

Bolek i Lolek na „Dzikim Zachodzie”. Była warszawska dzielnica zachodnia w tekstach kultury dla dzieci i młodzieży okresu małej stabilizacji¹

Abstrakt:

W artykule poddano analizie obrazy warszawskiego „Dzkiego Zachodu” (obszaru pomiędzy Śródmieściem, Muranowem i Wolą) w literaturze i innych tekstach kultury dla dzieci i młodzieży okresu „małej stabilizacji”. Obszar ten był w okresie Polski Ludowej przestrzenią stabuizowaną i wstydliwą, rezerwatem ruder i ruin wciąż czekającym na uporządkowanie, co czyniło zeń interesującą scenografię dla fabuł przygodowych. Jednocześnie bliskość Śródmieścia oraz wizualna dominacja Pałacu Kultury i Nauki tworzyła interesujące napięcia pomiędzy starym i nowym miastem, przed- i powojenną rzeczywistością. Autor artykułu analizuje m.in. utwory prozatorskie Edmunda Niziurskiego (*Lalu Koncewicz, broda i miłość*, 1958), Wiktora Woroszylskiego (*I ty zostaniesz Indianinem*, 1960) i Ireny Jurgielewiczowej (*Niespokojne godziny*, 1964) oraz serial *Do przerwy 0:1* Stanisława Jędryki (1969). Jako kontekst dla tego topograficznego studium wykorzystuje m.in. teksty Mirona Białoszewskiego, piewcy i czulego obserwatora tej części miasta, oraz oddający głos dziecięcym mieszkańcom dzielnicy film dokumentalny *Moja ulica* Danuty Halladin (1965).

Słowa kluczowe:

Edmund Niziurski, gruzy, Irena Jurgielewiczowa, kultura dziecięca i młodzieżowa, „mała stabilizacja”, odbudowa Warszawy, Stanisław Jędryka, warszawski „Dziki Zachód”, Wiktor Woroszyński

* Igor Piotrowski – dr hab., pracuje w Instytucie Kultury Polskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Jego zainteresowania badawcze obejmują dzieje Warszawy oraz historię kultury polskiej od XVIII do XX stulecia. Kontakt: igorpiotrowski79@gmail.com.

¹ Artykuł powstał na podstawie referatu wygłoszonego podczas XXIX Sesji Varsavianistycznej *Warszawa w kulturze dla dzieci i młodzieży*, sfinansowanego ze środków Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy – Biblioteki Głównej Województwa Mazowieckiego.

Bolek and Lolek in the ‘Wild West’: Former West District of Warsaw in Children’s and Young Adult Cultural Texts in the Years 1958–1969

Abstract:

The so-called ‘Wild West’ in Warsaw, the vast area between Śródmieście, Muranów, and Wola districts, had long remained ruined, neglected, unstructured. Relatively close to the City Centre, visually dominated by the Palace of Culture and Science (which created tensions between old and new urbanities and between prewar and postwar realities), an unusual sanctuary for ruins, prewar buildings, workshops, and tenement houses persisted. This has been problematic for the authorities of the Polish People’s Republic, making this area of the city the place of taboo and shame, but at the same time – a perfect scenography for juvenile adventure fiction. In this article, the author analyses the images of the ‘Wild West’ in the works of famous Polish authors: Edmund Niziurski (*Lalu Koncewicz, broda i miłość* [Lalu Koncewicz, the Beard, and Love], 1958), Wiktor Woroszyński (*I ty zostaniesz Indianinem* [You Can be an Indian Too], 1960), and Irena Jurgielewiczowa (*Niespokojne godziny* [Restless Hours], 1964), as well as in *Do przerwy 0:1* [0:1 Until the Break], a TV series by Stanisław Jędryka (1969). As a context to this topographical study, he uses, *inter alia*, writings of Miron Białoszewski, an admirer and sensitive observer of this part of the city, and the documentary of Danuta Halladin, *Moja ulica* [My Street] (1965), about children living on one of the streets of the district.

Key words:

Edmund Niziurski, ruins, Irena Jurgielewiczowa, children’s and young adult culture, 1950s–1960s in Poland, rebuilding of Warsaw, Stanisław Jędryka, Warsaw ‘Wild West’, Wiktor Woroszyński

Warszawski „Dziki Zachód” to obszar pomiędzy Śródmieściem, Muranowem i Wolą, przestrzeń stabuizowana i wstydliva, która w okresie Polski Ludowej – mimo kolejnych etapów zabudowy – wciąż czekała na ostateczne uporządkowanie (dzielnica dopiero w XXI wieku doczekała się ostatecznego przekształcenia i – przynajmniej częściowej – rewitalizacji). Marginalność tego rejonu, przy jego jednoczesnym rzucaniu się w oczy (jako leżącego blisko centrum miasta), zwracała uwagę pisarzy i filmowców, choć wątpliwy status obszaru (ciągle „do usunięcia” i „do uporządkowania”) był istotnym elementem wpływającym na to, jak go przedstawiano i kto mógł sobie na to pozwolić.

