

Tomasz Adamski

Uniwersytet w Białymstoku

E-MAIL: t.adamski@uwb.edu.pl ORCID: 0000-0002-4702-5665

Projekt *Wyśniona historia kina na Podlasiu* w kontekście autoetnograficznym i edukacyjnym

STRESZCZENIE

Autor umieszcza projekt fotograficzno-filmowy zatytułowany *Wyśniona historia kina na Podlasiu* w kontekście autoetnograficznym i edukacyjnym. Zwraca uwagę na coraz ważniejszą rolę opowiadania w działaniach edukacyjnych i na tym tle szczegółowo opisuje omawiany projekt, powołując się na doświadczenia własne jako autora. Ponadto, szukając jego egzegezy, odnosi sam proces realizacji do metody krytycznej fabulacji zaproponowanej przez Saidiyę Hartman oraz kategorii postpamięci. W tym aspekcie okazuje się również pomocne odwołanie do koncepcji obrazu zaproponowanej przez Beltinga. Umieszczenie omawianego projektu w takim kontekście teoretycznym pokazuje jego duży potencjał edukacyjny, na co zwraca uwagę autor artykułu, proponując konkretne działania w oparciu o treści związane z *Wyśnioną historią kina na Podlasiu*.

SŁOWA KLUCZOWE: film, fotografia, historia kina, edukacja, autoetnografia

Przez całe życie otaczają nas historie zawarte w bajkach, mitach, powieściach, sztukach teatralnych, ale także w filmach i fotografiach. To poprzez tego rodzaju opowieści rozumiemy i poznajemy świat. Zauważyli to już badacze związani ze zwrotem narratologicznym (Loba, 2014), podkreślając uniwersalność opowiadania i zwracając uwagę na istnienie czegoś w rodzaju kompetencji narracyjnej, być może wyprzedzającej nawet kompetencje lingwistyczne. Wskazywali także na istnienie swoistej struktury rozumienia, będącej nieświadomą wiedzą o poprawnym kształcie opowieści (Burzyńska, 2004).

To dlatego różne formy opowieści są coraz częściej używane w edukacji. Istotny staje się wtedy właśnie wymiar narratywistyczny oraz osobliwość opowiadania. Można to zaobserwować choćby w nowym podejściu do działań instytucji kultury, które często są nośnikami pamięci. Przykładem mogą być zmiany, jakie dotknęły muzea: „Chodzi przede wszystkim o przekształcenie muzeum w przestrzeń społeczną, przestrzeń spotkania, w ramach której dochodzi każdorazowo do rozwoju i wymiany wiedzy między wszystkimi

jego uczestnikami” (Kosińska, Skórzyńska, Szykowna i Walczyk, 2019, s. 10). W związku z tym zmienia się również podejście do dzieła sztuki, które przestaje być jedynie obiektem estetycznej fetyszyzacji, a zaczyna być postrzegane jako narzędzie społecznej zmiany oraz rozwijania wiedzy (Kosińska i in., 2019, s. 11). Tak funkcjonuje Muzeum Powstania Warszawskiego, Europejskie Centrum Solidarności, Muzeum Historii Żydów Polskich czy Muzeum Sybiru. Uzupełniają one narrację historyczną o elementy multimedialne, wykorzystując m.in. film, animację czy fotografię. W ten sposób coraz częściej peryferyjne dotychczas praktyki edukacyjne, takie jak debaty, dyskusje, rozmowy czy warsztaty, drugorzędne względem wystawy, stały się elementem równie ważnym (Kosińska i in., 2019, s. 11).

Ostatnich kilkanaście lat pokazuje, że również film stał się ciekawym, inspirującym, a co najważniejsze skutecznym narzędziem wykorzystywanym w edukacji. Jak zauważa Marcin Napiórkowski: „Opowieści (a film jest również swego rodzaju opowieścią) służą do przewidywania przyszłości, bowiem nie tylko odzwierciedlają to, co się dzieje, lecz także odkrywają i tworzą to, co się dopiero może stać” (Napiórkowski, 2022, s. 34). Ponadto, jak wskazuje badacz, siła fikcji literackiej czy filmowej jest ogromna, bowiem „postaci fikcyjne i poddane mitologizacji wywarły na dzieje świata znacznie większy wpływ niż te rzeczywiste (...), żeby lepiej zrozumieć ludzi, musimy poznać fikcje, w które wierzą” (Napiórkowski, 2022, s. 210). W podobnym tonie pisze Patrycja Włodek, która zauważa, że: „Fikcja, zarówno literacka, jak i filmowa, ma potencjał generowania i formowania obrazów przeszłości, które będą przekazywane przez pokolenia” (Erll, 2008, s. 389). Jeszcze inną cechą sztuk wizualnych jest to, że:

stanowią istotne źródło informacji na temat świata społecznego, w tym kulturowych aspektów życia społecznego, struktur ekonomicznych i politycznych, zagadnień dotyczących tożsamości na poziomie globalnym, narodowym, grupowym i indywidualnym, a także wielu innych kwestii (Leavy, 2018, s. 309).

Nic zatem dziwnego, że w tak szybko zmieniającym się świecie, to właśnie sztukom wizualnym wyznacza się coraz ważniejszą rolę w edukacji (Pater-Ejgierd, 2010).

