

Ilona Copik  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9794-9965>  
Uniwersytet Śląski

## **Architektura na ekranie a nowa tożsamość miasta – filmowy Gdańsk przełomu lat 50. i 60.**

### **Architecture on screen and the city's new identity – Gdańsk of the late 1950s/early 1960s in film**

#### **Abstract**

The article is concerned with the relationship between architecture and the urban space and its representation in films on the example of post-war Gdańsk. Analysis of cinematic productions from the late 1950s and early 1960s as one of the important sources of knowledge about urban culture provides a pretext to undertake broader considerations related to semiotic and socio-cultural practices. Moreover, the research objective is an analysis aimed at understanding social conditions of cinematic production and film reception, as well as the mediated production of urban space and cultural identity in the political and ideological conditions of Poland in the period of the People's Republic.

**Key words:** Polish cinema, People's Republic of Poland, Gdańsk, film and architecture, cinema and the city, cultural identity

\* \* \*

Celem artykułu jest zwrócenie uwagi na relację pomiędzy architekturą i przestrzenią miejską a jej filmową reprezentacją na przykładzie powojennego Gdańska. Odwołanie się do filmów z przełomu lat 50. i 60. jako jednego z istotnych źródeł wiedzy o kulturze miejskiej stanowi pretekst do rozważań szerszych, dotyczących praktyk semiotycznych i społeczno-kulturowych. Ponadto celem badawczym jest analiza zmierzająca do zrozumienia uwarunkowań społecznych rządzących realizacją i recepcją filmu oraz mediatyzowaną produkcją miejskiej przestrzeni i tożsamości kulturowej w warunkach politycznych i ideologicznych Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej.

**Słowa kluczowe:** Kino polskie, PRL, Gdańsk, film i architektura, film i miasto, tożsamość kulturowa

Odebrano / Received: 20.12.2021

Zaakceptowano / Accepted: 28.06.2022

Gdańsk jest miastem o niezwykłym potencjale filmowym, który był wielokrotnie wykorzystywany na srebrnym ekranie. Przyczyniła się do tego bogata geografia kulturowa (nadmorski krajobraz, zabytkowa architektura) i wielowątkowa historia, które wspólnie tworzą unikalny *genius loci*. Zdecydowana większość wizualnych reprezentacji miasta powstałych w okresie powojennym obciążona jednak była potrzebą uzasadniania jego polskiej przynależności, co w dużej mierze ograniczało możliwości przedstawieniowe (Perkowski 2013, 33; Loew 2006, 63–67). Architektura i cały proces odbudowy, jaki przeprowadzano w latach pięćdziesiątych, stanowią tu wyjątkowy przykład tworzenia „miejsc znaczących”, zaangażowanych w budowanie wizji Ziemi Odzyskanych. Choć sam Gdańsk nominalnie do tych ziem nie należał, poddany został podobnej ideologicznej presji gromadzenia kapitału narodowego, będącego źródłem nowej, spójnej polskiej tożsamości (Loew 2013, 229–234). Starannie wyselekcjonowane obrazy uczestniczyły w kulturowej modyfikacji miejsca, które niejako powstawało na nowo, co dokonywało się razem z wymianą ludności, architektury, modelu urbanistycznego, a także znaków i symboli. Co za tym idzie, punkt widzenia miasta zdominowała optyka osadników zainteresowanych budowaniem nowego rodzaju więzi z miejscem.

Zagadnienia dotyczące związków filmu z miejską przestrzenią, w tym architekturą, to oczywiście problem szerszy, który ma swoją odrębną tradycję badawczą opartą na założeniu, że miasta i ich obrazy wzajemnie przenikają się, a ich sensy wynikają z wzajemnych relacji. „Film jest kwintesencją kultury miejskiej”, jak to określił niegdyś Wim Wenders (Wenders 2002, 349). Dzisiaj wypada dodać, że nie chodzi wyłącznie o obecność kin w przestrzeni miast, ale o procesy kinematyzacji przenikające do współczesnych praktyk architektonicznych, filmowe inspiracje architektury prowadzące niejednokrotnie do wykształcania się osobnych stylów projektowania (Rewers 2005, 35–37; Koschany 2020, 25). Tym, co może się wydawać bardziej konwencjonalne, jest z kolei to, że „architektura stanowi tło dla filmowanych wydarzeń, nieraz stanowiąc pierwszy plan, a film stanowi zapis architektury w czasie i przestrzeni (...)” (Gawlak, Matuszewska 2020, 52). Za pośrednictwem obrazów filmowych oglądamy całe miasta, ich bulwary, place, wnętrza budynków, mieszkań, etc. „Co więcej, ten zapis jest trójwymiarowy, sprzężony ze światłocieniem, kolorem i dźwiękiem. Daje tym samym wiedzę, która uzupełnia inne przekazy (dokumenty, fotografie, etc.)” (Gawlak, Matuszewska 2020, 52).

