

Paul Thompson
oraz
Joanna Bornat

GŁOS PRZESZŁOŚCI

**wprowadzenie
do historii mówionej**

Przekład Paweł Tomanek

Warszawa 2021
Centrum Archiwistyki Społecznej

Spis treści

Od wydawcy	7
Wstęp do polskiego wydania <i>Głosu przeszłości</i> Marta Kurkowska-Budzan, Piotr Filipkowski	11
Przedmowa do czwartego wydania	31
Rozdział 1 Historia a społeczeństwo	40
Rozdział 2 Historycy wobec historii mówionej	74
Rozdział 3 Historia mówiona w innych kulturach	146
Rozdział 4 Równoległe nurty	204
Rozdział 5 Wkład teorii w historię mówioną Lynn Abrams	242
Rozdział 6 Osiągnięcia historii mówionej	258
Rozdział 7 Źródła	334
Rozdział 8 Pamięć i jaźń	410
Rozdział 9 Projekty	452
Rozdział 10 Wywiad	514
Rozdział 11 Po wywiadzie	554
Rozdział 12 Interpretacja	584
Aneks	646
Bibliografia	668
Indeks	698

Po prostu ją włącz, wsadź telefon do kieszeni i wędruj, gdzie cię oczy poniosą. Różne głosy będą walczyć o twoją uwagę, kiedy będziesz przechodzić z jednej części parku do innej. [...] Moment wielkiego „wow” nastąpił wtedy, kiedy znaleźliśmy się w południowo-wschodnim rogu Fields. Z dyskretnego tła dźwiękowego aplikacji zaczęliśmy wychwytywać słaby rytm, który stopniowo się nasilał. Naszym oczom ukazał się kamienny stół pingpongowy – dokładnie wtedy, kiedy ścieżkę dźwiękową zdominowały odgłosy dwóch grających osób⁵¹⁸.

Uczniowie i współpracownicy Higha, kierujący się zupełnie innymi, choć bardzo wyrazistymi intencjami, stworzyli spacer z audioprzewodnikiem po Montrealu, aby upamiętnić akty i doświadczenia ludobójstwa w Rwandzie. Trasa, nazwana *A Flower in the River*⁵¹⁹, obejmuje „kościół, skrzynkę pocztową, budkę telefoniczną, uniwersytet, kwaciarnię, pomnik, rzekę”. Członkowie miejscowej społeczności rwandyjskiej podążają tym szlakiem co roku, a audioprzewodnik zawiera opowieści powiązane z wybranymi „miejscami więzi”⁵²⁰.

Spacer z audioprzewodnikiem, ścieżki dźwiękowe, „pejzaże pamięci” – wszystkie te formy angażują lokalne grupy w ich tworzenie, nawet jeśli kieruje nimi konkretna jednostka albo organizacja. Ponieważ ludzie stają się coraz bardziej obeznani z najnowszymi technologiami i produkcją, ten rodzaj rezultatów będą prawdopodobnie coraz częściej wybierali lokalni badacze historii mówionej.

Przyjrzyjmy się teraz dwóm kolejnym sposobom prezentowania historii mówionej mniejszym lub większym gronom odbiorców: dramie wspomnieniowej i ekspozycjom muzealnym.

Historia mówiona i teatr

Historia mówiona i teatr są naturalnymi partnerami. Wywiady są same w sobie pewną formą występu, w ramach którego można przekazywać znaczenia między pokoleniami – wspomnienia dotyczące dzieciństwa, napięć wieku dojrzewania, rozłąki, straty i radości. Nie powinno więc dziwić,

518 S. Bradley, *History to Go. Oral History, Audiowalks and Mobile Media*, „Oral History” 2012, t. 40, nr 1, s. 99–110; *App Review. Hackney Hear*, dostępne online pod adresem: <http://londonist.com/2012/03/app-review-hackney-hear>.