O projekcie

Projekt fotograficzno-filmowy zatytułowany *Wyśniona historia kina na Podlasiu* jest formą wizualnej opowieści, która na zasadzie pomostu łączy ze sobą przeszłość z teraźniejszością, prawdę z fikcją i film z fotografią, rozu-

mianą jako dokument (ślad, pamięć, świadek) albo jako ułudę rzeczywistości (kłamstwo, halucynacja, symulakrum) (Stiegler, 2009).



Fotografia 1. Krzysztof Kiziewicz jako Michaił Kaufman

Źródło: A. Górski, projekt *Wyśniona historia kina na Podlasiu*

Jako jeden z autorów i pomysłodawców tego projektu chciałbym spojrzeć na niego pod kątem autoetnograficznym i edukacyjnym – w ten sposób zostanie on osadzony w kulturowym, społecznym, historycznym, ale także pedagogicznym kontekście. Wychodzę bowiem z założenia, że sztuka może być nowym instrumentem i środkiem wychowania, ponieważ oddziałuje na człowieka całościowo i kształtuje jego osobowość (Nesterak i Noga, 2014, s. 89). Zastosowana przeze mnie perspektywa autoetnograficzna odnosić się będzie również do szczególnie pojętego art-based research, które to podejście łączy badania naukowe, powstałe na bazie praktyk artystycznych, oraz komplementarne stosowanie ustaleń humanistów w sztuce. Patricia Leavy zauważa, że metoda ta opiera się na założeniu, że sztuka „może uczyć wtedy, kiedy nie mogą tego robić inne dziedziny lub gdy są one niewystarczające” (Leavy, 2018, s. 4). Artystyczne działanie w postaci wystawy i albumu może być w tym przypadku jednym ze sposobów konstruowania humanistycznego poznania, co stanowi ważny element badań nad kulturą i edukacją (Budzik, 2019, s. 145–146).

Wyśniona historia kina na Podlasiu to wyprawa w przeszłość z bohaterami 40 fotografii, które w pierwszej kolejności były prezentowane w ramach wystawy, a następnie zostały umieszczone w albumie fotograficznym. Zdjęcia zostały wykonane w technice mokrego kolodionu¹. Proces ten wymagał użycia ponad stuletniego aparatu, do którego zakładano materiał światłoczuły, przygotowany tuż przed wykonaniem fotografii. Wykorzystanie mokrego kolodionu polega na naświetleniu w aparacie fotograficznym szklanej płyty pokrytej warstwą kolodionu z zawieszonymi w niej halogenkami srebra. Technika ta była popularna przez kilka dekad, począwszy od lat pięćdziesiątych XIX wieku. Aparat pełnił w tym projekcie rolę medium, które pozwoliło połączyć przeszłość z teraźniejszością i pomogło powołać do życia utracony świat.

Na zdjęciach wykonanych w tej archaicznej technice przywołane zostały postacie, które urodziły się na Podlasiu lub w jakiś sposób były związane z tym regionem, a następnie zrobiły międzynarodowe kariery, zdobywając uznanie w świecie sztuki filmowej. Znajdują się tam zdobywcy Oscarów i nominowani do tej nagrody, tacy jak: Andrzej Wajda, Boris Kaufman i Benjamin Zemach, ikona kina dokumentalnego – Dżiga Wiertow, znane przedwojenne aktorki – Nora Ney, Renata Radojewska i Tola Mankiewiczówna czy gwiazdy kina i teatru jidysz – Mina Bern i Miriam Kressin. Na zdjęciach widnieją

1 Technika mokrego kolodionu to proces fotograficzny, który został wynaleziony w XIX wieku. Była to popularna metoda przed wynalezieniem fotografii suchej płyty. Technika ta została opatentowana przez Fredericka Scotta Archera w 1851 roku.

również kompozytorzy muzyki filmowej, tacy jak: Mischa Spoliansky, który odkrył Marlenę Dietrich oraz Jay Gorney, dzięki któremu do filmu trafiła Shirley Temple, a także kostiumografka i scenografka Aleksandra Ekster, jeden z czołowych operatorów polskiego kina w dwudziestolecu międzywojennym – Albert Wywerka oraz wynalazca, inżynier, chemik i konstruktor w dziedzinie fotografii i filmu – Piotr Lebedziński.

W postaciach z przeszłości wcielili się współcześni artyści i twórcy, również związani z Podlasiem. Wśród nich znajdowali się aktorki i aktorzy, m.in.: Magdalena Warzecha, Adam Woronowicz, Maria Dębska, Katarzyna Herman, Monika Buchowiec, Paweł Małaszyński, Cezary Kosiński, Adam Bobik, Anna Grycewicz i Przemysław Sadowski. Byli także reżyserki i reżyserzy, m.in. Kinga Dębska, Krzysztof Garbaczewski oraz Jan Bujnowski. W projekcie uczestniczyli także kostiumografka Małgorzata Karpiuk, producent i założyciel studia Platige Image Jarosław Sawko, kompozytor Jarosław Papaj, twórcy teatralni Dagmara Sowa i Paweł Chomczyk, artyści wszechstronni: Krzysztof Kiziewicz, Jędrzej Dondziło, Krzysztof Szubzda i Maciej Szupica (oraz jego syn Konstanty) oraz wielu innych artystów związanych z filmem.

Pomysł wystawy i całego projektu narodził się w 2021 roku w głowach członków kolektywu Kaufman Bros & Sistas: Tomasza Adamskiego (kulturoznawcy z Uniwersytetu w Białymstoku i niezależnego filmowca) i Macieja Ranta (niezależnego filmowca i dyrektora artystycznego festiwalu ŻUBROFFKA). Zdjęcia zostały wykonane przez fotografa i rekonstruktora fotografii XIX-wiecznej – Andrzeja Górskiego.

