



**ŚWI  
ATŁO  
OPOW  
IEŚCI**



**ŚWIATŁO  
OPOWIEŚCI**

# ŚWIATŁO OPOWIEŚCI

*Antropologia, digital storytelling  
i animacja społeczna*



**Piotr Brożek  
Łukasz Stypuła**

# SPIIS TREŚCI

<b>PRZEDMOWA</b> .....	<b>6</b>
<b>I. ŚWIATŁO OPOWIEŚCI. JAK RODZI SIĘ HISTORIA</b> .....	<b>9</b>
<b>1. Moduł antropologiczny – odczytywanie świata</b> .....	<b>9</b>
<b>2. Moduł filmowy – opowieść w ruchu</b> .....	<b>10</b>
<b>3. Mentoring i refleksja</b> .....	<b>11</b>
<b>4. Bezpieczeństwo i etyka</b> .....	<b>12</b>
Karta lotu: zasady, rytuały (check-in/out, mikropauzy, walk-and-talk) .....	12
Granica otwartości 6/10 i prawo do tap-out .....	13
<b>5. Język opowieści</b> .....	<b>15</b>
<b>6. „Opowiadanie z gwiazdką*”</b> .....	<b>15</b>
<b>7. Rytm, skrót, obrazowanie. Tips &amp; tricks</b> .....	<b>16</b>
<b>8. Ewaluacja „małych kroków”</b> .....	<b>18</b>
Ankieta start/koniec, dziennik procesu, mini-case studies .....	18
<b>9. Efekty i trwałość projektu</b> .....	<b>19</b>
<b>II. MODUŁ ANTROPOLOGICZNY</b> .....	<b>21</b>
<b>Antropologia: definicje i narzędzia</b> .....	<b>21</b>
<b>PaRDeS i jego mapowanie na praktykę</b> .....	<b>22</b>
Praca z tekstem źródłowym: Księga Rodzaju 4:1–16 .....	23
Pytania „CSI Biblia” – jak zamienić lekturę w śledztwo? .....	24
„Pole” jako scena i mechanizm .....	25
Chewruta: struktura pracy małej grupy .....	26
Gallery walk jako laboratorium decyzji .....	27
<b>Znaczenie modułu antropologicznego</b> .....	<b>28</b>

<b>III. MOST DO MODUŁU FILMOWEGO</b> .....	<b>31</b>
<b>IV. MODUŁ FILMOWY</b> .....	<b>35</b>
Od opowieści do sprawczości i relacji .....	35
Dlaczego zaczynamy od historii? .....	35
Po co to robimy? .....	35
<b>Etapy pracy</b> .....	<b>36</b>
1. Bohater relacyjny .....	36
2. Struktura opowieści .....	36
3. Scena jako zmiana .....	37
4. Dialog – dwa punkty widzenia .....	37
5. Zasady bezpieczeństwa .....	37
6. Domknięcie i rozmowa .....	38
7. Po co to wszystko? .....	38
8. Know-how filmowe .....	38
<b>Znaczenie modułu filmowego</b> .....	<b>41</b>
<b>ZAKOŃCZENIE</b> .....	<b>43</b>
<b>ANEKS</b> .....	<b>46</b>
<b>Ankieta 1 (Ante-Post)</b> .....	<b>46</b>
<b>Ankieta 2 (On-Going)</b> .....	<b>47</b>
<b>Ankieta 3 (Ex-Post)</b> .....	<b>48</b>
<b>NOTA O AUTORACH</b> .....	<b>52</b>



Projekt **Światło opowieści** wyrósł z przekonania, że opowiadanie historii może być narzędziem rozwoju i pracy z doświadczeniem. Gdy opowiadamy, porządkujemy własne myśli i emocje, a wspólne słuchanie staje się sposobem na zrozumienie świata. W czasach niepewności, napięć społecznych i zmian kulturowych takie narzędzie okazuje się szczególnie potrzebne.

**Celem niniejszej publikacji jest uporządkowanie doświadczeń warsztatowych i mentoringowych oraz przekazanie zestawu metod, które można łatwo wdrożyć w różnych środowiskach edukacyjnych. Nie jest to typowy podręcznik teoretyczny, lecz przewodnik po konkretnym procesie uczenia się przez opowieść.**

Podstawą projektu są dwie uzupełniające się ścieżki pracy. Pierwsza ma charakter antropologiczny. Uczestnicy uczą się uważnego czytania źródeł, analizują kontekst, szukają znaczeń ukrytych w tekście. Wykorzystujemy tu metodę **chewruty**, czyli pracy w parach lub małych zespołach, która sprzyja refleksji i wymianie. Wprowadzamy także strukturę **PaRDeS**, obejmującą cztery poziomy interpretacji tekstu: dosłowny, symboliczny, analityczny i wewnętrzny. Dzięki tym narzędziom uczestnicy uczą się rozpoznawać różne warstwy znaczeń i świadomie formułować własne interpretacje.

Druga ścieżka ma charakter filmowy i koncentruje się na praktyce **digital storytelling**. Uczestnicy tworzą krótkie formy wideo oparte na osobistych opowieściach oraz wyobraźni. Pracują nad tekstem narracji, doбором obrazów i dźwięków, a następnie uczą się podstaw montażu. W procesie korzystają z prostych narzędzi, takich jak smartfon, poznają podstawowe zasady pracy ze światłem i dźwiękiem. Dzięki temu nacisk zostaje przeniesiony z technologii na klarowność przekazu i jakość samej opowieści.

Każdy cykl warsztatowy rozpoczyna się od wprowadzenia zasad bezpiecznej przestrzeni. Uczestnicy uczą się, jak dbać o własny komfort i granice, a także jak wspierać innych. Pomagają w tym krótkie rytuały rozpoczynające i kończące spotkania (check-in i check-out) oraz prosta zasada otwartości 6/10, która przypomina, że dzielimy się tylko tym, co uznajemy za bezpieczne.

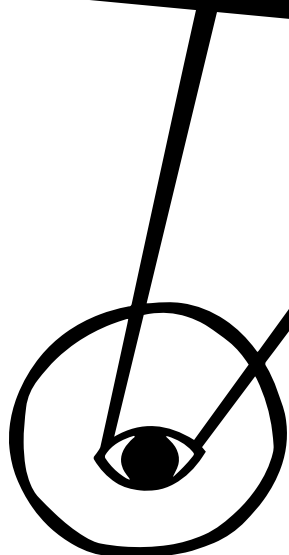
Ważnym elementem programu jest mentoring. Jego rolą jest towarzyszenie uczestnikom w procesie uczenia się. Każda osoba określa cele pracy, prowadzi dziennik refleksji i regularnie spotyka się z mentorem, aby omówić postępy. Takie wsparcie pozwala lepiej integrować doświadczenia z warsztatów z codziennym życiem i rozwojem osobistym.

Struktura zajęć jest uporządkowana i powtarzalna. Część teoretyczna wprowadza w temat i wyjaśnia kontekst, część praktyczna oferuje ćwiczenia i gotowe scenariusze, a część refleksyjna umożliwia podsumowanie doświadczeń i ich ewaluację. Uczestnicy uczą się planowania, współpracy i samoregulacji, a prowadzący monitorują postępy oraz są otwarci na potrzeby grupy.

**Światło opowieści** zakłada współpracę między różnymi grupami kulturowymi, co pomaga w budowaniu mostów porozumienia i uczy wrażliwości na różne sposoby mówienia o świecie.

Rezultaty warsztatów mają zarówno wymiar praktyczny, jak i rozwojowy. Uczestnicy tworzą krótkie scenariusze lub filmy, które można pokazać publicznie lub wykorzystać jako materiał dydaktyczny. Równie istotne są jednak efekty mniej mierzalne: wzrost samoświadomości, umiejętność komunikacji, rozwinięta analiza tekstologiczna, gotowość do współpracy i refleksji.

**Publikacja, którą opracowaliśmy, ma charakter otwarty. Można ją traktować jako zestaw narzędzi, z którego każdy prowadzący wybiera to, co najlepiej pasuje do jego grupy. Celem nie jest wierne odtwarzanie ćwiczeń, ale świadome korzystanie z metody, która łączy refleksję z praktyką.**





# **1. ŚWIATŁO OPowieści. JAK RODZI SIĘ HISTORIA**

# I. ŚWIATŁO OPowieŚCI. JAK RODZI SIĘ HISTORIA

Kiedy grupa spotyka się po raz pierwszy, w powietrzu unosi się ciche napięcie. Nikt jeszcze nie wie, jak będzie wyglądał ten proces. Na stole leżą notesy, karty pracy, długopisy. Prowadzący zaczyna od prostego pytania: **z czym dziś przychodzicie?**

To moment, który rozpoczyna każdą opowieść. Nie chodzi o to, by od razu mówić o czymś osobistym. Celem jest uważność, na siebie, na innych, na przestrzeń. Każdy warsztat w projekcie **Światło opowieści** zaczyna się właśnie w ten sposób: od przyjrzenia się temu, co już jest, zanim pojawi się historia, którą chcemy opowiedzieć.

Ten początek ma też swoją etykę. Nie prosimy o więcej, niż to, co bezpieczne. Ustalamy, że można powiedzieć „pas”, że można opowiadać przez znak, rekwizyt, gest zamiast przez twarz czy głos. Wspólna obecność w warsztatach wymaga uważności i szacunku dla granic. W tak ustawionej przestrzeni opowieści, kiedy się pojawiają, są czytelniejsze, bo wyrastają z uważnego słuchania, a nie z samej presji mówienia.

## I. Moduł antropologiczny – odczytywanie świata

W pierwszej części pracy uczestnicy uczą się patrzeć na tekst i rzeczywistość z różnych perspektyw. Mówimy o tym, że każda opowieść wyrasta z doświadczenia, lecz nabiera kształtu w języku, który to doświadczenie porządkuje i ustawia proporcje. Interesuje nas więc nie tylko „co się stało”, ale jak to zostało nazwane, z jakiej pozycji i jaką logiką.

Punktem wyjścia jest metoda **chewruty** – pracy w parach lub małych grupach. Każda para analizuje wybrany fragment tekstu, zadając sobie proste pytania: co tu naprawdę się dzieje, czego nie widzimy, dlaczego ten fragment nas porusza? Taka rozmowa uczy słuchać i pozwala zrozumieć, że znaczenia budują się w dialogu.

Drugą metodą jest **PaRDeS**, czyli czteropoziomowy model lektury, który porządkuje „głębie” sensu bez znoszenia warstwy literalnej. Pracujemy krok po kroku:

- **poziom dosłowny** – co tekst mówi wprost, w jakiej kolejności, jakimi słowami;
- **symboliczny** – jakie motywy/obrazy kierują nas poza oczywistość; co sugeruje kompozycja, metafora, rekwizyt;
- **analityczny** – jak tekst organizuje uwagę (kontrasty, pytania, pominięcia); jakie hipotezy można postawić wobec luk;
- **wewnętrzny** – jakie emocje lub refleksje w nas dany tekst uruchamia.

Wykorzystanie tych metod nie ma charakteru akademickiego. **Chewruta** uczy słuchać drugiego i dawać mu przestrzeń. **PaRDeS** uczy nie mylić tropu z faktem i rozdzielać warstwy, zamiast je zlewać. W efekcie uczestnicy zaczynają widzieć nie tylko to, co „tekst mówi”, ale też kogo nie słyhać i gdzie jest miejsce na ich własny głos. To właśnie z tej przestrzeni powstaje szkic opowieści, który później przechodzi do modułu filmowego.



**„Mapa”**  
**Osoba uczestnicząca w warsztatach przyniosła notatnik, w którym była narysowana mapa miasta. Nie zaznaczono ulic ani domów. Na mapie były tylko miejsca, w których coś się wydarzyło: spotkanie z przyjacielem, utrata, śmiech, cisza.**

***To nie jest mapa przestrzeni, tylko mapa pamięci.  
Czy zawsze potrzebujemy słów, by opowiedzieć historię?***

## **2. Moduł filmowy – opowieść w ruchu**

Po pracy z tekstem przychodzi czas na obraz. Uczestnicy wchodzą w proces **digital storytelling** (DST), czyli tworzenia krótkich historii audiowizualnych. Wyjaśniamy, że to nie film w klasycznym sensie, lecz forma osobistej narracji, w której łączy się słowo, dźwięk i obraz.

Na początku każdy pisze krótki tekst w pierwszej osobie. Może to być wspomnienie, obserwacja, zdanie, które długo w nim zostało. Potem uczestnicy uczą się myśleć obrazem, zastanawiają się, jakie zdjęcie, dźwięk czy ujęcie mogłoby towarzyszyć ich słowom.

Nie wymagamy zaawansowanego sprzętu. Wystarczy telefon z aparatem i podstawowa znajomość aplikacji do montażu. Ważniejsza jest świadomość tego, dlaczego wybieram ten kadr, a nie inny? Co chcę, żeby widz poczuł? Jaką emocję niesie cisza?

### **Uczymy podstaw struktury:**

- kim jest bohater i czego potrzebuje;
- co stanowi punkt zwrotny;
- jaka zmiana dokonuje się w historii;
- jak dialog ujawnia napięcie między potrzebami postaci.

### **„List do siebie”**

**Jedna z osób uczestniczących w warsztatach nagrała opowieść, która była listem do młodszej siostry. Opowiadała o strachu przed wyjazdem na studia i o pierwszym dniu, kiedy poczuła się dorosła. W filmie pojawiły się zdjęcia z dzieciństwa, dźwięk kroków na dworcu, fragment jej własnego głosu.**

**Kiedy pokazaliśmy film grupie, ktoś zapytał: Czy opowiadanie o sobie zawsze oznacza mówienie wprost o sobie?**

### **3. Mentoring i refleksja**

**Mentoring** jest integralną częścią projektu. To forma towarzyszenia, nie oceny. Każdy uczestnik ustala z prowadzącym cele, rytm spotkań i sposób pracy. W czasie warsztatów korzystamy z prostych narzędzi autorefleksji: dziennika, w którym zapisuje się myśli i emocje po zajęciach, oraz matrycy „emocje–myśli–działania”, pomagającej rozumieć własne reakcje.

Celem mentoringu jest połączenie tego, co dzieje się w sali, z codziennym życiem uczestnika. Niektóre opowieści kończą się krótkim filmem, inne pozostają w formie tekstu lub szkicu. Wszystkie jednak mają znaczenie, bo każda pokazuje proces zmiany – nawet jeśli jest to tylko jedno zdanie, które nagle zaczyna brzmieć inaczej. Na poziomie grupy widać to w rosnącej precyzji pytań, w bardziej świadomym użyciu narzędzi oraz w decyzjach, które porządkują materiał zamiast go mnożyć.

### **„Stół”**

**Podczas jednego ze spotkań osoba uczestnicząca w warsztatach opowiedziała, że w jej rodzinnym domu zawsze milczano przy stole. Kiedy przygotowywała swój film, nagrała pusty stół, bez ludzi. Dodała tylko dźwięk, ciche przesuwanie talerza.**

**Czy można mówić o relacjach bez słów, tylko przez przestrzeń, w której kiedyś siedzieliśmy razem?**

## 4. Bezpieczeństwo i etyka

Praca z opowieścią może uruchamiać silne emocje i reakcje. Bezpieczeństwo rozumiemy tu jako przewidywalną ramę, w której uczestnik ma kontrolę nad poziomem ujawnienia i przepływem swoich materiałów. Etyka to świadome decyzje dotyczące formy, zasięgu i konsekwencji publikacji.

Na początku cyklu warsztatów każda grupa ustala wspólne zasady, czyli tzw. **ground rules** i wracamy do nich na kolejnych spotkaniach. Obejmują:

- **zasada poufności:** to, co zostało powiedziane na zajęciach, pozostaje w grupie;
- **zasada granicy otwartości 6/10:** mówimy tylko tyle, ile uznajemy za bezpieczne; dopuszczamy fabularyzację, pracę „bez twarzy” (głos, ślad, przedmiot) i lektora zastępczego.
- **prawo do tap-out:** uczestnik może wycofać się z ćwiczenia lub je przerwać bez konieczności tłumaczenia przyczyn; prowadzący dba o płynne przejście grupy;
- **Regulowane tempo (time-out / time-in):** krótkie „debriefy” po treściach trudnych, możliwość rozmowy 1:1 po warsztatach.

Wszystkie materiały wideo i dźwiękowe powstają za zgodą uczestników i z jasnym opisem celu. Zgoda na udział w zajęciach to co innego niż zgoda na publikację etiudy, te decyzje rozdzielamy. Każda osoba decyduje, czy chce, aby jej praca była publicznie dostępna, zarówno o wersji wewnętrznej (pokaz w grupie) i/lub publicznej (strona, media społecznościowe). Dane są przechowywane w sposób uporządkowany i zgodny z przepisami o ochronie prywatności, ale nacisk kładziemy przede wszystkim na świadomość: uczestnik rozumie, co się dzieje z jego materiałem i jakie ma prawa.

Ta rama nadaje opowieści czytelną formę i odpowiedzialny obieg, dzięki czemu może ona wybrzmieć bez niepotrzebnego ryzyka dla autora, bohaterów i odbiorców.

