie nieznajomych osób jest po prostu ryzykowne, zwłaszcza dla osób starszych, samotnie mieszkających na odludziu bądź na peryferiach wsi. Badania prowadziliśmy latem i to był ich ogromny plus – znacznie łatwiej było nam spotkać ludzi na podwórkach, a nawet jeśli pukaliśmy do domów, łatwiej było namówić ich na rozmowę na dworze. Porównując

sytuację dzisiejszą z tą sprzed kilkunastu lat, możemy powiedzieć, że dziś nieco trudniej jest przekonać potencjalnych rozmówców, że ma się dobre intencje, że nie chce się im nic sprzedać ani tym bardziej ukraść. Mieliśmy też dylematy związane z tym, że skutecznie nakłaniając starsze osoby do rozmowy z nami, możemy zmniejszyć ich czujność i narazić na niebezpieczeństwo w przyszłości.

W pierwszym etapie badań zespół, składający się z pięciorga etnografów i etnografek ze Stowarzyszenia „Pracownia Etnograficzna”, przeprowadził około czterdziestu wywiadów z pięćdziesięciorgiem rozmówców. W czasie projektu towarzyszyły nam dzieci – roczna Antonina i siedmioletni Jan. Młodsza Antoninę zabieraliśmy niekiedy na wywiady. To często pomagało w rozpoczęciu rozmowy, sprawiało też, że – jak nam się zdaje – rozmówcom łatwiej było wrócić wspomnieniami do dzieciństwa swoich córek i synów. Rozmowa stawiała się bardziej bezpośrednia, swobodna. O udziale dzieci w projekcie napiszemy też dalej.

W drugiej części badań oprócz zespołu etnograficznego wzięło udział czworo grafików, których głównym zadaniem było zaprojektowanie zabawki, inspirowanej dawnymi zabawami dzieci wiejskich. Projektanci uczestniczyli w naszych rozmowach i zapoznawali się z wnioskami z pierwszej części badań. Do zespołu projektanckiego dołączyło starsze z dzieci – Jan, który konsultował projekty i którego głos momentami był równoważny z głosami artystów, a on sam był nazywany, żartobliwie, ale z dużą sympatią, dyrektorem kreatywnym. Warto dodać, że podczas całych badań zespół mieszkał wspólnie – etnografowie i projektanci w chatkach po dwóch stronach drogi małej wsi podlaskiej. Spędzaliśmy razem bardzo dużo czasu, a trzeba zaznaczyć, że zespół był dość liczny. Przypominało to badania prowadzone przez grupy laboratoryjne w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu



Fot. 2 Wystawa „Między pokoleniami. Etnografia i dziedzictwo”,
fot. Michał Demski

Warszawskiego, którego wszyscy etnografowie i etnografki z zespołu są absolwentami. Taka forma prowadzenia badań, wymuszająca bardzo ścisły kontakt, odzierająca nieco z prywatności, realizowana przez osoby niebędące już w końcu w wieku studenckim, mające w dodatku dzieci, była nieco ryzykowna. Okazało się jednak, że to, czego obawialiśmy się najbardziej, czyli konieczność wspólnego spędzania dużej ilości czasu w jednej niedużej wiejskiej chacie w towarzystwie dwójki dzieci, nie było takie trudne, a dla nas, autorów tekstu i jednocześnie rodziców wspomnianych dzieci, było doświadczeniem niezwykle budującym. Byliśmy wspólnie w terenie ponad dwa tygodnie, zajmując się prawie wyłącznie projektem. To oderwanie od codzienności i możliwość głębokiego zanurzenia się w terenie pozwoliły nam skoncentrować się na badaniach, codziennie dzielić się refleksjami (i frustracjami) związanymi z prowadzeniem rozmów. Pracowaliśmy razem – zespół etnograficzny i projektancki.

Wspomniana zabawka powstawała w czasie, kiedy etnografowie pracowali nad treścią wystawy, która miała być jednym z głównych efektów projektu. Dyskutowaliśmy o tym, co w wywiadach nas zaintrygowało, co zainspirowało, co wydało nam się ważne z punktu widzenia dzisiejszych dzieci i rodziców. Ze wszystkich opowieści, pełnych emocji, wzruszeń, wspomnień pięknych, a czasem smutnych i strasznych, wybraliśmy dziesięć wątków, które posłużyły nam do stworzenia wystawy. Złożyło się na nią 12 tablic, nie licząc tytułowej, zapoznającej z założeniami i wynikami projektu, odzwierciedlających treści, które zespołowi etnograficznemu wydały się najistotniejsze.

Zostały zaplanowane tak, by można je było wieszać zarówno w pomieszczeniu, na przykład w domu kultury, jak i na wiejskich płotach. Chcieliśmy je zaprezentować mieszkańcom nawet najmniejszych wsi. Plansze są samodzielne, mogą być wieszane w dowolnej kolejności. Ponieważ jest to wystawa tekstowa, a zdjęcia mają ilustrować treść, staraliśmy się stworzyć ją tak, by można było za każdym razem czytać tę tablicę, która akurat widza zaintryguje. Plansza „Bliskość różnych pokoleń” dotyczy relacji między dziećmi a ich dziadkami. Nasi rozmówcy w większości mieli już wnuki lub prawnuki, a więc chętnie wspominali kontakty ze swoimi babciami i dziadkami. Tablice „Macierzyństwo” i „Od najmłodszych lat” opowiadają, co się dawniej działo w czasie ciąży i porodu, jak karmiono dzieci, jak opiekowano się najmłodszymi. Mówią o noszeniu dzieci w chuście i wkładaniu ich do naprędce zaimprovizowanej na polu kołyski, wiszącej na trzech kołkach. Tablica „Wyzwanie wychowanie” opowiada o sposobach wychowywania dzieci. O surowej dyscyplinie jednych, o karach cielesnych i wymaganym postępowaniu oraz o cierpliwości drugich, szacunku do dziecka, tłumaczeniu świata i radości ze wspólnego spędzania czasu. Tablice „Zrób



Fot. 3 W trakcie wywiadu, fot. Justyna Orlikowska

to sam” i „Czy rzeczy są ważne” mówią o przedmiotach i o różnicy w podejściu do nich dawniej i dziś. O ich braku, niedoborze, o ich roli i znaczeniu. O przetwarzaniu i wartości. O wymarzonych, często nieosiągalnych zabawkach i pamiątkach z dzieciństwa. „(Nie) bezpieczeństwo” to także tablica o różnicach, o innym podejściu do dziecka dawniej i dziś. W założeniu – o dzisiejszej trosce i nadmiernej kontroli, ale też o granicach wolności dziecka w kontekście jego bezpieczeństwa. Tablica „Razem rażniej” dotyczy dziecięcych zabaw – zwykle wspólnych, grupowych, prawie zawsze na dworze. „Dziecięce obowiązki” zaś to tablica o codziennych obowiązkach i pracy dzieci, zazwyczaj w gospodarstwie, którą wykonywały już kilkulatki. Ostatnie dwie tablice, „Zimowe hulanki” i „Lodowa karuzela”, opowiadają o porze roku, kiedy dzieci miały najwięcej czasu na zabawę, czyli o zimie, zimowych zabawach i psotach.

Zdjęcia, mające ilustrować interesujące nas tematy, staraliśmy się zebrać w trakcie badań. Nie było to łatwe, dawniej bowiem robiono dzieciom znacznie mniej fotografii niż obecnie i najczęściej

przedstawiały one ważne wydarzenia (chrzest, pierwszą komunię itp.), rzadko natomiast codzienne zabawy czy wykonywanie obowiązków. Niekiedy mogło być też tak, że rozmówcy nie byli gotowi pokazywać nam swoich zdjęć, co można interpretować jako (w dużej mierze zrozumiałą) niechęć do „wpuszczania” nas aż tak głęboko w swoją prywatność bądź jako chęć sprawowania kontroli nad opowieścią – zdjęcia są wszak pewną gotową opowieścią wizualną, którą można oczywiście w różny sposób objaśniać, jednak jej część pozostaje samodzielnym przekazem. Co ciekawe, w dalszej części projektu, kiedy w zbieraniu zdjęć pomagali nam zaprzyjaźnieni już mieszkańcy konkretnej wsi, fotografii pojawiało się bardzo dużo.

Do ilustracji tablic wystawy wykorzystaliśmy także zdjęcia udostępnione przez [Pracownię Filmu, Dźwięku i Fotografii w Michałowie \(PFDiF\)](#) oraz przez Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie. Z nich też stworzyliśmy serię pocztówek. Całą wystawę można obejrzeć [tu](#). Podczas pierwszej edycji projektu powstał również film *Kaliśnie życie* (Niegdysiejsze życie), będący zapisem jednej z przeprowadzonych rozmów – z Panią Walentyną Gorbacz ze wsi Jałówka. Film został nakręcony przez Tomka Wiśniewskiego z PFDiF i opatrzony napisami.

Ostatnim efektem pierwszej edycji projektu była wspomniana zabawka, nazwana *MIĘDZY*. Projektantów najbardziej zainspirowało to, że nasi rozmówcy jako dzieci głównie robili zabawki sami. Mało było zabawek kupowanych, „sklepowych”, znacznie więcej robionych samodzielnie: lalek ze szmatek, tyżew z drewna i grubego drutu, pitek z krowiej sierści czy ze świńskiego pęcherza. Motywowały ich też zabawy wspomnianego siedmioletniego Jaśka, i zabawki, z których wiele zrobił sam bądź z pomocą rodziców. W efekcie powstała zabawka nieco zaskakująca, nieoczywista. Jest to zestaw, jak czytamy w dołączonej do niej ulotce, „5 elementów-tączników,



Fot. 4. Kadr z filmu *Kaliśnie życie*

które mają trafić MIĘDZY wszystko to, co znajdziesz w lesie, w parku, w domu. MIĘDZY patyki, kwiaty, szyszki, kamienie, guziki, spinacze, nakrętki. [...] Możesz się bawić wszędzie, najlepiej z innymi dziećmi. [...] Sznurek, krążek, rurka, złączka, opaska – MIĘDZY jakimi przedmiotami umieścisz elementy zabawki?”.

Zwieńczeniem pierwszej edycji projektu był finał, który zorganizowaliśmy w Michałowie, w siedzibie [PFDiF](#). Zaprosiliśmy nań osobiście wszystkie rozmówczynie i wszystkich rozmówców, odwiedzając ich ponownie jesienią i rozwożąc zaproszenia. Dzięki współpracy z lokalnymi ośrodkami kultury udało nam się także zapewnić większości rozmówców transport – przywieźliśmy ich na spotkanie, a potem odwieźliśmy do domu. Wsie, w których mieszkają, są kiepsko bądź nie są wcale skomunikowane ani z dużymi miastami, ani nawet z miejscowością gminną. Ostatecznie na finale zjawili się gros naszych rozmówców i rozmówczyń, a także inni goście. Podczas spotkania opowiedzieliśmy o projekcie, pokazaliśmy film *Kaliśnie życie*, rozdawaliśmy zaprojektowane zabawki, zapewniliśmy



Fot. 5. Zabawka MIĘDZY, fot. Kaja Nosal

też inne atrakcje: możliwość przypomnienia sobie dawnych zabaw (między innymi kaczanie fajerki i kolesa), kącik fotograficzny (zdjęcia były drukowane od razu, a bohaterką dużej części z nich stała się główna postać filmu, Pani Walentyna, z którą prawie każdy chciał się sfotografować), a także możliwość wpisania swoich wspomnień do albumu ze starymi zdjęciami. Spotkanie zakończył koncert zespołu Południce, wykonującego dawne pieśni z regionu.

W pierwszej części projektu udało nam się zebrać wiele ciekawych opowieści i dowartościować wspomnienia starszych osób. Usłyszeliśmy wiele miłych słów, nie tylko bezpośrednio. Nasze rozmówczynie, wymieniając się wrażeniami, mówiły na przykład: „Nasi młodzi nie chcą słuchać, a ci tak słuchali...”. Nie udało nam się natomiast zachęcić do przyjsia na finał dzieci ani młodych rodziców, którzy też mieli być odbiorcami projektu. Naszą ideą było dotarcie do niedużych miejscowości, sam finał zaś odbył się w miejscowości gminnej, podobnie jak znakomita większość tego typu wydarzeń. Dlatego też zdecydowaliśmy się kontynuować projekt.

Na kontynuację udało nam się pozyskać jedynie częściowe dofinansowanie, dlatego zdecydowaliśmy się zorganizować zbiórkę na portalu Odpal projekt. Zbiórka zakończyła się sukcesem, dzięki czemu w kolejnym roku zajęliśmy się popularyzacją projektu. W pierwszej kolejności zorganizowaliśmy podobny „finał” w drugiej miejscowości gminnej, czyli w Gródku. Wzięliśmy też udział w Zielonych Świątkach w Podlaskim Muzeum Kultury Ludowej w Wasilkowie pod Białymstokiem, prezentując wystawę i film. Chcąc dotrzeć do młodych rodziców, przygotowaliśmy „katalog” wystawy, będący w rzeczywistości jej wersją książkową. Wydrukowany w tysiącu egzemplarzy rozdawaliśmy wszystkim zainteresowanym. Można go też obejrzeć [w internecie](#).

Zależało nam także na dotarciu do dzieci, dlatego przygotowaliśmy *Zeszyt zabaw i tamigłówek od babci i dziadka*, kolorową książkę z gramami, zabawami i wyzwaniem, zainspirowanymi opowieściami naszych rozmówców o dzieciństwie, skierowaną do dzieci w wieku wczesnoszkolnym i wydrukowaną także w tysiącu [egzemplarzy](#). Opracowaliśmy scenariusz warsztatów dla dzieci z pierwszych klas szkoły podstawowej i przeprowadziliśmy dwie serie warsztatów w szkołach w Gródku i w Michałowie. Podczas zajęć dzieci dowiedziały się, jak dawniej wyglądało dzieciństwo, pracowały z zebranymi przez nas materiałami, takimi jak fragmenty wywiadów czy fotografie. Dowiedziały się też, jak pracowaliśmy my, etnografki i etnografowie. Staraliśmy się, aby warsztaty zachęciły dzieci do zainteresowania się opowieściami babć i dziadków.

Przed wszystkim jednak postanowiliśmy wrócić do niektórych wsi, by jeszcze raz podziękować naszym rozmówcom, a także zaprezentować im i ich sąsiadom efekty naszej pracy. Wsie te leżą z dala od miejscowości gminnej, mieszka w nich po kilkadziesiąt lub tylko nieco więcej osób. Starsi mieszkańcy zazwyczaj nie



Fot. 6 Publikacja *Między pokoleniami. Etnografia i dziedzictwo*,
fot. Kaja Kojder

uczestniczą w wydarzeniach kulturalnych organizowanych we wsi gminnej i dalszych miejscowościach.

Wystawa „Między pokoleniami” została przygotowana w taki sposób, by mogła wisieć na dworze, bez względu na warunki atmosferyczne – jest wydrukowana na sklejce (zabezpieczonej lakierem), z widocznym rysunkiem drewna, co sprawia, że powieszona na płocie wpasowuje się w krajobraz wsi. Wieszaliśmy ją w pięciu wsiach: w Nowej Woli, Stuczance, Jatówce, Mieleszkach i Kundzicach, jednocześnie organizując spotkania z mieszkańcami. Odbływały się one w świetlicach wiejskich (w jednej miejscowości w budynku Warsztatu Terapii Zajęciowej), a ich organizacja angażowała mieszkańców, którzy przygotowywali lokal, przynosili własnoręcznie upieczone ciasta. Każde spotkanie było inne: wspólnie oglądaliśmy stare zdjęcia i rysowaliśmy mapy wsi, dzięki współpracy z gminnymi ośrodkami kultury zorganizowaliśmy warsztaty rękodzielnicze, odbyły się też koncerty – raz lidera zespołu Chutar, pochodzącego ze wsi, w której odbywało się spotkanie, innym

razem lokalnego zespołu Jatowianie oraz śpiewaczki z sąsiedniej gminy, wykonującej dawne pieśni żydowskie i białoruskie. Każdemu towarzyszył pokaz filmu *Kaliśnie życie* i prezentacja wystawy, która potem wisiała jakiś czas na płocie w centrum wsi, dzięki czemu wszyscy zainteresowani mogli się z nią zapoznać. Uczestnicy spotkań otrzymali też oczywiście „katalog” wystawy.

Na spotkania przychodzili głównie mieszkańcy danej miejscowości, a także osoby z niepełnosprawnością intelektualną z Warsztatu Terapii Zajęciowej czy mieszkańcy pobliskiego Domu Pomocy Społecznej, którzy brali w nich czynny udział.

Podsumowując, możemy stwierdzić, że zarówno dla nas, badaczek i badacza, jak i dla naszych rozmówczyń i rozmówców spotkania i rozmowy były ważnym doświadczeniem. Każde z nas, etnografów, prowadziło rozmowę nieco inaczej, skupiało się na innych aspektach. Nie mieliśmy przygotowanego kwestionariusza, uzgodniliśmy tylko interesujące nas tematy. To pozwoliło nam na uważniejsze słuchanie rozmówców i podążanie za ich wypowiedziami, a także na to, by każde z nas skupiało się na czym innym: na wspólnej zabawie, zabawkach i materialności; na najwcześniejszym okresie dzieciństwa, macierzyństwie i ojcostwie oraz rytuałach i obrzędach z tym związanych; na okresie dojrzewania, w czasach młodości naszych rozmówców niełatwym. Mamy poczucie, że rozmowy, wywiady bywają nieco jednostronne – etnografowie słuchają, niekiedy z dużym zaciekawieniem i zaangażowaniem, ale rzadko mają okazję wrócić do swoich rozmówców, przedstawić im efekty swoich badań i skonfrontować się z reakcją na nie. My to uczyniliśmy, wracając do rozmówców parokrotnie, a także umożliwiając im odnalezienie własnych wspomnień, przemyśleń zarówno na wystawie, jak i w publikacji, a także (ewentualnie) podzielenie się nimi z bliskimi. Naszym celem było, jak wspominaliśmy na



Fot. 7 Etnografka pod cerkwią w Nowej Woli, fot. Joanna Kościańska

początku, dowartościowanie wiedzy i doświadczeń osób z najstarszego pokolenia, a także odnalezienie w ich opowieściach wskazówek, które mogłyby być pomocne współczesnym młodym rodzicom, niekiedy zagubionym w ogromie zaleceń, przedmiotów związanych z opieką nad najmłodszymi dziećmi, a później ilością zabawek, rzekomo koniecznych do zapewnienia prawidłowego rozwoju dziecka. Próbowaliśmy pokazać, że ten współczesny nadmiar wcale nie jest konieczny. Chcieliśmy przekazać to także dzieciom, ucząc je zabaw ich babć i dziadków, przekazując im ich szkolne opowieści. Z późniejszych rozmów z niektórymi ze spotkanych osób wiemy, że opowiedziane nam historie były później powtarzane w rodzinie. Że spotkanie z nami wywołało pewne wspomnienia i potrzebę dzielenia się nimi. Być może dzięki projektowi niektóre historie wybrzmiały po raz pierwszy, a niektóre z pewnością po raz ostatni.

Projekt był realizowany przez zespół etnograficzny ze Stowarzyszenia „Pracownia Etnograficzna” (Anna Bińska, Michał Demski, Kaja Kojder, Joanna Kościańska, Justyna Orlikowska) oraz

zespół projektancki (Kaja Nosal i Anna Wręga z ONTO Studio, Alena Trafimava z Artmontage i Kamil Korolczuk) we współpracy z Tomkiem Wiśniewskim z Pracowni Filmu, Dźwięku i Fotografii Niezbudka w Michałowie. Relację z jednego ze spotkań zorganizowanych w trakcie projektu można [wysłuchać na stronie Radia Białystok](#) lub [obejrzeć na stronie Obiektywu TVP3 Białystok](#) (relacja od 01:54) Pierwsza edycja projektu była dofinansowana przez Narodowe Centrum Kultury w ramach programu „Kultura – Interwencje 2017”, druga zaś przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego z Funduszu Promocji Kultury.

„SENIORKI” I „SENIORZY” W HISTORII MÓWIONEJ

Historia mówiona funkcjonuje społecznie w dziedzinie zarówno dokumentacyjnej, jak i animacyjnej. Z jednej strony tworzy źródła o charakterze ściśle historycznym, oparte na relacjach mówionych, z drugiej – wzmacnia grupy, które uważa się za nie dość reprezentowane w przestrzeni publicznej, lub pomaga im odzyskiwać głos. Jednak w praktyce jej wymiar dokumentacyjny wyraźnie dominuje nad animacyjnym. Poszukując w sieci wstępnych wiadomości o historii mówionej, natknąć się można przede wszystkim na informacje o archiwach, metodach ich tworzenia oraz ich znaczeniu społecznym,

etycznym i politycznym. Historia mówiona to przede wszystkim „nagrywanie”, „utrwalanie” i „interpretacja” źródeł opartych na „osobistych przeżyciach i opiniach mówiącego”. Wiadomości pojawiające się pod hasłem „historia mówiona” odsyłają do archiwów internetowych, zarówno audio, jak i wideo, czasem także do transkrypcji.

Nie inaczej jest na stronach konkretnych projektów lub instytucji zajmujących się historią mówioną. Przykładowo, [Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”](#) określa swoją działalność jako „rejestrowanie, opracowywanie oraz upowszechnianie relacji mówionych dotyczących [Lublina i Lubelszczyzny](#) od dwudziestolecia międzywojennego do czasów współczesnych”. Samą historię mówioną definiuje jako „interdyscyplinarną metodę badawczą, polegającą na nagrywaniu, archiwizowaniu oraz interpretowaniu relacji świadków bądź uczestników wydarzeń historycznych”. Z kolei na stronie Archiwum Historii Mówionej, prowadzonego od 2009 roku przez [Dom Współpracy Polsko-Niemieckiej](#) w Opolu, czytamy przede wszystkim o „zebraniu ponad 500 wywiadów” i dostępności relacji na stronie internetowej.

Informacje o tych działaniach, procesach i praktykach osadzonych w historii mówionej, które nie materializują się bezpośrednio w postaci dostępnej publicznie, cyfrowo lub fizycznie, znajdują

się na drugim planie, niezależnie od tego, że mogą stanowić podstawowe komponenty wyżej wymienionych projektów. Ma to, rzecz jasna, wiele przyczyn. Rosnące w epoce nowoczesnej znaczenie archiwów – deponowanych, między innymi, w takich instytucjach, jak biblioteki i muzea – samo w sobie jest tematem stanowiącym teren rozległych badań dla historyków kultury i antropologów. Ponieważ nie ma tu miejsca, by wątek ten pogłębić, wskażę zaledwie dwie przyczyny, które wydają się kluczowe dla tego, o czym piszę dalej.

Po pierwsze, znaczenie archiwów świadczy o dominacji modelu zaawansowanej piśmienności, zgodnie z którym papierowe i cyfrowe utrwalanie określonych treści ma kluczowe znaczenie dla reprodukcji i transformacji polityki historycznej państwa nowoczesnego, które konstytuuje się poprzez utrwalanie i przetwarzanie wiedzy oraz coraz bardziej złożone procedury biurokratyczno-prawno-administracyjne. Nawet jeśli archiwa mają charakter przede wszystkim ustny (nie wszystkim nagraniom towarzyszą transkrypcje), narzędzia ich porządkowania, klasyfikowania i nadawania im określonego statusu kulturowego mają już charakter piśmienny. Praktyki piśmienne pozwalają kontrolować ich zawartość: katalogować i porządkować za pomocą słów-kluczy (indeksowanie tematyczne) związanych z osobą, miejscem, wydarzeniem. Odzielają też nagrania/wywiady od konkretnej sytuacji komunikacyjnej (wywiad jako spotkanie badacza lub badaczki z rozmówcą albo rozmówczynią) i tworzą z nich dyskurs autonomiczny, czyli materiał, który ma mieć znaczenie w oderwaniu od osób, które go tworzyły.

Po drugie, przewaga modelu dokumentacyjnego historii mówionej i związany z nim nacisk na jej utrwalanie wynikają także ze współczesnej, głównie neoliberalnej polityki zarządzania kulturą. Archiwa są trwałym efektem pracy wielu ludzi. Jako takie wpisują się w model uprawiania polityki kulturalnej, w której

beneficjent dotacji musi rozliczać się z namacalnych wyników pracy w celu zapewnienia sobie dalszego wsparcia finansowego państwa. Instytucje są więc zmuszone do publicznej prezentacji efektów własnych działań.

Dokumentacyjno-archiwalny charakter historii mówionej sprawia, że wiek rozmówców jest ważnym, jeśli nie podstawowym kryterium jej funkcjonowania społecznego. Na większości stron internetowych poświęconych historii mówionej mówi się o nich jako o „świadkach”, „uczestnikach” lub „seniorach”. Kategoria „senior”, najczęściej spośród tu wymienionych stosowana w działaniach animacyjnych, jest, jak każda inna, obciążona społecznie. Wprowadzona jako część polityki językowej miała przydać godności tak określonym osobom w przeciwieństwie do deprecjonujących określeń: „staruszek”, „staruszka”, „starzec”, „człowiek stary”, kojarzonych z niedołęstwem, ograniczoną sprawnością (intelektualną, fizyczną), bezsilnością, brakiem samodzielności, koniecznością podlegania opiece lub wyłączeniem z aktywności społecznych, właściwych osobom młodszym. Ponadto, w starzejących się demograficznie społeczeństwach zachodnich miała wskazywać coraz ważniejszą część populacji, stanowiącą przedmiot określonej polityki społecznej, gospodarczej, kulturalnej. Pojęcia „seniora” i „seniorki” odnosiły się do tej części społeczeństwa, którą definiowano relacyjnie – jako najstarszą jej część (w założeniu niekoniecznie niedołężną i niesprawną) – pozostającą przede wszystkim w systemie opieki emerytalnej, dysponującą czasem wolnym, określonymi środkami finansowymi i mającą określone potrzeby. Dlatego tą kategorią objęto osoby w wieku od pięćdziesięciu do ponad dziewięćdziesięciu lat, mające inne doświadczenia historyczne i teraźniejsze. W Polsce kategoria ta zaczęła się upowszechniać dopiero w późnych latach dziewięćdziesiątych. Jednak niezależnie od tego, że polityka językowa ma

funkcje dowartościowujące i wzmacniające, nadal jest jednocześnie uwikłana w procesy deprecjonowania starości. To zaś wskazuje, że wszelkie inicjatywy polityki językowej są dość naskórkowe: nie każda zmiana pojęciowa pociąga za sobą zmianę myślenia.

Naskórkowość ta ma przełożenie na postawy etyczne osób pracujących za pomocą historii mówionej w instytucjach kultury. Pozostawiają one czasem sporo do życzenia. Wypowiedzi pracowników o starszych osobach brzmią czasami uprzedmiotawiająco. „Seniorstwo” to nie coś, co kojarzy się z dojrzałością i niepowtarzalnym doświadczeniem. To niepełna czy upośledzona dorosłość, bezradność, coś, co jednocześnie „nie rokuje na przyszłość”. Podkreśla się słabości seniorów lub senierek: że zapominają, komu dali zdjęcia, że mają koty i cielesne natręctwa, które pogarszają jakość nagrania i na które trzeba stosownie zareagować (wypraszając z pokoju kota; przytrzymując stukającą o blat rękę), nie są w stanie skorzystać z transkrypcji własnych opowieści (więc ich nie dostają).

