

Małgorzata Litwinowicz-Droździel

Nic godnego uwagi. Opowiadacze i ich historie

„Dlaczego – mając do dyspozycji wiele innych form – wybieracie właśnie tę, która tak bardzo związana jest z kulturą archaiczną? Czemu wchodzicie w cudze buty, rekonstruując tradycyjną praktykę opowiadania? A raczej udajecie, że wchodzicie, bo tak naprawdę szyjcie przecież własne?” To pytanie padło z sali w czasie panelu poświęconego sztuce opowiadania, który odbywał się w ramach konferencji *Potęga bajki* na Uniwersytecie Jagiellońskim, a pytanie było adresowane do opowiadaczek z Grupy Studnia O. – do Beaty Frankowskiej, Agnieszki Ayşen Kaim i do mnie. Oczywiście nie znałyśmy odpowiedzi, a w każdym razie nie wydawała się jasna. Choć samo pytanie było trafne, a ciekawość pytającego wcale nie odosobniona. Jak to jest ze sztuką opowiadania dzisiaj? Stara ci ona czy nowa, folk to czy sztuka współczesna, teatr czy nie teatr?

1.

Piętnaście lat temu, jeszcze jako studenci (bardzo różnych kierunków, z przewagą filologii) spotykaliśmy się w różnych miejscach i na różne sposoby. Uprawialiśmy między innymi poszukiwania teatralne, naukę pieśni tradycyjnych, jazdę na rowerze oraz koszykówkę artystyczną. Z pewnością wielkie znaczenie dla naszej grupy miała animacja kultury – zarówno jako idea, jak i środowisko ówczesnej Katedry Kultury (dzisiaj Instytutu Kultury Polskiej) na warszawskiej Polonistyce. Staże w Pograniczu, Gardzienicach czy Odin Teatret z pewnością nie dawały konkretnych narzędzi do praktykowania sztuki, bo na szczęście nie miały formuły „weekendowego kursu wszystkiego”, ale budziły wielki głód, autentyczną potrzebę poszukiwań.

Hasło „sztuka opowiadania” przyniosła Angela Ottone, włoska aktorka, która przebywała wtedy na stypendium w warszawskiej Akademii Teatralnej. Nie bardzo wiedzieliśmy o co chodzi. Nikt z nas nie znał jeszcze nikogo, kto mówiłby o sobie „opowiadacz”. Istniało nawet podejrzenie, że takie słowo w języku polskim nie istnieje. Bardzo nam się jednak spodobało, że możemy nie być ani awangardowym teatrem, ani też instruktorami w domu kultury, ale że etos amatora/animatora będziemy realizować

kultywując sztukę opowiadania.

Można w tym miejscu zawołać: „Jak to? To najważniejsza była potrzeba oryginalności? Co to w ogóle za motywacja?”. Z całą pewnością nie bez znaczenia było tu filologiczne przygotowanie wielu z nas. Żywe opowiadanie dawało obietnicę zajmowania się literaturą w nowy sposób. Była w tym zapowiedź przeżyć odmiennych niż melancholijne wieczory autorskie, obietnica spotkań intensywniejszych niż dyskusje panelowe, nadzieja na współbicie w słowie i dotknięcie literatury na poziomie głębszym niż tekst.

W 2002 roku Magda Górską ze Studni O. pojechała do Francji na studia i na staż w Centre de Littérature Orale. Zdumiewająca była wiedza, którą stamtąd przywiozła – że opowiadacze nie tylko istnieją, ale że jest ich wielu, że mają swoje stowarzyszenia i festiwale, że pojawiają się na scenach teatralnych, że wielu z nich ma niezły warsztat aktorski i z powodzeniem go wykorzystuje, że są i tacy, dla których najważniejszym miejscem opowiadania jest biblioteka, szpital, przedszkole.

