

OLGA KWIATKOWSKA
Katedra Etnologii,
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

NOWOOSADNICTWO W LUCIMIU, CZYLI HISTORIA PEWNEGO EKSPERYMENTU ARTYSTYCZNO – SPOŁECZNEGO. CZEŚĆ II¹

WSTĘP

Od końca lat siedemdziesiątych do połowy lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku we wsi Lucim² funkcjonowała grupa artystów związanych z Toruniem i Bydgoszczą³. Ich obecność i działalność we wsi analizuję przez pryzmat kategorii nowoosadnictwa. Terminem tym określa się zjawisko migracji z miasta na wieś w poszukiwaniu miejsca, w którym będzie możliwa realizacja alternatywnego – w stosunku do dominujących wzorców – stylu życia. W tej perspektywie artyści jawią się jako nowoosadnicy – czyli ludzie, którzy dokonali świadomego wyboru miejsca swojego osiedlenia, zgodnego z wyznawanymi wartościami oraz podzielaną wizją świata i kondycji człowieka (więcej patrz: Kwiatkowska 2005). Jak zaznaczałam analiza zjawiska nowoosadnictwa wymaga, oprócz koncentracji na samych nowoosadnikach i ich działalności, skierowania uwagi także na środowisko lokalne. Jest to konieczne ze względu na fakt, że również ono bierze udział w tym procesie. Warto więc w tym kontekście próbować odpowiedzieć na pytania, w jaki sposób lokalna społeczność postrzega nowoosadników, jak interpretuje ich działania i jak widzi wzajemne relacje. Takie ujęcie problemu pozwoli przyjrzeć się zjawisku nowoosadnictwa z innej, nie mniej ważnej perspektywy, dopełnić jego obraz i uwzględnić jego polifoniczność (tamże, s. 148–150).

W pierwszej części artykułu została przedstawiona próba odtworzenia historii nowoosadnictwa w Lucimiu na podstawie utrwalonej w materiałach pisanych perspektywy artystów. Powstała ona na bazie analizy tekstów ich autorstwa oraz komentatorów ich działań, pisanych w latach, kiedy grupa funkcjonowała w Lucimiu. Obecnie prezentowana część jest próbą dopełnienia tej historii poprzez prezentację perspektywy środowiska lokalnego. Jest poszukiwaniem

¹ Prezentowany tutaj artykuł stanowi drugą część tekstu, który ukazał się w ubiegłorocznym tomie „Etnografii Polskiej” (Kwiatkowska 2005). Obie części są fragmentem większej całości, realizowanej w ramach tematów badawczych Katedry Etnologii UMK w Toruniu.

² Wieś wchodzi w skład gminy Koronowo leżącej w granicach obecnego województwa kujawsko-pomorskiego.

³ Bogdan i Witold Chmielewscy, Wiesław Smużny, Andrzej Maziec i Stanisław Wasilewski (dwaj ostatni wycofali się z działalności w Lucimiu w 1983 roku).

odpowiedzi na pytanie, jakie miejsce w swoim życiu mieszkańcy Lucimia przypisali artystom i ich działaniom oraz wykreowanemu, rozślawionemu w świecie zewnętrznym, wizerunkowi ich własnej wsi. Ta część powstała na bazie „penetrowania” pamięci wybranych osób mieszkających w Lucimiu w trakcie wywiadów – rozmów przeprowadzonych przeze mnie w ramach badań terenowych w 2003 i 2004 roku.

W połowie lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku Hanna Szewczyk, omawiając z Aleksandrem Jackowskim i Ewą Korulską przypadek lucimski, powiedziała: „[n]ajbardziej interesuje mnie, jakie ślady tych teraz już zaniechanych działań odnajdziemy w kulturze Lucimia za 20 czy 30 lat, gdy dzieci, z którymi przede wszystkim współpracują członkowie Grupy, zdążą się zestarzeć” (Szewczyk i inni 1985, s. 46). Zdanie to stanowiło dla mnie jedną z inspiracji do podjęcia badań w Lucimiu. Idąc wyznaczonym przez nie tropem, ale zawężając jego zakres, można zapytać, jakie ślady obecności artystów znajdziemy w pamięci członków społeczności lucimskiej?

PAMIĘĆ I NARRACJA

Współcześnie w humanistyce i naukach społecznych wiele miejsca poświęca się zagadnieniu pamięci (patrz: Kaniowska 2003, s. 57)⁴. Według francuskiego historyka Pierre’a Nory przeżywamy w ogóle „[n]a całym świecie [...] nadejście czasu pamięci” (2001, s. 37). Ma się to objawiać w erupcji najrozmaitszych form działań różnych grup społecznych i jednostek zogniskowanych wokół kwestii związanych z ich prawdziwą i/lub wyimaginowaną przeszłością. Proces ten narasta od ponad ćwierćwiecza i polega przede wszystkim na kształtowaniu nowego stosunku do przeszłości. Przez długi czas w ramach historii jako dziedziny wiedzy dążono do formułowania jednej wersji dziejów, zdając sobie oczywiście sprawę z istnienia wielu odmiennych pamięci (tamże, s. 41). „Era pamięci” (tamże, s. 39), która „zapanowała” na poziomie życia społecznego w dużej mierze przyczyniła się do tego, że aktualnie różnorodne pamięci zbiorowe, szczególnie te dotychczas marginalizowane w dominującym nurcie, stały się również przedmiotem zainteresowania wielu historyków. Zajmują się oni ich rekonstrukcją oraz artykulacją w obszarze swojej dyscypliny, a także życia społecznego.

Intensywna obecność i działalność artystów jako grupy w Lucimiu należy w tej chwili do przeszłości. Kluczową kategorią, jaka się pojawia przy próbie od-tworzenia historii nowoosadnictwa w tej wsi z perspektywy środowiska lokalnego jest właśnie pamięć. W związku z tym, że ma ona strukturę narracyjną, a „rozpatrywać i badać pamięć to badać narracje o przeszłości” (Kaniowska 2003, s. 62) druga istotna kategoria, którą można w tym kontekście zastosować, to narracja.

⁴ Spektakularnym przykładem tego zainteresowania w ramach antropologii kulturowej są dwa zeszyty „Polskiej Sztuki Ludowej. Konteksty” z 2003 roku (nr 1–2, 3–4) poświęcone w całości kwestiom pamięci.

Przedmiotem mojego zainteresowania jest to, czy artyści i ich działalność jest pamiętana przez członków społeczności Lucimia, a jeśli tak, to jakie miejsce w ich pamięci te minione wydarzenia zajmują oraz, jaki obraz nowoosadnictwa wyłania się z ich wspomnień. Moja uwaga koncentruje się więc na ich narracjach dotyczących określonego tematu. Jest tak, ponieważ to właśnie w formie narracji pamięć interesujących mnie minionych wydarzeń została mi udostępniona w trakcie wywiadów. Jeśli przyjąć dodatkowo, że „[n]arracja jest sposobem rozumienia świata przez ludzi” (Trzebiński 2002, 17), to analizując je można szukać odpowiedzi, jak obecności artystów w ich wiosce była rozumiana przez mieszkańców Lucimia.