Działania wykorzystujące historię mówioną polegają raczej na zbieraniu źródeł i rekonstruowaniu przeszłości, niż na pracy z ludźmi opowiadającymi. Osoby starsze są postrzegane głównie jako patrzące raczej wstecz niż wprzód, lubiące wspominać, co miałyby świadczyć o przynajmniej częściowym wycofaniu się z teraźniejszości. Oczywiście, trudno nie dostrzec lokalnych przedsięwzięć podejmowanych choćby w domach kultury czy fundacjach zajmujących się osobami starszymi. Także i te inicjatywy w mniejszym stopniu są zorientowane na potrzeby osób starszych, w większym zaś na zbieranie ich wspomnień i rekonstruowanie ich przeszłości. Jednym z twórców takich projektów jest [Stowarzyszenie mali bracia Ubogich](#), które we współpracy z [Domem Spotkań z Historią](#) oraz niemiecką fundacją Pamięć, Odpowiedzialność i Przyszłość, działającą na rzecz osób pokrzywdzonych przez III Rzeszę, nagrywa

i dokumentuje wspomnienia seniorów dotyczące życia w Warszawie oraz archiwizuje ich pamiętki. Stowarzyszenie podkreśla jednak, że jego działania zasilają archiwa multimedialne, tworząc cenne dla osób zainteresowanych „nieksiążkową historią” źródła dostępne w całości w siedzibie stowarzyszenia (na stronie można jedynie odsłuchać ich fragmenty). Stosunkowo mała liczba działań z zastosowaniem metody historii mówionej o tyle zaskakuje, że publiczne działania na ich rzecz – w postaci ochrony przed marginalizacją i zaniedbaniem społecznym – są jednym z istotnych, choć, rzecz jasna, z różnym skutkiem realizowanych, kierunków współczesnej polityki społecznej. Spośród tych ostatnich warto wymienić choćby [Rządowy Program na rzecz Aktywności Społecznej Osób Starszych](#) na lata 2014–2020, którego celem ma być – jak czytamy na stronie ministerstwa – „poprawa jakości i poziomu życia osób starszych dla godnego starzenia się poprzez aktywność społeczną”. A także stołeczny program [„Warszawa przyjazna seniorom”](#), deklarujący wsparcie społeczne osób starszych w takich dziedzinach, jak „zdrowie, edukacja i kultura, aktywność społeczna i zawodowa, ekonomia”.

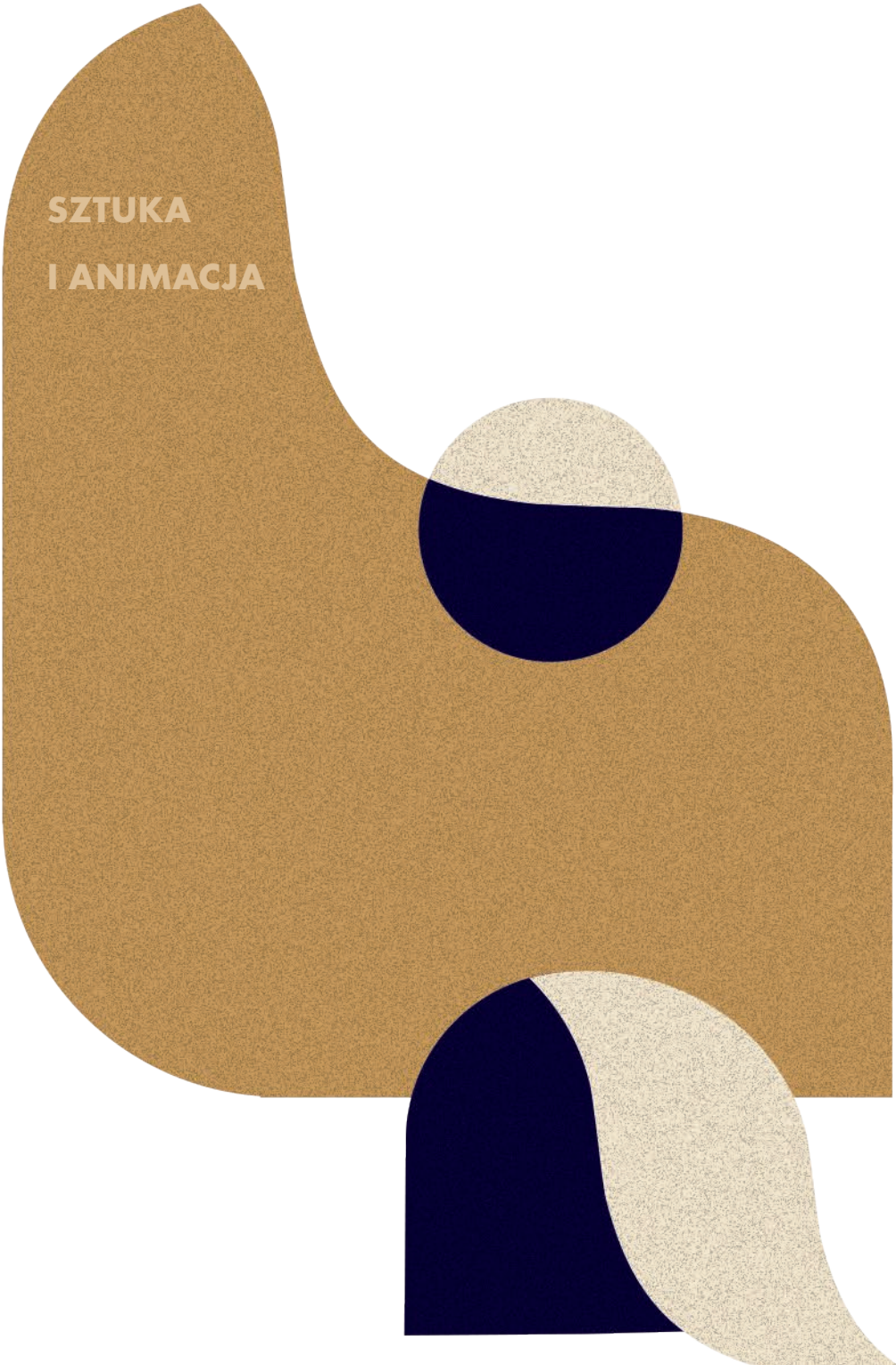
Jednym z ciekawszych projektów, wychodzących od potencjału dokumentacyjnego historii mówionej, jest projekt [„Praga Gada”](#), który – jak czytamy na stronie – „polega na rejestracji rozmów z seniorami z warszawskiej Pragi i ich adaptacji na język komiksu”. Archiwum Historii Mówionej Inaczej, stworzone dla potrzeb projektu przez [Fundację Animacja](#), zawiera umieszczoną w sieci audiotekę, czyli „kilkaset fragmentów z około 150 wywiadów z prażanami”. Twórcy [„Praga Gada”](#) niezależnie od tego, że uwzględniają dokumentacyjny charakter projektu, składającego się zarówno z audio-, jak i wideoteki, i podkreślają, że „prywatne mitylogie” bohaterów nagrań są przekazywane „młodszemu pokoleniom

w formie wysokojakościowych komiksów”. Zwracają uwagę na to, że „seniorzy biorą udział w ich powstawaniu na każdym etapie, jako eksperci od kultury obyczajowej XX wieku”. Działaniom archiwizacyjnym towarzyszą „działania animacyjne na terenie prawobrzeżnej Warszawy, między innymi bezpłatne, oblegane kursy informatyczne dla seniorów czy międzypokoleniowe warsztaty retrospekcji, w tym mobilne, na pokładzie zabytkowego autobusu”.

Do rzadkości należą projekty, które usiłują przededefiniować model dokumentacyjny i traktują seniorów nie wyłącznie jako źródło opowieści, ale jako podstawowy, główny podmiot i zarazem odbiorcę projektu. Jednym z nich jest projekt „[Stocznia jest kobietą](#)” stworzony przez [Stowarzyszenie Arteria](#) przy współpracy z Instytutem Kultury Miejskiej i Archiwum Historii Kobiet Narodowej Biblioteki Islandii, a także Oslo and Akershus University College. Na jego stronie czytamy, że jest to „projekt senierek i seniorów”. Nie są oni definiowani jako „źródło” relacji przetwarzanych przez osoby młodsze, lecz jako główni uczestnicy i główne uczestniczki, a zarazem współtwórcy/współtwórczynie projektu: osoby prowadzące warsztaty, spacer po stoczni i spotkania. Trzecia edycja projektu została poświęcona aktywizacji cyfrowej osób starszych. Jednocześnie nawet te projekty, niezależnie od ich bezdyskusyjnego znaczenia społecznego, polegają jednak na tym, że wzmacnianie (*empowerment*) i emancypacja opierają się często na kryteriach władzy/siły (*power*) oraz wyzwolenia, obecnych we wzorcach i wyobrażeniach dominujących społecznie i politycznie, narzucanym osobom starszym niejako z zewnątrz przez organizacje publiczne. Tak rozumiana animacja jest zawsze uwikłana w struktury przemocy oparte na domniemanych brakach kompetencji lub motywacji osób starszych. Zgodnie z nimi tym, czego seniorom rzekomo brakuje, jest aktywność zawodowa lub parazawodowa, taka jak na

przykład wolontariat (rozwiązaniem ma być na przykład zostanie przewodniczką lub przewodnikiem w stoczni) oraz umiejętności cyfrowe, czyli warunek *sine qua non* funkcjonowania we współczesnej przestrzeni publicznej. Działania animacyjne wywołują tu dylematy wpisane we wszelkie polityki społeczne, które wzmacniają mniejszości (rozumiane jako grupy społecznie marginalizowane, niekoniecznie stanowiące mniejszość w rozumieniu ilościowym) poprzez ich asymilację do działań większości. Jednocześnie autorzy projektów są tych dylematów świadomi: właśnie z tego powodu na stronie projektu „[Praga Gada](#)” piszą, że „seniorzy zostają włączeni w szereg Akcji!, czyli działań, mających na celu wzmocnienie i promocję kompetencji kulturowych, jakimi dysponują osoby w złotym wieku”.

Oczywiście, trudno sformułować jakąkolwiek propozycję konkretnych działań czy projektów, które mogłyby rozwijać formy wzmacniania osób starszych, zarazem ich upodmiotawiające. Temat ten wymagałby rozbudowanych badań i analiz, wychodzących od przyjrzenia się zrealizowanym projektom nie tylko na poziomie ich prezentacji medialnej, służącej przecież pozyskiwaniu koniecznego do ich realizacji wsparcia instytucji państwowych oraz grantodawczych. Jedno wydaje się pewne. Wzmocnienie to wymagałoby diagnozy antropologicznej, wychodzącej od pytań o to, czym jest starość dziś, w jaki sposób ją zrozumieć, niekoniecznie wpisując ją w kulturowo obciążoną kategorię bycia seniorem/seniorką, a przede wszystkim o to, co medialnie (re)produkowane wyobrażenia na temat osób starszych mówią o współczesnej polityce społecznej. Jest to, jak myślę, zadanie kluczowe na przyszłość, wychodzące poza historię mówioną.



SZTUKA
I ANIMACJA

02

PRAKTYKI

HISTORII

MÓWIONEJ

HISTORIA ZA HISTORIĘ

OPOWIEDZIANE W ANIMACJI KULTURY
I DZIAŁANIACH TWÓRCZYCH

Rekonesans dotyczący pracy z *oral history* w działaniach twórczych wypada zacząć od tego, że historia widziana z perspektywy mikrospołecznej, rodzinnej czy osobistej była w powojennej Polsce tematem nieobecnym. Mówiąc w pewnym uproszczeniu – mieliśmy Piastów, a zaraz potem nastąpił powrót Ziem Odzyskanych do Macierzy, zaślubiono się z morzem, a gdzieś w tym wszystkim były szlaki bojowe (wybranych polskich armii oraz Armii Radzieckiej). Skutki tej edukacji naprawdę były takie, że jako absolwentka liceum w Lęborku byłam lepiej zaznajomiona z nazwami Narwik

i Tobruk (choć ze wstydem muszę przyznać: długo myślałam, że miejscowości te znajdują się jakoś blisko siebie i ogólnie – były częścią takiej „szeregowanej” wiedzy, w której ciągi nazw przelewały się między kategoriami – kambr ordowik sylur dewon narwik tobruk) niż na przykład z nazwą Piaśnica. Ten mój genealogiczny przykład można zresztą rozwinąć: Lębork był do 1945 roku miastem niemieckim, mieszkała w nim także niewielka społeczność żydowska. Po wojnie został zasiedlony przez przyjezdnych: repatriantów z tych województw I RP, które po wojnie weszły w skład Związku Radzieckiego, a także przyjezdnych z różnych regionów, którzy poszukiwali na nowych polskich terytoriach życia i mieszkania. Społeczność nowych obywateli Lęborka zasilili także mieszkańcy kaszubskich wsi. W kilku wsiach w okolicy osiedleni zostali Ukraińcy z akcji „Wisła”, część z nich zamieszkała z czasem w mieście, z czasem zyskali prawo do jednej miesięcznie grekokatolickiej mszy, która odbywała się w kościele na cmentarzu. W naszym domu znajdowały się naczynia i przedmioty codziennego użytku należące jeszcze do przedwojennych niemieckich mieszkańców – ze szczególnym upodobaniem używała ich moja stara dziwna ciotka; po jej śmierci mama wyrzuciła je hurtem na śmietnik, to był wielki dzień

piaskownicowej zabawy prawdziwymi talerzami, czajnikiem, garnkami. Uczyla się też w szkole o Polaku Mikołaju Koperniku, ale nie o **Paulu Nipkowie**, który urodził się w Lęborku i jako że wynalazł telewizor – pozostaje najbardziej chyba zasłużonym w dziejach świata mieszkańcem miasteczka. W domu mojej przyjaciółki wisiał na ścianie huculski kilim i ikona – jedyne rzeczy, które udało się jej babce wziąć z domu w czasie wysiedlania. Moja starsza siostra przynosiła do domu rewelacje o babci swojej koleżanki, która **podobno** jest ewangeliczką i Niemką, a mój tato na święta przynosił z kolei wędzone półgęski od pewnej pani, która nie wiadomo jakim cudem została w miejscu swojego urodzenia i do końca życia nie nauczyła się słowa po polsku.

Ale w sumie – o niczym z tej listy nie wolno było mówić. Historie te były rozgrywane jako taka „psst-narracja”. Nie było repatriacji ani akcji „Wisła”. Mało tego, nie było w ogóle żadnych niemieckich mieszkańców – w mieście, w którym jeszcze za mojej pamięci był jeden niemiecki cmentarz. Zresztą jak mogli być – skoro wszyscy Niemcy poszli na wojnę, prawda? Nigdy nie było żadnych kobiet, żadnych mieszkank Prus Wschodnich, żadnego **Gustloff**a, którego wypatrywanie **kątem oka** swoją drogą było statym sensem wakacyjnych wypraw nad morze.

Nagrobki ze starszego cmentarza stały się stopniami schodów w miejskim parku, nazwanym dla jasności „Parkiem Chrobrego”, choć wszyscy **jakoś wiedzieli**, że znajdująca się na parkowym wzniesieniu i górująca nad miastem wieża ciśnięta nazywa się **naprawdę** wieżą Bismarcka. Ale to też był element „psst-narracji”, podobnie jak historia żydowskiej społeczności Lęborka, której wspomnienie ożyło dopiero wtedy, gdy na terenie dawnego kirkutu rozpoczęto budowę stacji benzynowej, a przy tej okazji – zostały odsłonięte ludzkie kości i fragmenty macew.

Opowieść o tym mikrokosmosie można rozbudować – przywołując historie nie tylko konkretnych osób czy rodzin, ale też historię miejsc i przedmiotów, w tym przypadku jako nośników pamięci innej społeczności. Rozważania o mojej „małej ojczyźnie” są tutaj jednak tylko punktem wyjścia i pełnią podwójną funkcję.

Po pierwsze: stawiam, że mikrokosmos miejsca urodzenia każdego z moich czytelników jest podobnie złożony, a doświadczenie migracji/wygnania i idących za tym kłopotów z tożsamością było powszechne w wieku XX w Europie Środkowej. Czesław Miłosz pisze o tym w *Szukaniu ojczyzny*, zbiorze esejów wydanych po raz pierwszy w 1992 roku: „Bez mała pół wieku temu, w wyniku drugiej wojny światowej, nastąpił wielki exodus ludności ze wschodu na zachód i to olbrzymie wydarzenie nie otrzymało w słowie pisanym wyrazu na jego miarę. W Polsce należało ono do tkanki życia, której przemilczaniem zajmowała się oficjalna prasa, pracownicy budując swój świat na niby. Jednak dla setek tysięcy rodzin była to najbardziej dotykalna, codzienna rzeczywistość: nowe «tu» i zostawione za sobą «tam», ciągła pamięć i nowe pokolenia wychowywane w poczuciu, że gdzieś tam, daleko, są rzeki, pagórki, lasy, drogi, wioski kraju rodziców i dziadków. Do tego trzeba dodać częste zamknięcie ust z różnych powodów, strach, który zmusił wielu do ukrywania swego prawdziwego nazwiska, nieraz też swojej narodowości, a otrzymaną sytuację traumatyczną, która naznaczyła wiele życiorysów” (Miłosz 2001, s. 218).

Znaczone śladami wymuszonych migracji krajobraz miejsca urodzenia czy zamieszkania – jeśli się dobrze mu się przyjrzeć i weń wstuchać – składa się z wielu głosów; często są one niezgadnialne. Warto przypomnieć tutaj o działaniach założonego w 2012 roku gdyńskiego **Muzeum Emigracji**, które to właśnie doświadczenie przemieszczania – powszechnego, często wymuszonego przez

warunki polityczne czy ekonomiczne – czyni osią swojej pracy ekspozycyjnej, edukacyjnej i dokumentacyjnej (Archiwum Emigranta).

Po drugie: rok 1989 i transformacja ustrojowa przyniosły chwilowe otwarcie historii niewypowiadalnych przez pół wieku. „Pstt-narracja”, cały ten przymus przemilczania historii mógł się wreszcie zmienić w opowieść. Jakie były jej artykulacje i funkcjonalizacje – to inna sprawa. Wtłaczany przez dziesięciolecia do polskich głów nawyk homogenizacyjny, odruch zaprzeczania różnicom, wypierania potencjału różnorodności (także konfrontacyjnego, konfliktogenego) – do dziś nie został na dobre przepracowany.

Tak czy inaczej – w połowie lat dziewięćdziesiątych edukacja regionalna zyskała status systemowy, stała się częścią programów i zaleceń formułowanych przez Ministerstwo Kultury (lub: i Dziedzictwa Narodowego – nazwa ta zmieniała się w czasie) oraz Ministerstwa Edukacji Narodowej (nazwa tego ministerstwa po roku 1989 była zmieniana kilka razy). Oznaczało to, że jakiś rodzaj pracy nad historią lokalną stał się elementem kształcenia obywatelskiego i edukacji obywatelskiej – w takiej mierze, w jakiej tego typu edukacji służą instytucje państwa. Stąd już niedaleko do historii mówionej – w wyniku tych zaleceń systemowych specjalną wartość zyskali „starzy mieszkańcy”, a hasło „porozmawiaj z dziadkiem/babcią” (w tej kolejności) stało się odrębną metodologią.

Sama zastanawiam się nad lekko sarkastycznym tonem, który uruchamia mi się automatycznie, gdy podejmuję ten temat. To niepewne zabarwienie ma różne źródła. Wiele szkolnych programów i działań – nastawionych na przywracanie znaczenia pojęciu „małej ojczyzny”, na eksplorowanie i upowszechnianie historii lokalnej, przyswajalnej jako element spektrum życia sąsiedzkiego/lokalnego – nastawionych było jednak na narrację koncyliacyjną, utrwalającą mit wielu społeczności etnicznych, religijnych,

kulturowych, żyjących zgodnie pod błękitnym niebem Rzeczypospolitej, nad którą zebrali się jednak chmury złej historii i rozbiły ową jedność. To jest wielki temat, nie ma tutaj miejsca na jego rozwijanie – czy edukacja szkolna powinna dystrybuować tego rodzaju mity, które mimo wszystkich uproszczeń mogą przynosić pewne rezultaty integracyjne czy raczej oswajać z tym, że różnorodność nie oznacza homogenizacji, równowaga życia społecznego nie oznacza braku dyskusji, zaś afirmacja zgody jako wartości nie odbiera wagi myśleniu krytycznemu. Inną zaś kwestią jest to, że ścieżka edukacji regionalnej w polskich szkołach została zlikwidowana w roku 2009 (zob. Gajowniczek 2014) – i rozważając jej wady musimy pamiętać o tym, że projekt ten był jednak krótkotrwały, nie miał wielkich szans na wypracowanie autokrytycznych metodologii, ale głupotą byłoby wznosić toasty za to, że przestał być elementem systemu edukacji.

Może tak się to układa: edukacja systemowa zagłaskiwała sporne punkty historii lokalnej, w swoich celach raczej wskazywała trwałość tożsamości regionu, niż walczyła o uchwycenie różnorodności, której nieredukowalnymi elementami w polskim przypadku są: doświadczanie pustki i zajmowanie nieobecności (po społeczno-ści żydowskiej), pamięć wygnania (akcja „Wiśła”), ambiwalencja opresji (mieszkańcy tak zwanych Kresów I RP, dla których przesiedlenie bardzo często było szansą modernizacyjną), klasowy charakter historii (Katyń był jednak ważniejszy niż bieżącość – jedna z tych ukrytych historii dotyczyła dziejów elit kulturotwórczych, druga historii chłopskiej) i – unoszące się nad tym wszystkim – przemilczenie jako skuteczna strategia asymilacyjna.



Fot. 1 Opowieści teremiszczańskie, fot. Bogusław Chyła



Fot. 2 Opowieści teremiszczańskie, fot. Bogusław Chyła

OTWIERANIE HISTORII

Czas transformacji otworzył również tę niestychaną możliwość: trzeci sektor. Rola organizacji pozarządowych w edukacji i sferze działań kulturalnych (w ciągu ostatnich 30 lat takich organizacji powstało niemal **130 tysięcy**) – do dziś nie została zbadana. Sądzę, że z tego obszaru pochodzi kilka przedsięwzięć, które okazały się dużą inspiracją jednocześnie dla działania twórczego i myślenia krytycznego, które stało się także domeną sztuki – teatrów poszukujących oraz (niezbyt często) publicznych instytucji kultury.

W 2001 roku sejneńska **Fundacja „Pogranicze”** wydała książkę *Kroniki sejneńskie*, opracowaną przez Bożenę Szroeder. Publikacja ta jest zapisem procesu pracy, którego publiczną odstoną był **spektakl pod tym samym tytułem**, pokazany po raz pierwszy w 1999 roku. Prowadzona przez Bożenę Szroeder praca trwa nieprzerwanie do dzisiaj – spektakl wystawiany jest dziś przez czwarte

już chyba pokolenie młodych wykonawców, którzy sięgają do obrazów przeszłości miasteczka i otwierają jego wielogłosowość – litewsko-polsko-rosyjsko-żydowską. Mamy rok 2018, spektakl ma niemal 20 lat, a ta autorska praca zyskała status, śmiało można powiedzieć, „klasycznej”. Przyjrzenie się temu, ile w ciągu tych dwóch dekad mieliśmy w Polsce działań wzorowanych na „Kronikach” i co z tego naśladownictwa wynika, to temat co najmniej pracy magisterskiej (ktoś to powinien wreszcie zrobić). Na ten spektakl jako bezpośrednie źródło inspiracji wskazują na przykład Katarzyna i Paweł Winiarscy z Uniwersytetu Powszechnego im. J.J. Lipskiego w Teremiskach, twórcy **„Opowieści teremiszczańskich”** (na projekt złożyły się dwie wersje przedstawienia oraz książka pod tym samym tytułem).

Źródłem opowieści przywoływanych w „Kronikach sejneńskich” były opowieści starszych mieszkańców Sejna, a metodą pracy – ucieleśnianie tych historii w sytuacji wykonawczej; przy czym



Fot. 3 Opowieści teremiszczzańskie – spektakl, fot. Tomasz Onikijuk

scenariusz tak prowadził dziecięcych/młodzieżowych wykonawców, że zbliżali się oni zaledwie do sytuacji odgrywania postaci z przeszłości. Mimo kostiumów i gestów, dużo częściej byli opowiadaczami, na chwilę przywołującymi konkret minionej historii – wraz z jej językiem, przestrzenią, cielesnością.

Jakie jest życie historii mówionej, która nie zostaje zarchiwizowana, ale nieustannie żyje w zdarzeniu teatralnym? W roku 1999 słyszałam wykonywaną w „Kronikach” opowieść o gęsiach szmuglowanych w międzywojniu przez polsko-litewską granicę; wtedy byłam przekonana, że – podobnie jak inne opowieści – należy ona do kolekcji zebranej przez młodych wykonawców bezpośrednio od świadków historii. Usłyszałam tę samą historię także w roku 2018 – i zostaje z pytaniem „Czyja ona jest?”. Sądzę, że bardziej niż opowieścią miejsca stała się elementem wewnętrznego dziedzictwa zespołu „Kronik”. I niezależnie od wielkiego życia, które w tym przedsięwzięciu ciągle płynie, niezależnie od autentycznego zaangażowania kolejnych generacji wykonawców i faktycznych

olśnień wynikających z pracy odkrywania historii Sejn jakby za każdym razem na nowo – myślę, że to jest pierwsze ostrzeżenie. To, co umieszczone w archiwum staje się **archiwalium**. Ale także to, co przekazywane i wykonywane w ramach zespołu – staje się częścią tożsamości grupy, a nie tożsamości miejsca. Trochę tak, jakby „Kroniki” – czerpiąc ze świata ustnej historii, ze świadectw mieszkańców, z opowieści i pieśni rodzinnych – stały się światem samym dla siebie, już teraz odpominającym w równym stopniu historię **spoteczności spektaklu**, co historię Sejn. W niczym nie umniejsza to sprawczej siły pracy z pamięcią wyrażaną przez żywe opowieści. Performowanie przeszłości staje się mocnym źródłem tożsamości terażniejszych. I to jest chyba ten przypadek wykorzystywania historii mówionej, kiedy przez akt wykonawczy z jednej strony zostaje ona przyswojona i przejęta, z drugiej zaś – zyskuje życie o temperaturze, która jest niemożliwa do osiągnięcia przy najbardziej nawet uczciwej archiwizacji i opracowaniu.