Największym wydarzeniem w Centre de Littérature Orale w Vendôme już od wielu lat są targi książki z towarzyszącymi im warsztatami opowiadania i widowiskami narracyjnymi. Przychodzi się tam także słuchać opowieści, a czasem i samemu spróbować opowiadania. To połączenie praktyk opowiadania i literatury wydaje mi się bardzo ważne i znaczące. Rozpad wspólnot tradycyjnych na Starym Kontynencie wypada uznać za proces dokonany – niemożliwe jest podtrzymywanie tradycji lokalnych, ponieważ lokalność nabrała zupełnie nowego znaczenia. Odrębność z konieczności, spowodowana komunikacyjną izolacją, została zmieniona w odrębność z wyboru – a społeczność lokalna wszędzie tam, gdzie istnieje, jest organizmem wymagającym starannej pielęgnacji, ożywianym i animowanym, nie zaś grupą zintegrowaną z natury rzeczy. Współczesna sztuka opowiadania jest w tę sytuację wpisana: sięgamy do starych źródeł i tradycyjnych opowieści. Nie jesteśmy jednak z pewnością strażnikami zbiorowej pamięci, arką przymierza między dawnymi a nowymi laty, starcami podtrzymującymi plemienny byt. Wybór tradycji jest związany z konstruowaniem tożsamości, pytaniem, wątpliwością, poddawaniem krytycznej lekturze. Mówi do nas nie rapsod, wajdelota czy aoid, lecz ocean

rzeczy spisanych. To w nim się poruszamy wyławiając ryby najbardziej apetyczne; te, które nam się podobają, a nie te, które podobno poławiali nasi przodkowie.

2.

W projekcie Epos prowadzonym przez Centre de Littérature Orale nieprzerwanie od 2004 roku, znalazłam się w grupie warsztatowej razem z: filologiem, odkrywającym swoją bretońską tożsamość, a wraz z nią opowieści z tej tradycji; bibliotekarką, która opowiadaniem para się od lat, artystką przez wiele lat zajmującą się teatrem katakhali i jego technikami oraz ze starszą panią, która wcześniej opowiadała bajki najmłodszym, a teraz postanowiła pracować nad *Mahabharatą*. Na repertuar uczestników warsztatów składały się między innymi *Odyseja*, *Słowo o wyprawie Igora*, *Kalevala*, *Konrad Wallenrod*, *Baśnie z 1001 nocy*, *Edda poetycka* i opowieści z kręgu arturiańskiego – co dowodzi, że w przypadku współczesnych opowiadaczy europejskich tożsamość narodowa czy etniczna nie gra roli.

Każdy z indywidualnych projektów zmierzał do miejsca oznaczonego jako „spektakl”. Używam tego słowa, choć jest ono świadectwem kolejnego kłopotu z opowiadaniem: jak nazywa się wydarzenie, którego sednem jest opowiadanie? Jeśli przed publicznością zajmującą krzesła na widowni teatru staje artysta i ze sceny opowiada o przygodach Väinämöinena, Odyseusza, Gilgamesza czy Lancelota – czyż to nie jest spektakl? W czym miałyby tkwić różnica? Tymczasem dla opowiadaczy poczucie tej różnicy jest istotne, dla wielu z nich bowiem uprawianie opowiadania nie jest odmianą sztuki teatralnej, lecz czymś całkowicie innym, wręcz przeciwnym. Deklaracje „opowiadanie nie jest teatrem”, „jestem opowiadaczem, a nie aktorem”, „opowiadanie nie jest spektaklem” można z ust opowiadaczy usłyszeć bardzo często. Nuala Hayes, opowiadaczka z Irlandii mówi, że to różnica między żegluga małą łódką i podróżowaniem potężnym liniowcem. Spektakl teatralny to zwykle wielka maszyna: jego powstanie stanowi efekt pracy wielu osób. Opowiadacz jest zwykle sam. Nie wspomaga go reżyser, charakteryzator, kompozytor, oświetleniowiec. Mało tego – wychodząc przed słuchaczy czasem jeszcze nie wie, co im będzie opowiadał. Może dlatego wszyscy znani mi opowiadacze tak nie lubią scenicznego światła i kategorycznie nie zgadzają się na

wyciemnienie widowni. Chodzi im o wyraźne poczucie kontaktu, o to by widzieć i wiedzieć, kim są ci, którzy przyszedli słuchać. To zatem ryzykowna podróż – wypłynięcie nędną łupiną, pozbawioną urządzeń nawigacyjnych.

