



PIOTR ZWIERZCHOWSKI
UNIWERSYTET KAZIMIERZA WIELKIEGO
BYDGOSZCZ

otyw dziecka w polskich filmach o II wojnie światowej w latach 1944-1989

1.

Postaci dziecięcych w kinie polskim lat 1944-1989 wcale nie było tak mało¹. Oczywiście, na pierwszy plan wychodzą filmy najbardziej znane, wielokrotnie omawiane nie tylko z powodu „dziecięcego” tematu, mające zapewnione miejsce w historii polskiej kinematografii, choćby *Ulica Graniczna* Aleksandra Forda oraz *Świadectwo urodzenia* Stanisława Różewicza. Warto jednak uświadomić sobie, że na tych tytułach lista filmów się nie kończy.

Zrealizowany w 1948 roku film *Unzere kinder (Nasze dzieci)* Natana Grossa ukazuje zarówno wspomnienia dzieci o wojnie, jak i ich powojenną sytuację oraz stan ducha². Bohaterami nakręconej w tym samym roku przez Aleksandra Forda *Ulicy Granicznej* są dzieci mieszkające w jednej kamienicy: mały Żyd Dawidek,

¹ Por. M. Hendrykowska, *Wojna oczami dziecka*, [w:] tejże, *Film polski wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania*, Poznań 2011. Już po napisaniu tego tekstu ukazała się książka Katarzyny Mąki-Malatyńskiej *Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim filmie*, zawierająca część poświęconą bohaterowi dziecięcemu.

² Zob. N. Gross, *Film żydowski w Polsce*, tłum. A. Ćwiakowska, Kraków 2002, s. 129-131.

córka lekarza Jadzia, która dopiero w czasie wojny dowiaduje się o swoim żydowskim pochodzeniu, Broniek, przyjaźnie nastawiony do Żydów syn dorożkarza, Fredek, którego rodzice przyjmą *volkslistę*, Włodek, który podobnie jak ojciec w czasie wojny zmienia swoje nastawienia wobec Żydów i zaczyna ich szanować. Dzieci podczas wojny przechodzą przyspieszony kurs dojrzewania, a ich zachowania i postawy w czasie wojny odzwierciedlają postawy dorosłych³.

Drugim najbardziej znanym filmem, obok *Ulicy Granicznej*, w którym pierwszoplanową rolę pełnią dziecięcy bohaterowie, jest *Świadectwo urodzenia* (1961). Stanisław Różewicz początkowo chciał zrealizować film poświęcony dzieciom, które giną na wojnach, ostatecznie jednak ograniczył fabułę filmu do lat II wojny światowej⁴. *Świadectwo urodzenia* składa się z trzech nowel: *Na drodze*, *List z obozu* i *Kropla krwi*. Pierwsza z nich poświęcona jest wędrowni małemu chłopcu, szukającego matki. Zaopiekuje się nim taborzysta z rozbitego oddziału. Razem będą doświadczać koszmaru wojny: bombardowań, osamotnienia. Mam jednak wrażenie, że zakończenie jest dość dwuznaczne: żołnierz, atakując niemiecki oddział, pozostawia chłopca samego. Czy zatem taborzysta jest odpowiedzialny za dziecko, skoro naraża je na śmierć? Bohaterem drugiej noweli jest dwunastoletni chłopiec, którego ojciec znajduje się w obozie jenieckim, a matka pojechała właśnie po żywność. Zbyszek musi opiekować się swoimi młodszymi braćmi. Chłopcy pielęgnują pamięć o ojcu, dbają o jego buty, choć Zbyszek nie zawaha się oddać ich zbiegowi z obozu. Historia Mirki, bohaterki trzeciej noweli zatytułowanej *Kropla*

³ Por. A. Madej, *Na tej ulicy nikt już nie mieszka*, [w:] *tejże*, *Kino. Władza. Publiczność. Kinematografia polska w latach 1944-1949*, Bielsko-Biała 2002.

⁴ Por. R. Włodek, *Świadectwo dojrzałości. Nowela Kropla krwi z filmu „Świadectwo urodzenia” Stanisława Różewicza*, [w:] *Gefilte Film III. Wątki żydowskie w kinie*, red. J. Preizner, Kraków-Budapeszt 2010, s. 148.

krwi, powstała na podstawie relacji Mirki Bram. Dziesięcioletnia dziewczynka, której udało się uciec z likwidowanego getta, po wędrownie trafia do polskiego sierocińca, skąd zabierają ją Niemcy, uznawszy, że nadaje się do germanizacji. W noweli tej w nierozzerwalny sposób łączą się dwie perspektywy: dziecka i dziecka żydowskiego.

Doświadczenie dzieci żydowskich ukazał również Janusz Morgenstern w zrealizowanym w 1961 roku krótkometrażowym *Ambulansie*, raz jedynej, choć niekoniecznie przez samą fabułę, nawiązując do własnych losów. Widzimy grupę dzieci, która zostaje przez Niemców wprowadzona do samochodu z oznakowaniem Czerwonego Krzyża. Mogłoby się wydawać, że nadchodzi ratunek. Tym razem jednak przyjazd ambulansu oznacza śmierć. Esesman sprawdza działanie rury wydechowej. Dzieci oraz ich opiekun, przypominający Janusza Korczaka⁵, wejdą za chwilę do samochodu, gdzie zostaną zagazowani⁶.

Bardzo rzadko, ale pojawiały się również filmy, w których wojna była także przygodą, choć naznaczoną krwią. Można tu wymienić mało znany krótkometrażowy film *Nad rzeką* (1962) Janusza Kubika. Przygody bohatera tego filmu przypominają poniekąd Tomka Sawyera i Hucka Finna, tyle że zamiast Indianina Joe mamy Niemców, są też polscy partyzanci. Dziecko jest również jednym z bohaterów wojennej farsy *Zwariowana noc* (1967) Zbigniewa Kuźmińskiego.

Dwa niezwykle interesujące filmy zrealizował w latach 70. Stanisław Jędryka: *Do góry nogami* oraz *Zielone lata*, oba rozgrywające się na Śląsku, co miało znaczenie dla skomplikowanych

⁵ <http://www.filmipolski.pl/fp/index.php/427565>, dostęp: 5 listopada 2012.

⁶ Do zabawy dzieci przyłącza się mający ich pilnować pies. Podobny motyw został wykorzystany również w *Pasażerze* Andrzeja Munka. Por. A. Polanowska, *Ukryte na marginesie kadru. „Pasażerka” Andrzeja Munka*, [w:] *Gefilte Film III...*, dz. cyt., s. 143.

relacji narodowościowych. Świat dzieci i świat wojny wydają się w nich być równoległe, nie mieć ze sobą wiele wspólnego. Wojna jednak wkracza brutalnie w życie dzieci, zmienia je, co jednak ważne – nie pozbawia wartości, które wyznają. Niezwykle ważne są etyka dzieci, ich przyjaźnie, których wojna, nawet jeśli prowadzi ku śmierci, nie jest w stanie zmienić. Jędryce udało się przy tym wprowadzić punkt widzenia dziecka, któremu niedostępne są informacje i postawy właściwe dorosłym. Dzięki temu oba filmy, choć bardziej *Do góry nogami*, zachowują wiarygodność psychologiczną.

Filmy te są nieco inaczej skonstruowane. W *Do góry nogami* wojna pojawia się późno, w *Zielonych latach* większość akcji rozgrywa się po 1 września 1939 roku. W pierwszym z nich wojna pojawia się nagle, krótko przed końcem filmu. Najpierw, choć tylko przez chwilę, jest zabawą, kolejną przygodą. Dziecięcość nie stanowi jednak żadnej ochrony przed okrucieństwem wojny. Chłopcy malują na ścianie domu, pod oknem puzonisty, Hitlera na szubienicy, wiszącego do góry nogami, bo przecież to przez niego świat się wywrócił. Ten żart zakończy się złowrogo. Mężczyzna zostanie aresztowany, a dzieci, które przyznały się do winy, skazane na śmierć.

