



Studia
Filmoznawcze
33
Wrocław 2012

Ryszard Waksmund

Uniwersytet Wrocławski

HISTORIA DZIECIŃSTWA — HISTORIA KINA

Historia dzieciństwa jako nowa dyscyplina humanistyczna zajmująca się między innymi sytuacją dziecka w rodzinie i społeczeństwie od czasów starożytnych po nasze czasy, uwzględnia także jego potrzeby ludyczne: zabawki, lektury, rozrywki itp. Wiedzy na ten temat dostarczają głównie źródła pamiętnikarskie, zwłaszcza autobiografie, które od czasów *Wyznań* Jana Jakuba Russo uczyniły doznania z okresu dzieciństwa miarą szczerości i kompletności osobistych wynurzeń. Wiek XX, zwany też „stuleciem dziecka”, zaowocował niezliczoną liczbą świadectw tego rodzaju, i to nie tylko o walorach dokumentarnych, ale także artystycznych, co można potraktować jako rozdwojenie postaw pisarskich — między zmyśleniem i prawdą. W tym też stuleciu istotnym doznaniem w życiu dziecka staje się kino, choć nie zawsze staje się tu tematem istotnym. Kiedy Antoni Słonimski wspomina swego arcymądrego dziadka, związanego przez całe życie z Warszawą, jako istotną różnicę pokoleniową podnosi fakt, że znał wprawdzie osobiście Bolesława Prusa, który sportretował go nawet na kartach *Lalki*, ale nie znał za to samochodu, samolotu, radia czy bomby wodorowej, nie znał także kina¹.

Najbardziej rzeczowe są pamiętniki chłopskie, ale nie znajdziemy w nich interesującego nas materiału, albowiem jeszcze przed drugą wojną światową kino jako instytucja związana przez długie dziesięciolecia wyłącznie z miastem było dla dziecka wiejskiego zjawiskiem nieznanym². Dotyczy to, rzecz jasna, także pamiętników osób ze środowiska ziemiańskiego. Dopiero gdy uwzględniamy świa-

¹ A. Słonimski, *Wspomnienia warszawskie*, Warszawa 1957.

² Jedyna racja zaistnienia kina na wsi w okresie dwudziestolecia międzywojennego to filmy oświatowe propagujące postęp w rolnictwie. Zob. J. Chałasiński, *Młode pokolenie chłopów. Procesy i zagadnienia kształtowania się warstwy chłopskiej w Polsce*, t. 3. *Rola kół młodzieży wiejskiej w społeczno-kulturalnych przeobrażeniach wsi*, Warszawa 1938, s. 181.

dectwa osób ze środowiska inteligenckiego, a zwłaszcza mieszczańskiego czy ściślej rzecz biorąc — wielkowiejskiego, interesujące nas zagadnienie znajduje mniej lub bardziej wyeksponowane miejsce. Na przykład obok rozdziałów zatytułowanych: „Czwartek” u Deotymy, *Rozrywki szkolne* (między innymi teatr uczniowski), *W cyrku* oraz *Wieczory w Filharmonii* mamy u Jadwigi Kopec także *Iluzjon*³. Inne analogiczne tytuły to: *Kina* (Zbigniew Raszewski⁴), *W kinie* (Jan Sztudynger⁵), *Kinomania* (Michalina Wisłocka⁶), *Hollywood* (Józef Hen⁷).

Na ogół przeważają jednak zdawkowe uwagi, jak na przykład u Jana Brzechwy, który z kinem zetknął się dopiero na miejskim bruku. Znalazły się one bowiem, jakby mimochodem, w rozdziale dziewiątym *Polina* (imię dziewczyny, którą zamęczał swą dziecięcą adoracją), a podrozdziale trzydziestym szóstym *Kijów — miasto górzyste*:

Wielkie wrażenie wywarły na mnie oglądane po raz pierwszy filmy. W Kijowie były wówczas dwa kina: jedno — „Witograf” A. Mianowskiego, drugie — „Biograf” Szancera, przemianowane później na „The Express Bio”, oba na Kreszczatiku. Program składał się z kolorowych feerii, polegających na przemianach motyli i magicznym rozkwitaniu kwiatów oraz na śmiesznych przygodach Głupiszki. Grał go jeden z pierwszych aktorów filmowych — André Deed. Wszystko to migotało, skakało, drgało, przerywało się, ale urzekało ruchem i niedoskonałą jeszcze nowością sztuki filmowej. Jako nadprogram występowali żonglerzy, sztukmistrze i transformiści, a nawet raz popisywały się grą na skrzypcach Roza i Żozefa Błażek, siostry syjamskie, zrosnięte ze sobą kością biodrową⁸.

Brzechwa jako syn polskiego inżyniera pracującego w Rosji miał, jak widać, w dzieciństwie okazję zetknąć się z tą modną nowinką. Dzieci z uboższych rodzin liczyć mogły co najwyżej na amatorskie przedstawienia teatralne, o czym barwnie pisze Gustaw Morcinek, wspominając swe młode lata w małym miasteczku na Śląsku Cieszyńskim:

Wytrzeszczaliśmy oczy, słuchaliśmy z otwartymi ustami, wstrzymywaliśmy dech ze wzruszenia, połykaliśmy lzy, rycieliśmy ubawieni, przenosiliśmy się w inny świat, na scenie zaś siedział Żyd w becze, albo ktoś tam chrapał z rozkazu, albo Maryśka Płachcińska była panną-rekrutem, albo płakaliśmy z młynarzem, że jego córka umarła, i radowaliśmy się, że go diabli wzięli, albo wędrowaliśmy z pasterzami i Trzema Królami do betlejemskiej stajenki, albo wzru-

³ J. Kopec, *Dziecko dawnej Warszawy*, Warszawa 1981, s. 302–304.

⁴ Z. Raszewski, *Mój świat*, Warszawa 1997, s. 23–29.

⁵ J. Sztudynger, *Szczęście z datą wczorajszą*, Kraków 1974, s. 152. W tym wypadku chodzi nie tyle o wrażenia kinowe samego autora, ile jego rodziców, zniesmaczonych otaczającym ich zapachem, pochodzącym nie od siedzących obok widzów, którym z tego powodu naurągali, lecz jak się w domu okazało, z ich własnej torby, do której włożyli świeżo zakupiony ser.

⁶ M. Wisłocka, *Malinka, Bratek i Jaś*, Warszawa 1998, s. 105–110.

⁷ J. Hen, *Nowolipie*, Warszawa 1991, s. 128–134.

⁸ J. Brzechwa, *Gdy owoc dojrzewa*, Warszawa 1965, s. 341. Wspomniany André Deed (1884–1931) był akrobatą i szansonistą w paryskim kabarecie, a od 1905 r. aktorem filmowym, grającym role komiczne. Sławę zyskał jako Cretinetti (*Cretinetti — król policjantów*, *Cretinetti — wynalazca*, *Cretinetti — fałszywy mnich*, *Cretinetti — rybak*), we Francji jako Gribouille (prostak), a w Rosji — Głupiszkin.

szaliśmy się Gwiazdą Syberii czy też dziejami świętej Genowefy, albo kleliśmy okrutnie na cara w X Pawilonie lub rycieliśmy, gdy świeczka zgasła, albo byliśmy otumanieni zaczarowanym kołem, albo też brzuch nas bolał od śmiechu, gdy jakiegoś Dyndałę prała baba pantoflem⁹.

