

JOANNA SZADY

Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin

Janusz Korczak w kinematografii polskiej

W popularnym biogramie Janusza Korczaka (1878/1879-1942) zawartych jest wiele danych typowych dla opisanego życia i działalności człowieka. Dowiadujemy się z niego, że Korczak był pedagogiem i teoretykiem wychowania, pisarzem, działaczem społecznym i lekarzem, współtwórcą i współkierownikiem Domu Sierot i innych sierocińców, w których realizował swoisty system wychowawczy, a także wykładowcą, autorem pogadarek radiowych oraz współpracownikiem wielu pism¹. Człowiek ten zasłynął zarówno jako teoretyk, ale również jako praktyk w dziedzinie opiekuńczo-wychowawczej. Kojarzony jest w ogólnym odbiorze społecznym jako oddany swoim podopiecznym opiekun, który nie opuścił ich w obliczu zagłady. Zaslugę w ukształtowaniu się tak silnej legendy Starego Doktora przypisuje się samej ponadczasowej wartości myśli pedagogicznej Korczaka, propagowanej przez całe życie, wspartej działaniami konkretnych osób i instytucji. Uniwersalne przesłanie Korczaka, głoszące szeroko rozumiane prawa dziecka, na trwale wpisało się w oblicze nurtów pedagogicznych XX wieku i wciąż na nowo poddawane jest interdyscyplinarnym badaniom naukowym i popularyzatorskim. W różnych środowiskach korzysta się wciąż ze spuścizny Korczakowskiej w formie inspiracji jego systemem wychowawczym. Gronu jego współpracowników i wychowanków z kolei zawdzięczamy zachowanie i przekazanie idei Korczakowskiej w wymiarze pedagogiczno-opiekuńczym. Postać i dzieło Korczaka spopularyzowano więc w szeregu wydań jego książek dla dzieci, w pismach pedagogicznych, opracowaniach naukowych i biograficznych, obchodach okolicznościowych rocznic. Na filmową opowieść o Korczaku musieliśmy jednak czekać aż do 1990 r., mimo że film fabularny uważany jest współcześnie za jeden

¹ *Korczak Janusz* (właśc. Henryk Goldszmit), [w:] *Encyklopedia Powszechna PWN*, t. 2, Warszawa 1984, s. 562.

z najważniejszych środków masowego przekazu. Nieprzypadkowo socjolog i historyk sztuki Arnold Hauser nazwał XX wiek wiekiem filmu, określając go jako najbardziej reprezentatywny, chociaż niezawierający najwyższych wartości, rodzaj sztuki współczesnej².

Film biograficzny niesie ze sobą ogromne możliwości popularyzatorskie z racji samej swej struktury i funkcji. Jak wiadomo, jest gatunkiem filmowym poświęconym opowieści na temat życia i działalności sławnych ludzi³. W teorii filmu wskazuje się zwłaszcza na silną funkcję jego dydaktycznego oddziaływania, powiązaną z celem naukowym i kształceniowym⁴. Filmy biograficzne są w ogólnym odbiorze lubiane i doceniane przez publiczność, bo niosą ciekawy przekaz życia prywatnego sławnego bohatera na tle jego działalności publicznej. Z racji osadzenia w ścisłych realiach historycznych są też surowym egzaminem dla odtwórców głównej roli⁵. Pomimo tego silnie popularyzatorskiego charakteru sztuki filmowej biogram pozostaje w filmie w pewnym sensie wykreowanym obrazem człowieka. Mówi się w tym przypadku o tzw. suspensie biograficznym – sprzężeniu, a zarazem rozdziwieniu przekazu ekranowego z konkretną biografią, wynikiem czego jest ciągle pytanie o stan zafałszowania historii ludzkiej⁶. Trudności w odbiorze filmowanych historii wynikają też z ich teatralności i skończoności, objawiających się w sztucznym naśladowaniu warunków historycznych oraz zmierzaniu ku wiadomemu zakończeniu. Świat filmów historycznych, w tym biograficznych odtwarzających przeszłość, jest więc sztuczną jego kreacją⁷, połączeniem fikcji narracyjnej z realizmem wydarzeniowym, co tak lubią śledzić na ekranie widzowie. Jest też efektem pracy wielu ludzi, współpracujących w produkcji filmowej, wśród których scenarzysta pełni jedną z wielu ról twórczych. To scenarzysta nadaje pomysł i kierunek akcji, konstrukcję dramatyczną, psychologiczny rysunek postaci, teksty dialogów i ogólną wizję filmu – pierwotny surowiec, który może (i często) podlega przeróbkom i zmianom w toku produkcji⁸. Scenariusz filmowy jest więc jedynie literackim projektem dzieła filmowego i stanowi dopiero podstawę do pracy nad filmem. W terminologii filmoznawczej występuje pojęcie „rewritingu”, czyli wielokrotnego przekształcania tekstu w procesie przygotowawczym filmu, również w czasie produkcji czy montażu⁹. Tak więc nie wiemy

² Cz. Gierak, *Film i wychowanie*, „Zeszyty Wszechnicy Świętokrzyskiej” red. nauk. M. Adamczyk, Kielce 1998, z. 7, s. 33.

³ *Biograficzny film*, [w:] M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 34.

⁴ *Film fabularny*, [w:] W. Okoń, *Nowy słownik pedagogiczny*, Warszawa 2001, s. 104.

⁵ Patrz m.in. postacie filmowe Napoleona, Dantona, Stalina itp., L. Pijanowski, *Małe abecadło filmu i telewizji*, Warszawa 1973, s. 41.

⁶ M. Hendrykowski, *Biografizm w kinie współczesnym*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 59, s. 75.

⁷ S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, Gdańsk 2008, s. 107.

⁸ J. Plisiecki, *Film i sztuki tradycyjne*, Lublin 2005, s. 91.

