



Alina Doboszevska

[Instytut Socjologii Uniwersytetu Jagiellońskiego]

 <https://orcid.org/0000-0002-2074-6577>

Monika Szewczyk

[Szkoła Doktorska Nauk Społecznych Uniwersytetu Jagiellońskiego]

 <https://orcid.org/0000-0002-2797-0176>

Filmy historii mówionej w działaniach organizacji pozarządowych - problemy etyczne

[Oral History Films in the Activities of non-governmental Organizations - Ethical Problems]

DOI: 10.26774/wrhm.301

Data wpłynięcia tekstu: 17 września 2021 r.

Data wpłynięcia tekstu po poprawkach: brak daty

Data publikacji: 23 grudnia 2021 r.

Praca jest oryginalna i nie była nigdzie wcześniej publikowana.



Abstrakt

Tekst przedstawia refleksje płynące z doświadczeń nabytych podczas tworzenia filmów historii mówionej w ramach działalności w organizacjach pozarządowych. Autorki skupiają się na pojawiających się w tym procesie problemach etycznych i ich specyfice (w zestawieniu z problematyką etyczną badań naukowych z wykorzystaniem metody historii mówionej).

Abstract

The text presents reflexions stemming from experiences gained during the creation of oral history films within the framework of activities for NGOs. The authors focus on ethical problems and their specifics (in connection with the ethical issues arising from academic research using oral history method).

Słowa kluczowe

filmy historii mówionej, organizacje pozarządowe, etyka, wykorzystanie wizerunku

Keywords

oral history films, NGOs, ethics, using personal images



Wstęp

Nasze doświadczenie z historią mówioną wywodzi się z działalności w organizacjach pozarządowych przy realizacji projektów o charakterze edukacyjno-popularyzatorskim. Wywiady biograficzne stanowiły w nich niekiedy podstawową oś projektu, a czasem tylko jedną z jego wielu składowych. Zdarzało się, że w projektach tych brały udział także badaczki i badacze uniwersyteccy zainteresowani danym tematem i ceniący sobie pewną swobodę i elastyczność działań, niedostępną w ściśle naukowych projektach. Takie przenikanie się środowisk pozarządowego i naukowego było inspirujące i korzystne dla obu stron – badacze mieli do dyspozycji ciekawy materiał i wnosili swoją uporządkowaną wiedzę do nieco chaotycznego i często napędzanego entuzjazmem aktywizmu sektora pozarządowego. Głównym wykonawcą omawianych tu projektów była krakowska organizacja pozarządowa Fundacja Dobra Wola, początkowo działająca we współpracy z Fundacją Kobięcą eRKA¹. Były one realizowane w Polsce, Ukrainie, Czechach i Słowacji, a dotyczyły różnych środowisk i tematów: wydarzeń historycznych (kobięcych doświadczeń powojennych przesiedleń, życia w czasach stalinowskich), „niezakończonych przeszłości” (wojna rosyjsko-ukraińska), mniejszości etnicznych (romskiej i łemkowsko-rusińskiej), zagadnień społecznych (zatrudnienia kobiet w przemyśle ciężkim, życia codziennego na terenach przygranicznych, życia wiejskich kobiet w Ukrainie). Zakres projektów obejmował nagrywanie za pomocą kamery wideo wywiadów narracyjno-biograficznych, które miały zostać standardowo zarchiwizowane, ale również wykorzystywane do tworzenia filmów wyświetlanych na publicznych pokazach². Taka procedura, łącząca

- 1 W większości tych projektów brali udział także partnerzy zagraniczni: Integrationswerk RESPEKT e. V. (Berlin, Niemcy), Kharkiv Women's Organization KRONA (Charków, Ukraina), International School of Equal Opportunities (Kijów, Ukraina), Jugendwerk der AWO Württemberg (Stuttgart, Niemcy), MONALiesA e.V. (Lipsk, Niemcy), Petrklíč help (Czeski Cieszyn, Republika Czeska), Múzeum kultúry Rómov na Slovensku (Martin, Słowacja), Zhytomyr Regional Organization „Voskresinnya” (Berdyczów, Ukraina) oraz Krajowa Rada Kobiet Ukrainy (Kijów).
- 2 W projektach powstały następujące filmy: *Jugów. Pamięć i zapomnienie. Opowieści przesiedlonych kobiet* (2010, https://www.youtube.com/watch?v=tQQSnX_ZLtM&t=2s); *Stacja kolejowa Krasne-Busk. Opowieści przesiedlonych kobiet* (2012, <https://youtu.be/LGiB4AtWlhQ>); *Żywobyci przy granicy. Babski godki z obu stron Olzy* (2013, <https://youtu.be/WvVEKlfzeCY>); *Żywobyci przy granicy. Babski godki o robocie we werkach* (2014, <https://youtu.be/x2WKnyWg1WA>); *Wolontery Berdyczewa 2016* (w języku ukraińskim, nieopublikowany); *Romane Butia. Profesje romskie* (2017, <https://youtu.be/rBMEF6uotM>); *Muzyka bez granic* (2017, <https://youtu.be/8V9ADJ2g9VY>); *Podgórzanie i Podgórzanki 2017*, (https://youtu.be/nTioSxbWX_c); *Byli kowale, byli* (2018, <https://youtu.be/10Voj4oR31w>); *Wdowie wioski Czernichowszczyzny* (2020, w języku ukraińskim, trwa opracowanie wersji polskiej).

zbieranie materiałów w terenie z działaniami upowszechniająco-edukacyjnymi, implikowała problemy i pytania, z którymi musiał się mierzyć zespół realizujący projekty, nie zawsze uzyskując jednoznaczne odpowiedzi i rozwiązania. W niniejszym tekście chcemy je zasygnalizować, mając na uwadze to, że obecnie historia mówiona w wersji audiowizualnej coraz częściej staje się metodą wykorzystywaną m.in. do celów edukacyjnych przez organizacje pozarządowe i inne instytucje.

W przypadku badań naukowych wykorzystujących metodę historii mówionej kładzie się duży nacisk na ich stronę etyczną, co jest zarówno ważnym wymogiem uczelni i ośrodków badawczych, jak i istotną częścią procedury grantodawczej. Natomiast grantodawcy kierujący swoją ofertą do organizacji pozarządowych, nawet jeśli skłonni są finansować projekty zawierające elementy badawcze, nie wymagają od wykonawców określenia przyjętych w projekcie etycznych standardów. W ciągu kilkunastu lat działania w sektorze pozarządowym i realizacji wielu projektów dotyczących niematerialnego dziedzictwa i pamięci historycznej nie spotkałyśmy się ani razu z takim wymogiem, a słowo „etyka” nie pada również w umowach podpisywanych z grantodawcami.

