

Adam NADOLNY\*

## **ARCHITEKTURA I MIASTO W POLSKIM FILMIE FABULARNYM LAT 60., 70. I 80. XX WIEKU. ETAP V. RAPORT Z BADAŃ ZA ROK 2019<sup>1</sup>**

Niniejszy artykuł przedstawia piąty etap badań dotyczących architektury i miasta w polskim filmie fabularnym drugiej połowy XX wieku. W pracy zwrócono uwagę na powstające zależności między obrazem filmowym a ideologią. Poruszono także zagadnienie obrazu filmowego jako zapisu przestrzeni miasta w ujęciu dynamicznym. Ostatnim polem badawczym rozpatrywanym w niniejszym tekście był obraz filmowy jako zagadnienie ochrony dziedzictwa.

**Słowa kluczowe:** architektura i ideologia, obraz filmowy

### **1. OBRAZ FILMOWY JAKO ZAPIS PRZESTRZENI MIASTA W UJĘCIU DYNAMICZNYM**

Dynamika obrazu filmowego wynika z jego specyfiki i właściwości. Problem ten celnie scharakteryzował Jan Jacoby w roku 1968 na łamach czasopisma „Kino”. „Właściwą istotą filmu jest ruch w przestrzeni i w czasie, eliminacja chociażby jednego z tych składników pozbawia film jego specyfiki” [1961: 42]. Dynamika obrazu filmowego, zmieniające się kadry, sekwencje oraz plany bardzo dobrze współgrają z ideą miasta nowoczesnego. W jego modernistycznej przestrzeni to właśnie ruch ludzi staje się niewątpliwym jego atutem. Brak czynnika ludzkiego powoduje, że

---

\* Politechnika Poznańska, Wydział Architektury, Zakład Historii, Teorii i Ochrony Dziedzictwa. ORCID: 0000-0003-3766-7020.

<sup>1</sup> Raport z projektu badawczego nr 10/04/DSPB/1142 finansowanego ze środków na działalność statutową MNiSW w roku 2019 na Wydziale Architektury Politechniki Poznańskiej.

niezależnie od tego, jaką stworzylibyśmy przestrzeń, pozostanie ona martwa, jeżeli nie zaistnieje w niej czynnik ludzkiej obecności.

Obraz filmowy staje się fantastycznym elementem zapisu zmiennej dynamiki przestrzeni miasta. To, co w formie projektu lub koncepcji zostaje przez architekta uwiecznione na papierze lub kalce, ma z natury rzeczy być przestrzenią trójwymiarową, w której poszczególne widoki tworzą wspólną płaszczyznę dzieła architektonicznego oraz wchodzą w interakcje z odbiorcą.

Miasto nowoczesne ukazane w polskim filmie fabularnym lat 60. XX wieku to pewnego rodzaju gra przestrzenna toczona między użytkownikiem przestrzeni a architektem. Taką grę przedstawił m.in. Jerzy Kawalerowicz w swoim filmie *Gra* z roku 1968. Ukazane przez reżysera sekwencje miasta modernistycznego na przykładzie Warszawy stanowią bardzo ciekawą opowieść o dynamicznym ujęciu obrazu miasta nowoczesnego. Nowoczesność miasta w tym filmie nie ogranicza się jedynie do pokazania budynków w strukturze miasta. Jedną z ciekawszych scen jest ta, w której główna bohaterka Małgorzata, grana przez Lucynę Winnicką, spogląda przez duże okna pracowni architektonicznej na panoramę warszawskiej ulicy. Scenie towarzyszą sekwencje ruchu ulicznego oraz tłumu ludzi widziane przez ogromne przeszklenia w elewacji budynku.

W filmie pojawiają się także kadry, w których kamera podąża za bohaterami poruszającymi się po ulicach Warszawy. Widoki miasta, które rejestruje, nie są jedynie obrazami sielankowego Starego Miasta tylko śródmieścia dużego miasta naznaczonego nowoczesnymi budynkami oraz wypełnionego postaciami przechodniów. Dynamiczne sekwencje filmu sprawiają, że modernistyczna Warszawa jawi się czytelnikowi jako nierzeczywista i niematerialna w pewnym sensie.

