

Mikrohistorie, mikrometraże i mikrodokumenty. O skomplikowanych relacjach historii i form lapidarnych w audiowizualnej kulturze cyfrowej

ABSTRACT. Sołodki Paweł, *Mikrohistorie, mikrometraże i mikrodokumenty. O skomplikowanych relacjach historii i form lapidarnych w audiowizualnej kulturze cyfrowej* [Microhistories, Microshorts and Microdocumentaries: On the Complex Relationship Between History and Lapidary Forms in Audiovisual Digital Culture]. "Images" vol. XXXVIII, no. 47. Poznań 2025. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 9–24. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2025.38.47.1>.

This article uses the categories of microhistory, microshort and microdocumentary, for which the context is contemporary digital environments, with a particular emphasis on social media. As microhistory as a research method and microshort and microdocumentary as concise audiovisual forms are underrepresented categories in contemporary historiography and film studies, the author juxtaposes them in the text, examining the points of intersection between them and the resulting phenomena. The aim of the article is to answer the following questions: (1) To what extent is it possible to analyse microdocumentaries using micro-historical tools?; (2) To what extent is it possible to integrate microdocumentaries into the scope of micro-historical research?; (3) How can this juxtaposition broaden the realisation and research scope of both microshorts and microhistory?

KEYWORDS: history, microhistory, digital culture, digital history, documentary film, social media

Lapidarne formy audiowizualne od wielu lat wypełniają przestrzeń środowisk cyfrowych, stając się elementem codziennego doświadczenia niejednej osoby. Chociaż ich funkcja rozrywkowa zdaje się dominować nad innymi, treści o charakterze informacyjnym, edukacyjnym czy archiwizacyjnym również rozwijają się prężnie i znajdują dla siebie odbiorców. „Filmiki” i „krótkie wideo” to jedynie niektóre z nazw, jakie przyjmują, a naukowa refleksja nad nimi obejmuje kwestie nie tylko technologiczne, ekonomiczne, etyczne czy marketingowe, lecz także te związane z kontekstami społeczno-kulturowymi, jak strategie narratywizacji codziennych doświadczeń, kultura przesytu czy postprawda[1]. Poszerzający się zakres narzędzi i perspektyw badawczych zachęca do rewizji granic dotychczasowych dyscyplin naukowych, zarówno

[1] Za punkt wyjścia do badań nad lapidarnymi formami audiowizualnymi mogą posłużyć książki: D. Bondy Valdovinos Kaye, Jing Zeng, Patrik Wikström, *TikTok. Creativity and Culture in Short Video*, Polity Press, Cambridge 2022; *Compact Cinematics. The Moving Image in the Age of Bit-Sized Media*, red. Pepita Hesselberth, Maria Poulaki, Bloomsbury, New York 2017, a także numer 2/2024 „Kultury Współczes-

nej”, poświęcony nowym lapidarnościami. W dalszej kolejności polecane są publikacje: Aleksandra Powierska, *W sieci mediów społecznościowych. Teorie i metody badań*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2024 oraz Paula Albuquerque, *The Webcam as an Emerging Cinematic Medium*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2018.

tych związanych z filmoznawstwem czy medioznawstwem, jak i z naukami społecznymi, np. antropologią, etnografią, historią. Podążanie za nowymi perspektywami i wypracowywanie adekwatnych narzędzi interdyscyplinarnych umożliwia weryfikację dotychczasowych stanowisk i przyczyniają się do pogłębiania wiedzy o otaczającym świecie.

Wielu badaczy i wiele badaczek[2] podkreśla fakt, iż warstwa formalna lapidarnych form audiowizualnych – oczywiście w ramach możliwości określanych przez kształt ekosystemów medialnych, w których są tworzone i rozpowszechniane – definiuje możliwości w zakresie przekazywania przez nie wiedzy, także tej historycznej. Fragmentaryzacja, skrótowość, modularność, intermedialność czy efemeryczność wpływają na czas i stopień skupienia odbiorców, a zatem na ich możliwości kognitywne, do czego stara się adaptować choćby pedagogika w formie metody nauczania zwanej *microlearningiem*[3]. Zanik tradycyjnego podziału na media tradycyjne i alternatywne sprzyja łączeniu instytucjonalnego i wernakularnego stylu przekazywania wiedzy, redefiniując pozycje eksperta i amatora, ale także ułatwiając popularyzację materiałów wspierających dezinformację czy wręcz zakłamywanie istniejącej wiedzy[4]. Co więcej, „twitteryzacja”[5] i „tiktokizacja”[6] obejmują coraz większe obszary kultury, sprawiając, że lapidarność staje się wymaganą cechą wielu obszarów życia codziennego[7].

Podążając za możliwościami rysowanymi przez nieustanne wyłanianie się nowych fenomenów kulturowych, chciałbym w niniejszym artykule zestawzić ze sobą w kluczu interdyscyplinarnym mikrohistorię jako metodę badawczą łączącą narzędzia wykształcone w ramach historii i antropologii oraz mikrodokument jako formę audiowizualną, która wyłoniła się z filmu dokumentalnego oraz z mikrometraży, czyli lapidarnych form audiowizualnych obecnych m.in. w aplikacjach mediów społecznościowych. Powodem skupienia się na tych dwóch – wydawałoby się niezestawialnych – obszarach jest fakt coraz wyraźniejszego kierowania dziś uwagi w stronę perspektyw oddolnych, werna-

[2] Zob. Katarzyna Kaczmarczyk, *O podstawowych założeniach narratologii transmedialnej i o jej miejscu wśród narratologii klasycznych i postklasycznych*, [w:] *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, red. eadem, Universitas, Kraków 2017; Ewa Szczęsna, *O myśleniu narracyjnym i jego cyfrowej reprezentacji*, [w:] *Narratologia transmedialna...*

[3] *Microlearning* to metoda edukacyjna oparta na przekazywaniu informacji w bardzo małych segmentach, najczęściej za pośrednictwem narzędzi mobilnych i platform e-learningowych. Zob. Ahmed Mostrady, Eva Sanchez-Lopez, Andres Filipe Gonzalez-Sanchez, *Microlearning and Its Effectiveness in Modern Education. A Mini Review*, „Acta Pedagogica Asiana” 2024, nr 4(1).

[4] Zob. Harry Collins, *Czy wszyscy jesteśmy ekspertami?*, tłum. Ewa Bińczyk, Janusz Grygień, Wydaw-

nictwo Naukowe PWN, Warszawa 2019; Agnieszka Ogonowska, *Typy eksperta. Koegzystencja „starych” i „nowych” ekspertów we współczesnej sferze publicznej i przestrzeniach medialnych*, „Kultura Współczesna” 2023, nr 2(122), s. 120–134.

[5] J. Brian Houston, Mitchell S. McKinney, Esther Thorson et al., *The Twitterization of Journalism. User Perceptions of News Tweets*, „Journalism” 2018, nr 21(5), s. 614–632.

