

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 12(1) 2020

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.12.1.3

Ilona Copik

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ORCID 0000-0001-9794-9965

Morze i woda w filmowych topografiach Gdańska

Gdańsk bez wątpienia należy do miejsc wyjątkowych. Przyczynia się do tego z jednej strony bogata i wielowątkowa historia miasta, z drugiej – położenie geograficzne i wynikające stąd walory krajobrazowe. Wśród nich morze i woda odgrywają szczególnie ważną rolę. Stanowią o istotnych cechach środowiska naturalnego i dominują jako istotne obszary w przestrzeni, będąc jednocześnie czynnikiem inspirującym wyobraźnię przestrzenną nadającą im znaczenie symboli kulturowych: kresu (skraj) i nieskończoności, końca i początku (co znajduje odzwierciedlenie w znanych metaforach morza i miasta jako „wrót Korony Polskiej”, „okna na świat”, „miasta wolności” itd.). Faktem jest, że położenie Gdańska u ujścia Wisły, nad morzem, w otoczeniu wzgórz, z których rozpościera się widok na różne cieki wodne, potoki, strugi i jeziora, nadaje mu specyficzny i wyjątkowy w skali kraju charakter miasta „wodnego”. Wody jest zatem w Gdańsku dużo, czy jednak polscy filmowcy czynią z tego użytek? A jeśli tak, to w jaki sposób rozwijają motywy akwaticzne i jak wykorzystują plenery nadwodne? Jak powszechnie wiadomo, wodę charakteryzują wyjątkowe właściwości fotogeniczne i jako taka pozostaje ona fascynującym obiektem dla fotografa. Jeśli jednak mowa o filmowych topografiach Gdańska, to istotne będzie dla mnie nie tylko zainteresowanie, jakim reżyserzy i operatorzy obdarzają morze i wodę jako plenery o określonych funkcjach estetycznych. Chodzić mi będzie raczej o to, jak woda funkcjonuje na ekranie w znaczeniu kulturowym, jakie konotuje znaczenia, jak tworzy specyfikę lokalną i buduje to, co określamy zwykle jako „sens miejsca”.

Przedmiotem mojego zainteresowania w tym artykule będzie zatem geografia filmowa Gdańska, dla której zasadnicze jest istnienie ontologicznego związku pomiędzy planem filmowym a autentyczną lokacją, potwierdzające z kolei tezę, że re-lacje film – miejsce oparte są na jakiegoś rodzaju autentycznych doświadczeniach. Obiektem badań będą więc filmy, których akcja nie mogłaby się dziać gdzie indziej lub gdziekolwiek, wówczas bowiem dane dzieła byłyby zupełnie innymi filmami i utraciłyby swój pierwotny sens. Krzysztof Kornacki zalicza tego rodzaju filmy do kategorii „filmów miejskich” (Kornacki 2019). Ich istotą jest nierozzerwalne połączenie filmowej narracji z *genius loci* miejsca. O ile jednak badacz koncentruje się na analizie narracji i rozpoznawaniu zasadniczych wątków fabularnych gdańskich

filmów, ja chciałabym się skupić na antropologii wizualnej. Bardziej aniżeli same opowieści ciekawią mnie bowiem krajobrazy filmowe i to, jak zapisana jest w nich wizja „wodnego” miasta. Chcę sobie zatem odpowiedzieć na pytania, w jaki sposób woda i morze stają się istotnymi elementami dzieła filmowego i jak tworzą utrwalone na ekranie gdańskie „miejsca znaczące”¹. W swoich analizach przede wszystkim koncentruję się na filmach fabularnych², ponieważ – jak sądzę – to właśnie one najbardziej ukazują kody kulturowe i sposoby widzenia miejsca³.

Miasto, morze, plaża

W wyobraźni zbiorowej Gdańsk figuruje dość jednoznacznie jako miasto nadmorskie. Wyrazem tego są chociażby elementy kultury marynistycznej zwykle z nim kojarzone: marynarskie czapki, kotwice, sylwetki statków. Jednym z ważniejszych symboli Gdańska jest rzeźba Neptuna – boga mórz i oceanów, obecna w wielu dziełach filmowych, a także w niezliczonej liczbie innych ikonicznych przedstawień. Co ciekawe, w filmach gdańskich nadmorskie klimaty często nie są związane z plenerami zlokalizowanymi w obrębie miasta. Są co prawda filmy, w których uwiecznione zostały urokliwe brzegi Zatoki rozciągające się w Jelitkowie czy Brzeźnie (np. *Do widzenia, do jutra*, 1960, reż. Janusz Morgenstern; *Jadą goście, jadą*, 1962, reż. Gerard Zalewski), ogółem jednak, jeśli mowa o filmowych plażach, to częściej są to plaże Gdyni (np. *Wolne miasto*, 1958, reż. Stanisław Różewicz; *Żona dla Australijczyka*, 1963, reż. Stanisław Bareja) lub Sopotu (*Medium*, 1985, reż. Jacek Koprowicz; *Szkatułka z Hongkongu*, 1983, reż. Paweł Pitera; *Podróż za jeden uśmiech*, 1971, reż. Stanisław Jędryka). Bliskość przestrzenna Trójmiasta zaciera granice i wywołuje wrażenie jednorodnej nadmorskiej topografii. Znamienne wydaje się pytanie młodych bohaterów odcinka 9. *Podróży za jeden uśmiech*, które zadają przechodniom na gdańskiej Starówce: „Gdzie tu jest moło?”. Poszukują znanego obiektu przekonani, że mieści się on w gdańskim centrum, w sąsiedztwie innych popularnych atrakcji turystycznych. Morze i plaża stanowią w tym filmie (podobnie zresztą jak w wielu innych) punkt kulminacyjny podróży i zwiedzania.

Pod względem kreowania nadmorskiej turystycznej atmosfery zdecydowany prym wiedzie moło w Sopocie – największy spośród tego typu obiektów w Trójmieście. To właśnie dzięki tej budowl: „Sopot był modny, w Sopocie wypadało bywać” – jak to ujmuje Sławomir Koper (Koper 2013: 91). Jest to zarazem ulubiony plener filmowców. Oprócz walorów rekreacyjnych i architektonicznych oferuje bowiem fotogeniczność barw i kształtów – migoczące odcienie szarości i granatu, którymi przeniknięte są woda i niebo, w wyjątkowy sposób kontrastują

¹ Terminu tego używam za Timem Edensorem. Zob.: Edensor 2004: 65.

² Spośród „filmów gdańskich” wybieram te, w których woda i morze stanowią istotne motywy wizualne.

³ Ten kierunek badań inspirowany jest geografią humanistyczną, w której problematyka miasta związana jest z pojęciami: miejsce, krajobraz, topografie, wykorzystywanymi jako narzędzia badania przestrzeni kulturowych i odkrywania „sensu miejsca”. Mniej interesują mnie zatem studia miejskie nad filmem, które mają swoją tradycję w badaniach filmoznawczych. Zob. np.: „Kwartalnik Filmowy” 1999, t. XXI: *Miasto w filmie*.

tu z surową i stateczną bielą drewna. Molo łączy walory romantycznego pleneru z domeną konsumpcji i rozrywki, aliaż znany z okresu, kiedy Sopot stawał się popularnym uzdrowiskiem. Najlepiej ukazują to filmy, których akcja rozgrywa się w czasach przedwojennych, gdy kurort był częścią Wolnego Miasta, takich jak *Medium* albo też filmy Pawła Pitery *Szkatułka z Hongkongu* i serial *Na kłopoty Bednarski*. Symbolami okolicy nadmorskiej są w nich: molo, deptak, wyścigi konne, kasyno, chiński pawilon. Skojarzenia związane z wymienionymi obiektami dotyczą wizji morza znanej z pocztówek datowanych na przełom wieków XIX i XX. Uwiecznione na nich kąpieliska, przebieralnie, kosze plażowe, promenady były oznaką zmieniającego się podejścia do krajobrazu nadmorskiego. Niegdyś przerażający, mroczny i niegościnnie, traktowany jako rewir żywiołu o wyjątkowo zgubnych dla człowieka właściwościach, stopniowo zaczął być postrzegany jako modny plener i widowisko. Najczęściej jednak łączył w sobie sprzeczne uczucia dyskomfortu i podziwu. Pisze o tym Magdalena Lewoc: „Charakterystyczna dwubiegunowość morza to stale przewijający się w kulturze trop, a jego kreacyjno-niszczycielski potencjał w pełni wybrzmiewa w biblijnej wizji potopu” (Lewoc 2013: 9).