⁹ M. Hendrykowski, *Słownik...*, s. 265.

dokładnie, jak wyglądałby ostateczny kształt filmu biograficznego o Korczaku, nie mając ukończonej produkcji. Możemy zakładać jedynie, że zakres treściowy pomysłu scenarzysty byłby realizowany przynajmniej w ogólnym założeniu. Historia długo niezrealizowanej ekranizacji biografii Janusza Korczaka jest możliwa do podjęcia w oparciu właśnie o teksty scenariuszy filmowych przechowywanych w Archiwum Filмотeki Narodowej w Warszawie¹⁰.

Film biograficzny o Januszu Korczaku planowano nakręcić już w 1945 r. Trzeba pamiętać, że ówczesne działania utrwalające spuściznę Korczaka miały charakter spontaniczny i prywatny. W latach 1946-1948 działał w Warszawie Komitet Uczczenia Pamięci Janusza Korczaka, który utworzyli ludzie znający go osobiście – przyjaciele, współpracownicy, m.in. Stanisław Żemis, Igor Newerly-Abramow, Ida Merzan. Komitet postawił sobie za cel ufundowanie stypendiów dla przyszłych wychowawców domów dziecka, postawienie pomnika Janusza Korczaka w Warszawie, nazwanie Zakładów Wychowawczych Robotniczego Towarzystwa Przyjaciół Dzieci w Bartoszycach imieniem Janusza Korczaka oraz nakręcenie filmu biograficznego i ekranizację *Króla Maciusia I* (zrealizowana ostatecznie w 1958 r. przez Wandę Jakubowską)¹¹. Z tego okresu pochodzi jednostronicowy konspekt na scenariusz filmowy Zygmunta Syndlera (Schindlera), który nawet w tak skrótowej formie zawiera ogólne założenia planowanej ekranizacji, której głównym bohaterem jest sierociniec:

Myślą przewodnią filmu są usiłowania bohatera idące w kierunku odosobnienia środowiska sierocińca od świata zewnętrznego, tzn. od piekła, które jest za murami sierocińca mieszczącego się w murach getta warszawskiego. Na tle muru z cegieł otoczonego drutami kolczastymi przez Hitlera bohater filmu usiłuje stworzyć drugi sztuczny mur dla odseparowania dzieci, nad którymi rozciąga opiekę¹².

Punktem kulminacyjnym jest, powielany później w kolejnych pomysłach scenicznych, pochód Korczaka przez miasto na Umschlagplatz bez skorzystania z rozkazu indywidualnego zwolnienia, otrzymanego w ostatniej chwili i dotyczącego wyłącznie jego osoby. Bohater idzie w tym pomysle scenariuszowym po raz pierwszy filmową drogą na śmierć razem z pochodem dzieci.

Filмотeka Narodowa przechowuje też pomysł na scenariusz filmu o Januszu Korczaku z 1945 r. autorstwa Ludwika Starskiego¹³. Korczak Starskiego to czło-

¹⁰ Za pomoc w dotarciu do tekstów serdecznie dziękuję Pani Agnieszce Polanowskiej oraz Panu Adamowi Wyżyńskiemu z Filмотeki Narodowej.

¹¹ „Biuletyn Robotniczego Towarzystwa Przyjaciół Dzieci” 1947, nr 2/3, s. 9.

¹² Archiwum Filмотeki Narodowej w Warszawie [dalej: AFNW], Zygmunt Schindler, *Janusz Korczak* (konspekt scenariusza, Łódź 30.07.1945), sygn. S-174, s. 1.

¹³ Ludwik Starski (1903–1984), autor scenariuszy, tekstów piosenek do kabaretów: „Qui Pro Quo”, „Morskie Oko” i „Perskie Oko” oraz m.in. do filmów: *Zakazane Piosenki*, *Skarb*, *Hallo Szpicbródka czyli ostatni występ króla kasiarzy*; w l. 1955–1963 kierownik zespołu filmowego „Iluzjon”,

wiek-symbol, Stary Doktor z Polskiego Radia, który poświęcił dla dzieci karierę lekarską, osobiste życie, pisał dla nich książki, zakładał sierocińce, organizował kolonie letnie itp. To też człowiek nieco naiwny, który do ostatniej chwili łądzi się, że Hitler oszczędzi dzieci. Starski przytacza w tekście relację naocznego świadka – Edwarda Gadomskiego (zawartą w Robotniku nr 197/27), która potwierdza wspólny marsz na śmierć: dzieci z opiekunem idących w równym szyku:

[...] spotkali się z ustawieniem dzieci w rząd, miarowym krokiem, wyprostowany jak struna, kroczył ku swemu przeznaczeniu, z sękatym kijem w ręku... przed siebie... Dzieci trzymały się za rączki kurczowo, starały się dotrzymać kroku Korczakowi¹⁴.

W zamyśle Starskiego pojawia się po raz pierwszy hipoteza o podjęciu starań o uwolnienie Korczaka przez wychowanka o niemieckich korzeniach (Johann z rodziny Trietschel). Jednocześnie scenarzysta podkreślił znaczenie prawdy historycznej, którą można czerpać z książek Starego Doktora, od ludzi z nim współpracujących, z relacji świadków, przy jednoczesnym posługiwaniu się w fabule raczej zmyślonymi postaciami, aby nie narazić się na zarzuty ze strony krewnych czy przyjaciół bohatera. Starski podkreśla, że w filmie odżyją różne postacie splecione z Korczakiem: żydzi i chrześcijanie:

[...] ci, którzy poszli drogą wytyczoną im przez „Starego Doktora” i ci którzy wzięli świadomy rozbrat z jego ideałami, podli i szlachetni, źli policjanci, skąpi bogacze z getta i dobrzy polscy szmuglerzy żywności z getta, źli polscy poszukiwacze Żydów i szantażyści i dzieci, ostatnie dzieci Janusza Korczaka, które z nim razem zginęły w piecach Treblinkii¹⁵.