W recenzji filmu Kawalerowicza z roku 1969 umieszczonej na łamach „Kina”, przygotowanej przez Jerzego Płazewskiego, pojawia się w stosunku do reżysera zarzut, że w sposób zamierzony, wręcz autorytarny, zmienia on w wielu fragmentach filmu punkt odniesienia w stosunku do bohaterów w przestrzeni. „Są to wszystko okruchy życia, założmy, że prawdziwe i istotne, wdzierające się jednak w akcję filmu tylko na zasadzie dyktatury twórcy” [Płazewski 1969: 11]. W moim przekonaniu ta drapieżność i zainteresowanie reżysera sekwencyjnością oraz dynamiką pozwoliły z punktu widzenia historii architektury zatrzymać w kadrze filmowym obraz miasta, jakim była Warszawa około roku 1968. Miasta nowoczesnego, pozbawionego odniesień do ówczesnej sytuacji politycznej, skierowanego wyłącznie na efekt prezentacji i przeżywania przestrzeni miasta przez bohaterów.

Chcielibyśmy ponownie przytoczyć słowa Jana Jacobiego, który w następujący sposób zdiagnozował koncepcję filmu artystycznego późnych lat 60. XX wieku: „Film artystyczny jest dziełem twórczym, konstruuje nową rzeczywistość, zazwyczaj prawdopodobną, ale nieprawdziwą” [1961: 44]. Podejście takie z punktu widzenia filmoznawczego jest na pewno słuszne, natomiast stwierdzenie to w odniesieniu do historii architektury można interpretować w inny sposób. Z punktu widzenia

czasu, który zmienia sposób zarówno interpretacji, jak i opisu dzieła architektonicznego, można je traktować jako przyczynek do dyskusji nad znaczeniem obrazu filmowego utrwalonego na taśmie filmowej jako elementu dyskusji ideologicznej.

Architektura modernistyczna lat 60. XX wieku jest nadal tematem nie do końca rozpoznanym i zdiagnozowanym z punktu widzenia jej oddziaływania w połączeniu z ideologią oraz kinematografią. Z uwagi na uwarunkowania polityczne, w których powstawała – ustrój socjalistyczny – naznaczona była pewnego rodzaju odgórnie narzuconym sposobem interpretacji. Biorąc pod uwagę zmiany polityczne, jakie miały miejsce w Polsce po roku 1956, m.in. demokratyzację kraju, stała się ona oficjalnym narzędziem propagandy. Z uwagi na jej międzynarodowy charakter była z jednej strony łącznikiem z architekturą zachodnią, z drugiej jej wewnętrzne oddziaływanie nastawione było na wykorzystanie walorów przestrzennych i wizualnych jako elementu propagandy sukcesu tego czasu nastawionej na pozytywne obrazy systemu w oczach obywateli, a także odbiorców zewnętrznych.

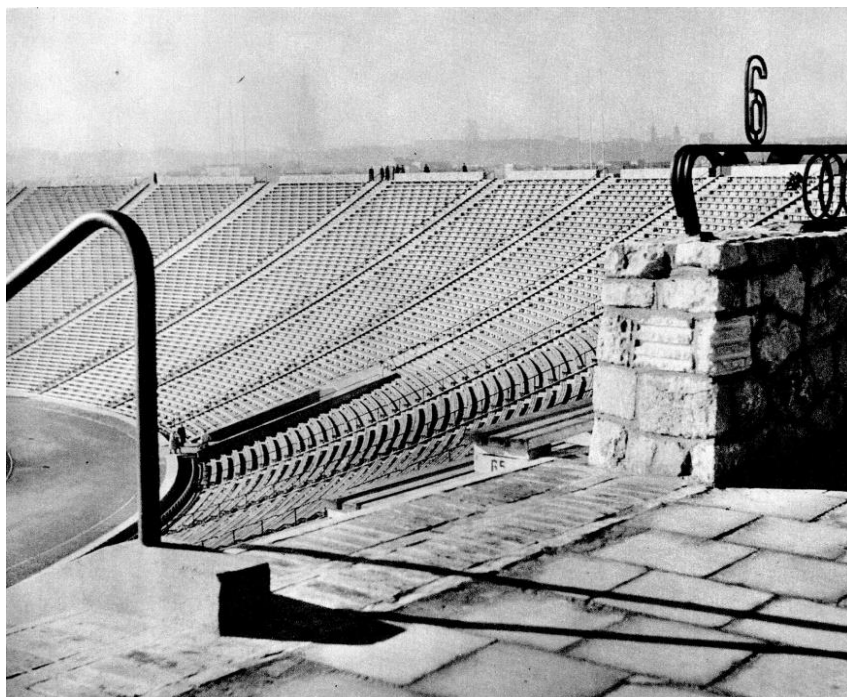
Obraz architektury modernistycznej i miasta w polskim filmie fabularnym tego okresu był nastwiony na ukazywanie wyłącznie jej pozytywnych aspektów, zarówno przestrzennych, wizualnych, jak i ekonomicznych. Film fabularny jako medium w latach 60. XX wieku stał się doskonałą płaszczyzną do ukazywania nowoczesności Polski widzianej przez pryzmat nowych realizacji w duchu modernistycznym. Epoka ta w przypadku filmu fabularnego jest doskonałym materiałem badawczym, na podstawie którego istnieje możliwość ukazania oraz uchwycenia klimatu epoki widzianej przez pryzmat nowoczesności zapisanej w kadrze filmu.