[6] Rex Woodbury, *The TikTokization of Everything*, Digital Native, 28.09.2022, <https://www.digitalnative.tech/p/the-tiktokization-of-everything> (dostęp: 11.09.2024).

[7] Zob. Karol Jachymek, Urszula Sawicka, Łukasz Juda, *O krótkich formach medialnych w (cyber)kulturze*, „Kultura Współczesna” 2024, nr 2(127), s. 10–15.

kularnych, codziennych. Owo przesunięcie widoczne jest w obszarze historii przynajmniej od lat 60. XX wieku i momentu wyłonienia się mikrohistorii jako propozycji metodologicznej. Natomiast w obszarze sztuk audiowizualnych przybrało ono na sile po raz pierwszy wraz z pojawieniem się w pierwszej połowie XX wieku amatorskich technologii realizacji obrazu i wykształceniem się formuły *home movies*, a następnie zyskało nieznana wcześniej popularność dzięki rozwojowi internetu drugiej generacji oraz mediów społecznościowych.

Ponieważ mikrohistoria programowo stara się koncentrować na perspektywie oddolnej, codziennej, jednostkowej, a mikrodokumenty obejmują w dużej mierze treści amatorskie, pozainstytucjonalne, wernakularne, zestawienie tych przestrzeni rysuje się jako wyjątkowo interesujące badawczo. Chcę zatem przyjrzeć się w artykule miejscom, w którym obie przestrzenie się splatają, dialogując ze sobą i wzbogacając wzajemne potencjały. Interesuje mnie, czy współczesna kultura audiowizualna jest w stanie zaproponować nowe kierunki rozwoju nie dość popularnej dziś metodzie badawczej oraz jak treści mikrohistoryczne bywają reprezentowane wśród mikrometraży. Użyję narzędzi badawczych opierających się na przeglądzie literatury oraz analizie treści, by zdefiniować pola zajmowane przez mikrohistorie, mikrometraże oraz mikrodokumenty, przyjrzeć się miejscom przecięcia owych obszarów oraz sformułować wnioski. W tym celu zastosuję dość tradycyjną strukturę wyводу: w pierwszym podrozdziale skupię się na miejscu mikrohistorii we współczesnym pejzażu metod badawczych, w kolejnym wprowadzę do wyводу drugiego aktanta, czyli mikrometraż, i pokrótce opiszę, w jaki sposób wzbogaca on perspektywę mikrohistoryczną. Trzeci podrozdział poświęcony będzie ostatniej kategorii, czyli mikrodokumentowi, omawianemu tu zarówno w kontekście mikrometraży, jak i mikrohistorii. Ponieważ i mikrometraże, i mikrodokumenty nie mają ugruntowanej pozycji w nomenklaturze filmo- i medioznawczej, przyjęcie powyższego schematu wyводу pozwoli mi sukcesywnie wprowadzać do niego kolejne kategorie, zamiast od razu wrzucać czytelników w gąszcz – być może – nieznanych pojęć.

Mikrohistoria jako metoda badawcza wyłoniła się w wyniku wzajemnych inspiracji historii oraz nauk społecznych, zwłaszcza antropologii, i jest dziś uznawana za jeden z nurtów tzw. nowej historii kulturowej (ang. *new cultural history*). Za jej teoretyczny fundament służą teksty m.in. Jean-François'a Lyotarda, Pierre'a Bourdieu, Claude'a Lévi-Straussa czy Michela Foucaulta, natomiast jej początki lokowane są we Włoszech lat 60. i 70. XX wieku i łączone z czasopismem „Quaderni Storici” (1966–) oraz z późniejszą serią książek *Microhistorie* (1981–1991), a następnie z publikacjami amerykańskich badaczy i badaczek, głównie Roberta Darntona i Natalie Zemon Davis. Do czołowych historiograficznych dzieł zrealizowanych przy użyciu tej metody należą m.in. *Montaillou. Wioska heretyków 1294–1324* (Emmanuel Le Roy Ladurie, 1975), *Ser i robaki. Wizja świata pewnego młynarza z XVI w.* (Carlo Ginzburg,

Mikrohistorie

1976), *Powrót Martina Guerre'a* (Natalie Zemon Davis, 1983) czy *Wielka masakra kotów i inne epizody francuskiej historii kultury* (Robert Darn-ton, 1984). Z racji swojej interdyscyplinarności stawiana jest obok takich różnorodnych perspektyw badawczych, jak historia antropologiczna i antropologia historyczna, etnohistoria, historia oddolna (ang. *history from below*), historia kultury popularnej, historia życia codziennego czy ego-dokumenty. Jak pisze Peter Burke w *Historii kulturowej*[8], wyłonienie się mikrohistorii było reakcją m.in. na rozczarowanie skoncentrowaną na Zachodzie „wielką narracją” czy też ówczesną historią gospodarczą, wykorzystującą metody ilościowe i koncentrującą się na ogólnych tendencjach bez uwzględniania specyfiki kultur lokalnych. „Mikrohistoria jest zatem w swych intencjach jakościowa i miniaturowa, a nie ilościowa i globalizująca”[9], stwierdza badaczka Ewa Domańska.

Carlo Ginzburg i Carlo Poni definiują mikrohistorię jako „historyczną strategię badawczą skoncentrowaną na małych, wąsko określonych wydarzeniach, społecznościach, grupach, rodzinach, a nawet pojedynczych osobach”[10]. Ewa Domańska dodaje: „Historia ta fragmentaryzuje dzieje, które widziane są w «okruchach», «odpryskach», drobiazgach, są ukazywane za pomocą szczegółowych studiów przypadków”. I dalej: „Ten typ historii decentralizuje wydarzenia uznawane zwyczajowo za ważne i skupia się na zdarzeniach pozornie błahych i niezwykłych, które są symptomami społecznych i politycznych procesów”[11]. Opowieści mikrohistoryczne koncentrują się zatem na relacjach międzyludzkich, zależnościach władzy i formach, w jakich się uobecniają, zwyczajach i zachowaniach – bywa, że nietypowych z punktu widzenia norm kulturowych. Metoda mikrohistoryczna nie zatrzymuje się jednak na indywidualnym opisie jednostkowych przypadków, ale szuka dla nich szerszych kontekstów. Zadaniem mikrohistoryków i mikrohistoryczek jest zatem przyjrzenie się owym napięciom na linii ogólne–szczegółowe, instytucjonalne–oddolne czy typowe–nietypowe, z zachowaniem ostrożności względem oficjalnych źródeł. Ważne jest także koncentrowanie się na tych materiałach, w których bohaterzy i bohaterki wypowiadają się we własnym imieniu, np. w manuskryptach, zeznaniach, relacjach, dziennikach i pamiętnikach. Na koniec należy podkreślić, że przedmiotowa metoda badawcza nie rości sobie pretensji do kompletności czy wystarczalności w jakiejkolwiek formie – jej programowa niekompletność jest jej największą zaletą[12].

