

Małomiasteczkowe pejzaże w kinie polskim lat 50.

ABSTRACT. Piotr Zwierzchowski, *Małomiasteczkowe pejzaże w kinie polskim lat 50.* [Small-town landscapes in Polish cinema of the 1950s]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 57–83. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.3>.

The heroine of *The Bus Leaves at 6:20* (1954) by Jan Rybkowski leaves behind the stuffy space of a small town: small houses, courtyards, cobbled streets and a small market square where a carousel has just set up. The beginning of Rybkowski's film brings one of the first neorealist images of everyday life, which, however, has to give way to socialist realist landscapes: the smoking chimneys of factories and steelworks in Silesia will provide the heroine with dignity and freedom. Small towns were included in this and similar dichotomies: freedom – enslavement, persistence – change, and even political – private, also in subsequent films of this decade, although these categories, depending on the author's strategy or the dominant social mood, were assigned different values and given different meanings. In *Winter Twilight* by Stanisław Lenartowicz, *The Small Town* (both 1956) by Jerzy Ziarnik, *The Small Town* (1958/1960) by Romuald Drobaczyński, Julian Dziedzina and Janusz Łęski, the third novella of *Cross of Valour* (1958) and *Nobody's Calling* (1960) by Kazimierz Kutz, the space of the town and its material reality influenced the way of life of the protagonists, became evidence of the fall, a closed circle from which one cannot escape, but also contributed to the invalidation of the political perspective and allowed for a different passage of time and way of life.

KEYWORDS: Polish cinema, small towns, film space, 1950s, socialist realism

1

Miasteczko ukazane w filmie *Czerwone i złote* (1969) Stanisława Lenartowicza zdaje się pozostawać poza współczesnością, choć przecież w niej właśnie rozgrywała się akcja. Na uwagę Alicji Iskierko, że jest ono jakby z innego czasu, Stanisław Grochowiak, który napisał scenariusz, odpowiadał: „Bo jest to typ miasteczka niezniszczalnego, na którym ciąży tradycja wieków, które zmienia się znacznie wolniej niż wydarzenia historyczne”¹. Odnosząc się do tych słów, Aleksander Jackiewicz dodawał, że jest ono „niezniszczalne jak miasteczko z wierszy, abstrakcyjne i uogólnione”². Małomiasteczkowe krajobrazy w kinie PRL-u nierzadko odsyłają do takich kulturowych wyobrażeń, są też jednak bardzo mocno osadzone w kontek-

¹ S. Grochowiak, *Suma losu ludzkiego*, rozm. A. Iskierko, „Ekran” 1968, nr 44, s. 4.

² A. Jackiewicz, *Staruszkowie z Wielkopolski*, [w:] idem, *Moja filмотeka. Kino polskie*, Warszawa 1983, s. 182.

stach historycznych, uwzględniających czas zarówno akcji, jak i realizacji poszczególnych filmów.

Powiązania z krajobrazem należą do najważniejszych cech małego miasta³. Układ urbanistyczny i specyfika architektoniczna mają także wymiary społeczny i kulturowy. Rynek, znajdująca się przy nim restauracja (choć częściej bardziej adekwatnym określeniem byłaby knajpa), kościół, plac targowy zdają się wyznaczać cały świat „niewielkiej społeczności lokalnej o silnej świadomości tożsamości społecznej i kulturowej wyrażającej się poczuciem więzi wewnętrznej, przywiązaniem do miejsca pochodzenia, swoją formą życia społecznego i kulturalnego”⁴. Dominuje niska zabudowa, a niewielkie terytorium sprawia, że tworzą się specyficzne relacje społeczne. Analiza małomiasteczkowych krajobrazów w kinie polskim lat 50. nie może wszakże koncentrować się jedynie na rekonstrukcji stałych elementów, wykorzystywanych przez filmowców w „malowaniu pejzażu tych pipidówek”⁵. Powinna uwzględniać również zmieniające się konteksty, decydujące o ich odczytywaniu.

Zarówno polityczno-społeczna, jak i historycznofilmowa dynamika lat 50. przekłada się na wielość znaczeń małomiasteczkowego pejzażu, różnorodność kontekstów politycznych i ideologicznych, strategii i estetyk autorskich, niekiedy wykorzystujących rozmaite konwencje, ale niepozbowionych wnikliwych obserwacji społecznych. Nie biorę pod uwagę wszystkich filmów z dekady, których akcja rozgrywa się w niewielkich miastach; wybieram te skupiające się na małomiasteczkowości lub w różny sposób wykorzystujące jej specyfikę. W socrealistycznym filmie Jana Rybkowskiego *Autobus odjeżdża 6.20* (1954) małe domki i wąskie uliczki kojarzyły się z przeszłością i brakiem perspektyw w przeciwieństwie do nowoczesnego i pełnego nadziei krajobrazu dużego miasta oraz fabryk i hut. W tę i podobne dychotomie: wolność–zniewolenie, trwanie–zmiana, a nawet polityczne–prywatne małe miasteczka były wpisywane także w kolejnych filmach tej dekady, choć kategoriom tym w zależności od strategii autorskich czy dominujących nastrojów społecznych przypisywano odmienne wartości i nadawano różne znaczenia. W *Zimowym zmierzchu* Stanisława Lenartowicza, *Miasteczku* (oba 1956) Jerzego Ziarnika, *Miasteczku* (1958/1960)

³ Sławomir Gzell pisze o „sprzężeniu lokalizacji z dominantą krajobrazową (wtedy charakterystyczny widok dachów piętrzących się aż do szczytu dominanty wzbogaconej specjalnym budynkiem) lub wytworzeniu dominanty krajobrazowej (przy lokalizacji na terenie płaskim zgrupowanie domów wokół dominanty, zwykle kościoła; elementem tej kompozycji jest zielen; przy malowniczości sylwetki oglądanej z zewnątrz teren wewnątrz traktowany jest jako płaski [...]).” *Vide* S. Gzell, *Fenomen małomiejskości*, Warszawa 1987, s. 11.

⁴ G. Odoj, *Tożsamość kulturowa społeczności małomiasteczkowej*, Katowice 2007, s. 7.

⁵ Z. Florczak, *Koszmar z fałszywym uśmiechem*, „Film” 1960, nr 19, s. 4.

Romualda Drobaczyńskiego, Juliana Dziedziny i Janusza Łęskiego, trzeciej noweli *Krzyża Walecznych* (1958) i *Nikt nie woła* (1960) Kazimierza Kutza przestrzeń miasteczka i jego materialna rzeczywistość wpływały na sposób życia bohaterów, stawały się świadectwami upadku, zamkniętymi kręgami, z których nie można uciec, ale też sprzyjały unieważnianiu perspektywy politycznej oraz pozwalały na inny upływ czasu i sposób życia.

2

Mariusz Zemło pisał, że w kulturze PRL-u małe miasteczka ukazywano

jako przestrzenie zastygłe w rozwoju, a nawet zacofane cywilizacyjnie, mało atrakcyjne, skazujące mieszkańców na vegetację, widziano w nich miejsce straconych szans, bez perspektyw na lepszą przyszłość⁶.

Słowa te są bez wątpienia zbyt uogólniające, zwłaszcza jeśli odniesiemy je do całego okresu Polski Ludowej, dobrze jednak oddają postrzeganie małych miasteczek w kulturze socrealistycznej. W większości ówczesnych filmów, nawet jeżeli ich akcja rozgrywała się w niewielkich ośrodkach, podkreślano raczej rozwój działających w nich fabryk i hut niż małomiasteczkowość tych przestrzeni. Tak było choćby w *Pierwszych dniach* (1951) Jana Rybkowskiego. Występują tam elementy małomiasteczkowej zabudowy i relacji społecznych, choć wielkość miasta nie została określona. Ważniejszy jest jednak fakt, że dominantę przestrzenną i ideową stanowi fabryka. Podobnie dzieje się w *Niedaleko Warszawy* (1954) Marii Kaniewskiej-Forbert. W tym filmie miejsce akcji można określić jako osadę fabryczną⁷. Małe miasto jako miejsce hamujące rozwój nowego człowieka pokazał natomiast Rybkowski w *Autobus odjeżdża 6.20*. Wpisał jego krajobraz w opowieść o równouprawnieniu kobiet, które stanowiło jeden z najbardziej wyrazistych motywów polskiego kina socrealistycznego⁸.

⁶ M. Zemło, *Fenomen małego miasta*, Warszawa 2002, s. 22.

⁷ Cf. uwagi Michała Głowińskiego na temat relacji pejzaży fabrycznego i bukolicznego w tym filmie. Vide M. Głowiński, *Fabryczne dymy i kwitnąca czeremcha (scenariusz Adama Ważyka)*, [w:] idem, *Rytuał i demagogia. Trzynaście szkiców o sztuce zdegradowanej*, Warszawa 1992, s. 128.

⁸ Vide np. P. Zwierchowski, *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu*, Warszawa 2000, s. 127–134; R. Marszałek, *Kapelusz i chustka*, [w:] *Film i kontekst*, red. D. Palczewska, Z. Benedyktowicz, Wrocław 1988; M. Piechota, *Kobieta w polskim filmie socrealistycznym*, [w:] *Socrealizm. Fabuły – komunikaty – ikony*, red. K. Stępnik, M. Piechota, Lublin 2006; E. Toniak, *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*, Kraków 2008.

Krystyna Poradzka – pomocnica fryzjerska w małym miasteczku – wyjeżdża na Śląsk i rozpoczyna pracę w hucie jako sprzątaczką, by po niedługim czasie zostać spawaczką i przodownicą pracy. Wyrwanie się z małomiasteczkowego krajobrazu stanowiło początek tej drogi i zarazem ideowego dojrzewania bohaterki. Z biernej mieszkanki prowincji przeradza się ona w uświadomioną ideologicznie i aktywnie działającą robotnicę wielkiej huty. Miasteczko jest tu symbolem tradycji zmuszającej ją do podporządkowania się zarówno mężowi, jak i społecznym nakazom niezgodnym z nową socjalistyczną rzeczywistością.

Ciasne uliczki Ilży, pochylone domy, niska zabudowa stanowią architektoniczny oraz urbanistyczny symbol ciasnoty intelektualnej i społecznej mieszkańców, którzy nie widzą i nie chcą widzieć nieuchronnie następujących zmian. Obecny w tle zamek jeszcze bardziej wiąże miasteczko z przeszłością. Nawet jednak do małomiasteczkowego pejzażu wkrada się nowe. Agitatorzy zachęcają do podjęcia pracy w fabryce. Na rynku pojawiają się transparenty, m.in. z napisem: „Praca w przemyśle czeka na ciebie”. Nie zmienia one na stałe obrazu miasteczka, ale uzmysławiają, że poza nim dzieją się wielkie sprawy. Nie przypadkiem Krystyna słyszy, że „Przecież u nas wciąż ci niby za ciasno”. Rzecz jasna nie chodzi jedynie o przestrzeń, ale o brak perspektyw i niemożność dostrzeżenia tego, co naprawdę ważne. Kobieta musi więc wyjechać.

