

EUROPA ŚRODKOWA I WSCHODNIA
JAKO PRZESTRZEŃ SPOTKANIA.
NA SZLAKACH TRADYCJI KULTURY

praca zbiorowa
pod redakcją
Klaudiusza Święcickiego

Gniezno 2012

Filmowa historia Lublina

Rewolucja technologiczna spowodowała zmiany w obrębie współczesnej kultury, która z werbalnej, konstytuowanej przez pismo i druk, przeistoczyła się w kulturę audiowizualną i multimedialną, której granice i sposób istnienia oraz funkcjonowania wyznaczają różnej proweniencji ekranowe media. Zmiana definicji kultury pociągnęła za sobą określone konsekwencje dla sposobu istnienia i funkcjonowania historii, historiografii, myślenia oraz doświadczenia historycznego. W kulturze ekranów drukowana narracja historyczna ustępuje audiowizualnej, naukowe publikacje zastępuje multimedialny historyczny spektakl, analityczną refleksję nad przeszłością w języku pojęciowym wypiera mozaikowe myślenie o przeszłości obrazowymi i dźwiękowymi fantazmatami. Jednocześnie rewolucja technologiczna powoduje swoistą demokratyzację i pluralizację dyskursu historycznego, który z linearnego, drukowanego i mono-historycznego przeistacza się w multimodalny, multimedialny (w tym audiowizualny) i polihistoryczny.

Jedną z najpopularniejszych audiowizualnych form refleksji nad przeszłością w obrębie współczesności nadal pozostaje film określany mianem historycznego. Dlatego w niniejszym artykule poddam interpretacji jeden z dokumentalnych filmów Nataszy Ziółkowskiej-Kurczuk pt. *Magiczne Miasto* (2000).

Na wstępie chciałbym zasygnalizować, w jaki sposób rozumiem pojęcie film dokumentalny. W tekście respektuję przekonanie głoszące, że różnica pomiędzy filmem dokumentalnym a filmem fabularnym wynika nie z ontologii obrazu filmowego i jego mniej lub bardziej indeksalnego charakteru, a raczej z jego estetyki, co oznacza, że zarówno dokument filmowy, jak i film fabularny, są dla mnie czymś na kształt „syjamskich bliźniąt” – swoistych estetycznych wytworów technokultury – które na różne sposoby konstruują i kształtują społeczne wyobrażenia przeszłości. Tym samym dokumentalny film historyczny traktuję jako dyskurs metaforyczny, który za pośrednictwem różnych rozwiązań formalnych i dramaturgicznych modeluje różne wersje historycznych światów możliwych, alternatywnych wobec pisanych narracji historycznych¹.

Historyczny film dokumentalny głównego nurtu, jaki zwykle możemy zobaczyć w telewizji, np. w *Discovery Historia*, to zazwyczaj tzw. film montażowy, zrealizowany na bazie kilku kluczowych elementów: 1. archiwalnych materiałów dźwiękowych, audiowizualnych i wizualnych; 2. sfilmowanych na potrzeby konkretnej produkcji materiałów pisanych i drukowanych, których treść bywa też odczytywana przez dobiegający z *offu* głos lektora; 3. sfilmowanych istniejących współcześnie historycznych miejsc i lokalizacji

¹ Na temat filmu dokumentalnego zob. M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk-Słupsk 2004; M. Renov, *The Subject of Documentary*, Mineapolis, London 2004; J. Gębski, *Kilka paradoksów o filmie dokumentalnym*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 23/1998, s. 130. Na temat historycznego filmu dokumentalnego zob. P. Witek, *Historyczny film dokumentalny jako dyskurs metaforyczny*, w: *Media audiowizualne w warsztacie historyka*, red. D. Skotarczak, Poznań 2008, s. 129–148; P. Witek, *Historyczny film dokumentalny jako „kino stylu zerowego”*, w: *Świat z historią*, red. P. Witek, M. Woźniak, Lublin 2010, s. 33–38. Na temat historii wizualnej i przedstawiania przeszłości w filmie zob. np.: R.A. Rosenstone, *History on Film. Film on History*, London 2006; R.A. Rosenstone, *Visions of the past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, London 1995; R.A. Rosenstone, *Oliver Stone jako historyk*, w: *Świat z historią...*, *op. cit.*, s. 13–26; P. Witek, *Kultura, film, historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Lublin 2005; „Kwartalnik Filmowy”, nr 69 (129)/2010; *Film i historia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008.

oraz zachowanych z przeszłości zabytków kultury materialnej; 4. sfilmowanych rozmów ze świadkami i uczestnikami prezentowanych na ekranie wydarzeń oraz wywiadów z ekspertami, którymi najczęściej są zawodowi historycy. Historyczny film dokumentalny głównego nurtu nie unika również jawnych praktyk inscenizacyjnych: a) scen fabularyzowanych z udziałem scenografii, dekoracji, kostiumów, aktorów i statystów; b) animacji pokazujących np. na mapach rozlokowanie i ruchy wojsk, zmiany linii frontów, przesunięcia granic, wykresów pokazujących ilość i jakość uzbrojenia, stan gospodarki, gęstość zaludnienia itp., zakresień, strzałek, barwnych smug, cieni czy refleksów, nano-szonych na archiwalne zdjęcia i kroniki filmowe, stylizowanych animacji nawiązujących np. do grafiki gier komputerowych itd. W historycznym filmie dokumentalnym głównego nurtu poszczególnym scenom i obrazom często, choć nie zawsze, towarzyszy wszechwiedzący historyczny komentarz w postaci głosu lektora spoza kadru bądź/i komentarz w formie pojawiających się na ekranie napisów informacyjnych. Odautorski komentarz zwykle prezentuje aktualny stan wiedzy historycznej na przedstawiany w filmie temat. Historyczny film dokumentalny głównego nurtu przedstawia bliższą lub dalszą przeszłość w tradycyjny sposób, w postaci relatywnie transparentnej, wewnętrznie spójnej narracji z początkiem, rozwinięciem i zakończeniem, prezentującej wydarzenia w porządku chronologicznym, z zachowaniem ciągłości czasowo-przestrzennej historycznego świata przedstawionego, respektując zasady wynikania przyczynowo-skutkowego i założeń klasycznej logiki. W przypadku klasycznego filmowego dokumentu historycznego mamy zatem do czynienia z filmową konwencją, która utrzymuje we względnej równowadze napięcie pomiędzy jawnością a przezroczystością rozwiązań formalnych. Z jednej strony pozwala to zachować jawnej formie dokumentalnej funkcję gwaranta wiarygodności i autentyczności przedstawianych na ekranie wydarzeń historycznych, z drugiej zaś – umożliwia ukrycie jej na tyle, że widz, oglądając film, odnosi wrażenie, że to jakaś „historyczna realność” przemawia do niego z ekranu, a ekran gra rolę okna będącego szczeliną, która daje wgląd w przeszłość².