Podsumowaniem projektu stał się wydany w październiku 2022 roku album zatytułowany *Wyśniona historia kina na Podlasiu* (Górski i Kaufman Bros & Sistas, 2022), ze specjalnym wstępem krytyka filmowego Łukasza Maciejewskiego. Album został uznany w „Aktualnościach Filmowych” Canal Plus przez Karolinę Korwin-Piotrowską i Łukasza Maciejewskiego za najciekawszą filmową książkę 2022 roku. Producentem wystawy i wydawcą albumu jest Białostocki Ośrodek Kultury. Album i wystawa powstały w ramach Festiwalu Wschód Kultury / Inny Wymiar, edycje: 2021–2022.

Wystawa była prezentowana między innymi w Białymstoku, Augustowie, Łomży, Siemiatyczach, Bielsku Podlaskim, Bytomiu, Warszawie czy Berlinie. Wszędzie tam odbywały się spotkania autorskie, rozmowy, prezentacje związane z treściami zamieszczonymi na wystawie, a także krótkie warsztaty prezentujące proces tworzenia zdjęć w technice mokrego kolodionu.



Fotografia 2. Sylwia Janowicz-Dobrowolska, Ryszard Doliński, Piotr Doliński jako „Rodzina Wajnsztadtów”

Źródło: A. Górski, projekt *Wyśniona historia kina na Podlasiu*

Warsztaty fotograficzne

Odpowiadając na pytanie o edukacyjny potencjał prezentowanego w tym artykule projektu, należałoby na początku umieścić go w nieco szerszym kontekście i podkreślić fakt, że skala wpływu obrazu i filmu na życie społeczne nigdy nie była jeszcze tak duża jak dziś. Film i fotografia odgrywają coraz większą rolę w kontekście edukacji. Nie mam tu na myśli tylko wizualizacji omawianych treści, ale przede wszystkim samo podążanie nauczycieli za zainteresowaniami młodego pokolenia, których przejawem jest codzienne korzystanie z mediów cyfrowych oraz kontakt z obrazem – fotografią, choćby za pośrednictwem smartfonów, laptopów, Internetu i szeregu różnych aplikacji (Helie i Świtlik, 2021, s. 29). Procesy te przyczyniły się do tego, że uczniowie przestali być tylko odbiorcami treści wizualnych i audiowizualnych, a stali się również ich twórcami. Dlatego tak ważną rolę w kontekście omawianego projektu pełnią warsztaty fotograficzne, które zapoznają młodzież z ponad stuletnią techniką tworzenia zdjęć. Obserwując sam proces, a także uczestnicząc w nim, młodzież poszerza swoją wiedzę z zakresu historii mediów, chemii czy historii sztuki i ma możliwość uświadomienia sobie, jak wiele pracy należało kiedyś włożyć w wykonanie jednej fotografii. Odwołując się zatem do koncepcji fotoedukacji, można stwierdzić, że fotografia może być wykorzystywana w trakcie każdego przedmiotu nauczania, a jedynym ograniczeniem może być motywacja, wyobraźnia czy kreatywność nauczyciela (Helie i Świtlik, 2021, s. 35).

Analiza, interpretacja, krytyka oraz tworzenie własnych zdjęć wpisują się również w szeroko rozumiany zakres edukacji medialnej, która jest realizowana w kształceniu językowo-kulturowym oraz w niektórych przedmiotach edukacji szkolnej (Budzik, 2019, s. 151). Ponadto kontakt z innym rodzajem fotografii niż ta, z którą młodzież ma na co dzień do czynienia, przyczynia się do „kształtowania człowieka o otwartym umyśle i zdolnej do ciągłego rozwoju osobowości (...). Ma to duże znaczenie zarówno w wychowaniu dla sztuki, jak i przez sztukę” (Nesterak i Noga, 2014, s. 90). Należy też pamiętać, że dzięki pracy z fotografią możemy ominąć bariery językowe i w ten sposób stworzyć sobie cały wachlarz możliwości, takich jak „praca z uczestnikami mającymi problemy z komunikacją językową z powodu wieku lub niepełnosprawności, praca z ludnością rdzenną, a także przeprowadzenie badań międzykulturowych lub transnarodowych” (Leavy, 2018, s. 317).

Siła obrazu

Przygotowywanie działań edukacyjnych w oparciu o projekt *Wyśniona historia kina na Podlasiu* nie zawsze musi odnosić się do samodzielnego wykonywania zdjęć. Na pojęcie obrazu można bowiem spojrzeć ze znacznie szerszej

perspektywy, tak jak zrobił to Hans Belting (Belting, 2012). Niemiecki badacz proponuje podejście interdyscyplinarne, eksponujące wątki antropologiczne. Włącza zatem do swoich rozważań również kategorie obrazów, które nie są wytworem percepcji, lecz rodzą się w wyobraźni, snach lub fantazjach. Proponuje podział na obrazy zewnętrzne (fizyczne) i wewnętrzne (mentalne), przy czym zaznacza, że granica między nimi jest bardzo niewyraźna i trudno powiedzieć, gdzie zaczynają się jedne i kończą drugie (Wojtyra, 2009, s. 215–216). Przy takiej definicji obrazu ludzkie ciało można traktować jako rodzaj medium, nośnik obrazów. Zobaczone (zewnętrzne) czy też zrodzone w wyobraźni (wewnętrzne) obrazy zachowywane są w pamięci analogicznie jak utrwała się je np. na fotografii (Wojtyra, 2009, s. 218). Podejście Beltinga do pojęcia obrazu pokrywa się ze strategią tworzenia zdjęć, które złożyły się na omawiany projekt, bowiem obok przywoływania prawdziwych postaci i zdarzeń z przeszłości twórcy dodawali również do zdjęć rodzaj „obrazów wewnętrznych” zrodzonych w wyobraźni. Trudno na zdjęciu rozpoznać granicę między nimi, co odsyła nas również do koncepcji krytycznej fabulacji.

