

„TAKIE POWINNY BYĆ NASZE PODRÓŻE;
POWAŻNE, DAJĄCE SIĘ WYGRAWEROWAĆ”.
ŚCIEŻKAMI AKADEMIIKA W KOMUNIKACYJNEJ
PRZESTRZENI *PUBLIC HISTORY*

EWA SOLSKA

W pierwszej części artykułu zostanie przybliżona pewna wykładnia interpretacji sformułowana w oparciu o koncepcję komunikacji interpretacyjnej Freemana Tildena oraz kategorie transhistoryczności i międzykulturowości (*cross-culture*), postulowane tutaj dla opisu działań w przestrzeni *public history*. W drugiej części działania te przedstawione zostaną na przykładzie muzeum partycypacyjnego, ekspozycji transhistorycznej oraz portalu historycznego. Dla wstępnej operacjonalizacji zacznę jednak od dyskursywnego usytuowania niniejszej wypowiedzi.

SYTUACJE

30 marca 2019 roku grupa amerykańskich historyków działających w sferze *public history*¹ spotkała się w Hartford (Connecticut) na dorocznym zjeździe National Council on Public History (NCPH), gdzie sporo miejsca poświęcono

EWA SOLSKA – historyk, metodolog historii, adiunkt w Instytucie Historii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. E-mail: ewa.solska@poczta.umcs.lublin.pl. ORCID 0000-0001-5546-0467.

¹ Pojęcie *public history* ma już swoją historię i dość obszerną literaturę; tutaj przypomnę jedynie ustalenia z ramienia NCPH: celem tego swoistego uprzątnienia i demokratyzacji nauki historii jest adaptowanie ustaleń badań naukowych i metodyki nauczania w przestrzeni społecznej oraz jej pozaakademicka instytucjonalizacja w ramach programowej praktyki specjalistów w tej dziedzinie („To promote the utility of history in social through professional practice”, Howe 1989). Zasadniczo *public history* definiuje się w kategoriach badań w działaniu, pedagogiki publicznej, społecznego użytkowania historii i ruchu na rzecz popularyzacji wiedzy historycznej; jego moderatorzy mają w pierwszym rzędzie czynić

dziełu Freemana Tildena *Interpreting Our Heritage* z 1957 roku w nawiązaniu do sformułowanych tam sześciu zasad komunikacji interpretacyjnej. Przywołajmy ich treść w całości:

- 1) Any interpretation that does not somehow relate what is being displayed or described to something within the personality or experience of the visitor will be sterile.
- 2) Information, as such, is not Interpretation. Interpretation is revelation based on information. But they are entirely different things. However, all interpretation includes information.
- 3) Interpretation is an art, which combines many arts, whether the materials presented are scientific, historical, or architectural. Any art is to some degree teachable.
- 4) The chief aim of Interpretation is not instruction, but provocation.
- 5) Interpretation should aim to present a whole rather than a part, and must address itself to the whole person rather than any phase.
- 6) Interpretation addressed to children (say, up to the age of twelve) should not be a dilution of the presentation to adults, but should follow a fundamentally different approach. To be at its best it will require a separate program.

(Tilden 1957, 9–10).

Dostrzec można korelację między zasadą pierwszą i szóstą (interpretacja musi być adekwatna względem doświadczeń odbiorców), trzecią i piątą (interpretacja jest i sztuką, i nauką holistyczną, realizowaną w wielu kontekstach, zawsze adresowaną do całości, a nie do części swoich odniesień) oraz drugą i czwartą (interpretacja to coś więcej niż informacja; jest raczej odkrywaniem i prowokacją niż instrukcją). Zatrzymajmy się przy zasadzie drugiej, bo może budzić wątpliwość zawarte w niej stwierdzenie, że informacja nie jest interpretacją. Nie będziemy omawiać tutaj współczesnych teorii informacji, które koncentrują się na jej aspekcie matematycznym (a ostatnio kwantowym); zwróćmy jednak uwagę na różnicę między informacją a interpretacją, którą podkreśla się w naukach empirycznych, a wyraża w krótkiej maksymie: „łatwiej jest zmierzyć niż zrozumieć”. Pomiar (informacja) i rozumienie (wiedza), a między nimi ów pośrednik, czyli interpretacja, to uproszczony schemat

dostępnymi, czytelnymi i pożytecznymi dla społecznego odbiorcy efekty pracy badawczej historyków (więcej na ten temat zob. Solska 2018). Sygnalizuję w tym miejscu, że świadomie nie używam spolszczonego sformułowania „historia publiczna”; ze względów semantycznych nie jest to – wg mnie – formuła poręczna.

poznawczego doświadczenia, które dotyczy też naszej (badaczy) działalności w sferze publicznej. Oto jedna z sytuacji tej działalności.

W kwietniowym „Tygodniku Powszechnym” ukazał się artykuł Magdy Heydel pt. *Zamieszkać w podróży*. Autorka porusza w nim temat podróży i przekładu, odwołując się do książki Jamesa Clifforda *Routes. Travel and Translation in the Late 20th Century* (1997):

[Clifford] powiada, że pytanie „Skąd jesteś?” („*Where are you from?*”) należałoby zastąpić pytaniem „Pomiędzy czym jesteś?” („*Where are you between?*”), by uchwycić specyfikę owej uniwersalnej kondycji naszych czasów, którą określa mianem „zamieszkania w podróży” czy „podróżnym zamieszkiem”. Z podróżą nierozzerwalnie związana jest jej odwrotność: bycie u nas, na miejscu. Podróż zachęca do zadawania pytań, co to znaczy „być u siebie”, jak to jest być „u nas”? Stabilne zbiorowe istnienie w określonym miejscu domaga się przemyślenia. Jednoznaczność zakorzenienia i pewna stałość to przecież iluzja: ruch ludzi, towarów i idei jest wszechobecny, co więcej – każde stabilne miejsce ruchowi właśnie zawdzięcza tożsamość i żywotność. Brak dopływu, izolacja i szczelne granice nie wspierają rozwoju miejsc; przeciwnie, będąc zwykle efektem działania jakiegoś rodzaju władzy totalitarnej, skazują je na zastyganie w sztywnych formach, podporządkowują gotowym wzorcom, zabraniają zadawać pytania o siebie, przekreślając próby zrozumienia samych siebie (Heydel 2019).

Ale wtedy pozostaje nam jeszcze literatura i ucieczka w sztukę czytania, a z tą wiąże się sztuka przekładu. „Przekład literatury to przestrzeń, w której stawką komunikacyjnej gry nie jest skuteczność i wydajność, ale coś znacznie istotniejszego – spotkania mimo różnic i trudności, zwłaszcza jeśli są one duże” (Heydel 2019). Zamieszkiwanie w podróży i spotykane w przekładzie – oto tropy w przestrzeni *public history* nie dość, jak się wydaje, eksplorowane, ale nieodzowne w pragmatyce międzykulturowości, w której jedną ze strategii interpretacyjnych i komunikacyjnych jest transhistoryczność, czyli przenikanie się różnych kontekstów historycznych w doświadczeniu poznawczym. Zamieszkiwanie w podróży i spotykane w przekładzie odpowiadają w tym kontekście komunikacji interpretacyjnej wg Tildena, co widać szczególnie w trzeciej sytuacji.