Jednym tchem wymienia Morcinek zarówno widowiska tego typu, jak i wędrowne panoptika z woskowymi figurami przedstawiającymi postaci z Biblii, nihilistów, rozbójników, baśniowych królewien, ożywianych, rzecz jasna, za pomocą ukrytego mechanizmu.

Spotykano je także na warszawskim bruku oprócz wypchanych zwierząt, człowieka o gumowej skórze, indyjskiego fakira, pary liliputów, gdzie z tego typu atrakcjami rywalizował otwarty około 1900 roku fotoplastykon z widokami Alp, zamków bawarskich, co świetniejszych europejskich stolic i egzotycznych krajów. Jak wspomina Józef Galewski: „Można było siedzieć i oglądać cały dzień”¹⁰. Ale za prototyp filmu uchodziła dla niego książeczka z pięćdziesięcioma fotografiami na grubym kartonie, które przerzucane w odpowiednim tempie dawały złudzenie ruchu: „więc w całości widać było, jak ktoś idzie, wchodzi do pokoju, otwiera drzwi, wita się z kimś. Niektórzy koledzy ćwiczyli się w tym — i w szkole, i w domu. Dochodzili do znacznej perfekcji”¹¹.

Z początkiem wieku XX do tego świata zaczyna wkraczać kino, traktowane początkowo jako rozrywka trywialna, czasami demoralizująca, a przeto niegodna uwagi, jaką otaczano do tej pory lekturę i teatr. Dopiero gdy pisanie autobiografii przestanie być przywilejem dobrze urodzonych i wyedukowanych, historia dzieciństwa będzie mogła uwzględnić również dziecięce fascynacje X Muzą — i to już, co widać było na przykładzie Brzechwy, od samej jej kolebki. Zapewne warto tu uwzględnić także świadectwo Jadwigi Kopeć, wspominającej swe gimnazjalne lata, w tym pierwszą wyprawę z kolegą Romanem do warszawskiego iluzjonu:

Iluzjon mieścił się w ciemnej i ponurej sali. Na ścianie wisiało prześcieradło, marszczone nieustannymi podmuchami od nieszczelnych okien i drzwi. Usiedliśmy bliżej środka widowni. Miejsca nie były numerowane, każdy siadał, gdzie mógł.

Zgaszono światła, zostawiając tylko lampki po bokach, zasłonięte czerwoną bibułą.

Czekaliśmy w półmroku. Wreszcie ukazała się na ekranie tęga dama w trykotach i rozwijała ramiona, trzepocząc nimi w ciemnościach. Miał to być „taniec motyla”.

Następny numer programu nosił tytuł *Polewacz*. Na płótnie ukazał się człowiek podlewający kwiaty przy pomocy gumowego węża. Nadbiega chłopak, przydeptuje węża nogą, woda przestaje splywać. Polewacz nie wie dlaczego, bierze gumę do ręki, zagląda do środka, a tymczasem urwis, ukryty za krzakiem, puszcza przyciśniętą gumę i woda chlust! — prosto w twarz polewacza.

Pokładamy się ze śmiechu.

Na ekranie następuje napis: *Dziesięć minut przerwy dla przygotowania części następnej*¹².

⁹ G. Morcinek, *Dzieła wybrane: Czarna Julka*, Katowice 1979, s. 354.

¹⁰ J. Galewski, L.B. Grzeniewski, *Warszawa zapamiętana — ostatnie lata XX stulecia*, Warszawa 1961, s. 148.

¹¹ *Ibidem*, s. 150.

¹² J. Kopeć, *op. cit.*, s. 302–303.

Mamy w tym wyznaniu dotyczącym lat 1906–1907 całą kwintesencję nrozdin kina jako sztuki i instytucji — od jarmarcznej rozrywki do pierwszej filmowej anegdoty¹³. Jeszcze w trakcie tego samego seansu dziewczyna usłyszy nazwisko Lumière oraz obejrzy następną etiudę, przypuszczalnie z Junoszą Stępowskim, „amerykański obraz” *Napad na ekspres* oraz jako największą atrakcję — melodramat pt. *Amerykańska księżniczka*, którego treść nam podaje. Na koniec wyznaje:

Byliśmy zachwyceni całością przedstawienia, pomimo że ludzie na ekranie gestykulowali mocno, jakby się bili, że poruszali bez przerwy przyprawionymi rzęsami, że jako tło obrazu ukazywały się pokoje z tą samą tapetą...¹⁴.

Okres kina niemego utrwalił się w świadomości pokolenia urodzonego w pierwszych dekadach XX wieku. Reprezentujący to samo pokolenie widzów Vladimir Nabokov oglądał z koleżanką w petersburskim kinematografie aktora Mozżuchina na tle eleganckiego dworu, pojawiającego się podówczas, jak twierdzi, w wielu produkcjach filmowych¹⁵. Następnie, samotnie uganiając się za motylami, osobiście spotkał go, niepanującego nad koniem, na planie ekranizacji *Hadzi-Murata*¹⁶. Inaczej na ten rodzaj kina mogły reagować dzieci młodsze, o czym świadczy wyznanie Jean-Louisa Barraulta: „Przerażały mnie nieme filmy, pokazujące wciąż złodziei chodzących po dachach, wdrapujących się po rynnach i włączących przez okno. Strach zadomowił się we mnie i już mnie odtąd nie opuścił”¹⁷. Przeciwstawne wrażenia pozostawiały za to groteski filmowe z Charlie Chaplinem, którego postać zapamiętali między innymi Bohumil Hrabal (*Taka piękna żaloba*), Günter Grass (*Przy obieraniu cebuli*) i Kazimierz Brandys (*Mała księga*). Dla Lubomira Czapkowicza, który z niemymi filmami zetknął się w Nowym Targu, była to „jeszcze większa atrakcja niż cyrk”¹⁸.

Julien Green, wyjeżdżając z Paryża na prowincję, był zabierany z rodziną na seanse odbywające się w majątku ziemskim, urozmaicane piskami i śmiechami młodzieży wiejskiej. Z jego perspektywy jako dziecka pierwszy kontakt z kinem był zdarzeniem niezbyt ekscytującym: męski głos zapowiadał tytuł filmu i komentował akcję, wzruszeni widzowie pociągali nosem, ale szczególnie przerażała go postać diabła ścigającego dziewczynkę, której ratunek przynosi dopiero Najświętsza Panna.

¹³ Zob. J. Płażewski, *Historia filmu dla każdego*, Warszawa 1986³, rozdz. I. *Okres prymitywów i kina jarmarcznego (1895–1908)*.

¹⁴ J. Kopeć, *op. cit.*, s. 304.