[8] Peter Burke, *Historia kulturowa. Wprowadzenie*, tłum. Justyn Hunia, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 52.

[9] Ewa Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2005, s. 216.

[10] Carlo Ginzburg, Carlo Poni, *The Name and the Game. Unequal Exchange and the Historiographic Marketplace*, [w:] *Microhistory and the Lost People of Europe*, red. Edward Muir, Guido Ruggiero, Johns

Hopkins University Press, Baltimore–London, 1991, s. 3.

[11] Ewa Domańska, *Posłowie. Historia antropologiczna. Mikrohistoria*, [w:] Natalie Zemon Davis, *Powrót Martina Guerre'a*, tłum. Przemysław Szulgit, Wydawnictwo Zys i S-ka, Poznań 2011, s. 217–218.

[12] Péter Apor, *The Joy of Everyday Life. Microhistory and the History of Everyday Life in the Socialist Dictatorships*, „East Central Europe/ECE” 2007–2008, nr 34–35(1–2), s. 199.

W latach 90. XX wieku podejście mikrohistoryczne splotło się z biografią jako gatunkiem literackim, w nim upatrując adekwatnej optyki do prezentacji jednostkowych losów w szerszym kontekście społecznym. Kolejne lata coraz bardziej redefiniowały opisywaną metodę, która z jednej strony traciła na popularności, będąc wypieraną przez inne, z drugiej – swe metodologiczne kontury. Na ograniczenia w zakresie posługiwania się mikrohistorią, np. na trudności w wyprowadzaniu ogólnych wniosków na podstawie anegdotycznych historii lub na dominację perspektywy subiektywnej, zwracają uwagę chociażby Sigurður Gylfi Magnússon i István M. Szijártó^[13] czy Ewa Domańska. Badaczka pisze, że dziś podejście mikrohistoryczne cieszy się niewielkim zainteresowaniem: „W momencie, kiedy – jak twierdzą niektórzy badacze – historia kulturowa jest martwa, «moda» na mikrohistorię przeminęła, a sam kierunek uległ kanonizacji, warto zastanowić się, jaką rolę odgrywa ten rodzaj historii dzisiaj i jaką przyszłość można dla niego zaplanować”^[14].

Odpowiedź przynosi rozwój mediów cyfrowych, a wraz z nim tzw. historii cyfrowej (ang. *digital history*) jako części humanistyki cyfrowej proponującej zestaw różnorodnych narzędzi badawczych. Zgodnie z definicją Krzysztofa Narojczyka^[15] historia cyfrowa oznacza praktyki „wykorzystywania technologii komputerowej do kreowania, wzbogacania i prezentowania wiedzy o przeszłości społecznej człowieka (historycznej) zarówno w ujęciu stricte akademickim, jak i popularnonaukowym czy edukacyjnym” i obejmuje sposoby dokumentowania, analizowania i prezentowania badań, jak również przestrzeń modyfikacji samych metod, narzędzi i teorii badawczych, zmuszając badaczy i badaczki uprawiających historię oraz pokrewne dziedziny do przemyślenia dotychczasowych metod i zaimplantowania narzędzi powiązanych z najnowszymi technologiami. Należy tu podkreślić, że dziś granice humanistyki cyfrowej oraz historii cyfrowej są trudno uchwytnie. Danuta Smołucha słusznie zauważa, iż „określenie «cyfrowa» po prostu straci sens. Staje się coraz bardziej oczywiste, że każda nauka, niezależnie od dyscypliny, korzysta z narzędzi i metod cyfrowych”^[16].

Nie ulega jednak wątpliwości, że narzędzia oferowane w ramach przestrzeni cyfrowych przy pomocy adekwatnych dla siebie form wspierają historię jako dyscyplinę. Ucyfrowione archiwa, narzędzia badawcze z obszaru *data mining* i *text mining* czy niezliczone projekty artystyczne to tylko wybrane przykłady z szerokiego kręgu historii wspartej narzędziami algorytmicznymi. Wyodrębnienie mikrohistorii cyfrowej z obszaru historii cyfrowej pozwala przyjrzeć się

[13] Zob. Sigurður G. Magnússon, István M. Szijártó, *What is Microhistory. Theory and Practice*, Routledge, London–New York 2013.

[14] Ewa Domańska, *Mikrohistorie...*, s. 230.

[15] Krzysztof Narojczyk, *W kierunku historii cyfrowej. Nowe możliwości – nowe wyzwania*, „Res Publica” 2016, nr 42, s. 337.

[16] Danuta Smołucha, *Humanistyka cyfrowa w badaniach kulturowych. Analiza zjawiska na wybranych przykładach*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Ignatianum w Krakowie, Kraków 2021, s. 9.

jej zarówno w kontekście wcześniej omówionych zjawisk, jak i wielu innych. Można tu wymienić choćby jej przejawy w obszarze archiwalnych materiałów wideo, audiowizualnych paratekstów, projektów webowych opartych na strukturze mozaikowej budowanej z dziesiątek czy setek mikronarracji czy wreszcie praktyk dokumentalistycznych w mediach społecznościowych. Tym związkom zostanie poświęcona kolejna część artykułu.

Mikrometraże

Nim przejdę do zagadnienia mikrodokumentu, chciałbym wprowadzić kategorię mikrometraży, dłużej: mikrometrażowych form audiowizualnych. Będę posługiwać się tym sformułowaniem z powodu braku ugruntowanej nomenklatury na określenie takich treści audiowizualnych, które charakteryzują się długością nieprzekraczającą kilku minut i są tworzone, rozpowszechniane i odbierane w ekosystemach środowisk cyfrowych. Istniejące określenia, choć starające się uchwycić specyfikę swych desygnatów, mają pewne wady. „Kompaktową kinematografię” (ang. *compact cinematics*)[17] Pepita Hesselberth i Maria Poulaki definiują jako „skompresowane i miniaturowe (audio)wizualne artefakty, formy i praktyki, które krążą w naszym codziennym środowisku multimedialnym, w różnych technologiach, gatunkach i dyscyplinach”. Inne określenie, tj. „nowe lapidarności”, Karol Jachymek, Urszula Sawicka i Łukasz Juda wyjaśniają jako „wszystkie cyberkulturowe formy medialne, których cechą deskryptywną jest skrótowość. Wyrażać się ona może zarówno w niedługim czasie trwania (od kilku sekund do kilkunastu minut), jak i zwięzłości samego komunikatu”[18]. Ponieważ „nowe lapidarności” obejmują także treści inne niż audiowizualne, a „kompaktowa kinematografia” brzmi dość niejasno, wprowadzam określenie „mikrometraży”: pojęcie „metrażu” jest już mocno osadzone w nomenklaturze filmoznawczej i potocznej, a przedrostek „mikro-” silnie zdomowił się w świadomości powszechnej, odnosząc się do wielu obszarów kultury. Niemniej, kategoria lapidarności zdaje się na tyle trafnie ujmować esencję zjawiska, że nawiązuję do niej w tekście, ale w polu zawężonym do interesującego mnie zagadnienia.