Spośród różnych relacji film–miasto w tym artykule interesować mnie będzie głównie problem filmowości, która stanowi syndrom przestrzeni miejskiej jako rodzaj praktyki semiotycznej i społeczno-kulturowej. Innymi słowy to, „w jaki sposób architektura (poszczególne realizacje, ale także szerzej: rodzaj wyobraźni architektonicznej jest wykorzystywana w sztuce filmowej” (Koschany 2020, 25). Konkretnie przedmiotem

badani będzie przestrzeń Gdańska i jej reprezentacje w kinie polskim czasów gomułkowskich. Chcę odpowiedzieć na pytania: jak architektura i krajobraz miejski funkcjonowały jako plener filmowy pełniący określone role estetyczne i społeczne; w jakim stopniu wizja przestrzeni w filmie uwarunkowana była ideologicznie, na ile zaś odzwierciedlała praktyki kulturowe; na ile dzieła filmowe pozwalają zinterpretować semiotyczne odniesienia architektury na ekranie, w jakim zaś sensie oddają istotę mediatyzowanej produkcji nowej tożsamości miasta? Przedmiotem analiz są polskie filmy fabularne przełomu lat 50. i 60. ubiegłego wieku z Gdańskiem w tle, określone przez Krzysztofa Kornackiego jako „filmy miejskie” (Kornacki 2019). Dodatkowym kryterium ich wyboru jest wykorzystanie przez filmowców autentycznego pleneru jako planu filmowego, należą do nich następujące tytuły: *Dwaj ludzie z szafą* (reż. R. Polański, 1958), *Wolne miasto* (reż. S. Różewicz, 1958), *Do widzenia, do jutra* (reż. J. Morgenstern, 1960), pierwsza nowela z filmu *Jadą goście jadą* (reż. G. Zalewski, 1962), *Żona dla Australijczyka* (reż. S. Bareja, 1963).

### Miasto młodej kultury

Jedną z pierwszych fabuł filmowych z Gdańskiem w tle była etiuda Romana Polańskiego *Dwaj ludzie z szafą* (1958). W tym inspirowanym awangardą lat 30. eksperymentalnym krótkometrażowym utworze próżno byłoby szukać cech zgodnych z formułą kina danego miejsca i czasu – początku ery gomułkowskiej w Polsce. Jego realizacji sprzyjał raczej klimat popaździernikowej odwilży, kiedy to pohamowano tendencje do ograniczania swobód twórczych i gdy do Polski zaczęły powoli przebijać się wzorce zachodnie. Jak stwierdził Marek Hendrykowski:

*Dwaj ludzie z szafą* okazują się dalecy, a nawet bardzo dalecy od ówczesnego paradygmatu panującego w głównym nurcie rodzimej kinematografii. Ich twórca uczynił bowiem wiele, aby się z tego paradygmatu wyłamać: powołując do istnienia na ekranie rzeczywistość nietypową, umowną i zaskakująco odmienną (Hendrykowski 2014, 179).

W historii kina polskiego film Polańskiego ze względu na swoją śmiałą alegoryczną czy też paraboliczną wymowę zapisał się jako dzieło wieloznaczne, wymykające się jednoznacznym interpretacjom. Tym, na co między innymi zwrócił uwagę Hendrykowski było charakterystyczne połączenie i wzajemne przenikanie się rzeczywistości i fantazji, badacz, przywołując słowa samego reżysera, uznał, że:

odwołuje się on do sztafażu współczesnych realiów polskiego miasta lat pięćdziesiątych, a jednocześnie wprowadza w jego rzeczywistość dwóch bohaterów rodem z innego świata, ani przez moment nie zapominając, że dwoma komplementarnymi żywiołami całej opowieści są zarówno realność, jak i fikcja poetycka” (Hendrykowski 2014, 176–177).

Choć zatem na ekranie ukazują się rzeczywiste plenery powojennego Gdańska i Sopotu, nie ma raczej w filmie tendencji do ukazywania ich geograficzno-kulturowej specyfiki i lokalnego kolorytu, można uznać, że zamiast tego celem Polańskiego było uniwersalizacja obrazu świata i nadanie umownego sensu odtwarzanym realiom.

Niezaprzeczalnie jednak akcja filmu *Dwaj ludzie z szafą* rozgrywa się w gdańskich plenerach, w obszarze Głównego i Starego Miasta. Przestrzeń widoczna w filmowych kadrach ma wyraźne cechy nowości. Świeżość niedawno odbudowanej architektury podkreślają surowe cegły, ślady zaprawy murarskiej i brak otynkowania. Oko kamery wychwytuje jeden z charakterystycznych miejskich widoków – kamieniczki przy ul. Kalletniczej. Jak pisze Jacek Friedrich: „Malownicza, zamknięta wieżą kościoła Mariackiego uliczka od dawna należała do najsilniej eksploatowanych motywów widokowych miasta” (Friedrich 2015, 291). W omawianym filmie jest ona jednak tylko ponurą przecznicą, w niczym nie przypomina późniejszej arterii otwartej na ruch turystyczny. Plac przy gmachu bazyliki Mariackiej jest bezludny i pusty. W topografii miasta obok odbudowanych już fragmentów i fasadowo pięknych zabytków widnieją ciemne zaułki i zgliszcza. Niemal zupełną ruiną są na przykład zarejestrowane na ekranie obiekty kościoła św. Katarzyny i wielkiego młyna. Surowa nowość miejskiej architektury, w której łatwo dają się rozpoznać historyczne stylizacje w połączeniu z ruinami i pustkami daje efekt paradoksalny. Miasto nie jest ani stare, ani nowe, ani typowe, ani specyficzne. Jego niedokończoność wzbudza niepokój u widza, a przy tym podkreśla surrealistyczną fabułę opartą na absurdalnym pomysle wędrowania po mieście z szafą. Wokół toczy się zwyczajne na pozór życie przesyczone ruchem ulicznym i miejskim folklorem: ludzie gdzieś chodzą, coś załatwiają, jeżdżą tramwajem. Faktycznie jednak świat społeczny jest bezduszny, wśród mieszkańców miasta są chuligani i mordercy. Fragmentaryczna struktura urbanistyczna miasta sfilmowana studencką kamerą wzmacnia ten alienujący, złowrogi efekt. Ogółem Gdańsk w tym filmie „gra” jak gdyby inną, abstrakcyjną i fantasmagoryczną miejską przestrzeń pełną dysonansów, obcości i wrogości. Intencją reżysera jest nadawanie architekturze i całemu krajobrazowi miejskiemu nowych znaczeń nie odnoszących się do gdańskiej specyfiki, lecz wywołujących skojarzenia groteskowe, podkreślające problem młodych ludzi, którzy nie potrafią się odnaleźć w społeczeństwie.