Narracja filmu Ziółkowskiej-Kurczuk składa się z zespołu zmontowanych naprzemiennie sekwencji, które jawią się jako bardzo podobne do tych, jakie możemy zobaczyć w dokumentalnych filmach historycznych głównego nurtu. Są to: (1) monochromatyczne i polichromatyczne ujęcia, kadrujące zachowane z przeszłości materiały archiwalne; (2) polichromatyczne ujęcia prezentujące wypowiedzi występujących w filmie postaci; (3) wielobarwne ujęcia inscenizowane; (4) wielobarwne ujęcia współczesnego Lublina. Sekwencja typu (1) składa się z dwóch segmentów: (1a) ujęcia kadrujące dokumenty pisane i drukowane – np. akt lokacyjny Lublina wydany przez Władysława Łokietka w 1317 roku; polski, rosyjski i żydowski kalendarz gospodarski na rok 1818; wycinki prasowe – np. reklamy w gazetach, itp., (1b) – ujęcia kadrujące sztychy, grafiki, mapy, obrazy, freski, fotografie, fragmenty kronik filmowych – np. bizantyjskie freski w kaplicy zamkowej; obraz Jana Matejki *Unia Lubelska*; archiwalne kroniki z wizyty Jana Pawła II na KUL itp. Sekwencja typu (2) również składa się z dwóch segmentów: (2a) ujęcia przedstawiające wypowiedzi mieszkańców Lublina, ludzi nauki i kultury związanych z historią miasta, takich jak np.: Leszek Mądzik (Scena Plastyczna KUL), Tomasz Pietrasiewicz (Ośrodek Brama Grodzka Teatr NN), o. prof. Mieczysław A. Krapiec (KUL), ks.

² Na temat formy klasycznego dokumentalnego filmu historycznego zob. P. Witek, *Historyczny film dokumentalny jako „kino...”, op. cit.*, s. 33–38; Na temat koncepcji historycznego filmu dokumentalnego jako okna dającego wgląd w przeszłość zob.: L. Micciche, *Film i historia*, „Kino”, nr 7 (187)/1981, s. 26.

prof. Romuald Weksler-Waszkinel (KUL), Janusz Opryński (Teatr Provisorium), (2b) ujęcia przedstawiające ekspertów, zawodowych historyków i literaturoznawców profesjonalnie zajmujących się dziejami Lublina i literatury, takich jak np.: prof. Tadeusz Radzik – UMCS, prof. Jerzy Kłoczowski – KUL, prof. Monika Adamczyk-Garbowska – UMCS, prof. Władysław Panas – KUL. Sekwencja typu (3) także składa się z dwóch segmentów: (3a) ujęcia inscenizowane za pomocą animacji, np. pożar miasta, (3b) ujęcia inscenizowane z wykorzystaniem dekoracji i scenografii, z udziałem aktorów i statystów ubranych w kostiumy stylizowane na historyczne, przedstawiające np. życie codzienne na ulicach Lublina. Sekwencja typu (4) składa się z kilku segmentów: (4a) ujęcia pokazujące ulice i budynki lubelskiej Starówki oraz obrazy Starego Miasta z lotu ptaka, (4b) krótkie ujęcia portretujące anonimowych mieszkańców Lublina, (4c) ujęcia przedstawiające fragmenty liturgii prawosławnej, ewangelickiej oraz katolickiej, (4d) ujęcia pokazujące prof. Władysława Panasa, spacerującego po ulicach Starego Miasta oraz po cmentarzu na ul. Lipowej i po starym cmentarzu żydowskim. Sekwencjom typu pierwszego, trzeciego i czwartego towarzyszy komentarz w postaci głosu i szeptu lektora spoza kadru, który odczytuje fragmenty zachowanych z przeszłości archiwalnych tekstów. Poszczególnym sekwencjom ujęć w różnych częściach filmu towarzyszy archiwalna bądź współczesna muzyka i/ lub dźwięki przypominające miejski, uliczny zgiełk. W filmie brak natomiast odautorskiego, wszechwiedzącego historycznego komentarza spoza kadru.

Przypomnijmy w tym miejscu, że naczelną funkcją historycznego filmu dokumentalnego głównego nurtu jest realistyczne i wiarygodne, zgodne z tradycyjną chronologią, przedstawienie fragmentu minionego świata, a zastosowane przy jego realizacji rozwiązania formalne i dramaturgiczne w całości podporządkowane są osiągnięciu opisywanego przez Rolanda Barthesa *ekranowego efektu rzeczywistości*³. Jednak w przypadku *Magicznego Miasta* Nataszy Ziółkowskiej-Kurczuk mamy do czynienia z nieco inną sytuacją. Mimo że reżyserka wydaje się budować filmową narrację w oparciu o elementy konstrukcyjne charakterystyczne dla tradycyjnego historycznego filmu dokumentalnego, nie oznacza to, że *Magiczne Miasto* jest typowym historycznym filmem dokumentalnym, przedstawiającym przeszłość w tradycyjny sposób, tj. za pośrednictwem zobiektywizowanej, realistycznej, wiarygodnej, wewnętrznie spójnej, przezroczystej narracji filmowej, pokazującej losy Lublina w porządku mimetycznym, w linearnym czasie historycznym, w wymiarze faktualnym od jego początków do współczesności. Dzieje się tak między innymi dlatego, że reżyserka zrealizowała swój film w stylistyce nawiązującej do estetyki realizmu magicznego. Przyjrzyjmy się krótkiej charakterystyce tej konwencji.

