

„Kwartalnik Filmowy” nr 134 (2026)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.4846>
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0
Oryginalny artykuł naukowy; materiał recenzowany

Tomasz Adamski
Uniwersytet w Białymstoku
<https://orcid.org/0000-0002-4702-5665>

Z peryferii i marginesów ku historiografii filmowej. Luki archiwum jako przestrzeń interwencji artystycznej

Keywords:

critical fabulation;
film historiography;
art-based research;
counter-archive;
cultural memory

Abstract

From the Peripheries and Margins Toward Film Historiography: Archival Gaps as a Space of Artistic Intervention

The article examines the potential of artistic and research interventions in reclaiming marginalised film biographies, using the exhibition project *Wyśniona historia kina na Podlasiu* [*The Dreamed History of Cinema in Podlasie*] as a case study. The author states that nationally oriented traditional historiography tends to systematically forget creators from the periphery and diasporas, rendering itself incomplete. Methodologically, the article is grounded in art-based research and Saidiya Hartman's concept of critical fabulation. This perspective allows for grounded speculation and the creation of an "as-if" archive, enabling the filling of gaps where official sources remain silent or pathologize the experiences of marginalised groups. Drawing on the theories of Michel Foucault, Jacques Derrida, and Jan Assmann, the author presents the archive as a field of negotiation between power and memory. He advocates for the use of artistic tools as legitimate cognitive methods for building counter-archives and filling gaps in cultural heritage.

Słowa kluczowe:

krytyczna fabulacja;
historiografia filmu;
art-based research;
kontrarchiwum;
pamięć kulturowa

Abstrakt

Artykuł stanowi analizę potencjału interwencji artystyczno-badawczych w odzyskiwaniu marginalizowanych biografii filmowych na przykładzie projektu wystawienniczego *Wyśniona historia kina na Podlasiu*. Autor tekstu stawia tezę, że zorientowana narodowo tradycyjna historiografia ma tendencję do systemowego zapominania twórców z periferii i diaspor, co czyni ją niekompletną. Metodologia tekstu opiera się na nurcie *art-based research* oraz koncepcji krytycznej fabulacji Saidiyi Hartman. Perspektywa ta pozwala na uzasadnioną spekulację i tworzenie archiwum „jak gdyby”, umożliwiającego wypełnienie luk w miejscach, co do których oficjalne źródła milczą lub patologizują doświadczenia grup marginalizowanych. Nawiązując do teorii Michela Foucaulta, Jacques'a Derridy i Jana Assmanna, autor ukazuje archiwum jako pole negocjacji władzy i pamięci. Postuluje wykorzystanie narzędzi artystycznych jako pełnoprawnych metod poznawczych służących budowaniu kontrarchiwów i wypełnianiu luk w dziedzictwie kulturowym.

Historia artykułu

Zgłoszono: 2026.03.08; recenzowano: 2026.04.14; przyjęto: 2026.05.11; opublikowano: 2026.06.30

Instytucje finansujące

Autor nie otrzymał żadnego dodatkowego wsparcia finansowego na przeprowadzenie badań, napisanie i publikację tego artykułu.

Oświadczenie o konflikcie interesów

Autor nie zgłosił żadnego potencjalnego konfliktu interesów.

Ogromne okna Instytutu Kultury Polskiej w Berlinie wypełniał czarno-biały wydruk przedstawiający Pawła Małaczyńskiego wcielającego się w jednego z pionierów kinematografii, Piotra Lebedzińskiego. We wnętrzu instytutu eksponowano czterdzieści innych czarno-białych fotografii, opatrzonych opisami w języku polskim i angielskim. Prace wykonane w XIX-wiecznej technice mokrego kolodionu przedstawiały urodzonych na Podlasiu twórców filmowych, którzy wyruszyli w świat i odegrali istotną rolę w rozwoju kinematografii. W postaci historyczne wcielili się współcześni aktorzy, również związani z północno-wschodnią Polską¹. Odwiedzający wystawę goście często pytali twórców projektu, w jaki sposób udało im się dotrzeć do tego rodzaju *archiwalnych* fotografii. Odpowiedź na to pytanie, zarazem prosta i złożona, odsłania napięcie między rekonstrukcją, kreacją oraz interpretacją wizualnych śladów przeszłości.

Opisana we wstępie wystawa *Wyśniona historia kina na Podlasiu*² autorstwa Tomasza Adamskiego, Macieja Ranta i fotografa Andrzeja Górskiego stanowi punkt wyjścia do namysłu nad wybranymi mechanizmami polskiej historiografii filmowej, szczególnie w kontekście luk archiwalnych czy sposobów konstruowania widzialności. Jako współautor projektu przyjmuję w tym artykule perspektywę uczestniczącej refleksji teoretycznej. Moim celem nie jest jedynie dokumentacja wystawy, lecz wykorzystanie jej jako materiału badawczego do analizy mechanizmów (nie)pamięci w polskiej historiografii filmowej, co pozwala na zachowanie niezbędnego dystansu wobec własnej praktyki artystycznej. Nie chodzi przy tym o traktowanie historiografii filmu jako jednorodnego bloku, lecz o wejście w dialog z jej tradycyjnymi, narodowocentrycznymi nurtami oraz o uzupełnienie ich perspektywą *art-based research*³, wpisującą się w nurt humanistyki artystycznej. Perspektywa ta zakłada ścisłe powiązanie praktyk twórczych z procedurami badawczymi, w których działania artystyczne nie pełnią wyłącznie funkcji ilustracyjnej, lecz stają się narzędziem produkcji wiedzy. Jednocześnie podejście to umożliwia komplementarne wykorzystanie ustaleń humanistyki w obszarze sztuki, co prowadzi do wzajemnego przenikania się refleksji teoretycznej i praktyki wizualnej.

Na projekt *Wyśniona historia kina na Podlasiu* składa się oprócz wystawy również wydawnictwo albumowe pod tym samym tytułem, obejmujące czterdzieści fotografii wraz z opisami przedstawionych postaci i sytuacji. Całość stanowi próbę artystyczno-badawczego przywrócenia pamięci o twórcach, którzy odegrali istotną rolę w historii kina, lecz nie znaleźli swoich strażników pamięci w polskim dyskursie historiograficznym i pozostają poza obszarem pamięci lokalnej – zarówno miasta, jak i regionu, z którego się wywodzą. Przyczyn takiego stanu rzeczy jest kilka. Można wśród nich wskazać amnezję pamięci, o której pisze Katarzyna Sztop-Rutkowska⁴, jak również działanie niepamięci rozumianej – za Janem Assmannem⁵ – jako immanentny mechanizm pamięci kulturowej. Oznacza to, że społeczeństwa nie tylko pamiętają, lecz także systemowo zapominają, marginalizują lub neutralizują określone wydarzenia i biografie. Martin Pollack zauważa w tym kontekście, że *pamięci nie da się (...) oddzielić od niepamięci i od zapomnienia (...)*.

*Równocześnie wszelkie próby oraz żądanie ujednoczenia pamięci są niebezpieczne, bo zmierzają ku rozłamowi społeczeństwa i wykluczeniu z niego pewnych grup*⁶.

Mechanizm ten dobrze ilustruje przykład Dzigi Wiertowa. W Białymstoku znajduje się – zainstalowany w 2011 r. i oprotestowany przez część mieszkańców – obiekt autorstwa Aleksandry Czerniawskiej przedstawiający gigantyczne oko z filmu *Człowiek z kamerą filmową* (*Chelovek s kinoapparatom*, reż. Dziga Wiertow, 1929). Jak zauważa Przemysław Strożek: *W ten sposób związek Wiertowa z Białymstokiem został już w pewnym stopniu zaznaczony, choć wydaje się, że wciąż nie jest powszechnie i dostatecznie rozpoznany*⁷. W roku 2009 na budynku białostockiego kina Forum odsłonięto także tablicę upamiętniającą Wiertowa. Po konsultacji z Instytutem Pamięi Narodowej radni zdecydowali jednak o jej usunięciu i zastąpieniu tablicą poświęconą białostockiemu bluesmanowi Ryszardowi „Skibie” Skibińskiemu⁸. Lokalna polityka pamięci okazuje się więc przestrzenią negocjacji i przesunięć, w której filmowa przeszłość regionu nie zawsze znajduje trwałe zakorzenienie.