Nieco inaczej dzieciństwo zostało przedstawione w *Zielonych latach*. O ile i tu wojna niesie ze sobą śmierć i cierpienie zarówno dzieci, jak i ich najbliższych, dziecięca przyjaźń, łącząca Polaka Wojtkę, Żyda Abramka i Niemkę Ernę, przetrwa niezależnie od różnic narodowościowych i rozwoju wydarzeń. Wojtek traci całą rodzinę. Nie ma żadnych wiadomości o ojcu, który poszedł do wojska przed wybuchem wojny. Później chłopiec widzi, jak Niemcy wyprowadzają z jego domu, a następnie zabijają mężczyzn ukrywających radio. Matka chłopca zostaje aresztowana, a jej małe dziecko zabrane przez gestapowca, a później – jak się dowiadujemy z opowiadania doktora – oddane do adopcji nie-

mieckiej rodzinie. Abramek nie wytrzymuje na widok bitego ojca i atakuje niemieckiego żołnierza. Sytuacja ta kończy się śmiercią ojca i postrzeleniem chłopca. W tym samym dniu Erna, opiekująca się Abramkiem, dowiaduje się, że zginął jej brat. Później umrze jej ojciec, przesłuchiwany przez gestapo. Film kończy rozmowa Erny i Wojtka, w której chłopiec wyraża nadzieję, że zobaczy dziewczynkę po wojnie. Ofiarami wojny są dzieci jako takie, choć wyjątkowość losu dzieci żydowskich nie ulega wątpliwości.

Jednym z najciekawszych obrazów dziecka w czasie wojny była *Twarz anioła* Zbigniewa Chmielewskiego, poetycki film opowiadający o obozie koncentracyjnym dla dzieci przy ulicy Przemysłowej w Łodzi, wykorzystujący wspomnienia Tadeusza Raźniewskiego. Jego bohaterem jest mały Tadek, którym zaczyna się interesować esesman Augustin. Uroda chłopca budzi w nim myśl o jego aryjskości. Augustin sprawdza, czy Tadek jest czysty rasowo, aby go ewentualnie adoptować. Kiedy okazuje się, że nie, rozzarowanie Augustina będzie wielkie. Jan Józef Szczepański podkreśla fascynującą niejednoznaczność stosunku Augustina do Tadka: „niewyżyte instynkty ojcowskie i fascynacja urodą dziecka przeplatają się z sadyzmem, a brutalny popęd do łamania wszelkiego oporu z podziwem dla odporności istoty zupełnie bezbronnej”⁷. Z powodu pojedynku moralnego między więźniem i strażnikiem *Twarz anioła* porównywano do *Pasażerki*, tyle że w filmie Chmielewskiego jedną ze stron było dziecko.

W tym samym czasie powstał poświęcony tej samej problematyce film Danuty Halladin *Obóz na Przemysłowej*⁸. Reżyserka ukazuje dokumenty, zdjęcia, jak również wspomnienia ludzi, którzy jako dzieci trafili do tego obozu. Należy tu podkreślić, że kino dokumentalne również często sięgało po postaci dziecięce.

⁷ JJS [Jan Józef Szczepański], „*Twarz anioła*”, „Tygodnik Powszechny” 1971, nr 6.

⁸ Za pomoc w dotarciu do tego filmu dziękuję Ewie Ferency i Adamowi Wyżyńskiemu.

Warto wspomnieć przynajmniej o niektórych z nich. Już w 1944 roku Eugeniusz Cękański, korzystając z materiałów kronikarskich, zmontował film *Dzieci na wygnaniu* (*Children in refuge*), przedstawiający dzieci w czasie oblężenia Warszawy oraz później, właśnie na wygnaniu (niestety, nie zachowała się kopia tego filmu). Sytuacja dziecka stanowiła punkt wyjścia dla filmu Kurta Webera *Pod jednym niebem* (1955), jednego z pierwszych dokumentów poświęconych Zagładzie. W 1963 roku Andrzej Piekutowski zrealizował film *Dzieci z rampy*, w którym dorośli opowiadali o swoich dziecięcych doświadczeniach z Oświęcimia. Pięć lat później powstał przypominający wojenne losy dzieci film Jana Łomnickiego *Dzieciom...*, którego finał poświęcony był Centrum Zdrowia Dziecka⁹. Z kolei w późniejszym o rok filmie *Ojcowie i dzieci* Łomnicki ukazywał życie po wojnie. Centrum Zdrowia Dziecka, powstałemu ku czci dzieci – ofiar II wojny światowej, poświęcony był także *Pomnik* (1980) Andrzeja Zajączkowskiego.

W 1971 roku Roman Wionczek zrealizował film *Człowiek o dwóch nazwiskach*, o chłopcu, który w czasie wojny został wywieziony do Niemiec i tam wychowany. Jerzy Ziarnik poświęcił zrealizowany w 1974 roku film *Najmłodszy żołnierz* dzieciom walczącym w partyzantce. Tadeusz Aleksandrowicz porównywał życie dziecka w czasie wojny i w czasie pokoju w *Życie przeciw śmierci* (1979), a w tym samym roku nakręcił *Martyrologię dzieci*. Rok 1976 przyniósł *Pokój dzieciom* Jana Chodkiewicza. Materiały poświęcone wojennym losom dzieci ukazywały się również w Polskiej Kronice Filmowej, przykładem może być numer 47A z 1962 roku, w którym zamieszczono felieton o dzieciach żydowskich.

⁹ W finale filmu słyszymy patetyczne słowa: „Niechże dzieci, które cierpiały i ginęły dlatego tylko, że były dziećmi tej ziemi, niechże i te dzieci, które cierpiały i ginęły dlatego, że broniły wolności i honoru narodu i państwa, i tego, co jest największym skarbem ludzkości: pokoju i sprawiedliwości, niech one same dla siebie otrzymają od nas żywych znak nieśmiertelnej pamięci”.

Wróćmy jednak do filmów fabularnych. Zupełnie odmienny charakter od wspomnianych wcześniej miała *Legenda* Sylwestra Chęcińskiego (1970), według scenariusza Zbigniewa Załuskiego i Walentina Jeżowa, będąca zarówno próbą pokazania okrucieństwa wojny, jak i, co może nawet ważniejsze, przyjaźni polsko-radzieckiej. Matka Jurka została zamordowana, Sasza uciekł z transportu. Bohaterowie spotykają się w lesie i postanawiają razem walczyć z Niemcami. Logika ich działań schodzi na drugi plan, najważniejsze, że się ze sobą dogadują. Jurk i Sasza nie mają nawet większych problemów językowych. W tle ich przyjaźni oglądamy współpracę polskich i radzieckich partyzantów.

Warto przy tej okazji zwrócić uwagę na wątpliwości dotyczące wieku bohaterów: kogo można uznać za dziecko? Oto na przykład prawie we wszystkich recenzjach *Legenda* traktowana jest jako film o dzieciństwie czasów wojny, uważana za przeciwieństwo utworów, których bohaterom odmawia się prawa do dzieciństwa¹⁰. Zazwyczaj widzimy dzieci marzące o dzieciństwie, które wojna zmusza do tego, aby stały się dorosłymi. W *Legendzie* chcą być jak dorośli, ale to im nie wychodzi. Wojna została przedstawiona jako przygoda z dziecięcych wyobrażeń. Można jednak zadać pytanie, jak uczynił to Janusz Gazda¹¹, czy w przypadku bohaterów szesnasto-, siedemnastoletnich, można mówić o dzieciństwie. Wątpliwości są jeszcze większe, kiedy przyjrzymy się aktorom grającym w *Legendzie* główne role. Igor Straburzyński miał w momencie realizacji filmu siedemnaście lat, Nikołaj Burłajew (aktor doskonale pamiętany z *Dziecka wojny* Andrieja Tarkowskiego)... dwadzieścia cztery. Trudno więc uznać ich za dzieci. Inna sprawa, że według Gazdy, bohaterowie sprawiają

¹⁰ Por. P. Kajewski, *Przywileje wieku*, „Odra” 1971, nr 6, s. 82; (Kaj) [Piotr Kajewski], *Legenda*, „Gazeta Robotnicza” 1971, nr 94.