Realizm magiczny jest estetycznym ponadgatunkowym nurtem, który charakteryzuje się tym, że nawiązuje do różnych form estetycznych. Oznacza to, że ów nurt cechuje się estetycznym synkretyzmem i formalnym eklektyzmem. Wyznacznikiem realizmu magicznego jest daleko idąca dowolność, preferująca zasadę swobodnego kojarzenia poszczególnych elementów oraz nadrzędność wyobraźni w konstruowaniu świata przedstawionego. Realizm magiczny w procesie kreowania świata przedstawionego łączy cudowność, niezwykłość, mistycyzm, fantastyczność, czasoprzestrzenną płynność, paradoksalność – z historycznością, chronologią, czasoprzestrzenną stabilnością, klasyczną logiką, racjonalnością, empirycznie/naukowo weryfikowalną wiedzą, przez co status ontyczny wykreowanej rzeczywistości jawi się jako ontologicznie ambiwalentny. Realizm magiczny w akcie konstruowania dzieła wpisuje je w ramy określonej symboliki, która wynosi

³ Zob. R. Barthes, *Dyskurs historii*, „Er(r)go” nr 3, 2/2001, s. 114.

dany tekst na poziom mitycznego i/ lub archetypicznego myślenia o świecie. Realizm magiczny stawia sobie zadanie wypowiedziania się o świecie, tym samym zachowuje funkcję poznawczą. Paradigmatycznym przykładem filmowego realizmu magicznego mogą być obrazy realizowane przez Jana Jakuba Kolskiego⁴.

Przyglądając się konwencji realizmu magicznego, z łatwością można się domyślić, że alians tej stylistyki z konwencją klasycznego filmu dokumentalnego jest nie tylko możliwy, ale może dać interesujące poznawczo rezultaty.

Zatem w *Magicznym Mieście* Ziółkowskiej-Kurczuk mamy do czynienia ze współwystępowaniem obok siebie różnych strategii konstrukcyjnych orkiestrowanych w obrębie stylistyki realizmu magicznego, wchodzących we wzajemne interakcje.

Film *Magiczne Miasto* Nataszy Ziółkowskiej-Kurczuk jest próbą ukazania Lublina w perspektywie historycznej jako miasta o wielokulturowej tożsamości. Reżyserka, idąc tropem zachowanych z przeszłości śladów, poszukuje kulturowej różnorodności Lublina, w którym przez wieki współistniały ze sobą i obok siebie różne grupy etniczne: Polacy, Żydzi, Niemcy, Rosjanie, Holendrzy; społeczności wyznające odmienne religie – judaizm i chrześcijaństwo w jego różnych wersjach; posługujące się odmiennymi językami – polskim, jidysz, niemieckim, rosyjskim; ludzie mający różny status społeczny, zawody i ekonomiczny; grupy reprezentujące odmienne style życia i respektujące różne systemy wartości⁵. 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, zobiektywizowaną historię z wątkami autobiograficznymi, mitologicznymi i teologicznymi. Współczesność permanentnie przenika się w niej z przeszłością. Tym samym historyczny Lublin jawi się w filmie Ziółkowskiej-Kurczuk jako miasto ze wszech miar magiczne. Wydaje się on być jednym z tych miast, o których Norbert Leśniewski pisze, że przyciągają, roztaczają wokół siebie specyficzny urok, porażają swoją wyjątkowością i szczególnością, paraliżują niezwykłością historii. Takie miasta sprawiają wrażenie, jakby przemawiały do nas z głębi swoich dziejów, opowiadały o historycznych wydarzeniach, jakie się w nich rozgrywały, o wielkich ludziach, którzy w nich żyli i tworzyli. Otwierają i ujawniają głęboko skrywane tajemnice. Swoją żywotność czerpią z siły tradycji zaklętej w kamienicach, zaułkach, placach i ulicach, które stanowią bogate i stabilne miejsce zakotwiczenia ich

⁴ Zob. M. Szewczyk, *Realizm magiczny. Geneza – terminologia – praktyka literacka (Różnorodność programowo-artystyczna)*, „Przegląd Humanistyczny”, nr 3/2001, s. 31–49. Tam bibliografia przedmiotu. Zob. także: P. Dąbrowski, *Realizm magiczny w filmie Jana Jakuba Kolskiego „Cudowne Miejsce”*, „Kultura i Historia”, nr 5/ 2003, [online] <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/numery/kultura-i-historia-nr-52003> [dostęp: 30 listopada 2011].

⁵ Na temat wielokulturowości miasta zob. M. Golka, *Wielokulturowość miasta*, w: *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler Janiszewska, Poznań 1997, s. 171–180. W swoim tekście Golka pisze m.in.: *Wielokulturowość pojmuję jako współwystępowanie na tej samej przestrzeni (albo w bezpośrednim sąsiedztwie bez wyraźnego rozgraniczenia, albo w sytuacji aspiracji do zajęcia tej samej przestrzeni) dwóch lub więcej grup społecznych o odmiennych kulturowych cechach dystyngtywnych: wyglądzie zewnętrznym, języku, zachowaniu, wyznaniu, pochodzeniu, układzie wartości itd., które przyczyniają się do wzajemnego postrzegania odmienności z różnymi tego skutkami*, s. 176–177.

teraźniejszości, i kulturowej tożsamości⁶. Jednak mityczna aura wielokulturowości filmowego historycznego Lublina rozpada się w filmie w konfrontacji z bolesną terażniejszością. Ujawnia ona, że owa wielokulturowość miasta, straciwszy współcześnie na różnorodności⁷, jest dziś jedynie odcisniętym na murach kamienic i bruku ulic, zapisanym w archiwalnych dokumentach, obrazach i fotografiach, zachowanym w literaturze oraz w pracach historyków, żyjącym we wspomnieniach części obecnych mieszkańców „koziego grodu” - echem magicznej przeszłości, istniejącej jako rzeczywistość wyobrażona. Sam film zaś, będąc formą autorefleksji o przeszłości miasta, jest jednocześnie wyrazem nostalgii za utraconym wielokulturowym światem.

Jednym z podstawowych elementów konstrukcyjnych filmu jest rozchwiana chronologia przedstawianej na ekranie historii. Nie oznacza to, że Ziółkowska-Kurczuk całkowicie rezygnuje w filmie z linearnego porządku tradycyjnej historycznej chronologii, a jedynie to, że ów 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 terażniejszości, ale jednocześnie jest przecinana wątkami wyprzedzającymi aktualny tok opowieści bądź powracającymi do okresów wcześniejszych niż aktualnie prezentowane na ekranie. Przeplatana jest również motywami będącymi współczesnymi komentarzami do terażniejszości, luźno nawiązującymi do przedstawianego fragmentu przeszłości. 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, polegającego na zestawianiu ze sobą ujęć i prezentowanych w nich wydarzeń w porządku innym niż chronologiczne następstwo wydarzeń w linearnym w czasie.