### **Karta lotu: zasady, rytuały (check-in/out, mikropauzy, walk-and-talk)**

Karta lotu to jedna strona, którą prowadzący czyta na starcie i wywiesza w sali. Zawiera trzy warstwy: krótkie zasady, rytuały spotkania oraz sygnały bezpieczeństwa.

#### **Zasady (skrót do odczytania):**

- „Mówimy w pierwszej osobie. Słuchamy do końca. Nie oceniamy.”
- „To, co osobiste, zostaje w grupie. Nic nie nagrywamy bez zgody.”
- „Każdy ma prawo do przerwy i milczenia. Alternatywy są zawsze dostępne.”
- „Pracujemy małymi krokami. Priorytet: klarowność przekazu.”

## Rytuały regulujące tempo:

- **Check-in (3–5 min):** runda „jedno słowo o stanie + jedno oczekiwanie”. Urealnia nastroje i skaluje plan.
- **Mikropauzy (1–2 min co ~45 min):** „zatrzymaj – oddychaj – porusz się – nazwij”. Wspólny reset uwagi.
- **Walk-and-talk (5–7 min):** krótka rozmowa w parach w ruchu (korytarz / podwórko / pusta sala) przed ćwiczeniami dialogowymi lub po analizie źródeł. Ruch obniża napięcie i odświeża myślenie.
- **Check-out (3–5 min):** runda „co zabieram? jaki pierwszy krok do... (konkretna data)”. Domknięcie pętli i minimalne zobowiązanie.

## Sygnaly bezpieczeństwa i rola prowadzącego:

- **Uzgodniony znak pauzy** (np. ręka do góry / kartka z ikoną pauzy). Prowadzący zatrzymuje ćwiczenie bez dociekania, oferuje dwa warianty powrotu (łatwiejszy / pośredni).
- **Mapa sali:** cicha strefa (2 krzesła bokiem do grupy), stolik z wodą i kartkami, wyraźnie zaznaczone drzwi.
- **Język prowadzącego:** mówi prosto, w trybie „zaproszenia, nie nakazu”; nazywa przejścia („teraz zmieniamy tempo”, „teraz bierzemy przerwę”).
- **Porządek techniczny:** na stole tylko to, co potrzebne do ćwiczenia (smartfon/słuchawki/notes); reszta odkładana do „koszyka sprzętu”. To minimalizuje rozpraszacze.

### Uwaga praktyczna:

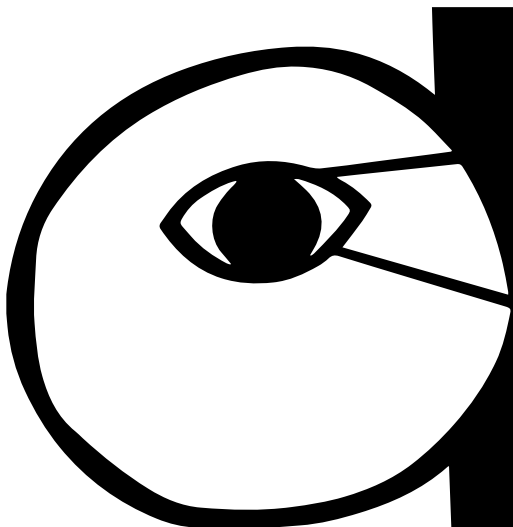
**karta lotu nie jest plakatem motywacyjnym, lecz kontraktem roboczym. Wracamy do niej przy wzroście napięcia, zmianie trybu pracy oraz przed pokazem materiałów.**

## Granica otwartości 6/10 i prawo do tap-out

W pracy z opowieścią osobistą posługujemy się skalą ujawnienia: 0 = całkowity dystans; 10 = pełne odsłonięcie. W „Świecie opowieści” celowo pracujemy na poziomie ~6: wystarczająco blisko, aby było żywo i prawdziwie; wystarczająco bezpiecznie, aby nie uruchomić „lawiny”, której grupa nie udźwignie. Skala 6/10 jest narzędziem wyboru i narzędziem języka – pozwala uczestnikowi nazwać, czy jest mu „blisko za bardzo”, a prowadzącemu – szybko zaproponować wariant alternatywny.

Jak to działa w praktyce:

- **Przed ćwiczeniem** prosimy o samosprawdzenie („na ile to jest 0–10?”). Jeśli ktoś jest na 8–9, zmieniamy zadanie: pracujemy na postaci fikcyjnej, zamieniamy imiona, przenosimy czas i miejsce, opowiadamy o kimś lub o przedmiocie (np. „historia pewnego plecaka”).
- **W dialogu piszemy dwie wersje:** „co powiedziałbym naprawdę” oraz „czego nie potrafię powiedzieć”. To pozwala pracować z napięciem bez konieczności pełnego odsłonięcia.
- **W DST** dopuszczamy formy bez twarzy: sam głos, ujęcia rąk, przedmiotów, miejsc, zdjęcia archiwalne, rysunki. Można też nagrać czytającego lektora, nie autora tekstu.
- **Prawo do *tap-out*:** w każdej chwili można się wycofać – bez uzasadniania i bez konsekwencji. Prowadzący oferuje „miękkie przejście”: rolę obserwatora, zadanie techniczne (np. dźwięk), udział w parze pomocniczej.



### **Komunikat startowy (proponowana formuła):**

**„Pracujemy na opowieści na poziomie mniej więcej 6/10 – ma poruszać, ale ma być bezpieczna. Jeśli czujesz 8–9, zatrzymaj się, daj znać, poszukamy innej formy. Masz pełne prawo do przerwy i *tap-out*. Zawsze możemy pracować na postaci fikcyjnej, na samym głosie albo na przedmiotach.”**

### **Dlaczego to działa?**

Skala ujawnienia i ***tap-out*** odpersonalizowują decyzję. Uczestnik nie musi tłumaczyć, dlaczego zmienia formę – odwołuje się do uzgodnionej reguły. Grupa uczy się respektu dla granic i widzi realne alternatywy, które nie deprecjonują czyjejkolwiek wrażliwości. Efekt uboczny jest pozytywny: rośnie jakość materiału (jasność, celowość, etyka ujawniania) i maleje ryzyko „nadmiernego wyznania”, które potem trudno bezpiecznie „odwołać”.

W połączeniu „**karta lotu + 6/10 + *tap-out***” tworzą szkielet bezpieczeństwa, który przenosimy przez wszystkie moduły pracy: od ***chewruty*** i analizy źródeł, przez pisanie sceny i dialogu, po nagranie lektora, dobór ujęć, montaż i pokaz roboczy. Dzięki temu warsztat pozostaje miejscem pracy, a nie „nagłym pogotowiem emocjonalnym” i może konsekwentnie prowadzić do celu: czytelnej opowieści, która wzmacnia sprawczość i relacje.

## 5. Język opowieści

W **Świetle opowieści** język jest narzędziem relacyjnym: ustawia pozycje mówiącego, bohatera, grupy i widza, a przez to decyduje o rozpoznaniu, zaufaniu i zgodzie na dalszy obieg historii. Od sposobu opowiadania zależy, czy czyjś świat zostanie rozpoznany i przyjęty, czy jedynie wykorzystany jako materiał. Dlatego proponujemy ramę, w której opowieść osobista i praca z tekstami źródłowymi (moduł antropologiczny) spotykają się z praktyką krótkiego filmu (moduł DST). Zasady są proste: najpierw godność, potem dramaturgia; najpierw sens, potem forma. W praktyce zapisuje się to w trzech ruchach: rozpoznajemy stawkę (dla kogo i o czym to jest), dobieramy rejestr języka (jak mówić, aby nikogo nie usuwać z kadru) i zabezpieczamy konsekwencje (co się stanie z tą opowieścią po pokazie). Tak rozumiana etyka to nie „hamulec twórczy”, lecz warunek zaufania – a bez zaufania nie ma opowieści, która wytrzyma konfrontację z widzem. Mentoring domyka pętlę: pomaga rozpoznać, kiedy intensywność służy sensowi, a kiedy osłabia klarowność opowieści i bezpieczeństwo osób uczestniczących.

## 6. „Opowiadanie z gwiazdką\*”

W pracy z doświadczeniem granicznym (przemoc, strata, migracja, wojna) wprowadzamy zasadę „opowiadania z gwiazdką”. Gwiazdka oznacza świadomy znak ostrzegawczy: to miejsce wymaga decyzji. Decyzja nie dotyczy „prawdy” (ta należy do osoby autorskiej), lecz formy prezentacji – tak, aby nie zaszkodzić sobie ani innym, a jednocześnie nie zredukować opowieści do sensacji.

### Kiedy pominąć?

- Gdy szczegół zagraża prywatności lub bezpieczeństwu (Twojemu, bliskich, osób trzecich);
- Gdy element działa jak „hak na traumę” i podbija objawy ponad to, co grupa i autor są w stanie regulować.

Formy pominięcia: słowo (zmiana imion, miejsc, dat), obraz (głos bez twarzy; filmowanie śladów/przedmiotów zamiast osób), dźwięk (lektor innej osoby). Pominięcie jest kuratorem konsekwencji, nie zafałszowaniem.

### Kiedy zreinterpretować?

- Gdy dosłowność wciąga w stereotyp (osoba uchodźcza to wyłącznie „ofiara”; senior to wyłącznie „źródło mądrości”);
- Gdy dotychczasowy punkt widzenia osłabia sprawczość bohatera.

Formy reinterpretacji: zmiana perspektywy (przez relację z miejscem / przedmiotem / czynnością), przesunięcie roli (z „ofiary / eksperta” na osobę w sieci relacji), kontra–kadr (reakcja, nie ekspozycja). Reinterpretacja wydobywa stawkę bez dublowania przemocy.

## Kiedy obudować kontekstem?

- Gdy temat łatwo ulega uproszczeniu (religia w mieście, przemoc symboliczna, granice języka);
- Gdy opowieść formułuje publiczne roszczenie (pytanie o politykę instytucji, o praktyki w przestrzeni miejskiej).

Formy kontekstowe: krótkie intro (2–3 zdania ramy wyjaśniającej), plansza końcowa („co dalej?”, „gdzie szukać pomocy?”, „lokalne kontakty”), jawne źródła (skąd wzięte dopowiedzenia tradycji) czynią z opowieści uczciwą wypowiedź publiczną, a nie tylko prywatne wyznanie. W module antropologicznym tę praktykę znamy z czytania źródeł: komentarz nie zamienia tekstu w traktat czy raport, ale odpowiada za jego cyrkulację i umożliwia działanie odbiorcy.

„**Opowiadanie z gwiazdką**” działa najlepiej, gdy grupa ma wspólny, prosty słownik decyzyjny. U nas to: **6/10** (limit otwartości), **tap-out** (prawo przzerwania), **bohater relacyjny** (nigdy w próżni), **scena = zmiana** (bez kumulowania okrucieństwa), **matryca 6 pytań**, prowadzącego do odpowiedzi na pytanie: czy naprawdę wiem, co chcę, aby poczuł widz? Każdy z tych punktów pomaga podjąć decyzję: pominąć, przetworzyć, dopowiedzieć. Ta decyzja należy do osoby autorskiej, a rolą prowadzącego jest poszerzać widoczność wyborów (np. proponować równoważne warianty, nazwać ryzyka, pilnować spójności metadanych, dbać o procedurę wycofania).



**Sens gwiazdki jest praktyczny:** porządkuje decyzje, nie tłumi opowieści. Dzięki temu pozostaje ona komunikatem publicznym, który chroni podmiotowość osoby autorskiej i bohaterów opowieści, a jednocześnie daje odbiorcom narzędzia do rozumienia i działania.

## 7. Rytm, skrót, obrazowanie. Tips & tricks

Krótką formą nie wybacza nadmiarowi i wymaga selekcji. Siła DST polega na precyzji, dlatego celowo ograniczamy liczbę wątków i decyzji wizualnych, aby utrzymać czytelność stawki i łuku emocjonalnego.

### Rytm

Zaczynamy od głosu (tekst w pierwszej osobie), potem dokładamy obraz i dźwięk. Czytamy na głos i liczymy oddechy: jedno zdanie = jeden oddech. Jeśli to niemożliwe, zdanie dzielimy. Rytm budujemy kontrastem i zmiennością: krótkie zdanie → pauza → zdanie dłuższe → cisza. W montażu cięcia stawiamy po zakończonej frazie lektora, nie w środku myśli. Próba „na sucho”: słuchamy samego głosu przy zamkniętych oczach; jeśli sens „niesie się” bez obrazu, obraz wzmocni, a nie rozbije rytm.

## Skrót

Skrót to zagęszczanie przyczyn i skutków, nie „ubóstwo treści”. Preferujemy czasowniki i rzeczowniki działające („sprawdzam, czy zadzwoni”, zamiast „przeprowadzam analizę relacji”). Usuwamy zdania, które można pokazać, oraz ujęcia, które powtarzają to, co już zostało powiedziane. Pytanie kontrolne: co jest niezbędne, aby widz poczuł stawkę? Jeśli element nie pracuje na stawkę – odpada. W dialogu sprawdza się zasada „powiedz mniej, pokaż napięcie”: dwie wersje (realna i niewypowiedziana) tworzą przestrzeń dla widza.

## Obrazowanie

Kamera nie jest mikroskopem ani megafonem, tylko okiem relacji. Wybieramy trzy kategorie ujęć:

- miejsce (gdzie to się wydarza);
- ślad (co pozostało po zdarzeniu);
- reakcja (ruch, gest, spojrzenie – również nieosobowe, np. ręce, buty, cień).

Ujęcie „ślad” bywa najbezpieczniejsze przy treściach trudnych: komunikuje skalę i ciężar bez ekspozycji cierpienia. W dźwięku preferujemy oszczędność: cisza jest pełnoprawnym elementem, a jeden dobry ambient jest lepszy niż trzy warstwy muzyki. Muzyka nigdy nie może wypierać głosu i musi mieć legalne źródło.

## Widzialność i inkluzja

Obecność w kadrze nie gwarantuje reprezentacji. Kontrolne pytania: kto ma głos? kogo nie ma w kadrze? kogo nie słytać? kto został „tłem” dla cudzego wątku? Jeśli opowieść dotyczy grupy, wprowadź fragment wypowiedzi lub współautorstwo. Gdy ktoś nie chce pokazywać twarzy, oddaj kontrolę nad głosem (tempo, pauzy) i prawo weta przed publikacją. Wersje językowe realizujemy jako napisy, nie lektor „zastępujący” mówiącego.

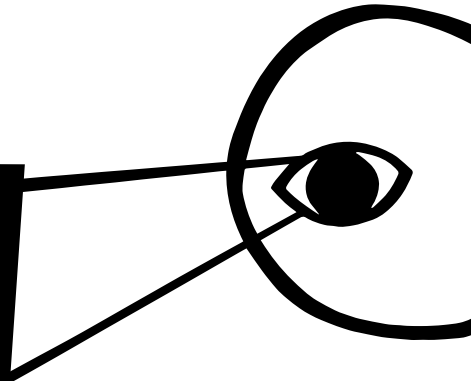
## Check anty-stereotyp

Przed finalnym cięciem zatrzymaj się na trzech pytaniach:

1. Czy któraś postać została zredukowana do funkcji? (uchodźca = ofiara, senior = mądrość, wierzący = rytuał).
2. Czy wyjątkowość nie została podmieniona egzotyzacją? (inność jako dekoracja).
3. Czy dodano kontekst, jeśli opowieść dotyka zjawisk zbiorowych? (jedna plansza na końcu potrafi uratować etykę przekazu).

## Zgody i konsekwencje

Na poziomie języka pamiętaj o zgodzie na cytaty i zgodzie na głos lub/i wizerunek. Daj bohaterowi **ostatnie słowo** przed publikacją: to nie „cenzura”, tylko współautorstwo konsekwencji. Jeżeli ktoś nie chce publikacji, przygotuj wersję wewnętrzną (pokaz w grupie) i wersję publiczną (inna ścieżka obrazu, inny zakres ujawnienia).



**Mów tak, by nikt nie został z opowieści wyrzucony. Gdy trzymamy się tej zasady, język staje się nie tylko poprawny i klarowny, lecz przede wszystkim gościnny – wtedy nawet 120 sekund filmu potrafi zrobić to, czego nie zrobią długie wykłady: zbliżyć ludzi do siebie, nie kosztem siebie.**

## 8. Ewaluacja „małych kroków”

Ewaluacja w tym projekcie nie jest diagnozą kliniczną ani testem „talentu”. Interesuje nas ruch, który da się uchwycić w krótkim cyklu: przesunięcia w kompetencjach narracyjnych i psychospołecznych, wzrost odczuwanej sprawczości, domknięte mikro-produkty (np. szkic lektora, lista ujęć, 120-sekundowa etiuda). Wnioski interpretujemy wyłącznie w ramach edukacyjnych – bez ekstrapolacji na efekty terapeutyczne.