Mikrometrażowe formy audiowizualne definiowane są nie tyle przez stały zestaw cech, co raczej przez centralne ułożenie w otoczeniu pewnych cyrkulujących właściwości ekosystemów środowisk cyfrowych, jak interaktywność, hipertekstualność, efemeryczność, intermedialność, haptyczność, skrótowość (czy też właśnie: lapidarność), redundancja bądź remediacja. Owa lista nie jest zamknięta. Ponieważ ekosystemy, w jakich rozwijają się mikrometraże, ulegają nieustannym transformacjom, także zestaw oraz stopień uobecniania się poszcze-

[17] Pepita Hesselberth, Maria Poulaki, *Introduction. Screen | Capture | Attention*, [w:] *Compact Cinematics, The Moving Image in the Age of Bit-Sized Media*, red. eadem, Bloomsbury, New York 2017, s. 2.

[18] Karol Jachymek, Urszula Sawicka, Łukasz Juda, op. cit., s. 11.

gólnych cech muszą podlegać zmianom, wpływając choćby na kształt formalny. Ethan Bresnick w tekście *Intensified Play. Cinematic Study of TikTok*[19] używa określenia „zintensyfikowana zabawa” na wizualny styl TikToków. Chociaż mikrometraże występują także poza tą chińską aplikacją i trudno jest wskazać takie jakości, które byłyby obecne w materiałach we wszystkich przestrzeniach środowisk cyfrowych, to wiele z opisanych przez badacza konceptów może być z pewnymi zastrzeżeniami transponowane na inne mikrometraże. Należą do nich: dostosowana do małego ekranu kompozycja obrazu, pionowe kadrowanie, dynamiczny montaż, zagęszczone użycie tekstu mówionego i pisanego, dźwięku oraz elementów graficznych, jak emotikony czy GIF-y, możliwość modyfikacji obrazu poprzez dodawanie masek i naklejek czy też wsparcie dla kolektywnego tworzenia, remiksowania i konsumowania (podzielony ekran, obraz w obrazie, biblioteka audio etc.). Jak już zostało powiedziane, krótki czas trwania pojedynczego materiału wymusza operowanie skrótem, co w najbardziej efektywnym wariancie ogranicza narrację do jednego wątku, charakteryzowania postaci poprzez kluczową cechę lub prezentowania wybranego zagadnienia przy użyciu możliwie najbardziej precyzyjnych środków retorycznych zdolnych wywołać odpowiedni efekt w określonym czasie.

Ponieważ mikrometraże rzadko występują w oderwaniu od intertekstualnych powiązań z innymi, zmuszają odbiorców do rozwijania umiejętności odczytywania znaczeń rozproszonych po nieliniarnych i sfragmentaryzowanych narracjach w ramach różnych aplikacji, platform oraz mediów. Jak piszą Hesselberth i Poulaki: „Widzowie stali się prosumentami [...] lub pro-amatorami [...], których zachęca się do zszywania własnych spersonalizowanych «spektakli» filmowych poprzez łączenie zwartych fragmentów i krótkich próbek z innymi fragmentami, kawałkami i segmentami ruchomych obrazów, udostępnianie i gromadzenie ich na platformach internetowych, blogach, archiwach mediów społecznościowych i profilach”[20]. Ten wątek wydaje się szczególnie istotny w kontekście sygnalizowanego tu procesu pozyskiwania wiedzy, w powiązaniu z nielinearnością oraz meandrującą uwagą odbiorców.

Aby zniuansować obraz mikrometraży, proponuję typologię, której podstawą jest kryterium strukturalne, wśród przykładów wymieniając jedynie te, które podejmują kwestie historyczne lub mikrohistoryczne. Pierwszy typ mikrometraży obejmuje takie prace, które zostały stworzone jako zamknięte, pojedyncze całości, niełączące się w grupy czy w cykle złożone z wielu mikrometraży. W ograniczonym stopniu zawierają one elementy tradycyjnych struktur narracyjnych, najczęściej oparte są na kompozycji gagowej lub na zaskakującym efek-

[19] Ethan Bresnick, *Intensified Play. Cinematic Study of TikTok*, https://www.researchgate.net/publication/335570557_Intensified_Play_Cinematic_study_of_TikTok_mobile_app (dostęp: 18.07.2024);

D. Bondy Valdovinos Kaye, Jing Zeng, Patrik Wikström, op. cit., s. 12–13.

[20] Pepita Hesselberth, Maria Poulaki, op. cit., s. 7, tłum. własne.

cie wizualnym. Można wymienić tu choćby prace typu GIF-art, jak dostępne na YouTube ponaddwuminutowe *The Garden of Emoji Delights. Triptych Animation* (2014), w którym autorka Carla Gannis wizualnie modyfikuje słynny obraz Hieronima Boscha, czy *Limbo* (2018) Billa Domonkosa, przetwarzające maski pośmiertne znanych postaci historycznych, znajdujące się w zbiorach Laurence Hutton Collection of Life and Death Masks. Ponadto można tu wskazać setki prac stworzonych przez uczniów polskich i polonijnych szkół w ramach konkursu Patria Nostra (2015–), opartych na koncepcie 60-sekundowego materiału historycznego dotyczącego wskazanego tematu i dostępnego na stronie projektu – choć narzucony temat nadaje ramy corocznym odsłonom konkursu, to każdy z mikrometraży jest przygotowywany przez różne osoby odmiennymi technikami, zatem każda z prac zachowuje swoją autonomię. Tego typu formy mogą doskonale wpisywać się w obszar historii wizualnej oraz historii cyfrowej, wchodząc w żywą relację z minionymi sposobami reprezentacji rzeczywistości i zestawiając je ze współczesnym imaginariem.

Drugi typ obejmuje prace, które składają się z dziesiątek, setek, a czasem i tysięcy mikrometraży, połączonych wspólnym konceptem. Ich układ graficzny może być linearny i wynikać z kształtu interfejsu oraz kolejności dodawania materiałów, jednak co do zasady ich struktura narracyjna jako całości ma charakter mozaikowy i nielinearny, a każdy z mikrometraży może zawierać swą własną wewnętrzną narrację. Wśród przykładów należy wymienić m.in. instagramowy projekt *The Endless Letters* (2020), w ramach którego twórcy przez przeszło 100 dni dodawali do Stories ponad 700 listów wysłanych do bliskich przez żołnierzy biorących udział w drugiej wojnie światowej, webowy projekt *Black History in Two Minutes (or so)* (2019–2023), prezentujący historię czarnoskórych mieszkańców USA w około 100 mikrometrażach utrzymanych w stylu dokumentu objaśniającego, czy liczący już ponad 1300 mikrometraży projekt *60 Second Docs* (2016–), w jedominutowym formacie kreślący portret wybranej postaci i wpisujący ją w szersze konteksty społeczne, klasowe, rasowe, płciowe, seksualne, etniczne etc. W każdym z wymienionych przedsięwzięć pojedynczy mikrometraż to kafelek umieszczony w złożonej strukturze, noszący w sobie zarówno indywidualny, jak i kolektywny sens. Ten typ mikrometraży sprawdza się przy analizie przemian reprezentacji bliższej i dalszej przeszłości na poziomie estetycznym i tekstualnym, ale także – jak *60 Second Docs* – może sam wykorzystywać wybrane koncepty mikrohistoryczne i służyć dalszym badaniom tego typu.