Krewnym tego projektu jest „**Złoty piasek**”, realizowany przez **Stowarzyszenie Tratwa**, związane z olsztyńskim Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych w Olsztynie. W latach 2002–2006 projekt ten był realizowany jako „model”, właściwie gotowe rozwiązanie do przejęcia w ramach działalności edukacyjno-artystycznej w warmińskich szkołach, które zechciały się zmierzyć ze skomplikowaną przestrzenią narracji miejsca i mieszkańców. Punktem wyjścia była tutaj praca Ryszarda Michalskiego, Wioletty Pruskiej i animatorów ze Stowarzyszenia Tratwa, rozpoczęta kilka lat wcześniej w podolsztyńskich wioskach. To był jeden z pierwszych tak wyraźnych przykładów, w których działania performatywne (opowieść, spektakl) były pomyślane jako katalizator pamięci i jej artykulacji. W centrum spektaklu zawsze znajdowała się przesiedleńcza walizka, spakowane do niej przedmioty stanowiły skrypt

opowieści o migracji, a sama opowieść – była przede wszystkim zaproszeniem skierowanym do słuchaczy. Z założenia miała ona rezonować z ich doświadczeniami, zachęcić do artykułowania tego, co przez dekady było „psst-narracją” – w tym przypadku: do opowieści o przymusowych przesiedleniach w ramach akcji „Wista” i o doświadczeniach repatriacji.

OPOWIEŚĆ I SCENA

Działania, odwołujące się do historii lokalnej i jej opowiadanych źródeł, były realizowane także przez teatry instytucjonalne – rozpoznawalna jest tutaj na pewno praca Jacka Głomba i zespołu Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy (przede wszystkim „Ballada o Zakaczawiu” – premiera w roku 2000, „Orkiestra” – premiera w 2012).

W nurcie rozważań o historii mówionej i jej obecności w przestrzeni sztuki nie do pominięcia jest „Transfer!” wyreżyserowany przez Jana Klatę. Prapremiera polska odbyła się we Wrocławskim Teatrze Współczesnym im. Edmunda Wiercińskiego w 2006 roku. Praca nad spektaklem rozpoczęła się od zbierania opowieści świadków historii – Polaków i Niemców, których dotknęły przymusowe przesiedlenia w okresie drugiej wojny światowej i tuż po niej. Zebrano relacje siedemdziesięciu osób, a dziesięć spośród nich stało się uczestnikami spektaklu. Praca układała się tutaj następująco: pierwszy etap miał charakter dokumentacyjno-archiwizacyjny, później częścią zebranego materiału zajęli się dramaturdzy (Dunja Funke i Sebastian Majewski) i w tej wersji historii zostały „zwrócone” świadkom, którzy są w spektaklu wykonawcami własnych wspomnień. Ich opowieści nie zostają przez nikogo przejęte, pozostają ich autentycznym głosem, poddanym jednak profesjonalnemu „ustawieniu”. Co z tego wynika? – pyta

Joanna Krakowska – Z takiego uruchomienia archiwum i świadectw, „przedstawianych z maksymalną prostotą i minimalnymi interakcjami między opowiadającymi” (Krakowska 2017)? I odpowiada: wiele szczegółowych obrazów – każdy ze świadków ma **własną** historię i pozostaje ona niepowtarzalna – ale też sporo uogólnień, wskazujących na wspólnotę cierpienia. „Doświadczenie wojny miesza wspomnienia Polaków i Niemców” – pisze Krakowska i dodaje: „[...] to jest coś nowego w wojennym archiwum, w którym nieoczekiwanie udało się połączyć polską i niemiecką narrację”. Kłata w tym spektaklu skonstruowała sytuację, w której „archiwum mówi” – i to nie w metaforyczny czy symboliczny sposób. Świadkowie są obecni nie jako tekst, a ich opowieść nie jest powtarzaniem zapisu, lecz zdarzeniem, które – choć jego struktura jest pod względem dramaturgicznym zamknięta – za każdym razem rozgrywa się na nowo, w czasie rzeczywistym, wobec konkretnych słuchaczy. Przedsięwzięcie to ujawnia też nieredukowalność indywidualnej opowieści i strukturalną niemożliwość uczynienia jej reprezentacją jakiejś nadrzędnej narracji. „Transfer!” pokazuje też, że nieuzgadnialność świadectw doświadczenia nie oznacza ani konfrontacyjności, ani wymuszonej konkluzyjności, a działanie teatralne, którego podstawą jest praca dokumentacyjno-badawcza, przynosi efekt w postaci zbudowania przestrzeni, w której te nieuzgadnialne głosy mogą współistnieć. Projekty, takie jak „Kroniki sejneńskie” czy spektakle Głomba, bardzo mocno związane z historią Legnicy, działały jednak przede wszystkim jako opowieści miejsca, mocno akcentujące tożsamość „małego centrum świata”. „Transfer!” okazał się przedsięwzięciem przekraczającym lokalność – czym zresztą miałyby ona być w przypadku osób, które doświadczyły przymusowego przesiedlenia? To nie miejsce, nie mikrokosmos miasteczka czy regionu były tutaj nośnikami historii – ale osoby, z ich pamięcią,

emocjonalnością, sposobem mówienia, a szczegóły indywidualnych biografii wpisywały się w uniwersalność ludzkiego doświadczenia historycznego. Scenariusz tego spektaklu nie zakładał interakcji z publicznością, był on zresztą wystawiany w Polsce i za granicą na dużych scenach, grany dla kilkusetosobowej publiczności. Spektaklowi towarzyszyły spotkania i rozmowy – w ich trakcie ujawniała się katalizująca siła „Transferu!”; osobiste narracje okazywały się historiami rozpoznawalnymi, w jakiś sposób podzielanymi i rozpoznawanymi przez widzów jako elementy historii ich rodzin, społeczności czy nawet ich własnych biografii.

WOBEC ŚWIADKÓW: SŁUCHANIE I DZIAŁANIE

Jak pisze Anna Burzyńska, powstawaniu „Transferu!” towarzyszyło wiele wątpliwości; były one związane przede wszystkim z kontrowersjami wywołanymi przez wcześniejsze przedstawienia Klaty (Burzyńska 2006). Nawet jeśli jednak zawiesimy na chwilę okoliczności powstawania tego konkretnego spektaklu, w mocy pozostaje pytanie o granice między **oddawaniem głosu** a **użyciem** – zarówno jeśli chodzi o osobiste historie jako **materiał do spektaklu** czy innego działania twórczego, jak i świadków historii jako uczestników projektu artystycznego. Choć nie należy to bezpośrednio do problematyki tego tekstu, przywołam tutaj projekt Artura Żmijewskiego „80064”. Jest to film dokumentujący proces inscenizowania raz już przeżytej historii, jej cielesnego odtworzenia; bohaterem filmu jest Józef Tarnawa, były więzień Auschwitz, którego Żmijewski nakłania do ponownego wytatuowania numeru obozowego. Ma to być proces otwierający „drzwi pamięci”. Tarnawa – pod ewidentnym naciskiem – w końcu się zgadza; odnawia tatuaż, mówi o doświadczeniach obozowych, cała akcja zostaje sfilmowana. To działanie

zostaje **użyte** – a zgoda Tarnawy zostaje przez artystę rozpoznana jako powtórzenie aktu „konformizmu, zgody, podporządkowania” (Sienkiewicz 2009). Etyczny aspekt tej pracy Żmijewskiego był wielokrotnie dyskutowany, a przywołuję ten przykład po to, by powiedzieć, że niebezpieczeństwo **używania** cudzych historii do własnych celów nigdy nie ustaje; być może właśnie działania artystyczne, w szczególności te o silnym rysie performatywnym, ostentacyjne i zaczepne wyraźniej ujawniają zakresy i sposoby tego **używania**. W praktyce badawczej – po prostu materiał podlega interpretacji, a działania wykonywane „w imię nauki” jakby domyślnie zwolnione są z podejrzeń, niekoniecznie słusznie.

Nie mam wielu głosów świadków, biorących udział w projekcie Klaty i podobnych przedsięwzięciach. Jan Charewicz, prezydent Wileńszczyzny, tak mówił o swoim udziale w „**Transferze!**”: „Moja historia do tej pory też mało kogo obchodziła. Wnuczki puszczały ją mimo uszu, bo mają inne sprawy – kluby, komputery, Internet. Dzięki spektaklowi „**Transfer!**” Jana Klaty nareszcie mogłem zwyczajnie wygadać się, zyskać pewność, że zostałem wysłuchany, a i dać świadectwo historii.”

Wiele jest natomiast głosów, które są albo komentarzem do obecności świadectw osobistych w projektach twórczych, albo świadectwami samych twórców. O spektaklu Klaty pisze Burzyńska „Na szczęście obawy okazały się nieuzasadnione. „**Transfer!**” jest krzykiem tylko wtedy, gdy jest to konieczne” i dodaje: „Tajemnicą Klaty zapewne pozostanie, jak udało mu się osiągnąć tak znakomite efekty w pracy na scenie z nieaktorami, na dodatek z ludźmi w bardzo podeszłym wieku. Uczestnicy-współtwórcy spektaklu zachowują się na scenie z wielką swobodą, świetnie radzą sobie z dużymi partiami tekstu i precyzyjnym rytmem spektaklu. Z anonimową masą widzów rozmawiają z takim zaufaniem, jakby znajdowali się

w zaufanym kręgu najbliższej rodziny” (Burzyńska 2015). Burzyńska mówi też o **skromności** i **takcie** reżysera. Tomasz Wysocki w swoim omówieniu „Transferu!” pisze o **delikatności** i **czułości** Klaty wobec świadków-współtwórców spektaklu.

W tym polu są też prace Pawła Passiniego i Patrycji Dołowy, bardzo konsekwentnie podążających ścieżką twórczą, w której osobista opowieść, przywoływanie głosu świadków historii staje się zasadniczym sensem przedsięwzięć teatralnych. W „Hideout/Kryjówce” są to opowieści Żydów ukrywających się w czasie drugiej wojny światowej; punktem wyjścia do pracy nad spektaklem była historia ciotki Passiniego, Apolonii Starzec, której udało się wydostać z getta, a potem ukrywała się w domu Ireny Solskiej. Początek spektaklu i jego końcowa część, której czas trwania jest niezdefiniowany – to mikroopowieści przywoływane przemiennie przez Pawła Passiniego i Patrycję Dołowy. Niektóre z nich należą do historii rodzinnej i prywatnej twórców. Inne – są zebrane, zastyszczone. Za każdą z nich jest wiele milczenia, niemożności wypowiedzenia doświadczenia *in extenso* – jako uporządkowanej całości zwieńczonej sensem. Prostota tej sytuacji teatralnej jest poruszająca: stłoczeni w niewielkiej przestrzeni widzowie słuchają dwóch głosów, które nie należą do **postaci**. Opowiadają Paweł Passini i Patrycja Dołowy, ich opowieść spokojnie płynie między nami, nie ma w niej krzyku, chociaż dotyczą w tych historiach doświadczeń właściwie niemożliwych do wypowiedzenia. Ta intymność jest angażująca; czasem i tutaj pojawia się moment katalizacji pamięci – widzowie włączają się w przestrzeń opowieści ze swoimi głosami. Czasem jest tylko milczenie, słuchanie.

Patrycja Dołowy tak mówi o swojej pracy przy wcześniejszym spektaklu „Dziady. Twierdza Brześć”: „To, jakiego kształtu ostatecznie nabrał spektakl, zależało od tego, co usłyszeliśmy od

ludzi. To mocne historie, które niby wiemy, że gdzieś tam są, ale gdy zostają wypowiedziane, potrafią przewrócić świat do góry nogami. Moja praca polegała na słuchaniu, nie lubię mówić o niej: praca reporterska, bo to nie to samo. Słucham i opowiadam historie” (Legierska 2015).

Ewa Grochowska, muzykolożka i skrzypaczka, w projekcie „Genealogie” poszukująca tradycji muzycznych Pomorza Zachodniego, którą pytania muzykologiczne doprowadziły do punktu, kiedy należy uznać, że związek między tradycją muzyczną a historią osobistą jest nierozzerwalny, mówi o swojej pracy tak: „[...] zaczynasz być równorzędnym partnerem do rozmowy. Kiedyś mój kolega etnomuzykolog, z którym prowadziłam badania, zwrócił mi uwagę «Nie gadaj tyle, jak tam pani cię pyta o jakieś tam twoje osobiste sprawy, bo nie to jest tematem naszych badań». Więc myślę sobie no tak, no racja – to jest niebadawcze. Ale zaraz zaraz... Przychodzę komuś do domu, zabieram tej osobie całe popołudnie i pani pyta o to, ponieważ jest ciekawa: kim są ta pani i ten pan, czy są małżeństwem, a jeśli nie, to dlaczego, czy mają męża i żonę albo dziewczynę czy chłopaka. I uważam, że nie chodzi już tylko o grzeczność, ale po prostu, że przecież ty też przychodzisz i pytasz «A na weselu to jak tam wyglądały oczepiny...». To znaczy – pytasz ją o to samo. Uważam, że jak ktoś zadaje ci pytanie, to mimo tego, że może jest to niebadawcze zachowanie – trzeba się też podzielić. Ktoś się dzieli z tobą swoim życiem – nawet jeśli opowiada ci tylko o kolędach żyjących. Trzeba się z wzajemnością podzielić.” (w tym tomie s. 128)

Dorota Borodaj w postowiu do *Opowieści teremiszczańskich* pisze: „Jak dotknąć pamięci w miejscu, w którym, choć już zdomowieni, zawsze będziemy trochę obcy? [...] Zaczynamy nieśmiało – przysiadamy na ławkach, opieramy się o płoty, przystajemy w drodze po mleko – najpierw na chwilę, która z czasem wydłuża się

i wypełnia krótkimi opowiadkami. [...] Pierwsze opowieści zaczyna-
ją płynąć nieśmiało, towarzyszy im zdziwienie, zakłopotanie – komu
tego dziś słuchać, po co pamięć odkurzać, zaraz człowiek myśleć
zaczyna, jak to kiedyś mu dobrze było – teraz też nie jest źle, ale
kiedyś...” (Borodaj 2008).

Bardzo się chyba zrobiło sentymentalnie od tych cytatów.
I dziwnie – bo w słowniku przywoływanych przeze mnie twórców
i animatorów nie ma raczej tej krępującej dla wszystkich akrobacji
pochylania się – nad zapomnianą historią, cichym głosem itp. (co
by się jeszcze mogło w tym dopełnieniu znaleźć, mogłyby podpo-
wiedzieć autorki i autorzy romansów o zabarwieniu dydaktycznym).
Myślę, że te zwierzenia dotyczące **słuchania zza płota, czułości**
Jana Klaty, tego **ja tylko słucham i opowiadam** – są wyrazem pew-
nej bezradności, której doświadcza człowiek stojący w faktycznej
pozycji **kuratora** – kogoś, kto rozpoznaje i rzetelnie wykonuje zobo-
wiązania opiekuńcze.

Opuszczę tutaj na chwilę przestrzeń polskich praktyk oraz
uwikłań i odwołam się do pracy Jihada Darwiche’a. To opowiadacz
z Libanu, który od kilku dekad mieszka we Francji. Z wykształcenia
jest fizykiem jądrowym, ale trajektorie życiowe sprawiły, że stał się
dziennikarzem i opowiadaczem. Spośród zapewne tuzinów zreali-
zowanych w świecie projektów artystycznych, których źródłem były
opowieści świadków, przywołuję akurat ten – bo Jihad był wielo-
krotnie gościem Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Opowiadania,
którego kuratorką byłam w latach 2006–2018. Jednym z pierwszych
projektów, które prezentował w Polsce, były „Opowieści z czasów
wojny” – zbudowane ze wspomnień libańskich kobiet dotkniętych
konfliktem 1982 roku.

O źródłach spektaklu Jihad mówi tak: „Byłem dziennika-
rzem politycznym, opowiadałem o wydarzeniach, zamieszkach. Ale



Fot. 4 Jihad Darwiche opowiada historie kobiet z placu Tahrir,
fot. Paweł Ogrodzki

zawsze zadawałem sobie pytanie, jak podczas takiej masakry dalej
toczy się życie. I zauważyłem, że to zazwyczaj kobiety podtrzymują
ogień życia. Ale nie wiedziałem, gdzie o tym opowiedzieć. W radio
nie było na to miejsca, opowiadało się o wojnie, w gazecie też nie,
to była poważna gazeta. Więc to były rzeczy opowiadane w rodzinie.

Moja matka nie umie pisać ani czytać. Gdy znalazłem się
we Francji, żeby korespondować, nagrywaliśmy kasety. Każda była
półtoragodzinna. Moja matka jest bardzo oszczędna i nie lubi wy-
rzucać, w związku z czym zawsze wypełniała półtorej godziny. Jak
już powiedziała, że wszyscy mają się dobrze, trzeba było coś dodać,
więc opowiadała, co się działo podczas wojny, co ona robiła, co ro-
bili sąsiedzi, co się działo. Gdy przychodziła sąsiadka, podsuwała
jej magnetofon mówiąc, opowiedz Jihadowi o ślubie twojej córki.
Później myślała, może nagram jeszcze jakąś opowieść, bajkę. Na-
grywała też wiadomości z radia. Mam takich kaset około trzydzie-
stu. Raz gdy słuchałem takiego listu, przyszedł do mnie znajomy.

Zapytał, co to jest. Powiedziałem, że to moja matka. Trochę mu opowiedziałem, co ona mówiła. Powiedział: zostaw opowieści *Księgi tysiąca i jednej nocy*, opowiadaj to. I w ten sposób zacząłem opowiadać historie kobiet z czasów wojny. Na początku, 24 lata temu, byłem bardzo rozgadany, a ludzie cierpliwi i spektakl trwał 3 godziny. Byłem bardzo szczęśliwy, że ludzie chcą tego słuchać. Oczywiście, zrobiłem pewien wybór z opowieści, zupełnie instynktowny. Nie chciałem opowiadać o rzeczach smutnych, o masakrach, bo o tym jest napisane w dziennikach. Wiem, że wojna dla ludzi to też życie codzienne, jak przeżyć, zdobyć jedzenie, załatwić swoje potrzeby fizjologiczne. O tym chciałem opowiadać, jak żyją ludzie podczas wojny. Więc wyciągam takie małe opowieści z życia codziennego. Czasem są zbyt ciężkie, trudne do opowiadania i wtedy je ułagdzam.” (Dołowy 2007). Darwiche mówi jednak bardzo wyraźnie o tym, że przy całej uważności wobec historii, które składają się na jego widowiska narracyjne – musi dokonywać wyborów: „Śledzę wydarzenia, zastanawiam się nad nimi, przetrawiam, analizuję i dopiero później z całej masy wybieram to, co wydaje mi się najbardziej uniwersalne. I o tym opowiadam. [...] Opowiadacz nie może odpowiedzieć na wszystkie pytania.” (Bajarz *zostawia ślady...* 2015). Jihad – mogę się odwołać tutaj tylko do swojego osobistego świadectwa – w czasie spotkań i warsztatów, które prowadził przy okazji licznych przyjazdów do Polski, mówił zawsze o tym, że za wybraną przez siebie historię trzeba **stać murem** i o tym, że to jest moment ryzykowny, ponieważ utrata dystansu grozi czułościowością, nadmierne celebrowanie własnej dobroci – niezdolnym sentymentalizmem, brak uwagi krytycznej – wykonawczym kiczem. Ale bez tego gestu – stania murem za historią, bycia jej **rzecznikiem** niczego istotnego w przekładzie **zastyszanego** na **przywoływane** – nie da się osiągnąć.

Rozmowa MAŁGORZATY LITWINOWICZ
z EWAŁ GROCHOWSKĄ o projekcie „Genealogie.
Tradycje muzyczne Pomorza Zachodniego”

MUZYKA JAKO OPOWIEŚĆ

Małgorzata Litwinowicz: Będziemy rozmawiać o twojej pracy, przede wszystkim o projekcie „Genealogie. Muzyka Pomorza Zachodniego”. Tłem tej rozmowy jest pytanie o historię mówioną i jej nieoczywiste pola, czyli sytuacje, gdy opowieści świadków historii pojawiają się jak gdyby przy okazji innych tematów (na przykład badań nad tradycjami muzycznymi), oraz o rozmaite zastosowania historii mówionej, czyli te sytuacje, w których jest ona żywym spoiwem więzi społecznych i pamięci, a nie archiwum. Poprosiłabym cię jednak, żebyś najpierw opowiedziała o „Genealogiach” i ich źródłach.

Ewa Grochowska: Inspiracją do projektu „Genealogie” były badania nad muzyką tradycyjną. Moje badania, które prowadzę od kilkunastu lat, są o tyle specyficzne, że nie polegają na przeprowadzaniu wywiadów etnograficznych ani też ściśle etnomuzykologicznych – czyli nakierowanych na stan zachowania tradycji muzycznej, jej zawartość, wyznaczniki, cechy i tak dalej. To wszystko są rzeczy, które mnie oczywiście zajmują i poświęcam im uwagę, ale interesują mnie przede wszystkim dwa zagadnienia. Pierwszym jest aspekt wykonawczy, czyli częsty motyw wywiadu pogłębionego i różnych pytań dodatkowych, które zadaje śpiewaczkom, śpiewakom, instrumentalistom, ponieważ oni są jedynym źródłem wiedzy na ten temat. Kiedy interesuje cię nie **tradycja jako taka**, nie muzyka tradycyjna w ogóle, tylko jakaś konkretna tradycja regionalna, lokalna, wiejska albo nawet przekaz tradycji w obrębie jednej rodziny, są to pytania podstawowe – rozmawiasz z osobami, które są pierwszym i jedynym źródłem tej specyfiki wykonawczej. A wiedza teoretyczna i terenowa mówią, że nie



Fot. 1 Próba odtworzenia tradycyjnych oczepin z Momot Dolnych (Lubelszczyzna). Widoczna w centrum zdjęcia starsza kobieta to nieżyjąca już Bronisława Jargieto, twórczyni rękodziela, śpiewaczka, narratorka zdobywająca uwagę słuchacza w 100 procentach. Fot. A. Szalata

można odrywać aspektów wykonawczych – czyli określonego sposobu śpiewania, grania takich a nie innych ozdobników, w takiej a nie innej wysokości, wszystkiego, co się kryje pod techniczną stroną wykonawstwa – od tego, po co i jak ta muzyka funkcjonuje i jaką rolę odgrywa w budowaniu więzi między członkami rodziny i społeczności wiejskiej.

Uchwycenie i opisanie tych zjawisk to duże wyzwanie badawcze.

Na melodie i pieśni nakładamy pewien szablon opisu – robimy to katalogując je, wkładając w określone szufladki, bo taki jest przyjęty model. A relacja samego wykonawcy lub wykonawczynie (osoby czy grupy osób, które pytamy o repertuar) do tego, co śpiewa, a także

jej czy jego funkcjonowanie w społeczności – to są sprawy najpierw ludzkie, a dopiero potem muzyczne. Istnieją dwa paradygmaty, do których się cały czas odnoszę, i odkryłam, że trudno funkcjonować w obydwu naraz. Pierwszy to przede wszystkim rozmowa z człowiekiem i zawartość tradycji, repertuaru, opowieści, którą on ci przedstawia. W tym paradygmacie im lepiej poznasz swojego rozmówcę, tym głębiej zrozumiesz to wszystko, co stoi za konkretnymi skalami, melodiami i tak dalej. Jest to cała zawartość emocjonalna, a nawet psychologiczna oraz wszystko, co buduje więź człowieka z jego własną rodziną, z sąsiadami, z miejscem – nagle okazuje się, że jest to podstawowa rzecz, która decyduje o tym, że repertuar jest taki, a nie inny.

W drugim paradygmacie przyglądamy się zachowanej w danej wsi pamięci o obrzędach, zwyczajach, pieśniach itd., traktując zebrane informacje jako swego rodzaju kanon, nie zastanawiając się nad tym, kto i w jaki sposób w kolejnych pokoleniach dokonał tego subiektywnego przecież wyboru. Pomijamy w ten sposób w naszej refleksji to, co nie zostało przekazane, co nie przetrwało.

Bardzo ważne jest to szerokie tło, od którego zaczynamy, rozmowa o wyborach metodologicznych, które zawsze mają aspekt etyczny. Poprosiłabym cię jednak o opowiedzenie o genealogii „Genealogii”, o początkach tego konkretnego projektu.



Fot. 2 Na zdjęciu moja babcia Janina z siostrą, lata 50. XX w. Ich trzecia siostra zginęła w czasie rzezi wołyńskiej, kolejna doświadczyła wywózki do Kazachstanu. Słuchanie historii rodzinnych od wczesnego dzieciństwa było doskonałą szkołą zwracania uwagi na to, co i z jakich powodów nie pojawia się w opowieści. Fot. z archiwum rodzinnego Ewy Grochowskiej

Z „Genealogiami” było tak: w 2016 roku wraz z koleżanką z Wolina zaczęłam pracować nad projektem, który by pozwolił przyrzeć się muzyce tradycyjnej w dawnym województwie szczecińskim, na Pomorzu Zachodnim. Zrealizowaliśmy go w 2017 roku. „Genealogie” to kontynuacja rozpoczętych wówczas działań. Dlaczego ten temat wydał nam się szczególnie wart uwagi? Ponieważ tam wiele osób przeżywa jakieś kompleksy kulturowe, rozczarowania, ogólnie mówiąc: dramatyczne pytania o tożsamość.

Nie wygrywają w Kazimierzu...

Tak, pytanie „dlaczego nie wygrywamy w Kazimierzu?” jak najbardziej należy do tego zbioru. Ponadto kłopotem badaczy oraz osób siedzących trochę w temacie jest mała dostępność wiedzy o tym regionie. Często słyszałam pytanie: jest tyle wiadomości o innych regionach – dlaczego nic nie ma o Pomorzu? Dwa lata temu powiedziałabym, że jest to przypadek modelowy – region, w którym doszło do przerwania przekazu tradycji i stąd biorą się perypetie działających współcześnie zespołów. Teraz widzę, że on jest zupełnie niemodelowy i nawet nie chcę o tym myśleć modelowo, ponieważ różne procesy społeczne i kulturowe przebiegają tam od kilkudziesięciu lat zupełnie inaczej niż w pozostałych regionach Polski. Oczywiście szukam różnej literatury i wskazówek, które bytyby dla mnie pomocą w znalezieniu klucza do w miarę nieuwikłanego sposobu patrzenia na to wszystko, co tam

spotykam i czego tam słucham. Ale założenie było takie: spróbujmy zrobić coś, co pozwoli nam zobaczyć muzykę i kulturę tradycyjną Pomorza Zachodniego i zrozumieć, co to znaczy, że wszyscy w tym regionie mówią: „My nie mamy żadnych tradycji”. W tym haśle tkwi wielka genetyczna sprzeczność, ponieważ człowiek nie może wypowiedzieć takiego zdania...

No tak, bo żaden człowiek nie żyje w czasie doskonale spłaszczonym, każdy obchodzi święta związane z progami biograficznymi, cyklem rocznym czy rytmem życia jakiejś wspólnoty...

Już prędzej jakaś społeczność w jakichś okolicznościach może powiedzieć: „Nie znamy żadnych tradycji związanych z tym konkretnym świętem”. Ale gdyby popytać ludzi indywidualnie, to każdy z pewnością wymieniłby chociaż jedną tradycję, może niektóre by się ze sobą pokrywały. I to jest moje pytanie: dlaczego ludzie tych pojedynczych wypowiedzi nie układają we wspólny zbiór? Każda z tych kilkunastu osób zna bądź praktykuje jakąś tradycję, w mniejszym lub większym stopniu przekazuje ją dzieciom i tak dalej – dlaczego zatem nie są w stanie powiedzieć „Mamy różne tradycje”, tylko upierają się przy „Nie mamy żadnych”?