### **Ankieta start/koniec, dziennik procesu, mini-case studies**

Dwa identyczne kwestionariusze (10–15 pytań; skala 1–5 z opisami słownymi) wypełniane w pierwszych 15 minutach cyklu warsztatowego oraz w ostatnich 15 minutach spotkania podsumowującego. Mierzą cztery wiązki:

- **Kompetencje narracyjne/filmowe:** na ile potrafię ułożyć krótką opowieść (logika 6 pytań), zdefiniować „scenę = zmianę”, napisać dwie wersje dialogu (realną i niewypowiedzianą), przygotować krótką narrację głosową (Pytania i ćwiczenia pochodzą z modułu filmowego).
- **Kompetencje analityczne/antropologiczne:** na ile rozróżniam poziomy **PaRDeS** i potrafię wskazać „luki” w tekście oraz hipotezy ich wypełnienia (Pytania i ćwiczenia pochodzą z modułu antropologicznego).
- **Kompetencje psychospołeczne:** na ile umiem robić check-in/out, pracować w parze (**chewruta**), regulować intensywność (6/10), w razie potrzeby poprosić o „time-out”. (Rama „warsztatów w czasie kryzysu”).
- **Sprawczość (agency):** na ile wierzę, że małe działania mają sens (micro-actions) i czy wiem, co zrobię „w 20 minut” po wyjściu z sali.

Analiza opiera się na porównaniu rozkładów i mediany odpowiedzi w pre vs post oraz na udziale osób, u których nastąpiła poprawa co najmniej o jeden punkt. Nie szukamy przyczynowości, raczej wskazujemy współwystępujące warunki (frekwencja, domknięte mikro-produkty), które mogą tłumaczyć obserwowany efekt. Ankiety są anonimowe i parowane jedynie poprzez nadany identyfikator, rubryki jakości i artefakty przypisuje się do osoby wyłącznie na potrzeby procesu i zgodnie z udzielonymi zgodami, a retencja jest ograniczona.

Dziennik procesu ma utrzymać ciągłość uwagi między sesjami bez archiwizowania treści osobistych. Po każdej pracy warsztatowej uczestnik zapisuje jedno zdanie, które „niesie się” i potencjalnie może wejść do lektora opowieści, krótki opis przesunięcia (w emocjach, relacjach lub rozumieniu tematu) oraz konkretny krok na najbliższe 24-48 godzin, na przykład nagranie audio-master albo wykonanie trzech ujęć typu „ślad”. Dziennik zawiera także sygnał bezpieczeństwa z informacją, czy potrzebna jest zmiana formy (wariant bez twarzy, pauza, modyfikacja zadania). Z notatek korzysta się w rozmowie mentorskiej, a ich fragmenty mogą trafić do publikowanej dokumentacji wyłącznie za zgodą osoby autorskiej.

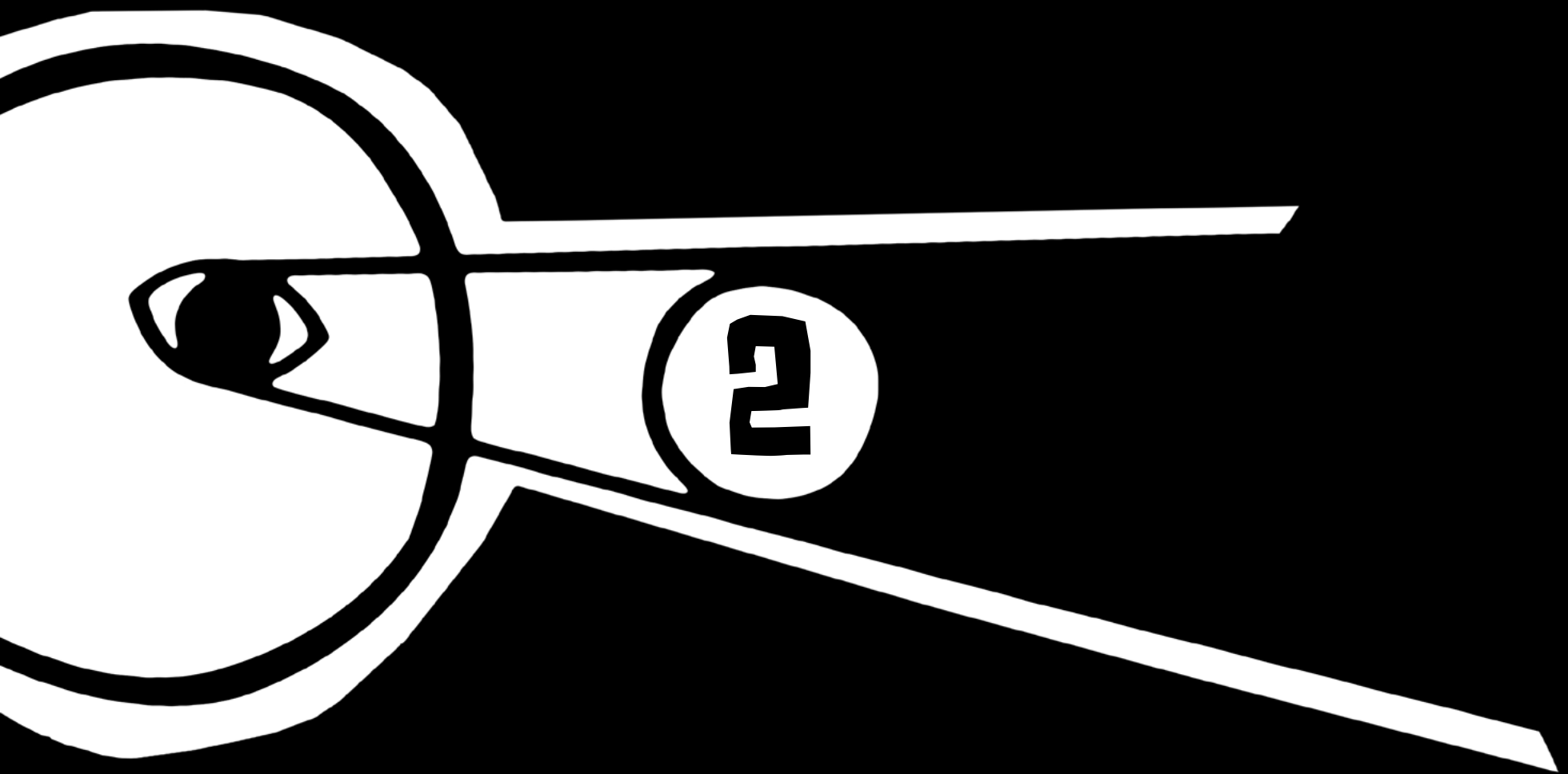
Mini-case studies porządkują wiedzę zespołu na poziomie mechaniki ćwiczeń i rezultatów. Każdy opis zaczyna się od krótkiego kontekstu (moduł, układ grupy, czas i narzędzie), przechodzi do interwencji krok po kroku (co dokładnie zrobiliśmy i gdzie zadziałały np. check-in, mikropauza, walk-and-talk), a następnie prezentuje efekt – domknięty element pracy, czy to audio-master, karta ujęć, czy etiuda. Dalej pojawia się syntetyczna refleksja osoby autorskiej o stawce i decyzjach oraz wniosek procesowy, który można od razu wdrożyć na kolejnej sesji (np. dodatkowa runda edycji głosu przed doborem ujęć). Każde case study powstaje w dwóch wariantach: pełnym, do użytku zespołu, oraz publicznym, z ewentualną anonimizacją.

## 9. Efekty i trwałość projektu

Rezultaty projektu mają kilka wymiarów. Najbardziej widoczne to krótkie filmy i teksty stworzone przez uczestników. Równoległe zachodzą przesunięcia mniej efektowne wizualnie, a kluczowe dla celu projektu: wzrost poczucia sprawczości (wykonuję małe kroki i widzę ich skutek), większa świadomość własnych reakcji emocjonalnych (umiejętność regulacji 6/10 i sięgania po **time-out**), uważniejsze słuchanie w parze i w grupie (**chewruta**, **check-in/out**). Te dwa porządki wzmacniają się wzajemnie.

Każdy cykl warsztatów kończy się rozmową ewaluacyjną i zestawem danych, które pozwalają podejmować decyzje o kontynuacji: porównujemy wyniki ankiet **ante / post**, porządkujemy dzienniki procesu, redagujemy studia przypadku. Wnioski publikujemy w formie zwięzłych plansz i opisów, z anonimizacją i jasnym statusem prawno-licencyjnym. Taki porządek nie tylko domyka pracę danej grupy, lecz także zasila „pamięć metody”: wiemy, które instrukcje wymagają doprecyzowania, jakie warianty bezpieczeństwa są najczęściej wybierane i gdzie pojawiają się tzw. „wąskie gardła”.

**W efekcie projekt pozostawia po sobie nie tylko katalog filmów i tekstów, lecz przede wszystkim procedurę, język i zestaw decyzji, które można powtarzać w innych instytucjach bez utraty sensu i bez ryzyka rozminięcia etyki z praktyką.**



**2. MODUŁ ANTROPOLOGICZNY**

## II. MODUŁ ANTROPOLOGICZNY

### Antropologia: definicje i narzędzia

W module antropologicznym traktujemy opowieść jak teren: coś, co ma swoje granice, ścieżki i określone punkty widokowe, ale też miejsca słabe o nieoczywistej topografii. Interesuje nas nie tylko wydarzenie-tekst, lecz mechanizmy nadawania mu sensu, m.in. w języku, obrazach, działaniach, drobnych praktykach dnia codziennego. Dlatego zaczynamy od uporządkowania kilku pojęć roboczych, które pozwalają przejść od intuicji do metody.

Kultura rozumiana jest tu minimalnie: jako zespół nawyków, znaczeń i reguł, którymi posługują się ludzie, aby działać razem i rozpoznawać się nawzajem. Nie chodzi o kanon czy „wielkie dzieła”, tylko o wzorce użycia, np. od formuł grzecznościowych, przez zwyczaje pamiętania, po praktyki zdjęciowe i filmowe. W tym obiegu, stabilizowanym przez opowieści, krążą idee memiczne (mem w sensie pierwotnym: nośnik wzorca i jednostki informacji kulturowej), które utrzymują się, gdy są powtarzane, modyfikowane i wybierane. To wyjaśnia, czemu pewne kadry i frazy zachowują się w naszej pamięci i praktykach, a inne znikają. Jest to istotna wskazówka, kiedy projektujemy własną opowieść.

Perspektywa, którą przyjmujemy, łączy holizm i relatywizm w sensie technicznym. Holistyczna – bo patrzymy na zjawisko wraz z jego kontekstami (czas, miejsce, relacje, narzędzia), a nie wyłącznie na „sam tekst” czy „sam obraz”. Relatywistyczna – bo zakładamy, że znaczenie jest wytwarzane lokalnie; zanim je ocenimy, pytamy o reguły gry w danej sytuacji. Ten namysł chroni przed automatycznymi interpretacjami i dobrze współpracuje z praktyką filmu: zamiast ilustrować tezę, szukamy punktów zaczepienia sensu.

Metodą, która zbliża do świata znaczeń, jest obserwacja uczestnicząca. W skali warsztatu przyjmuje ona prostą formę: jesteśmy w środku procesu (**chewruta**, **analiza tekstów źródłowych**, **ćwiczenia dialogowe**), a jednocześnie notujemy wzory – co ludzie robią, zanim opowiedzą; jakie gesty poprzedzają wypowiedź i otwierają rozmowę; w jakiej kolejności pojawiają się obrazy i w jakim układzie. W praktyce warsztatowej przyjmuje to także formę **gallery walk** po ikonografii (analiza kompozycji, gestu, rekwizytu i ich „żywołności memicznej”). Te dwie praktyki uczą „widzieć oczami drugiego” i odróżniać trop od faktu.

Z tą praktyką łączymy tak zwany **PaRDeS** – czterowarstwowy tryb lektury tekstów i interpretacji opowieści, który porządkuje relacje między tym, co literalne, tropione, analizowane i wewnątrznie doświadczane. W naszym zastosowaniu **Pszat** (I) to nie tylko „co tekst mówi wprost”, lecz także: co dokładnie widzimy i słyszymy w materiale (kolejność zdań, tempo, pauzy). **Remez** (II) to sygnały i tropy: motywy, rekwizyty, gesty, które „zapraszają” poza oczywistość. **Derasz** (III) to miejsce na hipotezę: co ta kompozycja robi, jakie alternatywy są możliwe, co wynika z rozmieszczenia luk. **Sod** (IV) wyznacza strefę wewnętrzną: jakie emocje i rozpoznania uruchamia materiał oraz co powinno pozostać w niedopowiedzeniu. Taki układ jest szczególnie użyteczny, gdy przechodzimy do DST: warstwy z **PaRDeS** mapują się na kolejne decyzje (tekst → obraz → pauzy), a hipotezy z Derasz można testować w ujęciach „miejsce–ślad–reakcja”, zamiast zamykać je w komentarzu.

W praktyce warsztatowej „antropologia” nie oznacza więc referatu o kulturze, tylko sposób patrzenia, który pozwala utrzymać równowagę między opisem a interpretacją, między doświadczeniem, a jego językiem. Gdy osoby uczestniczące uczą się rozróżniać poziomy sensu, łatwiej im też decydować o formie ujawnienia: co powiedzieć w lektorze, co pokazać kadrem, co zasygnalizować ciszą. To przejście od czytania do kadrowania jest osią całego modułu: opowieść staje się antropologicznym badaniem terenu, a film narzędziem opisu, które nie gubi podmiotu i nie zaciera kontekstu.

### **PaRDeS i jego mapowanie na praktykę**

Żeby nie zatrzymać się na słowniku pojęć, wprowadzamy wspomniane już narzędzie, które porządkuje wielowarstwową lekturę i dobrze współpracuje z naszymi celami filmowymi: **PaRDeS**. W klasycznej egzegezie żydowskiej (**Pardes**, po hebr. **Raj**) oznacza cztery wzajemnie dopełniające tryby rozumienia i analizy tekstu: **Pszat** (znaczenie proste w kontekście), **Remez** (trop, sygnał prowadzący poza dosłowność), **Derasz** (interpretacja przez pytanie, porównanie, opowieść) i **Sod** (ukryta głębia oraz intuicja sensu). Zasada jest prosta: wyższe poziomy nie unieważniają **Pszatu**, tylko go zagęszczają. Tę logikę przenosimy na całą ścieżkę pracy na pierwszych warsztatach – zaczynamy od tekstowej biblijnej opowieści o Kainie i Ablu (Rdz 4,1–16), następnie przez przegląd ikonografii i filmografii dotyczącej tej historii, aż po zadanie DST.

W praktyce warsztatowej zaczynamy od **Pszatu**: czytamy wspólnie kolejne biblijne wersy i konfrontujemy różne przekłady ze wskazaniem hebrajskiego tekstu źródłowego (m.in. różnice we frazach: „Wyjdźmy na pole...”, „I rozmawiał Kain z Ablem...”), zauważając, jak drobna zmiana zmienia napięcie danej sceny. Na tym etapie zapisujemy porządek faktów (kto? gdzie? jak?) bez dopowiedzeń. Te notatki wrócą w filmie jako karta faktów do kadrów „miejsce” i „ślad”. Następnie przechodzimy do **Remezu**: oglądamy obrazy (Doré, Hildebrand, mozaiki z Monreale, drzwi Bernwarda) jak zestaw tropów i decyzji formalnych – kompozycja, światło, gest rąk, dystans między braćmi. Uczymy się przekładać sens na język ujęcia i rozpoznawać symbole, które nie zdradzają bohatera. W trybie **Derasz** uruchamiamy pytania badawcze („co tu nie pasuje?”, „czego brakuje?”, „kto milczy?”), dopuszczając równoległe hipotezy. Ten sposób pracy odpowiada naszym kartom „scena = zmiana” i „dialog w dwóch wersjach”: pytanie otwiera opowieść, zamiast ją domykać. Wreszcie **Sod** – miejsce na nieoczywiste rozpoznania, które są uchwytnie, choć nie w pełni dają się wypowiedzieć (wstyd, zazdrość, potrzeba uznania). W filmie realizuje się to często jako pauza po frazie lektora, zbliżenie na ślad lub świadomy wybór pracy „bez twarzy”.

W tym ujęciu **PaRDeS** staje się mapą przejścia od lektury do montażu: od literalnego porządku faktów (**Pszat**), przez tropy i symbole wizualne (**Remez**), przez pytania i kontrapunkty (**Derasz**), po ekonomię tajemnicy i niejawnych sensów (**Sod**). To dokładnie ten sam ruch, który wykonujemy w DST: najpierw porządkujemy fakty i stawkę w tekście I. osoby (audio-master), potem dobieramy obrazy-tropy, następnie testujemy pytania w dialogu i scenie, a na końcu zostawiamy przestrzeń na to, czego nie należy przedstawiać dosłownie.

Model dobrze pracuje w grupie międzykulturowej i międzypokoleniowej, bo dyscyplinuje tempo interpretacji: ktoś zatrzyma się na **Pszat** (fakty i przekład), ktoś inny „zobaczy” **Remez** w kompozycji obrazu, kolejna osoba uruchomi **Derasz** pytaniem,

które przesuwają oś rozmowy. Dopiero z tak ustawionej różnicy wynika gotowość do decyzji filmowej: co mówimy wprost, co sygnalizujemy, a co świadomie oznaczamy gwiazdką i zostawiamy poza kadrem.

