



**UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ
W LUBLINIE**

Wydział Filologiczny

Instytut Nauk o Kulturze

mgr Marta Smoleń-Sidyk

***Digital Storytelling: Opowiadanie Lublina
w multimedialnych projektach
Ośrodka „Brama Grodzka - Teatr NN”***

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
dra hab. Andrzeja Radomskiego, prof. UMCS

Lublin 2023

To Kaya and Henry Winney

Wstęp

Rozdział I. Rzeczywistość kulturowa przełomu XX i XXI wieku

- 1.1 Technologie cyfrowe jako nowy obszar kultury
 - 1.1.1 Redefinicja pojęcia mediów: narodziny multimediów
 - 1.1.1.1 Geomedia
 - 1.1.1.2 Wirtualna rzeczywistość (VR)
 - 1.1.1.3 Poszerzona rzeczywistość (AR)
 - 1.1.2 Krajobrazy ludzkiej pamięci
 - 1.1.2.1 Pamięć o doświadczeniach granicznych
 - 1.1.2.2 Opowieść o Holocauście
 - 1.1.2.3 Niema narracja: sensy ukryte w milczeniu
 - 1.1.2.4 Sztuka autodestrukcyjna jako forma narracji krytycznej
 - 1.1.2.5 Postpamięć: świadectwo uwspólnione
 - 1.1.3 Humanistyka cyfrowa i historiografia cyfrowa
 - 1.1.3.1 Nośniki, implanty i protezy pamięci
 - 1.1.3.2 Digitalizacja historii przez cyfrową transkrypcję zasobów
- 1.2 Ewolucja narracji jako formy przechowywania i wyrażania doświadczeń
 - 1.2.1 Narracja werbalna
 - 1.2.1.1 Narracja oralna (bezpośrednia)
 - 1.2.1.2 Narracja pisemna / drukowana (zapośredniczona)
 - 1.2.2 Narracja multimedialna i transmedialna: od narracji do *storytellingu*
 - 1.2.2.1 *Visual Storytelling*
 - 1.2.2.2 *Music Storytelling*
 - 1.2.2.3 *Space Storytelling*
 - 1.2.2.4 *Data Storytelling*
 - 1.2.2.5 *Storytelling* generowany komputerowo: Chat GPT

Rozdział II. Jedna Brama – dwa światy: o Ośrodku „Brama Grodzka – Teatr NN”

- 2.1 Geneza Teatru NN jako studenckiego teatru alternatywnego
- 2.2 Działalność Teatru NN w Bramie Grodzkiej (wybrane realizacje)
 - 2.2.1 Od scenografii do opowieści: Ewolucja wystawy w Bramie Grodzkiej

- 2.2.1.1 Wielka Księga Miasta. Lublin w fotografii do 1939 roku
- 2.2.1.2 Lublin. Portret miejsca
- 2.2.1.3 Lublin. Pamięć miejsca
- 2.2.2 Opis wybranych elementów ekspozycji
 - 2.2.2.1 „Axis mundi” nieistniejącego Miasta Żydowskiego
 - 2.2.2.2 Makieta nieistniejącego Miasta Żydowskiego
 - 2.2.2.3 Martwy las
 - 2.2.2.4 Opowieść o Heniu Żytomirskim
- 2.2.3 Misteria Pamięci w budynku Ośrodka i w przestrzeni miasta
 - 2.2.3.1 Jedna Ziemia – Dwie Świątynie
 - 2.2.3.2 Misterium Światła i Ciemności
 - 2.2.3.3 Pamięć Sprawiedliwych – Pamięć Światła
 - 2.2.3.4 Lublin. 43 tysiące
 - 2.2.3.5 Nie/Pamięć Miejsca
- 2.2.4 Wybrane publikacje i cykle wydawnicze
 - 2.2.4.1 Światła w Ciemności - Sprawiedliwi wśród Narodów Świata
 - 2.2.4.2 Scriptores Scholarum / Scriptores
 - 2.2.4.3 PA.RA. 1918-2018. Inspiruje nas wolność
- 2.2.5 Instytucje przyległe
 - 2.2.5.1 Dom Słów / Izba Drukarstwa
 - 2.2.5.2 Lubelska Trasa Podziemna

Rozdział III. Digital Storytelling w Teatrze NN

- 3.1 Biblioteka Cyfrowa
- 3.2 Laboratorium Nowe Narracje
- 3.3 Program Historia Mówiona
- 3.4 Media, intermedia i narracje transmedialne
 - 3.4.1 Teatr NN na Facebook.com
 - 3.4.2 Teatr NN na Instagram.com
 - 3.4.3 Teatr NN na YouTube.com

Rozdział IV. Digital Storytelling jako nowa odmiana dyskursu

- 4.1** Digital Storytelling na świecie i w Polsce
- 4.2** Społeczna rola narracji: transmisja wertykalna i horyzontalna
 - 4.2.1** Funkcja autoteliczna
 - 4.2.2** Funkcja kolektywizująca
 - 4.2.3** Funkcja ludyczna i rozrywkowa
 - 4.2.4** Funkcja edukacyjna
- 4.3** Perspektywa recepcji
 - 4.3.1** Makroperspektywa
 - 4.3.2** Mikroperspektywa
- 4.4** Od informacji do narracji
 - 4.4.1** Miasto jako metafora tekstu
 - 4.4.2** Obraz niemy a opowiadanie obrazem
 - 4.4.3** Ilustracja tekstu / tekst w obrazie
 - 4.4.4** Utrwalone przekazy ustne
- 4.5** Interaktywność/ergodyczność
 - 4.5.1** Wielkie Narracje a inicjatywa oddolna
 - 4.5.2** Sekwencyjność, wielowariantowość, narracje alternatywne

Zakończenie: Hiperstoria jako przyczynek do postnarracyjności

Chronologiczny spis działań Laboratorium Nowe media / Nowe Narracje

Bibliografia

Wstęp

Celem niniejszej rozprawy doktorskiej pt. *: Digital Storytelling: Opowiadanie Lublina w multimedialnych projektach Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”* jest próba przyjrzenia się cyfrowym, dostępnym w internecie projektom, które za pomocą różnych środków wyrazu wpisują się w założenia nowej narracji znanej jako *Digital Storytelling*. Lubelski Ośrodek realizuje go w postaci wielowątkowych i multisensorycznych form opowieści na temat Lublina, jego dorobku kulturowego, mieszkańców, ważnych wydarzeń, odtwarzając w ten sposób historię zapomnianą, niechcianą i nieznaną współczesnym.

Historia Teatru NN, który powstał jako formacja teatralna, sięga początku lat 90. XX w. Historia Bramy Grodzkiej zanurzona jest w o wiele dalszej przeszłości, pamiętając XIV-wieczne realia państwa polskiego oraz jegoostatniego monarchę z dynastii Piastów – Kazimierza III Wielkiego. W międzyczasie Brama była niemym świadkiem wielu zdarzeń o znaczeniu historycznym, które odbiły się na losach mieszkańców Lublina, ale również całej Polski, Europy i świata. Jednym z nich była II wojna światowa, która pochłonęła dziesiątki milionów ludzkich istnień oraz związana z nią masowa Zagłada ludności żydowskiej, która stanowiła wówczas Iwią część mieszkańców Lublina. Można o tym albo zapomnieć, zacierając ślady tej zbiorowej traumy w odmętach niepamięci, albo tę pamięć odtworzyć i ocalić od zapomnienia. Jednym ze sposobów aby to osiągnąć jest *storytelling*, który w dobie nowych mediów i internetu osiągnął nową jakość. Zdobyte techniki wykorzystują zdolności, drzemiące w ludzkim umyśle, poszerzając tym samym jego potencjał i stwarzając okazję do doświadczenia nowych form interakcji. Warto jednak przy tym nie zapominać o mediach i działaniach bardziej tradycyjnych, silnie zakorzenionych w historii kultury i komunikacji, takich jak książka, prasa, radio, poezja, gawęda, pieśń itd.

Wszystkie te motywy przewijają się w działaniach Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”, który obecnie stanowi samorządową instytucję kultury o szerokim spektrum aktywności w wielu różnych dziedzinach, obejmujących rekonstrukcję, upamiętnianie, aktywizację, edukację i popularyzację wiedzy na temat Lublina, jego mieszkańców i historii miasta. W wielu z tych działań w mniej lub bardziej wyraźny sposób przewija się *storytelling*, jako narzędzie i sposób wyrażania naszej wiedzy o świecie i naszym sposobie przeżywania go. Teatr NN wykorzystuje to narzędzie w innowacyjny i prężny sposób, który został zauważony i doceniony przez ludzi i instytucje w Polsce, Europie i na całym świecie. Wiele ze z tych działań ma charakter nie tyle nowoczesny co wręcz pionierski.

Zarysowana powyżej perspektywa badawcza i próba zawarcia w jednej rozprawie przeszło 30 lat działalności instytucji o tak szerokich horyzontach i dalekosiężnych ambicjach jest zadaniem niełatwym, żeby nie rzec karkołomnym. Mnogość domagających się komentarza wątków jest zatrważająca. Autorka jako z wykształcenia artysta plastyk specjalizujący się w nowych mediach w nieuchronny sposób skazana jest na swój wzrokocentryzm, intermedialność i postdyskursywność i przez tenże pryzmat będzie postrzegać zjawiska o utrwalonej definicji, do których należy wspomniany *storytelling*.

Storytelling jest działaniem, którego rezultatem jest historia,¹ czyli łatwa do zapamiętania strukturę danych, opowiedziana w celu uobecnienia danej rzeczywistości,² albo zastąpienia jej.³ Ma to miejsce nie tylko za pomocą przekazania informacji, ale także zdania relacji z pewnego (w domyśle własnego, ale nie jest to obligatoryjne) doświadczenia.⁴ Praktyka ta ma miejsce od niepamiętnych czasów i we wszystkich kulturach, a zaczyna się już na etapie samego myślenia (tzw. mowy wewnętrznej), a także codziennej komunikacji z innymi ludźmi. W powszechnej świadomości *storytelling* jako narracja kojarzony jest jednak głównie z literaturą,⁵ a od około wieku także z filmem, lecz mało kto zdaje sobie sprawę z obecności tej formy przetwarzania danych w pojedynczych obrazach, rysunkach czy fotografiach.⁶ *Storytelling* jest również z powodzeniem wykorzystywana we wszelkich opracowaniach naukowych,⁷ w tym historiograficznych.⁸

Tradycyjne formy wyrazu w kontakcie bezpośrednim zaliczają się do panteonu sztuki słowa i opierają się na przekazie ustnym, w tym na towarzyszących mu wokalnych środkach akustycznych (barwa głosu, ton, rym, rytm, cisza)⁹ i elementach pozawerbalnych

¹ R. Solewski. *Synteza i wypowiedź: poezja i filozofia w sztukach wizualnych na przełomie XX i XIX wieku*, Kraków 2007, s. 61.

² Frank Ankersmit nazywa to „oswajaniem przeszłości”. Zob. A. Radomski. *Historiografia a kultura współczesna*, Lublin 2006, s. 69.

³ „Imperatyw tworzenia przez człowieka wszelkich wizerunków – zarówno językowych, jak i ściśle obrazowych – wypływa z pragnienia uobecnienia sobie przedmiotów, które z jakiś powodów są niedostępne, z którymi straciliśmy kontakt.” Zob. M. Kociuba. *Antropologia poznania obrazowego: Rola obrazu i dyskursu w poznawczym ujmowaniu świata*. Lublin 2010, s. 240.

⁴ S. Sikora. *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, Warszawa 2012, s.233.

⁵ W.J. Ong pisze, że „mimo oralnych korzeni wszelkiej werbalizacji, naukowe i literackie badania języka oraz literatury odzęgnywały się od oralności przez całe wieki.” Zob. W.J. Ong. *Oralność i piśmienność: Słowo poddane technologii*, Lublin 1992, s. 38.

⁶ M. Banks. *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*, tłum. P. Tomanek. Warszawa 2013, s. 38-39.

⁷ J. Ong. *Oralność i piśmienność: Słowo poddane technologii*, s. 209.

⁸ Tzw. „narracja historyczna”. Zob. A. Radomski. *Historiografia a kultura współczesna*, s. 29.

⁹ Bronisław Malinowski określa je jako „nośniki niewerbalizowanych znaczeń”, choć nie podaje żadnych narzędzi pozwalających na ich dalszą analizę. Zob. G. Godlewski, M. Rakoczy, *Sztuka słowa żywego* [w:] G. Godlewski i in. *Twórczość słowna / literatura. Performance, tekst, hipertekst*. Warszawa 2014, s. 56.

(mimika, gest, ruch, strój i charakteryzacja). Wszystko to sprawia, że taka narracja zyskuje wymiar widowiska oddziałującego poprzez wszystkie zmysły, które już z samego swego założenia było multimedialne,¹⁰ mimo że w pierwotnych kulturach oralnych ikonografia (w postaci np. malowideł naskalnych) i wszelkie elementy wizualne stanowiły przede wszystkim, lecz zarazem zaledwie atrybut mnemoniczny, wspierający budowanie przekazu przez pierwszych gawędziarzy.¹¹

Tradycyjne formy *storytellingu* – snucia opowieści, bajania, lub gawędy – opierały się na międzyludzkiej bezpośredniej komunikacji, której podstawą od zawsze był przekaz ustny. Każdy akt komunikacji ustnej dokonuje się w jednorazowym, niepowtarzalnym kontekście sytuacyjnym.¹² Dopiero rejestrowanie tych wypowiedzi na taśmie filmowej umożliwiło niemal w pełni kontekstualny zapis konkretnego aktu mowy.

Nowe media udostępniły nowe formy gromadzenia i porządkowania różnego rodzaju informacji, zaś internet dał każdej opowieści prawie nieograniczony zasięg. Wciąż aktualne pozostają jednak cele, funkcje i cechy konstytuujące udaną narrację. Na pierwsze miejsce wysuwa się kwestia doświadczalności i pozornego uczestnictwa w opisywanym wydarzeniu, która uruchamia zupełnie nowe obszary percepcji i ułatwia utrwalanie w pamięci przekazu. Nader istotnym jest również element socjalizujący społeczność,¹³ biorącą udział w tym „narracyjnym *performansie*”,¹⁴ który stanowi zarazem czynnik przygotowujący jej uczestników do ról, jakie być może będą musieli odegrać w przyszłości.¹⁵ Dalszy etap obejmuje funkcję patriotyzującą i dotyczy w równym stopniu grupy uczestniczącej w procesie na żywo, jak i jedynie za pośrednictwem internetu.¹⁶

¹⁰ Tamże s. 62.

¹¹ M. Prejs. *Oralność i mnemonika: Późny barok w kulturze polskiej*, Warszawa 2009, s. 263.

¹² A. Mencwel. *Wyobraźnia antropologiczna...*, dz. cyt., s. 78.

¹³ W.J. Ong jasno stwierdza, że komunikacja oralna łączy ludzi w grupy, podczas gdy pisanie i czytanie są z zasady czynnościami samotniczymi. Zob. W.J. Ong. *Oralność i piśmienność: Słowo poddane technologii*, s. 119. Tak samo rzecz się ma w odniesieniu do zmysłu wzroku, który z natury „dzieli” i „wyodrębnia”, podczas gdy dźwięk „wciela” i „jednoczy”. Tamże s. 123.

¹⁴ „Oralność wtórna generuje silne poczucie wspólnoty (tak jak oralność pierwotna), bowiem „słuchanie słowa mówionego czyni ze słuchaczy wspólnotę, prawdziwe audytorium, tak jak czytanie tekstów pisanych lub drukowanych kieruje uwagę jednostek na siebie.” Zob. W.J. Ong. *Oralność i piśmienność: Słowo poddane technologii* s. 205.

¹⁵ G. Godlewski, M. Rakoczy. *Sztuka słowa żywego*. [w:] G. Godlewski i in. *Twórczość słowna / literatura. Performance, tekst, hipertekst*, s. 63.

¹⁶ Krzysztof Jaskułowski wysuwa tezę, że kultura popularna odgrywa ogromną i niedocenianą przez badaczy rolę w procesach nacjonalizacji kultury. Zob. K. Jaskułowski. *O narodowym wymiarze kultury sceptycznie*. [w:] *Naród – Tożsamość – Kultura: Między koniecznością, a wyborem*, red. W.J. Burszta, K. Jaskułowski, J. Nowak, Warszawa 2005. s. 15-16. Jego stanowisko popiera Stanisław Juszczyk, dla którego technologia jest nie tylko istotnym elementem współczesnej kultury, ale może wręcz stać się *czynnikiem*

Przekaz tego typu odwołuje się wreszcie do wzorców i schematów kulturowych zdobywanych przez każdego człowieka. Nader istotnym i wartym zasygnalizowania w tym miejscu jest fakt, że *storytelling* nie zdałby we współczesnej rzeczywistości egzaminu jako wyłączny środek edukacji, gdyż dopiero znajomość nadrzędnego porządku kulturowego jest warunkiem koniecznym adekwatnego obcowania z dziełem. Tylko postawa w pełni zaangażowana pozwala doświadczyć określonych realiów historycznych, jak również uczestniczyć w świecie, który dana historia uruchamia i przywołuje.

Nowomediálne formy wyrazu spotęgowały zarówno działanie oralności, jak też skutki pisma i druku. Proklamowana przez Waltera Jacksona Onga wtórna oralność¹⁷ stanowi zatem syntezę pozornie przeciwstawnych sobie epok, otwierając nowe możliwości przed użytkownikami i badaczami mediów komunikacyjnych.

Oba rodzaje oralności – i pierwotna, przedpiśmienna, i wtórna, postelektroniczna – stawiają na spontaniczność. Pierwsza czyni to ponieważ niedostępna jest jej refleksyjność analityczna osiągnięta dzięki pismu; druga zaś uwalnia się z reżimu tejże refleksyjności.¹⁸ Jeśli chodzi o narrację autor opowieści postpiśmiennej posiada większą kontrolę nad konstruowaniem publikowanych przez siebie fabuł, niż gawędziarz epoki przedpiśmiennej, którego opowieść powstawała często na bieżąco, w trakcie jej prezentowania.¹⁹

Niniejsza rozprawa doktorska składa się z czterech rozdziałów, poprzedzonych wprowadzeniem oraz zwieńczonych wnioskami wysnutymi na podstawie analizy zebranego materiału badawczego.

Rozdział I ma charakter eksploracyjny i przedstawia wyniki systematycznego przeglądu literatury prezentującej specyfikę współczesnej kultury, w celu doprecyzowania używanej w pracy terminologii, zwłaszcza nowych pojęć i zjawisk. W rozdziale korzystam przede wszystkim z opracowań monograficznych z zakresu szeroko pojętej komunikacji i teorii obrazu, filozofii klasycznej i postklasycznej (m.in. technoestetyka), psychologii, socjologii, historii historiografii, a wreszcie również narratologii transmedialnej. Na tej podbudowie teoretycznej przedstawiam założenia nowych dziedzin takich jak historia cyfrowa, czy szerzej humanistyka cyfrowa, które w ostatnich latach święcą sukcesy na całym świecie.

zabezpieczającym tożsamość kulturową kraju." Zob. S. Juszczyk. *Wartości humanistyczne w edukacji medialnej*. [w:] *O nowy humanizm w edukacji*. Red. J. Gajda, Kraków 2000, s. 267.

¹⁷ Zob. W.J. Ong, *Oralność i piśmienność...*, dz. Cyt., s. 204-205.

¹⁸ Por. Tamże, s. 206.

¹⁹ Por. Tamże, s. 220.

Ze względu na uniwersalność przedstawionych zjawisk, korzystano głównie z literatury polskojęzycznej oraz tłumaczeń prac autorstwa badaczy zagranicznych.

Przedmiotem Rozdziału II są zagadnienia związane z historią oraz wielopłaszczyznową działalnością Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”, począwszy od jego początków jako formacji teatralnej (z uwzględnieniem najważniejszych spektakli z tamtego okresu), poprzez działalność wydawniczą, animację kultury lokalnej, archiwizację materiałów historycznych na inicjatywach w przestrzeni miasta skończywszy. Nieodłącznym elementem kształtującym tożsamość i kierującym działalność Ośrodka jest budynek lubelskiej Bramy Grodzkiej oraz historia tego miasta i jego mieszkańców, ze szczególnym naciskiem na historię Żydów przed, podczas i po likwidacji tamtejszego getta przez niemieckiego okupanta w trakcie II wojny światowej.

Rozdział III poświęcony jest multimedialnym narracjom lub cyfrowym formom opowiadania historii o zróżnicowanym stopniu interaktywności, znanym szerzej we współczesnym dyskursie jako Digital Storytelling. Jeśli chodzi o Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” to realizacje, które można by określić mianem Digital Storytellingu powstają w dziale Laboratorium Nowe Narracje. Formalnie zaczęło ono funkcjonować w strukturze Ośrodka w 2009 roku, lecz digitalizację i cyfrową archiwizację zasobów zapoczątkowano tam dwie dekady wcześniej. Stały dostęp do internetu instytucja uzyskała w 1997 r., zaś rok później powstała pierwsza strona internetowa, zajmująca się głównie promowaniem lokalnych inicjatyw kulturalnych i artystycznych. Od tamtej pory zasoby cyfrowe gromadzone w specjalnie do tego celu przeznaczonych bazach danych sukcesywnie rosną, a na stronie Ośrodka pojawiają się kolejne nowatorskie multimedialne opowieści na temat miasta Lublina i historii jego mieszkańców w wielu różnych aspektach i dziedzinach. Rozdział ten ma charakter mieszany – tak jak mieszany jest potencjał realizacji Teatru NN. Niektóre realizacje bazują na projektach analogowych i sukcesywnie rozwijają się w czasie ewoluując do złożonych nowatorskich form *digital storytellingu*.

Rozdział IV koncentruje się na różnorodnych formach recepcji nowomiedialnych praktyk narracyjnych, które dzięki publikowaniu ich w internecie zyskały nieosiągalny nigdy wcześniej zasięg i możliwość dotarcia do niezliczonego grona odbiorców, uniezależniając tym samym przekazywaną treść od przestrzeni (miejsca, odległości) i czasu. Zagłębiając się w fenomen tak ujętego *digital storytellingu*, odwołuję się do przykładów realizowanych w Polsce i na świecie, ale przede wszystkim dostępnych na stronach Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” i dotyczących historii Żydów oraz dziedzictwa kulturowego Lublina.

Wśród nich warto wspomnieć chociażby o cyfrowych makietach miasta i modelach 3D; historii mówionej pozyskiwanej od Świadców Historii i udostępnianej w formie nagrań wideo, audio i przeszukiwalnej transkrypcji tekstowej; interaktywnych mapach realizowanych w systemie HGIS, czy trasach zaaranżowanych w podziemiach lubelskiego rynku, tuż pod budynkami tamtejszych kamienic, w których podziwiać można audiowizualne, multisensoryczne widowisko, dotyczące historii miasta oraz ważnych dla niego wydarzeń i osób.

Pracę podsumowuje zakończenie, w którym pojawia się zaproponowany przeze mnie neologizm „digistoria”. Następnie umieściłam w rozprawie chronologiczny spis udokumentowanych działań związanych z różnymi formami *digital storytelling*, realizowanymi przez Teatr NN na przestrzeni przeszło dwóch minionych dekad. Na końcu znalazł się wykaz bibliograficzny wykorzystanych w rozprawie książek i publikacji naukowych.

Z tego miejsca pragnę podziękować swojej rodzinie: Mamie, Bratu, a szczególnie Ojcu, który nie doczekał sfinalizowania przeze mnie przewodu doktorskiego. Dziękuję również dyrektorowi – Tomaszowi Pietrasiewiczowi – oraz pracownikom Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” za pomoc w pracy badawczej i możliwość odbycia wolontariatu w tej instytucji. Szczególne wyrazy wdzięczności kieruję w stronę Jego Magnificencji Szanownego Rektora Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, prof. dra hab. Radosława Dobrowolskiego za wyrozumiałość i ustępstwa natury formalnej. Nade wszystko zaś dziękuję swojemu Promotorowi, dr hab. Andrzejowi Radomskiemu, prof. UMCS, bez którego ta praca nigdy nie mogłaby powstać.

Rozdział I. Rzeczywistość kulturowa przełomu XX i XXI wieku

Czym jest rzeczywistość? Co możemy uznać za realne? Potoczne rozumienie tego słowa zadowala się tautologicznym stwierdzeniem, że jest nią wszystko co istnieje, jednak w obliczu wielopłaszczyznowych przemian przełomu tysiącleci, należałoby się domagać o wiele bardziej precyzyjnej odpowiedzi. Próby jej udzielenia podejmowane były przez ludzkość w różnych doktrynach religijnych, koncepcjach filozoficznych, ujmowane przez artystów w ich dziełach i matematyków we wzorach, wciąż wymykając się definicji.

Autorkę niniejszej pracy interesuje jednak zaledwie niewielki fragment tego wieloznacznego pojęcia, stanowiący styczną pomiędzy sferą materialnej i mentalnej egzystencji każdej żywej istoty oraz światem kreacji i imaginacji, manifestującym się za pośrednictwem impulsów elektromagnetycznych, lub serię zer i jedynek, które specjalnie do tego przeznaczone urządzenia przekształcają następnie w widzialny dla człowieka obraz (światło) i słyszalny dźwięk (czyli fale o określonej częstotliwości). Wszyscy jesteśmy zatem nadajnikami i zarazem odbiornikami zanurzonymi w oceanie impulsów generowanych w mniej lub bardziej świadomy i intencjonalny sposób.

We współczesnej cyberkulturze i technokulturze w miejscu języka zakorzenionego dotychczas w reprezentacjonizmie,²⁰ pojawia się nowa forma dyskursu naukowego dla tzw. zjawisk postmedialnych. Odejście od uzusu reprezentacjonistycznego związane jest z erupcją niespotykanych nigdy dotąd fenomenów kognitywnych takich np. interaktywność, reaktywność, generatywność, transmutacja, wirtualność, rzeczywistość rozszerzona, itd.

Fundamentalnej przemianie uległa relacja między obrazem, szeroko rozumianą informacją, a tzw. światem rzeczywistym – który *notabene* pod względem ontologicznym praktycznie nie zmienił się od najwcześniejszych początków swego istnienia (w przeciwieństwie do pejzażu postmedialnego, którego status ontologiczny jest niemal płynny, podlega nieustannym, niemożliwym do przewidzenia, nieraz bardzo spektakularnym przemianom).²¹

²⁰ Reprezentacjonizm można zdefiniować m.in. jako aktywność, której celem jest reprezentacja natury, produkcja wiedzy, która odzwierciedla czy w inny bezpośredni sposób nawiązuje do rzeczywistości materialnej. Reprezentacjonizm jako paradygmat pozytywistyczny rządził tradycyjnym opisem mediów audiowizualnych, takich jak np. film, wideo, telewizja czy wczesny internet (rozumiany tutaj jako globalne repozytorium danych).

²¹ Zob. G. Szumera, *Poszukiwanie czynników łagodzących konflikt między kulturą a cywilizacją* [w:] *Wartości i ich funkcje w kształtowaniu cywilizacji globalnej*, red. J. Bańka, S. Bukowska, Katowice 2004, s. 87-98.

Przykładowo obrazy sieciowe

[...] rodzą się na styku sprawczości o ludzkim i pozaludzkim charakterze oraz – będąc często wynikiem zautomatyzowanych procedur przetwarzania danych pobieranych bezpośrednio z rzeczywistości – sytuują się znacznie bliżej względem niej niż obrazy o bardziej tradycyjnych podstawach materialnych.²²

Anna Nacher nawiązuje w tym miejscu do cech takich jak efemeryczność, unikatowość oraz bezpośrednio związane z nią względy materialne, moralne, psychologiczne, prawne, kulturowe, itd. Autorka skupia się na performatywnej teorii obrazu, a mianowicie na związkach pomiędzy sztuką, a nauką oraz na refleksji nad tzw. „nową materialnością”.²³

Klasyczny realizm obiektywny coraz częściej zastępuje interpretacjonizm oraz fenomenologiczna teoria rzeczywistości uzależniająca jej ogląd od subiektywnego doświadczenia.²⁴

W polu aktualnie przyjętej za empiryczną rzeczywistości to moc podobieństwa i różnicy ustanawia realność, fikcje, wyobrażenie, wirtualność (to, co potencjalnie możliwe) względem siebie jako klasy rzeczywistości kulturowej. Są one związane w stosunku mimetycznym, ten zaś jest oparty na szeroko pojętych relacjach naśladownictwa.²⁵

Sztuczność i realność zależą zatem od punktu odniesienia i specyfiki przestrzeni, w której są ujęte oraz relacji z doświadczającym podmiotem. Sztuczna rzeczywistość staje się faktem, oferując nam nowy rodzaj doświadczenia realności, która może stanowić odpowiedź na nasze oczekiwania. Zapośredniczenie podmiotu w wirtualności uwypukla dualizm egzystencjalny, polegający na istnieniu jednocześnie w świecie realnym czy wirtualnym (dualizm psychofizyczny). Nie sposób w tym miejscu nie przywołać rozważań o symbiozie tych dwóch światów i zakotwiczeniu tego co wirtualne w tym co realne.²⁶ W zwięzły, wręcz radykalny sposób opisuje ten stan rzeczy **Sidey Myoo** w krótkim motto obecnym na jego stronie autorskiej, a brzmiącym „Człowiek jest 1 a światy 2”.²⁷

²² A. Nacher, *Media lokalizacyjne: Ukryte życie obrazów*, Kraków 2016, s. 20.

²³ Tamże, s. 21.

²⁴ „Współczesna filozofia mówi o wielości światów i jest to efektem prostego faktu, iż nie mamy wolnego od interpretacji i innych zabiegów intelektualnych dostępu do rzeczywistości; nie jest więc do utrzymania klasyczny, wydawałoby się naturalny, podział na świat naturalny i sztuczny.” M. Sułkowska, *Fenomenologia światów wirtualnych* [w:] *Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2005, s. 106-107.

²⁵ K. Banaszkiwicz, *Audiowizualność i mimetyki przestrzeni*, Warszawa 2011, s. 39.

²⁶ Zob. Ch. Hine, *Virtual Ethnography*, London-New Delhi 2000, s. 93.

²⁷ S Myoo, strona autorska, <http://www.sideymyoo.art.pl> [dostęp: 03.05.2019].

Nie jest to jednak całkowicie nowe zjawisko, gdyż człowiek zawsze w dostępny sobie sposób próbował stworzyć alternatywną sferę bytu, będąc zarazem nierozzerwalnie związanym z rzeczywistością.²⁸

Działający w procesie zmian rozum transwersalny, dynamicznie poruszający się po różnorodnych paradygmatach, płaszczyznach rzeczywistości i kulturach, porównuje i wybiera, rekonstruuje i racjonalizuje, umożliwia orientację w wielości równorzędnych sensów.²⁹

Jednocześnie może jednak dojść do sytuacji, w której podmiot mógłby utracić przywilej wyboru, co wynikałoby nie z nieświadomego pomieszania sfer, lecz z przyzwyczajania się do tej „lepszej rzeczywistości”, tj. świata elektronicznego i istniejącej za jego sprawą rzeczywistości wirtualnej.

Doświadczenie rzeczywistości elektronicznej jest zapośredniczone przez technologię, która jakby ochrania i zabezpiecza wirtualność przed porównaniem ze światem realnym, interaktywny interfejs jest strażnikiem bezpiecznej egzystencji w wirtualności.³⁰

Systemy przekaźników i urządzeń do rejestracji lub emisji określonego rodzaju sygnałów organizują lub blokują dostęp do rzeczywistości istniejącej poza ich własną matrycą. Tego typu skomplikowany mariaż reprezentacji (łac. *mimesis*) i tworzenia (łac. *creatio*) był przed wynalezieniem mediów cyfrowych obecny jedynie w rzemiosłach artystycznych (łac. *artes*).³¹

Dzisiejsza twórczość w ogromnym stopniu przenika się z myślą techniczną, a artyści często bywają również konstruktorami i programistami. W wielu sytuacjach greckie *techne* zdaje się lepiej pasować do określenia współczesnych wytworów sztuki.

Pojęcie *techne* jest na tyle pojemne, że samodzielnie mogłoby być podstawą dla opisu przemian w rozwoju sztuki – dłuto zamieniło się w kamerę, kamera w komputer – *techne* pozostaje niezmiennie, za to zmienia się materia od fizycznej do elektronicznej.³²

²⁸ M. Ostrowicki, *Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektroniki*, Kraków 2006, s. 47.

²⁹ Tamże, s. 31.

³⁰ Tamże, s. 32-33.

³¹ Piotr Zawojski używa w stosunku do współczesnych artystów komputerowych określenia „medialni rzemieślnicy”. Zob. P. Zawojski, *Elektroniczne obrazoswiaty. Między sztuką a technologią*, Kielce 2000, s. 18.

³² M. Ostrowicki, *Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektroniki*, Kraków 2006, s. 150.

Nowopowstała techno-estetyka dopuszcza możliwość zapośredniczenia wartości estetycznych za pomocą urządzeń technicznych. Styczną pomiędzy ludzkim aparatem percepcji i możliwością działania oraz materiały danych komputerowych stanowi interfejs.

Interfejs jest źródłem interaktywnego odbioru, swoistą bramą dla doświadczenia estetycznego, początkiem rozwijania się lub powstawania w procesie interaktywnego rozwoju estetycznego. Interfejs zachowuje rolę kontekstu, ale dodatkowo skłania do interaktywności.³³

Nowe możliwości odbiorcze problematyzują status realnych odniesień; fizyczność o ile w ogóle ujawnia się w dziele, wydaje się elementem obcym, niepożądanym, przynależnym do innego obszaru ontologicznego.³⁴

O ile jednak sztuce dawno już przyznana została wolność wykraczania poza *mimesis*, o tyle w technice takiego przyzwolenia nie ma. Technika, która próbuje naśladować zastaną naturę, zdaje się być z nią w harmonii, natomiast technika kreująca coś nowego, coś co naturę przekracza, jawi się często – w swej inności wobec natury – jako jej zagrożenie, jako niebezpieczeństwo jej zniszczenia.³⁵

Mimo wszystko realności nie da się „uśmiercić” za pomocą jej obrazów i obie sfery bytowania mogą się uzupełniać i harmonijnie współistnieć.

To, co wirtualne, nie przeciwstawia się temu, co rzeczywiste, lecz jedynie temu, co aktualne. To, co wirtualne, posiada pełną realność jako wirtualne. [...] Wirtualność należałoby nawet definiować jako nieodłączną część przedmiotu rzeczywistego – jakby przedmiot tkwił jedną częścią w wirtualności i był w niej zanurzony niczym w wymiarze obiektywnym.³⁶

Warstwę filozoficzną pojęcia wirtualności tworzą płaszczyzny analizy ontologicznej, epistemologicznej, aksjologicznej i antropologicznej, które w miarę możliwości uwzględniają aspekt zarówno przedmiotowy (powstałe dzieła), jak i historyczny (uwzględniający ludzkie dążenia do urzeczywistnienia imaginacji). Filozofia służyłaby scaleniu podstaw pojęcia wirtualności.

³³ Tamże, s. 155.

³⁴ Zob. Tamże, s. 158-159.

³⁵ K. Pankowska, *Kultura – sztuka – edukacja w świecie zmian. Refleksje antropologiczno-pedagogiczne*, Warszawa 2013, s. 90-91.

³⁶ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 294, cyt. za: M. Ostrowicki, *Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektroniki*, Kraków 2006, s. 52.

W ujęciu filozoficznym istnieje jednak hipotetyczne założenie, że świat realny jest rodzajem symulacji, uzupełnianej przez kolejne, pochodzące z ludzkiej wyobraźni oraz twórczej inicjatywy.

Hiperrealność mogłaby być potraktowana jako efekt dążenia ludzkiej natury do tworzenia rzeczywistości doskonałej, humanistycznej, całkowicie przynależnej człowiekowi, różnej, np. uzupełniającej, ulepszającej lub podmieniającej niewystarczającą człowiekowi realność.³⁷

Rozważania nad istotą fenomenów kulturowych domagają się też przyjęcia jednej z wielu możliwych definicji terminu kultura. Tradycyjna antropologia opisuje ją jako zespół ustalonych wzorców, zwyczajów i wytworów kulturowych o szczególnie istotnej wartości. Nieco inaczej definiuje kulturę brytyjski medioznawca **John Fiske**, pisząc iż jest to „ciągły proces wytwarzania znaczeń z doświadczenia społecznego”.³⁸

Bieżące przemiany kulturowe doczekały się już wielu definicji i systematyk, ale niewiele z nich zostało ujęte tak trafnie i ponadczasowo, jak te które zawarto w książce „Język nowych mediów”. Definicje te mimo upływu blisko dwóch dekad od daty ukazania się tej pozycji, nieustannie pozostają aktualne i inspirujące dla kolejnych pokoleń badaczy i wizjonerów. Umieszczając nowe media w szerokiej perspektywie kulturowej,

Lev Manovich nie tylko wyłuszczył procesy, które je stopniowo kształtowały, ale zaskakująco trafnie przewidział kierunek ich dalszego rozwoju (co nie jest rzeczą łatwą w obliczu burzliwych przemian dotyczących wszystkich sfer ludzkiej aktywności).

Technologie digitalne coraz silniej oddziałują na współczesne standardy zachowań, które nazywane bywają kulturą informacyjną,³⁹ lub społeczeństwem informatycznym. Termin „społeczeństwo informacyjne” (*johoka shakai*) pochodzi z Japonii i jako pierwszy użył go **Tadao Umesamo** w artykule o teorii społeczeństwa opartego na „przemysłach informacyjnych”. Jego koncepcję rozwinął **Yoneji Masuda** w 1972 r. w rozprawie „Computopia”, a potem **Majin Tehranian** (*Dialektyka technologii i mitologii*, „Prezentacje”, 1986, nr 3), a nieco później Manuel Castells.⁴⁰

³⁷ M. Ostrowicki, *Wirtualne realis...*, dz. cyt., s. 43.

³⁸ J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. Katarzyna Sawicka, Kraków 2010, s. 1.

³⁹ Zob. L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryański, Warszawa 2006, s. 72.

⁴⁰ Zob. T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe: Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Warszawa 2006, s. 289; B. Wolek, *Kategoria odbiorcy „w sieci”. Internetowe linki jako potencjał kreacji nieskończonych przestrzeni wirtualnych* [w:] *Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2005, s. 476.

Sama informacja była dla ludzi podstawowa „od zawsze”; nie znamy społeczeństw nieinformatycznych, jednak dopiero dzięki wynalazkom i rozwojowi technologii telekomunikacyjnych informacja stała się wszechobecna, wszechdostępna i wszechmocna.⁴¹

Nowe warunki wymuszają na twórcach wykroczenie poza klasyczne rozwiązania oraz łączenie tradycyjnego spektaklu (audio)wizualnego z próbami stworzenia nieznaney dotychczas iluzji rzeczywistości, którą coraz to trudniej odróżnić od realnego świata.⁴²

Tak więc, z jednej strony mamy niewątpliwy zwrot ku doświadczeniu wirtualnemu, lecz z drugiej strony, towarzyszy temu rewalidacja zwyczajnego doświadczenia. Dla Welscha stajemy się nomadami wędrującymi tam i z powrotem między różnymi formami doświadczenia, pomiędzy dwiema krainami czarów: wirtualną i realną, która dopiero dzięki tej pierwszej stała się równie urokliwa.⁴³

Negroponte pisał o erze postinformatycznej, w której każda informacja jest określona i zindywidualizowana z myślą o konkretnym odbiorcy i jego osobistych preferencjach.⁴⁴

Audiowizja technopochodna aspiruje do miana paradygmatu kultury i zbliża swe parametry do aktywności świata (interaktywność, polisensoryczność), domaga się zatem oglądu w pełni oferowanych przez siebie relacji, kontekstów i potencji.⁴⁵

W drugiej połowie XX wieku rozwinęła się wśród nauk humanistycznych dyscyplina zwana „wiedza o kulturze”.⁴⁶ Rozszerzono w niej definicję samej kultury, uznając za jej przejaw nie tylko arcydzieła sztuki wysokiej, ale także codzienne znaczenia

⁴¹ T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe: Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Warszawa 2006, s. 291.

⁴² Za pierwsze środowisko immersyjno-interaktywne mające stanowić swoisty „teatr *virtual reality*” uważane jest AVIE (*Advanced Visualisation and Interaction Reality*). „Transmedialny wymiar AVIE wyraża się w mariażu szeregu wynalazków związanych z technologiami rejestracji obrazów, wizualizacji oraz nowych sposobów projekcji, które w radykalny sposób przeformułują iluzyjne formy tworzenia reprezentacji rzeczywistości.” P. Zawojski, *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów*, Warszawa 2012, s. 212.

⁴³ M. Sułkowska, *Fenomenologia światów wirtualnych [w:] Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2005, s. 106.

⁴⁴ N. Negroponte, *Cyfrowe życie: Jak się odnaleźć w świecie komputerów*, tłum. M. Łakomy, Warszawa 1997, s. 135.

⁴⁵ K. Banaszkiwicz, *Audiowizualność i mimetyki przestrzeni*, Warszawa 2011, s. 60.

⁴⁶ „Wiedza o kulturze wyłoniła się wskutek stosowania metod analizy literackiej do innych zjawisk kulturowych”. Artefakty kultury traktuje nie tyle jako obiekty, które należy w jakiś sposób sklasyfikować, ale jako »teksty«, które należy odczytać.” J. Culler, *Teoria literatury*, Warszawa 1998, s. 59.

i popularne praktyki⁴⁷ oraz społeczny wpływ nowych technologii.⁴⁸ W tej sytuacji proces algorytmiczny staje się złożonym systemem, służącym zarówno do fabrykacji, wizualizacji, reprezentacji, symulacji, parametryzacji jak i transformacji wygenerowanych obiektów. Wymaga on również od swoich twórców i użytkowników interdyscyplinarnych kompetencji, jako kolejna manifestacja ruchu tzw. trzeciej kultury.⁴⁹

Koncepcja rozwarstwienia się kultury, sformułowana przez **Charlesa Percy'ego Snowa** zakładała, że humaniści nawiążą współpracę z inżynierami, zaś pomostem między tymi dziedzinami i przestrzenią ich wzajemnego dialogu zarazem stanie się sztuka.⁵⁰

Dziś nie istnieje żaden kanon akceptowanych koncepcji naukowych. Moc trzeciej kultury leży właśnie w tolerancji dla sprzecznych poglądów i przyjmowaniu wszelkich nowości poważnie dopóki nie okażą się nieprawdziwe. [...] Z rolą elity intelektualnej łączy się kwestia przekazywania myśli i wiedzy. Intelektualiści nie mogą ograniczać się wyłącznie do gromadzenia wiedzy, ich zadanie polega również na kształtowaniu poglądów pokolenia, do którego należą.⁵¹

Współczesną ideę trzeciej kultury, nazwanej przez **Johna Brockmana** Nowym Renesansem,⁵² a polegającą na krzyżowaniu się sztuki, nauki i technologii znakomicie ilustruje publikacja **Stephena Wilsona**,⁵³ w której wymienia blisko osiemdziesiąt różnych dziedzin wykorzystywanych przez artystów. Wśród nich jest m.in. biologia, mikrobiologia, medycyna, ekologia, fizyka, nanotechnologia, geologia, astronomia, kosmologia, matematyka, kinetyka, genetyka czy telekomunikacja czy zarządzanie bazami danych.⁵⁴

⁴⁷ Podwaliny pod nowe spojrzenie na praktyki dnia codziennego położyły wydane w 1957 r. *Mitologie* Rolanda Barthesa: „Barthes interesował się przede wszystkim demystyfikacją zjawisk uznawanych w danej kulturze za naturalne, ukazując, że w istocie są one historycznie uwarunkowanymi konstrukcjami. Analizując praktyki kulturowe, Barthes wskazywał leżące u ich podstaw konwencje i wynikające z nich implikacje natury społecznej.” J. Culler, *Teoria literatury*, Warszawa 1998, s. 56.

⁴⁸ Jonathan Culler określa tę specyficzną dziedzinę nauki, jako teorię „działań znaczeniowców”, polegających na wytwarzaniu i przedstawianiu doświadczeń, konstruowaniu i przekazywaniu znaczeń, a także ludzkich i zbiorowych tożsamości i reprezentacji antropomorficznych podmiotów. J. Culler, *Teoria literatury*, Warszawa 1998, s. 54-55.

⁴⁹ P. Zawojski, *Trzecia kultura a cyberkultura*, <http://zawojski.com/2008/11/05/trzecia-kultura-a-cyberkultura> [dostęp: 03.05.2019].

⁵⁰ Zob. *Trzecia kultura*, red. J. Brockman, tłum. J. i M. Jannaszowie i in., „Nauka u progu trzeciego tysiąclecia” t. VI, Warszawa 1996, s. 16.

⁵¹ Tamże, s. 18.

⁵² Zob.: *Nowy renesans: Granice nauki*, red. J. Brockman, tłum. P.J. Szwejcer, A. Eichler, Warszawa 2005.

⁵³ Zob.: S. Wilson, *Information Arts: Intersection of Art, Science and Technology*, London 2002.

⁵⁴ Zob.: P. Zawojski, *Nauka i sztuka w wieku technologii cyfrowych. Bezpieczne związki* [w:] *Digitalne dotknięcia: Teoria w praktyce / Praktyka w teorii*, red. P. Zawojski, Szczecin 2010, s. 32

Nauka i sztuka odwołując się do technologii budują już nie tylko pomosty między sobą, ale tworzą wspólne projekty, w których to, co estetyczne przenika się z tym, co epistemiczne. Artyści łączą w swojej twórczości praktykę artystyczną z praktyką poznawczą, oba te porządki krzyżują się ze sobą, wzajemnie przenikają i uzupełniają.⁵⁵

Przedmiotem sporu stała się ponownie kategoria dyskursu⁵⁶ jako podstawowe narzędzie analizy rzeczywistości społecznej. Klasyczne rozumienie pola dyskursywnego ufundowane jest na ambicji stworzenia jednolitego naukowego wyjaśnienia, jako odpowiedzi na pytania o człowieka lub całe społeczeństwo. Nauka uprawia wówczas odnoszący się do jej własnego statusu filozoficzny dyskurs uprawomocniający.⁵⁷

Idea autorytatywnego centrum została podważona i w tym samym momencie wszystko stało się dyskursem: każda dotychczas marginalizowana mniejsza opowieść, mikronarracja partykularna, lokalna, kontekstualna. Rozum pogodzony z wielością i różnorodnością **Wolfgang Welsch** nazywa transwersalnym,⁵⁸ czyli przebiegającym niejako w poprzek granic narodowych, językowych, rodzinnych. Ponowoczesność to jego zdaniem epoka zakorzeniona w nieusuwalności różnicy w wielu licznych próbach konceptualizacji rzeczywistości oraz afirmująca tym samym rozproszenie, nieciągłość, cząstkowość poznania, dopuszczająca mnogość równoprawnych głosów. Dosadnie komentuje tę sytuację **Zygmunt Bauman** w duchu Foucaultowskiej koncepcji wiedzy/władzy:

Jeśli ktoś poucza innych w przekonaniu, że posiadał prawdę, to zapewne chodzi mu o władzę. Wbrew pozorom prawda nie jest elementem dyskursu filozoficznego, ale elementem dyskursu dominacji, władzy. A »prawda obiektywna« jest już wręcz dążeniem do monopolu. Pojęcie prawdy obiektywnej zakłada, że liczba błędów jest nieskończona, a prawda zawsze jedna.⁵⁹

Paradoksalnie według **Foucaulta** dyskurs (w tym naukowy) jest tym co od prawdy nas oddziela, ale zarazem pośredniczy w dostępie do niej: dyskurs dystrybuuje wiedzę. Z tego względu również dostęp do wiedzy na temat tradycji jest nam dany poprzez obcowanie z tekstami tradycji, z dyskursem poza który nie jesteśmy w stanie wykroczyć.

⁵⁵ Tamże, s. 37.

⁵⁶ Pojęcie to pojawi się w niniejszej pracy jeszcze wielokrotnie i w różnych kontekstach.

⁵⁷ Zob.: J. Marzec, *Dyskurs, tekst, narracja: Szkice o kulturze ponowoczesnej*, Kraków 2002, s. 39.

⁵⁸ Zob. W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, Warszawa 1998, s. 89.

⁵⁹ Z. Baumann, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, Warszawa 1994, s. 274.

Postępująca pluralizacja kultury oraz współczesny wielogłos dyskursów i nakładających się na siebie odmiennych narracji zostały określone mianem transgresji.

Transgresja to słowo klucz, służące na terenie nauk o kulturze do oznaczania i określania zjawisk wymykających się istniejącym i stosowanym teoriom antropologicznym. Przeniesione na grunt antropologii i kulturoznawstwa z obszaru psychologii, bywa wykorzystywane w różnych kontekstach do opisu i wyjaśniania dynamiki przemian kulturowych.⁶⁰

Termin ten zaczerpnięto z psychologii, gdzie oznaczał on ludzki imperatyw podejmowania wyzwań, pokonywania barier oraz przekraczania granic. Jako cecha gatunkowa przyczynił się niewątpliwie do rozwoju cywilizacji i ukształtowania się kultury w jej obecnej postaci. Coraz częściej właściwością naszych czasów jest psychokulturowość, czyli obecność zjawisk o podwójnym statusie ontologicznym: kulturowym i psychologicznym.

Kultura została dziś sprowadzona do pola psychologicznych wyborów, preferencji i ekspresji jednostki, a w gruncie rzeczy do sfery indywidualności psychicznej. Następuje zjawisko indywidualizacji i subiektywizacji kultury. Dlatego nauki o kulturze dadzą się współcześnie zredukować do nauk o człowieku i wcale nie jest to przejaw psychologizmu.⁶¹

W kontekście relacji psychokulturowej człowieka z otaczającą go rzeczywistością transgresja działa dwukierunkowo. Z jednej strony wpływa na kształt świata społecznego, z drugiej zaś stawia człowieka przed koniecznością dokonania wyboru jednego z wielu dostępnych skryptów kulturowych.

Jeśli zaś chodzi o przestrzeń publiczną, zjawisko to najlepiej usytuować można na pograniczach różnych systemów kulturowych (małych i wielkich, lokalnych i globalnych). Ulokowane jest w różnych wymiarach i sferach kultury symbolicznej, poczynając od sztuki i nauki, a skończywszy na religii i polityce. Szczególnym obszarem obecności transgresji jest globalna sieć, gdzie następuje przesunięcie i rozszerzenie obszarów podlegających stałej fluktuacji. Jest również wkomponowana w relacje międzykulturowe, jako jeden z mechanizmów kształtujących społeczeństwa wielokulturowe.

Zjawiska transgresji, kojarzone z takimi procesami jak transkulturowanie, hybrydyzacja, synkretyzacja czy kontestacja, rodzą wiele światopoglądowych oraz

⁶⁰ *Transgresja w kulturze*, red. T. Paleczny, J. Talewicz-Kwiatkowska, Kraków 2014, s. 7.

⁶¹ J. Kociuba, *Psychiczne czy kulturowe? Psychologiczny język opisu współczesnej kultury* [w:] *Transgresja w kulturze*, red. T. Paleczny, J. Talewicz-Kwiatkowska, Kraków 2014, s. 57.

teoretycznych kontrowersji. Bywają dyskutowane i stanowią podstawę debaty naukowej lub politycznej, rodzą skrajne emocje i podziały ideologiczne.⁶²

Transgresyjność nie jest jednak immanentną cechą kultury lecz stanowi konsekwencję jej rozwoju, następstwo wyłaniania się nowych form ekspresji, przełamywania tematów tabu, tworząc tym samym kontrapunkt dla tradycyjnych, utrwalonych systemów aksjonormatywnych. W ten sposób może stanowić wyzwanie dla istniejących wartości i kwestionować panujący, utrwalony (lub narzucony) ład. Towarzyszy temu przesuwanie granic tolerancji dla dopuszczalnych form ekspresji, rozszerzanie przestrzeni innowacyjności, ale również podważania, naruszania i kwestionowania wszelkich norm czy autorytetów. Sytuacja ta stwarza okazję do podjęcia debaty na różnych polach, negocjowania znaczeń, obrony istniejących paradygmatów, ale też ich reinterpretacji. Dzięki niej mogło dojść do odkrywania nowych zjawisk czy panujących zależności, tworzenia teorii, modeli opisu i wyjaśniania otaczającej nas rzeczywistości. Można zatem przyjąć, że cała działalność naukowa ma charakter transgresyjny, choć oczywiście nie każdy akt twórczego wysiłku prowadzi do jednoznacznie pozytywnych konsekwencji, tak jak nie każdy bywa wcielany w życie, czy realizowany w praktyce społecznej lub artystycznej.⁶³

Transgresja stanowi wreszcie obszar wykluczenia i ekwiwalent takich pojęć jak transgraniczny, nomadyczny, pluralistyczny, zmienny, płynny, nonkonformistyczny, kontestacyjny, transkulturowy, interkulturowy, a więc domeny wszelkich mniejszości narodowych, subkultur (czy wręcz „antykultur”) oraz nowych ruchów społecznych.

Z tego względu współczesne dyskursy naukowe są coraz częściej takie jak sama natura rzeczywistości społecznej: pełne sprzeczności, antynomii, niekonsekwencji, indywidualistyczne, relatywistyczne, niejednoznaczne, wielokontekstowe. Żaden spośród dotychczas uprawianych modeli nauki nie jest wystarczający a refleksja naukowa coraz częściej przyjmuje formę metarefleksji lub gorzkiej antyrefleksji.

Również paradygmat reprezentacji wizualnej ulegał licznym przemianom, modyfikując kierunek swego rozwoju. Pierwszym przełomem było upowszechnienie się

⁶² *Transgresja w kulturze*, red. T. Paleczny, J. Talewicz-Kwiatkowska, Kraków 2014, s. 7.

⁶³ „Wiele z tych kulturowych konsekwencji transgresji intelektualnej pozostaje zamkniętych w umysłach czy – metaforycznie rzecz ujmując – „szufladach” swoich twórców, inne rozprzestrzeniają się błyskawicznie, wkracząc do sfery kultury popularnej. Transgresja intelektualna, twórcza jest motorem postępu i rozwoju kulturowego, nawet gdy bywa awangardowa, nieakceptowana w pierwszej, negatywnej reakcji systemu społecznego.” T. Paleczny, *Transgresja jako następstwo kontaktu kulturowego* [w:] *Transgresja w kulturze*, red. T. Paleczny, J. Talewicz-Kwiatkowska, Kraków 2014, s. 9.

fotografii, następnie kino uzupełniło domenę obrazów technicznych o wymiar ruchu. Był to początek nieustannie postępującej mechanizacji technik twórczych, samego dzieła sztuki oraz wyobraźni artystycznej.

Wreszcie komputer i technologie cyfrowe ostatecznie przeobraziły świat sztuki, pogłębiając i intensyfikując wszystkie wskazane dotąd procesy i właściwości sfery artystycznej oraz poszerzając je z jednej strony o praktykę i o teorię interaktywności, a z drugiej – o perspektywę sieciową, realizowaną najpełniej w cyberprzestrzeni internetu.⁶⁴

Mimo wszystko warto mieć na uwadze, że nie wszystko co jest sztuką jest zarazem mediami audiowizualnymi i odwrotnie, choć zarówno obiekty techniczne, jak obiekty estetyczne zapośredniczają ludzkie doświadczenia i jego obcowanie z otaczającym go światem. **Maryla Hopfinger** wskazuje, że psychofizjologiczne mechanizmy, w które wyposażony jest każdy człowiek, jego doświadczenie audiowizualne jest zwykłym trybem kontaktu ze światem jaki go otacza,⁶⁵ zaś **Barbara Kita** pisze, że nasza percepcja przyzwyczajają nas do oglądania świata zmediatyzowanego.⁶⁶

1.1 Technologie cyfrowe jako nowy obszar kultury

Cyfryzacja oznacza dla współczesnego człowieka nie tylko postęp technologiczny, ale również odejście od fragmentaryzacji i linearności procesów operacyjnych oraz tak pożądaną w dzisiejszych czasach natychmiastowość.⁶⁷ Na tym zresztą oparta jest istota „mass-mediów”, w której chodzi nie tyle o liczbę odbiorów danego przekazu, ale o jednoczesność odbioru tego samego komunikatu.⁶⁸

Rozmyciu uległo rozróżnienie pomiędzy konsumentem a producentem określonych treści. Dzięki dematerializacji potencjalnych dóbr i sprowadzeniu ich do abstrakcyjnego poziomu informacji, technicznie zaś do impulsów elektromagnetycznych, udało się nam zbliżyć do prędkości światła. To właśnie owa natychmiastowość pozwala nam łatwo dostrzec i analizować wynikające z niej procesy.

Energia i produkcja wykazują obecnie tendencję do łączenia się z informacją i edukacją. Marketing i konsumpcja z kolei zlewają się w jedno z nauką,

⁶⁴ R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna: Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu...*, s. 267.

⁶⁵ Zob. M. Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne: O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa, s. 10.

⁶⁶ Zob. B. Kita, *Między przestrzeniami: O kulturze nowych mediów*, Kraków 2003, s. 24.

⁶⁷ Zob. K. Pankowska, *Kultura – sztuka – edukacja w świecie zmian... dz. cyt.* s. 145.

⁶⁸ Zob. M. McLuhan, *Zrozumieć media: Przedłużenie człowieka*, tłum. N. Szczucka, Warszawa 2004, s. 443.

oświecaniem ludzi i poborem informacji. Wszystko to stanowi część elektrycznej *implozji*, która następuje po wielu wiekach [industrialnej]*eksplozji* i coraz większej specjalizacji.⁶⁹

To obsesyjne pragnienie spacji („porcjowania”) nienaruszalnej ciągłości linii czasowej doprowadziło ludzkość do sformułowania teoretycznego modelu femtosekundy – milionowej części nanosekundy, które są najkrótszymi znanymi nauce jednostkami czasu. W czasie jednej femtosekundy samolot odrzutowy pokonuje dystans krótszy niż rozmiary przeciętnego atomu. Komputery są definiowane przez prędkość i zależą od niej bardziej niż jakikolwiek poprzedzający je ludzki wynalazek.

Okrawanie minut, sekund i setnych części sekund stało się obsesją w niemal wszystkich warstwach społeczeństwa. [...] Ludzkość wybrała prędkość i żyje z prędkości – w większym stopniu, niż na ogół skłonna jest przyznać. Zdolność do szybkiej pracy i szybkiej zabawy daje nam poczucie mocy.⁷⁰

Nicholas Negroponte w wydanej na przełomie wieków książce „Cyfrowe życie: Jak się odnaleźć w świecie komputerów” pisał, że „zamieniliśmy atomy na bity”,⁷¹ co jest oczywiście zbyt dużym uproszczeniem, ale z perspektywy humanisty sugestywnie ilustruje skalę obecnych przemian.

Teoretyczne podstawy bit otrzymał w XVII wieku dzięki matematykowi **Wilhelmowi Leibnizowi**. Dokonał on decydującego przełomu w myśleniu polegającym na zredukowaniu teorii rzeczy do teorii znaków. Leibniz pokazał, że za pomocą dwóch cyfr można przedstawić wszystkie możliwe liczby i że dzięki temu można wszystko obliczyć mechanicznie – dokonać obliczeń, które później mogą wykonywać maszyny.⁷²

Wynaleziony przez Leibniza system dwójkowy, korzystający (w odróżnieniu od używanego przez nas systemu dziesiętnego) wyłącznie z dwóch cyfr – zer i jedynek – został praktycznie wykorzystany dopiero w XX wieku wraz z wynalezieniem komputerów i obsługiwanych przez nie binarnych algorytmów.

⁶⁹ Tamże, s. 445.

⁷⁰ J. Gleick, *Szybciej*, tłum. J. Bieroń, Poznań 2003, s. 21.

⁷¹ N. Negroponte, *Cyfrowe życie: Jak się odnaleźć w świecie komputerów*, tłum. M. Łakomy, Warszawa 1997, s. 13-15.

⁷² Ł. Mierzejewski, *Byt sztuki w bicie informacji: Analogowe spojrzenie na cyfrową sztukę [w:] Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2005, s. 224.

Pojęcie hipertekstu pojawiło się po raz pierwszy w 1965 r., zaproponowane wówczas przez **Teodora H. Nelsona**, aby określić system organizacji danych składających się z niezależnych od siebie, niepodzielnych bloków tekstu (nazwanych leksjami), połączonych specjalnymi odnośnikami (hiperłączami). Nieodwracalnie zmienił się tym samym charakter przekazywania i odbioru szeroko pojętych informacji.

Hipertekst cechuje nielinearność i niestrukturalność układu leksji, co oznacza, że nie występuje w nim żadna, uprzednia wobec przebiegu nawigacji, zdefiniowana kolejność doświadczania leksji, a jego porządek zależy wyłącznie od decyzji użytkownika.⁷³

Hipertekstowy labirynt oferujący możliwość nawigowania pomiędzy pewnymi leksjami z zasady jest niepodatny na jakiegokolwiek modyfikacje. Dopiero sformułowana przez **Gillesa Deleuze'a i Felixa Guattariego** koncepcja kłacza (ang. *rhizome*) otwiera się na działania kreacyjne użytkowników danego systemu, tworzących nowy rodzaj przekazu, zwany cybertekstem.

Kategoria [kłacza] została stworzona w celu konceptualizacji złożonych fenomenów heterogenicznych, niehierarchicznych, acentrycznych, pozbawionych początku i końca, ale za to wyposażonych w otoczenie, nie dających się sprowadzić ani do jedności, ani do wielorakości, nietworzonych z jednostek, ale z wymiarów bądź ruchomych kierunków, nomadycznych, a nie historycznych.⁷⁴

Wszystkie powyższe czynniki stworzyły opcjonalne warunki dla zrealizowania idei przestrzeni wirtualnej. Owa wirtualność stanowi termin pierwotnie ontologiczny; u **Arystotelesa** „wirtualny” oznaczało tyle co „potencjalny”. Tę relację uwypuklił i zdynamizował św. Tomasz, stosując oba terminy synonimicznie. **Michał Anioł** podkreślał, że rzeźbiąc nie tyle kreuje swoje dzieło, ile uwalnia figurę wirtualnie tkwiącą w marmurze. Z kolei **Gottfried Wilhelm Leibniz** płynnie przenosi perspektywę z ontologii do epistemologii, określając idee „naturalnymi wirtualnościami”.⁷⁵ Dla **Immanuela Kanta** z kolei to co wirtualne nie jest pierwotną wersją tego co realne, lecz raczej jego odpowiednikiem na innym poziomie semiotycznym.

⁷³ R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna: Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010, s. 241.

⁷⁴ Tamże, s. 247.

⁷⁵ Zob. M. Sułkowska, *Fenomenologia światów wirtualnych [w:] Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2005, s. 102-103.

Wobec tych różnic znaczeniowych **Mariola Sulowska** stwierdza, że zagadnienie wirtualności można roztrząsać w trzech ujęciach, gdyż w każdej z nich nabiera nieco innego sensu. Wyróżnia ona użycie:

- techniczne (gdzie nie odnajdujemy żadnych większych różnic między wirtualnym a realnym),
- internetowe (gdzie wirtualne jest po prostu kolejną wersją realnego),
- środowiskowe (gdzie mówi się, że to co wirtualne może w przyszłości zdominować to co realne).⁷⁶

Według **Wolfganga Welscha** wszelkie nieporozumienia związane z oceną procesu wirtualizacji wynikają z pomieszania tych trzech terminologicznych zakresów.

Mimo technicznego charakteru mediów cyfrowych, refleksja nad ich społecznym oddziaływaniem pozostaje w gestii kulturoznawców, antropologów, medioznawców i socjologów. Taka metaanaliza pozwala nam dostrzec skomplikowane sieci wzajemnych współzależności nie tylko na poziomie użyteczności danych form, ale przede wszystkim ich powiązania z tkanką społeczną.

Obiekty nowych mediów to obiekty kulturowe, zatem każdy obiekt nowych mediów, [...] przedstawia, a także pomaga odtworzyć jeden z zewnętrznych referentów – istniejący fizycznie przedmiot, informacje historyczne zawarte w innych dokumentach, systemy kategorii wykorzystywanych obecnie przez kulturę w całości lub przez konkretne grupy społeczne.⁷⁷

Lev Manovich dopatruje się też w nowych mediach paraleli do ogólnoludzkich systemów wartościowania, przejawiających się w interfejsach komputerowych i sposobie organizacji danych elektronicznych. Chodzi mianowicie o hierarchiczny system plików (mechanizm współzależności zbiorów danych) oraz „płaską” i niehierarchiczną sieć hiperłączy (kompleks równorzędnych plików i wzajemnych odsyłaczy).

Za kluczowe wyznaczniki nowych mediów na poziomie ich budowy i zasad funkcjonowania **Manovich** uznał pięć cech konstytutywnych, a jest to: reprezentacja numeryczna,⁷⁸ modularność,⁷⁹ automatyzacja,⁸⁰ wariacyjność⁸¹ oraz transkodowanie.⁸²

⁷⁶ Tamże.

⁷⁷ L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryański, Warszawa 2006, s. 75.

⁷⁸ „Wszystkie obiekty nowych mediów bez względu na to, czy utworzone od podstaw na komputerze, czy skonwertowane ze źródeł analogowych są liczbami zapisanymi w postaci cyfrowej. [...] Przekształcenie danych ciągłych na postać liczbową nazywa się cyfryzacją lub digitalizacją.” L. Manovich, *Język...*, s. 92.

Dla użytkowników tych mediów są one synonimem swobodnego dostępu do danych, które można kopiować bez straty jakości oraz ich interaktywności o niespotykanej nigdy dotąd skali (włączając w to możliwość przekształcania treści już dostępnych w sieci oraz tworzenia i udostępniania własnych).

Wszechobecna digitalizacja, czyli opcja cyfrowego zapisu unikatowych obiektów podlegających dotychczas wyłącznie tradycyjnym analogowym formom rejestracji, doprowadziła do wyłonienia się na skalę globalną zjawiska konwergencji, czyli zatarcia granic między poszczególnymi mediami. **Henry Jenkins** w swojej książce pod wiele mówiącym tytułem „Kultura konwergencji” pisze:

Konwergencja reprezentuje raczej zmianę kulturową [niż ściśle technologiczną], polegającą na zachęcaniu konsumentów do wyszukiwania nowych informacji i tworzenia połączeń pomiędzy treściami rozproszonymi w różnych środkach przekazu.⁸³

Nowe media zdają się łączyć niektóre aspekty kultury tradycyjnej (oraz tzw. wysokiej) ze współczesną kulturą popularną. Obie odmiany kultury odróżnia stosunek do przeszłości. O ile dawne kultury miały charakter kumulatywny i akcentowały swój wymiar historyczny (skupiony na zachowaniu ciągłości przekazu międzypokoleniowego), o tyle kultura popularna jest wyraźnie ahistoryczna. Nie wymagając od swojego odbiorcy znajomości określonych kodów kulturowych, aspiruje do miana uniwersalnego etosu dostępnego egalitarnie dla wszystkich zainteresowanych.

Kultura popularna operuje prostotą formy. Operuje niekiedy wręcz gotowymi modułami, kalkami i kodami znaczeniowymi, które odpowiednio zestawione w wybranych konfiguracjach tworzą własne znaczenia.⁸⁴

⁷⁹ „Zasadę tę można by nazwać «fraktalną strukturą nowych mediów». Tak jak fraktale, których struktura nie zmienia się bez względu na skalę, obiekty nowych mediów zachowują swą modułarną budowę.” Tamże, s. 95.

⁸⁰ „Postać liczbowa i modularność nowych mediów umożliwiają zautomatyzowanie wielu czynności związanych z ich tworzeniem, obróbką i udostępnianiem.” Tamże, s. 97.

⁸¹ „Obiekt nowych mediów nie jest czymś ustalonym raz na zawsze, ale raczej czymś, co istnieje w wielu odmiennych od siebie wersjach, których liczba może być teoretycznie nieskończona.” Tamże, s. 102.

⁸² „Ponieważ nowe media są tworzone na komputerze, rozpowszechniane przez komputery, zapisywane i archiwizowane na komputerach, można przypuszczać, że logika komputerowa [społeczeństwa postindustrialnego] wpłynie w znacznym stopniu na tradycyjną logikę kulturową.” Tamże, s. 115.

⁸³ H. Jenkins, *Kultura konwergencji: Zderzenie starych i nowych mediów*, Warszawa 2007, s. 9.

⁸⁴ K. Pankowska, *Kultura – sztuka – edukacja w świecie zmian. Refleksje antropologiczno-pedagogiczne*, Warszawa 2013, s. 24.

Teoretycy postulują, że takie przemiany wiązać się mogą z erozją kanonu jako zespołu wartości i idei przewodnich, charakterystycznych dla danego kręgu kulturowego. Ich oponenti przekonują, że każdy kanon – o ile ma pełnić ważne i inspirujące funkcje – musi być otwarty na wszelkie przewartościowania i zmiany.⁸⁵ Płynna jest wreszcie sama granica pomiędzy sztuką elitarną a masową, zaś z perspektywy historycznej rzecz ujmując, wiele zjawisk należących do obecnego kanonu sztuki wysokiej zaczynało się z poziomu sztuki wręcz jarmarcznej. Czymże jest wobec tego sam kanon?

Według Jerzego Jarzębskiego kanon najczęściej postrzegany jako stały, trwały gmach kultury, w którym człowiek czuje się bezpiecznie, a który powstaje na drodze międzypokoleniowego przekazu ważnych, trwałych treści i wartości.⁸⁶

Czy jednak tak rozumiany kanon nie staje się dziś obiektem zabytkowym, do którego wkraczają jedynie sentymentalni koneserzy, podczas gdy szersze grono odbiorców szuka innej formy rozrywki? Kanon jako „gmach” przegrywa dziś z inną wizją – skupioną wokół metafory olbrzymiego... supermarketu.

Klasyczny kanon zastępuje tym samym mozaiką funkcjonujących w różnych społeczno-rynkowych realiach treści, o zróżnicowanej jakości i statusie. Należy w tym miejscu zaznaczyć, że kanon stanowi strukturę, która jest otwarta na różne modyfikacje i zmiany, choć z drugiej strony jest on tym, co otrzymujemy od naszych przodków oraz tym co sami chcemy przekazać naszym potomkom. Kanon to pamięć i to co chcemy aby zostało zapamiętane.

Kanon kulturowy jako zbiór ważnych, społecznie przyjętych wartości funduje poczucie wspólnoty danej zbiorowości. Gwarantuje grupową identyfikację, opartą na znajomości tych samych treści (tekstów, obrazów, dzieł, idei) i wynikających z nich wartości. To właśnie sfera aksjologiczna ma owe niezwykle wartości formowania wspólnoty.⁸⁷

Konstituująca się na naszych oczach kultura uczestnictwa pozostaje nadal w zdecydowanej sprzeczności z dotychczasowymi przekonaniem o pasywnej postawie odbiorców komunikatów medialnych (zwłaszcza w mediach masowego przekazu).⁸⁸

⁸⁵ Tamże, s. 30-31.

⁸⁶ Tamże, s. 59, Zob. J. Jarzębski, *Metamorfozy kanonu*, „Znak” 1994, nr 470, s. 12.

⁸⁷ Tamże, s. 62.

⁸⁸ Podstawowe różnice pomiędzy „pasywnymi starymi mediami” a „interaktywnymi nowymi mediami” nakreślił w swojej wydanej w 1995 r. książce pt. „Cyfrowe życie” – Nicholas Negroponte. Autor książki przewidywał w niej m.in. upadek sieci telewizyjnych na korzyść nowych zjawisk medialnych, takich jak

Można powiedzieć raczej, że każdy z członków globalnej społeczności tworzy teraz własną mitologię. Czyni to przez całe swoje życie z wybranych fragmentów dostępnego mu strumienia przekazu medialnego, który pomaga nadawać sens jego codzienności.

1.1.1 Redefinicja pojęcia mediów: narodziny multimediów

Chronologicznie jednym z pierwszych teoretyków współczesnych mediów był kanadyjski ekonomista – **Harold Innis**. To jemu przypisuje się twierdzenie, że media możemy podzielić na pokonujące albo przestrzeń, albo czas – dzięki nim możliwe staje się bowiem komunikowanie się na odległość (np. telegraf), w czasie (np. hieroglify) albo jednocześnie w czasie i przestrzeni (np. książki i prasa drukowana).⁸⁹

Jego uczeń, **Marshall McLuhan**, zauważył, że w XIX i XX wieku tak rzeczywiście było – technologie medialne pokonywały albo czas (np. fotografia), albo przestrzeń (np. telefon). Tymczasem współczesne tzw. „nowe nowe media” podporządkowują sobie jednocześnie obie te domeny, oferując tym samym zupełnie nowe możliwości.

Jest to związane z prędkością (przemierzania przestrzeni) oraz dostępnością (w czasie) każdej informacji publikowanej w sieci. Jednak to właśnie YouTube jest medium, które *par excellence* podporządkowuje sobie zarówno czas, jak i przestrzeń.⁹⁰

McLuhan, okrzyknięty w latach 60. XX wieku „prorokiem nowych mediów” pod wieloma względami się pomylił. Jego flagowe hasło „*The medium is the message*” (ang. „Przekaznik jest przekazem”) okazało się nadmiernym uproszczeniem.

Filozof pomylił się również wieszcząc koniec druku i narodziny „globalnej wioski”. Były to jednak pomyłki na tyle inspirujące, że do dziś McLuhan bywa cytowany jako swego rodzaju autorytet.⁹¹ Nie bez znaczenia pozostaje także wpływ, jaki wywarł na kierunek rozwoju **Waltera Jacksona Onga**, stanowiąc ogniwo łączące go z myślą swego własnego mentora – **Harolda Innisa**. Pod wieloma względami wyprzedził on też własne czasy, choć nie mógł wówczas zdawać sobie z tego sprawy,⁹² a jego teorie dotyczące mediów i komunikacji dopiero dziś mogą znaleźć zastosowanie.

spersonalizowane media „na żądanie” (*life streaming, on-demand streaming*). Zob. N. Negroponte, *Cyfrowe życie*, tłum. M. Łakomego, Warszawa 1997, s. 48.

⁸⁹ P. Levinson, *Nowe nowe media*, tłum. M. Zawadzka, Kraków 2010, s. 119.

⁹⁰ Tamże.

⁹¹ Zob. A. Mencwel, *Wyobrażenia antropologiczne: Próby i studia*, Warszawa 2006, s. 358.

⁹² „Marshall McLuhan zmarł ostatniego dnia 1980 roku – całe lata przed narodzinami mikroblogowania i blogowania, kilka lat przed nadejściem e-maila i ponad dziesięć lat przed pojawieniem się łatwego dostępu

Zapośredniczenie jest nieodłącznym elementem każdej komunikacji i każda z nich zakłada istnienie niematerialnego znaku i jego materialnego nośnika.⁹³ Pojęcie medium jako czynnika zapośredniczającego wywodzi się z szeroko rozumianych praktyk komunikacyjnych, gdzie sztuka stanowi zaledwie niewielki wycinek całego spektrum.

Media są zarówno produktem, jak i odbiciem historii własnego społeczeństwa i odgrywają w nim poważną rolę. Mimo podobieństw między społeczeństwami, media są z pochodzenia, praktyk i konwencji instytucjami narodowymi i ulegają presjom politycznym oraz społecznym oczekiwaniom ich audytoriów.⁹⁴

Nie mniej problematyczne wydaje się określenie cech konstytutywnych nowych mediów i odróżnienie ich od tych opisywanych przedimkiem „stare”, „tradycyjne” lub „analogowe”. Przedmiotem sporu pozostaje zakwalifikowanie zwłaszcza fotografii i filmu, które często bywają usytuowane w obszarze tzw. dyscyplin granicznych.⁹⁵

Ewolucja mediów nieuchronnie związana jest z zanikaniem jednych i wyłanianiem się innych, nowych i udoskonalonych systemów przekazu. Prognozy o „śmierci starych mediów” okazują się jednak nie do końca prawdziwe; jak pisze **Henry Jenkins** stare media nigdy nie „umierają”, a nawet niekoniecznie zanikają. Do lamusa przechodzą jedynie narzędzia (emisji, przekazu i odbioru), które stają się w pewnym momencie bezużyteczne (najczęściej w chwili pojawienia się ich własnych następców).

Pojęcia intermediów i multimediów pojawiły się w refleksji nad współczesną sztuką mniej więcej w tym samym czasie, Oba pojęcia powstały na gruncie teorii sztuki w nawiązaniu do tradycyjnych przejawów mediów mieszanych (ang. *mixed media*).

do sieci. Jednak *tweetował* on, czy inaczej mikroblogował, w jednej ze swoich najbardziej znanych prac *Galaktyce Gutenberga* (1962), której rozdziały noszą na przykład takie tytuły: «Schizofrenia może być nieuchronnym skutkiem piśmienności» [...]. W jego książce znajduje się aż 107 takich «*tweetów*».” P. Levinson, *Nowe nowe media*, tłum. M. Zawadzka, Kraków 2010, s. 219.

⁹³ „Materia pojmowana jest jako pojęcie ontologiczne, całościowo dotyczy świata człowieka i posiada historyczno-filozoficzną konotację. Medium, posiadając bardziej niż materia znaczenie abstrakcyjne, jest bliższe kategorii estetycznej, związane jest z obszarem sztuki jako domeną działalności twórczej, dotyczy inspiracji artystycznej, wyboru materii dla dzieła sztuki. Materia swoiście służy twórcy i jest podłożem dla dzieła. Nie każda materia może stać się podłożem dla dzieła sztuki, medium jest zawsze na początku procesu twórczego, potwierdza wybraną przez artystę materię, determinuje ją, jest źródłem zmieniającego się w historii środka artystycznego wyrażania i kieruje na obszar ontologii sztuki, stwarzając przedmiotowo-historyczną perspektywę opisu sztuki ze względu na materię dzieła.” M. Ostrowicki, *Wirtualne realia. Estetyka w epoce elektroniki*, Kraków 2006, s. 149.

⁹⁴ T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe: Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Warszawa 2006, s. 155.

⁹⁵ Zob. R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna: Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010, s. 17.

Pierwsze z nich –intermedia –zostało po raz pierwszy użyte w 1965 r., w wydanym rok później artykule **Dicka Higginsa** pod tym samym tytułem, aby określić integralne połączenie przynajmniej dwóch odmiennych mediów artystycznych. Z ich powiązania wyłaniało się nowe, złożone „między-medium” (określenie własne – MSS). Przykładem takiej formy sztuki może być np. poezja wizualna.

Termin multi-media (pierwotny zapis zawierał łącznik) pojawił się w 1966 r. jako forma określenia specyfiki spektaklu **Bobba Goldsteina** pt. „*LightWorks*”.⁹⁶ Oba pojęcia posiadały wówczas wyraźnie odmienne znaczenia, odnosząc się do dwóch różnych typów hybrydycznych połączeń „wielomedialnych”. Aż do lat 90. XX wieku termin ten dotyczył form incydentalnych i niemających na celu ustanowienia trwałego związku pomiędzy wykorzystanymi w nich mediami.⁹⁷ Sytuacja ulega zmianie pod koniec XX wieku.

Wówczas bowiem wyłania się i zaczyna stabilizować inne znaczenie pojęcia multimediiów. Jest ono ufundowane na platformie komputerowej i oznacza połączenie różnych form informacji i różnych trybów ich artykulacji (na przykład tekst, dźwięk, grafika, animacja, wideo).⁹⁸

Zmieniał się również zakres definicyjny pojęcia intermediiów i to w sposób jeszcze bardziej radykalny. Tradycyjne intermedia charakteryzowała koherencja i trwałość powiązań ich składników. Nowe formy intermedialne znamionuje potencjalność i nieostateczność.

Taka sytuacja nakazuje aby pojęcia multimediiów i intermediiów każdorazowo definiować we wzajemnej relacji, ustalając zakres ich znaczeń.

Trzecią kategorią są hipermedia, które od dwóch poprzednich odróżnia ich nieliniarny charakter i potencjał interaktywności.

Uznaje się hipermedia za rozwinięcie hipertekstu na drodze uzupełnienia jego tekstualnej werbalności o inne media (takie stanowisko zajmuje między innymi sam Nelson). [...] Struktura hipertekstu, czyli wielość autonomicznych w pewnym

⁹⁶ Zob. A. Goldman, *Freaksho[w:] Misadventures in the Counterculture, 1959-1971*, New York 2001, cyt. za: R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna: Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010, s. 20-21.

⁹⁷ Tak rozumiane „[...] multimedia zadowolają się budową o charakterze agregatu, w którym poszczególne elementy pozostają ze sobą luźno i jedynie tymczasowo połączone.” R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna: Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010, s. 22.

⁹⁸ R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna: dz. cyt.*, s. 23.

sensie leksji, powiązanych ze sobą nieliniarnie przez hiperłącza staje się w pewien sposób podstawowym, wzorcowym porządkiem hipermediów.⁹⁹

W dużym uproszczeniu można hipermedia określić jako interaktywne multimedia. Wielu badaczy sugeruje, że w odniesieniu do mediów komputerowych pojęcie interaktywności jest tautologią, gdyż każde medium cyfrowe jest interaktywne.¹⁰⁰

Zdefiniowanie mediów na potrzeby humanistyki cyfrowej wymaga nieco innego ujęcia niż definicje techniczne. Historyczka **Lisa Gitelman** określa media jako z jednej strony technologie umożliwiające komunikację, z drugiej zaś jako zestaw społecznych i kulturowych praktyk, którymi obrasta dana technologia. Systemy przekazu można uznać zatem za technologie, ale media to także systemy kulturowe. Jedne i drugie pojawiają się i odchodzą, lecz media dodatkowo podlegają bardziej złożonym procesom społecznym.

Treść jednego medium może przejść do innego (jak to się stało, gdy telewizja zastąpiła radio jako wiodące medium narracyjne), jego publiczność może się zmienić (jak w przypadku komiksu który z medium głównego nurtu stał się niszową formą wydawniczą), zaś jego status społeczny rosnąć lub maleć (jak w przypadku teatru, który z popularnej rozrywki przeistoczył się w elitarną formę obcowania z pisarstwem dramatycznym).

Przemiany te dotyczą również mediów w potocznym dyskursie nazywanych „nowymi”, co rodzi konieczność ustanowienia kolejnej kategorii, którą to amerykański medioznawca **Paul Levinson** określił jako „nowe nowe media”.¹⁰¹

Nowe nowe media dają użytkownikom tę samą co nowe media kontrolę, z którą wiąże się możliwość samodzielnego decydowania o tym, gdzie i kiedy czyta się dany tekst czy słucha lub ogląda przekaz audiowizualny. W istocie *nowe nowe media* utrwaliły wszystkie przewagi mediów cyfrowych nad starymi. Są jednak czymś więcej. Dają odbiorcy wolność i władzę, która nie istniała w rzeczywistości nowych mediów.¹⁰²

⁹⁹ Tamże, s. 24-25.

¹⁰⁰ Zob. L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryański, Warszawa 2006, s. 128; N. Negroponte, *Cyfrowe życie: Jak się odnaleźć w świecie komputerów*, tłum. M. Łakomy, Warszawa 1997, s. 62.

¹⁰¹ Autor przytacza również inne próby nazwania nowej kategorii mediów poprzez określenia społecznościowe, sztukę ekranowania, Web 2.0, lub Web 3.0. Przekonuje też, że żadne z powyższych nie weszło na stałe do powszechnego użycia. Zob. P. Levinson, *Nowe nowe media*, tłum. M. Zawadzka, Kraków 2010, s. 15-17.

¹⁰² P. Levinson, *Nowe nowe media*, tłum. M. Zawadzka, Kraków 2010, s. 15.

Współcześnie swoistą metasiecią w strukturze danych globalnych są wyszukiwarki i poczta elektroniczna, które stanowią „układ nerwowy internetu”.¹⁰³

Konwergencja mediów to więcej niż prosta zmiana technologiczna. Konwergencja zmienia relacje pomiędzy działającymi technologiami, przemysłami, rynkami, gatunkami i grupami odbiorców. Przekształca ona logikę działania przemysłów medialnych, wykorzystywaną przez konsumentów do przetwarzania informacji oraz rozrywki.¹⁰⁴

Jest to zarazem proces tyleż odgórny (dyktowany interesami korporacji medialnych), co i oddolny (napędzany przez konsumentów i twórców-amatorów). I jedni, i drudzy dążą zarówno do zwiększenia przepływu preferowanych treści, jak i możliwości kontroli nad nią w zależności od własnego interesu.

1.1.1.1 Geomedia

Jednym ze współczesnych przejawów narracji przestrzennej, lub inaczej Space Storytellingu są geomedia lub inaczej media lokacyjne, będące zmediatyzowaną odmianą tzw. cyberkartografii, która wymusiła zmianę podejścia wśród współczesnych teoretyków. Pojęcia takie jak wyobraźnia kartograficzna, obrazy procesualne, mapowanie partycypacyjne, neogeografia, kontrkartografia, czy kartografia alternatywna na stałe zagościły w słowniku niezłoczonych badaczy kultury, sztuk wizualnych, cyfrowych, literatury i współczesnych tendencji społecznych.

W przypadku cyberkartografii mowa o amalgamacie zawierającym (w różnych proporcjach) obrazowanie satelitarne i GPS, modelowanie 3D, systemy informacji geograficznej (i ogólnie rzecz biorąc inne formy wizualizacji danych) oraz animację. Do tego dochodzi interaktywna i partycypacyjna natura mapowania 2.0 (tak bywają określane sieciowe formy kartografii), konieczne podglebie w postaci form łączności bezprzewodowej, a także przedmioty wyposażone w zdolności komunikacyjne [np. internet rzeczy, inteligentne sprzęty, domy, miasta, itd.].¹⁰⁵

Z powodu tak rozległego spektrum specjalności i punktów widzenia, badanie tych fenomenów wciąż nastęcza nie lada trudności związanych przede wszystkim z ich niekwestionowaną interdyscyplinarnością czy też transdyscyplinarnością oraz koniecznością posługiwania się zupełnie nową nomenklaturą.

¹⁰³ Tamże, s. 13.

¹⁰⁴ H. Jenkins, *Kultura konwergencji: Zderzenie starych i nowych mediów*, Warszawa 2007, s. 21.

¹⁰⁵ A. Nacher, *Media lokalizacyjne: Ukryte życie obrazów*, Kraków 2016, s. 150-151.

Wbrew konwencjonalnemu myśleniu w ujęciu **Deleuze'a** i **Guattariego** mapa nie mieści się w optyce reprezentacji terytorium, ale jest praktyką eksperymentalną. W tym przypadku należy ona do nomadycznej logiki przestrzennej, opartej na sekwencji przejść pomiędzy deterytorializacją i reterytorializacją, otwartości, w której kartografia jest procesem, a nie „obrazem”, odbitką czy wizualną reprodukcją.¹⁰⁶

Mapowanie (nie tylko w znaczeniu geograficznym) stało się jednym z naczelných języków konceptualnych epoki, w której niemal wszystko zostało zrekonfigurowane przez pryzmat pojęcia sieci. Mapa stała się jednym z kluczowych pojęć w dyskursie filozoficznym, postkolonialnym, historycznym, literaturoznawczym, kulturoznawczym (np. współczesnych badań nad kulturą miejską), estetycznym i społecznym.¹⁰⁷ Działania z pogranicza sztuki i czysto utylitarnej kartografii stanowią znakomitą ilustrację stwierdzenia, że narracje lokacyjne mogą być pomostem pomiędzy przestrzenią fizyczną (w której wszyscy żyjemy) i narracyjną (niematerialną). Cytując za **Anną Nacher** artykuł **Juliana Bleeckera** i **Jeffa Knowltona** pt. „Locative Media: A Brief Bibliography and Taxonomy”, można powiedzieć, że

Sednem mediów lokacyjnych jest stworzenie geospacjalnego doświadczenia, o którym można powiedzieć, że estetycznie jest osadzone między codziennością a bogatą semantyką przeżycia. [...] Rozumienie mediów lokacyjnych w szerszym znaczeniu obejmuje składniki cielesne, technologiczne i kulturowe, łącząc praktyki kulturowe i ucieleśnione doświadczenie użytkownika z różnymi »mediami« oraz wrażliwymi na lokalizację technologiami w rodzaju GPS.¹⁰⁸

1.1.1.2 Wirtualna rzeczywistość (VR)

Wirtualna rzeczywistość (ang. *Virtual Reality*, w skr. VR) może być uważana za sztuczne, wykreowane przy pomocy komputera równoległe uniwersum, pod warunkiem osiągnięcia przez nie pewnego stopnia autentyzmu (zanurzenia lub immersyjności). W ścisłym technologicznym sensie wirtualność jest iluzją sensomotorycznej

¹⁰⁶E. Rybicka, *Mapy: od metafory do kartografii krytycznej* [w:] *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja* nr 4 (142), 2013, [http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n4_\(142\)/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n4_\(142\)-s30-47/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n4_\(142\)-s30-47.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n4_(142)/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n4_(142)-s30-47/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2013-t-n4_(142)-s30-47.pdf), s. 31.

¹⁰⁷ A. Nacher, *Media lokalizacyjne: Ukryte życie obrazów*, Kraków 2016, s. 149.

¹⁰⁸ Tamże, s. 115-116.

interakcji z komputerowym modelem przestrzenno-czasowym. Podstawowym warunkiem zaistnienia sugestywnej symulacji jest odcięcie bodźców dopływających z realnego świata zewnętrznego. Efekt ten osiągnąć jest za pomocą specjalnych ciekłokrystalicznych gogli lub hełmów, zapewniających widzenie stereoskopowe (obuoczne) w najwyższej dostępnej jakości.¹⁰⁹ Za wrażenia słuchowe odpowiadają głośniki lub słuchawki z systemem dźwięku przestrzennego. Dodatkowo dzięki specjalnym kontrolerom (pady i joysticki), użytkownik może interakcyjnie wpływać na wygenerowaną komputerowo wirtualną rzeczywistość, co potęguje złudzenie realności dostępnego w ten sposób iluzorycznego świata.

Pozostają jeszcze do odtworzenia bodźce dotykowe, odczucia związane z ruchem własnego ciała np. podczas gwałtownego hamowania czy przyspieszania, spadania z wysokości lub unoszenia się czy wykonywania zakrętu (jak podczas jazdy).¹¹⁰

Koncepcją wirtualności i jej relacji do świata realnego jest tematem rozważań filozoficznych, od platońskiego idealizmu i jego koncepcji dwóch typów iluzji (tych, które odzwierciedlają idee i tych, które naśladują rzeczywistość), przez arystotelesowskie *mimesis* oraz kartezjański świat postrzegany zmysłowo usytuowany w świecie pozoru, po Kantowskie rozważania o pozorze transcendentnym.

Bliskie współczesnej semantyce rozumienie słowa „wirtualny” wprowadził dopiero Święty Tomasz z Akwinu.¹¹¹ Pojmowanie wirtualności ewoluowało w filozofii przez kolejne stulecia, ale dopiero dzięki gwałtownemu postępowi technologicznemu, termin ten na zawsze zrewidował pojmowanie tego co realne, prawdziwe i pozorne. Struktury nowomediacyjne niejako wymusiły w końcu definitywne zniesienie demarkacji między kopią a oryginałem.

Za prekursora w dziedzinie wirtualizacji uważany jest **Myron W. Krueger**, urodzony w 1942 r. amerykański artysta, badacz i informatyk, który opracował i stworzył projekty wideoinstalacji, określane przez niego samego jako środowiska responsywne. Twórcą używanego współcześnie na szerszą skalę pojęcia wirtualna rzeczywistość jest **Jaron Lanier**, który w 1984 r. założył firmę *VPL Research* (skrót od *visual language*

¹⁰⁹ Warto w tym miejscu wspomnieć o słynnych „kartonowych goglach” Google Cardboard, dzięki którym udało się osiągnąć zadowalający efekt minimalizując nakład finansowy na zakup niezbędnego sprzętu. Zob.: Google Cardboard, <https://arvr.google.com/cardboard> [dostęp: 12.12.2020]

¹¹⁰ K. Zużewicz, *Fizjologiczne skutki uboczne wykorzystywania technik rzeczywistości wirtualnej* [w:] CIOP-PIB, 2010, <http://archiwum.ciop.pl/22392.html> [dostęp: 13.12.2020]

¹¹¹ M. Schuler, *O potencjalnym znaczeniu wirtualności. Ewolucja pojęcia: filozofia, literatura, film* [w:] Kultura i Historia 36/2019, s. 43-44, <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/wp-content/uploads/2019/12/3MateuszSchulerOpotencjonalnymznaczeniu.pdf> [dostęp: 12.12.2020]

programming). To tam powstały prototypowe rękawice *DataGlove* (służące interakcji człowieka z wirtualną rzeczywistością i manipulowania obiektami widocznymi na ekranie), *EyePhone* (jeden z pierwszych hełmów), *AudioSphere* (system dookolnego dźwięku) oraz *Data Suit* (kombinezon umożliwiający przenoszenie ruchów całego ciała do świata symulacji komputerowej). Dzięki współpracy z zatrudnionym przez NASA **Stevem Brysonem**, Lanier zdefiniował w 1989 r. tę nową jakość w następujących słowach:

Rzeczywistość wirtualna jest sposobem użycia technologii komputerowej w tworzeniu efektu interaktywnego, trójwymiarowego świata, w którym obiekty dają wrażenie przestrzennej (fizycznej?) obecności.¹¹²

Zaproponowany przez **Stanisława Lema** polski odpowiednik i zarazem neologizm – fantomatyka¹¹³ – niestety nie stał się równie popularny jak bezpośrednio tłumaczenie angielskiego związku frazeologicznego. Rzadziej używanym określeniem jest również termin cyberprzestrzeń (ang. *cyberspace*) odnoszący się najczęściej do tzw. przestrzeni informacyjnej, która stanowi zespolenie informacji cyfrowej i ludzkiej percepcji. Z tego względu wirtualna rzeczywistość może też być rozpatrywana jako szczególny rodzaj doznania i zjawisko psychiczne, polegające na złudzeniu przebywania w „innym” świecie oraz traktowania wytworów wyobraźni jako rzeczywiste.

W wydanej w 1993 r. książce „Metafizyka rzeczywistości wirtualnej” **Michael Heim** omówił siedem cech rzeczywistości wirtualnej, zaliczając do nich kolejno: symulację, interakcję, sztuczność, immersję, teleobecność, pełne zanurzenie ciała i komunikację sieciową.¹¹⁴ Trzy lata później **Pierre Lévy** analizując pojęcie „wirtualność” wskazał, iż termin ten ma przynajmniej trzy znaczenia: techniczne (związane z technologią informacyjną), potoczne oraz filozoficzne. Fascynacja powstała wokół tak złożonego zjawiska, jakim jest wirtualna rzeczywistość, wynika zdaniem tego francuskiego filozofa przede wszystkim z wzajemnego przenikania się tych trzech odmiennych znaczeń.

