

ADAM NADOLNY\*

CHANGEABILITY OR STABILITY: REFLECTIONS  
ON THE ISSUE OF THE MODERN CITY  
AS SHOWN BY THE POLISH FILM PICTURE  
AFTER THE MID-20<sup>th</sup> CENTURY

ZMIENNOŚĆ CZY STABILNOŚĆ, ROZWAŻANIA  
NAD ZAGADNIENIEM MIASTA NOWOCZESNEGO  
NA PRZYKŁADZIE POLSKIEGO OBRAZU FILMOWEGO  
W DRUGIEJ POŁOWIE XX WIEKU

Abstract

The article attempts to define how the film picture becomes a medium to record urban space. The cine-camera showing urban landmarks resulting from the composition allows to note impressions, sensations in real time. Over time, the captured moment becomes a historical record illustrating the character of the city, place or point in space. In the film picture, dynamic rather than stable, urban space is subject to change. Can we still say nowadays that the film picture and the modern city are made for each other?

*Keywords: the city, composition, film picture, modernism, changeability*

Streszczenie

Przedmiotem artykułu jest próba zdefiniowania, w jaki sposób obraz filmowy staje się nośnikiem zapisu przestrzeni miasta. Ukazanie przez kamerę filmową charakterystycznych jego punktów wynikających z kompozycji pozwala na notowanie wrażeń, odczuć w czasie rzeczywistym. Rejestracja chwili z biegiem czasu staje się zapisem historycznym, w odniesieniu do którego utrwalaona zostaje natura miasta, miejsca czy też punktu w przestrzeni. Przestrzeń miasta ulega w obrazie filmowym zmianom, nie tyle stabilnym, co dynamicznym. Czy współcześnie możemy nadal mówić o tym, że obraz filmowy i miasto nowoczesne są dla siebie stworzone?

*Słowa kluczowe: miasto, kompozycja, obraz filmowy, modernizm, zmienność*

\* D.Sc. Ph.D. Arch. Adam Nadolny, Division of History of Architecture and Urbanism, Faculty of Architecture, Poznań University of Technology.

In the 20<sup>th</sup> century the film picture became a record of both historical and modern urban space, which contributed to defining that phenomenon as a new medium for the examination of architecture and urban planning from a different research perspective. The cine-camera showing urban landmarks resulting from the composition allows to note impressions, sensations in real time. Over time, the spatial urban reality became a natural set design of a number of Polish films. In many cases, the background of the plot was modern urban planning and architecture. Its spatial reflection, with a strong focus on the geometry, verticality, cubicity of forms, perfectly fitted the style of the film picture of the 1960s as in the 20<sup>th</sup> century frame changeability was a matter of course, frequently applied.

In the Polish cinema it was a period of many stylistic as well as artistic quests<sup>1</sup>. The film-makers were fascinated by the possibility to use the modern city, its composition and form to create a certain kind of unreal space, significantly different from the reality of the People's Republic of Poland<sup>2</sup>. To recapitulate this part of the discussion, I wish to quote Mark Shiel as saying that the film "is a form of culture related to the space in a special way since (...) it works and is best understood in terms of organisation of space: both space in the film (...) and the film in space (...) Therefore, it is justified to say that the film is basically a spatial system and, despite the traditional attachment to textuality in film studies, it is a spatial rather than textual system"<sup>3</sup>.

Seeing the film picture as a certain spatial system allows us to unambiguously interpret its meaning with regard to the issue of the modern city in Polish feature films. In the film picture modernity was treated as a fragment of the set design but not without clear references to real architectural objects or the whole spatial guidelines. Owing to this kind of fascination by the composition of the modern city, its importance was very frequently used as an asset of the film picture. The modern urban planning of that period allowed the film directors to introduce a sort of spatial game with the audience, consisting in quick changes of frames and scenery. The changeability of the city and its composition was treated by film-makers as an advantage of the image. From the point of view of the history of architecture, this changeability often resulted in a loss of characteristic values of the place concerned in social as well as cultural terms.

<sup>1</sup> In a number of Polish films of the 1960s, young directors attempted to ask questions about real lives of the Poles, lived behind the windows of concrete panel buildings and in their interiors. The 1969 film by Andrzej Wajda entitled *Polowanie na muchy* may serve as an example of such enquiries. What fascinated film-makers in modern architecture of the 1960s, i.e. the space, modularity, the play of forms in the space, the 1970s replaced with a diagnosis of the state of the population living in that modern space, as exemplified by the 1974 film *Nie ma róży bez ognia*.

<sup>2</sup> The democratisation of Poland introduced in 1956 triggered the creation of broader plans for film-making. Modern films were supposed to reflect the reality as well as describe and comment the modern times. Regrettably, the short period of freedom soon ended. The system of censorship prevented film-makers from addressing topics related to the current social and political situation. That state of affairs contributed to the creation of a great number of film adaptations of the canon of the national literature and of the entertainment cinema.

<sup>3</sup> Mark Shiel, *Film i miasto w historii i teorii*, [w:] *Miasto w Sztuce – Sztuka Miasta*, Univeritas, Kraków 2010, pp. 568-569, translator's own translation.

For instance, the reconstruction of Warsaw after World War II contributed to a change in the code of perception of space by the inhabitants and to the creation of new residential structures in the centres of many Polish cities. The process related to the demolition of historical districts was aptly described by Aleksander Wallis, who noted that such actions might significantly contribute to changing the consciousness of urban dwellers. He referred to the process and its spatial effects as the permanence of a set of selected components which thus influence the perception of urban space by the subsequent generations. The process is reflected, in some sub-conscious way, in the 1968 film picture entitled *Gra*<sup>4</sup>, directed by Jerzy Kawalerowicz. The film shows a very vivid picture of new Warsaw emerging from the ruins of the city at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. In one scene of the film the protagonists, a high-ranking official (Gustaw Holoubek) and his wife, an architect (Lucyna Winnicka), are strolling the streets of the city, in the background we can see the buildings being demolished to clear the site for the so-called Eastern Wall<sup>5</sup>. The married couple are talking about architecture, specifically about the creative accomplishments of Lucyna, considered by the husband to be rather insignificant and inadequate to the reality of the People's Republic of Poland. "What's in it for you, you only had your model shown at a presentation of projects with no awards. A presentation of architectural ideas, what kind of idea is that? You have neither materials nor contractors. You don't know what steel, aluminium, plastics look like (...) And then you attempt to make projects for countries you have never seen in your life"<sup>6</sup>. That rather sarcastic assessment of the state of Polish architecture contained in the film is not coincidental. Lucyna, an architect, engaged in the creation of utopian architectural concepts, is aware of their uselessness in modern times. Nevertheless, she is trying to meticulously follow the idealistic creative attitude taught at university and hoping that her theoretical projects would change the image of Polish towns and cities, thus contributing to their changeability in time and space.

