

Krajobraz miasta w narracji filmów dokumentalnych o Lublinie

NATASZA ZIÓŁKOWSKA-KURCZUK

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

ABSTRACT. Ziółkowska-Kurczuk Natasza, *Krajobraz miasta w narracji filmów dokumentalnych o Lublinie* [The Urban Landscape in the Narratives of Documentary Films About Lublin]. "Images" vol. XXXVII, no. 46. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 360–370. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.37.46.20>

The article is an attempt at a critical original analysis of documentary films in relation to the documentary and narrative function of the landscape. The author treats the film space as a 'world picture' as understood by Martin Heidegger, and in this context, she presents her own model of seeing and understanding the world present in her own documentary work. The landscape here is saturated with meanings, especially emptiness, lack and post-memory, which speaks the most in a metaphorical way about the non-existent world. The author also refers to Walter Benjamin's concept of the city as a book, and reads the history of multicultural Lublin, a kind of ghost town, from this perspective. The article is therefore an original attempt to discover the mental layer of the film, which is usually beyond the reach of its recipient.

KEYWORDS: landscape, space, narration, documentary, postmemory

Jeśli świat jest obrazem, jak chciał Martin Heidegger[1], to być może film stanowi jego interpretację, wyobrażoną ideę twórcy zapisaną na taśmie lub na nośniku cyfrowym. Obraz świata, krajobraz, stanowić może zatem podstawową materię filmu, a szczególnie filmu dokumentalnego. Jego ogląd i penetracja stają się metodą dokumentacji tematu, a zarazem narzędziem narracyjnym, implikującym semantykę oraz walory językowe i estetyczne konkretnego filmu. Za pomocą metod hermeneutycznych, a przede wszystkim autoanalizy i interpretacji, analitycznie spojrzę na własną twórczość dokumentalną w kontekście funkcjonowania w niej krajobrazu miejskiego Lublina.

Krajobraz jako metoda dokumentacji

Przestrzeń starego Lublina, a szczególnie pusty plac w pobliżu Zamku (obecnie Muzeum Narodowego), skrywa niezwykłą historię nieistniejącego żydowskiego miasta. To krajobraz nasycony postpamięcią, która woła o to, żeby ją odkryć i opowiedzieć. Ta terytorialna wy-rwa mówi więcej niż niejeden świadek historii, dokument czy fotografia. Z tego krajobrazowego braku narodził się pomysł realizacji filmu *Magiczne miasto*[2] (TVP, 2000). Dopowiedzenie tragicznej wielokulturowej historii Lublina stanowi natomiast film *Twarze nieistniejącego miasta*[3] (Telewizyjna Agencja Producentcka Alter Ego, Ośrodek Brama Grodzka – Teatr NN, 2013). Z kolei film *Stachury miasto przekłete*[4] (TVP, 1999) był próbą odkrycia poetyckiego krajobrazu Lublina, a także niedaleko leżących innych miejscowości, jak Annopol, Kluczkowice, Tarnawatka – miejsc, które pojawiają się w utworach Edwarda Stachury, m.in. w kluczowym tomie jego prozy eseistycznej *Wszystko jest poezja*[5] (1975). Lublin to miasto pokieraszowane przestrzennie, nielo-

[1] Zob. M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.

[2] *Magiczne miasto*, reż. Natasza Ziółkowska-Kurczuk, 2000.

[3] *Twarze nieistniejącego miasta*, reż. Natasza Ziółkowska-Kurczuk, 2013.

[4] *Stachury miasto przekłete*, reż. Natasza Ziółkowska-Kurczuk, 1999.

[5] E. Stachura, *Wszystko jest poezja. Opowieść-rzeka*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.

giczne, czasem wręcz absurdalne i na wskroś prowincjonalne. Warto zaznaczyć, że tę jeszcze przedwojenną, a więc bardziej ujmującą, sentymentalną i malarską, prowincję opisał w słynnym *Poemacie o mieście Lublinie*[6] Józef Czechowicz, który był najważniejszym po Norwidzie poetą dla Stachury, a którego wiersze stały się też komponentem narracji filmu *Magiczne miasto*.

Podstawową metodą dokumentacji filmu staje się zatem penetracja realnego krajobrazu. Zazwyczaj tam właśnie można odnaleźć tropy, które prowadzą do kolejnych elementów późniejszej filmowej materii. Omawiane w artykule filmy mają zazwyczaj formę eseju. Jak pisze Grażyna Kędziaławska, w tym gatunku:

Rzeczywistość jest punktem wyjścia i elementem kreacji. [...] W esejach ważna jest polifoniczność dokumentalnej rzeczywistości, tworzenie znaczeń metaforycznych, symbolicznych, wyrazistość stylu (realizm, liryzm, komizm, groteska). W eseju ocieramy się o eksperyment, często bowiem wykracza on poza znane konwencje dokumentalne[7].

Tak scharakteryzowana struktura narracyjna została zastosowana w filmach *Magiczne miasto* oraz *Stachury miasto przekłete*. Odczucie krajobrazu, jego dokładny ogląd, dotknięcie konkretnych miejsc, miało najistotniejszy wpływ na ich narrację. W *Magicznym mieście* było to poszukiwanie śladów dawnego, a szczególnie polsko-żydowskiego, Lublina. Z kolei w filmie *Stachury miasto przekłete* chodziło o odpowiedź na pytanie: dlaczego poeta tak tego miasta nienawidził, a jednocześnie dlaczego tak często tu bywał, co go do niego przyciągało? To właśnie penetracja przestrzeni dała możliwość spojrzenia na Lublin przez pryzmat wrażliwości poety. Szybko okazało się, że Lublin nie tylko można czytać, jak zapisaną znaczeniami księgę, ale również, że konkretne miejsca w poetycki sposób opisane przez Stachurę nie są wytworem wyobraźni poety, ale istnieją naprawdę. Poprzez swoje filmowe urealnienie stały się na powrót poetycko nasycone, mimo że realne.