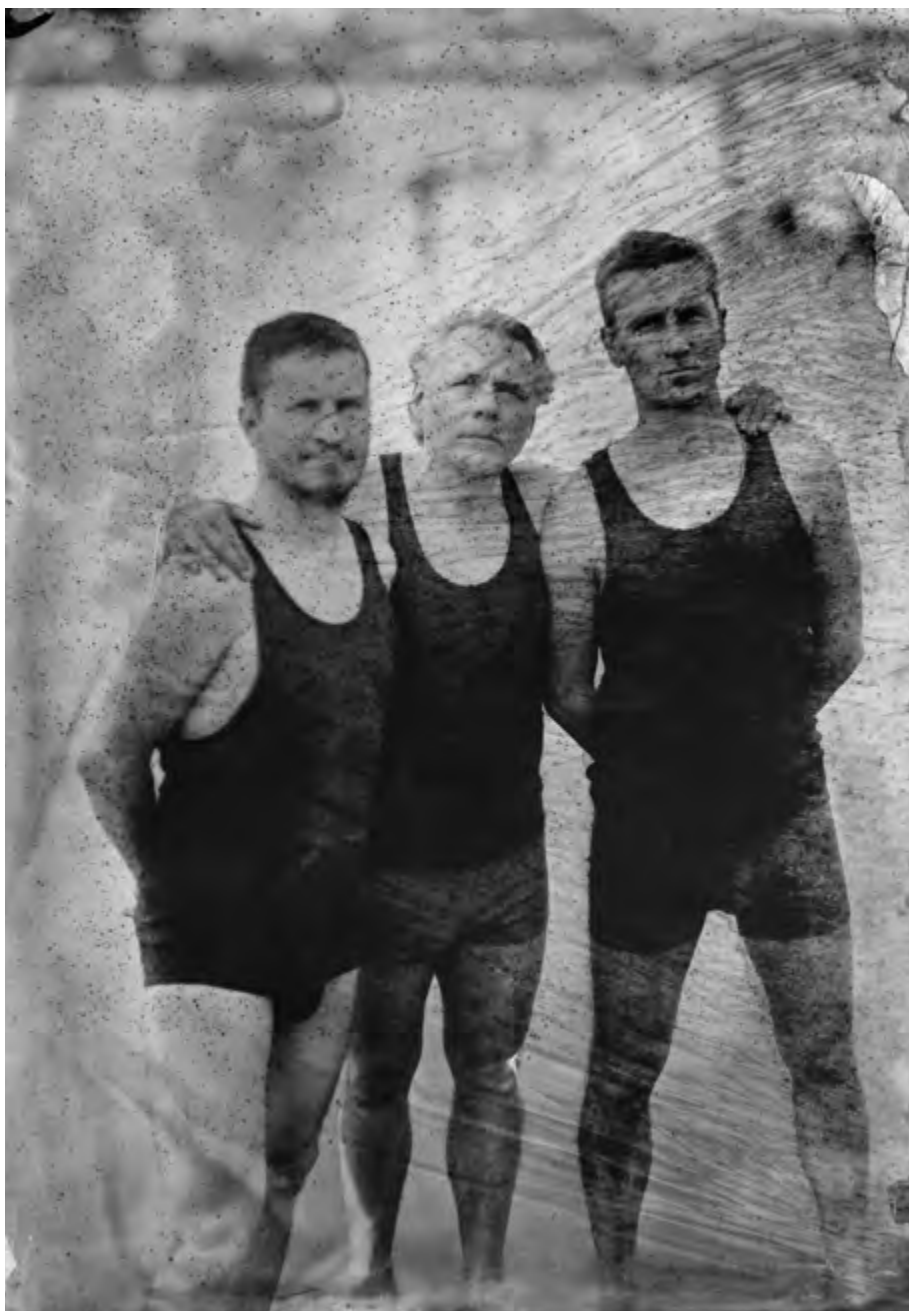
Pamięć o Wiertowie wydaje się dziś silniejsza poza Polską niż w kraju jego urodzenia. W Austriackim Muzeum Filmu w Wiedniu znajduje się obszerna kolekcja filmów, pism, fotografii i plakatów związanych z jego twórczością⁹. Należy jednak podkreślić, że zarówno wcześniejsze formy upamiętniania Wiertowa, jak i późniejsze zacieranie śladów jego związków z Białymstokiem nie wynikały wyłącznie z przesłanek dotyczących samych filmów, ale były związane także z szerszą polityką pamięci, przemianami ideologicznymi w Polsce oraz zmieniającym się rozumieniem lokalnego dziedzictwa.

Również o wielu innych bohaterach wystawy pisze się przede wszystkim w języku angielskim, niemieckim, rosyjskim czy hebrajskim – znacznie rzadziej w języku polskim. Tymczasem to właśnie Polska, Podlasie, Białystok były miejscem ich urodzenia i formowania się wrażliwości, co mogło mieć wpływ na ich późniejsze wybory artystyczne. John MacKay, autor książki o twórczości Dzigi Wiertowa, wprost postawił tezę, że księgarnia, w której wychowywali się bracia Kaufman, a w której ich ojciec Abel zebrał ogromną liczbę książek w różnych językach, była dla nich oknem na świat i znacznie rozwinęła ich kapitał kulturowy¹⁰. Jak pokazuje przykład urodzonego w Białymstoku malarza i reżysera Israela Beckera¹¹, miasto to często powraca w późniejszej twórczości artystów jako ważny punkt odniesienia, miejsce wyobrazonego lub symbolicznego powrotu. Katarzyna Sztop-Rutkowska we wstępie do książki Rebecki Kobrin *Żydowski Białystok i jego diaspora*¹² podkreśla, że Żydzi opuszczający miasto pozostawali z nim silnie związani tożsamościowo: *Silna tożsamość lokalna odnosząca się do miasta pochodzenia jest charakterystyczna dla większości Żydów z terenów zaboru rosyjskiego. Państwo rosyjskie było nieprzychylnie nastawione do wspólnoty żydowskiej, dlatego nie mogło stać się atrakcyjnym przedmiotem uznania i identyfikacji*¹³. Dalej dodaje: *Żydowscy emigranci z Białegostoku tworzą bardzo specyficzną diasporę – ich symbolicznym „domem” nie jest Erec Izrael czy Jerozolima, ale właśnie Białystok. (...) Podkreślenie lokalnego patriotyzmu, pielęgnowanie pamięci o rodzinnym mieście są bardzo ważnymi elementami opowieści o białystokerach*¹⁴.

W tym kontekście wystawę i album można odczytać jako formę symbolicznego powrotu – próbę ponownego wpisania tych biografii (nie tylko żydowskich) w przestrzeń miasta, lokalny obieg pamięci – ale też jako



Paweł Małaczyński jako Piotr Lebedziński. Fotografia: Andrzej Górski.
Koncepcja: Kaufman Bros and Sistas



Ireneusz Prokopiuk, Marek Włodzimierz i Paweł Nazaruk – niezależna grupa filmowa „Dracha” z Bielska Podlaskiego. Na zdjęciu jako bracia Kaufman. Fotografia: Andrzej Górski. Koncepcja: Kaufman Bros and Sistas

interwencję w pole polskiej historiografii filmu. Należy bowiem uściślić, że choć postaci takie jak Dziga Wiertow czy Boris Kaufman są trwale obecne w historiografii światowej, w polskim dyskursie naukowym ich biografie funkcjonują niemal wyłącznie jako fakty zewnętrzne, odseparowane od lokalnego kontekstu¹⁵. Słaba obecność tych twórców w polskim dyskursie historiograficznym jest zrozumiała o tyle, o ile ich najważniejsze dokonania artystyczne były realizowane w ramach innych kultur filmowych: radzieckiej, amerykańskiej czy francuskiej. Niemniej, to właśnie ich podlaskie korzenie i moment wyjścia z peryferii stanowią tożsamościowe „ogniwo”, którego polska historiografia dotąd nie potrafiła zintegrować, traktując ich dorobek jako należący wyłącznie do obcych kanonów. W związku z tym jednym z głównych założeń niniejszego artykułu jest przekonanie, że interwencja artystyczna oparta na metodzie krytycznej fabulacji może sprzyjać przepracowaniu tak zarysowanej struktury historiografii, otwierając ją na bardziej relacyjne i nomadyczne ujęcia.

Przy takim założeniu niezbędne jest zdefiniowanie pojęcia archiwum, które w niniejszym artykule rozumiem dwojako. Po pierwsze, jako archiwum instytucjonalne, a więc zespół zorganizowanych, państwowych, miejskich lub innych sformalizowanych zasobów, podlegających procedurom selekcji, klasyfikacji i legitymizacji. Po drugie, jako szersze pole śladów przeszłości – także rozproszonych, fragmentarycznych i prywatnych – które nie tworzą spójnego zasobu, ale mogą pozostawać istotnym nośnikiem wiedzy historycznej. W tym sensie archiwum nie jest wyłącznie magazynem dokumentów, lecz również układem reguł, praktyk i napięć decydujących o tym, co może zostać zachowane, opisane i uznane za historycznie widzialne. *W archiwach zawarty jest potencjał umożliwiający wielogłos, tworzenie wielu narracji równoległych, które w sposób radykalny zmieniają postrzeganie tego, co minęło. Drzemie więc w nich niezwykła siła rewidowania przeszłości, ujrzenia jej jako pełniejszej, bardziej zniuansowanej*¹⁶.