In the case of that film picture, the composition of the modern city was based on contrasts. The new spatial guidelines, here for the centre of Warsaw, emerge from the ruins of the past which in the eyes of the creators of that new modern world is not worth saving or protecting. The described scene from the film was additionally enriched with the images of the demolition of a fragment of the centre in the background of the buildings of the Eastern Wall. The thus framed spatial reality of the city and the applied image dynamics make this scene dramatic. It can be stated that in the case of the film picture in question we have strongly emphasised the changeability of urban space towards modernity. The lack of image stability allows the film director to make an impression of the changeability of urban composition, inevitably erasing the remnants of the past. It is aimed at creating a new fascinating spatial reality where composition becomes an overriding value combined with architectural merits of the component objects.

<sup>4</sup> She is an architect, he holds a high-ranking position. After twelve years their marriage is in crisis. She is fighting for her freedom but fears loneliness, whereas he only wants to keep up appearances. Eventually, she will have an affair with a young student, and when they both attempt to save their marriage, it will turn out that the husband has had a mistress for years. For a brief description of the film see <http://www.filmweb.pl/film/Gra-1968-5913/descs#>, as retrieved on 09 Jan 2013.

<sup>5</sup> A building by Zbigniew Karpiński, Jan Klewin, Andrzej Kaliszewski of 1962–1969.

<sup>6</sup> Quoted on the basis of the soundtrack of the film *Gra*, as prepared by the author.

In the book entitled *The Urban Revolution*<sup>7</sup> Henri Lefebvre, analysing the phenomenon of urbanisation, says, with reference to its descriptions by means of text, context, levels and dimensions, that it is a troublesome discourse about the city and urbanisation. The scale of the urbanisation phenomenon may be considered at several levels. Social relationships having a surface area of specific dimensions. Those cannot be seen only in measurable categories. They also indicate broader inter-relationships with the economy, art, urban management, etc. If we decided to see it exclusively from this point of view, the urbanisation phenomenon could be considered as a mere “concrete abstraction”.

Such a concrete abstraction appears in many film pictures of that time, e.g. in the 1968 film entitled *Człowiek z M3*<sup>8</sup>. As in many films of that period, the film plot is set in modern Warsaw<sup>9</sup>. The protagonist, doctor Tomasz (Bogumił Kobiela), is waiting to be assigned a flat in a modern panel technology building. His flat, with a view to the centre of Warsaw, is sunny, spacious and modern. In many frames of the film the modern city is presented only from the perspective of a few buildings and spatial guidelines, e.g.: the urban and architectural complex of the Eastern Wall, the courts of Legia Warszawa, an anonymous housing estate of buildings of pre-fabricated elements.

The modernity, as named in the title, was diagnosed by the director as space filled by cubic forms, with large surfaces of glazed façade. The image of the city created in that film does not differ from a certain canon presented in the Polish cinema of the 1960s. The plot is set in real forms of modern architecture. The concept of the film consists in the use of the urban grid of the modern city as the starting point for the film plot. Naturally, such composition measures cannot exist without interpersonal relationships referred to by Henri Lefebvre in the book *The Urban Revolution*: “What does the city create? Nothing. It centralizes creation. And yet it creates everything. Nothing exists without exchange, without union, without proximity, that is, without relationships”<sup>10</sup> The relationships between the characters of the film *Człowiek z M3* take place in the real space of the modern city. Its picture, as in the above reflections, is a dynamic one, changing with the change of the film frame. Spatial relationships are somehow adapted to the interiors, both urban and architectural, where they occur. The cine-camera follows the characters, recording their fortunes, ups and downs or doubts in the background of the city being the synonym of modernity.

As in the 1965 film *Lekarstwo na miłość*<sup>11</sup>, in this film also the picture of the modern city was contrasted with the picture of the city from the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. In that

<sup>7</sup> Henri Lefebvre, Henri Lefebvre, *The Urban Revolution*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 2003.

<sup>8</sup> A film drama on housing problems encountered by a young doctor, Tomasz (Bogumił Kobiela). He is assigned a two-room flat, but only married men are entitled to obtain one. Therefore, he must marry within 30 days. But Tomasz does not intend to give up on love. The first candidate is stubborn, the second – jealous, the third – too independent and bossy. In the nick of time he finds the woman of his dreams, who appears to be his patient.

<sup>9</sup> As the capital city and a city rebuild after the war, it was supposed to become an example and model for other Polish urban areas.

<sup>10</sup> Henri Lefebvre, *op. cit.*, p. 117.

<sup>11</sup> For more on this subject see: Nadolny Adam, *Architectural remedy for love. City and architecture in Polish films of the 1960s*, *Architectus*, no. 2/2010, p. 139-143.



- III. 1. A view to a fragment of the modern centre of Warsaw – buildings of the so-called Eastern Wall, making up the background of the film *Człowiek z M3* of 1968. In the foreground Tomasz, the main protagonist of the film (directed by Leon Jeannot, film production by the film studio “Kadr”, author of the photograph: Wojciech Urbanowicz). The photograph published under the permission of the National Film Archives in Warsaw, photo no 1-F-205-120
- II. 1. Widok fragmentu modernistycznego centrum Warszawy – budynki tzw. Ściany Wschodniej, będącego tłem dla akcji filmu *Człowiek z M3* z roku 1968. Na pierwszym planie Tomasz, główny bohater filmu (reż. Leon Jeannot, produkcja Studio Filmowe „Kadr”, autor zdjęcia Wojciech Urbanowicz). Publikacja zdjęcia za zgodą Filмотeki Narodowej w Warszawie, foto nr 1-F-205-120

case, the static narration refers to a certain stereotype of space inhabited by the middle class. It reflects peace, invariability and permanence despite historical turmoil. It becomes a certain nostalgia for the past time, seen as the older generation, e.g. by the mother of the protagonist of the film *Człowiek z M3*, as the synonym of paradise lost. Of course, one may interpret the director's intention as a desire to discount the past for the present modernity, which is more dynamic, devoid of the formal rules and conventions of the past times. Nevertheless, the image of the modern city shown by the film picture is very positive, clear, friendly, free of daily worries, despite the housing problems faced by the protagonist, Tomasz.