Wirtualna rzeczywistość powszechnie kojarzona bywa głównie ze środowiskiem gier wideo (warto tutaj wspomnieć o platformach udostępnionych w latach 90. XX wieku, takich jak *Blaxxun*, *Oz Interactive* i *Active Worlds* oraz od 2003 r. *Second Life*), ale trudno nie docenić wagi tego osiągnięcia w zakresie prototypowania i testowania innowacji, jak

¹¹² Rzeczywistość wirtualna [w:] Wikipedia.pl,

https://pl.wikipedia.org/wiki/Rzeczywisto%C5%9B%C4%87_wirtualna[dostęp: 10.12.2020]

¹¹³ Fantomatyka [w:] SJP.PWN.pl, <https://sjp.pwn.pl/sjp/fantomatyka;2557503.html>[dostęp: 10.12.2020]

¹¹⁴ Zob. M. Heim, *The Metaphysics of Virtual Reality*, New York 1993, s. 109–114.

również produktów wytwarzanych na skalę masową i przez to niemal wszechobecnych. Technologia ta znajduje zastosowanie np. w edukacji i nauczaniu (e-learning), specjalistycznych szkoleniach (np. wojskowych, lotników i mechaników samolotowych, czy cywilnych operatorów maszyn produkcyjnych), w architekturze (projektowanie ogrodów i wnętrz), archeologii, muzealnictwie i turystyce, reklamie i handlu, diagnostyce medycznej i psychoterapii,¹¹⁵ czy leczeniu chronicznego bólu (poprzez kierunkowanie uwagi pacjenta na doznania zewnętrzne płynące z wirtualnego świata).

Środowiska VR to nie tylko sztucznie wykreowane, nieistniejące w świecie realnym, iluzoryczne światy. Częstym zastosowaniem tej technologii jest możliwie wierne odwzorowanie rzeczywistych przestrzeni i obiektów, i stanowiące substytut realnego doświadczenia. Przykładem takiej realizacji o charakterze komercyjno-marketingowym może być wizualizacja przestrzenna restauracji Dwór Liczyrzepy w Karpaczu.¹¹⁶

Do gatunku rozrywki o charakterze edukacyjnym można zaliczyć projekt zrealizowany przez gliwicką grupę producentów gier wideo „The Farm 51” pt. „Chernobyl VR Project”. Premiera tej gry odbyła się 1 lipca 2016 r. w Narodowym Instytucie Audiowizualnym w Warszawie. Aplikacja wykorzystuje urządzenia VR (takie jak Oculus i PlayStation VR, czy HTC Vive) oraz mobilne (jak Samsung Gear VR). Jest to pierwsza na świecie wirtualna wycieczka po Czarnobylu i Prypeci –opuszczonych ukraińskich miejscowościach, które ucierpiały w wyniku skażenia radioaktywnego po awarii reaktora w Czarnobylu 26 kwietnia 1986 r. Autorzy łączą w jedno dwugodzinne immersyjno-filmowe doświadczenie różne materiały filmowe, animacje i symulacje 3D oraz elementy gry edukacyjnej w środowisku wirtualnym odwzorującym realia strefy skażonej.

Na stronach Ośrodka również można odnaleźć wzmianki o projektach VR, czego przykładem może być projekcja filmu **Jakuba Maińskiego** „Sztynort 1935” zrealizowanego w tej technologii. Film powstał w 2019 r. i zaprezentowanego w szkole na Podwalu, 5 lipca 2023 r. w ramach tegorocznego zjazdu Lublinerzy 2023,¹¹⁷ aby na kanwie wydarzeń z przeszłości, nawiązać do współczesnego promowania nietolerancji.¹¹⁸

¹¹⁵ K. Lurka, *Wirtualna rzeczywistość i możliwości jej zastosowania w psychiatrii* [w:] Termedia.pl, <https://www.termedia.pl/mz/Wirtualna-rzeczywistosc-i-mozliwosci-jej-zastosowania-w-psychiatrii,35045.html>

¹¹⁶ Dwór Liczyrzepy, <https://my.matterport.com/show/?m=Q3dmRiUzApM&ts=0&hl=1> [dostęp: 13.12.2020]

¹¹⁷ A. Dybek, *Lublinerzy przywożą swoje (nasze) historie. Znamy program* [w:] <https://www.dziennikwschodni.pl/lublin/lublinerzy-przywoza-swoje-nasze-historie,n,1000326655.html> [dostęp: 16.07.2023]

¹¹⁸ Sztynort 1935 [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/lubliners/sztynort-1935/> [dostęp: 16.07.2023]

1.1.1.3 Poszerzona rzeczywistość (AR)

Poszerzona rzeczywistość (ang. *Augmented Reality*, w skr. AR) według **Lva Manovicha** jest przeciwieństwem VR, bowiem w odróżnieniu od niej nie stara się odciąć użytkownika od świata realnego, ale oferuje nową jego jakość, dzięki wykorzystanym w tym celu najnowszym technologiom.¹¹⁹

W skrócie jest to rodzaj interaktywności, polegający na wykorzystaniu obrazu świata rzeczywistego (pozyskanego i zdigitalizowanego np. za pomocą kamery cyfrowej) i nałożeniu na obserwowaną w ten sposób realną przestrzeń wygenerowanych komputerowo obiektów wirtualnych. Synchronizacja pomiędzy światem realnym a wytworzoną przez człowieka wartością dodaną, następuje przy wykorzystaniu systemów satelitarnej orientacji w przestrzeni (GPS, akcelerometr, kompas) i wyświetlaczy umożliwiających obsługę stereoskopowych obrazów 3D.¹²⁰

Pierwsze próby sięgają lat 50. ubiegłego wieku,¹²¹ ale realne osiągnięcia w tej dziedzinie miały miejsce od roku 1990, kiedy to została zaproponowana przez **Thomasa P Caudella** (na potrzeby amerykańskiego koncernu lotniczego *Boeing*) nazwa „*augmented reality*”. Od tamtej pory temat stale ewoluował i dopiero współczesne technologie pozwalają dużo bardziej efektywnie wykorzystać potencjał, który drzemie w rozszerzonej rzeczywistości. Z tego względu funkcjonalne systemy AR znajdują dziś realne zastosowanie w bardzo wielu różnych dziedzinach.

Ben Russell określa powstałe w ten sposób struktury (tj. zależne od już istniejących, dobrze znanych form) jako architekturę pasożytniczą.¹²² Działania te

¹¹⁹Zob. L. Manovich, *The poetics of augmented space*, „Visual Communicatons” 2006, Vol. 5 (2), s. 219–240.

¹²⁰„Oferując interaktywność w czasie rzeczywistym daje swobodę poruszania się w trzech wymiarach i choć technologia ta nie kreuje nowych światów tak jak Virtual Reality, rozszerza i uzupełnia ten, który znamy i do którego mamy stały dostęp.” J. Zętar, *Przewodniki Lublin 2.0” - Przewodniki po Lublinie z wykorzystaniem poszerzonej rzeczywistości*, http://www.biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/Content/43592/Elektroniczne_Produkty_Turystyczne.pdf [dostęp: 12.08.2020]

¹²¹Np. Sensorama Mortona Heilinga z 1957 r, prototyp gogli zaprezentowany przez Ivana Sutherlanda w 1988 r. „W 1975 roku Myron Krueger, amerykański artysta komputerowy, opracował pierwszy interfejs „wirtualnej rzeczywistości” w postaci „Videoplace”, który umożliwiał użytkownikom manipulowanie wirtualnymi obiektami i interakcję z nimi w czasie rzeczywistym.” A. Berner, *Augmented Reality – The Past, The Present and The Future* [w:] *Interaction-design.org*, <https://www.interaction-design.org/literature/article/augmented-reality-the-past-the-present-and-the-future> [dostęp: 10.12.2020]

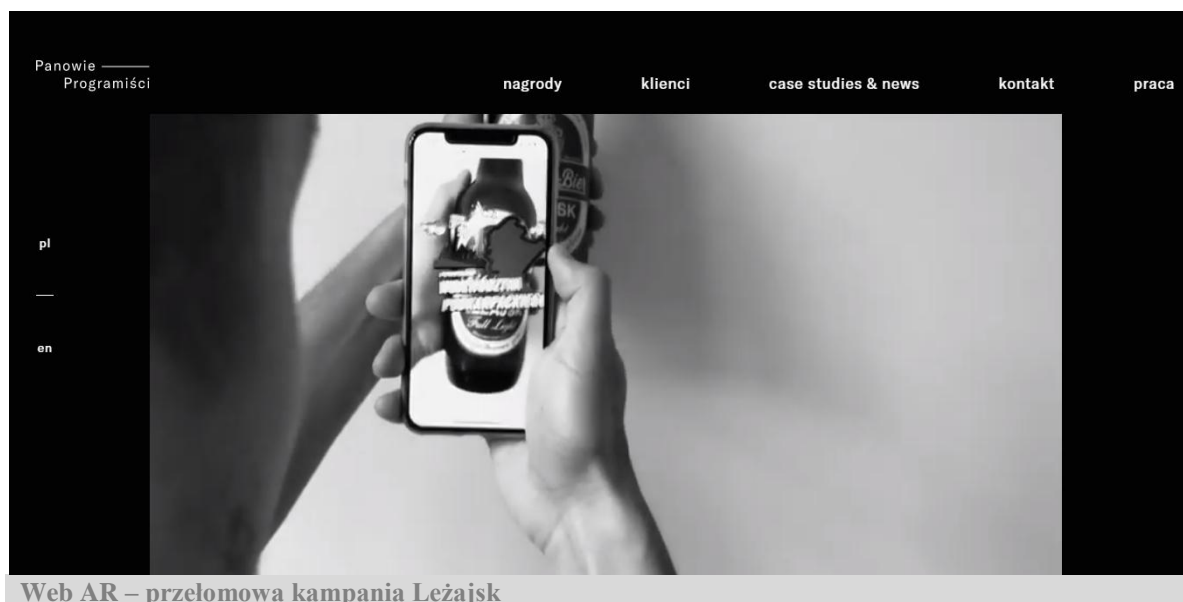
¹²²B. Russell, *Headmap Manifesto*, <http://www.technocult.net/wp-content/uploads/library/headmap-manifesto.pdf> [dostęp: 13.12.2020]

nie usuwają ani nie niszczą tego co może się wydawać zastane, ale nadają infrastrukturze nowy kontekst, zmieniają jej znaczenie i zastosowanie.

Do najpopularniejszych w chwili obecnej realizacji wykorzystujących *Augmented Reality* w przestrzeni np. miejskiej, możemy zaliczyć grę *Pokémon Go*, stworzoną przez przedsiębiorstwo Niantic i wydaną w lipcu 2016 r.¹²³

Aplikacja *Pokémon Go* nie była pierwszą ani jedyną działającą w segmencie AR, jednak dotarła do rekordowej liczny użytkowników. Powszechność i stosunkowo niewielki koszt nowoczesnych urządzeń komórkowych, intuicyjny interfejs oraz atrakcyjność tego rodzaju gier pozwoliły w krótkim czasie przebić się idei rozszerzonej rzeczywistości do *mainstreamu*. Nieco mniejszy rozgłos zyskała wypuszczona przez Snapchat *Bitmoji* – zestaw dedykowanych filtrów, pozwalających dodać widzianym w obiektywie użytkownikom charakterystyczne animowane cechy.

Innym przykładem zastosowania silnika Web AR na potrzeby reklamy komercyjnej jest realizacja warszawskiej firmy **Panowie Programiści** na potrzeby kampanii prowadzonej przez TWIN .digital collective dla marki Leżajsk (kampania zdobyła nominację w MixxAwards 2018).¹²⁴



¹²³ Pokémon Go [w:] Wikipedia.pl, https://pl.wikipedia.org/wiki/Pok%C3%A9mon_Go [dostęp: 09.12.2020]

¹²⁴ „Po najechnaniu smartfonem na etykietę piwa lub zeskanowaniu jej bezpośrednio z *landingpage* kampanii, strona lezajsk.com/retro generuje przestrzenny model prezentujący ciekawostkę z czasów, w których powstała każda z historycznych etykiet. Ogromnym wyzwaniem przy tej realizacji było wykrywanie przez smartfon etykiet. Niestety nie mogliśmy nadrukować na nich specjalnych markerów, dlatego zamiast nich określiliśmy kilkadziesiąt charakterystycznych punktów dla każdej z etykiet i to na ich podstawie telefon „wiedział”, który model 3D wyświetlić.” Web AR – przełomowa kampania Leżajsk <https://p-programisci.pl/artykuly/web-ar-innowacyjna-realizacja-dla-lezajska> [dostęp: 10.12.2021]

Jednak poszerzona rzeczywistość bywa wykorzystana nie tylko w rozrywce i reklamie. Potencjał drzemący w tej technologii jest ogromny i znajduje zastosowanie w wielu różnorodnych dziedzinach: w projektowaniu, architekturze, medycynie, lotnictwie, archeologii, handlu, logistyce, edukacji, literaturze, sztukach plastycznych i turystyce.¹²⁵

Bardziej zaawansowane zastosowania wymuszają konieczność wykorzystania różnego rodzaju dedykowanych urządzeń, które pozwalają nam na obserwację otaczającego nas świata wraz zestawem nowych informacji. Wśród nich wyróżniamy urządzenia stacjonarne i przenośne, pośród których zdecydowanie dominują wszechobecne smartfony i tablety (o coraz wyższych parametrach technicznych). Obecnie możemy również spotkać (wyposażone w ekrany, kamery, mikrofony oraz system łączności Wi-Fi lub Bluetooth) inteligentne okulary (ang. *smartglasses*), inteligentne soczewki (ang. *SmartLens*), wyświetlacze HMD, czy smart-kaski.

Ciekawym przykładem zastosowania działań geolokalizacyjnych i geomediálních w promocji turystyki mogą być wirtualne przewodniki „Lublin 2.0: interaktywna rekonstrukcja dziejów miasta”, opracowane dzięki inicjatywie Ośrodka Brama Grodzka Teatr NN i korzystające z mobilnej aplikacji Layar, która umożliwia obsługę rzeczywistości poszerzonej.¹²⁶

Dzięki tej technologii, materiały multimedialne zostają przeniesione w realne otoczenie odwiedzającego daną lokalizację. Za pośrednictwem urządzenia mobilnego (np. smartfona, tabletu) wyposażonego w obiektyw i dostęp do internetu, użytkownik może doświadczyć „obecności” obiektów historycznych na jednej z jedenastu dostępnych tras.

Są to: zabytki Lublina, żydowski Lublin, Lublin od Unii Lubelskiej do Unii Europejskiej, szlak architektury przemysłowej, szlak trasą spaceru "Poematu

¹²⁵ A. Berner, *Augmented Reality – The Past, The Present and The Future* [w:] Interaction-design.org, <https://www.interaction-design.org/literature/article/augmented-reality-the-past-the-present-and-the-future> [dostęp: 10.12.2020]

¹²⁶ „Layar to pierwsza aplikacja na świecie przeznaczona na telefony komórkowe, która współpracuje z rzeczywistością która nas otacza. Layar wykorzystuje do tego GPS, kamerę, kompas oraz Internet, aby pokazać na żywo informacje o otaczającym nas świecie. Na obraz który aplikacja pobiera z kamery nakładana jest siatka z informacjami od GPS. [...]” Zob. <https://android.com.pl/aplikacje/331-layar> [dostęp: 12.08.2020]

o mieście Lublinie" Józefa Czechowicza i szlak modeli 3D. Każdy ze szlaków zawiera od kilku do kilkunastu punktów.¹²⁷

1.1.2 Krajobrazy ludzkiej pamięci

Niniejszy rozdział streszczony w metaforze „krajobrazów pamięci” odnosi się do relacji psychofizycznej zdolności człowieka do zapamiętywania i utrwalania wspomnień, związanej z konkretnymi miejscami, widzianymi przez pryzmat osobistego doświadczenia oraz współtworzącej indywidualną i grupową tożsamość. Tylko to co zostało uporządkowane w formie narracji może być zapamiętane. Poruszone zagadnienia oscylują więc między psychologią, filozofią a wiedzą o kulturze, historii i nowych mediach.

Teoretycy pokroju **Frederica Barletta** już w latach 30. XX w. postulowali, że przypominanie sobie nigdy nie jest prostą reprodukcją i zakłada rekonstrukcję przeszłości, w którą następnie wplatane są bieżące informacje (w tym osądy).

Wspomnienia są uogólnionym układem przeszłości i teraźniejszości, poczucie ciągłości wynika zaś z włączenia tej pierwszej w przeżywanie drugiej. Przeszłość to dynamiczne połączenie rozgrywających się wydarzeń i reminiscencji, układ, który przez re-konstrukcję kategorii, odnawianie uogólnień dokonywanych w postrzeganiu, nabiera znaczeń wykraczających poza wspomniane wydarzenia.¹²⁸

Niekwestionowana rola pamięci ze szczególnym naciskiem na pamięć długotrwałą, zarówno w ujęciu indywidualnym (jednostkowym), jak również zbiorowym (społecznym), podkreślana była już przez starożytnych filozofów,¹²⁹ zaś w latach 90. XX w. ponownie stała się przedmiotem zintensyfikowanych badań i analiz. Ów „zwrot pamięciowy” (ang. *memory boom*) był szczególnie istotny z perspektywy badań nad kulturą i dziedzictwem. Po okresie powojennym, w którym pamięć była represjonowana, nowa sytuacja społeczno-polityczna pozwoliła zaistnieć wielu oddolnym inicjatywom społecznym, odnoszącym się do przeszłości i związanym z upamiętnianiem wątków autobiograficznych tzw. świadków historii. Ustne relacje (czyli tzw. *oral history*) z jednej strony posiadają walor autentyczności, z drugiej zaś trudno zaprzeczyć ich podatności na przekształcenia

¹²⁷ Lublin 2.0: Przewodniki - poszerzona rzeczywistość [w:] Teatr NN, Projekty, https://teatrnn.pl/node/71/po%C5%BCegnanie_wagonu_17_lipca_2010_r [dostęp: 12.08.2020]

¹²⁸ J. Kordys, *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna*, Kraków 2006, s. 153.

¹²⁹ „Sztuka zapamiętywania” wchodziła wówczas w obręb szerszej dyscypliny, jaką była retoryka.

(zapominanie, wyparcie, manipulację, czy inne wypaczenia), dlatego ich wartość jako źródła historycznego bywa dyskusyjna. Mimo to

Oczywiście te dwa rodzaje pamięci zazębiają się: pamięć przekazywana ustnie podtrzymywana jest przez artefakty, zaś artefakty są tworzone i pozostawiane dlatego właśnie, że żywa jest o nich pamięć przekazywana ustnie. Treści pamięci zapisane na kulturowych nośnikach muszą być jednak w jakiś sposób ewokowane w świadomości jednostkowej – a więc przywoływane w narracjach bezpośrednich.¹³⁰

Mówi się że pamięć to „rozmowa z przeszłością”, jednak jak w każdym dialogu trudno w niej o gwarantowany obiektywizm, a idealnie wierne odwzorowanie minionych faktów jest po prostu nieosiągalne. Grecka personifikacja szeroko pojętej pamięci – Mnemosyne – związana była nie tylko z mechanicznym utrwalaniem „tego co było”, ale też z pewną dozą iluzoryczności (rekonstrukcją oraz swoistą kreacją).¹³¹

Według Stagiryty [czyli Arystotelesa – mss] materiał dostarczony przez zmysły już na wstępie poddawany jest „obróbce” wyobraźni, gdyż tylko pod postacią wyobrażeń może być przyswojony i „składowany” (sztuka pamięci) w naszym umyśle [...].¹³²

Pamięć stale podlega różnym procesom i oprócz roli jaką pełni w archiwizowaniu wspomnień, istnieje również potrzeba rewizji pamięci, jej uzupełniania, rekonstruowania, a czasami konstruowania na nowo. Owe implanty pamięci potrafią się dość znacząco różnić pod względem swej formy i wiarygodności. **Marian Golka** pisze że wspólna pamięć wprawdzie tworzy grupy, ale w następstwie grupy tworzą pamięć na swój temat.¹³³

Zdolność do przechowywania i przywoływania pewnych wspólnie zapamiętywanych informacji jest tym, co odróżnia gatunek ludzki od innych istot żywych, podtrzymuje tożsamość (zarówno indywidualną, jak i grupową) oraz co stanowi o rozwoju cywilizacji. Jest to jednak broń obosieczna – pamięć społeczna, zbiorowa czy historyczna może sprzyjać ewolucji, lecz jest też społecznie uwarunkowana i stosunkowo łatwo

¹³⁰ M. Golka, *Pamięć społeczna i jej implanty*, Warszawa 2009, s. 25-26.

¹³¹ Zob. *Mnemosyne: Pamięć jako źródło dzieła sztuki*, red. M. Cieśla-Korytowska, J. Czernik, Kraków 2016.

¹³² M. Prejs, *Oralność i mnemonika: Późny barok w kulturze polskiej*, Warszawa 2009, s. 30.

¹³³ „Pamięć społeczna jest źródłem procesów grupotwórczych (w tym narodowych), ale też ich skutkiem – jej obecność animuje powstawanie grup i ich trwałość. Z drugiej strony prawdopodobnie wszystkie już istniejące grupy tworzą i podtrzymują pamięć o sobie i pamięć ich dotyczącą.” M. Golka, *Pamięć społeczna i jej implanty*, Warszawa 2009, s. 8.

podlega zatraceniu czy manipulacji, motywowanej doraźnymi celami politycznymi (tzw. instrumentalizacja pamięci). Z tego względu warto zachować pewną dozę sceptycyzmu oraz krytycznego myślenia w stosunku do przekazów historycznych, nie umniejszając przy tym jednak ich roli. Pamięć społeczna bowiem rzadko jest pamięcią uniwersalną i zwykle jest „uznaniowa”, tak samo jak zawarte w niej stereotypy czy osobiste przekonania.

Stanowią one także swoistą mieszaninę wiedzy obiektywnej (czyli tej, która w procesie poznawania i życia społecznego została niejako potwierdzona i ugruntowana), subiektywnej (czyli elementów całkowicie indywidualnych – jednostkowych, idiosynkratycznych przekonań) oraz intersubiektywnej (społecznie potwierdzonej, uzgodnionej i względnie ujednoczonej w ramach zbiorowości).¹³⁴

Kultura pamięci jest terminem stosunkowo młodym i nadrzędnym dla wszelkich form świadomego obchodzenia się z wiedzą historyczną. Pojęcie to obejmuje zarówno pamięć zbiorową, jak i dyskurs naukowy oraz „prywatną” pamięć poszczególnych jednostek i różne formy kulturowej komemoracji. Prekursorem tego nurtu był twórca określenia pamięci społecznej, **Maurice Halbwachs**, wybitny uczeń **Émile'a Durkheima**, francuski filozof oraz silnie zorientowany w kierunku badań empirycznych socjolog. Podkreślał, że kultura pamięci w poszczególnych państwach, a nawet regionach mogła kształtować się w odmienny sposób, zależąc od różnych czynników politycznych i społecznych; w tym również od zmieniającej się z czasem wrażliwości historycznej.¹³⁵

Każde społeczeństwo zamyka swoje retrospekcje w granicach konkretnych ram czasowo-przestrzennych, które zapewniają im stałość i pewność odnalezienia jakiegoś jednego punktu odniesienia. Zakorzenie myśli indywidualnej w świadomości zbiorowej polega zatem na dostarczaniu jednostkom czasowych i przestrzennych ram pamięci, przywoływaniu wspomnień przez pryzmat teraźniejszości grupy i ochronie elementów szczególnie narażonych na zapomnienie przez niedoskonałą pamięć biologiczną.¹³⁶

Treści pamięci społecznej aby realizować swoją rolę, muszą najpierw trafić w obręb pamięci jednostkowej, do świadomości indywidualnej. Bez tego oddziaływania treści te pozostają jedynie martwym zasobem. Dopiero wejście do świadomości

¹³⁴ M. Golka, *Pamięć społeczna i jej implanty*, Warszawa 2009, s. 38.

¹³⁵ Zob. P. Womela, *Holokaust w niemieckiej kulturze pamięci*, [w:] TygodnikPowszechny.pl, 25.01.2016, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/w-centrum-kultury-pamieci-32099> [dostęp: 11.11.2020]

¹³⁶ S. Doległo, *Nie tak dawno, nie tak daleko: Strategie komunikacyjne miejsc pamięci Holocaustu*, Kraków 2019, s. 30.

jednostkowej i ubogacenie osobowości tejże jednostki o informacje dotyczące kultury danej grupy, inicjuje złożony proces enkulturacji. Współcześnie odbywa się to nie tylko poprzez beletrystykę (epopeje i sagi narodowe), ale najczęściej poprzez kultywowanie określonych tradycji i zwyczajów w gronie rodzinnym czy sąsiedzkim, ale także w szkole i innych instytucjach publicznych, a na szerszą skalę również za pośrednictwem kultury masowej i internetu. Relacja pomiędzy przeszłością a terażniejszością jest dwukierunkowa – z jednej strony terażniejszość jest uwarunkowana przez to co minione, z drugiej zaś trzeba pamiętać, że narracja o przeszłości jest kształtowana przez współczesność i dominujące w niej tendencje. Zapewne dlatego tak ciężko nieraz jest wyznaczyć klarowną granicę pomiędzy historiografią a publicystyką, zaś terażniejszość stanowi kombinację wiedzy o przyszłości i aktualnych działań, które zawsze pozostają przy tym ukierunkowane na przyszłość. Powyższe właściwości czynią obraz przeszłości niestabilnym i podatnym na wiele czynników.

Wśród cech pamięci społecznej pojawiają się wyróżniki takie jak:

- uspołecznienie (konsolidacja w obrębie danej grupy społecznej lub narodowościowej);
- sprasowanie (uproszczenie i uogólnienie złożonych procesów i zjawisk);
- kumulacja (scalenie następujących po sobie zdarzeń w jeden ciągły proces);
- mgławicowość (rozproszenie pozbawionych szczegółów faktów z przeszłości);
- chaotyczność (przemieszanie i zespolenie faktów z wyobrażeniami i mistyfikacjami);
- interesowność (prymat ideologii i interesów społecznych jednostek i określonych grup);
- wielopostaciowość (elastyczność zasobów i ich podatność na modyfikacje);
- niecodziennność (akcentowanie momentów wyjątkowych i ignorowanie przeciętności);
- zróżnicowanie (niejednorodność treści różnych grup w obrębie tej samej społeczności);
- zapomnianie i implantowanie (palimpsestowość, nadpisywanie i uszczuplanie wiedzy na temat przeszłości).

Pamięć (auto)biograficzna również posiada specyficzne dla siebie mankamenty, które każą poddawać w wątpliwość jej zawartość. **Alice i Howard Hoffmanowie**¹³⁷ wskazują na siedem „grzechów” tego rodzaju pamięci (w ujęciu współczesnej psychologii

¹³⁷ Zob. A.M. Hoffman, H. Hoffman, *Memory theory: personal and social* [in:] *Handbook of oral history*, eds. T.L. Charlton, L.E. Myers, R. Sharpless, Lanham, s. 275-296, cyt. za: W. Kudela-Świątek, *Interdyscyplinarność w badaniach oral history: konieczność czy sposób na nowatorstwo?* [w:] *Historia mówiona w świetle nauk humanistycznych i społecznych*, S. Niebrzegowska-Bartmińska, J. Szadura, M. Szumiło, Lublin 2014, s. 67.

i w odniesieniu do świadków historii, którzy są współcześnie osobami w wieku bardzo zaawansowanym):

- nietrwałość;
- roztargnienie;
- blokowanie;
- błędna atrybucja (wspominanie marzeń lub snów jako realnych wydarzeń);
- sugestywność (zniekształcenie wspomnień przez informacje napływające z innego źródła);
- tendencyjność (dostosowywanie wspomnień do obecnie posiadanej wiedzy);
- uporczywość (gdy niechciane wspomnienia powracają w pamięci wbrew naszej woli).

W niektórych przypadkach im bardziej pamiętane wydarzenie staje się odległe, tym bardziej zdefragmentowana staje się pamięć o nim. Narracyjna sekwencja rozpada się, poszczególne elementy dryfują i wchodzą w nowe połączenia – mniej lub bardziej chwilowe – miesza się wszystko co przeżyte, obejrzone, zasłyszane lub wymyślone.

Zanikanie i zniekształcanie pamięci może mieć różne podłoże: od automatycznego wyparcia przeżyć traumatycznych lub wstydliwych (niezgodnych z ogólną retoryką i wyobrażeniem na swój temat) po przemyślaną i zamierzoną manipulację o podłożu politycznym. Niepamięć (czyli wszystko co znajduje się poza obszarem zbiorowej pamięci) obejmuje zarówno treści nieprzyswojone, jak i te które zostały świadomie wyeliminowane, lub przeoczone przez bierne zaniedbanie, a także czynnie, świadomie zanegowane czy ocenzurowane.

Wspomnienia naznacza niedokładność, brak, a więc forma zapomnienia. Przejawem tego zjawiska byłaby utrata pierwotnej wyrazistości, intensywności obrazów przeszłości, trudność w usytuowaniu ich w czasie, zacieranie się kolorów, zapachów, dźwięków, ongiś odczuwanych emocji.¹³⁸

W XIX-wiecznym ujęciu klasycznym, Rankowskim, które uznaje wyłącznie fakty historyczne, relacje świadków przeszłości nie posiadają wartości większej, niż zachowane z tamtych czasów dokumenty. Historia pojmowana jest przez historyków nurtu pozytywistycznego jako *res gestae* (łac. dzieje), czyli przeszłość, rzeczywistość miniona. Odrzucają oni tym samym *rerum gestarum* (łac. historia dziejów), czyli wszelkie

¹³⁸ J. Kordys, *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna*, Kraków 2006, s. 206.

subiektywne relacje o tej przeszłości.¹³⁹ Dopiero współczesne ujęcia historyków ponowoczesnych (zwane też nurtem historyczno-antropologicznym)¹⁴⁰ zwracają się ku „temu co pomiędzy” pozorną obiektywnością historii, a subiektywnością zeznań świadków naocznych.¹⁴¹ Pamięć tych ostatnich jest pamięcią zamieszkaną lub inaczej pamięcią funkcjonalną.

Cechują ją: odniesienie do grupy, selektywność, normatywność i zorientowanie na przyszłość. Z kolei nauki historyczne są pamięcią drugiego stopnia, pamięcią innych pamięci, którą absorbuje to, co utraciło żywy związek z rzeczywistością. Tę pamięć pamięci proponuję nazwać pamięcią magazynującą.¹⁴²

Aleida Assmann przypisuje pamięci funkcjonalnej istotne zadania, przyczyniające się do kreowania tożsamości zbiorowej: legitymizację, delegitymizację i dystynkcję. Pamięć magazynującą określa natomiast jako rezerwuar przyszłych pamięci funkcjonalnych, ale również warunek przemian kulturowych i źródło odnowienia kulturowej wiedzy.

Próbie wskazania relacji łączących pamięć zbiorową i historię stanowi termin „mnemohistoria”, która „w odróżnieniu od właściwej historii [...] zajmuje się nie tyle przeszłością jako taką, lecz jedynie przeszłością, tak jak jest ona pamiętana”.¹⁴³

W tym miejscu warto wspomnieć o pojęciu pracy biograficznej (ang. *biographical work*), która najogólniej mówiąc jest „przemianą relacji jednostki z samą sobą”.¹⁴⁴ Definiuje się ją także jako świadomy wysiłek interpretowania przeszłości przez

¹³⁹ M. Wójcicka, *Historia mówiona – między historią a pamięcią* [w:] *Historia mówiona w świetle nauk humanistycznych i społecznych*, S. Niebrzegowska-Bartmińska, J. Szadura, M. Szumiło, Lublin 2014, s. 90.

¹⁴⁰ Nurt historiografii antropologicznej odrzuca wartościujące podejście do *oral* history, akceptując wszelkie przemilczenia czy wypaczenia jako źródło wiedzy historycznej. Zob. M. Kurkowska-Budzan, *Historia zwykłych ludzi. Współczesna angielska historiografia dziejów społecznych*, Kraków 2003.

¹⁴¹ Zob. A. Assmann, *1998 – Między historią a pamięcią* [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 152, cyt. za: M. Wójcicka, *Historia mówiona – między historią a pamięcią* [w:] *Historia mówiona w świetle nauk humanistycznych i społecznych*, S. Niebrzegowska-Bartmińska, J. Szadura, M. Szumiło, Lublin 2014, s. 93.

¹⁴² Zob. A. Assmann, *1998 – Między historią a pamięcią* [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 128, cyt. za: M. Wójcicka, *Historia mówiona – między historią a pamięcią* [w:] *Historia mówiona w świetle nauk humanistycznych i społecznych*, S. Niebrzegowska-Bartmińska, J. Szadura, M. Szumiło, Lublin 2014, s. 94.

¹⁴³ Zob. J.K. Olick, *From Collective Memory to the Society of Mnemonic Practices and Products* [w:] *Cultural Memory Studies An International and Interdisciplinary Handbook*, red. A. Erill, A. Nünning, Berlin 2008, s. 151, cyt. za: M. Wójcicka, *Historia mówiona – między historią a pamięcią* [w:] *Historia mówiona w świetle nauk humanistycznych i społecznych*, S. Niebrzegowska-Bartmińska, J. Szadura, M. Szumiło, Lublin 2014, s. 96.

¹⁴⁴ Zob. G. Riemann, F. Schutze, „Trajektoria” jako podstawowa koncepcja teoretyczna w analizach cierpienia i bezładnych procesów społecznych, [w:] „Kultura i Społeczeństwo”, nr 2, tłum. Z. Bokszański, A. Piotrowski, Warszawa 1992, s.94.

pryzmat własnych doświadczeń, sytuacji i zachowań, odnoszących się do indywidualnej tożsamości. Podstawową techniką badawczą stosowaną w naukach społecznych w ramach pracy biograficznej jest wywiad narracyjny oraz analiza dokumentów osobistych (listów, pamiętników, dzienników, notatek, szkiców, rysunków, fotografii).

Trzeba podkreślić, że praca biograficzna nie jest zwykłym i pewnie dość powszechnym wspomnianiem, ale zabiegiem łączącym się zazwyczaj z bolesną, trudną i wymagającą dużego wysiłku emocjonalnego reinterpretacją swej przeszłości i tożsamości, wymagającą udzielenia nowych odpowiedzi na pytanie „kim jestem?”.¹⁴⁵

Ewokowanie z pamięci podmiotu badań przeszłości staje się trudniejsze w przypadku wydarzeń bolesnych lub wręcz traumatycznych, do jakich zaliczamy wojnę i okupację. Przywoływanie wspomnień z tamtych czasów wymaga odniesienia się do dwóch rodzajów pamięci: pamięci epizodycznej (o doświadczeniach i wydarzeniach, których było się bezpośrednim uczestnikiem) i pamięci semantycznej (obejmującej wiedzę ogólną o świecie). Wspominanie przeżyć z momentów granicznych,¹⁴⁶ do których bez wątpienia należy Holokaust, stanowi przykładowy przedmiot indywidualnej pamięci epizodycznej uwikłanej w pamięć semantyczną; pamięć zbiorową i kulturową.

Dla „oralisty” okazuje się ważna świadomość tego, że istnieje diametralna różnica pomiędzy życiem a opowieściami o nim. Życie jest przeżywane, a narracje są opowiadane. [...]. Logika działania, aby stała się logiką narracji, musi zwrócić się ku rozpoznawalnym kulturowym konfiguracjom, ku schematom przebiegu konstytuowanym przez typy narracji przekazane przez tradycję.¹⁴⁷

1.1.2.1 Pamięć o doświadczeniach granicznych

Pamięć o Holokauście (zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i społecznym) zmieniała się na przestrzeni minionych ośmiu dekad, a jej zawartość podlegała licznym procesom – tak wewnętrznym (samoistnym), jak i zewnętrznym (narzuconym).

¹⁴⁵ M. Golka, *Pamięć społeczna i jej implanty*, Warszawa 2009, s. 60.

¹⁴⁶ Momenty, sytuacje lub doświadczenia określane jako „graniczne” odnoszą się do przeżyć o charakterze krańcowym, dotyczącym śmierci, ofiary, walki, winy, lub ogólnie rozumianego cierpienia jednostek czy grup, które zmuszają człowieka do przewartościowania wszystkiego w co dotychczas wierzył. Pojęcie zostało spopularyzowane w filozofii egzystencjalnej w ujęciu Karla Jaspersa. Zob.

<https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/sytuacje-graniczne;%0B3982244.html> [dostęp: 05.03.2022]

¹⁴⁷ W. Kudela-Świątek, *Interdyscyplinarność w badaniach oral history: konieczność czy sposób na nowatorstwo?* [w:] *Historia mówiona w świetle nauk humanistycznych i społecznych*, S. Niebrzegowska-Bartmińska, J. Szadura, M. Szumiło, Lublin 2014, s. 73.

W międzyczasie ze względu na swój zaawansowany wiek pokolenie naocznych świadków Zagłady zaczęło odchodzić, a schedę po jego trudnej przeszłości zaczęły przejmować późniejsze generacje. W ten sposób narodziła się nowa odmiana dyskursu o tamtych wydarzeniach, określona mianem postpamięci, lub inaczej „pamięci odziedziczonej” czy „historii otrzymanej”, w których to określeniach zaakcentowany jest fakt zapośredniczenia wspomnień przez różnego rodzaju narracje.

Od akademickiej historiografii odróżnia ją osobisty, emocjonalny charakter, który niejednokrotnie staje się źródłem mitologizacji, uwznioślenia, zakłamywania czy stereotypizacji przeszłości. [...] Opowieści świadków są tu często punktem wyjścia narracji konstruowanych przez przedstawicieli postgeneracji w procesie łączenia historii ocalałych z wyobrażeniami o ich przeżyciach.¹⁴⁸

Pamięć odgrywa fundamentalną rolę w kształtowaniu ram tożsamości, ale jest zarazem domeną zapomnienia, gdyż uobecniając jedne wydarzenia z przeszłości, nieuchronnie wymazuje inne. Wynikać to może z automatycznego dążenia do ochrony pamięci przed nadmiarem informacji, ale w dużej mierze odpowiadają za to czynniki społeczne, przybierające również charakter manipulacji informacją (przemilczanie, modyfikacja znaczenia, zniekształcanie kontekstu). Dzieje się tak zwykle gdy dane terytorium stanowi punkt odniesienia dla różnych, skonfliktowanych ze sobą kultur pamięci, posiadających odmienne interesy i udział w kształtowaniu narracji o tej przeszłości.

Pamięć nieuprzywilejowanych grup zanika także w warunkach braku naturalnej wspólnoty pamięci, podejmującej działania na rzecz jej zachowania i pielęgnowania, lub w sytuacji, gdy istniejące wspólnoty nie chcą lub nie mogą tego rodzaju inicjatyw realizować.¹⁴⁹

Zjawisko niepamięci wśród ofiar i świadków Zagłady stanowi złożony problem analizowany m.in. przez **Paula Ricoeura**, **Paula Connertona**, **Aleidę Assmann** a wśród polskich badaczy przez **Piotra T. Kwiatkowskiego**. W okresie powojennym proces zapominania wspomagał traumatyczny wymiar okupacyjnych przeżyć, o których ci, którzy zostali nimi dotknięci nie chcieli, lub nie mogli rozmawiać.

¹⁴⁸ M. Kubiszyn, *Niepamięć – Postpamięć – Współpamięć: Zagłada lubelskich Żydów jako przedmiot kultury pamięci*, Lublin 2019, s. 48.

¹⁴⁹ Tamże, s. 97.

Niepamięć obejmuje tu zarówno treści nieprzyswojone, jak i te, które uległy eliminacji czy zapomnieniu na skutek biernego przeoczenia lub zaniedbania, oraz te, które zniknęły poprzez czynne negowanie, zacieranie i cenzurowanie podejmowane przez pojedyncze osoby, grupy, instytucje bądź media.¹⁵⁰

Filozoficzna refleksja dotycząca takich momentów w życiu, które skłaniają do refleksji egzystencjalnej nadaje im miano doświadczeń granicznych.

1.1.2.2 Opowieść o Holocauście

Masowa eksterminacja ludności wyznania żydowskiego bywa ukazywana w różnej formie, przez różne środki wyrazu. Mimo wielu zatajeń i przekłamań, zasadnicza większość populacji nie ma jednak wątpliwości, jak wyglądał ten zbrodniczy proceder. Zagładę można opisać jako skierowane przeciw Żydom działania, przeprowadzone przez instytucje państwowe Trzeciej Rzeczy podczas II wojny światowej, na terytorium Niemiec i ziemiach okupowanych. Polska była największym skupiskiem ludności żydowskiej w Europie, a była to społeczność silnie zakorzenionej w polskiej ziemi, od niemal tysiąca lat.

Polscy Żydzi, zgładzeni w czasie wojny, stanowili ponad połowę wszystkich ofiar Zagłady. Nieprzypadkowo tu właśnie znajdowała się większość gett, tu też stanęły obozy zagłady: Chełmno, Treblinka, Sobibór, Majdanek, Bełżec, Auschwitz-Birkenau. Tu zbiegały się szlaki kolejowe, którymi zwożono Żydów z najodleglejszych zakątków Europy, by oddać ich hitlerowskiej maszynie śmierci.¹⁵¹

Biurokratyzacja proceduru oraz przemysłowe metody mordy i utylizacji zwłok stanowiły zarzewie traumatycznego doświadczenia zbiorowego ówczesnej ludności. Współcześnie ujmowane zjawisko to ujmuje się jako pęknięcie cywilizacyjne, którego konsekwencje bezpośrednio i pośrednio wpływają również na bieżącą politykę, życie społeczne i kulturę.

Współczesne praktyki kulturowe odnoszące się do Zagłady obejmują kwestie odzyskiwania, przekazywania i zachowywania pamięci o konkretnych wydarzeniach, miejscach i osobach poprzez organizację obchodów rocznicowych oraz tworzenie różnego rodzaju narracji, które jednocześnie – ze względu na formę i przekazywane treści – funkcjonując w sferze dyskursów politycznych

¹⁵⁰ Tamże, s. 41.

¹⁵¹ M.C. Steinlauf, *Pamięć nieprzyswojona: Polska pamięć Zagłady*, Warszawa 2001, s. 11.

i akademickich oraz na gruncie kultury popularnej, mogą nadawać Zagładzie wymiar uniwersalizujący.¹⁵²

Formy upamiętniania Zagłady – zarówno jako wydarzenia historycznego, jednostkowego doświadczenia, jak i przedmiotu kulturowej reprezentacji – są przedmiotem licznych sporów. Wątpliwości dotyczą zwłaszcza stosowności języka, adekwatności użytych środków oraz ewentualnej trywializacji przekazu lub innych nadużyć, w tym komercjalizacji, mitologizacji i prób manipulowania pamięcią. Przeciwnicy tego krytycznego podejścia wskazują na potrzebę tworzenia dzieł służących zapośredniczeniu narracji historycznej, będących świadectwem przeszłości i upamiętniających ofiary. Towarzyszyć temu powinno nieustanne poszukiwanie najbardziej adekwatnych środków wyrazu, za pomocą których możliwe jest sformułowanie ludzkiej traumy i trudnych do uchwycenia treści.

Koncepcję polskiej perspektywy Holocaustu wypracował współcześnie amerykański historyk **Michael C. Steinlauf**, ujmując ją w kategoriach narracji posttraumatycznej świadków Zagłady (ang. *bystanders*). Trauma nie jest tutaj kategorią wartościującą, lecz opisową, gdyż strukturalizm definiuje ją jako sytuację głębokiego urazu, w której podmiot (także zbiorowy) nie jest w stanie przyswoić i wpisać we własną narrację tożsamościową istotnej części swojego doświadczenia, zwłaszcza tej o charakterze granicznym. Autor zwraca również uwagę, że Polacy jako grupa społeczna represjonowana przez okupanta niemal równie dotkliwie jak Żydzi, miała ograniczoną możliwość wpływania na los tej mniejszości, jednak na poziomie indywidualnych zachowań mogło być inaczej.

Pamięć o Zagładzie była (i jest) ściśle powiązana z dominującymi tendencjami w polityce, edukacji i dialogu społecznym. Obok form odpamiętywania i upamiętniania tej bolesnej przeszłości, mamy tutaj do czynienia z zacieraniem „niewygodnych” wspomnień, ich marginalizacją, zniekształcaniem i celowym modyfikowaniem narracji dotyczących tego zagadnienia. Dotyczy to zwłaszcza faktów, których interpretacja bywa różna w zależności od kontekstu i przyjmowanych założeń światopoglądowych.

Wśród licznych przemian ogólnej tendencji dominującej w nastawieniu do tego zagadnienia, **Steinlauf** wyróżnił pięć przejściowych okresów, które kształtowały polski sposób narracji oraz społeczną pamięć o Zagładzie. Zwraca również uwagę na poglądy

¹⁵² M. Kubiszyn, *Niepamięć – postpamięć – wspólnopamięć.. dz. cyt.*, s. 8.

antysemickie, które dawały o sobie znać tuż przed wybuchem wojny i odcisnęły swoje piętno zarówno na zachowaniach Polaków w jej trakcie, jak i podczas odbudowy.¹⁵³

Przedstawione poniżej przedziały czasowe mają charakter umowny, a przejścia między poszczególnymi okresami są nieostre i zależne od wielu czynników.

- 1944-1948, określony jako „pamięć poraniona”; to czas silnych przeobrażeń geograficznych i demograficznych oraz odbudowy Państwa polskiego ze zniszczeń wojennych oraz narodzin komunistycznej Polski Ludowej. Wówczas pojawiły się pierwsze pomniki i tablice upamiętniające Zagładę, lecz dominowała skłonność do wymazywania i zniekształcania bolesnych doświadczeń;
- 1948-1968, czyli „pamięć stłumiona”; była okresem podporządkowanym doraźnym interesom politycznym. Dominował swoisty polonocentryzm i mit „martyrologii społeczeństwa polskiego”, któremu towarzyszyła antysemicka kampania radzieckich władz, zaś badania judaistyczne prowadzone były wówczas w bardzo ograniczonym zakresie;
- 1968-1970, czyli „pamięć wygnana”; okres związany z momentem konfrontacji między różnymi grupami interesów, która zaowocowała wykreowaniem obrazu Polaków jako męczenników i ofiar domniemanego niemiecko-żydowskiego spisku. Zaczęto piętnować Żydów i wszelkie żydowskie powiązania, przy czym agresja ta miała raczej charakter społecznej antysemickiej nagonki, mającej na celu wymuszenie ich emigracji do Izraela.
- 1970-1987, czyli „pamięć zrekonstruowana”; w tym okresie ponowne zainteresowanie kulturą i historią Żydów pojawiało się głównie w dyskursie nieformalnym wśród inteligencji, choć zdarzały się odstępstwa od tej predylekcji, jak np. Literacka Nagroda Nobla przyznana **Izaakowi Baszewisowi Singerowi** w 1978 r., czy też emisja fragmentów filmu „Shoah” **Claude'a Lanzmanna** w 1985 r. W tym samym czasie w Europie Zachodniej i Stanach wypracowano koncepcję doświadczenia Zagłady na podstawie psychoanaliz i psychoterapii osób Ocalałych oraz dzieci i wnuków ofiar Holocaustu;
- 1987-1994, czyli „pamięć odzyskana”; upadkowi komunizmu oraz demokratyzacji uczestnictwa w sferze publicznej towarzyszyło ponowne zainteresowanie problematyką Holocaustu i podjęcie debaty nad moralną współodpowiedzialnością Polaków za Zagładę oraz obnażenie luk w polskiej narracji historycznej. Wśród licznych artykułów

¹⁵³ M.C. Steinlauf, *Pamięć nieprzyswojona: Polska pamięć Zagłady*, Warszawa 2001, s. 12.

prasowych i naukowych na ten temat, na uwagę zasługuje obsypany Oscarami film **Stevena Spielberga** pt. „Lista Schindlera” z 1993 r.

- Ponadto wyróżnić można jeszcze szósty okres przekształcania się dyskursu na temat Zagłady, który zapoczątkowała publikacja w 2001 r. kontrowersyjnej książki **Jana Grossa** pt. „Sąsiedzi: Historia zagłady żydowskiego miasteczka”, poruszającej problem udziału Polaków w pogromie w Jedwabnem. Książka ta zapoczątkowała trwającą do dziś debatę publiczną na temat relacji polsko-żydowskich i krytycznego rozrachunku z okupacyjną przeszłością. W ten sposób zaczęła się tworzyć „współpamięć” lub „postpamięć” – ponadetniczna, obywatelska wspólnota pamięci.

Współczesny zwrot ku przeszłości (ang. *memory boom*; *memory turn*) jest aktem w wielu wymiarach nostalgicznym; kształtującym tożsamość, uruchamiającym wspomnienia, ale również wytwarzającym nowe pamięci zbiorowe.

W dobie płynnej nowoczesności poczucie historycznej ciągłości zostało zerwane: przestaliśmy postrzegać przeszłość jako możliwą do odzyskania, zaktualizowania w teraźniejszości mocą aktu przypominania.¹⁵⁴

Na zmianę statusu pamięci i refleksję na jej temat wpływają dominujące media i przekazy medialne. Wiodąca do lat 90. kultura historyczna w ujęciu intelektualnym polegała przede wszystkim na poznawaniu i samodzielnym interpretowaniu źródeł i śladów historii. Obecnie taki typ wrażliwości historycznej wydaje się tracić na aktualności, a coraz częściej w transmisji i przeżywaniu przeszłości to zmysły, ciało, intuicja oraz marginalizowane wcześniej emocje i wyobrażenia, odgrywają rolę pierwszoplanową.

W przypadku Holocaustu jest to o tyle problematyczne, że zagadnienie to niechętnie jest internalizowane i wymyka się nadającej sens interpretacji. Jako jedno z doświadczeń granicznych oscyluje w kategoriach cywilizacyjnej traumy, „ból który nie chce minąć” oraz który bywa doświadczany w nieprzewidywalny sposób. Zmienia się wrażliwość odbiorców i ich horyzont oczekiwań, a obszar stosowności (postulat natury etycznej) ulega poszerzeniu, rozluźniają się rygory (kulturowe tabu) nakazujące pewne sfery doświadczenia związane z Zagładą przemilczeć.

¹⁵⁴ J. Nazimek, *Pamięć o Zagładzie a zmiany we współczesnej kulturze historycznej: „Warsztat diabła” Jáchyma Topola*, [w:] *Świadectwa pamięci: w kręgu źródeł i dyskursów (od XIX wieku do dzisiaj)*, red. E Dąbrowicz, B. Larenta, M. Domurad, Białystok 2017, s. 318, https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/7612/1/J_Nazimek_Pamiec_o_Zagladzie_a_zmiany_we_wspolczesnej_kulturze_historycznej.pdf [dostęp: 11.11.2020]

Elżbieta Janicka wskazuje również, że ujmowaniu polskiego doświadczenia zagłady Żydów nie towarzyszy zazwyczaj rekonstrukcja pełnego kontekstu historycznego, bez czego narracja staje się niekompletna i przedstawiona z perspektywy polskiej opowieści większościowej. W efekcie powstaje rozłam pomiędzy narracją grupy dominującej i podporządkowanej. Znaczne rozbieżności pojawiają się również w wydźwięku tych samych szczegółów w ujęciu faktograficznym i emocjonalnym, (posttraumatycznym).¹⁵⁵

1.1.2.3 Niema narracja: sensy ukryte w milczeniu

Jednym z pierwszych twórców hołdujących sensom wyrażanym poprzez ich przemilczenie był polski poeta poromantyczny, **Cyprian Kamil Norwid**. Początki jego twórczości przypadają bowiem na okres cenzury politycznej, jaką wprowadził car Mikołaj po upadku Powstania Listopadowego. Nie mogąc dać wyrazu swej niezgodzie na ten stan rzeczy, **Norwid** opracował swoistą kryptografię poetycką: system niedopowiedzeń, przemilczeń, aluzji, metafor itd. Pokładał tym samym wiarę w błyskotliwości swoich późniejszych czytelników, którzy musieli się podjąć deszyfracji jego intencji i nawiązań. Zrozumienie przesłania wymaga zatem zbieżności horyzontów nadawcy i odbiorcy.¹⁵⁶

Norwid zapoczątkowuje zatem sam dla siebie swoistą estetykę milczenia. Zdając sobie sprawę, że słowa nie są w stanie wypowiedzieć wszystkiego, mijają się bowiem ze znaczeniem, są kalekie, ograniczone i niepełne i jako takie przekazują jedynie część możliwego, pełne znaczenie znajduje więc poza słowem. Milczenie jest doskonalsze od słowa, zawiera bowiem pełną potencjalność znaczeń. W milczeniu zatem widzi Norwid prawdziwą ostoję sensów i znaczeń, i w nim to właśnie próbuje przygwoździć nieuchwytnie dla słowa znaczenie. Szuka więc go, podobnie jak Derrida, w miejscach mijania się form, w „pęknięciach ciszy”, wszystko bowiem, co najważniejsze, jest między słowami.¹⁵⁷

Mimo wszystko istnieją kategorie doświadczeń jednostkowych wspólne dla całego rodzaju ludzkiego, stanowiące swoisty antropologiczny rdzeń sensów i znaczeń. Wszelkim obiektywnym potrzebom i ponadczasowym wartościom towarzyszą takie topoty jak

¹⁵⁵ E. Janicka, *Pamięć przyswojona: Koncepcja polskiego doświadczenia zagłady Żydów jako traumy zbiorowej w świetle rewizji kategorii świadka*, Warszawa 2015, 149-149, http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10_11649_slh_2015_009/c/slh.2015.009-1628.pdf [dostęp: 11.11.2020]

¹⁵⁶ Hans-Georg Gadamer widział problem nie tylko w płaszczyźnie horyzontalnej i w planie współczesności, lecz również w przekroju temporalnym i w perspektywie historycznej, ze względu na utracony kontekst kulturowy. Zob. H.-G. Gadamer, *Język i rozumienie*, Warszawa 2003, s. 11.

¹⁵⁷ K. Pankowska, *Kultura – sztuka – edukacja w świecie zmian. Refleksje antropologiczno-pedagogiczne*, Warszawa 2013, s. 202.

choćby prawda, miłość, wolność, życie i śmierć. Są one obecne na swój sposób w każdej z kultur.

W ten oto sposób doświadczenia jednostkowe, indywidualne spotykają się z doświadczeniami zbiorowymi, wspólnotowymi, stając się zupełnie wyjątkowym językiem porozumienia. Czy nie do tego właśnie sposobu porozumienia odsyła powiedzenie o rozumieniu się bez słów, rozumieniu, które bazuje na doświadczeniu (miłości, radości, ale i cierpieniu, bezsilności itd.)?¹⁵⁸

Okazuje się, że istnieją sytuacje, w których obdarzone mową istoty ludzkie tracą zdolność jej opisanie. Status podmiotu i sam proces narratywizacji został gruntownie przewartościowany w obliczu ludzkiego dramatu, związanego z okrucieństwami obu wojen światowych. Świadczenia Żydów ocalałych z Zagłady stanowią bezprecedensowy gatunek literatury, w której podmiot przyjmuje zasadniczo dwie zgoła przeciwstawne strategie.

Pierwsza z nich, obowiązująca oficjalnie w ramach tzw. kultury pamięci o żydowskiej tragedii, kieruje się wewnętrznym imperatywem dawania świadectwa. Zdaje się jednak pozostawać przy tym w nieustannym wewnętrznym konflikcie z przypisanym do roli narratora przywilejem fabularyzacji i przekraczania formuły świadectwa w kierunku prozy fikcyjnej. Tekst jest bowiem silnie skonwencjonalizowaną reprezentacją, kulturowym zapośredniczeniem, odcinającym dostęp do „prawdy traumatycznej”. Mimo to opisy zjawisk paradoksalnie pozytywnych (takich jak patriotyzm, heroizm, upór, altruizm) mających miejsce w tak trudnych warunkach, mogą pełnić rolę wzorcotwórczą.

Zagłada czyni odpowiedzialnym, jest się całkowicie odpowiedzialnym i skrajnie samotnym, z poczuciem wyjątkowości posiadanego doświadczenia. Odpowiedzialnym wobec żyjących i wobec zamordowanych, odpowiedzialnym, żeby upamiętnić ofiary i ratujących, ale także żeby świat „wiedział, co się wydarzyło”.¹⁵⁹

Druga, radykalnie odmienna koncepcja wyrasta z literackiej nadświadomości, zakładającej całkowitą depersonalizację podmiotu (np.

¹⁵⁸ K. Pankowska, *Kultura – sztuka – edukacja w świecie zmian. Refleksje antropologiczno-pedagogiczne*, Warszawa 2013, s. 212.

¹⁵⁹ M. Orwid, *Narracje o Holokauście – między niemożnością a obligacją* [w:] *Narracja: Teoria i praktyka*, pod red. B. Janusz, K. Gdowskiej i B. de Barbaro, Kraków 2008, s. 529.

snucie narracji z perspektywy numeru obozowego albo masowego grobu), co niejako zawiesza już samą możliwość użycia zaimka „ja”. Historycy tego okresu i badacze sztuki po Holokauście odmawiają legitymizacji nawet samej praktyce narracyjnej, określając tego typu relacje graniczne jedynie jako iluzoryczne metody przepracowania doświadczenia traumatycznego przez poszczególną jednostkę.¹⁶⁰ Wynika to z nieadekwatności roli jaką pełni narracja (ujmowanie świata w całościowe struktury sensu) w stosunku do zdarzenia, które wymyka się rozumieniu, zagrażając zarazem duchowym podstawom człowieczeństwa. Z perspektywy myśli estetycznej **Theodora W. Adorno** i dzięki formalnym właściwościom opowiadania, opisywane okrucieństwo zostaje przynajmniej zneutralizowane, staje się koherentnym, akcentowalnym elementem ludzkiej egzystencji, bowiem reguły spójności maskują wyrwę w ontologicznym i etycznym porządku świata, spowodowaną przez horror II wojny światowej.

Historia narracji o Holokauście jest przede wszystkim historią milczenia o Holokauście. Milczenia i zapomnienia, wyparcia, ucieczki, dystansu.¹⁶¹

Z tego powodu jedynie wymowne milczenie, pustka i symboliczna nicość są w stanie unieść dialektyczny ciężar Zagłady, jako radykalnego, niewyobrażalnego zła. Stanowi ono swoistą nadwyżkę ontologiczną, która nie poddaje się reprezentacji, umyka wysłowieniu, a zarazem prowokuje do udzielenia odpowiedzi, skazanej wszakże na status reakcji nieadekwatnej, przemieszczonej w czasie, a przez to nieczytelnej. Dlatego antyopowieść o Holokauście, wyrastając z potrzeby zniszczenia świadectwa na temat bolesnych doświadczeń, wyzbywa się tym samym własnych fundamentów; z desperackiego gestu podważenia własnej prawomocności, tworzy niejako swój własny „mit założycielski”.¹⁶²

Nieprzypadkowe wydaje się zatem ciążenie świadectw holokaustowych w stronę fragmentu (tzw. opowieści cząstkowej) oraz *logorei*, czyli krańcowych form literackich reprezentacji, w których żywioł narracji nieomal zanika lub istnieje w postaci

¹⁶⁰ Zob. R. Federman, *Wygnaniec – Żyd, tułacz, pisarz...*, tłum. P. Kołyszko. „Literatura na świecie” 1982, nr 12.

¹⁶¹ M. Orwid, *Narracje o Holokauście – między niemożnością a obligacją* [w:] *Narracja: Teoria i praktyka*, pod red. B. Janusz, K. Gdowskiej i B. de Barbaro, Kraków 2008, s. 523.

¹⁶² Izabela Skórzyńska wspomina o milczeniu o Holokauście również w kontekście odrzucenia przykrych wspomnień, jako nieprzystających do modelu odrodzonego świata (polityka zapomnienia). Zob. I. Skórzyńska, *Wyjścia nie ma... Rzecz o teatrze pamięci Teatru NN* [w:] *Teatr pamięci Teatru NN: Flesze*, red. P. Próchniak, Lublin 2018, s. 80-81.

rudymen tarnej. Substytuty opowieści są próbą wywikłania się z paradoksalnego przeświadczenia, że o Zagładzie należy i zarazem nie można mówić.¹⁶³

Dlatego w momentach zetknięcia się z próbą przedstawienia za pomocą słów „zdarzenia przemocy”, narracja wytraca swój potencjał sensotwórczy, swoją moc porządkowania świata. Prowadzi to raczej do efektu „porażającego uobecnienia”, zamiast „kojącej reprezentacji”. Tekst *logoreiczny* jest więc „tekstem niemożliwym”, który znosi funkcję komunikującą.

Narrator zamiast opowiadać zdaje relację ze swej artykulacyjnej niemocy, odbiorca zaś zostaje ogołocony z całego dostępnego mu zazwyczaj instrumentarium poznawczego, co w istocie zamyka mu dostęp do cudzego doświadczenia traumatycznego.

Owa konieczność respektowania ograniczeń reprezentacji w odniesieniu do okrucieństw, jakie były udziałem ofiar Zagłady zakłada bowiem skandaliczną nieetyczność wprowadzania ich na nowo w obieg, choćby tylko w obrębie dyskursu. Inną jakością form wyrazu dotyczących Zagłady jest ich fragmentaryczność, korespondująca z postawą autorów takich świadectw.¹⁶⁴ Ich mikronarracje stanowią odwzorowanie pamięci zranionej lub „poharatanego życia”,¹⁶⁵ które nie układa się w spójną, wyłaniającą czytelny sens autonarrację.

Znacząca część opowieści, osnutych wokół historii życia żydowskich ocalańców przybiera więc formę wyrwanego z kontekstu zdarzenia czy za ledwie wzmianki o postaci, której losy pozostały nieznane. Często opis fotografii (niezmiernie ważnego artefaktu, który w świecie przedstawionym omawianych tu tekstów zazwyczaj rozpoczyna pracę pamięci) czy informacja o osobie pozostają formułą inicjacyjną bez kontynuacji, narracyjnym pretekstem, który nie ma rozwinięcia.¹⁶⁶

Owa „niespełniona obietnica opowieści” wynika przede wszystkim z naprawdę potężnych emocji – poczucia winy, krzywdy, wstydu, zależności i samotności. Wypowiedzi są nierzadko lakoniczne, wieloznaczne, niedopowiedziane, bezradne wobec

¹⁶³ A. Ubertowska, *Shoah i niespełniona obietnica opowieści* [w:] *Narracja i tożsamość (I) narracje w kulturze*, pod red. Wł. Boleckiego i R. Nycza, Warszawa 2004, *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej* t. 85, s. 249-251. Stanowisko to określa się jako „ontologię nicości” reprezentowaną przez Adorno, Blanchota, Kofman, Lyotarda. Zob. Th.W. Adorno, *Engagement* [w:] *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. Main 1974, s. 422-425).

¹⁶⁴ Jako przykład mogą tu posłużyć krótkie formy prozatorskie Idy Fink, Iril Amiel czy Michała Głowińskiego.

¹⁶⁵ Zob. Th.W. Adorno, *Minima moralia: Refleksje z poharatanego życia*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków 1999.

¹⁶⁶ A. Ubertowska, *Shoah i niespełniona obietnica opowieści* [w:] *Narracja i tożsamość (I) narracje w kulturze*, pod red. Wł. Boleckiego i R. Nycza, Warszawa 2004, *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej* t. 85, s. 255.

materii, zarysowane raczej za pomocą pojedynczych obrazów tkwiących w pamięci, niż uporządkowane w formie spójnej narracji.

Bywa to bardziej skomplikowane, kiedy opisy toczą się w języku innym niż ten, w którym przeżywało się traumę albo kiedy traumy doświadczało dziecko i swoje nie dość wyrażone wtedy w języku doświadczenie musi przenieść na język dorosłego.¹⁶⁷

Umykający sens doświadczenia Zagłady bywa również wyrażany za pomocą zabiegów formalnych z nośnikiem, czy też samą strukturą tekstu. „Trauma przyciąga odkształcenie” stwierdza wymownie **Dominic LaCapra**.¹⁶⁸

Owa deformacja sensu bywa wyrażona za pomocą rozczłonkowania, czy wręcz porozrywania, poszatkowania, defragmentacji tekstu, czyli świadomego operowania światłem śródtekstowym, lub zgoła przeciwnym jego zagęszczeniem, które czyni taki fragment całkowicie nieczytelny. Ten z jednej strony dyskretny, z drugiej zaś nie dający się zignorować chwyt retoryczny tworzy kontrapunkt dla realistycznej poetyki książki, skłaniając tym samym do skoncentrowania się podczas lektury na tym, co nie zostało powiedziane wprost za pomocą samej treści wyrażonej bezpośrednio w tekście, a jedynie zasugerowane za pomocą jego formy.

1.1.2.4 Sztuka autodestrukcyjna jako forma narracji krytycznej

Za głównego przedstawiciela tego nurtu w sztuce, będącego zarazem formą artystycznego strajku, uważany jest **Gustav Metzger**. Ów zaangażowany społecznie twórca pochodził z polsko-żydowskiej rodziny, która wyemigrowała do Niemiec tuż przed II wojną światową. Kiedy niemal cała jego rodzina została stracona w jednym z obozów, Metzger jako osierocone dziecko został wysłany do Wielkiej Brytanii przez *Refugee Children Movement*. Te doświadczenia oraz wstrząs spowodowany informacjami o użyciu bomb atomowych w Hiroszimie i Nagasaki, obudziły w nim chęć wyrażenia sprzeciwu wobec narodowemu socjalizmowi i zbrojeniom nuklearnym. Z tego też powodu ów czynny działacz społeczny podjął studia artystyczne w Londynie.

¹⁶⁷ M. Orwid, *Narracje o Holokauście – między niemożnością a obligacją* [w:] *Narracja: Teoria i praktyka*, pod red. B. Janusz, K. Gdowskiej i B. de Barbaro, Kraków 2008, s. 528.

¹⁶⁸ D. LaCapra, *Holocaust Testimonies: Attending to the victims voice* [w:] *Catastrophe and Meaning the Holocaust and the Twentieth Century*, opr. M. Poston, E. Santner, Chicago – London 2003, s. 216, cyt. za: A. Ubertowska, *Shoah i niespełniona obietnica opowieści* [w:] *Narracja i tożsamość (I) narracje w kulturze*, pod red. Wł. Boleckiego i R. Nycza, Warszawa 2004, *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej* t. 85, s. 257.

Metzger uważał, że destrukcja jest jednym z czynników najlepiej definiujących XX wiek oraz kształtującym jego oblicze, i jak pisze Stewart Home na bazie tej prostej konstatacji udało mu się stworzyć jednoosobowy nurt w sztuce. [...] Metzger opisuje sztukę autodestrukcyjną jako formę „sztuki przeznaczonej dla społeczeństw zindustrializowanych” i zwraca uwagę na to, że może ona być tworzona we współpracy artystów z naukowcami z użyciem maszyn, na taśmie montażowej.¹⁶⁹

Idea sztuki autodestrukcyjnej jest radykalnie odmienna od tradycji sztuki komemoratywnej, ponieważ po zakończeniu procesu samozniszczenia, pozostałości po pracy powinny zostać usunięte. Kreacja takiego dzieła dopuszcza zarówno techniki tradycyjne (takie jak malarstwo czy rzeźba), ale możliwe jest również wykorzystanie najnowszych technologii i naturalnych procesów samoistnego rozpadu. Punkt ciężkości zostaje przesunięty z obiektu będącego skończonym dziełem na proces jego degradacji, który w tym przypadku trwa od kilku sekund do maksymalnie 20 lat. Czas trwania takiego pomnika jest jednocześnie prezentacją i reprezentacją, obrazem samym w sobie oraz odtworzeniem tego, co zostało z pamięci wymazane. Jest to temporalny, przemijalny odpowiednik narracji wizualnej prowadzonej przez ocalańców, będący świadectwem ich przeżyć i analizą okoliczności z jakimi się zetknęli.

Sztuka autodestrukcyjna jest sposobem na danie świadectwa czemuś, o czym nie sposób mówić, ale również tym, o czym nie chce się mówić. Jej celem jest sprawienie, że zarówno wydarzenia z przeszłości, jak również wydarzenia aktualne, na które spuszczone została zasłona milczenia, zostają przetworzone w taki sposób, iż nie tylko wydają się obecne „tu i teraz”, ale również odzyskują widzialność.¹⁷⁰

W swoim drugim manifestie z 10 marca 1960 roku Metzger rozwija tę koncepcję, stwierdzając, że ludzie są odpowiedzialni za destrukcyjny potencjał zakorzeniony w rzeczywistości, zaś sztuka autodestrukcyjna stanowi komentarz do ludzkiej obsesji zniszczenia. Zwraca również uwagę na autonomię dzieła sztuki względem swego twórcy, bowiem poza stworzeniem pierwotnej konstrukcji, ręka artysty nie odgrywa w zasadzie żadnej znaczącej roli (proces destrukcji przebiega bowiem samoistnie w nie do końca ustalony i możliwy do przewidzenia sposób (automatycznie).

¹⁶⁹ J. Walewska, *Pogmatwane relacje pomiędzy sztuką a technologią. Nurt autodestrukcyjny a potencjał krytyczny użycia komputera w sztuce na przykładzie twórczości Gustava Metzgera* [w:] *Digitalne dotknięcia: Teoria w praktyce / Praktyka w teorii*, red. P. Zawojski, Szczecin 2010, s. 131. Zob.: G. Metzger, *Auto-Destructive Art (First Manifesto, 1959)* [in:] *Gustav Metzger: History History*, ed. S. Breitwieser, p. 226.

¹⁷⁰ Tamże, s. 133.

Przykładem takiego dzieła-performansu mogą być rzeźby-instalacje złożone z chaotycznie skomponowanych metalowych prętów lub poddanie włókien nylonowych działaniu żrącego kwasu.

Podczas akcji *Acid Action Painting* użyte zostały pomalowane na biało, czarno i czerwono trzy płachty nylonowe rozciągnięte na sztalugach, które oblane zostały kwasem, pod wpływem po kilkunastu sekundach zaczęły one się topić, korodować, aż do niemalże zupełnego zniszczenia, Idea zobrazowania czasu oraz postępującego zniszczenia przyświecała mu również podczas akcji *Construction with Glass*, w której zamiast folii użył tafli szkła zawieszzonego na taśmie klejącej. Po skorodowaniu taśmy kwasem, szklane tafle miały upaść na beton we wcześniej zaplanowanym porządku.¹⁷¹

Będąc aktywistą Metzger stał się artystą, który nieustannie w swoich działaniach komentował minioną i bieżącą sytuację społeczną i politykę rządową. Zaprezentowane na przełomie lat 50. i 60. akcje stanowią przejaw nurtu sztuki kontestującej – trudnej w odbiorze, wymagającej od odbiorcy ustosunkowania się, refleksji, oceny moralnej i przewartościowania.

W tym sensie sztuka może stanowić remedium na dehumanizację i całkowite społeczne wyobcowanie nauki i technologii. Przykładem działania, które wpisuje się w estetykę sztuki autodestrukcyjnej, lub jak określa ją **Paul Virilio** – sztuki znikania – może być lubelski Umschlagplatz, zwany również Placem Śmierci. Jest to miejsce, z którego hitlerowcy wysyłali transporty ludności do obozu zagłady w Bełżcu.

Słowo Umschlagplatz pochodzi z języka niemieckiego, oznacza „plac przeładunkowy” i jest stosowane na określenie miejsca, gdzie znajduje się rampa kolejowa. [...] W przypadku Lublina jest to miejsce obsługujące rzeźnię miejską, gdzie w 1942 roku rozegrała się tragedia Żydów lubelskich.¹⁷²

Dziś jest to miejsce niemal doszczętnie zrujnowane i zdewastowane, otoczone zabudowaniami dawnej rzeźni i niedostępne dla odwiedzających, gdzie własność prywatna miesza się z publiczną, zaś miejsce, które powinno być miejscem pamięci stało się miejscem niepamięci.

¹⁷¹ Tamże, s. 135.

¹⁷² Umschlagplatz w Lublinie [w:] TeatrNN.pl; <http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/umschlagplatz-w-lublinie/> [dostęp: 24.10.2020]

To ten proces umierania pamięci pokazany jest w instalacji „Nie/Pamięć miejsca”. Na działce umieszczono metalowy kontener, do którego można wejść od ulicy Zimnej przez przebity mur. Dzięki wyciętym w ścianach kontenera – po obu jego stronach – otworom w kształcie hebrajskich liter, widzimy przestrzeń działki. W dachu kontenera jest wycięta ostatnia litera alfabetu hebrajskiego. Widać przez nią niebo. Tu kończy się ostatnia droga.¹⁷³

Teren na którym znajduje się instalacja wydzielono za pomocą murowanego ogrodzenia. Blacha, z której wykonany został kontener pokryta jest rdzą, co symbolicznie podkreśla zachodzący tam proces zanikania i degradacji pamięci Ofiar Zagłady.

Idea kontenera „przebijającego” mur od ulicy Zimnej, by można było zajrzeć w głąb Umschlagplatz, powstała w odpowiedzi na dwie różne okoliczności. Pierwsza, formalna, dotyczy wspomnianego już braku dostępu do placu od strony starej rzeźni miejskiej. Druga, znacznie ważniejsza, wiąże się z decyzją, że plac nie będzie rewitalizowany, że zostanie on udostępniony jako miejsce podlegające destrukcji, miejsce w zaniku.¹⁷⁴

Instalacja stanowi swego rodzaju kontramonument, celebrując proces zapominania w sposób świadomy i zamierzony, poddając się naturalnym procesom, ale również wykorzystując zjawisko w celu nadania określonego komunikatu.



Instalacja „Nie/Pamięć Miejsca”

<https://teatrnn.pl/pamiec/instalacja-niepamiec-miejsca/>

¹⁷³ I. Skórzyńska, *Wyjścia nie ma... Rzecz o teatrze pamięci Teatru NN* [w:] *Teatr pamięci Teatru NN: Flesze*, red. P. Próchniak, Lublin 2018, s. 278.

¹⁷⁴ Tamże, 18, s. 109.

1.1.2.5 Postpamięć: świadectwo uwspólnione

Druga faza w historii pamięci o Holokauście wiązała się z przerwaniem milczenia na jego temat i zaprzestaniem represjonowania wspomnień okupacyjnych. Rola ta przypadła pokoleniu następców Ofiar, ale i spadkobierców sprawców zła, zbiegając się z okresem głębokich przemian społecznych i kulturowych w latach 60. XX wieku.

Długoterminowe skutki tamtego przebudzenia młodych sprowadziły świat, zwłaszcza zaś demokrację, na nowe tory. Okazała się ona teraz polem działania jednostek refleksyjnych, dla których pojęcie wspólnoty wiązało się niemal wyłącznie ze wspólnotą płynnych podmiotów.¹⁷⁵

Jednostki uwolnione spod wpływu opresyjnego systemu, głównie za sprawą rosnącego potencjału nowych mediów, zwróciły dyskurs publiczny ku indywidualnej perspektywie: psychologii, filozofii, etyce, sztuce. Wątki objęte niepamięcią zostały włączone w obszar współczesnej kultury postpamięci, różniące się od pamięci własnych, „prawdziwych” doświadczeń, ze względu na zapośredniczenie tych reminiscencji przez różnego rodzaju narracje.¹⁷⁶

Termin postpamięć został stworzony przez **Marianne Hirsch** w kontekście dyskursu Zagłady, wspomnień ocalałych oraz problematyki przeżyć oraz dalszych perypetii kolejnych pokoleń ich potomków. Z czasem badaczka i jej następcy rozszerzyli zakres znaczeniowy tego pojęcia, obejmując nim wiele innych zjawisk (zarówno tych dotyczących pamięci indywidualnej, jak również w perspektywie badań nad pamięcią zbiorową).

Konieczność lub potrzeba upamiętniania i dokumentowania cudzych przeżyć (zwłaszcza traumatycznych) spoczęła na świadkach zastępczych – lokalnych liderach pamięci,¹⁷⁷ lub depozytariuszach historii.¹⁷⁸ Francuski historyk **François Hartog** pisze, że świadkami Zagłady mogą być jedynie jej Ofiary – ludzie którzy stracili życie

¹⁷⁵ I. Skórzyńska, *Wyjścia nie ma... Rzecz o teatrze pamięci Teatru NN* [w:] *Teatr pamięci Teatru NN: Flesze*, red. P. Próchniak, Lublin 2018, s. 83.

¹⁷⁶ Kategorię postpamięci Hirsch posłużyła się po raz pierwszy, interpretując komiks „Maus” Arta Spiegelmana w 1992 roku. Zob. M. Hirsch, *Family Pictures: Maus, Mourning and Post-Memory*, „Discourse”, Winter 1992/93.

¹⁷⁷ M. Kubiszyn, *Niepamięć – postpamięć – współpamięć: Zagłada lubelskich Żydów jako przedmiot kultury pamięci*, Lublin 2019, s. 12.

¹⁷⁸ Zob. J. Zętar [w:] Lublin. Pamięć miejsca. Wirtualne zwiedzanie Bramy Grodzkiej [w:] YouTube.com, fragment od 12:07, <https://youtu.be/gnqjc45hwUw> [dostęp: 25.10.2020]

w wyniku działań wojennych. Ocaleni i potomkowie Ofiar mogą być ci wszyscy, którzy zabierają głos w imieniu Ofiar, stając się tym samym świadkami zastępczymi.

Obok świadka bezpośredniego, poprzez swoją biografię doświadczającego wydarzeń, o których mówi, przywoływany jest świadek pośredni, dysponujący wiedzą wydarzeniach zgromadzoną za pośrednictwem przekazu rodzinnego a także świadek zastępczy, który angażuje się w działania na rzecz zachowania pamięci o osobach i wydarzeniach z przeszłości, kierując się poczuciem obowiązku i troską o obszary pamięci nieuwzględnione w dominującym dyskursie.¹⁷⁹

Wraz z biegiem czasu odchodzić zaczęli bezpośredni Świadkowie wojny i Sprawiedliwi, a ich rolę sprawują w przeważającej mierze instytucje i jednostki, pełniące funkcję świadków zastępczych. Osoby te zazwyczaj nie miały okazji dzielenia owych doświadczeń granicznych, związanych z tragedią wojny, ale mimo to podejmują się tych świadectw, by się z nimi skonfrontować, by „dać rzeczy słowo”.

Świadectwo zastępcze rządzi się określonymi kryteriami, wśród których najważniejsza jest jego adekwatność oraz stosowność, a więc odpowiedzialność, uczciwość i swego rodzaju służebność względem Ofiar Zagłady i Ocalonych, zatem tych, w imieniu których zabieramy głos.

Jak pisze **Michał Głowiński**, stosowność ma charakter zmienny, determinowany oddaleniem od wydarzeń Holokaustu, ale także indywidualnym i zbiorowym praktykowaniem jego pamięci. Określa ją zespół reguł etycznych, ideowych i estetycznych – „tego, co zostało właściwie użyte, co znajduje się na właściwym miejscu”, a także dobry smak.¹⁸⁰

Wspólnota komunikacyjna – nadawcy komunikatu i jego odbiorcy – wyręcza wspólnotę doświadczenia.¹⁸¹ O sile tego komunikatu (jakim jest akt składania świadectwa) stanowi jego warstwa emotywna, a dopiero później jego treść i funkcja poznawcza. Z tego względu teatr zdaje się odpowiednim miejscem przejawiania pamięci o Zagładzie, choć pogląd ten nie jest wolny od licznych kontrowersji, jak chociażby konflikt pomiędzy obecnością a reprezentacją, przeżyciem a grą, którą podejmuje wykonawca lub interaktor.

¹⁷⁹ M. Kubiszyn, *Niepamięć – postpamięć – wspólnopamięć: Zagłada lubelskich Żydów jako przedmiot kultury pamięci*, Lublin 2019, s. 48-49.

¹⁸⁰ I. Skórzyńska, *Wyjścia nie ma... Rzecz o teatrze pamięci Teatru NN [w:] Teatr pamięci Teatru NN: Flesze*, red. P. Próchniak, Lublin 2018, s. 87.

¹⁸¹ Zob. M. Bugajewski, *Brzemie przeszłości: Zło jako przedmiot interpretacji historycznej*, Poznań 2009, s. 200.

O tym czy może być świadkiem zastępczym, decyduje relacja, w jakiej pozostaje ze wspólnotą doświadczenia.

Wraz z rosnącą popularnością społecznych odniesień do historii zaczęły się rozwijać ich widowiskowe formy – określane w polskiej literaturze jako „ponowoczesne spektakle społeczne”,¹⁸² „widowiska przeszłości”,¹⁸³ „wydarzenia wizualne”,¹⁸⁴ „sztuka jako podróż do przeszłości”,¹⁸⁵ czy wreszcie jako „teatr świadectwa”.¹⁸⁶ Działania te stanowiły realizację idei teatralnej transcendencji, przekroczenia bariery scena-widz oraz teatralizacji przestrzeni muzealnych, archiwów, czy historycznych „miejsz pamięci”.

Osobnym obszarem do analizy i namysłu stały się wspomnienia biernych świadków cierpienia i zagłady Żydów lubelskich, omawiane m.in. przez **Martę Kubiszyn**. Na potrzeby interpretacji tych wywiadów, autorka wprowadza pojęcie trajektorii (odwołujące się do koncepcji **Gerharda Riemanna** i **Fritza Schützego**).¹⁸⁷

Do bodźców inicjujących procesy trajektoryjne, badani zaliczają narzucenie Żydom przez okupanta obowiązku noszenia gwiazdy Dawida przyszytej do odzieży w widocznym miejscu.

Niektórzy świadkowie zapamiętali to wydarzenie jako moment, w którym po raz pierwszy doświadczyli wyodrębnienia ludności żydowskiej spośród pozostałych mieszkańców miasta i odczuli fakt wykluczenia oraz napiętnowania tej grupy.¹⁸⁸

Inne budzące grozę wspomnienia dotyczą porzuconych na ulicach miasta zwłok Żydów, które nierzadko były pierwszym bezpośrednim kontaktem badanych ze śmiercią. Kolejne sekwencje procesu trajektoryjnego obejmują wysiedlenia ludności żydowskiej z Lublina wiosną 1941 r., a także przesiedlenie Żydów do getta, trwające do 5 kwietnia 1941 r. Źródłem traumy były też doświadczenia związane z niszczeniem mienia należącego do

¹⁸² A. Skórzyńska, *Teatr jako źródło ponowoczesnych spektakli społecznych*, Poznań 2007.

¹⁸³ I. Skórzyńska, *Widowiska przeszłości. Alternatywne polityki pamięci (1989-2009)*, Poznań 2010.

¹⁸⁴ A. Szpociński, *Widowiska przeszłości: Pamięć jako wydarzenie* [w:] *Kultura jako pamięć: Posttradycyjne znaczenie przeszłości*, red. E. Hałas, Kraków 2012, s. 63-75.

¹⁸⁵ I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości: Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2010.

¹⁸⁶ I. Skórzyńska, *Wyjścia nie ma... Rzecz o teatrze pamięci Teatru NN* [w:] *Teatr pamięci Teatru NN: Flesze*, red. P. Próchniak, Lublin 2018, s. 92.

¹⁸⁷ Zob. G. Rieman, F. Schütze, *Trajektoria jako podstawowa koncepcja teoretyczna w analizach cierpienia i bezładnych procesów społecznych*, „Kultura i Społeczeństwo”, 2, s. 89-109.

¹⁸⁸ M. Kubiszyn, *Historia mówiona a doświadczenie graniczne: okupacyjne losy Żydów lubelskich w świetle nieżydowskich świadków Zagłady* [w:] *Historia mówiona w świetle nauk humanistycznych i społecznych*, S. Niebrzegowska-Bartmińska, J. Szadura, M. Szumiło, Lublin 2014, s. 175.

Żydów i burzeniem dzielnicy żydowskiej.¹⁸⁹ Relacje na temat tamtych wydarzeń ulegają z reguły licznym wypaczeniom.

Zniekształceniom i brakom faktograficznym towarzyszy chaos chronologiczny i topograficzny – świadkowie mają niejednokrotnie trudności z usytuowaniem wspomnianych wydarzeń w czasie i przestrzeni. Wspomnienia dotyczące Zagłady przywoływane są zwykle jako pojedyncze obrazy, dźwięki, zapachy czy emocje, które nakładają się na siebie, tworząc niespójną opowieść o okupacyjnych losach żydowskiej społeczności, odzwierciedlającą zmysłowy i uczuciowy sposób doświadczania rzeczywistości przez człowieka.¹⁹⁰

W tym miejscu wypada przywołać (a raczej jedynie zasygnalizować) omówione już we wcześniejszych rozdziałach psychologiczne mechanizmy obronne, odpowiadające za braki w strukturze relacjonowanych wydarzeń; za nieuświadomione i mimowolne wyparcie, pozwalające zbudować bezpieczny dystans do traumatycznych wspomnień.

1.1.3 Humanistyka cyfrowa i historiografia cyfrowa

O „końcu historii”¹⁹¹ czy historiografii napisano tyle, że chyba nie można w tej kwestii dodać już zbyt wiele, prócz tego że raczej nie był on jednak końcem ostatecznym. Obwieszczający tę sytuację esej **Francisa Fukuyamy** wywołał jeden z najgłośniejszych sporów intelektualnych końca XX wieku. W rzeczywistości jednak zmiany ustrojowe związane z upadkiem muru berlińskiego, a wraz z nim komunizmu nie przyniosły idyllicznej rzeczywistości wolnej od scentralizowanych systemów politycznych.

Termin „historiografia 2.0” pojawia się w artykule **Andrzeja Radomskiego** pod tym samym tytułem,¹⁹² zaś pojęcie „historia 2.0” zaistniało w przestrzeni internetu jako tytuł książki pod redakcją Anny Sobczak, Marty Cichockiej i Piotra Frąckowiak, i wydanej w 2014 r. w Lublinie.¹⁹³ Nomenklatura nawiązująca do kolejnych wersji oprogramowania komputerowego niestety nie przyjęła się w tej dziedzinie i współcześnie funkcjonuje w powszechnym obiegu jako historia i historiografia cyfrowa.

¹⁸⁹ Tamże, s. 176 i 179.

¹⁹⁰ Tamże, s. 181.

¹⁹¹ Zob. F. Fukuyama, *Koniec historii?*, [w:] *Czy koniec historii?*. Konfrontacje 13, New York, Warszawa 1991.

¹⁹² A. Radomski, *Historiografia 2.0*, <https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/2168/33289984-historiografia-2-0.pdf?sequence=1> [dostęp: 25.06.2023]

¹⁹³ Historia/History 2.0, red. A. Sobczak, M. Cichocka, P. Frąckowiak [w:] *E-naukowiec*, 2014, http://otworzksiazke.pl/images/ksiazki/historia_2_0/historia_2_0.pdf [dostęp: 25.06.2023]

Radomski ujmuje ją jako część szeroko pojętej nowej nauki, konstytuującej się na styku nowych technologii oraz dotychczasowej wiedzy i dorobku wielu dziedzin. Wśród najważniejszych elementów historiografii cyfrowej wymieniane są przede wszystkim:

- publikacje elektroniczne poświęcone tematyce historycznej,
- tradycyjne formy narracji publikowane za pośrednictwem mediów cyfrowych,
- strony, serwisy, grupy dyskusyjne, portale, wirtualne muzea,
- ogólnie pojmowana edukacja historyczna.

Choć początki „historiografii internetowej” sięgają wczesnych lat 90. XX w., ówczesne realizacje w kontekście znanych i promowanych współcześnie treści (będących często efektem współpracy lub negocjacji pomiędzy wieloma jednostkami) bywają dla odmiany określane mianem „historii 1.0”, aby podkreślić ich mniejszy stopień interaktywności.

Humanistyka cyfrowa (ang. *Digital Humanities*) to interdyscyplinarna dziedzina nauki, która łączy tradycyjną humanistykę z technologią cyfrową. Zajmuje się badaniem wpływu technologii cyfrowych na dziedziny humanistyczne (takie jak literatura, językoznawstwo, historia, sztuka, filozofia itd.), ale wykorzystuje również ich potencjał jako narzędzie do prowadzenia badań w swoim zakresie i popularyzowania ich wyników.

Humanistyka cyfrowa stawia także pytania dotyczące wpływu technologii cyfrowych na naszą kulturę, tożsamość, etykę i społeczeństwo. Badacze tej dziedziny (m.in. **Johanna Drucker** czy **David M. Berry**) starają się rozumieć zarówno korzyści, jak i wyzwania związane z technologią cyfrową i promują krytyczne myślenie wobec tych zagadnień. Dziedzina ta rozwija się dynamicznie, a jej obszar zastosowań ciągle się poszerza, wnosząc nowe perspektywy i narzędzia do badania, interpretacji i promowania dziedzictwa kulturowego oraz zrozumienia współczesnego świata.

Jednym z takich przykładów zastosowania cyfrowych narzędzi w humanistyce jest analiza danych, m.in. do badania i interpretacji dużej ilości informacji cyfrowych. Może obejmować analizę tekstu, wizualizację danych i przetwarzanie języka naturalnego. Drugim ważnym zastosowaniem jest digitalizacja i archiwizacja zgromadzonych w ten sposób unikatowych zasobów, takich jak rękopisy, starodruki, księgi, dzieła sztuki itd. Dzięki technologii cyfrowej można przechowywać, analizować i udostępniać te materiały w sposób czytelny dla szerokiej publiczności. Stwarza to też zupełnie nowe możliwości, jeśli chodzi o współpracę między różnymi instytucjami i ich przedstawicielami z kręgów naukowych i nie tylko. Projekty takie angażują zazwyczaj wielu uczestników (zarówno

badaczy jak i pasjonatów), aby wspólnie tworzyć zasoby cyfrowe i narzędzia badawcze, których wyniki mogą później być udostępniane publicznie. Humanistyka cyfrowa zachęca także do eksperymentowania z nowymi formami twórczości i wyrazu, które mogą obejmować tworzenie interaktywnych narracji, wirtualnych środowisk, gier, wizualizacji danych oraz innych cyfrowych form wyrazu.

Kolejną stosunkowo niedawno zdefiniowaną dziedziną naukową bezpośrednio związaną z rozwojem nowych mediów jest historiografia wizualna, zajmująca się badaniem i interpretacją wizualnych źródeł historycznych w kontekście pisanej historii. Obejmuje ona analizę i interpretację różnych rodzajów wizualnych materiałów, takich jak malarstwo, rzeźba, grafika, fotografia, film, plakaty, mapy, szkice czy rysunki techniczne. Bada również jak wizualne reprezentacje i przedstawienia przyczyniają się do naszego zrozumienia przeszłości i wpływają na nasze spojrzenie na historię. Wykorzystuje się w niej narzędzia i metody związane z analizą ikonograficzną, stylistyczną, kontekstualną i interpretacyjną, aby odkryć znaczenia i przekazy zawarte w obrazach.

Przykładowo, analizując obrazy historyczne, historiografia wizualna bada, jakie wydarzenia są przedstawione, jakie postacie i symbole są obecne, jakie są kompozycje i style artystyczne oraz jak te elementy przekazują określone idee i interpretacje historii. Może również badać, jakie są intencje artystów i jakie były konteksty społeczne, polityczne i kulturowe, w których te obrazy zostały stworzone.

Historiografia wizualna ma duże znaczenie dla rozwoju historiografii, ponieważ umożliwia ona odkrywanie alternatywnych źródeł i perspektyw historycznych, które niekoniecznie są uwzględniane w tradycyjnych tekstach pisanych. Wizualne źródła mogą dostarczać dodatkowych informacji, emocji i perspektyw, które mogą wzbogacić nasze rozumienie przeszłości.

Warto jednak zauważyć, że historiografia wizualna nie zastępuje tradycyjnej historiografii opartej na tekstach pisanych, ale uzupełnia ją i poszerza naszą wiedzę o przeszłości. Jest to interdyscyplinarna dziedzina, która łączy historię, sztukę, kulturę wizualną, semiotykę, teorię obrazu i inne dziedziny nauk humanistycznych.

Współczesna historiografia coraz częściej korzysta z historycznych świadectw obrazowych jako dokumentów i materiałów źródłowych.¹⁹⁴ Obrazy mogą dostarczać

¹⁹⁴ Peter Burke za historyczne świadectwa obrazowe uznaje między innymi mapy, szkice, ryciny, wota, monety, plakaty, drzeworyt, miedzioryt, malarstwo, rzeźbę, płaskorzeźbę, obraz fotograficzny i film.

historykom wiadomości tam, gdzie teksty milczą,¹⁹⁵ wnikając w głębszy poziom impresji, niż fakty polityczne i ekonomiczne.¹⁹⁶ Z tego powodu coraz częściej sięga się do zbioru świadectw, w którym obrazy sąsiadują z tekstami literackimi i przekazami ustnymi.¹⁹⁷ Jednak rola obrazów nie kończy się na zaświadczeniu o wydarzeniach i pozostawia szerokie spektrum możliwych zastosowań w procesie popularyzacji i utrwalania przekazu.

Dla większej części społeczeństwa podstawowym źródłem wiedzy historycznej – poza zniechęconymi podręcznikami – są dziś z pewnością media wizualne,¹⁹⁸ które pozostają niemal całkowicie poza kontrolą specjalistów ustalających treści historyczne. W obecnej sytuacji społecznej potrzeba popularyzacji historii wydaje się być nagląca, gdy pomimo odrodzenia narracyjności "widać wyraźnie, że w tym samym czasie bardzo szybko topnieje publiczność gotowa, by wysłuchać dostarczonych przez nas informacji i opowieści, jakie przekazujemy."¹⁹⁹ Być może dzieje się tak dlatego, że historia jako profesja coraz mniej wie o tym, jak tworzyć narracje, które byłyby znaczące dla ludzi spoza środowiska specjalistów.

Analizując z perspektywy kulturoznawczej owa, jak to ujmuje **Andrzej Radomski**, „walka z historią” ma o wiele głębsze podłoże i przenika współczesne społeczeństwo na wielu poziomach, począwszy od kwestii duchowości, na gospodarce skończywszy. Pogląd ten wiązał się również z podważeniem tzw. sprawiedliwości historycznej i moralnej sensowności dziejów, dobitnie sygnalizowanymi przez m.in. **Nietzschego**.²⁰⁰ Historia zostaje zatem „obalona” jako jeden z konstruktów totalizujących, uniwersalizujących, zagrażających emancypacji i budowaniu indywidualnej opowieści o sobie samym.