Fot. 1. Molo w Sopocie (fot. I.C.)

Potwierdzeniem takiego pojmowania morza mogą być sceny z filmu *Medium*, w których raz po raz dochodzi do głosu dzika i nieokiełznana natura morskiego żywiołu – jednej z tajemnic wszechświata. Filmowe kadry przypominają fakt znany w kulturze od dawna, mianowicie że morze „do chwili triumfu nowoczesnej techniki było źródłem lęku i figurą chaosu” (Lewoc 2013: 10). Zgodnie z tym plaża i morze uchwycone w mrocznej aurze październikowych sztormów figurują tu nie tylko jako malowniczy sztafaż dla rozgrywającego się horroru, lecz także jako ekran projekcyjny dla stanów emocjonalnych. Spieniona morska bryza staje się personifikacją siły nadprzyrodzonej, która pobudza i ożywia wszystko to, co w człowieku ukryte i podświadome. Jesienny sztorm wzmacnia więc podatność mediumiczną bohaterów i ich zdolności spirytyczne. Umożliwia kontakt ze sferą duchowości i wywołuje doświadczenia wizji

i stanów odmiennych od materialnego świata, wpływa także nieubłagane na zmianę ludzkich losów. Dzika i transgresywna natura morza, tak jak została ona ukazana na ekranie, pozostaje przy tym pełna wzniosłości. Morze jest zgubne i piękne zarazem. Te jego cechy widoczne są także w innych filmach. Będąc siłą życiodajną, morze wzbudza uczucia grozy, zabiera bowiem rybaków, którzy nie wracają już z połowu (np. *Miasto z morza*, 2009, reż. Andrzej Kotkowski). Zmienna i nieprzewidywalna aura, jaka mu towarzyszy (co jest często podkreślane na przykład w filmie Morgensterna *Do widzenia, do jutra*) przypomina mieszkańcom, że to właśnie sztorm dokonał ostatecznego zniszczenia zabytkowego Śródmieścia w 1945 roku.

Film Kopperowicza, w całości oparty na koncepcie romantycznej zmiany paradygmatu przyrody, która z groźnej natury przekształca się w fascynujące widowisko, niewiele mówi o kulturze czasu wolnego kojarzonej zwykle z Wybrzeżem. Ten wątek rozwijają z kolei film *Szkatułka z Hongkongu*, a także niektóre odcinki serialu *Na kłopoty Bednarski*, chociaż we właściwy sobie sposób. Widz może się na przykład czuć nieco zawiedziony nikłą obecnością na ekranie plaż, domów kuracyjnych, łaźniek należących do towarzystw kąpieli bałtyckiej, którymi szczyliły się przecież kąpieliska ówczesnego Trójmiasta⁴. Zamiast tego otrzymuje potężną dawkę sensacji rozgrywanej w atmosferze przemytu i rozmaitych malwersacji. Morze jest tu symbolem odwiecznych ludzkich marzeń o zaciągnięciu się na statek i przeżyciu niezapomnianej przygody albo też – bardziej przyziemnie – kojarzone jest z szansą na łatwą ucieczkę przestępców za granicę kraju bądź mniej lub bardziej legalną emigrację za ocean. Gdańsk we wspomnianych produkcjach to miasto tranzytowe, zbiorowisko różnych ludzi, pełne przyjezdnych zainteresowanych spędzaniem wolnych chwil na hazardzie i rewii. Ciekawe wykorzystanie tego ostatniego motywu znajdziemy w nieco już zapomnianym dzisiaj filmie *Przeraźliwe łóżce* (1967, reż. Witold Lesiewicz), w którym kasyno, ruletka i poker – stanowiące, tak jak w opisie codzienności okresu międzywojnia: „powszechnie akceptowaną formę relaksu”, i należące do „stałego repertuaru pobytu w kurorcie” (Koper 2013: 89) – powiązane są nierozzerwalnie z działalnością gangu napadającego na turystów.

Jeśli zaś chodzi o kulturę plażowania, to warto dodać, że jeśli już jej ślady pojawiają się w wymienionych wyżej dziełach, to zazwyczaj należą one do ludzi zamożnych. Jak podaje Koper: „Nadmorski wypoczynek zdecydowanie był rozrywką zarezerwowaną dla najbogatszych. Tylko ich było bowiem stać nie tylko na odległe podróże, lecz także opłatę kosztownego pobytu w kurortach” (Koper 2013: 87). Stopniowo korzystanie z uroków plaży i z dobroczynnych właściwości morskiej wody przestaje jednak być rodzajem elitarnego kuracji, a staje się popularną rozrywką, dostępną także niższym warstwom społecznym. Zmieniające się w okresie przedwojennym obyczaje związane z korzystaniem z morza i plaży jako obiektów powszechnej rekreacji ukazuje na przykład reportaż Mieczysława Białzewskiego *Szlakiem mew* (1938), ich świadectwem są także sceny z filmu Różewicza *Wolne miasto*, w których widzimy zarówno miejscowych, jak i urlopowiczów reprezentujących

⁴ Zob. np. zdjęcia z wystawy, której wernisaż miał miejsce 12 lipca 2019 roku w Galerii „Klif” w Gdyni: *Piasek, woda, moda! Dawna Gdynia na plaży*, <https://dziennikbałtycki.pl/wystawa-piasek-woda-moda-dawna-gdynia-na-plazy-w-galerii-klif-w-gdyni-archiwalne-zdjecia/ar/c13-14255647> (dostęp: 30.10.2019).

różne grupy społeczne wspólnie i dość swobodnie wypoczywających na plaży w Gdyni. Najbardziej jednak ekspresywną reprezentacją zmiany, która ma charakter kulturowy, klasowy i generacyjny, pozostaje chyba utrzymany w klimacie popaździernikowym, niezapomniany dokument Jerzego Hoffmana *Sopot 1957* (1957), będący świadectwem powojennych przemian życia Polaków, a także tego, że „Sopot w okresie PRL szybko zyskał miano »letniej stolicy Polski«, zawdzięczając to po części walorom turystycznym, a po części legendzie ekskluzywnego przedwojennego kurortu” (Kuczkowska 2012: 133).