W tym kontekście, przedstawioną przeze mnie dotychczas historię nowoosadnictwa w Lucimiu z perspektywy artystów (Kwiatkowska 2005) można również widzieć jako odtworzenie jednej z narracji na ten temat, narracji samych nowoosadników dotyczącej ich własnej obecności i działalności we wsi. Przyjmuje, że relacja między nowoosadnikami a społecznością lokalną Lucimia miała charakter kontaktu międzykulturowego (tamże 2005, s. 149) i w związku z tym zakładam, że narracje obydwu tych środowisk, odnoszące się do interesujących mnie kwestii, mogą być odmienne. Oprócz tego, że różnica pomiędzy nimi może wynikać z faktu, że zostały sformułowane z perspektywy odrębnych grup kulturowych, łączy się ona również z tym, że różny jest czas i medium ich artykulacji. W pierwszym wypadku narracja była utrwalana w piśmie prawie na bieżąco, w trakcie rozgrywania się zjawiska, a więc podlegała regułom piśmienności. Zyskała w ten sposób charakter ustabilizowany, zastygły i bardzo spójny. Narracje środowiska lokalnego natomiast były mi dostępne w formie oralnej z wszystkimi jej konsekwencjami i czynione z odległej perspektywy czasowej w stosunku od wydarzeń. Dodatkowo, jako że przy analizie nowoosadnictwa wykorzystuję odwołującą się do koncepcji Pierre’a Bourdieu propozycję Michała Buchowskiego (1996, s. 15–22), postulującą widzenie konkretnej społeczności wioskowej jako takiej, w ramach której istnieją zróżnicowane klasy społeczne rozporządzające odmiennymi formami kapitału ekonomicznego, społecznego, symbolicznego i kulturowego, zakładam, że w ramach lokalnego środowiska lucimskiego może funkcjonować wiele różnych pamięci, a zatem i narracji na temat nowoosadnictwa.

Pamięć jako taka jest przede wszystkim zogniskowana wokół przeszłości, jej podstawowe funkcje to przechowywanie, organizowanie, przywoływanie i wywoływanie tego, co minęło. Wielu badaczy analizujących fenomen pamięci zwraca jednak uwagę, że nie odnosi się ona wyłącznie do przeszłości, ale że pozostaje również w silnej relacji z teraźniejszością i przyszłością. Warto w tym kontekście przywołać dwa terminy stosowane przez Paula Ricoeura (1995, s. 23), a mianowicie *przestrzeń doświadczenia* i *horyzont oczekiwań*⁵ (patrz także: Mamzer 2003, s. 145). Pierwszy z nich odnosi się do obszaru przeszłości jednostki. To do niego przede wszystkim przypisana jest pamięć *Ja*. Jednocześnie stanowi

⁵ Terminy te Ricoeur (2005 s. 23) zaczerpnął z prac Reiner Kosellecka. W swoich rozważaniach odnosi się do poziomu jednostki, i do poziomu zbiorowości, nie zawsze jednak wiadomo, o którym z nich mówi w danym momencie. W moim tekście wykorzystuję jego uwagi dotyczące egzystencji jednostki.

on punkt odniesienia dla tego, co mieści się już w *horyzoncie oczekiwań*, a więc pragnień, obaw, przewidywań, projektów, marzeń *Ja*, tego wszystkiego, co skierowane jest ku przyszłości. Pomiedzy tymi obszarami istnieje polaryzacja, a jednocześnie zachodzi przepływ, który jest możliwy dzięki pośrednictwu *żywej terażniejszości*. Teraźniejszość, w tym przypadku, nie jest rozumiana wyłącznie jako punkt pomiędzy czymś przedtem i czymś potem, ale stanowi „dialektyczną mediację pomiędzy *przestrzenią doświadczenia* i *horyzontem oczekiwań* w tej mierze, w jakiej jest wypełniona niedawną przeszłością a nadciągającą przyszłością” (Ricoeur 1995, s. 24). Powyższe powiązania jasno pokazują uwikłanie pamięci w przeszłość, terażniejszość i przyszłość jednostki. Jednocześnie pomiędzy tymi trzema elementami czasowego wymiaru egzystencji ludzkiej ma miejsce odwrotny ruch. Jednostka interpretuje wydarzenia z przeszłość poprzez pryzmat jej „tu i teraz” oraz poprzez wizję jej przyszłości. Co prawda, przeszłość ma charakter zamknięty, nie podlega więc zmianie, to co się wydarzyło nie może się odstać, ale „sens tego, co się zdarzyło, nie jest ustalony raz na zawsze” (Ricoeur 1995, s. 35). W zależności od tego, jaka jest obecna sytuacja jednostki i jej cele, interpretacja i ocena przeszłości może się zmieniać. Z tej perspektywy określany jest sens przeszłości (Heidegger, za: Kaniowska 2003, s. 61; patrz też Rosner 2003, s. 20–22). Jednocześnie należy mieć na uwadze fakt, że pamięć ze swej natury jest „selektywna, wybiórcza, obciążona wartościowaniem, przysłonięta różnymi normatywnymi schematami” (Kaniowska 2003, s. 60), dlatego staje się również obszarem przekłamań i różnorodnych kreacji *Ja*.

Dzięki strukturze narracyjnej pamięci następuje synteza tego, co różne i odrębne, pojawia się „dysharmonijna harmonia pomiędzy momentem zdarzenia a momentem rozpoznania, uzgadniania nieciągłość wspomnień zakrzepłych w opowiedziane epizody z ciągłością pamięci, która znajduje wyraz w spójności opowiadanej historii” (Ricoeur 1995 s. 29). Przeszłe wydarzenia są widziane i werbalizowane w logicznym porządku przyczynowo-skutkowym tak, by były zrozumiałe dla narratora. W ten sposób pamięć nadaje sens przeszłości i pozwala jednostce postrześć to, co się je wydarzyło w związku z jej terażniejszą i przyszłą biografią. Wielu badaczy podkreśla, że kwestie dotyczące pamięci i narracji⁶ odgrywają bardzo istotną rolę w procesie kształtowania i funkcjonowania tożsamości jednostek⁷.

Podstawową techniką badawczą, jaką stosowałam w Lucimiu, był wywiad pogłębiony, od czasu do czasu „przeplatany” techniką wywiadu projekcyjnego (na ten temat patrz: Olechnicki 2003, s. 171). Było to przede wszystkim możliwe od momentu, kiedy część rozmówców udostępniła mi fotografie związane z wydarzeniami kreowanymi przez artystów i mogłam się posługiwać ich kopiami w trakcie kolejnych rozmów. Fotografie mogą stymulować pamięć⁸. Prezentacja zdjęć minionych wydarzeń wywoływała i ogniskowała pewne wątki narracyjne, czasami ożywiała te, które wydawały się już zamierać.

⁶ Przy czym nie chodzi tutaj o narracyjną strukturę ograniczoną wyłącznie do obszaru pamięci.

⁷ Chodzi tu przede wszystkim o *narracyjną koncepcję tożsamości jednostki ludzkiej* (więcej patrz: Rosner 2003; Giddens 2002).

⁸ Nie koncentruję się tu na – skądinąd ogromnie ciekawym – wątku relacji pomiędzy fotografią i pamięcią. Więcej na ten temat patrz np. Bartuszek 2005; Olechnicki 2003.