Posłużmy się przykładem. Film rozpoczyna się od ujęć przedstawiających współczesność. Są to obrazy ulic lubelskiej Starówki, po których spaceruje prof. Władysław Panas, opowiadający o magicznej aurze miasta wywodzącej się z jego kilkusetletniej historii. Następnie narracja kieruje się ku przeszłości. W filmie pojawia się wątek XIII-wiecznej genezy powstania jednej z najważniejszych lubelskich świątyń – kościoła pod wezwaniem św. Michała (współcześnie już nieistniejącego). Następnie narracja zagłębia się w dalszą przeszłość. Na ekranie widać archiwalne grafiki Lublina. Spoza kadru dobiega głos historyka, opowiadający o prapoczątkach miasta sięgających VIII wieku. Potem następuje przeskok do XII wieku. Z komentarza dowiadujemy się o powstaniu w tym okresie ośrodka pramiejskiego – osady z cmentarzem i placem targowym, usytuowanej wokół siedziby archidiacona. W następnych ujęciach możemy zobaczyć sfilmowane fragmenty aktu lokacyjnego miasta. Został on nadany przez Władysława Łokietka w 1317 roku. Obrazom dokumentu towarzyszy głos lektora odczytujący fragment jego tekstu, które jest przetłumaczony na język polski. Tym samym w narracji następuje

⁶ Zob. N. Leśniewski, *Miasto i jego miejsca. Próba ujęcia radykalno-hermeneutycznego*, w: *Pisanie miasta...*, *op. cit.*, s. 51.

⁷ Marian Golka pisze, że „[...] należy pamiętać, że nawet wtedy, kiedy wydaje się, że dana zbiorowość jest jednolita pod względem etnicznym, językowym, religijnym, kiedy nie ma w niej znaczniejszych spękań społecznych czy politycznych, to i tak nigdy nie jest ona do końca jednorodna. Zawsze istnieją różnice kulturowe mające swe źródło w biologicznych uwarunkowaniach (różnice pomiędzy płciami, a także generacyjne); zawsze istnieją też różne subkultury młodzieżowe, ponieważ także zawodowe. Tyle tylko, że istniejące różnice i podziały albo słabo się manifestują, albo są zamazywane”. Zob. M. Golka, *Wielokulturowość ...*, *op. cit.*, s. 176.

przesunięcie w czasie do XIV wieku. Następne ujęcia w dalszym ciągu przedstawiają historię Lublina w zgodzie z chronologią. Na ekranie możemy zobaczyć mówiącego do kamery historyka, który opowiada o karierze miasta rozpoczynającej się w XIV i XV wieku. Następnie przechodzi on do XVI wieku i zawartej w Lublinie unii Polski z Litwą. Wspomina również o gwałtownym rozwoju miasta w tym okresie, trwającym do rozkwitu Rzeczypospolitej Obojga Narodów. W kolejnych ujęciach możemy zobaczyć wykadrowane części obrazu przedstawiającego akt podpisania unii (autorstwa Jana Matejki), którym towarzyszy głos lektora odczytującego fragmenty unijnego traktatu. W tym miejscu do przedstawianej w filmie historii zostaje wprowadzony wątek mniejszości narodowych i wyznaniowych. Od mówiącego do kamery historyka dowiadujemy się, że odgrywały one znaczącą rolę w dziejach miasta. Następnie na ekranie możemy zobaczyć ujęcia inscenizowane, przedstawiające epidemię zarazy, jaka miała miejsce w Lublinie w XVII wieku. O dwóch falach zarazy z 1601 i 1605 roku dowiadujemy się od lektora czytającego archiwalne dokumenty. W kolejnych ujęciach, również inscenizowanych, możemy zobaczyć pożar miasta, jaki miał miejsce w 1719 roku. Następnie dochodzi do tapnięcia w opowiadanej historii, ponieważ na ekranie pojawia się rękopiśmienny dokument, któremu towarzyszy głos lektora informujący o tym, że Kazimierz Jagiellończyk, przychodząc z pomocą miastu po pożarze, zezwolił na organizację czterech jarmarków rocznie. W tym miejscu mamy do czynienia z rozluźniającym chronologię wydarzeń przeskokiem z XVIII do XV wieku. W następnych kilku ujęciach na ekranie pojawiają się współczesne obrazy Starego Miasta, którym towarzyszy głos prof. Panasa mówiący o nieuchwytności rzeczywistości Lublina i jej materialnych śladach. Następuje więc przesunięcie w czasie z XV do XX wieku. W kolejnym ujęciu zwrócony do kamery badacz opowiada o freskach w kaplicy zamkowej pod wezwaniem św. Trójcy. Stanowią one namacalny ślad przeszłości, będący zapisem spotkania duchowości, kultury i teologii bizantyjskiej z kulturą, duchowością i teologią Europy Zachodniej. W następnych scenach inny historyk opowiada historię powstania fresków w kaplicy zamkowej, zatem narracja znów przenosi nas w czasy średniowiecza, co oznacza kolejne chronologiczne zawirowanie. Jakby tego było mało, w następnym ujęciu pojawia się inna postać, prezentująca wątek autobiograficzny. Filmowany w konwencji gadającej głowy dyrektor Sceny Plastycznej KUL Leszek Mądzik opowiada o swoim przybyciu do Lublina i pierwszych zetknięciu z miastem, które zrobiło na nim niezwykle wrażenie – jakby było z innego świata. Znów następuje czasowe przesunięcie w obrębie narracji, tym razem w okres 2. połowy XX wieku, i nowe chronologiczne zawirowanie. Następny przeskok pojawia się wraz z pokazywanymi w szybkim montażu fotograficznymi obrazami, na których widać prześladowania ludności żydowskiej w okresie niemieckiej okupacji w czasie II wojny światowej. Następuje kolejny skok w czasie, tym razem do pierwszej połowy XX wieku. Jednocześnie do historii zostaje wprowadzony jeszcze jeden wątek autobiograficzny. Na ekranie pojawia się postać księdza Romualda Wekslera-Waszkina, który opowiada o swoim żydowskim pochodzeniu, ocaleniu z Zagłady oraz o tym, jak został katolickim kapłanem. Mówi on także o Lublinie, który jawi mu się jako miasto prawdziwie polskie, niosące tradycję Rzeczypospolitej wielu narodów i religii. W następnych ujęciach możemy zobaczyć inscenizowane sceny, przedstawiające Żydów tańczących na polu porośniętym zbożem. Obrazom towarzyszy słyszany spoza kadru komentarz Władysława Panasa, mówiący o legendarnej genezie pojawienia się społeczności żydowskiej na ziemiach polskich i w Lublinie w okresie rządów dynastii piastowskiej. Tym samym znów mamy do czynienia z chronologicznym cofnięciem się z XX wieku do okresu średniowiecza. W kolejnych ujęciach mówiący do kamery prof. Panas