W niektórych dziedzinach humanistyki funkcjonują od dawna lub pojawiają się zdefiniowane przez środowisko kodeksy etyczne, jak choćby przyjęty na początku lat 90. XX w. Kodeks Etyczno-Zawodowy Psychologa³, czy powstały w 2012 r. Kodeks Etyki Socjologa⁴. Dopiero niedawno, bo w marcu 2021 r., swój Kodeks Etyki uchwaliło Polskie Towarzystwo Historyczne⁵. Dla badań wykorzystujących źródła wizualne istotny jest Visual Sociology Association (IVSA) Code of Research Ethics and Guidelines⁶. W jakim stopniu te – dotyczące badań naukowych – zalecenia etyczne mogą być przydatne działaczom organizacji pozarządowych realizujących projekty, których treścią są ludzkie biografie, osobiste przeżycia i otoczenie społeczne? Ich przestudiowanie może być pomocne i skłaniać do przemyśleń w zakresie etycznego podejścia do własnych działań, jednak, jak zauważyli Jakub Gałęziowski i Joanna Urbanek,

W żadnym z wymienionych wyżej tekstów nie ma [...] szczegółowych wytycznych określających etyczne działania w trakcie prowadzonych badań ani wskazówek, co robić w trudnych i niejednoznacznych sytuacjach. Trzeba też pamiętać, że wspomniane kodeksy dotyczą pracowników naukowych i prowadzonych przez nich badań. Tymczasem nagrywaniem relacji w Polsce w przeważającej większości zajmują się pracownicy organizacji pozarządowych, instytucji kultury i muzeów, a także wolontariusze, w tym bardzo często uczniowie⁷.

3 <http://www.ptp.org.pl/modules.php?name=News&file=article&sid=29> (dostęp: 26 XI 2021 r.).

4 <https://pts.org.pl/wp-content/uploads/2016/04/kodeks.pdf> (dostęp: 26 XI 2021 r.).

5 <http://pth.net.pl/o-nas/kodeks-etyki> (dostęp: 26 XI 2021 r.).

6 https://visualsociology.org/?page_id=405 (dostęp: 26 XI 2021 r.).

7 J. Gałęziowski, J. Urbanek, „Etyczny zwrot” w polskiej historii mówionej, „Wrocławski Rocznik Historii Mówionej”, R. 7 (2017), s. 15.

Naprzeciw tym postulatom wyszło Polskie Towarzystwo Historii Mówionej, które w 2018 r. przyjęło *Rekomendacje etyczne*,

[...] przeznaczone [...] dla wszystkich zajmujących się historią mówioną niezależnie od ich wykształcenia bądź zawodu: dla osób i instytucji nagrywających, posiadających, przechowujących oraz udostępniających nagrania historii mówionej, a także dla osób i instytucji, które korzystają z nich w swej działalności naukowej, edukacyjnej czy artystycznej⁸.

Rekomendacje te są bardzo wartościowe jeśli chodzi o kwestie związane z przeprowadzaniem wywiadów, nie zawierają jednak regulacji odnośnie zagadnień etycznych związanych z późniejszą produkcją materiałów filmowych, a na paragraf dotyczący upublicznienia nagrań składają się jedynie ogólne zalecenia i – co znamienne – w ogóle nie pojawia się w nim słowo film, mowa natomiast o książce, archiwum, wystawie i Internecie.

Ważną różnicą między badaniami naukowymi opartymi na historii mówionej, czy też ogólnie na wywiadach biograficznych, a projektami edukacyjnymi jest silne dążenie do anonimizacji tych źródeł w większości badań społecznych. Zarówno w naukowych kodeksach etycznych, jak i w praktyce zespołów badawczych kwestia ta zajmuje ważne miejsce. Dane respondentów są usuwane tak skutecznie, że czasem dochodzi nawet do wymazywania plików z nagraniami po opracowaniu wyników badania. Nawiasem mówiąc, można się zastanawiać, czy taka praktyka jest właściwa i czy nie warto byłoby zachować te nagrania dla przyszłych pokoleń, jako części niematerialnego dziedzictwa. Z kolei w projektach edukacyjnych organizacji pozarządowych źródła anonimizowane są rzadko. Bardzo istotne są tu bowiem świadectwa konkretnych osób, uwiarygodnione ich twarzami i nazwiskami. Projekty te starają się być bliskie społecznościom lokalnym, a ich główną cechą jest aktywizm i dążenie do zmiany społecznej. Ta różnica w podejściu do źródła sprawia, że chociaż zalecenia etyczne obu tych środowisk nie różnią się w zasadniczych sprawach, szczegółowe zagadnienia i problemy etyczne, z którymi trzeba się mierzyć podczas realizacji projektów, są odmienne.

Opisane poniżej doświadczenia wytyczają trudną drogę kształtowania etycznej świadomości realizatorów i realizatorek naszych projektów filmowych. Powstawała ona głównie na podstawie osobistych doświadczeń, wiedzy i wrażliwości uczestników i uczestniczek, w trakcie twórczego aktu i podczas dyskusji, a czasem pojawiała się *post factum* – po uświadomieniu sobie popełnionych błędów.

8 *Rekomendacje etyczne Polskiego Towarzystwa Historii Mówionej*, http://pthm.pl/wp-content/uploads/2020/02/PTHM_rekomendacje-etyczne.pdf, s. 1 (dostęp: 30 VII 2021 r.).

Tworzenie filmów historii mówionej

Na pojawienie się filmów historii mówionej wpływ miał rozwój techniczny, przede wszystkim szeroka dostępność niewielkich kamer cyfrowych, umożliwiających realizację nagrań wideo w wysokiej jakości. Jednocześnie nastąpiły przemiany w filmie dokumentalnym jako gatunku (miejsce wielkich problemów społecznych coraz częściej zajmuje w nich życie codzienne), a także zwrot młodszych pokoleń twórców ku tematyce autobiograficznej i życia codziennego⁹.

Określenie „filmy historii mówionej” pojawiło się spontanicznie podczas prac naszych zespołów projektowych. Traktujemy je jako specyficzną odmianę dokumentalnego filmu antropologicznego. Jak podsumowała to Grażyna Kubica, kierowniczka merytoryczna kilku naszych projektów, „Intencjonalnie rezygnowaliśmy z języka filmowego dokumentalisty, żeby skupić się jedynie na wypowiedziach naszych rozmówczyń. Dać im wybrzmieć. To właściwie nie miało być dzieło filmowe, a raczej sfilmowana wielogłosowa narracja”¹⁰. Na pierwszy plan wysuwa się tu więc aspekt narracyjny, a dodatkowe elementy, takie jak przebitki pejzażowe czy animacje, są niewielkie i służą głównie wprowadzeniu szerszego kontekstu historycznego lub społecznego nieobecnego w samych wypowiedziach. Łatwo tu oczywiście postawić zarzut, że takie filmy to „gadające głowy”¹¹, ale sposób filmowania, ujmujący osobę w półpostaci na tle charakterystycznego dla niej wnętrza, sprawia, że istotne stają się też szczegóły wizualne związane z mową ciała i detalami miejsca. Chcąc pokazać to w filmie, za każdym razem trzeba jednak stoczyć pewną walkę z montażystą/ką – im bardziej profesjonalni, tym trudniej im przyjąć takie założenie i tym bardziej forsują swoje pomysły na urozmaicenie wizualnej warstwy dzieła.