Wyrażają tytuł niniejszego artykułu, który zaczyna się od polskiego przekładu pierwszych wersów wiersza Elizabeth Bishop *Over 2,000 Illustrations and a Complete Concordance* (z tomu *A Cold Spring*, 1955). „Thus should have been our travels:/ serious, engravable” – „Takie powinny być nasze podróże:/ poważne, dające się wygrawerować” (Bishop 1995, 48–49). Wyobraźmy sobie zakład grawerski: metalowe ingoty, miednice do trawienia, pakuły, rylce, suszące się

ryciny. Co robi rytownik? Żłobi różnokształtne rowki i bruzdy w sztabkach metalu, które potem chemiczne odczynniki przemieniają w negatyw ryciny komunikującej nam jakąś treść. Podróż dająca się grawerować, czyli rytować, wycinać w odpowiednie kształty i trawić kwasem – trzeba to, rzecz jasna, ująć metaforycznie. Podróż dająca się grawerować to znaczy dająca się interpretować, a zatem rozumieć. To podróż mająca różne historie, różne narracje tych historii i różne pamięci kulturowe. Odnajdujemy tu tropy Tildenowskiej koncepcji interpretacji jako techniki komunikacyjnej, która jest zarazem sztuką prowokacji, nauką eksplorowania i odkrywania w stronę pełniejszego czy kompletnego, by tak rzec, wyrazu. I ona sięga po swoje odczynniki: transwersalność i polifoniczność, przekład i poszukiwanie języka uniwersalnego, kontrfaktyczność i transhistoryczność, różne systemy wartości i różne słowniki. To one umożliwiają nam podróże w pamięci kulturowej – w poszukiwaniu czasów – i to jest nasze dziedzictwo, które odkrywamy w przestrzeni *public history*.

Gdyby odnieść taką metaforę podróży do historiografii, grawerowanie byłoby właściwie sposobem naświetlania bazy faktograficznej (wyselekcjonowanych już informacji), swoistym hologramem interpretacyjnego rozszerzania, z którego powstają struktury narracyjne. A my jesteśmy jak wobec *theatronu*, to znaczy miejsca, skąd się widzi jakąś całość, ale to zależy nie tylko od patrzącego; to także kwestia aranżacji, choreografii, *mise-en-scène*, tę ostatnią zaś tworzą nam kuratorzy i moderatorzy przestrzeni *public history*. Z drugiej strony owo interpretacyjne grawerowanie to przecież zamienianie czy transformowanie zamkniętej w pewnym kształcie i formie postaci rzeczy / tekstu / aranżacji – innymi słowy, osłabianie zastanej całości. Jeżeli zatem interpretacja ma naświetlić tak, aby widzieć całość, a jednocześnie całość w jakiś sposób podważa, czy mamy tu aporię? Niekoniecznie. Interpretacja jest osłabianiem dotychczasowej całości przez reinterpretacyjne otwieranie, kontekstowe rozszerzanie i dekonstrukcję (w sensie właściwym oznacza ona metamorfozę, transformację), a to pozwoli być może więcej i na nowo, a przede wszystkim inaczej zobaczyć – w nowej całości.

W tym miejscu raz jeszcze wróćmy do relacji pomiar–interpretacja–rozumienie. W naukach eksperymentalnych pomiar jest uzyskiwaniem w doświadczeniu pewnej wielkości, którą porównuje się z przewidywaniami wynikającymi z danej teorii czy hipotezy. Naszym (historyków) „pomiar” jest praca ze źródłami i pozyskiwanie bazowych informacji: zmiennych, współrzędnych, wykresów, wykazów, spisów, statystyk, wreszcie eksponatów-semioforów. Oto moment doboru informacji i ich wiązania w sensowne całości (które nazywamy interpretacjami); możemy określić go mianem *source submission* (przedstawienie, raportowanie źródła). Aby zrozumieć wyniki pomiaru, trzeba je zinterpretować (otworzyć, rozszerzyć, uczytelnić, jakby hologramowo naświetlić

i transformować w spójny przekaz); interpretacja jest w pewnym sensie interfejsem, portalem, pośrednikiem między pomiarem a rozumieniem. Więc raz jeszcze zapytajmy: czy w tym ujęciu nie podważa się idei owej poliwalentnej *perfect whole*, do której odkrywania dąży komunikacja interpretacyjna wg Tildena? Przeciwnie – to podważanie, z którym mamy do czynienia w różnych modelach interpretacji (od intencjonalistycznych i psychologizujących, przez hermeneutyczne i fenomenologiczne, po poststrukturalistyczne i neopragmatyczne), jest właściwie ekspozycją naszego stałego dążenia, choć rozmaitymi ścieżkami, w stronę jakiejś *perfect whole* (i niech wybrzmi w tym pojęciu nawet supozycja prawdy przybliżonej).

Dostrzegamy w tych kontekstach już wyraźnie komunikacyjny wymiar interpretacji, który postulował Tilden wobec *public history*. Informacja (wyniki pomiaru) staje się komunikatem, kiedy interpretacyjny hologram tak ją naświetli, aby uzyskać zrozumiały przekaz wiedzy. Interpretacja jest po to, żeby zrozumieć wyniki pomiaru, tworząc sensowne struktury narracyjne z pomocą strategii komunikacyjnych. Taką strukturą w przestrzeni *public history* są chociażby: muzeum, ekspozycja sztuki i portal internetowy. Szczególne ich przykłady zostaną tu wkrótce omówione, wcześniej jednak przybliżyć trzeba dwie strategie komunikacyjne, które sytuują te struktury w przestrzeni *public history*: transhistoryczność i międzykulturowość.

TRANSHISTORYCZNOŚĆ

Obecny sposób rozumienia tego słowa wyraża następujący *passus*: „the meanings are not bound by their historical contexts” (de Massiac 2015). Znaczenia nie są więziami kontekstów ustalonych przez chronologię – można tak chyba interpretować to zdanie. Ale co to właściwie znaczy? Do czego się odnosi? Obserwujemy przynajmniej od dwóch dekad ekspansję transhistorycznej praktyki wystawienniczej. Pojawiło się wiele działań kuratorskich, w których artefakty z różnych okresów dziejowych oraz przestrzeni i kodów kulturowych łączy się w ekspozycjach, także w celu znaczeniowego przemieszczenia i rozszerzenia tradycyjnych pojęć muzealnych, takich jak: chronologia, kontekstowość, kategoria czy paradygmat obiektu-świadka. Eksperymenty ze znaczeniami w przekraczaniu granic chronologicznych mogą też prowadzić do pełniejszego wglądu w działanie zakorzenionych stereotypów i ukrytych założeń kuratorskich, zapewniając przestrzeń do reinterpretacji poszczególnych obiektów, a nawet dekonstruując tradycyjne koncepcje muzeologiczne, takie jak „muzeum encyklopedyczne” czy *Wunderkammer* (por. Siegal 2018). Promują za to koncepcje muzeum ironicznego i krytycznego, przy czym oficjalne credo brzmi, iż to, co współczesne, nabiera znaczenia w odniesieniu do tego, co poprzednie; tak więc

starożytne artefakty można naświetlić pełniej poprzez transhistoryczny kontekst obiektów kultury obecnej².