As Henri Lefebvre put it in *The Urban Revolution*, "If we take a look at different proposals for creating the urban space, we will discover that such proposals are no progress towards the future. Each of them is constrained by the urban space being divided into the urban grid, the square and public spaces"<sup>12</sup>. The urban structure being embedded in the past becomes a certain driving element for him. As regards the film picture of the 1960s, it created space composed of specific frames, scenes and sequences. If we transpose all the components onto the city map, we will obtain another type of spatial grid, an urban grid for which we will attempt to find a common denominator. In the cinema seeking a common ground of spatial expression becomes a search for characteristic urban motives, landmarks facilitating the identification of an object in the urban space. Verticality typical of urban planning as well as highlighting horizontal lines allowed the film makers to create in the film picture a certain spatial code defining the urban system. Thus, in the film picture the modern city became a certain idyllic land, flawless and free from the shortcomings of the socialist reality. The urban picture devoid of ugly spaces, bathed in the sun, allowed the viewer a moment of oblivion and distraction from the daily concerns and dilemmas.

The perspective of the film picture shows us a three-dimensional urban space, its changeability is a constant element resulting from the nature of the work. Such a grid allows us to define urban planning as a particular sequence of open and closed interiors. If we refer to the film examples mentioned herein, it appears that the spatial narrations are very limited in scope. The choice of urban architectural works is very narrow since the works themselves formed their own unique iconosphere of the city, in this case of Warsaw.

The spatial expression of the objects presented allowed the film makers to set various elements of the plot in their interiors and in the proximity to them. Thanks to the cine-camera and specific lighting, the same space served different purposes. This is the phenomenon of the modern city. Of course, over time that unification and modularity of space became highly criticised on grounds of creating anonymous spaces. Nevertheless, the modern city should not have been approached in this way. Thanks to the plot of a film, the same spatial complex, building or part of a square could perform functions very different from those intended by the architect.

In a way, the film picture allowed the directors to redefine the real urban space as needed. The film picture of that period developed a certain redefinition of urban planning and architecture adapted to the needs of a particular screenplay. In the film plot, a well-composed building or complex of buildings, e.g. residential houses, could be an office block, a hospital, a sanatorium. In the 1960s the achievements of modernism inspired

---

<sup>12</sup> Henri Lefebvre, *op. cit.*, p. 157, translator's own translation.

positive emotions in Polish architects. They attempted to create a modern city after a period of centrally imposed socialist realism<sup>13</sup> in architecture and urban planning. The creators of the idea of the modern city also intended to create a new kind of society, a society capable of understanding a certain effort involved in creating friendly living and residential spaces. But the outcome of the society being confronted with the architects was rather dubious. The film image of architects as creators presented in the 1960s was fairly positive. The crazy architect Joanna from the 1965 film *Lekarstwo na miłość* or the melancholic female architect from the 1968 film *Gra* by Jerzy Kawalerowicz may serve as examples here. Both characters represented a profession inspiring significant social trust, in spite of various attempts at reducing the importance of architects in the real world of architectural designing.

The introduction to this article contains the thesis that the image of the modern city in the film picture was dynamic rather than static. A brief analysis of the above examples supports this thesis. The film picture is naturally perceived as a medium recording spatial reality as it is, obviously interpreted and diagnosed in a certain way, as has already been mentioned. Since any film is a sort of collection of frames, scenes and sequences, it is a perfect metaphor of reality, whereas on account of the applied technology it becomes a record of modernity in itself.

It is, thus, possible to consider the idea of the modern city with regard to the relevant accomplishments of the past. According to the 1960s forecasts by Aldo Rossi, the city undergoes cyclical transformations related to history, politics or changing morals. Due to that fact, modernity invoked in the title is a rather temporary phenomenon. The contemporaries reflecting on modernity frequently refer to current moments and developments. As researchers, we attempt to diagnose the state of affairs as they are around us, at the same time we seek the sources of the changes or directions of such changes. But we must remember that for each generation urban modernity will be considered at a different level of spatial perception. What was regarded as an achievement reflecting the force of change in the modern city of the 1960s may be defined in very different terms nowadays.

It must also bear it in mind that research on the modern city is very frequently, and erroneously, based on an approach reducing the phenomenon of modernity to visual terms or terms of the composition. The modern city is a certain product of the past. The cycle of urban development in the history of urban planning presents us with spatial processes dependent on a number of factors, the processes that accumulate to shape the image and form of the city. The urban form is a kind of cooperation of different spatial elements co-existing in that space. It is also substantiated by the characteristic form of the film picture, primarily concerned with the concept of scenes and sequences. The plot of a film, while presenting a story combined with the acting manner and broader spatial context, allows directors to produce a final product in the form of a finished film picture. As regards the Polish cinema

---

<sup>13</sup> Socialist realism in Poland was officially announced by the President Bolesław Bierut at the Conference of the Polish United Workers' Party (PZPR) in Warsaw on 3 July 1949. In his paper entitled *Sześćioletni plan odbudowy Warszawy* (*The Six-Year Reconstruction Plan for Warsaw*), the President outlined the directions for various spheres of life in Poland, including architecture. The style of socialist realism in architecture was characterised by monumentality, symmetry and numerous references to classical architecture, i.e. the application of pilasters, colonnades and attics in buildings.

of the 1960s, urban modernity became a vivid indication of the accomplishments of the Polish urban planning and architecture of that period. As has already been mentioned above, the Polish feature film fostered modernity in the form of modern architecture and urban planning. It was a sort of violent march of modernity against the previous reality after the period of socialist realism.