Równie poetycki klimat, jednak wyraźnie zabarwiony odcieniem liryczno-sentymentalnym, wykreował Janusz Morgenstern w swym pełnometrażowym debiucie fabularnym *Do widzenia, do jutra* (1960). Bohaterami tego filmu byli przedstawiciele, jak to określono, „zagadkowego pokolenia” (Lubelski 2009, 230), generacji, którą charakteryzował inny duch i inny sposób myślenia, dla której inspiracją byli twórcy francuskiej nowej fali. Młodzi ludzie, studenci gdańskich uczelni i artyści Teatryku Tik-Tok (faktycznie studenckich teatrów: Bim-Bom i Co To) oderwani od tradycji, koncentrujący się na własnych przeżyciach i metafizycznych doznaniach w niczym nie przypominali swych poprzedników z pokolenia Kolumbów – dotkniętych traumą wojenną i naznaczonych dylematami moralnymi. Swą dekadencją pozą i stylem życia odbiegającym od etosu socjalistycznej młodzieży

musieli w swoim czasie irytować starsze pokolenie, co widać w opiniach części krytyki, która zarzucała im niedojrzałość, infantylizm i naiwność (Lubelski 2009, 232). Odzwierciedlony na ekranie kontrkulturowy klimat (podobnie zresztą, jak to było w przypadku *Dwóch ludzi z szafą*), wzmacniała ścieżka dźwiękowa, w której wykorzystano muzykę wschodzącej gwiazdy polskiego jazzu, kompozytora i pianisty Krzysztofa Komedy. Jej nowatorskie brzmienie podkreślało dekadentcki, buntowniczy i undergroundowy charakter sztuki reprezentowanej przez gdańską bohemę.

Na specyficzną atmosferę filmu niewątpliwie miała wpływ ukazana w nim wizja miasta. Połączenie żywiołu wody i zabytkowej architektury, operowanie odbitym światłem dawało niezwykle fotogeniczny efekt. Wystrój piwniczek studenckich klubów, w których mieściła się siedziba teatru, tworzył tajemniczy nastrój. Uchwycone w kadrach naturalne plenery podkreślały ulotność i wrażeniowość świata przefiltrowanego przez spojrzenie młodych artystów, estetów znajdujących przyjemność w wysmakowanych, malarskich pejzażach. Rzeczywistość ukazywana przez pryzmat uczuć głównego bohatera, Jacka (lidera grupy artystycznej), była nimi nacechowana. Zwrócił na to uwagę Maciej Skowera: „Sprawy serca» stają się dla (bohatera) najważniejsze, a skoro idealizacji ulega obiekt uczucia, to i wszystko inne jawi się jako marzenie, iluzja” (Skowera 2012, 81). Filmowy Gdańsk Morgensterna był miastem młodej kultury i nowego stylu życia, rodzącego się w Polsce wraz z odwilżą, miastem studenckich klubów, kortów tenisowych, kolorowych drinków i jazzu. Rafał Syska pisał, że w filmie mamy do czynienia z „zastąpieniem szarej, polskiej rzeczywistości jej w pełni wykreowaną iluzją” (Syska 2004, 30). Jego zdaniem Gdańsk przypominał nie tyle PRL-owskie miasto, ile śródziemnomorski kurort, po którego ulicach jeżdżą luksusowe samochody i który jest „światem bez przeszłości (...), ale i bez teraźniejszości, bez komunizmu i Gomułki” (Syska 2004, 30). Trzeba jednak dodać, że wrażenie podobieństwa Polski końca lat 50. do krajów zachodnich było powierzchowne. Faktycznie film ukazywał kontrast pomiędzy kosmopolitycznym światem Zachodu reprezentowanym przez beztroską młodą cudzoziemkę Margueritte, z jej szeleszczącymi sukienkami i luksusową willą a rzeczywistością siermiężnego socjalizmu i młodą polską inteligencją uwikłaną w romantyczne mity i egzystencjalne rozterki. Symbolem przepaści dzielącej dwa światy niczym żelazna kurtyna była brama zlokalizowanej przy ul. Władysława IV w centrum Sopotu willi – placówki dyplomatycznej konsulatu Republiki Francuskiej, która wyznaczała granicę rzeczywistości niedostępnej zwykłym śmiertelnikom.

### **Dzieło powojennej odbudowy**

Dzieło Morgensterna nie współgrało z wizją świata czasów „małej stabilizacji”. Tym, co przemawiało jednak za pozytywnym odbiorem filmu przez przedstawicieli ówczesnej władzy był odzwierciedlony na ekranie Gdańsk końca lat 50. Prezes Zarządu Kinematografii Tadeusz Zaorski na kolaudacji *Do widzenia, do jutra* stwierdził, że obraz stanowi ogromną zachętę do zwiedzania miasta. Zdjęcia Gdańska są tak piękne – mówił

– „że na pewno każdy, kto go nie widział, a kto pójdzie na ten film, zechce je zobaczyć” (cyt. za: Kornacki 2019). W ten sposób wyrażał to, co było częścią powojennego dogmatu – dumę z odbudowy Głównego Miasta, za którą kryła się głębsza satysfakcja – z odzyskania Gdańska dla Polski. Przytoczona wypowiedź pokazuje, że film Morgensterna można było wówczas odbierać przez pryzmat różnych medialnych reprezentacji miasta, często bowiem umieszczano je „na powszechnie dostępnych nośnikach informacji wizualnej, jakimi są na przykład znaczki pocztowe, banknoty i plakaty” (Friedrich 2015, 69-70), co stanowiło szczególną formę osławiania obcego dotąd miasta i wprowadzania go do świadomości zbiorowej.