Domykamy tę jednostkę zadaniem pomostowym: krótki tekst w I. osobie oparty na **Pszat** (kto? gdzie? jak?), jeden obraz-trop (**Remez**) wybrany z **gallery walk**, jedna teza sformułowana w pytaniu (**Derasz**) oraz pauza/tajemnica na końcu (**Sod**). Tekst staje się audio-masterem w module filmowym, a wskazane kadry zasilają listę ujęć „miejsce–ślad–reakcja”. Dzięki temu antropologia nie zostaje na poziomie deklaracji, a pracuje w decyzjach montażowych i buduje ciągłość między czytaniem, kadrowaniem i odpowiedzialnym ujawnieniem.

### **Praca z tekstem źródłowym: Księga Rodzaju 4:1–16**

W tym module traktujemy tekst jak teren: przechodzimy przez niego kilkakrotnie, każdorazowo z innym celem i inną optyką. Pierwszy przebieg to lektura w jednym przekładzie (np. BT), bez komentarza, z prostym zadaniem: odtworzyć ciąg zdarzeń i relacje między postaciami, zanotować miejsca, w których tempo narracji przyspiesza lub zwalnia, oraz momenty, w których narrator niczego nie dopowiada. Drugi przebieg wprowadza porównanie przekładów (Cylkow, Warszawska, Gdańska, Brzeska, tekst hebrajski). Zmiany pojedynczych słów przesuwają akcenty: formuła „wyjdźmy na pole” konstruuje scenę zaproszenia i ruch w przestrzeni, natomiast wariant „i rozmawiał Kain z Ablem” sugeruje, że to warstwa dialogowa spina prelude do czynu. Na tym etapie nie rozstrzygamy „jak było”, tylko porządkujemy, jak odmienne zapisy kierują odbiorcę ku różnym ramom motywacyjnym.

Dalsza praca ogniskuje się na wersety 8–16. To w nich spotykają się trzy porządki: czyn, konsekwencja i odpowiedź świata. Pytanie Boga („gdzie jest brat twój?”) uruchamia odpowiedzialność; obraz „krwi wołającej z ziemi” wprowadza relację między ciałem, miejscem i pamięcią; „znak Kaina” oraz wyrok tułaczki łączą winę z mobilnością i statusem społecznym. Te elementy stają się szkieletem, który później przenosimy do etudy: zderzenie dwóch punktów widzenia w dialogu, materialny ślad po zdarzeniu i ruch w przestrzeni jako odpowiedź świata na czyn.

Aby uruchomić „drugie oko”, dokładamy ikonografię i filmografię dotyczącą tej historii i jej współczesnych interpretacji. Oglądamy je nie jako dekoracyjne ilustracje, tylko jako katalog decyzji formalnych: ustawienie postaci, kierunek światła, dystans między braćmi, obecność lub brak świadków, wybór momentu przedstawienia (przed, w trakcie czy po czynie). Kadr pola, kadr ziemi, kadr ciała z gestem nie stają się kopiami obrazu, lecz sposobem na przetłumaczenie tezy na relację między przestrzenią, przedmiotem i działaniem.

Praca dodatkowo odbywa się również w trybie **chewruty**, tak aby każda para / grupa miała szansę zweryfikować własne dopowiedzenia. Proste pytania porządkują tok analizy: co w tekście jest powiedziane wprost, czego nie widać i kto milczy, oraz dlaczego akurat te fragmenty nas poruszają. Zapisujemy tylko to, co da się pokazać w materiale – bez budowania systemu hipotez, który wyprzedzi film. Dzięki temu przejście do zadania filmowego jest naturalne: wersja audio powstaje

z porządku **Pszat**, obrazy bierzemy z katalogu tropów wyłonionych w **gallery walk**, a miejsce na pauzę i tajemnicę zostawiamy tam, gdzie intuicja podpowiada, że nadmiar słów osłabi sens. W ten sposób tekst biblijny pozostaje punktem odniesienia, a nie scenariuszem do ilustrowania, a antropologiczne czytanie płynnie przechodzi w decyzje narracyjne.

### Pytania „CSI Biblia” – jak zamienić lekturę w śledztwo?

„CSI Biblia” to żartobliwa w nazwie rama, która porządkuje analizę w trybie dochodzenia: oddzielamy to, co jest w tekście, od tego, co dopowiadamy. Pracujemy markerami: T = fakt tekstowy, H = hipoteza. Najpierw czytamy powoli, bez komentarza; potem przechodzimy przez siedem uniwersalnych pytań, które w lekko zmienionej formule możemy dostosować do każdego tekstu, obrazu, filmu. Na tablicy rysujemy oś czasu (wersety 4:1–16), a przy każdym pytaniu dopisujemy: [T] cytat lub słowo-klucz oraz [H] – co kusi nas, by dołożyć. Efektem jest „karta sprawy”, która później zasila etiudę: audio (porządek faktów i stawka), obraz (miejsce – ślad – reakcja), pauzy (to, czego nie wiemy, tajemnica).

1) Kto jest tu naprawdę bohaterem?

Kain? Abel? Bóg? A może relacja brat-brat albo konkretna przestrzeń?

**Wyjście do filmu:** „główny bohater”.

2) Co się faktycznie wydarza; w jakiej kolejności?

**Rekonstrukcja sekwencji bez dopowiedzeń:** ofiary → ofiara → rozmowa/pole (zależnie od przekładu) → czyn → pytanie Boga → „krew woła” → znak → tułaczka. [T] Zapisujemy czasowniki i podmioty. [H] Odróżniamy „gdzie” (pole? miasto?) od tego, czego tekst nie mówi.

**Wyjście do filmu:** karta faktów → lista ujęć „miejsce/ślad”, bez ilustracyjnych dopowiedzeń.

3) Dlaczego? Jaki motyw wynika z tekstu, a jaki dopisujemy?

[T] Co w tekście sugeruje motyw (przyjęcie/nieprzyjęcie ofiary, dialog Boga z Kainem)? [H] „Zazdrość”, „poczucie odrzucenia” – to interpretacje; zostają jako tropy, dopóki nie mają wsparcia w brzmieniu wersetu.

**Wyjście do filmu:** w lektorze mówimy o stawkach („co dla mnie znaczy przyjęcie/odrzucenie”), nie pakujemy etykiet na bohatera.

4) Jak Kain zabija Abła? Czy tekst to mówi?

To pytanie uczy pracy z luką. [T] Tekst Masorecki nie podaje sposobu. [H] Wszelkie „uderzył kamieniem”, „zabił nożem” – to dopowiedzenia tradycji.

**Wyjście do filmu:** scena „off-screen”, praca „bez twarzy”, ślady po czynie zamiast rekonstrukcji przemocy.

5) Jakie było narzędzie? Skąd to wiemy/nie wiemy?

[T] Brak narzędzia w Rdz 4; w późniejszych tradycjach pojawiają się warianty (kamień, żuchwa, nóż, lemiesz).

**Wyjście do filmu:** Remez wizualny: zarys przedmiotu jako trop, nie „dowód”.

6) Co stało się z ciałem Abla?

[T] „Krew woła z ziemi” – ciało nie zostaje opisane; centrum uwagi przesuwa się na ziemię/glebę jako „świadka” i „pamięć”. [H] Pochówek, miejsce spoczynku – to sfera spekulacji.

**Wyjście do filmu:** kadr ziemi/rynienki, detale „śladów”, praca dźwiękiem i pauzą zamiast ekspozycji ciała.

7) Co wydarza się „po raz pierwszy” w historii ludzi?

**Pierwsze bratobójstwo;** pierwsze wyraźne napiętnowanie i zarazem ochrona („znak Kaina”); „tułaczka” jako nowy status wobec miejsca; głos ziemi jako moralny aktor. [T] Wskazujemy, które „pierwsze” są w tekście; [H] oddzielamy późniejsze uogólnienia.

**Wyjście do filmu:** plansza końcowa/kontekst: co ten „pierwszy raz” uruchamia dzisiaj (relacja z przestrzenią, z pamięcią, z przemocą symboliczną).

### „Pole” jako scena i mechanizm

Zaczynamy w miejscu, które wydaje się oczywiste: „pole”. W pierwszym przebiegu czytamy je jak kadr topograficzny: otwarta przestrzeń wyprowadzająca nas poza dom, poza spojrzenia świadków. W drugim ujawnia się druga warstwa: „pole” reguluje dramaturgię. Rozrzedza tło, porządkuje dystanse między braćmi, pozwala, by sens niósł się gestem i milczeniem. Kiedy w kolejnych przekładach werset 4,8 rozgałęzia się na „wyjdźmy na pole” oraz „i rozmawiał Kain z Ablem”, widzimy, jak jedno słowo przesuwa osie: w jednej wersji najpierw jest ruch, w drugiej – mowa. Zapisujemy to nie po to, by ogłosić prawidłowość przekładu czy tradycji, tylko by zrozumieć, jak różne rytmy otwierają zupełnie inne filmy. Na tym napięciu rozpinamy dalszą pracę.

Kiedy sięgamy do historycznych tekstów apokryficznych opisujących opowieść Kaina i Abla (np. **Midrasz Rabba** czy **Targum Neofiti**), nie szukamy „uzupełnień faktów”. Interesuje nas, jak tradycja testuje warianty: o co jest spór, jak wygląda scena, co pozostaje po niej w świecie. Jedna wersja prowadzi do konfliktu o własność i miejsce, inna do sporu o uznanie i spojrzenie; gdzie indziej pojawia się rekwizyt, który zmienia wektor gestu i wymusza inny kadr. Każdy z tych wariantów to potencjalny projekt etiudy: inny bohater relacyjny, inny układ światła, inny rodzaj „śladu”. Wspólny mianownik pozostaje ten sam: wyraźnie zaznaczamy, co pochodzi z tekstu, a co jest dopowiedzeniem.

Wracamy do wersetów 8–16 i porządkujemy je jak oś montażową: czyn, na który przychodzi pytanie („Gdzie jest brat twój?”), po nim obraz „krwi wołającej z ziemi”, wreszcie znak i ruch w stronę Nod. To szkielet, na którym rodzi się audio: tekst w pierwszej osobie, który nie zdaje relacji z „całą historią”, lecz niesie stawkę jednego wyboru i jednej odpowiedzi świata. Obok układa się lista ujęć: miejsce, ślad, reakcja.

### **Chewruta: struktura pracy małej grupy**

W sali słychać różne tempa pracy i kierunki analizy. Najpierw powolne czytanie, zapis „kto? co? gdzie?” bez dopowiedzeń, czysta dyscyplina **Pszat**. Potem gęstszy szmer, gdy pary krążą między reprodukcjami, obrazami, filmami i próbują nazwać to, co widać bez komentarza: kąt dłoni, odległość między ciałami, kierunek światła. Na końcu gwar, gdy z tych elementów rodzi się szkic nowej opowieści, dopowiedzeń i interpretacji. Dodatkowo w tle jest zawsze zasada 6/10, która działa tu jak hamulec bezpieczeństwa – analizowane opowieści nie zakładają „prawdziwości” opowieści biblijnych i nie są interpretowane w sposób teologiczny. Interesuje nas jedynie struktura budowania opowieści w tekstach religijnych.

Przemilczenia tekstu i tradycji, braki i nieścisłości traktujemy jak zaproszenie do dalszej pracy i rozmowy. Najpierw stawiamy hipotezę w trybie „CSI Biblia”: czego tu nie wiemy i czego nie należy zgadywać? Potem idziemy do źródeł tradycji i wybieramy wariant, który pracuje na naszą stawkę, nie rozpychając opowieści. Na końcu decydujemy, w jaki sposób to dopowiedzenie zaznaczyć: podpis w planszy, drobny rekwizyt, pojedyncze zdanie w głosie. Czasem reinterpretujemy: historyczny motyw „o bliźniaczkę” przesuwamy na współczesny spór „o czyjaś uwagę”, ponieważ to on niesie dzisiejszy konflikt relacyjny i nie wciąga widza w dosłowność, której nie utrzymamy etycznie. Triada „Hipoteza → Źródło → Dopowiedzenie” scala nam całość: tekst zostaje punktem ciężkości, a tradycja warsztatem wyboru.

Kiedy dochodzimy do znaku Kaina i do Nod, pojawia się pytanie o język efektu. Biblijne wersy z Księgi Rodzaju 4,15–16 to miejsce, w którym różne tradycje religijne ponownie się rozchodzą. Sam tekst przedstawia to lapidarnie: Bóg kładzie na Kainie znak, by go nikt nie zabił, po czym Kain „odchodzi... i zamieszkuje w kraju Nod”. Pytania do dalszej dyskusji: Co to za znak? Co on robi: chroni, piętnuje, a może jedno i drugie? Teksty warsztatowe, które analizujemy, podkreślają właśnie ten dwutorowy charakter – klątwa ziemi i jednoczesna ochrona przed linczem to pierwsze w Biblii zderzenie sprawiedliwości i miłosierdzia. To, jak możemy przedstawić ten uniwersalny motyw w swojej etiudzie, ma konsekwencje etyczne i wizualne.

Tradycja proponuje tu wachlarz uzupełnień: znak jako napiętnowanie na ciele, jako zmiana oblicza/głosu, jako imienne ostrzeżenie widoczne dla innych – albo wręcz jako wyraz Bożej obietnicy (paradoksalnej opieki nad sprawcą). Z kolei „Nod” bywa czytane dosłownie (miejsce „na wschód od Edenu”) lub symbolicznie – jako stan wiecznej nie-siedziby („kołysanie się/nieustanny ruch”). W materiałach warsztatowych mamy wyraźnie zacytowany tekst, co pozwala uczciwie oddzielić „co wiemy” od tego „co tradycja dopowiada” i tak ułożyć narrację, by nie udawać pewności tam, gdzie jej nie ma.

## **Gallery walk jako laboratorium decyzji**

Przejście po obrazach jest dla nas pomostem między biblijną lekturą a językiem filmu. Zamiast od razu „ilustrować” wersy, pozwalamy, by obrazy same dopowiedziały tekst: kompozycją, światłem, gestem, rekwizytem. Przedstawiamy reprodukcje z różnych wieków i mediów oraz równolegle zestawiamy różne przekłady wersetu 4,8, by zobaczyć, jak poszczególne frazy i nieścisłości zmieniają dramaturgię sceny.

Uczestnicy chodzą między obrazami, notując różnice: kto stoi, kto klęczy, skąd pada światło, gdzie jest „pole”, co robią ręce. Zwracamy uwagę, że artyści przez stulecia „czytali” ten sam wers inaczej: raz jest to ofiarowanie (zanim wydarzy się zbrodnia), raz cios (chwila zabójstwa), raz konsekwencja (znak i tułaczka). Ten wachlarz ujęć mamy na slajdach: Doré (ofiary i śmierć Abla), Hildebrand, Hildesheim i Monreale (sceny zabójstwa w brązie), a także przykłady z manuskryptów (La Somme le Roi, **Huth Psalter**). Dzięki temu grupa widzi, jak obraz zmienia akcent tam, gdzie tekst sam milczy.

W tle przypominamy, że antropologia w naszej perspektywie dopuszcza różne ścieżki analizy w oderwaniu od teologii czy biblistyki i że jest to bliskie logice **PaRDeS: Pszat** (co jest), **Remez** (trop obrazu), **Derasz** (pytanie), **Sod** (tajemnica). Ta sama wielość perspektyw jest wprost nazwana na slajdach modułu: kilka dróg interpretacji jednego zjawiska, dialog zamiast „jednej odpowiedzi”. **Gallery walk** uczy więc czytać obraz jak tekst – i od razu myśleć filmowo.

### **Jak obraz dopowiada tekst (kompozycja, gest, rekwizyt)**

Prosimy, by uczestnicy dopisywali sens nie słowami, ale obserwacją:

- **Kompozycja.** Czy „pole” jest szeroką, bezludną przestrzenią (osamotnienie), czy ciasnym kadrem (pułapka)? Gdzie stoi widz – nad ofiarą, obok sprawcy, daleko jak świadek? W rycinach Doré i na drzwiach w Hildesheim/Monreale uderza asymetria: ciało Abla „schodzi w dół”, ręka Kaina „idzie w górę” – to dwa wektory, które od razu budują scenę = zmianę.
- **Gest i ruch.** Cios bywa zamachnięciem, przyklęciem, naporem ciała. W płaskorzeźbach i mozaikach ruch dłoni Kaina oraz bezwład Abla **opowiadają** więcej niż literalny opis narzędzia. To świetna lekcja dla ujęć „reakcja/ślad” w naszych etiudach.
- **Rekwizyt.** Kamień, kij, nóż ofiarniczy? Miniatury i komentarze tradycji podsuwają warianty, ale nie rozstrzygają – dlatego w filmie bezpieczniej jest sugerować rekwizytem (kamień w dłoni, cień na ziemi) niż „mówić za tekst”. W materiałach zebrano zarówno ikonograficzne przykłady, jak i równoległe interpretacje słowne (midrasze o narzędziu), które można „oznaczać gwiazdką” w planszach końcowych.

Kończymy krótką rundą: **co ten obraz zrobił z tekstem? co przesunął w mojej analizie?** – i od razu przekładamy wniosek na decyzję filmową („czy w mojej scenie pokażę cios, czy pokażę jego ślad?”).