519 Kwiat na Rzece – przyp. tłum.

520 S. High, *Oral History at the Crossroads*, dz. cyt., rozdział 8: *Walking the City*, s. 223–239.

że w projektach historii mówionej często sięga się po dramę jako sposób prezentacji zarejestrowanych opowieści, a teatr korzysta z pośrednictwa historii mówionej, aby dotrzeć do osób i społeczności, które nieczęsto przekraczają jego próg. Przykładowo: w Nowym Jorku słynny Apollo Theater w Harlemie współpracuje z Columbia Center for Oral History przy projektach edukacyjnych dla miejscowych szkół. Na początku w ramach współdziałania obu instytucji przeprowadzono ponad 150 wywiadów z osobami związanymi z historią Apollo Theater, od gwiazd takich jak Smokey Robinson i Gladys Knight aż po pracowników obsługi i sponsorów. Później współpraca przerodziła się w projekt społecznościowy. Harriet Tubman Learning Center, pobliska szkoła publiczna, oraz edukatorzy z Apollo Theater pracowali z grupą okolicznych mieszkańców, z którymi przeprowadzili wywiady jako z „Ważnymi Starszymi Harlemu”. Edukatorzy nauczyli uczniów w wieku 9–11 lat, jak zbierać historie mówione. Wspólnie stworzyli interludium teatralne i audycję radiową oraz wystąpili na scenie Apollo Theater. W rezultacie powstała sugestywna opowieść o dumnej historii Harlemu w całej jej różnorodności, realistycznie oddająca jednak realia życia w warunkach segregacji. Teatr nadal prowadzi działania edukacyjne z dziećmi⁵²¹.

Wcześniej, w latach 80., londyński Royal Court Young People's Theatre współpracował z miejscowymi szkołami, a jego dyrektorka – Elyse Dodgson – wykorzystała swoje olbrzymie doświadczenie płynące z pracy nad spektaklami z dziewczętami pochodzenia karaibskiego w jednej ze szkół w południowym Londynie. Trzy z tych sztuk trafiły na scenę, a ich zwieńczeniem był spektakl *Motherland*, w niezwykle poruszający, a przy tym kontrolowany sposób opowiadający o doświadczeniach migrantów z Karaibów w Wielkiej Brytanii – ich nadziei i marzeniach, rzeczywistości i odrzuceniu. Punktem wyjścia stał się zbiór wywiadów z matkami dziewcząt i innymi kobietami z ich pokolenia zamieszkałymi w Brixton, które przeprowadziła była uczennica w ramach finansowanego projektu. Te osobiste świadectwa pobudziły wyobraźnię dziewcząt i dały im motywację do długotrwałej zespołowej pracy przy tworzeniu spektaklu – po sześć godzin w tygodniu przez ponad siedem miesięcy.

Akcent spoczywał na pracy zespołowej, a nie – na indywidualnych występach, a od wszystkich uczestniczek oczekiwano, że wezmą udział w każdej próbie: po kolei będą się wcielać w różne role i podejmą decyzje

521 J.A. Levy, *Apollo Theater Oral History Project at C.S.154*, recenzja w: „Oral History Review” 2014, t. 41, nr 1, s. 134–166. Zob. też online przez wyszukiwanie hasła „Apollo Education”.

w toku dyskusji. Drama powstała w wyniku eksperymentalnego odgrywania ról: z myślą o odpowiedziach na wątki pojawiające się w nagraniach wywiadów dziewczęta opracowywały ekspresyjne pantomimy oraz pisały muzykę i słowa piosenek pasujących do słów poszczególnych osób. Na późniejszym etapie na próby zaproszono ich matki, aby to właśnie one dodały do spektaklu własne propozycje. W ostatecznej postaci na *Motherland* złożyły się trzy poziomy ekspresji. Po pierwsze – rzeczywiste, zapamiętane doświadczenia z tekstu wywiadów, wypowiedane przez narratorkę lub chór. Po drugie – piosenki napisane przez dziewczęta, jak *Searchin*, dotycząca poszukiwania domu. Wreszcie po trzecie – symbolika grupowej pantomimy. Przykładowo: sytuację, w której kobiety bezskutecznie szukały mieszkania do wynajęcia, wyrażono w formie rytuału obejmującego całą grupę – dziewczęta chodziły po scenie, pukały do drzwi i drżały z zimna, co stało się centralnym obrazem całej sztuki. To właśnie tego rodzaju połączenie twórczej albo bardzo zdyscyplinowanej ekspresji grupowej z indywidualną opowieścią biograficzną sprawia, że ta drama stworzona przez młodych ludzi okazuje się tak niezwykle poruszająca⁵²².