„Dziki Zachód” pojawia się również w tekstach kultury dziecięcej i młodzieżowej okresu „małej stabilizacji”, które w kolejności chronologicznej stanowią: opowiadanie *Lalu Koncewicz, broda i miłość* Edmunda Niziurskiego (1958/1976), powieści *I ty zostaniesz Indianinem* Wiktora Woroszyńskiego

(1960/1982) i *Niespokojne godziny* Ireny Jurgielewiczowej (1964/2000), wreszcie – serial *Do przerwy 0:1* Stanisława Jędryki (1969), nakręcony na podstawie powieści Adama Bahdaja (1957) i według jego scenariusza (miejszem akcji pierwowzoru nie jest jednak „Dziki Zachód”, a okolice ulicy Górczewskiej na Woli)². Dodatkowo, chciałbym te utwory skonfrontować z innymi dziełami poruszającym tematykę dzieci i młodzieży na tym obszarze i w tym czasie, przede wszystkim ze słynnym krótkometrażowym filmem dokumentalnym *Moja ulica* Danuty Halladin (1965), a kontekstowo przywołać źródła fotograficzne. Wszystkie te teksty kultury rozpatrzę, skupiając się na ówczesnej topografii Warszawy i miejscu „Dzkiego Zachodu” w stołecznym imaginariu. Zamierzam też wspomnieć o relacji postaci z tą przestrzenią w tekstach dla dorosłych oraz o późniejszych powrotach tego miejsca w utworach z bohaterem dziecięcym.

Protagonistami wyżej wymienionych dzieł są młodzi ludzie, którzy albo mieszkają na granicy „Dzkiego Zachodu”, właściwie jej nie przekraczając (u Woroszyńskiego), albo bardzo wyraźnie przybywają do tego rejonu z zewnątrz, z innego świata (u Jurgielewiczowej). W opowiadaniu Niziurskiego mamy do czynienia ze zwielokrotnieniem tejże sytuacji – tytułowy bohater wprowadził się do zdezelowanej kamienicy położonej u wejścia do dzielnicy od strony wschodniej, śródmiejskiej (ulice Bagno i Prózna przy placu Grzybowskim); jest obcym, który czasowo tu przebywa, w istocie jego świat i przynależność to bowiem „pryzwoite” liceum na Żoliborzu, gdzie mieszkał wcześniej, lub na Bielanach (to przedmiot do dyskusji – Dunin-Wąsowicz, 2017, s. 46; Varga, 2019, s. 224), w każdym razie – gdzieś na północy miasta. Dodatkowo, Lulu Koncewicza odwiedzają koledzy ze szkoły, w tym bohater-narrator, którzy są całkowicie obcy w tym miejscu, i z tego punktu widzenia prowadzona jest obserwacja. Jedynie w serialu Jędryki i filmie Halladin bohaterowie to młodzi mieszkańcy południowo-zachodnich rubieży dzielnicy, odpowiednio ulicy Chmielnej i Twardej.

W omawianych dziełach istnieje wyraźne napięcie między warszawskim „Dzikim Zachodem” i resztą miasta. Najmocniej zostaje to wypowiedziane w powieści Jurgielewiczowej (gdzie cała przestrzeń jest przedmiotem fascynacji wychowanego na Nowym Świecie Janusza) i w filmie *Nasza ulica* (gdzie

² Istnieje pewna rozpiętość wiekowa zakładanych czytelników i widzów tych narracji, niewątpliwie książka Woroszyńskiego skierowana jest do nieco młodszego odbiorcy niż pozostałe dzieła (podobnie jak serial Jędryki, który ma bardzo wyraźny, chłopięco-familijny adres), chociaż jej formalne wyrafinowanie mogło stanowić kłopot i komplikować kwestię lektury (Kowal, 1971, s. 138–139).

padają słowa: „Ulica jest taka staroświecka” – Halladin, 1965), ale odczuwalne jest właściwie we wszystkich analizowanych utworach. Nieoczywistym symbolem tego napięcia jest Pałac Kultury i Nauki, który znajduje się w pobliżu, na wyciągnięcie ręki od rudery zamieszkaanej przez Lalu Koncewicza (Niziurski, 1958/1976, s. 118, określa gmach jako „łśniący bielą”) czy zakątków odwiedzanych przez Janusza w powieści Jurgielewiczowej. Budynek ten stał się wówczas najważniejszym punktem odniesienia dla całej stolicy, ale jego oddziaływanie w przypadku tego, co wciąż zniszczone, a położone nieopodal, jest szczególnie. Na znanym i często reprodukowanym zdjęciu Ireny Jarosińskiej (1954–1955a) pięciu chłopców przemierza tyły (?) okaleczonych kamienic w okolicach południowego biegu ulicy Marchlewskiego (zapewne należą one do jednej z przecznic tej świeżo przeprowadzonej arterii), zza których wyłania się wielki biały Pałac. Nie widzimy twarzy tych chłopców, idą jak zahipnotyzowani, tyłem do autorki, a przodem do promieniującego, zawłaszczającego wszystko gmachu – fotografia ta stanowi pendant z inną (zrobioną w okolicach ulicy Grzybowskiej), na której dominujący pałac jest tłem dla pustego obszaru ruin (Jarosińska, 1954–1955b). „Postapokaliptyczna” Warszawa jest ukazana jako obszar rumowisk i residuów dawnego miasta, w centrum stoi totalitarny gmach; wygląda to jak świat po katastrofie, gdzie albo ludzie dorośli nie przeżyli, albo dzieci przeżyły i idą na spotkanie z obcym, albo dzieci są jakimiś kosmonautami, wracającymi z wyprawy penetrującej nieznaną planetę. Dylematy nowoczesnej architektury i nowego społeczeństwa były dopiero przed tamtymi bohaterami. Pałac jest widoczny i widzialny, ale w przywołanych przykładach (*Lalu Koncewicz...*, *Niespokojne godziny*, *Do przerwy 0:1*) nie oddziałuje ani kulturowo, ani kulturalnie, nie przekształca społeczeństwa, powiedzielibyśmy również, że nie jest ośrodkiem gentryfikacji³. Odmienny jest przypadek powieści Woroszyńskiego. Miejscem zamieszkania rodziny Kubiaków i dużej części akcji są bloki powstałego w latach 50. osiedla Mirów wzdłuż obecnej alei Jana Pawła II (w powieści nazywanej na tym odcinku ulicą Solną⁴) między aleją Solidarności a Elektoralną; zabudowa tej przestrzeni opisywana jest jako – w tym miejscu – nowa. Bohaterowie kręcą się wokół niedawno wzniesionych