Wskazówki Starskiego-scenarzysty co do potrzeby obiektywizmu, prawdy historycznej, niejednoznaczności postaw, streszczają problem kontrowersji wokół filmowej opowieści o Korczaku w latach powojennych. Problem ten najdobitniej wypłynął już po ekranizacji *Korczaka* w 1990 r., jednak przewijał się już wcześniej w zastrzeżeniach wobec kolejnych prób podjęcia tego filmowego tematu. Zwłaszcza w obliczu społecznego rezonansu po pogromie Żydów w Kielcach w lipcu 1946 r.¹⁶ ujawniła się niemożliwość wypośrodkowania relacji ofiar zagłady i biernych obserwatorów tragedii eksterminacji. Wskazywano na to, że

ojciec scenarzysty Allana Starskiego (m.in. Oskar za scenografię do *Listy Schindlera*). „Filmowy Serwis Prasowy” 1984, nr 9 (547), s.28.

¹⁴ AFNW, Ludwik Starski, *Janusz Korczak. Pomysł na scenariusz*, syng. S-2444, s. 2.

¹⁵ Tamże, s. 3.

¹⁶ Fala morderstw na ludności żydowskiej na wieść o rzekomym zamordowaniu 10-letniego chrześcijańskiego chłopca, która miała swoją kontynuację w kilku miastach. W efekcie tych wydarzeń masowo emigrowała ludność żydowska (w samym 1946 r. – 33 tys.), *Dzieje Polski. Kalendarium*, red. A. Chwałba, Kraków 1999, s. 729.

[...] mamy z jednej strony świadectwa, źródła pochodzące od ludzi, którzy żyli w getcie, z drugiej – naszą wiedzę o Endlösung. Ocena, a nawet prosta próba przedstawienia zachowania się, myśli i emocji tamtych ludzi wyłącznie w ich kategoriach myślenia jest niepodobieństwem – ocena czy opis z punktu widzenia naszej wiedzy jest z kolei nonsensem (R. Zimand po lekturze dziennika Adama Czerniakowa)¹⁷.

Pretekstem do omijania takich „drażliwych” tematów stanie się w tym czasie dyskusja w kręgach partyjnych nad ekranizacją *Ulicy Granicznej* Aleksandra Forda – opowieści o polskich i żydowskich dzieciach mieszkających w jednej kamienicy, których zachowanie, sposób zabawy i pojawiające się konflikty doskonale odzwierciedlały świat dorosłych (od antysemityzmu po altruizm). Odsunięcie premiery filmu (1949 r.) uzasadniano na posiedzeniu Komisji Kwalifikacyjnej, na której Bolesław Lewicki, dyrektor Wydziału Artystyczno-Programowego Działu Produkcji, powiedział:

Nasza wrażliwość jest obecnie uczulona i przypomnienie grzechów z okresu okupacji drażni widza. *Ulica Graniczna* nie będzie odczuta jako film rozrywkowy. Pewne drażliwe zagadnienia należałoby obecnie przemilczeć; dopiero za 10–15 lat można będzie do nich wrócić¹⁸.

Na podjęcie tego tematu długo więc nie było w powojennej kinematografii szans ze względów politycznych. Władza ludowa poważnie traktowała słowa Lenina, że kino jest ze wszystkich sztuk najważniejsze¹⁹. Podobnie jak w innych dziedzinach życia, również i w sztuce przyjęto jedyny słuszny i obowiązujący kierunek działań zwany socrealizmem. W listopadzie 1949 r. Zjazd Filmowców w Wiśle oficjalnie zadeklarował socrealizm jako doktrynę obowiązującą w polskiej sztuce filmowej. Jednocześnie już od 5 lipca 1946 r. działał powołany na podstawie Dekretu Krajowej Rady Narodowej i Rady Ministrów – Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, który dbał również i o właściwy zakres motywów filmowych²⁰. Obok torpedowania pomysłów scenariuszowych Urząd zalecał różnego rodzaju ograniczenia, takie jak: wycinanie bądź zastępowanie scen innymi, ograniczenia co do seansów poprzez dystrybucję w jednej kopii czy opłacanie krytyków filmowych. Kinematografia stała się przemysłem państwo-

¹⁷ Cyt. za: A. Madej, *Kino, władza, publiczność. Kinematografia polska w latach 1944–1949*, Bielsko-Biała 2002, s. 181.

¹⁸ K. Markusz, *Kamienie na macewie* (na podst.: J. Preizner, *Kamienie na macewie. Holokaust w polskim filmie, Austeria*, Kraków 2012; <http://www.jewish.org.pl/index.php/pl/historia-main-menu-66/4675-kamienie-na-macewie.html>, 30.05.2012.

¹⁹ Aforyzm Anatola Łunaczarskiego o kinie przypisywany Leninowi, T. Lubecki, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 145.

²⁰ Z. Pietrasik, *Posłowie*, [w:] D. B. Sova, *125 zakazanych filmów. Historia cenzury w kinie*, Warszawa 2006, s. 442–443.

wym. Najdobitniej wyraził to Jerzy Bossak w pierwszym numerze czasopisma „Film” w 1946 r., twierdząc:

[...] czasy zmieniły się radykalnie i dziś misja wychowawcza stała się obowiązkiem społecznej sztuki filmowej²¹.

Epoka stalinizmu w kinie mogła podejmować więc tylko temat bohatera socrealistycznego, oddanego pracy kolektywnej. Motyw ten powielał również system opiekuńczo-społeczny tego okresu, propagujący radzieckie wzorce wychowawcze. Intensywne działania indoktrynacyjne w obszarze wychowania miały na celu dostosowanie struktur społeczno-politycznych do wzorca sowieckiego, przy jednoczesnym wypieraniu rodzimych wzorców i wartości, dlatego dzieło Korczaka, jako rodzimego pedagoga, traktowane było okazjonalnie. Upowszechnianie idei Korczaka podejmowano co najwyżej w zestawieniu z nazwiskiem Makarenki²² w teorii, a nawet praktyce opiekuńczej w Polskim Obwodowym Domu Dziecka na Uralu w Monetnej czy Centralnym Ośrodku Wychowawczo-Szkoleniowym im. Janusza Korczaka w Bartoszycach²³. Zmiany przyszły wraz z odwilżą październikową 1956 r.²⁴.