Dlatego konieczne wydaje się zwrócenie ku tytułowym marginesom, ku didaskaliom, przypisom i archiwalnym szczątkom, w których są zachowane ślady wspomnianych twórców. To właśnie tam – w rozproszonych dokumentach, notkach prasowych, archiwach prywatnych i instytucjonalnych – można odnaleźć fragmentaryczne, lecz znaczące świadectwa ich obecności. Zyskujemy wtedy bardziej całościowy obraz polskiej historii filmu, uzupełniony o postaci, które miały istotny, a niekiedy wręcz fundamentalny wpływ na rozwój kinematografii. W kontekście omawianego projektu wystarczy wspomnieć: Dzigu Wiertowa – jednego z najważniejszych twórców eseju dokumentalnego i kina montażowego XX w.; Borisa Kaufmana – nagrodzonego Oscarem¹⁷ operatora; Benjaminą Zemachą – nominowaną do Oscara za choreografię sceny tanecznej w filmie *She* (reż. Irving Pichel, Lansing C. Holden, 1935); Jaya Gorneya – autora hymnu czasów kryzysu *Brother, Can You Spare a Dime?*; Aleksandrę Ekster – współtwórczynię futurystycznych kostiumów i scenografii między innymi do filmu *Aelita* (reż. Jakow Protazanow, 1924); a także aktorki takie jak Nora Ney, Lilian Tashman czy Mina Bern. Biografie wymienionych postaci rozciągają się między Białymstokiem, Moskwą, Berlinem, Nowym Jorkiem i Tel Awiwem, tworząc sieć transnarodowych powiązań, które podważają wyłącznie narodowe modele opowiadania

historii kina. W tym sensie gest przywracania pamięci o nich nie jest jedynie aktem lokalnego patriotyzmu, lecz także próbą otwarcia się na globalne przepływy artystyczne i migracyjne XX w.

Echo tej genealogii pobrzmiewa również w kulturze popularnej: nieprzypadkowo Mel Brooks w swoim nagrodzonym Oscarem debiucie reżyserskim *Producenci* (*The Producers*, 1967) nazwał głównego bohatera Maxem Białostockim¹⁸. Ten ironiczny, lecz znaczący sygnał pamięci o diasporze, której symbolicznym domem pozostawało miasto nad Białą, stanowi czytelny znak wkładu żydowskich – w tym białostockich – emigrantów w rozwój amerykańskiego przemysłu filmowego. Choć gest ten jest utrzymany w konwencji komediowej, wskazuje na realny udział twórców wywodzących się z Europy Środkowo-Wschodniej w kształtowaniu nowoczesnej kultury audiowizualnej. Warto odwołać się w tym miejscu do Dana Dinera i jego książki *Czasy pamięci*, w której autor zauważa, że z *peryferii, marginesów i didaskaliów, a konkretnie – wschodnich i południowo-wschodnich rubieży Europy, wyziera inna perspektywa i nowe spojrzenie na architekturę Starego Kontynentu, jego statykę, a ostatecznie na europejską tożsamość*¹⁹. To przesunięcie optyki – z centrum ku peryferiom – pozwala dostrzec, że to, co marginalizowane, nie jest jedynie dodatkiem do „właściwej” historii, lecz jej konstytutywnym elementem. Pojawia się jednak pytanie o metodę: jak odzyskiwać te biografie i jak je opowiadać, by nie popaść ani w mitologizację, ani w czysto kompensacyjny gest symboliczny?

Aby na nie odpowiedzieć, w dalszej części tekstu poddam analizie następujące kwestie: w jaki sposób koncepcja krytycznej fabulacji pozwala wypełnić luki archiwalne bez naruszania ich integralności etycznej? Jak kategoria archiwum „jak gdyby” modyfikuje status dokumentu filmowego w procesie badawczym? Czy *art-based research* może stać się trwałą metodą uzupełniania braków w regionalnym dziedzictwie kulturowym?

Krytyczna fabulacja – jak opowiadać o historii filmu, gdy archiwa milczą

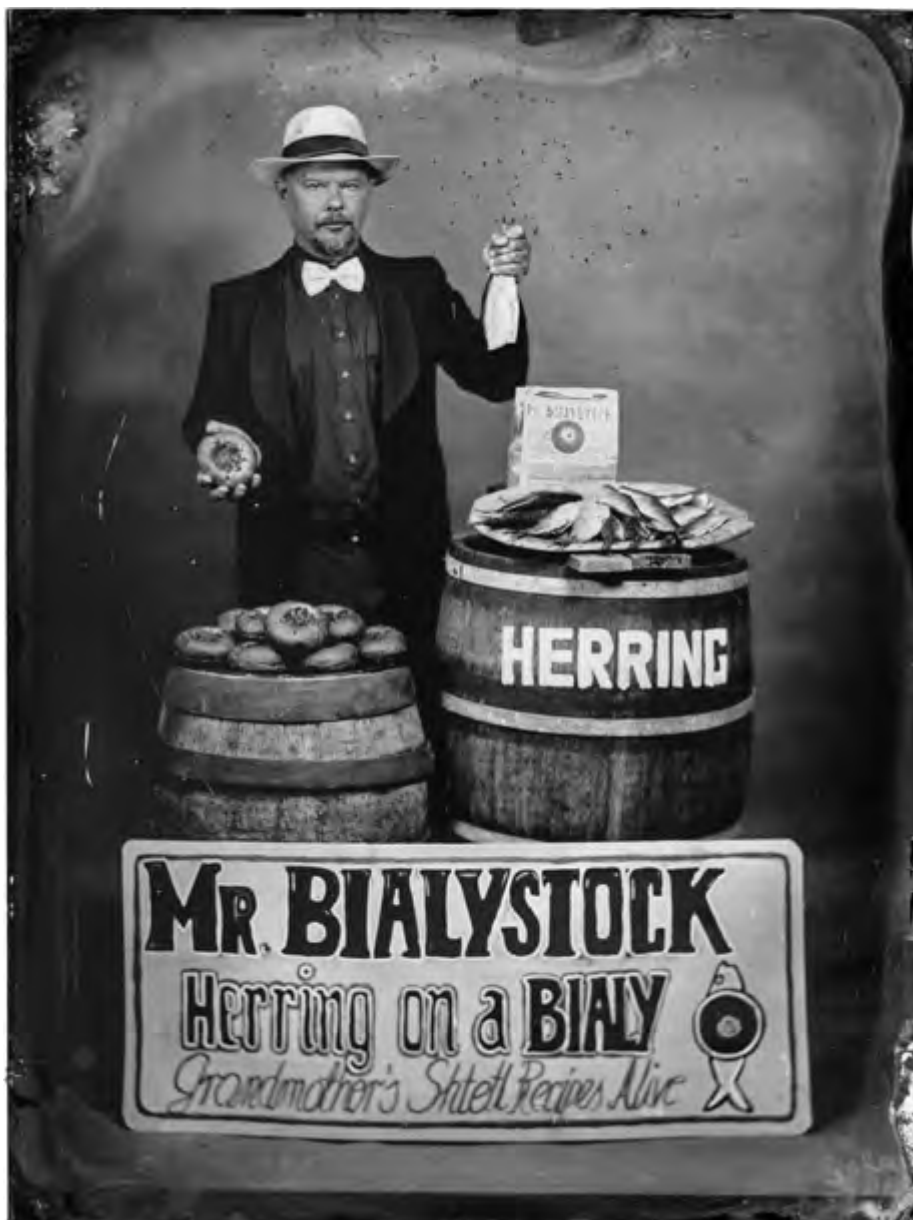
Saidiya Hartman to amerykańska pisarka i naukowczyni zajmująca się studiami afroamerykańskimi. W książce zatytułowanej *Wayward Lives, Beautiful Experiments*²⁰ łączy badania archiwalne z narracją fikcjonalną, oddając głos młodym czarnym kobietom w Stanach Zjednoczonych na początku XX w. Hartman posługuje się metodologią badawczą²¹ zwaną krytyczną fabulacją (*critical fabulation*), która służy jej do ponownego wyobrażenia i rekonstrukcji narracji historycznych dotyczących marginalizowanych czarnych kobiet. 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 kryminalne²². Jennifer C. Nash, omawiając książkę Hartman, zauważa, że metoda ta stanowi praktykę interpretacyjną, która uruchamia archiwum w celu skonstruowania i wyobrażenia tego, czego nie jest ono nigdy w stanie reprezentować²³. Olive J. Casey wskazuje z kolei, że metoda ta okazuje się szczególnie skuteczna nie tylko w pracy z lukami archiwalnymi, lecz także w badaniu narra-

cji oporu²⁴. Umożliwia również wydobycie na pierwszy plan postaci dotychczas marginalizowanych²⁵. Archiwa są bowiem zawsze uwikłane w struktury władzy i często patologizują doświadczenia grup podporządkowanych, o czym pisali między innymi Michel Foucault i Jacques Derrida²⁶.