The image of the modern city reflected in the film picture allowed us to record the characteristic spatial code used by architects of that time. Modularity, the simplicity of forms, the use of perspective, all those elements combined to develop the end product in the form of another version of the perfect city. Perfect not only due to the geometrical connotations, but also perfect in its promotion of a specific spatial idea related to modern movements in architecture. The film picture will preserve a certain atmosphere of the period, as the record of a moment where the spatial reality shown was the synonym of modernity.

The changeability or stability of the modern city in the film picture, as included in the title of the article, may be seen at several levels. The transformation of Polish cities and towns in the 1960s may be defined as an indicator of modernity resulting from the desire to create new urban space by a group of architects and urban planners. Their fascination with the ideology of modern movements allowed them to reinterpret the concept of the modern city in relation to history. The historical reconstruction of many Polish cities after the war may also be interpreted as a sign of a certain unconventional approach to the concept of the modern city, characterised by historical façades with new interiors. It is visible in the reconstruction of such cities as Gdańsk, Poznań and Warsaw as well as in the new building constructed in the historical centres of historical urban areas. Nowadays, the film picture of that period has become for us a historical record illustrating the character of the city, place or point in space.

To recapitulate these considerations, I wish to quote Henri Lefebvre again as saying that the city is a space “associated with the logic of form and with the dialectics of content”<sup>14</sup>. In connection with the above stated, regardless of the period, we may speak of the unchangeable phenomenon of the film picture and the modern city. Modernity will be defined here with regard to the time of production of a specific film picture capturing the presence of the city with all the indications of human spatial activities, in both architectural and urban planning terms.

Therefore, the city and the film, owing to their changeability and stability, are made for each other. It must be added that the urbanisation is still subject to constant change as a result of human expectations, actions and aspirations. This continuous changeability of space, form and function is very close to the very idea of the film picture which, as I have already mentioned, is composed of sequences, frames, scenes, thus being a certain definition of the city, but the city seen from a different digital perspective.

---

<sup>14</sup> Henri Lefebvre, *op. cit.*, p. 119.



## References

- [1] Kostof S., *The City Shape*, Thames&Hudson, Hong Kong 2001.
- [2] Kur I., *Twarze w tłumie. Wizerunek bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej 1955–1969*, Świat Literacki, Warszawa 2005.
- [3] Lefebvre H., *The Urban Revolution*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 2003.
- [4] Nadolny A., *Architectural remedy for love. City and architecture in Polish films of the 1960s*, *Architectus*, nr 2/2010, Wrocław 2010.
- [5] Nadolny A., *City and architecture in films of the 1960s and at the beginning of the 1970s. in Poland*, [in:] *Inter[Section]*, A Conference on Architecture, City and Cinema, ed. Luis Urbano, AMDJAC, Lisbon 2013.
- [6] Shiel M., *Film i miasto w historii i teorii* [w:] *Miasto w Sztuce – Sztuka Miasta*, Univeritas, Kraków 2010.

W XX wieku obraz filmowy stał się zapisem przestrzeni miasta zarówno historycznego, jak i nowoczesnego, co przyczyniło się do definiowania tego zjawiska jako nowego medium, dzięki któremu architektura i urbanistyka mogły być rozpatrywane z innej perspektywy badawczej. Ukazanie przez kamerę filmową charakterystycznych jego punktów wynikających z kompozycji pozwala na notowanie wrażeń, odczuć w czasie rzeczywisty. Rzeczywistość przestrzenna miasta stała się z biegiem czasu w wielu polskich filmach naturalną scenografią. W wielu przypadkach za tło fabuły posłużyła urbanistyka i architektura modernistyczna. Jej wyraz przestrzenny, z silnym zaakcentowaniem geometrii, wertykalności, kubiczności brył, wpisywał się znakomicie w stylistykę obrazu filmowego lat 60. XX wieku, dla którego zmienność kadru była rzeczą naturalną i często stosowaną.

Okres ten w polskiej kinematografii był czasem wielu twórczych poszukiwań stylistycznych oraz artystycznych<sup>1</sup>. Twórców filmowych urzekła możliwość wykorzystania nowoczesnego miasta, jego kompozycji i formy dla stworzenia pewnego rodzaju nierzeczywistej przestrzeni, odbiegającej w znaczący sposób od rzeczywistości PRL<sup>2</sup>. Jako podsumowanie tej części rozważań chciałbym przytoczyć słowa Marka Shiela, który tak wyraził swoje po-

<sup>1</sup> W wielu polskich filmach młodzi reżyserzy w latach 60. XX wieku starali się zadawać pytania związane z realnym życiem Polaków, toczącym się za oknami budynków z wielkiej płyty oraz w ich wnętrzach. Przykładem takich poszukiwań może być film Andrzeja Wajdy *Polowanie na muchy* z roku 1969. To co filmowców urzekało w architekturze modernistycznej lat 60., przestrzeń, modularność, gra brył w przestrzeni, zostaje w latach 70. odrzucone na rzecz diagnozy stanu społeczeństwa, które w tej nowoczesnej przestrzeni żyje, tutaj przykładem może być film *Nie ma róży bez ognia* z roku 1974.

<sup>2</sup> Wprowadzona po roku 1956 demokratyzacja kraju na początku stała się impulsem do tworzenia szerszych planów działalności filmowej. Nowoczesny film miał odzwierciedlać rzeczywistość oraz opisywać i komentować współczesność. Ten krótki okres wolności, niestety, szybko się skończył. Działająca cenzura uniemożliwiała filmowcom podejmowanie tematów związanych z aktualną

glądy na temat filmu „jest formą kultury związaną z przestrzenią w sposób szczególny, gdyż (...) działa i jest najlepiej pojmowany w kategoriach organizacji przestrzeni: zarówno przestrzeni w filmie (...) jak i filmu w przestrzeni (...) Słuszna zatem jest teza, że film zasadniczo stanowi system przestrzenny i – mimo tradycyjnego przywiązania filmoznawstwa do tekstualności – to jest bardziej system przestrzenny niż tekstualny”<sup>3</sup>.