Trzeci typ obejmuje takie prace, które powstały w efekcie fragmentaryzacji i remediacji. Z powodu decyzji autorskich lub powodowanych logiką działania algorytmu w danej aplikacji długość trwania poszczególnych materiałów została skrócona względem oryginalnej, np. z materiału 60-minutowego zostało wycięte kilkadziesiąt lub kilkaset sekund i umieszczone jako Short na YouTube, Reels na Facebooku czy Stories na Instagramie. Tym sposobem w następstwie określonych

decyzji montażowych szczególnie potencjał rozrywkowy, informacyjny, artystyczny lub fatyczny został wydobyty w danym fragmencie, a ten – po umieszczeniu w aplikacji – stał się mikrometrażem. Zgodnie z tą logiką tiktokowe konto projektu *BohaterOn*, upamiętniającego uczestników i uczestniczki Powstania Warszawskiego, prezentuje w formatach nie dłuższych niż kilkuminutowe zarówno audiowizualne portrety bohaterów, jak i fragmenty dłuższych materiałów dokumentalnych. Podobny sens przyświeca niezliczonym kanałom historycznym i edukacyjnym, jak choćby Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi, która na swoim kanale na TikToku prezentuje kilkunasto- czy kilkudziesięciominutowe filmy edukacyjne sprzed dekad w formie skróconej do 1–2 minut i opatrzonej krótkim komentarzem. Tego typu mikrometraże, z jednej strony, w efekcie skracania zostają pozbawione olbrzymiego zakresu informacji, a treść we fragmentach zostaje z reguły wyrwana z szerszego kontekstu, często tracąc złożoność i pogłębioną analizę. Z drugiej strony, wyizolowanie określonego fragmentu pozwala na lepsze włączenie go w proces komunikacyjny z innymi osobami na platformie, choć – z racji nierzadko efemerycznego charakteru – jedynie na krótki czas. Tego typu mikrometraże wydają się doskonałym narzędziem do prowadzenia badań historycznych w kontekście historii cyfrowej, jednak pełne są szczególnego rodzaju wyzwań, których kilka zasygnalizowałem, a wiele innych pojawi się przy uwzględnieniu kategorii mikrohistorii.

Mikrodokumenty

Związki między badaniami mikrohistorycznymi i filmem dokumentalnym analizował m.in. Efrén Cuevas. W książce *Filming History from Below. Microhistorical Documentaries*[21] zaproponował on termin „dokumenty mikrohistoryczne” na określenie takich realizacji, które w celu opowiadania „małych narracji” wykorzystują potencjał tkwiący w medium filmowym, np. sięgają po materiały archiwalne, *home movies* czy nagrania pochodzące z mediów społecznościowych, i wprowadzają perspektywę autobiograficzną lub eseistyczną. Wykorzystują one także wybrane narzędzia mikrohistoryczne służące rewindykacji możliwie najszerzej perspektywy oglądu rzeczywistości, czyniąc tak choćby poprzez „kwestionowanie procesów badawczych, ujawnianie konstruowanej natury narracji historycznej i pracę ze źródłami archiwalnymi z krytycznym podejściem”[22]. Hiszpański badacz podkreśla przy tym fakt, że historia pisana i audiowizualne formy dokumentalne wymuszają inne sposoby podejścia do źródeł. Wskazuje on, że mikrohistoryczny status filmów dokumentalnych nie powinien być rozpatrywany zero-jedynkowo, ale przy użyciu skali, w jakiej perspektywa mikrohistoryczna uobecnia się w danej realizacji, na co wpływ mają oczywiste różnice wynikające z odmiennych metodologii, praktyk realizacyjnych i narzę-

[21] Efrén Cuevas, *Filming History from Below. Microhistorical Documentaries*, Columbia University Press/Wallflower, New York 2022.

[22] Ibidem, s. 6–7.

dzi ekspresji. Pisze on: „Z tego samego powodu filmy dokumentalne nie zawierają dosłownie trybów i metod mikrohistorii, tak jak była ona praktykowana w konwencjonalnej formie pisemnej”[23]. Dalej stwierdza, że mikrohistoria w dokumentach mikrohistorycznych traktowana jest w bardzo swobodny sposób, sprawiając, że zakres znaczeniowy tej metody ulega dodatkowemu poszerzeniu, czym potwierdza przywołane wcześniej obserwacje Domańskiej na temat utraty przez mikrohistorię precyzji badawczej.

Cuevas, kontynuując rozważania na temat związków mikrohistorii i dokumentu, zauważa: „Pod względem zawartości informacyjnej, gęstości intelektualnej lub wglądu teoretycznego film zawsze będzie mniej złożony niż historia pisana. Jednak ruchome obrazy i pejzaże dźwiękowe tworzą doświadczalne i emocjonalne złożoności nieznane na zadrukowanej stronie”[24]. Chociaż Cuevas sięga w swojej książce po przykłady realizacji pełnometrażowych, jak *Zamęt. Kronika rodzinna* (*The Maelstrom. A Family Chronicle*, reż. Peter Forgács, 1997), *Brakujące zdjęcie* (*L'Image manquante*, reż. Rithy Panh, 2013) czy *Lost, Lost, Lost* (reż. Jonas Mekas, 1976), to jego słowa otwierają przestrzeń na badanie mikrodokumentów mikrohistorycznych. W tym miejscu wydaje się ważne poczynienie rozróżnienia i wskazanie dwóch sposobów, w jakich mikrodokumenty i mikrohistoria mogą ze sobą wchodzić w dialog. Proponuję tu następujące możliwości:

- 1) mikrometraże jako materiały źródłowe służące badaniom mikrohistorycznym;
- 2) mikrodokumenty jako formy opracowania źródeł przy pomocy narzędzi mikrohistorycznych.