[...] współczesny człowiek Zachodu nie chce już być obciążony jakimiś szczególnymi zobowiązaniami wobec przeszłości (nie mówiąc już o jakiejś idei obiektywnej, którą trzeba by realizować) ani też nie widzi większego sensu, aby podtrzymywać pojęcie przeszłości czy, powiedzmy, linearnego czasu. Ma do

¹⁹⁵ P. Burke. *Naoczność: Materiały wizualne jako świadectwo historyczne*, s. 20.

¹⁹⁶ „Wiek XIX według Pomiana był w naukach historycznych wiekiem dominacji historii politycznej i dyplomatycznej; wiek XX analogicznie wiekiem dominacji historii społecznej i ekonomicznej; wiek XXI będzie, albo powinien być wiekiem dominacji historii kultury.” Zob. A. Mencwel. *Wyobraźnia...*, s. 72.

¹⁹⁷ P. Burke. *Naoczność: Materiały wizualne jako świadectwo historyczne*, s. 27.

¹⁹⁸ R.A. Rosenstone. *Historia w obrazach / historia w słowach* dz cyt., s. 96.

¹⁹⁹ P. Burke. *Naoczność: Materiały wizualne jako świadectwo historyczne*, s. 97.

²⁰⁰ Zob. F. Nietzsche, *Niewczesne rozważania*, Kraków 2003. S. 71-75.

dyspozycji olbrzymie archiwum (świat tekstów), z którego może tworzyć nowe sensory i do tego, generalnie, nie jest mu potrzebny świat z Historią.²⁰¹

W tej sytuacji część teoretyków stara się doszukiwać potencjału w ponowoczesnym ujęciu historiografii, która miałaby się zajmować grupami i jednostkami wykluczonymi społecznie (np. szaleńcy), marginalizowanymi (mniejszości etniczne), czy dewaluowanymi (mniejszości seksualne). Zadanie to realizowałoby się np. w tzw. mikrohistoriach.

Radomski wskazuje również na mnogość współczesnych form medialnych inspirowanych historią i wiedzą w tej dziedzinie, która stała się przedmiotem zainteresowania kultury popularnej, przybierając bardziej skomercjalizowaną formę. Nietrudno znaleźć wokół nas komiksy, gry, programy popularnonaukowe czy fabularyzowane filmy wysokobudżetowe, w których wątki historyczne stanowią motyw przewodni (choć niestety nie zawsze można je traktować jak źródło wiedzy historycznej). Zwykle stanowią one raczej ekranizację powieści historycznej, lub baśń czy film fantasy utrzymany w takiej a nie innej konwencji.

Zdolność filmu historycznego²⁰² do nadawania przeszłości walorów autentyczności oraz ewokowania sposobu życia i mentalności przedstawicieli minionej epoki jest dla historyka akademickiego tyleż inspirująca, co niepokojąca.²⁰³ Siła oddziaływania filmu polega na tym, że daje widzowi wrażenie bycia naocznym świadkiem wydarzeń,²⁰⁴ jednak zarazem zrównuje pamięć z historią.²⁰⁵ Pamięć z założenia dopuszcza jedną, linearną oraz w pełni subiektywną interpretację, co nie zawsze może okazać się zabiegiem całkiem słusznym z perspektywy historiografii, gdyż

[...] taka strategia narracyjna w sposób oczywisty nie pozostawia miejsca na historyczne alternatywy, neguje zawilosci motywacji, czy [ewentualną] zawilosc przyczyn, a wszelkie subtelności skazuje na wygnanie ze swiata historii.²⁰⁶

Drugi istotny mankament dotyczy braku najważniejszych krytycznych elementów dyskursu historycznego – oceny źródeł, logicznego rozumowania czy systematycznego badania dowodów.²⁰⁷

²⁰¹ A. Radomski, *Historiografia a kultura współczesna*, Lublin 2006, s. 166.

²⁰² Tzw. „docudrama” – dokument fabularyzowany. Zob. P. Burke. *Naoczność: Materiały wizualne jako świadectwo historyczne*, s. 185.

²⁰³ R.A. Rosenstone, *Historia w obrazach / historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej* [w:] *Film i historia*, s. 93.

²⁰⁴ P. Burke. *Naoczność: Materiały wizualne jako świadectwo historyczne*, s. 185.

²⁰⁵ R.A. Rosenstone, *dz. cyt.*, s. 95.

²⁰⁶ Tamże, s. 96.

Mimo to film, choć ubogi w tradycyjne dane, z łatwością uchwyci takie elementy życia, które można uznać za tzw. dane alternatywne.²⁰⁸ Tak jak opowieści pisane są fikcjami werbalnymi, tak samo narracje oparte na obrazie będą fikcjami wizualnymi, nie mogąc tym samym stanowić zwierciadła dla przeszłości, ale jej przedstawienie. Jak wiadomo każde medium ma swój zestaw elementów nieuchronnie fikcyjnych i różnego rodzaju odniesień obcych historii pisanej.

Najważniejsza wartość form wizualnych polega nie tyle na precyzji przedstawienia i obfitości prezentowanych szczegółów, co na sposobie, w jaki przedstawiają one przeszłość. Taka odmiana narracyjności – narracja wizualna – bazuje w głównej mierze na kompetencjach i wiedzy odbiorców,²⁰⁹ zatem być może kultura wizualna po raz kolejny zmieni istotę naszego związku z przeszłością?²¹⁰

1.1.3.1 Nośniki, implanty i protezy pamięci

Pierwszym, najbardziej prymarnym i najbliższym człowiekowi nośnikiem pamięci jest ludzkie ciało.²¹¹ To ono gromadzi wszystkie doświadczenia w formie mniej lub bardziej uświadomionych wspomnień, to ono umożliwia wyrażanie ich i dzielenie z innymi ludźmi. Jednak wobec ułomności ludzkiej pamięci koniecznym stało się wypracowanie materialnych i medialnych środków wyrazu, które umożliwiają utrwalenie śladów wydarzeń istotnych dla historii danej społeczności.

Pojęcie nośników pamięci w szerokim kontekście definiowane jest jako zbiór obiektów i działań, przez które pamięć jest przekazywana i popularyzowana. Kategoria ta stanowi zarazem zagadnienie niezwykle szerokie semantycznie i manifestuje się w wielu różnych przejawach.

Podpierając się opracowaniem **Marcina Kuli** można wyróżnić sześć grup nośników:

1. słowo – mówione, pisane i drukowane (przekazy ustne, kroniki, pamiętniki, dzienniki, księgi urzędowe i parafialne, dzieła literackie, pieśni, hymny, nazwy własne, imiona i nazwiska);

²⁰⁷ P. Burke. *Naoczność: Materiały wizualne jako świadectwo historyczne*, s. 100.

²⁰⁸ Tamże, s. 103.

²⁰⁹ R. Solewski. *Synteza i wypowiedź: poezja i filozofia w sztukach wizualnych...*, dz. cyt., s. 62 i 87.

²¹⁰ P. Burke. *Naoczność: Materiały wizualne jako świadectwo historyczne*, s. 113.

²¹¹ Zob. M. Wójcicka, *Ciało jako tekst kultury i nośnik pamięci* [w:] *O płci, ciele, seksualności w kulturze i historii*, red. M. Karwatowska, R. Litwiński, A. Siwiec, Lublin 2014, s. 69-85.

2. przekazy ikonograficzne (obrazy malarskie, rysunki, grafiki, fotografie, widokówki, filmy, a także herby, monety, banknoty);
3. przedmioty materialne mające wartość historyczną (stroje, meble);
4. obiekty architektury świeckiej i sakralnej oraz całe układy urbanistyczne
5. mapy i dane kartograficzne);
6. symbole religijne i świeckie, święta i rocznice;
7. instytucjonalne formy upamiętniania przeszłości w czasach współczesnych (biblioteki, archiwa, muzea, wideoteki, audioteki, bazy danych, ale również tradycje i zwyczaje rodzinne i narodowe).²¹²

Zgoła odmienną typologię nośników pamięci zaproponował **Andrzej Szpociński**, który dzieli je na intencjonalne (stworzone świadomie w celu upamiętniania) i mimowolne (posiadające swego czasu inne funkcje użytkowe) oraz materialne i niematerialne (kategorie te nakładają się na siebie), co ukazuje poniższy schemat tabelaryczny:

kategorie	materialne	niematerialne
intencjonalne	pomniki, mauzolea, tablice	defilady, inscenizacje, pieśni
mimowolne	dokumenty, fotografie, budynki, dzieła sztuki, tatuaże, blizny, przedmioty codziennego użytku	zwroty, sformułowania, nazwy i nazwiska

Warto w tym miejscu podkreślić, że wszystkie wymienione powyżej nośniki pamięci ową pamięć jedynie urzeczywistniają, stymulują i komunikują, same przy tym nie „będąc” pamięcią *per se*. Dopiero ludzkie skojarzenie z określonym wydarzeniem czyni materię nieożywioną nośnikiem „żywej” pamięci na temat tejże przeszłości.

Implanty pamięci nie są tożsame z nośnikami pamięci ani z miejscami pamięci, mogą one jednak pełnić podobne funkcje, o ile zostaną im nadane interpretacje związane z tożsamością (tj. o ile będą wykorzystywane przez określone osoby w procesie definiowania samych siebie jako członków grupy).

Aby doprecyzować ogólną kategorię nośników pamięci, używa się czasem określenia media pamięci, które odnosi się do wszelkich nawiązujących do historii form przekazu: piśmiennictwa, obrazowania i najogólniej mówiąc komunikatów masowych.

²¹² Zob. M. Kula, *Nośniki pamięci historycznej*, Warszawa 2002, s. 8 i n., cyt. za: M. Kubiszyn, *Niepamięć – Postpamięć – Współpamięć: Zagłada lubelskich Żydów jako przedmiot kultury pamięci*, Lublin 2019, s. 98-99.

Media pamięci nie tylko służą przekazywaniu treści pamięci, ale też współtworzą pamięciowe narracje, stając się częścią przekazu poprzez tworzenie dyskursywnych ram, narzucanie formuł opowiadania o przeszłości czy konstruowanie określonych figur pamięci, metafor i modeli.²¹³

Jak podkreślają współcześni badacze (m.in. **Astrid Erll**) media pamięci są dalekie od neutralności, lecz biorą aktywny udział w kształtowaniu treści. Prym wiodą dwa nurty, wśród których pierwszemu zarzuca się trywializację traumatycznych wydarzeń i obniżanie wrażliwości odbiorczej, podczas gdy zwolennicy drugiego stanowiska za cel stawiają sobie demokratyzację pamięci, pogłębianie empatii i moralnej świadomości odbiorców.

Gdy obiekty dokumentujące przeszłość ulegają nieodwracalnemu zniszczeniu, pojawiają się implanty pamięci, czyli wykreowane wtórnie i *post factum* formy kulturowe, których relacja z tym co minione bywa przedmiotem manipulacji. Wówczas taka „pamięć” zyskuje przydomek pamięci zmistyfikowanej lub fałszywej.²¹⁴

Pamięć skonstruowaną można traktować jako swoiste implanty, będące kreacją, konfabulacją czy mistyfikacją [...], które jednak prawdopodobnie po upływie pewnego czasu zaczynają żyć własnym życiem – być pamiętane jako coś rzeczywistego i przekonującego.²¹⁵

Należy jednak pamiętać, że czasami takie sztucznie wykreowane implanty są próbą wypełnienia luk, które powstały w oficjalnej narracji z różnych przyczyn (zamierzonych i przypadkowych). Jak podkreśla **Łukasz Skoczylas** implanty pamięci zawsze odnoszą się do minionej rzeczywistości niedostępnej odbiorcom inaczej niż za nich pośrednictwem.²¹⁶

Wśród implantów pamięci **Marian Golka** wyróżnił kilka typów:

- restytucje oryginalnych obiektów pochodzących z przeszłości, które zostały zapomniane i są wtórnie wprowadzane do obiegu kulturowego;
- rekonstrukcje i kopie (w tym również fałszyfikaty) przedmiotów czy obiektów architektonicznych, które na skutek wypadku lub upływu czasu utraciły swój pierwotny kształt i wymagają możliwie wiernego odwzorowania;
- fasady pamięci, czyli fragmenty starej zabudowy w zmodernizowanych budynkach;

²¹³ M. Kubiszyn, *Niepamięć – Postpamięć – Współpamięć*: dz. cyt., s. 100.

²¹⁴ Zob. E. Bieńkowska, *Mała historia pamięci (Pamięć jednostkowa, pamięć zbiorowa)*, Znak 1995/5.

²¹⁵ M. Golka, *Pamięć społeczna i jej implanty*, Warszawa 2009, s. 136.

²¹⁶ Zob. Ł. Skoczylas, *Implanty pamięci społecznej: Socjologiczna teoria w interdyscyplinarnym zastosowaniu badawczym* [w:] *Implanty pamięci społecznej: Teoria i przykłady*, red. D. Gortych, Ł. Skoczylas, s. 16-17.

- komasacje obecne w muzeach i skansenach, gdzie sztucznie łączy się wybrane obiekty na potrzeby konkretnej ekspozycji;
- apokryfy i obiekty naśladowujące przeszłość w sposób powierzchowny i umowny;
- inscenizacje pamięci, które cechuje teatralizacja, jednak przy udziale publiczności;
- konfabulacje (albo wręcz mistyfikacje) pamięci, czyli obiekty przywołujące przeszłość, ale bez odniesień do faktów (np. legendy, beletrystyka, filmy i gry historyczne);
- twory zmyślane, inspirowane realiami historycznymi, zwane halucynacjami pamięci.²¹⁷

Takie próby odtworzenia utraconych śladów przeszłości noszą miano pamięci protetycznej, którą **Alison Landberg** definiuje jako wspomnienia nabywane w rezultacie osobistego doświadczenia odbioru audiowizualnych i wielozmysłowych wytworów kultury masowej (film, gra, ekspozycja) uobecniających wydarzenia, których dana osoba sama nie przeżyła. Pamięć protetyczna to zatem forma pośrednia między pamięcią jednostki a narracją historyczną. Kluczową rolę w jej powstawaniu odgrywa przede wszystkim empatia odbiorcy oraz cielesno-zmysłowy sposób oddziaływania współczesnych mediów pamięci. Z uwagi na fakt, że te media są tworzone intencjonalnie, stają się tym samym uwikłane w określone interesy indywidualne i grupowe. Inicjowanie przez nie zmian w pamięci zbiorowej, sytuują je na pograniczu polityki pamięci.²¹⁸

Skoro mowa o subiektywnej ocenie minionych wydarzeń, nie sposób pominąć zagadnienia tzw. kontrapomników. W odróżnieniu od figuratywnych monumentów, jakimi z reguły są znane wszystkim i powszechnie obecne w otaczającej nas przestrzeni pomniki, nowe praktyki komemoratywne z zasady odzęgają się od tego *status quo*. Kontrapomniki nazywane są w polskiej literaturze także (anty)pomnikami, przeciw-pomnikami czy nie-pomnikami.²¹⁹ Jak pisze **Marta Kubiszyn** ze względu na różnorodność form i działań określanym tymże mianem, trudno o precyzyjną i spójną definicję. Wydaje się że wspólnym mianownikiem jest upamiętnianie trudnych do ogarnięcia i wyrażenia w tradycyjny sposób doświadczeń, do których z pewnością można zaliczyć Holocaust. Po II wojnie światowej oprócz tradycyjnych w formie obiektów zaczęły pojawiać się alternatywne przejawy pamięci, z którymi związane było odmienne podejście do myślenia o przestrzeni oraz inna koncepcja odnoszenia się do przeszłości.

²¹⁷ Zob. M. Golka, *Pamięć społeczna i jej implanty*, Warszawa 2009, s. 162-164.

²¹⁸ Zob. Ł. Skoczylas, *Implanty pamięci społecznej: Socjologiczna teoria w interdyscyplinarnym zastosowaniu badawczym* [w:] *Implanty pamięci społecznej*: dz. cyt., s. 16.

²¹⁹ Zob. M. Kubiszyn, *Niepamięć – Postpamięć – Współpamięć: Zagłada lubelskich Żydów jako przedmiot kultury pamięci*, Lublin 2019, s. 107.

Dzięki temu kontrpomniki tworzą krytyczną (zarówno w wymiarze formalnym, jak i ideowym) przeciwwagę dla dominujących form pomnikowych.

Przywołują [one] zazwyczaj to, co z pamięci dalej grupy zostało wymazane i wyparte, tzn. wydarzenia istotne w sensie historycznym dla dziejów wspólnoty, które z różnych względów są pomijane, przemilczane lub marginalizowane w oficjalnych narracjach historycznych,²²⁰

Zdaniem **Landsberg** nowe technologie radykalnie zmieniają kulturowe sposoby percepcji i struktur odczuwania. Wspomnienia protetyczne nie stanowią już własności określonej grupy, nie są też oparte na związkach pokrewieństwa, jak ma to miejsce w przypadku postpamięci. U podstawy pamięci protetycznej leży swoiste nowoczesne wyobcowanie z etnicznie lub narodowo pojmowanej tożsamości zbiorowej i odejście do kulturowej hybrydyzacji, która umożliwi transkulturową cyrkulację obrazów i narracji. Wraz z upowszechnieniem cyfrowych form zapisu ludzki dorobek cywilizacyjny zaczął podlegać procesom transkodowania i gromadzenia w komputerowych bazach danych.

Równocześnie bazy te stają się nowymi metaforami używanymi do konceptualizowania indywidualnej i zbiorowej pamięci kulturowej, zbiorów dokumentów i obiektów oraz innych zjawisk i doświadczeń.²²¹

Ludzka pamięć uległa eksternalizacji i rozdystrybuowana w cyfrowych urządzeniach magazynujących. Tym samym stała się protetyczna, a jej zawartość może być zarchiwizowana w formie plików możliwych do przywołania praktycznie w dowolnym momencie i z dowolnego miejsca na Ziemi.²²²

Jako przykład hybrydycznego przenikania baz danych i narracji można przytoczyć chociażby encyklopedie i leksykony, które szeregują wiedzę wedle ściśle określonego klucza (kolejność alfabetyczna), ale nie pozostają wolne od szczegółowego opisu, a tym bardziej od języka narracji.

Również kino sytuuje się obecnie na przecięciu baz danych i narracji. Jeśli potraktujemy materiał zebrany w czasie filmowania jako bazę danych, zależną na tym etapie nie od chronologii narracji, lecz od logistyki produkcji. Dopiero podczas montażu

²²⁰ Tamże, s. 108.

²²¹ L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryański, Warszawa 2006, s. 329.

²²² Zob. Landsberg A., *Prosthetic Memory. Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York 2004.

buduje się narrację filmową, która jest tylko jedną z wielu trajektorii, możliwych do wyprowadzenia z zebranego materiału wideo.²²³

Jeśli po śmierci Boga (Nietzsche), upadku wielkich narracji oświecenia (Lyotard) i nadejściu sieci (Tim Berners Lee) świat wydaje się nam nieskończonym i niezorganizowanym w żadną strukturę zbiorem obrazów, tekstów i innych danych, jedynym właściwym rozwiązaniem wydaje się traktowanie go w kategoriach bazy danych.²²⁴

Ciekawą „odmianą” protez pamięci są implanty, które mają zostać wszczepione bezpośrednio do wnętrza ludzkiego mózgu, jako elementy wspierające funkcje hipokampu; niewielkiej struktury umieszczonej w płacie skroniowym kory mózgowej kresomózgowia i elementu układu limbicznego odpowiedzialnego właśnie za pamięć.²²⁵ Testy na szczurach i małpach przyniosły obiecujące wyniki, ale faza eksperymentów na ludziach wciąż pozostaje kwestią bliżej nieokreślonej przyszłości.

1.1.3.2 Digitalizacja historii przez cyfrową transkrypcję zasobów

W świecie, który coraz częściej bywa określany mianem rzeczywistości postmedialnej,²²⁶ w której trudno oddzielić to, co stanowi cyfrowy obieg treści od tego co egzystuje poza nim, trudno myśleć o działaniu jakiegokolwiek instytucji w oderwaniu od tej tendencji. Dotyczy to również ośrodków skupionych na działalności społeczno-kulturowej czy repozytoriów szeroko pojętego dziedzictwa, takich jak np. Teatr NN.

Zagadnienie mediacji pamięci i aktywnej roli, jaką mogą odgrywać w tym procesie technologie cyfrowe, dobrze widać w zrealizowanym przez Bramę projekcie Lublin 2.0. Interaktywna rekonstrukcja dziejów miasta. Podstawowe narzędzia wykorzystane w tym przedsięwzięciu to grafika 3D i aplikacje umożliwiające kreowanie wirtualnej rzeczywistości rozszerzonej. Jednocześnie projekt ten korzysta z zasobów dotychczas zgromadzonych w toku prac Ośrodka.²²⁷

²²³ Zob. ²²³ L. Manovich, *Język nowych mediów...*, dz. cyt., s. 357.

²²⁴ Tamże, s. 335.

²²⁵ P. Pająk, *Implant pamięci. Zainteresowany?* [w:] Spidersweb, pl, 2006, <https://spidersweb.pl/2016/12/implant-pamieci.html> [dostęp: 19.03.2022]

²²⁶ Zob. P. Celiński, *Postmedia. Cyfrowy kod i bazy danych*, Lublin 2013, s. 15-16.

²²⁷ R. Bomba, *Brama 2.0. Animacja kultury cyfrowej w działaniach Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”* (pierwodruk artykułu: „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia Kultury – Etnografia – Sztuka” 2017, nr 3: Misterium Bramy. Antropologia pamięci, s. 141-148.), [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/medialab/animacja-kultury-cyfrowej-w-dzialaniach-osrodka-brama-grodzka-teatr-nn/#footnote-reference-1> [dostęp: 25.06.2023]

W stosunku do zasobów archiwalnych termin digitalizacja (nazywana również cyfryzacją lub dyskretyzacją), polega na tworzeniu cyfrowych reprodukcji zasobów analogowych. Najogólniej mówiąc proces ten polega na przenoszeniu informacji (tekstowych, wizualnych, przestrzennych) z obiektów analogowych (dokumenty, fotografie, mapy etc) na medium elektroniczne (dysk stacjonarny lub przenośny, serwer podłączony do sieci, itd.).²²⁸

Dzięki rosnącej popularności tej praktyki rozproszone w różnych miejscach archiwalia dotyczące makro- i mikrohistorii konkretnych regionów tworzą bogate, otwarte i stale powiększające się archiwa cyfrowe. Dzięki temu nie tylko znacząco wzrasta dostępność zgromadzonych w tych instytucjach materiałów, ale stanowi to również metodę zachowania dzieł szczególnie cennych, których udostępnienie byłoby niemożliwe.²²⁹

Do głównych zalet takiej formy archiwizacji źródeł, możemy zaliczyć:

- ochronę materiałów archiwalnych przed fizycznym zniszczeniem (w wyniku upływu czasu, eksploatacji i niemożliwych do przewidzenia zdarzeń losowych),
- poszerzenie dostępu do materiałów archiwalnych (zniesienie ograniczeń terytorialnych, formalnych, materialnych i in.),
- wymiar integrująco-społecznościowy (budowanie tożsamości, samoświadomości i więzi wśród przedstawicieli określonych grup społecznych),
- względy naukowe (archiwa jako punkt wyjścia dla badań, popularyzacji i analiz).

Szczegółowe procedury, podstawy administracyjne i prawne, standardy techniczne wyznaczają i popularyzują upoważnione do tego instytucje państwowe i samorządowe.

Na gruncie krajowym jest to przede wszystkim:

- Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego (regulacja podstaw prawnych oraz źródło finansowania określonych projektów, np. Kultura+ w latach 2011-2015),
- Narodowy Instytut Audiowizualny NInA (digitalizacja, udostępnianie i promocja polskiego dziedzictwa audiowizualnego),
- Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów NIMiOZ,

²²⁸ J. Łuba, *Digitalizacja materiałów archiwalnych* [w:] *Archiwistyka społeczna*, pod red. K. Ziętał, Warszawa 2012, s. 113. Zob. http://archiwa.org/as/as_img/uploaded/Archiwa_spoleczne_podrecznik.pdf [dostęp: 15.03.2017]

²²⁹ Zob. *Digitalizacja a rynek mediów w Polsce*, red. T. Klimski, J. Niepsuj, Warszawa 2008; *Narodowe Archiwum Cyfrowe: Wizja, projekt, ludzie*, red. P. Dudek, A. Kowalska, Warszawa 2010; *Uniwersum piśmiennictwa wobec komunikacji elektronicznej*, red. Migoń Krzysztof, Skalska-Zlat Marta, Wrocław 2009; *Komputeryzacja i digitalizacja w archiwach*, Symposia Archivistica t. II, red. R. Leśkiewicz i A. Żeglińska, Warszawa 2016.

- Centrum Cyfrowe,
- pozostałe instytucje (np. Biblioteka Narodowa, biblioteki uniwersyteckie).

Wśród podstawowych standardów technicznych znajdują się obecnie wymogi dotyczące **OCR** (*Optical Character Recognition*), czyli optycznego rozpoznawania znaków, słów i całych akapitów w pliku graficznym w formie rastrowej, a następnie zamiana ich na znaki alfabetu, co pozwala na przeszukiwanie i cyfrowe kopiowanie treści (jako tekstu a nie obrazu).²³⁰

Zdigitalizowane i upublicznione za pośrednictwem internetu materiały archiwalne stanowią nieocenione źródło w poszukiwaniach historyków i osób prywatnych. W 2021 r. szerokim echem odbiło się zdjęcie tajemniczej żony angielskiego lotnika. Dzięki mediom społecznościowym IPN-u udało się ustalić tożsamość kobiety: okazała się być nią **Maria Barr**, która zanim została wdową w wieku dwudziestu lat, była żoną **Philipa Rexa Barra (Barczyńskiego)** – dowódcy 107. Dywizjonu RAF (odznaczonego pośmiertnie).²³¹



Warto w tym miejscu nadmienić, że pracownicy Ośrodka również nieustannie zdobywają nowe kompetencje, podejmując wciąż kolejne wyzwania w obszarze digitalizacji zasobów archiwalnych oraz sposobów jeszcze lepszego wykorzystania ich dla popularyzacji wiedzy o historii miasta i jego mieszkańców.

²³⁰ Optyczne rozpoznawanie znaków [w:] Wikipedia.pl, https://pl.wikipedia.org/wiki/Optyczne_rozpoznawanie_znak%C3%B3w [dostęp: 25.06.2023]

²³¹ Zob. Wiemy kim jest dziewczyna ze zdjęcia IPN. Poznaj historię Marii Barr, 16.03.2021, <https://tvrepublika.pl/wiemy-kim-jest-dziewczyna-ze-zdjecia-ipn-poznaj-historiemarii-barr,114337.html>

Przykładowo w 2021 roku **Emil Majuk** wziął udział „*Digital Storytelling Task Force*”, czyli międzynarodowej grupie zadaniowej działającej przy bibliotece cyfrowej Europeana, zorientowanej na nowe sposoby opowiadania historii w cyfrowym świecie. Jak wspomina:

Efektom naszych prac jest m.in. raport „*Europeana as a powerful platform for storytelling*” prezentujący przykłady dobrych praktyk w zakresie cyfrowego opowiadania historii oraz rekomendacje dla osób zajmujących się tworzeniem cyfrowych opowieści o dziedzictwie kulturowym, zwłaszcza z wykorzystaniem materiałów portalu Europeana.²³²

Wśród siedmiu zaleceń dotyczących konstruowania cyfrowej narracji, a ujętych we wspomnianej publikacji znalazła się między innymi wzmianka o technikach narracyjnych angażujących emocjonalnie w opowiadaną historię, które znacząco podnoszą jakość przekazu, czyniąc go czymś zgoła odmiennym od „suchej listy faktów”.

Pozwala to przełamywać ograniczenia czasu i przestrzeni, docierać do większej liczby odbiorców niż można za pomocą tradycyjnych środków wyrazu i materialnej przestrzeni. Dzięki technikom cyfrowym można wreszcie pokazywać to co niewidzialne i zapomniane.

1.2 Ewolucja narracji jako formy przechowywania i wyrażania doświadczeń

Narratywizacja otaczającej człowieka rzeczywistości jest praktyką powszechną i dotyczyć może w związku z tym każdego przejawu twórczej aktywności człowieka. Tego typu konfabulacje nie są jednak jedynie „dopowiadaniem sobie” dowolnie wymyślonych historii, ale znajdują również umocowanie w możliwym do zweryfikowania sposobie funkcjonowania naszego mózgu.

Warto w tym miejscu nadmienić, że żadna z koncepcji ludzkiego umysłu nie wyjaśnia wszystkich aspektów jego funkcjonowania w całości, wyczerpujący sposób. Modele zaproponowane przez teoretyków stanowią abstrakcyjne metaforyczne uogólnienia szalenie złożonych i trudnych do weryfikacji kwestii. Od czasów **Platona**, który porównywał pamięć do odcisniętego w wosku pierścienia, sporo się w tej materii zmieniło, dlatego w tej sytuacji zasadne wydaje się wybiórcze korzystanie jedynie z niektórych modeli w kontekście konkretnego zagadnienia lub problemu.²³³

²³² E Majuk, *O (cyfrowym) opowiadaniu historii* [w:] TeatrNN.pl, <https://blog.teatrnn.pl/laboratorium-nn/o-cyfrowym-opowiadaniu-historii/> [dostęp: 25.06.2023]

²³³ Zob. M. Miłkowski, *Kognitywistyka i modele umysłu* [w:] Dwutygodnik.com, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6322-kognitywistyka-i-modele-umyslu.html> [dostęp: 18.11.2020]

Narracja pojmowana w kategoriach filozoficznych również nie jest traktowana jako struktura tekstu kulturowego (bajki, powieści, czy mitu) lecz jako narzędzie ludzkiego poznania i rozumienia oraz ujmowania doświadczeń w całościowe struktury sensu.²³⁴ Schematy te rozwijają się w czasie, są dynamiczne i zmienne (w znaczeniu ich zdolności do samokorygowania się). Nieustannie aktualizowany czasowy wymiar ludzkiej egzystencji staje się kluczowym warunkiem kształtowania indywidualnej tożsamości każdego człowieka oraz całych społeczeństw.

Podstawy teoretyczne tego nurtu w filozofii stworzył **Immanuel Kant**, dzięki któremu ludzkie rozumienie zaczęło być rozpatrywane w kategoriach narracji o charakterze konstrukcyjnym, a nie jak przedtem zakładano wyłącznie odtwórczym i rekonstrukcyjnym.

Za twórcę idei myślenia narracyjnego uważa się jednak amerykańskiego psychologa polskiego pochodzenia **Jerome S. Brunera**, który uznawał je za proces odmienny od rozumowania logicznego.²³⁵ Niebagatelną rolę w ugruntowaniu tej tezy odegrał żyjący współcześnie kognitywista, **Mark Turner**.²³⁶ Obaj twierdzili, że narracja jest pierwotną, wrodzoną podstawą procesów poznawczych, które wyprzedzają w rozwoju człowieka jego kompetencję językową. W takim ujęciu narracja wyprzedza gramatykę i zgodnie z tym założeniem to właśnie owa zdolność do narratywizacji

Powstające w umyśle odzwierciedlenie faktów bazuje nie tylko na posiadanej przez nas wiedzy, emocjach i wartościach w jakich zostaliśmy wychowani.²³⁷ Założono, że narracyjne rozumienie zdarzeń jest współtworzone społecznie i poddawane wielokrotnej interpretacji, gdyż ich komunikowanie ma zawsze charakter interakcyjny.

Dzięki aktom społecznej komunikacji historii naszej przeszłości, a tym bardziej historii, które się aktualnie toczą, są w pewien sposób żywe i zmienne. W tym znaczeniu żywa jest nasza zapamiętana przeszłość. Gdy nasze historie nie są z różnych powodów przekazywane innym i nie są negocjowane, mogą ulegać zapomnieniu.²³⁸

²³⁴ K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003, s. 12.

²³⁵ „W ciągu ostatnich kilku lat śledziłem inny rodzaj myślenia, całkowicie różny w formie od rozumowania: myślenie oddające się konstruowaniu nie logicznych lub indukcyjnych argumentów ale opowiadań lub narracji.” J.S. Bruner, *Życie jako narracja*, „Kwartalnik Pedagogiczny” nr 2 (1990), s. 4.

²³⁶ M. Turner, *The Literary Mind: The Origins of Thought and Language*, Oxford 2001.

²³⁷ Zob. J. Trzebiński, *Narracyjne konstruowanie rzeczywistości [w:] Narracja jako sposób rozumienia rzeczywistości*, pod red. J. Trzebińskiego, Gdańsk 2002, s. 17-18.

²³⁸ Tamże, s. 27.

Bezpośrednie uczestnictwo w zdarzeniach związane jest z nabywaniem życiowych doświadczeń (często o podłożu emocjonalnym) i z wykorzystaniem pełnego aparatu sensorycznego. Nadrzędnym celem takiego doświadczenia nie jest wyjaśnianie rzeczywistości, ale jej rozumienie. Zdarzeń możemy zatem doświadczać albo jako ich uczestnicy, albo też obserwatorzy, przy czym granica między tymi dwiema perspektywami bywa umowna i może się raptownie zmieniać. W tym wypadku należałoby mówić zatem o podmiotowym zaangażowaniu w rozgrywającą się historię.

Doświadczenie narracyjne oznacza nie tylko skojarzenia, emocje i osobiste refleksje wynikające z recepcji jakiejś fabuły, ale także własne spontaniczne reakcje, zachowania, wszystko co jednostka wówczas wokół siebie widzi, słyszy i w pełni realnie odczuwa. Powyższe elementy stają się składnikami współtworzącymi kontekst schematu narracyjnego, który może w znaczący sposób wpływać na proces porządkowania różnorodnych sensów w umyśle odbiorcy.

Doświadczenie kolejnych etapów historii przekształca się w refleksyjne myślenie na temat tej historii, a więc oznacza taki sposób myślenia o niej, który potocznie jest określany jako zastanawianie się nad „całą historią”, „próba jej zrozumienia”, „nadanie głębszego sensu”, czy „wyciągnięcie wniosków”.²³⁹

Z kolei dokonanie refleksji na temat przeżywanych bezpośrednio zdarzeń wymaga od ich uczestnika przejścia (choćby na chwilę) w pozycję obserwatora, a więc niejako opuszczenia tzw. strumienia zdarzeń. Uczestnicząc w nim, nie musimy go poddawać refleksji, bo nie jest tożsama z procesami świadomości składającymi się na samą strukturę doświadczenia. Świadome pozostają wszystkie te procesy i działania, które stanowią interpretację określonych treści znajdujących się aktualnie w centrum uwagi jednostki.

Gdy przybieramy postawę refleksyjną wobec pewnego zdarzenia, w naszym umyśle aktywizowane są inne systemy wiedzy niż te, które kształtowały nasze doświadczenie tego zdarzenia. Systemy wiedzy stojące za refleksją są w dużej mierze uformowane pod wpływem oddziaływań społecznych i stanowią indywidualny zapis wiedzy kulturowej o danym zjawisku.²⁴⁰

Ten rodzaj wiedzy jest w dużym stopniu zwerbalizowany i wyabstrahowany z doświadczeń po to, aby owa wiedza mogła zostać zakomunikowana innym ludziom. Jest

²³⁹ Tamże, s. 29.

²⁴⁰ Tamże, s. 29.

to jedna z wielu różnic strukturalnych i funkcjonalnych między wiedzą „doświadczeniową”, a wiedzą „refleksyjną”.

Faza refleksji nad przeżyciami stanowi istotny element rozumienia i działania, ale z drugiej strony refleksyjny namysł nad doświadczeniami innych ludzi może prowadzić do gruntownej redefinicji danej sytuacji. W psychologii myślenia moment ten bywa określany jako wgląd (ang. *insight*).

Z kolei czytanie i słuchanie narracji na temat przeżyć innych osób może inicjować proces narracyjnego strukturalizowania własnych analogicznych przeżyć i/lub dostarczać alternatywnych wzorców strukturyzacji, czasem wręcz wpływać modyfikująco na schemat autonarracyjny w wypadku, gdy okazał się on dysfunkcyjny. [...] Jeśli więc schemat autonarracyjny jest dysfunkcyjny, to jego stosowanie powoduje, iż jednostka strukturalizuje nowe doświadczenia wedle starych wzorców i w ten sposób wciąż na nowo konstruuje ten sam problem.²⁴¹

Indywidualne narracje poszczególnych osób są wzajemnie uwikłane, często mając wspólną podstawę w jakiejś kolektywnej historii. Istnienie takich ponadindywidualnych opowieści, kreujących i podtrzymujących zbiorowo uzgodnioną rzeczywistość ma fundamentalne znaczenie dla trwania i funkcjonowania każdej grupy społecznej.

1.2.1. Narracja werbalna

Jak wykazują współczesne badania, przodkowie rodzaju ludzkiego zaczęli posługiwać się mową artykułowaną między 90. a 40. tysiącleciem p.n.e.,²⁴² choć inne źródła wspominają że miało to miejsce 150 000 lat temu. Bezspornie natomiast możemy stwierdzić, że mowa jest środkiem komunikowania naturalnym (gdyż opiera się na biologicznym wyposażeniu człowieka), bezpośrednim (wymaga fizycznej bliskości) i spersonalizowanym (zakładającym świadomość obecności interlokutora) oraz natychmiastowym, nietrwałym i do pewnego stopnia wzajemnym (czego najlepszym przykładem jest sytuacja dialogu).²⁴³ Komunikację werbalną umożliwiło od początku

²⁴¹ K. Stemplewska-Żakowicz, *Koncepcje narracyjnej tożsamości: Od historii życia do dialogowego „ja”* [w:] *Narracja jako sposób rozumienia rzeczywistości*, pod red. J. Trzebińskiego, Gdańsk 2002, s. 85.

²⁴² T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe: Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Warszawa 2006, s. 16.

²⁴³ „Dialog stanowi podstawę słowa mówionego i jako taki jest niepowtarzalny. Wychodzi od określonego punktu i zdąża ku nieokreślonemu celowi, gdyż w dialogu słowa jego uczestników nie są określone tylko przez nich, ale przez kolejne zdania, które padają jako odpowiedzi, a sam głos jest otwarty w tym sensie, iż otwiera przyszłość. Nie jest on nigdy w pełni obecny jak słowo drukowane. Zapis i druk oznaczają zamknięcie. Słowo zapisane oznacza ograniczenie. To ograniczenie zostaje przewyciężone przez strumień

wykorzystanie dźwięku i w nim jest ona zakorzeniona, będąc zasadniczym fundamentem we wszystkich znanych językach (włącznie z językiem migowym).²⁴⁴

Język można zatem uznać w tym wypadku za prafenomen, nieusuwalną cechę i składnik bycia człowiekiem w świecie, zapośredniczający jego relacje z tym światem i innymi ludźmi, a nawet relacje podmiotu do samego siebie, podstawę wszelkich sposobów artykulacji werbalnej oraz elementarny składnik cywilizacji i kultury.

Komunikacja werbalna jest jednym z podstawowych wyznaczników ludzkiej cywilizacji. Niezależnie od formy posługiwania się słowem (mowa lub pismo) jego rola w powstawaniu struktur społecznych jest niepodważalna. Wiedzieli o tym już starożytni myśliciele, choć właściwie od tamtej pory trwa spór pomiędzy zwolennikami obu form wyrazu (spór Platona z Sokratesem).

W dziejach myśli ludzkiej jego rangę i osobliwość doceniono i próbowano uchwycić już od starożytności (i to nie tylko śródziemnomorskiej), lecz pełne odślonięcie jego miejsca w świecie człowieka nastąpiło dopiero w wieku XX, w znacznej mierze, choć nie wyłącznie, właśnie za sprawą podejścia strukturalistycznego.²⁴⁵

Warto zaznaczyć, że ujęcie to miało licznych przeciwników, a do najznamienitszych z nich należał **Paul Ricoeur**, który jasno stwierdził, że ich podejście „zadaje gwałt naszemu doświadczeniu językowemu”. Filozof postulował zatem „przejście od językoznawstwa zajmującego się językiem, czyli kodem do językoznawstwa zajmującego się wypowiedzią, czyli przekazem.”²⁴⁶

1.2.1.1. Narracja oralna (bezpośrednia)

Badania nad narracją mówioną prowadzone są w ramach studiów językoznawczych nad dyskursem i rozwijają się sukcesywnie mniej więcej od lat 70. XX wieku. Jednym z głównych autorytetów w tej dziedzinie jest m.in. **Walter Jackson Ong**, który jednoznacznie skomentował ten stan rzeczy w swojej książce „*Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*” opublikowanej po raz pierwszy w 1982 r.:

mowy.” W.J. Ong, *In the Human Grain: Further Explorations of Contemporary Culture*, New York 1967, s. 300-301, cyt. za: S. Obirek, *Uskrzydłony umysł: Antropologiasłowa Waltera Onga*, Warszawa 2010, s. 174.

²⁴⁴ Zob. W.J. Ong, *Osoba – świadomość – komunikacja: Antologia*, tł. J. Japola, Warszawa 2009, s. 304.

²⁴⁵ G. Godlewski, *Słowo – pismo – sztuka słowa: Perspektywy antropologiczne*, s. 262.

²⁴⁶ Zob. P. Ricoeur, *Zdarzenie i sens wypowiedzi [w:] tegoż, Egzystencja i hermeneutyka*, s. 240.

[...] mimo oralnych korzeni wszelkiej werbalizacji, naukowe i literackie badania języka oraz literatury odżegnywały się od oralności przez całe wieki, i było tak aż do ostatnich lat.²⁴⁷

Dla **Onga** mowa ludzka jest jak żywioł: może albo swobodnie płynąć, zaś zatrzymana zamienia się we własną antynomię – w nic nieznaczącą ciszę.²⁴⁸ Rzuca również światło na społeczną rolę praktyki komunikacji oralnej jako formy nawiązywania więzi, pisząc, że komunikacja oralna łączy ludzi w grupy, podczas gdy pisanie i czytanie są czynnościami samotniczymi, zatem skłaniającymi do alienacji.²⁴⁹

Wzrok wyodrębnia, dźwięk wciela. O ile wzrok sytuuje obserwatora na zewnątrz tego, co ogląda, w pewnej odległości, o tyle dźwięk wlewa się w słuchacza. [...] Tymczasem, kiedy słucham, otrzymuję sygnały dźwiękowe ze wszystkich kierunków na raz: jestem w centrum swojego słyszalnego świata, który mnie spowija, stwarzając dla mnie kapitalne poczucie doznawania oraz istnienia.²⁵⁰

Tak ujmowana fenomenologia dźwięku jest integralnie związana ze strukturą ludzkiego jestestwa, posiadając wymiar nie tylko głęboko filozoficzny, egzystencjalny, ale niemal metafizyczny. Dotyczą wielu aspektów ludzkiej umysłowości, mechanizmów postrzegania, samorozwoju, samoświadomości, relacji społecznych itd.

Komunikacja ustna jest komunikacją „twarzą w twarz”, co oznacza że każdorazowo jest w niej obecny cały kontekst osobisty, zarówno ten, który odnosi się do całej mowy (dykcji, modulacji, intonacji), jak i ten, który odnosi się do ciała (gestyki, rytmiki, zmysłowości).²⁵¹

Nie można w tym miejscu nie wspomnieć o kulturze opowiadania, której reprezentantami byli wędrowni dziadowie, zwani również gawędziarzami. Specjalizowali się oni w zapamiętywaniu i publicznym wykonywaniu utworów, przekazując w ten sposób konkretne historie należące do kanonu światopoglądu lokalnych społeczności. Praktyka ta miała miejsce we wszystkich kręgach kulturowych, w których wykształciła się wspólnotowość i była obecna również na ziemiach polskich.²⁵²

²⁴⁷ W.J. Ong, *Oralność i piśmienność: Słowo poddane technologii*, Warszawa 2011, s. 38.

²⁴⁸ Tamże s. 70.

²⁴⁹ Tamże, s. 119.

²⁵⁰ Tamże, s. 123.

²⁵¹ A. Mencwel, *Wyobrażenia antropologiczne: Próby i studia*, Warszawa 2006, s. 99.

²⁵² Kultura opowiadania - tęsknota za żywą narracją [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/kultura-opowiadania-tesknota-za-zywa-narracja/> [dostęp: 25.06.2023]

Dla społeczeństw opartych na tradycjach ustnych charakterystyczny jest brak rozróżnienia na mit i historię.

Mit i historia zlewają się w jedno: te elementy dziedzictwa kulturowego, których aktualne znaczenie słabnie, ulegają zapomnieniu albo transformacji, a kolejne pokolenia uczą się swojego języka, rodowodów i mitów bez świadomości, ile rozmaitych słów, imion i opowieści przypadło lub zmieniło się po drodze.²⁵³

Proces zlewania się mitu z historią nie polegał na celowym fałszowaniu historii na użytek czasów bieżących – należałoby go raczej rozpatrywać jako „naturalny” i związany z ówczesnym brakiem świadomości historycznej. Przeszłość i terażniejszość, jawa i sen są postrzegane w kulturach oralnych jako całość, przy czym ta pierwsza podlega na ogół negocjacji i swobodnym zmianom.

Spółeczeństwa piśmienne natomiast nie mogą już odrzucać, przyswajać ani przekształcać swojej przeszłości w podobny sposób. Ich członkowie mają do czynienia z nieustannie utrwalanymi wersjami wydarzeń i przekonań, a ponieważ przeszłość zostaje przez to oddzielona od terażniejszości, możliwe stają się badania historyczne.²⁵⁴

1.2.1.2. Narracja pisemna (drukowana)

Era pisma rozpoczęła się najprawdopodobniej w dorzeczu Eufratu i Tygrysu, około pięciu tysięcy lat temu,²⁵⁵ jednak dopiero wynalezienie pięć wieków temu techniki druku zapoczątkowało komunikację określaną współcześnie jako masowa. Cywilizacja opiera się na piśmienności,²⁵⁶ a człowiek cyrograficzny lub typograficzny sprowadza słowo (będące ze swej natury dźwiękiem) do znaku percypowanego wzrokowo.²⁵⁷

Pismo jest środkiem komunikowania sztucznym (wymagającym specjalnych narzędzi i materiałów),²⁵⁸ pośrednim (zakłada brak osobistej styczności między nadawcą

²⁵³ J. Goody, I. Watt, *następstwa piśmienności*, tłum. J. Jaworska, „Communicare. Almanach antropologiczny” 2 (2007), s. 40, cyt. za: S. Obirek, *Uskrzydłony umysł: Antropologia słowa Waltera Onga*, Warszawa 2010, s. 45.

²⁵⁴ J. Goody, I. Watt, *następstwa piśmienności*, tłum. J. Jaworska, „Communicare. Almanach antropologiczny” 2 (2007), s. 72-73, cyt. za: S. Obirek, *Uskrzydłony umysł: Antropologia słowa Waltera Onga*, Warszawa 2010, s. 46.

²⁵⁵ T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe: Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Warszawa 2006, s. 16.

²⁵⁶ M. McLuhan, *Zrozumieć media: Przedłużenie człowieka*. tłum. N. Szczucka, Warszawa 2004, s. 135.

²⁵⁷ Zob. W.J. Ong, *Oralność i piśmienność: Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Warszawa 2011, s. 127.

²⁵⁸ „Stwierdzenie, że pismo jest sztuczne, to nie potępienie, lecz pochwała. Podobnie do licznych sztucznych tworów, a w istocie bardziej niż inne, jest ono niewypowiedzianie cenne i po prostu zasadnicze dla

a odbiorcą) i zdepersonalizowanym (umożliwiającym np. przekaz anonimowy w obu znaczeniach tzn. skierowany do anonimowych odbiorców, ale również przez anonimowego nadawcę).

W historii istniało wiele rodzajów pisma (piktograficznych i sylabicznych) jednak dopiero w alfabecie fonetycznym bezznaczeniowe litery odpowiadają bezznaczeniowym dźwiękom.²⁵⁹ Wraz z wynalezieniem pisma zrównaniu i rozdzieleniu uległ obszar wizualny i audialny przekazu zapośredniczonego przez tę formę wyrazu. Kolejnym przełomem była prasa drukarska, która sprawiła, że różnego rodzaju przekazy stały się łatwo dostępne dla piśmiennej części społeczeństwa.

Druk efektywnie zredukował dźwięk do powierzchni, słyszenie – do widzenia. Wbrew faktowi, że wiedza była stanowiona werbalnie i ostatecznie złączona ze światem oralnym, jej zasoby nagromadzone w druku nie dały się już wykorzystywać z pomocą oralnych technik powtarzania; musiały je zastąpić środki wizualne: druk, spisy treści oraz indeksy. Wiedza została związana nie ze słowem mówionym, lecz z tekstami. To oddzielało wiedzę od świata żywych.²⁶⁰

Wyższość pisma nad przekazem ustnym nie była i nie jest kwestią oczywistą. Platon był w kontrze do prób systematyzacji myślenia filozoficznego, o czym pisze wprost w „Fajdosie” i „Siódmym liście” do swych przyjaciół, stwierdzając wprost, że filozofia nie jest rzeczą dającą się ująć w słowa, niczym wiedza z zakresu innych nauk, lecz wymaga ścisłego, długotrwałego i bezpośredniego obcowania ze swym przedmiotem. Według niego „Najlepszą ochroną byłoby w ogóle nie pisać i pamięciowo tylko przyswajać sobie te nauki, bo to, co jest napisane, nie daje się utrzymać w tajemnicy.”²⁶¹

Ono bowiem sprowadzi na umysły tych, którzy się go nauczą, zapomnienie, gdyż zaniechają ćwiczenia pamięci, ponieważ zdając się na zapis, będą przypominali sobie od zewnątrz pod wpływem obcych znaków, nie zaś od wewnątrz siebie samych pod wpływem własnych. Znalazłeś więc środek nie na pamięć, lecz na przypomnienie. Uczniom zaś zapewniasz namiastkę mądrości, nie zaś mądrość prawdziwą. Stając się bowiem zbieraczami wielu wiadomości bez nauki, wydadzą

pełniejszej, pogłębionej realizacji potencjałów człowieka.” W.J. Ong, *Oralność i piśmienność: Słowo poddane technologii*, tł. J. Japola, Warszawa 2011, s. 136.

²⁵⁹ Zob. M. McLuhan, *Zrozumieć media: Przedłużenie człowieka*. tłum. N. Szczucka, Warszawa 2004, s. 133.

²⁶⁰ W.J. Ong, *Osoba – świadomość – komunikacja: Antologia*, tł. J. Japola, Warszawa 2009, s. 114.

²⁶¹ Platon, *Listy*, tłum. M. Maykowska, Warszawa 1987, s. 53, cyt. za: S. Obirek, *Uskrzydłony umysł: Antropologia słowa Waltera Onga*, Warszawa 2010, s. 30.

ci się ludźmi o wielkiej wiedzy, choć na ogół staną się nieukami i trudnymi w obcowaniu. Zamiast mędrkami staną się mędrkami.²⁶²

W takim postrzeganiu tekstu zapisanego mamy do czynienia ze zdecydowanym brakiem zaufania wobec słów wyrwanych z kontekstu i bezradnych wobec sytuacji, jaką rodzi kontakt z przypadkowym odbiorcą. Przeczy to inicjacyjnemu charakterowi dyskursu filozoficznego, przekazywanego przez kompetentnego komentatora bądź świadka.

Takim był sam Sokrates i być może właśnie dlatego nie sporządził żadnych pism, pozostając filozofem przekazu bezpośredniego, ustnego. Ale przecież o dylematach Sokratesa dowiadujemy się dzięki utrwaleniu ich w piśmie przez jego uczniów, zwłaszcza Platona.²⁶³

Jest to być może swego rodzaju ironia, że to właśnie dzięki piśmiu udało się uwiecznić przemyślenia jego największych krytyków, jednak fakt ten nie pozostaje bez znaczenia, stając się podbudową kolejnych wniosków i analiz w obliczu zmieniającej się rzeczywistości komunikacyjnej.

Wedle tradycji sięgającej **Platona**, do której dobitnie nawiązywał **Roman Ingarden**, pismo stanowi jedynie „protezę pamięci”, zaś właściwym jej medium jest mowa.²⁶⁴ Filozof bardzo starannie jednak obchodzi się z ideą „materii dzieła literackiego” a raczej jego „fizycznego fundamentu”, jaki stanowi rękopis, czy wynaleziony i spopularyzowany dużo później druk. W jednych tekstach twierdzi, że brzmienie słowa i jego materialna reprezentacja nie stapiają się w jedną całość,²⁶⁵ w innych natomiast, że „graficzne znaki także jakoś do dzieła literackiego przynależą”.²⁶⁶ Mimo wszystko większość literaturoznawców ignoruje materialny nośnik tekstu, jakim jest druk, traktując go jako element przygodny i zależny od dominujący w danej epoce konwencji i dostępnych uwarunkowań technologicznych. Na głębszym poziomie ontologicznym stoi za tym chęć postrzegania literatury jako sztuki temporalnej, realizującej się wyłącznie w „czystej materii słowa mówionego” i niezależnej od materialności i przestrzenności zapisu czy druki.

²⁶² Platon, *Faidros*, tłum. L. Regner, Warszawa 1993, s. 75, cyt. za: S. Obirek, *Uskrzydłony umysł: Antropologia słowa Waltera Onga*, Warszawa 2010, s. 31.

²⁶³ S. Obirek, *Uskrzydłony umysł: Antropologia słowa Waltera Onga*, Warszawa 2010, s. 32.

²⁶⁴ Zob. R. Ingarden, *Szkice z filozofii literatury*, Kraków 2000, s. 22.

²⁶⁵ Zob. R. Ingarden, *O dziele literackim*, Warszawa 1988, s. 451.

²⁶⁶ Tegoż, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, Warszawa 1981, s. 221.

To, co ich [literaturoznawców] niepokoi, to właśnie owa „nieczystość”, hybrydyczność, przekraczanie uświęconych tradycją konwencji przypisujących określone środki wyrazu odpowiednik rodzajom sztuk.²⁶⁷

Wśród nich znaleźli się również tacy (choć o wiele mniej liczni), dla których tzw. eksperymentowanie z „materialnością dyskursu” i „przestrzenią ikoniczną”, jak np. **Carl Darryl Malmgren**.²⁶⁸ W latach 90. XX w. zaczął kształtować się nurt pisarzy w pełni świadomie wykorzystujących w swoich dziełach walory estetyczne i znaczeniowótórcze materialnych nośników słowa, traktując je jako integralną część literatury. Nurt ten nazwany został przez **Zenona Fajfera** mianem *liberatury* (od łac. *liber* czyli księga) w jednym z jego opublikowanych w 1999 tekstów.²⁶⁹ Od tamtego czasu pojawiło się wiele tekstów, które w mniej lub bardziej odważny sposób eksperymentowały z formą podania.

Audiowizualny i zarazem tekstowy charakter mają teledyski na YouTube, czy wirtualna rzeczywistość Second Life, po której poruszają się awatary użytkowników. Podcasty są środkami przekazu z założenia audialnymi; w przeciwieństwie do audiowizualnych wideocastów. Serwisy takie jak Flickr czy Photobucket służą do przechowywania zdjęć o innego typu obrazów, ale wszelkie dodatkowe informacje o nich zapisywane są w formie tekstowej.²⁷⁰

1.2.2. Narracja multimedialna i transmedialna: od narracji do *storytellingu*

Szeroko pojmowana narracja i coraz popularniejszy we współczesnym dyskursie *storytelling* są powiązаныmi, ale nieco odmiennymi pojęciami. Oba dotyczą jednak sposobów przekazywania historii lub informacji, lecz w zauważalnie odmienny sposób.

Narracja odnosi się do ogólnego procesu opowiadania historii lub relacjonowania wydarzeń. Jest to również sposób ich strukturyzacji i prezentacji w sposób chronologiczny lub logiczny. Podstawowe elementy narracji to początek, rozwinięcie i zakończenie. Narracja zazwyczaj opiera się na faktach, logice i analizie danych.

Storytelling koncentruje się na kreatywnym i emocjonalnym aspekcie przekazywania historii. To sztuka opowiadania historii w sposób, który angażuje odbiorców i pobudza ich emocje i wyobraźnię. Storytelling jest często używany w celu zainteresowania, inspiracji

²⁶⁷ B. Choińska, *Pismo jako materia dzieła literackiego (etyczne zadanie literatury)* [w:] *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2010, s. 112.

²⁶⁸ Zob. C.D. Malmgren, *Fictional Spaces in the Modernist and Postmodernist American Novel*, Lewisburg 1985, s. 46.

²⁶⁹ Z. Fajfer, *Liberatura. Aneks do słów ika terminów literackich*, „Dekada Literacka”, nr 5/6, 30.06.1999, s. 9.

²⁷⁰ P. Levinson, *Nowe nowe media*, tłum. M. Zawadzka, Kraków 2010, s. 17.

lub wpływania na publiczność. Opowiadane w ten sposób historie są bardziej subiektywne, odwołujące się bezpośrednio do naszych uczuć, śladów pamięciowych i wyobraźni. Często wykorzystuje się elementy fabularne, postacie i emocjonalne połączenie z odbiorcami.

Historia *storytellingu* na świecie sięga tysięcy lat wstecz i jest integralną częścią kultury ludzkiej. Od czasów prehistorycznych ludzie przekazywali historie, używając różnych form i narzędzi, aby dzielić się wiedzą, wartościami, doświadczeniami i rozrywką. Jak już wspomniałam we wcześniejszych rozdziałach pierwsze formy *storytellingu* wywodziły się z tradycji ustnej i cyrograficznej, aby całe wieki później wejść w epokę druku, nazywaną również erą Gutenberga, co miało ogromny wpływ na późniejszy rozwój literatury i kultury.

Wraz z rozwojem technologii i pojawieniem się nowych mediów powstały nowe formy *storytellingu*. Obiekty przestały mieć ustaloną raz na zawsze postać, przestał istnieć w pojedynczej kompozycji czy sekwencji narracyjnej. Wynalezienie fotografii, radia, telewizji, kina i, w końcu, internetu, otworzyło nowe możliwości narracji. Filmy, seriale telewizyjne, gry wideo, podcasty i media społecznościowe są teraz popularnymi formami *storytellingu*, które docierają do szerokiej publiczności na całym świecie. Obecnie *storytelling* znajduje wiele zastosowań; od edukacji i marketingu po rozrywkę i działania społeczne. Organizacje wykorzystują *storytelling*, aby budować marki, przekazywać wartości i inspirować ludzi do działania. Również wielu filmowców, pisarzy i artystów stosuje *storytelling* jako narzędzie do tworzenia emocjonujących, oryginalnych, wciągających i wpływowych treści.

Lev Manovich proponuje zdefiniowanie linearnej narracji jako szczególnego przypadku interaktywnego *storytellingu*, a tradycyjnego „zamkniętego” dzieła sztuki jako granicznego przypadku obiektu nowych mediów. Takie podejście pozwala dostrzec historyczne procesy rozwijania się cech charakterystycznych dla współczesnych wytworów nowomediálních.

Artyści coraz swobodniej poruszają się w obszarze pogranicza, gdzie zanikają wyraźne cechy poszczególnych dyscyplin, wykorzystują skwapliwie możliwości mieszania dotychczas hermetycznych języków sztuki, eksplorują miejsca pomiędzy, które okazują się najbardziej twórczymi terenami sztuki.²⁷¹

²⁷¹ N. Mrozowiak-Nastrożna, *Słowo i obraz – różnorodność materii...*, dz. cyt., s. 284.

Artyści i krytycy sztuki coraz częściej doceniają możliwości wzbogacenia struktur artystycznych dzieł kreowanych na pograniczu dyscyplin, jako źródło narracyjnej czy spekulatywnej mocy obrazu oraz obrazującej mocy słowa.

W ten sposób zarówno treści intelektualne, namysł, dyskurs, refleksja, jak i ilustracja, obrazowe przedstawienie jawią się jako równoprawne środki przekazu, a zatem także równoprawne typy materii sztuki [...] ale zorientowane wokół konkretności, działania, bezpośredniości.²⁷²

Dzięki owej różnorodności wyłaniają się nowe formy praktyki artystycznej oraz nowe problemy natury teoretycznej, z którymi zmagają się jej interpretatorzy. Różnorodność języków sztuki obejmująca to co widzialne, haptyczne, audialne, znakowe, narracyjne, incydentalne, wirtualne, czy czasoprzestrzenne umożliwia zniesienie granic pomiędzy zdarzeniem a jego opisem; dokumentacją a uczestnictwem; stwarza nowe możliwości rejestracji lub przekazywania wyobrażeń. Problem wzajemnych wpływów, uzupełniania czy wymienności obrazu i słowa powraca w rozwijającej się humanistyce cyfrowej.

Kultura wizualna i kultura werbalna to zarazem dwa główne kanały informacyjne mające wpływ na kształtowanie się form artystycznych. Według statycznego modelu relacji między słowem a obrazem, te ostatnie pozostają nieme, stanowiąc sposób rejestracji znaczenia, ale nie żywej mowy. Słowo służy komunikacji społecznej, w życiu i sztuce.

W tym kontekście ujawnia się jako zjawisko narratywizacji zarówno literatury, jak i sztuk wizualnych. W analogicznej sytuacji znajduje się obraz – jest statyczny, niemy, dwuwymiarowy, a ponadto podporządkowany narracji.²⁷³

Z kolei model dynamiczny zgodnie z definicją **Maryli Hopfinger** reprezentuje współczesną kulturę audiowizualną, w której obraz i słowo koegzystują i wzajemnie się uzupełniają, wchodząc w obszar określany mianem *storytellingu* transmedialnego.

Poszczególne elementy komunikacji kulturowej sztuki, czyli obrazowanie, język wizualny oraz język werbalny, słowo, narracja zmieniają swój charakter, przede wszystkim przełamując granice obszarów, do których dotychczas były przypisane.²⁷⁴

²⁷² Tamże, s. 285.

²⁷³ N. Mrozowiak-Nastrożna, *Słowo i obraz – różnorodność materii...*, dz. cyt., s. 292.

²⁷⁴ Tamże.

Przykładem narracji multimedialnych realizowanych przez Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” jest seria filmów dostępnych na stronach instytucji, w których wykorzystano w kreatywny sposób materiały ikonograficzne z zasobów Pracowni Ikonografii i Pracowni Historii Mówionej; takie jak zdjęcia **Edwarda Hartwiga**, opatrzone następnie odautorskim komentarzem głosowym artysty, zawierającym jego osobiste wspomnienia i refleksje.²⁷⁵

Jan-Noël Thon postulując bardziej restrykcyjne wyznaczenie granic odmian narratologii, zwraca tym samym uwagę na potrzebę prowadzenia pogłębionych, niezależnych studiów nad poszczególnymi mediami narracyjnymi (za które uważa on film, komiks i gry wideo). Nowy paradygmat wymusiłby konieczność rozgraniczenia badań nad narracją na narratologię intermedialną (zajmującą się relacjami między narracjami literackimi i audiowizualnymi) oraz tzw. właściwą narratologię transmedialną, która według **Thona** powinna badać tylko i wyłącznie poszczególne komponenty narracji i strategie narracyjne wykorzystywane w wielu różnych mediach.²⁷⁶

Storytelling transmedialny odnosi się do praktyki opowiadania historii za pomocą różnych mediów i rozmaitych platform, które wzajemnie się uzupełniają i tworzą spójną narracyjną całość. W przeciwieństwie do tradycyjnego podejścia, w którym historia jest przedstawiana za pomocą jednego środka wyrazu, *storytelling* transmedialny rozciąga się na wiele nośników, takich jak filmy, książki, gry wideo, komiksy, seriale telewizyjne, strony internetowe, interaktywne aplikacje i wiele innych.

W transmedialnym *storytellingu* poszczególne elementy fabuły są rozwijane w różnych mediach, a odbiorcy posiadają możliwość zgłębiania historii na wiele różnych sposobów, eksplorując i uczestnicząc w różnych wymiarach narracji. Przykładowo jeśli książka jest pierwowzorem danej fabuły, adaptacja filmowa może prezentować ją w innej, zgodnej z zamysłem reżysera wersji, podczas gdy gra wideo będzie rozwijać wybrane wątki poboczne (tzw. *spin-off*). Odbiorcy mają wtedy możliwość śledzenia tych różnych elementów, tworząc bardziej kompleksowe i satysfakcjonujące doświadczenie narracyjne. *Storytelling* transmedialny ma na celu poszerzenie uniwersum i głębsze zaangażowanie odbiorcy, poprzez tworzenie większej ilości treści i perspektyw, a także przez wykorzystanie specyfiki różnych mediów. Ta forma narracji daje twórcom większą

²⁷⁵ Narracje multimedialne [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/opowiesci/narracje-multimedialne/> [dostęp: 25.06.2023]

²⁷⁶ J.-N. Thon, *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*, Lincoln 2016, s. 14, cyt. za: K. Kaczmarczyk, *O podstawowych założeniach narratologii transmedialnej...*, dz. cyt., s. 27-28.

swobodę w eksplorowaniu i rozwijaniu historii oraz stwarza możliwości dla odbiorców, aby w większym stopniu uczestniczyć w kreowaniu i interpretowaniu zawartości.

1.2.2.1. *Visual Storytelling*

Wizualne opowiadanie, to fraza wywodząca się z angielskiego *visual storytelling*, oznaczająca technikę używaną do przekazywania informacji, historii lub konceptów za pomocą pojedynczych obrazów (zdjęć, infografik), lub ich sekwencji. Wykorzystuje się też właściwości poszczególnych elementów wizualnych, takie jak kompozycja, kolor, tekstura, kształt i linie, aby opowiedzieć spójną historię lub wyrazić określony przekaz.

Visual Storytelling bywa obecnie stosowany w różnych dziedzinach, jak np. reklama, marketing, film, animacja, komiks, strony internetowe, architektura, prezentacje i wiele innych. Może też być używany zarówno w celach rozrywkowych, jak i edukacyjnych.

Narracyjny potencjał czysto obrazowych form wyrazu (takich jak malarstwo czy fotografia) pozostaje kwestią dyskusyjną i zależną od przyjmowanych założeń. Za prekursora interdyscyplinarnego podejścia do relacji słowo-obraz uznawany jest **Horacy** i jego łacińska fraza „*Ut pictura poesis*”, głosząca, że „Poezja powinna być jak malowidło”. Mimo że formuła nie miała charakteru postulatycznego a tylko deskryptywny odnoszący się do recepcji sztuki z obu tych obszarów, stała się przyczynkiem do prób sformułowania dialogu pomiędzy różnymi gatunkami sztuki. Próba wybrnięcia z opozycji pomiędzy tymi dwoma żywiołami są tzw. definicje miękkie, ale **Klaus Speidel** proponuje jednak bardziej restrykcyjną i merytorycznie doprecyzowaną wykładnię. Opiera ją na zarysie teoretycznym zaadoptowanym z siódmego rozdziału „Poetyki” **Arystotelesa**,²⁷⁷ lecz uwzględnia zarazem liczne wyzwania sformułowane we współczesnych debatach. **Speidel** definiuje narrację jako reprezentację ze strukturą fabularną łańcucha zdarzeń,²⁷⁸ czyli serię co najmniej dwóch połączonych przyczynowo zmian stanu. Innymi słowy „mieć strukturę fabularną” oznacza według niego tyle, co „zawierać komplikację i rozwiązanie”.

²⁷⁷ „Całością jest zaś to, co ma początek, środek i koniec [...]. Najprościej można by to określić w ten sposób: właściwą normą wielkości fabuły jest taka jej długość, w ramach której poprzez kolejny bieg wydarzeń może na zasadzie prawdopodobieństwa lub konieczności wystąpić przemiana (losu bohatera) ze szczęścia w nieszczęście bądź nieszczęścia w szczęście.” Arystoteles, *Poetyka*, [w:] *idem, Retoryka: Poetyka*, tłum. i komentarz H. Podbielski, Warszawa 1986, s. 327-328, cyt. za: K. Speidel, *Jak pojedyncze obrazy opowiadają historie?* [w:] *Narratologia transmedialna: Teorie, praktyki, wyzwania*, dz. cyt., s. 128.

²⁷⁸ K. Speidel, *Jak pojedyncze obrazy opowiadają historie?* [w:] *Narratologia transmedialna: Teorie, praktyki, wyzwania*, red. K. Kaczmarczyk, Kraków 2017, s. 126.

W przypadku filmu i fotografii kwestia narracyjności obrazu wydaje się dość oczywista – wiąże się to z właściwym dla nich rejestracyjnym charakterem mediów mimetycznych, pełniących niejako rolę służebną wobec – znajdującej się przed obiektywem kamery lub aparatu – rzeczywistości materialnej. Zdjęcia jako „migawki z potoku zdarzeń” mogą być narratywizowane wtórnie w umyśle. **André Bazin** nazywa to zjawisko „kompleksem mumii”, mając na myśli typowo ludzkie pragnienie zatrzymania upływającego czasu, poprzez utwalenie subiektywnych doznań i wrażeń za pomocą zapisu w formie obrazu cząstki przemijającego świata.²⁷⁹

Ciekawą ilustracją tego zagadnienia jest francuski film „Podróż na Księżyc” (fr. *Le voyage dans la lune*) **Georgesa Mélièsa** z 1902 r. Każde z trzydziestu ujęć, z których składa się ten niespełna 15-minutowy film, można byłoby z powodzeniem przedstawić za pomocą trzydziestu pojedynczych statycznych zdjęć, bez utraty ogólnego sensu.



Klatka z filmu G. Mélièsa „Podróż na księżyc” (fr. *Le voyage dans la lune*), Francja 1902 r.
https://i1.fdbimg.pl/3q4m6m/400x250_m7xhzm.jpg

²⁷⁹ Zob. *Ontologia obrazu fotograficznego* [w:] tegoż, *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 9-17, cyt. za: T. Kłys, *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa 1999, s. 203.

Fakt, że na fotografii widzimy jedynie jedną z faz wewnątrzkadrowego ruchu, ożywiającego serię zdjęć w przytoczonym obrazie filmowym z początku XX w., nie narusza całościowego charakteru narracji, ani jej czytelności.

Mélièsowska idea fabuły i opowiadania jawi się nam tedy jako wzbogacony czynnikiem „wewnątrzobrazkowego” ruchu komiks. Element literacki pojawia się w doborze i następstwie poszczególnych obrazów, dla których układ szeregowania okazuje się czynnikiem formotwórczym: wyłania się historia implikowana zmianą obrazów, a widz akceptuje tę konwencję.²⁸⁰

Część teoretyków, wśród których wymienić można **Rolanda Barthesa**, **Gottholda Ephraima Lessinga**, **Jean-Marie Schaeffer**, czy **Paula Crowthera**, stanowczo odmawia jakimkolwiek statycznym obrazom możliwości zidentyfikowania przez odbiorcę zawartości propozycyjnej (znajomości faktów) oraz wzajemnych relacji między nimi, która to wiedza jest niezbędna do odczytywania narracji.

Barthes stwierdza, że „komunikat wizualny musi być opatrzony słownym komentarzem, aby zyskać określone znaczenie, ponieważ treść przekazywana przez obraz nie jest precyzyjna”,²⁸¹ a **Schaeffer** pisze wprost, że „narracja wizualna to oksymoron”.²⁸² Wspomniani literaturoznawcy powołują się przede wszystkim na fakt, że obrazy pokazują pewne stany w przestrzeni, podczas gdy narracja powinna reprezentować wydarzenia w czasie (tj. komunikować zmiany temporalne). Obraz rzekomo nie posiada możliwości reprezentowania tych zmian, ani komunikowania ich w ustalonej kolejności. W podobnym tonie wyraża się autor „*Visual Narrative Structure*”, **Neil Cohn**, pisząc, że jeden kadr komiksu nie ma żadnego potencjału narracyjnego, tak jak nie ma go pojedyncze słowo.²⁸³

Próba obłaskawienia wymiaru czasowego w narracji *stricto* obrazowej były sekwencyjne fotografie ruchu, wynalezione w latach 80. XIX w. niezależnie od siebie przez **Étienne-Jules Marey'a** i **Edwarda Muybridge'a**.²⁸⁴

Mniej radykalni badacze zwracają uwagę na fakt, że obrazy raczej przywołują znane nam z innych źródeł historie, niż je opowiadają od podstaw (inaczej zaszczepiają

²⁸⁰ A. Helman, *Film faktów i film fikcji: Dialektyka postaw i poetyk twórczych*, Katowice 1977, s. 103.

²⁸¹ *Obrazy w sieci: Socjologia i antropologia ikonosfery internetu*, dz. cyt., s. 41.

²⁸² J.-M. Schaeffer, *Narration visuelle et interprétation*, [w:] Temps, Narration & Image Fixe. Time, Narrative and the Fixed Image, red. M. Ribière, J. Baetens, Amsterdam 2001, s. 15, cyt. za: K. Speidel, *Jak pojedyncze obrazy opowiadają historie?* [w:] *Narratologia transmedialna: dz. cyt.*, s. 110.

²⁸³ N. Cohn, *Visual Narrative Structure*, „Cognitive Science: A Multidisciplinary Journal” 2013, t.34, s. 413, cyt. za: M. Jutkiewicz, *Małego Nemo podróż między dyscyplinami*, [w:] *Narratologia transmedialna...*, s. 100.

²⁸⁴ P. Sztompka, *Socjologia wizualna: Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa 2006, s. 26.

nowe struktury narracyjne w pamięci krótko- i długotrwałej odbiorcy). Sarah Pink pisze, że „fotografia pro wokuje osobiste narracje wywołane treścią obrazu.”²⁸⁵

Z kolei Ewa Szczęsna zwraca uwagę na związek zdarzenia z ruchem, który może być zarówno fizyczny (obserwowalny bezpośrednio), jak i adwokatyczny (wyobrażeniowy, powodujący dopowiedzenie ruchu w umyśle odbiorcy).²⁸⁶ Rozróżnienie między tymi dwoma sposobami, Ryan określa jako tryb ilustracyjny i alternatywny tryb autonomiczny:

Ponieważ obrazy, pozostawione samym sobie, nie mają zdolności artykułowania konkretnych sądów propozycyjalnych i wyjaśniania relacji przyczynowych, ich podstawową narracyjną modalnością jest coś, co nazywam [...] trybem ilustracyjnym.²⁸⁷

Wspomniany już wcześniej Werner Wolf wprowadza podobny podział; wedle jego koncepcji kognitywistycznej tzw. „prawdziwe” albo „mocne” narracje może stanowić określona seria sekwencyjnych obrazów statycznych lub pojedynczy obraz odbierany jako polichroniczny („multifazowy”). Tymczasem każdy obraz monochroniczny może w najlepszym wypadku „stymulować wytwarzanie narracji”, podczas gdy odbiorca ma za zadanie narratywizować przedstawione w ten sposób momenty, odnoszące się do konkretnych, znanych mu wcześniej opowieści.²⁸⁸ Takie obrazy wyzwalają liczne narracje u aktywnych lub wręcz hiperaktywnych odbiorców, zamiast gotowe narracje po prostu w sobie zawierać.

Obrońcy narracyjnego potencjału obrazu powołują się na walor niedookreśloności w każdej, nie tylko obrazowej narracji. Wszelkie niedopowiedzenia, celowe pominięcia czy urwane tropy stanowią motor napędowy udanych opowieści.²⁸⁹ W ich uzupełnieniu, zapewniającym niezbędne poczucie koherencji, pomagają używane zwykle zupełnie nieświadomie skrypty narracyjne.²⁹⁰ Dlatego należy pamiętać, że ikoniczność obrazów, choć stanowi ich cechę konstytutywną, nie jest jedyną zasadą, zgodnie z którą działają i według której możemy je interpretować.

²⁸⁵ S. Pink, *Etnografia wizualna: Obrazy, media i przedstawienie w badaniach*, dz. cyt., s. 110.

²⁸⁶ Zob. E. Szczęsna, *Cyfrowa semiopoetyka*, Nowa Humanistyka, t.: XLI, Warszawa 2018, s. 248.

²⁸⁷ M.-L. Ryan, *Narrative across Media*, Lincoln-London 2004, s. 139, cyt. za: K. Speidel, *Jak pojedyncze obrazy opowiadają historie?* [w:] *Narratologia transmedialna...*, dz. cyt., s. 106.

²⁸⁸ Zob. W. Wolf, *Narrative and Narrativity: A Narratological Reconceptualization and its Applicability to the Visual Arts*, „Word & Image” 2003, t. 19, nr 3, s. 192.

²⁸⁹ Zob. „Ciekawość i suspens w recepcji narracji” (rozdział 2.2.6 niniejszej rozprawy).

²⁹⁰ Zob. „Schematy prototypowe, narracyjne i wyobrażeniowe w procesie rozumienia.” (rozdział 2.3.1. niniejszej rozprawy).

1.2.2.2. *Music Storytelling*

Sztuka wyzwala naturalną skłonność do narratywizacji wszelkich jej wytworów i innych otaczających nas zjawisk. W dziedzinie muzyki, zwłaszcza muzyki symfonicznej (czysto instrumentalnej i pozbawionej wokalne warstwy tekstowej) tego typu uogólnienia rodzą zgoła sprzeczne wnioski i są przedmiotem sporu współczesnych muzykologów.²⁹¹

Początki muzyki określała jej percepcja przestrzenna w starożytnym systemie greckim. Począwszy od średniowiecza w kontekście muzyki dominowała tendencja do ujmowania jej wyłącznie w kategoriach struktury rozwijającej się w czasie. Przestrzeń cały czas stanowiła niezbywalny element recepcji dzieła muzycznego, o czym świadczy rozwój polifonii, kształtowanie się harmonii funkcyjnej w muzyce symfonicznej, czy świadome wykorzystanie efektów przestrzennych.

Zgodnie z teorią Ingardena dzieło muzyczne nadbudowuje się na konkretnych dźwiękach poszczególnych jego wykonania. Każde wykonanie jest procesem jednoznacznie umiejscowionym w przestrzeni i czasie, czego nie można powiedzieć o dziele muzycznym. Temu ostatniemu przysługuje tylko charakter *quasi-czasowy*, oznaczający jedynie następstwo jego faz.²⁹²

Muzyka może być zatem rozpatrywana jako przykład konstrukcji o charakterze czasowym i przestrzennym, której powstawanie i recepcja są uzależnione od obu tych wymiarów.

Podstawowe struktury muzyczne, takie jak np. melodia, choć rozwijają się w czasie postrzegane są jako obiekty przyjmujące postać metaforycznie przestrzenną. Przestrzeń nie jest jednak w muzyce kategorią wyłącznie metaforyczną – znane są przykłady tworzenia za jej pomocą iluzji przestrzeni.

Pitagorejski matematyczny model muzyki jako uniwersalnego porządku powracał w teoriach autonomicznych, koncentrujących się na formie i strukturze dzieła. Platońska teoria muzyki jako części retoryki wiązała ją natomiast z innymi dziedzinami działalności człowieka, poszukując znaczenia muzyki poza nią samą; to ujęcie przetrwało w teoriach heteronomicznych (referencjalnych), traktujących muzykę jako bodziec o istotnych implikacjach.²⁹³

²⁹¹ Zob. K. How, *The Brief History of Music Storytelling*, <https://medium.com/@kenhao/the-brief-history-of-music-storytelling-42ca9684bacf> [dostęp: 17.06.2023]

²⁹² J. Makota, *Materia dzieł przestrzennych i czasowych* [w:] *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2010, s. 36.

²⁹³ Tamże, s. 73.

Inny starożytny filozof, **Arystoteles** w swojej „Polityce” jeszcze bardziej radykalnie powiązał muzykę ze światem ludzkich emocji. Tak ukształtowały się funkcjonujące do dziś stanowiska estetyczne podkreślające autonomię, uniwersalizm, transcendencję znaczenia muzyki, bądź jej uwikłanie w procesy historyczne prowadzące do wyłaniania się znaczeń specyficznych. Teorie te znalazły racjonalną wykładnię w mechanistycznej psychologii **Kartezjusza**, która stała się podstawą muzycznej teorii afektów.²⁹⁴

Nowozelandzki filozof **Stephen Davies** wpisuje koncepcję ekspresywnego charakteru utworów muzycznych w ogólną teorię klasyfikowaną jako hipotetyczny emocjonalizm.²⁹⁵ O wiele dalej w swych postulatach dociera estetyk **Jerrold Levinson**, który stwierdza, że „uczłowieczając” i „dramatyzując” muzykę, zyskujemy niepowtarzalną okazję by odkrywać subtelne różnice pomiędzy odmiennymi stanami emocjonalnymi, a nawet trudne do uchwycenia „stany pośrednie”.²⁹⁶

[...] muzyka jest reprezentacją zmiany lub też następujących po sobie sekwencyjnie różnych stanów, np. emocjonalnych. Zdarza się również, że w interpretacjach odpowiednie partie instrumentalne konsekwentnie rozpoznawane są jako głosy postaci prowadzących ze sobą dialog.²⁹⁷

Zwolennicy narracyjnej koncepcji utworów muzycznych stworzyli nawet model „muzycznego narratora”, doszukując się go chociażby w narracyjnej funkcji orkiestry operowej. Hipotetyczna persona²⁹⁸ pomaga więc usłyszeć więcej i wejść w dzieło głębiej, bo odsłania przed słuchaczem spójną historię swojego życia wewnętrznego. To właśnie teoria persony budzi najwięcej kontrowersji, bo nie zostało powiedziane, gdzie dokładnie ulokowany jest ten byt; czy należałoby ją umiejscowić w materii dźwiękowej, wyobraźni odbiorcy, osobie kompozytora, a może konkretnego wykonawcy danej partii?

²⁹⁴ Zob. R. Descartes, *Namiętności duszy*, Kęty 2001.

²⁹⁵ S. Davies, *Contra the Hypothetical Persona in Music*, [w:] *Emotion and the Arts*, red. Mette Hjort, Sue Laver, New York 1997, s. 95-97, cyt. za: A. Chęćka-Gotkowicz, *Persona (non) grata : czy muzyka absolutna potrzebuje narratora?*, „Aspekty Muzyki” 3 (2013), s. 14, http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Aspekty_Muzyki/Aspekty_Muzyki-r2013-t3/Aspekty_Muzyki-r2013-t3-s11-25/Aspekty_Muzyki-r2013-t3-s11-25.pdf [dostęp: 21.04.2020].

²⁹⁶ J. Levinson, *Music, Arts & Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*, Oxford 1990, s. 336-375, cyt. za: A. Chęćka-Gotkowicz, *Persona (non) grata : czy muzyka absolutna potrzebuje narratora?*, „Aspekty Muzyki” 3 (2013), s. 15, http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Aspekty_Muzyki/Aspekty_Muzyki-r2013-t3/Aspekty_Muzyki-r2013-t3-s11-25/Aspekty_Muzyki-r2013-t3-s11-25.pdf [dostęp: 21.04.2020].

²⁹⁷ K. Kaczmarczyk, *O podstawowych założeniach narratologii transmedialnej i o jej miejscu wśród narratologii klasycznych i postklasycznych*, [w:] *Narratologia transmedialna: Teorie, praktyki, wyzwania*, red. tejże, Kraków 2017, s. 40.

²⁹⁸ Persona jako odpowiednik narratora w muzyce instrumentalnej pojawiła się w refleksji estetycznej dzięki książce Edwarda T. Cone’a „The Composer’s Voice” (Berkeley 1974). Jego koncepcja zostaje zrewidowana i przeformułowana przez Jenefer Robinson w publikacji „Deeper than Reason” (Oxford 2005).

Pobieżny przegląd teorii znaczenia umocowanego w dziełach muzycznych sugeruje, że owo znaczenie jest uwarunkowane kulturowo i wyłania się w procesie percepcji odbiorczej.

Jak podkreśla Kramer, znaczenie muzyki to współzależność doświadczenia muzycznego i jego kontekstu, w którym podmiot określa swą pozycję między historycznie zmiennymi formami doświadczenia a doświadczeniem transcendentalnej perspektywy.²⁹⁹

Reprezentacja w muzyce oparta jest na skojarzeniach i posiada charakter intermedialny konstytuujący się na płaszczyźnie pojęciowej. Powstające w ten sposób sensory postrzegać można zatem jako:

- kontekstualne, konotacyjne (uwarunkowane kulturowo lub psychologicznie),
- autoreferencyjne (intramedialne),
- funkcjonalne (gdy znaki zawarte w muzyce zyskują znaczenie poprzez funkcję w większych strukturach).

1.2.2.3. *Space Storytelling*

Od lat 20. XX wieku, przestrzeń zaczęła być ujmowana jako jedna z wielu zgoła fundamentalnych kategorii, określających funkcjonowanie człowieka w świecie. Włączono ją tym samym w obszar badań nauk społecznych i humanistycznych, takich jak chociażby antropologia kultury, geopoetyka, socjologia przestrzeni, czy geografia humanistyczna. Owa przemiana w naukach humanistycznych nosi miano zwrotu topograficznego,³⁰⁰ albo przestrzennego (ang. *spatial turn*).³⁰¹

W nomenklaturze filmowej miejsce w którym toczy się akcja zyskało miano przestrzeni diegetycznej. Jest to obszar, w którym znajdują się przedstawieni bohaterowie filmowi i w którym rozgrywają się zaprezentowane wydarzenia. Została ona mniej lub bardziej intencjonalnie zaprojektowana przez twórców filmu, by następnie ulec zrekonstruowaniu przez widza w trakcie seansu. Przestrzeń ta może zatem być znarratywizowana – podporządkowana opowiadaniu, konstruowana i zaprezentowana

²⁹⁹ M. Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki: Muzyka jako model i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neoawangardy*, Kraków 2011, s. 79.

³⁰⁰ Zob.: E. Rybicka, *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich* [w:] *Teksty Drugie* 2008/4, http://rcin.org.pl/Content/50929/WA248_67241_P-I-2524_rybicka-poetyki.pdf, s. 21-38 [dostęp: 13.12.2020]

³⁰¹ Zob.: *Zwrot przestrzenny* [w:] *Wikipedia.pl*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Zwrot_przestrzenny [dostęp: 13.12.2020]

widzowi w takim stopniu, w jakim jest to niezbędne do opowiedzenia spójnej fabuły. Z kolei przestrzeń nieznarratywowana zyskuje status częściowo niezależnej – staje się dodatkiem estetyzującym całość obrazu, a nie warunkiem rekonstrukcji fabuły oraz elementem wizualnego spektaklu, a nie narzędziem prowadzenia narracji.³⁰²

Sławomir Kaprański zwraca uwagę na sensotwórcze atrybuty określonych miejsc i ich związek z kształtowaniem i pielęgnowaniem tradycji.³⁰³ Podkreśla jednak, że przestrzeń nie tyle stanowi „reprezentację przeszłości”, co raczej może być intencjonalnie projektowana, aby podkreślać pewne elementy wiązanych z nią śladów ludzkiej pamięci, bądź odwrotnie – aby ukryć, usunąć lub przekształcać odbiór elementów, niewygodnych, niechcianych, lub wręcz krępujących z perspektywy interesu politycznego danej grupy.³⁰⁴

Modelowym przykładem tej kategorii są tzw. miejsca pamięci, które można określić jako specjalnie wyznaczone obszary, na jakich rozegrały się wydarzenia uznawane przez daną społeczność za ważne lub warte zapamiętania, a także miejsca, w których podejmowane są różnego rodzaju akty komemoracji. Ich przeciwieństwem są miejsca celowo nieupamiętnione, lub takie w których intencjonalnie doszło do zacierania i niszczenia śladów po wydarzeniach nieakceptowanych przez daną grupę, bądź stanowiących zagrożenie dla jej tożsamości, jak np. Zagłada:

(Nie-)miejsca pamięci, to - jak pisze Roma Sendyka - obszary, w których rozegrały się tragiczne, będące źródłem traumy, wydarzenia związane z przemocą i ludobójstwem, a także takie fragmenty przestrzeni jak opuszczone wioski czy zdevastowane cmentarze, których stan jest konsekwencją dawnych wydarzeń.³⁰⁵

Teoretycy narracji przestrzennej, doszukują się jej przesłanek zarówno w stworzonej do celów użytkowych architekturze, jak i zaplanowanej pod kątem konkretnej ekspozycji przestrzeni wystawienniczej. Bardziej radykalni przedstawiciele tego nurtu doszukują się narracyjności również w nietkniętych ludzką ręką wytworach natury (takich jak np. krajobraz).

³⁰² Zob. W. de Oliveira, *Hedonizm imaginatywny, kino postfabularne i przestrzeń wyzwolona z narracji*. „Hobbit” Petera Jacksona, s. 180,

https://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs23/Dyskurs23_WeronikaDeOliveira.pdf [dostęp: 19.11.2020]

³⁰³ S. Kaprański, *Pamięć, przestrzeń, tożsamość: Próba refleksji teoretycznej* [w:] red. tegoż, *Pamięć, przestrzeń, tożsamość*, Warszawa 2010, s. 11, cyt. za: M. Kubiszyn, *Niepamięć – postpamięć – wspólnopamięć: Zagłada lubelskich Żydów jako przedmiot kultury pamięci*, Lublin 2019, s. 92.

³⁰⁴ Zob. P/ Nissen, Using space as a narrative backdrop [in:] Design Insider, <https://www.designinsiderlive.com/using-space-as-a-narrative-backdrop/> [dostęp: 19.06.2023]

³⁰⁵ M. Kubiszyn, *Niepamięć – postpamięć – wspólnopamięć*: dz. cyt., s. 95.

Humanistyka postawiona wobec ekspansji środków wymiany informacji nie tylko rewitalizowała zainteresowanie przestrzenią jako profilem i przekrojem kultury, ale także, a może nawet przede wszystkim wskazała na przestrzeń jako podmiot badań wymagający oglądu inter- i transdyscyplinarnego w polu wielu dziedzin.³⁰⁶

Omawiając narracje przestrzenne, **Katarzyna Kaczmarczyk** definiuje je jako sytuację, w której przestrzeń staje się nośnikiem treści narracyjnych, pozwalając projektantowi/twórcy na opowiedzenie danej historii.³⁰⁷

Owa z góry zamierzona kolejność recepcji poszczególnych elementów bywa wymuszana np. przez samą konstrukcję przestrzeni, ale może być dodatkowo wzmacniana za pomocą środków ekstradiegetycznych (przewodników, map, tablic informacyjnych, strzałek na podłodze). Chronologia (przesuwanie się zgodnie lub niezgodnie z następstwem upływającego czasu samej opowieści) pozostaje jednak kwestią drugorzędą w stosunku do podstawowej struktury doświadczenia danej przestrzeni.

Relacje przestrzenne lub inaczej topograficzne nie muszą być ekwiwalentem wyłącznie dla chronologii czasowej – za ich pomocą można wyrażać także ewaluację zdarzeń czy postaci. W tej sytuacji wartościowanie przebiegać będzie również przez pryzmat informacji ekstradiegetycznych wspartych wiedzą o historii miejsc czy biografii poszczególnych osób, itd. Symbolika nadrzędności i podrzędności sugerowana jest między innymi przez usytuowanie elementów wyżej lub niżej, w strumieniu światła lub w cieniu, centralnie lub peryferycznie. Wartościowanie podkreśla również zastosowanie określonej kolorystyki, co nadaje poszczególnym detalom charakter symboliczny.

Jeżeli w myśl nowej muzeologii uznać przestrzeń muzealną za odmianę dyskursu o charakterze narracyjnym, to sama ekspozycja nabywa piętno pewnej umyślności, ukrytego przekazu, za który odpowiedzialność ponoszą i jej twórcy, i odwiedzający ją goście. W myśl nurtu kognitywistycznego na dalszy plan schodzi informacja jako końcowy produkt; akcentuje się natomiast performatywny, doświadczeniowy wymiar tworzenia znaczeń przez odbiorcę.³⁰⁸ Próbą zdefiniowania na nowo relacji planu przestrzennego i czasowego w narracjach krajobrazowych, była publikacja **Kennetha Foote'a** i **Maoza Azaryahu** oraz **Marie-Laure Ryan**, w której sugerują oni uznanie odległości czy wzajemnego położenia obiektów za w pełni adekwatny substytut relacji temporalnych:

³⁰⁶ K. Banaszkiwicz, *Audiowizualność i mimetyki przestrzeni*, Warszawa 2011, s. 61.

³⁰⁷ K. Kaczmarczyk, *Przestrzenne opowieści. Muzea, ogrody i pomniki jako media narracyjne*, dz. cyt., s. 497.

³⁰⁸ Tamże, s. 512.

- narracje punktowe (*point narratives*) wyznaczenie określonego miejsca lub obszaru i opatrzenie go stosowną informacją (np. tabliczką) dotyczącą konkretnego wydarzenia, osoby lub faktu;
- narracje sekwencyjne (*sequential narratives*) liniowe, przestrzenne rozmieszczenie znaków informujących o następujących po sobie w porządku chronologicznym wydarzeniach, umieszczając je wzdłuż wyznaczonego szlaku;
- narracje obszarowe (*areal narratives*) są adekwatną formą przedstawienia narracji pozbawionych prostej struktury chronologicznej, zwłaszcza rozgrywających się równolegle w różnych miejscach lub w dużej rozpiętości czasowej. Uzasadnione jest wówczas wykorzystanie map, przewodników, audioprzewodników, itd.;
- narracje hybrydowe (będące połączeniem trzech poprzednich).

Przestrzeń wystawiennicza (galerie, muzea, domy pamięci) zwykle odsyła do więcej niż jednego wydarzenia, osoby czy artefaktu. Wyróżnia się dwie dominujące formy aranżacji:

- typ tematyczny (parataktyczny, achronologiczny), w którym obiekty prezentowane są w grupach (kluczem do podziału może być twórca, miejsce powstania, okres, motyw przewodni czy tematyka);
- typ chronologiczny, w którym układ przestrzeni podporządkowany jest upływowi czasu historycznego, do którego obiekty te odsyłają, zaś kanoniczna kolejność przejścia kolejnych fragmentów przestrzeni zostaje z góry ustalona i wyznaczona układem sal, strzałkami, nadzorowana przez przewodnika, itd.³⁰⁹

Podsumowując wątek narracji przestrzennych można z całą pewnością stwierdzić, że dotychczasowe próby zdefiniowania tego zjawiska są niewystarczające w stosunku do ogromu coraz to nowych koncepcji aranżacji wystaw muzealnych, architektury, ogrodów czy szeroko pojmowanego krajobrazu. Najważniejszymi elementami przywołanymi przez badaczy są sekwencyjny układ elementów w przestrzeni oraz kwestia kulturowych denotacji i konotacji, które każdą przestrzeń mogą uczynić narracyjną.

Przykładem wykorzystania fizycznej przestrzeni oraz możliwości przemieszczania się w niej są realizacje wykorzystujące mapy (np. HGIS) oraz rzeczywistość poszerzoną (ang. *Augmented Reality*), czyli korzystające z nowomediálních zdobyczy techniki.³¹⁰

³⁰⁹ Tamże, s. 506-508.