Kończąc ogólne rozważania na temat pamięci i narracji warto zaznaczyć, że moja relacja na temat narracji mieszkańców Lucimia dotyczących nowoosadników ma również postać narracji. Przy czym jej celem nie jest ustalanie obiektywnych faktów, nie stanowi ona poszukiwania odpowiedzi, jak było naprawdę, jest natomiast interpretacją w postaci autorskiej narracji. I to interpretacją kolejnego stopnia, ponieważ interpretuje interpretacje minionych wydarzeń wyrażone przez samych członków środowiska lokalnego. Jak trafnie zauważa Katarzyna Kaniowska (2003, s. 59) „[o]dkrycie przeszłości oznacza jedynie odkrycie zasłon interpretacji, z którymi – jako faktycznymi źródłami – stykają się rekonstruktorzy i narratorzy tego wszystkiego, co «mówi nam» o przeszłym świecie”.

NARRACJE LUCIMSKIE

Oczywiście pamięć lucimian o nowoosadnictwie „rozgrywającym się” w ich wsi można analizować z różnych punktów widzenia i pod wieloma kątami. Kaniowska, rozważając zagadnienie pamięci w obszarze antropologii kulturowej, wyróżniła trzy podstawowe sposoby jej rozumienia: jako źródło wiedzy, jako przedmiot wiedzy oraz jako narzędzie poznania (2003, s. 58–64). Przedmiot mojego zainteresowania z jednej strony, koresponduje z pierwszym sposobem ujmowania pamięci. Zgodnie z nowymi paradygmatami nie dążyłam do poznania jakiegoś „prawdziwego” przebiegu zdarzeń, ale skupiłam się na interpretacjach wybranych członków społeczności na ten temat. Z drugiej strony, istotny był dla mnie także ostatni ze sposobów rozumienia pamięci wyróżniony przez badaczkę, ponieważ interesowały mnie podobieństwa i różnice w rozumieniu i konceptualizowaniu przeszłej obecności artystów we wsi. Próbowałam też ustalić, jakie czynniki determinują taki stan rzeczy.

Spektrum postaw wobec moich propozycji rozmowy na temat działalności artystów w Lucimiu było zróżnicowane. Część indagowanych w ogóle odmawiała dialogu i tu pojawiły się dwa typy uzasadnień. Po pierwsze, deklarowano brak wiedzy, czy raczej brak pamięci zbyt odległych wydarzeń, po drugie, okazywano brak zainteresowania proponowanym tematem. Jednocześnie część z tych osób wskazywała na ludzi w Lucimiu, do których powinnam się udać, jako że posiadają oni odpowiednie kompetencje i na pewno zdecydują się na wywiad⁹. Na tej podstawie można wyróżnić dwie grupy. Większa z nich nie była zainteresowana formowaniem, a na pewno udostępnianiem mi narracji na temat artystów. Mniejsza zaś, którą można nazwać grupą aktywistów, z perspektywy członków pierwszej, dysponowała odpowiednią wiedzą na interesujący mnie temat¹⁰. Można powiedzieć, że mamy tu do czynienia ze zjawiskiem przyznawania przez jedną grupę innej grupie monopolu na wyrażanie pamięci zbiorowej. I to właśnie ten jej rodzaj jest postrzegany jako wart udostępniania osobom z zewnątrz. Same

⁹ Robiła tak również część osób, które decydowały się na rozmowę ze mną.

¹⁰ Zjawisko o podobnym charakterze, choć występujące w odmiennym kontekście, bo związanym z kreowaniem lokalnej historii Wojnicza, opisywał Czesław Robotycki (1998, s. 55).

reakcje na przeprowadzenie wywiadów są o tyle ważne, że wyrażenie zgody lub odmowa same w sobie mają już charakter znaczący i w pewien sposób wskazują na rodzaj stosunku do przeszłej obecności artystów oraz stopień przywiązywania do niej wagi w kontekście własnej biografii i społeczności.

Część z tych osób, które wyraziły zgodę na przeprowadzenie wywiadu, nie zgadzała się na jego rejestrację. Najczęściej miało to miejsce w przypadku, kiedy ocena działalności artystów i jej konsekwencji dla wsi była negatywna. Osoby te decydowały się na zwerbalizowanie i udostępnienie mi swojej narracji, ale chciały by miała ona charakter ulotny. Kolejną grupę stanowili ludzie, którzy reagowali pozytywnie na propozycję rozmowy, zgadzając się również na jej nagrywanie. Często budowali oni bardzo długie, obfite i barwne narracje, ale i na tym poziomie pojawiały się kolejne różnice w postawach. Prowadząc wywiady miałam udział w budowaniu narracji poszczególnych rozmówców. Już samo zogniskowanie uwagi na artystach zakreślało pożądaną przeze mnie jej zakres tematyczny. Również pytania, które zadawałam sugerowały pewne tropy. I tu część rozmówców ignorowała proponowane przeze mnie „reguły gry”. W konsekwencji ich narracje „odpływały” od proponowanych przeze mnie wątków, krążąc wokół różnych istotnych i – co znaczące – ważniejszych dla narratorów problemów. Część rozmówców jednak dzieliła się ze mną opowieściami rzeczywiście zorganizowanymi wokół postaci artystów oraz ich działalności i, mimo że tu również pojawiały się wątki poboczne, to nigdy nie były one dominujące. O treści oraz długości opowieści decydowały przede wszystkim stopień zaangażowania rozmówcy w realizację działań animowanych przez artystów oraz – związana z tym w dużej mierze – ilość kontaktów z twórcami. Na to zaś wpływało kilka mogących się krzyżować i nakładać na siebie czynników. Po pierwsze, poczucie kompetencji i obowiązku wpływające z pełnionych funkcji w lokalnej społeczności, w tym również w oficjalnej strukturze władzy. Ogromną rolę odgrywa tutaj postrzeganie działalności artystów przez pryzmat kategorii sztuki i szerzej – kultury¹¹, tę zaś traktuje się jako wartość samą w sobie, nie wymagającą uzasadnienia. Władza¹² ma obowiązek dbać o nią i stwarzać warunki umożliwiające mieszkańcom dostęp do niej. Po drugie, umiejętność i potrzeba odbioru sensów zawartych w realizacjach artystów i walorów estetycznych, wiążąca się z kapitałem kulturowym poszczególnych członków społeczności. Po trzecie, pewien typ wrażliwości na wypowiedź artystyczną, nie wynikający z kapitału kulturowego, ale z indywidualnych cech charakteru.

WĄTKI

W tym miejscu chciałabym się skupić na prezentacji i analizie dwóch wybranych, ale szczególnie istotnych wątków tematycznych, które przewijały się w narracjach moich rozmówców, a mianowicie na motywie obecności artystów

¹¹ Chodzi tu o wąskie, wartościujące rozumienie kultury.

¹² Mam tu na myśli lokalną, oficjalną strukturę władzy.

w Lucimiu oraz motywie ich działań artystycznych. Oczywiście wątki te łączą się ze sobą. Można powiedzieć, że prezentacja pierwszego stanowi wprowadzenie do następnego. Jak już wspomniałam, duży wpływ na pojawienie się tych, a nie innych treści w narracjach miały zadawane przeze mnie w trakcie wywiadów pytania.

OBECNOŚĆ. AKCJA LUCIM, GRUPA DZIAŁANIA CZY GRUPA 111?