Należy w tym wypadku tylko częściowo zgodzić się ze stwierdzeniem Alicji Helman, która w następujący sposób odniosła się do ukazywania rzeczywistości przez polskich twórców filmowych w latach 60. XX wieku: „Bowiemy twórcy nasi nie umieją lub udaje im się zbyt rzadko syntezować współczesność” [1968: 6]. Oczywiście ta synteza współczesności widziana okiem krytyka w późnych latach 60. XX wieku odnosiła się przede wszystkim do warstwy psychologicznej filmu polskiego. Z punktu widzenia badań nad historią architektury i urbanistyki tego okresu czas przeszły dokonany został uchwycony prawidłowo. Film jako źródło historyczne może być traktowany jako doskonały materiał badawczy, przede wszystkim z punktu widzenia obrazu architektury i urbanistyki. Może być także traktowany jako źródło dokumentowania działań architektonicznych, które miały miejsce w ówczesnej Polsce.

Statyczność obrazu architektury utrwalonego w czasopiśmie lub książce jest cennym źródłem poznawczym, niemniej jednak obraz filmowy stwarza całkowicie odmienną perspektywę. Należy tutaj wspomnieć, że już w latach 30. XX wieku wielki architekt modernista Le Corbusier filmował swoje realizacje. Dzięki takiemu podejściu starał się ukazać wielopłaszczyznowość dzieł. Pewnego rodzaju mankamentem tej prezentacji była odautorska wizja prezentacji dzieła modernistycznego widzianego wyłącznie z jednej perspektywy.

## 2. FILM POLSKI LAT 60. XX WIEKU JAKO ŹRÓDŁO BADAŃ NAD OCHRONĄ DZIEDZICTWA ARCHITEKTURY DRUGIEJ POŁOWY XX WIEKU

Architektura polska lat 60. XX wieku stała się, jak dobrze wiemy, tematem badań w ostatnich dziesięcioleciach. Ten niewątpliwie barwny i dynamiczny okres w historii polskiej architektury odcisnął swoje piętno na wielu realizacjach epoki. Mając na uwadze ten fakt, należy wspomnieć, że w polskich filmach fabularnych tego okresu możemy zobaczyć obrazy dzieł architektonicznych, które z perspektywy czasu stały się ikonami polskiej architektury powojennej. Na początku rozważań chciałbym przedstawić wybór warszawskich obiektów, dla których obraz filmowy stał się zapisem historii. Obiektem, który pojawiał się w filmach z epoki dość często, a już nie istnieje, jest budynek Supersamu w Warszawie. Mimo że przestał istnieć, nadal funkcjonuje w świadomości społecznej w takich filmach, jak np.: *Lekarstwo na miłość* (1966), *Dzięcioł* (1970), *Sam pośród miasta* (1965). Dzięki obrazowi filmowemu możemy poruszać się wraz z bohaterami po jego wnętrzu, oglądać zapierającą dech w piersiach konstrukcję sali sprzedaży czy uczestniczyć w ich spotkaniach pod charakterystycznym napisem na elewacji.