W realizowanych przez nas projektach specyficzny był sposób tworzenia scenariusza. Standardowo tworzy się wstępny zarys scenariusza, a potem nagrywa odpowiadający mu materiał, albo też tworzy się scenariusz na podstawie już zebranego materiału. W naszych projektach scenariusz powstawał równolegle z prowadzeniem wywiadów. W praktyce wyglądało to tak, że zespół projektowy (liczący w rozmaitych projektach od dwóch do nawet kilkunastu osób) codziennie wieczorem zbierał się dla omówienia zrealizowanych w tym dniu wideowywiadów. Osoby, które przeprowadzały dany wywiad, miały za zadanie, oprócz ogólnego omówienia, wybrać 10–15 minut opowieści najlepszych zarówno pod względem merytorycznym, jak i jakości obrazu filmowego. Przeważnie to te wybrane wówczas

9 J. Hučková, *Dokąd ucieka polski dokument? Refleksje na początku drugiego stulecia jego historii*, „Media - Kultura - Komunikacja Społeczna”, t. 3 (2017), nr 13, s. 11–29.

10 G. Kubica, „Żywobyci przy granicy. Babski godki z obu stron Olzy” – o pewnym projekcie filmowej historii mówionej i jego „etnograficzności”, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, 2021 (w druku).

11 J. Ruby, *Mówić do, mówić o, mówić z albo mówić przy*, tłum. K. Kosińska, „Kwartalnik Filmowy”, nr 47–48 (2004), s. 28.

fragmenty były potem brane pod uwagę przy tworzeniu filmu, zaś całość wywiadów podlegała archiwizacji i nadal jest dostępna dla bardziej szczegółowych badań. Cały zespół zapoznawał się więc stopniowo, dzień po dniu, z przyrastającym materiałem. Po zakończeniu wywiadów wspólna praca trwała jeszcze kilka dni, a w jej efekcie do dalszej pracy nad filmem pozostawało około 3-4 godzin fragmentów wybranych z około 30-40 godzin nagranych materiału. Następnie dzielono go według wyodrębnionych wątków tematycznych – one także wyłaniały się stopniowo, w trakcie zapoznawania się z nagraniem materiałem – a następnie, w toku dyskusji, dokonywano selekcji, co było chyba najtrudniejszą częścią pracy. Każda z nagrywających osób była bowiem przywiązana do „swoich” fragmentów, ponadto zależało nam, żeby wszyscy nasi rozmówcy i rozmówczynie byli reprezentowani w filmie. Oczywiście zdarzały się wśród nich gwiazdy narracji, z których wypowiedzi można by było zmontować cały film, ale założono, że każdemu należy oddać głos i zachować możliwą równowagę. Był to jeden z podstawowych warunków etycznego podejścia do naszych narratorów i narratorek w związku z realizacją filmu. Tylko w jednym projekcie zdarzyło się, że nie wszyscy rozmówcy znaleźli się w filmie, co okazało się bardzo przykrym doświadczeniem zarówno dla nieobecnych, jak i rodzajem wyrzutu sumienia dla realizatorów. Bywało też, że fragment poruszający ważne zagadnienie nie mógł być pokazany ze względu na słabą jakość techniczną nagrania. Procesowi powstawania scenariusza towarzyszyły więc stale zacięte nieraz dyskusje w zespole, rozstrzygane w ostateczności za pomocą głosowania, który z fragmentów pozostawić, a który usunąć.

Ostatecznie osoba montująca finalną wersję filmu otrzymywała od półtorej do dwóch godzin materiału, i pracowała nad jego obróbką już w wąskim, 2-3-osobowym składzie realizacyjnym, konsultując jedynie zdalnie postępy w montażu z pozostałą częścią zespołu. Celem było stworzenie filmu trwającego od 40 do 60 minut, tworzącego narracyjną całość z polifonii różnych głosów. Dyskusje prowadzone w trakcie pracy zespołu koncentrowały się nie tylko na przydatności merytorycznej i jakościowej wybranego materiału. Bardzo dużo miejsca zajmowała w nich problematyka etyczna, związana z tym, co i jak można, a czego nie można czy nie należy pokazać, oraz jak zestawiać ze sobą poszczególne fragmenty, żeby w nowym kontekście nie nabierały odmiennego, np. negatywnego lub ośmieszającego rozmówcę wydzźwięku¹².

Etyczna specyfika realizacji filmów historii mówionej

Jak powiązać dążenie do powszechnego korzystania ze zgromadzonych zasobów z obowiązkiem zachowania poufności? Czy poinformowanie rozmówców i rozmówczyń o tym, w jaki sposób wykorzystamy zebrane dane, i uzyskanie ich zgody na to wystarczą, aby uchronić te osoby przed niezamierzoną szkodą?

12 Bardziej szczegółowo o pracy nad naszymi projektami realizowanymi na Śląsku Cieszyńskim pisze G. Kubica, *op. cit.*

Między projektami opartymi na transkrypcji materiału dźwiękowego a wykorzystującymi materiały wizualne występuje istotna różnica – w tym drugim wypadku ograniczona jest możliwość anonimizacji, która jest często stosowana podczas pokazywania wrażliwych tematów za pomocą nagrań audio lub transkrypcji. W nagraniu wideo narrator lub narratorka pokazuje wszak swoją twarz i mowę ciała, które zazwyczaj uwiarygodniają wypowiedzane kwestie, a czasami im przeczą. Poza tym, realizując film – co zasadniczo polega na wycięciu fragmentów wypowiedzi i zestawieniu ich w innym kontekście, niż zostały wypowiedziane – nie tylko wykorzystujemy wizerunek osoby (na co oczywiście otrzymujemy pisemną zgodę), ale wręcz ten wizerunek kształtujemy, z fragmentów jej opowieści tworząc pewną postać, zderzaną z innymi bohaterami filmu. Czy nasi rozmówcy i rozmówczynie rozpoznają siebie w tych filmowych konstrukcjach?

Wychodzimy z założenia, że nie możemy traktować osób, których opowieści słuchamy i je nagrywamy, jako bezosobowych źródeł informacji, jakimi możemy dysponować wedle własnego uznania i własnej woli. Rozmówcy i rozmówczynie są naszymi partnerami, których zgoda powinna obejmować nie tylko to, że rozmowa zostanie zarejestrowana, ale także to, w jaki sposób materiał filmowy zostanie później wykorzystany. Wchodzi tu w grę kategoria zaufania, rozumianego jako „relacja między partnerami, w której każdy jest zarazem wyrazicielem i adresatem zaufania partnera, a tym samym każdy przejawia wiarygodność wobec drugiego”¹³. Tak rozumiane zaufanie wiąże się ściśle z ryzykiem, czyli prawdopodobieństwem, że „nasze oczekiwania wyrażone w akcie zaufania nie zostaną spełnione”¹⁴.