³ Pałac działa tu w swoim, wielokrotnie stwierdzanym przez badaczy, duchu *coincidentia oppositorum*, ale również *coincidentia tremendum et fascinorum* (Benedyktowicz, 1991/2016, s. 309, 333).

⁴ Jeszcze na planach Warszawy z końca lat 50. odcinki ulicy Marchlewskiego mają odpowiednio nazwy „Lubeckiego” i „Solna” na zmianę z „Marchlewskiego”; mimo że trasę N-S w jej kształcie finalnym i z tym ostatnim patronem dla jej części muranowsko-mirowskiej otwarto w 1959 roku, rzeczywiście arteria częściowo włączyła w swój bieg obie te niedługie ulice (Państwowe Przedsiębiorstwo Wydawnictw Kartograficznych, 1959, s. 12).

budynków (bardzo ważnym miejscem wydarzeń jest przystanek autobusowej linii nr 100 na owej Solnej vel Marchlewskiego), nie przekraczając granic Chłodnej i Elektoralnej; kiedy podróżują do Pałacu Kultury, udają się tam przez plac Bankowy i kino Muranów (co prawda jest to uzasadnione kinowym szlakiem, którym podążają).

Kontrast między „Dzikim Zachodem” a resztą miasta dotyczy przede wszystkim substancji architektoniczno-budowlanej oraz mieszkańców dzielnicy i ich mentalności. W tekście Niziurskiego (1958/1976) w trzypiętrowej kamienicy, na której strychu mieszka Koncewicz, „schody były drewniane, dobrze już wysłużone i odrażająco brudne”; narrator mówi, że „w takich ponurych ruderach mogą się mieścić meliny” (s. 117), a jego podejrzenie zdają się potwierdzać odór kiszzonej kapusty i butelki po wódce. W powieści Woroszyńskiego (1960/1982) z kolei dawny dom państwa Kubiaków – sprzed przeprowadzki do nowego bloku, na Chłodną (w istocie przywoływany blok musiał stać raczej przy Elektoralnej jeszcze przed jej wlotem w Chłodną⁵) – znajdował się również w tej okolicy, „ale była to niezwykle ciasna i stale grożąca zawaleniem ruderą” (s. 21–22). Kolega Janusza z *Niespokojnych godzin*, Bertek, także mieszka w domu z wysokimi oknami, drewnianymi schodami, gołębnikiem na dachu i szopą z warsztatem tapicerskim na podwórzu (Jurgielewiczowa, 1964/2000, s. 37). Główny męski bohater tej powieści, przekraczając ulicę Emilii Plater, widzi:

Ułamki wąskich uliczek zaznaczone starym potrzaskanym chodnikiem, przy każdej dwie, trzy obłupane z tynku kamienice, zniszczone przez bomby i byle jak połatane, płoty i parkany, za którymi kryją się wsunięte w głąb oficyny, oblepione pokracznym mrowiem składzików, bud, warsztatów i fabryczek. Wszystko razem brzydkie, urozmaicone i pociągające (s. 35–36).

To nieuporządkowanie, turpistyczna *varietas*, budzi jego zainteresowanie: „Nie ma tu ani zieleńców i boisk, ani piaskownic i zjeżdżalni, ani rzędów ławek – i zawsze jest na co popatrzeć” (s. 36). Jest to oczywiście przestrzeń odmienna od ówczesnego Śródmieścia z Nowym Światem czy Mazowiecką, skąd przybywa

⁵ Wynika to z różnorodnych szczegółów jego dotyczących, np. wysokości budynku, poza tym zasięg nazwy „Elektoralna” został przesunięty wraz z ulicą Białą rozdzielającą bieg Elektoralnej i Chłodnej o 150 metrów na zachód, w związku z czym jedyny przynależący do osiedla Mirów dom o adresie Chłodna 2/18 położony jest stosunkowo daleko od „Solnej”; np. na anonimowym zdjęciu datowanym na przełom lat 50. i 60. widać rusztowania na tynkowanym budynku Elektoralna 26, okoliczność, o której mowa w opowieści o domu Kubiaków napisanej przez Woroszyńskiego (b.a., 1959–1965).