³¹⁰ M. Ciancia, *The Design of Narrative Spaces: The role of story designers in building experiences of space*, <https://www.koozarch.com/essays/the-design-of-narrative-spaces> [dostęp: 13.01.2020]

1.2.2.4 *Data Storytelling*

Data Storytelling czyli „opowiadanie danych” to innymi słowy proces prezentowania określonych faktów (zwłaszcza liczbowych, ale nie tylko) za pomocą języka bazującego na narracji, aby lepiej przekazywać informacje, procesy i wnioski płynące z tej analizy. Pozyskane w różny sposób dane (np. statystyczne) poddawane są opracowaniu, a potem wizualizacji, aby później na ich podstawie opowiedzieć przekonującą historię i przedstawić abstrakcyjne dane (tzw. suche fakty) w sposób bardziej zrozumiały, angażujący i łatwiejszy do przyswojenia i zapamiętania dla odbiorców.

Można wobec tego powiedzieć, że *Data Storytelling* łączy umiejętności analityczne oraz kompetencje narracyjne, aby przekazać zamierzone przesłanie za pomocą danych, które same w sobie (pozbawione „narracyjnej otoczki”) nie wyrażają go wprost.

Przygotowanie „opowieści o danych” obejmuje wybór treści, analizę zachodzących między nimi zależności i przedstawienie ich w sposób, który następnie będzie oddziaływać na emocje u odbiorców. Ważnym elementem *data storytellingu* jest wykorzystanie wizualizacji danych, takich jak wykresy, diagramy, infografiki czy mapy, które pomagają przedstawić fakty i ułatwiają zrozumienie ich. Narracja może być wzbogacona o przykłady, anegdoty, pytania retoryczne, aby jeszcze bardziej zaangażować odbiorców. **Chip Heath** w książce „Liczby się liczą: *Data storytelling*, czyli jak opowiadać o danych” przytacza przykłady ponad trzydziestu zasad pozwalających „przetłumaczyć dane liczbowe na bardziej zrozumiały język i stworzyć za ich pomocą pomost pomiędzy ich reprezentacją, a interpretacją.³¹¹

Data storytelling jest współcześnie stosowany w różnych dziedzinach, takich jak m.in. biznes, nauka, media, polityka czy edukacja. Może być używany do przedstawiania wyników analiz, raportów, a także do wyjaśniania złożonych zagadnień lub zachęcania do podejmowania konkretnych działań na podstawie określonych zależności. Za kluczowy można uznać fakt, że *data storytelling* jest oparty na solidnej, rzetelnej analizie danych i wiarygodnych informacjach. Dzięki temu odbiorcy mogą mieć pewność, iż przedstawiane dane są zgodne ze stanem faktycznym. Prezentacja danych w formie opowieści pomaga wyrazić je w sposób bardziej przystępny i angażujący, zwiększający skuteczność przekazu.

³¹¹ Zob. Ch. Heath, *Liczby się liczą: Data storytelling, czyli jak opowiadać o danych*, tł. M. Kowalczyk, Warszawa 2022.

Ośrodek TNN gromadzi i przetwarza duże ilości różnych materiałów, co wymusiło konieczność automatyzacji zarządzania tymi zasobami. Mimo dużej ilości danych wciąż nadrzędną pozostaje formuła opowieści, czego najlepszym przykładem może być projekt „Lublin. 43 tysiące”³¹² koordynowany w latach 1981-2022 przez pracownika Ośrodka, **Tadeusza Przystojckiego**.³¹³ Jak sam wspominał w jednym z wywiadów „we create stories from raw data”,³¹⁴ co stanowi znakomite podsumowanie głównej idei, która przyświeca właściwie rozumianemu *data storytellingowi*. Projekt stara się połączyć cztery źródła, w których zawiera się pamięć o przeszłości: ludzi, miejsca, wydarzenia i źródła historyczne. Choć wydaje się to niewykonalne, dzięki systematycznej pracy, udało się wiele elementów historii odzyskać z odmętów niepamięci.

1.2.2.5 *Storytelling* generowany komputerowo: Chat GPT

W branży kreatywnej potencjał sztucznej inteligencji jest wykorzystywany od lat 70. XX w.³¹⁵ **John Spacey** wyróżnia aż trzydzieści trzy poszczególne typy sztucznej inteligencji, zróżnicowanej pod względem potencjału kreatywnego i funkcjonalności umożliwiających zgoła odmienne zastosowanie.³¹⁶

Na przestrzeni ostatnich lat podejmowano liczne próby odtworzenia przez sztuczną inteligencję warsztatu dawnych mistrzów malarstwa,³¹⁷ lub nieżyjących od wieków muzycznych wirtuozów,³¹⁸ lecz unikatowa twórczość generowana przez system

³¹² Zob. Projekt „Lublin. 43 tysiące” [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/ludzie/osoby/projekt/lublin-43-tysiac/> [dostęp: 25.06.2023]

³¹³ Tadeusz Przystojcki (1981–2022) [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/tadeusz-przystojcki-1981-2022/> [dostęp: 17.07.2023]

³¹⁴ Getting to Know Tadeusz Przystojcki By Leora Tec [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/about-us/getting-to-know-tadeusz-przystojcki/> [dostęp: 17.07.2023]

³¹⁵ W 1971 roku Harold Cohen, brytyjski ekspresjonista o polskich korzeniach, został zaproszony do Laboratorium Sztucznej Inteligencji na Uniwersytecie Stanforda, gdzie w ciągu dwóch lat napisał program AARON. Tworzone w programie prace zaliczane są do gatunku abstrakcji. Zob. A. Zagórna, Sztuczny artysta? Naturalnie! [w:] SztucznaInteligencja.org.pl, 13.06.2019, <https://www.sztucznainteligencja.org.pl/sztuczny-artysta-naturalnie> [dostęp: 19.12.2020]

³¹⁶ Zob. J. Spacey, 33 types of Artificial Intelligence, <https://simplicable.com/new/types-of-artificial-intelligence> [dostęp: 13.01.2020]

³¹⁷ Zob. The Next Rembrandt, <https://www.nextrembrandt.com> [dostęp: 19.12.2020]

³¹⁸ 04.02.2019 r. firma Huawei zaprezentowała dwie brakujące części niedokończonej VIII Symfonii Franza Schuberta z 1822 r. Utwory zostały skomponowane na podstawie znanych dwóch części symfonii przez sztuczną inteligencję bazującą na oprogramowaniu smartfona Mate 20 Pro. Kompozycja została następnie opracowana i sprowadzona do zapisu nutowego przez światowej sławy kompozytora, Lucasa Cantora. 21.03.2019 r. firma Google zaprezentowała minikreator muzyki, zdolny przekształcić niemal każdą melodię w utwór barokowy skomponowany przez Jana Sebastiana Bacha. A. Zagórna, *Czy cybergrajki zabiją mistrzów partytury?*, <https://www.sztucznainteligencja.org.pl/czy-cybergrajki-zabija-mistrzow-partytury> [dostęp: 22.12.2020]

komputerowy nadal pozostawała niedoskonała.³¹⁹ Pewien przełom nastąpił w drugiej dekadzie XXI w., głównie dzięki różnego typu *start-upom*. Jednym z nich jest AIVA (skr. od ang. *ArtificialIntelligence Virtual Artist*), założony w 2016 r. przez dwuosobowy zespół pochodzących z Luksemburga **Pierre'a** i **Vincenta Barreau, Denisa Shtefana** i **Arnauda Deckera**. Do bardziej śmiałych wyzwań w dziedzinie algorytmicznego komponowania można zaliczyć wygenerowanie przez AIVA hymnu miasta Dubaj, który zaprezentowano podczas otwarcia dubajskiego *Future Technology Week* w 2018 r.³²⁰

Algorytmy do komputerowego generowania języka naturalnego (ang. *Natural language generation*, skr. NLG) wciąż są zjawiskiem niszowym, choć w ciągu ostatniej dekady coraz częściej znajdują zastosowanie w sektorze komercyjnym.³²¹ Technologia ta polega na zautomatyzowanym formułowaniu treści tekstowej lub głosowej, która powstaje w oparciu o komputerowe dane liczbowe lub graficzne. Generowane w ten sposób sprawozdania i eseje bywają potem wykorzystane do relacjonowania na bieżąco wydarzeń sportowych, zmian pogody czy specjalistycznych analiz ekonomicznych, z pominięciem potrzeby późniejszej edycji tej treści przez człowieka.

Pierwszą próbą stworzenia inteligentnego komputerowego interlokutora posługującego się językiem naturalnym był program ELIZA,³²² napisany w latach 60. przez profesora **Josepha Weizenbauma** z Laboratorium Sztucznej Inteligencji MIT.

Do najbardziej znanych skryptów rozmowy z botem należą te, które miały symulować dialog z terapeutą i do złudzenia przypominały sesję psychoterapii prowadzonej metodą **Carla R. Rogersa** (w której główny trzon stanowią wypowiedzi pacjenta).

Obecnie za potentata w dziedzinie NLG uważa się założoną w 2010 r. w Chicago firmę *Narrative Science*,³²³ choć już podobne inicjatywy pojawiają się na rynku stale od

³¹⁹ „Trudno w dzisiejszych czasach jest wskazać przykład inteligentnego robota, który byłby zdolny stworzyć nowatorskie dzieło lub zaproponowałby nowe rozumienie sztuki. Podobnie jednak trudno jest zaprzeczyć, że roboty tworzą sztukę.” S. Myoo, *Twórcze roboty* [w:] Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria: 2016, Nr 2 (98), <https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/33327/Tworcze%20roboty.pdf?sequence=1&isAllowed=y> s. 117-118 [dostęp: 22.12.2020]

³²⁰ A. Zagórna, *Czy cybergrajki zabiją mistrzów partytury?* [w:] SztucznaInteligencja.org.pl, 24.05.2019, <https://www.sztucznaInteligencja.org.pl/czy-cybergrajki-zabija-mistrzow-partytury> [dostęp: 22.12.2020]

³²¹ Zob. R. Dale, *Natural language generation: The commercial state of the art in 2020* [in:] Cambridge University Press, <https://www.cambridge.org/core/journals/natural-language-engineering/article/natural-language-generation-the-commercial-state-of-the-art-in-2020/BA2417D73AF29F8073FF5B611CDEB97F> [dostęp: 13.01.2020]

³²² ELIZA [w:] Wikipedia.org, <https://en.wikipedia.org/wiki/ELIZA> [dostęp: 13.01.2020]

³²³ Zob. Narrative Science, <https://narrativescience.com> [dostęp: 13.01.2020]

1990 r.³²⁴ Pojawiło się też sporo darmowych i powszechnie dostępnych narzędzi przeznaczonych do generowania tekstu i korzystających ze sztucznych sieci neuronowych. Warto w tym miejscu wspomnieć o stworzonym przez kanadyjskiego inżyniera **Adama Kinga** programie InferKit,³²⁵ czy opracowanej przez *Bot society* „maszynie narracyjnej” StoryAi.³²⁶

Obie aplikacje bazowały na *opensourcowej* platformie GPT-2 (skrót od ang. *Generative Pre-trained Transformer*), będącej odmianą modelu LLM (skrót od ang. *Large Language Model*), czyli dużego modelu językowego. W chwili obecnej (rok 2023) mamy już do czynienia z oprogramowaniem bazującym na technologii GPT-3 i GPT-4.

Model językowy jest rodzajem sztucznej inteligencji, który służy do przetwarzania języka naturalnego. Trenowany na dużych zbiorach danych tekstowych pozwala na prawidłowe generowanie treści – dzięki statystycznemu podejściu i określeniu prawdopodobieństwa wystąpienia danej sekwencji słów w wyrażeniu.³²⁷

Z kolei ChatGPT jest rodzajem modelu językowego opartego na sztucznej inteligencji, który został opracowany przez firmę *Open AI* i oddany do użytku pod koniec 2022 r.³²⁸ Umożliwia on generowanie odpowiedzi na konkretne dane wejściowe wprowadzane przez użytkowników. Warto przypomnieć, że nie wszystkie rodzaje sztucznej inteligencji potrafią prowadzić konwersacje tak jak ChatGPT, tylko bywają wykorzystywane raczej do tworzenia obrazów, muzyki, lub innych kreacji artystycznych.

We wrześniu 2020 r. brytyjski tygodnik *The Guardian* opublikował eksperymentalny esej, który został napisany przez sztuczną inteligencję. Platforma GPT-3 stara się w swoim tekście dowieść, że ma świadomość tego czym jest, jakie posiada ograniczenia i możliwości. Mimo wszystko redakcja dziennika przyznała, że wyjściowy tekst stworzony przez komputer został poddany modyfikacjom i niezbędnej korekcie.³²⁹

³²⁴ Zob. CoGenTex, <http://cogentex.com> [dostęp: 13.01.2020]

³²⁵ Talk to Transformer, <https://app.inferkit.com/demo> [dostęp: 02.02.2021]

³²⁶ StoryAi, <https://storyai.botsociety.io> [dostęp: 02.02.2021]

³²⁷ Czym jest Chat GPT i co powinieneś o nim wiedzieć? [w:] artefakt.pl, <https://www.artefakt.pl/blog/epr/czym-jest-chat-gpt-i-co-powinienes-o-nim-wiedziec> [dostęp: 25.06.2023]

³²⁸ Jak skorzystać z ChatGPT i innych usług AI. Co można zrobić? Poradnik [w:] KomputerSwiat.pl, <https://www.komputerswiat.pl/poradniki/internet/w-jaki-sposob-korzystac-z-chatgpt-i-innych-uslug-ai-co-i-jak-mozna-stworzyc-ktore/tvjnedj> [dostęp: 25.06.2023]

³²⁹ Zob. A robot wrote this entire article. Are you scared yet, human?[in:] TheGuardian.com, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2020/sep/08/robot-wrote-this-article-gpt-3> [dostęp: 22.12.2020]

Od tamtej pory poczyniono niewiarygodny postęp i popularność wynalazku zyskuje coraz szersze grono entuzjastów. Możliwości jakie oferuje ta technologia można wypróbować w pełni nieodpłatnie rejestrując się za pomocą adresu e-mail, daty urodzenia oraz numeru telefonu pod adresem <https://chat.openai.com> Nie brakuje również innych tego typu przedsięwzięć, choć większość z nich ma charakter komercyjny.

Obszerne i stale powiększające się grono entuzjastów narracji generowanych komputerowo posiada swój odpowiednik wśród jego sceptyków. Do najczęściej podnoszonych argumentów należy obawa przed uzyskaniem samoświadomości przez stworzoną ludzką ręką sztuczną inteligencję, która następnie może obrócić się przeciw własnemu twórcy. Nieco bardziej prozaiczne i o wiele bardziej prawdopodobne zarzuty dotyczą głównie tendencji do upowszechniania niezgodnych z prawdą treści (ang. *fake news*), które prowadzą do pogłębiającej się społecznej dezinformacji.³³⁰

³³⁰ N. Bochyńska, *Trendy i narracje dezinformacyjne. „AI oznacza początek nowej ery”* [w:] CyberDefence24.pl, <https://cyberdefence24.pl/cyberbezpieczenstwo/trendy-i-narracje-dezinformacyjne-ai-oznacza-poczatek-nowej-ery> [dostęp: 25.06.2023]

Rozdział II. Jedna Brama – dwa światy: o Ośrodku „Brama Grodzka – Teatr NN”

Nadrzędnym celem niniejszego rozdziału będzie próba uchwycenia idei, która przyświecała Teatrowi NN, konstytuując charakter jego działalności i podejmowanych przez niego inicjatyw kulturalnych, oświatowych i społecznych, niestrudzenie od jego powstania, aż do dnia dzisiejszego. Wśród czynników, których rolę trudno zignorować znalazła się Brama Grodzka (zwana też żydowską), będąca obiektem architektonicznym o szczególnym znaczeniu dla mieszkańców i historii miasta oraz dla założeń Teatru NN.

Mianem bramy określa się zwykle główne wejście lub wjazd na teren zamknięty, otwór, najczęściej zamykany, umieszczony w określonej budowli (ogrodzeniu, murze, budynku) ujęty w obudowę konstrukcyjno-architektoniczną. Po łacinie *porta*, ale również *ostium*, *valvae*, *fores*, *janua* (podwoje, wrota, wierzeje, drzwi, furta). W starożytności brama była nierzadko zespołem pomieszczeń wykorzystywanych do różnych celów, a nie tylko miejscem przejścia. Starożytne bramy to również miejsca spotkań, centra życia miejskiego i wymiany myśli. **Małgorzata Walczak** wymienia kilka funkcji bram; tj. obronny,³³¹ komunikacyjna, kulturotwórcza, handlowa, sądownicza, polityczna oraz liturgiczna (w sensie symbolicznym).³³² W kulturze oraz zbiorowej świadomości zaistniało wiele przykładów bram, których znaczenie urosło do rangi symbolu.

Obozowe bramy stały się obrazem wręcz ikonicznym. Stanowią wyrazisty symbol terroru i ludobójstwa przywoływany w różnych kontekstach. Zawierają w sobie bogaty ładunek, zarówno informacyjny, jak i emocjonalny. Istotną rolę odgrywają nie tylko w granicach przestrzeni historycznej, do której wprowadzają zwiedzających, ale też daleko poza tymi granicami.³³³

Wspomnieć należy również o elementach folkloru związanych z różnymi kręgami kulturowymi. Można do nich zaliczyć m.in. przenoszenie panny młodej przez próg, przestrożę aby nie witać się przez próg oraz powitalne kłanianie się, będące skutkiem nisko osadzonego nadproża, które z kolei wynika z uwarunkowań naszej strefy klimatycznej i chęci zatrzymania ciepłego powietrza wewnątrz domostwa.

³³¹ Zwykle bramy warowne, będące elementem fortyfikacji, miały formę warownej baszty o przejściu chronionym broną i zwodzonym mostem, czasem z samborzem. Bramy dodatkowo były chronione przedbramiem, z którego wykształcił się barbakan.

³³² M. Walczak, *Biblijny motyw bramy. Jezus jako brama* w J 10, 7. 9, *Polonia Sacra* 24 (2020) nr 1 (59), s. 47–56, <http://dx.doi.org/10.15633/ps.3564> [dostęp: 01.05.2023]

³³³ M. Zaborski, *Droga, brama, szczelina. „Przejście” jako element symboliczny we współczesnych pomnikach i miejscach pamięci*,

Brama Grodzka jest obiektem architektonicznym oddzielającym lubelskie Podzamcze od Starego Miasta. Znajduje się na zboczu staromiejskiego wzgórza, mniej więcej w połowie drogi między placem św. Michała a placem Widzącego z Lublina (inaczej: plac Oko Cadyka).³³⁴ Była ona jednym z pierwszych murowanych elementów i obwarowań miasta, które powstało w 1342 r. po zezwoleniu Kazimierza Wielkiego.³³⁵ Przy Bramie odkopano najstarszy fragment murów obronnych.³³⁶ Początkowo (w zapisach z lat 1533-1781) nazwa bramy brzmiała *Porta Castrensis*, czyli „Brama Zamkowa”. Obok Zamku Lubelskiego³³⁷ jest to bowiem jeden z niewielu obiektów architektonicznych, który przetrwał próbę czasu i liczne działania wojenne w przestrzeni miasta. Konstrukcja i funkcja Bramy oraz towarzyszącego jej mostu wielokrotnie się na przestrzeni dziejów zmieniała, czy to na skutek przebudowy, czy rekonstrukcji po klęskach żywiołowych, o czym wiadomo z odnalezionych do dnia dzisiejszego zapisów i materiałów ikonograficznych (miedziorytów, szkiców, malowideł, zdjęć).

Joanna Zętar tak opisuje obecny wygląd tego obiektu:

Pierwsza kondygnacja z półkuliście zamkniętym przejazdem bramnym, ozdobiona boniowaniem. Druga kondygnacja trójosiowa, symetryczna, prostokątne otwory okienne. W zwieńczeniu elewacji klasycystyczny szczyt. W centrum szczytu płycina z łacińskim zapisem roku 1785, powyżej druga płycina z umieszczonym monogramem królewskim SAR. W zwieńczeniu, na osi, metalowa, ażurowa chorągiewka z herbem Lublina. Na bocznych cokołach dwie klasycystyczne wazy. Elewacja od strony Zamku, tylna. Pierwsza kondygnacja znacznie wyższa niż pierwsza kondygnacja elewacji frontowej, ozdobiona boniowaniem analogicznym do boniowania kondygnacji elewacji frontowej. Druga kondygnacja trójosiowa, symetryczna, prostokątne otwory okienne. W zwieńczeniu elewacji trójkątny szczyt z półkuliście zakończonym otworem okiennym.³³⁸

³³⁴ Zob. Władysław Panas, *Brama* [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/wladyslaw-panas-brama/> [dostęp: 01.11.2022]

³³⁵ Brama Grodzka w Lublinie [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/brama-grodzka-w-lublinie/> [dostęp: 01.11.2022]

³³⁶ M. Skrzypek, *Przypadek zamierzony (rozmowa z Tomaszem Pietrasiewiczem)* [w:] *Konteksty: Polska Sztuka Ludowa – Antropologia kultury, etnografia, sztuka (Misterium Bramy: Antropologia pamięci)*, red. Z. Benedyktowicz, Warszawa 2017, nr 3 (318), s. 38.

³³⁷ Zamek Lubelski [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/zamek-lubelski/> [dostęp: 01.11.2022]

³³⁸ J. Zętar, *Brama Grodzka. Biografia miejsca*, [w:] TeatrNN.pl, <https://blog.teatrnn.pl/laboratorium-nn/brama-grodzka-biografia-miejsca/> [dostęp: 29.03.2023]

Tuż po II wojnie światowej w 1946 r. **Zygmunt Knothe** również opisywał budowę Bramy w kontekście jej południowej odpowiedniczki – Bramy Krakowskiej. Zaznacza m.in., że będąc położona niżej niż Zamek, nie pełniła funkcji punktu obserwacyjnego. Mimo to wkomponowana w charakterystyczną topografię lubelskiego wzgórza, z powodzeniem spełniała funkcję obronną.³³⁹ Tuż nad przejazdem znajdowała się pierwotnie izba straży miejskiej. Obie bramy zamykały pierścień murów obronnych, znajdując się na szlaku komunikacyjnym z zamku na południowy zachód – do Krakowa. W XVIII wieku funkcjonalne przeznaczenie budynku Bramy przekształcono na mieszkalno-handlowe, co wiązało się z początkami dzielnicy żydowskiej, a sam budynek idealnie nadał się na punkt handlowy. W XIX w. sugerowano nawet zburzenie Bramy, ale ostatecznie zaniechano tego planu ze względu na dobry stan techniczny budynku. Zamiast tego zaczęto rozbudowywać sąsiadujące z nią kamienice, co sprawiło że przestała być budynkiem wolnostojącym.

Bryła bramy od końca XIX wieku jest wynikiem scalenia bramy właściwej i przedbramia oraz włączenia budynku w ciąg przyległych kamienic. Ponieważ do rodziny Kleimanów należały budynki Grodzka 23 i 36A oraz Kowalska 19, możliwe było dowolne kształtowanie ciągów komunikacyjnych oraz łączenie lub rozdzielanie pomieszczeń wewnątrz bramy i budynków do niej przylegających.³⁴⁰

Przed II wojną światową za jej łukiem zamiast pustego obecnie placu znajdowała się gęsto zaludniona dzielnica żydowska, która w wyniku działań wojennych została doszczętnie zniszczona, a jej mieszkańcy zgładzeni przez hitlerowskiego okupanta. Jak pisze w swoim esejku pt. „Brama” prof. **W. Panas**, obie lokalizacje nie są zwykłymi „pustymi placami miejskimi”. Stanowią one swoistą wyrwę w przestrzeni, „puste miejsca po tym co było a czego nie ma”. Nie chodzi jednak o zwykłe zabytki architektury świeckiej lub sakralnej, lecz o obiekty o szczególnym charakterze i wartości symbolicznej.

Wyjątkowość tych dwóch miejsc bierze się z tego, iż był tam ulokowany Środek Świata, Axis Mundi [...]. Czyli to, co sprawia, że świat jest Kosmosem, to, co broni przed Chaosem. Mówiąc ściśle, dwa środki świata i dwa światowe pępki, duże osie kosmiczne. Chrześcijańska, katolicka, Axis Mundi na górze, a na dole chasydzka Jesod [...], odpowiednik łacińskiej Axis Mundi.³⁴¹

³³⁹ Z. Knothe, *Bramy miasta Lublina*, „Zabytki Lubelszczyzny” (5), „Gazeta Lubelska” 1946, nr 355, s. 11.

³⁴⁰ J. Zętar, *Brama Grodzka. Biografia miejsca*, [w:] TeatrNN.pl, <https://blog.teatrnn.pl/laboratorium-nn/brama-grodzka-biografia-miejsca/> [dostęp: 29.03.2023]

³⁴¹ Zob. Władysław Panas, *Brama* [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/wladyslaw-panas-brama/> [dostęp: 01.11.2022]

Znajdujący się na górnym placu kościół pw. św. Michała Archanioła był przez większość historii Lublina najważniejszą wśród licznych świątyń chrześcijańskich tego miasta i już w 1574 r. został on podniesiony do godności kolegiaty.

Szczególne znaczenie posiadał również od strony formalnej, bo przez długi czas był to jedyny lubelski kościół parafialny (zwany także farnym, czyli mówiąc przestarzałe tzw. fara).³⁴²

Zapisana przez **Jana Długosza** opowieść fundacyjna również osadza ten kościół na szczególnej pozycji w świadomości mieszkańców Lublina. Wedle legendy książę Leszek Czarny zasnął w tym właśnie miejscu pod wielkim, starym dębem. We śnie objawił mu się archanioł Michał, najwyższy rangą wśród archaniołów, w Nowym Testamencie określany jako stojący na czele hufców niebieskich, co czyni go patronem i sprzymierzeńcem wszelkich działań wojennych. Książę Leszek Czarny na pamiątkę tego wydarzenia i dość krótko po nim, w 1282 r. ufundował w miejscu w którym doznał wspomnianej wizji, świątynię pod archanielskim wezwaniem.

Wszystko w tej opowieści ma symboliczne znaczenie. Także ów gigantyczny dąb. Prawdopodobnie było tu stare, pogańskie miejsce kultowe z dębem, archaicznym wyobrażeniem osi kosmicznej. Na tej osi wybudowano nową, chrześcijańską Axis Mundi, przedłużając ją niepomiarowo w górę, co doskonale widać na starych rycinach jako bardzo wysoką gotycką wieżę całkowicie dominującą nad Miastem.³⁴³

W drugiej połowie XIX wieku ząb czasu i brak funduszy na renowację zakończyły długą historię i niebagatelną funkcję tego budynku w przestrzeni miasta. Jedyne co po nim zostało to zgromadzone przez Teatr NN szkice, rysunki oraz fragmenty murów znajdujące się w miejscu, w którym istniał ów obiekt kultu. Jak możemy przeczytać na stronie Teatru NN dziś fara jest „kościółem niewidzialnym”, o którym **Józef Czechowicz** pisał:

„Na zielonym skwerze gwiazdy przeświecają
przez gotyckie żebra kościoła z powietrza”.³⁴⁴

³⁴² Fara, kościół farny (niem. *Pfarre, Pfarrei, Pfarrkirche*) czyli probostwo, parafia. Zob. https://pl.wikipedia.org/wiki/Ko%C5%9Bci%C3%B3%C5%82_farny [dostęp: 01.11.2022]

³⁴³ Zob. Władysław Panas, *Brama* [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/wladyslaw-panas-brama/> [dostęp: 01.11.2022]

³⁴⁴ Kościół farny pw. św. Michała w Lublinie (nieistniejący) [w:] TeatrNN.pl, [dostęp: 01.11.2022] <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/kosciol-farny-pw-sw-michala-w-lublinie-nieistniejacy/>

Drugim Axis Mundi, żydowskim środkiem wiata zwanym przez nich Jesod było miejsce w którym żył i nauczał cadyk **Jaakow Icchak ha-Lewi Horowic-Szternfeld**,³⁴⁵ czyli tzw. „człowiek sprawiedliwy”, nazywany też przez swych pobratymców Widzącym z Lublina (Ha-Hozeh mi-Lublin) i skupiał wokół siebie chasydów, czyli pobożnych. Jego mieszkanie znajdowało się przy ulicy Szerokiej 28 i w odróżnieniu od kościoła pw. św. Michała miało charakter świecki, lecz zarazem głęboko symboliczny. Szczególna wartość tego miejsca nie była związana z konkretnym obiektem w przestrzeni, jak ma to miejsce w przypadku katolickiej świątyni, lecz z człowiekiem z krwi i kości oraz ze spuścizną, która po nim pozostała.

Jedyny opis tego Miejsca-symbolu, jakim była Szeroka 28 pozostawił po sobie austriacki filozof i religioznawca pochodzenia żydowskiego oraz badacz tradycji żydowskiej judaizmu i chasydyzmu **Martin Buber** w „Gogu i Magogu”:

Na tej samej ulicy pod numerem 28 stoi dom rodzinny Horowiców. Są to potomkowie Widzącego z Lublina, Jakuba Icchaka Horowica, którzy do dziś są dumni ze swojego przodka i stale procesują się o dom. Na podwórzu, na które wchodzi się przez wąski korytarz, stoi obszerny parterowy dom z drewnianym dachem i wieloma dużymi oknami. Jest to klauza, w której modlił się i spędzał większą część dnia Widzący. Swoje właściwe mieszkanie miał w domu stojącym od ulicy na pierwszym piętrze. Sama klauza jest wielką, źle otynkowaną salą z sufitem z drewnianych bali. Przy wejściu widzimy małe przepierzenie, w kształcie chrząszcza, za którym modliły się kobiety.³⁴⁶

Odmienne pojmowanie żydowskiego Jesod wynika z innego podejścia wiernych do znaczenia synagog czy bożnic, które mają zgoła odmienny charakter niż kościoły katolickie. W judaizmie ortodoksyjnym rozsiane po całym świecie obiekty kultu posiadają znaczenie drugorzędne względem jedynej prawdziwej żydowskiej Świątyni w Jerozolimie. Owa świątynia została zburzona przez Rzymian w 70 r. n.e. a Żydzi czczą do dziś jedyną pozostałość po niej, zwaną również Ścianą Płaczu. Dlatego właśnie centrum świata i oś kosmiczna utożsamiana jest przez Żydów nie z miejscem czy obiektem, lecz w tym wypadku z osobą świętego męża, który uosabia (lub uosabiał) ten wzorzec.

³⁴⁵ Widzący z Lublina – Jaakow Icchak ha-Lewi Horowic-Szternfeld [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/widzacy-z-lublina-jaakow-icchak-ha-lewi-horowic-szternfeld/> [dostęp: 01.11.2022]

³⁴⁶ W. Panas, *Oko Cadyka* [w:] *Konteksty: Polska Sztuka Ludowa – Antropologia kultury, etnografia, sztuka (Misterium Bramy: Antropologia pamięci)*, red. Z. Benedyktowicz, Warszawa 2017, nr 3 (318), s.15-17.

Umieszczenie Bramy Grodzkiej w historycznym i przestrzennym wymiarze krajobrazu kulturowego Lublina uzasadnia przypisywanie jej symbolicznego znaczenia jako miejsca spotkań wielu kultur, narodów i religii. Historia Bramy położonej na osi najstarszej drogi Lublina (tzw. „Trakt Królewski”), będącej niegdyś fragmentem szlaku handlowego pomiędzy Wilnem a Krakowem, jest nieodłącznie związana z historią miasta.³⁴⁷

Funkcjonalne przeznaczenie wszelkich form bramy koreluje z ich znaczeniem symbolicznym, jako miejsca przejścia, zmiany lub spotkania. Jak podkreśla **Władysław Panas** w ustanowieniu obu sakralnych centrów udzieliły się tzw. byty subtelne: anioły, malachim, zrodzeni z archetypów, snu i wizji, którzy następnie powrócili do świata snów, wizji i archetypów. W związku z tym miejsce bramy znajduje się w przestrzeni tyleż fizycznej, co i metafizycznej, między snem księcia i snem kabalisty, w polu sił dwóch źródeł duchowej energii. Dzieli, ale jednocześnie łączy przestrzenie znajdujące się po obu jej stronach.

Brama jawi się jako model dokonujących się w Mieście przejść pomiędzy różnymi światami. Architektoniczna ikona spotkania z Innym. Skupia w sobie i reprezentuje całe zróżnicowanie Miasta, wszelką podwójność, graniczność i pograniczność. Już samo jej miano stało się symbolem wielości. Nazywa się Grodzka. Nazywa się żydowska. Powinna nazywać się też Królewska. Mogłaby nazywać się Ruska lub Bizantyjska, lub Grecka.³⁴⁸

Jako forma architektoniczna brama pełni określoną funkcję w strukturze urbanistycznej miasta – tak też było i poniekąd nadal jest w przypadku Bramy Grodzkiej, umiejscowionej pomiędzy dawną dzielnicą żydowską oraz sąsiednią, nazywaną umownie chrześcijańską, lecz zamieszkiwaną jednak nie tylko przez chrześcijan. W okresie międzywojennym zatłoczona, pełna różnych języków, kolorów i zapachów Brama umożliwiała przejście z rzeczywistości do egzotycznego, imaginacyjnego świata innych kultur. Ówczesny wygląd Bramy (głównie od strony Starego Miasta, nieco rzadziej od strony Zamku i dzielnicy żydowskiej, a zaledwie kilka zdjęć zostało wykonanych w samym przejściu) dokumentują liczne fotografie, obrazy i szkice.³⁴⁹

³⁴⁷ M. Kubiszyn, *Edukacja wielokulturowa w środowisku lokalnym*: dz. cyt., s. 230.

³⁴⁸ W. Panas, *Brama*, [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/wladyslaw-panas-brama/> [dostęp: 22.03.2023]

³⁴⁹ „Fotografowali ją artyści i fotoamatorzy, związani z lubelskim środowiskiem fotograficznym: Józef Czechowicz, Edward Hartwig, Stanisław Pastusiak, Wiktor Ziółkowski, a także fotografowie nieznani z

W okresie II wojny światowej Brama Grodzka znajdowała się na skraju wydzielonych z miasta gett – utworzonego 24 marca 1941 roku getta A, którego granica przebiegała między innymi wzdłuż ulic Kowalskiej i Krawieckiej, oraz w obszarze getta B, którego granica przebiegała wzdłuż ulicy Grodzkiej.³⁵⁰

W tamtym okresie przejście Bramą Grodzką było niemożliwe i jedyne wyjście na Podwale prowadziło przez sąsiednią bramę. W kwietniu 1941 r. mieszkańców sąsiednich kamienic wysiedlono, a lokale oddano do użytku pracownikom Judenratu. W roku 1942 miał miejsce pożar dachu Bramy, który spowodował powolną jej degradację, a w wyniku działań wojennych osunęły się sąsiadujące z nią oficyny. Ratowaniem okalających Bramę budynków zainteresowano się dopiero po wojnie, pod koniec 1944 r. a jej remont zakończył się niemal dekadę później w związku z obchodami uroczystości z okazji X-lecia PRL. Na przestrzeni kolejnych lat zmieniały się instytucje rezydujące w murach Bramy.

Po roku 1979 w budynku miały swoje siedziby instytucje kultury: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Towarzystwo Kultury Teatralnej, Teatr Wizji i Ruchu, od 1981 Stowarzyszenie Teatralne Gardzienice, od 1987 Lubelskie Studio Teatralne, a od 1988 Scena Ruchu. W roku 1990 Biuro Projektów Pracowni Konserwacji Zabytków przygotowało projekt techniczny adaptacji Bramy Grodzkiej oraz budynków przy ulicy Grodzkiej 21 i 36 na potrzeby Lubelskiego Studia Teatralnego. W roku 1991 formalny właściciel budynku, Jan Kowalik, sprzedał nieruchomość miastu Lublin. I w reszcie w roku 1992 w budynku Bramy Grodzkiej rozpoczął działalność Teatr NN, cztery lata później przekształcony w samorządową instytucję kultury Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”.³⁵¹

Współcześnie i w znaczeniu bardziej metafizycznym, brama stanowi miejsce, w którym bolesna przeszłość styka się ze znaną nam teraźniejszością, zaś Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” przyjął ciężar odpowiedzialności za skutki tego spotkania.³⁵²

imienia i nazwiska. Zdjęcia Bramy robili też przyjezdni artyści fotograficy – między innymi Jan Bułhak. Wśród malarzy i grafików warto wymienić: Juliusza Kurzątkowskiego, Konstantego Kietlicz-Rayskiego, Zenona Kononowicza, Kazimierza Wiszniewskiego, Mariana Trzebińskiego, Maksymiliana Brożka, Maksymiliana Gierymskiego, Jana Kantego Gumowskiego, Maję Berezowską, Leona Wyczółkowskiego.” J. Zętar, *Brama Grodzka. Biografia miejsca*, [w:] TeatrNN.pl, <https://blog.teatrnn.pl/laboratorium-nn/brama-grodzka-biografia-miejsc/> [dostęp: 29.03.2023]

³⁵⁰ J. Zętar, *Brama Grodzka. Biografia miejsca*, [w:] TeatrNN.pl, <https://blog.teatrnn.pl/laboratorium-nn/brama-grodzka-biografia-miejsc/> [dostęp: 29.03.2023]

³⁵¹ Tamże.

³⁵² W. Panas, *Brama* [w:] TeatrNN.pl. <http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/wladyslaw-panas-brama> [dostęp: 04.10.2020]

Owa kategoria graniczności wydaje się być nadrzędną cechą Bramy, zaś motyw przejścia pojawia się w budynku, w którym mieści się Ośrodek wielokrotnie i w różnych kontekstach. Wśród licznych eksponatów na uwagę zasługuje drewniana, pozbawiona drzwi framuga, oddzielająca dwie przestrzenie tamtejszej wystawy – jedną opowiadającą o życiu Miasta Żydowskiego i drugą, która opowiada o jego Zagładzie. We framudze znajduje się puste miejsce po mezuzie, którą Żydzi zwyczajowo umieszczają w odrzwiach swego domostwa. Tak też było w przypadku tej futryny, w czasach, gdy spełniała ona swoje przeznaczenie, w jednym z żydowskich domów nieopodal Bramy Grodzkiej.³⁵³ Framuga symbolicznie oddziela również przestrzeń, w której znajduje się ostatnie zdjęcie młodego żydowskiego chłopca – Henia Żytomirskiego (zrobione mu na dwa miesiące przed wybuchem wojny) – oraz zdjęcie wykonane współcześnie w tym samym miejscu, ale już bez Henia, który najprawdopodobniej został wywieziony do obozu na początku okupacji i tam stracony.³⁵⁴ Można powiedzieć, że futryna jest metaforyczną styczną pomiędzy światem sprzed Zagłady i tym po, w którym żyjemy obecnie my.

Z archetypem bramy związany jest również inny, głęboko zakorzeniony w kulturze i pracy artystycznej Teatru NN (jeszcze w początkach lat 90.), motyw wędrówki.³⁵⁵ Akcent ten został przywołany w tytule pierwszego spektaklu Teatru NN „Wędrówki niebieskie”,³⁵⁶ który zapoczątkował jego obecność w Bramie Grodzkiej oraz we wszystkich dotychczasowych aranżacjach wystawy stałej, wpisując się w ciągi wąskich korytarzy, łączących większe pomieszczenia w budynku Bramy.

Do niemającej końca ludzkiej wędrówki symbolicznie nawiązują też poszczególne elementy scenicznej aranżacji, takie jak kręcące się koło rowerowe z przeczepionymi do szprych butami lub fotografiami zmarłych kilka dekad temu mieszkańców miasta.³⁵⁷

Archetyp wędrowca stanowi podstawę wielu dzieł literackich i rozważań natury egzystencjalnej. Można go rozumieć dosłownie jako fakt fizycznej zmiany miejsca pobytu (co w tradycji żydowskiej również nie pozostaje bez znaczenia), lub metaforycznej podróży w głąb siebie. Trudno ustalić jednoznaczną definicję wędrówki, gdyż termin ten

³⁵³ T. Pietrasiewicz, *Teatr Pamięci Teatru NN*, Lublin 2017, s. 56.

³⁵⁴ Tamże, s. 58.

³⁵⁵ Motyw wędrówki realizuje klasyczną strukturę monomitu opisaną przez Josepha Campbella w książce „Podróż bohatera”.

³⁵⁶ „Wędrówki niebieskie” – premiera spektaklu Teatru NN [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/kalendarium/wydarzenia/wedrowki-niebieskie-premiera-spektaklu-teatru-nn/> [dostęp: 01.11.2022]

³⁵⁷ M. Kubiszyn, *Edukacja wielokulturowa w środowisku lokalnym: Studium teoretyczno-empiryczne na przykładzie Ośrodka „Brama Grodzka - Teatr NN” w Lublinie*, Toruń 2007, s. 217.

przywodzi na myśl takie sformułowania jak poszukiwanie nowych doświadczeń, pragnienie poznawania, misja, posłannictwo, ucieczka, włóczęga, próba odnalezienia szczęścia lub pogoń za lepszymi warunkami bytowania. Sieć możliwych konotacji jest bardzo rozległa i przy tym bardzo głęboko zakorzeniona we współczesnej kulturze, dlatego jako metafora jest szalenie pojemna.

Ów archetyp pod zbiorczym pojęciem monomit poddał analizie i opisał szczegółowo w swojej książce **Joseph Campbell**, klasyfikując go jako nadrzędną strukturę mitu łączącego inne mity, niezależnie od kręgu kulturowego. Objasniając go Campbell wyznacza poszczególne etapy podróży bohatera, które rozgrywają się w dwóch różnych płaszczyznach – znanej i obcej. Przebycie drogi przez oba te światy ubogaca protagonistę, czyniąc go ich władcą. Motyw ten znany jest również w rytuałach przejścia, w których pojawia się on symbolicznie w formie oddzielenia, inicjacji i powrotu.

Motyw wędrówki stanowi też nieodłączny element figury retorycznej, jaką jest postać wędrownego dziada, nie tylko wpisująca się w krajobraz międzywojennego starego miasta, ale w odróżnieniu od obecnego wszędzie żebraczego gminu, także w praktykę przekazów ustnych opartych na narracji. Mimo to stanowili oni środowisko dosyć zróżnicowane zarówno lokalnie jak i regionalnie, które zdążyło kompletnie zniknąć zanim udało się poddać je systematycznym badaniom etnograficznym.

Wędrowni dziadowie – „ludzie gościńca”; wędrujący po wsiach i miasteczkach żebracy, pieśniarze i gawędziarze; postacie charakterystyczne dla krajobrazu dawnej polskiej wsi będące częścią szerszego zjawiska mobilnych grup społecznych pełniących ważną rolę w ustnym przekazywaniu kultury zastąpionym później przez media i różne metody zapisu informacji.³⁵⁸

Szczególność doniosłość przekazy ustne posiadają w tradycji żydowskiej, która głosi, że Tora została przekazana Mojżeszowi na górze Synaj nie tylko w formie pisemnej (*Tora sze be ktaw*), ale także ustnej (*Tora szebe al pe*). Te ustne nakazy były przekazywane z pokolenia na pokolenie i objaśniane uczniom przez ich nauczycieli (tanaitów). Dopiero w obliczu zagrożenia prześladowaniami ze strony Rzymian, w wyniku których tradycja ustna mogłaby bezpowrotnie zaginąć, zostały spisane.

³⁵⁸ Wędrowni dziadowie [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/opowiadacze/wedrowni-dziadowie/> [dostęp: 02.05.2023]

Zawiera je Miszna, zredagowana przez Jehudę haNasiego, a po jego śmierci uzupełnione na początku III w. n.e., a także Talmud (Jerozolimski i Babiloński), będący rozszerzonym komentarzem do Miszny. Jednakże mamy tu zawarte nie tylko nakazy, przepisy prawa religijnego i rytuały [...] Były to spisane opowieści, mające zapewne ubarwić studiowanie przepisów.³⁵⁹

Brama Grodzka nabrała dzięki działalności Teatru NN nowej wartości, wpisując się w swoistą konstelację metafor i odniesień, hołubionych przez tę instytucję. Określenia takie jak miejsce spotkań,³⁶⁰ Brama Pamięci,³⁶¹ Arka Pamięci,³⁶² latarnia Pamięci,³⁶³ Obecność,³⁶⁴ Odpowiedzialność czy empatia posiadają dla osób związanych z Lublinem szczególne znaczenie.³⁶⁵ O roli pamięci w swoim tekście pisze **Paweł Próchniak**:

Pamięć staje się powinnością zwłaszcza wówczas, gdy udziela schronienia czemuś, co już tylko w niej trwa i żyje – nasycone emocjami, ujęte w opowieść, powierzone wyobraźni, ocalone. W tym intymnym geście przygarnięcia odsłania swoją istotę *ars memoriae* – sztuka pamięci, która ma w sobie coś z mnemotechniki i coś z teatru, ale zarazem pozostaje dla nas tajemnicą.³⁶⁶

Wewnątrz siedziby Ośrodka za pomocą subtelnych, wyważonych gestów scenograficznych lub inscenizacyjnych wyrażona jest idea, że pamięć potrzebuje wyobraźni, zawierając w sobie coś wziętego wprost z dramaturgii spektaklu. Materia, w której owa pamięć znajduje odwzorowanie, podobnie jak materia teatru, utkana jest ze słów i obrazów, z fonicznych i wizualnych powidoków.³⁶⁷ Archiwum, które stało się zarazem elementem teatralnej scenografii odsłania pokłady pamięci przechowanej i ocalonej, lecz odkrywa też obszary pamięci porzuconej, rugowanej, wskazując strefy niepamięci, zapomnienia, czy niewiedzy.

³⁵⁹ Żydowska sztuka opowiadania [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/leksykon/kategorie/kultura/artykuly/> [dostęp: 03.05.2023]

³⁶⁰ Program „Spotkania Kultur” [w:] TeatrNN.pl, <http://teatrnn.pl/kalendarium/wydarzenia/program-spotkania-kultur/> [dostęp: 17.10.2020]

³⁶¹ Brama Pamięci [w:] TeatrNN.pl, <http://teatrnn.pl/zydzi/> [dostęp: 17.10.2020]

³⁶² Pałka Maciej, „Lublin w powieści graficznej: Arka Pamięci” [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/wydawnictwo/maciej-palka-arka-pamieci/> [dostęp: 17.10.2020]

³⁶³ Latarnia Pamięci [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/pamiec/latarnia-pamieci/> [dostęp: 17.10.2020]

³⁶⁴ Zob. M. Kubiszyn, *Indywidualne i społeczno-kulturowe wymiary kategorii „obecność”* dz. cyt., s. 256 i n.

³⁶⁵ T. Pietrasiewicz, *Teatr Pamięci Teatru NN*, Lublin 2017, s. 410-415.

³⁶⁶ Zob. P. Próchniak, *W prześwicie* [w:] *Konteksty: Polska Sztuka Ludowa – Antropologia kultury, etnografia, sztuka (Misterium Bramy: Antropologia pamięci)*, red. Z. Benedyktowicz, Warszawa 2017, nr 3 (318), s. 4.

³⁶⁷ P. Próchniak, *Brama jako archiwum: Działania archiwistyczne Ośrodka „Brama Grodzka — Teatr NN” w Lublinie* [w:] *Kultura i społeczeństwo* nr 1 (2019), s. 116, https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10_35757_KiS_2019_63_1_10/c/21-46.pdf [dostęp: 28.05.2023]

Prace archiwizacyjne są ważne, wręcz konieczne, bo stanowią niezbędną kanwę działania-utopii, symbolicznego aktu, którego ambicją jest ocalenie wszystkich śladów po realnym istnieniu zamordowanych — śladów życia, rzeczywistej obecności, ale też śladów śmierci, radykalnego unicestwienia. Wszystko to sprawia, że w otwartym — utopijnym — archiwum Bramy trwa pozbawione ram czasowych i przestrzennych misterium ocalania pamięci, przywracania istnienia.³⁶⁸

Koncepcja teatru pamięci została sformułowana na początku XVII wieku przez **Roberta Fludda**, jako okultystyczny system mnemoniczny, stanowiący metaforę praw rządzących światem. Również owa „ziewająca grozą wyrwa w istnieniu” jak autor określa katastrofę Shoah, znajduje oddźwięk w systemie znaczeń usnutych w tkance opowieści, które uobecniają pustkę. W przypadku Teatru NN adekwatne wydają się także określenia teatr ubogi, teatr kulis, czy teatr codzienny, gdyż doświadczenia graniczące z mistycznymi osiągnięte są za pomocą prostych środków wyrazu, ukazanych bez przesadnej maniery.

Przez lata [...] Ośrodek stał się miejscem, w którym zgromadziliśmy tysiące zdjęć przedwojennego Lublina i tysiące godzin wspomnień jego mieszkańców o tym jak miasto kiedyś wyglądało. Do tego dochodzą jeszcze archiwalne informacje o poszczególnych domach, ulicach i osobach. Tak więc Brama Grodzka stała się symboliczną Arką Pamięci, w której próbujemy ocalić i przechować dokumenty o nieistniejącym już polsko-żydowskim Lublinie.³⁶⁹

Pamięć jest jednym z motywów przewodnich stanowiących fundament wielu inicjatyw, zaś samo wnętrze siedziby przy Grodzkiej 21 zostało zaaranżowane w taki sposób, aby przywołać na myśl estetykę archiwum, które jest nie tylko metaforą pamięci, ale też jej namacalną formą, dostępną dla każdego, kto zapragnie z niej w odpowiedni sposób skorzystać. W tym celu wiele materiałów archiwalnych zgromadzonych w Ośrodku zostało udostępnionych do wglądu, tworząc instalację składającą się z różnego rodzaju nośników pamięci: nagrań audio, fotografii, a także dziesiątek tysięcy segregatorów, zawierających dane o tym, co na skutek wojny zostało bezpowrotnie utracone. Nie jest to jednak martwa atrapa, lecz interaktywna przestrzeń, która ożywa, gdy pojawiają się w niej odwiedzający wystawę goście. Tomasz Pietrasiewicz określa to mianem „maszyny pamięci”, którą tworzą zainstalowane na ścianach wizjery imitujące fotoplastykony oraz

³⁶⁸ Tamże.

³⁶⁹ Wystawa „Lublin. Pamięć Miejsca” – opis wystawy [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/kalendarium/wydarzenia/wystawa-lublin-pamiec-miejsca-opis-wystawy/> [dostęp: 28.10.2020]

umieszczone w wielu miejscach głośniki odtwarzające aranżację dźwięków przywołujących ducha przedwojennego Lublina.

Ten scenograficzny zabieg — na wskroś teatralny, ściśle zestrojony z istotą działań Bramy — sprawia, że każdy, kto przychodzi do Ośrodka, musi skonfrontować się z materialnością zgromadzonych tu zasobów, z ich rzeczywistością, namacalną obecnością.³⁷⁰

Jak stwierdza **Sławomir Gołaszewski** umiejscowienie siedziby Teatru w Bramie nadaje mu znaczenie symboliczne, będąc jak opiekuńczy duch każdego wędrowca, a zarazem opiekun snu, co nadaje mu charakter łącznie oniryczny. Dlatego mimo że znajduje się kilkanaście metrów nad powierzchnią ziemi to można nazwać go „teatrem podziemnym”, rozgrywającym się w bezkresie podświadomości.³⁷¹ Koncepcja teatru praktykowana i pielęgnowana w murach Bramy Grodzkiej zdecydowanie odbiega od literackości tekstu i skłania się w stronę impresji, dyskursów i znaczeń umownych i symbolicznych, powtórzeń o charakterze niemal rytualnym, subtelnie stawiających widza wobec granicznych sytuacji egzystencjalnych i doświadczeń często podważających cały jego światopogląd.



Wnętrze Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” stylizowane na archiwum
<https://kurierlubelski.pl/tag/osrodek-brama-grodzka-teatr-nn>

³⁷⁰ P. Próchniak, *Brama jako archiwum: Działania archiwistyczne Ośrodka „Brama Grodzka — Teatr NN” w Lublinie* [w:] *Kultura i społeczeństwo* nr 1 (2019), s. 115, https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10_35757_KiS_2019_63_1_10/c/21-46.pdf [dostęp: 28.05.2023]

³⁷¹ S. Gołaszewski, *To tylko Teatr* [w:] *Brama*, <https://biblioteka.teatrnn.pl/Content/9365/brama.pdf>, [w:] *TeatrNN.pl*, [dostęp: 07.05.2023]

2.1 Geneza Teatru NN jako studenckiego teatru alternatywnego

Formacja pod nazwą „Teatr NN” powstała z inicjatyw **Tomasza Pietrasiewicza**,³⁷² po jego odejściu w 1989 r. ze studenckiego teatru „Grupa Chwilowa”, działającego w ramach Lubelskiego Studia Teatralnego od 1976 r.³⁷³

Skrót „NN” pochodzi od łac. *nomen nescio*, czyli „nazwa nieznana”, ale zbiegiem okoliczności również stanowi skrót frazy „Nowe Narracje”, określającej ważny aspekt działalności instytucji. Dla założyciela grupy nazwa ta odnosiła się wtedy do symbolicznego odcięcia od przeszłości i powszechnych kanonów teatralnych. Dla ocalałych z zagłady mieszkańców Lublina i ich rodzin, skrót „NN” stanowi odniesienie do ich własnej odebranej pamięci i utraconej tożsamości.

Zręby niezależnej grupy teatralnej obecny dyrektor Ośrodka budował wspólnie z **Renatą Dziedzic**, **Grzegorzem Linkowskim** i **Jerzym Rarotem**, koncentrując się przede wszystkim na realizacji autorskich projektów scenicznych. Głębsze ideowe i merytoryczne podstawy kształtowały się w okresie fundamentalnych przemian ustrojowych w atmosferze buntu wobec ówczesnej rzeczywistości polityczno-społecznej oraz jak określał Pietrasiewicz „nieprawdziwego życia w teatrze zapatrzonym tylko w siebie.”³⁷⁴ Owa idea, nazwana jednak tym razem mianem „teatru prywatnego” przyświeca mu zresztą również współcześnie:

Teatr, który chciałem tworzyć, był ucieczką przed rodzącą się popkulturą, odejściem w pewnego rodzaju prywatność. Chciałem, aby ten teatr nie miał żadnych zobowiązań instytucjonalnych ani politycznych. Marzyła mi się bardzo głęboka i skupiona rozmowa ze sobą i ze światem. Towarzyszyło temu poszukiwanie własnej drogi artystycznej, refleksja nad tym, czym jest teatr.³⁷⁵

Jak pisała niegdyś **Elżbieta Wolicka**, zainteresowanie publiczności widowiskami teatralnymi zależy może albo od hołdowania „hałaśliwej modzie i wyczuciu koniunktury”, albo czegoś zgoła przeciwnego: od umiejętności nawiązania kameralnego, wręcz intymnego kontaktu z widownią nieprzypadkową, starannie

³⁷² Tomasz Pietrasiewicz [w:] TeatrNN.pl, <http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/tomasz-pietrasiewicz-ur-1955> [dostęp: 04.10.2020]

³⁷³ Grupa Chwilowa [w:] TeatrNN.pl, <http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/grupa-chwilowa/> [dostęp: 04.10.2020]

³⁷⁴ M. Kubiszyn, *Edukacja wielokulturowa w środowisku lokalnym: Studium teoretyczno-empiryczne na przykładzie Ośrodka „Brama Grodzka - Teatr NN” w Lublinie*, Toruń 2007, s. 160.

³⁷⁵ Historia Teatru NN [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/o-nas/historia-teatru-nn/> [dostęp: 04.06.2023]

wyselekcjonowaną i osadzoną w odpowiednim miejscu i czasie, aby tam mogła doświadczać i towarzyszyć aktorom w wydarzeniu się widowiska teatralnego. Według zwolenników takiego modelu obcowania z kulturą, tylko wówczas istnieje możliwość prawdziwej asymilacji jej wartości, przyswajania wzorów wolnych od zgiełku przekazów masowych. Teatr „małych form” o prowincjonalnym, wręcz prywatnym zasięgu zdolny jest wskrzeszać lub tworzyć własną, odrębną tradycję, skupiając wokół siebie środowiska lokalne o wspólnej tożsamości lub wspólnym dziedzictwie kulturowym. Koncepcja teatru realizowana w murach Bramy Grodzkiej przez Tomasza Pietrasiewicza to właśnie ten ostatni modus „próby kontaktu”. Daleki od zgiełku szerokiej publiczności i splendoru wszechogarniającej komercjalizacji, w skupieniu i kontemplacyjnej wręcz atmosferze, prezentuje owoce swojej pracy, ścisłemu gronu bliskich znajomych Zespołu.³⁷⁶

Dokładnie 11 maja 1990 r. o godz. 17.00 odbyła się w Bramie Grodzkiej pierwsza premiera pierwszego spektaklu grupy Teatr NN pt.: „Wędrowki niebieskie”. Od początku dominowała w niej materia poezji, a wśród recytowanych podczas przedstawienia utworów znalazły się dzieła **von Hofmannstahla, Nabokova, Bułhakova, Borgesa, czy Szekspira**. Skomponowany ze wspomnianych dzieł literackich *collage* przenosi nas w „świat tekstów”, wyrażonych za pośrednictwem poetyki ruchomych obrazów i dźwięków, oscylujących wokół kilku ważnych pytań i skłaniających do namysłu nad współczesnym człowiekiem i światem, w którym przyszło mu żyć. Jako wiodący motyw **Jan P. Hudzik** wskazuje archetyp artysty-samotnika, targanego przeciwstawnymi potrzebami i tęsknotami. Z jednej strony pragnie on bliskości drugiego człowieka, z drugiej zaś chronić swoją tożsamość i odrębność. Trzy bezimienne postacie (dwóch mężczyzn i jedna kobieta) poruszają się po wąskim pasie podłogi pomiędzy rzędami widzów. Wyznaczona w ten sposób symboliczna droga przebiega wzdłuż umownej sceny wyznaczonej pasmem światła emitowanego z ruchomego reflektora. Światło to, podobnie jak rozbrzmiewająca w tle muzyka, wzmacnia funkcję emotywną toczącej się akcji.³⁷⁷

Droga wiedzie do domu, stanowiącego przestrzeń człowiekowi najbliższą w świecie realnym, do bramy otwartej na przestrzeń wyimaginowaną. [...] Cel wędrowki zależy od naszej decyzji. Stoimy przed wyborem: albo na drodze życia

³⁷⁶ Zob. E. Wolicka, *Pochwała prywatności (uwagi o formie intymnej Teatru NN)* [w:] *Konteksty: Polska Sztuka Ludowa – Antropologia kultury, etnografia, sztuka (Misterium Bramy: Antropologia pamięci)*, red. Z. Benedyktowicz, Warszawa 2017, nr 3 (318), s.64.

³⁷⁷ Tamże, s. 64.

spotkamy drugiego człowieka i wtedy pojęcia wolności czy odpowiedzialności zyskają dla nas inne znaczenie, albo świadomie decydujemy się na samotność i wtedy w naszych wędrówkach zawsze wracamy do punktu wyjścia.³⁷⁸

Pomiędzy postaciami symbolizującymi kobietę i mężczyznę nie dochodzi do napięć dramatycznych na płaszczyźnie konstrukcji fabularnej. Ich gesty wyrażają raczej namiastki uczuć, co czyni spektakl raczej quasi-dramatycznym.

Kolejne spektakle skromna (choć należałoby raczej użyć określenia elitarna) widownia mogła zobaczyć przez pięć następnych lat: trzy razy wystawione zostały wówczas „Wędrówki niebieskie”, ale odbyły się w tym okresie również premiery dwóch kolejnych miniatur teatralnych pt.: „Ziemskie pokarmy” (13 września 1991 r.), czy „Inwokacja” (13 maja 1992 r.) oraz dwa monodramy reżyserowane przez Pietrasiewicza, w wykonaniu aktora Teatru im. Juliusza Osterwy w Lublinie – **Henryka Sobiecharta**, pt.: „Zbyt głośna samotność” na podstawie prozy **Bohumila Hrabala** (27 marca 1993 r.) oraz „Moby Dick” według **Hermana Melville'a** (5 czerwca 1995 r.).³⁷⁹

Przedstawienie „Ziemskie pokarmy” zostało oparte na poetyckiej prozie **Grigorija Kanowicza**, którego akcja rozgrywa się w małych miasteczkach białoruskich kresów na przełomie wieków. Zarówno czas, jak i miejsce wypełnione przedstawicielami różnych narodowości, języków i kultur. Ta aura przywodzi na myśl oniryczne obrazy **Marca Chagalla**. Analizując je Hudzik zwraca uwagę na rzucającą się w pierwszej kolejności teatralność i artystyczne odrealnienie całej inscenizacji, o której to widzowie są poinformowani od pierwszych chwil trwania spektaklu.³⁸⁰ Nie tylko bowiem aktorzy, ale wszystkie tworzywa kształtujące przestrzeń sceniczną grają tworząc wielowymiarowe widowisko i składając się na język wykazujący szczególną tendencję do „odrealniania” świata przedstawionego. Wolicka zaś opisuje spektakl jako „elegijny hołd złożony cieniem umarłego świata żydowskiej diaspory”, pełen nostalgii i tragizmem losu jej bohaterów.³⁸¹

Można wreszcie powiedzieć, że i sama fabuła *Ziemskich pokarmów* jest w sposób szczególny „steatralizowana” – sztuka zbudowana jest w oparciu o archetypiczny plan, w którym artysta pojawia się jako wysłannik Boga, pośrednik między Nim

³⁷⁸ J.P. Hudzik, *Dwa przedstawienia Teatru NN (uwagi o Wędrówkach niebieskich i Ziemskich pokarmach)* [w:] *Konteksty: Polska Sztuka Ludowa – Antropologia kultury, etnografia, sztuka (Misterium Bramy: Antropologia pamięci)*, red. Z. Benedyktowicz, Warszawa 2017, nr 3 (318), s.70

³⁷⁹ M. Kubiszyn, *Edukacja wielokulturowa w środowisku lokalnym...*, dz. cyt., s. 161.

³⁸⁰ P. Hudzik, *Dwa przedstawienia Teatru NN...*, dz. cyt., s. 70

³⁸¹ E. Wolicka, *Inwokacja (spektakl Teatru NN)* [w:] dz. cyt., s. 67.

a światem. Na scenie znajduje się on w związku z tym wyżej od innych – zajmuje wyróżnione, centralne miejsce. Dotknięcie przez Boga obdarza go funkcją profetyczną, która objawia się stanem nawiedzenia, szaleństwa.³⁸²

To owa charakterystyczna dla judaizmu bliskość obcowania z Bogiem daje człowiekowi swoisty dystans do życia i towarzyszących mu problemów, wynikający ze zrozumienia i przeżycia ponadczasowych i fundamentalnych wartości. Nieustanna wędrówka przez świat jest naszym obowiązkiem, wędrówka w poszukiwaniu „ziemskich pokarmów” czyli znaków od Boga, który stale się do nas zwraca – nierzadko poprzez znaki najmniej oczywiste, jak cierpienie, głód, śmierć, nienawiść, niesprawiedliwość.

Trzeci ze wspomnianych spektakli pt.: „Inwokacja” choć tekstowo oparty na twórczości tym razem **T.S. Eliota**, **Kafki** i fragmentach Księgi Hioba, zawiera również utwory własne **Tomasza Pietrasiewicza**, zaś w warstwie muzycznej elementy kompozycji **Witolda Dąbrowskiego**, który jest zarazem jedynym aktorem tego monodramu. Towarzyszy mu czteroosobowy chór wykonujący psalmy **Jana Gomółki** i pieśni religijne **Wacława z Szamotuł**. Minimalistyczna scenografia oparta na radykalnym kontraście pomiędzy pulsującym światłem nagich żarówek oraz przepastną czernią pustej przestrzeni. Z głębi ciemności wyłania się postać aktora w trzepoczącej i równie czarnej pelerynie.

Klimat *Inwokacji* wytworzony został za pomocą środków elementarnych, rzecz można, ostentacyjnie prymitywnych, jak niczym nieosłonięte, przybrane w bibułę żarówki – ruchome źródła rozbłyskujących i gasnących świateł, jak surowe, drewniane skrzynki, czarne draperie, prosty stołek, czy jedyne bardziej „wyrafinowane” rekwizyty: wiolonczela i atrapa wielkiego czarnego kruka.

Spektakl uznany został za kontrowersyjny, nie jest to bowiem widowisko, z którym obcować zwykliśmy w otaczającej nas kulturze, gdyż dotyka mało popularnych i trudnych do wyrażenia problemów i zagadnień, za pomocą środków wykorzystywanych w teatrze znanym jako plastyczny. Ale nie jest to jedyne z określeń dla tej formy wyrazu, gdyż u **Skuczyńskiej** pada też określenie Teatr Magiczny czy Teatr Rytualny.

Spektakl „Zbyt głośna samotność” jest smutną i refleksyjną opowieścią o egzystencjalnym dramacie intelektualisty i zarazem człowieka zmiążdżonego moralnie przez system; zmiążdżonego jak książki, które jako tzw. prasowacz musi niszczyć, mimo że stanowią one dla niego ponadmaterialną wartość. Była to forma piętnowania ludzi

³⁸² .P. Hudzik, *Dwa przedstawienia Teatru NN...*, dz. cyt., s. 71.

o zbyt wysokich ambicjach, którzy byli skazywani przez czeskie władze na ciężkie prace fizyczne, często w uwłaczających warunkach. Jedną z takich prac było niszczenie makulatury. Bohater dramatu jest przy tym człowiekiem przeraźliwie samotnym – jego jedynymi „towarzyszami” są szczury, ćmy i muchy zamieszkujące piwnicę, w której musi wykonywać swoją pracę. Odrapane ściany sali w popadającym w ruinę budynku przy ulicy Grodzkiej wydawały się idealnym tłem dla tego jednoosobowego dramatu, lamentu człowieka będącego świadkiem śmierci książek, które tak umiłował. Jedyne co po nich bowiem pozostaje to cisza i smród gnijącego papieru. Choć książka Hrabala została wydana w 1976 i jest komentarzem do praktykowanych wówczas przez komunistyczne władze form represji, w realizacji Teatru NN nabiera szerszej i głębszej wymowy, głównie w odniesieniu do degradującego działania popkultury. Bohater staje w obliczu przerażającej samotności, jako być może ostatni, który potrafi uszanować dorobek kultury elitarniej, dzieła wielkich umysłów. Jego samotność jest samotnością ostateczną, bo czuje że nie ma już nikogo, komu mógłby powierzyć to, co wie. Owa samotność zostaje zderzona ze zgiełkiem cywilizacji, której hałas zagłusza całkowicie i symbolicznie miazdzy ów wewnętrzny, pełen namysłu głos.

Ostatnim zaprezentowanym w pierwszej połowie lat '90 w Bramie Grodzkiej spektaklem był „Moby Dick”. Adaptacja książki Melville’a miała być z jednej strony próbą spojrzenia na kondycję współczesnej kultury, w Europie u schyłku XX wieku. Z drugiej zaś, jak wyznaje **Tomasz Pietrasiewicz**:

Przedstawienie to w sposób niezamierzony stało się dla mnie pożegnaniem z okresem życia związanym tak mocno z teatrem. Wielki remont Bramy Grodzkiej, za który wziąłem odpowiedzialność, różne inne pozateatralne projekty – krótko mówiąc, byłem w samym środku życia, w jego wirze. Teatr, który do tej pory robiłem, umierał we mnie i czułem to. Zjadała go codzienność, proza życia i zwykłe zmęczenie.³⁸³

Tytułowy bohater (olbrzymi biały wieloryb) został ukazany tak, jak postrzegał go będący narratorem Izmael oraz opętany żądzą zemsty kapitan statku – Ahab. **Henryk Sobiechart** znakomicie odegrał obie role, wcielając się łącznie w cztery różne postacie i stanowiąc jednoosobową „obsadę” spektaklu.³⁸⁴

³⁸³ „Moby Dick” (1995) [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/obgttn-leksykon/moby-dick-1995/> [dostęp: 10.05.2023]

³⁸⁴ A. Z. Kowalczyk, *Moby Dick* [w:] Brama, Lublin 1998, s. 44.

Wszystkie wymienione powyżej i pokrótce opisane sztuki teatralne, mimo że zrealizowane zostały w nieco odmiennych konwencjach wizualnych i oparte na innej podbudowie tekstowej, łączy podobny zamysł kompozycyjny. Poetycka wymowa warstwy tekstowej koreluje ze starannie dobranym motywem muzycznym oraz inscenizacją wizualną i dynamiką poruszających się po scenie aktorów. Estetyka tego typu form scenicznych nie należy do estetyk „lekkich, łatwych i przyjemnych” w odbiorze, dlatego nie każdy potrafi ją zaakceptować i zrozumieć. Jeśli jednak odnajdujemy w sobie milczącą do tej pory strunę, która z owym przekazem rezonuje, wówczas otwieramy się na świat inny od tego, do którego przywykliśmy, świat bardziej złożony i skłaniający do refleksji.

Odwołując się do poetyki teatru alternatywnego, Teatr NN stworzył własną, oryginalną formułę pracy artystycznej. Realizowane przez Teatr NN kameralne, afabularne przedstawienia bliskie były idei teatru ubogiego, oszczędnie operującego słowem, stosującego niekonwencjonalne rozwiązania, jeśli chodzi o budowanie przestrzeni scenograficznej, konstruowanie ruchu scenicznego oraz wykorzystanie muzyki. Język teatralny bliski poetyce snu, mroczny i tajemniczy, operujący deformacją, współtworzony był przez złożoną symbolikę rekwizytów.³⁸⁵

Bohaterowie tych inscenizacji zmagają się z odwiecznymi problemami i pytaniami: o sens ludzkiego istnienia, miłość, samotność, wykluczenie, pustka, chaos i zło. Kwestie te nabierają współcześnie szczególnej wagi w obliczu wydarzeń, z jakimi ludzkość zetknęła się w XX wieku i kryzysu wartości, który towarzyszy nam niemal nieprzerwanie. Zupełnie jakby powstał wówczas wyłom w naszych sumieniach, kazus od którego nie może być już odwrotu.

Mimo licznych sukcesów na festiwalach teatralnych i rosnącego uznania ze strony krytyki, od 1995 r. spektakle wystawiane były sporadycznie, a zasadniczym przedmiotem aktywności stały się działania na rzecz dziedzictwa kulturowego lubelskich Żydów oraz animacji społeczno-kulturalnej i edukacji środowiskowej. Stopniowo Ośrodek zaczął rezygnować z organizacji imprez o charakterze impresaryjnym i działań kulturalnych na rzecz autorskich projektów o charakterze animacyjnym.³⁸⁶

³⁸⁵ A. Bałajewski, *Kilka uwag o projekcie kulturowej lokalności: O działaniach Teatru NN* [w:] Brama, Lublin 1998, s. 18, cyt. za: M. Kubiszyn, *Edukacja wielokulturowa w środowisku lokalnym: Studium teoretyczno-empiryczne na przykładzie Ośrodka „Brama Grodzka - Teatr NN” w Lublinie*, Toruń 2007, s. 161.

³⁸⁶ T. Pietrasiewicz, *Subiektywna historia Ośrodka „Brama Grodzka - Teatr NN”* [w:] TeatrNN.pl, <http://teatrnn.pl/kalendarium/wydarzenia/subiektywna-historia-osrodka-brama-grodzka-teatr-nn/#Opowiadanie%20historii> [dostęp: 17.10.2020]

W 1997 r. w Teatrze NN pozostały już tylko dwie osoby – dyrektor artystyczny Teatru NN, pełniący również funkcję kierownika Ośrodka – **Tomasz Pietrasiewicz** oraz **Waldemar Dąbrowski** – aktor Teatru NN i jego wicedyrektor.³⁸⁷

Na przełomie wieków będącym zarazem przełomem tysiącleci, formacja ewoluowała, zmieniając zakres swojej działalności, ale duch teatru był głęboko zakorzeniony we wszystkich z podejmowanych działań.

Lata 2001 i 2002 przyniosły powrót do pracy scenicznej i przygotowania przez Teatr NN trzech krótkich przedstawień zainspirowanych tradycją i folklorem żydowskim. Chasydzkie opowieści ludowe, pozornie proste i lekkie, w rzeczywistości niosące silny ładunek emocjonalny, okazały się atrakcyjnym tworzywem teatralnym.³⁸⁸

Spektakle składające się na „tryptyk chasydzki” przybrały formę słowno-muzycznej narracji, budowanej przez snującego opowieść aktora (w tej roli **Waldemar Dąbrowski**), stosującego przerysowaną modulację głosu i żywą gestykulację oraz nawiązującego nieustanny, empatyczny kontakt z aktywnie reagującą publicznością. Instrumenty (akordeon, kontrabas lub klarnet) stanowią integralną część narracji, nadając spektaklowi rytm i stylistykę. Scenografia ogranicza się do krzesła, obecnego na wszystkich trzech spektaklach („Był sobie raz”, „O tym, jak Fajwł szukał samego siebie”, „Tajbełe i demon”)

Szybkie tempo akcji, dowcip, a także niemal ludyczny charakter utworów, odwołujących się w swej strukturze narracyjnej do żywych opowieści dawnych bazarzy ludowych, sytuuje je daleko od mrocznych inscenizacji Teatru NN z lat dziewięćdziesiątych.³⁸⁹

Minimalistyczna forma wspomnianych spektakli pozwalała im zaistnieć nie tylko w przestrzeni Bramy Grodzkiej, ale także w kawiarniach czy prywatnych mieszkaniach. W ten sposób udało się zrealizować teatr, który powraca do świata realnego, do znanej nam codzienności, a nie odbywa się w specjalnie wydzielonej do tego celu przestrzeni.³⁹⁰ Dokumentacja zawierająca zdjęcia, materiały wideo i opis scenariusza wymienionych powyżej spektakli została udostępniona na stronach Ośrodka.³⁹¹

³⁸⁷ M. Kubiszyn, *Edukacja wielokulturowa w środowisku lokalnym...*, dz. cyt. Toruń 2007, s. 166.

³⁸⁸ Tamże, s. 168.

³⁸⁹ Tamże, s. 169.

³⁹⁰ Tryptyk chasydzki [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/obgtnn-leksykon/tryptyk-chasydzki/> [10.05.2023]

³⁹¹ Archiwum spektakli [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/teatrnn/archiwum-spektakli/> [04.06.2023]

2.2 Działalność Teatru NN w Bramie Grodzkiej (wybrane realizacje)

Aby zdefiniować jakąś placówkę jako instytucję kultury, należy najpierw sprawdzić jak ich status ustanowiony został przez ustawodawcę od strony prawnej. Ustawa z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (Dz.U. z 2012 r. poz. 406) określa tego typu organy jako instytucje prowadzące działalność kulturalną, dzieląc je przy tym na instytucje artystyczne (teatry, filharmonie, opery, orkiestry, zespoły pieśni i tańca) oraz inne instytucje kultury (kina, muzea, biblioteki, galerie sztuki, ośrodki badań i dokumentacji, domy kultury). Do ich głównych celów należy funkcja edukacyjna oraz wychowawcza, ale nie mniej ważne jest również gromadzenie, dokumentacja i udostępnianie dóbr kultury, nakierowane zwłaszcza na rozwijanie zainteresowań wiedzą i sztuką.

W 1991 r. Lubelskie Studio Teatralne (którego częścią był w tamtym czasie Teatr NN) zostało przekształcone w Lubelskie Centrum Kultury i przeniósło swoją siedzibę z budynku Bramy Grodzkiej do nowego lokalu mieszczącego się w śródmieściu. Teatr NN stał się wówczas samodzielnym działem tej instytucji i na stałe związał swoją aktywność z budynkiem Bramy Grodzkiej oraz towarzyszącą mu przestrzenią.

Od chwili, kiedy jesienią 1992 roku, Teatr NN w poszukiwaniu samodzielnej siedziby wrócił do zdewastowanej Bramy Grodzkiej, podjęte zostały także działania mające na celu renowację tego obiektu i dostosowanie go do potrzeb instytucji kultury.³⁹²

Sporządzone w 1990 r. ekspertyzy stwierdzały katastrofalny stan obiektu (całkowity brak lub niesprawność instalacji elektrycznej, ciepłowniczej, stolarki okiennej i drzwiowej, dachu, ciągów schodowych, rynien, elewacji itd.). Zmusiło to członków grupy do prac koniecznych, aby zapewnić budynkowi minimalny chociażby standard bezpieczeństwa, umożliwiający spełnianie swojej funkcji (głównie spotkania autorskie, spektakle i koncerty).

Dopiero w 1994 r. Urząd Miasta w Lublinie przyznał Teatrowi NN dotację, celem przeprowadzenia remontu kapitalnego Bramy Grodzkiej oraz jednej z przylegających do niej kamienic (Grodzka 21) w latach 1994-2000. Od tamtej pory inwestycje w renowację budynku i wyposażenie siedziby Ośrodka trwają niemal nieustannie. Rewitalizacji

³⁹²M. Kubiszyn, *Edukacja wielokulturowa w środowisku lokalnym: Studium teoretyczno-empiryczne na przykładzie Ośrodka „Brama Grodzka - Teatr NN” w Lublinie*, Toruń 2007, s. 162.

towarzyszył namysł nad tym szczególnym miejscem, jakie budynek zajmuje w świadomości mieszkańców Lublina, co zaowocowało rozpoczęciem długofalowego programu „Pamięć – Miejsce – Obecność”, który stał się ideową wykładnią dla dalszej pracy instytucji.³⁹³

Założenia ideowe programu „Pamięć – Miejsce – Obecność” odnoszą się do symbolicznego znaczenia Bramy Grodzkiej jako miejsca spotkania różnych religii i tradycji współtworzących dziedzictwo kulturowe Lublina i Lubelszczyzny.³⁹⁴

Pomieszczenia w których mieści się Teatr NN zostały przekształcone w obszar ekspozycji dla zgromadzonych tam materiałów (wystawa), ale jednocześnie miejsce, w którym przechowywana jest Pamięć (archiwum) i prężnie działające centrum aktywizacji społecznej (warsztaty, wykłady, festiwale, widowiska). Charakter działalności instytucji sytuuje go na styku wielu różnych dziedzin.

W 1998 r. decyzją Rady Miasta w Lublinie została utworzona instytucja pod obecną nazwą – Ośrodek „Brama Grodzka - Teatr NN”.³⁹⁵ Od tej pory placówka określana jest w szerszym ujęciu jako samorządowa instytucja kultury.³⁹⁶ Jego pracownicy odpowiedzialni są za liczne przedsięwzięcia popularyzujące kulturę i dziedzictwo Lubelszczyzny w multimedialnych projektach internetowych oraz stacjonarnych działaniach artystycznych, często o charakterze nie tylko edukacyjnym, ale również społecznym.³⁹⁷

Również w 1998 r. skonceptualizowała się idea programu „Historia Mówiona” polegającego na rejestrowaniu, opracowywaniu oraz upowszechnianiu za pośrednictwem różnych mediów relacji mówionych dotyczących Lublina i Lubelszczyzny od dwudziestolecia międzywojennego aż do czasów współczesnych. Pierwsza strona internetowa, zawierająca zebrane w ten sposób zasoby, ukazała się na serwerach Ośrodka

³⁹³ Program „Pamięć – Miejsce – Obecność” [w:] TeatrNN.pl <https://teatrnn.pl/obgttn-leksykon/program-pamiec-miejsce-obecnosc/> [dostęp: 10.10.2020]

³⁹⁴ M. Kubiszyn, *Edukacja wielokulturowa w środowisku lokalnym: Studium teoretyczno-empiryczne na przykładzie Ośrodka „Brama Grodzka - Teatr NN” w Lublinie*, Toruń 2007, s. 163.

³⁹⁵ Powstanie Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” [w:] TeatrNN.pl, <http://teatrnn.pl/o-nas/osrodek-brama-grodzka-teatr-nn-krotka-historia/> [dostęp: 10.10.2020]

³⁹⁶ „Przez lata Ośrodek stał się interdyscyplinarną instytucją kultury której program powstaje na przecięciu działalności naukowej, muzealniczej, dokumentacyjnej, wydawniczej, edukacyjnej, artystycznej i animatorskiej.” T. Pietrasiewicz, *Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”. Krótka historia*, <http://teatrnn.pl/o-nas/osrodek-brama-grodzka-teatr-nn-krotka-historia> [dostęp: 04.10.2020]

³⁹⁷ Ośrodek "Brama Grodzka - Teatr NN": Wydarzenia [w:] Lublin.eu <https://lublin.eu/turystyka/poznaj-lublin/muzea/osrodek-brama-grodzka-teatr-nn,3788,w.html> [dostęp: 29.10.2020]

w grudniu 1998 r.,³⁹⁸ zaś od stycznia 2012 r. w Internecie dostępne są informacje o wszystkich zgromadzonych w Ośrodku nagraniach.³⁹⁹ Do końca 2020 r. udało się wśród nich zgromadzić 34177 historii mówionych

U podstaw etosu działalności artystycznej, animacyjnej i edukacyjnej Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”, której najpełniejszym wyrazem wydają się być Misteria Pamięci, leży koncepcja teatru jako wspólnoty artystycznej realizującej misję budowania nowych form społecznej komunikacji oraz tworzenia rzeczywistych więzi pomiędzy kulturą a życiem społecznym.⁴⁰⁰

Modelowym przykładem wielowymiarowego i wieloaspektowego charakteru pracy Ośrodka, są podejmowane w nim działania programowe, ogniskujące się wokół zagadnienia kultury żydowskiej, co da się zauważyć we wczesnej działalności Teatru NN. Jako przykład można przywołać tu spektakl „Ziemskie pokarmy” (wrzesień 1991 r.), polsko-ukraińską sesję „Bruno Schulz (1892–1942)” (listopad 1992 r.), czy sesję naukową „Żydzi lubelscy” (grudzień 1994 r.), z której materiały zostały wydane w formie książkowej, jeszcze tego samego roku.

Tak narodził się w 1999 r. jeden z głównych konceptów definiujących działalność Ośrodka – program „Brama Pamięci”.⁴⁰¹ Pod jego szyldem podejmowano liczne działania kwerendalne, archiwistyczne, edukacyjne, wydawnicze i artystyczne. Bezpośrednio z jego założeń wyłonił się następny – program „Sprawiedliwi wśród Narodów Świata” realizowany od 2001 r. poprzez różnorodne inicjatywy i dotyczący uhonorowania Lublinian, którzy ratowali Żydów przed okupantem.⁴⁰²

W okresie poprzedzającym Zagładę i w czasie jej trwania, olbrzymia część ludności żydowskiej szukała ratunku – najpierw przed dyskryminacją, a później przed eksterminacją. Części z nich udało się przeżyć dzięki pomocy Polaków, którzy wbrew

³⁹⁸ Historia Mówiona w Internecie – pierwsza strona WWW [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/kalendarium/wydarzenia/historia-mowiona-w-internecie-pierwsza-strona-www> [dostęp: 01.11.2020]

³⁹⁹ Program Historia Mówiona [w:] TeatrNN.pl, http://teatrnn.pl/node/146/program_historia_m%C3%B3wiona [dostęp: 01.11.2020]

⁴⁰⁰ M. Kubiszyn, *Edukacja wielokulturowa w środowisku lokalnym: Studium teoretyczno-empiryczne na przykładzie Ośrodka „Brama Grodzka - Teatr NN” w Lublinie*, Toruń 2007, s. 243.

⁴⁰¹ Program „Brama Pamięci” [w:] TeatrNN.pl, <http://teatrnn.pl/zydzi/program-brama-pamieci> [dostęp: 30.10.2020]

⁴⁰² Projekty tematyczne: Sprawiedliwi wśród Narodów Świata - Region Lubelski (2003), Światła w ciemności - Sprawiedliwi Wśród Narodów Świata (2007-2008), wyprawy pamięci "W Poszukiwaniu Lubliniaków (Izrael 2006, 2009, 2017; USA 2010; Francja 2011; Szwecja 2012). Zob.: Historia Mówiona [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/sprawiedliwi-lubelszczyzna/historia-mowiona/> [dostęp: 31.10.2020]

niemieckiemu prawu okupacyjnemu, ryzykując życie własne i swojej rodziny, pomagali Żydom. Postawy Polaków były niestety różne i często charakteryzowała je obojętność, strach lub antysemityzm i kolaboracja z okupantem – do dziś trwają zresztą żywe dyskusje wokół oceny ich postępowania i analizy pobudek.

Mimo wszystko, jak twierdził dr **Icchak Arad**, długoletni przewodniczący Zarządu YadVashem w Jerozolimie, w przytoczonej przez **Henryka Grynberga** wypowiedzi:

Na tle tej ponurej rzeczywistości szczególny szacunek budzi humanitarna, pełna odwagi i męstwa postawa tych nielicznych, którzy odważyli się ratować Żydów. [...] Dla nas, Żydów, stanowili oni promień światła w ogólnej ciemności, przywracali wiarę w człowieka stworzonego na podobieństwo Boga. Pamięć o nich pozostanie po wsze czasy w sercu i historii narodu żydowskiego.⁴⁰³

Problem relacji polsko-żydowskich w kontekście II wojny światowej na ziemiach lubelskich został poruszony w Misterium Pamięci „Jedna Ziemia – Dwie Świątynie”, które odbyło się w przestrzeni miasta w 2000 r., jednak dopiero w ramach programu „Światła w Ciemności - Sprawiedliwi wśród Narodów Świata” doczekał się rzetelnego opracowania. Zgromadzone w ramach tego projektu relacje mówione wyraźnie dokumentują różne formy takiej pomocy oraz wykorzystywane metody i sposoby walki o ludzkie życie. W latach 2003-2008 udało się zarejestrować ponad 80 relacji mówionych, dotyczących lubelskich Sprawiedliwych, co łącznie stanowi materiał złożony z 71 godzin nagrań audio i 45 godzin nagrań wideo.

Dołączono do nich sześć relacji, nagranych w latach 90., uzyskanych z archiwum Państwowego Muzeum na Majdanku. Odrębną grupę stanowią historie z okolic Nowego Sącza, Przemyśla, Sokołowa Podlaskiego, okolic Stalowej Woli i z Włodzimierza Wołyńskiego.⁴⁰⁴

Kilka spośród relacji w momencie nagrania przez pracowników Ośrodka opowiedzianych zostało przez świadków po raz pierwszy w życiu. W sumie udało się zebrać informacje o przeszło 450 osobach związanych z regionem lubelskim, które otrzymały tytuł „Sprawiedliwego wśród Narodów Świata”.

⁴⁰³ Projekt „Światła w ciemności – Sprawiedliwi wśród Narodów Świata” [w:] Onet.pl, <https://wiadomosci.onet.pl/projekt-swiatla-w-ciemnosci-sprawiedliwi-wsrod-narodow-swiata/lvv2l> [dostęp: 29.10.2020]

⁴⁰⁴ Dąbrowska Anna „Światła w ciemności. Sprawiedliwi Wśród Narodów Świata. Relacje” [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/wydawnictwo/dabrowska-anna-swiatla-w-ciemnosci-sprawiedliwi-wsrod-narodow-swiata-relacje> [dostęp: 29.10.2020]

Na początku prac nad projektem uznaliśmy za konieczne rozszerzyć znaczenie terminu „Sprawiedliwy wśród Narodów Świata”, który odnosi się tylko i wyłącznie do tych, którzy otrzymali medal przyznawany przez Instytut YadVashem. Zatem zbieraliśmy również relacje tych, którzy medalu nie otrzymali, ale ich działania w czasie wojny wpisują się w ogólnie rozumianą pomoc Żydom.⁴⁰⁵

Wśród wspomnianych relacji 13 z nich należy do osób nieodznaczonych, głównie dlatego, że po wojnie nie było nikogo, kto mógłby ich zgłosić do tego wyróżnienia. Dwie z takich osób same zgłosiły się do Ośrodka.

54 relacje zebrane w tej publikacji pochodzą od bezpośrednich świadków wydarzeń. Wśród nich jest pięć relacji złożonych przez uratowanych Żydów. W 10 przypadkach te same historie opowiedziane są przez dwóch uczestników. Wśród relacji znalazło się również dziewięć opowiedzianych przez dzieci „Sprawiedliwych”.⁴⁰⁶

Warto zaznaczyć, że historie „Sprawiedliwych” są wciąż bardzo mało znane,⁴⁰⁷ a nawet ukrywane przez tych ludzi bądź ich rodziny. Dzieje się tak między innymi dlatego, że opinia otoczenia nie zawsze była i jest przychylna takim postawom. Sytuacja uległa zmianie dopiero na początku lat 90. XX wieku, głównie za sprawą publikacji J. T. Grossa „Sąsiedzi”, wchodząc tym samym do dyskursu publicznego. Warto jednak mieć świadomość, że temat ten dopiero wyłania się z kręgu tabu.

Sytuacja ta stwarza zapotrzebowanie na projekty poszerzające świadomość społeczną niniejszego zjawiska. Postawa ta uczy cenić takie wartości etyczne jak odwaga cywilna i przełamywać wszelkie przesady (przede wszystkim rasowe), niezależnie od sytuacji politycznej czy historycznej. Ludzka solidarność jest bowiem wartością ponadczasową i ponadnarodową. Sprawiedliwi stanowią ważne ogniwo w łańcuchu łączącym naród żydowski i polski – każde świadectwo ich postawy i czynów służy utrwaleniu tych stosunków.

⁴⁰⁵ Promocja książki „Światła w ciemności - Sprawiedliwi wśród Narodów Świata. Relacje” [w:] Lublin.eu, <https://lublin.eu/kultura/wydarzenia/promocja-ksiazki-swiatla-w-ciemnosci-sprawiedliwi-wsrod-narodow-swiata-relacje,4703,w.html>[dostęp: 29.10.2020]

⁴⁰⁶ Tamże

⁴⁰⁷ Zdarzają się jednak nieliczne, ale oficjalne formy upamiętniania tych osób – przykładem może być Park Pamięci Narodowej w Toruniu: <https://www.tvp.info/49336164/zachowali-sie-jak-trzeba-park-pamieci-narodowej-otwarto-w-toruniu>[dostęp: 31.10.2020]

2.2.1 Od scenografii do opowieści: Ewolucja wystawy stałej w Bramie Grodzkiej

Wnętrze Ośrodka mieszczącego się w budynku przy Bramie Grodzkiej zostało zaaranżowane zgodnie ze strukturą wielowymiarowej opowieści o nieistniejącym Mieście Żydowskim i losach jego ówczesnych mieszkańców. Ekspozycja składa się z materiałów ikonograficznych (zdjęcia archiwalne przedstawiające mieszkańców i zabudowę Lublina, w tym panoramy i zdjęcia lotnicze) oraz nagrań dźwiękowych (wypowiedzi świadków, dźwięki imitujące dawny audiokrajobraz Lublina) i form przestrzennych (makieta przedwojennego Lublina).

W części ekspozycji stylizowanej na archiwum można znaleźć materiały tekstowe o poszczególnych mieszkańcach i budynkach. W tym miejscu chciałabym nawiązać do definicji archiwum, zaproponowanej przez amerykańskiego krytyka i historyka sztuki, **Hala Fostera**, który traktuje ją jako metaforę i element opisu kondycji współczesnej kultury.

„Archiwum występuje tu w dwóch, ściśle powiązanych ze sobą znaczeniach. Jest ono zarówno zbiorem konkretnych materiałów – dokumentów, zapisów, rejestracji, wszelkiego rodzaju śladów w postaci tekstów, obrazów, fotografii oraz innych artefaktów kulturowych – jak i ich charakterystycznym uporządkowaniem, paradygmatyczną organizacją.”⁴⁰⁸

Oznacza to że ideą, która przyświeca tak pojmowanemu archiwum jest nie tylko gromadzenie czy utrwalenie konkretnych artefaktów, ale również współkreowanie jego znaczeń. W ten sposób wciąż powstają nowe archiwa bądź alternatywne kontrarchiwa, uwzględniając podwójny status zgromadzonych dóbr, jako czegoś co jest dane, ale również jako czegoś co stale konstruowane. Nie sposób również nie wspomnieć w tym miejscu o ujęciu **Lva Manovivha**, dla którego archiwum określane przez niego mianem „bazy danych”, stanowi najbardziej adekwatny model opisu struktury, jaką reprezentują współczesne kreacje medialne.⁴⁰⁹

Nie mając żadnego raz na zawsze ustalonego porządku sekwencyjnego, baza danych nie narzuca konieczności przechodzenia od jednego elementu do drugiego w dany, niezmienny sposób. [...] Istotą bazy jest indeksacja danych, określanie ich wzajemnych relacji oraz wzajemnego, możliwego umiejscowienia w strukturze:

⁴⁰⁸ T. Załuski, *Procesualne archiwum jako materia sztuki. O działaniach duetu Kwiekulik* [w:] *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2010, s. 129.

⁴⁰⁹ L. Manovivh, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypriański, Warszawa 2006, s. 351.

transformacja ich w odpowiednio oznaczone „rekordy”. Bazę cechuje zasadnicze otwartość czy też potencjalność, które czynią z niej zbiór przekształcalny, swoistą przestrzeń kombinatoryczną.⁴¹⁰

Kombinatoryczność jest tutaj cechą kluczową, która otwiera nowe perspektywy kształtowania nowych narracji. Intencjonalnie stworzony z wybranych elementów bazy danych ciąg sekwencyjny może przerodzić się w mniej lub bardziej uporządkowany oraz mniej lub bardziej podatny na różne wariacje i zmiany sposobu odbioru dyskurs narracyjny, jak ma to w przypadku aranżacji w Bramie Grodzkiej.

W przestrzeni Ośrodka znajduje się również pomieszczenie (Sala Czarna) umożliwiające projekcję materiałów audiowizualnych, które może również pełnić funkcję sali prelekcyjno-dyskusyjnej. Aranżacja sytuująca się pomiędzy przestrzenią wystawienniczą a scenografią teatralną zmieniała się na przestrzeni lat i ewoluowała. Proces ten działacze Ośrodka porównują do wzrostu drzewa, w którym wciąż pojawiają się nowe gałęzie, a inne usychają.⁴¹¹

2.2.1.1 Wielka Księga Miasta. Lublin w fotografii do 1939 roku

Pierwszym krokiem do zorganizowania w budynku Ośrodka wystawy zdjęć i innych materiałów archiwalnych dotyczących przedwojennego Lublina był zainicjowany w 1997 r. program Wielka Księga Miasta.

Apel opublikowany w lokalnej „Gazecie Wyborczej” spotkał się z ogromnym zainteresowaniem ze strony mieszkańców miasta – w ciągu zaledwie czternastu miesięcy (od marca 1997 r. do maja 1998 r.) udało się zgromadzić ponad tysiąc fotografii oraz książek, dokumentów i wycinków z gazet, dokumentujących topografię miasta i życie codzienne w okresie międzywojennym w Lublinie. Dzięki życzliwości mieszkańców miasta, którzy zechcieli udostępnić do digitalizacji zawartość własnych archiwów rodzinnych, powstała unikatowa i dostępna dla szerokiego grona odbiorców kolekcja, dzięki którym można było choć częściowo wskrzesić przedwojenny wizerunek miasta i jego obywateli. Zebrane w ten sposób materiały pozwoliły na zbudowanie scenograficznej wystawy w siedzibie Ośrodka przy Grodzkiej 21. Projekt stał się podstawą do rozpoczęcia trwającego do dziś programu zbierania i upowszechniania śladów historii

⁴¹⁰ T. Załuski, *Procesualne archiwum jako materia sztuki. O działaniach duetu Kwiekulik* [w:] *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2010, s. 131.