Naczelną zasadę historii mówionej stanowi szacunek dla rozmówców, a podstawowym obowiązkiem realizatorów projektów tego typu jest rzetelność nie tylko metodologiczna, ale i etyczna. W historii mówionej poznajemy subiektywną prawdę człowieka: narratorzy opowiedzieli nam swoje osobiste historie i teraz to my jesteśmy za nie odpowiedzialni, stajemy się ich strażnikami. Jak możemy wykorzystać ten materiał, aby nie zranić lub nie oburzyć narratorów, nie sprawić, że poczują się zmanipulowani? Już sam wybór fragmentów do filmu może okazać się problematyczny. Staramy się dokonywać tego wyboru z poczuciem odpowiedzialności. Sytuacja może być jednak niejednoznaczna, gdy historie naszych narratorów nabierają w kontekście filmu innego znaczenia i w konsekwencji mogą przedstawiać ich w niekorzystnym świetle. Szacunek do naszych rozmówców jako osób i do ich historii nie oznacza, że musimy zgadzać się z ich poglądami: jako działacze na rzecz zmiany społecznej nie możemy iść na kompromis z własnym sumieniem w sytuacjach, które uważamy za społecznie szkodliwe i niebezpieczne. Czasami jednak widzimy potrzebę użycia danego materiału, aby pokazać jakieś specyficzne

13 P. Sztompka, *Zaufanie*, Kraków 2007, s. 99.

14 *Ibidem*, s. 80, 100.

zjawiska, jednocześnie narażając narratora lub narratorkę na społeczną dezaprobatę. Czy mamy prawo to zrobić w stosunku do osoby, która nam zaufała?

Nie ma niestety gotowych rozwiązań takich sytuacji i jednostkowa decyzja zawsze leży w gestii osób realizujących film. Za każdym razem musimy sobie jednak odpowiedzieć na pytanie, jak daleko możemy się posunąć: czy pozostajemy w roli czułego i wrażliwego partnera naszych rozmówców, czy też idziemy w ślady dokumentalistów, takich jak np. Marcin Koszałka, który wywołał ogromne kontrowersje swoim filmem *Takiego pięknego syna urodziłam* i tak podsumował pracę nad nim:

[...] te metody często są tak brutalne, myślę że to [dlatego] Kiesłowski przestał robić filmy [dokumentalne], że ja uważam, że filmując na przykład często moje rozmowy z tymi bohaterami poza kamerą, to jest ciekawsze od samego filmu. Znaczy, jak się dochodzi do otwierania... Tylko to jest na tyle ciekawe, że to jest obnażanie własnej metody, w ogóle dokumentu, podważanie w ogóle dokumentu jako całość [...] Chodzi o to, że [dotarcie do] tego świata ma ogromne koszty¹⁵.

Marcel Łoziński, chociaż przyznaje: „[...] zdarzało mi się przedstawiać ludzi w świetle średnio korzystnym. Działo się tak dlatego, że za ich pośrednictwem chciałem pokazać pewne postawy, których nie akceptowałem”, zauważa jednak:

Bohater nie musi zdawać sobie sprawy, że udział w takim programie czy filmie mu zaszkodzi. Musi natomiast zdawać sobie z tego sprawę realizator czy reżyser. To on podejmuje decyzję. Czasem powinien zdecydować na „nie”, nawet jeśli bohater nie ma nic przeciw prezentowaniu pewnych bardzo intymnych rzeczy na ekranie. Tutaj – tak jak w zawodzie lekarskim – obowiązuje przede wszystkim zasada „nie szkodzić”. Nieustannie trzeba o niej pamiętać i stosować ją w każdej sytuacji. To jest właśnie granica, której przekraczać nie wolno. Rozumiem jednak, że taki sposób myślenia jest dzisiaj anachroniczny. To jednak, czy ktoś tę zasadę respektuje, nie zależy od wieku, ale od wrażliwości¹⁶.

Nieprzypadkowo padło tu nazwisko Krzysztofa Kiesłowskiego, reżysera, który z powodów etycznych zdecydował się nie upubliczniać niektórych swoich filmów dokumentalnych, jak *Z punktu widzenia nocnego portiera* czy *Nie wiem*, gdyż ukazywały negatywny obraz postawy głównego bohatera lub narażały go na publiczne ośmieszenie. Te wątpliwości były ostatecznie jedną z przyczyn całkowitej rezygnacji przez Kiesłowskiego z filmu dokumentalnego na rzecz fabuły:

15 M. Koszałka, wypowiedź podczas spotkania w Domu Spotkań z Historią, <https://www.youtube.com/watch?v=DiiYgMLmhoo> (dostęp: 30 VII 2021 r.).

16 *Żeby nie bolało. Z Marcelem Łozińskim rozmawia Katarzyna Jabłońska*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 29–30 (2000), s. 199.

Bohater filmu dokumentalnego nie jest tylko pretekstem do ukazania problemu, ale jest przede wszystkim osobą, która żyje w konkretnym czasie, odczuwa, przynależy intymnie do kogoś i przede wszystkim ukazuje swoją twarz. To światło kamery wybrało daną osobę z tłumu, która dzięki utrwaleniu na taśmie filmowej uzyskała swoją filmową, medialną tożsamość, powołanie takiej osoby do ekranowego „życia” wymagało refleksji, tym bardziej ewentualne zranienie jej nie mogło być takiej refleksji pozbawione. Oczywiście nie był to jedyny argument potwierdzający zasadność porzucenia filmu dokumentalnego¹⁷.

Z tych względów również podczas realizacji filmów historii mówionej warto rozważyć następujący zapis *Rekomendacji etycznych PTHM*:

Osoby korzystające z nagrań, decydując się na udostępnienie lub upublicznienie treści relacji, powinny mieć na względzie dobro nagrywanej osoby, jej bliskich oraz osób, których dane pojawiają się w nagraniu. W uzasadnionych przypadkach należy powstrzymać się od udostępniania lub upublicznienia nagrania, nawet jeśli rozmówca wyraził na to swoją formalną zgodę¹⁸.