Pojawia się tu wyraźna kwestia: czy transhistoryczność podważa historyczność (ciągłość w długim trwaniu, a zarazem zmienność w czasie)? Na pewno podważa linearną wizję czasu historycznego i historyzm indywidualistyczny (epokę rozumiemy tylko przez nią samą, tj. w kontekście jej własnych systemów wartości), ale zakłada historyczność i wielokontekstowość w wyjaśnianiu / interpretowaniu. Wydaje się też, że amplifikuje postulat historyzmu o uhistorycznieniu bytu, który zakłada z kolei, że każdy fakt można dostrzegać, badać, wyjaśniać i zrozumieć tylko w perspektywie zmiany w czasie; nic nie jest niezienne – to jedna strona tego podejścia. Drugą jest twierdzenie, że na bycie w czasie trzeba patrzeć holistycznie, z wielu punktów widzenia, w wielu kontekstach. Dlatego transhistoryczność suponuje raczej alternatywną wizję czasu historycznego (bardziej pętlową czy meandryczną niż kołową) i alternatywną koncepcję interpretacji (*the meanings are not bound by their historical contexts*). Nieprzywiązywanie znaczeń do kontekstów nie oznacza jednak odrzucenia kontekstowości, przeciwnie – wzmacnia kontekstowość przez przekraczanie porządku chronologicznego, który wpisuje zdarzenie w stały kontekst czasowy i przestrzenny oraz historiograficzny (np. tylko perspektywa historii politycznej). Transgresja – oto kolejna strategia osłabiania całości (jednokontekstowego uwiązania i uznanej środowiskowo interpretacji) przez rozszerzanie dyskursu (w tym przemieszczenia znaczeń i zakresów pojęć takich jak: kontekstowość, historyczność czy też interpretacja).

Należy jeszcze zaznaczyć, że bazą tematyczną transhistoryczności są (jak na razie) głównie historia sztuki i narracja obiektowa. I tutaj warto pójść w stronę dekonstrukcyjnej koncepcji semioforu, wg której obiekt wciągnięty w mieszaninę kontekstów, po przekroczeniu schematu linearnego i chronologicznego, nabiera nowych wymiarów interpretacyjnych, więc ulega do pewnego stopnia transformacji. Tutaj zaś mamy już trop w stronę międzykulturowości (*cross-culture*). W tym podejściu chodzi o to, aby dialog między starym, innym, wymagającym specjalistycznej wiedzy historycznej a nowym, obecnym i publicznie dostępnym rozszerzyć na komunikację międzykulturową. Możemy więc rozpatrywać międzykulturowość jako filozofię komunikacji realizowaną w przestrzeni *public history* także przez interpretacyjną strategię transhistoryczności.

² Warto przywołać tu konkretne działania w ramach tego programu. W 2015 roku Muzeum M (Leuven, Belgia) we współpracy z holenderskim Muzeum Fransa Halsa w Haarlemie rozpoczęło międzynarodowy projekt badawczy poświęcony koncepcji i realizacji muzeum transhistorycznego; rezultaty przedstawiono na konferencji „The transhistorical museum: objects, narratives & temporalities” (2018). Jego zwieńczeniem jest publikacja pt. *The Transhistorical Museum – Mapping The Field* (Witcox et al. 2018).

MIĘDZYKULTUROWOŚĆ (*CROSS-CULTURE*)

Cross-culture to pojęcie zapożyczone ze sfery biznesowej, które pojawia się wraz z wyzwaniami, jakie gospodarce rynkowej stawia globalizacja. Wywodzi się z modelu kultury przedstawionej przez Richarda Lewisa (*When Cultures Collide*, 1996). Model ten przedstawia reguły, które mają pomóc w kontaktach handlowych, zakładając potrzebę rozumienia kultury własnej i międzynarodowych kontrahentów, poprzez rozwijanie umiejętności pokonywania luk interpretacyjnych i czerpanie z różnorodności, zaczynając od tego, aby wiedzieć dokładnie, co zostało uzgodnione podczas spotkań z kooperantami. Negocjatorzy służą przy tym dosłownie jako tłumacze kulturowi, zaś partnerzy działający w środowisku wielokulturowym uczą się kodów międzykulturowych jako strategii rozwiązywania problemów biznesowych. Kombinacje tych kodów powstają na bazie aksjologicznej z tradycji lokalnych i nowych kultur dołączających do organizacji. Oto pierwsze przykazanie: poznawaj inne kultury dla lepszego biznesu³ – mamy tu wykładnię *cross-culture* jako strategii komunikacji dla optymalizacji działania zespołowego. Można więc przetransponować tę koncepcję do dyskursu *public humanities*, w szczególności *public history*; rozszerzmy ją zatem poprzez inne konteksty.

Po pierwsze – podstawa, czyli sfera aksjologiczna. Głośna swego czasu książka *Culture matters. How values shape human progress* (Harrison i Huntington 2000), stanowi dostateczną ilustrację tego wymiaru; także tytuł polskiego wydania dobrze go naświetla: *Kultura ma znaczenie. Jak wartości wpływają na rozwój społeczeństw* (2003). Wpływają w sposób fundamentalny, jak zostaje tam dowiedzione, zwłaszcza na rozwój gospodarczy, ale także na zmiany polityczno-ustrojowe i społeczne, w szczególności w środowisku wielokulturowym.

Badania nad wielokulturowością rozwijane są systematycznie w naukach społecznych od lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Aczkolwiek termin „międzykulturowy” pojawił się w USA już w latach trzydziestych w statystycznych wykazach dla studiów porównawczych (począwszy od badań ankietowych przeprowadzonych przez George’a P. Murdocka, antropologa z Yale), jednak upowszechniono go dopiero 50 lat później w antropologii strukturalnej, a potem w antropologii interpretatywnej⁴. Miało to wpływ na charakter studiów między-

³ Model Lewisa zakorzeniony jest w koncepcji kultur monochronicznych i polichronicznych Edwarda T. Halla. Richard Lewis rozszerzył jej wykładnię w programie liniowej aktywności i wielozadaniowości; dodał też nowe pojęcie reaktywności. Sam model jest w pewnym sensie schematem poznawczym – ma pomóc kontrahentom w systematycznym poznawaniu kultur (zaczynając od własnej), a następnie zastosować tę wiedzę praktycznie w warunkach globalnego rynku (zob. Lubin 2013).

⁴ Claude Lévi-Strauss był tu niewątpliwie kluczową postacią, ale istotnie podejście w tej

kulturowych, skoncentrowanych na studiach porównawczych, teoriach komunikacji międzykulturowej, a w końcu sfery publicznej (*public humanities*) w odniesieniu do różnych form interakcji (komunikacja międzykulturowa, hybrydyzacja, transkulturacja, zob. Verburg 1988; Spack 2007; Tannen 1983; Trimmer i Warnock 1992).

Filozofia międzykulturowości (*intercultural philosophy*)⁵ opracowuje tymczasem zasady międzykulturowej komunikacji, streszczane w analitycznych kategoriach: *encounters* (spotkania), polimetodyczność (pluralizm metodologiczny), *kairos* (uchwycenie odpowiedniego momentu, wykorzystanie sytuacji), wreszcie *polylog* – pojęcie oznaczające nieliniarną strukturę komunikacji, sytuowaną dyskursywnie między uniwersalizmem, relatywizmem i partykularyzmem⁶ (Fornet-Betancourt 2000; Wimmer 2004).

Ostatnim kontekstem będzie tu historiografia transnarodowa. Panoramicznie przedstawia jej założenia Jan Pomorski w tekście *W poszukiwaniu klucza do zrozumienia historii XX stulecia. Teoria historii i metodologia stosowana Timothy Snydera*. W części zatytułowanej „W kierunku historii transnarodowej” czytamy o postulacie badań historycznych, które można byłoby uprawiać w narracji synchronicznej i transwersalnie –

„bardziej” porównawczo, jak i „w poprzek” klasycznych ujęć właściwych dla historii powszechnej. Jego zwolennicy inspiracji szukają w konceptach

dziejzinie rozwinęli James Clifford i George Marcus (*Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*, 1986). Nie sposób pominąć także Clifforda Geertza (*Interpretation of Cultures*, 1973) oraz Victora Turnera i Mary Douglas, badaczy symboli kulturowych.