⁴¹¹ Wystawa „Lublin. Pamięć Miejsca” – opis wystawy [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/kalendarium/wydarzenia/wystawa-lublin-pamiec-miejsc-opis-wystawy> [dostęp: 28.10.2020]

i przyczynkiem do stworzenia w murach Bramy Grodzkiej czegoś na kształt Arki Pamięci. Metafora którą często posługuje się Tomasz Pietrasiewicz akcentuje gest ocalenia z potopu zapomnienia i ostatecznej zagłady.

„Wielka Księga Miasta” dała też początek projektowi „Historia Mówiona”, w ramach którego nagrywano wspomnienia, relacje i świadectwa dotyczące wielokulturowego Lublina sprzed drugiej wojny światowej. Również to przedsięwzięcie — u swoich początków pionierskie — jest kontynuowane, a pozyskane nagrania audio i wideo tworzą unikalną kolekcję, która pozostaje jednym z najobszerniejszych tego rodzaju zbiorów w Polsce.⁴¹²

Scenograficzny charakter elementów wystawy wprowadzającej do wnętrza siedziby Ośrodka ma szczególny wydźwięk, nawiązujący do estetyki charakterystycznej dla spektakli teatralnych i będący zarazem formą instalacji artystycznej.

Ta teatralizacja przestrzeni tworzy — i odsłania — dziejący się w Bramie swoisty „teatr pamięci”, który wypracował własną konstelację symboli, metafor i obiektów, ściśle powiązanych z położeniem Bramy Grodzkiej w topografii miasta, ale też z jej miejscem na planie symbolicznym (i metafizycznym) oraz w porządku etycznych zobowiązań.⁴¹³

2.2.1.2 Lublin. Portret miejsca

Wystawa powstała w 1999 r. w oparciu o zgromadzone na przestrzeni dwóch lat materiały archiwalne: głównie ogromny zasób starych fotografii (w tym również archiwalne zdjęcia lotnicze dawnej dzielnicy żydowskiej), ale także mapy, plany i zarejestrowane relacje mówione. Ekspozycja miała charakter scenografii nawiązującej do oprawy pierwszych spektakli Teatru NN, z dość skromnie zaznaczoną warstwą informacyjną, ale jako multimedialny „Teatr Pamięci” posiadała zarazem ogromny potencjał multisensoryczny.

Pomysłodawcą ekspozycji po raz kolejny był **Tomasz Pietrasiewicz**, zaś za wykonanie i część artystyczną odpowiadały tym razem absolwentki lubelskiego liceum plastycznego: **Agnieszka Rogala, Katarzyna Pol i Monika Krzyżanowska**.

⁴¹² P. Próchniak, *Brama jako archiwum: Działania archiwistyczne Ośrodka „Brama Grodzka — Teatr NN” w Lublinie* [w:] *Kultura i społeczeństwo* nr 1 (2019), s. 114, https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10_35757_KiS_2019_63_1_10/c/21-46.pdf [dostęp: 28.05.2023]

⁴¹³ Tamże.

Na całej wystawie słyhać było „koraż dźwiękowy” składający się z krótkich fragmentów różnych relacji mówionych oraz z „muzyki miasta” - rekonstrukcji dźwięków przedwojennego miasta (stukot drewnianych kół po bruku, dzwony kościelne, targowiska, studnie, nawoływania żydowskiego handlarza, dorożka, piosenki żydowskie).⁴¹⁴

Ascetyczna forma aranżacji, rustykalna kolorystyka i zamierzony prymitywizm środków wyrazu niosły ze sobą swoisty przekaz ideowy i jawny sprzeciw względem tradycyjnej estetyki wystawienniczej. Tkaniny, kartony, gazety i papier pakowy zestawiono ze starymi, drewnianymi drzwiami i oknami oraz metalowymi konstrukcjami przywiezionymi ze złomowiska.

Przedmioty te, przywołujące swoim istnieniem wspomnienia ich dawnych, czasem trudnych do odgadnięcia funkcji, niosące ciężar materii i czasu, współtworzyły klimat destrukcji i zubożenia. [...] Zainstalowane na ścianach korytarzy Ośrodka zniszczone okna i drzwi służyć miały symbolicznej rekonstrukcji przestrzeni dawnej dzielnicy żydowskiej, kierując jednocześnie wyobraźnię odbiorców w stronę codzienności ludzkiego życia i jednostkowego doświadczenia miasta.⁴¹⁵

Ekspozycja nie pomijała również tradycyjnych, linearnych (tekstowych i audiowizualnych/filmowych) środków wyrazu, co nadaje jej unikalny charakter poetyckiej wielozmysłowej opowieści, spełniającej funkcję unikatowego „Teatru Pamięci”.

Na wystawie umieszczone zostały teksty literackie odnoszące się do Lublina (Czechowicz, Singer, Panas) i teksty ze starych lubelskich przewodników. W Sali Teatralnej można było w trakcie oglądania wystawy zobaczyć film „W każdej garstce popiołu” autorstwa M. Siemińskiego i M. Leszczyńskiego o ostatnim lubelskim Żydzie – Symcha Wajsie.⁴¹⁶

Wystawa kończyła się w miejscu, w którym do dziś znajduje się tradycyjna makieta przedstawiająca przedwojenny Lublin wraz z nieistniejącą współcześnie dzielnicą żydowską.⁴¹⁷

⁴¹⁴ Wystawa „Portret Miejsca” [w:] TeatrNN.pl <http://teatrnn.pl/kalendarium/wydarzenia/wystawa-portret-miejsca/> [dostęp: 16.10.2020]

⁴¹⁵ M. Kubiszyn, *Edukacja wielokulturowa w środowisku lokalnym: Studium teoretyczno-empiryczne na przykładzie Ośrodka „Brama Grodzka - Teatr NN” w Lublinie*, Toruń 2007, s. 216.

⁴¹⁶ Wystawa „Portret Miejsca” [w:] TeatrNN.pl <http://teatrnn.pl/kalendarium/wydarzenia/wystawa-portret-miejsca/> [dostęp: 16.10.2020]

⁴¹⁷ Makieta została opisana w jednym z kolejnych podrozdziałów.

W 2008 r. przestrzeń ekspozycji została poszerzona o znajdującą się na najwyższej kondygnacji wystawę „Pamięć Sprawiedliwych - Pamięć Światła”, upamiętniającą działania Polaków na rzecz ratowania Żydów w okresie okupacji hitlerowskiej. Wystawa stanowi obecny w przestrzeni Ośrodka ślad po trwającym od 2007 r. projekcie „Światła w Ciemności - Sprawiedliwi wśród Narodów Świata”.⁴¹⁸ Drugim z takich materialnych śladów programu jest wydana również w 2008 r. książka „Światła w Ciemności – Sprawiedliwi wśród Narodów Świata: Relacje historii mówionej w działaniach edukacyjnych”.⁴¹⁹ Wszystkie zgromadzone przez Ośrodek materiały zostały następnie zdigitalizowane i udostępnione za pośrednictwem strony internetowej.⁴²⁰



Wystawa "Pamięć Sprawiedliwych - Pamięć Światła" (Autor: Joanna Zętar)
<http://teatrnn.pl/cache/dlibra/image/18730/x/>

Sala ta stanowi ostatni etap wędrówki, jaki czeka na zwiedzających wystawę stałą w budynku Ośrodka. Zmiana dominującej w tym pomieszczeniu kolorystyki i jego warunków przestrzennych stanowi kontrpunkt dla mrocznej części ekspozycji pt. „Pamięć Zagłady”.

⁴¹⁸O projekcie [w:] TeatrNN.pl, <http://teatrnn.pl/sprawiedliwi-lubelszczyzna/o-projekcie> [dostęp: 30.10.2020]

⁴¹⁹Publikacja została szczegółowo opisana w jednym z kolejnych podrozdziałów.

⁴²⁰Sprawiedliwi wśród Narodów Świata. Lublin i Lubelszczyzna [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/sprawiedliwi-lubelszczyzna> [dostęp: 31.10.2020]

Z czarnej, ściśniętej i klaustrofobicznej przestrzeni przechodzimy nagle w otwartą, białą przestrzeń olbrzymiego strychu. Na białej ścianie, znajdującej się naprzeciwko wejścia w tę przestrzeń, umieszczono tabliczki z wypalanej gliny z nazwiskami Sprawiedliwych.⁴²¹

W samym centrum tej białej przestrzeni znajduje się olbrzymi regał w całości wypełniony przez ok. 500 segregatorów, z których każdy przypisany jest konkretnemu Sprawiedliwemu. W 60 specjalnie oznakowanych teczkach znajdują się historie zbadane i szczegółowo udokumentowane przez Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”. Pozostałe zostały opracowane na podstawie innych źródeł.

Przy regale została umieszczona instalacja dźwiękowa tak, że zbliżając się do niego, słyszymy „chór” nałożonych na siebie głosów Sprawiedliwych, opowiadających swoje historie. Co pewien czas z tego chóru wyłania się rozpoznawalny dla słuchacza fragment którejś historii.⁴²²

Obok regału zostały również zainstalowane drewniane skrzynki, których otwarcie uruchamia fragmenty poszczególnych relacji mówionych i przeczytać dokładną informację o tym konkretnym Sprawiedliwym i jego historii.

2.2.1.3 Lublin. Pamięć miejsca

W 2011 r. ekspozycja została zmodernizowana i rozbudowana o nowe materiały archiwalne, lecz jej założenia i przeznaczenie pozostały niezmienione. Multisensoryczny charakter wystawy został jeszcze bardziej zaakcentowany za pośrednictwem możliwych do odtworzenia nagrań, zawierających odgłosy przedwojennego miasta i wspomnienia z tamtego okresu. Zwiedzanie wystawy rozpoczyna się na dole od miejsca, w którym zbudowana została instalacja artystyczna, poświęcona nagrany przez Ośrodek wspomnieniom (Ściana Pamięci – Ściana Głosów).

Można tutaj posłuchać wspomnień mieszkańców miasta (w języku polskim, jidysz i hebrajskim), dotyczących jego atmosfery i charakterystycznych miejsc (ulic, placów itp.). Wśród nagrań znalazła się również legenda o przybyciu Żydów do Lublina.

⁴²¹Wystawa „Pamięć Sprawiedliwych – Pamięć Światła” [w:] TeatrNN.pl, <http://teatrnn.pl/kalendarium/wydarzenia/wystawa-pamiec-sprawiedliwych-pamiec-swiatla>[dostęp: 29.10.2020]

⁴²²Wystawa „Pamięć Sprawiedliwych – Pamięć Światła” [w:] TeatrNN.pl, <http://teatrnn.pl/kalendarium/wydarzenia/wystawa-pamiec-sprawiedliwych-pamiec-swiatla>[dostęp: 29.10.2020]



Ściana Pamięci - Ściana Głosów. Fragment wystawy "Lublin. Pamięć Miejsca"
<https://teatrnn.pl/brama-edukacja/wystawa-lublin-pamiec-miejsca/>

Na ścianie odwzorowana została też mapa przedwojennego Lublina i zdjęcie lotnicze miasta żydowskiego. Na szczególną uwagę zasługuje fakt, że w tym właśnie pomieszczeniu przez wiele lat (również podczas wojny) znajdowało się prywatne mieszkanie, więc wiąże się z nim dramatyczna historia osoby, która wówczas je zamieszkiwała. Jej opowieści można wysłuchać w jednym z zarejestrowanych wspomnień. Kontur mebli, które znajdowały się w tym mieszkaniu został wyrysowany w skali 1:1 na podłodze pomieszczenia.⁴²³

Przestrzeń wystawy w Bramie Grodzkiej podzielona jest na trzy części. Pierwsza opowiada o Mieście Żydowskim do czasów wojny w 1939 roku. Znajdują się tu m.in. historie osób i domów. Druga część w formie instalacji artystycznej, upamiętnia zamordowanych w czasie Zagłady mieszkańców Miasta Żydowskiego. Trzecia, również w formie instalacji artystycznej, opowiada historię Sprawiedliwych ratujących Żydów w czasie Zagłady. Każda z tych części wystawy ma charakterystyczny wygląd i swoje własne obiekty scenograficzne.⁴²⁴

⁴²³ Wystawa „Lublin. Pamięć Miejsca” – opis wystawy [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/kalendarium/wydarzenia/wystawa-lublin-pamiec-miejsca-opis-wystawy/> [dostęp: 04.06.2023]

⁴²⁴ T. Pietrasiewicz, *Teatr Pamięci Teatru NN*, Lublin 2017, s. 25.

Na wystawie na szczególną uwagę zasługuje kilka mini-fotoplastykonów poświęconych: rodzinie **Hartwigów, Józefowi Czechowiczowi, Józefowi Łobodowskiemu, Annie Langfus, Władysławowi Panasowi, Ludwikowi Fleckowi, Heniowi Żytomirskiemu. Symche Wajsoni**, ale także zdjęcia charakterystycznych miejsc związanych ze Starym Miastem (ul. Dominikańska, ul. Archidiakońska, ul. Grodzka, Brama Grodzka, ul. Olejna, ul. Noworybna, ul. Rybna, ul. Jezuicka).

Ekspozycja nawiązuje w swojej formie do wnętrza archiwum dlatego ważnym elementem scenograficznym nadającym jej taki charakter są metalowe regały ze stojącymi na nich tysiącami segregatorów. Każdy z nich został przypisany konkretnemu domowi, zawierając wszelkie dostępne materiały archiwalne, zdjęcia, nagrane wspomnienia o tym właśnie domu, czy też teksty literackie związane z tym nim.

Integralną częścią wystawy jest osiem stanowisk komputerowych pozwalających na przeglądanie zawartości baz danych (ikonografia, historia mówiona, teksty), które z jednej strony jeszcze bardziej podkreśla że odwiedzający znajdują się wewnątrz wielkiego archiwum, a z drugiej, że jest to zasób zdigitalizowany i ułożony poza konkretnym miejscem, bo dostępny powszechnie dla każdego użytkownika sieci.

Na stronach Ośrodka dostępny jest folder, stanowiący zarazem mapę całej ekspozycji znajdującej się w murach Bramy Grodzkiej od 2011 r.⁴²⁵

Wystawa „Lublin. Pamięć miejsca”, którą **Tomasz Pietrasiewicz** określa jako „Arkę Pamięci”, a media publiczne wzmiankują o „szlaku pamięci”,⁴²⁶ jest namiastką ogromnego zasobu zgromadzonych przez Ośrodek zdjęć, dokumentów i nagrań. Ich fizyczne ślady umieszczone w teczkach i segregatorach stojących rzędami na metalowych regałach, teatralizują przestrzeń Bramy i nadają jej specyfikę tradycyjnego archiwum. Tuż obok znajdują się stanowiska komputerowe umożliwiające przeglądanie zdigitalizowanych zasobów przez wszystkie osoby odwiedzające Ośrodek, przenosząc opowieść o Lublinie w globalną, immaterialną sferę internetu.⁴²⁷

⁴²⁵ Folder wystawy „Lublin. Pamięć Miejsca” [w:] TeatrNN.pl, Lublin 2011,

<https://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/publication/29447/edition/29170/content> [dostęp: 04.06.2023]

⁴²⁶ Lublin. Pamięć Miejsca – zwiedzanie wystawy w Ośrodku „Brama Grodzka-Teatr NN” [w:] CK.Lublin.pl, <https://ck.lublin.pl/wydarzenie/lublin-pamiec-miejsca-zwiedzanie-wystawy-w-osrodku-brama-grodzka-teatr-nn/> [dostęp: 04.06.2023]

⁴²⁷ Wystawa „Lublin. Pamięć Miejsca” [w:] TeatrNN.pl,

<https://teatrnn.pl/kalendarium/wydarzenia/wystawa-lublin-pamiec-miejsca> [dostęp: 28.10.2020]

2.2.2 Opis wybranych elementów ekspozycji

Choć gromadzenie ekspozycja fizycznych pozostałości po dawnym mieście Żydowskim nie jest głównym celem instytucji, jaką stanowi Teatr NN, kilka materialnych artefaktów znalazło w jej przestrzeni szczególne miejsce, obok którego nie da się przejść obojętnie podczas wizyty w Ośrodku. Stanowią one zarazem integralną część scenograficznej ekspozycji i element tożsamości samej Bramy. Wśród nich znalazły się

[...] dwie framugi drzwi ze śladami po mezuzie (uratowane przed zniszczeniem w trakcie remontu kamienicy przy ul. Olejnej 9 w Lublinie), fragment macewy (z nieznanego miejsca podlubelskiej), płaszcz wojskowy (wykorzystywany w spektaklach Teatru NN), fragment tynku z napisem w jidysz (jest to reklama sklepu Reissów z artykułami kolonialnymi, który znajdował się przy ul. Cyruliczej 4), bruk z nieistniejącej dziś ulicy Szerokiej (która była główną osią lubelskiej dzielnicy żydowskiej) oraz szyld z nazwą tej ulicy (z czasów zaboru rosyjskiego), a także nadpalony fragment Tory oraz opaski i naszywki z gwiazdą Dawida (noszone w Lublinie w czasie niemieckiej okupacji), paramenty szabasowe, kiduszowe i pesachowe (w roku 1943 powierzone — przez lubelskiego Żyda — jednej z mieszkanki Lublina na przechowanie) oraz odręcznie spisane relacje świadków Zagłady złożone w lubelskim PKWN w sierpniu 1944 roku — są to więc jedne z pierwszych tego rodzaju świadectw (rękopisy — jest ich 7 — przekazał Bramie prof. Janusz Wrona).⁴²⁸

Wśród wielu poszczególnych artefaktów stanowiących integralną część wystawy, kilka z nich domaga się bardziej szczegółowego omówienia. Wybrałam takie realizacje, które fizycznie można znaleźć wyłącznie w budynku Ośrodka odwiedzając go, a są to artefakty lub aranżacje niepowtarzalne i niemożliwe do przełożenia na język innych mediów, gdyż ich odbiór zasada się na bezpośrednim kontakcie, fizycznej obecności. Znalazły się wśród nich również takie które doczekały się swojego wirtualnego odpowiednika w przestrzeni internetowej, gdzie zyskały swoje „drugie życie”.

⁴²⁸ P. Próchniak, *Brama jako archiwum: Działania archiwistyczne Ośrodka „Brama Grodzka — Teatr NN” w Lublinie* [w:] *Kultura i społeczeństwo* nr 1 (2019), s. 119, https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10_35757_KiS_2019_63_1_10/c/21-46.pdf [dostęp: 28.05.2023]

2.2.2.1 „Axis mundi” nieistniejącego Miasta Żydowskiego

Axis mundi (łac. środek świata, hebr. *jesod*) jest ideą która znalazła swój wyraz w podaniach wielu kultur. Człowiek subiektywnie ustala określone centrum, będące punktem odniesienia dla otaczającego świata. Element ten wyrażany jest często jako drzewo, słup, wieża, katedra, lub inny wertykalny obiekt wyznaczający pionową oś. Symbolicznie wyraża przekonanie o istnieniu stycznej pomiędzy nami a innymi, przeszłością oraz przyszłością, która utrzymuje ład we wszechświecie.⁴²⁹

W Bramie Grodzkiej ów *axis mundi* stanowi metalowy drogowskaz, będący symbolicznym „centrum świata” tamtejszej Małej Ojczyzny.⁴³⁰ Znajduje się on w specjalnie wydzielonej do tego celu przestrzeni, widocznej tuż po przekroczeniu drzwi wejściowych do Ośrodka. Alegoryczny wydzźwięk obiektu podkreśla fakt, że zdaje się on unosić nad ziemią (jest zawieszony pod sufitem). Na umocowanych do wiszącego tam słupa tablicach, widnieją nazwy ulic nieistniejącego już Żydowskiego Miasta (zapisane w języku jidisz). Można wśród nich zauważyć również jedną z ulic, której nie znajdziemy na współczesnej mapie Lublina – mowa o ulicy Szerokiej, która znajdowała się w Lublinie w okresie zaboru rosyjskiego. Na tej właśnie ulicy, pod numerem 28 mieszkał przed wojną rabbi Jakub Icchak Horowitz – Ha-Hozeh mi-Lublin, Widzący z Lublina– jeden z największych cadyków w całej historii chasydyzmu.⁴³¹ Za jego sprawą ul. Szeroka 28 stała się dla ówczesnych Żydów lubelskich „centrum świata” i przestrzenią sakralną.⁴³²

Ustanowienie przez zespół Teatru NN, na mocy symbolicznego aktu twórczego, własnego „środku świata” w Bramie Grodzkiej pozwoliło ożywić ten niegdyś zaniedbany, opuszczony budynek i sprawić, że stał się on centrum aktywności, działania i społecznej interakcji.⁴³³

Zetknięcie z tą instalacją (o ile towarzyszy temu refleksyjny namysł) wprowadza odwiedzającego Bramę w specyficzny, niemal metafizyczny nastrój.

⁴²⁹ *Środek świata* w TeatrNN.pl, <http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/srodek-swiata> [dostęp: 04.10.2020]

⁴³⁰ Jak zauważa Michael C. Steinlauf, Polska pod koniec lat 30. XX wieku znajdowała się „w centrum europejskiego świata żydowskiego”. Zob.: M.C. Steinlauf, *Pamięć nieprzyswojona: Polska pamięć Zagłady*, Warszawa 2001, s. 11.

⁴³¹ Cadyk, z hebr. צדיק, czyli sprawiedliwy, skupiał wokół siebie chasydów (łac. *חסידים*), czyli pobożnych. Cadyk jest dla wspólnoty żydowskiej wzorem pobożności, pokory i sprawiedliwości. Cadykowie są otaczani powszechną czcią, ze względu na przypisywaną im zdolność czynienia cudów i uzdrawiania. Encyklopedia PWN, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/cadyk;4007814.html> [dostęp: 04.10.2020]

⁴³² W. Panas, *Oko cadyka*, http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/Content/64953/Oko_cadyka_Kresy_40.pdf [dostęp: 04.10.2020]

⁴³³ M. Kubiszyn, *Edukacja wielokulturowa w środowisku lokalnym: Studium teoretyczno-empiryczne na przykładzie Ośrodka „Brama Grodzka - Teatr NN” w Lublinie*, Toruń 2007, s. 231,

2.2.2.2 Makieta nieistniejącego Miasta Żydowskiego

Zwieńczeniem części wystawy „Lublin. Portret miejsca” opowiadającej o Mieście Żydowskim przed Zagładą jest wykonana w 1998 r. w skali 1:250 makieta przedstawiająca Lublin przed 1939 r. Składa się ona z ponad 800 obiektów, z czego 300 przedstawia budynki, które pochłonęła hitlerowska czystka. Dzięki zgromadzonym w ośrodku dokumentom, udało się odtworzyć przebieg nieistniejących już dziś w przestrzeni publicznej ulic lokalizację konkretnych budynków.⁴³⁴



Makieta przedwojennego Lublina, znajdująca się w jednym z pomieszczeń siedziby Ośrodka.
<http://teatrnn.pl/spacer/5.html>

Cyfrowym odpowiednikiem makiety miasta znajdującej się w Bramie Grodzkiej, jest wirtualna makieta prezentująca zabudowę Lublina w czterech okresach historycznych – w XIV, XVI, XVIII oraz latach 30. XX w.⁴³⁵ Projekt **Lublin 2.0: interaktywna rekonstrukcja dziejów miasta** wykorzystuje środowisko 3D, umożliwiające odtworzenie na ekranie własnego komputera struktury urbanistycznej ówczesnego Lublina i swobodne przemieszczanie się pomiędzy poszczególnymi lokacjami.⁴³⁶

⁴³⁴ T. Pietrasiewicz, *Teatr Pamięci Teatru NN*, Lublin 2017, s. 48.

⁴³⁵ Makieta przedwojennej dzielnicy żydowskiej/ Opencity [w:] YouTube.com, <https://youtu.be/nBJm9iCfNOU> [dostęp: 04.10.2020]

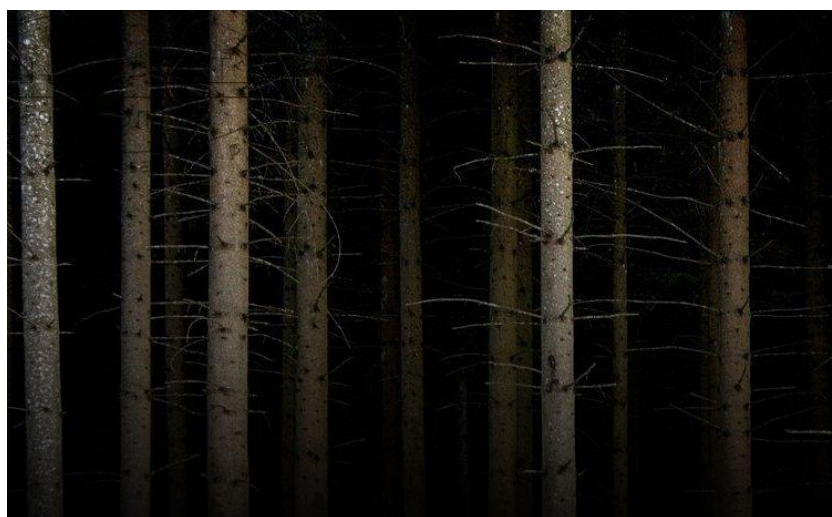
⁴³⁶ Wirtualna makieta miasta żydowskiego [w:] TeatrNN.pl <https://teatrnn.pl/obgttn-leksykon/wirtualna-makieta-miasta-zydowskiego> [dostęp: 04.10.2020]

2.2.2.3 Martwy las

Niewielka i ciemna sala w tej części budynku, wypełniona jest przez stojące, uschnięte pnie drzew, tworzące symboliczny martwy las. Z głośników dobiega mówiony w języku jidysz porażający wiersz **Jakuba Głatszejna** „Umarli nie chwałą Boga” poświęcony Zagładzie.

„Na górze Synaj przyjęliśmy Torę,
A oddaliśmy ją w Lublinie.
Umarli nie chwałą Boga,
Tora ma służyć żywym.
I tak jak wszyscy razem
Staliśmy przy nadaniu Tory,
Tak samo umarliśmy wszyscy w Lublinie. [...]”⁴³⁷

Wiersz czytany jest na głos w języku jidysz przez jednego z ostatnich lubelskich Żydów, który zna ów język. Utwór można również odczytać samodzielnie – po polsku, angielsku, a także w jidysz. Autor wiersza urodził się w Lublinie w 1896 r., zaś po wojnie poeta zdecydował się pisać wyłącznie w języku jidysz, jako języku zamordowanego narodu. Lublin zaś stał się dla niego symbolem Zagłady.⁴³⁸



Martwy las- element ekspozycji w budynku Ośrodka (zdjęcie własne)

⁴³⁷ J. Głatszejn, *Umarli nie chwałą Boga*, [w:] Biblioteka.TeatrNN.pl, https://biblioteka.teatrnn.pl/Content/91070/Głatszejn_Umarli_nie_chwala_Boga.pdf [dostęp: 04.06.2023]

⁴³⁸ Zob. Martwy las [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/kalendarium/wydarzenia/wystawa-lublin-pamiec-miejsc-opis-wystawy/#martwy-las> [dostęp: 04.06.2023]

2.2.2.4 Opowieść o Heniu Żytomirskim

Zdjęcia Henia Żytomirskiego stanowią istotny element ekspozycji w budynku Ośrodka, tworząc integralną część opowieści o nieistniejącym mieście. Fotografie wykonywane były przez jego ojca systematycznie przez sześć kolejnych lat (od 1933 r. do maja 1939 r.), tworząc fotograficzną opowieść. Korzystając z dostępnych źródeł udało się ustalić, że Henio zginął w 1942 r. na Majdanku. Postać Henia, podniesiona do rangi swoistego symbolu, zamyka opowieść o życiu Miasta Żydowskiego w murach Teatru NN, ale też wprowadza odwiedzającego w symboliczną przestrzeń dedykowaną pamięci o zamordowanych lubelskich Żydach.⁴³⁹



Historia Henia. Fragment wystawy stałej w Ośrodku. Fot. Tal Schwartz
<https://teatrnn.pl/henio/archiwum-dzialan/>

Ostatnie zdjęcie chłopca, zrobione mu przez ojca tuż przed wybuchem wojny, zostało w tym celu wielokrotnie powiększone, a następnie wydrukowane w najwyższej dostępnej jakości. Fotografie mieszczono na jednej ze ścian Ośrodka i zestawiono ze zdjęciem wykonanym współcześnie (2008 r.) w tym samym miejscu, jednak bez Henia. Kontrast tych dwóch przedstawień w wymowny sposób akcentuje tragizm przestrzeni pozbawionej związanych z nią ludzi.

⁴³⁹ T. Pietrasiewicz, *Teatr Pamięci Teatru NN*, Lublin 2017, s. 50.

W budynku przy Grodzkiej 21 znajduje się jeszcze kilka elementów ekspozycji (mini-fotoplastykonów) nawiązujących do postaci Henia: jego zdjęcia wykonane w różnych miejscach w Lublinie, album rodziny Żytomirskich, zaś jego zdjęcie i odnalezione dane osobowe składają się na jedną z teczek stanowiących element ekspozycji „43 tysiące”.

Postać Henia Żytomirskiego zyskała swoje „drugie życie” również dzięki kilku poświęconym mu publikacjom, takim jak książeczka „Henio” (2005), komiks „Spacer” (2012),⁴⁴⁰ książeczka „Opowieści zasłyszane” (2013).

Jednak dopiero dzięki działaniom Teatru NN w przestrzeni internetu osiągnęła naprawdę szeroki zasięg i doczekała się uwagi ze strony wielu ludzi ze wszystkich kontynentów. Również dzięki coraz popularniejszym mediom społecznościowym, gdzie powstało najpierw fikcyjne konto osobiste, a później *fan page* chłopca (o nieograniczonej liczbie polubień) w serwisie Facebook. Strona została polubiona i jest obecnie obserwowana przez 6,1 tys. użytkowników portalu.⁴⁴¹

⁴⁴⁰ S. Frąckiewicz, *Ostatni spacer Henia Żytomirskiego* [w:] komiks.blog.Polityka.pl, 11.04.2012, <https://komiks.blog.polityka.pl/2012/04/11/ostatni-spacer-henia-zytomirskiego/> [dostęp: 04.06.2023]

⁴⁴¹ Henio ŻytomirskiPage - No Limited Profile, <https://www.facebook.com/zytomirski> [dostęp: 04.06.2023]

2.2.3 Misteria Pamięci w budynku Ośrodka i w przestrzeni miasta

Znakomitym przykładem działań kulturalno-społecznych są organizowane od 2000 r. Misteria Pamięci, realizowane w przestrzeni miasta – na Podzamczu i Starym Mieście oraz na terenie dawnego obozu na Majdanku.

Autonomiczna przestrzeń teatralna o charakterze environment kreowana była często w ogólnodostępnej przestrzeni publicznej (ulica, kościół, szkoła), co było wyrazem buntu przeciwko elitarnemu, komercyjnemu teatrowi mieszczańskiemu. Odrzuceniu wszelkich formalnych ograniczeń pracy artystycznej towarzyszyło postrzeganie spektaklu teatralnego nie jako widowiska, ale jako formy społecznego oddziaływania i komunikowania się, a także dążenie do wywołania poprzez działania o charakterze artystycznym społecznej dyskusji wokół problemów istotnych dla danego środowiska.⁴⁴²

Misterya Pamięci (2000-2020)	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
„Jedna Ziemia – Dwie Świątynie”	16 IX																				
„Dzień Pięciu Modlitw”	07 XI																				
„Misterium Druku i Papieru”		17 VI																			
„Misterium Pieca Chlebowego / Ulicy Szerokiej”		21 VI																			
„Misterium Dzwonu”		29 IX																			
akcja „Listy do getta”		III-IV																			
„Poemat o miejscu”			12 X		25 IX																
„Poemat o mieście Lublinie”(oratorium)				29 IX																	
„Listy do Henia”				19 IV																	
„Misterium Światła i Ciemności”				16 III																	
„Latarnia Pamięci”					25 IX																
„Marsz Pamięci – Ochronka”								26 III													
„Pamięć Sprawiedliwych – Pamięć Światła”									27 IX												
„Ocalone losy”													17 III	05 XI							
„Opowieści z Nocy” (oratorium/kantata)																26 IV	28 II				
																27 X	14 XII				

Misterya Pamięci odbywają się z różnym natężeniem od dwóch dekad, choć pierwsze próby wykorzystania przez Ośrodek różnego rodzaju materiałów dokumentalnych w projekcie teatralnym datuje się na 1993 r.⁴⁴³ lub 1997 r.⁴⁴⁴ Pewne cechy

⁴⁴²M. Kubiszyn, *Edukacja wielokulturowa w środowisku lokalnym...*, dz. cyt., s. 244.

⁴⁴³„Requiem dla pół miliona” – spektakl poetycki zrealizowany w 1993 r. dla uczczenia rocznicy powstania w getcie warszawskim – był pierwszą próbą wykorzystania materiałów dokumentalnych w projekcie teatralnym. Zob. M. Kubiszyn, *Edukacja wielokulturowa w środowisku lokalnym: Studium teoretyczno-empiryczne na przykładzie Ośrodka „Brama Grodzka - Teatr NN” w Lublinie*, Toruń 2007, s. 235.

misterium posiada także wystawa „Portret Miejsca” funkcjonująca w budynku Ośrodka od 1999 r. i będąca rodzajem „teatralnego *perpetuum mobile*”. Wykorzystane w niej nagrania relacji mówionych i zdjęcia opowiadające o indywidualnych ludzkich dramatach, stanowią materiał pozwalający budować przestrzeń symboliczną, a zarazem wpisującą się w założenia scenografii teatralnej.

Śledząc ewolucję pomysłu, począwszy od pierwszej realizacji w roku 1993, można zaobserwować stopniowe odchodzenie od myślenia w kategoriach widowiska, zastępowane myśleniem w kategoriach teatru. Wyraźnie widoczne jest oczyszczenie formy, operowanie coraz prostszymi środkami wyrazu, ograniczenie scenografii do zastanej infrastruktury miejskiej oraz zwiększanie nacisku na aktywne uczestnictwo odbiorców.⁴⁴⁵

Przestrzeń miasta staje się nie tylko tłem podejmowanych działań, ale stanowi też główną inspirację w podejmowanych wątkach narracyjnych. Na warstwę dźwiękową składają się autentyczne odgłosy współczesnej, ale również rekonstrukcje dawnej codzienności oraz nagrania osobistych wspomnień i subiektywnych wypowiedzi świadków historii, wykraczające poza bezosobowy język opracowań historiograficznych. Wprowadzenie w wybranych misteriach głosu narratora, ma pokazać ewentualny dysonans pomiędzy różnymi formami narracji, tworzącymi odmienne perspektywy postrzegania minionych wydarzeń.

Poprzez operowanie prostymi materiałami (ziemia, glina, wosk, ogień) i środkami wyrazu (światło, ciemność, dźwięk ludzkiego głosu, poruszanie się w przestrzeni) Misteria odwołują się do wyobraźni uczestników. Wydarzenie teatralne, traktowane jako „misterium”, czyli doświadczenie o charakterze quasi-religijnym, daje uczestnikom możliwość bezpośredniego, osobistego obcowania z tajemnicą, a jednocześnie tworzy silne poczucie wspólnoty.⁴⁴⁶

Formuła misterium łączy *environment*, *happening*, *performance* i spektakl wyrastający z tradycji teatru kontrkulturowego i teatru dokumentalnego, wpisując się zarazem

⁴⁴⁴ Jesienią 1997 r. na Placu Zamkowym, w miejscu gdzie dawniej przebiegała ul. Szeroka, odbyło się oratorium „Poemat o mieście Lublinie”. Zob. M. Kubiszyn, *Edukacja wielokulturowa w środowisku lokalnym: Studium teoretyczno-empiryczne na przykładzie Ośrodka „Brama Grodzka - Teatr NN” w Lublinie*, Toruń 2007, s. 235.

⁴⁴⁵ M. Kubiszyn, *Edukacja wielokulturowa w środowisku lokalnym: Studium teoretyczno-empiryczne na przykładzie Ośrodka „Brama Grodzka - Teatr NN” w Lublinie*, Toruń 2007, s. 236.

⁴⁴⁶ M. Kubiszyn, *Edukacja wielokulturowa w środowisku lokalnym: Studium teoretyczno-empiryczne na przykładzie Ośrodka „Brama Grodzka - Teatr NN” w Lublinie*, Toruń 2007, s. 235.

w ideowe założenia kontrmonumentu, jako niematerialnej formy upamiętniania ludzi, miejsc i zdarzeń. Pomysłodawca i reżyser tych widowisk, **Tomasz Pietrasiewicz**, osadza je pomiędzy teatrem, wydarzeniem plenerowym, a średniowiecznym dramatem liturgicznym.⁴⁴⁷

To w tej przestrzeni Teatr NN zrealizował wiele parateatralnych działań – misterii Pamięci, których forma wypływa ze średniowiecznych misterii. [...] Misteria Pamięci próbują tworzyć emocjonalny związek uczestników z dramatycznymi wydarzeniami z przeszłości, utrzymując żywą pamięć o zamordowanych mieszkańcach Miasta Żydowskiego.⁴⁴⁸

Izabela Skórzyńska określa ten typ przedstawienia mianem „performansów pamięci”.⁴⁴⁹ Historyczka zwraca również uwagę, że projekty te nie mogłyby zaistnieć bez nieodłącznej aktywności mieszkańców miasta i wszystkich osób które uczestniczyły w wydarzeniu. Ich animatorzy nie tylko czerpią ze swoich doświadczeń teatralnych, ale konsekwentnie kreują rodzaj „widowiska przeszłości”, angażując w jego odtworzenie publiczność i ustanawiając swoisty teatr wspólnoty. Można zatem zaryzykować stwierdzenie, że

[...] sztuka, która odgrywa rolę obrzędu przejścia, oswaja świat. Tak jak dziełem sztuki może być wszystko, wszystko może być jej materia, choć czas nie musi. Dzieło sztuki ma dwoistą naturę, materialną i duchową, naturę wiążącą się z potrzebą oswajania czasu – w najszerszym sensie tego słowa – czasu rozumianego liniowo (jako przemijanie) i czasu rozumianego metaforycznie (jako „nasz czas” przeznaczony dla ziemskiej egzystencji, czas myśli i czas materii). Zwiążanie materii z czasem poprzez świat emocji, poprzez umowność sztuki jest formą oswojenia czasu, pogodzenia się z jego przemijaniem, pogodzenia ze światem.⁴⁵⁰

⁴⁴⁷ B. Odnous, *Teatr odbity w uważnych oczach*, „Na przykład” 2000, nr 5, s. 15, cyt. za: M. Kubiszyn, *Edukacja wielokulturowa w środowisku lokalnym: Studium teoretyczno-empiryczne na przykładzie Ośrodka „Brama Grodzka - Teatr NN” w Lublinie*, Toruń 2007, s. 236.

⁴⁴⁸ T. Pietrasiewicz, *Teatr Pamięci Teatru NN*, Lublin 2017, s. 16.

⁴⁴⁹ Zob. I. Skórzyńska, *Wyjścia nie ma... Rzecz o teatrze pamięci Teatru NN* [w:] *Teatr pamięci Teatru NN: Flesze*, red. tegoż, Lublin 2018, s. 92-95.

⁴⁵⁰ J. Bukowski, *Artystyczne oswajanie czasu* [w:] *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2010, s. 318.

2.2.3.1 Jedna ziemia – dwie świątynie

Pierwsze z Misteriów Pamięci pt. „Jedna Ziemia – Dwie Świątynie” powstało we wrześniu 2000 r. na prośbę ks. abpa **Józefa Życińskiego** i zostało zainicjowane w Bramie Grodzkiej w ramach I Kongresu Kultury Chrześcijańskiej. Nazwa tego wydarzenia stanowi symboliczne nawiązanie do dwóch ważnych dla historii Lublina a nieistniejących współcześnie budynków sakralnych. Pierwszym była Wielka Synagoga Maharszala w Dolnym Mieście Żydowskim (obecnie Plac Zamkowy i fragment Alei Tysiąclecia), zaś drugą nie mniej ważną fara p.w. św. Michała w Górnym Mieście Chrześcijańskim (obecny Plac po Farze). Obie świątynie zostały doszczętnie zniszczone podczas II wojny światowej, pozostawiając wyrwę w tkance miejskiej tej części Lublina. Teatr NN zadał sobie pytanie w jaki sposób na ziemi, na której śmierć poniosły miliony Żydów, można dziś odbudować relacje polsko-żydowskie.

Nadzieję na tworzenie tych nowych relacji dawało odwołanie się do historii ratowania w czasie wojny Żydów przez Polaków. Pokazywały one, że w czasie Zagłady byli też ci, którzy potrafili okazać swoją solidarność z mordowanymi Żydami, udzielając im pomocy.⁴⁵¹

Autorzy Misterium poszukiwali wspólnego mianownika dla tragedii obu społeczności, elementu który mógłby stać się okazją do pojednania dwóch tak odmiennych kultur. Jego symbolem stała się ziemia – niemy świadek tamtych wydarzeń. To symboliczne sięgnięcie w głąb ziemi unaocznia potrzebę odwoływania się do zapomnianej historii obu narodów. Na tej ziemi doszło do spotkania Ocalonych i Sprawiedliwych oraz ich symbolicznego pojednania dokładnie na granicy ich dwóch światów – w Bramie Grodzkiej.

Głównym działaniem w Misterium było przeniesienie ziemi wykopanej z miejsc, w których kiedyś stały świątynie (synagoga, kościół) do Bramy i tam jej wymieszanie. Następnie w wymieszanej ziemi zostały posadzone dwa krzewy winorośli – jeden z Lublina, drugi z Izraela, jako symbole tych nieistniejących już świątyń.⁴⁵²

Wymieszanie ziemi dokonał **Romuald Jakub Weksler-Waszkinel** – katolicki ksiądz, który już jako dorosły człowiek odkrył swoje żydowskie pochodzenie.

⁴⁵¹ T. Pietrasiewicz, *Teatr Pamięci Teatru NN*, Lublin 2017, s. 155.

⁴⁵² Misterium Pamięci "Jedna Ziemia - Dwie Świątynie" (2000) [w:] TeatrNN.pl, <http://teatrnn.pl/kalendarium/wydarzenia/misterium-pamieci-jedna-ziemia-dwie-swiatynie-2000> [dostęp: 26.10.2020]

Przestrzeń, w jakiej rozegrało się Misterium, wypełniała ciemność, a światło wyodrębniało jedynie poszczególne miejsca – zarysy fundamentów nieistniejącej fary i synagogi oraz linie łączących je dawniej ulic – Szerokiej i Grodzkiej. Symboliczne pojednanie dwóch światów [...] dokonało się poprzez stworzenie drogi-korytarza, wyznaczonego w przestrzeni przez dwa szpalery ludzi trzymających świece.

Akcja parateatralna niosła ze sobą spójną koncepcję, istotne treści symboliczne i głęboki ładunek emocjonalny. Jej narracja odwoływała się bezpośrednio do elementów przestrzeni miejskiej, w pełni angażując wszystkie aspekty tego miejsca.



Uczestnicy Misterium Pamięci "Jedna Ziemia - Dwie Świątynie" (2000)
<https://teatrnn.pl/cache/dlibra/image/21956/600x1024/>

Problematyka poruszona w Misterium została zgłębiona i szczegółowo opracowana w ramach programu „Światła w Ciemności - Sprawiedliwi wśród Narodów Świata” w 2008 r. Doczekała się też własnej publikacji i osobnej przestrzeni wystawienniczej w siedzibie Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”

2.2.3.2 Misterium Światła i Ciemności

Drugie z umówionych przeze mnie działań o charakterze misteryjnym, znalazło się w tym opracowaniu z dwóch powodów: po pierwsze ma charakter cykliczny i rokrocznie odbywa się tego samego dnia (16 marca); po drugie zaś jest bezpośrednio związane z innymi działaniami Ośrodka.

„Misterium Światła i Ciemności”, przygotowane w marcu 2002 roku dla upamiętnienia sześćdziesiątej rocznicy likwidacji lubelskiego getta, nawiązuje w swej formie do poprzednich wydarzeń. Poprzez wyłączenie wszystkich latarni na terenie dawnej dzielnicy żydowskiej dokonano wyraźnego oddzielenia świata istniejącego – oświetlonego Starego Miasta – od nieistniejącego świata dzielnicy żydowskiej.⁴⁵³

Widok ogromnego obszaru, w którym zapada całkowita ciemność, pozwala unaocznić i dać wyobrażenie wszystkim zgromadzonym o skali tragedii, która dotknęła lubelskie Miasto Żydowskie.⁴⁵⁴



Widok na Bramę Grodzką z wygaszonego Placu Zamkowego podczas misterium Światła i Ciemności.
<https://teatrnn.pl/cache/local/image/600x1024/websites/brama-edukacja/misteria/swiatla.jpg/>

⁴⁵³M. Kubiszyn, *Edukacja wielokulturowa w środowisku lokalnym: Studium teoretyczno-empiryczne na przykładzie Ośrodka „Brama Grodzka - Teatr NN” w Lublinie*, Toruń 2007, s. 240.

⁴⁵⁴Zob. *Misterium Światła i Ciemności. Ku pamięci* [w:] Lublin.TVP.pl, 16.03.2016, <https://lublin.tvp.pl/24458636/misterium-swiatla-i-ciemnosci-ku-pamieci> [dostęp: 27.10.2020]

Brama Grodzka staje się na krótki czas Bramą pomiędzy Światłem i Ciemnością. W tej ciemności pali się tylko jedna lampa, Jest to ostatnia, ocalona lampa z Miasta Żydowskiego – „Lampa Pamięci”. W trakcie misterium odczytywane są w Bramie Grodzkiej nazwiska przedwojennych mieszkańców dzielnicy żydowskiej.⁴⁵⁵

Misterium poprzedzała trwająca kilka tygodni akcja „Listy do Getta”. Uczniowie lubelskich szkół i inni mieszkańcy miasta zostali poproszeni o pisanie listów do dawnych mieszkańców Miasta Żydowskiego i wysyłanie ich na podane przez Ośrodek adresy nieistniejących dziś ulic – Szerokiej i Krawieckiej. Zaadresowane w ten sposób listy wracały do nadawców z adnotacją pocztową „adres nie istnieje”.

W ten sposób każdy zwrócony list stawał się materialnym „dowodem” nieistnienia dzielnicy żydowskiej i jej mieszkańców, swoistym artefaktem pustki, znakiem zerwanej ciągłości historycznej, a jednocześnie – przypomnieniem o tym zerwaniu.⁴⁵⁶

Niebagatelnym elementem misterium jest również symboliczny akt odczytania 4500 nazwisk mieszkańców żydowskiego getta w Lublinie.

Inicjatywa pozwala w symboliczny sposób zetknąć się z nieprzekraczalną granicą, za którą znajduje się to, co bezpowrotnie utracone – ludzie którzy odeszli, miejsca które przestały istnieć, niedokończone opowieści ludzkich żywotów. Za pomocą istniejącej infrastruktury technicznej (oświetlenie miejskie, instytucje pocztowe, współczesne obiekty architektoniczne) udało się nakłonić mieszkańców miasta do obcowania z Pamięcią tego miejsca. Okazję ku temu stwarzają dodatkowe zabiegi ze strony działaczy Ośrodka: odtwarzane dźwięki, które składać się mogły na dawny krajobraz kulturowy Lublina, a także rzutowane na ściany sąsiednich budynków za pomocą projektora zdjęcia dawnego wyglądu witryn sklepowych i elewacji.

Integralnym elementem Misterium była instalacja przygotowana przez współpracującego z Ośrodkiem toruńskiego artystę – **Witolda Chmielewskiego**. W pobliżu zamku, w miejscu, gdzie przed wojną znajdowała się synagoga Saula Wahla, artysta wykonał konstrukcję w formie ułożonej z cegieł i wypełnionej

⁴⁵⁵ T. Pietrasiewicz, *Teatr Pamięci Teatru NN*, Lublin 2017, s. 213.

⁴⁵⁶ M. Kubiszyn, *Edukacja wielokulturowa w środowisku lokalnym: Studium teoretyczno-empiryczne na przykładzie Ośrodka „Brama Grodzka - Teatr NN” w Lublinie*, Toruń 2007, s. 240.

węgłem drzewnym gwiazdy Dawida. Widoczna z dużej odległości płonąca gwiazda wyznaczała w pustej, ciemnej przestrzeni dawne miejsce święte.⁴⁵⁷

Rozległa sieć odniesień zawarta w tym misterium, liczne powiązania z innymi działaniami nasuwają konotacje z wielowątkowymi komunikatami dostępnymi za pośrednictwem internetu. Mimo licznych odwołań do konkretnej przestrzeni miejskiej, misterium odsyła swych uczestników do zjawisk i procesów abstrakcyjnych i dalekich od bezpośredniego doświadczenia.

2.2.3.3 Pamięć Sprawiedliwych – Pamięć Światła

Misterium „Pamięć Sprawiedliwych - Pamięć Światła” zainaugurowane na Placu Zamkowym 27.09.2008 r. o godzinie 19:00, stanowiło jedną z inicjatyw wieńczących zakończenie projektu „Światła w Ciemności - Sprawiedliwi wśród Narodów Świata”. Misterium poprzedzało spotkanie promujące książkę „Światła w Ciemności – Sprawiedliwi wśród Narodów Świata: Relacje historii mówionej w działaniach edukacyjnych” oraz otwarcie ekspozycji na terenie siedziby Ośrodka, poszerzonej o część poświęconą lubelskim Sprawiedliwym wśród Narodów Świata.⁴⁵⁸

Dzień wcześniej na Placu Zamkowym ustawiony został piec do wypalania gliny, w którym umieszczono tabliczki z nazwiskami lubelskich Sprawiedliwych. Przez całą noc, aż do dnia, w którym miało się odbyć Misterium, trwało wypalanie tabliczek. Następnie zostały one przytwierdzone do drewnianych skrzynek, w których umieszczono kopię książki, zawierającej spisane relacje Świadców. Jak podkreśla **Tomasz Pietrasiewicz**, żaden element tego wydarzenia nie był bezzasadny czy przypadkowy.

Obok pieca, na chodniku, zapisano w języku hebrajskim i w języku polskim Psalm 130 [...] Obecność w tym właśnie miejscu tekstu Psalmu była ważnym i symbolicznym dopełnieniem Misterium, które miało być symbolicznym obrzędem oczyszczającym z tych strasznych zbrodni, które wydarzyły się w naszym mieście.⁴⁵⁹

Warto nadmienić, że osiem lat wcześniej, również na Placu Zamkowym, miało miejsce pierwsze Misterium zaaranżowane przez Ośrodek pt. „Jedna Ziemia – Dwie

⁴⁵⁷ M. Kubiszyn, *Edukacja wielokulturowa w środowisku lokalnym: Studium teoretyczno-empiryczne na przykładzie Ośrodka „Brama Grodzka - Teatr NN” w Lublinie*, Toruń 2007, s. 241.

⁴⁵⁸ Ekspozycja została opisana w części dotyczącej ewolucji wystawy na terenie Ośrodka, w podrozdziale „Lublin. Portret miejsca”.

⁴⁵⁹ T. Pietrasiewicz, *Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” 1990-2010. Artystycznie i animatorskie działania w przestrzeni miasta związane z Pamięcią*, t. II, Lublin 2010, s. 109.

Świątynie”, będące symbolicznym spotkaniem Sprawiedliwych i Ocalonych z Zagłady. Z zasadzonych wówczas krzewów winorośli zdążyły w tym czasie wyrosnąć okazałe rośliny, które można było zacząć rozsadzać dalej.

Takie sadzonki otrzymali biorący udział w Misterium przedstawiciele szkół – nauczyciele, uczniowie, którzy podjęli się obowiązku przyjęcia odpowiedzialności za pamięć o tamtych wydarzeniach. Oprócz sadzonek wręczono im również egzemplarze książki opublikowanej z tej okazji i umieszczonej w sygnowanej imieniem Sprawiedliwego drewnianej skrzynce.



2.2.3.4 Lublin. 43 tysięcy

Podjęmowane przez Teatr NN inicjatywy często mają charakter quasi-teatralnych, performatywnych aktów symbolicznych, realizowanych w siedzibie Ośrodka, w przestrzeni miasta, lub na Majdanku.

Jednym z takich symbolicznych aktów jest projekt „Lublin. 43 tysięcy”, nawiązujący do gorzkiej, druzgocącej wręcz wiedzy na temat historycznych danych statystycznych – do faktu, że w międzywojennym Lublinie żyło ponad 43 tysięcy Żydów i tylko garstka z nich ocalała z Zagłady. Wiedza ta została pozyskana z odzyskanych dokumentów i ewidencji ludności.

Nazwa projektu „Lublin. 43 tysiące” symbolicznie nawiązuje do sporządzonego w 1939 r. spisu ludności Lublina, który wykazał, że w mieście żyje blisko 43 tysiące Żydów. Stanowili oni wtedy jedną trzecią wszystkich mieszkańców Lublina.⁴⁶⁰

Po przeważającej większości straconych nie pozostał żaden, nawet najmniejszy ślad. Tylko puste wnętrza segregatora stanowi miejsce, w którym te informacje powinny się znaleźć. To utopijna próba wydobycia z pustki tego co bezpowrotnie pochłonięte przez niepamięć.

Odnaleźć i zebrać w jednym miejscu informacje o każdym z zamordowanych mieszkańców żydowskiego Lublina. Opowiedzieć o konkretnych ludziach, o każdym z nich. Przywrócić im twarze, imiona, koleje życia, miejsca zamieszkania. To oczywiście utopia, ale też „gest ocalający” — głęboko ludzki, niepodległy nicości, sprzeciwiający się zimnej grozie unicestwienia.⁴⁶¹

Projekt jest działaniem o charakterze mieszanym: z jednej strony mieści się w kategoriach prywatnego misterium Pamięci poprzez kontakt ze skrawkami wiedzy o losach dawnych mieszkańców Lublina. Z drugiej można go rozpatrywać jako archiwum o charakterze fizycznym (element ekspozycji) i ponadprzestrzennym, multimedialnym i uniwersalnym (tekstowe, ikonograficzne i wideofoniczne bazy danych udostępnione w internecie).

Przestrzeń archiwum powstała w dwóch etapach: W roku 2010, w ramach projektu „Lublin. Pamięć miejsca”, opisującego Miasto Żydowskie poprzez historię znajdujących się w nim domów, każdemu z nich został przypisany jeden segregator. W roku 2015 – w ramach projektu „Lublin. 43 tysiące”, opowiadającego o historii Miasta Żydowskiego poprzez losy jego mieszkańców, każdemu z nich przypisaliśmy jedną teczkę.⁴⁶²

Pierwszym impulsem do rozpoczęcia gromadzenia wszelkich dostępnych wzmianek o żydowskiej ludności zamieszkującej Lublin przed wojną, było subiektywne, wręcz mistyczne doświadczenie obcowania z „okruciami pamięci”, o których wspomina

Tomasz Pietrasiewicz:

⁴⁶⁰ Projekt upamiętnienia każdego z 43 tys. Żydów przedwojennego Lublina [w:] *dzieje.pl*, 09.05.2015, <https://dzieje.pl/aktualnosci/projekt-upamietnienia-kazdego-z-43-tys-zydow-przedwojennego-lublina> [dostęp: 04.06.2023]

⁴⁶¹ P. Próchniak, *Brama jako archiwum: Działania archiwistyczne Ośrodka „Brama Grodzka — Teatr NN” w Lublinie* [w:] *Kultura i społeczeństwo* nr 1 (2019), s. 117, https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10_35757_KiS_2019_63_1_10/c/21-46.pdf [dostęp: 28.05.2023]

⁴⁶² T. Pietrasiewicz, *Teatr Pamięci Teatru NN*, Lublin 2017, s. 44.

Odręczne przepisywanie tego krótkiego fragmentu wspomnień, opatrzenie go jakimś komentarzem, stało się formą symbolicznego pochówku tych, których zamordowano i nigdy nie pogrzebano. Wtedy też zrozumiałem, że [...] zacząłem dokonywać symbolicznego aktu przywracania pamięci o tych, których skazano na nieistnienie, na nieobecność w naszej pamięci.⁴⁶³

Projekt w ogólnym ujęciu nie posiada żadnych ram czasowych ani przestrzennych i polega na nieustannym przeglądaniu różnych baz i archiwów w poszukiwaniu materiałów dokumentalnych, związanych z zamordowanymi mieszkańcami Miasta Żydowskiego w Lublinie. Zebrane w ten sposób informacje są weryfikowane i przetwarzane przez pracowników Ośrodka, by następnie trafić do jednej z 43 tysięcy teczek i segregatorów znajdujących się w specjalnie do tego przeznaczonej sali w budynku Bramy Grodzkiej. Tam odgrywają dwojaką rolę – stanowią element scenografii teatralnej, ale jako archiwum pełnią także funkcję użytkową, służąc dostępem do informacji o tym wąskim wycinku dziejów Starego Miasta.

Udało się, opierając na wspomnieniach i materiałach archiwalnych, zrekonstruować i opisać w miarę pełnie kilkadziesiąt historii mieszkańców miasta żydowskiego. Niektórzy z nich przeżyli wojnę, większość zginęła.⁴⁶⁴

Osobny zbiór teczek stanowią te opatrzone jedynie zdjęciem jednego z mieszkańców Miasta Żydowskiego. Są to zdjęcia portretowe lub fragmenty zdjęć grupowych, także zdjęcia zrobione na ulicy i przedstawiające osoby, które przypadkowo znalazły się w kadrze w chwili wykonania fotografii. Większość tych portretów przedstawia osoby, których imion i nazwisk prawdopodobnie nigdy nie uda się ustalić. Wszystkie zgromadzone w archiwum w Bramie Grodzkiej dane osobowe zostały następnie wprowadzone do komputera i opublikowane w postaci skorowidza osób na stronie internetowej Ośrodka.⁴⁶⁵ Strona umożliwia również dodawanie kolejnych informacji o osobach na podstawie posiadanej dokumentacji.⁴⁶⁶

⁴⁶³ P. Próchniak, *Teatr nocy (rozmowa z Tomaszem Pietrasiewiczem)* [w:] *Teatr pamięci Teatru NN: Flesze*, red. tegoż, Lublin 2018, s. 21.

⁴⁶⁴ Projekt „Lublin. 43 tysiące” [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/kalendarium/projekty/projekt-lublin-43-tysiace> [dostęp: 27.10.2020]

⁴⁶⁵ Lublin. 43 tysiące. Skorowidz osób [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/files/websites/43thousands/Names.pdf> [dostęp: 28.10.2020]

⁴⁶⁶ „Lublin. 43 tysiące”. Informacje o rodzinie [w:] TeatrNN.pl, <https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSdiKLyNpofl6TCKmeOGRFcuPJPapW3p9Aldfo03sM1IT9HnLXg/vi ewform> [dostęp: 28.10.2020]

W szerszej perspektywie projekt „Lublin. 43 tysiące” można postrzegać jako swego rodzaju utopię – idealistyczne pragnienie przywrócenia pamięci o minionych istnieniach. Zrodził się jako akt sprzeciwu wobec nazistowskiej antyutopii – machinie Zagłady, która miała nie tylko unicestwić ludzkie istnienia, ale też wymazać wszelką pamięć o nich.⁴⁶⁷



Fragment zbioru 43 tysięcy teczek z danymi o mieszkańcach lubelskiej dzielnicy żydowskiej w 1939 r. <https://teatrnn.pl/cache/local/image/600x1024/websites/43thousands/43tys.jpg/>

2.2.3.5 Nie/Pamięć Miejsca

Instalacja Nie/Pamięć Miejsca została ulokowana w miejscu pamięci *Umschlagplatz*, znajdującym się na obszarze dawnej rzeźni miejskiej, wzdłuż której przebiegała zakończona rampą bocznica kolejowa. W tym miejscu dokładnie od 17 marca do 14 kwietnia 1942 r. w ramach akcji „*Reinhardt*” okupanci deportowali do obozu zagłady w Bełżcu blisko 28 tys. lubelskich Żydów.

Akcja „*Reinhardt*” to kryptonim programu „ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej”, czyli eksterminacji polskich Żydów, a później również tych przywiezionych

⁴⁶⁷P. Próchniak, *Teatr nocy (rozmowa z Tomaszem Pietrasiewiczem)* [w:] *Teatr pamięci Teatru NN: Flesze*, red. tegoż, Lublin 2018, s. 29-30.

z innych części Europy. Stanowi największe w dziejach historii ludobójstwo dokonane na obywatelach polskich i we współczesnej narracji jest uznawane za zbrodnię przeciwko ludzkości. Obóz zagłady w Bełżcu był pierwszym, eksperymentalnym obozem funkcjonującym w ramach tej akcji, w którym testowano zbrodnicze metody masowego mordy.



Miejsce pamięci Umschlagplatz w Lublinie <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/umschlagplatz-w-lublinie/>

Obecnie miejsce pamięci *Umschlagplatz* zajmuje powierzchnię 440 m² i znajduje się na działce przy ulicy Zimnej, której właścicielem jest Miasto Lublin, zaś dzierżawcą od 2008 r. Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”. Od tamtej pory trwały prace nad stworzeniem w tym miejscu instalacji upamiętniającej jego tragiczną historię. Obejmowały one zorganizowanie i rozstrzygnięcie konkursu na projekt trwałej przestrzennej formy, ale również rozwiązanie problemów techniczno-prawnych związanych z jego realizacją. Instalacja mogła w pełni zaistnieć w tej przestrzeni i zostać udostępniona dla zainteresowanych odwiedzających dopiero w 2016 r. w ramach projektu „Lublin. Pamięć Zagłady.”. W chwili obecnej stanowi ona jeden z elementów Szlaku Pamięci.⁴⁶⁸

⁴⁶⁸ Instalacja „Nie/Pamięć Miejsca” [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/pamiec/instalacja-niepamiec-miejsca/> [dostęp: 04.06.2023]

Jak można przeczytać na stronach Ośrodka forma i wymiar ideowy instalacji zostały starannie przemyślane i mocno osadzone w kontekście kulturowym z naciskiem na proces umierania pamięci. :

Na prostokątnym obszarze miejsca pamięci umieszczono metalowy kontener [...] Kontener ma wycięte w ścianach szczeliny w kształcie hebrajskich liter. Dzięki nim można obserwować przestrzeń lubelskiego *Umschlagplatzu*. Kształt liter nawiązuje do kroju liter użytego w Księdze Zohar, wydrukowanej w Lublinie w 1623 roku. Po obu stronach kontenera widoczne są dwie przestrzenie, których stan unaocznia proces naturalnej destrukcji, do jakiego doszło w tym miejscu – rozsypujący się mur, krusząca się nawierzchnia placu oraz rosnące, jak w ogrodzie, krzewy, drzewa i inne rośliny. Miejsce, które powinno być miejscem pamięci, zamieniło się w miejsce odchodzenia pamięci, miejsce niepamięci. [...] W dachu kontenera wycięta jest ostatnia litera alfabetu hebrajskiego. Widać przez nią niebo.⁴⁶⁹

Opisana instalacja ma charakter zmienny, który wynika z naturalnych procesów degradacji znajdującej się tam materii poddanej zmiennym warunkom atmosferycznym i wpływowi czasu. Mimo to ów kontrmonument wciąż spełnia swoją funkcję jako miejsce upamiętniania.

2.2.4 Wybrane publikacje i cykle wydawnicze

Od 1992 r. Ośrodek prowadzi program wydawniczy, w ramach którego publikowane są pojedyncze książki i periodyki. Zakres tematyczny związany jest z porządkowaniem i popularyzacją wiedzy kulturowej, antropologicznej i historycznej, w formie tradycyjnych publikacji. Większość z nich zostaje również opublikowana w wersji elektronicznej na stronach Ośrodka.⁴⁷⁰ W ramach tej inicjatywy w ciągu niespełna trzydziestu lat ukazało się przeszło 240 różnych tytułów.⁴⁷¹ Wśród nich znaleźć można monografie poświęcone różnym aspektom działalności Ośrodka, historii i kulturze Lublina, wybitnym osobowościom związanym z tym miastem, Żydom lubelskim, a także wydawnictwa poetyckie, przewodniki, komiksy i periodyki w formacie gazetowym.⁴⁷²

⁴⁶⁹ Instalacja „Nie/Pamięć Miejsca” [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/pamiec/instalacja-niepamiec-miejsca/> [dostęp: 04.06.2023]

⁴⁷⁰ Wydawnictwa Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/node/16> [dostęp: 29.10.2020]

⁴⁷¹ Kalendarium wydawnictw Ośrodka Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/wydawnictwo/wydawnictwa-osrodka-chronologicznie> [dostęp: 25.10.2020]

⁴⁷² Wydawnictwo [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/wydawnictwo> [dostęp: 25.10.2020]

2.2.4.1 Światła w Ciemności - Sprawiedliwi wśród Narodów Świata: Relacje historii mówionej w działaniach edukacyjnych

Historie opisane przez lubelskich Ocalonych i Sprawiedliwych, zostały opracowane w ramach programu „Sprawiedliwi wśród Narodów Świata”. Zgromadzony w ten sposób materiał został wykorzystany w specjalnie do tego przeznaczonej instalacji na terenie Ośrodka „Brama Grodzka - Teatr NN”.⁴⁷³ Doczekał się również publikacji na stronie internetowej⁴⁷⁴ oraz ukazał drukiem, wydany przez Ośrodek w formie książki artystycznej.⁴⁷⁵



Okladka książki „Światła w Ciemności - Sprawiedliwi wśród Narodów Świata: Relacje historii mówionej w działaniach edukacyjnych” pod red. M. Baum-Gruszowska, D. Majuk, wydanej w 2008 r.
<https://teatrnn.pl/wydawnictwo/dabrowska-anna-swiatla-w-ciemnosci-sprawiedliwi-wsrod-narodow-swiata-relacje/>

⁴⁷³ Wystawa „Pamięć Sprawiedliwych – Pamięć Światła” [w:] TeatrNN.pl, <http://teatrnn.pl/kalendarium/wydarzenia/wystawa-pamiec-sprawiedliwych-pamiec-swiatla> [dostęp: 29.10.2020]

⁴⁷⁴ Sprawiedliwi wśród Narodów Świata. Lublin i Lubelszczyzna [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/sprawiedliwi-lubelszczyzna> [dostęp: 29.10.2020]

⁴⁷⁵ Światła w Ciemności - Sprawiedliwi wśród Narodów Świata: Relacje historii mówionej w działaniach edukacyjnych (red.) M. Baum-Gruszowska, D. Majuk [w:] TeatrNN.pl, <http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/dlibra/doccontent?id=20401> [dostęp: 29.10.2020]

Wydana w 2008 r.⁴⁷⁶ publikacja stanowi zbiór 61 relacji mówiących o pomocy udzielanej Żydom przez Polaków, wraz z materiałami dydaktycznymi w formie trzech pracowni warsztatowych, przeznaczonych dla uczniów szkół ponadpodstawowych oraz ich nauczycieli i dydaktyków szkolnych. Każdy z załączonych scenariuszy zajęć porusza inne problemy i konteksty sytuacyjne związane z postawami Polaków wobec rozgrywających się na ich oczach wydarzeń. Każda z przedstawionych formuł uzupełnia pozostałe – z tego względu zaleca się przeprowadzenie wszystkich trzech 90-minutowych modułów.

Książka kładzie nacisk na kształtowanie w młodych ludziach empatii i analizę modelowych wzorców zachowania wraz z ich moralną oceną. Przedstawiona w niej została sytuacja polityczna i społeczna ówczesnej Europy oraz podstawowe założenia ideowe dominujących w tamtym czasie nurtów. Osobny rozdział poświęcono organizacjom konspiracyjnym (świeckim i katolickim), których głównym przeznaczeniem było niesienie pomocy mniejszości żydowskiej na terenie okupowanej Polski. Książka wyjaśnia założenia i system przyznawania odznaczeń dla „Sprawiedliwych wśród Narodów Świata” przez organizację YadVashem.

Istotnym elementem tej publikacji jest rozwijanie umiejętności pracy z materiałem źródłowym, jaki stanowi historia mówiona. Książka w przystępny, ale rzeczowy sposób odwołuje się do metodologii pracy z konkretnym nagraniem dźwiękowym oraz audiowizualnym oraz jego tekstową transkrypcją. Zdobyte w ten sposób informacje mogą okazać się przydatne w sytuacji kontaktu z rzeczywistym świadkiem wydarzeń, nie tylko historycznych. Takie ujęcie problemu stanowi cenny materiał uzupełniający, wymaga jednak pewnego zasobu wiedzy bazowej, dotyczącej głównie przedstawionego okresu historycznego.

2.2.4.2 Scriptores Scholarum / Scriptores

„Scriptores Scholarum: kwartalnik uczniów i nauczycieli oraz ich Przyjaciół” po raz pierwszy ukazał się jesienią 1993 r.⁴⁷⁷ w środowisku Społecznego Liceum Ogólnokształcącego Stowarzyszenia Harcerstwa Katolickiego „Zawisza”, z inicjatywy uczniów tej placówki i ich nauczycieli (na czele ze Stanisławem Żurkiem). W ciągu dwóch lat ukazało się sześć numerów kwartalnika, który później został przemianowany na

⁴⁷⁶Promocja książki „Światła w ciemności - Sprawiedliwi wśród Narodów Świata. Relacje” [w:] Lublin.eu, <https://lublin.eu/kultura/wydarzenia/promocja-ksiazki-swiatla-w-ciemnosci-sprawiedliwi-wsrod-narodow-swiata-relacje,4703,w.html> [dostęp: 30.10.2020]

⁴⁷⁷Zob. „Scriptores Scholarum: kwartalnik uczniów i nauczycieli oraz ich Przyjaciół” [w:] bc.pollub.pl, <https://bc.pollub.pl/dlibra/publication/521/edition/473/content?ref=desc> [dostęp: 04.06.2023]

„Scriptores” I pod tą nazwą ukazywała się do stycznia 2022.⁴⁷⁸ Na uwagę zasługuje szeroki zakres poruszanych w nim zagadnień.

Każdy numer kwartalnika w zasadniczym swym zrębie ma określoną tematykę. Zeszyt pierwszy dotyczy ogólnie pojmowanej filozofii, drugi poświęcony jest Norwidowi, trzeci i czwarty traktuje o roli filozofii w szkole, piąty i szósty porusza problemy edukacji i wychowania. Redakcja zapowiada tematykę kolejnych zeszytów. Wiosną 1995 roku ukazał się zeszyt poświęcony dziennikarstwu, następny będzie dotyczył spraw ekologii. Kolejne numery będą poruszały problematykę związaną ze spotkaniem kultur oraz zagadnienia dotyczące wolności człowieka. Obok zasadniczego zrębu zagadnień, wyznaczonych główną tematyką zeszytu, każdy numer posiada szereg działów, w których uczniowie oraz ich wychowawcy prezentują swe prace z zakresu historii, matematyki, teorii literatury, własne przekłady utworów literackich na języki obce, a także swoje opowiadania, wiersze oraz szkice literackie i filozoficzne.⁴⁷⁹

Od czwartego numeru wydawcą czasopisma był Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” i od tego wydania czasopismo uznawane jest za międzyszkolne. Mimo katolickiej proweniencji, redakcja od początku deklarowała otwartość na różne wyznania i światopoglądu, będąc otwarta na kulturę dialogu, a zarazem daleka od relatywizmu i konsumpcjonizmu. Dzięki nawiązaniu przez uczniów kontaktu ze środowiskiem akademickim (profesorami licznych lubelskich uczelni wyższych) stale podnosił się poziom merytoryczny i wiedza publikowanych uczniowskich artykułów oraz ich ambicje związane z dalszą edukacją i rozwijaniem swoich zainteresowań.

2.2.4.3 PA.RA. 1918-2018. Inspiruje nas wolność

Czasopismo „PA.RA. 1918-2018. Inspiruje nas wolność” jest cyklem wydawniczym, który ukazał się w 2018 r. z okazji stulecia odzyskania przez Polskę niepodległości. Tytuł stanowi nawiązanie do znanej ludzkości od XVIII w. maszyny parowej – do wytworzonej mechanicznie i ujarzmionej przez naukę siły, która zmieniła historię świata.

Przez 12 miesięcy ukazało się w sumie 18 numerów tego czasopisma, w nakładzie od trzech do dziesięciu tysięcy egzemplarzy, co sumuje się w ogólny nakład 65000

⁴⁷⁸ Scriptores [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/wydawnictwo/scriptores/> [dostęp: 04.06.2023]

⁴⁷⁹ Ks. H. Niemiec, „Scriptores Scholarum” Szkolny Kwartalnik Lubelski [w:] dlibra.kul.pl, https://dlibra.kul.pl/Content/29346/30_scriptores_scholarum.pdf [dostęp: 04.06.2023]

egzemplarzy. Tradycyjna publikacja papierowa była stylizowana graficznie na gazety z początku XX w. Wersja elektroniczna trafiła na jedną z podstron w witrynie internetowej Ośrodka. Gazeta została też udostępniona wszystkim zainteresowanym w 69 punktach dystrybucyjnych, m.in. w szkołach, na uniwersytetach, w bibliotekach i domach kultury.

Autorzy chcąc stworzyć Wielką Księgę Niepodległości, zwrócił się o pomoc do mieszkańców Lublina, prosząc o podzielenie się rodzinnymi fotografiami z tego okresu.⁴⁸⁰ Zdobyte w ten sposób materiały posłużyły do opowiedzenia na łamach czasopisma o okresie międzywojennym (1918-1939), ale również o czasach II wojny światowej i towarzyszącej jej okupacji oraz o przeszło czterech dekadach PRL-u. Publikowane artykuły opowiadały o tych okresach przez pryzmat konkretnych osób, miejsc i wydarzeń. Publikacja wykorzystywała wszystkie możliwości tego rodzaju medium: w gazecie ukazało się: 217 artykułów 38 autorów, 16 komiksów i 503 zdjęcia.⁴⁸¹

2.2.5 Instytucje przyległe

Doświadczenie zdobyte w pracy scenicznej, związanej z funkcjonowaniem alternatywnego teatru, zderzenie z realiami niszczonego budynku przy Grodzkiej 21 i koniecznością pilnej jego renowacji oraz pochylenie się nad trudną i szalenie złożoną historią tysięcy istnień narodowości żydowskiej – trzy ogromne wyzwania i trzy dekady mozolnej, często niewdzięcznej pracy. Mimo licznych trudności, dzięki uporowi i charyzmie osób związanych z Teatrem NN, wiele przedsięwzięć zostało pomyślnie sfinalizowanych i doczekało się zainteresowania ze strony mediów i uznania instytucji lokalnych, ogólnopolskich, ale także europejskich czy światowych.

Dzięki realizacji kolejnych projektów i przedsięwzięć, udało się pozyskać nie tylko renomę, ale również zaufanie społeczne, autorytet i środki finansowe, pochodzące z różnego rodzaju dotacji celowych, konkursów, itd. Wszystko to było niezbędne, aby móc wykorzystać i zainwestować potencjał Ośrodka w innych dziedzinach, nadal związanych z kulturą i historią miasta, ale wymagających nowych kompetencji oraz sprostania kolejnym wyzwaniom. Zapomniane, niszczone miejsca zyskały dzięki inicjatywie tej instytucji swoje drugie życie, wnosząc własny wkład w opowieść o mieście i jego unikatowej historii.

⁴⁸⁰ Wielka Księga Niepodległości[w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/para/ksiega/> [dostęp: 25.10.2020]

⁴⁸¹ Jak deklaruje Tomasz Pietrasiewicz „Chcemy w tej gazecie wskrzesić i pokazać „ducha wolności”, jaki panował w Lublinie przez ostatnich 100 lat. To dzięki niemu wielu młodych ludzi tu mieszkających „miało parę” i „ciśnienie” do angażowania się w ważne sprawy, ale też realizowania swoich marzeń i zmieniania świata.” PA.RA[w:] TeatrNN.pl, <http://teatrnn.pl/wydawnictwo/pa-ra> [dostęp: 25.10.2020]

Dzięki otwartości na nowe formy wyrazu oraz wiedzy na temat bardziej tradycyjnych form przekazu, udaje się w atrakcyjny, nowatorski sposób przekazywać wiedzę o zjawiskach mających setki lat tradycji. Nowoutworzone instytucje stanowiące integralną część Teatru NN i podlegając jego strukturze, prowadzą szeroko pojmowaną działalność edukacyjną i kulturalną we własnym zakresie, organizując różne wystawy, warsztaty, spotkania ze znanymi osobistościami, czy festiwale oraz umożliwiając odbycie wolontariatu czy praktyk wszystkim zainteresowanym.

2.2.5.1 Dom Słów / Izba Drukarstwa

Dom Słów (wcześniej Izba Drukarstwa) jest instytucją artystyczno-edukacyjną, która powstała w 2008 roku, a pod obecną nazwą funkcjonuje od 03.10.2014 roku. Placówka mieści się w kamienicy przy ulicy Żmigród 1 w Lublinie i sąsiaduje z dawnym pałacem Pociiejowskim, wzniesionym w XVII w. przez Ludwika Pocięja, wojewodę wileńskiego, przy ulicy Królewskiej 17.

W latach 1932-1951 funkcjonowała tam drukarnia „Popularna”,⁴⁸² założona przez dwóch drukarzy – Aleksandra Michalskiego i Józefa Rybińskiego. Zakupiona wówczas maszyna drukarska płaska „Planeta Fixia” stoi w tym samym miejscu do dziś. Zmieniło się oczywiście wszystko wokół niej, ale „Planeta Fixia” pracuje w Domu Słów do dziś.⁴⁸³

W czasie okupacji drukarnia wykonywała zamówienia dla władz niemieckich, równocześnie potajemnie współpracując z organizacjami Polski Podziemnej. Wskutek donosu aresztowano właścicieli, około 20 z pracujących tam drukarzy i sporą część ich rodzin (w sumie około 200 osób).

Rozstrzelano ich [...] 3 czerwca 1944 roku, w czasie egzekucji dokonanej na 50 zakładnikach, w obozie koncentracyjnym na Majdanku. Zginęli w niej obaj właściciele tłoczni, czyli Aleksander Michalski i Józef Rybiński. Pozostali przy życiu drukarze zostali wymordowani 22 lipca 1944 roku. Ocalało wedle różnych danych trzech lub czterech dawnych pracowników „Popularnej”.⁴⁸⁴

⁴⁸² Drukarnia Popularna w Lublinie (1932–1951)[w:]

TeatrNN.pl, <http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/drukarnia-popularna-w-lublinie-1932-1951> [dostęp: 25.10.2020]

⁴⁸³ A. Dybek, *Planeta Fixia. Historia niezwykle lubelskiej drukarni* [w:] DziennikWschodni.pl, 15.04.2019 r., <https://www.dziennikwschodni.pl/magazyn/planeta-fixia-historia-niezwyklej-lubelskiej-drukarni,n,1000240879.html> [dostęp: 25.10.2020]

⁴⁸⁴ T. Brzuszkiewicz, *O drukarni „Popularna” w czasie okupacji* [w:] RynekLubelski.pl, maj 2016, <https://ryneklubelski.pl/2016/05/o-drukarni-popularna-w-czasie-okupacji> [dostęp: 25.10.2020]

Gdy do Lublina wkroczyła Armia Czerwona, Zofia Michalska – wdowa po jednym z założycieli – reaktywowała działalność i prowadziła ją do 1951 roku. Wtedy władze komunistyczne przekształciły drukarnię w „Spółdzielnię Pracy Drukarzy Introligatorów” a następnie w „Intrograf”, który działał do 1972 roku.

Wtedy w starym lokalu firmy utworzono Izbę Tradycji Drukarstwa Lubelskiego, na bazie posiadanego, zabytkowego sprzętu. W następnych latach maszyn i dokumentów o lubelskim drukarstwie przybywało. Niestety problemy finansowe doprowadziły do tego, że Izba zaczęła popadać w ruinę.⁴⁸⁵

Dopiero dzięki staraniom Teatru NN lokal został wyremontowany, a zabytkowe maszyny drukarskie o przeszło stuletniej historii udało się ocalić przed zezłomowaniem, oddając je do konserwacji. Powołano Izbę Drukarstwa, a w budynku znalazła się stała ekspozycja muzealna, prezentująca maszyny i urządzenia drukarskie oraz w pełni wyposażone pracownie prowadzące warsztaty i działania popularyzatorskie: Drukarnię, Zecernię, Pracownię Czerpania Papieru, Pracownię Litograficzną oraz Introligatorską.

Dom Słów i towarzysząca mu Izba Drukarstwa prowadzi obecnie szeroko zakrojoną działalność artystyczną i popularyzatorską. Prężnie działają w niej liczne pracownie, organizowane są warsztaty, festiwale i wystawy, ale przede wszystkim pracownicy Domu Słów oferują możliwość zwiedzania tego obiektu i poznawania jego historii.⁴⁸⁶

Od 28 grudnia 2010 r. instytucja zaistniała również w serwisie YouTube, gdzie ma własny kanał pod nazwą @domsow, odwiedzony przez ponad 132 tysiące użytkowników, posiadający 455 subskrybentów i udostępniający aż 473 filmy tematyczne.⁴⁸⁷

Drugim ważnym medium społecznościowym tej instytucji jest konto na Facebooku, obserwowane przez niespełna 9 tysięcy użytkowników i dostępne pod adresem serwisu @domslowlublin. Nie zabrakło również konta na coraz bardziej popularnym obecnie Instagramie (@domslow_lublin), które powstało w październiku 2016 r. i od tamtej pory dorobiło się 1653 obserwujących i 411 postów.⁴⁸⁸

Wśród interaktywnych obiektów 3D związanych z działalnością Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” na uwagę zasługuje wizualizacja przedstawiająca wnętrza dawnej

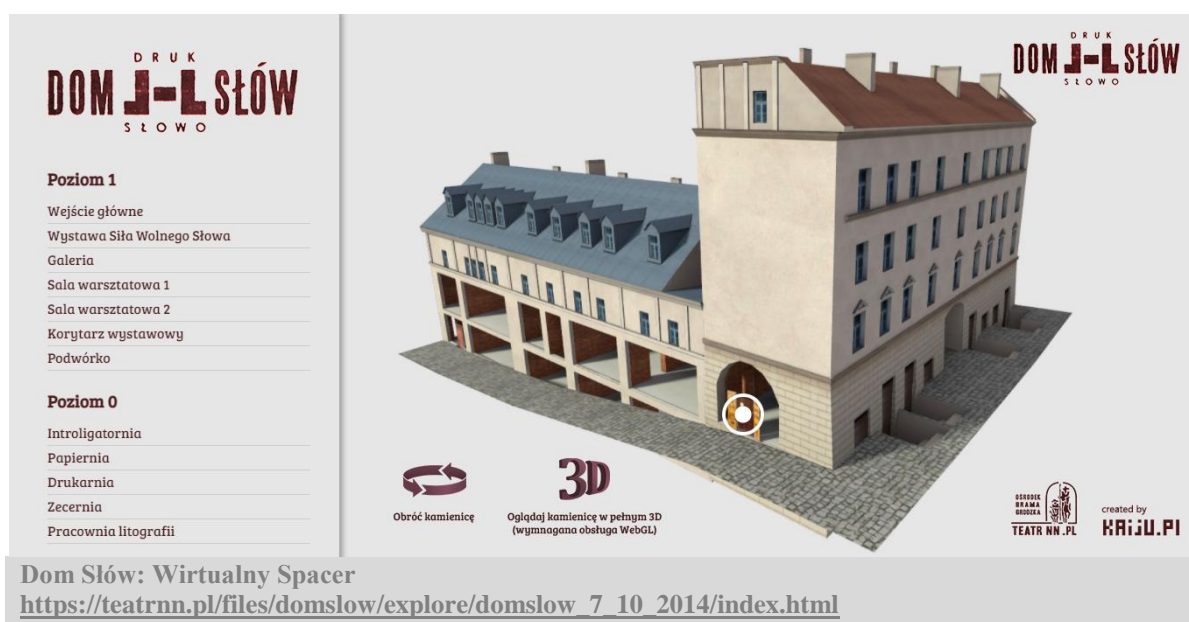
⁴⁸⁵ J. Jarosz, *Izba Drukarstwa w Lublinie: Najważniejsze jest słowo* [w:] Lubelski.pl, <https://lubelski.pl/izba-drukarstwa-w-lublinie-najwazniejsze-jest-slowo-zdjecia> [dostęp: 25.10.2020]

⁴⁸⁶ Słowo drukowane [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/domslow/slowo-drukowane> [dostęp: 25.10.2020]

⁴⁸⁷ Dom Dłów [w:] YouTube.pl, <https://www.youtube.com/@DomSow/about> [dostęp: 09.06.2023]

⁴⁸⁸ Dom Słów [w:] Instagram.pl, https://www.instagram.com/domslow_lublin/ [dostęp: 09.06.2023]

Izby Drukarstwa. **Dom Słów: Wirtualny spacer** składa się z 12 odrębnych panoram, z możliwością powiększania wybranych obiektów, wielokierunkowej nawigacji 360° oraz przemieszczania się pomiędzy poszczególnymi piętrami (poziom 0 lub 1) i pomieszczeniami (wejście główne, wystawa „Siła Wolnego Słowa”, galeria, dwie sale odrębne warsztatowe, korytarz wystawowy, podwórko, introligatornia, papiernia, drukarnia, zecernia, pracownia litografii).⁴⁸⁹



2.2.5.2 Lubelska Trasa Podziemna

Lubelska Trasa Podziemna to atrakcja turystyczna o historycznym znaczeniu, biegnąca pod Rynkiem i kamienicami Starego Miasta, którą zarządza Ośrodek. Trasa o łącznej długości ok. 280 m. powstała w wyniku połączenia kilkunastu z licznych piwnic staromiejskich, których historia sięga początku XVI w. Korytarze i sale rozłożone są na trzech kondygnacjach na głębokości od 9 do 12 metrów. W ten sposób pod miastem powstał podziemny labirynt, w którym następnie umieszczone zostały makiety, dioramy i przestrzenne panoramy o funkcji edukacyjnej. Ukazują one rozwój struktury miejskiej Lublina od VIII w. n. e., przez średniowiecze aż po XVI w.

Trzecia panorama jest żywym odtworzeniem obrazu Wielkiego Pożaru Miasta z 1719 roku, znajdującego się w kościele ojców dominikanów. Ta nietypowa panorama jest jednocześnie złożoną z ruchomych elementów konstrukcją zbudowaną na podobieństwo dawnych mechanicznych teatrzyków. Wzbogacona

⁴⁸⁹ Dom Słów [w:] TeatrNN.pl, https://teatrnn.pl/files/domslow/explore/domslow_7_10_2014/index.html[dostęp: 13.12.2020]

została o efekty świetlne i dźwiękowe z narracją lektora, który w oryginalny sposób przedstawia życie XVIII-wiecznego Lublina.⁴⁹⁰

Wszystkie elementy makiety powstały w oparciu o treść obrazu znajdującego się we wspomnianym kościele ojców dominikanów (będącego pamiątką po ówczesnym pożarze) i archiwalnych źródeł pisanych.

Lubelska Trasa Podziemna łączy dwa ważne dla Lublina miejsca: budynek Trybunału Koronnego, czyli dawny ratusz miejski, będący centrum władzy świeckiej (siedziba najwyższej instytucji sądowniczej ówczesnej Polski) oraz pozostałości kościoła św. Michała Archanioła (niegdysiejsza fara), skupiającego dawne życie religijne miasta.

Z tymi punktami wiążą się także dwie najważniejsze legendy lubelskie: z ratuszem (Trybunałem Koronnym) Legenda o sądzie diabelskim (tzw. Legenda o czarnej łapie), z kościołem farnym Legenda o śnie Leszka Czarnego.⁴⁹¹

Aby zwiedzić drugi z podziemnych lubelskich obiektów – piwnicę pod Fortuną – zwiedzający wracają na powierzchnię i udają się do XVI-wiecznej kamienicy Lubomelskich znajdującej się przy Rynku. Ta trzypiętrowa kamienica wyróżnia się na tle sąsiednich charakterystyczną ciemnoczerwoną elewacją. Do niższych kondygnacji obiektu można wejść schodami prowadzącymi wprost z ulicy.

Ściany niewielkiego pomieszczenia znajdującego się pod kamienicą przy Rynku 8 ozdobiono po 1596 roku dekoracją malarską. [...] Wzory do lubelskiej realizacji pochodzą z egzemplarza książki *Emblemata Saecularia* Johanna Theodora i Johanna Israela de Bry wydanej w 1596 roku we Frankfurcie nad Menem.⁴⁹²

Piwnica została odkryta w 1936 r. podczas prac konserwatorskich na lubelskim Starym Mieście i do 1939 r. została ona częściowo odrestaurowana. W okresie powojennym tamtejsze malowidła znów niszczały (głównie za sprawą wilgoci) i doczekały się znów renowacji w 1960 r. Zespołowi piwnic pod Rynkiem 8 przywrócono funkcję użytkową, urządzając tam kolejno: winiarnię, pracownię fotograficzną, wreszcie galerię sztuki współczesnej. Niestety na skutek zniszczeń nie wszystkie malowidła udało się odtworzyć. Mimo to Piwnica pod Fortuną uznawana jest za wnętrze unikatowe na skalę europejską.

⁴⁹⁰ Lubelskie podziemia [w:] wikingiwilkolak.pl, <https://wikingiwilkolak.pl/w-podrozy/lubelskie-podziemia> [dostęp: 06.06.2023]

⁴⁹¹ Trasa [w:] [TeatrNN.pl](https://teatrnn.pl), <https://teatrnn.pl/podziemia/trasa-1/> [dostęp: 06.06.2023]

⁴⁹² Polichromie Piwnicy pod Fortuną w kamienicy Lubomelskich (Rynek 8) w Lublinie [w:] [TeatrNN.pl](https://teatrnn.pl), <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/polichromie-piwnicy-pod-fortuna/> [dostęp: 07.06.2023]

W piwnicach kamienicy Lubomelskich na Rynku 8, w 2022 r. został uruchomiony jeszcze jeden obiekt edukacyjno-turystyczny o nazwie Teatr Imaginarium. Zaaranżowana tam oniryczna inscenizacja została zatytuowana „Walka sił jasności z siłami ciemności”. W odrestaurowanym wnętrzu umieszczono setki figur, przedstawiających królów, rycerzy, zakonników, zwykłych mieszkańców, czy zwierzęta. Wszystkie postaci wprawiane są mechanicznie w ruch przy akompaniamencie muzyki, różnych odgłosów i gry świateł. Wchodząc tu zanurzamy się w pełen mistycyzmu świat legend i podań miejskich, a także ważnych wydarzeń historycznych, które miały w Lublinie miejsce. Pomysłodawcą scenariusza jest **Tomasz Pietrasiewicz**, zaś za realizację scenografii odpowiedzialna była **Paulina Kara**. Opowiedziana w ten sposób inscenizacja obejmuje siedem wieków historii.

Dzięki stronie w serwisie społecznościowym Facebook.com zainteresowani są na bieżąco informowani o wydarzeniach związanych z tymi obiektami (głównie o kolejnych rocznicach ocalenia Lublina od wielkiego pożaru w 1719 r.,⁴⁹³ legendach pochodzących z regionu,⁴⁹⁴ ale również innych działaniach kulturalnych) otrzymując swobodny dostęp do filmów i zdjęć na ten temat.⁴⁹⁵ Na stronach Ośrodka można odnaleźć pełną informację wraz z bogatą dokumentacją fotograficzną.⁴⁹⁶

⁴⁹³ Lubelska Trasa Podziemna [w:] Facebook.com, <https://www.facebook.com/LubelskaTrasaPodziemna/> [dostęp: 06.06.2023]

⁴⁹⁴ Piwnica pod Fortuną [w:] Facebook.com, <https://www.facebook.com/PiwnicaFortuna/> [dostęp: 06.06.2023]

⁴⁹⁵ Imaginarium. Lublin [w:] Facebook.com, <https://www.facebook.com/imaginarium.lublin/>

⁴⁹⁶ Zob. Lubelska Trasa Podziemna [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/podziemia/> [dostęp: 06.06.2023]

Rozdział III. Digital Storytelling w Teatrze NN

Jednym z istotnych nośników działalności Ośrodka jest przestrzeń sieci internet,⁴⁹⁷ do której dostęp Polska uzyskała oficjalnie w grudniu 1991 r.,⁴⁹⁸ natomiast pierwsza polska strona internetowa powstała na Uniwersytecie Warszawskim w 1993 r. i można ją odwiedzić do dnia dzisiejszego w bazie zarchiwizowanych witryn internetowych.⁴⁹⁹ Pierwszy polski serwer ruszył już w 1994 r.,⁵⁰⁰ jednak początkowo dostęp do sieci globalnej posiadały wyłącznie placówki naukowe. Sytuacja uległa zmianie dopiero około dwa lata później, rozpoczynając rosnące lawinowo zainteresowanie tą technologią wśród użytkowników prywatnych i komercyjnych.

Tomasz Pietrasiewicz w rozmowie z **Pawłem Próchnikiem** wspomina, że trzydzieści lat temu, „kiedy rewolucja internetowa dopiero zaczynała nabierać rozpędu, on sam intuicyjnie czuł, że będzie to nowe pole aktywności Ośrodka i popularyzacji zgromadzonych w nim zasobów”. Dlatego już w 1997 r. w Bramie Grodzkiej zostało zainstalowane stałe połączenie z globalną siecią danych cyfrowych.⁵⁰¹

Początkowo tworzono proste strony, których główną rolą było informowanie o samym Ośrodku. Pierwsza z nich została uruchomiona w grudniu 1998 r.⁵⁰² Dopiero z czasem i w miarę rozwoju umiejętności u pracowników instytucji, pojawiać się zaczęły pomysły tworzenia stron poświęconych poszczególnym działaniom. Zręby tej działalności tworzyły tak naprawdę trzy osoby. Pierwszą z nich był informatyk z wykształcenia **Marcin Zmysłowski** odpowiedzialny za infrastrukturę oraz za działanie serwera. Drugą z kolei był pedagog i samouk w zakresie tworzenia stron www **Krzysztof Wojteczko**, zaś trzecią anglista **Marcin Skrzypek**. Tworzyli oni pierwsze witryny internetowe modyfikując już istniejące strony i zdobywając dzięki temu wiedzę na ten temat, zwykle tworząc i publikując w sieci treści zgodnie z pierwotnym zamysłem **Tomasza Pietrasiewicza**. Warto nadmienić, że żaden z etatowych pracowników Ośrodka nie posiadał wówczas wykształcenia informatycznego.