Rys. 1. Stadion X-lecia PRL, korona stadionu z charakterystyczną metaloplastyką balustrady [„Architektura” 1958, nr 2]



Rys. 2. Widok Stadionu X-lecia w filmie *Mąż swojej żony* z roku 1960 w reżyserii Stanisława Barei.  
 Autor fotografii: Zbigniew Czajkowski. Zgoda na publikację: Studio Filmowe „Kadr”,  
 FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny w Warszawie, fot. nr 1-F-447-7

Kolejnym obiektem, który z jednej strony wpisał się w krajobraz miasta, a z drugiej jest również uważany za dzieło ikoniczne, jest zespół budynków Ściany Wschodniej. Nosząca znamiona modernizmu kompozycja stała się ulubionym plenerem dla filmowców w takich filmach, jak wspomniane już *Lekarstwo na miłość* (1966), *Gra* (1968) czy *Człowiek z M-3* (1968). Obiektem, który z racji skali i jakości architektonicznej jest postrzegany jako budynek o znaczeniu wręcz kultowym, a pojawiał się w filmach epoki, jest CDT. Jego smukłą charakterystyczną bryłą z pasmowo umieszczonymi oknami oraz charakterystyczną kawiarnią zawieszoną nad ulicą pojawiła się m.in. w *Wyroku* (1961) i *Lekarstwie na miłość* (1966).

Kino Atlantic z ekspresyjnym neonem na elewacji frontowej, będącym synonimem fascynacji światłem elektrycznym w polskiej architekturze, pojawiło się w filmach *Do widzenia, do jutra* (1961) czy *I ty zostaniesz Indianinem* (1962). Obiektem, który także jest uważany za osiągnięcie na gruncie polskiej architektury modernistycznej, jest Centralny Ośrodek Przygotowań Olimpijskich w Warszawie, hala boksu i zapasów. Budynek o charakterystycznej wiszącej konstrukcji dachu pojawia się m.in. w filmie fabularnym *Hasło Korn* (1968).

Z dotychczasowej lektury listy obiektów można wywnioskować, że tylko Warszawa była miejscem plenerów filmowych w latach 60. XX wieku. Tak jednak nie było. Oprócz dużych miast, które pojawiały się na ekranie, jak chociażby Kraków, Gdańsk czy Łódź, także mniejsze ośrodki miały swoje miejsce w historii kinematografii, np. Bielsko-Biała – kąpielisko Panorama pojawia się w filmie *Jutro Meksyk* (1965). Podążając tropem sportowym, należy wspomnieć o już nieistniejącym kompleksie basenów pływackich na Polance Redłowskiej w Gdyni, które zostały ukazane we wspomnianym już filmie.

Na tym etapie rozważań chciałbym zwrócić uwagę na fakt, że w przypadku filmów fabularnych lat 60. XX wieku architektura modernistyczna była ukazywana jako pewnego rodzaju przejaw nowoczesności. W obrazie filmowym z epoki polska architektura wypada bardzo ciekawie i intrygująco. W moim przekonaniu jest to kolejny dowód, że dzięki filmom możemy próbować zachować dziedzictwo naszej architektury tego okresu.

### **3. ARCHITEKTURA MODERNISTYCZNA LAT 60. XX WIEKU ZAPISANA W OBRAZIE FILMOWYM JAKO ELEMENT KREOWANIA KULTURY ARCHITEKTONICZNEJ W POLSCE**

Architektura historyczna może być traktowana jako przyczynek do dyskusji o upływie czasu. Bardzo często nie zdajemy sobie sprawy, jak bardzo granica związana z definiowaniem przeszłości została przesunięta w ostatnich kilkudziesięciu latach w kierunku epok nam bliższych. Takim fenomenem są niewątpliwie lata 60. XX wieku.

W przypadku Polski był to czas zmian związanych z działaniami politycznymi, zmian, które na chwilę zmieniły pole oddziaływania ustroju komunistycznego na architekturę, która stała się częścią nowego społeczeństwa. Kubiczne bryły w przestrzeni to było to, co powodowało szybsze bicie serca wielu polskich architektów. Modernizm jako styl stał się w przypadku Polski ucieleśnieniem wizji nowoczesności. Ta nowoczesność została w wielu przypadkach utrwalona na taśmie filmowej z epoki.

Niniejsze badania miały na celu ukazanie, jak obraz filmowy ze wszystkimi jego walorami stał się zapisem czasu tak ważnego dla historii polskiej architektury. Pisanie o przeszłości to nie tylko opisywanie obiektu historycznego, to także próba uchwycenia jego obrazu i klimatu na taśmie filmowej. Chciałbym omówić relacje zachodzące pomiędzy filmem fabularnym a dziełem architektonicznym, które z upływem czasu stało się ikoną architektury. Chciałbym także skupić się na rozważaniach dotyczących traktowania czy też definiowania filmu i architektury jako elementów pamięci zarówno przestrzennej, jak i wizualnej w kontekście ich form zapisu. Obraz filmowy oraz architektura z perspektywy czasu stają się elementami dyskusji nad środowiskiem kulturowym współczesnej Polski widzianej przez pryzmat historii.