Stopień znajomości imion i nazwisk artystów wśród moich rozmówców był zróżnicowany. Część z nich doskonale się w tej materii orientowała, potrafiła wymienić wszystkich, łącznie z postaciami dwóch fotografików, którzy zaprzestali działalności w Lucimiu na początku lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Zdarzały się jednak osoby, które miały problemy z wyliczeniem wszystkich artystów, czasem deklarowały przy tym, że znają ich z widzenia i nawet jeśli nie pamiętają ich imion i nazwisk, to każdego z nich rozpoznają. Jeśli chodzi o określenia zbiorowe, to najczęściej przewijała się nazwa Akcja Lucim¹³ oraz Grupa Działania¹⁴, nie stosowano natomiast prawie wcale określenia Grupa 111¹⁵. Duża część rozmówców określała twórców po prostu mianem artystów. Niektórzy wspominali, że na początku, kiedy ci pojawili się w Lucimiu, określano ich mianem ‘studenci’, mówiono *studenci przyjechali (XA)*¹⁶. Słaba orientacja w ewoluowaniu nazwy grupy oraz jej przyczynach może świadczyć o nieistotności tych kwestii dla lokalnego środowiska.

Pamięć o pierwszym spotkaniu z artystami w większości przypadków jest „rozmyta”. Od czasu pojawienia się ich we wsi upłynęło prawie 30 lat. Pytani o tę kwestię zazwyczaj zamykali sprawę krótkim: *nie pamiętam*. Tylko niektórzy byli w stanie lub próbowali to ustalić i wskazywali, że miało to miejsce *na zebraniu*¹⁷. Pierwszą reakcją na pojawienie się artystów w Lucimiu była ciekawość. Towarzyszyła ona również pierwszym akcjom twórców. Świetnie obrazują to słowa jednej z zaangażowanych we współpracę lucimianek: *ludzie mówili między sobą „oj, po co oni tu przyjechali, a co tu będą robić”, no bo to dla wszystkich była nowość, bo jeżeli takie coś [wcześniej] się [tutaj] nie działo*¹⁸ (XB); czy słowa innej, równie zaangażowanej, osoby: *[o]ni działali, my żeśmy wszyscy chodzili, bo to było ciekawe, nie, dla ludzi [...], każdy na płotach, na wszystkim ludzi [było] pełno* (XC).

¹³ Nazwa rocznych działań artystycznych realizowanych we wsi w 1977 roku. Inicjowały one twórczą obecność artystów w Lucimiu.

¹⁴ Nazwa, pod którą artyści funkcjonowali w latach 1978–1981.

¹⁵ Nazwa przyjęta przez artystów w roku 1989. W skład grupy nie wchodzili już Wasilewski i Maziec.

¹⁶ Imiona i nazwiska autorów cytowanych tu wypowiedzi zostały zastąpione symbolami: XA, XB, XC, XD, XE, XF, XG, XH, XI itd.

¹⁷ Chodzi o specjalnie zwołane zebranie wiejskie, na którym artyści zaprezentowali koncepcje „Akcji Lucim”.

¹⁸ Wszystkie cytowane wypowiedzi pochodzą z przeprowadzonych przeze mnie wywiadów rejestrowanych na kasetach magnetofonowych.

Zupełnie inną perspektywę ma osoba, której uczestnictwo w działaniach przypada na okres, kiedy artyści byli już zadomowieni w Lucimiu: *nie pamiętam kiedy się zetknąłem z [artystami], to było dla mnie [...] coś zupełnie naturalnego, jakby część życia Lucimia, [...] to [nie] było dla mnie nic nadzwyczajnego, tylko [...] takie święto¹⁹ [...], które było po prostu w kalendarzu, miało tak być, to było normalne dla mnie, ja przychodziłem po prostu na [ich] działania [...], byłem odbiorcą działań i nawet nie zastanawiałem się, że to jest coś niespotykanego, to znaczy wiedziałem, że to jest niespotykane gdzie indziej, że to jest tylko tu w Lucimiu u nas, ale z drugiej strony, to było już tutaj naturalne (XD).*

Odmienność wyglądu artystów (brody, u niektórych długie włosy, odzież), która mogła budzić w małej społeczności zainteresowanie, z dzisiejszej perspektywy nie jest podkreślana. Prawdopodobnie łączy się to z oswojeniem obecności twórców poprzez te wszystkie minione lata. Dużą rolę w tej kwestii mogła również odegrać sama kategoria *Artysty*, do której postaci twórców były przypisane. Zaklasyfikowanie nowej osoby do odpowiedniej kategorii pozwala ludziom uzasadnić jej odmienność i przejść nad nią do porządku dziennego. Wykrystalizowana pod koniec XIX wieku w kulturze nowożytnej i egzystująca do dzisiaj, również na poziomie świadomości potocznej, figura *Artysty* jako kogoś odmiennego, oryginalnego, wyrastającego ponad przeciętność, także spełnia taką rolę. W tej perspektywie artysta nie tylko może, lecz nawet powinien być inny.

Powód, dla którego artyści wybrali na swoją działalność Lucim nie jest dla wszystkich jasny. Większość twierdzi, że nie wie, jakie były tego przyczyny, niektórzy próbują to uzasadniać tym, że Lucim się artystom po prostu spodobał. Osoby, które miały bliższe kontakty z twórcami wskazują, że decydującą rolę odegrał tu zakup domu na Kadzionce²⁰ przez braci Chmielewskich.

Uzasadnienia postępującego z czasem spadku zainteresowania działalnością artystów i uczestnictwa w inspirowanych przez nich projektach są różne. Od wskazania na zwiększenie się repertuaru dostępnej rozrywki m.in. przez pojawienie się video i większej liczby programów telewizyjnych, poprzez zmniejszenie się atrakcyjność propozycji twórców, czy zmianę w postawie ludzi w stosunku do aktywności na płaszczyźnie społecznej w ogóle i wycofanie się ich w obszar życia prywatnego po odejście pokolenia, które wykazywało dużą aktywność. Trzeba wziąć pod uwagę, że działalność artystów jako grupy rozpoczęła się pod koniec lat siedemdziesiątych i trwała do połowy lat dziewięćdziesiątych. W tym czasie miała miejsce zmiana ustroju państwa i wiele związanych z nią przekształceń ekonomiczno-gospodarczych oraz społecznych, których konsekwencje mieszkańcy Lucimia odczuwają do dzisiaj. Jedną z najbardziej dotkliwych jest wysoki stopień bezrobocia. W latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku zwolnionych z pracy zostało wielu dwuzawodowców pracujących w pobliskim Koronowie

¹⁹ Artyści, nawiązując do tradycji, tworzyli autorskie scenariusze poszczególnych świąt związanych z kalendarzem liturgicznym i życiem rolników.