Krytyczna fabulacja

Jest to metoda zaproponowana przez Saidiyę Hartman. Zanim jednak opiszę jej związek z omawianym projektem, niezbędne jest odwołanie się do kontekstu autoetnograficznego związanego z jego powstaniem. Każda inscenizacja zdjęcia, które miało być częścią projektu, zaczynała się od znalezienia konkretnej historycznej postaci i poszukiwania źródeł na jej temat. I tu pojawiał się problem, ponieważ do dzisiejszych czasów przetrwało bardzo niewiele archiwalnych materiałów związanych z postaciami, o których chcieliśmy opowiadać za pomocą naszych działań artystycznych. Niejednokrotnie były to odkrycia tak unikatowe na gruncie polskim, że większość publikacji czy stron internetowych na dany temat były w języku angielskim, rosyjskim czy niemieckim bądź hebrajskim.

W związku z ograniczonymi materiałami archiwalnymi pojawiły się pytania: jak odnaleźć życie tam, gdzie pozostały jedynie ślady zniszczenia? Jak opowiedzieć historie niemożliwe do odtworzenia czy wyobrazić sobie życie, które nie pozostawiło śladu? Okazało się, że podobne pytania postawiła sobie wcześniej amerykańska pisarka i badaczka – Saidiya Hartman, która zajmuje się m.in. badaniem historii amerykańskiego niewolnictwa (Hartman, 2008). W swoich pracach stara się ona zrekonstruować historie, których nie obejmują niemal żadne archiwa. W swoim artykule *Venus in Two Acts* (Hartman, 2008) autorka próbuje dotrzeć do myśli i uczuć tych, którzy zapisali się w historii przede wszystkim jako liczby w tabelach i towary

w listach przewozowych handlarzy niewolników. Celem tego przedsięwzięcia było odzyskanie bezpowrotnie utraconych śladów biograficznych czarnych kobiet zmarłych podczas transportu statkiem niewolniczym przez Atlantyk (Kiełpiński, 2021, s. 2). Obroną przez siebie metodę nazywa „krytyczną fabulacją”. Polega ona na narracyjnym rekonstruowaniu jednostkowej historii na podstawie takich archiwalnych strzępków, jak: dzienniki najemców, transkrypcje z procesów sądowych, fotografie, raporty pracowników socjalnych i policyjnych, wywiady psychiatryczne czy kartoteki kryminalne (Hartman, 2019, s. 7). „Fabulacja” dosłownie oznacza wprowadzenie do opisu lub opowiadania elementów fikcyjnych, zatem „krytyczna fabulacja” to wypełnienie resztek, elementami fikcyjnymi w celu zrealizowania pewnego programu krytycznego, który u Hartman ma charakter etyczny oraz epistemologiczny (Kiełpiński, 2021, s. 3).

Choć w naszych działaniach próbowaliśmy przywołać inny świat i innych bohaterów niż amerykańska badaczka, to jednak sam sposób tworzenia opowieści okazał się bardzo podobny. Z powodu braku materiałów archiwalnych, opierając się jedynie na dostępnych treściach, inscenizowaliśmy dane wydarzenie, by następnie je sfotografować i opisać jego historię. Egzemplifikacją takiego działania może być fotografia braci Kaufman, w którą wcielili się byli członkowie filmowej grupy „Dracha”, czyli Paweł Nazaruk, Marek Włodzimierz i Ireneusz Prokopiuk. Czy bracia Kaufman rzeczywiście spotkali się na plaży w Dojlidach, tak jak widać to na zrealizowanym przez nas zdjęciu? Raczej nie. Nie ma przynajmniej na to żadnych „twardych dowodów”, ale my za pomocą techniki mokrego kolodionu spotkaliśmy ich ze sobą, próbując pokazać radość z bycia razem i tragedię młodych ludzi, których świat za moment rozsypie się na drobne kawałki, a każdy z nich podąży w swoją stronę. Denis (późniejszy Dżiga Wiertow) pojedzie do Moskwy, Michaił – najpierw za bratem do stolicy Związku Radzieckiego, a potem do Kijowa, Boris – do Francji, potem do Kanady, następnie do Ameryki, gdzie zdobędzie swego upragnionego Oscara. Na wykonanej przez nas fotografii bracia spędzają czas razem, korzystając z uroków podmiejskiego kąpieliska. To rodzaj zapisanej w fotografii pamięci historycznej. Jak zauważa autor książki *Okaleczony świat. Historie fotografii Europy Środkowej: 1838–2018*:

To pamięć małych migawek, krótkich chwil rejestrowanych przez aparat fotograficzny, produkujący atomy wspomnień, które nie tylko nie poddają się amplifikacji i ujednocnieniu, lecz nawet zdają się czerpać pewnego rodzaju dumę ze swej idiomatyczności (Mazur, 2019, s. 12).