Kiedy wygląda z okna jadącego pociągu, witają ją dymiące kominy Śląska. Ujęcia pokazujące kopalniane krajobrazy trwają zbyt długo jak na przypadkowe spojrzenie. Ten pejzaż jest tak różny od małomiasteczkowego zaduchu, że musi stanowić obietnicę lepszego życia nie tylko dla całego społeczeństwa, lecz także dla niedocenianej kobiety. Przemysłowy krajobraz jest eksponowany także później, kiedy Krystyna dociera już do miasta. Pozornie zdaje się ją przytłaczać, ale stanowi zapowiedź nowoczesności. Jego nieodłącznymi elementami są wyeksponowane na ulicach portrety przodowników i przodowniczek pracy. Krystyna przygląda się zwłaszcza Marii Palikowej – przodującej tokarce, która wyrabia 252% normy i otrzymała mieszkanie na nowym osiedlu robotniczym. Miejski krajobraz od razu inaczej ustawia miejsce kobiety w społeczeństwie.

Kiedy bohaterka opuszcza swoje miasteczko, pozostawia za sobą duszną przestrzeń: małe domki, podwórka, brukowane uliczki i niewielki rynek, na którym właśnie stanęła karuzela. Początek filmu Rybkowskiego przynosi jeden z pierwszych neorealistycznych⁹ obrazów życia codziennego, który jednak musi ustąpić socrealistycznym krajobrazom – dymiące kominy fabryk i hut Śląska zapewnią bohaterce godność i wolność. Przeciwwstawienie

⁹ Już kilka lat później Jan Rybkowski ponownie osadził akcję swojego filmu w miasteczku. Także w *Godzinach nadziei* (1955) można doszukiwać się neorealistycznych inspiracji, choć tym razem akcja nie rozgrywała się współcześnie, ale w roku 1945.

tych dwóch przestrzeni miało symbolizować (polityczny) spór nowoczesności z anachronizmem. Stanisław Wohl – autor (razem z Feliksem Średnickim) zdjęć do *Autobusu* – podkreślał, że starał się

znaleźć plastyczny wyraz dla kontrastu między małym miasteczkiem, które straciło właściwie sens istnienia w swojej dotychczasowej formie, i przemysłowym Śląskiem, na zewnętrznym wyglądzie którego, mimo niezatartego piętna czasów kapitalistycznych, wyraźnie zarysowują się nowe cechy naszych czasów¹⁰.

Ta opozycja została bardzo wyraźnie zaakcentowana w scenariuszu. Widać to w porównaniu pierwszych i ostatnich zdań. Na początku: „Perspektywa wąskiej uliczki zabytkowego miasteczka. Daleko na horyzoncie widać ruiny zameczku. Nastrój nieco śpiący, jak zwykle w małym miasteczku”¹¹. Domek (w scenariuszu było to mieszkanie), w którym mieszkają na końcu Poradscy – kobieta otrzymała przydział jako przodownica pracy – równie dobrze mógłby znajdować się w małym mieście. Nie chodzi jednak tylko o samą architekturę czy nowoczesność wnętrza. Liczy się wszystko, co jest wokół. Niedaleko znajdują się nowe bloki, a co najważniejsze, „na horyzoncie wspaniały krajobraz kominów i nadszybi kopalnianych. Właśnie tutaj, wśród tych ludzi, w sercu wielkiego przemysłu będzie się toczyć walka o nowego Wiktora”¹². Tak właśnie kończy się film Rybkowskiego. Mąż Poradskiej się pogubił. Teraz musi ocalić swoje małżeństwo, jak również udowodnić, że jest nie tylko dobrym fachowcem, lecz także dojrzałym ideowo członkiem socjalistycznej społeczności. Dzięki mądrym sekretarzowi partii dostanie jeszcze jedną szansę: wyjedzie do Nowej Huty. W ostatnim ujęciu filmu widzimy Wiktora, który wysiadłszy z autobusu po radosnej rozmowie z Krystyną, stoi na brukowanej drodze, a za nim tło tworzą majestatyczne śląskie kominy, krajobraz uważany za typowy dla nowej rzeczywistości. Oboje są już nowymi ludźmi; ciasne uliczki Ilży pozostały daleko za nimi.

3

W *Zimowym zmierzchu*¹³ nie było radosnych dymów z fabrycznych kominów, ale też spraw narodowych, publicznych, wielkiej i małej historii, które

¹⁰ *Stenogram z Plenum Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru i Filmu, odbytego w dn. 27–28 IX 1954 r.*, Archiwum Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego (dalej: AFINA), sygn. A-208, poz. 32, k. 203–204.

¹¹ W. Skulska, J. Rybkowski, *Autobus odjeżdża 6.20*, Warszawa 1954, s. 5.

¹² *Ibidem*, s. 81.

¹³ Piszac o tym filmie, wykorzystuję sformułowania z tekstów: *Zimowy zmierzch*, „Ekran” 2016, nr 6; *Stanisława Lenartowicza opowieści o czasie*, [w:] *Zatrzymane w obrazie. Kadry – Słowa – Fotografie*, red. J. Czaja, W. Otto, A. Śliwińska, Poznań 2023.

zdominują kino polskie drugiej połowy lat 50. Osadzając akcję w położonej na dalekiej prowincji Kamionce, twórcy skupili się na losie jednostki w jej codziennej egzystencji. Życie mieszkańców miasteczka toczy się utartym rytmem, który zostaje zakłócony przez powrót do domu syna starego kolejarza Rumszy. Ojciec nie potrafi wybaczyć Józkowi, że razem z nim przyjechała jego ciężarna żona. Na chłopaka oczekiwała przecież Celinka – córka sąsiada i współpracownika Rumszy.

Zimowy zmierzch nawet bardziej niż *Człowiek na torze* Andrzeja Munka odcinał się od socrealistycznego opowiadania o świecie. Lenartowicz i autor zdjęć Mieczysław Jahoda skupili się na obrazie, co stanowiło zaprzeczenie logocentrycznego charakteru kultury stalinowskiej. Opozycji wobec socrealizmu było znacznie więcej. Dostrzegł je od razu po premierze Aleksander Jackiewicz: odrzucenie realizmu oraz prymatu „młodych” nad „starymi”, obiektywizmu nad subiektywizmem i przyszłości nad przeszłością, przywrócenie symboliki religijnej¹⁴. Sprzeczne z programem socrealizmu były także filmowe miasteczko, jego zabudowa, tradycja, styl życia.

Koncentracja na plastyczności obrazu i poszukiwanie sensów przekraczających wymiar materialnej dosłowności nie wykluczały jednak „opisu środowiskowego. Został on przedstawiony za pomocą odpowiedniej inscenizacji i fotografii plenerów oraz wnętrz, lecz ograniczony do niezbędnego minimum”¹⁵. Zapewnienia reżysera, że *Zimowy zmierzch* jest filmem realistycznym, a jego źródło stanowią przeżycia oraz doświadczenia jego i Tadeusza Konwickiego, który napisał scenariusz, mogą wydać się zaskakujące. To, co pojawia się na ekranie, nie pochodzi z wyobraźni filmowców, ale z materialnej rzeczywistości lub możliwych przeżyć i myśli bohaterów.

Lenartowicz mówił o scenariuszu Konwickiego, że pisarzowi udało się wydobyć „te wszystkie osobliwości życia w małym miasteczku, którego bogactwo i głębię potrafią zauważyć i docenić tylko nieliczni”¹⁶. Obaj doskonale znali atmosferę takich miejsc, w których czas płynie inaczej, życie ma od dawna ustalony rytm, a obyczajowość dopuszcza – jak w jednym z kadrów – nocne schadzki na tle bryły kościoła. Łączyło ich pochodzenie; do końca życia ważnym elementem ich tożsamości była Wileńszczyzna. Nie można oczywiście powiedzieć wprost, że stanowi ona przestrzeń filmu, ale

¹⁴ A. Jackiewicz, *Na stacji Chandra Unyńska*, „Trybuna Ludu” 1957, nr 32, s. 6. Cf. T. Lubelski, *Historia kina polskiego 1895–2014*, Kraków 2015, s. 206–207.

¹⁵ M. Maron, *Mieczysław Jahoda. Fenomeny światła*, z opracowaniem biograficznym A.M. Leśniewskiej-Zagrodzkiej, Łódź 2019, s. 93.

¹⁶ *Stanisław Lenartowicz*, [w:] S. Janicki, *Polscy twórcy filmowi o sobie*, Warszawa 1962, s. 48.

niewątpliwie są to wschodnie tereny Polski¹⁷. Z drugiej strony filmowa Kamionka znajduje się poza czasem i przestrzenią. Dyskurs historyczny czy polityczny był, rzecz jasna, niemożliwy – nie ma więc Kresów Wschodnich, utraconych terytoriów; są za to utracony świat, nostalgia, świadomość, że coś się zmienia i nie można temu zapobiec.

Atmosferę *Zimowego zmierzchu* budują przede wszystkim wnętrza, zbliżenia, twarze, ale także krajobraz małego miasteczka. Służą temu m.in. kompozycje zdjęć, które „w sposób przekonujący wiążą postaci bohaterów z przestrzenią”¹⁸. Niskie drewniane domy osadzają Kamionkę w przeszłości. Tak jak Rumsza należą do świata, który już mija, nawet nie ze względu na przemiany społeczne czy polityczne, ale po prostu z powodu upływu czasu. Z kolei niewielka przestrzeń Kamionki wyznacza cały świat starego kolejarza. Bierność bohaterów, niechęć do przekształcania świata, skupienie się na prywatności i intymności, dramacie rodziny oraz doświadczeniu starości i jednostkowej śmierci, ukazanie wspólnoty sąsiedzkiej, a nie ideologicznej, w żaden sposób nie pasowały do dominujących jeszcze do niedawna tematów i krajobrazów. Pozbawione odniesień do dynamiki dużego miasta lub fabryki miasteczko nie tylko oddziałuje na tempo narracji, lecz także w zasadniczy sposób odrzuca socrealistyczne postrzeganie świata.

W Kamionce nie ma rynku; dominantami przestrzennymi są stacja kolejowa i kościół¹⁹. Tak znaczące usytuowanie tego ostatniego wskazywało na swoiste centrum, także symboliczne, a zarazem podkreślało wymiar religijny zarówno życia miasteczka, jak i samego filmu. W Kamionce „[l]udzie żyją [przecież] zgodnie z rytmem kościelnych świąt, według zasad małej społeczności”²⁰, sfera duchowa ma dla nich pierwszorzędne znaczenie, nawet jeśli ich religijność bywa dość powierzchowna²¹. Budynek kościoła może być postrzegany również jako tradycyjny element małomiasteczkowej tożsamości i obyczajowości, zwłaszcza jeśli się uwzględni pamięć Kon-

¹⁷ Sam Lenartowicz po latach mówił o wileńskich repatriantach na Mazurach. *Vide Pojechałem do Włoch po prawdziwego Włocha. Rozmowa ze Stanisławem Lenartowiczem*, rozm. M. Podsiadły, [w:] *Stanisław Lenartowicz: twórca osobny*, red. R. Bubnicki, A. Dębski, Wrocław 2011, s. 134. W takiej sytuacji Kamionka byłaby „światem ludzi wykorzenionych, których wyrzucono i którym zabrano ich małą ojczyznę”. *Vide* M. Hendrykowska, *Intymny portret we wnętrzu. „Zimowy zmierzch” Stanisława Lenartowicza*, [w:] *Polska szkoła filmowa. Reinterpretacje i nawiązania*, red. W. Otto, Poznań 2018, s. 113.