Estetyka morza

Wyobraźnia filmowców chętnie podąża w stronę morza jako krajobrazu charakterystycznego dla okolic Gdańska, o czym świadczą już tytuły filmów przedwojennych, takie przykładowo jak wyprodukowane przez wytwórnię Tobis dla niemieckiej Ufy *Miasto z morza i sztormu* (*Danzig, Land an Meer und Strom*, 1938, reż. Eugen Yort). Polskie filmy z tego okresu ze względów patriotycznych koncentrują się raczej na ukazywaniu nadmorskich okolic Gdyni, tak jest chociażby w dziełach: *Zew morza* (1927, reż. Henryk Szaro), *Rapsodia Bałtyku* (1935, reż. Leonard Buczkowski) czy wspomniany już *Szlakiem mew*. Wymienione tytuły charakteryzuje dość specyficzny sposób nawiązywania przez twórców relacji z morzem i nadmorską atmosferą, które stanowią wyjątkowy przedmiot upodobania estetycznego. Pomimo czarno-białej taśmy oferują one widzowi grę światła, dostrzegalną na ekranie w ujęciach nieba, wody, porośniętych rzadką roślinnością wydm czy otoczonych mrocznym cieniem łodzi, dających momentami wrażenie koloru. Z pewnością wynika to z tego, że – jak dowodzą teoretycy sztuki – niebo i morze mają „wyjątkowe właściwości w zakresie przyjmowania i odbijania światła” (d’Autreppe, Delaunois 2012: 19). „Z powodu swego unikatowego aspektu wizualnego i niepowtarzalnej zdolności gry z fotonami, perspektywami, iluzjami optycznymi woda szybko stała się dla fotografa niezwykłym przedmiotem eksperymentów” – piszą Emmanuel d’Autreppe i Alain Delaunois (d’Autreppe, Delaunois 2012: 19–20). Spośród filmowców jednym z bardziej świadomych tego faktu twórców jest Roman Polański, czego dowodem jest jego pierwszy, nakręcony w gdańskich plenerach film *Dwaj ludzie z szafą* (1958). Wrażenia estetyczne potęguje tu zastosowanie lustra, w którym odbijają się naprzemiennie elementy krajobrazu: morska fala, niebo, słońce, piasek. Wspólnie wywołują one stan fantasmagorii i wzmacniają surrealistyczną wymowę dzieła. Film Polańskiego w interesujący sposób ukazuje przy tym związek miasta z wodą. Widz odnosi wrażenie, że morze faktycznie przenika się z lądem, a „Gdańsk – jak w opinii architektów – to organizm wodny *par excellence*” (Włodarczyk 2007: 215).

Podobnie jest w znanym filmie Morgensterna *Do widzenia, do jutra*. Reżyserowi udało się wykreować wrażenie położenia Gdańska nad samym morzem, jednak z nieco innym efektem artystycznym. W tym dziele morze i szerzej woda jako taka stanowią pretekst do snucia rozważań egzystencjalnych. Jak to określa na ekranie we właściwy sobie poetycki sposób charyzmatyczny student i artysta teatryku Bim-Bom

Jacek: „Długie patrzenie w wodę odkrywa dużo tajemnic”⁵. Mówiąc to, wpatruje się w refleksy świetlne wywoływane przez fale na Motławie. Motyw akwaticzny jest jednak w filmie rozwijany także (a może przede wszystkim) w odniesieniu do morza: bezkresnego i nieprzeniknionego. Jego charakterystyka wizualna na ekranie koresponduje ze specyficzną wrażliwością młodych ludzi, jest także wyrazem nowofalowej z gruntu fascynacji reżysera możliwościami „chwytania” życia w różnych jego odcieniach, jakie daje kino. Niejako przy okazji nadmorska topografia przypomina tu, że Gdańsk jest położony peryferyjnie, jest odległym zakątkiem Europy oddalonym od centrum, ulokowanym na skraju, i miastem północnego wschodu, którego strefa klimatyczna i bryza morska warunkują zmienną i nieprzewidywalną pogodę z wysoką roczną sumą opadów. Ta cecha aury wpisuje się w deskrypcję miejsca widzianego oczami turystki – cudzoziemki zafascynowanej miastem, w którym zamieszkuje czasowo, miejsca przefiltrowanego specjalnie dla niej przez środowisko bohemy artystycznej końca lat pięćdziesiątych. Wykreowany przez Morgensterna Gdańsk jest bardzo specyficzny, nieprzewidywalny i niespokojny jak jazzujące brzmienie kompozycji Krzysztofa Komedy, stanowiących oprawę muzyczną filmu. Nieprzypadkowo miejscem znaczącym staje się na ekranie opustoszała plaża. Nie jest ona wyłącznie romantycznym tłem dla rodzącego się romansu (jak przykładowo w filmie Barei *Żona dla Australijczyka*), sugeruje raczej dziewiczość krajobrazu, który pomimo procesów cywilizacyjnych pozostał nienaruszony, a jednocześnie w jakimś sensie nieludzki, przez co też zwiastuje niespełnienie. Ten ostatni wątek ma zresztą swój pierwowzór we wcześniejszym filmie – wspomnianym już *Wolnym mieście*, w którym bohaterowie na gdyńskiej plaży snują marzenia o przyszłości, jednakże szybko okaże się ona niedosięgnięta, początkową sielankę przerywa bowiem warkot nadlatujących samolotów – oczywisty znak nadchodzącej wojny.

W sposobach ujmowania plaży i morza uwiecznionych na srebrnym ekranie często można rozpoznać nawiązania do konwencji wcześniej stosowanych przez malarzy marynistów. Zwłaszcza chodzi tu o aktualizację romantycznych motywów pejzażowych, takich jak: wzburzone i spienione morskie fale, urwiste klifowe brzegi, opustoszałe dzikie plaże, samotne łodzie rybackie. Stworzony w tym czasie symboliczny i ikonograficzny zasób był wyrazem przede wszystkim charakterystycznej dla dwudziestolecia wojennego fascynacji odzyskanym dla Polski po przeszło półtora wieku morzem. Z jednej strony zawierało się w niej uniwersalistyczne w swej treści pożądanie nieznanego, tęsknota za wszystkim tym, co symbolizują zamorskie krainy i cała poezja morza – toposem kulturowym, w którym łączą się sprawy ostateczne. Przypominają o tym d’Autreppe i Delaunois: „Życie na morzu lub nad morzem to wysiłek i ukojenie, niepokój i otwarcie, powrót do istoty rzeczy, który pozostaje przenikalny dla nowych pytań i dla nieznanego, które wyłoni się z oddali” (d’Autreppe, Delaunois 2012: 20). Z drugiej strony gloryfikacja spraw marynistycznych związana była z możliwościami politycznego i ekonomicznego rozwoju kraju, który dotąd będąc typowo lądowym – rolniczym i wiejskim (zob.: Rancew-Sikora, Michałowski 2012: 153), miał aspiracje bycia po raz pierwszy w dziejach państwem morskim. Za najbardziej oczywisty filmowy przykład nawiązań malarskich można chyba uznać

⁵ Cyt. z filmu *Do widzenia, do jutra*.

czołówkę filmu *Miasto z morza*, w której wiernie wykorzystano motyw uwieczniony na słynnym obrazie Wojciecha Kossaka *Zaślubiny Polski z morzem* (1930). Scena ta, będąc swego rodzaju „żywym obrazem”, wiernie odtwarza przebieg ceremonii, w której polska kawaleria pod wodzą generała Józefa Hallera 20 lutego 1920 roku w Pucku dokonała symbolicznego aktu zaślubin Polski z Bałtykiem. Tym samym wykorzystuje patriotyczne wzorce typowe dla postrzegania morza w dwudziestoleciu.