Postpamięć

Strategia działania, w której punktem wyjścia była dla nas koncepcja obrazu zaproponowana przez Beltinga i metoda krytycznej fabulacji, domagała się jeszcze odwołania do kategorii pamięci, a szczególnie postpamięci. W ostatnich latach wyraźnie zauważalna jest tendencja do wzrostu zainteresowania tą tematyką. Pamięć staje się zarówno centralnym, jak i organizującym pojęciem w naukach humanistycznych i w niektórych gałęziach nauk społecznych (Czajkowska, 2022, s. 39). Z tak ujętej perspektywy prezentowany projekt fotograficzno-filmowy zostaje mocniej osadzony w kontekście badawczym i edukacyjnym. Wynika to między innymi z faktu, że obrazy wizualne zajmują ważne miejsce w kontekście pamięci i potrafią wzbudzać szczególny rodzaj emocjonalnych i cielesnych reakcji u ludzi. Jest to szczególnie widoczne w przypadku zbiorowej pamięci wydarzeń. Mam na myśli sposób, w jaki obrazy reprezentują dane wydarzenie i jak łatwo są dostępne dla pamięci. W takim kontekście omawiany projekt wpisuje się w koncepcję *memory studies*, które można także określić jako studia pamięciologiczne. Definiuje się je jako szeroko zakrojone, interdyscyplinarne badania nad różnymi przejawami pamięci. To obszar nauki, który intensywnie i systematycznie zaczął się rozwijać w latach 80. XX wieku (Włodek, 2023, s. 53). Przedmiotem *memory studies* mogą być zarówno pamięć w rodzinie, wspomnienia weteranów, wielkie traumy, jak i zagadnienia antropologii, takie jak tradycja wynaleziona czy właśnie postpamięć (Włodek, 2023, s. 53). Kluczowa dla *memory studies* jest również rola mediów, w tym fotografii, ponieważ media funkcjonują jako narzędzia kształtowania oraz przechowywania pamięci.

Postpamięć odróżnia się od pamięci pokoleniowym dystansem, a od historii – głęboką osobistą więzią. Jest to silna i szczególna forma pamięci, ponieważ jej relacja wobec przedmiotu czy źródeł jest zapośredniczona nie przez wspomnienia, ale przez wyobraźnię i twórczość (Hirsch, 2010, s. 254). Wykorzystując w trakcie zajęć zdjęcia wchodzące w skład omawianego projektu, uczniowie mogą w sposób zapośredniczony dotknąć historii swojej rodziny, miasta, szkoły, wyłuskać z przeszłości prawdziwe wydarzenia czy postaci, a brakujące luki uzupełnić wymyśloną przez siebie opowieścią. W ten sposób przyswajanie wiedzy może okazać się o wiele ciekawsze i skuteczniejsze, bo będzie uzupełnione o aspekt twórczy.

*

Biorąc pod uwagę powyższy kontekst, chciałbym odwołać się do czterech wybranych przeze mnie konkretnych zdjęć, które stanowią część omawia-

nego w tym artykule projektu i przedstawić możliwości ich wykorzystania w praktyce edukacyjnej.