Powszechnie wiadomo, że Gdańsk w 1945 roku był prawdziwym „morzem ruin”. Spór o liczby, czy skala zniszczeń sięgała 80 czy 90 procent zabudowy miejskiej, nie ma większego znaczenia, jeśli weźmie się pod uwagę to, co Peter Oliver Loew nazywa „wszechogarniającą destrukcją” (Loew 2013, 230). Ruinizacja była skutkiem działań wojennych, zaciekłych bojów o miasto, a także celowych podpaleń i zniszczeń dokonanych w odwecie na Niemcach przez czerwonoarmistów. Jak przy tym wynika z ustaleń Jacka Friedricha „bardzo wiele szkód resztkom zabytkowej substancji miasta wyrządziły sztormy 1945/1946” (Friedrich 2015, 53). „Gdańsk obok Warszawy i Wrocławia należał do najbardziej zniszczonych miast Europy” – głosił narrator propagandowego filmu dokumentalnego *Gdańsk będzie odbudowany* (reż. Z. Raplewski, 1952) i niewątpliwie w tym miejscu akurat miał rację. Dalej w tym reportażu z dumą ogłaszano, że miasto „staje się jednym z największych placów budowy”, Zdanie to było symptomatyczne, bowiem odbudowa kraju stanowiła usankcjonowany doktrynalnie cel partii i rządu, bezpośrednio związany z zawartymi w planie 6-letnim ideami przejścia „do nowego etapu budownictwa socjalistycznego, postawienia gospodarce narodowej nowych zadań w dziedzinie rozwoju sił wytwórczych i przebudowy społecznej” (Ustawa 1950). Nic dziwnego, że wizja rekonstrukcji Gdańska, a właściwie jego przebudowy w duchu zarazem narodowym i socjalistycznym zdominowała medialny wizerunek miasta w pierwszych dekadach powojennych.

Widać to także w filmie *Do widzenia, do jutra*, w którym ekranowa obecność odrestaurowanych zabytków mogłaby zadowolić najbardziej wymagających miłośników filmowej turystyki i amatorów odkrywania lokalnego *genius loci*. Wersja HD filmu udostępniona współczesnemu widzowi pozwala na dostrzeżenie szczegółów architektonicznych do tej pory słabiej widocznych. Filmowe kadry ukazują więc odbudowane równe rzędy kamieniczek zlokalizowane w pobliżu ul. Koziej, Piwnej, Długiej i Długiego Targu; niektóre z nich są jeszcze w surowej cegle. Przy ul. Wartkiej działa już słynna, jeszcze przedwojenna, restauracja „Kubicki”. Na Pobrzeżu Rybackim gdzieś widać ruiny, w oddali nad Motławą rozpościera się już jednak sylwetka odbudowanego Żurawia (w 1959 roku wpisany do rejestru zabytków). Odbudowany jest też aż po szczyt okazały gmach bazyliki Mariackiej, a sam kościół jest konsekrowany, choć w surowych wnętrzach, po których przechadzają się filmowi bohaterowie trwają jeszcze prace rekonstrukcyjne. Sceną silnie zapadającą w pamięć, jest ta, w której główny protagonista,

Jacek, oprowadza Margueritte po odbudowanym niedawno Śródmieściu, zwracając uwagę na obiekty zlokalizowane przy Trakcie Królewskim, które do dziś stanowią kanon w przewodnikach turystycznych po Gdańsku: ratusz, fontanna Neptuna, Dwór Artusa, Złota Kamieniczka. Oprowadzający wspomina jak gdyby mimochodem, że te ostatnie są dziełami Abrahama van den Blocke'a i Piotra Hutena architektów i rzeźbiarzy, przedstawicieli manieryzmu niderlandzkiego tworzących w czasach, kiedy Gdańsk był częścią Rzeczypospolitej oraz że okolica, w której bohaterowie się znajdują – Główne Miasto, zburzone w czasie wojny, zostało odbudowane w 1945 roku.

Co istotne, ukazana na ekranie architektura nie stanowi w filmie Morgensterna wyłącznie tła dla rodzącego się romansu. Przywołana historia Gdańska, która jest fragmentem dobrze znanej etnicznej metanarracji, zawiera wyraźne cechy patriotycznej frazeologii skoncentrowanej na idei pierwotnej polskości miasta (świadomie zatartej w czasach pruskiego panowania), skutkującej mozolnym odbudowywaniem niemal od podstaw jego zabytków, eksponowaniem narodowej kultury, jak również znaczenia Bałtyku etc. Realizacja celu wzmacniania za wszelką cenę poczucia prawowitej obecności na nowo zasiedlonej ziemi wydartej z rąk „niemieckich imperialistów i faszystów”, jak to określano, stanowiła narzucone odgórnie przez ideologów PRL-u zadanie realizowane we wszystkich niemal tekstach kultury, nawet tych, które nie nosiły wyraźnych śladów propagandy. Jak pisze Friedrich, polskość w Gdańsku od pierwszych powojennych miesięcy była „zarówno postulatem, jak i hasłem bojowym” (Friedrich 2015, 59). Ideę tę dosadnie wyrażały słowa przybyłego z Warszawy pierwszego wiceprezydenta Gdańska, Władysława Czernego:

ślady barbarzyństwa muszą być usunięte „po prostu jako wrogowie kultury ogólnoludzkiej”. To natomiast, co w starym Gdańsku „jest klasycznym przykładem naszego nieocenionego liberalizmu kulturalnego”, co stworzyła wielowiekowa kultura w służbie Rzeczypospolitej, to – „musimy odtworzyć jak najwierniej” (Friedrich 2015, 59).