Takie próby zastosowania krytycznej fabulacji były podejmowane w różnych kontekstach, by wspomnieć tylko o studiach nad czarnymi Niemcami²⁷, badaniach polskiej historii ludowej²⁸ czy przeprowadzonej przez Mateusza Borowskiego analizie ewolucji współczesnych form narracyjnych (dokufikcje i mockumenty) w kontekście zacierania granic między faktem a zmyśleniem²⁹. W odniesieniu do filmu o metodzie krytycznej fabulacji pisze również Agata Frymus w artykule *Ordinary People, Ordinary Lives: The Prospects of New Cinema History*³⁰. Autorka analizuje współczesne wyzwania i metodologie w badaniu historii kina, skupiając się na odzyskiwaniu głosów grup zmarginalizowanych (ze względu na klasę, rasę i płeć), które nie znalazły trwałego miejsca w tradycyjnych archiwach – tak jak bohaterowie opisanej we wstępie wystawy. Frymus opisuje między innymi takie narzędzia jak skalowalność i GIS (Geographic Information System) oraz mapowanie afektywne³¹. Odwołuje się jednak również do metody krytycznej fabulacji i pisze, że tam, gdzie archiwum milczy, historyk ma prawo do uzasadnionej wyobraźni³², przy czym nie chodzi tutaj o pisanie fikcji, ale wypełnianie pustych miejsc w rekordach materiałowych, aby uczynić historię bardziej zrozumiałą i sprawiedliwą³³. *Ślady zwykłych ludzi i zwyczajnych żyć są rozproszone w szerokiej gamie artefaktów: dziennikach, mapach, dokumentach kuratorskich oraz aktach sądowych. Wspomagani krytyczną konfabulacją³⁴ i wiedzą społeczno-historyczną, możemy nadawać sens tym śladom. Możemy wykorzystywać je, by stawały się narracjami. Historia filmu również posiada zdolność rozważania tego, co mogło się wydarzyć, i tego, co mogło zaistnieć³⁵.*

Podejście to można odnieść również do części współczesnych badań nad historią kina polskiego, w których przedmiotem namysłu stają się projekty niezrealizowane, filmy nieistniejące czy sceny usunięte z gotowych utworów. W tym sensie punktem odniesienia dla namysłu nad historią kina pisaną przez brak, ślad, lukę i niezrealizowaną możliwość pozostają zarówno *Historia niebyła kina PRL*³⁶ Tadeusza Lubelskiego, jak i tom *Kino, którego nie ma*³⁷ pod redakcją Piotra Zwierzchowskiego i Dominika Wierskiego oraz książka Piotra Śmiałowskiego „*Proszę to wyciąć*”, czyli *historia scen wyciętych z polskich filmów w pierwszym ćwierćwieczu PRL*³⁸. Krytyczna fabulacja nie tyle zastępuje dotychczasowe praktyki badawcze, ile wpisuje się w podobny obszar pytań o to, jak opisywać historię kina przez ślady niepełne, utracone lub nigdy niezmaterializowane.

Bardzo skutecznym narzędziem dostarczania informacji o przeszłości może być też koncepcja filmowego mapowania³⁹. Pozwala ono dostrzec zależności między lokalizacją kin, profilem socjoekonomicznym otoczenia a repertuarem filmowym⁴⁰ i może pomóc w zrozumieniu wpływu środowiska geograficznego na ludzkie emocje lub odtworzyć indywidualne nawyki oraz zachowania⁴¹. Mikroślad – jak fragment mapy, dane nazwisko, odnaleziony zapis czy fragment fotografii – może być punktem wyjścia, z którego następnie za pomocą wyobraźni konstruuje się narrację o przeszłości. W takim przypadku nie chodzi o to, by udawać, że dane zdarzenie miało miejsce, ale o poszerzenie pola tego, co mogło



Jarosław Sawko jako Max Bialystock. Fotografia: Andrzej Górski.
Koncepcja: Kaufman Bros and Sisters

się wydarzyć. Hartman pisze o użyciu w takiej sytuacji trybu przypuszczającego (*subjunctive*)⁴². W ten sposób można wypełnić luki w dokumentacji archiwalnej i odzyskać historie, które zostały (często celowo) wymazane lub stłumione. Są autorzy, tacy jak Casey, którzy uważają, że *wykorzystanie jej [Hartman] metody jest nie tylko niezbędne dla pisania historii celowo zapomnianych, lecz także, że krytyczna historiografia powinna poddawać analizie i dyskusji metody spekulatywne*⁴³ jako pełnoprawne narzędzia poznawcze. Autorka ta zwraca uwagę na jeszcze jeden bardzo ważny w kontekście omawianego projektu fakt, a mianowicie pisze, że krytyczna fabulacja daje nadzieję na alternatywną praktykę uprawiania historii – *taką, która nie ogranicza się jedynie do odzyskiwania minionych istnień, lecz splata ich życie z życiem współczesnych*⁴⁴. Projekt *Wyśniona historia kina na Podlasiu* jawi się w tym kontekście jako rodzaj pomostu między przeszłością i teraźniejszością, ukazującego ciągłość pewnych procesów twórczych, ponieważ współcześni artyści związani z filmem stają się kontynuatorami tradycji zapoczątkowanej przez postacie, w które się wcielają.

W tym momencie dotykamy kwestii zasadniczej. Nie chodzi bowiem o zwykłe fabularyzowanie ani o – jak pisał Mariusz Szczygieł – *sprawienie, by fakty zatańczyły*⁴⁵, a więc o nadanie materiałowi faktograficznemu jedynie atrakcyjnej, uporządkowanej literacko formy. Stawką jest raczej uświadomienie, że archiwum ma granice: selekcionuje, wyklucza, milczy. Jeśli zatem chcemy napisać historię kulturową osób, dla których nie ma miejsca w jej głównym nurcie, nie wystarczy proste opracowanie źródeł. Konieczne staje się użycie narzędzi narracyjnych, które pozwolą odsłonić luki, napięcia i przemilczenia wpisane w samą strukturę archiwum. Taka strategia znajduje uzasadnienie w refleksji metodologicznej nad statusem opowieści historycznej. Już Hayden White wskazywał, że wydarzenia historyczne funkcjonują zawsze jako *events under a description*⁴⁶ – zdarzenia ujęte w określonym opisie – a więc nabierają sensu dopiero w danej konfiguracji narracyjnej. Nawiązując do tej tradycji, Anna Malitowska we wstępie do książki Dana Dinera zauważa, że *narrator historyczny, konstruuując swoją opowieść, stosuje tropy retoryczne. Uświadomiony metodologicznie historyk zdaje sobie sprawę z faktu, że je stosuje, i w ten sposób nie tyle informuje, co przekonuje czytelnika*⁴⁷. W tym ujęciu znaczenie historyczne nie jest immanentną właściwością faktów, lecz efektem ich opowiedzenia i konfrontacji z odbiorcą – do tego powrócę w dalszej części artykułu. Zarazem jednak narracyjne dopełnianie archiwum wymaga powściągliwości. Saidiya Hartman, proponując strategię krytycznej fabulacji, podkreśla, że opowieść nie może przekraczać granic wyznaczonych przez dokumenty⁴⁸. Fabuła nie ma zastępować źródła, lecz ujawniać jego braki, pozostając w napięciu między wyobraźnią a odpowiedzialnością wobec materiału archiwalnego. W tym sensie narracja staje się nie tyle ornamentem historii, ile narzędziem jej krytycznego odsłaniania.

Przykładem takiego działania – choć wykraczającym poza rygorystycznie rozumianą krytyczną fabulację w stronę świadomego anachronizmu – jest zdjęcie przedstawiające braci Kaufmanów nad zalewem w Dojlidach. W Dawida Abelowicza – znanego szerzej jako Dziga Wiertow – oraz Borisa i Michaiła wcielają się twórcy niezależnej grupy filmowej „Dracha” z Bielska Podlaskiego. W rzeczywistości bracia Kaufman nie spotkali się, gdy byli w wieku, w jakim są przedstawie-

ni na fotografii – a już na pewno nie nad zalewem w Dojlidach – bo rozjechali się już wtedy po świecie: do Rosji, Francji czy Ukrainy⁴⁹. To zdjęcie nie pełni jednak funkcji wypełniania luki dokumentalnej, lecz funkcjonuje jako wizualna kondensacja ich intelektualnej i emocjonalnej więzi. Choć rozdzieleni geograficznie, mieli ze sobą kontakt: pisali do siebie listy, inspirowali się nawzajem, a Boris Kaufman w pewnym momencie otrzymał od starszego brata kamerę i to z listów od niego uczył się filmować, co potem wykorzystał w swojej pracy z Jeanem Vigo⁵⁰. Fotografia ta staje się zatem wizualną metaforą ich wspólnoty ideowej, która istniała ponad granicami państw, ucieleśniając relację, która z perspektywy archiwum instytucjonalnego pozostaje rozproszona.

Archiwum „jak gdyby” – krytyczny dialog z przeszłością

Taki rodzaj konstruowania narracji na podstawie ograniczonych danych prowadzi do wytworzenia archiwum „jak gdyby” – archiwum hipotetycznego, opartego na śladach, domysłach i powiązaniach między rozproszonymi fragmentami źródeł. Nie jest ono przeciwieństwem archiwum, lecz jego krytycznym rozwinięciem: ujawnia bowiem, że każda rekonstrukcja przeszłości opiera się na aktach przechodzenia między fragmentami wiedzy. W tym sensie jest to praktyka bliska refleksji Rosi Braidotti, która opisuje praktykę myślenia „jak gdyby” jako zdolność przechodzenia z *jednego zbioru wiedzy w drugi, z jednego zbioru doświadczeń w inny, „jak gdyby” pomiędzy nimi istniały jakieś związki, relacje, powiązania*⁵¹. Strategia ta nie polega na dowolnym fabularyzowaniu, lecz na świadomym operowaniu relacyjnością i potencjalnością – na budowaniu pomostów tam, gdzie archiwum pozostawia szczeliny.