⁵ W Polsce rzeczniką filozofii międzykulturowości jest Anna Czajka-Cunico, która rozwija ją w kontekstach poliwalencji kulturowej (w koncepcji Antoniny Kłoskowskiej), emancypacyjnej roli humanistyki (tropem Marthy Nussbaum), komunikacji estetycznej (międzykulturowe spotkania poprzez sztukę) i koncepcji „modeli pilotażowych” Elmara Holsteina. Podstawą jest tu refleksja nad spotkaniem z innym w oparciu o wielodziedzinowy dorobek kultur w zróżnicowanych kontekstach relacji między nimi i wewnątrz danych wspólnot kulturowych (trop G. Vico i J. Herdera – spotkanie z innymi jako moment fundujący narodziny poszczególnych kultur czy narodów) (zob. Czajka-Cunico 2016).

⁶ Franz M. Wimmer, twórca tej koncepcji, proponuje, aby w ramach międzykulturowo zorientowanej filozofii znaleźć metody, które dekonstruują (transformują) zarazem uniwersalizm (Europa, Zachód, chrześcijaństwo) i relatywistyczny partykularyzm (postkolonializm, postmodernizm). Wspólnym mianownikiem tych metod będzie nastawienie się na próbę innego głosu. Mówienie z punktu widzenia innego (i językiem innych) zaczyna się wszakże od pytania, co i jak mówią inni oraz jak to mówienie usprawiedliwiają, uzasadniają. Między radykalizmem a uniwersalizmem musi więc istnieć trzeci sposób realizacji programu filozoficznego z pomocą innych kultur – jest to już nie tyle postplatoński dialog z dziedzictwa europejskiego, co międzykulturowy poli-log, który zawiera się zarówno w konfrontacji, jak i w otwarciu na spróbowanie inności.

teoretycznych i strategiach badawczych właściwych dla tak zwanych *cross-cultural studies*, rozwijanych w obrębie historiografii w ramach między innymi takich kierunków, jak *histoire croisée* (historia powiązana), *entangled history* (splątana historia), *connected history* (historia powiązana) czy *shared history* (wspólna historia) oraz *Gemeinsame Geschichte* (historia współdzielona, np. miejsc pamięci). [...] Historyk transnarodowy – powiada Jurgen Kocka – zbiera i analizuje wiedzę o zdarzeniach minionych nie w kontekście pojedynczego kraju, ale próbuje poznać procesy ogólne, charakterystyczne jednocześnie dla kilku czy kilkunastu państw. I nie chodzi tu o tradycyjnie uprawianą historię powszechną, ani o klasyczne podejście komparatystyczne, ale o nowe otwarcie na to, co jest doświadczeniem wspólnym. Takie jest również przesłanie czołowego przedstawiciela *Transnational History* – Australijczyka Iana Tyrella (Pomorski 2017, 264 n.).

Doświadczenie wspólne to, w tym kontekście, zasadniczy rejestr postulowany wobec transhistoryczności w *public history* – kierowanie się w stronę międzykulturowości (*cross-culture*) przez zamieszkiwanie w podróży i spotkanie w przekładzie. Dokładniej to ujmując: interpretacyjna i komunikacyjna strategia transhistoryczności aranżuje sytuację *cross-culture* w zamieszkiwaniu w podróży i spotykaniu w przekładzie. Dyskursywnie z kolei programuje to historia kulturowa jako wielodyscyplinarny i wielotematyczny obszar badań usytuowanych *in-between* (pomiędzy: historią kultury, idei, historią polityczną, gospodarczą, społeczną, historią codzienności, ujęciami mikrohistorycznymi, historią pomijaną, wykluczonych, przemilczanych...). Czas zatem na przedstawienie przykładów realizacji takiego podejścia w przestrzeni *public history*.

MUZEUM PARTYCYPACYJNE

Muzeum Osiedli Mieszkaniowych (MOM) jest projektem realizowanym oddolnie, przy współdziałaniu mieszkańców Lubelskiej Spółdzielni Mieszkaniowej (LSM – zwyczajowa obecnie nazwa osiedli w administracyjnej dzielnicy Rury). Powstało z inicjatywy Pauliny Pagi⁷, prezeski Fundacji Teren Otwarty,

⁷ Warto przybliżyć postać inicjatorki MOM, ponieważ mamy tu do czynienia z humanistą w przestrzeni publicznej *tout court*. Paulina Paga od lat eksploruje pionierskie projekty osiedli mieszkaniowych, zwłaszcza w Europie Środkowo-Wschodniej. Tropi w ich przestrzeniach wszelkie sposoby samoorganizacji mieszkańców i zmiany odbijające się w warstwie architektonicznej osiedli względem procesów historycznych, w tym radykalnych eksperymentów społeczno-ekonomicznych. Jej badawcza perspektywa antropologa i kulturoznawcy pozwala na łączenie indywidualnej percepcji, społecznej pamięci historycznej, faktycznych realizacji oraz prognoz na przyszłość. W działalności animatorskiej upowszechnia wśród

we współpracy z Michałem Fronkiem, architektem, animatorem kultury i społecznym aktywistą, dzięki finansowemu wsparciu Bundes zentrale für politische Bildung i Urzędu Miasta Lublina. Placówka działa od kwietnia 2018 roku z siedzibą w Pawilonie przy ulicy Wileńskiej zaprojektowanym przez Zofię i Oskara Hansenów na osiedlu Słowackiego, osiedlu, które reprezentuje, można rzec, zrealizowaną utopię architektonicznej, osiedlowej i spółdzielczej „formy otwartej” Hansena. MOM jest obiektem muzealnym w skali 1 : 1, ponieważ założeniem jego pomysłodawców było „nieinwazyjne wpisanie go w lokalny kontekst, budując relację z najbliższym otoczeniem”. Mieści się zresztą na kilkudziesięciu metrach kwadratowych dawniejszego zakładu fryzjerskiego, co jeszcze bardziej podkreśla jego otwarty format w wielokontekstowej historycznej przestrzeni czterech pokoleń mieszkańców LSM (zob. Domagała 2018). Udzielmy zatem głosu Paulinie Padze i Marcinowi Semeniukowi, kuratorom kolekcji i ekspozycji stałej:

Obiekt ten, wpisany w strukturę targu przy ul. Wileńskiej, stanowi witrynę osiedla. W niej kondensuje codzienne sytuacje, napięcia, a także przybliża założenia samoorganizacji spółdzielczej i ich partykularne rozumienie w trakcie przemian ustrojowo-gospodarczych, postrzeganych z perspektywy półperyferyjnej. Materializuje koncepcję Formy Otwartej jako sposobu na „otwieranie modernizmu”, a także jako pedagogiki miejskiej. Przybliża założenia architektów, aby użytkownicy ich realizacji za pomocą architektury stawali się współtwórcami osiedli mieszkaniowych i świadomymi, sprawczymi obywatelami miasta. MOM łączy archiwa społeczne, kolekcję obiektów przyniesionych przez mieszkańców wraz z formatami edukacyjnymi dla osób spoza osiedla. Muzeum to jednak przede wszystkim otwarte i neutralne miejsce dla spotkań i dyskusji na tematy związane z szeroko rozumianym mieszkalnictwem. Przywołując subiektywne doświadczenia z przeszłości różnorodnych rozmówców, wraz z zespołem MOM, próbujemy zrozumieć się lepiej nawzajem. Pytając o przyszłość, zależy nam, aby jej kształtowanie odbywało się świadomie z naszym wspólnym udziałem. Każda wizyta w przestrzeni ma być performatywnym wydarzeniem „tu i teraz”, poruszającym kwestie dotyczące współczesnych zagadnień związanych z miejskością, aktywnością obywatelską, formami integracji sąsiedzkiej i różnymi formami zamieszkania (zob. *Muzeum Osiedli Mieszkaniowych – idea*).

mieszkańców różne formy zaangażowania i sposoby włączania grup marginalizowanych; MOM jest jednym z takich formatów.