Aby opisać pierwszy zaproponowany kierunek muszę sięgnąć po omówioną przeze mnie wcześniej typologię i podkreślić, iż ta metoda może być z najlepszym efektem stosowana względem dzieł o strukturze mozaikowej, złożonych z wielu mikrometraży, razem tworzących dzieło o łącznej długości mierzonej w dziesiątkach czy setkach minut. Można tu mówić o strukturze raczej wspierającej akumulację informacji niż ich redukowanie, w przeciwieństwie do mikrometraży jako pojedynczych materiałów zawierających względnie mały zakres informacji, a także tych sfragmentaryzowanych – domyślnie odsyłających do pełnych wersji. Wsparcie teoretyczne dla tej koncepcji oferuje Lev Manovich[25], wprowadzając rozróżnienie kont instagramowych – bez ograniczenia na tematykę czy twórców – na modułowe i narracyjne, choć zasadne jest w pewnym zakresie rozszerzenie tej koncepcji o inne platformy. O ile treści na kontach modułowych pozostają spójne na poziomie przede wszystkim estetycznym i nie służą budowaniu tradycyjnie rozumianej narracji, o tyle te drugie za pomocą relacji, rolek i zdjęć mają na celu „stworzenie spójnej narracji poprzez zastosowanie różnych technik

[23] Ibidem.

[24] Ibidem, s. 4.

[25] Lev Manovich, *Instagram as a Narrative Platform*, https://www.academia.edu/116285150/Instagram_as_a_narrative_platform (dostęp: 10.09.2024).

występujących w narracjach w literaturze, filmie i telewizji”. Piszę one dalej: „Tworzą [one] fabułę, która obejmuje czas i przestrzeń oraz angażuje wiele postaci. Innymi słowy, jeśli celem konta modułowego jest «pokazanie» (środowiska, ludzi, przedmiotów itp.), to celem konta narracyjnego jest «opowiedzenie» (historii)”[26]. Badacz zauważa ponadto, że narracja na tego rodzaju kontach bywa rozwijana latami poprzez setki lub tysiące materiałów, i to – co do zasady – w czasie rzeczywistym[27].

Tego rodzaju strategia narracyjna wzmocniana jest takimi formami jak vlogi, pozwalającymi na przestrzeni czasu realizować i śledzić poszczególne „małe narracje”, a zainteresowanym badaczom i badaczkom prowadzić rozwijające się w czasie rzeczywistym badania mikrohistoryczne. Zestawione, archiwizowane, analizowane i udostępniane treści mogą być – zgodnie z poczynionym przeze mnie tu wywodem – traktowane jako materiał źródłowy, także dzięki operowaniu dużym zakresem informacji. Podczas analiz mikrohistorycznych konta zarówno narracyjne, jak i modułowe mogą na różne sposoby okazać się odpowiednim narzędziem do rekonstruowania życia konkretnych osób, a poszczególne mikrometraże źródłem informacji o nich i ich otoczeniu, sposobach ich życia, spędzania wolnego czasu etc. Należy tu oczywiście pamiętać o licznych pułapkach, np. dotyczących tego, że duża część owych treści poddana jest procesom selekcji, pierwotnego i wtórnego opracowania, i nierzadko jest wpisana w strategię perswazyjne i marketingowe. Uwagę powinny także przykuwać wszelkie ingerencje w materiał audiowizualny, np. w związku z dodawaniem naklejek, filtrów czy modyfikacji czynionych przy pomocy generatywnych sieci neuronowych. Owych wyzwań badawczych jest znacznie więcej, jednak z uwagi na długość tekstu, brak tu przestrzeni do ich szczegółowego omówienia. Niemniej, możliwe jest prowadzenie takich badań, co udowadnia w przywoływanym tekście Manovich – opracował on na potrzeby swojej publikacji kilka krótkich studiów przypadku zawierających elementy analizy, którą można w pewnym zakresie określić mikrohistoryczną.

Drugi kierunek wyznaczany jest przez takie mikrometraże, które prezentują treści często realizowane przez legitymizujące przedstawiane informacje profesjonalne studia czy instytucje, a zatem mikrohistoryczne mikrodokumenty *sensu stricto*. Najpopularniejszy projekt spośród wszystkich tu omawianych to *60 Second Docs*, stworzony przez kalifornijskie studio Indigenous Media. Dostępny jest on za pośrednictwem takich platform, jak YouTube, Instagram, TikTok, Facebook, Snapchat czy Giphy, i obejmuje ponad 1300 pojedynczych prac. Każdy z materiałów oparty jest na 60-sekundowym „portrecie” bohatera lub bohaterki, głównie z USA i z krajów Europy Zachodniej, choć w ostatnich latach pojawiły się też osoby z Azji czy z Ameryki Południowej. Dany mikrometraż prezentuje osobę, która wyróżnia się nietypowym,

[26] Ibidem.

[27] Ibidem.

zabawnym, niestandardowym zawodem, hobby lub stylem życia, czym wpisuje się w kolektywny obraz różnorodnych ludzkich sposobów funkcjonowania. W materiale niemal zawsze widzimy codzienne czynności postaci w domu, w pracy czy w społeczności, do której należy. Ponieważ projekt – nadal realizowany od blisko 10 lat – koncertuje się na współczesności, jest raczej częścią „historii teraźniejszości”, choć najstarsze prace mogą już stanowić źródło wiedzy o życiu w drugiej dekadzie XXI wieku. Pośród bohaterów najnowszych mikrometraży można wymienić Devoney z Nowej Zelandii malującą na ciastach fotorealistyczne portrety (*Devoney Bakes Pie Portraits*), Amerykankę Jennifer tworzącą biżuterię pamiątkową zawierającą kocie wibrysy (*Wear Your Cat's Whiskers*) czy Kanadyjczyka Jeffa, płatnerza wykonującego zbroje wojenne dla myszy (*Metal Mice Armor*). Tematem łączącym cały projekt wydaje się indywidualizm, wpisany częściowo w politykę kapitalistyczną, gdyż wytwarzane przez postaci przedmioty czy świadczone usługi – z racji ujawnianej tożsamości – mogą być nabywane przez oglądających, a i sama estetyka mikrodokumentów nasuwa skojarzenia z przekazem reklamowym. W strukturuowaniu pracy pomaga interfejs YouTube'a, pozwalający na grupowanie filmów w playlisty – na tej platformie otrzymujemy ich aż 25 zgodnie z naczelnymi tematami, m.in. „Fantastical”, „Gastronomy”, „Human to Human” czy „Earth Lovers”. Dominują rozwiązania formalne i estetyczne typowe dla mikrometraży w mediach społecznościowych, jak dynamiczny montaż, intensywne kolory, operowanie skrótem i humorem. Nic w tym dziwnego, sąsiedztwo innych treści wpływa na ujednolicenie z nimi stylu.