bohater (i gdzie przyciąga wzrok swoimi wagarami); z drugiej strony mapy jest z kolei ulica Towarowa, określona jako „szeroka i nudna” (s. 43). Ten dystans do formy odbudowy Warszawy jest widoczny także, gdy Janusz mówi do Kasi, zachwyconej nową panoramą stolicy, z przekąsem o trasie W-Z: „To się raczej udało”, po czym dopowiada: „Mam się entuzjasmować tym, co znam na pamięć?” (s. 92). Być może urok miejskiej inności, którym cechowałby się „Dziki Zachód”, jest dla bohatera równoznaczny z walorem nieopatrzenia, jako że obszar ten nadal byłby w jego postrzeganiu świeży (co oczywiście nawet w przypadku chłopaka mieszkającego na Nowym Świecie w pierwszej połowie lat 60., w zrujnowanej wciąż w dużej mierze stolicy, wydaje się nieco naciągane). W filmie *Nasza ulica* najmłodszy mieszkańcy „Dzkiego Zachodu” mówią zaś, że na ulicy Twardej jest „tak, jak było po wojnie w pierwszy dzień”; opisując rozpołowione piony, zwracają uwagę na „takie ściany kolorowe: czerwone, żółte, niebieskie” (Halladin, 1965), których potencjał widać na nielicznych kolorowych zdjęciach z epoki, np. Eustachego Kossakowskiego (1957) z ulicy Twardej. Takie ściany z rozbieranych domów pojawiały się w krajobrazie dzielnicy jeszcze czterdzieści lat po wojnie, np. w końcu lat 80. można było je zobaczyć jako resztki z rozebranej wtedy kamienicy przy ulicy Pereca 10, co uwiecznione zostało w filmie *Warszawa 88–89* Tomasza Dominika i Piotra Rozbickiego (2016). Jak widać, młodzi bohaterowie w latach 60. również doceniali estetyczny walor na poły zrujnowanej przestrzeni, z jej barwami i częściowym zatrzymaniem czasu.

Odmienność warszawskiego „Dzkiego Zachodu” wiąże się także z typami ludzkimi, należącymi do proletariatu i ludu pracującego miast („Tutaj są ludzie, którzy do pracy ciągle chodzą i chodzą nieelegancko ubrani”), będącymi przedstawicielami drobnego rzemiosła („Tu robią pomału, nie spieszy im się, jak zrobią to będzie” – oba cytaty za: Halladin, 1965). Lulu Koncewicz zapraszająco mówi do kolegów odwiedzających go w kamienicy na Próżnej: „Tutaj nie mordują, śmiało na górę”; jedynym mieszkańcem, którego spotykają w tym domu bohaterowie, jest „zarośnięty olbrzym o twarzy goryla”, przypatrujący się im „spod kosmatych brwi” (Niziurski, 1958/1976, s. 117). „Dziki Zachód” fascynuje Janusza z *Niespokojnych godzin* całkowitą odmiennością przestrzeni, ale również osobami mieszkańców. Jego znajomy, Bertek, należy do tego świata, wie, który dom będzie rozebrany lub wysadzony, gdzie można znaleźć wojenne pozostałości i ślady. Imponuje bohaterowi również życiową wiedzą, „egzotyczną dla mieszkańca małej uliczki na zapleczu Nowego Świata” (Jurgielewiczowa, 1964/2000, s. 36). Przywoływane utwory starają się ominąć kategorię lumpenproletariatu czy problem przestępczości. Zwracają uwagę na gettoizację, ale traktują ją raczej neutralnie, co najlepiej wyraża jedna z dziewczynek z filmu Halladin (1965), mówiąc: „Mało jest ludzi obcych”. Drugą cechą dystynktywną

„Dzkiego Zachodu” jest inne, zwolnione tempo zdarzeń. Nawet rozbierającym domy robotnikom „praca leci bardzo powoli” (cytat również z *Naszej ulicy*).

Nazwa „Dziki Zachód” pada w powieści Jurgielewiczowej (1964/2000) i ona jako jedyna z przywołanych autorów robi z niej pewien użytek; mianowicie, idąc w stronę tej dzielnicy, Janusz musi przejść obok Pałacu Kultury, przed którym widnieją afisze filmów wyświetlanych w pałacowych kinach, w tym znanego już bohaterowi westernu. „Nie przepadał za westernami, wyrosło się już z tego, popatrzeć jednak można, i Bertek byłby rad” (s. 34) – informuje nas o odczuciach bohatera w mowie pozornie zależnej narrator. Mimo dystansu Janusza do tego gatunku, western byłby czymś, co pociąga Bertka, dzięki czemu można spędzić wspólnie czas i wprawić w dobry humor mieszkańca „Dzkiego Zachodu”. Jest w tym sugestia zamiany ról. Z jednej strony, Janusz zdystansowany jest już do schematycznych, dziecinnych, jak rozumiemy, amerykańskich historii, w przeciwieństwie do tego, co dzieje się na warszawskim „Dzikim Zachodzie” i jest ekscytujące (trzy akapity dalej padają przywoływane już zachwyty zaczynające się od słów: „[...] znalazł się na Dzikim Zachodzie. Lubił tę nazwę i tę dzielnicę”, s. 35), z drugiej zaś strony – jego młody mieszkaniec Bertek, sam będąc dla Janusza medium, przewodnikiem pozwalającym koledze z dobrego domu rozerwać się i uciec od swojego świata, znajduje odskocznnię właśnie w tego rodzaju seansach.