Ów chwiejny status tak rozumianego archiwum „jak gdyby” – sytuującego się między dokumentem a domysłem, faktem a interpretacją – nie jest jednak wyłącznie problemem metodologicznym. Wpisuje się on w szerszą kondycję kulturową, którą można opisać za pomocą pojęcia wrażliwości metamodernistycznej. W tej perspektywie współczesność wymyka się zarówno nowoczesnej wierze w stabilny projekt postępu, jak i postmodernistycznemu uprzywilejowaniu ironicznego dystansu. Zostaje raczej rozpoznana jako pole oscylacji między potrzebą ustanawiania sensu a świadomością jego niepewności, między zaangażowaniem a dystansem, nadzieją a zwątpieniem⁵². Archiwum „jak gdyby”⁵³ funkcjonuje właśnie w tej przestrzeni oscylacji – między wiarą w możliwość rekonstrukcji a świadomością jej niepełności. Koncepcja ta w kontekście metamodernizmu służy jako narzędzie do rekonstrukcji całościowości⁵⁴, przy jednoczesnym uwzględnieniu doświadczenia postmodernistycznego rozpadu i dekonstrukcji⁵⁵. Jacek Kubera zauważa w tym kontekście, że *ostatecznie w metodzie Hartman chodzi bowiem o ucieleśnianie archiwum i animowanie go psychologiczno-egzystencjalnymi jakościami, a nie o jakiegokolwiek dopowiadanie faktów. Celem jest pokazanie całości danej sytuacji, a nie rehabilitacja kogokolwiek*⁵⁶. Taka strategia umożliwi nie tylko dokumentowanie przeszłości, lecz także aktywny z nią dialog, czyli pisanie historii osób wykluczonych z powagą i etyczną uważnością, jakby ich głosy nie zostały uciszone. I tak jak dla Timotheusa Vermeulena przedrostek „meta-” oznacza *ciągłe ustana-*



Piotr Dylewski jako Israel Becker. Fotografia: Andrzej Górski.
Koncepcja: Kaufman Bros and Sistas

*wianie kompromisu, oscylowanie pomiędzy dwiema opcjami, nie zaś osiągnięcie równowagi*⁵⁷, tak w przypadku omawianej strategii wahadło będzie przemieszczać się między dokumentem a kreacją, historią a wyobraźnią, zapisem a rekonstrukcją czy też faktem a możliwością.

W omawianym projekcie Adam Woronowicz został sfotografowany jak gdyby był Charliem Chaplinem w momencie pisania listu do Dzigi Wiertowa – list taki rzeczywiście powstał i funkcjonuje w obiegu archiwalnym⁵⁸. Maria Dębska z kolei pozuje w eleganckiej sukni wieczorowej, przywołując figurę Lilian Tashman, aktorki utożsamianej z blichтром, sławą i skandalem⁵⁹. Natomiast Katarzyna Herman pojawia się jako Olga Czechowa, upozowana przy lśniącej limuzynie z epoki – Czechowa faktycznie realizowała zdjęcia filmowe na Suwalszczyźnie i była znana z upodobania do fotografowania się na tle luksusowych samochodów⁶⁰. W przypadku tej ostatniej fotografii istotne jest nie tyle pytanie o faktograficzną prawdziwość przedstawienia, ile o sposób, w jaki obraz działa jako narzędzie historiograficzne. „Przeszczepienie” twarzy współczesnej aktorki w estetykę lat 30. XX w. wytwarza efekt temporalnego przesunięcia: fotografia nie fałszuje historii, lecz konstruuje pamięć zapośredniczoną. Luksusowy samochód, elegancja postaci i suwalski krajobraz tworzą wizualny argument na rzecz obecności regionu w obiegu kultury ponadlokalnej. Obraz nie ilustruje więc jedynie faktu biograficznego, lecz aktywnie ustanawia relację, której archiwum nie utrwaliło.

W tym kontekście należy zwrócić uwagę na sposób działania fotografii w procesie wizualnej kreacji przeszłości. W przeciwieństwie do tekstu, który może sugerować tryb potencjalności, fotografia wykonana we właściwej dla portretowanej epoki technice mokrego kolodionu wytwarza efekt obecności. Materialność obrazu, jego ziarnistość, skazy i historyzująca estetyka budują pozór indeksalnego związku z przeszłością. Dzięki temu fotografia nie tyle opisuje historię, ile ją ucieleśnia, oferując odbiorcy afektywne doświadczenie przeszłości i czasowo zawieszając jego krytyczną nieufność⁶¹.

Zastosowana strategia „jak gdyby”, oparta na napięciu między faktami historycznymi a praktyką krytycznej fabulacji, otwiera przestrzeń dla alternatywnego myślenia o historiografii wizualnej. W tej perspektywie projekt *Wyśniona historia kina na Podlasiu* nie rekonstruuje przeszłości, lecz uruchamia ją jako pole możliwości – obszar, w którym historia funkcjonuje w trybie potencjalności, interpretacji i afektywnej obecności. Zachodzi wtedy proces, o którym pisał Hayden White, kiedy przeszłość staje się krainą fantazji, na którą rzutujemy nasze pragnienia – dotyczy to zarówno przeszłości badanej przez zawodowych historyków, jak i przeszłości wyobrażanej przez pisarzy, poetów, detektywów⁶². W tym sensie fotografia przestaje pełnić funkcję wyłącznie reprezentacyjną, stając się narzędziem produkcji pamięci i formą krytycznej pracy z historią, a przez to również polem dialogu i negocjacji z odbiorcą.

Takie ujęcie wiąże się z kategorią kontrarchiwum⁶³ rozumianego jako praktyka podważająca stabilność i neutralność archiwum oficjalnego. Wiedza o przeszłości nie jawi się tu jako coś, co można po prostu odkryć, lecz jako rezultat procesu konstruowania znaczeń w relacji z użytkownikiem. Wzmocnienie roli użytkownika nie otwiera jedynie możliwości nowych interpretacji istniejących

dokumentów, ale przede wszystkim umożliwia wydobycie materiałów spod wpływu dominujących narracji właściwych archiwum oficjalnemu. Na gruncie polskim w kontekście filmu pojęciem tym posługiwał się między innymi Mateusz Borowski, wskazując na formaty łączące konwencje faktograficzne i fabularne. Zauważa on, że tego rodzaju praktyki *każą uwzględnić doświadczenia jego [kontrarchiwum] użytkowników jako integralny element procesów wytwarzania wiedzy, a tym samym składają do przemyślenia na nowo dziedzictwa epoki nowożytnej i poszukiwania innych typów relacji z przeszłością*⁶⁴.

Perspektywa ta prowadzi bezpośrednio do refleksji nad społecznym charakterem pamięci. Jak zauważa Anna Malitowska, pamięć nie jest zjawiskiem wyłącznie indywidualnym, lecz konstytuuje się w przestrzeni relacji międzyludzkich⁶⁵. Wspomnienia powstają wśród innych, są z nimi konfrontowane, negocjowane i wzajemnie potwierdzane. Przeszłość, aby mogła funkcjonować jako historia pamiętana, wymaga artykulacji, komunikacji oraz wymiany znaczeń. W tym kontekście zasadne jest posługiwanie się opisanym przez Jana Assmanna pojęciem pamięci komunikacyjnej, które akcentuje międzypokoleniowy charakter przekazu. Malitowska wskazuje dodatkowo, że pamięć komunikacyjna może przybrać formę komunikatywną, o ile przekaz zostanie ukształtowany w sposób zrozumiały dla kolejnych generacji⁶⁶. Dlatego też dostrzegam w omawianej strategii badawczej ogromny potencjał edukacyjny, o którym sam mogłem się przekonać, prowadząc liczne warsztaty oparte na *Wyśnionej historii kina na Podlasiu*⁶⁷. Za każdym razem, gdy uczestnicy warsztatu wychodzili od konkretnego faktu historycznego, który następnie poddawali pracy metodą krytycznej fabulacji z wykorzystaniem elementów sztuki, pojawiały się interesujące spostrzeżenia oraz załączki kolejnych projektów badawczo-artystycznych. Niejednokrotnie proces ten prowadził także do ponownego odkrywania kolejnych zapomnianych postaci związanych z historią regionu, takich jak choćby Perez Hirszbejn – żydowski dramaturg i pisarz tworzący między innymi w języku jidysz. To na podstawie jego sztuki powstał jeden z najważniejszych filmów jidysz przed II wojną światową, *Green Fields* (reż. Edgar G. Ulmer, Jacob Ben-Ami, 1937).

Taki sposób pracy z archiwum może sprzyjać kształtowaniu bardziej krytycznej i refleksyjnej postawy wobec przeszłości. Dzięki wykorzystaniu strategii krytycznej fabulacji, narzędzi artystycznych oraz podejścia performatywnego uczniowie nie traktują archiwum jako zbioru gotowych i niepodważalnych faktów, lecz doświadczają go jako procesu nieustannego stawania się, w którym wiedza o przeszłości podlega interpretacji, negocjacji i twórczemu przetwarzaniu. W kontekście edukacyjnym użyteczne okazują się również metody pracy z filmem proponowane przez Jeremego Stoddarda. Badacz ten traktuje film nie jako neutralne *okno na przeszłość*, lecz jako tekst nasycony określoną perspektywą interpretacyjną, który w edukacji historycznej powinien funkcjonować przede wszystkim jako narzędzie krytycznej analizy⁶⁸. W takim ujęciu film może być wykorzystywany zarówno do interpretowania i reprezentowania przeszłości, jak i do formułowania pytań badawczych oraz problematyzowania utrwalonych przekonań uczniów⁶⁹.