opowiada o magiczności współczesnego Lublina, na którą składa się splot różnych ludzi i ich biografii, historii, obyczajów i wierzeń. Znów w narracji następuje przesunięcie w czasie do XX wieku. Następnie możemy zobaczyć ulice współczesnego Starego Miasta, którym towarzyszy komentarz lektora opisujący wygląd XIX-wiecznego Lublina. W tym przypadku chronologiczny dysonans w obrębie narracji pojawia się poprzez zestawienie ze sobą w montażu pionowym w jednym ujęciu dwóch porządków reprezentowanych przez obraz i głos lektora. Z tego rodzaju konstrukcją narracji przedstawiającą rozchwianą chronologicznie historię mamy do czynienia w całym filmie.

Zabiegowi rozchwianej chronologii filmowej narracji historycznej można przypisać określone znaczenia w akcie interpretacji dzieła. Mając na uwadze, że przedstawiana w filmie historia dotyczy Lublina, wydaje się, że zastosowany przez reżyserkę zabieg konstrukcyjny podkreśla, że mamy do czynienia z miejscem, w którym dalsza i bliższa przeszłość splata się w mocnym uścisku z terażniejszością. Oznacza to, że Lublin jest przestrzenią, w której nakładają się na siebie i wzajemnie współistnieją różne porządki czasowe konotujące różne kultury, co uwypukla wielokulturowy charakter miasta. Dodatkowo formuła rozchwianej chronologii przedstawianej na ekranie historii generuje obraz Lublina jako swoistego magicznego *imaginarium*, istniejącego nie tyle w przemijającym czasie historycznym, co w czasie mitycznym, charakteryzującym się trwaniem⁸. Można zatem powiedzieć, że przedstawiona w filmie historia Lublina niejako kołysze się w mitycznym czasie pomiędzy dwoma nieustannie się przeplatającymi biegunami: wielokulturowej przeszłości i „monokulturowej” współczesności, permanentnie nasycając tę ostatnią zachowanymi z dawnych czasów strzępami różnorodności. Mityczny czas charakteryzuje się tym, że poprzez odpowiednie obrzędy czy rytuały umożliwia powrót do przeszłości albo uobecnienie przeszłości w terażniejszości. W filmie Ziółkowskiej-Kurczuk rytuałem, który pozwala na powrót do przeszłości, jest *flâneria*, definiowana przez Benjaminą jako miejska wędrówka, podczas której dokonuje się proces czytania i pisania miasta, swoistej lektury ulic. Według Benjamin *flâneur* jest kapłanem *genius loci*. Przypomina również detektywa, który w trakcie swojej wędrówki tropiąc ślady przeszłości, jednocześnie kieruje swoją uwagę i spojrzenia ku współczesności. Przy lekturze ulic pomaga sobie zasłyszonymi opowieściami i wspomnieniami z przeszłości. Wędrówka po mieście wprowadza *flâneura* w rausz, przez co pobudza jego wyobraźnię, w której przeszłość ożywa⁹. W *Magicznym Mieście* w rolę *flâneura* wcielił się prof. Władysław Panas. W wielu ujęciach widzimy go spacerującego ulicami Lublina, snującego się po zaułkach Starego Miasta, wędrującego po lubelskich nekropoliach – wielowyznaniowym cmentarzu przy ul. Lipowej i starym cmentarzu żydowskim. Panas, chodząc po Lublinie, tropi pozostawione na murach miasta, ulicach i cmentarzach, nakładające się warstwami, ślady przeszłości. W trakcie wędrówki po mieście ożywia poszczególne epizody z przeszłości, przez co przywraca je współczesności. Ślady przeszłości, wraz przywoływanymi przez *flâneura* zasłyszonymi opowieściami, pobudzają jego wyobraźnię, w której dawny Lublin jawi mu się jako miasto magiczne. Tym samym, ożywiając przeszłość, przywraca strzępy magicznej aury odartemu z niej współczesnemu miastu. W finale filmu mówi, że we współczesnym Lublinie zostali tylko Polacy, katolicy z resztkami po minionym,

⁸ Na temat badań nad mitem zob. np.: E. Nowicka, *Sporne problemy badań nad mitem*, „Kultura i Społeczeństwo”, R. 28, nr 3/1984.

⁹ Zob. W. Benjamin, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań 1996; Zob. także: A. Zeidler-Janiszewska, *Dryfujący „flâneur”, czyli o sytuacjonistycznej transformacji doświadczenia miejskiej przestrzeni*, w: *Przestrzeń, filozofia i architektura*, red. E. Rewers, Poznań 1999, s. 115–134.

wielokulturowym świecie. Jednak nawet dziś można jeszcze coś z tego świata dostrzec: powidoki, sny, obrazy, które przychodzą do nas w snach i marzeniach, w głębokiej nieświadomości. Nowe miasto, według Panasa, lokuje się zatem na granicy dwóch światów – jawy i snu, widzenia i niewidzenia... Lektura ulic Lublina w opowieści lubelskiego *flâneura* układa się w palimpsestową historię miasta.