## „Żywotność memiczna” motywu w sztuce

Dlaczego ten temat wraca przez ponad dwa tysiące lat, od nowo testamentalnych interpretacji, przez romańskie portale i średniowieczne manuskrypty, antysemickie przetworzenia („starsi bracia w wierze”, Kain – Żyd vs. Abel – Jezus), po nowożytnie ryciny, akademickie analizy czy współczesne seriale Netflixa i hollywoodzkie kinowe premiery? Bo motyw Kaina i Abela ma wysoką „żywotność memiczną”: przenosi się między epokami i mediami, bo jest nośny (jasny konflikt relacyjny), plastyczny (łatwy do przepisania na lokalny język gestów i rekwizytów) i użyteczny społecznie (pozwala mówić o winie, zażdrości, sprawiedliwości i łasce). Jeden wers uruchamia całą rodzinę wariantów, które tradycja wciąż wybiera, modyfikuje i powtarza – dokładnie tak, jak działa mem w kulturze.

W naszych warsztatach mówimy o memie nie po to, by uprościć Biblię, lecz by pokazać, że obrazy żyją i krążą we współczesnej kulturze. A my, pracując nad swoją opowieścią, wchodzimy w ten sam obieg: tworzymy krótkie formy, które dołączają do łańcucha kulturowych przetworzeń. Dlatego tak ważne jest, by świadomie zaznaczać pochodzenie (tekst vs. tradycja), dbać o etykę ujawnienia (6/10, prawo do tap-out) i krytycznie sprawdzać własne interpretacje.

## Znaczenie modułu antropologicznego

Moduł antropologiczny ustanawia postawę epistemiczną: w analizie materiału (tekst, obraz, praktyka) priorytet mają rekonstrukcja procedur nadawania znaczeń i kontrola inferencji. Punkt ciężkości przesuwają się z pytania „co to znaczy?” na „jak i w jakich warunkach znaczenie zostaje wytworzone oraz podtrzymane”.

Po stronie wyników operacyjnych uzyskaliśmy trzy mierzalne kompetencje:

- 1) separację danych od hipotez (T/H) w trybie pracy na źródle;
- 2) identyfikację wskaźników wizualnych i performatywnych (kompozycja, gest, relacja z przestrzenią) jako nośników sensu;
- 3) translację tych wskaźników do decyzji narracyjno-montażowych (audio-master, „miejsce–ślad–reakcja”, ekonomia pauz).

To są zmienne, które można wprost monitorować w ewaluacji post-warsztatowej.

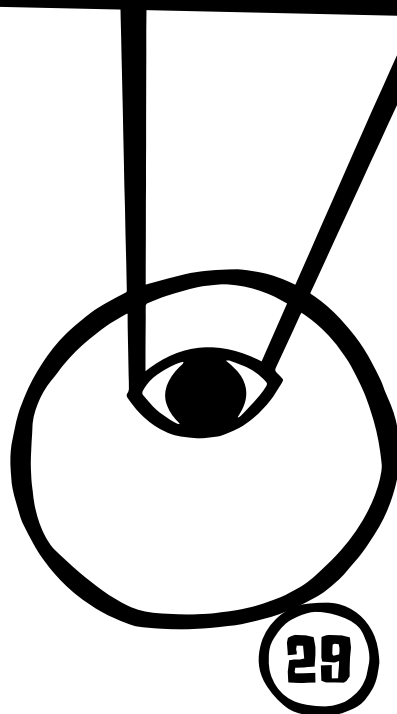
Po stronie metodologii przyjęliśmy logikę warstwową jako narzędzie kontroli nad interpretacją. Jej walor nie polega na „lepszym wyjaśnieniu tekstu”, tylko na ograniczeniu analitycznego szumu: redukuje nadmierne dopowiedzenia, porządkuje przejścia między rejestrem deskryptywnym a interpretacyjnym i stabilizuje decyzje etyczne (co ujawnić, co zaznaczyć, co pozostawić w niedopowiedzeniu).

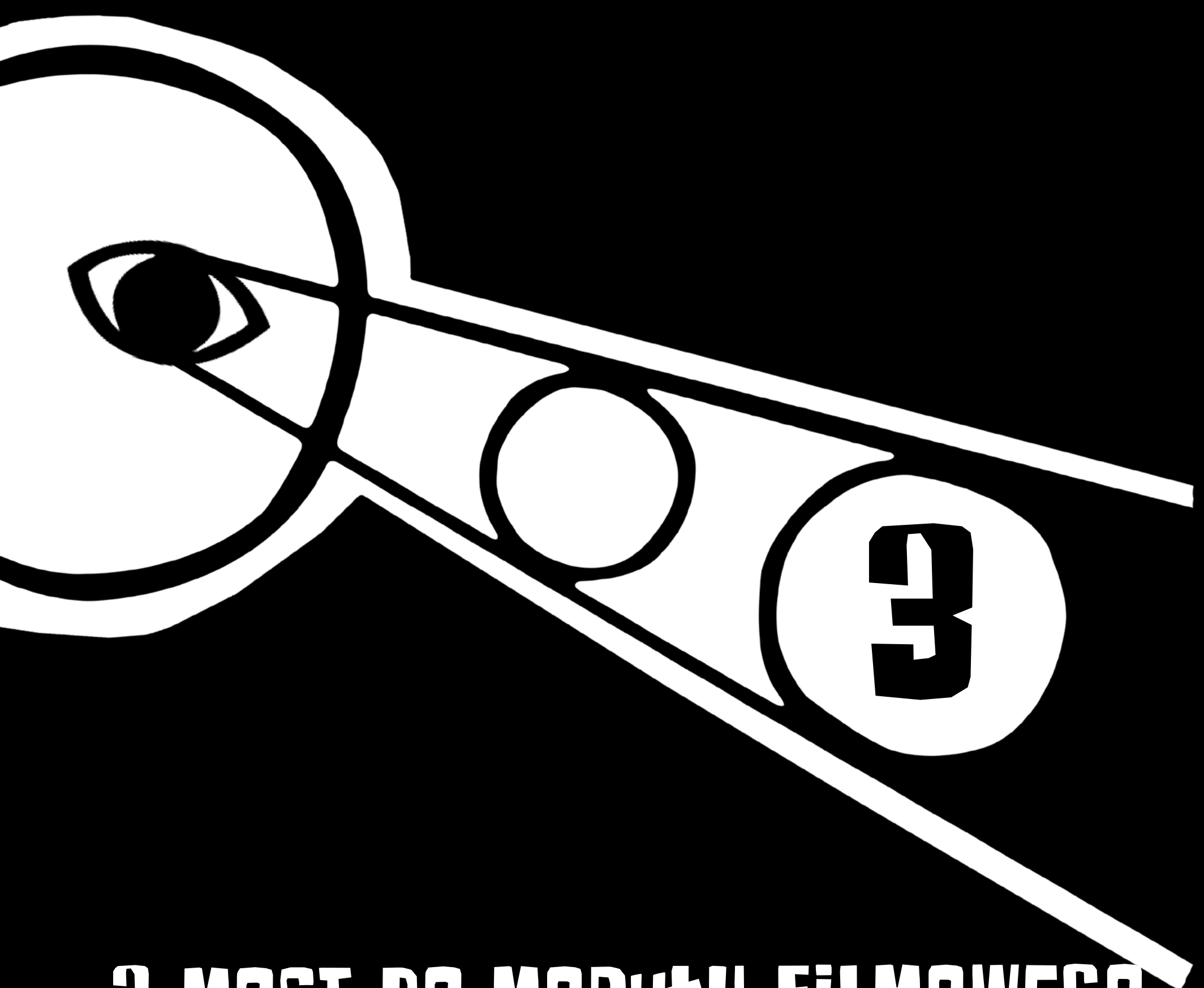
W wymiarze rzetelności (**reliability**) kluczowe są dwie praktyki: **chewruta** jako powtarzalny protokół intersubiektywnej weryfikacji oraz **gallery walk** jako test krzyżowy między mediami. Minimalizują one idiosynkratyczne odczytania i pozwalają przypisać błędowi źródło (np. skrót pamięci vs. presupozycja kulturowa).

W wymiarze trafności (**validity**) stosujemy zasadę adekwatności: wybór środków (**kadr, dźwięk, pauza**) musi być proporcjonalny do stawki narracyjnej i statusu danych. Zasada „6/10” oraz prawo **tap-out** pełnią funkcję nie tylko opiekuńczą, ale metodologiczną: wyznaczają granicę uprawnionej inferencji i chronią przed efektami wywołanymi presją ekspozycji. Etyka ujawnienia zostaje ujęta proceduralnie: transparentne znakowanie pochodzenia treści (źródło pierwotne vs. tradycja interpretacyjna), kontrola konsekwencji publikacyjnych (wariant wewnętrzny/publiczny), preferencja metonimii nad dosłownością przy materiałach wrażliwych.

Ograniczenia modułu są znane: brak pełnej kontroli nad biasami kulturowymi osób uczestniczących, ryzyko nadmiernej esetyzacji śladu oraz zależność od jakości tłumaczeń. Proponowane kompensacje to praca na więcej niż jednym przekładzie, jawne etykietowanie hipotez oraz rewizja decyzji kadrowych pod kątem „efektu egzotyzacji”. Wypracowany aparat metodologiczny (T/H, wskaźniki wizualne, triada „miejsce–ślad–reakcja”, ekonomia pauzy) jest niezależny od korpusu biblijnego. Daje się przenieść na materiały współczesne (wywiady, archiwalia rodzinne, obserwacje miejskie) bez zmiany protokołu analitycznego.

**Moduł spełnia funkcję filtra metodologicznego przed wejściem w DST. Zmniejsza wariację interpretacyjną, zwiększa przejrzystość decyzji i podnosi szanse, że finalny materiał audiowizualny będzie jednocześnie poznawczo rzetelny i społecznie odpowiedzialny. Następny krok – praca w module filmowym – powinien traktować te antropologiczne ustalenia nie jako tło, lecz jako specyfikację techniczną i analityczną procesu twórczego i pracy nad tekstem źródłowym.**





**3.MOST DO MODUŁU FILMOWEGO**

### III. MOST DO MODUŁU FILMOWEGO

Przejście od modułu antropologicznego do filmowego traktujemy jak kontrolowaną translację: rozpoznane wcześniej warstwy sensu muszą znaleźć odpowiedniki w czasie i w materiale audiowizualnym. **PaRDeS** porządkuje wejście analityczne (co jest literalne, co stanowi trop, gdzie otwiera się pole hipotezy i gdzie pojawia się wewnętrzne rozpoznanie), a **digital storytelling** porządkuje wyjście produkcyjne (co wybrzmi w głosie, co pokaże kadr, gdzie zostanie pauza i jakie oznaczenie źródeł pojawi się w planszach końcowych). Istota mostu polega na tym, że decyzje interpretacyjne przechodzą w decyzje formalne bez utraty statusu epistemicznego: odbiorca ma rozpoznać, które elementy pochodzą z tekstu źródłowego, a które są dopowiedzeniem lub wnioskiem z tradycji.

Pierwszym efektem tej translacji jest tekst lektora – krótki audio-master ułożony w pierwszej osobie. Powstaje dopiero po uporządkowaniu szkicu wyjściowego (**poziom pszat**) i rejestracji różnic między przekładami, ponieważ to brzmienie tekstu ustawia rytm narracji (**różne dynamiki wejścia**). Opowieść budujemy w sekwencji sześciu zdań, prowadzących widza od rozpoznawalnej sytuacji do jasno określonej stawki emocjonalnej; każde zdanie zaprojektowane na jeden oddech, z intencjonalnie naniesionymi pauzami. Odsłuch wersji roboczej bez obrazu pełni funkcję testu trafności: jeżeli głos nie niesie sensu samodzielnie, obraz jedynie zintensyfikuje brak.

**Żeby przenieść to na tekst do nagrania (audio-master), korzystamy z matrycy 6 pytań w 1. osobie i „na oddechy”:**

- (1) Kim jestem?**
- (2) W jakich okolicznościach mnie poznajesz?**
- (3) W jakim jestem stanie?**
- (4) Co na to świat / otoczenie?**
- (5) Co zrobiłem/am?**
- (6) Co chcę, żeby widz poczuł?**

Dopiero po odsłuchu przechodzimy do obrazu. Trop z poziomu **Remez** zostaje przepisany na parametry ujęcia: kompozycję, wektor światła, relacje dystansów między elementami sceny. Kluczowa jest triada „**miejsce–ślad–reakcja**”, ponieważ stabilizuje relację między wydarzeniem i jego konsekwencją w świecie. Ujęcia miejsca zakotwiczą porządek faktów, ujęcia śladu materializują skutek bez estetyzacji przemocy, ujęcia reakcji wprowadzają minimalny sygnał cielesności lub obecności, który scala warstwę audio z materialnością sceny. W tym punkcie powracają wnioski z ikonografii: gest, stopień osamotnienia kadru, sposób, w jaki światło reguluje osie władzy i podatności, pracują tu jako sprawdzone rozwiązania formalne, nie jako dekoracje.

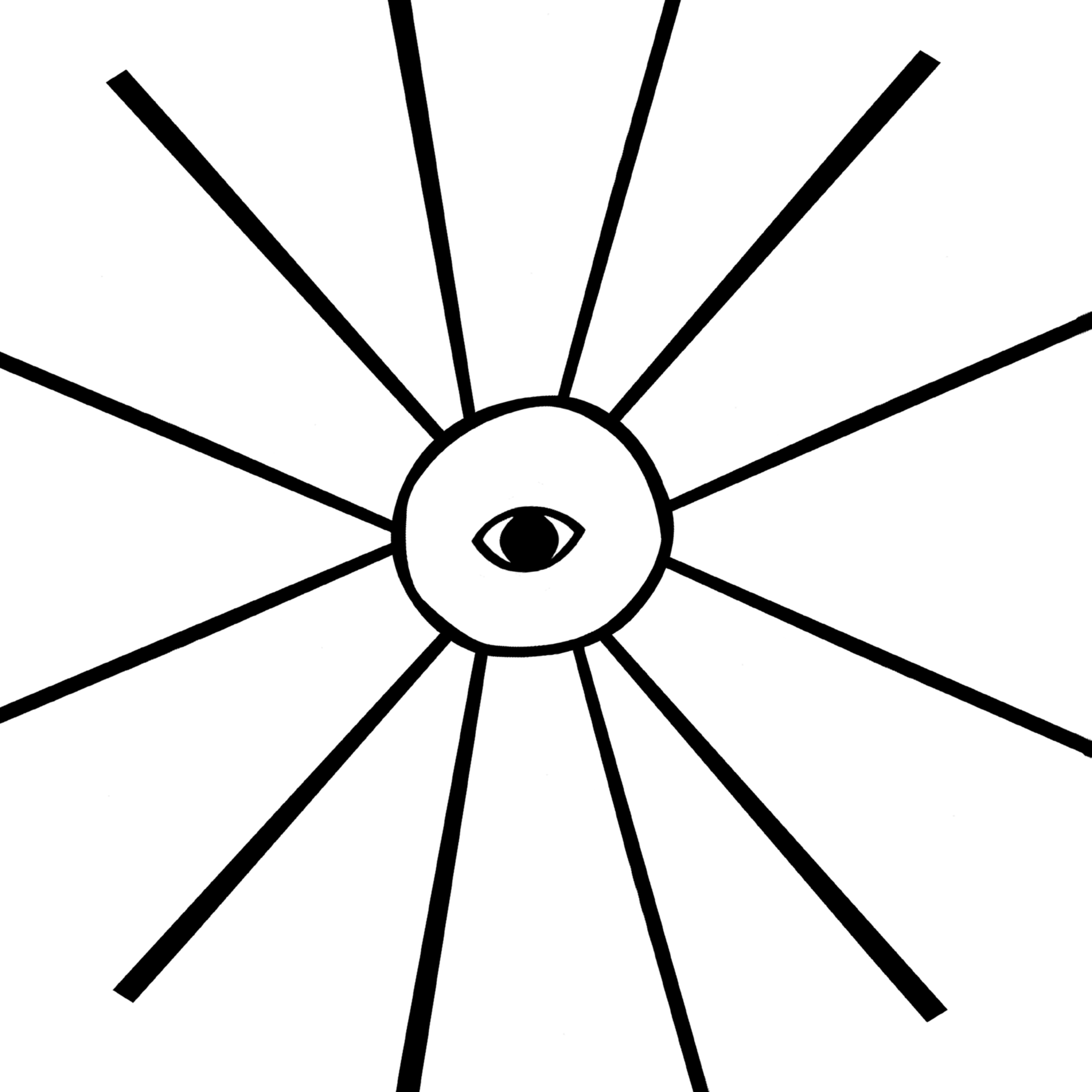
**Derasz**, który w module antropologicznym operował pytaniem i hipotezą, w module filmowym materializuje się w konstrukcji sceny i dialogu. Traktujemy dialog jak zderzenie potrzeb, a nie wymianę informacji; dlatego zapisujemy równoległe wersję realną i wersję niewypowiedzianą, by następnie rozstrzygnąć, która z nich generuje przesunięcie emocjonalne lub poznawcze. Jeżeli po przejściu sceny brak śladu zmiany, cofamy się do audio-mastera i oczyszczamy przebieg zdań. Ta dyscyplina przekłada teorię „scena = zmiana” na wymierne kryterium doboru materiału: kadr jest uzasadniony tylko wtedy, gdy podtrzymuje przebieg transformacji wyznaczony przez głos.