Częścią tego zawodu jest zdumienie. W opowieściach o tym, jak kto stał się opowiadaczem taki wątek pojawia się niczym refren. Mats Rehnman (opowiadacz ze Szwecji ze stowarzyszenia Fabula, organizator największego w tym kraju festiwalu opowiadania) został opowiadaczem dzięki spotkaniom autorskim na temat jego własnych książek dla dzieci. Zdziwienie: dzieci słuchały o wiele uważniej wtedy, gdy podnosił głowę znad tekstu i opowiadał im historie, które sam wymyślił i spisał. Patrick Ewen z Bretanii, bitnik i tradycyjny muzyk bretoński, chętnie opowiada, jak zdumiał się, kiedy jego przyjaciel uświadomił mu, że coś się zmieniło: „Patrick, jak wygląda twój koncert? – Normalnie... Śpiewam, potem coś krótko opowiadam, potem śpiewam następną piosenkę – O nie, mój drogi. Ostatnio zaśpiewałeś dwa kawałki, a przez godzinę i kwadrans mówiłeś. Niestety, jesteś opowiadaczem”.

Bruno de La Salle, założyciel Centre de Littérature Orale, jeden z najbardziej znanych we Francji opowiadaczy, cieszący się zasłużoną opinią jednego z odnowicieli sztuki opowiadania w swoim kraju, pisze o tym zdumieniu w eseju *Mowa w obronie sztuki słowa żywego*: „Nie wiem, jak to jest w waszym przypadku – zwracam się tu do osób, które zaczęły opowiadać już wiele lat temu – ale mnie każdego roku i za każdym razem jawiło się to jako opatrnościowa, cudowna okazja, która może się już nie powtórzyć. Wrodzony sceptycyzm skłaniał mnie do myślenia, że to po raz ostatni, że później będę musiał zająć się czymś innym. Nie mogłem sobie wyobrazić, że ludzie mogą mi płacić za robienie takich rzeczy. Jednak z roku na rok sytuacja się powtarzała, kolejne osoby zapraszały mnie do opowiadania, i trwało to nieprzerwanie. Mówiłem sobie, że te fale opowiadania, w gruncie rzeczy dość skromne, ale nieustannie się rozwijające, nie potrwają długo. I oto nie tylko przetrwały, ale się rozrosły”.

Sądzę, że zdumienie wynika z pewnego poczucia niestosowności, które mają czasem opowiadacze. Nie należą do tradycyjnej wspólnoty i wielu z nich nie odnajduje się w obszarze „folk”, a muzea etnograficzne nie są ich ulubionym punktem odniesienia. Z

drugiej jednak strony relacja wielu z nich ze sztuką współczesną jest wąła. Nie płyną głównym nurtem, nie są modni ani nowocześni. Nie są postmodernistyczni, ponieważ jakimś elementarnym warunkiem sztuki opowiadania jest jednak przekonanie, że spójne narracje istnieją i w dodatku możliwe jest ich wykonawcze spełnienie. Większość z nich słabo nadaje się do telewizji i zupełnie się tam nie sprawdza. Nie wiadomo, gdzie należą i co uzasadnia ich istnienie. Temu przypisywałabym częsty w autonarracjach opowiadaczy motyw przypadku („i wtedy zorientowałem się, że jestem opowiadaczem”) i zdziwienia właśnie – bo, niezależnie od trudności z afiliacją, wielu z nas doznaje rzeczywistej przyjemności obcowania z ludźmi, którzy z prawdziwej potrzeby przychodzą słuchać historii.