Figura *flâneura* w filmie Ziółkowskiej-Kurczuk wydaje się być niezwykle istotna z jeszcze jednego powodu. W *Magicznym Mieście* kamera śledzi zachowane w murach i architektonicznej strukturze miasta ślady przeszłości, penetruje dokumenty, wsłuchuje się w poezję lubelskich poetów, we wspomnienia i opowieści mieszkańców miasta, relacje historyków. Z zebranych epizodów tworzy następnie poszarpaną narrację palimpsestowej historii Lublina. Nie jest trudno zauważyć, że błądząca po czasoprzestrzennych zakamarkach miasta kamera Ziółkowskiej-Kurczuk jawi się w tym kontekście jako przedłużenie figury *flâneura*. Kamera reżyserki ożywia przeszłość i przywraca ją współczesności. Tym samym film staje się metaforycznym miejscem spotkania przeszłości z terażniejszością¹⁰.

Czasoprzestrzenna płynność historycznego świata przedstawionego w *Magicznym Mieście* manifestowana jest również za pomocą typowo filmowych środków wyrazu. Aby uzyskać efekt przenikania się i współobecności różnych czasoprzestrzeni, reżyserka posłużyła się formalnym zabiegiem w postaci ujednolicenia kolorystyki i faktury obrazu – zarówno w tych partiach filmu, które pokazują Lublin współczesny, jak i w tych częściach, które odnoszą się do przeszłości miasta. Ujęcia, na których możemy zobaczyć terażniejsze miasto z lotu ptaka, po którym spacerują współcześnie ubrani ludzie, ulice, po których jeżdżą samochody, autobusy i trolejbusy zostały zrealizowane w podobnej tonacji kolorystycznej co inscenizowane ujęcia przedstawiające przeszłość, na których widać spacerujących po Lublinie ludzi ubranych w dawne stroje, Żydów spacerujących po ulicach miasta w tradycyjnych ubraniach oraz jadący ulicą oddział przedwojennej kawalerii. W obu przypadkach oglądany na ekranie świat skąpany w promieniach słońca, przedstawiony w ciepłych matowych barwach (obrazy w lekkiej sepii), w których dominują różne odcienie brązu, czerwieni i beżu. Dodatkowo poszczególne ujęcia zostały wystylizowane na starsze. Widać na nich wykonane w postprodukcji „mechaniczne uszkodzenia” filmowej taśmy w postaci rys. Dzięki zastosowanemu zabiegowi, mimo że poszczególne ujęcia przedstawiające przeszłość i współczesność różnią się pod względem ikonicznym, tzn. wyglądu światów przedstawionych, to pod względem estetyki obrazu zachowują ciągłość, co generuje efekt przenikania się i współistnienia wielorakich, konotujących różne warstwy kulturowe, czasoprzestrzeni w obrębie filmowego miasta.

Ziółkowska-Kurczuk, przywracając przeszłość współczesności, ożywia ją za pomocą filmowych środków wyrazu. Dzięki temu miniony świat w procesie jego ekranowej aktualizacji staje się dynamiczny, widzialny i słyszalny. Istotną rolę w tym procesie odgrywają ujęcia inscenizowane z udziałem aktorów i statystów, w których przeszłość konkretyzuje się na ekranie w wymiarze ikonicznym i akustycznym. Innym przykładem ekranowego „ożywiania” przeszłości mogą być ujęcia, w którym reżyserka dokonała zabiegu

¹⁰ Używając retoryki Pierra Nory, można powiedzieć, że film staje się „miejscem pamięci”. Na temat „miejsc pamięci” zob. A. Szpociński, *Miejsca pamięci*, „Borussia”, nr 29/2003, s.18; R. Traba, *Przeszłość w terażniejszości. Polskie spory o historię na początku XXI wieku*, Poznań 2009; J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, Warszawa 2008.

animacji świata przedstawionego. Przyjrzyjmy się kilku przykładom. W scenie przedstawiającej pożar miasta, jaki miał miejsce w 1719 roku, reżyserka posłużyła się zdjęciami nakładanymi. Na ujęcia kadrujące obraz przedstawiający procesję (autorstwa nieznanego malarza), której uczestnicy modlą się o cud ugaszenia pożaru, nałożony został widok mieniającego się pomarańczowo-żółtym światłem ognia, co w efekcie dało sugestywny metaforyczny efekt płonącego miasta. Zabieg kadrowania statycznego obrazu wraz ujęciami migoczącego płomienia wprowadził historyczny świat przedstawiony w ruch, sprawiając wrażenie, jakby przeszłość na ekranie ożywała. W scenach przedstawiających dawny Lublin możemy zobaczyć wykadrowane poprzez montaż i ruchy kamery fragmenty archiwalnych grafik i fotografii, którym towarzyszą odgłosy zgiełku ulicznego. Poprzez kadrowanie i dodanie ścieżki dźwiękowej statyczne i nieme grafiki oraz fotografie w procesie tworzenia filmu zostają wprowadzone w ruch i udźwiękowione. Dzięki temu archiwalne, zmumifikowane już obrazy Lublina ożywają. Tym samym oglądając je, odnosimy wrażenie, jakby przeszłość odradzała się w filmowej materii. Spektakularnym przykładem tego rodzaju zabiegu są sceny pokazujące galopującą kawalerię. Reżyserka do realizacji tej sceny wykorzystwała archiwalne fotografie, które poddała procesowi ufilmowania poprzez kadrowanie. Uzyskane w ten sposób krótkie ujęcia, zmontowane w dość szybkim tempie z dołączonym do nich dźwiękiem tętentu końskich kopyt, znakomicie symulują archiwalny materiał filmowy. Tym samym wprowadzając unieruchomioną na fotografiach kawalerię w ruch, dodając do niemych obrazów dźwięki, udało się reżyserce ożywić galopujących w przeszłości kawalerzystów, a tym samym, choć na chwilę, kiedy oglądamy film, przywrócić ich galop współczesności.

W filmowej historii Nataszy Ziółkowskiej-Kurczuk historyczny świat przedstawiony jawi się jako magiczny na wiele sposobów. W *Magicznym Mieście* współwystępują obok siebie elementy posiadające status zwykłości i niezwykłości, realności i nadrealności, historyczności i mityczności. Postaci mityczne i legendarne współwystępują z osobami historycznymi; epizody historyczne – z mistycznymi i teologicznymi; a zjawy i cienie – z postaciami ludzkimi.