Lublin jako mit

Kulturowy krajobraz Lublina został zapisany w swoistej *mitologii* autorstwa prof. Władysława Panasa, literaturoznawcy z Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, który przyjechał tu jako student relegowany z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu na fali wydarzeń Marca 1968 roku. Badacz odnalazł w krajobrazie lubelskiego Starego Miasta zakodowaną tragiczną historię społeczności żydowskiej i w ogóle całego miejskiego organizmu. W słynnym eseju *Brama* pisał:

Brama stoi w połowie drogi między placem św. Michała a placem Widzącego z Lublina (inaczej: plac Oko Cadyka). [...] Nie są to bowiem zwykłe place miejskie. W ogóle nie są to place, lecz puste miejsca po tym, co tam było, a czego nie ma i co jest w inny sposób. [...] Wyjątkowość tych dwóch miejsc bierze się z tego, iż był tam ulokowany Środek Świata, Axis Mundi, oś kosmiczna, kolumna niebios, pępek świata, sakralne, duchowe centrum, punkt orientacyjny i stabilizujący światowy porządek. Czyli to, co sprawia, że świat jest Kosmosem, to, co broni przed Chaosem[8].

W toku dokumentacji okazało się, że Józef Czechowicz, amator nowinek technicznych, był zapalonym fotografem i nieraz utrwał Bramę Grodzką. Opisał ją również w *Poemacie o mieście Lublinie*. Władysław Panas natomiast łączył mityczną refleksję nad bramą z fascynacją poezją Czechowicza, który nie tylko opisał Lublin w *Poemacie...*, ale przede wszystkim dał zapowiedź jego klęski w swoich katastroficznych wierszach. Sam poeta zginął wraz z początkiem upadku dawnego świata – w pierwszym bombardowaniu Lublina, 9 września 1939 roku. Przewidział więc rozpad tego świata i dlatego jego śmierć można uznać za początek agonii przedwojennego, barwnego, wielokulturowego miasta.

[6] J. Czechowicz, *Poemat o mieście Lublinie*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1964.

[7] G. Kędziaławska, *Przewodnik dokumentalisty. Podstawy warsztatu*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2012, s. 49.

[8] W. Panas, *Brama*, <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/wladyslaw-panas-brama> (dostęp: 17.02.2023).

Spacerując ulicami Lublina, a szczególnie Starego Miasta, można poczuć się jak narrator *Poematu o mieście Lublinie* – ów prowincjonalny, lubelski *flâneur*[9], można zobaczyć w dużej części takie samo miasto, jakie opisywał Czechowicz. Zastygło ono bowiem do pewnego stopnia, jak teatralna scenografia, i tchnie pewną dozą nierealności, pozostaje w stanie swego rodzaju zawieszenia między jawą a snem. W tak odczytanej i *przezutej* przestrzeni umieszczona została akcja filmu *Magiczne miasto*. Owa tytułowa magia budzi jednak wątpliwości: bo być może to tylko cień, filmowy chwyt, krajobraz, w który wdrukowana została katastrofa. Jak napisał w recenzji filmu Grzegorz Józefczuk:

Wyjątkowość intencji, z jaką zrealizowano *Magiczne miasto*, leży w sposobie rozumienia fenomenu bytu takiego, jakim jest miasto, struktury skomplikowanej, wielowymiarowej, a na dodatek niejednorodnej, wbrew pozorom wcale niełatwej do uchwycenia. [...] W *Magicznym mieście* Lublin składa się więc nie tylko z architektury, w której nawarstwiają się, kondensują i zapisują dzieje miasta, oraz nie tylko z przeszłości rozumianej jako zbiór faktów rozmaitych, zebranych w kroniki i relacje. Ponadto, nie tylko z ludzi, żyjących tu współcześnie, po swojemu myślących i przeżywających; nie tylko z pamięci o ludziach, którzy odeszli, a kiedyś tworzyli tu swoisty tygiel różnokulturowych społeczności i grup, dziś zaś przypominają o nich – czasami – tylko nisze nieistnienia, kamienie[10].

Krajobraz Lublina jest w tym filmie istotnie złożony nie tylko z nakładanych na siebie obrazów współczesnego miasta oraz przebłysków świata, który przeminął z biegiem lat, ale też, który uległ zagładzie. Jak echa, jak przecucia dawnego mikrokosmosu wielokulturowej przestrzeni wracają w kilkusekundowych ujęciach inscenizowane sceny z dawnych czasów, mające swoje archiwalne, pamiętnikarskie, dziennikarskie oraz literackie zapisy. Na ekranie ozywają dawni mieszczanie, przekupki, ży-

dowscy handlarze, panie śpieszące na zakupy, kobiety piorące nad rzeką, ułani paradujący na Krakowskim Przedmieściu. W niektórych sekwencjach to kilka pociętych animacyjnie ujęć fabularyzowanych ukazujących te postacie, które nałożone zostały na współczesny widok miasta. Innym razem to ożywiona nagle fotografia, czy odwrotnie – inscenizowana scenka zastyga i obraz przechodzi w starą pocztówkę lub archiwalną fotografię. Przede wszystkim jednak swoistym symbolem filmu jest z jednej strony Archanioł Gabriel – jadący na białym koniu w białej szacie rudowłosy hermafrodyta – powidok legendy związanej z powstaniem miasta. Z drugiej strony jest to wizyjna, opowiedziana w formie specyficznej elipsy, scena śmierci Władzącego z Lublina – powidok, który staje się z kolei symbolem śmierci żydowskiego i wielokulturowego miasta. Szczególnie ta ostatnia, refrenowo powtarzająca się sekwencja, pozrywana montażowo, poprzecierana, składająca się niejako ze strzępów, szeptów, nakładających się i mijających głosów lektora, a odkrywająca swój tragiczny sens, w końcowej części filmu staje się sugestywną zapowiedzią katastrofy. Podobny charakter, chociaż zupełnie inaczej zrealizowana, ma ikonograficzna scena składająca się z archiwalnych fotografii autorstwa Stefana Kiełszni przedstawiających nieistniejącą ulicę Szeroką, która była najważniejszą częścią żydowskiej dzielnicy Lublina. Fotograf utrwałił ją kamienica, po kamienicy, numer po numerze, sklepik po sklepiku. Fotografie ułożone w niekończącym się ciągu i sfilmowane długim, powtarzającym się ujęciem z jazdy o coraz szybszym przebiegu, dają wrażenie unicestwiania tej przestrzeni. Faktycznie istnieje ona już tylko na kliszach Kiełszni, a żydowski Lublin jawi się jako mit.