Sztuka *Motherland* czerpała ze wspomnień związanych z pewnym doświadczeniem pokoleniowym – migracji z Karaibów do Wielkiej Brytanii. Niektóre z nowszych projektów teatralnych również odniosły się do różnorodności kulturowej typowej dla współczesnych brytyjskich wielkich miast. W Wolverhampton Arena Theatre ze środków przekazanych przez HLF przeprowadził projekt „Counter Culture”⁵²³ z dziesięciolatkami i jedenastolatkami oraz z uczniami szkoły specjalnej w wieku 16–17 lat. Uczniowie badali, jakie znaczenia niesie ze sobą w różnych kulturach wątek „lady” czy „kontuaru” – w sklepach i punktach handlowych, w bibliotekach i urzędach pracy. Po wstępnym przeszkoleniu młodzi ludzie spędzili jeden dzień na prowadzeniu wywiadów z osobami pracującymi w jadłodajni dla ubogich, spółdzielczej kasie pożyczkowej, urzędzie pracy i sklepie z zabawkami. Zespół teatralny zyskał w ten sposób materiał, który przetranskrybowano. Następnie uczestnicy wyszli na ulice, gdzie przeprowadzili wywiady z różnymi osobami, w tym z handlarzami na targowisku, i na bieżąco wysyłali komentarze. Jak napisał na blogu projektu Amrinder: „Chciałem powiedzieć, że naprawdę czekam na wizytę na targu. Kiedy

522 E. Dodgson, *From Oral History to Drama*, „Oral History” 1984, t. 12, nr 2, s. 47–53; tenże, *Motherland. West Indian Women to Britain in the 1950s*, Heinemann Educational, London 1984.

523 „Kultura Kontuarów”, ale też gra ze słowem *counterculture* (kontrkultura) – przyp. tłum.

moja mama się dowiedziała, że będę uczestniczył w projekcie, była bardzo zadowolona. Bo chce zobaczyć, czego się dowiem!” Lisa (kierowniczka projektu) odpowiedziała: „Cześć Amrinder! Podobno świetnie słuchałeś i odpowiadałeś swoim rozmówcom na targu, a szczególnie dobrze wyszło ci zadawanie otwartych pytań spoza scenariusza. Dobra robota!”. Później Simrit napisała o próbie do spektaklu: „Jestem taka zdenerwowana i czuję się odpowiedzialna za swoją rolę. Pamiętajmy, że to coś więcej niż występ przed klasą, bo zobaczy nas WIĘCEJ ludzi i wszyscy spodziewają się, że dobrze wypadniemy. [...] Nie mogłam uwierzyć, że ludzie zaczęli kupować bilety na spektakl o takiej wczesnej godzinie!”. W spektaklu, który został wystawiony dwukrotnie na scenie Arena Theatre, wystąpiły wszystkie dzieci, również te poruszające się na wózkach, a potem rezultaty przedstawiono również w postaci książki, płyty DVD i wystawy zdjęć⁵²⁴.

Na początku lat 80. Pam Schweitzer, doświadczona edukatorka teatralna, dostrzegła potencjał dramy w prezentowaniu historii mówionej i wspomnień odbiorcom w ośrodkach kultury, domach opieki, szkołach i klubach seniora. Wraz z profesjonalnymi aktorami z Age Exchange Theatre Company stworzyła w Londynie i jego okolicach sztuki oparte na wspomnieniach grup starszych osób, podejmujące różne tematy: pracę na Tamizie, utworzenie publicznej służby zdrowia, pracę kobiet w fabrykach podczas wojny, wakacje nad morzem, „moją pierwszą pracę”, przeprowadzki do nowo wybudowanych osiedli budownictwa społecznego w latach 50., społeczność żydowską na East Endzie, migracje z Azji i Karaibów, wreszcie – zbiory chmielu w hrabstwie Kent. To tylko niektóre z wielu tematów zbadanych przez 20 lat. Później projekt kontynuowano we współpracy z Good Companions, zespołem teatralnym złożonym z osób starszych, które przedstawiały na scenie własne wspomnienia, a potem prowadzono również pracę metodą dramy z osobami cierpiącymi na demencję i z ich opiekunami. Wszystkie sztuki, scenariusze, nagranie wywiadów, zdjęcia, transkrypcje i inne poboczne przedmioty związane z każdym spektaklem zarchiwizowano na Uniwersytecie w Greenwich, gdzie kolejni adepci dramy mogą się z nimi zapoznać, czegoś z nich się nauczyć i na tej podstawie opracować własne projekty⁵²⁵.