¹¹ J. Gazda, *Legenda z czasów wojny*, „Głos Pracy” 1971, nr 98.

„wrażenie nie tylko dojrzewających, co dziecinniejących”, a ta surowa ocena wydaje się w pełni uzasadniona.

Podobny problem pojawia się w wypadku *Mojej wojny, mojej miłości*. Być może trudno w pierwszej chwili nazwać dzieckiem niespełna siedemnastoletniego Marka, który wędruje przez Polskę, chcąc zaciągnąć się do wojska (sam Nasfeter podkreślał, że to młody mężczyzna). Jednak jego rozradowana mina na wieść o wybuchu wojny jednoznacznie wskazuje, że bliżej mu do dziecięcych wyobrażeń o wojnie niż do refleksji, czym ona może być. Dodaje sobie dorosłości papierosem, odgrywaniem dorosłego przed małą siostrą. „Myślisz, że jesteś już zupełnie dorosły”, mówi dziewczynka rozżalona takim traktowaniem. Na spotkaniu z kolegami łyk alkoholu, „Adieu, szczenięce lata”. Zbliża się wojna, najlepszy moment, by pokazać, że jest się dorosłym. Z drugiej strony ojciec traktuje go jak dziecko, uwagę zwraca również nieporadność chłopca przy nieudanych inicjacjach erotycznych. Wędrowka bohatera jest podróżą do utraty dzieciństwa.

Problem granic dzieciństwa pojawia się w niektórych filmach *expressis verbis*. Przykładem może być ...*droga daleka przed nami...* (1979) Władysława Ślesickiego i pojawiająca się w jednej z retrospekcji rozmowa ojca z synem, proszącym go, by ten nie traktował go jak dziecko. Ślesicki opowiadał o młodości związanej z harcerstwem, walczącej w Szarych Szeregach, w tym w skupiających najmłodszych grupie Zawiszaków (do 14 roku życia). Film ma charakter autobiograficzny, zresztą mówił o tym także sam reżyser: „właśnie ja sam stałem na rynku w Miliczu przed Niemcami, kiedy inni współtowarzysze z obozu szli do kamieniołomów”¹². Nic więc dziwnego, że Władysław Ślesicki dużo

¹² Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 15 czerwca 1979 r. Na porządku dziennym: omówienie filmu pt. „Daleka droga przed nami” – zrealizowanego przez reż. Władysława Ślesickiego w Zespole „Iluzjon”, Archiwum Filmoteki Narodowej [dalej: AFN], sygn. A-344, poz. 197, k. 10.

miejsca poświęca relacjom między braćmi, których łączy prawdziwa przyjaźń. Starszy Piotr opiekuje się młodszym Wojtkiem. Bracia uciekają z obozu pracy w kamieniołomie¹³. Po drodze starają się, na miarę możliwości, walczyć z Niemcami. Pojawiają się retrospekcje z powstania warszawskiego, w którym obaj chłopcy brali udział. Wspominają rodziców, wakacje – Wojtek nie pamięta świata sprzed wojny, nie pamięta innej rzeczywistości. Jego postrzeganie świata jest przeniknięte już doświadczeniem wojny, specyficzną świadomością sytuacji: „Jest wojna, wszystko może się zdarzyć”. Po wyzwoleniu i powrocie do Warszawy Piotr i Wojtek odnajdują ruiny rodzinnego domu, a obok nich mogiły rodziców.

Tułaczka dzieci jest często występującym motywem. Można odnaleźć go w *Świadectwie urodzenia, Mojej wojnie, mojej miłości, ...drodze dalekiej przed nami...* czy też *Wedle wyroków Twoich* (1983) Jerzego Hoffmana. Bohaterką tego ostatniego filmu była mniej więcej trzynastoletnia Żydówka Rut, która przemierzała Polskę, napotykając na swojej drodze ludzi prezentujących różne postawy. Film ten cechował się skrótowością w opowiadaniu, znaczną ilustracyjnością, można go uznać za swoisty katalog motywów z innych filmów: pojawiają się kanały, powstanie w getcie, rozstrzeliwania, uczenie się pacierza przez żydowskie dziecko. Można tu dostrzec ślady *Ulicy Granicznej* czy też *Białego niedźwiedzia* Jerzego Zarzyckiego¹⁴.

Punktem wyjścia w filmowych wizerunkach dziecka w czasie wojny bywa utrata rodziców, jak w *Kropli krwi, Legendzie, Wedle wyroków Twoich*. Dość często jednak jest ona potraktowana pretekstowo. W tym kontekście ciekawą propozycją był *Głód* (1985) Jacka Kowalczyka. Akcja filmu rozgrywa się w getcie, a bohate-

¹³ W czasie ucieczki pomaga im Niemiec, który sam stracił szesnastoletniego syna.

¹⁴ Zwrócił na to uwagę Oskar Sobański, *Opowieść o Rut*, „Film” 1984, nr 39, s. 9.

rem jest mały Joachim, który zabiera ciało zmarłego ojca pod stołówkę, aby otrzymać dodatkową porcję jedzenia. Jakikolwiek obiekcje etyczne nie mają żadnego znaczenia wobec przejmującego głodu, wypełniającego cały świat dziecka.

Częstym motywem jest również sytuacja, w której dziecko, najczęściej żydowskie, musi się ukrywać. Było tak w *Świadectwie urodzenia*, *Wedle wyroków Twoich*, jak również w filmie Wojciecha Żółtowskiego *W cieniu nienawiści* (1985). Akcenty zostały tu jednak rozłożone nieco inaczej. Dorosła bohaterka ryzykuje życiem własnego dziecka, opiekując się żydowską dziewczynką. Ta z kolei napotyka na swojej drodze zarówno dobrych, jak i złych ludzi.

W kinie polskim lat 1944-1989 w filmach o II wojnie światowej dziecko jest przede wszystkim ofiarą, na pierwszy plan wychodzi ukazanie jego cierpienia i śmierci jako symbolu okrucieństwa wojny i nazistów. Bywało, że wizerunek ten wpisywano w konteksty polityczne, choć wynikał również – w oczywisty sposób – z jednostkowych doświadczeń i pamięci zbiorowej. Interesującymi zagadnieniami są także próby opowiadania o dziecku z jego perspektywy, odniesienia autobiograficzne, zwrócenie uwagi na relacje między światem dzieci a światem dorosłych oraz moralność i tożsamość dziecka. Im właśnie będę starał się pokrótce przyrzeć.

2.