W okresie powojennym, na zasadzie kontynuacji tendencji do panegiryzowania morskości, do stałych elementów nadmorskiego pejzażu, które wcześniej przyciągały uwagę malarzy, dość często dochodziły motywy takie jak okręty i widoki portu. Warto przy tej okazji wspomnieć chociażby przykłady najbardziej znane, takie jak dzieła Mariana Mokwy *S.s. Kościuszko w porcie* (1951), *Wodowanie Sołdka* (1948) albo też Jana Gasińskiego *M.s. Batory* (druga połowa XX w.). To, że „Batory” był flagowym statkiem Polskich Linii Oceanicznych, „pływającym salonem i ambasadą kultury polskiej” (Szczerowski 2015: 62), pozostaje powszechnie znanym faktem, który znajduje też potwierdzenie w filmach z lat sześćdziesiątych. Wymownym przykładem może być *Żona dla Australijczyka*, w którym elegancki polski transatlantyk jest sceną występów Zespołu Ludowego Pieśni i Tańca „Mazowsze”, ponadto staje się tłem zabawnego romansu o zasięgu międzynarodowym. Innym dziełem z „Batorym” w tle jest nowela z filmu *Jadą goście, jadą*. Scena przybijania statku do portu w Gdyni przypomina tu uwiecznione na licznych obrazach i fotografiach wizerunki sztandarowych jednostek pasażerskich pływających pod polską banderą, których pojawienie się na nabrzeżach zazwyczaj gromadziło tłumy ludzi. Powitania przybywających zza oceanu rodaków – tak jak widzimy to w filmie – nierzadko odbywały się przy akompaniamencie orkiestry dętej, w atmosferze góralskich przyśpiewek i w powodzi kwiatów. Obydwa wymienione filmy podkreślały luksusowość statku i wykwićność jego wnętrza. Ich obecność na ekranie potwierdzała przy tym zmianę w polityce wyjazdowej, jaka nastąpiła na fali popaździernikowej „odwilży”, kiedy to „polskie władze, wzorując się zresztą na ZSRR, uznały, że uchYLENIE granicznych furtek jest istotnym składnikiem »demokratyzacji« i znacznie przyczyni się do złagodzenia nastrojów i ocieplenia ich własnego wizerunku” (Kochanowski 2017).



Fot. 2. Statek – muzeum Sołdek (fot. I.C.)

Hydropolis

Związki Gdańska z morzem, choć – jak to wykazano powyżej – dość oczywiste, nie są bezwarunkowe. Precyzyjnie rzecz ujmując: Gdańsk nie jest ulokowany nad morzem, ale sześć kilometrów dalej nad rzeką Motławą i Kanałem Raduni. Ciekawą obserwacją na temat jego topografii zawiera słynny pamiętnik Johann Schopenhauer: „Gdańsk leży do pewnego stopnia w półkotle otwierającym się ku morzu, i to tak głębokim, że z morza zupełnie nie widać miasta, a jego wysokie wieże zdają się unosić wprost z wałów” (Schopenhauer 2019: 108). W istocie naturalną specyfikę pejzażu okolic Gdańska tworzy ukształtowanie terenu pełne jarów i wąwozów, otoczenie wzgórz morenowych, a przy tym obecność terenów leśnych i licznych cieków wodnych rzek i jezior. „W Polsce nie znajdziemy tak dużej jak Gdańsk aglomeracji miejskiej, której obszar w sporej swojej części zlokalizowany jest przy deltowym ujściu dużej rzeki. Wyjątkowości dodaje jeszcze sąsiedztwo Gdańska z wysoczyzną porozcinaną płynącymi przez nią potokami – piszą Dorota Rancew-Sikora i Lesław Michałowski. – W rezultacie miasto zamyka się w naturalnych granicach wyznaczanych przez morze, ramiona rzek i pas wzgórz od strony południowo-zachodniej” (Rancew-Sikora, Michałowski 2012: 161). Można zatem powiedzieć, że Gdańsk to prawdziwe *hydropólis*. Podobnie jak Amsterdam, Brugia, Gandawa, Sztokholm, Sankt Petersburg, o których pisze się, że „z wody korzystają w stopniu maksymalnym”, budują swoją tożsamość „we wzajemnym przenikaniu się jej z lądem” (Włodarczyk 2007: 214). Ze względu na ilość wody otaczającą miasto i topografię terenu ściśle warunkującą główne założenia urbanistyczne ukuto określenie: „Gdańsk. Wenecja Północy”, w okresie przedwojennym często wykorzystywane jako element wizerunkowy na różnego rodzaju pamiątkach i pocztówkach.

Wodnym plenerem filmowo najczęściej kojarzonym z Gdańskiem jest przestrzeń usytuowana w okolicach Motławy. Deptak ciągnący się wzdłuż brzegu rzeki na Głównym Mieście – słynne Długie Pobrzeże – to jedna z części wykorzystywanych przez reżyserów lokacji. Z jednej strony stanowi ona czytelny znak miasta, z drugiej – jako malowniczy krajobraz z wodą dostarcza wizualnej przyjemności. Próżno jednak w powojennych filmach gdańskich szukać klimatu, który historycznie kojarzy się z przebiegającym przez centrum miasta dopływem Wisły, a który najlepiej oddaje następujący cytat: „Motława tworzyła ważną w Gdańsku oś komunikacyjną, po której pływały niewielkie statki pasażerskie i handlowe, jednocześnie w wielu miejscach działały przeprawy promowe. Ruch na wodzie był spory i odbywał się praktycznie na całym obszarze śródmieścia, co między innymi ułatwiały zwodzone mosty. Wykorzystywane były też nabrzeża, przy których cumowały barki, a na nich i obok odbywał się drobny handel” (Rancew-Sikora, Michałowski 2012: 157). Obraz miasta, dla którego rzeka i kanały są naturalnym elementem przestrzeni tworzącym oryginalną strukturę urbanistyczną, wyznaczającą codzienny rytm życia mieszkańców, zawiera przedwojenny film dokumentalny *Miasto z morza i sztormu*. Długie Pobrzeże jest na nim ukazane jako miejsce pełne ruchu i gwaru, otoczone straganami rybnymi i kramami kupieckimi, sama Motława zaś jest

zatłoczoną arterią, po której wpływają do portu różnego rodzaju mniejsze i większe jednostki pływające. Ten sam pejzaż w powojennym kinie polskim wygląda już zupełnie inaczej. Jego przykładem mogą być sceny z filmu *Do widzenia, do jutra* kręcone na Długim Pobrzeżu, które teraz wydaje się miejscem wyludnionym i usytuowanym na uboczu. Podobnie opustoszała i cicha jest sama rzeka, która leniwie płynie przez miasto, niosąc ze sobą sporadycznie stateczki wycieczkowe. Dopełnieniem martwoty krajobrazu są niedające się ukryć w tle kadrów architektoniczne wyrwy w ciągu odbudowanych kamieniczek i ruiny.

Po wojnie, jak pisze Piotr Perkowski, nastąpiło dość znaczne rozluźnienie związków miasta z wodą. „Gdańskowi brakowało [...] morskiej atmosfery, w czym przypominał raczej oddalony o wiele kilometrów od morza Szczecin niż sąsiednią Gdynię” (Perkowski 2013: 35). W okresie wczesnego PRL-u, a także później Gdańsk przedstawiany był nie tyle jako miasto zlokalizowane pomiędzy lądem i morzem, gdzie „pierwiastki lądowe i wodne łączą się w jedno środowisko życia o niezwykłych walorach” (Rancew-Sikora, Michałowski 2012: 148), ile jako miasto robotnicze. Marginalizacji jego walorów portowych i morskich towarzyszył znaczący wzrost zainteresowania problematyką historyczności i szerzenie wyobrażeń o odwiecznej polskości, której znakiem miała być renesansowa architektura teraz zaangażowana w służbie socjalistycznego budownictwa mieszkaniowego. Można powiedzieć, że cała morsko-lądowa kultura miasta portowego definiowana ze względu na „wewnętrzną różnorodność, otwarcie, ekspansywność i ruch” (Rancew-Sikora, Michałowski 2012: 149) w okresie PRL-u zamiera. Przemysłowe i centralistyczne nastawienie ekonomii socjalistycznej rujnuje miejski styl życia. Oznakami recesji są niewykorzystany potencjał gospodarczy wód, stopniowy upadek sektora żeglugi śródlądowej, słabe zagospodarowanie obszarów nadrzecznych. Pozostają kulturowo wytworzone obrazy i symbole akwaticzne, zanikają jednak praktyki swobodnego przechodzenia pomiędzy środowiskami, będące ostoją wodno-lądowej tożsamości Gdańska (Rancew-Sikora, Michałowski 2012: 149).