Najbardziej wciągające sztuki często powstają dzięki zaangażowaniu naocznych świadków w tworzenie dramy i wykorzystaniu ich sugestii dotyczą-

524 Zob. online przez wyszukiwanie hasła „Counter Culture”; J. Letts, rozmowa prywatna.

525 P. Schweitzer, *Reminiscence Theatre. Making Theatre from Memories*, Jessica Kingley, London 2007; informacje o archiwum teatru są dostępne online przez wyszukiwanie hasła „Reminiscence Theatre Archive”.

cych konkretnych kwestii, rekwizytów i atmosfery. Kiedy studentki Elyse Dodgson adaptowały na scenę historie przybycia ich rodziców z Karaibów do Wielkiej Brytanii w latach 40. i 50., dołożyła ona wszelkich starań, aby w ten proces zaangażować również ich matki. Zespół teatralny, który wystawił spektakl poświęcony strajkowi okupacyjnemu pracowników zakładów motoryzacyjnych General Motors we Flint w 1937 roku, stworzył sztukę na podstawie „wymiany interaktywnej”. Twórcy zaprosili uczestników strajku, aby „poddali [ich] pracę krytyce, poprawili kwestie i pogłębili zrozumienie ówczesnych emocji. Nawiązaliśmy wyjątkową, mentorską relację. [...] Historia mówiona stała się procesem wymiany międzypokoleniowej, gdyż wytworzyła relację, w ramach której występujący, spektakl i odbiorcy stali się jednością”. Stworzenie takiej relacji może być jednak niełatwe, ponieważ w większości grup istnieją konkurencyjne interpretacje przeszłości, natomiast sama forma dramy sprzyja jednoznaczniemu przekazowi. Judith Ridner i Susan Clemens-Bruder przedstawiają bardzo wnikliwy opis tego, jak napotkały – i rozwiązały – takie problemy podczas pracy nad sztuką dotyczącą zmagania trzech pokoleń Afroamerykanów w Pensylwanii⁵²⁶.

Na koniec przyjrzyjmy się projektom historii mówionej angażującym muzea. Nagrane wypowiedzi są dziś elementem wielu zbiorów muzealnych: odsłuchuje się je na słuchawkach, aktywuje czujnikami lub przyciskami przy eksponatach wizualnych lub odtwarza jako dźwięk tła. Początkowo kuratorzy wystaw chcieli w ten sposób przybliżyć – przykładowo – realia życia w rezydencjach szlacheckich: przytaczali fragmenty wywiadów ze służącymi, stajennymi czy ogrodnikami albo opatrywali eksponaty pewną interpretacją. Dzisiaj w Wielkiej Brytanii i Ameryce Północnej większość dużych muzeów zatrudnia pracowników do spraw relacji ze społecznością, których zadaniem jest angażowanie członków społeczeństwa w kolekcje muzeum, a w niektórych przypadkach – umożliwianie im bezpośredniego współtworzenia tych kolekcji. Historia mówiona odgrywa w tym istotną rolę, gdyż przyczynia się do zmiany sposobu myślenia o muzeach i doświadczeń związanych ze zwiedzaniem.