Jakieś znaczenie ma z pewnością repertuar. Opowiadacze współcześni sięgają po bardzo różne historie – przywołują eposy i tradycyjne ludowe baśnie, ale i opowiadają historie osobiste. Korzystają z tego, co zapisane, ale piszą też własne historie albo zszywiają własną całość z fragmentów, wśród których mogą znaleźć się okruchy literackie, plotki, pieśni, opowieści rodzinne, noty prasowe. Źródłem bywa też to, co określa się niezbyt szczęśliwym terminem „literatura ustna”, czy innym – trafnym, choć fatalnie brzmiącym – „oratura”. Chodzi raczej o jej zapis niż o bezpośredni kontakt z mistrzem i tradycyjny przekaz repertuaru i techniki.

Doświadczenie mistrzostwa jest w tej profesji ważne; choć przeważnie ogranicza się do samego pragnienia kontaktu z mistrzem. Powody są różne, wśród nich wiele oczywistych. Mistrzów opowiadania można zliczyć na palcach jednej ręki. Dla nas mistrzem stał się Jihad Darwiche, mieszkający we Francji opowiadacz z Libanu, gdzie opowiadanie było żywą praktyką aż do lat siedemdziesiątych, do wojny. Była to oczywiście praktyka „domowa”, ale istnieli też opowiadacze „profesjonalni”, dla których najważniejszą przestrzenią wykonawczą była kawiarnia, a trzon repertuaru stanowiły eposy. Ich wykonanie rozłożone było na wiele wieczorów. Nauka opowiadania epopoi: kilkanaście godzin dziennie, właściwie przez całe życie, kilkaset tysięcy do miliona wersetów. Opowiadanie nie jest już wtedy zajęciem towarzyskim, społeczną praktyką podejmowaną mimochodem, ale staje się oddzielnym stylem życia. Dyscyplina, ścisłe reguły dotyczące

nabywania wiedzy i umiejętności, stopniowe wprowadzanie adepta w sytuację wykonawczą – nadają temu stylowi znamiona życia osobnego, naznaczonego. Ale takie uprawianie opowiadania to już raczej przeszłość.

3.

Od kilku lat organizujemy w Warszawie Międzynarodowy Festiwal Sztuki Opowiadania. Zawsze wtedy musimy jakoś uporać się z problemem przekładu. Rozwiązujemy to różnie. Czasem na scenie razem z artystą mówiącym we własnym języku staje ktoś z nas – wtedy nie jest to tłumaczenie, lecz opowiadanie w dwóch językach. Czasem tłumaczenie jest po prostu niemożliwe, opowieść jest improwizowana, nie istnieje jej zapis, a jakakolwiek interwencja byłaby szkodą dla wszystkich. Czasem jednak mamy do czynienia z tekstem, który – przygotowany przez opowiadacza i przez niego przyswojony – jest wykonywany w tej właśnie, zamkniętej formie. Zdarza się też, że gdy pytam artystów o tłumaczenie, o tekst – spotykam się z oburzeniem: „Jak to? Przecież opowieść istnieje tylko jako wykonanie!”. Jest w tym zawołaniu i racja, i oszustwo. Może tak powiedzieć tylko ktoś, kto czytał prace Waltera Onga albo spotkał się z innymi tekstami poświęconymi zagadnieniom oralności i piśmienności. Takiego zdania nie wygłosi opowiadacz tradycyjny, lecz tylko teoretyk, który dzięki studiom, książkom i konferencjom zyskał wiedzę (z czasem stającą się samowiedzą) o tym, kim opowiadacz powinien być.