Kiedy w 1948 roku na ekranach pojawiła się „poprawiona” wersja *Zakazanych piosenek* Leonarda Buczkowskiego, jednym z elementów dodanych po to, aby wzmocnić obraz hitlerowskiego okrucieństwa, była śmierć chłopca śpiewającego w tramwaju (poprzednio chłopiec uciekał bez większych problemów). Cierpienie i śmierć zadane dziecku szczególnie świadczą o bestialstwie zabijających. Małe, niewinne, skrzywdzone przez dorosłych,

zmuszone do zmierzenia się z koszmarem, którego nawet dorośli nie mogą rozumieć. Dzieci wydają się być z góry skazane na przegraną, ponieważ nie mają się jak bronić. Budzą nasze współczucie z tego choćby powodu, że są dziećmi. Konrad Eberhardt w recenzji z *Twarzy anioła* pisał, iż dziecko zawsze będzie nas rozczulać: „skrzywdzone dziecko widziane z odległości kinowego krzesła staje się niejako samoczynnym »wyciskaczem łez«, i to tak skutecznym, że może pobudzić do płaczu nawet tych, którzy krzywdzą własne dzieci w domu”¹⁵. Dziecko bowiem jest w tym kontekście „idealną ofiarą”¹⁶.

Jak zauważa Małgorzata Hendrykowska:

Częstym motywem filmów wojennych z bohaterem dziecięcym w pierwszym planie była chęć skonstrastowania dwóch nieprzystawalnych światów: świata dziecięcej wrażliwości, niewinności, otwartości i idealizmu ze światem rzeczywistości wojennej, a poprzez to podkreślenie absurdu i okrucieństwa wojny¹⁷.

W *Twarzy anioła* Niemcy traktują bohaterów jako dzieci, by za chwilę jakby przypomnieć sobie, że mają jednak do czynienia z więźniami. Dziecko przyłapanie na trzeciej próbie ucieczki na kolanach obiecuje, że będzie już grzeczne. Po chwili zostaje rozstrzelane. Sytuacja dzieci przypomina świat dorosłych (przy wszystkich różnicach, nie sposób nie pomyśleć o prozie Tadeusza Borowskiego). Bohaterowie *Twarzy anioła* zmuszani są do robienia żabek, bici – wszystko to dobrze znamy z filmów o obozach koncentracyjnych. Tym razem jednak oglądamy w tych sytuacjach dzieci. Paradoksalnie, być może nawet większą szansę miały w zwykłych obozach, gdzie mogły liczyć na pomoc dorosłych. Na Przemysłowej były zdane na siebie.

¹⁵ K. Eberhardt, *Temat jak otchłań*, „Ekran” 1971, nr 4, s. 8.

¹⁶ K. Lury, *The child in film. Tears, fears and fairytales*, London-New York 2010, s. 105.

¹⁷ M. Hendrykowska, *Wojna oczami dziecka...*, dz. cyt., s. 106.

Przed realizatorami filmu stanęło niezwykle trudne zadanie: opowiedzenie o obozie koncentracyjnym dla dzieci. Pojawiły się wątpliwości związane z psychologiczną, historyczną i wizualną wiarygodnością filmu. Hanna Książek-Konicka zarzucała realizatorom, że tworząc wizję naiwną, sentymentalną i nieprawdziwą, pomniejszają tym samym winę zbrodniarzy¹⁸. Jak jednak słusznie zauważył Jan Józef Szczepański:

Relacja w pełni realistyczna musiałaby być nie do zniesienia, a każda literacka stylizacja grozi sromotną porażką w konfrontacji z historyczną prawdą. Wydaje się, że nie istnieje inna możliwość stawienia czoła faktom, jak poprzez pewną ich poetyzację¹⁹.

W pewnym sensie ostatnia nowela ze *Świadectwa urodzenia* i film Chmielewskiego są podobne. Nie chodzi tylko o motyw potencjalnej germanizacji. Zarówno Różewicz, jak i Chmielewski, wykorzystują przestrzeń, by ukazać małość dziecka; drobne postaci w ogromnych pomieszczeniach. W *Twarzy anioła* dochodzi do tego nagość. Dziecko jest bezradne, pozbawione opieki dorosłych. Czekamy na wyzwolenie obozu i – być może – początek nowego życia Tadka. W zakończeniu widzimy jednak dziecko, które straciło zaufanie do dorosłych, ucieka od nich niezależnie od tego, kim oni są.

Potwierdzeniem złowrogiego wpływu wojny na psychikę dziecka są także nakręcone po latach wspomnienia dorosłych, którzy w czasie wojny byli dziećmi i doświadczyli związanych z tym sytuacji granicznych, żyjąc często w ekstremalnych warunkach. W szczególny sposób łączą dziecięce doświadczenia z pamięcią dorosłych. W *Obozie na Przemysłowej* wypowiadają się ci, którzy przeżyli. Opowiadają o wyczerpującej pracy przy prostowaniu igieł tkackich, brudzie, strupach i pchłach, zwracając

¹⁸ H. Książek-Konicka, *Naiwna „Twarz anioła”*, „Nasza Ojczyzna” 1971, nr 5, s. 32.

¹⁹ JJS [Jan Józef Szczepański], „*Twarz anioła*”..., dz. cyt.

jednocześnie uwagę, że musieli zachować czystość, bo inaczej groziło im bicie. W *Dzieciach z rampy* matka opisuje naśladowcze zabawy swojej córki po doświadczeniach obozowych – ustawiała dzieci w szeregu, mówiła: ty idziesz do pieca, ty na rewir.

Wojna zmienia ludzkie losy, a dzieci są tego doskonałym przykładem. „Ta wojna ogarniała także dzieci, likwidowała bezpieczną sferę, jaką zawsze tworzy dzieciństwo”²⁰. Dziecięcy bohaterowie filmów wojennych gwałtownie wkraczą w dorosłość, choć może należałoby powiedzieć, że to dorosłość wkracza w ich życie, nie pozwalając im „dokończyć” dzieciństwa. Czasem następuje to dosłownie w jednej chwili, jak chociażby w *Do góry nogami*, kiedy chłopiec w gruncie rzeczy bawiący się w wojnę, zostaje nagle skonfrontowany z rzeczywistym zagrożeniem oraz śmiercią. Dzieci muszą zmierzyć się ze światem, którego reguły postępowania nie dają się w żaden sposób wytłumaczyć. Zostaje brutalnie naruszony ich świat wartości, ale może także pojawić się problem zagubionej tożsamości, jak np. w *Kropli krwi* czy *Dzieciach z rampy*.

Z jednej strony mamy więc do czynienia z przedwczesnym dojrzewaniem i wejściem w dorosłość²¹, z drugiej jednak – tym bardziej widać niedorosłość młodych ludzi zmuszanych do uczestnictwa w sytuacjach granicznych. Czy granicę dzieciństwa przekracza w *Kropli krwi* Mirka, która nie widząc sensu dalszego życia, prosi doktora Orzechowskiego o truciznę dla siebie? Czy dzieckiem jest Zbyszek z *Listu z obozu*, który przyjmuje odpowiedzialność za jeszcze młodszych? Jak potraktować podwładnych Piotra z *...drogi dalekiej przed nami...*, o których mówi on w trak-

²⁰ E. Dolińska, *Życie, śmierć i piłka nożna*, „Film” 1983, nr 38, s. 9.

²¹ Ciekawym zabiegiem pokazującym wkraczenie dziecka w dorosłość są nawiązania do erotyki, np. w *Mojej wojnie, mojej miłości* (Marek i Elżbieta po nalocie w quasi-seksualnym akcie) czy też *...drodze dalekiej przed nami...* (delikatny, choć dwuznaczny erotyzm w scenie z niemiecką funkcjonariuszką).

cie powstania: „Mam samych starych. Wszyscy powyżej piętnastu”. W *Wedle wyroków Twoich* Niemcy zadają pytanie: „Co znaczy dziecko?”, skoro dzieci także walczą.