Na zdarzeniach performatywnych w przestrzeni muzealnej jednak się nie kończy. Pokazuje to również aktywność MOM w realizacji modelowych wręcz na taką skalę badań w działaniu (*action research*) i w pedagogice miejskiej. Oto konkretne przedsięwzięcia.

1) Badania w działaniu:

- w perspektywie projektu archiwum społecznego opracowywanie i prezentacja wykazów działań inicjatywnych (spółdzielczych) mieszkańców LSM w latach 1965–1969;
- badania etnograficzne dotyczące infrastruktury osiedli LSM w kontekście m.in. idei „jednostki sąsiedzkiej” Clarence’a Perry’ego oraz kanonicznej pracy Ebenezera Howarda pt. *Miasta-Ogrody przyszłości, pokojowa droga do rzeczywistej reformy* (1898), dotyczącej osadnictwa, z którego rozwinęły się nowoczesne osiedla mieszkaniowe; badania antropologiczne i kulturoznawcze dotyczące społecznej pamięci dziedzictwa osiedli mieszkaniowych w kontekście Hansenowskiego projektu osiedla Słowackiego, idei spółdzielczości oraz sposobów rozumienia tego, co publiczne, a co prywatne;
- „Dom, osiedle, mieszkanie – subiektywne pamięci, czyli jak Ty to pamiętasz” – inicjatywne spotkania międzypokoleniowe i międzykulturowe z obecnymi mieszkańcami LSM (np. z seniorkami lubelskiej Fundacji Tu Obok oraz licealistami z warszawskich Sadów Żoliborskich).

2) Aktualne formaty edukacyjne w ramach pedagogiki miejskiej:

- warsztaty dla studentów UMCS w Lublinie działających w Kole Metodologicznym Historyków m.in. przy projekcie „Lubelskich Geoskrzynek” celem poznawania i wykorzystywania zbiorów kolekcji MOM oraz samej strategii działalności edukacyjnej Muzeum w instalacji skrzynek geo-chatchingu i budowaniu miejskiej infrastruktury tej gry na terenie LSM; warsztaty partycypacyjne w ramach projektu V//4 Fostering Participation, finansowanego ze środków Funduszy Wyszehradzkich;
- warsztaty hansenowskie dla studentów Kreatywności Społecznej UMCS w ramach zajęć o architekturze Hansenów i alternatywnych historycznych narracjach o mieście; seminarium dla kuratorów instytucji kultury (w tym z miast partnerskich) w ramach projektu Meet the Neighbour współorganizowanego z lubelską Galerią Labirynt;
- cykliczne spotkania warsztatowe ze studentami architektury z Politechniki Lubelskiej.

Mamy tu połączone idee spółdzielczości i formy otwartej, co konotuje filozofię *cross-culture*, tak jak partycypacyjność suponuje transhistoryczne stykanie się czasów w spotkaniach międzypokoleniowych i konfrontujących historyczny projekt z obecnymi efektami realizacji. Modelowym przykładem

tych konotacji i supozycji będzie zapewne ekspozycja transhistorycznego dzieła artystycznego zlokalizowana w otwartej, demokratycznej przestrzeni publicznej. Oto dwa przykłady.

EKSPOZYCJA TRANSHISTORYCZNA

To Be Found [Do odnalezienia] chińskiego artysty Ai Weiweia to instalacja w formie rzeźby podziemnej, na stałe wpisana w przestrzeń Parku Rzeźby na warszawskim Bródnie (udostępniono ją widzom w niedzielę 13 lipca 2014 roku o godz. 16:00)⁸. Składa się z trzech cylindrycznych rowów ziemnych, które wypełniają połamane naczynia (porcelanowe repliki wazy znalezionej w chińskiej świątyni z XIV wieku) wykonane w ramach artystycznej serii *Ghost Gu Coming Down the Mountain* (2005). Naturalnie stanowiąc całość wraz z dołami, w których są schowane, oraz z wszelkimi obecnymi i przyszłymi sytuacjami wokół tej ziemnej instalacji, nigdy nie mogą być przeniesione w inne miejsce. Ma ona też w swojej realizacji wymiar performansu; w planie kuratorskim akt jej umieszczenia i wykonania symbolizował obrządki pogrzebowe, komemoracyjne, a także działania na rzecz ochrony cennych dla wspólnoty skarbów kultury w czasie kataklizmu. Oto wcielenie transhistoryczności – rozszerzająca interpretacja obiektu, transgresyjna wizja czasu historycznego i kontekstowe czasoprzestrzenne zapętlenia. Samo dzieło, osoba jej twórcy oraz format *site specific* (wpisanie w konkretne miejsce) i wielokontekstowa aranżacja ekspozycji wprowadzają nas również w sytuację międzykulturowości.

To Be Found to dzieło sztuki, w którym Ai Weiwei bada granice między widzialnym i niewidzialnym lub niedostępnym dla dotyku; między reprodukcją oryginalną i seryjną; między aktem stworzenia a aktem zniszczenia; między materiałem a tym, co istnieje tylko jako mit. Chociaż projekt jest materialny i masowy, jest jednak niewidoczny i niedostępny dla widza. Funkcjonuje jako mit konceptualny, rodzaj miejskiej legendy. [...] Pięknie wyglądające dziury były swego rodzaju antyrzeźbą [...], której góna krawędź pokrywa się z poziomem

⁸ Należy wspomnieć o międzynarodowym programie Bródno Sculpture Park, zainicjowanym w podmiejskiej dzielnicy robotniczej w 2009 roku przez Pawła Althamera we współpracy z Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. W jego ramach realizuje się m.in. idee rzeźby społecznej (dzieł artystycznych powstających interaktywnie, we współpracy ze społecznościami lokalnymi) oraz strategię wystawienniczą polegającą na sprowadzaniu światowej klasy produkcji artystycznych i sytuowaniu ich w demokratycznej przestrzeni poza tradycyjnymi instytucjami wystawienniczymi. Trzeba przyznać, że sytuacyjne *To Be Found* – dzieło światowej sławy artysty – jest dobrym przykładem tej strategii.

ziemi. Jest więc niewidoczna, ale mam poczucie, że Ai Weiwei znalazł się przez to w samym centrum bródnowskiego parku” (Siwek 2014).

To be Found ma istotne dla naszej części Europy historyczne i historiograficzne odniesienia. Nawiązuje do koncepcji historii pomijanej, historii wykluczonych i niewidzialnych. Rafał Żwirek, socjolog, filmowiec i fotograf, który opiekował się artystą w Polsce, tak wyjaśnia ten aspekt dzieła:

Ai Weiwei powiedział, że praca warszawska jest niewidzialna, ponieważ w przestrzeni publicznej jest wiele niewidzialnych rzeczy, o których nie wiemy lub nie chcemy pamiętać. Jedną z takich rzeczy jest historia. To się wiąże m.in. z placem Tian’anmen, z tym, że Chiny zapominają o tym, co się tam zdarzyło. Myślę, że Ai Weiwei jest tym rozczarowany (Siwek 2014).