¹⁵ Iwan Iljicz Mozżuchin (1889–1939) jako aktor filmowy zasłynął rolą w *Sonacie Kreutzerowskiej* (1911). Nabokov ma zapewne na myśli także jego role w *Obronie Sewastopola* (1911), *Domku w Kołomnie* (1913), *Mikołaju Stawroginie* (1915).

¹⁶ V. Nabokov, *Tamte brzegi*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Warszawa 1991, s. 177–178, 187.

¹⁷ J.-L. Barrault, *Wspomnienia dla jutra*, przeł. E. Krasnowska, Warszawa 1977, s. 35.

¹⁸ L. Czupkiewicz, *Opowieść polskiego chłopca*, Komorów 2004, s. 17.

O tych seansach, które wówczas wydawały nam się tak mało znaczące, myślę dziś z pewnym zdziwieniem. Czyż nie przeczuwaliśmy, że stoimy w obliczu czegoś nowego? Chyba nie. Nikt z nas nie traktował poważnie obrazów poruszających się na białym płótnie. Myśleliśmy, że to w gruncie rzeczy nie jest nic innego jak latarnia magiczna pod inną postacią, zabawka dla dzieci¹⁹.

Film religijny pojawiał się w życiu dzieci na prawach katechezy. W Wielkim Tygodniu zabierano młodzież na filmy pasyjne. Dla Wiesława Kielara oglądanie *Golgoty* na lekcji religii było jednocześnie pierwszym kontaktem z kinem, które później dopiero stało się dlań „teoretyczną podbudową życia uczuciowego”²⁰. Pochodząca z arystokratycznej rodziny hiszpańskiej Constancia de la Mora już w wieku sześciu lat oglądała film o tematyce pasyjnej, przy czym opiekunowie nie zapomnieli zabrać dla niej termosu z ciepłym mlekiem. Jak wyznaje:

W kinie zalewałyśmy się łzami, a po powrocie do domu udało mi się powiedzieć jakąś dziecinną „mądrość”, z tych które we wszystkich rodzinach zwykło się potem powtarzać gościom, aby ich zabawić. Byłam dzieckiem wrażliwym i historia Męki Pańskiej wstrząsnęła mną głęboko²¹.

Maria Kann, związana przez całe życie z Warszawą, jeszcze w wieku przed-szkolnym wybrała się do kina w towarzystwie kolegi z podwórka i była zdumiona „jak na białym płótnie niby na ogromnej stronicy książki, ożywają obrazy”. w akompaniamencie muzyki z pianina, na żywo, rozgrywała się tragedia pasażerów tonącego okrętu, a film nosił tytuł *Zagłada Titanica*. „Odtąd bałam się kina — dodaje. — Najchętniej siadywałam z elementarzem w rękę na ganeczku, usiłując rozszyfrować tajemnicę czarnych literek”²². Dopiero jako ośmioklasistka wyprawiała się z koleżanką do kina Sfinks na Senatorskiej i tam oglądała Charliego Chaplina oraz filmy kowbojskie. Szesnastoletnia Simone de Beauvoir, pozbawiona takiej asysty, była w trakcie pokazu filmu podróżniczego obmacywana przez nieznanego mężczyznę. Gdy wydorosła, rodzice pozwolili jej chodzić do kina samej albo z koleżanką²³.

Chłopcy nie poprzestawali na roli widzów i w miarę możliwości chętnie wdrapywali się po seansie do kabiny operatorów. Jak wspomina warszawiak Zdzisław Kaliciński:

¹⁹ J. Green, *Wyruszyć przed świtem*, przeł. Z. Milewska, Warszawa 1969, s. 71–72.

²⁰ W. Kielar, *Nasze młode lata. Wspomnienia*, Wrocław 2004. Należy zauważyć, że na zasadzie analogicznego widowiska funkcjonowała malarska panorama Styki także zatytułowana *Gologota*, stając się jedną z atrakcji życia kulturalnego Warszawy. Zob. J. Galewski, L.B. Grzeniewski, *op. cit.*, s. 140–141.

²¹ C. de la Mora, *Dwa światy*, przeł. Z. Szleyen, Warszawa 1954, s. 31.

²² M. Kann, *Koniec i początek świata*, Warszawa 1936, s. 36, 37.

²³ S. de Beauvoir, *Pamiętnik statecznej pani*, przeł. H. Szumańska-Grossowa, Warszawa 1960, s. 373.

była tam duża metalowa skrzynka z kominkiem wyłożonym wewnątrz azbestem, w niej dwie czarne pałeczki — elektrody węglowe. One to zbliżając się do siebie dawały oślepiający huk — iskry leciały z nich jak z olbrzymiego zimnego ognia i po chwili w kabinie rozchodził się specyficzny zapach. Za skrzynią były dopiero jakieś olbrzymie szpule — jedna u góry, druga u dołu — jakieś tryby, jakieś paski, no i korbka! Zwykła korbka, którą operator kręcił. Koła szpul zaczynały się powoli obracać, wtedy na ekranie zaczynało coś migać, obraz nabierał ostrości — ludzie się ruszali, psy biegały, samochody pędziły i wiadomo było, że „kino gra”²⁴.

Zauważył też, już jako chłopiec, że gdy operatorowi mdlały ręce i kręcił korbką wolniej, ruch na ekranie zwalniał, a gdy szybciej, aktorzy poruszali się zbyt żwawo, wywołując gwizdy na widowni, co wymuszało korektę tempa filmu. Z repertuaru przed rokiem 1929 oprócz filmów Chaplina zapamiętał wyczyny tropiącego bandytów psa Rin-tin-tina, *Powiew wiosny* Sindinga, okraszony muzyką z pianina odgrywaną przez panią Tamarę Gajewską, *Ponad śnieg bielszym się stanę, Iwonkę, Dziwkuskę i Trędowatą*, *Tajemnicę przystanku tramwajowego* i *Czerwonego błazna*, a z filmów ambitniejszych: *Dzwonnika z Notre Dame*, *Nibelungów* i *Burzę nad Azją*. Wspomniany już Kielar zapamiętał nie tylko udział skrzypka i pianisty grających w trakcie seansu *Marsza gladiatorów* czy *Serenadę* Schuberta, ale też aktywne włączanie się publiczności:

Niektórzy widzowie odczytywali na głos treść poszczególnych epizodów, co rozpraszało uwagę innych. Scenom pocałunków towarzyszyły donośne cmokania siedzących najbliższej ekranu, gdzie też filmowe mordobicia wzbudzały najwięcej entuzjazmu²⁵.

Tym samym wkraczamy na przedpole filmu dźwiękowego, który dotarł do kin warszawskich w 1930 roku, odbierając chleb kinowym taperom. Na pierwszy pokaz tego rodzaju zaprezentowany w lwowskim kinie — pt. *Sunny Boy* — zabrał się wraz z wujem Milo Anstadt. Miał to być wobec chłopca gest pojednawczy za „niezasłużony policzek”²⁶. Inny lwowiak, Stanisław Lem, twierdzi, że tytułową piosenkę z tego filmu „podchwycili zaraz podwórkowi śpiewacy”²⁷, ale jeśli idzie o epokę dźwiękową, zapamiętał tylko *King-Konga* i *Franksteina*. Disneyowska *Królowna Śnieżka*, co odnotowuje Zygmunt Betański, tak zachwyliła polskich marynarzy z Gdyni, że przechodząc przez miasto, śpiewali znaną piosenkę krasnoludków w sparafrazowanej przez siebie wersji: „Hej ho, hej ho, do Gdańska by się szło” zamiast „do pracy by się szło”²⁸. Natomiast Józefa Radzywińska z rosyjskiego filmu zapamiętała nie tytuł, ale melodię żołnierskiego marsza: „tę samą, która miała rozślawić później partyzancki czas słowami *Rozszumiały się wierzby płaczące*”²⁹.