Wojna, jak każdy kataklizm, sytuacja ostateczna, zderza nawet najmłodszych ludzi z koniecznością podejmowania decyzji nieproporcjonalnych do ich wieku. Decyzji, które wcześniej podejmowali za nich dorośli. Konieczność dokonywania niekiedy dramatycznych wyborów, a czasem przejmowania odpowiedzialności za świat, który dotychczas był domeną rodziców, sprawia, że proces dorastania zostaje gwałtownie przyspieszony. Atmosfera wojny i okupacji, konieczność funkcjonowania w sytuacjach zagrożenia ludzkiej egzystencji i podstawowych wartości moralnych, gwałtowne rozpadanie się świata pozbawionego nienawiści, czyni nagle z dzieci nastolatków ludzi dorosłych²².

Roman Włodek podkreśla, że u bohaterki *Kropki krwi* widać przerażające doświadczenie dorosłości, poczucie, że stawką nieustannie jest jej życie, a przy tym świadomość losu swoich bliskich w kontekście losu całego narodu. Z drugiej strony nie przestaje być dzieckiem i dlatego ta świadomość jest tak dotkliwa. Włodek zauważa również, że Mirka „[j]ak dorosły przemyślnie walczy o życie, jak dziecko potrafi zdać się na instynkt”²³. Dziecko potrzebuje pomocy, ale nie może nikomu zaufać, nie tylko dlatego, że może to się okazać wyrokiem śmierci dla niego, ale także dla tego, kto mu pomógł. Samotność dziecka jest w jakimś sensie podwójna. U Różewicza świat góruje nad dzieckiem, przytłacza go. Widać to szczególnie w pierwszej i trzeciej noweli. W zasadzie jednak żadna z nich nie znajduje szczęśliwego zakończenia.

Trzech nowel, które składają się na *Świadectwo urodzenia*, nie można jednak porównać. „Chłopcy walczą o godne przetrwa-

²² M. Hendrykowska, *Wojna oczami dziecka...*, dz. cyt., s. 103.

²³ R. Włodek, *Świadectwo dojrzałości...*, dz. cyt., s. 161.

nie w trudnych warunkach, pomagają rodzicom, a niekiedy ich wręcz zastępują. Dzieci żydowskie na równi z dorosłymi zostały skazane na śmierć²⁴. Bycie dzieckiem żydowskim oznaczało po prostu coś innego niż bycie dzieckiem polskim (tę prawidłowość widać także w *Wedle wyroków Twoich*).

Dziecko w filmowych obrazach II wojny światowej było przede wszystkim ofiarą, ale warto wskazać również na drugą istotną, choć zdecydowanie rzadziej spotykaną figurę, czyli dziecko-bojownika. To jej wprowadzenie zadecydowało o zmianie zakończenia *Mojej wojny, mojej miłości*, do czego jeszcze wrócę. W niektórych filmach dzieci próbują prowadzić działania partyzanckie (*Legenda*), działają w konspiracji (*Wedle wyroków Twoich*), walczą w powstaniu warszawskim (...*droga daleka przed nami...*).

Film Władysława Ślesickiego jest przykładem szczególnym, przede wszystkim ze względu na autobiograficzny charakter filmu. Nawet podczas ucieczki chłopcy nie zaprzestają, oczywiście na miarę swoich możliwości, walki. Na ścianie kamieniołomu, gdzie pracują więźniowie, malują znak Polski Walczącej. W kolejnych scenach widzimy, jak zrywają druty telefoniczne, piszą kredą „Hitler kaput”, podpalają stogi. Dość dwuznacznie w tym filmie wyglądają sceny z powstania. Widzimy w nich rannych, śmierć, pogrzeb, ale jednak rozgrywają się w tonacji patriotycznej przygody, a w tle słychać pieśni powstańcze. Ślesicki w licznych wypowiedziach mówił o dydaktycznej wartości filmu, szerzeniu postaw patriotycznych²⁵.

To wszystko, co oglądamy na ekranie, właśnie tak wyglądało w moim życiu, przeżywałem to wszystko mając 15 lat i w tej chwili mówimy o tych dzieciach, że byli bohaterami, ale oni tak do tego nie podchodzili, chcieli

²⁴ Tamże, s. 150-151.

²⁵ Zob. np. *Żywe wzory*, rozm. L. Klimczak, „Ekran” 1980, nr 9, s. 18-19.

walczyć, może bardzo naiwnie, byli nieświadomi wielu spraw, to co robili było wynikiem zrywu patriotycznego i w tym filmie chciałem pokazać nie tylko te przygody, ale w jakiejś mierze oddać psychikę tych konspiratorów Szarych Szeregów²⁶.

Ślesickiemu udało się w jakiejś mierze (choć nie do końca) oddać podwójną perspektywę tej sytuacji. Z jednej strony tak być może, pamiętajmy o wątkach autobiograficznych, wyglądała walka w oczach małych łączników. Przygoda była połączona z coraz silniejszą świadomością śmierci i klęski (świadomość wojny towarzyszy młodszemu bratu). Z drugiej strony nie sposób nie zadać sobie pytania, podobnie jak przy okazji *Mojej wojny, mojej miłości* czynił to Janusz Nasfeter, o sens udziału dzieci w walce:

Osobiście nigdy nie cieszyły mnie sukcesy bojowe dzieci z Powstania Warszawskiego, czy też z jakichkolwiek innych pól bitewnych. Jestem przekonany, że właśnie one powinny być przed tym chronione. Nie należy przecież traktować ich entuzjazmu i bezinteresowności, jako wyniku zrozumienia wojny czy też dojrzałości w ogóle²⁷.

3.

Ukazywanie dziecka zarówno jako ofiary nazizmu, jak i bojownika, miało nierzadko sens polityczny oraz ideologiczny. Ten kontekst filmowych wizerunków wojny w polskim kinie lat 1944-1989 nie ominął bowiem również dzieł poświęconych dzieciom (wspomniałem już na przykład o *Legendzie*, w której dominował wątek przyjaźni polsko-radzieckiej). Należy pamiętać choćby o cenzurze, zarówno zewnętrznej, jak i wewnętrznej. Było

²⁶ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 15 czerwca 1979 r..., dz. cyt., k. 12.

²⁷ *Moja wojna, moja miłość*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1975, nr 15, s. 4. Fragment rozmowy przeprowadzonej przez Ewę Wasilewską, „Życie Warszawy” z 3 marca 1975.

przecież oczywiste, że nie mogą pojawić się filmy nawiązujące do losów dzieci pod radziecką okupacją. Dopiero Robert Gliński w zrealizowanym w 1992 roku *Wszystko, co najważniejsze* jedną z najbardziej istotnych postaci filmu uczynił małego Andrzeja, syna Aleksandra i Oli Watów, zesłanego razem z matką do Kazachstanu.

Tabu stanowiły także niektóre tematy związane z okupacją hitlerowską. Może najbardziej znamienym przykładem filmu, który nie mógł powstać, a bez wątplenia musiałby odnieść się do losów dzieci, jest historia Janusza Korczaka i jego podopiecznych. Byłby to z całą pewnością jeden z najważniejszych kontekstów w filmowych obrazach dzieci w czasie wojny, ale różne czynniki sprawiły, że o losach Starego Doktora opowiedział dopiero Andrzej Wajda w 1990 roku. Warto wszakże przypomnieć, że wcześniej filmu o Korczaku nie mógł zrobić, mimo zaawansowanych prac przygotowawczych, Aleksander Ford, o czym zadecydowała antysemicka atmosfera drugiej połowy lat 60. i osłabiona pozycja reżysera. Zaraz po wojnie nad scenariuszem o Korczaku pracował Ludwik Starski, a na przełomie lat 50. i 60. scenariusz *Pamiętnika doktora Korczaka* przygotowywała Hanna Mortkowicz-Olczakowa.