Fot. 3. Wyspa Spichrzów na Motławie (fot. I.C.)

Zmianę sposobu postrzegania miasta rejestruje kino. Wiele spośród znanych fabuł filmowych rozgrywanych w Gdańsku niemal odbywa się bez pleneru nadmorskiego albo też wykorzystuje scenerię nadwodną w jednym celu: wzniesienia atmosfery grozy i niesamowitości. Tak jest w produkcjach, których akcja rozgrywa się przed wojną, takich jak *Szkatułka z Hongkongu*, *Na kłopoty Bednarski*. Ich tłem często jest miasto portowe i jego zaułki: doki, platformy przeładunkowe, magazyny, tawerny – typowe siedziby gangu narkotykowego, rewir nielegalnego handlu towarami i ludźmi, domena ciemnych interesów. Atmosfera zbrodni charakteryzuje także zlokalizowane peryferyjnie nadmorskie ustronia, których złowieszczą aurę potęguje ulewny deszcz, jak w *Ostatnim kursie* (1963, reż. Jan Batory). Jednym z częściej powtarzanych motywów obecnych w filmach i serialach kryminalnych jest ucieczka przestępców, uchodzących przed wymiarem sprawiedliwości i/lub usiłujących razem z zagrabionym łupem przedostać się za granicę na statku albo łodzi (*Szkatułka z Hongkongu*, *Na kłopoty Bednarski*). Innym rozpowszechnionym tematem jest wątek topielców wyławianych z wody (z rzeki lub z morza) obecny w *Przeraźliwym łóżu*, a także w odcinku serialu *07 zgłoś się* zatytułowanym *Dlaczego pan zabił moją mamę?*. W tym ostatnim całe Wybrzeże jest traktowane jako obszar podejrzany dla milicji ze względu na nasilenie podejrzanych kontaktów zagranicznych i wzmoczoną działalność przedstawicieli prywatnej inicjatywy.

Portowo-wodna tożsamość miejsca

Morze jako najbardziej oczywisty element w przestrzeni, a zarazem zasób estetyczny, gospodarczy i społeczno-kulturowy stanowi punkt odniesienia indywidualnej i zbiorowej tożsamości. Johanna Schopenhauer, myśląc o lokalnej wspólnotcie „my, urodzeni nad brzegiem morza” (Schopenhauer 2019: 53), za podstawę identyfikacji uważała naturalną więź z krajobrazem: „Czym dla Szwajcara Alpy z korzennym zapachem ziół, tym dla nas [...] świeży powiew [morza – dop. I.C.], widok wiecznie poruszającej się, niezmierzonej przestrzeni i niemilknący szum fal. Z dala od morza nie opuszcza nas tęsknota. Nie zastąpi go nam żadna rzeka świata” (Schopenhauer 2019: 53–54). Tożsamość oparta na relacjach z morzem może mieć jednak różne odcienie w zależności od rodzaju i intensywności związków z miejscem. Czymś innym są bowiem identyfikacje oparte na zakorzenieniu w kulturze, będące skutkiem egzystencji długiego trwania, scalonej siłą tradycji i obyczaju. Dla nich fundamentem życia jest więź z ziemią i morzem jako źródłami własnej podmiotowości. Mogą mieć one status miejski i wyrażać się jako „gdańskość” (polskość lub niemieckość), albo też status etniczny – wyrażany przez „kaszubskość”. Najlepszą reprezentacją tych wątków w polskim kinie, utrzymaną przy tym, jak podkreślano w recenzjach, w duchu „rozliczeń z bolesną historią”, przełamywania stereotypów i „polsko-niemieckiego pojednania” (Zacharczuk 2016), pozostaje zrealizowany na podstawie prozy Güntera Grassa film Roberta Glińskiego *Wróżby kumaka* (2005). Sam wątek kaszubski znalazł z kolei ostatnio swoje rozwinięcie w filmie Filipa Bajona *Kamerdyner* (2018). Po słynnym *Blaszany bębenku* Volkera Schlöndorffa z 1979 roku – który jak pisze Cezary Obracht-Prondzyński, pozostaje „najważniejszym filmem nawiązującym

do Kaszubów” (Obracht-Prondzyński 2018) – oraz *Kaszëbë* Ryszarda Bera z 1970 roku jest to jedyny przypadek podjęcia tematyki kaszubskiego pogranicza kulturowego w filmie fabularnym.

Czymś innym natomiast jest tożsamość budowana od nowa, charakteryzująca wszystkich „nowych ludzi” (Loew 2013: 230), którzy pod wpływem zmian geopolitycznych, jakie miały miejsce w XX wieku, zmuszeni byli układać od początku swoje związki z miejscem. Dla wielu spośród przybyszów, którzy dotarli na Wybrzeże wskutek powojennych migracji, mitem polski morskiej i obrona Westerplatte stanowiły cały zasób wiedzy o mieście i regionie. Mimo to podstawą ich światopoglądu było przekonanie wyrażone przez Franciszka Chudobę, wiceprezydenta miasta w latach 1945–1946: „Gdańszczanami jesteśmy już my, którzyśmy tu z różnych stron Polski zjechali, by tu żyć i pracą naszą kłaść podwaliny pod budujące się państwo morskie” (Friedrich 2014: 57). Źródłem tego rodzaju podejścia i zarazem podwaliną nowej tożsamości była idea odbudowy miasta z gruzów, w której jednak, jak pisze Jacek Friedrich, zawierała się myśl daleko bardziej doniosła w skutkach – pomysł zbudowania świata na nowo, powołania „nowego życia”, „nowej społeczności”. Odbywało się to w realiach zmiany demograficznej, przeprowadzanej na niespotykaną dotąd skalę. Rzesze niemieckich mieszkańców z konieczności opuszczały miasto, a tłumy polskich osadników przybywały do niego (o „silnej fali ludzkiej, jaka tu ku morskemu brzegowi z polskich ziem płynie”, pisał wówczas profesor Politechniki Gdańskiej Jan Kilarski [cyt. za: Friedrich 2014: 56]). Pomijając kwestie samej (od)budowy Głównego Miasta, której filmowe reprezentacje zasługują na osobne opracowanie, warto tylko wspomnieć, że czynnikiem inspirującym osadnictwo był rozwijający się dynamicznie w okresie powojennym przemysł morski.

Potencjał ekonomiczny Bałtyku to zresztą temat znany z okresu międzywojennego. Wątki tak istotnego dla polskiej polityki dostępu do morza rozwijały osadzone w latach trzydziestych XX wieku fabuły Stanisława Różewicza (*Wolne miasto, Westerplatte*). W pierwszym z wymienionych dzieł już w pierwszej scenie narrator mówił: „Wolne Miasto Gdańsk, wielki port bałtycki, miasto handlu i przemysłu”, wskazując zarazem, że gospodarcze zasoby Gdańska stały się źródłem konfliktu, „symbolem ogólnoświatowej katastrofy”. Wskazując na niemieckie ograniczenia w wykorzystaniu przez Drugą Rzeczpospolitą potencjału gdańskiego portu, film ukazywał doniosłość Gdyni. W rzeczywistości budowa pierwszego polskiego portu była jednym z najbardziej imponujących projektów narodowych, inicjatywą, która miała uczynić z nowo powstałego kraju państwo nowoczesne. Nowe miasto, które nazywano „królową Bałtyku” i „polską Thalassą” (Kus 2019), symbolizowało ponadto całą niespełnioną przed wiekami ideę *dominium Maris Baltici*, animowaną teraz „wyobrażeniem polskiego ukierunkowania ku morzu jako rdzenia gospodarki opartej na dalekodystansowym transporcie dóbr” (Rancew-Sikora, Michałowski 2012: 155).