²⁴ Z. Kaliciński, *o Starówce, Pradze i ciepokach*, Warszawa 1983, s. 121.

²⁵ W. Kielar, *op. cit.*, s. 46.

²⁶ M. Anstadt, *Dziecko ze Lwowa*, przeł. M. Zdzienicka, Wrocław 2000, s. 138.

²⁷ S. Lem, *Wysoki Zamek. Wiersze młodzieńcze*, Kraków 1975, s. 80.

²⁸ Z. Betański, *Obraz XX wieku we wspomnieniach*, Warszawa 2003, s. 89.

²⁹ J. Radzywińska, *Podróż do początku*, Warszawa 1998, s. 189.

Pojawiły się też nowe filmowe twarze, jak Maurice Chevalier, Greta Garbo, Marlena Dietrich, Lubow Orłowa, Jadwiga Smosarska, Mieczysława Ćwiklińska, Antoni Fertner, Eugeniusz Bodo, Witold Conti i inni. „Nie przepuściliśmy — wspomina Kaliciński — żadnego filmu polskiego, w szkole na przerwach film był najczęstszym tematem rozmów”³⁰. Nie eliminowało to, rzecz jasna, urzeczenia teatrem, a nawet operą, na którą chłopiec tygodniami ciułał grosze, „podciągane” z ojcowskich kieszeni. Łatwiej było dzieciom z rodzin inteligentnych, zabieranym do kina przez rodziców³¹. Stanisław Lem nadmienia, że w trakcie dramatyczniejszych scen miał zwyczaj poszturchiwania ojca łokciem³².

Córka Stalina, Swietłana Allilujewa, wspomina oprócz wypraw do moskiewskich teatrów także nocne pokazy na Kremlu, rozpoczynające się o dziewiątej wieczorem. Na malutkim ekranie miała szansę zobaczyć przy boku ojca najnowsze radzieckie produkcje: *Czapajewa*, *Trylogię o Maksymie*, *Cyrk*, filmy o Piotrze I itp.

Ojciec uważał, że większą korzyść da mi obejrzenie filmu niż siedzenie w domu. Tak naprawdę, chyba nie myślał o korzyściach dla mnie, było mu po prostu przyjemnie, że jestem obok niego, zabawiam go, odwracam jego uwagę od innych rzeczy i rozweselam³³.

Pomimo oburzenia guwernantki przyjmowała zaproszenia na owe pokazy i jako ukochana córeczka tyrana otwierała procesję złożoną z pracowników ochrony. Nie zawsze jednak dane jej było oglądać po dwa filmy naraz, bo to przedłużało seans do drugiej w nocy, a musiała rano zdążyć do szkoły. Dopiero jako nastolatka, gdy popsuły się jej stosunki z ojcem, wyprawiała się poza Kreml — do gmachu Komitetu Kinematografii, by tam z prominentną koleżanką oglądać produkcje amerykańskie: *Królową Śnieżkę i siedmiu krasnoludków* Disneya oraz *Młodego Lincolna*. „W niedużej sali byliśmy tylko my...”³⁴.

Wyprawy do kina były zwyczajem niektórych Żydów z Krakowa. Wymieniają takie ich nazwy, jak Świt, Apollo, Atlantic, Uciecha, Adria — tam oglądano filmy z Adolfem Dymszą, *Tarzana*, *Flipa i Flapa*, *Krzyk ulicy*, *Znachora*, *Doktora Wilczura*. W kabarecie Bagatela prezentowano repertuar dla dzieci młodszych, na przykład *Królową Śnieżkę* i *Kopciuszka*. Na filmy żydowskie, przeważnie produkcji amerykańskiej, chodziło się całą rodziną. Apetyt chłopców na westerny zaspokajało natomiast prowadzone przez księży kino Świt na Podwalu. Dziewczęta gustowały w melodramatach (*Znachor*, *Tragedia Mayerlingu*, *Pani Walewska*) i „jak był smutny film — wspomina Lea Shinar (Lea Weinfeld) — tośmy wychodziły takie

³⁰ Z. Kaliciński, *op. cit.*, s. 236.

³¹ Zob. K. Sierakowska, *Rodzice, dzieci, dziadkowie... Wielkowiejska rodzina inteligentna w Polsce 1918–1939*, Warszawa 2003, s. 132.

³² S. Lem, *op. cit.*, s. 81.

³³ S. Allilujewa, *Dwadzieścia listów do przyjaciela*, przeł. W. Radolińska, H. Lewandowska, E. Fietkiewicz, Łódź 1996, s. 112.

³⁴ *Ibidem*, s. 134.

zapłakane! Jeszcze chodziłam wtedy do bramy się wyplakać, bo się wstydziłam iść po ulicy z takimi oczami!”³⁵.

Niektóre tytuły, jak *Romeo i Julia* czy *Krzyk ulicy*, były objęte rodzicielskimi zakazami, ale i na to znajdowano sposoby, wkładając buty na wysokich obcasach oraz nakrywając głowę kapeluszem matki. Podobnie postąpi Joanna Chmielewska, by dostać się na *Komediantów* dozwolonych od lat osiemnastu³⁶. Innym sposobem było, jak twierdzi Lucy Urlych, skorzystanie z kabiny projekcyjnej, do której przekradła się wraz z koleżanką³⁷. Do oglądania filmów niedozwolonych dla młodzieży przyznaje się także Magdalena Samozwaniec, gdy wraz z siostrą Lilką i pocziwą Frojlusia śledziły z zapartym tchem niemy melodramat *Dziecina woła* — o uwiedzeniu służącej przez panicza³⁸. Horst Bienek był za mały, by obejrzeć *Ofiarę*, musiała wystarczyć mu lektura³⁹. Günter Grass miał natomiast szczęście obejrzeć dzięki wujowi, który był kinooperatorem, *Kapiel na klepisku*⁴⁰. Henryk Markiewicz też przyznaje się do podobnego ekscesu, ale nie podaje żadnego niedozwolonego tytułu, podczas gdy oglądane w tym okresie przedstawienia teatralne wymienia jednym tchem⁴¹.