²⁰ Nazwa jednej z części Lucimia. Bracia Chmielewscy w 1976 roku kupili tam zrujnowaną zagrodę wiejską z poł. XIX wieku. Warto podkreślić, że Kadzionka leży w granicach wsi, ale jest położone na jej uboczu.

czy Bydgoszczy. Zatrudnienie straciła też duża część mieszkańców w wyniku likwidacji miejscowego PGR-u (Duthweiler 1996). To jeszcze bardziej pogłębiło i tak już istniejący podział pomiędzy rolnikami indywidualnymi i pracownikami dawnego PGR-u. Odwołując się do koncepcji Pierra Bourdieu można powiedzieć, że *habitusy* mieszkańców Lucimia, ukształtowane w okresie PRL-u, nie sprawdziły się w nowych warunkach; ludzie zaczęli dotkliwie doświadczać dysonansu pomiędzy ich dotychczasowymi sposobami radzenia sobie w świecie, a nową sytuacją (Bourdieu, Wacquant 2001, s. 100–131). W swoich narracjach rozmówcy wyraźnie dzielą czasu na dawne i obecne. Przypisują im też odmienny charakter i jakość. W trakcie rozmów jest to podkreślane za pomocą sformułowań: *zmieniły się czasy (XA)*, *ludzie się zmienili (XE)*, *ludzie są teraz inni (XB)*, *wtedy ludzie byli jacyś inni (XD)*. W tym kontekście pojawia się również nostalgia za minionym oraz idealizowanie czasu przeszłego, szczególnie jeśli pokrywa się on z okresem młodości rozmówców²¹. Przez pryzmat tego podziału jest też widziana działalność artystów. Masowe uczestnictwo w animowanym przez nich życiu kulturalno-społecznym wsi jest sytuowane raczej w „dawnych czasach” oraz na przełomie „nowego” i „starego”, kiedy nadzieje, że zmiany będą korzystne były duże a ich negatywne konsekwencje nie były jeszcze znane.

W narracjach moich rozmówców poruszany był także wątek braku wspólnych działań wszystkich artystów z mieszkańcami Lucimia w chwili obecnej. Ograniczano się raczej do stwierdzania faktu wycofania się poszczególnych artystów z aktywności we wsi. Niektórzy pamiętają, że najpierw zniknęli Stanisław Wasilewski i Andrzej Maziec. Warto podkreślić, że tym postaciom w ogóle poświęca się w opowieściach niewiele uwagi, prawdopodobnie ze względu na bardzo duży upływ czasu (ponad dwadzieścia lat) od momentu ich wycofania się z aktywności w Lucimiu. Potem zniknął Witold Chmielewski. Wielu podaje jako powód jego wyjazd do Warszawy, gdzie ma cały czas pracować *przy Małych Ojczyznach*²². Wycofał się również z organizowania i uczestnictwa w masowych imprezach wioskowych Bogdan Chmielewski, choć jest on najczęstszym bywalcem Lucimia, ponieważ sporo czasu spędza w domu na Kadzionce. Niektórzy z rozmówców orientują się, że w przestrzeni Lucimia są przez niego obecnie realizowane kameralne wydarzenia artystyczne. Niewielka część, najbardziej zainteresowanych, jest zapraszana do wzięcia w nich udziału. W narracjach moich rozmówców, należących do grupy lokalnych aktywistów, przy omawianiu wątku wycofywania się poszczególnych twórców wyczuwalny jest żal. Jednocześnie, w tym kontekście, mocno się podkreśla i bardzo ceni obecność i zaangażowanie Wiesława Smużnego w niektóre z wioskowych imprez. Jest ona postrzegana w kategoriach wierności wsi i grupie.

²¹ Warto zwrócić uwagę, że takie bezwarunkowe pozytywne waloryzowanie przeszłości jest jedną z typowych cech myślenia w ramach kultury typu ludowego (patrz Robotycki 1992, s. 22–23).

²² Chodzi o ogólnopolski program-konkurs Fundacji Kultury „Małe Ojczyzny – tradycja dla przyszłości”. Witold Chmielewski był w latach 1993–1997 jego dyrektorem; siedziba programu znajdowała się w Toruniu.

PROJEKTY ARTYSTYCZNE

W pamięć większości moich starszych rozmówców najbardziej wryły się niektóre z realizacji prezentowanych podczas pierwszego spektakularnego działania artystów „Akcja Lucim” oraz pierwsze realizacje związane ze świętami. Wynika to najprawdopodobniej z faktu, że nigdy wcześniej tego rodzaju przedsięwzięcia nie miały miejsca w Lucimiu. To było coś kompletnie nowego, nie dającego się z niczym znanym porównać. W mechanizmach pamięci ogromną rolę odgrywa przecież prawo kontrastu, zapamiętuje się to, co niezwykle. I tak na przykład, niektóre osoby przywoływały instalację z luster jako tę, która wywarła na nich bardzo duże wrażenie: *mi utkwil[a] [w pamięci] wystaw[a] luster, [...] przez tę naszą główną drogę między innymi były [poustawiane] lustra różn[ych] format[ów], wielkości, mniejsze, większe, [o różnorodnych] kształt[ach]* (XE). O trwałości wspomnienia pierwszego Świętego Wieczoru²³ również wydaje się decydować niezwykłość zapamiętanych wrażeń. Był on organizowany z dala od centrum wsi, w opuszczonym gospodarstwie, do którego trzeba było iść w ciemnościach, w ostry mróz, aż na tzw. *Egipt*²⁴. *Tam kawał drogi [jest, dochodzimy] a tam krowy ryczą, świnię kwiczą, pani, moja córka z jeszcze jedną szukali, gdzie tu są te świnię, no tyle się naśmiałyśmy, a oni mieli to nagrane, w ciemnościach ryczą, no [a] nigdzie ich nie ma, tych krów* (XA). Jako zabawną ciekawostkę, wybijającą się oryginalnością na tle innych wydarzeń, dość często przywoływano też w opowieściach wątek „palenia świni” w trakcie tzw. Popiołów. Organizowano je na rozpoczęcie postu. *Artyści zrobili sztuczną świnię i potem w tą świnię tam naładowali i alkohol i kiełbasy i wszystko to [...] [zostało] spalone* (XF).

Kolejne akcje oswoiły już mieszkańców z obecnością artystów i ich realizacjami. Poza tym, jako że artyści z czasem zaangażowali się przede wszystkim w animowanie świąt związanych z kalendarzem liturgicznym i życiem rolników, ich działania wpisały się w charakterystyczną dla nich powtarzalność czasową i treściową. W związku z tym, w pamięci wielu rozmówców nie funkcjonują one jako wyodrębnione wydarzenia, ale raczej jako swoiste, rokrocznie się powtarzające ciągi. W ich narracjach poszczególne „Święte Wieczory”, „Jany”, Dożynki²⁵ – bo te święta właśnie najczęściej były przywoływane – zlewają się ze sobą. W narracjach o projektach artystycznych ponownie daje o sobie znać podział na tych, którzy należeli raczej do widzów wydarzeń i tych, którzy włączyli się w ich przygotowania. Pierwsi ograniczają się do przywołania nazw poszczególnych imprez, przy czym często łączą ze sobą autorskie nazwy nadawane przez artystów i powszechnie używane nazwy świąt, a ich opisy samych wydarzeń są najczęściej dość skromne. Natomiast o wiele mniej liczna grupa aktywistów

²³ „Święty Wieczór” to „zadomowiona” wśród mieszkańców nazwa, nadana przez artystów spotkaniu, które było związane z Bożym Narodzeniem.

²⁴ Zwyczajowa nazwa jednej z części Lucimia.