Już jesienią 1954 r. odbyły się narady w sprawie kinematografii, najpierw wśród aktywu partyjnego, a następnie w Stowarzyszeniu Polskich Artystów Teatru i Filmu. To wówczas właśnie spór z Aleksandrem Fordem o tendencje w kinie przyniósł zwycięstwo nowej fali opowiadającej się za wzorowaniem się na włoskim neorealizmie głoszącym większy indywidualizm. W efekcie rozrachunku z przeszłością w dniu 1 maja 1955 r. powołano zespoły filmowe do realizacji indywidualnych zamierzeń kinowych²⁵. W historii rodzimej kinematografii rozpoczął się okres tzw. polskiej szkoły filmowej, zapoczątkowanej przez film *Pokolenie A. Wajdy* (1954), jednak szczytowy okres twórczości to lata 1956–1961. Do początku lat 60. tworzyła cała plejada wybitnych reżyserów młodego pokolenia – Andrzej Wajda: *Kanał* (1956), *Popiół i Diament* (1958), *Lotna* (1959); Andrzej Munk: *Eroika* (1957), *Zeżowate szczęście* (1959); Jerzy Has: *Pociąg* (1959); Jerzy Kawalerowicz: *Matka Joanna od Aniołów* (1960). W swoich filmach

²¹ T. Lubecki, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Rabid, Kraków 2000, s. 40.

²² Antoni Makarenko (1888–1939), radziecki pedagog realizujący w koloniach dla bezdomnej młodzieży system kolektywnej pracy opartej na drylu wojskowym, M. Bybluk, *Makarenko Antoni*, [w:] *Encyklopedia Pedagogiczna XXI wieku*, t. 3, Warszawa 2004, s. 21–26.

²³ Z. Zbyszewska, *Organizacja i wychowanie w domu dziecka*, Warszawa 1949, s. 28.

²⁴ Październik 1956 – wskazanie tzw. polskiej drogi do socjalizmu przez I sekretarza PZPR Władysława Gomułkę, będące elementem odwilży ideologicznej po śmierci Stalina, *Dzieje Polski...*, s. 752.

²⁵ T. Lubecki, dz. cyt., s. 116.

dokonali oni rozrachunku z wydarzeniami wojennymi, a na ich tle również i z mitem polskości – romantycznej ofiarnej postawy (często daremnej). Polska szkoła filmowa wykreowała bohatera wychowanego na romantycznych wartościach, stykającego się z codziennością, wobec której upada mit odwagi, honoru, wierności, a przede wszystkim patriotyzmu. W filmach tego nurtu stworzyli ponadczasowe kreacje m.in. Edward Dziewoński, Bogumił Kobiela czy wreszcie symbol rozliczeń pokolenia – Zbigniew Cybulski. Kino Polskiego Października jako nowa tendencja w filmie polskim miało za podstawę rodzime wzorce, wsparte najnowszą tendencją kina światowego – neorealizmem włoskim kreującym indywidualizm bohaterów. Indywidualizm ten był jednak „indywidualizmem kontrolowanym” przez czynnik partyjny, czego wybitnym dowodem było odsunięcie premiery filmu *Ósmy dzień tygodnia* Aleksandra Forda z 1958 r. o kilkadziesiąt lat (premiera – 1983 r.). Działania polskiej szkoły filmowej ograniczyła w dużym stopniu oficjalnie uchwała Sekretariatu KC PZPR w sprawie kinematografii z czerwca 1960 r.²⁶

W nurcie silnego zindywidualizowania głównego bohatera osadzony jest scenariusz Bogdana Czeszki²⁷, współpracującego z A. Wajdą w produkcji *Pokolenia*²⁸. Korczak w tej odsłonie to postać wyjątkowo mało bohaterska, wręcz „antybohater” zgodny z tendencją epoki filmowej. Gdyby nakręcono ten film, zobaczylibyśmy Korczaka w depresji, popijającego alkohol za parawanem z dykty, żebrzącego wszędzie o jedzenie dla dzieci, posuwającego się nawet do błaznowania, aby zdobyć produkty, Korczaka naiwnego do bólu (aresztowanie wychowanki Estery nazwie jedynie „krzywdą”), niepochowalającego postawy aktywnego działania (relacja z byłym wychowankiem Abramem walczącym z bronią w rękę), piszącego listy i wędrującego po mieście w celu załatwienia różnych spraw, kiedy przestają już działać wszystkie procedury (próba zwrócenia się do proboszcza o korzystanie z ogrodu), narażającego się na śmiech otoczenia (kiedy opowiada, że uniknął łapanek nie uciekając nigdzie), niedającego wiary, że czeka ich śmierć w Treblince (odmowa przyjęcia fałszywych dokumentów znajomemu kolejarzowi), dającego dzieciom zadania na zabicie czasu (łapanie much) i wypełniającego regulamin jak zwykle (posiedzenia zarządu gazetki, obrady sądu, mierzenie i ważenie dzieci). W scenariuszu dokonuje się kilkakrotnie skonfrontowanie postawy zachowania pozorów godnego życia z propozycjami innych, aby dać dzieciom szanse na pojedyncze przeżycie. Rozmowę taką przeprowadza filmowy Korczak

²⁶ J. Wojnicka, O. Katafiarz, *Słownik wiedzy o filmie*, Warszawa 2009, s. 121.

²⁷ Bogdan Czeszko (1923–1988), pisarz i scenarzysta, m. in. filmu *Pokolenie* z 1954 r., *Gangsterzy i filantropi* z 1962 r. (dialogi). *Twórcy polskiego filmu. Leksykon*, cz. 1: *Scenarzyści, reżyserzy, operatorzy filmu fabularnego*, Warszawa 1986, s. 43.