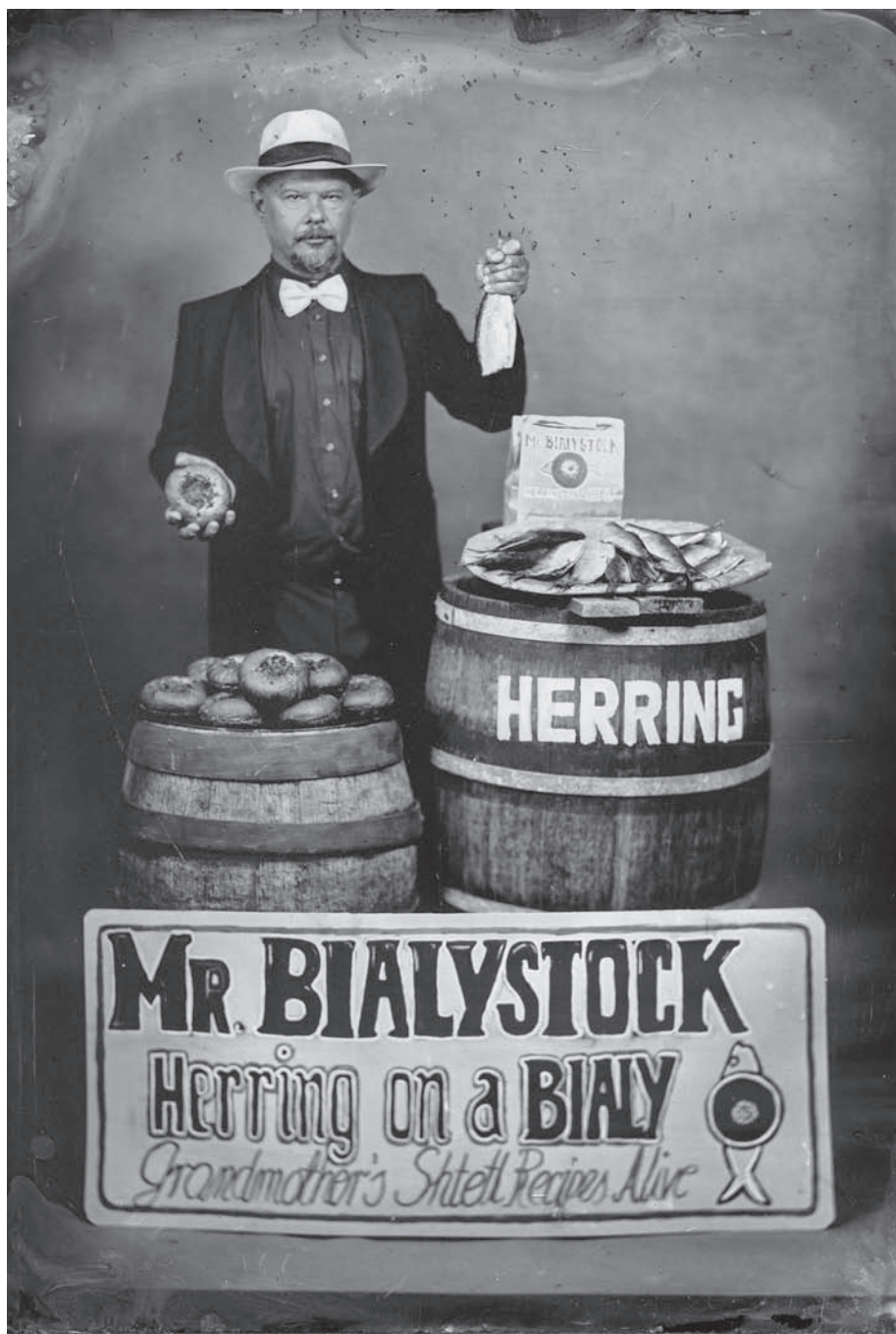
Max Bialystock i białysy

Na jednym ze zdjęć widnieje Max Bialystock, w którego wciela się Jarosław Sawko, producent m.in. serialu *Wiedźmin* (2019–). Postać ta została stworzona przez amerykańskiego aktora, scenarzystę i reżysera – Mela Brooksa, zdobywcę najważniejszych nagród amerykańskiego przemysłu rozrywkowego. W filmie *Producenci* (1967) jedną z głównych postaci nazwano Maxem Bialystockiem (w tej roli Zero Mostel). Nazwa ta miała nawiązywać do stolicy Podlasia i podkreślić wkład żydowskich emigrantów (w tym białostockich) w rozwój amerykańskiego przemysłu filmowego. Fotografia ta może stanowić punkt wyjścia do poszukiwań śladów żydowskich w mieście zwanym kiedyś „Jerozolimą północy”, poprzez organizowanie spacerów edukacyjnych i poznawanie dziedzictwa żydowskiego. Warto w tym kontekście odwiedzić instytucję „Miejsce” prowadzoną przez Tomka Wiśniewskiego, który pielęgnuje pamięć o białostockich Żydach. Pomocne mogą również okazać się lektury, takie jak: *Ostatni Białystoker* (Sawicka-Danielak, 2023), *Żydzi białostoccy. Karty pamięci* (Dobroński, 2022) czy *Bożnice Białostoczczyzny* (Wiśniewski, 1992).

Max Bialystock na zdjęciu trzyma w ręku białysy – przedwojenny białostocki przysmak, który po II wojnie światowej zyskał popularność w Nowym Jorku. O tym, jak białysy stały się jednym z najbardziej rozpoznawalnych wypieków, opowiada Mimi Sheraton w książce *Białe eaters. The story of a Bread and a Lost World* (Sheraton, 2000). Białysy mogą stanowić punkt wyjścia do rozmów o przedwojennych tradycjach kulinarnych, życiu codziennym tamtych czasów oraz być tematem warsztatów dotyczących pieczenia. Teoretycznym fundamentem dla tego rodzaju działań mogłaby być antropologia codzienności (Sztompka i Bogunia-Borowska, 2008; Brach-Czaina, 2022), ze szczególnym uwzględnieniem praktyk kulturowych związanych z jedzeniem w kontekście strategii życia codziennego (Bieńko, 2012).

Innym punktem wyjścia do wykorzystania projektu w kontekście edukacyjnym mogłaby być postać Aleksandry Ekster – malarki, graficzki, autorki futurystycznych kostiumów i scenografii do wielu spektakli i filmów. Pracowała ona między innymi przy głośnym filmie *Aelita* (1924) Jakowa Protazanova, jednym z najbardziej innowacyjnych i najodważniejszych wizualnie dzieł swoich czasów.

2 https://www.jewishbialystok.pl/Tomasz_Wi%C5%9Bniewski,5628,7975



Fotografia 3. Jarosław Sawko jako Max Bialystock

Źródło: A. Górski, projekt *Wyśniona historia kina na Podlasiu*

W tym kontekście warto zwrócić uwagę na rolę scenografii i kostiumów filmowych – ogólnie na to, co filmoznawcy nazywają *mise-en-scene*, czyli inscenizacją (Bordwell i Thompson, 2010, s. 128). Młodzież może np. stworzyć scenografię czy kostiumy do własnego filmu science-fiction, inspirując się twórczością Protazanowa. Można też zorganizować historyczną sesję zdjęciową – przebrać się w stroje podobne do tych z filmu *Aelita* i wykonać fotografie w czerni i bieli, które będą nawiązywały do kina science-fiction lat dwudziestych. Postać Aleksandry Ekster może być również punktem wyjścia do rozmowy o roli kobiet w sztuce, o tym, jak wyglądała ich pozycja kiedyś i jak wygląda obecnie. Już bell hooks zauważyła, że sztuki wizualne posiadają transformującą moc, zdolną przeciwstawiać się stereotypowym sposobom myślenia. Wskazała także, że nie wszystkie grupy są równo reprezentowane w sztuce, co może prowadzić do tego, że ci, którzy są niedostatecznie reprezentowani, nie będą mogli odwoływać się do obrazów, aby zobaczyć swoją własną tożsamość (hooks, 1995; Leavy, 2018, s. 309, 314). Historia filmu w znacznej mierze jest prezentowana jako ta, która była tworzona przez mężczyzn. Nasz projekt pokazuje, że w jej tworzeniu od samego początku uczestniczyło wiele silnych, zdolnych, odważnych i kreatywnych kobiet, takich jak: Aleksandra Ekster, Nora Ney, Olga Czechowa, Renata Radojewska, Lilyan Tashman, Mina Berm czy Miriam Kressin. Omówienie takiej reprezentacji artystek może zmienić perspektywę spojrzenia na pierwsze półwiecze historii kina oraz jego współczesny wymiar, ponieważ w postaci historyczne wcieliły się współczesne artystki.