Problem narratora i konstrukcji

Osobną, niezwykłą postacią filmu *Magiczne miasto* jest jego główny narrator – prof. Władysław Panas. To współczesny prowincjonalny *flâneur*, tropiący ślady magicznego Lublina. To on roztacza przed widzem wizję toczącego się tu niezwykłego intelektualnego zamętu, szkół,

[9] Zob. M. Dzionek, *W stronę antropologii przestrzeni. Flâneur – szkic do portretu*, „Anthropos?” 2004, nr 2–3, s. 3–22.

[10] G. Józefczuk, *Prowincjonalna kraina cudów*, „Gazeta w Lublinie”, 25.04.2002, s. 5.

teatrów, chasydów, którzy tu przybyli wygnani z innych części Europy i tu znaleźli swoje *Polin*, czyli dobre miejsce. Jak napisał G. Józefczuk:

To idąc za jego myślą [W. Panasa – przyp. N.Z.K.] przenosimy się ze świata materii do krainy ducha; z miasta historycznego do magicznego, z ulic, budowl, chodników – do chasydów, którzy w Lublinie chcieli wpłynąć na Boga i przyspieszyć koniec świata, do mistyków różnych wyznań, do tajemnych znaków i śladów magiczności odcisniętych w materialnym kostiumie miasta. [...] w tym wysiłku Władysława Panasa zawiera się również coś jak wezwanie do przekraczania rzeczywistości naskórkowej, apel o odwagę zagładania głębiej [...] Rozejrzyjcie się, tam kiedyś objawił się anioł, tam mistyk rozmawiał z Bogiem. Popatrzcie uważnie, czy gdzieś tu, obok was, przypadkiem nie kryje się nisza mitu i nie czeka na odkrycie? – zdaje się mówić Władysław Panas^[11].

Postać niezwyklego narratora dopełnia muzyka autorstwa Henryka Kuźniaka, która została skomponowana tak, że współgra z tębrem jego głosu i sama w sobie wyraża tęsknotę za utraconym światem. Cała ścieżka dźwiękowa tworzy niezwykle polifoniczny krajobraz złożony z głosów, nawoływań, dziecięcych wyliczanek, piosenki śpiewanej w różnych językach, okrzyków przekupek, brzęku kołatek, przedwojennego szlagieru dobiegającego z patefonu, katarynki, odgłosu końskich kopyt, dźwięków dochodzących z małych fabryczek, knajpek i ulic. Na to wszystko w sekwencjach filmowych i ikonograficznych nałożony jest jeszcze jeden – bardziej obiektywny narrator – lektor, który przytacza fragmenty dokumentów, utworów literackich, reklam, anonsów prasowych, listów, skrywających wielowiekową historię miasta. Czyni to w różnej formie: szeptem, w nakładających się na siebie wyrazowych frazach, pozornie oderwanych od siebie fragmentach, układających się w rezultacie w zupełnie nieoczekiwane znaczenia. Dzięki temu w warstwie zarówno wizualnej, jak i audialnej uzyskana została struktura palimpsestu, który za Ewą Rewers w odniesieniu do struktury miasta rozumieć należy następująco:

Palimpsest, jako figura ponowoczesnego miasta oraz ponowoczesnej koncepcji tożsamości, kwestionuje samą postać konstruktora, posiadacza, tego *ktowie*. Palimpsest należy bowiem do wszystkich, któ-

rzy zostawili na nim swój ślad, lecz nikt nie ogarnia całości zapisu, ponieważ zapisuje tylko jedną jego warstwę, a kolejne stadia inicjuje raczej przypadek niż rozum. Palimpsest odwraca skutecznie uwagę od idei centrum, środka, serca, istoty, wskazując na rozproszenie samego posiadania (tożsamości miasta) i jego nieciągly charakter. Wszystkie te procesy łatwo zaobserwować, śledząc konkretne decyzje dotyczące kierunku rozwoju miast, ponieważ figura miasta-palimpsestu wyłania się nie tylko z linearnego porządku historii^[12].

Ta warstwowość konstrukcji jest zasadniczą dla przesłania filmu *Magiczne miasto*, które jawi się jako opowieść o poszukiwaniu magicznej historii miasta oraz jego mitu. To właśnie przestrzeń staje się nośnikiem postpamięci, zapisanej na murach miasta, w samym jego układzie, a także zachowana w dokumentach, literaturze oraz przekazach ikonograficznych. Całe to spektrum pamięci stanowi materiał nie tylko do stworzenia filmowej narracji, ale przede wszystkim do ukonstytuowania się niepowtarzalnego języka tej historii oraz generowania specyficznego układu czasowo-przestrzennego, jak też eseistycznej estetyki filmu. Jak pisze Piotr Witek – z pozycji historyka zajmującego się mediatyzacją – w swojej analizie filmu:

Lublin w *Magicznym mieście*, widziany przez pryzmat zachowanych archiwaliów i zabytkowej architektury, jawi się reżyserce jako miasto-księga, w której ślady wielowiekowej, kulturowej różnorodności zapisały się warstwami w postaci strzępów informacji układających się w filmie w skomplikowany wzór historii palimpsestowej. Łączy ona w sobie na równych prawach tradycyjnie pojmowany realizm świata przedstawionego ze zjawiskami magicznymi i nadprzyrodzonymi, zobiekttywizowaną historię z wątkami autobiograficznymi, mitologicznymi i teologicznymi. Współczesność permanentnie przenika się w niej z przeszłością^[13].

[11] Ibidem.

[12] E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005, s. 303–304.

[13] P. Witek, *Filmowa historia Lublina*, [w:] *Europa Środkowa i Wschodnia jako przestrzeń spotkania. Na szlakach tradycji*, red. K. Świącicki, Gnieźnieńska Szkoła Wyższa Milenium, Gniezno 2012, s. 210.