Traktowanie obrazu filmowego jako pewnego systemu przestrzennego pozwala na jednoznaczne interpretowanie jego znaczenia w odniesieniu do zagadnienia miasta nowoczesnego w polskim filmie fabularnym. Nowoczesność była w obrazie filmowym traktowana jako fragment scenografii, niepozbowionej jednak jednoznacznych odwołań do realnych obiektów architektonicznych czy też całych założeń przestrzennych. Ten rodzaj fascynacji kompozycją miasta nowoczesnego powodował, że jego znaczenie było bardzo często wykorzystywane jako atut obrazu filmowego. Urbanistyka nowoczesna tego okresu pozwalała na wprowadzenie pewnego rodzaju gry przestrzennej z widzom polegającej na szybkich zmianach kadrów oraz widoków. Zmienność miasta oraz jego kompozycji była przez filmowców traktowana jako atut obrazu. Z punktu widzenia historii architektury ta zmienność powodowała w wielu przypadkach zatracenie charakterystycznych wartości miejsca zarówno pod względem społecznym, jak i kulturowym.

Można tutaj przywołać chociażby powojenną odbudowę Warszawy ze zniszczeń wojennych, która przyczyniła się do zmiany kodu odczuwania przestrzeni przez mieszkańców, czy też tworzenie nowych struktur mieszkaniowych w śródmieściu wielu polskich miast. Proces związany z wyburzeniem dzielnic historycznych trafnie ujął Aleksander Wallis, który zwrócił uwagę na fakt, iż takie działanie może w znaczący sposób wpływać na zmianę świadomości mieszkańców miasta. Proces oraz jego skutki przestrzenne nazwał trwałością zespołu wybranych elementów, które w ten sposób wpływają na odbiór przestrzeni miasta przez kolejne pokolenia. Procesu ten w pewien sposób nieświadomie, pojawia się w obrazie filmowy pt. *Gra*<sup>4</sup> z roku 1968 w reżyserii Jerzego Kawalerowicza. W filmie ukazany został w bardzo plastyczny sposób obraz nowoczesnej Warszawy, która powstaje na gruzach miasta z przełomu XIX i XX wieku. W jednej ze scen filmu główni bohaterowie obrazu, wysoki urzędnik państwowy (Gustaw Holoubek) i jego żona architekt (Lucyna Winnicka), spacerują ulicami miasta, w tle widzimy rozbiórkę budynków pod powstające założenie tzw. Ściany Wschodniej<sup>5</sup>. Rozmowa małżonków dotyczy architektury, a właściwie osiągnięć twórczych głównej bohaterki, które w odbiorze jej męża są raczej mało znaczące i nieadekwatne do rzeczywistości PRL. „Co ty z tego masz? Tyle, że wystawiono waszą makietę na pokazie projektów

---

sytuacją społeczno-polityczną. Taki stan rzeczy przyczynił się do powstania licznych adaptacji filmowych kanonu literatury narodowej oraz kina rozrywkowego.

<sup>3</sup> Mark Shiel, *Film i miasto w historii i teorii* [w:] *Miasto w Sztuce – Sztuka Miasta*, Univeritas, Kraków 2010, s. 568-569.

<sup>4</sup> Ona jest architektem, on człowiekiem na wysokim stanowisku. Po dwunastu latach małżeństwa przeżywają głęboki kryzys. Ona walczy o swą niezależność, ale boi się samotności, on dba jedynie o pozory. Ona w końcu go zdradza z młodym studentem, a kiedy oboje podejmują próbę odbudowy swego uczucia, okazuje się, że mąż od lat ma kochankę. Skrócony opis fabuły filmu [za:] <http://www.filmweb.pl/film/Gra-1968-5913/descs#>, dostęp 09.01.2013.

<sup>5</sup> Budynek autorstwa Zbigniewa Karpińskiego, Jana Klewina, Andrzeja Kaliszewskiego z lat 1962–1969.

nienagrodzonych. Pokaz myśli architektonicznej. Co to jest za myśl? Nie macie ani materiałów, ani wykonawców. Nie wiecie w ogóle jak wygląda stal, aluminium, tworzywa sztuczne (...) A potem porywacie się na projekty dla krajów, których nie widzieliście na oczy<sup>76</sup>. Ta pewnego rodzaju sarkastyczna diagnoza stanu polskiej architektury pojawia się w filmie nieprzypadkowo. Główna bohaterka obrazu, zajmując się tworzeniem utopijnych koncepcji architektonicznych, jest świadoma ich nieprzydatności dla współczesności. Stara się jednak skrupulatnie podążać wpojoną jej na studiach idealistyczną postawą twórczą i ma nadzieję, że prowadzone przez nią teoretyczne prace projektowe zmienią obraz polskich miast, czyli wpłyną na jego zmienność w czasie i przestrzeni.

Obraz miasta nowoczesnego w przypadku tego filmu został skomponowany na zasadzie kontrastu. Nowe założenia przestrzenne, w tym przypadku śródmieście Warszawy, powstają na gruzach przeszłości, która dla twórców nowego modernistycznego świata nie jest warta zachowania czy też ochrony. Omawiana scena z filmu dodatkowo została wzbogacona o zdjęcia ukazujące wyburzanie fragmentu śródmieścia na tle powstających budynków Ściany Wschodniej. Tak kadrowana rzeczywistość przestrzenna miasta oraz zastosowana dynamika obrazu nadają omawianej scenie dramatyzmu. Można powiedzieć, że w przypadku tego obrazu filmowego mamy do czynienia z silnie uwypukloną zmiennością przestrzeni miasta w kierunku nowoczesności. Brak stabilności obrazu pozwala na uzyskanie wrażenia zmienności kompozycji miasta, która nieuchronnie zaciera ślady przeszłości. Działanie to ma na celu stworzenie nowej fascynującej rzeczywistości przestrzennej, w której kompozycja staje się wartością nadrzędną w połączeniu z walorami architektonicznymi obiektów, które ją tworzą.