Zresztą w Warszawie ta podziemna rzeźba zyskuje nowy, a jakże znamienity trop interpretacyjny. Dzisiejsze miasto stoi na ruinach przedwojennego, a ślady wojennej przeszłości, takie jak wydobyte z nich archiwum Emanuela Ringelbluma, nadają tej ziemi wymiar palimpsestu, odczytywanego przez kolejne pokolenia. Na Bródnie w szczególności projekt Ai Weiweia ma jeszcze kontekst archeologiczny: w pobliżu tego parku odkryto pozostałości XI-wiecznej osady, której część nazwano „Warszawą” (por. Cichocki 2014).

Ze względu na okoliczności rocznicowe (200-lecie urodzin Stanisława Moniuszki) przywołam tu jeszcze jeden przykład transhistoryczności. „Halka/Haiti. 18°48’05”N 72°23’01”W” to tytuł projekcji filmowej wyświetlonej w Pawilonie Polskim na 56. Biennale Sztuki w Wenecji w 2015 roku; kuratorką polskiej wystawy była Magdalena Moskalewicz, pracująca w Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Film stanowił dokumentację przedstawienia opery *Halka* Stanisława Moniuszki, które odbyło się 7 lutego w haitańskiej miejscowości Cazale. Nie było to miejsce przypadkowe. C.T. Jasper oraz Joanna Malinowska, autorzy projektu, polscy artyści działający w Nowym Jorku, nawiązali do filmu Wernera Herzoga *Fitzcarraldo* (1982), którego tytułowy bohater postanawia wystawić operę w amazońskiej dżungli i równoległe do pewnej historii łączącej Polskę z Ameryką Środkową. W 1802 roku wyeksperymentowany tam przez Napoleona dla stłumienia buntu niewolników oddział polskich legionów sprzeciwił się francuskim dowódcom i przeszedł na stronę powstańców.

Sugestywne połączenie wątków: oto szalony plan Fitzcarralda, dość przewrotnego symbolu misjonarza, szerzącego uniwersalną moc europejskiej opery, a na metapoziomie narracji filmu neutralizacja (a może raczej groteskowa demystyfikacja) kolonialnej relacji sił i równie uniwersalny mit romantycznego

bohatera, który zderza się ze społeczno-politycznymi realiami. A drugi wątek? Czytamy w opisie projektu:

Prezentacja w Cazale *Halki* – polskiej opery narodowej, której ludowa tematyka i polskojęzyczne libretto były ze strony Moniuszki patriotycznym gestem wsparcia okupowanej ojczyzny — ujawnia bagaż wspólnej kolonialnej i postkolonialnej historii. Opowieść o tragicznej miłości góralki uwiedzionej i zdradzonej przez szlachcica ma szczególną wymowę w kontekście górzystego umiejscowienia Cazale, a pobrzmiewające w librecie echa rabacji galicyjskiej i dramatycznych napięć klasowych pomiędzy polskim ziemiaństwem i podlegającym mu chłopstwem okazują się kluczowe w kontekście historii rewolucji haitańskiej. Wysyłając *Halkę* przez Atlantyk, by pokazać ją potomkom polskich legionistów autorzy projektu postawili pytanie: czy taki eksport polskiej opery może być czymś więcej niż gestem kulturalnej kolonizacji lub promocji? Czy dzieło operowe, praktycznie nieobecne na arenie międzynarodowej, rzeczywiście ma moc reprezentowania narodowej tożsamości? Jak ta tożsamość może być konstruowana w XXI wieku i na ile można ją przetłumaczyć na inne kody kulturowe? Czy rewolucyjny potencjał *Halki* może wybrzmieć wspólnie z historycznymi wydarzeniami, by połączyć choć na chwilę dwie społeczności odległe od siebie tak geograficznie, jak i kulturowo? Jednym z celów projektu *Halka/Haiti* jest naświetlenie wciąż mało znanej polsko-haitańskiej historii i zapewnienie międzynarodowej widoczności mieszkańcom Cazale. Charakter produkcji wyznaczyło zderzenie z rzeczywistością dzisiejszego Haiti, kraju wciąż podnoszącego się po tragicznym trzęsieniu ziemi w 2010 roku; jednocześnie pierwszego państwa, które obaliło niewolnictwo i najbiedniejszego kraju na zachodniej półkuli. Ostateczny kształt spektaklu był kulminacją dłuższego procesu współpracy z lokalną społecznością; celową wypadkową oryginalnego kształtu *Halki* z możliwościami wystawienia jej w tej konkretnej sytuacji (Jasper i Malinowska 2015).

A sytuacja przedstawiała się mniej więcej zgodnie z planem: otworzył ją polonez w wykonaniu mieszkańców Cazale; poloneza i mazura operowego wykonała Orkiestra Filharmoniczna Sainte Trinité z Port-au-Prince oraz zespół Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki z Poznania. Partie operowe przyjęli soliści opery poznańskiej oraz 21 haitańskich muzyków i 18 tancerzy z Cazale. Całość dzieła wykonana została na drodze biegnącej między domami, wśród przejeżdżających samochodów i przechodzących zwierząt, z udziałem stuosobowej publiczności złożonej z mieszkańców wioski i przyjezdnych (zob. Jasper i Malinowska 2015).

To, co charakterystyczne – w efekcie tego przedsięwzięcia mogliśmy doświadczyć nie tyle kulturowego zderzenia, ile po raz kolejny sposobu adapta-

cji uniwersalnych (jak się Europejczykom wydawało) wartości dekonstruowanych przez lokalne kody kulturowe. Ale uczestnictwo lokalnej społeczności przypomniawszy też o właściwym sensie dekonstrukcji jako zamiany, transformacji, metamorfozy, które stanowią w końcu trzon międzykulturowości i transhistoryczności w projekcie i w działaniu, poprzez różnorodne i nieuniknione w zamieszkiwaniu w podróży i spotkaniu w przekładzie zapętlenia czasów, miejsc i kultur. W tym wypadku odnaleziono jednak coś w rodzaju portalu (bramy, przejścia) w historycznej i kulturowej pamięci, które to spotkanie i zamieszkanie na chwilę umożliwiło.

PORTALE HISTORYCZNE

W przypadku narzędzi internetowych służących popularyzacji wiedzy historycznej nazwa „portal” może być myląca, bo najczęściej mamy tu do czynienia ze stronami WWW w formacie dokumentów HTML, które w odróżnieniu od portali (dosłownie wielofunkcyjnych bram do internetu i w praktyce stron startowych dla przeglądarek oraz serwisów społecznościowych, współtworzonych przez użytkowników) są jednokierunkowe, z minimalnym stopniem interaktywności. Jednak portale są nieodłącznie związane z tym, co nazywamy kulturą 2.0, którą dziś chętnie lokalizujemy w kontekście komunikacyjnych strategii *public history*. Przywołajmy wyznaczniki tej kultury:

- Web 2.0⁹ to nazwa dla serwisów internetowych, których treści generują użytkownicy (*user-generated content*). Charakteryzują je w uogólnieniu tzw. parametry społeczne, m.in.: folksonomia (społeczne indeksowanie, tagowanie); prosumpcja (kreatywny wpływ użytkowników na oferty produkcyjne); inteligencja kolektywna (w tym *crowdsourcing* i *crowdfunding*); nieprzerwany dostęp do treści; otwarte licencje; formuła TED w publicznym popularyzowaniu wiedzy (*technology, entertainment, design*);
- Biblioteka Xanadu – wizjonerska koncepcja Theodore’a Nelsona dotycząca oprogramowania i procesora tekstu dla pisania niesekwencyjnego w ramach wykazów (*zipper lists*), co pozwala na tworzenie złożonych dokumentów w wielu wersjach, odnoszących się do całości hipertekstowych budowanych z części innych dokumentów (transkluzja). Projekt rozpoczęty jeszcze w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku okazał się