Zabiegi inscenizacyjno-montażowe sprawiają, że we współczesnej tkance miasta pojawiają się – jak cienie dawnego krajobrazu – postacie żyjące tu realnie, jak np. osoby utrwalone na fotografiach i pocztówkach czy innego rodzaju ikonograficznych przekazach, ale również postacie zaczerpnięte z listów czy z literatury, jak np. Żydzi udający się na modlitwę opisani przez Singera w powieści *Sztukmistrz z Lublina*. Piotr Witek pisze o tym następująco:

Czasowy porządek, mimo że akcentowany, jest jednocześnie permanentnie podważany. Narracja filmu została skonstruowana tak, że przedstawiana w niej w układzie chronologicznym kilkusetletnia historia miasta zmierza od przeszłości ku teraźniejszości, ale jednocześnie jest przecinana wątkami wyprzedzającymi aktualny tok opowieści bądź powracającymi do okresów wcześniejszych niż aktualnie prezentowane na ekranie. [...] W konsekwencji narracja i przedstawiana w niej historia jawią się jako kolaż wielorakich, na różne sposoby łączonych wątków, tworzących mozaikowy obraz Lublina. Efekt ów uzyskuje reżyserka poprzez zastosowanie montażu polifonicznego [...] [14].

Można by zadać pytanie: kto zatem jest narratorem filmu *Magiczne miasto*? Nie jest to tylko prof. Władysław Panas, współczesny intelektualista, włóczący się, wzorem dziewiętnastowiecznego *flâneura*, po odpryskach zapomnianego świata. Drugim istotnym narratorem jest lektor, który za pomocą tekstów, dokumentów, starych kalendarzy, artykułów z dawnej prasy lubelskiej, listów i pamiętników, wierszy Czechowicza, powieści *Sztukmistrz z Lublina* I.B. Singera czy utworu *Gog i Magog. Kronika chasydzka* Martina Bubera [15], a także wielu innych tekstów literackich, przywołuje obraz dawnego miasta. W filmie pojawiają się również setkowe wypowiedzi ekspertów, m.in. historyka – prof. Jerzego Kłoczowskiego, Zygmunta Nasalskiego (dyrektora ówczesnego Muzeum na Zamku), którzy w syntetycznej formie określają istotne miejsce Lublina w historii i w kulturze

Polski. Są tu również bardziej osobiste refleksje artystów, jak np. ludzi lubelskich teatrów: Leszka Mądziaka (Scena Plastyczna KUL) i Janusza Opryńskiego (Teatr Provisorium) na temat ich postrzegania miasta, czy też syntetycznie przedstawione niezwykle losy, np. Romualda Jakuba Wekslera-Waszkinela, katolickiego księdza, który o swoim żydowskim pochodzeniu dowiedział się jako dojrzały człowiek. W tej splecionej, labiryntowej strukturze można też znaleźć wmontowane w ciąg krajobrazów miasta pozorne mało znaczące wtręty w postaci filmowych portretów współczesnych jego mieszkańców. Są one wyrazem przenikania się różnych światów. Ciągłość struktury obrazowej została zachwiana w wielu miejscach poprzez dodane w postprodukcji fragmenty uszkodzonej taśmy filmowej. Są one czasem nałożone na współcześnie nagrane ujęcia, a także celowo burzą linearność zapisu, dając wrażenie ułamkowego zachwiania czasu, powodując, że w tej samej przestrzeni pojawiają się różni ludzie z różnych czasów, a zdarzenia i ich echa zachodzą niechronologicznie. Podobną funkcję pełnią cięcia animacyjne w ramach tego samego setkowego ujęcia – dają coś na kształt zamyślenia, przebłyску zbiorowej pamięci, która ukradkiem i zniemacka dociera do osoby aktualnie mówiącej do kamery, a poprzez nią do widza. Swoistym narratorem jest w filmie *Magiczne miasto* ikonografia w postaci obrazów i pisma odręcznego. To m.in. stare dokumenty historyczne, mapy, plany miasta, fragmenty prasowych reklam, odręczne zapiski oraz swoiste graffiti na ścianach zabytku klasy o – Kaplicy św. Trójcy (gdzie przez wieki bywalcy zostawiali daty swojej obecności albo inicjały lub całe nazwiska). Te ikonograficzne artefakty często występują jako osobne byty, jako filmowe frazy będące szczególną inscenizacją elementów narracyjnej układanki.

Być może więc samo miasto jest narratorem tego filmu. Często zostało ukazane z wertykalnej perspektywy (ujęcia z samolotu oraz z podnośnika) – tak jakby patrzył na nie Bóg, który miał, jak przekonywał Widzący z Lublina, zstąpić na ziemię w tym mieście i dokonać zbawienia całego świata. Można zatem powiedzieć,

[14] Ibidem, s. 211.

[15] M. Buber, *Gog i Magog. Kronika chasydzka*, tłum. J. Garewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.

że narracja w filmie *Magiczne miasto* poprowadzona została wieloaspektowo i wielowarstwowo, na styku różnych struktur i faktur, wpisana w krajobraz miasta, z którego przedziera się do widza. To rodzaj układanki, w której nie zawsze wszystkie elementy do siebie pasują, ponieważ większość tego krajobrazu wypełnia pustka – o wiele więcej mówiąca i znacząca. Piotr Witek w artykule *Filmowa historia Lublina* tak pisze o *Magicznym mieście*:

Jednak mityczna aura wielokulturowości filmowego historycznego Lublina rozpada się w filmie w konfrontacji z bolesną terażniejszością. [...] Sam film zaś, będąc formą autorefleksji o przeszłości miasta, jest jednocześnie wyrazem nostalgii za utraconym wielokulturowym światem^[16].

Eksperyment ze szklanymi negatywami

Kilkanaście lat po *Magicznym mieście* (2000) udało się nakręcić eksperymentalny film *Twarze nieistniejącego miasta* (2013), który stanowił do pewnego stopnia wypełnienie pustki tchnącej w krajobrazie Lublina. Impulsem do jego realizacji była prezentacja w Ośrodku Brama Grodzka – Teatr NN w Lublinie kolekcji ok. 2700 szklanych negatywów odnalezionych po kilkudziesięciu latach w lubelskiej kamienicy Rynek 4 i przekazanych w depozyt Ośrodka. To w większości portretowe lub rodzinne fotografie, wykonane między 1914 a 1939 rokiem. W zbiorze tym znalazły się także zdjęcia dokumentujące ważne wydarzenia i uroczystości, a przede wszystkim otwarcie Jeszywas Chachmej Lublin, największej na świecie przedwojennej uczelni talmudycznej. Ich autorem był najprawdopodobniej fotograf Abram Zylberberg, który jeszcze w 1940 roku mieszkał w Rynku 4 pod numerem 15 (w trakcie realizacji filmu jego nazwisko nie było znane; jego ślad odnaleziono w archiwum dopiero kilka lat później).