Trudne decyzje

Kwestię wykorzystania wizerunku w filmie historii mówionej komplikuje to, że narratorzy i narratorki, zwłaszcza osoby starsze, mają bardzo różne kompetencje medialne. Niektórzy ludzie nie do końca rozumieją, jak nagrywa się wywiad i jak można wykorzystać powstały materiał. Po projekcji jednego z naszych filmów w małej słowackiej wiosce jedna z jego bohaterek powiedziała nam, że kamień spadł jej z serca, bo idąc na projekcję, była przepełniona lękiem: nie wiedziała, czego się spodziewać i co to w ogóle znaczy, że z jej opowieści będzie jakiś film. Być może był to z naszej strony błąd niedostatecznego poinformowania tej osoby na temat ostatecznego rezultatu projektu – jeśli tak, to wyniknął on przede wszystkim z nieadekwatnego założenia na temat możliwości zrozumienia przekazanej przez nas informacji. Wydawało nam się, że wyjaśniamy sytuację prosto i klarownie, ale okazało się, że używaliśmy innego kodu językowego, nie do końca zrozumiałego dla odbiorców. To tylko jeden z przykładów sytuacji, które ujawniają różne problemy natury etycznej i społecznej przy tego typu działaniach.

Trudności zaczynają się pojawiać również w przejściu z przestrzeni prywatnej do publicznej. Nawet jeśli z prawnego punktu widzenia i praktyki historii mówionej wszystko zostanie zrobione poprawnie, to bezpośrednio podczas montażu filmu pojawia się szereg wątpliwości. Choć narrator/ka zgodził/a się na pełne wykorzystanie nagranych materiału, często zadajemy sobie pytanie, czy akurat

17 A. Kulig, *Spotkanie etyki i filmu w twórczości Krzysztofa Kieślowskiego*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 29–30 (2000), s. 54–55.

18 *Rekomendacje etyczne...*, op. cit., s. 4.

dany fragment rzeczywiście powinien znaleźć się w filmie, który następnie zostanie upubliczniony. Z jednej strony tworzymy dokumentację, której nie należy w żaden sposób ograniczać ani cenzurować, a z drugiej – ujawniamy życie osobiste jednostek wyjęte z kontekstu. Ci ludzie żyją wszak w określonym środowisku, kraju, w konkretnych warunkach społecznych i politycznych; w trakcie rozmowy nawiązują czasem bliską relację zaufania z osobą przeprowadzającą wywiad, a następnie to prywatne spotkanie zostaje przeniesione na ekran. W trakcie wywiadu rozmówca często zapomina o obecności kamery i opowiada historie, co do których nie jesteśmy później do końca pewni, czy naprawdę powinny znaleźć się w filmie, pomimo ogólnej zgody narratora/ki (np. opowieści bardzo intymne lub o innych ludziach z lokalnej społeczności, czy też na tematy wstydlive lub tabuizowane).

Czasem osoby opowiadające same reflektują się, że powiedziały za dużo. Jedna z naszych rozmówczyń na Śląsku Cieszyńskim w trakcie wywiadu przez prawie godzinę opowiadała z detalami o stosunkach małżeńskich, antykoncepcji, kobiecej higienie – być może motywowana zaciekawieniem widocznym na twarzach młodych badaczek. Podpisując zgodę po zakończeniu wywiadu zastrzegła jednak, żeby ten fragment nie był publikowany. Oczywiście jej życzenie zostało spełnione, mimo to podczas publicznego pokazu filmu w jej miejscowości pani ta zachowywała się niespokojnie i odetchnęła z ulgą dopiero po zakończeniu projekcji.

W innym przypadku same realizatorki projektu zdecydowały (po długiej i żartej dyskusji), by wycofać z filmu opowieść kobiety, która szczegółowo opowiadała, jak przygotowywała ciało swojej matki, a potem także córki, do pogrzebu – jak je myła i ubierała. Mówiła o tym z wielką czułością i była to piękna opowieść, która mogłaby się znaleźć w filmie, jednak przekroczyłaby wówczas granice wrażliwości naszych współpracowniczek. Sytuacja ta pokazuje, że etyczne wątpliwości mogą działać w obie strony: czasem to, co budzi nasz opór, jest w pełni do przyjęcia przez naszych rozmówców. Warto więc rozmawiać, żeby z góry nie skreślać ciekawych fragmentów, kierując się wyjątkowo osobistą wrażliwością.

Istotne w takim wypadku może być poproszenie narratora o wyrażenie opinii na temat tej lub innej części wywiadu, i w ten sposób włączenie go do współtworzenia dokumentu. Nie zawsze jest to jednak możliwe i to nie tylko ze względów technicznych, ale także ze względu na odległość, jaką trzeba pokonać, aby wrócić do rozmówców. Ponadto osoby, które nie mają doświadczenia w obserwowaniu siebie na ekranie i słuchaniu własnego głosu, mogą nie być w stanie ocenić jakości pewnego fragmentu swojej historii¹⁹, zwłaszcza jeśli jest on wycięty z całego wywiadu i nie został jeszcze umieszczony w szerokim kontekście filmu. Może to wywołać lęk przed oceną, przed ośmieszeniem, a nawet wstyd. W sytuacji, w której narrator/ka obejrzę gotowy już film w obecności życzliwej publiczności, interesującej się treścią

19 J. Ruby, *op. cit.*, s. 29–30.

jego/jej opowieści, ma szansę spojrzeć na te fragmenty z zupełnie innej perspektywy: nie tylko dostrzec wartość swojej wypowiedzi, ale i poczuć dumę z udziału w tej ważnej pracy.

O nierealności postulatu dotyczącego współpracy i dzielenia się władzą filmowca-antropologa z podmiotami swoich badań, pomimo szlachetnych gestów wykonywanych w tę stronę, tak pisze Jay Ruby:

Aby tworzenie filmu naprawdę opierało się na współpracy, zaangażowane strony muszą mieć podobne kompetencje albo musi być równy podział pracy. Zaangażowanie w proces podejmowania decyzji musi mieć miejsce we wszystkich istotnych momentach. Zanim film zostanie uznany za wynik pomyślnej współpracy, trzeba zrozumieć mechanikę produkcji. Czy współpraca ma mieć miejsce na wszystkich etapach produkcji? Czy filmowcy wyszkolili podmioty w kwestiach technicznych i artystycznych, czy też podmioty są zaledwie „specjalistami na obszarze podmiotu”, którzy mają oceniać ścisłość informacji i polityczną czy etyczną poprawność skończonego dzieła? Czyj przede wszystkim był pomysł na film? Kto daje i kontroluje fundusze? Kto obsługuje sprzęt? Kto ma się profesjonalnie zająć wykończeniem filmu? Kto organizuje i kontroluje dystrybucję? Kto jeździ z filmem na konferencje, festiwale i inne tego typu imprezy? Ponieważ filmy z podzielonym autorstwem ukazują fundamentalną zmianę pozycji filmującego i filmowanego, to muszą być one ukierunkowane refleksyjnie (samozwrotnie), skoro mają być postrzegane jako radykalna zmiana kierunku implikowana już w samym pojęciu. Nie znam żadnego filmu, który sprostaby tym wymaganiom jawności²⁰.