Należy przy tym pamiętać, że nie można analizować kompletności tych wizerunków w odniesieniu do losów dzieci w czasie II wojny światowej. Z różnych względów wiele tematów nie mogło zostać poruszonych. Nie chodzi jedynie o kontekst polityczny i ideologiczny, ale również o kwestie estetyczne oraz etyczne. Poczucie tabu oraz przyzwyczajień odbiorczych uniemożliwiały na przykład naturalistyczne ukazanie dzieci w getcie lub obozie koncentracyjnym.

Niemniej jednak to właśnie uwarunkowania polityczne miały niebagatelny wpływ na obraz dziecka w kinie polskim lat 1944-1989. Cenzura, w różnym stopniu, ingerowała w filmy, które po-

jawily się na ekranach. Niektóre fragmenty były zmieniane, aby dopasować je do bieżących potrzeb politycznych. Niebagatelne znaczenie miały rzecz jasna kolaudacje, w czasie których polityczny wymiar filmów przesłaniał niekiedy wszystko inne. Podczas dyskusji nad *Wedle wyroków Twoich* Mieczysław Waśkowski mówił, że film potrzebny, bo pokazuje prawdę: „wiemy, że inne kinematografie prezentowały Polaków, jako tych, którzy pomagali Niemcom w eksterminacji narodu żydowskiego”²⁸. Również przewodniczący Stanisław Goszczurny w podsumowaniu podkreślał polityczny charakter filmu, aby dać odpór wizerunkowi Polaków w filmach zachodnich, szczególnie w USA²⁹. Taki zamiar przyświecał też reżyserowi³⁰.

Nie trudno odnieść wrażenie, że zarówno w pełnym dygresji filmie, jak i w dyskusji, dziecko jako bohater zostało całkowicie zagubione. Wiarygodność dziecięcych postaci zdawała się mieć znaczenie drugorzędne wobec spodziewanych korzyści bądź strat o charakterze politycznym. Oczywiście, nie zawsze dyskusje prowadzone podczas kolaudacji prowadziły do zmiany bądź wypaczenia obrazu dziecka, niemniej jednak są znamienym świadectwem podporządkowania wizerunków dziecka zideologizowanym obrazom wojny.

Debata o charakterze politycznym pojawiła się także podczas kolaudacji *Zielonych lat* Stanisława Jędryki. Przewodniczący komisji Michał Misiorny mówił o przesłaniu ideowym, moralnym, „niemalże politycznym” filmu. Miał jednak jedno zastrzeże-

²⁸ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 28 grudnia 1983 r. Na porządku dziennym: omówienie filmu pt. „Musisz żyć” [tytuł roboczy filmu – P.Z.] – zrealizowanego przez reż. Jerzego Hoffmana w Zespole „Zodiak”, AFN, sygn. A-344, poz. 352, k. 3.*

²⁹ Tamże, k. 11. Por. też recenzję J. Jastrzębskiego, „Po co wołasz? Nie usłyszysz cię nikt...”, „Żołnierz Wolności” 1984, nr 221.

³⁰ *Musisz żyć. O filmie Jerzego Hoffmana, „Film” 1983, nr 37.*

nie: „chcielibyśmy uniknąć tego zapraszania na końcu filmu Erny na Śląsk. Mam tutaj na myśli ostatnie zdanie filmu, które brzmi dwuznacznie i dlatego uważam, że można byłoby bez szkody z tego zdania zrezygnować i chodzi mi o te słowa, jakie padają w scenie pożegnania, kiedy dzieci mówią o tym, kiedy ponownie się zobaczą”³¹. Kiedy Jędryka próbował tłumaczyć, że „Przecież ten bohater nie ma na myśli jakichkolwiek zmian politycznych. (...) Ten chłopiec nie jest w stanie zrozumieć, że ona miałaby na zawsze opuścić miejsce, gdzie jest jej dom”, padła odpowiedź, która jednoznacznie wyjaśniała intencje przedstawiciela władzy: „Nie chodzi o motywację bohaterów, ale o odbiór społeczny”³².

Wbrew intencjom autorów próby zrozumienia przez dzieci tego, co się wydarzyło, jak również problem dziecięcej przyjaźni, schodzą na dalszy plan. Jędryka mówił po chwili: „Wiadomo, że przed tymi dziećmi jest pięć lat wojny, więc chodzi o to, aby miały one jakąś nadzieję, że spotkają się po wojnie. Te dzieci nie rozumieją dobrze, co ich musi rozłączyć, a wiedzą tylko jedno, że chcą być razem, że chcą się w trójkę spotkać”³³. I dodawał: „nie możemy abstrahować od naiwności dzieci, bo one mają jedyną nadzieję, jaką jest ich spotkanie po wojnie”³⁴. Wiarygodność dziecięcych doświadczeń wydawała się jednak nie mieć znaczenia. Pierwszoplanową rolę przyznano względom politycznym. Nie można było przedstawiać Niemca w dwuznaczny, według ówczesnych kryteriów, sposób, nawet jeżeli chodziło o kilkuletnie dziecko. Ostatecznie jednak zakończenie ocalało.

³¹ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 25 września 1979 roku. Na porządku dziennym: omówienie filmu pt. „Zielone lata” – zrealizowanego przez reż. St. Jędrykę w Zespole „Silesia”, AFN, sygn. A-344, poz. 209, k. 6.*

³² Tamże, k. 7.

³³ Tamże, k. 7-8.

³⁴ Tamże, k. 8.

Od politycznych kontekstów nie uciekł nawet najbardziej poetycki ze wszystkich wspomnianych filmów, czyli *Twarz anioła*. Podczas kolaudacji spierano się o walory artystyczne, natomiast nikt nie miał wątpliwości, że film porusza ważny temat. Już od pierwszych chwil dyskusji pojawiały się głosy o spłacie długu wobec wojny i historii³⁵ (co ciekawe, podobnie mówiono o filmie Janusza Nasfetera *Moja wojna, moja miłość*³⁶). Kwestie etyczne musiały być osadzone w dyskursie historyczno-politycznym. *Twarz anioła* miała być głosem podkreślającym okrucieństwo wojny nie tylko przez los dzieci, ale także przez zaakcentowanie autentyczności wydarzeń. Zatem nie metafora bądź skrót poetycki, lecz przywołanie prawdy historycznej miało stanowić o sile filmu. Stanisław Kuszewski zaproponował, aby na początku zamieścić planszę o autentyczności przedstawionych na ekranie wydarzeń, żeby na Zachodzie nie pomyślano, że to taka artystyczna historyjka³⁷. Taki też napis pojawił się w filmie:

W latach 1942-45 mieścił się w Łodzi hitlerowski obóz koncentracyjny dla dzieci polskich – „Polen-Jugendverwahrlager der Sicherheitpolizei in Litzmannstadt”. Więziono w nim 12.000 dzieci w wieku od 2 do 17 lat.

Dożyło końca wojny tylko 800.

Napis ten w zasadzie ma charakter informacyjny, choć niewątpliwie pełni także funkcję oceniającą. Można jedynie zastanawiać się, czy o sile filmu decyduje tak wyraźne podkreślenie autentyczności przedstawionych wydarzeń, czy też opowieść i obraz. Innym tropem wskazującym na pożądany odbiór filmu

³⁵ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 8.VI.70. Na porządku dziennym omówienie filmu pt. „Twarz anioła” zrealizowanego przez reż. Z. Chmielewskiego w Zespole „Nike”, AFN, sygn. A-344, poz. 480, k. 1.

³⁶ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 22.V.1975 r. Na porządku dziennym: omówienie filmu pt. „Moja wojna, moja miłość” – zrealizowanego przez reż. J. Nasfetera w Zespole „Iluzjon”, AFN, sygn. A-344, poz. 85, k. 1.