Jeśli chodzi o zachodnioamerykańskie skojarzenie, koncept westernowy, to intrygujący zdaje się przypadek powieści, której tytuł i świat przedstawiony domaga się wręcz takiego dopełnienia topograficznego w przestrzeni ówczesnej Warszawy, czyli *I ty zostaniesz Indianinem*. Tymczasem ten konkretny kontekst zostaje niemal prowokacyjnie pominięty poprzez ustanowienie miejsca akcji tuż obok rozpościerających się za oknem prerii stołecznego „Dzkiego Zachodu”. Swego rodzaju realizm magiczny, nakładający „indiańskie” marzenia Mirka na realistycznie ukazaną Warszawę końca lat 50., nie ima się przestrzeni na południe od Chłodnej i Elektoralnej, ustanawiając tam intrygującą strefę stabuizowaną. Szczytem tego pominięcia jest moment, kiedy bohater zostaje złapany i przetrzymywany przez szajkę bandytów w odosobnionym domu na pustkowiu, w przestrzeni w dużej mierze analogicznej do „Dzkiego Zachodu”, czyli na Powiślu. To semantyczno-topograficzne przemilczenie powieści Woroszylskiego jest tym większe, im bardziej zdamy sobie sprawę z funkcjonowania westernów w ówczesnym świecie, z roli zabaw „w Indian” i w ogóle całego indiańskiego idiomu, co potwierdzają liczne przykłady z epoki, również te zaczerpnięte z literatury czy filmu dla młodego odbiorcy (poza dziełem Woroszylskiego i jego ekranizacją to np. *Karolcia* Marii Krüger, 1959, czy pierwsze powieści z cyklu o Panu Samochodziku Zbigniewa Nienackiego, wydawanego

od roku 1964)⁶. Wobec powyższych okoliczności nie dziwi zabieg przeniesienia domu Mirka na pocztówkowe Stare Miasto w ekranizacji *I ty zostaniesz Indianinem* w reżyserii Konrada Nałęckiego (1962), powstałej niedługo po publikacji powieści. Przemieszczenie tej warszawsko-westernowej scenografii u Woroszyńskiego na Powiśle to fakt, który każe nawet postawić pytanie o zasięg funkcjonowania (a może też o czas pojawienia się i rozpowszechnienia) potocznej nazwy „Dziki Zachód”, chociaż niewątpliwie była w użyciu prasowym i publicystycznym w drugiej połowie lat 50. (Budrewicz, 1958, s. 153; Jankowski, 1959, s. 8). W takim kontekście świadczy to albo o jakiejś niebywałej ignorancji Woroszyńskiego, jego wielkiej obojętności czy nieczułości na uzus, albo o prowokacji i kolejnej grze (jego pisarstwo dla młodzieży jest pełne chwytów autotematycznych).

Z przywoływanych utworów wyłaniają się dwie figury, których używa się dla opisu byłej warszawskiej dzielnicy zachodniej, w istocie będące dwiema stronami tego samego medalu. Pierwszą określiłbym mianem „elegii”, a drugą „rezerwatu”. „Dziki Zachód” zostaje zawieszony między sentymentalnym westchnieniem do przeszłości, dawnego miasta, zarówno tego przedwojennego, jak i tego okaleczonego, tużpowojennego, zrujnowanego, a zbliżającym się światem nowej Warszawy. Tkwi w tej wizji żal, że ten współczesny im (bohaterom, autorom) świat zniknie ostatecznie, choć pociąga ich egzotyką, zamieszkaną jest przez ludzi mających inną hierarchię wartości, spraw. Jego trwanie jest nieuchronnie naznaczone zbliżającym się kresem i w coraz większym stopniu ograniczaniem tej przestrzeni do jej residuów. Narrator opowiadania Niziurskiego już w pierwodruku w 1958 roku używał czasu przeszłego przewidująco, jakby chodziło o dawno minioną przeszłość⁷.

Pojawienie się właśnie w okresie odwilży i gomułkowskiej stabilizacji wzmożonego zainteresowania dzielnicą w tekstach nie tylko dziecięco-młodzieżowych jest pochodną coraz bardziej zaawansowanych planów jej rozebrania i nowej zabudowy. Charakterystyczna jest przy tym chronologia: w najwcześniejszym opowiadaniu znajdujemy się w najbardziej na wschód wysuniętym fragmencie zniszczonego miasta (*Lalu Koncewicz...*), potem przesuwamy się na jej północne krańce, gdzie wybudowano Mirów (*I ty zostaniesz*

⁶ Indianie jako temat polskiej prozy dla młodzieży doczekali się monografii (*Nie tylko przygoda. Polskie powieści indiańskie dla młodzieży w perspektywie etnologicznej* Sławomira Bobowskiego, 2012), ale koncentruje się ona bardziej na ich wizerunku niż na recepcji, nie omawia również toposu indiańskiego w powieściach rozgrywających się w Polsce.