Zdanie „Opowieść istnieje tylko jako wykonanie, a nie jako tekst” oznacza mniej więcej tyle: „Nie potrafię przewidzieć, jakich dokładnie słów użyję w moim spektaklu”. Co nie zmienia faktu, że zadeklarowane „wykonanie, które sprzeciwia się tekstowi” można z powodzeniem zmienić w tekst – ponieważ jest zamkniętą, linearną, skończoną formą. „Człowiek piśmienny z wielkim trudem może wyobrazić sobie czym jest kultura oralna” – pisze Ong. Człowiek piśmienny w ogóle nie może sobie wyobrazić, czym jest kultura oralna, i jest to położenie, w którym znajduje się znakomita większość opowiadaczy europejskich. Możemy podróżować na krańce świata, czytać Onga, Jacka Goody’ego i Ericka Havelocka, mówić w słowach prostych lub wyrafinowanych o tradycji epickiej, ustności i tradycyjnych opowiadaczach, ale nigdy nie wskoczymy w te buty, gdyż stoją one w najlepszym razie za muzealną szybą. Czasem wszystko to wygląda tak, jakby *Pieśni*

Osjana nie zostały zdemaskowane jako falsyfikat; albo jakby ten zdemaskowany falsyfikat skłaniał od lat do intensyfikowania wysiłków na rzecz znalezienia takich *Pieśni Osjana*, które się falsyfikatem nie okażą.

Wracając do kwestii relacji między tekstem a wykonaniem, dodałabym tutaj inny wymiar, ważny niezależnie od genealogii współczesnego opowiadania, niezależnie od tego, czy łudzimy się, że jest to sztuka tradycyjna, czy przyznajemy, że to działalność całkiem nowa. Tym wymiarem jest relacja, czy raczej relacje. Przekonujący opowiadacz daje słuchaczom poczucie, że ich obecność w istotny sposób wpływa na kształt opowieści, jej sens i sposób wykonywania. Nie jest to związane tylko z umiejętnością improwizacji czy posiadaniem repertuaru dość szerokiego, by wybierać historię do opowiedzenia dopiero wtedy, gdy staje się przed słuchaczami. Widziałam opowiadaczy, którzy dysponują tym bogactwem, ale i takich, którzy wykonując opowieść o niezmiennym tekście, budują głęboką, intymną relację z obecnymi. Słuchając *Amadouce* – opowieści Michèle Nguyen – miałam zdumiewające wrażenie: to historia mojego życia, nie wiedziałam, że można ją opowiedzieć publicznie. Podobne odczucie miało wielu słuchaczy tamtego wieczora – „Skąd wiedziałaś, że mnie się to przydarzyło?”. Intymność jest zatem dla opowiadania czymś więcej niż ważnym.

4.

Nikt dziś nie ma czasu na to, by spędzać nad nauką epepei całe dni; byłby to wysiłek na marne, gra niewarta świeczki. Nikt też nie ma czasu, by słuchać historii każdego wieczora przez sześć miesięcy. Prawdę mówiąc, nawet trzy dni to wysiłek niemożliwy do podjęcia. Jest taka wspaniała ludowa historia o opowiadaniu Ramajany. Mówi o pewnym nieszczęsnym człowieku, którego żona kochała opowieści, ale on nie podzielał jej pasji. Żona wysłała go więc, by posłuchał Ramajany. Ale mąż już pierwszej nocy zamiast słuchać – zasnął, i tak działo się przez kolejne noce. Aż w końcu dla kobiety stało się jasne, że mąż nie słucha historii, lecz ją przesypia. Kolejnej nocy poszła więc razem z nim, wyciągnęła maleńki sztylecik, przyłożyła go do boku męża i powiedziała: „Przysięgam, że go użyję, jeśli zmrzysz oko”. Tej nocy opowiadano, jak Sita została porwana i uwięziona, jak przyszedł do niej Hanuman i wziął pierścień, by przekazać go Ramie. Pierścień wpadł do

wody, słuchacze w panikę: cóż się stanie jeśli Rama nie otrzyma znaku?! Zerwał się wtedy ów niechętny słuchacz wołając „Ja! Ja go wyłowię”. Skacze do wody, nurkuje na samo dno oceanu, chwyta pierścień, wypływa na powierzchnię, oddaje go... i ociekający wodą siada obok swej żony.