W Stanach Zjednoczonych główną rolę w wykorzystaniu historii mówionej odegrały zwłaszcza dwa muzea ogólnokrajowe, oba z siedzibą

526 S. Nethercott, N. Leighton, *Out of the Archives and Onto the Stage*, „Oral History” 1990, t. 18, nr 1, s. 61–65; J. Ridner, S. Clemens-Bruder, *Taking Their Place among the Giants*, „Oral History Review” 2014, t. 41, nr 1, s. 48–76. Inna „sztuka robotnicza” – zob. opowieść Michaela Gordona o przeszło dwuletnim strajku w zakładach przetwórstwa mięsnego w Milwaukee, przytoczona w: D. Pollock, *Remembering. Oral History Performance*, Palgrave Macmillan, New York 2005, s. 85–101.

w Waszyngtonie: Smithsonian Institute, który propagował serię projektów historii mówionej, oraz US Holocaust Memorial Museum, gdzie zwiedzenie kończy się w dużej auli, w której zwiedzający siadają, aby wysłuchać sugestywnych świadectw ustnych i obejrzeć ich dokumentację filmową. Również w Museum of London ważnym elementem pejzażu dźwiękowego są wspomnienia naocznych świadków dotyczące bombardowań miasta podczas II wojny światowej, uzupełniane przez pokaz wizualny. Głosy towarzyszą zwiedzającym w zaciemnionej przestrzeni i nasilają ich emocje, gdy ci oglądają wielkoformatowe obrazy, dobrze znane i zajmujące ważne miejsce w narodowej opowieści o oporze i przetrwaniu.

Czasem opowieść jest bardziej złożona i trzeba znaleźć sposób na przedstawienie zróżnicowanych wspomnień. W londyńskim Foundling Museum na wystawie czasowej Foundling Voices przedstawiono historię szpitala w Foundling oraz dzieci, które leczono tam od 1739 do 1954 roku. Kuratorki – Sarah Lowry i Alison Duke – stanęły przed pewnym problemem: jak powinna wyglądać wystawa, aby mogli ją zaakceptować dawni pacjenci szpitala, których wspomnienia stamtąd nie zawsze były szczęśliwe? Jak można przedstawić prawdę usłyszaną od osób, które z płaczem i gniewem wspominały to, jak się z nimi obchodzono, podczas gdy inne przyjmowały rzeczowy, a nawet pozytywny stosunek do tego, co zawdzięczały pobytowi w szpitalu? Kuratorki musiały oddać sprawiedliwość tym uczuciom, a zarazem uspokoić spadkobierców szpitala z Coram Foundation, że reputacja tej organizacji dobroczynnej działającej na rzecz dzieci nie jest w żadnym stopniu zagrożona przez projekt.

Lowry i Duke obstawały przy uwzględnieniu każdego z 77 wywiadów w wystawie. We współpracy z przedstawicielami Coram Foundation wybrały różnorodne fragmenty – niektóre bardzo krytyczne, inne przepełnione wdzięcznością. Zwiedzający mogli bezpośrednio wysłuchać tych głosów w małej galerii, gdzie z sufitu zwisały słuchawki. Nagrania odtwarzano w ciągłej pętli – aby usłyszeć głos danej osoby, zwiedzający musiał się zbliżyć do słuchawki, a im dalej stał, tym bardziej głos zmieniał się w odległe brzęczenie. Dzięki takiemu rozwiązaniu nagrania były związane z konkretną częścią wystawy, a nie – z jej różnymi obszarami. Oprócz zwisających słuchawek, Lowry i Duke umieściły w galerii stanowiska nasłuchowe i głośniki kierunkowe, a tak powstały splot dźwięków odzwierciedlał mieszaną głosów i wspomnień⁵²⁷.

527 S. Lowry, A. Duke, *Foundling Voices*, „Oral History” 2012, t. 40, nr 2, s. 99–108; przedruk w: *The Oral History Reader*, red. R. Perks, A. Thomson, Routledge, London 2016 (wyd. 3), s. 508–521.