Zaczęło rodzić się zjawisko kinomanii, które nie ominęło także młodych pokoleń. Doskonale ilustrują je wspomnienia Michaliny Wisłockiej, która aby dostać się z rodzeństwem do łódzkiego kina, musiała najpierw ciułać grosze na bilety, następnie przemycić na salę czteroletniego braciszka, a w trakcie seansu znosić ekscesy nieobyczajnej publiczności. Obejrzana fabuła stawała się w domu scenariuszem zabawy, a w szkole treścią opowiadania na użytek koleżanek, które niejednokrotnie uznawały ustną relację za bardziej interesującą od samego filmu. Z kolei na chłopcach filmy kowbojskie robiły takie wrażenie, że, jak twierdzi Wiesław Kielar, starali się naśladować jego bohaterów. Jean-Paul Sartre bawił się nawet w kino, realizując obrazy przy użyciu „prawdziwych mebli i prawdziwych ścian”⁴².

Rodzący się kult gwiazd staje się udziałem także niedorośliwych widzów. Monika Żeromska wspomina starsze koleżanki szkolne noszące żałobę po Rudolfie Valentino⁴³, a Kazimierz Dębnicki przytacza rozmowę chłopców, którzy uważają tego gwiazdora za ideał męskiej urody: „Novarro nie umywa się do Rudolfa Valentino, widziałeś *Białego szejka*?”⁴⁴. W ślad za tym rodziła się pasja zbierania fotosów

³⁵ A.D. Pordes, I. Grin, *Ich Miasto. Wspomnienia Izraelczyków, przedwojennych mieszkańców Krakowa*, Warszawa 2004, s. 62.

³⁶ J. Chmielewska, *Autobiografia*, t. 1. *Dzieciństwo*, Warszawa 2000, s. 215.

³⁷ L. Urlych, *Naprawdę widzę*, Bydgoszcz 1999, s. 70.

³⁸ M. Samozwaniec, *Maria i Magdalena*, Kraków 1956, s. 57.

³⁹ H. Bienek, *Podróż w krainę dzieciństwa. Spotkanie ze Śląskiem*, Gliwice 1993, s. 238.

⁴⁰ G. Grass, *Przy obieraniu cebuli...*, przeł. S. Błaut, Gdańsk 2007, s. 111.

⁴¹ H. Markiewicz, *Mój życiorys polonistyczny z historią w tle*, Kraków 2003, s. 31.

⁴² J.-P. Sartre, *Słowa*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1965, s. 111.

⁴³ M. Żeromska, *Wspomnienia*, Warszawa 2007, s. 125.

⁴⁴ K. Dębnicki, *Życie jak życie*, Warszawa 1986, s. 229.

gwiazd filmowych. Jak twierdzi Henryk J. Chmielewski, fotosty takie sprzedawano nawet na warszawskim targowisku⁴⁵. Piszze Jadwiga Żylińska:

Ukochaną gwiazdą młodszej siostry była Marlena Dietrich.

W ogóle Marlena była wysoko notowana na naszej prywatnej giełdzie. Jedną Marlenę można było wymienić na dwie Joan Crawford, Gary Coopera, przy tym za Joan Crawford można było dostać Lilian Harvey, Myrynę Loy, i, dajmy na to, Carolę Lombard, tak że w rezultacie Marlena równała się dziesięciu innym gwiazdom. Ponieważ każdy fotos, bez względu czy była to Marlena, czy zwykła Norma Shaerer, można było nabyć za 30 groszy w księgarni pani Mieloszyńskiej Pod Filarami, ewentualnie w drugiej księgarni w Rynku, albo w trzeciej przy ulicy Gimnazjalnej. Mama bardzo się dziwiła tym transakcjom, szczególnie rujnującym dla mojej siostry. Ona sama jednak uważała, że zamiana odbywa się zupełnie uczciwie. Do niepisanych bowiem reguł uprawianego przez nas hobby należało niekupowanie fotosu, który jedna już nabyła⁴⁶.

Józefa Radzymińska z kolei miała starszą siostrę Halszkę podkochującą się w Witoldzie Contim, którego poznała w otwockim Domu Parafialnym, tam też oglądała *Na Sybir* z Jadwigą Smosarską i *Dziesięciu z Pawiaka* z Józefem Węgrzynem. Owe patriotyczne obrazy tak nią wstrząsnęły, że się rozchorowała. Polskie filmy tego rodzaju zapamiętał też Józef Hen (*Nowolipie*), gdy w okresie dorastania dostrzegł różnice między jasnowłosymi heroinami a znanymi mu dziewczętami⁴⁷. Ale Radzymińska chodziła także na filmy angielskie: *Indyjski grobowiec* i *Matka królów*. „Chociaż były obce, niepatriotyczne i nie wywoływały wzruszeń, jak tamte polskie, ich urzekająca egzotyka zafascynowała mnie, budząc zainteresowanie trwające w wypadku Indii przez całe życie”⁴⁸.

Günter Grass, który dzieciństwo spędził w Wolnym Mieście Gdańsku, uważał dziecięcą gwiazdę filmową Shirley Temple „za głupią i średnio urodziwą”, fascynował go za to Harry Piel, a bawił Flip i Flap oraz Charlie Chaplin, który „jako poszukiwacz złota zjada but wraz ze sznurowadłem”⁴⁹. Nieme filmy poprzedzane były jednak „Dźwiękową Kroniką Foxa”, którą zapewne także oglądała w okresie matury Maria Kurecka, zapamiętując z takiego seansu tak zwane przyłączenie Austrii do Wielkiej Niemieckiej Rzeszy⁵⁰.

Druga wojna światowa uczyniła z niemieckiej kroniki rodzaj dramatycznego w swym wyrazie widowiska dokumentalnego. Janina Wieczerska nie chciała więc oglądać *Die deutsche Wochenschau* z kapitulacją powstania warszawskiego: „Już raz widziałam naszych żołnierzy jako jeńców. Bałam się, że się rozbeczę”⁵¹. Inaczej to wygląda z niemieckiej perspektywy. I tak Grass bez większych emocji wspomina

⁴⁵ H.J. Chmielewski (Papcio Chmiel), *Urodziłem się w Barbakanie*, Warszawa 1999, s. 53.

⁴⁶ J. Żylińska, *Dom, którego nie ma. Drogi, które prowadzą dalej*, Warszawa 1983, s. 52–53.

⁴⁷ J. Hen, *op. cit.*, s. 165.

⁴⁸ J. Radzymińska, *op. cit.*, s. 190.

⁴⁹ G. Grass, *op. cit.*, s. 29.

⁵⁰ M. Kurecka, *Niedokończona gawęda*, Gdańsk 2000, s. 183.

⁵¹ J. Wieczerska, *Moja babcia, Niemcy i wojna*, Wrocław 2006, s. 141.

widziane w tej kronice ujęcia ruin niemieckich miast, ozdobione transparentami z hasłami prowojennymi: „My nie damy się złamać!” i „Nasze mury upadają, wiara w naszych sercach nie!”. I dodaje z ironią:

Jeszcze niedawno na ekranie miejskiego Pałacu Tobis występował minister propagandy Rzeszy Goebbels jako pełen werwy popularyzator własnej osoby: wśród gruzów przemawiał do kobiet i mężczyzn pozbawionych przez bomby dachu nad głową, ścisłał umorusanego sadzą komendanta schronu i głaskał dzieci szczerzące zęby z zakłopotania⁵².