Film *Twarze nieistniejącego miasta* stanowił próbę wykreowania filmowej narracji za pomocą samych obrazów ikonograficznych i to obrazów wydawałoby się statycznych. Jednak podczas pracy nad filmem, najpierw w trakcie

zdjęć, a następnie w fazie montażu, okazało się, że fotografie – zarówno szklane negatywy, jak i powiększone odbitki – da się na różne sposoby uruchomić i ożywić. W toku prób zdecydowano się na wykorzystanie w kilku sekwencjach subtelnych animacji dwuwymiarowych^[17]. Oto na jednej z fotografii porusza się drucik radia kryształkowego, a podczas otwarcia Jeszywas Chachemi Lublin – drut kolczasty oddzielający gapiów od oficjalnych gości, gdzieś unosi się pył, a w innym miejscu pęka szkło negatywu czy też *rosną* pleśnie pojawiające się naturalnie na emulsji. Zastosowana została też fabularyzacja, a więc nakręcono sceny ukazujące pracę na starym aparacie fotograficznym (takim samym, jakiego używał autor kolekcji) oraz trud uzyskiwania odbitek w fotograficznej ciemni, kiedy to nagle z niebytu wyłaniają się twarze sfotografowanych ludzi. Negatywy wyostrzają się w powiększalniku i unoszą się w kuwecie na wodzie, wprawione nieoczekiwanie w ruch. Współczesny fotograf pracuje nad tą zapomnianą fotograficzną materią, stosując dawne techniki. Można zatem powiedzieć, że to również opowieść autotematyczna, odnosząca się do fotografii jako medium. Uzyskany został w ten sposób swoisty krajobraz Lublina zapisany na twarzach jego dawnych mieszkańców. Nagle owa wyrwa i pustka została wypełniona. W ciągu lat pojawił się na czarno-białych negatywach również kolor. Najpierw był to czerwony kolor farbki korekcyjnej używanej przez autora fotografii, a co najciekawsze – był to często dobrze widoczny na negatywie odcisk jego palca (czasem retusz wykonywał właśnie palcem). Potem z biegiem czasu, część negatywów uległa częściowemu zniszczeniu przez naturalne czynniki – pleśnie i grzyby – które przybierały różne kształty i kolory. Te wszystkie elementy zyskują metaforyczne znaczenie, korespondując z rozumieniem postpamięci według Pawła Piszczatowskiego, a mianowicie:

[16] Ibidem.

[17] Animacje wykonała dr hab. Joanna Polak (Wydział Artystyczny UMCS), autorka wielu filmów animowanych i projektów edukacyjnych.

Postpamięć, [...] pozostając na zawsze otwartą raną – zamyka się na doświadczenie komunikacji, jak fizyczny ból, który nigdy nie może być doświadczeniem zbiorowym, choć każdy wie, jak się objawia. Otwiera się na obce wspomnienia, które pragnie przyswoić. Otwiera się tak dalece, że staje się dostępna nawet tym, którzy nie mogą uczestniczyć w transpokoleniowym przekazie posttraumatycznej pamięci ocalałych z Zagłady, ponieważ nie są potomkami jej ofiar, lecz potomkami sprawców[18].

Powidokiem postpamięci jest również audialny krajobraz filmu *Twarze nieistniejącego miasta*. Za sprawą współpracy z autorem muzyki i oprawy dźwiękowej filmu, Pawłem Romańczukiem i zespołem Małe Instrumenty, filmowe sekwencje uzyskały swoje wewnętrzne życie i wewnętrzną przestrzeń pozaekranową. Dźwięk niejako *dopowiedział* sytuacje i relacje między ludźmi utrwalonymi na fotografiach, na których uchwycono święta rodzinne, pracę zakładu krawieckiego czy fryzjerskiego. Należy przy tym dodać, że wszystkie dźwięki w filmie (poza kilkoma drobnymi wyjątkami) zostały zrealizowane w sposób muzyczny. Dźwięki np. maszyny do szycia, nożyczek, samochodów, odgłosów biesiady, zostały uzyskane przy pomocy instrumentów specjalnie wykonanych lub pozyskanych przez zespół Małe Instrumenty[19].

Również sposób kręcenia wielu ikonograficznych ujęć nie był przy wielu scenach typowy. Polegał on na wykadrowaniu poszczególnych fotografii i odnajdywaniu w nich mikroscenek, poddanych następnie montażowi. Dzięki temu z jednego lub kilku negatywów uzyskano pełne sceny lub sekwencje, dające wrażenie zapisu

spektrum realnego życia. Duża w tym zasługa operatora, Pawła Banasiaka, a także jego precyzyjnego sposobu kręcenia materiału ikonograficznego przy użyciu analogowego (specjalnie dostosowanego do precyzyjnej kamery cyfrowej) obiektywu o długiej ogniskowej. Efektem pracy przy filmie *Twarze nieistniejącego miasta* było zatem przywołanie dawnego świata na bazie realnych jego zapisów dokonanych na szklanych negatywach.

Przeklęty Lublin

Krajobraz miasta przekształcił się w strukturę narracyjną filmu *Stachury miasto przekłete*. W tym przypadku jednak nie była już istotna katastrofa całego świata, ale destrukcyjny byt poety w mieście, które uznał za przekłete, od którego uciekał i do którego powracał. W jednym z listów pisał:

Czasami tęsknię do Lublina, choć było to dla mnie miasto przekłete, w którym spadały na mnie co jakiś czas, bardzo często nieszczęścia jedno po drugim, jak z puszek Pandory. Nic dobrego mnie tu nigdy nie spotkało. Nieszczęście dla mnie to miasto, które widziało narodziny Emila Meyersona i śmierć Józefa Czechowicza. Za dwa dni święto zmarłych. Chciałem pójść tej nocy na grób Czechowicza, by odprawić akt poetycki, specjalnie po to przyjechałem do tego miasta, jak i teraz. Są takie miasta, które trzeba nie tylko porzucić, ale jeszcze z daleka omijać, nie zachodzić do nich przejazdem, bo nic ci się w nich wiedzie[20].