To jest opowieść o narodzinach doskonałego słuchacza. Znam ją od Matsa Rehmana ze Szwecji. A przytaczam ją tutaj nie tylko ze względu na jej urodę, lecz także dlatego, że jednym z kluczy do niej jest czas. Jestem przekonana, że słuchacz doskonały nie narodziłby się w piętnastej minucie pierwszego wieczoru, nawet gdyby jego żona kłuła go ostrymi narzędziami.

Jihad Darwiche mówił z kolei o pewnym opowiadaczu, który wykonywał epos o Antarze. Pewnego wieczora opowiadacz ów doszedł do momentu, w którym umieścił Antara w więzieniu; i przerwał swoją historię do następnego wieczora. Słuchacze przybiegli do niego w nocy do domu, by zdradził im zakończenie opowieści – nie mogli spać.

Ong pisze o zabarwieniu agonistycznym jako jednej z podstawowych właściwości kultury ustnej. Z pewnością jest to trafne i wiąże się z dynamiką relacji rozgrywających się między uczestnikami aktu opowiadania. Dodałabym jednak do tego „łagodne zabarwienie illinx” płynące z poddawania się przyjemności opowiadania. Uniesienie tych, którzy bębnia w drzwi domagając się końca opowieści natychmiast; gniew tych, co krzyczą na opowiadacza, by kazał kochankom iść jeszcze raz przez most na Eufracie i grożą najgorszym, gdyby ten most zawalił się i tym razem; zawrót głowy Alfonsa van Wordena, na którego nacierają niekończące się opowieści; Szeherezada, która ratuje własne życie kojąc królewskie nerwy, a jej opowieść płynie niczym łagodny dym, przyjemnie oszłamiający – wszystkie te „stany narracyjne” wiążą się z większym lub mniejszym oszołomieniem.

Słowo „opowieść” łączy się w języku polskim często i chętnie z czasownikiem „snuć”. Wolałabym może, żeby mówiło się „prząść”, bo snucie ma w sobie lekko niepokojącą senność. Ale jeśli jest w tym czasowniku coś trafnego – to wiąże się to związane z czasem, który musi upłynąć, by coś zostało „wysnute” (nie można przyspieszyć

snucia przez ciągnięcie, szarpanie czy inne gwałtowne czynności). Ten czasowy aspekt ma znaczenie dla myślenia o wykonywaniu opowieści.

Formą, w której duch opowieści najlepiej daje o sobie znać, jest noc opowieści. Nie poranek dla dzieci i rodziców, nie wieczorny spektakl dla dorosłych, nie popołudniowe opowiadanie na uniwersytecie trzeciego wieku, nie godzina bajki w bibliotece, nie warsztat – choć wszystkie te formy opowiadacze stosują z powodzeniem. W czasie wielogodzinnego opowiadania dzieje się między ludźmi coś podobnego, co podczas wielogodzinnej czy wielodniowej podróży. Nie chodzi tylko o „rozluźnienie”, o to, że w piątej godzinie słuchania nie da się już siedzieć na krześle i trzeba się położyć, ani o to, że w teatrze się nie śpi (w zasadzie), a w czasie nocy opowiadania fale snu wędrują wśród słuchających: ludzie słuchają, zasypiają, budzą się, zasypiają inni, dzieci idą spać na dobre (a ich oddechy nadają całemu zdarzeniu rodzaj rytmu; rozumie to każdy, kto wie, jak intensywna jest obecność śpiącego dziecka w domu). To swoiste przelamanie formalnej sytuacji „odbioru sztuki” jest bardzo ważne. Ale w czasie wielogodzinnego opowiadania i słuchania otwiera się to, co najtrafniej nazywa słowo „vulnerability”, podatność na zranienie, pewien rodzaj wrażliwości, możliwej wtedy, gdy ludzie przestają być rolami, a stają się osobami.