²⁵ „Jany” to prawdopodobnie skrócona wersja nazwy „Święty Jan – Wianki” nadanej przez twórców Nocy Świętojańskiej. Preferowana przez artystów nazwa „Święto plonów” nie wyparło powszechnej nazwy Dożynki.

o wiele więcej pamięta, wykazuje dużą znajomość projektów i nie tylko zna ich nazwy, ale również posługuje się nimi w swoich narracjach. Można na przykład usłyszeć: *na Świętym Wieczorze dostałam siew (XB)*²⁶. Opowiadają o przebiegu poszczególnych świąt, niektórzy omawiają je z detalami, jeszcze inni dołączają do tego komentarze dotyczące symboliki, którą w trakcie działań przedstawiali im artyści. Pewne miejsce w narracjach zajmują też wątki dotyczące przygotowania imprez. Wydarzenia pamięta się przez pryzmat czynności, które się w ich trakcie wykonywało. W przypadku kobiet mowa jest o przygotowywaniu, czyszczeniu, a szczególnie dekorowaniu miejsc, w których imprezy się odbywały oraz o przygotowywaniu poczęstunku, pieczeniu ciast – to był obszar kobiecej krzątanimy przed i w trakcie imprez. Można mówić tu o czymś w rodzaju repetycji kobiecej krzątanimy domowej, ale tym razem w przestrzeni publicznej. W przypadku mężczyzn mowa jest głównie o czynnościach, które wymagały siły lub znajomości obsługi sprzętu np. nagłaśniającego oraz o organizowaniu transportu np. na Kadzionkę, kiedy się tam odbywały „Jany”. W opowieściach osób z tej grupy jest też akcentowana i negatywnie oceniana bierność oraz brak zaangażowania w działania kulturalno-społeczne na rzecz wsi innych mieszkańców.

Szczególne miejsce w opowieściach niektórych kobiet zajmują kwestie dotyczące tworzenia różnego rodzaju dekoracji roślinnych. W ramach tego wspomina się również aranżowane przez Wiesława Smużnego akcje związane z sianiem kwiatów i warzyw²⁷. Ich efektem były żywe dekoracje roślinne, najczęściej ze słoneczników, w przestrzeni wsi. Jedną z lucimianek uczestniczącą w tych projektach, kończąc swoją obszerną wypowiedź pełną uwag o kolorach i kształtach kwiatów, podkreśliła z przekonaniem i nieskrywanym zachwytem: *to było coś pięknego (XB)*. Akcje siania kwiatów korespondowały z lokalnymi praktykami uprawiania ogródków oraz ich estetycznymi waloryzacjami. Prawdopodobnie ze względu na to, idea artysty mogła się zbiec z wiedzą i wrażliwością niektórych mieszkańców, a właściwie mieszkanek wsi, bo przecież ogród kwiatowy jest ich domeną. Zadbany, wypełniony ładnymi kwiatami jest traktowany jako wizytówka właścicieli. „Wątki roślinne” są przez rozmówczynie zazwyczaj kończone uwagą, że niestety praca związana z upiększaniem Lucimia nie była szanowana, bo jej efekty, bardzo szybko były niszczone przez miejscową młodzież. Jak tylko słoneczniki posiane w przestrzeni publicznej dorastały, były zrywane lub łamane.

Uprawiana i upowszechniana m.in. w Lucimiu przez Wiesława Smużnego *Magia liczb*²⁸ znalazła swoje odbicie w sposobie postrzegania rzeczywistości

²⁶ Określenie siew jest terminem stosowanym przez Wiesława Smużnego w działaniach związanych z programowym, czyli podlegającym ustalonym przez artystę regułom, sianiem kwiatów i warzyw. Pierwszy raz tego typu działanie było realizowane w Lucimiu w ramach projektu „Akcja Lucim” [pt. „Siew-Plony (Uprawy programowane)]. Więcej na temat założeń patrz: Chmielewski i inni 1977–1978, s. 49 i 75.

²⁷ Patrz przypis 26.

²⁸ Nazwa jednego z działań Wiesława Smużnego, realizowanego w Lucimiu w ramach projektu „Akcja Lucim” (Więcej na temat założeń patrz: Chmielewski i inni 1977–1978, s. 75). Jest stosowana przez niektórych lucimian w stosunku do różnych działań artysty, w których pojawiają się liczby.

przez niektórych mieszkańców wsi. Dobrym tego przykładem mogą być następujące słowa jednej z lucimianek: *[Wiesław Smużny] w tym roku²⁹ przywiózł mi słoneczników, przywiózł mi tych słoneczników 21, przepraszam 25 na to 25-lecie³⁰ i tyle przez drogę poniszczył, że tylko się zostało 11. Ale 11! Pani sobie wyobraża! Jak ja mu to powiem, że 11 się przyjęło!* (XB). Liczba roślin nie jest tu już traktowana neutralnie, jest znacząca. Autorka wypowiedzi wie, że ta informacja będzie ważna dla artysty, a przez to staje się ważna również dla niej.

Obecność i działania artystów stały się dla kilku kobiet z Lucimia inspiracją do założenie zespołu, który zaczął występować na animowanych przez artystów imprezach. Grupa miała specjalne stroje. Śpiewała układane przez siebie piosenki najczęściej do melodii znanych szlagierów³¹, deklamowała lub czytała wiersze własnego autorstwa oraz przedstawiała powszechnie znane skecze. Duża część utworów była specjalnie układana na okoliczność danego święta. Ich treść dotyczyła uroczystości, Lucimia, poszczególnych jego mieszkańców, członków Grupy Działania, nawiązywała do bieżących wydarzeń³². Za ilustrację tej twórczości niech posłuży fragment utworu jednej z członkiń zespołu, która się wręcz wyspecjalizowała w układaniu tekstów okolicznościowych wierszy i piosenek: *[...] razu pewnego, przed kilku laty, nikt nie pamięta dokładnie daty, zjawiała się Grupa Działania i do kultury ludzi nakłania, i do kultury, i do tradycji, mamy już kilka tych kompozycji, jak święta nocka, wianki na wodzie, także dożynki w pięknym pochodzie, jest doborowa także orkiestra, to gra Pan Zygmunt – to wnuk Sylwestra, ludzie piosenki chętnie śpiewają i taki zespół w Lucimiu mają, są też przyjezdne te domowiny, pół serca bliźniemu, pół dla rodziny i tak nam tylko tu dodać trzeba, że jak potrzeba to tylko nieba [...] więc się radujmy, ludzie kochane, że w tej epoce nam żyć jest dane, nikt nie ma o tym jeszcze pojęcia co tu do dania i co do wzięcia, będą w historii o tym wspominać, że tu działała Akcja Lucimia³³. Członkinie zespołu widzą swoją aktywność jako własny wkład w wzbogacenie animowanych przez artystów działań. Występowały po to, by było weselej i ciekawiej.*

Działania artystów, ich idea i symbolika, nie zawsze były dla mieszkańców wsi czytelne. Tak o tym mówi jedna z lucimianek: *bo to początkowo nawet trochę niezrozumiałe [to] było, jak[a] [jest tego] symbolik[a], więc musieli niektóre fakty tłumaczyć, co to oznacza co tamto, co jeszcze inne, [tak żeby było] bardziej przemawiające. [...] początkowo nawet sam język, którym oni się posługiwali to był taki obcy, nie przemawiający do wszystkich, więc nazwy, czy coś takiego próbowali właśnie jakoś tłumaczyć na taki powszechny język* (XE). Inna stwierdziła:

²⁹ Mowa o 2003 roku.