¹⁸ M. Maron, *op. cit.*, s. 101.

¹⁹ M. Hendrykowska, *op. cit.*, s. 115.

²⁰ *Pojechałem do Włoch po prawdziwego Włocha...*, *ed. cit.*, s. 134. Marcin Maron zwraca uwagę, że akcja filmu rozgrywa się między świętami Bożego Narodzenia a Matki Boskiej Gromnicznej. *Vide idem, op. cit.*, s. 90.

²¹ M. Hendrykowska, *op. cit.*, s. 118.

wickiego i Lenartowicza. Uczynienie go jedną z dominant przestrzennych wzmacnia to wrażenie.

Niewielka stacja kolejowa, stanowiąca swoistą bramę, przejście do innego świata, to często pojawiający się element małomiasteczkowego krajobrazu (ważną rolę odegra także w *Krzyżu Walecznych* i *Nikt nie woła*; w obu *Miasteczkach* jej funkcję przejmie przystanek PKS). Za każdym razem będzie jednak przede wszystkim miejscem, które umożliwia opuszczenie miasteczka. Tak też stanie się w *Zimowym zmierzchu*. Nie będzie to oznaka porażki, ale nadziei, która w tym poświęconym starości i przegranemu życiu, pełnym smutku i żalu filmie jest jednak wyjątkowo ważna.

[...] małe miasteczko – mówił Lenartowicz – to nie wyłącznie przystań ludzi zgorzkniałych, zrezygnowanych, bez przyszłości i nadziei. Mam zaufanie i wierzę w człowieka, który wystartował w życie z takiego jak w *Zimowym zmierzchu* miasteczka. Różni go od innych na korzyść ten багаż przeżyć, te złoża goryczy, zwątpienia, zadumy nad losem ludzkim, które stamtąd wyniósł²².

Dlatego też zakończenie jest niejednoznaczne, rozdarte między zanurzeniem w stagnacji a – jakby wbrew tytułowi – nadzieją na zmianę. Nie wiadomo, w którą stronę nas ona poprowadzi, ale rodzi się nowe życie – Rum-sza nie potrafi pogodzić się z synem, lecz zależy mu na nowo narodzonym wnuku. Celinka postanawia wyjechać.

Zimowy zmierzch powstał w czasie stagnacji, w momencie, w którym nie wiadomo, jaką decyzję podjąć, ale też niepozbawionym wiary, że los może dać szansę na nowy początek, nawet jeżeli coś przy tym utracimy. Krajobraz Kamionki się nie zmienia, miasteczko pozostanie ponadczasowe, funkcjonujące poza historią, ale zawarte w nim smutek i zanurzenie w przeszłości nie będą już takie oczywiste. Również w ten sposób w *Zimowym zmierzchu* zapisały się ówczesne emocje, niepokój i nadzieje.

4

Boże jaki miły wieczór
tyle wódki tyle piwa
a potem płatanina
w kulisach tego raju
między pluszową kotarą
a kuchnią za kratą
czułem jak wyzwalam się

²² Stanisław Lenartowicz..., ed. cit., s. 48.

od zbędnego nadmiaru energii
w którą wyposażyla mnie młodość

możliwe
że mógłbym użyć jej inaczej
np. napisać 4 reportaże
o perspektywach rozwoju małych miasteczek

ale
.....mam w dupie małe miasteczka
.....mam w dupie małe miasteczka
.....mam w dupie małe miasteczka²³

Wiersz *Sobota* został opublikowany w 1958 roku, już po śmierci Andrzeja Bursy. Trudno ustalić dokładną datę jego powstania, z pewnością jednak była to połowa lat 50. Radosław Młynarczyk zauważa, że nie tylko u Bursy pojawiają się te po trzykroć powtórzone słowa²⁴. Możemy je przeczytać także w napisanym w 1955 roku opowiadaniu Marka Hłaski *Kancik, czyli wszystko się zmieniło*. Bohater, dziennikarz, mówi:

Ja sam jestem z małego miasteczka. Jak człowiek się urodzi w takim małym miasteczku, to potem przez pół życia myśli, że nic się na świecie nie zmienia. W dupie mam małe miasteczka!²⁵

Intencje obu twórców i sytuacje podmiotów lirycznych nie są tożsame. Niezależnie jednak od tego, jaki był fundament tak kategorycznej deklaracji: niechęć do małych miasteczek jako formy życia, sprzeciw wobec bezsensowności wymuszonego pisania o nich, reakcja na zmiany lub ich brak, wyraz rozczarowania rzeczywistością, czy miasteczka były podmiotami wypowiedzi, czy jedynie pretekstem, nie przypadkiem pojawiły się w takim właśnie kontekście. W połowie lat 50. nie brakowało krytycznych opisów miasteczek. Zwracano uwagę na biedę, brak perspektyw, niezgodność działań lokalnej władzy z socjalistycznymi ideałami, biurokratyzację, „drobnomieszczańskie

²³ A. Bursa, *Sobota*, [w:] *idem, Utwory wierszem i prozą*, Kraków 1969, s. 106.

²⁴ R. Młynarczyk, *Kogo obchodzą małe miasteczka? O „Kanciku” Marka Hłaski i „Sobocie” Andrzeja Bursy*, „Literaturoznawstwo: Historia, Teoria, Metodologia, Krytyka” 2012–2013, nr 6–7, s. 221.

²⁵ M. Hłasko, *Kancik, czyli wszystko się zmieniło*, [w:] *idem, Utwory wybrane*, t. I, Warszawa 1986, s. 167. Hłasko pisał również: „Ale przyjemnie jest zobaczyć, że człowiek w małym, zasranym mieście, w takim mieście, gdzie bez przerwy pada deszcz i bez przerwy jest błoto, gdzie nie ma światła, gdzie jak jedną dziwkę boli ząb, to już nie ma nocnego życia – zupełnie zmienił się człowiek. To jest przyjemnie zobaczyć”. *Vide ibidem*, s. 166.

zwyczaje oraz brak socjalistycznego systemu wartości mieszkańców”²⁶, nie-wykorzystywanie potencjału, szanse rozwoju, jakie dawałyby nowe zakłady pracy. Przynajmniej niektóre z tych pejoratywnie postrzeganych zjawisk mieściłyby się również w przekazie socrealistycznym, pasowałyby choćby do filmu *Autobus odjeżdża 6.20*. Zasadniczo jednak zmienił się kontekst. W połowie dekad obrazu te wpisywały się przede wszystkim w proces odrzucania konwencji tematycznych i wizualnych oraz odsłaniania autentycznej rzeczywistości, również jej materialnego wymiaru.

Dlatego też filmowa Kamionka stanowiła swoisty ewenement. Bardziej charakterystyczne były dwa filmy zatytułowane *Miasteczko* – zrealizowany w 1956 roku i zaliczany do „czarnej serii” dokument Jerzego Ziarnika oraz powstała dwa lata później (a mająca premierę dopiero w roku 1960) fabuła Romualda Drobaczyńskiego, Juliana Dziedziny i Janusza Łęskiego. Często przywoływane są razem, ze względu na tytuły i tematykę oraz krytyczny obraz miasteczka, warto jednak zwrócić uwagę na podobieństwa i różnice w sposobie prezentowania małomiasteczkowego krajobrazu.

W wielu ówczesnych filmach, np. *Lubelskiej starówce* Bohdana Kosińskiego, *Warszawie 1956* Jerzego Bossaka i Jarosława Brzozowskiego, *1 200 000 izb* (wszystkie 1956) Aleksandra Minorskiego, *Miejscu zamieszkania* (1957) Maksymiliana Wrocławskiego, *Miasta na wyspach* (1958) Bohdana Kosińskiego i Jerzego Dmowskiego oraz *Gdzie diabeł mówi dobranoc* (1956) i *Ludziach z pustego obszaru* (1957) Kazimierza Karabasza i Władysława Ślesickiego, jak również *Z Powiśla...* (1958) Karabasza fundamentalną rolę odgrywał – choć w różnym stopniu – krytyczny ogląd miejskiego krajobrazu, co stanowiło wyraźną polemikę z socrealistyczną fasadowością. Starano się odsłaniać, na ile to było wówczas możliwe, urbanistyczne i architektoniczne absurdy i zaniedbania, problemy związane z polityką mieszkaniową oraz degradację materialnej rzeczywistości²⁷.

Miejski krajobraz tworzą

ulica (także noca), knajpa, ruiny, nędzne mieszkania, rzadko i jako ozdobnik – nowe bloki, do granic możliwości zatłoczone tramwaje i autobusy, miejskie pustkowia, zapyziałe podwórka, dzielnice, a nawet całe miasteczko, klub-światlica-biblioteka, sala sądowa, urząd, bazar, komisariat milicji, szpital²⁸.

²⁶ E. Knap, *Obraz prowincjonalnego socjalistycznego miasta na łamach tygodnika „Po prostu” w latach 1955–1957*, [w:] *Miasto (post)socjalistyczne. Przestrzeń władzy*, t. 1, red. K. Nędza-Sikoniowska, M. Pirveli, Kraków 2015, s. 205.

²⁷ A. Szpulak, *View from the inside. The images of the city in the „black series” documentary films in Poland in the 1950s*, „Images” 2017, t. XXII, nr 31.

²⁸ *Idem*, *Czas przeobrażeń 1956–1960*, [w:] *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2015, s. 114.

Krajobraz Staszowa/Wincentowa²⁹, choć nie ma w nim wszystkich wymienionych przed chwilą elementów, pozornie nie różni się od tych „wielkomiejskich” scenerii:

Wizerunek wyludniającego się, egzystującego w beznadziejnym marazmie miasteczka zubożałych szewców, często skazywanych za pokątny handel skórą – nielegalny, ale konieczny dla utrzymania rodzin – albo po prostu byłych szewców, wyjąwszy kwestie komunikacji miejskiej, pokazywany jest w tych samych sceneriach: ulica, knajpa, mieszkanie-rudera, urząd, targ. Powolniejszy jest tylko rytm ruchu wewnątrz kadrowego i montażu³⁰.