Podobnie wielostronne podejście przyjęło Museum of London na potrzeby wystawy *Belonging. Voices of London's Refugees*⁵²⁸. Muzeum nawiązało współpracę z organizacją dobroczynną Evelyn Oldfield Unit oraz z Uniwersytetem London Metropolitan i 15 badaczami terenowymi, którzy sami byli w większości uchodźcami. Świadczenia ustne zajmowały centralne miejsce na wystawie. Celem było stworzenie przestrzeni, która skorygowałaby wcześniejsze zniekształcone przedstawienia uchodźców, tak aby „umieścić ich głosy w centrum sceny, zarówno fizycznie, jak i konceptualnie”. Kuratorzy stworzyli „pawilony dźwiękowe”, czyli miejsca, w których zwiedzający mogli usiąść i wysłuchać głosów uchodźców, opowiadających o konkretnych przedmiotach, obrazach i tekstach. Nad głową i dookoła znajdowały się źródła dźwięków tła, które przenikały do świadomości zwiedzających. Historia mówiona znalazła się w centrum tej historii, „zarówno konceptualnie, jak i fizycznie”⁵²⁹.

Herbert Museum w Coventry od dawna korzysta z historii mówionej, przy tym często łączy ją twórczo z innymi działaniami. Urządzało – przykładowo – wystawy na podstawie projektu, w ramach którego organizowano wieczorki taneczne z jazz-bandem. Starsze pary wirowały wtedy na parkiecie przy dźwiękach dawno zapomnianych piosenek, jakby wracały do szczęśliwej młodości. Te spotkania okazały się również bodźcem do odnowienia relacji przez dawnych znajomych z pracy, a nawet przez dwie siostry, które wcześniej nie widziały się przez 40 lat. Alison Taylor, pracownica muzeum do spraw edukacyjnych i społecznościowych, uważa, że historia mówiona sprawdza się lepiej, kiedy przedstawia się ją w postaci filmu, a nie – tylko nagrania dźwiękowego. W ramach wędrującej wystawy British Museum dwujęzyczni młodzi ludzie zostali przeszkoleni w metodach historii mówionej, a potem przeprowadzili wywiady po kantońsku i mandaryńsku z miejscowymi seniorami pochodzenia chińskiego. W rezultacie powstał film opatrzony angielskimi podpisami i złożony z obrazów tego, o czym opowiadali rozmówcy. Taylor uważa, że wyższość filmu nad nagraniem dźwiękowym polegała na tym, że „na dłużej przykuwał on uwagę zwiedzających” i pozwolił im „nawiązać silniejszą relację z badanymi”⁵³⁰.

528 „Przynależność. Głosy londyńskich uchodźców” – przyp. tłum.

529 A. Day, „They Listened to My Voice”. *The Refugee Communities History Project and Belonging. Voices of London's Refugees*, „Oral History” 2009, t. 37, nr 1, s. 95–106; S. Stephens, *Digital Storytelling*, „Museums Practice”, 15 listopada 2011 r., dostępne online przez wyszukiwanie hasła „Museums Association Digital Storytelling”.

530 A. Taylor, *Oral History Films*, „Museums Practice”, 15 listopada 2011 r., dostępne online przez wyszukiwanie hasła „Museums Association Oral History Films”.

Na koniec przeskoczmy znów na drugą stronę Atlantyku, do Brazylii, aby przyjrzeć się tamtejszym szczególnie twórczym formom nawiązywania relacji między muzeum a społecznością. Od lat 90. najważniejszą rolę na tym polu odgrywa Museu da Pessoa, założone przez Karen Worcman. Od samego początku w swoich działaniach używało ono metod multimedialnych. Jednym z pierwszych przykładów stało się założenie muzeum klubu piłkarskiego z São Paulo. W jego centrum znajduje się coporama, wystawa wielu pucharów zdobytych przez klub, ale obok niej ustawiono terminale pokazujące potencjał multimediiów. W muzeum tego rodzaju programy muszą być łatwo zrozumiałe, dynamiczne i elegancko zaprojektowane. Cała ich atrakcyjność polega na możliwości samodzielnego wyszukiwania informacji. Można więc – przykładowo – wybrać lata 40., potem zakładkę ze słynnymi bramkami, obejrzeć fragment nagrania meczu, podczas którego padł dany gol, odnaleźć naocznego świadka, przeczytać jego relację i wysłuchać jej w wersji półminutowej opowieści, obejrzeć jego zdjęcia i mapę jego przemieszczania w ciągu życia i tak dalej, a przy tym nieustannie przerzucać się z jednego fragmentu informacji na inny. W niektórych przypadkach można było wybrać jedno z listy pytań i wysłuchać odpowiedzi świadka. Tego rodzaju kompilacje były wówczas nowatorskie, dziś natomiast są dużo bardziej rozpowszechnione w internecie.