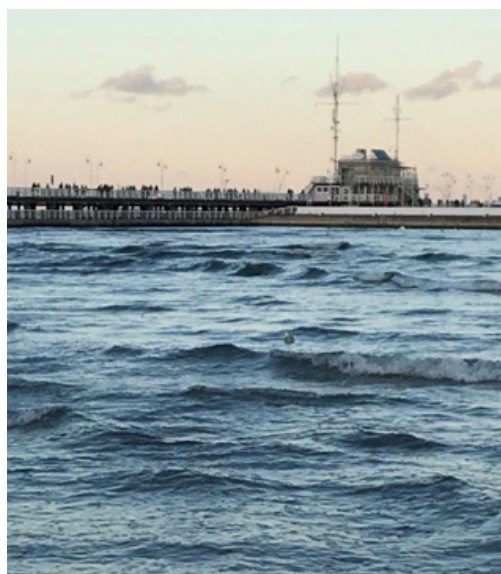
Filmem w całości poświęconym powstawaniu Gdyni jest, zrealizowany na podstawie prozy Stanisławy Fleszarowej-Muskat, film *Miasto z morza* (reż. Andrzej Kotkowski, 2009). Dzieło to, pomimo pewnych luk scenariuszowych, których nie omieszkali wytknąć reżyserowi recenzenci, określając je jako: „ambitny, lecz nie do końca udany projekt” (Zacharzewski 2018), adekwatnie ukazuje nagły boom, jaki

przypadł w udziale miejscowości, która w ciągu pięciu lat dziesięciokrotnie zwiększyła liczbę ludności, a wkrótce z podrzędnej wioski przekształciła się w największy na Bałtyku i najnowocześniejszy w Europie port. Niebagatelną rolę odegrał tu mit morza, o czym pamiętali twórcy filmu, a co zauważyła Bożena Janicka, pisząc, że morze staje się na ekranie „symbolem odzyskanej wolności, otwarcia na świat za horyzontem” (Janicka 2009: 73). I choć nie da się ukryć, że *Miasto z morza* ogółem stanowi wyidealizowany obraz, to jednak trzeba przyznać, że dość dobrze oddaje on atmosferę budowania nowej tożsamości, kształtowanej w warunkach wielkiego placu budowy przyciągającego rzesze ludzi z byłych trzech zaborów, których połączyła idea pionierskiego przedsięwzięcia o charakterze wspólnego dobra. Morze jest tu nie tylko zasadniczym elementem kapitału gospodarczego, ale ogólnonarodowym symbolem. Wkrótce, w okolicznościach kolejnej wojny stanie się ono bastionem, punktem strategicznym, którego należy bohatercko bronić, o czym jednak przekonująco opowiadał zupełnie inny film – znany dokument *Westerplatte* Stanisława Różewicza (1967).

Zainicjowana w dwudziestoleciu morska industriada po drugiej wojnie światowej nabiera tempa, co związane jest z dalszą ekonomiczną waloryzacją morza. „W jednym wielkim skoku dziejowym osiągnęliśmy Bałtyk, Odrę i Nysę” – cieszył się narrator wyreżyserowanego przez Romana Banacha dokumentalnego filmu *Odbudowa ziem odzyskanych* (1947). Metafora Gdańska jako „okna na świat” i radosna duma z morza, niosącego „skarby naszej ziemi”, przebija z niezliczonej liczby propagandowych w swej wymowie tekstów i obrazów, które łączy przekonanie o wartości morza jako rezerwuaru gospodarczego i społeczno-politycznego. „Rośnie morska Rzeczpospolita, rośnie nowe pokolenie żeglarzy i budowniczych okrętów, gospodarzy pięciuset kilometrów Wybrzeża” – wybrzmiewa w socrealistycznym filmie Tadeusza Makarczyńskiego *Gdańska opowieść* (1953). Relacja z morzem staje się punktem odniesienia tożsamości zbiorowej, uczestniczy w konstruowaniu spójnej narodowości, której przestrzennym wyznacznikiem jest mapa Polski rozciągająca się „od morza do Tatr”. Inaczej rozwija się tożsamość indywidualna i lokalna. Jak bowiem podkreślają socjologowie, „przemysł rozwijany był [...] w przestrzeniach zamkniętych – stanowił w pierwszym rządzie miejsce pracy, a dopiero w drugim – tożsamości mieszkańców. Nie były to zresztą czasy dyskursów tożsamościowych – w sferze publicznej dominował język propagandy politycznej, akcentujący znaczenie socjalistycznej gospodarki przemysłowej i technologii” (Rancew-Sikora, Michałowski 2012: 155).

Mimo to morze, które „stopniowo porywało wyobraźnię i talenty polskich inżynierów zaangażowanych w pracę koncepcyjną dla przemysłu okrętowego” (Rancew-Sikora, Michałowski 2012: 155), przyciągało także wszystkich tych, którzy w warunkach powojennych zmian szukali własnych szans na lepsze życie. Kolejne dekady PRL pokazują dalszy napływ ludności na Wybrzeże, a także postępującą marynizację Polaków. Powodem do narodowej dumy była odbudowa portu, rozwój floty handlowej i pasażerskiej. Modne stało się wykształcenie morskie i kariera związana z morzem. Równocześnie morze stanowiło przedmiot indywidualnych odniesień. Adekwatną ilustracją wspomnianych zjawisk mogą być zrealizowane w nurcie realizacji społeczno-produkcyjnych lat siedemdziesiątych filmy i seriale

takie jak: *Próba ognia i wody* Włodzimierza Olszewskiego (1978) czy *Znaki szczególne* Romana Załuskiego (1976). W odcinku drugim tego ostatniego padają znamienne słowa. Ubiegający się o przyjęcie do pracy przy budowie Portu Północnego inżynier Bogdan Zawada na pytanie dyrektora: „Dlaczego chce pan pracować właśnie tutaj?”, odpowiada bezceremonialnie: „Po prostu pokochałem morze”. Bohater widzi w Gdańsku miasto szans i możliwości indywidualnego rozwoju, jest gotów podjąć pracę w porcie nawet za cenę otrzymania stanowiska poniżej swojego wykształcenia. W świetle wymienionych tytułów praca, czy to na morzu czy przy morzu, dawała szczególny rodzaj satysfakcji wynikającej z możliwości bycia wiernym ideałom i spełnienia poczucia obowiązku. Marynarz, rybak, stoczniowiec były to tradycyjne zawody, które niezmiennie cieszyły się poważaniem, realizowały bowiem określony etos pracy.



Fot. 4. Morze i sopockie molo – widok od strony Gdańska (fot. I.C.)