Społeczna odpowiedzialność

Innym problemem, z jakim mamy do czynienia przy realizacji filmów na podstawie projektów historii mówionej, jest kwestia społecznej odpowiedzialności wykonawców. Szczególnie ważna jest odpowiedzialność za narratorów w projektach, których tematem jest „przeszłość niedokończona”. Przykładem może być współczesna Ukraina, gdzie historia jakby gwałtownie przyspieszyła i pojawia się wiele projektów dotyczących osób związanych z wydarzeniami na Majdanie z 2014 r. oraz późniejszą wojną rosyjsko-ukraińską. Jest to jednak niełatwe i bardzo odpowiedzialne zadanie, czego doświadczyliśmy w praktyce, przeprowadzając wywiady. Okazało się to bardzo trudne ze względu na ogromne nagromadzenie emocji i psychologiczną traumę rozmówców, dlatego niektóre z wywiadów, jak np. wywiady z wdowami po poległych żołnierzach, były prowadzone w obecności psychologów. Przyjęcie odpowiedzialności za równowagę psychiczną naszych rozmówców i rozmówczyń było bardzo wysoką ceną za projekt historii mówionej, także z punktu widzenia naszych ukraińskich partnerów. W przypadku ukraińskich wdów motywacją i czynnikiem wspierającym je psychicznie podczas udzielania wywiadów

była chęć zachowania pamięci o poległych mężach. Z tego też powodu zareagowały one bardzo pozytywnie na film, który został zrealizowany raczej w konwencji klasycznego dokumentu, przez profesjonalnego reżysera Krzysztofa Krzyżanowskiego, choć z zachowaniem narracyjnej ciągłości charakterystycznej dla filmów historii mówionej²¹.

Nieco inaczej było w projekcie zakładającym rozmowy z wolontariuszami, którzy w pierwszym okresie rosyjsko-ukraińskiej wojny wspierali ukraińską armię, składającą się w znacznej części z ochotników. Film historii mówionej powstał na podstawie wywiadów z wolontariuszami z Berdyczowa, którzy byli bardzo otwarci i entuzjastyczni, otwarcie też mówili o swojej pracy, wyjazdach na front i udzielanej pomocy. W wywiadach wspominali jednak również o przypadkach negatywnego nastawienia opinii publicznej do ich pracy, a nawet o rozprzestrzenianiu w rosyjskich mediach fałszywych informacji na temat ich wolontariatu oraz gróźb kierowanych pod ich adresem. Czy zatem pokazując twarze i nazwiska tych osób, przekazując szczegółowe informacje o ich działalności, nie narażamy ich i ich rodzin na niebezpieczeństwo? Jest to szczególnie ważne w dobie dominacji internetowych form komunikacji. Oczywiście możemy powiedzieć, że sami świadomie się na to zgadzają, ale czy to zmniejsza naszą odpowiedzialność, oczyszcza nasze sumienie? Ostatecznie sami wolontariusze, po obejrzeniu zrealizowanego filmu *Wolontery Berdyczewa 2016*, zdecydowali o tym, żeby tego filmu nie rozpowszechniać w dostępie internetowym. Prezentujemy go zatem tylko na zamkniętych pokazach.

Z innego rodzaju problemami zetknęliśmy się, realizując projekty dotyczące kultury romskiej. Romowie do niedawna swoje dzieje przekazywali ustnie w języku romskim. Kultura oralna, będąca pierwotnym sposobem komunikowania się ludzi, opiera się na dźwięku-słowie-mowie²², jak i na wizualnej warstwie komunikatu. W kulturze Romów ważną funkcję społeczną pełni pamięć. Jak pisze Katarzyna Sitkowska:

Przechowywana i przekazywana ustnie z pokolenia na pokolenie tradycja i mądrość przodków musiała być wierna pierwotnemu przekazowi, toteż kultura oralna wykazuje dużą dozę zachowawczości i tradycjonalizmu. Wiedza członków danej społeczności jest zbliżona, a wzorce kulturowe niemal jednolite. Samą zaś wiedzę utożsamiano z doświadczeniem²³.

21 Film *I przyszła do nas wojna* zrealizowany został w 2021 r. w czterech wersjach językowych: ukraińskiej (https://www.youtube.com/watch?v=lQmm_T8pcmo), polskiej (https://youtu.be/fUtgsB26_s), angielskiej (<https://youtu.be/ERn7pBczQhY>) i francuskiej (<https://youtu.be/vY2eKWxAWKE>).

22 M. Rolka, *Mit i oralność w świetle diagnozy kryzysu kultury nowoczesnej*, „Hybris”, nr 34 (3/2016), s. 123.

23 K. Sitkowska, *Kulturowy wymiar ewolucji mediów w ujęciu przedstawicieli „Szkoly Toronto”*, „Kultura – Media – Teologia”, nr 1 (2012), s. 45.

Proces uczenia się polegał więc na podpatrywaniu, jak inni wykonują pewne czynności oraz na minimalnych wyjaśnieniach werbalnych. Przekaz oralny kształtował zaś tożsamość grupy, jej wartości, cele, przekonania i relacje społeczne.

Z tych względów historia mówiona jest bardzo ważną metodą w badaniu życia codziennego Romów, ich kultury czy relacji społecznych. W naszych projektach dotyczących Romów w Polsce i Słowacji historia mówiona jest zasadniczym punktem prowadzonych przez nas badań terenowych, ponieważ daje ona możliwość oddania głosu tym, którzy go dotąd nie mieli i często nadal nie mają, a co za tym idzie – pozbawionych możliwości kształtowania własnych dziejów.

Podejście etyczne w tym przypadku powinno być zwrócone ku kontekstowi kultury romskiej, bo nie zawsze to, co etyczne w naszym rozumieniu, jest etyczne z punktu widzenia Romów. W Polsce mieszkają cztery podstawowe grupy romskie: Romowie Karpaccy/Górcy (zwani Bergitka Roma), Polska Roma, Lowari i Kelderi. Każda z wymienionych grup ma swój własny dialekt języka romani, odmienny folklor, charakterystyczne profesje, style życia, organizację wewnętrzną oraz system normatywny Romanipen – Mageripen²⁴.