Trudno stwierdzić, czy śmierć Czechowicza wraz z dawnym przedwojennym Lublinem miała tu wymiar decydujący, czy też, jak mówi jeden z bohaterów filmu, przyjaciel Stachury – Wojciech Papież – po prostu w tym mieście poecie się nie wiodło. Tak czy inaczej Lublin jest istotnym miejscem w biografii Steda. Podczas studiów na KUL-u poznał poznańskiego poetę Andrzeja Babińskiego, z którym łączyła go przyjaźń, tu *odprawił akt poetycki* na grobie Czechowicza, tu odbyło się pierwsze skandalizujące spotkanie autorskie poety, tu był przerażająco biedny, wreszcie w Lublinie być może spotkał dziewczynę, która do literatury weszła

[18] P. Piszczatowski, *O ułomności pamiętania – literackie i okołiterackie świadectwa pamięci o Zagładzie*, [w:] *Języki milczenia. Literatura o traumie i postpamięci Zagłady*, red. P. Piszczatowski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2020, s. 11.

[19] 28 listopada 2013 roku w TVP Lublin odbył się koncert połączony z projekcją filmu; por. <https://teatrnn.pl/kalendarium/wydarzenia/film-twarze-nieistniejacego-miasta> (dostęp: 6.03.2023).

[20] *Stachury miasto przekłete*, op. cit.

jako *gałązka jabłoni*. W tym mieście powstało też swoiste archiwum Stachury. W małym domku w dzielnicy Sławinek przyjaciel poety, Janusz Kukliński, po jego śmierci gromadził pamiątki, jego wszystkie wydane utwory, nagrania i inne przejawy *Stachuromanii*, która stała się udziałem pokolenia dorastającego w latach 70. i 80. XX wieku.

W procesie dokumentowania filmu o Stachurze pomocne stały się jego utwory, a szczególnie poemat *Wszystko jest poezja*, w którym oprócz oglądu własnej twórczości i próby określenia, kim jest poeta, Stachura umieścił też opisy swoich przygód poetyckich i spotkań w Lublinie, w Tarnawatce (wieś w pobliżu Tomaszowa Lubelskiego, dokąd udał się na grób swojego przyjaciela – muzyka jazzowego, Mieczysława Kosza), w Kluczkowicach (wieś położona ok. 60 km od Lublina, gdzie poeta w Technikum Ogrodniczym miał spotkanie autorskie dla młodzieży), a także w Annopolu (miasteczko stało się bohaterem opowiadania *Pod Annopollem*). Równie istotna była wizyta w banalnym miejscu, jakim z pozoru wydawał się męski akademik KUL-u przy ul. Niecałej w Lublinie. Okazało się bowiem, że w czasach, kiedy pomieszkiwał tam Stachura, jedynym miejscem dającym odrobinę samotności i intymności był korytarz albo łaźnia. Na korytarzu często pisał na przywiezionej do Lublina maszynie, a chodząc po różnych zakamarkach budynku, a także błądząc po mieście, myślał. Jak wspomina jeden z bohaterów filmu, mawiał: „Bolą mnie pięty od tego myślenia” [21]. Jakże inaczej brzmią słowa *Hymnu do łaźni*, kiedy ujawniony zostaje realny kontekst sytuacji:

Błogosławiona bądź łaźnia-boginia
kąpiel ty jesteś śródziemna malina
a wodotryski twoje promieniste
są jak pieszczoty wdzięku pełne czyste [22].

Krajobraz i poetyckie Się

W wyniku dokumentacji okazało się, że zderzenie realnych miejsc z poetyckim ich opisem odsłania niejasne dotąd sensory poezji, w taki sposób, że stają się one namacalne, a ich me-

taforyczne znaczenie się rozjaśnia. Niezwykłą radość daje wejście w sam środek poezji, która staje się sensualna. To łączy się silnie z koncepcją samego Stachury na temat bycia poetą i bycia w ogóle w świecie, a raczej w *światoobrazie*, czyli swoistym krajobrazie. Martin Heidegger pisał o nim: „świat pojmowany jako obraz” [23] oraz że jest „światem samym” [24]. Zakładał więc aktywny udział podmiotu w oglądzie świata, w byciu w nim. Jak słusznie pisze Waleria Szydłowska:

Koncepcja poety-człowieka w świecie Stachury znajduje analogię w myśli Heideggera: Człowiek-w-świecie, mechanicznie spełniający swe czynności, przestaje być sobą samym. Bezosobowe stają się też relacje między ludźmi – codzienna, bezmyślna krzątania odbiera każdemu to, co naprawdę jego. Heidegger określa ten stan upadaniem – upadaniem w Się. [...] Się oddala człowieka od bycia, choć jest właśnie byciem ludzkim, istotnym przejawem egzystencji [25].

Zatem odkrycie realnego świata, w którym zanurzał się Stachura, który był twórcyem swoistego poetyckiego krajobrazu, stało się kluczowe dla koncepcji narracyjnej oraz idei filmu *Stachury miasto przekłęte*. Sam poeta we *Wszystko jest poezja* pisał:

Tak więc dużo bardziej niż czymś innym, niż na przykład pisaniem wierszy, poezja jest sposobem bycia, sposobem życia, sposobem innego

[21] Ibidem.

[22] E. Stachura, *Hymn do łaźni*, https://www.tekstowo.pl/piosenka,edward_stachura,hymn_do_lazni.html (dostęp: 23.02.2023).

[23] M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. K. Michalski et al., Czytelnik, Warszawa 1977, s. 142.

[24] Ibidem. Zob. również M. Markowska, *Koncepcja „światoobrazu” w filozofii Martina Heideggera*, <https://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos3/teksty/tekstA2.htm> (dostęp: 21.02.2023).