Trudno nie zgodzić się z opinią Andrzeja Szpulaka. Można oczywiście spojrzeć na tę kwestię z nieco innej perspektywy – jako na świadectwo swojej małomiasteczkowości Warszawy czy Lublina. Co jednak ważniejsze, wspomniane przez autora elementy niosą inne znaczenia, gdy potraktujemy je jako tworzące niemal całość miejskiej przestrzeni. Pierwszy kadr *Miasteczka*, ukazujący niewielki zaułek, mógłby zostać sfotografowany wszędzie. W kolejnym ujęciu widzimy rynek, stanowiący centrum małomiasteczkowego świata³¹. Ulica, knajpa, mieszkanie-rudera, urząd, targ, jak pisał wspomniany przed chwilą Andrzej Szpulak, mogą być wszędzie, rynek zresztą także, ale w małym miasteczku odgrywa rolę szczególną. Najważniejszy zdaje się na nim nie ratusz, ale przystanek PKS, swoistego rodzaju brama, w Wincentowie prowadząca tylko w jedną stronę. W wielkim mieście giną kwartały, tu jednak umiera całe miasto. Kiedy kamera pokazuje rynek, jego niską zabudowę, pustą przestrzeń w oddali, mamy świadomość, że nic więcej już nie ma, choćby innych dzielnic, w których życie być może wygląda inaczej. Dlatego też mimo podobnej scenerii małomiasteczkowy pejzaż Wincentowa różni się jednak od podobnych miejsc w Warszawie i innych większych miastach.

²⁹ Filmy te były kręcone w konkretnych miejscach, które jednak anonimizowano, aby pokazać uniwersalność przekazu. Historia miasteczka takiego jak Staszów, w którym swój film zrealizował Jerzy Ziarnik, „miała być przykładem kilku tysięcy bardzo podobnych historii zapomnianych miasteczek w Polsce. Konkretny przykład miał uzmysłowić pewne mechanizmy, które dotknęły wiele innych miejscowości”. Vide G. Nastalek-Żygadło, *Filmowy portret problemów społecznych w „czarnej serii” (1956–1958)*, Warszawa 2013, s. 120. Dlatego też filmowcy zmienili jego nazwę na Wincentowo, co zresztą wyraźnie zasygnalizowali w komentarzu z offu. Z kolei podczas realizacji fabularnego *Miasteczka* podkreślano, że „to nie jest film o Sieradzu, lecz o sprawach, ludziach i konfliktach «Polski powiatowej»”. Vide esw. [E. Smoleń-Wasilewska], „*Miasteczko*” nie jest filmem o Sieradzu, „Film” 1960, nr 19, s. 5. Takie zastrzeżenia były bardzo wyraźnie artykułowane podczas premiery, żeby nie urazić mieszkańców i podkreślić, że problemy w nim pokazane należą już, przynajmniej tutaj, do przeszłości.

³⁰ A. Szpulak, *Czas przeobrażeń...*, ed. cit., s. 115.

³¹ M. Zemło, op. cit., s. 43–49. Innym centrum jest najczęściej plac przed kościołem.

W miasteczku, słynącym niegdyś z mistrzowskich wyrobów szewskich, panuje bezrobocie. Polityka państwa nie sprzyja prywatnej inicjatywie, a młodzi próbują wyjechać jak najdalej. Nie przypadkiem najważniejszym „pozytywnym” elementem krajobrazu jest wspomniany już przystanek PKS-u – jedyne miejsce, które daje jakąkolwiek nadzieję, choć niezwiązaną z samym Wincentowem. Ożywa ono raz w tygodniu, kiedy odbywa się targ, łączący krajobraz małomiasteczkowy z wiejskim. Nawet to wydarzenie jest jednak nacechowane pesymistycznie. Krajobraz Wincentowa „napawał grozą”³². Narrator sporo mówi o umierającym mieście, o bezrobociu, a kamera przesuwając się wzdłuż małych odrapanych domów, ruin, cegielni.

Krajobraz miasteczka ulega degradacji. Pytanie o odpowiedzialność za taki stan rzeczy pozostaje jednak niedopowiedziane. Nie podejmowano kwestii odpowiedzialności politycznej, związanej z funkcjonowaniem systemu, albo przyjmowano specyficzną współodpowiedzialność, używając pierwszej osoby liczby mnogiej lub form bezosobowych. Warto jednak podkreślić, że ze względu na stosunkową wyrazistość politycznej krytyki *Miasteczko* wyróżnia się spośród innych filmów „czarnej serii”:

[...] Ziarnik, zauważając mechanizmy niszczące substancję materialną i duchową miasteczka, umieszcza je po stronie działań władzy i narzuconych przez jej politykę przemian ekonomicznych³³.

Dlatego też film został ostro zaatakowany, a jego rozpowszechnianie w znacznej mierze ograniczono³⁴.

Podobny los spotkał fabularne *Miasteczko* Romualda Drobaczyńskiego, Juliana Dziedziny i Janusza Łęskiego. Sam tytuł stanowił jednoznaczne nawiązanie do filmu Ziarnika i porównanie z nim niejednokrotnie się pojawiało, także na etapie oceny scenariusza³⁵. Już wówczas było widać, że twórcy będą musieli zmierzyć się z pytaniami, jakie ma być tytułowe miasteczko – zarówno w kontekście artystycznym³⁶, jak i społecznym, kulturo-

³² M. Fiejdasz, „Czarna seria” w polskim filmie dokumentalnym, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 23, s. 50. Z drugiej strony trudno odmówić racji Mikołajowi Jazdonowi, który pisał o „leniwej atmosferze prowincjonalnego miasteczka, pełnego urokliwych uliczek i domów świetnie sfotografowanych przez Antoniego Staśkiewicza”. Vide M. Jazdon, *Czarne filmy posiwały. „Czarna seria” polskiego dokumentu 1956–1958*, [w:] *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2000, s. 55.

³³ A. Szpulak, *Czas przeobrażeń...*, ed. cit., s. 121.

³⁴ M. Fiejdasz, op. cit., s. 60.

³⁵ *Protokół z posiedzenia Komisji Oceny Scenariuszy w dn. 7 II 1958 r.*, AFINA, sygn. A-214, poz. 89, k. 2.

³⁶ Konrad Eberhardt uważał, że skupiając się na pogodnym, słonecznym dniu, odpuszczenie radości młodzi, twórcy nie wykorzystali potencjału małego miasteczka. Przypominał

wym oraz politycznym, jakie emocje mają budzić małomiasteczkowe pejzaże. Odpowiedzi na nie w znaczący sposób wpływały na ocenę filmu.

Życie w Widłakowie toczy się ustalonym od lat rytmem. Przez otoczony niską zabudową rynek, nad którym góruje wieża kościoła, przechodzi procesja³⁷; jednym z głównych wydarzeń dnia będzie odpust. Ludzie biorą śluby, umierają, handlują, starają się o mieszkania, szukają stabilizacji, piją, jeden z bohaterów ucieka z wojska, aby zobaczyć kumpli i spotkać się z dziewczyną. Małomiasteczkowa codzienność zapewniała bliskość, stabilność, ale też świadomość ograniczeń i poczucia poddania nieustannej kontroli. W przeciwieństwie do Ziarnika twórcy nie chcieli przedstawiać jedynie mrocznego obrazu miasteczka. W relacji z planu zdjęciowego Elżbieta Smoleń-Wasilewska pisała o bohaterach powstającego filmu:

Jedni z nich kochają swe miasteczko i pozornie nudne, choć wypełnione po brzegi małymi sprawami życie, inni duszą się w małomiasteczkowej atmosferze, nie widzą tu warunków dla stworzenia sobie znośnej egzystencji, chcą się stąd wyrwać³⁸.

Także reżyserzy podkreślali, że chcą pokazać również „dobre strony egzystencji małomiasteczkowej”³⁹. Porównanie do dokumentalnego *Miasteczka* i wpisanie filmu Drobaczyńskiego, Dziedziny i Łęskiego w kontekst kina interwencyjnego sprawiły jednak, że dostrzegano w nim przede wszystkim brzydotę. Po latach Ewelina Nurczyńska-Fidelska pisała w kontekście „czarnego realizmu”:

[o]braz małego miasta ujawnia w tym filmie fizyczną szpetotę obumierającej materialnej egzystencji oraz nędzę, nudę i beznadzieję życia jego mieszkańców⁴⁰.

Takich głosów nie brakowało oczywiście zaraz po premierze. W jednej z najmocniejszych recenzji, opublikowanej w „Trybunie Ludu”, Jan Alfred Szczepański stwierdzał, że w filmie ukazano

w tym kontekście *Główną ulicę* (*Calle mayor*, 1956) Javiera Bardema. Wskazywał też na *Sierpniową niedzielę* (*Domenica d'agosto*, 1950) Luciana Emmera, zaznaczając zarazem, że polskiemu filmowi zabrakło lekkości. Prowadziło go to do pytań, czym i jakie właściwie miało być filmowe miasteczko. *Vide idem*, *Miasteczko – mit nienaruszony*, „Ekran” 1959, nr 9, s. 3.

³⁷ Rozważania dotyczące autentyczności małomiasteczkowego krajobrazu dobrze puentuje historia jej realizacji, kiedy okazało się, że w tym samym czasie odbędzie się rzeczywista procesja, w związku z czym twórcy musieli uważać, aby się nie spotkały. *Vide* E. Smoleń-Wasilewska, *Miasteczko*, „Film” 1958, nr 30, s. 9.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ E. Nurczyńska-Fidelska, „Czarny realizm”. *O stylu i jego funkcji w filmach nurtu współczesnego*, [w:] „Szkoła polska” – powroty, red. eadem, B. Stolarska, Łódź 1998, s. 39.

małe miasteczko polskie jako szczelnie w sobie zamknięte, zewnętrznym wpływom niedostępne skupisko samej brzydoty, nędzy, dusznych horyzontów, braku perspektyw⁴¹.

Kiedy jednak przyjrzeć się miasteczku uważniej, widać, że choć niektóre z domów rozpadają się ze starości, nie brakuje w nim też solidnych budynków z cegły, zamieszkałych przez zadowolonych z siebie i swojego życia ludzi, nawet jeśli są oni pokazywani z lekką kpina, trochę jak w filmach z poprzednich lat, jako skupieni na dobrobycie drobnomieszczenie nierozumiejący potrzeb młodych ludzi. Równie istotne jest bowiem to, czego w tym miasteczku nie ma. „To nie było miasteczko wymarłych warsztatów, walących się kamienic, starych ludzi oczekujących na rynku na codzienny przejazd autobusu – miejsce ponurej vegetacji, nędzy”⁴² – pisał Konrad Eberhardt, niedwuznacznie przywołując Wincentowo/Staszów z *Miasteczka* Ziarnika i pokazując w ten sposób inne emocje towarzyszące pejzażom Widłakowa.

Odpowiedź na pytanie o wiarygodność *Miasteczka* nie jest jednoznaczna. Wynika to nie tylko z jego wizualności, lecz także z przyjętej perspektywy odbioru. Z jednej strony można ten film potraktować jako „polskie ćwiczenie neorealistyczne”⁴³, z drugiej twórcom zarzucano nadmierne wykorzystywanie wszelkiego rodzaju stereotypów⁴⁴, także wizualnych:

[...] autorzy przystąpili do malowania pejzażu owej pipidówki. Odbywa się akurat odpust połączony z zabawą, więc mamy całą przebogatą scenerię, wszystko, co kiedykolwiek literatura i plastyka na ten temat zarejestrowały: i fotografa z malowaną dekoracją, i karuzelę, i procesję, i kieszonkowca, i chuliganów, i straż pożarną, która w drabiniastym wozie zjawia się dawno po ugaszeniu pożaru. Jest i groteskowa orkiestra – i, zdaje mi się, wszystko, co można sobie wypisać na papierku pod tytułem: „Jak sobie wyobrażam pipidówkę”⁴⁵.