Dzięki temu, że jedna z nas i współautorka naszych projektów, Monika Szewczyk, pochodzi ze społeczności romskiej, rozumiemy, jak ważny dla Romów jest ich wizerunek, a jak bardzo nieodpowiedni przekaz wizualny może zaważyć na dobrym imieniu naszego rozmówcy, a nawet zagrozić mu ostracyzmem ze strony społeczności romskiej. Ważne jest bowiem nie tylko to, co dana osoba mówi i jak wygląda, ale i całe otoczenie, w którym się znajduje podczas nagrania. Mamy w tym względzie różne doświadczenia przy realizacji filmów historii mówionej. Prowadząc badania w terenie i dokumentując wspomnienia córki romskiego kowala, posadziliśmy naszą rozmówczynię na tle starego rodzinnego domu – niezamieszkanego, drewnia-

24 Romanipen jest to przekazywany ustnie kodeks praw-zasad, które regulują wewnętrzne i zewnętrzne życie Romów. Romanipen jako swego rodzaju życiowa filozofia ma płynny charakter i nie jest jednoznacznie skodyfikowanym systemem norm i wartości, a jego rola i treść są różne dla różnych grup polskich Romów. W warstwie wizualnej i performatywnej demonstrowany jest on za pomocą ubioru, biżuterii, wyposażenia i aranżacji wnętrz, sposobu nakrywania i prezentacji stołów biesiadnych. Mageripen to system nakazów i zakazów (skalań), za których przekroczenie grożą poważne i realne sankcje społeczne, z wykluczeniem z grupy włącznie. Kontrola społeczna dotycząca zgodności z Romanipen bardzo często polega na obserwacji i ocenie zachowań, w tym sposobu komunikowania się z Romami i Gadziami (w języku romskim termin Gadzio określa nie-Roma i jest to kluczowa kategoria określająca granicę etniczną, która w literaturze polskiej oddawana jest jako termin typu *emic*, pisany kursywą. W literaturze anglojęzycznej funkcjonuje jako akceptowana forma nazwy własnej – Gadjo); zob.: I. Jóźwiak, S. Styrkacz, M. Szewczyk, E. Mirga-Wójtowicz, *Keep calm and beshen khere. Internet i transnarodowa intensyfikacja życia polskich Romów w czasie pandemii COVID-19*, „Lud”, t. 104 (2020), s. 235-257.

nego budynku z początku XX w., który przedstawiał wartość muzealną i sentymentalną. Po obejrzeniu materiału audiowizualnego uznaliśmy jednak, że nie możemy wykorzystać materiału w taki sposób, jak byśmy chcieli, ponieważ mogłoby to narazić naszą narratorkę na brak szacunku ze strony odbiorców. Widok uroczej starszej Romki w kolorowej bluzce na tle mocno nadszarpniętego czasem domu umocniłby też stereotyp o Romach, widz nie wiedziałby bowiem, że dom w tle czeka rozbiórka, a obok stoi murowany dom, w którym mieszka nasza narratorka.

W kulturze Romów niedopuszczalne jest pokazywanie części garderoby, ciała, przedmiotów i sytuacji objętych kulturowym tabu. Jest dla nas zatem oczywiste, że należy usunąć kadr, w którym widać np. wysunięte spod bluzki ramiączko biustonosza naszej rozmówczynie. Dla osoby nie znającej znaczenia kontekstu kultury romskiej taki szczegół uszedłby uwadze, nie miałby znaczenia ani dla montażysty, ani dla odbiorcy. A skoro narratorzy, opowiadając o swoim życiu i bliskich osobach oraz wyrażając zgodę na upublicznienie swojego wizerunku, obdarzają nas zaufaniem, stajemy się ich powiernikami i częścią naszej odpowiedzialności jest przywiązywanie szczególnej wagi do dbałości o sposób przekazu audiowizualnego. Rozważając temat etyki w filmach historii mówionej, nie można też pozostawić na marginesie fundamentalnej etycznie kwestii relacji wolności człowieka do prawdy o nim, która stanowi fundament budowania płaszczyzny porozumienia i spotkania różnych koncepcji etycznych, stawiających sobie za cel szacunek dla wartości i godności człowieka.

Podczas premierowego pokazu filmu *Byli kowale, byli* towarzyszyły nam niemałe emocje²⁵. Na sali obecni byli główni bohaterowie filmu: Romowie i nie-Romowie, ich rodziny i okoliczni mieszkańcy. Film został bardzo dobrze przyjęty: ze strony bohaterów były gratulacje i pochwały, gesty, które mówiły „dobra robota”. Również później ze strony społeczności romskiej do Moniki Szewczyk docierały informacje, jakie wrażenie wywarł na nich film. Romowie oglądali go także w domach, z rodzinami. Były to bardzo emocjonalne spotkania – starsi Romowie ze wzruszeniem opowiadali, jak to kiedyś było. Jednak najważniejsze dla Moniki było stwierdzenie: „Zrobiłaś film o nas i dla nas” – takie zdanie w ustach Romów ma znaczącą siłę, świadczy, że nie tylko oddaliśmy głos Romom, ale i spojrzeliśmy na film ich oczami. Z kolei u widzów nie-Romów niemałe zdziwienie wzbudziło pokazanie wysokiej fachowości Romów w wykonywaniu tradycyjnej profesji romskiej, jaką jest

25 Dokument filmowy *Byli kowale, byli*, który powstał w ramach projektu „Kowalstwo na Spiszu – niematerialne dziedzictwo Romów”, wraz z dwoma innymi naszymi romskimi projektami, został wpisany przez Komisję Europy w *The Golden Collection of Good Practices European Heritage Strategy for the 21st Century*: <https://rm.coe.int/european-heritage-strategy-for-the-21st-century-the-golden-collection-/1680966dda, s. 10-13> (dostęp: 30 VII 2021 r.).

kowalstwo. Pokazuje to, jak mało wiemy na temat dawnych zawodów wykonywanych przez Romów i czym była dla nich praca, co zaprzecza powszechnemu wyobrażeniu Roma-„niebieskiego ptaka”.

Realizacja filmów o tematyce związanej ze społecznością, z której się pochodzi, wiąże się ze specyficzną pozycją badaczki i skutkuje wielorakimi konsekwencjami etycznymi. Znajomość kontekstu kulturowego, znaczenia symboli, zasad Romani-pen, odczytanie kodu kulturowego pozwala nam uwzględnić także perspektywę samych Romów – nie tylko w roli osób wypowiadających się, ale co najistotniejsze – biorących udział w całym procesie tworzenia filmu, ze szczególnym uwzględnieniem montażu, a potem odbioru zrealizowanego obrazu. W filmach, które powstają z wykorzystaniem nagrań historii mówionej, emocje i wspomnienia zostają przetłumaczone na słowa i obrazy, a słowa i obrazy mają dla Romów szczególne znaczenie w komunikacji kulturowej, co nie zawsze znajduje zrozumienie w sposobie kreowania wizerunku Romów w mediach.

Bezpieczeństwo danych

Jeszcze jedną ważną i wymagającą namysłu kwestią jest bezpieczeństwo i sposób przechowywania danych oraz regulacja dostępu do nich osób trzecich. Naukowiec prowadzący badania indywidualnie przyjmuje osobistą odpowiedzialność za przechowywanie zebranych materiałów i sam decyduje, które z nich zostaną upowszechnione, kierując się własną etyką zawodową. Jeśli pracuje w zespole, obowiązują go konkretne regulacje uzgodnione jeszcze przed rozpoczęciem projektu. Natomiast w organizacjach pozarządowych odpowiedzialność jest rozproszona – projekty zazwyczaj angażują co najmniej kilka osób, a wszystkie te osoby mają dostęp do zebranego materiału.