W książce *The Urban Revolution*<sup>7</sup>, Henri Lefebvre, dokonując analizy fenomenu urbanizacji, powiedział, iż jest ona kłopotliwym dyskursem nad zagadnieniem miasta, urbanizacji w odniesieniu do opisywania jej za pomocą tekstu, kontekstu, poziomów oraz wymiarów. Rozmiary fenomenu urbanizacji można rozpatrywać na kilku poziomach. Oddziaływania społeczne mieszczą się w przestrzeni o określonych rozmiarach. Tego rodzaju zależności nie można rozpatrywać wyłącznie w kategoriach mierzalnych. Są one także wyznacznikiem szerszych zależności związanych m.in. z gospodarką, sztuką, zarządzaniem miastem. Jeżeli chcielibyśmy spoglądać na to wyłącznie z tego punktu widzenia, można fenomen urbanizacji rozważać w kategorii wyłącznie „betonowej abstrakcji”.

Betonowa abstrakcja pojawia się w wielu obrazach filmowych epoki. Przykładem może być film pt. *Człowiek z M3* z roku 1968<sup>8</sup>. Podobnie jak w wielu filmach tego okresu, tłem dla fabuły stała się modernistyczna Warszawa<sup>9</sup>. Główny bohater, lekarz Tomasz (Bogumił Kobiela), oczekuje na przydział mieszkania w modernistycznym budynku stworzonym w tech-

<sup>6</sup> Cytat na podstawie ścieżki dźwiękowej do filmu *Gra*, opracowanie autor.

<sup>7</sup> Henri Lefebvre, *The Urban Revolution*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 2003.

<sup>8</sup> Komedia obyczajowa o kłopotach mieszkaniowych młodego lekarza Tomasza (Bogumił Kobiela). Otrzymuje on przydział na mieszkanie M-3, ale przysługuje ono tylko żonatym. W ciągu 30 dni musi się więc ożenić. Tomasz nie zamierza jednak zrezygnować z miłości. Pierwsza kandydatka jest uparta, druga – zazdrosna, trzecia – zbyt samodzielna i władcza. Dopiero w ostatniej chwili znajduje tę wymarzoną, która okazuje się być jego pacjentką.

<sup>9</sup> Jako stolica oraz miasto, które po zniszczeniach wojennych zostało odbudowane miało się stać przykładem, wzorem dla innych polskich miast.

nologii wielkopłytywowej. Jego mieszkanie, z którego widać śródmieście Warszawy, jest jasne, przestrzenne i nowoczesne. W wielu kadrach filmu nowoczesne miasto jest przedstawiane z perspektywy jedynie kilku budynków i założeń przestrzennych, należą do nich m.in.: zespół urbanistyczno-architektoniczny Ściana Wschodnia, korty Legii Warszawa czy też anonimowe osiedle mieszkaniowe z elementów prefabrykowanych.

Tytułowa nowoczesność została zdiagnozowana przez reżysera jako przestrzeń wypełniona kubicznymi bryłami, dużymi przeszkleniami elewacji. Obraz miasta stworzony w tym filmie nie odbiega od pewnego kanonu, który ukształtował się w polskim filmie lat 60. XX wieku. Tłem fabuły stają się realne w formie obiekty architektury modernistycznej. Koncepcja filmu odwołuje się do wykorzystania siatki urbanistycznej nowoczesnego miasta jako punktu wyjścia dla historii opowiadanej. Oczywiście te działania kompozycyjne nie mogą istnieć bez relacji międzyludzkich, o których pisze Henri Lefebvre, w książce *The Urban Revolution* „Co miasto kreuje? Nic. Miasto odpowiada za centralizowanie kreacji i w związku z tym kreuje wszystko. Nic w przestrzeni zurbanizowanej nie istnieje bez wymiany, bez współpracy, bliskości i relacji międzyludzkich”<sup>10</sup>. Relacje bohaterów filmu *Człowiek z M3* rozgrywają się w realnej przestrzeni miasta nowoczesnego. Jego obraz, podobnie jak we wcześniejszych rozważaniach, jest obrazem dynamicznym zmieniającym się wraz ze zmianą kadru filmowego. Relacje przestrzenne zostały w pewien sposób dostosowane do wnętrza, w których się rozgrywają, zarówno urbanistycznych, jak i architektonicznych. Kamera filmowa podąża za bohaterami, śledząc ich losy, perypetie i rozterki na tle miasta będącego synonimem nowoczesności.

Podobnie jak w filmie *Lekarstwo na miłość* z roku 1965<sup>11</sup>, obraz miasta współczesnego został skontrastowany z obrazem miasta przełomu XIX i XX wieku. W tym przypadku statyczność narracji odwołuje się do pewnego stereotypu przestrzeni zamieszkałej przez klasę średnią. Jest ona odzwierciedleniem spokoju, niezmienności, trwania, mimo różnych zawirowań historycznych. Staje się pewnego rodzaju tęsknotą za czasem minionym, w którym starsze pokolenie, m.in. matka głównego bohatera filmu *Człowiek z M3*, upatruje synonimu raju utraconego. Oczywiście można dopatrywać się w intencji reżysera, iż pragnął w ten sposób zdyskontować przeszłość na rzecz nowoczesnej teraźniejszości, bardziej dynamicznej, pozbawionej formalnych zasad i konwenansów czasów minionych. Niemniej jednak obraz miasta nowoczesnego ukształtowany za pomocą obrazu filmowego jest jak najbardziej pozytywny, jasny, przyjazny, pozbawiony trudów życia codziennego, mino perypetii mieszkaniowych głównego bohatera Tomasza.

Henri Lefebvre, pisał w *The Urban Revolution* „Jeżeli spojrzymy na różne propozycje kreowania przestrzeni zurbanizowanej, odkryjemy, że propozycje te nie przesuwają nas w kierunku przyszłości. Każda z nich jest ograniczona poprzez podział przestrzeni miasta na siatkę urbanistyczną oraz plac i przestrzenie publiczne”<sup>12</sup>. Zakorzenie struktury miasta w przeszłości staje się dla niego pewnego rodzaju motorem napędowym. W przypadku obrazu filmowego lat 60. XX wieku mamy do czynienia z tworzeniem przestrzeni składa-

<sup>10</sup> Henri Lefebvre, *op. cit.*, s.117, tłumaczenie autor.