⁹ Termin spopularyzowany w 2004 roku w czasie cyklu konferencji organizowanych przez firmę O’Reilly Media, poświęconych, jak to określano, nowemu trendowi w sieci reprezentowanemu przez serwisy społecznościowe i nowe aplikacje internetowe (blogi i podcasty).

vaporware'em, ale z jego inspiracji powstał system WWW¹⁰; wizualizacja – pojęcie określające obrazowe uczytelnianie i interpretowanie danych oraz ogół graficznych metod tworzenia, analizy i przekazywania informacji (w tym wizualne, obiektowe języki programowania takie jak Scratch). Odnosi się też do dwóch sposobów zarządzania informacjami: modelowania przepływu danych (*data flow model*) oraz modelowania danych statycznych z poziomu arkusza kalkulacyjnego (ang. *data state models*).

W świetle powyższego przywołana dla przykładu strona www.ohistorie.eu, stworzona przez koło lubelskie Towarzystwa Historiograficznego, nazywana jest portalem na zasadzie metafory. Ma być bowiem w zamierzeniu jej twórców stroną startową (repozytoryjną, archiwalną, źródłową) dla dalszej eksploracji i badań naukowych. Specyfikę jej działania stanowi połączenie z realizacją Spotkań w Bramie – cyklicznych otwartych seminariów współorganizowanych przez ośrodek Brama Grodzka – Teatr NN w Lublinie. Nie jest to więc wortal w paradygmacie 2.0, tylko strona startowa, powiedzmy, w formacie rozszerzonym. W perspektywie mamy tu dwie drogi rozwoju w stronę międzykulturowości i transhistoryczności w paradygmacie kultury 2.0 (zob. Sutter 2019): 1) internetowe czasopismo punktowane skorelowane z otwartym seminarium badawczym w sieciowej przestrzeni *public history*; 2) wortal 2.0 o zasięgu globalnym, o nieograniczonym czasie działania w modelu interaktywnym (z parametrami technologicznymi takimi jak: personalizacja, wyszukiwanie, powiadamianie, autoryzacja zadań) oraz narzędzia humanistyki cyfrowej (na czele z wizualizacją).

Drogi te w pewien sposób wiążą się z ostatnim wątkiem niniejszej wypowiedzi.

ZAKOŃCZENIE

Zacznę od niedawnego epizodu, choć wszedł on już do historii. 15 kwietnia 2019 roku pożar katedry Notre Dame w Paryżu zniszczył dach, kamienne sklepienia nawy głównej i witraże w szczytach transeptu; główna konstrukcja świątyni ocalała. Katedra ta nie jest zapewne najważniejszym zabytkiem Europy czy chrześcijaństwa, ale trudno nie zgodzić się ze stwierdzeniem, że stanowiła punkt orientacyjny na mapie pamięci kulturowej (nie tylko Europy), utrwalany

¹⁰ Nelson swoją ideę opisał w takim niesekwencyjnym trybie w książce *Computer Lib/Dream Machines* (1974). Nazwę Xanadu zaczerpnął z poematu Samuela Taylora Coleridge'a *Kubla Khan; or, A Vision in a Dream: A Fragment* (1816). Xanadu to letnia rezydencja tytułowego władcy Kublaia Khana, otoczona murami, położona nad rzeką Alph, która płynąc przez sieć jaskiń i grot, wpada do Morza Czarnego lub Martwego (*sunless sea*).

w literaturze i sztuce, na niezliczonych rysunkach, obrazach, fotografiach, a także we wspomnieniach ludzi. A przetrwała wizualnie w dużej mierze dzięki kulturze 2.0 i technologiom cyfrowym, to zaś może sprawić, że jej odbudowanie stanie się możliwe w dość krótkim czasie.

Po pożarze w wielu artykułach pojawiło się nazwisko nieżyjącego już Andrew Tallona, historyka architektury¹¹, od lat utrwalającego jej obraz z pomocą nowoczesnych technik skanowania (zob. Hartigan Shea 2019). Adam Rogers, cytując Roberta Borka (historyka architektury z University of Iowa), w tekście *The Notre Dame Fire and the Future of History* (Rogers 2019) zauważa:

Przez ostatnie pół dekady Tallon pracował ze skanerami laserowymi w technologii 3D *points clouds*, aby uchwycić i dokumentować całość katedry wewnątrz i na zewnątrz. Te miliardy punktów naświetleń ujawniają zmieniającą się strukturę; już w 2015 roku w wywiadzie dla „National Geographic” Tallon mówił, że od czasów Victora Hugo cały budynek popada w ruinę. W 2017 roku obsuwające się mury i spadające gargulce pokazały, że problem jest poważny. Projekt renowacji był w toku, gdy wybuchł pożar. Dziś architekci mają nadzieję, że skany Tallona mogą dostarczyć mapy pozwalającej zaprojektować realną przebudowę [przeł. E.S.].

W tym momencie pojawia się pytanie: czy dokładna kopia może być wykonana na podstawie skanów? Oryginalnej techniki ręcznego wykonania nie widać na cyfrowym obrazie. Bezpowrotnie utracono informacje zawarte w zniszczonych elementach, takie jak: ślady rzeźbienia na kamieniu, zawartość chemiczna zaprawy, faktura elewacji itd. Z reguły nowa ściana budynku, choć wizualnie wygląda tak jak poprzednia, nie zawiera tamtych szczególnych cech, które przepadły w katastrofie (chyba że informacje o nich przetrwały w dokumentach budowy czy w literaturze). „Czy my to uporządkujemy i w efekcie ujednicimy, czy też postaramy się, żeby pamięć oryginału pozostała?” – pyta w tym kontekście R. Bork. „Za każdym razem, gdy zabytek potrzebuje odnowy w nowych warunkach, pojawia się pytanie, czy robisz z tego turystyczny Disneyland, czy, zachowując pierwotną strukturę, pozwalasz na jego rozkład” (zob. Rogers 2019).

Być może częściową odpowiedź znajdziemy w perspektywie międzykulturowości i transhistoryczności, kierując ją w najbliższą przyszłość dotyczącą

¹¹ Tallon zmarł pod koniec 2018 roku; trzeba też wspomnieć w kontekście pożaru katedry o jego mentorze Robercie Marku (który zmarł na początku 2019 roku), pionierze w wykorzystywaniu nowoczesnej inżynierii w *forensic architecture* (architekturze śledczej, architekturze śladów) – obecnie kluczowej dziedziny badań w działaniu na miejscach katastrof, ruin, zgliszczy.

public history. Będziemy bowiem w jej przestrzeni tworzyć kopie w skali 1 : 1 na użytek przemysłu turystycznego (pozostawiając oryginały badaczom, tak jak obecnie zabytki rękopiśmienne, grota w Lascaux, a niedługo Kaplica Sykstyńska) i aranżować narracyjne, wielokontekstowe ekspozycje, także w przestrzeni wirtualnej w technologii immersyjnej. Oczywiście w tym momencie jest to kwestia otwarta, ale istotna; dotyczy przecież zarówno badań historycznych i pamięci kulturowej, jak i tego, co wobec tej pamięci traktujemy jako wyznaczniki komunikacyjnych strategii *public history*: zamieszkiwania w podróży i spotkania w przekładzie (o ile takie będą jeszcze nasze podróże i nasze spotkania).