To był punkt wyjścia. Na projekt złożyły się różne działania edukacyjne i artystyczne, ale najważniejszą dla mnie rzeczą było zrobienie badań terenowych.

Już przy pierwszym wywiadzie wyszło kilka spraw metodologicznych: to świetny teren do badania, żaden ze sposobów wypracowanych w innych regionach Polski nie pasował do wyszukiwania osób, z którymi mogłabym porozmawiać. Dla ludzi na przykład nie było jasne, po co chcę się z nimi spotkać i rozmawiać o starych zwyczajach. Czy ktoś pamięta stare melodie? Co to znaczy „stare melodie”? Gdy bada się muzykę na przykład na Mazowszu czy Lubelszczyźnie, intencje i sens pytań od razu są mniej więcej czytelne. Bo ludzie kojarzą: „Aha, to o ten zespół ludowy chodzi?”. A nawet jeśli nie o zespół, to o ludzi, którzy coś pamiętają. A na Pomorzu w ogóle ten klucz nie działał. Trzeba było się sporo natłumaczyć, o co chodzi, bo zazwyczaj pojawiało się pytanie: „Ale po co? Dlaczego chcecie o tym rozmawiać?”.

Jak szukałaś rozmówców?

Przyjęłam klucz, że każdą osobę, z którą tam w 2017 roku robiłam wywiad (tych osób było 44, w 2018 roku – 15), znajdował i umawiał na spotkanie ktoś bliski z rodziny lub sąsiedztwa. Ten ktoś na początku pełnił funkcję tłumacza. Mówiłam, że chcę porozmawiać o życiu, o tym, co ktoś pamięta z przeszłości, z młodości, z przyjazdu i osiedlenia się na Pomorzu. Do tak prostej rzeczy był potrzebny tłumacz-pośrednik, bo to pytanie często nie wynikało z nieufności, tylko ze zdziwienia: „Dlaczego moje życie ma być interesujące?”. To mnie zawsze zaskakuje: że my ludzie, jeśli nie paramy się jakimś wyjątkowym, ciekawym

zajęciem, jeśli nie zostaliśmy uznani przez innych za wybitnych, to w większości mamy taką swoją autonarrację, że nasze życie nie jest ciekawe do opowiedzenia. To jest niezwykle.

Na początku chcieliśmy rozmawiać po prostu o przeszłości, a potem bardzo szybko zaczęliśmy poszukiwać pierwszych osadników. Takich osób – osadników w pierwszym pokoleniu – jest tam jeszcze sporo: dziarskich osiemdziesięcio- i dziewięćdziesięciolatków. I to już ludziom coś mówiło: „Aha, chce pani, żeby opowiedzieć o tym, jak tutaj przyjechaliśmy”. W tej opowieści od razu pojawiało się: „Co przywieźliśmy”. Właśnie w odpowiedzi na to pytanie: „Co przywieźliście?” ludzie bardzo często w pierwszym momencie mówili nie o sprawach materialnych – ile walizek, ile zboża itd., ale o tym, jak zaczęli funkcjonować tutaj, na miejscu. „Co przywieźli”, czyli jakie przekonania, oczekiwania, obawy, ufność albo nieufność wobec sytuacji, którą tutaj zastaną. Nagle, podczas słuchania opowieści na żywo bądź potem z nagrań, docierało do mnie, że to jest właśnie opowieść o tradycji. Czyli o pewnym zbiorze różnych wierzeń, przekonań, zachowań, rzeczy wyznaczających porządek dnia i roku, linearność życia, historii rodziny. Bo tradycja właśnie o tym **mówi**, a muzyka jest tego **wyrazem**.

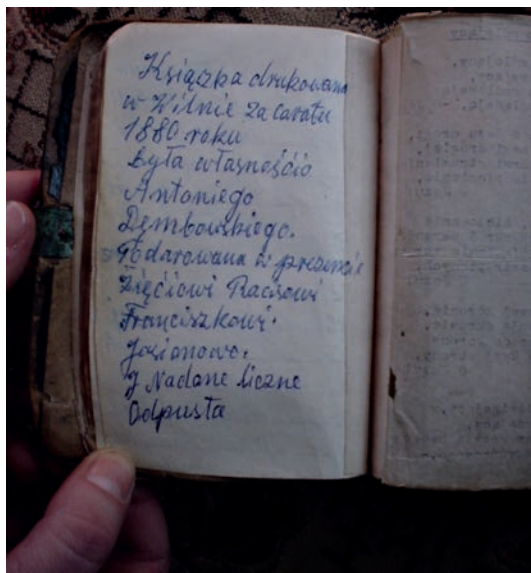
Ale to miał być projekt o tradycjach muzycznych...

No i oczywiście były pierwsze takie rozpaczliwe momenty – co zrobimy,



Fot. 3 Franciszek Racis (1922-2018). Wspaniały przewodnik po świecie dawnej muzyki, wiary, wartości. Fot. Ewa Grochowska

bo mieliśmy badać muzykę, a tu ludzie opowiadają nam o swoim życiu? Bardzo szybko zrobiłam „całą wstecz” i zdecydowałam, że koncentrujemy się na nagrywaniu przede wszystkim opowieści o życiu. W pewnym momencie, kiedy rozpuszczałam wici wśród znajomych z Pomorza, żeby mi pomogli szukać rozmówców, przestałam nawet wspominać o muzyce. Bo na początku to jeszcze zaznaczałam, żeby ten ktoś pamiętał



Fot. 4 Modlitewnik Franciszka Racisa,
cenna rodzinna pamiątka. Fot. Ewa Grochowska

jakieś pieśni, żeby lubił śpiewać albo chociaż był muzykalny. A potem to w ogóle przestało być dla mnie ważne, bo zrozumiałam, że w śledzeniu różnych dróg i bezdroży tradycji na Pomorzu najważniejszy jest ten żywot narracyjny. Jak się przeżyło takie rzeczy, wojnę, wielką zmianę swojego świata, to jestem przekonana – choć nigdy nie emigrowałam na dłużej niż cztery czy pięć miesięcy i pewnych rzeczy mogę tylko się domyślać – że chce się to komuś po latach opowiedzieć, że to się staje opowieścią. Zdarzało się tak, że nawet jak trafialiśmy do osób blisko związanych z muzykowaniem – pamiętających mnóstwo piosenek, melodii, opowiadających, jak

wyglądało całe wesele, zbierających te historie od innych – to tak czy inaczej cała ta wiedza umieszczana była w tej osi opowieści o życiu, o zmianie w życiu i o przyjeździe. I dlatego tę kolejną już odstonę projektu nazwałam właśnie „Genealogie. Muzyka Pomorza Zachodniego”, splatając w jedno dwa nurty: muzyczny i autobiograficzny. Wtedy opowieść człowieka o życiu jego i rodziny jest opowieścią o tradycji, z której można wytuskać pewne elementy, dające obraz tej tradycji. One mogą być muzyczne albo niemuzyczne, ale ostatecznie to jest opowieść właśnie o tym – jeśli szukamy jakiegoś idiomu – czym jest muzyka tradycyjna Pomorza Zachodniego.

Chciałabym się tutaj zatrzymać i wrócić do innego wątku, ciekawego w kontekście historii mówionej, szukania historii, zbierania ich. Wychodzi, z tego co mówisz, że repertuar śpiewaka czy śpiewaczki albo upodobania instrumentalisty, są jakimś rodzajem biografii tej osoby, że to się układa w rodzaj osobistej opowieści, którą można czytać jako opowieść biograficzną, choć ona wcale nie ma takiej struktury opowiadania o sobie, które zaczyna się od „urodziłam się / urodziłem się...”.

Tak, to było dla mnie odkrycie, które nie jest oczywiście odkryciem Ameryki i wspomnienie o nim pojawia się od jakiegoś czasu w refleksji etnomuzykologicznej:

opowieść o miejscowej tradycji muzycznej jest opowieścią autobiograficzną. I ta opowieść autobiograficzna nie jest tylko tłem dla tradycji muzycznej. Kiedy rozmawiasz z człowiekiem, to wiadomo, że on – opowiadając ci o muzyce, opowiada też trochę o sobie. Wszystko, co go ukształtowało: jego losy, pewne wybory życiowe i emocjonalne, powoduje, że przechowuje on i przekazuje dalej taki, a nie inny repertuar, który nie jest całością zasobu tej tradycji, tylko małym podzbiorem dużego zbioru. Ten repertuar zostaje w naszych notatkach i nagraniach, pytamy o niego inne osoby, które go potwierdzają albo nie. I na tej podstawie tworzymy model, zupełnie zostawiając z boku biografię konkretnego człowieka. Nie chodzi mi teraz o to, żeby z opowieści o muzyce tradycyjnej danej wsi zrobić wyłącznie zbiór jednostkowych opowieści, ale żeby usytuować się pośrodku tych dwóch modeli, przykładając wagę do każdej z tych narracji. Taki a nie inny wybór dokonywany przez konkretnego człowieka jest bardzo ważną częścią historii tej wspólnoty, tej społeczności. Kolejna rzecz – może nam wyjść z tego obraz bardzo pokawałkowany. Na przykład – dana osoba nigdy w życiu nie brała udziału w jakimś obrzędzie, nie był on dla niej ważny i może nam o tym nie opowiedzieć. Ale nie wyciągałabym z tego zbyt daleko idących wniosków i nie uważała takiej opowieści za niepełną czy niewiarygodną. Jeśli kobieta nigdy nie wyszła za mąż, można powziąć podejrzenie, że nie opowie ci o obrzędach weselnych, bo przez to nie przeszła. Problem w tym, że ta, która przeszła, też ci nie opowie. Panie tych

obrzędowych momentów często po prostu **nie pamiętają** – i to brzmi bardzo wiarygodnie.

To by znaczyło, że relacja świadka jest związana z uczestnictwem tylko pewnego typu. Osoba znajdująca się w centrum rytuału może o nim opowiadać z trudem. Albo nie opowiadać wcale. Więc kto opowiada?

Zostanmy przy weselu. Opowieść o nim jest zawsze opowieścią z boku. Nie jest narracją bohatera ani antybohatera. Każda osoba będzie zawsze wybierać taki aspekt wesela – i to widać w opowieściach kobiet – który był dla niej **wtedy** ważny. Ta, która ci opowiada o weselach, w jakich uczestniczyła już jako mężatka, położy akcent na to, czy panna młoda płakała czy nie płakała, jak było na weselu, czy to się potem sprawdziło w życiu. Kobiety, które brały udział w weselu jako młode dziewczyny – to jest zupełnie inna opowieść o tym samym weselu. I tutaj jest ten indywidualny wybór; to, co człowiek przechowuje w pamięci. Bardzo trudno jest określić, jakie są typy tej pamięci indywidualnej, bo typów jest tyle, ile osób.

A co się będzie działo z tymi historiami, które zebraliśmy? Czy one jakoś wracają w innych formach, były jakoś opowiadane?

Na razie je archiwizuję. Z tego pierwszego projektu wydałam płytę i nazwałam

ją *Tutejsi. Zachowane w pamięci mieszkańców Pomorza Zachodniego*. Chciałam dać wyraz temu, że jest jakaś opowieść i jakaś pieśń. Płyta ma taką konstrukcję, że można na niej usłyszeć nie tylko trochę gadania, trochę śpiewania i trochę grania, ale jak się posłucha jej w całości jak reportażu, to staje się ona opowieścią o podróży człowieka, zarówno przez życie, jak i po mapie: podróż gdzieś się zaczyna, splata z historią życia i ma przystanek końcowy w nowym miejscu i w nowej rzeczywistości – tutaj konkretnie na Pomorzu Zachodnim. Mam wielką potrzebę zrobienia czegoś dalej z tymi historiami. Chciałabym podzielić się nimi ze światem. Mimo że moim żywiołem jest dźwięk, to w tego typu obszarach bardziej działa na mnie opowieść spisana niż nagranie. Chyba, że słucham jej osobiście – kiedy ktoś mi to opowiada. Ale kiedy słucham z nagrania kogoś, o kim nie wiem, jak wygląda i nie widzę, jak mówi, to wolę to po prostu przeczytać. Tymczasem teraz jest silna tendencja audiowizualna – film albo audio. Więc mam swoje robocze pytanie – jak się podzielić tymi historiami ze światem, jakie medium wybrać, żeby ktoś mógł poczuć to, co ja, kiedy słuchałam tych historii na żywo? Nie umiem tego nazwać. Jest to rodzaj ekscytacji, poczucia, że dotykasz czegoś, co jest żywe, pulsujące, nieopisywalne. Ale człowiek ci to opowiada, ty słuchasz, patrzycie na siebie i nagle on mówi o jakimś sednie, tajemnicy życia. Nie w sposób techniczny – „tutaj byliśmy, przyjechaliśmy” i tak dalej. Techniczny opis służy do opowiedzenia ci o emocjach. Bo ludzie na wsi, nie tylko zresztą na wsi, ci ludzie

z dawnego świata, ze starszego pokolenia bardzo rzadko mówią wprost: „Och, byłam wtedy bardzo wzruszona”, „Byłam wtedy bardzo szczęśliwa”. Czasem ten właśnie „techniczny” opis jest majstersztykiem emocjonalnym! Nie zajmuję się teatrem, ale myślę, że w teatrze pojawia się właśnie i to pytanie: w jaki sposób za pomocą technicznego opisu stanu czy czynności człowieka albo za pomocą pojedynczego gestu pokazać coś, co będzie bezpośrednim linkiem do „byłem szczęśliwy”, żeby ktoś, kto słucha, dokładnie to pomyślał: „O matko, ale był szczęśliwy!” albo „Jak on się musiał bać...”. Tam jest dużo wojennych opowieści, dużo strachu. Czasem się w nich pojawia: „Bardzo się wtedy bałam”, ale najczęściej nie. I to jest niesamowite, że po prostu zaczynasz czuć ten strach, mimo że ktoś opowiada bardzo spokojnie, a na koniec mówi: „ale to już było”. Miałam na Pomorzu niezwykle spotkanie z panią prawie dziewięćdziesięcioletnią, Łemkinią, która z rodziną znalazła się na Pomorzu na skutek akcji „Wista”. I ona, podobnie jak większość Łemków wywiezionych w akcji „Wista”, na Pomorzu i w innych rejonach Polski, po prostu nie chciała o tym mówić wprost. Tak prowadziła rozmowę, że owszem – znalazły się w niej bardzo dramatyczne opisy, ale umiejscowione w jej wewnętrznym czasie, na mapie jej pamięci, a nie w konkretnych realiach historycznych czy geograficznych. To spotkanie nauczyło mnie kilku ważnych rzeczy, nie tylko na poziomie badawczym. Pytaniem zasadniczym nie jest, „jak wydobyć opowieść”, ale jak przekazać ją dalej.



Fot. 5 Jedno z najbardziej poruszających zdjęć (i historii) z badań na Pomorzu Zachodnim: Antonina Bomba z synami Romanem i Władkiem w Kazachstanie, zdjęcie zrobione w 1945 r.

Rozmawiałam ostatnio z panią ponad sześćdziesięcioletnią, która mnie umawiała na wywiad ze swoją mamą – Łemkinią, również z akcji „Wista”. Ona mówiąc o mamie i nawet nie przytaczając jakichś konkretnych scen czy wydarzeń, przez połowę rozmowy po prostu płakała. A nie była kimś, kto łatwo się wzrusza i od razu płacze – sprawiała wrażenie osoby opanowanej, trochę nieodgadnionej. Ale gdy tylko zaczynała

zdanie: „A jak mama opowiadała...” – to od razu płacz. Więc w końcu pytam, czy mama opowiadała o jakichś dramatycznych szczegółach. Ona na to: „Nawet szczegółów nam nie trzeba było. Kiedyś mama powiedziała mi i bratu, jak ją zapytałam o pewien dramatyczny moment: «Nigdy wam tego nie opowiem». Ale w tym zdaniu „nigdy ci tego nie opowiem” zawiera się: „Bo nie wiem, jak ci to opowiedzieć. Chcę ci

tego oszczędzić”. I tak dalej. Tamta pierwsza staruszka Łemkini kompletnie mieszała ze sobą wątki dawne i bliższe, w konsekwentny sposób wklejała tę historię wywózki w jakieś obrazy z życia, mówiąc nagle: „I wtedy otworzyli ten wagon i patrzę, a tam ciocia i wujek już martwi, umarli z głodu”. Mówi to i od razu przechodzi do innego obrazu, z karnawatu, ze świąt, z zupełnie innej epoki życia. Dodam, że nie było to spowodowane jej zaawansowanym wiekiem czy lukami w pamięci.

Opowieściami tych kobiet o tym, co przywieźli ze sobą – i to bardzo dużo mówi – jest historia, że „nic nie mogliśmy tutaj”. Ani używać swojego języka, ani świąt za bardzo obchodzić, bo się trzeba było kryć przed sąsiadami, którym powiedziano, że przyjadą bandyci, którzy będą podrywać gardła. „Więc myśmy woleli się już nie afiszować z tym, że śpiewamy kolędy po łemkowsku”. Nie jest to opowieść o tradycji w postaci „jakie kolędy śpiewaliśmy”, tylko o tym, kiedy i gdzie się śpiewa kolędy, po co się je śpiewa, jak człowiek się czuje, kiedy je śpiewa. Bardzo to wszystko pouczające i pomocne w rozbijaniu modelowości myślenia.

A czy mogłabyś opowiedzieć o ludziach, których można czytać przez ich muzykę? O jednej czy dwóch konkretnych osobach, z którymi się spotkałaś w „Genealogiach” czy innym projekcie – i w ich przypadku te wybory pieśni były tak wyraziście

związane z życiem, były kluczem do opowieści biograficznej?

Są takie osoby, już nie z Pomorza, których opowieści stały się kamieniami węgielnymi w tym, jak się kształtuje moje myślenie o świecie i o moim miejscu w nim. Te spotkania są dla mnie bardzo ważne. Takim człowiekiem był na pewno zmarły niedawno (pod koniec października 2018 roku) pan Franciszek Racis, skrzypek z Suwalszczyzny. Był taki czas – w 2004 i 2005 roku – że spędzałam u niego na Suwalszczyźnie dużo czasu, co miesiąc przyjeżdżałam na tydzień, półtora, z czego co najmniej dwie wizyty były u pana Racisa. Działo się tak dlatego, że po pierwsze on miał niesamowity zasób pieśni, melodii, po drugie był cudowną osobą, z którą się chciało spędzać czas. Po prostu się też zaprzyjaźniliśmy. A po trzecie – chyba to w relacji z nim odkryłam dla siebie odpowiedź, że kluczem do opowieści o muzyce jest po prostu opowieść człowieka o sobie samym i o świecie. I wtedy możesz dotknąć tego, o czym w teorii czytasz, że istnieje takie coś, jak „językowy obraz świata”. Tutaj masz to po prostu na żywo, ktoś ci opowiada swoje doświadczenia, wrażenia, uczucia, przedstawia ci swoje poglądy na świat. Konkretny przykład jest taki: wróciłam akurat z Izraela, była to moja pierwsza podróż do tego kraju. Tydzień po powrocie odwiedzam pana Franciszka, no i on – podekscytowany – prosi: „Opowiedz, jak tam jest, w tej Ziemi Świętej?”. Więc ja mówię, że tak i tak, a on pyta, jak to wszystko wygląda,

jakie jest niebo, jaka ziemia. Takie pytania kogoś, kto żyje na co dzień w przestrzeni wiejskiej, uprawia rolę. Więc mówię, że na pustyni to tak, i jak wygląda przekrój skał, kolory, co uprawiają w kibucach. I nagle – pan Franciszek zaczyna dopowiadać: „Ach, i te tamaryszki! No i te liski pustynne! A nad Jordanem to są drzewa. To prawda, że są drzewa wzdłuż Jordanu?” Odpowiadam, że tak. Wtedy jeszcze nie było smartfonów, więc nie mogłam mu od razu pokazać zdjęć. Zresztą mam wrażenie, że opowieść i tak znaczyła dla niego więcej. Ale jak już wymienił słowo „tamaryszki” – to myślę sobie: „Zaraz, zaraz. Może on był na wycieczce, tylko jakoś się nigdy nie zgadaliśmy na ten temat?”. I pytam: „Panie Franciszku, no przepraszam, a pan tam był, w Ziemi Świętej?”. A on mówi: „Nie”. „No to skąd pan to wszystko wie? Pan więcej opowiada, jak tam jest, niż ja”. A on mówi: „Ale to wszystko jest opisane. W Piśmie Świętym. To wszystko, o czym opowiadasz, jest tam opisane”.

W jego życiu i w życiu jego rodziny muzyka miała ogromne znaczenie, była na bardzo poczesnym miejscu. I te rzeczy nie były oddzielone. Obok narracji religijnej – on był bardzo wierzący, w przepiękny sposób – miał też głęboką i mądrą narrację patriotyczną. Opowieść muzyczna w ogóle nie była obok, to było jak warkocz splecione jedno z drugim. Nagrania z naszych ostatnich regularnych spotkań (bo potem przyjeżdżałam już dość rzadko, wysyłaliśmy sobie kartki na święta i pozdrowienia) – są niemal wyłącznie mówione. Tam nie ma pieśni, nie ma muzyki,

on tam nie gra, tylko po prostu opowiada o różnych rzeczach. I gdybym miała powiedzieć, z którego etapu naszej znajomości nagrania mówią mi więcej o tym, czym jest tradycja tego konkretnego wycinka świata, tej wsi, tej rodziny – to są to nagrania z tej drugiej fazy, jego opowieści, a nie z pierwszej, z której mam bogaty przegląd melodii, skał, tematów, gatunków itd.

I o tym są „Genealogie”. Oczywiście, że pytam o ludzi, którzy śpiewają, którzy pamiętają jakieś konkretne rzeczy, natomiast próbuję zebrać jak największą liczbę opowieści osób, które z różnych stron Polski (także w jej przedwojennych granicach) przyjechały na Pomorze Zachodnie. Na początku miałam podejrzenie, że to mi da odpowiedź na pytanie, czym i jakie są tradycje muzyczne tego regionu. A teraz to pytanie schodzi na drugi plan i jakimś rodzajem podpowiedzi staje się dla mnie coraz bardziej siatka tych historii. One w kolejnych rozdziałach budują opowieść o tym, czym jest ten region, jakie losy ludzkie się tam splatają, jaki jest początek i koniec tej historii, która sama z siebie nie ma ani początku, ani końca, sprawia wrażenie, jakby miała sam środek.

Dostałam kilka pytań od różnych osób – dlaczego ten projekt nazywa się „Genealogie”. Czy on mówi o genealogiach – o drzewach genealogicznych rodzin? Oczywiście, że nie. Ale od razu pojawia się podpowiedź – no tak! Bo to jest opowieść genealogiczna: kto w którym pokoleniu wybierał sobie to, co dla niego było ważne i co przekazał albo czego nie przekazał, co

przetrwało lub nie – do dnia dzisiejszego. Są takie koncepcje – śmieję się, że to są teorie filozoficzno-etnomuzykologiczne – uwagi różnych znakomitych badaczy, którzy często gdzieś w przypisie umieszczają pytanie, czy tradycja muzyczna nie jest bardziej tym, co nie zostało przekazane, niż tym, co przetrwało. Bo to, co zostało opowiedziane, jest po prostu utrwalone, jest pewnym zarejestrowanym stanem rzeczy, ale na pewno nie jest całą tradycją. I od razu przychodzi do głowy drugie pytanie – dlaczego to, a nie coś innego? Dlaczego akurat ta rzecz została wybrana? I jaki obraz z tych fragmentów nam się tworzy dzisiaj?

■ Chciałam cię poprosić jeszcze o inny temat: jesteś badaczką, ale jesteś też wykonawczynią – instrumentalistką, śpiewaczką. Jakie to ma znaczenie, kiedy rozmawiasz z ludźmi – taka gotowość? Nie przychodzisz do ludzi z kwestionariuszem, tylko z zupełnie innym wyposażeniem. Mnie się zawsze wydaje, że tacy badacze-performerzy to są jednak rzadkie zwierzęta, no i że to wiele zmienia. Więc gdybyś mogła odnieść się do swojego warsztatu, który jest właśnie taki podwójny.

Opowiem pewną zabawną historię. Moja mama pochodzi spod Opoczna i kiedy wychodziła za mąż w 1972 roku, miała wesele w tradycyjnym rycie obrzędowym. Może nie w przedwojennym, ale w takim,

który po wojnie się mało zmienił. Pewnego dnia – a ja już wtedy kilka lat uczyłam się w Radomskim muzyki skrzypcowej, pytałam kobiety o wesela – pokazałam mojej mamie zdjęcie z książki Andrzeja Bieńkowskiego *Sprzedana muzyka* – muzykanci stojący na dachu stodoły w drugim dniu wesela. Ale dowiadujesz się tego z opisu zdjęcia, bo zdjęcie jest w sepii i wydaje ci się, że stoją na zaoranym polu, jest jakaś taka dziwna linia horyzontu... Tymczasem oni stoją na dachu. Pokazałam zdjęcie mamie i pytam: „Czy ty słyszałaś o czymś takim?”. Mama się zaczęła śmiać i mówi: „No na przykład na naszym weselu tak było”. Poprawiny się od tego zaczynały, że muzykanci, grając na dachu stodoły czy komórki, informowali sąsiadów, że już można przychodzić na drugi dzień wesela. Zauważyłam, że jeżeli jesteś spokrewniona z osobą czy osobami, które pytasz o takie obrzędowe czy muzyczne rzeczy, to już trochę „wygrateś”, opowiadają ci szczegóły, które mogliby pominąć, gdybyś pytał z pozycji badacza. Kolejna rzecz: te obszary bardzo trudno się otwierają w pamięci osoby, która się po prostu na przykład wstydzi śpiewać. Miałam też doświadczenia z osobami, z którymi potem trochę się zaprzyjaźniłyśmy, żyłyśmy. W pewnym momencie odpuszczałam pytanie o pieśni, bo one twierdziły, że znają na przykład tylko dwie. Tak było z panią Marią Kowalik z Sędku. Na pierwszym spotkaniu zaśpiewała mi i koleżance dwie przyspiewki. A potem się okazało, że jej repertuar jest w zasadzie niewyczerpany i nieskończony. A wyglądało to na początku bardzo autentycznie – że ona

nic nie pamięta i nic za bardzo nie wie. I to nie było tak, że ona to przed nami ukrywała. Tylko być może nie widziała powodu, dlaczego – tak to sobie interpretuję – obcym osobom, może i sympatycznym, ale obcym, ma opowiadać rzeczy, w których są też jakieś jej emocje. Bo ona bardzo emocjonalnie opowiadała i śpiewała. Więc być może właśnie rozmowa z rodziną, bliskimi, zaprzyjaźnionymi jest trochę łatwiejsza, dużo więcej faktów się w niej pojawia poprzez pamięć emocji.