Warstwa **Sod** wyznacza granice reprezentacji. Zamiast pomnażać dosłowność, planujemy miejsca ciszy i stosujemy metoni-  
mię: przedmiot, fragment ruchu, powierzchnia ziemi, które przenoszą ciężar z ekspozycji na rozpoznanie. Właśnie tu pracują zasady bezpieczeństwa procesu, włączając przyjętą skalę 6/10 i prawo do **tap-out**. Decyzje o stopniu ujawnienia zapadają przed nagraniem audio, tak aby wariant „bez twarzy”, z lektorem zastępczym lub z przewagą ujęć śladów, był konsekwentny w całej strukturze. To parametr konstrukcyjny zapewniający spójność formy z założonym progiem ekspozycji.

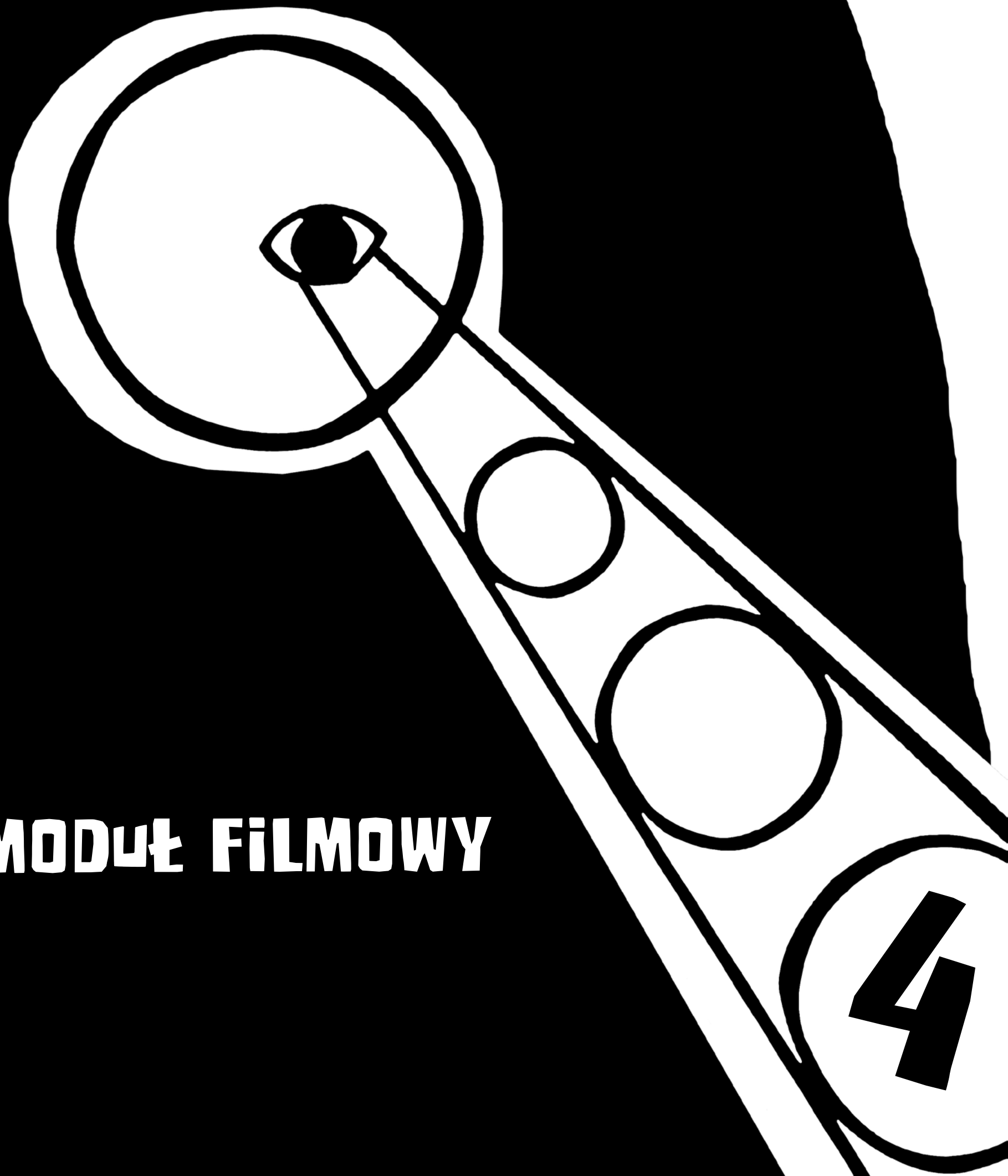
Równoległą osią jest transparentność źródeł. Rozróżnienie między danymi tekstowymi i hipotezami wprowadzonymi przez tradycję interpretacyjną zostaje jawnie przeniesione do gotowego materiału: audio nie przypisuje dopowiedzeń źródłu, a plansza końcowa sygnalizuje, skąd pochodzą elementy interpretacyjne. Taka jawność wzmacnia wiarygodność i ułatwia odbiorcom ocenę zakresu uprawnionej interpretacji.

Most obejmuje także kontrolę jakości. Odsluch bez obrazu oraz podgląd obrazu bez dźwięku pełnią funkcję testów niezależnych modalności, które powinny potwierdzić tę samą stawkę i porządek. Tam, gdzie pojawia się ryzyko stereotypizacji lub egzotyzacji, wprowadzamy korektę obsady głosu, zmianę kadrowania albo napisy zamiast lektora. Te procedury stabilizują rzetelność i ograniczają dryf interpretacyjny między salą warsztatową a gotowym plikiem.

W tym ujęciu most stanowi mechanizm kontroli przepływu sensu. To samo myślenie, które porządkowało lekturę i pracę w **chewrucie**, zostaje przeniesione na linię czasu: fraza i pauza wyznaczają rytm montażu, trop i ślad kształtują kadr, a wątpliwość metodologiczna zamienia się w świadomie zaprojektowaną ciszę. Dzięki temu etiuda zachowuje zakorzenienie w materiale źródłowym, jednocześnie pozostając klarowną, etycznie bezpieczną i formalnie zwartą.



# 4. MODUŁ FILMOWY



## IV. MODUŁ FILMOWY

### Od opowieści do sprawczości i relacji

Wyobraź sobie, że siedzisz w kręgu. W dłoni trzymasz zdjęcie albo drobiazg, coś, co przypomina Ci o kimś ważnym. Kiedy zaczynasz mówić, historia sama się układa. Najpierw prosto, trochę niepewnie, ale po chwili łapiesz rytm swojego głosu. To pierwszy krok: opowieść porządkuje doświadczenie. Kiedy opowiadasz, zaczynasz rozumieć. Kiedy rozumiesz, czujesz, że możesz działać. A kiedy działasz z kimś, pojawia się więź. Na tym właśnie polega ten moduł: opowieść, sprawczość, relacje.

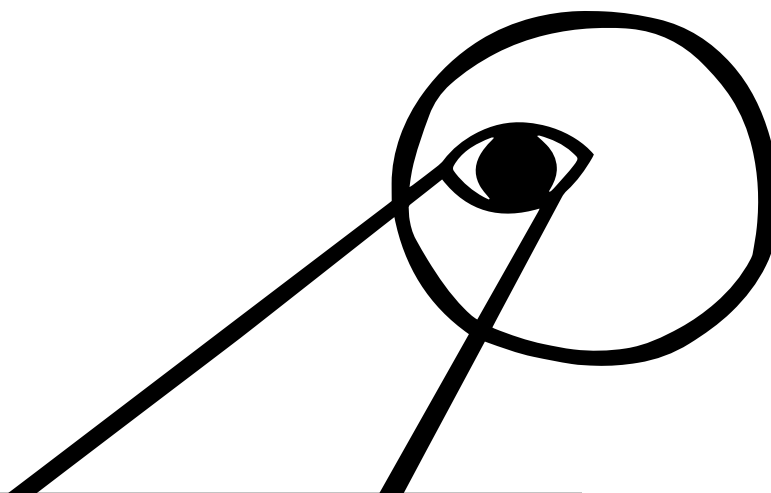
### Dlaczego zaczynamy od historii?

W pracy filmowej często od razu sięgamy po kamerę. Tutaj robimy odwrotnie, zaczynamy od głosu. Najpierw powstaje krótki tekst, Twoja intencja. Zadaj sobie pytanie: **Co chcę, żeby widz poczuł, gdy usłyszy mój głos?** Dopiero potem dobierasz obraz i dźwięk. Technika służy treści, nie odwrotnie. To zasada metody digital storytelling (DST), opowiadania historii własnym głosem w krótkiej formie, trwającej od dwóch do czterech minut.

### Po co to robimy?

Chodzi nie tylko o film. Celem jest, żebyś:

- umiaxx opowiedzieć o sobie bez wstydu i bez przerysowania,
- potrafixx rozpoznać, co w Twojej historii jest najważniejsze,
- zobaczyxx, że opowieść może łączyć ludzi.



**Podczas jednego ze spotkań osoba uczestnicząca w warsztatach powiedziała:**

***Myślałam, że nie mam o czym opowiadać, ale kiedy nagrałam swój głos, usłyszałam, że to brzmi prawdziwie.***

***A Ty? Kiedy ostatni raz usłyszałeś siebie naprawdę?***

## Etapy pracy

### I. Bohater relacyjny

Nie zaczynamy od „ja”, tylko od relacji.

Kogo chcesz przedstawić? Może to ktoś, kto Cię czegoś nauczył, kto Cię poruszył, albo ktoś, z kim masz nierozwiązaną historię. Zamiast opisu wyglądu spróbuj opowiedzieć o uczuciu, geście, zapachu, o miejscu, które z nim kojarzysz. Zrób trzy do pięciu zdjęć śladów tej osoby: dłoni, przedmiotu, progu, cienia, światła. To Twój materiał do opowieści bez twarzy, sposób, by mówić o kimś, nie wystawiając go na pokaz.

**Osoba uczestnicząca w warsztatach fotografowała starą filiżankę po bliskiej osobie i powiedziała:**

***Nie wiedziałam, że tyle można powiedzieć o kimś, kto już nie mówi.***

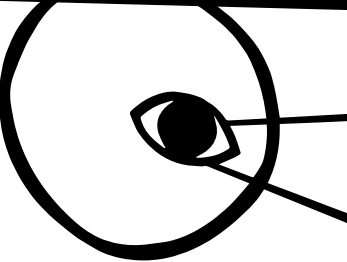
***A Ty, jaki przedmiot mógłby być Twoim śladem po kimś?***

### 2. Struktura opowieści

Każda historia ma swoją oś. Pomaga w tym sześć prostych pytań:

- 1) Kto?
- 2) W jakich okolicznościach?
- 3) W jakim stanie był lub była na początku?
- 4) Co zrobił świat?
- 5) Co zrobił bohater?
- 6) Co ma poczuć widz?
- 7) Spróbuj odpowiedzieć na nie jednym zdaniem.

Z tego powstanie Twój tekst lektora, rdzeń filmu.



**Podczas warsztatów osoba uczestnicząca w warsztatach zatrzymała się przy pytaniu „Co zrobił świat?”. Milczała długo, a potem powiedziała:**

***Świat się nie zatrzymał, ale ja tak.***

***Co u Ciebie było takim momentem zatrzymania?***

### 3. Scena jako zmiana

Scena to moment, w którym coś się przesuwa, w relacji, emocji albo myśleniu. Nie musi być spektakularna. Czasem wystarczy spojrzenie, oddech, jedno zdanie. Opisz, co się wydarzyło przed i po. Znajdź obraz, który odda ten ruch.

**Osoba uczestnicząca w warsztatach nagrała, jak zamyka drzwi, i powiedziała:**

*To było po rozmowie z ojcem, zrozumiałem, że te drzwi się domknęły nie tylko w kadrze.*

*Jaka Twoja scena mogłaby oznaczać zmianę?*

### 4. Dialog – dwa punkty widzenia

Dialog to nie wymiana słów, tylko zderzenie potrzeb.

Napisz dwie wersje dialogu: tę, która naprawdę mogłaby się wydarzyć, i tę, której nigdy nie wypowiedziałeś. Porównaj je i wybierz, która lepiej oddaje sens Twojej historii.

**Osoba uczestnicząca w warsztatach napisała rozmowę z bliską osobą. W drugiej wersji dodała tylko jedno zdanie:**

*Nie musisz mnie rozumieć, wystarczy, że słuchasz.*

*Czego Ty jeszcze nie powiedziałeś komuś bliskiemu?*

### 5. Zasady bezpieczeństwa

Bezpieczna przestrzeń nie tworzy się sama, buduje się ją krok po kroku. Na warsztatach obowiązują trzy proste zasady:

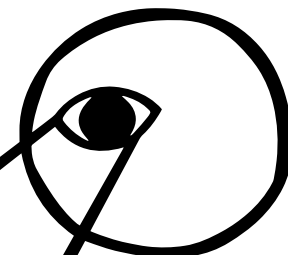
- **6/10**, mów tyle, ile możesz, resztę zostaw dla siebie,
- **tap-out**, możesz się wycofać w każdej chwili,
- **bez twarzy**, możesz opowiadać obrazem, głosem, cieniem lub dźwiękiem.

To nie ograniczenia, tylko narzędzia, które dają oddech i wybór.

## 6. Domknięcie i rozmowa

Po intensywnym ćwiczeniu siadamy w kręgu. Nie analizujemy, po prostu mówimy, co zostało w ciele i w myśli:

- Co się wydarzyło?
- Co mnie poruszyło?
- Co chcę zostawić?
- Co zrobię dalej, choćby najmniejszą rzecz?



**Osoba uczestnicząca w warsztatach powiedziała:**

***Po warsztacie poszłam do domu i nagrałam głos jeszcze raz, już spokojniej, nie dla filmu, dla siebie.***

***A Ty, co chciałbyś zrobić po tym spotkaniu?***

## 7. Po co to wszystko?

Bo film może być lustrem, ale też mostem. Kiedy słuchasz swojego głosu i widzisz obraz, coś się układa. Zaczynasz ufać, że Twoja historia ma znaczenie. A kiedy inni ją słyszą, widzisz, że nie jesteś sam.

## 8. Know-how filmowe

W krótkiej formie DST technika nie ma błyszczeć, ale ma nie przeszkadzać opowieści. Nasze zasady są trzy: (1) upraszczaj, (2) pilnuj dźwięku, (3) rób rzeczy w stałej kolejności.

**Zestaw minimum:** smartfon, dźwięk, światło, nagranie lektora

Wideo z telefonu jest wystarczające, jeśli nie przeciążymy go „efektami”. Pracujemy w stałych ustawieniach:

- **Orientacja: horyzontalna (16:9)**, stabilizacja przez oparcie telefonu o książki/okno lub prosty mini-statyw.
- **Kadr:** reguła „oko na 1/3”, czyste tło, dwa–trzy ujęcia „miejsca–ślad–reakcja” zamiast jednego długiego.
- **Ruch:** zero „panoram dla panoramy”. Jeśli już, to powolny ruch o czytelnym celu (np. odkrycie śladu).

## Dźwięk (najważniejszy).

Jeśli masz tylko telefon – priorytet daj nagraniu głosu:

- **Lektor nagrywany** pod kocem lub w szafie z ubraniami (tłumi pogłos); odległość ust ~15–20 cm od mikrofonu; tryb „samolot” (bez powiadomień).
- **Noise print:** 5 sekund ciszy na początku nagrania (ułatwia oczyszczanie szumów na montażu).
- **Plan B:** jeśli pomieszczenie brzmi „twardo”, nagraj głos na notatniku w telefonie i użyj go zamiast dźwięku z kamery.
- **Muzyka:** tylko wtedy, gdy pracuje dla sensu (nie maskuje wahań głosu). Głos ma być „zawsze wyżej” niż tło.

## Światło.

Światło zastane + jeden „odbłyśnik” (biała kartka, folia NRC, jasna ściana) wystarczy:

- **Twarcz** zawsze bliżej okna niż tła; unikaj mieszania temperatur (żółte lampy + niebieskie okno).
- **Kontrast:** „okno w kadrze” = zwykle problem. Lepsze jest ustawienie plecami do ściany, bokiem do okna.
- **Ujęcia śladów:** światło boczne daje fakturę (książki, listy, dłonie, przedmioty – ważne w pracy „bez twarzy”).

## Nagranie lektora (głos autora).

Zaczynamy od tekstu, dopiero potem kręcimy obraz. Lektor to „mięsień” rytmu:

- **Jedno zdanie = jeden oddech.** Jeśli nie mieści się w oddechu – skracamy.
- **Znaki pauz w tekście** ( / krótka, // dłuższa ) – to późniejsze cięcia montażowe.
- **Czytanie próbne:** najpierw na głos, bez nagrywania; dopiero druga/trzecia próba idzie „na czysto”.
- **Wersja bez autora:** jeśli osoba nie chce nagrywać własnego głosu, dopuszczamy lektora z grupy – autor/autorka akceptuje tempo i pauzy (kontrola nad sensem zostaje przy twórcy).