[25] W. Szydłowska, *Egzystencja, egzystencja-lizm, egzystencja-liści*, [w:] eadem, *Egzystencja-lizm w kontekstach polskich. Szkic o doświadczeniu, myśleniu i pisaniu powojennym*, Warszawa 1997, s. 26, cyt. za: G. Iwińska, *Próba własnej filozofii we Wszystko jest poezja Edwarda Stachury*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2018, nr 3950, Prace Literackie 58, s. 320.

życia. [...] Tym właśnie: przemianą tego pierwszego życia w drugie życie ja się od pewnego czasu bez reszty zajmuję[26].

Jak powie Janusz Kukliński, jeden z kluczowych bohaterów filmu *Stachury miasto przekłete*, Edward Stachura zainteresowany był przede wszystkim naturą świata, którą chciał zgłębić. Interesował się biofizyką i filozofią, które generowały najistotniejsze pytania. Poezja potrzebna mu była do poznania świata oraz poznania własnego w nim istnienia. Janusz Kukliński wspomina w filmie pewien wieczór, podczas którego pojawiło się pytanie:

[...] na jaką odległość trzeba się zbliżyć do świata, żeby go zobaczyć w sposób rzeczywisty i najlepszy? Ustaliliśmy, że trzeba się zbliżyć do świata na odległość poezji i to jest jedyna właściwa odległość, z której świat można zobaczyć naprawdę[27].

To stwierdzenie wydaje się kluczowe dla zrozumienia całej twórczości i filozofii bycia Edwarda Stachury, a mianowicie fakt, że to sam *światoobraz*, ten specyficznie pojmowany krajobraz, daje odpowiedzi na wszystkie istotne pytania. Potrzebna jest jednak poezja, metafora, semantyka, aby ten świat zawierający odpowiedzi, otworzył się przed podmiotem. Sam Stachura zawarł takie rozumienie tych ontologicznych zagadnień w zbiorze opowiadań *Się*:

Się zrozumiało. Się rozumie. Się za daleko szukało tej kryształowej kuli, co chowa odpowiedzi na dwa, trzy pytania. Na jedno pytanie. Na wszystkie pytania. Się jej nie tam, gdzie była szukało. Się jej nie tam, gdzie jest, szukało. (...) Nie trzeba było jej szukać. Tu ona jest. Każda własna głowa nią jest. (...) Nie ma ja. Się jest. Się jest się. Się jest duch. Się jest nikt[28].

[26] E. Stachura, *Wszystko jest poezja. Opowieść-rzeka*, red. H. Bereza, Z. Fedeci, K. Rutkowski, t. 4, Czytelnik, Warszawa 1984, s. 22.

[27] *Stachury miasto przekłete*, op. cit.

[28] E. Stachura, *Się*, <https://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/37195-edward-stachura-sie>.html (dostęp: 24.02.2023).

[29] Jan Kondrak to poeta i wokalista, propagator twórczości Edwarda Stachury.

[30] E. Stachura, *Falując na wietrze*, Czytelnik, Warszawa 1966.

Krajobraz i narracja

Narracja w filmie *Stachury miasto przekłete* poprowadzona jest w sposób podobny do konstrukcji utworów Steda. Niby są tu realne przestrzenie, ale nierealne. Prawdziwe, namacalne miejsca i krajobrazy, ale przepuszczone przez filtr wrażliwości poety i na różne sposoby odrealnione. W filmie czasem jest to prosty zabieg montażowy, czasem nakładane na siebie ujęcia, a innym razem fabularyzowane sceny. Opierają się one jednak zawsze na rzeczywistych miejscach, które nabierają nowych kontekstów semantycznych poprzez specyficzny rodzaj kręcenia zdjęć, np. użycie jazdy, szerokiego obiektywu, specyficznej, lekko sepiowej bądź monochromatycznej barwy, stosowanie odbić i załamań obrazu. Na przykład w inscenizowanej scenie nakręconej w postaci długiego pasażu w restauracji „Nadwiślanka” w Annpopolu nie trzeba było nic zmieniać z wystroju wnętrza, aby przenieść się w czasy PRL-u, kiedy prawdopodobnie był tam Stachura. W zupełności wystarczyła zmiana obrazu na czarno-biały. W tej scenie zagrała prawdziwa kelnerka w używanym na co dzień uniformie (również rodem z PRL-u). Na tym samym długim ujęciu, na jeździe, powraca kolor, kiedy kamera mija kolejne pomieszczenie i trafia na Jana Kondraka[29], który grając na gitarze, śpiewa piosenkę *Dookoła mgła*, autorstwa bohatera filmu do muzyki Piotra Mikołajczaka. To prosty filmowy chwyt, ale funkcjonalny i magiczny: oto na oczach widza w ramach jednego ciągłego ujęcia widzimy tę samą przestrzeń w czasach Stachury (fabularyzacja) oraz współcześnie (w czasie kiedy powstał film, tj. pod koniec lat 90.). Następnie płynnie przechodzimy do sceny, w której Helena i Waław Rychertowie, bohaterowie opowiadania *Pod Annpolem z tomu Falując na wietrze*[30], wspominają wizyty Stachury w swoim domu pod tytułowym Annpolem, nad samym brzegiem Wisły. Ich refleksje są ilustrowane pocztówkami, które z San Francisco oraz z Paryża przysyłał do nich bohater filmu. Helena Rychert z podarowanego jej przez Stachurę egzemplarza *Falując na wietrze* cytuje fragment o pobycie

Stachury w ich gospodarstwie. Tu znowu realizm łączy się z metaforą, szczególnie kiedy fragmenty prozy i listów Stachury są cytowane przez lektora, Jerzego Kurczuka, a narracja płynnie ze stodoły pod Annopolem, w której czasem nocował poeta, przenosi się do Lublina, nadal jawiącego się jako przekłete miasto, gdzie, jak pisze Sted w liście do przyjaciela Jerzego Tabora, „jest rachitycznie, dychawicznie, marzmatycznie, numizmatycznie, metodycznie, nieślicznie, przerażająco iście”[31].