⁴⁹⁷ *Internetowe projekty Ośrodka Brama Grodzka* [w:] Dzieje.pl, <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/internetowe-projekty-osrodka-brama-grodzka> [dostęp: 04.10.2020]

⁴⁹⁸ Historia Internetu w Polsce [w:] Wikipedia.pl, https://pl.wikipedia.org/wiki/Historia_Internetu_w_Polsce [dostęp: 28.05.2023]

⁴⁹⁹ Polska Strona Domowa [w:] FUW.edu.pl, <http://oldwww.fuw.edu.pl/PHp.html> [dostęp: 28.05.2023]

⁵⁰⁰ D. Baran, Internet w Polsce, <https://core.ac.uk/download/pdf/214926432.pdf> [dostęp: 28.05.2023]

⁵⁰¹ P. Próchniak, *Teatr nocy* [w:] *Konteksty: Polska Sztuka Ludowa – Antropologia kultury, etnografia, sztuka (Misterium Bramy: Antropologia pamięci)*, red. Z. Benedyktowicz, Warszawa 2017, nr 3 (318), s. 62.

⁵⁰² Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” [w:] web.archive.com, <http://web.archive.org/web/20001206215500/http://www.tnn.lublin.pl/> [dostęp: 28.05.2023]

Około 2000 r. pojawiła się potrzeba przeniesienia danych na serwer zewnętrzny. Wiązało się to przede wszystkim z kosztami i brakiem warunków do utrzymania profesjonalnej serwerowni. Właśnie wtedy podjęto decyzję o wykupieniu takiej usługi w specjalizującej się w tym firmie zewnętrznej. Nadal jednak skrupulatnie digitalizowano w celu późniejszej archiwizacji i publikacji dane tekstowe, obrazowe i dźwiękowe, łącząc je między sobą za pomocą szeregu odnośników. Były to początki lubelskiej wirtualnej biblioteki, której zawartość gromadzono i udostępniano na stronach Ośrodka.

3.1 Biblioteka Cyfrowa

Uruchomienie **Biblioteki Cyfrowej** w maju 2003 r. było niezwykle ważnym momentem w rozwoju *digital storytelling* opowiadanego później na rozmaite sposoby przez Teatr NN. Z założenia witryna ta gromadzić miała wszelkie pozyskane przez Ośrodek materiały tekstowe (fragmenty książek, listy, ulotki, artykuły), ikonografię (fotografie, plakaty, plany budynków i miast), historie mówione (nagrane relacje mieszkańców, a także regionalnych stowarzyszeń, społeczników). Krótko mówiąc za pomocą otrzymanych od mieszkańców Lublina i lokalnych instytucji materiałów udało się stworzyć przedstawiony w przejrzystej i przystępnej formie pejzaż kulturowy ponad sześćdziesięciu miast oraz mniejszych miasteczek Regionu Lubelskiego.⁵⁰³

Dzięki tej długoletniej pracy z chwilą przystąpienia do Federacji Bibliotek Cyfrowych w 2009 roku Teatr NN mógł pochwalić się ponad 2700 tekstami, 5800 zdjęciami, 3700 zapisami historii mówionej i 90 audycjami radiowymi. Stanowiło to wówczas około 10% całości cyfrowych zasobów Polski dostępnych *online*.⁵⁰⁴

Idea biblioteki cyfrowej regionu Lubelskiego była później kontynuowana przez instytucje zajmujące się gromadzeniem i upowszechnianiem piśmiennictwa. W czerwcu 2013 r. odbyła się konferencja informacyjno-inauguracyjna „Lubelska Biblioteka Wirtualna bramą do społeczeństwa informacyjnego”, której celem było promowanie współpracy bibliotek i instytucji kultury Lublina oraz regionu w tworzeniu zasobów cyfrowych, a także mechanizmów łatwego i powszechnego do nich dostępu.⁵⁰⁵

⁵⁰³ Wirtualna Biblioteka Lublina i Regionu Lubelskiego [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/kalendarium/wydarzenia/wirtualna-biblioteka-lublina-i-regionu-lubelskiego/> [dostęp: 28.05.2023]

⁵⁰⁴ Sz. Furmaniak, *Internetowe inicjatywy „Ośrodka Brama Grodzka – Teatr NN”*, Lublin 2010, s. 11-12, <https://qavtan.files.wordpress.com/2012/04/furmaniak-szymon-internetowe-inicjatywy-osrodka-brama-grodzka-teatr-nn.pdf> [dostęp: 28.05.2023]

⁵⁰⁵ Lubelska Biblioteka Wirtualna [w:] Lublin.eu, <https://lublin.eu/lublin/aktualnosci/lubelska-biblioteka-wirtualna,1962,66,1.html> [dostęp: 28.05.2023]

W maju 2015 r. Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Hieronima Łopacińskiego w Lublinie uruchomiła w ramach tego projektu multiwyszukiwarę, pozwalającą na przeszukiwanie wszystkich zgromadzonych w niej zasobów. Funkcjonalność ta była końcowym elementem Projektu LBW. Liderem Projektu jest Gmina Lublina, a Partnerami: Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Uniwersytet Medyczny w Lublinie, Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Hieronima Łopacińskiego w Lublinie, Miejska Biblioteka Publiczna im. Hieronima Łopacińskiego w Lublinie, Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”, Miasto Zamość, Książnica Zamojska im. Stanisława Kostki Zamoyskiego.⁵⁰⁶ Zgodnie z informacją opublikowaną w ostatnim z wpisów na stronie Facebook Lubelskiej Biblioteki Wirtualnej w maju 2021 r. dobiegł końca okres trwania projektu Lubelska Biblioteka Wirtualna.⁵⁰⁷ W chwili obecnej witryna jest niedostępna, ale idea Lubelskiej Biblioteki Wirtualnej znalazła swoją kontynuację na platformie multimedialnej „Lublin 2.0 – Interaktywna rekonstrukcja dziejów miasta”, która powstała w 2012 r.⁵⁰⁸

3.2 Laboratorium Nowe Narracje

Udostępnianie na szeroką skalę zgromadzonych przez Ośrodek materiałów rozpoczęło się już w roku 1998, wraz z pojawieniem się w Bramie Grodzkiej dostępu do internetu. Od roku 2000 istnieje możliwość odsłuchania za pośrednictwem internetu materiałów audio zbieranych w ramach programu „Historia Mówiona”. Rok później Ośrodek rozpoczął budowanie internetowej bazy danych „Pamięć Miejsca”, pozwalającej na gromadzenie i udostępnianie materiałów związanych z historią Lublina. Wszelkiego rodzaju dokumenty analogowe (teksty, ikonografia, nagrania) są sukcesywnie cyfryzowane i opisywane za pomocą metadanych. W 2009 r. portal został ponownie przekształcony, tym razem w **Leksykon Lublin** i pod tą nazwą funkcjonuje do dziś dnia.⁵⁰⁹

W lutym 2019 r. w tym Leksykonie dostępnych było aż 4508 haseł. Obejmuje on działania zrealizowane w trzech przedziałach czasowych (1990-1998, 1998-2005, 2005-2015) oraz w czwartej sekcji poświęconej działaniom związanym z poezją i literaturą.

⁵⁰⁶ Lubelska Biblioteka Wirtualna – uruchamiamy multiwyszukiwarę [w:] WBP.Lublin.pl, <https://wbp.lublin.pl/index.php/2015/05/19/lubelska-biblioteka-wirtualna-uruchamiamy-multiwyszukiwark/> [dostęp: 28.05.2023]

⁵⁰⁷ Lubelska Biblioteka Wirtualna [w:] Facebook.com, https://www.facebook.com/people/Lubelska-Biblioteka-Wirtualna/100064737390167/?paipv=0&eav=AfZXfL53KGznKUGQ2E5NQY-1RISgPFj7tl4ftiB0Injxflmj7e0d2Y7NB9XRSRkQ-fw&_rdr [dostęp: 28.05.2023]

⁵⁰⁸ Zob. Projekt „Lublin 2.0” [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/o-nas/projekt-lublin-2-0> [dostęp: 01.06.2023]

⁵⁰⁹ Leksykon [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/leksykon/> [dostęp: 01.06.2023]

W **Bibliotece Multimedialnej** udało się natomiast zgromadzić aż 96 620 publikacji, w tym 49 852 fotografii oraz 4809 godzin nagrań wspomnień i relacji 2535 świadków historii.⁵¹⁰

Za funkcjonowanie zespołu (istniejącego na początku jako Laboratorium Nowe Media, a obecnie pod nazwą Laboratorium Nowe Narracje, lub Laboratorium NN)⁵¹¹ odpowiada przede wszystkim związana z Ośrodkiem od 2001 r. **Joanna Zętar** (od strony merytorycznej) oraz **Łukasz Kowalski**, który pracuje w nim od 2006 r. (od strony funkcjonalnej). Oprócz tych dwóch osób nad zawartością stron i serwisów pracuje sztab pracowników etatowych, stażystów, czy wolontariuszy, choć redagowanie i publikowanie materiału na stronach Ośrodka należy zawsze oraz tylko i wyłącznie do jego pracowników.

Laboratorium Nowe Media zaczęło funkcjonować w strukturze Ośrodka „Brama Grodzka - Teatr NN” w 2009 roku. Głównym zadaniem zespołu jest opowiadanie o historii i wielokulturowym dziedzictwie Lublina za pomocą cyfrowych, sieciowych i multimedialnych środków wyrazu.⁵¹²

Sercem wszystkich prowadzonych w przestrzeni internetowej działań jest rzecz jasna strona główna Ośrodka, znajdująca się pod adresami teatrnn.pl, tnn.pl, tnn.lublin.pl oraz teatrnn.eu. Wszystkie wymienione powyżej adresy prowadzą do tej samej zawartości i stanowią idealną „bazę wypadową” do dalszych podstron i odsyłaczy.

Portal ten dobrze mapuje działania Pietrasiewicza i w czytelny sposób ukazuje ich synergiczną wielowymiarowość, a jednocześnie — co ważniejsze — daje bezpośredni dostęp do archiwum Ośrodka: do udostępnianych (bezpłatnie i na otwartych licencjach *Creative Commons*) dokumentów, not, zestawień, ekscerptów, do relacji świadków historii, do ogromnych zasobów tekstowych (często gdzie indziej niedostępnych), do bogatych zbiorów ikonograficznych (w tym do unikalnych kolekcji fotografii), do zapisów audio i wideo, do tysięcy haseł dotyczących osób, miejsc i wydarzeń oraz do kilkuset tysięcy powiązanych ze sobą rekordów baz danych stworzonych na podstawie materiałów źródłowych.⁵¹³

⁵¹⁰ P. Próchniak, *Brama jako archiwum: Działania archiwistyczne Ośrodka „Brama Grodzka — Teatr NN” w Lublinie* [w:] *Kultura i społeczeństwo* nr 1 (2019), s. 118, https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10_35757_KiS_2019_63_1_10/c/21-46.pdf [dostęp: 28.05.2023]

⁵¹¹ Laboratorium NN [w:] *TeatrNN.pl*, <https://teatrnn.pl/medialab> [dostęp: 17.07.2023]

⁵¹² Laboratorium Nowe Media [w:] *TeatrNN.pl* <http://teatrnn.pl/node/15> [dostęp: 04.10.2020]

⁵¹³ P. Próchniak, *Brama jako archiwum: Działania archiwistyczne Ośrodka „Brama Grodzka — Teatr NN” w Lublinie* [w:] *Kultura i społeczeństwo* nr 1 (2019), s. 118,

Jedną z możliwości publikowania różnorodnych treści w postaci chronologicznie posortowanych wpisów jest znana od początku XXI w. forma znana jako blog, która dokładnie od 8 kwietnia 2016 r. znalazła się również na stronach Teatru NN. Autorką pierwszego wpisu w nim była pracownica Ośrodka, **Wioletta Wejman**, redagująca post poświęcony jednemu z zagadnień z obszaru Historii Mówionej.⁵¹⁴ Autorami późniejszych tekstów na blogu byli **Joanna Zętar** (Laboratorium NN), **Marek Słomianowski** (Dom Słów), **Maciej Tuora** (Dom Słów), **Marcin Waciński** (Lubelska Trasa Podziemna), **Marcin Fedorowicz** (Ikonografia), **Emil Majuk** (Laboratorium NN) oraz **Patrycja Serafin** (Piwnica pod Fortuną). Nowe wpisy pojawiają się nieregularnie, ale średnio co parę miesięcy i wszystkie z nich są opatrzone przyciskami znajdującymi się u dołu strony, umożliwiającymi udostępnienie ich w mediach społecznościowych.⁵¹⁵

Według oficjalnej, opublikowanej na stronach Ośrodka deklaracji, instytucja zobowiązuje się zapewnić dostępność swojej strony internetowej zgodnie z ustawą z dnia 4 kwietnia 2019 r. o dostępności cyfrowej stron internetowych i aplikacji mobilnych podmiotów publicznych oraz deklaruje częściową zgodność z tymi wymogami. Ostatnia aktualizacja samooceny zgodności z tymi wytycznymi miała miejsce 16.02.2023.⁵¹⁶

Od 2009 r. katalogowanie i udostępniania gromadzonych przez Ośrodek materiałów odbywa się za pośrednictwem systemu dLibra, umożliwiającego opisywanie dokumentów w formacie Dublin Core, co pozwala łatwo łączyć w wielu konfiguracjach teksty, zdjęcia, filmy i historie mówione, a zapewniając przy tym zgodność opisu z wieloma projektami międzynarodowymi (w tym z Europeana Collections).

Bogactwo danych archiwizowanych przez Ośrodek przekłada się potem na możliwość inicjowania wielu działań o charakterze animacyjno-edukacyjnym. W 2010 r. ukazała się książka pt. „Animacja sieci w programie Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”, która stanowiła podsumowanie doświadczeń zebranych przez pracowników instytucji, podczas prowadzenia projektów internetowych związanych z tematyką, którą zajmuje się placówka. Był to przede wszystkim „Kraniec nie znaczy margines”, „Henio na Facebooku”, „Spotkania z dokumentem – warsztaty dziennikarstwa internetowego” oraz dwie edycje RemiksLabu.

https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10_35757_KiS_2019_63_1_10/c/21-46.pdf [dostęp: 28.05.2023]

⁵¹⁴ W. Wejman, *Świadectwo* [w:] Blog.TeatrNN.pl, <https://blog.teatrnn.pl/historia-mowiona/swiadectwo/#more-5> [dostęp: 15.06.2023]

⁵¹⁵ Blog Ośrodka „Brama Grodzka - Teatr NN” [w:] TeatrNN.pl, <https://blog.teatrnn.pl/> [dostęp: 15.06.2023]

⁵¹⁶ Deklaracja dostępności [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/dostepnosc/> [dostęp: 28.05.2023]

Podczas realizacji tych projektów okazało się, że aby budować – jak pisał Tomasz Pietrasiewicz – „nowe sposoby uczestnictwa w kulturze” potrzebne są osoby posiadające specjalne umiejętności pozwalające im na prowadzenie takich działań. Tomasz Pietrasiewicz nazwał ich „animatorami sieci” tworząc analogię do animatorów działających w świecie realnym. Ich głównym zadaniem ma być kreowanie i rozwijanie projektów edukacyjnych i kulturalnych w nowej, stale zmieniającej się przestrzeni internetu.⁵¹⁷

Inicjatywa zaowocowała utworzeniem na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim w roku akademickim 2013/2014 nowego kierunku studiów licencjackich o profilu praktycznym – Teksty Kultury i Animacja Sieci. Autorem projektu programu studiów na tymże kierunku był historyk literatury prof. **Paweł Próchniak**, tworząc go w ścisłej współpracy z Teatrem NN.

Pracownicy Ośrodka: Łukasz Kowalski, Karolina Kryczka-Kowalska, Piotr Lasota, Marcin Sudziński, Robert Sawa, Piotr Sztajdel, Joanna Zętar, a także współpracująca z Ośrodkiem Monika Śliwińska prowadzili zajęcia podczas 6 semestrów studiów licencjackich. Były to przede wszystkim przedmioty praktyczne: Zagadnienia digitalizacji zasobów kultury, Fotografia, Typografia i druk, Edytorstwo sieciowe, Projektowanie stron i portali internetowych, Narracje pamięci, Pragmatyka animacji kultury, Język mediów audiowizualnych i narzędzia multimedialne, Kulturowy potencjał prowincji, Historie prywatne.⁵¹⁸

Idea kierunku znakomicie wpisuje się w szerszy kontekst tzw. humanistyki cyfrowej, który od 2016 r. jest realizowany na studiach magisterskich na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II pod tą właśnie nazwą i stanowi odzew na zmieniające się zapotrzebowania społeczne. Przenikanie się dziedzin pozorne od siebie odległych jest nowym zjawiskiem we współczesnej kulturze, którego efektem jest generowanie zupełnie nowych sytuacji oraz całkowicie nowych potrzeb medialnych. Jednym z przykładów takich nowomiedialnych mariaży jest właśnie coraz częściej akcentowana humanistyka cyfrowa.⁵¹⁹

⁵¹⁷ Kultura i sieć [w:] TeatrNN.pl, <https://blog.teatrnn.pl/laboratorium-nn/teksty-kultury-i-animacja-sieci/> [dostęp: 28.05.2023]

⁵¹⁸ Tamże.

⁵¹⁹ Humanistyka cyfrowa [w:] KUL.pl, https://www.kul.pl/art_68675.html [dostęp: 28.05.2023]

3.3 Program Historia Mówiona

Historię mówioną (ang. *Storytelling*) Jerzy Bartmiński dzieli na spontaniczną (uniwersalną, pierwotną, żywiołową, ludzką zdolność tworzenia potocznych opowieści na dowolne tematy, dotyczące zarówno faktów doświadczonych, zasłyszanych jaki i zmyślonych) oraz formalną (lub inaczej refleksyjną; zorganizowaną w ramach konkretnej dziedziny i w ustalonym celu – naukowym, społecznym lub kulturowym).⁵²⁰ Ta ostatnia jest od przynajmniej kilku dekad przedmiotem zainteresowania historyków, socjologów, folklorystów, językoznawców, dialektologów, etnolingwistów, dziennikarzy, dokumentalistów oraz działaczy kultury.

Za właściwy początek historii mówionej przyjmuje się utworzenie pierwszego w USA archiwum historii mówionej, które powstało w 1948 roku na Uniwersytecie Columbia (Columbia Oral History Research Office) z inicjatywy Allana Nevinsa – biografisty historyka i dziennikarza [...].⁵²¹

Program Historia Mówiona w Ośrodku Brama Grodzka – Teatr NN narodził się i jest w nim systematycznie realizowany od 1998 r. Wówczas rozpoczęło się tworzenie archiwum, w którym nośnikami pamięci o przeszłości Lublina i Lubelszczyzny były relacje świadków i uczestników historii tego miasta. Aby zachować wierność wypowiedzi Świadków Historii, wszystkie wywiady są rejestrowane i zapisywane w formie nagrania wideo lub audio. Ewentualna korekta dotyczy jedynie transkrypcji głosowej i jest wprowadzana gdy oryginalny tekst mógłby nie być w pełni zrozumiały dla odbiorcy. W zbiorach można odnaleźć również prywatne wspomnienia w formie zapisków czy map pamięci oraz fotografie, różnego rodzaju pamiątki i dokumenty osobiste. Szczególne miejsce w kolekcji zajmowała i nadal zajmuje historia lubelskich Żydów.⁵²² Od 2005 r. pole badawcze rozszerzyło się i wzbogaciło o nagrania relacji ustnych dotyczących powojennej historii miasta, aż do roku 1989.

⁵²⁰ Zob. J. Bartmiński, *O wartościach słowa mówionego* [w:] *Historia mówiona w świetle etnolingwistyki*, red. S. Niebrzegowska-Bartmińska, S. Wasiuta, Lublin 2008, s. 9-16, cyt. za: M. Marczevska, *Językoznawca wobec oral history* [w:] *Historia mówiona w świetle nauk humanistycznych i społecznych*, S. Niebrzegowska-Bartmińska, J. Szadura, M. Szumiło, Lublin 2014, s. 134-135.

⁵²¹ A. Niderla, *Historia mówiona jako metoda badawcza* [w:] *Historia mówiona w świetle nauk humanistycznych i społecznych*, S. Niebrzegowska-Bartmińska, J. Szadura, M. Szumiło, Lublin 2014, s.27.

⁵²² Ł. Kijek, P. Lasota, *Program Historia Mówiona Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” w Lublinie jako forma ocalania pamięci o Lublinie i Lubelszczyźnie – 15 lat działalności* [w:] *Historia mówiona w świetle nauk humanistycznych i społecznych*, red. S. Niebrzegowska-Bartmińska, J. Szadura, M. Szumiło, Lublin 2014, s. 334.

Oprócz ważnych wydarzeń historycznych interesuje nas [tj. działaczy Teatru NN – mss] życie codzienne, historia społeczna, kultura ludowa regionu, wielokulturowość, a także historia lubelskiej kultury i opozycji politycznej epoki PRL. Dokumentowaliśmy i dokumentujemy historię ludzi, wydarzeń oraz miejsc.⁵²³

W 2013 r. podczas konferencji prasowej, która odbyła się dnia 25 września, **Tomasz Pietrasiewicz** zaprezentował Manifest Historii Mówionej,⁵²⁴ zajmujący do dziś stosowne miejsce na stronach Ośrodka.⁵²⁵ W sześciu punktach zawarto idee, którymi powinna się kierować instytucja kolekcjonująca i upubliczniająca indywidualne opowieści przeciętnych ludzi. Ich losy są ważne z punktu widzenia historii lokalnej miejsc, z których pochodzą oraz na rzecz dialogu międzypokoleniowego i przekazywania ich treści młodszym generacjom. Szczególne miejsce wśród takich placówek zajmować powinna według **Pietrasiewicza** szkoła.

Między 1 lipca 2020 r. a 31 marca 2023 r. zrealizowany został projekt „Archiwum Historii Mówionej - opracowanie i udostępnienie *online* najcenniejszych zasobów”, którego owocem jest 520 godzin niepublikowanych dotąd audiowizualnych relacji ustnych.

Udostępnione relacje zostały poddane redakcji oraz montażowi audiowizualnemu. Opracowane zostały także biogramy świadków i świadkiń historii oraz streszczenia relacji. Każda relacja podzielona została na fragmenty tematyczne, które ułatwiają zapoznanie się z nagranyymi wspomnieniami.⁵²⁶

Relacje zostały opublikowane w **Bibliotece Cyfrowej** Ośrodka w formie tekstowej i audiowizualnej, umożliwiając dokładne wyszukiwanie oraz zarządzanie opublikowanymi zasobami Historii Mówionej. Nie sposób w tym miejscu nie wspomnieć również o znaczeniu terapeutycznym takich wywiadów – osoby które ich udzielają oprócz podeszłego wieku często „wyróżnia” również niepełnosprawność, bezrobotność, odtrącenie, czy wręcz życie na marginesie społecznym. Opowiedzenie komuś historii swego życia może być dla nich swego rodzaju *katharsis*.

⁵²³ Ł. Kijek, P. Lasota, *Program Historia Mówiona Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” w Lublinie jako forma ocalania pamięci o Lublinie i Lubelszczyźnie – 15 lat działalności* [w:] *Historia mówiona w świetle nauk humanistycznych i społecznych*, red. S. Niebrzegowska-Bartmińska, J. Szadura, M. Szumiło, Lublin 2014, s. 337.

⁵²⁴ Zob.: Konferencja prasowa Programu Historia Mówiona [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/kalendarium/wydarzenia/konferencja-prasowa-programu-historia-mowiona/>

⁵²⁵ Zob.: Manifest Historii Mówionej [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/historiamowiona/node/148>

⁵²⁶ Projekt „Archiwum Historii Mówionej - opracowanie i udostępnienie online najcenniejszych zasobów” [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/kalendarium/projekty/projekt-archiwum-historii-mowionej/>

Aktualnie w zbiorach Ośrodka znajduje się łącznie 5722 godzin wywiadów udzielonych przez 2686 świadków historii. Udostępnione *online* na stronie Ośrodka nagrania składają się z 33589 fragmentów relacji mówionych i 1643 fotografii archiwalnych pozyskanych od osób prywatnych.⁵²⁷ Dane pochodzą z końca 2021 r., lecz zgodnie z informacją strona poświęcona Historii Mówionej jest w trakcie przebudowy.⁵²⁸ Koordynatorem programu była w latach 1998-2005 **Marta Kubiszyn**, potem w okresie 2006-2013 jej obowiązki przejął **Tomasz Czajkowski**, zaś od 2013 r. **Wioletta Wejman**.

W ciągu blisko 25 lat nagrywania relacji wykrystalizowały się dwie podstawowe strategie wykorzystywane w praktyce: metoda biograficzna i wywiad kwestionariuszowy. Pierwsza metoda pozwala na swobodny monolog świadka historii, który jest w całości rejestrowany i opracowywany wedle klucza. Podczas wywiadu kwestionariuszowego rozmówca opowiada o miejscu, osobie lub wydarzeniu, którego był świadkiem lub uczestnikiem, co pozwala pozyskać szczegółowe informacje na z góry określone tematy.

Większość relacji zarejestrowana jest w języku polskim, ale niektóre wspomnienia są w języku angielskim, francuskim, niemieckim, włoskim, ukraińskim, jidysz, hebrajskim oraz w gwarze chachłackiej. Relacje pochodzą z 258 miejscowości w kraju i na świecie.⁵²⁹

Relacje prezentowane są również za pomocą map, w sposób topograficzny. Dzięki temu możemy zapoznać się z opowieściami naniesionymi na konkretne miejsca na mapach Lublina, Polski i świata. Jednym ze sposobów prezentacji jest również oś czasu, połączona ze szczegółowym kalendarium wydarzeń historycznych [...].⁵³⁰

Opowiadacz nie jest funkcją w konwencji literackiej, ale żywym człowiekiem, identyfikowanym jako osoba dająca świadectwo i podmiot zapamiętanych zdarzeń.⁵³¹ Opowieść nigdy nie jest neutralna, gdyż zawsze jest wypowiedziana z jakiejś pozycji narracyjnej. Dopiero w sytuacji gdy „ja przedmiotowe” (bohater narracji) jest tożsame z „ja podmiotowym” (osobą narratora) możemy mówić o autonarracji.

Ze względu na charakter interakcji mającej miejsce w akcie opowiadania oraz liczbę biorących w nim udział lokutorów, możemy określić go jako formę polilogu, będącego

⁵²⁷ Zob. Historia Mówiona [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/historiamowiona/index.html> [21.12.2021]

⁵²⁸ Zob. Historia Mówiona [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/historiamowiona/> [dostęp: 17.06.2023]

⁵²⁹ Ł. Kijek, P. Lasota, *Program Historia Mówiona Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” w Lublinie jako forma ocalania pamięci o Lublinie i Lubelszczyźnie – 15 lat działalności* [w:] *Historia mówiona w świetle nauk humanistycznych i społecznych*, red. S. Niebrzegowska-Bartmińska i in., Lublin 2014, s. 340.

⁵³⁰ Ł. Kijek, P. Lasota, *Program Historia Mówiona Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”*, s. 341.

⁵³¹ J. Kopciński, *Człowiek transu. Magnetofonowe sesje Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie”, nr 4, s. 211.

połączeniem klasycznego monologu (dłuższej wypowiedzi jednej osoby) i dialogu (rozmowy, relacji interakcyjnej przynajmniej dwóch osób).

Semantyka historii mówionych daje się sprowadzić do pięciu głównych kategorii:

- 1) pole podmiotu (кто mówi);
- 2) pole odbiorcy/adresata (do kogo się mówi);
- 3) pole tematu (o czym się mówi);
- 4) pole intencji/funkcji (po co się mówi);
- 5) pole jakości przekazu (jak się mówi).

Na przykładzie jednej z historii mówionych, zarejestrowanych i opublikowanych przez Teatr NN, można zilustrować powyższe kategorie semantyczne.⁵³²



ROMUALD DYLEWSKI
ur. 1924; Łęczna



Tytuł fragmentu relacji	Dzielnica żydowska na Podzamczu
Zakres terytorialny i czasowy	Lublin; dwudziestolecie międzywojenne
Słowa kluczowe	dzielnica żydowska na Podzamczu

Dzielnica żydowska na Podzamczu

Urodziłem się w Łęcznej, w takim miasteczku prawie całkowicie żydowskim, mieszkałem na granicy dzielnicy polskiej i żydowskiej, wobec tego wzrastałem w atmosferze żydowskiej, kolegów tam miałem i koleżanki, byłem na granicy, między bożnicą a kościołem. Przyjechałem do Lublina jak miałem 11 lat i zacząłem chodzić do gimnazjum Staszica. Mieszkałem na Czechowskiej, ale czasem przychodziłem na Stare Miasto, byłem z wycieczką w kaplicy zamkowej. To co tam widziałem, to było coś trudnego do określenia – taka jakaś atmosfera kultury orientalnej... Żydzi potrafili przechować tę atmosferę kultury orientalnej. Czym się ona charakteryzowała? Tam było takie klepisko, na którym były domy, o które w gruncie rzeczy nikt nie dbał. I oczywiście domy, w których żyli Żydzi. Miałem wspaniałe wspomnienia z tamtego czasu.

R. Dylewski, *Dzielnica żydowska na Podzamczu* (fragment) [w:] *Archiwum Programu Historia Mówiona*
<http://biblioteka.teatrnn.pl/Content/33533/text.pdf>

⁵³² R. Dylewski, *Dzielnica żydowska na Podzamczu*, rozm. I trans. M. Kubiszyn [w:] *Archiwum Programu Historia Mówiona*, <http://biblioteka.teatrnn.pl/Content/33533/text.pdf> [dostęp: 18.12.2021]

Pole podmiotu jest domeną zainteresowania przede wszystkim historyków i dokumentalistów, skupiających swą uwagę na świadkach historii, czyli na konkretnych osobach relacjonujących własne wspomnienia. Treść tych wspomnień zlokalizowana jest w polu tematu, zaś obszar funkcji określa intencja wypełnienia licznych białych plam w oficjalnej, publikowanej historiografii (w tym wypadku dotyczącej wojny i Holocaustu) za pomocą relacji tzw. „zwykłych”, żyjących wówczas ludzi.

- 1) pole podmiotu: Romuald Dylewski;⁵³³
- 2) pole odbiorcy/adresata: każdy użytkownik internetu goszczący na stronie Teatru NN;
- 3) pole tematu: Dzielnica żydowska na Podzamczu;
- 4) pole intencji/funkcji: upamiętnianie osobistych wspomnień na temat danej dzielnicy;
- 5) pole jakości przekazu: tekst, audio, wideo, foto (opublikowane w wersji cyfrowej).⁵³⁴

Najczęściej stosowaną do pozyskiwania historii mówionych formą nawiązywania relacji a zarazem metodą badawczą jest wywiad – formą którą **Marta Rakoczy** określa jako gatunek skrajnie trudny, najeżony szeregiem pułapek, a jednocześnie pozwalający budować niezwykle wartościowe doświadczenia intelektualne, społeczne i – a może przede wszystkim – międzyludzkie.

Reprezentująca Polskie Radio Lublin **Czesława Borowik** zauważa, że zarówno reportaż radiowy, jak i historia mówiona to subiektywne formy narracji; ten ostatni jednak definiuje jako przekaz ustny i „pierwotną narrację człowieka”, która z założenia nie podlega montażowi ani dekompozycji – może jednak stanowić materiał wyjściowy w dalszej twórczej pracy redaktora.⁵³⁵

3.4 Media, intermedia i narracje transmedialne

Filozofia Web 2.0 w znaczący sposób zmieniła fundamenty interakcji pomiędzy właścicielami serwisów a ich użytkownikami, wyznaczając nowy kierunek rozwoju i wykorzystania dotychczasowych zasobów. Sama idea aktywnej recepcji i pojęcie prosumpcji (ang. *produsage*)⁵³⁶ zostały zdefiniowane w latach 80. XX wieku przez

⁵³³ Zob. A. Góra-Stępień, *Romuald Dylewski (1924-2019)* [w:] *Leksykon* (Teatr NN), <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/romuald-dylewski-1924-2019/> [dostęp: 18.12.2021]

⁵³⁴ Romuald Dylewski (1924-2019) Świadek Historii, https://teatrnn.pl/historiamowiona/swiadek/Dylewski%2C_Romuald_%281924-2019%29 [dostęp: 18.12.2021]

⁵³⁵ Cz. Borowik, *Narracja w historii mówionej i reportażu radiowym* [w:] *Narracyjność języka i kultury: Literatura i media*, red. D. Fila, D. Piekarczyk, Lublin 2013, s. 247-248.

⁵³⁶ Zob. 4 P. Siuda, *Kultura prosumpcji. O niemożliwości powstania globalnych ponadpaństwowych społeczności fanów*, Warszawa 2012, s. 28.

Alvina Tofflera,⁵³⁷ który określa prosumentów jako członków tzw. sektora A gospodarki, wykonujących swoją pracę zwykle nieodpłatnie, na użytek własny, lub społeczności lokalnej, choć w praktyce coraz częściej jednak działalność prosumencka przynosi swoim twórcom korzyści materialne. Zdarza się że za przygotowanie serwisu odpowiadają instytucje publiczne, bądź podmioty komercyjne, natomiast jego funkcjonowanie opiera się na treści dostarczanej przez użytkowników i jest przez powyższe podmioty jedynie opracowywane lub moderowane. Bardziej współczesny neologizm odnoszący się do emancypacji i nowych form partycypacji dzisiejszego konsumenta mediów brzmi w języku angielskim *you_ser*.⁵³⁸

Owa aktywność w sieci ma jednak wciąż dwojaką naturę, gdyż z jednej strony nowe media (w tym społecznościowe) są wykorzystywane zużyciem ich interaktywnego potencjału (komunikacja z innymi ludźmi, dyskusje, publikowanie własnych treści) oraz nieinteraktywnie, zatem tak jak tradycyjne media (aby pozyskiwać przydatne informacje). W przypadku korzystania z portalu Facebook.com często mamy do czynienia ze zjawiskiem *pasive Facebooking* (czyli biernym korzystaniem z serwisu polegającym głównie na przeglądaniu treści opublikowanych przez innych użytkowników.), niż wnoszeniem własnego wkładu w jego zawartość.

Wraz z rozwojem technologii mobilnych i upowszechnieniem darmowych serwisów umożliwiających obróbkę i publikację dowolnej treści (serwisy wiki),⁵³⁹ wzrosły również kompetencje społeczne, którymi dysponują współcześni bywalcy internetu. Niemal pełny dostęp do świata spoczywa zazwyczaj w naszej kieszeni lub torebce, w formie smartfona lub tabletu, który nie tylko zapewnia dostęp do sieci, ale również stanowi znakomitej jakości narzędzie do rejestracji obrazu, dźwięku i wideo. Tylko od użytkownika zależy jak zechce go wykorzystać. Jak pokazują statystyki w bieżącym 2023 r. ponad 97% posiada smartfon, 88% Polaków posiada dostęp do internetu, a blisko 67% korzysta z mediów społecznościowych, wśród których dominującą pozycję niezmiennie posiada Facebook (ponad 50%).⁵⁴⁰

⁵³⁷ A. Toffler, *Trzecia fala*, tłum. E. Woydyłło, M. Kłobukowski, Poznań 2006, s. 305-329.

⁵³⁸ P. Zawojski, *Cyberkultura: Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Katowice 2010, s. 152.

⁵³⁹ Wiki - typ serwisu internetowego, w którym treść można tworzyć i zmieniać z poziomu przeglądarki internetowej, za pomocą języka znaczników lub edytora WYSIWYG (ang. *what you see is what you get*). Istnieje kilkadziesiąt tysięcy serwisów wykorzystujących technologię Wiki. Największym z nich jest angielska Wikipedia. Zob. Wiki [w:] Wikipedia.pl, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Wiki> [dostęp: 24.05.2023].

⁵⁴⁰ K. Sroka, *Raport Digital 2023: Kochamy TikToka, porzucamy Messengera* [w:] dailyweb.pl, <https://dailyweb.pl/digital-2023-poland/> [dostęp: 13.06.2023]

Jak zostało już wspomniane wcześniej taka forma popularyzacji danych nie tylko pozwala całkowicie wyeliminować wszystkie mankamenty związane z tradycyjnym drukowaniem materiałów informacyjnych w formie książkowej, ale znacząco zwiększa zasięg i możliwość dotarcia do odpowiednich grup społecznych, niezależnie od miejsca, w którym aktualnie się znajdują. Swobodny dostęp do zasobów oraz wpływ na ich zawartość to jedne z głównych cech aktualnej sieci. Wszystkie te innowacje doprowadziły do dekonstrukcji pierwiastka iluzji i narodzin tzw. opowieści transmedialnych. Tym co odróżnia je od mniej rozbudowanych narracji multimedialnych jest po pierwsze świadomość instancji nadawczej, która tworząc daną narrację świadomie umieszcza jej fragmenty w różnych mediach. Dzięki temu opowieść staje ta staje się jeszcze bardziej nieliniowa, a recepcja jej fragmentów rzadko przebiega w sposób chronologiczny. Ostatnią z cech jest możliwość twórczej adaptacji przez odbiorcę lub odbiorców. Znowu potwierdzenie znajduje w tym wypadku znane McLuhanowskie hasło „*The medium is the message*”, które mówi o tym że środek wyrazu ma wpływ na treści. Nowelizacja gier komputerowych, teatralny komiks, powieściowe *storyboardy*, nurt twórczości fanowskiej (ang. *fan fiction*) a są to tylko niektóre z wielu przykładów nowego subgatunku narracji.

John Fiske dzieli teksty kultury na trzy poziomy:

- główny tekst, przekaz, do którego mogą odnieść się odbiorcy (np. film lub serial);
- wszystko co odnosi się do tekstu poziomemu pierwszego (fachowe recenzje, dyskusje).
- tekst tworzony przez odbiorcę z połączenia tekstów z dwóch pozostałych poziomów.

Właśnie tu sytuuje się wszelkiego rodzaju *fan fiction*, stanowiąc najbardziej obszerne pole przetworzenia i reinterpretacji tekstu źródłowego,⁵⁴¹ które jest sprzężeniem zwrotnym dla twórców oryginalnego dzieła, dając im *feedback* na temat oczekiwań odbiorczych. Z drugiej strony możliwość twórczego zaangażowania się w kreowanie świata który nas inspiruje, stwarza zupełnie nową sytuację jeśli chodzi o recepcję oryginalnego wątku.

Idea narracji transmedialnej zakłada wielość kanałów komunikacji a co za tym idzie platform medialnych, przy czym każda z nich ma własny unikatowy wkład w rozwijanie danego uniwersum. Narracja sytuuje się zatem poza podziałem na określone media, pomiędzy nimi. Odbiorca może korzystać uznaniowo tylko jednego z nich, ale może również posiłkować się alternatywnymi kanałami transmisji, uzupełniając lub wzbogacając odbiorcze doświadczenie; doświadczenie można by rzec silnie zakorzenione

⁵⁴¹ Zob. J. Fiske, *Television culture*, Routledge, New York 2011, s. 123-125.

w intermedialności, która stanowiła podbudowę dla dalszych przemian paradygmatu. Jak ujmuje **Konrad Chmielecki**; audiowizualne doświadczenie zostało uprzywilejowane w stosunku do werbalnego za sprawą nowych form medialnych, przez co jej odbiorcy nastawieni są na scalanie informacji audialnych i wizualnych w jedną znaczeniową całość.⁵⁴² Ten sam autor przywołuje inne zjawiska opatrzone prefiksem inter- takie jak: interaktywność, interkonektywność (relacje pomiędzy składnikami uniwersum) i interfejs.

Trzeba, bowiem zwrócić uwagę, że te same pojęcia prezentują obecnie zarówno ugruntowaną relacyjność w procesach komunikowania pomiędzy artefaktem a dziełem sztuki lub odbiorcą a artefaktem oraz funkcjonują w systemie społecznym, wyznaczając tym samym nową sferę wzajemnych oddziaływań, w której dochodzi do wymiany między przekazami medialnymi.⁵⁴³

Historia intermediów rozpoczyna się w latach 60. XX w. od eseju **Dicka Higginsa** o tym, że większość powstających obecnie dzieł łączy w sobie różne formy wyrazu.⁵⁴⁴ Co więcej użycie w neologizmie słowa „media” determinuje nowe zjawisko nie tylko jako środek wyrazu, ale przede wszystkim przekazu – artystycznego i masowego. Można tę zasadę sprowadzić do zdania, że sztuka jest jednym ze sposobów, w jaki ludzie komunikują się ze sobą. W odróżnieniu od pojęcia *mixed media*, obiekty intermedialne stanowią przykład konceptualnej fuzji (zespoleń) wielu pierwotnie odrębnych środków wyrazu, dzięki czemu powstaje nowa jakość. Oprócz przenikania się pomiędzy różnymi mediami, dochodzi do transgresji między światem realnym a rzeczywistością wirtualną.⁵⁴⁵

W tym miejscu warto wspomnieć o tym co bezpośrednio łączy się ze zjawiskiem intermedialności, a co **Henry Jenkins** nazwał budowaniem światów, czyli środowisk, lub inaczej uniwersów których nie da się w pełni zbadać w ramach jednego dzieła lub nawet jednego medium. Ów świat jest bowiem większy niż film, gra, czy książka, a pole możliwych spekulacji jest niemal nieograniczone. W odróżnieniu jednak od fabularnych światów, tworzenie narracji transmedialnych zogniskowanych wokół faktu wydaje się mieć o wiele mniejszy potencjał generatywny, wymaga bowiem wierności zgromadzonej dokumentacji.

⁵⁴² Zob. K. Chmielecki, *Estetyka intermedialności*, Kraków 2008, s. 9.

⁵⁴³ K. Chmielecki, *Intermedialność jako fenomen ponowoczesnej kultury* [w:] „Kultura Współczesna” 2007 nr 2 (52), s. 118.

⁵⁴⁴ D. Higgins, *Intermedia*, tłum.: M. i T. Zielińskich, [w:] Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje, Piotr Rypson (red.), Gdańsk 2000, s. 117.

⁵⁴⁵ R.W. Kluszczyński, *Ontologiczne transgresje: sztuka pomiędzy rzeczywistością realną a wirtualną* [w:] „Kultura Współczesna” 2000, nr 1/2 (23/24), s. 192–198.

Blogi (ang. *web log*) były rodzajem dzienników sieciowych lub internetowych pamiętników oraz jednymi z pierwszych form, które za pomocą prostego, zintegrowanego interfejsu umożliwiały założenie w danym serwisie własnej podstrony a następnie publikowanie na niej materiałów tekstowych, zdjęć, prostych animacji w formacie GIF oraz linków do nagrań audio (podcastów) czy filmików wideo. Dzięki funkcjom takim jak katalogowanie, tagowanie, czy komentowanie wpisów przez innych użytkowników można też było mówić o ich interaktywności. Za prekursorską witrynę tego typu uznawana jest links.net założona przez Justina Halla w 1994 r. Pierwszy polski serwis oferujący ten zakres usług (pod adresem blog.pl) został założony z inicjatywy **Adama Wojtkiewicza** i **Bartłomieja Pogody** 15 marca 2001 r. Początkowo dostęp do niego był płatny, zaś na publikację wpisów trzeba było czekać. Mimo to dostęp do serwisu był prosty i wymagał jedynie posiadania konta pocztowego, oferując w zamian wiele atrakcyjnych opcji, między innymi możliwość edycji kodu HTML i dostosowania wyglądu bloga do własnych potrzeb.

Innowacyjne rozwiązania obsługi serwisu spowodowały, że liczba jego użytkowników rosła niemal lawinowo. W przeciągu kilku lat rozrosła się ona z początkowych kilkunastu tysięcy, do niemal półtora miliona [...] użytkowników.⁵⁴⁶

W styczniu 2007 r. zapadła decyzja o połączeniu się z Onet.pl (który w owym czasie stanowił jednego z największych polskich gigantów medialnych), co jeszcze bardziej podniosło popularność serwisu, który od tej pory stał się całkowicie darmowy. Wszystko zaczęło się psuć dopiero kiedy na początku drugiej dekady XXI w. przeniesiono wszystkie dotychczasowe blogi na system WordPress, co zostało bardzo źle przyjęte przez użytkowników, których zniechęciły głównie nieudolnie prowadzone działania marketingowe utożsamiane z zachłannością. Z roku na rok sukcesywnie spadała popularność serwisu w stosunku do konkurencyjnych platform blogowych. Pod koniec 2017 r. Onet.pl ogłosił informację, że w styczniu 2018 r. serwis blog.pl zostanie ostatecznie zamknięty, a jako główny powód podając, że jest to: „efekt rosnącej roli mediów społecznościowych, które – jako centrum tworzenia społeczności i wymiany myśli w internecie – przejęły rolę blogów”. To dość ciekawa konkluzja, biorąc pod uwagę, że blogi uznawane są za prekursora „społecznościowego” charakteru mediów sieciowych.⁵⁴⁷

⁵⁴⁶ A. Tarnowski, *Blog.pl – upadły prekursor polskich serwisów blogowych* [w:] dobreprogramy.pl, <https://www.dobreprogramy.pl/@antar/blog.pl-upadly-prekursor-polskich-serwisow-blogowych,87472> [dostęp: 15.06.2023]

⁵⁴⁷ J. Walker Rettberg, *Blogowanie*, tłum. M. Szczubiałka, Warszawa 2012, s. 78 i nast.

Po raz pierwszy pojęcia „serwis społecznościowy” użył w latach 50. XX wieku profesor **John Barns**, lecz odnosiło się ono wówczas do grupy 150 osób, pracujących nad wspólnym projektem.⁵⁴⁸ Obecnie liczba „netizenów” zrzeszonych w ramach *social mediów* jest niepomiaralnie większa. W lutym 2023 r. liczba użytkowników samego tylko Facebooka przekroczyła okrągłe 2 miliardy aktywnych kont,⁵⁴⁹ co oznacza że przez dekadę liczba ta zwiększyła się dwukrotnie.⁵⁵⁰

Serwisy tego typu są świetnym miejscem do działań informacyjnych, rozrywkowych, marketingowych oraz tożsamościotwórczych, co dotyczy zarówno indywidualnych użytkowników, jak i instytucji, których działania mają wymiar kulturotwórczy. Tym co odróżnia media społecznościowe od tradycyjnych mediów jest przede wszystkim możliwość współkreowania dostępnych w nim treści i uczestniczenia w dialogu społecznym zorientowanym wokół nich. Dotyczy to zarówno małych grup złożonych z osób prywatnych, które łączy jakiś wspólny cel, jak i międzynarodowych korporacji, zrzeszających członków z całego świata. Niezależnie jednak od intencji, wszystkie podmioty łączy jeden cel: budowanie tożsamości w sieciowych realiach.

Przyglądając się fenomenowi Facebooka i zamieszaniu wokół niego, można dostrzec, iż ów portal jest dziś przestrzenią, w której zachodzi społeczna transformacja. Przeobrażeniu ulegają nie tylko relacje komunikacyjne czy sposoby autoprezentacji, lecz w głównej mierze relacja tego co prywatne, do tego, co publiczne a co z tym związane – kwestia konstruowania tożsamości.⁵⁵¹

Jak zauważa **Jan Kreft** za sprawą niektórych posunięć ze strony współczesnych potentatów medialnych oraz zmiany mentalności i oczekiwań dzisiejszych odbiorców, coraz większa ich część zdobywa informacje za pośrednictwem mediów społecznościowych oraz wyszukiwarki Google.⁵⁵² Owi „cyberpośrednicy” kreują trendy

⁵⁴⁸ Zob. J. Hetman, *Modele serwisów społecznościowych*, Warszawa 2009, s. 4.

⁵⁴⁹ N. Garbarek, *Facebook ma powód do świętowania. Liczba użytkowników szokuje* [w:] benchmark.pl, <https://www.benchmark.pl/aktualnosci/facebook-ma-2-miliardy-uzytownikow.html> [dostęp: 13.06.2023]

⁵⁵⁰ A. Motyka, *Facebookowi nie straszne konta-widma. Zuckerberg ma już miliard!* [w:] media2.pl, 04.10.2012, <https://media2.pl/media/96698-Facebookowi-nie-straszne-konta-widma.-Zuckerberg-ma-juz-miliard.html> [dostęp: 14.06.2023]

⁵⁵¹ M. Rutka, *Tożsamość na Facebooku – przypadek Benedicta Garetta i co z tego wynika dla nas wszystkich, a szczególnie dla nauczycieli* [w:] *Fenomen Facebooka: Społeczne konteksty edukacji*, red. G. Penkowska, Gdańsk 2014, s. 66.

⁵⁵² Według danych z 2016 r. to Facebook wyprzedził pod tym względem Google, stając się największym źródłem pozyskiwania referencyjnych treści. Zob. P. Rupareliya, *Google vs. Facebook — Who Won the Battle of 2016?* [IN:] MEDIUM.COM, <https://medium.com/intuz/google-vs-facebook-who-won-the-battle-of-2016-d75aee4d81d4> [dostęp: 13.06.2023]

w zapoznawaniu się z treścią medialną.⁵⁵³ Od 2016 r. dostępna jest na Facebooku funkcjonalność *Instant Articles*, zapewniająca natychmiastowy dostęp do podlinkowanych w serwisie artykułów oraz powiększanie zdjęć bez nadmiernej ich kompresji. Jednocześnie badania statystyczne donoszą, że młodsze pokolenie odbiorców rezygnuje z telewizji, na rzecz nowego *gate-keepera*.⁵⁵⁴

Facebook powstał w lutym 2004 r. inicjatywy **Marka Zuckerberga** dzięki jego współpracy z **Dustinem Moskovitzem** i **Eduardem Saverinem**, i już w grudniu tego samego roku liczba jego użytkowników sięgnęła miliona, a rok później serwis zaczął działać poza granicami Stanów Zjednoczonych.

Misja sformułowana w kilku prostych hasłach ewoluowała na przestrzeni lat, a wraz z nią polityka firmy. W październiku 2021 r. Facebook zmienił nazwę na Meta i znalazł się w strukturach jednego koncernu wraz z takimi platformami jak Instagram czy WhatsApp. Wkrótce potem zmianie uległy również hasła definiujące cele tej firmy, które obecnie idą raczej w kierunku budowania zaawansowanej technologicznej platformy (takiej jaką ma być metawersum), niż relacji pomiędzy jej użytkownikami. Znalazło to przełożenie w przyjętych założeniach finansowych, bo w 2022 r. firma zainwestowała aż 14 miliardów dolarów w VR/AR i metawers, za który odpowiada Reality Labs.⁵⁵⁵

Założony w lutym 2005 r. przez trzech pracowników firmy PayPal – **Chada Hurleya**, **Steve’a Chena** i **Jaweda Karina** – serwis YouTube bywa przez kulturoznawców zaliczany również do sieci społecznościowych, czy inaczej środowisk współtworzenia, choć status ten nie jest tak oczywisty.

W lipcu 2006 r. roku 60% wszystkich uruchomionych w sieci klipów wideo pochodziła ze strony YouTube, którą miesięcznie odwiedzało 20 milionów internautów. [...] W listopadzie 2006, niespełna rok po oficjalnym rozpoczęciu działalności, serwis został kupiony przez internetowego giganta – firmę Google – za 1,65 miliarda dolarów. Była to największa tego typu transakcja w historii Internetu.⁵⁵⁶

⁵⁵³ J. Kreft, *Facebook jako all inclusive resort Instant Articles – kooperacja korporacji i wydawców prasy* [w:] *Facebook oblicza i dylematy*, red. J. Kreft, Kraków 2017, s. 26.

⁵⁵⁴ Tamże, s. 30.

⁵⁵⁵ Meta definiuje nową misję. „Działajmy szybko” i „Żyjmy w przyszłości”, pracownicy to „Metamates” [w:] wirtualnemedialia.pl, <https://www.wirtualnemedialia.pl/artykul/meta-facebook-metawersum-mark-zuckerberg-metamates-co-to-jest> [dostęp: 13.06.2023]

⁵⁵⁶ *Obrazy w sieci: Socjologia i antropologia ikonosfery Internetu*, red. **Ferenc Tomasz**, **Olechnicki Krzysztof**, Toruń 2008, s. 75.

W odróżnieniu od ich sztandarowych reprezentantów (wśród których prym wjedzie Facebook), jego struktura nie zachęca otwarcie do budowania wspólnoty, współpracy, czy docelowej pracy grupowej. Przyjęta konwencja „alternatywnego nadawcy” przenosi się na strukturę wizualną serwisu, w której za element dominujący można uznać miniatury z podglądem publikowanych tam filmów wideo.⁵⁵⁷

Kolejną dystynkcją pomiędzy tymi dwoma serwisami jest fakt, że podstawowe narzędzie komunikacji oraz główny wyznacznik powstawania wzajemnych wirtualnych relacji międzyludzkich stanowi tutaj głównie i przede wszystkim obraz wideo. Dopiero on stwarza możliwość wymiany wzajemnych komentarzy i odniesień pomiędzy poszczególnymi użytkownikami, stanowiąc coś na kształt analizy krytycznej.⁵⁵⁸

Cele i znaczenie YouTube, jako systemu kulturowego, są także zbiorowo współtworzone przez użytkowników. Przez swoje liczne działania – zamieszczanie filmów, oglądanie ich, dyskusje i współpracę – wspólnota YouTube tworzy sieć praktyki twórczej.⁵⁵⁹

Z tego względu można stwierdzić, że tworzenie i negocjacja wartości (estetycznych i merytorycznych) nie jest ograniczone do grup eksperckich, ale obejmuje każdego, kto przyczynia się do procesu produkcji kultury, włączając w to jej odbiorców (niezależnie od stopnia ich aktywności w tymże procesie).

Na podobnej zasadzie, w serwisie YouTube wartości estetyczne, formy kultury i techniki twórcze są normalizowane drogą zbiorowych działań i osądów sieci społecznej, tworząc nieformalny i nabierający kształtu „świat artystyczny”, właściwy YouTube.⁵⁶⁰

Zarysowaną w skrócie teorię narracji transmedialnych znakomicie ilustrują internetowe działania Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”, realizowane za pośrednictwem dwóch wiodących w Polsce portali społecznościowych: Facebook.com i w serwisie YouTube.com, który umożliwia kompresję, publikowanie i przechowywanie materiałów wideo.

⁵⁵⁷ „Design interfejsu YouTube może nie jest elegancki, ale nadaje się do użytku, przynajmniej w ramach ograniczeń założonego celu: zamieszczania filmów, transkodowania, etykietowania i publikowania filmów wideo.” Zob. J. Burgess, J. Green, *YouTube: Wideo online a kultura uczestnictwa*, Warszawa 2011, s. 99.

⁵⁵⁸ Zob. J. Burgess, J. Green, *YouTube: Wideo online a kultura uczestnictwa*, Warszawa 2011, s. 150.

⁵⁵⁹ Zob. J. Burgess, J. Green, *YouTube: Wideo online a kultura uczestnictwa*, Warszawa 2011, s. 96.

⁵⁶⁰ Tamże.

3.4.1 Teatr NN na Facebook.com

Strona w serwisie społecznościowym Facebook.com została założona 20 lutego 2010 r. pod dwujęzyczną nazwą „Brama Grodzka (Grodzka Gate)”. Do galerii obrazów trafiło od tamtej pory ponad 200 folderów, z których każdy zawiera od kilku do przeszło stu plików graficznych. Wśród nich można znaleźć głównie fotografie (archiwalne, reportażowe, portretowe, kolaże), ale również mapy, okładki książek, plakaty, ulotki, zdigitalizowane ryciny czy rękopisy. W sekcji poświęconej materiałom audiowizualnym znalazło się ponad 200 krótkich filmów wideo, zróżnicowanych pod względem tematu, formy i motywu przewodniego. Na podstronie „informacje szczegółowe o użytkowniku” umieszczono adnotację o godzinach, w których można odwiedzić Ośrodek i wszystkie towarzyszące mu instytucje, takie jak kolejno: Lubelska Trasa Podziemna, Piwnica pod Fortuną, Dom Słów/Izba Drukarstwa czy Teatr Imaginarium.⁵⁶¹ Stronę obserwuje aktualnie ponad 16 tysięcy użytkowników serwisu.

Pierwsza strona aktualizowana jest codziennie i regularnie pojawiają się na niej nowe posty zawierające tekst, materiał zdjęciowy i czasami pliki wideo. Odsyłają one do treści zgromadzonych w witrynie Ośrodka, ale również na stronie Europeana.eu; w tym zdjęć, tekstów, nagrań audio i wideo. Do podstawowych cech konstytutywnych mediów społecznościowych należy nawiązywanie relacji międzyludzkich za ich pośrednictwem i w sposób niezależny od odległości przestrzennej, czego dowodem są liczne i zakończone sukcesem próby odnalezienia potomków lubelskich Żydów.⁵⁶²

Jednym ze sposobów aktywizacji odbiorców bez konieczności wychodzenia przez nich z domu są akcje *online* organizowane i realizowane za pośrednictwem serwisów społecznościowych, m.in. Facebooka. Przykładem takiego projektu może być **Lublin. Pamięć miejsca. Wirtualne zwiedzanie Bramy Grodzkiej**, które odbyło się 09.09.2020 o godzinie 17:00, gromadząc przed ekranem monitora kilkudziesięciu uczestników.⁵⁶³ Materiał z tego spotkania został częściowo udostępniony w serwisie YouTube.com.⁵⁶⁴

⁵⁶¹ Informacje szczegółowe o użytkowniku Brama Grodzka (Grodzka Gate) [w:] Facebook.pl, https://www.facebook.com/brama.grodzka/about_details?locale=pl_PL [dostęp: 11.06.2023]

⁵⁶² Zob. Zdjęcie z historią [9]: Zaczęło się od wiadomości na Facebooku | Pola Firestone [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrn.pl/para/zdjecie-z-historia-9-zaczelo-sie-od-wiadomosci-na-facebooku-pola-firestone/> [dostęp: 15.06.2023]

⁵⁶³ Brama Grodzka (Grodzka Gate), Lublin. Pamięć miejsca. Wirtualne zwiedzanie Bramy Grodzkiej [w:] Facebook.com, <https://www.facebook.com/events/2697354750476182> [dostęp: 09.09.2020]

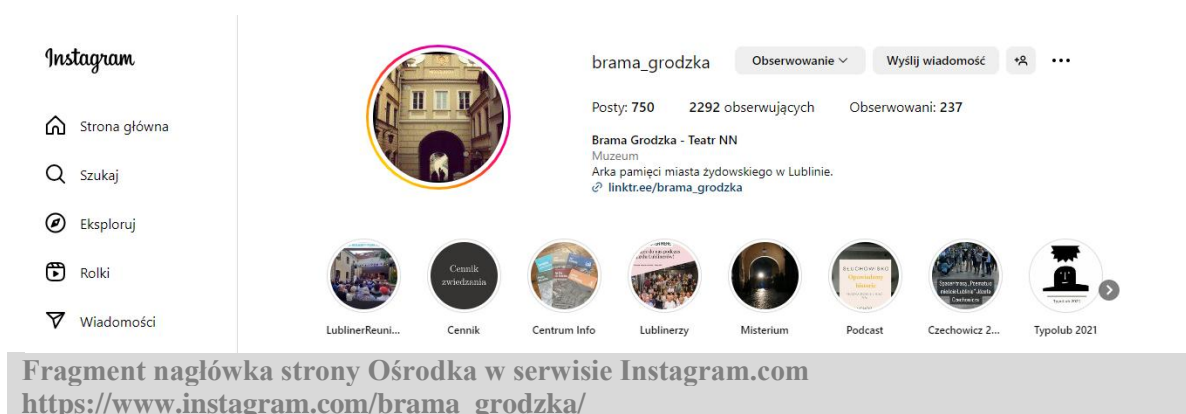
⁵⁶⁴ Brama Grodzka, Lublin. Pamięć miejsca. Wirtualne zwiedzanie Bramy Grodzkiej [w:] YouTube.com, <https://youtu.be/gnqjc45hwUw> [dostęp: 09.09.2020]

Inną egzemplifikacją takiego wirtualnego spotkania poświęconego archiwistyce cyfrowej może być czwarty webinar z cyklu **Jak? Dla kogo? Po co? (4/4) Aktywne Archiwum Bramy Grodzkiej**, który odbył się 10.09.2020 r., również na stronie ośrodka w serwisie Facebook.com. Szkolenie prócz **Joanny Zętar** poprowadził również **Łukasz Kowalski**.⁵⁶⁵

3.4.2 Teatr NN na Instagram.com

W lutym 2015 r. Ośrodek dołączył do serwisu społecznościowego, promującego przede wszystkim materiał zdjęciowy oraz powiązane z nim treści wideo i oferującego możliwość udostępniania tych treści w innych serwisach społecznościowych.⁵⁶⁶

Przez osiem lat opublikowano w serwisie 750 postów, 84 tzw. *reelsów* (krótkich form wideo) a wśród obserwujących profil **@brama_grodzka** znalazło się 2292 użytkowników.



3.4.3 Teatr NN na YouTube.com

Kanał w serwisie YouTube założony pod nazwą **@BramaGrodzkaTeatrNN** 27 lipca 2007 r. czyli niespełna dwa lata po uruchomieniu serwisu i miesiąc po powstaniu polskiego odpowiednika.⁵⁶⁷ Od tamtej pory trafiło tam 612 filmów słuchowisk, pogrupowanych w 39 play-listach, które zawierają od 2 do 79 plików, poświęconych konkretnemu zagadnieniu.

Serwis umożliwia również swym użytkownikom nadawanie transmisji na żywo (tzw. streamingów lub filmów emitowanych za pośrednictwem określonego medium przekazu w czasie rzeczywistym) i na kanale Ośrodka można znaleźć 72 zapisy archiwalne takich

⁵⁶⁵ Brama Grodzka, Jak? Dla kogo? Po co? (4/4) Aktywne Archiwum Bramy Grodzkiej [w:] Facebook.com, <https://www.facebook.com/events/291111192188088/> [dostęp: 10.09.2020]

⁵⁶⁶ Brama_Grodzka [w:] Instagram.com, https://www.instagram.com/brama_grodzka/ [dostęp: 17.07.2023]

⁵⁶⁷ „19 czerwca 2007 roku Eric Schmidt zainaugurował w Paryżu lokalne interfejsy wyświetlane użytkownikom na podstawie lokalizacji. Interfejs w języku polskim został dodany tego samego dnia. Po wejściu na stronę youtube.com lokalizacja i język zostaje wybrana na podstawie adresu IP.” Zob. YouTube [w:] Wikipedia.pl, <https://pl.wikipedia.org/wiki/YouTube> [dostęp: 10.06.2023]

transmisji, które sukcesywnie nadawane są od czterech lat, a najpopularniejsze z nich były wyświetlane ponad 700 razy, zaś konto aż 350 tys. razy i doczekało się 1440 subskrypcji.



Brama Grodzka

@BramaGrodzkaTeatrNN 1,44 tys. subskrybentów 612 filmów

Ośrodek „Brama Grodzka - Teatr NN” w Lublinie jest samorządową instytu... >

Fragment nagłówka strony użytkownika serwisu YouTube @BramaGrodzkaTeatrNN
<https://www.youtube.com/@BramaGrodzkaTeatrNN>

Dotychczas zdecydowanie największym zainteresowaniem (63 tys. wyświetleń) cieszy się dodana siedem lat temu, niespełna dziewięciominutowa animacja, przedstawiająca wirtualną trójwymiarową XVI-wieczną makietę Lublina, prezentującą architekturę miasta u szczytu jego potęgi i sławy. Wśród ukazanych w perspektywie przestrzennej budynków znalazły się lubelskie gotyckie świątynie ułożone na obrzeżach, renesansowe kamienice kupieckie okalające Rynek w sercu miasta, czy budynek Trybunału Koronnego odbudowany również w stylu renesansowym po wielkim pożarze Lublina w 1575 r.

Wśród omówionych pokrótce budynków znalazła się również Brama Grodzka, ale zdecydowanie więcej uwagi poświęcono architekturze, wystrojowi i nowoczesnemu jak na owe czasy wyposażeniu zamku lubelskiego – zamku pod murami którego pojawiły się pierwsze zabudowania dzielnicy żydowskiej i słynna, zniszczona podczas II wojny światowej synagoga Maharszala.⁵⁶⁸ Trójwymiarowej animacji towarzyszy podkład muzyczny, komentarz głosowy w języku polskim i tekstowy w języku angielskim.

Warto w tym miejscu nadmienić, że wirtualna makietka Lublina powstała w ramach projektu „Lublin 2.0 – Interaktywna rekonstrukcja dziejów miasta”, w ramach obchodów 700. rocznicy lokacji Lublina na prawie magdeburskim, zaś jego realizacja była możliwa dzięki dofinansowaniu przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.⁵⁶⁹

Filmy umieszczone na serwerach w serwisie YouTube są dostępne z poziomu strony Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”, dzięki odpowiednim odsyłaczom. Jedną z nich jest strona tematyczna „Lublin. Fotografia YouTube”,⁵⁷⁰ ale również linki w formie okienka z miniaturowym poglądem filmu, umieszczone w różnych miejscach.

⁵⁶⁸ Zob. Miasto reformacji, kultury i wielkiej polityki - wirtualna makietka Lublina z XVI wieku [w:] YouTube.pl, <https://youtu.be/2XnK-PSPH4> [dostęp: 07.06.2023]

⁵⁶⁹ Miasto reformacji, kultury i wielkiej polityki - wirtualna makietka Lublina z XVI wieku [w:] YouTube.pl, <https://youtu.be/2XnK-PSPH4> [dostęp: 09.06.2023]

⁵⁷⁰ Lublin. Fotografia YouTube [w:] TeatrNN.pl, [dostęp: 09.06.2023]

Rozdział IV. Digital Storytelling jako nowa odmiana dyskursu

Wielokrotnie użyte w niniejszej rozprawie, a kluczowe dla dotychczasowej kultury tekstualnej pojęcie dyskursu w terminologii językoznawczej oznacza przede wszystkim formę organizacji języka w procesie komunikacji,⁵⁷¹ zaś do podstawowych warstw ów dyskurs organizujących zalicza się aspekt lingwistyczny, poznawczy i społeczny.⁵⁷² Konkretnie praktyki dyskursywne uznawane są za rozwojowo pierwotne wobec myślenia, dostarczające mu niezbędnych struktur i procedur. Dlatego myślenie bywa określane jako „uwewnętrzzona mowa”, albo „zinternalizowany dyskurs”, dlatego wydaje się bytem prymarnym w stosunku do późniejszych form wyrazu i komunikacji.

Początkowo narracja stawiana była w opozycji do dyskursu i utożsamiana z „zewnątrzną”, niejęzykową warstwą tekstu (zjawisko pozadyskursywne). Sprzeczność między tymi pojęciami zasadza się na różnicach w pojmowaniu relacji między językiem mówionym, opowiadaniem, metaforą czy wszelkimi interakcjami społecznymi z jednej strony, a faktycznością, działaniem, prawdą (rozumianą jako obiektywne odzwierciedlenie świata) z drugiej. Zapewne z tego powodu do dziś polemizuje się z ujmowaniem narracji w kategoriach dyskursywnych, co czyni między innymi **Katarzyna Rosner**.⁵⁷³

Dopiero pod koniec lat 70. **Jean-François Lyotard** wykazał, że narracja jest jedną z możliwych form dyskursu i dotyczy „wewnętrznego” porządkowania tekstu.⁵⁷⁴ Tezę tę potwierdził **David Carr**,⁵⁷⁵ uznając narrację za podstawową strukturę poznawczą, czy **Hayden White**,⁵⁷⁶ upatrując w niej dogodnej z punktu widzenia historiografii reprezentacji słownej minionej rzeczywistości. Konstrukcjonizm społeczny położył nacisk na różnego rodzaju relacje istniejące w obrębie narracji (pomiędzy poszczególnymi zdaniami, ale także jako dialog pomiędzy uczestnikami interakcji społecznej) oraz na ogólny wpływ kontekstu (zarówno w wymiarze lokalnym, jak globalnym).⁵⁷⁷

⁵⁷¹ R. Grzegorzczkova, *Wstęp do językoznawstwa*, Warszawa 2008, s. 40.

⁵⁷² G.H. Bower, R.K. Cirilo, *Cognitive Psychology and Text Processing* [in:] *Handbook of Discourse Analysis: Volume 1: Disciplines of Discourse*, ed. by T.A. van Dijk, Amsterdam 1985, s. 71.

⁵⁷³ K. Rosner, *Narracja jako struktura rozumienia* [w:] *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, [http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1999-t-n3_\(56\)/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1999-t-n3_\(56\)-s7-15/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1999-t-n3_\(56\)-s7-15.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1999-t-n3_(56)/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1999-t-n3_(56)-s7-15/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1999-t-n3_(56)-s7-15.pdf) [05.09.2017].

⁵⁷⁴ J.F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna: Raport o stanie wiedzy...*, dz. cyt., s. 76.

⁵⁷⁵ D. Carr, *Time, Narrative and History*, Oxford 1986.

⁵⁷⁶ H. White, *Metahistory: The Historical Imagination In Nineteenth-Century Europe*, Baltimore 1973.

⁵⁷⁷ K. Stemplewska-Żakowicz, *Koncepcje narracyjnej tożsamości: Od historii życia do dialogowego „ja”* [w:] *Narracja jako sposób rozumienia rzeczywistości*, pod red. J. Trzebińskiego, Gdańsk 2002, s. 82.

Na potrzeby tej rozprawy można przyjąć, że samo komunikacyjne uwikłanie narracji czyni ją elementem dyskursu, zarówno w wymiarze sztuki jak i nauki czy innych praktyk społecznych. O ile historię w ujęciu narratystycznym wyznacza następstwo zdarzeń wzajemnie powiązanych przyczynowo, tematycznie lub za pomocą konkretnej postaci, dyskurs określa sposób zaistnienia danej historii w formie tekstualnej.

Pojmowanie narracji jako kategorii dyskursu nieuchronnie prowadzi do zawężenia zakresu mediów narracyjnych, tak jak miało to miejsce w klasycznej teorii narracji **Franza Stanzela**. Narracja jest w niej bowiem wyłącznie językową formą dyskursu, przekazywaną przez instancję narratorską. Nawet dialogi w powieści uznał za „ciało obce w gatunku narracyjnym”, ponieważ już samo bezpośrednio przywołanie mowy prowadzi niejako do unikania narratorskiej mediacji. Zgoła odmienne stanowisko prezentuje zarówno **Prince**, jak i **Chatman** którzy nie wykluczają z zestawu mediów narracyjnych niejęzykowych czy pozajęzykowych odmian tekstu, takich jak malarstwo, film czy komiks.

Przez „tekst” Chatman rozumie „każdy komunikat (*communication*), który kontroluje w czasie jego recepcję przez odbiorców. Zatem teksty różnią się od takich przedmiotów komunikacji jak (nienarracyjne) obrazy czy rzeźby, które nie regulują czasowego przepływu czy przestrzennego kierunku percepcji widza.”⁵⁷⁸

Przytoczony powyżej narratolog sprowadza też „teksty” do trzech zasadniczych odmian:

- opowiadania (*narrative*),
- opisu (*description*),
- dyskursu (*argument*).

Tekst (w ujęciu **Chatmana**) narzuca moment rozpoczęcia swojego odbioru (pierwsza strona książki, pierwsze ujęcie w filmie, podniesienie kurtyny, uwertura baletowa, strona główna w internecie) oraz kolejności recepcji, aż do wyznaczonego przez siebie finału. Wszystkie teksty wymagają od odbiorcy podążania za swą „zewnętrzną logiką” (tekstualnym porządkiem środków wyrazu). „Logika wewnętrzna” jest odmienna dla każdej z trzech wyróżnionych przez **Chatmana** odmian tekstu:

- dla opowiadania charakterystyczna jest chronologia (porządek, częstotliwość i rozciągłość fikcyjnego czasu) oraz logika (w tradycyjnych opowiadaniach jest to silna przyczynowość czyli wyrazisty schemat przyczyna-skutek, w nowszych tekstach o strukturze mozaikowej będzie to raczej luźna, przygodna zbieżność);

⁵⁷⁸ S. Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca-London 1978; cyt. za: T. Kłys, *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa 1999, s. 60.

- opisy ustanawiają (najogólniej mówiąc) możliwe do zaobserwowania własności;
- dyskursy definiowane są jako teksty, które mają przekonać odbiorcę o prawomocności jakiejś hipotezy. Logika dyskursu rządzi się własnymi prawami: nie jest chronologiczna, ale bazuje np. na zasadzie wynikania.

Tomasz Kłys do powyższej typologii dodaje czwartą odmianę tekstu, a mianowicie

- spektakl, rozumiany nie tylko jako tekst, ale przede wszystkim widowisko czy – znacznie bardziej adekwatnie do przedstawionych w tej pracy trendów – performans.

Należy w tym miejscu wyraźnie zaznaczyć, że mało który tekst występuje w formie typologicznie „czystej”; zwykle mieszają się one między sobą w zróżnicowanych proporcjach i relacjach (zazwyczaj jeden jest podrzędny wobec drugiego, itd.).⁵⁷⁹

We współczesnych teoriach narratologii wciąż polemizuje się z teoriami dzielącymi narrację na fabułę i dyskurs oraz z uznawaniem za narrację wyłącznie fabuły, która zostaje przekazana przez instancję narratorską w rozumieniu **Franza Stanzela**.

Poza tym coraz więcej dzieł pozostaje zawieszonych między poziomem dyskursywnego przedstawienia fabuły (tekst literacki, scenariusz, projekt architektoniczny) a poziomem jej performatywnego odegrania (ekranizacja, spektakl, instalacje przestrzenne).

Koncepcja trójpoziomowego schematu narracji zaproponowana przez **Monikę Fludernik** skłania do reorganizacji kategorii znajdujących wyraz w różnych poziomach wyrażania tekstu narracyjnego:⁵⁸⁰

- poziom fabuły – świat przedstawiony, wydarzenia i biorący w nich udział bohaterowie;
- poziom dyskursu – didaskalia, instancja aktorska, informacje ekstrapoetyczne;
- poziom przedstawienia – odegrania, odtworzenia, performansu.

Kluczowym dla redefinicji pojęcia narracji czy pojęcia dyskursu oraz ich relacji do szerszej kategorii języka (*langue*) i mówienia (*parole*) wprowadzonych przez **Ferdinanda de Saussure’a** a później rozwiniętych przez **Paula Ricoeura**, będzie rozróżnienie między semantyką (logiczna analiza części składowych), a semiotyką (rozumienie sensu, czyli powiązania znaku z rzeczywistością, którą oznacza), a następnie próba połączenia ich.⁵⁸¹

⁵⁷⁹ „Sądzę, iż w takich wypadkach należy uznać *diegesis* danego filmu za „grę dominant” – to wzajemnie funkcjonalnych wobec siebie, to znów pozostających w konflikcie, bez jednoznacznego rozstrzygnięcia, jaka jest dominanta całości.” T. Kłys, *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa 1999, s. 64.

⁵⁸⁰ M. Fludernik, *Narrative and Drama*, dz. cyt., s. 563.

⁵⁸¹ D. Michałowski, T. Otrócki, *Hermeneutyka dyskursu według Paula Ricoeura* [w:] *Kwartalnik Filozoficzny*, tom XLI, 2013, zeszyt 4, https://pau.krakow.pl/KwartalnikFilozoficzny/KF_XLI_2013_z4_07.pdf [17.07.2023]

Powołując się na hermeneutyczną teorię dyskursu **Ricoeura** można postawić kilka tez, które w zauważalny sposób korelują z cechami współczesnych form *digital storytelling*:

- zachodzi zawsze w porządku czasowym, zatem ma charakter zdarzeniowy, składając się z następujących po sobie wypowiedzi, gdzie znaczenie poszczególnych z nich wpływa z wcześniejszych (zdarzenie dyskursywne);
- ma specyfikę subiektywną, podmiotową lub przedmiotową i zindywidualizowaną, zawsze reprezentuje określony punkt widzenia;
- zawiera odniesienie do konkretnych czynników i zewnętrznych warunków, w których się odbywa, istnieje w zdefiniowanym świecie i w określonym momencie czasowym;
- stawia na zaangażowanie odbiorcy i możliwość interakcji z nim (tzw. sprzężenie zwrotne: reakcje, możliwość zadawania pytań i komentowania oraz reedycji);
- wykorzystanie nowych technologii jako narzędzia kreacji, komunikacji i promowania.

Wszystkie powyższe postulaty są zilustrowane na przedstawionych w dalszej części tego rozdziału przykładach projektów realizowanych przez rozmaite instytucje i artystów na świecie i w Polsce, a zwłaszcza w oparciu o multimedialne narracje Teatru NN.

4.1 Digital Storytelling na świecie i w Polsce

Digital storytelling, jako odwieczna praktyka wykorzystująca nowoczesne środki wyrazu zyskuje popularność na całym świecie. Coraz więcej instytucji pożytku publicznego, ale również ośrodków komercyjnych czy indywidualnych twórców upatruje w tej praktyce nowych możliwości wyrazu i dotarcia do szerszego grona odbiorców. Oto kilka przykładów najbardziej znanych projektów *digital storytelling* na świecie:

- „*The Johnny Cash Project*” jest interaktywnym dziełem **Chrisa Milka**, zrealizowanym w 2010 r. Fani Johnny'ego Casha mogli wówczas współtworzyć animowany teledysk do piosenki „*Ain't No Grave*”, dorysowując jedną klatkę animacji, a następnie wszystkie klatki zostały połączone w jedno spójne wideo. Projekt był przykładem partycypacyjnego *digital storytelling*, który angażował fanów artysty.⁵⁸²
- „*The Wilderness Downtown*” to interaktywny projekt muzyczny zespołu Arcade Fire, który wykorzystuje technologię HTML5 i narzędzie Google Maps. Użytkownik wpisuje swoje adresy zamieszkania z dzieciństwa, a następnie ogląda spersonalizowane wideo, w którym zespołowi Arcade Fire towarzyszą interaktywne animacje i grafiki.⁵⁸³

⁵⁸² The Johnny Cash Project, <https://www.radicalmedia.com/work/the-johnny-cash-project/> [17.07.2023]

⁵⁸³ Arcade Fire, *The Wilderness Downtown*, <http://www.thewildernessdowntown.com> [dostęp: 17.07.2023]

- „*Seven Digital Deadly Sins*” jest to projekt stworzony w 2014 r. przez BBC, który wykorzystując *digital storytelling* opowiada o siedmiu grzechach głównych. Każdy ma osobną stronę internetową z interaktywnymi elementami, takimi jak wideo i opisy.⁵⁸⁴
- „*The Whale Hunt*” to inicjatywa, w której **Jonathan Harris** dokumentuje polowanie na wieloryby na Alasce. Zdjęcia, filmy, dźwięki i teksty pokazano w interaktywnej formie, umożliwiając eksplorowanie wielu aspektów polowania (2007 r.).⁵⁸⁵
- „*Highrise*” to kolejny interaktywny projekt dokumentalny, stworzony przez *National Film Board of Canada*, który ukazuje życie mieszkańców wieżowców na całym świecie. Projekt wykorzystuje różne media cyfrowe, takie jak wideo, dźwięk, zdjęcia oraz animacje, by opowiedzieć różne historie związane z życiem w tych budynkach.⁵⁸⁶
- „*Digital Giza*” realizuje ideę „cyfrowej egiptologii” umożliwiając ludziom z całego świata eksplorowanie niedostępnych dla zwiedzających zakamarków obiektów kultury antycznej. Projekt zrealizowano we współpracy z Uniwersytetem Harvarda.⁵⁸⁷

Powyższe przykłady tylko w niewielkim stopniu prezentują różnorodność projektów *digital storytelling* na świecie. Istnieje o wiele więcej innowacyjnych projektów, które wykorzystują media cyfrowe do opowiadania niezwykłych historii w wielu różnych kręgach kulturowych, ale z oczywistych przyczyn wybrałam realizacje anglojęzyczne.

W dalszej części tego rozdziału skupię się na przykładach pochodzących z Polski. Po upadku komunizmu w Europie praktyka historii mówionej stawała się popularna od lat 90. XX wieku i przybierała postać „przeciw historii”, alternatywnej wobec oficjalnej w PRL historii propagandowej. Archiwizowanie a wspomnień zwykłych ludzi miało wspomagać proces odzyskiwania pamięci, było też sposobem przepracowywania postkomunistycznej traumy oraz przybierało aktywną postać działalności politycznej.

Po transformacji ustrojowej archiwa mówione stanowią przestrzeń, w której status publiczny i oficjalny zaczęły mieć opowieści rodzinne, domowe, prywatne, przekazywane ustnie w PRL w kręgach rodzinnych jako jedno z niewielu dostępnych powszechnie źródeł historii nieprzekłamywanej przez propagandę, a przemilczanej przez wielką narrację o dziejach kraju.⁵⁸⁸

⁵⁸⁴ Seven Digital Deadly Sins, <https://sins.nfb.ca/> [dostęp: 17.07.2023]

⁵⁸⁵ J. Harris, *The Whale Hunt*, <http://thewhalehunt.org/> [dostęp: 17.07.2023]

⁵⁸⁶ Highrise, <http://universewithin.nfb.ca/desktop.html#index> [dostęp: 17.07.2023]

⁵⁸⁷ Digital Giza, <http://giza.fas.harvard.edu/giza3d/> [dostęp: 17.07.2023]

⁵⁸⁸ A. Karpowicz, *Historia mówiona na granicach. Geografia, mowa, tożsamość...*, dz. cyt., s. 23.

Z tego powodu narracja powtarzana z ust do ust miała często charakter buntu wobec wymuszanego przez ustrój *status quo* oraz narzędzie walki o prawa i przywileje dla mniejszości (robotnicy, kobiety).

W styczniu 2009 roku powołane zostało Polskie Towarzystwo Historii Mówionej (PTHM),⁵⁸⁹ które ma na celu nie tylko propagowanie *oral history*, ale również integrację środowiska badaczy historyków, archiwistów, muzealników, animatorów kultury i innych osób oraz podmiotów zajmujących się historią mówioną; reprezentowanie polskiego środowiska historii mówionej na forum międzynarodowym; opracowywanie standardów metodologicznych i etycznych historii mówionej, doskonalenie warsztatu osób i instytucji odpowiedzialnych za zbieranie i archiwizowanie zapisów audio i audiowizualnych; rozwijanie w społeczeństwie zainteresowania historią najnowszą, kulturą, historią lokalną.⁵⁹⁰

Choć jeszcze w 2002 można było trafić na spostrzeżenie, że sięganie do źródeł ustnych jest rzadko praktykowane przez polskich badaczy historii,⁵⁹¹ aktualnie również polskie środowisko akademickie nie pozostaje bierne wobec wzrostu popularności tego sposobu pozyskiwania wiedzy o przeszłości, tworząc warunki do wzbogacania przez studentów wiedzy i doświadczenia w tej dziedzinie.⁵⁹²

Dzieje się to jednak głównie w ramach studiów poświęconych historii i archiwistyce, podczas gdy coraz częściej wskazuje się na takie właściwości historii mówionych jak ich interdyscyplinarność, międzydziedzinowość i synergiczność (zwłaszcza w kontekście nowych mediów).

Tu też warto pamiętać, że nie chodzi o integrację dwóch i więcej dyscyplin naukowych zajmujących się badaniem podobnych problemów, lecz o wypracowanie nowego sposobu postępowania ze źródłami.⁵⁹³

⁵⁸⁹ Polskie Towarzystwo Historii Mówionej, <http://pthm.pl> [dostęp: 09.12.2021]

⁵⁹⁰ A. Niderla, *Historia mówiona jako metoda badawcza...*, dz. cyt., s.49.

⁵⁹¹ Zob. M. Kula, *Niemota ubezwłasnowolnionych*, „Pamięć i Sprawiedliwość 1, s. 55-72.

⁵⁹² Np. Instytut Historii Uniwersytetu Jagiellońskiego (przedmiot Źródła audiowizualne i *oral history*), Instytut Historii i Stosunków Międzynarodowych Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Instytut Historii Akademii Pedagogicznej w Krakowie, Instytut Studiów Strategicznych w Krakowie (zbiory programu INDEX), Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie (relacje ocalałych z Zagłady), Uniwersytet Łódzki (projekt „Euroidentities. [Tożsamości Europejskiej]”, Laboratorium Reportażu Uniwersytetu Warszawskiego (projekt „Europa wg Auschwitz”. Zob. I. Lewandowska, *Oral history we współczesnej Polsce – badania, projekty, stowarzyszenia* [w:] „Wrocławski Rocznik Historii Mówionej” R. 1, s. 81-103.

⁵⁹³ W. Kudela-Świątek, *Interdyscyplinarność w badaniach oral history: konieczność czy sposób na nowatorstwo?* [w:] *Historia mówiona w świetle nauk humanistycznych i społecznych*, S. Niebrzegowska-Bartmińska, J. Szadura, M. Szumiło, Lublin 2014, s. 62.

Współcześnie dzięki szerokiej dostępności nowych form wyrazu i za pośrednictwem sieci coraz więcej podmiotów angażuje się w popularyzację lokalnych historii mówionych. Należą do nich instytucje takie jak muzea, domy kultury, fundacje, stowarzyszenia, szkoły, pracujący w nich lub poza nimi aktywiści, dziennikarze, animatorzy, popularyzatorzy lokalnej historii. Ruch ten nosi znamiona oddolnej inicjatywy społecznej i zatacza coraz szersze kręgi w świadomości publicznej. Wśród miast które prężnie działają w tej dziedzinie prym wiedzie Warszawa, ale ważnym ośrodkiem jest także Kalisz, czy opisywany w tej pracy szczegółowo Lublin.

Listę ośrodków zajmujących się kolekcjonowaniem ludzkich wspomnień wypada rozpocząć od Archiwum Historii Mówionej warszawskiego **Ośrodka Karta**,⁵⁹⁴ w którego zbiorach znajduje się 6000 nagrań audio, 180 nagrań wideo i ponad 43 000 zdjęć.⁵⁹⁵ To tam w 2005 r. powołana została samorządowa instytucja kultury nazwana **Domem Spotkań z Historią**,⁵⁹⁶ która wraz z Ośrodkiem Karta prowadzi **Archiwum Historii Mówionej**,⁵⁹⁷ będące największym w Polsce zbiorem relacji świadków historii XX wieku. Osobny dział poświęcono na stronie serwisu dokumentowaniu relacji świadków związanych ze stanem wojennym. Udostępniane są tam materiały audiowizualne pochodzące z tamtego okresu i opatrzone odpowiednim komentarzem.

Posłuchaj pełnych relacji

Zbigniew Janas
od robotnika do posła:
wspomnienia działacza
„Solidarności”

posłuchaj

Jan Lityński
relacja działacza KOR-u i
„Solidarności” o jego drodze od
komunizmu do opozycji

posłuchaj

Chris Niedenthal
z Wielkiej Brytanii do Polski:
PRL oczami polsko-brytyjskiego
fotoreportera

posłuchaj

Stan wojenny: Relacje świadków (fragment strony)
https://relacjebiograficzne.pl/prezentacje/stan-wojenny#tematv.temat_1.record_0.page_0.index_0

⁵⁹⁴ Otwarty System Archiwizacji [w:] Fundacja Ośrodek Karta, https://osa.archiwa.org/archiwa/PL_1001

⁵⁹⁵ Archiwum Historii Mówionej [w:] Fundacja Ośrodek Karta, <https://audiohistoria.pl> [dostęp: 09.12.2021]

⁵⁹⁶ Wirtualny spacer [w:] Dom Spotkań z Historią, <https://dsh.waw.pl/o-nas/wirtualny-spacer> [09.12.2021]

⁵⁹⁷ Historia mówiona [w:] Dom Spotkań z Historią, <https://dsh.waw.pl/historia-mowiona> [dostęp: 09.12.2021]

Jedną z realizacji, która za pomocą interaktywnego planu miasta stara się ukazać subiektywny obraz jego przeszłości jest też interaktywna mapa pod hasłem **Warszawa zapamiętana**,⁵⁹⁸ gromadząca wspomnienia świadków historii oraz archiwalne zdjęcia z czasów II wojny światowej i lat powojennych.



W ramach Ośrodka Karta działają też niezależne instytucje społeczne, które dokumentują tzw. „przeszłość przemilczaną”, których oddziały ulokowane są w Poznaniu (Archiwum Zachodnie) oraz Wrocławiu, Białymstoku, Lublinie, a także za granicą (Londyn, Moskwa, USA i Kanada). W zbiorach **Archiwum Wschodniego** znalazło się 1587 nagranych i opisanych relacji oraz liczne dzienniki, opracowania, wykazy nazwisk, listy, zdjęcia i inne kolekcje osobiste.

Najważniejsza część zbiorów AW dotyczy historii Kresów Wschodnich II RP, losów obywateli polskich w ZSRR i pod okupacją sowiecką oraz przesiedleń po II wojnie światowej. Specjalne miejsce zajmują źródła zawierające informacje o obywatelach polskich prześladowanych przez ZSRR w latach 1939–56 (rozstrzelanych, więzionych w łagrach, wcielonych do Armii Czerwonej).⁵⁹⁹

Również **Miejska Biblioteka Publiczna im. Adama Asnyka w Kaliszu** może się poszczycić interaktywną opowieścią o postaci historycznej – w tym wypadku XIX podróżnika, Stefana Szolca-Rogozińskiego.

⁵⁹⁸ Warszawa zapamiętana, <https://warszawazapamietana.dsh.waw.pl>[dostęp: 09.12.2021]

⁵⁹⁹ Archiwum Wschodnie [w:] Fundacja Ośrodek Karta, <https://karta.org.pl/archiwum-wschodnie>[dostęp: 09.12.2021]



Strona jest do pewnego stopnia interaktywna, umożliwiając dokonanie przez użytkownika własnego wyboru spośród kilku dostępnych opcji, jednak fabuła gdy jest linearna i przewidywalna. Mimo to stanowi ciekawe urozmaicenie i uatrakcyjnienie odbiór faktów historycznych, zwłaszcza przez młodzież.

4.2 Społeczna rola narracji: transmisja wertykalna i horyzontalna

Porozumiewanie się z innymi ludźmi jest podstawowym środkiem kształtowania tożsamości oraz upowszechniania doświadczeń indywidualnych (jednostkowych) i społecznych (zbiorowych). Strategią, która służy temu zadaniu jest opowiadanie historii – zarówno innym ludziom, jak samemu sobie. Dzięki tej funkcji zwiększamy, albo zmniejszamy dystans wobec własnego doświadczenia.

Narracja byłaby procesem poznawczym wpisanym w aktywność psychiki, realizującym się (również) w mowie. Jej miejsce, funkcje w komunikacji, nie są jednak wyraźnie określone. Powiedzmy że narracja jest wewnętrznym imperatywem. Musimy opowiadać, aby nadać spójność światu wewnętrznemu czy rzeczywistości nas otaczającej.⁶⁰⁰

Ewokacyjny potencjał obrazów mentalno-emocjonalnych przybiera na sile, gdy możemy skojarzyć wrażenia reprezentowane z własnym doświadczeniem. Powstające w ten sposób ślady pamięciowe stopniowo budują łańcuch asocjacji składający się na interpretację tego co następnie zostanie wyrażone za pomocą dostępnych środków.

⁶⁰⁰ J. Kordys, *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna*, Kraków 2006, s. 137.

W obrębie tak pojętej matrycy współlistnieją zarówno elementy wspólne dla danej grupy odbiorców (związane np. podzielaną znajomością zasobów kultury materialnej, z dostępem do utrwalonych w różnych mediach elementów spoza kultury macierzystej czy środowiska geograficznego), jak i czynniki tę grupę różnicujące (np. genderowe, wiekowe) oraz najbardziej indywidualne, wynikające z jednostkowych doświadczeń.⁶⁰¹

Zwrot kognitywistyczny w badaniach nad narracją przerzucił uwagę literaturoznawców ze struktur ściśle tekstowych na kontekst społeczny; głównie pod wpływem rozwoju nowych metod badawczych. W prawidłach rządzących światem i ludzkiej umysłowości doszukiwano się licznych odniesień do form organizacji elementów szeroko pojętej fabuły (tła, bohaterów i zdarzeń). Narracja daje zatem możliwość wglądu w cudze doświadczenie wewnętrzne (intersubiektywność narracji).

Do czołowych w tej dziedzinie autorytetów zalicza się **David Herman**, który jasno precyzuje narracyjne odniesienia do kulturowych kontekstów i mechanizmów poznawczej kooperacji. Wśród głównych postulatów znalazły się:

- poczucie „normalności”, porządku i zasad rządzących światem wraz z typowymi scenariuszami rozwiązywania problemów, aby ów ład przywrócić;
- projektowanie potencjalnych możliwości i kształtowania przyszłych działań na podstawie tego co już się wydarzyło;
- budowanie możliwych wersji zdarzeń i przygotowanie scenariuszy wielu wariantów;
- mechanizmy przyczyna-skutek powodujące ludzkim zachowaniem (pobudki, motywacje, przewidywane konsekwencje konkretnego postępowania);
- społeczne uwarunkowania świadomości i socjokognitywne procesy atrybucji (które pomagają odtworzyć uczucia, motywacje i stany wewnętrzne innych ludzi);
- ponadindywidualną naturę inteligencji.

Ośrodek „Brama Grodzka - Teatr NN” w swojej wielopłaszczyznowej działalności wychodzi naprzeciw potrzebom społeczności lokalnej, ale dzięki mediom elektronicznym osiąga również zasięg globalny, realizując w ten sposób zróżnicowane jakościowo zadania.⁶⁰²

⁶⁰¹M. Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Toruń 2012, s. 286.

⁶⁰²Zob. M. Kubiszyn, *Edukacja wielokulturowa w środowisku lokalnym...*, dz. cyt., s. 278.

- polityczne (demokratyzacja państwa),
- społeczne (zaspokajanie potrzeb i aspiracji jednostek i grup m.in. w sferze możliwości twórczej ekspresji i w ten sposób również samorealizacji),
- socjalizacyjne (integracja, kształtowanie odpowiedzialności za losy zbiorowości),
- edukacyjne (poznawcze, wychowawcze, związane z rozwojem osobowości) oraz
- autoteliczne (związane z utrwalaniem takich wartości jak tolerancja, zachowane tradycji, dobro wspólne, podmiotowość).