Ale jest też inna sytuacja, o której mówiłam wcześniej, dotycząca historii życia – tutaj mamy do czynienia z odwrotnym mechanizmem. Kiedyś na Pomorzu ktoś znajomy mówi do mnie: „Marzę o tym, żeby historia mojej babci została opowiedziana. Ona ma niezwykle losy, ale nikomu z rodziny, nie ze złej woli, po prostu nikomu nie chce tego opowiedzieć, zbywa to”. Odpowiedziałam trochę żartem: „To wyślij mnie do niej”. To nie wynika z mojej pewności siebie, ale z kolejnego odkrycia, że historie, które dotyczą bardzo ciężkich przeżyć i są wprost historią życia, łatwiej się opowiada osobom obcym niż członkom własnej rodziny. No i teraz się śmieję, że mam ofertę dla przyjaciół, żeby mnie umówili ze swoją babcią czy dziadkiem, kimś z bliskich, to ja się dowiem, jaka właściwie jest ich historia rodzinna. Mam w tym oczywiście swój interes. Kiedyś wydarzyła się taka sytuacja – bardzo mi zależało, żeby porozmawiać z pewną panią, rodowitą Lublinianką, mającą wówczas 95 lat, która się urodziła w kamienicy na Krakowskim Przedmieściu. Chciałam nagrać

opowieść o Lublinie z czasów jej młodości. Byłyśmy prawie umówione, jej córka mi powiedziała, że mama była też świadkiem najtragiczniejszych chwil wojny w Lublinie, takich jak likwidacja getta. Ta pani się jednak wycofała z pomysłu spotkania, zadzwoniła do mnie osobiście i mówi: „Ja panią bardzo przepraszam, ale ja nie chcę o tym pamiętać, nie chcę o tym mówić, wracać do tego. Chcę żyć dniem dzisiejszym. Zmęczyło mnie to, że już to wszystko przeżyłam. W pierwszej chwili to nawet miałam ochotę, że może to tak dla wnuków, dla dzieci, żeby to opowiedzieć. A potem sobie pomyślałam – a po co to ma zostać opowiedziane? Wystarczy, że ja już to przeżyłam”. I ja też nie naciskałam, chociaż oczywiście żałuję, że nie doszło do tej rozmowy.

Jeszcze myśląc o różnych czytelnikach czy użytkownikach tego wywiadu, chciałam cię zapytać o powinności. Zbierając pieśni czy opowieści – jaką powinność się ma wobec ludzi? Co to jest za sytuacja w sensie etycznym?

Pewne rzeczy trzeba po prostu uszanować i tak od razu nie potrafiłabym powiedzieć, dlaczego. „Bo tak” – w pozytywnym sensie. Sama taki świat pamiętam z dzieciństwa na wsi – pewnej niepisanej, ale obowiązującej regulacji obyczajowej w różnych drobnych rzeczach. A druga rzecz jest taka, której sama się uczyłam – że właśnie szacunek polega też na tym, że nie zawsze musi być przyznana jakaś obiektywna racja.

Chodzi o takie sytuacje, kiedy na przykład ludzie opowiadają, że ktoś ukrywał Żydów we wsi, a ktoś inny ich wydał. I zazwyczaj ludzie opowiadają o tym ze współczuciem. Ale zdarzyło się raz czy dwa, że ta narracja była zupełnie inna, że gdzieś w domyśle było „dobrze, że się tak stało”. Dla mnie – nie przyszło to z automatu, był to proces – odkryciem stało się, że wyrazem szacunku wobec osoby czterdzieści lat starszej ode mnie jest nieuświadamianie jej, że to, co robi, jest złe, że jest pozbawiona współczucia dla tych zamordowanych ludzi. To są trudne momenty. Odruch jest taki, żeby powiedzieć „No ale co pani opowiada?! Jak to, nie wie pani, że zabijanie innych jest złem?” Przecież ta osoba doskonale to wie. Może to jest zbyt skrajny przykład...

Może to jest skrajny przykład, ale częsty temat. Jak prowadzimy w Polsce pracę opartą na historii mówionej, dotyczącej drugiej połowy XX wieku, w tym drugiej wojny, to temat Żydów i Holokaustu jest jednym z tematów zawsze obecnych.

Tak, trzeba wiedzieć, kiedy się powstrzymać i co zachować dla siebie. Bo nie o to przecież chodzi, żeby komuś uświadomić, że jest głupi i zły, bo mówi tak i tak, zwłaszcza, jeśli ten ktoś zdaje sobie sprawę z tego, co mówi. Ja przychodzę wysłuchać historii. Z drugiej strony – wewnętrzna niezgoda na takie sformułowania jest bardzo silna. Wyrazem szacunku jest także to, że nie

drażę do momentu, aż wprowadzę kogoś w trudny dla niego stan emocjonalny, który go kompletnie rozwali. To à propos Pomorza Zachodniego – miałam niesamowicie ciekawą rozmowę z Michałem Paziewskim, historykiem Szczecina i Pomorza po 1945 roku, który wielokrotnie słuchał relacji z pierwszej ręki, na przykład o niemieckich robotnikach przymusowych, o zakładach chemicznych w Policach, gdzie byli jeńcy niemieccy, którzy umierali z głodu, a ich radzieccy już wówczas nadzorcy ich ciałami karmili świnie. I ten historyk mówi: „Słuchaj, kto ci opowie, że jadł gówna, bo umierał z głodu? Nikt. I w ogóle nie należy dopuszczać do głowy, że można by o to zapytać”. Są rzeczy, o które nie należy pytać, nie dlatego, że nie wypada, tylko po prostu się o to nie pyta innego człowieka. Przy tematach związanych z obrzędowością być może jest mniej tych min... Ale ja tak dla siebie definiuję, że podstawowe reguły pracy badacza terenowego, które można streścić w jednym zdaniu, to są tak zwane zasady dobrego wychowania. Oczywiście, trzeba być docieklwym i dopytywać o różne rzeczy, a z drugiej strony najnormalniej w świecie nie można włączyć komuś z butami w jego intymne sfery. A to czasami „robi się” z automatu. Pytasz panią o wesele – ona mówi: „Ale ja w ogóle nie miałam nigdy wesela”, panią siedemdziesięcioletnią. No i już masz na końcu języka: „A dlaczego?”. Czasem odpowiedź może być humorystyczna, a czasem można komuś „nadepnąć” na bardzo bolesne miejsce. Więc są jakieś wymogi delikatności w kontakcie z drugim człowiekiem, które po

prostu trzeba respektować. I rzeczywiście są takie tematy, w których – kiedy się o nich rozmawia – przestajesz być badaczem i stajesz się równorzędnym partnerem w rozmowie. Spotkałam się z tym, prowadząc badania z kolegą etnomuzykologiem, który kiedyś mi zwrócił uwagę: „Nie gadaj tyle, jak pani cię pyta o jakieś twoje osobiste sprawy, bo nie to jest temat naszych badań”. Myślę sobie: no tak, racja – to jest niebadawcze. Ale... Wchodzę komuś do domu, zabieram tej osobie całe popołudnie czy dzień, ta osoba pyta, ponieważ jest ciekawa: kim są ta pani i ten pan, czy są małżeństwem, a jeśli nie, to dlaczego, czy mają męża i żonę albo dziewczynę czy chłopaka. Uważam, że tutaj nie chodzi już tylko o grzeczność. Przecież ty też przychodzisz i pytasz: „A jak pani wyszła za męża, to jak pani mąż, to i tamto... itd.”, „A na weselu to oczepiny...” – to znaczy, że pytasz ją o to samo, o prywatne sprawy. I nawet jeśli jest to niebadawcze zachowanie – trzeba się też podzielić swoją opowieścią. Ktoś się dzieli z tobą swoim życiem – nawet jeśli opowiada ci „tylko” o kolędach życzących... Wzajemność jest ważna.

Ewa Grochowska – prowadzi badania poświęcone gatunkom i stylom śpiewu tradycyjnego, realizuje nagrania terenowe, zajmuje się działalnością warsztatową i koncertową. Jest autorką projektów edukacyjnych i artystycznych, mających na celu przekazywanie, rekonstrukcję i popularyzację polskiej muzyki tradycyjnej. Opracowała autorską metodę pracy nad śpiewem tradycyjnym. Umiejętności w tym zakresie doskonalili od 1999 roku. Rozpoczęła pracę pod kierunkiem folklorystów i etnomuzykologów – praktyków z Polski i Europy Środkowo-Wschodniej, najcenniejsze są dla niej doświadczenia zdobywane podczas nauki u wiejskich śpiewaczek w Polsce i na Ukrainie. W latach 2001–2013 była uczennicą wybitnego skrzypka ludowego Jana Gacy z Przysławowic Małych. Od kilku lat uwagę badawczą kieruje na obszary związane z pamięcią, tożsamością i dziedzictwem muzycznym wsi w kontekście przemian społecznych. Członkini zespołów i projektów muzycznych: Tęgie Chłopy, z Lasu, Warszawa Wschodnia, Orkiestra Jarmarku Jagiellońskiego, MZK Toruń. Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2006, 2014, 2018). Doktorka nauk humanistycznych.

KATARZYNA NIZIOŁEK

KATARZYNA SAWICKA-MIERZYŃSKA

BIEŻENKI

W STRONĘ INTERDYSCYPLINARNYCH
BADAŃ W DZIAŁANIU

02

PRAKTYKI
HISTORII
MÓWIONEJ





Fot. 1-5 „Bieżeńki”, Uniwersyteckie Centrum Kultury, czerwiec 2018,
fot. Marcin Onufryjuk. Z archiwum Pracowni Sztuki Społecznej.

Premiera spektaklu „Bieżeńki” miała miejsce 8 czerwca 2018 roku w Uniwersyteckim Centrum Kultury na kampusie Uniwersytetu w Białymstoku podczas XVI Podlaskiego Festiwalu Nauki i Sztuki. Drugi pokaz odbył się 11 sierpnia w Akademii Supraskiej, w ramach organizowanego w Supraślu już po raz drugi Festiwalu SlowFest. W obu przedstawieniach wzięła udział ta sama grupa uczestniczek: Marta Diemianiuk, Helena Dudel, Anna Gryniewicka, Anna Kondratiuk, Dorra Ostrożańska, Ksymena Wojtkowska, Iwona Zinkiewicz. Pomysłodawczyniami i kuratorkami całego przedsięwzięcia były socjolog Katarzyna



Niziołek oraz literaturoznawczynie Katarzyna Sawicka-Mierzyńska i Danuta Zawadzka z Uniwersytetu w Białymstoku, związane z Pracownią Sztuki Społecznej oraz Zespołem Badań Regionalnych, sam projekt zaś był realizowany przez Fundację Uniwersytetu w Białymstoku dzięki środkom z budżetu Samorządu Województwa Podlaskiego, pozyskanym w konkursie ofert na działalność kulturalną. Finansowego wsparcia udzielił też Rektor UwB. Do współpracy w przygotowywaniu przedstawienia został zaproszony reżyser Michał Stankiewicz, mający na swoim koncie kilka spektakli partycypacyjnych – tworzonych z naturszczycami – między innymi: *Import/ Eksport*, *Każdy jest graczem* (oba z udziałem młodzieży czeczeńskiej), *Metoda ustawień narodowych* i *Modlitwa. Teatr powszechny*. Dwa ostatnie projekty, realizowane wspólnie z Katarzyną Niziołek, odnosiły się do pamięci zbiorowej (zob. Niziołek 2018). Bezpośrednim bodźcem do podjęcia tematyki bieżącej i wykorzystania w tym przedsięwzięciu metodologii teatralnej była, obok wcześniejszych doświadczeń twórczych Niziołek i Stankiewicza, książka Anety Prymaki-Oniszk *Bieżąca 1915. Zapomniani uchodźcy*.

Pamiętam niewiele. Prawie nic.
Aneta Prymaka-Oniszk

JAK POWSTAŁ SPEKTAKL „BIEŻENKI”?

Książka Anety Prymaki-Oniszk *Bieżeństwo 1915. Zapomniani uchodźcy* wydała się kuratorce projektu ważna nie tylko dlatego, że dzięki niej i towarzyszącej jej stronie internetowej biezenstwo.pl wiedza na temat bieżeństwa stała się łatwiej dostępna, ale także ze względu na uprzywilejowanie w niej kobiecego doświadczenia – jej osią narracyjną jest relacja między kolejnymi pokoleniami kobiet w rodzinie: babcią bieżenką, autorką i jej małoletnią jeszcze córką. Niezwykle interesująca i inspirująca była ponadto reakcja na reportaż osób przechowujących pamięć bieżeństwa, jaką dało się zaobserwować podczas licznych spotkań z autorką. Okazało się, że, po pierwsze, wiele historii nie zostało jeszcze wypowiedzianych, a po drugie – nie każdą z nich da się zwerbalizować, tak jakby słowa nie były w stanie udźwignąć wszystkich emocji, wspomnień, doznań. W wypowiedziach potomków bieżeńców pojawiało się też dużo narracyjnych klisz i schematów, co zresztą wynika ze specyfiki postpamięci, tj. pamięci kolejnych pokoleń, która postuguje się przede wszystkim „pożyczonymi” słowami i obrazami. Obserwacje te przyczyniły się do podjęcia przez kuratorki decyzji, by spróbować stworzyć warunki dla dzielenia się tymi wspomnieniami w innej niż tylko słowna materii, zaangażować do ich transmisji ciało, przedmiot, fotografię.

Za pośrednictwem portali społecznościowych i lokalnych mediów do udziału w projekcie zaproszono osoby, których przodkowie, bliscy lub dalecy krewni uczestniczyli w bieżeństwie, dla których bieżeństwo stanowiło część historii społeczności – ich własnej czy sąsiadów, które słyszały o nim w dzieciństwie lub dowiedziały

się później, już w dorosłym życiu, choćby przy okazji rocznicy tych wydarzeń w 2015 roku czy z lektury książki Prymaki-Oniszk. Istotnym kryterium było zachowanie kobiecej perspektywy bieżeńskiej narracji – uczestnikiem przedstawienia mógł zostać mężczyzna, pod warunkiem, że wystąpiłby w roli świadka, „nosiciela”, „przekaznika” opowieści swojej prababki, ciotki, sąsiadki czy też jednej z bohatererek reportażu Prymaki-Oniszk. Kuratorce i reżyserowi zależało bowiem na tym, by za pośrednictwem spektaklu zaktywizować, dowartościować i upodmiotowić kobiety – tytułowe bieżenki – jako uczestniczki i świadków historii, zwykle bowiem ich doświadczenia, głosy i perspektywa funkcjonowały na jej marginesach. W dalszej części tekstu wielokrotnie mówimy o uczestniczkach projektu jako świadkach – nie samych wydarzeń oczywiście (te miały miejsce ponad sto lat temu!), lecz opowieści czy wspomnień o nich.

Finalnie do projektu zgłosiły się wyłącznie kobiety, każda z nich z bardzo różnymi motywacjami i wiedzą na temat bieżeństwa. O dwóch uczestniczkach można powiedzieć, że zajmują się tym tematem niemal profesjonalnie, współtworząc jego kanonizującą się po 2015 roku recepcję. Jedną z nich, Iwona Zinkiewicz, to bohaterka książki Prymaki-Oniszk, udzielająca reporterce informacji na temat swojej rodziny. Jest ona również autorką jednego z tekstów, które złożyły się na pokonkursową publikację *Jestem, bo wróciłem* (Sawczuk, Kondratiuk, Szerszunowicz 2017), opracowaną i współredagowaną przez drugą ze wspomnianych uczestniczek „profesjonalistek” – Annę Kondratiuk (jej rodzinne wspomnienie też znalazło się w antologii). W przypadku obu kobiet można mówić niemal o poczuciu misji, wewnętrznym zobowiązaniu, imperatywie krzewienia pamięci bieżeństwa, identyfikacji z postpamięciową wspólnotą bieżeńców, do której powstania się przyczyniły. Inna motywacja przyświecała siostronom, które zgłosiły się do udziału w spektaklu – Annie Gryniewickiej

i Marcie Diemianiuk. Ich wiedza na temat losów przodków była znikoma, chcieli zdobyć więcej informacji o tamtych wydarzeniach, których wspomnień nie kultywowano w rodzinnej pamięci. Kolejne dwie osoby poszukiwały zadośćuczynienia, sprawiedliwości: Helena Dudel – dla prababci, która, powodowana koniecznością nakarmienia swoich osieroconych przez ojca dzieci, spieniężyła własność sąsiada, Dorra Ostrożańska – dla ukochanej babci, która, prawdopodobnie z powodu nieintencjonalnego przeoczenia rozmówcy-źródła, została pominięta w książce Prymaki-Oniszk. Najmłodsza z uczestniczek, Ksymba Wojtkowska, wcześniej nie wiedziała nic o bieżąco, ale zainteresował ją podjęty w projekcie temat pamięci.

Wszystkie te historie pojawiły się już podczas warsztatów, poprzedzających spektakl. Autorom projektu zależało na tym, by uczestniczki wniosły do niego własne opowieści – należało stworzyć przestrzeń i warunki do ich wybrzmienia oraz zainicjować różnego rodzaju interakcje między biorącymi w nim udział kobietami. Odbyły się trzy spotkania warsztatowe, każde z nich moderowane przez jedną z kuratorek, w obecności reżysera. Pierwsze dotyczyło specyfiki teatru partycypacyjnego, drugie – zagadnień związanych z historią, pamięcią i postpamięcią, formami ich transmisji, kodyfikacji, trzecie – reportażu Prymaki-Oniszk, z udziałem samej autorki. Podczas tego ostatniego uczestniczki dzieliły się emocjami, jakie towarzyszyły lekturze książki, wskazywały fragmenty, które wywarły na nich najsilniejsze wrażenie, oraz interpretowały zamieszczone w publikacji fotografie dokumentujące bieżąco, które najbardziej przemówiły do ich wyobraźni.

W następnej kolejności odbywały się próby, zarówno indywidualne, jak i zbiorowe, te drugie ograniczały się jednak przede wszystkim do przećwiczenia i zaaranżowania kwestii technicznych: ustawienia świateł, dźwięku, ustalenia momentów przejścia między

opowieściami poszczególnych uczestniczek. Twórcom spektaklu zależało bowiem na tym, by historie wybrzmiały tak, jakby były zaprezentowane po raz pierwszy, z zachowaniem spontanicznych reakcji i autentycznie doświadczanych, a nie odgrywanych na scenie emocji. Aż do premiery w całkowitej tajemnicy przed pozostałymi uczestniczkami była utrzymywana opowieść Ksymby Wojtkowskiej, która nie miała „własnych” wspomnień związanych z bieżąco – jedna z jej kwestii, wypowiedziana plecami do publiczności, stanowiła osobistą relację z udziału w projekcie. Opowiadała w niej ona o stopniowej identyfikacji z tematem spektaklu i współtworzącymi go osobami, od poczucia alienacji do empatii, dzięki której zaczęła myśleć o sobie jako jednej z członkiń postpamięciowej wspólnoty bieżąco.

Przedstawienie zostało zrealizowane w ascetycznej przestrzeni, kobiety siedziały w półokręgu na białej podłodze, jako tło mając ścianę z cegieł, na której wyświetlano zdjęcie czy fragment tekstu. Ich opowieściom nie towarzyszyła muzyka, nie odtwarzano też żadnych innych głosów. Czasem miały za zadanie, uruchamiając wyobraźnię – swoją i widzów – opowiedzieć o dźwiękach, jakie mogły towarzyszyć wywołanym przez nie z przeszłości scenom; jedna z uczestniczek, za pomocą własnego ciała, metodą pantomimy, odtwarzała zarys i wyposażenie domu, w którym zamieszkali jej przodkowie po powrocie z bieżąco. Kobiety używały różnego rodzaju rekwizytów: talerza przywiezionego z Rosji, chust, lalki, fotografii przedstawiających babcię jednej z nich w młodości i tuż przed śmiercią. Ważny element przedstawienia stanowiła też książka Prymaki-Oniszk. Iwona Zinkiewicz, będąca jedną z jej bohaterek, czytała na scenie poświęcone sobie fragmenty, dopowiadając treści, jakie się w reportażu nie znalazły. To jeden z wielu momentów spektaklu, który można określić mianem metatekstowego, obnażający

mechanizmy pracy i kodyfikacji pamięci oraz niewystarczalność i niekompletność świadectw pisanych jako historycznych narracji, także tych tworzonych z intencją „odpominania”.

HISTORIA I PAMIĘĆ BIEŻENSTWA

Uchodźstwo czasów pierwszej wojny światowej dotyczyło ludności całego zaboru rosyjskiego, także jego zachodnich guberni, Polski centralnej. W historiografii najczęściej jest określane jako ewakuacja, wygnanie, przesiedlenie, w literaturze również jako tułaczka, a nawet zesłanie. Termin „bieżeństwo” odnosi się bardziej specyficznie do uchodźstwa z terenów dzisiejszej Polski wschodniej, w tym Podlasia, zamieszkanych między innymi przez Rusinów.

W roku 1915 dużą część uchodźców z dzisiejszego pogranicza polsko-białoruskiego stanowili chłopci, zwykle ubodzy i niepiśmienni. Przed wojną żyli w sposób tradycyjny, w silnie zintegrowanych wspólnotach wiejskich. Poza niskim statusem społecznym, wielu z nich wyróżniało wyznanie prawosławne oraz język („swój”, „prosty”, „chachłacki”), co niekoniecznie szło w parze z identyfikacją narodową. Postrzegali siebie jako ludność ruską, tutejszą, byli przywiązani do konkretnych społeczności lokalnych. Nie określali się więc ani jako Polacy, ani jako Rosjanie, podczas gdy ich potomkowie widzą siebie na przykład jako etnicznych Białorusinów, co też nie jest jednak regułą. Wielu migrantów nie odebrało żadnej edukacji, miało wcześniej bardzo ograniczone kontakty ze światem zewnętrznym i z tego między innymi powodu łatwo ulegało politycznej propagandzie i nieprawdziwym pogłoskom. Przyczyną zmasowanej ucieczki podlaskich chłopów były nie tylko działania wojenne na froncie wschodnim, ale także strach przed niemieckimi żołnierzami, bardzo okrutnie – jak wieść niósła – obchodzącymi

się z miejscową ludnością, nie wyłączać kobiet i dzieci. Przede wszystkim powodem uchodźstwa była jednak presja ze strony administracji zaborczej i Cerkwi oraz taktyka spalonej ziemi, stosowana przez wycofującą się armię carską. Ludzie przepędzeni ze swoich domów musieli być przestraszeni i zdezorientowani; wśród prostych prawosławnych chłopów brakowało liderów i organizacji, co wyraźnie odróżniało ich kondycję od migrantów polskich, katolickich czy żydowskich. Podporządkowując się nakazom rosyjskich władz i wojska, podążyli na wschód, a podróż ta w niejednym przypadku zakończyła się w tak odległych i egzotycznych dla nich miejscach, jak Krym czy Syberia. Dziś szacuje się, że około trzech milionów ludzi różnych nacji i wyznań wyjechało wówczas w głąb Rosji: zostało ewakuowanych albo uciekło na fali szerzącej się paniki, przy czym ich późniejsze powroty, przypadające na lata 1917–1922, często także były traumatycznym doświadczeniem, wymagały dużej determinacji w odbudowie zwykłego życia na dostownych i metaforycznych gruzach opuszczonych gospodarstw.

Jakkolwiek poruszająca, historia bieżeńców nie spotkała się ze szczególnym zainteresowaniem polskich historiografów (co oczywiście nie znaczy, że w ogóle nie została zauważona); w dominującym nurcie narracji historycznej dotyczącej tamtego czasu, skoncentrowanym na odzyskaniu przez Polskę niepodległości, została niejako przysłonięta przez inne wydarzenia pierwszej wojny światowej. Z tej perspektywy wojenne uchodźstwo ludności cywilnej nie było (nie jest?) niczym wyjątkowym. Można też przypuszczać, że w odradzającym się państwie polskim, zorientowanym na budowanie wspólnej tożsamości narodowej, powracający do domów bieżeńcy nie opowiadali o swoich doświadczeniach osobom spoza kręgu rodzinnego i sąsiedzkiego, między innymi ze strachu przed stygmatem „ruskości” (choć oczywiście trzeba mieć na uwadze

także mechanizmy psychologiczne, powodujące niechęć do mówienia o traumatycznych zdarzeniach i przeżyciach). Pamięć bieżącego przetrwała więc głównie w przekazach rodzinnych, zwykle w szczątkowej formie, nierzadko jako anegdota z dalekiej podróży, której przyczyn nikt nie dociekał. Nie została utrwalona pod postacią tekstów kulturowych – jak Jan i Aleida Assmann nazywają dokumenty i literaturę pozwalające zbiorowości na konstruowanie wspólnej pamięci i tożsamości (zob. np. Assmann 2013), choć były oczywiście wyjątki. Prymaka-Oniszk dotarła na przykład do relacji niejakiego Pawlika, opublikowanej w jednym z tomów *Pamiętników chłopów* (wydanych w latach trzydziestych XX wieku przez Instytut Gospodarstwa Społecznego). Istnieją też przekazy dotyczące polskich czy katolickich uchodźców, zarówno o charakterze spisowym, jak i pamiętnikarskim, takie jak *Pamiętnik z wielkiej wojny* Władysława Glinki, również przywoływany w reportażu.

Choć wspomnienia dotyczące bieżącego były publikowane – w języku białoruskim, na łamach prasy mniejszościowej, co znacznie ograniczyło ich obieg – co najmniej od lat dziewięćdziesiątych XX wieku, wyraźną cezurą czasową stała się dopiero setna rocznica bieżącego, obfitująca w inicjatywy upamiętniające, w tym także społecznościowe (internetowe) i wydawnicze, zorientowane na pozyskanie świadectw i ich rejestrację. Wydaje się, że istotną rolę w tym procesie zbiorowego rekonstruowania przeszłości odegrała książka Prymaki-Oniszk, a jej efektem jest między innymi uprawnienie bieżącego jako odrębnej i dystynktywnej ramy pamięci – „zapomnianych uchodźców”, oraz, paradoksalnie, zainicjowanie zmiany statusu tej pamięci z żywej (aktywnie kultywowanej, przeżywanej, performowanej) na archiwalną (zapisaną i w związku z tym niewymagającą już podtrzymywania poprzez praktykę) (por. Nora 2009). Obserwowany dziś wzmożony wysiłek „przywracania”

publicznej pamięci bieżącego, a nawet jej mitologizacji jest specyficzny, działania te są bowiem pozbawione oparcia w relacjach bezpośrednich, naocznych świadków i uczestników tamtych wydarzeń. Wysiłek ten łączy się przy tym dość wyraźnie z innym – ukierunkowanym na konstruowanie tożsamości białoruskiej, niejako wbrew zróżnicowanym identyfikacjom narodowym i religijnym współczesnych potomków bieżących oraz integracyjnemu potencjałowi tej historii, która mogłaby stanowić wspólny, łączący element regionalnej, podlaskiej pamięci (zob. Sawicka-Mierzyńska 2018).