Mały Andrzej Wajda i rodzina Wajnsztadtów

W omawianym projekcie znajduje się również jedno zdjęcie, na którym pojawia się mały chłopiec. Jest to odtworzona postać młodego Andrzeja Wajdy, w którą wcielił się Konstanty Jan Szupica – syn Macieja Szupicy, twórcy wideoklipów i wizualizacji dla wielu zespołów muzycznych. Zdjęcie to nawiązuje do wspomnień zdobywcy Oscara związanych z suwalskim kinem „Filmija”, które dla wielu mieszkańców tego miasta było miejscem kultowym. Mama reżysera chodziła tam niemal codziennie, a mały chłopak nasiąkał atmosferą filmu. To dlatego kilkadziesiąt lat później Wajda zaczął robić filmy. Ta sytuacja jest bardzo dobrym punktem wyjścia do rozmowy o kinach jako instytucjach kulturotwórczych i o tym, jaką rolę odgrywały kiedyś i jaką rolę odgrywają dziś. Można zrobić z młodzieżą mapę przedwojennych, białostockich kin i odwiedzić miejsca, w których one funkcjonowały, w czym może pomóc inne zdjęcie z projektu zatytułowane *Rodzina Wajnsztadtów i kino „Apollo”*.

Warto pamiętać, że w przedwojennym Białymstoku kina cieszyły się wielką popularnością. Według szacunków tutejszych właścicieli kin przeciętny białostoczanin zasiadał przed ekranem 14 razy w roku, podczas gdy warszawiak – 9,5 razy. W dwudziestoleciu międzywojennym w Białymstoku działało pięć kin. W 1919 roku pracę rozpoczęły dwa – „Apollo” i „Modern”, w 1921 roku „Rusałka”, późniejsza „Polonia”. Na początku lat trzydziestych doszedł „Gryf”, a w 1935 roku – „Świat”. Specyfiką Białegostoku było też to, że wyświetlano stosunkowo dużo filmów o tematyce żydowskiej. Z reguły wszystkie okazywały się przebojami kasowymi, a co więcej – oglądała je nie tylko publiczność wyznania mojżeszowego (Oniszczyk i Wiśniewski, 2011, s. 82–83). Bardzo wartościowe okazałyby się rozmowy z ludźmi, którzy pamiętają jeszcze kulturę filmową sprzed kilkudziesięciu lat. Są jeszcze w Białymstoku i regionie kinooperatorzy, którzy wyświetlali filmy z projektorów taśmowych. Ciekawe może okazać się porównanie ich doświadczenia z operatorami pracującym współcześnie.

Podsumowanie

W trakcie jednego z pokazów projektu w Instytucie Kultury Polskiej w Berlinie zdarzyło się, że goście, oglądając fotografie, byli przekonani, że mają kontakt z oryginałami, a nie z artystyczną kreacją. Wyszukując hasło „Kaufman bros” w wyszukiwarce internetowej, algorytm wyświetla jako jedną z odpowiedzi zdjęcie Tomasza Adamskiego i Macieja Ranta. Podobne doświadczenia mogą zdarzyć się każdemu z nas, gdy np. wspomina się wydarzenia, które w istocie okazują się scenami zapamiętanymi z filmu.

Pamięć zbiorowa i indywidualna opierają się nie tylko na tym, co wydarzyło się w rzeczywistości, ale także na fikcji, zmyśleniu i kreacji. Dlatego warto przededefiniować postrzeganie historii, spojrzeć na nią nie jako na coś jednolitego i raz na zawsze ustalonego, lecz jako na coś o charakterze dynamicznym i zmiennym. Sztuka, w tym fotografia i film, może być doskonałym narzędziem do tego celu. Gdy umieści się je w kontekście krytycznej fabulacji, Beltingowskiego pojmowania obrazu oraz kategorii postpamięci, okaże się, że rozumienie historii jako jednej zastygłej metanarracji rozpada się na małe kawałki. Istotne jest wtedy postawienie sobie Bergmanowskiego pytania, które brzmi: „Zwierciadło jest rozbite, ale co odbijają kawałki?” (Szczepański, 2002). Dzięki takim projektom jak *Wyśniona historia kina na Podlasiu* w owych rozbitych kawałkach wyraźniej widzimy fragmenty naszej lokalnej historii, co może ułatwić orientację w teraźniejszości i dać nadzieję na przyszłość, z czym wiążą się zaproponowane przeze mnie edukacyjne możliwości projektu.