Zbigniew Florczak był usatysfakcjonowany autentycznością obrazu, uważał jednak, że jego wymowa została przez twórców w jakiś sposób zafałszowana. Zabrakło obrazków z nowoczesności, których według niego jest w małych miasteczkach coraz więcej. Podobne zarzuty stawiali także inni recenzenci, np. Zbigniew Klaczyński, według którego

⁴¹ Jaszcz [J.A. Szczepański], *Półprawdy – gorsze niż nieprawda*, „Trybuna Ludu” 1960, nr 110. Z jego negatywną oceną ostro polemizował Antoni Bohdziewicz – opiekun filmu. *Vide idem, Ile jest warte – półprawdy?*, „Film” 1960, nr 21, s. 6.

⁴² K. Eberhardt, *op. cit.*, s. 3.

⁴³ E. Nurczyńska-Fidelska, *op. cit.*, s. 39.

⁴⁴ Już podczas kolaudacji zastanawiano się, czy zestawienie stereotypowych elementów pozwoli na uchwycenie atmosfery małego miasteczka. *Vide Protokół z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy w dn. 7 II 1958 r.*, *ed. cit.*, k. 1–2.

⁴⁵ Z. Florczak, *op. cit.*, s. 4.

[j]est to bowiem niewątpliwie upoetyzowany miejscami obraz jakiegoś sztucznego rezerwatu, wyizolowanego sztucznie z powszechnego nurtu socjalnych i ekonomicznych przemian⁴⁶.

Czytając te opinie, trzeba pamiętać, że na przełomie lat 50. i 60. zmieniały się postawy wobec miasteczek, co nie pozostawało bez wpływu na ocenę wiarygodności filmowych pejzaży.

Od realizacji do premiery minęły dwa lata. Pod koniec lat 50. władze postanowiły ponownie ograniczyć autonomię filmowców, a polityczne oceny poszczególnych filmów w coraz większym stopniu decydowały o ich losach. Negatywnie oceniono także *Miasteczko*. Jego wymowę uznano za zbyt pesymistyczną i nieodzwierciedlającą rzeczywistości współczesnej Polski⁴⁷. Film zmieniał więc swój kształt, a szczególne emocje budziło zakończenie⁴⁸. W pierwotnej wersji Władek – jedyny taksówkarz w Widłakowie – i jego ukochana Zosia – córka zamożnych ogrodników – mają już dosyć małomiasteczkowej hipokryzji i braku perspektyw. Decydują się na wyjazd, ale w ostatniej scenie na rynek, którego obraz stanowił klamrę wizualną, wjeżdża ich zepsuty samochód, ciągnięty przez konia. Ucieczka z miasteczka okazała się niemożliwa. To zakończenie uznano za zbyt pesymistyczne⁴⁹.

Poszukując rozwiązania tej sytuacji, Antoni Bohdziewicz, pod którego kierownictwem artystycznym pracowali reżyserowie, przygotował dokrętki⁵⁰. Zosia i Władek wjeżdżają do większego miasta. Zza okien samochodu widać nowe jasne bloki, które stają się symbolami nowoczesności i nadziei. Jak w filmie socrealistycznym, żeby widz nie musiał sam interpretować tego obrazu, słyszymy komentarz, który Bohdziewicz sam napisał i przeczytał:

Zosia i Władek, kiedy zaświecił poranek, byli jeszcze w podróży. W podróży dokąd? Gdzie będzie kres tej drogi? Proszę, tu się coś buduje, może warto się tu zatrzymać? Moglibyśmy wtedy całą historię zakończyć słowami: „Zosia i Władek zobaczyli nowe osiedle, zostali tam, ożenili się i było im tam dobrze. Bardzo dobrze”. Niestety, to by było zbyt piękne, żeby mogło być prawdziwe. Tak się kończy opowieść w bajkach. W naszym trudnym życiu taki finał zdarza się bardzo rzadko. Więc jak? Tu szukać

⁴⁶ Z. Kłaczyński, *Małe miasteczka wcale nie są nudne*, „Ekran” 1960, nr 18, s. 2.

⁴⁷ *Miasteczko* omawiano na posiedzeniu Komisji ds. Filmu KC PZPR. Vide M. Wojtczak, *Przemięgło... jednak pozostało. Od Zakazanych Piosenek do Moralnego Niepokoju. Nasze kino w latach 1944–1970*, t. I, Warszawa 2019, s. 450–452.

⁴⁸ Vide P. Śmiałowski, „Proszę to wyciąć”, czyli historia scen wyciętych z polskich filmów w pierwszym ćwierćwieczu PRL, wyd. II poprawione, Kraków 2024, s. 47–49.

⁴⁹ Po kolaudacji polecono nawet zmienić muzykę na bardziej pogodną. Vide *Protokół [zmian zaleconych przez komisję kolaudacyjną]*, [w:] *Miasteczko. Film fabularny. Materiały dok. z produkcji*, AFINA, sygn. S-2097.

⁵⁰ *Miasteczko. Film fabularny. Scenopis dokrętek. Scenariusz dokrętek*, AFINA, sygn. S-2073.

szczęścia czy jechać dalej? Niełatwo będzie o decyzję w naszej wędrówce. Tyle jest miejsc w kraju, gdzie powstają nowe osiedla i nowe fabryki, gdzie nasz Władek bardzo by się przydał. Które z tych miejsc wybrać? Gdzie będzie najlepiej? Musimy zostawić naszych bohaterów na rozstajnych drogach. Jedna historia skończona. Drugą może kiedyś opowiemy.

To zakończenie pojawiło się w jednej z wersji filmu; widziało je przynajmniej kilku dziennikarzy⁵¹. Trudno jednak się dziwić, że ostatecznie z niego zrezygnowano (podobnie jak z jeszcze jednej dogranej przez Bohdziewiczą sceny). Zostało zrealizowane bardzo nieudolnie, z wyraźną reprojekcją, przez którą znajdujące się w tle nowe bloki prezentowały się tym bardziej niewiarygodnie. Nie chodziło wszakże jedynie o całkowitą niezgodność z poetyką całości i zbyt widoczne nawiązanie do socrealistycznej ideologii oraz wywodzących się z niej rozwiązań estetycznych. Kontrast nowoczesnego miejskiego pejzażu z małomiasteczkowym, jednoznacznie negujący wartość niewielkich ośrodków, kłócił się z obowiązującym wówczas postrzeganiem małych miasteczek jako miejsc, z których należy nie tyle uciekać, co je zmieniać⁵².

W recenzjach pobrzmiewało pytanie, czy młodzi powinni wyjechać, aby szukać szansy w bardziej nowoczesnym świecie, skoro bez nich – najbardziej ambitnych – miasteczka nie mają szans na rozwój⁵³. Dlatego też w ostatecznej wersji awaria samochodu uniemożliwi wyjazd Władowi i Zosi, ale chwilowe przygnębienie zostanie szybko zamienione w radosne plany na jutro. Niby w żartobliwej formie podczas rozmowy z osieroconym chłopcem pojawiają się wzmianki o fabryce, która być może powstanie w miasteczku. Jego rozwój, zgodny z socjalistycznym planowaniem, powinien być dla widza czymś oczywistym⁵⁴. Optymistyczny finał zmieniał wymowę całego filmu. Opustoszały rynek nie budził już poczucia beznadziei i marazmu.

⁵¹ „[...] ostatnia sekwencja filmu, następująca po rejestrze koszmarnych, nędznych spraw i wypadków tego prowincjonalnego dnia, podczas którego ani jedno światelko dzisiejszego dnia nie błysnęło – po tym nadmiernie sceptycznym rejestrze ostatnie kadry filmu pokazują nam anonimowe, świeżo malowane bloki jakiegoś miasta i dwoje bardzo programowo uśmiechniętych bohaterów”. *Vide* Z. Florczak, *op. cit.*, s. 5. O skażeniu komentarzem pisał J. Budkiewicz (*Lepiej późno niż wcale*, „Głos Pracy” 1960, nr 66). *Cf.* S. Ozimek, *Od wojny w dzień powszedni*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. 4, 1957–1961, red. J. Toeplitz, Warszawa 1980, s. 153.

⁵² Taka była też konkluzja niezrealizowanego projektu drugiej części *Miasteczka* pod tytułem *Główne ulice*. Nowoczesna Warszawa pozornie wita Zosię i Władka z otwartymi rękami. Okazuje się jednak, że swoje miejsce znajdują oni w rozbudowującym się Widłakowie. *Vide* J. Dobraczyński, J. Łęski, *Główne ulice. Nowela filmowa*, AFINA, sygn. S-35490. Dziękuję Agnieszce Polanowskiej i Piotrowi Śmiałowskiemu za zwrócenie mojej uwagi na ten dokument.

⁵³ *Vide* np. E. Boczek, „Miasteczko”. *Nowy polski film, nad którym dyskutują wszyscy czytelnicy „Nowej Wsi”, „Nowa Wieś”* 1960, nr 24, s. 2.

⁵⁴ A. Bohdziewicz, *op. cit.*, s. 6.

Wszystkie te zmiany w niewielkim stopniu pomogły *Miasteczku*. Kiedy wchodziło na ekrany w 1960 roku, było już mocno spóźnione w stosunku do „czarnej serii”, więc jego ewentualny demaskatorski charakter nie mógł wybrzmieć w pełni. W kolejnych latach inaczej już postrzegano miasteczka. Kino drugiej połowy lat 50. nie opowiadało o zmianie małomiasteczkowego krajobrazu poprzez działania modernizacyjne i uprzemysłowienie. Wręcz przeciwnie – ich przestrzeń oznaczała również brak: nie tylko perspektyw, lecz także bloków i dużych zakładów produkcyjnych. Pisząc o filmie Ziarnika, Magda Szcześniak zauważa: „[m]iasteczko jest rewersem nowych ośrodków przemysłowych [...]”⁵⁵. Zacznie się to zmieniać w kinie lat 60., co znajduje uzasadnienie w polityce wobec mniejszych miejscowości, jak również w wymaganiach stawianych polskiemu kinu współczesnemu przez Uchwałę Sekretariatu KC w sprawie kinematografii z 1960 roku. Przykładem mogą być choćby *Dwa żebra Adama* (1963) Janusza Morgensterna, w którym przemysłowa przebudowa Godów stanowi istotny element fabuły.