²⁸ AFNW, Bohdan Czeszko, *Korczak. Scenariusz filmowy*, sygn. S-11130, ss. 97.

m.in. z Esterą, udowadniając, że nie należy ich dawać między wilki, bo tylko tutaj jest szansa żyć jak ludzie²⁹, uchyla też podobny wniosek Stefanii Wilczyńskiej o rozpuszczeniu dzieci³⁰. Obraz Starego Doktora jest w tym filmowym pomysle jakby nie z tego świata (wręcz staroświeckość przekazu) w obliczu zagłady i postaw otoczenia nastawionych na przeżycie. Nawet deklarację pomocy od Abrama-handlarza, skwituje Doktor krótko:

Bardzo wątpię, żebym cię potrzebował. Nie zrobiłem z ciebie człowieka³¹.

Pozostali ludzie – bohaterowie drugoplanowi – prezentują mozaikę różnorodnych zachowań egoistycznych (matka wciskająca na siłę dziecko do sierocińca, prezesi firmy Kon-Heller wysługujący się Niemcom, policja żydowska biorąca udział w nadzorowaniu wywózki). Postawy te zestawia scenarzysta z kilkakrotną odmową Korczaka ucieczki z getta oraz końcową symboliczną sceną zwartego wymarszu z dziećmi na śmierć. Kontrowersje jednak budzi w tej wizji scenariuszowej zwłaszcza opinia Korczaka, że słusznie Niemcy wywożą tych, co nie pracują, różnych szmuglerów i pasożytów³², oraz zadowolenie żandarmów ze zwartego szyku dzieci, dzięki czemu unikną hysterii i poganiania³³. Całokształt tej postaci oparty jest w sumie na motywach własnej twórczości pamiętnikarskiej i relacjach innych, powielając obraz osoby ubranej w mundur polskiego majora, pochylającej się nad dzieckiem całym swym życiem aż do końca, ale budzącej momentami wątpliwości co do słuszności obranej drogi postępowania. W sumie przyznać trzeba chyba rację Januszowi Tazbirowi stwierdzającemu, że „film historyczny był, jest i zapewne pozostanie – przynajmniej do pewnego stopnia – kostiumowych kamuflażem współczesnych jego twórcom problemów i konfliktów”³⁴.

Osobny rozdział w drodze do zekranizowania historii o Januszu Korczaku stanowi filmowa działalność Aleksandra Forda (1908–1984)³⁵, który był najbliższą jej realizacją. Już wcześniej nie unikał trudnych tematów. We wspomnianej *Ulicy*

²⁹ Tamże, s. 12.

³⁰ Tamże, s. 45.

³¹ Tamże, s. 18.

³² Tamże, s. 49.

³³ Tamże, s. 85.

³⁴ J. Tazbir, *Prawda w kostiumie*, „Polityka” 2009, nr 2, s. 61.

³⁵ Prawdziwe nazwisko reżysera: Mosze Lifczyc, od 1943 r. w Czołowce Filmowej I Dywizji Wojska Polskiego, w latach 1945–1947 dyrektor Filmu Polskiego, w 1948 r. kierownik zespołu filmowego BLOK, w latach 1955–1968 – zespołu STUDIO, reżyser słynnej polskiej superprodukcji z 1958 r. pt. *Krzyżacy*. K...J. Zarębski, *Ford Aleksander*, [w:] *Biografie ludzi filmu*, Bochnia–Proszówki 2007, s. 77.

Granicznej podjął się tematyki żydowskiej, co znacząco podsumował autor jego biografii –

nie wahał się mówić – zaledwie kilka lat po wojnie – otwarcie o pewnych drażliwych i nieprzyjemnych dla naszego społeczeństwa sprawach, m.in. o egoistycznym, nieprzychylnym czy nawet zbrodniczym stosunku niektórych Polaków do Żydów³⁶.

W opinii ludzi kina Ford był postacią autokratyczną, dyktatorem tych czasów (carem kinematografii), zazdrosnym o pomysły filmowe. Najczęściej Ford tak długo nakazywał robić poprawki, aż zniechęcony scenarzysta zgadzał się sprzedać mu za grosze prawa autorskie (tak m.in. nękał Ludwika Starskiego, przejmując od niego projekt filmu o Januszu Korczaku)³⁷. Projekt ten pozostawał przez długie lata na etapie przygotowań. W końcu lat 50. podjęto przedsięwzięcie produkcyjne z udziałem zachodniobermberskiego producenta Artura Braunera, czego wyrazem było podpisanie wstępnego oficjalnego porozumienia ze stroną polską o realizacji filmu³⁸. Zerwanie umowy producenckiej zbiegło się jednak z wydarzeniami Marca 1968 i wywarcie presji na twórców żydowskiego pochodzenia. W toku czynności inwigilacyjnych Aleksander Ford został zakwalifikowany jako wroga jednostka, działająca w interesie RFN i Izraela. Agent „Leonard” już w 1967 r. donosił o przygotowaniach do produkcji filmu z udziałem „wrogich” elementów niemieckich, o czym miały świadczyć aż siedmiokrotne wyjazdy Forda za granicę. „Leonard” jednoznacznie określił przygotowany scenariusz jako zły, którego „tematem nie są metody wychowawcze Korczaka i jego stosunek do młodzieży, lecz biografia z kasowym dreszczykiem. Całość scenariusza jest nudna, sucha, tandetna, antydydaktyczna, i nieprawdziwa³⁹. „Dywersyjną” działalność Forda zdemaskowano publicznie na łamach czasopisma „Prawo i Życie” (1968, nr 7), zwracając uwagę na zatrzymanie w porę ekranizacji filmu o Korczaku⁴⁰. Ford nie przyznał się jednak do zarzutów o współpracę z Niemcami w planowanym *Korczaku*. Stracił wkrótce wpływy oraz dotychczasową pozycję, stając się z dnia na dzień osobą niepożądaną w mediach⁴¹. 10 marca 1969 r. wyjechał za granicę, gdzie dopiero w 1975 r. udało mu się zrealizować film o Korczaku w koprodukcji

³⁶ S. Janicki, *Aleksander Ford*, Warszawa 1967, s. 56.