5.

Wiadomo, że wspólnota tak powoływana do życia nie jest tradycyjnym zgromadzeniem lokalnym. Ale wiadomo też, że jakość kontaktu ze słuchaczami, ich odpowiedzi, gesty, głos, ruch, komentarze, natężone słuchanie nie są „przypadkowymi poruszeniami”, lecz częścią partytury, która staje się jawna dopiero w momencie wykonania. Inny wariant opowiadania to opowieść, którą znają wszyscy i wszyscy biorą udział w jej opowiadaniu. Fabuła jest tu oczywiście linearna, obrazy tworzą sekwencje, jednak kilkakrotne zmiany perspektywy przypominają, że historia to nie tekst, lecz wykonanie, nie zapis, lecz punkt widzenia, nie constans, lecz dynamiczna relacja – między postaciami opowieści, opowiadaczem i tymi, którym akurat przypadła rola słuchaczy.

Wspaniały przykład opowiadania, które rodzi się w relacjach, rozwija się i jest oświetlane z różnych punktów widzenia, daje Stanisław Vincenz w swojej huculskiej

epopei. Sceną opowiadania jest karczma, okolicznością – wesele, gawędziarzem – stary Bjumen (*Kto mi da piwa, to mu opowiem*). Opowieść o rarytasie, Żydzie Pinkasie, rozpoczyna się i, zaraz zostaje przerwana przez przyjazd kolejnych gości, wśród których jest tak zwany Karolcio, praktykant sędziowski, przez zebranych witany jako pan adiunkt. Bjumen podejmuje historię, która w jego ustach jest ludową opowieścią, zaraz też przyłącza się do niej pan adiunkt pytając o jej możliwe powiązania i sensy, swoje trzy grosze wtrącają słuchacze (głos jednego z nich – tego, który pyta, o czym mógł myśleć Pinkas, gdy był na wysokiej górze i widział straszną, czarną fałdę zwieszającą się nad światem – okazuje się zresztą dla biegu i sensu historii właściwie rozstrzygający). Opowieść toczy się i rozwija tylko w warunkach odsłonięcia, wtedy, gdy uczestnicy aktu wykonania (zarówno ten, który ma głos, jak i ci, którzy słuchają) podejmują ryzyko; nie ma go w odtwarzaniu tego, co ustalone i zapisane; jest – w wykonaniu tego, co biegnie własnym nurtem; choć wydaje się on ustalony, to jednak na skutek pytania, wahania, wątpliwości może skrócić w niespodziewaną stronę. Opowiadacze często mówią: „ufaj historii”, personalizując historię i czyniąc ją trzecią stroną relacji, wskazują na jak gdyby osobne życie narracji, która się po swoim rozwija i płynie, kędy chce. Niekoniecznie trzeba tę metaforę przyjąć i z pewnością nie jest ona bardzo wyszukana. Jednak to co wydaje się nieredukowalne, to dialogiczny wymiar opowiadanej historii, to, że chwilowy a jednocześnie ostateczny kształt tego, co wypowiedane rodzi się z relacji – otwartych, osobistych, intymnych.

Ale zaraz, zaraz... Jak się ma intymność do *Pieśni o Kosowym Polu*, a relacja do *Kalevali*... Czy ktoś po wysłuchaniu cyklu pieśni akrytyckich może mieć wrażenie: „mnie się to przydarzyło?”. Oprócz sytuacji, relacji, intymności, strategii wykonawczej, melodyki, rytmu i fraz, osoby opowiadacza jest przecież jeszcze historia – to, o czym się opowiada, jej – by użyć określeń nieco anachronicznych – sens i przesłanie.