Dotychczasowa recepcja bieżącego, do momentu ukazania się książki Prymaki-Oniszk, stanowi świetną ilustrację procesów kształtowania się wspólnotowej narracji historycznej, zwłaszcza jej kanonu narodowego, z którego są wykluczane zarówno perspektywa warstw nieuprzywilejowanych, a do takich z pewnością należeli prawosławni chłopci zamieszkujący zachodnie rubieże Imperium Rosyjskiego na początku XX wieku, jak też narracje niemieszczące się w martyrologiczno-patriotycznym modelu polskości (historia bieżącego stanowi natomiast element martyrologicznej narracji narodu białoruskiego). Opowieść o ludziach, którzy wywędrowali w głąb Rosji, a po kilku latach wrócili do swoich domów już w odrodzonej Polsce, może mieć duże znaczenie dla ich rodzin, tożsamości, a nawet podlaskiego *genius loci*, jednak z perspektywy historii utrwalanej na kartach podręczników jest to fragment historii cywilnej, upodrzednionej wobec opowieści o bitwach, powstaniach czy rewolucjach, która, co więcej, nie pozwala się łatwo zakwalifikować jako część historii narodowej – chłopci uciekali przed niemieckim frontem w ramach wewnętrznej strategii wojennej Rosji, po powrocie zaś stali się obywatelami państwa, którego oficjalnego języka (polskiego) wielu z nich nawet nie znało; wyznawali też inną, niż dominująca w Polsce, religię.

Bieżeństwo było zatem specyficznym doświadczeniem, które, choć dotknęło blisko trzech milionów ludzi, funkcjonowało przeważnie w obiegu pamięci prywatnej, rodzinnej. Stało się tak, poza wymienionymi już przyczynami, ze względu na luki w bieżeńskim archiwum, jeśli rozumieć je tradycyjnie – jako zbiór świadectw pisanych i dokumentów. Bieżeńcy, w dużej mierze niepiśmienni (o czym była już mowa), niewiele ich po sobie pozostawili, a też ich potomkowie – z różnych powodów – niezbyt konsekwentnie utrwalali rodzinne wspomnienia (w tym miejscu warto zauważyć, że uporządkowana międzypokoleniowa transmisja pamięci rodzinnej w ogóle należy do rzadkości, zwłaszcza jeśli chodzi o wydarzenia sprzed drugiej wojny światowej). Aby zatem, po pierwsze, dotrzeć do bieżeńskiej przeszłości, po drugie – archiwizować ją, włączając do szerszej narracji historycznej, można, idąc tropem Doroty Sajewskiej, poszerzyć zakres pojęcia archiwum o ciało, traktowane „jako pole historii wcielanej i wcielonej” (Sajewska 2015).

Jednym z celów przyświecających projektowi „Bieżeńki” było właśnie wywołanie kolejnych świadectw dotyczących bieżeństwa, niekoniecznie jednak rozumianych wyłącznie jako zwerbalizowane narracje. Scena w Uniwersyteckim Centrum Kultury stała się, oczywiście, przestrzenią, w której kobiety snuły swoje opowieści, dzieląc się nimi z publicznością i ze sobą nawzajem, na ich słownym aspekcie skupiały się zresztą przede wszystkim same uczestniczki. Niejako mimochodem jednak, choć przy pełnej świadomości i w myśl wskazówek kuratorek i reżysera, odbywał się tam również teatr ciała, performans, polegający na powtórzeniu, rekonstrukcji sytuacji z przeszłości. Przy czym należy podkreślić, że „rekonstrukcja” jest tu rozumiana jako działanie

twórcze, ustanawiające sytuację nową, osadzoną w teraźniejszości, choć opierającą się na wiedzy i wyobrażeniach o przeszłości. Jak zauważa Sajewska, „ciało-pamięć wiąże się z partykularnym doświadczeniem jednostki, ciało-archiwum daje możliwość odzyskania historii żywej, oddziałującej na społeczeństwo” (Sajewska 2015, s. 53). Wydaje się, że z taką właśnie transformacją z jednostkowego ciała-pamięci w doświadczane wspólnotowo ciało-archiwum mieliśmy do czynienia w *Bieżeńkach*. Według Sajewskiej w performansie rekonstruującym przeszłość „ciało odśladania swój szczególny wymiar dokumentarny: staje się medium ocalającym te aspekty wydarzenia, które wymykają się kontrolowanym formom zapisywania i przechowywania historii oraz utrwalającym to, co w kulturze marginalne i marginalizowane” (Sajewska 2015, s. 55). Chodzi nie tyle o uzupełnienie tradycyjnego archiwum, ile o problematyzację rządzących nim mechanizmów, a także uwydatnienie niekompletności samej pamięci oraz relatywności ufundowanych na niej narracji historycznych. Aktywizacja ciała jako narzędzia rekonstrukcji, związanych z przypominaniem doświadczeń samych uczestniczek, między innymi przez powtórzenie konkretnych póz, czynności, gestów stanowiła jeden z kluczowych elementów spektaklu. Bardzo istotny był również emotywny walor tych działań – przyjęcie danej pozycji, wykonanie ruchu, nawet drobnego, prowadziło do odtworzenia towarzyszących im pierwotnie emocji, które udzielały się też widzom spektaklu.

Potraktowanie sceny i teatru jako narzędzia pozyskiwania – wprawdzie w przypadku *Bieżeńek* zaledwie pośrednich – świadectw przeszłości pozwala też na podjęcie, postulowanego przez Agnieszkę Daukszę na łamach „Tekstów Drugich”, krytycznego namysłu nad samym mechanizmem ich wytwarzania i interpretowania. Dauksza, podążając tropem rozważań Giorgia Agambena,

jako jedno z określeń świadka podaje wywodzący się z łaciny termin *auctor*, oznaczający między innymi osobę działającą w zastępstwie. Otwiera to pole rozważań na temat potencjalnych relacji świadek-aktor-performer. Uczestniczki projektu można potraktować jako reprezentantki doświadczenia ich własnych przodków, którzy mogli nie mieć potrzeby lub/i warunków jego artykulacji, ekspresji, upublicznienia. W swoich rozważaniach nad fenomenem świadczenia badaczka podkreśla jego silną etyzację, wynikającą z ufundowania refleksji o świadectwie na doświadczeniu Holocaustu. Konsekwencją tego jest również traktowanie relacji pozyskanych od świadków jako prawdy niemal absolutnej, a przynajmniej – najbardziej wiarygodnej. Tymczasem, jak każdy „fakt” odtwarzany z przeszłości, także wspomnienia świadków mają charakter pewnego konstruktu, zdefiniowanego całym szeregiem czynników, między innymi politycznych. W tym kontekście przestrzeń teatru, sceny, performansu, w publicznym odbiorze immanentnie nie poddająca się i nie poddawana tak radykalnym obostrzeniom etycznym czy imperatywowi „prawdziwości”, jak obszar działań historyka pozyskującego świadectwa, można potraktować jako laboratorium pozwalające na bezpieczne zadanie całego szeregu pytań: kto? dlaczego? w jakim celu? w jakich okolicznościach? z jakich pozycji? pozyskuje świadectwo. Co więcej, przedstawienie pozwala odtworzyć procesualność powstawania świadectw i ustanawiania świadków oraz ukazuje rangę odbiorcy w całym tym procesie. Jak zauważa Dauksza, „Bez uczestniczącego nie ma jednak ani świadectwa, ani świadczącego, istnieje dopiero jego potencjał” (Dauksza 2018, s. 76). Tutaj „uczestniczącym” były zarówno kuratorki i reżyser projektu, jak też publiczność.

POSTPAMIĘĆ, PAMIĘĆ ŻYWA, PAMIĘĆ AFILIACYJNA

Podobnie jak reportaż Prymaki-Oniszk, spektakl „Bieżeńki” konstruuje „zebraną pamięć” (*collected memory*) bieżeństwa, włączając do zbiorowych zasobów pamięci świadectwa nie uczestników historycznych wydarzeń (bezpośrednich, naocznych świadków), lecz mediatorów (dziejów? strażników?) pamięci, reprezentujących drugie, trzecie, a nawet jeszcze dalsze pokolenie ich potomków. To oni, a właściwie one, występują w spektaklu, świadcząc o historii swoich rodzin (niekiedy nigdy nie poznanych ich członków) i wnosząc do sfery publicznej – za pośrednictwem teatru stanowiącego jej istotną część – żądanie historycznego uznania. Podobnie jak książka, spektakl operuje więc na poziomie tzw. postpamięci, to znaczy, jak wyjaśnia Marianne Hirsch, popularyzatorka tego pojęcia, „relacji «pokolenia po» do osobistej, zbiorowej i kulturowej traumy tych, którzy żyli przed nimi – do doświadczeń «pamiętanych» tylko z opowieści, obrazów i zachowań, wśród których dorastali” (Hirsch 2012, s. 22, przeł. K.N.). Dodatkowo, osobiste relacje (opowieści) bohaterów spektaklu pozwalają zaobserwować pewne charakterystyczne cechy pracy postpamięci: rekonstruowania wspomnień i ponownego ustanawiania, ożywiania (*re-enactment*) – w dużej mierze opartego na wyobraźni, emocjach i reinterpretacji – historii, jakie mogły mieć wówczas miejsce (por. Collingwood 1946). Dlatego słowa otwierające reportaż Prymaki-Oniszk – „Pamiętam niewiele. Prawie nic”. (Prymaki-Oniszk 2016, s. 9) – zostały wybrane na motto całego przedsięwzięcia.

W odróżnieniu od książki, spektakl „Bieżeńki” jako przedstawienie partycypacyjne jest medium pamięci żywej: aktywnie odtwarzanej poprzez działanie i spotkanie (kuraterek i reżysera z uczestniczkami, uczestniczek ze sobą nawzajem i z widownią,

publiczności zasiadającej obok siebie na widowni), ustanawianej w procesie komunikacyjnym – opowiadania „zapamiętanych” historii rodzinnych, ale także przyjmowania historii opowydanych przez innych (w epilogu również przez publiczność), doświadczanej – dzięki możliwościom teatru – w sposób bardziej bezpośredni, cielesny i afektywny. Ten rodzaj teatru pozwala ograniczyć (co nie znaczy, że zupełnie eliminuje) użycie utartych schematów narracyjnych (tropów, metafor, obrazów charakterystycznych dla świadectw przeszłości) (por. np. White 2009). Choć w dużej mierze opiera się na emocjach, bardziej niż z formy opowieści i typowych środków teatralnych, czerpie w tym względzie z potencjału obecności i spotkania: występu uczestniczek na scenie, autentyczności ich scenicznego przeżycia i empatii wzbudzonej w publiczności. Spektakl jest ponadto sytuacją sprzyjającą wyłanianiu się pamięci afiliacyjnej (*affiliative memory*), pomostowej, łączącej uczestniczki i widownię – tych, którzy mają własne rodzinne wspomnienia związane z bieżenstwem, tych, którzy takich wspomnień nie posiadają (tak jak jedna z uczestniczek spektaklu), a także tych, którzy noszą wspomnienia innych dramatycznych wydarzeń i przeżyć (co dało się zaobserwować podczas wieńczącej spektakl dyskusji) (por. Hirsch 2012). Teatr, jako miejsce kontaktu, interakcji i afiliacji, ujawnia łączący, choć niekoniecznie integracyjny aspekt działania postpamięci; włącza do przedstawienia także widzów, którzy angażują się nie tylko jako bardziej odległy „krąg uczestników” (zob. Lacy 1995), lecz – w dłuższej perspektywie czasu – także jako „afiliowani” świadkowie pamięci.

Spektakl kończy otwarta dyskusja, wymiana między uczestniczkami i publicznością, która wprowadza do sytuacji teatralnej nie tylko pytania i komentarze, ale także – a może przede wszystkim – dodatkowe świadectwa. W tym momencie scena i widownia zamieniają się symbolicznie miejscami, a przestrzeń przedstawienia

zostaje poszerzona: teraz to uczestniczki słuchają wspomnień widzów, obserwują ich emocje i ekspresję. W odróżnieniu od książki, która jest formą skończoną i kompletną, teatr partycypacyjny pozwala na pewien poziom niedokończenia i niekompletności. Opowiadawszy swoje historie, uczestniczki pozostawiają scenę otwartą dla innych – przyszłych, być może jeszcze nieodkrytych – opowieści, emocji, uzupełnień, korekt, rezonansów i kontekstów.

METODOLOGIA TEATRALNA. BADANIE UCZESTNICZĄCE W DZIAŁANIU

Metoda badawcza zaproponowana i testowana w projekcie opiera się na teatrze partycypacyjnym, w który angażowani są nieartyści (naturszczycy), w roli zarówno protagonistów (głównych bohaterów, źródeł opowieści), jak i wykonawców scenicznych. W praktyce tego rodzaju świadkowie stają się dostarczycielami treści, zawartości spektaklu. Wypożyczają do projektu swoje osobiste pamiętki, przedmioty czy fotografie, opowiadają historie ze swojego życia, dzielą się wspomnieniami. Spektakl może opierać się na relacjach zbieranych w drodze wywiadów i/lub warsztatów z tzw. zwykłymi ludźmi, którzy właśnie w ten sposób stają się protagonistami dramatu, ale sami nie uczestniczą w jego prezentacji, nie wychodzą na scenę, lub na udziale tychże „zwykłych ludzi” w charakterze aktorów-naturszczyków, nazywanych ekspertami (zob. Malzaher 2012), samodzielnie, często z założeniem pewnego marginesu improwizacji, opowiadających ze sceny historie własne, rodzinne czy dotyczące przodków – jak miało to miejsce w spektaklu „Bieżenki”. Jest to jedna z typowych dla teatru dokumentalnego i partycypacyjnego ról, jakie przyjmują uczestnicy, która polega na specyficznym, zorientowanym na świadectwo sposobie ich zaangażowania (zob. Niziołek 2016).

W spektaklu „Bieżeńki” kuratorki i reżyser, wzorem wcześniejszych projektów, poszli o krok dalej. Uczestniczki były jednocześnie współtwórczyniami przedstawienia, biorącymi aktywny udział w procesie twórczym. W projektach tego typu – kooperacyjnych (zob. Finkelpearl 2013), opartych na współpracy artystów z nieartystami (która, przynajmniej do pewnego stopnia, podważa sens tego podziału) – sytuacja twórcza jest definiowana na bieżąco przez samych uczestników, którym pozostawia się swobodę wyboru repertuaru działania. To oni decydują, co i w jaki sposób chcą wnieść do sytuacji społecznej i artystycznej. Artysta i kurator są zaś odpowiedzialni za wyposażenie ich w narzędzia, koncepcyjne bądź ekspresyjne, które pozwolą im w większym stopniu uruchomić ich własny potencjał twórczy, osiągnąć pożądane przez nich wartości.

W przypadku *Bieżenek* praktyka teatralna została potraktowana jako sposób na zgromadzenie wspomnień i zaprezentowanie ich szerszej publiczności w formie przedstawienia teatralnego. Filozoficznie, metoda ta jest zakorzeniona w fenomenologii; jako praktyka badawcza wyrastająca z socjologii, odwołuje się z kolei zarówno do nowoczesnych badań opartych na sztuce (*arts-based research*), jak i do tradycji badań jakościowych zorientowanych na „rozumienie”. Na tradycję tę składa się nie tylko – bodaj najbardziej znana – koncepcja socjologii rozumiejącej (interpretatywnej) Maxa Webera (Weber 2005), ale także – by wymienić choć kilka istotnych źródeł – zasada współczynnika humanistycznego sformułowana przez Floriana Znanieckiego (Znaniecki 2008), postulat krzewienia wyobraźni socjologicznej wysunięty przez Charlesa Wrighta Millsa (Mills 2007) i rozwijana przez Pierre’a Bourdieu bezprzemocowa praktyka badawcza, której przykładów dostarcza powstałe pod jego kierunkiem obszerne studium *The Weight of the World* (Bourdieu i in. 1999).

Metodologia badawcza zastosowana w projekcie składa się z następujących elementów:

- Użycie literatury faktu (a dokładniej, reportażu Anety Prymaki-Oniszk *Bieżeństwo 1915. Zapomniani uchodźcy*) jako pretekstu do zaangażowania uczestników;
- Dzielenie się przez uczestniczki opowieściami o życiu (*life histories*) i ich eksplorowanie podczas grupowych dyskusji, warsztatów i prób;
- Monitorowanie całego procesu poprzez obserwację i samoobserwację;
- Przedstawienie teatralne jako forma publicznej ekspresji i zaangażowania szerszej publiczności (widowni);
- Wieńczące proces dyskusje grupowe i indywidualne wywiady pogłębione z uczestniczkami (w chwili przygotowania tego tekstu – w toku realizacji).

Tak skonstruowany projekt artystyczno-badawczy ma na celu nie tylko dotarcie do wspomnień dotyczących bieżeństwa oraz uzyskanie wglądu w praktyki memorialne w działaniu, lecz również rozpoznanie możliwości uczestniczącego, opartego na teatrze podejścia jako metody badawczej *per se*.

INDEKS INSTYTUCJI

W przygotowanym na potrzeby podręcznika indeksie instytucji, które mają zbiory z zakresu historii mówionej w Polsce, znalazły się te instytucje, o których wspominają autorki zamieszczonych w książce tekstów. Nie jest to więc katalog wszystkich placówek tego typu. Uznajemy jednak, że w tym przypadku niekompletność nie jest równoznaczna z nieużytecznością.

Wśród wskazanych przez nas instytucji znajdują się takie, dla których tworzenie archiwów historii mówionej jest jednym z najważniejszych obszarów działalności statutowej, zajmują się tym konsekwentnie od wielu lat, a ilość zgromadzonych materiałów i jakość ich opracowania mogą być zarówno źródłem do badań, jak i inspiracją metodologiczną. Wizyta na stronach internetowych i eksplorowanie zasobów Karty, Domu Spotkań z Historią czy Ośrodka Brama Grodzka/Teatru NN – jest punktem obowiązkowym dla każdej osoby, zainteresowanej historią mówioną w celach badawczych bądź edukacyjnych.

Niektóre ze wskazanych w indeksie instytucji prowadzą „archiwistykę przygodną”. Umieszczając je i w tekstach, i w indeksie podkreślamy istotną rolę właśnie takiego oddolnego, społecznego działania na rzecz dokumentowania głosów świadków historii. Zwiedzenie prowadzonego przez Kartę portalu archiwistyki społecznej (www.archiwa.org) to także konieczność – jeśli chcemy zdać sobie sprawę ze skali i znaczenia tego ruchu, a także metod i celów działania, zagadnień metodologicznych i technicznych w polu historii mówionej.

Prawdopodobnie każdy człowiek rozpoczynający zbieranie świadectw mówionych roi sobie w głowie obraz wielkiego repozytorium, w którym wszystko, ale to wszystko, co dotyczy wybranego tematu, czasu czy miejsca – zostanie zgromadzone oraz należycie opisane. Będzie jednocześnie absolutnie zarchiwizowane i absolutnie dostępne. Często efektem takiej pracy jest jednak pojedyncza kolekcja tematyczna, niewielki zbiór świadectw, które raczej są zapisem pewnego procesu badawczego/twórczego niż archiwum w pełnym tego słowa znaczeniu. Waga takich mikroprzedsięwzięć w budowaniu społecznych ram pamięci jest jednak bardzo duża. Przypominają one także o tym, że w misji instytucji kultury historia mówiona i jej zasoby pozostają w łączności z innymi polami działania: edukacją, pracą twórczą, działaniami na rzecz integracji społecznej.

Mamy więc nadzieję, że ten wybór instytucji i archiwów spełnia kilka funkcji:

- jest mikroinformatorem: pozwala na elementarną orientację, kto i w jaki sposób zajmuje się dziś w Polsce gromadzeniem świadectw historii mówionej;
- jest wsparciem: dostarcza wystarczającej liczby dobrych przykładów – jak należy się zajmować tym tematem;
- jest inspiracją: mówi o tym, że żaden zbiór nie jest za mały, a historia mówiona może stać się elementem szeroko rozumianej praktyki badawczej, animacyjnej i edukacyjnej.

Białostocki Ośrodek Kultury / Centrum im. Ludwika Zamenhofa

ul. Warszawska 19, 15-062 Białystok
tel.: 85 676 73 67
e-mail: centrum@centrumzamenhofa.pl
strona główna: www.centrumzamenhofa.pl/

Centrum im. Ludwika Zamenhofa w Białymstoku powstało w 2009 roku i realizuje idee pomysłodawcy języka esperanto, który twierdził, że wspólny, ponadnarodowy język może stać się „uniwersalną platformą komunikacyjną”, niwelującą międzyludzkie spory i konflikty, a w konsekwencji doprowadzić do powstania wielonarodowej wspólnoty. Instytucja odnajduje w tej myśli „podwaliny myślenia o współpracy i porozumieniu ponad podziałami etnicznymi, religijnymi, historycznymi, kulturowymi, geograficznymi”. Archiwum Historii Mówionej, <http://www.centrumzamenhofa.pl/p,94,mediateka> gromadzi materiały związane z historią miasta i regionu, a także ruchem esperanto w Białymstoku. Historia i wielokulturowe dziedzictwo regionu są głównym przedmiotem zainteresowań Mediateki.

Dom Spotkań z Historią

ul. Karowa 20, 00-324 Warszawa
tel.: 22 255 05 00
e-mail: dsh@dsh.waw.pl
strona główna: www.dsh.waw.pl

Dom Spotkań z Historią (DSH) powstał w 2005 roku dzięki inicjatywie Ośrodka KARTA, od 2006 jest instytucją kultury miasta stołecznego Warszawy. W swoich działaniach – zarówno dokumentacyjnych, naukowych, jak i popularyzacyjnych i animacyjnych – DSH zajmuje się dwudziestowieczną historią Polski oraz Europy Środkowo-Wschodniej. Szczególny nacisk w działalności instytucji został położony na codzienne, osobiste i biograficzne doświadczenie totalitaryzmu (nazistowskiego oraz komunistycznego) jako czegoś, czego pamięć jest częścią tożsamości zarówno polskiej, jak i europejskiej. DSH organizuje wystawy, pokazy filmów dokumentalnych i fabularnych, dyskusje, konferencje, warsztaty edukacyjne, spacerowe i wycieczki rowerowe po Warszawie, instalacje artystyczne, happeningi, gry miejskie i wydarzenia parateatralne. Upowszechnia historię, wspólnie z Ośrodkiem KARTA zbierając, dokumentując i opracowując źródła i świadectwa indywidualne. Stworzone przez te instytucje Archiwum Historii Mówionej jest jednym z największych w Polsce zbiorów relacji świadków historii XX wieku.

Dom Współpracy Polsko-Niemieckiej

ul. 1 Maja 13/2, 45-068 Opole
tel.: 77 402 51 05
e-mail: haus-opole@haus.pl
strona główna: www.haus.pl/informacje-o-golne.html

Instytucja powstała w 1998 roku i jest pierwszym polskim związkiem stowarzyszeń, w którego skład wchodzi organizacje polskie i niemieckie. Jej główne cele to wspieranie dialogu polsko-niemieckiego i rozwijanie współpracy bilateralnej. Śląsk, gdzie mieści się siedziba Domu, jest tu traktowany jako miejsce szczególnie sprzyjające wspomaganiu wzajemnego zrozumienia i współdziałania obywateli obu krajów ze względu na jego wieloetniczność oraz złożoną i wielonarodową historię. Działania instytucji są skupione wokół projektów skierowanych do polskiej i niemieckiej młodzieży.

Dom zainicjował i współtworzy Archiwum Historii Mówionej: <http://e-historie.pl/>, którego celem jest gromadzenie opowieści związanych z historią Górnego Śląska.

Fundacja Animacja OPP

ul. Braniewska 4, 05-400 Otwock
tel.: 730 30 30 25
e-mail: fundacja@animacja.org
strona główna: www.animacja.org

Fundacja wspiera i promuje kompetencje kulturowe seniorów i seniorek poprzez działalność artystyczną i sztukę, a także chroni lokalne dziedzictwo kulturowe, koncentrując się przede wszystkim na mieszkańcach i mieszkańkach warszawskiej Pragi i okolic. Wspiera tworzenie więzi międzypokoleniowych, służących zarówno wspieraniu i wzmacnianiu osób starszych, jak i tworzeniu wokół ich pamięci ponadpokoleniowych wspólnot lokalnych.

Flagowy projekt fundacji to „Praga Gada”. Polega on na zbieraniu opowieści wspomnieniowych seniorów i seniorek z Pragi i przełożeniu ich na język komiksu. Posegregowane tematycznie relacje, mające formę krótkich opowieści o ludziach, miejscach, praktykach i zwyczajach, są dostępne na stronie internetowej projektu. Można je przeglądać i wyszukiwać za pomocą tagów, tytułu, szukanej frazy lub czasu, którego dotyczą.

Projekt jest dostępny na stronie:
<http://pragagada.pl>.

Fundacja Europejski Fundusz Rozwoju Wsi Polskiej

ul. Miedziana 3A, 00-814 Warszawa
tel: 22 639 87 63
e-mail: efrwp@defrwp.com.pl
strona główna: www.efrwp.pl

W ramach działań instytucji realizowane są projekty Ewy Grochowskiej: „Tutejsi: tradycje muzyczne Pomorza Zachodniego” (<http://tutejsi.org.pl/>) oraz „Genealogie. Muzyka Pomorza Zachodniego”. Podejmowane w ramach tych projektów działania mają na celu przegląd miejscowych tradycji muzycznych, przywrócenie należnego im miejsca w lokalnej kulturze, praktykach kulturowych i edukacji oraz przekazanie ich młodszemu pokoleniu. Założeniem programu jest umieszczenie województwa zachodniopomorskiego na mapie Polski jako miejsca, gdzie tradycje muzyczne są nadal żywe, mimo niesprzyjających okoliczności historycznych (powojenne migracje i przesiedlenia ludności). Tereny te są wyjątkowym obszarem, do którego po II Wojnie Światowej ludzie przywieźli ze swoich dawnych lokalnych ojczyzn opowieści, pamięć o obrzędach, zwyczajach i tradycjach. Zmieniło to oblicze kulturowe i społeczne nowego miejsca zamieszkania. Pamięć i dziedzictwo kulturowe powojennych mieszkańców regionu i ich potomków jest cennym kapitałem kulturowym i społecznym.

Fundacja i Ośrodek Pogranicze sztuk-kultur-narodów

ul. Piłsudskiego 37, 16-500 Sejny
tel.: 87 565 03 69
e-mail: sekretariat@pogranicze.sejny.pl
strona główna: www.pogranicze.sejny.pl

Fundacja Pogranicze powstała w maju 1990 roku. Jest niezależną organizacją pozarządową, nieprowadzącą działalności politycznej i gospodarczej. Działalność programowa Fundacji w całości poświęcona jest propagowaniu etosu pogranicza i budowaniu mostów pomiędzy ludźmi różnych religii, narodowości i kultur. Została założona przez grupę animatorów kultury pracujących wcześniej w teatrach „Gardzienice” (wioska Gardzienice pod Lublinem) i „Stop” (Stupsk), oraz w Ośrodku Kultury „Dąbrówka” w Poznaniu (Krzysztofa Czyżewskiego, Małgorzatę Sporek-Czyżewską) i w Gminnym Ośrodku Kultury w Czarnej Dąbrówce na Kaszubach (Wojciecha i Bożenę Szroeder).