Nastoletnia zaś Anna Elisabeth Marks nadmienia o kronikach ukazujących kolejne fazy batalii o Stalingrad, a po ewakuacji na zachód, tysiąc mil od rodzinnych Kresów — o wyciskających jej łzy obrazach śmierci bohaterskich niemieckich żołnierzy, oglądanych, mimo ogłaszania alarmów lotniczych, w cieplickim kinie na Dolnym Śląsku. Równie patetycznie, bez cienia zażenowania, odnotowuje przyczynę skrócenia ostatniego w jej wojennej tułaczce seansu kinowego:

W trakcie subtelnej sceny miłosnej pojawia się operator filmowy z kartką w rękę. Operator czyta drżącym ze wzruszenia głosem: „Nasz Wódz Adolf Hitler walcząc do ostatniego tchu z bolszewizmem, wczoraj wieczorem poległ za Niemcy na swoim stanowisku w Kancelarii Rzeszy”. Po artystycznej pauzie dodał: „Po tej wiadomości prosimy państwa o opuszczenie kina z godnością”. W milczeniu ludzie cisną się do wyjścia. Ciepłe popołudniowe słońce oświetla ulicę, na której toczy się pracowite życie⁵³.

Rzeczywistość repertuarową na terenach wyzwolonych spod władzy okupanta w znacznej mierze kształtowały u nas filmy amerykańskie i radzieckie. Kiedy w roku 1944 otwarto w Zamościu w gmachu dawnego kościoła franciszkanów Kinoteatr „Stylowy”, Bohdan Królikowski, który przed wojną widział tylko disneyowską *Królowną Śnieżkę*, mógł tam obejrzeć wraz z kolegami film *Sekretarz rejkomu*. „Wojenny, oczywiście. Treść nieważna. Nie wszystko zresztą zrozumiałem. Objawienie stanowił dla mnie film jako film. [...] Prawdziwi ludzie, żołnierze, bitwy. Rewelacja! Zapamiętałem właściwie jedną scenę: strzelanie z cekaemu, wprost na widza. Fascynujące!”⁵⁴. Zofia Mitosek w ruinach dawnej synagogi oglądała film o dziewczynie, która z miłości zaszła w ciążę, i to nie tyle jego treść, ile miejsce wyświetlania budziło irytację ojca autorki wspomnień. Co więcej, otrzymała czwórkę ze sprawowania, gdyż komuniści nie tolerowali obecności młodzieży na seansach wieczornych⁵⁵.

Julian Kornhauser zapamiętał radzieckie kreskówki, a zwłaszcza *Konika Garbuska*, po którego projekcji dźwięczała mu jeszcze w uszach piosenka o bożej krówce. Magia tej filmowej bajki, jak zrozumiał po latach, polegała na „kradzie-

⁵² G. Grass, *op. cit.*, s. 111.

⁵³ A.E. Marks, *Tysiąc mil. Wspomnienia z dzieciństwa 1938–1946*, przeł. D. Stańczyk-Kolny, Poznań [b.r.w.], s. 119.

⁵⁴ B. Królikowski, *Grzechy pamięci*, Warszawa 2002, s. 143. Ten sam film zapamiętał również Zbigniew Szpil, o czym pisze w książce *Dobra pamięć*, Kraków 2007, s. 163.

⁵⁵ Z. Mitosek, *Pelargonie*, Kraków 2006, s. 119–120.

ży” szarej powojennej rzeczywistości, w jakiej egzystowały młode pokolenia. Jedenaścieletni Marek Hłasko notował na gorąco w kajecie pod datą 5 maja 1945 wrażenia z oglądania francuskiej komedii *Skończony kryzys* oraz następnego obrazu, wytwórni VAU, *Niebezpieczna miłość*, którego treść podaje z barwnymi szczegółami i dialogami⁵⁶. Opis akcji filmu rozgrywającego się na francuskim okręcie wojennym u wybrzeży Afryki będzie dla niego zapewne cennym doświadczeniem pisarskim, skoro następnego dnia przystąpi do tworzenia własnego opowiadania o tematyce batalistycznej.

Wraz z dorastaniem, jak wspomina Kornhauser, kino pogłębiało w nim świadomość ideologicznej schizofrenii:

Z jednej strony J. karmiony niemal przymusowym *Podhalem w ogniu*, z nauczycielami, którzy na widok bohatera Kostki Napierskiego, walczącego o godność swej uciskanej warstwy społecznej, uśmiechali się tajemniczo do siebie, a z drugiej, już na falach odwilży, na prawach jakiegoś trudnego do zrozumienia cudu zdobywaną *Ostatnią walką Apacza* i *Rio Grando*, odkrywał obecność innego wymiaru, żeby tak rzec, historycznego. To już nie senne widziadła czy melodyjne pieszczoty traw wypełniały całą półtoragodzinną przestrzeń cudu, ale swych pięciu minut domagała się cywilizacja, zagrożona fałszerstwami polityków i zaniedbaniami historyków czy raczej naprawiaczy historii. Oglądani z błyskiem w oku indiańscy czy podhalańscy herosi wykrzykiwali może niezbyt jeszcze zrozumiałe dla chłopca slogany o wolności, ale już łatwe do pojęcia zdania, mądre zdania o przyjaźni i zdradzie⁵⁷.

Powojenne pokolenie młodzieży zapamięta zwłaszcza organizowane zawsze w październiku Dni Filmu Radzieckiego. W związku z tym Teresa Bogucka wędrowała do kina ze swą szkołą co trzy dni, aby oglądać „historie z czasów wojny i odbudowy”. Jedynym zapamiętanym przez nią tytułem była *Strażnica w górach*, dając rodzinie autorki okazję do żartobliwych komentarzy⁵⁸. Projekcje filmowe odbywały się także w szkole, najczęściej w świetlicy w godzinach pozalekcyjnych, albowiem na lekcjach pokazywano co najwyżej filmy popularnonaukowe, które w Warszawie jeszcze przed wojną wyświetlano w ramach niedzielnych „poranków”. Jednak, w odróżnieniu od szkoły, kino dawało nie tylko wgląd w daleki, lepszy świat, ale także miłe uczucie komfortu: „Nigdy nie zapomnę — pisze Czesław Sikorski — poczucia kontrastu między wytwornością sali kinowej z miękkimi fotelami i unoszącym się w powietrzu zapachem perfum a siermiężną codziennością Krawczykowego podwórka”⁵⁹.

Największe znaczenie dla powojennego pokolenia miała z pewnością ekraniizacja *Krzyżaków* w reżyserii Aleksandra Forda z roku 1960, która pobudzała chłop-

⁵⁶ M. Hłasko, *Pamiętnik (1945–1946)*, oprac., wstęp i komentarz A. Czyżowski, Warszawa 2002, s. 104–105.

⁵⁷ J. Kornhauser, *Dom, sen i gry dziecięce*, Kraków 1995, s. 30.

⁵⁸ T. Bogucka, *Cienie w ogrodzie*, Warszawa 2000, s. 93.