O sile oddziaływania morza na zbiorową wyobraźnię najbardziej świadczy to, że w powszechnej świadomości Gdańsk kojarzony jest z szeroko pojętą ideą wolności. Historyczny nurt jej rozwoju odzwierciedla ciąg skojarzeń: miasto nadmorskie, miasto Hanzy, wolne miasto, „lwie miasto”, a wreszcie kolebka demokracji. „Liberalni intelektualiści Solidarności postrzegali samych siebie jako kontynuatorów tradycji nowożytnych gdańskich kupców” – pisze z pewną dozą sceptycyzmu Peter Oliver Loew. Można jednak uznać, że nieprzypadkowo to właśnie tutaj narodził się mit Solidarności, Stocznia zaś stała się kapitałem symbolicznym o wyjątkowym znaczeniu. Złożyły się na to wydarzenia sierpnia 1980 roku, strajki robotnicze, powstanie związku zawodowego Solidarność i narodziny idei, które doprowadziły do upadku komunizmu. W kreowaniu mitu gdańskiej wolności wielką rolę odegrał nagrodzony Złotą Palmą w Cannes film Andrzeja Wajdy *Człowiek z żelaza* (1981),

w całości poświęcony tematyce strajku. Tadeusz Lubelski pisał, że jego największą siłą jest to, że zdołał on „uchwycić doniosłe wydarzenie historyczne w chwili jego rodzenia się i przedstawiał jego fabularny wariant w całym bogactwie kulturowego zaplecza” (Lubelski 2009: 436). Film ten utrwalił tym samym moment szczególnie, kiedy to w Gdańsku ważyły się nie tylko losy Polski, ale i Europy. Stocznia Gdańska, zarówno ta na ekranie, jak i rzeczywista, po której dziś pozostało zaledwie parę dźwigów portowych, stała się jedynym w swoim rodzaju symbolicznym miejscem, w którym otworzyła się przestrzeń obywatelskiej wolności, w którym wydarzył się fenomen Solidarności (Kołtan 2014: 248) – jak pisze Jacek Kołtan. Można by dodać, że stała się ona narodowym symbolem antykomunistycznego oporu, ale także filarem tożsamości wielu gdańszczan, dla których rok 1980 był wyjątkową datą, wydarzeniem dziejowym, dzięki któremu wreszcie zrozumieli swoje miasto i „poculi się w Gdańsku pierwszy raz jak u siebie” (Kerski 2014: 13).

Uwagi końcowe

Morze i woda to motywy istotne w filmowych topografiach Gdańska. Co więcej, ewidentnie stanowią one dominantę krajobrazową, łącząc w sobie wartości estetyczne i kulturowe, sensory uniwersalne i lokalne, będąc przedmiotem odniesień indywidualnych i zbiorowych. Sam temat topografii w kontekście Gdańska wydaje się przy tym niezwykle ciekawy i zdecydowanie wykraczający poza możliwości opracowania w jednym artykule. Z konieczności został on w tym miejscu potraktowany zaledwie szkicowo. Tym, co warto podkreślić i co znajduje odzwierciedlenie w omawianych filmach, jest fakt, że zdecydowana większość wizualnych reprezentacji miasta i jego okolic powstałych w okresie powojennym (a także później) obciążona była potrzebą uzasadniania polskiej obecności na Pomorzu, co w dużej mierze ograniczało możliwości przedstawieniowe. Woda, zwłaszcza zaś Wisłoujście i morze stanowią tu wyjątkowy przykład tworzenia „miejsc znaczących” – zaangażowanych w budowanie wizji tak zwanych Ziem Odzyskanych, poddanych ideologicznej presji gromadzenia kapitału narodowego i będących źródłem nowej, spójnej tożsamości narodowej. Takie, a nie inne obrazy wody uczestniczyły w kulturowej modyfikacji miejsca, które niejako powstawało na nowo, co dokonywało się razem z wymianą całego arsenału ludzi, architektury, modelu urbanistycznego, a także materialnych znaków i symboli. Co za tym idzie – punkt widzenia miasta zdominowała optyka przybyszów. W filmach gdańskich nie znajdziemy raczej perspektywy dawnego mieszkańca, autochtona, obcego (wyjątkiem są tutaj *Wróżby kumaka*). Widzimy na ekranie miejsce odwiedzone, odkrywane, odbudowywane i zasiedlane na nowo, a także wykorzystywane. Obok wartości związanych z rozrywką, wypoczynkiem, architekturą, niezwykle bowiem istotny cały czas był ekonomiczny potencjał morza traktowanego jako ważne ogniwo socjalistycznej gospodarki.

Na zakończenie warto podkreślić, że utrwalone na ekranie morze to nie tylko poddany ideologicznej presji krajobraz realizujący patriotyczne cele. Filmowe reprezentacje zawsze stanowią jakiegoś rodzaju świadectwo swoich czasów, niewątpliwie ujawniają się więc w nich także autentyczne doświadczenia. Należy do nich wszystko to, co wynika z ludzkiego pragnienia oswojenia miasta, w aspekcie

lokalnym zaś to, co wyraża potrzebę zakorzenienia, „uzasadnienia swej obecności w tym »nowym miejscu na ziemi«” (Friedrich 2014: 57). Pisze o tym Jacek Friedrich, dowodząc, że proces ten dokonywał się w wymiarze indywidualnym i zbiorowym. Filmy, może nie wprost, ale jednak potwierdzają fakty przywołane przez autora, mianowicie konieczność mierzenia się ze skomplikowaną materią i semiotyką miejsca o podwójnym statusie: swojego i obcego, bliskiego i dalekiego, starego i nowego; miejsca pełnego oznak obecnej przynależności narodowej oraz niezrozumiałych śladów przeszłości, resztek i ruin. Wydaje się, że ukazane na ekranie morze, pomimo pozoru jednoznacznej waloryzacji, nosi ślady tej ambiwalencji. Jako element kulturowo obcy pozostaje nieoczywiste i budzi skrajne emocje – od fascynacji do lęku.

Bibliografia

- d’Autreppe Emmanuel. Delaunoy Alain. 2013. Listy w butelkach. W: *Morze. Od estetyki do globalnej ekonomii*. 10. Bałtyckie Biennale Sztuki Współczesnej. Szczecin. 18–22.
- Edensor Tim. 2004. *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*. Agata Sadza (przeł.). Kraków.
- Friedrich Jacek. 2014. *Odbudowa Głównego Miasta w Gdańsku w latach 1945–1960*. Gdańsk.
- Janicka Bożena. 2009. „Miasto z morza”. *Kino* nr 10. 73.
- Kerski Basil. 2014. *Gdańskie tożsamości. Wstęp do antologii*. W: *Gdańskie tożsamości. Eseje o mieście*. Basil Kerski (red.). Gdańsk. 7–16.
- Kochanowski Jerzy. 2017. „Jak w PRL wyjeżdżano w wielki świat”. *Polityka* 15.08. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/historia/1715932,1,jak-w-prl-u-wyjezdzano-w-wielki-swiat.read>. (dostęp: 30.10.2019).
- Kołtan Jacek. 2014. *Solidarność: wydarzenie – pamięć – pustka*. W: *Gdańskie tożsamości. Eseje o mieście*. Basil Kerski (red.). Gdańsk. 243–260.
- Koper Sławomir. 2013. *Dwudziestolecie międzywojenne*. T. 4. *Morze, nasze morze*. Warszawa.
- Kornacki Krzysztof. 2019. *Gdańskie wątki filmowe* (wykład wygłoszony w Gdańsku 10.02). <https://www.youtube.com/watch?v=6fgrNryGfFQ>. (dostęp: 30.10.2019).
- Kuczkowska Maria. 2012. *Sopockie pensjonaty i hotele w latach 1968–1972. Z dziejów wypoczynku nad morzem*. W: *Szkice z dziejów życia codziennego w Gdańsku w latach 1945–1989*. Grzegorz Berendt, Edmund Kizik (red.). Gdańsk. 133–143.
- Kus Jarosław. 2019. „Blaski i cienie przedwojennej Gdyni”. *Trójmiasto*. pl 12.07. <https://historia.trojmiasto.pl/Blaski-i-cienie-Krolowej-Baltyku-n136212.htm>. (dostęp: 30.10.2019).
- Kwartalnik Filmowy. 1999. T. XXI. *Miasto w filmie*.
- Lewoc Magdalena. 2013. *Od estetyki do ekonomii... i z powrotem?*. W: *Morze. Od estetyki do globalnej ekonomii*. 10. Bałtyckie Biennale Sztuki Współczesnej. Szczecin. 8–12.
- Loew Peter Oliver. 2013. *Gdańsk. Biografia miasta*. Justyna Górny (przeł.). Gdańsk.
- Lubelski Tadeusz. 2009. *Historia kina polskiego. Twórcy. filmy. konteksty*. Videograf II. Katowice.
- Obracht-Prondzyński Cezary. 2018. „Epicka opowieść o kaszubskim pograniczu? O filmie »Kamerdyner« w reżyserii Filipa Bajona”. *Kultura Liberalna* nr 39. <https://kultura->

liberalna.pl/2018/09/25/obracht-prondzynski-epicka-opowiesc-kaszubskie-pogranicze-kamerdyner-filip-bajon-recenzja/. (dostęp: 30.10.2019).