⁷ Opowiadanie zostało zamówione przez harcerski tygodnik *Na Przełaj* i opublikowane w kilku kolejnych numerach wiosną 1958 roku.

Indianinem), aż zostajemy na południu, ale najpierw zapoznajemy się z nieokreśloną wschodnią częścią tej enklawy (*Niespokojne godziny*), później ulicą Twardą, która „idzie pod młotek” (*Nasza ulica*), aż zostaje nam tylko Chmielna (serial *Do przerwy 0:1*), ostatnia, najbardziej na południu znajdująca się przecznicza Marchlewskiego i Żelaznej; dalej są wyłącznie tory kolejowe oraz Ochota. W serialu *Jędryki*, kręconym pod koniec lat 60. częściowo na autentycznym południowym krańcu obszaru, w bezpośredniej okolicy widać modernistyczną architekturę mieszkaniową: od południa, za Alejami Jerozolimskimi, osiedle Kombajn (gdy chłopcy grają na boisku, o które się spierają), ale również, od zachodu, osiedle Srebrna (gdy Paragon wizytuje wesołe miasteczko na placu Zawiszy). Nowa Warszawa już otacza „Dziki Zachód”, a zmiana cywilizacyjna jest nieuchronna.

Przy tej okazji zrozumiałe jest przeniesienie miejsca akcji z ulicy Górczewskiej (u Bahdaja) na Chmielną (w serialu)⁸. Po dekadzie dzielącej powieściowy oryginał od telewizyjnej adaptacji ulica Górczewska nie nosiła już takich śladów zniszczenia⁹. Zrozumiała jest również późniejsza marginalna obecność dzielnicy w utworach dla dzieci i młodzieży, nie inaczej było z „Dzikim Zachodem” w utworach dla dorosłych. Tematem stało się życie w wieżowcach osiedli Srebrna, Złota i Pańska czy idącego od wschodu w północnej części obszaru osiedla Za Żelazną Bramą, a dzieci, jeśli się tam pojawiały, bawiły się bezpiecznie na nowoczesnych podwórkach, choć w perspektywie nie dało się ukryć starego, stojącego jeszcze budownictwa (*Czterdziestolatek* Krzysztofa Teodora Toeplitza i Jerzego Gruzy, 1975–1978), później z kolei mogło być ono już celowo wydobyte jako demaskacja działań pozorowanych i propagandowych (malowanie wielkiego muralu na ścianie jednego z ostańców osiedla Za Żelazną Bramą, co zderzane jest z kłopotami kobiety wychowującej samotnie syna w jednym z odcinków serialu *Białe tango* według scenariusza Marii Nurowskiej i Janusza Andermana, a w reżyserii Janusza Kidawy, 1982). Gdy w połowie lat 80. Krystyna Krupska (1988) kręciła miniserial *Żuraw i czapla* według powieści *Zapałka na zakręcie* Krystyny Siesickiej (1966), to podwórko przy Chłodnej 11 nie

⁸ Elżbieta Kruszyńska (2017, s. 344) przeocza tę zmianę, wymieniając jako ważne różnice dotyczące, po pierwsze, opiekunki Paragona (ciotkę zastępuje matka, bohater przestaje być sierotą) oraz, po drugie, klubu piłkarskiego, któremu kibicują bohaterowie (Legia zamiast Polonii; wymagałoby sprawdzenia, czy w tym przypadku adaptacja nie nadążyła za rzeczywistością, aktualizując i urealnijając okoliczności).

⁹ Interesujące uwagi na temat pozostawiania tożsamości bohatera Bahdaja w bliskości z tożsamością dzielnicy, z jej widoczną przeszłością, pojawiają się w monografii *Bohater literatury dziecięcej i młodzieżowej z okresu PRL-u. Między kreacją a recepcją* Małgorzaty Chrobak (2019, s. 226–230).

było obciążone żadnymi dodatkowymi sensami, a przestrzeń nie dawała pola do dodatkowych eksploracji. Znalezienie filmowych czy pisarskich tekstów z dziećmi jako bohaterami w okresie późnej PRL jest dla tego obszaru bardzo trudne – nawet obiecujący tytuł powieści *Ciepła, Zimna, Srebrna, Złota* Tomasa Jurasza (1980) okazuje się mylący. Jednocześnie przecież, mimo inwestycji mieszkaniowych, na bliskiej Woli pozostało bardzo dużo śladów przeszłości wojennej (gettowej i powstańczej) oraz przedwojennej, ostańców zabudowy, w dużej mierze zastanawiającej i nieuporządkowanej przestrzeni, którą już mało kto (poza Mironem Białoszewskim) był na serio zainteresowany.