Ostatnio w Brazylii nastąpiła kolejna fala innowacji, tym razem przy poparciu politycznym. Gilberto Gil, charyzmatyczny muzyk i dopiero drugi czarny minister w historii kraju, objął ministerstwo kultury w socjalistycznym rządzie Luiza Inácia Luli da Silvy i zaczął realizować nową politykę kulturalną, która przyniosła znakomite rezultaty. Główna idea polegała na utworzeniu w całym kraju „punktów kulturalnych”, ogniskujących oddolną energię ludzi. Ta polityka opierała się na założeniu, że kultura jest częścią życia i nie trzeba jej przynosić ludowi z muzeum. Uznano ją więc za coś zewnętrznego wobec instytucji, żywą twórczość zwykłych Brazylijczyków. Przy niewielkich kwotach pieniędzy i udostępnieniu sprzętu multimedialnego to nowe, rewolucyjne podejście zaowocowało powstaniem ponad 800 przyjmujących je organizacji. Museu da Pessoa zaproponowano status *pontão*, „ważnego punktu” pamięci, kierowanie dotyczącymi jej projektami i szkolenie wolontariuszy. Karen Worcman, założycielka muzeum, tak opisuje pracę swojego zespołu przy tworzeniu muzeum społecznościowego w Lomba do Pinheiro, jednej z dzielnic Porto Alegre:

Zaczęliśmy zbierać opowieści biograficzne osób urodzonych w tej dzielnicy w latach 20. i 30. Naszym celem było stworzenie historii dzielnicy opowiedzianej przez ludzi, którzy czuli z nią związek. Postanowiliśmy, że skorzystamy tylko ze świadectw ustnych, z żadnych innych materiałów, nawet dokumentów.

Pracowaliśmy w ramach grup fokusowych, które nazywaliśmy *rodas de memória*, czyli „kręgami pamięci”, ponieważ chcieliśmy dowiedzieć się jak najwięcej o miejscach w dzielnicy, w których spotykali się ludzie i które były dla nich ważne, ale przestały już istnieć. Utworzyliśmy też bazę danych i nagraliśmy film dokumentalny o życiu piłkarzy. Pomógł nam Uniwersytet Federalny Rio Grande do Sul, ponieważ nie mieliśmy żadnego sprzętu wideo.

Oprócz historii mówionej klubu piłkarskiego, mieszkańcy dzielnicy chcieli zebrać opowieści biograficzne kobiet, które znały się na tradycyjnym ziołolecznictwie – *rezadeiras* czy *benzedadeiras*. Zaprosiliśmy je, żeby opowiedziały swoje historie w grupach, a one przynosiły recepty na napary, *ungentos* (maści) i inne tradycyjne lekarstwa. Nagraliśmy je podczas ich przygotowywania i zrobiliśmy z tego krótki film dokumentalny i wystawę. Starsze kobiety zasadziły zioła lecznicze w punkcie pamięci w Lomba do Pinheiro, co stało się kolejną formą zachowania i upowszechnienia ich wiedzy⁵³¹.

Również na innych kontynentach znajdziemy wiele przykładów takich działań, jak choćby znakomite projekty współpracy z muzeami w RPA, takie jak wędrujące muzeum dzielnicy District Six w Kapsztadzie. Zatem projekty historii mówionej rozkwitają na całym świecie, w wielu różnych krajach, i obejmuje ludzi w każdym wieku, różnych wyznań i należących do różnych grup etnicznych. Źródłem wszystkich jest sama żywa pamięć, odnawiająca się nieustannie z pokolenia na pokolenie, dostępna niemal wszędzie: bogata, zaskakująca i inspirująca.

531 K. Worcman, rozmowa prywatna. Zob. też „Oral History” 2015, t. 43, nr 1, s. 24–25.