Katarzyna Herman jako Olga Czechowa. Fotografia: Andrzej Górski.
Koncepcja: Kaufman Bros and Sistas

Sztuka jako dopełnienie praktyk historiograficznych

Historia kina polskiego jest złożona, a jej pełniejsze rozpoznanie wymaga dalszego rozwijania obecnych już w rodzimym filmoznawstwie badań archiwalnych, regionalnych i mikrohistorycznych. Dobrym przykładem tego nurtu jest tom *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych*⁷⁰, w którym archiwum zostaje potraktowane nie tylko jako zasób dokumentów, lecz także jako przestrzeń metodologicznego namysłu nad sposobami rekonstruowania historii filmu. W tym kontekście omawiany w artykule projekt fotograficzno-filmowy *Wyśniona historia kina na Podlasiu* nie zastępuje istniejących narzędzi naukowych, lecz je uzupełnia. Jako działanie artystyczne wprowadza logikę nomadyczną tam, gdzie tradycyjne modele opisu natrafiają na lukę archiwalną. Taka perspektywa oznacza zarazem odejście od osiadłego modelu myślenia, opartego na stabilnych centrach, hierarchiach i reprodukcji utrwalonych wzorców interpretacyjnych. Poszukiwanie sensów nie zmierza ku jednemu punktowi dojścia, lecz pozostaje procesem stale aktualizowanym, rozwijanym i negocjowanym. W tym ujęciu istotnego znaczenia nabierają właśnie działania artystyczne, które – jak zauważa Patricia Leavy⁷¹ – mogą stanowić formę wytwarzania wiedzy tam, gdzie inne dyscypliny okazują się niewystarczające. Perspektywa ta koresponduje również z refleksją Stuarta Halla⁷², według którego kształt archiwum nie jest strukturą daną raz na zawsze, lecz pozostaje zależny od pytań, jakie wobec niego formułujemy.

Archiwum jawi się zatem nie tyle jako neutralny zasób, ile jako dynamiczna przestrzeń wytwarzania znaczeń, w której praktyki badawcze, interpretacyjne i artystyczne wzajemnie się przenikają. W tym sensie sięganie ku marginesom nie jest jedynie aktem restytucji pamięci, lecz propozycja zmiany paradygmatu – przesunięcia akcentu z historii jednorodnej i narodowo domkniętej ku historii relacyjnej, diasporycznej i wielojęzycznej. To właśnie tam, w szczelinach narracji i didaskaliach, może się kryć potencjał dla bardziej złożonej, a zarazem uczciwszej opowieści o kinie polskim i europejskim.

¹ Wśród nich znaleźli się m.in.: Katarzyna Herman jako Olga Czechowa, Adam Woronowicz jako Charlie Chaplin, Magdalena Warzecha jako Mina Bern, Adam Bobik jako Boris Kaufman oraz Przemysław Sadowski jako Dżiga Wiertow (Dawid Abelowicz Kaufman).

² A. Górski, Kaufman Bros and Sistas, *Wyśniona historia kina na Podlasiu*, Białostocki Ośrodek Kultury, Białystok 2022.

³ R. Nycz, *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2017, s. 59.

⁴ K. Sztomp-Rutkowska, *Słowo wstępne*, w: R. Kobrinn, *Żydowski Białystok i jego diaspora*, Fundacja Pogranicze – Białostocki Ośrodek Kultury, Sejny – Białystok 2014, s. 7.

⁵ Por. J. Assmann, *Communicative and Cultural Memory*, w: *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, red. A. Erll, A. Nünning, De Gruyter, Berlin – New York 2008.

⁶ M. Pollack, *Topografia pamięci*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2023, s. 111-112.

⁷ P. Strożek, *Kino-oko. Wokół Wiertowa i konstruktywizmu*, w: *Kino-oko. Wokół Wiertowa i konstruktywizmu*, Galeria Arsenał, Białystok 2017, s. 7.

⁸ M. Chołodowski, *Wiertow do lustracji przez IPN. Co z tablicą światowej sławy filmowca?*, „Gazeta Wyborcza Białystok” 30.12.2016, <https://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/7,35241,21185713,wiertow-do-lustracji-przez-ipn-co-z-tablica-swiatowej-slawy.html> (dostęp: 5.03.2026).

- ⁹ Dziga Vertov Collection, *Collection Dziga Vertov*, Austrian Film Museum, <https://vertov.filmmuseum.at/en> (dostęp: 5.03.2026).
- ¹⁰ J. MacKay, *Dziga Vertov: Life and Work*, Academic Studies Press, Boston 2018, s. 34.
- ¹¹ Jak sam napisał we wstępie do albumu *Di bine fun mayn lebn* (Tel Awiw, 1979): *Ja nie jestem po prostu z Białegostoku, ja jestem Białystoker, a to znaczy dużo więcej*. Cyt. za: I. Bekker, *My Beloved Home*, JewishGen.org, <https://www.jewishgen.org/yizkor/Bialystok1/bia143.html> (dostęp: 18.05.2026).
- ¹² K. Sztop-Rutkowska, dz. cyt., s. 7.
- ¹³ Tamże, s. 5.
- ¹⁴ Tamże, s. 6.
- ¹⁵ Wyjątkiem od tej reguły może być książka J. Hućkovej *Od Wiertowa do Skoniecznego. „Chłopski los” według kronikarzy, pamiętnikarzy i dokumentalistów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2023, s. 59-60.
- ¹⁶ *Od redaktorów*, w: *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych*, red. B. Giza, P. Zwierzchowski, K. Mała-Malatyńska, FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny – Wydawnictwo Naukowe Scholar – SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny – Polskie Towarzystwo Badań nad Filmem i Mediami, Warszawa 2020, s. 8.
- ¹⁷ Boris Kaufman otrzymał Oscara za zdjęcia do filmu *Na nabrzeżach* (*On the Waterfront*, reż. Elia Kazan, 1954) podczas 27. ceremonii wręczenia Nagród Akademii w 1955 r., a także nominację do tej nagrody za zdjęcia do filmu *Baby Doll* (reż. Elia Kazan, 1956).
- ¹⁸ Ta postać symbolicznie pojawia się również w projekcie *Wyśniona historia kina na Podlasiu*, a wciela się w nią Jarosław Sawko.
- ¹⁹ D. Diner, *Czasy pamięci. Historie żydowskie i inne*, tłum. A. Malitowska, J. Duraj, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2023, tylna okładka.
- ²⁰ S. Hartman, *Wayward Lives, Beautiful Experiments: Intimate Histories of Social Upheaval*, W. W. Norton and Company, New York 2019.
- ²¹ Łukasz Kiełpiński zauważa, że kwestia tego, na ile prace Hartman są pracami historycznymi, a na ile literackimi, jest żywo dyskutowana. Por. Ł. Kiełpiński, *Saidiya Hartman i krnąbrne biografie. Co czarne herstorie mogą zrobić dla polskiego „zwrotu ludowego”?*, „Adeptus” 2021, nr 18, s. 3-7.
- ²² S. Hartman, dz. cyt., s. 7; Ł. Kiełpiński, dz. cyt., s. 3.
- ²³ J. C. Nash, *Saidiya Hartman: „Wayward Lives, Beautiful Experiments: Intimate Histories of Social Upheaval”*, „The American Historical Review” 2020, t. 125, nr 2, s. 595-597.
- ²⁴ O. J. Casey, *Imagining the (Extra)ordinary: History Without Archives in Saidiya Hartman’s Critical Fabulation*, w: *Black(ness) in German African Studies*, red. S. Lämmert, S. B. Debele, De Gruyter, Berlin – Boston 2025, s. 123.
- ²⁵ S. Hartman, *Venus in Two Acts*, „Small Axe” 2008, t. 12, nr 2, s. 4.
- ²⁶ M. Foucault, *Lives of Infamous Men*, w: *The Essential Foucault: Selections from Essential Works of Foucault, 1954-1984*, red. P. Rabinow, N. S. Rose, New Press, New York 2003, s. 282, 284; J. Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, „Diacritics” 1995, t. 25, nr 2, s. 9-10; za: Ł. Kiełpiński, dz. cyt., s. 28.
- ²⁷ Casey argumentuje, że narracje spekulatywne mogą służyć jako narzędzie podważania tradycji akademickich i radykalnego wyobrażania sobie wolnej przeszłości, teraźniejszości i przyszłości w niemieckim kontekście kulturowym. Por. O. J. Casey, dz. cyt., s. 120-121.
- ²⁸ Ł. Kiełpiński, dz. cyt.
- ²⁹ M. Borowski, *Kontr-archiwa i redefinicje dokumentalności*, w: *Performatyka. Poza kanonem, t. 1: Resztki, ruiny, pozostałości, szczątki, piksele – archiwa możliwych przeszłości i przyszłości*, red. Ł. Iwanczewska, Wiele Kropki, Kraków 2021.
- ³⁰ A. Frymus, *Ordinary People, Ordinary Lives: The Prospects of New Cinema History*, „Illuminance” 2022, t. 34, nr 2 (126), s. 38.
- ³¹ D. Verhoeven, K. Bowles, C. Arrowsmith, *Mapping the Movies: Reflections on the Use of Geospatial Technologies for Historical Cinema Audience Research*, w: *Digital Tools in Media Studies: Analysis and Research. An Overview*, red. M. Ross, M. Grauer, B. Freisleben, Transcript, Bielefeld 2009, s. 70.
- ³² A. Frymus, dz. cyt., s. 38.
- ³³ Tamże, s. 40.
- ³⁴ Frymus używa określenia *critical confabulation*, odnosząc je do metody Hartman, choć w pismach Hartman utrwaliło się pojęcie *critical fabulation*. W niniejszym tekście zachowuję termin „krytyczna fabulacja” dla ujęcia Hartman, natomiast krytyczną konfabulację traktuję jako termin Frymus, służący opisowi spekulatywnej, lecz zakorzenionej w źródłach pracy z lukami archiwum w polu Nowej Historii Kina.
- ³⁵ Tamże.
- ³⁶ T. Lubelski, *Historia niebyła kina PRL*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012.
- ³⁷ *Kino, którego nie ma*, red. P. Zwierzchowski, D. Wierski, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013.