³⁰ Chodzi o 25-lecie Grupy Działania.

³¹ Oprócz melodii popularnych utworów często naśladowano również ich budowę (układ zwrotek itp.).

³² Teksty piosenek i wierszy okolicznościowych, które powstawały w Lucimiu w trakcie działalności artystów, same w sobie stanowią ciekawy przykład folkloru i zasługują na osobną analizę. Więcej na ten temat będzie można przeczytać w mojej pracy doktorskiej.

³³ Cytat pochodzi z utworu pt. *Ballada o Lucimiu*. Jako przykład lokalnej twórczości specjalnie został wybrany ten właśnie fragment, ponieważ świetnie koresponduje on z tematem pamięci.

[c]hociaż my jesteśmy tyle lat z nimi związani, ale [...] niektóre sprawy, jak się widzi no to niewiadomo co to ma znaczyć (XB). Pojawił się również głos kwestionujący możliwość, a nawet w ogóle potrzebę, tłumaczenia działań artystycznych: *no jak odbierać, tłumaczyli, tłumaczone było w miarę możliwości, [ale] tłumaczyć sztukę [...], to są często rzeczy niewytłumaczalne i często nie dające się tak opisać*, ponieważ aktywność twórców w Lucimiu należy do tego rodzaju działań artystycznych, które *wymyka[ją] się jakimś takim określeniom po prostu znanym ogólnie, to było [...] poszukiwanie czegoś czego wcześniej nie było, czyli to co właściwie jest głównym zadaniem sztuki, [...] czyli zrobienie czegoś czego wcześniej nie było, czegoś, czego by nie było nigdy gdyby nie ci twórcy* (XD).

Niektórzy z moich rozmówców zwracali również uwagę na różnice w sposobie prezentacji, komentowania działań pomiędzy artystami: *Witold [Chmielewski] talent miał do rozmawiania, do takiego komentowania tych rzeczy [chodzi o działania artystyczne], bo tu, jego brat, Bogdan [Chmielewski], pan Bogdan to już tak raczej w mówieniu taki bardziej oszczędny [jest] [...], już taki może charakter ma, a pan Smużny znów dużo komentuje* (XF); *Pan Smużny to się tak bardziej zachwyca, tak poszukuje różnych rzeczy, [zwraca uwagę na] niuanse [...], to też trochę śmieszni[e] [jest], trochę bawi* (XD); *ze zwykłej rzeczy [...] umie zrobić prawie bajkową [...] rzecz* (XG).

Oceny roli działań artystycznych dla mieszkańców Lucimia rozciągają się pomiędzy dość powszechnymi lakonicznymi stwierdzeniami typu: *ważne, że coś się działo, nie było nudno* (XH); *zawsze urozmaicenie jakieś było* (XI), a rozbudowanymi komentarzami takimi jak: *[twórczość Grupy] była urozmaicenie[m] tego życia, życie staje się bogatsze po prostu dzięki takim działaniom niekonwencjonalnym, niepowtarzalnym, życie staje się niepowtarzalne bardziej może, jest o czym mówić* (XD), *czy: ja, gdyby nie ta akcja Lucim, to ja nie wiem, czy w ogóle by mnie cokolwiek interesowało, czy bym kiedyś wszedł do muzeum, czy do galerii jakiejś, jakiegokolwiek, bo po prostu dzięki temu troszeczkę tego zainteresowania załapałem tego typu sztuką, oprócz kina teatru ewentualnie, jest coś innego, coś więcej* (XG).

KONKLUZJA

Artyści w trakcie swojej działalności w Lucimiu animowali nie tylko projekty artystyczne, ale również angażowali się w projekty społeczne³⁴. W związku z tym, ich obecność na wsi oraz realizacje artystyczne są widziane także przez pryzmat efektów ich działań na tym polu³⁵.

³⁴ W tym kontekście projekty artystyczne definiuję jako działania koncentrujące się na wymiarze symbolicznym, natomiast przez projekty społeczne rozumiem te, które dotyczyły obszaru kultury techniczno-użytkowej (według terminologii Jerzego Kmity).

³⁵ Chodzi o program odnowy wsi Lucim realizowany przez międzynarodowy zespół badaczy współpracujących z Instytutem Socjologii Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, który wchodził w skład większego projektu rewitalizacji obszarów rustykalnych Europy (więcej patrz: Kaleta 1996). W jego ramach propagowano ideę rolnictwa ekologicznego i agroturystyki,

Analiza narracji lucimskich wskazuje funkcjonowanie zróżnicowanych interpretacji obecności artystów i podejmowanych przez nich działań w Lucimiu. Pojawia się tu polifonia głosów. Spektrum mieści się pomiędzy obojętnością a zaangażowaniem, pomiędzy zdystansowaniem się do zjawiska a dumą z niego, pomiędzy ludycznym odbiorem treści działań a głębszą refleksją na temat sztuki. Różnice w narracjach na temat artystów i ich działalności, ale także – co równie ważne – odmowa, czy brak chęci ich artykułowania związane są z wewnętrznym, dotyczącym wielu poziomów, zróżnicowaniem środowiska lokalnego Lucimia. Łączą się one z zajmowanym przez jednostki miejscem w hierarchii społecznej, z pełnieniem (lub nie) funkcji w oficjalnej strukturze instytucjonalnej, z poziomem wykształcenia, ale również z cechami osobowościowymi. Jednocześnie, wielość narracji jest manifestacją zróżnicowania lokalnej społeczności. Pokazuje to dosadnie, że należy unikać pułapki mitu homogenicznego Innego, który jest ciągle jeszcze żywy w antropologii społeczno-kulturowej, a którego konsekwencją jest postrzeganie środowiska wioskowego jako jednowymiarowego i jednorodnego (Herzfeld 2004, s. 41–42).

Najintensywniejsze działania artystów w Lucimiu miały miejsce w dobie *prosperity* wsi polskiej, jak jest oceniany koniec lat siedemdziesiątych przez mieszkańców Lucimia. Wspomnienie tamtych czasów pozostaje w ogromnym kontraście z obecną sytuacją pomorskiej wioski. W tym kontekście pamięć przeszłych wydarzeń związanych z artystami przyjmuje postać bądź pamięci nostalgicznej, bądź pamięci rozczarowanej³⁶. W pierwszym przypadku na pierwszym planie obecna jest idealizacja przeszłości. Pozwala ona jednostkom „oderwać się” od niepewności dnia dzisiejszego i czerpać ze wspomnień poczucie bezpieczeństwa. W drugim przypadku uwaga jest skupiona przede wszystkim na tym, że działania społeczne animowane przez artystów, w których realizację zaangażowało się wielu mieszkańców wsi, nie przyniosły spodziewanych efektów. Lucimianie projektowali swoją przyszłość. Niektóre projekty nie udały się, a nawet nastąpiły nieprzewidziane, negatywne ich konsekwencje i pojawiło się coś, co Ricoeur (1995, s. 36) określa mianem *cmentarzyska obietnic*.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt, który z pewnością miał wpływ na kształt i treść narracji moich rozmówców, a mianowicie na fakt, że moja osoba była łączona z postaciami artystów i ich światem. Tak jak oni przybywałam z zewnątrz, tak jak oni pracuję na Uniwersytecie, mówię podobnym do nich językiem itp. Świadectwem tego było zadawane od czasu do czasu pytanie: *a pani też artystka?* Dlatego moja postać została usytuowana zgodnie z wiedzą związaną z ich przestrzenią doświadczenia, a to wpływało na to, co i jak mi mówiono, w jakim świetle starano się przedstawić minione wydarzenia oraz jakich tematów unikano. Narracja w zależności od tego komu jest prezentowana

w Lucimiu miała też powstać telechata – nowoczesny ośrodek informacyjno-telekomunikacyjny. Świadomie zrezygnowałam z rozwijania tutaj tych obszernych wątków. Będzie można na ten temat przeczytać w mojej pracy doktorskiej.