Wypowiedź Czernego potwierdza, że podstawą światopoglądu „nowych gdańszczyzan”, wszystkich tych, którzy przyjechali z różnych stron Polski, by podjąć dzieło odbudowy miasta stała się zasada wybiórczego stosunku do przeszłości historycznej i kulturowej. Znakiem odwiecznej polskości Gdańska w pierwszym rządzie uczyniono gotycką i renesansową architekturę wraz z charakterystycznymi dla niej symbolicznymi detalami, tj. wizerunki polskich królów i godła z orłem. Bohater filmu Morgensterna nieprzypadkowo z dumą opowiada o odbudowanej Starówce, zaś przyglądając się fasadom kamienic, stwierdza z satysfakcją, że widoczne na nich motywy zdobnicze przedstawiają „sceny z życia różnych narodów i bardziej znane z historii postaci”. Faktycznie w dziele odbudowy, poza polonocentryczną historycznością, która stanowiła *idée fixe* całego procesu, dopuszczano czasem do głosu ideę wielokulturowości. Wyłączona z niej jednak była niemiecka przeszłość miasta, a wszystko, co przypominałoby choćby ślad niechcianego dziedzictwa

zostało objęte tabu. Podsumowaniem postawy artystów zaangażowanych w wykonanie dekoracji malarskiej fasad kamienic przy ulicy Długiej mogą być słowa Józefy Wnukowej, ich współtwórczyni, która mówiła: „kierował nami romantyzm, gdyż odbudowaliśmy cudze miasto, aby je przerobić na polskie” (za: Friedrich 2015, 277). Według artystki: „chodziło o stworzenie pozorów bogatej warstwy kulturowej, która – choć nigdy taką nie była – mogłaby w Gdańsku być” (za: Friedrich 2015, 182).

Proces odbudowy był działaniem w najwyższym stopniu upolitycznionym i zideologizowanym, „wielkim chlubnym zadaniem postawionym przez rząd i partię” – jak uroczyście podkreślał narrator wspomnianego już reportażu *Gdańsk będzie odbudowany*. Ujmując jednak rzecz od innej strony, miał on niezwykle istotne znaczenie dla polskiej tożsamości. Nowa społeczność miasta formowała się w realiach zmiany demograficznej, przeprowadzanej na niespotykaną dotąd skalę. Do Gdańska przybywały tłumy nowych osadników wykorzenionych ze swoich miejsc i środowisk życia. O „silnej fali ludzkiej, jaka tu ku morskiemu brzegowi z polskich ziem płynie” – pisał wówczas profesor Politechniki Gdańskiej Jan Kilariski (Friedrich 2015, 56). Mit polskiego Gdańska i jego prześladowania w czasach pruskich, a potem niemieckich trafił na podatny grunt – tłumaczył trudną powojenną rzeczywistość i w jakimś sensie był ludziom potrzebny. Wspomniane wątki uwidoczniły się w kinematografii, rozwijały je osadzone w latach trzydziestych dwudziestego wieku paradokumentalne fabuły Stanisława Różewicza *Wolne miasto* (1958) i *Westerplatte* (1967). W pierwszym z wymienionych dzieł już w czołówce narrator głosił patetycznie: „Wolne Miasto Gdańsk, wielki port bałtycki, miasto handlu i przemysłu”, w dalszych słowach wskazując na problem ograniczeń w wykorzystaniu potencjału ekonomicznego gdańskiego portu przez II Rzeczpospolitą – ofiarę niemieckiego ataku. Faktycznym przesłaniem filmu była naturalnie gloryfikacja heroizmu polskiej mniejszości do końca walczącej o Gdańsk, skutek czego również w historii kina pozostaje on przede wszystkim „relacją dramatu unicestwienia Polaków” (Eberhardt, Gazda 1984, 54). Gdzieś w tle wyraźnie jednak słychać slogan „powrotu do macierzy” i „sprawiedliwości dziejowej”, która zaprowadziła nas do Gdańska – w którym byliśmy i jesteśmy prawowitymi gospodarzami. Wracając jednak do obrazu miasta, pewnym paradoksem pozostaje fakt, że plener filmowy do tego dzieła stanowiła ledwo co (zgodnie z polskim narodowym i ideologicznie zabarwionym planem) odbudowana architektura, która „grała” tę dawną, przedwojenną, przypominając – niejako mimochodem – fakt tabuizowanej niemieckiej przeszłości Gdańska.

### **City placement w wersji socjalistycznej**

Wizja odbudowy Gdańska z gruzów, która stanęła u podstaw jego tożsamości, zawieriała myśl daleko bardziej doniosłą w skutkach – pomysł zbudowania świata na nowo, powołania do życia „nowej społeczności” (Perkowski 2013, 27–32). Z perspektywy socjalistycznej władzy ważniejsza od samej tożsamości, okazała się bowiem racja polityczna, która stała się jej fundamentem. Tą podstawą z jednej strony był mit odwiecznej polskości,