W ramach projektu *Black History in Two Minutes (or so)* – zainicjowanego przez czarnoskórego miliardera i filantropa, Roberta Smitha – zrealizowano około 100 mikrodokumentów dostępnych na oficjalnej stronie oraz na kanale youtubowym, często koncertujących się na wybranych postaciach z historii czarnoskórych mieszkańców USA, jak niewolnik Onesimus, który w XVIII wieku pomógł opracować szczepionkę przeciw czarnej ospie (*Onesimus*), aktywistka Brenda Travis, walcząca w latach 60. XX wieku o prawa osób czarnoskórych (*Brenda Travis*), czy Oscar Micheaux, reżyser i producent filmowy tworzący w latach 20. i 30. XX wieku swoje niezależne dzieła (*Oscar Micheaux. The First Black Indie Filmmaker*). Chociaż ten projekt nie zawiera wyłącznie mikrohistorycznych mikrometraży *per se*, ale koncentruje się częściej na ogólnej obserwacji polityczno-społecznej, minimalizuje rolę wątków dotyczących relacji, uczuć, codziennych zwyczajów czy kameralnych społeczności, wreszcie wykorzystuje formę dokumentu objaśniającego – to w ciekawy sposób wpisuje się w poruszany tu temat. Podejmuje bowiem tematy utrzymane w optyce postkolonialnej, poruszając wątki nieobecne w tradycyjnych „wielkich narracjach”, budując wywody wokół wybranych postaci, nie zawsze pełniących „ważkie” role społeczne, a przy tym – podobnie jak inne mikrometraże – eksploatuje takie jakości jak bardzo krótki czas trwania wymuszający operowanie skrótem w prezentowaniu wiedzy historycznej, wprowadza atrakcyjne

rozwiązania formalne, jak np. animacje, oraz wzmacnia funkcję fatyczną materiałów poprzez określone funkcjonalności YouTube'a.

Wspomniany wcześniej projekt *BohaterOn* – realizowany przez Fundację Sensoria oraz Fundację Pokolenia Kolumbów – w mikrometrażach na YouTube'ie czy TikToku wielokrotnie sięga po przekazy mówione, koncertując się w materiałach na bohaterach i bohaterkach Powstania Warszawskiego, kreślących obrazy swych doświadczeń okołowojskich. W mikrodokumentach widzimy zatem Bogusława Kamolę opowiadającego o swych powojennych podróżach, Danutę Dworakowską wspominającą o rozmowach domowników w momencie wybuchu wojny czy Halinę Rogozińską przywołującą robienie zakupów spożywczych. Duża część materiałów zrealizowana jest właśnie w ten sposób: zamiast proponować widzom długie i złożone materiały, przygotowane w trybie objaśniającym, kondensuje treść do „skrawków” wypowiedzi, często o charakterze anegdotycznym, i oscylujących wokół codziennych doświadczeń. Każdy z materiałów na poziomie formalnym jest zbliżony: plan od pasa w górę bądź zbliżenie na twarz, ciemne tło, typowe dla form mikrometrażowych podpisy, łagodna muzyka ilustracyjna w tle – sposób prezentacji pozostaje tu stonowany i kameralny, pozbawiony dynamiki czy żartu, po które sięgał *60 Second Docs*. *BohaterOn* zdaje się najsilniej spośród przywoływanych przykładów realizować strategię mikrohistoryczną, zestawiając jednostkowe zdarzenia, kameralne sytuacje, bliskie relacje rodzinne z tzw. wielką historią, szukając dla niej przeciwwagi w tym, co zwyczajne i przyziemne.

W niniejszym artykule starałem się przejrzeć miejscom przecięcia mikrohistorii, mikrometraży oraz mikrodokumentów. Wymagało to względnie precyzyjnego zdefiniowania poszczególnych obszarów oraz – tam, gdzie to możliwe – komunikowania wyzwań badawczych wynikających ze specyfiki określonych mediów. Ponieważ mikrohistoria rozwijała się w formule tekstu pisanego, liczącego w przypadku wielu monografii setki stron, przeniesienie perspektywy na grunt medioznawczy i obszar treści lapidarnych wymagało zastosowania optyki uwzględniającej mechanizmy remediacji. Podążałem za, moim zdaniem, trafną uwagą Efréna Cuevasa, by implementowania mikrohistorii na gruncie sztuk audiowizualnych nie traktować w sposób zero-jedynkowy, tj. nie klasyfikować materiałów na jednoznacznie mikrohistoryczne i niemikrohistoryczne, ale raczej obserwować, jak pewne treści, rozwiązania formalne czy przyjęte tryby narracyjne bywają w swym zniuansowaniu stosowane w danych projektach. Ważne jest, by poddać refleksji, w jakim zakresie pozostają one wierne oryginalnym konceptom mikrohistorycznym, jak dokonują ich modyfikacji czy też jak jawnie się im sprzeniewierzają przy zachowaniu pozorów oddolności lub wernakularności. Z tego względu starałem się przy opisie poszczególnych prac wydobywać owe napięcia i iskrzenia.

Podsumowanie

Te kilka wcześniej opisanych przykładów reprezentuje różne sposoby mierzenia się przez mikrodokumenty z mikrohistorią. Najwyraźniej w oczy rzuca się nieunikniona lapidarność przekazu, intermedialność treści, mozaikowość struktury, efemeryczność dostępu czy otwartość na interakcję z materiałem. Z całą pewnością tym, co łączy wiele opisywanych tu materiałów, jest wpłatanie centralnie ułożonych „małych historii” w „duże” tematy społeczne, kulturowe czy polityczne. Dzięki temu wybrane elementy perspektywy mikrohistorycznej mogą rysować się w tych lapidarnych formach jako wyraźne, zwłaszcza te, które bazują na przekazach ustnych, wywiadach, relacjach, zapiskach, osobistych historiach uwalnianych z repozytoriów i wzbogacanych o dodatkowe konteksty interpretacyjne, stając się „całością w części” czy „wzorem we wzorze”, cechą charakterystyczną pisanych mikrohistorii.

Jedną z bardziej problematycznych kwestii może być długość form lapidarnych – ostatecznie przedrostek „mikro-” w mikrohistoriach nie odwołuje się do długości opracowania, ale do perspektywy oddolnej. Prawdą jest, że pojedyncze mikrometraże operują formatem ograniczonym do najwyżej kilku minut. Niemniej – o czym już wspominałem – rzadko funkcjonują one jako pojedyncze, zamknięte całości, a dużo częściej współtworzą skomplikowane struktury o zróżnicowanym układzie zależności między poszczególnymi składowymi, budując projekty o łącznie dużej długości oraz złożonym systemie wewnętrznych i zewnętrznych odniesień, a także pozwalając historiom na osiągnięcie znacznej złożoności i gęstości opisu. Dlatego, by ułatwić ogląd zjawiska, wprowadziłem dwie typologie: pierwszą, różnicującą mikrometraże pod względem struktur narracyjnych, oraz drugą, pozwalającą wyodrębnić dwie drogi łączenia mikrohistorii z mikrodokumentami. Owe rozróżnienia ułatwiają postrzeganie mikrodokumentów nie jako monolitu, ale jako obszaru kultury audiowizualnej obejmującej bardzo różne fenomeny.