5

Miasteczko, o wiele bardziej niż duże miasto, kojarzy się ze swojskością, z bliskością, poczuciem bezpieczeństwa, przekazywaniem tradycji, trwałością lokalnych struktur. Żadnej z tych cech nie mają Luborz i Zielno – miasteczka z *Wdowy*, trzeciej noweli *Krzyża Walecznych*, oraz z *Nikt nie woła*, obu w reżyserii Kazimierz Kutza. Zasadniczy wpływ miał na to czas akcji. Filmy zarówno Ziarnika, jak i Drobaczyńskiego, Dziedziny i Łęskiego ukazywały przestrzeń współczesne. Kutz sięgnął do tużpowojennej przeszłości, kiedy to miasteczka doświadczały zniszczenia tkanki miejskiej, wymiany mieszkańców związanej z migracjami, osłabienia zaufania społecznego i tradycyjnego systemu wartości. Nie był pierwszym reżyserem, który w latach 50. wykorzystał scenerię małego miasteczka na odzyskanych/zdobytych Ziemiach Zachodnich, by podjąć problem tożsamości, zmiany oraz (dez)integracji społecznej i kulturowej⁵⁶. W *Godzinach nadziei* (1955) Jana Rybkowskiego zaludniał je, jeszcze w ostatnich dniach II wojny światowej, wielokulturowy tłum migrantów. W *Trzech kobietach* (1956) Stanisława Różewicza stawało się miejscem odradzania życia i jednocześnie symbolem powojennego chaosu oraz kłopotów z tworzeniem wspólnoty. Także Kutz podejmował te problemy, nieprzypadkowo osadzając akcję na Ziemiach

⁵⁵ M. Szcześniak, *Poruszeni. Awans i emocje w socjalistycznej Polsce*, Warszawa 2023, s. 281.

⁵⁶ Vide I. Copik, *Przemieszczona tożsamość. Kino PRL wobec problemu Ziemi Zachodnich*, „Kwartalnik Filmowy” 2021, nr 116, s. 60–61.

Zachodnich i wpisując w małomiasteczkowe krajobrazy, zwłaszcza w *Nikt nie woła*, miłość bohaterów.

W *Krzyżu Walecznych* do znajdującego się na Ziemiach Zachodnich miasteczka Luborz, w którym mieszkają żołnierze pielęgnujący pamięć o swoim dowódcy, przyjeżdża wdowa po nim, młoda jeszcze kobieta. Ma stać się żywym elementem kultu kapitana Joczysa, niezależnie od własnych potrzeb i sposobu na życie. Zostanie jej ofiarowany domek znajdujący się pozornie poza miasteczkiem, ale nie tylko pozostający w jego obrębie, lecz także podlegający tutejszym regułom i atmosferze. Już w pierwszym ujęciu widzimy główną ulicę miasteczka, zamykający ją kościół, z boku ratusz i plac, na którym za chwilę pojawi się tabliczka oznaczająca nadanie mu nazwiska kapitana Joczysa. Ta niewielka, wręcz ściśnięta przestrzeń okaże się pułapką dla Małgorzaty Joczysowej oraz zootechnika Tadeusza Więcka, który przyjechał tym samym pociągiem. W powitaniu wdowy biorą udział liczni – być może wszyscy – mieszkańcy miasteczka, szczelnie wypełniający ekranową przestrzeń.

Sposób jej konstruowania pozwala przeciwstawić zbiorowość miasteczka jednostkowym oczekiwaniom. Przybysze z zewnątrz stają się ciałem obcym, nie pasują do tego małomiasteczkowego pejzażu. Nie przypadkiem, choć Więcek zatrzymuje się u Petraków, nigdy nie widzimy go w tym mieszkaniu. Domek Joczysowej zdaje się pozostawać poza miejską przestrzenią, choć znajduje się w obrębie Luborza. Dzięki temu pejzaż miejski – w jakimś sensie zawłaszczony, bo przecież tworzą go rodziny osadników – pozostaje nienaruszalny; obcy w żaden sposób go nie zmieniają.

Zdaje się on zapowiadać spokój, miejsce, w którym można wreszcie odechnąć. Nie bez powodu Więcek mówi Joczysowej o swoich pragnieniach: „I zrodziły się we mnie tęsknoty: domek, dzikie wino i te rzeczy”. Są one na tyle istotne, że przywołuje je ponownie: „Myślałem o czymś takim: małe miasteczko, mały domek, dzikie wino, spokój”. Oboje biorą pod uwagę wspólną przyszłość. Dochodzi jednak do konfrontacji wyobrażenia z rzeczywistością. Małomiasteczkowa sielanka okazuje się fałszywą obietnicą. Liczne powiązania społeczne, ich charakter, niewielka przestrzeń i typ zabudowy uniemożliwiają ukrycie niektórych działań, ograniczają anonimowość w miejscach publicznych i przekładają się na „ramy społecznej kontroli, w której w sposób najbardziej wyrazisty manifestują się integrujące funkcje społeczności i tożsamość mentalna mieszkańców”⁵⁷. Małomiasteczkowość sprawia,

⁵⁷ G. Odoj, *Małe miasto jako przedmiot badań etnologicznych w Polsce. Stan i perspektywy*, „Studia Etnologiczne i Antropologiczne” 2011, nr 11, s. 125. Cf. idem, *Tożsamość kulturowa społeczności małomiasteczkowej...*, ed. cit., s. 74. Co prawda Sławomir Gzell zauważa, że wpływ na związane z tą kontrolą obyczaje i sankcje ma w znacznej mierze „ciągłość zamieszkiwania trwająca często przez pokolenia, a więc w małych miastach, nie doświadczających napływu

że Joczysowa zawsze wystawiona jest na ogląd innych, nie może uciec od kontroli społecznej. Prawdziwą chwilą wolności bohaterowie mogą cieszyć się na łące poza miastem⁵⁸. Tu pozostają przez moment sami, ale szybko pojawiają się śledzące kobietę dzieci, wysłane przez porucznika Ōldaka.

Małe miasto, stanowiące przedmiot marzeń, pozostaje swoistym bytem idealnym, który nie przystaje do rzeczywistości. Niewielka przestrzeń Luborza zacieśnia się wokół bohaterów; na tyle umożliwia innym sprawowanie nad nimi kontroli społecznej, że nie pozwala na swobodne życie. Miasteczko zdaje się składać z jednej ulicy, placu, ratusza i kościoła – nawet jeżeli jest inaczej, kamera tego nie pokazuje. Wolność Joczysowej i Więcka zostaje ograniczona także przez sposób jego terytorialnej organizacji, co zostaje wprost uwidocznione w scenie konfrontacji mężczyzny ze współrządzącym (razem z księdzem) Luborzem porucznikiem Ōldakiem i jego żołnierzami. Ich zawłaszczająca przestrzeń postawa połączona z narzucaniem przez nich reguł życia w miasteczku ostatecznie niszczy nadzieję Więcka na możliwość wspólnego życia z Małgorzatą Joczysową.

Mieszkańcy chcą uczynić kobietę częścią swojej społeczności, narzucić jej własną tożsamość społeczną i kulturową, wpisać w lokalny krajobraz. Traktują ją jak jego brakujący element, nie zważając na jej pragnienia i potrzeby. Kiedy Ōldak dowiaduje się o wyjeździe Joczysowej, zaskoczony i zrozpaczony pyta: „Dlaczego?”. Odpowiedź przynosi kolejne ujęcie, w którym widzimy znowu główną ulicę miasteczka, stojących na niej ludzi, przylegające do niej kościół i plac. Mieszkańcy wypełniają kadr, a jednocześnie zamykają miasteczko wokół siebie. Nie pozwalają wydobyć się poza to, co na widoku. Z jednej strony mamy do czynienia z klamrą narracyjną, jak później w *Nikt nie woła*, z drugiej – z krajobrazem niemalże klaustrofobicznym, nieprzyjaznym dla ludzi z zewnątrz, chcących żyć swobodnie, poza kontrolą mało-miasteczkowej społeczności.

Nieprzyjazny jest również krajobraz w *Nikt nie woła*. Podobnie jak we *Wdowie* nie sprzyja on miłości oraz uwzględnia specyfikę miasteczka przejmowanego przez nową społeczność (pozostaje pytanie, na ile w gruncie rzeczy istotny jest fakt, że chodzi o Ziemię Zachodnie). Staje się ono u Kutza metaforą powojennego świata, z obcością i naruszoną tożsamością,

fal imigracyjnych niosących odmienne sposoby życia, zwyczaje i obyczaje”, sytuacja w Luborzu jest jednak wyjątkowa, ponieważ miasteczko opuszczone przez poprzednich mieszkańców – jak można się domyślać, Niemców – zajęła zwarta społeczność, reprezentująca wspólne przekonania i system wartości. Vide S. Gzell, *op. cit.*, s. 49.

⁵⁸ Znajdująca się w tle kapliczka i sposób plastycznej inscenizacji tego fragmentu przywodzą na myśl początek *Popiołu i diamentu*. Vide A. Gwóźdź, *Przestrzenie estetyczne filmów Kazimierza Kutza*, [w:] *Kutzowisko. O twórczości filmowej, teatralnej i telewizyjnej Kazimierza Kutza*, red. *idem*, Katowice 2000, s. 15.

przestrzenią nieprzyjazną, osaczającą bohaterów. Są nimi – znów tak jak we *Wdowie* – ludzie z zewnątrz, którzy przybywają do miasteczka, wypełniają je swoją obecnością, ale pozostają przybyszami, obcymi⁵⁹ (i w końcu wyjada). W *Nikt nie woła* ta obcość zostaje jeszcze wzmocniona:

Rzuceni na tło liszajowatych murów bohaterowie nieustannie doświadczać będą podwójnej obcości wobec siebie (bo dzielą ich okupacyjne doświadczenia) i wobec miasta (które nie jest ich miastem), choć z kina dobiegają słowa zachęty lektora Polskiej Kroniki Filmowej, że „Ziemie Zachodnie czekają na polskiego osadnika”⁶⁰.

Myśląc o Zielonej Górze, Józef Hen – scenarzysta i autor niewydanego wówczas literackiego pierwowzoru – nazwał to miasteczko Zielnem. Ani ta fikcyjna nazwa, ani odniesienie do realnie istniejącego miasta nie miały jednak większego znaczenia. Najważniejszy był wybór miejsca realizacji. Kutz mówił o tym wprost:

Wybraliśmy na miejsce akcji i zdjęć miasteczko, które nie było siedem wieków odnawiane – Bystrzyca Kłodzka nad Bystrzycą, na ziemiach odzyskanych. Bardzo stare miasto na wysokim brzegu, husyckie jeszcze, przedziwne, będące właściwie katalogiem najróżnorodniejszych faktur architektonicznych, pejzażowych, kolorystycznych itd. Myśmy te faktury posegregowali jakby pod kątem naszych potrzeb, tj. cały kontekst psychologiczny przetłumaczyliśmy na grafikę. Poszczególne sceny były więc kręcone na odpowiednio precyzyjnie dobranym plenerowym tle⁶¹.

Nikt nie woła przedstawia „miejsce w pewnym sensie odrealnione i «odhistorycznione»”⁶². Iwona Grodź wskazywała na „proces wymazywania rzeczywistości zewnętrznej przez sprowadzenie jej do kilku powtarzających się ascetycznych obrazów”⁶³. Paulina Kwiatkowska zwracała uwagę, że wymiar obrazu filmowego „został zredukowany do minimum i zastąpiony kompozycjami graficznymi, które sugerują przede wszystkim interpretację estetyczną i filozoficzną”⁶⁴. Można by więc rzec, że samo miasteczko – zarówno realna Bystrzyca Kłodzka, jak i filmowe Zielno – zanika. Zakochany

⁵⁹ *Ibidem*, s. 9–10.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 14.