⁵⁹ C. Sikorski, *Zapamiętane z dzieciństwa. Szkice o kulturze organizacyjnej*, Łódź 2003.

ców do odgrywania bitwy grunwaldzkiej. Wymagało to nie tylko podziału walczących na Polaków i Krzyżaków, ale także przygotowania odpowiednich kostiumów i rekwizytów:

Zacząło się ogromne ogólne zbrojenie. Potrzebne było wszystko, co dało się przerobić na kostiumy i oręż, zwłaszcza pokrywki, kije, pręty, gumy do proc, a nawet drewniane wieszaki z szaf. Tych ostatnich można było użyć jako materiału do sporządzania kuszy! W wielu domach krzyżackich poginęły nagle prześcieradła⁶⁰.

Turecki noblista Orhan Pamuk z powojennego dzieciństwa zapamiętał między innymi „filmy Charliego Chaplina, Walta Disneya, Laurela i Hardy’ego”⁶¹. Wyświetlane były one w domu rodziców nad kominkiem, nieraz wielokrotnie. Następnie już jako nastolatek spotykał na ulicach Stambułu ekipy kręcące czarno-białe filmy, które oglądane po latach w telewizji pogłębiać będą w pisarzu uczucie nostalgii za minionym czasem. Uczucie takie nie jest obce i naszym powojennym pokoleniom, dla których film coraz częściej kojarzy się nie z wyprawą do kina, ale telewizorem. U nas telewizja rozpowszechniła kreskówki Disneya oraz produkowany przez tę samą wytwórnię program dla dzieci „Klub Myszki Miki”, oglądany na czarno-białych ekranach, podobnie jak filmy z Flipem i Flapem oraz Zorrem. To z tego okresu pochodzi znana rymowanka: „Na górze róże,/ Na dole schab,/ My się kochamy/ Jak Flip i Flap”⁶². W miarę upływu czasu do telewizji trafiły rodzime produkcje seryjne, chętnie wymieniane przez najmłodsze pokolenia pamiętnikarzy: *Miś Uszatek*, *Reksio*, *Bolek i Lolek* itp. Dorastając, dziecko PRL ekscytowało się serialami: *Czterej pancerni i pies*, *Stawka większa niż życie*, *Powrót do Edenu*, stając się tym samym pełnoprawnym konsumentem kultury masowej. Gdy 13 grudnia 1981 roku ogłoszono stan wojenny, niektórym polskim dzieciom, pozbawionym w owym dniu „Teleranka”, kojarzył się, nie bez słuszności, z wojną serialową rodem z *Czterech pancernych*⁶³.

Nie ma współcześnie dziecięcych retrospekcji, które pomijałyby wpływ filmu na kształtowanie się osobowości autora wspomnień. Pod tym względem na równych prawach istnieją obok siebie tytuły wyświetlane w kinie oraz emitowane przez telewizję. W naszych, polskich warunkach stają się one organicznym składnikiem biografii pokoleniowej jak wydarzenia sportowe czy piosenkarskie przeboje, w czym niewątpliwie udział miała telewizja. Jak pisze urodzony w 1969 roku Gabriel Maciejewski, w zwykłych miesiącach na ekranach telewizorów królowały

⁶⁰ K. Rytka, *Opowiadki wrocławskiego urwisa*, Wrocław 2009, s. 64.

⁶¹ O. Pamuk, *Stambuł. Wspomnienia i miasto*, przeł. A. Polat, Kraków 2008, s. 32.

⁶² K.A. Weiss, *Gra w kapsle, czyli autolustracja dziecka PRL-u*, Poznań 2008, s. 99–100. Na temat wpływu filmów telewizyjnych na folklor słowny niedorośliwych pisali między innymi D. Simionides, *Telewizja a folklor słowny dzieci*, „Literatura Ludowa” 1974, nr 3; oraz K. Marcol, *Wpływ mediów na folklor dziecięcy*, [w:] *Media wobec wielorakich potrzeb dziecka*, red. S. Juszczyk, I. Polewczyk, Toruń 2005.

⁶³ K.A. Weiss, *op. cit.*, s. 171.

głównie radzieckie filmy wojenne, jak na przykład *Ojciec żołnierza* czy *Zapamiętaj imię swoje*, których groza nie budziła, jak na przykład erotyka, obiekcji rodziców, natomiast w okresie świątecznym, przed południem, emitowano kreskówki Disneya i inne produkcje amerykańskie, co zmuszało wielu księży do przedstawiania godzin mszy. Ponadto:

Każde dziecko w PRL, chciało czy nie chciało, musiało przynajmniej dwa razy w roku obejrzeć, jak kilku dziwnie ubranych panów wbija na pal Daniela Olbrychskiego. Dwa razy do roku także trzeba było obejrzeć, jak dziwnie ubrany Arkadiusz Basak przypala wspomnianego Olbrychskiego żywym ogniem, a uwiązany u stropowej belki Olbrychski ubliża mu okropnie. Dwa razy do roku dzieci patrzyły, jak Mieczysław Czechowicz każe powiesić na haku śp. Marka Perepeczkę. Dwa razy do roku trzeba było wytrzymać epopeję zatytułowaną *Kierunek Berlin*, gdzie, po raz pierwszy od zakończenia wojny, pojawiła się postać dobrego Niemca...⁶⁴

Rodzime produkcje, jak *Pan Wołodyjowski*, *Janosik*, *Czterej pancerni i pies*, *Stawka większa niż życie* czy *Jak rozpełtałem drugą wojnę światową* były kontrpunktowane amerykańskimi filmami gangsterskimi i kowbojskimi, uchodzącymi w chłopięcych oczach Maciejewskiego za apoteozę wolności. Jego stosunek do kina radzieckiego był ambiwalentny: irytował go wprawdzie *Biały Bim* i *Czarne Ucho*, ale już nie serial *Siedemnaście mgnień wiosny* — z dzielnym wywiadowcą Stirlitzem, darzonym przez niego takim samym podziwem co japoński Godzilla. Nadmienia ponadto o regularnych bitwach toczonych z chłopcami z obcej ulicy w drodze na atrakcyjny seans oraz rozczarowaniu młodocianych widzów węgierskim filmem *Inne spojrzenie* z polską seksbombą Grażyną Szapołowską, której ciało tym razem zakrywał szpitalny bandaż.

Wydawać by się mogło z podanych tutaj przykładów, że kino, będąc ważnym doznaniem wieku dziecięcego, znajduje na ogół w świadectwach autobiograficznych należne mu miejsce. Nic jednak bardziej mylnego. Tradycja pamiętnikarska bowiem wyniosła na piedestał książkę i lekturę, do której zawsze można było wrócić, aby przypomnieć sobie treść i wrażenia, jakie z sobą niosła. Seans filmowy miał zaś właściwe sobie percepcyjne ograniczenia, warunkowane wiekiem i doświadczeniem widza: „Był film o takim jednym, który ciągle uciekał, skakał po dachach i strzelał z pistoletu. Potem całował się z jakąś panią i na tym koniec — wspomina Lubomir Czupkiewicz, mając na uwadze swój pierwszy kontakt z kinem. — Jeszcze na początku filmu miałem przygodę, bo usiadłem na krześle, potem wstałem, żeby coś zobaczyć, a gdy chciałem z powrotem usiąść, to wylądowałem na podłodze, bo nie wiedziałem, że krzesła same się składają”⁶⁵. Troska o autentyczność doznań jest tu ważniejsza od kronikarskich ustaleń dotyczących tytułu i pochodzenia oglądanego dzieła, co w wypadku lektur dziecięcych rzadko się zdarza. Nawet w kwestii podanych tytułów w grę wchodzi, jak łatwo się przekonać, filmy zarów-

⁶⁴ G. Maciejewski, *Dzieci peerelu*, Warszawa 2011, s. 67.