a z drugiej nowy ustrój socjalistyczny. Autorzy koncepcji odbudowy, posługując się retoryką architektury „narodowej w formie, socjalistycznej w treści”, po wielu debatach uznali zasadność kompromisu pomiędzy idealistyczną koncepcją historyczną, zakładającą rekonstrukcję starego Gdańska a wizją twórczą odwołującą się do ideologii postępu i osiągnięć cywilizacyjnych, dążącą do powstania nowego, zgodnego z duchem modernizmu miasta. Myślą przewodnią całego procesu stało się „zharmonizowanie starego Gdańska z nowoczesnymi potrzebami” (Friedrich 2015, 109). Argumentacja wzmocniona wizjonerskim postulatem Bieruta o konieczności „wprowadzenia mieszkań robotniczych do śródmieścia”, ostatecznie znalazła swoje urzeczywistnienie w projekcie odbudowy Głównego Miasta jako robotniczego osiedla mieszkaniowego. Partyjne władze uznały ten pomysł za „znak czasu i zwrotny punkt w naszych pojęciach urbanistycznych (...), gdyż na miejsce dotychczasowego kapitalisty i drobnomieszczanina, który był do tej pory panem śródmieścia, pozwalając jedynie w jego ciemnych oficynach zamieszkiwać biedocie, potrzebnej do jego bezpośredniej obsługi, przychodzi właściwy gospodarz naszego państwa (...) robotnik” (Friedrich 2015, 124). Mimo że przyjętym planom patronowały także szczytne cele, w których znacząco było oddziaływanie modernistycznych teorii urbanistycznych, przede wszystkim odcisnęło się na nich piętno nowego ustroju i nowej ideologii, to, co typowe dla oddziaływania reżimu, który „wykorzystuje wszelkie środki, wszystkie dostępne narzędzia (...), aby przekonać wszystkich, że przynosi nowoczesność, rewolucję, zapowiada nagłą zmianę, poprawę dla wszystkich” (Bereńkowski 2019, 63).

Miasto zaczęto w związku z tym postrzegać ambiwalentnie jako nowe i stare jednocześnie. „Znani literaci (...) opisywali swoje wrażenia z nowego i starego zarazem Gdańska” (Perkowski 2013, 33). Oba określenia można było spotkać na łamach ówczesnej prasy, nic dziwnego, że przeniknęły także do polskiego kina. Ich ślad można znaleźć w pierwszej, wyreżyserowanej przez Gerarda Zalewskiego, noweli filmowej *Jadą goście, jadą* (1962), dzieła, które uznano za komediowo-satyryczną wariację na temat tego „jak Polacy w kraju wyobrażają sobie swych rodaków z Ameryki” oraz obraz „życia i przemian obyczajowych w Polsce” (Eberhardt, Gazda 1984, 110–111). W jednym z początkowych epizodów widzimy scenę, w której młoda gdańszczanka oprowadza po Głównym Mieście przybyłego do Polski Amerykanina polskiego pochodzenia. Na komplement pod adresem jej młodości oraz piękna dawnej (starożytnej, jak to zostaje określone) architektury odpowiada: „Ta starożytność to ja. Bo te kamieniczki mają zaledwie 5 lat. (...) Przecież to wszystko było w gruzach. Dopiero niedawno je odbudowano”. Zdumienie i zachwyty wyrażone w odpowiedzi na te słowa nie były, jak można się domyślać, jedynie kurtuazyjną reakcją turysty, ale – zgodnie z intencją realizatorów filmu – miały podkreślać doskonałość odbudowy. Takie zachowanie cudzoziemca bez wątplenia miało za zadanie przekonać widza, że slogany typu: „Rośnie Gdańsk piękniejszy niż był kiedykolwiek”, jakie publikowano na łamach partyjnego dziennika „Głos Wybrzeża” były prawdziwe. Lekki, romansowy klimat tej sceny kamuflował ponadto inne istotne treści, na przykład to, co nazywano „socjalistycznością odbudowy”. Wspomniany przez bohaterkę krótki

czas, w jakim dokonano dzieła rekonstrukcji oraz spektakularny efekt, jaki osiągnięto, stawał rodzime budownictwo w pozytywnym świetle. Był czytelną aluzją do procesu przejścia do nowego etapu budownictwa socjalistycznego. Przedstawione w filmie oprowadzanie obcokrajowca po Długim Targu wpisywało się także w realizację postulatu sformułowanego przez ministra miast i osiedli Aleksandra Wolskiego, by Droga Królewska stała się „świątlicą Gdańska”. Jak pisze Friedrich: „Jakkolwiek sam slogan nie zakorzenił się w towarzyszącej odbudowie frazeologii, to ministerialny postulat znalazł spełnienie w swoistym rytuale oprowadzania po Drodze Królewskiej wszelkiego rodzaju, mniej lub bardziej oficjalnych, gości odwiedzających Gdańsk, co również należy traktować jako zewnętrzny wobec samej architektury wyznacznik „socjalistyczności” stworzonego dzieła” (Friedrich 2015, 168).

Jak pisze Dorota Skotarczak, polskie kino po roku 1960 (a więc po wdrożeniu słynnej Ustawy o kinematografii) straciło swój podwilżowy impet. „Niemożliwe stało się podejmowanie szeregu tematów kontrowersyjnych i drażliwych” (Skotarczak 2004, 117). Sposób widzenia świata zdominowała optyka bliska spojrzeniu władzy. Gdańska nowela z komedii *Jadą goście, jadą* spełniała większość celów, jakie postawiono wówczas przed dziełami filmowymi. Przede wszystkim potwierdzała regułę, że „film jako całość musi mieć pozytywną wymowę, prosocjalistyczną, zgodną z linią partii” (Skotarczak 2004, 160). Specyficznym wcieleniem w życie tej zasady było wykorzystanie obrazu filmowego do reklamy odbudowy, do czegoś, co dziś określilibyśmy jako *city placement*: działalność promocyjną polegającą na umieszczeniu danego miejsca (miasta) w filmie w celu wywołania skutku reklamowego (Sawicki 2014, 22). W głównym wątku podróży rodaków do dawnej ojczyzny wyraźnie pobrzmiwał rozumiany zgodnie z duchem swoich czasów marketingowy sukces odbudowanego Gdańska oraz innych polskich miast, gdyż w filmie wspomniane były także Toruń i Warszawa. Poza tym na użytek kreacji wizji socjalistycznego *prosperity* zaangażowano cały arsenał polskich autostereotypów, poczynawszy od tego, który głosił, że najlepszymi kandydatkami na żony są polskie dziewczyny, skończywszy na splendorze Polskich Linii Oceanicznych i ich flagowym produkcie – jednostce m/s „Batory”.