³⁷ J. Wróblewski, *Ford Aleksander. Pan Pułkownik*; <http://www.polityka.pl/kultura/ludzie/276731,1,ford-aleksander.read>; 30.05.2012.

³⁸ E. Zajicek, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918–1991*, Warszawa 1992, s. 197.

³⁹ F. Gańczak, *Filmowcy w matni bezpieki*, Warszawa 2011, s. 142.

⁴⁰ A. Madej, *Wszystko odbyło się nagle i przerażająco zwyczajnie...*, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka, A. Madej, Katowice 1994, s. 189.

⁴¹ Książka zapisów i zaleceń Głównego Urzędu Kontroli Pracy Publikacji i Widowisk wymieniała go jako osobę niepożądaną w mediach, A. Misiak, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Kraków 2006, s. 204.

izraelsko-zachodnioniemieckiej (zdjęcia Jerzego Lipmana): *Sie sind frei, Doctor Korczak* (scen. Alexander Ramati⁴²)⁴³.

Scenariusz, na którym miał opierać się film Forda, jest bardzo plastyczny w odbiorze czytelnika – idealnie wizualizuje słowem przewidywane zdarzenia już od pierwszej sceny filmowej. Jako prolog przed czołowymi napisami pojawiła się u oficera gestapo postać starego Korczaka w mundurze bez dystynkcji, mówiąca w kierunku kamery:

Moje nazwisko?... Korczak. Janusz Korczak. Zawód? jakby to określić?... Bo i doktor medycyny, i pedagog, i działacz społeczny... a nawet literat... Ot, napisało się parę książeczek... A ten mundur na mnie?... mundur podbitej armii?... Lekarz wojskowy w randze majora, do usług!... Trzy wojny przeżyłem: rosyjsko-japońska w 1904... pierwsza światowa.. druga... Ale przepraszam – nie o sobie chciałem... o dzieciach chciałem mówić... o moich dzieciach... spotkała je krzywda....⁴⁴.

Dobrotliwe gesty oficera kończą się jednak na wieść o tym, że petent jest Żydem. Cała wizja artystyczna Starskiego zbudowana jest na retrospekcjach przeszłości, której obrazy szczęśliwego dzieciństwa pod opieką Korczaka kontrastują ze światem getta. Mamy w tej artystycznej wizji początki pracy Korczaka, przyjmowanie dzieci do sierocińca, sceny ich zabaw, gry w piłkę, wyjazdów na kolonie letnie, opowiadania bajek, szczęśliwych chwil na łące, ale mamy też zebranie o jedzenie, zabiegi o codzienne przeżycie, odmowy przyjęcia fałszywych papierów, pisanie pamiętnika w getcie... Mamy też tutaj delikatne aluzje do nadużywania alkoholu (picie spirytusu w nocy) czy relacji uczuciowej ze Stefanią Wilczyńską (wspólne doglądanie dzieci i nakrywanie ich do snu), przez co Korczak jawi się jako postać realna, a nie tylko jako apoteoza poświęcenia. Nowością w tym ujęciu scenariuszowym jest też perspektywa wydarzeń po wywiezieniu dzieci, w tym sceny powstania w getcie i zabezpieczenie pamiętnika Korczaka. Jednak głównym motywem kontrowersyjnym jest postać dobrego Niemca Edwina (prawdopodobnie dawnego wychowanka, któremu kiedyś Korczak prześwietlał serce na aparacie rentgenowskim), który stwarza Korczakowi możliwość ucieczki. Znamienna jest scena spotkania Korczaka z Edwinem przy piwie, po której ten

⁴² Reżyser i scenarzysta z USA, w 1988 r. zrealizował film o cygańskim Holokauście: *I skrzypce przestały grać*. „Filmowy Serwis Prasowy” 1989, nr 3, s. 4.

⁴³ Film rozpowszechniany też jako: *Die Martyrer: Doktor Korczak und seine Kinder* (Męczennicy: Dr Korczak i jego dzieci) recenzowany był jako nadmiernie sentymentalny i wzruszający. Znanym jest też poprzednik teatralny filmu – sztuka Erwina Sylanusa *Korczak and His Children* (przeł. E. Boehm-Jospé, S. French, New York 1970, premiera w 1958 w Niemczech). Przedstawienie zdobyło cenioną nagrodę Leo Baecka przyznaną przez żydowską społeczność Berlina, T. Ginsberg, *Święty Korczak z Warszawy*, [w:] *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, P. Sitarski, Kraków 2003, s. 337.

⁴⁴ AFNW, Ludwik Starski, *Janusz Korczak. Scenariusz*, sygn. S-11129, s. 5.

pierwszy wraca dobrowolnie do getta ze słowami: „po tej stronie nikt mnie nie potrzebuje...”⁴⁵

Teksty Ludwika Starskiego i Hanny Mortkowicz-Olczakowej⁴⁶ zaliczane są do projektów klasycznych pod względem formy i treści⁴⁷. Drugi ze scenariuszy (miał być zrealizowany przez Jerzego Zarzyckiego⁴⁸), wykorzystując również retrospekcję czasową (nawet do czasów dzieciństwa bohatera), pokazuje postać Starego Doktora w stylizacji niemal idealistycznej. Jego działanie to jasno wytyczona droga pełna poświęcenia do końca. Jest w tym scenariuszu wszystko, co wiemy o Korczaku, który leczy, pisze i wychowuje bez względu na okoliczności. Do przejmujących scen należałoby zapewne sfilmowane spotkanie z dawnym wychowankiem Lejbem, który zarzuca Doktorowi, wręcz pomstuje, że wyrządził mu krzywdę, bo kazał wierzyć, że wszyscy ludzie są dobrzy,⁴⁹ oraz pakowanie papierów i notatek w opustoszałym już budynku sierocińca⁵⁰. Przekaz jest na kartach tego scenariusza wyjątkowo osobisty, zgodny z biografią bohatera, w której autorka również starała się podawać fakty zaczerpnięte z kart pamiętnika i książek Korczaka, z własnych wspomnień oraz relacji ludzi go znających⁵¹.