Gdy o tym myślę, przypomina mi się rozdział z książki Timothy’ego Mitchella *Egipt na wystawie świata*: wielką atrakcją Wystawy Światowej w Paryżu w 1889 roku była uliczka kairska. Zaprojektowano ją bardzo starannie, zaś szczególnie dużo wysiłku organizatorzy włożyli w pieczołowite odtworzenie orientalnego chaosu. W uliczce tej przechadzali się Francuzi przebrani za Egipcjan, ponieważ ci ostatni byli nie dość egipscy.

W listach pisanych z Paryża przez kairskich profesorów do swych bliskich pobrzmiewa nuta zdziwienia i zgorzienia: słuchacze wykładów wygłaszanych przy okazji Wystawy oczekiwali od Kairczyków nie wiedzy (a już zwłaszcza nie samowiedzy), lecz prezentacji kultury etnicznej „taką jaka naprawdę jest”. Wiemy zresztą, że te oczekiwania zdarzyły się i zdarzają, i rzecz nie dotyczy tylko pewnej XIX-wiecznej wystawy i przebywających na niej „ludzi Orientu”.

Jeśli francuska artystka opowiada o Eryku Rudobrodym, Brytyjczyk rekonstruuje Gilgamesza, polscy opowiadacze sięgają po bajki afrykańskie – można to zrozumieć. No, ale żeby Senegalczyk opowiadał o Odynie, Hinduska – snuła opowieści Inuitów, a Pers magiczne bajki rosyjskie? Czyżby jedni byli z wioski globalnej, ale inni jednak jakby z bardziej lokalnej? Współczesny opowiadacz – biały mieszkaniec europejskiego miasta – może wybrać każdą opowieść. Zwykle jest to całkowicie indywidualna decyzja, związana z osobistymi zainteresowaniami; opowiadacze mówią czasem, że szukają dobrych opowieści: dobrze skonstruowanych, pięknych literacko, zawierających zaskakującą puentę czy też nieoczekiwane przesłanie, paradoksalnych i niosących niespodziankę – kryteria mogą być różne, ale wybór jest ostatecznie zawsze osobisty, a jego reguła brzmi „mnie to interesuje/mnie się to podoba”.

Tymczasem na naszych festiwalach Mimi Barthelemy z Haiti opowiadała historie kreolskie, Jihad Darwiche z Libanu – opowieści z czasów wojny, ale i historie z kręgu, który my znamy jako *Baśnie z 1001 nocy*; Yadollah Tanavar z Iranu – *Księgę Królewską (Shahname)*, Vayu Naidu – *Ramajanę*, Peter Vallance ubrany w kilt – opowieści szkockie. I tak dalej. Sami zresztą bywaliśmy w podobnych rolach – gdy jako „Polish storytellers” mieliśmy opowiadać „Polish stories”, za którymi zresztą się gorączkowo rozglądamy. Tradycyjne ludowe „Polish stories” wymagają od nas bardzo dużego wysiłku; ich naiwny dydaktyzm, wszechobecna mizoginia i antysemityzm czynią je dla nas samych mało strawnymi. Ale szukać nie przestajemy...

W tym miejscu historia się rozgałęzia. Można rozpocząć opowieść o Innym i o tym, kim on jest w kulturze europejskiej. I o tym, że być może oczekujemy – podobnie jak widzowie Światowej Wystawy w Paryżu – należytej autofolklorystyki od tych, którzy

urodzili się w Afryce, na Bliskim lub Dalekim Wschodzie. Być może mogłaby to być opowieść o każdym z nas jako Innym. Być może mogłaby to być opowieść o przedziwnym życiu historii pielęgnowanych i celebrowanych przez zbiorowości i kolektywną pamięć, ale przejętych na prywatną własność przez ludzi dzisiejszego świata – wypędzonych z kultury i gorliwie jej poszukujących. Być może – o napięciu między emancypacją jednostki a gorączkowym poszukiwaniem możliwej do zaakceptowania wspólnoty.