Wreszcie nie sposób nie ułożyć mikrometraży w kontekście algorytmizacji środowisk cyfrowych, przyglądając się im w kluczu ekonomii uwagi, kultury przesytu czy kapitalizmu platform. Tego rodzaju perspektywa pozwala naświetlić proces wytwarzania, rozpowszechniania i konsumowania mikrometraży z uwzględnieniem licznych czynników wpływających na kształt formalny oraz retoryczny danych treści, czasem poddawanych wpływowi generatywnych sieci neuronowych. Owe wpływy, stanowiące przecież istotny aspekt zarówno humanistyki cyfrowej, jak i historii cyfrowej, muszą być każdorazowo brane pod uwagę. Co więcej, mikrodokumenty mikrohistoryczne jako formy najczęściej wyizolowane z kanałów dystrybucyjnych tradycyjnie łączonych z edukacją i umieszczane w strumieniu szybko zmieniających się i dynamicznie realizowanych treści (głównie) rozrywkowych nie służą immersji czy choćby wydłużonemu czasowi skupienia na przekazie, a nawiązania estetyczne do form o dłuższej tradycji (teledysk, reklama etc.), jak i tych nowszych (*vlog*, *storytime* etc.), mogą nasuwać skojarzenia raczej z przekazami promocyjnymi i jawnie stroniczowymi niż informacyjnymi i obiektywnymi, destabilizując potencjał historyczny,

czy szerzej edukacyjny, wzbudzając względem niego nieufność lub zmuszając do postrzegania treści przede wszystkim w kluczu rozrywkowym i fatycznym.

Zarówno mikrohistorie, jak i mikrodokumenty zdają się dziś rozwijać właśnie w środowiskach cyfrowych, które wydobywają ich potencjały w formie adekwatnej do potrzeb współczesnych odbiorców, na co nie bez wpływu pozostaje rosnąca od kilku dekad koncentracja przekazów kulturowych na małych narracjach, indywidualnych historiach, społecznościach czy zjawiskach, a wraz z nią próba odnalezienia w nich komentarza do świata rzeczywistego. Lapidarność jest największą zaletą, ale również wadą mikrodokumentów, które, aby zyskać popularność i łatwość w dotarciu do widowni, płacą cenę w postaci przyjęcia kodów estetycznych i retorycznych dominujących na platformach. Być może jest to jedyna dostępna obecnie forma rozpowszechniania historycznych narracji, która może liczyć na miliony czy wręcz miliardy odtworzeń.

Albuquerque Paula, *The Webcam as an Emerging Cinematic Medium*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2018.

Apor Péter, *The Joy of Everyday Life. Microhistory and the History of Everyday Life in the Socialist Dictatorships*, „East Central Europe/ECE” 2007–2008, 2007–2008, nr 34–35(1–2), s. 185–218.

Bresnick Ethan, *Intensified Play. Cinematic Study of TikTok*, https://www.researchgate.net/publication/335570557_Intensified_Play_Cinematic_study_of_TikTok_mobile_app (dostęp: 18.07.2024).

Burke Peter, *Historia kulturowa. Wprowadzenie*, tłum. Justyn Hunia, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.

Collins Harry, *Czy wszyscy jesteśmy ekspertami?*, tłum. Ewa Bińczyk, Janusz Grygień, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2019.

Cuevas Efrén, *Filming History from Below. Microhistorical Documentaries*, Columbia University Press/Wallflower, New York 2022.

Domańska Ewa, *Posłowie. Historia antropologiczna. Mikrohistoria*, [w:] Natalie Zemon Davis, *Powrót Martina Guerreà*, tłum. Przemysław Szulgit, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2011.

Domańska Ewa, *Spotkania w międzyświatach*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2005.

Ginzburg Carlo, Poni Carlo, *The Name and the Game. Unequal Exchange and the Historiographic Marketplace*, [w:] *Microhistory and the Lost People of Europe*, red. Edward Muir, Guido Ruggiero, Johns Hopkins University Press, Baltimore–London 1991.

Hesselberth Pepita, Poulaki Maria, *Introduction. Screen | Capture | Attention*, [w:] *Compact Cinematics. The Moving Image in the Age of Bit-Sized Media*, red. Pepita Hesselberth, Maria Poulaki, Bloomsbury, New York 2017.

Houston J. Brian, McKinney Mitchell S., Thorson Esther et al., *The Twitterization of Journalism. User Perceptions of News Tweets*, „Journalism” 2018, nr 21(5), s. 614–632. <https://doi.org/10.1177/1464884918764454>

Jachymek Karol, Sawicka Urszula, Juda Łukasz, *O krótkich formach medialnych w (cyber)kulturze*, „Kultura Współczesna” 2024, nr 2(127), s. 10–15. <https://doi.org/10.26112/kw.2024.127.01>

BIBLIOGRAFIA

- Kaczmarczyk Katarzyna, *O podstawowych założeniach narratologii transmedialnej i o jej miejscu wśród narratologii klasycznych i postklasycznych*, [w:] *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, red. Katarzyna Kaczmarczyk, Universitas, Kraków 2017.
- Kaye D. Bondy Valdovinos, Zeng Jing, Wikström Patrik, *TikTok. Creativity and Culture in Short Video*, Polity Press, Cambridge 2022.
- Magnússon Sigurður G., Szijártó István M., *What is Microhistory. Theory and Practice*, Routledge, London–New York 2013.
- Manovich Lev, *Instagram as a Narrative Platform*, https://www.academia.edu/116285150/Instagram_as_a_narrative_platform (dostęp: 10.09.2024).
- Mostrady Ahmed, Sanchez-Lopez Eva, Gonzalez-Sanchez Andres Filipe, *Microlearning and Its Effectiveness in Modern Education. A Mini Review*, „Acta Pedagogica Asiana” 2024, nr 4(1), s. 33–42. <https://doi.org/10.53623/apga.v4i1.496>
- Narojczyk Krzysztof, *W kierunku historii cyfrowej. Nowe możliwości – nowe wyzwania*, „Res Publica” 2016, nr 42, s. 329–350. <https://doi.org/10.17951/rh.2016.42.329-350>
- Ogonowska Agnieszka, *Typy eksperta. Koegzystencja „starych” i „nowych” ekspertów we współczesnej sferze publicznej i przestrzeniach medialnych*, „Kultura Współczesna” 2023, nr 2(122), s. 120–134. <https://doi.org/10.26112/kw.2023.122.08>
- Powierska Aleksandra, *W sieci mediów społecznościowych. Teorie i metody badań*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2024.
- Smołucha Danuta, *Humanistyka cyfrowa w badaniach kulturowych. Analiza zjawiska na wybranych przykładach*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Ignatianum w Krakowie, Kraków 2021.
- Szczęsna Ewa, *O myśleniu narracyjnym i jego cyfrowej reprezentacji*, [w:] *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, red. Katarzyna Kaczmarczyk, Universitas, Kraków 2017.
- Woodbury Rex, *The TikTokization of Everything*, Digital Native, 28.09.2022, <https://www.digitalnative.tech/p/the-tiktokization-of-everything> (dostęp: 11.09.2024).