Częścią prac Fundacji jest powstające od 1991 roku Centrum Dokumentacji Kultur Pogranicza, którego celem jest gromadzenie, opracowywanie, udostępnianie i upowszechnianie przede wszystkim zbiorów bibliotecznych, dotyczących dziedzictwa kulturowego narodów Europy Środkowo-wschodniej, Kaukazu oraz Azji Środkowej.

W CDKP znajduje się kolekcja „Wspomnienia byłych wysiedleńców Sejneńszczyzny”. http://pogranicze.sejny.pl/wspomnienia_bylych_wysiedlencow_sejnenszczyzny,1061-1,15920.html

Fundacja Ośrodka KARTA

ul. Narbutta 29, 02-536 Warszawa
tel.: 22 848 07 12; 22 848 07 28; 22 848 07 61
e-mail: ok@karta.org.pl
strona główna: <https://karta.org.pl/nas>

Fundacja prowadzi największe polskie archiwum społeczne XX wieku i działa na rzecz ruchu archiwistyki oddolnej i niezależnej, obejmując opieką ponad 500 organizacji w Polsce, m.in. oferując im bezpłatne narzędzia pracy. Fundacja opracowała również Otwarty System Archiwizacji, ogólnodostępny program służący do opracowywania i prezentowania zbiorów *online*. Ośrodek KARTA zbiera źródła pisane i wizualne, eksponaty, a także nagrania audio i wideo, a także prowadzi działalność edukacyjną, w tym czytelnię i bibliotekę naukową. Fundacja organizuje również wystawy o tematyce historycznej i wydaje liczne publikacje oraz kwartalnik historyczny „Karta”.

Archiwum Historii Mówionej Ośrodka KARTA (<https://audiohistoria.pl/>) to w Polsce pionierski projekt. Już w latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku nagrywano pierwsze rozmowy z osobami represjonowanymi przez władze sowieckie. Cechą charakterystyczną archiwum jest gromadzenie pełnych wywiadów biograficznych. Od 2006 roku współprowadzi Dom Spotkań z Historią.

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

ul. Jazdów 1, 00-467 Warszawa
tel.: 22 501 70 02
e-mail: sekretariat@instytut-teatralny.pl
strona główna: <http://www.instytut-teatralny.pl/instytut-teatralny/>

Instytucja ma na celu dokumentowanie i promocję życia teatralnego w Polsce, prowadzi księgarnię specjalistyczną i wortal internetowy www.e-teatr.pl. Archiwum to zawiera m.in. zdigitalizowane artykuły prasowe, fotografie, plakaty teatralne, recenzje, programy telewizyjne i audycje radiowe poświęcone teatrowi.

Instytut wraz z radiową „Dwójką” jest zaangażowany w tworzenie mówionej „Encyklopedii teatru polskiego”, cyklu 250 piętnastominutowych audycji. Zostały one udostępnione na stronie internetowej: <https://www.mixcloud.com/instytutteatralny/playlists/encyklopedia-teatru-polskiego/>

Kulturalny Wawer

ul. Żegańska 1a, s. 47, 04-713 Warszawa
tel.: 667 436 735
e-mail: redakcja@kulturalnywawer.pl
strona główna: <http://www.kulturalnywawer.pl/>

Wawerskie Archiwum Historii Mówionej (Wawroteka) gromadzi materiały dźwiękowe i wizualne, związane z historią tej dzielnicy. *Oral history* służy tu wzmacnianiu więzi lokalnych, zarówno międzypokoleniowych, jak i więzi mieszkańców z miejscem, wpisując się w nurt działań lokalnych. Opowieści mieszkańców, zbierane przez profesjonalnych badaczy i młodzież, mają przybliżyć historię i pamięć miejsca.

Uporządkowane tematycznie opowieści mieszkańców zostały zgromadzone w zakładce: <http://www.kulturalnywawer.pl/index.php/wawroteka/opowiesci>

Muzeum Emigracji

ul. Polska 1, 81-339 Gdynia
tel.: + 48 58 623 31 79 lub +48 58 670 41 50
e-mail: biuro@muzeumemigracji.pl
strona główna: www.polska1.pl

Pierwsze w kraju muzeum poświęcone historii polskiej emigracji, założone w roku 2012 z inicjatywy władz miasta Gdyni. Siedzibą muzeum jest historyczny gmach Dworca Morskiego, skąd przez dziesięciolecia wypływały polskie transatlantyki.

Misją Muzeum Emigracji w Gdyni jest opowiadanie o dziejach wyjazdów i losach Polaków na świecie, o emigracji jako doświadczeniu indywidualnym i społecznym w wymiarze historycznym i we współczesności. Muzeum prowadzi rozległą działalność edukacyjną i popularyzatorską.

Muzeum gromadzi świadectwa historii mówionej w Archiwum Emigranta. Jest to stały projekt, do którego zaproszone są wszystkie osoby chcące podzielić się własną opowieścią o emigracji bądź związaną z tym tematem historią rodzinną. http://www.polska1.pl/pl/dzialania/archiwum_emigranta

Muzeum Powstania Warszawskiego

ul. Grzybowska 79, 00-844 Warszawa
tel.: 22 539 79 05; 22 539 79 06
e-mail: kontakt@1944.pl
strona główna: <https://www.1944.pl/>

Instytucja otwarta w 2004 roku, wcześniej działająca jako Muzeum i Archiwum Powstania Warszawskiego, zajmuje się dokumentowaniem powstania warszawskiego, a także działalnością edukacyjną i naukowo-badawczą.

Archiwum Historii Mówionej prowadzone przez MPW gromadzi obecnie około 4000 rozmów ze świadkami i uczestnikami powstania. W archiwum dostępne są zarówno rejestracje wideo przeprowadzonych rozmów, jak i szczegółowe ich transkrypcje: <https://www.1944.pl/archiwum-historii-mowionej.html>

Muzeum Warszawskiej Pragi

ul. Targowa 50/52, 03-733 Warszawa
tel.: 22 518 34 30
kontakt e-mailowy przez stronę internetową
strona główna: <https://muzeumpragi.pl/>

Instytucję powołano w 2010 roku dzięki dofinansowaniu ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego w ramach Programu Operacyjnego Infrastruktura i Środowisko. Jest to pierwsza placówka muzealna działająca w prawobrzeżnej Warszawie i dokumentująca jej historię. Wśród adresatów edukacyjno-animacyjnej działalności instytucji szczególną grupę stanowią mieszkańcy prawobrzeżnej Warszawy i środowiska lokalne.

Archiwum Historii Mówionej jest prowadzone od 2008 roku. Pracownicy muzeum nagrywają wspomnienia mieszkańców prawobrzeżnej Warszawy dotyczące życia codziennego i zdarzeń historycznych. Archiwum wykorzystuje mapę jako formę udostępniania i uporządkowania zgromadzonych relacji: <https://muzeumpragi.pl/archiwum-historii-mowionej/>

Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

ul. Mordechaja Anielewicza 6, 00-157 Warszawa
tel.: (sekretariat): 22 471 03 00
e-mail: polin@polin.pl
strona główna: www.polin.pl

Muzeum działa od 2005 roku. W 2013 roku przeniosło się do nowo powstałego budynku, w którym działa do dziś. Poza przestrzenią wystawienniczą dokumentującą 1000 lat historii polskich Żydów, posiada unikatowe zbiory polskich judaików. Poza wystawą stałą, związaną z tradycyjną funkcją muzeum, POLIN stanowi ośrodek kulturalno-edukacyjny. Muzeum podejmuje działalność wystawienniczą (wystawy czasowe), edukacyjną, animacyjną i naukową, organizując konferencje, dyskusje, koncerty, warsztaty, działania teatralne, mające na celu nie tylko upowszechnienie dorobku polskich Żydów, ale także działania na rzecz dialogu międzykulturowego.

Muzeum prowadzi też własne archiwum historii mówionej, w którym znajduje się około 800 relacji, w formacie audio i wideo, dotyczących biografii polskich Żydów, ich potomków oraz Polaków będących świadkami żydowskiej historii. Zgromadzone relacje są historiami przedstawicieli trzech pokoleń: wojennego, powojennego i najmłodszego, wychowanego w Polsce na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku, w tym relacje darczyńców muzeum, którzy ofiarowali pamiątki związane z historią i kulturą polskich Żydów.

Muzeum Historyczne w Ełku

ul. Wąski Tor 1, 19-300 Ełk
tel.: 87 732 0283
e-mail: sekretariat@mhe-elk.pl
strona główna: www.muzeum.elk.pl

Muzeum działa od 2012 roku i zajmuje się dokumentowaniem historii Ełku i Mazur. Instytucja ma na celu ochronę wielokulturowego dziedzictwa całego regionu, a przez to oraz przez działania edukacyjno-animacyjne wspieranie i wzmacnianie tożsamości lokalnej mieszkańców i krzewienie postawy otwartości i dialogu. Relacje świadków historii zostały zgromadzone w Archiwum Historii mówionej MH: <http://muzeum.elk.pl/historie/swiadcowie/>, osobny dział stanowi katalog opowieści związanych z konkretnymi miejscami: <http://muzeum.elk.pl/historie/miejsca/>.

We współpracy ze Stowarzyszeniem Muzeum dla Ełku instytucja prowadzi również projekt oparty na historii mówionej, mający na celu gromadzenie wspomnień mieszkańców powojennego Ełku, którzy w większości dopiero wtedy się tam osiedlili: <http://muzeum.elk.pl/historia/powojenny-elk-oczach-mieszkancow/>.

Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”

ul. Grodzka 21, 20-112 Lublin
tel.: 81 534 62 32
e-mail: teatrnn@tnn.lublin.pl
strona główna: www.teatrnn.pl

„Brama Grodzka – Teatr NN” to instytucja kultury działająca na rzecz ochrony, rozpowszechniania i rozwoju dziedzictwa kulturowego Lubelszczyzny, podkreślająca w swych inicjatywach jej wielokulturowość. Ośrodek prowadzi działalność teatralną, animacyjną, edukacyjną i wystawienniczą, organizuje wiele wydarzeń kulturalnych, w tym festiwale, ma też własne wydawnictwo. W dziedzinie historii mówionej ośrodek od 1998 roku rejestruje, archiwizuje i upowszechnia ikonografię Lubelszczyzny oraz opowieści (od międzywojnia do współczesności) jej mieszkańców. Zebrane wywiady są dostępne na stronie Biblioteki Multimedialnej Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”. Zawiera ona relacje ponad 2500 świadków historii i ponad 4600 godzin nagrań. Historia mówiona jest także wykorzystywana przez ośrodek w licznych inicjatywach animacyjnych, mających na celu budowanie więzi międzypokoleniowych między mieszkańcami Lublina i okolic oraz wspieranie tożsamości lokalnej poprzez odwoływanie się do wspólnego, wielokulturowego dziedzictwa. Relacje w postaci transkrypcji lub montażu audio-video są udostępniane na stronie internetowej Programu Historia Mówiona Ośrodka Brama Grodzka – Teatr NN (www.historiamowiona.teatrnn.pl), a także na facebookowym profilu

Ośrodka w ramach cyklu spotkań z historią mówioną. Nieopracowane relacje są udostępniane na miejscu, w siedzibie ośrodka, po wypełnieniu kwestionariusza. Relacje zastrzeżone przez świadków są udostępniane tylko po indywidualnym omówieniu zasad i warunków ich wykorzystania.

Ośrodek „Pamięć i Przyszłość”

ul. Grabiszyńska 184, 53-235 Wrocław

tel.: 71 715 96 00; 663 901 767

e-mail: sekretariat@zajezdnia.org

strona główna: <https://www.zajezdnia.org/o-osrodku>

Ośrodek został powołany w 2007 roku. Celem działania instytucji jest ocalanie historii ludzi, którzy przybyli na ziemię zachodniej Polski po drugiej wojnie światowej, dokumentowanie i upowszechnianie pamięci o powojennej historii Wrocławia i Dolnego Śląska. Ośrodek angażuje się w działania edukacyjne i wydawnicze, organizuje też wystawy, jest wydawcą czasopisma naukowego „Wrocławski Rocznik Historii Mówionej”: <https://wrhm.pl/wrhm/about>.

Zbiory historii mówionej Ośrodka można znaleźć na stronie: <https://www.zajezdnia.org/swiadkowie-historia>.

Pracownia Filmu Dźwięku i Fotografii w Michałowie

ul. ul. Fabryczna 33, 16-050 Michałowo

tel.: 85 663 16 33

e-mail: pfdm.michalowo@gmail.com

strona główna: <http://pracownia.michalowo.eu>

Głównym celem Pracowni jest stworzenie jedynej w swoim rodzaju atrakcji turystycznej w postaci galerii starych fotografii i dokumentów, prezentujących lokalną wielokulturową historię. Zbiory PFDF to ponad 30 tys. skatalogowanych archiwalnych zdjęć, pocztówek, dokumentów, reprodukcji, map, gazet, ulotek oraz przedwojennych i tuż powojennych znaczków i całostek. W zbiorach Pracowni znajduje się też kilkadziesiąt godzin filmów dokumentalnych (i nie tylko) udostępnionych m.in. przez Stowarzyszenie Szukamy Polski, Stowarzyszenie Edukacji Filmowej, Stowarzyszenie Kultury Ulicznej ENGRAM, TV Białystok, Polskie Radio Białystok, a także kilkadziesiąt filmów zrealizowanych przez amatorów, pasjonatów twórczości filmowej nie tylko z ziemi michałowskiej. Pracownia prowadzi także zajęcia edukacyjne i warsztatowe, udostępnia swoje zbiory innym instytucjom.

Stowarzyszenie Arteria

ul. Mireckiego 16/2, 81 – 229 Gdynia

tel.: 502 559 813

e-mail: kontakt@art-eria.pl

strona główna: www.art-eria.pl

Stowarzyszenie zajmuje się działalnością z zakresu edukacji kulturalnej i animacji kultury na terenie Trójmiasta, koncentrując się na odkrywaniu tego, co w kulturze pominięte i niedowartościowane. Realizuje takie projekty jak: „Women for Democratic (R)evolution”, Festiwal Rytmu i Ognia w Gdyni FROG, „Akcja! Komiks w ruchu”, „Sąsiadki – Nachbarinnen”, „Dziewczyny też rysują komiksy!” (pierwsza i druga edycja), „Klisze i piksele. Edukacja wizualna”, „Legends gdańskie w dziecięcej twórczości animowanej”, „Świat Praw Człowieka”, „VHS Hell”. Jest także twórcą trzech edycji projektu „Stocznia jest kobietą. Opowieści kobiet ze Stoczni Gdańskiej” opartego na historii mówionej i definiowanego jako projekt seniorów i seniorerek. Celem projektu jest przywrócenie pamięci o kobietach pracujących w Stoczni. Opowieści kobiet (w ramach projektu zebrano 40 relacji) stały się podstawą archiwum cyfrowego, a także aplikacji, dzięki której możliwy jest spacer po stoczni śladami pracy kobiet. Na podstawie relacji stworzono też słuchowiska, Więcej o projekcie na stronie: <http://stocznia-jest-kobietą.org>

Stowarzyszenie mali bracia Ubogich

ul. Gen. Wł. Andersa 13, 00-159 Warszawa

tel.: 22 635 13 64

e-mail: info@malibracia.org.pl

ul. Dąbrowskiego 18, 60-839 Poznań

tel.: 61 843 72 55,

e-mail: poznan@malibracia.org.pl

ul. Akademicka 4, pok. 101, 20-033 Lublin

tel.: 81 538 26 01

e-mail: lublin@malibracia.org.pl

strona główna: www.malibracia.org.pl

Stowarzyszenie przeciwdziała marginalizacji osób starszych, pragnie informować społeczeństwo na temat ich trudnej sytuacji, a także walczyć ze stereotypami na temat starości. W ramach swojej działalności i we współpracy z Domem Spotkań z Historią wolontariusze filii warszawskiej nagrywają wspomnienia starszych osób dotyczące ich życia w Warszawie i archiwizują ich zachowane pamiątki w formie zdjęć i skanów: relacje dostępne są w archiwum Domu Spotkań z Historią.

Uniwersytet Powszechny im. Jana Józefa Lipskiego w Teremiskach

Teremiski 12 17-230, Białowieża

tel.: 600 808 433

e-mail: katarzyna.winiarska@teremiski.edu.pl,

pawel.winiarski@teremiski.edu.pl

strona główna: www.teremiski.edu.pl

Uniwersytet Powszechny im. Jana Józefa Lipskiego w Teremiskach oraz Teatr w Teremiskach są nieformalnymi społecznymi instytucjami kultury prowadzonymi przez Fundację Edukacyjną Jacka Kuronia. Uniwersytet Powszechny – jego ideę i program – stworzył zespół: Danuta i Jacek Kuroń oraz Katarzyna i Paweł Winiarscy. Ci ostatni w 2002 roku przenieśli się z Warszawy do Teremisek, gdzie od tamtej pory mieszkają i prowadzą Uniwersytet. Jacek Kuroń był pierwszym rektorem UP, po jego śmierci funkcji tej podjął się profesor Zygmunt Bauman. Programowo Uniwersytet jest placówką nieformalną, konstruującą swój program w odpowiedzi na potrzeby adresatów i miejsca.

Część prac Uniwersytetu stanowi Wirtualne Muzeum Historii Żydów w Białowieży – na stronie <http://www.jewish-bialowieza.pl/> znajdują się pojedyncze relacje świadków historii. Spisane z nagrań opowieści mieszkańców stanowią też część kolekcji wirtualnego Muzeum Teremiszczkańskiego <http://muzeum.teremiski.edu.pl/pamiec-i-historia/opowieści/>. Planowane jest włączenie nagrań do zbiorów dostępnych *online*.

BIBLIOGRAFIA

ALAMEDDINE RABIH 2009, *Hakawati. Mistrz opowieści*, przeł. Mateusz Borowski, Anna Gralak i in., Znak, Kraków.

ANDERMAN JANUSZ 1976, *Zabawa w głuchy telefon*, Czytelnik, Warszawa.

ASSMANN ALEIDA 2013, *Czym są teksty kulturowe?*, w: też, *Między historią a pamięcią. Antologia*, Magdalena Saryusz-Wolska (red.), Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

Bajarz zostawia ślady (wywiad Ludwiki Włodek z Jihadem Darwichem), 2015, „Tygodnik Powszechny”, nr 50.

BARZ GREGORY F., COOLEY TIMOTHY J. (red.) 1997, *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, Oxford University Press, New York–Oxford.

BENESZ EWA 2016, *Demeter i Kora*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 2 (tekst pierwotnie opublikowany w wersji włoskiej w *La sacra canoa*.

Rena Mirecka dal Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski al Parateatro, Pier Pietro Brunelli, Luis Tinti (red.), Biblioteca Teatrale Bulzoni Editore, Roma 2010).

BENESZ EWA 2016, *Wakcie tworzenia*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 2 (tekst pierwotnie opublikowany w wersji włoskiej w *Teatro e parateatro come pratiche educative. Verso una pedagogia delle arti*, Maria D'Ambrosio (red.), Liguori Editore, Napoli 2013, s. 69–79).

BERNSTEIN BASIL 1980, *Socjolingwistyka a społeczne problemy kształcenia*, przeł. Krzysztof Biskupski, w: *Język i społeczeństwo*, Michał Głowiński (red.), Czytelnik, Warszawa.

BEVERLY JOHN 2010, *Narracja, podrzędność świadka i autorytet narracyjny*, przeł. Maria Świątkiewicz-Mośny, w: *Metody badań jakościowych*, t. 1, Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln (red.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

BIAŁOSZEWSKI MIRON 2014, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

BIAŁOSZEWSKI MIRON 2015, *Rajza 1939 (ciąg dalszy)*, w: tenże, *Proza stojąca, proza lecąca*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

BIKONT MARIA 2012, „Dotrzeć do sedna pieśni. Proces przyswajania pieśni wiejskich w środowisku miejskim”, niepublikowana praca magisterska, napisana pod kierunkiem prof. UW Grzegorza Godlewskiego, Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa.

BIKONT PIOTR, HAPONIUK MIROSŁAW 1994, *Powrót Muzykantów*, „Magazyn Gazety Wyborczej”, 4 marca.

BORODAJ DOROTA 2008, *Postowie*, w: *Opowieści teremiszczańskie. Opowieści mieszkańców Teremisek w spektaklu Uniwersytetu Powszechnego im. Jana Józefa Lipskiego*, Katarzyna Winiarska (red.), Teremiszczańska Oficyna Wydawnicza, Teremiski.

BOURDIEU PIERRE I IN. 1999, *The Weight of the World. Social Suffering in Contemporary Society*, przeł. Priscilla Parkhurst Ferguson i in., Polity Press, Cambridge–Malden.

BOVENSCHEN SILVIA 1987, *Czy istnieje estetyka kobieca*, przeł. Urszula Niklas, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, Stefan Morawski (wyb. i wstęp), Czytelnik, Warszawa.

BRZOSTEK BŁAŻEJ, WAWRZYŃIAK JOANNA 2007, „Wiklina”. *Z historii pewnej warszawskiej kawiarni lat młodej stabilizacji*, w: *Metamorfozy społeczne*, t. 2: *Badania nad dziejami społecznymi XIX i XX wieku*, Janusz Żarnowski (red.), Neriton, Warszawa.

BURSZTA JĘDRZEJ, GRĘBECKA ZUZANNA 2015, *Mówiono „Druha Moskwa”. Wspomnienia legniczan o stacjonowaniu wojsk radzieckich w latach 1945–1993*, Libron, Filip Lohner, Kraków.

BURZYŃSKA ANNA R. 2006, *Transfer pamięci*, „Tygodnik Powszechny”, 1 grudnia, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/32347,druk.html>, dostęp 11.02.2019.

BURZYŃSKA ANNA R. 2015, *Transfer. O niemieckim i polskim teatrze politycznym na początku XXI wieku*, „Polish Theatre Journal”, nr 1.

CERTEAU MICHEL DE 2008, *Wynaleźć codzienność*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

CERVANTES MIGUEL DE 2014, *Don Kichot z La Manchy*, przeł. Edward Boyé, Wydawnictwo MG, Kraków.

CHMIELEWSKA IWONA 2011, *Pamiętnik Blumki*, Media Rodzina, Poznań.

CHMIELEWSKA IWONA 2013, *Cztery strony czasu*, Media Rodzina, Poznań.

CIECHANOWSKI JAN 1971, *Powstanie warszawskie. Zarys podłoża politycznego i dyplomatycznego*, Odnova, Londyn.

CIVALLERO EDGADO 2017, *The archive of the community's voices. Libraries and oral tradition in the digital era*, „Digital Humanities – Opportunities and Risks”, Academic and Research Library, LIBER and the Library of the Humboldt University Berlin, Berlin, 16–17 sierpnia, https://issuu.com/edgardo-civallero/docs/ifla_satellite_meeting_a_rl, dostęp 12.01.2019.

COLLINGWOOD ROBERT G. 1946, *The Idea of History*, Oxford University Press, Oxford.

DAUKSZA AGNIESZKA 2018, *Ustanawianie świadka*, „Teksty Drugie”, nr 3.

DAVIS NATHALIE ZEMON 2011, *Powrót Martina Guerre*, przeł. Przemysław Szulgit, Zys i S-ka, Poznań.

DOLAR MLADEN 2015, *Polityka głosu*, przeł. Paulina Nowak, Grzegorz Nowak, „Teksty Drugie”, nr 5.

DOŁOWY NICOLE 2007, „Rozmowa z Jihadem Darwiche”, wywiad niepublikowany, archiwum Stowarzyszenia Grupa Studnia O, listopad.

DOMAŃSKA EWA 2005, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.

DOMAŃSKA EWA 2006, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.

DOMAŃSKA EWA (red.) 2006, *Pamięć, etyka i historia*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.

DOMAŃSKA EWA 2017, *Sprawiedliwość epistemiczna w humanistyce zaangażowanej*, w: *Nowa humanistyka. Zajmowanie pozycji, negocjowanie autonomii*, Przemysław Czapliński i in. (red.), Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.

EISLER JERZY 1991, *Marzec 1968. Geneza, przebieg, konsekwencje*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

EISLER JERZY 2003, *Refleksje nad wykorzystaniem relacji jako źródła w badaniu historii PRL (rozmowy z dysydentami i prominentami)*, „Polska 1944/45–1989. Studia i Materiały”, t. 6.

FEDERMAN RAYMOND 1983, *Surfiksja – cztery propozycje w formie wstępu*, przeł. Jarosław Anders, w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, Zbigniew Lewicki (wyb., oprac. i wstęp), Czytelnik, Warszawa.

FILIPKOWSKI PIOTR 2010, *Historia mówiona i wojna. Doświadczenie obozu koncentracyjnego w perspektywie narracji biograficznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.

FILIPKOWSKI PIOTR 2014, *Historia mówiona jako historia ratownicza*, „Teksty Drugie”, nr 5.

FILIPKOWSKI PIOTR 2015, *Historia mówiona – jeszcze bardziej wernakularna?*, „Kultura Współczesna”, nr 3.

FILIPKOWSKI PIOTR 2018, *Historia mówiona jako hermeneutyka losu*, „Teksty Drugie”, nr 1.

FINKELPEARL TOM 2013, *What We Made. Conversations on Art and Social Cooperation*, Duke University Press, Durham–London.

FONTANA ANDREA, FREY JAMES H. 2010, *Wywiad. Od neutralności do politycznego zaangażowania*, przeł. Marta Skowrońska, w: *Metody badań jakościowych*, Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln (red.), Wydawnictwo Naukowe PWN, t. 2, Warszawa.

FREDRO ALEKSANDER, *Trzy po trzy*, wyd. dowolne.

FRISCH MICHAEL 2006, *Oral history and the digital revolution. Toward a post-documentary sensibility*, w: *The Oral History Reader*, Robert Perks, Alistair Thomson (red.), Routledge, London.

GAJOWNICZEK ZYGMUNT 2014, „Gmina wiejska i miejsko-wiejska w Polsce jako obszar odniesienia w edukacji regionalnej”, niepublikowana praca doktorska, napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Floriana Plita, Wydział Geografii i Studiów Regionalnych Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, dostępna w Repozytorium UW <https://depotuw.ceon.pl/handle/item/871>, dostęp 11.02.2019.

GINZBURG CARLO 2006, *Tropy. Korzenie paradygmatu poszlakowego*, przeł. Tadeusz Sierotowicz, „Zagadnienia Filozoficzne w Nauce”, t. 39.

GRELE RONALD J. 2004, *Movement without aim. The methodological and theoretical problems in oral history*, w: *The Oral History Reader*, Robert Perks, Alistair Thomson (red.), Psychology Press, New York.

GRĘBECKA ZUZANNA 2016, *Opowieści legnickie PRL. Wywiad jako praktyka profesjonalna i międzyludzka*, w: *Antropologia praktyk językowych*, Grzegorz Godlewski, Agnieszka Karpowicz, Marta Rakoczy (red.), Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

GRUPIŃSKA ANKA, WAWRZYNIAK JOANNA 2011, *Buntownicy, Świat Książki*, Warszawa.

HIRSCH MARIANNE 2012, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, Columbia University Press, New York.