³⁷ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 8.VI.70..., dz. cyt., k. 14.

jest pojawiająca się pod koniec czołówki informacja, że „Film zrealizowano pod auspicjami Związku Bojowników o Wolność i Demokrację oraz Komisji Badania Zbrodni Hitlerowskich”. Inna rzecz, że w samym filmie również pojawiają się sceny o wyraźnym charakterze politycznym. Pojawia się postać opiekującego się Tadkiem starszego kolegi, posiadającego świadomość polityczną i kontakty z ruchem oporu. We wspomnieniach chłopca widzimy jego ojca czytającego „Trybunę Ludu”. Podkreślony został również wątek Rosjan.

Ciekawy przypadek, w którym argumenty o charakterze ideologicznym, wynikające wszakże nie tylko z postaw politycznych, ale i – jak sądzę – swoistych resentymentów narodowych, stanowi *Moja wojna, moja miłość*. Podczas posiedzenia komisji kolaudacyjnej, na którym omawiano film Janusza Nasfetera, toczyła się dyskusja na temat zakończenia. Chodziło o to, czy w ostatniej scenie chłopak powinien przyłączyć się do oddziału żołnierzy idących w kierunku Warszawy, czy w dziecięcej bezradności rzucać kamieniami w samolot³⁸. Wybór między tymi wersjami miał niebagatelne znaczenie. Różnica między nimi dotyczyła bowiem przemiany psychiki bohatera: czy jest jeszcze dzieckiem, czy już młodym mężczyzną? W pierwotnej wersji zamieszczone zostało to drugie rozwiązanie. Wydaje się, że było ono bardziej wiarygodne, ponieważ gest Marka był wyrazem jego bezsilności jako chłopca niepotrafiącego pogodzić się z wojenną rzeczywistością, a nie młodego mężczyzny, który jest w stanie podjąć w pełni dojrzałą i akceptującą poniekąd stan rzeczy decyzję. Wiarygodność psychologiczna nie była jednak najważniejsza. Bierna postawa bohatera, niezależnie od wieku, nie pasowała przecież do wizerunku Polaka aktywnie działającego przeciw najeźdźcy.

³⁸ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 22.V.1975 r...*, dz. cyt., k. 13-16.

Nic więc dziwnego, że większość uczestników kolaudacji była za tym, by ruszył do Warszawy, podejmując jednoznaczną decyzję. Benedykt Nosal mówił: „scena powrotu do Warszawy byłaby szalenie wymowna w pozytywnym tego słowa znaczeniu, bo ten powrót zawierałby ideową wymowę filmu (...)”³⁹. Z perspektywy bohatera było to przejście od wieku dziecięcego do męskiego. Zakończenie *Nasfetera* miało bardziej niejednoznaczny charakter, pokazywało chłopca, któremu nie wolno być dzieckiem, któremu wojna na to nie pozwala. Ostatecznie jednak zmiany zostały dokonane.

4.

Czy w polskich filmach o II wojnie światowej, realizowanych w latach 1944-1989, można zobaczyć dziecko? Jeśli pytamy o obecność postaci dziecięcych, odpowiedź będzie oczywista. Nie tylko było ich dosyć dużo, ale w niektórych filmach stawały w centrum świata przedstawionego. O wiele ważniejsze jest jednak pytanie, czy zawsze dziecko wysuwało się na pierwszy plan w tym sensie, że jego odczucia, postawy, wybory, stawały się głównym tematem filmu? Bardzo często w wizerunkach dziecka w filmach o wojnie odnajdziemy przede wszystkim lęki i sprawy dorosłych, a samo dziecko ze swoim sposobem patrzenia na świat, emocjami itd. schodziło na drugi plan⁴⁰.

Pojawiały się rzecz jasna udane próby ukazania wojny z perspektywy dziecka, choćby w filmach Różewicza i Jędryki, ale nie rzadko zdarzało się i tak, że dziecko było jedynie medium, dzięki któremu poruszano sprawy polityczne czy też etyczne. Dotyczyło to nawet tych filmów, które miały charakter autobiograficzny

³⁹ Tamże, k. 16.

⁴⁰ Por. K. Lury, *The child in film...*, dz. cyt., s. 109.

(w różnym stopniu), by przywołać ...*drogę daleką przed nami...*⁴¹ Do własnych przeżyć odwoływali się także Janusz Nasfeter w *Mojej wojnie, mojej miłości*, Janusz Morgenstern w *Ambulansie* oraz Stanisław Jędryka w *Zielonych latach* i *Do góry nogami*.

Pozornie przyjęcie perspektywy dziecka było dobrze widziane, nie sposób jednak nie wspomnieć o słowach przewodniczącego komisji kolaudacyjnej ...*drogi dalekiej przed nami...* wiceministra Antoniego Juniewicza, który narzekał, że „nadmiernie widzimy te wszystkie sprawy zobaczone oczyma dzieci”⁴². Dziecko nie mogło mieć świadomości, jak powinna wyglądać poprawna pod względem politycznym i ideologicznym interpretacja poszczególnych wydarzeń i doświadczeń wojny. Ciekawy przykład takiego stanu rzeczy można było zaobserwować w *Do góry nogami*.

W filmie Jędryki bohaterami dzieci są ówczesne gwiazdy Ruchu (wówczas jeszcze nie Chorzów, ale Wielkie Hajduki): Ernst Wilimowski i Teodor Peterek. Recenzent „Gazety Poznańskiej”, krytykując *Do góry nogami* właściwie za wszystko, zaznaczał, że Ernest Wilimowski przyjął *volkslistę* i grał dla Niemiec⁴³. Uwagę na to zwrócił też w czasie kolaudacji przewodniczący komisji Stanisław Kuszewski (Jędryka tłumaczył, że jednak piłkarz strzelił bramkę Węgrom przed wojną). Żaden z tych recenzentów nie chciał dostrzec, że – tak jak pisała Elżbieta Dolińska – widzimy świat dzieci ich oczami, bez świadomości późniejszych doświadczeń i bez wiedzy człowieka dorosłego. Dlatego też dla chłopców istnieje tylko Wilimowski z 1939 roku, jeden z najlepszych

⁴¹ Tytuł filmu wywodzi się ze słów znanej pieśni *Hej, chłopcy, bagnet na broń*.

⁴² *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 15 czerwca 1979 r...*, dz. cyt., k. 16. Juniewicza drażnił też dobry Niemiec. Tamże, k. 17.

⁴³ BEZ, *No i zmarnowano talent*, „Gazeta Poznańska”. Magazyn M, 1983, nr 231. Uczynienie Wilimowskiego bohaterem chłopców krytykowali także Bohdan Knihowiecki, *O dzieciach z hajduckich familioków*, „Trybuna Robotnicza” 1983, nr 221 oraz Jacek Artowski w wyjątkowo niesprawiedliwej recenzji *Na głowie*, „Tu i Teraz” 1983, nr 36.

zawodników w historii polskiej piłki nożnej. Nie wiemy, co sądzą na te tematy dorośli, ponieważ widzimy ich tylko za pośrednictwem dzieci.

Oglądając film ma się wrażenie obcowania z przywoływanymi z pamięci fragmentami dzieciństwa – tymi najważniejszymi, najbardziej emocjonującymi. Ale pole widzenia nigdy nie przekracza możliwości obserwacji narratora mającego kilkanaście lat. Opowiadający dorosły jest doskonale ukryty, nie wygląda nagle zza kadru, by zdradzić się z mądrością nabytą w trakcie przeżytych później lat. (...) Mali bohaterowie mają szczątkową wiedzę o świecie, życiu, polityce, nadchodzącym z zachodu zagrożeniu. To wszystko jest poza sferą chłopięcych zainteresowań, to są sprawy niepoważne, sprawy dorosłych. Ich myśli krążą wokół piłki, „Ruchu”, gwiazd piłkarskich, na których obraz i podobieństwo lepią sobie z marzeń zawzięcie kopiąc szmaciankę⁴⁴.