<sup>11</sup> Szerzej o tej kwestii [w:] Nadolny Adam, *Architectural remedy for love. City and architecture in Polish films of the 1960s*, Architectus, nr 2/2010, s. 139-143.

<sup>12</sup> Henri Lefebvre, *op. cit.*, s.157, tłumaczenie autor.

jącej się z konkretnych kadrów, widoków i sekwencji. Jeżeli te wszystkie elementy prze-  
transponujemy na mapę miasta, wówczas otrzymamy kolejny rodzaj siatki przestrzennej –  
urbanistycznej, dla której będziemy próbowali znaleźć wspólny mianownik. Poszukiwanie  
wspólnej płaszczyzny wyrazu przestrzennego staje się w przypadku filmu poszukiwaniem  
charakterystycznych motywów urbanistycznych, dzięki którym możliwa będzie identyfika-  
cja obiektu w przestrzeni. Charakterystyczna dla urbanistyki modernistycznej wertykalność  
oraz podkreślanie linii horyzontalnych pozwoliło na stworzenie w obrazie filmowym pewne-  
go rodzaju kodu przestrzennego definiującego układ urbanistyczny. Nowoczesne miasto sta-  
ło się przez to w obrazie filmowym pewnego rodzaju idylliczną krainą pozbawioną usterek  
i mankamentów socjalistycznej rzeczywistości. Obraz miasta pozbawionego brzydkich prze-  
strzeni, skąpanego w słońcu pozwalał widzowi na chwilowe zapomnienie oraz oderwanie  
od problemów i rozterek życia codziennego.

Płaszczyzna obrazu filmowego pokazuje nam trójwymiarową przestrzeń zurbanizowaną,  
jej zmienność jest elementem stałym wynikającym z natury dzieła. Powstająca w ten sposób  
siatka pozwala nam na definiowanie urbanistyki poprzez konkretny ciąg wnętrz otwartych  
i zamkniętych. Gdybyśmy odwołali się do przytoczonych w niniejszym tekście przykładów  
filmowych okazuje się, iż zasięg przestrzennych narracji jest bardzo ograniczony. Wybór  
dzieł urbanistyczno-architektonicznych jest bardzo zawężony z racji tego, iż dzieła te same  
w sobie stworzyły własną niepowtarzalną ikonosferę w skali miasta, w tym przypadku War-  
szawy.

Wyraz przestrzenny prezentowanych obiektów pozwalał na umieszczanie w ich wną-  
trzach oraz w bliskim otoczeniu różnych fragmentów fabuły. Dzięki kamerze filmowej oraz  
przy odpowiednim sposobie oświetlania ta sama przestrzeń pełniła różne funkcje. Na tym  
właśnie polega fenomen miasta modernistycznego. Jak wiadomo ta unifikacja oraz modu-  
lowość przestrzeni stała się z biegiem czasu bardzo mocno krytykowana z racji tworzenia  
przestrzeni anonimowej. Niemniej jednak, takie podejście do modernistycznego miasta no-  
woczesnego nie powinno mieć miejsca. Ten sam zespół przestrzenny, budynek czy też frag-  
ment placu, dzięki fabule filmu, mogły pełnić całkowicie odmienną funkcję niż przewidziana  
przez architekta.

W pewnym sensie obraz filmowy pozwalał na ponowne zdefiniowanie rzeczywistej prze-  
strzeni urbanistycznej w zależności od potrzeb. Obrazowi filmowemu tego okresu udało się  
stworzyć pewnego rodzaju redefinicję urbanistyki i architektury adaptowanej na potrzeby  
scenariusza. Dobrze zakomponowany budynek lub zespół budynków, np. mieszkalnych,  
mógł pełnić zgodnie z fabułą filmu funkcję biurowca, szpitala, sanatorium. W latach 60.  
XX wieku zdobycze modernizmu budziły wśród polskich architektów pozytywne emocje.  
Starano się tworzyć nowoczesne miasto po okresie skrzępowania, odgórnie narzuconego so-  
crealizmu<sup>13</sup> w architekturze i urbanistyce. Idea miasta nowoczesnego, która przyświecała

<sup>13</sup> Socrealizm w Polsce został oficjalnie ogłoszony przez prezydenta Bolesława Bieruta 3 lipca 1949 r.  
na Konferencji PZPR w Warszawie. W przedstawionym referacie, pt. *Sześćoletni plan odbudowy  
Warszawy*, prezydent nakreślił, w jakim kierunku powinny podążać różne dziedziny życia w Polsce,  
w tym architektura. Styl socrealistyczny w architekturze charakteryzował się monometalizmem,  
symetrią oraz licznymi odwołaniami do architektury klasycznej – zastosowanie w budynkach  
pilastrów, kolumnad i attyk.

twórcom, miała na celu stworzenie także nowego rodzaju społeczeństwa, które będzie potrafiło zrozumieć pewnego rodzaju trud wkładany w stworzenie dla niego przestrzeni przyjaznej do życia i zamieszkania. Jednak wyniki konfrontacji społeczeństwo–architekci były raczej dyskusyjne. Obraz architekta, jako twórcy, który pojawił się w filmach lat 60. XX wieku, był raczej pozytywny. Przykładem może być szalona architekt, Joanna, z filmu *Lekarstwo na miłość* z roku 1965 czy też melancholijna architekt z filmu Jerzego Kawalerowicza *Gra* z roku 1968. Obydwie postacie są identyfikowane z zawodem, który cieszył się dużym zaufaniem społecznym, mimo licznych prób zdyskontowania jego znaczenia w rzeczywistym świecie projektowym.

We wstępie do niniejszego tekstu została przytoczona teza mówiąca o tym, że obraz miasta nowoczesnego w obrazie filmowym był przedstawiany w sposób bardziej dynamiczny niż statyczny. Po krótkiej analizie przedstawionych przykładów należy tę tezę potwierdzić. Obraz filmowy z natury rzeczy jest postrzegany jako medium, które dokonuje zapisu rzeczywistości przestrzennej taką jaką ona jest, oczywiście w odpowiedni sposób zinterpretowaną i zdiagnozowaną o czym wspomniano już w niniejszych rozważaniach. Ze względu na fakt, iż film jest pewnego rodzaju składową kadrów ujęć i sekwencji, stanowi doskonałą metaforę rzeczywistości, a także ze względu na technikę staje się zapisem nowoczesności samej w sobie.