BIBLIOGRAFIA

- Belting, H. (2012). *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Universitas.
- Bieńko, M. (2012). Gastronomiczne me, czyli dieta tożsamościowa w życiu codziennym. W: T. Maślanka, K. Strzyczkowski (red.), *Między rutyną a refleksyjnością. Praktyki kulturowe i strategię życia codziennego* (s. 281–293). Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Bordwell, D., Thompson, K. (2010). *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*. Wydawnictwo Wojciech Marzec.
- Brach-Czaina, J. (2022). *Szczeliny istnienia*. Dowody na Istnienie.
- Budzik, J.H. (2019). Fotografia: inspirować i edukować. Wybrane działania Fundacji dla Filmu i Fotografii. *Kultura Współczesna*, 2(105), 145–160. doi.org/10.26112/kw.2019.105.12
- Burzyńska, A. (2004). Kariera narracji. O zwrocie narratystycznym w humanistyce. *Teksty Drugie*, 1/2, 43–64.
- Czajkowska, A. (2022). Memory studies – multidyscyplinarna podróż w poszukiwaniu metody. *Parezja*, 2(18), 39–54.
- Dobroński, A.C. (2022). *Żydzi białostoccy. Karty pamięci*. Fundacja Sąsiedzi.
- Dobroński, A.C., Szczygieł-Rogowska, J. (2003). *Białystok – lata 20-te, lata 30-te*. Instytut Wydawniczy Kreator.
- Erll, A. (2008). Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory. W: A. Erll, A. Nünning (red.), *Media and Cultural Memory* (s. 389–388). DeGruyter.
- Górski A., Kaufman Bros & Sistas. (2022). *Wyśniona historia kina na Podlasiu*. Białostocki Ośrodek Kultury.
- Hartman, S. (2008). Venus in Two Acts. *Small Axe*, 12(2), 1–14. https://warwick.ac.uk/fac/arts/history/research/centres/blackstudies/venus_in_two_acts.pdf
- Hartman, S. (2019). *Wayward Lives, Beautiful Experiments. Intimate Histories of Social Uproval*. W.W. Norton & Company.
- Helie, B., Świtlik, W. (2021). Fotografia i media cyfrowe jako źródło inspiracji dla edukacji interdyscyplinarnej. *Edukacja Biologiczna i Środowiskowa*, 1(75), 27–38.
- Hirsch, M. (2010). Żałoba i postpamięć, W: E. Domańska (red.), *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki* (s. 247–281). Wydawnictwo Poznańskie.
- hooks, b. (1995). *Art on My Mind: Visual Politics*. The New Press.
- Kiełpiński, Ł. (2021). Saidiya Hartman i krnąbrne biografie. Co czarne historie mogą zrobić dla polskiego „zwrotu ludowego”? *Adeptus*, 18, 1–16.
- Kosińska, M., Skórzyńska, A., Szykowna, S., Walczyk, J. (2019). Edukultura. Praktyki uczenia (się) w kulturze najnowszej. *Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka*, 2(105), 10–11.
- Leavy, P. (2018). *Metoda spotyka sztukę. Praktyka badań naukowych posługujących się sztuką*. Narodowe Centrum Kultury.
- Loba, M. (2014). *Wokół narracyjnego zwrotu. Szkice krytyczne*. Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Mazur, A. (2019). *Okaleczony świat. Historie fotografii Europy Środkowej 1838–2018*. Universitas.
- Napiórkowski, M. (2022). *Naprawić przyszłość. Dlaczego potrzebujemy lepszych opowieści żeby uratować świat*. Wydawnictwo Literackie.
- Nesterak, T., Noga, H. (2014). Sztuka w procesie wychowania młodzieży. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia Technica VII, Folia*, 158, 89–93.
- Oniszczuk, J., Wiśniewski, T. (2011). *Białystok między wojnami. Opowieść o życiu miasta 1918–1939*. Książy Młyn.
- Pater-Ejgierd, N. (2010). *Kultura wizualna a edukacja*. Fundacja Tranzyt.
- Sawicka-Danielak, M. (2023). *Ostatni Białystoker*. Wielka Litera.
- Sheraton, M. (2000). *The Bialy Eaters. The story of a Bread and Lost World*. Broadway Books.
- Stiegler, B. (2009). *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*. Universitas.
- Szczepański, T. (2002). *Zwierciadło Bergmana*. Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Sztoplka, P., Bogunia-Borowska, M. (2008). *Socjologia codzienności*. Wydawnictwo Znak.

- Wiśniewski, T. (1992). *Bożnice białostoczczyzny. Żydzi w Europie Wschodniej do roku 1939*. David.
- Włodek, P. (2023). Memory studies i kino nostalgiczne. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia De Arte Et Educatione*, 16(363), 53–65.
- Wojtyra, J. (2009). Pojęcie obrazu w koncepcjach Hansa Beltinga i Waltera Benjamina. *Estetyka i Krytyka*, 15/16, 214–224.

SUMMARY

Project *Dreamed History of Cinema in Podlasie* in the Autoethnographic and Educational Context

The author situates the photographic and film project titled *Dreamed History of Cinema in Podlasie* in an autoethnographic and educational context. He highlights the increasingly important role of storytelling in educational activities and, against this background, provides a detailed description of the discussed project, drawing on his own experiences as the author. Additionally, in seeking its exegesis, he relates the process of realization to the critical fabulation method proposed by Hartman and the category of post-memory. In this context, referencing Belting's concept of the image also proves helpful. Placing the discussed project in such a theoretical framework demonstrates its significant educational potential, as emphasized by the article's author, who proposes specific actions based on the content related to the *Dreamed History of Cinema in Podlasie*.

KEY WORDS: film, photography, history of film, education, autoethnography