## Scena dialogowa.

Dialog nie służy „wypowiadaniu informacji”, tylko ścieraniu potrzeb:

- **Kto czego chce?** (potrzeba jawna) i czego nie powie? (potrzeba ukryta).
- Stawka rośnie z każdym zdaniem – nie przez głośność, tylko przez **ryzyko straty**.
- **Cios i riposta:** po mocnym zdaniu druga strona nie odpowiada „równym”, tylko zmienia strategię (milczy, pyta, odchodzi, zmienia temat).
- **Dwie wersje:** piszemy „realną” i „niewypowiedzianą”. Z nich montujemy jedną, gęstsza.
- **Obraz:** rzadko potrzebne są „gadające głowy”. Lepiej pracują ręce, oddech, dystans, przedmioty (kubek odstawiony „za mocno”, krzesło odsunięte o stopę).

## Konflikt i twist.

- **Konflikt to nie krzyk, tylko sprzeczne plany:** ja chcę zostać, ty chcesz wyjść. Obraz to pokazuje ruchem i dystansem.
- **Twist to zmiana rozumienia** – widz dowiaduje się czegoś, co przebarwia wszystko sprzed chwili (jedno zdanie, jeden gest, jedna fotografia).
- **Szanuj prostotę:** lepszy jeden twist niż trzy pół-twisty. Na końcu widz musi czuć skutek.

## Workflow montażu (kolejność bez wyjątków).

1. Tekst-master (audio lektora) – układamy całą historię na osi czasu, czystymy szumy, wycinamy „yyyy”, ustalamy rytm pauz.
2. Obraz-ilustracja sensu – dokładamy tylko te ujęcia, które dodają sens lub emocję do konkretnej frazy. Jeżeli obraz powtarza słowo – wygrywa słowo, obraz usuwamy.
3. Ciszę i oddechy – nie „zabijaj” pauz. Czasem 12–16 klatek ciszy po ważnej frazie robi więcej niż muzyka.
4. Dźwięk tła – jeden ambient (miejsce, szum miasta, oddechy) tam, gdzie wzmacnia obecność. Uwaga na basy (w telefonach dudnią).
5. Korekta światła i kontrastu – tylko podstawy (ekspozycja, cień, biały balans). Efekty zostawiamy w spokoju.
6. Plansze końcowe – „Źródła” (obrazy/muzyka), podziękowania, zasięg publikacji (wewnętrzny/publiczny) zgodny ze zgodą.
7. Eksport – MP4 (H.264), 1080p, 16–20 Mb/s; kopia „archiwum” + kopia do pokazu. Nazewnictwo: DATA\_autor\_tytul\_wersja.mp4.

## Najczęstsze błędy i szybkie rozwiązania:

- **Za długi film (5–7 min):** zlicz oddechy; usuń akapity, które nie zmieniają stanu bohatera ani widza.
- **„Ładne obrazki” przykrywają sens:** wróć do audio-mastera; wyczyść tekst, dopiero potem dobieraj ujęcia.
- **Niesłyszalny głos:** usuń muzykę albo obniż ją do poziomu „ledwo obecna”; popraw głośność lektora do –6 / –3 dB szczytu.
- **Skacząca temperatura barwowa:** trzymaj się jednego źródła światła; w montażu dopasuj balans bieli ujęć do siebie.

## Mini-rubryka jakości (do autokorekty):

- **Jasność opowieści:** wiem, czego chce bohater i co mam poczuć po końcu.
- **Rytm:** słyszę oddech w głosie, pauzy pracują.
- **Ekonomia obrazu:** każde ujęcie coś dopowiada; brak ilustracyjnych dublowań.
- **Dźwięk:** głos czysty, bez pogłosu i bez „walki” z muzyką.
- **Etyka:** właściwy poziom ujawnienia (6/10), zgody i plansze końcowe gotowe.

## Znaczenie modułu filmowego

Moduł filmowy pełni funkcję translacyjną między analizą a wytwarzaniem treści: porządkuje przejście od wielowarstwowego rozpoznania kulturowych sensów do kontrolowanej realizacji w krótkiej formie DST. Jego podstawowa operacja polega na zamianie decyzji interpretacyjnych na decyzje formalne: to, co w module antropologicznym zostało zidentyfikowane jako fakt, trop, hipoteza i wewnętrzne rozpoznanie, zostaje przełożone odpowiednio na porządek lektora (audio-master), wybór kadrów „miejsce–ślad–reakcja”, konstrukcję sceny i dialogu oraz planowaną pauzę/ciszę.

Efekt dydaktyczny mierzy się nie „ładnością filmu”, lecz zdolnością do utrzymania spójności epistemicznej i etycznej w czasie. Po pierwsze, moduł wytwarza nawyk budowania wypowiedzi w sekwencji: tekst w pierwszej osobie → rytm (zdania na jeden oddech) → obraz dopowiadający sens (bez dosłowności) → pauza jako miejsce rozpoznania. Po drugie, dyscyplinuje reprezentację: prymat dźwięku nad obrazem, ograniczenie inscenizacji przemocy do śladu, a nie ekspozycji, oraz włączanie planów „bez twarzy” tam, gdzie wymaga tego granica 6/10. Po trzecie, zabezpiecza transparentność źródeł: dopowiedzenia tradycji są oznaczane (plansza końcowa), dzięki czemu odbiorca odróżnia materiał tekstowy od wariantów interpretacyjnych.

W wymiarze kompetencyjnym moduł rozwija trzy wiązki umiejętności.

- **Analityczno-narracyjną:** osoby uczestniczące potrafią sprowadzić opowieść do sześciu zdań o wyraźnej stawce i zidentyfikować scenę jako realną zmianę (w emocji, relacji lub rozpoznaniu).
- **Audiowizualną:** uczą się dobierać obrazy jako nośniki sensu, nie ilustracje („miejsce–ślad–reakcja”), zachowując minimalny, powtarzalny **workflow** produkcyjny.
- **Psychospołeczną:** pracują w parze/malej grupie, utrzymują **ground rules (6/10, tap-out)** i domykają proces w rozmowie refleksyjnej, co wzmacnia sprawczość i odpowiedzialność za konsekwencje ujawnienia.

Z punktu widzenia jakości i zgodności z projektem moduł filmowy dostarcza mierzalnych rezultatów: szkicu audio, etudy 2–4 min (wariant publiczny/wewnętrzny), a także efektów ewaluacyjnych (porównanie ankiet pre/post w kompetencjach narracyjnych, technicznych i psychospołecznych, mini-case). Jednocześnie osadza produkcję w ramach prawnych i etycznych opisanych wcześniej: decyzja o publikacji zapada przed nagraniem, a zgody i oznaczenia źródeł są integralnym elementem pliku wynikowego, nie dodatkiem.

W całej architekturze publikacji jest to moduł, który „zamyka obieg” między teorią a praktyką: stabilizuje tożsamość metody (opowieść jako narzędzie porządkowania doświadczenia), minimalizuje ryzyka interpretacyjne i prawne, a przy tym wytwarza replikowalny proces dla innych środowisk edukacyjnych. Dzięki temu „Światło opowieści” pozostaje narzędziem nie tylko twórczym, lecz także rzetelnym, zdolnym do konsekwentnego przenoszenia analiz na klarowne, etycznie bezpieczne komunikaty audiowizualne.



**ZAKOŃCZENIE**

# ZAKOŃCZENIE

## Światło opowieści – nowa metoda pracy z narracją?

Projekt ten powstał z bardzo praktycznej potrzeby: w edukacji i animacji społecznej brakuje narzędzi, które jednocześnie porządkują doświadczenie i tworzą komunikowalny efekt. Opowieść działa, kiedy ma ramę, wspólny język i jasny przebieg pracy. Dlatego warsztaty zostały zbudowane wokół prostych kroków, które każdy może powtórzyć: uważna lektura i analiza kluczowych tekstów kulturowych, rozmowa w małej i dużej skali, praca głosem, obrazy-tropy, montaż i edycja materiałów filmowych, decyzja o zasięgu publikacji. W tej kolejności powstaje materiał, który niesie sens i wytrzymuje spotkanie z odbiorcą.

Warsztat antropologiczno-filmowy jest miejscem ćwiczenia odpowiedzialności za słowo i widzialność. Skala **6/10**, prawo do **tap-out** i praca **„bez twarzy”** tworzą warunki, w których osoba opowiadająca kontroluje zakres ujawnienia, a grupa uczy się reagować bez presji. Dzięki temu możliwa jest praca nad tematami wrażliwymi bez eskalacji napięcia i bez „długu emocjonalnego” po zajęciach. Z czasem rośnie samoświadomość uczestników, a z nią jakość materiału: pojawia się klarowny cel emocjonalny, rytm zdań, ekonomia obrazów.

Metoda wzmacnia też instytucję. Prowadzący otrzymują czytelny scenariusz, zestaw porad, przykładowych tematów oraz wskaźniki, które da się weryfikować: szkic audio, etiudę 2–4 min w wersji wewnętrznej lub publicznej, krótkie raporty procesu. To wystarcza, aby planować kolejne edycje, budować repozytorium przykładów i dzielić się dobrymi praktykami z innymi zespołami. Trwałość projektu nie opiera się na jednorazowym pokazie czy cyklu, tylko na powtarzalności kroków i nawyku dokumentowania.

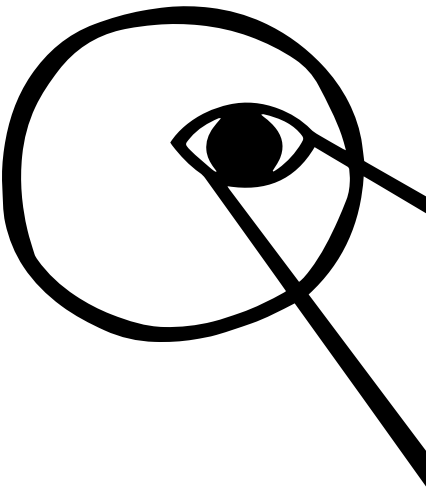
W tle działa jeszcze jedno założenie: opowieść jest pracą nad relacjami. Ćwiczenia z bohaterem relacyjnym, sceną jako zmianą i dialogiem uczą rozpoznawania stawek, zanim padnie pierwsze zdanie do kamery. To kompetencje przydatne w szkole, na uczelni, w domu kultury, w organizacji społecznej – tam, gdzie ludzie spotykają się, aby coś wytłumaczyć sobie i innym.

Mentoring filmowo-psychologiczny spina tę architekturę w czasie. Regularny kontakt, dziennik, krótkie cele i „pierwszy krok po zajęciach” zabezpieczają efekt uczenia się przed rozmyciem. Zmiana najczęściej zaczyna się od małych ruchów: lepiej sformułowanego zdania, świadomej pauzy, jednego ujęcia, które niesie znaczenie. Tak buduje się sprawczość, która nie potrzebuje wielkich deklaracji.

Ramy prawne i etyczne są integralną częścią metody. Zgody, zakres publikacji, oznaczanie źródeł w planszach końcowych i minimalne standardy archiwizacji określają granice odpowiedzialności i chronią uczestników w obiegu publicznym. Dzięki temu opowieści mogą krążyć na pokazie klasowym, w mediatece domu kultury, w repozytorium uczelni, bez ryzyka przekroczeń, których nie da się cofnąć.

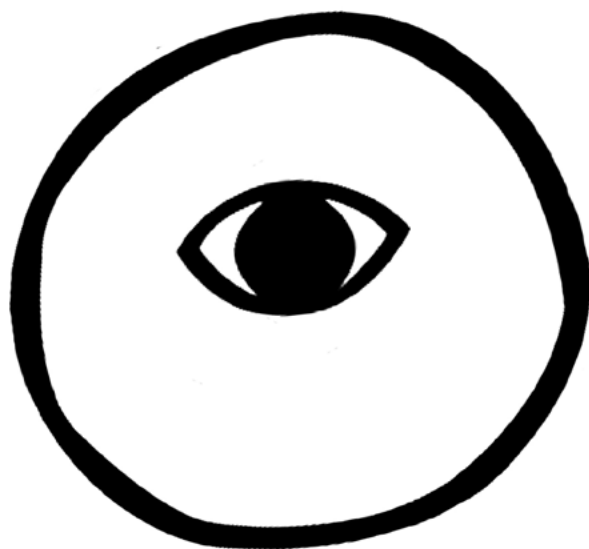
Wartością uboczną, która szybko staje się wartością główną, jest język grupy. **Check-in, mikropauzy, „walk-and-talk”**, wspólna **karta lotu** – te drobne praktyki stabilizują pracę i skracają dystans. Gdy zespół zaczyna nazywać przejścia (praca, przerwa, powrót), łatwiej utrzymać uwagę i doprowadzić materiał do wersji pokazowej bez improwizowanych „skrótów technicznych”.

**Wreszcie – po co to wszystko?** Żeby stworzyć narzędzie, którym da się opowiedzieć rzeczy ważne bez nadmiaru patosu i bez technologicznej bariery wejścia. Krótka forma filmowa, przygotowana w opisanym porządku, porusza nie dlatego, że jest „ładna”, tylko dlatego, że jest precyzyjna, uczciwa i osadzona w wspólnie ustalonych regułach. To wystarcza, by uruchomić rozmowę w klasie, na osiedlu, w bibliotece, w sieci lokalnych partnerstw.



**„Światło opowieści” to propozycja pracy, którą można wdrożyć w każdym realiach - z telefonem w dłoni i z zeszytem na stole. Jeśli powstanie choć kilka etud w każdej edycji, a uczestnicy wyniosą z zajęć nawyk klarownego mówienia oraz uważnego słuchania, program spełnia swój cel.**

**Reszta przychodzi z praktyką: kolejne próby, kolejne mosty między doświadczeniem a komunikatem, kolejne małe kroki, które zostają w pamięci całej grupy.**



# ANEKS

## Ankieta I (Ante-Post)

### ANKIETA ANTE-POST OSOBY UCZESTNICZĄCEJ W WARSZTATACH ANTROPOLOGICZNO-FILMOWYCH „ŚWIATŁO OPOWIEŚCI”

Kod anonimizujący<sup>1</sup> osoby uczestniczącej: .....

**1.** Jak oceniasz poziom tolerancji i otwartości ludzi, z którymi spotykasz się na co dzień?

**1 – 2 – 3 – 4 – 5**

Niski – trudno powiedzieć – wysoki

**Co sprawdza? (Trafność – określenie trafności diagnozy z wniosku)**

**2.** Jak oceniasz znaczenie lokalnego dziedzictwa i historii dla poczucia Twojej tożsamości?

**1 – 2 – 3 – 4 – 5**

Małe znaczenie – trudno powiedzieć – duże znaczenie

**Co sprawdza? (Skuteczność – czy cele są osiągnięte)**

**3.** Jak oceniasz znajomość Twojego lokalnego dziedzictwa i historii?

**1 – 2 – 3 – 4 – 5**

Niska znajomość – trudno powiedzieć – wysoka znajomość

**Co sprawdza? (Trafność – trafność diagnozy z wniosku)**

**4.** Jak oceniasz swoją motywację do aktywności społecznej i udziału w budowaniu lokalnego dziedzictwa i historii?

**1 – 2 – 3 – 4 – 5**

Niska motywacja – trudno powiedzieć – wysoka motywacja

**Co sprawdza? (Użyteczność – czy warsztat zaspokaja potrzeby uczestników warsztatu w zakresie aktywności społecznej)**

**5.** Jak oceniasz swoją postawę w sytuacji spotkania z przedstawicielami innej kultury i języka?

**1 – 2 – 3 – 4 – 5**

Nieufność – trudno powiedzieć – otwartość

**Co sprawdza? (Trwałość – czy dają perspektywę na trwałość celów założonych we wniosku).**

---

<sup>1</sup> Kod anonimizujący proszę stworzyć według następującego wzoru: pierwsza litera imienia (zapisana wielką literą) połączona z dwiema pierwszymi literami nazwiska (zapisanymi wielkimi literami), za którymi następuje formuła „/SO/I/2023”. Dla ilustracji: dla osoby o imieniu Jan i nazwisku Kowalski, kod prezentuje się jako „JKO/SO/I/2023”.

6. Jak oceniasz wpływ osobistych kontaktów z przedstawicielami innych kultur i języków na budowanie lokalnego dziedzictwa i historii?