BIBLIOGRAFIA

- Annual Meeting of the National Council on Public History*. March 27–30, 2019. Connecticut Convention Center. Dostęp [23.06.2019]. <https://ncph.org/conference/2019-annual-meeting/>; <https://ncph.org/wp-content/uploads/2018/11/2019-Annual-Meeting-Preliminary-Program-Web.pdf>.
- Bishop, Elizabeth. 1995. *33 wiersze*. Przeł. S. Barańczak. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Cichocki, Sebastian. 2014. „Ai Weiwei at the Bródno Sculpture Park.” Strona internetowa *e-flux*. Dostęp [23.06.2019]. <https://www.e-flux.com/announcements/30853/ai-weiwei-at-the-brdno-sculpture-park/>.
- Czajka-Cunico, Anna. 2016. *Międzykulturowość i filozofia*. Warszawa: Wydawnictwo UKSW.
- Domagała, Małgorzata. 2018. „Nowa placówka na LSM-ie. Muzeum, które gromadzi wspomnienia i pyta o przyszłość.” Strona internetowa *Gazety Wyborczej – Lublin*. Dostęp [23.06.2019]. <http://lublin.wyborcza.pl/lublin/7,48724,23242686,muzeum-ktore-gromadzi-wspomnienia-i-pyta-o-jutro.html>.
- Fornet-Betancourt, Raúl. 2000. „Philosophical Presuppositions of Intercultural Dialogue.” Strona internetowa *polylog: Forum for Intercultural Philosophy* 1. Dostęp [23.06.2019]. <http://them.polylog.org/1/ffr-en.htm>.
- Harrison, Lawrence, i Samuel Huntington, red. 2000. *Culture matters. How values shape human progress*. New York: Basic Books.
- Harrison, Lawrence, i Samuel Huntington, red. 2003. *Kultura ma znaczenie. Jak wartości wpływają na rozwój społeczeństw*. Przeł. S. Dymczyk. Poznań: Zysk i S-ka.
- Hartigan Shea, Rachel. 2019. „Historian uses lasers to unlock mysteries of Notre Dame Cathedral.” Strona internetowa *National Geographic*. Dostęp [23.06.2019]. <https://news.nationalgeographic.com/2015/06/150622-andrew-tallon-notre-dame-cathedral-laser-scan-art-history-medieval-gothic/>.
- Heydel, Magda. 2015. „Zamieszkać w podróży.” Strona internetowa *Tygodnika Powszechnego*. Dostęp [23.06.2019]. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/zamieszka-w-podrozy-158324>.

- Howe, Barbara. 1989. „Reflections on an Idea: NCPH's First Decade.” *The Public Historian* 11 (3): 68–85.
- Jasper, C.T., i Joanna Malinowska. 2015. „Halka/Haiti 18°48'05"N 72°23'01"W.” Strona internetowa Pawilonu Polskiego w Wenecji. Dostęp [23.06.2019]. <http://labiennale.art.pl/wystawy/halkahaiti/>.
- Lubin, Gus. 2013. „The Lewis Model Explains Every Culture In The World.” Strona internetowa *Business Insider*. Dostęp [23.06.2019]. <https://www.businessinsider.com/the-lewis-model-2013-9?IR=T>.
- Massiac, Alix de. 2015. „The Transhistorical” Strona internetowa *Metropolis M*. Dostęp [23.06.2019]. https://www.metropolism.com/en/reviews/23993_the_transhistorical.
- Muzeum Osiedli Mieszkaniowych – idea. Strona internetowa. Dostęp [23.06.2019]. <http://mom-lublin.pl/>; <http://mom-lublin.pl/idea-mom/>.
- Online Dictionary of Intercultural Philosophy*. Strona internetowa. Dostęp [23.06.2019]. <https://www.odphilosophy.com/>.
- Pomorski, Jan. 2017. „W poszukiwaniu klucza do zrozumienia historii XX stulecia. Teoria historii i metodologia stosowana Timothy Snydera.” *Historyka. Studia Metodologiczne* 47: 245–302.
- Rogers, Adam. 2019. „The Notre Dame Fire and the Future of History.” Strona internetowa *Science*. Dostęp [23.06.2019]. <https://www.wired.com/story/the-notre-dame-fire-and-the-future-of-history/>.
- Siegal, Nina. 2018. „Museums Shake Things Up by Mixing Old and New.” Strona internetowa *The New York Times*. Dostęp [23.06.2019]. <https://www.nytimes.com/2018/04/20/arts/museums-transhistorical-art.html>.
- Siwek, Paweł. 2014. „Ai Weiwei i rzeźba, której nikt nie zobaczy”. Strona internetowa *Polskiego Radia – Dwójka*. Dostęp [23.06.2019]. <https://www.polskieradio.pl/8/3664/Artykul/1178319>.
- Solska, Ewa. 2018. „Public history wobec postulatu oświeceniowego.” *Historyka. Studia Metodologiczne* 48: 245–271.
- Spack, Ruth. 2007. *Guidelines: A Cross Cultural Reading Writing Text*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sutter, Paul. 2019. „Social Media Is Now A Direct Link Between Scientists And You.” Strona internetowa *Forbes*. Dostęp [23.06.2019]. <https://www.forbes.com/sites/paulmsutter/2019/05/20/social-media-is-now-a-direct-link-between-scientists-and-you/?fbclid=IwAR0yGMZF4WruB0H51y1CnlyC6KBbM1x04Qp7NxaIE-Z1Y1bbC7a5y8FEtbhM#43bd7e303297>.
- Wittcox, Eva, Demeester, Ann, Carpreau Peter, Bühler Melanie, i Xander Karskens, red. 2018. *The Transhistorical Museum – Mapping The Field*. Amsterdam: Valiz.
- Tannen, Deborah. 1983. „Cross-cultural communication.” ERIC Number: ED253061. Dostęp [23.06.2019]. <https://eric.ed.gov/?id=ED253061>.
- Tilden, Freeman. 1957. *Interpreting Our Heritage*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press. Dostęp [23.06.2019]. https://is.muni.cz/el/1421/podzim2017/MUI_338/Interpreting_Our_Heritage__Chapel_Hill_Books_.pdf.

- Trimmer, Joseph, i Tilly Warnock. 1992. *Understanding Others: Cultural and Cross-Cultural Studies and the Teaching of Literature*. Urbana, IL: National Council of Teachers of English.
- Verburg, Carol. 1988. *Ourselves Among Others: Cross-Cultural Readings for Writers*. New York: St. Martin's Press.
- Wimmer, Franz Martin. 2004. *Interkulturelle Philosophie: eine Einführung*. Wien: WUV.

“THUS SHOULD HAVE BEEN OUR TRAVELS: SERIOUS, ENGRAVABLE”.
A UNIVERSITY RESEARCHER IN THE COMMUNICATIVE SPACE
OF PUBLIC HISTORY

SUMMARY

The paper is focused on the issue of a participatory museum, a transhistorical exhibition and a history portal as contemporary practices in public history. Accordingly, referring to the concept of interpretation by Freeman Tilden (*Interpreting Our Heritage*, 1957), cross-cultural and trans-historical approaches are considered and validated as interpretative and communicative strategies in public history.

Keywords: cross-cultural, trans-historicity, interpretative communication, participatory museum, transhistorical exhibition, history portal