#### 4. OBRAZ KOBIETY ARCHITEKTA W POLSKIM FILMIE FABULARNYM LAT 60. XX WIEKU

Obraz kobiety architekta – twórcy dzieła architektonicznego – ulegał w polskiej kinematografii licznym przemianom wynikającym zarówno z uwarunkowań politycznych, jak i społecznych. Lata 60. XX wieku w odniesieniu do różnych przejawów działalności twórczej kobiet architektów związanych z filmem fabularnym były i nadal są obszarem nieodkrytym, czekającym na naukową analizę oraz diagnozę. Niniejsza prezentacja ma na celu przybliżenie kształtowania i formowania się obrazu kobiety architekta oraz jej działalności twórczej zamkniętej w obrazie filmowym.

Postać kobiety architekta w polskim filmie lat 60. XX wieku została ukazana w różnych ujęciach. Z jednej strony widzimy ją przy pracy nad deską kreślarską, budującą modele – architekt Joanna w filmie *Lekarstwo na miłość* z roku 1966. Z drugiej mamy możliwość towarzyszenia jej w życiu codziennym poza pracą, dzielimy z nią obawy, oczekiwania, rozterki, porażki i zwycięstwa. Ukazanie kobiety architekta w polskim filmie fabularnym lat 60. XX wieku nie odbiegało w znaczący sposób od działań w tej materii, jakie miały miejsce w wielu krajach europejskich. Nieodłącznym elementem stroju architekta w latach 60. XX wieku był biały fartuch z kieszeniami. Ubiór ten może przywołać na myśl postać lekarza, który nie leczy chorób ciała i duszy, ale zajmuje się leczeniem większego organizmu, jakim jest miasto – w tym przypadku miasto modernistyczne.

Kolejnym motywem, który pojawia się w obrazach filmowych epoki, jest przestrzeń pracowni projektowej. Zwykle miejsce pracy głównych bohaterów filmów z tego okresu mieści się w modernistycznej przestrzeni biurowca, charakteryzuje ją duża skala oraz widok z okien na panoramę miasta – w tym przypadku bardzo często Warszawę.

#### 5. PODSUMOWANIE

Statyczność obrazu architektury utrwalonego w czasopiśmie lub książce jest cennym źródłem poznawczym, niemniej jednak przekaz filmowy stwarza całkowicie odmienną perspektywę. Należy tutaj wspomnieć, że już w latach 30. XX wieku i później wielki architekt modernista Le Corbusier filmował swoje realizacje. Dzięki takiemu zabiegowi starał się ukazać wielopłaszczyznowość stworzonych przez siebie dzieł. Pewnego rodzaju mankamentem tej metody była odautorska wizja prezentacji dzieła modernistycznego widzianego wyłącznie z jednej perspektywy.

Jako przykłady obrazów dokumentujących dokonania modernizmu w krajach europejskich, które w omawianym okresie były Polsce bliskie z przyczyn politycznych i kulturowych, należałoby wymienić chociażby filmy dokumentalne Mieczysława Wiesiołka (1921-2011) poświęcone współczesnej architekturze francuskiej (z roku 1956) i włoskiej (z roku 1958). Wzmiankowane obrazy miały za zadanie zaznajomić polskiego

widza, nie tylko architekta, z dokonaniem współczesnej myśli architektonicznej. Stały się cennym źródłem wiedzy o współczesnym modernizmie europejskim.

Kolejnym kierunkiem badań nad obrazem architektury modernistycznej mogą być filmy edukacyjne, które powstawały w Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi. Bogaty katalog dokonań w tym zakresie prezentuje zarówno filmy poświęcone polskiej architekturze historycznej, jak i nowoczesnej. Część filmów w zbiorach wytwórni pokazuje polskie miasta. Takim filmem może być np. obraz z roku 1966 pt. *Poznań – miasto handlu i przemysłu* w reżyserii Wiesława Drymera, w którym utrwalony został Poznań będący przykładem miasta z jednej strony nowoczesnego, międzynarodowego, z uwagi na odbywające się w nim Międzynarodowe Targi Poznańskie, a z drugiej – historycznego.