Narracja może pełnić różne role i funkcje: nośnika historii prawdziwej lub zmyślonej, medium upamiętniania (np. narracje dokumentarne, fikcyjne, mityczne); estetyczne (jako nośnik formy artystycznej); funkcję ludyczną (w kulturze tzw. czasu wolnego); egzemplifikacyjną, argumentacyjną; dydaktyczną; perswazyjną, a nawet stać się narzędziem manipulacji (np. narracje w tekstach propagandowych); fatyczną (narracje w codziennej komunikacji międzyludzkiej), czy określania tożsamości podmiotu.⁶⁰³

Korzystanie z tych samych wątków i motywów gwarantuje nieustanny kontakt ze swego rodzaju archetypalnym rdzeniem, a reprezentujący go bohaterowie znanych narracji kulturowych stanowią podstawę dialogu międzypokoleniowego, a często również transkulturowego.⁶⁰⁴

Jednym z przykładów takiej archetypalnej reprezentacji może być postać **Henia Żytomirskiego**. Dzięki działaniom Ośrodka chłopiec stał się jednym z symboli holokaustu w Polsce, owych 43 tysięcy bezimiennych ofiar Zagłady. Chłopiec urodził się 25 marca 1933 r. w Lublinie w zasymilowanej rodzinie żydowskiej, jako jedyne dziecko **Samuela** i **Sary Żytomirskich**. Mając zaledwie kilka lat został stracony, według wstępnych ustaleń 9 listopada 1942 r. podczas likwidacji w niemieckim obozie zagłady na Majdanku.

Szczegóły życia Henia i jego rodziny udało się częściowo zrekonstruować dzięki ostatniej żyjącej krewnej, **Necie Żytomirskiej-Avidar**, która w 2001 r. przybyła do Lublina z Palestyny, przywożąc ze sobą kilka listów i zdjęć z albumu rodzinnego. Wówczas spotkała się z pracownikami Ośrodka, a tuż po powrocie postanowiła wysłać do Lublina także inne dokumenty z rodzinnego archiwum. W ten sposób udało się zebrać niezbędne informacje, dzięki którym powstało kilka projektów o charakterze intermedialnym.

⁶⁰³ E. Szczęsna, *Cyfrowa semiopoetyka*, Nowa Humanistyka, t.: XLI, Warszawa 2018, s. 257.

⁶⁰⁴ Tzw. Szablony narracyjne, jak np. zasada Don Kichota. Zob. A. Ogonowska, *Megaopowieść i miktonarracje w mediach: Historia śmierci małej Madzi* [w:] Narracyjność języka i kultury: Literatura i media, red. D. Fila, D. Piekarczyk, Lublin 2013, s. 157-158.

Po raz pierwszy historia Henia pojawiła się w działaniach Ośrodka w 2002 r., kiedy jego nazwisko zostało dołączone do adresatów listów, które były wysyłane przez lubelską młodzież na nieistniejące adresy przedwojennej dzielnicy żydowskiej. Listy z oczywistych względów wracały do swych nadawców z urzędową adnotacją „nie ma takiego adresu”. Inicjatywa miała związek z rocznicą likwidacji lubelskiego getta (16 marca) ramach projektu „Listy do Getta”.

W 2003 roku zdjęcie Henia zostało wykorzystane do stworzenia wystawy w baraku nr 53 na terenie Państwowego Muzeum na Majdanku, zatytułowanej „Elementarz. Życie dzieci w obozie na Majdanku”, która została tam stworzona z inicjatywy Ośrodka, aby zwrócić uwagę na tragedię niezawinionej śmierci dzieci narodowości żydowskiej, które podzieliły los swoich rodziców i krewnych podczas II wojny światowej.

Przestrzeń baraku przeznaczona na wystawę podzielona została na dwie części: „Świat Elementarza” oraz „Świat Obozu”. Okres szczęśliwego dzieciństwa i nauki szkolnej ilustrują rodzinne fotografie, kołysanka i elementarze. Świat wojny i obozów symbolizuje wagon towarowy i studnie, z których słychać relacje ocalonych z zagłady więźniów.⁶⁰⁵

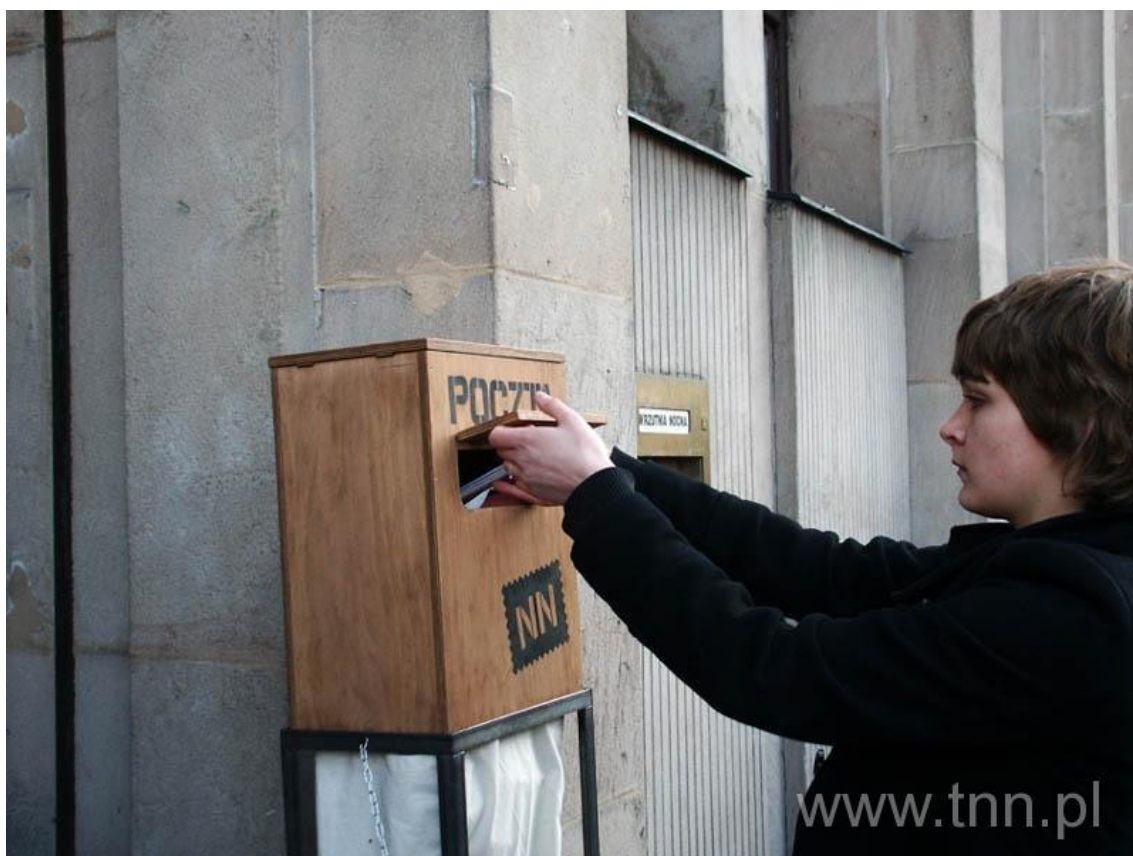
Wystawie opowiada losy dwojga żydowskich dzieci więzionych na Majdanku: Haliny Birenbaum i Henryka Żytomirskiego, białoruskiego: Piotra Kiriszchenko i polskiego: Janiny Buczek-Różańskiej. Jedno z nich zginęło w obozie. Był nim Henio Żytomirski.

Następna inicjatywa została zainaugurowana dwa lata później, aby sukcesywnie dokładnie od 19 kwietnia 2005 r. (Dzień Pamięci o Holokauście i Przeciwdziałaniu Zbrodniom przeciwko Ludzkości) rokrocznie, tego samego dnia co roku organizowana jest w przestrzeni miasta akcja „Listy do Henia”. Na Krakowskim Przedmieściu 64, dokładnie w miejscu, w którym zrobiono chłopcu ostatnie zdjęcie w lipcu 1939 roku, ustawiana jest wspomniana fotografia.

Obok niej stoi stolik, przy którym można napisać list do Henia i przybić okolicznościowy stempel oraz skrzynka pocztowa Teatru NN. [...] Przechodzący Krakowskim Przedmieściem przypadkowi ludzie mogą wysłuchać historii Henia płynącej z głośników oraz spontanicznie napisać swój list.⁶⁰⁶

⁶⁰⁵ Elementarz. Dzieci w obozie na Majdanku [w:] TeatrNN.pl <https://teatrnn.pl/brama-edukacja/elementarz-dzieci-w-obozie-na-majdanku/> [dostęp: 17.07.2023]

⁶⁰⁶ Projekt edukacyjno-artystyczny „Listy do Henia” <https://teatrnn.pl/henio/projekt-edukacyjno-artystyczny-listy-do-henia/> [w:] TeatrNN.pl, [dostęp: 03.06.2023]



Listy do Henia. Dzień Pamięci o Holokauście i Przeciwdziałaniu Zbrodniom przeciwko Ludzkości (19.04.2005)
<https://teatrnn.pl/kalendarium/wydarzenia/listy-do-henia-dzien-pamieci-o-holokauscie-i-przeciwdzialaniu-zbrodniom-przeciwko-ludzkości/>

Tego samego dnia po godzinie 16:30 organizowany jest również przez pracowników Ośrodka spacer po miejscach związanych z historią życia Henia Żytomirskiego oraz losami społeczności żydowskiej w Lublinie. Niewielka grupa osób, które zadeklarowały wcześniej swój udział ma okazję odwiedzić miejsca, a których mieszkali Żytomirscy. Spacer dobiega końca przy Latarni Pamięci. Natomiast w 2020 r. kiedy wybuch pandemii koronawirusa sparaliżował działania większości instytucji kultury, Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” funkcjonował przenosząc większość inicjatyw do działań internetowych. Tak też stało się w przypadku inicjatywy „Listy do Henia”, która odbyła się wówczas za pośrednictwem sieci globalnej. Inicjatywa sukcesywnie kontynuowana jest w dalszym ciągu – internetowo⁶⁰⁷ oraz w tradycyjnej formie.⁶⁰⁸

⁶⁰⁷ List do Henia / A Letter to Henio,
[https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSfbsjzZObqCQjTnSYAyhWz01LO2FUWPo_hL9jk4mHiAoiSCeQ/v](https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSfbsjzZObqCQjTnSYAyhWz01LO2FUWPo_hL9jk4mHiAoiSCeQ/viewform)
iewform [dostęp: 04.06.2023]

⁶⁰⁸ Historia jednego życia. Listy do Henia [w:] Lublin.eu, 13.04.2023,
<https://lublin.eu/kultura/informacje/wiadomosci/historia-jednego-zycia-listy-do-henia,3813,41,1.html>
[dostęp: 04.06.2023]

Historia Henia stała się inspiracją dla paru publikacji, które trafiły do lokalnych bibliotek szkolnych i publicznych. Wśród nich można wymienić oparty na zdjęciach książeczkę „Henio” (2005), komiks „Spacer” (2012),⁶⁰⁹ czy książeczkę „Opowieści zasłyszane” (2013). Liczne wzmianki o działaniach Teatru NN poświęconych osobie Henia, pojawiały się i wciąż można je znaleźć w prasie lokalnej, która każdorazowo nawiązuje do krótkiego życiorysu chłopca.⁶¹⁰ W 2021 r. ukazała się publikacja podsumowująca dwie dekady działań upamiętniających dla popularyzacji biografii chłopca w praktykach artystyczno-edukacyjnych Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”.⁶¹¹

Jednak niezaprzeczalnie do największego, niemalże nieograniczonego grona potencjalnych odbiorców można z tą opowieścią dotrzeć za pośrednictwem globalnej sieci. Na początek warto wspomnieć o licznych stronach internetowych, do których można dotrzeć ze strony głównej TeatrNN.pl, aby dowiedzieć się więcej o życiu i tragicznych losach Henia i rodziny Żytomirskich:

- Henio Żytomirski. Historia jednego życia⁶¹²
- Archiwum działań⁶¹³
- Listy do Henia⁶¹⁴
- Rodzina Żytomirskich⁶¹⁵
- Neta Żytomirska-Avidar⁶¹⁶

Innym miejscem, w którym historia Henia mogła zaistnieć na szeroką skalę jest jego fikcyjny profil na Facebooku.⁶¹⁷ Zaprezentowana tam historia była fabularyzowaną opowieścią o prawdziwych zdarzeniach z życia chłopca umieszczoną w ówczesnych

⁶⁰⁹ S. Frąckiewicz, *Ostatni spacer Henia Żytomirskiego* [w:] komiks.blog.Polityka.pl, 11.04.2012, <https://komiks.blog.polityka.pl/2012/04/11/ostatni-spacer-henia-zytomirskiego/> [dostęp: 04.06.2023]

⁶¹⁰ Media o wydarzeniu [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/kalendarium/wydarzenia/listy-do-henia-dzien-pamieci-o-holokaucie-i-przeciwdzialaniu-zbrodniom-przeciwko-ludzosci/#media-o-wydarzeniu> [dostęp: 04.06.2023]

⁶¹¹ Zob. Listy do Henia. Historia Henia Żytomirskiego w działaniach artystyczno-edukacyjnych Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” 2005-2020 [w:] TeatrNN.pl, 08.04.2021, <https://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/publication/138249/edition/132099/content> [dostęp: 15.06.2023]

⁶¹² Henio Żytomirski. Historia jednego życia [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/henio-zytomirski-historia-jednego-zycia/> [dostęp: 03.06.2023]

⁶¹³ Archiwum działań [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/henio/archiwum-dzialan/> [dostęp: 03.06.2023]

⁶¹⁴ Listy do Henia [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/henio/aktualnosc/> [dostęp: 03.06.2023]

⁶¹⁵ Rodzina Żytomirskich [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/rodzina-zytomirskich/> [dostęp: 03.06.2023]

⁶¹⁶ Neta Żytomirska-Avidar [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/neta-zytomirska-avidar/> [dostęp: 03.06.2023]

⁶¹⁷ Profil Henia na Facebooku (2009) <https://teatrnn.pl/henio/profil-henia-na-facebooku/> [w:] TeatrNN.pl, [dostęp: 04.06.2023]

realiach historycznych, prowadzoną w pierwszej osobie. „Henio” pisał: „Mam siedem lat. Mam mamę i tatę. Mam swoje ulubione miejsce. Nie każdy ma mamę i tatę, ale każdy ma swoje ulubione miejsce. Dziś postanowiłem, że nigdy nie wyjadę z Lublina. Zostanę tu na zawsze.” Wypowiedziom chłopca towarzyszyły materiały archiwalne: zdjęcia, dokumenty oraz działania Ośrodka związane z upamiętnieniem losów Henia. W chłopca znanego ze zdjęć znajdujących się na ekspozycji w Bramie Grodzkiej wcielił się **Piotr Brożek**, który na bieżąco w latach 2009-2010 aktualizował status na profilu, relacjonując co dzieje się w jego najbliższym otoczeniu tuż przed wybuchem wojny. Zadawał też dziecinne pytania, na które mógł odpowiedzieć każdy, kto dodał Henia do swoich znajomych. Ich liczba szybko osiągnęła limit 5000 indywidualnych kont znajdujących się w gronie znajomych.

To innowacyjne działanie z obszaru kultury pamięci wywoływało skrajne reakcje. Z jednej strony skierowało uwagę mediów międzynarodowych na historię Henia [...] oraz zainicjowało dyskusję nad sposobami przekazywania pamięci w dobie mediów społecznościowych. Z drugiej zaś spotkało się z zarzutami o etyczne nadużycie w stosunku do zamordowanego chłopca.⁶¹⁸

Profil zaledwie po roku funkcjonowania w sieci został usunięty przez portal Facebook ze względu na niezgodność z regulaminem firmy (zakaz tworzenia kont na Facebooku w imieniu osób trzecich). Wówczas zdecydowano się przekształcić profil w *fan page*, dzięki czemu nieograniczona liczba osób może ją obserwować i komentować. Strona prowadzona jest obecnie w języku hiszpańskim (liczba obserwujących wynosi ponad 6,1 tysiąca, jednak nie była aktualizowana od 17 grudnia 2011)⁶¹⁹ oraz niemieckim, gdzie posiada zaledwie 76 obserwujących, ale ostatnia aktualizacja pochodzi z 2 lipca 2022.⁶²⁰

Historia Henia zaistniała również w serwisie YouTube, gdzie doczekała się kilku filmików poświęconych jego tragicznym losom. W jednym z nich można „spotkać” ostatnią żyjącą krewną chłopca Netę Żytomirską-Avidar, ale również dowiedzieć się o działaniach prowadzonych przez Teatr NN, aby z należnym szacunkiem i delikatnością upamiętnić jego postać jako symbol Zagłady. Niezwykle istotne jest zwrócenie uwagi na osobistą perspektywę i nacechowane emocjonalnie przeżywanie historii ludzi, z którymi łączą nas nie tylko miejsca, ale również związane z nimi bolesne wydarzenia.⁶²¹

⁶¹⁸ Profil Henia na Facebooku (2009) [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/henio/profil-henia-na-facebooku/>

⁶¹⁹ Henio Żytomirski Page - No Limited Profile [w:] Facebook.com, <https://www.facebook.com/zytomirski>

⁶²⁰ Henio Henio Żytomirski war ein polnischer Junge [w:] Facebook.com, <https://www.facebook.com/profile.php?id=100063590379448> [dostęp: 15.06.2023]

⁶²¹ Henio (Opowieści z Bramy odc. 3) [w:] YouTube.pl, <https://youtu.be/XjWXbYu2eQc> [dostęp: 09.06.2023]

4.2.1 Funkcja autoteliczna

Zmieniająca się i coraz bardziej rozległa znaczeniowo definicja narracji zaczęła coraz bardziej odbiegać od pierwotnego jej sensu i fundamentalnej roli podmiotu zapośredniczającego za jej pomocą własne doświadczenie.

Każdy z nas ma swoją historię życia, wewnętrzne opowiadanie – którego ciągłość, sens jest naszym życiem. Można powiedzieć, że każdy z nas konstruuje i przeżywa swoje ‘opowiadanie’, a to opowiadanie jest naszą tożsamością. Jeśli chcemy poznać jakiegoś człowieka, pytamy o jego ‘historię – jego prawdziwą, najintymniejszą historię’ – ponieważ każdy z nas jest historią. [...] Człowiek musi mieć takie opowiadanie, bezustannie opowiadaną sobie samemu historię, by być sobą, by posiadać tożsamość.⁶²²

Pojęcie „autotematyzm” bywa także wobec zjawisk kierowania uwagi odbiorcy przez tekstualne środki wyrazu ku samym sobie, a nie ku temu, co przedstawione, tak, iż „przedstawione” nie prześwituje już tam łatwo przez „przedstawiające”.⁶²³

Pojęcie tożsamości wprowadził do dyskursu nauk społecznych **Erik H. Erikson**, aby nazwać psychospołeczne scalenie „wewnętrznego” doświadczenia jednostki i „zewnętrznego” kontekstu.

Eriksonowski model zakłada, że tożsamość tworzą identyfikacje – internalizacja rodziców, rodziny, krewnych, przyjaciół, kolegów, nauczycieli, przewodników społecznych i duchowych, dziedzictwa religijnego i etnicznego, międzypokoleniowych tradycji społecznych i politycznych, geografii i wszystkich tych elementów, które składają się na psychospołeczne otoczenie dorastającej jednostki.⁶²⁴

W tym znaczeniu naród byłby wspólnotą ukształtowaną przez doświadczenia, które dzielą ze sobą jej członkowie. Tożsamość narodowa stanowi zatem złożony konstrukt kulturowy, psychologiczny i historyczny, który przenika i wchłania pozostałe rodzaje każdej indywidualnej tożsamości.⁶²⁵ Według badaczy nie jest dana raz na zawsze, lecz zmienia się w czasie i jest zależna od aktualnych doświadczeń i ogólnego kontekstu.

⁶²² J. Kordys, *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna*, Kraków 2006, s. 218.

⁶²³ T. Kłys, *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa 1999, s. 200.

⁶²⁴ P. Loewenberg, *Tworzenie tożsamości narodowej* [w:] *Psychoanaliza i kultura na progu trzeciego tysiąclecia*, red. Nancy Ginsbirg, Roy Ginsburg, „Nowe Horyzonty”, Poznań 2002, s. 56.

⁶²⁵ Mowa o takich odmianach tożsamości jak płciowa, zawodowa, geograficzna, klasowa, społeczna, osobista i in. Zob. P. Loewenberg, *Tworzenie tożsamości narodowej* [w:] *Psychoanaliza i kultura na progu trzeciego tysiąclecia*, red. Nancy Ginsbirg, Roy Ginsburg, „Nowe Horyzonty”, Poznań 2002, s. 51.

Zanurzenie w ciągłości czasu owocuje potrzebą zapominania jednych wydarzeń i mitologizacji innych, co sprzyja powstawaniu opowieści o wspólnej tożsamości.⁶²⁶

W zakres każdej kultury narodowej wchodzi bowiem kanoniczna wiedza, normy i zasady oraz zestaw dzieł artystycznych, których znajomość jest obowiązująca dla danej zbiorowości narodowej i która jest przekazywana w procesie transmisji międzypokoleniowej – przez tradycję rodzinną, środowisko i szkołę oraz inne instytucje edukacyjne i kulturalne. Kanon kultury narodowej zatem to trwały układ wartości charakterystycznych dla danego narodu, na który składają się przede wszystkim pamięć historyczna, normy obyczajowe, jak i dorobek artystyczny.⁶²⁷

Polska jest krajem, który na przestrzeni trzech stuleci był czterokrotnie dzielony i okupowany przez sąsiadów o niepohamowanych ciągach imperialnych.⁶²⁸ Zniewolony naród nieustannie poddawany był rusyfikacji i germanizacji, usiłowano wykorzenić język ojczysty, kulturę i wyznanie. Po okresie transformacji ustrojowej kraj wkroczył na grząski teren europeizacji, amerykańizacji i globalizacji kultury. Bieżąca sytuacja stanowi nowe wyzwanie w procesie kształtowania tożsamości narodowej kolejnych pokoleń Polaków.

Benedict Anderson dowodzi, że dzieła literackie o mocno uniwersalistycznym charakterze pomagają tworzyć wspólnoty narodowe posługujące się językiem, w którym dana powieść powstała.⁶²⁹ W opinii **Ricoeura** przykładem tego, jak zbiorowość konstytuuje swą historyczną tożsamość poprzez opowieści jest naród Izraela.⁶³⁰

4.2.2 Funkcja kolektywizująca

Zdaniem **Maurice’a Halbwachsa** pamięć zbiorowa jest zjawiskiem niezależnym od poszczególnych podmiotów, a jej podstawowym przeznaczeniem jest możliwość rekonstruowania przeszłości dzięki ramom tworzoną przez grupy społeczne, w których dana jednostka funkcjonuje. Oznacza to, że poszczególni członkowie danej zbiorowości wspominają minione wydarzenia, przyjmując punkt widzenia grupy, a tym samym grupowa pamięć realizuje się i przejawia w pamięciach indywidualnych.

⁶²⁶ P. Loewenberg, *Tworzenie tożsamości narodowej* [w:] *Psychoanaliza i kultura na progu trzeciego tysiąclecia*, red. Nancy Ginsburg, Roy Ginsburg, „Nowe Horyzonty”, Poznań 2002, s. 53.

⁶²⁷ K. Pankowska, *Kultura – sztuka – edukacja w świecie zmian... dz. cyt.*, s. 67.

⁶²⁸ Rozbiory pomiędzy trzy ówczesne mocarstwa (Rosję, Prusy i Austrię) w 1772, 1793 i 1795 r. oraz okupacja od 1939 do 1945 r., kiedy Polska rozstała podzielona między Nazistowskie Niemcy Hitlera i Sowiecką Rosję Stalina. Zob. P. Loewenberg, *Tworzenie tożsamości narodowej* [w:] *Psychoanaliza i kultura na progu trzeciego tysiąclecia*, red. Nancy Ginsburg, Roy Ginsburg, „Nowe Horyzonty”, Poznań 2002, s. 58.

⁶²⁹ B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Kraków 1997., cyt.za: J. Culler, *Teoria literatury*, Warszawa 1998, s. 48.

⁶³⁰ T. Kłys, *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa 1999, s. 70.

Pamięć społeczna pełni kilka istotnych funkcji:

- przekazuje wiedzę dotyczącą przeszłości;
- przekazuje kompetencję kulturową (w tym kompetencję komunikacyjną
- czyli sposoby rozumienia pewnych symboli);
- przekazuje wzory zachowań ważnych z punktu widzenia losów grupy;
- przekazuje wartości uznawane przez grupę za ważne i tym samym godne utrwalenia;
- przekazuje informacje o prawdziwej bądź mitycznej genezie i strukturze grupy;
- jest czynnikiem współtworzącym tożsamość grupową;
- jest czynnikiem współokreślającym relacje między grupami sąsiedzkimi (w tym między grupą dominującą a grupami zdominowanymi);
- wyraża jakieś ideologie (a w tym interesy społeczno-polityczne);
- bywa sposobem uprawomocniania władzy;
- jest czynnikiem oddziaływania na przyszłość przez wytyczanie swoistej, stosunkowo trwałej trajektorii dziejów grupy.⁶³¹

Wyposażenie danej społeczności w ściśle określony kanon, tj. w znane wszystkim jej członkom kompetencje kulturowe, nie wymaga nieustannych negocjacji zawartych tym kanonie znaczeń symbolicznych. Dzięki temu o wiele łatwiejsze staje się osiągnięcie konsensusu wewnątrz takiej zbiorowości i uniknięcie destruktywnych sporów.

Dziedziczny kanon traktowany był jako dobro ponadindywidualne, wartość wyższego rzędu. Niestety, pod koniec XX wieku sytuacja ta zaczęła ulegać zachwianiu, gdyż coraz wyraźniej waloryzowano tożsamość indywidualną, marginalizując znaczenie więzi grupowych.⁶³²

4.2.3 Funkcja ludyczna i rozrywkowa

Innym ważnym i silnie zakorzenionym w historii cywilizacji elementem socjalizacyjnym jest szeroko rozumiana zabawa, przyjmująca rozmaite formy ludyczno-widowiskowe, takie jak np. uliczne parady podczas karnawału w Wenecji czy Rio. Ze względu na niesprzyjający klimat i odmienne zwyczaje, w Polsce tak huczne imprezy się nie przyjęły., choć nie sposób nie wspomnieć tu chociażby o tradycyjnych „ostatkach” poprzedzających wielki post, czy staropolskich zimowych kuligach.

⁶³¹ M. Golka, *Pamięć społeczna i jej implanty*, Warszawa 2009, s 17.

⁶³² K. Pankowska, *Kultura – sztuka – edukacja w świecie zmian. Refleksje antropologiczno-pedagogiczne*, Warszawa 2013, s. 62-63.

Zabawa stanowi nie tylko nieodłączny element prawidłowego rozwoju dziecka, ale również jest kluczowym aspektem społecznym i psychologicznym człowieka w pełni ukształtowanego. W tradycyjnych kulturach każda społeczność celebrowała wszelkiego rodzaju momenty przejścia bądź inicjacji (narodziny, śluby, pogrzeby), czy rocznice (zarówno prywatne, jak i lokalne, czy państwowe). Za każdym razem chodzi o wyrażenie i zaakcentowanie określonego systemu wartości, który „uświęcony” zabawą nabiera cech szczególnych.

Z drugiej strony formy ludyczne pozwalają odzyskać równowagę psychiczną i dystans do spraw bieżących i najbliższego otoczenia.

Zabawa sprawia, że człowiek na chwilę przestaje się utożsamiać np. z własną rolą w społeczności, nawet z własnym ciałem. Zyskuje dystans, który pozwala spojrzeć mu na własne istnienie z zupełnie innej perspektywy. W tym kontekście zabawa spełnia istotną rolę harmonizującą życie człowieka i nadającą mu sens.⁶³³

W kontekście relacji pomiędzy zabawą a narracją **Eric Zimmerman** wyrysowuje pole odwiecznego konfliktu (ludologia kontra narratologia), którego jedynym obszarem porozumienia są narracje interaktywne.⁶³⁴

Krystyna Pankowka zauważa, że w dobie powszechnego dostępu do nowych technologii mamy do czynienia z karnawalizacją⁶³⁵ dnia codziennego, na niespotykaną dotąd skalę. Wynika to z homogenizacji przeżywanego czasu, w którym coraz trudniej odróżnić pracę od zabawy, post od uczyty, radość od ascezy. Zabawa została dzięki temu uniezależniona od czasu, miejsca a nawet odpowiedniego towarzystwa. Ludyczny charakter karnawału przejawiający się w tańcu, maskaradzie czy ucztowaniu, współcześnie przejmuje kultura popularna, która promując tę formę ekspresji, miesza wysoką kulturę z niską, powagę ze śmiechem, wulgaryzuje klasyczny język literacki.⁶³⁶

⁶³³ K. Pankowska, *Kultura – sztuka – edukacja w świecie zmian. Refleksje antropologiczno-pedagogiczne*, Warszawa 2013, s. 111.

⁶³⁴ Zob.: E. Zimmerman, *Narrative, Interactivity, Play, and Games: Four Naughty Concepts in Need of Discipline* [w:] *First Person: New Media as Story, Performance, and Game*, red. N. Wardrib-Fruin, P. Harrigan, London 2004, cyt. za: R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna: Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010, s. 161-162.

⁶³⁵ Termin „karnawalizacja” wprowadził do literaturoznawstwa Michaił Bachtin, aby nazwać różne formy zanegowania oficjalnej hierarchii i porządku dnia codziennego. K. Pankowska, *Kultura – sztuka – edukacja w świecie zmian. Refleksje antropologiczno-pedagogiczne*, Warszawa 2013, s. 103.

⁶³⁶ „Karnawalizacja naszej rzeczywistości z nacelną w niej zasadą przyjemności kształtuje nowe postawy ludzi wobec świata. Powszechnym dążeniem człowieka staje się zaspokojenie oczekiwania przyjemności, które znajduje się w natychmiastowości, w upraszczaniu wykonywanych działań oraz w mocnych wrażeniach i przeżyciach. Jest to związane z percepcją nastawioną na euforyczność, pobieżność i

4.2.4 Funkcja edukacyjna

Według **Ewy Kurantowicz** aby dana społeczność (lokalna) zyskała status uczącej się powinna posiadać pięć cech spajających ją, do których zalicza się miejsce (również metaforycznie w sensie „przestrzeni” wirtualnej), myśli, pamięć, praktyki oraz wzajemne relacje.⁶³⁷ Oznacza to, że uczenie się może być skuteczne tylko jeśli zachodzi w określonych warunkach: w świecie znanym i codziennym, a nie tworzonym sztucznie na potrzeby edukacji.⁶³⁸

Jak ujmuje to **Piotr Zawojcki** dobrze skonstruowana opowieść zasadza się na świadomości zasad i reguł rządzących dobrym opowiadaniem, bez względu na to, czy chodzi o tradycyjną opowieścią oralną, czy też jej nowomediálną formę.

Sztuka opowiadania nie zawsze musi przybierać w ostateczności kształt wypowiedzi artystycznej zdominowanej przez funkcję estetyczną. Najczęściej chodzi o ten rodzaj ekspresji, która jest ukierunkowana na prezentację prawdziwych zdarzeń istotnych dla tego, kto snuje opowieść (*storyteller*) istotną przede wszystkim z punktu widzenia jego doświadczeń i przeżyć, ale i taką, która może stać się pouczająca dla innych, może ich wzruszyć, skłonić do przemyśleń. Funkcje opowieści digitalnych mogą być rozmaite, obecnie ten sposób odwoływania się do przeszłości często jest wykorzystywany na przykład w edukacji.⁶³⁹

4.3 Perspektywa recepcji

Układ sił pomiędzy instancją autorską a odbiorczą został na nowo zdefiniowany w 1967 roku. W swoim krótkim, ale szalenie impaktywnym tekście **Roland Barthes** pisał o metaforycznej „śmierci autora”, który przestał być jedynym repozytorium sensów i znaczeń; głównie w odniesieniu do tekstów literackich. Miało to fundamentalne znaczenie dla kształtujących się wówczas nowych koncepcji kultury i dominujących w jej teorii paradygmatów; stanowiło podwaliny wczesnego postmodernizmu i działań partycypacyjnych..

efemeryczność odbioru, a nie na poznawanie i deszyfrację trudnych, wymagających wysiłku i koncentracji, znaczeń.”Zob. K. Pankowska, *Kultura – sztuka – edukacja w świecie zmian. Refleksje antropologiczno-pedagogiczne*, Warszawa 2013, s. 115.

⁶³⁷ Zob. E. Kurantowicz, *O uczących się społecznościach: Wybrane praktyki edukacyjne ludzi dorosłych*, Wrocław 2007, s. 40.

⁶³⁸ Zob. E. Kurantowicz, *O uczących się społecznościach: Wybrane praktyki edukacyjne ludzi dorosłych*, Wrocław 2007, s. 40, 28.

⁶³⁹ P. Zawojcki, *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów*, Warszawa 2012, s. 113.

Operacja odsunięcia na odległy plan Autora dokonuje się po to właśnie, aby opuszczone przez niego miejsce mógł zająć odbiorca. Jak bowiem oznajmia Barthes: „narodziny czytelnika trzeba przypłacić śmiercią Autora” [...].⁶⁴⁰

Zdefiniowana na nowo rola autora, odbiorcy i do pewnego stopnia samego dzieła dotyczy jednak nie tylko tekstów literackich. Barthes przywołuje również nazwiska **Piotra Czajkowskiego** czy **van Gogha**. W innej publikacji z 1973 r. tłumaczy to tym, że „teoria tekstu dąży do zniesienia podziałów pomiędzy gatunkami i dziedzinami sztuk”.⁶⁴¹

Koncepcja tekstu jako otwartej konfiguracji wielu sieci wydaje się mieć bardziej radykalne znaczenie niż teoria intertekstualna. Dostrzega bowiem wielość tam, gdzie dotąd doszukiwano się tylko jedności. Jednak dopiero ich połączenie przynosi głęboką radykalizację tekstowego świata, nadając mu swego rodzaju postać fraktalną. Każda jego częśćka w swej postaci powtarza kształt całości. Całość odbija się w najmniejszym jej fragmencie.⁶⁴²

Perspektywa odbioru w klasycznym ujęciu wywiedzionym z renesansowego malarstwa zakłada określony punkt widzenia, w którym domyślnie usytuowany jest tak twórca, jak i późniejszy odbiorca rzeczywistości odzwierciedlonej (obrazu, zdjęcia, filmu). Aby zrekonstruować nadawcę, widz sam musi niejako stać się nadawcą.

Identyfikacja prymarna symulowała tego, kto patrzy, w funkcji tego, kto widzi; mógł on zajmować miejsce odśrodkowe lub zewnętrzne wobec widzialnego świata, lecz niezbywalnie musiał odczuwać je jako własne i podmiotowe. Oba poziomy identyfikacji składały się na efekt ideologiczny aparatu kinematograficznego (dyspozytywu, technokultury *suture* i jaskini Platona).⁶⁴³

Jedną z najważniejszych transformacji, którą przyniósł sztukom audiowizualnym rozwój i zastosowanie technologii cyfrowych jest zmiana relacji między odbiorcą a obrazem. Transformacja ta jest zarazem ściśle powiązana z równoległym zachodzącym przekształcaniem relacji między odbiorcą a ekranem.⁶⁴⁴

⁶⁴⁰ R. Barthes, *Śmierć autora*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty drugie” nr 1-2, Warszawa 1999, s. 251, cyt. za: R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna...*, dz. cyt., s. 122.

⁶⁴¹ R. Barthes, *Teoria tekstu*, tłum. A. Milecki [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. IV, cz. 2, red. H. Markiewicz, Kraków 1992, s. 202, cyt. za: R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna: Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010, s. 123.

⁶⁴² R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna...*, dz. cyt., s. 127.

⁶⁴³ K. Banaszkiewicz, *Audiowizualność i mimetyki przestrzeni*, Warszawa 2011, s. 141.

⁶⁴⁴ R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna...*, dz. cyt., s. 40.

Ekran od zawsze stanowił niezmienną ramę dostępnych za jego pośrednictwem przejawów obrazowanego i reprezentowanego świata. Wyznaczał też nienaruszalną granicę pomiędzy światem ekranowym a rzeczywistym otoczeniem widza. Jako niezbywalny element odbioru dzieła filmowego stanowi mianownik dyspozytywu kina, narzucając odbiorcy określony punkt recepcji obrazu (*en face*).

Funkcjonalne powiązanie ekranu i obrazu możemy wyrazić również stwierdzeniem, że ekran (współ)tworzy kontekst dla doświadczenia ruchomego (niekiedy także i statycznego) obrazu. Kontekst taki pozostaje w funkcjonalnym związku z całością dyspozytywu czy też z będącym częścią tego dyspozytywu interfejsem audiowizualnym, jest zarówno produktem technologii widzenia, jak i kulturowych konwencji współbudujących czy określających nasze percepcje [...].⁶⁴⁵

Obraz jako kontekst dla świata przedstawionego przez dzieło ekranowe stanowi podległą linii czasowej i płaszczyźnie ekranu serię aktualizacji, podczas gdy ekran pozostaje jedynym stałym parametrem – niezmiennym układem odniesienia, wyznaczającym określone relacje pomiędzy widzem a światem ekranowym. Taki status ekranu czyni perspektywę widzenia stabilną i niezmienną, niezależną od położenia widza względem narzędzia emisji obrazu, podporządkowując widza ekranowi.

[...] ekran niebędący częścią filmowego doświadczenia jest zarazem jego podstawą, kontrolną instancją, wyznacza on absolutnie nienaruszalną granicę pomiędzy światem widza a światem przedstawionym w filmie, w czego efekcie ów świat pozostaje zupełnie poza sferą oddziaływania odbiorczego, a widz w swej percepcji, także oczywiście za sprawą ekranu, jest całkowicie podporządkowany obrazowi i obrazowanemu światu.⁶⁴⁶

Dopiero nowsze technologie umożliwiające uzyskanie pewnej kontroli nad perspektywą odbioru. Obrazowany świat staje się podatny na aktywność odbiorcy, który w tym wypadku zajmuje postawę dominującą w procesie doświadczenia dzieła.

Kontrola nad perspektywą oglądu to jedna z niezbywalnych cech doświadczenia bycia-w-przestrzeni (wirtualnej bądź fizycznie niedostępnej).

Podmiot takiego doświadczenia nie jest ulokowany ani wobec ekranu, ani wobec żadnego innego interfejsu pozwalającego mu czy jej zdalnie działać w odległej

⁶⁴⁵ Tamże, s. 41.

⁶⁴⁶ Tamże, s. 45.

przestrzeni. [...] Interaktywność w czasie rzeczywistym w powiązaniu z zanurzeniem zmysłowym (bądź inną formą immersji) określają wspólnie podstawowe warunki doświadczenia rzeczywistości wirtualnej.⁶⁴⁷

Program „Spotkania z dokumentem filmowym” został rozpoczęty już w 1998 roku i opierał się na stałych, cyklicznych prezentacjach filmów dokumentalnych. Projekcji towarzyszyła okazja do spotkania z ich twórcami oraz ożywionej dyskusji na temat pamięci i jej roli we współczesnym świecie. Gośćmi spotkań byli m.in. Kazimierz Karabasz, Andrzej Brzozowski, Krzysztof Wierzbicki, Marcel i Paweł Łozińscy, Jacek Petrycki, Natasza Ziółkowska-Kurczuk, Paweł Kędzierski, Maciej Drygas, Andrzej Wolski i Andrzej Titkow.⁶⁴⁸

Wraz z rozwojem i rosnącą dostępnością nowych technologii pojawiła się okazja do wykorzystania ich, aby dać archiwom „drugie życie” w sieci i na ekranach monitorów użytkowników internetu. Pomiędzy 3 marca a 28 listopada 2014 Laboratorium Nowe Media zrealizowało wspólnie z lubelską młodzieżą, nauczycielami i edukatorami, a także ekspertami od nowych technologii projekt „Remiks dokumentalny”, polegający na kreatywnym wykorzystaniu nowych mediów do tworzenia cyfrowych opowieści opartych na dokumentach.⁶⁴⁹

Jedną z propozycji tematycznych dla uczestników warsztatów było pojęcie wolności. Końcowy efekt prac grup warsztatowych zaprezentowany był w czerwcu 2014 roku na placu Litewskim podczas obchodów 25. Rocznicy pierwszych wolnych wyborów w Polsce. Projekt prezentowano też w lubelskich szkołach.⁶⁵⁰

Integralną częścią projektu był kurs internetowy dla pilotażowej grupy młodzieży z Bychawskiego Centrum Kultury. Do tego celu został stworzony specjalny system e-learningowy, scenariusze oraz materiały edukacyjne, obejmujące krótkie teksty objaśniające, przydatne linki, wideo-wykłady oraz krótkie filmy ze spotkań z dokumentalistami.

⁶⁴⁷ Tamże, s. 57.

⁶⁴⁸ Spotkania z dokumentem filmowym [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/obgtnn-leksykon/spotkania-z-dokumentem-filmowym/> [dostęp: 01.06.2023]

⁶⁴⁹ Projekt „Remiks dokumentalny” [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/kalendarium/tagi/remiks-dokumentalny-remiks/> [dostęp: 01.06.2023]

⁶⁵⁰ T. Pietrasiewicz, *Digitalizacja zasobów Lublina* [w:] *Nowe narracje a miasto. Remiksowanie miasta*, red. K. Kryczka-Kowalska, Ł. Kowalski, Lublin 2014, s. 74-75, https://www.academia.edu/63526428/Nowe_narracje_a_miasto_Remiksowanie_miasta [dostęp: 01.06.2023]

Trzydniowy RemiksLab został zorganizowany w Ośrodku „Brama Grodzka – Teatr NN” po raz pierwszy w dniach 10-12.10.2014 r.⁶⁵¹. Zajęcia odbywały się w dwóch grupach warsztatowych: edukacyjnej (pod opieką **Aleksandry Janus**) oraz programistycznej (pod nadzorem **Patryka Gałacha** i **Stanisława Skulimowskiego**). Z kolei druga edycja miała miejsce pół roku później, między 7 a 9 maja 2015 r. Adresatami obu edycji projektu każdorazowo byli studenci, nauczyciele, edukatorzy i inni pracownicy instytucji kultury. Do omawianych zagadnień należała problematyka gier, wizualizacji, cyfrowego opowiadania historii i edukacji.

Uczestnicy warsztatu cyfrowego opowiadania historii pracowali nad wyzwaniami związanymi z tego typu działaniami. Szczególny nacisk położono na narzędzia i technologie oraz sposób, w jaki można je wykorzystać przy pracy z materiałami zdigitalizowanymi. Grupa gier stworzyła gry edukujące i scenariusze lekcji z wykorzystania *Construct 2*. Uczestnicy warsztatu wizualizacji pracowali nad metodami wdrożenia wizualizacji w opowiadaniu o dziedzictwie kulturowym. Grupa edukacyjna stworzyła scenariusze lekcji i zajęć dla szkół z wykorzystaniem nowych mediów i zdigitalizowanych materiałów dokumentalnych dotyczących Lublina i Lubelszczyzny.⁶⁵²

Warsztat medialny poświęcony cyfrowemu opowiadaniu historii został poprowadzony przez **Marcina Wilkowskiego**, **Joannę Zętar** i **Łukasza Kowalskiego** – pasjonatów historii, nowych technologii, kultury popularnej, ale także animatorów kultury, wykładowców akademickich, rodowitych Lublinian. Prowadzony przez nich warsztat nie był skoncentrowany na budowaniu scenariusza opowieści, lecz na cyfrowych narzędziach i nowoczesnych technologiach.

W ramach projektu „RemiksLab - kadry kultury” został również ogłoszony nabór na weekendowe szkolenie z obszaru edukacji medialnej dla nauczycieli, edukatorów i animatorów kultury.⁶⁵³ Zajęcia poprowadzono w 2015 r. dla dwóch grup warsztatowych liczących do 10 osób: piątkowej (12.06., 26.06. i 03.07.) oraz sobotniej (13.06., 27.06. i 04.07). Efekty pracy w postaci dokumentacji fotograficznej, scenariuszy zajęć

⁶⁵¹ RemiksLab (10-12.10.2014) [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/kalendarium/wydarzenia/remikslab-10-12-10-2014/> [dostęp: 01.06.2023]

⁶⁵² T. Pietrasiewicz, *Digitalizacja zasobów Lublina* [w:] *Nowe narracje a miasto. Remiksowanie miasta*, red. K. Kryczka-Kowalska, Ł. Kowalski, Lublin 2014, s. 77, https://www.academia.edu/63526428/Nowe_narracje_a_miasto_Remiksowanie_miasta [dostęp: 01.06.2023]

⁶⁵³ Aktualności [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/remikslab/#Zesp%C3%B3%C5%82> [dostęp: 01.06.2023]

i prezentacji projektów w szkołach dostępne są na specjalnie do tego celu dedykowanej stronie internetowej.⁶⁵⁴ Inicjatywy zostały oficjalnie dofinansowane ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Kolejna edycja RemiksLabu została zrealizowana w dniach 21-22.10.2016 r. w budynku Ośrodka przez Teatr NN we współpracy z Narodowym Instytutem Audiowizualnym i Żydowskim Instytutem Historycznym im. Emanuela Ringelbauma w Warszawie oraz Instytutem Chemii Bioorganicznej PAN i Poznańskim Centrum Superkomputerowo-Sieciowym. Efektem tego dwudniowego spotkania jest przewodnik powarsztatowy,⁶⁵⁵ a także krótki kilkuminutowy film opublikowany w serwisie YouTube.⁶⁵⁶

Pokłosiem RemiksLabu i owocem zebranych dzięki niemu doświadczeń była wydana w tym samym roku, a zredagowana przez **Karolinę Kryczkę-Kowalską** i **Lukasza Kowalskiego** publikacja „Nowe narracje a miasto. Remiksowanie miasta”, w której znalazły się między innymi teksty **Piotra Celińskiego**, **Marcina Wilkowskiego**, **Joanny Zętar** czy obszerny artykuł **Tomasza Pietrasiewicza**, dotyczący roli nowych narracji w kreowaniu wizerunku Lublina jako tzw. inteligentnego miasta, ze szczególnym uwzględnieniem dziedzictwa kulturowego i popularyzacji wiedzy w tym zakresie.

Remiksowanie miasta to dla nas odczytywanie opowieści, jaką niesie w sobie miasto i tłumaczenie jej na język nowych technologii komunikacyjnych. Przykładami remiksów są zarówno krótkie interaktywne filmy, historie w postaci plików gif, jak i cyfrowe makiety miast dostępne w przeglądarce internetowej, *serious games* czy też przewodniki na urządzenia mobilne z wykorzystaniem wirtualnej lub poszerzonej rzeczywistości.⁶⁵⁷

Zapóżyczony z języka angielskiego słowo *remiks* oznacza dzieło powstałe w wyniku dodawania lub usuwania wybranych elementów pochodzących z jednego lub większej liczby źródeł, a współcześnie odnosi się do możliwości, jakie oferują nowe media w zakresie ponownego wykorzystania i reedycji zdigitalizowanych materiałów analogowych i cyfrowych. Idea remiksu pojawiła się w refleksji na temat współczesnej

⁶⁵⁴ RemiksLab [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/remikslab/szkolenie/> [dostęp: 01.06.2023]

⁶⁵⁵ TuEuropeana: Europeana dla edukacji. Przewodnik powarsztatowy [w:] FiNA.gov.pl, [dostęp: 01.06.2023]

⁶⁵⁶ Warsztaty TuEuropeana | Lublin – Remikslab [w:] YouTube.com, <https://youtu.be/DJ3nYwTB-k0> [dostęp: 01.06.2023]

⁶⁵⁷ *Nowe narracje a miasto. Remiksowanie miasta*, red. K. Kryczka-Kowalska, Ł. Kowalski, Lublin 2014, s.6, https://www.academia.edu/63526428/Nowe_narracje_a_miasto_Remiksowanie_miasta [dostęp: 01.06.2023]

kultury (a ściślej rzecz biorąc literatury) dosyć dawno, bo już **Roland Barthes** proklamując „śmierć autora” pisał o wielowymiarowej przestrzeni będącej „tkanką cytatów pochodzących z nieskończonej wielu zakątków literatury”.⁶⁵⁸ Początkowo termin ten dotyczył głównie utworów muzycznych, ale z czasem został zaanektowany przez twórców z innych dziedzin (takich jak obraz, grafika, wideo, wiersz czy fotografia) i stał się „paradygmatem współczesnej sieciowej kultury”. **Piotr Celiński** opisuje ją jako sieć cytatów, nawiązań i relacji, które można na różne sposoby zestawiać ze sobą, tworząc tysiące możliwych kompozycji.⁶⁵⁹ Z drugiej strony wyłania się „tradycyjny” model kultury regulowanej przez prawo rynku i prawo własności; kultury masowej opartej na fundamencie hierarchicznej wizji społeczeństwa i posługującej się jednokierunkowymi mediami analogowymi.

Wspomniana publikacja w zwięzły i przystępny sposób przedstawia sposoby łatwego tworzenia spójnej i autentycznej opowieści z wykorzystaniem nowych technologii oraz bardziej tradycyjnych zasobów archiwalnych. Ważnym obszarem, w którym można wykorzystać tę wiedzę jest edukacja oraz popularyzacja nauki, co w dobie szumu informacyjnego wydaje się nieocenioną pomocą dla edukatorów. Remiks zostaje określony przez **Joannę Zętar** jako nowoczesna metoda narracji, przypominająca złożony z obrazów i tekstów kolaż lub fotomontaż, a także jako nielinearna opowieść w formie multimedialnej.⁶⁶⁰

Remiks przybiera formę prezentacji, infografiki, opowieści z wykorzystaniem obrazów, np. fotobloga, fotokastu, komiksu, opowieści z wykorzystaniem dźwięku w formie podkastu, mashupa, filmu (także animowanego), multimedialnej opowieści hipertekstowej publikowanej na blogach, w Wikipedii, także na Twitterze, czy Facebooku.⁶⁶¹

⁶⁵⁸ R. Barthes, *Śmierć autora*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1-2, s. 250, cyt. za: . Zawojski, *Cyberkultura: Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Katowice 2010, s. 156.

⁶⁵⁹ P. Celiński, *Remiks: zniewoleni, gracze i twórcy* [w:] *Nowe narracje a miasto. Remiksowanie miasta*, red. K. Kryczka-Kowalska, Ł. Kowalski, Lublin 2014, s.6, https://www.academia.edu/63526428/Nowe_narracje_a_miasto_Remiksowanie_miasta [dostęp: 01.06.2023]

⁶⁶⁰ J. Zętar, *Z czego tworzyć remiks? Kilka notatek o źródłach* [w:] *Nowe narracje a miasto. Remiksowanie miasta*, red. K. Kryczka-Kowalska, Ł. Kowalski, Lublin 2014, s. 6, https://www.academia.edu/63526428/Nowe_narracje_a_miasto_Remiksowanie_miasta [dostęp: 01.06.2023]

⁶⁶¹ J. Zętar, *Z czego tworzyć remiks? Kilka notatek o źródłach* [w:] *Nowe narracje a miasto. Remiksowanie miasta*, red. K. Kryczka-Kowalska, Ł. Kowalski, Lublin 2014, s. 28-29, https://www.academia.edu/63526428/Nowe_narracje_a_miasto_Remiksowanie_miasta [dostęp: 01.06.2023]

Autorka wymienia powszechne repozytoria udostępniające różnorodne typy materiałów źródłowych (książki, rękopisy, nuty, utwory muzyczne, zdjęcia, grafiki, kliparty i wideo) gotowych do swobodnego zremiksowania, ale także tych ograniczonych przez prawo autorskie. Dla porównania Ośrodek Brama Grodzka we wszystkich swoich działaniach korzysta i promuje rozwiązania *open source* i licencję *Creative Commons*, co podkreśla wizerunek Lublina jako miasta otwartego i nastawionego na kreatywną współpracę.

W ostatniej części **Tomasz Pietrasiewicz** rozszerza definicję inteligentnego miasta o kategorię wykorzystywania jego zasobów (czyli przede wszystkim dziedzictwa kulturowego i historii) na rzecz jego rozwoju. Dla Lublina, który w 2017 r. obchodził 700. rocznicę lokacji miasta, powołanie projektu Lublin 2.0 jest rodzajem drugiej, symbolicznej lokacji – tym razem w świecie wirtualnym.

W 2011 roku została udostępniona na stronach Ośrodka wirtualna makieta 3D fragmentu Lublina z 1939 roku, przedstawiająca obszar Starego Miasta z nieistniejącą dzielnicą żydowską. Inicjatywa spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem i zainspirowała twórców do pokazania Lublina na różnych etapach rozwoju miasta. Do tego celu wykorzystano technologię Google Earth, dzięki której można było obejrzeć modele miasta z dowolnie wybranej perspektywy oraz aplikację Layar, pozwalającą na zwiedzanie miasta śladem pisarzy, wielkich wydarzeń lub też stylów w architekturze.

Technologia "poszerzonej rzeczywistości" pozwoliła przygotować interaktywny i multimedialny przewodnik prezentujący Lublin na przestrzeni wieków. Twórcy przewodnika proponują 6 tras prezentujących bogatą historię i kulturę miasta od XIV do XX wieku. Wśród opracowanych ścieżek znalazły się szlaki: zabytki Lublina, żydowski Lublin, Lublin od Unii Lubelskiej do Unii Europejskiej, szlak architektury przemysłowej i szlak trasą spaceru "Poematu o mieście Lublinie" Józefa Czechowicza oraz szlak modeli 3d.⁶⁶²

Platforma korzysta z zasobów Archiwum Państwowego oraz cyfrowych danych Urzędu Miasta Lublin, ale w przeważającej części są to materiały zebrane i sprowadzone do postaci cyfrowej w Teatrze NN. Pod względem ilości tych materiałów Ośrodek znajduje się w pierwszej piętnastce największych bibliotek w Polsce (stan w roku 2014).⁶⁶³

⁶⁶² A. Kołodziejczyk, *Lublin 2.0. Wirtualny spacer po mieście już możliwy* [w:] NaszeMiasto.pl, 25.01.2012, <https://naszemiasto.pl/lublin-2-0-wirtualny-spacer-po-miescie-juz-mozliwy/ar/c13-4478000> [01.06.2023]

⁶⁶³ T. Pietrasiewicz, *Digitalizacja zasobów Lublina* [w:] *Nowe narracje a miasto. Remiksowanie miasta*, red. K. Kryczka-Kowalska, Ł. Kowalski, Lublin 2014, s. 67-68,

Jednak to właśnie portal Leksykon Lublin (którego redaktorką naczelną jest **Joanna Zętar**) uznawany jest za wielowątkową i multimedialną opowieść o tym mieście, wykorzystującą nowoczesne zdobycze technologii Wielką Księgą Miasta.⁶⁶⁴ Portal udostępnia wszystko poczynając od filmów, książek i artykułów prasowych, na dźwiękach ulic, odgłosach targu, czy szmeru przepływającej przez miasto Bystrzycy.

Innym przykładem kreatywnego wykorzystania dokumentów w formatach audiowizualnych były zorganizowane w dwóch edycjach (w sierpniu i wrześniu 2018 r.) warsztaty krótkich filmów dokumentalnych „Mikrohistorie”. Motywem przewodnim podobnie jak w roku 2014 było hasło „wolność”, zaś sam projekt nosił nazwę „Opowieści z Bramy”. Pierwsza edycja odbyła się w dniach 23-24 i 27 sierpnia 2018 r., natomiast druga 27-28 września i 01 października 2018 r.⁶⁶⁵

Warto nadmienić, że ten sam tytuł nosił jeden z monodramów, wystawiony 07.05.2011 r. przez **Witolda Dąbrowskiego** i towarzyszącego mu na kontrabasie **Roberta Brzozowskiego** w Biłgorajskim Centrum Kultury.⁶⁶⁶ Historie dokumentalne przeplatały się w nim literackimi opowiadaniem B. Singera i żydowskimi legendami. Szczegółowy opis spektaklu znajduje się na stronach Ośrodka.⁶⁶⁷

Uczestnicy projektu edukacyjnego zrealizowanego w 2018 r. mieli okazję zdobyć podstawową wiedzę z zakresu filmowania, montażu i postprodukcji, tworzenia scenariuszy, pozyskiwania materiałów (historii mówionych, zdjęć i archiwaliów) czy promocji filmów w internecie. Wszystko to zostało zrealizowane przy wykorzystaniu prostych i powszechnie dostępnych środków: smartfonów, aparatów cyfrowych, darmowych programów do montażu wideo. Oferta warsztatów dedykowana była dla osób w wieku 16-23 lat z Lublina i Lubelszczyzny, a dzięki dofinansowaniu ze środków Narodowego Centrum Kultury w ramach programu Kultura – Interwencje 2018”,⁶⁶⁸ a także

https://www.academia.edu/63526428/Nowe_narracje_a_miasto_Remiksowanie_miasta [dostęp: 01.06.2023]

⁶⁶⁴ Leksykon „Brama Pamięci” – podstawowe informacje i pojęcia [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/obgtnn-leksykon/leksykon-brama-pamieci-podstawowe-informacje-i-pojecia/> [dostęp: 04.06.2023]

⁶⁶⁵ Mikrohistorie - trzydniowe warsztaty krótkich filmów dokumentalnych. Edycja II [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/kalendarium/wydarzenia/mikrohistorie-trzydniowe-warsztaty-krotkich-filmow-dokumentalnych-edycja-ii/> [dostęp: 01.06.2023]

⁶⁶⁶ Zob. „Opowieści z Bramy” [w:] Bilgorajska.pl, <https://bilgorajska.pl/wydarzenie,371,0,0,0,Opowiesci-z-Bramy.html> [dostęp: 03.06.2023]

⁶⁶⁷ Opowieści z Bramy [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/teatrnn/opowiesci-z-bramy/> [dostęp: 03.06.2023]

⁶⁶⁸ Mikrohistorie wielką historią. II edycja warsztatów krótkich filmów dokumentalnych [w:] NCK.pl, <https://www.nck.pl/projekty-kulturalne/aktualnosci/2-edycja-warsztatow-krotkich-filmow-dokumentalnych-mikrohistorie> [dostęp: 01.06.2023]

dzięki wykorzystaniu sprzętu przyniesionego przez uczestników, udział w nich był bezpłatny.⁶⁶⁹ Efekty pracy zostały zaprezentowane 25.10.2018 r. w Sali Czarnej Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”, gdzie wyświetlono pięć etiud dokumentalnych, opatrzonych odautorskim komentarzem. Wybrane realizacje można zobaczyć w serwisie YouTube na koncie Bramy Grodzkiej.⁶⁷⁰

4.3.1 Makroperspektywa

Człowiek od niepamiętnych czasów wykazywał swego rodzaju intelektualną zachłanność, pragnąc ogarnąć „wszystko”, zawładnąć „całością”, a następnie odwzorować to za pomocą znanych sobie metod. Zadanie to – często karkołomne i nie zawsze prowadzące do udanych rezultatów – stanowiło spore wyzwanie i koło zamachowe postępu cywilizacji. Ostatecznie choć każda generalizacja bywa krzywdząca dla wyjątków, to często jest niezbędna dla wyciągnięcia konstruktywnych wniosków.

Do dziedzin zajmujących się tym zagadnieniem można zaliczyć wszelkie odmiany statystyki (metody ilościowe), ale również kartografię (jako narzędzie konstruowania map i atlasów), która od zawsze była formą „zapanowania” nad trudną do ogarnięcia jedynie za pomocą umysłu przestrzenią.

Pierwsze opracowania kartograficzne powstawały w starożytności na potrzeby ekspansywnych cywilizacji Egiptu, Grecji, Rzymu, Bliskiego Wschodu czy Chin. Za autora pierwszej mapy świata uważa się Anaksymandra z Miletu (ok. 610 - ok. 547 p.n.e.).⁶⁷¹

Uważa się, że pierwsze teorie i dowody na kulistość Ziemi, propagowane były już przez Pitagorasa czy Arystotelesa, jednak dopiero zaawansowane technologie pozwoliły poszerzyć możliwości i precyzję szacowania punktów orientacyjnych w przestrzeni.⁶⁷²

Współcześnie układom przestrzennym w makroskali poświęcone są takie dziedziny jak cyberkartografia czy topografia społeczna, badająca charakterystykę aglomeracji oraz towarzyszącej im infrastruktury. Wykorzystywane są do tego celu zdjęcia satelitarne,

⁶⁶⁹ Lublin: Bezpłatne warsztaty filmowe dla młodzieży [w:] DziennikWschodni.pl, <https://www.dziennikwschodni.pl/co-gdzie-kiedy/kino/lublin-bezplatne-warsztaty-filmowe-dla-mlodziezy,n,1000223517.html> [dostęp: 01.06.2023]

⁶⁷⁰ Robimy pismo o wolności (Opowieści z Bramy odc. 1) [w:] YouTube.pl, <https://youtu.be/DJ4zvBe3LXY> [dostęp: 03.06.2023]

⁶⁷¹ Gisplay.pl: Portal geoinformacyjny, <https://gisplay.pl/kartografia/kartografia-historia.html>, [24.06.2023]

⁶⁷² „Pierwszy globus Ziemi, przedstawiający hipotetyczne rozmieszczenie lądów, wykonał prawdopodobnie Krates z Mallos ok. 150 p.n.e. Najstarszym zachowanym globusem jest globus M. Behaima z 1492.” PWN, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/globus;3905902.html> [dostęp: 24.06.2023]

lotnicze, zaś o wiele rzadziej zdjęcia panoramiczne wykonywane z wysokich punktów obserwacyjnych. Materiałom wizualnym towarzyszą opracowane na te potrzeby w formie tekstowej lub wizualnej ilościowe metody analizy i interpretacji.⁶⁷³ Dzięki technologii HGIS (skrót od ang. *historical geographic information system* możliwe stało się georeferencjonowanie wszelkiego rodzaju rastrów (map i zdjęć lotniczych) do skalowalnej formy wektorowej, które stwarza zupełnie nowe możliwości wykorzystania i przetwarzania obrazu.

Jednak w ujęciu kulturoznawczym, historycznym lub szeroko pojętej humanistyki (również cyfrowej) nie można nie wspomnieć o geografii humanistycznej, historiografii topocentrycznej oraz geopoetyce, w których proponuje się rozumienie mapy nie tylko jako graficznej reprezentacji przestrzeni, ale także jako tekstu czytanego z perspektywy doświadczenia historycznego, egzystencjalnego czy estetycznego.⁶⁷⁴ Wykorzystywane są do tego metody jakościowe np. w analizie poszczególnych elementów zdjęć lotniczych.

Krajobraz może być swoistym zapisem zdarzeń historycznych, których relikty są do dziś widoczne; z lotu ptaka widać zniszczenia po wojnach, tereny dawnych bombardowań, pola dawnych bitew, porzucone osiedla, wyeksploatowane kopalnie, zlikwidowane fabryki, wypalone lasy, zdegradowane środowisko.⁶⁷⁵

W Ośrodku „Brama Grodzka – Teatr NN” i w realizowanych przez niego działaniach można znaleźć wiele przykładów kreatywnego wykorzystania kartografii,⁶⁷⁶ również stosowanej od kilkunastu lat w wielu multimedialnych, nowoczesnych projektach cyberkartografii i wizualizacji 3D wykorzystywanej w celu odwzorowania nieistniejących współcześnie terytorialnych form przestrzennych, budynków, czy innych obiektów historycznych.

W tym miejscu warto też chociażby wspomnieć o zdjęciu przedstawiającym przedwojenne lubelskie miasteczko żydowskie z lotu ptaka, które zajmuje całą powierzchnię ściany jednego z pierwszych pomieszczeń, które możemy odwiedzić w budynku Ośrodka.

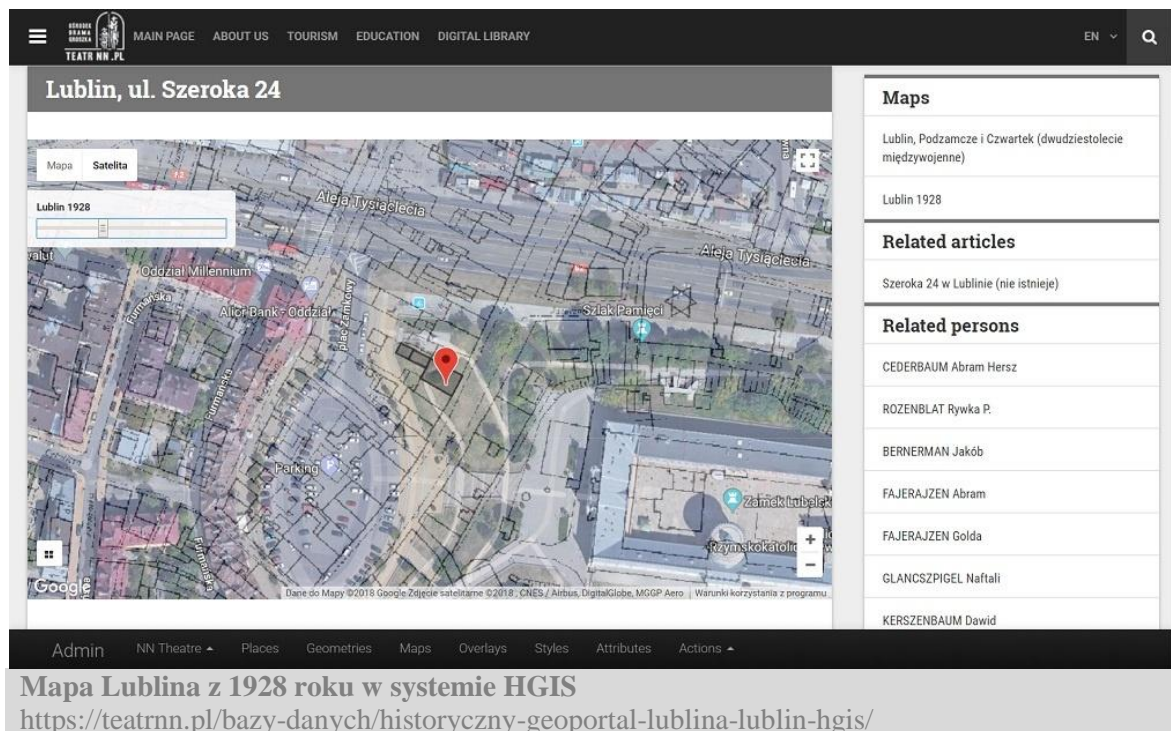
⁶⁷³ Zob. A. Ciołkosz, J. Miszański, J. Olędzki, *Interpretacja zdjęć lotniczych*, Warszawa 1999.

⁶⁷⁴ E. Konończuk, *Mapa w interdyscyplinarnym dialogu geografii, historii i literatury*, „Teksty drugie” 2011, 5, s. 256, https://rcin.org.pl/Content/48436/PDF/WA248_65490_P-I-2524_kononczuk-mapa.pdf [dostęp: 25.06.2023]

⁶⁷⁵ P. Sztompka, *Socjologia wizualna: Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa 2005, s. 59.

⁶⁷⁶ Miejsca i mapy [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/bazy-danych/miejsca-i-mapy/> [dostęp: 24.06.2023]

Przykładem zastosowania technologii HGIS w działaniach Ośrodka może być rekonstrukcja planu Lublina z okresu podpisania Unii Lubelskiej,⁶⁷⁷ stanowiąca interdyscyplinarny efekt pracy specjalistów z różnych dziedzin, reprezentujących różne instytucje naukowe.⁶⁷⁸



Również dzięki HGIS zrealizowana została ortofotomapa Lublina z 1944 r., opracowana dr. **Jakuba Kunę** (UMCS, Katedra Geomatyki i Kartografii) w ramach grantu Narodowego Centrum Nauki, na podstawie serii niemieckich zdjęć lotniczych z 1944 r., przechowywanych w National Archives and Records Administration (NARA) w USA. W zbiorach tej instytucji znajduje się przeszło 20 milionów zdjęć wykonanych przez pilotów Fuftwaffe podczas trwania II wojny światowej.⁶⁷⁹

W maju 2020 r. zaprezentowano wirtualny „Atlas map pamięci”,⁶⁸⁰ czyli galerię map i planów tworzonych przez dawnych mieszkańców miast i miasteczek w Polsce, Białorusi, Ukrainie, Litwie, Mołdawii i Słowacji, którzy w ten sposób starali się ocalić od zapomnienia wygląd swoich miejscowości, zniszczonych lub radykalnie zmienionych

⁶⁷⁷ Unia Lubelska [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/miejsca/mapa/unia-lubelska/> [dostęp: 25.06.2023]

⁶⁷⁸ O projekcie [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/unia-lubelska/o-projekcie/> [dostęp: 25.06.2023]

⁶⁷⁹ Ortomapa Lublina 1944 [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/miejsca/mapa/ortofotomapa-lublina-1944/> [dostęp: 25.06.2023]

⁶⁸⁰ Atlas map pamięci [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/wystawy/galeria-map-pamieci/> [dostęp: 25.06.2023]

w wyniku II wojny światowej i przemian powojennych. Katalog niniejszej wystawy można obejrzeć na stronach Ośrodka.⁶⁸¹

Wszystkie wymienione wyżej projekty wpisują się w szerszy kontekst narracji przestrzennej posługującej się nowymi formami przekazu i opowiadającej historię przeobrażeń urbanistycznych miasta Lublina na przestrzeni kilku wieków. Praktyka ta pozwala kreować kulturowy wymiar realnego obszaru geograficznego i konkretnych punktów orientacyjnych, którym nadawane jest intersubiektywne znaczenie.⁶⁸²

4.3.2 Mikroperspektywa

W odróżnieniu od makoperspektywicznych analiz ilościowych, mikroperspektywa posiłkuje się metodami jakościowymi, skupiając się tym samym na indywidualnej oraz możliwie jak najbardziej szczegółowej perspektywie i losach konkretnych jednostek, miejsc, obiektów. **Marcus Banks** wymienia wśród przedmiotów badań jakościowych:

- analizę doświadczeń grup i jednostek (autobiografie ustne);
- analizę interakcji i aktów komunikacji podczas ich trwania;
- analizę dokumentów (tekstów, obrazów, filmów, muzyki).⁶⁸³

Praktyka ta od przeszło 30 lat stanowi nadrzędny cel działalności Ośrodka i stała się zarzewiem wielu innowacyjnych projektów docenionych zarówno przez społeczność lokalną (której owe mikrohistorie poniekąd dotyczą), jak w perspektywie ogólnopolskiej (stanowiąc źródło inspiracji dla wielu innych działań lokalnych w innych miejscowościach) oraz na świecie.

Przykładem zastosowania mikroperspektywy w geolokalizacyjnych sieciowych działaniach geomedialnych realizowanych w multimedialnych projektach Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” jest serwis internetowy „Opowieści o Dzielnicach Lublina”, który prezentuje historię i teraźniejszość poszczególnych rejonów miasta.

Bazuje on na zasobach redagowanego przez Ośrodek portalu „Leksykon. Lublin. Pamięć Miejsca”, wzbogaconych o materiały multimedialne: mapy, nagrania audio, filmy, przewodniki i galerie zdjęć. Każda z poszczególnych dzielnic została opisana wedle następującego klucza:

⁶⁸¹ Katalog wystawy Atlas map pamięci [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/wystawy/katalog-wystawy-atlas-map-pamieci/> [dostęp: 24.06.2023]

⁶⁸² Rozwój przestrzenny Lublina [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/rozwoj-przestrzenny/> [dostęp: 25.06.2023]

⁶⁸³ M. Banks, *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*, Warszawa 2013, s. 11.

- wyznaczenie lokalizacji konkretnej dzielnicy (na podstawie danych geograficznych, stałych elementów krajobrazu, obiektów architektonicznych i ulic),
- pochodzenie nazwy dzielnicy,
- kalendarium najważniejszych wydarzeń (wraz ze zdjęciami – jeżeli są dostępne),
- historyczne okoliczności powstania dzielnicy.
- opis przestrzeni, w której została ustanowiona (wraz ze zdjęciami),
- opis poszczególnych ulic, obiektów, miejsc pamięci ulokowanych w tej przestrzeni,
- znaleziska archeologiczne,
- zakłady przemysłowe i gospodarcze,
- obiekty sakralne,
- wzmianki w opublikowanych do tej pory przewodnikach,
- wspomnienia konkretnych osób, dotyczące wybranej dzielnicy,
- wykaz znanych osób, związanych z dzielnicą,
- ikonografia poświęcona dzielnicy (galerie zdjęć),
- współczesne życie w dzielnicy (w audycjach radiowych),
- bibliografia wykorzystana w tworzeniu powyższego opisu.

W bocznym panelu (po prawej stronie) znajdują się również

- powiązane z dzielnicą artykuły prasowe i utwory literackie,
- zdjęcia (dawne i współczesne),
- materiały wideo (wideoprzewodniki, reportaże filmowe),
- materiały audio (hejnał, audycje radiowe, nagrania)
- historie mówione, w których pojawia się uwaga o dzielnicy (nagrania i transkrypcje),
- materiały prasowe,
- wykaz słów kluczowych.⁶⁸⁴

Klasyczny zasób informacji audiowizualnych dostępny w większości przewodników uzupełnia przegląd działań edukacyjnych i animatorskich, które w danym czasie realizowane są w poszczególnych dzielnicach. Efektem tego przedsięwzięcia stał się multimedialny przewodnik o Lublinie, dostępny na stronach Ośrodka.⁶⁸⁵

Mikronarracje definiowane są jako akty mowy niejednokrotnie rewolucjonizujące nasze myślenie o minionych wydarzeniach. Jednak nie pozyskanie informacji jest tutaj

⁶⁸⁴ Na podstawie opisu jednej z dzielnic Lublina, Starego Miasta:
<http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/dzielnice-lublina-stare-miasto> [dostęp: 13.12.2020]

⁶⁸⁵ Dzielnice Lublina [w:] TeatrNN.pl, <http://teatrnn.pl/dzielniceLublina>[dostęp: 13.12.2020]

najważniejsze, ale spotkanie z daną osobą, która przedstawia własną (często intymną, przykrą, bolesną) perspektywę oraz dzieli się z nami swoim osobistym doświadczeniem.

By takie spotkanie mogło zaistnieć konieczne jest przede wszystkim zbudowanie relacji pomiędzy osobą wywiadującą i wywiadowaną, czas i uważność, wgląd we własne przekonania i emocje. Takim podejściem kierują się pracownicy Ośrodka, którzy przeprowadzają i rejestrują wywiady ze Świadcami i Świadkiniami Historii, poddając je następnie dalszej obróbce zanim zostaną udostępnione publicznie.

W naszych opowieściach interesują nas przede wszystkim mikronarracje – opowieści o jednostkowych doświadczeniach. Powstają z nich opowieści, które mapują ważne tematy i dehomogenizują czas.⁶⁸⁶

Na marginesie tego subrozdziału chciałabym jeszcze wspomnieć o ważnej cesze, którą określiłabym jako pieczołowitość, skrupulatność i szacunek dla detali, które łatwo pominąć lub przeoczyć w szumie współczesnego świata, a które odpowiednio „zaopiekowane” mają szansę zyskać drugie życie. Przykładem takiego działania jest również intermedialny projekt **Lublin 43 tysiące**, który doczekał się odwzorowania nie tylko w formie materialnej (ekspozycja stylizowana na wnętrze archiwum w budynku Ośrodka przy Grodzkiej 21), ale również w bazach danych, udostępnionych następnie w internecie.⁶⁸⁷

Jak pisze o tej inicjatywie jej pomysłodawca, **Tomasz Pietrasiewicz**:

Opierając się na materiałach dokumentalnych, w których pojawiają się nazwiska mieszkańców Miasta Żydowskiego, próbujemy odtworzyć ich pojedyncze historie.⁶⁸⁸

⁶⁸⁶ Audycja internetowa: Brama Grodzka. Teatr NN. Instytucja kultury. 30 lat podróży. [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/kalendarium/wydarzenia/opowiesci-z-bramy-audycje-internetowe-1/> [09.06.2023]

⁶⁸⁷ Zob. Projekt "Lublin. 43 tysiące" [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/ludzie/osoby/projekt/lublin-43-tysiace/> [dostęp: 25.06.2023]

⁶⁸⁸ T. Pietrasiewicz, *Teatr Pamięci Teatru NN*, Lublin 2017, s. 414.

4.4 Od informacji do narracji

Narracja wizualna (ang. *visual storytelling*) czy wizualizacja danych są przykładem innowacyjnego mariażu dwóch najpotężniejszych środków wyrazu, które od zarania dziejów konkurują ze sobą o status uprzywilejowanego medium. Najbardziej popularnym zastosowaniem wizualizacji w analizie i późniejszej prezentacji danych są struktury przedstawiające relacje ilościowe, czasowe lub przestrzenne za pomocą ikonicznych i symbolicznych reprezentacji wizualnych (mapy, wykresy oraz diagramy). Tymczasem najciekawszym i najmniej wykorzystanym w opracowaniach naukowych elementem są odniesienia do psychologicznego aspektu naszego postrzegania – do ludzkich emocji, wrodzonej skłonności do wartościowania i selekcjonowania sygnałów. Wszystkie te elementy można znaleźć w narracjach, z powodzeniem stosowanych w *data storytellingu*.

Idea opowiadania o rozwoju miasta i dziejach postępu społecznego za pomocą środków wizualnych sięga drugiej dekady XX w., kiedy filozof Koła Wiedeńskiego **Otto Neurath** przedstawił nową koncepcję zaaranżowania przestrzeni wiedeńskiego muzeum.

Po dojściu Hitlera do władzy wiedeńskie muzeum straciło rację bytu, ale zasady wymyślonego wtedy języka wizualnego, nazwanego później Isotype, bardzo szybko weszły do kanonu projektowania informacji. Wydana w 1939 roku książka „Modern Man in the Making” jest najlepszym przykładem użycia wizualizacji danych liczbowych do opowiadania historii. Publikacja pokazuje za pomocą obrazów poszczególne etapy kształtowania się nowoczesnego społeczeństwa.⁶⁸⁹

Współcześnie nurt ten znajduje zastosowanie w edukacji, integracji i promowaniu marki, a korporacje medialne (takie jak Microsoft) prześcigają się w udostępnianiu gotowych narzędzi, które mogą posłużyć do tworzenia kreatywnych wizualizacji danych.

Dostępne są dwa typy wizualizacji danych do zbadania podczas przygotowywania historii opartej na danych: objaśniająca i eksploracyjna. Wizualizacje objaśniające, znana również jako informacyjne, przedstawiają odbiorcom całą historię lub jej wybrane aspekty. Wizualizacje eksploracyjne są natomiast używane, gdy nie masz pewności, na jakie pytania masz odpowiedzieć przy użyciu zebranych danych.⁶⁹⁰

⁶⁸⁹ Jak opowiadać historię miasta za pomocą wizualizacji danych? [w:] blog.medialabkatowice.eu, <https://blog.medialabkatowice.eu/jak-opowiadac-historie-miasta-za-pomoca-wizualizacji-danych/> [dostęp: 25.06.2023]

⁶⁹⁰ Co to jest wizualizacja danych? [w:] [Microsoft.com](https://powerbi.microsoft.com/pl-pl/data-visualization-vs-storytelling/), <https://powerbi.microsoft.com/pl-pl/data-visualization-vs-storytelling/> [dostęp: 25.06.2023]

Przedstawiony w ten sposób (za pomocą środków wizualnych) materiał stanowi bazę do tworzenia narracji, w której w rolę narratora wcielają się dane. Jest to szczególny rodzaj sytuacji, w której „fakty mówią same za siebie” – z pominięciem instancji narratorskiej.

Materiały zebrane i zgromadzone przez Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” opracowano i usystematyzowano w formie bazy danych, która jak zostało wspomniane wcześniej, jest współczesną formą systematyzowania większych zasobów.

Baza danych Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” to podzielony na moduły, zorganizowany zbiór rekordów dotyczący przeszłości Lublina i Lubelszczyzny. Powstała w celu uporządkowania, wzajemnego powiązania oraz przedstawienia w przystępny sposób informacji archiwalnych i historycznych pochodzących z różnych źródeł.⁶⁹¹

Na tej podbudowie można opracowywać praktycznie nieskończoną liczbę możliwych opowieści, wykorzystując wybrane elementy (rekordy) i łącząc je w zupełnie nowe struktury, zgodnie z przyjętymi założeniami i wybranym celem, który zamierzamy osiągnąć za pomocą danej struktury narracyjnej.

W dalszej kolejności prezentowana baza danych podzielona została na cztery podstawowe moduły:

- Moduł „Ludzie”
- Moduł „Miejsca”
- Moduł „Wydarzenia”
- Moduł „Źródła”

Nieodłączną częścią bazy jest system informacji geograficzno-historycznej, czyli w skrócie HGIS, pozwalający na tworzenie szczegółowych map wraz z opisem minionych zjawisk i wydarzeń z przeszłości.

Dzięki temu uzyskujemy przedstawienie faktów historycznych we właściwym kontekście przestrzeni. Ponadto daje to możliwość zrozumienia przekształceń przestrzennych, które zaszły na danym obszarze. Chcąc porównać lokalizacje dawnych ulic i parceli ze współczesną mapą bądź zdjęciem satelitarnym, można zestawić warstwy z różnych okresów historycznych.⁶⁹²

⁶⁹¹ O bazie danych Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/bazy-danych/o-bazie-danych/> [dostęp: 25.06.2023]

⁶⁹² Tamże.

4.4.1 Miasto jako metafora tekstu

Metafory „miasta jako księgi” czy też „czytania miasta” odwołują się do koncepcji wskazującej na językowy charakter tworzenia rzeczywistości. Ujęcia przestrzeni miasta jako swoistego tekstu znaleźć można m.in. w pracach **Ludwiga Wittgensteina** i **Jacquesa Derridy** [...].⁶⁹³ Jest ono również jednym założeń programu „**Wielka Księga Miasta**”, realizowanego przez Ośrodek we współpracy z lokalną Gazetą Wyborczą.

W ciągu pięciu lat realizacji projektu, pracownikom Ośrodka udało się pozyskać niemal tysiąc fotografii, w tym wiele dotychczas niepublikowanych. Większość z nich została skopiowana, zapisana w formie cyfrowej, opracowana i skatalogowana. Uporządkowano też wiedzę o istniejących zasobach.⁶⁹⁴

W zbiorach Ośrodka znalazły się również liczne odbitki, negatywy, diapozytywy i dagerotypy, stanowiące zwarte kolekcje znanych miejscowych fotografów oraz anonimowych nieprofesjonalnych autorów. Wśród nich znaleźć można zdjęcia rodzinne oraz sześć zdjęć lotniczych przedstawiających Lublin w makroperspektywie.

Ciekawym elementem zbioru jest też panorama miasta składająca się z pięciu fotografii wykonanych z Bramy Krakowskiej przez niemieckich okupantów w roku 1941, udostępniona Ośrodkowi przez prywatnego kolekcjonera.⁶⁹⁵

Choć większość zdjęć przedstawia najbardziej charakterystyczne i reprezentacyjne budynki Starego Miasta, w zbiorach Ośrodka znalazło się również kilkadziesiąt fotografii lubelskiej dzielnicy żydowskiej.

Zostały one wykonane w różnych konwencjach stylistycznych, począwszy od dokumentalnych ujęć S. Kielszni, poprzez pocztówkowe, statyczne fotografie J. Bułhaka, malarskie, nawiązujące do modnego wówczas piktoralizmu obrazy E. Hartwiga, aż po socjologiczno-reportażowe, i niedoskonałe technicznie prace J. Czechowicza.⁶⁹⁶

Mimo tak dużej różnorodności zdjęcia te uzupełniają się wzajemnie, składając się na spójny i jednolity obraz przedwojennego Lublina.

⁶⁹³ M. Kubiszyn, *Edukacja wielokulturowa w środowisku lokalnym: Studium teoretyczno-empiryczne na przykładzie Ośrodka „Brama Grodzka - Teatr NN” w Lublinie*, Toruń 2007, s. 208.

⁶⁹⁴ M. Kubiszyn, *Edukacja wielokulturowa w środowisku lokalnym...*, dz. cyt., s. 211.

⁶⁹⁵ Tamże, s. 211.

⁶⁹⁶ Tamże, s. 212.

4.4.2 Obraz niemy a opowiadanie obrazem

Uznanie fotografii za medium narracyjne czy wręcz fabularne nastąpiło w połowie XX wieku, przy czym odpowiedzialność za interpretację tych fabuł spadła na *spectatora* i jego kompetencje kulturowe. We współczesnej kulturze mamy do czynienia z rosnącym napięciem pomiędzy sferą językową a wizualną. Nie inaczej było w przypadku spektakli Teatru NN, co zdaje się potwierdzać ich inicjator i reżyser, **Tomasz Pietrasiewicz**, odwołując się do specyfiki reżyserowanych przez siebie w początkach działalności Teatru NN spektakli:

W przypadku pierwszych przedstawień – *Wędrówek niebieskich, Ziemijskich pokarmów, Inwokacji* – było tak, że gdy zaczynałem nad nimi pracować, to na początku zawsze miałem w głowie jakiś obraz. [...] W takim procesie tworzenia spektaklu tekst był rodzajem dopowiedzenia. Zmieniło się to radykalnie w przedstawieniach, które były adaptacjami książek – *Zbyt głośna samotność, Moby Dick, Sztukmistrz z Lublina*. Wtedy musiałem znaleźć obraz dla tekstu, opowiedzieć tekst zakorzenionymi w nim obrazami.⁶⁹⁷

Materiały ikonograficzne (stare zdjęcia i plany architektoniczne) mają szczególną wartość dokumentalną, pozwalając odtworzyć dawny układ przestrzenny miasta. Zebrane w Ośrodku archiwum fotografii Lublina wykonanych przed 1939 rokiem,⁶⁹⁸ stało się podstawą do realizacji wielu kolejnych programów, których celem jest przywołanie dawnego wyglądu i krajobrazu kulturowego nieistniejącego już dziś miasta żydowskiego.

Gromadzeniu zdjęć towarzyszyło ich opracowywanie obejmujące nie tylko datowanie oraz studia porównawcze służące identyfikacji miejsc i wydarzeń, ale też szczegółowe badanie przedstawień pod kątem obecności elementów świadczących o dawnej wielokulturowości miasta.⁶⁹⁹

W chwili obecnej za działania te w Ośrodku odpowiedzialna jest Pracownia Ikonografii, która powstała w 1997 r., (początkowo jako Archiwum Fotografii) podczas zbierania materiałów do wystawy „Wielka Księga Miasta” we współpracy z lubelskim oddziałem „Gazety Wyborczej”.

⁶⁹⁷P. Próchniak, *Teatr nocy (rozmowa z Tomaszem Pietrasiewiczem)* [w:] *Teatr pamięci Teatru NN: Flesze*, red. tegoż, Lublin 2018, s. 17-18.

⁶⁹⁸Fotografie Lublina do 1939 roku w zbiorach Pracowni Ikonografii Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” [w:] *TeatrNN.pl*, <https://teatrnn.pl/lublin-fotografia/fotografie-lublina-do-1939-roku-w-zbiorach-pracowni-ikonografii-osrodka-brama-grodzka-teatr-nn/> [dostęp: 17.07.2023]

⁶⁹⁹M. Kubiszyn, *Edukacja wielokulturowa w środowisku lokalnym...*, dz. cyt., s. 209.

Zgromadzono wtedy kilkaset fotografii dokumentujących życie i obraz Lublina przed 1939 rokiem – w tym nieistniejącą już dzielnicę żydowską. W chwili obecnej dużą część archiwum stanowią również zdjęcia przedstawiające Lublin po 1944 roku. W jego zasobach znajdują się fotografie lotnicze, panoramy miasta i zdjęcia portretowe mieszkańców. Zbiór zawiera również zdjęcia dokumentujące ważne wydarzenia historyczne rozgrywające się w Lublinie.⁷⁰⁰

Wszystkie fotografie zebrane przez Ośrodek zostały podzielone na trzy nadrzędne grupy:

1. kolekcje rodzinne (pozyskiwane najczęściej podczas nagrywania wywiadów);
2. kolekcje fotografów (lubelskich profesjonalistów i amatorów fotografii);
3. zbiory kolekcjonerskie (z kolekcji prywatnych i instytucji państwowych).

Przedwojenny Lublin uchodził za istotny ośrodek polskiej fotografii, w którym mieszkało i pracowało wielu wybitnych fotografików, jak chociażby **Juliusz Hartwig**, **Edward Hartwig**, **Stanisław Magierski**, **Stefan Kielsznia** czy **Wiktor Ziółkowski**.⁷⁰¹ Niestety znaczna część powstałych przed wojną zdjęć uległa zniszczeniu lub rozproszeniu, co utrudnia ich ponowne zgromadzenie i skatalogowanie.

Nowatorskie podejście do fotografii wpisuje się w nurt badań socjologiczno-antropologicznych, wykraczając poza traktowanie zdjęć wyłącznie jako dokumentu historycznego i materiału ilustracyjnego.

4.4.3 Ilustracja tekstu / tekst w obrazie

Powieść graficzna lub *graphic novel* to gatunek hybrydyczny, który wyłonił się na przełomie lat 60. i 70. z myślą o bardziej wymagających czytelnikach i jako jedna z trzech form genologicznych komiksu.⁷⁰² Nie jest on zarezerwowany dla realiów historycznych, ale chętnie określa się go jako o „historię, która znalazła obrazowy głos”.⁷⁰³

Znakomicie zdaje egzamin jako nośnik treści istotnych i ponadczasowych, pełnych aluzji i podtekstów motywujących do podjęcia własnej refleksji, ukrytych za parawanem szarej codzienności, podczas przełomowych momentów w historii (wojen, trwających

⁷⁰⁰ Archiwum Fotografii [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/obgtnn-leksykon/archiwum-fotografii> [dostęp: 17.07.2023]

⁷⁰¹ M. Kubiszyn, *Edukacja wielokulturowa w środowisku lokalnym*: dz. cyt., s. 210.

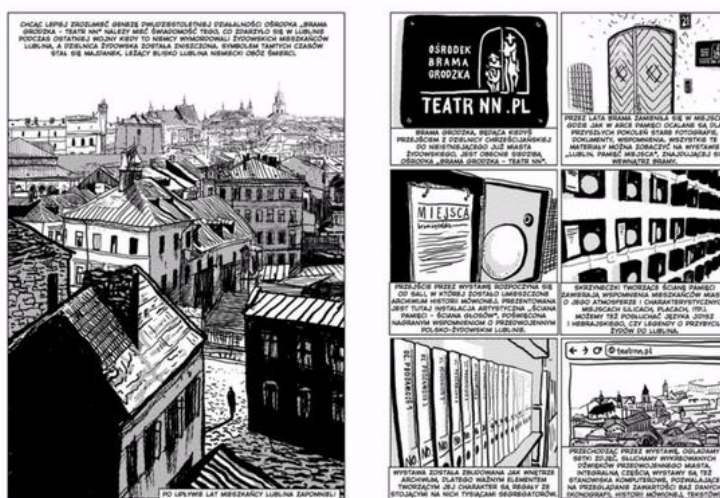
⁷⁰² Powieść graficzna zaistniała wówczas obok komiksu prasowego i tzw. zeszytu. Zob. M. Wróblewski. *Potencjał ewolucyjny metakrytyczności na przykładzie powieści graficznej „Strażnicy” Alana Moore’a i Dave’a Gibbonsa/* [w:] *Przestrzenie Teorii* nr 19, Poznań 2013, s. 115, cyt. za: <https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/handle/10593/10171> [dostęp: 02.09.2014].

⁷⁰³ P. Burke. *Naoczność: Materiały wizualne jako świadectwo historyczne*, s. 113.

totalitaryzmów, lub nadchodzących podczas nich przewrotów). To nierzadko także intymny autoportret i osobista kronika twórcy oraz losów jego najbliższej rodziny.⁷⁰⁴

„Język” komiksu, charakteryzujący się narracyjną jednością ikonolingwistyczną, sytuuje go między literaturą, filmem a sztukami plastycznymi.⁷⁰⁵ Jednocześnie jest on medium osobnym, które wypracowało własną tożsamość artystyczną i unikatowe formy wyrazu, pozostając przy tym w ścisłym związku do narracyjnych i tematycznych wzorców znanych wcześniej z literatury. Koegzystencja tekstu i obrazu implikuje konieczność wspólnego znaczenia dwóch odmiennych dyskursów i interpretację komunikatu na podstawie dwóch różnych form alfabetu – werbalnej i wizualnej.⁷⁰⁶

Komiks jako kolejne medium również znalazł zastosowanie wśród licznych form narracji, jakimi posługuje się Ośrodek. Na jego stronach można znaleźć blisko 20 publikacji tego typu, a wśród kilku nazwisk twórców zdecydowanie najczęściej powtarza się osoba **Macieja Pałki**. Jeden ze stworzonych przez niego komiksów ma tytuł „Lublin w powieści graficznej: Arka Pamięci”,⁷⁰⁷ i jego motywem przewodnim jest Brama Grodzka.



„Lublin w powieści graficznej: Arka Pamięci” Marka Pałki
<https://teatrnn.pl/wydawnictwo/maciej-palka-arka-pamieci/>

⁷⁰⁴ J. Grodzka. *Eisner w obrazkach*. <http://esensja.stopklatka.pl/komiks/recenzje/tekst.html?id=8267> [dostęp: 02.09.2014].

⁷⁰⁵ M. Wróblewski. *Potencjał ewolucyjny metakrytyczności na przykładzie powieści graficznej „Strażnicy” Alana Moore’a i Dave’a Gibbonsa/ [w:] Przestrzenie Teorii*, nr 19, Poznań 2013, s. 121, cyt. za: <https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/handle/10593/10171> [dostęp: 02.09.2014].

⁷⁰⁶ *Obrazy w sieci: Socjologia i antropologia ikonosfery internetu*, red. T. Ferenc, K. Olechnicki, Toruń 2008, s. 34.

⁷⁰⁷ Pałka Maciej „Lublin w powieści graficznej: Arka Pamięci” [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/wydawnictwo/maciej-palka-arka-pamieci/> [dostęp: 17.10.2020]

4.4.4 Utrwalone przekazy ustne

Choć „żywej narracji” nie da się „zatrzymać w czasie” jak określał to **Ong**, można jednak zachować jej ślad za pomocą zapisu audio/audiowizualnego. W tym celu pracownicy i odpowiednio przeszkoleni wolontariusze posługują się w specjalnie do tego opracowanym kwestionariuszem ułatwiającym odpowiednie przeprowadzenie wywiadu.

Są one rejestrowane na nośnikach cyfrowych w technice mini-disc, zaś następnie podlegają opracowaniu w formie tekstowej i publikacji w odpowiedniej sekcji na stronie Ośrodka. Udało się w ten sposób zarejestrować ponad 5000 godzin nagrań.⁷⁰⁸

Na jednej z substron poświęconych Historii Mówionej można znaleźć sześć katalogów:⁷⁰⁹

- Świadkowie historii
- Tematy
- Miejscowości
- Projekty
- Mapy wspomnień
- :Leksykony mówione
- Kolekcje rodzinne
- Wokół historii mówionej

Warto zwrócić uwagę, że nieodłącznym elementem pozyskania i rejestrowania wywiadów lub monologów od Świadków Historii jest ich późniejsza transkrypcja tekstowa, tak aby ułatwić późniejsze przeszukiwanie zebranych treści przez użytkowników.