- ³⁸ P. Śmiałowski, „Proszę to wyciąć”, czyli historia scen wyciętych z polskich filmów w pierwszym ćwierćwieczu PRL, Universitas, Kraków 2024.
- ³⁹ Więcej o projekcie *Wyśniona historia kina na Podlasiu* w kontekście mapowania zob.: T. Adamski, *Palimpsesty przestrzeni, czyli o potrzebie innych map. Przypadek filmowego spaceru edukacyjnego*, w: *Sploty kultury. Narzeczanie w kulturze współczesnej*, red. M. Kostaszk-Romanowska, T. Adamski, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2025.
- ⁴⁰ A. Frymus, dz. cyt., s. 38.
- ⁴¹ Tamże, s. 36.
- ⁴² S. Hartman, *Venus in Two Acts*, dz. cyt., s. 11.
- ⁴³ O. J. Casey, dz. cyt., s. 122.
- ⁴⁴ b. hooks, *Feminist Theory: From Margin to Center*, Routledge, New York 2015, s. 51, cyt. za: O. J. Casey, dz. cyt., s. 122.
- ⁴⁵ M. Szczygieł, *Fakty muszą zatańczyć*, Dowody na Istnienie, Warszawa 2022.
- ⁴⁶ E. Domańska, *A Conversation with Hayden White*, „Rethinking History” 2008, t. 12, nr 1, s. 5.
- ⁴⁷ A. Malitowska, *Czasopamięci – czasy pamiętne i rozpamiętywane*, w: D. Diner, dz. cyt., s. 22.
- ⁴⁸ S. Hartman, *Venus in Two Acts*, dz. cyt., s. 12.
- ⁴⁹ Więcej o relacji trzech braci możemy dowiedzieć się z filmu *Dziga i ego bratiya (Dziga i jego bracia*, reż. Yevgeny Tsybal, 2002), <https://www.youtube.com/watch?v=7qT-S9AV4gyg> (dostęp: 6.03.2026).
- ⁵⁰ M. Temple, *Jean Vigo*, Manchester University Press, Manchester 2005; M. Cousins, *The Story of Film*, Pavilion Books, London 2004, s. 505.
- ⁵¹ R. Braidotti, *Poprzez nomadyzm*, tłum. A. Derra, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 112-113, cyt. za: Ł. Iwanczewska, „Jak gdyby” archiwa, w: *Performatyka...* dz. cyt., s. 9.
- ⁵² T. Vermeulen, R. van den Akker, *Notes on Metamodernism*, „Journal of Aesthetics and Culture” 2010, t. 2, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v2i0.5677> (dostęp: 18.05.2026); zob. także: L. Turner, *Metamodernist Manifesto*, <http://www.metamodernism.org> (dostęp: 5.10.2025).
- ⁵³ Zob. T. Vermeulen, R. van den Akker, dz. cyt.; J. Kubera, *Metamodernistyczna oscylacja lub podmiot i tożsamość po postmodernizmie*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1-2, s. 298.
- ⁵⁴ M. Varlygina, *Oscylowanie między ironią a autentycznością: metamodernizm w polskiej i ukraińskiej refleksji akademickiej*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2024, nr 4 (62), s. 628, 632.
- ⁵⁵ J. Kubera, dz. cyt., s. 296-302.
- ⁵⁶ Ł. Kiepiński, dz. cyt., s. 4.
- ⁵⁷ J. Kubera, dz. cyt., s. 298.
- ⁵⁸ Por. <https://vufku.org/en/found/enthusiasm-symphony-of-donbas/> (dostęp: 4.05.2026), O. Bulgakowa, *The Ear against the Eye: Vertov's „Symphony”*, „Kieler Beiträge zur Film-musikforschung” 2008, nr 2, s. 148.
- ⁵⁹ Zob. opis filmu *So This Is Paris* (reż. Ernst Lubitch, 1926) w programie San Francisco Silent Film Festival, gdzie przywołano charakterystykę Lilian Tashman z prasy fanowskiej: *najbardziej lśniąca, olśniewająca i nowoczesna kobieta w całym Hollywood – chłodna w swej nieskazitelnej elegancji i dystynkcji*; M. Landazuri, *So This Is Paris*, silentfilm.org, n.d., <https://silentfilm.org/so-this-is-paris/> (dostęp: 15.05.2026). Australijski dziennik „The Mercury” w notce z 15 maja 1934 r. określił Lilian Tashman mianem *najlepiej ubranej kobiety w Hollywood*; cyt. za: <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/24933233> (dostęp: 15.05.2026). Podkreślano również, że jej garderoba jest warta milion dolarów; <https://legacyprojectchicago.org/polar/lilyan-tashman> (dostęp: 15.05.2026).
- ⁶⁰ A. Beevor, *Olga Czechowa. Czy ulubiona aktorka Hitlera była rosyjskim szpiegiem?*, tłum. T. Szlagor, Twój Styl, Warszawa 2005.
- ⁶¹ Por. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 50; E. Edwards, *Material Beings: Objecthood and Ethnographic Photographs*, „Visual Studies” 2002, t. 17, nr 1, s. 67-75.
- ⁶² H. White, *Przedmowa do wydania polskiego*, w: tegoż, *Poetyka pisarstwa historycznego*, tłum. E. Domańska, M. Wilczyński, A. Marciniak, Universitas, Kraków 2000, s. 37.
- ⁶³ P. Amad, *Counter-Archive: Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète*, Columbia University Press, New York 2010.
- ⁶⁴ M. Borowski, dz. cyt., s. 55.
- ⁶⁵ A. Malitowska, dz. cyt.
- ⁶⁶ Tamże, s. 20.
- ⁶⁷ Kilkakrotnie prowadziłem zajęcia z młodzieżą, opierając się na opisanej wyżej strategii (Białystok, Sokółka, Dyneburg, Kleszczele).
- ⁶⁸ J. Stoddard, *Using Film in Historical Inquiry: As Medium, as Evidence, for Empathy*, „HSSE Online” 2013, t. 2, nr 2.
- ⁶⁹ Stoddard wskazuje ponadto, że film pełni istotną rolę w procesie konceptualizacji pojęć historycznych i społecznych, umożliwiając uczniom uchwycenie zjawisk o wysokim stopniu abstrakcji. Jednocześnie medium to sprzyja rozwijaniu empatii historycznej, rozumianej jako zdolność przyjmowania perspektyw podmiotów z przeszłości oraz in-

terpretowania ich działań we właściwym im kontekście kulturowym i społecznym. Film może zatem funkcjonować jako swoisty materiał dowodowy, a także jako narzędzie wydobycia perspektyw marginalizowanych bądź eksplorowania wydarzeń historycznych o spornym charakterze. Tamże, s. 13-18.

⁷⁰ *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych*, dz. cyt.

⁷¹ P. Leavy, *Metoda spotyka sztukę. Praktyki badawcze oparte na sztuce*, tłum. K. Stanisław, J. Kucharska, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2018.

⁷² S. Hall, *Constituting an Archive*, „Third Text” 2001, t. 15, nr 54, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09528820108576903> (dostęp: 6.03.2026).

Tomasz Adamski

Doktor nauk humanistycznych, kulturoznawca, adiunkt w Zakładzie Studiów nad Kulturą Współczesną i Filmem na Wydziale Studiów Kulturowych Uniwersytetu w Białymstoku. Wykładowca akademicki specjalizujący się w historii filmu i kulturze audiowizualnej. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się na kinie skandynawskim, analizie przestrzeni filmowej, języku filmu i jego aspektach formalnych, a także na sposobach konstruowania narracji filmowej. Ważne miejsce w jego pracy zajmują również zagadnienia pamięci w kontekście kinematografii lokalnej, antropologia codzienności, relacje między filmem a kulturą popularną oraz zagadnienia z zakresu geografii kultury. Autor monografii *Przestrzeń w filmach Rubena Östlunda* (2025). Twórca filmowy, animator kultury, współtwórca projektu fotograficzno-filmowego *Wyśniona historia kina na Podlasiu*.