W jaki sposób można prowadzić rozważania nad ideą miasta nowoczesnego, biorąc pod uwagę dokonania przeszłości w tym zakresie? Należałoby przywołać słowa Aldo Rossiego, który w latach 60. XX wieku prognozował, że miasto ulega cyklicznym procesom przemian, związanych z historią, polityką czy zmianami obyczajowymi. Ten fakt powoduje, że tytułowa nowoczesność jest pewnego rodzaju zjawiskiem tymczasowym. Dla współcześnie żyjących rozważania nad nowoczesnością dotyczą w wielu wypadkach chwili i zdarzeń bieżących. Staramy się jako naukowcy zdiagnozować otaczający nas stan rzeczy, próbujemy jednocześnie znaleźć źródła zmian czy też kierunków, które tymi zmianami zarządzają. Musimy jednak pamiętać, że dla każdej generacji nowoczesność w odniesieniu do koncepcji miasta będzie rozpatrywana na innym poziomie odczuwania wrażeń przestrzennych. To, co w przypadku miasta nowoczesnego lat 60. XX wieku było uznawane za osiągnięcie, niosące ze sobą siłę zmian, z dzisiejszego punktu widzenia może być definiowane w całkowicie inny sposób.

Należy także pamiętać, iż w badaniach nad miastem nowoczesnym bardzo często mylnie podchodzimy do zjawiska nowoczesności rozpatrywanego wyłącznie z punktu widzenia wizualnego czy też kompozycyjnego. Miasto nowoczesne jest pewnego rodzaju wypadkową przeszłości. Cykl kształtowania się miasta w historii urbanistyki ukazuje nam procesy przestrzenne zależne od wielu czynników, które nawarstwiając się kształtują obraz oraz formę miasta. Forma miasta jest rodzajem współpracy różnych elementów przestrzennych, które wzajemnie w tej przestrzeni egzystują. Charakterystyczna forma obrazu filmowego, w którym na pierwszy plan wysuwa się koncepcja ujęć i sekwencji, jest tego potwierdzeniem. Fabuła filmu, prezentując opowiadaną historię w połączeniu z grą aktorów oraz szeroko rozumianym kontekstem przestrzennym, pozwala na uzyskanie efektu końcowego w postaci gotowego obrazu filmowego. W przypadku polskiego filmu lat 60. XX wieku nowoczesność miasta staje się żywą reklamą dokonań, osiągnięć urbanistyki i architektury polskiej tego okresu. Jak wspominałem już we wcześniejszych rozważaniach, polski film fabularny

propagował nowoczesność pod postacią architektury i urbanistyki modernistycznej. Był to pewnego rodzaju brutalny pochód nowoczesności w odniesieniu do zastanej rzeczywistości po okresie socrealizmu.

Obraz miasta nowoczesnego zapisanego w obrazie filmowym pozwolił na rejestrację charakterystycznego kodu przestrzennego, którym posługiwali się architekci tamtego okresu. Modułowość, prostota form, wykorzystanie perspektywy – wszystkie te elementy sprawiły, że otrzymaliśmy produkt końcowy w postaci kolejnej odsłony miasta idealnego. Idealnego nie ze względu na geometryczne konotacje, ale także ze względu na fakt propagowania konkretnej idei przestrzennej związanej z ruchami nowoczesnymi w architekturze. Obraz filmowy posłużył do zachowania pewnego klimatu epoki, będącego zapisem chwili, w której ukazywana rzeczywistość przestrzenna była synonimem nowoczesności.

Tytułowa zmienność czy stabilność miasta nowoczesnego w obrazie filmowym może być rozpatrywana na kilku poziomach. Zmiany, jakim poddawane były polskie miasta w latach 60. XX wieku, można definiować jako wyznacznik nowoczesności płynącej z chęci stworzenia nowej przestrzeni zurbanizowanej przez grono tworzących ją architektów i urbanistów. Zafascynowanie ideologią ruchów nowoczesnych pozwalało na reinterpretację koncepcji miasta nowoczesnego w odniesieniu do historii. Historyczna odbudowa wielu polskich miast ze zniszczeń wojennych mogła być również interpretowana jako przejaw pewnego niekonwencjonalnego podejścia do zagadnienia koncepcji miasta nowoczesnego o historycznych fasadach, ale z nowymi wnętrzami. Należy tutaj przywołać chociażby odbudowę Gdańska, Poznania czy też wzmiankowanej już Warszawy, a także nowych obiektów w historycznym śródmieściu miast. Obraz filmowy tego okresu stał się dla nas, współcześnie żyjących, zapisem historycznym, w odniesieniu do którego utrwalona zostaje natura miasta, miejsca czy też punktu w przestrzeni.

Jako podsumowanie niniejszych rozważań chciałbym ponownie przywołać słowa Henriego Lefebvre'a, który zdefiniował miasto jako przestrzeń, w której mamy do czynienia z „logiką formy z dialektyką zawartości”<sup>14</sup>. W związku z powyższym niezależnie od epoki możemy mówić o niezmiennym fenomenie obrazu filmowego i miasta współczesnego. Współczesność będzie w tym przypadku definiowana w odniesieniu do czasu, powstania obrazu filmowego, w którym zamknięta została teraźniejszość miasta ze wszystkimi przejawami ludzkich działań przestrzennych, zarówno architektonicznych, jak i urbanistycznych.

W związku z tym miasto i film z powodu towarzyszącej im zmienności i stabilności jednocześnie są dla siebie stworzone. Należy również dodać, że fenomen miejskości pozostaje nadal zjawiskiem ulegającym ciągłym przemianom wynikającym z ludzkich oczekiwań, działań i aspiracji. Ta ciągła zmienność przestrzeni, formy, funkcji jest bardzo bliska samej idei obrazu filmowego, który, jak wspomniałem, składa się z sekwencji, kadrów, ujęć, czyli jest pewnego rodzaju definicją miasta, ale widzianego z innej, cyfrowej perspektywy.

---

<sup>14</sup> Henri Lefebvre, *op. cit.*, s. 119, tłumaczenie autor.