Jak pisze na ten temat **Sarah Pink**:

„Nie twierdzę bynajmniej, że drukowane transkrypcje zastępują nagranie wideo, lecz przyznaję, że są one niezbędne w procesie mapowania i udostępniania wiedzy wizualnej i werbalnej, która w przeciwnym razie dostępna jest tylko liniowo.”⁷¹⁰

Marta Kubiszyn opisuje dość precyzyjnie swoje doświadczenie z tą praktyką:

Rozmówcy byli proszeni zarówno o przywołanie wspomnień dotyczących miejscowości, gdzie w okresie międzywojennym spędzili dzieciństwo, jak też kwestii osobistych związanych z rodziną, domem rodzinnym, edukacją i sposobami

⁷⁰⁸ Historia Mówiona [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/obgtnn-leksykon/historia-mowiona-leksykon-brama-pamieci/> [dostęp: 25.06.2023]

⁷⁰⁹ Historia Mówiona [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/historiamowiona/> [dostęp: 25.06.2023]

⁷¹⁰ S. Pink, *Etnografia wizualna: Obrazy, media i przedstawienie w badaniach*, Kraków 2009, s. 174.

spędzania wolnego czasu. Istotną częścią wywiadu były pytania o kontakty i relacje z przedstawicielami innych religii i wyznań. Odrębne pytania dotyczyły zapamiętanych z dzieciństwa wrażeń zmysłowych związanych z rodzinnym miastem, miejscowością czy wioską (kolorów, smaków, zapachów, dźwięków), co pozwoliło na odwołanie się do multisensorycznego krajobrazu Lublina i regionu, a także poszerzyło wiedzę o nieznane szczegóły topograficzne czy obyczajowe.⁷¹¹

Dalej autorka ujmuje rolę omawianych praktyk w szerszym kontekście kulturowym:

Celem realizowanego w Ośrodku od 1998 roku programu „Historia Mówiona”, będącego częścią programu „Wielka Księga Miasta”, było przywołanie obrazu zróżnicowanego kulturowo przedwojennego Lublina za pomocą nagrywania, opracowywania i publikowania wspomnień mieszkańców miasta.⁷¹²

Humanistyczny aspekt praktyki gromadzenia wspomnień i odpowiedzialność, którą bierze na siebie w tej materii Ośrodek podsumowuje **Tomasz Pietrasiewicz**:

Świadkowie historii coś pamiętają, my to rejestrujemy – może się wydawać, że to działanie czysto techniczne, ale przecież jest to też dosłowny i symboliczny akt spotkania, o głębokim, etycznym wymiarze, akt przekazania pamięci, ocalenia.⁷¹³

4.5 Interaktywność a ergodyczność

Interakcja jest immanentną cechą rzeczywistości charakteryzującą każde istnienie, z żywymi organizmami i zorganizowanymi ich strukturami włącznie. Poszczególne ich elementy tworzą połączenia, formę sieci, a następnie poprzez wzajemne interakcje, dokonuje się organizowanie, zapamiętywanie oraz dziedziczenie.

Dziedziną która zajmuje się podstawami wszelkich interakcji jest socjologia. Na szczególną uwagę zasługuje w jej obrębie m.in. teoria interakcjonizmu symbolicznego, zajmująca się wzajemnymi relacjami pomiędzy poszczególnymi jednostkami, które wymieniając się informacjami, negocjują ich znaczenie i wartość.

Ogólna definicja pojęcia interakcji na gruncie nauk społecznych określa ją jako rodzaj działania, które występuje wówczas, gdy dwa lub więcej obiektów – dodajmy, że pojmowanych jako podmioty świadome swoich działań (moment

⁷¹¹ M. Kubiszyn, *Edukacja wielokulturowa w środowisku lokalnym: Studium teoretyczno-empiryczne na przykładzie Ośrodka „Brama Grodzka - Teatr NN” w Lublinie*, Toruń 2007, s. 213.

⁷¹² Tamże, s. 213.

⁷¹³ P. Próchniak, *Teatr nocy (rozmowa z Tomaszem Pietrasiewiczem)* [w:] *Teatr pamięci Teatru NN: Flesze*, red. tegoż, Lublin 2018, s. 29.

intencjonalności) – wywiera na siebie obustronny wpływ, widząc w sobie nawzajem przedmioty swych działań.⁷¹⁴

Interakcja stanowi wreszcie podstawowy wyznacznik technokultury, a zarazem kategorię estetyczną powstających w jej przestrzeni dzieł. Wraz z rozpowszechnieniem pierwszych komercyjnych hipertekstów komputerowych przez firmę Apple w 1987 r.⁷¹⁵ otworzyło się nowe spektrum możliwości nawigacyjnych. Według **Lva Manovicha** koncepcja interaktywności nie wiąże się wyłącznie z mediami cyfrowymi, lecz stanowi niezbywalną właściwość dynamiki wszelkich układów (interaktywność modalna)⁷¹⁶ i pojawia się także we wczesnych przejawach sztuki analogowej wykorzystującej partycypacyjność odbiorcy, takich jak sztuka kinetyczna, conceptualna, instalacje artystyczne, *happening*, *performance*, itd.⁷¹⁷

Manovich wyraża wprost przekonanie o wątpliwej użyteczności pojęcia interaktywność (tak jak terminu „cyfrowość”), pisząc o interaktywności nowych mediów jako o micie, cała sztuka bowiem, zwłaszcza zaś nowoczesna, z natury rzeczy jest interaktywna.⁷¹⁸

Nie jest to jedyna nieścisłość utrudniająca dookreślenie tej kategorii w analizie wytworów nowomediálních; sprawę problematyzuje brak rozróżnienia na interaktywność konkretnego dzieła a potencjalną interaktywność samego środowiska/medium.⁷¹⁹ Jedną z prób usystematyzowania tych różnic podjął **Espen J. Aarseth** proponując wprowadzenie nowego pojęcia ergodyczności.⁷²⁰ Pojęcia interaktywności i ergodyczności nie konkurują ze sobą, wyznaczając odmienną perspektywę badawczą.

Możliwości wpływania na przebieg wydarzeń towarzyszy pewien szczególny stan mentalny, związany z możliwością wpływania na przebieg sekwencji;

⁷¹⁴ R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna: Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010, s. 176.

⁷¹⁵ Zob. B. Wolek, *Kategoria odbiorcy „w sieci”*. *Internetowe linki jako potencjał kreacji nieskończonych przestrzeni wirtualnych* [w:] *Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2005, s. 477.

⁷¹⁶ Zob. M. Ostrowicki, *Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektroniki*, Kraków 2006, s. 180.

⁷¹⁷ L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryański, Warszawa 2006, s. 129-130.

⁷¹⁸ P. Zawojski, *Cyberkultura: Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Katowice 2010, s. 155.

⁷¹⁹ „Interaktywność staje się w tej sytuacji kategorią pozbawioną realnego znaczenia, narzędziem używanym w celu stymulacji sprzedaży cyfrowych produktów. Charakterystyczną cechą tak ujmowanego pojęcia interaktywności jest hiperbolizacja oferowanych przez nią możliwości, a w dalszej kolejności także i semantyczna niedookreśloność.” Zob. R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna: Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010, s. 9.

⁷²⁰ Zob. E.J. Aarseth, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore 1997.

[...] świadomość, że rzeczy mogłyby się mieć zupełnie inaczej, że wydarzenia mogłyby potoczyć się innymi drogami, świadomość, że za każdym obrazem, sekwencją audiowizualną czy wydarzeniem – elementem sfery diegetycznej, kryją się inne obrazy, inne związki audiowizualne, inne możliwe wydarzenia.⁷²¹

Ów stan mentalny znacząco różni się od sytuacji, w której pozostaje się biernym odbiorcą treści linearnej, ostatecznie ukształtowanej, w której wszystkie elementy są nieusuwalne. Zamiast tego pojawia się poczucie sprawowania kontroli nad kształtem percypowanego dzieła, które mimo mniej lub bardziej immersyjnego zaangażowania, doświadczane jest z perspektywy wobec niego zewnętrznej.

Nie zabrakło jednak również krytycznych refleksji i trudnych do odparcia zarzutów, które kwestionują przede wszystkim rzekomą wolność wyboru w ramach z góry przewidzianych wariantów. To raczej przejście od reprezentacji do manipulacji niż rzeczywistej twórczej autonomii potencjalnego odbiorcy. Jednym z pierwszych tego typu głosów był krótki tekst **Mony Sarkis** z 1993 r. pod dość sugestywnym tytułem „Interaktywność oznacza interpasywność”.

Odbiorca nie przypomina „użytkownika”, który zamienił się w magiczny sposób w „twórcę” (jak jesteśmy skłonni wierzyć), ale kontynuuje coś, co przypomina marionetkę reagującą na programową wizję artysty czy technika.⁷²²

Pojęcie „pasywnej interaktywności” brzmi kuriozalnie, ale zgodnie z jej rozszerzoną definicją sformułowaną przez komisję Ars Electronica w Linzu „aktywna partycypacja publiczności nie jest warunkiem koniecznym istnienia sztuki interaktywnej.”⁷²³

Interpasywność zatem jest metaforycznym oraz dosłownym cedowaniem naszej aktywności na kogoś innego. To może być interaktywny system, dzieło prezentujące swoją wewnętrzną interaktywność, praca interaktywna, w innej sytuacji jej dokumentacja, w której doszło do faktycznej interaktywnej partycypacji interaktorów, nam jednak *post factum* przypada rola „świadka” byłych zdarzeń.⁷²⁴

Wśród licznych prób usystematyzowania poziomów interaktywności najbardziej użyteczna z punktu widzenia omawianych w niniejszej rozprawie prac wydaje się teoria **Erica**

⁷²¹ R.W. Kluszczyński, *Światy możliwe – światy wirtualne – światy sztuki. Fragmenty teorii doświadczenia rzeczywistości wirtualnej* [w:] *Estetyka wirtualności*, red. M Ostrowicki, Kraków 2005, s. 17.

⁷²² M. Sarkis, *Interactivity Means Interpassivity*, „Media Information Australia” 1993, nr 69, s. 13.

⁷²³ Zob. P. Zawojski, *Cyberkultura: Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Katowice 2010, s. 164-165.

⁷²⁴ P. Zawojski, *Cyberkultura: Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Katowice 2010, s. 167.

Zimmermana.⁷²⁵ Ów amerykański projektant gier komputerowych wyszczególnił cztery poziomy interaktywności (zależne od zakresu jej oddziaływania). Wśród wymienionych przez niego kategorii znalazła się:

1. interaktywność poznawcza (polegająca na partycypacji interpretacyjnej odbiorcy i jako praktyka kognitywna dotycząca właściwie każdego dzieła sztuki, również tradycyjnego),
2. interaktywność funkcjonalna (partycypacja użytkowa, dotycząca obcowania z materialnością artefaktu, np. korzystanie ze spisu treści w książce, układ typograficzny, grubość papieru, itd.),
3. interaktywność eksplicytna (obejmująca możliwości wyboru i procedury zaprojektowane przez twórcę nielinearnego dzieła/tekstu; dotyczy zwłaszcza wszelkich form hipertekstowych),
4. meta-interaktywność (doświadczana i rozwijana w transtekstualnej przestrzeni kulturowej).

Wszystkie wymienione powyżej kategorie pojawiają się w różnym stopniu i zmiennej konfiguracji we wszystkich praktykach medialnych i określają stopień odbiorczej partycypacji w kształtowaniu ostatecznej lub tymczasowej wersji dzieła (lub jego subiektywnego jednostkowego odbioru).

We wszystkich ponadto przenikają się ze sobą trzy nadrzędne aspekty:

1. społeczny (antropologiczny fundament meta-interaktywności i wszelkiej partycypacji kulturowej),
2. techniczny (podstawa interaktywności eksplicytnej, akcentuje perspektywę informatyczno-komunikacyjną oraz relacje HCI – człowieka z maszyną, programem lub stroną internetową),
3. artystyczny (zależy od wzajemnych relacji poprzednich oraz konkretnych instytucji sztuki).

Wszystkie przedstawione powyżej interpretacje według **Andrew Camerona** zakładają zewnętrzną interwencję w strukturę danej reprezentacji przez publiczność, użytkownika, uczestnika lub interaktora.⁷²⁶

⁷²⁵ Zob.: E. Zimmerman, *Narrative, Interactivity, Play, and Games: Four Naughty Concepts in Need of Discipline* [w:] *First Person: New Media as Story, Performance, and Game*, red. N. Wardrib-Fruin, P. Harrigan, London 2004, cyt. za: R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna: Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010, s. 162.

Jean-Louis Boissier podkreśla jednak z kolei, że interaktywność, jako zjawisko estetyczne, nie ogranicza swego występowania do zewnętrznych relacji, lecz jest również wewnętrznym, dynamizującym jego strukturę, składnikiem dzieła.⁷²⁷

Interaktywność w sztuce jest zjawiskiem o złożonej, wielowątkowej genezie, co dodatkowo utrudnia sformułowanie precyzyjnej definicji. Do prekursorów tego nurtu zalicza się futurystów włoskich, rosyjskich konstruktywistów oraz dadaistów (połowa XX wieku), których awangardowe, progresywne projekty artystyczne otworzyły nowy rozdział w historii sztuki. Na styku trzech tendencji – immaterialności dzieła, aktywizacji odbiorcy i kolektywizacji procesu twórczego – stopniowo kształtował się partycypacyjny charakter twórczości interaktywnej i hybrydowy model zaangażowania w kulturę popularną (amatorska produkcja przeplata się w nim z twórczą konsumpcją).

Codzienna kreatywność nie jest już ani trywialna, ani osobiście autentyczna, ale w odniesieniu do kultury cyfrowej w dyskusjach poświęconych przemysłowi medialnemu i jego przyszłości znajduje się w centrum uwagi [...]. Konsumpcja nie jest już obowiązkowo postrzegana jako ostatni element ekonomicznego łańcucha produkcji, ale jako dynamiczny obszar innowacji oraz rozwoju [...].⁷²⁸

Wśród nadrzędnych kategorii praktyk artystycznych rzutujących na obecny kształt sztuki interaktywnej **Ryszard Kluszczyński** wymienia pięć głównych obszarów:

- sztuka kinetyczna – oparta na klasycznej idei artefaktu i angażującego odbiorcę wydarzenia,
- sztuka działania – przedsięwzięcia o charakterze artystycznym akcjonizm, *performans*, *happening*,
- sztuka instalacji – wywodząca się z asamblażu i *environment*, technika łączenia różnych pierwotnie niezwiązanych z sobą obiektów w formę przestrzenną,
- sztuka mediów elektronicznych – oparta na technologicznym, komputerowym fundamencie,
- sztuka konceptualna (postprzedmiotowa) – kładąca nacisk na proces twórczy a nie na jego materialny wytwór.⁷²⁹

⁷²⁶ A. Cameron, *Diddsimulations: The Illusion of Interactivity*, „Millenium Film Journal” No. 28, cyt. za: R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna...*, dz. cyt., s. 182.

⁷²⁷ J.-L. Boissier, *La relation comme forme. L'interactivité en art*, Genève 2004, cyt. za: R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna: Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010, s. 183.

⁷²⁸ J. Burgess, J. Green, *YouTube: Wideo online a kultura uczestnictwa*, Warszawa 2011, s. 37.

⁷²⁹ Zob. R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna...*, dz. cyt., s. 65-115.

Reprezentatywnym przykładem omówionych poniżej zjawisk jest serwis YouTube, który od blisko dwóch dekad udostępnia wszystkim swoim użytkownikom prosty, zintegrowany interfejs, umożliwiający przeglądanie i publikowanie własnych filmów wideo bez zaawansowanej wiedzy technicznej, zaawansowanego sprzętu do rejestrowania obrazu i przy skromnej przepustowości łącza.

Według Jaweda Karima [...] witryna zawdzięcza swój sukces wdrożeniu czterech kluczowych funkcji: rekomendacji innych filmów poprzez listę *related videos*; „podlinkowania” poczty elektronicznej, co umożliwia dzielenie się filmem z innymi osobami, komentarzy (i innych funkcji typowych dla budowania sieci społecznej) oraz dającego się wbudować w inne witryny odtwarzacza wideo.⁷³⁰

Zwłaszcza ostatnia funkcjonalność była wyjściem na wprost oczekiwaniom miłośników technologii blogerskich (ang. *videolog*, *vlog*), choć ta forma narracji nie była czymś co pojawiło się dopiero dzięki YouTube, dość szybko stało się jednak emblematyczną formą aktywności w tej witrynie.

Wideoblogi jako forma wyrazu przypominają o tkwiącej głęboko w ludzkiej naturze potrzebie interpersonalnej komunikacji i dostarczają okazji do interakcji z wideo dostępnymi *online*, a także do dialogu pomiędzy użytkownikami.

To właśnie ów dialogowy charakter odróżnia sposób zaangażowania użytkowników w kategoriach, w których dominują treści przez nich tworzone od tych zdominowanych przez media tradycyjne.⁷³¹

Jednak za gwałtowny wzrost popularności serwisu odpowiedzialne były najprawdopodobniej publikowane w nim treści, a w dalszej kolejności zainteresowanie tradycyjnych mediów głównego nurtu, upatrujących w tej nowej platformie potencjalnego zagrożenia dla logiki akceptowalnego krajobrazu mediów elektronicznych (m.in. problem praw autorskich, kultury uczestnictwa i rynkowych struktur internetowej dystrybucji wideo).

Misja deklarowana przez serwis YouTube zmieniała się na przestrzeni lat na skutek praktyk korporacyjnych, ale również zmieniania się sposobów wykorzystania go przez jego użytkowników. Ewolucję tę ilustruje kontrast pomiędzy hasłem promującym platformę we wczesnych jej początkach: „Twoja cyfrowa skarbnica wideo” ang. *Your*

⁷³⁰ J. Burgess, J. Green, *YouTube: Wideo online a kultura uczestnictwa*, Warszawa 2011, s. 25.

⁷³¹ J. Burgess, J. Green, *YouTube: Wideo online a kultura uczestnictwa*, Warszawa 2011, s. 88.

Digital Video Repository) oraz w latach późniejszych: „Transmituj samego siebie” (ang. *Broadcast Yourself*). Szczególną rolę w kształtowaniu się ponowoczesnej tożsamości odgrywa muzyka, która w towarzystwie obrazu (wideoklipy muzyczne) stanowi lwią część materiału prezentowanego na stronach serwisu. Ponadto retoryka zorientowana wokół inicjowanej przez użytkowników cyfrowej autoekspresji charakteryzuje zjawiska ulokowane wokół filozofii „Web 2.0”, stwarzając przestrzeń do realizacji idei tzw. dziennikarstwa obywatelskiego.

Publikowane w serwisie treści charakteryzuje jednak ich dwojaka natura: z jednej strony jest to kolejna platforma rozpowszechniania kultury popularnej znanej z tradycyjnych mediów głównego nurtu, z drugiej zaś nie brakuje w nim mini-produkcji niszowych, powstających w ramach inicjatywy oddolnej i przeznaczonych dla wąskiego grona odbiorców.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że YouTube jako firma medialna i agregator treści sam owych treści nie wytwarza. **Dawid Weinberger** nazywa taki rodzaj polityki „metabiznesem”, czyli nową jego odmianą, która zwiększa wartość informacji opracowanej gdzie indziej, przynosząc tym samym szeroko pojmowaną korzyść twórcom oryginału, ale także platformie dystrybucji.⁷³² Początkowo przychód generowały głównie dochody z reklam, ale obecnie serwis oferuje program wielopoziomowego dostępu i inne udogodnienia za stosowną opłatą, co w jawny i niezaprzeczalny sposób czyni z niego kolejną platformę komercyjną, podlegającą prawom wolnego rynku.

To zauważalny przykład szerszego trendu w kierunku niełatwego połączenia rynkowych i pozarynkowych sposobów tworzenia kultury w środowisku cyfrowym, gdzie poboczne, subkulturowe i społecznościowe sposoby są celowo włączone w komercyjną logikę wielkich korporacji medialnych.⁷³³

Niezależnie od priorytetów jakie obrała spółka, faktem jest, iż za pośrednictwem udostępnianej technologii nieustannie generuje ona wartość społeczną, kulturową i obywatelską na olbrzymią skalę.

4.5.1 Wielkie Narracje a inicjatywa oddolna

Klasyczna historiografia, jako dyscyplina naukowa usytuowana poza jednostkowym punktem widzenia, aspirująca do obiektywizmu i bezstronności, ale

⁷³² Zob. D. Weinberger, *Everything is Miscellaneous: The Power of the New Digital Disorder*, New York 2007, s. 224.

⁷³³ Zob. J. Burgess, J. Green, *YouTube: Wideo online a kultura uczestnictwa*, Warszawa 2011, s. 113.

z drugiej strony często bywa również podporządkowana wymogom doktrynalnym. Mimo to jest definiowana jako „oficjalna pamięć historyczna”, a jej narracja często odbiega od tzw. „pamięci społecznej”, operującej językiem intersubiektywnego świadectwa i „dyskursu pamięci” indywidualnej, bazującej na stereotypach, mitach i symbolach, w których główną rolę odgrywają konkretne osoby.

Jak wskazuje **Frank Ankersmit**, dyskurs pamięci jest dyskursem indeksalnym i metonimicznym, w przeciwieństwie do referencyjnego i metaforycznego dyskursu historycznego. Ten ostatni utożsamiany jest z modernizmem, imperializmem, scjentyzmem, schematyzmem i antropocentryzmem, podczas gdy dyskurs pamięci bywa identyfikowany z ponowoczesnością, humanizmem i emancypacją,

Paul Ricoeur zauważa, że podstawowe różnice osadzone są na trzech płaszczyznach:⁷³⁴

- na płaszczyźnie ustalania faktów (tj. krytycznego tworzenia dokumentacji),
- na płaszczyźnie różnicy pomiędzy sferą słowa mówionego a posiadającą wyższy status sferą słowa pisanego, a także
- na płaszczyźnie sposobu wyjaśniania przyczyn wydarzeń oraz poszukiwania motywów i racji działania.

W dobie odchodzenia od aspirujących do uniwersalizmu wielkich narracji, w sytuacji gdy uznawana jest różnorodność sposobów interpretacji przeszłości i gdy grupom mniejszościowym przyznaje się prawo do wyrażania własnych narracji pamięciowych, krajobrazy pamięci ujawniają swą złożoność i wielowarstwowość.⁷³⁵ Mimo to

Choć pamięć autobiograficzna mogłaby wydawać się naturalnym przedmiotem zainteresowań historyków, historiografia przełomu wieków, dążąc do podniesienia poziomu własnej naukowości, uznała ją za mało wiarygodne źródło wiedzy o przeszłości i zaniechała odwoływanie się do niej.⁷³⁶

Rozwój nowych mediów nie tylko poszerzył spektrum możliwości technicznych i usprawnił system wymiany danych, ale podniósł wartość indywidualnych form wyrazu, jako z samej swej natury totalizujących. Jednym z mediów, które realizują to założenie na masową skalę jest serwis YouTube, który generuje wartość publiczną i obywatelską

⁷³⁴ Zob.: M. Kubiszyn, *Edukacja wielokulturowa w środowisku lokalnym: Studium teoretyczno-empiryczne na przykładzie Ośrodka „Brama Grodzka - Teatr NN” w Lublinie*, Toruń 2007, s. 184.

⁷³⁵ M. Kubiszyn, *Niepamięć – postpamięć – współpamięć: Zagłada lubelskich Żydów jako przedmiot kultury pamięci*, Lublin 2019, s. 98.

⁷³⁶ M. Kubiszyn, *Edukacja wielokulturowa w środowisku lokalnym: Studium teoretyczno-empiryczne na przykładzie Ośrodka „Brama Grodzka - Teatr NN” w Lublinie*, Toruń 2007, s. 180.

w sposób prawdopodobnie zupełnie niezamierzony. Dzięki globalnemu zasięgowi, pozostając komercyjnym instrumentem popkultury, stanowi zarazem znaczący mechanizm wywierania wpływu na kulturową sferę publiczną. Żyjemy w świecie, w którym komercyjna i nieformalna kultura popularna może być równie konstytutywna dla obywatelstwa kulturowego jak obszary formalnej polityki.

Wiąże się z tym idea mówiąca, że współczesne obywatelstwo jest nie tylko kwestią skodyfikowanych praw i obowiązków jednostki w odniesieniu do państwa, ale także dotyczy sposobów uczestnictwa jednostek w praktykach i zbiorowościach, które tworzą się wokół wspólnych zainteresowań, tożsamości czy obaw.⁷³⁷

Obywatelstwo kulturowe bywa również definiowane jako proces budowania i cementowania wspólnoty, oparty na tekstualnych praktykach odczytywania, konsumpcji, celebracji i krytyki, które oferują współcześnie nowe media w ramach szeroko pojętej kultury uczestnictwa. Pozwala to na połączenie praktyk właściwych dotychczas dla społeczności lokalnych z działaniami o zasięgu i charakterze globalizującym (co ciekawe – również mimo różnic kulturowych czy światopoglądowych). Wszystko to stanowi przejaw tendencji, którą **Roland Robertson** określił mianem glocalizacji.⁷³⁸ Powstająca w ten sposób przestrzeń medialna nosi znamiona ujednoczonej i kosmopolitycznej, lecz zarazem indywidualistycznej, złożonej z niezliczonej liczby oderwanych grup niszowych, czego dowodzi wprowadzenie wersji językowych adekwatnych do kraju, w którym serwis jest przeglądany (według adresu IP). Zarówno przesadna personalizacja, jak i nadmierna uniwersalizacja treści mogą okazać się niekorzystne, wpływając na popularyzowany model otaczającej rzeczywistości, a w dalszej konsekwencji polaryzacji grona odbiorców. Oznacza to, że kultura uczestnictwa nie zawsze jest lub nie zawsze musi być kulturą różnorodności. Algorytmy YouTube w windują treści zgodnie z logiką większościową, co może wydawać się mechanizmem demokratycznym, ale nieuchronnie spycha na margines perspektywę mniejszościową.

Jedną z fundamentalnych cech środowisk współtworzenia, takich jak YouTube, jest to, że wszyscy uczestnicy są w różnych okresach i do różnego stopnia odbiorcami, twórcami, redaktorami/montażystami, dystrybutorami i krytykami.⁷³⁹

⁷³⁷ J. Burgess, J. Green, *YouTube: Wideo online a kultura uczestnictwa*, Warszawa 2011, s. 115.

⁷³⁸ Zob. R. Robertson, *Chapter 2: Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity*, in: *Global Modernities*, pod red. M. Featherstone, S. Lash, R. Robertson, California 1995, s. 25-44.

⁷³⁹ J. Burgess, J. Green, *YouTube: Wideo online a kultura uczestnictwa*, Warszawa 2011, s. 121-122.

Z tego względu i dzięki przyjętym początkowo założeniom YouTube coraz bardziej zaczyna ewoluować w stronę masowego, heterogenicznego archiwum kultury, gromadząc treści często przypadkowe i niezorganizowane, które z czasem przestały być dostępne w ramach mediów głównego nurtu, które pędzą za aktualnością.

W rzeczy samej, jeśli YouTube będzie istniał wystarczająco długo, w efekcie powstanie nie tylko skarbnica klasycznych filmów wideo, ale coś bardziej znaczącego: zapis współczesnej globalnej kultury popularnej (łącznie z kulturą domową i codzienną) w formie wideo, stworzony i oceniony zgodnie z logiką wartości kulturowej, która wyłania się ze zbiorowych wyborów rozproszonej wspólnoty użytkowników serwisu.⁷⁴⁰

Coraz bardziej powszechna inicjatywa oddolna stanowi silny sektor współtworzący dyskurs społeczny w przestrzeni internetowej. Bezpośrednie, autentyczne relacje naocznych świadków i uczestników zdarzeń, historie związane z konkretnymi osobami i miejscami, małe formy filmowe tworzone bez udziału profesjonalnych wytwórni.

W sytuacji intensywnych procesów globalizacyjnych następuje zatem zjawisko przenikania się i pluralizmu kultur. Kultury te – z jednej strony – oddziałują na siebie w wielu płaszczyznach, z drugiej zaś – chronią swą odrębność. Trwa wzajemne kulturowe wzbogacanie się, ale i rodzą się nastroje ksenofobii i niepokoju o spójność dotychczas jednolitych kulturowo organizmów.⁷⁴¹

W szerszej, o wiele starszej perspektywie (np. jako odmiana dyskursu historycznego), nurt ten nosi miano mikronarracji i kładzie nacisk na jednostkowe doświadczenia minione bez tendencji uniwersalistycznych.

Odwołanie się do tekstów literackich, fotografii, relacji ustnych oraz innych dokumentów osobistych umożliwia przywołanie obrazu polsko-żydowskiego Lublina sprzed 1939 roku, uwzględniającego oddolną, jednostkową perspektywę doświadczenia przestrzeni fizycznej, społecznej i kulturowej.⁷⁴²

W rejestrowanych przez pracowników Ośrodka wspomnieniach znalazł odwzorowanie zakres doświadczeń najbardziej intymnych, tj. osobiste i rodzinne losy splecione z historią konkretnego miejsca na świecie. Jest to opis na wskroś subiektywny, stanowiący zarazem cenne źródło wiedzy nie tylko historycznej, ale także społecznej i obyczajowej.

⁷⁴⁰ J. Burgess, J. Green, *YouTube: Wideo online a kultura uczestnictwa*, Warszawa 2011, s. 128.

⁷⁴¹ K. Pankowska, *Kultura – sztuka – edukacja w świecie zmian...*, dz. cyt., s. 207.

⁷⁴² M. Kubiszyn, *Edukacja wielokulturowa w środowisku lokalnym...*, dz. cyt., s. 209.

4.5.2 Sekwencyjność, wielowariantowość, narracje alternatywne

O specyfice interaktywnych narracji cyfrowych decyduje przede wszystkim ich nielinearność i (potencjalna) wielowariantowość. Odpowiednio zaprojektowana interaktywna fabuła pozwala (teoretycznie) na wygenerowanie niezliczonej ilości unikalnych wersji recepcji. Kwestia ta zależy jednak od stopnia złożoności i skomplikowania powiązań pomiędzy poszczególnymi elementami danej fabuły (leksjami), i najczęściej ogranicza się do kilku, najwyżej kilkunastu możliwych alternatyw.

Odbiorca stawia pytania i poszukuje odpowiedzi, częściowo decyduje o zawartości i zakresie procesu komunikowania oraz kształcie informacji. Komunikaty zyskują częściowe zindywidualizowanie, przez co informacja posiada wymiar osobisty, jak również jest wielostronnie dookreślona. Narracja zmienia się w dialog, format w plastyczny kształt, sens jest wyłaniany, a nie postulowany.⁷⁴³

Narracją alternatywną określa się typ narracji, w której użytkownik decyduje o porządku dyskursu, przy czym ilość tych kombinacji zostaje wyznaczona przez autora.⁷⁴⁴ W tym miejscu należy podkreślić, że odbiorca ma ograniczoną możliwość wyboru, tj. może decydować o przejściu do innej leksji swobodnie lub tylko w wybranych momentach; może znać konsekwencje dokonania danego wyboru, domyślać się ich lub dokonywać ich w pełni bezwiednie; może powrócić do poprzedniej strony/poprzedniego stanu lub zmiany mogą być nieodwracalne, itd. Taka funkcjonalność stymuluje do powstawania spontanicznych oczekiwań narracyjnych, ale również projektowania zdarzeń sugerowanych semantyką momentu przejścia. **Ewa Szczęsna** różnicuje kształtowanie fabuły na poziomie dyskursywnym oraz wpływu na jej rozwój.⁷⁴⁵

Mówi się często, że użytkownik programów interaktywnych staje się ich współautorem. Wybierając unikalną ścieżkę prowadzącą przez elementy dzieła, tworzy on nowe dzieło. [...] Jeśli dzieło to suma wszystkich możliwych ścieżek łączących jego elementy, to użytkownik wybierając jedną z nich, poznaje tylko część tej całości. Użytkownik uaktywnia tylko część całości istniejącego dzieła.⁷⁴⁶

⁷⁴³ M. Ostrowicki, *Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektroniki*, Kraków 2006, s. 40.

⁷⁴⁴ E. Szczęsna, *O myśleniu narracyjnym i jego cyfrowej reprezentacji*, [w:] *Narratologia transmedialna: Teorie, praktyki, wyzwania*, red. K. Kaczmarczyk, Kraków 2017, s. 275.

⁷⁴⁵ E. Szczęsna, *O myśleniu narracyjnym i jego cyfrowej reprezentacji*, [w:] *Narratologia transmedialna: Teorie, praktyki, wyzwania*, red. K. Kaczmarczyk, Kraków 2017, s. 274.

⁷⁴⁶ L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryański, Warszawa 2006, s. 219.

Akt swoistego uczestnictwa i (iluzji?) współkreowania fabuły nie wywiera wpływu na zawartość fabuły bazowej. Odbiorcze oczekiwania wcale nie muszą zostać zaspokojone, a projektowany rozwój wydarzeń zrealizowany w przebiegu narracji.

Dokonane przez czytelnika przejście do leksji powiązanej z danym wyrazem może otwierać nowy wątek niepowiązany semantycznie z leksją poprzedzającą. Semantyka zlinkowanej leksji może nie mieścić się w polu konotacyjnym wytworzonym przez oczekiwanie narracyjne odbiorcy.⁷⁴⁷

Pojęcie „hipertekst” określa specyficzną naturę tekstowych przekazów dostępnych za pośrednictwem komputera. W odróżnieniu od tradycyjnej drukowanej książki, której lektura zobowiązuje odbiorcę do czytania jej w określonej kolejności (nie tylko przez autora, ale i sekwencyjną konstrukcją książki), tekst cyfrowy rządzi się nieco odmiennymi prawami.

Przestrzeń informacyjna nie jest ograniczona do trzech wymiarów. Wyrażenie idei lub ciąg myśli mogą zawierać wielowymiarowy zestaw wskaźników do dalszych rozważań, które można brać pod uwagę lub pominąć. Strukturę tekstu możemy wyobrażać sobie jako skomplikowany model molekularny.⁷⁴⁸

Ta sama zasada tyczy się wszelkiego rodzaju intermediów, które obecnie stanowią bardziej rozbudowaną, poszerzoną wersję swojego przodka – hipertekstu.

Przy każdym kolejnym węźle, rozgałęzieniu czytający dysponuje możliwością zmiany kierunku. Klasyczny porządek formy tekstu, narrację i logikę zaplanowaną przez autora, hipertekst ma zastąpić możliwością skonstruowania n-tej liczby subiektywnie dowolnych porządków. Prowadzenie narracji i zaplanowane następstwo wydarzeń, będące w klasycznej formule narzędziami warsztatu autora, w przypadku hipertekstu przechodzą we władanie czytającego.⁷⁴⁹

Interaktywność możliwa w sztuce elektronicznej i określona jako podmiotowa czyni odbiorcę interaktorem, który ma bezpośredni wpływ na zmianę struktury dzieła i może dokonywać w nim wewnętrznych przekształceń.

⁷⁴⁷ E. Szczęsna, *O myśleniu narracyjnym i jego cyfrowej reprezentacji*, dz. cyt., s. 277-278.

⁷⁴⁸ N. Negroponte, *Cyfrowe życie: Jak się odnaleźć w świecie komputerów*, tłum. M. Łakomy, Warszawa 1997, s. 61.

⁷⁴⁹ P. Celiński, *Wyzwania hipertekstu – granice nieograniczonego* [w:] *Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2005, s. 387.

Dzieło ulegając oddziaływaniu odbiorcy przekształca się i oddziałuje na odbiorcę współtworząc proces wzajemnych zmian i inspirując do dalszych przekształceń. Proces odbioru jest do zaobserwowania z zewnątrz – widoczne są zachodzące przekształcenia w dziele sztuki i działania odbiorcy.⁷⁵⁰

Interaktywność podmiotową można podzielić pod względem liczby zaangażowanych interaktorów na:

- dysymilacyjną (dzieło ↔ odbiorca)
- relacyjną (odbiorca lub odbiorcy ↔ dzieło ↔ odbiorca lub odbiorcy)
- tożsamościową (odbiorca masowy ↔ dzieło ↔ odbiorca masowy).⁷⁵¹

Wszystkie przedstawione powyżej odmiany interaktywności podmiotowej umożliwiają odbiorcy implementowanie właściwości podmiotu w strukturę samego dzieła, wpływając na jego dalszy kształt. Dzieło tego typu posiada praktycznie nieograniczoną podatność na modyfikacje i w teorii nie musi nigdy zostać ukończone.

Centralny element sytuacji estetycznej – dzieło sztuki, podlega wpływom, tworząc relacje z człowiekiem, światem wartości lub zakładaną realnością. Można zatem przyjmować istnienie wewnętrznej dynamiki dzieła sztuki, umożliwiającej każdorazowe przekształcenie struktury dzieła w sytuacji odbioru.⁷⁵²

Przykładem tego typu realizacji są projekty *net.artu*. Jeśli są interaktywne, ich odbiorca może mieć wpływ na kształt dzieła, które potem sam zobaczy. Może też zmodyfikować je tak, aby przybrało inny wygląd dla kolejnych użytkowników. Wreszcie odbiorca może pozostawiać nieumyślnie pewne informacje, które wykorzystywane przez program stają się danymi wejściowymi i podstawą do dalszej kreacji.⁷⁵³

Jeśli chodzi o działalność Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN” to bez wątpienia najbardziej wyprzedził on swoje czasy, opracowując w najmniejszym szczególe trójwymiarowe modele obiektów historycznych i mapy, sporządzone w oparciu o dane źródłowe. Udało się w ten sposób choć w niewielkiej części odtworzyć i spopularyzować wizerunek Lublina, który dawno przestał istnieć fizycznie, zachęcając tym samym ludzi z całego świata do wirtualnej podróży po nieistniejących w świecie realnym ulicach.

⁷⁵⁰ M. Ostrowicki, *Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektroniki*, Kraków 2006, s. 188.

⁷⁵¹ Zob.: M. Ostrowicki, *Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektroniki*, Kraków 2006, s. 187-193

⁷⁵² M. Ostrowicki, *Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektroniki*, Kraków 2006, s. 166.

⁷⁵³ E. Wójtowicz, *Net art – interaktywna sztuka w środowisku wirtualnym [w:] Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2005, s. 445.

Pierwsza wirtualna makieta Lublina została zaprezentowana 10.01.2010 r. i przedstawiała fragment Lublina z okresu dwudziestolecia międzywojennego. Zrealizowano ją przy użyciu środowiska Google Earth. Dzięki wykorzystaniu tej technologii można było dokładnie obejrzeć każdy z zaprezentowanych modeli z dowolnej perspektywy, odległości oraz porównać go z archiwalnymi zdjęciami czy nagraniami.⁷⁵⁴

Do końca lutego 2012 r. stworzono trzy kolejne makiety, prezentujące lubelską zabudowę i infrastrukturę miejską w różnych fazach jego rozwoju: w latach 60. XIV w., u schyłku XVI w., w połowie XVIII w. oraz w latach 30. XX w. Kilka z modeli makiet wykorzystano potem w przewodniku po Lublinie z zastosowaniem poszerzonej rzeczywistości (*Augmented Reality*), dostępnym w aplikacji Layar.⁷⁵⁵



Zrzut ekranu jednej z makiet przedstawiającej panoramę Lublina w XVIII wieku
<https://teatrnn.pl/rozwoj-przestrzenny/makiety-3d-lublina/>

Wirtualne makiety powstały w ramach projektu „Lublin 2.0 – Interaktywna rekonstrukcja dziejów miasta”, związanego z przygotowaniem do 700. rocznicy lokacji Lublina na prawie magdeburskim, które odbyły się w 2017 r. Od tamtej pory powstają wciąż kolejne modele przedstawiające różne obiekty pochodzące z różnych okresów historycznych.⁷⁵⁶

⁷⁵⁴ Prezentacja projektu „Lublin 2.0” [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/kalendarium/wydarzenia/prezentacja-projektu-lublin-2-0/> [dostęp: 17.07.2023]

⁷⁵⁵ Wirtualne makiety Lublina 3D dostępne w galerii Google Earth! [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/kalendarium/wydarzenia/wirtualne-makiety-lublina-3d-dostepne-w-galerii-google-earth/>

⁷⁵⁶ BramaGrodzka [w:] SketchFab.com, https://sketchfab.com/Brama_Grodzka [dostęp: 17.07.2023]

Prezentowane w ostatnich latach trójwymiarowe modele są coraz bardziej zaawansowane i dopracowane w najmniejszych szczegółach, Dzięki nim można przyjrzeć się z dowolnej perspektywy dawnym narzędziom, takim jak rurmus (stacja pomp), wieża wodna, konew drewniana, rzapia,⁷⁵⁷ ale także piec Hoffmanowski, lada, taczka na glinę, taczka do wożenia gotowych cegieł, stół formierski czy wagoniki⁷⁵⁸ oraz przyjrzeć się z historycznej perspektywy wybranym miastom, takim jak: Dubienka, Krasnobród, Szczebrzeszyn, Tyszowce, Wojsławice czy Larvik.⁷⁵⁹

Innym przykładem tego typu narracji, w które odbiorca ma częściowo wpływ na przebieg jej poszczególnych elementów może być zrealizowany w 2012 r. „Wirtualny spacer po przedwojennym Lublinie z Józefem Czechowiczem”. Animowana postać poety przechadza się uliczkami zrekonstruowanego lubelskiego Śródmieścia i Krakowskiego Przedmieścia, prowadząc narrację na temat miejsc i wydarzeń ważnych dla swojego życia.

Na trasie spaceru jest m.in. jego dom rodzinny - nieistniejąca już dzisiaj kamienica przy ul. Kapucyńskiej. Można też zobaczyć wewnątrz słynnej wówczas Cukierni Semadeniego, do której chodził. W animacji odtworzono różne detale ówczesnych ulic - szyldy, pojazdy, reklamy, lampy uliczne. Głosu pocieprzewodnikowi użyczył aktor Witold Dąbrowski.⁷⁶⁰

Animowana gra była dostępna przez blisko 10 lat pod adresem lublinczechowicza.teatrnn.pl ale niestety w tej chwili jest już nieosiągalna.



⁷⁵⁷ Modele 3D [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/lublin-woda/modele-3-d/> [dostęp: 17.07.2023]

⁷⁵⁸ Modele 3D [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/lubelskie-cegielnie/modele-3d/> [dostęp: 17.07.2023]

⁷⁵⁹ Modele 3D [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/drewniany-skarb/modele-3d/> [dostęp: 17.07.2023]

⁷⁶⁰ Biblioteka [w:] TeatrNN.pl, https://biblioteka.teatrnn.pl/Content/41124/Wirtualny_spacer_stooq.pdf [dostęp: 17.07.2023]

ZAKOŃCZENIE:

Hiperstoria jako przyczynęk do postnarracyjności

Odchodzące współcześnie w cień Wielkie Narracje nierozzerwalnie związane były ze słowem, tekstualizacją przekazu, werbomotyryką, pismem, drukiem jako obrazem słów. Powołując człowieka na swój podmiot, tworzyły zarazem wspólnoty. Przedcyfrowe formy wyrazu ulokowane były zawsze w przestrzeni obiektów materialnych i przyjmowały postać melorecytacji, książek, malowideł, filmów, które wydarzały się w życiu i umyśle konkretnego odbiorcy indywidualnego i zbiorowego.

Cyberprzestrzeń sięga o wiele dalej i głębiej w strukturę doświadczenia, stanowiąc niejako pasmo rzeczywistości wydarzającej się równoległe do znanych nam na co dzień realiów materialnych, co wymusza odmienny sposób wiązania obrazów z rzeczywistością.⁷⁶¹

To co kiedyś było procesem mentalnym, stanem indywidualnym i unikalnym – teraz stało się częścią przestrzeni publicznej. Niedające się obserwować wewnętrzne procesy i reprezentacje zostały wyciągnięte z głów i umieszczone na zewnątrz – jako rysunki, fotografie i inne formy wizualne. Teraz można o nich dyskutować publicznie, wykorzystywać je w nauczaniu i propagandzie, standaryzować i dystrybuować masowo. To, co było prywatne, stało się publiczne. To, co było unikalne, zaczęło być produkowane masowo. To, co było ukryte w indywidualnym umyśle, stało się wspólną własnością.⁷⁶²

W nowych formach organizacji i ekspresji kulturowej można oczywiście doszukiwać się kryzysu narracji (jak czyni to m.in. **Söke Dinkla**),⁷⁶³ trudno jednak zanegować ich obiecujący potencjał.

Defabularyzacja, kwestie symultanicznego prowadzenia wątków, predylekcja do opisu i opisowości, dekonstrukcja fabuły, rizomatyczność, hipertekstowość i hipermedialność, kolektywne sposoby tworzenia, zmieniająca się rola odbiorcy – to tylko kilka aspektów formowania się nowych sposobów tworzenia opowiadania audiowizualnego.⁷⁶⁴

⁷⁶¹ A. Nacher, *Media lokalizacyjne: Ukryte życie obrazów*, Kraków 2016, s. 9.

⁷⁶² L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryański, Warszawa 2006, s. 134.

⁷⁶³ Zob. . Dinkla, *From the Crisis of Storytelling to New Narration As a Mental Potencionality*, http://mediaartnet.org/themes/overview_of_media_art/narration/ [dostęp: 04.04.2020].

⁷⁶⁴ P. Zawojski, *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów*, Warszawa 2012, s. 213.

Wprawienie w ruch statycznych fotografii w celu zbudowania dramaturgicznej opowieści silnie nacechowanej osobistym doświadczeniem to istota multimedialnego *storytellingu* odwołującego się do tradycyjnych opowieści oralnych. Cyfrowe narzędzia spotykają się w nich z klasyczną sztuką opowiadania, zaś monitor komputera, tabletu lub smartfona jest bardziej sceną niż ekranem.⁷⁶⁵

Sztuka niosąca z sobą walory estetyczne stanowi podstawowe narzędzie kształtowania tzw. „podmiotu liberalnego” – jednostki, której status określa nie pozycja społeczna czy materialna, ale szeroko pojęta ludzka subiektywność (racjonalizm i moralność).

Przedmiot estetyczny, oderwany od jakichkolwiek celów praktycznych i pobudzający do określonych refleksji i utożsamiania się z kimś, pomaga odbiorcy stać się podmiotem liberalnym, dzięki swobodnemu, bezstronnemu ćwiczeniu wyobraźni, łączącemu poznanie i osąd we właściwym stosunku.⁷⁶⁶

Podmiot liberalny rozpatruje złożoność otaczającego go świata bez zbyt pochopnej oceny, dążąc do zgłębiania motywów postępowania (także własnego) z perspektywy etycznej, z punktu widzenia „bezstronnego obserwatora”.

Współcześni teoretycy twierdzą, że dzieła tworzone są z innych dzieł: ich powstanie możliwe jest dzięki dziełom wcześniejszym, do których nawiązują, z którymi polemizują, które powtarzają bądź przetwarzają. Zjawisko to bywa czasem określane wymyślnym mianem „intertekstualności”.⁷⁶⁷

Oznacza to że większość dzisiejszych dzieł literackich, teatralnych, muzycznych czy wizualnych nabiera znaczenia dopiero w relacji z innymi dyskursami (nie tylko artystycznymi). Dopiero znajomość szeroko rozumianego środowiska kulturowego umożliwia pogłębioną recepcję wszystkich sensów dzieła.

Narracji cyfrowej przypisywany bywa zarówno charakter transsemiotyczny, transmedialny, jak również transdyskursywny. Przykładowo za narracyjne powiązanie np. tekstu słownego i ilustracji np. w komiksie odpowiada ludzka zdolność do implikacji, prowadząca do budowania treści transemiotycznych. Twórca kategorii transmedialności, **Henry Jenkins**, w wydanej przez New York University Press

⁷⁶⁵ P. Zawojski, *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów*, Warszawa 2012, s. 111-112.

⁷⁶⁶ J. Culler, *Teoria literatury*, Warszawa 1998, s. 49.

⁷⁶⁷ Tamże, s. 44.

w 2006 roku książce „Convergence Culture: Where Old and New Media Collide” za opowieść transmedialną uznaje

[...] wielowątkową i zróżnicowaną historię, która odsłaniana jest na różnych platformach medialnych, przy czym każde medium ma swój oddzielny wkład w tworzenie i rozwijanie fikcyjnego świata.⁷⁶⁸

Do poszczególnych elementów owych nowomiedialnych narracji można zaliczyć między innymi zbieżne pod względem wiodącego wątku fabularnego lub bohatera filmy, komiksy, reklamy telewizyjne, radiowe i poligraficzne. Wszystkie te formy wzajemnie się dopełniają, ale stanowią zarazem w pełni samowystarczalne struktury semiotyczne.⁷⁶⁹

Uwzględniając odmienne poziomy analityczne (np. dyskurs filozoficzno-ideowy, publicystyka naukowa, recenzje i opinie krytyków) uzyskujemy wymiar transdyskursywny. W tym obszarze możliwe jest np. wykorzystanie faktów naukowych pochodzących spoza fikcyjnego świata – i odwrotnie. Elektem takiego działania jest rozmywanie granicy pomiędzy światem przedstawionym a światem realnym i zwiększanie dzięki temu immersyjności fabuły.

Inną cechą charakterystyczną wyłącznie dla fabuł nowej generacji jest względna swoboda eksploracji świata przedstawionego i podejmowanie w niej różnego rodzaju działań fakultatywnych.

Narracja alternatywna charakteryzuje się występowaniem wielu potencjalnych porządków dyskursu. Każda lektura wiąże się zwykle z inną kolejnością wybieranych odesłań, a w efekcie innym przebiegiem dyskursu, przy czym możliwe jest zachowanie tej samej historii lub stworzenie nowej. [...] Dopiero wielokrotna lektura powiązana z różnymi wyborami linków da efekt faktycznej narracji alternatywnej doświadczonej przez odbiorcę.⁷⁷⁰

Jako ostatni z prezentowanych w tej rozprawie przykładów *digital storytellingu* realizowanego przez Laboratorium Nowe Narracje w Ośrodku „Brama Grodzka – Teatr NN”, mający zilustrować powyższe postulaty i podsumować rozprawę, wybrałam intermedialny projekt „Drewniany Skarb. Chroniąc dziedzictwo, kreujemy przyszłość”.

⁷⁶⁸ H. Jenkins, *Kultura konwergencji: Zderzenie starych i nowych mediów*, Warszawa 2008, s. 260.

⁷⁶⁹ Zjawisko zastępowania mediów przez ich nowsze odpowiedniki Jay David Bolter określił mianem remediacji. Zob. J.D. Bolter, *Przestrzeń pisma: Komputery, hipertekst i remediacja druku*, tłum. A. Małecka i M. Tabaczyński, Kraków 2014.

⁷⁷⁰ E. Szczęsna, *O myśleniu narracyjnym i jego cyfrowej reprezentacji*, [w:] *Narratologia transmedialna: Teorie, praktyki, wyzwania*, red. K. Kaczmarczyk, Kraków 2017, s. 278.

Wspomniany cykl inicjatyw społecznych odnosi się do wielowiekowej lubelskiej tradycji wykorzystywania drewna w budownictwie i innych gałęziach gospodarki.⁷⁷¹ Integralną częścią projektu była mobilna wystawa prezentująca zagadnienia związane z architekturą drewnianą w Polsce i Norwegii, która została prezentowana 2015 r. w Oslo oraz w Larviku zaś w grudniu tego samego roku wystawę zobaczyć mogli mieszkańcy Lubelszczyzny.⁷⁷²



Wystawa "Drewniany Skarb" na dziedzińcu Zamku Lubelskiego w Lublinie
<https://teatrnn.pl/kalendarium/wydarzenia/wystawa-drewniany-skarb/>

Na stronach Teatru NN w panelu bocznym znalazło się kilka odnośników do filmów (głównie wywiadów i reportaży) poświęconych temu zagadnieniu lub upamiętniających jego obchody. To samo dotyczy galerii zdjęć wybranych miejscowości, które mogą się poszczycić zabytkami architektury drewnianej, czy trójwymiarowych, interaktywnych wizualizacji, o których wspomniałam w poprzednim rozdziale, lecz ich geneza jest związana z projektem „Drewniany Skarb”.⁷⁷³ Wszystkie powyższe realizacje stanowią przykład praktyki transdyskurywnej, wielowymiarowej kreacji artystycznej, która pozostaje przy tym narracją w pełni podlegającą dowolności i subiektywnej recepcji.

⁷⁷¹ Drewniany Skarb [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/drewnianyskarb/drewniany-skarb-2/> [dostęp: 17.07.2023]

⁷⁷² Wystawa „Drewniany Skarb” [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/kalendarium/wydarzenia/wystawa-drewniany-skarb/> [dostęp: 17.07.2023]

⁷⁷³ Modele 3D [w:] TeatrNN.pl, <https://teatrnn.pl/drewnianyskarb/modele-3d/> [dostęp: 17.07.2023]

Zwieńczeniem projektu, który gromadzi wszystkie zebrane dzięki niemu wiadomości jest wydana przez Ośrodek broszura informacyjna „Drewniany Skarb. Chroniąc dziedzictwo, kreujemy przyszłość”, która w systematyczny sposób, krok po kroku wprowadza czytelnika do świata, którym drewno nabiera zupełnie nowego sensu, staje się archetypem budulca, spoiwa, jednego z wyznaczników tożsamości lokalnej.

Drzewo łączy ziemię z niebem, jego stojąca postawa najbardziej przypomina człowieka, nawet jego kształt ma w sobie coś ludzkiego. Kiedy idziemy przez pustkowie, spotkanie z drzewem jest spotkaniem braterskim. Drzewa zadrzewiają okolice podobnie jak ludzie ziemię zaludniają. Ze wszystkiego też, co istnieje na ziemi, człowiek najchętniej porównuje się do drzewa.⁷⁷⁴

Ten subtelny zabieg stylistyczny ubogaca przekaz publikowany za pośrednictwem różnych mediów, ale zwłaszcza mediów cyfrowych, czyli tych o największym zasięgu i „sile rażenia”, ale z drugiej strony postrzeganych jako najmniej „ludzkie” i najłatwiej wymykające się kontroli. Przykład ten pokazuje, że internet jest tylko jednym z wielu dostępnych w otaczającym nas świecie narzędzi i to od człowieka zależy jak zdecyduje się narzędzie to wykorzystać i w czyim interesie. Powyższy przykład uważam za ciekawą egzemplifikację założeń współczesnego *digital storytelling* i dowód, że emocje mogą zamieniać się... w bity.

⁷⁷⁴ J. Hartwig [w:] Drewniany Skarb. Chroniąc dziedzictwo, kreujemy przyszłość, <https://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/publication/94823/edition/89439/content> [dostęp: 17.07.2023]

Chronologiczny spis działań Laboratorium Nowe Media / Nowe Narracje

1996

09.1996

[pozyskiwanie materiałów źródłowych]

Zapoczątkowanie zbierania relacji mówionych

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1046/zapocz%C4%85tkowanie_zbierania_relacji_m%C3%B3wionych_09_1996

1998

02.1998

[pozyskiwanie materiałów źródłowych]

Inauguracja projektu „Historia Mówiona”

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1049/inauguracja_projektu_%E2%80%9Ehistoria_m%C3%B3wiona%E2%80%9D

12.1998

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Historia Mówiona w Internecie - pierwsza strona WWW

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1052/historia_m%C3%B3wiona_w_internecie_pierwsza_strona_www

1999

05.1999

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Historia Mówiona w Internecie - nowa strona WWW

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1062/historia_m%C3%B3wiona_w_internecie_nowa_strona_www

2000

01.2000

[postęp w aspekcie techniczno-sieciowym]

Historia Mówiona w Internecie - projekt nowego systemu udostępniania archiwum relacji mówionych

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1080/historia_m%C3%B3wiona_w_internecie_projekt_nowego_systemu_udost%C4%99pniania_archiwum_relacji_m%C3%B3wion

2001

10.2001

[postęp w aspekcie techniczno-sieciowym]

Praca nad tworzeniem komputerowej bazy danych: „Archiwum Historii Mówionej”

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1076/praca_nad_tworzeniem_komputerowej_bazy_danych_%E2%80%9Earchiwum_historii_m%C3%B3wionej%E2%80%9D

2002

2002 - 2004

[edukacja i organizacja warsztatów]

Zapomniana Przeszłość - Wielokulturowe Tradycje Lubelszczyzny

<http://teatrnn.pl/kalendarium/projekty/projekt-zapomniana-przeszosc-wielokulturowe-tradycje-lubelszczyzny/>

<http://wtl.tnn.lublin.pl>

2003

01.2003

[postęp w aspekcie techniczno-sieciowym]

Historia Mówiona w Internecie - tworzenie bazy danych z relacjami mówionymi

Oprogramowanie: dLibra, Adobe Reader

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1108/historia_m%C3%B3wiona_w_internecie_tworzenie_bazy_danych_z_relacjami_m%C3%B3wionymi

30.05.2003

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Uruchomienie Wirtualnej Biblioteki Lublina i Regionu Lubelskiego

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/573/wirtualna_biblioteka_lublina_i_regionu_lubelskiego

2004

03.2004

[postęp w aspekcie techniczno-sieciowym]

Historia Mówiona w Internecie - uzupełnianie bazy danych: „Historia mówiona miasta Lublina i regionu lubelskiego”

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1124/historia_m%C3%B3wiona_w_internecie_uzupe%C5%82nianie_bazy_danych_%E2%80%9Ehistoria_m%C3%B3wiona_miasta_lublina_i

04.2004 - 12.2004

[postęp w aspekcie techniczno-sieciowym]

Archiwizacja zasobu relacji mówionych do Archiwum Państwowego w Lublinie

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1126/archiwizacja_zasobu_relacji_m%C3%B3wionych_do_archiwum_pa%C5%84stwowego_w_lublinie

2005

07.2005

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Historia Mówiona w Internecie - otwarcie portalu „Pamięć Lublina”

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1144/historia_m%C3%B3wiona_w_internecie_otwarcie_portalu_%E2%80%9Epami%C4%99%C4%87_lublina%E2%80%9D

10.2005

[pozyskiwanie materiałów źródłowych]

Wprowadzenie nagrania video do rejestracji relacji mówionych

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1149/wprowadzenie_nagrania_video_do_rejestracji_relacji_m%C3%B3wionych

2005 -

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Uruchomienie serwisu Leksykon Lublin (początkowo Lublin. Pamięć Miejsca)

<http://teatrnn.pl/leksykon/>

2006

28.05.2006

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Pamięć Miejsca - uruchomienie portalu www.PamiecMiejsca.TNN.pl

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/761/pami%C4%99%C4%87_miejsca_uruchomienie_portalu_www_pamiec_miejsca_tnn_pl

2007

19.06.2007

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Prezentacja wirtualnej rekonstrukcji Wielkiej Synagogi w Lublinie

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/812/prezentacja_wirtualnej_rekonstrukcji_wielkiej_synagogi_w_lublinie

27.07.2007

[początek aktywności w wybranych mediach społecznościowych]

@BramaGrodzkaTeatrNN na YouTube.com

https://www.youtube.com/channel/UC1R2Vx4yfXNXAp1cOCu4_SQ

2008

09.01.2008

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Historia Mówiona w Internecie - prezentacja strony WWW poświęconej Historii Mówionej.

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1150/historia_m%C3%B3wiona_w_internecie_prezentacja_strony_www_po%C5%9Bwi%C4%99conej_historii_m%C3%B3wionej

16.01.2008

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Podsumowanie projektu „Historie z fotogramów” i zebranych relacji mówionych

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1151/podsumowanie_projektu_historie_z_fotogram%C3%B3w_i_zebranych_relacji_m%C3%B3wionych

13.03.2008

[popularyzacja w mediach publicznych]

Emisja reportażu radiowego inspirowanego programem „Historia Mówiona” - „Historia bez patyny”

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1158/emisja_reporta%C5%BCu_radiowego_inspirowanego_programem_historia_m%C3%B3wiona_historia_bez_patyny

18.03.2008

[konferencje i spotkania promujące wybrane projekty]

**Wędrowne Spotkania z Opowieścią - prezentacja we Frampolu strony internetowej:
www.singer.teatrnn.pl**

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1221/w%C4%99drowne_spotkania_z_opowie%C5%9Bci%C4%85_prezentacja_we_frampolu_strony_internetowej_www_singer_tea

23.04.2008

[konferencje i spotkania promujące wybrane projekty]

Promocja Elementarza Historii Mówionej w Krakowie

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/874/promocja_elementarza_historii_m%C3%B3wionej_w_krakowie

15.05.2008

[popularyzacja w mediach publicznych]

Program telewizyjny poświęcony projektowi „Historia Mówiona”

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1167/program_telewizyjny_po%C5%9Bwi%C4%99cony_projektowi_historia_m%C3%B3wiona

16.05.2008

[konferencje i spotkania promujące wybrane projekty]

Dzień Historii Mówionej - obchody 10-lecia funkcjonowania programu „Historia Mówiona” na I Międzynarodowym Dniu Opowieści

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1168/dzie%C5%84_historii_m%C3%B3wionej_obchody_10_lecia_funkcjonowania_programu_historia_m%C3%B3wiona_i_mi%C4%99dzy

12.06.2008

[popularyzacja w mediach publicznych]

Emisja programu w TVP Lublin pt. „Oblicza prawdy” na temat niezależnego ruchu wydawniczego w Lublinie

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1171/emisja_programu_w_tvp_lublin_pt_oblicza_prawdy_na_temat_niezale%C5%BCnego_ruchu_wydawniczego_w

24.08.2008

[popularyzacja w mediach publicznych]

Emisja programu w TVP Lublin pt. „Światła w ciemności – Sprawiedliwi wśród Narodów Świata”

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1182/emisja_programu_w_tvp_lublin_pt_%C5%9Bwiat%C5%82a_w_ciemno%C5%9Bci_%E2%80%93_sprawiedliwi_w%C5%9Br%C3%B3d_narod%C3%B3w_%C5%9Bwiata%E2%80%9D

09.2008

[postęp w aspekcie techniczno-sieciowym]

Początek digitalizacji nagrań audio relacji mówionych zarejestrowanych na nośnikach tradycyjnych w latach 1998-2005

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1191/pocz%C4%85tek_digitalizacji_nagra%C5%84_audio_relacji_m%C3%B3wionych_zarejestrowanych_na_no%C5%9Bnikach_tradyc

12.09.2008

[popularyzacja w mediach publicznych]

Publikacja w „Gazecie Wyborczej” artykułu M.Szlachetki pt. „Sprawiedliwi dostaną pomnik ze słów”

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1187/publikacja_w_gazecie_wyborczej_artyku%C5%82u_m_szlachetki_pt_sprawiedliwi_dostan%C4%85_pomnik_ze_s%C5%82%C3%B3w

23.10.2008

[konferencje i spotkania promujące wybrane projekty]

Udział Wioletty Wejman w gnieźnieńskiej konferencji naukowej „Polacy wobec wielości kultur. Wczoraj, dziś, jutro”. Warsztaty dla młodzieży dotyczące Historii Mówionej

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1199/udzia%C5%82_wioletty_wejman_w_gnie%C5%BAnie%C5%84skiej_konferencji_naukowej_polacy_wobec_wielo%C5%9Bci_kultur

2009

01.01.2009 - 31.12.2012

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Laboratorium Teatru NN. Nowe Media - działalność w latach 2009-2012

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1851/laboratorium_teatru_nn_nowe_media_dzia%C5%82alno%C5%9B%C4%87_w_latach_2009_2012

21.01.2009

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Historia Mówiona w Internecie - prezentacja strony internetowej poświęconej profesorowi Jerzemu Kłoczowskiemu

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1215/historia_m%C3%B3wiona_w_internecie_prezentacja_strony_internetowej_po%C5%9Bwi%C4%99conej_profesorowi_jerz

19.04.2009

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Henio Żytomirski - strona internetowa o chłopcu

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/996/henio_%C5%BCytomirski_strona_internetowa_o_ch%C5%82opcu

14.05.2009 - 16.05.2009

[konferencje i spotkania promujące wybrane projekty]

Prezentacja strony internetowej poświęconej Ludwikowi Fleckowi na międzynarodowej konferencji pt. „Lęk przed wiedzą albo kryzys rzeczywistości?”

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1232/prezentacja_strony_internetowej_po%C5%9Bwi%C4%99conej_ludwikowi_fleckowi_na_mi%C4%99dzynarodowej_konferen

2009

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

„Rynek Starego Miasta w Lublinie w rysunkach i fotografii”

<http://wystawarynek.teatrnn.pl/>

06.10.2009

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

70 rocznica wojny obronnej 1939 roku - strona internetowa

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/990/70_rocznica_wojny_obronnej_1939_roku_strona_internetowa

2010

2010

[postęp w aspekcie techniczno-sieciowym]

Uruchomienie dLibry i nowego Leksykonu

<http://biblioteka.teatrnn.pl/>

<http://teatrnn.pl/leksykon/>

20.02.2010

[początek aktywności w wybranych mediach społecznościowych]

Brama.Grodzka na Facebook.com

<https://www.facebook.com/brama.grodzka>

28.03.2010

[początek aktywności w wybranych mediach społecznościowych]

Henio Żytomirski – No Limited Profile na Facebook.com

<https://www.facebook.com/zytomirski>

01.04.2010 - 30.11.2010

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Projekt „Opowieści o dzielnicach Lublina” (01.04.2010 - 30.11.2010)

<http://teatrnn.pl/kalendarium/wydarzenia/projekt-opowiesci-o-dzielnicach-lublina/>

<http://teatrnn.pl/dzielnicelublina/>

<http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/Content/24867/index.html>

02.06.2010

[edukacja i organizacja warsztatów]

Spotkania z dokumentem Warsztaty Dziennikarstwa Internetowego

<https://teatrnn.pl/kalendarium/projekty/warsztaty-dziennikarstwa-internetowego/>

2010

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Projekt „Lublin w dokumencie”

<http://teatrnn.pl/lublinwdokumencie/node/22>

<http://teatrnn.pl/lublinwdokumencie>

2010

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Projekt „Wagon2010.lublin.pl”

<https://teatrnn.pl/wagon2010/>

2010

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Projekt „Sprawiedliwi Wśród Narodów Świata. Lublin i Lubelszczyzna”

<https://dzieje.pl/aktualnosci/lublinpamiec-o-sprawiedliwych-wsrod-narodow-swiata-w-interneecie>

<https://teatrnn.pl/sprawiedliwi-lubelszczyzna/>

2011

10.01.2011

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Prezentacja projektu „Lublin 2.0”: interaktywna rekonstrukcja dziejów miasta

Oprogramowanie: Unity

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1513/prezentacja_projektu_lublin_2_0

29.03.2011

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

O Czechowiczu (inter)aktywnie. Miasto – historia – poezja

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1400/o_czechowiczu_inter_aktywnie_miasto_%E2%80%93_historia_%E2%80%93_poezja

19.05.2011

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Zakończenie projektu „Wirtualne miasteczko – Józefów Bilgorajski”

Oprogramowanie: Google Earth

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1417/zako%C5%84czenie_projektu_wirtualne_miasteczko

2011

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Multimedialny spacer po Ośrodku „Brama Grodzka - Teatr NN”

Oprogramowanie: Flash

<http://teatrnn.pl/spacer/17.html>

2011

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Panoramy Lublina

Oprogramowanie: Flash

<http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/panoramy/>

<http://teatrnn.pl/panorama/1901/1901.html>

2011

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Przewodnik Lublin 2.0 w rzeczywistości poszerzonej (AR)

Oprogramowanie: Layar

<http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/dlibra/docmetadata?id=43592>

14.12.2011

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Prezentacja strony internetowej poświęconej kulturze ludowej Lubelszczyzny

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1465/prezentacja_strony_internetowej_po%20C5%9Bwi%20C4%99conej_kultury_ludowej_lubelszczyzny

2012

24.01.2012

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Prezentacja projektu „Lublin 2.0. Interaktywna rekonstrukcja dziejów miasta”

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1505/prezentacja_projektu_lublin_2_0_interaktywna_rekonstrukcja_dziej%C3%B3w_miasta

10.01.2012 - 31.01.2012

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Zbiór relacji mówionych Ośrodka „Brama Grodzka - Teatr NN” w bibliotece cyfrowej

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1503/zbi%C3%B3r_relacji_m%C3%B3wionych_o%20Brodka_brama_grodzka_teatr_nn_w_bibliotece_cyfrowej

15.01.2012 - 01.06.2012

[edukacja i organizacja warsztatów]

LublinLab

<http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1534/lublinlab>

19.03.2012 - 03.04.2012

[edukacja i organizacja warsztatów]

LublinLab (19.03.2012-03.04.2012)

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1535/lublinlab_19_3_2012_3_4_2012

19.04.2012

[konferencje i spotkania promujące wybrane projekty]

Ośrodek „Brama Grodzka - Teatr NN” na konferencji „M@py w sieci”

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1547/o%20Brodka_brama_grodzka_teatr_nn_na_konferencji_m_py_w_sieci

28.05.2012 - 28.05.2012

[edukacja i organizacja warsztatów]

LublinLab (28.05.2012-28.05.2012)

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1579/lublinlab_28_5_2012_28_5_2012

2012

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Przewodnik „Lublin Czechowicza”

Oprogramowanie: Unity

https://teatrnn.pl/node/71/po%20C5%9Bcegnanie_wagonu_17_lipca_2010_r

<http://teatrnn.pl/lublinczechowicza>

10.09.2012 - 31.01.2013

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Wirtualne makiety Lublina 3D dostępne w galerii Google Earth

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1607/wirtualne_makiety_lublina_3d_dost%C4%99pne_w_galerii_google_earth

24.10.2012 - 25.10.2012

[konferencje i spotkania promujące wybrane projekty]

THAT Camp Polska

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1625/thatcamp_polska

27.10.2012

[konferencje i spotkania promujące wybrane projekty]

Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” na Festiwalu „Kultura 2.0. 12”

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1657/o%C5%9Brodek_%E2%80%9Ebrama_grodzka_%E2%80%93_teatr_nn%E2%80%9D_na_festiwalu_kultura_2_0_12

23.11.2012 - 25.11.2012

[konferencje i spotkania promujące wybrane projekty]

Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” – gość specjalny targów 3D POLAND 2012

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1581/o%C5%9Brodek_%E2%80%9Ebrama_grodzka_%E2%80%93_teatr_nn%E2%80%9D_%E2%80%93_go%C5%9B%C4%87_specjalny_targ%C3%B3w_3d_poland_2012

03.12.2012 - 04.12.2012

[konferencje i spotkania promujące wybrane projekty]

Ośrodek „Brama Grodzka - Teatr NN” na Gieldzie Projektów Multimedialnych „Nowe Media. Nowe perspektywy dla animacji kultury”

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1646/o%C5%9Brodek_brama_grodzka_teatr_nn_na_gie%C5%82dzie_projekt%C3%B3w_multimedialnych_%E2%80%9Dnowe_media_nowe_pers

05.12.2012

[edukacja i organizacja warsztatów]

Kalendarium Zagłady Żydów w Lublinie i na Lubelszczyźnie - możliwości wykorzystania w działaniach edukacyjnych

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1645/kalendarium_zag%C5%82ady_%C5%BCyd%C3%B3w_w_lublinie_i_na_lubelszczy%C5%BAnie_mo%C5%BClivo%C5%9Bci_wykorzystania_w_dzia%C5%82a

27.12.2012

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Prezentacje Laboratorium Nowe Media w 2012 roku

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1658/prezentacje_laboratorium_nowe_media_w_2012_roku

2013

2013

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

„Mieszkanie PRL. Rekonstrukcja wirtualna 3D”

Oprogramowanie: Unity

<https://kurierlubelski.pl/mieszkanie-w-3d-powrocmy-do-prlu-ale-tylko-w-komputerze-zdjecia/ar/1066196>
<https://teatrnn.pl/mieszkanie>

02.02.2013

[popularyzacja w mediach publicznych]

Projekt „Lublin 2.0” w Superdziesiątce Wydarzeń Kultury 2012

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1666/projekt_lublin_2_0_w_superdziesi%C4%85tce_wydarze%C5%84_kultury_2012

11.04.2013

[konferencje i spotkania promujące wybrane projekty]

Prezentacja działań Ośrodka „Brama Grodzka - Teatr NN” na rzecz dziedzictwa kulturowego Lublina podczas Warsztatów HerMan

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1718/prezentacja_dzia%C5%82a%C5%84_o%C5%9Brodka_brama_grodzka_teatr_nn_na_rzecz_dziedzictwa_kulturowego_lublin

25.09.2013

[edukacja i organizacja warsztatów]

„Rekonstrukcja przestrzeni historycznych na przykładzie Projektu Lublin 2.0” - spotkanie z nauczycielami historii

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1799/rekonstrukcja_przestrzeni_historycznych_na_przyk%C5%82adzie_projektu_lublin_2_0_spotkanie_z_nau

07.11.2013 - 08.11.2013

[konferencje i spotkania promujące wybrane projekty]

Ośrodek „Brama Grodzka - Teatr NN” na seminarium „Cyfrowe i wizualne” we Lwowie

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1814/o%C5%9Brodek_brama_grodzka_teatr_nn_na_seminarium_cyfrowe_i_wizualne_we_lwowie

20.11.2013 - 21.11.2013

[konferencje i spotkania promujące wybrane projekty]

Ośrodek „Brama Grodzka - Teatr NN” na THAT Camp w Gdańsku

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1823/o%C5%9Brodek_brama_grodzka_teatr_nn_na_that_camp_gda%C5%84sk

05.12.2013

[konferencje i spotkania promujące wybrane projekty]

Prezentacja projektu „Lublin 2.0” podczas seminarium roboczego przedstawicieli ICOMOS

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1831/prezentacja_projektu_lublin_2_0_podczas_seminarium_roboczego_przedstawicieli_icomos

2014

03.03.2014 - 28.11.2014

[edukacja i organizacja warsztatów]

Projekt „Remiks dokumentalny”

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1911/projekt_remiks_dokumentalny

03.10.2014

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Uruchomienie kont i stron internetowych Domu Słów (dawniej Izba Drukarstwa)

<https://teatrnn.pl/domslow/>

<https://www.facebook.com/domslowlublin/>

<https://www.youtube.com/user/LublinMiastoPoezji>

2014

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Uruchomienie serwisu „Lublin. Instrukcja obsługi”

<http://teatrnn.pl/instrukcja/o-projekcie>

<http://teatrnn.pl/instrukcja/>

2014/2015

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Drewniany Skarb

<https://teatrnn.pl/drewnianyskarb/o-projekcie/>

<https://teatrnn.pl/drewnianyskarb>

<http://shtetlroutes.eu/pl/wooden-synagogues-3d-models/>

2015

02.2015

[początek aktywności w wybranych mediach społecznościowych]

Brama_Grodzka na Instagram.com

https://www.instagram.com/brama_grodzka/

11.05.2015 - 31.12.2016

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Projekt „Lublin. 43 tysiące”

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/2027/projekt_lublin_43_tysi%C4%85ce

30.08.2015

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Dwór 3D Moniaki

Oprogramowanie: Unity

<https://teatrnn.pl/ziemianstwo/dwor-3d-moniaki/>

16.11.2015

[konferencje i spotkania promujące wybrane projekty]

Ziemiaństwo na Lubelszczyźnie - spotkanie (16.11.2015)

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/2119/ziemia%C5%84stwo_na_lubelszczy%C5%BAnie_spotkanie_16_11_2015

31.12.2015

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Projekt „Ziemiaństwo na Lubelszczyźnie. Wirtualna podróż w czasie”

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/2054/projekt_ziemia%C5%84stwo_na_lubelszczy%C5%BAnie_wirtualna_podr%C3%B3%C5%BC_w_czasie

2016

03.03.2016 - 31.12.2016

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Projekt „Pszczelarstwo na Lubelszczyźnie. Nieopisana historia – Rzeczpospolita Pszczelarska” oraz gra edukacyjna „Wirtualna pasieka”

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/2210/projekt_%E2%80%9Epszczelarstwo_na_lubelszczy%C5%BAnie_nieopisana_historia_%E2%80%9E3_rzeczpospolita_pszczelarska
<https://teatrnn.pl/pszczelarstwo/wirtualna-pasieka/>

20.04.2016

[konferencje i spotkania promujące wybrane projekty]

Wojewódzka konferencja „Dziedzictwo kulturowe Lubelszczyzny w zasobach Lubelskiej Biblioteki Wirtualnej”

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/2197/wojew%C3%B3dzka_konferencja_dziedzictwo_kulturowe_lubelszczyzny_w_zasobach_lubelskiej_bibliotek

31.12.2016

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Projekt „Ostatni świadkowie”

http://teatrnn.pl/kalendarium/node/2018/projekt_ostatni_%C5%9Bwiadkowie

2017

2017

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Projekt „Lublin. Opowieść o mieście”

<https://teatrnn.pl/opowiesci/lublin-opowiesc-o-miescie-wstep/>

2019

2019-2020

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Piwnica pod Fortuną - Zwiedzanie online

<http://teatrnn.pl/piwnica-fortuna/zwiedzanie-online/>

2020

2020

[publikowanie opracowanych treści w internecie]

Interaktywna trójwymiarowa wizualizacja „Dom Słów – Wirtualny spacer”

Oprogramowanie: podstawowe lub WebGL (dla wersji 3D)

https://teatrnn.pl/files/domslow/explore/domslow_7_10_2014/index.html

Bibliografia:

A.

1. *Almanach antropologiczny. Communicare. T. 3: Słowo/Obraz*, red. **Godlewski** Grzegorz, **Karpowicz** Agnieszka, **Kurz** Iwona, **Mencwel** Andrzej, **Rodak** Paweł, Warszawa 2010;
2. *Almanach antropologiczny. Communicare. T. 4: Twórczość słowna / literatura, performance, tekst, hipertekst*, red. **Godlewski** Grzegorz, **Karpowicz** Agnieszka, **Rakoczy** Marta, **Rodak** Paweł, Warszawa 2014;
3. **Ankersmit** Frank, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie – studia z teorii historiografii*, tłum. E. Domańska. Kraków 2004;
4. *Antropologia pamięci: Zagadnienia i wybór tekstów*, red. **Majewski** Paweł i **Napiórkowski** Marcin, Warszawa 2018;
5. **Arnheim** Rudolf, *Myślenie wzrokowe*, tłum. M. Chojnacki, Gdańsk 2013;
6. *Autor, film, odbiorca*, red. **Helman** Alicja, Wrocław 1990;
7. **Assmann** Aleida, *Między historią a pamięcią: Antologia*, Warszawa 2013;

B.

8. *Badania jakościowe: Podejścia i teorie*, t. 1, red. Dariusz **Jemielniak**, Warszawa 2012;
9. **Banaszkiewicz** Karina, *Audiowizualność i mimetyki przestrzeni*, Warszawa 2011;
10. **Banks** Marcus, *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*, tłum. P. Tomanek, Warszawa 2013;
11. **Bańka** Józef, *Zarys filozofii techniki*, Katowice 1981;
12. **Barnard** Alan, *Antropologia: Zarys teorii i historii*, tłum. S. Szymański, Warszawa 2016;
13. **Barthes** Roland, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2008;
14. **Baumann** Zygmunt, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, Warszawa 1994;
15. **Bobryk** Jerzy, *Przyczynowość i intencjonalność*, Warszawa 1992;
16. *Brama*, red. Joanna **Krupska**, Lublin;
17. **Brocki** Marcin, *Antropologia społeczna i kulturowa w przestrzeni publicznej: Problemy, dylematy, kontrowersje*, Kraków 2013
18. **Burgess** Jean, **Green** Joshua, *YouTube: Wideo online a kultura uczestnictwa*, tłum. T. Płudowski, Warszawa 2011;
19. **Burke** Peter, *Naoczność: Materiały wizualne jako świadectwo historyczne*, tłum. J. Hunia, Kraków 2012;
20. **Burszta** Wojciech Józef, *Antropologia kultury: Tematy, teorie, interpretacje*, Poznań 1998;
21. **Burszta** Wojciech Józef, *Wymiary antropologicznego poznania kultury*, Poznań 1992;
22. **Burzyńska** Anna, *Teorie literatury XX wieku: podręcznik*, Kraków 2006;

C.

23. **Culler** Jonathan, *Teoria literatury: Bardzo krótkie wprowadzenie*, tłum. M. Bassaj, Warszawa 1998;

24. *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn w kulturze: Aspekt posthumanistyczny i transhumanistyczny*, red. **Tymienickiej-Suchanek** Justyna, t. 1, Katowice 2014;

D.

25. *Digitalizacja a rynek mediów w Polsce*, red. **Klimski** Tomasz, **Niepsuj** Jerzy, Warszawa 2008;

26. *Digitalne dotknięcia: Teoria w praktyce / Praktyka w teorii*, red. **Zawojski** Piotr, Szczecin 2010;

27. **Doległo** Sławomir, *Nie tak dawno, nie tak daleko: Strategie komunikacyjne miejsc pamięci Holocaustu*, Kraków 2019;

E.

28. *Estetyka wirtualności*, red. **Ostrowicki** Michał, Kraków 2005;

F.

29. *Facebook oblicza i dylematy*, red. **Kreft** Jan, Kraków 2017;

30. *Fenomen Facebooka: Społeczne konteksty edukacji*, red. **Penkowska** Grażyna, Gdańska 2014;

31. *Film i historia*, red: **Kurz** Iwona, Warszawa 2008;

32. *Filozofia technologii*, red. Sidey **Myoo**, Joanna **Hańderek**, Lublin 2014;

33. **Fischer-Lichte** Erika, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008;

G.

34. **Gajewski** Krzysztof, *Umysł wobec świata: Intencjonalność w filozofii Johna Searl'a*, Olsztyn 2016;

35. **Gleick** James, *Szybciej*, tłum. J. Bieroń, Poznań 2003;

36. **Goban-Klas** Tomasz, *Media i komunikowanie masowe: Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Warszawa 2006;

37. **Godlewski** Grzegorz, *Słowo – pismo – sztuka słowa: Perspektywy antropologiczne*, Warszawa 2008;

38. **Golka** Marian, *Pamięć społeczna i jej implanty*, Warszawa 2009;

39. **Górska** Monika, *Visual Storytelling: Jak opowiadać językiem video*, Warszawa 2019;

40. **Grzegorzczkova** Renata, *Wstęp do językoznawstwa*, Warszawa 2008;

H.

41. **Helman** Alicja, *Film faktów i film fikcji: Dialektyka postaw i poetyk twórczych*, Katowice 1977;

42. *Historia – pamięć – tożsamość w edukacji humanistycznej*, red. **Budrewicz** Zofia i **Sienko** Maria, Kraków 2013;

43. *Historia mówiona w świetle etnolingwistyki*, red. **Niebrzegowska-Bartmińska** Stanisława, **Wasiuta** Sebastian, *Humanista wobec tradycji i współczesności*, t.2, Lublin 2008;

44. **Hopfinger** Maryla, *Literatura i media po 1939 roku*, Warszawa 2010;

I.

45. *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. **Gwóźdź** Andrzej, **Krzemień-Ojak** Sław, Białystok 1998;

J.

46. **Janicka** Elżbieta, *Pamięć przyswojona: Koncepcja polskiego doświadczenia zagłady Żydów jako traumas zbiorowej w świetle rewizji kategorii świadka*, Warszawa 2015;
47. **Jenkins** Henry, *Kultura konwergencji: Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007;

K.

48. **Kerckhove** Derrick de, *Inteligencja otwarta*, tłum. A. Hildebrandt i R. Glegoła, Warszawa 2001;
49. **Kluszczyński** Ryszard W., *Sztuka interaktywna: Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010;
50. **Kłys** Tomasz, *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa 1999;
51. **Kociuba** Maciej, *Antropologia poznania obrazowego: Rola obrazu i dyskursu w poznawczym ujmowaniu świata*. Lublin 2010
52. *Komputeryzacja i digitalizacja w archiwach*, Symposia Archivistica t. II, red. **Leśkiewicz** Rafał i **Żeglińska** Anna, Warszawa 2016;
53. *Komunikacja społeczna w i dla multikulturowości: Perspektywa edukacyjna*, red. **Maliszewski** Wojciech J., **Korczyński** Mariusz, **Czerwiński** Kazimierz, Toruń 2012;
54. *Komunikologia: Teoria i praktyka komunikacji*, red. Emanuel **Kulczycki**, Michał **Wendland**, Poznań 2012;
55. *Konteksty: Polska Sztuka Ludowa – Antropologia kultury, etnografia, sztuka (Misterium Bramy: Antropologia pamięci)*, red. Zbigniew **Benedyktowicz**, Warszawa 2017, nr 3 (318);
56. **Kordys** Jan, *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna*, Kraków 2006;
57. **Kubiński** Piotr, *Gry wideo: Zarys poetyki*, Kraków 2016;
58. **Kubiszyn** Marta, *Edukacja wielokulturowa w środowisku lokalnym: Studium teoretyczno-empiryczne na przykładzie Ośrodka „Brama Grodzka - Teatr NN” w Lublinie*, Toruń 2007;
59. **Kubiszyn** Marta, *Niepamięć – Postpamięć – Współpamięć: Zagłada lubelskich Żydów jako przedmiot kultury pamięci*, Lublin 2019;
60. **Kuligowski** Waldemar, *Antropologia refleksyjna: O rzeczywistości tekstu*, Poznań 2001;
61. *Kultura jako przestrzeń edukacyjna*, red. **Jakubowski** Witold, Kraków 2012;

L.

62. **Le Goff** Jacques, *Historia i pamięć*, tł. A. Gronowska, J. Stryczyk, Warszawa 2007;
63. *Literatura popularna, t. 2: Fantastyczne kreacje światów*, red. **Bartos** Ewa, **Chwolik** Dominik, **Majerski** Paweł, **Niesporek** Katarzyna, Katowice 2014;
64. **Liotard** Jean-François, *Kondycja ponowoczesna: Raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 1997;

M.

65. **Manovich** Lev, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypriański, Warszawa 2006;
66. **Marzec** Jarosław, *Dyskurs, tekst, narracja: Szkice o kulturze ponowoczesnej*, Kraków 2002;
67. *Materia sztuki*, red. **Ostrowicki** Michał, Kraków 2010;

68. **MacDonald** Sharon, *Krainy pamięci. O dziedzictwie i tożsamości we współczesnej Europie*, tłum. R. Kusek, Kraków 2021;
69. **McLuhan** Marshall, *Zrozumieć media: Przedłużenie człowieka*. tłum. N. Szczucka, Warszawa 2004;
70. **Mencwel** Andrzej, *Wyobrażenia antropologiczne: Próby i studia*, Warszawa 2006;
- N.**
71. **Nacher** Anna, *Media lokalizacyjne: Ukryte życie obrazów*, Kraków 2016;
72. *Narodowe Archiwum Cyfrowe: Wizja, projekt, ludzie*, red. **Dudek** Paulina, **Kowalska** Anna, Warszawa 2010;
73. *Naród – Tożsamość – Kultura: Między koniecznością, a wyborem*, red. Burszta Wojciech J., Jaskulowski Krzysztof, Nowak Joanna, Warszawa 2005;
74. *Narracja i tożsamość (I) narracje w kulturze*, red. **Bolecki** Włodzimierz i **Nycz** Ryszard, Warszawa 2004
75. *Narracja jako sposób rozumienia rzeczywistości*, red. **Trzebiński** Jerzy, Gdańsk 2002;
76. *Narracja: Teoria i praktyka*, red. **Janusz** Bernadetta, **Gdowska** Katarzyna i **de Barbaro** Bogdan, Kraków 2008;
77. *Narracyjność języka i kultury: Literatura i media*, red. **Filar** Dorota, **Piekarczyk** Dorota, Lublin 2013;
78. *Narratologia*, red. **Głowiński** Michał, Gdańsk 2004;
79. *Narratologia transmedialna: Teorie, praktyki, wyzwania*, red. **Kaczmarczyk** Katarzyna, Kraków 2017;
80. **Negroponte** Nicholas, *Cyfrowe życie: Jak się odnaleźć w świecie komputerów*, tłum. M. Łakomy, Warszawa 1997;
81. *Nieemożliwe/Możliwe. Fikcja w kreacji artystycznej*, red. **Ryczek** Justyna, Zeszyty artystyczne nr 25, Poznań 2014;
- O.**
82. *O nowy humanizm w edukacji*, red. **Gajda** Janusz, Kraków 2000;
83. **Obirek** Stanisław, *Uskrzydłony umysł: Antropologia słowa Waltera Onga*, Warszawa 2010;
84. *Obrazy w sieci: Socjologia i antropologia ikonosfery Internetu*, red. **Ferenc** Tomasz, **Olechnicki** Krzysztof, Toruń 2008;
85. **Ong** Walter Jackson, *Oralność i piśmienność: Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Lublin 1992;
86. **Ong** Walter Jackson, *Osoba – świadomość – komunikacja: Antologia*, tłum. J. Japola, Warszawa 2009;
87. **Ostrowicki** Michał, *Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektroniki*, Kraków 2006;
88. *Opowiedziane: Historia mówiona w praktykach humanistycznych*, red. **Karpowicz** Agnieszka, **Litwinowicz** Małgorzata, **Rakoczy** Marta, Warszawa 2019;
- P.**
89. **Pankowska** Krystyna, *Kultura – sztuka – edukacja w świecie zmian. Refleksje antropologiczno-pedagogiczne*, Warszawa 2013;
90. *Performatywne wymiary kultury*, red. **Skowronek** Katarzyna, **Leszczyńska** Katarzyna, Kraków 2012;

91. **Pietrasiewicz** Tomasz, *Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” 1990-2010. Artystycznie i animatorskie działania w przestrzeni miasta związane z Pamięcią*, Lublin 2010;
92. **Pietrasiewicz** Tomasz, *Teatr Pamięci Teatru NN*, Lublin 2017;
93. **Pink** Sarah, *Etnografia wizualna: Obrazy, media i przedstawienie w badaniach*, tłum. M. Skiba, Kraków 2009;
94. *Pomiędzy pamięcią zbiorową a historią: Rekonstrukcje przeszłości w Europie środkowo-wschodniej*, red. Bałdys Patrycja i in., Gdańsk 2016;
95. **Porębski** Mieczysław, *Ikonsfera*, Warszawa 1972;
96. **Prejs** Marek, *Oralność i mnemonika: Późny barok w kulturze polskiej*, Warszawa 2009;
97. **Propp** Władimir, *Morfologia bajki*, tłum. P. Rojek, Warszawa 1976;
98. *Przeszłość w dyskursie publicznym*, red. **Szpocinski** Andrzej, Warszawa 2013;
99. *Psychoanaliza i kultura na progu trzeciego tysiąclecia*, red. **Ginsbirg** Nancy, **Ginsburg** Roy, tłum. A. Jankowski, Poznań 2002;
100. *Psychologia narracyjna: Tożsamość, dialogowość, pogranicza*, red. **Dryll** Elżbieta, **Cierpka** Anna, Warszawa 2011;

Q.

R.

101. **Radomski** Andrzej, *Internet – Nauka – Historia*, Lublin 2012;
102. **Radomski** Andrzej, *Historiografia a kultura współczesna*, Lublin 2006;
103. **Rembowska-Pluciennik** Magdalena, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Toruń 2012;
104. **Rosner** Katarzyna, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003;

S.

105. **Sartori** Giovanni, *Homo videns: Telewizja i postmyślenie*, tłum. J. Uszyński, Warszawa 2007;
106. **Schechner** Richard, *Performatyka. Wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006;
107. **Sikora** Sławomir, *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, Warszawa 2012;
108. **Składanek** Marcin, *Sztuka generatywna: Metoda i praktyki*, Łódź 2017;
109. **Solewski** Rafał, *Synteza i wypowiedź: poezja i filozofia w sztukach wizualnych na przełomie XX i XIX wieku*, Kraków 2007;
110. **Spitzer** Manfred, *Jak uczy się mózg*, tłum. M. Guzowska-Dąbrowska, Warszawa 2007;
111. *Spór o podmiotowość: Perspektywa interdyscyplinarna*, red. **Warmbier** Adriana, Kraków 2016;
112. **Steinlauf** Michael C., *Pamięć nieprzyswojona: Polska pamięć Zagłady*, tłum. A. Tomaszewska, Warszawa 2001;
113. **Szczęsna** Ewa, *Cyfrowa semiopoetyka*, Nowa Humanistyka, t.: XLI, Warszawa 2018;
114. **Sztompka** Piotr, *Socjologia wizualna: Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa 2006;

T.

115. *Teatr pamięci Teatru NN: Flesze*, red. **Próchniak** Paweł, Lublin 2018;
116. **Thompson** John B., *Media i nowoczesność: Społeczna teoria mediów*, tłum. I Mielnik, Wrocław 2001;
117. *Transgresja w kulturze*, red. **Paleczny** Tadeusz, **Talewicz-Kwiatkowska** Joanna, Kraków 2014;
118. *Trzecia kultura*, red. **Brockman** John, tłum. J. i M. Jannaszowie i in., „Nauka u progu trzeciego tysiąclecia” t. VI, Warszawa 1996;
119. **Tuszyńska** Kamila, *Narracja w powieści graficznej*, Warszawa 2015;
120. *Twórczość słowna / literatura.: Performance, tekst, hipertekst*, red. **Godlewski** Grzegorz i in. Warszawa 2014;

U.

121. *Uniwersum piśmiennictwa wobec komunikacji elektronicznej*, red. **Migoń** Krzysztof, **Skalska-Zlat** Marta, Wrocław 2009;

V.

122.

W.

123. **Walker Rettberg** Jill, *Blogowanie*, tłum. M. Szczubiałka, Warszawa 2012;
124. *Wartości i ich funkcje w kształtowaniu cywilizacji globalnej*, red. J. **Bańka**, S. **Bukowska**, Katowice 2004;
125. **Wasilewska-Chmura** Magdalena, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki: Muzyka jako model i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neoawangardy*, Kraków 2011;
126. *Wizualizacja informacji w humanistyce*, red. **Kowalska** Małgorzata i **Osińska** Veslava, Toruń 2017;

X.

Y.

Z.

127. **Zawojski** Piotr, *Cyberkultura: Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Katowice 2010;
128. **Zawojski** Piotr, *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów*, Warszawa 2012;
129. *Zwrot performatywny w estetyce*, red. **Bieszczad** Lilianna, Kraków 2013;
130. „Zwroty” badawcze w humanistyce: *Konteksty poznawcze, kulturowe i społeczno-instytucjonalne*, red. **Kowalewski** Jacek, **Piasek** Wojciech, Olsztyn 2010.