Podobną poetykę, w większym jeszcze natężeniu, zastosowano w innej popularnej komedii lat 60. zatytułowanej *Żona dla Australijczyka* (reż. S. Bareja, 1963). Tutaj transatlantyk „Batory”, którym podróżowali rodacy z zagranicy do starej ojczyzny, ukazany był rzeczywiście jako „pływający salon i ambasada kultury polskiej”, jak go określano w owych czasach (Szczerowski 2015, 62). W dziele Barei, łączącym konwencje hollywoodzkiego musicalu i gawędy ludowej, dla podkreślenia patriotyczno-narodowego charakteru zaangażowano Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca „Mazowsze”, który prezentował na planie fragmenty swojego popisowego repertuaru ze słynnym „Polonezem Warszawskim” (muz. Tadeusz Sygietyński, sł. Jerzy Ficowski, 1960) włącznie. Choć dziś ten zamysł wydaje się nieco pretensjonalny, niegdyś był chwalony. Ogólnie jednak *Żona dla Australijczyka* nie spotkała się z przychylnością krytyków. Pomimo

dopracowanych, folderowych ujęć Gdańska, który w filmie wyglądał jak z katalogów turystycznego Przedsiębiorstwa Państwowego „Orbis”, filmowi zarzucano – podobnie zresztą jak innym wczesnym komediom Barei – że jest „infantylny, schlebia niskim gu-  
stom i propaguje nierealny obraz świata” (Eisler 2013, 53).

Brak realizmu widoczny w komedii także po latach, poza samą fabułą, która jawi się jako wprost utkana ze stereotypów, dotyczy zwłaszcza sposobu przedstawienia miejsca akcji. Konrad Klejsa zwraca uwagę na nachalną propagandowość prezentowanej na ekranie przestrzeni, która jest „dobrze urządzona, przyjazna, wręcz idylliczna” (Klejsa 2007, 91). Można dodać do tego, że nie przystaje ona do realnego stanu ówczesnych polskich miast. Gdańsk, inaczej aniżeli w filmie *Jadą goście, jadą*, w którym pokazano jedynie fragment Długiego Targu, ukazany jest wzdłuż całej niemal osi urbanistycznej Traktu Królewskiego – od Złotej do Zielonej Bramy. Naturalnie nie ma na ekranie ruin, a starannie wyselekcjonowana reprezentacyjna architektura narratywizuje przestrzeń patriotycznym przesłaniem polskości i dobrej koniunktury. Filmowe miasto ewidentnie kreowane jest na luksusowy produkt eksportowy. Wrażenie dysonansu budzą zatem śpiewane przez „Mazowsze” strofy: „najmilsza sercu jest Warszawa”. Przypominają one bowiem mimowolnie, że gotyckie cegły wydobyte z ruin Gdańska, podobnie jak w przypadku Wrocławia i innych miast Ziemi Odzyskanych, szły po wojnie na odbudowę stolicy. W *Żonie dla Australijczyka* pokazano ponadto Polskę, „która otwiera się na świat”, której „geograficzny horyzont rozpościera się od Australii po Anglię” (Klejsa 2007, 117). Trzeba przyznać, że przynajmniej częściowo był to obraz realny. Wiązał się ze zmianami w polityce wyjazdowej, jaka nastąpiła po 1956 roku, kiedy to „polskie władze, wzorując się na ZSRR, uznały, że uchylenie granicznych furtek jest istotnym składnikiem „demokratyzacji” i znacznie przyczyni się do złagodzenia nastrojów i ocieplenia ich własnego wizerunku” (Kochanowski 2017). Całkowicie nadrealne musiały się z kolei wydawać widzom sceny ukazujące wnętrza luksusowej willi na klifie z widokiem na morze, w której spotyka się filmowa młoda para, a które, jak można sądzić, miały być wyrazem socjalistycznego dobrobytu w zachodnim stylu. Wymyślne akwarium z rybkami, egzotyczne pamiątki z dalekich podróży takie jak skóra tygrysa czy afrykańskie etniczne maski, barek z wyszukаныmi alkoholami i tym podobne rekwizyty w niczym nie przypominały wyposażenia standardowego M-3. To, co miało przybliżać Polskę do mitycznego zachodu: wysmakowany marynistyczny wystrój wnętrza, obszerne pokoje, drogie bibeloty, faktycznie oddalało ją od niego. Wzmacniało jedynie kontrast pomiędzy szarzyzną PRL-u a rzeczywistością za żelazną kurtyną, potęgując tęsknotę do świata bez kartek żywnościowych i problemów z paszportem.