⁶¹ *Wąchać swój czas. Z Kazimierzem Kutzem rozmawia Teresa Krzemięń*, „Kultura” 1980, nr 47, s. 14.

⁶² M. Saryusz-Wolska, „*Nikt nie woła*” Kazimierza Kutza – cztery płaszczyzny historii filmu, [w:] *Sztuka ma znaczenie*, red. D. Rode, M. Składanek, M. Ożóg, Łódź 2020, s. 117.

⁶³ I. Grodź, *Intymistyka w najczystszej wydaniu*, „*Nikt nie woła*” Kazimierza Kutza a polska rzeczywistość wobec II wojny światowej, [w:] *Kino polskie wobec II wojny światowej*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, M. Guzek, Bydgoszcz 2011, s. 229.

⁶⁴ P. Kwiatkowska, *Krystalizacja uczuć w obrazie filmowym. O „Nikt nie woła” Kazimierza Kutza*, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 64, s. 150.

człowiek postrzega świat coraz bardziej przez perspektywę swojego uczucia. „Świat redukowal się do dwojga”⁶⁵ – mówił Kutz.

Małomiejskie pejzaże Bystrzycy Kłodzkiej / Zielna nie są jednak pozbawione znaczenia. Bez nich, bez tego punktu wyjścia cały zamysł byłby niemożliwy. Materialne doświadczenie miasteczka, choć później schodzi na drugi plan, odgrywa fundamentalną rolę w kreowaniu przestrzeni filmowej⁶⁶. Zrujnowana tkanka materialna⁶⁷ tworzy pejzaż nieprzychylny ludziom, którzy chcieliby rozpocząć nowe życie⁶⁸. Dotyczy to zarówno osadników, jak i zakochanych. Andrzej Gwóźdź pisze:

[p]ropozycja małżeństwa w tym świecie bez horyzontu, zaklętym w czworokąt odrapanych murów, to zapowiedź przegranej. Przeżarty wilgocią, księżycowy pejzaż Zielna więzi bowiem kochanków w niemal paranoicznej płaszczyźnie między przeszłością, której już nie ma, a przyszłością⁶⁹.

Przestrzeń się zacieśnia. Na sytuację bohaterów wpływ ma także topografia miasteczka, osadzonego na skarpie, mającego jeszcze fragmenty dawnych murów obronnych, zamykającego w sobie bohaterów, przesłaniającego horyzont. Bliskość między ludźmi nie może się dopełnić; miłość umyka Bożkowi i Lucynie. Kolejne warstwy miasteczka zdają się narastać nad bohaterami, budują wrażenie odcięcia i zamknięcia, wzmocnione przez labirynt uliczek. Również architektonicznie różni się ono od Luborza. Wyższe domy przytłaczają, a wąskie uliczki stają się tym bardziej klaustrofobiczne. Zresztą bardziej otwarta przestrzeń nie zmienia tego wrażenia; takie są „[...] wielkie place i rzeka, która płynie poprzez rumowiska i nie daje tej rzeczywistości wytchnienia, nie burzy jej strategii”⁷⁰. Widać to też w scenach ukazujących domek Bożka i most (po którym ciągle przemierzają się ludzie niemający jeszcze swojego miejsca), kiedy i ten pejzaż jest domykany przez stanowiące dominantę wizualną ściany domów.

Miejskie przestrzenie, układ uliczek, architektura domów i struktura ich ścian – wszystko to ma znaczenie przede wszystkim jako tło historii mi-

⁶⁵ *Wąchać swój czas...*, ed. cit., s. 14.

⁶⁶ E. Strzelczyk, *Percepcyjne i kontekstowe kryteria analizy stylu filmu „Nikt nie woła” Kazimierza Kutza*, „Studia Filmoznawcze”, t. IX: *Problemy poznawania dzieła filmowego*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1990, s. 125.

⁶⁷ Magdalena Saryusz-Wolska zastanawiała się, „[c]zy materialny rozpad przedstawionego miasteczka świadczy o złej kondycji fikcyjnego Zielna w 1945 r., czy realnej Bystrzycy Kłodzkiej w 1959 r.?” *Vide eadem*, „Nikt nie woła” Kazimierza Kutza..., ed. cit., s. 121.

⁶⁸ I. Copik, *op. cit.*, s. 62.

⁶⁹ A. Gwóźdź, *op. cit.*, s. 14.

⁷⁰ A. Szpulak, „Nikt nie woła” Kazimierza Kutza – rewolucja słabo kamuflowana, [w:] *Widziane po latach...*, ed. cit., s. 113.

łosnej. Kamera nie przygląda się małomiasteczkowej obyczajowości i życiu codziennemu. Choć takie sceny się pojawiają, służą czemuś innemu. Bohaterowie idą na targ; wchodzą tym samym w gwarłą codzienność miasteczka, ale Kutz natychmiast się z niej wycofuje. Najpierw znikają ludzie, następnie słyszymy już tylko cichy dźwięk targowej krzataniny, młodzi znów są tylko ze sobą na tle szarych, odrapanych ścian. Po kolejnej rozmowie, podczas której dalej starają się ukrywać swoje uczucia, po tym, jak niemal dochodzi do pocałunku, oboje obracają się wokół siebie wzdłuż muru, aż nagle pojawia się pusty rynek. Z przestrzeni ograniczonej tylko do nich wchodzi w inną przestrzeń, bardziej rozległą, pozornie dającą oddech, ale w gruncie rzeczy pozbawioną życia.

Takie bowiem jest jeszcze to miasteczko, w którym życie – w różnych tego słowa znaczeniach – musi się dopiero odrodzić/narodzić, pozbawione więzi nowych mieszkańców z krajobrazem:

To architektura zapatrzona w przeszłość albo zawieszona poza czasem, zupełnie nieprzygotowana na przyjęcie nowego pojałtańskiego świata. Te okcydentalne sceny są brzydkie, chłodne, odpychające i w tym sensie – świadomie polemizujące z optymizmem propagandowych wizji *terra repromissionis*. Taki zamysł estetyczny, wzmocniony dodatkowo przejmującą muzyką Wojciecha Kilara, służyć miał redukcji kontekstu politycznego prozy Hena oraz koncentracji na intymnym portrecie psychologicznym postaci. Kutzowy Okcydent to erem: nie tylko nie sprzyja miłości, ale również nie chroni przed brutalnością historii (demistyfikacja mitu azylanckiego)⁷¹.

Z jednej strony sposób ukazywania małego miasteczka odcina ten film od polityczności; z drugiej nie bez znaczenia był przecież fakt, że jego akcja rozgrywała się na Dolnym Śląsku. Poniemieckość miasteczka jest sygnalizowana na kilka sposobów, np. przez rekwizyty czy język, i choć przecież w ówczesnym dyskursie Ziemi Odzyskanych nie mogło być o niej oficjalnie mowy, tworzyła wrażenie obcości i inności. Mamy więc do czynienia z przemowaniem pustego miasteczka przez obcych. Tak według Kutza „wyglądało wejście żywiołu polskiego w tę pustą cywilizację, puste miasta, gdzie jeszcze zupy były na talerzach, na tę cywilizację europejską”⁷². Ujęcie z lotu ptaka ukazuje pusty plac i ulice, które nagle zapełniają się ludźmi („wypełnianie kadru ludzką masą” Andrzej Gwóźdź uznaje za charakterystyczne dla Kutza⁷³). Zaczyna się nowe życie, które powinno doprowadzić do oswojenia

⁷¹ J. Szydłowska, *Od Kutza do Smarzowskiego: film fabularny jako medium wiedzy o Ziemiach Zachodnich i Północnych*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 2011, nr 3, s. 527–528.

⁷² *Z góry widać lepiej. Niedokończone rozmowy z Kazimierzem Kutzem. Rozmawiał Andrzej Gwóźdź*, Łódź 2019, s. 77.

⁷³ A. Gwóźdź, *op. cit.*, s. 12–13.

przestrzeni. Tak się jednak nie dzieje i dotyczy to również bohaterów. Tak jak we *Wdowie* miasteczko zdaje się obiecywać spokój, odpoczynek, oddalenie od wojennej i powojennej rzeczywistości; okazuje się to jednak pułapką, pozorem. Miłość unieważnia rzeczywistość polityczną, ale i dla niej nie ma tu miejsca.

6

Także w latach 60. nie brakowało znaczących portretów małych miasteczek, choć zmieniały się one wraz z przemianami społecznymi oraz inaczej rozłożonymi akcentami potrzeb politycznych i propagandowych. Zmieniały się, rzecz jasna, same miasteczka, choć główne cechy małomiasteczkowych krajobrazów były stałe. Kreślono je jednak w bardziej optymistycznych barwach, częściej pojawiały się w komedii (oraz innych gatunkach). Nie brakowało w nich śladów modernizacji, łączonej z rozwojem socjalistycznej Polski. Jeśli znajdowały się na Ziemiach Zachodnich, nie dominowało w nich już poczucie obcości, lecz raczej „zespoleńia z macierzą”⁷⁴. Nie miały wpływ miały tu bowiem postulaty czy raczej wymagania stawiane twórcom we wspomnianej już *Uchwale Sekretariatu KC w sprawie kinematografii*. Nie unikano obyczajowości, niekiedy bardzo wnikliwie przyglądając się więziom społecznym i tożsamości kulturowej. Starano się godzić tradycję (częściej niż poprzednio można było dostrzec w małomiasteczkowym krajobrazie kościół i księdza) oraz nowoczesność, a przy tym pamiętano, aby „odzwierciedlać tematykę współczesnego życia nacechowaną prawdą i realizmem, tematykę aktualnych i rzeczywistych konfliktów społecznych, międzyludzkich, moralnych i politycznych, których rozwiązanie powinno przemawiać na rzecz socjalizmu”⁷⁵. Czasem na miasteczka spoglądano krytycznie, innym razem je uszlachetniano. Niektórzy ze wspomnianych reżyserów – Kazimierz Kutz, Stanisław Lenartowicz, Jan Rybkowski – powracali do małych miasteczek jako miejsca akcji i przestrzeni tworzenia znaczeń, zarówno po to, by kontynuować, jak i modyfikować swoje autorskie strategie. Małomiasteczkowe pejzaże zarazem ewoluowały i pozostawały niezmiennie, choć nie zawsze towarzyszyły im te same znaczenia. Podobnie jak w odniesieniu do kina lat 50., ich analiza pozwala na zrekonstruowanie pełnionych przez nie funkcji oraz zwrócenie uwagi na zmiany w ich portretowaniu wynikające z przeobrażeń kina i rzeczywistości społeczno-politycznej.

⁷⁴ *Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii*, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka, współred. A. Madej, Katowice 1994, s. 31.

⁷⁵ *Ibidem*.