Tę perspektywę dziecka Jędryka zastosował również w *Zielonych latach*. Widoczne jest to już na początku filmu, kiedy widzimy rozmowę rodziców oczami dziecka, jak również w scenie rozstrzelania mężczyzn ukrywających radio i aresztowania matki chłopca⁴⁵. Dzieci przejmują wiedzę zasłyszaną u dorosłych, ale przetwarzają ją i wpisują we własne schematy poznawcze i moralne. Wojtek uderza opiekującą się rannym Abramkiem Ernę, nazywając ją hitlerówką. Dzieci rozmawiają na temat gestapo. Nie wiedzą dokładnie, co to jest, podsłyszają coś u dorosłych, ale wiedzą, że gestapo zabija ludzi.

Dziecko nieustannie staje przed wyborami moralnymi, które z perspektywy wojny widzianej oczami dorosłych mogą wydawać się błahę, dla nich jednak posiadały fundamentalne znaczenie. W *Twarzy anioła* dzieci walczą o chleb, uczą się obozowych reguł,

⁴⁴ E. Dolińska, *Życie, śmierć i piłka nożna...*, dz. cyt., s. 9.

⁴⁵ Można tu znaleźć odwołanie do wspomnień reżysera. Por. S. Jędryka, *Miłości mojego życia*, Warszawa 2012, s. 15.

kradną, biją się. Ścierają się w nich dwojaki instynkty: starają się przetrwać, ale są gotowe sobie pomagać. Z drugiej strony nawet jeśli chciałyby zachowywać się przyjaźnie wobec innych, czasem walka o byt, głód, nie pozwalają im na to. W jednej z najbardziej przejmujących scen kolega rozmawia z Tadkiem o Gwiazdce, prezentach, o tym, gdzie oni mogli je znaleźć: pod choinką, pod poduszką, w butach. Tadek chce zrobić koledze prezent i wkłada mu do butów kawałek chleba. Zaraz jednak go wyciąga, aby jeszcze kawałek ugryźć. Kiedy kolega wstaje, Tadek zabiera chleb i z płaczem kładzie się na łóżko. Nie przestaje przecież być dzieckiem, które chce jak najlepiej, ale głód jest zbyt dojmującym uczuciem, aby móc na niego nie reagować. Podobnie było w *Głodzie*.

W *Zielonych latach* Wojtek otrzymuje od niemieckiego żołnierza należący do jego żydowskiego kolegi klaser ze znaczkami. Nie wie, jak zachować się w tej sytuacji. Ojciec Abramka, rozumiejąc zarówno sytuację, jak i emocje chłopca, namawia go, aby przyjął „prezent”. Specyficzne pytanie etyczne pojawia się także w *Do góry nogami*. Żydowska właścicielka sklepu⁴⁶, zabierana przez Niemców, rozdaje jeszcze dzieciom cukierki. Chłopcy uwielbiają słodczy, ale zastanawiają się, czy można je jeść, skoro dała je kobieta skazana na śmierć. Z drugiej strony szkoda byłoby takich fajnych cukierków. Trzeba je więc ofiarować komuś, kogo bardzo lubią, a kto nie będzie wiedział, od kogo pochodzą⁴⁷.

W filmach Stanisława Jędryki, nie tylko wojennych, wielką rolę odgrywa dziecięcy honor. Jest on obecny również w *Zielonych latach* i *Do góry nogami*. W pierwszym z nich głodny Wojtek

⁴⁶ Nie przypadkiem w obu tych scenach mamy do czynienia z sytuacją, w której dzieci są świadkami zła wyrządzanego żydowskim bohaterom. Uświadamiają sobie, jakie konsekwencje wiążą się z byciem Żydem, choć wytłumaczenie tego faktu bywa właśnie dziecięce.

⁴⁷ Ciekawie potraktowany wątek słodczy widzimy również w *Na drodze*, noweli ze *Świadectwa urodzenia*. W pierwszych scenach chłopiec zostaje obdarowany przez niemieckiego żołnierza czekoladą, a później polski taboryta ją wyrzuca.

nie zdecyduje się na kradzież jedzenia, pomoże mu przypadek, nadejście niemieckiego patrolu, dzięki czemu będzie mógł podnieść z ziemi porzucony chleb. Tak naprawdę jednak honor dziecięcy nie sprawdza się w warunkach okupacyjnych. W *Do góry nogami* uczciwe przyznanie się do winy, do namalowania Hitlera na szubienicy, sprowadza na dzieci śmierć. Warto też zauważyć, że Jędryka, podkreślając rolę dziecięcego honoru, dostrzega wszakże, że dzieci potrafią być okrutne wobec samych siebie oraz dorosłych. W *Zielonych latach* przejawia się to w zachowaniu małych Niemców wobec ich polskich rówieśników, co można by tłumaczyć elementem opisu wroga, ale z kolei w *Do góry nogami* dzieci śląskie, jeszcze przed wojną, obrzucają kamieniami głuchoniemą.

Okrucieństwo dzieci jest jednak często przejęte ze świata dorosłych. W *Ulicy Granicznej* Fredek Kuśmirak, którego działania mogą przynieść śmierć żydowskim dzieciom, naśladuje zachowania swoich rodziców. W *Świadectwie urodzenia* Mirka zostaje zatrzymana na drodze przez wiejskich chłopaków, którzy egzaminują ją z pacierza. To spotkanie może przynieść jej śmierć, oni z kolei wyraźnie naśladują zachowania, które już widzieli. Roman Włodek zwraca uwagę na okrutny paradoks tej sceny: spotkanie z rówieśnikami może okazać się dla dziewczynki o wiele groźniejsze niż późniejszy kontakt z niemieckimi oficerami z SS⁴⁸. W większości filmów naturalny system etyczny dziecka jest bardziej moralny niż ten przejęty od dorosłych.

5.

Widać doskonale, że swoiste sfunkcjonalizowanie postaci dziecięcych, z jakim mamy często do czynienia w polskim kinie, nie unieważnia padających w wielu filmach fundamentalnych py-

⁴⁸ R. Włodek, *Świadectwo dojrzałości...*, dz. cyt., s. 158.

tań, dotyczących dziecka i dzieciństwa w czasie wojny: o zniszczenia, którego wojna dokonała w psychice dziecka, o emocje, tożsamość, lęk, rozchwiany system etyczny. Być może najważniejsze z nich znajdziemy w *Świadectwie urodzenia*. W pierwszych scenach *Kropli krwi* widzimy opustoszałe podwórze kamienicy. Wkrótce domyślimy się, że widzimy getto podczas likwidacji. Podnosi się kłapa i ze śmietnika wychodzi mała dziewczynka.

Śmietnik w *Świadectwie urodzenia* daje nadzieję, ale jest to symbol bardzo wieloznaczny, odsyłający do życia naznaczonego brudem i okropieństwami. Czy dziewczynka będzie w stanie przenieść przez to wszystko swoją dziewczęcą czystość, ufność i dobroć, których wbrew okolicznościom nie zatraciła? Czy będzie jeszcze człowiekiem, czy tylko kierującym się instynktem zaszczutym zwierzątkiem, które zrobi wszystko, aby przetrwać?⁴⁹

Roman Włodek zaraz po tych słowach wskazuje, za Zygmuntem Kałużyńskim, na kontekst twórczości Tadeusza Różewicza, brata reżysera i współscenarzysty filmu, w której istotne było pytanie o człowieczeństwo, które podczas wojny staje w obliczu próby. W odniesieniu do bohatera dziecięcego pytanie to nabrało jeszcze dodatkowej mocy.

⁴⁹ Tamże, s. 155.