## Konkluzje

Przeprowadzona analiza skłania do wysnucia wniosku, że Gdańsk nieprzypadkowo tak chętnie wybierano na filmowy plener, był bowiem miejscem ważnym na powojennej mapie Polski z powodu ideologicznych odniesień oraz intensywnego procesu nadawania

mu nowych znaczeń. Może być też potwierdzeniem obserwacji, że kino polskie nawet w okresie intensywnej indoktrynacji działało nie tylko jako forma masowej komunikacji, ale też jako system znaczący, pozwalający na rozpoznanie przemian zachodzących w społeczeństwie i kulturze. Bardziej interesujący aniżeli sam wątek odzwierciedlenia świata na ekranie okazuje się przy tym często kontekst uwzględniający związki kina z realną przestrzenią, obejmujący nie tylko lokacje, ale relacje pomiędzy procesami produkcji, reprezentacji, recepcji. Filmowy Gdańsk z lat 50. i 60. odśladania, co najbardziej oczywiste, relacje władzy, ideologie, to co narzucone, zarazem jednak pozostaje mapą kultury, dla której kluczowe są procesy mediatyzowanej produkcji przestrzeni i tożsamości. W zakresie tej ostatniej kwestii za najważniejsze wypada uznać procesy zawłaszczania Gdańska i jego historii w duchu polonocentrycznym, wcielania w życie idei odbudowy miasta na polskich warunkach, a nawet jego budowy – na nowych, socjalistycznych fundamentach. Działania te potwierdzały przy tym, że nie da się stworzyć nowej tożsamości miasta na pustce symbolicznej – dlatego właśnie usiłowano przekuć to, co było dziedzictwem przeszłości i wykorzystując wybrane kody kulturowe stworzyć nową/starą jakość. Architektura i film w równym stopniu ujawniają znaczenia zmian społecznych, pozwalają je dostrzec i skomentować. Konfrontowanie materialnych obiektów z obrazami rozumiane jako współczesna praktyka badawcza pozwala z kolei odkrywać, jak przestrzeń była namnażana i jak tworzono sens miasta. Zarówno architektura jak i film nie tylko reprezentują Gdańsk, ale biorą udział w jego kulturowej transformacji. Mają kluczowe znaczenie w procesie transferowania nowych idei, efektywnie wpływając zarówno na wizję miejsca, jak i na zbiorową pamięć i tożsamość.

## Bibliografia

- Bereńkowski R. 2019. Mroczna strona architektury. Władza nad przestrzenią a kontrola społeczeństwa. *Przestrzeń i Forma* 40, 33–74.
- Eberhardt K., Gazda J. 1984. *XX lat Polski Ludowej w filmie*. Warszawa: Polska Federacja Dyskusyjnych Klubów Filmowych.
- Eisler J. 2013. Małżeństwo z rozsądku. *Pamięć.pl* 1, 53–55.
- Friedrich J. 2015. *Odbudowa głównego miasta w Gdańsku w latach 1945–1960*. Gdańsk: Słowo/obraz/terytoria.
- Gawlak A., Matuszewska M. 2020. Wnętrza w polskim filmie fabularnym lat 60-tych jako źródło wiedzy i punkt odniesienia dla współczesnych projektów architektonicznych. *Teka Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych* 4, 52–58.
- Hendrykowski M. 2014. Dwaj ludzie z szafą w perspektywie genologicznej. *Images* 15/24, 171–180.
- Klejsa K. 2007. Stanisław Bareja - nadrealizm socjalistyczny. [W:] G. Stachówna, B. Żmudziński (red.), *Autorzy kina polskiego*. T. 2. Kraków: Wydawnictwo UJ, 79–128.
- Kochanowski J. 2017. Jak w PRL wyjeżdżano w wielki świat. *Polityka* 15.08. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/historia/1715932,1,jak-w-prl-u-wyjezdzano-w-wielki-swiat.read> (dostępność: 30.11.2021).

- Kornacki K. 2019. *Gdańskie wątki filmowe*. <https://www.youtube.com/watch?v=6fgrNryGfFQ> (dostępność: 30.11.2021).
- Koschany R. 2020. Architektura jako fabuła. O *Parasite* Bong Joon-ho. *Kwartalnik Filmowy* 109, 23–34.
- Loew P. O. 2006. *Gdańsk między mitami*. Olsztyn: Borussia.
- Loew P. O. 2013. *Gdańsk. Biografia miasta*. Gdańsk: Instytut Kultury Miejskiej.
- Lubelski T. 2009. *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Katowice: Videograf II.
- Perkowski P. 2013. *Gdańsk – miasto od nowa*. Gdańsk: Słowo/obraz /terytoria.
- Rewers E. 2005, Kino-polis. [W:] M. Jakubowska, T. Kłys, B. Stolarska (red.). *Między słowem a obrazem: księga pamiątkowa dla uczczenia jubileuszu profesor Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej*. Kraków: Rabid, 31–42.
- Sawicki A. 2014. *City placement* jako forma promocji miasta. *Zeszyty Naukowe Politechniki Częstochowskiej Zarządzanie* 16, 21–28.
- Skotarczak D. 2004. *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*. Poznań: Wydawnictwo UAM.
- Skowera, M. 2012. „Idealizm”, „iluzje”, „idioci”. Romantyczny mit miłosny w filmie Janusza Morgensterna *Do widzenia, do jutra*. *Maska* 14, 75–86.
- Syska R. 2004. Janusz Morgenstern – w pułapce teraźniejszości. [W:] G. Stachówna i J. Wojnicka (red.). *Autorzy kina polskiego*. Kraków: Wydawnictwo UJ, 27–45.
- Szczurowski J. 2015. Rejs 1938. *Zeszyty Naukowe Wydziału Elektrotechniki i Automatyki Politechniki Gdańskiej* 43, 61–67.
- Ustawa z dn. 21.07.1950 o 6-letnim planie rozwoju gospodarczego i budowy podstaw socjalizmu na lata 1950-1955. <https://www.prawo.pl/akty/dz-u-1950-37-344,16781164.html> (dostępność: 30.11.2021).
- Wenders W. 2002. Pejzaż miejski. [W:] A. Gwóźdź (red.). *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 349–363.

Autorka

Dr hab. Ilona Copik, prof. UŚ

e-mail: [ilonac@autograf.pl](mailto:ilonac@autograf.pl)