PhD in Humanities, cultural studies scholar; Assistant Professor in the Department of Contemporary Culture and Film Studies at the Faculty of Cultural Studies, University of Białystok. He is an academic lecturer specialising in film history and audiovisual culture. His research interests focus on Scandinavian cinema, the analysis of filmic space, the language of film and its formal aspects, as well as the ways in which film narratives are constructed. An important part of his work also concerns issues of memory in the context of local cinematography, the anthropology of everyday life, the relationships between film and popular culture, and topics related to cultural geography. Author of the research monograph *Przestrzeń w filmach Rubena Östlunda* [*Space in the Films of Ruben Östlund*] (2025). He is also a filmmaker, cultural animator, and co-creator of the photographic and film project *Wyśniona historia kina na Podlasiu* [*The Dreamed History of Cinema in Podlasie*].

t.adamski@uwb.edu.pl

Bibliografia

- [b. a.] (1934, 15 maja). Miss Lilyan Tashman Dies While Her Film Wins Cheers. *The Mercury*, 140 (20831), s. 2.
- Adamski, T. (2025). Palimpsesty przestrzeni, czyli o potrzebie innych map. Przypadek filmowego spaceru edukacyjnego. W: M. Kostaszuk-Romanowska, T. Adamski (red.), *Sploty kultury. Narracje w kulturze współczesnej* (ss. 105-125). Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- Amad, P. (2010). *Counter-Archive: Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète*. New York: Columbia University Press.
- Assmann, J. (2008). Communicative and Cultural Memory. W: A. Erll, A. Nünning (red.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (ss. 109-118). Berlin – New York: Walter de Gruyter.
- Barthes, R. (1996). *Światło obrazu. Uwagi o fotografii* (tłum. J. Trznadel). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Beevor, A. (2005). *Olga Czechowa. Czy ulubiona aktorka Hitlera była rosyjskim szpiegiem?* (tłum. T. Szlagor). Warszawa: Twój Styl.
- Beker, I. (n. d.). *My Beloved Home*. JewishGen.org, <https://www.jewishgen.org/yizkor/Bialystok1/bia143.html>
- Borowski, M. (2021). Kontr-archiwa i redefinicje dokumentalności. W: Ł. Iwanczewska (red.), *Performatyka. Poza kanonem, t. 1: Resztki, ruiny, pozostałości, szczątki, piksele – archiwa możliwych przeszłości i przyszłości* (ss. 37-56). Kraków: Wiele Kropek.
- Bulgakowa, O. (2008). The Ear against the Eye: Vertov's „Symphony”. *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, (2), ss. 142-158.
- Casey, O. J. (2025). Imagining the (Extra)ordinary: History Without Archives in Saidiya Hartman's Critical Fabulation. W: S. Lämmert, S. B. Debele (red.), *Black(ness) in German African Studies* (ss. 121-133). Berlin – Boston: De Gruyter.
- Chołodowski, M. (2016, 30 grudnia). Wiertow do lustracji przez IPN. Co z tablicą światowej sławy filmowca?. *Gazeta Wyborcza Białystok*, <https://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/735241,21185713,wiertow-do-lustracji-przez-ipn-co-z-tablica-swiatowej-slawy.html>
- Cousins, M. (2004). *The Story of Film*. London: Pavilion Books.
- Diner, D. (2023). *Czasy pamięci. Historie żydowskie i inne* (tłum. A. Malitowska, J. Duraj). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Domańska, E. (2008). A Conversation with Hayden White. *Rethinking History*, 12 (1), ss. 3-21.
- Edwards, E. (2002). Material Beings: Objecthood and Ethnographic Photographs. *Visual Studies*, 17 (1), ss. 67-75.
- Frymus, A. (2022). Ordinary People, Ordinary Lives: The Prospects of New Cinema History. *Iluminace*, 34 (2), ss. 29-43.
- Giza, B., Zwierzchowski, P., Mąka-Malatyńska, K. (red.) (2020). *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych*. Warszawa: Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny – Wydawnictwo Naukowe Scholar – SWPS Uniwersytet Humanistyczno-społeczny – Polskie Towarzystwo Badań nad Filmem i Mediami.
- Górski, A., Kaufman Bros and Sistas (2022). *Wyśniona historia kina na Podlasiu*. Białystok: Białostocki Ośrodek Kultury.
- Hall, S. (2001). Constituting an Archive. *Third Text*, 15 (54), ss. 89-92.
- Hartman, S. (2008). Venus in Two Acts. *Small Axe*, 12 (2), ss. 1-14.
- Hartman, S. (2019). *Wayward Lives, Beautiful Experiments: Intimate Histories of Social Uplift*. New York: W. W. Norton and Company.

- Hučková, J.** (2023). *Od Wiertowa do Skoniecznego. „Chłopski los” według kronikarzy, pamiętnikarzy i dokumentalistów*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Iwanczewska, E.** (2021). „*Jak gdyby*” archiwa. W: E. Iwanczewska (red.), *Performatyka. Poza kanonem, t. 1: Resztki, ruiny, pozostałości, szczątki, piksele – archiwa możliwych przeszłości i przyszłości* (ss. 7–11). Kraków: Wiele Kroppek.
- Kielpiński, E.** (2021). Saidiya Hartman i krnąbrne biografie. Co czarne herstorie mogą zrobić dla polskiego „zwrotu ludowego”? *Adeptus*, (18), <https://journals.ispan.edu.pl/index.php/adeptus/pl/article/view/a.2602>
- Kubera, J.** (2013). Metamodernistyczna oscylacja lub podmiot i tożsamość po postmodernizmie. *Teksty Drugie*, (1–2), ss. 293–304.
- Landazuri, M.** (n. d.). *So This Is Paris*. Silentfilm.org, <https://silentfilm.org/so-this-is-paris/>
- Leavy, P.** (2018). *Metoda spotyka sztukę. Praktyki badawcze oparte na sztuce* (tłum. K. Stanisz, J. Kucharska). Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Lubelski, T.** (2012). *Historia niebyła kina PRL*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- MacKay, J.** (2018). *Dziga Vertov: Life and Work*. Boston: Academic Studies Press.
- Malitowska, A.** (2023). Czasopamięci – czasy pamiętne i rozpamiętywane. W: D. Dinner, *Czasy pamięci. Historie żydowskie i inne* (tłum. A. Malitowska, J. Duraj, ss. 7–24). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Nash, J. C.** (2020). Saidiya Hartman: „Wayward Lives, Beautiful Experiments: Intimate Histories of Social Upheaval”. *The American Historical Review*, 125 (2), ss. 595–597.
- Nycz, R.** (2017). *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Pollack, M.** (2023). *Topografia pamięci*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Stoddard, J.** (2013). Using Film in Historical Inquiry: As Medium, as Evidence, for Empathy. *HSSE Online*, 2 (2), ss. 12–20.
- Strożek, P.** (2017). Kino-oko. Wokół Wiertowa i konstruktywizmu. W: *Kino-oko. Wokół Wiertowa i konstruktywizmu* (ss. 3–21). Białystok: Galeria Arsenał.
- Szczygiel, M.** (2022). *Fakty muszą zatańczyć*. Warszawa: Dowody na Istnienie.
- Sztop-Rutkowska, K.** (2014). Słowo wstępne. W: R. Kobrin, *Żydowski Białystok i jego diaspora* (s. 5). Sejny – Białystok: Fundacja Pogranicze – Białostocki Ośrodek Kultury.
- Śmiałowski, P.** (2024). „*Proszę to wyciąć*”, czyli historia scen wyciętych z polskich filmów w pierwszym ćwierćwieczu PRL. Kraków: Universitas.
- Temple, M.** (2005). *Jean Vigo*. Manchester: Manchester University Press.
- Turner, L.** (2011). *Metamodernist Manifesto*. Metamodernism.org, <http://www.metamodernism.org>
- Varlygina, M.** (2024). Oscylowanie między ironią a autentycznością: metamodernizm w polskiej i ukraińskiej refleksji akademickiej. *Przegląd Kulturoznawczy*, (4), ss. 622–645.
- Verhoeven, D., Bowles, K., Arrowsmith, C.** (2009). Mapping the Movies: Reflections on the Use of Geospatial Technologies for Historical Cinema Audience Research. W: M. Ross, M. Grauer, B. Freisleben (red.), *Digital Tools in Media Studies: Analysis and Research. An Overview* (ss. 69–81). Bielefeld: Transcript.
- Vermeulen, T., van den Akker, R.** (2010). Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics and Culture*, 2, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v2i0.5677>
- White, H.** (2000). *Poetyka pisarstwa historycznego* (tłum. E. Domańska, M. Wilczyński, A. Marciniak). Kraków: Universitas.
- Zwierzchowski, P., Wierski, D.** (red.) (2013). *Kino, którego nie ma*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.