⁶⁵ L. Czupkiewicz, *Opowieść polskiego chłopca*, Komorów 2004, s. 86.

no reprezentacyjne dla historii kina, jak i drugorzędne. Podobnie bywa odnośnie do zapamiętanych aktorów.

Idealem byłaby zapewne autobiografia konsekwentnie zbudowana na wspomnieniach kinematograficznych, ale czy istnieje ludzka pamięć zdolna ogarnąć wszystkie aspekty związane z okolicznościami, treściami i wrażeniami każdego zaliczonego seansu filmowego? Gdy pamięć jest bezsilna, pozostaje tylko wyobraźnia i inwencja, co doskonale rozumiał już Goethe, łącząc harmonijnie w swej autobiografii zmyślenie (*Dichtung*) i prawdę (*Wahrheit*). Z tej perspektywy można spojrzeć także na powieść chilijskiego literata i filmowca Alberto Fugeta (ur. 1964) *Filmy mojego życia* (*La películas de mi vida*, 2003). Jej bohater, Beltran Soler, z zawodu sejsmolog, tak jak autor, pierwsze trzynaście lat życia spędził w Kalifornii, chlubiąc się między innymi przemysłem filmowym. Gdy podczas lotu do Japonii uroczą współpasażerka skłania go do stworzenia listy najbardziej zapamiętanych tytułów, okazało się, że znalazły się na niej filmy zarówno typowo dziecięce (*Doktor Dolittle*, *Dumbo*, *Księga dżungli*, *Tomek Sawyer* itp.), jak i zaliczane do kina familijnego i popularnego (na przykład *Elza z afrykańskiego buszu*, *Koniokrady*, *Skrzypek na dachu*, *Szczęki*), a nawet ambitnego (*Bullitt*, *Woodstock*). Każdy z nich opatrzony został informacją o dacie i miejscu wyprodukowania, czasie trwania oraz metryczką uwzględniającą nazwiska reżysera i czołowych aktorów; podany zostaje także rok, tudzież miejsce, w którym Soler zapoznał się ongiś z prezentowanym dziełem. W wypadku filmu *Król i ja* bohater-narrator wspomina wizytę w domu rodziców tytułowego bohatera tego obrazu — Yula Brynnera, przed którym jako dziecko wyznał, że najbardziej podoba mu się *Tragedia „Posejdona”*. Z racji swej profesji Soler nie mógł pominąć *Trzęsienia ziemi*, oglądanego przed laty w Santiago de Chile, który to obraz do tego stopnia poruszył jego dziadka, także sejsmologa, że zapominając o chłopcu, przerażony wybiegł z kina. Gdy dorasta, bardziej interesuje go kino artystyczne i sposób, w jaki odnosi się do seksu:

Carrie zachwyił mnie i wystraszył. Scena pod prysznicem, zaczynająca się tak, jakby chodziło o film porno — z wszystkimi tymi dziewczynami kąpiącymi się razem — nagle przemienia się w krwawą i nieludzką, kiedy brzydka i nierozumiejąca nic a nic Carrie dostaje okres. Na szczęście, pomyślałem z ulgą, gdy mężczyzna ma wytrysk, to jest to sperma, a nie krew. Jeśli wyobrażając sobie Jacqueline Bisset, zobaczyłbym podczas wytrysku krew, chyba bym oszalał⁶⁶.

Nie ulega jednak wątpliwości, że inną perspektywę oceny roli X Muzy w życiu dziecka daje epoka przedtelewizyjna, czyniąc doznania filmowe czymś wyjątkowym, niemal rytuałem wpisującym się w życie dziecka miejskiego. Obserwowany obecnie wysyp literatury wspomnieniowej owocuje, jak widać, coraz licznieszymi świadectwami dokumentującymi obecność kina w świadomości pokoleń urodzonych po drugiej wojnie światowej. Może znalazłoby się wśród nich i miejsce

⁶⁶ A. Fuguet, *Filmy mojego życia*, przeł. M. Sarna, Kraków 2008, s. 273–274.

dla kina objazdowego, docierającego do szkół i wsi, na kolonie letnie i obozy harcerskie, do salek katechetycznych i kościołów. Czasy nam współczesne, jak wiadomo, kin nie zlikwidowały, a nawet podniosły je do rangi „multipleksów”, umożliwiły ponadto, dzięki płytom kompaktowym DVD, oglądanie filmów na ekranach telewizorów i komputerów, z czego skwapliwie korzystać może każdy, niezależnie od wieku.

Zanika jednak tradycja pamiętnikarskiego opisu, którą wyparła mania fotografowania czy filmowania najdrobniejszych nawet przejawów naszej towarzyskiej i ludycznej aktywności. W rękach rodzica kamera kierowana bywa najczęściej w stronę dziecka, które tym sposobem staje się mimowolnie bohaterem filmowej anegdoty, często aranżowanej na użytek konkursowy, telewizyjny, na sprzedaż. Ale też ono samo, w owej mikroskali, może stać się, na miarę swych możliwości i ambicji, scenarzystą, operatorem, reżyserem i aktorem, angażując do wymyślonych przez siebie fabuł nie tylko rówieśników lub domowników, ale także ulubione zwierzęta i zabawki. Tym samym na dalszy plan odchodzą fotografie z rodzinnych albumów, będące ozdobą wydawnictw wspomnieniowych.

Czy niezmożona potęga kina, jeszcze bardziej uobeczonego w życiu dziecka niż w wieku XX, będzie nadal atrakcyjnym tematem wspomnieniowym, trudno przesądzić. Pozostaje mieć nadzieję, że naturalna dla człowieka potrzeba mówienia o sobie nie pominie i tego interesującego nas obszaru, wzbogacając zaprezentowaną tu kolekcję o dalsze godne uwagi *exempla*.

HISTORY OF CHILDHOOD — HISTORY OF CINEMA

Summary

History of childhood as a New humanistic discipline cannot omit the topic of cinema and its influence on growing up generations. It has to, however, reach for some testimonies of people coming from the urban environments, proletarian as well as townspeople's ones. This is because the 20th century marked itself in the memory of young generations not only by the trauma of the two world wars and two totalitarianisms, but also by joy of taking part in many different easily accessible visual entertainments like panopticon, peep-show, cinema and television. Their fascination with cinema expressed in memoir literature registers all the phases of developments of the 10th Muse: silent movies, sound cinema, film chronicles, as well as the cult of film stars, the atmosphere of spectacle and inspired by the contents of watched story — amusement behaviours and attitudes. Contemporary access to cameras for family use opens new possibilities for the juveniles: each child can become a film creator.

Translated by Sławomir Bobowski