W filmie tym znalazły się liczne kadry śródmieścia, które w latach 60. XX wieku mogło poszczycić się takimi przykładami modernistycznej architektury, jak Centralny Dom Towarowy zaprojektowany przez Marka Leykama z lat 1948-1954 czy budynek nowoczesnego hotelu Merkury z roku 1964, autorstwa Jana Cieślińskiego, Jana Węclawskiego, Henryka Grochulskiego. Dwa z wymienionych budynków stały się na przestrzeni lat ikonami architektonicznymi miasta. Pierwszy z nich, po udanej modernizacji w latach 2011-2012, cieszy oko mieszkańców dawną świetnością i nadal zachwyca nowoczesną bryłą oraz ciekawymi rozwiązaniami architektonicznymi, jak chociażby wewnętrzną klatką schodową o subtelnej konstrukcji schodów wyłożoną szklanymi płytkami. Drugi, po mniej udanej zmianie elewacji w połowie lat 90. XX wieku, zatracił swój awangardowy charakter.

Ciekawym aspektem moich badań, które mam nadzieję kontynuować, jest kwestia zaangażowania projektantów oraz architektów wewnątrz w proces tworzenia dekoracji do polskich filmów lat 60. XX wieku. W trakcie prowadzonych badań zetknąłem się z kilkoma osobami, które powinienem wymienić. Jedną z nich jest Tadeusz Wybult (1921-2004), absolwent Politechniki Wrocławskiej, który był odpowiedzialny za scenografię do przywoływanego w niniejszej pracy filmu *Dzięcioł* z roku 1970. Kolejną osobą jest Leszek Wajda (1927-2015), profesor Wydziału Architektury Wnętrz krakowskiej ASP, który czuwał m.in. nad scenografią do filmów *Niewinni czarodzieje* z roku 1960 czy *Samson* (1961). Lista ta jest dłuższa i mam nadzieję, że w przyszłości uda mi się ją rozbudować oraz omówić w kolejnych badaniach.

## LITERATURA

- Kotarbiński A., 1985, *O ideowości i ideologii w architekturze i urbanistyce*, Arkady, Warszawa.  
Nadolny A., 2014, *Changeability or stability: reflections on the issue of the modern city as shown by the polish film picture after the mid-20th century*, „Czasopismo Techniczne”, z. 1-A, s. 127-141.



- Nadolny A., 2015a, *Drawing as a record of the space in movie*, w: *Wyzwania XXI wieku. Rysować, malować czy korzystać z komputera*, red. M.J. Żychowska, Politechnika Krakowska, Kraków, s. 63-69.
- Nadolny A., 2015b, *The image of modern architecture in the polish feature films of the 1960s – a photographic recording of modernity*, in: *Photography & Modern Architecture*, eds. A. Trevisan, M.H. Maia, C. Machado Moreira, Centro de Estudos Arnaldo Araujo, Escola Superior Artística do Porto, pp. 235-249.
- Nadolny A., Świt-Jankowska B., 2014, *Theatre space in Polish films of the 1960s. Records of designing concepts and theoretical discourse*, in: *Dramatic architectures. Places of drama – drama for places*, eds. J. Palinhos, M.H. Maia, Centro de Estudos Arnaldo Araujo, Escola Superior Artística do Porto, pp. 491-504.

## **ARCHITECTURE AND THE CITY IN POLISH FILMS OF THE 1960S, 1970S AND 1980S. STAGE V. REPORT FOR THE YEAR 2019**

### **Summary**

This article represents how Polish modern architecture was presented in the Polish feature films of the 1960s. The analysis of the research material carried out herein included Polish cinema films made in the territory of Poland and focused on contemporary spatial reality of the times, with the account for the image of the post-war architecture and urban planning. Preliminary chapters discuss the selected films and present detailed analysis of the research material. Accounting for the specifics of the analysed issues, the period of the studies was fixed for the period from 1960 to 1970 as that period was very interesting for the history of Polish architecture – it was then when many iconic buildings were erected. Owing to the very selection of the aforementioned cinema films we were able to track down the transformations in the phenomenon under our discussion and analysis and to describe the findings in the next chapters. In case of detailed research the attention was focused among others on the presentation of Polish modern architecture in the film as an element of national heritage of the epoch in the broad meaning thereof. Furthermore, the topic of urbanism and how an image of an architect changed in the Polish feature films of the 1960s was also included in our studies. Conclusions sum up the issue of the manner of presentation of modern architecture in the film image as a creative process, inspired with other areas, rooted in the local background of the film makers, with architects among them.

**Keywords:** architecture and ideology, film image