HOMER 1975, *Odyseja*, przeł. Lucjan Siemieński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.

IWASIÓW INGA 2008, *Bambino*, Wielka Litera, Warszawa.

JANION MARIA 1976, *Wojna i forma*, w: *Literatura wobec wojny i okupacji. Studia*, Michał Głowiński, Janusz Stawiński (red.), Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.

JARZĘBSKI JERZY 1984, *Kariera autentyku*, w: tenże, *Powieść jako autokreacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

KAŁWA DOBROCHNA 2010, *Historia mówiona w krajach postkomunistycznych. Rekonesans*, „Kultura i Historia”, nr 18, <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/1887>, dostęp 11.01.2019.

KAŁWA DOBROCHNA 2017, *3R. Historia mówiona w polskich badaniach dziejów najnowszych*, „Wrocławski Rocznik Historii Mówionej”, nr 7.

KAŁWA DOBROCHNA, KLICH-KLUCZEWSKA BARBARA 2011, *Codziennosc – peryferyjna. Pamięć – o PRL mieszkańców Ustronia – studium przypadku*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 1.

KAUFMANN JEAN-CLAUDE 2010, *Wywiad rozumiejący*, przeł. Alina Kapciak, Oficyna Naukowa, Warszawa.

KERSTEN KRYSZYNA 1989, *Kłopoty ze świadkiem historii*, w: Torańska Teresa, *Oni*, Agencja Omnipress, Warszawa.

KIERZKOWSKI MICHAŁ 2010, *Jakiej historii potrzebuje Europa Środkowo-Wschodnia? Szanse historii mówionej*, „Porównania”, nr 7.

KIERZKOWSKI MICHAŁ 2011, *Oral history a najnowsza historia Polski. Wokół książki Pawła Zyzaka „Lech Wałęsa. Idea i historia. Biografia polityczna legendarnego przywódcy Solidarności do 1988 roku”*, w: *Uwikłania historiografii. Między ideologizacją dziejów a obiektywizmem badawczym*, Tomasz Błaszczuk i in. (red.), Instytut Pamięci Narodowej, Poznań.

KONECKI KRZYSZTOF 2000, *Studia z metodologii badań jakościowych. Teoria ugruntowana*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

KOPCIŃSKI JACEK 2011, *Człowiek transu. Magnetofonowe sesje Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie”, nr 4.

KRAKOWSKA JOANNA 2017, „Transfer!”, czyli *Archiwum*, „Dialog”, nr 12, <http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/transfer-czyli-archiwum>, dostęp 11.02.2019.

KRONENBERG ABRAHAM (RED.) 2009, *Zagłada Bitgoraja. Księga Pamięci*, przeł. Monika Adamczyk-Garbowska, Andrzej Trzeciński, Marzena Zawadowska, Słowo/obraz Terytoria, Gdańsk.

KUDELA-ŚWIĄTEK WIKTORIA 2013, *Odpamiętane. O historii mówionej na przykładzie narracji kazachstańskich Polaków o represjach na tle narodowościowym i religijnym*, Universitas, Kraków.

KUDELA-ŚWIĄTEK WIKTORIA 2015, *Awangarda i outsiderzy. Rozważania o polskiej historii mówionej pomiędzy historią publiczną a dyskusją akademicką*, „Wrocławski Rocznik Historii Mówionej”, nr 5.

KUŁAKOWSKA KATARZYNA 2010, *Miasto płci*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

KUŁAKOWSKA KATARZYNA 2017, *Błażnice. Kobiety kontrkultury teatralnej w Polsce*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa.

KURKIEWICZ MICHAŁ 2011, *Projekt IPN NOTACJE – relacje świadków historii*, w: *Historia w kulturze współczesnej. Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości*, Piotr Witek, Mariusz Mazur, Ewa Solska (red.), Edytor.org, Lublin.

KURKOWSKA-BUDZAN MARTA 2003, *Historia zwykłych ludzi. Współczesna angielska historiografia dziejów społecznych*, Towarzystwo Wydawnicze „Historia Iagellonica”, Kraków.

KURKOWSKA-BUDZAN MARTA 2009, *Antykomunistyczne podziemie zbrojne na Białostocczyźnie. Analiza współczesnej symbolizacji przeszłości*, Towarzystwo Wydawnicze „Historia Iagellonica”, Kraków.

KUSHNER TONY 2018, *Świadectwa Holocaustu, etyka i problem reprezentacji*, przekł. zbiorowy, „Wrocławski Rocznik Historii Mówionej”, numer specjalny, <https://wrhm.pl/wrhm/article/view/222>, dostęp 21.01.2019.

KUZKO KATARZYNA 2011, *Miasto – opowieści zmysłowe. Prawobrzeżna Warszawa we wspomnieniach mieszkańców*, „Kultura Miasta”, nr 2.

KVALE STEINAR 2010, *Prowadzenie wywiadów*, przeł. Agata Dziuban, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

LACY SUZANNE 1995, *Debated territory. Toward a critical language for public art*, w: *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Suzanne Lacy (red.), Bay Press, Seattle, WA.

LEGIERSKA ANNA, *Grzebiemy w „Dziadach” jak w białoruskiej ziemi* (wywiad z Pawłem Passinim i Patrycją Dotowy) 2015, „Culture.pl”, 24.10, <https://culture.pl/pl/artykul/grzebiemy-w-dziadach-jak-w-bialoruskiej-ziemi-wywiad>, dostęp 11.02.2019.

LEWICKA MARIA 2004, *Ewaluatywna mapa Warszawy. Warszawa na tle innych miast*, w: *Spoteczna mapa Warszawy. Interdyscyplinarne studium metropolii warszawskiej*, Janusz Grzelak, Tomasz Zarycki (red.), Scholar, Warszawa.

LIBURA HANNA 1990, *Percepcja przestrzeni miejskiej*, Uniwersytet Warszawski, Instytut Gospodarki Przestrzennej, Warszawa.

MACNAGHTEN PHIL, URRY JOHN 2005, *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, przeł. Bogdan Baran, Scholar, Warszawa.

MALINOWSKI BRONISŁAW 2000, *Racjonalizacja antropologii i administracji*, przeł. Antoni Bydłoń, w: tenże, *Dzieła*, t. 9, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

MALZAHAR FLORIAN 2012, *Dramaturgie opieki i odbierania pewności. Historia Rimini Protokoll*, w: *Rimini Protokoll. Na tropie codzienności*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Miriam Dreyse, Florian Malzahar (red. wyd. oryg.), Anna R. Burzyńska (red. wyd. pol.), Korporacja Ha!art–Fundacja Malta, Kraków–Poznań.

MATUSZEWSKA MAŁGORZATA 2010, „Transfer”, czyli spotkania z historią, „Polska Gazeta Wrocławska”, 28.01, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/transfer-czyli-spotkania-z-historia.html>, dostęp 11.02.2019.

MAZUREK MAŁGORZATA 2005, *Socjalistyczny zakład pracy. Porównanie fabrycznej codzienności w PRL i NRD u progu lat sześćdziesiątych*, Trio, Warszawa.

MICKIEWICZ ADAM, Świtez, w: tenże, *Ballady i romanse*, wyd. dowolne.

Między pokoleniami. Etnografia i dziedzictwo, praca zbiorowa 2018, Stowarzyszenie „Pracownia Etnograficzna”, Warszawa.

MILLS CHARLES WRIGHT 2007, *Wyobrażenia socjologiczne*, przeł. Marta Bucholc, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

MIŁOSZ CZESŁAW 2001, *Szukanie ojczyzny*, Znak, Kraków.

„Nie wiem i dlatego się dowiem”. Małgorzata Litwinowicz rozmawia z Beatą Frankowską o sztuce opowiadania w szkole, 2017, w: *Wiedza 2*, Weronika Parfianowicz-Vertun (red.), Mazowiecki Instytut Kultury, Warszawa, http://www.mazowieckieobserwatorium.pl/media/_mik/files/4892/publikacja-na-strone-2017.pdf?fbclid=IwAR3bOt80ttjQ3sozQozzprAEIMK-A9SXTC-L5oO_LLx9Xb6We6qNcn_nFh4, dostęp 11.02.2019.

NIEMKIEWICZ KLAUDIA 2014, „Przyswajanie wiejskich tradycji muzycznych. Refleksje krytyczne na temat recepcji muzyki ludowej przez muzykujących folklorystów w Polsce po

roku 1980”, niepublikowana praca doktorska, napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Joanny Tokarskiej-Bakir, Instytut Badań Interdyscyplinarnych Wydziału „Artes Liberales”, Uniwersytet Warszawski, Warszawa.

NIZIOŁEK KATARZYNA 2016, *Partycypacja i dialog jako demokratyczne praktyki artystyczne*, w: *Kultura od nowa. Badania – trendy – praktyka*, Grzegorz D. Stunża, Krzysztof Stachura (red.), Instytut Kultury Miejskiej, Gdańsk.

NIZIOŁEK KATARZYNA 2018, *Performing Memory. Between Document and Participation*, „Sztuka i Dokumentacja”, nr 18.

NIŻYŃSKA JOANNA 2018, *Królestwo małoznaczącości. Miron Białoszewski a trauma, codzienność i queer*, przeł. Agnieszka Pokojka, Universitas, Warszawa.

NORA PIERRE 2009, *Między pamięcią a historią. Les Lieux de Mémoire*, przeł. Paweł Mościcki, „Archiwum”, nr 2.

ONG WALTER J. 2011, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. Józef Japola, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

OŚĘKA PIOTR 2015, *My, ludzie z Marca. Autoportret pokolenia '68*, Instytut Studiów Politycznych PAN–Czarne, Warszawa–Wołowiec.

PORTELLI ALESSANDRO 1991, *The Death of Luigi Trastulli and other stories. Form and meaning in oral history*, State University of New York Press, New York.

PORTELLI ALESSANDRO 1994, *The Text and the Voice. Writing, Speaking and Democracy in American Literature*, Columbia University Press, New York.

PORTELLI ALESSANDRO 2003, *The Order Has Been Carried Out. History, Memory and Meaning of a Nazi Massacre in Rome*, Palgrave Macmillan, New York.

PORTELLI ALESSANDRO 2008, *What makes oral history different?*, w: *The Oral History Reader*, Robert Perks, Alistair Thomson (red.), Routledge, London.

PORTELLI ALESSANDRO 2011, *Oral history theory* (recenzja książki Lynn Abrams *Oral History Theory*), „Oral History”, t. 39, nr. 1.

PORTELLI ALESSANDRO 2011, *They Say in Harlan County. An Oral History*, Oxford University Press, New York.

POTOCKI JAN 1976, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, t. 1, przeł. Edmund Chojecki, oprac. Leszek Kukulski, Czytelnik, Warszawa.

PRYMAKA-ONISZK ANETA 2016, *Bieżeństwo 1915. Zapomniani uchodźcy*, Czarne, Wołowiec.

RAKOWSKI TOMASZ 2009, *Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy. Etnografia człowieka zdegradowanego*, Słowo/obraz Terytoria, Gdańsk.

RAKOWSKI TOMASZ 2018a, *Etnografia przedtekstowa. Fenomenologiczne korzenie interpretacji antropologicznej*, „Teksty Drugie”, nr 1.

RAKOWSKI TOMASZ 2018b, *Przeptywy, współdziałania, kręgi możliwego. Antropologia powodzenia*, Słowo/obraz Terytoria, Gdańsk.

RICHARDSON LAURA, ADAMS ST. PIERRE ELISABETH 2010, *Pisanie jako metoda badawcza*, przeł. Marta Sałkowska, w: *Metody badań jakościowych*, t. 2, Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln (red.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

RITZ GERMAN 2013, *Autobiografia jako alternatywa*, przeł. Brygida Helbig-Mischewski, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media”, nr 1.

RODAK PAWEŁ 2011, *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

RODAK PAWEŁ 2014, *Autobiografia*, w: *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, Grzegorz Godlewski i in. (red.), Agnieszka Karpowicz (wstęp), Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

RODAWAY PAUL 1994, *Sensuous Geographies*, Routledge, London–New York.

RUDNICKA MARIA 2017, *Czy istnieje życiorys mówiony? O przenikaniu gatunków mówionych i pisanych – próba genologii na przykładzie analizy wypowiedzi autobiograficznych*, „Wrocławski Rocznik Historii Mówionej”, nr 7, <https://wrhm.pl/wrhm/article/view/167/113>, dostęp 20.01.2019.

RYCHŁY MACIEJ 1991, *Rzecz o samorodności kultury albo twórca ludowy – pewien rodzaj małpy*, „Czas Kultury”, nr 1.

SAJEWSKA DOROTA 2015, *Ciało-pamięć, ciało-archiwum*, „Didaskalia”, nr 127–128.

SAWCZUK KATARZYNA, KONDRATIUK ANNA, SZERSZUNOWICZ ANNA 2017, *Jestem, bo wrócili. Przywracanie pamięci w setną rocznicę bieżęstwa*, Stowarzyszenie Orthnet, Białystok, http://www.biezenstwo.cerkiew.pl/pages/File/Jestem_bo_wrocili.pdf, dostęp 09.12.2018.

SAWICKA-MIERZYŃSKA KATARZYNA 2018, *Poruszyć miejsce. Obraz Białegostoku w twórczości Sokrata Janowicza i Ignacego Karpowicza*, Uniwersytet w Białymstoku, Białystok.

SCHUBERT RYSZARD 1983, *Panna Lilianka. Część powieści-procesu pod nazwą „Pajac”*, Czytelnik, Warszawa.

SHOPES LINDA 2002, *Making sense of oral history*, „History Matters: The U.S. Survey Course on the Web”, <http://historymatters.gmu.edu/mse/oral>, dostęp 03.03.2011.

STANZEL FRANZ 1980, *Typowe formy powieści*, przeł. Ryszard Handke, w: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*, Ryszard Handke (red.), Wydawnictwo Literackie, Kraków.

STEEDMAN CAROLYN 2002, *Dust. The Archive and Cultural History*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ.

STOLARZ AGATA 2014, *Wojsko, płęć i historia mówiona. O „kobięcych” opowieściach o doświadczeniu walki w czasie drugiej wojny światowej*, „Rocznik Antropologii Historii”, nr 2, http://rah.pth.net.pl/uploads/2014_2_P%C5%82e%C4%87/Stolarz.pdf, dostęp 19.01.2019.

STOLARZ AGATA 2015, *Opowieści Swiętłany Aleksijewicz. Historia mówiona w Europie Środkowo-Wschodniej i jej miejsce w budowaniu wiedzy o przeszłości*, „Rocznik Instytutu Europy Środkowo-Wschodniej”, z. 1, http://www.iesw.lublin.pl/rocznik/articles/RIESW_1732-1395_13-1-243.pdf, dostęp 19.01.2019.

STOLARZ AGATA 2016, *Dzielenie się pamięcią. Praktyka i teoria historii mówionej*, Instytut Europy Środkowo-Wschodniej, Lublin 2016.

STRUG ADAM 2014, <https://pl-pl.facebook.com/AdamStrug/posts/564488996962083>, dostęp sierpień 2014.

SZPAK EWELINA 2007, *Robotnice czy chłopki, czyli o życiu codziennym pegeerowskich kobiet*, w: *Historia zwyczajnych kobiet i zwyczajnych mężczyzn. Dzieje społeczne w perspektywie gender*, Dobrochna Kałwa, Tomasz Pudłocki (red.), Państwowa Wyższa Szkoła Wschodnioeuropejska–Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Przemyśl.

SZPOCIŃSKI ANDRZEJ 2008, *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie”, nr 4.

SZROEDER BOŻENA (RED.) 2001, *Kroniki sejneńskie*, Fundacja „Pogranicze”, Sejny.

ŚLĘZAK-TAZBIR WERONIKA, SZCZEPAŃSKI MAREK S. 2008, *Miejskie pachnidło*, „Studia Regionalne i Lokalne”, nr 2.

TAYLOR LOU 2001, *Historia mówiona a badania nad dziejami ubioru*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 3–4.

THOMPSON PAUL, CHAMBERLAIN MARY 1998, *Introduction. Genre and narrative in life stories*, w: *Narrative Genre*, ciż (red.), Routledge, London

TOKARSKA-BAKIR JOANNA 1993, *Opuszczone ołtarze zamieszkują demony*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 3–4, s. 222–223.

TOKARSKA-BAKIR JOANNA 2000, *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych. Wielkie opowieści*, Universitas, Kraków.

TUAN YI-FU 1993, *Passing Strange and Wonderful. Aesthetics, Nature, and Culture*, Island Press [for] Shearwater Books, Washington.

UCZKIEWICZ-STYŚ KATARZYNA 2012, „*Słuchajcie, co wam teraz powiem...*”. *Obstugiwałem angielskiego króla Bohumila Hrabala – fikcja literacka a „historia opowiadana”*, „Wrocławski Rocznik Historii Mówionej”, nr 2, <https://wrhm.pl/wrhm/article/view/28/20>, dostęp 20.01.2019.

URRY JOHN 2009, *Socjologia mobilności*, przeł. Janusz Stawiński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

WEBER MAX 2005, *Pojęcie działania społecznego*, przeł. Dorota Lachowska, w: *Socjologia. Lektury*, Piotr Sztompka, Marek Kucia (red.), Znak, Kraków.

WERESZYCKI HENRYK 1938, *Okres 1865–1914 w powojennej literaturze historycznej*, „Przegląd Historyczny”, t. 34.

WHITE HYDEN 2009, *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, przeł. Ewa Domańska, w: tenże, *Proza historyczna*, Universitas, Kraków.

WINIARSKA KATARZYNA (red.) 2008, *Opowieści teremiszczańskie. Opowieści mieszkańców Teremisek w spektaklu Uniwersytetu Powszechnego im. Jana Józefa Lipskiego*, Teremiszczańska Oficyna Wydawnicza, Teremiski.

WYKA ANNA 1993, *Badacz społeczny wobec doświadczenia*, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa.

WYSOCKI TOMASZ 2010, *Fenomen „Transferu!”*, „Gazeta Wyborcza Wrocław”, nr 276, 26.11, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/106780.html?josso_assertion_id=6401AF1FAA61363C, dostęp 11.02.2019.

Zeszyt zabaw i tamigłówek od babci i dziadka, praca zbiorowa 2018, Stowarzyszenie „Pracownia Etnograficzna”, Warszawa.

ZNANIECKI FLORIAN 2008, *Metoda socjologii*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

ZYZAK PAWEŁ 2009, *Lech Wałęsa – idea i historia*, Arcana, Kraków.

ŻUKROWSKI WOJCIECH 1970, *Mironek w powstaniu*, „Nowe Książki”, nr 19.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

ALEKSANDROWICZ-KOT BARBARA, Nagranie w Archiwum Historii Mówionej Muzeum Powstania Warszawskiego, <https://www.1944.pl/archiwum-historii-mowionej/barbara-aleksandrowicz-kot,2307.html>, dostęp 11.01.2019.

American Hustle, reż. David O. Russell, 2013 https://www.youtube.com/watch?v=DohA8K1_s-s, dostęp 11.01.2019.

Ballada o Zakaczwaniu, reż. Jacek Głomb, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy, 2001, <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=52650>, dostęp 11.01.2019.

Dziady. Twierdza Brześć, reż. Paweł Passini, neTTheatre Lublin, 2015. Zob. <https://culture.pl/pl/tag/dziady-twierdza-brzesc>, dostęp 11.01.2019.

GROCHOWSKA EWA, „Genealogie. Muzyka Pomorza Zachodniego”, <https://www.facebook.com/muzykaPomorzaZachodniego/>, dostęp 11.01.2019.

GRZYWNOWICZ KAROLINA, „Grün | Zielony”, <http://grun.wrocenter.pl/>, dostęp 11.01.2019.

GUMKOWSKA MARTA, *Sektor pozarządowy w 2018 roku. Ile jest w Polsce organizacji?* <https://publicystyka.ngo.pl/sektor-pozarządowy-w-2018-ile-jest-w-polsce-organizacji>, dostęp 11.01.2019.

HASŁO PAUL NIPKOW, https://pl.wikipedia.org/wiki/Paul_Nipkow, dostęp 11.01.2019.

IKONOGRAFIA LUBLINA, Mapy pamięci, Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” http://teatrnn.pl/ikonografia/galeria_ikon/galeria/88, dostęp 11.01.2019.

Kaliśnie życie, reż. Tomek Wiśniewski, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=fczPbJ32cHM&t=20s>, dostęp 11.01.2019.

Kroniki sejneńskie, reż. Bożena Szroeder, Ośrodek Pogranicze sztuk-kultur-narodów, Sejny, 1999, http://pogranicze.sejny.pl/kroniki_sejnenskie___spektakl_teatralny,1389.html, dostęp 11.01.2019.

Nowy cmentarz żydowski w Łęborku, róg ul. Krzywoustego i Abrahama (Hindenburgstraße i Sophieweg), <https://sztetl.org.pl/pl/miejscowosci/l/37-lebork/114-cmentarze/19287-nowy-cmentarz-zydowski-w-leborku-rog-ul-krzywoustego-i-abrahama-hindenburgstrasse-i-sophieweg>, dostęp 11.01.2019.

Olejarczyk Piotr, *Wilhelm Gustloff: Katastrofa, jakiej nie widział świat*, <https://histmag.org/Wilhelm-Gustloff-Baltyk-30-stycznia-1945-9005>, dostęp 11.01.2019.

Opowieści teremiszczzańskie, koordynacja Katarzyna i Paweł Winiarscy, Uniwersytet Powszechny im. Jana Józefa Lipskiego w Teremiskach, 2008, <http://www.teremiski.edu.pl/opowiesci-teremiszczanskie>, dostęp 11.01.2019.

Orkiestra, reż. Jacek Głomb, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy, 2015, <http://teatrtelevizji.vod.tvp.pl/13128381/orkiestra>, dostęp 11.01.2019.

„Polityka Senioralna” – pismo Fundacji Zaczyn, <https://polityka.zaczyn.org/polityka-senioralna-numer-4/>, dostęp 11.01.2019.

„Posłuchaj Gdyni – historia mówiona w przestrzeni miejskiej”, <https://kultura.trojmiasto.pl/Posluchaj-Gdyni-spacer-historyczny-po-Orlowie-imp450681.html>, dostęp 11.01.2019.

Program Historia Mówiona, Wspomnienia o Lublinie i Lubelszczyźnie, Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” <http://teatrnn.pl/historiamowiona/node/1>, dostęp 11.01.2019.

Program „Warszawa przyjazna seniorom” na lata 2013-2020, uchwała nr LXXII/1870/2013 z 5.12.2013 Rady m.st. Warszawy, <https://politykaspoleczna.um.warszawa.pl/aktualnosci/program-warszawa-przyjazna-seniorom-na-lata-2013-2020>, dostęp 11.01.2019.

Przypadki / Olsztyn – Stowarzyszenie Tratwa, <https://spisekkultury.wordpress.com/fraktale-przypadki/olsztyn-stowarzyszenie-tratwa/>, dostęp 11.01.2019.

Rządowy Program na rzecz Aktywności Społecznej Osób Starszych na lata 2014–2020, obwieszczenie Ministerstwa Pracy, Rodziny i Polityki społecznej, <https://www.gov.pl/web/rodzina/rzadowy-program-na-rzecz-aktywnosci-spoecznej-osob-starszych-na-lata-20142020>, dostęp 11.01.2019.

SIENKIEWICZ KAROL, Hasło Artur Żmijewski, <https://culture.pl/pl/tworca/artur-zmijewski>, dostęp 11.01.2019.

The Hideout/Kryjówka, reż. Paweł Passini, neTTheatre Lublin, <https://www.youtube.com/watch?v=3lq6hD0gSDE>, dostęp 11.01.2019.

„Transfer!” *Jana Klaty*, <https://culture.pl/pl/dzielo/transfer-jana-klaty>, dostęp 11.01.2019.

Transfer! reż. Jan Kłata, Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego, Wrocław, <https://ninateka.pl/film/transfer-jan-klaty>, dostęp 11.01.2019.

„Warszawa Zapamiętana” – Archiwum Historii Mówionej Ośrodka Karta <http://warszawazapamietana.dsh.waw.pl/>, dostęp 11.01.2019.

Złoty piasek, koordynacja Ryszard Michalski i Wioletta Prusa, Stowarzyszenie Tratwa, Olsztyn, http://leksykonkultury.ceik.eu/index.php/Projekt_Z%C5%82oty_Piasek, dostęp 11.01.2019.

80064, reż. Artur Żmijewski, 2004, <http://archiwum.nina.gov.pl/film/80064>, dostęp 11.01.2019.

STRONY INTERNETOWE

www.biezenstwo.pl

www.sprawiedliwi.org.pl

www.sztetl.org.pl

AUDYCJE RADIOWE

Sobolewski Tadeusz 2014, Audycja radiowa „Notatnik Dwójki”, <https://www.polskieradio.pl/8/1594/Artykul/1191329,Sobolewski-Pamietnik-z-powstania-warszawskiego-arcydzielem-na-miare-Pana-Tadeusza>, dostęp 11.01.2019.

„Wyjątkowy projekt etnograficzny «Między pokoleniami» we wsi Mieleszki”, audycja w ramach programu Obiektyw TVP3 Białystok, <https://bialystok.tvp.pl/39556853/wyjatkowy-projekt-etnograficzny-miedzy-pokoleniami-we-wsi-mieleszki> [relacja od 01:54], dostęp 11.01.2019.

„Powspominajmy razem. Mieleszki naszego dzieciństwa”, audycja z cyklu Pod Znakiem Pogoni, <https://www.radio.bialystok.pl/pogon/index/id/161071?fbclid=IwAR12CEWRZl1Ha1077DjfljKwc-kdoG6yHOPSaJMbIQ9BdyNDNruqVNLBz9e8>, dostęp 11.01.2019.

REDAKCJA

Agnieszka Karpowicz
Małgorzata Litwinowicz
Marta Rakoczy

RECENZJA

Prof. dr hab. Joanna Wojdon

REDAKCJA JĘZYKOWO-MERYTORYCZNA

Kaja Kojder

WYDAWCA



INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ

Instytut Kultury Polskiej Uniwersytet Warszawski
Warszawa 2019

PROJEKT OKŁADKI I STRON TYTUŁOWYCH, SKŁAD I ŁAMANIE



Publikacja sfinansowana ze środków Funduszu Innowacji Dydaktycznych (FID) Uniwersytetu Warszawskiego w ramach projektu „*Oral history* w praktyce badawczej współczesnego humanisty”

Uprzejmie dziękujemy: Alessandro Portellemu za zgodę na publikację tłumaczenia wywiadu; Adamowi Pogorzelskiemu i Martynie Łokuciejewskiej (Fundacja Miasto) oraz Mazowieckiemu Instytutowi Kultury za zgody na przedruki tekstów, a także: Pracowni Sztuki Społecznej z Białegostoku, Stowarzyszeniu Grupa Studnia O, Ewie Grochowskiej oraz Uniwersytetowi Ludowemu im. Jana Józefa Lipskiego w Teremiskach – za nieodpłatne udostępnienie materiałów wizualnych.

We are much obliged to Alessandro Portelli for granting his permission to publish the interview with him conducted by Allison Penner.

ISBN 978-83-936631-7-0