BIBLIOGRAFIA

- Boczek E., „*Miasteczko*”. *Nowy polski film, nad którym dyskutują wszyscy czytelnicy „Nowej Wsi”, „Nowa Wieś”* 1960, nr 24.
- Bohdziewicz A., *Ile jest warte – półprawdy?*, „Film” 1960, nr 21.
- Budkiewicz J., *Lepiej późno niż wcale*, „Głos Pracy” 1960, nr 66.
- Bursa A., *Sobota*, [w:] *idem, Utwory wierszem i prozą*, Kraków 1969.
- Copik I., *Przemieszczona tożsamość. Kino PRL wobec problemu Ziem Zachodnich*, „Kwartalnik Filmowy” 2021, nr 116.
- Dobraczyński J., Łęski J., *Główne ulice. Nowela filmowa*, Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, sygn. S-35490.
- Eberhardt K., *Miasteczko – mit nienaruszony*, „Ekran” 1959, nr 9.
- esw. [E. Smoleń-Wasilewska], „*Miasteczko*” *nie jest filmem o Sieradzu*, „Film” 1960, nr 19.
- Fiejdasz M., „*Czarna seria*” *w polskim filmie dokumentalnym*, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 23.
- Florczak Z., *Koszmar z fałszywym uśmiechem*, „Film” 1960, nr 19.
- Głowiński M., *Fabryczne dymy i kwitnąca czeremcha (scenariusz Adama Ważyka)*, [w:] *idem, Rytuał i demagogia. Trzyście szkiców o sztuce zdegradowanej*, Warszawa 1992.
- Grochowiak S., *Suma losu ludzkiego*, rozm. A. Iskierko, „Ekran” 1968, nr 44.
- Grodź I., *Intymistka w najczystszej wydaniu. „Nikt nie woła” Kazimierza Kutza a polska rzeczywistość wobec II wojny światowej*, [w:] *Kino polskie wobec II wojny światowej*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, M. Guzek, Bydgoszcz 2011.
- Gwóźdź A., *Przestrzenie estetyczne filmów Kazimierza Kutza*, [w:] *Kutnowisko. O twórczości filmowej, teatralnej i telewizyjnej Kazimierza Kutza*, red. *idem*, Katowice 2000.
- Gzell S., *Fenomen małomiejskości*, Warszawa 1987.
- Hendrykowska M., *Intymny portret we wnętrzu. „Zimowy zmierzch” Stanisława Lenartowicza*, [w:] *Polska szkoła filmowa. Reinterpretacje i nawiązania*, red. W. Otto, Poznań 2018.
- Hłasko M., *Kancik, czyli wszystko się zmieniło*, [w:] *idem, Utwory wybrane*, t. I, Warszawa 1986.
- Jackiewicz A., *Na stacji Chandra Unyńska*, „Trybuna Ludu” 1957, nr 32.
- Jackiewicz A., *Staruszkowie z Wielkopolski*, [w:] *idem, Moja filмотeka. Kino polskie*, Warszawa 1983.
- Jaszc [J.A. Szczepański], *Półprawdy – gorsze niż nieprawda*, „Trybuna Ludu” 1960, nr 110.
- Jazdon M., *Czarne filmy posiwały. „Czarna seria” polskiego dokumentu 1956–1958*, [w:] *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2000.
- Klaczynski Z., *Małe miasteczka wcale nie są nudne*, „Ekran” 1960, nr 18.
- Knap E., *Obraz prowincjonalnego socjalistycznego miasta na łamach tygodnika „Po prostu” w latach 1955–1957*, [w:] *Miasto (post)socjalistyczne. Przestrzeń władzy*, t. 1, red. K. Nędza-Sikoniowska, M. Pirveli, Kraków 2015.
- Kwiatkowska P., *Krystalizacja uczuć w obrazie filmowym. O „Nikt nie woła” Kazimierza Kutza*, „Kwartalnik Filmowy” 2008, nr 64.
- Lubelski T., *Historia kina polskiego 1895–2014*, Kraków 2015.

- Maron M., *Mieczysław Jahoda. Fenomeny światła*, z opracowaniem biograficznym A.M. Leśniewskiej-Zagrodzkiej, Łódź 2019.
- Marszałek R., *Kapelusz i chustka*, [w:] *Film i kontekst*, red. D. Palczewska, Z. Benedykiewicz, Wrocław 1988.
- „Miasteczko”. *Film fabularny. Scenopis dokrętek. Scenariusz dokrętek*, Archiwum Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, sygn. S-2073.
- Młynarczyk R., *Kogo obchodzą małe miasteczka? O „Kanciku” Marka Hłaski i „Sobocie” Andrzeja Bursy*, „Literaturoznawstwo: historia, teoria, metodologia, krytyka” 2012–2013, nr 6–7.
- Nastalek-Żygadło G., *Filmowy portret problemów społecznych w „czarnej serii” (1956–1958)*, Warszawa 2013.
- Nurczyńska-Fidelska E., „Czarny realizm”. *O stylu i jego funkcji w filmach nurtu współczesnego*, [w:] „Szkoła polska” – powroty, red. eadem, B. Stolarska, Łódź 1998.
- Odoj G., *Małe miasto jako przedmiot badań etnologicznych w Polsce. Stan i perspektywy*, „Studia Etnologiczne i Antropologiczne” 2011, nr 11.
- Odoj G., *Tożsamość kulturowa społeczności małomiasteczkowej*, Katowice 2007.
- Ozimek S., *Od wojny w dzień powszedni*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. 4: 1957–1961, red. J. Toeplitz, Warszawa 1980.
- Piechota M., *Kobieta w polskim filmie socrealistycznym*, [w:] *Socrealizm. Fabuły – komunikaty – ikony*, red. K. Stępnik, M. Piechota, Lublin 2006.
- Pojechałem do Włoch po prawdziwego Włocha. Rozmowa ze Stanisławem Lenartowiczem*, rozm. M. Podsiadły, [w:] *Stanisław Lenartowicz: twórca osobny*, red. R. Bubnicki, A. Dębski, Wrocław 2011.
- Protokół z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy w dn. 7 II 1958 r.*, Archiwum Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, sygn. A-214, poz. 89.
- Protokół [zmian zaleconych przez komisję kolaudacyjną]*, [w:] „Miasteczko”. *Film fabularny. Materiały dok. z produkcji*, Archiwum Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, sygn. S-2097.
- Saryusz-Wolska M., „Nikt nie woła” Kazimierza Kutza – cztery płaszczyzny historii filmu, [w:] *Sztuka ma znaczenie*, red. D. Rode, M. Składanek, M. Ożóg, Łódź 2020.
- Skulska W., Rybkowski J., *Autobus odjeżdża 6.20*, Warszawa 1954.
- Smoleń-Wasilewska E., *Miasteczko*, „Film” 1958, nr 30.
- Stanisław Lenartowicz*, [w:] S. Janicki, *Polscy twórcy filmowi o sobie*, Warszawa 1962.
- Stenogram z Plenum Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru i Filmu, odbytego w dn. 27–28.IX.1954 r.*, Archiwum Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, sygn. A-208, poz. 32.
- Strzelczyk E., *Percepcyjne i kontekstowe kryteria analizy stylu filmu „Nikt nie woła” Kazimierza Kutza*, „Studia Filmoznawcze”, t. IX: *Problemy poznawania dzieła filmowego*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1990.
- Szcześniak M., *Poruszeni. Awans i emocje w socjalistycznej Polsce*, Warszawa 2023.
- Szpułak A., *Czas przeobrażeń 1956–1960*, [w:] *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2015.
- Szpułak A., „Nikt nie woła” Kazimierza Kutza – rewolucja słabo kamuflowana, [w:] *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2000.

- Szpułak A., *View from the inside. The images of the city in the „black series” documentary films in Poland in the 1950s*, „Images” 2017, vol. XXII.
- Szydłowska J., *Od Kutza do Smarzowskiego: film fabularny jako medium wiedzy o Ziemiach Zachodnich i Północnych*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 2011, nr 3.
- Śmiałowski P., „*Proszę to wyciąć*”, czyli historia scen wyciętych z polskich filmów w pierwszym ćwierćwieczu PRL, wyd. II poprawione, Kraków 2024.
- Toniak E., *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*, Kraków 2008.
- Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii*, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka, współred. A. Madej, Katowice 1994.
- Wąchać swój czas. Z Kazimierzem Kutzem rozmawia Teresa Krzemień, „Kultura” 1980, nr 47.
- Wojtczak M., *Przeminęło... jednak pozostało. Od Zakazanych Piosenek do Moralnego Niepokoju. Nasze kino w latach 1944–1970*, t. I, Warszawa 2019.
- Z góry widać lepiej. Niedokończone rozmowy z Kazimierzem Kutzem. Rozmawiał Andrzej Gwóźdź*, Łódź 2019.
- Zemło M., *Fenomen małego miasta*, Warszawa 2002.
- Zwierzchowski P., *Stanisława Lenartowicza opowieści o czasie*, [w:] *Zatrzymane w obrazie. Kadry – Słowa – Fotografie*, red. J. Czaja, W. Otto, A. Śliwińska, Poznań 2023.
- Zwierzchowski P., *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu*, Warszawa 2000.
- Zwierzchowski P., *Zimowy zmierzch*, „Ekran” 2016, nr 6.

Piotr Zwierzchowski – prof. dr hab. (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego), filmoznawca i kulturoznawca, dziekan Wydziału Nauk o Kulturze UKW. Zajmuje się przede wszystkim historią kina polskiego (zwłaszcza lat 1944–1989), ze szczególnym uwzględnieniem kontekstów decydujących o sensie filmowego przekazu. Jest autorem takich książek, jak: *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu*; *Piękny sen pedagoga. Literackie i filmowe portrety świata edukacji*; *Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego*; *Spektakl i ideologia. Szkice o filmowych wyobrażeniach śmierci heroicznej*; *Zezowate szczęście*; *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*; „*Sąsiedzi*”. *Film o bydgoskim wrześniu 1939* (współaut. Mariusz Guzek); *Filmowe reprezentacje PZPR*; *Paradoxes of Late Socialism. Polish Popular Cinema of Eighties* (współaut. Arkadiusz Lewicki, Marcin Adamczak, Ilona Copik). ORCID: 0000-0002-1770-777X. Adres e-mail: <piotr.zwierzchowski@ukw.edu.pl>.

Piotr Zwierzchowski – Professor at the Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz, Dean of the Department of Culture Studies. He deals first of all with the history of Polish cinema, especially the period of Polish People’s Republic. He has published several books and articles about the Polish cinema, including *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu* (*Forgotten Heroes. The Protagonists of Polish Socialist Realism Films*); *Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego* (*The Broken Monolith. The Contexts of Polish Socialist Realism Cinema*); *Zezowate szczęście* (English edition *Munk’s “Bad Luck”*); *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie*

polskim lat 60. (The New Memory Cinema. The Image of World War II in the Polish Cinema of the 1960s.); "Sąsiedzi". Film o bydgoskim wrześniu 1939 ("Neighbors". A film about Bydgoszcz in September 1939, co-author Mariusz Guzek); Filmowe reprezentacje PZPR (Film representations of the PZPR); Paradoxes of Late Socialism. Polish Popular Cinema of Eighties (co-authors Arkadiusz Lewicki, Marcin Adamczak, Ilona Copik). ORCID: 0000-0002-1770-777X. E-mail address: <piotr.zwierzchowski@ukw.edu.pl>.