³⁶ Ten rodzaj pamięci pojawia się przede wszystkim w kontekście projektów społecznych, a szczególnie w odniesieniu do koncepcji i konsekwencji budowy telechaty.

podlega pewnym modyfikacjom, dlatego też trzeba wziąć pod uwagę, że narracje na ten sam temat funkcjonujące wśród mieszkańców Lucimia mogą i przybierają – jak przypuszczam – inny kształt³⁷.

LITERATURA

- Bartuszek Joanna 2005, *Między reprezentacją a „martwym papierem”*. Znaczenie chłopskiej fotografii rodzinnej, Wydawnictwo Neriton, Warszawa.
- Bourdieu Pierre, Wacquant Loic J.D. 2001, Habitus, illusio i racjonalność, [w:] tychże, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, Oficyna Naukowa, Warszawa, s. 100–131.
- Buchowski Michał 1996, *Klasa i kultura w okresie transformacji: antropologiczne studium przypadku społeczności lokalnej w Wielkopolsce*, Les travaux du Centre Marc Bloch, Berlin.
- Chmielewski Bogdan i inni 1977–1978, *Akcja Lucim*, Socjalistyczny Związek Studentów Polskich, Kujawsko-Pomorskie Towarzystwo Kulturalne, Lucim.
- Chmielewski Witold 1987, Grupa Działania, [w:] *Sztuka młodych 1975–1980*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa, s. 270–275.
- Duthweiler Helmuth 1996, Lucim – środowisko przyrodnicze i społeczność lokalna, [w:] Andrzej Kaleta i inni, *Rewitalizacja obszarów rustykalnych Europy*, t. 1: *Spoleczność wiejska (na przykładzie wsi Lucim)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław, s. 39–62.
- Giddens Anthony 2002, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. Anna Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Herzfeld Michale 2002, Pierwsza orientacja: Antropologia jako praktykowanie teorii, [w:] tenże, *Antropologia. Praktykowanie teorii w kulturze i społeczeństwie*, Wydawnictwo UJ, Kraków, s. 19–44.
- Jackowski Aleksander, Korulska Ewa, Szewczyk Hanna 1985, O Lucimskim eksperymencie, *Polska Sztuka Ludowa*, nr 1–2, s. 44–48.
- Kaleta Andrzej 1996, Lucim – środowisko przyrodnicze i społeczność lokalna, [w:] Andrzej Kaleta i inni, *Rewitalizacja obszarów rustykalnych Europy*, t. 1: *Spoleczność wiejska (na przykładzie wsi Lucim)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław, s. 39–62.
- Kaniowska Katarzyna 2003, Antropologia i problem pamięci, *Polska Sztuka Ludowa. Konteksty*, nr 3–4 s. 57–65.
- Kwiatkowska Olga 2005, Nowoosadnictwo w Lucimiu, czyli historia pewnego eksperymentu artystyczno-społecznego. Część I, *Etnografia Polska*, t. XLIX, z. 1–2, s. 147–167.
- Mamzer Hanna 2002, *Tożsamość w podróży. Wielokulturowość a kształtowanie tożsamości jednostki*, Wydawnictwo Naukowe, Poznań.
- Nora Pierze 2001, Czas pamięci, *Res Publica Nowa*, nr 7 (154), s. 37–43.
- Olechnicki Krzysztof 2003, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Podemski Krzysztof 2005, *Socjologia podróży*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Ricoeur Paul 1995, Pamięć – zapomnienie – historia, tłum. Jacek Migasiński, [w:] *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*, Krzysztof Michalski (red.), Znak, Kraków, Fundacja im. Stefana Batorego, Warszawa, s. 22–43.
- Robotycki Czesław 1992, *Etnografia wobec kultury współczesnej*, Wydawnictwo UJ, Kraków.

³⁷ Kilka razy doświadczyłam sytuacji, w której pojawienie się w trakcie wywiadu innego mieszkańca Lucimia i jego włączenie się do rozmowy zmieniało jej charakter.

- 1998, Historia – folklor – tradycja a kwestia „małej ojczyzny”, [w:] tegoż, *Nie wszystko jest oczywiste*, Wydawnictwo UJ, Kraków, s. 42–61.
- Rosner Katarzyna 2003, Narracja a tożsamość jednostki ludzkiej. A. MacIntyre, Ch. Taylor, A. Giddens, D. Carr, [w:] tejże, *Narracja, tożsamość i czas*, Universitas, Kraków, s. 17–51.
- Szacki Jerzy 2001, Historia i mitologia, *Res Publica Nowa*, nr 7 (154), s. 53–57.
- Trzebiński Jerzy 2001, Narracyjne konstruowanie rzeczywistości, [w:] *Narracja jako sposób rozumienia świata*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk, s. 17–38.

OLGA KWIATKOWSKA

“NEW SETTLEMENT” IN THE VILLAGE OF LUCIM.
THE HISTORY OF A PARTICULAR SOCIAL AND ARTISTIC EXPERIMENT (PART II)

S u m m a r y

The presentation and analysis of a social and cultural phenomenon: “new settlement”, i.e. a migration from the city to the country in search for fulfilling of an alternative life style, in relation to the predominant patterns, should focus not only on the “new settlers” and their activities but also on the local community.

This article is the second part of the work. The author presents and analyzes the case of “new settlement” in the village of Lucim, an artistic and social experiment undertaken by a group of city artists who moved into that village in the second half of the 20th century. In the first part of the article, published in the last issue of “Etnografia Polska”, the author reconstructed the history of the “new settlement” seen from the perspective of the “new settlers”. In this part mentioned history is analyzed as viewed by the villagers (local community). The author is trying to answer the questions about the way the members of the village community perceive the “new-settlers”, how they interpreted the activity of “new-settlers” and how they saw the relationship between their community and the group of artists.

Nowadays the presence and activity of the artists in Lucim belongs to the past, therefore the memory is the basic category applied in the analysis. Since memory has a narrative structure and “examining and investigating the memory is to research narrations about the past” (Kaniowska, 2003: 62), the narration is the second essential category applied here. The author presents and analyzes the narrations of selected inhabitants from Lucim about the “new settlement” in their village. The analysis of these narrations indicates a variety of interpretations of the presence and activity of the artists in Lucim. There is a polyphony of voices that emerges and its spectrum is situated between the indifference and engagement, between the distance to the phenomenon and the pride coming from its existence, between the popular perception of the artistic activity and a far-reaching reflection about art.

O.K.

Adres Autorki:
Mgr Olga Kwiatkowska
Katedra Etnologii UMK
Szosa Bydgoska 44/48, 87-100 Toruń
e-mail: etno-olga@o2.pl