W filmie *Stachury miasto przekłete* sam Lublin jest ukazywany bardzo często z perspektywy wertykalnej, a także w dużej części za pomocą archiwalnych czarno-białych ujęć miasta z lat 80. XX wieku oraz współczesnych scen, w których jednak również został zdjęty kolor, dzięki czemu uzyskać można było ciągłość czasowo-przestrzenną i swego rodzaju uniwersalizm, a zarazem metaforyczny charakter. Całość dopełniona jest ścieżką dźwiękową tyleż realną, co metaforyczną. Na pozornie realistyczne odgłosy miasta, zrealizowane w postprodukcji, nałożony zostaje tekst lektora oraz piosenek w wykonaniu samego Edwarda Stachury z nagrań archiwalnych, a w jednej ze scen utwór *Yesterday* Paula McCartneya, grany przez tragicznie zmarłego, niewidomego pianistę jazzowego Mieczysława Kosza, przyjaciela poety. Istotne znaczenie odrealniające realny na pozór świat ma swego rodzaju polifoniczny charakter tekstów czytanych przez lektora. Często poszczególne fragmenty utworów i korespondencji Stachury nakładają się, mijają między sobą, są podawane szeptem, głośniej, ciszej, intensywniej – to prawdziwy majsterztyk umiejętności głosowych i aktorskich Jerzego Kurczuka. Ta wielogłosowość jest próbą odtworzenia toku rozumowania samego poety, natłoku myśli, skojarzeń, wątków, idei, refleksji, swego rodzaju wewnętrznego metaforycznego krajobrazu, który wynikał z funkcjonowania autora *Wszystko jest poezja* w świecie, w tym specyficznym *światoobrazie*. O tym indywidualnym pojmowaniu świata świadczyć może już zyciorys, który można odnaleźć w aktach osobowych Edwarda Stachury w archiwum

Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego w Lublinie, w którym oprócz konkretnych danych można odnaleźć refleksje na temat snów i poszukiwania *śladów wilków*, podczas rocznej wędrówki po Polsce[32]. W filmie sekwencja wykorzystująca zyciorys została dopełniona odrealnionymi fotografiami z różnych lat życia Stachury. Papier staje się tu osobnym bytem, pełnym śladów, przetarć, zgrubień i kolorów, a pismo zyskuje zaskakującą dramaturgię, przeobraża się w samodzielny ikoniczny znak. Podobną technikę zastosowano przy innych tekstach Stachury. Należy zatem stwierdzić, że samego Stachurę można w tym filmie zobaczyć na *odległość jego poezji* zakorzenionej w poetyckim *światoobrazie*.

Podsumowanie

Kończąc rozważania na temat funkcjonalności krajobrazu miasta w dokumentacji i narracji filmu dokumentalnego, można zauważyć, że paradoksalnie filmy o Lublinie pozostały aktualne mimo upływu czasu i przeobrażeń w przestrzeni miasta, która jednak w historycznej jego części mało się zmienia. Ten filmowy krajobraz nadal opowiada te same historie o poszukiwaniu magiczności Lublina, tropieniu nieistniejącego żydowskiego miasta oraz o przestrzeni przekłetej dla poety. To miasto zawieszono między historią a terażniejszością. To miasto – poetycki gest, miasto, które nie chce przyjąć poety. To krajobraz miasta poetyckiego, miasta duchów i mitu.

BIBLIOGRAFIA

- Buber Martin, *Gog i Magog. Kronika chasydzka*, tłum. J. Garewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.
- Czechowicz Józef, *Poemat o mieście Lublinie*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1964.
- Dzionek Michał, *W stronę antropologii przestrzeni. Flâneur – szkic do portretu*, „Anthropos?” 2004, nr 2–3, s. 3–22.

[31] *Stachury miasto przekłete*, op. cit.

[32] *Ibidem*.

- Heidegger Martin, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. K. Michalski et al., Czytelnik, Warszawa 1977.
- Heidegger Martin, *Bycie i czas*, tłum. Bogdan Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.
- Iwińska Gabriela, *Próba własnej filozofii we Wszystko jest poezja Edwarda Stachury*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2018, nr 3950, Prace Literackie 58, s. 315–324. <https://doi.org/10.19195/0079-4767.58.26>
- Józefczuk Grzegorz, *Prowincjonalna kraina cudów*, „Gazeta w Lublinie”, 25.04.2002.
- Kędzielawska Grażyna, *Przewodnik dokumentalisty. Podstawy warsztatu*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2012.
- Markowska Martyna, *Koncepcja „światoobrazu” w filozofii Martina Heideggera*, <https://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos3/teksty/tekstA2.htm> (dostęp: 21.02.2023).
- Panas Władysław, *Brama*, <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/wladyslaw-panas-brama> (dostęp: 17.02.2023).
- Piszczatowski Paweł, *O ułomności pamiętania – literackie i okołoliterackie świadectwa pamięci o Zagładzie*, [w:] *Języki milczenia. Literatura o traumie i postpamięci Zagłady*, red. Paweł Piszczatowski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2020, s. 7–13.
- Rewers Ewa, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005.
- Stachura Edward, *Falując na wietrze*, Czytelnik, Warszawa 1966.
- Stachura Edward, *Się*, <https://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/37195-edward-stachura-sie.html> (dostęp: 24.02.2023).
- Stachura Edward, *Wszystko jest poezja. Opowieść-rzeka*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Stachura Edward, *Wszystko jest poezja. Opowieść-rzeka*, red. H. Bereza, Z. Fedeci, K. Rutkowski, t. 4, Czytelnik, Warszawa 1987.
- Witek Piotr, *Filmowa historia Lublina*, [w:] *Europa Środkowa i Wschodnia jako przestrzeń spotkania. Na szlakach tradycji*, red. Klaudiusz Świącicki, Gnieźnieńska Szkoła Wyższa Milenium, Gniezno 2012, s. 207–218.

FILMOGRAFIA

- Magiczne miasto* (reż. Natasza Ziółkowska-Kurczuk, 2000).
- Stachury miasto przekłete* (reż. Natasza Ziółkowska-Kurczuk, 1998).
- Twarze nieistniejącego miasta* (reż. Natasza Ziółkowska-Kurczuk, 2013).