Znakomitym przykładem tego rodzaju paradoksalnego współwystępowania różnych elementów są sceny przedstawiające lubelskiego *flâneura*. W pierwszych ujęciach filmu z pozadiegetycznego napisu informacyjnego dowiadujemy się, że Władysław Panas jest naukowcem, profesorem literatury z Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Widząc na ekranie profesora literatury, spodziewamy się, że będzie on mówił o literaturze, jej historii, autorach itd. W takiej właśnie roli – eksperta od historii żydowskiej literatury – wystąpiła w filmie prof. Monika Adamczyk-Garbowska. Jednak w przypadku Panasa nic takiego się nie dzieje. Naukowiec opowiada o magii, mitach, onirycznym nieweryfikowalnym empirycznie świecie, który według niego w Lublinie istnieje. Snując się po ulicach miasta, ugania się za jakąś wymagowaną rzeczywistością. Mamy tu do czynienia z zestawieniem w jednej osobie przedstawiciela świata nauki oraz wiedzy o zabarwieniu ezoterycznym. Pojawienie się w filmie naukowca w opisanej wyżej roli jest jednym z zabiegów konstrukcyjnych, który w przekonujący sposób kreuje magiczny klimat miasta.

Przykładem współwystępowania ze sobą bytów ludzkich i bytów nadprzyrodzonych mogą być inscenizowane ujęcia przedstawiające anioła na białym koniu, który wędrując po ulicach lubelskiej Starówki towarzyszy zarówno dawnym, jak i współczesnym mieszkańcom miasta. Prawdopodobnie jest to Archanioł Michał, który objawił się księciu Leszkowi Czarnemu we śnie, udzielając mu rady, kiedy ten w XIII stuleciu udając się na bitwę zasnął pod dębem na jednym z lubelskich wzgórz. Wspomniany tu efekt osiągnęła reżyserka za pomocą techniki montażu motywu powracającego. Krótkie ujęcia przedsta-

wiające anioła na białym koniu z dużą częstotliwością pojawiają się w postaci przebitek od początku do końca filmu, zarówno w scenach odnoszących się do współczesności, jak i do przeszłości.

W filmie Ziółkowskiej-Kurczuk na ulicach Lublina obok ludzi pojawiają się również postacie o aparycji duchów. W inscenizowanych ujęciach możemy zobaczyć zarówno postaci, które jawią się jako realne, jak i półprzezroczyste postaci-cienie o ludzkich kształtach, przypominające niematerialne zjawy, które jakby znikąd pojawiają się na ulicach miasta, aby zaraz zniknąć. Efekt ów osiągnęła reżyserka za pomocą zdjęć nakładanych, które symbolizują w tym przypadku nachodzenie na siebie świata materialnego i rzeczywistości duchowej. Zabieg ten buduje mocne poczucie niesamowitości świata przedstawionego.

W *Magicznym Mieście* wydarzenia tzw. historyczne, tj. mające potwierdzenie w akademickiej historiografii, współwystępują obok wydarzeń o charakterze magicznym, mistycznym i nadprzyrodzonym, tj. takich, które tradycyjna historiografia uznaje za fikcyjne. Jedne i drugie, będąc składowymi historycznego świata przedstawionego, mają swoją filmową konkretyzację. Wydarzenia historyczne prezentowane są na różne sposoby. Najprostszym z nich są filmowane w konwencji gadających głów ujęcia przedstawiające zawodowych historyków, którzy mówiąc do kamery prezentują ustalenia aktualnego stanu wiedzy. Dobrym przykładem mogą być ujęcia przedstawiające jednego z ekspertów mówiących np. o początkach miasta. Innym sposobem jest dobiegający spoza kadru głos lektora odczytujący różnorodne informacje z zachowanych materiałów źródłowych, np. o zarazie w Lublinie, która miała miejsce w latach 1601 i 1605, o długości głównych arterii w granicach miasta, o liczbie zakładów przemysłowych i zatrudnionych robotników itp. Jeszcze innym sposobem są ujęcia, w których kamera poruszając się wzdłuż zapisanych i drukowanych wierszy filmuje dokumenty źródłowe, pozwalając widzom odczytać dane statystyczne i liczbowe dotyczące miasta. Wydarzenia o charakterze mistycznym i nadprzyrodzonym pojawiają się np. w komentarzu Władysława Panasa, który z *offu* – na tle obrazów pokazujących tańczących na polu chasydów – opowiada o tym, jak Żydzi dostali od Boga znak w postaci rozwieszonych na drzewach karteczek, z których dowiedzieli się, że mają osiedlić się w Polsce i mieszkać w niej do czasu, kiedy przyjdzie mesjasz i ich wyzwoli. Tym samym wiedza o charakterze naukowym występuje w filmie na równych prawach z wiedzą o charakterze ezoterycznym. Powyższy zabieg efektywnie buduje klimat niesamowitości oglądanej na ekranie historii oraz magiczności miasta.

Pewna niezwykłość historycznego świata przedstawionego w *Magicznym Mieście* przejawia się również w tym, że jest on niejako naznaczony piętnem katastrofy, przez co Lublin jawi się w filmie jako (Akro)(Nekro)polis¹¹, miasto, w którym dokonał się kataklizm – zagłada Żydów z ich kulturą, której lubelskim symbolem jest Majdanek. Wątek katastroficzny przewija się w całym filmie od jego początku do końca. Reżyserka uwypukla go, używając różnych środków wyrazu. Jednym z nich jest włączenie do narracji odczytywanych przez lektora w charakterze komentarza fragmentów wierszy Józefa Czechowicza, przedwojennego lubelskiego poety katastroficznego, który w swojej twórczości

¹¹ Zob. T. Sławek, *Akro/nekro/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni*, w: *Pisanie miasta...*, *op. cit.*, s. 29–32; O inspiracji tekstem Sławka pisała w autokomentarzu do swojej twórczości reżyserka. Zob. N. Ziółkowska-Kurczuk, *Warsztat scenarzysty i reżysera dokumentalnego filmu historycznego*, w: *Historia w kulturze współczesnej. O niekonwencjonalnych podejściach do przeszłości*, red. P. Witek, M. Mazur, E. Solska, Kraków [w druku].

przewidział zagładę żydowskiego Lublina. Wątek katastroficzny ujawniany jest również poprzez zastosowanie montażu powracającego motywu. W filmie mamy do czynienia z przywoływanym przeze mnie już wcześniej motywem anioła na białym koniu, który pojawia się na ekranie niczym mantra. W omawianym tu kontekście interpretacyjnym filmowemu motywowi anioła można przypisać funkcję symbolu mającej nadejść katastrofy. Ów filmowy anioł wydaje się być ekranową konkretyzacją Benjaminowskiego „Anioła Historii”¹², zapowiadającego katastrofę i niemogącego jej zapobiec. Tym samym historyczny świat przedstawiony jawi się w filmie jako naznaczony przez fatum, co również jest jednym z atrybutów jego niezwykłości.