Wcześniej oczywiście tak nie było. Z pewnością da się odnaleźć analogie z wkraczającymi na obszar „Dzikiego Zachodu” pisarzami, takimi jak Marek Hłasko czy Marek Nowakowski. Wielkim piewą dzielnicy był u progu interesującego nas okresu Leopold Tyrmand, „człowiek, który – jak sam o sobie mówił – mógł opisać ulicę Żelazną” (Ziomecki, 1981). Pisarz w *Złym* (Tyrmand, 1955) został współtwórcą zarówno mitu dwudziestolecia dla tej dzielnicy, jak i – przede wszystkim – mitu powojennego rezerwatu przestępczości oraz mitu ostoi prawdziwej Warszawy¹⁰. Z kolei zainteresowanie Białoszewskiego „Dzikim Zachodem” w jego i wspomnieniowej, i współczesnej prozie (marginalnie poezji), zaczyna się akurat wtedy, gdy dzielnica staje się niedokończonym projektem, czym dodatkowo intryguje pisarza.

Białoszewski jest jednak najbliżej „niedorosłego” punktu widzenia jako czuły, nieoczywisty obserwator zaangażowany w rzeczywistość, ze swoją własną grą skojarzeń, językiem i wyobraźnią, którą często pomawiano o „dziecięcość” (Barańczak, 2016, s. 37–126). Znajduje się w tym miejscu mapy Warszawy w sytuacji podwójnie liminalnej: na granicy światów pomiędzy Wolą i Śródmieściem oraz między dawnymi a nowymi laty. I tak jest też poniekąd – ze wszystkimi zastrzeżeniami – z dziećmi. Mimo że one nie mają tak głęboko sięgających wspomnień, to rozpoznają przeszłość obecną w przestrzeni „Dzikiego Zachodu”. Są również ulokowane na obserwacyjnym marginesie. Jest to ogląd niewyczerpujący, ale trudności z tego wynikające zostają zrekompensowane poprzez szczerą, świeżość, spojrzenie z dołu i boku. Oczywiście szczytem takiej kreacji są dziewczynki i chłopcy z dokumentu Halladin, gdzie dziecięca narracja zdaje się dominować nad dorosłym montażem.

Na zakończenie warto może przy tej okazji przywołać inny krótkometrażowy dokument – dziesięciominutowy film *Ballada o dzikim zachodzie* Jana Budkiewicza (1960), będący melancholijnym portretem tytułowego

¹⁰ Więcej na ten temat pisałem wcześniej w tekście *W Nieparyżu, nie gdzie indziej. Stolica dzieciństwa i rodzinne miasto Leopolda Tyrmanda* (Piotrowski, 2015, s. 30–38).

terytorium, „260 hektarów ruin, stajni, zdewastowanych czynszówek”. Nie widzimy wielu ludzi dorosłych (mimo że, jak informuje nas lektor, mieszka tu przeszło 50 tysięcy osób). Chodzą oni raczej pojedynczo, nie tworzą tłoku (najwięksi stanowią samochody i ich właściciele przyjeżdżający do warsztatów je naprawiających), w obiektach „wielkiego przemysłu” – mleczarni i browarze – nie ma za bardzo osób pracujących, na dobrą sprawę nawet zdjęcia z bazaru na Pańskiej „podpatrują” handel w sposób dyskretny. Nostalgiczna stylizacja na prerię, przez którą rzadko ktoś podróżuje, sprawia, że nie zobaczymy tego wszystkiego, co Halladin pokazała w filmie o ulicy Twardej. Tutaj rzecz toczy się bardzo leniwie. Nie oznacza to jednak, że w *Balladzie o dzikim zachodzie* nie ma w ogóle dzieci i młodzieży. „Możemy obejrzeć jedyne w swoim rodzaju ogródki jordanowskie, przedszkola, świetlice” – komentuje Zdzisław Kazimierzczuk, a jako ilustrację widzimy biegające po nieużytkach dzieci. Oczywiście i w tym filmie owa rzeczywistość skontrolowana zostaje słowami: „Wyrok podpisano w tym roku” (cytaty za: Budkiewicz, 1960). Oba filmy wprowadzają problematykę dzieci i młodzieży jako rzeczywistych bohaterów tej przestrzeni i skłaniają do poszukiwań w zrujnowanym mieście świadectw dzieciństwa, nie tylko tych *stricte* wspomnieniowych.

Bibliografia

- b.a. (1959–1965). [Ul. Elektoralna, w tle kościół św. Karola Boromeusza, a po lewej stronie fragment jednego z pawilonu d. koszar – obecnie Muzeum Pożarnictwa] [fotografia]. Pobrane 12 grudnia 2020 z: <https://fotopolska.eu/178402,foto.html?o=u82699>.
- Bahdaj, A. (1957). *Do przerwy 0:1*. Nasza Księgarnia.
- Budkiewicz, J. (reż.). (1960). *Ballada o dzikim zachodzie* [film krótkometrażowy]. PWSTiF. Pobrane 12 stycznia 2020 z: <http://www.film Polski.pl/fp/index.php?etiuda=32605>.
- Barańczak, S. (2016). *Język poetycki Mirona Białoszewskiego* (A. Poprawa, wyb., oprac. i posł., wyd. 2). Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Benedyktowicz, Z. (2016). Widmo środka świata. Przyczynek do antropologii współczesności. W: *Elementarz tożsamości. Antropologia współczesności – antropologia kontekstowa* (s. 283–356). Czarne. (wyd. oryg. 1991).
- Bobowski, S. (2012). *Nie tylko przygoda. Polskie powieści indiańskie dla młodzieży w perspektywie etnologicznej*. Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe.
- Budrewicz, O. (1958). *Baedeker warszawski*. Czytelnik.