Do pracy nad projektem często zaangażowane są również osoby spoza organizacji, takie jak operator czy montażysta, a także wolontariusze. Nawet koordynator projektu może być czasami osobą z zewnątrz, odpowiedzialną tylko za organizację konkretnego projektu. Przepływ osób w organizacjach pozarządowych jest bardzo duży (nawet w samym zarządzie) i w ostateczności może się nawet zdarzyć, że po kilku latach od realizacji projektu historii mówionej w organizacji nie będzie już ani jednej osoby spośród jego realizatorów. Kto zatem zajmie się zebraniem materiałem? Czy organizacja ma wyznaczone zasady postępowania, których będą przestrzegać następcy? Czy podpisanie odpowiednich umów z osobami pracującymi nad projektem jest wystarczającym zabezpieczeniem przed niekontrolowanym wykorzystywaniem wrażliwych danych biograficznych i osobowych? Czy nośniki, na których nagrywane są wywiady, są w bezpiecznym miejscu, chronione nie tylko przed uszkodzeniami fizycznymi, ale także przed dostępem osób postronnych? Komu i na jakich warunkach można przekazać zebrane materiały, jeśli zgłoszą się osoby, które dowiedziały się o naszym projekcie i chcą z nich w jakiś sposób skorzystać?

Dochodzi do tego jeszcze kwestia ewentualnych partnerów projektu: często działania prowadzone są z partnerami z innej miejscowości lub kraju i nie zawsze

znamy pracujące tam osoby wystarczająco dobrze. Nawet jeśli chodzi o partnerów instytucjonalnych, którzy wydają się być stabilni i wiarygodni, to niekoniecznie pewne rzeczy są dla nich oczywiste. Zwróciła na to naszą uwagę koleżanka z Muzeum Kultury Romów w Martinie (Słowacja), które było naszym partnerem w projekcie. Kiedy rozmawialiśmy o kwestii przekazania zebranego materiału partnerom, powiedziała: „Przyjadę do was i wspólnie wybierzemy fragmenty wywiadów, które można przekazać do muzeum. Nie przekazuj wszystkiego, bo nie wiem, jak długo będę tu pracowała i kto potem zajmie moje miejsce, i jak będzie chciał wykorzystać te informacje”.

Podsumowanie

Pytania o metodologię realizacji filmu trzeba zadawać już na etapie zbierania informacji, a w szczególności: jak wybrać fragmenty z wieloaspektowego materiału, zawierającego szereg ważnych, często kontrowersyjnych lub tabuizowanych problemów, nie szkodząc rozmówcy/czyni, ale także nie szkodząc żadnej z historii? Problem tkwi także w realizacji montażu – to naturalne, że w długich opowiadaniach przeplatają się wątki, pojawiają się dygresje, a także konteksty wymagające wyjaśnienia. Są to ogromne wyzwania, przed którymi często stają realizatorzy, inne niż te podczas pracy nad tekstem. Z naszych doświadczeń wynika też, że niezwykle ważną jest obecność w zespole projektowym osób związanych z daną grupą społeczną lub pochodzących z danego terenu badań, dzięki czemu poszerzamy horyzont etyki pracy. Rekomendujemy więc tworzenie zespołów angażujących do współpracy takie osoby.

Przedstawione tematy nie obejmują wszystkich zagadnień etycznych związanych z wykorzystaniem historii mówionej do realizacji filmów i upowszechniania wywiadów w formie audiowizualnej. Brakuje nadal spisanych metodycznie informacji i opublikowanych dyskusji na ten temat. Sami dość mozolnie poszukiwaliśmy odpowiedzi na pytania związane z etyką realizacji filmów historii mówionej, opierając się na własnych wcześniejszych doświadczeniach, często popełniając błędy. Dlatego uważamy, że temat ten powinien być szeroko dyskutowany wśród organizacji pozarządowych i instytucji realizujących takie filmy i inne wideomateriały na podstawie wywiadów historii mówionej, aby wypracować pewne zasady postępowania oparte na ich doświadczeniu.



Bibliografia

- Gałęziowski J., Urbanek J., „Etyczny zwrot” w polskiej historii mówionej, „Wrocławski Rocznik Historii Mówionej”, R. 7 (2017), s. 7-34.
- Hučková J., *Dokąd ucieka polski dokument? Refleksje na początku drugiego stulecia jego historii*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”, t. 3 (2017), nr 13, s. 11-29.
- Józwiak I., Styrkacz S., Szewczyk M., Mirga-Wójtowicz E., *Keep calm and beshen khere. Internet i transnarodowa intensyfikacja życia polskich Romów w czasie pandemii COVID-19*, „Lud”, t. 104 (2020), s. 235-257.
- Koszałka M., Wypowiedź podczas spotkania w Domu Spotkań z Historią, <https://www.youtube.com/watch?v=DiiYgMLmhoo> (dostęp: 30 VII 2021 r.).
- Kubica G., „Żywobyci przy granicy. Babski godki z obu stron Olzy” – o pewnym projekcie filmowej historii mówionej i jego „etnograficzności”, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, 2021 (w druku).
- Kulig A., Spotkanie etyki i filmu w twórczości Krzysztofa Kieślowskiego, „Kwartalnik Filmowy”, nr 29-30 (2000), s. 53-58.
- Rolka M., *Mit i oralność w świetle diagnozy kryzysu kultury nowoczesnej*, „Hybris”, nr 34 (3/2016), s. 119-136.
- Ruby J., *Mówić do, mówić o, mówić z albo mówić przy*, tłum. K. Kosińska, „Kwartalnik Filmowy”, nr 47-48 (2004), s. 20-44.
- Sitkowska K., *Kulturowy wymiar ewolucji mediów w ujęciu przedstawicieli „Szkoły Toronto”*, „Kultura – Media – Teologia”, nr 1 (2012), s. 42-54.
- Sztompka P., *Zaufanie*, Kraków 2007.
- Żeby nie bolało. Z Marcelem Łozińskim rozmawia Katarzyna Jabłońska, „Kwartalnik Filmowy”, nr 29-30 (2000), s. 196-204.



Summary

Activism and the pursuit of social change are a priority for NGO activists who practice oral history, and therefore face different ethical challenges from those applying a research approach. Existing ethical codes, developed by individual fields of science, together with the Ethical Recommendations of the Polish Oral History Association, set out general rules of conduct when in contact with an interviewee and during an interview. However, these guidelines do not provide answers to the detailed ethical problems that arise when making oral history films. We treat these films as a kind of anthropological film, and their specificity is their narrative. Detailed ethical problems that arise at the stage of script development, editing and dissemination are shown on the basis of examples drawn from our own experiences with filmmaking during projects conducted by the Dobra Wola Foundation from Kraków . We also consider the problems of social responsibility related to the oral history of the so-called unfinished past based on the example of the Russian-Ukrainian war, as well as intercultural communication based on the example of projects implemented with the Roma community.