Długo wyczekiwaną ekranizację *Korczaka* zrealizował dopiero Andrzej Wajda w 1990 r. na podstawie scenariusza Agnieszki Holland⁵². Jest to obraz w konwencji czarno-białej łączącej opowiadanie fabularne z autentycznymi dokumentami z epoki (jako Janusz Korczak wystąpił Wojciech Pszoniak). Ekranizacja ta wzbudziła wiele kontrowersji wśród krytyków i środowisk opiniotwórczych w świecie. Przede wszystkim większość recenzji zawierała krytyczne uwagi co do pasywności głównego bohatera, a tym samym przerysowania tej postaci. W recenzji „The Daily Telegraph” z 1990 r. postawiono wręcz zarzut, że zamiast pokazywać inną możliwość, próbę czy przemyślenie oporu, twórcy filmu prezentują pławienie się Korczaka i jego sierot w męczeństwie⁵³. Głównym oponentem filmu we Francji stał się Claude Lanzmann (autor głośnego filmu *Shoah*⁵⁴), od-

⁴⁵ Tamże, s. 63.

⁴⁶ Hanna Mortkowicz-Olczakowa (1905–1968) – poetka i pisarka, córka księgarza Jakuba Mortkowicza, autorka biografii Korczaka (1949). <http://film Polski.pl/fp/index.php/1112263;07.10.2012>.

⁴⁷ *Baza ostatniego ratunku* (z Agnieszka Polanowską z Zespołu Dokumentacji Historyczno-Filmowej rozmawia Jolanta Gajda-Zadworna), „Uważam Rze” 2011, nr 29, s. 45.

⁴⁸ Jerzy Zarzycki (1911–1971) reżyser, scenarzysta m.in. *Żołnierza królowej Madagaskaru* (1958), współscenarzysta *Pogoni za Adamem* (1970). *Twórcy...*, s. 222.

⁴⁹ AFNW, Hanna Mortkowicz-Olczak, *Janusz Korczak*, sygn. S-9383, s. 13.

⁵⁰ Tamże, s. 111.

⁵¹ H. Mortkowicz-Olczak, *Janusz Korczak*, Warszawa 1978, s. 5.

⁵² A. Holland, *Korczak*, Warszawa 1991.

⁵³ J. Falkowska, *Głosy z zewnątrz. Recepcja filmów Andrzeja Wajdy w krajach anglojęzycznych*, [w:] *Filmowy świat...*, s. 369.

⁵⁴ Kilkugodzinny film o Holokauście z 1985 r. nakręcony bez użycia zdjęć archiwalnych, fotografii czy kadrów z kronik niemieckich, jedynie przy pomocy wywiadów ze świadkami Zagłady.

rzucający fabularyzację historii jako nieautentyczną, bo odtwarzaną na zasadzie udawania przeżyć. Najwięcej kontrowersji wzbudziła ostatnia pamiętna scena w ekranizacji Wajdy, w której dzieci wychodzą z wagonu. Stała się ona podstawą do utrzymania tezy, że nie było komór gazowych ani Holokaustu. Sam reżyser wychodził z założenia, że sztuka filmowa dopuszcza pewną konwencję symboliczną, nierzeczywistą, która nie kłóci się z prawdą historyczną. Wspominał, że gdy scenarzystka napisała bajkową scenę o odejściu dzieci w przestrzeń, spodobało mu się to: „Przeczytałem to zakończenie – wydało mi się piękne. Pozostawiające historię w jakimś domyśle, w innej konwencji”⁵⁵.

Uważny obserwator zauważył, że sielskie obrazy dzieci na łące to wizja artystyczna reżysera. W końcowej scenie są przecież czyste, mają odświeżone ubranka, i uczesania, a zgodnie z rzeczywistością historyczną – reszta pociągu odjeżdża do Treblinky⁵⁶. Na głosy o podważaniu prawdy historycznej Wajda odpowiadał:

Dla mnie, dla ludzi, którzy pracowali nad tym obrazem i dla polskiej widowni, owe fakty są tak dalece bezsporne, że nawet nie przyszło mi do głowy, że może powstać na ten temat spór⁵⁷.

Pomimo różnych kontrowersji, często niezrozumiałych dla odbiorcy w Polsce, film Wajdy oddaje wielkość człowieczeństwa Janusza Korczaka, jego wytrwałość, niezłomność, odwagę. Aż szkoda, że obraz dostał jedynie specjalne wyróżnienie na Festiwalu Filmowym w Cannes, a nagrodzona trzy lata później *Lista Schindlera* (podobny temat, te same środki wyrazu – czerń i biel) szereg nagród Amerykańskiej Akademii Sztuki i Wiedzy Filmowej (Oskary 1993) za najlepszy film i reżyserię (Steven Spielberg), scenografię (Allan Starski, Ewa Braun), zdjęcia (Janusz Kamiński), muzykę (John Williams).

BIBLIOGRAFIA

- Archiwum Filмотeki Narodowej w Warszawie:
 Czeszko B., *Korczak. Scenariusz filmowy*, sygn. S-11130.
 Mortkowicz-Olczak H., *Janusz Korczak*, sygn. S-9383.
 Schindler Z., *Janusz Korczak*, (konspekt scenariusza, Łódź 30.07.1945), sygn. S-174.
 Starski L., *Janusz Korczak. Pomysł na scenariusz*, sygn. S-2444.
 Starski L., *Janusz Korczak. Scenariusz*, sygn. S-11129.

⁵⁵ A. Wajda, *O polityce, o sztuce, o sobie, wybór Maria Malatyńska*, Warszawa 2000 (w tym: *Czy Korczak nie poszedł do nieba? Wajda odpowiada na zarzuty*, „Film” nr 11–12/1990), s. 82.

⁵⁶ T. Łysak, *Fabularyzacja historii – „Korczak” Wajdy i „Lista Schindlera” Spielberga*, „Polonistyka” 2004, nr 4, s. 40.