**1 – 2 – 3 – 4 – 5**

Brak znaczenia – trudno powiedzieć – duże znaczenie

**Co sprawdza? (Skuteczność – jaki wpływ mają warsztaty na realizację celów)**

7. Jak oceniasz swoje umiejętności związane z tworzeniem scenariuszy filmowych i filmów?

**1 – 2 – 3 – 4 – 5**

nie posiadam takich umiejętności – trudno powiedzieć – posiadam wysokie umiejętności

**Co sprawdza? (Trwałość, innowacyjność – poziom umiejętności o charakterze średnim i długotrwałym)**

## **Ankieta 2 (On-Going)**

### **ANONIMOWA ANKIETA DO EWALUACJI ON-GOING Warsztaty Antropologiczno-Filmowe „Światło Opowieści”**

1. Jak oceniasz poziom tolerancji i otwartości ludzi, z którymi spotykasz się na co dzień?

**1 – 2 – 3 – 4 – 5**

*Niski – trudno powiedzieć – wysoki*

2. Jak oceniasz znaczenie lokalnego dziedzictwa i historii dla poczucia Twojej tożsamości?

**1 – 2 – 3 – 4 – 5**

*Małe znaczenie – trudno powiedzieć – duże znaczenie*

3. Jak oceniasz swoją znajomość lokalnego dziedzictwa i historii?

**1 – 2 – 3 – 4 – 5**

*Niska znajomość – trudno powiedzieć – wysoka znajomość*

4. Jak oceniasz swoją motywację do aktywności społecznej i udziału w budowaniu lokalnego dziedzictwa i historii?

**1 – 2 – 3 – 4 – 5**

*Niska motywacja – trudno powiedzieć – wysoka motywacja*

5. Jak oceniasz swoją postawę w sytuacji spotkania z przedstawicielami innej kultury i języka?

**1 – 2 – 3 – 4 – 5**

*Nieufność – trudno powiedzieć – otwartość*

**6.** Jak oceniasz wpływ osobistych kontaktów z przedstawicielami innych kultur i języków na budowanie lokalnego dziedzictwa i historii?

**1 – 2 – 3 – 4 – 5**

*Brak znaczenia – trudno powiedzieć – duże znaczenie*

**7.** Jak oceniasz swoje umiejętności związane z tworzeniem scenariuszy filmowych i filmów?

**1 – 2 – 3 – 4 – 5**

*nie posiadam takich umiejętności – trudno powiedzieć – posiadam wysokie umiejętności*

**8.** Czy dotychczasowy udział w warsztatach pozwolił poznać i zrozumieć Twoje dziedzictwo i historię?

**1 – 2 – 3 – 4 – 5**

*Wcale – trudno powiedzieć – znacznie*

**9.** Czy dotychczasowy udział w warsztatach pozwolił poznać i zrozumieć przedstawicieli innych kultur?

**1 – 2 – 3 – 4 – 5**

*Wcale – trudno powiedzieć – znacznie*

**10.** Wymień mocne strony warsztatów, w których dotychczas wzięłeś udział?

**11.** Wymień słabe strony warsztatów, w których dotychczas wzięłeś udział?

### **Ankieta 3 (Ex-Post)**

Kod anonimizujący<sup>2</sup> osoby uczestniczącej: ..... **ISO/202X**

### **ANKIETA DO EWALUACJI EX-POST**

**I.** Czy warsztaty wpłynęły na Twoją ocenę poziomu tolerancji i otwartości na przedstawicieli innych kultur i języków osób, z którymi spotykasz się na co dzień?

**1 – 2 – 3 – 4 – 5**

*w bardzo małym stopniu (1) - w bardzo dużym stopniu (5)*

<sup>2</sup> Kod anonimizujący proszę stworzyć według następującego wzoru: pierwsza litera imienia (zapisana wielką literą) połączona z dwiema pierwszymi literami nazwiska (zapisanymi wielkimi literami), za którymi następuje formuła „ISO/202X”. Dla przykładu: dla osoby o imieniu Jan i nazwisku Kowalski, kod prezentuje się jako „JKO/SO/202X”.

**2.** Czy uważasz, że po udziale w warsztatach zwiększyła się Twoja znajomość lokalnego dziedzictwa i historii?

**1 – 2 – 3 – 4 – 5**

*w bardzo małym stopniu (1) - w bardzo dużym stopniu (5)*

**3.** Czy uważasz, że po udziale w warsztatach zwiększyła się Twoja motywacja do aktywności społecznej i udziału w budowaniu lokalnego dziedzictwa i historii?

**1 – 2 – 3 – 4 – 5**

*w bardzo małym stopniu (1) - w bardzo dużym stopniu (5)*

**4.** Czy uważasz, że po warsztatach zwiększyła się Twoja otwartość w sytuacji spotkania z przedstawicielami innej kultury i języka?

**1 – 2 – 3 – 4 – 5**

*w bardzo małym stopniu (1) - w bardzo dużym stopniu (5)*

**5.** Czy po udziale w warsztatach uważasz, że kontakt z przedstawicielami innych kultur i języków ma pozytywny wpływ na budowanie lokalnego dziedzictwa i historii?

**1 – 2 – 3 – 4 – 5**

*brak znaczenia – trudno powiedzieć – duże znaczenie*

**6.** Czy Twoje umiejętności związane z tworzeniem scenariuszy filmowych i filmów zwiększyły się po udziale w warsztatach?

**1 – 2 – 3 – 4 – 5**

*w bardzo małym stopniu (1) - w bardzo dużym stopniu (5)*

**7.** Czy Twoja wiedza związana z antropologiczną perspektywą w tworzeniu nowych narracji zwiększyła się po udziale w warsztatach?

**1 – 2 – 3 – 4 – 5**

*w bardzo małym stopniu (1) - w bardzo dużym stopniu (5)*

**8.** Wymień mocne strony warsztatów?

**9.** Wymień słabe strony warsztatów?

**I0.** Inne uwagi / sugestie / komentarze:

**I1.** Jak oceniasz dobór kadry zaangażowanej w realizację projektu?

**I – 2 – 3 – 4 – 5**

*bardzo słabo (1) - bardzo dobrze (5)*

**I2.** W jakim stopniu „[miejsce warsztatów]” spełnił Twoje oczekiwania w zakresie infrastruktury?

**I – 2 – 3 – 4 – 5**

*w bardzo małym stopniu (1) - w bardzo dużym stopniu (5)*

**I3.** Czy harmonogram działań projektu był odpowiednio zaplanowany i realizowany zgodnie z tymi założeniami?

**I – 2 – 3 – 4 – 5**

*zdecydowanie nie (1) - zdecydowanie tak (5)*

**I4.** Jak oceniasz skuteczność reagowania prowadzących warsztaty na napotkane trudności w trakcie realizacji projektu?

**I – 2 – 3 – 4 – 5**

*bardzo nieskutecznie (1) – bardzo skutecznie (5)*

**I5.** Jak oceniasz atrakcyjność programu merytorycznego projektu oraz czy przyczynił się on do poszerzenia Twojej wiedzy?

*w ogóle mnie nie zainteresował i niczego nowego się nie nauczyłam (ocena 1)*

*zainteresował mnie niewiele i niewiele nowego się nauczyłam (ocena 2)*

*był umiarkowanie interesujący i nauczyłam się kilku nowych rzeczy (ocena 3)*

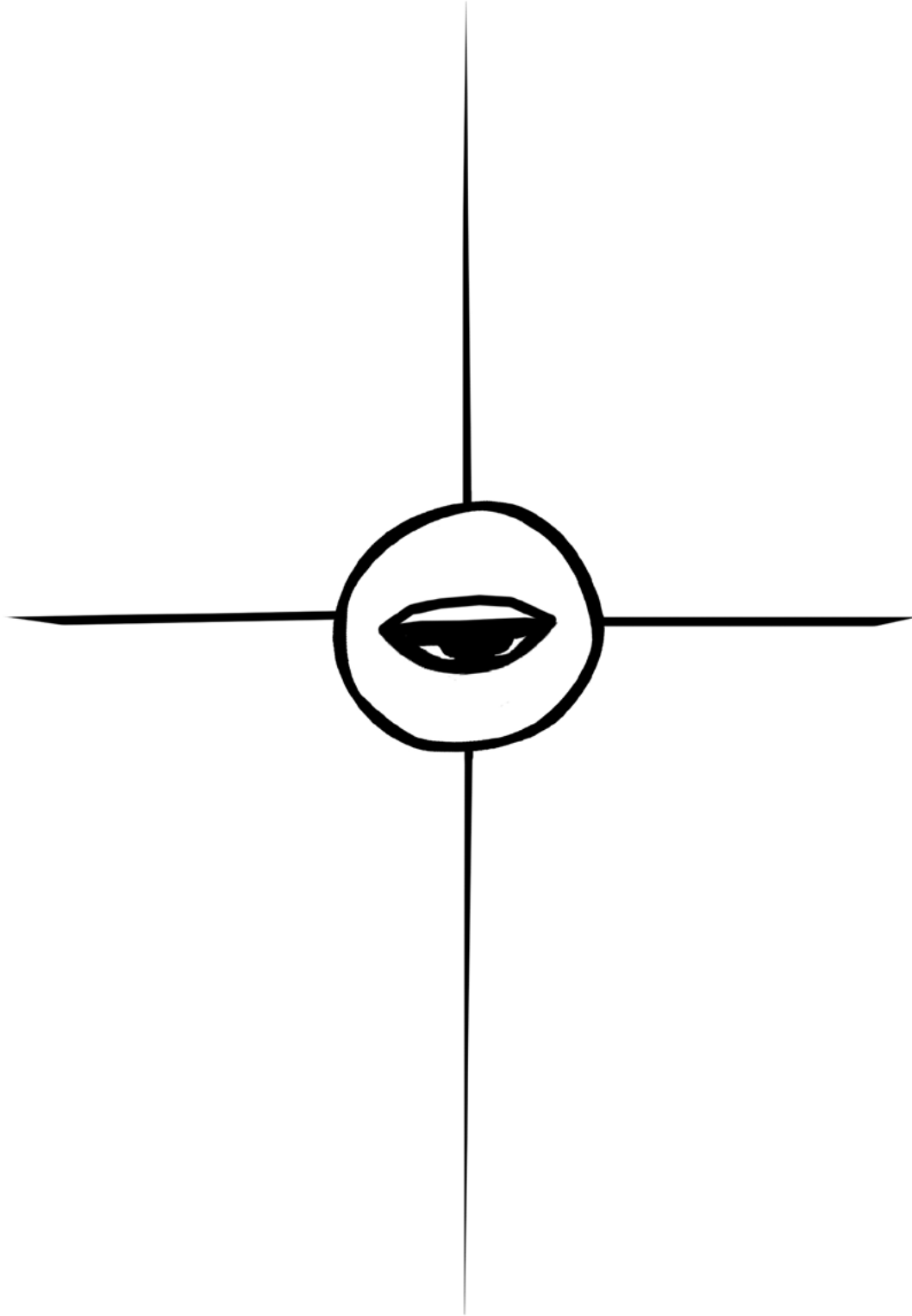
*był interesujący i nauczyłam się wielu nowych rzeczy (ocena 4)*

*był bardzo interesujący i znacząco poszerzył moją wiedzę (ocena 5)*

**I6.** Czy Twoim zdaniem Warsztaty Antropologiczno-Filmowe „Światło Opowieści” przyczyniły się do podniesienia poziomu Twojej aktywności społecznej?

**Tak**

**Nie**



# NOTA O AUTORACH

## **Piotr Brożek**

Edukator, trener i facylitator, który łączy sztukę opowiadania z edukacją wizualną.

Twórca filmów dokumentalnych (Niepamięć, Krótki film o prawie autorskim) oraz cyfrowych projektów komemoracyjnych (Henio on Facebook, 599 dni na TikToku).

Jako trener z ponad 300 godzinami doświadczenia prowadzi warsztaty z zakresu storytellingu, filmu i edukacji nieformalnej. Uczestniczył w licznych szkoleniach dla edukatorów organizowanych przez Komisję Europejską, rozwijając kompetencje w zakresie facylitacji i pracy z grupą.

W 2009 roku zrealizował pierwsze w Polsce warsztaty digital storytelling, otwierając przestrzeń do opowiadania historii w świecie cyfrowym. W tym samym czasie powstał projekt Henio on Facebook, o którym informowały m.in. BBC One, Deutsche Welle i Washington Times. W ramach rozprawy doktorskiej badał przyszłość człowieka w kontekście sztucznej inteligencji i ekologii.

Prowadził zajęcia dydaktyczne na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku oraz w Lubelskiej Szkole Fotografii. Jest członkiem Stowarzyszenia Filmowców Polskich i Związku Polskich Artystów Plastyków. W swojej działalności łączy doświadczenie artysty wizualnego, historyka i reżysera, tworząc przestrzenie, w których sztuka staje się narzędziem rozmowy i zmiany społecznej.

## **Łukasz Stypuła**

Doktor nauk humanistycznych z zakresu religioznawstwa i historyk o specjalności judaistycznej; studia odbył na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie; obecnie Koordynator Działu Projektów Autorskich w Ośrodku „Brama Grodzka – Teatr NN” w Lublinie oraz wykonawca projektu badawczego na Uniwersytecie Jagiellońskim pt. *Religia i miejskość. Mapowanie i powiązanie pól religijnych we współczesnych polskich miastach* ([rum.uj.edu.pl](http://rum.uj.edu.pl)); stypendysta Institutum Judaicum Uniwersytetu w Tybindzie, The European Institute for Jewish Studies in Sweden w Sztokholmie, Narodowego Centrum Nauki oraz Fundacji Lanckorońskich; członek zespołu ds. programowych ESK 2029 w Konsorcjum – Unii Lubelskich Operatorów Kultury.

Zajmuje się badaniami nad żydowskim miastem w Lublinie, hebrajską poezją z okresu Al Andalus, żydowską myślą filozoficzną w średniowieczu oraz kabałą chrześcijańską. Swoje prace badawcze prowadził w Szwecji, Niemczech, Włoszech, Izraelu oraz w Polsce.

## **W realizacji projektu „Światło opowieści” zaangażowani byli również:**

### **Alina Januszczyk**

Prezeska Fundacji Beetle, na co dzień pracuje jako specjalistka ds. edukacji w Domu Słów. Zajmuje się szeroko rozumianą literaturą, popularyzacją czytelnictwa i sztuki społecznie zaangażowanej dla dzieci, organizatorka m.in. „Podwórka wyobraźni” w przestrzeni publicznej, podczas którego prezentowane są dawne książki dla dzieci; organizatorka dziewięciu edycji Festiwalu literackiego „Miasto Poezji”; koordynatorka i organizatorka Akademii Opowieści, Pracowni Książki Nieobojętnej z Iwoną Chmielewską, projektu Otwarta Szkoła o estetyzacji i funkcjonalizacji przestrzeni szkół, Wyróżnień Kulturalnych dla Młodych „Żurawie” czy programu Drzewo Opowieści uczącego dzieci sztuki opowiadania.

Na co dzień zajmuje się prowadzeniem i organizacją warsztatów edukacyjnych dla dzieci w oparciu o książki społecznie zaangażowane. W roku 2017 nominowana do nagrody IBBY za upowszechnianie czytelnictwa. Od początku wojny w Ukrainie związana z Lubelskim Komitetem Pomocy Ukrainie. Pomysłodawczyni i koordynatorka projektu „Book=Life” po stronie Ośrodka „Brama Grodzka - Teatr NN”.

### **Yevheniia Nedelevych**

Ukrainka urodzona w Chersoniu. Uzyskała magisterium z psychologii na Chersońskim Uniwersytecie Państwowym, psycholożka I i II stopnia Symbolodramy (250 godzin), bajkoterapeutka Wschodnioeuropejskiego Stowarzyszenia Artterapeutów. Od 2019 roku jest doradczynią Chersońskiego Miejskiego Centrum Rozwoju Zawodowego Pracowników Pedagogicznych, gdzie udziela konsultacji dla psychologów i pedagogów z placówek oświatowych co do organizacji działalności zawodowej, zapewniając wsparcie w zakresie opracowania i tworzenia materiałów metodycznych. Od lutego 2022 roku prowadzi grupę superwizyjną.

Od 2018 roku udziela indywidualnych konsultacji dla dzieci i rodziców w zakresie zagadnień takich jak: poprawienie relacji, agresja dziecięca, skłonności samobójcze, uzależnienia, zaburzenia zachowania żywieniowego, brak motywacji do nauki, moczenie nocne/dzienne, zaburzenia snu/koszmary senne itp.

W pracy korzysta z narzędzi takich jak katatymno-imaginatywne sny na jawie, bajkoterapia oraz metodyki arteterapeutyczne.

# ŚWIATŁO OPowieści

---

**Tekst:** dr Piotr Brożek, dr Łukasz Stypuła

**Korekta:** Alina Januszczuk

**Logo „Światło Opowieści”:** Beata Sochacka

**Koncepcja:** Artrossignol Kamil Słowik

**Skład i grafika:** Michał Kaczkowski

**Tłumaczenie i korekta (język angielski):** Andrij Saweneć

**Tłumaczenie i korekta (język ukraiński):** Andrij Saweneć

**Recenzja:** dr Natalia Zawiejska, dr Elżbieta Benkowska

**ISBN:** 978-83-65444-95-0

**Wydanie I**

**Lublin 2025**

**Copyrights:**

© Łukasz Stypuła

© Piotr Brożek

© Fundacja Kultury Audiowizualnej „BEETLE”

© Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” w Lublinie

Podręcznik (E-Book) sfinansowano ze środków Narodowego Instytutu Wolności – Centrum Rozwoju Społeczeństwa Obywatelskiego w ramach Rządowego Programu Fundusz Inicjatyw Obywatelskich NOWEFIO na lata 2021-2030.





DRUK  
DOM J-L SŁÓW  
S Ł O W O



SFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW NARODOWEGO INSTYTUTU WOLNOŚCI – CENTRUM  
ROZWOJU SPOŁECZEŃSTWA OBYWATELSKIEGO W RAMACH RZĄDOWEGO PROGRAMU  
FUNDUSZ INICJATYW OBYWATELSKICH NOWEFIO NA LATA 2021-2030