Perkowski Piotr. 2013. Gdańsk. Miasto od nowa. Gdańsk.

Rancew-Sikora Dorota, Michałowski Lesław. 2012. Gdańsk – miasto nad wodą. Materialno-semiotyczne podejście do miasta. W: Gdańsk i Sankt Petersburg. Społeczne portrety miast partnerskich. Agnieszka Bachórz i in. (red.). Gdańsk. 146–164.

Schopenhauer Johanna. 2019. Gdańskie wspomnienia młodości. Tadeusz Kruszyński (przeł.). Gdańsk.

Szczurowski Jerzy. 2015. „Rejs 1938”. Zeszyty Naukowe Wydziału Elektrotechniki i Automatyki Politechniki Gdańskiej nr 43. 61–67.

Włodarczyk Janusz A. 2007. „Miasto i woda”. Czasopismo Techniczne. Architektura t. 104, nr 1-A. 213–218.

Zacharczuk Tomasz. 2016. „Filmowe Trójmiasto. Wróżby kumaka, czyli Grass w wersji filmowej”. Trójmiasto.pl 19.01. <https://rozrywka.trojmiasto.pl/Filmowe-Trojmiasto-Wrozby-kumaka-czyli-Grass-w-wersji-filmowej-n97849.html>. (dostęp: 30.10.2019).

Zacharzewski Michał. 2018. „Miasto z morza”. Z dała od polityki 11.03. <https://zdalaodpolityki.pl/2018/03/11/miasto-z-morza/>. (dostęp: 30.10.2019).

Filmografia

07 zgłoś się. 1976–1987. Krzysztof Szmagier (reż.).

Błaszany bębenek. 1979. Volker Schlöndorff (reż.).

Człowiek z żelaza. 1981. Andrzej Wajda (reż.).

Do widzenia, do jutra. 1960. Janusz Morgenstern (reż.).

Dwaj ludzie z szafą. 1958. Roman Polański (reż.).

Gdańska opowieść. 1953. Tadeusz Makarczyński (reż.).

Jadą goście, jadą (nowela 1). 1962. Gerard Zalewski (reż.).

Kamerdyner. 2018. Filip Bajon (reż.).

Kaszëbë. 1970. Ryszard Bera (reż.).

Medium. 1985. Jacek Koprowicz (reż.).

Miasto z morza. 2009. Andrzej Kotkowski (reż.).

Miasto z morza i sztormu (Danzig. Land an Meer und Strom). 1938. Eugen Yort (reż.).

Na kłopoty Bednarski. 1986. Paweł Pitera (reż.).

Odbudowa ziem odzyskanych. 1947. Roman Banach (reż.).

Ostatni kurs. 1963. Jan Batory (reż.).

Podróż za jeden uśmiech. 1971. Stanisław Jędryka (reż.).

Próba ognia i wody. 1978. Włodzimierz Olszewski (reż.).

Przeraźliwe łożo. 1967. Witold Lesiewicz (reż.).

Rapsodia Bałtyku. 1935. Leonard Buczkowski (reż.).

Sopot 1957. 1957. Jerzy Hoffman (reż.).

Szkatułka z Hongkongu. 1983. Paweł Pitera (reż.).

Szlakiem mew. 1938. Mieczysław Białzewski (reż.).

Westerplatte. 1967. Stanisław Różewicz (reż.).

Wolne miasto. 1958. Stanisław Różewicz (reż.).

Wróżby kumaka. 2005. Robert Gliński (reż.).

Zew morza. 1927. Henryk Szaro (reż.).

Znaki szczególne. 1976. Roman Załuski (reż.).

Żona dla Australijczyka. 1963. Stanisław Bareja (reż.).

Streszczenie

Celem artykułu jest analiza filmowych topografii Gdańska i prześledzenie obecnych w nich wątków związanych z morzem i wodą. Chcę sobie zadać pytania dotyczące tego, w jaki sposób filmowcy rozwijają motywy akwaticzne i jak wykorzystują plenery nadwodne, na ile krajobraz filmowy z dominującą rolą wody odtwarza i kreuje „sens miejsca”. Morze i woda są przeze mnie traktowane jako obrazy i jako plenery filmowe o określonych funkcjach estetycznych, ekonomicznych i kulturowych. Podstawą metodologiczną jest geografia kulturowa i odkrywanie relacji film – miasto – region, film – realna i symboliczna przestrzeń oraz antropologia wizualna pozwalająca uchwycić sposoby kodowania znaków na ekranie, wskazujące na jawne i ukryte ideologie oraz znaczenia kulturowe konstruowane w toku czynności nadawczo-odbiorczych. Materiałem badawczym są wybrane filmy fabularne kina polskiego: *Wolne miasto*, reż. Stanisław Różewicz (1958); *Do widzenia, do jutra*, reż. Janusz Morgenstern (1960); *Człowiek z żelaza*, reż. Andrzej Wajda (1981); *Wróżby kumaka*, reż. Robert Gliński (2005); *Miasto z morza*, reż. Andrzej Kotkowski (2009), i inne.

Sea and water in film topographies of Gdańsk

Abstract

The purpose of the paper is to analyse film topographies of Gdańsk and investigate the motifs connected with sea and water. I intend to ask myself some questions concerning the ways in which film makers develop aquatic motifs and use waterside location, to what extent film scenery – with water as the dominant element – recreates and creates “the meaning of place”. I treat the sea and water as images and film locations with certain aesthetic, economical and cultural functions. The methodological basis is cultural geography and discovering the relationship film–city–region, film–real and symbolic space, as well as visual anthropology, which makes it possible to capture the methods of coding signs on the screen, pointing to explicit and implicit ideologies, and cultural meanings, constructed in the process of sender–recipient activities. Research material includes selected Polish feature films: *Wolne miasto*, directed by Stanisław Różewicz (1958); *Do widzenia, do jutra*, directed by Janusz Morgenstern (1960); *Człowiek z żelaza*, directed by Andrzej Wajda (1981); *Wróżby kumaka*, directed by Robert Gliński (2005); *Miasto z morza*, directed by Andrzej Kotkowski (2009), and others.

Słowa kluczowe: motyw akwaticzny, filmy gdańskie, geografia filmowa, antropologia wizualna

Key words: aquatic motif, Gdańsk films, film geography, visual anthropology

Ilona Copik – dr hab., profesor w Instytucie Nauk o Kulturze na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Autorka monografii: *Topografie i krajobrazy. Filmowy Śląsk* (2017), *Pomiędzy Gliwicami a Gleiwitz. Przestrzeń kulturowa miasta w twórczości Horsta Bienka* (2013); współredaktorka tomów zbiorowych: *Kultury obrazu – tabu – edukacja* (2018), *Edukacja przez słowo – obraz – dźwięk* (2015). Prowadzi badania z zakresu antropologii filmu i mediów, edukacji medialnej, kina polskiego oraz tożsamości regionalnej.