⁵⁷ *Korczak. Film fabularny*; <http://filmpolski.pl/fp/index.php/122915>, 07.10.2012.

Opracowania:

- „Biuletyn Robotniczego Towarzystwa Przyjaciół Dzieci” 1947, nr 2/3.
- Bybluk M., *Makarenko Antoni*, [w:] *Encyklopedia Pedagogiczna XXI wieku*, t. 3, Warszawa 2004, s. 21–26.
- Dzieje Polski. Kalendarium*, red. A. Chwalba, Kraków 1999.
- Falkowska J., *Głosy z zewnątrz. Recepcja filmów Andrzeja Wajdy w krajach anglojęzycznych*, [w:] *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, P. Sitarski, Kraków 2003, s. 359–375.
- „Filmowy Serwis Prasowy” 1984, nr 9 (547); 1989, nr 3 (661).
- Gajda-Zadworna J., *Baza ostatniego ratunku*, „Uważam Rze” 2011, nr 29, s. 44–46.
- Gańczak F., *Filmowcy w matni bezpieki*, Warszawa 2011.
- Gierak Cz., *Film i wychowanie*, „Zeszyty Wszechnicy Świętokrzyskiej”, red. nauk. M. Adamczyk, Kielce 1998, z. 7, s. 33–55.
- Ginsberg T., *Święty Korczak z Warszawy*, [w:] *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, P. Sitarski, Kraków 2003, s. 337–357.
- Hendrykowski M., *Biografizm w kinie współczesnym*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 59, s. 66–79.
- Hendrykowski M., *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.
- Holland A., *Korczak*, Warszawa 1991.
- Internetowa Baza Filmu Polskiego, <http://filmpolski.pl/fp/index.php/1112263>; <http://filmpolski.pl/fp/index.php/122915>
- Janicki S., *Aleksander Ford*, Warszawa 1967.
- Korczak J. (właśc. Henryk Goldszmit), [w:] *Encyklopedia Powszechna PWN*, Warszawa 1984, t. 2, s. 562.
- Kracauer S., *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, Gdańsk 2008.
- Lubecki T., *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009.
- Lubecki T., *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Kraków 2000.
- Łysak T., *Fabularyzacja historii – „Korczak” Wajdy i „Lista Schindlera” Spielberga*, „Polonistyka” 2004, nr 4, s. 37–42.
- Madej A., *Kino, władza, publiczność. Kinematografia polska w latach 1944–1949*, Prasa Beskidzka, Bielsko-Biała 2002.
- Madej A., *Wszystko odbyło się nagle i przerażająco zwyczajnie...?*, [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka, A. Madej, Katowice 1994, s. 167–194.
- Markusz K., *Kamienie na macewie* (na podst.: Joanna Preizner, *Kamienie na macewie. Holokaust w polskim filmie*, Austeria, Kraków) 2012; <http://www.jewish.org.pl/index.php/pl/historia-mainmenu-66/4675-kamienie-na-macewie.html>, 30.05.2012
- Misiak A., *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Kraków 2006.
- Mortkowicz-Olczak H., *Janusz Korczak*, Warszawa 1978.
- Okoń W., *Nowy słownik pedagogiczny*, Warszawa 2001.
- Pietrasik Z., *Posłowie*, [w:] Dawn B. Sova, *125 zakazanych filmów. Historia cenzury w kinie*, Warszawa 2006, s. 442–451.
- Pijanowski L., *Małe abecadło filmu i telewizji*, Warszawa 1973.
- Plisiecki J., *Film i sztuki tradycyjne*, Lublin 2005.
- Tazbir J., *Prawda w kostiumie*, „Polityka” 2009, nr 2 (2687), s. 60–63.
- Twórcy polskiego filmu. Leksykon*, cz. 1: *Scenarzyści, reżyserzy, operatorzy filmu fabularnego*, Warszawa 1986..
- Wajda A., *O polityce, o sztuce, o sobie, wybór Maria Malatyńska*, (w tym: *Czy Korczak nie poszedł do nieba? Wajda odpowiada na zarzuty*; „Film” nr 11–12/1990), Warszawa 2000, s. 82–83.
- Wojnicka J., Katafiarz O., *Słownik wiedzy o filmie*, Warszawa 2009.

Wróblewski Janusz, *Ford Aleksander. Pan Pułkownik*; <http://www.polityka.pl/kultura/ludzie/276731,1,ford-aleksander.read>; 30.05.2012.

Zajicek E., *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918-1991*, Warszawa 1992.

Zarębski K. J., *Ford Aleksander*, [w:] *Biografie ludzi filmu*, Bochnia–Proszówki 2007, s. 77–80.

Zbyszewska Z., *Organizacja i wychowanie w domu dziecka*, Warszawa 1949.

SUMMARY

Janusz Korczak in Polish cinematography

In the years 1945–1990 a few attempts were made in Poland to film the biography of Janusz Korczak. In the period of the Polish People's Republic, such films were not allowed to be made for political reasons. An excellent source to research the unrealized filmings are the scripts which are kept at the Archives of the National Film Collections in Warsaw and which were written by Zygmunt Schindler, Ludwik Starski, Bogdan Czeszko, Hanna Mortkowicz-Olczakowa and Aleksander Rama-ti. The script-writers took care about the realism of the character of Janusz Korczak and they wrote their texts basing on accounts by eye witnesses and the diaries written by the Old Doctor during his stay in the ghetto. Aleksander Ford, who was forced by the authorities to go abroad on the wave of the political anti-Semitic witch-hunt, was the closest to realize the film in the 1960's. Korczak's biography was screened by Andrzej Wajda in 1990 on the basis of a script written by Agnieszka Holland. The film is realized in a black and white convention, which emphasizes the realism of the Holocaust times. Apart from fictional scenes, there were also fragments of authentic historical chronicles from the war period. Wojciech Pszoniak, who acted as Janusz Korczak, created an outstanding role in that biographical picture.