- Chrobak, M. (2019). *Bohater literatury dziecięcej i młodzieżowej z okresu PRL-u. Między kreacją a recepcją*. WN UP.
- Dominik, T., Rozbicki, P. (reż.). (2016). *Warszawa 88–89* [film]. Narodowy Instytut Audiowizualny.
- Dunin-Wąsowicz, P. (2017). *Żoliborski przewodnik literacki*. Lampa i Iskra Boża.
- Halladin, D. (reż.). (1965). *Moja ulica* [film krótkometrażowy]. Wytwórnia Filmów Dokumentalnych.
- Jarosińska, I. (1954–1955a). [Chłopcy przy ul. Marchlewskiego, w głębi Pałac Kultury i Nauki] [fotografia ze zbiorów Ośrodka KARTA, sygn. OK_0500_0007_0001_038]. Pobrane 12 stycznia 2020 z: https://foto.karta.org.pl/nasze-zbiory/kolekcje/ok_0500_jarosinska_irena,36824,zdjecie.html.
- Jarosińska, I. (1954–1955b). [Ruiny kamienic przy ulicy Grzybowskiej, w głębi fragment synagogi Nożyków oraz Pałac Kultury i Nauki] [fotografia ze zbiorów Ośrodka KARTA, sygn. OK_0500_0007_0001_021]. Pobrane 12 stycznia 2020 z: https://foto.karta.org.pl/nasze-zbiory/kolekcje/ok_0500_jarosinska_irena,36807,zdjecie.html.
- Jankowski, S. (1959). Kres „Dzikiego Zachodu”. Osiedle „Emilia”. *Stolica*, 26, 8.
- Jędryka, S. (reż.). (1969). *Do przerwy 0:1* [serial telewizyjny]. TVP.
- Jurasz, T. (1980). *Ciepła, Zimna, Srebrna, Złota*. Nasza Księgarnia.
- Jurgielewiczowa, I. (2000). *Niespokojne godziny*. Nasza Księgarnia. (wyd. oryg. 1964).
- Kossakowski, E. (1957). [9001] [fotografia z Archiwum Eustachego Kossakowskiego]. Pobrane 12 stycznia 2020 z: <http://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-eustachego-kossakowskiego/20/16260>.
- Kowal, L. (1971). Prozatorska twórczość dla dzieci Wiktora Woroszyńskiego z uwzględnieniem adaptacji filmowej powieści *I ty zostaniesz Indianinem*. W: W. Grodzieńska (wyb.), *Studia z historii literatury dzieci i młodzieży* (s. 128–156). Nasza Księgarnia.
- Krupska, K. (scen. i reż.). (1988). *Żuraw i czapla* [serial telewizyjny]. TP2.
- Kruszyńska, E. (2017). *Między zabawą a dydaktyką. Literacka twórczość Adama Bahdaja dla dzieci i młodzieży*. WN UMK.
- Krüger, M. (1959). *Karolcia*. Nasza Księgarnia.
- Nałęcki, K. (reż.). (1962). *I ty zostaniesz Indianinem* [film]. Zespół Filmowy Syrena.
- Niziurski, E. (1976). Lalu Koncewicz, broda i miłość. W: *Trzynasty występek. Opowiadania* (s. 97–134). Wydawnictwo Harcerskie „Horyzonty”. (wyd. oryg. 1958).
- Nurowska, M., Anderman, J. (scen.), Kidawa, J. (reż.). (1982). *Białe tango* [serial telewizyjny]. TP1.
- Piotrowski, I. (2015). W Nieparyżu, nie gdzie indziej. *Stolica dzieciństwa i rodzinne miasto Leopolda Tyrmanda*. W: A. Karpowicz, P. Kubkowski, W. K. Pessel, I. Piotrowski (red.), *Ceglane ciało, gorący oddech. Warszawa Leopolda Tyrmanda* (s. 15–40). Lampa i Iskra Boża.

- Państwowe Przedsiębiorstwo Wydawnictw Kartograficznych. (1959). *Plan Warszawy*.
Pobrane 12 grudnia 2020 z: <https://i.ibb.co/ChRm7xz/1959-38.jpg>.
- Siesicka, K. (1966). *Zapałka na zakręcie*. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Toeplitz, K. T. (scen.), Gruza, J. (scen. i reż.). (1975–1978). *Czterdziestolatek* [serial telewizyjny]. TVP1, TP1.
- Tyrmand, L. (1955). *Zły*. Czytelnik.
- Varga, K. (2019). *Księga dla starych urwisów*. Czerwone i Czarne.
- Woroszyński, W. (1982). *I ty zostaniesz Indianinem*. Nasza Księgarnia. (wyd. oryg. 1960).
- Ziomecki, M. (1981). Gdzie tu Stasia? Rozmowa z Leopoldem Tyrmandem. *Tygodnik Powszechny*, 45, 4–5.