Klimat niesamowitości podkreśla również ścieżka dźwiękowa. Muzyka Henryka Kuźniaka, tembr głosu i szept lektora, którego komentarz dotyczący jakiegoś wątku nagle się urywa i przechodzi do wątku całkowicie innego, typowe dla miasta odgłosy ulicznego zgiełku, dobiegające z podwórek odgłosy dziecięcych zabaw (wyliczanki recytowane w różnych językach), przedwojenne piosenki i melodie – a więc odgłosy towarzyszące oglądanym na ekranie obrazom – dodatkowo budują polifoniczny charakter historycznego świata przedstawionego, podkreślając jego magiczną aurę.

Na zakończenie niniejszego szkicu, który jest jedynie bardzo ograniczoną, fragmentaryczną interpretacją filmu, warto zaznaczyć, że *Magiczne Miasto* Nataszy Ziółkowskiej-Kurczuk jawi się jako jeden z tych filmów, które nie udają, że w jakiś obiektywny i przezroczysty formalnie sposób przedstawiają miniony świat takim, jakim był w przeszłości. *Magiczne Miasto* wydaje się być filmem w pełni autorefleksyjnym, tzn. że oglądając go odnosi się wrażenie, że reżyserka w pełni świadomie użyła formuły filmu dokumentalnego, wpisanej w estetykę realizmu magicznego jako strategii modelowania historycznego świata przedstawionego, który na ekranie przyjmuje jawną postać „rzeczywistości wyobrażonej”. Tym samym wydaje się, że film wychodzi naprzeciw sformułowanej przez Georgesa Didi-Hubermana epistemologicznej przesłance, głoszącej, że: „Żeby poznać, trzeba sobie wyobrazić. [...] Aby wiedzieć, trzeba sobie wyobrazić. [...] Aby pamiętać, trzeba sobie wyobrazić”¹³.

Konkluzja jest więc taka, że historia wyobrażona jest jedyną, jaka istnieje i funkcjonuje we współczesnej przestrzeni kulturowej. Nawet historia akademicka, wraz ze swoim naukowym instrumentarium badawczym, jest tylko i aż historią wyobrażoną – konstruktem poznawczym, który – według sugestii Jana Pomorskiego – nie dostarcza wiedzy o przeszłości, jak często błędnie się sądzi, jest natomiast jedną z form autorefleksji pokolenia, zapisem jego samowiedzy kulturowej, manifestującej się w postaci tekstów historiograficznych¹⁴. Filmowa historia, będąc alternatywą dla historii pisanej, jawi się jako forma autorefleksji społeczeństwa ekranów. Jest również zapisem jego kulturowej samowiedzy, z tym że manifestującym się nie w postaci drukowanych narracji historycznych, a w formie różnej proveniencji audiowizualnych opowieści o przeszłości. *Magiczne Miasto* Nataszy Ziółkowskiej-Kurczuk jest właśnie taką opowieścią.

¹² Zob. W. Benjamin, *Anioł Historii...*, *op. cit.*, s. 418.

¹³ Zob. G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, Kraków 2008.

¹⁴ J. Pomorski, *Historiografia jako autorefleksja kultury poznającej*, w: *Świat historii*, red. W. Wrzosek, Poznań 1998, s. 377.

Bibliografia

- Assmann J., *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, Warszawa 2008.
- Barthes R., *Dyskurs historii*, „Er(r)go”, nr 3, 2/2001.
- Benjamin W., *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań 1996.
- Didi-Huberman G., *Obrazy mimo wszystko*, Kraków 2008.
- Film i historia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008.
- Gębski J., *Kilka paradoksów o filmie dokumentalnym*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 23/1998.
- Golka M., *Wielokulturowość miasta*, w: *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler Janiszewska, Poznań 1997.
- Micciche L., *Film i historia*, „Kino”, nr 7 (187)/1981.
- Nowicka E., *Sporne problemy badań nad mitem*, „Kultura i Społeczeństwo”, R. 28, nr 3/1984.
- Pomorski J., *Historiografia jako autorefleksja kultury poznającej*, w: *Świat historii*, red. W. Wrzosek, Poznań 1998.
- Przylipiak M., *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk-Słupsk 2004.
- Renov M., *The Subject of Documentary*, Mineapolis, London 2004.
- Rosenstone R.A., *History on Film. Film on History*, London 2006.
- Rosenstone R.A., *Visions of the past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, London 1995.
- Szewczyk M., *Realizm magiczny: geneza – terminologia – praktyka literacka (Różnorodność programowo-artystyczna)*, „Przegląd Humanistyczny”, nr 3/2001.
- Szpociński A., *Miejsca pamięci*, „Borussia”, nr 29/2003.
- Traba R., *Przeszłość w teraźniejszości. Polskie spory o historię na początku XXI wieku*, Poznań 2009.
- Witek P., *Historyczny film dokumentalny jako „kino stylu zerowego”*, w: *Świat z historią*, red. P. Witek, M. Woźniak, Lublin 2010.
- Witek P., *Historyczny film dokumentalny jako dyskurs metaforyczny*, w: *Media audiowizualne w warsztacie historyka*, red. D. Skotarczak, Poznań 2008.
- Witek P., *Kultura – film – historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Lublin 2005.
- Zeidler-Janiszewska A., *Dryfujący „flâneur”*, czyli o sytuacjonistycznej transformacji doświadczenia miejskiej przestrzeni, w: *Przestrzeń, filozofia i architektura*, red. E. Rewers, Poznań 1999.

Summary

In the context of contemporary audiovisual culture, film seems to be one of the most popular forms for representing the past and thinking about history. Film is an interesting alternative to traditional written history. For this reason the article is focused on a documentary film entitled “Magic Town”. The film is an audiovisual historical story about Lublin which presents the town as a magic multicultural place where different nationalities – Poles, Germans, Jews – lived together for many hundreds years. The director of the film shows the history of the town through the prism of esthetics of magical realism. “Magic Town” is a self-reflective film. It reveals that the past on the screen is an envisaged historical reality.